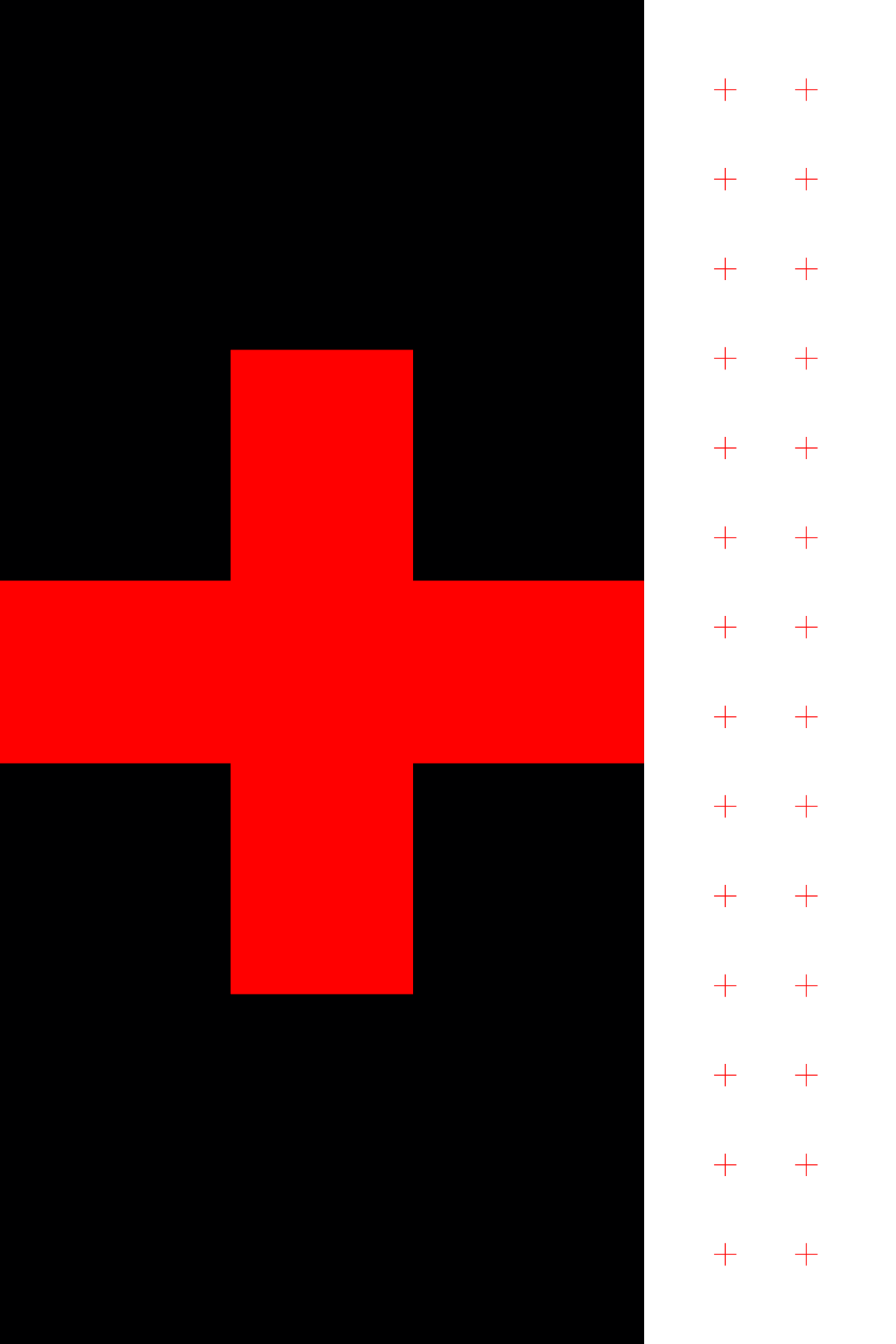
ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
MMXXIV



ACTUS HUMANUS RESURRECTIO MMXXIV

RESURRECTIO

Szanowni Państwo,

Wielki Tydzień i przypadające w tym czasie Triduum Paschalne to dla chrześcijan najświętszy czas w roku. Festiwal Actus Humanus za dobrodziejstwo mają również niewierzący i wierzący inaczej, bo pozwala nie tylko obcować ze sztuką najwyższej próby, ale i zatrzymać się, wyciszyć, zajrzeć w siebie. Rozpoczniemy festiwal tradycyjnie w sercu Gdańska, w kościele św. Jana – świątyni, której poprzedniczką była przed 666 laty niewielka kaplica. W Wielką Środę zabrzmi tu muzyka, a następnego dnia odbędą się obrzędy Wielkiego Czwartku. Kiedyś modlili się tu protestanci, dziś robią to katolicy. Naprzeciw festiwalowej sceny stoi ołtarz główny Abrahama van den Blockego. Nie ma na świecie podobnego dzieła z kamienia i w tak monumentalnym rozmiarze. W jego predelli znajdują się dwie prostokątne płyciny. Jedna przedstawia żydowską paschę, a druga wieczerzę, do której po raz ostatni usiadł Jezus ze swymi uczniami. Wszystko tu jest metaforą – można żyć w zgodzie, choć w różnorodności, i tak jest najlepiej.

Wdzięczna jestem wszystkim, dzięki którym możemy cieszyć się tymi pięcioma festiwalowymi popołudniami i wieczorami. Niech to będzie dobry czas dla artystów, twórców i melomanów, również tych, którzy łączą się z nami za sprawą radia.

Dajmy muzyce wlać w nas pokój i dobro. A te niech rozleją się po świecie. Dobrych świąt Państwu życzę!

Aleksandra Dulkiewicz
prezydent Gdańska

fot. Renata Dąbrowska

LILIANNA STAWARZ

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
27 marca Wielka Środa	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

SONATE PER CEMBALO

Lilianna Stawarz
klawesyn

JOHANN ADOLPH HASSE
ca 1699–1783

Sonata II G-dur*
- Adagio
- Allegro
- Moderato
- Minuet

Sonata I B-dur*
- Andante
- Largo
- A Tempo di Minuet

Sonata III B-dur*
- Andante
- Larghetto un poco
- Allegro
- Minuet

Sonata IV Es-dur*
- Allegro
- Adagio
- Minuet

Sonata V d-moll*
- Allegro
- Adagio
- Allegro

Sonata VI c-moll*
- Adagio
- Allegro
- Adagio
- Allegro

* Ze zbioru *6 Sonate per Cembalo* op. 7 (wydanie Johna Walsha)

Kiedy muzycy wreszcie zaczęli wydobywać z zapomnienia twórczość Johanna Adolpha Hassego, skupili się przede wszystkim na jego operach. Na tym, że stworzył ich co najmniej sto dwadzieścia i na postawie zachowanych materiałów można z czystym sumieniem stwierdzić, że był jednym z najwybitniejszych, a być może wręcz najważniejszym kompozytorem osiemnastowiecznej *opera seria*. Na tym, że ze śpiewem był związany od dziecka: wpierw jako członek chóru kościelnego w swoim rodzinnym Bergedorfie, później jako wyjątkowo uzdolniony – również aktorsko – tenor operowy, który w wieku niespełna dwudziestu lat przystąpił do zespołu Oper am Gänsemarkt w Hamburgu, później zaś działał jako śpiewak na dworze księcia Brunszwiku, gdzie występował między innymi w dziełach Francesca Bartolomea Contiego i Antonia Caldary. Na tym, że zaśpiewał partię tytułową w swojej pierwszej *dramma per musica* zatytułowanej *Antioco* i wystawionej w książęcym teatrze w sierpniu 1721 roku. Na tym wreszcie, że jego patron – Karol I, książę Brunszwiku-Bevern-Wolfenbüttel – w swej łaskawości sfinansował dalszą naukę młodzieńca we Włoszech, gdzie Hasse, po kilku latach edukacji w Neapolu, w 1730 roku wystawił w weneckim Teatro San Giovanni Grisostomo *Artaserse*, swoją pierwszą operę do libretta Metastasia, z udziałem między innymi Farinellego w partii Arbacego i Franceski Cuzzoni obsadzonej w roli Mandane. Niedługo później, wciąż jeszcze w Wenecji, Hasse zakochał się na zabój i ostatecznie ożenił z charyzmatyczną mezzosopranistką Faustiną Bordoni.

Nie minął rok, kiedy oboje święcili triumfy na drezdeńskim dworze Augusta II Mocnego – pierwszego króla Polski z saskiej dynastii Wettynów, a zarazem pierwszego monarchy elekcyjnego, który zasiadł na polskim tronie dwukrotnie. W 1731 roku Bordoni wystąpiła jako tytułowa Cleofide w trzyaktowej operze Hassego na deskach Grosses Königliches Opernhaus. Wkrótce potem władca obdarzył kompozytora tytułem Königlich-Polnischer und Kurfürstlich-Sächsischer Kapellmeister. Hasse cieszył się stosunkowo dużą swobodą w ramach książęcego kontraktu: nieobecność dworu w Saksonii wykorzystywał do częstych wyjazdów za granicę, między innymi do Anglii, przeważnie jednak do Włoch. Po śmierci Augusta II przeszedł na służbę do jego syna Augusta III Sasa. Źródła potwierdzają tylko jeden pobyt Hassego w Warszawie, w latach 1762–1763, niemniej Alina Żórawska-Witkowska, wnikliwa badaczka jego twórczości, jest zdania, że bywał w polskiej stolicy już wcześniej, być może po raz pierwszy w 1754 roku, żeby doglądać inscenizacji swoich kolejnych oper. Trzyaktowa *Zenobia*, skomponowana do libretta Metastasia, z którym Hassego złączyła długoletnia przyjaźń, miała premierę w 1761 roku, z okazji urodzin władcy, i powstała specjalnie z myślą o warszawskiej Operalni.

Dworski teatr w południowo-zachodnim zakątku Ogrodu Saskiego wzniesiono w 1725 roku, jeszcze z inicjatywy Augusta II, który przeznaczył na tę inwestycję pięć tysięcy talarów. Konstrukcja, w typie włoskiego teatru operowego, nawiązywała do Opernhaus am Taschenberg, pierwszej opery w Dreźnie. Projekt został jednak zrealizowany w znacznie mniejszej skali, między innymi z powodu niewielkiego zainteresowania warszawskiej publiczności i braku stałego zespołu muzycznego. Działalność Operalni rozwinął dopiero August III, czyniąc z niej coś w rodzaju wyjazdowej sceny trupy drezdeńskiej. Spektakle ściągano do

Warszawy po premierach w stolicy Saksonii, często w wersjach dostosowanych do oczekiwań tutejszej widowni. Od początku współpracy z Hassem aż do śmierci Augusta III przez scenę Operalni przewinęły się między innymi przedstawienia *Endimione*, *Ciro riconosciuto*, *Il trionfo di Clelia*, *Il re pastore* oraz *Il sogno di Scipione*. Gmach, rozebrany w 1772 roku z powodu fatalnego stanu technicznego, przeszedł do historii jako pierwsza siedziba Teatru Narodowego, powołanego osiem lat wcześniej przez Stanisława Augusta. Mało kto zdaje sobie sprawę, że przed wstąpieniem na tron ostatniego władcy Polski był miejscem wydarzeń znacznie ciekawszych i utrzymanych na dużo wyższym poziomie artystycznym niż uwielbiane przez króla Stasia wodewile i adaptacje francuskich komedii.

W tych okolicznościach jednak nie dziwi, że poza ojczyzną Hassego renesans jego twórczości rozpoczął się właśnie w Polsce. Po operach przyszedł czas na oratoria i kantaty, w końcu zaś na utwory instrumentalne. Badacze przypomnieli sobie, że Hasse był nie tylko nadwornym muzykiem Sasów, mężem Bordoni i przyjacielem Metastasia, lecz także potomkiem kościelnych organistów, i to w trzecim już pokoleniu: wszechstronnie wykształconym, biegłym w grze na wielu instrumentach, we wszystkich swoich utworach świadomie żonglującym konwencją. Jego wciąż lekceważony dorobek instrumentalny obejmuje przeszło sześćdziesiąt koncertów na flet, koncerty na inne instrumenty solowe, między innymi na obój i skrzypce, kilkadziesiąt triów i sonat na rozmaite składy, mnóstwo instrumentalnych miniatur i prawie trzydzieści sonat na klawesyn bądź inne instrumenty klawiszowe. Te ostatnie popadły w zapomnienie przede wszystkim dlatego, że Hasse nigdy nie zatroszczył się o ich publikację: głównie z tego powodu trudno precyzyjnie wydatować sześć sonat oznaczonych arbitralnie przez późniejszych badaczy jako opus 7 i wydanych w 1758 roku w słynnej londyńskiej oficynie Johna Walsha.

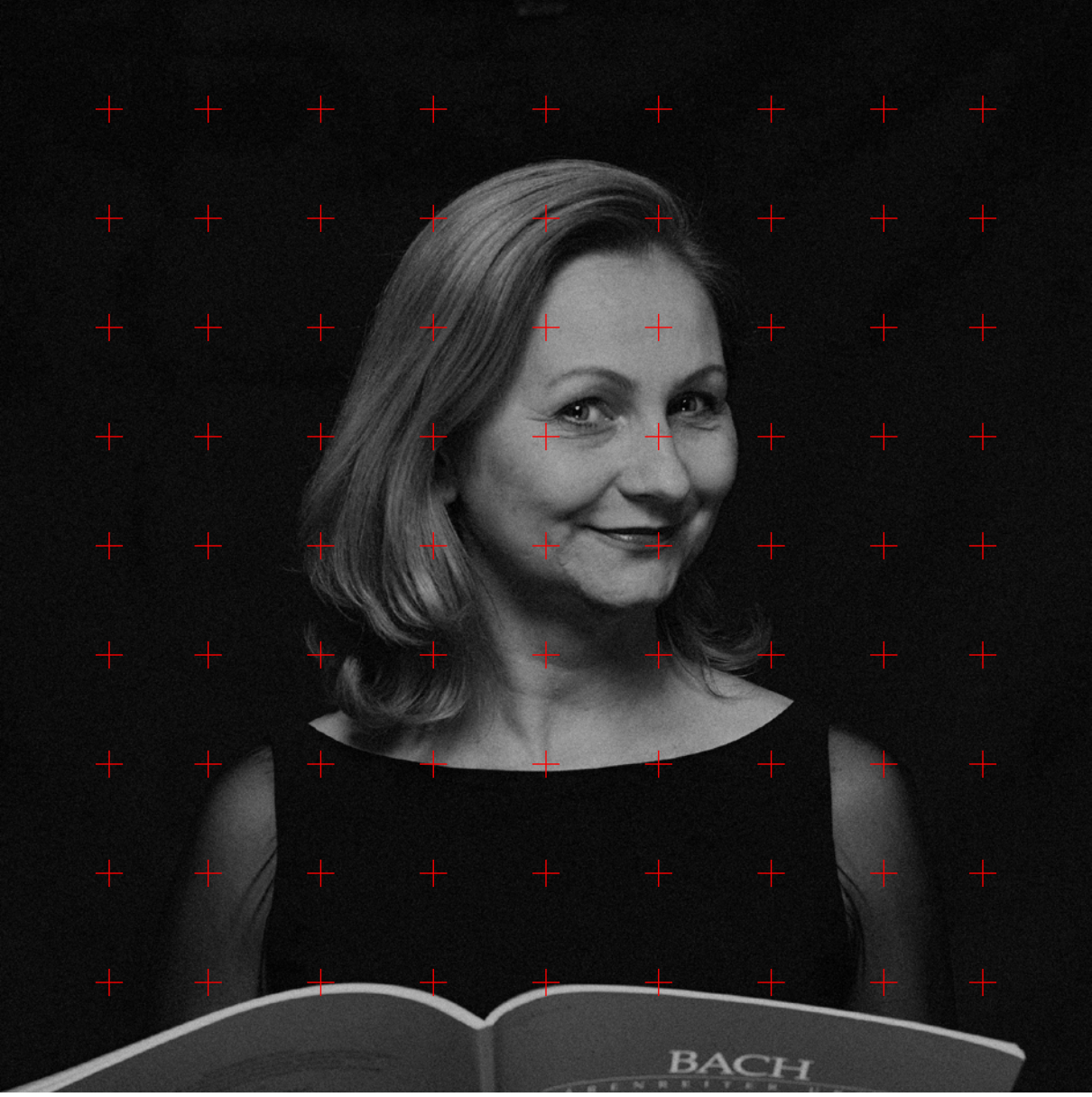
Choćby to już świadczy o ogromnej popularności Hassego w ówczesnej Europie. Wystarczy jednak uważnie wsłuchać się w te perełki, żeby zdać sobie sprawę, że Hasse był nie tylko ulubieńcem publiczności, zręcznym wirtuozem i naśladowcą modnych stylów epoki. Wielbiciele odkrywanych na nowo oper mistrza z Bergedorfu znajdą w nich te same cechy, które wzbudzają największy podziw w partyturach *Ruggiera* i *Zenobii*: zniewalający liryzm, niezwykłą inwencję melodyczną, przede wszystkim zaś staranny dobór tonacji – odzwierciedlających zapoznany dziś język nastrojów, afektów i stopniowanych kategorii wzniosłości. Dramaturgia sonat klawesynowych Hassego przypomina konstrukcję jego arii *da capo* – skomponowanych misternie, zawsze jednak stawiających na pierwszym miejscu potęgę wyrazu ludzkiej opowieści.

Giovanni Battista Mancini, słynny kastrat i autor podręczników śpiewu, nazwał kiedyś Hassego *padre della musica* – ojcem muzyki. Zapewne miał rację. Nie przewidział jednak, że zbuntowane dziecko – zasłuchane w rewolucyjne reformy Glucka i jego późniejszych akolitów – odwróci się od rodzica i pozwoli o nim zapomnieć, często na korzyść twórców znacznie mniej zdolnych i mniej świadomych swego warsztatu.

Dorota Kozińska

LILIANNA STAWARZ

Klawesynistka i pedagog, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej oraz Conservatoire à rayonnement régional de Rueil-Malmaison. Laureatka konkursów klawesynowych zarówno w Polsce, jak i za granicą oraz absolwentka kursów mistrzowskich poświęconych problemom wykonawczym muzyki baroku, m.in. w Sienie, Innsbrucku, Villecroze i Krakowie. Przez dwadzieścia lat była członkiem zespołu muzyki dawnej Il Tempo, specjalizującego się w muzyce instrumentalnej i wokalno-instrumentalnej od wczesnego baroku po klasycyzm, z którym uczestniczyła w licznych koncertach i prestiżowych festiwalach muzyki dawnej, m.in. w Brugii, Brukseli, Utrechcie, Moskwie, Nowym Jorku, Nowym Brunszwiku, Rzymie i Berlinie. W latach 1991–2017 związana była z Warszawską Operą Kameralną, zarówno jako klawesynistka kameralistka, jak i dyrygent. Prowadziła od klawesynu i pozytywu dzieła J.S. Bacha, Purcella, D. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periego, Meruli, Handla, Lully'ego, Campry, Montéclaira. Jej zainteresowanie polską muzyką dawną przejawia się w dorobku płytowym i koncertowym: prowadziła wykonania utworów Antoniego Milwida i Marcina Żebrowskiego, nagrała sześciopłytowy album z muzyką instrumentalną i wokalno-instrumentalną XVII wieku – *Opera omnia* Marcina Mielczewskiego, a także płytę z dziełami Damiana Stachowicza. Najbardziej ceni sobie działalność w zakresie kameralistyki. Nagrywała z takimi solistami, jak Agata Sapiecha, Simon Standage, Olga Pasiecznik, Małgorzata Wojciechowska, Artur Stefanowicz, Jan Stanienda, Tytus Wojnowicz, a także z Sebastianem Wypychem i The New Art Ensemble oraz z zespołem instrumentów dawnych Ensemble Hyacinthus pod kierownictwem Grzegorza Lalka. Ponadto jest autorką sześciu albumów solowych. Jej ostatnia płyta z *Suitami francuskimi* BWV 812–817 J.S. Bacha ukazała się w 2021 roku. Wykłada na licznych kursach i seminariach poświęconych zagadnieniom interpretacji i wykonawstwa muzyki dawnej. W latach 2015–2017 pełniła funkcję Kierownika Artystycznego Opera/Barok w Warszawskiej Operze Kameralnej. Od 2017 roku kierownik Katedry Muzyki Dawnej UMFC. Jest także współtwórcą Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica".



fot. Anita Wąsik-Płocińska

VÁCLAV LUKS COLLEGIUM 1704

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
27 marca Wielka Środa	Centrum św. Jana ul. Świętojańska 50	20:00

LAMENTATIONES

Margherita Maria Sala
alt

Krystian Adam Krzeszowiak
tenor

Tomáš Šelc
bas

Václav Luks
dyrygent, pozytyw

COLLEGIUM 1704

Helena Kornfeld Zemanová
skrzypce I

Luca Giardini
skrzypce II

Dagmar Valentová
altówka

Libor Mašek, **Matyáš Keller**
wiolonczela

Ján Prievozník
kontrabas

Lucie Dušková, **Martina Bernášková**
flet

Katharina Andres, **Petra Ambrosi**
obój

Christian Leitherer
chalumeau

David Douçot
fagot

Jan Krejča
teorba

JAN DISMAS ZELENKA
1679–1745

I Lamentatio pro die Mercurii Sancto ZWV 53:1*
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae
Aleph: Quomodo sedet
Beth: Plorans ploravit
Gimel: Migravit Judas
Daleth: Viae Sion
He: Facti sunt
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

I Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:1**
De lamentatione Jeremiae Prophetae
Heth: Misericordiae Domini
Teth: Bonus est Dominus
Jod: Sedebit solitarius
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

II Lamentatio pro die Mercurii Sancto ZWV 53:2*
Vau: Et egressus est
Zain: Recordata est Jerusalem
Heth: Peccatum peccavit Jerusalem
Teth: Sordes eius in pedibus eius
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

I Lamentatio pro die Jovis Sancto ZWV 53:3*
De lamentatione Jeremiae Prophetae
Heth: Cogitavit Dominus
Teth: Defixae sunt
Jod: Sederunt in terra
Caph: Defecerunt prae lacrimis oculi mei
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

II Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:2**
Aleph: Quomodo obscuratum est aurum
Beth: Filii Sion inclyti
Ghimel: Sed et lamiae
Daleth: Adhaesit lingua lactentis
He: Qui vescebantur voluptuose
Vau: Et maior effecta est
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

***

II Lamentatio pro die Jovis Sancto ZWV 53:4*
Lamed: Matribus suis dixerunt
Mem: Cui comparabo te?
Nun: Prophetae tui viderunt tibi
Samech: Plauserunt super te manibus
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

I Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 53:5*
Heth: Misericordiae Domini
Teth: Bonus est Dominus
Jod: Sedebit solitarius
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

III Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:3**
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

II Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 53:6*

Aleph: Quomodo obscuratum est aurum
Beth: Filii Sion inclyti
Ghimel: Sed et lamiae
Daleth: Adhaesit lingua lactentis
He: Qui vescebantur voluptuose
Vau: Et major effecta est
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

* Ze zbioru *Lamentationes Jeremiae prophetae pro hebdomada sancta* ZWV 53
** Ze zbioru *Lamentationes Jeremiae prophetae pro hebdomada sancta* ZWV 54

Funded by the European Union
NextGenerationEU
MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC
CZECH RECOVERY PLAN

Angielski neurolog Oliver Sacks, profesor Uniwersytetu Columbia i autor pasjonujących książek popularnonaukowych na temat swej trudnej dyscypliny, osiem lat przed śmiercią opublikował słynną *Muzykofilię. Opowieści o muzyce i mózgu*, wydaną w 2009 roku w polskim tłumaczeniu Jerzego Łozińskiego. W jednym z ostatnich rozdziałów tej fascynującej pracy pisze o muzyce, która potrafi się oprzeć nie tylko parkinsonizmowi, utracie pamięci i chorobie Alzheimera, ale również psychozom, a także złagodzić najcięższe stany depresyjne i napady lękowe w sytuacjach, gdy zawodzi już jakakolwiek inna terapia.

Powołał się też na przykład własny: nieprzepracowanej żałoby po ukochanej ciotce Len, pod której opieką spędził w miarę bezpieczne dzieciństwo w czasie II wojny światowej i z którą później czuł się znacznie bardziej związany niż z własnymi rodzicami. Jej śmierć głęboko nim wstrząsnęła, nie pociągnęła jednak za sobą szczególnych zmian w życiu osobistym i zawodowym. Sacks nadal chodził do pracy, dzielnie się zmagał z codzienną rutyną, stracił jednak zdolność doświadczania prawdziwych emocji. Ani się smucił, ani radował, popadając stopniowo w coraz większe odrętwienie.

Któregoś razu postanowił się wybrać na koncert – w nadziei, że przynajmniej muzyka obudzi w nim uśpione uczucia. Z początku nic na to nie wskazywało. „Koncert mnie nudził – wspomina Sacks. – Aż do ostatniego utworu. Nigdy wcześniej go nie słyszałem, nie znałem także kompozytora. A były to *Lamentationes Jeremiae Prophetae* Jana Dismasa Zelenki (…). Zaczęto go grać i nagle się zorientowałem, że mam łzy w oczach. Moje zamrożone przez całe tygodnie emocje znowu odżyły. *Lamentationes* Zelenki zerwały tamę, a zduszone uczucia przelały się przez wyrwę". W dalszej części rozdziału Sacks opisuje jeszcze dziwniejszą sytuację po odejściu swojej matki: kiedy doznał podobnego katharsis, usłyszawszy przez okno mieszkania na Bronksie, jak ktoś gra Schuberta. Tym razem jednak „przebudzenie" okazało się mniej trwałe, Sacks postanowił więc podtrzymać jego efekt i wybrać się do Carnegie Hall na recital Dietricha Fischera-Dieskaua z Schubertowską *Winterreise*. Jakież było jego zdumienie, kiedy się przekonał, że przeżycie muzyczne wywołało tym razem wręcz przeciwny skutek i zamknęło go na powrót w „zmrożonym kokonie" żałoby. Z czasem Sacks doszedł do wniosku, że jeśli muzyka ma naprawdę uwolnić emocje, „musi uderzyć znienacka, nadejść samorzutnie niczym akt błogosławieństwa czy łaski, jak wtedy, gdy dopadła mnie, sącząc się z otwartego okna, czy kiedy bez uprzedzenia zaatakowała mnie wstrząsająca wymowność *Lamentationes* Zelenki".

Ciotka Len zmarła w 1978 roku, nikogo więc nie powinno dziwić, że Sacks – mimo że był wytrawnym melomanem – nigdy wcześniej nie słyszał nazwiska kompozytora zwanego dziś „katolickim Bachem" lub „czeskim Vivaldim". Twórczość Zelenki przeżyła krótki renesans za sprawą Bedřicha Smetany, który w latach 60. XIX wieku opracował kilka jego partytur z archiwów drezdeńskich i wprowadził je do obiegu koncertowego w postaci orkiestrowych suit. Potem znów popadła w zapomnienie, a po II wojnie światowej została uznana za bezpowrotnie zaginioną w ogniu nalotów dywanowych na miasto, które zrównały z ziemią między innymi Katedrę Świętej Trójcy – wzniesioną na zlecenie Augusta II Mocnego, najważniejszego

mocodawcy kompozytora. Jan Dismas Zelenka został członkiem jego dworskiej kapeli około 1710 roku; po śmierci patrona w 1733 roku przeszedł na służbę do jego syna Augusta III, który rok później stworzył oddzielne stanowisko kompozytora muzyki kościelnej i w pierwszej kolejności powołał na nie Zelenkę.

Przypuszczenia muzykologów okazały się mylne: bogaty korpus utworów Zelenki zachował się w podziemiach barokowego Pałacu Japońskiego w obrębie dawnego „nowego miasta", które w połowie XVIII wieku wzniesiono na miejscu zniszczonej pożarem dzielnicy Altendresden. Zainteresowanie spuścizną kompozytora zbiegło się z pierwszą powojenną falą wykonawstwa historycznego w latach 50. XX wieku i z początku dotyczyło wyłącznie ówczesnej Czechosłowacji. Na przełomie lat 60. i 70. badacze zakończyli edycję wszystkich zachowanych utworów instrumentalnych Zelenki i stopniowo przygotowywali do wydania kolejne dzieła muzyki liturgicznej. Kluczową rolę w przywróceniu ich do życia odegrał zespół Ars Rediviva, założony w 1951 roku przez czeskiego flecistę i muzykologa Milana Munclingera i działający nieprzerwanie przez ponad pół wieku. To jego inicjatywie zawdzięczamy pierwsze w naszej epoce wykonanie, później zaś nagranie *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, z udziałem amerykańskiej mezzosopranistki Neddy Casei, niemieckiego tenora Theo Altmeyera i czeskiego basa Karela Bermana, w 1969 roku zarejestrowane na płytach wytwórni Supraphon. Wieść o geniuszu Zelenki dotarła na Zachód. Niedługo potem jego muzyką zainteresował się Reinhard Goebel, do dziś uważany za jednego z najważniejszych propagatorów twórczości zapomnianych kompozytorów barokowych, wśród nich także Johanna Davida Heinichena, który sprawował w Dreźnie funkcję Kappelmeistra aż do śmierci w 1729 roku.

To on właśnie, w swoim traktacie *Der General-Bass in der Composition* (1728), zachwalał *Lamentacje* Zelenki niemal tymi samymi słowy co dwa wieki później Oliver Sacks: jako dzieło poruszające odczucia słuchaczy wyrafinowaniem i bogatą, ściśle związaną z tekstem ekspresją muzyczną, a zatem trafiające w sedno powołania tej dziedziny twórczości. Pochlebna opinia Heinichena jest tym bardziej warta uwagi, że pod względem strukturalnym *Lamentacje* różnią się zasadniczo od większości ówczesnych dzieł tego gatunku: praktykę stosowania recytatywów na przemian z ariami Zelenka zastąpił płynniejszą narracją, złożoną z krótkich, aż kipiących od afektów fragmentów arioso, uzupełnianych prostymi wtrętami recytatywnymi. Kompozytor pod wieloma względami odwołał się do wcześniejszej, „niemodnej" już tradycji renesansowej, reinterpretując ją brawurowo w stylu muzyki baroku: świadczy o tym nie tylko obfite użycie wyjątkowo ekspresywnej chromatyki, lecz i rozdysponowanie solowych partii wokalnych między głosy, których tessytura przywodzi na myśl naturalne brzmienie ludzkiej mowy: alt, prowadzony głównie w średnicy tenor oraz dość wysoki głos basowy.

Lamentationes Jeremiae Prophetae poruszyły najczulsze struny w duszy zaskoczonego ich oryginalnością Heinichena. Odmroziły emocje Sacksa i pomogły mu rozpocząć etap świadomej żałoby. Niewykluczone, że i dziś dla niejednego słuchacza okażą się objawieniem, dowodem potęgi muzyki w walce z rozpaczą i złem, „gdy już nic innego nie jest w stanie im sprostać".

Dorota Kozińska

VÁCLAV LUKS

Dyrygent, klawesynista i waltornista, założyciel orkiestry Collegium 1704 oraz zespołu wokalnego Collegium Vocale 1704. Kształcił się w Konserwatorium w Pilźnie oraz w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze. Odbył też specjalistyczne studia w zakresie w muzyki dawnej w Schola Cantorum Basiliensis w Szwajcarii u Jörga-Andreasa Böttichera i Jespera Bøjego Christensena. Prowadzone przez niego zespoły występowały na renomowanych festiwalach oraz w słynnych europejskich salach koncertowych i zdobywały prestiżowe nagrody, przyczyniając się do ożywienia zainteresowania muzyką czeskich kompozytorów – Jana Dismasa Zelenki i Josefa Myslivečka. Bazując na wspólnocie kultury muzycznej, doprowadziły również do wzmocnienia więzi międzynarodowych między Czechami a Niemcami. Działalność Václava Luksa nie ogranicza się jedynie do pracy z zespołami Collegium. Od 2019 roku regularnie dyryguje on Orchestre national de France, od 2021 roku jest gościnnym dyrygentem orkiestry Handel and Haydn Society w Bostonie, a od 2022 roku – rezydentem Kammerakademie Potsdam. Występował razem z tak znanymi w świecie miłośników muzyki dawnej zespołami, jak Orchestra of the Age of Enlightenment, Nederlandse Bachvereniging, Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln czy La Cetra Barockorchester Basel. Prowadził również orkiestry współczesne, m.in. Orkiestrę Filharmonii Czeskiej w Pradze, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, norweską Kringkastingsorkestret oraz niemiecką SWR Symphonieorchester. Z Orchestre national de France wystąpił na specjalnym koncercie służącym wsparciu odbudowy katedry Notre-Dame w Paryżu. Przy produkcjach teatralnych i operowych współpracował z takimi reżyserami, jak Willy Decker, Ursel Herrmann, Louise Moaty, David Radok, Jiří Heřman, Jan Antonín Pitínský oraz Ondřej Havelka. W czerwcu 2022 roku Václav Luks został odznaczony Ordre des Arts et des Lettres przyznawanym przez Ministra Kultury Republiki Francuskiej.

fot. Petra Hajská

MARGHERITA MARIA SALA

Kontralt. Jako dziecko naukę muzyki zaczynała od gry na skrzypcach, śpiewała też w rodzinnym siedmioosobowym zespole Famiglia Sala. W 2017 roku ukończyła studia w Accademia Biennale di Formazione per Direttori di Coro w Bellinzonie w klasie Marca Berriniego. W tym samym roku wzięła udział w wystawieniu w mediolańskim Auditorium Verdi i premierowym nagraniu opery komicznej *La secchia rapita* z okazji 105. rocznicy śmierci jej kompozytora – Giulia Ricordiego, znanego przede wszystkim z działalności wydawniczej. Pracowała wówczas pod dyrekcją Alda Salvagna, a płyta ukazała się nakładem włoskiej wytwórni Dynamic. Miała również okazję współpracować z Riccardem Mutim, kiedy razem z Orchestra Giovanile Luigi Cherubini wykonywała *Magnificat* Vivaldiego w Lourdes i Loreto. W 2020 roku zdobyła pierwszą nagrodę oraz nagrodę publiczności rozgrywanego w Innsbrucku Cesti-Wettbewerb. Uzyskała również nagrodę specjalną na odbywającym się w Wiedniu festiwalu Resonanzen. Rok później w operze *Oreste* Handla pod dyrekcją Maxima Emelyanycheva debiutowała na deskach Théâtre des Champs-Elysées w Paryżu. Wcielała się tam również w Bradamante w *Orlando furioso* oraz w Aristeę w *L'Olimpiade* Vivaldiego, współpracując z dyrygentem Jeanem-Christophem Spinosim. Występuje regularnie na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Na festiwalu tym uczestniczyła już w wykonaniu takich dzieł, jak *Idalma* Pasquiniego, *Mesjasz* Handla czy *L'Olimpiade* Vivaldiego. Na Händel-Festspiele w Halle wykonała partię Galatei w utworze *Aci, Galatea e Polifemo* Handla. Śpiewała dla publiczności wiedeńskiego Theater an der Wien i moskiewskiej Sali Koncertowej im. Piotra Czajkowskiego. W tym pierwszym, wcielając się w Rozkosz, wzięła udział w wystawieniu *Rappresentatione di anima et di corpo* Cavalieriego w reżyserii Roberta Carsena i pod dyrekcją Giovanniego Antoniniego. W Teatro di Tradizione Dante Alighieri w Rawennie natomiast śpiewała w roli Nadziei w *Orfeuszu* Monteverdiego wyreżyserowanym przez Piera Luigiego Pizziego z Ottaviem Dantonem jako dyrygentem. Brała ponadto udział w wykonaniach Handla: *Mesjasza* pod dyrekcją Franca Fagioliego w Wersalu i Barcelonie oraz *La Resurrezione* w Wiener Konzertahaus razem z Concerto Copenhagen.

fot. Nicola Nesi

KRYSTIAN ADAM KRZESZOWIAK

Tenor. Ukończył Akademię Muzyczną im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, kontynuował naukę w Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie. Debiutował na scenie, wcielając się w postać hrabiego Almavivy w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Jego następne role to tytułowy bohater *Łaskawości Tytusa* Mozarta i Paolino w *Il matrimonio segreto* Cimarosy. W 2007 roku debiutował w Teatro alla Scala w Mediolanie, występując podczas światowej premiery *Teneke* Fabia Vacchiego pod dyrekcją Roberta Abbado. Wśród najważniejszych dzieł operowych, w których wystąpił, należy wymienić: *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego w La Scali w reżyserii Roberta Wilsona i pod dyrekcją Rinalda Alessandriniego, *Ottone in villa* Vivaldiego na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik pod dyrekcją Giovanniego Antoniniego, *Il mondo alla rovescia* Salieriego w Teatro Filarmonico w Weronie, *Dydonę i Eneasza* Purcella pod dyrekcją Attilia Cremonesiego w Teatro La Fenice w Wenecji, *Il finto turco* Piccinniego, *Le cinesi* Christopha Glucka na Musikfestspiele Potsdam Sanssouci oraz w Theater Winterthur razem z Wernerem Ehrhardtem i orkiestrą l'arte del mondo, *La Giuditta* Scarlattiego czy *Il Giasone* Cavallego i Stradelli na Festival della Valle d'Itria. Z utworów Handla należy wspomnieć wykonania *Izraela w Egipcie* pod dyrekcją Diega Fasolisa, *Ariodante* pod dyrekcją Frederica Marii Sardellego, *Rodelindę* z Capellą Cracoviensis oraz *Il trionfo del tempo e del disinganno* pod dyrekcją Fabia Bonizzoniego. Artysta współpracował ze światową czołówką dyrygentów i najlepszymi zespołami muzycznymi. Poza już wymienionymi warto wspomnieć Johna Eliota Gardinera, Monteverdi Choir i English Baroque Soloists, zespół La Risonanza, Teodora Currentzisa i Musica Aeterna, Alana Curtisa i Il Complesso Barocco, Accademia Bizantina z Ottaviem Dantonem, Collegium 1704 Václava Luksa i Modo Antiquo. Nagrywał płyty dla takich wytwórni, jak Alpha Classics, Deutsche Grammophon, Carus, Sony, Deutsche Harmonia Mundi, Passacaille Records, Dynamic, Archiv Produktion czy EMI Classics.

fot. z archiwum artysty

TOMÁŠ ŠELC

Bas-baryton specjalizujący się w repertuarze koncertowym. Jest absolwentem Wyższej Szkoły Sztuk Scenicznych w Bratysławie w klasie śpiewu operowego prowadzonej przez Petera Mikuláša. Ukończył również studia w Konserwatorium w Bratysławie, gdzie jego nauczycielami była Alžbeta Michálková (w zakresie śpiewu) oraz Dušan Bill (w zakresie dyrygentury chóralnej). Jest laureatem prestiżowych nagród. W 2020 roku w uznaniu znakomitych występów w kraju i za granicą otrzymał Nagrodę im. Frica Kafendy przyznawaną przez Słowacki Fundusz Muzyczny. Wśród wyróżnień konkursowych warto wymienić te zdobyte w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Imricha Godina, Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Mikuláša Schneidera-Trnavský'ego oraz konkursie „Ad honorem Mozart" w Pradze. Jako solista występował z zespołami takimi, jak: Johannesburg Philharmonic Orchestra, Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz, Bamberger Symphoniker, Clemencic Consort, Elbipolis Barockorchester Hamburg, Orchestre national des Pays de la Loire, Musica Florea, Solamente Naturali, Orkiestra Filharmonii im. Leoša Janáčka w Ostrawie, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii im. Bohuslava Martinů w Zlínie czy węgierskie Budafoki Dohnányi Zenekar i Savaria Barokk Zenekar. Od 2018 roku jest członkiem chóru i jednym z solistów założonego przez Václava Luksa Collegium 1704. Występuje także z zespołami Cappella Mariana Vojtěcha Semeráda oraz Collegium Vocale Gent. W 2013 roku zadebiutował na scenie Teatru Narodowego w Brnie rolą Masetta w *Don Giovannim* Mozarta. Potem powracał tam jeszcze jako wicehrabia de Suze w operze *Maria di Rohan* Donizettiego oraz Zunigi w *Carmen* Bizeta. Na deskach Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie występował jako Publio w *Łaskawości Tytusa* Mozarta, Nazarejczyk w *Salome* R. Straussa, wcielił się też w tytułowego bohatera opery *Il re Teodoro in Venezia* Paisiella. W podwójnej roli Spinelloccia i Amantio di Nicolao w jednoaktowej *Gianni Schicchi* Pucciniego wystąpił zarówno w Bratysławie, jak i w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w czeskiej Ostrawie. Publiczność tego drugiego mogła go też podziwiać jako Agamemnona w *Iphigénie en Aulide* Christopha Glucka.

fot. z archiwum artysty

COLLEGIUM 1704

Orkiestra barokowa Collegium 1704 została założona w 2005 roku w Pradze przez Václava Luksa – razem z orkiestrą powstał wówczas również zespół wokalny pod nazwą Collegium Vocale 1704. Grupa specjalizuje się w wykonywaniu muzyki barokowej, w szczególności kompozycji Zelenki, J.S. Bacha, Monteverdiego, Handla oraz Myslivečka. Collegium 1704 wystąpiło m.in. na Salzburger Festspiele, Lucerne Festival i Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym „Chopin i jego Europa", a także w słynnych salach koncertowych, takich jak Berliner Philharmonie, Bozar w Brukseli, Wigmore Hall w Londynie, Theater an der Wien, Elbphilharmonie Hamburg czy sali koncertowej Zariadje w Moskwie. W 2021 roku wykonaniem cyklu *Moja ojczyzna* Bedřicha Smetany Collegium zainaugurowało Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Praska Wiosna". Orkiestra rezyduje aktualnie w Opéra royal de Versailles oraz na Bachfest Leipzig. W repertuarze zespołu szczególne miejsce zajmują produkcje operowe. Wykonanie opery *L'Olimpiade* Myslivečka przyniosło Collegium 1704 nominację do International Opera Awards w 2014 roku. Do największych dokonań grupy w tej dziedzinie należy też współczesne prawykonanie dzieła *Arsilda, regina di Ponto* Vivaldiego oraz udział w wystawieniu *Alciny* Handla w reżyserii Jiřígo Heřmana. Nagrania płytowe grupy wyróżnione zostały m.in. nagrodami Diapason d'Or, uzyskiwały również tytuły „Płyty Miesiąca" oraz „Editor's Choice" magazynu „Gramophone". Trzypłytowy album Collegium 1704 z operą *Z rodu Boreasza* Jeana-Philippe'a Rameau został wyróżniony przyznawaną w Holandii prestiżową nagrodą Edison Award i zwyciężył również w plebiscycie „Trophées 2020". W dorobku płytowym orkiestry Václava Luksa znajdują się również rejestracje koncertów skrzypcowych Myslivečka, *Mszy h-moll* J.S. Bacha oraz *Sonat* i *Missa Divi Xaverii* Zelenki. Formacja przeszła również do historii jako pierwszy czeski zespół, który dokonał kompletnego nagrania *Mesjasza* Handla.

fot. Petra Hajská

I Lamentatio pro die Mercurii Sancto ZWV 53:1

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,
et ipsa oppressa est amaritudine.

He:
Facti sunt hostes eius in capite,
inimici eius locupletati sunt:
quia Dominus locutus est super
eam propter multitudinem iniquitatum eius:
parvuli eius ducti sunt in captivitatem,
ante faciem tribulantis.

Lamentacja pierwsza na dzień Wielkiej Środy

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 Syjonu w żałobie,
nikt nie spieszy na jego święta;
wszystkie jego bramy bezludne,
kapłani wzdychają,
dziewice znękane,
on sam pogrążony w goryczy.

He:
Wszyscy jego ciemiężcy są górą,
szczęśliwi są jego wrogowie,
albowiem zasmucił go Pan
za mnóstwo jego grzechów,
dzieci poszły w niewolę
[gnane] przed ciemiężcą.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 1–5

I Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:1

De lamentatione Jeremiae Prophetae
Heth:
Misericordiae Domini quia non sumus consumpti,
quia non defecerunt miserationes eius.
Novae diluculo,
multa est fides tua.
Pars mea Dominus
dixit anima mea
propterea expectabo eum.

Teth:
Bonus est Dominus sperantibus in eum,
animae quaerenti illum.
Bonum est praestolari cum silentio
salutare Dei.
Bonum est viro
cum portaverit iugum
ab adulescentia tua.

Jod:
Sedebit solitarius et tacebit
quia levavit super se.
Ponet in pulvere os suum,
si forte sit spes.
Dabit percutienti se maxillam,
saturabitur obprobriis.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 22–30

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 1, 1–5
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Lamentacja pierwsza na dzień Wielkiego Piątku

Z lamentacji Proroka Jeremiasza
Chet:
Nie wyczerpała się litość Pana,
miłość nie zgasła.
Odnawia się ona co rano:
ogromna Twa wierność.
„Działem mym Pan" –
mówi moja dusza,
dlatego czekam na Niego.

Tet:
Dobry jest Pan dla ufnych,
dla duszy, która Go szuka.
Dobrze jest czekać w milczeniu
ratunku od Pana.
Dobrze dla męża,
gdy dźwiga jarzmo
w swojej młodości.

Jod:
Niech siedzi samotny w milczeniu,
gdy On na niego je włożył.
Niech usta pogrąży w prochu!
A może jest jeszcze nadzieja?
Bijącemu niech nadstawi policzek,
niechaj nasyci się hańbą!

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 3, 22–30
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

II Lamentatio pro die Mercurii Sancto ZWV 53:2

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.

Teth:
Sordes eius in pedibus eius,
nec recordata est finis sui:
deposita est vehementer,
non habens consolatorem:
vide Domine, afflictionem meam
quoniam erectus est inimicus.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 6–9

Lamentacja druga na dzień Wielkiej Środy

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.

Tet:
W fałdach jej sukni plugastwo:
niepomna była przyszłości;
wielce ją poniżono,
nikt nie spieszy z pociechą:
„Spojrzyj na nędzę mą, Panie,
bo wróg bierze górę".

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 1, 6–9
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

I Lamentatio pro die Jovis Sancto ZWV 53:3

De lamentatione Jeremiae Prophetae
Heth:
Cogitavit Dominus dissipare
murum filiae Sion;
tetendit funiculum suum,
et non avertit manum suam a perditione;
luxitque antemurale et murus
pariter dissipatus est.

Teth:
Defixae sunt in terra portas eius;
perdidit et contrivit vectes eius;
regem eius et principes eius in gentibus.
Non est lex
et prophetae eius non invenerunt
visionem a Domino.

Jod:
Sederunt in terra,
conticuerunt senes filiae Sion;
consperserunt cinere capita sua,
accincti sunt ciliciis;
abiecerunt in terram capita sua
virgines Jersualem.

Caph:
Defecerunt prae lacrimis oculi mei
conturbata sunt viscera mea
effusum est in terra jecur meum
super contritione filiae populi mei
cum deficeret parvulus et lactens
in plateis oppida.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 2, 8–11

Lamentacja pierwsza na dzień Wielkiego Czwartku

Z lamentacji Proroka Jeremiasza
Chet:
Postanowił Pan wywrócić
szańce Córy Syjonu,
przeciągnął sznur [mierniczy],
nie cofnął ręki przed zniszczeniem,
przedmurze i mur pogrążył w żałobie:
pospołu one padają.

Tet:
Bramy runęły na ziemię:
połamał, pokruszył zawory;
jej król i książęta u pogan,
nie ma już Prawa,
nawet prorocy nie mają
widzenia od Pana.

Jod:
Usiedli na ziemi w milczeniu
starsi Córy Syjonu,
prochem głowy posypali,
przywdziali wory;
skłoniły głowy ku ziemi
dziewice jerozolimskie.

Kaf:
Wzrok utraciłem od płaczu,
drgają me trzewia,
żółć się wylała na ziemię
przez klęskę Córy mego ludu,
gdy słabły niemowlę i dziecię
na placach miasta.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga, twego.

Lm 2, 8–11
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

II Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:2

Aleph:
Quomodo obscuratum est aurum,
mutatus est color optimus,
dispersi sunt lapides sanctuarii
in capite omnium platearum.

Beth:
Filii Sion inclyti,
et amicti auro primo
quomodo reputati sunt in vasa testea,
opus manuum figuli.

Ghimel:
Sed et lamiae nudaverunt mammam,
lactaverunt catulos suos
filia populi mei crudelis
quasi strutio in deserto.

Daleth:
Adhaesit lingua lactentis
ad palatum eius in siti;
parvuli petierunt panem,
et non erat qui frangeret eis.

He:
Qui vescebantur voluptuose,
interierunt in viis
qui nutriebantur in croceis,
amplexati sunt stercora.

Vau:
Et maior effecta est iniquitas filiae
populi mei peccato Sodomorum,
quae subversa est in momento,
et non ceperunt in ea manus.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 4, 1–6

Lamentacja druga na dzień Wielkiego Piątku

Alef:
Ach! Jakże sczerniało złoto,
zmieniło się złoto najczystsze!
Rozrzucone są święte kamienie
po rogach wszystkich ulic.

Bet:
Szlachetni synowie Syjonu,
cenieni jak czyste złoto,
jakże są poczytani za garnki z gliny –
robotę rąk garncarza.

Gimel:
Nawet szakale pierś dają
i karmią swoje młode;
a Córa Narodu okrutna
jak struś na pustyni.

Dalet:
Z pragnienia język ssącego
przysechł do podniebienia;
maleństwa o chleb błagały –
a nie było [nikogo], kto by im łamał.

He:
Ci, co jadali przysmaki,
mdleli na ulicach,
a strojni niegdyś w purpurę
obrali leże na gnoju.

Waw:
Wyrósł grzech Córy mojego ludu
na zbrodnię Sodomy,
co padła w jednej chwili,
chociaż nietknięta rękami.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 4, 1–6
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

II Lamentatio pro die Jovis Sancto ZWV 53:4

Lamed:
Matribus suis dixerunt:
ubi est triticum et vinum?
Cum deficerent quasi vulnerati
in plateis civitatis,
cum exhalarent animas suas
in sinu matrum suarum.

Mem:
Cui comparabo te? Vel cui assimilabo te,
filia Jerusalem?
Cui exaequabo te et con consolabor te,
virgo, filia Sion?
Magna est enim velut mare contritio tua;
quis medebitur tui?

Nun:
Prophetae tui viderunt tibi
falsa et stulta;
nec aperiebant iniquitatem tuam,
ut te ad poenitentiam provocarent;
viderunt autem tibi assumptiones
falsas, et eiectiones.

Samech:
Plauserunt super te manibus
omnes transeuntes per viam;
sibilaverunt et moverunt caput suum
super filiam Jerusalem:
hæccine est urbs, dicentes, perfecti decoris,
gaudium universae terrae?

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 2, 12–15

Lamentacja druga na dzień Wielkiego Czwartku

Lamed:
Do matek swoich mówiły:
„Gdzie żywność i wino?".
Padały jak ciężko ranione
na placach miasta,
gdy uchodziło z nich życie
na łonie ich matek.

Mem:
Jak cię pocieszyć? Z czym porównać?
Córo Jeruzalem!
Z czym cię porównać, by cię pocieszyć?
Dziewico, Córo Syjonu,
gdyż zagłada twoja wielka jak morze.
Któż cię uleczy?

Nun:
Prorocy twoi miewali dla ciebie
widzenia próżne i marne,
nie odsłonili twojej złości,
by od wygnania cię ustrzec;
miewali dla ciebie widzenia
zwodnicze i próżne.

Samek:
W dłonie klaszczą nad tobą,
wszyscy, co drogą przechodzą,
gwiżdżą i kiwają głowami
nad Córą Jeruzalem:
„Więc to ma być Miasto, cud piękna,
radość całego świata?".

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 2, 12–15
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

I Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 53:5

Heth:
Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti;
quia non defecerunt miserationes eius.
Novi diluculo,
multa est fides tua.
Pars mea Dominus, dixit anima mea;
propterea exspectabo eum.

Teth:
Bonus est Dominus sperantibus in eum,
animae quaerenti illum.
Bonum est praestolari cum silentio
salutare Dei.
Bonum est viro
cum portaverit iugum
ab adolescentia sua.

Jod:
Sedebit solitarius, et tacebit,
quia levavit super se.
Ponet in pulvere os suum,
si forte sit spes.
Dabit percutienti se maxillam:
saturabitur opprobriis.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 22–30

Lamentacja pierwsza na dzień Wielkiego Piątku

Chet:
Nie wyczerpała się litość Pana,
miłość nie zgasła.
Odnawia się ona co rano:
ogromna Twa wierność.
„Działem mym Pan" – mówi moja dusza,
dlatego czekam na Niego.

Tet:
Dobry jest Pan dla ufnych,
dla duszy, która Go szuka.
Dobrze jest czekać w milczeniu
ratunku od Pana.
Dobrze dla męża,
gdy dźwiga jarzmo
w swojej młodości.

Jod:
Niech siedzi samotny w milczeniu,
gdy On na niego je włożył.
Niech usta pogrąży w prochu!
A może jest jeszcze nadzieja?
Bijącemu niech nadstawi policzek,
niechaj nasyci się hańbą!

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 3, 22–30
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

III Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 54:3

Incipit oratio Jeremiae Prophetae
Recordare Domine quid acciderit nobis
intuere et respice obprobrium nostrum.
Haereditas nostra versa est ad alienos,
domus nostrae ad extraneos.
Pupilli facti sumus absque patre
matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus,
ligna nostra pretio conparavimus.
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 adferebamus panem nobis
a facie gladii in deserto.
Pellis nostra quasi clibanus exusta est
a facie tempestatum famis.
Mulieres in Sion humiliaverunt
et virgines in civitatibus Iuda.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1–11

Lamentacja trzecia na dzień Wielkiego Piątku

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza
Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,
spojrzyj i przypatrz się naszej hańbie.
Dziedziczny nasz dział przypadł obcym,
cudzoziemcom – nasze domostwa.
Sieroty, nie mamy już ojca,
a matki nasze jak wdowy.
Własną wodę za srebro pijemy,
za własne drzewo płacimy.
Pędzą nas z jarzmem na szyi,
ustajemy, a nie ma wytchnienia.
Do Egiptu wyciągaliśmy ręce,
i do Asyrii, by nasycić się chlebem.
Przodkowie nasi zgrzeszyli – ich nie ma,
a my dźwigamy ich grzechy.
Słudzy panują nad nami,
nikt nas nie ocala z ich ręki.
Życiem za chleb płacimy
wobec [groźby] miecza w pustyni.
Jak piec nasza skóra gorąca
od straszliwego głodu.
Na Syjonie hańbiono kobiety,
a dziewice po miastach Judy.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 5, 1–11
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

II Lamentatio pro die Veneris Sancto ZWV 53:6

Aleph:
Quomodo obscuratum est aurum,
mutatus est color optimus,
dispersi sunt lapides sanctuarii
in capite omnium platearum.

Beth:
Filii Sion inclyti,
et amicti auro primo:
quomodo reputati sunt in vasa testea,
opus manuum figuli.

Ghimel:
Sed et lamiae nudaverunt mammam,
lactaverunt catulos suos:
filia populi mei crudelis
quasi strutio in deserto.

Daleth:
Adhaesit lingua lactentis
ad palatum eius in siti;
parvuli petierunt panem,
et non erat qui frangeret eis.

He:
Qui vescebantur voluptuose,
interierunt in viis;
qui nutriebantur in croceis,
amplexati sunt stercora.

Vau:
Et maior effecta est iniquitas filiae
populi mei peccato Sodomorum,
quae subversa est in momento,
et non ceperunt in ea manus.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 4, 1–6

Lamentacja druga na dzień Wielkiego Piątku

Alef:
Ach! Jakże sczerniało złoto,
zmieniło się złoto najczystsze!
Rozrzucone są święte kamienie
po rogach wszystkich ulic.

Bet:
Szlachetni synowie Syjonu,
cenieni jak czyste złoto,
jakże są poczytani za garnki z gliny –
robotę rąk garncarza.

Gimel:
Nawet szakale pierś dają
i karmią swoje młode;
a Córa Narodu okrutna
jak struś na pustyni.

Dalet:
Z pragnienia język ssącego
przysechł do podniebienia;
maleństwa o chleb błagały –
a nie było [nikogo], kto by im łamał.

He:
Ci, co jadali przysmaki,
mdleli na ulicach,
a strojni niegdyś w purpurę
obrali leże na gnoju.

Waw:
Wyrósł grzech Córy mojego ludu
na zbrodnię Sodomy,
co padła w jednej chwili,
chociaż nietknięta rękami.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 4, 1–6
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

CASIMIRUS REX POLONIAE

MARTA GAWLAS

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
28 marca Wielki Czwartek	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

FANTASIEN FÜR QUERFLÖTE SOLO

Marta Gawlas
flet

GEORG PHILIPP TELEMANN
1681–1767

Fantasia I A-dur TWV 40:2*
Vivace
Allegro

Fantasia II a-moll TWV 40:3*
Grave
Vivace
Adagio
Allegro

Fantasia III h-moll TWV 40:4*
Largo – Vivace – Largo – Vivace
Allegro

Fantasia IV B-dur TWV 40:5*
Andante
Allegro
Presto

Fantasia V C-dur TWV 40:6*
Presto – Largo – Presto – Dolce
Allegro
Allegro

Fantasia VI d-moll TWV 40:7*
Dolce
Allegro
Spirituoso

Fantasia VII D-dur TWV 40:8*
Alla francese
Presto

Fantasia VIII e-moll TWV 40:9*
Largo
Spirituoso
Allegro

Fantasia IX E-dur TWV 40:10*
Affettuoso
Allegro – Grave
Vivace

Fantasia X fis-moll TWV 40:11*
A tempo giusto
Presto
Moderato

Fantasia XI G-dur TWV 40:12*
Allegro
Adagio – Vivace
Allegro

Fantasia XII g-moll TWV 40:13*
Grave – Allegro – Grave – Allegro – Dolce – Allegro
Presto

* Ze zbioru *XII Fantasien für Querflöte solo* TWV 40:2–13

Niewielu jest ludzi – zwłaszcza wśród artystów – którzy pod wpływem kłopotów osobistych tym szerzej otwierają się na świat, tym chętniej wspierają potrzebujących i z tym większą wdzięcznością przyjmują każdą oferowaną sobie pomoc. Georg Philipp Telemann musiał się tego nauczyć w młodości, po śmierci swej żony Amalii, która zmarła w połogu, zostawiając niespełna trzydziestoletniego wdowca z nowo narodzoną córeczką. Zgodnie z dawnym i mądrym zwyczajem Georg Philipp poświęcił rok na żałobę, po czym ruszył w świat całkiem inną ścieżką. Opuścił rodzinną Saksonię w 1712 roku, przeniósł się do Hesji i został dyrektorem muzyki we Frankfurcie oraz kapelmistrzem w dwóch tamtejszych kościołach, Barfüsserkirche i Katharinenkirche. Zobowiązany do pisania muzyki na najrozmaitsze składy i z myślą o skrajnie odmiennych uroczystościach, w krótkim czasie stworzył podwaliny własnego dojrzałego stylu, czerpiąc natchnienie między innymi z twórczości kompozytorów włoskich, z czasem wzbogacone też fascynacją dorobkiem muzyków francuskich. Trzy lata po utracie Amalii poczuł się gotów do kolejnego małżeństwa. Z Marią Cathariną Textor, córką miejscowego rajcy, z początku układało mu się więcej niż dobrze. Telemann odzyskał radość życia i wenę twórczą, a pełna energii, zdrowa jak rydz i młodsza o szesnaście lat żona niemal rok w rok obdarzała go nowym potomkiem.

Wkrótce jednak nadszedł kryzys. Marii Catharinie, nawykłej do luksusów pannie z bogatego domu, zbrzydło życie w pieluchach, u boku wiecznie zapracowanego muzyka, który okazał się równie płodnym kompozytorem, jak ojcem rodziny (para dochowała się ostatecznie dziewięciorga dzieci). Przez pewien czas Maria próbowała utrudniać mężowi dalszą karierę, woląc pozostać we Frankfurcie i szukać pociechy u krewnych. W końcu Telemann stracił cierpliwość i w 1721 roku objął posadę kantora w Johanneum, najstarszym i najbardziej prestiżowym gimnazjum w Hamburgu. Małżeństwo całkiem się posypało. Żona zaczęła zdradzać Georga Philippa, później zaś skutecznie wpędziła go w długi, przegrywając olbrzymie sumy na grach hazardowych. W pewnym momencie sprowadziła męża na krawędź bankructwa, trwoniąc w karty więcej, niż był w stanie zarobić. Wtedy właśnie pośpieszyli z pomocą przyjaciele. Pomogli mu spłacić część wierzytelności i podsycili w nim wszystkie najpiękniejsze cechy: niewiarygodną wręcz pracowitość, dziecięcą ciekawość świata i skłonność do oddawania się rozlicznym pasjom, dzięki którym uwielbiany przez muzyków mistrz zachował hart ducha i sam nie popadł w nałogi.

W latach 30. XVIII wieku, żeby ostatecznie wyjść z długów, Telemann tworzył w takim tempie, a zarazem na tak wysokim poziomie muzycznego rzemiosła, że nawet Mozart spłoniłby się ze wstydu. Przez cały ten czas intensywnie korespondował z Handlem, który kiedyś napomknął półżartem, że jego starszy kolega potrafi skomponować czterogłosowy motet w krótszym czasie, niż większości ludzi zajęłoby napisanie listu. Obydwaj dzielili zamiłowanie do ogrodnictwa: Handel nieustannie podsyłał przyjacielowi nasiona, cebulki i sadzonki egzotycznych roślin, Telemann skrzętnie notował ich łacińskie nazwy w *Blumenliste* swej hamburskiej Arkadii.

Zdaniem dzisiejszych muzykologów wrażliwość Telemanna na kształt, barwę i zapach kwiatów zdobiących barokowe ogrody pokrywała się w pełni z jego wyczuleniem na

koloryt brzmienia i specyfikę gry na poszczególnych instrumentach. W swojej autobiografii z 1740 roku twórca się żalił, że opanował „jedynie" grę na flecie, skrzypcach oraz instrumentach klawiszowych, a poznał przecież tylu znakomitych muzyków i każdą wolną chwilę poświęciłby z radością na naukę gry na oboju, na chalumeau i violi da gamba, na violone i puzonie basowym. Gdzie indziej wspominał swoje młodzieńcze podróże po Polsce i Morawach, podczas których zetknął się z „barbarzyńskim pięknem" muzyki gminu – tak zróżnicowanej, że uważnemu muzykowi dostarczyłaby inspiracji na resztę życia.

W najpracowitszym okresie kariery, kiedy nad głową zawisła mu groźba bankructwa, Telemann skomponował dziesiątki fantazji na instrumenty solowe, w manierze *réunion des goûts*, czyli brawurowego połączenia ulubionych przezeń stylów: niemieckiego, włoskiego, francuskiego i polskiego. Znalazły się wśród nich cykle dwunastu fantazji na skrzypce i gambę, trzydziestu sześciu fantazji na instrument klawiszowy oraz – być może najwcześniejszy ze wszystkich – cykl dwunastu fantazji na flet solo.

Tyleż w nim cudowności, ile zagadek. Po pierwsze, nie wiemy dokładnie, kiedy powstał: zdaniem jednych około 1727 roku, o czym świadczyłyby pewne niedoskonałości grawiury, być może sporządzonej ręką samego kompozytora; zdaniem innych, co najmniej pięć lat później, czego dowodem byłoby niezwykłe wyrafinowanie utworu, uznawanego często za fletowy odpowiednik *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. Przez pewien czas badacze dali się zwieść dopiskowi na jedynym zachowanym egzemplarzu z Bibliothèque Royale w Brukseli, który głosi, że mamy do czynienia z *Fantasie per il Violino, senza Basso*. O tym, że jest to pomyłka, pisała między innymi brytyjska flecistka Rachel Brown, przeprowadziwszy wpierw drobiazgową analizę porównawczą cyklu z „prawdziwymi" fantazjami na skrzypce z 1735 roku. Jej zdaniem dwanaście fantazji na flet jest dziełem w pełni idiomatycznym, a rzekoma „niewykonalność" kilku ustępów wynika ze specyfiki zapisu nutowego. Cykl został ułożony według następstwa tonacji, od dwóch pierwszych fantazji w A-dur i a-moll po dwie ostatnie w G-dur i g-moll. Każda z nich odzwierciedla inny afekt, poparty także schematem rytmicznym i wyborem tempa poszczególnych części. Niemiecki muzykolog Wolfgang Hirschmann dostrzegł jeszcze inny wzorzec podziału cyklu: na cztery grupy złożone z trzech fantazji, za każdym razem zestawionych według innego schematu (dur-moll-moll; dur-dur-moll; dur-moll-dur; moll-dur-moll).

Niezwykłe to dzieło. Pod wieloma względami sposobne zarówno dla szlifujących rzemiosło flecistów, jak i wytrawnych wirtuozów, szukających w nim głębszych znaczeń. Nic dziwnego, że po napisaniu tego i innych cyklów fantazji Telemann powoli uznawał dług za spłacony. Odtąd już tylko się powtarzał – jak w swoim ogrodzie, gdzie kwiaty wymagały rok w rok tych samych zabiegów pielęgnacyjnych. W 1755 roku opłakał śmierć swojego pierworodnego syna. Potem zaopiekował się wnukiem i znów wrócił do komponowania, mimo że tracił już wzrok. Zmarł w 1767 roku, na „jakieś kłucie w piersi". Ciekawe, czy osiem lat wcześniej, po śmierci Handla, wysłał na jego pogrzeb w opactwie westminsterskim pęk tulipanów z własnego ogrodu.

Dorota Kozińska

MARTA GAWLAS

Flecistka specjalizująca się w grze na instrumentach historycznych. Urodziła się w Cieszynie. Studiowała w Katowicach, Weronie, Brukseli, Amsterdamie i Genewie. Brała udział w wielu kursach mistrzowskich muzyki dawnej i pobierała lekcje u znakomitych wirtuozów fletu, m.in. Alexisa Kossenki, Georges'a Barthela, Marca Hantaï i Anny Besson. Jako solistka i kameralistka występowała w całej Europie, była również zapraszana do współpracy z wieloma renomowanymi orkiestrami. Jest członkinią kilku cenionych wśród krytyków i publiczności zespołów, takich jak Capella Cracoviensis, Orchestre de l'Opéra royal de Versailles i Cohaere Ensemble. W wieku dziewiętnastu lat dołączyła do Arte dei Suonatori, stając się wówczas najmłodszym muzykiem tej orkiestry. Współpracowała m.in. z Sophie Junker, Marcinem Świątkiewiczem, Louisem Creac'hem i Alexisem Kossenką. Marta Gawlas jest laureatką kilku nagród w konkursach muzyki dawnej w Polsce i za granicą, zarówno jako solistka, jak i członkini zespołów kameralnych. Jako instrumentalistka Cohaere Ensemble jest beneficjentką programu EEEMERGING+ – europejskiego programu wspierającego młodych muzyków zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Z zespołem tym zwyciężyła w Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA). Werdykt wydało wówczas jury pod przewodnictwem Williama Christiego.

fot. Magdalena Hałas

STILE ANTICO

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

IN A STRANGE LAND

STILE ANTICO

Helen Ashby, **Kate Ashby**, **Rebecca Hickey**
sopran

Emma Ashby, **Cara Curran**, **Rosie Parker**
alt

Andrew Griffiths, **Jonathan Hanley**, **Matthew Howard**
tenor

James Arthur, **Nathan Harrison**, **Gareth Thomas**
bas

JOHN DOWLAND
1563–1626

Flow my tears

PHILIPPE DE MONTE
1521–1603

Super flumina Babylonis

WILLIAM BYRD
ca 1540–1623

Quomodo cantabimus

RICHARD DERING
ca 1580–1630

Sancta et immaculata virginitas

THOMAS TALLIS
ca 1505–1585

In ieiunio et fletu

PETER PHILIPS
1560/1561–1628

Regina caeli laetare

WILLIAM BYRD

Tristitia et anxietas

***

WILLIAM BYRD

Haec dies

PETER PHILIPS

Gaude Maria Virgo /
Virgo prudentissima

JOHN DOWLAND

In this trembling shadow

RICHARD DERING

Factum est silentium

ROBERT WHITE
ca 1538–1574

Lamentations á 5
- Lectio prima
  - *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*
  - *Heth: Peccatum peccavit Jerusalem*
  - *Teth: Sordes eius in pedibus eius*
  - *Jod: Manum suam misit hostis*
  - *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*
- Lectio secunda
  - *Caph: Omnes populos eius gemens*
  - *Lamed: O vos omnes qui transitis per viam*
  - *Mem: De excelso misit ignem*
  - *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Wojna Dwóch Róż skończyła się w 1485 roku. Na polu bitwy pod Bosworth zginął król Ryszard III, ostatni z rodu Plantagenetów. Koronę przejął Henryk VII. W dziejach Anglii otworzył się nowy rozdział: blisko studwudziestoletni okres panowania Tudorów, z którym później skojarzono utopijne pojęcie „Merry Old England": idylliczną wizję angielskości w stanie czystym, krainy dostatniej, pachnącej piwem i niedzielną pieczenią z szałwią. A przecież wojna zostawiła królestwo w opłakanym stanie. Kolejne starcia zbrojne, począwszy od wcześniejszej o trzydzieści lat potyczki pod St Albans, odebrały jej najlepszych synów.

Na szczęście Henryk VII – przy całej swej bezwzględności – okazał się jednym z najskuteczniejszych władców w historii Anglii. Od chwili wstąpienia na tron konsekwentnie prowadził politykę mającą na celu nie tylko utrzymanie pokoju, ale też położenie fundamentów pod przyszłą koniunkturę gospodarczą. Wspierał muzykę, która stała się jednym z istotniejszych elementów edukacji szlachty i członków rodziny królewskiej. Jego syn Henryk VIII grał biegle na lutni, organach, fletach i harfie, komponował i sam wykonywał swoje pieśni. W skład jego stałej kapeli wchodzili przede wszystkim muzycy sprowadzeni z zagranicy: Italii, Francji i Niderlandów. Za przykładem Henryka poszli następni Tudorowie: na dworze Marii I przez kilka lat działał urodzony w Mechelen i wykształcony we Włoszech Philippe de Monte, którego muzyczny dorobek porównywano z największymi arcydziełami Orlanda di Lasso.

Religijna twórczość wokalna w epoce Tudorów rozwijała się pod przemożnym wpływem szkoły franko-flamandzkiej i muzyki renesansu włoskiego. Thomas Tallis, weteran w służbie Henryka VIII, Edwarda VI, Marii I i Elżbiety I, który do końca życia pozostał „niezreformowanym rzymskim katolikiem", przeszedł do annałów jako twórca słynnego czterdziestogłosowego motetu *Spem in alium*, powstałego około 1570 roku, być może z myślą o czterdziestych urodzinach królowej Elżbiety, i zdradzającego pewne wpływy szkoły weneckiej. Ten niezwykły utwór, rozpisany na osiem pięciogłosowych chórów, do dziś pozostaje jednym z najbardziej wyrafinowanych studiów w dziedzinie kontrastu muzycznego. Z tego samego okresu pochodzą także inne arcydzieła, w których Tallis świadomie nawiązywał do polifonii flamandzkiej, podporządkowując melizmatykę i kontrapunkt retoryce tekstu: między innymi motet pokutny *In ieiunio et fletu*, opublikowany w 1575 roku w zbiorze *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*. Każdy utwór Tallisa przeistaczał się w muzyczną debatę wiary i osobisty głos kompozytora w sprawie angielskiej reformacji: zapowiedź albo ewokację konfliktu między próbą przywrócenia katolicyzmu przez Marię Tudor a proklamacją niezależności Kościoła Anglii przez Elżbietę, wydawczynię trzydziestu dziewięciu artykułów religii anglikańskiej.

Thomas Tallis i jego uczeń William Byrd, nazywany „angielskim Palestriną", byli beneficjentami zagwarantowanego im przez Elżbietę monopolu na muzykę polifoniczną, połączonego z patentem na druk i edycję materiałów nutowych. Przywilej Tallisa obejmował prawo do publikowania utworów religijnych w dowolnym języku. Byrd poszedł kilka kroków dalej, asymilując na gruncie angielskim kontynentalną tradycję mszy i motetów, tworząc swoistą syntezę modeli obowiązujących po obydwu stronach Kanału. On także wytrwał do końca

w katolicyzmie – być może dlatego jego utwory, wśród nich także motety z przełomu lat 80. i 90. XVI wieku, wzbudzają raczej skojarzenia z intymną modlitwą niż publiczną manifestacją wiary. Podobną drogą szedł jego rówieśnik Robert White, w którego *Lamentacjach* pobrzmiewa być może tęsknota nie tylko za zburzoną świątynią jerozolimską, lecz i za utraconym rytem katolickim.

Inaczej już potoczyły się losy i twórcze wybory ich następców. Pierwsza fala reformacji w Anglii, poprzedzona rozwodem Henryka VIII z Katarzyną Aragońską, miała podłoże czysto polityczne. Prawdziwa reforma nastąpiła dopiero za rządów Edwarda. Po próbie przywrócenia katolicyzmu przez Marię nastąpił gwałtowny zwrot za panowania Elżbiety. O losie katolików przesądził wybuch wojny z Hiszpanią w 1588 roku: od tamtej pory upatrywano w nich zdrajców ojczyzny. Przeciwnicy Kościoła anglikańskiego zaczęli masowo opuszczać wyspę. Tułaczka okazała się też przeznaczeniem Johna Dowlanda – człowieka znikąd, urodzonego być może w Westminsterze, a może w Irlandii, wykształconego we Francji, który po uzyskaniu niezbędnych tytułów starał się, przez długie lata bez powodzenia, o posadę nadwornego muzyka w Anglii. Gdyby nie został gościem Ferdynanda Medyceusza, gdyby nie zaprzyjaźnił się z Giuliem Caccinim, jednym z założycieli Cameraty florenckiej, gdyby nie spędził blisko dekady w służbie duńskiego króla Christiana – pewnie nie lalibyśmy wraz z nim łez, słuchając melancholijnej pawany *Flow my tears*, nie w pełni też docenilibyśmy przesłanie włoskiej z ducha pieśni *In this trembling shadow*, opublikowanej w ostatnim wydanym za jego życia zbiorze *A Pilgrimes Solace*. Jak na ironię, Dowland wciąż uchodzi za ikonę elżbietańskiego renesansu muzycznego, mimo że posadę nadwornego królewskiego lutnisty zyskał dopiero w 1612 roku, dziewięć lat po śmierci królowej Elżbiety.

Peter Philips, odrobinę starszy od Dowlanda, zaczynał jako chórzysta w londyńskiej katedrze św. Pawła. W przedostatniej dekadzie XVI stulecia, już po święceniach kapłańskich, ruszył na wygnanie do Włoch przez Flandrię; zmarł ostatecznie w Brukseli. O pokolenie młodszy Richard Dering spędził większość życia w Niderlandach Hiszpańskich. Obydwaj – co znamienne – pisali muzykę wokalną w stylu włoskim. Philips trzymał się bardziej konserwatywnych wzorców szkoły weneckiej, Dering podjął twórczy dialog z manierystami, między innymi Sigismondem d'India, co z czasem zaskarbiło mu opinię jednego z prekursorów angielskiego baroku.

Ten jednak dopiero miał nadejść, opóźniony przez trzy angielskie wojny domowe i okres rządów Cromwella. Rodził się w bólach, odrzucany przez zajęte konfliktem dwory, zbity z tropu swą odrębnością wobec Kontynentu. Okazał się pogrobowcem pięknej i strasznej epoki Tudorów. Zmienił oblicze dopiero po klęsce dynastii Stuartów. Ale to już całkiem inna historia.

Dorota Kozińska

STILE ANTICO

Jeden z najbardziej renomowanych i innowacyjnych zespołów wokalnych na świecie, mający swą siedzibę w Londynie. Ich wykonania cenione są szczególnie za kreatywność, ekspresję i ogromną wrażliwość na tekst wykonywanych dzieł. Działając bez dyrygenta, dwunastoosobowy ansambl zachwyca publiczność na czterech kontynentach swoimi świeżymi, żywymi i poruszającymi wykonaniami renesansowej polifonii. Występowali m.in. w Wigmore Hall w Londynie, Concertgebouw w Amsterdamie, Bozar w Brukseli, Cité de la Musique w Paryżu, Philharmonie Luxembourg, Chan Centre for the Performing Arts w Vancouver, Gewandhaus w Lipsku czy Auditorio Nacional de Música w Madrycie. Grupa koncertowała również w Buckingham Palace w Londynie, a także Library of Congress oraz Katedrze Narodowej w Waszyngtonie. Spośród festiwali, na których wystąpiło Stile Antico, można wymienić te w Antwerpii, Brugii, Utrechcie, Bostonie oraz Yorku, a także Schleswig-Holstein Musik Festival, Lucerne Festival, Ravinia Festival oraz słynny BBC Proms. Bestsellerowe nagrania Stile Antico wydane przez Harmonia Mundi zdobyły uznanie, w tym nagrodę Gramophone Award, Diapason d'Or de l'Année, Edison Award i Preis der deutschen Schallplattenkritik. Grupa otrzymała trzy nominacje do nagrody Grammy i wystąpiła na żywo podczas 60. ceremonii rozdania nagród Grammy w Madison Square Garden w Nowym Jorku. Repertuar chóru nie ogranicza się wyłącznie do utworów dawnych. Zespół dokonał licznych prawykonań dzieł takich kompozytorów, jak Joanna Marsh, John McCabe, Nico Muhly, Giles Swayne i Huw Watkins. Do zespołów, które współpracowały ze Stile Antico, należą m.in. B'Rock Orchestra, Fretwork i Folger Consort. Stile Antico współpracowało także z Marinem Formentim, Lemn Sissay, Rihab Azar oraz Stingiem.

fot. Kaupo Kikkas

Flow my tears

Flow my tears, fall from your springs!
Exiled forever let me mourn;
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.
Down vain lights, shine you no more!
No nights are dark enough for those
That in despair their last fortunes deplore.
Light doth but shame disclose.
Never may my woes be relieved,
Since pity is dead;
And tears and sighs and groans my weary days
Of all joys have deprived.
From the highest spire of contentment
My fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts
Are my hopes, since hope is gone.
Hark! you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light.
Happy they that in hell
Feel not the world's despite.

Płyńcie, me łzy

Płyńcie, me łzy, opadajcie strumieniami,
wygnanego na wieki pozwólcie mi opłakać;
tam, gdzie czarny nocny ptak śpiewa o swej niesławie,
pozwólcie mi żyć w zapomnieniu.
Precz, próżne światła, nie świećcie już więcej!
Żadna noc nie jest wystarczająco ciemna dla tych,
którzy w rozpaczy opłakują swoje ostatnie dni:
światło tylko sromotę odkrywa.
Nigdy moje niedole nie znajdą ulgi,
gdyż miłosierdzie umarło;
a łzy i westchnienia, i jęki pozbawiły
moje utrudzone dni wszelkiej radości.
Z najwyższego szczytu szczęśliwości
moja fortuna została zrzucona.
A strach i żal, i ból w mym osamotnieniu
są moją nadzieją, odkąd nadzieja mnie opuściła.
Słuchajcie, wy, cienie mieszkające w ciemności,
nauczcie się gardzić światłem.
Szczęśliwi ci, którzy w piekle
nie odczuwają nikczemności świata.

Tłum. Jakub Kubieniec

Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis,
illlic sedimus et flevimus
dum recordaremur tui, Sion.
Illic interrogaverunt nos,
qui captivunt abduxerunt nos,
verba cantionum.
Quomodo cantabimus
canticum Domini
in terra aliena?
In salicibus in medio
eius suspendimus organa nostra.

Psalmus 137, 1. 3–4. 2

Nad rzekami Babilonu

Nad rzekami Babilonu –
tam myśmy siedzieli i płakali,
kiedyśmy wspominali Syjon.
Bo tam żądali od nas
pieśni ci, którzy nas uprowadzili,
pieśni radości ci, którzy nas uciskali.
Jakże możemy śpiewać
pieśń Pańską
w obcej krainie?
Na topolach tamtej krainy
zawiesiliśmy nasze harfy.

Ps 137, 1. 3–4. 2
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Quomodo cantabimus

Quomodo cantabimus
canticum Domini
in terra aliena?
Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
oblivioni detur dextera mea.
Adhaerat lingua mea faucibus meis,
si non meminero tui.
Si non proposuero Jerusalem
in principio laetitiae meae.
Memor esto, Domine,
filiorum Edom,
in die Jerusalem.

Psalmus 137, 4–7

Sancta et immaculata virginitas

Sancta et immaculata virginitas,
quibus te laudibus efferam nescio,
quia quem caeli capere non poterant,
tuo gremio contulisti.
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui.

In ieiunio et fletu

In ieiunio et fletu plorabant sacerdotes,
parce Domine, parce populo tuo,
et ne des haereditatem tuam in perditionem.
Inter vestibulum et altare
plorabant sacerdotes dicentes:
parce populo tuo.

Jakże możemy śpiewać

Jakże możemy śpiewać
pieśń Pańską
w obcej krainie?
Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie,
niech uschnie moja prawica!
Niech język mi przyschnie do podniebienia,
jeśli nie będę pamiętał o tobie,
jeśli nie postawię Jeruzalem
ponad największą moją radość.
Przypomnij, Panie,
synom Edomu,
dzień Jeruzalem.

Ps 137, 4–7
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Święta i niepokalana dziewiczości

Święta i niepokalana dziewiczości,
nie wiem, jakimi pochwałami cię wysławię,
bo Tego, którego niebiosa objąć nie mogły,
nosiłaś w swym wnętrzu.
Błogosławionaś Ty między niewiastami
i błogosławiony owoc żywota Twojego.

Tłum. Jakub Kubieniec

Wśród postów i łez

Wśród postów i łez płakali kapłani:
„Przebacz, Panie, przebacz ludowi Twemu
i nie wydawaj Twego dziedzictwa na zatracenie".
Pomiędzy przedsionkiem i ołtarzem
płakali kapłani, mówiąc:
„Przebacz ludowi Twemu".

Tłum. Jakub Kubieniec

Regina caeli laetare

Regina caeli laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Tristitia et anxietas

Tristitia et anxietas occupaverunt interiora mea.
Moestum factum est cor meum in dolore,
et contenebrati sunt oculi mei.
Vae mihi, quia peccavi.
Sed tu, domine, qui non derelinques sperantes in te,
consolare et adjuva me
propter nomen sanctum tuum,
et miserere mei.

Haec dies

Haec dies quam fecit Dominus;
exultemus et laetemur in eia. Alleluia.

Psalmus 118, 24

Królowo nieba, wesel się

Królowo nieba, wesel się, alleluja:
bo Ten, któregoś nosiła, alleluja,
zmartwychwstał, jak powiedział, alleluja,
módl się za nami do Boga, alleluja.

Smutek i niepokój

Smutek i niepokój ogarnęły moje wnętrzności.
W bólu okryło się żałobą me serce
i pogrążyły w mroku me oczy.
Biada mi, bom zgrzeszył.
Lecz Ty, Panie, który nie opuszczasz ufających Tobie,
pociesz mnie i pomóż mi
ze względu na Twe święte imię,
i zmiłuj się nade mną.

Tłum. Jakub Kubieniec

Oto dzień

Oto dzień, który Pan uczynił:
radujmy się zeń i weselmy!

Ps 118, 24
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Gaude Maria Virgo / Virgo prudentissima

Gaude Maria Virgo, cunctas haereses sola interemisti,
in universo mundo, Alleluia.
Virgo prudentissima, quo progrederis,
quasi aurora valde rutilans?
Filia Sion, tota formosa et suavis es:
pulchra ut luna, electa ut sol, Alleluia.

In this trembling shadow

In this trembling shadow cast
From those boughs which thy winds shake,
Far from human troubles placed,
Songs to the Lord would I make,
Darkness from my mind then take:
For thy rites none may begin
Till they feel thy light within.

Factum est silentium

Factum est silentium in caelo dum committeret bellum
draco cum Michaele Archangelo.
Audita est vox milia milium, dicentium:
salus, honor et virtus omnipotenti Deo.
Alleluia.

Raduj się, Dziewico Maryjo / Dziewico najroztropniejsza

Raduj się, Dziewico Maryjo, która sama zgładziłaś
wszystkie herezje na całym świecie, alleluja.
Dziewico najroztropniejsza, dokąd zdążasz,
jak jutrzenka wielce jaśniejąc?
Córko Syjonu, cała jesteś piękna i miła:
nadobna jak księżyc, wybrana jak słońce, alleluja.

Tłum. Jakub Kubieniec

Zrzucony w te drżące cienie

Zrzucony w te drżące cienie
z gałęzi, którymi potrząsają twoje wichry,
umieszczony z dala od ludzkich strapień,
zaśpiewam pieśni Panu,
i w ten sposób usunę mrok z mego umysłu.
Bo nikt nie może zacząć Twych rytów,
póki nie poczuje wewnątrz Twego światła.

Tłum. Jakub Kubieniec

Cisza zapadła

Cisza zapadła w niebie, gdy rozpoczął wojnę
smok z Michałem Archaniołem.
Usłyszano głos tysiąca tysięcy mówiących:
„Zbawienie, chwała i moc wszechmogącemu Bogu".
Alleluja.

Tłum. Jakub Kubieniec

Lamentations á 5

Lectio prima

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae
Heth:
Peccatum peccavit Jerusalem,
propterea instabilis facta est.
Omnes qui glorificabant
eam spreverunt illam,
quia viderunt ignomimiam eius;
ipsa autem gemens
et conversa est retrorsum.

Teth:
Sordes eius in pedibus eius,
nec recordata est finis sui.
Deposita est vehementer,
non habens consolatorem.
Vide, Domine, afflictionem meam,
quoniam erectus est inimicus.

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

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentacje na pięć głosów

Lekcja pierwsza

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

Tet:
W fałdach jej sukni plugastwo:
niepomna była przyszłości;
wielce ją poniżono,
nikt nie spieszy z pociechą:
„Spojrzyj na nędzę mą, Panie,
bo wróg bierze górę".

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.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lectio secunda

Caph:
Omnes populos eius gemens,
et quaerens panem;
dederunt pretiosa quaeque pro cibo
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.

Mem:
De excelso misit ignem
in ossibus meis, et erudivit me:
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum;
posuit me desolationem,
tota die moerore confectam.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 8–13

Lekcja druga

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.

Mem:
Zesłał ogień z wysoka,
kazał mu wejść w moje kości;
zastawił sieć na me nogi,
sprawił, że się cofnęłam;
uczynił mnie spustoszoną,
cierpiącą dzień cały.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 1, 8–13
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

EWA MROWCA

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

PIÈCES DE CLAVECIN

Ewa Mrowca
klawesyn

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT
1629–1691

Pièces in g-moll*
- Prélude
- Allemande
- Courante
- 2e Courante
- Sarabande
- Gigue
- Gaillarde
- Passacaille
- Les Songes agréables d'Atys
- Passacaille d'Armide

Pièces in a-moll*
- Gaillarde
- Courante
- Sarabande
- Double de la Sarabande
- Gigue

Pièces in d-moll*
- Prélude
- Allemande
- Courante
- Double de la Courante
- 2e Courante
- Sarabande grave
- Sarabande
- Gigue
- Gaillarde
- Gavotte
- Menuet
- Variations sur les folies d'Espagne

* Ze zbioru *Pièces de clavecin. Livre premier*

Być może nie wiedzielibyśmy dziś tyle o życiu i obyczajach na dworze Króla Słońce, gdyby Karol I Ludwik, elektor Rzeszy z dynastii Wittelsbachów, nie zwrócił się w stronę Francji i w związku z tym nie zmienił zdania w kwestii zamążpójścia swej najstarszej córki Elżbiety. Liselotte – bo takie imię przylgnęło do niej od dzieciństwa – miała zostać żoną swego kuzyna Wilhelma Orańskiego, ale ojciec wydał ją ostatecznie za świeżo owdowiałego Filipa, księcia Orleanu i młodszego brata Ludwika XIV. Księżniczka Palatynatu miała wówczas dziewiętnaście lat. Ślub odbył się *per procura* – Liselotte poznała swojego męża cztery dni potem, 20 listopada 1671 roku. Wiele lat później, być może już z perspektywy swoich małżeńskich doświadczeń, pisała o nim do jednej ze swych arystokratycznych przyjaciółek w niezbyt pochlebnym tonie: że szpetny wprawdzie nie był, ale bardzo niski, że nos miał ogromny, za to usta zbyt małe i zęby popsute; że w manierach przypominał bardziej kobietę niż mężczyznę, nie znosił koni ani polowań, i w gruncie rzeczy interesowały go tylko tańce, zabawy, życie towarzyskie, jedzenie i wymyślne stroje. Swój opis podsumowała smutną konkluzją, że Filip chyba nigdy w życiu nikogo nie kochał.

Pod tym względem chyba nie miała racji: wygląda na to, że największą miłością Filipa Orleańskiego był jego imiennik, „piękny jak anioł" Kawaler Lotaryński, z którym związał się jeszcze za życia swej pierwszej żony Henrietty. Ta była o niego tak zazdrosna, że gdy zmarła w tajemniczych okolicznościach w wieku niespełna dwudziestu sześciu lat – ponoć po przedawkowaniu opium – obu panów podejrzewano o współudział w zamordowaniu niechętnej ich romansowi księżnej. Liselotte nie przywiązywała aż tak wielkiej wagi do homoseksualnych skłonności swego męża, trudno jednak nazwać ich pożycie szczęśliwym. Mimo to oboje spełnili swój prokreacyjny obowiązek, i to aż trzykrotnie. Po wydaniu na świat dwóch synów i jedynej córki Liselotte odmówiła dalszego dzielenia łoża z Filipem. Przez resztę życia, wypełnionego mnóstwem dworskich intryg i osobistych kłopotów, szukała pociechy w lekturze najrozmaitszych książek – od greckich klasyków po traktaty matematyczne – i prowadzeniu niezwykle bogatej korespondencji.

W 1682 roku, zanim jeszcze wypadła z łask Ludwika XIV, pisała w liście do swej bratowej, jak przebiegały słynne *jours d'appartement*, które władca urządzał w Wersalu w każdy poniedziałek, każdą środę i każdy piątek. Dworzanie zbierali się punktualnie o szóstej po południu w przedpokojach królewskich, dwórki – w komnacie królowej. Goście przez cztery godziny tańczyli, grali w karty, jedli, pili i słuchali muzyków *de la chambre du Roy*. Zespół był pokaźny: w jego skład wchodziło kilkanaścioro śpiewaków, teorbista, dwóch lutnistów, trzech gambistów, czterech flecistów, czterech skrzypków oraz klawesynista – doskonale znany księżnej Jean-Henri d'Anglebert. Kto zmęczył się tańcem w największej z sal przylegających do komnaty Króla Słońce, ten przechodził na sąsiednie pokoje. A w każdym z nich – oprócz stołów do gier i stolików uginających się pod ciężarem owoców i wykwintnych konfitur – zastawał inne muzyczne cuda: w królewskich apartamentach rozbrzmiewały utwory solowe, tria, suity, arie, kantaty i fragmenty oper. „Ach, gdybym miała teraz opowiedzieć Waćpani, jak wspaniale umeblowane są te pokoje i jak wielka jest liczba zgromadzonych w nich sreber, nigdy bym nie skończyła".

Niewiele wiadomo o muzycznej edukacji i pierwszych trzech dekadach życia d'Angleberta, poza tym, że był synem zamożnego szewca z Bar-le-Duc. Nie wiadomo też, kiedy opuścił rodzinne miasto i trafił do stolicy. Zanim się ożenił w 1659 roku, miał już status *bourgeois de Paris* i z pewnością był od dłuższego czasu organistą w kościele jakobinów przy Rue St. Honoré. Prawdziwa kariera zaczęła się dlań rok później, kiedy został klawesynistą na dworze Filipa Orleańskiego. Historia milczy, jak znosił jego ekscesy z męskimi faworytami i kłótnie z Henriettą, wytrwał jednak w służbie u księcia przez osiem lat. Ale już w 1662 roku zajął analogiczną pozycję na dworze Ludwika XIV, i to w dość osobliwych okolicznościach. Odkupił mianowicie posadę od Jacques'a Championa de Chambonnièresa, praojca szkoły klawesynistów francuskich i być może swego mistrza, który słynął z trudnego charakteru i ponoć nie dość umiejętnie realizował basso continuo w królewskim zespole. Pozostał na stanowisku aż do śmierci w 1691 roku, przez ostatnie dwanaście lat łącząc je ze służbą na dworze synowej króla i delfiny Francji, Marii Anny Wiktorii Bawarskiej.

Był też cenionym nauczycielem, pod którego skrzydła dostała się kolejna osoba związana z Królem Słońce – jego ukochana nieślubna córka Maria Anna de Bourbon. Słynna z piękności „Mademoiselle de Blois" okazała się również wybitnie uzdolnioną klawesynistką. To jej właśnie d'Anglebert zadedykował przepięknie wydany w 1689 roku zbiór *Pièces de clavecin*, obejmujący pięćdziesiąt siedem utworów zgrupowanych w cztery rozbudowane suity i opatrzonych siedmiostronicowym wstępem „ze sposobem ich grania". Trzy z czterech suit otwierają preludia niemenzurowane – nawiązujące do lutniowej tradycji krótkiej improwizacji, której głównym celem było wypróbowanie instrumentu. Preludia – w których d'Anglebert wyraźnie czerpał inspirację z toccat Frescobaldiego i Frobergera – są też swoistym wprowadzeniem w tonację poszczególnych suit. W każdej z nich następuje później główna sekwencja utworów tanecznych – czyli *allemande*, *courante*, *sarabande* i *gigue* – często powtórzonych kilkakrotnie (w *Pièces en sol mineur* są na przykład trzy *courantes*: dwa własne i jedna transkrypcja z Lully'ego z wariacją d'Angleberta). W dalszych częściach suit znalazły się inne modne na ówczesnym dworze tańce oraz transkrypcje fragmentów instrumentalnych z dzieł Lully'ego – z niezwykłą wyobraźnią i wyczuciem faktury „przełożonych" na idiom klawesynowy.

Kolekcja – choć sam d'Anglebert nie zdążył się długo nią nacieszyć – na początku XVIII stulecia stała się istną biblią wirtuozów i kompozytorów muzyki klawiszowej. Sztuki ornamentowania uczył się na niej Johann Sebastian Bach. Bez Anglebertowych suit nie byłoby *Pièces de clavecin* Rameau. Egzemplarze wydania z 1689 roku przetrwały w zaskakująco dużej liczbie bibliotek i zbiorów prywatnych. Co dziś dla nas najważniejsze, klawesynowe arcydzieła d'Angleberta budzą coraz większe zainteresowanie wśród świadomych ich kontekstu wykonawców. To dzięki nim w wyobraźni słuchaczy ożywa wizja wersalskich *jours d'appartement* – z tłumem dworzan, ze stołami do gry w szachy, tryktraka i pikietę, pokrytych zielonym, obszytym złotymi frędzlami aksamitem. Król się bawi i tańczy. Czego nie opisała w swych listach księżna Liselotte, rozbrzmiewa w przepysznej muzyce d'Angleberta.

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, Christophe'a Rousseta, Elisabeth Joyé, Pierre'a Hantaïa oraz Jespera Bøjego 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

SÉBASTIEN DAUCÉ
ENSEMBLE CORRESPONDANCES

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

TENEBRAE

Sébastien Daucé
kierownictwo artystyczne, pozytyw

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Paco García, **André Pérez Muíño**
haute-contre

Randol Rodriguez, **Davy Cornillot**
tenor

Étienne Bazola, **Lysandre Châlon**
bas

Josèphe Cottet, **Paul Monteiro**
skrzypce

Gauthier Broutin
wiolonczela

Mathilde Vialle
viola da gamba

Lucile Perret, **Guillaume Beaulieu**
flet

Gabriel Rignol
teorba

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
1643–1704

Première leçon de ténèbres du Mercredi Saint H 120
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae
Aleph: Quomodo sedet
Beth: Plorans ploravit
Gimel: Migravit Judas
Dalet: Viae Sion
He: Facti sunt
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Troisième leçon de ténèbres du Mercredi Saint H 135
Jod: Manum suam misit hostis
Caph: Omnis populus eius gemens
Lamed: O vos omnes
Mem: De excelso misit ignem
Nun: Vigilavit iugum
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Concert pour quatre parties de violes H 545
Prélude
[Allemande]
Gigue française
Passecaille

HENRY DU MONT
1610–1684

Sub umbra noctis profundae

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Troisième leçon de ténèbres du Jeudi Saint H 136
Aleph: Ego vir videns paupertatem meam
Beth: Vetustam fecit pellem meam
Ghimel: Circomaedificavit adversum me
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Huitième méditation pour le Carême 'Stabat mater dolorosa' H 387

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

The Ensemble Correspondances is in residence at the theater of Caen. It is associated with the Musée du Louvre. It receives the support of la vie brève – Théâtre de l'Aquarium for its creation residency.
The Ensemble Correspondances is supported by the Ministry of Culture – DRAC Normandie, the Normandy Region, the Calvados department, the City and the Theater of Caen.
The ensemble is assisted by the correspondances Foundation, which brings together music lovers active in supporting research, publishing and interpretation of 17th Century music. It receives regular support from the Calvados department, the French Institute, the ODIA Normandie and the Centre National de la Musique for its concert, export and recording activities.
The Ensemble Correspondances is a member of Arviva – Arts vivants, Arts durables, and is committed to the environmental transition of performing arts.
The ensemble is a member of FEVIS, Profedim and the European Early Music Network.

ARTVS
AD.1996

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 Metzu, 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, które 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, napisane wyjątkowo kunsztownym stylem, odzwierciedlające 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 Victorię, 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 – prezentowali 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 Marca-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

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 i Yvesa 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 (Akadêmia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikko Francka (L'Orchestre philharmonique 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. Sébastien Daucé 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. W latach 2012–2018 wykładał w Le Pôle supérieur d'enseignement artistique Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB). Uzyskał tytuł „artysty stowarzyszonego" w Fondation Royaumont. W 2018 roku był gościnnym dyrektorem artystycznym London Festival of Baroque Music.

fot. François Berthier

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Założony w 2009 roku w Lyonie zespół wokalistów i instrumentalistów, prowadzony przez klawesynistę i organistę Sébastiena Daucégo. Ansambl sięga nie tylko po twórczość kompozytorów cieszących się zasłużoną sławą, jak Marc-Antoine Charpentier, ale i ożywia utwory mniej dzisiaj znane, choć wykonywane i doceniane w swoich czasach – dzieła Antoine'a Boësseta czy Étienne'a Mouliniégo, podkreślając wciąż aktualną nowoczesność ich brzmienia. Od początku swej działalności formacja specjalizuje się w interpretowaniu muzyki francuskiej z XVII wieku i na przestrzeni lat stała się zespołem wzorcowym tego repertuaru, także dzięki badaniom nad historyczną praktyką wykonawczą. Zespół dokonał rekonstrukcji muzyki koronacji Ludwika XIV czy *Ballet Royal de la Nuit*, pozwalając nam w ten sposób na nowo odkryć ważny moment muzyczny XVII wieku, który zainaugurował panowanie Króla Słońce. Zaangażowanie zespołu w tchnięcie nowego życia w twórczość już znanych kompozytorów i w przywrócenie wizerunków postaci mniej znanych dziś, ale w swoich czasach popularnych i często wykonywanych, zaowocowało kilkunastoma ciepło przyjętymi przez krytyków nagraniami, które zdobyły wyróżnienia w kraju i za granicą. Wśród nich są: *Litanies de la Vierge* Charpentiera (2013), *Pastorale de Noël et O de l'Avent* (2016) i *Histoires sacrées* (2019), *Meslanges pour la chapelle d'un prince* Mouliniégo (2015), *O Mysterium* z muzyką Du Monta (2016) czy *Grands Motets* de Lalande'a (2022), *Perpetual Night* (2018) czy *Membra Jesu Nostri* Buxtehudego (2021). Zespół pracuje także nad eksperymentalnymi formatami charakterystycznymi dla Grand Siècle z inscenizacjami, takimi jak *Songs* w reżyserii Samuela Achache'a z udziałem Lucile Richardot czy masque anglais *Cupid & Death* stworzona w 2021 roku w Théâtre de Caen. Występuje na najważniejszych festiwalach we Francji (Aix-en-Provence, Saintes, Sablé, 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. Paweł Stelmach

Première leçon de ténèbres du Mercredi Saint

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,
et ipsa oppressa est amaritudine.

Pierwsza lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielką Środę

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 Syjonu w żałobie,
nikt nie spieszy na jego święta;
wszystkie jego bramy bezludne,
kapłani wzdychają,
dziewice znękane,
on sam pogrążony w goryczy.

He:
Facti sunt hostes eius in capite,
inimici eius locupletati sunt:
quia Dominus locutus est super
eam propter multitudinem iniquitatum eius:
parvuli eius ducti sunt in captivitatem,
ante faciem tribulantis.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 1–5

He:
Wszyscy jego ciemięzcy są górą,
szczęśliwi są jego wrogowie,
albowiem zasmucił go Pan
za mnóstwo jego grzechów,
dzieci poszły w niewolę
[gnane] przed ciemięzcą.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 1, 1–5
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Troisième leçon de ténèbres du Mercredi Saint

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.

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielką Środę

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.

Mem:
De excelso misit ignem
in ossibus meis, et erudivit me:
expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum:
posuit me desolatum,
tota die moerore confectam.

Nun:
Vigilavit iugum iniquitatum mearum;
in manu eius convolutae sunt,
et impositae collo mea;
infirmata est virtus mea:
dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.

Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 10–14

Mem:
Zesłał ogień z wysoka,
kazał mu wejść w moje kości;
zastawił sieć na me nogi,
sprawił, że się cofnęłam;
uczynił mnie spustoszoną,
cierpiącą dzień cały.

Nun:
Ciężkie brzemię mych grzechów
ręką Jego związanych
przygniata mi szyję,
mocą moją chwieje:
Pan wydał mnie w ręce,
którym nie zdołam się wymknąć.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 1, 10–14
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Sub umbra noctis profundae

In Elevatione Hostiae

Sub umbra noctis profundae
languemus in silentio.
animae miserae, sontes et immundae;
nos opprimit afflictio,
et criminum compunctio.
Consolator afflictorum,
spes unica miserorum,
poenitentes justifica,
et moerentes laetifica.

W cieniu głębokiej nocy

Na podniesienie

W cieniu głębokiej nocy
słabniemy w milczeniu,
dusze biedne, pełne win i nieczyste,
gnębi nas udręka
i żal za zbrodnie.
Pocieszycielu strapionych,
jedyna nadziejo biedaków,
usprawiedliw pokutujących,
a smutnych rozwesel.

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 człowiek, co zaznał boleści
pod rózgą Jego gniewu;
On mnie prowadził, iść kazał
w ciemnościach, a nie w świetle,
przeciwko mnie jednemu
cały dzień zwracał swą rękę.

Bet:
Zniszczył me ciało i skórę,
połamał moje kości,
osaczył mnie i nagromadził wokół
jadu i goryczy;
ciemność mi dał na mieszkanie,
tak jak umarłym na wieki.

Gimel:
Opasał mnie murem,
nie wyjdę,
obciążył moje kajdany.
Nawet gdy krzyczę i wołam,
On tłumi moje błaganie;
głazami zagrodził mi drogi,
a ścieżki moje poplątał.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 3, 1–9
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Huitième méditation pour le Carême

Stabat Mater dolorosa
iuxta 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 non posset contristari,
Piam Matrem contemplari
dolentem cum filio?

Jacopone da Todi

Ósma medytacja na Wielki Post

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.

Gdzież jest człowiek, co łzę wstrzyma,
gdy mu stanie przed oczyma
w mękach Matka ta bez skaz?

Kto się smutkiem nie poruszy,
gdy rozważy boleść duszy
Matki z Jej Dziecięciem wraz?

Jacopone da Todi

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.

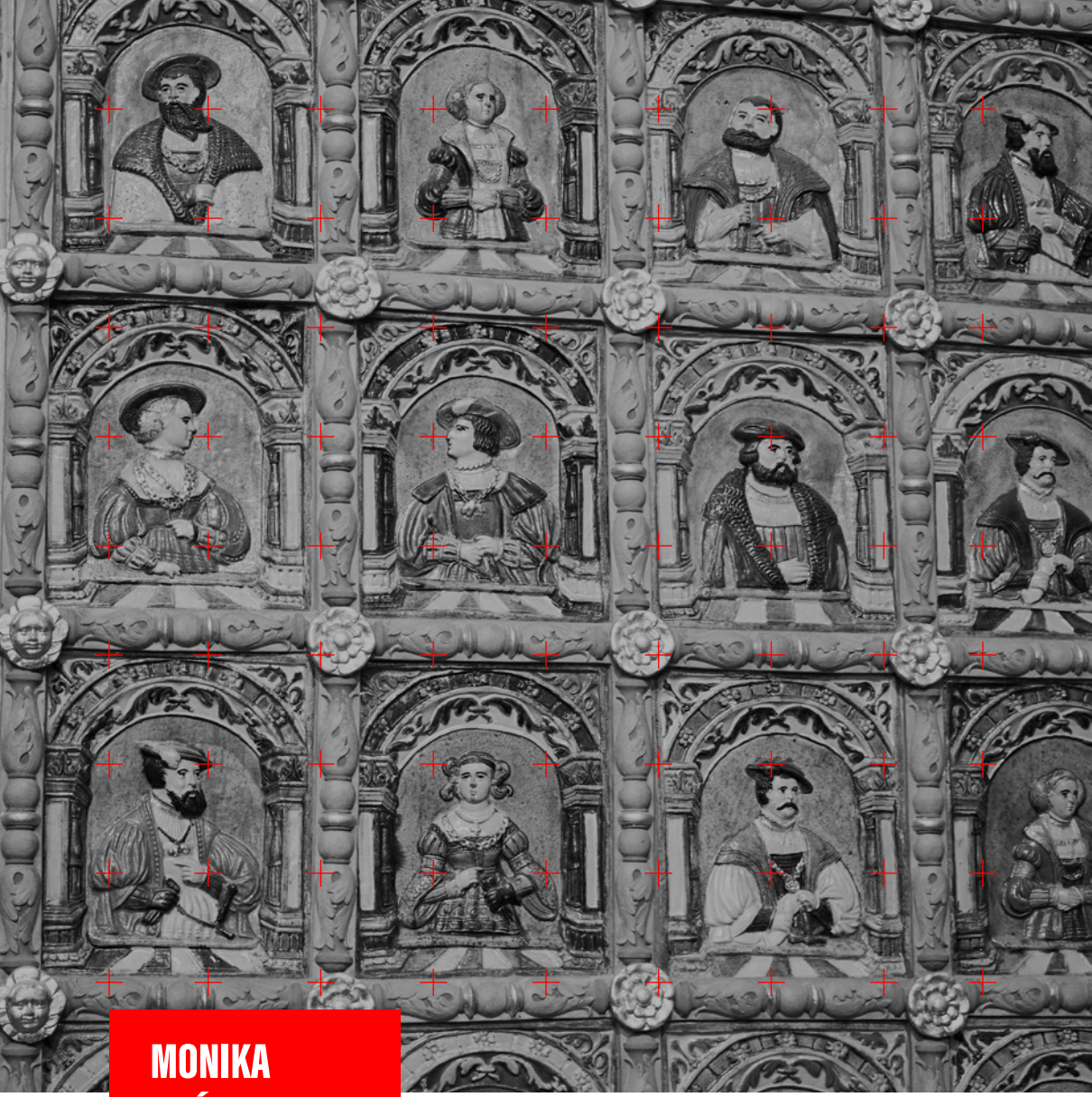
Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1–11

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielki Piątek

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza
Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,
spojrzyj i przypatrz się naszej hańbie.
Dziedziczny nasz dział przypadł obcym,
cudzoziemcom – nasze domostwa.
Sieroty, nie mamy już ojca,
a matki nasze jak wdowy.
Własną wodę za srebro pijemy,
za własne drzewo płacimy.
Pędzą nas z jarzmem na szyi,
ustajemy, a nie ma wytchnienia.
Do Egiptu wyciągaliśmy ręce,
i do Asyrii, by nasycić się chlebem.
Przodkowie nasi zgrzeszyli – ich nie ma,
a my dźwigamy ich grzechy.
Słudzy panują nad nami,
nikt nas nie ocala z ich ręki.
Życiem za chleb płacimy
wobec [groźby] miecza w pustyni.
Jak piec nasza skóra gorąca
od straszliwego głodu.
Na Syjonie hańbiono kobiety,
a dziewice po miastach Judy.

Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.

Lm 5, 1–11
Tłum. za Biblią Tysiąclecia



MONIKA KAŹMIERCZAK

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

KLAVIERWERKE

Monika Kaźmierczak
carillon

JOHANN JACOB FROBERGER
1616–1667

Suite XII FbWV 612 opr. Arie Abbenes
- Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV Rè de Romani
- Gigue
- Courant
- Sarabande

Toccata II FbWV 102 opr. Arie Abbenes

Suite XV FbWV 610 opr. Sander van den Houten
- Allemande
- Gigue
- Courante
- Sarabande

Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche FbWV 632 opr. Witold Maciak

Partite auff die Maÿerin FbWV 606 opr. Arie Abbenes
- Prima partita
- Seconda partita
- Terza partita
- Quarta partita
- Sexta partita. Crommatica
- Courant sopra Maÿerin
- Double
- Saraband sopra Maÿerin

Suite XX FbWV 620 opr. Arie Abbenes
- Allemande. Méditation, faite sur ma mort future, laquelle se joue lentement avec discrétion NB Memento Mori Froberger
- Courant (Avec discrétion)
- Sarabande
- Gigue

W mieście Muiden w Holandii Północnej, nieopodal ujścia rzeki Vecht, stoi twierdza Muiderslot, której początki sięgają XIII wieku. Zamek został wzniesiony na polecenie Florisa V, hrabiego Holandii i Zelandii z dynastii Gerolfingów, jednego z najsłynniejszych średniowiecznych władców Niderlandów, tyleż uwielbianego przez chłopów, którym nadał liczne przywileje, jak znienawidzonego przez swych szlacheckich wasali. Floris zginął w kwiecie wieku, wskutek spisku zawiązanego przez Gijsbrechta z Amstel, Gerarda z Velzen i Hermana z Woerden, którzy porwali go podczas polowania z sokołami i wywieźli skrępowanego do Muiderslot. Wieść o porwaniu rozeszła się lotem błyskawicy i skłoniła rozwścieczonych chłopów do próby odbicia swego pana – zakończonej gwałtownym starciem, w którym wszystko poszło nie tak i jeden ze spiskowców dosłownie zaszlachtował hrabiego. Po śmierci Florisa twierdza przeszła w ręce biskupa Utrechtu, który nakazał ją zburzyć. Odbudowana sto lat później przez księcia Albrechta I Bawarskiego, doczekała się świetności dopiero w XVII wieku, kiedy zamieszkał w niej Pieter Corneliszoon Hooft, objąwszy urząd szeryfa Muiden. Hooft, poeta, dramaturg i historyk, jedna z najjaśniejszych postaci Złotego Wieku Niderlandów, co lato ściągał do zamku doborowe grono artystów i uczonych, do którego z czasem przylgnęła nazwa Muiderkring. Niderlandzcy humaniści prowadzili dysputy całymi dniami, a gdy dość już mieli uczt duchowych, szli do zamkowych ogrodów napawać się wonią leczniczych ziół i zajadać śliwkami z ulubionego sadu gospodarza.

Jednym z członków kręgu był Constantijn Huygens, przyjaciel i patron sztuk wszelkich, wśród których niebagatelną pozycję zajmowała muzyka. Śpiewu uczył się ponoć od drugiego roku życia, grę na lutni i violi da gamba opanował biegle, zanim skończył lat dziesięć, później, gdy zajął się też kompozycją, do jego ulubionych instrumentów dołączył klawesyn. O wybitnym talencie Johanna Jacoba Frobergera dowiedział się od angielskiego dyplomaty Williama Swanna, przed którym wirtuoz wystąpił w 1649 roku w Wiedniu, tuż przed wyruszeniem w kolejną kilkuletnią podróż artystyczną po Europie. Froberger miał wówczas trzydzieści trzy lata i niósł już ze sobą ogromny bagaż doświadczeń. Urodził się w Stuttgarcie, w rodzinie Basiliusa, tenora na dworze księcia wirtemberskiego, i Anny z domu Schmid. Był najmłodszym z jedenaściorga rodzeństwa i podobnie jak wszyscy jego bracia otrzymał solidne muzyczne wykształcenie – z pewnością pod okiem ojca, a zapewne też innych mistrzów związanych z Württemberg Hofkapelle: wiele wskazuje, że pierwszych lekcji gry na organach udzielał mu sam Johann Ulrich Steigleder, organista w kościele kolegiackim i na książęcym dworze.

Kapelę rozwiązano w 1634 roku, po klęsce protestantów w pierwszej bitwie pod Nördlingen, jednym z najważniejszych starć podczas wojny trzydziestoletniej. Młodziutki Froberger przebywał wówczas w Wiedniu, dokąd wyjechał po dalsze nauki w 1631 roku, dzięki rekomendacji i wsparciu pewnego szwedzkiego dyplomaty. O szczegółowych losach Johanna Jacoba wiadomo niewiele aż do 1637 roku, kiedy stracił oboje rodziców i jedną z sióstr w epidemii czarnej śmierci, został nadwornym organistą cesarza Ferdynanda III i zapewne w związku z objęciem tej funkcji przeszedł na

katolicyzm, jesienią zaś ruszył w pierwszą podróż do Włoch i podjął studia u Girolama Frescobaldiego w Rzymie. Do Wiednia Froberger wrócił po trzech latach, po czym w 1645 roku znów wyjechał do Italii, tym razem po nauki do słynnego jezuickiego teologa, wynalazcy i erudyty Athanasiusa Kirchera. W 1649 roku wpadł do Austrii jak po ogień, żeby wkrótce objechać pół Europy i osiąść w Wiedniu na dłużej dopiero cztery lata później. Ostatnie lata życia spędził zapewne w Montbéliard przy dzisiejszej granicy ze Szwajcarią, u owdowiałej księżnej wirtemberskiej Sybilli, którą poznał jeszcze w czasach stuttgarckich. Większość informacji z tego okresu pochodzi z obfitej korespondencji Sybilli z Constantijnem Huygensem, który w 1665 roku wreszcie poznał Frobergera osobiście i opłacił jego podróż do Moguncji, gdzie wirtuoz wystąpił na dworze elektora-arcybiskupa.

Rok później Froberger już nie żył. Zrozpaczona Sybilla pisała w liście do Huygensa: „Wiem, jak gorzko wraz ze mną opłakuje pan stratę mego ukochanego, czcigodnego mistrza i nauczyciela. (…) Bogu niech będą dzięki za naszą przyjaźń, bo nikt w moich kręgach nie rozumie jego szlachetnej sztuki tak dobrze jak pan". Księżna odziedziczyła dużą część spuścizny Frobergera i tylko raz złamała daną mu obietnicę, że nie udostępni jej nikomu, wysyłając kilka rękopisów Huygensowi. Utwory mimo to krążyły w odpisach, przez stulecia cenione wyżej niż dorobek popularnych dziś mistrzów baroku. W 2006 roku wyszedł na światło dzienne kolejny manuskrypt Frobergera, pochodzący najprawdopodobniej właśnie z kolekcji księżnej Sybilli.

Tym, co odróżnia twórczość Frobergera na tle innych kompozycji klawiszowych tego czasu, jest jej niezwykły ładunek emocjonalny. Każda figura i każdy ornament są w niej nośnikiem jakiegoś afektu: od *gaudium* w utworach okolicznościowych, dedykowanych między innymi Sybilli, aż po rozdzierający serce *dolor* w lamentach i medytacjach. Pod względem formalno-estetycznym Froberger zdaje się nie tylko czerpać ze wszystkich stylów, z jakimi zetknął się podczas rozlicznych podróży, ale też nadawać im całkiem nową postać, tak integralnie zrośniętą z fakturą klawiszową, że czasem nie sposób dosłuchać się źródła inspiracji. Froberger na klawiaturze śpiewa, kształtuje każdy temat jak mistrz włoskiego *bel canto*, opowiada z przejęciem historie – czasem tak sugestywne jak muzyczny obraz upadku ze schodów w *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* (chodzi o francuskiego lutnistę Charles'a Fleury'ego; Froberger był świadkiem jego tragicznej śmierci).

Jego muzyka jest jak pamiętnik z samotnej podróży – pełnej niebezpieczeństw i gwałtownych uniesień, refleksji nad prawami rządzącymi światem i ludzką naturą, krótkich chwil pewności i długich okresów zwątpienia. Księżna Sybilla zapewne miała rację: w jej kręgach wszyscy podziwiali twórczość Frobergera, lecz mało kto ją rozumiał.

Dorota Kozińska

MONIKA KAŹMIERCZAK

Carillonistka, organizatorka życia muzycznego, pedagog. Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej na kierunkach: teoria muzyki, muzyka kościelna oraz dyrygentura chóralna. Ukończyła także Nederlandse Beiaardschool w Amersfoort. Stypendystka Miasta Gdańska i rządu niderlandzkiego (stypendium Huygensa). Naukę gry na carillonie rozpoczęła w 2000 roku podczas kursów u Gerta Oldenbeuvinga, organizowanych przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska. W 2005 roku uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii, prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Od 2001 roku gra na gdańskich carillonach, a od 2018 roku piastuje funkcję carillonistki miejskiej. Jest laureatką międzynarodowych konkursów gry na carillonie: I miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Almelo (2003), II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Venlo (2004), finał Międzynarodowego Konkursu Carillonowego w Mechelen (2008), III miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Zwolle (2013). Aktywnie koncertuje w Polsce i na świecie, m.in. na Litwie, we Francji, w Belgii, Holandii, Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2021 roku zarejestrowała nominowany do nagrody Fryderyk album *Contemporary Carillon* z utworami napisanymi na carillon przez współczesnych kompozytorów, wydany przez Anaklasis. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. kilku edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Uhonorowana Nagrodą Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „Splendor Gedanensis" za rok 2020 oraz odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej".

fot. z archiwum artystki

EVA ZAÏCIK
PABLO VALETTI
CÉLINE FRISCH
CAFÉ ZIMMERMANN

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

STABAT MATER / NISI DOMINUS

Eva Zaïcik
mezzosopran

Pablo Valetti
kierownictwo artystyczne, skrzypce

Céline Frisch
kierownictwo artystyczne, klawesyn, pozytyw

CAFÉ ZIMMERMANN

Liana Mosca
skrzypce

Margherita Pupulin
skrzypce

Peter Biely
altówka

Petr Skalka
wiolonczela

Laurène Helstroffer Durantel
kontrabas

ANTONIO VIVALDI
1678–1741

Concerto V e-moll RV 280*
Allegro
Largo
Allegro

Concerto VI d-moll RV 239*
Allegro
Largo
Allegro

Stabat Mater RV 621
Stabat Mater dolorosa
Cuius animam gementem
O quam tristis et afflicta
Quis est homo
Quis non posset contristari
Pro peccatis suae gentis

Concerto III g-moll RV 318*
Allegro
Adagio
Allegro

Stabat Mater RV 621
Eia mater, fons amoris
Fac ut ardeat cor meum
Amen

Concerto IV D-dur RV 216*
Allegro
Adagio
Allegro

***

Concerto I g-moll RV 324*
Allegro
Grave
Allegro

Nisi Dominus RV 608
Nisi Dominus
Vanum est vobis
Surgite
Cum dederit

Concerto II Es-dur RV 259*
Allegro
Largo
Allegro

Nisi Dominus RV 608
Sicut sagittae
Beatus vir
Gloria Patri
Sicut erat in principio
Amen

* Ze zbioru *VI Concerti à cinque stromenti, tre violini, alto viola e basso continuo* op. 6

Aż trudno uwierzyć, że renesans twórczości Vivaldiego rozpoczął się niespełna sto lat temu: ściślej w 1926 roku, kiedy pewien podupadający klasztor w Piemoncie, rozpaczliwie poszukując funduszy na renowację zabudowań, zwrócił się do Biblioteca Nazionale Universitaria w Turynie z prośbą o wycenę manuskryptów, które trafiły do opactwa pod koniec XIX wieku. Dopiero wtedy wyszło na jaw, jakie skarby kryją się pod przeciekającym dachem klasztornej książnicy w Alessandrii. Trafiły tam jednak okrężną drogą. Po śmierci Vivaldiego w 1741 roku jego spuściznę odziedziczył młodszy brat Francesco, wenecki cyrulik i perukarz. Pozbył się jej lekką ręką, odsprzedając rękopisy hrabiemu Jacopowi Soranzowi, senatorowi Republiki Weneckiej. Ten również nie docenił ich wartości i pozbył się ich na korzyść Giacoma Durazza, wcześniej ambasadora Genui przy dworze wiedeńskim, wówczas ambasadora Austrii w Wenecji, który przechował całą kolekcję w swoim pałacu nad Canal Grande. Kiedy i on zszedł z tego świata, manuskrypty przewieziono do willi w Genui, gdzie obrastały kurzem przez ponad stulecie. W 1893 roku przeszły na własność dwóch braci, spadkobierców rodziny Durazzo. Kiedy jeden z nich umarł, przynależna mu część spadku trafiła do wspomnianego wcześniej klasztoru. Reszta pozostała w Genui i dołączyła do innych „rękopisów turyńskich" dopiero w 1930 roku, po długich negocjacjach Biblioteca Nazionale z potomkami drugiego z braci. Po scaleniu obydwu kolekcji najstarszy państwowy księgozbiór we Włoszech wzbogacił się o przeszło czterysta pięćdziesiąt autografów Rudego Księdza.

Jeszcze trudniej uwierzyć, że niebagatelną rolę w przywróceniu dzieł zapomnianego kompozytora na estrady koncertowe odegrali amerykański poeta modernistyczny Ezra Pound i jego kochanka Olga Rudge, znakomita skrzypaczka, która podjęła jedną z pierwszych prób skatalogowania twórczości Vivaldiego. Ich wysiłki poszły w niepamięć przede wszystkim dlatego, że w tym czasie oboje byli gorliwymi poplecznikami reżimu Mussoliniego. Na szczęście w gronie niestrudzonych promotorów twórczości wenecjanina znaleźli się także muzycy formatu Artura Toscaniniego oraz Louisa Kaufmana, syna żydowskich imigrantów z Rumunii, solisty prawykonania *Koncertu skrzypcowego* Samuela Barbera. Po II wojnie światowej muzyka Vivaldiego wdarła się szturmem do sal filharmonii i studiów nagraniowych, później znalazła się w centrum zainteresowania przedstawicieli nurtu wykonawstwa historycznego. Rękopisy Rudego Księdza, często bezcenne, wciąż wyłaniają się z mroków niepamięci – jednym z ostatnich wielkich odkryć jest opera *Argippo*, przywrócona do życia w 2008 roku przez czeskiego klawesynistę Ondřeja Macka.

Na jaw wychodzą też kolejne szczegóły biografii kompozytora. Dziś już wiadomo na pewno, że Vivaldi urodził się 4 marca 1678 roku i został ochrzczony z wody przez położną, obawiającą się rychłej śmierci przedwcześnie wydanego na świat noworodka. Jego późniejsze kłopoty oddechowe nie były zapewne związane z astmą – jak wcześniej przypuszczano – tylko z charakterystycznym dla wcześniaków niedorozwojem płuc. Do stanu duchownego został przeznaczony nie ze względu na szczególne predyspozycje, tylko z uwagi na wynikające z tego statusu korzyści, jakich w przeciwnym razie by nie dostąpił jako cherlawy syn cyrulika i szeregowego członka kapeli weneckiej bazyliki św. Marka. Gry na skrzypcach Antonio uczył się od ojca. W wieku

dwudziestu pięciu lat został *maestro di violino* w Ospedale della Pietà – instytucji łączącej funkcje sierocińca, klasztoru i szkoły muzycznej dla dziewcząt, utrzymywanej z datków Republiki Weneckiej. Najbardziej uzdolnione wychowanki Pietà – zwane *figlie di coro* – tworzyły zespół, który mógł się równać z najlepszymi kapelami ówczesnej Europy. Francuski historyk i encyklopedysta Charles de Brosses pisał, że cała Wenecja szalała na punkcie ich wyrafinowanego rzemiosła. Dziewczęta, spowite woalem i występujące zza klasztornej kraty, „śpiewały jak anioły i grały na wszelkich instrumentach: na skrzypcach i flecie, na organach, oboju i fagocie, na lutni, teorbie i klawesynie, na musette i violi all'inglese". Na ich koncerty, w których uczestniczyło czasem nawet czterdzieści wychowanek, ściągali tłumnie nie tylko wenecjanie, lecz i przybysze z zagranicy.

Mimo że Vivaldi był mentorem i nauczycielem muzykalnych sierot właściwie przez całe dorosłe życie, często wchodził w konflikty z zarządcami Ospedale. W 1709 roku został niejednogłośnie odwołany ze stanowiska: wrócił dwa lata później, w trakcie wymuszonej przerwy przyjął jednak kilka innych zamówień. W 1711 roku skomponował *Stabat Mater* dla kościoła Santa Maria della Pace w Brescii – dzieło zaskakująco „nieweneckie", introwertyczne, ograniczone w doborze barw i środków harmonicznych, pod monochromatyczną powłoką kryjące jednak istny wulkan emocji i żaru doświadczeń duchowych. W utworze wykorzystał tylko dziesięć zwrotek sekwencji – do wykonania w niewielkim składzie, przez alt solo, skrzypce, altówki i basso continuo. Pewnie już nigdy się nie dowiemy, czy pisząc ten skupiony lament, wracał pamięcią do którejś ze swych uczennic z poprzednich lat: Cecilii o aksamitnym głosie czy też bardziej dziewczęcej i obdarzonej jaśniejszym kontraltem Michieliny? A może zniewalającej ekspresją śpiewu Madaleny?

Późniejsza o co najmniej pięć lat kantata *Nisi Dominus*, skomponowana na święto Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, powstała już po powrocie do Ospedale. To utwór pod każdym względem niezwykły, w odróżnieniu od *Stabat Mater* roziskrzony barwami, pełen kontrastów, nieomal operowy w wyrazie. Pierwszym wykonaniem dyrygował z pewnością sam Vivaldi, co rusz popatrując na jedną ze swych najzdolniejszych uczennic, Annę Marię della Pietà, wykonawczynię partii violi d'amore, płaczącej nieledwie ludzkim głosem w części szóstej, *Gloria Patri*. Świadkowie z epoki pisali, że gdy wodziła smyczkiem po strunach, zawisał nad nią tłum oczarowanych aniołów.

Aż trudno uwierzyć, że takie arcydzieło wychynęło z cienia dopiero w 2003 roku. Aż strach pomyśleć, ile pereł ze spuścizny Antonia Vivaldiego wciąż jeszcze czeka na odkrycie, murszejąc na półkach zapomnianych bibliotek.

Dorota Kozińska

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 Manfredem 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 Patricią 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 Música de Catalunya (ESMUC) w Barcelonie. Gra na skrzypcach Giovanniego Battisty Guadagniniego z 1758 roku.

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 – 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

EVA ZAÏCIK

Francuska mezzosopranistka. Studiowała w Maîtrise de Notre Dame de Paris, a następnie w Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris u Élène Golgevit. Jej kariera rozwijała się potem w bardzo szybkim tempie. Szczególnie ważny dla niej był rok 2018, kiedy podczas prestiżowej gali Victoires de la musique classique przyznano jej tytuł „najbardziej obiecującego artysty lirycznego", uzyskała też wtedy drugie nagrody konkursów Reine Élisabeth i Voix nouvelles. Siła i piękno głosu Evy Zaïcik pozwalają jej z powodzeniem prezentować swoje umiejętności w zróżnicowanym repertuarze, na który składają się zarówno utwory dawne, jak i arie z najwspanialszych dziewiętnastowiecznych oper. Na deskach Théâtre du Capitole w Tuluzie wcielała się w tytułową rolę w *Carmen* Bizeta, a także w Rozynę w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego oraz Sélysette w *Ariane et Barbe-bleue* Dukasa. W Staatsoper Unter den Linden w Berlinie oraz Opéra de Lille wykonywała partię Venus w *Idoménée* Campry. Występowała też jako Polina w inscenizacji *Damy pikowej* Czajkowskiego w reżyserii Oliviera Py w Opéra Nice Côte d'Azur oraz Opéra de Toulon. Wśród dyrygentów, z którymi współpracowała, są: William Christie, Vincent Dumestre, Hervé Niquet, Christophe Rousset, Philippe Herreweghe, Laurence Equilbey, Emmanuelle Haïm, René Jacobs, Cornelius Meister i Alain Altinoglu. Oklaskiwała ją publiczność słynnych festiwali: w Salzburgu, Gstaad, Beaune, Chambord, Cluny, Lessay, Lisieux oraz na Festival Dans les Jardins de William Christie w Thiré. Szczególnie często występowała w repertuarze barokowym wspólnie z Justinem Taylorem i jego Le Consort. Muzycy nagrali też razem dwie płyty wydane przez wytwórnię Alpha Classics: *Venez chère ombre* z 2018 roku oraz *Royal Handel* z 2021 roku. Obie zdobyły wyróżnienia – Choc pisma „Classica" oraz Choix de France Musique. Rok 2022 przyniósł natomiast premierę płyty *Nisi Dominus* z motetami Vivaldiego w wykonaniu wspólnie z Le Poème Harmonique i Vincentem Dumestre'em. W kwietniu 2023 roku ukazał się najnowszy album śpiewaczki z ormiańskimi kołysankami Komitasa Wardapeta i Garbisa Aprikiana zatytułowany *Mayrig*.

fot. Victor Toussaint

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 (wielokrotnie nagradzane płyty wyróżnieniem 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

Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
iuxta 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,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi matrem contemplari
dolentem cum filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Amen.

Jacopone da Todi

Stała Matka

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.

Gdzież jest człowiek, co łzę wstrzyma,
gdy mu stanie przed oczyma
w mękach Matka ta bez skaz?

Kto się smutkiem nie poruszy,
gdy rozważy boleść duszy
Matki z Jej Dziecięciem wraz?

Za swojego ludu zbrodnię
w mękach widzi tak niegodnie
zsieczonego Zbawcę dusz.

Widzi Syna wśród konania,
jak samotny głowę skłania,
gdy oddawał ducha już.

Matko, coś miłości zdrojem,
spraw, niechaj czuję w sercu moim
ból Twój u Jezusa nóg.

Spraw, by serce me gorzało,
by radością życia całą
stał się dla mnie Chrystus Bóg.

Amen.

Jacopone da Todi

Nisi Dominus

Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt, qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat, qui custodit eam.

Vanum est vobis
ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.

Cum dederit dilectis suis somnum,
ecce haereditas Domini, filii;
merces, fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis,
ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur
cum loquetur inimicis suis in porta.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Amen.

Psalmus 127

Jeżeli Pan

Jeżeli Pan domu nie zbuduje,
na próżno się trudzą ci, którzy go wznoszą.
Jeżeli Pan miasta nie ustrzeże,
strażnik czuwa daremnie.

Daremne jest dla was
wstawać przed świtem,
wysiadywać do późna –
dla was, którzy jecie chleb zapracowany ciężko.

Tyle daje On i we śnie tym, których miłuje.
Oto synowie są darem Pana,
a owoc łona nagrodą.

Jak strzały w ręku wojownika,
tak synowie za młodu zrodzeni.

Szczęśliwy mąż, który napełnił
nimi swój kołczan.
Nie zawstydzi się,
gdy będzie rozprawiał z nieprzyjaciółmi w bramie.

Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu.

Jak była na początku, teraz i zawsze,
i na wieki wieków. Amen.

Amen.

Ps 127
Tłum. za Biblią Tysiąclecia

KRZYSZTOF GARSTKA

DZIEŃ	MIEJSCE	GODZINA
31 marca Niedziela Wielkanocna	Ratusz Głównego Miasta ul. Długa 46	17:30

GOLDBERG-VARIATIONEN

Krzysztof Garstka
klawesyn

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685–1750

Aria mit verschiedenen Veränderungen
'Goldberg-Variationen' BWV 988

- Aria
- Variation I
- Variation II
- Variation III Canone all'Unisono
- Variation IV
- Variation V
- Variation VI Canone alla Seconda
- Variation VII Al tempo di Giga
- Variation VIII
- Variation IX Canone alla Terza
- Variation X Fughetta
- Variation XI
- Variation XII Canone alla Quarta
- Variation XIII
- Variation XIV
- Variation XV Canone alla Quinta
- Variation XVI Ouverture
- Variation XVII
- Variation XVIII Canone alla Sesta
- Variation XIX
- Variation XX
- Variation XXI Canone alla Settima
- Variation XXII Alla breve
- Variation XXIII
- Variation XXIV Canone all'Ottava
- Variation XXV
- Variation XXVI
- Variation XXVII Canone alla Nona
- Variation XXVIII
- Variation XXIX
- Variation XXX Quodlibet
- Aria

Johannes Kreisler, jeden z najwybitniejszych i najbardziej niedocenionych muzyków przełomu XVIII i XIX wieku, na tle swoich współczesnych wyróżniał się dość istotną cechą, mianowicie: nigdy nie istniał. Choć może to zbyt radykalne stwierdzenie. Zdaniem wielu literaturoznawców Kreisler istniał jak najbardziej i był jednym z rozlicznych wcieleń E.T.A. Hoffmanna, twórcy tylu talentów, że jego wieloraka osobowość artystyczna rozsadziłaby nawet ramy Swetoniuszowego pojęcia „polihistor". Celniejszej definicji tego, co reprezentował sobą Hoffmann, należałoby szukać u Leone Battisty Albertiego, członka renesansowej Akademii Florenckiej. Otóż Hoffmann był człowiekiem, który potrafił dokonać wszystkiego, na co przyszła mu ochota. Dowiódł swych niekonwencjonalnych talentów między innymi jako prawnik, który zamiast prowadzić zdrajców stanu pod sąd, wolał wskazywać na brak związków ich przekonań z udowodnionym przestępstwem; zdumiewająco nowatorski pisarz, uważany dziś nie tylko za prekursora fantastyki grozy spod znaku Poego i Lovecrafta, lecz także nowoczesnej powieści detektywistycznej; niezwykle przenikliwy krytyk muzyczny; fenomenalnie uzdolniony rysownik i karykaturzysta; przede wszystkim zaś prawie całkiem dziś zapomniany kompozytor, przed którego operą *Undine* padł niegdyś na kolana sam Carl Maria von Weber, i która być może szłaby z sukcesem w berlińskim Königliches Schauspielhaus przez wiele lat, gdyby nie pożar teatru, do którego doszło w trakcie dwudziestego piątego przedstawienia.

Ekscentryzm dzieł i dokonań Hoffmanna próbowano później tłumaczyć jego alkoholizmem, kiłą trzeciorzędową, ostatnio zaś podejrzeniem choroby afektywnej dwubiegunowej. Jakkolwiek bądź Johannes Kreisler, który w jego twórczości literackiej pojawił się między innymi w drugiej części *Obrazków fantastycznych w stylu Callota* oraz jako bohater równoległy *Kota Mruczysława poglądów na życie* (pyszałkowaty kocur używał jego biografii jako podkładki, a nieuważny wydawca i bezmyślny zecer omyłkowo włączyli jej fragmenty do druku), był także – podobnie jak Hoffmann – gorącym wielbicielem i propagatorem spuścizny Johanna Sebastiana Bacha, i to przed rzekomym odkryciem *Pasji Mateuszowej* przez Mendelssohna. Dodajmy, że propagatorem równie żarliwym, jak nieskutecznym, czego dowodzi ustęp ze wspomnianych *Obrazków fantastycznych*, w którym Hoffmann opisał niesławne wykonanie *Wariacji Goldbergowskich* przez swoje alter ego. Kiedy pewien baron wygrzebał spod kapelusza Kreislera szwajcarską edycję utworu, opublikowaną w 1802 roku w oficynie Hansa Georga Nägeliego, muzyk nieopatrznie dał się skusić. Po trzeciej wariacji część dam dyskretnie opuściła salę. Panny Röderlein – nie bez przykrości – wytrzymały do wariacji dwunastej. Trzy wariacje później salwował się ucieczką pewien dżentelmen w dwóch kamizelkach. Do końca wytrwał jedynie sam pomysłodawca koncertu, wspomagając się znaczną ilością ponczu z naczynia ustawionego na pudle instrumentu. A Kreisler grał niewzruszenie: dźwięki ożywały, trzepotały i tańczyły jak nocne motyle. Iskry elektryczne sypały się spod palców na klawisze; Kreislera ogarnął duch dzieła.

Krótkie streszczenie tego ustępu świadczy przede wszystkim o niezwykłej przenikliwości samego Hoffmanna. Doceniając artyzm *Wariacji Goldbergowskich*, wyprzedził epokę o ponad stulecie. Za większością pozostających w ówczesnym obiegu utworów Bacha ciągnęła

się fama śmiertelnie nudnych i „sztucznych" kompozycji dydaktycznych. Zwykli słuchacze nie rozumieli, wytrawni muzycy nie doceniali samego założenia trzydziestu wariacji, których podstawą nie jest rozlewna, francuska z ducha aria-sarabanda, oparta na wykwintnie zdobionej melodii w pierwszym głosie, tylko ostinatowy temat w linii basu. Stąd wynika pozorna odmienność wariacji od arii, niemal każda z nich opiera się bowiem na innym zaczerpniętym z basu motywie. Bach ułożył je wewnątrz dzieła z zachowaniem najczystszych reguł proporcji. Poszczególne wariacje zostały zgrupowane po trzy: pierwsza ma charakter taneczny, druga wirtuozowski, trzecia jest kanonem, który w każdej kolejnej trójce podlega modyfikacji według ściśle ustalonego wzorca. Pierwszy kanon jest zatem prowadzony w prymie, drugi w sekundzie, i tak dalej, aż do wariacji trzydziestej, w której Bach przełamuje dotychczasowy schemat i zamiast spodziewanego kanonu w decymie podaje słuchaczowi na tacy dowcipne *quodlibet*, oparte na kilku rubasznych piosenkach niemieckich. Powracająca w finale *Aria da capo* odzwierciedla sedno tej formy w operze barokowej. Jej wykonanie nie może być bezmyślnym powtórzeniem arii z początku cyklu, trzeba w nim sięgnąć do skarbca retoryki muzycznej, wykorzystać nagromadzone w toku narracji afekty i dokonać swoistej rekapitulacji. Po trzydziestu wariacjach na planie harmonicznym otwierającej całość sarabandy nic już nie jest takie, jakie było przedtem.

Do czasu, gdy muzycy i uczeni zaczęli nareszcie się wgryzać w tajemnice *Wariacji Goldbergowskich*, za utworem szła anegdota przytoczona w pierwszej biografii Bacha przez Johanna Nikolausa Forkela (1802). To on właśnie, zapewne w najlepszej wierze, przykleił *Wariacjom* łatkę cyklu wdzięcznych kołysanek, skomponowanych na zamówienie pewnego kurlandzkiego hrabiego, posła nadzwyczajnego w służbie Rosji, i przeznaczonych do wykonania przez jego podopiecznego, nadzwyczaj utalentowanego nastolatka, który pochodził z Gdańska i nazywał się Johann Gottlieb Goldberg. „Hrabia Keyserlingk często chorował i całymi nocami cierpiał wtedy na bezsenność. Goldberg, który mieszkał w jego domu, musiał w takich okresach spędzać noce w sąsiednim pokoju, aby grać mu, gdy nie mógł zasnąć. Pewnego razu rzekł hrabia do Bacha, iż chciałby dla swego Goldberga kilka utworów klawesynowych o tak lekkim charakterze, żeby jego, Keyserlingka, mogły trochę rozerwać podczas bezsennych nocy".

Przez sześćdziesiąt lat dzielących publikację utworu od wydania biografii przez Forkela zmieniły się nie tylko gusty, ale i wrażliwość odbiorców. Znudzeni wirtuozi ślęczeli nad *Wariacjami*, żeby doskonalić swą technikę, słuchacze albo zasypiali, wzorem hrabiego Keyserlingka, albo dyskretnie wymykali się z salonów, jak w opowieści E.T.A. Hoffmanna. Jeszcze w XX wieku, kiedy kompozycja zaczęła powoli torować sobie drogę na sale koncertowe, traktowano ją przede wszystkim jako świadectwo tyleż niedoścignionego, co niepojętego geniuszu Bacha, którego – jak w Gombrowiczowskiej *Ferdydurke* – po prostu należało kochać. Zapamiętajcie to sobie, bo ważne! Dlaczego kochamy? Bo był wielkim kompozytorem. Wielkim kompozytorem był! Gdyby nie Wanda Landowska, która w 1933 roku dokonała pierwszego nagrania *Wariacji* na klawesynie, zwłaszcza zaś Glenn Gould, który w latach pięćdziesiątych skutecznie „odromantyzował" to arcydzieło i zreinterpretował je na tyle nowocześnie, że aż stylowo – być może do dziś uchodziłoby za jeden z najwspanialszych podręczników stylu komponowania na klawesyn. I za nic więcej.

Dziś przyszła pora na naprawę „szkód" wyrządzonych zarówno przez Goulda, jak i Landowską. Dwoje fenomenalnych wirtuozów i jeszcze większych muzyków sięgnęło w swych ujęciach absolutu i odstraszyło wielu wykonawców od dalszych poszukiwań. Współcześni przedstawiciele nurtu historycznego szukają teraz w *Wariacjach* kontekstów: operowej śpiewności, elegancji dworskich tańców, nieposkromionego żywiołu plebejskiej zabawy. Duch Kreislera i E.T.A. Hoffmanna może z ulgą odetchnąć w zaświatach: nikt już nie powie, jak niegdyś

Albert Schweitzer, że niepodobna polubić tego utworu przy pierwszym słuchaniu. Nikt już nie umknie przed *Wariacjami* z obawy, że nie zdoła ich pojąć – przeciwnie, świadomość, że ich tajemnice będziemy zgłębiać przez kolejne stulecia i zapewne nigdy nie uda nam się złamać wszystkich zawartych w nich szyfrów, pozwoli nareszcie doświadczać piękna tego arcydzieła z szerokim uśmiechem na twarzy. Któż z nas nie lubi zagadek?

Dorota Kozińska

KRZYSZTOF GARSTKA

Klawesynista i pedagog. Absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie klawesynu Aliny Ratkowskiej i Leszka Kędrackiego oraz studiów podyplomowych w szwajcarskiej Schola Cantorum Basiliensis u Andrei Marcona. Studiował również na Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, gdzie jego nauczycielami byli Eva Maria Pollerus i Michael Hell. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jespera Bøjego Christensena, Marieke Spaans i Nicholasa Parle'a. W 2018 roku uzyskał stopień doktora na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Organów i Klawesynu. W centrum jego zainteresowań jest przede wszystkim siedemnasto- i osiemnastowieczna muzyka wokalno-instrumentalna oraz dawna opera. Zainteresowania te sięgają korzeniami jeszcze czasów studenckich i rozwijały się dzięki kontaktom z czołowymi polskimi wokalistami – Olgą Pasiecznik, Anną Radziejewską, Jadwigą Rappé oraz Arturem Stefanowiczem. Kilkukrotnie zostawał laureatem konkursów klawesynowych. W 2009 roku zwyciężył w Akademickim Konkursie Klawesynowym w Poznaniu. W 2017 roku zdobył trzecią nagrodę w rozgrywanym w Bolonii Concorso internazionale di clavicembalo „Paola Bernardi" oraz uzyskał wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Muzycznym „Praska Wiosna". Pierwsze kroki w prowadzeniu zespołów stawiał z założoną przez siebie orkiestrą instrumentów historycznych Gradus ad Parnassum. Zespół ten brał udział w realizacji takich produkcji operowych, jak *La serva padrona* Pergolesiego, *Koronacja Poppei* Monteverdiego oraz *Aci, Galatea e Polifemo* Handla. Od 2018 roku jest kierownikiem muzycznym Zespołu Instrumentów Dawnych Polskiej Opery Królewskiej „Capella Regia Polona". Poprowadził z nim szereg spektakli operowych, m.in. *Rodelindę* Handla, *Orfeusza* Monteverdiego, *Dydonę i Eneasza* Purcella oraz *Scene buffe* A. Scarlattiego.

fot. Karpati & Zarewicz

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

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

CONCERTI GROSSI

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Georg Kallweit
koncertmistrz, skrzypce I

Kerstin Erben,
Semion Gurevich,
Thomas Graewe
skrzypce I

Eduard Kotlyar,
Javier Aguilar Bruno,
Erik Dorset
skrzypce II

Clemens-Maria Nuszbaumer,
Monika Grimm
altówka

Katharina Litschig
wiolonczela

Walter Rumer
kontrabas

Michael Freimuth
lutnia

Georges Barthel
flet

Xenia Löffler
obój, flet prosty

Katharina Andres
obój

Christian Beuse
fagot

Raphael Alpermann
klawesyn

GEORGE FRIDERIC HANDEL
1685–1759

Concerto grosso IV F-dur
HWV 315*
Andante – Allegro – Lentement
Andante
Allegro
Minuetto alternativo

GEORG PHILIPP TELEMANN
1681–1767

Piacevole non Largo
(Sonata IV)**

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerto grosso V d-moll
HWV 316*
[Grave]
Allegro
Adagio
Allegro ma non troppo
Allegro

GEORG PHILIPP TELEMANN

Presto (Sonata II)**

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerto grosso II B-dur
HWV 313*
Vivace
Largo
Allegro
[Menuet]
[Gavotte]

***

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerto grosso VI D-dur
HWV 317*
Vivace
Allegro

GEORG PHILIPP TELEMANN

Adagio (Sonata I)**

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerto grosso III G-dur
HWV 314*
Largo e staccato – Allegro
Adagio
Allegro

GEORG PHILIPP TELEMANN

Soave (Sonata VI)**

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Concerto grosso I B-dur
HWV 312*
Allegro
Largo
Allegro

* Ze zbioru *VI Concerti grossi* op. 3 HWV 312–317 (wydanie Johna Walsha)
** Ze zbioru *XVIII Canons Mélodieux ou VI Sonates en Duo à Flutes Traverses, ou Violons, ou Basses de Viole*

Ktoś kiedyś powiedział, że w Handlowskich *Concerti grossi* op. 3 nic nie jest, jak być powinno. Każdy z utworów powstał w innym czasie, co więcej, nie bardzo wiadomo kiedy. Poszczególne koncerty nie układają się w przemyślany cykl, niektóre sprawiają wrażenie kompilacji bądź wstępnych szkiców do nieukończonych kompozycji. Na dobrą sprawę żaden – może poza czwartym – nie jest „prawdziwym" *concerto grosso*, którego głównym założeniem było współzawodnictwo *concertina*, czyli grupy instrumentów solowych, z *tutti*, czyli partią całej orkiestry. Kompozycje różnią się nie tylko obsadą, ale też liczbą i układem części: koncert szósty składa się tylko z dwóch członów, koncerty drugi i piąty mają ich po pięć. Zbiór ukazał się w 1734 roku nakładem londyńskiej oficyny Johna Walsha starszego podobno bez wiedzy i zgody samego zainteresowanego, czyli Handla. Tak w każdym razie utrzymuje większość muzykologów. Są jednak i tacy, których zdaniem sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana.

John Walsh przyszedł na świat w połowie lat 60. XVII wieku i osiadł w Londynie około 1690 roku. Nie wiadomo, skąd przybył – być może z Irlandii, być może z którejś z wiosek zasiedlanych przez imigrantów z Zielonej Wyspy co najmniej od końca XIV stulecia, kiedy w Anglii zaczęło brakować rąk do pracy po kolejnych epidemiach czarnej śmierci. W czerwcu 1692 roku został mianowany nadwornym budowniczym instrumentów króla Wilhelma III Orańskiego. Jego poprzednikiem był niejaki John Shaw, który prowadził swój warsztat pod szyldem „The Golden Harp and Hoboy". Walsh przejął po nim interes wraz z nazwą, otworzył warsztat przy Catherine Street Strand, ożenił się z Mary Allen i przystąpił mozolnie do budowy własnego autorytetu. John i Mary doczekali się w sumie piętnaściorga dzieci, ale tylko trójka zdołała wyjść z niemowlęctwa. Być może dlatego Walsh z takim zapałem pracował na chwałę swojego imienia – żeby zostawić po sobie choćby wspomnienie, jeśli nie uda się doczekać godnego potomka i dziedzica swych muzycznych przedsięwzięć.

Działalność wydawniczą rozpoczął w 1695 roku, od wydania podręcznika *The Self Instructor for the Violin, or the art of playing that instrument improved and made easie by plain Rules and Directions*. Drukarstwo muzyczne w Anglii przeszło wówczas istotną przemianę, wraz z przestawieniem się z techniki ruchomych czcionek na znacznie bardziej czytelną metodę druku z płyt miedziorytniczych. Walsh natychmiast wpasował się w niszę, której nie wykorzystali jego konkurenci. Słynna niegdyś oficyna Johna Playforda podupadła pod rządami jego syna Henry'ego. Thomas Cross, jeden z pionierów grafiki miedziorytniczej, wolał się skupić na doskonaleniu techniki graweru niż na rozwijaniu własnej działalności wydawniczej. Walsh wykorzystał sytuację do cna. Jego ryciny nie były nawet w połowie tak schludne jak mistrzowskie prace Crossa – między innymi dlatego, że Walsh wdrożył znacznie tańszą technologię grawerowania płyt w stopie cyny z antymonem i miedzią, przy użyciu stalowych matryc. Był też znany z, oględnie mówiąc, nieuczciwych praktyk wydawniczych. Mimo że tak zwany Statut Królowej Anny, czyli „akt o poparciu wiedzy, przez przyznanie autorom i nabywcom kopii wydrukowanych książek praw do takich kopii", wszedł w życie już w 1710 roku, na dobrą sprawę mało kto go przestrzegał. Walsh pilnie śledził ówczesne mody, miał doskonałe rozeznanie w gustach swoich odbiorców,

wiedział też, z kim nawiązać kontakty, żeby obejść wymóg sprawiedliwego podziału korzyści z twórcami publikowanych przez siebie utworów. W 1711 roku, nawiązując współpracę z Handlem, przejął prawa do jego *Rinalda*, na czym zarobił 1500 funtów. Odchodząc z tego świata w 1736 roku, pozostawił synowi schedę w zawrotnej wysokości co najmniej trzydziestu tysięcy funtów szterlingów.

Zwolennicy teorii, że Walsh bezprawnie zawłaszczył kilkadziesiąt fragmentów kompozycji Handla i ułożył z nich cykl sześciu *concerti grossi*, wskazują na wcześniejszy o dwadzieścia lat sukces koncertów Arcangela Corellego, opublikowanych pośmiertnie w amsterdamskiej oficynie Estienne'a Rogera. Walsh współpracował z Rogerem od 1716 roku i wielokrotnie korzystał z przygotowanych przez niego matryc. Zaledwie rok przed wydaniem opus 3 Handla rozpowszechnił – z pewnością bez porozumienia z twórcą – zbiór *concerti grossi* Geminianiego. Ten jednak podał go do sądu i ostatecznie poszedł z Walshem na ugodę, zobowiązując go do autoryzacji swoich kolejnych dzieł przed ich ewentualnym wydaniem. Handel nawet okiem nie mrugnął – zapewne dlatego, że właśnie w 1734 roku wygasł królewski przywilej na publikację jego utworów, zagwarantowany czternaście lat wcześniej przez Jerzego I Hanowerskiego. Być może kompozytor puścił Walshowi płazem jego nieuczciwość, w pełni świadom, że sukces rynkowy pierwszego zbioru *concerti grossi* może przysłużyć się jego kolejnym przedsięwzięciom – w tym publikacji przemyślanych już od początku do końca i wydanych przez Johna Walsha młodszego dwunastu koncertów opus 6.

Jakkolwiek było, *concerti* opus 3 wciąż pozostają świadectwem niezwykłej wszechstronności Handla i bogactwa jego języka harmonicznego. Pierwszy z nich, przeznaczony na dwa flety podłużne, dwa oboje, dwa fagoty, smyczki i basso continuo, zaskakuje nie tylko rozbieżnością tonacji *Allegra* B-dur z pozostałymi częściami, utrzymanymi w tonacji g-moll, lecz także niezwykłym rozbudowaniem środkowej części *Largo*, sugerującym „poskładanie" tej kompozycji z kilku niezależnych od siebie fragmentów. W drugim zwracają uwagę odwołania do *Brockes-Passion* z 1712 roku i znacznie późniejszego *The King Shall Rejoice* z *Coronation Anthems*. Trzeci niemal z pewnością jest „dziełem" samego Walsha, który skompilował go między innymi z fragmentów *Chandos Anthems* oraz *Chandos Te Deum*. Koncert czwarty – choć niezwykłej urody – na życzenie samego kompozytora został zastąpiony w drugim wydaniu czteroczęściowym opracowaniem uwertury do opery *Amadigi di Gaula*. Piąty, opublikowany przez Walsha tylko w dwóch pierwszych częściach, był znany już wcześniej, z pięcioczęściowej wersji autoryzowanej przez kompozytora. Materiał szóstego koncertu pochodzi między innymi z wcześniejszych oper Handla: *Ottone* oraz *Il pastor fido*.

Przywykliśmy już do przydomka *Il caro Sassone*. Być może czas najwyższy oswoić się z innym przezwiskiem, które przylgnęło do Handla w czasach spędzonych na Wyspach Brytyjskich: *The Great Chameleon* – stwór zdolny przystosować się nie tylko do gustów tamtejszej publiczności, lecz i do własnych oczekiwań. Eksplodujący feerią barw, które do dziś oszałamiają miłośników jego twórczości: mniej już ciekawych, kto komu ukradł i dlaczego, i mniej zainteresowanych, czy Walsh rytował swe płyty w miedzi, czy też w tańszym stopie, w Wielkiej Brytanii zwanym do dziś pod nazwą „pewter".

Dorota Kozińska

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Zwana też Akamus. Założona w 1982 roku we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr grających na instrumentach historycznych. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, takich jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zurych, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Znany jest również publiczności najważniejszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, gdzie parokrotnie już święcił spektakularne triumfy. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 roku regularnie gości w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden oraz na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Od wielu lat regularnie współpracuje z belgijskim dyrygentem (i kontratenorem) René Jacobsem, czego rezultatem są liczne produkcje operowe i oratoryjne, świetnie przyjęte przez krytykę i publiczność. Akamus często występuje pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a także Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadiego, Paula Agnew i Rinalda Alessandriniego. Szczególnie ważnym partnerem orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; zrealizowane wspólnie płyty otrzymały wiele nagród. Z Akamus współpracują też renomowani soliści, jak Sonia Prina, Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau, Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra czy Bejun Mehta. Rozszerzając pole swych artystycznych zainteresowań, wraz z zespołem tanecznym Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowała nowatorskie produkcje *Medei* z muzyką Pascala Dusapina, *Dydony i Eneasza* Purcella oraz choreograficznego koncertu *Cztery żywioły – Cztery pory roku*. O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych płyt i zdobycie wszystkich znaczących nagród międzynarodowych: Grammy, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, Echo Klassik. W marcu 2006 roku Akamus otrzymała Nagrodę Telemanna miasta Magdeburga, a w 2009 została wyróżniona coroczną Preis der deutschen Schallplattenkritik za DVD *Dydona i Eneasz* Purcella. Otrzymała też Midem Classical Award 2010 i Choc de l'année za wystawienie *Brockespassion* Telemanna, natomiast w 2014 – Bach-Medaille Leipzig i Echo Klassik. W 2022 roku ansambl świętował 40-lecie istnienia, wydając m.in. nagrania z symfoniami Beethovena oraz *Wielką Mszą h-moll* z udziałem RIAS Kammerchor Berlin pod dyrekcją René Jacobsa.

fot. Uwe Arens

CENTRUM ŚW. JANA

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

DWÓR ARTUSA

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

RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

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

DWÓR UPHAGENA HOTEL FESTIWALOWY

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

GDAŃSK

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

→ www.gdansk.pl

FUNDACJA A415

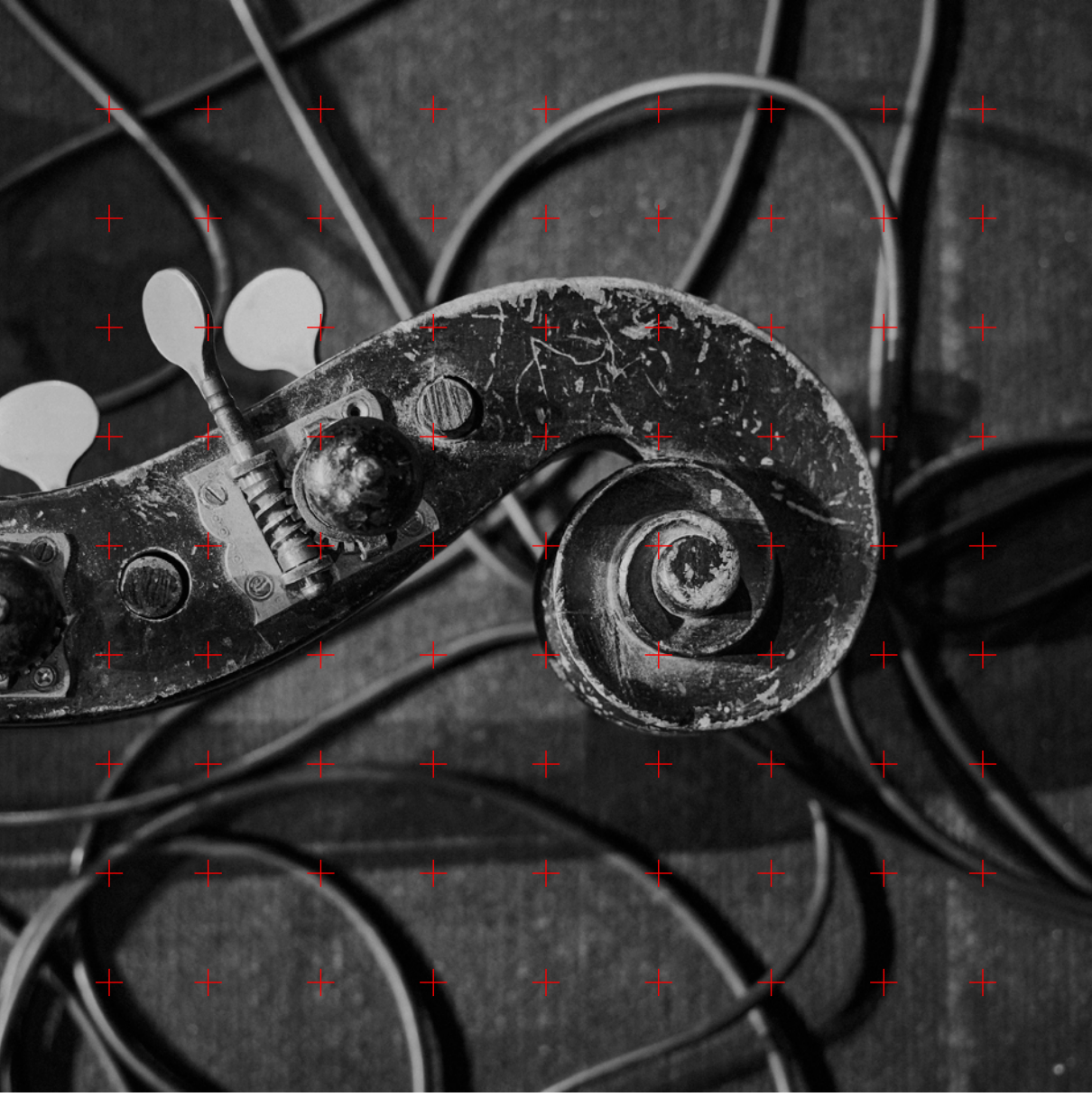
Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych oraz Barbara Orzechowska –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

→ www.a415.pl

EVENT-FACTORY

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

→ www.event-factory.pl



PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA

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

→ www.polskieradio.pl/dwojka

POLSKIE RADIO
POLSKIE RADIO

Dyrektor artystyczny:
Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:
Konrad Koper

Producent:
Lucjan Towpik

Produkcja:
Marcin Orzeł
Katarzyna Franusiak
Karolina Zajączkowska

Obsługa techniczna:
Rafał Ryskala
Mateusz Matusik
Piotr Główka
Andrzej Majgier
Piotr Budyś

Studio fotograficzne:
Paweł Stelmach

Redakcja merytoryczna:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny i skład:
Marcin Hernas

Redakcja językowa:
Agata Górzyńska-Kielak

Zdjęcia Gdańska:
Paweł Stelmach

Web service:
Bartłomiej Hałat

Grafiki social media:
Marcin Hernas

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

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

www.actushumanus.com

organizatorzy

FUNDACJA

event-factory

współorganizator

dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi

Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

GIWK

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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

partnerzy

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO

Nadbałtyckie
Centrum Kultury
Gdańsk

MUZEUM
GDAŃSKA

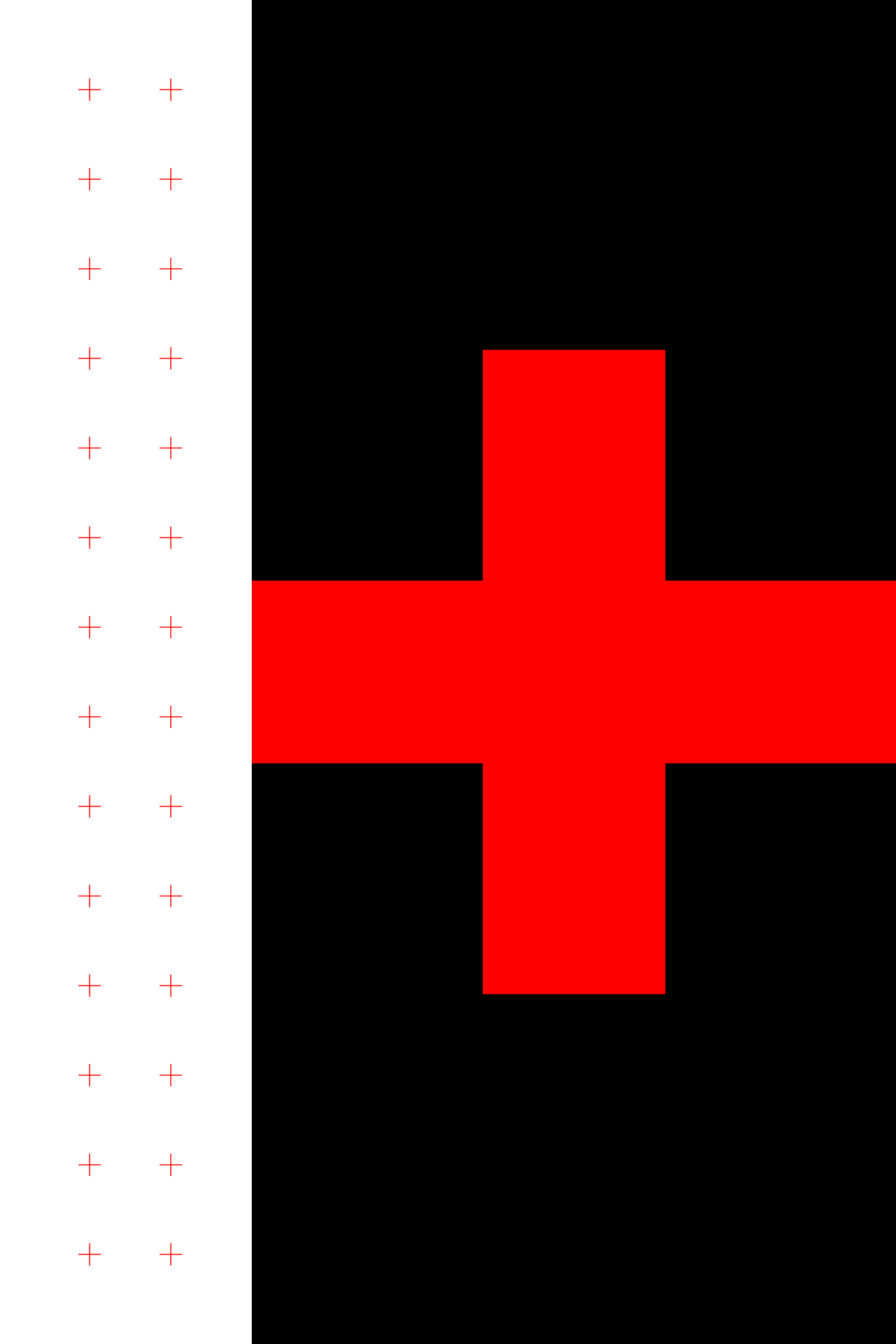
WOLONTARIAT
GDAŃSK

DWÓR
UPHAGENA
ARCHE GDAŃSK

hotel festiwalowy

patroni medialni

RESURRECTIO



RESURRECTIO