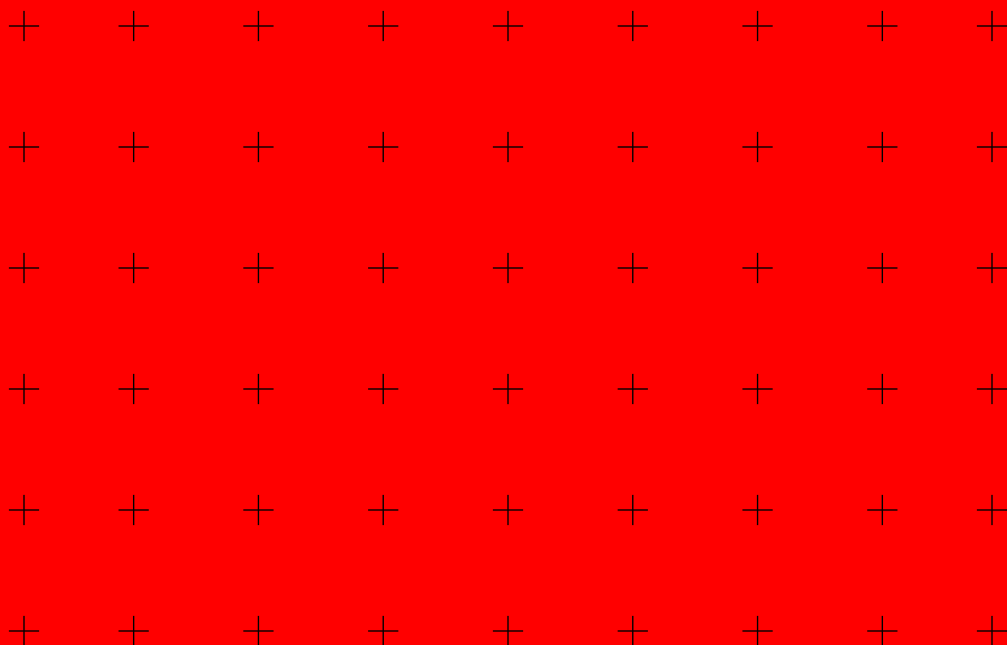


ACTUS  
HUMANUS  
**RESURRECTIO**  
MMXXVI





**ACTUS  
HUMANUS  
RESURRECTIO  
MMXXVI**

MARIA ERDMAN  
10

SÉBASTIEN DAUCÉ  
ENSEMBLE CORRESPONDANCES  
16

WERONIKA PAINE  
34

PETER PHILLIPS  
THE TALLIS SCHOLARS  
40

KRZYSZTOF GARSTKA  
ALEKSANDER MOCEK  
56

SUZANNE JEROSME  
DELPHINE GALOU  
OTTAVIO DANTONE  
ACCADEMIA BIZANTINA  
66

MONIKA KAŻMIERCZAK  
84

PAOLO DA COL  
ODHECATON  
90

MACIEJ SKRZECZKOWSKI  
104

TIM MEAD  
JAMES HALL  
FRANÇOIS LAZAREVITCH  
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN  
110





CARMINA

MORTE

CARENT

CHRISTIAN FUCHS 1708

---

Szanowni Państwo,

trzeba nam tej wielkanocnej edycji Actus Humanus w tym roku bardziej chyba niż wcześniej. Wszystkie poprzednie wiosny, znaczone pandemią, wojną w Ukrainie, kryzysem na granicy – które wydawały się końcem świata, jaki znamy – okazały się namiastką tego, co obecnie dzieje się w wielu miejscach na globie. Jesteśmy w ciemnicy, trzeba nam światła i nadziei.

Czterysta pięćdziesiąt lat temu Paolo Aretino, *maestro di cappella* zarówno w Katedrze w Arezzo, jak i w tamtejszym Kościele Santa Maria della Pieve, skomponował czterogłosowe lamentacje i responsoria z oficjum ciemnych jutrzni. Usłyszymy je w wielkosobotni wieczór w Dworze Artusa. W Toskanii, gdzie leży Arezzo, a także w wielu innych świątyniach na świecie, to poranne nabożeństwo rozpoczynające się przed świtem odbywało się w półmroku. Na świeczniku stawiano świece, czasem nawet piętnaście. Kolejne płomienie gasły wraz z wybrzmiewającymi strofami na znak mroku po śmierci Jezusa. Aż na dłużej pozostawał tylko jeden płomień, symbolizujący Zbawiciela. On też w finale musiał zostać ukryty. Bywało, że ciemne jutrznie kończyły się uderzeniem w ławki, niczym trzęsienie ziemi po śmierci Syna Bożego.

Życzę Państwu duchowego doświadczenia jasności i nadziei.  
Ta ciemna jutrznia nie może trwać wiecznie.

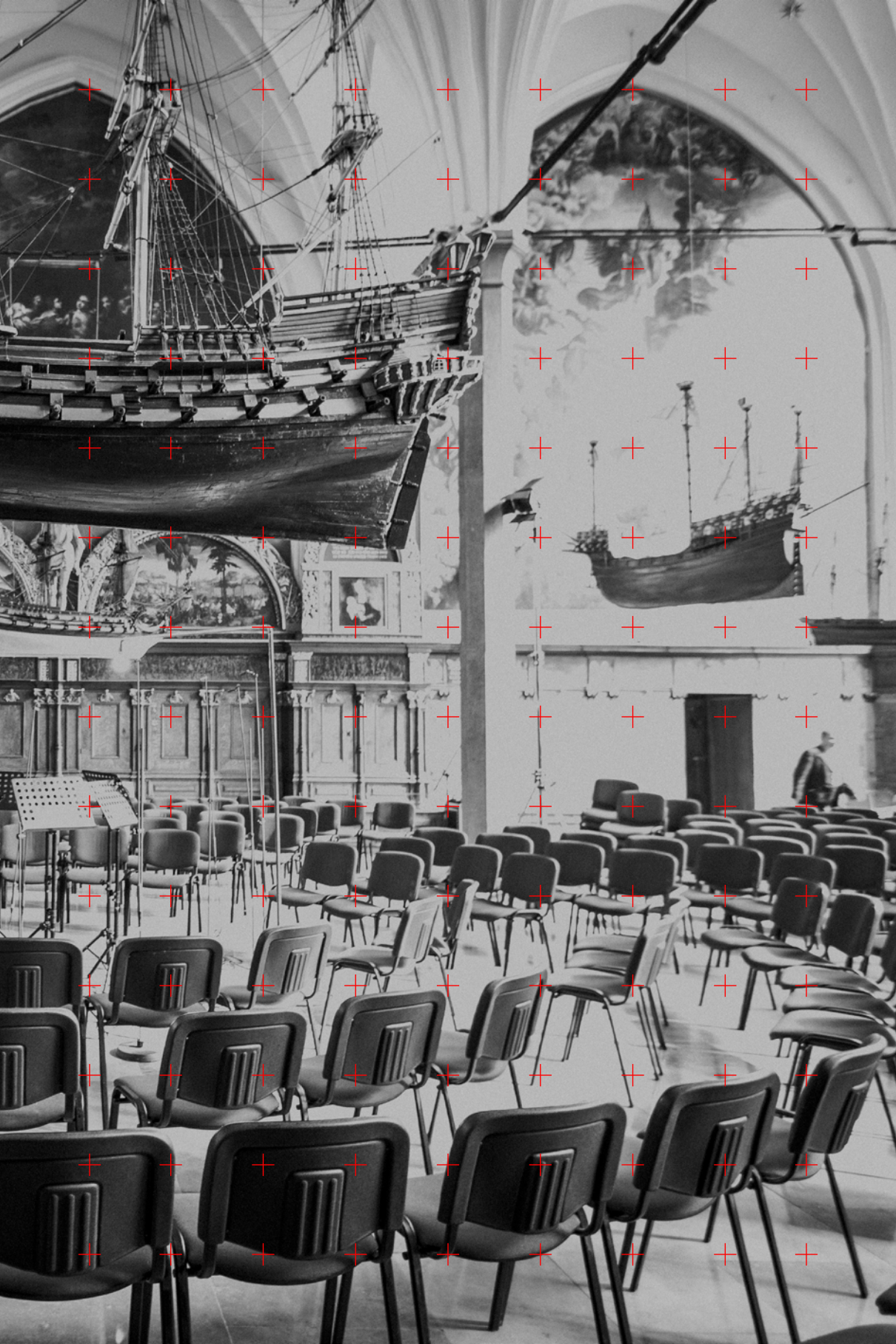
Z wyrazami wdzięczności dla wszystkich, dzięki którym możemy cieszyć się festiwalem Actus Humanus

*Aleksandra Dulkiwicz*  
prezydent Gdańska



fot. Renata Dąbrowska







**MARIA  
ERDMAN**

DZIEŃ

1 kwietnia  
Wielka Środa

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta  
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

## PIÈCES CARACTÉRISTIQUES

### **Maria Erdman**

klawikord

### **CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

1714–1788

La Borchward: Polonoise Wq 117:17\*

La Pott: Menuet Wq 117:18\*

La Gleim: Rondeau Wq 117:19\*

La Bergius Wq 117:20\*

La Prinzette Wq 117:21\*

L'Auguste: Polonoise Wq 117:22\*

L'Hermann Wq 117:23\*

La Buchholtz Wq 117:24\*

La Stahl Wq 117:25\*

La Boehmer Wq 117:26\*

Fantasia fis-moll Wq 67

L'Aly Rupalich (La Bach) Wq 117:27\*

La Complaisante Wq 117:28\*

La Xénophon – La Sybille Wq 117:29\*

Les Langueurs tendres Wq 117:30\*

L'Irresoluë Wq 117:31\*

La Journalière Wq 117:32\*

La Capricieuse Wq 117:33\*

La Philippine Wq 117:34\*

La Gabriel Wq 117:35\*

La Louise Wq 117:36\*

La Gause Wq 117:37\*

L'Ernestine Wq 117:38\*

La Caroline Wq 117:39\*

Rondo e-moll 'Abschied von meinem

Silbermannischen Claviere' Wq 66

\* Ze zbioru *Petites Pieces per il Cembalo Solo dell Sign. C.P.E. Bach* Wq 117

Charles Burney, angielski skrzypek, organista i kompozytor, a zarazem pisarz i czujny obserwator życia muzycznego osiemnastowiecznej Europy, od początku swej błyskotliwej kariery nosił się z zamiarem opracowania syntetycznej historii muzyki. W 1769 roku, świeżo uhonorowany tytułem doktora Uniwersytetu Oksfordzkiego, postanowił wyruszyć na Stary Kontynent – w poszukiwaniu nieosiągalnych w Anglii materiałów do swojego *opus magnum*. W czerwcu 1770 roku, wyposażony w gruby plik listów polecających, odbył pierwszą podróż do Francji, Związku Szwajcarskiego oraz Italii, a jej plon opisał w doskonale przyjętym dziele *The Present State of Music in France and Italy*. Zachęcony powodzeniem książki, w 1772 roku podjął kolejną wyprawę, tym razem do Niemiec, Austrii, Czech oraz Republiki Siedmiu Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich.

Właśnie podczas tamtej podróży odwiedził w Hamburgu Carla Philippa Emanuela Bacha, który, z początku odrobinę skrępowany i onieśmielony wizytą szacownego Anglika, ostatecznie poświęcił mu kilka dni i zanim Burney ruszył w dalszą drogę, zaprosił go do siebie na kolację. Przed przystąpieniem do wieczerzy gospodarz postanowił zaostrzyć apetyt gościa odrobiną muzyki. „Pan Bach – pisał później zachwycony Burney – był na tyle uprzejmy, by zasiąść do ulubionego klawikordu Silbermanna, na którym zagrał trzy albo cztery ze swych najprzedniejszych i najtrudniejszych kompozycji, z delikatnością, precyzją i werwą, za które rodacy tak słusznie go cenią. W podniosłych, wolnych fragmentach, ilekroć miał do zagrania długi dźwięk, umiał wydobyć z instrumentu okrzyk smutku i skargi, jaki można uzyskać tylko na klawikordzie, i niewykluczone, że tylko

on potrafił to uczynić. Po elegancko podanej i zjedzonej ze smakiem kolacji namówiłem go, by znów usiadł do klawikordu; grał z jedną tylko krótką przerwą aż do jedenastej w nocy. Tak się przy tym w tej grze zapamiętał, że nie tylko grał, ale i wyglądał jak natchniony. Oczy patrzyły nieruchomo w przestrzeń, dolna warga opadła, twarz emanowała energią. Powiedział mi później, że gdyby mógł częściej pracować w ten sposób, odzyskałby utraconą młodość”.

Można z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że wśród zagranych tamtego wieczoru utworów znalazło się choćby kilka spośród dwudziestu czterech *Pièces caractéristiques*, pisanych przez Bacha w latach 1754–1757, podczas pobytu w Berlinie. Zarówno tytuł, jak i struktura owych miniatur przywodzą na myśl skojarzenia z *pièces de caractère* klawesynistów francuskich, zwłaszcza że jedną trzecią z nich Bach ujął w formę rondo – styl miał jednak odrębny, pełen zaskakujących kontrastów harmonicznym i nieregularnym rytmicznym figuracji. Jeden z francuskich muzykologów nazwał tę kompozycję „wspaniałą odą na cześć przyjaźni”. Istotnie, większość bachowskich *Pièces* Wq 117 stanowią muzyczne portrety jego przyjaciół i znajomych z tego okresu – i to ponoć tak celne, że członkowie berlińskiej socjety rozpoznawali ich tożsamość nawet bez znajomości tytułów. W tej galerii znalazły się dźwiękowe konterfekty prominentnych teologów, poetów, prawników i lekarzy, uzupełnione portretami kilku kobiet, między innymi Johannny Benedicte, żony Friedricha Wilhelma von Printzena, członka tajnej rady wojennej Fryderyka Wielkiego, oraz córki kompozytora Anny Karoliny Filipiny, której ojciec poświęcił aż dwie miniatury, *La Caroline* Wq 117:39 i *La Philippine* Wq 117:34.

Z pewnością jednak Carl Philipp Emanuel nie zagrał Burneyowi *Fantazji fis-moll* Wq 67, skomponowanej kilkanaście lat później, zaledwie rok przed śmiercią „pana Bacha”, zmarłego w 1788 roku. Swobodna fantazja, jedno z najdłuższych jego dzieł w tym gatunku, opiera się na sprawdzonym schemacie następstwa fragmentów skontrastowanych pod względem tempa i faktury. W utworze regularnie nawracają trzy wyraźnie zaznaczone elementy motywiczne: *adagio* z akordem w lewej ręce, któremu odpowiadają trzy powtórzone dźwięki w ręce prawej; pełne wirtuozowskich przebiegów *allegretto* oraz *largo* w rozkotysanym metrum  $\frac{12}{8}$ . Ten późny, dojrzały utwór pozwala mniemać, że po wyjeździe Burneya kompozytor coraz częściej próbował pracować w sposób, do którego skłoniła go wizyta angielskiego erudyty – *Fantazja fis-moll* łączy bowiem młodzieńczą radość improwizacji z dostępnym jedynie wytrawnemu muzykowi poziomem wirtuozerii.

Najwięcej wzruszeń wzbudza jednak w słuchaczach *Rondo e-moll* Wq 66, rozdzierające muzyczne pożegnanie ze wspomnianym przez Burneya „ulubionym klawikordem Silbermanna”. C.P.E. Bach zawarł w utworze istny katalog technik gry na tym instrumencie, na czele z tak zwanym *Bebung*, ozdobnikiem możliwym do zrealizowania wyłącznie na klawikordzie. Efekt delikatnego wibrata powyżej dźwięku bazowego uzyskiwano przez nieznaczną zmianę napięcia struny uderzanej przez tangent, bez zdejmowania palca z klawisza, przez co płytką wciąż stykała się ze struną.

Bach wszedł w posiadanie instrumentu z fryburskiej pracowni Gottfrieda Silbermanna w końcu lat 40., gdy był na służbie u Fryderyka Wielkiego. W 1781 roku żegnał się z nim czułą, malowaną pastelowymi barwami elegią. Wkrótce potem klawikord trafił w ręce Dietricha Ewalda von Grotthussa, syna kurlandzkiego urzędnika, który marzył o karierze oficerskiej dla swego pierworodnego. Dietrich okazał się jednak młodzieńcem słabego zdrowia i po krótkim pobycie w wojsku oddał się bez reszty swojej pasji muzycznej. Podobno był wyjątkowo biegły w grze na instrumentach klawiszowych. Chyba można to wziąć na wiarę: w przeciwnym razie Bach nie sprzedałby mu klawikordu, z którym łączyło go tyle wspomnień. Grotthuss odwdzińczył mu się innym rondem, niestety zaginionym – pod znamienym tytułem *Freude über den Empfang des Silbermannschen Claviers* („Radość z powitania klawikordu Silbermanna”), w równie znamiennej tonacji C-dur.

Carl Philipp Emanuel z pewnością docenił entuzjazm młodego Kurlandczyka. Któż, jak nie Bach, zdawał sobie sprawę, ile ekspresji da się wydobyć z tego niepozornego instrumentu. Można było na nim płakać, można też było śpiewać z radości. Wystarczyło przytrzymać palec na klawiaturze, żeby dotknięta tangentem struna wybrzmiła pełnią ludzkich emocji.

*Dorota Kozińska*

## MARIA ERDMAN

---

Organistka, klawikordzistka i teoretyk muzyki. Absolwentka Wydziału Teorii Muzyki oraz Wydziału Organów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, jak również Conservatorium van Amsterdam w zakresie gry na klawikordzie i organach. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Guya Boveta, Marie-Claire Alain, Petera Baresa, Christophera Stenbridge'a i Władysława Kłosiewicza z dziedziny gry i improwizacji organowej. Koncertuje na festiwalach muzycznych w Polsce i za granicą, zarówno jako solistka, jak i realizatorka partii basso continuo. Szczególną uwagę poświęca muzyce dawnej i muzyce doby romantyzmu. W 2006 roku wystąpiła z recitalem w St Cecilia's Hall w Edynburgu, wykonując m.in. polskie utwory organowe z XVI, XVII i XVIII wieku. W tym samym roku nakładem wydawnictwa Acte Préalable ukazał się jej debiutancki, trzy płytowy album z rejestracją utworów zebranych z kancjonału ss. klarysek w Starym Sączu z 1768 roku, będący równocześnie pierwszym w Polsce nagraniem na klawikordzie. Erdman propaguje również poszerzanie klawikordowego repertuaru o muzykę współczesną. Dedykowany jej utwór *Deux Hommages* Aleksandra Kościowa wykonała w 2008 roku podczas koncertu Katedry Kompozycji warszawskiej Akademii Muzycznej. W 2012 roku nagrała organowe utwory Feliksa Nowowiejskiego, które ukazały się na płycie *Warmia – Ermland* wydawnictwa Musicom. W 2018 roku poprowadziła prawykonanie zrekonstruowanego *Requiem* J. Paszkiewicza (z zespołem Musica Maxima), wydanie również na płycie (*Musica Patria*, 2018). Współpracowała m.in. z Benedekiem Csalogiem, Konstantym Andrzejem Kulką, a także zespołami Monodia Polska, Musica Maxima, Kapela Brodów. Działalność koncertową łączy z pracą badawczą nad źródłami repertuaru polskiego i historyczną praktyką wykonawczą. Przygotowała wydanie wybranych utworów organowych Mieczysława Surzyńskiego, brała udział w pracach nad włoskim wydaniem *Fiori Musicali* Frescobaldiego oraz wydaniem *Polskiej muzyki klawiszowej z wydawnictwa Józefa Elsnera na klawesyn lub fortepian* pod redakcją Urszuli Bartkiewicz. Maria Erdman uczy gry na klawikordzie w Akademii Muzycznej w Poznaniu i w Akademii Muzycznej w Krakowie, prowadzi założoną przez siebie klasę organów w Zespole Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie, a także wykłada grę na organach i klawikordzie na warszawskich Letnich Kursach Metodycznych Muzyki Dawnej.



fot. z archiwum artystki



## SÉBASTIEN DAUCÉ ENSEMBLE CORRESPONDANCES

DZIEŃ

1 kwietnia  
Wielka Środa

MIEJSCE

Centrum św. Jana  
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

## KANTATEN

---

### **Sébastien Daucé**

dyrygent

### **ENSEMBLE CORRESPONDANCES**

**Emilia Bertolini, Ji Yoon,  
Caroline Danguin Bardot,  
Maud Haering**

sopran

**Blandine De Sansal,  
Arnaud Gluck,  
Sylvie Bedouelle**

alt

**Rory Carver,  
Antonin Alloncle,  
Alexandre Jamar**

tenor

**Sebastian Myrus,  
Guillaume Olry,  
Paul-Louis Barlet**

bas

### **Simon Pierre,**

**Josef Žák**

skrzypce

### **Gauthier Broutin**

wiolonczela

### **Mathilde Vialle,**

**Mathias Ferré**

viola da gamba

### **Étienne Floutier**

kontrabas

### **Johanne Maître**

obój, flet

### **Mélanie Flahaut**

fagot, flet

### **Martin Billé**

teorba

### **Mathieu Valfré**

pozytyw

Correspondances is in residence at the theater of Caen. It receives the support of la vie brève – Théâtre de l'Aquarium for its creation residency.

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.

The Ensemble Correspondances is the 2024 winner of the Liliane Bettencourt Prize for choral singing from the Bettencourt Schueller Foundation.

The Société Générale Foundation is a patron of the Ensemble Correspondances.

# KANTATEN

## JOHANN SEBASTIAN BACH

1685–1750

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131

Chor: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*

Arioso und Choral: *So du willst, Herr, Sünde zurechnen*

Chor: *Ich harre des Herrn*

Arie und Choral: *Meine Seele wartet auf den Herrn*

Chor: *Israel hoffe auf den Herrn*

Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150

Sinfonia

Chor: *Nach dir, Herr, verlanget mich*

Arie: *Doch bin und bleibe ich vergnügt*

Chor: *Leite mich in deiner Wahrheit*

Terzett: *Zedern müssen von den Winden*

Chor: *Meine Augen sehen stets zu dem Herrn*

Chor: *Meine Tage in dem Leide*

\*\*\*

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106

Sonatina

Chor: *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*

Arioso: *Ach, Herr, lehre uns bedenken*

Arie: *Bestelle dein Haus*

Chor: *Es ist der alte Bund*

Arie: *In deine Hände befehl ich meinen Geist*

Arioso und Choral: *Heute wirst du mit mir*

Chor: *Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit*

Christ lag in Todesbanden BWV 4

Sinfonia

Versus I: *Christ lag in Todesbanden*

Versus II: *Den Tod niemand zwingen kunnt*

Versus III: *Jesus Christus, Gottes Sohn*

Versus IV: *Es war ein wunderlicher Krieg*

Versus V: *Hier ist das rechte Osterlamm*

Versus VI: *So feiern wir das hohe Fest*

Versus VII: *Wir essen und leben wohl*

**A**lbert Schweitzer, alzacki polihistor i autor wydanej w 1908 roku monografii Bacha, pisał w niej z uwielbieniem o *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, przyznając, że bez namysłu poświęciłby dwieście kantat kościelnych Lipskiego Kantora w zamian za sto dzieł formatu *Actus tragicus*. Jeśli nawet nie ma w tym stwierdzeniu przesady (co prawdopodobne), i tak zadziwia pewność, z jaką Schweitzer tak wysoko ocenił utwór, który wyszedł spod pióra zaledwie dwudziestokilkuletniego kompozytora. Być może zaważyły na tym jego osobiste preferencje: Schweitzer zdecydowanie przedkładał ożywiony dialog solistów z chórem, charakterystyczny dla wczesnych kantat Johanna Sebastiana, nad rzekomą rozwlekłość recytatywów i wybujałość arii *da capo* w jego dojrzałej twórczości kantatowej. Niewykluczone też, że próbował zamknąć toczącą się od blisko osiemdziesięciu lat dyskusję nad tym niezwykłym dziełem, które wciąż nie chce odstąpić wszystkich swoich tajemnic.

Nie przetrwał żaden, choćby fragmentaryczny autograf BWV 106. Na szczęście utwór zachował się w kilku odpisach, z których najstarszy, sporządzony być może przez Christiana Friedricha Penzla, ucznia Bacha, pochodzi z 1768 roku i został opatrzony adnotacją *Actus tragicus*, traktowaną odtąd jako alternatywny tytuł, choć w istocie jest określeniem gatunkowym luterkańskiej kantaty liturgicznej na tematy związane ze śmiercią. Nad datowaniem dzieła, a poniekąd też kwestią jego autorstwa, zastanawiał się już Felix Mendelssohn. W 1835 roku pisał w liście do ojca, że kantata „musi być albo bardzo wczesna, albo bardzo późna, pod względem stylu różni się bowiem diametralnie od tych, które powstały w średnim okresie życia

Bacha; nigdy nie pomyślałbym, że chór początkowy i ostatni są dziełem Jana Sebastiana, jeśli już, to innego kompozytora z epoki. Z drugiej jednak strony nikt inny na świecie nie potrafiłby stworzyć muzyki, która wypełnia środkową część dzieła”. Moritz Hauptmann, od 1842 roku kantor Thomasschule w Lipsku, zachwycał się nieodpartym pięknem utworu, nie mogąc zarazem przejść do porządku dziennego nad „dziwaczną potwornością jego struktury muzycznej, w której frazy piętrzą się jedna na drugiej, wrastają w siebie nawzajem, nie tworząc żadnych wyodrębnionych grup ani kulminacji”. Dopiero w końcu XIX wieku zaczęto postrzegać *Actus tragicus* jako swoistą rekapitulację „dawnego stylu”, w której Bach odwołał się między innymi do twórczości Buxtehudego i Pachelbela, ale też własnych wyobrażeń o polifonii renesansowej. Symbolicznie zderzył „stary” kontrapunkt z „nowoczesnym” stylem monodycznym. Starotestamentową wizję śmierci przeciwstawił nowotestamentowej obietnicy zbawienia.

Schweitzer już wiedział, że to dzieło wczesne, ale badacze do dziś spierają się o dokładną datę powstania i przeznaczenie kantaty BWV 106. *Actus tragicus* z pewnością został skomponowany między 1706 a 1709 rokiem. Kiedyś sądzono, że z myślą o nabożeństwie żałobnym któregoś z krewnych Bacha, być może wuja Tobiasa Lämmerhirta; łączono też utwór z pogrzebem córki pastora kościoła Divi Blasii w Mühlhausen. Obecnie przeważa pogląd, że kantata powstała na uroczystości pogrzebowe burmistrza Adolpha Streckera, które odbyły się 16 września 1707 roku. Wciąż jednak brakuje dowodu na ostateczne potwierdzenie tej hipotezy. Nigdy nie było wątpliwości, że tekst utworu jest kompilacją ustępów ze Starego i Nowego Testamentu, uzupełnionych dokonaną przez

Lutra parafrazą Kantyku Symeona oraz chorałem niemieckiego mistyka Adama Reusnera. Ale dopiero niedawno udało się ustalić, skąd pochodzi tekst tytułowego chóru „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” („Boży czas to czas najlepszy”) – mianowicie ze *Stu ewangelicznych rozmyślań o śmierci* śląskiego teologa Davida von Schweinitza – a tym samym odkryć pierwotne źródło skromnego bachowskiego traktatu o rzeczach ostatecznych, opowiedzianego głosami czworga solistów, chóru, dwóch fletów, dwóch gamb i basso continuo.

W podobnym czasie, najprawdopodobniej w 1707 roku, powstała kantata *Nach dir, Herr, verlangst mich* BWV 150 („Ku Tobie, Panie, wznoszę moją duszę”) – pod pewnymi względami jeszcze osobliwsza, z uwagi na wyeksponowaną rolę chóru, występującego aż w czterech z siedmiu części utworu (znów warto zwrócić uwagę na odwołania do „starego stylu”, między innymi wykorzystanie niezwykle ekspresyjnej, wyrażającej ból i cierpienie figury *saltus duriusculus*, zarówno w pierwszym chórze, jak i w poprzedzającej go sinfonii); arię „Zedern müssen von den Winden oft”, jeden z nielicznych przykładów tria wokalnego w całej twórczości Bacha (w tym przypadku alt, tenor i bas); oraz inwersję materiału muzycznego z dwóch pierwszych części w zamykającej utwór ciacconie – dźwiękowej metaforze przejścia od smutku do radości, zapożyczonej później przez Brahmsa w finale jego *IV Symfonii*. Do tej pory nie udało się ustalić miejsca powstania kantaty (w grę wchodzi Arnstadt albo Mühlhausen) ani jej przeznaczenia, choć analiza tekstu, łączącego fragmenty psalmów z anonimową poezją, sugeruje nabożeństwo pokutne.

Pokutny charakter ma również kantata *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131 – jeśli wierzyć notatce z zachowanego autografu, zamówiona przez Georga Christiana Eilmara, pastora Kościoła Mariackiego w Mühlhausen. W utworze, przeznaczonym na dwóch solistów (tenor i bas), chór oraz zespół instrumentalny

złożony z oboju, fagotu, skrzypiec, dwóch altówek i basso continuo, wykorzystano tekst Psalmu 130 („Z głębokości wołam do Ciebie, Panie”), skompilowany z luteraniskim chorałem Bartholomäusa Ringwalda. Niewykluczone, że kantata BWV 131 powstała wkrótce po przyjeździe Bacha do Mühlhausen, trudno ją jednak powiązać z konkretną datą w kalendarzu liturgicznym. Zdaniem niektórych badaczy mogła być przeznaczona na specjalną okazję, na przykład któreś z nabożeństw pokutnych po wielkim pożarze miasta w maju 1707 roku.

Z Mühlhausen wiąże się także kantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, którą część muzykologów uważa za tożsamą z utworem przedstawionym przez Bacha w Wielkanoc 1707 roku w kościele Divi Blasii, w ramach aplikacji na stanowisko tamtejszego organisty. „W pętach śmierci Chrystus leżał” jest kantatą chorałową, skomponowaną w całości do tekstu Lutra – swobodnej adaptacji facjińskiej sekwencji *Victimae paschali laudes* – w technice wariacji *per omnes versus*, czyli obejmujących wszystkie strofy po kolei, z melodią pieśni zachowaną w *cantus firmus*. Na tle pozostałych wczesnych kantat Bacha BWV 4 sprawia wrażenie wręcz „starodawnej”, a przecież nie stroni od typowo barokowego malarstwa dźwiękowego i wyrazistych figur retorycznych. Kompozytor musiał mieć do niej szczególny sentyment, skoro po latach wykorzystał ją kilkakrotnie w Lipsku, w nowej wersji, z dodatkowym instrumentalnym „chórem” dublującym głosy wokalne, złożonym z cynku i trzech puzonów.

Tych wczesnych bachowskich kantat, jak sugerują najnowsze odkrycia – pisanych przez dwudziestodwulatka, zachowało się w sumie niespełna dziesięć. Więcej zapewne się nie odnajdzie, choćbyśmy oddali za nie wszystkie pozostałe kantaty kościelne. Zresztą nie warto niczego oddawać. Na każdym etapie życia Bach tworzył odrębne arcydzieła.

*Dorota Kozińska*

## SÉBASTIEN DAUCÉ

---

Organista, klawesynista, założyciel i szef Ensemble Correspondances, którym dyryguje od instrumentu. Celem jego działalności jest ożywienie 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 Rechsteinerja – jako klawesynista i wykonawca partii basso continuo. Występował pod dykcją Gabriela Garrida (Ensemble Elyma i L'Académie baroque européenne d'Ambronay), Raphaëla Pichona (Ensemble Pygmalion), Toniego Ramona (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre (Akadèmia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikki 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 kilkunastopłytkowa 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 Nostris* 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. Pawel Stelmach

## Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir

### 1. Chor

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.  
Herr, höre meine Stimme,  
lass deine Ohren merken  
auf die Stimme meines Flehens!

### 2. Arioso und Choral

So du willst, Herr, Sünde zurechnen,  
Herr, wer wird bestehen?  
Erbarm dich mein in solcher Last,  
Nimm sie aus meinem Herzen,  
Dieweil du sie gebüßet hast  
Am Holz mit Todesschmerzen,  
Denn bei dir ist die Vergebung,  
dass man dich fürchte.  
Auf dass ich nicht mit großem Weh  
In meinen Sünden untergeh,  
Noch ewiglich verzage.

### 3. Chor

Ich harre des Herrn,  
meine Seele harret,  
und ich hoffe auf sein Wort.

### 4. Arie und Choral

Meine Seele wartet auf den Herrn  
von einer Morgenwache bis zu der andern.  
Und weil ich denn in meinem Sinn,  
Wie ich zuvor geklaget,  
Auch ein betrübter Sünder bin,  
Den sein Gewissen naget,  
Und wollte gern im Blute dein  
Von Sünden abgewaschen sein  
Wie David und Manasse.

## Z größtenteils rufe ich zu dir, Herr, zu dir

### 1. Chór

Z głąbokości wołam do Ciebie, Panie,  
o Panie, słuchaj głosu mego!  
Nakłoń swoich uszu  
ku głośnemu błaganiu mojemu!

### 2. Arioso i chorał

Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie,  
Panie, któż się ostoi?  
Zmituj się, bo wielki jest mój grzech,  
oczyść zeń serce moje,  
boś Ty odkupił nas od win,  
na krzyżu śmiertelną znosząc mękę.  
Ale Ty udzielasz przebaczenia,  
aby Cię otaczano bojaźnią.  
Bym i ja nie umarł w grzechu,  
cierpiąc męki straszne,  
ani nie rozpacział po wiek wieki.

### 3. Chór

W Panu pokładam nadzieję,  
nadzieję żywi moja dusza:  
oczekuję na Twe słowo.

### 4. Arie i chorał

Dusza moja oczekuje Pana  
bardziej niż strażnicy świtu.  
Myśli swoje dobrze znam  
i łkam nad sobą samym,  
bom utrapion grzesznik jest  
i sumienie mnie zadręcza.  
Obmyj więc Twą świętą krwią  
ze wszystkich win także mnie,  
przykładem Dawid i Manasses.

**5. Chor**

Israel hoffe auf den Herrn;  
denn bei dem Herrn ist die Gnade  
und viel Erlösung bei ihm.  
Und er wird Israel erlösen  
aus allen seinen Sünden.

**Nach dir, Herr, verlangst mich****1. Sinfonia****2. Chor**

Nach dir, Herr, verlangst mich.  
Mein Gott, ich hoffe auf dich.  
Lass mich nicht zuschanden werden,  
dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

**3. Arie**

Doch bin und bleibe ich vergnügt,  
Obgleich hier zeitlich toben  
Kreuz, Sturm und andre Proben,  
Tod, Höll und was sich fügt.  
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,  
Recht ist und bleibet ewig Recht.

**4. Chor**

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich;  
denn du bist der Gott, der mir hilft,  
täglich harre ich dein.

**5. Chór**

Niech Izrael wygląda Pana.  
U Pana bowiem jest łaskawość  
i obfite u Niego odkupienie.  
On odkupi Izraela  
ze wszystkich jego grzechów.

*Tłum. Paweł Zarychta;  
fragmenty Psalmu 130 za Biblią Tysiąclecia*

**Ku Tobie, Panie, wznoszę moją duszę****1. Sinfonia****2. Chór**

Ku Tobie, Panie, wznoszę moją duszę,  
mój Boże, Tobie ufam:  
niech nie doznam zawodu!  
Niech moi wrogowie nie triumfują nade mną!

**3. Arie**

Nie zwątpię w mym weselu,  
choć na ziemskim tu padole  
krzyż mnie czeka i wiatry groźne,  
śmierć, piekło i mnogość prób.  
A choćby i los mnie powalić miał,  
prawym pozostanie, co prawe jest.

**4. Chór**

Prowadź mnie według Twej prawdy i pouczaj,  
bo Ty jesteś Bóg, mój Zbawca,  
i w Tobie mam zawsze nadzieję.

**5. Terzett**

Zedern müssen von den Winden  
Oft viel Ungemach empfinden,  
Oftmals werden sie verkehrt.  
Rat und Tat auf Gott gestellet,  
Achtet nicht, was widerbellet,  
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

**6. Chor**

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;  
denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

**7. Chor**

Meine Tage in dem Leide  
Endet Gott dennoch zur Freude;  
Christen auf den Dornenwegen  
Führen Himmels Kraft und Segen.  
Bleibet Gott mein treuer Schutz,  
Achte ich nicht Menschenrutz,  
Christus, der uns steht zur Seiten,  
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

**Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit****1. Sonatina****2a. Chor**

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

**5. Tercet**

Cedry muszą czoła stawić  
wiatrów silnych tchnieniu,  
co wygina wciąż ich pień.  
W każdym czynie ufaj Bogu,  
nie trwóż się przeciwnym losem,  
taki sens jest przecież jego słów.

**6. Chór**

Oczy me zawsze zwrócone na Pana,  
gdyż On sam wydobrywa nogi moje z sidła.

**7. Chór**

Żywot mój cierpienia pełen,  
lecz radością Bóg je zwierńczy;  
choć wśród cierni chrześcijanin  
kroczy, za nim jest potęga nieba.  
Bóg najdroższym mym obrońcą,  
opór ludzi mi niestraszny żaden,  
wszak u mego boku Chrystus stoi  
i w zwycięstwie co dzień dopomaga.

*Tłum. Paweł Zarychta;  
fragmenty Psalmu 25 za Biblią Tysiąclecia*

**Boży czas to jest najlepszy czas****1. Sonatina****2a. Chór**

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

**2b. Arioso**

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

**2c. Arie**

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

**2d. Chor**

Es ist der alte Bund:  
Mensch, du mußt sterben!

Ja, komm, Herr Jesu, komm!

**3a. Arie**

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

**3b. Arioso und Choral**

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

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

**2b. Arioso**

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

**2c. Arie**

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

**2d. Chór**

Oto jest stare przymierze:  
człowieku, musisz umrzeć!

O, przyjdź, Panie Jezu, przyjdź!

**3a. Arie**

W ręce Twoje polecam ducha mego;  
Ty mnie odkupieś, Panie, Boże wierny.

**3b. Arioso i chorał**

Dziś będziesz ze mną w raju.

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

**4. Chor**

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

**Christ lag in Todesbanden****1. Sinfonia****2. Versus I**

Christ lag in Todesbanden  
 Für unsre Sünd gegeben,  
 Er ist wieder erstanden  
 Und hat uns bracht das Leben;  
 Des wir sollen fröhlich sein,  
 Gott loben und ihm dankbar sein  
 Und singen halleluja,  
 Halleluja!

**3. Versus II**

Den Tod niemand zwingen kunnt  
 Bei allen Menschenkindern,  
 Das macht' alles unsre Sünd,  
 Kein Unschuld war zu finden.  
 Davon kam der Tod so bald  
 Und nahm über uns Gewalt,  
 Hielt uns in seinem Reich gefangen.  
 Halleluja!

**4. Chór**

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

*Tłum. Łukasz Barański*

**W pętach śmierci Chrystus leżał****1. Sinfonia****2. Werset I**

W pętach śmierci Chrystus leżał,  
 za grzechy nasze wydan,  
 dziś zaś z martwych powstał  
 i życie nam przyniósł w darze;  
 oto czas radości wielkiej,  
 Bogu chwała i wdzięczności  
 gromki śpiew: alleluja,  
 alleluja!

**3. Werset II**

Żaden z Adamowych synów  
 pokonać śmierci nie zdołał,  
 ludzki temu winien grzech,  
 nikąd czekać niewinnego.  
 Śmierć się więc zjawiła wraz,  
 by swą władzą objąć nas  
 i w królestwie swym uwięzić.  
 Alleluja!

**4. Versus III**

Jesus Christus, Gottes Sohn,  
An unser Statt ist kommen  
Und hat die Sünde weggetan,  
Damit dem Tod genommen  
All sein Recht und sein Gewalt,  
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,  
Den Stach'l hat er verloren.  
Halleluja!

**5. Versus IV**

Es war ein wunderlicher Krieg,  
Da Tod und Leben rungen,  
Das Leben behielt den Sieg,  
Es hat den Tod verschlungen.  
Die Schrift hat verkündigt das,  
Wie ein Tod den andern fraß,  
Ein Spott aus dem Tod ist worden.  
Halleluja!

**6. Versus V**

Hier ist das rechte Osterlamm,  
Davon Gott hat geboten,  
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm  
In heißer Lieb gebraten,  
Das Blut zeichnet unsre Tür,  
Das hält der Glaub dem Tode für,  
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.  
Halleluja!

**4. Werset III**

Jezus Chrystus, Boży Syn,  
w nasze miejsce jest ofiarą  
i niweczy wszelki grzech.  
Śmierci On ukrócił rządy,  
prawa jej i wszelką moc.  
Pozostawił tylko marny cień  
i stępione kosy ostrze.  
Alleluja!

**5. Werset IV**

Cudowna to była walka,  
gdy w zawodach życia z śmiercią  
triumfalny życie zwierzył laur,  
pole zaś musiała oddać śmierć.  
Wszak powiada nam już Pismo,  
że śmierć pożarła śmierć  
na śmierci pośmiewisko.  
Alleluja!

**6. Werset V**

Oto jest prawdziwy Baranek Paschalny,  
którego Bóg nam wyznaczył,  
On na wysokim krzyża drzewcu  
z miłości żarliwej się poświęcił.  
Krew Jego nasze znaczy drzwi,  
które z wiarą zatrzymują śmierć,  
ten ciemiężca już nam nie zaszkodzi.  
Alleluja!

**7. Versus VI**

So feiern wir das hohe Fest  
Mit Herzensfreud und Wonne,  
Das uns der Herre scheinen lässt,  
Er ist selber die Sonne,  
Der durch seiner Gnade Glanz  
Erleuchtet unsre Herzen ganz,  
Der Sünden Nacht ist verschwunden.  
Halleluja!

**8. Versus VII**

Wir essen und leben wohl  
In rechten Osterfladen,  
Der alte Sauerteig nicht soll  
Sein bei dem Wort der Gnaden,  
Christus will die Koste sein  
Und speisen die Seel allein,  
Der Glaub will keins andern leben.  
Halleluja!

**7. Werset VI**

Oto święto dziś nastąpio dla nas,  
co radość niesie sercu i wesele,  
dziś Pan swej chwały objawia moc,  
On sam jest Słońcem,  
co światłem swoich łask  
rozjaśnia zakamarki serc  
i grzechów mrok rozprasza.  
Alleluja!

**8. Werset VII**

Pokarmem niechaj dla nas będzie  
prawdziwy paschalny chleb,  
zakwas stary niech nie psuje  
słów, co niosą pełnię łask,  
Chrystus nam pokarmem jest  
i dusze On nakarmi sam,  
Jego tylko taknie nasza wiara.  
Alleluja!

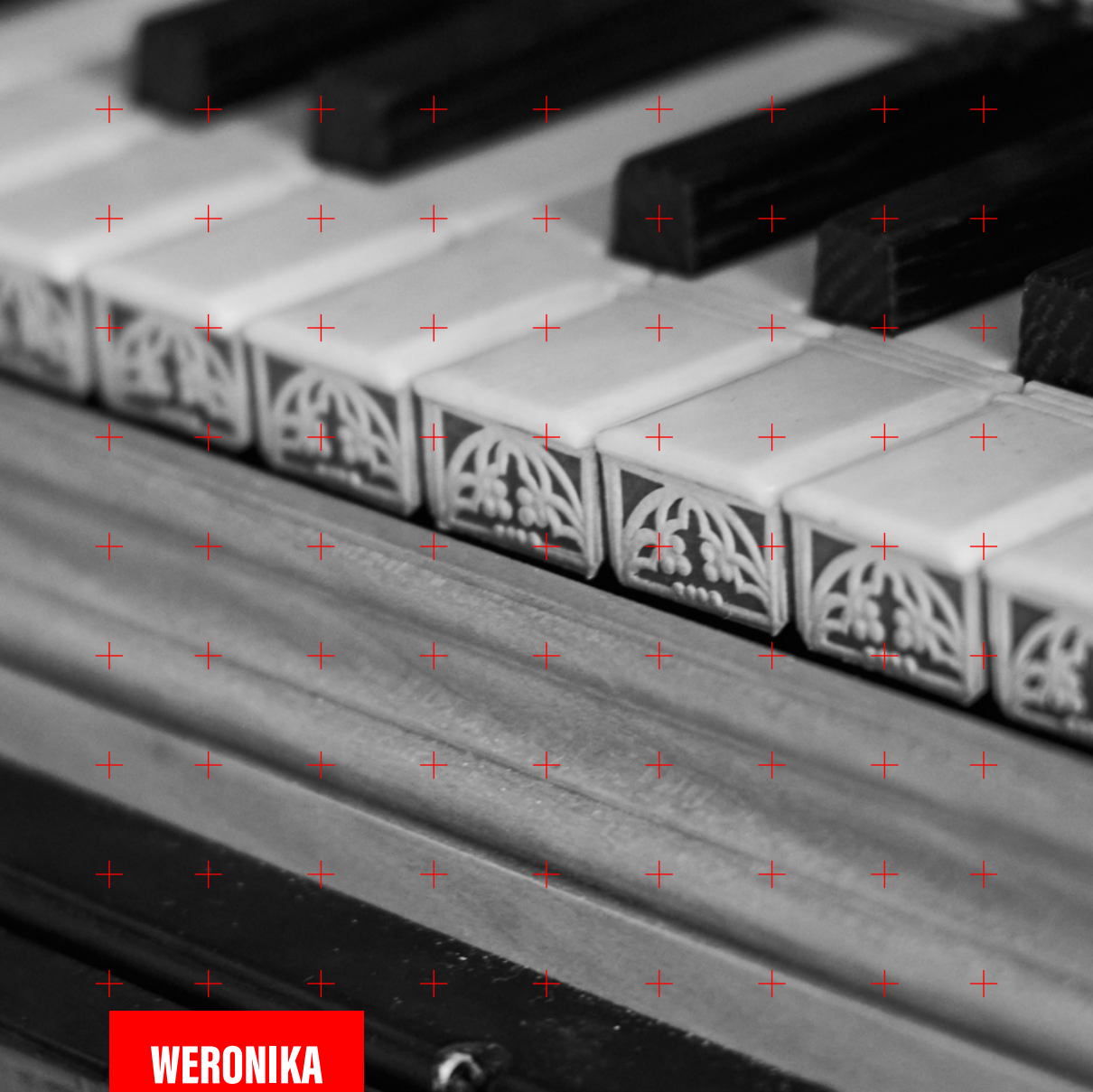
*Tłum. Paweł Zarychta*



EVERYWHERE WE GO  
HULL CITY  
EVERYONE WILL KNOW

(11.11) ARENA

Handwritten graffiti and markings at the bottom of the image, including "16/11/11" and other illegible scribbles.



# WERONIKA PAINE

DZIEŃ

2 kwietnia  
Wielki Czwartek

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta  
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

## SUITES DE PIÈCES POUR LE CLAVECIN

### Weronika Paine

klawesyn

### GEORGE FRIDERIC HANDEL

1685–1759

#### Suite d-moll HWV 436\*

Allemande  
Allegro  
Air  
Gigue  
Menuetto

#### Suite B-dur HWV 434\*

Prelude  
[Sonata]  
Aria mit 5 Variationen

#### Suite g-moll HWV 439\*

Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gigue

#### Suite B-dur HWV 440\*

Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gigue

Prélude et Chaconne G-dur  
mit 62 Variationen HWV 442\*

#### Suite e-moll HWV 438\*

Allemande  
Sarabande  
Gigue

#### Suite G-dur HWV 441\*

Allemande  
Allegro  
Courante  
Aria  
Menuetto  
Gavotta. Double  
Gigue

#### Suite d-moll HWV 437\*

Prelude  
Allmande  
Courante  
Sarabande  
Gigue

Chaconne G-dur mit  
21 Variationen HWV 435\*

\* Ze zbioru *Suites de Pièces pour le Clavecin composées par G.F. Haendel. Second Volume*  
HWV 434–442 (1733)

Okład świat odkrył na nowo twórczość George'a Friderica Handla – przeszło sto lat temu, za sprawą Oskara Hagena, historyka sztuki i muzyka amatora, wykładowcy Uniwersytetu w Getyndze, który w 1920 roku, połączonymi siłami studentów i wykładowców uczelni, doprowadził do pierwszego współczesnego wykonania *Rodelindy*, a tym samym zainicjował najstarszy festiwal handlowski – nazwisko wielkiego Saksończyka kojarzy się przede wszystkim z jego dorobkiem w dziedzinie muzyki wokalne. Gdyby nawet nic innego po nim nie zostało, jego opery, kantaty i oratoria i tak zapewniłyby mu poczesne miejsce na parnacie mistrzów późnego baroku. W obliczu tego bogactwa często zdarza nam się zapominać, że Handel był także jednym z najwybitniejszych w swojej epoce wirtuozów klawiatury – niezrównanym akompaniatorem, muzykiem biegłym w sztuce improwizacji, nie tylko świetnym organistą, lecz także twórcą licznych utworów na klawesyn, pisanych ku uciesze własnej i podziwiających jego kunszt przyjaciół, oraz z pożytkiem dla mniej lub bardziej zaawansowanych adeptów tego instrumentu.

Co jednak ciekawe, większość z nich Handel skomponował w młodości – bardzo wczesnej, gdy zaczął wdrażać w praktyce nauki wyniesione od Friedricha Wilhelma Zachowa, organisty Kościoła Mariackiego w Halle, który przeszedł do historii jako jego pierwszy i w gruncie rzeczy jedyny mistrz w muzycznym fachu; oraz późniejszej o lat kilkanaście, już po angielskim sukcesie *Rinalda*, kiedy przebywał jako kompozytor rezydent na dworze księcia Chandos w jego świeżo wybudowanej rezydencji Cannons w hrabstwie Middlesex. Właśnie w tym czasie – być może już w 1719 roku –

zaczęła krążyć po Europie pierwsza piracka edycja handlowskich utworów klawesynowych, *Pièces à un & Deux Clavecins Composées par Mr. Hendel*, wbrew mylącej adnotacji *A Amsterdam Chez Jeanne Roger* wytoczona w londyńskiej oficynie Johna Walsha. To na tę publikację wzburzony Handel odpowiedział pierwszym i jedynym zbiorem suit, którego wydania doglądał osobiście – jak zaznaczył we wstępie do *Suite de Pièces pour le clavecin composées par G.F. Haendel*, zmuszony do tego kroku mnogością dostępnych na rynku „podejrzanych i pełnych błędów kopii”. Osiem utworów ze zbioru opatrzonego dedykacją dla króla Jerzego I Hanowerskiego i opublikowanego przez Handla w 1720 roku – tak zwane wielkie suity – należy bezsprzecznie do szczytowych osiągnięć barokowej twórczości na ten instrument.

Handel, poczytując sobie za obowiązek „służyć swym skromnym talentem” narodowi, który otoczył go tak wielkoduszną opieką, zapowiedział wydanie kolejnych zbiorów. Obietnicy jednak nie dotrzymał. Po części dlatego, że w latach 20. znów stracił zainteresowanie komponowaniem na klawesyn i poza wspaniałą *Suitą d-moll* HWV 436, powstałą zapewne między 1722 a 1726 rokiem, nie stworzył w tej dziedzinie właściwie nic godnego prawdziwej uwagi. Za to Walsh trzymał rękę na pulsie: zachęcony ogromną popularnością zbioru autoryzowanego przez Handla, pierwszą próbę opublikowania „drugiego tomu” suit podjął około 1727 roku. W „second volume” znalazły się prawie wszystkie suity z jego wcześniejszej pirackiej edycji, których Handel nie uwzględnił w swoim wyborze z 1720 roku, uzupełnione wspomnianą *Suitą d-moll*, *Suitą G-dur* HWV 441 (zdaniem niektórych badaczy wątpliwego

autorstwa) oraz bardzo wczesną *Chaconne G-dur* HWV 442 z sześćdziesięcioma dwiema wariacjami, powstałą w latach 1703–1706 – będącą zapewne transkrypcją improwizacji snutej nad popularnym w owym czasie schematem *basso di Ruggiero*, wywiedzionym z formuły stosowanej w recytacji *Orlanda Szalonego Ariosta* (nazwa pochodzi od słynnego wersu z czterdziestej czwartej pieśni eposu, rozpoczynającego się słowami „Ruggier, qual sempre fui”). *Chaconne* została uzupełniona znacznie późniejszym preludium (ok. 1717), opartym na temacie wykorzystanym przez Handla między innymi w arii „Vo' far guerra” z pierwszej wersji *Rinalda*. Poza tym Walsh usunął z *Suity g-moll* HWV 439 sarabandę, uwzględnioną w edycji Handla z 1720 roku jako czwarta część suity HWV 432, a odrzucone przez kompozytora finałowe *Allegro* z *Suity d-moll* HWV 428 po zmianie tonacji włączył jako *Preludio* do *Suity G-dur* HWV 441.

W zestawie płyt wygrawerowanych do druku nie tylko powtórzono wszystkie błędy z poprzedniej edycji, ale dodano też wiele nowych. Trudno jednak orzec, czy Walsh wstrzymał dystrybucję pierwszego nakładu ze względu na rażące niedopatrzienia, czy też na wciąż obowiązujący przywilej królewski, dający Handlowi całkowitą wyłączność na publikację swojej muzyki w Anglii. Przywilej wygasł wprawdzie dopiero w 1734 roku, ale Walsh i tak opublikował „poprawioną” wersję zbioru pod tytułem *Suites de pièces pour le clavecin com-*

*posées par G.F. Haendel. Second Volume* rok wcześniej, w 1733. Z jakichś powodów Handel machnął na to wszystko ręką, choć z pewnością wiedział o zamiarach Walsh, który szumnie zapowiadał swoje nowe przedsięwzięcie. Relacje obydwu panów w tym czasie wciąż są owiane mgłą tajemnicy – część muzykologów skłania się nawet ku hipotezie, że kompozytor sam pomógł Walshowi ustalić ostateczną kolejność utworów w zbiorze. Handel przytknęła też oko na późniejsze wydania swojej muzyki w oficynie Walsh, który ani go nie pytał o pozwolenie, ani nie prosił o pomoc w przygotowaniu materiału nutowego.

Być może *Caro Sassone* błędził już wtedy myślami gdzie indziej, a jego własne, niedoceniane nawet przez autora perły twórczości klawesynowej kojarzyły mu się wyłącznie z popisami w gronie londyńskich celebrytów oraz ich arystokratycznych córek. Były wśród ich także uczennice kompozytora, między innymi księżniczki Amelia i Karolina Elżbieta, dwie wnuczki Jerzego I Hanowerskiego. Pierwszą z nich próbowano nawet wyswatać z królem Francji Ludwikiem XV, którego żoną ostatecznie została polska królowa Maria Leszczyńska. Obie nigdy nie wyszły za mąż i zmarły bezdzietnie. Na nic zdały się lekcje u Handla, który jako wielki mistrz „dotykania” klawesynu dał się poznać już w wieku lat kilkunastu.

*Dorota Kozińska*

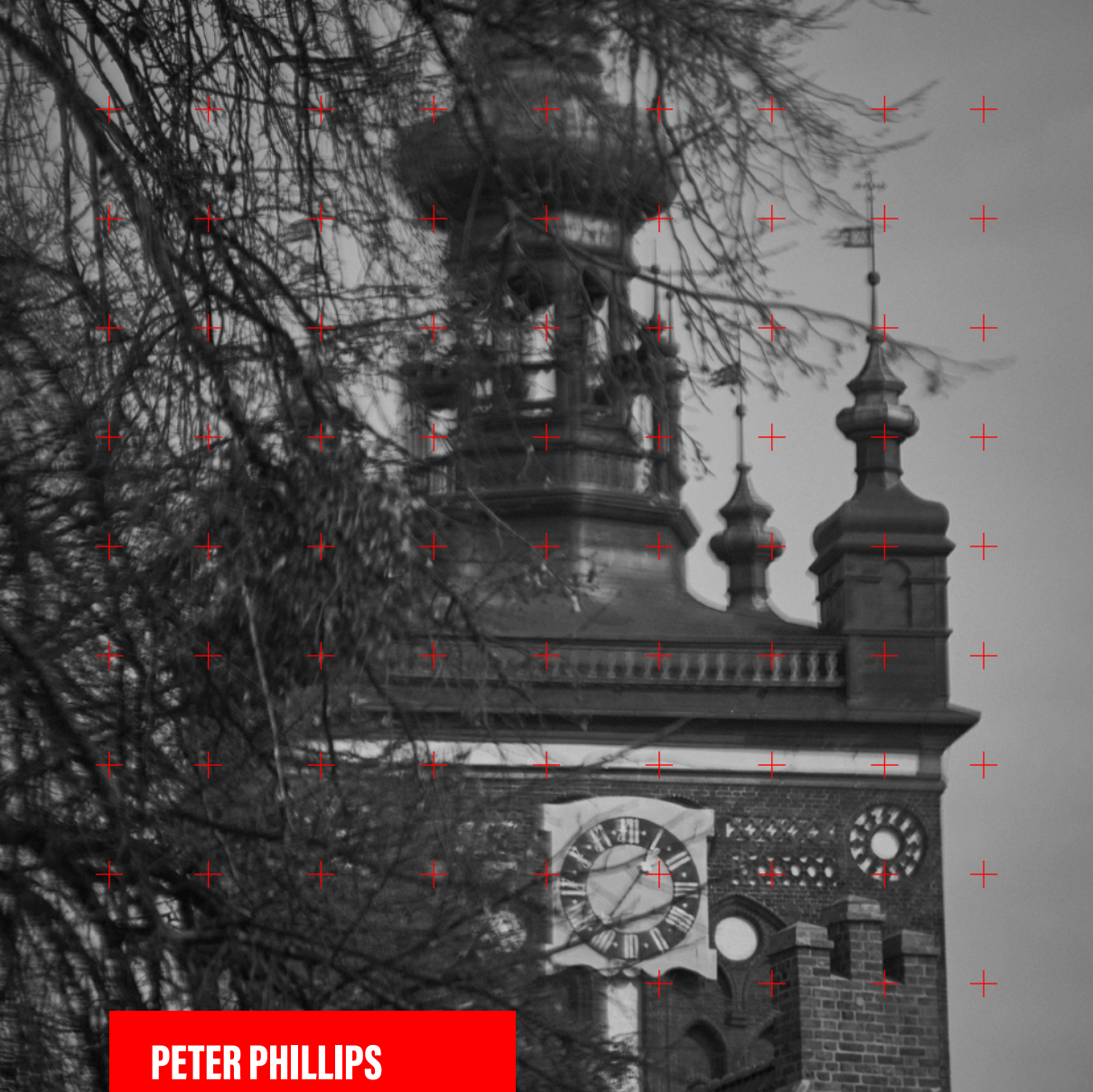
## WERONIKA PAINE

---

Polska klawesynistka i organistka mieszkająca w Szwajcarii. Jako wielbicielka tańca historycznego i entuzjastka estetyki baroku, od wczesnego dzieciństwa wykazywała zainteresowanie klawesynem. Pogłębiając się fascynacja muzyką dawną z biegiem lat zaowocowała podjęciem przez artystkę studiów w zakresie gry na historycznych instrumentach klawiszowych, pedagogiki i gry na instrumentach średniowiecznych. Kształciła się w renomowanej Scholi Cantorum Basiliensis, gdzie studiowała grę na klawesynie u Andrei Marcona oraz grę na organach historycznych u Wolfganga Zerera; tam również ukończyła studia podyplomowe w klasie średniowiecznych instrumentów klawiszowych Coriny Marti. Pobierała także prywatne lekcje u Christophe'a Rousseta i Władysława Kłósiewicza. Szczególne zainteresowanie francuskim repertuarem klawesynowym i organowym rozwijała poprzez wieloletnią współpracę z wykonawcami tańca historycznego. Współpracuje z zespołami muzyki dawnej o różnicowanej instrumentacji i różnorodnych stylach repertuarowych. Z *Concentio*, *Melograno* i *Musica Basiliensis* artystka wykonuje literaturę baroku wysokiego, a z *Vox Praeterita* i *Capella Helvetica* zagłębia się w repertuar przełomu renesansu i wczesnego baroku. Z Nathanem Mondrym wykonuje dawną i nową muzykę barokową jako *Tasto Duo Mondry & Paine*, a z choreografką Zuzanną Grzegorowską powołała projekt „La reine danse”, w którym stara się kontekstualizować swoje wykonania poprzez łączenie ich z innymi dyscyplinami artystycznymi, a także wykłady i publikacje. Występowała na renomowanych festiwalach muzyki dawnej, takich jak: *Internationale Händel-Festspiele Göttingen*, *Musikfestspiele Potsdam Sanssouci*, *Festival Oude Muziek Utrecht*, *Festival d'Ambronay*. Jest laureatką wielu międzynarodowych konkursów muzycznych. Do ostatnich osiągnięć artystki należą sukcesy na konkursach muzycznych, takich jak konkurs *Sichtweisen Wettbewerb Wien 2025* (finalistka) czy *Konkurs Młodych Zespołów Muzyki Dawnej Musikfestspiele Potsdam Sanssouci* w 2024 roku (finalistka); z zespołem *Régence sonore* została dwukrotną laureatką *Göttingen Händel Competition* w 2024 roku (nagroda *Bärenreiter Urtext-Preis* i *Sustainable-EEEMERGING Prize*) oraz otrzymała nominację do nagrody *Koryfeusz Muzyki Polskiej* w kategorii *odkrycie roku* (2024). W maju 2017 roku została mianowana główną organistką w parafii katolickiej w *Wauwil* w *Lucernie*, a dwa lata później jej stanowisko zostało rozszerzone o sąsiednią parafię w *Schötz*, gdzie jest również dyrygentką *Chóru św. Maurycego*.



fot. Gabriela Wodiczko-Mosur



**PETER PHILLIPS  
THE TALLIS SCHOLARS**

DZIEŃ

2 kwietnia  
Wielki Czwartek

MIEJSCE

Dwór Artusa  
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

## MISSA PRO DEFUNCTIS

### Peter Phillips

kierownictwo artystyczne

### THE TALLIS SCHOLARS

#### Sumei Bao-Smith,

Rebecca Lea,

Charlotte Ashley,

Rosanna Wicks

sopran

#### Luthien Brackett,

Kathy Nicholson

alt

#### Edward Woodhouse,

Will Wright

tenor

#### Simon Whiteley,

Greg Skidmore

bas

### JUAN ESQUIVEL DE BARAHONA

ca 1560–ca 1624

Missa pro defunctis a 5\*

Introitus: *Requiem aeternam*

Kyrie

Tractus: *Absolve Domine*

Offertorium: *Domine Jesu Christe*

Sanctus et Benedictus

Agnus Dei

Communio: *Lux aeterna*

Antiphona: *In Paradisum*

\*\*\*

### DOMINIQUE PHINOT

ca 1510–ca 1556

Lamentationes Jeremiae Prophetae a 6

*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*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

### BARTOMEU CÀRCERES

fl. 1546

Lamentationes Jeremiae Prophetae a 4. Feria quinta

Lectio prima

*Lamed: O vos omnes*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

\* Ze zbioru *Missarum liber primus*

## MISSA PRO DEFUNCTIS

### GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

1525/1526–1594

Lamentationes Jeremiae Prophetae a 6. Sabbato Sancto\*\*

Lectio prima

*De lamentatione Jeremiae Prophetae*

*Heth: Misericordiae Domini*

*Heth: Novi diluculo*

*Heth: Pars mea Dominus*

*Teth: Bonus est Dominus*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Lectio secunda

*Aleph: Quomodo obscuratum est aurum*

*Beth: Filii Sion inclyti*

*Ghimel: Sed et lamiae nudaverunt mammam*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Lectio tertia

*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*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

\*\* Ze zbioru *Lamentationum Hieremiae prophetae liber primus*



W eseju podróżniczym Hemingwaya *Śmierć po południu* można znaleźć opis, a właściwie wyznanie miłosne do andaluzyjskiego miasta Ronda: „Tam powinniście się udać, jeżeli kiedyś pojedziecie do Hiszpanii w podróż poślubną albo na wypad z kimś. Całe miasto i wszystko jak okiem sięgnąć w którymkolwiek kierunku wygląda romantycznie i jest tam hotel tak wygodny, tak dobrze prowadzony, w którym jada się tak smacznie, i zwykle bywa w nocy chłodny powiew, że jeśli przy tym romantycznym tle i nowoczesnym komforcie podróz poślubną lub wypad nie będą udane w Rondzie, to równie dobrze możecie ruszyć do Paryża i oboje zacząć nawiązywać znajomości na własną rękę”.

Żeby zrozumieć wagę i kontekst odkrycia zapomnianej twórczości Juana Esquivela de Barahony akurat w tej miejscowości, którą Hemingway uważał za jedną z najbardziej malowniczych nie tylko w Hiszpanii, ale na całym świecie (i zapewne miał rację), warto wiedzieć, że Ronda stoi „na płaskowyżu w kręgu gór, a ten płaskowyż przecina wąwóz, który rozdziela obydwie części miasta i kończy się skarpgą spadającą prosto do rzeki i równiny w dole, gdzie widzi się pył wzbijany przez zaprzęgi mułów na drodze” (wszystkie cytaty w przekładzie Bronisława Zielińskiego). W końcu XVIII wieku nad tą zawrotną przepaścią wzniesiono potężną konstrukcję spinającą krawędzie części mauretańskiej La Ciudad i chrześcijańskiej, zwanej El Mercadillo. W czasie hiszpańskiej wojny domowej Ronda stała się ponurym symbolem brutalności po obu stronach konfliktu – przede wszystkim z powodu masowych egzekucji przeprowadzanych na moście ponad wąwozem rzeki El Tejo. Według niektórych sza-

cunków z Puente Nuevo strącono około pięciu tysięcy osób. Ofiarą padali głównie duchowni oraz zwolennicy generała Franco. Do jednej z takich masakr Hemingway – sam zdeklarowany antyfaszysta – odniósł się w innej ze swoich książek. Wstrząsający opis mordu w dziesiątym rozdziale powieści *Komu bije dzwon* jednoznacznie wskazuje na inspirację wydarzeniami z 1936 roku, kiedy z rąk republikanów zginęło ponad pół tysiąca bezbronnych ludzi, zattłuczonych na śmierć lub strąconych w przepaść.

Niecałe czterdzieści lat później, w 1973 roku, do przepięknej Rondy dotarł amerykański muzykolog Robert J. Snow, wychowanek dwóch legendarnych specjalistów od muzyki dawnej: Williiego Apela, autora przetłumaczonej publikacji *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, pod którego okiem zrobił dyplom na Uniwersytecie Indiany w Bloomington, oraz Dragana Plamenaca, wydawcy utworów Johannesa Ockeghema, który był promotorem jego pracy doktorskiej na Uniwersytecie Illinois w Urbanie. Snow sam był już wtedy uznanym badaczem i wykładowcą akademickim, zajmującym się głównie muzyką religijną Półwyspu Iberyjskiego i Ameryki Łacińskiej z przełomu XVI i XVII wieku.

W Rondzie muzykolog zawarł znajomość z zakrystianem jednego z najważniejszych kościołów miasta, przerobionej z dawnego meczetu kolegiaty Santa María de la Encarnación, przez miejscową ludność nazywanej dumnie katedrą Zakrystian, ośmielony rozległą wiedzą amerykańskiego gościa, pokazał mu schowek, gdzie w czasie wojny domowej ukrył kilka śpiewników, chcąc je ochronić przed niszczycielskim zapalem rozjuszonego tłumu. Wśród książek niewielkiej wartości Snow odkrył prawdziwy

skarb: opasłą kolekcję dzieł Juana Esquivela, wydaną w 1613 roku, obejmującą między innymi psalmy, trzydzieści hymnów, szesnaście opracowań *Magnificat*, *Te Deum*, antyfony maryjne oraz sześć nieopublikowanych wcześniej mszy, nie licząc *Missa pro defunctis* wraz z psalmami responsoryjnymi.

Było to naprawdę bezcenne znalezisko. Muzyka jednego z najpłodniejszych i najwyżej cenionych kompozytorów Złotego Wieku Hiszpanii popadła w niemal całkowite zapomnienie. Zachowały się wprawdzie poprzednie dwa zbiory wydane za życia Esquivela, niemniej druk z 1613 roku, liczący blisko 600 stron, okazał się białym krukiem i wreszcie rozbudził zainteresowanie jego spuścizną.

Juan Esquivel de Barahona – bo tak brzmi jego pełne nazwisko, zgodnie z hiszpańską tradycją łączące nazwisko odziedziczone po ojcu z nazwiskiem panieńskim matki – urodził się około 1560 roku w Ciudad Rodrigo w prowincji Salamanka i w wieku ośmiu lat został *mozo de coro*, czyli chłopięcym chórzystą w tamtejszej katedrze. Przez pewien czas pobierał nauki u Juana Navarra; poza tym niewiele wiadomo o jego wczesnej edukacji. W 1581 roku dostał posadę *maestro di capilla* w Oviedo, później objął podobne stanowisko w katedrze w Calahorze. W 1591 roku wrócił do rodzinnego miasta i działał tam jako chórmistrz aż do śmierci w latach 20. następnego stulecia, podpisując się jako Ioannis Esquivel Civitatis, obywatel Ciudad Rodrigo.

Pisał wyłącznie muzykę religijną, w dużej mierze inspirowaną twórczością Cristóbal de Moralesa, ale noszącą też znamiona późniejszego stylu Francisca Guerrera i Juana Navarra. Próbował pogodzić tradycję szesnastowiecznej polifonii hiszpańskiej z potrydencką surowością i prostotą harmoniczną *stile osservato*,

którego wzorzec ustanowił Giovanni Pierluigi da Palestrina. Trzymał się jednak lokalnych wariantów melodii chorałowych, nie wzdragał się przed użyciem chromatyzmów, nie zawsze też przestrzegał stosowanych przez Palestrinę zasad ścisłego kontrapunktu. Tworzył kompozycje kunsztowne, niemniej ściśle osadzone w społecznym i religijnym kontekście ówczesnej Hiszpanii.

Od pamiętnego odkrycia w Rondzie minęło już ponad pół wieku, wciąż jednak niewiele utworów Esquivela doczekało się wydań krytycznych. Zapewne dlatego trudną misję odnowy pamięci o mistrzu z Ciudad Rodrigo prowadzą doświadczeni specjaliści w dziedzinie wykonawstwa późnorenansowej polifonii hiszpańskiej, często ukazując jego dorobek na szerszym tle historycznym. Peter Phillips zebrał pięciogłosową *Missa pro defunctis* z dwoma sześciogłosowymi opracowaniami Lamentacji Jeremiasza – Dominique'a Phinota, przedstawiciela czwartej, przedostatniej generacji szkoły franko-flamandzkiej i jednego z prekursorów techniki polichoralnej; oraz młodszego niemal o pokolenie Palestriny, który na wczesnym etapie kariery mógł czerpać inspirację z jego twórczości – uzupełniając je motetem responsoryjnym Bartomeu Càrçeresa, Katalończyka starszego od Esquivela o lat piętnaście.

Niewykluczone, że Esquivel znał muzykę ich wszystkich. Trudno opędzić się od natrętnej myśli, że najpełniejsza kolekcja jego dzieł zachowała się w Rondzie właśnie dlatego, że nawet miejscowy styl w walce byków – *escuela rondeña* – był „spokojny, z ograniczonym repertuarem, prosty, klasyczny i tragiczny”. Gdyby wyrwać z kontekstu ten cytat ze *Śmierci po południu*, można by pomyśleć, że Hemingway opisuje w nim styl Juana Esquivela de Barahony.

Dorota Kozińska

## PETER PHILLIPS

---

Światowej sławy dyrygent, wykonawca i badacz muzyki dawnej, a także pisarz. Autorytet w zakresie polifonii renesansu i doskonalenia faktury chóralnej. Od czasu studiów w Oxfordzie muzyka renesansu pozostaje w centrum jego zainteresowań. Wtedy już, zdobywając doświadczenie w dyrygowaniu małymi zespołami wokalnymi, zaczął eksperymentować z zapomnianym repertuarem tej epoki. W 1973 roku założył The Tallis Scholars – ansambl sakralnej muzyki a cappella, który prowadzi nieprzerwanie do dziś. Zespół z dorobkiem ponad 2500 koncertów i ponad sześćdziesięciu wydawnictw płytowych stał się jedną z najważniejszych formacji wykonawstwa polifonii renesansu. Oprócz działalności z Tallis Scholars Peter Phillips współpracował z wieloma znaczącymi zespołami wokalnymi; ostatnio – z BBC Singers, Collegium Vocale Gent i Nederlands Kamerkoor, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Choeur de Chambre de Namur. Patronuje również chórowi Merton College (Oxford), Sansara (Londyn), El León de Oro (Hiszpania). Jest uznanym popularyzatorem polifonii renesansu, którą propaguje w postaci koncertów, nagrań i artykułów, prowadzi także kursy mistrzowskie i warsztaty chóralne na całym świecie. W 2014 roku zainicjował London International A Cappella Choir Competition, odbywający się w St John's Smith Square. Jest też dyrektorem artystycznym kursów chóralistki The Tallis Scholars Summer Course w hiszpańskiej Ávila. Phillips, oprócz dyrygentury i badań naukowych, zajmuje się również pisaniem. Przez ponad trzydzieści lat regularnie współpracował z czasopismem „The Spectator”. W 1980 roku powołał do życia wydawnictwo płytowe Gimell, a od 1995 roku jest właścicielem i wydawcą „The Musical Times” – najstarszego i nieprzerwanie wydawanego czasopisma muzycznego na świecie. Autor dwóch książek: *English Sacred Music 1549–1649* (1991) oraz *What We Really Do* (2003). Współtworzył również audycje radiowe poświęcone polifonii renesansu dla BBC. W 2005 roku został uhonorowany Orderem Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres) przez francuskiego Ministra Kultury.

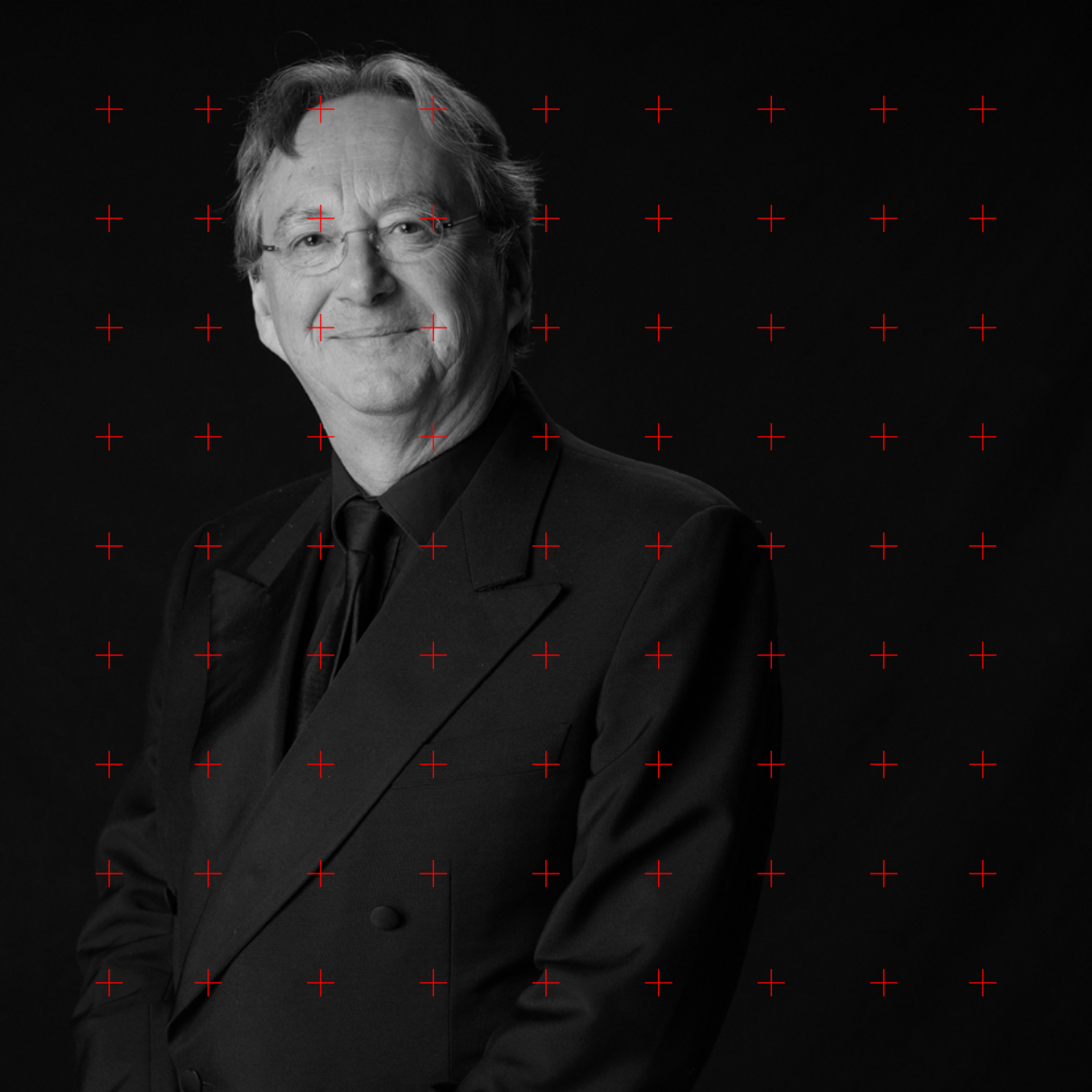


foto. Hugo Glendinning

## THE TALLIS SCHOLARS

---

Angielski ansambl muzyki dawnej założony przez Petera Phillipasa w 1973 roku. Na przestrzeni lat zyskał renomę wśród zespołów wykonawstwa historycznego, a zdobywając w 1987 roku Gramophone Award, potwierdził swoją pozycję jednej z czołowych grup wykonujących renesansową wokalną muzykę sakralną. Ceniony przede wszystkim za czystość i przejrzystość brzmienia, pozwala słuchaczowi wychwycić subtelne detale renesansowej polifonii. Grupa, której patronuje szesnastowieczny angielski kompozytor Thomas Tallis, występuje zazwyczaj w dziesięcioosobowym składzie, wykonując muzykę na pięć głosów w podwójnej obsadzie każdej z partii. Niezwykle aktywni koncertowo, dają średnio siedemdziesiąt koncertów każdego roku. W 2013 roku grupa obchodziła swoje 40-lecie w postaci dziewięćdziesięciu dziewięciu wydarzeń w osiemdziesięciu miejscach w szesnastu krajach. Zespół koncertuje na całym świecie, zarówno w przestrzeniach świeckich, jak i sakralnych, m.in. w Kaplicy Sykstyńskiej czy Bazylice Santa Maria Maggiore. Regularnie goszczą na najważniejszych festiwalach muzycznych, m.in. Musikfest Bremen, Festival Oude Muziek w Utrechcie, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, oraz występują w Japonii, krajach Europy i obu Ameryk. Wykonują także muzykę a cappella pisaną przez kompozytorów współczesnych. Prawykonania swoich utworów poświęcali im m.in. Gabriel Jackson, Eric Whitacre, Nico Muhly. W 2015 roku The Tallis Scholars nakładem wytwórni Gimell wydali płytę *Tinnabuli* z utworami Arva Pärta dla uczczenia osiemdziesiątej rocznicy urodzin estońskiego kompozytora. Formacja posiada bogaty dorobek dyskograficzny, na który składa się kilkadziesiąt płyt. Przelomowe było nagranie *Missa La sol fa re mi* i *Missa Pange lingua* Josquina des Prés, które otrzymało Gramophone Award. W kolejnych latach albumy ansamblu zbierały pochlebne recenzje i wyróżnienia. Diapason d'Or zostały nagrodzone rejestracje mszy i motetów Orlanda di Lassa oraz mszy Josquina, a nagrania *Missa assumpta est Maria* i *Missa Sicut liliun* Palestriny – Gramophone Award. Równie pozytywnie zostały przyjęte albumy z muzyką Cipriana de Rorego i Johna Browna. Także Gramophone Award został wyróżniony ostatni album z mszami Josquina (2021), wieńczący projekt wydania wszystkich mszy kompozytora na okoliczność jego 500. rocznicy śmierci.



foto. Hugo Glendinning

## Missa pro defunctis

### Introitus

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

### Kyrie

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

### Tractus

Absolve, Domine, animas  
omnium fidelium defunctorum  
ab omni vinculo delictorum.

### Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,  
libera animas omnium fidelium defunctorum  
de poenis inferni, et de profundo lacu.  
Libera eas de ore leonis,  
ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum:  
sed signifer Sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam:  
quam olim Abrahae promisisti  
et semini eius.

## Msza za zmarłych

### Introit

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

### Kyrie

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

### Tractus

Uwolnij, Panie, dusze  
wszystkich wiernych zmarłych  
od wszelkich więzów grzechowych.

### Ofiarowanie

Panie Jezu Chryste, Królu chwały,  
zachowaj dusze wszystkich wiernych zmarłych  
od kar piekielnych i głębokiej czeluści.  
Wybaw je z łwiej paszczyki,  
niech ich nie pochłonie piekło,  
niech nie wpadają w ciemności.  
Lecz chorąży święty Michał  
niech je stawi w światłości świętej,  
którą niegdyś obiecałeś Abrahamowi  
i jego potomstwu.

**Sanctus et Benedictus**

Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,  
pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Osanna in excelsis.

**Agnus Dei**

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

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

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

**Communio**

Lux aeterna luceat eis, Domine.

cum sanctis tuis, in aeternum:

quia pius es.

Requiem aeternam dona eis Domine,

et lux perpetua luceat eis

cum sanctis tuis in aeternum:

quia pius es.

**Antiphona**

In Paradisum deducant eum Angeli;  
in eius adventu suscipiant eum martyres,  
et perducant eum in civitatem sanctam Jerusalem.

Chorus angelorum eum suscipiat,  
et cum Lazaro quondam paupere  
aeternam habeat requiem.

**Sanctus i Benedictus**

Święty, Święty, Święty, Pan Bóg Zastępów.

Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej.

Hosanna na wysokości.

Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie.

Hosanna na wysokości.

**Baranku Boży**

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

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

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

**Komunia**

Światłość wiekuista niechaj im świeci, o Panie,

wśród Świętych Twoich na wieki,

bo jesteś pełen dobroci.

Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie,

a światłość wiekuista niechaj im świeci

wśród Świętych Twoich na wieki,

bo jesteś pełen dobroci.

**Antyfona**

Niech Aniołowie zawiodą go do raju,  
a gdy tam przybędzie, niech przyjmą go męczennicy  
i wprowadzą do świętego Jeruzalem.

Chóry Anielskie niechaj go podejmą  
i oby zasnął wiecznego odpoczynku  
z Łazarzem, niegdyś żebrakiem.

### Lamentationes Jeremiae Prophetae

*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.

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1-8*

### Lamentacje Proroka Jeremiasza

*Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza*

Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,  
spójrzj 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.

Studzy panują nad nami,  
nikt nas nie ocala z ich ręki.

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 5, 1-8  
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Lamentationes Jeremiae Prophetae. Feria quinta****Lectio prima**

*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.

[Nun:]

Vigilavit iugum iniquitatum mearum;  
in manu eius convolutae sunt,  
et impositae collo meo.

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 12; 14*

**Lamentacje Proroka Jeremiasza. Wielki Czwartek****Lekcja pierwsza**

*Lamed:*

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

[Nun:]

Ciężkie brzemię mych grzechów  
ręką Jego związanych  
przygniata mi szyję.

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 1, 12; 14*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

## Lamentationes Jeremiae Prophetae. Sabbato Sancto

### Lectio primo

*De lamentatione Jeremiae Prophetae*

*Heth:*

Misericordiae Domini quia non sumus consumpti,  
quia non defecerunt miserationes eius.

*Heth:*

Novi diluculo,  
multa est fides tua.

*Heth:*

Pars mea Dominus  
dixit anima mea  
propterea expectabo eum.

*Teth:*

Bonus est Dominus sperantibus in eum,  
animae quaerenti illum.

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 22–25*

### Lectio secunda

*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.

## Lamentacje Proroka Jeremiasza. Wielka Sobota

### Lekcja pierwsza

*Z lamentacji Proroka Jeremiasza*

*Chet:*

Nie wyczerpała się litość Pana,  
miłość nie zgasła.

*Chet:*

Odnawia się ona co rano:  
ogromna Twa wierność.

*Chet:*

„Działem mym Pan” –  
mówi moja dusza,  
dlatego czekam na Niego.

*Tet:*

Dobry jest Pan dla ufnych,  
dla duszy, która Go szuka.

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 3, 22–25*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

### Lekcja druga

*Alef:*

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

*Bet:*

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

*Ghimel:*

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

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 4, 1-3*

**Lectio tertia***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.

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1-8*

*Gimel:*

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

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 4, 1-6*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Lekcja trzecia***Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza*

Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,  
spójrz 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.  
Studzy panują nad nami,  
nikt nas nie ocala z ich ręki.

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 5, 1-8*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*



**KRZYSZTOF GARSTKA  
ALEKSANDER MOCEK**

DZIEŃ

3 kwietnia  
Wielki Piątek

MIEJSCE

Ratusz Staromiejski  
ul. Korzenna 33/35

GODZINA

17:30

## LES MÉTAMORPHOSES DU CLAVECIN

### **Krzysztof Garstka**

klawesyn

### **Aleksander Mocek**

klawesyn

### **JEAN-BAPTISTE LULLY**

1632–1687

Marche pour la cérémonie des Turcs

Le Bourgeois gentilhomme LWV 43

### **JEAN-FRANÇOIS DANDRIEU**

1682–1738

Sonata en trio op. 1 nr 1

Adagio

Allegro

Adagio

Giga. Allegro

### **FRANÇOIS COUPERIN**

1668–1733

Troisième Concert royal

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande grave

Gavotte

Muzette

Chaconne legere

### **GASPARD LE ROUX**

1660–1707

Suite d-moll

Prelude

Allemande la Vauvert

Courante

Courante luthée

Sarabande

Menuet

Passepied

## LES MÉTAMORPHOSES DU CLAVECIN

### JEAN-PHILIPPE RAMEAU

1683–1764

Fatal Amour

Pigmalion RCT 52

Présent des Dieux

Castor et Pollux RCT 32

### JEAN-BAPTISTE LULLY

Chaconne de Galatée

Acis et Galatée LWV 73

### JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Entrée de Polimnie

Les Boréades RCT 31

### FRANÇOIS COUPERIN

Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli. Grande Sonate, en Trio  
Corelli au pied du Parnasse prie les Muses de le recevoir  
parmi elles

Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au  
Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux  
qui l'accompagnent

Corelli buvant à la Source d'Hypocréne ; sa troupe continue  
Entouziasme de Corelli causé par les eaux d'Hypocréne  
Corelli après son entouziasme s'endort ; et sa troupe joue  
le Sommeil suivant

Les Muses réveillent Corelli, et le placent auprès d'Apollon  
Remercement de Corelli

### JEAN-BAPTISTE LULLY

Chaconne des Scaramouches, Travelins et Arlequins

Le Bourgeois gentilhomme LWV 43

Passacaille d'Armide

Armide LWV 71



„**B**yło wzgórze, na wzgórzu rozległa równina, porośła trawą. Brakło cienia, lecz gdy Orfeusz wrócił i poruszył dźwięczne struny lutni, zjawił się chłód cienisty. Przybiegł dąb i lipa rozłożyła, buk i laur dziewczęcy, giętka leszczyna, jesion, z którego drzewce włośczeni czynią, jodła wysmukła, choina zgięta od ciężkich szyszek, jawor, klon różnobarwny, wierzby nadrzeczne, lotos kochający wodę, bukszpan wiecznie zielony, niskie tamaryszki, mirt dwubarwny, kalina jagód pełna i wy, giętkie bluszcze – przybiegłyście za nimi, a dalej szerokolistne winorośle i wiązy przyjazne winnej łożie, jesiony smoliste, jarzębiny z wiechami jagód czerwonych i łagodne palmy hojne bohaterom, a wreszcie sosna z kłującą czupryną (...). A za tym tłumem idzie cyprys jak obelisk. Dawniej był chłopcem, ulubieńcem boga, który łuk napina i trąca struny liry. A teraz jest drzewem”.

Ten niezwykły fragment z *Metamorfoz* Owidiusza, w równie niezwykłym, prozatorskim tłumaczeniu Anny Kamieńskiej, przedstawia tłum drzew, które zeszyły się z oddali, żeby wysłuchać pieśni Orfeusza rozpaczającego po stracie Eurydyki. Cyprys, który dawniej był chłopcem, a teraz jest drzewem, to ukończony przez bogów Kyparissos, któremu Apollo dał kiedyś w prezencie oswojonego jelenia o złotym porożu. Chłopak niechcący trafił go oszczepem i zwierzę na jego oczach wykrwało się na śmierć. Nawet Apollo nie zdołał pocieszyć Kyparissosa, który wkrótce po tym niefortunnym zdarzeniu umarł z rozpaczy. Właśnie wtedy bóg zmienił go w cyprys, drzewo smutku i żałoby.

Owidiańskie *Metamorfozy* są nie tylko zaskakującą w swej oryginalności wersją opowieści

o dziele stworzenia. Rzymski poeta potraktował w niej topos przemiany jako klucz do zrozumienia ludzkiej natury i praw rządzących światem – zwłaszcza że opisane w utworze przemiany dokonują się na niejednym poziomie. Przeważnie człowiek traci ludzką postać, ale czasami bywa też odwrotnie. Niektóre metamorfozy dają się odwrócić, choć przemieniona istota nie zawsze odzyskuje dawną tożsamość. Przemiana bywa karą, ratunkiem, a nawet nagrodą. Z *Metamorfoz* można jednak wynieść jedną nadrzędną naukę: niezbywalną cechą wszelkiej rzeczywistości jest zmiana, nietrwałość i tworzenie od nowa.

Dotyczy to również muzyki i bezustannie ponawianych prób przywrócenia jej do straconej z biegiem lat postaci. Tymczasem postulat wierności stylistyce wykonawczej dawnych epok jest nierealny, by nie rzec naiwny. Przyczynia się do tego mnóstwo czynników – współczesny model życia koncertowego, kolejne rewolucje w technice nagraniowej, która z jednej strony odarła muzykę z wszelkiej odświętności, z drugiej zaś zabiła w wielu ludziach naturalną potrzebę muzykowania, oraz – *last but not least* – wszechobecna ekspansja wizualnych nośników informacji. Mimo to gramy muzykę dawną na instrumentach historycznych, podpieramy się relikami przebrzmiałych tradycji w rekonstrukcji dawnych praktyk wokalnych i utyskujemy, że wykonania partii tytułowej w *Pigmalionie* Rameau podjął się śpiewak dysponujący nieodpowiednim do niej typem głosu. Ten swoisty historyzm – aczkolwiek z góry skazany na niepowodzenie – ma jednak bardzo szczytny cel. Chcemy zrozumieć, dlaczego Gaspard Le Roux, pisząc *Pièces de Clavessin*, „wstuchiwał się” w swój instrument inaczej niż urodzony w tym samym pokoleniu

François Couperin; chcemy dociec, w jaki sposób francuska wymowa, sposób formułowania pojedynczych zdań i budowania większych całości językowych wpłynęły na kształt twórczości francuskich klawesynistów. Chcemy poznać prawdę.

A tę poznać trudno, być może nie sposób. Zmieniła się przestrzeń słuchania, w powietrzu unoszą się inne zapachy, nawet niebo ma inny kolor. Przewartościowaniu uległo samo nasze podejście do muzyki. Przy całym zapale do odkrywania przedromantycznych pejzaży dźwiękowych tkwimy w nader romantycznym przeświadczeniu, że utwór raz napisany jest bytem zamkniętym. A przecież – wraz z nami – przynależą do naszego świata. Rozbrzmiewa inaczej niż setki lat temu, przefiltrowany przez współczesną nam wrażliwość, przez oczekiwania współczesnych odbiorców, przez całkiem inaczej rozwijane umiejętności współczesnych wirtuozów.

Aleksander Mocek nie raz ubolewał, że wykonawcy zatrzasnęli się w pułapce odtwórstwa, że przestali doceniać rolę muzyki zastanej w kształtowaniu własnej inwencji. Ubolewał nad tym zresztą wraz z drugim klawesynistą, Krzysztofem Garstką – tak długo, aż obaj postanowili porwać się na muzyczny eksperyment: potraktować dzieła francuskich mistrzów XVII i XVIII wieku jako punkt wyjścia do próby odtworzenia nie tyle samej praktyki gry

w duecie klawesynowym, ile jej istoty. A tą było przerzucanie się pomysłami na rozwinięcie lub dopełnienie myśli innego muzyka, improwizowanie, ile wlezie, wdawanie się między sobą w zawody, w prawdziwy starożytny agon, który przecież najdobitniej ukazywał, w czym tkwi sedno sztuki.

Dlatego Garstka i Mocek – wzorem uczestników dawnych sporów o wyższość Lully'ego nad Rameau – opracowali fragmenty ich oper. Dlatego postanowili wyłożyć swe racje w programowej sonacie triowej *Apothéose de Corelli* Couperina i trzecim z jego *Concerts royaux*, które można było grać w dowolnej kombinacji trzech instrumentów melodycznych z basso continuo, albo na jednym, a może i dwóch klawesynach. Dlatego wciągnęli w ten dyskurs utwory Jean-François Dandrieu i Gasparda Le Roux – żeby docenił je nawet ten, kto nie miał dotąd pojęcia o istnieniu obydwu kompozytorów.

Zrobili to z tej samej przyczyny, dla której powstały owidiańskie *Metamorfozy*. Nie po to, by wskrzesić zabitego przypadkiem jelenia o złotych rogach. Nie po to, by winny jego śmierci Kyparissos znów przemienił się w ulubieńca bogów. Chcieli tylko, idąc za przykładem Owidiusza, swą „lepszą, trwalszą częścią” wznieść się nad gwiazdy”.

*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 wokalnoinstrumentalna 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. Kilukrotnie 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. Agnieszka Kulowska

## ALEKSANDER MOCEK

---

Klawesynista i pedagog. Zainteresowanie dawnymi instrumentami klawiszowymi rozwinął podczas studiów pod kierunkiem Magdaleny Myczki w Krakowie oraz Roberta Hilla we Fryburgu Bryzgowijskim. Decyzję o poświęceniu się wykonawstwu muzyki dawnej poprzedził równoległymi studiami instrumentalnymi i teoretycznymi – poza klawesynowym zdobył także dyplomy z fortepianu (w klasie Andrzeja Pikula) oraz teorii muzyki. Uczestniczył także w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Mitzi Meyerson i Christophe'a Rousseta (Montisi, Włochy). Podczas Internationaler Bach-Wettbewerb w Lipsku został laureatem trzech nagród: Bärenreiter-Preis (2014), nagrody European Union Baroque Orchestra „dla najbardziej obiecującego klawesynisty konkursu” (2014) oraz nagrody publiczności w finale (2018). Jako solista regularnie występuje z recitalami monograficznymi na historycznych instrumentach klawiszowych, prezentując repertuar od XVI do XIX wieku. Na XXI Festiwalu Bachowskim w Świdnicy w 2020 roku zbiorem *Kunst der Fuge* rozpoczął projekt wykonania wszystkich dzieł klawesynowych Bacha (wśród których do tej pory znalazły się również wszystkie toccaty, zbiory *Das Wohltemperierte Clavier I*, *Inwencje i Sinfonie* oraz *Partity*). Występował z antologiami wirginalistów angielskich na muselarze, prezentując twórczość Williama Byrda i Orlanda Gibbonsa w 400-lecie śmierci kompozytorów, a także z cyklami pieśni Franza Schuberta (*Die Schöne Müllerin* oraz *Winterreise*) na fortepianie historycznym wraz z tenorem Bartoszem Gorzkowskim. Jako kameralista współpracował z zespołami muzyki dawnej, takimi jak Capella Cracoviensis czy {oh!} Orkiestra. W roli klawesynisty wziął udział w breakdance'owych widowiskach Red Bull Flying Bach w Azji. Za debiutancką płytę *Les Metamorphoses du Clavecin* wraz z Krzysztofem Garstką otrzymał nominację do Fryderyka 2025 w kategorii Album Roku – Muzyka Dawna oraz złoty dyplom w konkursie Muzyczne Orły. Prowadzi klasę klawesynu w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.



fot. Agnieszka Kulowska



**SUZANNE JEROSME  
DELPHINE GALOU  
OTTAVIO DANTONE  
ACCADEMIA BIZANTINA**

DZIEŃ

MIEJSCE

GODZINA

3 kwietnia  
Wielki Piątek

Dwór Artusa  
ul. Długi Targ 43-44

20:00

## STABAT MATER / LEZIONI PER IL MERCOLEDÌ SANTO

### Suzanne Jerosme

sopran

### Delphine Galou

alt

### Ottavio Dantone

dyrygent, klawesyn, pozytyw

### ACCADEMIA BIZANTINA

### Alessandro Tampieri

koncertmistrz, skrzypce

### Maria Grokhotova, Lisa

Ferguson

skrzypce I

### Ana Liz Ojeda,

Mauro Massa,

Gemma Longoni

skrzypce II

### Marco Massera

altówka

### Emanuele Abete

wiolonczela

### Nicola Dal Maso

kontrabas

### Tiziano Bagnati

lutnia

### NICOLA PORPORA

1686–1768

Lezione prima per il Mercoledì Santo a voce sola di soprano

Lento: *Incipit lamentatio*

*Jeremiae Prophetae*

Andante: *Quomodo sedet sola*

Adagio: *Plorans ploravit*

Andantino: *Migravit Judas*

Lento: *Viae Sion*

Recitativo: *Facti sunt*

Andante: *Parvuli eius*

### GIOVANNI BATTISTA

### PERGOLESI

1710–1736

Concerto per violino e orchestra B-dur P 36

Allegro

Largo

Allegro

### NICOLA PORPORA

Lezione seconda per il Mercoledì Santo a voce sola di alto

Lento: *Vau*

Allegretto: *Et egressus est*

Adagio: *Recordata est Jerusalem*

Moderato: *Heth*

Lento: *Peccatum peccavit Jerusalem*

Moderato: *Teth*

Allegro: *Sordes eius in pedibus eius*

Andante: *Vide Domine afflictionem meam*

Lento: *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

\*\*\*

### GIOVANNI BATTISTA

### PERGOLESI

Stabat Mater P 77

*Stabat Mater dolorosa*

*Cuius animam gementem*

*O quam tristis et afflicta*

*Quae moerebat et dolebat*

*Quis est homo*

*Vidit suum dulcem natum*

*Eia Mater fons amoris*

*Fac ut ardeat cor meum*

*Sancta Mater istud agas*

*Fac ut portem Christi*

*mortem*

*Inflammatum et accensus*

*Quando corpus morietur*

Gruźlica jest stara jak świat. Siąła spustoszenie większe niż wojny, a mimo to nie wzbudzała popłochu. Ludzie panicznie bali się ospy i czarnej śmierci – dwóch plag, które uderzały z nienacką, „od Boga za liczne grzechy i przestępstwa zesłane”, a potem równie nagle ustępowały, zostawiając za sobą przetrzebione wioski, zdziesiątkowane miasta i stopy trupów. Tymczasem gruźlica czaiła się wszędzie i zawsze. Wyniszczała organizm stopniowo, czasem przez dziesiątki lat. Lekarze nie umieli jej w porę rozpoznać, zwłaszcza że występowała pod wieloma postaciami, które wielu medyków uważało za odrębne, nijak ze sobą niepowiązane schorzenia. Jeśli pacjent kastał, płuł krwią, gorączkował i gwałtownie tracił na wadze, rozpoznawano u niego suchoty. Jeśli był „spuchły i wrzodliwy” – jak opisywał tę przypadłość Malkolm w szekspirowskim *Makbecie* – uznawano, że cierpi na skrofuły, zwane inaczej królewską niemocą, bo za najskuteczniejszy lek przeciwko gruźlicy węzłów chłonnych uchodził dotyk władcy. Jeśli głównym objawem schorzenia były zmiany skórne, nazywano je wilkiem. Gruźlicę innych narządów niż płuca nagminnie mylono z nowotworami. Polski lekarz i przyrodnik Jędrzej Śniadecki jeszcze na początku XIX wieku nie mógł się nadziwić, dlaczego Turcy mają suchoty „za chorobę bardzo zaraźliwą i (...) daleko się ich więcej lękają niż morowej zarazy”. Kiedy pewien młody angielski medyk nazwiskiem Benjamin Marten wysunął w 1720 roku hipotezę, że przyczyną suchot są jakieś tajemnicze, niewidoczne gołym okiem żyjątka, a choroba może być zaraźliwa, został gromko wyśmiany.

Pergolesi urodził się dziesięć lat wcześniej w Jesi, w prowincji Ankona. Naprawdę nazywał się Giovanni Battista Draghi – swój przydomek

zawdzięczał pobliskiej miejscowości Pergola, skąd wywodzili się jego przodkowie. Wiele wskazuje, że gruźlica prześladowała rodzinę Draghich od pokoleń. Troje rodzeństwa małego Giovanniego zmarło w niemowlęctwie. On sam otrzymał bierzmowanie w wieku niepełna roku – być może przez zapobiegliwość dotkniętych tyłoma nieszczęściami rodziców, być może dlatego, że chłopiec przyszedł na świat już chory. Do naszych czasów dotrwał tylko jeden wizerunek kompozytora sporządzony za jego życia – szkic, a właściwie karykatura autorstwa włoskiego artysty Piera Leone Ghezzi, na której Pergolesi ma dziwnie opuchniętą twarz, a lewą nogę krótszą i z objawami zaniku mięśni, co skłoniło późniejszych historyków do podejrzeń, że cierpiał też wskutek powikłań po przebytych w dzieciństwie polio.

Nie ulega jednak wątpliwości, że całe jego krótkie życie było naznaczone uporczywym bólem i przecuciem zbliżającej się śmierci. Tym większy podziw wzbudza determinacja, z jaką kształcił się w muzycznym fachu i wspinał mozolnie po szczeblach kompozytorskiej kariery. Pierwsze nauki odebrał jeszcze w Jesi – u Francesca Santiago, chórmistrza miejscowej katedry, oraz u skrzypka Francesca Mondiniego. Później dzięki ojcowskim koneksjom zawarł kilka cennych znajomości w kręgach tamtejszej arystokracji. Markiz Cardolo Maria Pianetti, architekt na dworze Karola VI Habsburga, zapewnił mu dalsze studia w Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo w Neapolu.

Pergolesi zaczął odnosić pierwsze sukcesy i przeżywać pierwsze rozczarowania, ledwie przekroczył dwudziestkę. Po dobrze przyjętej operze *La Salustia* i całkiem udanej komedii *Lo frate 'nnamorato* do libretta w dialekcie

neapolitańskim ani się spodziewał, że *Il prigionier superbo*, trzyaktowa opera seria, która miała stać się symbolem wskrzeszenia sceny w Neapolu po katastrofalnym trzęsieniu ziemi, spotka się w 1733 roku z chłodną reakcją publiczności – w przeciwieństwie do uroczego intermezza *La serva padrona*, które z czasem miało podbić całą Europę. Dwa lata później zdążył się jeszcze nacieszyć tryumfem opery buffa *Il Flaminio* w Teatro Nuovo, ale był już zbyt słaby, by wywiązać się z wszystkich zaległych zobowiązań wobec patronów.

Życie uchodziło z niego coraz szybciej. Kończyły się też pieniądze. W styczniu 1736 roku Pergolesi zamieszkał w klasztorze franciszkanów w pobliskim mieście Pozzuoli, gdzie powstały jego ostatnie kompozycje, wśród nich *Stabat Mater*, pisane na zamówienie neapolitańskiej konfraterni Cavalieri della Vergine dei Dolori di San Luigi al Palazzo, która chciała zastąpić „przestarzałe” opracowanie Alessandra Scarlattiego nowym utworem na swój użytek. Pergolesi załatwiał w pośpiechu swoje doczesne sprawy. Stworzył dzieło niezwykle intymne – także z uwagi na niewielki skład wykonawczy (dwa głosy solowe, dwoje skrzypiec, altówka i basso continuo) – a przy tym zaskakująco operowe w stylu, zniewalające urodą barw i bogactwem nastrojów: od początkowego *Grave*, które Rousseau określił mianem „najdoskonalszego i najbardziej wzruszającego duetu, jaki wyszedł do tej pory spod pióra jakiegokolwiek kompozytora”; przez wielki duet „*Quis est homo*”, który w pewnym momencie rozwija się w najprawdziwszą cabalettę; aż po finałowe *Amen*, mimo lekkości faktury zmyślnie „udające” podwójną fugę. Są w tej muzyce rozpacz i tży, ale też dziwna jasność, wręcz radość z pociechy niesionej Matce pod krzyżem. Maryjny maj jednak nie nadszedł. Pergolesi zmarł w połowie marca 1736 roku i spoczął na klasztornym cmentarzu.

Jego muzyczny pogrobowiec okazał się dzieckiem bardzo żywotnym. Zwiastujące epokę nowej wrażliwości *Stabat Mater* – mimo niechęci konserwatystów, którzy usłyszeli w nim operę komiczną przebraną w szaty utworu

religijnego – wzbudziło zachwyt rzeszy kompozytorów, którzy zaczęli przerabiać je na własną modłę. Bach stworzył na jego kanwie *cantata parodia* do tekstu niemieckiej rymowanej parafrazy Psalmu 51. Paisiello i Salieri rozbudowali po swojemu zespół instrumentalny. Na przełomie XIX i XX wieku dzieło zaczęto wykonywać w stylu późnoromantycznych oratoriów z wielką orkiestrą i chórem. Popularność *Stabat Mater* przyczyniła się do nagłego wysypu utworów przypisywanych Pergolesiemu, których autorstwo kwestionowano dopiero z czasem. Nikt jednak nie wątpi w autentyczność *Koncertu skrzypcowego B-dur*, którego części skrajne kryją już w sobie zapowiedź wczesnego klasycyzmu, ale środkowe, melancholijne *Siciliano* wskazuje nieomylnie na inspirację stylem opery neapolitańskiej.

Jednym z jej największych mistrzów był Nicola Porpora. Urodził się niemal ćwierć wieku przed Pergolesim, umarł przeszło trzydzieści lat po nim. W ciągu długiego życia próbował ze zmiennym szczęściem zbudować swą renomę poza granicami Italii. Wrócił do Neapolu w 1759 roku – bez grosza przy duszy, boleśnie świadomy, że jego muzyka dawno wyszła już z mody, tak schorowany, że nie miał już siły przyjmować uczniów. Zapewne w tym czasie powstały *Lezioni per il Mercoledì Santo*, pisane dla kościoła Santissima Trinità dei Pellegrini, docenione przez współczesnych nie ze względu na rzemiosło starego kompozytora, tylko na renomę pierwszych wykonawców: kastrata Caffarellego i obdarzonego niezwykle rozległą skalą tenora Antona Raaffa.

Piękno muzyki religijnej Porpory odkrywamy dopiero dziś. Stary mistrz miał mniej szczęścia niż Pergolesi. A jednak coś ich łączy: twórczość obydwu jest doskonałym narzędziem ukazania walorów ludzkiego głosu, esencją neapolitańskiego belcanta, brzmienia miasta, w którym – jak pisał Henry James – „z oplecionych w słomiane koszyki gąsiorów purpurowego wina płynnie trunek dla wszystkich spragnionych”.

Dorota Kozińska

## OTTAVIO DANTONE

---

Klawesynista i organista, dyrygent i dyrektor zespołu Accademia Bizantina. Po ukończeniu Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie (w klasach organów i klawesynu) zdobył konkursowe laury: w 1985 roku nagrodę za realizację basso continuo w Paryżu, a w 1986 roku w konkursie w Brugii. Ten błyskotliwy początek kariery wiązał się z natychmiastowym zainteresowaniem krytyki i publiczności, od razu przynosząc młodemu muzykowi ważną pozycję w świecie muzycznym. Pierwszy tak szeroko wyróżniany włoski klawesynista prędko zyskał sławę jednego z najciekawszych instrumentalistów swego pokolenia. Z Accademią Bizantina pracuje od 1989 roku, by w 1996 roku objąć jej stery. Pod jego dyrygenturą zespół ugruntował swoją pozycję jednego z najbardziej znanych i cenionych zespołów muzyki barokowej wykonujących na instrumentach historycznych. W ciągu ostatnich dwudziestu lat Dantone stopniowo rozszerzał swoją działalność jako solista, lider zespołów kameralnych oraz dyrygent orkiestrowy, poszerzając swój repertuar o dzieła okresu klasycyzmu i romantyzmu. W 1999 roku debiutował w operze, prowadząc *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego w Teatro Alighieri w Rawennie z Accademią Bizantina. Od tego czasu wykonywał liczne opery, dobrze znane oraz zapomniane, ponownie odkrywane dla dzisiejszej publiczności, występując na festiwalach i w najlepszych teatrach na świecie (m.in. La Scala w Mediolanie, Glyndebourne Festival, Teatro Real de Madrid, Opéra Royal de Versailles, Opera w Zurychu, londyńskie Proms). Jako solista z powodzeniem wykonuje największe arcydzieła repertuaru klawesynowego. Jego nagrania w charakterze zarówno solisty, jak i dyrygenta wydawały najważniejsze wytwórnie płytowe, jak Decca, Deutsche Grammophon, Naïve, Harmonia Mundi, przynosząc mu wiele międzynarodowych nagród i pochwał krytyki. Od 2024 roku jest dyrektorem muzycznym Innsbrucker Festwochen der Alten Musik.

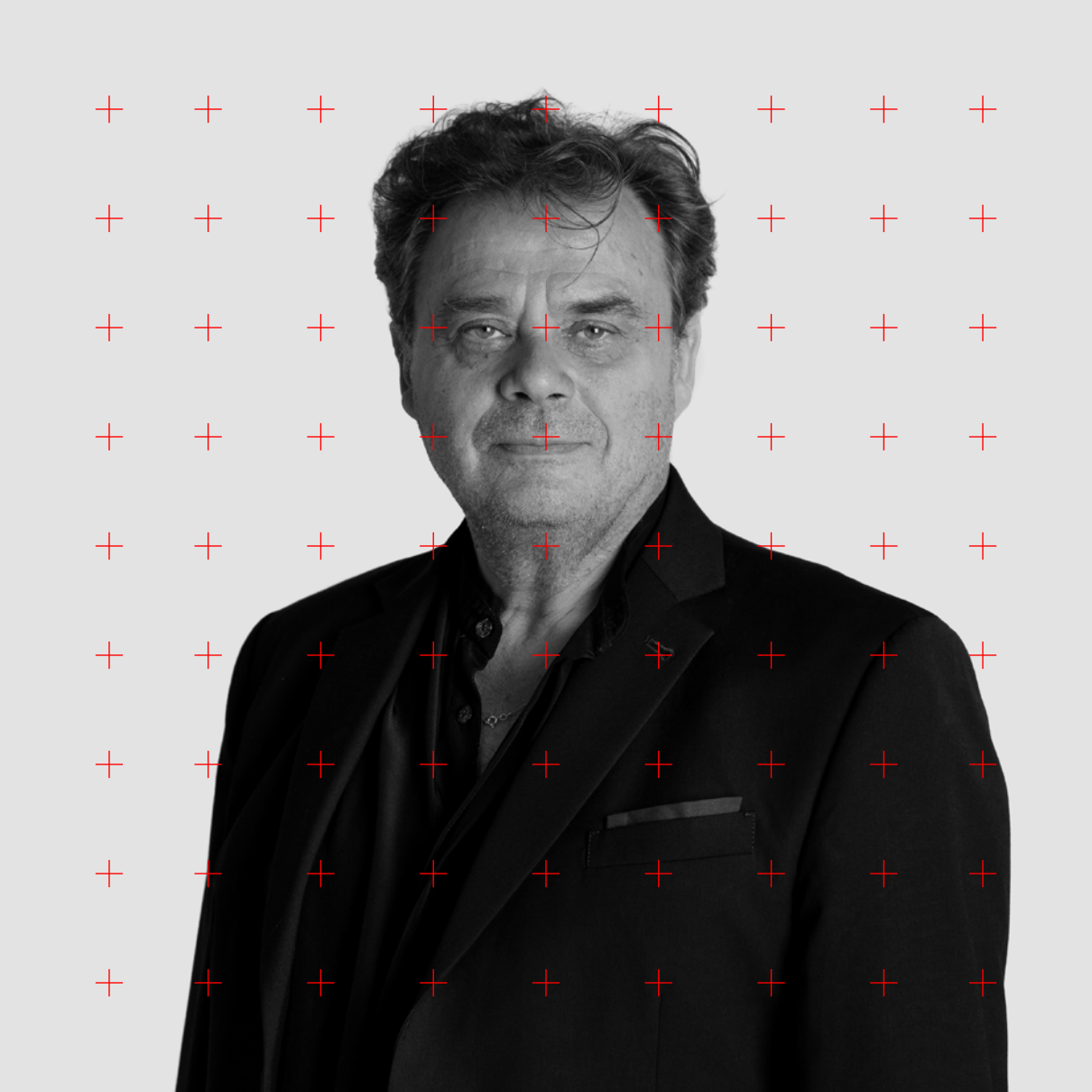


foto. Jonathan Revelo Fabio Giannasi

## SUZANNE JEROSME

---

Francuska sopranistka wykonująca szeroki repertuar operowy. Jest absolwentką Guildhall School of Music and Drama w Londynie oraz Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii. Po studiach została zaangażowana do Theater Aachen, gdzie pozostała stałą członkinią zespołu do sezonu 2023/2024. Śpiewaczka uczestniczyła w wielu międzynarodowych konkursach (finalistka Internationaler Gesangswettbewerb für Barockoper „Pietro Antonio Cesti”) i festiwalach (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Bayreuth Baroque Opera Festival, Klangvokal Musikfestival Dortmund, Händel-Festspiele Karlsruhe, Händel-Festspiele Halle, Ludwigsburger Schlossfestspiele). W swoim dorobku ma różnorakie role, takie jak Poppea w *Koronacji Poppei* Monteverdiego, Blanche de la Force w *Dialogues des Carmélites* Poulenca, Zerlina w *Don Giovannim* czy Despina w *Così fan tutte* Mozarta, Maria w *West Side Story* Bernsteina, Lauretta w *Giannim Schicchim* Pucciniego. Wcielala się również w Bellezzę w *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Idaspe w *Tamerlano* Handla, rolę tytułową w *La Calisto* Cavallego oraz Helenę w *Śnie nocy letniej* Brittena. Wykonywała *Mszę „Koronacyjną”* Mozarta pod batutą Tona Koopmana, *Stabat Mater* Pergolesiego z Ottavim Dantonem i Accademią Bizantina czy *Leçons de Ténèbres* Couperina z Christophe'em Roussetem i Les Talens Lyriques. Ponadto współpracowała z Rinaldem Alessandriniem, Thibaultem Noallem, Franceskiem Cortim, George'em Petrou, Leonardem Garcią Alarcónem, Jeanem-Christophe'em Spinosim. Występuje w renomowanych teatrach i salach koncertowych, m.in. Theater an der Wien, Concertgebouw w Amsterdamie, La Scali w Mediolanie, Opéra Royal de Versailles i Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Jej dyskografia obejmuje role tytułowe w operach *Cleofida*, *Königin von Indien* Handla-Telemanna z Il Gusto Barocco pod dyрекcją Jörga Halubeka oraz w *Lindor und Ismene* Schmittbaura z Arte del Mondo pod dyрекcją Wenera Ehrhardta. Brała również udział w nagraniach *Carlo il Calvo* Porpory, *Czarodziejskiego fletu* Mozarta pod dyрекcją Hervégo Niqueta, a także rejestracji *Rex Salomon* i *Ifigenii w Taurydzie* Tomasa Traetty pod dyрекcją Christophe'a Rousseta. Z pianistą François-Xavierem Poizatem nagrała płytę poświęconą Maurice'owi Ravelowi, a z Valentinem Tournetem i La Chapelle Harmonique album *À l'imitation des Maîtres*. W 2025 roku ukazał się jej pierwszy solowy recital *Il Generoso Cor*, w którym prezentuje utwory włoskich kompozytorek – Camilli de Rossi i Marii Margherity.

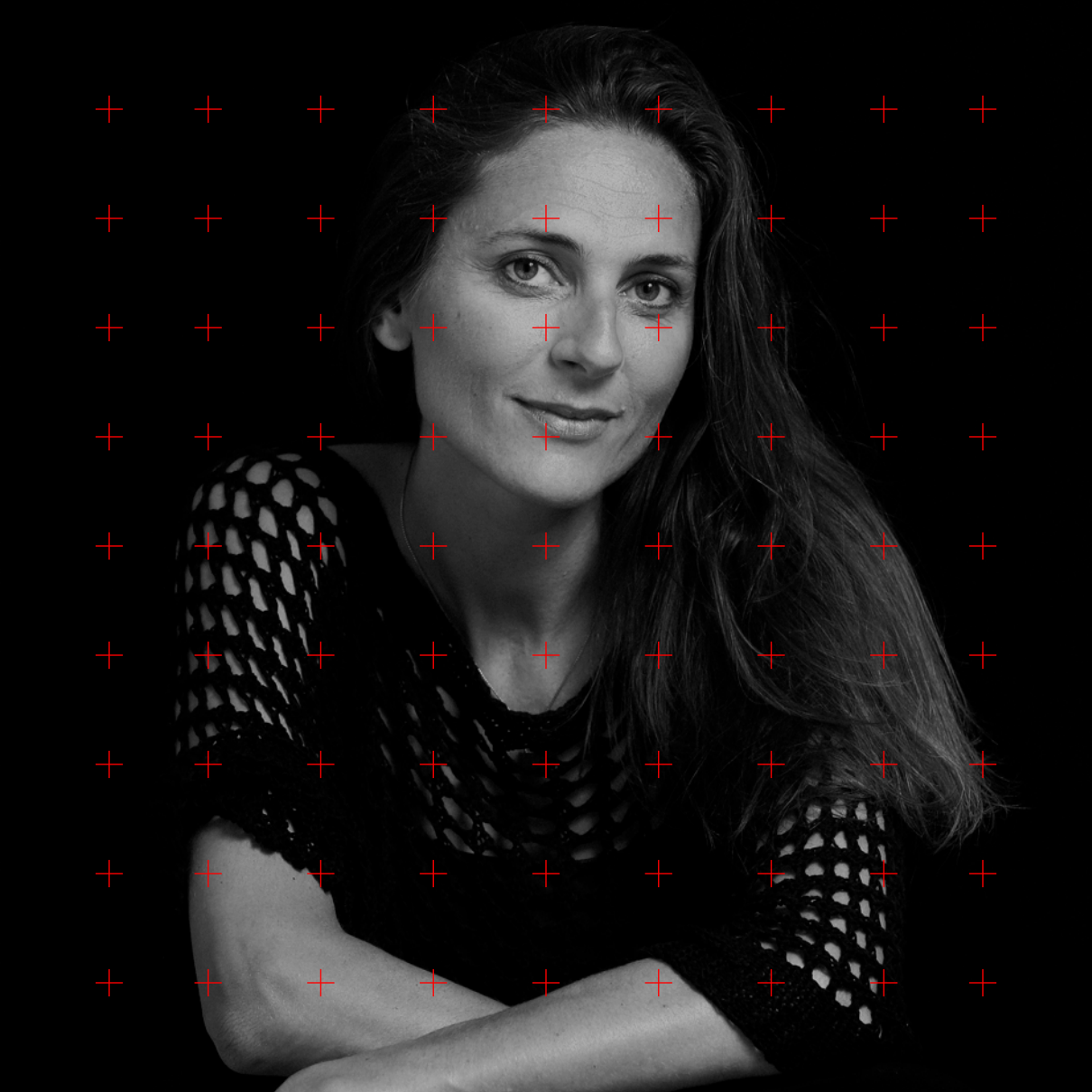


fot. Claudia Link

## DELPHINE GALOU

---

Śpiewaczka pochodząca z Paryża. Studiowała filozofię na Sorbonie, a także śpiew i grę na fortepianie. Karierę rozpoczęła od udziału w Jeunes Voix du Rhin (akademia Opéra national du Rhin w Strasburgu) i szybko stała się jedną z najbardziej rozchwytywanych kontraltów barokowych (w 2004 roku została uhonorowana przez Francuskie Stowarzyszenie Promocji Młodych Artystów tytułem Odkrycia Roku). Współpracowała z takimi zespołami, jak Balthasar Neumann Ensemble, I Barocchisti, Accademia Bizantina, Collegium 1704, Venice Baroque Orchestra, Il Complesso Barocco, Les Siècles, Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Ensemble Matheus, Les Musiciens du Louvre Grenoble, Le Concert d'Astrée, Les Ambassadeurs, Les Talens Lyriques, Les Siècles. Śpiewała pod batutą Thomasa Hengelbrocka, Diega Fasolisa, Ottavia Dantoniego, Václava Luksa, Andrei Marcona, Alana Curtisa, Jordiego Savalla, Jeana-Christophe'a Spinosiego, Marca Minkowskiego, Emmanuelle Haïm i Christophe'a Rousseta. Galou występowała w Théâtre des Champs-Élysées, teatrach operowych w Montpellier, Wersalu, Zurychu, Frankfurtu, Amsterdamie, Lozannie i Monte Carlo, La Monnaie w Brukseli, Theater an der Wien, Theater Basel, Teatro Regio w Turynie, Royal Opera House w Londynie oraz Staatsoper Berlin, a także na Festival de Beaune, Handel Festival w Karlsruhe, Schwetzingen Festival, Festival di Spoleto i Maggio Musicale we Florencji. Galou interpretowała rolę Medora w *Orlando furioso* i Argene w *L'incoronazione di Dario* Vivaldiego. Śpiewała partie Disinganno w *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Bradamante w *Alcynie*, Andronica w *Tamerlano* Handla. Występowała jako Speranza/Proserpina w *Orfeuszu*, Ottone w *Koronacji Poppei* oraz Penelopa w *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego. W tej ostatniej wystąpiła również w nowej inscenizacji Roberta Carsena z Ottaviem Dantonem i Accademią Bizantina na Festival del Maggio Musicale Fiorentino, wyróżnionej Nagrodą Abbiati za najlepszą produkcję w 2022 roku. W swojej dyskografii ma kilkanaście znakomicie przyjętych albumów, w tym debiutancki solowy album *Agitata* nagrany z towarzyszeniem Accademii Bizantina, który spotkał się z uznaniem krytyków (Gramophone Award 2018 w kategorii Najlepszy Recital).



fot. z archiwum artystki

## ACCADEMIA BIZANTINA

---

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych zespołów muzyki barokowej na międzynarodowej scenie, założony w Rawennie w 1984 roku. Interpretacje zespołu polegają na sięganiu do źródeł, zarówno pod względem materiału muzycznego, jak i historycznego kontekstu. Odnoszą się do reguł stylistyki barokowej, opierając się na brzmieniach instrumentów z epoki. Ta metoda wykonawcza rozwinęła się po powołaniu na dyrygenta Ottavia Dantoniego w 1996 roku, eksperta w dziedzinie barokowej retoryki. Dzięki niemu wykonania zyskały na podejściu filologicznym, popartym badaniami nad stylem i nad samymi kompozycjami, i pozwalają orkiestrze traktować każdy repertuar świadomie i ucziwie. Każdy jej występ, wspierany od 2011 roku przez charyzmatycznego koncertmistrza Alessandra Tampieriego, to podróż w czasie odznaczająca się równowagą między techniką, sztuką, rygiem, kulturą interpretacji, intuicją i precyzją stylistyczną. Umiejętność przekazywania odbiorcom autentycznych intencji kompozytora przyniosła orkiestrze krajowe i międzynarodowe uznanie i liczne współprace. W 2021 roku Accademia Bizantina zajęła pierwsze miejsce w Europie i drugie na świecie w rankingu Gramophone Awards. Występowała w najbardziej renomowanych teatrach, takich jak Carnegie Hall i Lincoln Center w Nowym Jorku, Wigmore Hall i Barbican Centre w Londynie, Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu i Opéra Royal de Versailles, Concertgebouw w Amsterdamie, Bozar w Brukseli, Pierre Boulez Saal i Staatsoper w Berlinie, Kölner Philharmonie, Elbphilharmonie Hamburg, National Centre for the Performing Arts w Pekinie, Shanghai Concert Hall, Walt Disney Hall w Los Angeles, Theatre an der Wien, Centro Nacional de Difusión Musical w Madrycie i Auditorium Parco della Musica w Rzymie. Liczne nagrania, realizowane dla takich wytwórni jak Decca, Harmonia Mundi, Naïve, Deutsche Grammophon, Onyx, HDB Sonus regularnie zdobywały entuzjastyczne recenzje, wielokrotnie były też wyróżniane nagrodami, m.in. Diapason d'Or, Midem Classical Award, Choc de Classica, Opus Klassik, Premio Abbiati Associazione Nazionale Critici Musicali, Gramophone Award czy nominacją do Grammy. Do szczególnie znaczących projektów należą te podejmowane przez orkiestrę wraz ze skrzypkami Giulianem Carmignolą i Viktorią Mullovą oraz kontratenorem Andreasem Schollem oraz kontraltem Delphine Galou. Od 2013 roku Accademia Bizantina ma swoją siedzibę w mieście Bagnacavallo, gdzie mieści Teatro Goldoni, w którym odbywają się liczne nagrania i wydarzenia zespołu. Od 2024 roku jest orkiestrą rezydentem Innsbrucker Festwochen der Alten Musik.



foto. Jonathan Revelo Fabio Giannasi

### Lezione prima per il Mercoledì Santo

#### Lento

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae.  
Aleph.

#### Andante

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

#### Adagio

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.

#### Andantino

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

#### Lento

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.

### Lekcja pierwsza na Wielką Środę

#### Lento

Zaczyna się lamentacja Proroaka Jeremiasza.  
Alef.

#### Andante

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

#### Adagio

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.

#### Andantino

Wygnańcem jest Juda przez nędzę  
i ciężką niedolę,  
mieszka pomiędzy ludami,  
a nas nie poznał, nie zaznał spoczynku;  
dosięgli go wszyscy prześladowcy  
pośród ucisku.  
Daleth.

#### Lento

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

**Recitativo**

Facti sunt hostes eius in capite,  
inimici eius locupletati sunt:  
quia Dominus locutus est super  
eam propter multitudinem iniquitatum eius.

**Andante**

Parvuli eius ducti sunt in captivitatem,  
ante faciem tribulantis.

Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 1-5*

**Lezione seconda per il Mercoledì Santo****Lento**

Vau.

**Allegretto**

Et egressus est a filia Sion  
omnis decor eius:  
facti sunt principes eius sicut arietes,  
non invenientes pascua:  
et abierunt absque fortitudine  
ante faciem subsequenteris.  
Zain.

**Adagio**

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  
et deriserunt sabbata eius.

**Recytatyw**

Wszyscy jego ciemiężcy są górą,  
szczęśliwi są jego wrogowie,  
albowiem zasmucił go Pan  
za mnóstwo jego grzechów.

**Andante**

Dzieci poszły w niewolę  
[gnane] przed ciemiężcą.

Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.

*Lm 1, 1-5*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Lekcja druga na Wielką Środę****Lento**

Waw.

**Allegretto**

Opuściło Córkę Syjonu  
całe jej dostojeństwo;  
przywódca jej niby jelenie,  
co paszy nie mają  
i bezsilnie się włoką  
przed łowcą.  
Zain.

**Adagio**

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

**Moderato**

Heth.

**Lento**

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

**Moderato**

Teth.

**Allegro**

Sordes eius in pedibus eius,  
nec recordata est finis sui:  
deposita est vehementer,  
non habens consolatorem.

**Andante**

Vide Domine, afflictionem meam  
quoniam erectus est inimicus.

**Lento**

Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 6–9*

**Moderato**

Chet.

**Lento**

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

**Moderato**

Tet.

**Allegro**

W fałdach jej sukni plugastwo:  
niepomna była przyszłości;  
wielce ją poniżono,  
nikt nie spieszy z pociechą;

**Andante**

„Spojrzyj na nędzę mą, Panie,  
bo wróg bierze górę”.

**Lento**

Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.

*Lm 1, 6–9*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Stabat Mater**

Stabat Mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa,  
dum pendebat filius.

Cuius animam gementem,  
contristatam et dolentem,  
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta  
fuit illa benedicta  
Mater unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,  
pia Mater cum videbat  
nati poenas incliti.

Quis est homo qui non fleret,  
Christi Matrem si videret  
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,  
Piam 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.

**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 błogostawiona,  
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  
zsieczzonego 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.

Sancta Mater, istud agas,  
crucifixi fige plagas  
cordi meo valide.

Tui nati vulnerate  
tam dignati pro me pati  
poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,  
crucifixo condolere,  
donec ego vixero.

luxta cruce tecum stare,  
te libenter sociare  
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,  
mihi iam non sis amara,  
fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,  
passionis fac consortem,  
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,  
cruce hac inebriari,  
od amorem Filii.

Inflammatum accensus,  
per te, Virgo, sim defensus  
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,  
morte Christi praemunire,  
confoveri gratia.

Quando corpus morietur,  
fac ut animae donetur  
Paradisii gloria.  
Amen.

Matko, ponad wszystko świętsza,  
rany Pana aż do wnętrza  
w serce me głęboko wpój.

Cierpiącego tak niezmiernie  
Twego Syna ból i ciernie  
niechaj duch podziela mój.

Spraw, niech leję łzy obficie,  
i przez całe moje życie  
serce me z Cierpiącym wiąż.

Pragnę stać pod krzyżem z Tobą,  
z Twoją łączyć się załobą,  
w płaczu się rozplęwać wciąż.

Panno Święta, swe dziewicze,  
zapłakane wznies oblicze,  
jeden niech nas łączy płacz.

Spraw, niech żyję Zbawcy zgonem,  
na mym sercu rozżalonym  
Jego ból wycisnąć racz.

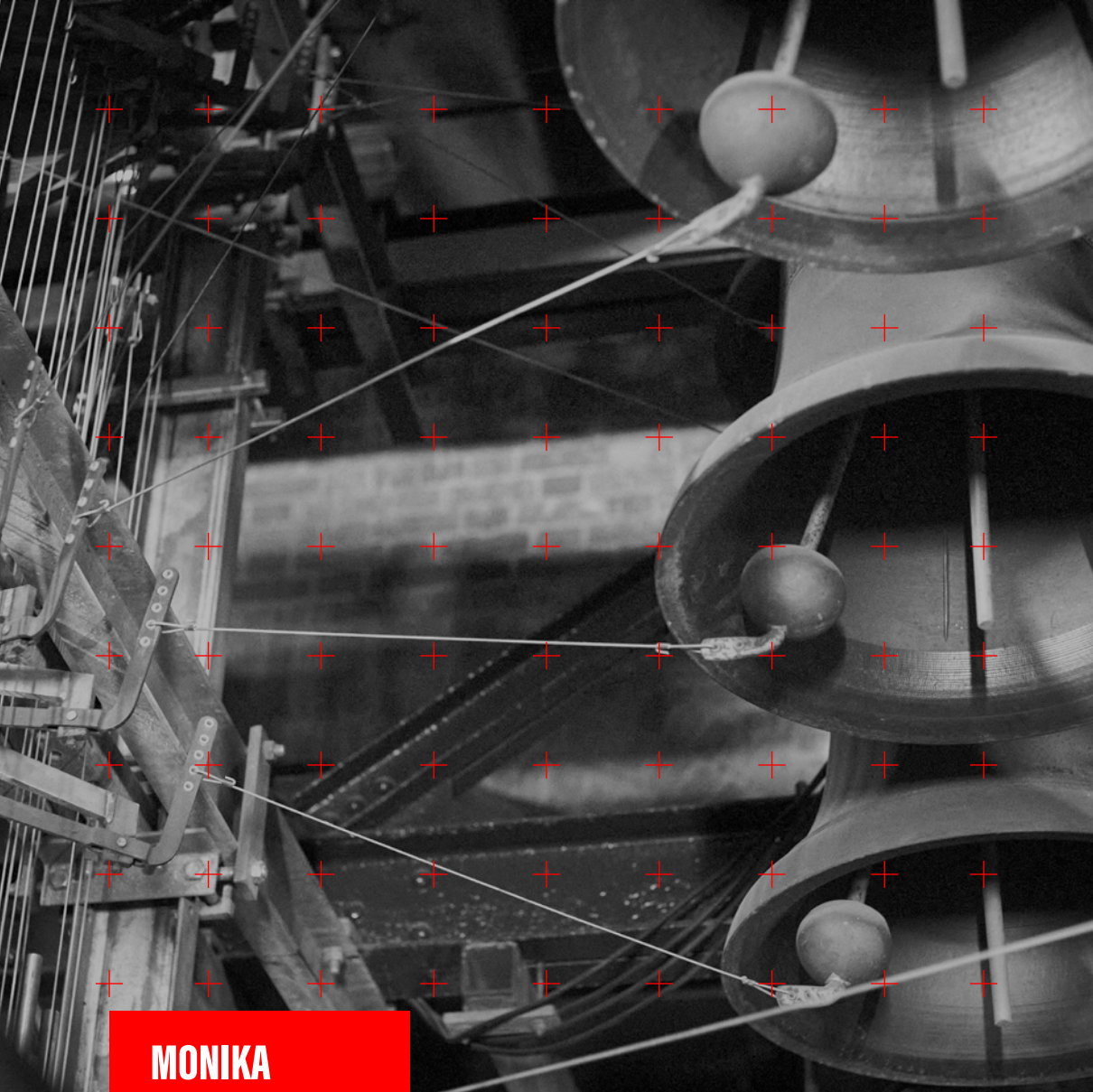
Niech mnie męki gwoździe zranią,  
niechaj, kiedy patrzę na nią,  
krew upoi mnie i krzyż.

Męką ognia nieustanną  
nie daj gorzeć, Święta Panno,  
w sądu dzień swą pomoc zbliż.

A gdy życia kres nastanie,  
przez swą Matkę, Chryste Panie,  
do zwycięstwa dojsz nam daj.

Gdy ulegnie śmierci ciało,  
obleczone wieczną chwałą  
dusza niech osiągnie raj.  
Amen.





**MONIKA  
KAŹMIERCZAK**

DZIEŃ

4 kwietnia  
Wielka Sobota

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta  
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

## KLAVIERWERKE

**Monika Kaźmierczak**

carillon

**JOHANN ADAM REINCKEN**

ca 1643–1722

Suita II C-dur opr. Monika Kaźmierczak

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Suita V e-moll opr. Monika Kaźmierczak

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Suita VII G-dur opr. Witold Maciak

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Holländische Nachtigahl\* opr. Monika Kaźmierczak

Thema

Variatio

Partite diverse sopra l'Aria 'Schweiget mir von Weiber nehmen,'  
altrimente chiamata 'La Meyerin'\* (wybór) opr. Monika Kaźmierczak

*\* Ze zbioru VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin de divers excellent maitres choisies & mises en ordre par Estienne Roger*

Niewielu wybitnych kompozytorów – zwłaszcza cieszących się sławą i uznaniem swoich współczesnych – przysporzyło biografom tyle trudności co Johann Adam Reincken. Zacznijmy od nazwiska, które w źródłach występuje w kilku obocznych formach, między innymi Reinkinck, Reinike i Reinse. Jakby tego było mało, niektórzy nazywali go po prostu Janem Adamem, inni zaś Janem Adamsem. Wciąż nie do końca wiadomo, gdzie przyszedł na świat, niepewna jest także data jego narodzin. Jeszcze niedawno muzykolodzy brali na wiarę informację z *Critica musica* Johanna Matthesona – wielki rywal Reinckena, i tak młodszy od niego o prawie dwa pokolenia, złożył mu na kark dodatkowe dwa krzyżyki i podał datę urodzenia 27 kwietnia 1623 roku. A może zecer się pomylił i wyciągnął czcionkę z cyfrą z nieodpowiedniej przegródki w kaszcie. Skutek był taki, że przez bez mała trzy wieki historycy nie mogli się naziwić, że po mistrzu, który dożył nieomal setki, zachowała się ledwie garść utworów, po części wątpliwość autorstwa.

W najnowszej literaturze podaje się domniemaną datę chrztu Reinckena, czyli 10 grudnia 1643 roku. Też odrobinę podejrzaną, bo dziś już wiadomo, że w 1650 poszedł na nauki do niejakiego Lucasa van Lennicka, organisty katedry św. Lebuina w niderlandzkim Deventer, który terminował ponoć u samego Sweelincka. Wniosek płynie z tego dwojaki: albo mały Johann był niezwykle uzdolnionym dzieckiem, albo znów ktoś się pomylił – co bardziej prawdopodobne, bo lekcje Reinckena opłacano ze stypendium ufundowanego przez rajców miasta. Pozostaje więc kwestią otwartą, czy Reincken urodził się w Deventer, czy może jednak wcześniej, w wiosce Wilshausen w Alzacji,

skąd jego protestanccy rodzice uciekli do Niderlandów dopiero w 1637 roku, w ostatniej fazie wojny trzydziestoletniej.

Tak czy siak, w 1654 roku Reincken wylądował w Hamburgu, u Heinricha Schliemanna, kolejnego ucznia Sweelincka, w owym czasie organisty Kościoła św. Katarzyny, jednej z najważniejszych świątyń miasta. Trzy lata później objął posadę w Kościele św. Mikołaja w Deventer, ale wkrótce potem wrócił jak niepyszny do Hamburga, uchodząc przed gniewem rodziców panny, której zmajstrował nieślubne dziecko (argument dla zwolenników hipotezy, że zecer składający książkę Matthesona popełnił tak zwany czeski błąd, z czego by wynikało, że Reincken urodził się naprawdę w roku 1632).

Schliemann przyjął Reinckena z powrotem do Sankt Katharinen, gdzie jego dawny uczeń został już do końca życia. W 1663 roku, po śmierci Schliemanna, Reincken zastąpił go na stanowisku organisty; dwa lata później został oficjalnie wpisany do rejestru obywateli Hamburga i ożenił się z jedną z córek swego mistrza. Od tamtej pory stopniowo piął się po szczeblach kariery i zyskiwał coraz wyższą pozycję w mieście. Wynegocjował więcej niż godziwą pensję w wysokości prawie 1500 marek rocznie. Zlecił gruntowną przebudowę organów w Kościele św. Katarzyny. W 1678 roku został jednym z ojców założycieli Oper am Gänsemarkt, pierwszego publicznego teatru operowego w Niemczech – który przeszedł do anegdoty w 1704 roku, kiedy Handel nie chciał ustąpić miejsca przy klawesynie Matthesonowi na premierze jego *Die unglückselige Cleopatra* i mało nie padł trupem z ręki rozwścieczonego kompozytora. Rok później

Reincken nie ustąpił miejsca Matthesonowi starającemu się o posadę organisty w Kościele Sankt Katharinen, za co ten – we wspomnianym już dziele *Critica musica* – naurągał mu później od pijaków, kobieciarzy i pyszałkowatych samolubów.

Reincken nie przejął się zbytnio furią krewkiego młodzieńca. Zdążył już zyskać sławę nie tylko wirtuoza organów, ale też wybitnego ich znawcy, regularnie zapraszanego do testowania nowych instrumentów. Przyjaźnił się z Dietrichem Buxtehudem i Johannem Theilem. Cieszył się wielkim podziwem Vincenta Lübecka, organisty sąsiedniego Kościoła św. Mikołaja. Ściągał do miasta pielgrzymki młodych muzyków, wśród nich Johanna Sebastiana Bacha, który w 1720 roku popisał się przed nim natchnioną improwizacją na temat jego własnej fantazji chorałowej *An den Wasserflüssen Babylon*.

Zmarł w 1722 roku w Hamburgu, został jednak pochowany w Lubece, w tamtejszym Kościele św. Katarzyny, gdzie kilkanaście lat wcześniej wykupił niszę grobową w krypcie i zamówił kamienną płytę z inskrypcją: „Śmiertelniku, wkrótce i ty spocznieś w grobie; zanim życie postradasz, służ wiernie Temu, który ci je ofiarował”. Do ostatniej odslony nieporozumień związanych z biografią Reinckena przyczynili się już nasi współcześni, kierując coraz liczniejszych wielbicieli jego sztuki do nieistniejącego grobowca w hamburskim Kościele św. Katarzyny.

Nawet na podstawie niewielkiej liczby zachowanych kompozycji można śmiało zaliczyć Reinckena do grona najznakomitszych przedstawicieli północnoniemieckiej szkoły organowej. Reincken, za pośrednictwem nauk Schliemanna, kontynuował wielką tradycję zapoczątkowaną przez Sweelincka – z właściwym jej złożonym kontrapunktem, bogactwem ozdobników i stylem improwizacji opartym na fundamencie melodii chorałowych. Istotne miejsce w jego dorobku zajmują też utwory klawesynowe, wśród nich osiem suit opartych na następstwie czterech podstawowych tańców (allemande, courante, sarabande, gigue), oraz dwa zestawy wariacji na motywach popularnych pieśni – *Holländische Nachtigahl* i *Partite diverse sopra l’Aria ‘Schweiget mir von Weiber nehmen’, altrimente chiamata la Meyerin* – swobodniejsze formalnie, skonstrastowane wyrazowo, pełne inwencji przywodzącej na myśl skojarzenia z improwizacyjnym stylem utworów klawiszowych Frobergera.

Dziwiętnastowieczny niemiecki muzykolog Philipp Spitta, autor dwutomowej monografii Bacha, stwierdził z pewnym lekceważeniem, że twórczość Reinckena nabrała blasku dopiero za sprawą geniuszu Johanna Sebastiana. Przyznał jednak, że jest w niej coś intrygującego i warto ją poznać dla niej samej. Bach z pewnością był się z nim zgodził. Nie na darmo fascynował się nią od dzieciństwa.

*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 niemieckiego (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*, a cztery lata później ukazała się kontynuacja – *Contemporary Carillon II* z utworami napisanymi na carillon przez współczesnych kompozytorów, wydane przez Anaklasis. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczką Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. kilku edycji Muzycznego Świąta 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



## PAOLO DA COL ODHECATON

DZIEŃ

4 kwietnia  
Wielka Sobota

MIEJSCE

Dwór Artusa  
ul. Długi Targ 43–44

GODZINA

20:00

## LAMENTATIONES ET RESPONSORIA

### Paolo Da Col

kierownictwo artystyczne

### ODHECATON

#### Oscar Golden-Lee, Gianluigi Ghiringhelli

kontratenor

#### Mauro Collina, Vincenzo Di Donato, Luigi Tinto

tenor

#### Riccardo Pisani, Alberto Spadarotto

baryton

#### Enrico Bava, Marcello Vargetto

bas

### PAOLO ARETINO

1508–1584

Sabbato Sancto

In primo nocturno

Lamentatio I

*Caph: Non enim humiliavit*

*Mem: Quis est iste*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Responsorium I: *Sicut ovis ad occisionem*

Lamentatio II

*Nun: Scrutemur vias nostras*

*Lamech: Operuisti in furore*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Responsorium II: *Jerusalem luge*

Lamentatio III

*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

Responsorium III: *Plange quasi virgo*

In secundo nocturno

Responsorium IV: *Recessit Pastor noster*

Responsorium V: *O vos omnes*

Responsorium VI: *Ecce quomodo moritur lustus*

In tertio nocturno

Responsorium VII: *Astiterunt reges*

Responsorium VIII: *Aestimatus sum*

Responsorium IX: *Sepulto Domino*

Benedictus

**P**odczas swej pierwszej włoskiej podróży Goethe dotarł do Arezzo późną jesienią – w porze winobrań, zbiorów oliwek i aromatycznych białych trufli, kiedy drzewa zaczynają się złocić, a na polach kiełkuje soczyste zielona ozimina. Być może dlatego na kartach dziennika jego wędrowki opis miasta błędnie w porównaniu z literackim obrazem rolniczej Toskanii. „Chłopi orzą tu głęboko, ale wciąż po staremu. Pługi nie mają kół, a lemiesz są nieruchome. Chłop kroczy zgarbiony za swymi wołami, przyciska pług i ryje ziemię. Orzą do pięciu razy rocznie. (...) Potem sieją pszenicę i usypują wąskie groble, między nimi zaś powstają głębokie bruzdy, którymi spływa woda deszczowa. Zboże rośnie na groblach, a chłopi, plewiąc, chodzą po bruzdach. Taka metoda byłaby zrozumiała tam, gdzie należy się obawiać zbyt dużej wilgoci, nie pojmując jednak, dlaczego to robią w tym cudownym klimacie. Zrobiłem to spostrzeżenie pod Arezzo, gdzie zaczyna się przepiękna równina. Tak czystego pola jeszcze nigdzie nie widziałem; ani śladu grudy, ziemia jak przesiana przez sito. Pszenica udaje się tu bardzo dobrze, ma idealne warunki. Co drugi rok sadzą fasolę dla koni, którym tu nie daje się owsa. Sieją także łubin, który już ładnie się zazielenił i w marcu będzie dojrzewał. Wyszedł już len; przezimuje na wierzchu, bo mróz go wzmocni” (tutaj w przekładzie Henryka Krzeczkowskiego).

Obyczaj uprawy zbóż na groblach został tokańskim chłopom z czasów przed osuszeniem bagien w dolinie Valdichiana. Wcześniej pejzaże okolic Arezzo były jeszcze bogatsze w kolory, zachody słońca jeszcze bardziej intensywne, kontrasty pór roku wyrazistsze. A jednak Goethego zachwyciły przede wszystkim czyste pola, nie zaś samo miasto. Istotnie, okres

największej świetności Arezzo miało już dawno za sobą. Powolny upadek niegdysiejszej wolnej komuny miejskiej i jednego z ważniejszych przyczółków stronnictwa gibelinów, zwolenników władzy Świętego Cesarstwa Rzymskiego – zaczął się w XV wieku. Ostatni bastion walki z papieżem padł w 1384 roku, straciwszy niezależność na rzecz zniechęconej Florencji.

„Przepiękna równina” i wznoszące się nad nią miasto nie przestały być jednak ostoją natchnionych artystów i wybitnych pisarzy. Potęga kulturowa regionu utrzymała się znacznie dłużej niż bogactwo i wpływy polityczne rządzących nią elit. W mieście Gwidona z Arezzo i Petrarki spędził większość życia Piero della Francesca. Tutaj Bartolomeo di ser Goretto spisał wierszem pierwszą kronikę Arezzo. W pobliskiej wiosce przyszedł na świat Michał Anioł. Tutaj urodził się Giorgio Vasari, autor *Żywotów najśłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Stąd pochodził Pietro Bacci zwany Aretino, syn miejscowego szewca, bezkompromisowy satyryk, „bicz na księżęta” i twórca skandalizujących *Żywotów kurtyzan*.

Dorobek wielu innych aretyńczyków poszedł w zapomnienie. Paolo Aretino zajmuje wśród nich pozycję szczególną – jego kompozycje znalazły się w orbicie zainteresowań specjalistów już z górą sto lat temu, ale dopiero niedawno doceniono ich wartość. Pionierskie wysiłki Francesca Coradiego, księdza, śpiewaka kościelnego i muzykologa, rodowitego mieszkańca Arezzo, uznawano za nieszkodliwe dziwactwo prowincjusza, który próbuje na siłę wynieść do sławy swojego krajana sprzed wieków. W 1920 roku Coradini został *maestro di cappella* w katedrze w Arezzo i zainaugurował nową Schola Cantorum Paolo Aretino,

włączając jej działalność w cecyliński ruch odnowy muzyki liturgicznej. Cztery lata później zaczął publikować cykl przyczynków do biografii Aretina na łamach „*Note d'archivio per la storia musicale*”. Jego entuzjazm nie udzielił się jednak kolegom po fachu. Alfred Einstein nazwał twórczość Aretina „zaściankową” i niegodną uwagi, zniechęcając muzykologów do dalszych badań nad jego spuścizną. Kolejne próby przywrócenia jej do obiegu wykonawczego podjęto dopiero w ostatniej dekadzie XX wieku, znów przy walnym udziale muzyków z Arezzo.

A przecież z zebranych przez Coradiniego informacji biograficznych wynika niezbicie, że Aretino cieszył się za życia wielkim uznaniem. Naprawdę nazywał się Paolo Antonio del Bivi. Nie znamy dokładnej daty jego narodzin, został jednak ochrzczony 1 marca 1508 roku, w kościele Santa Maria della Pieve, w którego archiwach figuruje jako nauczyciel śpiewu co najmniej od 1530 roku – ze stałą pensją w twardej, aczkolwiek dość osobliwej walucie, czyli miarkach zboża (pracę młodego śpiewaka wyceniono na ponad pół tony ziarna rocznie). Trzy lata później pełnił analogiczną funkcję w katedrze dei Santo Donato e Pietro, gdzie w 1538 roku dostał posadę *maestro di cappella*. W 1544 roku zbiedniała kapituła katedralna musiała zrezygnować z jego usług; Aretino wrócił do Santa Maria della Pieve w randze kanonika i pozostał tam aż do śmierci w 1584 roku.

Zachowana twórczość Aretina, zwanego przez współczesnych „nowym Orfeuszem” i „klejnotem Arezzo”, obejmuje dwie księgi madrygałów oraz muzykę religijną, w tym

trzy tomy kompozycji na Wielki Tydzień. Z wyjątkiem *Pasji Janowej*, jedyne go utworu, który dotrwał do naszych czasów w rękopisie, wszystkie pozostałe znamy wyłącznie z druków. Wyjątkową pozycję w dorobku Aretina zajmują dwa zbiory na Triduum Paschalne: *Sacra Responsoria tum Natali Domini, tum Iovis, Veneris, ac Sabbati Sancti diebus dici solita*, opublikowane w 1544 roku, oraz wydane pięć lat później *Piae, ac devotissimae Lamentationes Hieremiae prophetae* – warto podkreślić, że obydwie w 1563 roku wznowione, co było wówczas ewenementem. Aretino wyraźnie nawiązuje w tych utworach do zapoczątkowanej w końcu XV wieku florenckiej tradycji liturgicznej, w której stosowano polifonię zarówno w odniesieniu do lamentacji, jak i responsoriów. Pod pewnymi względami wybiega w nich jednak w przyszłość, jakby przewidując ostateczne postanowienia soboru trydenckiego: surowy, deklamacyjny styl czterogłosowych kompozycji *in voci pari*, przewaga odcinków homorytmicznych i bardzo oszczędne, a przez to tym bardziej dobitne stosowanie zmian chromatycznych i dysonansów wskazują na dążenie do pełnej zrozumiałości tekstu, a zarazem jego swoistej interpretacji przez muzykę. Pozorna prostota tych opracowań okazuje się szczytem wyrafinowania: ciemne jutrznie Aretina są jak muzyczne czarne dziury, w przeciwieństwie do gęstej polifonii imitacyjnej pozbawione jakichkolwiek rozbitków światła.

Albo jak pogrążające się w coraz głębszym kryzysie Arezzo, nad którym znów – jak w przypowieści o świętym Franciszku – fruwały radośnie chmary szatanów.

*Dorota Kosińska*

## PAOLO DA COL

---

Śpiewak, organista, dyrygent i muzykolog. Studiował muzykę w Conservatorio Giovan Battista Martini w Bolonii i muzykologię na Università Ca' Foscari Venezia oraz w Centre d'études supérieures de la Renaissance w Tours. Od najmłodszych lat koncentrował swoje zainteresowania na repertuarze muzyki renesansowej i przedklasycznej, stale łącząc badania z występami. Od ponad dwudziestu lat jest członkiem licznych włoskich zespołów wokalnych, m.in. Cappella di S. Petronio w Bolonii i Le Istituzioni Harmoniche. Od 1998 roku prowadzi męski zespół wokalny Odhecaton, specjalizujący się w wykonawstwie muzyki renesansu i baroku, z którym zdobył liczne nagrody i wyróżnienia, a także uznanie badaczy i krytyków. Prowadził (z Luigim Ferdinandem Tagliavinim) magazyn poświęcony muzyce organowej „L'Organo” i współpracował jako krytyk muzyczny z różnymi czasopismami specjalistycznymi. Kieruje katalogiem muzycznym wydawnictwa Arnaldo Forni w Bolonii, jest redaktorem wydań muzyki instrumentalnej i wokalne, autorem katalogów zbiorów muzycznych i esejów o historii muzyki wokalne. Współpracuje przy krytycznym wydaniu dzieł Gesualda i Tartiniego. W Centre d'Études Supérieures de la Renaissance w Tours prowadził projekt badawczy nad włoskimi kapelami epoki renesansu; uczył także w Conservatorio di Trieste. Obecnie jest bibliotekarzem Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.

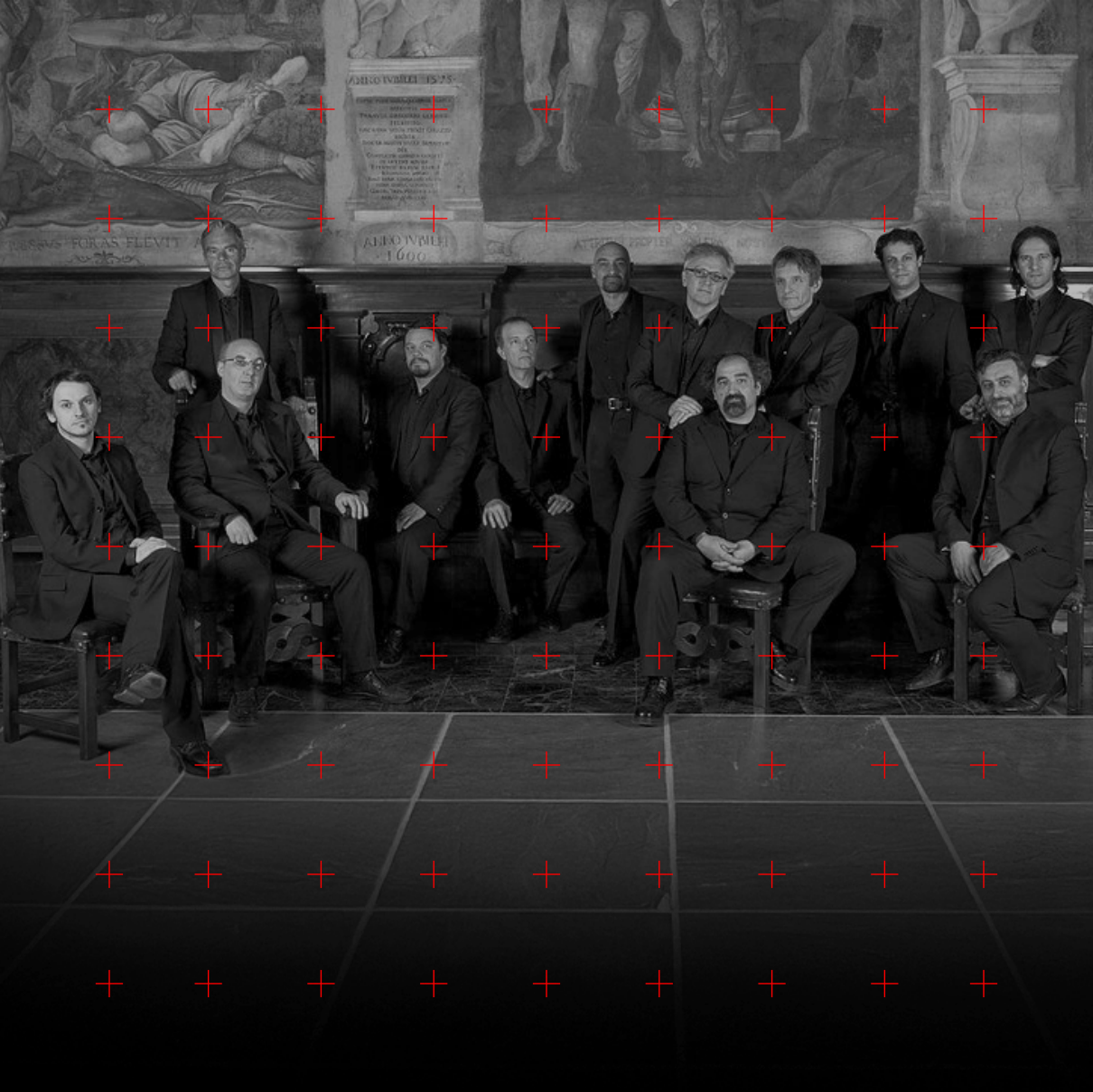


foto. Marco Caselli Nirmal

## ODHECATON

---

Jeden z najlepszych włoskich zespołów męskich specjalizujący się w wykonawstwie muzyki renesansu i baroku. Od momentu powstania w 1998 roku zdobył jedne z najbardziej prestiżowych nagród fonograficznych i został uznany przez krytyków za pioniera nowego podejścia do wykonawstwa polifonicznego. Swą nazwę zawdzięcza pierwszemu drukowanemu zbiorowi muzyki polifonicznej *Harmonice Musices Odhecaton*, wydanego przez słynnego Ottaviana Petrucciego. Repertuar zespołu obejmuje europejską twórczość muzyczną od XV do XVIII wieku. Ansambel tworzą jedne z najlepszych włoskich głosów męskich specjalizujących się w wykonywaniu muzyki renesansowej i przedklasycznej pod dyrekcją Paola Da Col. W ostatnich latach Odhecaton skupił się na wykonaniu muzyki sakralnej Monteverdiego, podejmował się również interpretacji repertuaru współczesnego, m.in. utworów Gina de Stefaniego, Salvatorego Sciarina, Giacinta Scelsiego, Arva Pärta, Wolfganga Rihma, Luisa de Pablo. Na dorobek fonograficzny zespołu składają się albumy z muzyką Gomberta, Isaaca, Josquina, Peñalosa, mistrzów pikardyjskich, hiszpańskich i portugalskich kompozytorów działających w XVII wieku na Wyspach Kanaryjskich, Palestriny, Monteverdiego, Gesualda, Orlanda di Lasso, A. Scarlattiego i Compère'a. Ich zaangażowanie dla muzyki dawnych mistrzów doceniane jest zarówno przez badaczy, jak i krytykę, co znajduje potwierdzenie w licznych nagrodach i wyróżnieniach, m.in. Grand Prix International de Académie du disque Lyrique, Diapason d'Or de l'Année, Diapason d'Or, Choc de Classica, płyta miesiąca włoskiego miesięcznika muzycznego „Amadeus”, płyta magazynu „Goldberg”, Gramophone Editor's Choice. W 2018 roku Odhecaton został uhonorowany Premio Abbiati, przyznawaną przez Narodowe Stowarzyszenie Krytyków Muzycznych we Włoszech. Współpraca z zespołami Gesualdo Six, La Pifarescha i La Reverdie w 2021 roku zaowocowała płytą *Giosquino. Josquin Desprez in Italia* (Arcana Outhere) na okoliczność 500. rocznicy śmierci kompozytora, wyróżnioną Diapason d'Or i nominowaną do Gramophone Classical Music Award. W 2023 roku ukazał się album *Paolo Aretino: Sabato Sancto. Lamentationes et Responsoria* (Arcana Outhere) wyróżniony prestiżową nagrodą ADUIM Stowarzyszenia Włoskich Profesorów Muzyki Uniwersyteckiej, honorującą najlepsze produkcje muzyczne będące wynikiem połączenia badań muzykologicznych z praktyką wykonawczą.



fot. Marco Caselli Nirmal

**In primo nocturno****Lectio I***Caph:*

Non enim humiliavit ex corde suo,  
 et abiecit filios hominum,  
 [Lamed] ut converteret sub pedibus suis  
 omnes vinctos terrae,  
 ut declinaret iudicium viri  
 in conspectu Altissimi,  
 ut perderet hominem in iudicio suo.

*Mem:*

Quis est iste qui dixit ut fieret,  
 Domino non iubente?  
 Ex ore Altissimi non egrediente  
 nec mala nec bona?  
 Quid murmuravit homo vivens  
 in peccatis suis?

*Jerusalem convertere  
 ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 33–39*

**Responsorium I**

Sicut ovis ad occisionem ductus est,  
 et dum male tractaretur,  
 non aperuit os suum:  
 traditus est ad mortem:  
 Ut vivificaret populum suum.

*V. Tradidit in mortem animam suam,  
 et inter iniquos reputatus est.*

**W pierwszy nokturn****Lekcja I***Kaf:*

Niechętnie przecież poniża  
 i uciska synów ludzkich,  
 [Lamed] gdy pod nogami się depta  
 wszystkich jeńców kraju –  
 gdy prawa ludzkie się łamie  
 w obliczu Najwyższego,  
 gdy gnębi się w sądzie człowieka.

*Mem:*

Któż rzekł i stało się,  
 gdy Pan tego nie nakazał?  
 Czyż nie pochodzi z ust Najwyższego  
 i niedola, i szczęście?  
 Czemu się skarży człowiek żyjący?  
 Mąż – na [karę za] grzechy?

*Jeruzalem, nawróć się  
 do Pana, Boga twego.*

*Lm 3, 33–39*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Responsorium I**

Jak owca na zabicie był prowadzony,  
 a gdy dręczono Go,  
 nie otworzył ust swoich;  
 wydany jest na śmierć,  
 by dał życie swemu ludowi.

*V. Wydał na śmierć swoją duszę  
 i między złoczyńców został policzony.*

*Tłum. Jakub Kubieniec*

**Lectio II***Nun:*

Scrutemur vias nostras, quaeramus,  
et revertamur ad Dominum,  
levemus corda nostra cum manibus  
ad Dominum in caelis.  
Nos inique egimus, et ad iracundiam  
provocavimus; idcirco inexorabilis est.

*Lamech [Samech]:*

Operuisti in furore, et percussisti nos;  
occidisti, nec pepercisti,  
opposuisti nubem tibi,  
ne transeat oratio tua;  
eradicationem et abiectionem  
posuisti in medio populorum.

*Jerusalem convertere  
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 3, 40–45***Responsorium II**

Jerusalem, luge,  
et exue te vestibus iucunditatis:  
induere cinere et cilicio:  
Quia in te occisus est Salvator Israel.

*V. Deduc quasi torrentem lacrimas  
per diem et noctem,  
non taceat  
pupilla oculi tui.*

**Lekcja II***Nun:*

Rozważmy, oceńmy swe drogi,  
powróćmy do Pana;  
wraz z dłońmi wzniesmy i serca  
do Boga w niebiosach;  
myśmy grzesznicy – odstępcy:  
a Ty nie przebaczyłeś.

*Lamech [Samek]:*

Odziałeś się w gniew, by nas ścigać,  
zabijałeś, nie miałeś litości.  
Ukryłeś się za obłokiem,  
by prośba nie doszła.  
Uczyniłeś z nas śmieci, plugastwo  
pomiędzy ludami.

*Jeruzalem, nawróć się  
do Pana, Boga twego.*

*Lm 3, 40–45  
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Responsorium II**

Zasnuć się, Jeruzalem,  
i zdejmij szaty radości,  
odziej się w wór pokutny i popiół,  
w tobie bowiem zabito Zbawiciela Izraela.

*V. Lej tży jak potok  
dniem i nocą  
i niech nie zamilknie  
źrenica twego oka.*

*Tłum. Jakub Kubieniec*

**Lectio III**

*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*  
 Recordare, Domine, quid acciderit nobis;  
 intuere et respice opprobrium 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 comparavimus.  
 Cervicibus minabamur  
 lassis, et non dabatur requies.

*Jerusalem convertere  
 ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1-5*

**Responsorium III**

Plange quasi virgo plebs mea:  
 ululate, pastores,  
 in cinere et cilicio:  
 Quia veniet dies Domini magna,  
 et amara valde.

*V. Accingite vos, sacerdotes,  
 et plangite, ministri altaris,  
 aspergite vos cinere.*

**Lekcja III**

*Zaczyna się lamentacja Proroka Jeremiasza*  
 Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,  
 spojrzij 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.

*Jeruzalem, nawróć się  
 do Pana, Boga twego.*

*Lm 5, 1-5  
 Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Responsorium III**

Płacz jak dziewczica, ludu mój,  
 lamentujcie, pasterze,  
 w worze pokutnym i popiele,  
 nadejdzie bowiem wielki dzień Pański,  
 a będzie bardzo gorzki.

*V. Przepraszcacie się, kapłani,  
 i płaczcie, słudzy ołtarza,  
 posypcie głowy popiołem.*

*Tłum. Jakub Kubieniec*

**In secundo nocturno****Responsorium IV**

Recessit Pastor noster,  
fons aquae vivae,  
ad cuius transitum  
sol obscuratus est:  
Nam et ille captus est,  
qui captivum tenebat  
primum hominem:  
hodie portas mortis  
et seras pariter  
Salvator noster dirupit.

*V. Destruxit quidem claustra inferni,  
et subvertit potentias diaboli.*

**Responsorium V**

O vos omnes, qui transitis per viam,  
attendite, et videte  
si est dolor similis sicut dolor meus.

*V. Attendite, universi populi,  
et videte dolorem meum.*

**Responsorium VI**

Ecce quomodo moritur iustus,  
et nemo percipit corde:  
et viri iusti tolluntur,  
et nemo considerat;  
a facie iniquitatis  
sublatus est iustus:  
Et erit in pace memoria eius.

*V. Tamquam agnus coram tondente se obmutuit,  
et non aperuit os suum:  
de angustia et de iudicio sublatus est.*

**W drugi nokturn****Responsorium IV**

Odszedł nasz Pasterz,  
źródło żywej wody,  
przy którego odejściu  
słońce się zaćmiło;  
został bowiem pojmany ten,  
który w niewoli trzymał  
pierwszego człowieka.  
Dziś bramy śmierci  
i zarazem jej rygle  
Zbawca nasz połamał.

*V. Zniszczył mianowicie więzienie piekielne  
i pokonał moce diabła.*

**Responsorium V**

O wy wszyscy, którzy drogą zdążacie,  
spójrzcie i zobaczcie,  
czy jest boleść podobna do mojej.

*V. Spójrzcie, wszystkie ludy,  
i zobaczcie moją boleść.*

**Responsorium VI**

Oto umiera Sprawiedliwy,  
a nikt nie jest poruszony,  
i człowiek prawy ginie,  
a nikt nie zważa.  
Sprzed oblicza nieprawości  
zabierany jest sprawiedliwy,  
a pamięć o nim będzie pełna pokoju.

*V. Milczał, jak baranek wobec strzygących go,  
i nie otworzył ust swoich:  
zabrano go po udrękach i sądzie.*

*Tłum. Jakub Kubieniec*

**In tertio nocturno****Responsorium VII**

Astiterunt reges terrae,  
et principes convenerunt in unum:  
Adversus Dominum, et adversus Christum eius.

*V. Quare fremuerunt gentes,  
et populi meditati sunt inania?*

**Responsorium VIII**

Aestimatus sum cum descendentibus in lacum:  
Factus sum sicut homo sine adiutorio,  
inter mortuos liber.

*V. Posuerunt me in lacu inferiori,  
et in tenebris, et umbra mortis.*

**Responsorium IX**

Sepulto Domino, signatum est monumentum,  
volvantes lapidem ad ostium monumenti:  
Ponentes milites, qui custodirent illum.

*V. Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum,  
petierunt illum.*

**W trzeci nokturn****Responsorium VII**

Powstali królowie ziemi  
i książęta zebrali się razem:  
przeciwko Panu i przeciwko jego Chrystusowi.

*V. Dlaczego szemrają narody,  
a ludy knują na darmo?*

**Responsorium VIII**

Uznano mnie za jednego ze schodzących do grobu:  
stałem się jak człowiek pozbawiony pomocy,  
wolny między umarłymi.

*V. Położono mnie w głębokim dole,  
w ciemnościach, w cieniu śmierci.*

**Responsorium IX**

Po pogrzebaniu Pana opieczętowano grób,  
a na wejściu do grobu zatoczono kamień:  
postawiono żołnierzy, którzy mieli go pilnować.

*V. Przywódcy kapłanów przystąpili do Piłata  
i prosili go.*

*Tłum. Jakub Kubieniec*

**Benedictus**

Benedictus Dominus Deus Israel:  
 quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae.  
 Et erexit cornu salutis nobis,  
 in domo David pueri sui.  
 Sicut locutus est per os sanctorum,  
 qui a saeculo sunt, prophetarum eius.  
 Salutem ex inimicis nostris,  
 et de manu omnium, qui oderunt nos.  
 Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris:  
 et memorari testamenti sui sancti.  
 Iusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem  
 nostrum, daturum se nobis.  
 Ut sine timore de manu inimicorum nostrorum  
 liberati, serviamus illi.  
 In sanctitate et iustitia coram ipso,  
 omnibus diebus nostris.  
 Et tu puer, Propheta Altissimi vocaberis:  
 praeibis enim ante faciem Domini  
 parare vias eius.  
 Ad dandam scientiam saluti plebi eius,  
 in remissionem peccatorum eorum.  
 Per viscera misericordiae Dei nostri:  
 in quibus visitavit nos,  
 oriens ex alto.  
 Illuminare his, qui in tenebris,  
 et in umbra mortis sedent:  
 ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.

*Evangelium secundum Lucam 1, 68–79*

**Niech będzie uwielbiony**

Niech będzie uwielbiony Pan, Bóg Izraela,  
 że nawiedził lud swój i wyzwolił go,  
 i moc zbawczą nam wzbudził  
 w domu sługi swego, Dawida:  
 jak zapowiedział to z dawien dawna  
 przez usta swych świętych proroków,  
 że nas wybawi od nieprzyjaciół  
 i z ręki wszystkich, którzy nas nienawidzą;  
 że miłosierdzie okaże ojcom naszym  
 i wspomni na swoje święte Przymierze –  
 na przysięgę, którą złożył ojcu naszemu,  
 Abrahamowi, że nam użyczy tego,  
 iż z mocy nieprzyjaciół wyrwani  
 bez lęku służyć Mu będziemy  
 w pobożności i sprawiedliwości przed Nim  
 po wszystkie dni nasze.  
 A i ty, dziecię, prorokiem Najwyższego  
 zwać się będziesz, bo pójdziesz przed Panem,  
 torując Mu drogi;  
 Jego ludowi dasz poznać zbawienie  
 [co się dokona] przez odpuszczenie mu grzechów,  
 dzięki litości serdecznej Boga naszego.  
 Przez nią z wysoka Wschodzące Słońce  
 nas nawiedzi,  
 by zajaśnieć tym, co w mroku  
 i cieniu śmierci mieszkają,  
 aby nasze kroki zwrócić na drogę pokoju.

*Łk 1, 68–79*

*Tłum. za Biblią Tysiąclecia*



**MACIEJ  
SKRZECZKOWSKI**

DZIEŃ

5 kwietnia  
Niedziela  
Wielkanocna

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta  
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

## KEYBOARD MUSIC

### **Maciej Skrzeczkowski**

klawesyn

### **BENJAMIN COSYN**

1580–1653

Prelude (MB 1)  
Pavan and Galliard (MB 2)  
Why ask you? (MB 13)  
Ground (MB 6)  
Dorick Prelude (przypisywane Cosynowi, MB XIV/59)  
Alman (MB 36a)  
Coranto (MB 36b)  
Sarabande (MB 36c)  
What you will (MB 18)  
Sir Robert Southwell's Galliard (MB 24)  
Prelude (MB 40)  
[Voluntary II] (MB 42)  
[Voluntary III] (MB 43)  
[Voluntary IV] (MB 44)

W styczniu 1901 roku, po śmierci królowej Wiktorii, ceremonii złożenia jej zwłok do trumny doglądali członkowie najbliższej rodziny: cesarz niemiecki Wilhelm II, najstarszy syn władczyni Albert Edward oraz jego młodszy brat Artur. Wiktoria skrupulatnie zaplanowała swój pogrzeb. Zarządziła, by pochować ją w białej sukni i ślubnym welonie, w otoczeniu pamiątek po dwóch najważniejszych mężczyznach jej życia. I tak w trumnie znalazły się między innymi szlafrok księcia małżonka Alberta i kosmyk włosów jej szkockiego służącego Johna Browna.

Albert Edward musiał obserwować te obrzędy z mieszanymi uczuciami. Matka chciała wychować następcę tronu na obraz i podobieństwo swego ukochanego męża, tymczasem Albert junior, znany na dworze jako Bertie, okazał się jego dokładnym przeciwieństwem. W odruchu buntu przeciw surowym nakazom wpajającym mu przez rodziców nie przykładał się do nauki, prowadził bujne życie towarzyskie, wdawał się w liczne romanse i nie stronił od używek. Wiktoria winiła go za śmierć męża, który wprawdzie zmarł na dur brzuszny, ale dwa tygodnie wcześniej nakrył syna *in flagranti* z aktorką Lillie Langtry. Bertie serdecznie nie znosił gburowatego Browna, z którym matka weszła w krępująco bliską relację jeszcze za życia księcia Alberta.

Kiedy krąbnym Bertie został władcą Zjednoczonego Królestwa, postanowił urządzić sprawy po swojemu. Wbrew woli matki nie przyjął na koronacji imienia Albert i na przekór doradcom został Edwardem VII, w pełni świadom, że żadnemu z noszących to imię poprzedników nie było po drodze z mieszkańcami szkockich

Highlands. Rozkazał usunąć wszystkie pomniki Johna Browna i zniszczyć jego korespondencję z Wiktorią. Zniósł obowiązujący na matczynym dworze zakaz palenia cygar.

Zrobił też gruntowne porządki w Pałacu Buckingham, oficjalnej rezydencji brytyjskich monarchów. Wprowadzone przez niego zmiany objęły też królewski księgozbiór muzyczny – nic w tym zresztą dziwnego, bo Edward VII kochał muzykę równie namiętnie jak cygara i kobiety, był zapalonym wielbicielem opery i głównym patronem niedawno ufundowanego Royal College of Music w Londynie. Jak czytamy w lipcowym numerze „Musical Times” z 1902 roku, w Pałacu Buckingham „jeszcze do niedawna książki przechowywano w przeszklonych regałach, na tyłach reprezentacyjnej sali balowej. Ulokowanie biblioteki na jednym z wyższych pięter gmachu, z dostępem po wąskich schodach okazało się wyjątkowo niefortunne: w razie pożaru cała kolekcja, wraz z bezcennymi partyturami Händla, mogłaby ulec zniszczeniu. Na szczęście w ubiegłym roku regały wraz z zawartością zostały wreszcie przeniesione z górnej kondygnacji do zabezpieczonego przed ogniem pomieszczenia na niskim parterze Pałacu. Od tamtej pory czujną opiekę nad księgozbiorem sprawuje Master of the King’s Music”.

A był nim wówczas wybitny organista sir Walter Parratt, który zaprezentował autorowi tekstu największe skarby z kolekcji Royal Music Library – wśród nich „szczególnie interesujące” rękopisy, między innymi „piękny tom w formacie folio, znany pod nazwą *Benjamin Cosyn’s Virginal Book*”. Wspomniany manuskrypt, powstały około 1620 roku i przechowywany obecnie w British Museum, jest jednym z dwóch

głównych źródeł twórczości Cosyna: obok późniejszej o przeszło trzydzieści lat kompilacji muzyki „for the kings Royal chappell”, z kolekcji Biblioteki Narodowej w Paryżu. Obejmuje nie tylko większość zachowanych utworów Cosyna, lecz także skopiowane przez niego – wyjątkowo urodziwym i starannym duktem – dzieła innych kompozytorów: Johna Bulla, Thomasa Tallisa, Williama Byrda i Orlanda Gibbonsa.

O życiu Cosyna niewiele wiadomo. W czasach Parratta i króla Edwarda uchodził za rówieśnika Gibbonsa. Później przesunięto datę jego narodzin w okolice 1580 roku. Niewykluczone, że przyszedł na świat w hrabstwie Shropshire, o czym świadcząoby zarówno jego małżeństwo z niejaką Margaret Rowley, zawarte w 1603 roku w Kościele św. Juliana w Shrewsbury, jak i późniejsze zatrudnienie w St Laurence’s Church w Ludlow, świątyni opisywanej przez szesnastowiecznego poetę i badacza starożytności Johna Lelanda jako „bardzo Piękna, okazała, zdobiona bogato, bodaj Najpiękniejsza w całej okolicy”. W 1622 roku Cosyn przeniósł się do Londynu, gdzie przez pierwsze dwa lata był organistą w świeżo konsekrowanej Christ’s Chapel of God’s Gift na terenie Old Dulwich College, szkoły dla chłopców z ubogich rodzin, założonej przez Edwarda Alleyna, niegdyś jednego z najwybitniejszych aktorów teatru elżbietańskiego; potem zaś w kaplicy przy szkole i przytułku Charterhouse, gdzie Cosyn służył do 1643 roku, zwolniony z posady w pierwszej fazie angielskiej wojny domo-

wej, kiedy purytanie zaczęli usuwać organy z miejsc kultu i niszczyć instrumenty w imię walki z papistowskim zbytkiem i bałwochwalstwem. Można zakładać, że przez resztę życia działał przede wszystkim jako kopista. Zmarł w 1653 roku, nie doczekawszy restauracji Stuartów.

Muzykolodzy stosunkowo niedawno zajęli się jego własną twórczością klawiszową i wciąż zwlekają z jej ostateczną oceną. Jedni widzą w Cosynie zaledwie epigona Bulla i Gibbonsa, drudzy doceniają go za trud podtrzymania zagrożonego dziedzictwa wirginalistów angielskich. Jeszcze inni – wśród nich Orhan Memed, autor niedawnej edycji krytycznej dzieł Cosyna w ramach serii *Musica Britannica* – zaczynają postrzegać jego spuściznę jako brakujące ogniwo między wciąż żywą w siedemnastowiecznej Anglii tradycją modalną a krystalizującą się stopniowo tonalnością dur-moll. A jednak i oni zarzucają Cosynowi, że faktura jego utworów jest wprawdzie gęsta, lecz mało zróżnicowana, że karkołomne przebiegi często prowadzą donikąd, a bogactwo ornamentyki idzie nieraz w parze z ubóstwem treści muzycznej.

Przyszła kolej na wykonawców. Może dopiero pod ich palcami roztańcza się cosynowe kuranty i galiardy, a ozdobniki rozśpiewają się jak ptaki, szybując nad ostinatem uporczywym niczym wół w jarzmie. Może od nich się dowiemy, o czym naprawdę jest ta muzyka.

*Dorota Kozińska*

## MACIEJ SKRZECZKOWSKI

---

Klawesynista i pianista specjalizujący się w wykonawstwie historycznym. Laureat wielu nagród w konkursach w Polsce i za granicą, m.in. III nagrody w Concorso Internazionale di Clavicembalo w Mediolanie w 2019 roku oraz I nagrody i nagrody specjalnej wydawnictwa Outhere na Musica Antiqua Competition w Brugii w 2023 roku, jako jeden z najmłodszych laureatów w historii konkursu. W 2023 roku został nominowany do Koryfeusza Muzyki Polskiej w kategorii odkrycie roku, a w 2024 – do Paszportów „Polityki”. Studiował w Koninklijk Conservatorium w Hadze u Carole Cerasi, Barta van Oorta i Petry Somlai, a obecnie kontynuuje naukę w Conservatorium van Amsterdam u Kris Verhelst i Menno van Delfta. Swoje umiejętności doskonalił podczas kursów mistrzowskich, m.in. u Skipa Sempégo, Pierre’a Hantaia, Władysława Kłosiewicza, Elżbiety Stefańskiej, Kristiana Bezuidenhouta i Christophe’a Rousseta. Artysta koncertował w wielu miejscach w Polsce i za granicą, m.in. we Francji (tourné w Ardèche i Prowansji), Belgii (Museum Vleeshuis w Antwerpii, Concertgebouw Brugge) oraz Japonii (Iwaki Alios Recital Hall, Izumi Hall w Osace, Philia Hall w Jokohamie, Hamarikyū Asahi Hall w Tokio, Tokorozawa Muse Cube Hall, Atorion Akita, Kurata Hall w Hiroszimie). W 2019 roku brał udział w premierowym nagraniu *Concertino per clavicembalo e dieci strumenti* Romana Palestra z Sinfonią Iuventus i Łukaszem Borowiczem, które znalazło się na monograficznej płycie wydanej przez Anaklasis, nominowanej do nagrody Fryderyk. Jest aktywnym propagatorem twórczości Franciszka Lessla; w 2022 roku premierowo wykonał komplet sonat kompozytora w Koninklijk Conservatorium w Hadze i od tego czasu regularnie włącza jego utwory do swojego repertuaru koncertowego. W 2024 roku ukazał się jego debiutancki solowy album pt. *The Real John Bull*, który prezentuje bogactwo twórczości angielskiego kompozytora poprzez dwadzieścia różnych kompozycji, wykonanych w całości na wirginatach angielskich i flamandzkich. Album, wydany nakładem Ricercar, artysta promował koncertami podczas Musica Antiqua Festival w Brugii, Szalonych Dni Muzyki w Warszawie i na London International Festival of Early Music.



fot. Piotr Grzybowski



**TIM MEAD  
JAMES HALL  
FRANÇOIS LAZAREVITCH  
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN**

DZIEŃ

5 kwietnia  
Niedziela  
Wielkanocna

MIEJSCE

Dwór Artusa  
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

## ODE ON THE DEATH OF MR. HENRY PURCELL

**Tim Mead**  
kontratenor

**James Hall**  
kontratenor

**François Lazarevitch**  
kierownictwo artystyczne,  
flety

**LES MUSICIENS  
DE SAINT-JULIEN**

**Elsa Frank**  
flet prosty, obój

**Noémie Lenhof**  
viola da gamba

**Miguel Henry**  
teorba, cytara

**Mathieu Dupouy**  
klawesyn, pozytyw

Les Musiciens de Saint-Julien sont en résidence au Volcan – Scène nationale du Havre. Ils sont conventionnés par le Ministère de la Culture – DRAC de Normandie, et la Région Normandie. Ils bénéficient du soutien de la Ville du Havre.

**HENRY PURCELL**  
1659–1695

Preludio  
The Virtuous Wife Z 611

Sing, sing ye druids  
Bonduca, or the British  
Heroine Z 574

[Prelude]  
The Fairy Queen Z 629

**JOHN BLOW**  
ca 1649–1708

An Ode on the Death  
of Mr. Henry Purcell

**HENRY PURCELL**  
Sonata VI g-moll Z 807

Dry those eyes  
The Tempest Z 631

\*\*\*

**JOHN BLOW**  
Poor Celadon, he sighs in vain  
Amphion anglicus

**HENRY PURCELL**  
When first Amintas sued  
for a kiss Z 430

**JOHN BLOW**  
It grieves me when I see  
what fate  
Amphion anglicus

**HENRY PURCELL**  
Rondeau  
The Fairy Queen Z 629

Rondeau – Minuet – Boree  
The Old Bachelor Z 607

Sound the trumpet  
Come Ye Sons of Art Z 323

Music for a while  
Oedipus Z 583

Air  
Bonduca, or the British  
Heroine Z 574

Air 'La Fürstemberg'  
The Virtuous Wife Z 611

O how happy's he  
The Prophetess, or the History  
of Dioclesian Z 627

W ostatnich miesiącach 1688 roku parlament angielski przeprowadził „chwalebą rewolucję”: odsunął od tronu Jakuba II i tym samym definitywnie rozprawił się z dynastią Stuartów. John Dryden, dwadzieścia lat wcześniej mianowany pierwszym oficjalnym Poetą Laureatem, wypadł z łask dworu i stracił swój urząd. Szybko pogodził się z ujmą na honorze i w gruncie rzeczy odetchnął z ulgą. Zwolniony z obowiązku celebrowania mową związaną wszelkich królewskich rocznic i zwycięstw militarnych, zajął się tym, co lubił najbardziej: tłumaczeniem Horacego, Owidiusza, Lukrecjusza i Juwenalisa. Pięć lat później zabrał się do przekładania dzieł wszystkich Wergiliusza i publikował kolejne owoce swojej pracy translatorskiej w subskrypcji, która ostatecznie przyniosła mu zysk w zawrotnej wysokości 1400 funtów szterlingów.

Miał już za sobą dekady doświadczeń w tej sztuce. W 1683 roku w cytowanej dziś przez wszystkich teoretyków przedmowie do *Listów* Owidiusza snuł rozważania nad rozmaitymi modelami przekładu poetyckiego: „Pierwszym jest metafraza, czyli kiedy się autora słowo za słowem, wers za wersem, z jednego języka na drugi przekłada. (...) Drugi sposób to parafraza lub przekład swobodny, gdzie tłumacz trzyma autora wciąż na widoku, by go nigdy nie stracić, ale nie tyle za jego słowami podąża, ile za sensem, a i ten, przyznać wypada, wzmocniony zostaje, choć nie zmieniony. (...) Trzeci sposób to imitacja, gdzie tłumacz (jeżeli tu jeszcze zachowuje to miano) taką przyznaje sobie wolność, iż od słów i sensu nie tylko odbiega, ale porzuca jedno i drugie tam, gdzie widzi taką możliwość, i jedynie ogólne czerpiąc z oryginału podpowiedzi, dowolne

czyni wariacje” (cytat za tłumaczeniem Zofii Ziemann).

Chodziły słuchy, że poza ukochaną sztuką przekładu Poeta Laureat robił wszystko dla pieniędzy. Gdyby wziąć te słowa na wiarę, trzeba by było też uznać, że Dryden został najwybitniejszym angielskim dramatopisarzem epoki wyłącznie z chciwości. Że wdawał się w literackie spory tylko po to, by tym szybciej wypełnić sakiewkę. Że wychwalał muzyczny talent Henry’ego Purcella jedynie przez wzgląd na własne korzyści. A przecież to wszystko nieprawda. Dryden współpracował z Purcellem wielokrotnie. To im właśnie zawdzięczamy *Króla Artura*, bodaj największe arcydzieło specyficznie angielskiej *dramatic opera*, zwanej też semioperą. To owocem ich wspólnego geniuszu jest *Music for a while*, mroczny pean na cześć potęgi muzyki z maski w III akcie tragedii *Oedipus*, luźno opartej na sztuce Sofoklesa. Dryden podziwiał brytyjskiego Orfeusza przede wszystkim za to, że jego twórczość nie naruszała przekazu słowa, tworzyła dlań przestrzeń odrębną, w którym tekst mógł wzajemnie dopełniać się z muzyką – na podobnej zasadzie, na jakiej język źródłowy dopełnia się w wybitnych przekładach z językiem docelowym: dowolne czyniąc wariacje, nie przestając jednak podążać za sensem.

Ich współpraca nie zawsze przebiegała gładko. Obaj jednak zdawali sobie sprawę, że działają poniekąd w próżni, próbując stworzyć angielski ekwiwalent formy, która zdążyła już okrzepnąć w innych częściach Europy. „Poezja i malarstwo sięgnęły już w naszym kraju do skonałości”, pisał Dryden do Purcella. „Muzyka wciąż jest w powijakach. Uczy się włoskiego,

który jest dla niej największym mistrzem, czerpie też nieco z francuszczyzny, niosącej aurę świeżości i powabu. Anglia jest jednak dalej od słońca i przyjdzie nam odrobinę dłużej poczekać, aż owoc dojrzeje”.

Nie zdążył dojrzeć. Zwiądlł wraz z przedwczesną śmiercią Purcella, choć kompozytor zostawił potomnym bogaty materiał do naśladowania – *Dydonę i Eneasza*, kilka semioper, nie tylko do tekstów Drydena, muzykę do kilkudziesięciu sztuk dramatycznych. Ostateczny cios rąkującej formie zadała ustawa licencyjna z 1737 roku, wprowadzająca skuteczną cenzurę „wszelkich interludii, tragedii, komedii, oper, fars i innych widowisk teatralnych”.

Zanim jednak do tego doszło, Anglia pograżyła się w żałobie po Purcellu. Muzyczne elegie na jego śmierć wyszły spod pióra wielu prominentnych twórców, między innymi Jeremiaha Clarke’a i Gottfrieda Fingera. Najintymniejszy, a zarazem najgłębiej przemyślany hołd złożyli mu jednak Dryden oraz John Blow, nauczyciel i bliski przyjaciel kompozytora – w postaci *An Ode on the Death of Mr. Henry Purcell* na dwa kontratenory (co w ówczesnej praktyce wykonawczej oznaczało zapewne dwa wysokie tenory), dwa „żałobne” flety proste i basso continuo.

Trudno doprawdy rozstrzygnąć, co w tym utworze wzbudza większy podziw: deklamacyjne partie solowe oraz pełne ekspresji duety, prowadzone przez Błowa w wyrafinowanym kontrapunkcie na tle oszczędnego akompaniamentu, czy wiersz Drydena, w którym poeta opisał Purcella słowną imitacją jego technik kompozytorskich. W każdym wersie pojawia się inny schemat metrum, typowy dla klasycznej poezji pentametru jambicznego przeplatana się swobodnie z dymetrem i trymetrem. Równie nieregularny jest układ rymów: w kilku wersach występują też rymy wewnętrzne. Zdarzają się melodyjne powtórzenia („and listening and silent, and silent and listening, and listening and silent”), skądinąd brawurowo wykorzystane przez Błowa na planie harmonicznym, o ile twórcy nie współpracowali ze sobą ściśle od początku prac nad utworem.

Ostatnie dwa wiersze ody brzmią jednak dziwnie proroczo. Skoro bogom wystarczą purcellowskie ballady i nic nie wskazuje, by chcieli zmienić zdanie w tej kwestii, być może Dryden przewidział, że święta mrozem siewka angielskiej opery wyda dojrzałe owoce dopiero w czasach Brittena.

*Dorota Kozińska*

## FRANÇOIS LAZAREVITCH

---

Francuski wirtuoz fletu, badacz muzyki dawnej, kolekcjoner instrumentów. Wykonawstwem historycznym zainteresował się po spotkaniu Antoine'a Geoffroya-Dechaume'a. Studiował w konserwatoriach w Tuluzie, Wersalu, Brukseli i Paryżu. Nauki pobierał u Bartholda Kuijkena, Daniela Brebbii czy Jeana-Christophe'a Maillarda. Stale poszukujący nowych inspiracji, zafascynował się zgłębianiem muzyki tradycyjnej oraz muzyki innych kultur. Zainteresowanie to przekłada na swoje wykonawstwo pozwalające spojrzeć na historię muzyki z szerszej perspektywy. W 2006 roku powołał do życia Les Musiciens de Saint-Julien, będący poletkiem dla muzycznych eksperymentów i prób interpretacji utworów w różnych kontekstach historyczno-kulturowych. Jako solista Lazarevitch występował z takimi zespołami, jak Le Concert d'Astrée, Les Talens Lyriques, Ensemble 1700, Capilla Flamenca, Micrologus. Współpracował także z Pierre'em Séchetem oraz Les Arts Florissants. Nie stroni od repertuaru współczesnego – wykonywał dzieła Vincenta Bouchota, Annette Messager i Gérarda Pessona. Jego dyskografia obejmuje ponad dwadzieścia albumów wydanych przez Alpha Classics, poświęconych zarówno muzyce dawnej (renesansowej i barokowej), jak i tradycyjnej. Album *Bach: Sonates & Solo pour la flûte traversière* zdobyły wyróżnienie Choc pisma „Classica”. Jako badacz zajmujący się związkami muzyki dawnej i ludowej, odkrywa zapomniany repertuar oraz publikuje materiały nutowe. W swoich badaniach nad muzyką i historycznymi praktykami wykonawczymi koncentruje się na różnorodności źródeł ustnych i pisanych, które uważa za niezbędne do współczesnego odtwarzania repertuaru wczesnego i barokowego. François Lazarevitch prowadzi także działalność pedagogiczną: uczy gry na flecie barokowym i musette w Conservatoire à Rayonnement Régional w Wersalu. Jest kawalerem Orderu Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres) przyznawanego przez francuskiego Ministra Kultury.



foto. Jean-Baptiste Millot

## TIM MEAD

---

Kontratenor cieszący się uznaniem międzynarodowej krytyki i publiczności, doceniany w recenzjach (m.in. na łamach „The New York Times” i „The Guardian”), zjednujący sobie szeroki krąg odbiorców o zróżnicowanych preferencjach muzycznych. Swoje umiejętności wokalne doskonalił w King's College w Cambridge i Royal College of Music w Londynie. Jest uznanym interpretatorem dzieł J.S. Bacha, Brittena, Pergolesiego, Cavallego, a w szczególności partii kontratenorowych w dziełach Handla. Pojawiał się również w operach kompozytorów współczesnych: Philipa Glassa i Theo Loevendiego. Dzielił scenę m.in. z RIAS Kammerchor, Royal Scottish National Orchestra, Wrocław Baroque Orchestra, New York Philharmonic, Orchestra of the Age of Enlightenment, Gabrieli Consort & Players, Handel and Haydn Society, Academy of Ancient Music, Le Concert d'Astrée, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Les Arts Florissants, Akademie für Alte Musik Berlin, De Singel, Collegium Vocale Gent, La Folia Barockorchester, Orchestre Philharmonique de Radio France, Scottish Chamber Orchestra, The Saint Paul Chamber Orchestra, Los Angeles Philharmonic, English Concert. Współpracował z takimi dyrygentami, jak: Emmanuelle Haïm, Jonathan Cohen, Harry Bicket, Robin Ticciati, George Benjamin czy William Christie. Występował m.in. na deskach Garsington Opera, Royal Opera House Covent Garden, Teatro Real, Opera Philadelphia, Bayerische Staatsoper, Opéra de Lille, Bergen National Opera, Opéra national de Paris, Opera Ballet Vlaanderen, English National Opera, Theater an der Wien, Théâtre de Caen, Teatru Bolszoi, w Hollywood Bowl, Walt Disney Concert Hall i Concertgebouw oraz podczas Glyndebourne Festival, BBC Proms, London Handel Festival i Internationale Händel-Festspiele Göttingen. Do jego ostatnich dokonań należą wykonania tytułowych partii w *Juliuszu Cezarze* i *Amadigi di Gaula* oraz partii Ottona w *Agrippinie* Handla oraz występy z Philharmonia Baroque Orchestra, Cleveland Orchestra, Netherlands Bach Society i Orchestra Classique de Montréal. W 2023 roku ukazał się debiutancki solowy album artysty *Sacroprofano* wydany przez Alpha Classics. Płyta spotkała się z dużym uznaniem krytyków i uzupełniła pokaźną dyskografię śpiewaka, w której znajdują wydawnictwa nagrane m.in. z La Nuova Musica czy Les Musiciens de Saint-Julien.



foto. Jean-Baptiste Millot

## JAMES HALL

---

Kontratenor ceniony za „wybitne” („The Guardian”), „nieskazitelne” i „urzekające” („The Arts Desk”) występy na scenach operowych, koncertowych i teatralnych na całym świecie. Znany z kunsztu, z jakim wykonuje zarówno repertuar barokowy, jak i współczesny. Jest absolwentem Royal School of Music. Szczególnym upodobaniem darzy interpretacje dzieł Bacha, Purcella i Handla. Współpracował z tak znakomitymi dyrygentami, jak Phillipe Herreweghe, John Eliot Gardiner, John Butt, Harry Bicket, Lars Ulrik Mortensen, Peter Whelan, Kristian Bezuidenhout, Laurence Cummings, Christian Curnyn, Ottavio Dantone, Richard Egarr, Donald Runnicles i Masaaki Suzuki. Występował w najbardziej prestiżowych salach operowych i koncertowych na świecie, w tym w Glyndebourne Opera House, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Wigmore Hall, Philharmonie de Paris, Wiener Konzerthaus, Palau de la Música Catalana, Tonhalle Zürich i Carnegie Hall. Do jego ostatnich angaży należą interpretacje w operach *Hercules*, *Rinaldo*, *Tamerlano*, *Agrippina*, *Ottone* Handla, *Sen nocy letniej* Brittena, *Hamlet* Thomasa, *Il Ritorno d’Ulisse in Patria*, *Orfeusz* Monteverdiego, *Apollo i Hiacynt* Mozarta, a także rola Farinello w nominowanej do nagród Olivier i Tony sztuki *Farinelli* w Belasco Theater na Broadwayu w Nowym Jorku. W repertuarze koncertowym można wymienić wykonanie partii solowych w oratorium *Izrael w Egipcie* Handla, odach Purcella, *Requiem* Mozarta, *Weihnachts-Oratorium*, *Mszy h-moll*, kantatach oraz obu pasjach J.S. Bacha. Jest również pasjonatem muzyki współczesnej – tworzył role Leona w operze *The Mother* Laurence’a Osborna, *The Boy* w *Written on Skin* George’a Benjamina, *I-and-You* w operze *Sky in a Small Cage* Rolfa Hinda na Copenhagen Opera Festival i w Barbican Centre z Mahogany Opera Group i Riot Ensemble, Nathaniela w operze *Black Sand* Na’amy Zisser na festiwalach operowych Tête à Tête i Grimeborn, a także Johana w światowej premierze opery *Nothing* Davida Bruce’a. Nagrywał dla wytwórni Hyperion, Phi i Vivat. Jego debiutancki solowy album *Elegy* z innym kontratenorem lestynem Daviesem został nominowany do nagrody Gramophone Award w 2020 roku. James Hall został mianowany członkiem Rady Niezależnego Stowarzyszenia Muzyków (ISM) w kwietniu 2024 roku.



fot. Andrew Staples

## LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

---

Ansambel muzyki dawnej założony w 2006 roku. Pod wodzą założyciela i lidera François Lazarevitcha muzycy od niemal dwóch dekad odkrywają zapomniany repertuar, dzielą zainteresowanie innymi kulturami i próbują spojrzeć na historię muzyki z innej perspektywy. Nazwa grupy odwołuje się do św. Juliana z Le Mans, patrona średniowiecznych skrzypków, i ma symbolizować chęć ożywienia muzyki prostej i bezpośredniej, przekazywanej w tradycji ustnej, a także naturalne frazowanie i brzmienie. Podejście i interpretacje Les Musiciens de Saint-Julien szybko przyciągnęły uwagę słuchaczy, a zespół zaczął występować w renomowanych francuskich salach, w tym w Salle Cortot, siedzibie francuskiego Senatu w Pałacu Luksemburskim i Logis de la Chabotterie w Saint-Sulpice w Montréverd, Atelier Lyrique de Tourcoing, Philharmonie de Paris. Występowali także za granicą w La Maison Française w Waszyngtonie, na festiwalu Ciclo de Música Antigua w Meksyku, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci w Niemczech, Festival Bach Montréal w Kanadzie, a także odbywali rezydencje w Bach Academy w Arques-la-Bataille i na Festival Baroque de Pontoise. W 2018 roku rozpoczęli dwuletnią rezydencję na Festival Lanvellec. Liczne nagrania dla wytwórni Alpha Classics wzmocniły silną pozycję ansamblu na scenie francuskiej i międzynarodowej. Część albumów zespołu skupia się na eksploracji francuskiej tradycji ludowej, a także muzyki innych krajów, czego przykładem są m.in. siedemnasto- i osiemnastowieczne irlandzkie pieśni i tańce na albumie *The High Road to Kilkenny* czy płyta *Beauté barbare* zawierająca melodie tradycyjne z Polski, Moraw, Słowacji i Rumunii. Inne stanowią studium nad powiązaniem popularnej muzyki tanecznej z muzyką koncertową (albumy z koncertami instrumentalnymi Vivaldiego czy *Purcell: Songs & Dances*) oraz dworską muzyką francuską (*Doux Silence*). Ostatnie dokonania fonograficzne ansamblu to nagrania koncertów fletowych Mozarta, a także rejestracja niepublikowanych wcześniej utworów fletowych Marina Marais'go (*Voux Humaines*).

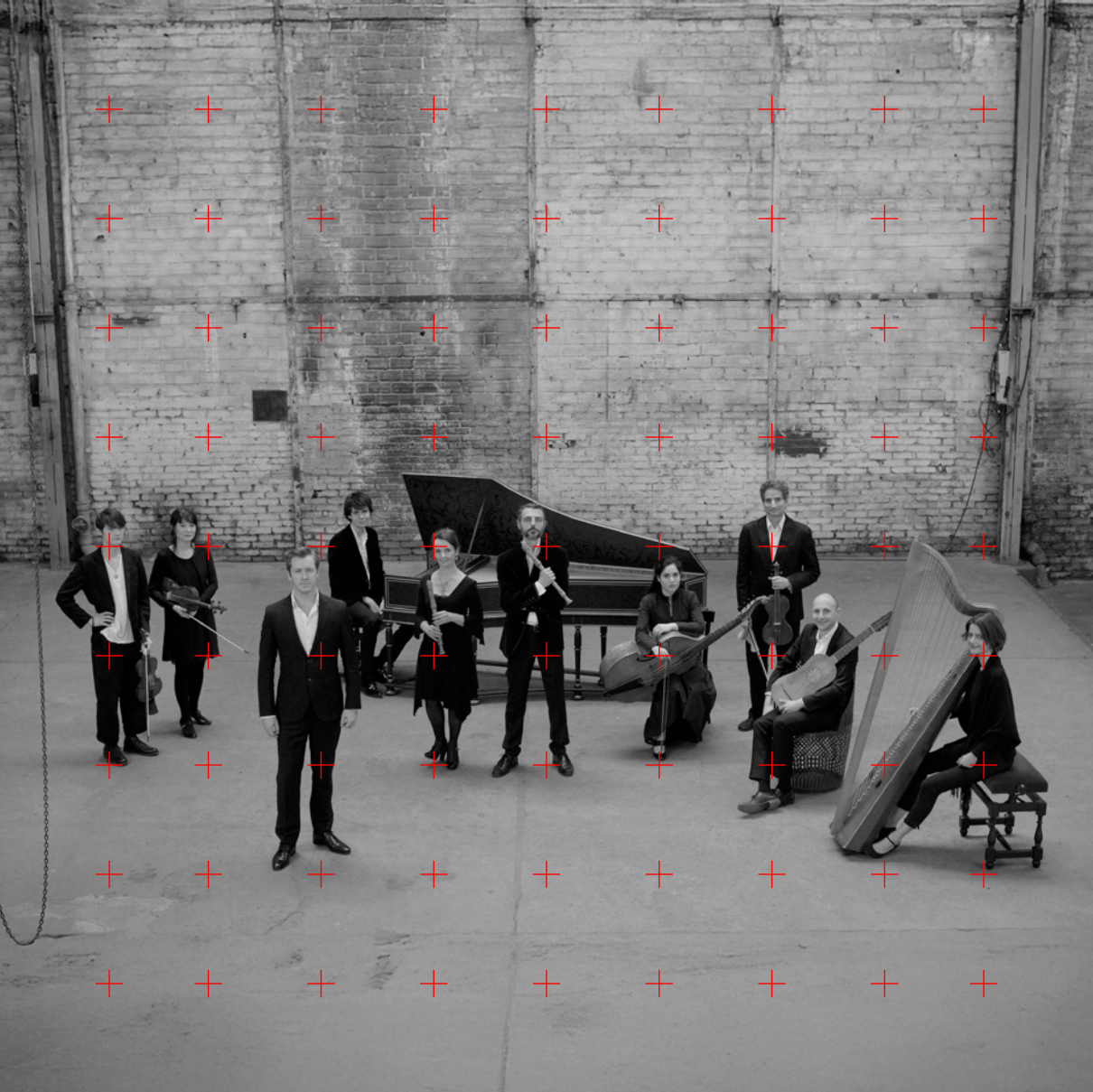


foto. Jean-Baptiste Millot

**Sing, sing ye druids**

Sing, sing ye druids;  
All your Voices raise;  
to Celebrate divine Andate's Praise.

**An Ode on the Death of Mr. Henry Purcell**

Mark how the lark and linnet sing:  
With rival notes  
They strain their warbling throats  
To welcome in the spring.  
But in the close of night  
When Philomel begins her heav'nly lay,  
They cease their mutual spite,  
Drink in her music with delight,  
And list'ning and silent obey.

So ceas'd the rival crew when Purcell came:  
They sung no more, or only sung his fame.  
Struck dumb, they all admir'd the matchless man,  
Alas, too soon retir'd, As he too late began!

We beg not Hell our Orpheus to restore:  
Had he been there,  
Their sovereign's fear  
Had sent him back before.  
The pow'r of harmony too well they know;  
He long ere this had tun'd their jarring sphere,  
And left no Hell below.

The heav'nly choir, who heard his notes from high,  
Let down the scale of music from on high;  
They handed him along,  
And all the way he taught, and all the way they sung.

**Śpiewajcież, druidowie\***

Śpiewajcież, druidowie,  
wszyscy głosy swe wznieście,  
by chwałę boskiej Andate<sup>1</sup> opiewać.

**Oda na śmierć Henry'ego Purcella**

Zważcie, jako skowronek o laury śpiewacze  
w szranki z makolągwą staje  
i gardła swoje w świergocie zdzierają  
na wiosny powitanie.  
Gdy jednak w głębinach nocy  
swą pieśń niebiańską zacznie Filomela,  
ich zawiść wzajemna ustaje  
i pieśń z jej ust spijają z rozkoszą –  
milkną w jej głos wsłuchane i jemu posłuszne.

Tak też z nadejściem Purcella zmilkną rywali zgraja;  
śpiewać przestali lub jego tylko wystawiali śpiewem,  
w podziwie dla niezrównanego mistrza oniemiaли.  
Niestety! Odszedł zbyt szybko, jak zbyt późno zaczął!

Nie prosimy piekła, by nam zwróciło Orfeusza:  
gdyby tam trafił,  
władca duchów tej otchłani  
wnet by nam go ze strachu odesłał z powrotem.  
Zbyt dobrze znają one potęgę harmonii.  
On to z dawna dostroił ich sfery fałszywe tony  
i sprawił, że piekła już nie ma.

Chóry niebiańskie, muzykę jego usłyszawszy,  
skale jako drabinę dźwięczną  
z wyżyn mu spuściły.  
Odchodząc, wciąż nauczał, a one wciąż śpiewały.

\* Wszystkie tłumaczenia Tomasz Zymer

<sup>1</sup> Bogini Icenów, odpowiednik rzymskiej Wiktorii, wspomniana przez rzymskiego historyka Kasjusza Diona.

Ye brethren of the lyre and tuneful voice,  
Lament his lot, but at your own rejoice.  
Now live secure, and linger out your days:  
The gods are pleas'd alone with Purcell's lays,  
Nor know to mend their choice.

### **Dry those eyes**

Dry those eyes which are o'er flowing,  
All your storms are o'er blowing.  
While you in this isle are bidding,  
You shall feast without providing,  
Ev'ry dainty you can think of,  
Ev'ry wine that you can drink of,  
Shall be yours and want shall shun you,  
Ceres' blessing too is on you.

### **Poor Celadon, he sighs in vain**

Poor Celadon, he sighs in vain  
(Loving above himself).  
Poor Celadon, he sighs, and sighs, and sighs in vain;  
The fair Euginia must not love,  
Nor has a shepherd reason to complain:  
When tow'ring thoughts his ruin prove.  
But Celadon his stars will often blame;  
With all the passion of the mind and tongue;  
Complaining words, and notes increase his flame;  
The nymph won't see it but commends the song.  
Alas, 'tis plain what crosses still his fate;  
What can a verse or note avail?  
Birth, fortune are as hills of greatest height;  
They overlook a lowly dale.  
Poor Celadon, he sighs in vain  
(Loving above himself).

Bracia moi od liry, od głosów harmonii –  
los jego oplakujcie, lecz własnym się cieszcie  
i życie długo w tej oto pewności,  
że Purcella pieśń jedynie bogów zadawała  
i sądów swych nie zmieniają.

### **Otrzyjcie oczy**

Otrzyjcie oczy, co łzy leją –  
burze wszelkie ustępują.  
Pókiście na tej wyspie gości,mi,  
uczujcie, o jadło się nie troszczcie.  
Każdy frykas, wino każde,  
na co tylko smaczek macie –  
tu niczego wam nie zbraknie  
i Ceres przychylna będzie.

### **Próżno wzdycha nieszczęsny Celadon**

Próżno wzdycha nieszczęsny Celadon  
(zakochał się ponad swój stan).  
Celadon nieszczęsny wzdycha, lecz wzdycha na próżno!  
Wszak piękna Eugenia kochać go nie może  
i skarży się pasterz niesłusznie,  
a myśli przemożne zgubą jego się stają,  
choć nieraz obwinia gwiazdy  
z całą furią umystu swego i języka.  
Skarg słowa i śpiewu dźwięki miłosny żar podsycają,  
lecz nimfa na to nieczuła, choć pieśń jego chwali.  
Ach, niestety! Toć jasne, jaka tu przeszkoda.  
Cóż mogą wiersze i pieśni wobec przeznaczenia?  
Urodzenie, fortuna są jak najwyższe szczyty,  
co ponad stanu niskiego doliną się wznoszą.  
Próżno wzdycha nieszczęsny Celadon  
(zakochał się ponad swój stan).

### When first Amintas sued for a kiss

When first Amintas sued for a kiss,  
 My innocent heart was tender,  
 That though I push'd him away from the bliss,  
 My eyes declar'd my heart was won.  
 I fain an artful coyeness would use,  
 Before I the fort did surrender,  
 But love would suffer no more such abuse  
 And soon, alas! my cheat was known.  
 He'd sit all day, and laugh and play,  
 A thousand pretty things would say;  
 My hand he squeeze, and press my knees,  
 'Till further on he got by degrees.

My heart, just like a vessel at sea,  
 Would toss when Amintas came near me,  
 But ah! so cunning a pilot was he,  
 Through doubts and fears he'd still sail on.  
 I thought in him no danger could be,  
 So wisely he knew how to steer me,  
 And soon, alas! was brought to agree  
 To taste of joys before unknown.  
 Well might he boast his pain not lost,  
 For soon he found the golden coast,  
 Enjoyed the ore, and touched the shore  
 Where never merchant went before.

### It grieves me when I see what fate

It Grieves me when I see what Fate,  
 does on the best of Mankind wait:  
 Poets, or Lovers, let them be;  
 'tis neither Love, nor Poesy can arme,  
 against Death's smallest Dart,  
 the Poet's Head or Lovers Heart:  
 But when their Life in it's decline,  
 touches th' inevitable Line,  
 all the world's Mortal to them then;  
 and Wine is Aconite to Men:  
 Nay, in Death's hand, the Grape stones  
 proves as strong as thunder is in Jove's.

### Gdy mnie Amintas o pierwszy pocałunek prosił

Gdy mnie Amintas o pierwszy pocałunek prosił,  
 miętko me serce niewinne  
 i choć ma ręka broniła rozkoszy,  
 oczy zdradzały, że posiadał me serce.  
 Choć skromnością przemyślnie wymówić się chciałam,  
 nim fort mój zdobył, to serce nie sługa –  
 i wnet, ach, cóż!, mój podstęp wyszedł na jaw.  
 Całymi dniami u mnie przesiadywał  
 miły Amintas – śmiał się, bawił  
 i tysiąc słodkich mówił słówek –  
 za rękę ścisnął, za kolana  
 i tak parł dalej, cał za całem.

Serce me jak na morzu statek  
 targały fale, gdy on był w pobliżu,  
 lecz, ach!, sternik tak przebiegły z niego,  
 że między lękiem a oporem przesmyk znalazł.  
 Tak dobrze wiedział, jak ma mną sterować,  
 żem żadnej groźby w nim już nie widziała,  
 i wnet, ach, cóż!, wnet sprawił, żem przystała,  
 by uciech zaznać, wcześniej mi nieznanych.  
 Chłubić się może, że trud jego nie poszedł na marne,  
 bo wnet odnalazł złote brzegi eldorado,  
 do łądu dobił, kruszec posiadał cenny  
 w kraju, gdzie przed nim nie był żaden kupiec.

### Przykro mi patrzeć, jaki los zgotowan

Przykro mi patrzeć, jaki los zgotowan  
 najlepszym spośród ludzi –  
 poetom, kochankom,  
 których ni wiersz, ni miłość nie mogą obronić  
 przed Śmierci strzałą, choćby i najkruchszą.  
 Poety chlubą umysł, a kochanka – serce,  
 lecz gdy u schyłku życia dotrą nieuchronnie  
 do tej granicy –  
 świat marą,  
 a wino trucizną się staje.  
 A jakże! W rękę Śmierci nawet winne grono,  
 jak piorun w Jowisza dłoni, potężną jest bronią.

**Sound the trumpet**

Sound the trumpet 'till around  
 You make the listening shores rebound.  
 On the sprightly hautboy play  
 All the instruments of joy  
 That skillful numbers can employ  
 To celebrate the glories of this day.

**Music for a while**

Music for a while  
 Shall all your Cares beguile,  
 Wond'ring how your Pains were eas'd,  
 And disdain to be pleas'd,  
 Till Alecto free the Dead,  
 From their eternal Band;  
 Till the Snakes drop from her Head,  
 And the Whip from out her Hand.

**O how happy's he**

O how happy's he, that from business free!  
 can Enjoy his Mistress Bottle and his friend  
 not confin'd to state, nor the Pride of Great  
 only on himself not others doth depend,  
 change can never vex him.  
 Faction ne'er perplex him, if the world goes  
 well; a Bumpers crowns his joys, if it be not so,  
 then he takes of two; till succeeding Glasses,  
 Thinking doth destroy.

When his Noddle reels, he to Cælia steals;  
 And by Pleasures unconfin'd runs o'er the Night;  
 In the morning wakes, a pleasing Farewel takes,  
 Ready for fresh Tipling, and new Delight:  
 When his Tables full, oh, then he hugs his soul;  
 And drinking all their Healths, a Welcome doth express:  
 When the Cloth's removed, then by all approv'd, Comes the  
 full grace Cup, Queen Anna's good success.

**W trąbę dmijcie**

W trąbę dmijcie, aż wam echem  
 zaśluchane odpowiedzą brzegi;  
 na dziarskim grajcie oboju,  
 na uciech instrumentach wszelkich,  
 co zręcznie wespół stawić mogą  
 wspaniałość dzisiejszego święta.

**Przez czas jakiś cna muzyka**

Przez czas jakiś cna muzyka  
 wszelkim waszym ulży troskom,  
 ból ukoić się postara,  
 nie ustanie, aż Alekto  
 dusze od wiecznej kary uwolni,  
 aż sploty węzowe opadną z jej głowy,  
 a bicz jej z ręki wypadnie.

**O, jakże szczęśliwy**

O, jakże szczęśliwy, kto od trudów wolny!  
 Kto flaszką kochanką i druhów kompanią  
 cieszyć się może, niczym niezwiązany –  
 ani swym stanem, ani pychą możnych,  
 od siebie tylko i nikogo innego zależny.  
 Nie trapią go zmiany czy też frakcji właśnie;  
 gdy sprawy idą dobrze, to puchar w nagrodę,  
 dwa zaś, gdy źle idą – nim dalsze szklanice  
 umysł mu zmacą.

Gdy już ma dobrze w czubie, do Celi się wymyka  
 i nockę na rozkoszach bezgranicznych spędza.  
 Obudziwszy się rano, już się z nią żegna mile,  
 na nowy gotów trunek i przyjemność nową.  
 Kiedy stół zastawiono, ścisła kompanów czule  
 i pije wszystkich zdrowie, na biesiadę zaprasza.  
 A gdy zdejmą obrusy, to z wszystkich aprobatą  
 ostatni toast spełnia: Niech żyje królowa Anna!



## 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 na początku 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 wewnątrz 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 Gdańska. 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 uczyony – astronom Jan Heweliusz. Pełnił on funkcje ławnika i pierwszego rajcy, a w ratuszowych piwnicach składował wyprodukowane przez siebie piwo. Dzięki swej charakterystycznej sylwetce 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 Mieszczarską – 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 Optywie Motławy, sąsiadującej z Wyspą Spichrzów i Starym Przedmieściem. Historia obiektu sięga 1800 roku, kiedy to gdańska rodzina Uphagenów postanowiła przenieść się na ówczesne przedmieście i wybudować letnią rezydencję w stylu klasycystycznym. Ród Uphagenów mieszkał w dwukondygnacyjnym dworku do 1852 roku. Następnie wdowa po Johannie Karlu Ernście sprzedała budynek kupcowi drzewnemu J.G. Kuhnowi z przeznaczeniem na szpital, w którym opiekę nad chorymi sprawowały siostry boromeuszki z Trewiru. Wraz z rosnącymi potrzebami szpital stopniowo rozbudowano w XIX i XX wieku. Współcześnie na kwartał zabudowań składają się odrestaurowane: dwór, oficyna, fabryka, kotłownia oraz kamienica.



renovatum

Anno

159

109

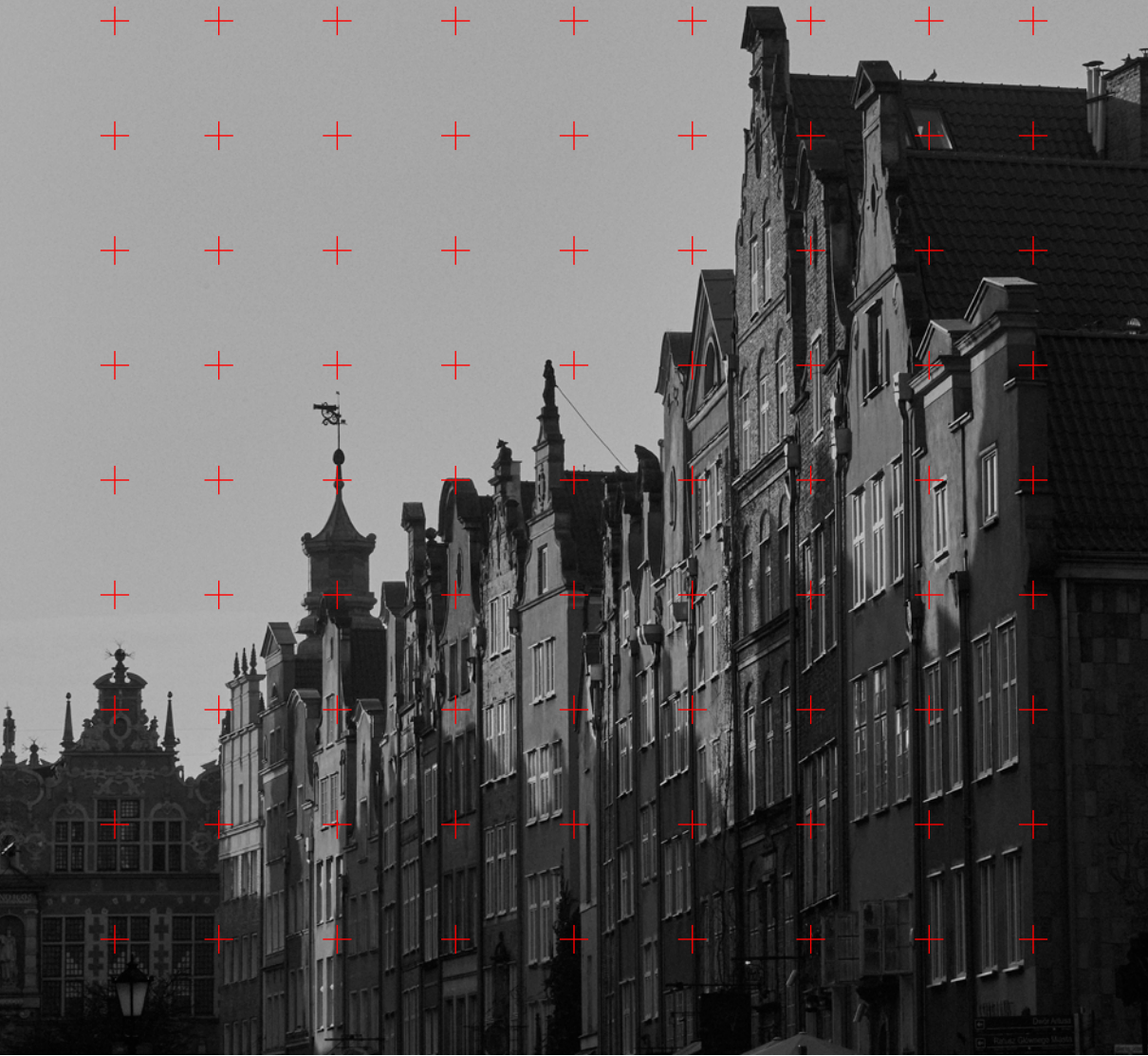
1190 und

## 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 zaskoczzonego 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](http://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 festiwalu 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](http://www.a415.pl)

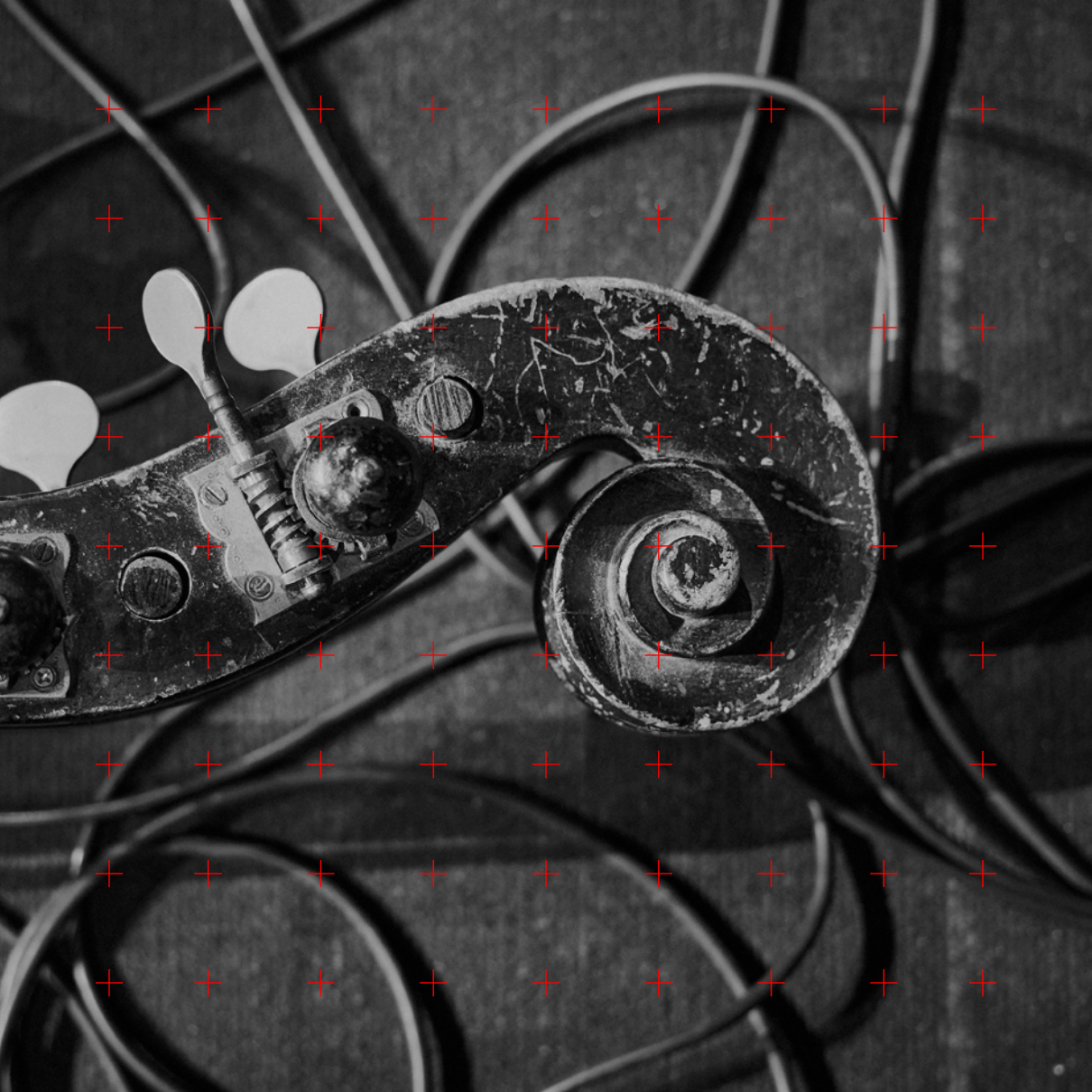


## EVENT-FACTORY

---

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 Pawлуśkiewicza), które zainaugurowało 25-lecie obchodów „Solidarności” i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu „21”, przedstawionego w ramach widowiska „2 x Strajk”, przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności”.

→ [www.event-factory.pl](http://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 upraszamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerszym audytorium i największym zasięgu.

→ [www.polskieradio.pl/dwojka](http://www.polskieradio.pl/dwojka)





ZC+US

---

Dyrektor artystyczny:

**Filip Berkowicz**

Producent wykonawczy:

**Konrad Koper**

Producent:

**Lucjan Towpik**

Produkcja:

**Marcin Orzeł**

**Katarzyna Franusiak**

**Karolina Zajączkowska**

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](http://www.a415.pl)

**event-factory**

ul. Mogilska 43

31-545 Kraków

[www.event-factory.pl](http://www.event-factory.pl)

**[www.actushumanus.com](http://www.actushumanus.com)**

organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



**dwójka**  
POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano  
ze środków  
Miasta Gdańska



GIWK



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy  
Instytut  
Muzyki  
i Tańca

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 

*ticketmaster*®

DWÓR  
UPHAGENA  
ARCHE GDAŃSK

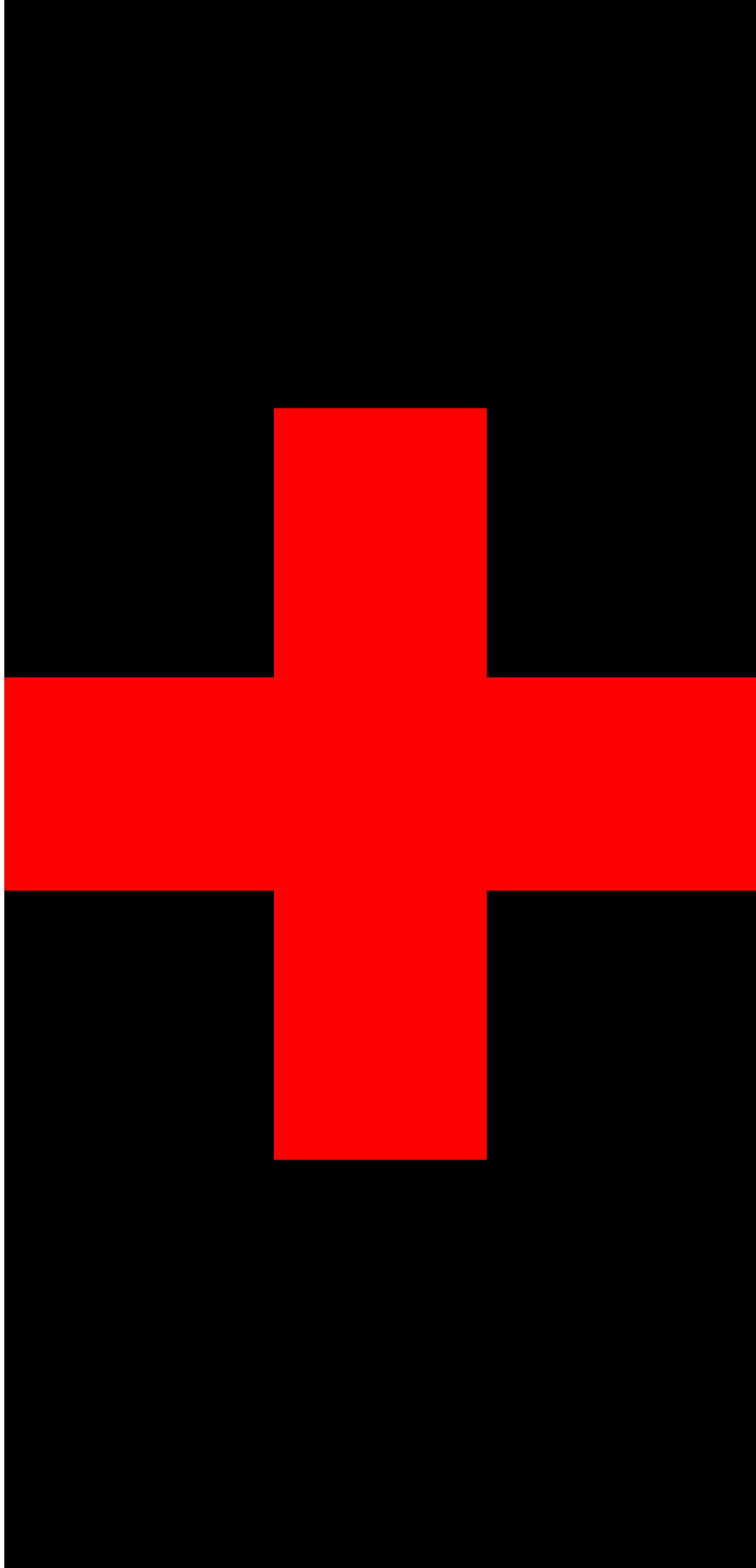
hotel festiwalowy

patroni medialni





+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +  
+ +



+ ah

RESURRECTIO