

**NATIVITY
VIITAS**



**NA
TI
VIT
AS**





Szanowni Państwo,

Festiwal Actus Humanus – Nativitas na przestrzeni lat stworzył unikalną możliwość obcowania z bogactwem muzyki dawnej. Festiwal zdobył uznanie w Polsce i Europie. Cieszę się, że mogę zaprosić Państwa na jego kolejną odsłonę.

W zabytkowych obiektach Gdańska wybrzmiewać będą średniowieczne, renesansowe i barokowe arcydzieła muzyczne, które – dzięki mistrzowskim wykonaniom artystów specjalizujących się w wykonawstwie historycznym – zyskują niepowtarzalny wyraz i ujawniają swój ponadczasowy charakter. Bogactwo repertuarowe i zindywidualizowane, wyjątkowe interpretacje, tworzą unikalną przestrzeń dla refleksji nad metafizycznym wymiarem sztuki.

Melomanom, Gościom Festiwalu życzę wielu artystycznych wzruszeń. Artystom i Organizatorom dziękuję za zaangażowanie, pełną pasji pracę.

Jestem przekonany, że festiwalowe refleksje będą wprowadzały Wszystkich Państwa w pełną ciepła atmosferę Świąt Bożego Narodzenia.

prof. dr hab. Piotr Gliński
Wiceprezes Rady Ministrów
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Szanowni Państwo,

W Gdańsku, mieście wolności i solidarności, muzyka zawsze miała swoje ważne miejsce. Naszego odbioru tej najbardziej abstrakcyjnej ze wszystkich sztuk nie muszą ograniczać wymyślne interpretacje, krytyczne oceny, kodeksy i katalogi. Podczas słuchania, zwłaszcza podczas obcowania z żywym wykonaniem utworu, doznajemy niezwykłych uczuć: czerpiemy z muzyki siłę, czujemy się wolni i niczym nieograniczeni. Znajdujemy się w przestrzeni wspólnoty, szczególnej więzi, która łączy artystów i odbiorców.

Ogromnie przeto cieszę się, że już po raz siódmy czas końca roku i oczekiwania na Boże Narodzenie będziemy mogli poświęcić na obcowanie z najpiękniejszą muzyką. Stanie się tak dzięki niezwykle ciekawemu programowi i znakomitym wykonawcom, jakich corocznie prezentuje Gdańskowi Actus Humanus.

Gdański festiwal nieodmiennie zauważa to, co najlepsze w światowym wykonawstwie historycznym i jest nie tylko największym polskim festiwalem muzyki dawnej.

Actus Humanus stawia Gdańsk w czołówce europejskiego życia muzycznego. Pięć grudniowych dni, które właśnie przed nami, będzie kolejną okazją do podziwiania największych osobowości muzycznych naszych czasów – artystów, których rozpoznaje się po kilku dźwiękach. Jak zwykle znaleźli się wśród nich wytrawni mistrzowie reprezentujący pokolenie pionierów nurtu wykonawstwa historycznego, jak i artyści, którzy działają od niedawna, ale już zyskali uznanie wśród krytyki i publiczności. Swoisty dialog prowadzić będą z nimi najwybitniejsi przedstawiciele polskiego świata muzyki dawnej.

Zapraszam wszystkich gdańszczan i wszystkich gości Gdańska na koncerty. Szare popołudnia i ciemne wieczory rozświetlą nie tylko piękne uliczne iluminacje – wypełni je przede wszystkim cudowna muzyka w wykonaniu najznakomitszych artystów naszych czasów.

Paweł Adamowicz
Prezydent Miasta Gdańska



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 równie dobrze 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 wypełniają barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonego przechodnia, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet najwyklesze 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



GDA ŃSK

a415

FUNDACJA

Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych oraz Barbara Orzechowska – managerka i promotorka. Funkcję Prezesa Zarządu pełni Wojciech Bożek. Radę Programową Fundacji tworzą takie autorytety jak: prof. Marcin Tomczak – dyrygent, chórmistrz i wykładowca związany m.in. z Uniwersytetem Gdańskim i Akademią Muzyczną w Gdańsku, dr Agnieszka Budzińska-Bennett – wokalistka, badaczka, wykładowczyni słynnej Schola Cantorum Basiliensis i założycielka zespołu Ensemble Peregrina 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





Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory współtworzona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada 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 współautorami sukcesu takich marek festiwalowych jak Sacrum Profanum czy Misteria Paschalia. Mają w swoim dorobku jedno z największych imprez masowych w Polsce. Od roku 2007 event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a w latach 2010–2014 również Festiwalu Muzyki Tradycyjnej Rozstaje. Wśród najważniejszych projektów event-factory w roku 2011, 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 była producentem wykonawczym koncertów „Penderecki & Aphex Twin” oraz „Penderecki & Greenwood”. Pokłosiem tego projektu była organizacja koncertu penderecki//greenwood w londyńskim Barbican Center w marcu 2012 roku oraz jego plenerowa odsłona podczas Heineken Open'er w lipcu 2012. W latach 2012–2014 event-factory była także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory posiadają w swoim dorobku również przedsięwzięcia ściśle związane z Gdańskiem. W 2005 roku byli odpowiedzialni za realizację widowiska „Zapis” w reżyserii Jerzego Zonia (na podstawie poezji Zbigniewa Herberta do muzyki Jana Kantego Pawluśkiewicza), które zainaugurowało 25-lecie obchodów Solidarności i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na Placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu „21”, przedstawionego w ramach widowiska „2xStrajk”, przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia Solidarności.

www.event-factory.pl



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

www.polskieradio.pl/dwojka





FINA

Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA) to nowoczesna instytucja kultury, która została powołana 1 czerwca 2017 roku w wyniku połączenia Filmoteki Narodowej i Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Jej misją statutową jest digitalizacja, gromadzenie, restaurowanie i udostępnianie, a także promocja polskiego dziedzictwa audiowizualnego oraz upowszechnianie najbardziej wartościowych przejawów kultury filmowej. FINA jest też koproducentem nowych materiałów audiowizualnych (filmów, audycji radiowych i telewizyjnych oraz wydawnictw filmowych i muzycznych).

www.fina.gov.pl

13 grudnia
środa
godz. 17:30
Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

MARTYNA
PASTUSZKA /
MARCIN
ŚWIĄTKIEWICZ

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

+
RECITAL

Martyna Pastuszka
skrzypce
Marcin Świątkiewicz
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

I Sonata h-moll BWV 1014*
Adagio
Allegro
Andante
Allegro

II Sonata A-dur BWV 1015*
[Andante]
Allegro assai
Andante un poco
Presto

III Sonata E-dur BWV 1016*
[Adagio]
[Allegro]
Adagio ma non tanto
Allegro

* ze zbioru *Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019*

—

Wielki organista Johann Sebastian Bach (1685–1750) był synem miejskiego skrzypka z Eisenach – Johanna Ambrosiusa. Pierwszym instrumentem, na którym rozpoczął naukę muzyki były skrzypce, a po kilku latach poznał również instrumenty klawiszowe. Najmłodszy syn Johanna Sebastiana – Carl Philipp Emanuel Bach wspominał, że ojciec był bardzo dobrym skrzypkiem i wołał dyrygować lipskim Collegium Musicum z pozycji koncertmistrza, niż z pozycji klawesynisty, bo w ten sposób mógł lepiej dyscyplinować orkiestrę smyczkową swoją precyzyjną intonacją. Według jego relacji Johann Sebastian do końca życia grywał na skrzypcach *Sonaty* BWV 1014–1019, zaliczając je do swoich najbardziej udanych dzieł. Ponoć szczególnie lubił grywać pełne melancholii części wolne. W swej bogatej karierze muzycznej, obfitującej w różne zwroty, w latach 1708–1714 pełnił obowiązki skrzypka, koncertmistrza, jak i kameralisty na dworze księcia Wilhelma Ernsta w Weimarze. Wtedy to powstała wirtuozowska *Fuga g-moll* BWV 1026 na skrzypce z klawesynem. Na podobną obsadę Bach skomponował również *Sonaty* BWV 1020–1024 oraz *Suitę* BWV 1025. Zatem w jego spuściźnie kompozytorskiej solowych utworów skrzypcowych jest całkiem sporo, jednak to *Sonaty* BWV 1014–1019 wraz z *Sonatami i partitami* BWV 1001–1006 na skrzypce bez akompaniamentu należą do najbardziej znanych, barokowych utworów tego gatunku i stanowią żelazną pozycję w kształceniu każdego współczesnego skrzypka. Są dziełem wybitnego wiolinisty, a zarazem wirtuoza instrumentów klawiszowych. O znakomitej znajomości tajników gry skrzypcowej przekonują także koncerty Bacha

oraz jego kantaty i oratoria, zwłaszcza arie ze skrzypcami traktowanymi jako drugi solista dialogujący z głosem wokalnym (np. aria *Erbarme dich z Pasji wg św. Mateusza* BWV 244).

W zakresie sonaty skrzypcowej z basso continuo Bach miał wielkich poprzedników, zarówno w Niemczech, jak i w Austrii. Wystarczy wymienić tu Franza Bibera (1644–1704), Johanna Heinricha Schmelzera (ok. 1620–1680), Johanna Jacoba Walthera (1650–1717), Johanna Paula von Westhoffa (1656–1705), Johanna Georga Pisendla (1687–1755) czy Georga Philippa Telemanna (1681–1767). Z ostatnimi trzema znał się osobiście i przyjaźnił, prawdopodobnie znał też wydania ich sonat skrzypcowych, poprzedzających jego pierwsze próby w tym gatunku. Niemiecka szkoła skrzypcowa różniła się znacznie od starszej szkoły włoskiej. Austriacy i niemieccy skrzypkowie w większym stopniu od Włochów eksplorowali możliwości polifonicznej gry na skrzypcach w wielodźwiękach i technice arpeggio. Często stosowali też scordaturę, czyli różne systemy przestrajania instrumentu w celu zmiany jego naturalnych właściwości brzmieniowych lub umożliwienia użycia pewnych chwytów akordowych, będących w normalnym stroju niedostępnymi. W utworach skrzypcowych Bacha widać wpływy bogatej, niemieckiej tradycji wiolinistycznej, jednak kompozytor nigdy nie użył scordatury.

Sześć *Sonat* BWV 1014–1019, jak wiele dzieł instrumentalnych Bacha, powstało w okresie, gdy Johann Sebastian pełnił obowiązki kapelmistrza na dworze w Köthen u rozmiłowanego w muzyce księcia Leopolda. Wówczas powstały m.in. skrzypcowe sonaty i partity, sonaty fletowe, suity wiolonczelowe, sonaty na wiolę da gamba oraz liczne koncerty. W Köthen Bach dysponował

orkiestrą złożoną z wybornych wirtuozów. Nie wiadomo czy sonaty grał sam i czy występował w roli skrzypka lub klawesynisty. Pierwsza wersja *Sonat* BWV 1014–1019 powstała w latach 1719–1723, ale kompozytor rewidował je jeszcze wielokrotnie w latach 30. i 40., stąd zachowało się wiele wersji tych utworów. Niestety nie posiadamy dziś żadnego z autografów, dysponujemy jedynie kopiami wykonanymi przez jego uczniów. Najstarsza i uchodząca dziś za najbardziej zgodną z ostatnią wolą kompozytora jest kopia wykonana około 1747 roku przez Johanna Christopha Altnickola.

Ważną kwestią pozostaje w jaki sposób najbliższe otoczenie Bacha traktowało te utwory. Zarówno Altnickol, jak i Carl Philipp Emanuel Bach nazywali je triami na klawesyn obligato z towarzyszeniem skrzypiec (*Trio für obligate Clavier und eine Violine*). Określenie trio odzwierciedlało tu bowiem realną liczbę głosów kontrapunktujących się wzajemnie: dwa głosy klawesynu i jeden skrzypiec. Sonaty te przepojone są gęstą polifoniczną fakturą trzech równoprawnych głosów. Kolejność wymienienia instrumentów w tytule również nie jest losowa, gdyż w przypadku takich utworów partia klawesynu nie pełni tu roli typowego basso continuo, lecz równoprawnego, a czasem pierwszoplanowego instrumentu. Pierwszy biograf Bacha – Johann Nikolaus Forkel nazywał te sonaty klawesynowymi z obligatoryjnym głosem skrzypiec. Nie są to bowiem solowe sonaty skrzypcowe z basso continuo, lecz sonaty na instrument klawiszowy (klawesyn lub klawikord) z towarzyszeniem skrzypiec. Często skrzypce przejmują tu rolę harmonicznego wypełnienia, albo tak jak w III części ostatniej sonaty – po prostu w ogóle nie grają. Bach zainicjował tym samym nowy nurt w kameralistyce, który wraz ze wzrostem znaczenia instrumentów klawiszowych w drugiej połowie XVIII wieku miał licznych

naśladowców w epoce klasycyzmu, m.in. Wolfganga Amadeusa Mozarta. Na jednej z kopii Bachowskich sonat, pisany nieco łamaną włoszczyzną tytuł *Sei suonate à cembalo [con]certato à violino solo, col basso per viola da gamba accompagnato se piace* informuje nas, że można według uznania wzmocnić linię basu partią wioli da gamba – instrumentu wciąż bardzo popularnego w Niemczech w czasach Bacha, a zapomnianego w innych krajach europejskich. Dodanie trzeciego instrumentu nic jednak nie zmienia w pierwotnym założeniu autora, jeśli chodzi o trzygłosową, polifoniczną fakturę tych utworów.

Pod względem faktury *Sonaty* BWV 1014–1019 – na tle całej twórczości skrzypcowej epoki Bacha – stanowią pozycję wyjątkową. Zwykle w sonatach skrzypcowo-klawesynowych dominował jeden instrument solowy (tj. skrzypce). Z wyjątkiem szybkich części fugowanych (czasem jednej, czasem dwóch) panowała homofonia z dyskretnym akompaniamentem basso continuo. Jednak skłonność Bacha do posługiwania się gęstą, polifoniczną tkanką głosową, ostro krytykowana już za życia kompozytora jako wyraz jego konserwatyizmu, ale i podziwiana za niebawymy kunszt, bierze górę również w tych utworach. Kompozytor zdołał tu znakomicie zróżnicować napięcie kontrapunktyczne między głosami, wprowadzając w odpowiednich miejscach fragmenty o lżejszej fakturze. Użył też dosyć silnych kontrastów wyrazowych między motorycznymi częściami szybkimi (czy to fugowanymi, czy też figuracyjnymi), a śpiewnymi częściami wolnymi, dzięki czemu uwaga słuchacza nie jest tu wystawiona na zbyt ciężką próbę. *Sonaty* BWV 1014–1019 są przykładem kameralistyki na najwyższym poziomie, przeznaczonej dla najbardziej wyrafinowanych słuchaczy i wykonawców-wirtuozów.

Omawiane sześć utworów stanowi bardzo starannie przemyślany cykl. Każda z sonat utrzymana jest w innej tonacji: trzy w tonacjach molowych (*h*, *c*, *f*), a trzy w durowych (*A*, *E*, *G*). Podobnie czynili w swych zbiorach najwybitniejsi przedstawiciele tego gatunku. W następstwie utworów porządkowanych według tonacji widać pewną ukrytą symetrię z osią między *Sonatą III* i *IV*. Bowiem interwały tonacji pierwszych trzech sonat (*h-moll*, *A-dur*, *E-dur*) stanowią opadający ciąg sekundy i kwarty, podobnie dobrane są tonacje ostatnich trzech sonat (*c-moll*, *f-moll*, *G-dur*). Patrząc od tyłu są to te same interwały: sekunda *g-f* oraz kwarta *f-c*. Z wyjątkiem *Sonaty VI* wszystkie utwory utrzymane są w typowej dla włoskiej sonaty da chiesa (kościelnej) czteroczęściowej formie, polegającej na naprzemiennym następstwie części wolnej i szybkiej. Od tego schematu Bach odstępuje jedynie w ostatniej sonacie, będącej pod wieloma względami wyjątkowej. Agogiczne następstwo części jest tu odwrócone – utwór rozpoczyna część szybka *Allegro*, po niej pojawia się część wolna i tak na zmianę, z tymże tym razem części jest pięć. Centralną pozycję *Sonaty VI* zajmuje szybka część III, przeznaczona wyłącznie na klawesyn. W całym zbiorze oba instrumenty traktowane są jak równorzędni partnerzy, choć raz po raz rolę przewodnią podejmuje jeden lub drugi. Często Bach wprowadza dialogowanie skrzypiec z jednym z głosów klawesynu w technice kanonicznej.

W *Sonatach* BWV 1014–1019 możemy zaobserwować ścieranie się cech stylu włoskiego (zwłaszcza w kantylenie części wolnych) z niemieckim (dominacja gęstej, polifonicznej faktury, technika fugowana w częściach szybkich, imitacje ściśle). Szczególną uwagę słuchacza zwracają pełne głębi i poetyckiego nastroju części wolne (np. cz. I *Sonaty I*, cz. III *Sonaty III*). Urzekają one liryzmem i piękną kantyleną, porównywalną z tą z najlepszych arii kantat i oratoriów Bacha. *Siciliana* otwierająca *Sonatę IV* nasuwa wręcz skojarzenia z arią *Erbarne dich* z *Pasji wg św. Mateusza* BWV 244. Nic dziwnego, że kompozytor lubił grać właśnie te partie swoich sonat. Na kopii należącej do jednego z jego synów – Johanna Christopha Bacha widnieje uwaga: „mój ojciec pracował nad tymi triami niedługo przed śmiercią”.

Piotr Wilk



MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej, od 2012 roku dyrektor artystyczny oraz lider założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z kolońską formacją NeoBarock, paryskimi orkiestrami Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziela z najbardziej rozpoznawalnym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger,

Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Juliena Chauvina, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkena, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w rejestracji ponad 40 płyt. Do solowych nagrań Pastuszki należy album *Muzyka w Dreźnie za panowania Augusta II Mocnego* (2014) oraz debiutancka płyta {oh!} Orkiestry Historycznej, zawierająca koncerty skrzypcowe Johanna Friedricha Schreyfögla i innych twórców związanych z XVIII-wiecznym Dreznem (2016). W przygotowaniu są dwie następne produkcje z repertuarem z Biblioteki Jasnogórskiej w wykonaniu znakomitych polskich wokalistów oraz {oh!} Orkiestry Historycznej pod wspólnym muzycznym kierownictwem Martyny Pastuszki i Marcina Świątkiewicza. Skrzypaczka wiele uwagi poświęca również działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Akademii Sztuk Muzycznych w Brnie, naucza także na rozmaitych kursach mistrzowskich.



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

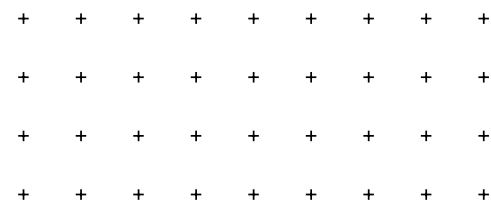
Jeden z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów młodego pokolenia, zainteresowany historycznymi instrumentami klawiszowymi, improwizacją w dawnej i współczesnej stylistyce, a także kompozycją. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, kameralista i dyrygent koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Regularnie współpracuje z Rachel Podger i prowadzonym przez nią zespołem Brecon Baroque, Capellą Cracoviensis, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, Bassociation i Scroll Ensemble. Uczestniczy w licznych nagraniach tych zespołów, realizowanych m.in. dla wytwórni BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz dla stacji radiowych i telewizyjnych w całej Europie. Jego pierwsza solowa płyta, pt. *Musikalisches Vielerley*, zawierająca niemiecką

barokową muzykę klawiszową, została wydana w 2008 roku przez Polskie Radio Katowice. W 2015 roku ukazał się entuzjastycznie przyjęty przez krytykę, nagrodzony m.in. „Diapason d’Or”, podwójny album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Müthela, które artysta nagrał wspólnie z orkiestrą Arte dei Suonatori (BIS). W tym samym roku nagrał jeszcze kilka płyt i otrzymał Paszport „Polityki” (2015), a rok później (2016) odebrał „Gramophone Award” za nagranie *Sonat różańcowych* Bibera. Jego plany na obecny sezon obejmują m.in. premierę nowej płyty solowej (*Cromatica*), nagranie koncertów klawesynowych Haydna i Bacha oraz trasę koncertową. Do najważniejszych przedsięwzięć należą: poświęcone Müthelowi tournée po krajach bałtyckich z Arte dei Suonatori, wykonanie *Koncertu na klawesyn i orkiestrę smyczkową* op. 40 H.M. Góreckiego z {oh!} Orkiestrą Historyczną, poprowadzenie wykonania *Fairy Queen* Purcella z Capellą Cracoviensis (w 2016 – Roku Szekspira) oraz udział w koncertach serii *extreme* tejże orkiestry. Artysta ponadto wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.



13 grudnia
środa
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

ORLANDO CONSORT



+ ALLELUIA NATIVITAS

ORLANDO CONSORT

Matthew Venner
kontratenor
Mark Dobell
tenor
Angus Smith
tenor
Donald Greig
baryton

Anonim

Puer natus est nobis
Christe redemptor
O primus homo corruit
Fulget dies celebris
Verbum patris humanatur
Orientis partibus
Procedenti puero

Troparium winchesterskie, XI w.
Akwitania, XII w.
Akwitania, XII w.
Cambridge Song Book, ca. 1200
Notre Dame, ca. 1200
Notre Dame, ca. 1200

Perotinus

ca. 1200

Viderunt omnes

Arnold de Lantins

zm. 1432

Tout mon désir

Guillaume Dufay

ca. 1397–1474

Ce jour de l'an
Hostis Herodes

Anonim

Ave rex angelorum
There is no rose

Anglia, XV w.
Anglia, XV w.

Loyset Compère

ca. 1445–1518

Missa in Nativitate Deus Noster
Jesu Christe
Introit
Gloria
Credo
Offertorium

Josquin des Prés

ca. 1450 a 55–1521

Germinavit radix Jesse

Clemens non Papa

ca. 1510 a 15–1555/1556

Vox in Rama

Loyset Compère

ca. 1445–1518

O admirabile commercium

Na końcu każdej mszy świętej, aż do reform posoborowych, kapłani rytu rzymskiego czytali początek Ewangelii wg św. Jana: „Na początku było Słowo... A Słowo ciałem się stało i zamieszkało między nami...” – teologiczne streszczenie misterium Wcielenia, które celebrowane jest w sposób szczególny w okresie Bożego Narodzenia. Jedną z konsekwencji wiary we Wcielenie Syna Bożego było dowartościowanie tego, co cielesne, kruche i niedoskonałe, a nawet zmysłowe. Radość okazywana przez ludzi cieszących się z tej Tajemnicy bywała niekiedy bardzo entuzjastyczna, a uzewnętrzniano ją w sposób osobliwy – stąd św. Franciszek beczący jak baran podczas lektury ewangelii bożonarodzeniowej w Greccio, czy osiołki hasające pierwszego stycznia po francuskich katedrach. Paradoxy Wcielenia – nieskończony Bóg staje się człowiekiem, rodzi się z Matki Dziewicy, Król świata przychodzi na świat w stajni – były też być może inspiracją dla wymyślnych zwyczajów, których scenariusz konstruowany był według zasady „świat na opak” (np. Święto Głupców czy wybory chłopca-biskupa). Kolejne dni po 25 grudnia stały się swoistymi świętami poszczególnych grup duchowieństwa i innych „aktorów” liturgii. Według *Summy* Jana Beleta (XII w.) dzień św. Szczepana (26 grudnia) był świętem diakonów, wspomnienie św. Jana (27 grudnia) – świętem kapłanów (błogosławiono w tym dniu także wino), chórzyści, czyli młodzi uczniowie szkół kościelnych utożsamiali się ze Świętymi Młodziankami (28 grudnia), a subdiakoni radowali się wyjątkowo swobodnie w dzień Obrzezania Pańskiego (1 stycznia) lub w Epifanię (6 stycznia). Świętowaniu towarzyszyła rzecz jasna oprawa muzyczna, na którą składały się

tradycyjne śpiewy łacińskie, ale i wyjątkowo liczne w tym okresie kompozycje paraliturgiczne. Reprezentatywny wybór tego repertuaru znajdziemy w programie koncertu.

W dzień Bożego Narodzenia odprawiano, wyjątkowo, aż trzy msze – o północy („Pasterka”), o pianiu kogutów oraz w dzień, a każda z nich posiadała własny formularz, czyli zestaw czytań i śpiewów. Trzecią z nich otwierał introit *Puer natus est*, którego tekst zaczerpnięty z księgi Izajasza przytaczał prorocstwo zapowiadające nadejście Dziecięcia – Władcy i Pocieszyciela. Antyfony opatrzone piękną chorałową melodią obrastała od X wieku glossami-tropami, które stały się jednym ze źródeł średniowiecznego dramatu liturgicznego, a więc i nowożytnego teatru. Tropy, czyli swego rodzaju komentarze wprowadzane do oryginalnych tekstów liturgicznych bardzo wcześniej zaczęto opracowywać wielogłosowo. Dwugłosowe opracowanie wierszy poprzedzających i wprowadzonych pomiędzy zawołania mszalne *Kyrie/Christe elejson* (*Christe redemptor miserere nobis*), w którym jeden z głosów cytuje melodię główną, a drugi swobodnie go kontrpunktuje, pochodzi ze słynnych tropariów winchesterskich – jednego z najwcześniejszych zabytków polifonii średniowiecznej. Jak wyżej wspomniano, z okresem bożonarodzeniowym związany był bardzo obfity repertuar paraliturgiczny. Łacińskie pieśni zwane *versus*, *conductus* lub po prostu *cantio* zachowały się także w wersjach 2- i 3-głosowych w ważnych źródłach polifonii pochodzących z Akwitanii i Paryża. Będące przykładami tego typu utworów bożonarodzeniowe pieśni *O primus homo* i *Fulget dies celebris* pochodzą z rękopisów opactwa St. Martial w Limoges (drugi z nich pojawia się m.in. także w słynnym zbiorze Carmina Burana). W tych samych źródłach zachował się *versus Verbum*

patris humanatur na dwa głosy, jednak jego wersja 3-głosowa pochodzi z tzw. Cambridge Song Books – manuskryptu z ok. 1200 roku o proveniencji francuskiej. Jednogłosowe lub wielogłosowe *conducti* pełniły ważną rolę w katedrach środkowej i północno-wschodniej Francji (Laon, Sens, Beauvais), zwłaszcza w liturgii święta Obrzezania Pańskiego, czyli w Nowy Rok. Jednym z najśłynniejszych tego typu utworów jest dowcipny poemat na cześć jasełkowego osiołka – *Orientis partibus*. Pozbawiony zmysłu religijnego, a więc i poczucia humoru, Franciszek Voltaire w swoim eseju o historii kultury (*Essay sur l'histoire générale...*) uznał ten zabawny i pełen wdzięku utwór za dowód złego smaku i barbarzyństwa ludzi średniowiecza. Kompozycja powstała prawdopodobnie w Beauvais, gdzie przy jej wtórze wprowadzano do katedry żywego osła. Jako że dzień 1 stycznia był świętem subdiakonów, utwór wykonywano także przed I czytaniem mszalnym, śpiewanym tradycyjnie właśnie przez subdiakona. Trzygłosowa wersja zachowana w rękopisie Egerton 2615 z British Library przypomina w stylu kondukty komponowane w Paryżu przez twórców związanych z katedrą Notre Dame. W najważniejszym ośrodku wczesnej polifonii średniowiecznej powstało także łacińskie rondeau (pieśń z 2-częściowym refrenem) *Procedenti puero*, przypisywane kanclerzowi katedry i wybitnemu poecie Filipowi (zm. ok. 1236 roku). Do najwspanialszych dzieł związanych ze szkołą paryską należy 4-głosowe opracowanie graduatu (czyli śpiewu wykonywanego między czytaniem mszy) *Viderunt omnes* na Boże Narodzenie, którego autorem był mistrz Perotinus (zm. po 1200 roku). Na wykonanie tego oraz innych 3- i 4-głosowych *organa* w okresie bożonarodzeniowym 1198–1199 specjalnej zgody musiał udzielić biskup Paryża Odo z Sully. Porywająca do dziś wielogłosowa struktura towarzyszy – co jest typowe dla średniowiecznego organum – partiom powierzonym

w zwyczajnym wykonaniu soliście (początek i werset), natomiast wszystkie partie powierzane chórowi śpiewane są jednogłosowo.

Trzynasto- i czternastowieczna twórczość muzyczna nie obfitowała w opracowania śpiewów liturgicznych, w drugiej części koncertu zabrzmią więc kompozycje z XV i XVI stulecia. Dwie pieśni kompozytorów franko-flamandzkich działających w Burgundii i we Włoszech – ballada Arnolda de Lantins i rondeau Guillaume Dufaya ukazują nieco inne, „świeckie” oblicze noworocznej radości. Dufay, kanonik w Cambrai i członek kapeli papieskiej za czasów Marcina V oraz Eugeniusza IV, tworzył również liczne dzieła religijne, w tym opracowanie hymnu na Epifanię *Hostis Herodes*. Utwór wykonywano na zasadzie „alternatim” – strofy nieparzyste śpiewano do melodii chorałowej, w parzystych wykorzystywano trzygłosowe opracowanie Dufaya. Melodia gregoriańska ozdobiana i parafrazowana słyszalna jest w nim wciąż wyraźnie w najwyższym głosie kompozycji.

Angielską muzykę tego samego okresu reprezentują dwie anonimowe „kolędy”: łacińska *Ave rex angelorum* oraz angielska *There is no rose*. Zwłaszcza w tym drugim utworze słychać upodobanie wyspiarzy do konsonansów niedoskonałych (współbrzmień tercji i seksty), brzmących i dla dzisiejszego ucha łagodniej niż średniowieczna harmonia oparta na konsonansach doskonałych.

Osobliwością uroczystej liturgii sprawowanej pod koniec XV wieku w Mediolanie było zastępowanie części stałych mszy (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) motetami łacińskimi, których teksty „poskładane”

były zazwyczaj z fragmentów rozmaitych śpiewów liturgicznych. Serię takich utworów przekazują tzw. Kodeksy Gaffuriusa, spisane pod nadzorem sławnego kompozytora i teoretyka muzyki Franchinusa Gaffuriusa. Tego typu cykl przeznaczony na Boże Narodzenie (*Missa in Nativitate*) skomponowany został przez Loyseta Compère'a (ok. 1445–1518), twórcę, który w latach siedemdziesiątych XV stulecia był członkiem kapeli księcia Galeazza Marii Sforzy (dziadka królowej Bony). *Motetti missales* Compère'a są dwuczęściowe (w drugiej części zwykle pojawia się wyraźna zmiana metrum) i w charakterystyczny sposób operują naprzemiennie odcinkami pełnogłosowymi i fragmentami utrzymanymi w mniejszej obsadzie. Na koniec zabrzmią trzy antyfony z liturgii okresu bożonarodzeniowego opracowane mistrzowsko przez największych kompozytorów franko-flamandzkich przełomu XV i XVI wieku. *Germinavit radix* Josquina oraz *O admirabile commercium* Compère'a śpiewano w Oktawę Bożego Narodzenia, czyli w święto Obrzezania Pańskiego przypadające w Nowy Rok, natomiast dramatyczne *Vox in Rama* Clemensa non Papa wykonywano 28 grudnia w święto Młodzianków.

Jakub Kubieniec



ORLANDO CONSORT

Męski zespół wokalny z Wielkiej Brytanii, którego repertuar obejmuje muzykę od 1050 do 1550 roku. Utworzony przez Early Music Network w roku 1988 szybko osiągnął pozycję jednego z najważniejszych zespołów wykonujących muzykę średniowiecza i renesansu. Tworzą go doświadczeni śpiewacy, uznani specjaliści w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej. W swej bogatej dyskografii grupa ma m.in. nagrania wyróżnione przez „Gramophone” jako płyty roku: kolekcję muzyki Johna Dunstable’a (1996) i *The Call of the Phoenix* (2003). Kandydatami do tej nagrody były także płyty z utworami Compère’a, Machaut, Ockeghema, Josquina des Prés, *Popes and Antipopes*, *The Saracen and the Dove* oraz *Passion*. Z kolei krążek *Scattered Rhymes* z nagraniem *Messe de Notre Dame* Machaut oraz utworami współczesnego brytyjskiego kompozytora Tarika O’Regana (z udziałem Chóru Kameralnego Filharmonii Estońskiej) był nominowany do „BBC Music Magazine Awards”. Pierwszy album grupy

Songs from Le Voir Dit został uznany przez krytyków „New York Timesa” za ich ulubioną płytę muzyki klasycznej w 2013 roku. Formacja występowała na wielu prestiżowych festiwalach w Wielkiej Brytanii (m.in. na BBC Proms i festiwalu w Edynburgu), a także we Francji, Belgii, Holandii, Niemczech, Polsce, Słowenii, Estonii, we Włoszech, Grecji, Hiszpanii, Portugalii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, krajach Ameryki Południowej, Singapurze, Japonii i Rosji. Grupa poświęca też wiele uwagi muzyce współczesnej i improwizowanej – dokonała prawykonania ponad trzydziestu nowych utworów, współpracowała z jazzową formacją Perfect Houseplants oraz ze znakomitą perkusistą grającym na tabli – Kuljitem Bhamrą w projekcie eksplorującym dawną muzykę Portugalii i hinduskiego Goa. Obecnie zespół jest rezydentem Uniwersytetu w Nottingham, niebawem powraca z koncertami do Carnegie Hall w Nowym Jorku, ma także zaplanowane tournée po Anglii, Europie i Ameryce.



Fot. Eric Richmond

Puer natus est nobis

Puer natus est nobis
Et filius datus est nobis
Cuius imperium super
humerum eius
Et vocabitur nomen eius
Magni consilii Angelus.

Cantate Domino canticum
novum
Quia mirabilia fecit.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
in secula seculorum. Amen.

Dziecię nam się narodziło

Dziecię nam się narodziło
I Syn został nam dany,
Którego władza na Jego
barkach,
A nazwany będzie
Aniołem wielkiej rady.

Śpiewajcie Panu pieśń nową,
Albowiem uczynił cuda.

Chwała Ojcu i Synowi,
i Duchowi Świętemu,
jak było na początku i teraz,
i zawsze, i na wieki wieków.
Amen.

Tłum. Jakub Kubieniec

Christe redemptor

Christe redemptor miserere nobis
Kyrie eleison eia omnes dicite.
Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison

O bone rex qui super astra sedes
et domine qui cuncta gubernas
eleison.

Christe eleison
Christe eleison
Christe eleison

Tua devota plebs implorat iugiter ut
illi digneris eleison.
Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison.

Tłum. Jakub Kubieniec

Chryste Odkupicielu

Chryste Odkupicielu zmiłuj się nad nami,
Panie zmiłuj się. Nuże, wszyscy powiedzcie:
Panie zmiłuj się,
Panie zmiłuj się,
Panie zmiłuj się.

O dobry Królu, który zasiadasz ponad
gwiazdami i Panie, który rządysz
wszystkim, zmiłuj się.

Chryste zmiłuj się,
Chryste zmiłuj się,
Chryste zmiłuj się.

Twój lud pobożny błaga Cię usilnie,
byś był mu taskaw: zmiłuj się
Panie zmiłuj się,
Panie zmiłuj się,
Panie zmiłuj się.

Tłum. Jakub Kubieniec

O primus homo corrui

O primus homo corrui
in fraude feminea,
sed secundus profuit
in carne virginea.

O nichil rubo nocuit
ardenti vis ignea,
dumque vellus maduit
sicca manet area.

Dum se Deus induit
nostre carnis trabea,
naturam non destruit
divinam corporea.
Sed dum esse voluit,
quod non erat antea,
Deitatis latuit
sol in nube carnea.

E celis egreditur
et in terris nascitur
et in se complectitur
utramque substantiam.
Ut trahat superius

O pierwszy człowiek upadł był

O, pierwszy człowiek upadł był
przez niewiasty zwiedzenie,
drugi mu się przysłużył,
gdy w dziewicy wcielił się.

O, krzewowi nie szkodził nic
ognia płomień paląc go,
choć wilgotna runa nić
suchy wkoto cały ład.

Kiedy odział się Bóg sam
w ciała ten naszego strój,
nie zniszczył natury wszak
boskiej przez cielesny kształt.
Lecz gdy postanowił być,
nigdy przedtem czym nie był,
Boskość swoją zechciał skryć
niby słońce w ciała mgłę.

Z niebios więc wychodzi wnet
i na ziemi rodzi się,
by w sobie połączyć dwie
rozdzielne substancyje.
By pociągnąć w górę z nim

assumptus inferius
coheredes Filius
ad supernam patriam.

Dic, seductor invade,
quid valet nunc fraus tua?
Redde Christo, perfide
que tulisti spolia.

Fulget dies celebris

Fulget dies celebris lux glorificanda
Qua peperit filium virgo veneranda
Quem de testanda mors erat
vitanda
Gensque miseranda morte
relevanda
Fraus interit salus redit omnibus
adoranda
Dum gentium principium producit
mater omnium.

współdziedzice, Boży Syn
zstąpił na niskości te
i w niebo prowadzi je.

Zwodzicielu zazdrosny,
twe oszustwo warto cóż?
Chrystusowi, wrogu zły
oddaj zagrabiony łup.

Tłum. Jakub Kubieniec

Stawetny dzień jaśniej

Stawetny dzień jaśniej, światłość
chwały godna,
W którym syna zrodziła Dziewica
czcigodna
Którego się wystrzegać winna Śmierć
wyrodna.
Lud co był dręczony z Śmierci pęt
zwolniony.
Zło uchodzi, zdrowie wchodzi, Boga
wystawiać się godzi
Gdy stwórcę narodu wszego rodzi
Matka maleńkiego.

Quidquid nos perdimus sub primo
parente
Totum nobis redditur sub novo
nascente
Matre pariente cantant letamente
Organo stridente gentes sic
redempte
Refercerat quod leserat fraus Eva
corruente
Qoud redditur dum nascitur
hic per quem mundus regitur.

Orta stirpe regia virgo parit florem
Mundus lapsus floruit cujus
ad odorem
Deitas honorem salvat
contramorem
Nam virgo rectorem parit meliorem
Sidus clarum fulget carum nobis
monstrat splendorem
Nam latuit quod patuit
cum Christus nasci voluit.

Cokolwiek straciliśmy za ojca
pierwszego
Wszystko nam zwrócone jest
przez dziś zrodzonego
Matce rodzicielce śpiew wesoły
wielce
I organów tony wznosi lud zbawiony.
Przywróciła, co straciła Ewa przez
błąd sprzykrzony.
Dług zwrócony, gdy zrodzony,
przez którego świat rządzony.

Z królewskiego rodu cna
Dziewica kwiat rodzi
Świat upadły zakwita,
gdy się woń rozchodzi
Bóstwo zachowane, choć to
niestychane:
Panna Tego rodzi, co światu
przewodzi
Gwiazda jasna mile błyska,
Światłość nam przywodzi.
Zatajone, ujawnione,
gdy Dziecię Jezus zrodzone.

Tłum. Jakub Kubieniec

Verbum patris humanatur

Verbum patris humanatur, o, o,
dum puella salutatur, o, o,
salutata fecundatur viri nescia.
Hei, hei, nova gaudia.

Novus modus geniture, o, o,
et excedens vim nature, o, o,
dum unitur creature creans omnia.
Hei, hei, nova gaudia.

Audi partum preter morem, o, o,
virgo parit salvatorem, o, o,
creatura creatorem patrem filia.
Hei, hei, nova gaudia.

In parente salvatoris, o, o,
non est partus nostri moris, o, o,
virgo parit nec pudoris marcent lilia.
Hei, hei, nova gaudia.

Verus homo nobis datur, o, o,
nobis datur demonstratur, o, o,
dum pax terris nunciatur celis gloria.
Hei, hei, nova gaudia.

Słowo Ojca wczłowieczone

Słowo Ojca wczłowieczone, o, o,
gdy Panna jest pozdrowiona, o, o,
brzemienną się staje ona, choć męża nie zna.
Hej, hej, radość to nowa.

Nowy typ rodzenia który, o, o,
przekracza moce natury, o, o,
gdy z stworzeniem się jednoczy
wszystkiego Stwórca.
Hej, hej, radość to nowa.

Narodzenie jakich nie ma, o, o,
rodzi Panna Zbawiciela, o, o,
co stworzone Stworzyciela, i Ojca córka.
Hej, hej, radość to nowa.

Rodzicielka Zbawiciela, o, o,
nie zna zwykłego rodzenia, o, o,
Panna rodzi i nie zmienia się cnoty lilia.
Hej, hej, radość to nowa.

Prawdziwy człowiek nam dany, o, o,
dany nam i ukazany, o, o,
pokój ziemi ogłaszany, niebu zaś chwata.
Hej, hej, radość to nowa.

Tłum. Jakub Kubieniec

Orientis partibus

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, va, hez, sire asne, hez!

Hic in collibus Sychem
Iam nutritus sub Ruben,
Transit per Iordanem,
Saliit in Bethleem.
Hez, va, hez, sire asne, hez!

Salto vincit hynnulos,
Dammis et capreolos,
Super dromedarios
Velox Madyaneos.
Hez, va, hez, sire asne, hez!

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, va, hez, sire asne, hez!

Porzuciwszy piękny wschód

Porzuciwszy piękny wschód
Osioł przybył do nas tu,
Piękny i silny jak tur
Zdolny nosić ciężki wór.
Hej, ha, ho, Panie Ośle wio!

Temu na górach Sychem
Żywicielem był Ruben,
Przez Jordanu wody szedł
I bryknął do Betlejem.
Hej, ha, ho, Panie Ośle wio!

Jeleń przegra w skokach z nim
I wśród kozic wiedzie prym,
Szybszy jest niż wielbłąd też
Madianicki zwinny zwierz.
Hej, ha, ho, Panie Ośle wio!

Złoto cenne z Arabii
Mirrę, kadzidło z Saby,
Do kościoła przyniósł w mig
Osioł mężny oraz cny.
Hej, ha, ho, Panie Ośle wio!

„Amen” dicas, asine,
Iam satur ex gramine,
„Amen, amen” itera
Aspernare vetera.
Hez, va, hez, sire asne, hez!

Procedenti puero

Procedenti puero,
Eia, novus annus est!
Virginis ex utero,
Gloria laudis;
Deus homo factus est,
Et immortalis.

Plene non obnoxia
Virgo viri nescia.

Sit laus regi glorie,
Et pax regno Gallie.

Ośle rzeknij amen, więc
kiedyś trawy pełen jest,
Amen, amen powtórz to
Nic nie warte stare zło.
Hej, ha, ho, Panie Ośle wio!

Tłum. Jakub Kubieniec

Gdy przychodzi Dziecię

Gdy przychodzi Dziecię to
Hej, nastaje nowy rok!
Dało Panny łono Go,
Chwała, sława;
Człowiekiem się dziś Bóstwo
Nieśmiertelne stawia.

Wolna od wszelkiego zła
Panna, co męża nie zna.

Sława bądź królowi chwał
Niechby pokój Gałom dał.

Tłum. Jakub Kubieniec

Viderunt omnes

Viderunt omnes fines terrae
salutare Dei nostri:
Jubilate Deo omnis terra.
Notum fecit dominus salutare suum:
ante conspectum gentium revelavit
justitiam suam.

Tout mon désir

Tout mon désir et mon vouloir,
Raison aussy qui me mestrie
Ont commandé que, par devoir
Ce jour de l’an sans nul envie
Face chançon joyeuse et lie,
Qui soit gaye, gente et jolye,
Pour estriner ma doulche amye.

Dorénavant nul aultr’avoir
Ne quier avoir, je vous affie.
Senon que je puisse manoir
En sa grace sans départie,
Dont humblement je luy supplie,

Ujrzały wszystkie

Ujrzały wszystkie krańce ziemi
zbawienie Boga naszego:
Sław Pana cała ziemia.
Pan dał poznać swoje zbawienie:
przed obliczem ludów objawił
swoją sprawiedliwość.

Tłum. Jakub Kubieniec

Cała dążność

Cała dążność, me pragnienie,
Rozum także, co mną rządzi
Nakazały, bym koniecznie
W Nowym Roku, bez złej myśli
Stworzył piosnkę cną, wesolą,
Miłą, zgrabną i radosną,
Bym ucieszył Panią słodką.

Odtąd nie chcę już niczego
I nie pragnę, wierzajcie mi,
Jeno bym mógł pozostawać
W łaskowości jej bez końca,
Więc pokorną wnoszę prośbę,

Quant tans sera qu’elle ne m’oblíe
Pour estriner ma doulche amye.

Cejour de l’an

Ce jour de l’an voudray joye mener
Chanter, danser et mener chiere lie,
Pour maintenir la coutume jolye
Que tous amants sont tenus de garder.

Et pour certain tant me voudray poier
Que je puisse choisir nouvelle amie,

Ce jour de l’an voudray joye mener
Chanter, danser et mener chiere lie.

A laquelle je puisse presenter
Cuer, corps et biens, sans faire despartie.
He, dieus d’amours syes de ma partie,
Que fortune si ne me puist grever.

Ce Ce jour de l’an voudray joye mener
Chanter, danser et mener chiere lie,
Pour maintenir la coutume jolye
Que tous amants sont tenus de garder.

By mnie zawsze pamiętała,
Bym ucieszył Panią słodką.

Tłum. Jakub Kubieniec

W dzień Nowego Roku

W dzień Nowego Roku chcę w radości trwać
Śpiewać, tańczyć i zadowolonym być,
By zachować obyczaj najśodszy ten
Który wszyscy zakochani winni znać.

I z pewnością zadowolę siebie tak
Kiedy znajdę nową miłość sobie dziś,

W dzień Nowego Roku chcę w radości trwać
Śpiewać, tańczyć i zadowolonym być.

Dla niej przeto, ofiarować pragnę ja
Serce, ciało, bez wyjątku dobra me.
Ach, ty Bóstwo Miłości, ty sprzyjaj dziś,
By Fortuna szkodzić mi nie mogła nic.

W dzień Nowego Roku chcę w radości trwać
Śpiewać, tańczyć i zadowolonym być,
By zachować obyczaj najśodszy ten
Który wszyscy zakochani winni znać.

Tłum. Jakub Kubieniec

Hostis Herodes

Hostis Herodes impie,
Christum venire, quid times?
Non eripit mortalia,
Qui regna dat caelestia.

Ibant magi quam viderant,
Stellam sequentes praeviam:
Lumen requirunt lumine,
Deum fatentur munere.

Lavacra puri gurgitis
Caelestis Agnus attigit:
Peccata, quae non detulit,
Nos abluendo sustulit.

Novum genus potentiae:
Aquae rubescunt hydriae,
Vinumque iussa fundere
Mutavit unda originem.

Gloria tibi Domine,
Qui apparuisti hodie,
Cum Patre et Sancto Spiritu,
In sempiterna saecula. Amen.

Przecześ Herodzie

Przecześ Herodzie złośliwy
Dla Chrystusa bojaźliwy?
Świeckich królestw nie wydziera,
Co niebieskie sam otwiera.

Szli mędrcy, miasto języka
Mając gwiazdę przewodnika:
Światła za światłem szukają,
Darmo Boga wyznawają.

Dziś w Jordanie był skąpany
Baranek niepokalany:
Omyciem swym nas omywa,
Naszych grzechów, nie swych, zbywa.

Rzecz niesłychana się czyni:
Woda w statkach farbę mieni,
Dała na Pańskie rzeczenie
Wino, mieniając przyrodzenie.

Chwalem Ciebie Pana swego
W dzisiejszy dzień zjawionego,
Z Ojcem i z Duchem społecznie,
Cześć jedne miej Boże wiecznie. Amen.

Tłum. Stanisław Grochowski
(Hymny kościelne, Kraków 1598)

Ave rex angelorum

Ave rex angelorum,
Ave rexque celorum,
Ave princepsque populorum.

Hail, most mighty in thy working,
Hail, thou Lord of allë thing,
I offer thee gold as to a king.

Ave rex angelorum,
Ave rexque celorum,
Ave princepsque populorum.

There is no rose

There is no rose of such virtue
As is the rose that bare Jesu;
Alleluia.

For in that rose contained was
Heaven and earth in little space;
Res Miranda.

Witaj królu rzesz anielskich

Witaj królu rzesz anielskich,
Witaj królu sfer niebieskich,
Witaj władco ludów ziemskich.

Witaj, którego mocne działanie,
Witaj, Ty wszystkich rzeczy o Panie,
Jako królowi, złoto Ci daję.

Witaj królu rzesz anielskich,
Witaj królu sfer niebieskich,
Witaj władco ludów ziemskich.

Tłum. Jakub Kubieniec

Od tej cenniejszych róż nie ma

Od tej cenniejszych róż nie ma,
Bo ta zrodziła Jezusa;
Alleluja.

Nosiła w sobie róża ta
Niebo z ziemią, choć tak mała;
Rzecz cudowna.

The angels sungen the shepherds too:
Gloria in excelsis Deo.
Gaudeamus.

Leave we all this worldly mirth,
And follow we this joyful birth;
Transeamus.

**Missa in Nativitate Deus Noster
Jesu Christe**

**Loco Introitus: Hodie nobis de
Virgine**
Hodie nobis de Virgine Christus nasci
dignatus est.
Hic praesens testatur dies, currens
per anni ciculum, quod solus a sede
Patris mundi salus advenerit.
Christus natus est nobis: venite,
adoremus.
Parvulus filius hodie natus est nobis:
et vocabitur nomen eius Emmanuel.
Venite, gentes, et adorate Dominum,
quia per ipsum omnia facta sunt.

Anioł z pasterzami piał to:
Gloria in excelsis Deo.
Radujmy się.

Porzuć więc to, co cieszy świat,
Z narodzenia tego bądź rad;
Przejdźmy.

Tłum. Jakub Kubieniec

**Msza na Narodzenie Pana
Naszego Jezusa Chrystusa**

**W miejsce introitu: Dzisiaj Chrystus
zechciał narodzić się z Dziewicy**
Dzisiaj Chrystus zechciał narodzić
się z Dziewicy.
Oto zaświadcza dzień obecny, jeden
z biegnących w cyklu rocznym, że
jedyne Zbawienie świata przyszło
z siedziby Ojca.
Chrystus nam się narodził:
przyjdźcie, uwielbiamy Go.
Malutki syn nam się narodził:
nazwany będzie imieniem Emmanuel.
Przyjdźcie narody i uwielbijcie
Pana, ponieważ przez Niego
wszystko się stało.

**Loco Gloria: Beata Dei Genitrix
Maria**
Beata Dei Genitrix Maria, cuius
viscera intacta permanent, hodie
genuit Salvatorem saeculi.
Beata quae credidit, quoniam
perfecta sunt omnia, quae dicta
sunt eia Domino.

**Loco Credo: Hodie nobis
Christus natus est**
Hodie nobis Christus natus est,
et per totum mundum de caelo
pax vera descendit.
Hodie nobis salvator noster
et caelorum Rex de Virgine
nasci dignatus est, ut hominem
perditum ad caelestia dona
revocaret.
Hodie in terra canunt Angeli,
hodie beata Dei Genitrix.
Filium genuit, Salvatorem saeculi.

**W miejsce Gloria: Błogostawiona
Boga Rodzicielka Maria**
Błogostawiona Boga Rodzicielka
Maria, której łono pozostało
nietknięte, zrodziła dziś Zbawiciela
świata.
Szczęśliwa, która uwierzyła, że
wypełnią się wszystkie rzeczy, które
zostały jej powiedziane przez Pana.

**W miejsce Credo: Dzisiaj
Chrystus nam się narodził**
Dzisiaj Chrystus nam się narodził
i na cały świat zstąpił z nieba
prawdziwy pokój.
Dzisiaj nasz Zbawiciel i Król niebios
raczył narodzić się z Dziewicy,
by upadłego człowieka wezwać
na powrót do nagród niebiańskich.
Dzisiaj na ziemi śpiewają aniołowie,
dzisiaj błogostawiona Bogarodzica
porodziła Syna. Zbawiciela świata.

**Loco Offertorii: Genuit puerpera
Regem**
Genuit puerpera Regem,
quem laudant Angeli, throni et
dominationes.
Christe Redemptor omnium,
ex Patre Patris unicae, solus ante
principium natus ineffabiliter.
Tu lumen tu splendor Patris,
tu spes perennis omnium: intende
quas fundunt preces tui per orbem
famuli.

Germinavit radix Jesse

Germinavit radix Jesse,
Orta est stella ex Jacob,
Virgo peperit Salvatorem:
Te laudamus, Deus noster.

**W miejsce Offertorium: Zrodziła
matka Króla**
Zrodziła matka Króla, którego
wychwalają Aniołowie, Trony i Władze.
Chryste Odkupicielu wszystkich,
z Ojca, Ty Jedyne Synu Ojca, sam przed
początkiem w niewypowiedziany
sposób zrodzony.
Ty światłości i blasku Ojca, Ty Nadziejo
wieczna całego stworzenia: wejrzyj na
modły, które zanoszą Twoi słudzy na
tym świecie.

Wypuścił pędy korzeń Jessego

Wypuścił pędy korzeń Jessego,
Gwiazda wyszła z Jakuba,
Dziewica zrodziła Zbawiciela:
Chwalimy Cię, Boże nasz.

Tłum. Jakub Kubieniec

Vox in Rama
Vox in Rama audita est,
ploratus et ululates,
Rachel plorans filios suos,
noluit consolari, quia non sunt.

O admirabile commercium

O admirabile commercium!
Creator generis humani,
animatum corpus sumens,
de Virgine nasci dignatus est:
Et procedens homo sine semine,
largitus est nobis suam deitatem.

Germinavit radix Jesse,
Orta est stella ex Jacob,
Virgo peperit Salvatorem:
Te laudamus, Deus noster.

Głos słysząc w Rama
Głos słysząc w Rama,
płacz i jęk:
Rachel opłakuje swoich synów,
nie daje się pocieszyć,
bo już ich nie ma.

Tłum. Jakub Kubieniec

O podziwu godna zamiano

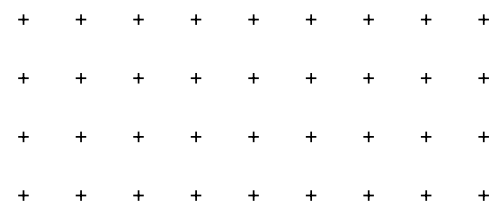
O podziwu godna zamiano!
Stwórca rodzaju ludzkiego,
przyjawszy ożywione Ciało
raczył narodzić się z Dziewicy:
I stawszy się człowiekiem,
bez udziału nasienia,
obdarował nas swoim Bóstwem.

Wypuścił pędy korzeń Jessego,
Gwiazda wyszła z Jakuba,
Dziewica zrodziła Zbawiciela:
Chwalimy Cię, Boże nasz.

Tłum. Jakub Kubieniec

14 grudnia
czwartek
godz. 17:30
Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

MARIA
ERDMAN



+
RECITAL

Maria Erdman
klawikord

Jan Pieterszoon Sweelinck
1562–1621

Toccata SwWV 284
Ricercar SwWV 280
Nun komm der Heiden Heiland
Allein Gott in der Höch sei Ehr SwWV 299
Nun freut euch, lieben Christen gemein SwWV 307
Ons is gheboren een kindekijn (Puer nobis nascitur) SwWV 315
Onder een Linden groen SwWV 325
Fantasia SwWV 261
Vater unser in Himmelrijk
Pavana Lachrimae SwWV 328
Fantasia Cromatica SwWV 258

W powstaniu przeciwko hiszpańskiemu panowaniu, które wybuchło w Niderlandach w 1568 roku mieszkańcy Amsterdamu opowiedzieli się początkowo po stronie katolickiego władcy pochodzącego z dynastii habsburskiej. Dziesięć lat później zmienili jednak front i poparli protestanta Wilhelma Orańskiego. Z ekonomicznego punktu widzenia decyzja ta okazała się być korzystna. Po tym, jak w 1585 roku Antwerpia została zajęta przez Hiszpanów, Amsterdam stał się głównym handlowo-portowym centrum Niderlandów i w krótkim czasie liczba jego ludności powiększyła się kilkukrotnie. W burzliwych czasach wojny osiemdziesięcioletniej i religijno-społecznych przemian, w nadzwyczaj ustabilizowany sposób płynęło życie najwybitniejszego amsterdamskiego muzyka przełomu XVI i XVII wieku – Jana Pieterszooona Sweelincka (1562–1621). Przez niemal całe życie kompozytor był związany z kościołem św. Mikołaja, zwanym także Starym Kościołem (Oude Kerk). Został tu zatrudniony jako organista najprawdopodobniej już w wieku piętnastu lat, a więc jeszcze w czasach rządów katolickich. Po przejściu władzy przez protestantów posadę zachował, mimo że organy nie znalazły miejsca w surowej kalwińskiej obrzędowości. Rada Miejska, do której kościół należał po 1578 roku, płaciła Sweelinckowi za około godzinne recitale, które zobowiązany był grywać codziennie – najpewniej rano i wieczorem. Dzięki jednemu z podróżników, który odwiedził miasto w 1594 roku wiemy, że sponsorowane przez świeckie władze miasta koncerty organisty stały się jedną z największych atrakcji Amsterdamu (obok miejskiej Zbrojowni i żywego słonia). Wyznaniowa identyfikacja kompozytora nie jest nam

znana. Nie był prawdopodobnie jawnym „papistą”, jak jego angielscy koledzy – William Byrd czy Peter Philips (ten ostatni zachwycał się grą Sweelincka w 1593 roku), ale wiele świadczy o tym, że ze „starą religią” sympatyzował; obok opracowań tekstów kalwińskiego Psalterza Genewskiego (na 4-8 głosów) komponował również łacińskie motety, cytując w nich niekiedy melodie z lokalnego katolickiego *Cantuale* (wyd. w 1561 roku) i wybierając do umuzyycznienia tak mało neutralne wyznaniowo teksty jak antyfona *Regina caeli*.

Podczas gdy wokalna twórczość Sweelincka, nienaganna warsztatowo, ma raczej charakter zachowawczy, jego kompozycje na instrumenty klawiszowe przyczyniły się w niemałym stopniu do dynamicznego rozwoju autonomicznej muzyki instrumentalnej. Z ponad pięćdziesięciu utworów o pewnej atrybucji trzynastcie to toccaty. Reprezentatywnym przykładem tego gatunku w twórczości Sweelincka (określenie toccata jest na początku XVII wieku dość niejednoznaczne) jest trzygłosowa *Toccata Quinti toni* SwWV 284. Rozpoczyna ją powolny akordowy wstęp, prezentujący motyw opadających dźwięków wypełniających interwał kwinty, który podjęty w dalszej, figuracyjnej części utworu ulega pomysłowym przekształceniom melodycznym (na przykład poprzez zmianę kierunku na wznoszący) i rytmicznym, realizowanym z wielką inwencją, tak charakterystyczną dla amsterdamskiego organisty. Jedyny w twórczości Sweelincka *Ricercar* SwWV 280 jest w istocie rozbudowaną fantazją, z typową dla tej ostatniej trzyczęściową budową. Podlegający ciągłej imitacji temat główny, zbudowany z interwałów skierowanych na przemian w dół i w górę, prezentowany jest na początku w równych

wartościach, a następnie także w daleko odbiegających od wzorca wersjach wariantowych. Tak jak w wielu fantazjach Sweelincka druga część kompozycji wprowadza imitowany kontrtemat, który towarzyszy tematowi głównemu, realizowanemu w podwojonych wartościach (tzn. w augmentacji). W części trzeciej – również w typowy dla fantazji sposób – główna myśl muzyczna prezentowana jest w wartościach dwa razy krótszych (dyminucja), niekiedy w „przyspieszonych” imitacjach, powodujących nakładanie się na siebie tematu w różnych głosach (tzw. stretto). Ważną część instrumentalnej twórczości Sweelincka stanowią wariacje. Komponował je wykorzystując zarówno popularne melodie świeckie, jak i religijne. Wariacje na temat *Nun komm der Heiden Heiland* (co do których autorstwa istnieją pewne wątpliwości) prezentują w długich wartościach trzykrotnie melodię znanego chorału Marcina Lutra, dwukrotnie w głosie najwyższym, następnie w środkowym (tenorowym). Temu „cantus firmus” towarzyszą skonstrastowane figuracje o zmiennym rytmie i metrum, a także partie imitacyjne wykorzystujące materiał motywiczny melodii głównej. Podobny typ prezentacji tematu i podobnie pomysłowe i zmienne figuracje, w stylu których widać wpływ angielskich wirginalistów pojawiają się także w innych opracowaniach protestanckich chorałów: czterech wariacjach na temat *Allein Gott in der Höch sey Ehr* SwWV 299 oraz trzech na temat *Nun freut euch, lieben Christen gemein* SwWV 307. W liturgii kalwińskiego Amsterdamu luterzańskie pieśni, do tego wykonywane na papistowskich organach, nie miały – w przeciwieństwie do podobnych utworów komponowanych przez wielkich organistów niemieckich, w tym Johanna Sebastiana Bacha – przeznaczenia liturgicznego. Być może katolickie sympatie kompozytora były powodem opracowania przezeń melodii

Ons is gheboren een kindekijn SwWV 315. Niderlandzka „kolęda” jest przekładem łacińskiego *Puer nobis nascitur*, który jest tropem do ozdobnego *Benedicamus domino*, kończącego katolickie nabożeństwa. Prosty i taneczny typ opracowania może być reminiscencją wesołego katolickiego kolędowania. Ciekawe, że syn kompozytora, Dirck, który przejął po ojcu obowiązki organisty w Oude Kerk został w 1644 roku przez miejscowych kalwińskich ministrów zganiony właśnie za zorganizowanie kolędowania, na które miał sprosić „wielu papistów”. Pieśń *Onder een Linde groen* SwWV 325 znana także w angielskiej wersji jako *All in a garden green* jest podstawą czterech wariacji Sweelincka (cykl wariacji Byrda *All in a garden green* oparty jest na innej melodii do tego samego tekstu). Temat nie jest tym razem prezentowany jak „cantus firmus”, lecz z inwencją przeplatany figuracjami w stylu wirginalistów; w drugiej wariacji pojawia się również w imitacjach. Pięć fantazji Sweelincka należy do utworów „z efektem echa”, który uważano niegdyś nawet za wynalazek niderlandzkiego kompozytora. Właściwe „echo” pojawia się zazwyczaj w drugiej części kompozycji – stosunkowo krótkie odcinki powtarzane są w innej dynamice, na tych samych dźwiękach lub o oktawę niżej. Pierwsza część prezentuje kilka tematów w technice imitacyjnej, zaś trzecia przypomina w stylu toccatę. *Fantazja Echo* w aktualnym katalogu dzieł kompozytora oznaczona numerem 261 nieco odbiega od tego schematu. Odcinek imitacyjny jest bardzo krótki i zawiera przeprowadzenie jednego tylko tematu, po którym aż do końca utworu rozbrzmiewają powtarzane odcinki, niekiedy wyjątkowo – jak na ten typ utworów – długie. Kolejny cykl wariacji *Vater unser in Himmelryk* składa się z czterech części i oparty jest na jednej z najpopularniejszych luterzańskich melodii chorałowych (polscy innowiercy śpiewali na jej

melodię co najmniej 12 różnych pieśni). W przeciwieństwie do wirginalistów Sweelinck pozostawił niewiele opracowań tańców. Dwa z przypisywanych mu utworów tego typu to zresztą przeróbki kompozycji mistrzów angielskich (proceder często w tym czasie spotykany, będący wyrazem uznania, jak i współzawodnictwa). *Pavana Lachrymae* SwWV 328 oparta jest na słynnym temacie wielokrotnie opracowywanym przez Johna Dowlanda, także w formie pieśni (*Flow my tears*). Rozbudowana *Fantasia Crommatica* SwWV 258 należy wreszcie do utworów z tematem opartym na zstępującej skali chromatycznej (zbudowanej z samych półtonów). Utwór zachowuje trzyfazową budowę, typową dla tego typu utworów skomponowanych przez Sweelincka, z augmentacją w części drugiej i kulminacją rytmiczną oraz dyminucją w finale. Swobodna, pełna – nomen omen – fantazji figuracja łączy się i w tej kompozycji z myśleniem nieco konstruktywistycznym – na przykład z kontrapunktu towarzyszącemu chromatycznemu tematowi w pierwszym przeprowadzeniu kompozytor wysnuwa wiele kolejnych myśli muzycznych, w tym poboczny temat imitowany w dalszej części utworu.

Jakub Kubieniec



MARIA ERDMAN

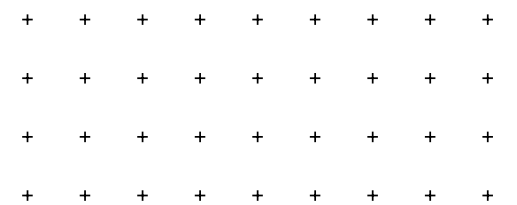
Klawikordzistka i organistka, a także teoretyk muzyki. Absolwentka Wydziału Teorii Muzyki oraz Wydziału Organów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, jak również Conservatorium van Amsterdam w zakresie gry na klawikordzie i organach. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez 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 S.S. 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. Współpracowała m.in. z Benedekiem Csalogiem – wirtuozem fletu traverso i znawcą wykonawstwa muzyki dawnej, a także z Konstantym Andrzejem Kulką. Praktykę koncertową łączy z działalnością w dziedzinie teorii muzyki. 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 Krakowie, prowadzi klasę organów w Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, a także wykłada na warszawskich Letnich Kursach Metodycznych Muzyki Dawnej.



14 grudnia
czwartek
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

FABIO BIONDI



+ ORATORIO

Francesca Lombardi Mazzulli
sopran
Delphine Galou
kontralt
Anicio Zorzi Giustiniani
tenor
Roberto Lorenzi
bas

Fabio Biondi
dyrygent

**POLSKI CHÓR KAMERALNY
SCHOLA CANTORUM GEDANENSIS**

**Katarzyna Herrmann, Anna Kondek,
Wiesława Łukaszewska, Justyna Machnikowska,
Dagmara Piotrowska, Ludwika Wujtewicz**
sopran
**Danuta Mackiewicz,
Aleksandra Muraczewska,
Bożena Nadolska, Agata Sierańska,
Katarzyna Wittschenbach, Klaudia Żmigrodzka**
alt
**Damian Bykowski, Kacper Kłosiński,
Mateusz Kołos, Krzysztof Pękata,
Jerzy Stelmański, Lech Wittschenbach**
tenor
**Mariusz Czapiewski, Jędrzej Kacprzyk,
Andrzej Macierzyński, Sebastian Mandziej,
Janusz Sierła, Krzysztof Stachowski**
bas

Jan Łukaszewski
przygotowanie chóru

EUROPA GALANTE

**Fabio Ravasi, Elin Gabrielsson,
Barbara Altobello, Beatrice Scaldini,
Baptiste Lopez, Rossella Borsoni**
skrzypce I
**Andrea Rognoni, Luca Giardini, Silvia Falavigna,
Victoria Melik, Giancarlo Ceccacci,
Luca Ranzato, Guya Martinini**
skrzypce II
Barbara Palma, Krishna Nagaraja, Simone Laghi
altówka
Alessandro Andriani, Perikli Pite
wiolonczela
Patxi Montero, Riccardo Coelati Rama
kontrabas
Giangiacomo Pinardi
teorba
Paola Poncet
pozytyw
Jonathan Pia, Luca Marzana
trąbka
Michael Juen
kotły

George Frideric Handel
1685–1759

Messiah HWV 56 (wersja dublińska, 1742)

PART THE FIRST

Symphony

Accompagnato: *Comfort ye, comfort ye my people*

Air: *Ev'ry valley shall be exalted*

Chorus: *And the glory, the glory of the Lord*

Accompagnato: *Thus saith the Lord, the Lord of the Hosts*

Air: *But who may abide the day of His coming*

Chorus: *And He shall purify*

Recitative: *Behold, a virgin shall conceive*

Air and Chorus: *O thou that tellest good tidings to Zion*

Accompagnato: *For behold, darkness shall cover the earth*

Air: *The people that walked in darkness*

Chorus: *For unto us a Child is born*

Pifa (Pastoral symphony)

Recitative: *There were shepherds abiding in the field*

Accompagnato: *And lo, the angel of the Lord came upon them*

Recitative: *And the angel said unto them*

Accompagnato: *And suddenly there was with the angel*

Chorus: *Glory to God in the highest*

Air: *Rejoice greatly, O daughter of Sion*

Recitative: *Then shall the eyes of the blind be open'd*

Duet: *He shall feed His flock like a shepherd*

Chorus: *His yoke is easy, His burthen is light*

PART THE SECOND

Chorus: *Behold the Lamb of God*

Air: *He was despised*

Chorus: *Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows*

Chorus: *And with His stripes we are healed*

Chorus: *All we like sheep, have gone astray*

Accompagnato: *All they that see Him, laugh Him to scorn*

Chorus: *He trusted in God*

Accompagnato: *Thy rebuke hath broken His heart*

Arioso: *Behold, and see if there be any sorrow*

Accompagnato: *He was cut off out of the land of the living*

Air: *But Thou didst not leave His soul in hell*

Chorus: *Lift up your heads*

Recitative: *Unto which of the angels said He at any time*

Chorus: *Let all the angels of God worship Him*

Air: *Thou art gone upon high*

Chorus: *The Lord gave the word*

Duet and Chorus: *How beautiful are the feet of Him*

Air: *Why do the nations so furiously rage together*

Chorus: *Let us break their bonds asunder*

Recitative: *He that dwelleth in heaven*

Air: *Thou shalt break them with a rod of iron*

Chorus: *Hallelujah*

PART THE THIRD

Air: *I know that my Redeemer liveth*

Chorus: *Since by man came death*

Accompagnato: *Behold, I tell you a mystery*

Air: *The trumpet shall sound and the dead shall be rais'd*

Recitative: *Then shall be brought to pass*

Duet: *O death, where is thy sting?*

Chorus: *But thanks be to God*

Air: *If God be for us, who can be against us*

Chorus: *Worthy is the lamb that was slain*

Chorus: *Amen*

Libretto: Charles Jennens

W „Dublin Journal” z dnia 27 marca 1742 roku ukazało się ogłoszenie następującej treści: „Jako pomoc dla więźniów kilku więzień i dla wsparcia Mercer’s Hospital przy Stephen’s Street oraz dobroczynnej infirmerii przy Inns Quay, w poniedziałek, 12 kwietnia w sali koncertowej przy Fishamble Street zostanie wykonane *nowe Wielkie Oratorium Pana Handla, pod tytułem MESJASZ*, przy którym współpracować będą dżentelmeni z chórów obu Katedr, z kilkoma Koncertami na organy w wykonaniu pana Handla”. 9 kwietnia odbyła się publiczna, otwarta próba dzieła, a 13 kwietnia odbyło się oficjalne prawykonanie – przesunięte z zaplanowanego wcześniej 12, „na prośbę różnych wysoko postawionych osób” – jak informowała gazeta.

Historia oratorium rozpoczęła się rok wcześniej. Tekst zaproponował kompozytorowi Charles Jennens najpóźniej w lipcu 1741 roku, a deklarowanym zamiarem librecisty było wykonanie dzieła jako benefisu Handla, rzecz jasna w Londynie. Zgryźliwy Jennens nie był więc zachwycony, gdy autor, nie zaprezentowawszy mu w żaden sposób utworu (do czego zresztą nie miał okazji), pojechał z nim do Irlandii. Nawet jednak jeśli to pewien przypadek sprawił, że prawykonanie *Mesjasza* zbiegło się z koncertową wizytą w Dublinie (być może Handel sięgnął po libretto właśnie z powodu tego zaproszenia), to wybór ten był jednocześnie bardzo rozsądny. Stolica Królestwa Irlandii, drugie pod względem wielkości miasto na Wyspach, była nie tylko politycznym, ale i kulturowym satelitą Londynu. Między obydwojema ośrodkami istniała ważna wymiana artystów

– na irlandzkim brzegu wiele lat spędził Geminiani, a na długie pobyty zatrzymywały się tu i inne gwiazdy znad Tamizy, jak Thomas Arne czy Pietro Castrucci. W Dublinie można było z powodzeniem rozpocząć karierę lub pięknie ją zakończyć. Nie brakowało w mieście wybitnych osobowości (by wymienić tu choćby dziekana katedry, Jonathana Swifta), a co za tym idzie – Handel ze swoją muzyką był bardziej niż oczekiwany. Jednocześnie takie oddalone od Londynu prawykonanie utworu pozwalało na ewentualne poprawki przed prezentacją „właściwą”, bardziej odpowiedzialną. Z kolei sława sukcesu mogła wspomóc powodzenie w Anglii.

Trudno powiedzieć, w jakim stopniu przed przedstawieniem światu *Mesjasza* mieszały się u Handla nadzieje z obawami. Wyjątkowość tematu mogła zarówno przysłużyć się utworowi, jak i obrócić przeciw niemu. I rzecz nie tylko w tym, że bogobojni anglikanie mogli poczuć się dotknięci śpiewaniem w teatrze już nie o świętych lub izraelskich królach, ale o samym wcielonym Bogu (co też miało miejsce w Londynie), lecz również tym, że nowe oratorium nie przypominało żadnego innego. W zasadzie w ogóle nie było to *oratorium* – w sensie, w jakim zazwyczaj rozumiano jeszcze wówczas ten gatunek.

Oratorium narodziło się w Rzymie na przełomie renesansu i baroku, gdy w bractwie Filipa Neriego, gromadzącym się w oratorium przy kościele San Girolamo della Carità, dla wspólnych modlitw i praktyk duchowych zaczęto z pomocą muzyki przedstawiać przykładowe historie o świętych; był to koniec XVI wieku – w ten sposób przychodził na świat barok. Rzymski kościół nie zamienił się jednak w teatr: historie nie były inscenizowane (jak w operach, które w tym samym czasie rozkwitły na dworach Florencji i Mantui, a następnie w Wenecji) –

lecz wciąż pozostawały narracjami, opowiadanymi przez postać *testo*, świadka, ale z bohaterami i rozwijającą się akcją. Ta ostatnia zdawała się kluczowa dla gatunku, który Handel podjął w latach 30. XVIII wieku, gdy operowy biznes w Londynie okazał się już dłużej absolutnie nieopłacalny. Stopniowo zdobywając zaufanie do nowej formy, przenosił w nią swój operowy geniusz, nasycając arie właściwą teatrowi emocjonalnością i obrazowością, a następnie rozbudowując cechy właściwe dla nowego gatunku, jak większa rola chóru czy rosnąca komplikacja partii śpiewanych (ta ostatnia z zaskakująco prostego powodu: śpiewacy, trzymając nuty w rękach, nie musieli uczyć się ich na pamięć).

Model ten sprawdził się i wkrótce Handel, niekoniecznie w pełni usatysfakcjonowany, lecz doceniający zalety nowej sytuacji (zwłaszcza bezpieczeństwo finansowe), z kompozytora *oper seria*, czyli włoskich, pisanych dla największych międzynarodowych gwiazd, stał się kompozytorem angielskich oratoriów. Angażowani do nich śpiewacy – często także wybitni – nie musieli być gwiazdami, zapraszani byli raczej z lokalnych, nieporównanie tańszych sił. Zrozumiały dla publiczności tekst, historie, które poparte autorytetem Biblii same w sobie nie budziły wątpliwości, niższe od opery koszty produkcji oraz *last but not least* – coraz bardziej „reprezentacyjny” styl oratoriów okazały się gwarancją powodzenia nowych utworów. Powodzenia tak utrwalonego, że do dziś twórczość Handla kojarzona jest powszechnie przede wszystkim z nimi.

Mesjasz odstawał jednak od wzorca. Przede wszystkim nie miał ani akcji, ani protagonistów. Tekst przygotowany przez Jennensa składał się z biblijnych cytatów, a skupiał na obietnicy nadejścia Zbawiciela oraz wypełnieniu

tego proroctwa, ledwie potrącając alegorycznie o same dzieje Jezusa. Ta soteriologiczna dominanta tworzyła z oratorium raczej zestaw argumentów „teologii teleologicznej”, niż jakąkolwiek opowieść – a jednak, zważywszy na szybkie tempo pracy (od 22 sierpnia do 14 września 1741 roku), pytanie o to, jak przedstawić takie libretto w formie pokrewnej operze zapewne nie dręczyło Handla. Mogły natomiast dręczyć go obawy o przyjęcie rezultatu przez publiczność. Irlandia stanowiła więc bezpieczne miejsce próby.

Handel komponował zazwyczaj dla konkretnych śpiewaków – w tym wypadku nie miał tego komfortu, stąd też, jak niekiedy się sugeruje, zwiększona rola chóru w oratorium (jego siłę przeciwczył już w *Izraelu w Egipcie*). Obsada, jaką zgromadził w Dublinie pozwalała jednak zapewne sięgnąć wymaganej przez kompozytora wirtuozerii, a wręcz niezwyklej – nawet jak dla Handla – emocjonalności. Wyróżniły się tu przede wszystkim panie, wychwalane m.in. w recenzjach: niejaka Avolio oraz Cibber. Pierwsza musiała być – jak twierdzi m.in. monografista Handla, Donald Burrows – jedyną w pełni profesjonalną śpiewaczką w tej obsadzie, najwyraźniej bardzo dobrą, podczas gdy druga łączyła przede wszystkim dzięki swemu wyjątkowemu aktorstwu. Rzeczywiście, Susanna Cibber, siostra kompozytora Thomasa Arnego, przeszła do historii jako najwybitniejsza aktorka dramatyczna wysp brytyjskich swoich czasów. W śpiewie natomiast pokrywała braki głosowe i techniczne przejmując interpretacją tekstu. Można się domyśleć, że dla oddziaływania *Mesjasza* miało to szczególne znaczenie. Niestety, nie wiemy równie wiele o wykonawcach partii tenorowej i basowej, zwłaszcza ten ostatni ewidentnie budził wątpliwości kompozytora. Chór liczył

najpewniej kilkanaście osób – zliczając możliwych do angażu śpiewaków katedralnych. Burrows stwierdza, że w danym głosie mogły znajdować się 3-4 osoby (Hogwood jednak podaje, dość apriorycznie, liczbę 26 chórzystów).

Mesjasz taki, jakim usłyszano go w Dublinie, różnił się nieco od tego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Przede wszystkim orkiestracją. Popularne arcydzieło zagrane zostało przez zespół o podstawowym składzie, w którym do samych smyczków dołączono muzyków miejskich, czyli trąbki (dwie) i kottę; w basso continuo znalazł się klawesyn i organy, które Handel przywiózł ze sobą. Orkiestrą kierował, ku wielkiemu zadowoleniu kompozytora, zaprzyjaźniony z nim skrzypek, koncertmistrz na dublińskim dworze, Matthew Dubourg. Handel natomiast prowadził chór.

Najważniejszą różnicą wobec wersji podstawowej, obok wspomnianej orkiestracji, jest aria *How beautiful are the feet*, która w Dublinie stała się duetem sopranu i altu. W kilku wypadkach poszczególne numery mają inną długość, np. radykalnie skrócona została aria *Why do the nations*, także *The trumpet shall sound* straciła swoją część da capo (obie arie przeznaczone są dla basu, co wiele mówi o śpiewaku, jakiego Handlowi udało się wówczas znaleźć). Natomiast instrumentalna, pastoralna Pifa prawdopodobnie przybrała postać rozbudowaną o dodatkową część (znajdującą się w partyturze dyrygenckiej, a następnie odrzuconą). Otwarta pozostaje kwestia recytatywów, które miały – wedle drukowanego libretta – zastąpić arie *But who may abide* i *Thou art gone up on high* (obie znowu basowe), a także *Thou shalt break them* (tenorowa): wersja

recytatywna zachowała się jedynie dla pierwszej z nich, pochodzi jednak z lat późniejszych i jej autentyczność jest podważana; z drugiej strony wśród dublińskich nut znajduje się skrócona wersja samej arii. Możliwe więc, że kompozytor już po złożeniu libretta zmienił jednak zdanie na temat przerabiania arii na recytatywy. Podobne szczegóły wielokrotnie rozważał Burrows, a podsumował je John Butt, przygotowując własne nagranie dublińskiej wersji *Mesjasza*. Nie można wprawdzie powiedzieć o niej jako o wersji pierwotnej, ale z pewnością wersji po raz pierwszy zweryfikowanej brzmieniowo i wykonawczo. Tej, w której *Mesjasz* został okrzyknięty najwybitniejszą kompozycją, jaka do tego czasu powstała w dziejach muzyki. Czy jakiegokolwiek utwór zyskał kiedyś tak jednoznaczną ocenę?

Jakub Puchalski



FABIO BIONDI

Urodzony w Palermo. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku pięciu lat, a jako szesnastolatek występował już w wiedeńskim Musikverein z koncertami skrzypcowymi Bacha. Wkrótce potem rozpoczął współpracę jako koncertmistrz z najstłynniejszymi zespołami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki dawnej: La Capella Reial de Catalunya, Musica Antiqua Wien, Il Seminario Musicale, La Chapelle Royale i Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Decydujący krok podjął w 1990 roku zakładając własną orkiestrę Europa Galante. Jej szeroka działalność koncertowa i ogromny sukces fonograficzny (prawie milion sprzedanych płyt) uczyniły z niej najstłynniejszy i najczęściej nagradzany włoski zespół muzyki dawnej. Formacja występuje na najważniejszych estradach świata, a nagrane przez nich płyty stały się rejestracjami referencyjnymi. Sukces krążka *Cztery pory roku* Vivaldiego, zrealizowanego dla Opus 111, w których Biondi kreował partię solową, to wręcz bezprecedensowe osiągnięcie na skalę światową. Zespół nagrywa także muzykę kameralną, przywracając do życia repertuar kompozytorów włoskich XVII i XVIII wieku (Veracini, Vivaldi, Locatelli, Tartini), muzycy sięgają również po sonaty Bacha, Schuberta i Schumanna. Jako dyrygent Biondi realizuje liczne wykonania zapomnianych oratoriów i oper, od A. Scarlattiego (*Messa per il Santissimo Natale, Clori, Dorino e Amore, Massimo Puppieno, Il trionfo dell'onore*) po

Handla (*Poro*). Występował z takimi zespołami, jak Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia w Rzymie, L'Opéra Orchestre National Montpellier, Mahler Chamber Orchestra, Orkiestrą Mozarteum w Salzburgu czy orkiestrami Oper w Nicei i Halle. Renoma Biondiego uczyniła dziś z niego symbol nieustających poszukiwań stylu wolnego od dogmatycznych uwarunkowań i skupionego na dążeniu do oryginalnego języka muzycznego. Od 2005 roku pełni funkcję dyrektora artystycznego orkiestry symfonicznej w Stavanger, z którą zarejestrował dla wydawnictwa Glossa operę *Carlo Re d'Alemagna* A. Scarlattiego, *Arias for Marietta Marcolini* z Ann Hallenberg (nagroda „Diapason d'Or”), a w 2015 oratorium *Morte e sepoltura di Christo* Caldary. W tym samym roku został mianowany dyrektorem muzycznym El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji. W ostatnich sezonach występował w salach koncertowych tej klasy co Cité de la Musique w Paryżu, Hogi Hall w Tokio, Carnegie Hall w Nowym Jorku i Wigmore Hall w Londynie. Za całokształt działalności artystycznej wraz z zespołem Europa Galante otrzymał we Włoszech dwukrotnie nagrodę „Abbiati” od Narodowego Stowarzyszenia Krytyków Muzycznych. Od 2011 roku jest członkiem prestiżowej Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie. Gra na skrzypcach Andrei Guarneriego z 1686 roku oraz Carla Ferdinanda Gagliana z 1766 roku.





FRANCESCA LOMBARDI MAZZULLI

Włoska sopranistka. Gruntowne wykształcenie odebrała w Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi” w Mediolanie oraz w Conservatorio Frescobaldi Ferrara. Sztukę interpretacji oraz techniki wokalne zgłębiała u Luciano Pavarottiego, znajomość repertuaru barokowego u Soni Priny, zaś warsztat doskonaliła pod przewodnictwem Fernando Opy i Viviki Genaux. Jest zdobywczynią wielu nagród oraz laureatką międzynarodowych konkursów, m.in. Handel Singing Competition w Londynie, International Baroque Singing Competition „Francesco Provenzale” w Neapolu, chorwackiego Varaždin Baroque Evenings. Jej działalność artystyczna zaowocowała współpracą z orkiestrami i zespołami wykonawstwa historycznego, jak Accademia Bizantina, Ensemble Baroque de Limoges, La Venexiana, B’Rock Orchestra, Il Complesso Barocco, Les Talens Lyriques, L’Arte del Mondo, Le Musiche Nove, Cappella Neapolitana, I Virtuosi delle Muse, Accademia Montis Regalis czy Europa Galante. Zafascynowana teatrem barokowym angażowana jest do wznowień oper w dzisiejszych czasach zapomnianych, wspominając choćby dzieła *L’Artemisia* czy *La Veremonda*, *l’amazzone di Aragona* Cavalliego. Wykonując główne role dzieł operowych Mozarta, Handla, Monteverdiego czy Verdiego

gości na prestiżowych europejskich festiwalach (Festival of Early Music w Innsbrucku, Handel Festival w Halle, Styriarte w Grazu, MITO Settembremusica, Ravenna Festival, Musikfest Bremen i in.), a także uczestniczy w eksportowych projektach muzyki Starego Kontynentu w świecie Orientu (Bhutan, Japonia, Nowa Zelandia). Brała udział w nagraniach *L’Artemisia* i *La Rosinda* Cavalliego, wydanych przez Ludi Musici i Glossa, *Oberto*, *Conte di San Bonifacio* Verdiego dla OehmsClassics czy *Marc’Antonio e Cleopatra* Hassego dla Deutsche Harmonia Mundi. W 2015 roku ukazał się jej solowy album *Momenti d’amore* prezentujący barokowe arie okresu Seicento. W tym samym roku wzięła udział w projekcie *Trialog: Music for the One God* opublikowanym przez Berlin Classics. Współpracuje z wytwórnią Fra Bernardo, dla której nagrała album *Et in Arcadia Ego* (2014) z zespołem Stella Matutina oraz operę Bertoniego *Orfeo ed Euridice* (2016). Do jej ostatnich aktywności fonograficznych należy nagranie *La Scuola De’ Gelosi* Salieriego dokonane w styczniu tego roku, które ma zostać wydane nakładem Deutsche Harmonia Mundi oraz rola sopranu prowadzącego w nagraniu *Lenzi & Mozart: Sacred Music in Lombardy 1770–80* wydanej przez Pan Classics.

DELPHINE GALOU

Karię rozpoczęła od udziału w Jeunes Voix du Rhin (akademia Opéra national du Rhin), po czym podjęła decyzję o skupieniu się na repertuarze barokowym. Współpracuje 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. Występowała m.in. w Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Montpellier, Royal Opera House w Londynie, Staatsoper Berlin, Theater an der Wien, Theater Basel, w Opéra de Lausanne (otwarcie sezonu 2016/2017), na Handel Festival w Karlsruhe, Schwetzingen Festival, Maggio Musicale we Florencji. Regularnie też prezentuje się jako koncertująca solistka, goszcząc m.in. na Festival de Beaune (tam świetne recenzje po występach w *Rinaldo* i *Alessandro* Handla, *Semiramidzie* Porpory, *Juditha triumphans*, *Orlando furioso* i *L'incoronazione di Dario* Vivaldiego). Blisko związana jest także z Operą w Zurychu (śpiewa tam partie Medora w *Orlando* i Damiry w *La verità in cimento* Vivaldiego oraz Ottona w *L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego).

Występowała z renomowanymi zespołami: z Le Concert d'Astrée (w nowojorskim Lincoln Center w *Aci, Galatea e Polifemo* Handla pod dyr. Emmanuelle Haïm), z Les Musiciens du Louvre-Grenoble, Les Ambassadeurs oraz Les Talens Lyriques (tournée z programem recitalowym skonstruowanym wokół biblijnego tematu *Juditha triumphans*). Wykonywała słynne partie w: *Stabat Mater* Pergolesiego (z Orchestra Filarmonica della Scala), *Mszy h-moll* Bacha (z Orchestra Sinfonica della Rai di Torino), *Mesjaszu* Handla (z zespołem La Cetra pod batutą Andrei Marcona), tegoż *Belshazzara* i *Alcinę* oraz w Bacha *Pasji Janowej* (wraz z Accademia Bizantina i Ottavio Dantone) i *Mateuszowej* (z Holland Baroque Society) i wiele innych. Wśród nagrań z jej udziałem do najwybitniejszych należą: *Vespro per la festività dell'Assunta* Porpory (pod dyr. Martina Gestera, nagranie live w Ambronay), rejestracje dla firmy Naïve: Vivaldiego *Teuzzone* (pod dyr. Jordiego Savalla), *Orlando 1714* (pod dyr. Federico Marii Sardellego) i *L'incoronazione di Dario* (pod dyr. Ottavio Dantone) oraz Rossiniego *Petite Messe Solennelle* (także pod dyr. Ottavio Dantone), ponadto dla wytwórni Deutsche Grammophon *La Concordia dei Pianeti* Caldary (pod dyr. Andrei Marcona).





ANICIO ZORZI GIUSTINIANI

Urodzony we Florencji Giustiniani od dziecka związany był z muzyką. Początkowo przez wiele lat grał na skrzypcach, by w końcu przekierować swe muzyczne zainteresowania na śpiew. Jest absolwentem florenckiego Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini”. Kształcił się pod okiem Fernando Opy. Zadebiutował jako solista w *Te Deum* Charpentiera w Teatro della Pergola w 2001 roku. Jest laureatem wielu konkursów wokalnych m.in. VI „Sacred Music” International Competition w Rzymie i XXXIX Concorso Internazionale per Cantanti „Toti Dal Monte” za główną rolę w *La vera costanza* Haydna. Stawał na deskach Teatro La Fenice, Królewskiego Teatru Operowego w Maskacie, Teatro Real w Madrycie, Teatro Colón w Buenos Aires, L’Opéra des Nations w Genewie, Opéra Royal de Wallonie w Liège, Theater an der Wien, a także uczestniczył w wielu prestiżowych festiwalach jak Salzburg Festival czy Ravenna Festival. Interpretował rolę Ferrando w *Così fan tutte*, Don Ottavio w *Don Giovannim*, Tamino w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Hrabiego Almavivę w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Romeo w *Capuletich*

i *Montecchich* Belliniego, Camille de Rosillon w *Wesołej wdówce* Lehára, Oronte w *Alcinie* oraz tytułową rolę w *Giove in Argo* Handla. Giustiniani był wielokrotnie angażowany do współpracy przez wybitnych dyrygentów i kierowników muzycznych, w szczególności Riccardo Mutiego, pod którego batutą wykonywał *La Betulia liberata* Mozarta, *I due Figaro* Mercadantego, razem z Chicago Symphony Orchestra *Falstaffa* Verdiego, przez Alana Curtisa przy nagraniach oper Handla: *Ezio*, *Berenice*, *Giove in Argo*, *Ariodante*, a także przez René Jacobsa, pod którego kierownictwem wcielał się w postać Evandro w *Alceste* Glucka oraz Telemaco i Giove w *Il ritorno d’Ulisse in patria* Monteverdiego. Współpracował z Philippem Jaroussky, Ottaviem Dantone, Andrease Speringiem, Antonello Manacordą, Markiem Minkowskim, Emmanuelle Haïm, Claudio Caviną, Fabio Biondim, wykonując m.in. dzieła Handla, Donizettiego, Mozarta, Strawińskiego, Hassego, Gounoda, Haydna, Caldary. Nagrywał dla Deutsche Grammophon, Virgin EMI Records, Glossa, Bongiovanni, Hyperion, Ducale Music, Naxos, Dynamic.

ROBERTO LORENZI

Urodzony w 1990 roku, absolwent Istituto Superiore di Studi Musicali „Luigi Boccherini” w Lukce. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Alfonso Antoniozziego, Roberto Coviello, Stefano Gianniniego, Reinaldo Maciasa, Francisco Araizę, Luanę DeVol. Obecnie kształci się u Shermana Lowe. Profesjonalnie zadebiutował w mediolańskiej La Scali w wieku 22 lat. Wystąpił wówczas w operze *Cyganeria* Pucciniego pod batutą Daniele Rustioniego, u boku Anny Netrebko i Angeli Gheorghiu. W 2013 roku brał udział w prestiżowym Young Singers Project w ramach festiwalu w Salzburgu. W tym samym roku dołączył do Opernhaus w Zurychu, gdzie jest członkiem International Opera Studio. Jest zdobywcą I nagrody w konkursie młodych śpiewaków AsLiCo. Ponadto został nagrodzony za rolę Don Basilia w specjalnej produkcji *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego w Lombardii. Jest również laureatem konkursów operowych Titta Ruffo i Riccardo Zandonai oraz finalistą BBC Cardiff Singer of the World 2017. Na deskach opery w Zurychu stawał jako Lorenzo w *Capuletich*

i *Montecchich* oraz jako Przeor w *Nieznajomej* Belliniego, Montano w *Otelli* Verdiego, Caronte w *Orlando paladino* Haydna, Geronimo w *Il matrimonio segreto* Cimarosy, Zuniga w *Carmen* Bizeta, Publio w *Łaskawości Tytusa* Mozarta. W repertuarze operowym Rossiniego wcielał się m.in. w rolę Alidoro w *Kopciuszk*u, Don Prudenzi w *Podróży do Reims*, Le Gouvernuer w *Le Comte Ory*. Ponadto występował na deskach europejskich teatrów i oper interpretując m.in. rolę Ferrando w *Trubadurach* Verdiego razem z Associazione Lirica e Concertistica Italiana, Dalanda w *Latającym Holendrze* Wagnera w ramach projektu Opera Domani. Wykonywał tytułową rolę w *Don Giovannim* oraz Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* Mozarta. W repertuarze koncertowym Lorenzi ma również w swoim repertuarze m.in. *Requiem* Verdiego oraz *Requiem d-moll* Mozarta. Występował w Teatro Olimpico w Rzymie, Teatro Comunale w Bolonii, Teatro Regio w Turynie, Concertgebouw w Amsterdamie, a także w Teatro Verdi w Pizie, Teatro del Giglio w Lukce, Opéra de Lille i Giardino Scotto (Cittadella Nuova) w Pizie.





EUROPA GALANTE

Zespół założony w 1990 roku przez skrzypka Fabia Biondiego, pragnącego stworzyć włoską orkiestrę instrumentów z epoki, wykonującą wielkie dzieła repertuaru barokowego i klasycznego. Grupa znana jest z wirtuozerii i pełnego energii, często niemal drapieżnego stylu gry, z którym umie jednak łączyć włoską – a zarazem barokową – śpiewność. Jej interpretacje odznaczają się nie tylko rytmicznym wigorem, lecz także plastycznością i szczególną wrażliwością na bogactwo barw. Już pierwsza z płyt zespołu, z koncertami Vivaldiego, zdobyła ważne nagrody („Premio Cini”, „Choc dé la Musique”), a w kolejnych latach formacja otrzymała szereg najbardziej spektakularnych wyróżnień międzynarodowej krytyki. Wiele z płyt Europa Galante pozostaje nieblaknącym punktem odniesienia dla innych zespołów – a dotyczy to nawet najpopularniejszych utworów, jak *Cztery pory roku* i innych koncertów Vivaldiego czy *Concerti grossi* op. 6 Corellego. Zespół pozostaje największym autorytetem w kwestii wykonawstwa włoskiej muzyki na smyczki z XVII i XVIII wieku. Grupa występuje w najważniejszych salach na całym świecie, od La Scali w Mediolanie do Suntory Hall w Tokio, od Opery w Sydney po Lincoln Center w Nowym Jorku. We Włoszech, współpracując z Accademia Nazionale di Santa Cecilia, prowadzi poszukiwania i realizuje prezentacje oratoryjnych dzieł

włoskiego XVIII wieku – projekt ten pozwolił przywrócić do życia m.in. *La Passione di Gesù Cristo* Antonio Caldary, *Sant’Elena al Calvario* Leonardo Leo, *Gesù sotto il peso della croce* Gian Francesco de Mayo, *La Santissima Annunziata* Alessandra Scarlatti. Z tym ostatnim kompozytorem orkiestra związana jest szczególnie blisko, wiele uwagi poświęcając propagowaniu jego twórczości (repertuar oratoryjny i operowy), we współpracy z Festival Scarlatti w Palermo. Bardzo istotną częścią repertuaru Europa Galante pozostaje od lat muzyka operowa XVII i XVIII wieku – wśród sukcesów można wymienić realizacje utworów Vivaldiego, Cavallego, naturalnie także Scarlatti, Hassego i Handla, ale również Haydna i innych (często dzieł zupełnie zapomnianych). W ostatnich latach zespołowi zdarzało się sięgać po belcantowe opery romantyczne, realizowane m.in. w Warszawie podczas festiwalu Chopin i jego Europa. Wieloletnia współpraca z wydawnictwem Opus 111 przyniosła szereg płyt, które regularnie zdobywały najważniejsze nagrody międzynarodowej krytyki. Obecnie zespół publikuje swe nagrania w wydawnictwie Glossa (*I concerti dell’addio* Vivaldiego nagrodzone „Diapason d’Or”, operę *Silla* Handla, zarejestrowaną na żywo podczas koncertu w wiedeńskim Konzerthaus, a także koncerty skrzypcowe Jean-Marie Leclaira). Europa Galante rezyduje przy parmeńskiej Fondazione Teatro Due.

SCHOLA CANTORUM GEDANENSIS

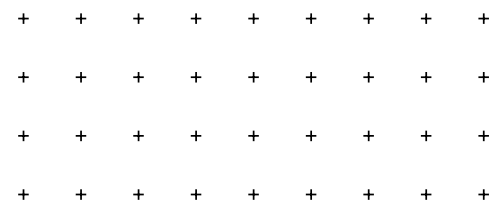
Zespół wokalny założony w 1978 roku przez Ireneusza Łukaszewskiego, a od roku 1983 prowadzony przez jego brata, Jana. Składa się z 24 zawodowych śpiewaków i daje rocznie od 80 do 100 koncertów, przygotowując łącznie ponad 50 programów. Repertuar chóru sięga od muzyki a cappella po duże formy oratoryjne, operowe i symfoniczne, od średniowiecza do muzyki współczesnej, której Schola jest szczególnie cenionym wykonawcą. Na przestrzeni lat dokonała prawykonań ponad 550 utworów, w tym takich kompozytorów, jak Henryk Mikołaj Górecki czy Krzysztof Penderecki. Swoją muzykę dedykowali chórowi najwybitniejsi kompozytorzy polscy, m.in. Wojciech Kilar, Augustyn Bloch, Krzysztof Meyer, Andrzej Koszewski, Paweł Łukaszewski. Zespół jest jedynym chórem posiadającym w repertuarze komplet dzieł Krzysztofa Pendereckiego, które ponadto utrwalił w nagraniach. Pierwsza płyta *Complete Choral Works*, zarejestrowana na specjalne zaproszenie samego kompozytora, została nagrodzona w 2010 roku prestiżową nagrodą „Orphée d’Or” („Złoty Orfeusz”),

przyznaną przez francuską L’Académie du Disque Lyrique za najlepsze nagranie muzyki chóralnej. Zespół był ponadto 18-krotnie nominowany do nagrody „Fryderyk”, zdobył łącznie 5 statuetek. Najwyższe kwalifikacje techniczne i jakość brzmienia od lat pozwalają ansamblowi na utrzymywanie współpracy z najlepszymi światowymi orkiestrami (m.in. Academy of Ancient Music, Divino Sospiro, Neue Düsseldorfer Hofmusik, Concilium musicum Wien, Sinfonią Varsovią, NOSPR, Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia Amadeus) oraz znakomitymi dyrygentami chóralnymi, jak Eric Ericson, Uwe Gronostay, Frieder Bernius i Stephen Layton. Zespół często występuje na międzynarodowych festiwalach: Warszawska Jesień, Wratislavia Cantans, Rendez-vous musique nouvelle czy Soundstreams. Tournée koncertowe wiodą go po niemal całej Europie, a także po Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Japonii. Chór zarejestrował ponad 80 płyt, a dawniej także kaset magnetofonowych i video, nagrywał dla wielu polskich i zagranicznych rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych.



15 grudnia
piątek
godz. 17:30
Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

CORINA MARTI / MICHAŁ GONDKO



+ FANTASIAE, CANTIONES ET CHOREAE

Corina Marti
klawesyn renesansowy
Michał Gondko
lutnia renesansowa

Tabulatura Jana z Lublina Rex Bona cor[ea?]	1540 Anonim Mikołaj z Krakowa (?)	Tabulatura Jana z Lublina Jeszcze Marczyne Haÿduczkÿ Praeambulum super d Vita in ligno moritur Rex autem David	1540 Anonim Mikołaj z Krakowa (?) Anonim Ludwig Senfl Antonio de Ribera
Tabulatura Benedictusa de Drusina Fantasia	1556	Wacław z Szamotuł Kryste dnyu nassey swyatlosci	ca. 1524–ca. 1560
Tabulatura Jana z Lublina Ave ierarchia	1540 Mikołaj z Krakowa	Tabulatura Emanuela Wurstisena Potorae Koniginn inn Polen Tantz	lata 90. XVI wieku Anonim
Partesy monachijskie Polnischer Tantz	ca. 1540 Anonim	Gdańska tabulatura organowa Fantasia primi toni	1591 Anonim
Melodiæ ná psalterz polski Kleszczmy rękoma	1580 Mikołaj Gomółka	Tabulatura Christophä Löffelholza Ein gutter polnischer Tantz	1585 Anonim
Tabulatura Matthaeusa Waissela 5 Polnische Tántze	1591		
Tabulatura Jana z Lublina Praeambulum in G per B Zaklólam szÿa Tharnem	1540 Mikołaj z Krakowa (?) Mikołaj z Krakowa		
Tabulatura lipska Chorea polonica Cantio polonica	ca. 1619 Ambroży Albert Długoraj Anonim		

XVI stulecie nazywane jest często złotym wiekiem muzyki polskiej. W jego szczytowym okresie, za panowania Zygmunta Starego (1506–1548) i Zygmunta II Augusta (1548–1572), działali w Polsce wybitni kompozytorzy o wysokim kunszcie, których utwory były wykonywane w różnych ośrodkach Europy. Byli to: Sebastian z Felsztyna, Mikołaj z Krakowa, Wacław z Szamotuł, Marcin Leopolita, Krzysztof Borek, Mikołaj Gomółka, Tomasz Szadek, Cyprian Bazylik, Krzysztof Klabon, Wojciech Długoraj, Jakub Polak, Mikołaj Zielenieński – by wymienić tylko najważniejszych. W Polsce prezentowane były również całkiem współczesne dzieła najwybitniejszych twórców Europy. Muzyka rozbrzmiewała w komnatach królewskich, w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, a także w posiadłościach magnatów oraz w wielu klasztorach i kościołach, posiadających swoje własne kapele.

XV i XVI wiek to także czas bujnego rozwoju muzyki organowej i lutniowej. Wcześniej nie miała ona samodzielnego charakteru. Utwory wykonywane na organach były prostymi opracowaniami kompozycji wokalnych, niewykorzystującymi specyfiki gry organowej i brzmienia instrumentu. Muzykę przeznaczoną specjalnie na instrumenty klawiszowe zaczęto pisać właściwie dopiero od XV wieku.

Kompozycje organowe i lutniowe zapisywano w systemie notacji zwanej tabulaturą, która była stosowana do początku XVII wieku. Dźwięki notowano w układzie partyturowym (czyli w pionach – w odróżnieniu od muzyki wokalne, która była zapisywana w głosach), lecz nie za pomocą

nut, a innego rodzaju znaków. W tabulaturach organowych były to litery (choć w niektórych tabulaturach nutami był zapisywany najwyższy głos), nad którymi umieszczano poziome kreski oznaczające oktawy oraz pionowe kropki i kreski oznaczające wartości dźwięków. Z kolei w tabulaturach lutniowych linie zapisu muzycznego reprezentowały struny instrumentu, a dźwięki oznaczano używając cyfr arabskich, określających poszczególne progi podwyższające dźwięk o pół tonu. Zasady zapisu tabulaturowego, zarówno organowego, jak i lutniowego, różniły się w szczegółach w zależności od danego ośrodka i okresu, w którym były sporządzane.

Wiek XVI to okres szczególnej obfitości tabulaturnych organowych i lutniowych. Sporządzane były w całej Europie, ich liczba szybko wzrastała w XVI i XVII wieku. Wśród nich było kilka niezwykle ważnych zabytków polskich, m.in.: Tabulatura Jana z Lublina (1537–1548), Tabulatura organowa z Kościoła św. Ducha z ok. 1548 roku, Krakowska tabulatura lutniowa z ok. 1555 roku, Tabulatura organowa z Łowicza z ok. 1580 roku (znana też jako Tabulatura Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego). W tabulaturach reprezentowane były prawie wszystkie ówczesne gatunki muzyczne uprawiane w Europie Zachodniej: wielogłosowe opracowania fragmentów mszy, sekwencje, magnificat, antyfony, psalmy (motety), a ponadto pieśni religijne i świeckie madrygały, tańce najrozmaitszego pochodzenia i wreszcie preambula, czyli utwory czysto instrumentalne, spełniające rolę przygrywek do utworów wokalnych, często o formie swobodnej, improwizacyjnej, ale też z domieszką czynnika kontrapunktycznego.

Z ostatnich lat panowania króla Zygmunta Starego pochodzi bezcenny zabytek polskiej kultury muzycznej: Tabulatura organowa Jana z Lublina, będąca najobszerniejszym XVI-wiecznym dziełem tego typu w Europie, zawierającym około 500 utworów. Jan z Lublina był zakonnikiem klasztoru kanoników regularnych w Kraśniku pod Lublinem, a jego zbiór zawiera utwory najważniejszych ówczesnych kompozytorów europejskich i polskich, pokazując jak szeroki był repertuar muzyki wykonywanej w Polsce. Znajdują się w niej dzieła m.in. Josquina des Près, Clementa Janequina, a także wiele utworów polskich, m.in. Mikołaja z Krakowa, Mikołaja z Chrzanowa, Seweryna Konia i kompozytorów anonimowych, opatrzone jedynie inicjałami. Tabulatura zawiera także łaciński traktat o kompozycji z przykładami nutowymi i wskazówki o strojeniu organów.

Tabulatura Jana z Lublina zawiera także bogaty zasób tańców, jest ich 36, a wśród nich 18 autorstwa Mikołaja z Krakowa. Tańce były typowo renesansowym gatunkiem twórczości, a utwory z tabulatury są przekrojem repertuaru całej europejskiej muzyki tanecznej I połowy XVI wieku. Znajdujemy tu tańce włoskie, francuskie, niderlandzkie, niemieckie, hiszpańskie. Ale przede wszystkim wiele tańców z polskimi tytułami lub wskazującymi na polskie pochodzenie: *Zaklólam szję Tharnem*, *Jeszcze Marczyne* oraz tańce o nazwach wskazujących na ich środowiskowy charakter, np. królewski (*Rex*) czy chłopski (*Bauerntanz*).

„Polnischer Tanz”, „chorea polonica”, „polacca” to tytuły, które pojawiały się wówczas bardzo często w całej Europie przynajmniej w kilkudziesięciu rękopiśmiennych i drukowanych tabulaturach organowych i lutniowych

z XVI i XVII wieku, na przykład w tabulaturach: lutniowej z Norymbergi z 1544 roku, działającego w Elblągu lutnisty Benedictusa de Drusina z 1556 roku, organowej Ammerbacha z 1583 roku, w rękopisie Christopha Löffelholta z 1585 roku, lutniowej Emanuela Wurstisena z Bazylei z roku 1590, lutniowej Matthaeusa Weissela z 1591 lub 1592 roku, Gdańskiej tabulaturze organowej z 1591 roku czy lutniowej Wojciecha Długoraja z Lipska z około 1619 roku.

Tańce na ogół odznaczają się bardzo prostą budową opartą na szeregowaniu i powtarzaniu krótkich fraz, zdań i okresów. Często podporządkowane są jednej głównej zasadzie formalnej – zestawieniu części powolnej w takcie parzystym z szybką w takcie trójdzielnym. Typowym zjawiskiem była więź melodyczna między nimi: część szybka była wariacją części powolnej. Linia melodyczna była najczęściej w głosie najwyższym, a towarzyszyły jej pionowe akordowe. Taka faktura była typowa dla muzyki lutniowej, bo w muzyce organowej takie rozdzielenie planów było natomiast mniej wyraziste ze względu na podział materiału dźwiękowego na partie dwóch rąk z możliwością prowadzenia kilku planów melodycznych.

Czy tańce te posiadały cechy typowo polskie? Nie zawierały jeszcze rytmu polonezowego, który wykształcił się dopiero w połowie XVII wieku. W wielu z nich zauważyć możemy natomiast ruchomy akcent, czasem padający na drugą i trzecią część taktu, co mogłoby nasuwać skojarzenia z dużo późniejszymi tańcami mazurowymi. Dokładniejsze studia nad tym tematem doprowadziły jednak do wniosku, że pod względem metrycznym tańce określane jako „polskie” to niemal wyłącznie znane w całej Europie włoskie

pawany, gagliardy, correnty itp. Polskimi elementami mogły być nawiązania do znanych i popularnych wówczas melodii, jak na przykład w *Cantio polonica* Wojciecha Długoraja z tabulatury lipskiej, wykorzystujące melodię XVI-wiecznej kolędy *Nuż my dziś krześcijanie*, zachowanej w rękopisie w klasztorze w Staniątkach. Większości takich powiązań nie jesteśmy w stanie dziś odtworzyć, choć możemy podejrzewać ludowe inspiracje niektórych melodii.

Takich właśnie inspiracji możemy się doszukiwać w wielu psalmach Mikołaja Gomółki, szczególnie tych związanych z tekstami radosnymi. Kompozytorowi udało się uzyskać w wielu z nich element „skoczności” przez wprowadzenie rytmu punktowanego lub – jak w psalmie XLVII *Kleszczmy rękoma* – powtarzanej prostej formuły rytmicznej w metrum trójdzielnym. Pochodzenie melodii psalmów z obiegowych formuł muzyki popularnej XVI wieku zdaje się sugerować fragment przedmowy kompozytora do wydania *Melodii na Psalterz polski* (Kraków, 1580): „Są taciuchno uczynione, / Prostackom nie zatrudnione / Nie dla Włochów, dla Polaków / Dla naszych prostych domaków”.

W programie przedstawiającym polską muzykę instrumentalną XVI wieku usłyszymy także transkrypcję zachowanej w Kancjonale puławskim, a wydanej przez Łazarza Andrysowicza w Krakowie w 1556 roku popularnej 4-głosowej pieśni Wacława z Szamotuł *Kryste, dniu naszej światłości*, opartej na hymnie tacińskim *Christe, qui lux est et dies*.

Andrzej Sitarz



CORINA MARTI

Szwajcarska flecistka i klawesynistka. Studiowała repertuar barokowy w Akademii Muzycznej w Lucernie pod kierunkiem Liane Ehlich i Petera Solomona. Następnie poświęciła się muzyce średniowiecza i renesansu – jej interpretacje zgłębiała w Schola Cantorum Basiliensis, gdzie kształciła się pod kierunkiem Pierra Hamona i Kathrin Bopp. Nagrywa i występuje w Europie, Japonii, na Bliskim Wschodzie oraz w obu Amerykach. Gościła na festiwalach muzyki dawnej w Antwerpii, Utrechcie, Brugii, Ratyzbonie i Bazylei. Dzieliła scenę z takimi zespołami, jak Hespèrion XXI, Coro della Radiotelevisione Svizzera Italiana, Jerusalem Baroque Orchestra czy Arte dei Suonatori. Razem z Michałem Gondko założyła i prowadzi zespół La Morra, uważany za jedną z wiodących formacji w dziedzinie muzyki późnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Prasa określa ich interpretacje jako „wspaniałe” („Le Monde”), „wysokiej jakości” („El País”), „trzymające w napięciu” („Gramophone”). Corina Marti i Michał Gondko występują także w duecie, realizując programy z wczesnym repertuarem na instrumenty strunowe. Owocem ich zainteresowań w tej dziedzinie jest

m.in. płyta *Von edler Art* poświęcona najstarszym niemieckim źródłom muzyki na te właśnie instrumenty. Sama Marti nie ogranicza się jednak do muzyki dawnej. Wykonuje z powodzeniem repertuar współczesny, zarówno jako solistka, jak i we współpracy z zespołami kameralnymi. Swobodnie porusza się między historycznymi stylami muzycznymi. Jej dyskografia obejmuje m.in. XIV-wieczną muzykę instrumentalną (solowy album *I dilettosi fiori*), włoskie pieśni i muzykę klawesynową wczesnego renesansu, jak również dzieła koncertujące i kameralne F. Manciniego, A. Scarlattiego, Ch. Dieuparta i Bacha. Przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza artystka nagrała niedawno płytę z repertuarem z Tabulatury Jana z Lublina. Corina Marti jest także aktywna na gruncie naukowym. Od 2003 roku wykłada grę na flecie oraz wczesnych instrumentach klawiszowych w Schola Cantorum Basiliensis. Prowadziła również kursy interpretacji m.in. w Hadze i Tel Awiwie. Jej działalność artystyczna oraz badawcza inspirowała kolejne pokolenia wykonawców, zaś gra na instrumentach historycznych przyciąga dzięki niej nowych adeptów muzyki dawnej.





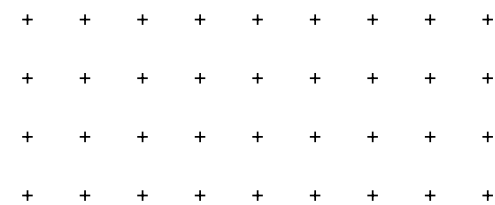
MICHAŁ GONDKO

Lutnista, urodzony w Warszawie w 1976 roku, związany ze Schola Cantorum Basiliensis. Początkowo uczył się gry na gitarze klasycznej, by następnie poświęcić się historycznym instrumentom szarpanym z rodziny lutni. W grze na nich kształcił się w Bazylei u Hopkinsona Smitha. Koncertował w większości krajów europejskich, w Stanach Zjednoczonych, Chinach i na Bliskim Wschodzie, występując zarówno jako solista, jak i członek zespołów, dzieląc scenę z takimi muzykami, jak Jordi Savall, Emma Kirkby, Martin Gester, Joel Frederiksen, Vladimir Ivanoff. Jego działalność łączy się jednak przede wszystkim z zespołem muzyki dawnej La Morra, który założył w 2000 roku i który prowadzi wraz z żoną, Coriną Marti, grającą na fletach i instrumentach klawiszowych. Liczne koncerty i nagrania zespołu wzbudzają entuzjazm krytyki i publiczności. Potwierdzeniem tego gorącego odbioru są nagrody za opublikowane dotychczas albumy płytowe, wśród nich: „Diapason d’Or”, „Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik”, „Noah Greenberg Award” (nagroda American Musicological Society), „Fryderyk” (nagroda polskiego przemysłu fonograficznego) oraz

nominacje do nagród „Gramophone” i „International Classical Music Award”, a także wysokie oceny w międzynarodowej prasie muzycznej. Najnowszy album zespołu to *The Lion’s Ear: A Tribute to Leo X, Musician among Popes*. Jako solista Michał Gondko wydał natomiast album *Polonica*, poświęcony renesansowej muzyce lutniowej związanej z Polską. „Lute Society of America Quarterly” ocenił, że „w grze Michała Gondko frazy przechodzą jak improwizowane myśli, w wyścigu poprzez wyobraźnię – efekt, o który zabiega wielu, ale bardzo niewielu go osiąga”. Sugestywna muzykalność i przygotowane pod kątem naukowym programy koncertowe stały się znakami rozpoznawczymi pracy artysty. Z jednej strony postawa ta odzwierciedla historycznie świadome podejście do wykonawstwa muzycznego, zgodne z zasadami *alma mater* lutnisty, Schola Cantorum Basiliensis, z drugiej – jego wiarę, że przepętiona inspiracją muzykalność jest skutecznym i wystarczającym remedium przeciw ograniczeniom interpretacyjnych kanonów i potrafi z wykonawstwa muzyki dawnych stuleci stworzyć całkowicie współczesny akt muzycznej ekspresji.

15 grudnia
piątek
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE



+ MADRIGALI

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Rossana Bertini
sopran
Francesca Cassinari
sopran
Elena Carzaniga
alt
Giuseppe Maletto
tenor
Raffaele Giordani
tenor
Daniele Carnovich
bas

Carlo Gesualdo
1566–1613

Madrigali libro primo (1594)
Baci soavi e cari

Madrigali libro quatro (1596)
Or che in gioia

Madrigali libro sesto (1611)
Se la mia morte brami
Volan quasi farfalle
O dolce mio tesoro
Tu segui o bella Clori

Madrigali libro quinto (1611)
T'amo mia vita

Madrigali libro sesto (1611)
Il sol qual or più splende

Madrigali libro sesto (1611)
Al mio gioir il ciel si fa sereno
Resta di darmi noia
Quando ridente e bella
Deh, come invan sospiro
Candido e verde fiore

Madrigali libro terzo (1595)
Dolcissimo sospiro

Madrigali libro sesto (1611)
Chiaro risplender suole
Moro lasso, al mio duolo

Carlo Gesualdo niemal od 100 lat uznawany jest za jedną z najbardziej intrygujących postaci w historii muzyki. Trudno rozstrzygnąć, czy melomanów bardziej pociąga świat chromatyki i dysonansów roztaczany przez kompozytora w jego znakomitych madrygatach, czy świat okrucieństwa, szaleństwa i perwersji, przedstawiany przez niestrudzonych biografów o różnych specjalnościach: psychologów klinicznych, historyków prawa, wreszcie muzykologów ewolucjonistycznych.

Sprawa Gesualda wróciła do obiegu naukowego i artystycznego w 1926 roku, po niemal 300 latach zapomnienia, a to za sprawą pracy Cecila Graya i Petera Warlocka o znamiennym tytule *Carlo Gesualdo, prince of Venosa, musician and murderer*. „Moda” na Gesualda rozpoczęła się jednak na dobre w drugiej połowie XX wieku, m.in. dzięki Aldousowi Huxleyowi i Igorowi Strawieńskiemu, kolejnym artystom wyklętym, wielokrotnie sprzeciwiającym się gustom mieszczańskiej publiczności. Opis doświadczeń lektury słuchowej madrygatów w biblii hippisów – *The Doors of Perception* z 1954 roku, a następnie balet *Monumentum pro Gesualdo* z 1960 roku do orkiestrowanych przez Strawieńskiego madrygatów nieśmiało zapowiadały moment wtargnięcia muzyki zuchwałego księcia do kultury, a nawet popkultury. Od tego czasu datuje się początek zawrotnej kariery jego osobliwej muzyki w praktyce wykonawczej. Po zwyrodniałą, acz satysfakcjonującą odtwórczo polifonię sięgają zarówno amatorskie chóry lubujące się we współczesnej muzyce chóralnej, jak i wiodące zespoły wokalne specjalizujące się w wykonawstwie muzyki dawnej.

Pierwsza księga madrygatów Gesualda ukazała się w 1594 roku, cztery lata po osławionym morderstwie dokonanym zgodnie ze zwyczajowym prawem na niewiernej żonie i jej kochanku. Z 1593 roku zachowało się świadectwo intensywnej pracy twórczej Gesualda w postaci listu Emilia de Cavalieriego o treści: „Księżę Venosy, który chciałby spędzać czas na niczym więcej niż śpiewaniu i muzykowaniu, dzisiaj zmusił mnie do wizyty i przetrzymywał siedem godzin. Myślę, że po tym nie będę słuchał muzyki przez kolejne dwa miesiące”. Do 1596 roku w Ferrarze ukazały się już cztery księgi madrygatów, ostatnie dwie dopiero w 1611 roku w Neapolu. Każda kolejna zawierała coraz to bardziej odstające od zwyczajowej, wokalne polifonii rozwiązania. Pierwsze cztery księgi doczekały się dwóch przedruków w Wenecji za życia kompozytora, gdzie również po jego śmierci wydano – w latach 1614–1619 – cały komplet sześciu ksiąg madrygatów. Łączna liczba wydań madrygatów Gesualda to 24, a korowód zamyka monumentalne wydanie zbiorowe z Neapolu z 1626 roku w formie partytury [sic!]. Jest ona o tyle znamienna, że istnieją przesłanki pozwalające sądzić, iż Gesualdo komponował z wykorzystaniem partytury w czasach, kiedy wyobraźnia muzyczna kompozytorów, budowana skrupulatnie na regułach skal modalnych, pozwalała na przeprowadzenie procesu twórczego bez posilkowania się widokiem synchronicznych głosów struktury polifonicznej. Notoryczne wykroczenia względem uznanych zasad kontrpunktu wymagać musiały od kompozytora uważnego śledzenia spłotu linii melodycznych, tkanka muzyczna jego autorstwa nie jest bowiem nieudolna, lecz kunsztowna w swojej odmienności względem szesnastowiecznych kanonów piękna polifonii.

Karol Stromenger pisał w artykule *Alchemik muzyki* w „Gazecie Polskiej” z 1934 roku, że Gesualdo „[...] stał się poszukiwaczem na własną rękę. Prymitywna jeszcze harmonia, zaledwie wyzwolona z kościelnych tonacji, wydawała mu się najważniejszym problemem postępu. Był inteligentnym prekursorem, ale postęp nie da się zawsze zgwałcić. [...] Oto przykład modernisty, którego śmiałość nie prowadziła do odkrycia i nie przyjęła się”. Ewolucjonistyczna historiografia muzyczna upatrzyła sobie muzykę Gesualda jako wyprzedzający swoje czasy ewenement, który ze względu na radykalizm nie znalazł kontynuacji w muzyce kolejnych pokoleń. W tym paradygmacie sformułowane są również opinie, że podobny stan schromatyzowania i harmonicznego niefrasobliwości osiągnęli dopiero na drodze długotrwałych przemian kompozytorzy drugiej połowy XIX wieku.

Wbrew temu, co twierdzą niektórzy historiografowie, twórczość Gesualda nie była zjawiskiem zupełnie odosobnionym. W dużej mierze wzorował się on na madrygatach Luzzasco Luzzaschiego. Zaskakujące następstwa współbrzmień oraz nagromadzenie chromatyki, daleko wychodzące poza stosowane w profesjonalnej muzyce przełomu XVI i XVII wieku zasady kontrpunktu, cieszyły się uznaniem grupy włoskich kompozytorów. Do artystycznych spadkobierców Gesualda należał m.in. Giovanni de Macque. Co ciekawe, pomimo licznych powiązań i kontaktów z członkami Cameraty florenckiej, Gesualdo nie zaadaptował *stile moderno*, a madrygaty nie były według niego przeznaczone do wykonywania z towarzyszeniem instrumentów. Kompozytora cechowało usilne przywiązanie do linearyzmu muzyki XVI wieku.

Historia recepcji muzyki Gesualda to kroniki neapolitańskich naśladowców, wieloletniego zapomnienia, uprzedzonych muzykologów, pogardliwych piewców kanonu, w końcu muzycznych admiratorów i psychoanalityków. Począwszy od XVII wieku przez długi czas twórczość Gesualda odbierana była jako przejaw radykalnego manieryzmu stylu polifonicznego, chybionego z perspektywy większości przedstawicieli muzyki późniejszych pokoleń. Dopiero wiek XX, doświadczony podobną swobodą w traktowaniu współbrzmień i muzycznej narracji przyniósł nowe odczytanie madrygatów Gesualda. Z pewnością nośne było porównywanie stopnia kompozytorskiego rozpasania księcia Venosy z Ryszardem Wagnerem, promowane między innymi w onirycznym dokumencie Wernera Herzoga *Tod für fünf Stimmen* z 1995 roku.

Muzyka Gesualda niestety nawet współcześnie jest rzadko analizowana i interpretowana w oderwaniu od jego biografii, a jeśli już, to przybiera hybrydyczne formy analityczne, polegające na tabelarycznym zestawianiu następstw interwałowych. Obsesja pokuty – bo jakżeby inaczej mógł przepracować swoje haniebne uczynki siostrzeniec św. Karola Boromeusza – miała przejąć kontrolę nad wyobraźnią muzyczną i determinować stosowane przez kompozytora rozwiązania warsztatowe, a także kontrolować rękę, która na przemian wypełniała papier madrygatami i dokonywała samobiczowania. W pracach z końca ubiegłego wieku z perwersyjną usilnością badacze uwypuklali motyw sadyzmu, który rzekomo miał być przejawem homoseksualizmu [sic!] księcia. Natrętna produkcja muzyki mocno podkreślającej manierystycznymi chwytami retorycznymi znaczące słowa (śmierć, cierpienie etc.), jako wyraz skrucy i próba radzenia sobie z żalem za własne grzechy? Brzmi jak mocno naciągana teza.

Z relacji osób współczesnych kompozytorowi jego obraz jawi się jako osoby bezwzględnie poświęconej muzyce, przez Anthony’ego Newcomba trafnie nazwanej melomaniakiem. Charakterystyczne deprecjonowanie za życia księcia jego muzycznej pasji, jako nieprzystającej do wysokiego urodzenia, analogiczne jest do narracji o ambitnych kobietach z przeszłości, dla których profesjonalne zajmowanie się muzyką było nieosiągalne lub negatywnie postrzegane ze względu na kulturowe konwenanse. Na szczęście uparty i ekstrawagancki książę nie liczył się z opinią socjety i pozostawił po sobie sześć nieprzeciętnych ksiąg madrygałów. Kolejnym poziomem deprecjacji świadomych zabiegów artystycznych kompozytora jest przypisywanie jego muzyki chorobie psychicznej.

Od momentu ponownego odkrycia muzyki Gesualda w XX wieku, postaci kompozytora i jego muzyce towarzyszyło przesadne zainteresowanie biografią, stanem zdrowia i popełnionymi zbrodniami. Choć obraz mordercy-szaleńca-wizjonera jest perspektywą kuszącą i dobrze się sprzedaje w podtytułach popularnych biografii, to jednak gwoździem naukowe i artystycznej rzetelności należałoby Gesualda potraktować jak każdego innego twórcę – docenić inwencję człowieka, a nie szukać objawów pomieszanego zmysłu, wyrzutów sumienia i paktu z diabłem.

Sonia Wronkowska



LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Grupa powstała w 2008 roku z inicjatywy Rossany Bertini, Giuseppe Maletto i Daniela Carnovicha, którzy – ze swym ponad dwudziestoletnim doświadczeniem w śpiewaniu repertuaru madrygałowego i polifonii sakralnej w czołowych włoskich formacjach – postanowili rozpocząć własną działalność artystyczną. Do zespołu dołączyli wkrótce Francesca Cassinari, Elena Carzaniga, Raffaele Giordani i Marco Scavazza. Pierwszych nagrań zespół dokonał w 2009 roku wraz z I Barocchisti (L'Amfiparnaso Orazio Vecchiego dla RSI), a także w ramach cyklu *opera omnia* Palestriny (I księga madrygałów). Samodzielny debiut dyskograficzny grupy miał miejsce w 2011 roku. W wydawnictwie Arcana ukazała się wówczas antologia madrygałów do tekstów z *Orlando furioso* Ariosta. Ten sam program wykonywany był podczas prestiżowych festiwali w Rawennie i Utrechcie. W 2013 roku zespół rozpoczął współpracę z wytwórnią Glossa, publikując VI księgę madrygałów Gesualda z okazji 400. rocznicy śmierci kompozytora. Płyta zdobyła

nagrody: „Choc” pisma „Classica” i „Diapason d'Or de l'Année 2013” magazynu „Diapason” w kategorii muzyka dawna. Następnie ukazała się I księga madrygałów Luki Marenzia, nagrodzona „Diapason d'Or” i prestiżową „Gramophone Classical Music Award 2014”. Kolejnym projektem wydawniczym formacji były responsoria i inne, dotąd niepublikowane utwory religijne Gesualda, wyróżnione m.in. „Diapason d'Or” i „Choc” pisma „Classica”. Z kolei V księga madrygałów Marenzia otrzymała „Diapason d'Or”, „Editor's Choice” magazynu „Gramophone” oraz „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. Ostatnio ukazał się krążek z sakralną muzyką Monteverdiego. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach, jak MITO Settembremusica, Unione Musicale w Turynie, Schwetzingen SWR Festspiele, RheinVokal, Stour Music, a także w prestiżowych salach koncertowych, jak Filharmonia Kolońska, Victoria Hall w Genewie, Musée d'Orsay w Paryżu, Sala Accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra w Rzymie czy Wigmore Hall w Londynie.



Fot. Giorgio Vergnani

Ścigasz, o piękna Chloris

Ścigasz, o piękna Chloris,
uciekające serce,
A przed moim, które całe
miłością pała, umykasz.
O, nie uciekaj od tego,
które cię miłuje,
Wzgardź tym, które ciebie
nie pragnie!
I jeśli masz w sobie
pragnienie miłości
Mnie kochaj tylko,
bo ciebie jedną ja kocham.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Tu segui o bella Clori

Tu segui, o bella Clori,
un fuggitivo core,
E 'l mio tu fuggi, ch'arde sol
d'amore.
Ah, non fuggir chi t'ama,
Sprezza chi te non brama!
E s'hai d'amor desio
Ama me sol, perché te sol amo io.

Zlatują się jak motyle

Zlatują się jak motyle
Do twych szlachetnych wdzięków,
O piękna pani, małe Amorki;
I tam baraszkując w jasnym świetle,
Jasnym, lecz także palącym,
Poznają inną moc, tę, która płonie
W ich delikatnych skrzydłach.
I wokół ciebie padając tysiącami
Wydobywają z iskier
Swych spalonych piór płomień i wówczas
Wznieczają ogień, od którego ty płoniesz.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

O najcenniejszy mój skarbie

O najcenniejszy mój skarbie,
Nie patrz na mnie, gdy umieram,
Bowiem żywe twe spojrzenie
Sprawi, że spali mnie ogień, którym płonę.
Ach nie, patrz na mnie jednak, ukochana,
Bo życiem wtedy będzie dla mnie śmierć.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Volan quasi farfalle

Volan quasi farfalle
A i vostri almi splendori,
O bella donna, i pargoletti Amori;
Indi scherzando intorno al chiaro lume,
Chiaro sì, ma cocente,
Provan l'altra virtù, quella ch'è ardente,
Ne le tenere piume;
E intorno a voi cadendo a mille a mille
Tranno da le faville
Di lor penne riarse il foco e poi
Fanno l'incendio onde avvampate voi.

O dolce mio tesoro

O dolce mio tesoro,
Non mirar s'io mi moro,
Che il tuo vitale sguardo
Non fa che mi consumi il foco ond'ardo.
Ah no, mirami pur, anima mia,
Che vita allor mi fia la morte mia.

Teraz, gdy radością

Teraz, gdy radością życie zdało się
napetniać,
Radość serce me rozkrawa.
Dusza ulatuje, a serce, niestety, ustaje.
O, miłości zawsze bezlitosna,
W radości nie mniej niż w bólu.
Ty zawsze, czy serce cierpi
czy też się raduje,
Sprawiasz, że usycha z miłości.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Jeśli śmierci mej pragniesz

Jeśli śmierci mej pragniesz
Okrutna, chętnie umrę.
I po śmierci nadał ciebie jedną
będę wielbić.
Lecz jeśli chcesz bym cię nie kochał,
Ach, sama myśl ta sprawia,
Że ból mnie zabija i dusza
ze mnie ulatuje.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Or che in gioia

Or che in gioia credea viver contento,
m'apre la gioia il seno.
Fuggesi l'alma e'l cor, ohimè, vien meno.
O sempre crudo amore,
nella gioia non men che nel dolore.
Tu sempre, o peni il cor o pur gioisca,
fai ch'amando languisca.

Se la mia morte brami

Se la mia morte brami
Crudel, lieto ne moro.
E dopo morte ancor te solo adoro.
Ma se vuoi che non t'ami,
Ahi, che a pensarlo solo,
Il duol m'ancide e l'alma fugge a volo.

Miłe i drogie pocałunki

Miłe i drogie pocałunki,
Pokarmie życia mego,
Co raz kradniecie,
raz zwracacie mi serce:
Dla was powinienem się nauczyć
W jaki sposób dusza porwana
Ma nie czuć bólu śmierci,
choć umiera.
Ileż słodczy jest w miłości!
Bowiem zawsze, gdy was całuję,
O najstodsze róże,
Cały w was spoczywam.
I gdybym mógł pośród tych
słodkich pocałunków
Życie me zakończyć,
O, jakąż stodką śmierć by była!

Giovanni Battista Guarini
Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Baci soavi e cari

Baci soavi e cari,
cibi della mia vita,
ch'or m'involate
or mi rendete il core:
per voi convien ch'impari
come un'alma rapita
non senta il duol di mort'e
pur sì more.
Quanto ha di dolce amore,
perché sempre io vi baci,
o dolcissime rose,
in voi tutto ripose;
e s'io potessi ai vostri dolci baci
la mia vita finire,
o che dolce morire!

Giovanni Battista Guarini

T’amo mia vita ‘T’amo, mia vita’ la mia cara vita Mi dice e in questa sola Dolcissima parola Par che trasformi lietamente il core Per farsene signore, O voce di dolcezza e di diletto, Prendila tosto, Amore, Stampala nel mio core! Spiri solo per te l’anima mia: ‘T’amo mia vita’ la mia vita sia. <i>Giovanni Battista Guarini</i>	Kocham cię, życie moje „Kocham cię, życie moje”, najdroższa ma Mówi do mnie i tym jednym Najstodszym zdaniem Zda się przemieniać radośnie serce By uczynić z niego swego sługę. O, głos ów słodki i błogi, Miłości, pochwyć go prędko, Wypał go w moim sercu! Niech dla ciebie tylko żyje moja dusza, Niech życie me znaczy: „Kocham cię, życie moje”. <i>Giovanni Battista Guarini</i> <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Al mio gioir il ciel si fa sereno Al mio gioir il ciel si fa sereno, Il crin fiorito il Sole ai prati inaura. Danzano l’onde in mar al son de l’aura, Cantan gli augei ridenti, Scherzan con l’aria i venti. Così la gioia mia versando il seno lo d’ogni intorno inondo E fo, col mio gioir, gioioso il mondo. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Od mej radości niebo pogodnieje Od mej radości niebo pogodnieje, Stońce poślaca kwiecie na łąkach. Tańczą fale w dźwiękach morskiej bryzy, Śpiewają radosne ptaszęta, Powietrzem igrają wiatry. Tak radość moja przepętnia mi serce, I zalewa mnie ze wszech stron I radością mą cały świat rozradowuję. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Quando ridente e bella Quando ridente e bella Più vaga d’ogni stella Mi si mostra Licori E seco scherzan lascivetti Amori, Tutto gioisco, e sì di gioia abondo, Che de la gioia mia gioisce il mondo. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Gdy roześmiana i piękna Gdy roześmiana i piękna, Od wszystkich gwiazd powabniejsza Ukazuje mi się Licori I igrają z nią beztroskie Amorki, Cieszę się ogromnie i taka radość mnie wypętnia, Że z mej radości cały świat się cieszy. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Candido e verde fiore Candido e verde fiore, Che di speranza e fede Tu pur m’imbianchi e mi rinverdi il core. Lasso, sì come chiaro in te si vede Il tuo color sincero, Scorgessi io sì de la mia donna il vero; O di mia speme allor goder potrei, O di mia fede ne’ tormenti mie! <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Śnieżnobiały i zielony kwiecie Śnieżnobiały i zielony kwiecie, Który nadzieją i wiarą Oczyszczasz i odmładzasz me serce. O ja nieszczęsny! Tak jak jasno widać w tobie Twe barwy czyste, Tak chciałbym dostrzec prawdę o mej pani; Wówczas nadzieją mógłbym się cieszyć, Albo też wiernością w mych cierpieniach. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>
Il sol qual or più splende Il sol, qual’hor più splende non è che scura e languida facella, onde non puoi veder come sei bella. Volgi mia luce entro il mio seno il bel guardo sereno e mira al lume della fiamma mia come tu bella e come ardente io sia.	Choć słońce najjaśniej świeci Choć słońce najjaśniej świeci Jest tylko ciemnym i wątym płomykiem, W którym nie widzisz, jak jesteś piękna. Skieruj, światłości ma, ku mej piersi Swe piękne pogodne spojrzenie I patrz przy świetle mego płomienia Jak piękną ty jesteś i jak ja płonącym. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Resta di darmi noia Resta di darmi noia Pensier crudo e fallace, Ch’esser non può già mai quel che a te piace! Morta è per me la gioia, Onde sperar non lice D’esser mai più felice.	Przestań mnie dręczyć Przestań mnie dręczyć, O myśli okrutna i zwodnicza, Bowiem nigdy ziścić się nie może to, czego pragniesz! Skonała już dla mnie radość I nadziei mieć mi nie wolno, By kiedyś być jeszcze szczęśliwym. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Deh, come invan sospiro Deh, come invan sospiro, Deh, come invan vi miro, Poiché, crudel, voi fate ogni un gioire Et a me sol morire! Infelice mia sorte, Che la vita per me divenga morte.	Ach, na próżno wzdycham Ach, na próżno wzdycham, Ach, na próżno się w ciebie wpatruję, Bo, okrutna, wszystkich uszcęśliwiasz, A mnie jednego zabijasz! Nieszczęsny los mój, Bo życie śmiercią się dla mnie staje. <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Dolcissimo sospiro Dolcissimo sospiro Ch’esci da quella bocca Ove d’Amor ogni dolcezza fiocca, Deh, vieni a raddolcire L’amaro mio dolore: Ecco ch’io t’apro il core. Ma, folle, a chi ridico ‘l mio martire? Ad un sospir errante che forse vola in seno ad altra amante? <i>Annibale Pocaterra</i> <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>	Najstodsze westchnienie Najstodsze westchnienie, Co z ust tych wypływasz, Z których wszelka słodycz miłości pochodzi, Ach, przybądź by ostodzić Gorzkie me cierpienie: Oto serce przed tobą otwieram. Lecz, szalony, komu wyjawię mą udrękę? Zbłądzonemu westchnieniu, Co może frunie do piersi innej kochanki? <i>Annibale Pocaterra</i> <i>Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch</i>

Chiara risplender suole

Chiara risplender suole
A tutti il mio bel sole,
Ma oscuro e fosco a me misero appare,
Onde in lagrime amare
Consumo la mia vita.
Ah, s'io potessi almen chiederle aita!
Lieto all'or ne morrei
E finirian, oimè, gli affanni miei.

Moro lasso, al mio duolo

Moro, lasso, al mio duolo,
E chi mi può dar vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!

Rozbłyśka zwykle jasno

Rozbłyśka zwykle jasno
Dla wszystkich me piękne słońce,
Lecz mnie biednemu ciemne i posępne się jawi,
Przeto w gorzkich łzach
Życie swe topię.
Ach, gdybym mógł choć o ratunek ją prosić!
Umarłbym wówczas szczęśliwym
I kresu dobiegłyby me cierpienia.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Umieram, nieszczęśny, w cierpieniach

Umieram, nieszczęśny, w cierpieniach
A ta, która może dać mi życie,
Ach, zabija mnie i nie chce mnie wspomóc!
O bolesny losie,
Ta, co życie może mi dać, ach, śmierć mi niesie!

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch



16 grudnia
sobota
godz. 17:30
Kościół św. Katarzyny
ul. Profesorska 3

MONIKA KAŻMIERCZAK

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

+ RECITAL

Monika Kaźmierczak
carillon

Dietrich Buxtehude
ca. 1637–1707

Toccata F-dur BuxWV 157
In dulci jubilo BuxWV 197
Suite XVIII a-moll BuxWV 244
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue

Nun komm, der Heiden Heiland BuxWV 211
Aria mit Variationen BuxWV 246*
Wie schön leuchtet der Morgenstern BuxWV 223
Aria „La Capricciosa” mit Variationen BuxWV 250*
Passacaglia d-moll BuxWV 161

* wybór

opr. Jasper Stam
opr. Jasper Stam
opr. Jasper Stam

opr. Gijsbert Kok
opr. Arie Abbenes
opr. Jasper Stam
opr. Bernard Winsemius
opr. Bernard Winsemius

Dietrich Buxtehude urodził się około 1637 roku, prawdopodobnie w Oldesloe niedaleko Lubeki. Był jednym z najważniejszych kompozytorów środtkowego baroku niemieckiego, choć uważany jest czasami za kompozytora duńskiego. Urodzony pół wieku po Heinrichu Schütz, „ojcu muzyki niemieckiej”, i niecałe pół wieku przed Johannem Sebastianem Bachem, zajmuje szczególne miejsce w historii muzyki niemieckiej. Był synem organisty i nauczyciela, a w 1668 roku sam został organistą Marienkirche w Lubece, bogatej stolicy Ligi Hanzeatyckiej, ważnego ośrodka handlowego i kulturalnego. Kościół Panny Marii stanowił wówczas centrum życia muzycznego miasta. Poprzednik Buxtehudego, Franz Tunder, organizował tu cotygodniowe czwartkowe koncerty – pierwotnie tylko organowe, a później występowały na nich bardziej rozbudowane zespoły instrumentalne i wokalne-instrumentalne. Buxtehude zainicjował koncerty „Abendmusiken”, odbywające się corocznie w pięć niedzielnych popołudni przed świętami Bożego Narodzenia, które to stały się wkrótce wyróżniającym znakiem lubeckiego kościoła przez kolejne dziesięciolecia. Wykonywano na nich głównie utwory Buxtehudego: religijną muzykę wokálně-instrumentalną, muzykę kameralną, organizowano również recitale organowe. Koncerty „Abendmusiken” wzbudzały wielkie zainteresowanie nie tylko wśród bogatych mieszczan lubeckich, ale też artystów z całych Niemiec, a sława Buxtehudego jako kompozytora i organisty objęła całą Europę.

Do Lubeki zaczęli specjalnie przybywać muzycy, aby zapoznać się z jego grą. W 1703 roku odwiedzili go młodzi Georg Friedrich Handel i Johann

Mattheson, a dwa lata później, w 1705 roku, wybrał się z Arnstadt do Lubeki na koncerty „Abendmusiken” dwudziestoletni Johann Sebastian Bach. Według niepotwierdzonej i jednak mało prawdopodobnej legendy przebył on prawie 500 km pieszo w obie strony. Uzyskał na tę wyprawę czterotygodniowy urlop od swoich pracodawców w Bonifatiuskirche w Arnstadt, ale ku wielkiemu niezadowoleniu swoich zwierzchników przedłużył tam swój pobyt do czterech miesięcy. Nie wiemy, jaki charakter miały kontakty Bacha z Buxtehudem – czy spotykał się z nim regularnie, czy pobierał lekcje gry na organach i kompozycji. Wiadomo jednak, że wyprawa lubecka Bacha miała wielki wpływ na jego dalszą twórczość. W dokumentach miasta Arnstadt znajdujemy notatki o zauważalnej zmianie w jego grze na organach po powrocie z Lubeki: jego pracodawcy zwracają uwagę na dużo bogatsze modulacje, większą wirtuozerię gry i znaczne rozbudowanie wstępów organowych do śpiewów wiernych w kościele.

Buxtehude był kompozytorem bardzo wszechstronnym. Jego spuścizna obejmuje różnorakie gatunki muzyki wokalnej, pisanej głównie do tekstów biblijnych, przeznaczonej na zespoły o różnej wielkości – od jednego głosu z towarzyszeniem basso continuo do sześciu chórów. Tworzył też muzykę przeznaczoną dla małych zespołów instrumentalnych. Najważniejszą część jego spuścizny stanowi jednak muzyka na instrumenty klawiszowe (organowa). Można w niej wyodrębnić następujące podstawowe gatunki (formy): preludia, canzony, utwory ostinato, opracowania chorałowe, suity i świeckie wariacje.

Zasadniczą część twórczości organowej Buxtehudego (ponad jedną trzecią takich dzieł) stanowią preludia, którym kompozytor nadawał czasem tytuły, jak toccata czy preambulum (ale nigdy preludium i fuga, jak później

w twórczości Bacha). Ich istota polega na naprzemienności fragmentów o swobodnej, improwizatorskiej strukturze z fragmentami o budowie ścisłej, najczęściej w formie fugi. Fragmenty swobodne, od których zawsze rozpoczyna się taki utwór i które mogą pojawić się również w dalszym przebiegu utworu, utrzymane są w różnych stylach: od długich dźwięków pedałowych z ornamentującymi je głosami wyższymi, aż po brawurowe gamowe czy pasażowe przebiegi szesnastkowe; od czystej homofonii akordowej do różnego stopnia ornamentyki czy odcinków fugato; imitacyjne lub deklamacyjne; od tonalnej stabilności do śmiałych odchyłań harmonicznch. Styl taki, typowy dla organistów północnych Niemiec w okresie baroku, nazywany jest często „stylus phantasticus”. W takim preludium fuga mogła być jedna, mogły być dwie, trzy, w różnym stylu i w różnych technikach kontrapunktycznych. Tematy fug są bardzo instrumentalne w charakterze: z powtarzanymi dźwiękami, skokami i pauzami. *Toccata F-dur* BuxWV 157, bardzo błyskotliwa i radosna kompozycja, utrzymana jest w swojej pierwszej części w formie swobodnej, mającej charakter improwizacji w górnych głosach nad burdonowymi dźwiękami pedałowymi. Drugi człon to czterogłosowa regularna fuga, z krótkim tematem w każdym głosie wprowadzanym od głosu najwyższego do najniższego.

Passacaglia d-moll BuxWV 161 jest jednym z najbardziej znanych utworów Buxtehudego. Jej wpływ można znaleźć u kompozytorów od Bacha (*Passacaglia i fuga c-moll* BWV 582) po Johannes Brahmsa. *Passacaglia* była oryginalnie tańcem, prawdopodobnie hiszpańskiego pochodzenia. Jej cechą charakterystyczną był ostinatowy bas, zwykle czterotaktowy, powtarzany

w całym utworze, stanowiący podstawę do wariacji w wyższych rejestrach. Buxtehude czasem dodawał fragment o charakterze swobodnym, czasem też przenosił ostinato z basu do wyższego głosu. W *Passacaglia d-moll* czterotaktowe ostinato składa się z siedmiu nut, a utwór zbudowany jest z czterech sekcji, z których każda składa się z siedmiu wariacji. Utwór ten czasem przywoływano jako przykład na znane skądinąd zainteresowania numerologiczne kompozytora, sugerując, że odzwierciedla cykl księżycowy z czterema tygodniami po siedem dni, a inspiracją do powstania utworu miałby być zegar astronomiczny na wieży kościoła w Lubece.

Opracowania chorału, czyli hymnu w niemieckim nabożeństwie luterzańskim, stały się specjalnością kompozytorów północnoniemieckich w XVII wieku. Czterdzieści siedem takich dzieł stanowi trzon twórczości organowej Buxtehudego. Preludia chorałowe, takie jak *In dulci jubilo* BuxWV 197 oraz *Nun komm, der Heiden Heiland* BuxWV 211 były organowym wstępem do wykonania chorału przez wiernych i polegały na ekspresywnym opracowaniu pierwszej zwrotki chorału w pojedynczym, najczęściej najwyższym głosie. Melodia główna, choć mocno zornamentowana, była łatwo rozpoznawalna, a towarzyszył jej kontrapunktyczny akompaniament trzech niższych głosów, zachowujący harmonię pierwowzoru. Bardziej rozbudowanymi formami były wariacje i fantazje chorałowe. Polegały one na wirtuozowskim opracowaniu pierwszej strofy chorału, analogicznym do koncertu wokalnego: każda fraza chorału opracowana była osobno, jako forma z wyraźnie oddzielnymi sekcjami pełnymi dramatycznych kontrastów. W fantazji chorałowej *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BuxWV 223 melodia

główna pojawia się najpierw w basie, potem w głosie najwyższym, a opracowania fraz chorału podzielone są dwiema sekcjami fugowanymi.

Arie z wariacjami i suity Buxtehudego, opublikowane dopiero w połowie XX wieku, to utwory, w których kompozytor szeroko wykorzystuje rytmy taneczne. Tematem głównym dziesięciu wariacji otwierającej *Arie mit Variationen* BuxWV 246 jest sarabanda. Z kolei w *Arie mit Variationen „La Capricciosa”* BuxWV 250 podstawą opracowania jest włoska bergamesca, a w przebiegu utworu jako opracowania wariacyjne pojawiają się także gigue, sarabanda i menuet. *„La Capricciosa”* to utwór niezwykle efektowny, stanowi niejako katalog technik wirtuozowskich tamtych czasów. Kompozycja ta porównywana jest często do *Wariacji Goldbergowskich* Bacha. Ta sama liczba trzydziestu dwóch wariacji oraz bardzo zbliżona konstrukcja utworu wyraźnie wskazują, że Bach znał to dzieło, cenił je i w pełni świadomie do niego nawiązał.

Suite XVIII a-moll BuxWV 244, podobnie jak inne dziewiętnaście suit Buxtehudego, utrzymana jest w typowej wówczas formie suity francuskiej, składającej się z czterech tańców: allemande–courante–sarabande–gigue, często powiązanych motywami muzycznymi, z fugowaną częścią gigue.

Zgodnie ze zwyczajem epoki tytuły kompozycji na instrumenty klawiszowe Buxtehudego nie wskazują na konkretny instrument, na jaki zostały przeznaczone. Arie z wariacjami czy suity mogły być wykonywane na klawesynie czy klawikordzie, jednak większość preludiów, opracowań chorałowych i wszystkie passacaglie zawierają głos pedałow.

Zatem właściwym instrumentem do ich wykonania są organy, ale także i carillon – instrument składający się z dzwonów obsługiwanych przez klawiaturę manualną i pedałow. Dziś wieczorem usłyszymy dzieła Buxtehudego brzmiące z wieży kościoła św. Katarzyny, wykonane na jednym z trzech carillonów koncertowych w Polsce (wszystkie znajdują się w Gdańsku), największym tego typu instrumencie w Europie Środkowej, składającym się z pięćdziesięciu dzwonów.

Andrzej Sitarz



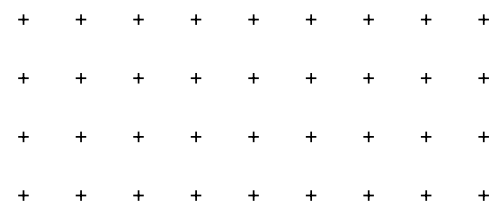
MONIKA KAŻMIERCZAK

Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej po kierunkach teorii muzyki, muzyki kościelnej oraz dyrygentury chóralnej. Ukończyła także Niderlandzką Szkołę Carillonową w Amersfoort. Stypendystka Miasta Gdańska i rządu niderlandzkiego (stypendium Huygensa). Naukę gry na carillonie rozpoczęła w 2000 roku podczas kursów u Gerta Oldenbeuvinga organizowanych przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska. Od 2001 roku piastuje funkcję miejskiej carillonistki. W roku 2005 uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii prowadzonych przez Geerta D'hollandera. 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, Belgii, Holandii, w Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka Chóru Mieszkańców Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. trzech edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego.



16 grudnia
sobota
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

SÉBASTIEN DAUCÉ



+ À LA VENUE DE NOËL

Sébastien Daucé
dyrygent, pozytyw, klawesyn

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Violaine Le Chenadec,
Caroline Weynants
sopran
Lucile Richardot
mezzosopran
Stéphen Collardelle
haute-contre
Davy Carnillot
tenor
Étienne Bazola
baryton
Renaud Bres,
Nicolas Brooymans
bas
Béatrice Linon, Simon Pierre
skrzypce
Mathilde Vialle
viola basowa
Julien Hainsworth
kontrabas
Lucile Perret,
Mathieu Bertaud
flet
Thibaut Roussel
teorba
Diego Salamanca
lutnia

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

Grandes antiennes 'O' de l'Avent H.36–43
Salut de la veille des O: O salutaris hostia
Premier O: O sapientia
À la venue de Noël*
Second O: O Adonai et dux domus Israel
Troisième O: O radix Jesse
Or nous dites Marie^
Quatrième O: O clavis David
Cinquième O: O Oriens
Or nous dites Marie*
Sixième O: O rex gentium
Septième O: O Emmanuel

In Nativitatem D.N.J.C. Canticum H.414
Praeludium
Récitatif de l'Évangéliste:
Frigidae noctis umbra
Air de l'Ange: Nolite timore, pastores
Chœur des Bergers: Surgamus, festinemus
Ritournelle
Récitatif de l'Évangéliste:
Euntas autem pastores
Air d'un Berger et Chœur:
Salve, puerule

**Pastorale sur la Naissance
de N.S. Jésus-Christ H.483**
1^{ère} partie
Scène 1: Que nos soupirs, Seigneur,
réveillent tes bontés
Scène 2: Régnez, calme profond,
sur la terre et les mers
Scène 3: Célestes compagnons
Scène 4: Gloire dans les hauts lieux
2^e partie
Scène 5: Pasteurs, pasteurs, éveillez-
vous!
Scène 6: Joignons nos flûtes et nos
voix
2^e partie, troisième version H.483b
Le soleil recommence à dorer nos
montagnes

* *muzyka tradycyjna*
^ *Noëls pour les instruments H.534/4*

Choć życie artystyczne XVII-wiecznej Francji zdominowane było przez dwór królewski, Marc-Antoine Charpentier miał z nim kontakt jedynie pobieżny. A jednak nie przeszkodziło mu to rozwinąć swą twórczość w praktycznie wszelkich możliwych gatunkach, sięgających nie tylko do zróżnicowanych form muzyki religijnej, ale nawet opery i muzyki teatralnej – we współpracy z Molierem, a wbrew królewskiemu przywilejowi, jakim cieszył się Lully. Tę różnorodność i możliwości zawdzięczał kompozytor przede wszystkim swej wyjątkowej protektorce, na której służbie pozostawał od 1670 roku (praktycznie bezpośrednio po studiach w Rzymie), Marie de Lorraine, zwanej Mademoiselle de Guise. Dziedziczka wielkiego książęcego rodu, po powrocie z florenckiego wygnania rodziny (za czasów kardynała Richelieu), rozsmakowana w sztuce Italii i opiekująca się ostatnim męskim potomkiem rodziny, François Josephem de Lorraine, starała się przywrócić domowi Gwizjuszów dawną chwałę – albo ją przewyższyć. W tym celu m.in. rozbudowała paryski pałac, Hôtel de Guise, dotaczając nowe skrzydło, które podzielone zostało na mieszkania – te zaś użyczone zostały zatrudnianym przez Marie de Guise artystom. Jedno z nich przypadło Charpentierowi. Kompozytor zaspokajał wszelkie potrzeby rozmitowanej w muzyce książęcej, z jednej strony zgadzając się z jej sympatią dla stylu włoskiego (był przecież uczniem Carissimiego i przywiózł do Francji umiejętność łączenia obu stylów), z drugiej – dostarczając muzyki zarówno użytkowej, jak i reprezentacyjnej, pisanej w rytm wydarzeń związanych z domem Gwizjuszów. Pozostawał na ich służbie do śmierci książęcej Marie w 1688 roku, kiedy to znalazł zatrudnienie u jezuitów.

Do istotnych wydarzeń dla dworu należały uroczystości związane z Bożym Narodzeniem, w których muzycznej oprawie rys włoski, a konkretnie rzymski, wyprowadzony z modelu Carissimiego, był szczególnie wyraźny. Wśród quasi oratoryjnych bożonarodzeniowych dzieł Charpentiera znalazły się dwa pastorałe oraz pięć cantica (kompozytor preferował określenie *canticum*, zamiast *oratorium* – w tamtym czasie były używane wymiennie); wszystkie przedstawiają pasterzy odwiedzających betlejemską stajenkę. Natomiast zbiór czysto liturgiczny, jakim jest muzyka do siedmiu *Wielkich antyfon 'O'*, wykonywanych w ostatnim tygodniu Adwentu przed i po Magnificat w niesporach, powstał już po przejściu Charpentiera na służbę do jezuitów. Prawdopodobnie pochodzi z wczesnych lat 90. XVII wieku; zamówienie jezuickie potwierdza wpisane w partyturze nazwisko śpiewaka Opery Paryskiej, który często występował w należącym do zakonu kościele św. Ludwika (obecnie św.św. Pawła i Ludwika). *Les 7 'O' suivant le romain (Siedem 'O' wg mszału rzymskiego*, co podkreśla odmiennność od paryskiego), skatalogowane pod numerem H. 43, poprzedzane są motetem *Un salut de la veille des 'O' – Powitanie wigilii (dni) 'O' – O salutaris hostia* H. 36.

Wielkie antyfony 'O' biorą swą nazwę z incipitów: każda rozpoczyna się od wezwania – 'O', z dołączonym atrybutem Chrystusa, do którego zwrócona jest modlitwa. Pierwsze litery tych dookreśleń czytane od końca (od numeru 7 do 1) układają się w zapowiedź przyjścia Zbawiciela: Ero cras – przybędę jutro. Wszystkie teksty mają taką samą budowę: po inwokacji do Chrystusa jako (kolejno) Mądrości, Pana i wodza, Korzenia Jessego, Klucza Dawida, Wschodu, Króla narodów i Emmanuela następuje prośba „veni” (przyjdź). Konstrukcja ta ukształtowała też muzykę nadaną tym drobnym

utworom przez Charpentiera: po dostojnej, hymnicznej eksklamacji incipitu następuje polifoniczne rozwinięcie, które dochodząc do słowa „veni” zazwyczaj wyraźnie się ożywia, zmieniając też metrum z dwudzielnego na motoryczne trójdzielne. Najbardziej odbiega od tego schematu *O clavis David*, utrzymująca majestatyczny charakter przez cały swój przebieg, przerwany tylko okrzykiem „veni, veni”, a całkowitym wyjątkiem jest *O Rex gentium*, przybierająca formę solowej arii. Antyfony przedzielane są instrumentalnymi opracowaniami kolędowymi (noëls).

Ten kolędowy pierwiastek łączy pierwszą pozycję koncertu z następną – canticum *In nativitate Domini nostri Jesu Christi* H. 414. Jest to najbardziej rozbudowane z trzech opracowań tacińskiego tekstu *Frigidae noctis umbra*, opartego na Ewangelii wg św. Łukasza (2, 8–16). Niewielkie oratorium przedstawia spokojną noc pasterzy, których odwiedza anioł, zwiastując im narodziny Zbawiciela i zalecając odwiedzenie Betlejem. „Surgamus” – wstańmy – stwierdzają pasterze szykując się do drogi, po czym wędrują w rytm instrumentalnego marsza (rondeau). Przybywszy do stajenki kłaniają się Dzieciątku w pełnej wdzięku, stroficznej arii w rytmie menueta, przeznaczonej dla głosu solowego z wymiennie wchodzącym chórem i instrumentalnymi ritornellami.

Najbardziej rozbudowaną pozycją programu – a zarazem największym utworem o charakterze dramatycznym, jaki Charpentier przeznaczył na Boże Narodzenie – jest *Pastorale sur la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ* H. 483. Wyjątkowy ciężar gatunkowy, jaki otrzymał utwór – wbrew temu, co sugeruje tradycja formy – wiąże się ze szczególnym nabożeństwem do Dzieciątka Jezus,

jakim odznaczała się Maria Lotaryńska po tragicznej dla domu Gwizjuszów śmierci pozostającego pod jej opieką François Josepha – zmarłego na ospę w wieku pięciu lat ostatniego męskiego potomka rodu. Miało to miejsce w 1675 roku, kult jednak był trwały, gdyż pastorałe powstało i wykonywane było w latach 1684–1686. Jak sugeruje sam tytuł, tym razem sięgnięto po tekst nie łaciński, lecz francuski, co było zgodne z literackim duchem epoki.

Pastorałe były rodzajem muzycznej sielanki i zazwyczaj czerpały tematy z antycznej mitologii lub miłosnych nieporozumień pasterek i pasterzy, rozwiązywanych z pomocą leśnych bóstw. Także Charpentier miał na swoim koncie kilka takich utworów. Przeniesienie gatunku *galant* na grunt religijny – i to w związku z tak ważnym świętem, jak Boże Narodzenie – odbywało się etapami. W pierwszym pastorałe, H. 482, pasterze nosili jeszcze imiona, i to czysto sielankowe (Silvie, Tircis i Doris); dopiero w drugim, H. 483, przyjęli bardziej właściwą dla historii postać anonimową. Oddałyśmy się tu już radykalnie od majowych igraszek na łąkach i w gajach – wchodzimy w oparte na kwestiach biblijnych oczekiwanie na Mesjasza, który oczyści ludzkość z grzechów.

Pastorale sur la Naissance de NSJC składa się z dwóch partii. W pierwszej, po dwuczęściowej uwerturze eksponującej flety (jako instrumenty pasterskie), wśród gromady pasterzy oczekujących nadejścia zbawienia dla upadłego świata rozlega się głos Starca: „Ecoutez-moi, peuple fidèle” – „Słuchaj, wierny ludu”. Tak jak po hałasie następuje cisza, a po wzburzeniu spokój, tak światło i życie powstaną z mroków śmierci („de l'ombre de la mort”). Chór odpowiada pełnym nadziei wezwaniem opartym na wizji

proroka Izajasza: niech niebiosa spuszczą rosę i użyźnią ziemię („Cieux, répandez notre rosée”), aby poczęty został zbawiciel świata („Et conçu le saveur du monde” – wyartykułowane homogenicznie przez wszystkie głosy, po czym błagalnie powtarzane). Następujący teraz tajemniczo brzmiący instrumentalny nokturn (*Simphonie de la nuit*) zastępuje opis tajemnicy inkarnacji Słowa – trudno o większą subtelność! Do pasterzy przychodzi anioł; uspokoiwszy ich zapewnia, że nadeszła godzina narodzin oczekiwanego Zbawiciela – pasterze gwarnie wyruszają na jego spotkanie. W wychwalaniu Pana i radości kończy się pierwsza część utworu.

Druga część w kolejnych latach otrzymała w sumie trzy różne formy – to odrębne dzieła, do zupełnie różnych tekstów. Tym razem wykonana zostanie wersja pierwsza, z dołączonym fragmentem z wersji trzeciej. Odnosi się ona do popularnej ówczynie wśród kaznodziejów przypowieści o „piekielnym wilku” i „najmilszej owcy”, która poświęca się, by ocalić resztę stada – co jest oczywistą prefiguracją ofiary Chrystusa i w sposób bezpośredni mówi o przestaniu całego oratorium. Dzień narodzin jest jednak dniem radości, więc na lament pasterza „Hélas! Ne suis-je pas mille et mille fois malheureuse?” (Och, czyż nie jestem po tysiąckroć nieszczęsny?) misternie odpowiada chóralne echo, powtarzając wyłącznie słowa „Hereuse mille et mille fois!” (Szczęsny po tysiąckroć!). Ekspresyjnie wyrażana rozpacz pasterza z powodu utraty owcy kontrastuje z łagodną radością chóru pozostałych, cieszących się z narodzin Dzieciątka („Joignons nos flûtes” – Niech zabrzmiały nasze flety). Po menuecie do szczęśliwych pasterzy przyłączy się i nieszczęsny; całość zakończy się triumfalną arią, powtarzaną przez chór, a następnie skocznym bourrée.

Dołączone zakończenie pochodzi z wersji trzeciej, w której wstawione było między numery wersji pierwszej (na tej zasadzie skonstruowana była owa trzecia wersja; można więc mówić tu o pewnej fuzji). „Le soleil recommence à dorer nos montagnes” (Słońce znów zaczyna złocić nasze góry) śpiewają pasterze powracający do swych trzód. W dalszej części tej wersji narodzenie Chrystusa witane było jako symbol życia wiecznego.

Jakub Puchalski



SÉBASTIEN DAUCÉ

Organista, klawesynista, założyciel i szef Ensemble Correspondances, którym dyryguje od instrumentu. Celem jego działalności jest ożywianie ważnego, a mało znanego repertuaru francuskiej muzyki sakralnej i świeckiej XVII wieku. Przyszłych członków swojego zespołu poznał w trakcie studiów w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Lyonie, gdzie studiował u Françoise Lengellé i Yvesa Rechsteinera – jako klawesynista i wykonawca partii basso continuo. Występował pod dyktando Gabriela Garrido (Ensemble Elyma i L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay), Raphaëla Pichona (Ensemble Pygmalion), Toniego Ramona (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre'a (Akadêmia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikko Francka (L'Orchestre philharmonique de Radio France).

W latach 2006 i 2007 był kierownikiem sekcji śpiewu podczas edukacyjnych kursów festiwalu operowego w Aix-en-Provence; pracował też, wraz z Emmanuelem Mandrinem, 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. Równolegle zajmuje się dydaktyką – od 2012 roku naucza w Le Pôle supérieur d'enseignement artistique of Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB), prowadzi także prace badawcze. Ponadto wraz z Williamem Christiem przygotowuje publikację oper Charpentiera w wydawnictwie Éditions des Abbesses. Posiada tytuł „artysty stowarzyszonego” w Fundacji Royaumont.





ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Zespół wokalistów i instrumentalistów, założony oraz prowadzony przez klawesynistę i organistę Sébastiena Daucé. Swą nazwę czerpie z poezji Baudelaire’a, łącząc muzykę z innymi sztukami pięknymi. Ansambl sięga zarówno po twórczość kompozytorów cieszących się zasłużoną sławą, jak Marc-Antoine Charpentier, ożywia także utwory mniej dzisiaj znane, choć wykonywane i doceniane w swoich czasach – jak dzieła Antoine’a Boësseta czy Etienne’a Moulinié’a, podkreślając wciąż aktualną nowoczesność ich brzmienia. Od początku swej działalności formacja specjalizuje się w interpretowaniu francuskiego repertuaru z XVII wieku, co poświadczają wydawane przez nią płyty, m.in. dla Zig-Zag Territoires i Harmonia Mundi. Już pierwsza, *O Maria!*, z motetami Charpentiera zebrała znakomite oceny specjalistycznej prasy: „Choc” pisma „Classica” i „Diapason découverte”, „Coup de Cœur” prestiżowej Académie Charles-Cros, „*****” magazynu „Fono Forum”. Druga płyta zespołu prezentowała antologię sakralnych dzieł Antoine’a Boësseta (*L’Archange & Le Lys*), została również entuzjastycznie przyjęta przez krytykę. Trzecia z kolei powracała do repertuaru Charpentiera, otrzymała „Diapason d’Or”, „fffff” magazynu „Télérama”,

„Choc de l’année” „Classica”, „*****” „Fono Forum”, „IRR Outstanding”, a prasa francuska („Libération”, „La Croix”, „L’Express”) dostrzegła w niej „jeden z cudów jesieni”. Czwarty album grupy odkrywa muzykę Etienne’a Moulinié’a („Choc” „Classica”, „Diapason 5”, „Editor’s Choice” „Gramophone”, Grand prix Académie Charles-Cros). W marcu 2015 roku wraz z Sophie Karthäuser zespół opublikował *Leçons de Ténèbres* Delalande’a, a jesienią tego samego roku ukazał się *Le Concert Royal de la Nuit*. Ten owoc trzyletniej pracy badawczej Sébastiena Daucé otwiera repertuar ansamblu na muzykę świecką, francuską i włoską. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach we Francji (Saintes, Sablé, d’Ambronnay, Lanvellec, Pontoise, Sinfonia w Périgord, Musique et Mémoire, gdzie był rezydentem w latach 2011–2013), w Opéra Royal de Versailles, Auditorium du Louvre; koncertuje w Niemczech, we Włoszech, Holandii, Szwajcarii, Anglii, a także w Japonii czy Kolumbii. Jego występy transmitowane były przez Radio France, Radio Suisse Romande, Bayerischer Rundfunk i Norddeutscher Rundfunk. Grupa jest stowarzyszona z Centre culturel de rencontre d’Ambronnay na okres 2015–2017. Od 2016 roku jest rezydentem Teatru w Caen.

Grandes antiennes 'O' de l'Avent

O salutaris hostia

O salutaris hostia, quae caeli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium.

O sapientia

O sapientia, quae ex ore altissimi prodisti, attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviter disponensque omnia: veni ad docendum nos viam prudentiae.

Wielkie antyfony 'O' na Adwent

O zbawcza Hostio

O zbawcza Hostio, która otwierasz bramę nieba, [gdy] napierają wrogie zastępy, daj siłę, przynieś wspomóżenie.

Tłum. Jakub Kubieniec

O mądrości

O mądrości, któraś wyszła z ust Najwyższego, sięgająca od krańca do krańca, z mocą i słodyczą kierująca wszystkim: przyjdź, by nauczyć nas dróg roztropności.

Tłum. Jakub Kubieniec

À la venue de Noël

À la venue de Noël, Chacun se doit bien réjouir, Car c'est un Testament nouvel Que tout le monde doit tenir.

Quand par son orgueil Lucifer Dedans l'abime trébucha, Nous allions trestous en Enfer Mais le fils de Dieu nous sauva.

Dedans la Vierge s'en ombra Et en son corps voulut gésir: La Nuit de Noël enfanta, Sans peine & sans douleur souffrir.

Incontinent que Dieu fut né, L'ange l'alla dire aux Pasteurs: Lesquels se prirent à chanter, Un chant qui estoit gracieux.

Après un bien petit de temps Trois roys le vinrent adorer: Lui apportant Myrrhe & Encens, Et Or qui est moult à louer.

Z nadejścia Bożego Narodzenia

Z nadejścia Narodzenia Pana Każdy powinien się radować, To bowiem jest Testament Nowy, Który zachować każdy winien.

Kiedy Lucyfer przez swą pychę Strącony został do otchłani, Wszyscy do Piekła szliśmy społem, Ale Syn Boży nas wybawił.

W łonie Dziewicy przyjął postać, Ona Go w ciału swe przyjęła I w Narodzenia Noc powiła, Bólów rodzenia nie doznając.

Gdy tylko Bóg na świat się zrodził, Anioł oznajmił to pasterzom, A oni śpiewać rozpoczęli Pieśń, której ton był wielce wdzięczny.

I zaraz po niewielkiej chwili Z pokłonem przyszli trzej królowie: Przynieśli mirrę i kadzidło, I złoto godne wielkiej chwały.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

O Adonai et dux domus Israel

O Adonai, et dux domus Israel, qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti, et ei in Sina legem dedisti: veni ad redimendum nos in brachio extento.

O radix Jesse

O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, jam noli tardare.

Or nous dites Marie

Chantons je vous en prie Par exaltation En l'honneur de Marie Pleine de grand renom.

O Panie i wodzu domu Izraela

O Panie i Wodzu domu Izraela, który w krzewie gorejącym ukazałeś się Mojżeszowi i dałeś mu prawo na Synaju: przyjdź, by nas wybawić wyciągniętym ramieniem.

Tłum. Jakub Kubieniec

O korzeniu Jessego

O korzeniu Jessego, który wznosisz się jako znak dla narodów, przed którym królowie zamkną swe usta i którego błagać będą ludy: przyjdź, by nas uwolnić i już nie zwlekaj.

Tłum. Jakub Kubieniec

Powiedz nam Maryjo

Proszę, zaśpiewajmy Z weselem Na cześć Maryi Panny pełnej chwały.

Pour tout l'humain lignage Jeter hors de Péril Fut transmis un message A la Vierge Marie.

Nommé fut Marie Par destination De royale lignée Par génération. Or nous dites Marie Qui fut le messenger Qui porta la nouvelle Pour le monde sauver?

Ce fut l'ange Gabriel Que sans dilation Dieu envoya sur la terre Par grand compassion. Or nous dites Marie Que vous dit Gabriel Quand vous porta nouvelle Du vray Dieu éternel?

Dieu soit en toy, Marie, Dit sans dilation Tu es de grâce remplie,

By ocalić z piekła Cały ludzki ród Wieść posłana była Do Panny Maryi.

Bóg wybrał Maryję Za wyrokiem Swoim, Niewiastę zrodzoną Z królewskiego rodu. Powiedz nam Maryjo Kim był ów postaniec, Co nowinę przyniósł Dla zbawienia świata?

To był anioł Gabriel, Którego bez zwłoki Bóg na ziemię posłał W Swej litości wielkiej. Powiedz nam Maryjo, Co ci rzekł Gabryjel Kiedy wieść Ci przyniósł Od prawego Boga?

Bóg z Tobą, Maryjo, Tak rzekł w pierwszych słowach, Jesteś pełna łaski

Et bénédiction:
Or, nous dites Marie,
Où estiez vous alors,
Quand Gabriel l'Archange
Vous fit un tel record?

J'étois en Galilée,
Plaisante région,
En ma chambre enfermée,
En contemplation.
Or, nous dites Marie
Cet ange Gabriel
Ne dit-il autre chose
En ce salut nouvel?

Tu concevras Marie
Dit il sans fiction
Le fils de Dieu t'assie
Et sans corruption.

I błogostawieństwa.
Powiedz nam Maryjo,
Gdzieś podówczas była,
Gdy Archanioł Gabriel
To ci opowiedział?

Byłam w Galilei,
Uroczej krainie,
Zamknięta w komnacie,
Pogrążona w modłach.
Powiedz nam Maryjo,
Czy ten anioł Gabriel
Nie rzekł ci nic więcej
O nowym zbawieniu?

Oto poczniesz, Mario,
Rzekł mi to prawdziwie,
Syn Boży jest w tobie
W czystości poczęty.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

O clavis David

O clavis David, et sceptrum domum
Israel, qui aperis et nemo claudit,
claudis et nemo aperit: veni, et educ
vinctum de domo carceris, sedentem
in tenebris et umbra mortis.

O Oriens

O Oriens, splendor lucis aeternae,
et sol justitiae: veni, et illumina
sedentes in tenebris et umbra mortis.

O Rex gentium

O Rex gentium, et desideratus earum,
lapisque angularis, qui facis utraque
unum: veni, et salva hominem, quem
de limo formasti.

O kluczu Dawida

O kluczu Dawida i berło domu Izraela,
który otwierasz i nikt nie zamyka,
zamykasz i nikt nie otwiera: przyjdź
i wyprowadź z więzienia spętanego
człeka, który siedzi w mroku i cieniu
śmierci.

Tłum. Jakub Kubieniec

O Wschodzie

O Wschodzie, Blasku wiecznego światła
i Słońce sprawiedliwości: przyjdź i oświeć
siedzących w mroku i cieniu śmierci.

Tłum. Jakub Kubieniec

O Królu narodów

O Królu narodów przez nie wyczekiwany,
Kamieniu Węgielny, który z dwu czynisz
jedno: przyjdź i zbaw człowieka, którego
ulepiłeś z błota.

Tłum. Jakub Kubieniec

O Emmanuel

O Emmanuel, Rex et legifer noster,
exspectatio gentium, et Salvator
earum: veni ad salvandum nos
Domine Deus noster.

In Nativitatem Domini

Frigidae noctis umbra totum orbem
tegebat, et immersi iacebant omnes
in somno profundo. Pastores autem
Iudeae vigilabant super gregem
suum. Et ecce angelus Domini stetit
iuxta eos, et claritas Dei circumfulsit
eos. Timuerunt autem pastores
timore magno; et dixit illis angélus:

Nolite timere, pastores. Ecce enim
annuntio vobis gaudium magnum
quod erit omni populo: quia natus
est hodie Salvator vester in civitate
David; et hoc erit vobis signum:
invenietis pannis involutum

O Emmanuelu

O Emmanuelu, Królu nasz
i Prawodawco, wyczekiwany przez
narody, i ich Zbawicielu: przyjdź, by
nas zbawić Panie, nasz Boże.

Tłum. Jakub Kubieniec

Na Narodzenie Pańskie

Mrok zimnej nocy okrywał całą
ziemię i wszyscy leżeli zanurzeni
w głębokim śnie. Pasterze jednak
w Judei czuwali nad swoim stadem.
I oto anioł Pański stanął obok
nich i światłość Boża ich otoczyła.
Przestraszyli się zaś pasterze bardzo
wielce. A anioł rzekł im:

Nie bójcie się, pasterze. Oto
bowiem ogłaszam wam radość
wielką dla całego ludu: bo narodził
się dzisiaj wasz Zbawiciel w mieście
Dawida; a to będzie dla was
znakiem: znajdziecie Go owiniętego

et reclinatum in praesepio. Ite,
pastores, et adorate illum.

Surgamus, festinemus, eamus
usque Bethlehem. Properemus,
eamus usque Bethlehem. Ibi
videbimus puerum qui natus
est nobis. Ibi laudabimus et
adorabimus Deum sub forma
peccatoris velatum. Quid moramur,
quid cunctamur, o pastores inertes?

Euntes autem pastores pervenerunt
ad locum ubi puer natus erat,
et intrantes domum invenerunt
Mariam et Ioseph et puerum
involutum pannis et reclinatum
in praesepio. Et procidentes
adoraverunt eum, inculto sed
devoto carmine dicentes:

Salve, puerule,
Salve, tenellule,
O nate parvule,
Quam bonus es!
Tu caelum deseris,
Tu mundo nasceris,

w pieluszki i leżącego w żłobie.
Idźcie, pasterze i oddajcie mu cześć.

Powstańmy, spieszmy, idźmy aż do
Betlejem. Szybko, chodźmy aż do
Betlejem. Tam zobaczymy dziecię,
które nam się narodziło. Tam
będziemy wychwalać i adorować
Boga, ukrytego pod postacią
właściwą grzesznikom. Czemuż
zwlekamy, czemuż się ociągamy,
o gnuśni pasterze?

Ruszywszy zaś pasterze dotarli do
miejsca, gdzie narodziło się Dziecię,
a gdy weszli do domu, znaleźli
Marię, Józefa i Dziecię owinięte
w pieluszki i położone w żłobie.
Upadłszy zaś przed nim oddali mu
cześć śpiewając pieśń nieuczoną,
lecz pełną oddania:
Witaj, ach, Dzieciątko,
Witaj Niebożątko,
Zrodzone Chłopiątko,
Jak dobryś jest!
Ty porzucasz niebo

Nobis te’ut miseris
Assimiles.
O summa bonitas,
Excelsa deitas,
Vilis humanitas,
Fit hodie.
Aeternus nascitur,
Immensus capitur,
Et rei tegitur,
Sub specie.
Virgo puerpera,
Beata viscera,
Dei cum opera,
Dant filium.
Gaude flos virginum,
Gaude spes hominum,
Fons lavans crimum
Proluvium.

I do świata tego
Schodzisz mizernego
Podobny nam.
Ach, największe Dobro,
I najwyższe Bóstwo,
W liche człowieczeństwo
Dziś wciela się.
Rodzi się odwieczny,
Zamknion jest niezmierny
Pod postacią rzeczy,
Ukryty jest.
Panna matką Jego,
Z łona szczęśliwego,
Z wyroku Bożego
Wychodzi Syn.
Ciesz się dziewic kwiecie,
Nadziejo człowiecza,
Źródło co oczyszcza
Grzechowy zdrój.

Tłum. Jakub Kubieniec

Pastorale sur la Naissance de N.S.
Jésus-Christ

Première partie

Scène première

Que nos soupirs, Seigneur,
réveillent tes bontés.
Ce ne sont point les maux de cette
triste vie
Que ton peuple affligé de finir te
supplie,
Mais le péché qui les a mérités.
Que nos soupirs, Seigneur,
réveillent tes bontés.
Une bergère

Il est temps, Seigneur, que tu
paraisses,
De tes divines lois, on n’observe
plus rien,
Pas un seul qui fasse le bien
Pas un seul qui te reconnaisse.
La mesme bergère,
Un berger

Pastorałka na Narodzenie Pana
Naszego Jezusa Chrystusa

Część pierwsza

Scena pierwsza

Niech nasze westchnienia, Panie,
wzbudzą Twoją litość.
Nie o to twój cierpiący lud Cię
błaga,
Byś kres położył niedolom
smutnego żywota,
Lecz grzechowi, który je sprowadził.
Niech nasze westchnienia, Panie,
wzbudzą Twoją litość.
Pasterka

Czas już, Panie, byś się objawił,
Nikt nie zachowuje Twoich boskich
praw,
Nikt nie czyni dobra,
Nikt Ciebie nie wyznaje.
Ta sama pasterka
Pasterz

Le règne du péché va croissant à
tes yeux,
Plus l’homme vit, plus il s’égare.
Fais donc pleuvoir du haut des
cieux
Ta justice qui le répare.
Du démon triomphant, viens
confondre l’effort,
Affranchir la nature en ses fers
prisonnière
Et ramener à la lumière
Tes peuples languissant dans
l’ombre de la mort.
Tous

Ecoutez-moi, écoutez-moi peuple
fidèle!
Si j’entends bien nos saints écrits,
Les temps de l’heureuse nouvelle
Sont sur le point d’être accomplis.
La semaine mystérieuse
Que vit de si loin Daniel
S’avance pour ouvrir le ciel
A la nature malheureuse.
L’ancien, après un silence

Królestwo grzechu rośnie na Twoich
oczach,
Im człowiek dłużej żyje, tym więcej
się gubi.
Spuść więc z wyżyn niebios rosę
Twojej sprawiedliwości, co wszystko
naprawi.
Przybądź, by pognać pychę
diabła,
Uwolnić naturę uwięzioną w sidłach
I ku światłu poprowadzić
Ludy twoje, mieszkające w cieniu
śmierci.
Wszyscy

Słuchaj mnie, słuchaj, ludu wierny!
Jeśli dobrze rozumiem nasze święte
pisma
Czas szczęśliwej nowiny
Już niebawem się dopełni.
Tydzień peten tajemnicy,
Który Daniel widział z dali,
Już kroczy, by otworzyć niebo
Przed nieszczęsną naturą.
Starszy, po chwili milczenia

Après tout le bruit et l’éclat
Du changement des monarchies,
Tout est dans le tranquille état
Que demandent les prophéties.
Demandons-en l’effet, demandons-
le toujours,
Heureux, heureux si c’était en nos
jours.
Tous

Cieux répandez votre rosée,
Fondez vous divine nuée,
Versez-le juste en ces bas lieux.
Ouvre ton sein terre féconde
Et conçois le Sauveur du monde
Pour le faire éclore à nos yeux.
Tous

Simphonie de la Nuit

Silence

Po wielkim zgiełku i wrzawie
Upadku królestw,
Nastał nareszcie spokój,
O który wołają prorocтва.
Prośmy, by się spełniły, prośmy o to
nieustannie,
Szczęśliwi, gdyby miało się to stać
za naszych dni.
Wszyscy

Niebiosa spuśćcie swą rosę,
Rozstąpcie się boskie obłoki,
I wylejcie sprawiedliwego na ten
padół.
Otwórz ziemio twoje płodne łono,
I wydaj Zbawiciela świata,
By objawił na naszych oczach.
Wszyscy

Symfonia Nocy

Milczenie

Scène seconde

Régnez, calme profond, sur la terre et les mers,
Régnez, régnez jusqu’au plus haut des airs.
Cieux! Redoublez votre silence.
Du trône souverain qui régit l’univers
Le verbe auteur de tout vient prendre ici naissance,
Que tout se taise à sa présence.
Un ange et les susdits

Dans ces lieux écartés d’où peut venir ce bruit,
Quelle charmante voix a frappé mon oreille,
Quelle lumière au milieu de la nuit,
Que nous promet cette merveille?
Bergers & bergères

Pasteurs!
L’ange

Qu’entendons-nous? Qu’est-ce que nous voyons?

Scena druga

Zapanuj, głęboki spokoju, nad ziemią i nad morzami,
Zapanuj, zapanuj aż po sklepienie nieba.
Niebios! Trwajcie w najgłębszej ciszy.
Z najwyższego tronu, który rządzi światem,
Przybywa Słowo, Stwórca wszystkiego, aby się narodzić,
Niech wszystko zamilknie w Jego obecności.
Anioł wraz z wyżej wymienionymi

Skąd dźwięk ten dochodzi, w tak zacisznym miejscu?
Jaki głos słodki słyszy moje ucho?
Cóż to za światło pośród ciemnej nocy?
Co nam zwiastują te cuda?
Pasterze i pasterki

Pasterze!
Anioł

Cóż słyszymy? Cóż widzimy?
Wszystko jest w ogniu, uciekajmy,

Tout est en feu, fuyons, amis,
fuyons!
Tous

Pasteurs ne craignez rien,
Messenger du Très Haut,
Je viens pour vous apprendre
La nouvelle du plus grand bien
Que vous puissiez jamais attendre.
Reprenez vos esprits,
Pasteurs, ne craignez rien.
L’ange

Messenger du Très Haut
Qu’avez-vous à nous dire?
Pouvons nous croire qu’aujourd’hui
Notre Dieu veut que son peuple respire
Trouvons nous grâce devant Lui,
Messenger du Très Haut
Qu’avez-vous à nous dire?
L’ancien

De l’univers entier, apprenez le bonheur.
La ville de David en ce moment
Voit naître un enfant,

bracia, uciekajmy!
Wszyscy

Nie bójcie się, pasterze,
Jako posłaniec Najwyższego
Przybywam do was, by oznajmić
Najbardziej szczęsną nowinę
Jaką byście mogli kiedy usłyszeć.
Nabierzcie ducha,
Pasterze, niczego się nie bójcie.
Anioł

Posłańcze Najwyższego,
Co masz nam do powiedzenia?
Czy wolno nam wierzyć, że dzisiaj
Bóg chce, by Jego lud zaznał wytchnienia?
Czy znaleźliśmy łaskę w Jego oczach?
Posłańcze Najwyższego,
Co masz nam do powiedzenia?
Starszy

Dowiedzcie się o szczęściu całego świata.
W mieście Dawida, w tej właśnie chwili,

Notre maître, un Dieu, votre Sauveur.
L’ange

Ministre aillé du Dieu de gloire
Daignez encore le répéter
Nous n’en pouvons douter,
Et nous n’osons le croire.
Tous

De l’univers entier apprenez le bonheur.
La ville de David voit naître le Sauveur,
Vous le connaîtrez à ces marques:
Un enfant nouveau né, de langes revêtu
Et dans une crèche étendu
Est ce Monarque des monarques.
Allez lui rendre vos honneurs,
Allez lui faire votre offrande,
Et sachez que celle des cœurs
Est tout ce qu’il demande.
L’ange

Dziecię na świat przychodzi:
Nasz Pan, Bóg, wasz Zbawca.
Anioł

Skrzydlaty słuگو Boga chwały,
Racz jeszcze raz to powtórzyć:
Nie możemy tego pojąć
I nie śmiemy uwierzyć.
Wszyscy

Dowiedzcie się o szczęściu całego świata.
W mieście Dawida rodzi się Zbawiciel.
Po tych znakach go rozpoznacie:
Dziecię zrodzone, spowite w pieluszki
I położone w żłobie,
Oto jest Król królów.
Oddajcie Mu cześć i pokton,
Złóżcie Mu wasze dary,
I wiedzcie, że dar serca
Jest wszystkim, czego On pragnie.
Anioł

Nous partons, nous allons
Divin esprit, nous y volons, nous y volons.
Tous

Scène troisième

Célestes compagnons, Vertus,
Archanges
Venez et du Seigneur célébrons les louanges.
L’ange seul

Scène quatrième

Gloire dans les hauts lieux,
Gloire sans fin, gloire éternelle,
Louange à jamais dans les cieux,
Louange à l’essence immortelle.
Tous

Paix en terre, paix à jamais;
Repos, douceur, paix, assurance.
Paix sans fin, éternelle paix
Aux objets de sa complaisance.
Second ange

Ruszamy, idziemy,
Boski duchu, fruniemy tam,
fruniemy.
Wszyscy

Scena trzecia

Niebiescy towarzysze, Moce,
Archaniołowie
Pójdźcie, głóśmy chwałę Pana.
Anioł, sam

Scena czwarta

Chwała na wysokości,
Chwała bez końca, chwała na wieki,
Chwała na zawsze na niebiosach,
Chwała nieśmiertelnemu Bogu.
Wszyscy

Pokój na ziemi, pokój na wieki,
Wytchnienie, stodycz, pokój i pewność,
Pokój bez końca, pokój wieczysty
Tym, w których ma upodobanie.
Drugi anioł

Gloire dans les hauts lieux,
Gloire sans fin, gloire éternelle,
Louange à jamais dans les cieux,
Louange à l'essence immortelle.
Tous

Seconde partie

Scène cinquième

Pasteurs, pasteurs, éveillez-vous!
Seconde bergère

Armez-vous de courage!
Première bergère

N'entendez-vous pas le ravage
Que font partout les loups?
Seconde bergère

Ici pasteurs accourez-tous
Ils se sauvent dans ce bocage.
Première bergère

Rien ne répond dans tout le
voisinage.

Chwała na wysokości,
Chwała bez końca, chwała na wieki,
Chwała na zawsze na niebiosach,
Chwała nieśmiertelnemu Bogu.
Wszyscy

Część druga

Scena piąta

Pasterze, pasterze, przebudźcie się!
Druga pasterka

Uzbrójcie się w odwagę!
Pierwsza pasterka

Czy nie słyszycie rzezi
Jaką dokota czynią wilki?
Druga pasterka

Tutaj, pasterze, przybieżajcie,
Tutaj się kryją w zagajniku.
Pierwsza pasterka

Znikąd odpowiedzi wokół.
Pasterze, przybądźcie do nas,

Pasteurs, venez à nous, venez à nous.
Les deux bergères

Hélas, cette brebis si chère
A péri la première:
Le cruel à mes yeux n'en a fait qu'un
morceau.
Que n'a-t-il pris plus tôt le reste du
troupeau!
Oh! perte à jamais douloureuse!
Hélas ne suis-je pas mille et mille fois
malheureuse!
Première bergère

Heureuse mille et mille fois!
Tous les bergers

Quel écho, quel écho dans ce bois
Insulte encore à ma misère?
La bergère affligée

Divin enfant, heureuse mère,
Heureuse mille et mille fois!
Tous les bergers

przybądźcie.
Obie pasterki

Biada, tak droga mi owieczka
Pierwsza straciła życie:
Okrutnik na mych oczach potknął ją
jednym kęsem.
Bodaj by wybrał raczej resztę stada!
Ach, jak bolesna to utrata!
Biada, otom po tysiąc i tysiąckroć
nieszczęśliwa!
Pierwsza pasterka

Szczęśliwa po tysiąc i tysiąckroć!
Wszyscy pasterze

Cóż to za echo, co za echo w lesie
Drwi sobie z mojej boleści?
Zasmucona pasterka

Boskie dzieciątko, szczęсна matka,
Szczęśliwa po tysiąc i tysiąckroć!
Wszyscy pasterze

Le cruel écho réitère
Et me force enfin à me taire.
La bergère affligée

Scène sixième

Joignons nos flûtes et nos voix
Pour célébrer un tel mystère.
Divin enfant, heureuse mère,
Heureuse mille et mille fois
Tous les bergers, très fort

Ne sont-ce pas nos bergers?
Deuxième bergère

Oui, ce les sont, hélas!
D'où peut venir cette allégresse?
Première bergère

Allons amis, doublons le pas,
Allons chez nos voisins
Bannir toute tristesse!
Troupe de bergers

Venez cruels, venez cruels!
Apprenez vos malheurs

Okrutne echo to powtarza
I zmusza mnie, abym zamilkła.
Zasmucona pasterka

Scena szósta

Połączmy nasze flety i głosy
Aby wystawiać tę tajemnicę.
Boskie dzieciątko, szczęсна matka,
Szczęśliwa po tysiąc i tysiąckroć!
Wszyscy pasterze, bardzo głośno

Czyż to nie nasi pasterze?
Druga pasterka

Tak, to oni, biada!
Skąd może brać się taka radość?
Pierwsza pasterka

Pójdźmy, bracia, przyspieszmy kroku,
Chodźmy do naszych sąsiadów,
By przegnać wszelki smutek!
Grupa pasterzy

Chodźcie, okrutni, chodźcie, okrutni,
Zobaczcie, jakie nieszczęście

Voyez le fruit de votre absence!
Les deux bergères affligées

Qu'on voit de majesté,
Qu'il brille de grandeur
Sous le voile de cette enfance!
Troupe de bergers

Quoi, vous ne nous entendez pas?
Les deux bergères affligées

Allons, amis, doublons le pas!
Troupe de bergers

Apprenez vos malheurs...
Les deux bergères affligées

Et vous notre allégresse!
Qu'on bannisse toute tristesse!
Troupe de bergers

Quoi, nos troupeaux perdus?
Les deux bergères affligées

De l'univers perdu,
Le Sauveur vient de naître.

Wynikło z waszej nieobecności!
Obie zasmucone pasterki

Ile w Nim widać majestatu,
Jakaż potęga lśni
Pod zastoną dzieciństwa!
Grupa pasterzy

Cóż to, czy nas nie słyszycie?
Obie zasmucone pasterki

Pójdźmy, bracia, przyspieszmy kroku!
Grupa pasterzy

Zobaczcie, jakie nieszczęście...
Obie zasmucone pasterki

A wy zobaczcie, jaka radość!
Niech pierzchną zaraz wszystkie smutki!
Grupa pasterzy

A nasze zgubione stada?
Obie zasmucone pasterki

Oto narodził się Zbawiciel
Zgubionego świata.

Les anges nous l’ont dit, et nous
avons couru.
Nous avons vu notre Dieu, notre
maître
Oui, de nos yeux nous l’avons vu!
Troupe de bergers

Cette nuit, d’une Vierge aussi pure
que belle
Est né le fils du Tout-Puissant.
Ce pasteur vigilant qui veille de
tout temps
Sur son troupeau fidèle
Des liens de la mort le délivre en
naissant!
Est-il un malheur si cuisant
Qui ne fasse oublier une telle
nouvelle?
Un berger

Que dites-vous bergers?
Quoi, le Messie est né?
Le salut est ouvert, l’alliance
éternelle
Nous est acquise en ce jour fortuné
Les deux bergères affligées

Aniołowie nam to rzekli, my zaś
pobiegliśmy.
Ujrzeliśmy naszego Boga, naszego
Pana:
Tak, ujrzeliśmy go na własne oczy!
Grupa pasterzy

Tej nocy, z Dziewicy tak czystej
jak pięknej
Narodził się Syn Wszechmogącego.
Oto czujny Pasterz, który zawsze
strzeże
Swej wiernej trzódki
Uwalnia ją z więzów śmierci przez
swe narodziny!
Czy jakiegokolwiek nieszczęście
zdołałoby sprawić,
Że zapomnimy o takiej nowinie?
Pasterz

Co mówicie, pasterze?
Czyż Mesjasz się narodził?
Zbawienie się otwarło, wieczyste
przymierze
Dano nam w ten szczęsny dzień.
Obie zasmucone pasterki

Oui, le loup infernal dans l’abîme
enchaîné
Voit le monde couvert de sa rage
cruelle,
Et Jésus au berceau rend ce
monstre impuissant!
Est-il un malheur si cuisant qui ne
fasse oublier une telle nouvelle?
L’ancien

Joignons nos flûtes et nos voix.
Divin enfant, heureuse mère,
Heureuse mille et mille fois!
Tous les bergers et bergères

C’est de l’homme aujourd’hui la
seconde naissance,
Il est remis dans l’innocence
Aux dépens de son propre auteur.
Heureuse mille fois l’offense
Qui mérite un tel rédempteur.
Une bergère puis tous

Tak, wilk piekielny skuty w otchłani
Patrzy na świat, zdjęty okrutną
wściekłością,
A Jezus w kołysce odbiera
potworowi wszelką moc!
Czy jakiegokolwiek nieszczęście
zdołałoby sprawić,
Że zapomnimy o takiej nowinie?
Starszy

Połączmy nasze flety i głosy.
Boskie dzieciątko, szczęsna matka,
Szczęśliwa po tysiąc i tysiąckroć!
Wszyscy pasterze i pasterki

Dziś człowiek rodzi się po raz wtóry,
Przywrócony do stanu niewinności
Za sprawą jego własnego Stwórcy.
Po tysiąckroć szczęśliwa wina,
Która przyniosła nam Odkupiciela.
Jedna z pasterek, potem wszyscy

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

*Seconde partie,
troisième version H.483b*

Le soleil recommence à dorer nos
montagnes
Malgré la rigueur de l’hiver,
Et ses rayons rallumés dans la mer
Montrent ce qu’effaçait la nuit dans
nos campagnes.
Son vif éclat partout ranimant les
couleurs
Semble vouloir marquer cette
grande journée,
Mais d’une puissance bornée
Qui ne nous rend le jour qu’en
l’éteignant ailleurs.
Un berger

Belle mais imparfaite figure
Du soleil que nous venons de voir,
Et qui donne à toute la nature
Un matin qui n’aura point de soir,
Un printemps d’immortelle verdure.
Deux bergères

*Część druga,
trzecia wersja H. 483b*

Słońce na powrót złoci szczyty
naszych gór
Pomimo chłodu zimy,
A jego zapalone w morzu promienie
Ukazują to, co noc zatarła na
naszych polach.
Jego żywy blask, budzący do życia
kolory,
Zdaje się chcieć wyróżnić ten wielki
dzień,
Ale moc jego ma granice:
Oddaje nam dzień, gasząc go gdzie
indziej.
Pasterz

To piękny, lecz niedoskonały obraz
Słońca, które ujrzeliśmy:
Ono całemu światu daje
Poranek, który nie zazna wieczoru,
Wiosnę o nieśmiertelnej zieleni.
Dwie pasterki

Oui, Seigneur, dans l’obscurité
Qui vous cache à nos yeux
La foi nous le révèle:
Vous habitez une clarté,
Vous possédez une beauté
Toujours vive, toujours nouvelle
Et d’une durée éternelle
Au-delà de l’éternité.
Un berger

Source de lumières et de grâce
Que votre main retrace
Votre image en nos cœurs.
Tracez-la de couleurs
Que nulle nuit n’efface.
Formez-y des fruits et des fleurs
Que nul hiver ne glace.
Chœur des bergers

Tak, Panie, w ciemności,
Która skrywa Cię przed naszymi
oczami,
Wiara nam to objawia:
Ty mieszkasz w blasku
I masz w sobie piękno
Na zawsze żywe, zawsze nowe,
Trwające na wieki
Poza granicami wieczności.
Pasterz

Źródło światła i łaski,
Niech Twoja dłoń nakreśli
Twój obraz w naszych sercach.
Nakreśl w nich barwy,
Których nie zatrze żadna noc.
Ukształtuj kwiaty i owoce,
Których nie zmrozi żadna zima.
Chór pasterzy

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

17 grudnia
niedziela
godz. 17:30
Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

GRZEGORZ
LALEK /
LILIANNA
STAWARZ

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

+
RECITAL

Grzegorz Lalek
skrzypce
Lilianna Stawarz
klawesyn

Arcangelo Corelli
1653–1713

Sonata VII d-moll*
Preludio: Vivace
Corrente: Allegro
Sarabanda: Largo
Giga: Allegro

Sonata VIII e-moll*
Preludio: Largo
Allemanda: Allegro
Sarabanda: Largo
Giga: Allegro

Sonata IX A-dur*
Preludio: Largo
Giga: Allegro
Adagio
Tempo di Gavotta: Allegro

Sonata X F-dur*
Preludio: Adagio
Allemanda: Allegro
Sarabanda: Largo
Gavotta: Allegro
Giga: Allegro

Sonata XI E-dur*
Preludio: Adagio
Allegro
Adagio
Vivace
Gavotta: Allegro

Sonata XII d-moll „Follia”*
Adagio
Allegro
Adagio
Vivace
Allegro
Andante
Allegro
Adagio
Allegro

* ze zbioru *Sonate a violino
e violone o cimbalo op. 5*

Arcangelo Corelli (1653–1713) był jednym z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych kompozytorów późnego baroku. Pod koniec XVII wieku jego nazwisko znane było powszechnie w całej Europie, a kopie jego utworów docierały nawet do Chin i Australii. Dzisiaj, gdy znamy muzykę wielu znakomitych barokowych skrzypków, których twórczość była bardziej wszechstronna od tej Corellego, trudno zrozumieć podziw, szacunek i kult, jakim go otaczano. Corelli odegrał jednak wielką i bardzo ważną rolę w historii wiolinistyki, jak i całej muzyki instrumentalnej. Podsumował bowiem kilkudziesięcioletnie doświadczenia włoskich skrzypków na polu techniki skrzypcowej i formy sonatowej. Po dekadach eksperymentów formalnych zaproponował wzorzec strukturalny odznaczający się przewidywalnym i powtarzalnym układem części, temp oraz charakteru. Corelliowski model tzw. sonaty *da chiesa* (kościelnej) i sonaty *da camera* (suity) został szybko przyjęty w całej Europie. Swą wyjątkową pozycję Corelli zawdzięczał nie tylko kunsztowi wykonawczemu, ale przede wszystkim wysokim walorom swoich utworów. Ceniono jego wyrafinowany kontrpunkt, doskonałe prowadzenie głosów i poruszającą śpiewność melodii.

Kompozytor znany był z perfekcjonizmu, przez wiele lat udoskonalał swe dzieła zanim ukazały się drukiem. Między innymi za sprawą tej „przypadłości” jego sonaty i koncerty weszły do europejskiego kanonu repertuarowego, stając się synonimem klasycznego piękna, tału i elegancji. Jeszcze za życia kompozytora jego styl, uznany za doskonały, naśladowało wielu twórców z całej barokowej Europy. W jego propagowaniu wielce

zasłużyli się liczni i wybitni uczniowie: Francesco Geminiani, Michele Mascitti, Giovanni Battista Somis, Evaristo Felice Dall’Abaco, Francesco Antonio Bonporti, Pietro Locatelli i Pietro Castrucci. Przedruki utworów Corellego publikowano nieprzerwanie do XIX wieku, kiedy to jego sława zaczęła wygasać pod naporem wzmożonego zainteresowania dziełami skrzypcowymi Johanna Sebastiana Bacha i Giuseppe Tartiniego. Do dziś zachowało się niewiele jego utworów (około osiemdziesięciu) – pięć opusów sonat (triowych i solowych) oraz jeden opus koncertów, a także pojedyncze dzieła zachowane w rękopisach. Niedawno w Asyżu odkryto rękopisy nowych sonat solowych, które mogą być jemu przypisane.

Archaniół Corelli, bo tak należy wprost tłumaczyć jego oryginalne imię, pochodził ze zubożałej szlachty z Fusignano spod Rawenny. Gry na skrzypcach uczył się w pierw w Faenzy i Lugo, ale decydujące znaczenie dla jego wykształcenia muzycznego miały studia odbyte w Bolonii pod okiem takich skrzypków, jak: Giovanni Benvenuti, Leonardo Brugnoli i Bartolomeo Laurenti. Już w wieku 17 lat Corellego przyjęto do niezwykle prestiżowego bolońskiego towarzystwa muzycznego – Accademia de’ Filarmonici – w randze kompozytora. Odtąd na kartach swych publikacji występował pod przydomkiem *il bolognese* – *Bolończyk*. Kluczowym momentem w jego karierze była decyzja osiedlenia się w Rzymie, dokąd przybył w 1675 roku, by podjąć studia kompozytorskie u chórmistrza kapeli papieskiej – Mattea Simonellego. Ogłoszony wówczas rok święty był znakomitą okazją dla wielu wyjątkowych wydarzeń muzycznych, w których młody przybysz z Bolonii od razu brał czynnie udział w charakterze skrzypka lub koncertmistrza, a niebawem również kompozytora. Przez kilkadziesiąt lat stale prowadził

orkiestry kościołów Santa Maria Maggiore, San Luigi dei Francesi, San Marcello i San Giacomo degli Spagnoli. Od 1679 roku był członkiem prestiżowej akademii królowej Krystyny Szwedzkiej, która po abdykacji wymuszonej pozostaniem w konfesji katolickiej zdecydowała się osiąść na stałe w Rzymie. Mecenasami Corellego przez lata byli również wpływowi rzymscy kardynałowie – Benedetto Pamphili i Pietro Ottoboni. W ich siedzibach odbywały się cykliczne spotkania muzyczne (akademie), podczas których kompozytor osobiście wykonywał swoje sonaty. Pod pseudonimem Arcangelo Corelli był również członkiem prestiżowej literackiej Akademii Arkadyjskiej, często grywał także na spotkaniach malarskiej Accademia del Disegno di San Luca.

Łaski wpływowych mecenasów zaskarbił sobie jako niezrównany w ekspresji i pięknym dźwięku wirtuoz-solista, ale także jako człowiek o nienagannyh manierach i wdzięcznym charakterze. W roku swego przybycia do Rzymu Corelli brał udział w pierwszym wykonaniu oratorium *San Giovanni Battista* Alessandra Stradelli. W tym i innych utworach Stradella jako pierwszy wprowadzał podział orkiestry na zespół solistów zwany *concertino* i orkiestrę zwaną *concerto grosso*. Za jego przykładem również młody Corelli już w latach 80. XVII wieku zaczął komponować pierwsze concerti grossi. Muzyka na duże zespoły cieszyła się bowiem w Rzymie coraz większym zainteresowaniem. Często, podczas koncertów plenerowych Corelli prowadził orkiestry złożone nawet ze 150 muzyków. Uwielbiany i rozpieszczany w Rzymie odrzucał zaproszenia z innych ośrodków muzycznych. Wedle anegdoty jego jedyny wyjazd poza Wieczne Miasto – do Neapolu, w związku z wykonaniem opery Alessandra Scarlattiego

Tiberio, imperator d’Oriente (1702), był dla niego upokorzeniem, gdyż Corelli miał ponoć trudności w grze w wysokich rejestrach. Pod koniec życia popadł w melancholię, wycofał się z życia muzycznego, pracował wiele nad koncertami wydanymi dopiero rok po śmierci w Amsterdamie.

Jego zbiór 12 sonat skrzypcowych pod tytułem *Sonate a violino e violone o cimbalò* op. 5 ukazał się drukiem w Rzymie w 1700 roku. Był to kolejny rok święty ogłoszony przez papieża, w dodatku rok zamykający siedemnaste stulecie. Pięknie wysztuczony w oficynie Gaspara Pietrasanty druk na zawsze ugruntował sławę i pozycję Corellego jako największego skrzypka XVII wieku. Szybko doczekał się też wznowień, aranżacji i twórczych opracowań, w tym wielu pirackich (w Amsterdamie i Londynie). Między 1700 a 1815 rokiem sonaty z op. 5 miały aż 43 przedruki, osiągając absolutnie rekordową liczbę wznowień dla tego typu publikacji w całej historii muzyki. Corelli dedykował swój zbiór elektorce brandenburskiej Sofii Charlotcie, dla której w tym czasie pracował jego boloński kolega Giuseppe Torelli. Jeśli sonaty dotarły do adresatki jeszcze w roku wydania, to niewykluczone, że prezentacji mógł dokonać sam Torelli. W wielu ówczesnych dokumentach spoza Italii często mylono obu skrzypków.

Jak Corelli stwierdza w przedmowie do zbioru – jego opus 5 pomyślane było bardziej dla nauki gry niż rozrywki. Rzeczywiście, przez wieki w całej Europie dzieło to traktowano jak podręcznik gry skrzypcowej, podsumowujący zdobycze siedemnastowiecznej wiolinistyki. Zbiór składa się z dwóch części, część pierwszą stanowi 6 sonat utrzymanych w tzw. formie sonaty *da chiesa*. Każda z sonat jest pięcioczęściowa, rozpoczyna się częścią

wolną, po której następuje szybka część fugowana, po niej kompozytor wprowadza albo od razu kantylenową część wolną i dwie szybkie (sonata 3 i 5), albo układ: część szybka, wolna i szybka. Części szybkie po pierwszej fudze zdominowane są przez figurację szesnastkową (typ *moto perpetuo*), w sonacie 5 pojawia się wariacja na powtarzającym się melodycznym schemacie basowym (*basso ostinato*), a ostatnie części to albo finałowe fugi (sonata 1, 2 i 6), albo części taneczne utrzymane w charakterze *gigue*. Druga część zbioru obejmuje sonaty nr 7–12. Są to tzw. sonaty *da camera* czyli suity, złożone z następstwa różnych tańców poprzedzonych preludium. Wieńcząca zbiór *Sonata 12* jest imponującym swym wirtuozowskim rozmachem cyklem 24 popisowych wariacji na ostinatowym basie typu *folia*. Zważywszy na starannie przemyślaną konstrukcję całego zbioru, rozsądne rozmiary, doskonałość formy i ekspresji tych utworów, prawdziwe wydaje się świadectwo przekazane przez wielkiego, osiemnastowiecznego historyka muzyki Charlessa Burney'a, według którego Corelli przez trzy lata cyzelował i poprawiał swe ostatnie wydane dzieło.

W świetle późniejszej recepcji sonat z op. 5 niezwykle ważne jest prawidłowe odczytanie ich przeznaczenia. Zgodnie z tytułem zbioru utwory te powinny być wykonane przez „skrzypce i wiolonczelę lub klawesyn”. W czasach Corellego, w nomenklaturze rzymskiej *violone* oznaczało wiolonczelę. Jego sonaty są bowiem przede wszystkim typowym przykładem duetów skrzypcowo-wiolonczelowych, szczególnie popularnych w szkole bolońskiej w ostatniej ćwierci XVII wieku. Partia basowa jest niezwykle aktywna i czasem równie wirtuozowska, co głos skrzypcowy, niejednokrotnie w sonatach tych następuje zamiana planów

i w roli solowej występuje wiolonczela, a skrzypce grają akordowy akompaniament. Z braku wiolonczeli partię basową może wykonywać też klawesyn, kompozytor zaopatrzył ją bowiem w staranne cyfrowanie. Drugim problemem wykonawczym powstałym nie z winy kompozytora, lecz amsterdamskich i londyńskich wydawców (Rogera i Walsha), którzy opublikowali opus 5 bez wiedzy i autoryzacji Corellego, jest kwestia ozdabiania linii melodycznej skrzypiec w częściach wolnych sonat nr 1–6. Niemal każdą dłuższą nutę pięknie modelowanej oryginalnej kantyleny, pozwalającej wytrawnemu skrzypkowi odpowiednio cieniować dynamikę i różnicować artykulację, wydawcy ci rozdrobnili na girlandy szesnastkowych i trzydziestodwójkowych pasaży w górę i w dół. W dodatku reklamowali te zdobienia jako autorskie, dając przykład nie tylko złego smaku i nadużyć, ale niszcząc potencjał ekspresji tkwiący w tych utworach.

Corelli był pierwszym kompozytorem w historii, który osiągnął tak spektakularny sukces, działając wyłącznie na polu muzyki instrumentalnej. Wyjątkową pozycję jaką zdobył w Rzymie podkreśla fakt, iż jako jedyny muzyk w historii został pochowany w Panteonie. Współczesna mu publiczność była oczarowana jego grą pełną pasji i skupienia, jako jeden z niewielu skrzypków potrafił przemawiać do najgłębszych uczuć słuchacza.

Piotr Wilk



GRZEGORZ LALEK

Rocznik 1975. Gry na skrzypcach uczył się pod kierunkiem Krzysztofa Bąkowskiego i Konstantego Andrzeja Kulki. Ukończył studia w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Sławomira Tomasika. W 1997 roku otrzymał wyróżnienie na I Międzynarodowym Konkursie im. Tadeusza Wrońskiego na Skrzypce Solo, a w roku 1998 wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie Zespołów Kameralnych im. Kiejstuta Bacewicza (wraz z własnym kwartetem smyczkowym). Swój kunszt instrumentalny, a zarazem zainteresowanie grą w stylu historycznym doskonalił w ramach mistrzowskich kursów prowadzonych przez Simona Standage'a i Antona Stecka. Poświęcając wiele uwagi skrzypcom barokowym, współpracuje z zespołami specjalizującymi się w stylowym wykonawstwie muzyki dawnej: Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, Concerto Polacco, Harmonologia, Il Tempo, Kleine Cammer-Musique, Sonorus Quartet. Od 2007 roku pełni funkcję zastępcy koncertmistrza w zespole instrumentów dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej, z którym występuje również jako solista. Na instrumentach z epoki wykonuje repertuar obejmujący okres od wczesnego

baroku do wczesnego romantyzmu, przykładając szczególną wagę do pierwiastka wirtuozowskiego. W 2009 roku założył własny zespół muzyki dawnej, Ensemble Hyacinthus, który zadebiutował na Festiwalu Noworocznym w Gstaad w Szwajcarii w programie *La Farinella* – wyborze arii Handla w wykonaniu Ewy Małas-Godlewskiej. Współtworzy także kilka grup kameralnych (Xerxes Strings, Kwartet Kwadrat, Machina del Tango, The New Art Ensemble, Ensemble de Narol, kwartet FOURmalina), które prowadzą aktywną działalność nagraniową i koncertową. Jest członkiem i współzałożycielem Tangata Quintet, z którym nagrał płyty z muzyką Astora Piazzolli (2004) i polskimi tangami (2005). Obie otrzymały nominacje do nagrody fonograficznej „Fryderyk”. Dokonał premierowego nagrania utworu Mariana Sawy *Largo* na skrzypce i organy (2002). W 2004 roku nagrał płytę poświęconą twórczości kameralnej Josepha Gabriela Rheinbergera, a w roku 2007 *Koncert na skrzypce amplifikowane, zespół instrumentalny i taśmę* Weroniki Ratusińskiej. Jako muzyk sesyjny wziął udział w realizacji ponad 80 płyt z muzyką klasyczną, rozrywkową i filmową. Występował na wielu festiwalach muzycznych w kraju i za granicą.





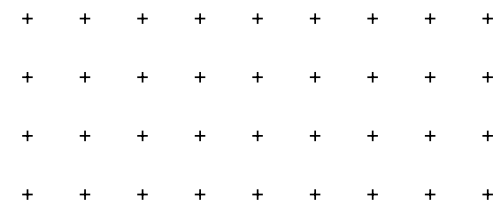
LILIANNA STAWARZ

Klawesynistka i pedagog, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej oraz Conservatoire à rayonnement régional de Rueil-Malmaison. Laureatka konkursów klawesynowych, zarówno w Polsce, jak i za granicą oraz uczestniczka kursów mistrzowskich poświęconych problemom wykonawczym muzyki baroku, m.in. w Sienie, Innsbrucku, Villecroze i Krakowie. Przez 20 lat była członkiem zespołu muzyki dawnej Il Tempo, specjalizującego się w muzyce instrumentalnej i wokarno-instrumentalnej od wczesnego baroku do klasycyzmu, z którym uczestniczyła w licznych koncertach i prestiżowych festiwalach muzyki dawnej, m.in. w Brugii, Brukseli, Utrechcie, Moskwie, Nowym Jorku, Nowym Brunzwicku, Rzymie i Berlinie. Od 1991 roku związana jest z Warszawską Operą Kameralną, zarówno jako klawesynistka-kameralistka, jak i dyrygent. Prowadziła od klawesynu i pozytywu dzieła Bacha, Purcella, D. Scarlattiego, Handla oraz realizowała basso continuo przy wykonaniach oper, m.in. Monteverdiego, Periiego, Meruli, Handla, Lully'ego, Campry, Montécłaira. Jej zainteresowanie polską muzyką dawną przejawia się w dorobku płytowym i koncertowym: prowadziła

wykonania utworów Antoniego Milwida i Marcina Żebrowskiego, nagrała sześć płyt z muzyką instrumentalną i wokarno-instrumentalną XVII wieku – *opera omnia* Marcina Mielczewskiego i z dziełami Damiana Stachowicza. Najbardziej ceni sobie działalność w zakresie kameralistyki. Współpracowała przy nagraniach takich solistów, jak Agata Sapięcha, Simon Standage, Olga Pasiecznik, Małgorzata Wojciechowska, Artur Stefanowicz, Jan Stanienda, Tytus Wojnowicz. Aktualnie współpracuje z Sebastianem Wypychem i The New Art Ensemble oraz z zespołem instrumentów dawnych Ensemble Hyacinthus pod kierownictwem Grzegorza Lalka. Jest autorką trzech albumów solowych. W 2003 roku ukazała się płyta z utworami C.Ph.E. Bacha, w 2007 roku podwójny album z *Suitami klawesynowymi* HWV 426-433 Handla, a w roku 2012 – *Inwencje i Sinfonie* J. S. Bacha. Wykłada na licznych kursach i seminariach poświęconych zagadnieniom interpretacji i wykonawstwa muzyki dawnej. Od lutego 2015 roku pełni funkcję Kierownika Artystycznego Opery/Barok w Warszawskiej Operze Kameralnej. Jest także współtwórcą Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica”.

17 grudnia
niedziela
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

CHRISTOPHE ROUSSET



+ FARINELLI PRIMO UOMO ASSOLUTO

Ann Hallenberg
mezzosopran
Christophe Rousset
dyrygent, klawesyn

LES TALENS LYRIQUES
Gilone Gaubert-Jacques,
Myriam Mahnane,
Giorgia Simbula
skrzypce I
Charlotte Grattard,
Josépha Jégard,
Emmanuelle Dauvin
skrzypce II
Stefano Marcocchi
altówka
Emmanuel Jacques
wiolonczela
Ludek Brany
kontrabas
Gilles Vanssons,
Xavier Miquel
obój
Lionel Renoux,
Serge Desautels
róg



Riccardo Broschi
1698–1756

Son qual nave ch'agitata
Artaserse

Ombra fedele anch'io
Idaspe

Nicola Porpora
1686–1768

Sinfonia
Polifemo

Nel già bramoso petto
Ifigenia in Aulide

Johann Adolph Hasse
1669–1783

Sinfonia
Siroe

Nicola Porpora

Sorge nell'alma mia
Imeneo

Nicola Porpora

Alto giove
Polifemo

Johann Adolph Hasse

Parto qual pastorello
Artaserse

Leonardo Leo
1694–1744

Sinfonia
La Morte di Abel

Riccardo Broschi

Qual guerriero in campo armato
Idaspe

—

Powiększaniu chrząstki tarczowej krtani oraz wydłużaniu i twardnieniu strun głosowych, od których zależy wysokość wydawanych przez mężczyznę dźwięków zapobiegało kastrowanie. Niski poziom testosteronu będący jego efektem wywoływał zmiany w budowie ciała – zbliżenie kształtu ciała mężczyzny do kobiecego (wąskie ramiona, wydętne biodra i piersi), podatność na otyłość, nadmierny wzrost i wydłużenie kończyn to najbardziej zauważalne cechy ich fizyczności. Ponadto brak zarostu i bujne owłosienie skalpu. Kastraci na skutek zaburzeń hormonalnych mogli być podatni na nastroje depresyjne i niskie poczucie własnej wartości. Fizjologiczne skutki kastracji potwierdzono podczas jedynej udokumentowanej sekcji zwłok kastrata z 1907 roku: dorosły denat miał krtań dziecięcych rozmiarów i struny głosowe porównywalne do kobiecych, męskie pełnowymiarowe organy rezonujące, tj. gardło i jamę ustną, pojemną klatkę piersiową i płuca, które z kolei odpowiadają za możliwości manipulacji natężeniem wydawanych dźwięków. Potencjał szerokiego ambitusu oraz bogatej skali głośności musiał być maksymalnie wyzyskiwany przez XVIII-wiecznych śpiewaków-kastratów w efekcie wieloletniego profesjonalnego trenowania techniki emisji głosu.

Udokumentowana historia kastracji chłopców dla celów artystycznych zaczyna się w 1553 roku w kościelnych chórach na terenie Włoch. Kolejnym, dużo bardziej intensywnym impulsem jest rozwój gatunku opery i początek popularności (a także wysokich zarobków) wiodących śpiewaków. Krwawe żniwa neapolitańskiej szkoły śpiewu to około pół

miliona chłopców poddanych temu zabiegowi w XVIII wieku. Powodem oddawania dzieci w ręce misiaka (rodzima nazwa kastratora) była najczęściej nadzieja ubogich rodziców na wysokie zarobki męskich potomków. Chłopców w wieku od siedmiu do dziewięciu lat kastrowano usypiając ich znanymi ówczesnie środkami odurzającymi (alkoholem lub opium), albo wywołując utratę przytomności podduszaniem. Narkotyzowanie bardzo często kończyło się ich śmiercią. Zabiegu dokonywał cyrulik z użyciem nożyc chirurgicznych, a śmiertelność była duża również ze względu na częste występowanie krwotoku i sepsy.

Pasjonującym dokumentem złotego wieku kastracji jest praca nieznanego autorstwa pt. *Eunuchism display'd: describing all the different sorts of eunuchs...* z 1718 roku, która wymienia stosowane metody ubezpiecznienia mężczyzn, opowiada historię kulturową eunuchów oraz odpowiada na wszystkie wątpliwości związane z możliwościami wchodzenia przez kastratów w związki małżeńskie.

Chociaż amputacja z innego powodu niż z konieczności ratowania zagrożonego życia pacjenta była zakazana przez prawo, to podziemny proceder kastracji utrzymał się na terenie Włoch do momentu Zjednoczenia w 1870 roku. Nie są znane przypadki osób wytrzebionych do celów artystycznych po tej dacie, a do ostatniej generacji okaleczonych śpiewaków zalicza się Alessandra Moreschi. Kiedy w 1883 roku Moreschi wstąpił do chóru Kaplicy Sykstyńskiej, oprócz niego śpiewało tam sześciu kastratów [sic!]. Ostateczny wyrok na nich wydał papież Pius X w motu proprio *Tra le sollecitudini* z 1903 roku, w którym nakazał wykonywanie wysokich partii

w muzyce wokalne przez chłopców i wystął tym samym część obsady chóru na przymusową emeryturę. Moreschi zmarł w 1922 roku.

Jednym z najbardziej znanych śpiewających kastratów w historii był Carlo Broschi, znany publiczności pod pseudonimem artystycznym Farinelli (1705–1782). O ile wierzyć entuzjastycznym relacjom XVIII-wiecznych recenzentów, dysponował on głosem o ambitusie od *c* do *d*³, a oddechu starczało mu na minutę donośnego śpiewania. Charles Burney w *General History of Music* pisał „Żaden wokalista tego wieku nie był bardziej jednomyślnie ceniony przez profesjonalnych krytyków i inne znakomitości za posiadanie głosu o tak niezwykłej sile, słodyczy, zasięgu i zwinności, jak Carlo Broschi, zwany Farinellim”.

Badania nad Farinellim prowadzone są równie intensywnie w ramach muzykologii historycznej. Dzięki ekshumacji resztek jego zwłok dokonanej w 2006 roku mamy do dyspozycji ciekawe wyniki badań nad kośćcem i uzębieniem śpiewaka. Dowiadujemy się z nich o przestrzeganej przez Farinellego higienie jamy ustnej (25 zachowanych zębów w zdekompletowanym pochówku zmarłego niemal 250 lat temu 77-latka!), a także poznajemy przyczynę uciążliwych bólów brzucha udokumentowanych w korespondencji z Pietrem Metastasiem i Sicinim Pepolim, jaką była wada zgryzu i niemożność właściwego rozdrobnienia pokarmu w jamie ustnej.

Jeśli chodzi o technikę śpiewu, jaką dysponował Farinelli, polegać musimy na niedoskonałych źródłach pisanych, najczęściej relacjach

jemu współczesnych oraz zachowanych rękopisach muzycznych. Jedną z cech głosu Farinellego było niezauważalne przechodzenie między rejestrem głowowym a piersiowym. Wysokie dźwięki były standardowo osiągalne dla kastratów ze względów fizjologicznych, ale umiejętność przekakiwania między dźwiękami w różnych rejestrach bez zmiany barwy i jakości brzmienia należało do rzadkości i świadczyło o najbieglejším opanowaniu techniki. Za to wychwalał Farinellego współczesny mu kastrat i nauczyciel śpiewu, Giovanni Battista Mancini. Pole do popisu tą niezwykłą umiejętnością – jak również całym sztafażem innych wokalnych sztuczek – dał Farinellemu jego brat Riccardo Broschi w arii di bravura *Qual guerriero in campo armato* z opery *Idaspe*. Farinelli szczycił się ponadto doskonałym opanowaniem ozdobników, np. powtarzanych na tej samej wysokości drobnych wartości rytmicznych, czy rozłożonymi pasażami zapożyczonymi z idiomu instrumentalnego. O karkołomnej technice wokalne wiemy m.in. z rękopisu Farinellego, podarowanego cesarzowej Marii Teresie, zawierającego arie z dodanymi ozdobnikami wykonawczymi. Wśród nich *Quell'usignolo che innamorato* z opery *Merope* Geminiana Giacomellogo z siedmioma kadencjami i trylem trwającym 16 taktów może służyć jako dokument nieposkromionej brawury śpiewaka. W rękopisie znalazła się również aria *Son qual nave in ria procella* z opery *Artaserse* Riccardo Broschiego, a Burney jej wykonanie wspominał jako zainicjowane niesamowitym messa di voce nagrodzonym pięciominutowym [sic!] aplauzem, po którym nastąpił pokaz efektownej techniki wokalne i zawrotnej prędkości śpiewaka sprawiającej poważne trudności dla akompaniujących skrzypków.

Zachowane źródła pośrednie w sposób dobitny potwierdzają ponadprzeciętny talent i umiejętności Farinello. Pomimo to jestem przekonana – ze względu na diametralne zmiany estetyki na przestrzeni ostatnich trzech stuleci – że posłuchanie głosu kultowego wirtuoza wywołałoby jeszcze większy szok niż odsłuch zarejestrowanych w 1902 i 1904 roku nagrań prawdziwego ostatniego kastrata, Alessandra Moreschiego.

Sonia Wronkowska



ANN HALLENBERG

Szwedzka śpiewaczka, koloraturowy mezzosopran. Studia w University College of Opera w Sztokholmie u Kerstin Meyer i Erika Sædén ukończyła w 1994 roku, następnie kształciła się u Joy Mammen w Londynie. Regularnie występuje w najważniejszych teatrach operowych świata, od mediolańskiej La Scali i Teatro Real w Madrycie, przez Semperoper w Dreźnie, Komische Oper w Berlinie i Opernhaus w Zurychu, po Bayerische Staatsoper w Monachium i Operę Paryską. Wykonuje również repertuar koncertowy na najważniejszych estradach Europy i Ameryki Północnej, biorąc udział w takich festiwalach, jak Dresdner Musikfestspiele, Boston Early Music Festival, Tanglewood Music Festival, Utrecht Early Music Festival. Współpracuje z najznakomitszymi dyrygentami, nie tylko z kręgu muzyki dawnej, m.in. z Fabio Biondim, Ivorem Boltonem, Williamem Christiem, Giovannim Antoninim, Marcusem Creedem, Ottaviem Dantone, Sir Johnem Eliotem Gardinerem, Emmanuelle Haïm, Philippem Herreweghem, Paulem McCreeshem, Markiem Minkowskim, Diego Fasolisem i in. Jej repertuar obejmuje szereg głównych ról w operach

Rossiniego, Mozarta, Glucka, Handla, Vivaldiego, Monteverdiego, Purcella, Bizeta i Masseneta. Posiada podobnie szeroki repertuar utworów koncertowych, sięgający od arcydzieł XVII wieku (Monteverdi, Cavalli), poprzez Mozarta, Haydna, Beethovena, Berlioza, Mahlera, Martina i Chausson, aż do dzieł Franza Waxmana i Daniela Börtza. W 2016 roku wykonywała m.in. partię Emilii w *Catone in Utica* Vivaldiego w Amsterdamie i Bazylei z orkiestrą La Cetra, *Eliasza* Mendelssohna w Dortmundzie i Baden-Baden z Balthasar-Neumann-Ensemble oraz w Kolonii z Orkiestrą Symfoniczną WDR, *Missa Solemnis* Beethovena z Rotterdam Philharmonic Orchestra i z Gulbenkian Orchestra, partię Vagausa w *Juditha triumphans* Vivaldiego w Londynie i Paryżu z Venice Baroque Orchestra, *Pasję wg św. Mateusza* Bacha z Leipzig Gewandhaus Orchestra, kantaty Bacha w Paryżu z Orchestre de Paris, arie Mozarta i Glucka w Londynie, *Mszę c-moll* Mozarta na Festiwalu Verbier, a także uświetniała ceremonię przyznania nagrody Polar Music Prize Cecilii Bartoli, śpiewając arie Handla.





CHRISTOPHE ROUSSET

Światowej sławy klawesynista oraz założyciel i szef zespołu Les Talens Lyriques. Studiował grę na klawesynie w paryskiej Schola Cantorum u Huguette Dreyfus, następnie w Królewskim Konserwatorium w Hadze u Boba van Asperena, a w 1991 roku założył swój ansambl, co pozwoliło mu sięgnąć po obszerniejszy repertuar barokowy i klasyczny. Początkowo dostrzegany był jako wybitny klawesynista, nagrywając szereg szczególnie wysoko ocenianych płyt, prędko jednak zbudował swą pozycję także jako dyrygent, prowadząc swój zespół w najbardziej prestiżowych salach świata (De Nederlandse Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Opéra de Lausanne, Teatro Real, Theater an der Wien, Opéra Royal de Versailles, Théâtre Royal de la Monnaie, Barbican Centre, Carnegie Hall, Concertgebouw, festiwale w Aix-en-Provence i Beaune). Równolegle rozwijał aktywność jako klawesynista. Jego kompletne edycje dzieł klawesynowych François Couperina, Rameau, d'Angleberta i Forqueray'a, podobnie jak nagrania utworów Bacha (partity, *Wariacje Goldbergowskie*, koncerty klawesynowe, suity angielskie, suity francuskie), uznawane są za nagrania referencyjne. Na najznakomitszych instrumentach z kolekcji Musée de

la Musique zarejestrował trzy płyty z dziełami Royera, Rameau i Frobergera. Szereg jego nagrań zdobyło nagrody krytyki muzycznej; ostatni album, poświęcony dziełom Duphly'ego (wyd. Aparté), został wyróżniony tytułami „Choc” magazynu „Classica” i „Diapason d'Or”. Ogromne znaczenie ma dla niego również działalność pedagogiczna, którą prowadzi w ramach kursów mistrzowskich i akademii młodzieżowych, m.in. w L'Accademia Musicale Chigiana w Sienie, Conservatoire national supérieur de musique w Paryżu, L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay, z Orchestre Français des Jeunes, Jeune Orchestre Atlantique, Junge Deutsche Philharmonie, Britten-Pears Orchestra. Organizuje też lekcje muzyki dla uczniów paryskich szkół średnich. Jako dyrygent gościnny występuje m.in. w teatrach Liceu w Barcelonie, San Carlo w Neapolu, La Scala w Mediolanie, Opéra Royal de Wallonie w Liège, jednocześnie pozostając aktywnym badaczem i edytorem (w wydawnictwie Actes Sud opublikował studium na temat Rameau). Jest Komandorem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury – najwyższego rangą odznaczenia nadawanego przez Ministra Kultury i Środków Przekazu oraz Kawalerem Narodowego Orderu Zasługi.

LES TALENS LYRIQUES

Zespół wokalny i instrumentalny utworzony 26 lat temu przez Christophe'a Rousseta. Nazwa grupy pochodzi z podtytułu jednej z oper Rameau: *Les Fêtes d'Hébé* ou *Les Talens Lyriques* z 1739 roku. Wybór ten stanowi jednocześnie estetyczną deklarację ansamblu, którego główną domeną pozostaje repertuar francuski i operowy, sięgający od baroku do wczesnego romantyzmu. Zespół wykonuje zarówno wielkie arcydzieła, jak i utwory zepchnięte na margines historii muzyki, prowadząc nad nimi jednocześnie prace badawcze. Tak rzetelne i dogłębne przywracanie zapomnianych utworów znajduje ogromne uznanie zarówno u krytyki, jak i u publiczności. W efekcie Les Talens Lyriques należy do najbardziej renomowanych spośród francuskich zespołów muzyki dawnej. Dopasowując swój skład do wykonywanej muzyki, formacja łączy śpiewaków i instrumentalistów, uznanych i doświadczonych artystów oraz debutantów, których jednoczy głębokie oddanie idei prezentacji barokowego i klasycznego dziedzictwa. W ich wykonaniu zabrzmiało dotąd kilkadziesiąt oper, od dzieł Monteverdiego i Cavalliego, przez Lully'ego,

Desmaresta, Mondonville'a, Rameau, Cimarosy, Traetty, Jommellego, Mozarta, Salieriego, Glucka, po Beethovena i Cherubinię, a nawet Berlioza, Masseneta czy Saint-Saënsa. Prezentacje tych dzieł nierozzerwalnie łączą się ze współpracą z najwybitniejszymi reżyserami, jak Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Éric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo czy Claus Guth. Grupa wykonuje również repertuar sakralny, jak msze czy francuskie motety i *Leçons de Ténèbres* (których polska publiczność miała już okazję wielokrotnie słuchać), a także muzykę kameralną i symfoniczną. Dyskografia zespołu obejmuje blisko 100 albumów (m.in. wytwórni Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics, Aparté), które zdobyły szereg wyróżnień krytyki muzycznej; w dorobku zespołu znajduje się również słynna ścieżka dźwiękowa do filmu *Farinelli, ostatni kastrat* z 1994 roku. Les Talens Lyriques otrzymał nagrodę „Victoire de la Musique Classique” w 2001 roku. Zespół prowadzi szereg działań edukacyjnych, jak warsztaty czy klasy orkiestrowe oraz programy dydaktyczne w ramach rezydencji.

Les Talens Lyriques have the support of the French Ministry of Culture and the City of Paris. They also enjoy that of the Patrons Circle and the Annenberg Foundation / GRoW – Gregory and Regina Annenberg Weingarten. Les Talens Lyriques are members of the FEVIS and PROFEDIM syndicates.



Son qual nave ch’agitata

Son qual nave ch’agitata
Da piu scogli in mezzo all’onde
Si confonde e spaventata
Va solcando in alto mar.

Ma in veder l’amato lido
Lascia l’onde, e il vento infido
E va in porto a riposar.

Ombra fedele anchi’io

Ombra fedele anch’io
Sul margine di Lete
Seguir vo’ l’idol mio
Che tanto adoro.

Che bella pace è questa
Che à consolar sen resta
Il mio martoro.

Jestem jak łódź, co miotana

Jestem jak łódź, co miotana
Falami wśród skał podwodnych,
Zagubiona i spłoszona
Mknie przez wodę na morską toń.

Lecz gdy ujrzy brzeg miły,
Porzuca fale i wiatr zdradliwy
I do portu zawiąja by spocząć.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Ja także, jak wierny cień

Ja także, jak wierny cień,
brzegiem Lete
Iść chcę za mą ukochaną,
Tak uwielbianą.

Jakiż luby to spokój
Co pozostaje, by pocieszyć
Mnie w udręce.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Nel già bramoso petto

Nel già bramoso petto
Quel volto sdegnosetto
Lasciato ha un non so che:
Quest’alma, ov’ei non è,
Langue d’affanno.

Veder mi parve in quelle
Amorosette stelle
Un guardo lusinghier,
Ma senza inganno.

Sorge nell’alma mia

Sorge nell’alma mia
Qual va sorgendo in cielo
Picciola nuvoletta,
Che poi tuona e saetta:
E passa ad agitare
La terra e mare ancor.

Quest’è la gelosia,
Che va spiegando un velo

W żądnym miłości sercu

W żądnym miłości sercu
Owo wzgardliwe oblicze
Pozostawiło niejasny ślad:
Dusza, w której go nie ma,
Usycha ze strapienia.

Zdało mi się, że widzę w tych
Miłosnych gwiazdeczkach
Wabiące spojrzenie,
Oszustwem nieskażone.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Budzi się w duszy mojej

Budzi się w duszy mojej,
Jak gdy ku niebu się wznosi
Chmurka niewielka,
Co potem grzmoty ciska i błyskawice:
I przechodzi wstrząsając
Ziemią i niebem.

Taką jest zazdrość,
Co woal rozwija

Di torbido sospetto,
Che poi dentro’l mio petto
Potrebbe diventare
Tormento del mio cor.

Alto giove

Alto Giove è tua grazia, è tuo vanto,
Il gran dono di vita immortale,
Che il tuo cenno sovrano mi fa.

Ma il rendermi poi quella
Già sospirata tanto
Diva amorosa e bella,
È un dono senza uguale
Come la tua bontà.

Niecnych podejrzeń,
Co w piersi mej potem
Stać się mogą
serca mego udręką.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Wielki Jowiszu

Wielki Jowiszu, w twej łasce,
twej chwale,
Cenny dar nieśmiertelnego życia
Swym władczym gestem mi dajesz.

Lecz darowanie mi tej,
Tak bardzo upragnionej
Bogini miłości pięknej
Jest darem, któremu nie ma
równych,
Jak dobroć twa.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Parto qual pastorello

Parto: qual pastorello
Prima che rompa il fune
A questo colle e a quello
sen fugge, e i cari Armenti
S’affanna a riserbar.

Il tutelar suo Nume invoca
ad’isfuggire
Quel mal che può avvenire
Quel duole che può aspettar.

Qual guerriero in campo armato

Qual guerriero in campo armato
Pien di forza e di valore
Nel mio core innamorato
Sdegno e amor fanno battaglia.

Il timor del dubbio evento
Il dolore ed il cimento
L’alma mia confonde ed abbaglia.

Wyruszam jak pasterz

Wyruszam: jak pasterz,
Co zanim zerwie się powróż
Tu i ówdzie na wzgórza
Wybiega i drogie swe stada
Z trudem utrzymać się stara.

O ochronę Bóstwo swe błaga, by uniknąć
Zła tego, co może nadejść,
Bólu, którego spodziewa się zaznać.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Jak zbrojny wojownik w polu

Jak zbrojny wojownik w polu
Peten siły i odwagi,
W sercu mym kochającym
Pogarda z miłością się mierzą.

Obawa przed niepewnym,
Cierpienie i walka,
Duszę mą oszatamia i oślepia.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch





CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w 1358 roku. Architektonicznie kościół jest typowym przykładem gotyckiego budownictwa sakralnego z XIV i XV wieku – charakteryzuje się masywną bryłą gotyckiej świątyni z wysuniętymi na zewnątrz przyporami, o trójnawowym halowym wnętrzu i prosto zakończonym prezbiterium. Kościół przyjął obecną formę z początkiem 2. połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po 24 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.

KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYZNY

Jest najstarszym kościołem parafialnym Starego Miasta. Ufundowany przez księcia Pomorza Gdańskiego został zawezwany św. Katarzynie w 1236 roku. Bryłę kościoła stanowi potężna wieża wraz z halowym korpusem pokrytym dwuspadowym dachem oraz szerokie prezbiterium, które swą obecną formę – trzynawową – uzyskało w czasie rozbudowy budowli w XV wieku. Przez niespełna 400 lat należał do protestantów, zaś po II wojnie światowej opiekę nad kościołem objęli karmelici. W 2011 roku na wieży kościelnej zainstalowano pierwszy na świecie zegar pulsarowy na okoliczność 400 rocznicy urodzin Jana Heweliusza. Tutaj znajduje się także płyta nagrobna gdańskiego astronoma z 1659 roku, a także fragment tabliczki trumiennej z monogramem J.H. i datą śmierci: 28 stycznia 1687. W XVIII wieku wybudowano tu pierwszy carillon, który przez lata był parokrotnie zmieniany i rozszerzany. Uległ także pożarowi w 1905 roku oraz rekwiracji przez nazistów w 1942 roku. Obecny instrument składa się z 50 dzwonów o rozpiętości czterech oktaw i jest największym koncertowym carillonem w Europie Środkowej.





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

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





organizatorzy



współorganizatorzy



dwójka
POLSKIE RADIO



FINA



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska

mecenasi



GIWK





FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych: Actus Humanus, Misteria Paschalia (2004–2016), Opera Rara (2009–2016) i Sacrum Profanum (2004–2015). Każdy z firmowanych jego nazwiskiem festiwali ma wyraźnie określony profil. Producent albumów polskich muzyków dla prestiżowych wytwórni Nonesuch i Decca. Kurator sezonu instytucji kultury AUKSO oraz spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki // Aphex Twin, Penderecki // Greenwood) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i za granicą. Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie wydawniczej Musica Iagellonica. Następnie od roku 2004 związany był z Krakowskim Biurem Festiwalowym i Urzędem Miasta Krakowa, gdzie pełnił funkcję Pełnomocnika Prezydenta Miasta Krakowa ds. Kultury (2007–2010) oraz Doradcy Prezydenta Miasta Krakowa (2011). Za swoją pracę naukową zdobył Nagrodę im. Hieronima Feichta przyznaną przez Związek Kompozytorów Polskich. Jest autorem kilkudziesięciu haseł do *Encyklopedii Muzycznej PWM*, artykułów muzykologicznych oraz publikacji popularnonaukowych. Wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród, m.in. MocArty RMF Classic w kategorii „Człowiek Roku 2011”, Gwarancje Kultury TVP i Niptel. Od 2013 roku regularnie klasyfikowany przez tygodnik „Polityka” w gronie „20 najbardziej wpływowych osobistości polskiej kultury”. Wyróżniony przez Prezydenta Miasta Krakowa Odznaką „Honoris Gratia” (2011) oraz przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2015).

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper, Sebastian Godula

Rzecznik prasowy:

Piotr Matwiejczuk

Redakcja:

Maciej Kopiński, Filip Berkowicz

Projekt graficzny / skład:

grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:

Daria Szwed

Promocja:

Aleksandra Matyjasz

Produkcja:

Lucjan Towpik, Filip Żok

Zdjęcia:

Adam Golec

Paweł Stelmach

Web service:

Bartłomiej Hałat

Web design:

Dorota Bogacz-Hałat

Studio filmowe:

Łukasz Herod, Miłosz Urbanik

Organizator / wydawca:

Fundacja a415

ul. Długi Targ 28/29

80-830 Gdańsk

www.a415.pl

event-factory

ul. Pękowicka 77

31-262 Kraków

www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

partnerzy



patroni medialni





RESURRECTIO