

**RE
SUR
REC
TIO**



**RE
SUR
REC
TIO**







Szanowni Państwo,

Festiwal Actus Humanus to wydarzenie o szczególnym znaczeniu i wartości dla kultury polskiej. Dzięki swej niepowtarzalnej formule, dołączył do grona najważniejszych europejskich festiwali artystycznych, wytyczając nowe trendy w muzyce dawnych wieków. Koncerty festiwalowe stanowią okazję do zapoznania się z kompozycjami twórców epoki średniowiecza, renesansu i baroku, zdobywając serca melomanów z całej Polski. Atmosferę wydarzenia tworzy zarówno grono renomowanych muzyków, jak i publiczność, która ma niepowtarzalną możliwość wysłuchania znakomitego repertuaru muzyki dawnej.

Świat twórczości minionych wieków staje się wciąż miejscem nowych odkryć, i dzięki mistrzowskim interpretacjom, dostarczy słuchaczom niepowtarzalnych wrażeń. W zabytkowych gdańskich obiektach sakralnych i muzealnych zagospodarcą największe autorytety wykonawstwa historycznego, a prezentowane dzieła korespondować będą z tematyką najważniejszego dla chrześcijan święta w kalendarzu liturgicznym.

Publiczności, artystom oraz organizatorom Festiwalu Actus Humanus Resurrectio życzę głębokich wzruszeń artystycznych, a także niezapomnianych przeżyć duchowych.

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



Szanowni Państwo,

Wielki Tydzień to czas szczególny nie tylko w wymiarze religijnym. Wydarzenia, które rozegrały się ponad dwa tysiące lat temu, streszczają wszystko, co najważniejsze w naszej egzystencji. Każdy z nas, niezależnie od światopoglądu czy przekonań, może sobie wziąć coś dla siebie z opowieści przekazanej nam w Ewangeliach. Zawierają się w niej wszystkie aspekty ludzkiego istnienia; są w niej wiara i ufność, nadzieja i miłość, wątplenie, zdrada i strach, śmierć i obezwładniający ból, a na końcu – zwycięstwo życia i uwznioślająca radość.

Muzyka, ten najbardziej niezwykły sposób komunikacji, potrafi opowiadać o tym wszystkim lepiej niż najwspanialsze słowa. A w chwilach wyjątkowo doniosłych jest po prostu niezbędna. Kompozytorzy przez stulecia inspirowali się wydarzeniami Wielkiego Tygodnia i Wielkiej Nocy. To właśnie na ten czas przeznaczone są dzieła najbardziej poruszające i najwybitniejsze artystycznie. W Gdańsku przez pięć dni rozbrzmiewać będą w wykonaniach znakomitych muzyków polskich oraz najlepszych instrumentalistów i śpiewaków zza granicy.

Festiwal Actus Humanus, który odbył się w Gdańsku już sześciokrotnie, stał się nieodłączną częścią życia kulturalnego naszego miasta. Przedsięwzięcie zawsze gwarantuje najwyższy światowy poziom artystyczny i niezapomniane przeżycia. Dlatego jestem ogromnie rad ogromnie się cieszyć, że od tego roku spotykać się będziemy z muzyką dawną i czołówką artystów reprezentujących

nurt wykonawstwa historycznego aż dwukrotnie – podczas odśłony wielkanocnej i bożonarodzeniowej. Szczególnie cieszy mnie tegoroczna koncepcja programowa festiwalu Actus Humanus Resurrectio, dzięki której swoisty dialog prowadzić będą artyści polscy i zagraniczni, występujący równolegle w dwóch seriach koncertów – popołudniowej i wieczornej.

Niezwykle ciekawie przedstawia się program festiwalu Actus Humanus Resurrectio, rozpostarty między arcydziełami Bacha, Handla, Monteverdiego i Charpentiera a niezwykle interesującymi, ale zapomnianymi utworami takich kompozytorów jak Luython, Ruimonte czy rodowity gdańszczanin Goldberg. Wyjątkowo atrakcyjnie zapowiadają się popołudnia ze średniowiecznymi lamentacjami, muzyką lutniową znad Morza Bałtyckiego czy Żołtarzem Jezusowym, niezwykłym zabytkiem polskiej poezji i muzyki wieków średnich.

Zapraszam Państwa do Gdańska, by wspólnie, przy dźwiękach dzieł wielkich mistrzów przeszłości przeżywać wydarzenia rozgrywające się pomiędzy najgłębszą ciemnością a najjaśniejszym blaskiem. Trudno wyobrazić sobie piękniejszy sposób spędzenia Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy.

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 stoczniovymi 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 najzwyczajniejsze 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 festiwali muzyki dawnej: Actus Humanus (Gdańsk) oraz Kromer Festival (Biecz).

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 i 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 spłycamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerzym audytorium i największym zasięgu.

www.polskieradio.pl/dwojka



12 kwietnia
Wielka Środa
godz. 17:30
Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

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

Marcin Świątkiewicz
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

24 Preludien BWV 846–869*

Prelude C-dur BWV 846
Prelude G-dur BWV 860
Prelude g-moll BWV 861
Prelude D-dur BWV 850
Prelude d-moll BWV 851
Prelude A-dur BWV 864
Prelude a-moll BWV 865
Prelude E-dur BWV 854
Prelude e-moll BWV 855
Prelude H-dur BWV 868
Prelude h-moll BWV 869
Prelude Fis-dur BWV 858
Prelude fis-moll BWV 859
Prelude Cis-dur BWV 848

Prelude cis-moll BWV 849
Prelude As-dur BWV 862
Prelude gis-moll BWV 863
Prelude Es-dur BWV 852
Prelude es-moll BWV 853
Prelude B-dur BWV 866
Prelude b-moll BWV 867
Prelude F-dur BWV 856
Prelude f-moll BWV 857
Prelude c-moll BWV 847

Johann Gottlieb Goldberg
1727–1756

24 Polonaisen DürG 7

Polonaise C-dur
Polonaise G-dur
Polonaise g-moll
Polonaise D-dur
Polonaise d-moll
Polonaise A-dur
Polonaise a-moll
Polonaise E-dur
Polonaise e-moll
Polonaise H-dur
Polonaise h-moll
Polonaise Fis-dur
Polonaise fis-moll
Polonaise cis-moll

Polonaise Des-dur
Polonaise As-dur
Polonaise gis-moll
Polonaise Es-dur
Polonaise dis-moll
Polonaise B-dur
Polonaise b-moll
Polonaise F-dur
Polonaise f-moll
Polonaise c-moll

** ze zbioru Das wohltemperierte Klavier (Teil I)*

Do początku XVIII wieku dźwięki muzyczne uporządkowane były według zasady tak zwanego stroju naturalnego, opartego na stosunkach częstotliwości alikwotów, który polegał – mówiąc w skrócie – na strojeniu instrumentów według zasady kwint czystych. Instrumenty brzmiały „naturalnie”, bardzo czysto, ale tylko w zakresie podstawowych tonacji, nieodległych w kole kwintowym od tonacji C. W efekcie takiego sposobu strojenia oktawa nie dzieliła się jednak na 12 jednakowych interwałów: na przykład dźwięk *cis* nie był tożsamy z dźwiękiem *des*, dźwięk *gis* z dźwiękiem *as*. Brzmienie niektórych tonacji nie było już tak czyste i naturalne, a pewne podstawowe dla muzyki późniejszej sekwencje harmoniczne (modulacje, szczególnie enharmoniczne) były całkiem niemożliwe. Dlatego pod koniec XVII wieku w wielu ośrodkach europejskich rozpoczęto eksperymenty ze strojem instrumentów muzycznych, szczególnie klawiszowych. Ostatecznym ich rezultatem było wdrożenie do muzyki stroju równomiernie temperowanego, w którym oktawa została podzielona na 12 równych interwałów (sekund małych), co umożliwiło swobodne postępowanie się przez kompozytorów wszystkimi tonacjami i swobodę przechodzenia między nimi w obrębie jednego utworu. Bez tego rozwój muzyki, jaki znamy przynajmniej od połowy XVIII wieku, nie mógłby się dokonać.

Kwestia stroju muzycznego zaprzętała umysły wielu teoretyków muzycznych i kompozytorów. Przed Johannem Sebastianem Bachem temperacji używali m.in.: Johann Pachelbel, Johann Christoph Pepusch, Johann Mattheson, a dla mistrza z Lipska zagadnienie to było szczególnie ważne. Śledził

dysputy w tej dziedzinie i sam bardzo skrupulatnie stroił swoje instrumenty. Choć stosowany przez niego system stroju nie był w pełni równomiernie temperowany, umożliwiał jednak poruszanie się we wszystkich tonacjach. Jego *Das wohltemperierte Klavier* (Właściwie temperowany instrument klawiszowy, BWV 846–893) stało się jednym z fundamentów rozwoju nowoczesnej muzyki.

Jest to dwutomowy zbiór preludiów i fug (po 24 pary w każdym tomie) na instrument klawiszowy, we wszystkich tonacjach – durowych i molowych – ułożonych parami w porządku chromatycznym (*C-dur*, *c-moll*, *Cis-dur*, *cis-moll* itd.). Słowo *Klavier* (w oryginale – *Clavier*) oznacza instrument klawiszowy: klawesyn, klawikord lub organy w epoce Bacha, a od XIX wieku także fortepian. Pierwszy tom powstał w środkowym okresie twórczości Bacha, w 1722 roku, podczas pobytu Bacha w Köthen (Anhalt), następny zaś to dzieło z późnego okresu, napisany 20 lat później w Lipsku.

Chyba żaden inny zbiór w historii muzyki nie był tak obszernie i szczegółowo analizowany, dyskutowany, tak często wykonywany i nagrywany. Wszyscy analitycy i komentatorzy tego dzieła wskazują na jego bogactwo i różnorodność, wszechstronność, spójność, integralność, jego innowacyjność kontrapunktyczną i podkreślają wyjątkowe muzyczne znaczenie.

Dzieło Bacha pokazuje przede wszystkim nieskończone wręcz możliwości konstrukcyjne i wyrazowe fugi, ścisłej formy muzycznej komponowanej według określonych reguł formalnych i kunsztownych zasad kontrapunktu. Natomiast preludia, będące wprowadzeniem do fug, są konstrukcyjnie

niejako ich przeciwieństwem. Chociaż i w nich panuje wręcz kosmiczny porządek, każde z nich tworzone było spontanicznie, bez skrupowania ścisłymi zasadami formalnymi. Dzięki temu charakteryzują się wielką inwencją melodyczną, różnorodnością fakturalną i wyrazową, a jednocześnie kondensacją środków wyrazu.

Niektóre preludia oparte są na progresji rozłożonych akordów: typowym przypadkiem takiej konstrukcji jest *Preludium C-dur*, należące do najbardziej znanych, w dużej mierze ze względu na późniejszą aranżację Charles'a Gounoda, który potraktował je jako akompaniament do dodanej przez siebie melodii, wykonywanej później ze słowami *Ave Maria*. W innych preludiach Bach rozszerza formułę akordową o imitację (*Fis-dur*), wymianę planów melodycznych obu rąk (*G-dur*, *B-dur*), wprowadzenie akordów, użycie szybkiego tempa. Są też preludia oparte są na snuciu różnorodnych motywów w typie inwencji dwu-, trzy- lub czterogłosowej (*g-moll*, *gis-moll*, *A-dur*, *a-moll*, *b-moll*, *H-dur*, *h-moll*), z szerokim wykorzystaniem ścisłej imitacji i z wymianą motywów między głosami. Wśród preludiów są utwory utrzymane w tempie wolnym, z melodyką o charakterze recytatywu (*es-moll*), ariosa (*E-dur*) czy o bardziej dramatycznym charakterze (*e-moll*, *f-moll*). Są utwory wykorzystujące elementy tańców (menuet w *Preludium As-dur*, sarabanda w *Preludium D-dur*). Część preludiów reprezentuje typ perpetuum mobile, utrzymując motoryczny ruch szesnastkowy (*c-moll*, *Cis-dur*, *D-dur*, *d-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *B-dur*), z wybijającymi się pojedynczymi dźwiękami tworzącymi osobny plan melodyczny czy z wymianą głosów. Pojawiają się elementy toccatowe (*Es-dur*, *B-dur*), niekiedy z szerokimi przebiegami akordowymi.

Das wohltemperierte Klavier było w kształceniu kompozytorskim Mozarta, Beethovena i późniejszych kompozytorów „chlebem powszednim” (tak ten zbiór nazywał Chopin), a na wzór ich planu tonalnego wielu kompozytorów tworzyło swoje cykle, by wymienić tu choćby *Preludia* op. 28 Chopina czy *24 preludia i fugi* op. 87 Szostakowicza (ułożone w cykl nieco inaczej, bo według porządku koła kwintowego). Taką właśnie konstrukcję ma cykl *24 polonezów* Goldberga.

Pierwsza wzmianka o Johannie Gottliebie Goldbergu to akt jego chrztu z 14 marca 1727 roku z kościoła mariackiego w Gdańsku. Dzięki kontaktom ojca Johanna, znanego lutnika, już jako małe dziecko pobierał on lekcje muzyki u wybitnego kompozytora gdańskiego Johanna Baltasara Freißlicha, miejskiego kapelmistrza przy kościele mariackim. Kiedy miał 10 lat, jego talent dostrzegł hrabia Hermann Karl von Keysernling, rosyjski poseł przy dworze króla Polski i elektora saskiego Augusta III w Dreźnie. W stolicy Saksonii młody Goldberg pobierał nauki u Wilhelma Friedmanna Bacha, a później w Lipsku u samego Johanna Sebastiana. W 1751 roku Goldberg wstąpił w służbę u hrabiego Heinricha von Brühla, pierwszego ministra Augusta III, do jego prywatnej orkiestry liczącej 15 muzyków. Zmarł 15 kwietnia 1756 roku na gruźlicę w wieku zaledwie 29 lat i został pochowany na cmentarzu ewangelickiej parafii św. Jana w Dreźnie.

Lipski kantor bardzo cenił Goldberga jako wykonawcę i kiedy w 1741 roku na zamówienie jego pryncypała hrabiego Keysernlinga pisał swoją słynną *Arię z różnymi wariacjami na klawicymbał z dwoma manualami*, jako o jej wykonawcy prawdopodobnie myślał właśnie o Goldbergu. Utwór ten

znany jest powszechnie jako *Wariacje Goldbergowskie* BWV 998; jest to bardzo trudne technicznie i interpretacyjnie dzieło, dające wspaniałe świadectwo możliwości wykonawczych młodego, 14-letniego wówczas Johanna Gottlieba.

Goldberg był też utalentowanym kompozytorem. Pozostawił po sobie dwie kantaty, dwa koncerty klawesynowe pisane dla siebie i orkiestry hrabiego von Brühla, z bardzo wymagającymi partiami skrzypiec i klawesynu. Stworzył też cztery sonaty na dwoje skrzypiec i basso continuo, wykazujące wielki wpływ swojego mistrza, Johanna Sebastiana Bacha (jedna z nich przez długi czas uważana była za dzieło samego lipskiego kantora jako BWV 1037) oraz kilka kompozycji na klawesyn i organy, wśród nich *24 polonezy*. Spuścizna Goldberga była większa, jednak kompozytor, bardzo wobec siebie wymagający, zniszczył wiele swoich utworów, które uznał za niewystarczająco doskonałe.

Większość kompozycji Goldberga tkwi korzeniami w baroku. Jednak jego cykl *24 polonezów* we wszystkich tonacjach utrzymany jest w stylu znacznie prostszym. Utwory wykazują cechy muzyki rodzącego się klasycyzmu i są typowe dla tak zwanego stylu galant: eleganckiego, lekkiego, wywołującym emocje w umiarkowanym stopniu. Melodyka zbudowana jest głównie z trójdźwięków, homofoniczna konstrukcja opiera się na oszczędnym basie, niekiedy skonstruowanym jako rozłożony akord (tzw. bas Albertiego). Motywy są krótkie, ułożone mozaikowo, kompozytor wprowadza efekt echa, gdzie indziej pozwalając wykonawcy na popis wirtuozowski.

Konstrukcja cyklu daje wiele możliwości wykonawczych. Można go traktować jako spójną, integralną kompozycję i wykonywać w całości jako pokaz mocy konstrukcyjnych tkwiących w idiomie polskiego tańca, a zarazem jako wyraz nowych możliwości tonalnych. Można też grać pojedyncze tańce jako indywidualne utwory albo układać je w pary (w jednoimiennych tonacjach durowych i molowych). Powtarzając poloneza w tonacji durowej tworzyłaby się wtedy forma ABA, z rodzajem tria jako częścią środkową, czyli układ typowy dla tego tańca pod koniec XVIII wieku. Można wreszcie cykl Goldberga zintegrować z utworem skonstruowanym tonalnie w podobny sposób, czyli z preludiami z *Das wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha, tak jak to uczyniono w dzisiejszym koncercie.

Andrzej Sitarz



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 wyklada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.



12 kwietnia
Wielka Środa
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

**RENÉ
JACOBS**

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

Sunhae Im

sopran

Benno Schachtner

kontratenor

Julian Prégardien

tenor

Johannes Weisser

bas

René Jacobs

dyrygent

RIAS KAMMERCHOR

Chorus I

Friederike Büttner, Katharina Hohlfeld, Anette Lösch

sopran

Andrea Effmer, Sibylla Maria Löbbert, Claudia Türpe

alt

Joachim Buhrmann, Jörg Genslein, Christina Mücke

tenor

Ingolf Horenburg, Andrew Redmond, Johannes Schendel

bas

Chorus II

Mi-Young Kim, Anja Petersen, Stephanie Petitleurent

sopran

Waltraud Heinrich, Hildegard Rützel, Kristina Hammarström

alt

Minsub Hong, Volker Nietzsche, Kai Roterberg

tenor

Janusz Gregorowicz, Paul Mayr, Jonathan E. de la Paz Zaens

bas

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Orchester I

**Bernhard Forck, Hilke Andresen-Hendel,
Thomas Graewe, Edburg Forck**

skrzypce I

**Kerstin Erben, Stephan Mai,
Gesa Kessler, Irina Granovskaya**

skrzypce II

**Anja-Regine Graewel, Annette Geiger,
Stephan Sieben**

altówka

Kathrin Sutor, Inka Döring

wiolonczela

Heidi Gröger

viola da gamba

Walter Rumer

kontrabas

Christoph Huntgeburth

flet I

Andrea Theinert

flet II

Xenia Löffler

obój I

Michael Bosch

obój II

Christian Beuse

fagot

Shizuko Noiri

lutnia

Raphael Alpermann

pozytyw

Orchester II

Dörte Wetzel, Uta Peters, Rahel Mai

skrzypce I

Erika Takano, Emmanuelle Bernard

skrzypce II

Sabine Fehlandt, Clemens-Maria Nuszbaumer

altówka

Antje Geusen

wiolonczela

Michael Neuhaus

kontrabas

Laure Mourot

flet I

Emiko Matsuda

flet II

Thomas Jahn

obój I

Friederike Köhncke

obój II

Clemens Flick

pozytyw

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Matthäus-Passion BWV 244

ERSTER TEIL

Chorus: *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*

Rezitativ: *Da Jesus diese Rede vollendet hatte*
Evangelista, Jesus

Choral: *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*

Rezitativ: *Da versammelten sich die Hohenpriester*
Evangelista

Chorus: *Ja nicht auf das Fest*

Rezitativ: *Da nun Jesus war zu Bethanien*
Evangelista

Chorus: *Wozu dienet dieser Unrat*

Rezitativ: *Da das Jesus merket*
Evangelista, Jesus

Rezitativ: *Du lieber Heiland du*

Arie: *Buß und Reu*

Rezitativ: *Da ging bin der Zwölfen einer*
Evangelista, Judas

Arie: *Blute nur, du liebes Herz*

Rezitativ: *Aber am ersten Tage der süßen Brot*
Evangelista

Chorus: *Wo willst du, daß wir dir bereiten*

Rezitativ: *Er sprach: Gehet hin in die Stadt*
Evangelista, Jesus

Rezitativ: *Und sie wurden sehr betrübt*
Evangelista

Chorus: *Herr, bin ich's?*

Choral: *Ich bin's, ich sollte büßen*

Rezitativ: *Er antwortete und sprach*
Evangelista, Jesus, Judas

Rezitativ: *Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*

Arie: *Ich will dir mein Herze schenken*

Rezitativ: *Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten*
Evangelista, Jesus

Choral: *Erkenne mich, mein Hüter*

Rezitativ: *Petrus aber antwortete*
Evangelista, Petrus, Jesus

Choral: *Ich will hier bei dir stehen*

Rezitativ: *Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe*
Evangelista, Jesus

Rezitativ mit Chorus: *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz*
Evangelista, Pilatus

Arie mit Chorus: *Ich will bei meinem Jesu wachen*

Rezitativ: *Und ging hin ein wenig*
Evangelista, Jesus

Rezitativ: *Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder*

Arie: *Gerne will ich mich bequemen*

Rezitativ: *Und er kam zu seinen Jüngern*
Evangelista, Jesus

Choral: *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*

Rezitativ: *Und er kam und fand sie aber schlafend*
Evangelista, Jesus, Judas

Arie mit Chorus: *So ist mein Jesus nun gefangen*

Chorus: *Sind Blitze, sind Donner in Wolken
verschwunden*

Rezitativ: *Und siehe, einer aus denen*
Evangelista, Jesus

Choral: *O Mensch, beweine deine Sünde groß*

☆☆☆

ZWEITER TEIL

Arie: *Ach, nun ist mein Jesus hin*

Rezitativ: *Die aber Jesum gegriffen hatten*
Evangelista

Choral: *Mir hat die Welt trüglich gericht't*

Rezitativ: *Und wiewohl viel falsche Zeugen
herzutraten*
Evangelista, Testis, Pontifex

Rezitativ: *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen
stille*

Arie: *Geduld, Geduld!*

Rezitativ: *Und der Hohenpriester antwortete*
Evangelista, Pontifex, Jesus

Chorus: *Er ist des Todes schuldig*

Rezitativ: *Da speieten sie in sein Angesicht*
Evangelista

Chorus: *Weissage uns, Christe*

Choral: *Wer hat dich so geschlagen*

Rezitativ: *Petrus aber saß draußen im Palast*
Evangelista, Ancilla, Petrus

Chorus: *Wahrlich, du bist auch einer von denen*
Evangelista, Petrus

Arie: *Erbarme dich*

Choral: *Bin ich gleich von dir gewichen*

Rezitativ: *Des Morgens aber hielten alle
Hohenpriester*
Evangelista, Judas

Chorus: *Was gehet uns das an?*

Rezitativ: *Und er warf die Silberlinge in den
Tempel*
Evangelista, Pontifex

Arie: *Gibt mir meinen Jesum wieder*

Rezitativ: *Sie hielten aber einen Rat*
Evangelista, Pilatus, Jesus

Choral: *Befehl du deine Wege*

Rezitativ: *Auf das Fest aber hatte der Landpfleger*
Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati, Chorus

Chorus: *Laß ihn kreuzigen!*

Choral: *Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe*
Rezitativ: *Der Landpfleger sagte*
Evangelista, Pilatus

Rezitativ: *Er hat uns allen wohlgetan*

Arie: *Aus Liebe will mein Heiland sterben*

Rezitativ: *Sie schrieen aber noch mehr*
Evangelista

Chorus: *Laß ihn kreuzigen!*

Rezitativ: *Da aber Pilatus sahe*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Sein Blut komme über uns*

Rezitativ: *Da gab er ihnen Barrabam los*
Evangelista

Rezitativ: *Erbarm es, Gott*

Arie: *Können Tränen meiner Wangen*

Rezitativ: *Da nahmen die Kriegsknechte*
Evangelista

Chorus: *Gegrüßet seist du, Jüdenkönig*

Rezitativ: *Und speieten ihn an*
Evangelista

Choral: *O Haupt, voll Blut und Wunden*

Rezitativ: *Und da sie ihn verspottet hatten*
Evangelista

Rezitativ: *Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut*

Arie: *Komm, süßes Kreuz*

Rezitativ: *Und da sie an die Stätte kamen*
Evangelista

Chorus: *Der du den Tempel Gottes zerbrichst*

Rezitativ: *Desgleichen auch die Hohenpriester*
Evangelista

Chorus: *Andern hat er geholfen*

Rezitativ: *Desgleichen schmäheten ihn*
Evangelista

Rezitativ: *Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!*

Arie: *Sehet, Jesus hat die Hand*

Rezitativ: *Und von der sechsten Stunde*
Evangelista, Jesus

Chorus: *Der rufet dem Elias*

Rezitativ: *Und bald lief einer unter ihnen*
Evangelista

Chorus: *Halt, laß sehen*

Rezitativ: *Aber Jesus schrie abermals laut*
Evangelista

Choral: *Wenn ich einmal soll scheiden*

Rezitativ: *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*
Evangelista

Chorus: *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*

Rezitativ: *Und es waren viel Weiber da*
Evangelista

Rezitativ: *Am Abend, da es kühle war*

Arie: *Mache dich, mein Herze, rein*

Rezitativ: *Und Joseph nahm den Leib*
Evangelista

Chorus: *Herr, wir haben gedacht*

Rezitativ: *Pilatus sprach zu ihnen*
Evangelista, Pilatus

Rezitativ: *Nun ist der Herr zur Ruh gebracht*

Chorus: *Wir setzen uns mit Tränen nieder*

Libretto: Christian Friedrich Henrici, aka Picander

Podczas Wielkiego Tygodnia w Kościele zachodnim pasję recytowano już od IV wieku. Wpierw śpiewano je chorałowo (monofonicznie), pierwsze pasje polifoniczne powstały dopiero w XVI wieku. W okresie renesansu pasje tworzone były zarówno przez katolików, jak i protestantów. Wszystkie wykonywano chóralnie w stylu motetowym. W epoce baroku, gdy w II połowie XVII wieku wykształciła się we Włoszech pasja oratoryjna (z podziałem na odcinki recytatywne, arijne i chóralne), w protestanckich Niemczech wciąż uprawiano powszechnie pasję motetową (chóralną), do której wprowadzano monofoniczne monologi wzorowane na chorałowych tonach lekcyjnych. Jeszcze w 1666 roku taką postać miała *Pasja według św. Mateusza* Heinricha Schütza – największego kompozytora niemieckiego przed Bachem. Powodem tego swoistego „zacofania” twórców niemieckich był brak odpowiednio ułożonych tekstów w języku rodzimym, pozwalających na zróżnicowanie aparatu wykonawczego według najnowszych, włoskich prądów. Dopiero w 1704 roku wykonano w Hamburgu pierwszą niemiecką pasję oratoryjną do tekstu Christiana Friedricha Hunolda z muzyką Reinharda Keisera. Libretto tej pasji skrytykowano jednak za zbytnią teatralność, brak cytatów biblijnych i chorałowych. Wraz z pojawieniem się w 1712 roku tekstu pasyjnego Bartholda Heinricha Brockesa, spełniającego oczekiwania, kompozytorzy luterkańscy otrzymali wreszcie model libretta, które w opracowaniu muzycznym mogło dotrzymać kroku najnowszym dokonaniom włoskim. Umuzycznienia pasji Brockesa podjęli się tak wybitni kompozytorzy, jak: George Frideric Handel czy Georg Philipp Telemann. Ten ostatni wykonał

swą pasję w lipskim Neukirche w 1717 roku, wzbudzając sprzeciw ortodoksyjnych duchownych, którzy uznali za niewłaściwe wprowadzanie stylu operowego do protestanckiej liturgii. Dopiero w 1721 roku oratoryjny typ pasji został zaakceptowany przez radę miejską, jako stosowny dla głównych świątyń Lipska. Powstała wówczas *Pasja według świętego Marka* Johanna Kuhnaua – poprzednika Johanna Sebastiana Bacha (1683–1750) na stanowisku kantora Szkoły Świętego Tomasza i dyrektora muzycznego czterech głównych świątyń Lipska.

Wkrótce po rozpoczęciu pracy w Lipsku w maju 1723 roku Bach zaczął myśleć o skomponowaniu pasji w nowoczesnym, oratoryjnym stylu koncertującym na Wielki Piątek 1724 roku. Ponieważ jednak poezja Brockesa była niezbyt wysokich lotów, a należało trzymać się zaleceń rady miejskiej Lipska, kompozytor tworząc *Pasję według św. Jana* (BWV 245) zmuszony był przygotować libretto będące kompilacją przeróżnych tekstów. Wyciągnąwszy wnioski z tego pierwszego doświadczenia na polu muzyki pasyjnej, Bach zadbał, by jego następna pasja oparta była już na jednym librecie i to dobrego autora. Okazał się nim wybitny lipski poeta i literat – Christian Friedrich Henrici, postugujący się pseudonimem Picander. Dzięki współpracy Bacha z Picandrem powstała nie tylko *Matthäus-Passion* (*Pasja według św. Mateusza* BWV 244), lecz także *Weihnachts-Oratorium* (*Oratorium na Boże Narodzenie* BWV 248) i wiele kantat.

Pasja Mateuszowa miała swoją prapremierę trzy lata po *Pasji Janowej*, podczas niesporów wielkopiątkowych odbywających się 11 kwietnia 1727 roku w kościele Świętego Tomasza w Lipsku. Dzieło powtórzono

tamże w 1729 roku oraz w zmienionej, dwuchórowej wersji w 1736 roku i być może w 1742 roku (ta wersja stała się kanoniczną). Niemal sto lat później, od lipskiego wykonania *Pasji Mateuszowej* w wersji Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego (4 kwietnia 1841 roku) rozpoczął się renesans zainteresowania twórczością Johanna Sebastiana, dzięki czemu jest on dziś najbardziej rozpoznawalnym kompozytorem epoki baroku, podczas gdy za życia sławą ustępował wielu innym.

Zgodnie z luterańską tradycją *Pasję Mateuszową* wykonano w Wielki Piątek podczas nabożeństwa nieszpornego. Centralnym punktem owej liturgii było kazanie wygłoszone w przerwie między dwoma częściami dzieła. Pasja była zatem integralną, niezwykle ważną częścią rozbudowanego nabożeństwa, jej zadaniem było wprowadzenie wiernych w stan uniesienia duchowego, poruszającego najzatarciwsze sumienia. W przeciwieństwie do oprawy muzycznej Kościoła katolickiego wierni luterańscy mogli się czuć zaproszeni do włączenia się w wykonanie nawet tak wysoce artystycznego przedsięwzięcia jak *Pasja Mateuszowa*, gdyż w całym utworze znalazło się aż kilkanaście protestanckich chorałów ułożonych przez Bacha w prostym, czterogłosowym opracowaniu akordowym. Chorały te zostały przez Picandra użyte jako komentarze do bieżących zwrotów akcji dramatycznej.

O ile *Pasję Janową* cechuje bardzo teatralna i niezwykle żywiołowo przedstawiona akcja oparta na tekstach biblijnych, o tyle libretto Picandra nadało *Pasji Mateuszowej* charakter pogłębionej refleksji poszczególnych wydarzeń Chrystusowej męki. Lipski poeta wprowadził bowiem aż 17,

przeważnie dwuczęściowych, wierszy (określanych wówczas w Niemczech mianem madrygałów), które w opracowaniu muzycznym Bacha przyjmowały na ogół formę nowoczesnej arii da capo (z powtórzeniem otwierającej części na końcu) czy też kontemplacyjnego chóru. Charakter wyrazowy refleksyjnych, często głęboko poruszających arii kompozytor uwypuklił za pomocą znakomicie dobranych środków muzycznych, takich jak: odpowiednia tonacja, właściwy dla wymowy tekstu rejestr głosu wokalnego i barwy towarzyszących mu instrumentów obbligato, a także poetycka melodyka, poruszająca rytmika i wyrafinowana faktura. Podążając za formą tekstu Picandra, Bach podzielił swoją pasję na 15 scen, przedstawionych za pomocą następstw chórów, recytatywów, arii i luterańskich chorałów. Każda z dwóch części dzieła poprzedzona jest stosownym dwuchórowym wprowadzeniem. Akcja pasyjnego dramatu rozpoczyna się przed ostatnią wieczerzą a kończy złożeniem do grobu.

W opracowaniu muzycznym Bach wykorzystał niemal cały zasób form i technik uprawianych w muzyce religijnej i świeckiej późnego baroku. Obok polifonicznych, motetowych w stylu chórów (np. *Er ist des Todes schuldig* lub *Sein Blut komme über uns*) znajdujemy tu przykłady pomysłowego łączenia techniki polichóralnej z cantus firmus (np. dialogowany chór otwierający *Kommt, ihr Töchter* z melodią chorałową *O Lamm Gottes unschuldig*), uporczywie powtarzanych figur ostinato (np. chór otwierający czy ariosa *O Schmerz!* i *Ach Golgatha*), techniki fugowanej (np. wstawka onomatopeiczna *Sind Blitze, sind Donner* w duecie *So ist mein Jesus* lub *Andern hat er geholfen*) czy wariacyjnej (wariacja chorałowa w *O Mensch, beweine dein Sünde groß*).

Mimo użycia przez kompozytora dwóch chórów tak duży zespół wykonawczy nie zdominował utworu, lecz stosowany jest z umiarem, służąc celom retorycznym (podkreśla dialogowy charakter wielu fragmentów libretta). Szczególną siłą ekspresji posiadają recytatywy, które Bach różnicuje adekwatnie do treści i sytuacji dramatycznej. Zdecydowanie przeważa typ *accompagnato* (z rozbudowanym towarzyszeniem instrumentalnym) nad *secco* (z samym tylko basso continuo). Partia Ewangelisty wymaga nie tylko wybornego śpiewaka, lecz także wnikliwego i przekonującego aktora. Wszystkie wypowiedzi Chrystusa Bach ujął w formę *ariosa* z subtelnym towarzyszeniem smyczków tworzących niejako muzyczną aureolę. Do rozwiązań oryginalnych należą też liczne *ariosa* z towarzyszeniem instrumentów dętych drewnianych (np. *Du lieber Heiland du* czy *Mein Jesus schweigt*). Inaczej niż w operze, arie śpiewane są nie przez *dramatis personae*, lecz przez postaci anonimowe, kontemplujące mękę Chrystusa. Ich silnie metaforyczne teksty, poruszając różne typy afektów, miały za zadanie wzbudzić w słuchaczach i wiernych nie tylko współczucie, lecz głęboką refleksję nad własną kondycją duchową. Nic dziwnego, że to właśnie w ariach z *Pasji Mateuszowej* wzniósł się Bach na wyżyny swej sztuki lirycznej, czego najlepszym przykładem jest lament po zapaściu się św. Piotra – *Erbarme dich* z pięknie modelowaną partią skrzypiec.

Prócz rozmaitych instrumentów *obbligato* (skrzypce, flet, obój, wiola da gamba), starannie dobranych pod kątem barwy, kompozytor za sugestią tekstu poetyckiego często wprowadza w ariach wstawki chóralne, tworząc znakomity przykład muzycznego dialogu (np. duet *So ist mein Jesus*). Arie różnicowane są od strony formalnej, obok typowych dla epoki form

da capo Bach wprowadza arie rondowe i w formie łukowej (ABA¹). Mimo dążenia przez Picandra do większej refleksji i kontemplacji prawd wiary nie brak w *Pasji Mateuszowej* dramatycznych zwrotów (wynikłych z cytowania Ewangelii), sugestywnie oddanych przez muzykę (np. szokująco dysonujący okrzyk *Barrabam* na czterodźwięku zmniejszonym, diabolicznie brzmiący temat fugi *Laß ihn kreuzigen*, punktowane rytmy ilustrujące biczowanie w *Erbarm es, Gott*).

W liczącym aż 68 części utworze Bach zdołał prześcignąć wszystko, co wcześniej sam napisał i co stworzyli jego poprzednicy i następcy. To wielkie dzieło, trwające niemal 3 godziny, cenit chyba najbardziej. Świadczy o tym jedynie w swoim rodzaju, niezwykle starannie przygotowany jego ręką, kaligraficzny rękopis, zapisany dwoma typami atramentu. Na tle całej twórczości pasyjnej niemieckiego kręgu kulturowego (nie tylko epoki bachowskiej) *Pasja Mateuszowa* jawi się jako dzieło niedoścignione i najwybitniejsze. Już za życia kompozytora, nie tylko ze względu na swe rozmiary, utwór określano mianem *Wielkiej Pasji*.

Piotr Wilk



RENÉ JACOBS

Śpiewak, dyrygent, badacz i pedagog, posiadający na swym koncie ponad 250 nagrań i należący dziś do najznakomitszych osobistości świata muzyki dawnej. Jako chłopiec śpiewał w chórze katedralnym w Gandawie. Kluczowym momentem w jego artystycznym rozwoju, gdy równolegle z filologią klasyczną studiował śpiew, było spotkanie z braćmi Kuijken, Gustavem Leonhardtem i Alfredem Dellerem. Dzięki nim zwrócił się ku muzyce barokowej i wykształcił swój głos jako kontratenor. W 1977 roku założył zespół Concerto Vocale, z którym wykonywał repertuar wokalny w Europie i Japonii, z czasem rozbudowując grupę do składu pełnej orkiestry, będącej w stanie prezentować opery. Jego debiut jako dyrygenta operowego miał miejsce w 1983 roku na festiwalu w Innsbrucku, gdzie poprowadził *Orontę* Cestiego. Krecja ta zapoczątkowała szczególne związki Jacobsa z XVII-wieczną operą wenecką, do której wielokrotnie wracał, wykonując np. dzieła Cavallego. Eksplorując ten repertuar, dokonał też licznych pionierskich nagrań, świetnie przyjętych przez międzynarodową krytykę. W kolejnych teatrach, m.in. Staatsoper w Berlinie i La Monnaie w Brukseli, zrealizował szereg innych oper, jak *Orfeusz*, *Der Geduldige*

Sokrates Telemanna, *Cleopatra e Cesare* Grauna, *Opera seria* Gassmanna, *Croesus* Keisera, *Così fan tutte* Mozarta, *Orlando Paladino* Haydna. Od 1998 roku regularnie dyryguje na festiwalu w Aix-en-Provence, w Théâtre des Champs-Élysées i Salle Pleyel w Paryżu, a od 2007 roku w Theater an der Wien. Obecnie głównymi miejscami jego działalności operowej są Berlin i Wiedeń. Do 2009 roku pozostawał też dyrektorem festiwalu w Innsbrucku. Wielokrotnie otrzymywał najpoważniejsze nagrody krytyki muzycznej (jak Grammy w kategorii Best Opera Recording dla *Wesela Figara* Mozarta). Magazyn „Classica” ogłosił go „Artystą roku 2009” dzięki nagraniom *Brockes-Passion* Telemanna, *Idomenea* Mozarta i *Stworzenia świata* Haydna. W 2010 roku jego interpretacja *Czarodziejskiego fletu* została gorąco przyjęta przez krytykę (CD des Jahres „Opernwelt”, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l’année 2010, „BBC Music Magazine” Award). W ostatnich latach ukazała się światowa premiera fonograficzna oratorium *Septem verba a Christo in cruce* Pergolesiego, a także *Pasja wg św. Jana* Bacha, wyróżniona Choc de l’année 2013 i nagrodą ECHO 2014. René Jacobs jest doktorem honoris causa Uniwersytetu w Gandawie.





SUNHAE IM

Południowokoreańska śpiewaczka, która od momentu swego europejskiego debiutu scenicznego (2000) rozwija karierę, współpracując z najwybitniejszymi dyrygentami w licznych międzynarodowych produkcjach. Kształciła się w Seoul National University pod kierunkiem Lokyung Pak oraz na Uniwersytecie w Karlsruhe pod kierunkiem Rolanda Hermanna. Występowała m.in. w Berliner Staatsoper Unter den Linden, Deutsche Oper, Oper Frankfurt, Staatsoper Hamburg, Opéra National de Paris, Staatstheater Stuttgart, Budapest Palace of Arts, Theater an der Wien, nie wspominając o Korean National Opera, a śpiewała pod batutą takich dyrygentów, jak Iván Fischer (Zerlina w *Don Giovannim* Mozarta), Myung-Whun Chung (Adina w *Napój miłosnym* Donizettiego), Manfred Honeck (Constance w *Dialogach karmelitanek* Poulenca), Thomas Hengelbrock (Euridice w *Orfeuszu* Glucka). Goszcząc na najważniejszych festiwalach (Edinburgh International Festival, Mostly Mozart Festival, Salzburg Festival, Haydn International Festival i inne), pracowała też z Philippe'em Herreweghe, Williamem Christie, Fabio Biondim, Thomasem

Hengelbrockiem, Herbertem Blomstedtem, Fransem Brüggem, Giovannim Antoninim, Ivánem Fischerem, Kentem Nagano, Riccardo Chaillym, Lotharem Zagroskiem, Sylvainem Cambrelingiem, Tonem Koopmanem, Markiem Janowskim i René Jacobsem. Występowała z takimi orkiestrami, jak New York Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Muenchner Philharmoniker, a szczególne więzy łączą ją z Akademie für Alte Musik Berlin oraz z Freiburger Barockorchester. W jej repertuarze znajdują się dzieła m.in. Vivaldiego, Bacha, Handla, Glucka, Rameau, Charpentiera, Mozarta, Haydna, Schuberta, Mahlera i Mendelssohna. Wiele nagrań z jej udziałem (w większości pod batutą René Jacobsa) otrzymało nagrody krytyki muzycznej, np. *Requiem* Faurégo – Echo Klassik 2012, *IV Symfonia* Mahlera – ICMA 2012, *Agrippina* Handla – BBC Music Magazine Award 2012, podobnie też rejestracje oper Mozarta (Zerlina w *Don Giovannim*, Servilia w *Łaskawości Tytusa*, Ilia w *Idomeneo*, a także *Czarodziejski flet*, *Rzekoma ogrodniczka*), *Pasji wg św. Jana* Bacha, *Stworzenia świata* Haydna czy *Mszy h-moll* Bacha.

BENNO SCHACHTNER

Jako specjalista od muzyki niemieckiego baroku, uważany przy tym za jednego z najbardziej obiecujących kontratenorów, regularnie współpracuje z szeregiem najlepszych dyrygentów prowadzących orkiestry instrumentów historycznych (René Jacobs, Hans-Christoph Rademann, Howard Arman i in.). Występował w wielu najważniejszych miastach Europy i Ameryki, goszcząc też na prestiżowych festiwalach (Innsbruck, Händel Festival w Halle) i w salach koncertowych (jak Filharmonia Paryska). W 2013 roku rozpoczął także występy w Azji, wraz z Tafelmusik Baroque Orchestra wykonując recital arii na International Bach Festival w Seulu. Śpiewak kształcił się wpraw w muzyce kościelnej na Uniwersytecie Muzycznym w Detmold, a następnie – idąc za swymi zainteresowaniami – studiował muzykę baroku w Schola Cantorum Basiliensis, u prof. Ulricha Messthälera. W ostatnim czasie zdecydował się skupić swoje zainteresowania przede wszystkim na działalności estradowej –

ariach koncertowych i muzyce oratoryjnej – co spotkało się z życzliwością zarówno słuchaczy, jak i dyrygentów. W obecnym sezonie zajmuje się m.in. wykonywaniem Bachowskiej *Pasji wg św. Jana* pod dyktando Hansa-Christopha Rademanna, jak również koncertuje z Akademie für Alte Musik Berlin i B'Rock. Śpiewał też tytułową rolę w *Sosarme* Handla (na Händel Festival w Halle), a także, w berlińskiej Staatsoper pod René Jacobsem, *Króla Artura* Purcella. Jest pierwszym kontratenorem w historii lipskiego Konkursu Bachowskiego, który w tym samym roku zdobył dwie istotne nagrody: obok głównej, także nagrodę Lipskiej Orkiestry Barokowej (2012). Wcześniej, w 2010 roku, został uznany za najjaśniejszą gwiazdę w swojej dziedzinie w landzie Północna Nadrenia-Westfalia. Uczestniczył w nagraniach realizowanych przez takich dyrygentów, jak René Jacobs, Stefan Temmingh, Christoph Spering, z udziałem m.in. Akademie für Alte Musik Berlin (wydawnictwa Harmonia Mundi, Sony Classical i in.).





JULIAN PRÉGARDIEN

Tenor liryczny. W minionym roku odnosił sukcesy m.in. jako Hylas w *Trojanach* Berliozą podczas inauguracji sezonu hamburskiej Staatsoper (dyr. Kent Nagano) czy w „rekomponowanej” orkiestracji *Winterreise* Schuberta, autorstwa Hansa Zendera (Grand Théâtre w Luksemburgu). Urodzony we Frankfurcie w 1984 roku, syn Christopa Prégardiena, kształcił się w chórze Limburger Dommusik oraz w Musikhochschule we Freiburgu. Od 2013 roku prowadzi klasę śpiewu oratoryjnego w Hochschule für Musik und Theater w Monachium oraz kursy mistrzowskie. W obecnym sezonie śpiewa m.in. Tamina w nowej produkcji *Czarodziejskiego fletu* pod dyktando Christophe’a Rousseta (Dijon), w lipcu 2017 debiutuje także w monachijskiej Bayerische Staatsoper w tytułowej roli w *Oberonie* Webera. Ponadto wykonuje partię *Pasji wg św. Mateusza* Bacha z Orchestre symphonique de Montréal pod batutą Kenta Nagano oraz z Akademie für Alte Musik Berlin i RIAS Kammerchor pod batutą René Jacobsa. Z Akamus wykonuje program arii Handla *Biblical Scenes* (Mecklenburg-Vorpommern Festival, Konzerthaus w Berlinie i Prinzregententheater w Monachium). Powraca też na Salzburger Festspiele (wraz z Ádámem Fischerem) i na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik (z Hamburger Ratsmusik). Pod batutą

Andrésa Schiffa, z Danish SymfoniOrkestret wykonał *Mszę Nelsonską* Haydna. Wraz ze swym ojcem występuje ponadto w specjalnym koncercie dedykowanym Monteverdiemu, przedstawiającym relację ojciec – syn w *Powrocie Ulissesa* i *Orfeusza* (z udziałem orkiestry Anima Eterna Brugge i Josa van Immerseela w Dresden Musikfestspiele i in.); projekt ten w 2015 roku odniósł wielki sukces w Salzburgu. Artysta został też zaproszony przez kompozytora Thomasa Larchera i Linz Bruckner Orchestra (dyr. Dennis Russel Davies) do wykonania pieśni *Padmore Cycle* (Linz i Wiedeń). Bierze również udział w wyjątkowym projekcie (2015–2017) wykonania wszystkich pieśni Schuberta, realizowanym przez festiwal Schubertiade (Hohenems/Schwarzenberg) i londyńską Wigmore Hall. Nagrania śpiewaka obejmują m.in. Bacha obie pasje wraz z Concerto Köln, *Weihnachtsoratorium* z zespołami Hamburskiej Opery Państwowej (DVD), *Zaïs* Rameau z Christophe’em Roussetem i Les Talens Lyriques (wyróżnione nagrodą niemieckiej krytyki muzycznej), *Urowadzenie z seraju* Mozarta z René Jacobsem i Akamus oraz dwie płyty z pieśniami: *An die Geliebte* z Christophem Schnackertzem i *Schubertiade* z trio instrumentalistów. W ramach swej własnej wytwórni publikuje *Die schöne Müllerin* i *Winterreise* w nowej, zróżnicowanej szacie wykonawczej.

JOHANNES WEISSER

Urodzony w 1980 roku w Norwegii, studiował w Konserwatorium w Kopenhadze i w Royal Danish Academy of Opera u Susanny Eken. Debiutował w wieku 23 lat jako Masetto w *Don Giovannim*, w Norwegian National Opera oraz w Komische Oper w Berlinie. Od tego momentu uznawany jest za jednego z najciekawszych skandynawskich śpiewaków swojego pokolenia. Występuje w berlińskiej Staatsoper, Teatro Real w Madrycie, Theater an der Wien, Théâtre de La Monnaie w Brukseli, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra national du Rhin w Strasburgu, Opéra Royal de Versailles, Opéra de Dijon, Opéra de Lausanne, Canadian Opera Company, Opera w Bilbao, Megaronie w Atenach, Festspielhaus Baden-Baden, Komische Oper w Berlinie, Norwegian National Opera, Royal Danish Opera, na Festiwalu w Salzburgu, Edinburgh International Festival, Innsbrucker Festwochen der alten Musik, Flanders Festival Bruges. Wykonuje tytułowe lub główne role w największych dziełach scenicznych Mozarta, Donizettiego, Pucciniego, Brittena, Glucka, Ravela, Griega, Monteverdiego, Haydna, Cavallego, Cavalieriego czy Handla. Śpiewał pod batutą takich dyrygentów, jak Rinaldo Alessandrini, Alfredo

Bernardini, Fabio Biondi, Alan Curtis, Ottavio Dantone, Thomas Dausgaard, Stéphane Denève, Diego Fasolis, Ádám Fischer, Martin Hasselböck, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Tõnu Kaljuste, Ingo Metzmacher, Marc Minkowski, Lars Ulrik Mortensen, Andris Nelsons, Andrew Parrott, Kirill Petrenko, Vasily Petrenko, George Petrou, Trevor Pinnock, Daniel Reuss, Christophe Rousset, Andreas Spering, Christoph Spering, Lothar Zagrosek, występując m.in. z zespołami: Le Cercle de l'Harmonie, Freiburger Barockorchester, Orchestre de Rouen Haute-Normandie, B'Rock Belgian Baroque Orchestra Ghent, Akademie für Alte Musik Berlin, I Barocchisti, Tonhalle-Orchester Zürich. Jest też ceniony jako wykonawca pieśni; odnosi sukcesy zwłaszcza w duecie z pianistką Leifem Ove Andsnesem. Dokonał nagrań: z René Jacobsem *Don Giovanni* Mozarta (rola tytułowa), *Brockes Passion* Telemanna, *Stworzenia świata* Haydna, obie pasje Bacha, z Andreasem Speringiem kantaty *Applausus* Haydna, z Alanem Curtisem *Giulio Cesare* i *Giove in Argo* Handla. Ponadto zarejestrował *David and Bathsheba* oraz *Mass for a modern Man* Ståle Kleibera, a także pieśni Griega (wysoko ocenione nagranie).





RIAS KAMMERCHOR

Zespół wokalny złożony z 35 profesjonalnych śpiewaków, specjalizujący się w wykonawstwie muzyki współczesnej oraz muzyki dawnej, współpracujący na tych polach z najwybitniejszymi dyrygentami, orkiestrami i solistami. Historia chóru sięga 1948 roku, gdy został powołany na potrzeby rozgłośni radiowej amerykańskiego sektora w Berlinie (RIAS). W kolejnych latach występował pod batutą największych dyrygentów, pracujących z berlińskimi orkiestrami, jak Ferenc Fricsay, Herbert von Karajan, Karl Boehm, Lorin Maazel, później zaś Claudio Abbado, James Levine, Daniel Barenboim, Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin. Wciąż pozostaje zespołem Radia Niemieckiego. Przez pierwsze dziesięciolecia zespół skupiony był przede wszystkim na muzyce współczesnej, dokonując także licznych prawykonań, m.in. dzieł Paula Hindemitha, Borisa Blachera, Mauricio Kagela, Ernsta Křeneka, Pierre'a Bouleza, Hansa Wernera Henzego czy Ariberta Reimanna, często dedykowanych zespołowi. Prezentuje też muzykę Pendereckiego, Gundermanna oraz Tan Duna. Od czasu kierownictwa Marcusa Creeda (1987–2001), a następnie Daniela Reussa (2003–2006) chór zwrócił się także ku praktykom historycznym i dziełom XVII–XVIII wieku, szybko zdobywając tu wyjątkową pozycję. Dokumentując

ją liczne występy i nagrania, realizowane dla Harmonii Mundi, z udziałem takich orkiestr, jak Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin czy Orchestre des Champs-Élysées, oraz dyrygentów, m.in. Nikolausa Harnoncourta, Johna Eliota Gardinera, Fransa Brüggena, Rogera Norringtona, Andrei Marcona, Ottavia Dantone, Rinaldo Alessandrini, René Jacobsa. Ten ostatni zapisał wraz z RIAS Kammerchor wyjątkowo bogatą kartę, utrwalając szereg wielkich pozycji repertuaru barokowego. Wśród ich wspólnych licznych płyt należy wymienić m.in. *Stworzenie świata* Haydna (nominacja do Grammy 2010) i *Pasję wg św. Mateusza* Bacha (nominacja do Grammy 2015, w kategorii „najlepsze wykonanie muzyki chóralnej”), albo też *Kraus: Begräbniskantate, Trauersymphonie* (nominacja do International Classical Music Awards 2015). Zespół regularnie jest też wyróżniany nagrodami krytyki muzycznej, jak Choc „Classica”, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Diapason d’Or, Choix France Musique, 10 de Classica-Repertoire, ffff „Telerama”, Echo Klassik, Midem Classic Award, BBC Music Choice Award, Editor’s Choice „Gramophone” i innymi. Magazyn „Gramophone” uznał go ponadto za jeden z 10 najlepszych chórów świata.

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

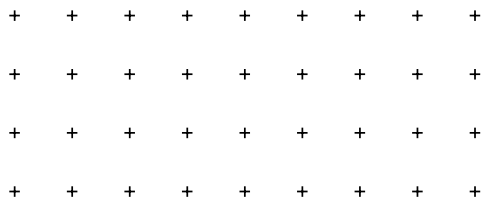
Zwana też Akamus. Założona w 1982 roku we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr grających na instrumentach historycznych. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zurych, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Znany jest również publiczności najważniejszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, gdzie parokrotnie już święcił spektakularne triumfy. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 roku regularnie gości w berlińskiej Operze Unter den Linden oraz na Festiwalu w Innsbrucku. Od ponad 20 lat regularnie współpracuje z belgijskim dyrygentem (i kontratenorem) René Jacobsem, czego rezultatem są liczne produkcje operowe i oratoryjne. Również ostatnie – *Urowadzenie z seraju* i *Czarodziejski flet* Mozarta, a także *Pasja wg św. Jana* i *Pasja wg św. Mateusza* Bacha – zostały świetnie przyjęte przez krytykę i publiczność. Akamus często występuje pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a w nadchodzącym sezonie będzie prowadzona przez Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadie, Paula Agnew i Rinalda Alessandrino. Szczególnie ważnym partnerem orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; zrealizowane wspólnie płyty otrzymały szereg nagród. Z Akamus

współpracują też renomowani soliści, jak Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau, Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra czy Bejun Mehta. Rozszerzając pole swych artystycznych zainteresowań, wraz z zespołem tanecznym Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowała nowatorskie produkcje *Medei* z muzyką Pascala Dusapina, *Dydony* i *Eneasza* Purcella oraz choreograficznego koncertu *Cztery żywioły – Cztery pory roku*. O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych płyt. Od 1994 roku produkowane wyłącznie dla Harmonia Mundi, nagrodzone zostały wszystkimi znaczącymi nagrodami międzynarodowymi: Grammy, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, Echo-Klassik. Ostatnio dyskografia ansamblu wzbogaciła się o CD poświęcone *Water Music* Handla, *Pasji wg św. Jana* Bacha (dyr. René Jacobs) i *Eliasza* Mendelssohna (dyr. Hans-Christoph Rademann). W marcu 2006 roku Akamus otrzymała Nagrodę Telemanna miasta Magdeburga, a w 2009 została wyróżniona coroczną nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytywowej za DVD *Dydona i Eneasza* Purcella. Otrzymała też Midem Classic Award 2010 i Choc de l'année za wystawienie *Brockespassion* Telemanna, natomiast w 2014 – Bach Medaille Leipzig i ECHO Klassik.



13 kwietnia
Wielki Czwartek
godz. 17:30
Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

MICHAŁ GONDKO



Michał Gondko
lutnia renesansowa

Tabulatura Johannessae Stobaeusa
1640

Praeludium

Tabulatura Pera Brahe
ca 1620

Galiarda the frog

Tabulatura Johannessae Naclerusa
1607–ca 1620

Corrant

Tabulatura Petrusae Fabriciusae
1605–1607

Polnisch Tantz

Lautenbuch Matthaeusae Waisselae
1592

Fantasia B[enedictus] D[e] D[rusina]

Tabulatura Matthaeusae Waisselae
1591

Polnischer Tantz

Le secret de Muses Nicolasa Valleta
1615

Fantasye
Pavanne en forme de complainte
Galliarde

Gdańska tabulatura lutniowa
lata 30. XVII wieku

Duda
Balletto ruteno
Balletto dantichano
Balletto polacho
[Courante] Balardus
[utwór bez tytułu]
[Sellenger's Rounde]

Królewiecka tabulatura lutniowa
lata 20. XVII wieku

A Galliarde John Hoskins
Allemandt à Globe
Jigge of Cooper

Diomedes Cato
między 1560 a 1565–1607 lub 1618

Praeludium
Fantasia

Gdańska tabulatura lutniowa
lata 20. XVII wieku

Balletto de Florenza – Currente
Passamezo – Saltarella
Galliarde
[Currentes]
[Fantasia]
Balletto

Region Morza Bałtyckiego należy do części Europy marginalizowanych w mainstreamowej historiografii muzycznej. Lokalni kompozytorzy co prawda nie zawojowali swoją twórczością Europy i nie wykształcili rozpoznawalnych stylistycznie szkół kompozytorskich, nie umniejsza to jednak życiu muzycznemu w Szwecji, Danii, Prusach i na północnych terenach Rzeczypospolitej, które chłonęło i twórczo adaptowało repertuar południowy i zachodni. Droga morską i lądową do najważniejszych ośrodków leżących na wybrzeżu Bałtyku docierały najnowsze publikacje muzyczne z oficyn drukarskich Francji, Italii, Niderlandów, Anglii i Niemiec. Oprócz silnego bezpośredniego wpływu kultury niemieckiej, w zachowanych źródłach zachowały się ślady recepcji najwybitniejszych dokonań muzycznych ówczesnej Europy.

Tabulatury lutniowe były medium o wyjątkowo ponadkulturowym charakterze. Muzyka lutniowa, w której rozmaitych gatunkach można dopatrywać się znamion stylów „narodowych”, nie wymagała translacji i była językiem uniwersalnym. Wyeliminowanie elementu werbalnego, który ograniczał często przyswajanie obcego repertuaru muzycznego, zwłaszcza w epoce wojen religijnych, sprzyjało rozprzestrzenianiu się muzyki. Jedną z przyczyn wyjątkowo szerokiej transmisji repertuaru lutniowego we wczesnonowożytnej Europie jest z pewnością fakt, że mobilność nadwornych lutnistów była większa niż muzyków o innej specjalizacji, ponieważ towarzyszyli oni swoim chlebobawcom w podróży. Drugi kanałem rozprzestrzeniania się tej muzyki były

związane z edukacją uniwersytecką migracje wysoko urodzonych młodzieńców, którzy nierzadko byli amatorami lutni z woli własnej lub za namową rodziców.

Lutniści, zarówno studenci jak i dworscy wirtuozi oraz celebryci, byli często także kolekcjonerami, poszukiwaczami, intawolatorami, kompozytorami i twórcami własnych antologii. W tabulaturach lutniowych znajdowały jednak odzwierciedlenie nie tylko artystyczne preferencje autora zbioru, patrona bądź innych jego docelowych odbiorców, ale też umiejętności techniczne muzyka oraz czynniki takie jak dostęp do źródeł rękopiśmiennych i drukowanych, osobiste kontakty z innymi muzykami, mobilność. Zgłębianie splotu uwarunkowań, wpływów i fascynacji twórców tabulatur, a także odkrywanie zawiłości relacji między samymi źródłami jest dziś jednym z ciekawszych wyzwań muzykologicznych i wykonawczych.

Program koncertu ogniskuje się wokół muzyki będącej w repertuarze lutnistów aktywnych na przełomie XVI i XVII wieku. Selekcja źródeł zawężona została zgodnie z kluczem geograficznym – do druków muzycznych i rękopisów powstałych w kręgu terytoriów leżących nad Morzem Bałtyckim. Tabulatura lutniowa, czyli typ źródła muzycznego cieszący się niemal niegasnącą popularnością od XV do XVIII wieku, była swoistym repozytorium repertuarowym o kosmopolitycznym charakterze. Program „Mare Musicum” stanowi więc odzwierciedlenie nie tyle muzyki tworzonej w rejonie Morza Bałtyckiego, ile muzyki, która rozbrzmiewała w centrach kulturowych Europy Północnej, takich jak Królewiec czy Gdańsk.

Gdańska tabulatura lutniowa ze zbiorów dawnej niemieckiej Staatsbibliothek w Gdańsku odnaleziona została w Staatsbibliothek w Berlinie w latach 90. XX wieku. Zbiory gdańskiej księżnicy, w tym ok. 2000 muzykaliów datowanych na okres XVII–XIX wieku, w czasie drugiej wojny zostały przetransportowane do Związku Radzieckiego i przez kilkadziesiąt lat były uznawane za bezpowrotnie zaginione. Gdańska tabulatura lutniowa powstała w pierwszym trzydziestolecu XVII wieku i zawiera 229 tańców i intawolacji utworów wokalnych. Odnalezienie zbiorów gdańskich w Berlinie było ogromną niespodzianką dla badaczy i muzyków. Jedną z zagadek rękopisu był monogram „B.P.”, który pojawia się przy 40 utworach, zinterpretowany przez muzykologów początkowo jako monogram Bartłomieja Pękiela. Późniejsze studia uwzględniające konkordancje utworów w innych europejskich tabulaturach wykazały, że skrót ten należy rozwijać jako „Balletto Polacho”. Oprócz dużej liczby tańców polskich w antologii znalazły się Balletto de Florenza, Balletto Ungaro (taniec węgierski), Balletto Rutenno (taniec ukraiński), Balletto Dantichano (taniec gdański). Ciekawym polskim akcentem jest intawolacja ludowej pieśni *Jechał chłop do miasta*. Melodia tej pieśni musiała być powszechnie znana na terenie Korony Rzeczypospolitej, o czym świadczy chociażby drukowana w 1630 roku w Krakowie w *Symfoniach anielskich* Jana Żabczyca kolęda nr 120 o incipicie „Z Raju pięknego miasta...”, która miała być śpiewana na melodię piosenki „Jechał chłop do miasta”. Melodia zachowana w gdańskiej tabulaturze jest jedynym znanym XVII-wiecznym zapisem muzycznym tej pieśni.

Z okresu powstania gdańskiej tabulatury organowej pochodzi także zachowany w British Library sztambuch Johanna Stobaeusa, kapelmistrza elektora brandenburskiego i księcia pruskiego Jerzego Wilhelma

Hohenzollerna w Królewcu, zawierający utwory na lutnię. Inny rękopis pochodzący z Królewca, tzw. Königsberg Manuscript, przechowywany niegdyś w Preussisches Staatsarchiv w Królewcu, a obecnie w bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, należy do najważniejszych źródeł angielskiej muzyki lutniowej. Obecność muzyki Johna Dowlanda, Johna Johnsona i Johna Hoskinsa w dawnym Królewcu wiąże się prawdopodobnie z pobytem w latach 1604–1618 trupy aktorów angielskich pod kierunkiem aktora i muzyka Johna Spencera. Tabulatura zawiera 260 utworów o proveniencji angielskiej, francuskiej, niemieckiej i niderlandzkiej, spośród których szczególną wartość mają unikatowe przekazy utworów angielskich lutnistów. Co ciekawe, wśród kilkunastu występujących w rękopisie duktów pisma jedni badacze zidentyfikowali jako należący do Johanna Stobaeusa.

Krąg kultury niemiecko-duńskiej reprezentują powstałe w dwóch pierwszych dekadach XVII wieku rękopisy studentów Uniwersytetu w Rostoku: tabulatura Petrusa Fabriciusa zachowana w Kongelige Bibliotek w Kopenhadze oraz tabulatura Johanna Naucclerusa zachowana w Staatsbibliothek w Berlinie. Jednym ze szwedzkich źródeł zachodnioeuropejskiej muzyki lutniowej jest tabulatura Pera Brahe z około 1620 roku. Powstała jako rezultat pobytu młodego Szweda w Giessen, gdzie zdobywał on edukację uniwersytecką oraz przydatne młodemu szlachcicowi umiejętności fechtunku, jazdy konnej, tańca i gry na lutni. Wśród utworów znaleźć można kompozycje Johna Dowlanda oraz utwory Nicolasa Valleta, którego zbiór *Le secret des Muses*, wydany w dwóch częściach w latach 1615–1616 w Amsterdamie, symbolicznie zamykał erę lutni renesansowej w Europie.

Repertuar tabulatur lutniowych o proveniencji „bałtyckiej” charakteryzuje się zgodną współobecnością wątków z dwóch skrajnych biegunów dawnej Europy: Rzeczypospolitej i Królestwa Anglii. Taka koegzystencja w źródłach muzyki wokalne była nie do pomyślenia ze względu na barierę językową. Polonika, rozproszone w źródłach zachowanych na terenie całej Europy, a szczególnie Niemiec, wiązały się z kosmopolityczną działalnością polskich lutnistów na przełomie XVI i XVII wieku i w sposób naturalny stanowiły dominantę repertuarową lutnistów południowej Skandynawii, północnych Niemiec, Pomorza i Prus. Lutniowy repertuar elżbietański przyłynął na dwór króla Danii z Johnem Dowlandem, a do Królewca wraz z trupą teatralną i znalazł swoich amatorów pomimo znacznego dystansu geograficznego i dużego ograniczenia kanałów transferu kulturowego.

Krąg geograficzny jako limit możliwości poznawczych uczestników dawnej kultury muzycznej był dużo bardziej istotny niż jest obecnie w dobie transportu lotniczego i powszechnego dostępu do Internetu. Muzycy działający w ośrodkach leżących u wybrzeża Morza Bałtyckiego, otwartych na resztę świata przez prężnie działające ośrodki handlowe, perspektywę mieli nieco szerszą niż współcześni im mieszkańcy prowincjonalnych ośrodków. Wolny od uprzedzeń kulturowych i ideologicznych język muzyki lutniowej, przetrawiony przez umiejętności i upodobania muzyków, znajdował swój wyraz w tabulaturach, które dziś stanowią bogatą skarbnicę wiedzy o dawnej kulturze muzycznej.

Sonia Wronkowska

RATUSZ
GŁÓWNEGO
MIASTA
MUZEUM HISTORYCZNE
MIASTA GDAŃSKA



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 przepelniona inspiracją muzykalność jest skutecznym i wystarczającym remedium przeciw ograniczeniom interpretacyjnych kanonów i potrafi z wykonawstwa muzyki dawnych stuleci stworzyć całkowicie współczesny akt muzycznej ekspresji.



13 kwietnia
Wielki Czwartek
godz. 20:00
Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

BJÖRN SCHMELZER

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

+ LAMENTATIONES HIEREMIAE PROPHETAE

Björn Schmelzer
kierownictwo artystyczne

graindelavoix

Alice Kamenezky
Anne-Kathryn Olsen
Razek-François Bitar
Albert Riera
Andrés Miravete Fernández
Marius Peterson
Tomàs Maxé
Arnout Malfliet
śpiew

Carolus Luython
1557/1558–1620

Opus musicum in Lamentationes Hieremiae prophetae

Feria Quinta

Lectio I

Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae

Aleph Quomodo sedet

Beth Plorans ploravit

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio II

Daleth Viae Sion lugent

He Facti sunt hostes ejus

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio III

Caph Omnis populus ejus gemens

Lamed O vos omnes

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Feria sexta In Parasceve

Lectio I

Nun Scrutemur vias nostras

Nun Levemus corda nostra

Nun Non inique egimus

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio II

Ain Oculus meus afflictus est

Ain Donec respiceret

Ain Oculus meus depraedatus

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio III

Coph Invocavi nomen tuum Domine

Coph Vocem meam audisti

Coph Appropinquasti in die

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Sabbatho Sancto

Lectio I

Coph Velociores fuerunt persecutores

Res Spiritus oris nostri

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio II

Sin Gaude et laetare filia Edom

Thau Completa es iniquitas

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio III

Recordare Domine

Haereditas nostra

Pupilli facti sumus

Aquam nostram pecunia bibimus

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Pedro Ruimonte
1565–1627

Hieremiae Prophetae Lamentaciones*

Sabbatho Sancto

Lectio I

De Lamentatione Hieremiae Prophetae

Heth Misericordiae Domini

Heth Novi diluculo

Heth Pars mea Dominus

Teth Bonus est Dominus

Teth Bonum est praestolari cum silentio

Teth Bonum est viro

Iod Sedebit solitarius

Iod Ponet in pulvere

Iod Dabit percutienti

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio II

Aleph Quomodo obscuratum est

Beth Filii Sion inclyti

Ghimel Sed et lamiae

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lectio III

Incipit Oratio Hieremiae Prophetae

Recordare Domine

Haereditas nostra

Pupilli facti sumus

Aquam nostram pecunia bibimus

Cervicibus nostris minabamur

Aegypto dedimus

Patres nostri peccaverunt

Servi dominati sunt

In animabus nostris afferebamus

Pellis nostra

Mulieres in Sion

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

** ze zbioru Cantiones Sacrae IV. V. et VII vocum
et Hieremiae prophetae Lamentationes sex vocum*



Lamentacje to księga Starego Testamentu składająca się z pięciu poetyckich lamentów opłakujących zdobycie Jerozolimy przez Babilończyków w 587 roku p.n.e., rozpoczynające okres niewoli babilońskiej. Utwór, za przekładem greckim nazywany alternatywnie Trenami, charakteryzuje się kunsztowną budową – cztery z pięciu ksiąg były w hebrajskim oryginale akrostychami, a liczba wersów w każdej części jest wielokrotnością liczby 22, czyli liczby liter w hebrajskim alfabecie. W Wulgacie zachowane zostały hebrajskie litery na marginesach początków wersów pomimo zaburzenia akrostychicznej budowy tekstów. Żaden przekład nie był w stanie oddać pełnego kunsztu poetyckiego hebrajskiego oryginału.

W Lamentacjach wyrażone są skrajne emocje związane z tragicznymi wydarzeniami historycznymi. Podmiot liryczny rozpacza po upadku Jerozolimy, napomina grzeszników, złorzeczy wrogom, rozważa sens cierpienia i wyraża nadzieję na ratunek ze strony Boga. W tradycji żydowskiej Lamentacje przypisywano prorokowi Jeremiaszowi. Tę atrybucję podważają jednak współcześni badacze Biblii. Niektórzy stawiają hipotezę udziału kilku poetów w tworzeniu księgi, przez innych podkreślana jest spójność stylistyczna i warsztatowa wszystkich lamentów, co świadczyłoby o jednym autorze. Zgodnie z tradycyjną interpretacją figura proroka Jeremiasza opłakującego zburzenie Jerozolimy stała się jednym z toposów kultury, w szczególności malarstwa europejskiego.

Na gruncie chrześcijaństwa Lamentacje zostały włączone do liturgii Wielkiego Tygodnia, ponieważ ich żałobny wydźwięk koresponduje z tematyką pasyjną a słowami trenów można wyrazić również smutek nad cierpieniami ukrzyżowanego Chrystusa. Muzyczne opracowania starotestamentowej księgi w Kościele katolickim były włączane do nabożeństwa Ciemnych Jutrzní. Tekst cieszył się niesłabnącym zainteresowaniem kompozytorów od XV do XVIII wieku, czego owocem było wiele znakomitych opracowań utrzymanych zarówno w wokalnym *stile antico*, jak i wokalno-instrumentalnym *stile moderno*, od Thomasa Tallisa i Orlanda di Lasso do Marca-Antoine’a Charpentiera i Jana Dismasa Zelenki. Charakterystyczna budowa tekstu z zachowaniem alfabetu hebrajskiego w łacińskim przekładzie determinowała ciekawe rozwiązania muzyczne. Tradycja melizmatycznego opracowania liter z marginesu Wulgaty ma swoją genezę w praktyce śpiewu chorałowego, a następnie została zaadaptowana i kultywowana przez kompozytorów polifonicznych opracowań ery renesansu i baroku.

Do opracowań Lamentacji pozostających wciąż na marginesie kanonu muzycznego zaliczają się utwory autorstwa Carolusa Luythona i Pedro Ruimontego, powstałe na początku XVII wieku i utrzymane w *prima prattica*. Urodzony w Antwerpii Carolus Luython (1557/1558–1620) uznawany jest za reprezentanta ostatniej, piątej generacji szkoły franko-flamandzkiej. Gruntowne wykształcenie muzyczne w zakresie śpiewu i gry na organach otrzymał na dworze cesarza Maksymiliana II Habsburga w Wiedniu, gdzie pełnił służbę od 8. roku życia jako chórzysta-dyskantysta. Po przejściu mutacji głosu w wieku lat 14 podróżował do Włoch, żeby tam uzupełnić

i rozszerzyć swoją edukację muzyczną. Powrócił do Wiednia w 1576 roku i został przyjęty z powrotem jako nadworny kapelista, prawdopodobnie specjalizujący się w grze na organach. Posadę swoją utrzymał również po śmierci Maksymiliana II i wraz z dworem jego następcy – Rudolfa II – przeniósł się do Pragi, gdzie pomimo znacznych zasług i wybitnych umiejętności dopiero po śmierci starszego kolegi Paula van Winde w 1596 roku objął posadę pierwszego nadwornego organisty, a w 1603 roku po śmierci Philippe'a di Monte – cesarskiego kompozytora. W kolejnym roku ukazało się jego *Opus musicum in Lamentationes Hieremiae prophetae*, drukowane w Pradze u Georga Nigrinusa sześciogłosowe opracowanie czytań biblijnych (*lectiones tenebrarum*) przeznaczonych na kolejne dni Triduum Paschalnego. Luython, zdobywający międzynarodową sławę jako kompozytor, za lojalną służbę na dworze Rudolfa II nagrodzony został przyznaniem wysokiej miesięcznej pensji, której jednak, podobnie jak reszta muzyków z kapeli, nie był w stanie egzekwować z królewskiej kasy w okresie postępującej choroby psychicznej władcy. Po śmierci cesarza jego następcą Maciej natychmiast rozwiązał zespół muzyczny i odmówił muzykom wypłaty należnych im zaległych honorariów. Luython zmarł 8 lat później w ubóstwie, wcześniej sprzedawszy opisywany przez Michaela Pretoriusa w *Syntagma Musicum* (1614) klawesyn z dziewiętnastoma klawiszami w oktawie, w tym z dzielonymi klawiszami chromatycznymi, który umożliwiał uzyskiwanie dźwięków nierównoważnych enharmonicznie. Obecność takiego instrumentu na dworze nie dziwi, biorąc pod uwagę naukowe i okultystyczne zainteresowania Rudolfa II, zwanego „cesarzem alchemików”. Fakt posiadania przez Luythona tzw. *cembalo cromatico* rzuca również światło na jego profil intelektualny. Znajomość postępowej

myśli teoretyczno-muzycznej oraz sprawność w grze na instrumencie klawiszowym wyjaśnia jego dokonania kompozytorskie. W zakresie muzyki instrumentalnej Luython wyprzedzał swoje pokolenie myśleniem polifonicznym, antycypował zjawiska związane ze stylem barokowym. W przypadku muzyki religijnej kompozytor, działając przez większość życia w Pradze, oddalony od najważniejszych centrów fermentu artystycznego, wykazywał się konserwatyzmem i naśladował styl poprzedniej generacji. W utworach religijnych Luythona można zaobserwować wpływ grona jego nauczycieli i kolegów zatrudnionych na dworze Habsburgów w Wiedniu i Pradze. Msze przez niego skomponowane zaliczają się w większości do gatunków *missa parodia* i *missa quodlibetica*, w których przetwarzał najchętniej materiał muzyczny motetów i madrygałów autorstwa Philippe'a di Monte. Twórczość Luythona znalazła szeroką recepcję w Europie Środkowej, a druk jego *Lamentationes Hieremiae Prophetarum* zachował się nawet w legnickiej kolekcji Jerzego Rudolfa z Piastów Śląskich, tzw. Bibliotheca Rudolphina (obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej).

Pedro Ruimonte (1565–1627) urodził się i zdobył wykształcenie w Saragossie, prawdopodobnie pod okiem Melchora Robledo w Katedrze Zbawiciela „La Seo”. Od 1601 do 1611 roku pełnił funkcję kapelmistrza muzyki w kaplicy i komnatach na dworze Namiestnika Niderlandów Alberta VII i Izabeli Klary Eugenii Habsburgów w Brukseli. Niewykluczone, że już w Hiszpanii należał do chóru na dworze Alberta i Izabeli. W 1614 roku powrócił do Saragossy, o czym pisał w autobiografii jego uczeń, Diego Pontac, a w latach 1618–1622 miał ponownie pełnić poprzednią funkcję na dworze w Brukseli. Biografia Ruimontego pełna jest niejasności i białych

plam, podobnie jak skromnie zachowana do czasów współczesnych jego twórczość. W kompozycjach mszalnych twórca korzystał okazjonalnie z techniki *cantus firmus*, ale większość utworów należy do typu *missa parodia*, opiera się więc na motetach innych kompozytorów. Muzyka religijna Ruimontego utrzymana jest w stylu XVI-wiecznej polifonii przeimitowanej. Retrospektywne stylistycznie są również drukowane w Antwerpii w 1614 roku hiszpańskie *Parnaso español de madrigales*, y *villancicos* na 4, 5 i 6 głosów – wykorzystują techniki imitacji oraz typowo XVI-wieczne techniki malarstwa dźwiękowego. Sześciogłosowe *Hieremiae Prophetarum Lamentaciones* ukazały się drukiem w Antwerpii w 1607 roku w oficynie Pierre'a Phalèse, razem z 12 motetami w zbiorze *Cantiones sacrae*. Cykl lamentacji przeznaczony jest na Wielką Sobotę.

Luython i Ruimonte, mało znane i ciekawe osobowości muzyczne reprezentujące ostatnią generację kompozytorów związanych ze szkołą franko-flamandzką, łączy kilka cech wspólnych. Obaj byli nadwornymi kompozytorami w służbie Habsburgów, obaj w zakresie muzyki wokalne reprezentowali retrospektywny styl polifonii imitacyjnej. Każdy z nich na warsztat swoich kompozytorskich eksploracji wzięt łaciński przekład biblijnej Księgi Lamentacji, jeden z klasycznych tekstów dawnej kultury, związany nierozłącznie z pobożnością pasyjną i obchodami Triduum Paschalnego.

Sonia Wronkowska



BJÖRN SCHMELZER

Urodzony w 1975 roku w Antwerpii antropolog i etnomuzykolog, przede wszystkim jednak multidyscyplinarny artysta, który zasadniczo pozostaje autodydakta. Twórca i kierownik zespołu Graindelavoix, artystycznej grupy skupionej na muzyce średniowiecza i renesansu, która łączy artystów wszelkich dyscyplin: muzyki, sztuk wizualnych i performatywnych. Podczas długich podróży badawczych zgłębiał repertuar wokalny i praktyki wykonawcze świata śródziemnomorskiego, we Włoszech (na Sardynii, Sycylii), w Hiszpanii, Portugalii i Maroku. Dogłębnie studiował rozliczne średniowieczne tradycje śpiewu, następnie ich kontynuacje i pozostałości w późniejszych czasach, style ornamentacji, logikę stosowanej wiedzy. Łącząc tę pracę ze spojrzeniem antropologicznym, historycznym, etnomuzykologicznym, perspektywą geografii kulturowej, tworzy programy koncertowe i liczne publikacje. Jest też regularnie zapraszany jako dyrygent gościnny i wykładowca. Opublikował wiele esejów i artykułów w magazynach specjalistycznych, literackich, akademickich, a także obszerne, wyczerpujące noty do płyt CD.

Obecnie jest w trakcie pisania książki o praktykach wokalnych, bazującej na latach doświadczeń z Graindelavoix. Ze swym zespołem zdobył szereg wyróżnień i nagród, m.in. tytuł „Młodego Muzyka Roku”, przyznany przez belgijską prasę muzyczną. W 2011 roku został pierwszym „Kreatywnym stypendystą muzykologicznym” Festiwalu Muzyki Dawnej w Utrechcie i Ośrodka Nauk Humanistycznych Uniwersytetu tamże. Obok swej aktywności dyrektora artystycznego Graindelavoix i muzykologa zajmuje się filmem. Jego projekty filmowe – jeśli należą do filmów dokumentalnych – często związane są z działalnością Graindelavoix. Jako scenarzystą i reżyser zrealizował m.in.: *Cesena* z Anną Teresą de Keersmaecker, *Muntagna Nera* z Filipem Jordensem i Janem Van Outryve, *Ossuaires* z Koenem Broosem i Wimem Scheyltjensem oraz *Trabe Dich, Thierlein* z Margaridą Garcią, Koenem Broosem i Davidem Hernandezem. Ostatnio wraz z Koenem Broosem i Margaridą Garcią zaprojektował audiowizualne i interdyscyplinarne instalacje *The Hospital of Undersized Gestures*.





Fot. Koen Broos



GRAINDELAVOIX

Wyjątkowy zespół wokalny, zajmujący się muzyką średniowiecza i renesansu, stanowiący w równej mierze kolektyw performerów i multidyscyplinarną kompanię zafascynowaną głosem oraz genealogią muzyki wokalne i relacjami różnych jej rodzajów z ekspresją ciała, historią, geografiją. Rezydująca w Antwerpii międzynarodowa grupa założona została w 1999 roku przez Björna Schmelzera, antropologa i etnomuzykologa. Pierwsze nagranie – *Missa Caput Ockeghema* (Glossa, 2006) – z miejsca uplasowało Graindelavoix na międzynarodowej scenie muzycznej. Każdy nowy projekt rozpoczyna się od konkretnego muzycznego gestu, repertuaru czy dzieła, które pokrywa splot nawarstwiającego się czasu i obowiązujących praktyk wykonawczych. Schmelzer rozwinął z Graindelavoix rodzaj afektywnej muzykologii w akcji: punktem wyjścia jest przywołanie i aktualizacja potencjalnych sił i emocji, których działanie obserwować można w zachowanych śladach. Sama partytura (zapis) pozostaje jedynie częścią ruchomego obrazu muzyki, o funkcji swoistego „dynamogramu”, nie ma znaczenia jako samodzielny byt. Graindelavoix próbuje tchnąć w notację życie, ucieleśnić, czytając ją na sposób średniowieczny.

Przyjmuje założenie, że przeszłość nie jest stabilną, zamkniętą konstrukcją, od której jesteśmy odseparowani – przeciwnie, jest zespołem ciągle zmieniających się prądów, falujących i żyjących w naszych ciałach. Oznacza to, że przy każdej zmianie czasów i miejsc w przestrzeni następują nowe kolizje tektoniki czasu. Graindelavoix stara się więc skłonić publiczność do skonstruowania własnej pamięci znaczeń. Członkowie Graindelavoix wywodzą się z różnych tradycji, z rozmaitych środowisk artystycznych i intelektualnych. W trakcie pracy ta heterogeniczność nie ulega zespoleniu, ale zostaje wręcz pogłębiona. W ten sposób zespół zdobył reputację pioniera w całkowicie nowym podejściu do dawnego repertuaru, poza światem muzealnym czy historycznie poinformowanym, a choć jego interpretacje często uważane są za kontrowersyjne, dostaje liczne propozycje współpracy, koncertów, przedstawień (specyfiką grupy jest udział w budowanych wokół muzyki spektaklach teatralnych), artystycznych rezydencji. Kolejne albumy płytowe zespołu wyróżniane są licznymi nagrodami. Graindelavoix cieszy się wsparciem Wspólnoty Flamandzkiej.

Feria Quinta

Lectio I

*Incipit Lamentatio Hieremiae
Prophetæ*

Aleph:

Quomodo sedet sola civitas
plena populo! Facta est quasi
vidua domina gentium; princeps
provinciarum facta est sub tributo.

Beth:

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

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 1, 1–2

Lectio II

Daleth:

Viae Sion lugent, eo quod non
sint qui veniant ad solemnitatem:

Feria Quinta

Lectio I

*Zaczyna się lamentacja Proroka
Jeremiasza*

Alef:

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

Bet:

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

*Jeruzalem nawróć się do Pana Boga
Twego*

Lm 1, 1–2

Lectio II

Dalet:

Drogi Syjonu w żałobie, nikt nie
spiesz na jego święta; wszystkie

omnes portae ejus destructae,
sacerdotes ejus gementes; virgines ejus
squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

He:

Facti sunt hostes ejus in capite; inimici
ejus locupletati sunt: quia Dominus
locutus est super eam propter
multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli
ejus ducti sunt in captivitatem ante
faciem tribulantis.

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 1, 4–5

Lectio III

Caph:

Omnis populus ejus gemens, et
quaerens panem; dederunt pretiosa
quaeque pro cibo ad refocillandam
animam. Vide, Domine, et considera
quoniam facta sum vilis!

jego bramy bezludne, kaptani
wzdychają, dziewice znękanie,
on sam pogrążony w goryczy.

He:

Wszyscy jego ciemężcy są górą,
szczęśliwi są jego wrogowie,
albowiem zasmucił go Pan za
mnóstwo jego grzechów, dzieci
poszły w niewolę [gnane] przed
ciemieżcą.

*Jeruzalem nawróć się do Pana
Boga Twego*

Lm 1, 4–5

Lectio III

Kaf:

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

Lamed:

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

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 1, 11–12

Feria sexta in parasceve

Lectio I

Nun:

Scrutemur vias nostras, et quaeramus,
et revertamur ad Dominum. Levemus
corda nostra cum manibus ad
Dominum in caelos. Nos inique egimus,
et ad iracundiam provocavimus; idcirco
tu inexorabilis es.

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 3, 40–42

Lamed:

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

*Jeruzalem nawróć się do Pana Boga
Twego*

Lm 1, 11–12

Feria sexta In Parasceve

Lectio I

Nun:

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

*Jeruzalem nawróć się do Pana Boga
Twego*

Lm 3, 40–42

Lectio II

Ain:

Oculus meus afflictus est, nec tacuit,
eo quod non esset requies.
Donec respiceret et videret Dominus
de caelis.
Oculus meus depraedatus est animam
meam in cunctis filiabus urbis meae.

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 3, 49–51

Lectio III

Coph:

Invocavi nomen tuum, Domine, de lacu
novissimo.
Vocem meam audisti; ne avertas aurem
tuam a singultu meo et clamoribus.
Appropinquasti in die quando invocavi
te; dixisti: Ne timeas.

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 3, 55–57

Lectio II

Ain:

Nie ustaje w płaczu me oko, bo
nie ma ulgi, póki nie spojrzę
i nie zobaczę Pan z niebios.
Oko me sprawia ból mojej
duszy z powodu córek mojego
miasta.

*Jeruzalem nawróć się do Pana
Boga Twego*

Lm 3, 49–51

Lectio III

Kof:

Wzywałem imienia Twego,
o Panie, z przepastnej jamy,
słyszałeś mój krzyk: «Nie zatyka
uszu na moją prośbę!» Zbliżyłeś
się w dniu, gdy Cię wzywałem,
rzekłeś – «Nie bój się!»

*Jeruzalem nawróć się do Pana
Boga Twego*

Lm 3, 55–57

Sabbatho Sancto

Lectio I

Coph:

Velociores fuerunt persecutores nostri aquilis caeli; super montes persecuti sunt nos, in deserto insidiati sunt nobis.

Res:

Spiritus oris nostri, christus Dominus, captus est in peccatis nostris, cui diximus: In umbra tua vivemus in gentibus.

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lm 4, 19–20

Lectio II

Sin:

Gaude et laetare, filia Edom, quae habitas in terra Hus! Ad te quoque perveniet calix: inebriaberis, atque nudaberis.

Sabbatho Sancto

Lectio I

Kof:

Prędsi byli nasi prześladowcy od orłów w powietrzu, pędzili za nami po górach, w pustyni na nas czyhali.

Resz:

Pomazaniec Pański – nasze tchnienie – schwytany został w ich doty, a myśmy o nim mówili: «W jego cieniu będziemy żyć wśród narodów».

Jeruzalem nawróć się do Pana Boga Twego

Lm 4, 19–20

Lectio II

Szin:

Ciesz się i raduj, Córo Edomu, mieszkanko krainy Us. Przejdzie do ciebie ten kielich, upijesz się i obnażysz.

Thau:

Completa est iniquitas tua, filia Sion: non addet ultra ut transmigret te. Visitavit iniquitatem tuam, filia Edom; discooperuit peccata tua.

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lm 4, 21–22

Lectio III

Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intueri et respice opprobrium nostrum.

Haereditas nostra versa est ad alienos, domus nostrae ad extraneos.

Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.

Aquam nostram pecunia bibimus; ligna nostra pretio comparavimus.

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lm 5, 1–4

Taw:

Córo Syjonu, twa złość już ustała, [Pan] na wygnanie cię nie pošle. A twoją złość ukarze, Córo Edomu, i grzechy twoje odłoni.

Jeruzalem nawróć się do Pana Boga Twego

Lm 4, 21–22

Lectio III

Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało, spojrzij i przypatrz się naszej hańbie.

Dziedziczny nasz dział przypadł obcym, cudzoziemcom – nasze domostwa.

Sieroty, nie mamy już ojca, a matki nasze jak wdowy.

Własną wodę za srebro pijemy, za własne drzewo płacimy.

Jeruzalem nawróć się do Pana Boga Twego

Lm 5, 1–4

Sabbatho Sancto**Lectio I**

*De Lamentatione Hieremiae
Prophetæ*

Heth:

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

Teth:

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

Iod:

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

Sabbatho Sancto**Lectio I**

*Z lamentacji Proroka Jeremiasza
Chet:*

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

Tet:

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

Jod:

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

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 3, 22–30

Lectio II

Aleph:

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

Beth:

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

Ghimel:

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

*Hierusalem, convertere ad Dominum,
Deum tuum*

Lm 4, 1–3

*Jeruzalem nawróć się do Pana Boga
Twego*

Lm 3, 22–30

Lectio II

Alef:

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

Bet:

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

Gimel:

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

*Jeruzalem nawróć się do Pana Boga
Twego*

Lm 4, 1–3

Lectio III

Incipit Oratio Hieremiae Prophetae

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

Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum

Lm 5, 1–11

Lectio III

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza

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

Jeruzalem nawróć się do Pana Boga Twego

Lm 5, 1–11

Tłum. za Biblią Tysiąclecia oraz Biblią Jakuba Wujka



14 kwietnia
Wielki Piątek
godz. 17:30
Wielka Zbrojownia
ul. Targ Węglowy 6

ADAM STRUG

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

+
**JEZUSA JUDASZ
PRZEDAŁ**

Adam Strug

śpiew

Mateusz Kowalski

lira korbowa

Władysław z Gielniowa

ca 1440–1505

Żołtaz Jezusow czyli piętnaście rozmyślenia o Bożym umęczeniu

Średniowieczna pieśń pasyjna o incipicie „Jezusa Judasz przedał” jest jednym z bardziej intrygujących zabytków polskiej kultury muzycznej. Pieśń ułożona w 1488 roku stanowiła zarzewie reformy liturgicznej, z czego wynika jej niezaprzeczalna wartość historyczna. Autorem tekstu pieśni jest Władysław z Gielniowa (ok. 1440–1505), bernardyński teolog i pierwszy znany z imienia polski poeta, ceniony również za pionierskie działania na rzecz włączenia nieznanających łaciny wiernych do obrzędów liturgicznych. Kontekst powstania pieśni *Jezusa Judasz przedał* został precyzyjnie udokumentowany w kronice bernardyńskiej Jana z Komorowa.

W tym samym roku [tj. 1488] ojciec Władysław, wikariusz prowincji, ułożył pieśń, która zaczyna się od słów: „Jezusa Judasz przedał” i która po kazaniu była powszechnie wśród braci śpiewana. W związku z tą pieśnią i w związku z nakłanianiem niektórych braci przez tegoż ojca, zaprzestali oni jednogłosowej recytacji chóralnej siedmiu psalmów, zwłaszcza w okresie letnim i w niedziele oraz mniejsze święta podwójne, o ile psalmy pokutne w owym czasie i w dniach wyżej wymienionych nie były nakazane, więc i bez winy mogły być ominięte. Odtąd często wskazywano na ów czas (jak zdarza się w wielu miejscach tej kroniki) jako na ten, od którego zaprzestali lub rozpoczęli wykonywać pewne pieśni, lub też zostały one zmienione w naszej prowincji. Liczni bowiem bracia kaznodzieje różne inne pieśni ułożyli, które były śpiewane po kazaniach w różnych okresach roku lub na rozmaite święta, stosownie do pobożności ludu.

(Jan z Komorowa, *Memoriale Ordinis Fratrum Minorum*, przełożył Wiesław Wydra)

Pieśń autorstwa Gielniowczyka, zachowana w trzech przekazach rękopiśmiennych, liczy siedemnaście zwrotek: w piętnastu opisane są losy Jezusa od pojmania, przez sąd, aż po śmierć na krzyżu. Podobnie jak w innych staropolskich pieśniach pasyjnych zwracają uwagę drastyczne szczegóły męki Chrystusa. Rozmaite formy pochodne słowa „krew” przeplatają się z opisami biczowania, opluwania, krzyżowania. Przemawiające do wyobraźni i poruszające obrazy miały w średniowiecznej i wczesnonowożytnej kulturze katolickiej określoną funkcję. Zaangażowana emocjonalnie kontemplacja męki i śmierci Chrystusa wzbudzać bowiem miała duchową przemianę wiernych. Sugestywny i szczegółowy opis cierpienia prowadził tych, dla których nie była dostępna wysublimowana myśl teologiczna, do współodczuwania z Chrystusem, a w rezultacie – umocnienia w wierze. Muzyczny wymiar poezji pasyjnej miał ten dodatkowy walor, że ułatwiał przyswojenie pamięciowe treści. Bernardyni wcielali w życie franciszkańską tradycję medytacji pasyjnych oraz doskonale znali metody mnemotechniki, czego wzorcowym przykładem jest pieśń Władysława z Gielniowa.

Ostatnie dwie zwrotki pieśni *Jezusa Judasz przedał* stanowią zachętę do odmawiania *Żołtarza Jezusow*, czyli inaczej *Psalterza Jezusowego* i zawierają szczegółowe instrukcje, jak to robić:

*Jezusow żołtarz czcicie i często śpiewajcie,
Maryję pozdrawiajcie, k tej się uciekajcie;
Maryja, przez boleści, które jeś cirpiąta,
Oddal od nas złości, daj wieczne radości.*

*Trzykroć pięćdziesiąt mówcie: „Zdrowaś bądź, Maryja”,
A jeden pacierz pojmie za każdym dziesiątkiem;
Piętnaście rozmyślenia o Bożym umęczeniu
Są do nieba stopienie, duszne oświecenie.*

Jak się okazuje, tekst Gielniowczyka może być wykorzystany muzycznie, jako pieśń, ale również jako schemat modlitwy, czyli właśnie Psalterza Jezusowego. Psalterz miał niegdyś szczególną rolę w życiu duchowym – w ramach brewiarza odmawiano całą Księgę Psalmów w ciągu tygodnia, co miało gwarantować zbawienie. Większość zakonników znało 150 psalmów na pamięć, a dla mnichów analfabetów i niewykształconych wiernych wymyślono mniej czasochłonny zamiennik – różaniec. Psalterzem Najświętszej Maryi Panny nazywano modlitwę różańcową, w której substytutem 150 psalmów było 150 tzw. zdrowasiek. Ta sama zasada została przyjęta w *Żottarzu Jezusow*, w którym imię Jezus otwiera każdą strofę, a postać Jezusa jest głównym przedmiotem medytacji pasyjnych.

Według Pawła Stępnia tekst pieśni jest konstrukcją zarazem wielofunkcyjną i wielowarstwową:

[...] można było tekst pieśni realizować co najmniej na trzy sposoby: po pierwsze, przez czytanie tekstu pieśni – oczywiście mowa o tych, którzy umieją czytać, a była to jedynie skromna garstka odbiorców tej pieśni. Po drugie, przez zbiorowe śpiewanie pieśni przez wiernych w kościele. Po trzecie, jako schemat nabożeństwa paraliturgicznego, które mogło być odmawiane w ramach pobożności prywatnej świeckich [...].

*[...] zewnętrzna warstwa odpowiada potrzebom wyobraźni ludu, który śpiewa ją jako pieśń pasyjną. Głębiej są wszystkie tajemnice związane z korzyściami duchowymi, jakie daje uczestnictwo w nabożeństwie psalterzowym. Najgłębiej ukryte są zasady precyzyjnej struktury tego tekstu, które zapewne nie były adresowane do żadnego z odbiorców. Władysław z Gielniowa stworzył tekst uniwersalny, który mógł być bodźcem do najgłębszej modlitwy doktora teologii Akademii Krakowskiej, ale mógł być też owocnym duchowo tekstem odmawianym z pamięci bądź śpiewanym przez dwunastoletnie dziecko. (Paweł Stępień, *Arytmetyka Męki*, blog.polona.pl)*

W 1558 roku, po siedemdziesięciu latach od powstania w klasztorze bernardyńskim, pieśń została wydrukowana pod tytułem *Pieśń o Bożym umęczeniu nabożna i bardzo piękna wszelkiemu krześcijaninowi potrzebna* jako część tzw. Kancjonału zamojskiego (obecnie w Bibliotece Narodowej, SD XVI.O.253). Jest to najstarszy znany przekaz tej pieśni z zapisem nutowym – w opracowaniu na cztery głosy. Oryginalna melodia przechowała się prawdopodobnie w formie niezmienionej w głosie tenoru. Proste homorytmiczne opracowanie muzyczne w dysydenckim druku z krakowskiej oficyny Matthiasa Siebeneichera spełnia postulaty dotyczące muzyki w służbie reformacji, czego nie można powiedzieć o tekście. Wykorzystane zostały zwrotki autorstwa Władysława z Gielniowa, do których dodano dziewięć anonimowych zwrotek obrazowo opisujących pojmanie Chrystusa oraz polską parafrazę łacińskiej antyfony Gielniowczyka *Iesus Nazarenus, Rex Judaeorum*. Tekst pieśni ewidentnie wynikający z żarliwej katolickiej pobożności pasyjnej, z elementami kultu maryjnego, jest sprzeczny z ewangelicką wizją życia duchowego

znajdującego swoją reprezentację w pismach Lutra czy Kalwina. Wielką zagadką pozostaje fakt wydania pieśni z tekstem powstałym w kręgu bernardyńskim w kancjonaie drukowanym w środowisku protestanckim. Chociaż zarówno bernardynom jak i protestantom zależało na włączeniu wiernych do obrzędów liturgicznych, to jednak środki przez nich stosowane były zgoła odmienne. Badacze sugerują, że mógł to być przypadek, o czym świadczy chociażby całkowity brak dalszej transmisji pieśni w kancjonałach reformacyjnych.

Ingerencja w precyzyjną strukturę tekstu Władysława z Gielniowa spowodowała zatracenie ścisłej zależności między rozmyślaniami o Bożym umęczeniu a schematem modlitwy psalterzowej, co może świadczyć tylko o zupełnym niezrozumieniu intencji autora. Pieśń pozbawiona drugiego dna, w tej właśnie rozszerzonej wersji, przetrwała w żywej tradycji aż do XX wieku, będąc jedną z najpopularniejszych polskich pieśni pasyjnych.

Wykonanie w całości najdłuższej zachowanej wersji pieśni stanowi doświadczenie będące namiastką obchodów Wielkiego Tygodnia w dawnej Rzeczypospolitej. Kazania pasyjne w XVI wieku trwały po kilka godzin, a pieśni, których duża liczba zachowała się do czasów współczesnych w źródłach drukowanych, rękopiśmiennych oraz w tradycji oralnej, licząc często po kilkanaście lub kilkadziesiąt wypełnionych drastycznymi opisami zwrotek. Długotrwała ekspozycja wiernych na silne bodźce emocjonalne i nachalne nakłanianie do współodczuwania z torturowanym Chrystusem w okresie narzuconej wstrzemięźliwości pokarmowej musiały być doświadczeniem ekstremalnym. Władysław z Gielniowa, znany jako żarliwy kaznodzieja, zmarł w wyniku powikłań po wstrząsie doznanym podczas wygłaszania wielkopiątkowego kazania.

Sonia Wronkowska



ADAM STRUG

Śpiewak muzyki tradycyjnej, depozytariusz i wykonawca polskiej muzyki tradycji ustnej. Urodzony w 1970 roku, wychowany na północno-wschodnim Mazowszu, przyswajał repertuar pieśni nabożnych, rosnąc pod opieką babki, będącej córką wiejskiego kantora i kontynuującej jego rolę w społeczności. Jako dziecko zapoznawał się więc z pieśniami wykonywanymi manierą sprzed I wojny światowej – przede wszystkim w naturalnych skalach. W wieku 8–9 lat zaczął śpiewać na pogrzebach i jako ministrant podczas różnego typu nabożeństw, co trwało do momentu osiągnięcia wieku licealnego. Ten okres spędził w Warszawie, gdzie ostatecznie odkrył, jak wielkie znaczenie ma opanowane przez niego pamięciowo dziedzictwo muzyczne. W wieku 22 lat powrócił na wieś, gdzie przez następne osiem lat śpiewał wraz z lokalnym kantorem Wincentym Nasiadko, odbywając, jak sam to określa (w wywiadzie Barbary

Schabowskiej), „termin u mistrza”. Obecnie działa jako śpiewak i autor piosenek (już w liceum, w 1986 roku, zdobył na festiwalu w Olsztynie komplet nagród za piosenki), kieruje zespołem Monodia Polska. Podczas licznych spotkań, które prowadzi, wraz z chętnymi śpiewa repertuar pieśni tradycyjnych. Nagrywa płyty, zarówno z muzyką tradycyjną, jak i autorską, a także towarzyszy we współczesnych aktualizacjach dawnego repertuaru (*Requiem ludowe* zarejestrowane z zespołem Kwadrofonik). Jako medium tradycji umarłej dopiero w ostatnich latach, przenoszące ją ze świata rytualnego do utrwalanego i szeroko dostępnego porządku koncertowego, z całym bagażem współczesnej świadomości, jest wyjątkową postacią na polskiej mapie muzycznej. Wykonanie pieśni *Jezusa Judasz przedał* – utworu Władysława z Gielniowa z 1488 roku – jest projektem zarejestrowanym dla Narodowego Instytutu Audiowizualnego.



14 kwietnia
Wielki Piątek
godz. 20:00
Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

RINALDO ALESSANDRINI

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

+ MONTEVERDI 450

Rinaldo Alessandrini
dyrygent

CONCERTO ITALIANO

Monica Piccinini
sopran

Anna Simboli
sopran

Andrea Arrivabene
alt

Gianluca Ferrarini
tenor

Raffaele Giordani
tenor

Matteo Bellotto
bas

Ugo Di Giovanni
teorba

Craig Marchitelli
teorba

Francesco Moi
pozytyw

Claudio Monteverdi
1567–1643

Messa, salmi concertati e parte da capella, et letanie della B.V. (1650)
Laetaniae della Beata Vergine SV 204

Vespro della Beata Vergine SV 206 (1610)
Dixit Dominus
Laetatus sum
Magnificat a 6 voci

Libro Primo de motetti di Giulio Cesare Bianchi (1620)
Domine ne in furore tuo SV 298

Messa, salmi concertati e parte da capella, et letanie della B.V. (1650)
Nisi Dominus SV 201

Selva morale e spirituale (1641)
Confitebor tibi Domine SV 267
Crucifixus SV 259

Libro Primo dei Mottetti di Giulio Cesare Bianchi (1620)
Cantate Domino SV 293

W historii muzyki Claudio Monteverdi (1567–1643) zajmuje miejsce wybitne, z uwagi zarówno na liczbę, jak i na walory zachowanych dzieł. Działający przez ponad pół wieku kompozytor odegrał kluczową rolę w przejściu od estetyki renesansowej do barokowej. Jego muzyka cieszyła się wielkim uznaniem za jego życia i znacząco wpłynęła na twórczość wielu twórców z całej Europy. Monteverdi uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyczne przełomu XVI i XVII wieku, osiągając w nich niezrównane mistrzostwo warsztatowe i głębię muzycznego wyrazu.

Obok twórczości madrygałowej i scenicznej muzyka religijna stanowiła najważniejszy nurt jego pracy kompozytorskiej. Już w wieku 15 lat opublikował swój pierwszy zbiór trzygłosowych łacińskich motetów – *Sacrae cantiunculae* (Wenecja 1582), a rok później wydał czterogłosowe madrygały religijne – *Madrigali spirituali* (Wenecja 1583). O ile te młodzieńcze jeszcze kompozycje, powstałe zapewne pod okiem Marc’Antonia Ingegneriego – jego nauczyciela i kapelmistrza katedry cremońskiej, ukazują sprawność warsztatową i wielkie ambicje młodego twórcy, o tyle już jego następny zbiór muzyki religijnej, wydany w Wenecji w 1610 roku i zawierający mszę oraz nieszpory, stanowi dzieło przełomowe o wielkim znaczeniu w historii muzyki.

Zamieszczone tam słynne *Vespro della Beata Vergine* (*Nieszpory Najświętszej Maryi Panny*) należą niewątpliwie do największych arcydzieł Monteverdiego i są zarazem wybitnym przykładem wczesnobarokowej muzyki sakralnej. Kompozytor niezwykle twórczo, efektownie i mistrzowsko

połączył tu w jedną eklektyczną i dobrze wyważoną całość różne elementy odchodzącego już stylu renesansowego (*stile antico*) z nowym, wczesnobarokowym (*stile moderno*). Co ciekawe, *Nieszpory* powstały w Mantui, gdzie Monteverdi jako dworski *maestro di capella* uprawiał przede wszystkim muzykę świecką (madrygały i opery). Niedoceniany i źle wynagradzany przez księcia Vincenza Gonzagę kompozytor szukał wówczas nowego mecenasa. Dedykując zbiór papieżowi Pawłowi V, miał być może nadzieję na posadę w Rzymie, ale muzyczne odniesienia, równie liczne do dokonań szkoły weneckiej, jak do rzymskiej, spowodowały, że to władze Republiki Weneckiej zaproponowały mu jedno z najbardziej prestiżowych stanowisk muzycznych ówczesnej Europy – kapelmistrza bazyliki San Marco, które przyjął i piastował do śmierci.

Wenecki rozdział w życiu Monteverdiego oznaczał, że od 1613 roku do jego głównych obowiązków muzycznych należało dostarczanie kompozycji religijnych i nadzór nad kościelną kapelą o niezwykle bogatej tradycji i wszechstronnej działalności. W czasach potrydenckiej reformy Kościoła katolickiego aktywność muzyczna kapeli San Marco znacząco wykraczała poza soborowe ustalenia dopuszczające w oprawie muzycznej liturgii udział jedynie głosów wokalnych i organów. W skład kapeli wchodziły rozmaite odmiany puzonów, cynków, fletów, wiol, skrzypiec i lutni. Wnętrze bazyliki, obficie wyposażone w balkony i galerie, umożliwiała przestrzenne wykonania wielochórowe. Umitowanie weneccjan do wielkoobsadowych wokalno-instrumentalnych utworów liturgicznych z wykorzystaniem efektów przestrzennych przyczyniło się do wykształcenia techniki koncertującej, najbardziej charakterystycznej dla epoki baroku. Polegała ona

na kontrastowaniu obsady wewnątrz utworów (odcinki solo, duo, trio... kontra zespołowe tutti) i dialogowaniu za pomocą żywych, figuracyjnych motywów między głosami i instrumentami. Od tej techniki wzięły też nazwę same utwory – barokowe motety określane były mianem koncertów kościelnych.

W *Nieszporach Najświętszej Maryi Panny* z 1610 roku Monteverdi nie tylko mistrzowsko włada techniką polichóralną i koncertującą, lecz także wprowadza – jako pierwszy do muzyki religijnej – monodię akompaniowaną (solowe utwory z towarzyszeniem basso continuo), odznaczającą się wirtuozostwem i wpływami muzyki dramatycznej. Prócz nowatorskich rozwiązań kompozytor z wielką pomysłowością stosuje także starsze techniki, takie jak cantus firmus, ostinato czy imitacja i kanon. Tę umiejętność posługiwania się zarówno renesansowym, jak i barokowym językiem muzycznym widać również w jego drukowanych zbiorach utworów religijnych powstałych w Wenecji – *Selva morale e spirituale* (1641) i *Messa et salmi* (1650). Na tle ówczesnych publikacji utworów nieszpornych druk Monteverdiego z 1610 roku zajmuje pozycję wyjątkową. Zawiera bowiem kompletny, ułożony według porządku wykonania liturgicznego, zespół wszystkich gatunków wchodzących w skład nieszporów maryjnych. W zbiorach z 1641 i 1650 roku prócz kompozycji mszalnych, zgodnie z praktyką epoki, znajdują się już tylko pojedyncze utwory wchodzące w skład różnych nieszporów.

Dedykowany cesarzowej Eleonorze Gonzadze (córcie księcia Vincenza) *Selva morale e spirituale* (*Wybór moralny i duchowy*) Monteverdi opublikował dwa lata przed śmiercią, miał wówczas 74 lata. Od 1610 roku, prócz

kilkudziesięciu pojedynczych utworów religijnych, które pojawiały się w rozmaitych antologiach, kapelmistrz San Marco nie wydał żadnego monograficznego zbioru religijnego, opublikował za to wiele kolekcji z muzyką świecką. *Selva morale e spirituale* można traktować zatem jako podsumowanie jego kilkudziesięcioletnich weneckich dokonań na polu muzyki religijnej. Znalazły się tu przeróżne, wybitne i bardzo ciekawe utwory. Obok otwierających kolekcję madrygałów religijnych, mszy w *stile antico* i części mszalnych w *stile moderno* zbiór obejmuje także motety, psalmy, antyfony i hymny nieszporne oraz *Pianto della Madonna* – rodzaj solowej, muzycznej piety, będącej przeróbką jego słynnego operowego *Lamentu Ariadny* z 1608 roku. Wiele utworów posiada kilka wariantów obsadowych i stylistycznych, ukazujących wielką inwencję twórczą kompozytora. Cały zbiór zawiera nie tylko utwory skomponowane dla bazyliki San Marco, lecz także dla wielce zasłużonych dla weneckiej muzyki kościołów Santa Maria Gloriosa dei Frari (tu znajduje się grób Monteverdiego) i San Giovanni e Paolo oraz Scuola Grande di San Rocco. Podobnym muzycznym silva rerum jest zbiór *Messa et salmi* (*Msza i psalmy*), wydany 7 lat po śmierci kompozytora z inicjatywy drukarza Alessandra Vincentiego, który w przedmowie wyznaje, że zamieszczone tu utwory (msza, psalmy nieszporne i litanie) cudownie ocalały. Fakt ich wydania wiele lat po śmierci kompozytora dowodzi wielkiej estymy, jaką cieszyła się jego twórczość.

Otwierające koncert *Laetaniae della Beata Vergine* SV 204 (1650) znakomicie wprowadzają w modlitewny nastrój. Kolejne inwokacje i prośby utrzymane są tu w stylu deklamacyjnym. Kontrasty obsadowe, dialogowanie bloków

głosowych i operowanie zmienną melodyką, w pierw prostą z przewagą repetycji, potem coraz bardziej ruchliwą i egzaltowaną, oddają jakby stopniowe zatracanie się w pasji modlitwnej *Litanii loretańskiej* – tekstu niezwykle często opracowywanego przez kompozytorów epoki baroku.

Konstrukcja muzyczna psalmu *Dixit Dominus* SV 206:2 (1610) jest znacznie bardziej wyrafinowana. Gregoriański cantus firmus pojawia się tu w pierw jako temat otwierającej imitacji, po czym powraca jako melodia dominująca w ośmiu odcinkach swobodnej deklamacji akordowej chóru (tzw. *falso bordone*) przemieszanych z efektownymi fragmentami utrzymanymi w fakturze koncertującej.

Psalm *Laetatus sum* SV 206:6 (1610) oparty jest na powtarzających się i wariacyjnie opracowywanych schematach basowych, nadając całemu utworowi kształt runda, tak charakterystyczny dla weneckiego koncertu kościelnego wczesnego baroku. Prócz techniki ostinato słyszymy tu długonutowy, chorałowy cantus firmus i ciągłe kontrastowanie faktur (koncertującej, imitacyjnej i akordowej).

Punkt kulminacyjny koncertu – *Magnificat* SV 206a:12 jest imponującym, wielobarwnym freskiem muzycznym, wieńczącym *Nieszpory* z 1610 roku. Przy użyciu skromnych środków wykonawczych (6 głosów wokalnych i organy) Monteverdi wzniosł się tu na wyżyny techniki koncertującej, umiejętnie łącząc ją z gregoriańskim cantus firmus, efektami przestrzennymi (echo w *Deposuit potentes*) i miejscami liryczną, miejscami wirtuozowską melodyką.

Psalm *Domine ne in furore tuo* SV 298, podobnie jak kończący koncert psalm *Cantate Domino* SV 293, pochodzi z antologii *Libro primo de motetti di Giulio Cesare Bianchi*, wydanej w 1620 roku. W obu partia organów ogranicza się do dublowania najniższych dźwięków kompozycji (tzw. *basso seguente*), pierwotnie pomyślanej jako czysto wokalna. Podczas gdy w pierwszym psalmie panuje niepodzielnie polifonia starszej daty i mógłby on równie dobrze wyjść spod ręki samego Palestriny, drugi przypomina styl wczesnych madrygałów Monteverdiego (przeplatanie tanecznych fragmentów akordowych z polifonicznymi).

Warsztat madrygalisty słychać też wyraźnie w psalmie *Nisi Dominus* SV 201 (1650), powstałym – jak się wydaje – kilkadziesiąt lat przed wydaniem. W narracji muzycznej kompozytor podąża tu ściśle za tekstem, co wpływa na skrajne skonstrastowanie formy i nazbyt wyraziste oddawanie sensu pojedynczych słów.

Psalm *Confitebor tibi Domine* SV 267 (1641) wykorzystuje wprost cytaty z dwóch madrygałów Monteverdiego z VIII księgi – *Chi vol haver felice* i *Dolcissimo usignuolo*, zachowuje też ich pięciogłosową fakturę z charakterystycznym dla nich przeciwstawianiem solowego sopranu chóralnemu tutti. Można go zatem traktować jako jeden z ostatnich przykładów renesansowej techniki parodiowanej.

Zgola odmiennym w nastroju i stylu jest *Crucifixus* SV 259 (1641), przeznaczony na 4 niskie głosy (ATTB). To bardzo sugestywne, poruszające swą harmonią i chromatyką opracowanie fragmentu mszalnego *Credo* brzmi

bardzo nowocześnie jak na datę wydania, przywodzi na myśl swój odpowiednik z *Mszy h-moll* J.S. Bacha.

Monteverdi, pisząc w przedmowie do V księgi madrygałów (1605) o dwóch praktykach kompozytorskich (renesansowej i barokowej), współistniejących w jego czasach, i potwierdzając to najdobitniej swoją twórczością religijną, dał przykład innym barokowym twórcom. Odtąd każdy pretendujący do miana pełnego i wszechstronnego kompozytora musiał doskonale opanować zarówno warsztat *stile antico*, jak i *stile moderno*.

Piotr Wilk



RINALDO ALESSANDRINI

Znany zarówno jako założyciel i kierownik zespołu Concerto Italiano, jak i klawesynista, organista i pianista grający na historycznych instrumentach. Skupiając się przede wszystkim na repertuarze włoskiego manieryzmu i baroku, stara się nadać interpretacjom śpiewność i ekspresję, właściwe dla włoskiego stylu z XVII i XVIII wieku. Dostrzegł to np. „The Times”, nazywając go w 2005 roku po koncercie z muzyką Monteverdiego w Edynburgu „człowiekiem, który tak wiele zrobił, by muzyka włoska znowu brzmiała włosko”. Poza kierowaniem Concerto Italiano artysta prowadzi też intensywną działalność solową, goszcząc na festiwalach na całym świecie, od Japonii przez Europę po Stany Zjednoczone. Często występuje także jako dyrygent gościnny, stając przed takimi orkiestrami, jak Maggio Musicale Fiorentino, Rai di Roma, Detroit Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Northern Symphonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Freiburger Barockorchester, Orkiestra Opery w Lyonie, Orkiestra Opery La Monnaie w Brukseli,

Orkiestra Radia Bawarskiego w Monachium, Israel Camerata, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orchestre du Capitole w Tuluzie, San Francisco Symphony, Washington Symphony Orchestra. Prowadzi też liczne spektakle operowe dzieł XVII i XVIII wieku, wystawiane na znaczących scenach operowych Europy i w ramach najważniejszych festiwali. Jego dyskografia – rejestrowana dla wydawnictw Opus 111, Arcana, Astrée, Harmonia Mundi – obejmuje nie tylko dzieła kompozytorów włoskich, ale i niemieckich. Wiele jego płyt otrzymało wyróżnienia i nagrody międzynarodowej krytyki muzycznej, wśród których wymienić można Grand Prix du Disque i nagrodę Deutschen Schallplattenkritik. Opublikował francuskojęzyczną monografię Monteverdiego (wyd. Acte Sud), a dla wydawnictwa Baerenreiter przygotowuje krytyczną edycję jego dzieł. W 2003 roku otrzymał nominację do tytułu Chevalier dans l'ordre des Artes et des Lettres Ministerstwa Kultury Francji. Jest także akademikiem Filharmonii Rzymskiej.





CONCERTO ITALIANO

Zespół, który wychodząc od repertuaru madrygałowego – przede wszystkim Monteverdiego – a dochodząc do dzieł orkiestrowych i operowych XVIII wieku, zrewolucjonizował kryteria wykonawstwa muzyki dawnej. W świadomości polskich słuchaczy zaistniał dzięki płytom wytwórni Opus 111 na początku lat 90. XX wieku, gdy jego nagrania odkrywały świat madrygałów Monteverdiego. W ostatnim czasie zrealizował trylogię oper Monteverdiego w mediolańskiej La Scali i występuje z jego *Nieszporami*, a w planach ma europejskie tournée z *Cainem* A. Scarlattiego, z programem polifonii rzymskiej z końca XVII wieku (wraz z RIAS Kammerchor) oraz liczne projekty z okazji 450. rocznicy urodzin mistrza z Cremony w 2017 roku: koncerty w Europie, tournée po Chinach (z *Orfeuszem*) i po Japonii (z *Nieszporami*), a także koncert w Carnegie Hall z *Koronacją Poppei*. Grupa regularnie występuje w najważniejszych przedsięwzięciach muzycznych organizowanych w Utrechcie (Oude Muziek Festival), Antwerpii (Festival van Vlaanderen), Londynie, Edynburgu, Aldeburghu, Glasgow, Wiedniu (Konzerthaus), Innsbrucku, Amsterdamie (Concertgebouw), Brukseli, Madrycie,

Barcelonie, Paryżu (Citè de la Musique, Theatre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées), Lyonie, Montpellier (Festival de Radio France), Ambronay, Saintes, Chaise-Dieu, Kolonii, Stuttgarcie, Darmstadcie, Rzymie (Accademia di S. Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Mediolanie, Turynie, Spoleto (Festival dei Due Mondi), Bolonii, Neapolu, Stambule, Tel Avivie, Jerozolimie, Warszawie, Krakowie, Buenos Aires (Teatro Colón), Rio de Janeiro, Nowym Jorku (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Waszyngtonie (Library of Congress), Tokio. Nagrania zespołu, realizowane dla Opus 111 a następnie dla Naïve, zyskały niezliczone dowody uznania ze strony krytyki muzycznej – m.in. cztery Gramophone Awards (1994, 1998, 2002 i 2004), dwa Grand Prix du Disque, trzy nagrody Deutschen Schallplattenkritik (m.in. w 2008 za nagranie *Orfeusza* Monteverdiego), Premio Cini, pięć nagród Midem, a także Disque de l'Année 1998 i 2005 czy też Disco dell'anno 1998 magazynu „Amadeus”. Brytyjska krytyka z kolei uznała rejestracje *Czterech pór roku* Vivaldiego oraz *Koncertów brandenburskich* za najlepsze obecnie dostępne na rynku. W roku 2002 działalność zespołu została też wyróżniona Premio Abbiati.

Laetaniae della Beata Vergine

Kyrie, eleison. Christe, eleison.
Kyrie eleison.
Christe, audi nos. Christe, exaudi nos.
Pater de caelis, Deus, *miserere nobis.*
Fili, Redemptor mundi, Deus,
Spiritus Sancte Deus,
Sancta Trinitas, unus Deus,

Sancta Maria, *ora pro nobis.*
Sancta Dei Genetrix,
Sancta Virgo virginum,
Mater Christi,
Mater Ecclesiae,
Mater Divinae gratiae,
Mater purissima,
Mater castissima,
Mater inviolata,
Mater intemerata,
Mater amabilis,
Mater admirabilis,
Mater boni Consilii,
Mater Creatoris,
Mater Salvatoris,
Virgo prudentissima,

Litania do Najświętszej Maryi Panny

Kyrie eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison.
Chryste, usłysz nas. Chryste, wysłuchaj nas.
Ojcie z nieba, Boże, *zmiłuj się nad nami.*
Synu, Odkupicielu świata, Boże,
Duchu Święty, Boże,
Święta Trójco, Jedyny Boże,

Święta Maryjo, *módl się za nami.*
Święta Boża Rodzicielko,
Święta Panno nad pannami,
Matko Chrystusowa,
Matko Kościoła,
Matko łaski Bożej,
Matko nieskalana,
Matko najczystsza,
Matko dziewicza,
Matko nienaruszona,
Matko najmiłsza,
Matko przedziwna,
Matko dobrej rady,
Matko Stworzyciela,
Matko Zbawiciela,
Panno roztropna,

Virgo veneranda,
Virgo praedicanda,
Virgo potens,
Virgo clemens,
Virgo fidelis,
Speculum iustitiae,
Sedes sapientiae,
Causa nostrae laetitiae,
Vas spirituale,
Vas honorabile,
Vas insigne devotionis,
Rosa mystica,
Turris Davidica,
Turris eburnea,
Domus aurea,
Foederis arca,
Ianua caeli,
Stella matutina,
Salus infirmorum,
Refugium peccatorum,
Consolatrix afflictorum,
Auxilium Christianorum,
Regina Angelorum,
Regina Patriarcharum,
Regina Prophetarum,
Regina Apostolorum,

Panno czcigodna,
Panno wstawiona,
Panno można,
Panno łaskawa,
Panno wierna,
Zwierciadło sprawiedliwości,
Stolico mądrości,
Przyczyna naszej radości,
Przybytku Ducha Świętego,
Przybytku chwalebny,
Przybytku sławny pobożności,
Różo duchowna,
Wieża Dawidowa,
Wieża z kości słoniowej,
Domie złoty,
Arko przymierza,
Bramo niebieska,
Gwiazdo zaranna,
Uzdrowienie chorych,
Ucieczko grzesznych,
Pocieszycielko strapiionych,
Wspomożenie wiernych,
Królowo Aniołów,
Królowo Patriarchów,
Królowo Proroków,
Królowo Apostołów,

Regina Martyrum,
Regina Confessorum,
Regina Virginum,
Regina Sanctorum omnium,

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
exaudi nobis, Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Dixit Dominus

Dixit Dominus Domino meo: Sede a
dextris meis: donec ponam inimicos
tuos scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet

Dominus ex Sion: dominare in
medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis
tuae in splendoribus sanctorum: ex
utero, ante luciferum, genui te.

Iuravit Dominus et non poenitebit
eum: Tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.

Królowo Męczenników,
Królowo Wyznawców,
Królowo Dziewic,
Królowo Wszystkich Świętych,

Baranku Boży, który gładzisz grzechy
świata, przepuść nam, Panie.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy
świata, wysłuchaj nas, Panie.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy
świata, zmiłuj się nad nami.

Wyrocznia Boga

Wyrocznia Boga dla Pana mego:

«Siądź po mojej prawicy, aż Twych
wrogów położę jako podnózek pod
Twoje stopy».

Twoje potężne berło niech Pan
rozciągnie z Syjonu: «Panuj wśród
swych nieprzyjaciół!

Przy Tobie panowanie w dniu Twej
potęgi, w świętych szatach [będziesz].
Z łona jutrzeńki jak rość Cię
zrodziłem».

Pan przysięgł i żal Mu nie będzie:

Dominus a dextris tuis, confregit in
die irae suae reges.

Iudicabit in nationibus, implebit
ruinas: conquassabit capita in terra
multorum.

De torrente in via bibet: propterea
exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui
Sancto: sicut erat in principio, et
nunc, et semper, et in saecula
saeculorum. Amen.

Laetatus sum

Laetatus sum in his quae dicta sunt
mihi: in domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri in atriis
tuis, Jerusalem.

Jerusalem, quae aedificatur ut
civitas: cuius participatio eius in
idipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus, tribus
Domini: testimonium Israel, ad
confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in iudicio,

«Tyś Kapłanem na wieki na wzór
Melchizedeka».

Pan po Twojej prawicy zetrze królów
w dniu swego gniewu.

Będzie sądził narody, wzniesie stopy
trupów, zetrze głowy jak ziemia szeroka.
Po drodze będzie pił ze strumienia,
dlatego głowę podniesie.

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

Uradowałem się

Uradowałem się, gdy mi powiedziano:
«Pójdziemy do domu Pańskiego!»

Już stoją nasze nogi w twych bramach,
o Jeruzalem,

Jeruzalem, wzniesione jako miasto
gęsto i ściśle zabudowane.

Tam wstępują pokolenia, pokolenia
Pańskie, według prawa Izraela, aby
wielbić imię Pańskie.

Tam ustawiono trony sędziowskie,
trony domu Dawida.

sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt
Jerusalem: et abundantia
diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua, et
abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos
meos, loquebar pacem de te;
Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui
Sancto: sicut erat in principio, et
nunc, et semper, et in saecula
saeculorum. Amen.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum
Et exultavit spiritus meus in Deo
salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae
suae:
Ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui
potens est:

Proście o pokój dla Jeruzalem, niech
zażywają pokoju ci, którzy ciebie
miłują!
Niech pokój będzie w twoich murach,
a bezpieczeństwo w twych pałacach!
Przez wzgląd na moich braci
i przyjaciół będę mówił: «Pokój
w tobie!»
Przez wzgląd na dom Pana, Boga
naszego, będę się modlił o dobro dla
ciebie.

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

Magnificat

Wielbi dusza moja Pana
i raduje się duch mój w Bogu,
Zbawicielu moim.
Bo wejrzał na uniżenie swojej
Służebnicy.
Oto bowiem odtąd błogostawić mnie
będą wszystkie pokolenia.
Gdyż wielkie rzeczy uczynił mi
Wszemchnocny,

Et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in
progenies: timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
Dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede:
Et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum:
recordatus misericordiae suae,
Sicut locutus est ad patres nostros:
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui
Sancto: sicut erat in principio, et
nunc, et semper, et in saecula
saeculorum. Amen.

Domine ne in furore

Domine, ne in furore tuo arguas me,
neque in ira tua corripas me.
Miserere mei, Domine, quoniam
infirmus sum; sana me, Domine,
quoniam conturbata sunt ossa mea.

a Jego imię jest święte.
Jego miłosierdzie z pokolenia na
pokolenie nad tymi, którzy się Go boją.
Okazał moc swego ramienia,
rozproszył pyszniących się zamysłami
serc swoich.
Strącił władców z tronu,
a wywyższył pokornych.
Głodnych nasycił dobrami,
a bogatych z niczym odprowadził.
Ujął się za swoim sługą, Izraelem,
pomny na swe miłosierdzie,
Jak obiecał naszym ojcom,
Abrahamowi i jego potomstwu na wieki.

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

Nie karć mnie Panie

Nie karć mnie, Panie, w swym gniewie
i nie karz w swej zapalczywości.
Zmiłuj się nade mną, Panie, bom słaby;
ulecz mnie, Panie, bo kości moje
strwożone

Et anima mea turbata est valde; sed tu, Domine, usquequo?

Nisi Dominus

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

Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris. Cum dederit dilectis suis somnum, ecce haereditas Domini, filii; merces, fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis, ita filii excussorum.

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

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

i duszę moją ogarnia wielka trwoga; lecz Ty, o Panie, jakże długo jeszcze?

Jeżeli Pan

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

przed świtem, wysiadywać do późna – dla was, którzy jecie chleb zapracowany ciężko; tyle daje On i we śnie tym, których miłuje. Oto synowie są darem Pana, a owoc łona nagrodą.

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

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

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

Confitebor tibi Domine

Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, in consilio justorum, et congregatione.

Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.

Confessio et magnificentia opus ejus, et justitia ejus manet in saeculum saeculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus.

Escam dedit timentibus se; memor erit in saeculum testamenti sui.

Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo, ut det illis haereditatem gentium. Opera manuum ejus veritas et iudicium.

Fidelia omnia mandata ejus, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.

Redemptionem misit populo suo; mandavit in aeternum testamentum suum.

Sanctum et terribile nomen ejus.

Z całego serca chcę chwalić Pana

Z całego serca chcę chwalić Pana w radzie sprawiedliwych i na zgromadzeniu.

Wielkie są dzieła Pańskie, mogą ich doświadczyć wszyscy, którzy je miłują.

Majestat i wspaniałość – to Jego działanie, a sprawiedliwość Jego przetrwa na zawsze.

Zapewnił pamięć swym cudom; Pan jest miłosierny i łaskawy.

Dał pokarm tym, którzy się Go boją; pamiętać będzie wiecznie o swoim przymierzu.

Ludowi swemu okazał potęgę dzieł swoich,

oddając im posiadłości pogan.

Dzieła rąk Jego to wierność i sprawiedliwość.

Wszystkie przykazania Jego są trwałe, ustalone na wieki, na zawsze, nadane ze słusnością i mocą.

Zesłał odkupienie swojemu ludowi, ustanowił na wieki swoje przymierze;

Initium sapientiae timor Domini;
intellectus bonus omnibus
facientibus eum: laudatio ejus
manet in saeculum saeculi.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui
Sancto: sicut erat in principio, et
nunc, et semper, et in saecula
saeculorum. Amen.

Crucifixus

Crucifixus etiam pro nobis sub
Pontio Pilato:
Passus, et sepultus est.

Cantate Domino

Cantate Domino canticum novum,
Cantate et benedicite nomini ejus:
Quia mirabilia fecit.
Cantate et exultate et psallite
in cythara et voce psalmi:
Quia mirabilia fecit.

a imię Jego jest święte i lęk wzbudza.
Bojaźń Pańska początkiem mądrości;
wspaniała zapłata dla tych, co według niej
postępują, a sprawiedliwość Jego trwać
będzie zawsze.

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

Ukrzyżowany

Ukrzyżowany również za nas pod
Poncjuszem Piłatem:
Został umęczony i pogrzebany.

Śpiewajcie Panu pieśń nową

Śpiewajcie Panu pieśń nową,
Śpiewajcie Panu, błogostawcie Jego imię,
albowiem cuda uczynił.
Cieszcie się i weselcie, i grajcie
przy wtórze cytry i przy dźwięku harfy,
albowiem cuda uczynił.

Tłum. za Biblią Tysiąclecia





15 kwietnia
Wielka Sobota
godz. 17:30
Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

AGNIESZKA BUDZIŃSKA- BENNETT

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

+ LAMENTATIONES

**Agnieszka
Budzińska-Bennett**
śpiew, harfa romańska,
vielle à roue

Anonim

Nobilis humilis
Breves dies hominis

Orkady, XII w.
Paryż, XIII w.

Philippe le Chancelier ca 1170–1236

O labilis sortis

Paryż, XIII w.

Anonim

Ar ne kuth ich sorghe non
Brid one brere
Man mai longe lives weene
Sicut cervus desiderat

Anglia, XII w.
Anglia, XIII w.
Anglia, XIII w.
Sankt Gallen, IX w.

Godefroy de Saint-Victor ca 1130–ca 1194

Planctus ante nescia

Paryż, XII w.

Pierre Abélard 1079–1142

Epithalamica

Nevers, XII w.

Anonim

Stabat iuxta Christi crucem
De la crudel morte del Christo

Burgos, XIV w.
Cortona, XIV w.

Zdolność muzyki do wyrażania, wywoływania i kontrolowania emocji, zauważona już przez starożytnych, mimo wysiłków muzykologów, psychologów muzyki czy neurobiologów jest zjawiskiem wciąż do końca niewyjaśnionym. Wpływa ono jednakże z pewnością w stopniu decydującym na upodobanie, jakim ludzie darzą tę sztukę. Do uczuć, wśród których muzyka porusza się w sposób wyjątkowo swobodny, należą rozmaite odcienie cierpienia. Tęsknota, melancholia, niezaspokojenie, smutek, a nawet rozpacz przetransponowane na muzyczne kompozycje tworzą dzieła wyjątkowo piękne i poruszające. Wszyscy więc zachowujemy się jak adresat ósmego sonetu Szekspira, który chętnie słucha muzyki „na smutno”, lubując się w tym, co nie jest wcale przyjemne. Paradoks ten występuje rzecz jasna także w innych sztukach (jego „oczyszczające” oddziaływanie opisał Arystoteles), ale w muzyce najdobitniej i w sposób najtrudniej poddający się racjonalnemu opisowi.

Prezentowane lamenty średniowieczne umożliwiają zapoznanie się z różnymi obliczami smutku w liryce i muzyce od IX do XIV wieku. Chrześcijańska wizja świata przenikająca kulturę średniowieczną sprawia, że smutek, który nie prowadzi do skrucy czy nawrócenia, jest uznawany za uczucie jednoznacznie negatywne. Melancholia nie staje się jeszcze romantycznym uczuciem, jest raczej chorobliwą konsekwencją nadmiaru czarnej żółci, wymagającą na przykład zmiany diety, albo gorzką konsekwencją grzechu, wymagającą lekarstwa pokuty. Smutek lamentów średniowiecznych jest zatem – szczęśliwie dla słuchaczy

– z reguły konstruktywny. Nie wszystkie zresztą obecne w programie koncertu kompozycje są lamentami w ścisłym tego słowa znaczeniu. Hymn do Magnusa (zm. 1118) *Nobilis humilis* to w gruncie rzeczy pochwała cnót tego niezwykłego świętego z Orkadów (wysp położonych na północ od Szkocji, w czasach Magnusa należących do Królestwa Norwegii), Wikinga, którego do niebieskiej chwały przywiódł wielkie przykrości (*gravia tedia*, o których mowa w tekście), wycierpiane dla sprawiedliwości, oraz dobrowolna śmierć z ręki siepacza swego kuzyna i rywala Hakona. Utwór o stroficznej formie, pochodzi być może jeszcze z XII wieku, a zachował się w XIII-wiecznym rękopisie z Uppsali, w wersji dwugłosowej. Podczas gdy na kontynencie preferowane były w polifonii współbrzmienia konsonansów doskonałych (kwint, kwart), w hymnie z Orkadów zastosowano następstwa równoległych tercji. Podobny typ prostej wielogłosowości, z upodobaniem do tych właśnie interwałów, pojawia się w późniejszych źródłach angielskich pod nazwą *gymel* (śpiew bliźniaczy), a hymn-conductus z Orkadów jest jedną z przesłanek hipotezy o wyspiarskim pochodzeniu „współczesnej” tercjowej harmonii.

Dwa kolejne utwory można uznać za lamenty nad opłakaną kondycją ludzką. Oba zapisano w słynnym XIII-wiecznym rękopisie Pluteo 29 z Biblioteka Laurenziana we Florencji. Stawą kodeks cieszy się przede wszystkim jako najobszerniejsze źródło polifonii tzw. szkoły paryskiej. Zawiera jednak również 141 jednogłosowych *conducti* – pieśni posiadających zwykle budowę zwrotkową, nierzadko z refrenami. *Breves dies hominis* ma szczególną rondową formę, drugi i czwarty wers strofy powtarzają za każdym razem te same słowa, wzywające do refleksji nad kruchością

i sensem życia. *O labilis sortis*, zachowany również (ale z inną melodią) w paryskim rękopisie z poematem satyrycznym *Roman de Fauvel*, jest dziełem Filipa, kanclerza katedry Notre-Dame (ok. 1160–1236). Utwór podejmujący, częsty u tego wybitnego poety, moralizatorski wątek marności świata, przyjmuje formę pieśni z refrenem, w którego opracowaniu muzycznym pojawiają się – być może w funkcji ilustracyjnej – osobliwe skoki (seksta i oktawa w dół) oraz nietypowy i niepasujący do melodii strofy dźwięk finalny (w strofie *d*, w refrenie *h*).

Angielska pieśń *Ar ne kuth ich sorghe non*, zachowana w przekazie z paralelnie podanym tekstem starofrancuskim (*Eyns ne soy ke pleynte fu*), to lament więźnia, ukaranego za nie swoje winy, który w ostateczności wygłasza jednakże starą mądrość o pokładaniu nadziei nie w tym życiu, ziemskim dostatku i powodzeniu, ale w zaufaniu Bogu i oczekiwaniu na szczęśliwość wieczną. Z formalnego punktu widzenia utwór można określić jako *lai*, poemat, złożony ze strof o zmiennej budowie wersyfikacyjnej i opatrzonej zmieniającym się opracowaniem muzycznym, powtarzanej jednakże dla dwóch (czasem więcej) sąsiednich zwrotek. Forma taka jest charakterystyczna również dla liturgicznej sekwencji (prozy) tacińskiej. Francusko-angielskie *lai* jest zresztą zależne od tacińskiego pierwowzoru. Jako muzyczny i wersyfikacyjny wzór dla lamentu więźnia wykorzystano taciński lament *Planctus ante nescia* przypisywany Godefroyowi, zakonnikowi ze słynnego klasztoru kanoników regularnych św. Wiktora w Paryżu (zm. ok. 1195). Plankty Maryi pod krzyżem, utrzymane zazwyczaj w formie sekwencji, stanowią osobną grupę średniowiecznych lamentów. Piękny przykład tego gatunku, *Postuchajcie bracia miła*, zachował się również w języku polskim – niestety bez

melodii. Inny, pochodzący z opactwa benedyktynek Las Huelgas położonego koło Burgos, zabrzmiał pod koniec koncertu. *Stabat iuxta Christi crucem*, mimo że zapisany w rękopisie słynnym za sprawą kompozycji polifonicznych, jest utworem jednogłosowym.

Angielska pieśń, z charakterystycznymi jeszcze dla poezji anglo-saksońskiej aliteracjami, *Brid on brere* to z kolei przykład lamentu nieszczęśliwego kochanka – jakże często spotykanego w poezji wszystkich czasów. Co ciekawe, unikatowy zapis utworu zachował się na odwrocie oficjalnej kopii papieskiej bulli z 1190 roku wystawionej dla benedyktynek z Exeter. Trzynastowieczną pieśń angielską reprezentuje również *Man mai longe lives weene*, jeszcze jedno liryczne ostrzeżenie przed pokładaniem ufności w ziemskim życiu i przypomnienie o nieuchronności śmierci. Jednym z najpiękniejszych poematów o smutku, wyrażających religijną odpowiedź na jego istnienie, jest psalm 42, z którego pochodzi tekst kantyku *Sicut cervus*. Kantyk ten śpiewano podczas wigilii paschalnej jako wyraz przede wszystkim tęsknoty katechumenów do Boga, pragnienia doświadczenia „usynowienia” i doznania przez nich łask za sprawą zanurzenia się w wodach chrzcielnych. Melodia kantyku towarzyszy także innym tekstom wykonywanym podczas wielkosobotniej liturgii i postuguje się formułami występującymi w frankijsko-rzymskim chorale w wielu tzw. *tractus* (psalmach śpiewanych podczas mszy zamiast alleluja w Wielkim Poście).

W sekwencji Abelarda *Epithalamica* powracamy do stylistyki średniowiecznych laisów, z charakterystycznymi powtórzeniami krótkich formuł i melodii całych strof. Minidramat jest poetyckim przetworzeniem

scenariusza biblijnej *Pieśni nad pieśniami*. Lamentującą osobą jest w nim Oblubienica, poszukująca z płaczem swojego Ukochanego. Utwór – śpiewany w klasztorze Parakleta podczas liturgii Wielkanocnej – wyraża jednak przede wszystkim spełnioną paschalną radość. Pomysłowość myśliciela-poety w realizowaniu repetycyjnej formy jest w tej kompozycji wyjątkowa. Muzyczne segmenty powtarzane są bezpośrednio po sobie (a a a a) lub w większych grupach (np. cdefg cdefg). W ostatnich strofach Abelard wprowadza także refren na słowach *Heac est dies*.

Jak wyżej wspomniano, jedynym rodzajem smutku, który był do pogodzenia z chrześcijańską wizją rzeczywistości, był płacz nad swoimi grzechami i gorzką śmiercią Zbawiciela, który za nie zapłacił. W formie poetycko-muzycznej wyrażały go niezliczone pieśni pasyjne. Należy do nich lauda *De la crudel morte del Christo*, zapisana w rękopisie z Cortony należącym niegdyś do bractwa Santa Maria della Laude, działającego przy kościele św. Franciszka. Tak jak większość z ponad 40 utworów z tego rękopisu, pieśń przypominająca w kolejnych strofach kolejne etapy Męki Chrystusa utrzymana jest w formie ballady (we Francji zwanej *virelai*), czyli pieśni tanecznej z refrenem. Przy wtórze tej akurat laudy zapewne nie tańczono, ale występujące w niej sprzeczne zestawienie formy i treści dobrze pasuje do paradoksu obecnego w każdym muzycznym lamencie.

Jakub Kubieniec



AGNIESZKA BUDZIŃSKA-BENNETT

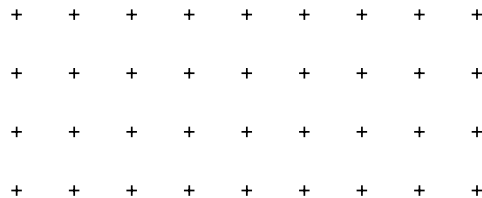
Wokalistka, harfistka, muzykolog, założycielka i kierowniczka rezydującego w Bazylei Ensemble Peregrina. Za swoją działalność dwukrotnie nominowana do Paszportów „Polityki” (2012, 2013), nazwana „jednym z najlepszych ambasadorów naszego kraju” (W. Paprocki, „Ruch Muzyczny”). Dyplomowana pianistka, absolwentka muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (gdzie w 2010 roku obroniła także doktorat) oraz klasy śpiewu w Schola Cantorum Basiliensis (u Dominique’a Vellarda i Richarda Levitta na Wydziale Średniowiecza i Renesansu, MAS w zakresie zespołów wokalnych u Evelyn Tubb i Anthony’ego Rooleya). Kształciła się także pod kierunkiem takich artystów, jak Emma Kirkby, Ansa Boothroyd, Barbara Thornton, Benjamin Bagby; w SCB studiowała również grę na harfach średniowiecznych u Heidrun Rosenzweig. Założony przez nią międzynarodowy żeński wokalny Ensemble Peregrina (od pewnego czasu uzupełniany improwizacjami instrumentalnymi) specjalizuje się w wykonawstwie wczesnej polifonii średniowiecznej. Artystka nagrała ze swą grupą już siedem wysoko ocenianych przez międzynarodową krytykę płyt.

W 2017 roku ukażą się dwa następne albumy: najstarsze zabytki muzyczne Tyrolu oraz premierowe nagranie najnowszych odkryć z rękopisów akwitańskich XII wieku (dla wytwórni Glossa). Agnieszka Budzińska-Bennett stale współpracuje z licznymi uznanymi zespołami muzyki dawnej (Ensemble Perlaro, Dragma, Ferrara Ensemble, La Cetra, Accademia dell’Arcadia), prezentując na najważniejszych festiwalach w Europie, Azji i Stanach Zjednoczonych zarówno muzykę średniowiecza, jak i XVII–XVIII wieku. Interesuje ją także muzyka współczesna. Artystka zajmuje się ponadto pracą naukową. Wykładała muzykę liturgiczną XII wieku w SCB, należała też do kadry badawczej uczelni. Obecnie w Musikhochschule Trossingen wykłada chorał gregoriański i historię muzyki, prowadzi też wykłady gościnne i kursy mistrzowskie m.in. na UAM w Poznaniu, University of Madison (Wisconsin, USA), w Oddziale Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, na Uniwersytecie w Tartu (Estonia) oraz w Hochschule für Musik und Theater w Lipsku. Jest autorką szeregu artykułów o muzyce dawnej (publikacje UAM oraz UJ) oraz książki *Subtilitas in motecie ars antiqua. Tekst – kontekst – intertekst* (Poznań 2012).



15 kwietnia
Wielka Sobota
godz. 20:00
Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

WILLIAM CHRISTIE





CHANTS JOYEUX DU TEMPS DE PÂQUES

William Christie
dyrygent

LES ARTS FLORISSANTS

Elodie Fonnard, Juliette Perret, Virginie Thomas,
Eugénie de Padirac, Julia Wischniewski, Isabelle Sauvageot
sopran

Mélodie Ruvio, Alice Gregorio, Alice Habellion
mezzosopran

Erwin Aros, Camillo Angarita, Marcio Soares Holanda,
Renaud Tripathi
tenor

Jean-Yves Ravoux, Thibaut Lenaerts, Edouard Hazebrouck
baryton

Pierre Bessière, Cyril Costanzo, Christophe Gautier
bas

Tami Troman, Emmanuel Resche
skrzypce

Tiam Goudarzi, Sébastien Marq
flet

Myriam Rignol
viola da gamba

Marie Van Rhijn
pozytyw

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

Nuptiae Sacrae H.412
Tristis est anima mea H.126
Transfige dulcissime Jesu H.251
Victimae paschali laudes H.13
Le Reniement de Saint Pierre H.424

Prière à la Vierge du Père Bernard H.367
Prélude H.510
Stabat Mater pour les religieuses H.15
Prélude H.510
O crux ave spes unica H.349
Dialogus inter Magdalenam et Jesum H.423
Salve Regina H.47
Chants joyeux du temps de Pâques H.339

Materiał nutowy: Les Arts Florissants (Pascal Duc)

Les Arts Florissants sont soutenus par le Ministère
de la Culture et de la Communication, le Département
de la Vendée et la Région Pays de la Loire.

Depuis 2015 ils sont accueillis en résidence
à la Philharmonie de Paris.

La Selz Foundation, American Friends of
Les Arts Florissants et Crédit Agricole Corporate &
Investment Bank sont Grands Mécènes.

Wielka Sobota to szczególny moment. Kończy się kulminacyjny okres roku liturgicznego. Wczoraj przypominaliśmy dramatyczne wydarzenia męki i śmierci Chrystusa, dzisiaj możemy zatrzymać się i wziąć oddech. To dzień przejścia. Program koncertu wraca do wydarzeń Wielkiego Tygodnia i otwiera nas na radość, którą ogłaszają o świecie wystrzały. Zobaczymy dramat i przemianę Piotra, będziemy na Golgocie obok stojącej pod krzyżem matki i przy płaczącej nad pustym grobem Marii Magdalenie, której ukaże się zmartwychwstały Chrystus. Wieczór zakończy radosny śpiew na czas Wielkanocy – *Chants joyeux du temps du Pâques*. Taki jest też tytuł programu, przygotowanego przez Les Arts Florissants specjalnie na tegoroczny festiwal. Premierowe wykonanie poprowadzi dawno niewidziany w Polsce William Christie. Ojciec-założyciel wraca z muzyką Charpentiera, kompozytora o fundamentalnym dla tych wykonawców znaczeniu. Nazwali zespół tytułem jego utworu, od początku też wykonywali jego muzykę, pokazując, czym jest nieuchwytny świat francuskiego baroku. Wytyczony w 1979 roku cel jest wciąż aktualny, od nagranej wówczas płyty z jego dwoma oratoriami do dzisiejszego koncertu. Christie udowadnia, że Charpentier to zadanie na długie i udane artystycznie życie.

Imponujący zbiór jego kompozycji obejmuje ponad 550 utworów. Znamy je nadal tylko w skromnej części. Wielowątkowość tej twórczości wiązała się z obowiązkami, jakie pełnił, z ludźmi i instytucjami, z którymi współpracował. Lista jest długa. Od Carissimiego, u którego uczył się

w Rzymie, Moliera i pracę z nim dla teatru, przez księżną de Guise, Filipa Orleańskiego, paryskich jezuitów, do stanowiska szefa muzycznego w paryskim kościele Sainte-Chapelle du Palais.

Nuptiae Sacrae H.412 to pierwsze z trzech oratoriów programu. Wprowadził ani Charpentier, ani Carissimi nie używali tego terminu, do historii przeszli jednak właśnie jako najslawniejsi twórcy gatunku. Charpentier nie miał we Francji kontynuatorów. Szkoda, bo przywiezione z Rzymu wzorce zyskały w jego kompozycjach kształt niezwykle atrakcyjny oraz idiomatycznie francuskie oblicze. Oratoria stanowią też najoryginalniejszą część jego dorobku. Nazywano je „historiami religijnymi” (*histoires sacrées*) i wykonywano zwykle podczas mszy. Miały też specjalne znaczenie w dziele kontrreformacji. Jezuici, świadomi roli, jaką pełnić może muzyka, zatrudniali najlepszych kompozytorów, by ich atrakcyjne „muzyczne kazania” umacniały dusze wiernych. Żywoty świętych, historie ze Starego i Nowego Testamentu, wszystko podawano na najwyższym artystycznym poziomie. To także przypadek *Nuptiae Sacrae*, kompozycji Charpentiera z 1684 roku. Przedstawia mistyczną relację Chrystusa z Kościołem, obrazowaną jako związek małżonków. Trzon tekstu stanowi dialog oblubieńców z *Pieśni nad pieśniami*, poruszający i działający na wyobraźnię. Atrakcyjność utworu zawdzięcza również imponującym fragmentom chóralnym wzywającym do świętowania i wesela.

Króciutki utwór *Tristis est anima mea* H.126 do tekstu responsorium z *Ciemnych Jutrzni* na Wielką Środę opowiada o smutku i samotnym cierpieniu Chrystusa. Charpentier opracował go w formie małego motetu na dwa głosy wokalne i continuo.

Kolejne dwie kompozycje to także tzw. „małe motety”, czyli krótkie kompozycje łaćńskie na skromną obsadę. W XVII wieku one właśnie stanowiły trzon repertuaru religijnego. Napisany w 1683 roku motet *Transfige dulcissime Jesu* H.251 przeznaczony jest na podniesienie. Tekst modlitwy do Chrystusa opracował Charpentier na 5 głosów z towarzyszeniem continuo, zapowiadając w pełnym tytule „nieobecność skrzypiec” (*Élévation à 5 sans dessus de violon*). Być może ich brzmienie zakłócałoby dominujące w utworze skupienie, obrazujące całkowite pogrążenie w modlitwie. Motet ten prawdopodobnie śpiewano podczas nabożeństwa żałobnego za królową w 1683 roku.

Victimae paschali laudes H.13 to wielkanocna sekwencja opracowana w 1671 roku w formie motetu (3 głosy i continuo). To już temat zmartwychwstania. Tekst opowiada o pokonaniu śmierci. Całość zamyka ozdobne i radosne *Alleluja*.

Drugie oratorium *Le Reniement de Saint Pierre* H.424 (5 głosów i continuo) przedstawia scenę zaparcia się Piotra, a potem jego żal i pokutę. Dramatyzm kompozycji i jej styl muzyczny przypominają nieznaną w barokowej Francji formę pasji. Całkowite skupienie na przekazie tekstu tłumaczy muzyczną powściągliwość, brak instrumentów koncertujących – służebną wobec słowa rolę muzyki. Jest postać Narratora i główni bohaterowie wydarzenia: Jezus, Piotr, Odźwierna i Służąca. Ich skromne partie podają czytelnie tekst w sposób bliski deklamacji. Ważną rolę pełni pięciogłosowy chór, dzielący także obowiązki Narratora, dodający dramatyzmu na przykład w chwili, gdy przekazuje ważne słowa Piotra i innych uczniów „Nie wyrzekniemy się Ciebie” (*Non te negabimus*), powtarzane wielokrotnie w gęstych imitacjach.

Szczególnym momentem jest także śpiew kwartetu solistów (Odźwierna, Sługa, krewny Malchosa, Piotr), kiedy oskarżany o znajomość z Jezusem Apostoł gwałtownie zaprzecza. Ostatni fragment to niezwykła scena, którą Charpentier przedstawia jak zatrzymany filmowy kadr. Jezus patrzy na Piotra, a ten pojmuję wreszcie, co się wydarzyło. Ten obraz zostaje z nami jeszcze po zakończeniu utworu. Mamy zresztą czas na jego kontemplację, bo przez ostatnie 33 takty utworu nie musimy podążać za tekstem. Słyszemy tylko dwa wielokrotnie powtarzane słowa: *flevit amare* – „gorzko zapłakał”.

Stabat Mater pour les religieuses H.15 to kolejna sekwencja, znany i kojarzony z Wielkim Tygodniem tekst. Kto spodziewa się emocji znanych z jej włoskich barokowych opracowań, przeżyje zaskoczenie. To przeciwieństwo teatralnych i dramatycznych gestów. Bez buntu, bez krzyku. Ten obraz stojącej pod krzyżem Matki jest jednym z najbardziej niezwykłych utworów kompozytora. Szokuje prostotą, rezygnacją ze wszystkiego, co kojarzy się z ozdobnością jego języka i bogactwem francuskiego baroku. Jednogłosowy skromny śpiew i continuo. Lodowaty spokój i pozorne zmrożenie emocji, co potęguje tylko siłę rażenia. Hipnotycznie działa też, powtarzana jak mantra, prosta melodia. Charpentier opracował tylko pierwsze dwie zwrotki tekstu, zalecając, by ich melodię śpiewać dalej naprzemiennie. Utwór powstał w latach osiemdziesiątych (1687?) dla paryskiego opactwa Port-Royal.

O crux ave spes unica H.349 to miniaturowy utwór na 2 głosy i continuo, jeden z trzech małych motetów przeznaczonych na Wielki Tydzień, które, podobnie jak utwory z cyklu „Medytacje na Wielki Post”, służyły oprawie liturgii.

Ostatnie w programie oratorium prowadzi od łez do radości zmartwychwstania. *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* H.423 na 2 głosy i continuo należy do grupy „dialogów”, w których wystannicy nieba przekazują ludziom ważne przesłanie. Anioły ukazują się Pasterzom (dialog na Boże Narodzenie), a zmartwychwstały Chrystus przychodzi do rozpaczającej Magdaleny. Rozpozna w nieznanym Jezusa dopiero wtedy, gdy ten wymówi jej imię. Smutna narracja zamienia się w nabierający tempa radosny dialog. Jezus prosi, by Maria Magdalena przekazała nowinę uczniom i zapowiada swoje odejście. Druga połowa utworu to powtarzana wielokrotnie prośba Magdaleny, by mogła dotknąć jego ran i zabraniające jej tego słowa Jezusa (*Noli me tangere*).

Salve Regina H.47 – ostatnia z czterech antyfon maryjnych opracowanych przez Charpentiera w minicyklu motetów (H.44–47) przeznaczonych na różne momenty roku liturgicznego. Do tego zbioru sięgał podczas dziesięciu lat pracy dla jezuitów w paryskim collège'u Louis-le-Grand i kościele Saint-Louis.

Motet *Chants joyeux du temps de Pâques* H.339 (*Radosny śpiew na czas Wielkanocy*) powstał w 1685 roku dla zespołu Mademoiselle de Guise, w którym Charpentier sam śpiewał partię haute-contre, co zaznaczone zostało w partyturze. Tekst przywołuje głównych świadków zmartwychwstania. Są więc Maria Magdalena, Maria Jakubowa, Salome, które przyszły namaścić ciało wonnościami, jest niewierny Tomasz, Apostołowie, padają też ważne słowa, jak te o „błogosławionych, którzy nie widzieli, a uwierzyli”. Bogate i ozdobne sola, duety, wokalne ensemble to prawdziwy popis wokalne wirtuozerii oprawiany uroczystym brzmieniem instrumentów. Najbardziej efektownym elementem motetu jest jednak pięciogłosowy chór. Rozpoczyna całość śpiewem *Alleluja*, powraca z nim po kolejnych zwrotkach i zamyka niezwykle efektownym fajerwerkiem radości.

Magdalena Łoś

Program 2 Polskiego Radia



WILLIAM CHRISTIE

Dyrygent i klawesynista, twórca zespołu Les Arts Florissants, najważniejszy propagator i interpretator muzyki francuskiego baroku, wybitny wykonawca repertuaru XVI–XVIII wieku. Urodził się w Buffalo, w Stanach Zjednoczonych. Po studiach w Harvardzie i Yale oraz odbyciu służby wojskowej opuścił w 1971 roku Amerykę, przenosząc się do Paryża, gdzie wstąpił do Konserwatorium. Początkowo zajmował się zarówno muzyką dawną, jak i współczesną, jednak zawiązanie w 1979 roku Les Arts Florissants, zespołu skupionego na muzyce baroku, szczególnie francuskiego, wiązało się ze zdeklarowanym wejściem w praktykę wykonawstwa historycznego. Stuszość wyboru tej właśnie drogi potwierdził wielki sukces, jakim było wystawienie *Atysa* Lully'ego w Opéra Comique w 1987 roku. William Christie, jako muzyk i człowiek teatru oraz kierownik swojego zespołu, wywarł głęboki, osobisty wpływ na przywracanie i odkrywanie repertuaru pozostającego dotychczas w zapomnieniu – przede wszystkim praktycznie całej muzyki francuskiego baroku. Stając się postacią emblematyczną dla odrodzenia zainteresowania takimi gatunkami jak *tragédie-lyrique* i *opéra-ballet* czy francuski motet, których jest niekwestionowanym mistrzem, dokonał też wielu wybitnych kreacji (i nagrań) utworów włoskich i angielskich z tego samego okresu – poczynając od madrygałów Gesualda i Monteverdiego, przez *Il sant'Alessio* Landiego, po opery

Purcella i Handla. Przygotowując spektakle, współpracował ze znakomitymi reżyserami, jak Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Graham Vick, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Deborah Warner. Jako dyrygent często gości na słynnych festiwalach, jak Glyndebourne (wysoko oceniony spektakl *Hippolyte et Aricie* Rameau wystawiony w 2013 roku), lub w takich teatrach jak Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Opernhaus w Zurychu lub Opéra National w Lyonie. W latach 2002–2007 regularnie dyrygował Filharmonikami Berlińskimi. Obszerna dyskografia Christiego obejmuje ponad 100 tytułów, z których wiele zdobyło nagrody i wyróżnienia. Płyty, rejestrowane dla Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics, a także – ostatnio – dla wytwórni Arts Florissants, odzwierciedlają bogactwo jego zainteresowań artystycznych. Artysta przyjął obywatelstwo francuskie w 1995 roku; otrzymał szereg wyróżnień państwowych i zawodowych (w tym Legię Honorową). O swoim postrzeganiu muzyki dawnej mówił kiedyś: „Pojęcie *autentyzmu* stosowane do czegoś takiego jak muzyka dawna jest tak naprawdę koncepcją raczej zabawną. Owszem, stosuję [historyczne] instrumenty – są dla mnie przewodnikiem i wyznaczają granice. Stosuję też praktykę wykonawczą, gdyż dostarcza pojęć i definicji. Ale muzyka ta, by stać się odpowiednio efektywną, potrzebuje solidnej dawki osobowości wykonawcy”.





LES ARTS FLORISSANTS

Zespół, którego nazwa wywodzi się z tytułu krótkiej opery Marca-Antoine'a Charpentiera, założony został w 1979 roku przez francusko-amerykańskiego klawesynistę i dyrygenta Williama Christie z zamiarem wykonywania muzyki barokowej na instrumentach z epoki. Ansambl odegrał pionierską rolę w rozbudzeniu zainteresowania repertuarem francuskiego baroku, który przez lata pozostawał nieznanym i zaniedbywanym. W ciągu ostatnich blisko 40 lat wydobyto i przywrócono publiczności niezliczone skarby ze zbiorów Bibliothèque nationale de France, zwłaszcza z XVII-wiecznego repertuaru francuskiego oraz europejskiej muzyki z XVII i XVIII stulecia. Każdego roku Les Arts Florissants prezentują szereg dzieł koncertowych i operowych w Théâtre de Caen, który jest miejscem ich rezydencji, w paryskiej Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Château de Versailles, jak również na licznych festiwalach (m.in. Septembre Musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence). Zespół jest też aktywnym ambasadorem kultury francuskiej za granicą, występując regularnie m.in. w Nowym Jorku, Londynie, Edynburgu, Brukseli, Wiedniu, Salzburgu, Madrycie, Barcelonie, Moskwie. Począwszy od produkcji *Atysa* Lully'ego w 1987 roku w Opéra Comique

w Paryżu, największe swe sukcesy ansambl święci na gruncie opery. Znaczące spektakle to przede wszystkim dzieła Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Les Paladins*), Lully'ego i Charpentiera (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handla (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcina*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcella (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*), Mozarta (*Czarodziejski flet*, *Urowadzenie z seraju*), Monteverdiego (wszystkie trzy opery), a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) czy Hérold (*Zampa*). Spektakle te tworzone były przez wybitnych twórców sceny, zespół jednak odnosi sukcesy prezentując opery również w wersjach koncertowych oraz wykonując muzykę oratoryjną. Grupa nagrała blisko 100 płyt, dla takich wytwórni jak Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics. Obfity jest także jej katalog DVD, ostatnio poszerzony o *La Didone Cavalleto* (Opus Arte), *David et Jonathas* (Bel Air Classiques) oraz *Rameau, Maître à Danser* (Alpha). W 2013 roku zespół uruchomił własne wydawnictwo, Les Arts Florissants. Ich ostatnie albumy to *Airs sérieux et à boire* i *La Harpe Reine – Music for Marie-Antoinette*.

Nuptiae Sacrae

Incipite Domino in tympanis in
cymbalis
hymnum cantemus Domino
et demus gloriam Deo, quia
venerunt nuptiae agni et uxor ejus
praeparavit se.
Chorus populi

Audi filia et vide, quia concupivit
rex decorem tuum, ipse est
Dominus Deus tuus.
Unus de choro

Ego dilecto meo et dilectus meus
mihi.
Fulcite me floribus, stipate me
malis quia, amore langueo.
Sponsa

Fortis ut mors dilectio,
lampades ejus lampades ignis
atque flammarum.
Chorus virginum

Święte Gody

Uderzcie dla Pana w bębny
i cymbały,
śpiewajmy Panu hymn i oddajmy
chwałę Bogu, ponieważ nadeszły
gody Baranka i jego małżonka się
przystroiła.
Chór ludzi

Słuchaj córko i spójrz, bo zapragnął
król twej piękności, on sam jest
Panem Bogiem twoim.
Jeden z chóru

Ja jestem mego Umiłowanego
a Umiłowany mój należy do
mnie. Obsypcie mnie kwiatami,
nakarmijcie jabłkami, bo chora
jestem z miłości.
Oblubienica

Mocna jak śmierć jest miłość,
jego blask jak blask ognia
i płomieni.
Chór dziewcz

Adjuro vos filiae Jerusalem, si
inveneritis dilectum meum, ut
nuntietis ei, quia amore langueo.
Sponsa

Qualis est dilectus tuus,
o pulcherrima mulierum, quia sic
adjurasti nos.
Chorus virginum

Dilectus meus candidus et
rubicundus, electus ex millibus et
totus desiderabilis.
Sponsa

Quo abiit dilectus tuus o
pulcherrima mulierum, quo
declinavit dilectus tuus, et
quaeremus eum tecum.
Chorus virginum

Dilectus meus descendit in
hortum suum. Surgam et circuibo
civitatem, quaeram quem diligit
anima mea, per vicos, per montes.
Sponsa

Zaklinam was córki Jeruzalem, jeśli
znajdziecie mego Umiłowanego,
oznajmijcie Mu, że chora jestem z miłości.
Oblubienica

Jaki jest twój Umiłowany,
o najpiękniejsza z niewiast, że tak nas
zaklinasz?
Chór dziewic

Umiłowany mój jest jaśniejący i rumiany,
wybrany spośród tysięcy i wielce
upragniony.
Oblubienica

[Powiedz] dokąd odszedł twój
Umiłowany, o najpiękniejsza z kobiet,
dokąd się oddalił, a będziemy go z tobą
szukać.
Chór dziewic

Mój Umiłowany zstąpił do swego ogrodu.
Wstanę i obejdę miasto, będę szukać
tego, którego miłuje moja dusza, po
wsiach i po górach.
Oblubienica

Quaeremus eum tecum per
campos, per valles, quaeremus
eum tecum.

Chorus virginum

Surge propera amica mea, columba
mea formosa mea et veni.

Sponsus

Inveni quem diligit anima mea, o
lux mentis, o vita cordis.

Sponsa

Vulnerasti cor meum soror mea
sponsa. Favus distillans labia tua,
mel et lac sub lingua tua.

Sponsus

Fasciculus mirrae dilectus meus,
inter ubera mea commorabitur.

Sponsa

Tu decus meum, tu gaudium meum,
tu decus meum, tu pretium meum,
puro succensus amore, virtutis
tactus odore, diligam te, tu decus

Szukamy go z tobą po polach, po
dolinach szukamy go z tobą.

Chór dziewic

Powstań, pośpiesz się, moja przyjaciółko,
gotąbko ma, piękna ma i przyjdź.

Oblubieniec

Znalazłam tego, którego miłuje moja
dusza, o światło [mego] umystu, o życie
[mego] serca.

Oblubienica

Zraniłaś moje serce siostrze ma,
oblubienico.
Plastrem miodu spływają twoje usta.
Miód i mleko po twym języku.

Oblubieniec

Zawiniątkiem mirry mój Umiłowany,
między mymi piersiami będzie
spoczywał.

Oblubienica

Tyś moją ozdobą, tyś radością moją, tyś
moją ozdobą, tyś moją nagrodą, rozpalony

meum, tu pretium meum, tu
gaudium meum.

Sponsus

Tu robur meum, tu pretium meum,
tu gaudium meum. Vulnerata
charitate, perfusa suavitate,
amplectar te, tu robur meum, tu
gaudium meum, tu pretium meum.
Sponsa

Egredimini filiae Sion et videte
regem in die desponsationis et
laetitiae cordis ejus.

Unus de choro

Quae est ista quae ascendit de
deserto, deliciis affluens, pulchra
ut luna, electa ut sol, innixa super
dilectum suum.

Chorus populi

Haec est mulier fortis, quam
Dominus invenit sine macula,
quam rex elegit et habitare fecit
in tabernaculo suo. Vos autem

czystą miłością, dotknięty wonią cnoty.
Miłuję Cię, tyś moją ozdobą, tyś nagrodą
moją, tyś moją radością.

Oblubieniec

Tyś moją siłą, tyś moją nagrodą, tyś moją
radością. Miłością zraniona, przepętniona
słodyczą, obejmę cię, tyś moją siłą, tyś
radością moją, tyś mą nagrodą.
Oblubienica

Wyjdźcie córki Syjonu i zobaczcie
króla w dniu zaślubin i radości jego
serca.

Jeden z chóru

Kim jest ta, która wstępuje z pustyni,
przepętniona wdziękiem, piękna jak
księżyc, wyborna jak słońce, wsparta
na swym Umiłowanym.

Chór ludzi

Oto jest niewiasta dzielna, którą Pan
znalazł bez skazy, którą król wybrał
i umieścić w swoim namiocie. Wy
zaś córki Syjonu, nie zazdroście

filiae Sion nolite aemulari in ea,
adducentur enim regi virgines post
eam, et dabuntur ei in laetitia et
exultatione.

Unus de choro

Gaudeamus omnes, cantemus et
exultemus in die desponsationis
regis et laetitiae codis ejus.

Gaude filia principis quae charis
amplexibus et mutuis oculis aeterno
regi conjungeris.

In te confidit cor viri tui, ipse laudabit
te, et beatam te dicent omnes
generationes.

Chorus populi

jej, przywiodą bowiem za nią
królowi dziewice, i zostaną mu
dane w radości i weselu.

Jeden z chóru

Radujmy się wszyscy, śpiewajmy
i weselmy się w dniu zaślubin
króla i radości jego serca.

Raduj się córko władcy,
która wśród miłych pieszczot
i wzajemnych pocałunków
połączysz się z królem wieków.

Ufa tobie serce twego Małżonka,
on sam sławić cię będzie,
a wszystkie pokolenia nazwą cię
błogosławioną.

Chór ludzi

Tłum. Jakub Kubieniec

Tristis est anima mea

Tristis est anima mea usque ad mortem.

Sustinete hic et vigilate mecum.

Nunc videbitis turbam quae
circumdabit me.

Vos fugam capietis et ego vadam
immolari pro vobis.

Ecce appropinquat hora et Filius
hominis tradetur in manus peccatorum.

Vos fugam capietis et ego vadam
immolari pro vobis.

Smutna jest moja dusza

Smutna jest moja dusza aż do śmierci.

Zaczekajcie tu i czuwajcie ze mną.

Teraz zobaczycie tłum, który mnie otoczy.

Wy uciekniecie a ja pójdę, by być
złożonym w ofierze za was.

Oto zbliża się godzina i Syn Człowieczy
wydany zostanie w ręce grzeszników.

Wy uciekniecie a ja pójdę, by być
złożonym w ofierze za was.

Tłum. Jakub Kubieniec

Transfige dulcissime Jesu

Transfige dulcissime Jesu, medullas et viscera animae meae suavissimo
ac saluberrimo amoris tui vulnere,
Vera serenaque et apostolica, sanctissima charitate, ut languat et
liquefiat anima mea solo semper amore et desiderio tui;
Te concupiscat et deficiat in atria tua, cupiat dissolvi et esse tecum.

Da ut anima mea te semper esuriat, panem angelorum habentem
omnem dulcedinem, et saporem, et omne delectamentum suavitatis.

Da ut anima mea te semper sitiāt, fontem vitae, sapientiae et scientiae,
fontem aeterni luminis, torrentem voluptatis, ubertatem domus Dei.

Da ut anima mea te semper ambiat, te quaerat, te inveniat, ad te
tendat, ad te perveniat, te meditetur, te loquatur, et omnia operetur in
laudem et gloriam nominis tui;

Et tu sis solus spes mea semper, tota fiducia mea, divitiae meae,
jucunditas mea, delectatio mea, gaudium meum, quies et tranquillitas
mea, pax mea, suavitas mea, odor meus, dulcedo mea;

Et tu sis solus spes mea semper, cibus meus, refectio mea, possessio
mea, auxilium meum, thesaurus meus, sapientia mea, portio mea.

In quo fixa et firma, et immobiliter sit radicata mens mea et cor meum.

Przebij, Jezu najśłodczy

Przebij, Jezu najśłodczy, głębię i wewnątrz mej duszy najmiłszym i niosącym zdrowie
ciosiem Twojej miłości; prawdziwym, radosnym i apostołskim, najświętszym miłowaniem,
tak by omdlewała i topniała zawsze dusza moja jedynie z miłości i pragnienia Ciebie.
Niech ciebie pożąda i słabnie na twoich dziedzicach, niech pragnie rozpuścić
się i być z Tobą.

Spraw, by dusza moja zawsze odczuwała głód Ciebie, chleba anielskiego,
posiadającego wszelką słodycz i zapach i wszelką miłą rozkosz.

Spraw, by dusza moja zawsze odczuwała pragnienie Ciebie, źródła życia, mądrości
i wiedzy, źródła wiecznej światłości, strumienia uciechy i obfitości Bożego Domu.

Spraw, by dusza moja zawsze o Ciebie się ubiegała, Ciebie szukała, Ciebie
znajdowała, do Ciebie dążyła, do Ciebie dochodziła, o Tobie rozważała, o Tobie
mówiła, i wszystko czyniła na cześć i chwałę Twego imienia.

I Ty bądź sam moją nadzieją, całą ufnością moją, bogactwem moim, uciechą moją,
rozkoszą moją, radością moją, odpoczynkiem i wyciszeniem, pokojem moim,
przyjemnością moją, zapachem moim, słodyczą moją.

I Ty sam bądź moją nadzieją, pokarmem moim, odpoczynkiem moim, majątkiem
moim, pomocą moją, skarbem moim, mądrością moją, udziałem moim.

W którym utwierdzona i umocniona i nienaruszalnie zakorzeniona niech będzie
moja dusza i moje serce.

Tłum. Jakub Kubieniec

Victimae paschali laudes

Victimae paschali laudes immolent
Christiani.

Agnus redemit oves: Christus
innocens Patri reconciliavit
peccatores.

Mors et vita duello confluxere mirando:
Dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Sepulcrum Christi viventis, et gloriam
vidi resurgentis:

Angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea: praecedet
vos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexisse a mortuis
vere: Tu nobis, victor Rex, miserere.
Alleluia.

Niech w święto radosne

Niech w święto radosne Paschalnej Ofiary
składają jej wierni uwielbień swych dary.

Odkupił swe owce Baranek bez skazy,
pojednał nas z Ojcem i zmył grzechów zmaży.

Śmierć zwała się z życiem i w boju, o dziwy,
choć poległ Wódz życia, króluje dziś żywy.

Maryjo, Ty powiedz, coś w drodze widziała?

Jam Zmartwychwstałego blask chwały ujrzała.

Żywego już Pana widziałam grób pusty
i świadków anielskich, i odzież, i chusty.

Zmartwychwstał już Chrystus, Pan mój
i nadzieja, a miejscem spotkania będzie
Galilea.

Wiemy, żeś zmartwychwstał, że ten cud
prawdziwy, o Królu Zwycięzco, bądź nam
miłościwy.
Alleluja.

Le Reniement de Saint Pierre

Cum coenasset Jesus et dedisset
discipulis suis corpus suum ad
manducandum et sanguinem suum ad
bibendum, exierunt simul in Montem
Olivet; tunc dixit illis Jesus:
Choeur

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

Respondens autem Petrus, ait illi:
Choeur

„Et si omnes scandalizati fuerint in te,
numquam ego scandalizabor.”
Petrus

„Amen, dico tibi, Petre, quia in hac
nocte ante quam gallus cantet, ter me
negabis.”
Jesus

Zaparcie się Piotra

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

„Wy wszyscy zwątpicie we mnie
tej nocy. Powiedzione jest bowiem:
Uderzę pasterza a rozprzecznią się
owce stada”
Jezus

W odpowiedzi Piotr rzecze Jemu:
Chór

„Nawet jeśli wszyscy zwątpią
w ciebie, ja nie zwątpię.”
Piotr

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

„Ah! Domine! Etiam si oportuerit me
mori tecum, non te negabo.”
Petrus

Similiter et omnes discipuli
dixerunt: „Non te negabimus. Etiam
si oportuerit nos mori tecum, non te
negabimus.”
Choeur

Ecce Judas, unus de duodecim,
venit, et cum eo turba multa cum
gladiis et fustibus. Irruerunt in
Jesum et tenuerunt. Quod videntes
discipuli ejus fugerunt. Et Petrus
extendens manum exemit gladium
suum et percuciens servum
Pontificis, auriculam ejus amputavit.
Cui dixit Jesus:
Historicus

„Converte, Petre, converte gladium
tuum in locum suum. Calicem quem
dedit mihi Pater, non vis ut bibam
illum?”
Jezus

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

Podobnie i wszyscy uczniowie
mówili: „Nie wyprzemy się Ciebie.
A nawet gdyby przyszło nam
umrzeć z Tobą, nie wyprzemy się
Ciebie.”
Chór

Oto Judasz, jeden z dwunastu,
nadszedł a z nim tłum wielki
z mieczami i kijami. Runęli na
Jezusa i pochwycili Go. Widząc
to, uczniowie Jego uciekli. A Piotr
wyciągając rękę wyjął swój miecz
i uderzył sługę Kapłana i odciął mu
ucho. Rzekł mu Jezus:
Narrator

„Odtóż, Piotrze, odtóż twój miecz na
jego miejsce. Czyż chcesz, bym nie
pił z kielicha, który dał mi Ojciec?”
Jezus

Ministri ergo Judeorum
comprehenderunt et ligaverunt
Jesum, et cum duceretur ad
principem sacerdotum, sequebatur
eum Petrus a longe usque in atrium
Pontificis. Quem cum vidisset
ostiaria dixit ei:
Historicus

„Numquid et tu ex discipulis
hominis istius es?”
Ostia

„O mulier, non sum, non novi
hominem.”
Petrus

Et introductus est Petrus in domum,
cumque sederet ad ignem cum
servis et ministris calefaceret se,
alia serva sic ait illi:
Choeur

„Et tu cum Jesu Nazareno eras?”
Ancilla

Stłoczy zaś Żydów pojмали i związali
Jezusa, a gdy prowadzony był do
Najwyższego Kaptana, szedł z dala
za nim Piotr aż do domu Kaptana.
Gdy ujrzała go odźwierna, rzekła
do niego:
Narrator

„Czyż i ty nie jesteś spośród
uczniów tego człowieka?”
Odźwierna

„O kobieto, nie jestem, nie znam
[tego] człowieka”
Piotr

I wprowadzony został Piotr do domu,
a gdy siedział przy ogniu grzejąc
się ze sługami i pomocnikami, inna
służąca tak mu rzecze:
Chór

„I tyś był z Jezusem
Nazarejczykiem?”
Służąca

„O mulier, non eram, non novi
hominem.”
Petrus

Tunc interrogavit eum cognatus
ejus cujus abscidit auriculam,
dicens:
Historicus

„Nonne te vidi in horto cum eo?
Nonne tu percussisti Malchum?
Vere tu eras, tu eras. Nonne tu
Galilaeus es? Nam et loquela
tua manifestum te facit. Tu ex
discipulis hominis istius es.”
Cognatus Malchi

„Nonne tu Galilaeus es? Vere
tu es, tu eras. Nonne te vidi in
horto cum eo? Nam et loquela
tua manifestum te facit. Tu ex
discipulis hominis istius es.”
Ostia & Ancilla

„Kobieto, nie byłem, nie znam
tego człowieka”
Piotr

Wtedy zapytał go krewny tego,
któremu odciął ucho, mówiąc:
Narrator

„Czyż nie ciebie widziałem
z Nim w ogrodzie? Czyś to nie
ty uderzył Malchusa? Tyś to był,
naprawdę, tyś to był. Czyż nie
jesteś Galilejczykiem? Albowiem
nawet twoja mowa cię zdradza.
Ty jesteś jednym z uczniów tego
człowieka.”
Krewny Malchosa

„Czyż nie jesteś Galilejczykiem?
Tyś to był, naprawdę, tyś to był.
Albowiem nawet twoja mowa
cię zdradza. Ty jesteś jednym
z uczniów tego człowieka.”
Odźwierna i Służąca

“Non, non sum, vere non eram.
Nescio quid dicitis, non fui,
non novi hominem.”
Petrus

Et continuo gallus cantavit.
Historicus

Tunc respexit Jesus Petrum.
Et recordatus est Petrus verbi
Jesu, et egressus foras, flevit
amare.
Choeur

„Nie, nie jestem, zaprawdę nie
byłem [tam]. Nie wiem o czy
mówicie, nie byłem [tam], nie znam
[tego] człowieka.”
Piotr

I zaraz zapiął kogut.
Narrator

Wtedy spojrzął Jezus na Piotra.
I wspomniął Piotr na słowa Jezusa,
i wyszedł na zewnątrz i gorzko
zapłakał.
Chór

Tłum. Jakub Kubieniec

Prière à la Vierge du Père Bernard

Memorare, o piissima Virgo Maria,
non esse auditum a saeculo,
quemquam ad tua currentem
praesidia, tua implorantem auxilia,
tua petentem suffragia, esse
derelictum.

Ego, tali animatus confidentia, ad
te, Virgo virginum, Mater curro, ad
te venio, coram te gemens peccator
assisto.

Noli, Mater Verbi, verba mea
despicere, sed audi, propitia, et
exaudi.
Amen.

Bernard z Clairvaux (prawdopod.)

Modlitwa do Dziewicy [ułożona przez] Ojca Bernarda [z Clairvaux]

Wspomnij, o Najświętsza Panno
Maryjo, że nie słyszano od wieków,
aby ktoś, kto ucieka się pod Twą
obronę, prosi o pomoc i błaga o twe
wstawiennictwo, był opuszczony.

Ja, poruszony taką ufnością, do
Ciebie, Panno nad pannami, Matko,
biegnę, do Ciebie przychodzę, przed
Tobą jęcząc jako grzesznik stoję.

Nie chciej, Matko Słowa, gardzić
moimi słowami, lecz usłysz je,
łaskawa, i wystuchaj.
Amen.

*Bernard z Clairvaux (prawdopod.)
Tłum. Jakub Kubieniec*

Stabat Mater pour les religieuses

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa
Dum pendebat filius.

Cujus animam gementem,
Contristans et dolentem,
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.

Quæ mœrebat et dolebat,
Pia mater cum videbat
Nati pœnas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,
Christi matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis posset non contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Stabat Mater dla zakonnicek

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

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

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

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

Któryż człowiek nie zapłacze,
Widząc męki i rozpacz
Matki Bożej w żalu tym?

Któż od smutku się powstrzyma,
Mając matkę przed oczyma,
Która cierpi z Synem swym?

Pro peccatis suæ gentis
Jesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

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

Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
Jam dignantis pro me pati,
Mecum pœnas divide.

Widzi, jak za ludzkie winy
Znosi męki Syn jedyny,
Jezus – jak Go smaga bat.

Widzi, jak samotnie kona
Owoc Jej czystego łona,
Dając życie za ten świat.

Matko, coś miłości zdrojem,
Przejmij mnie cierpieniem swoim,
Abym boleć z Tobą mógł.

Niechaj serce moje pała,
By radością mą się stała
Miłość, którą – Chrystus Bóg.

Matko święta, srogie rany,
Które zniósł Ukrzyżowany,
Wyryj mocno w duszy mej.

Męką, Syna rodzonego,
Co dla dobra cierpiął mego,
Ze mną się podzielić chciej.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Juxta cruce tecum stare,
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum præclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis ejus sortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Cruce ac inebriari,
Ob amorem filii.

Inflammatu et accensus,
Per te virgo, sim defensu,
In die judicii.

Pragnę płakać w Twym pobliżu,
Cierpiąc z Tym, co zmarł na krzyżu,
Po mojego życia kres.

Chcę pod krzyżem stać przy Tobie,
Z Tobą łączyć się w żałobie
I wylewać zdroje łez.

Panno czysta nad pannami,
Niechaj dobroć Twoja da mi
Płakać z żalu z Tobą współ,

Bym z Chrystusem konał razem,
Męki Jego był obrazem,
Rany Jego w sobie czuł.

Niech mnie do krwi rani zgraja,
Niech mnie męki krzyż upaja
I Twojego Syna krew.

W ogniu, Panno, niech nie płonę,
Więc mnie w swoją weź obronę,
Gdy nadejdzie sądu gniew.

Fac me cruce custodiri,
Christi morte præmuniri,
Consoveri gratia.

Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

Amen!
In sempiterna sæcula.
Amen.

*na podstawie Stabat Mater
Jacopone da Todi*

Gdy kres dni przede mną stanie,
Przez Twą Matkę dojsz mi, Panie,
Do zwycięstwa palmy daj.

Kiedy umrze moje ciało,
Niechaj duszę mą z swą chwałą
Czeka Twój wieczysty raj.

Amen!
Na wieki wieków.
Amen.

*Jacopone da Todi
tłum. wg Mszału rzymskiego*

O crux ave spes unica

O crux ave spes unica, hoc Passionis
tempore auge piis justitiam reisque
dona veniam.

Bądź pozdrowiony, Krzyżu, jedyna nadziejo

Bądź pozdrowiony, Krzyżu, jedyna nadziejo.
W tym czasie Męki pomnóż w prawych
sprawiedliwość a winnym daj łaskę.

Dialogus inter Magdalenam et Jesum

Hei mihi infelix Magdalena, tulerunt
Dominum meum quem amabam,
qui diligebat me, in quo vivebam,
qui pro me mori dignatus est, et
nescio ubi posuerunt eum.

Magdalena

Mulier, quid ploras, quid suspiras,
quem queris?

Jesu

Domine, si tu sustulisti Christum
meum, dicito mihi ubi posuisti eum,
et ego eum tollam.

Magdalena

Maria...

Jesu

Jesu mi!

Magdalena

Dialog między Magdaleną i Jezusem

Ach biada mi, nieszczęsnej
Magdalenie, zabrali Pana mego,
któregom uمیłowała, który
uمیłował mnie, w którym żyłam,
który za mnie zechciał umrzeć, i nie
wiem gdzie go położyli.

Magdalena

Niewiasto, czemu płaczesz, czemu
wzdychasz, kogo szukasz?

Jezus

Panie, jeśli ty zabrąłeś mego
Chrystusa, powiedz mi, gdzie go
złożyłeś, a ja go zabiorę.

Magdalena

Mario...

Jezus

Mój Jezu!

Magdalena

...noli me tangere, noli nondum
enim ascendi ad Patrem meum.
Vade autem ad fratres meos, et dic
eis: ascendo ad Patrem meum et
Patrem vestrum, Deum meum et
Deum vestrum.

Jesu

Liceat mihi Domine stigmata sacra
tangere...

Magdalena

Noli me tangere, noli...

Jesu

...osculari plagas tuas...

Magdalena

Noli me tangere, noli...

Jesu

...amplecti pedes tuos.

Magdalena

Noli me tangere, noli...

Jesu

...nie dotykaj mnie, nie wstąpiłem
bowiem jeszcze do mego Ojca. Idź więc
do moich braci i powiedz im: wstępuję
do Ojca mego i Ojca waszego, Boga
mego i Boga waszego.

Jezus

Pozwól mi Panie dotknąć święte ślady
męki...

Magdalena

Nie dotykaj mnie, nie...

Jezus

...ucatować Twoje rany...

Magdalena

Nie dotykaj mnie, nie...

Jezus

...objąć Twoje stopy.

Magdalena

Nie dotykaj mnie, nie...

Jezus

Tłum. Jakub Kubieniec

Salve Regina

Salve Regina, Mater misericordiae,
Vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii Evae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Herman z Reichenau (prawdopod.)

Witaj Królowo

Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia,
życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj!
Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy,
do Ciebie wzdychamy jęcząc i płacząc
na tym też padole.
Przeto, Orędowniczko nasza,
one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć,
a Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego,
po tym wygnaniu nam okaż.
O łaskawa, o litościwa, o słodka Panno Maryjo!

*Herman z Reichenau (prawdopod.)
tłum. wg Mszału rzymskiego*

Chants joyeux du temps de Pâques

Alleluia, alleluia, alleluia

O filii et filiae,
Rex coelestis, Rex gloriae
morte surrexit hodie. Alleluia

Ex mane prima Sabbati
ad ostium monumenti
accesserunt discipuli. Alleluia

Et Maria Magdalene,
et Jacobi, et Salome
venerunt corpus ungere. Alleluia

In albis sedens angelus
praedixit mulieribus
in Galilaea est Dominus. Alleluia

Et Joannes Apostolus
cucurrit Petro citius,
monumento venit prius. Alleluia

Discipulis astantibus,
in medio stetit Christus
dicens: Pax vobis omnibus. Alleluia

Radosne pieśni na czas wielkanocny

Alleluja, alleluja, alleluja

O synowie i córki,
Król niebieski, Król chwały
ze śmierci dziś powstał. Alleluja.

Wczas zaraz po Szabacie
do wejścia do grobu
przybiegli uczniowie. Alleluja.

I Maria Magdalena
i [Maria] Jakubowa i Salome
przybyły namaścić ciało. Alleluja.

W biel odziany siedzący anioł
oświadczył niewiastom
„w Galilei jest Pan”. Alleluja.

I Jan Apostoł
pobiegł szybciej niż Piotr,
pierwszy przybył do grobu. Alleluja.

Między uczniami
w środku stanął Chrystus
mówiąc: „Pokój wam wszystkim”.
Alleluja.

Ut intellexit Didymus
quia surrexerat Jesus,
remansit fere dubius. Alleluia

Vide Thoma, vide latus,
vide pedes, vide manus,
noli esse incredulus. Alleluia

Quando Thomas vidit Christum,
pedes, manus, latus suum,
dixit: Tu es Deus meus. Alleluia

Beati qui non viderunt
et firmiter crediderunt;
vitam aeternam habebunt. Alleluia

In hoc festo sanctissimo
sit laus et jubilatio:
benedicamus Domino. Alleluia

Ex quibus nos humillimas
devotas atque debitas
Deo dicamus gratias. Alleluia

Jean Tisserand

Gdy dowiedział się Didymos,
że Pan zmartwychwstał,
pełen był wątpliwości. Alleluja.

„Spójrz, Tomaszu, oto bok,
oto stopy, oto ręce,
nie bądź niedowiarkiem”. Alleluja

Kiedy Tomasz ujrział Chrystusa,
nogi, ręce, i bok Jego
rzekł: „Tyś jest Bogiem moim”. Alleluja.

Błogostawieni, którzy nie widzieli
a niezachwianie uwierzyli,
będą mieli życie wieczne. Alleluja.

W dniu tej przeświętej uroczystości
niech zabrzmi pieśń pochwalna
i wesota:
błogostawmy Panu. Alleluja.

Za to wszystko, my najpokorniejsze
pobożne i należne
Panu składamy dzięk. Alleluja.

Jean Tisserand
tłum. Jakub Kubieniec

16 kwietnia
Niedziela Wielkanocna
godz. 17:30
Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

ROBERT BACHARA

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

Robert Bachara
skrzypce

Johann Sebastian Bach
1685–1750

I Partita h-moll BWV 1002*

Allemanda
Double
Corrente
Double (Presto)
Sarabande
Double
Tempo di Borea
Double

II Partita d-moll BWV 1004*

Allemanda
Corrente
Sarabanda
Giga
Ciaccona

III Partita E-dur BWV 1006*

Preludio
Loure
Gavotte en Rondeau
Menuet I
Menuet II
Bourée
Gigue

** ze zbioru Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006*

W powszechnym odbiorze Johann Sebastian Bach (1685–1750) uchodzi za genialnego kompozytora i niezrównanego organistę. Zbyt często zapominamy jednak, że był również skrzypkiem i wiele wskazuje na to, że wybitnym. Najlepszym tego dowodem są jego *Sonaty i partity na skrzypce solo* BWV 1001–1006. Autograf tego zbioru, datowany na rok 1720, Bach sporządził w Köthen, gdy od trzech lat był kapelmistrzem orkiestry księcia Leopolda. Okres spędzony w tym mieście (do 1723 roku) obfitował w takie arcydzieła muzyki instrumentalnej, jak: *Koncerty brandenburskie*, *Suity francuskie*, *Suity wiolonczelowe* czy pierwszy tom *Das wohltemperierte Klavier*. Do niedawna zbiór *Sei solo a violino senza basso accompagnato* (taki jest oryginalny tytuł *Sonat i partit skrzypcowych*) uchodził za dzieło unikatowe, jedyne w swoim rodzaju i niemające żadnych odpowiedników w muzyce skrzypcowej baroku. Dziś opinia ta jest już nie do utrzymania, gdyż znamy inne, podobne utwory na skrzypce solo bez jakiegokolwiek akompaniamentu i w wielu przypadkach przypuszczać możemy, że były one skrzypkowi Bachowi dobrze znane.

Niemiecka i austriacka szkoła skrzypcowa rozkwitła w drugiej połowie XVII wieku. Dzięki wpływom wczesnobarokowych wirtuozów włoskich, którzy pracowali w różnych ośrodkach kultury języka niemieckiego (np. Carla Fariny, Biagia Mariniego, Antonia Bertalego), na północ od Alp znakomicie znano włoską szkołę gry skrzypcowej i uprawiane tam gatunki muzyczne. Wiolinistyka germańska znacząco różniła się jednak od włoskiej. Jeśli dla Włochów skrzypce były przede wszystkim

instrumentem melodycznym, zdolnym konkurować z głosem wokalnym, to skrzypkowie niemieccy i austriaccy eksplorowali jego możliwości harmoniczne i brzmieniowe, rozwijając znacząco grę polifoniczną, akordową i technikę skordatury (przestrzajania). W sonatach i suitach skrzypcowych Johanna Heinricha Schmelzera, Heinricha Bibera, Johanna Josepha Vilsmaÿra, Johanna Jacoba Walthera, Johanna Paula Westhoffa i Georga Pisendla znajdziemy wiele przykładów skrzypcowej gry polifonicznej, która tak zdumiała pierwszych badaczy wiolinistycznej twórczości Bacha. Wydaje się, że prototypem słynnej *Ciaccony* wieńczącej *II Partitę d-moll* BWV 1004 była *Passacaglia g-moll* na skrzypce bez basso continuo (b.c.), kończąca zbiór *Sonat różańcowych* (1678) działającego w Salzburgu Bibera. Znaczne podobieństwa stylistyczne do *Sonat i partit* Bacha wykazują *suity* (1696) skrzypka dworu drezdeńskiego Westhoffa, z którym Bach mógł się zetknąć w Weimarze w 1703 roku. Wiele wskazuje zresztą, że pierwotna koncepcja cyklu trzech sonat i trzech partit zrodziła się, gdy w latach 1708–1714 Bach był koncertmistrzem i kameralistą księcia Wilhelma-Ernsta von Sachsen-Weimar. To wtedy skomponował wirtuozowską *Fugę g-moll* na skrzypce z b.c. BWV 1026. Tam zetknął się też z późniejszym koncertmistrzem dworu drezdeńskiego Pisendlem, autorem *Sonat a-moll* na skrzypce bez b.c., datowanej na rok 1717. Możliwe, że Bach znał też wydany w 1715 roku druk 6 partit skrzypcowych bez b.c. salzburskiego skrzypka Vilsmaÿra. Jedna z jego sonat, prawdopodobnie za sprawą Pisendla, zachowała się w przebogatych zbiorach muzykaliów kapeli drezdeńskiej, które Bach mógł poznać podczas swojej pierwszej wizyty w Dreźnie w 1717 roku.

Skrzypcowe *Sonaty i partity* Bacha zachowały się w aż trzech rękopisach, wykonanych za życia kompozytora. Pierwszy, datowany na 1720 rok, jest autografem kompozytora, drugi stanowi czystopis tego pierwszego i został wykonany przez drugą żonę Bacha – Annę Magdalenę, trzeci zaś sporządził w 1726 roku jego student Johann Peter Kellner. Założenie kompozytorskie zbioru było bardzo starannie przemyślane. Składa się on z trzech sonat i trzech partit. Pierwsze to przykłady tzw. sonaty *da chiesa* (kościelnej), opartej na modelu wykształconym przez Arcangela Corellego. Wszystkie są czteroczęściowe, zbudowane z dwukrotnego następstwa części wolnych i szybkich. Jak u włoskiego mistrza – część druga jest fugą. W połączeniu improwizatorskiej i fantazyjnej części pierwszej z fugą widać także odbicie ulubionych przez Bacha organistów par złożonych z preludium i fugi. Trzecie części sonat utrzymane są w kontrastującej tonacji, finały są typem szybkiego *moto perpetuo*, posiadają binarną strukturę typową dla części suitowych. Trzy partity natomiast można by wzorem Corellego nazwać sonatami *da camera* (pokojowymi). Są to bowiem wieloczęściowe suity złożone z następstwa różnych tańców i ich wariacyjnych opracowań (tzw. *doubles*). *III Partita E-dur* BWV 1006 jako jedyna poprzedzona jest preludium, *II Partita d-moll* BWV 1004 jako jedyna zwieńczona jest cyklem wariacji (na formule basu chaconne). W układzie partit można dostrzec cztery najczęściej stosowane tańce suity barokowej (allemanda, corrente, sarabanda i giga), ale żadna z nich nie ogranicza się jedynie do tych właśnie tańców. W *I Particie h-moll* BWV 1002 zamiast finałowej gigue Bach używa *bourée*, *III Partita E-dur* BWV 1006 z klasycznego układu posiada za to tylko gigue, przed nią Bach wprowadza francuskie *loure*, *gavota*, dwa menuety i *bourée*, a *II Partitę* zamyka liczącą 64 wariacje *Ciaccona*.

Jednym z kluczowych pytań jest to, dla kogo przeznaczone były Bachowskie *Sonaty i partity na skrzypce solo*. Skala trudności technicznych stawianych wykonawcy należy tu do jednych z najwyższych w jego epoce. Jedynie solowe 24 kaprysy z 12 koncertów z op. 3 Pietra Locatellego (1733) zdają się je przewyższać pod tym względem. Mało prawdopodobne, by Bach zatrudniony na dworach w Weimarze i Köthen w zupełnie innym charakterze myślał o sobie jako wykonawcy. Jego student z okresu lipskiego Johann Friedrich Agricola wspominał, że w latach 30. mistrz zwykł grywać te utwory nie na skrzypcach, lecz na klawikordzie, dodając im więcej harmonii, którą uważał za niezbędną. W grupie znajomych skrzypków, których mógł mieć na uwadze, znajduje się koncertmistrz kapeli kötheńskiej Joseph Spieß albo któryś z koncertmistrzów kapeli drezdeńskiej – Pisendel lub Jean Baptiste Volumier. Zważywszy przewagę francuskich tańców w partitach, typową francuską praktykę zamieszczania kolejnych tańców w parze z ich opracowaniem wariacyjnym (*double*), ten ostatni muzyk, choć nie Niemiec, wydaje się prawdopodobny.

Sonaty i partity Bacha nie są tylko cyklem najbardziej popisowej muzyki skrzypcowej swej epoki. Każdy, kto tylko po pierwszym zetknięciu się z nimi został ujęty ich przejmującą powagą, intuicyjnie odczuwając głębsze niż tylko wirtuozowskie inspiracje, może powiedzieć: „a nie mówiłem!”. *Sonaty i partity* zostały ukończone w najtrudniejszym w życiu Bacha okresie, gdy po powrocie do domu z dwumiesięcznego pobytu z księciem Lepoldem w Karlowych Warach nie zastał już swojej żony Marii Barbary przy życiu. Szok był tym większy, że przed wyjazdem zostawił ją bez żadnych oznak choroby. Bach nie był nawet przy pogrzebie matki swoich czworga dzieci,

wśród nich sześciolatniego Carla Philippa Emanuela i dziesięcioletniego Wilhelma Friedemanna. Jak się wydaje, żałoba po Marii Barbarze, z którą przeżył niemal 13 lat, wzmogła jego głęboką religijność na tyle, że nasycił wszystkie trzy sonaty i *Ciacconę* z *II Partity* melodiami kilkunastu luterkańskich chorałów. Większość z nich dotyczy śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, jedynie *Komm, heiliger Geist, Herr Gott*, na którym opiera się Adagio z *III Sonaty C-dur* BWV 1005, przeznaczony był na Zesłanie Ducha Świętego. W samej tylko wielkiej *Ciacconie d-moll* ukrytych jest aż 11 melodii chorałowych, wśród nich ta najważniejsza: *Christ lag in Todesbanden* (*Chrystus złożony do grobu*), pojawiająca się na początku i końcu utworu.

Prócz chorałów skrzypcowe *Sonaty i partity* mają w sobie również kunsztownie ukryte imiona tragicznie zmarłej żony i samego kompozytora. W tym celu Bach posłużył się symboliką liczbową zwaną gematrią, od czasów średniowiecza wykorzystywaną przez najwybitniejszych kompozytorów, polegającą na przyporządkowaniu literom alfabetu kolejnych liczb (a – 1, b – 2, c – 3, etc.). W ten sposób imię żony kompozytora – Maria Barbara Bach – daje w sumie liczbę 95. Ponieważ nazwy dźwięków wyrażamy również za pomocą liter alfabetu, możliwe stało się odkrycie, że w pierwszych czterech taktach (dwóch frazach) rozpoczynających *Ciacconę* (we wznoszącej się frazie 17-nutowej i opadającej 20-nutowej) ukryta jest data śmierci żony (1720). Ponadto literowe nazwy 17 dźwięków tworzących pierwszą frazę przetłóżone na liczby dają sumę 95, czyli pełne imię i nazwisko żony – *Maria Barbara Bach*. Autograf *Sonat i partit* zapisany jest na 41 stronach, liczba 41 przetłóżona na litery to *J.S. Bach* – inskrypcja, która pojawia się zaraz po tytule na

karcie rozpoczynającej *I Sonatę*. Dźwięki tworzące ostatni takt fugi z tej sonaty przetłóżone na liczby dają sumę 158, czyli pełne imię i nazwisko *Johann Sebastian Bach*. Bachowi wyraźnie zależało, aby wszystkie utwory zmieściły się na 41 stronach, gdyż w sposób wyjątkowy dla całego zbioru koniec jednego utworu zapisany jest na wspólnej karcie z początkiem drugiego – ostatnie 14 taktów *Ciaccony* sąsiaduje z początkiem *III Sonaty*. W ten sposób również chorał *Christ lag in Todesbanden* z końca *Ciaccony* zestawiony jest z chorałem *Komm, heiliger Geist, Herr Gott* z początku *III Sonaty*. Co więcej, porządek tonacji poszczególnych utworów (*g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-dur, E-dur*), czyli liter g+h+a+d+C+E, daje w sumie liczbę 14 (lustrzane odbicie 41), która z kolei odpowiada nazwisku kompozytora. Sam układ interwałów pomiędzy tonacjami kolejnych utworów też jest symetryczny (tercja, sekunda, kwarta, sekunda, tercja). Materiał muzyczny skrzypcowych *Sonat i partit* Bach wykorzystał jeszcze wielokrotnie w rozmaitych utworach (np. w kantatach *Wir danken dir, Gott* BWV 29 i *Wachet auf* BWV 140 czy w fudze organowej BWV 539). Cała *III Partita* została opracowana na lutnię (BWV 1006a). Jak się wydaje, zbiorem tym zainspirował się Georg Philipp Telemann, tworząc w 1735 roku *12 Fantazji na skrzypce solo* bez b.c. W czasach renesansu muzyki Bacha Felix Mendelssohn-Bartholdy i Robert Schumann czuli się w obowiązku dopisać do *Sonat i partit* „brakujący” akompaniament fortepianu, wykazując kompletne niezrozumienie tej muzyki i nieznajomość repertuaru Bachowskiej epoki.

Piotr Wilk



ROBERT BACHARA

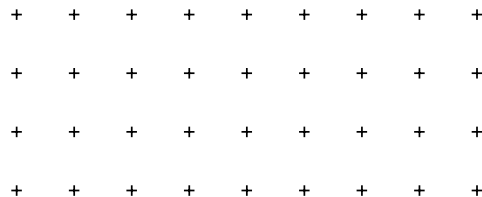
Urodzony w 1985 roku, swą muzyczną edukację rozpoczął w wieku 7 lat od śpiewania w chórze chłopięcym Pueri Cantores Wratislavienses. Rok później zaczął się uczyć gry na skrzypcach pod kierunkiem Michała i Wiktora Kuzniecowa. W 2009 roku ukończył z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie profesora Krzysztofa Bruckzowskiego. Swoje umiejętności doskonalił też na kursach mistrzowskich prowadzonych przez Idę Haendel, Grigorija Żyslina oraz Jadwigę Kaliszewską. W dziedzinie gry zgodnej z prawdami historycznymi kształcił się w Krakowie u Sirkki-Liisy Kaakinen-Pilch. W maju 2012 roku uzyskał stopień doktora sztuk muzycznych. Debiutował wcześniej, w 1998 roku, wykonując w Filharmonii Wrocławskiej *Fantazję na motywach z opery Faust Gounoda* Henryka Wieniawskiego. W wieku 16 lat rozpoczął wieloletnią współpracę z Wrocławskim Zespołem Solistów „Ricordanza”. W 2007 roku odbył czteromiesięczne tournée z Barock Orchester Berlin, grając jako solista ponad sto koncertów w Niemczech, Francji, Hiszpanii, Szwajcarii, Szwecji, Norwegii. Jako solista i kameralista występował na ważnych festiwalach, takich jak Wratislavia Cantans czy Musica Poetica w Tarnowie. Ostatnio, w ramach działań Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016, przez trzy tygodnie był rezydentem w projekcie BACH! w Świdnicy, przygotowując i wykonując sonaty i partity Bacha. Choć repertuar skrzypka jest bardzo

bogaty (obejmuje nawet wirtuozowskie utwory z XIX wieku), jego zainteresowania repertuarowe koncentrują się na muzyce dawnej i muzyce na skrzypce solo – bez akompaniamentu. W recitalach pragnie eksponować samowystarczalność skrzypiec, ich zdolność sprostania wymogom muzyki dawnej oraz współczesnej. W 2009 roku zakwalifikował się do półfinału w IV Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Tadeusza Wrońskiego na skrzypce solo w Warszawie. Wykonując muzykę dawną, podejmuje szereg niestandardowych wyzwań. Sięga po szczególnie wymagający repertuar, przedstawiając np. na koncertach cały cykl *Sonat różańcowych* Bibera. Stosuje ponadto historyczny uchwyt instrumentu – przy piersiach, nie przy podbródku. Podyktowane jest to chęcią jak najwierniejszego oddania brzmienia, wiąże się jednak z zaawansowanymi trudnościami (już Leopold Mozart wspominał, że taka maniera gry wymaga wielkiej zręczności). Dla Bachary znaczenie ma jednak wierność źródłom historycznym, a ikonografia oraz traktaty z epoki dowodzą, że ten sposób gry – trzymanie skrzypiec „przy swoich żebrach” – był używany jeszcze w XVIII wieku. Artysta jest pracownikiem Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Głównym przedmiotem jego badań naukowych są mało znane utwory na skrzypce solo bez akompaniamentu autorów niemieckich.



16 kwietnia
Niedziela Wielkanocna
godz. 20:00
Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

OTTAVIO DANTONE



Angelo: **Roberta Mameli**

sopran

Santa Maria Maddalena: **Berit Solset**

sopran

Santa Maria Cleofe: **Delphine Galou**

alt

San Giovanni Evangelista: **Martin Vanberg**

tenor

Lucifero: **Christian Senn**

baryton

Ottavio Dantone

dyrygent, klawesyn

ACCADEMIA BIZANTINA

Alessandro Tampieri, Mauro Massa, Maria Grokhotova

skrzypce I

Ana Liz Ojeda, Valentina Giusti, Heriberto Delgado

skrzypce II

Stefano Marcocchi, Maria Cristina Vasi

altówka

Marco Testori, Paolo Ballanti

wiolonczela

Nicola Dal Mas

kontrabas

Rodney Prada

viola da gamba

Marco Scorticati, Gregorio Carraro

flet

Paolo Grazzi, Elisabeth Baumer

obój

Luca Marzana, Manolo Nardi

trąbka

Alberto Guerra

fagot

Michele Pasotti

teorba

Stefano Demicheli

pozytyw

George Frideric Handel
1685–1759

La Resurrezione HWV 47

PARTE PRIMA

Sonata

Aria: *Disserratevi, o porte d'Averno*
Angelo

Accompagnato: *Qual insolita luce*
Lucifero

Aria: *Caddi, è ver*
Lucifero

Accompagnato: *Ma, che veggio?*
Lucifero, Angelo

Recitativo: *Chi sei?*
Lucifero, Angelo

Aria: *D'amor fu consiglio*
Angelo

Recitativo: *E ben, questo tuo Nume*
Lucifero, Angelo

Aria: *O voi, dell'Erebo*
Lucifero

Accompagnato: *Notte, notte funesta*
Maddalena

Aria: *Ferma l'ali*
Maddalena

Recitativo: *Concedi, o Maddalena*
Cleofe, Maddalena

Aria: *Piangete, sì, piangete*
Cleofe

Recitativo: *Ahi dolce mio Signore*
Maddalena, Cleofe

Duetto: *Dolci chiodi, amate spine*
Maddalena, Cleofe

Recitativo: *O Cleofe, o Maddalena*
San Giovanni, Maddalena

Aria: *Quando é parto dell'affetto*
San Giovanni

Recitativo: *Ma dinne, e sarà vero*
Cleofe, San Giovanni, Maddalena

Aria: *Naufragando va per l'onde*
Cleofe

Recitativo: *Itene pure, o fide amiche donne*
San Giovanni, Maddalena

Aria: *Così la tortorella*
San Giovanni

Recitativo: *Se Maria dunque spera*
Maddalena

Aria: *Ho un non so che nel cor*
Maddalena

Recitativo: *Uscite pure, uscite*
Angelo

Coro: *Il Nume vincitor*

PARTE SECONDA

Introduzione

Recitativo: *Di quai novi portent*
San Giovanni

Aria: *Ecco il sol, ch'esce dal mare*
San Giovanni

Recitativo: *Ma ove Maria dimora*
San Giovanni

Aria: *Risorga il mondo*
Angelo

Accompagnato: *Di rabbia indarno freme*
Angelo

Recitativo: *Misero! ho pure udito?*
Lucifero, Angelo

Aria: *Per celare il nuovo scorno*
Lucifero

Recitativo: *Oh come cieco il tuo furor delira!*
Angelo

Duetto: *Impedirlo saprò*
Lucifero, Angelo

Recitativo: *Amica, troppo tardo*
Maddalena, Cleofe

Aria: *Per me già di morire*
Maddalena

Recitativo: *Ahi, abborito nome*

Lucifero

Aria: *Vedo il ciel*

Cleofe

Recitativo: *Cleofe, siam giunte al luogo*

Maddalena, Cleofe, Angelo

Aria: *Se per colpa di donna infelice*

Angelo

Recitativo: *Mio Gesù, mio Signore*

Maddalena

Aria: *Del ciglio dolente*

Maddalena

Recitativo: *Sì, sì, cerchiamo pure*

Cleofe

Aria: *Augelletti, ruscelletti*

Cleofe

Recitativo: *Dove sì frettolosi*

San Giovanni, Cleofe

Aria: *Caro figlio!*

San Giovanni

Recitativo: *Cleofe, Giovanni, udite*

Maddalena, San Giovanni, Cleofe

Aria: *Se impassibile, immortale*

Maddalena

Recitativo: *Sì, sì, col Redentore*

San Giovanni, Cleofe, Maddalena

Coro: *Diasi lode in cielo, in terra*

Libretto: Carlo Sigismondo Capece

Kluczowe znaczenie dla muzycznej kariery George'a Friderica Handla (1685–1759) miał jego pobyt we Włoszech w latach 1706–1710. Dzięki bezpośredniemu kontaktowi z najnowocześniejszą muzyką i szybkiej asymilacji osiągnąć włoskiej szkoły kompozytorskiej młody i zdolny Niemiec udoskonalił swój warsztat, nadając mu oryginalny, w pełni indywidualny styl. We Włoszech zrodziła się też międzynarodowa sława Handla za sprawą sukcesów dzieł wykonywanych we Florencji, Rzymie, Neapolu i Wenecji.

Zanim jednak młody kompozytor pojawił się w Italii, podczas wizyty w Hamburgu Gian Gastona de' Medici – brata Wielkiego Księcia Toskanii – miał ponoć w rozmowie z nim z wielkim lekceważeniem wypowiedzieć się na temat muzyki włoskiej, na co książę wyraził przekonanie, że potrzeba tylko podróży do Włoch, aby zdolny młodzieniec zmienił zdanie. Latem 1706 roku Handel przyjął zaproszenie księcia i udał się do Florencji, gdzie rok później wystawił w Teatro Cocomero swą pierwszą włoską operę – *Rodrigo*. Najbardziej płodny w dzieła różnych gatunków okazał się jednak jego pobyt w Rzymie, dokąd przybył już w styczniu 1707 roku. Wówczas to Handel wzbudził podziw grą na organach bazyliki św. Jana na Lateranie i szybko pozyskał najbardziej wpływowych mecenasów – kardynałów Pamphilego, Colonnę i Ottoboniego, przede wszystkim markiza Francesca Marię Ruspolego, w którego pałacu zamieszkał. W siedzibie kardynała Ottoboniego doszło do słynnego w całej Europie pojedynku muzycznego między Handlem i Domenico Scarlattim. W grze na klawesynie miał wedle

przekazów wygrać Scarlatti, natomiast na organach niekwestionowanym zwycięzcą był Handel. Dla kardynała Pamphilego młody Handel stworzył swe pierwsze włoskie oratorium świeckie *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. Dla kardynała Colonnę powstały psalmy nieszporne *Dixit Dominus*, *Laudate pueri* i *Nisi Dominus*, a także motety, antyfony i kościelne kantaty. Markiz Ruspoli był bardzo wpływowym członkiem słynnej literackiej Akademii Arkadyjskiej; młody Handel też został przyjęty w poczet tego prestiżowego grona. Wiele włoskich kantat świeckich oraz pierwsze oratorium religijne skomponował dla swego głównego chlebobdawcy.

Oratorio per La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo HMV 47, bo o nim mowa, wykonano w holu głównym pałacu Ruspolego w Niedzielę Wielkanocną, 8 kwietnia 1708 roku i powtórzono następnego dnia. Było to najbardziej wystawne i kosztowne z widowisk muzycznych organizowanych przez Ruspolego, chcącego w ten sposób zdobyć przychylność papieża Klemensa XI i przyćmić *La passione* Alessandra Scarlattiego wykonaną w Wielką Środę (zleconą przez kardynała Ottoboniego). W wykonaniu *La Resurrezione* (Zmartwychwstania) wzięta udział pokaźna jak na owe czasy orkiestra, licząca co najmniej 45 instrumentalistów, złożona z najwybitniejszych muzyków Rzymu i prowadzona przez słynnego skrzypka Arcangela Corellego. Partię Marii Magdaleny wykonała słynna sopranistka operowa Margherita Durastanti (współpracująca potem z Handlem przez dziesięciolecia), którą w koncercie w Poniedziałek Wielkanocny zastąpił, na żądanie papieża, kastrat Filippo, ponieważ w Rzymie nie dopuszczano śpiewaczek do wykonania muzyki religijnej.

Gatunek oratorium tym różni się od opery, że nie ma w nim miejsca dla gry scenicznej, jednak rzymianie, którzy za sprawą zakazu Innocentego XII od 1697 roku nie mogli wystawiać oper, nadali *Zmartwychwstaniu* prawdziwie operowy charakter. Wzorem dzieł scenicznych przewidziano na premierze zmienną scenografię, za którą odpowiadał malarz Michelangelo Cerruti. Sporo pracy miał cieśla, który musiał wykonać dla okazałej orkiestry czteropoziomowy, półkolisty, amfiteatralny podest wraz z ozdobnymi pulpitemi, a także krawcy, którzy prócz taftowej kurtyny udekorowali scenę adamaszkim i aksamitem w kolorze złota i karmazynu. Nie zabrakło też gry świateł, oddawanej za pomocą ozdobnych lampionów i kandelabrow.

Pozostający na służbie u Ruspolego arkadyjski poeta królowej Krystyny szwedzkiej (potem Kazimierzy Sobieskiej) Carlo Sigismondo Capece stworzył prawdziwie operowe libretto, różniące się od opery jedynie dwuczęściową formą (w miejsce trzyaktowej). Akcja tego znakomicie napisanego dramatu rozgrywa się między Wielkim Piątkiem a Niedzielą Wielkanocną w dwóch wymiarach – w piekle i na ziemi. W wydarzeniach ziemskich biorą udział Maria Magdalena (sopran), Maria Kleofasowa (alt) i Święty Jan Ewangelista (tenor). Ta część libretta opiera się na przekazach Ewangelii według Świętego Mateusza i według Świętego Jana. W czeluściach piekielnych rozgrywa się natomiast żarliwy spór między Aniołem (sopran) i Lucyferem (bas), przekonanym po śmierci Chrystusa o swojej wygranej z Bogiem. W drugiej części oratorium te dwa światy na chwilę się stykają, gdy Lucyfer bezskutecznie próbuje zatrzymać obie Marie biegnące do grobu na wieść o zmartwychwstaniu Jezusa. W ujęciu Capecego diabeł niejednokrotnie jawi się jako postać komiczna, co musiało się podobać Handlowi znanemu

z poczucia humoru. Choć librecista nie dał mu zbyt wiele okazji do ukazania jego wielkiego talentu w zakresie muzycznej charakterystyki postaci, to braki te kompensowała przecież wartka, kunsztownie spleciona, wielopoziomowa i prawdziwie teatralna akcja.

Dysponując tak znakomitymi warunkami, Handel stanął na wysokości zadania. Dowiódł, że w krótkim czasie doskonale przyswoił sobie włoski styl, nadając mu własne piętno wyrazowe. Szczególnie pomysłowo postępuje się w *Zmartwychwstaniu* bogatym instrumentarium. Jak przystało na włoskie oratorium, niewiele różniące się od opery, głównymi nośnikami treści nie są tu chóry (jak w późniejszych oratoriach angielskich Handla), lecz partie solistów – recytatywy, ariosa, ansamble (dwa duety) i arie. Chóry pojawiają się tylko dwukrotnie – na zakończenie części pierwszej i całego oratorium. Jak w ówczesnych włoskich operach, mają postać prostych deklamacyjnych form da capo, a nie form fugowanych typowych dla angielskich oratoriów Handla.

Dzieło rozpoczyna się niekonwencjonalnie dwuczęściową sonatą zamiast trzyczęściową uwerturą włoską. Radosna i efektowna część pierwsza, jakby wzięta z concerto grosso, przeciwstawia orkiestrowe tutti rozmaitym instrumentom solowym, a poważna część druga doskonale wprowadza w nastrój boleści po tragicznej śmierci Jezusa. Bohaterski ritornel, który otwiera następującą zaraz potem arię Anioła *Disserratevi, o porte d'Averno* (forma da capo z trąbkami), sprawia wrażenie jakby brakującej trzeciej części uwertury lub celowego przerwania instrumentalnej introdukcji głosem niebios niosącym duszom potępionym Dobrą Nowinę. Po tak ciekawym początku na scenie pojawia się Lucyfer w dynamicznym

recytatywie accompagnato i następującej po nim arii *Caddi, è ver*, w których Handel świetnie go charakteryzuje za pomocą melodii obfitującej w dziwne skoki i melizmaty o falistym kształcie (ilustracja węża). W następnych jego wystąpieniach kompozytor parodiuje styl operowych koloratur, każąc śpiewakowi dochodzić do najwyższych lub najniższych dźwięków skali basu. W arii *O voi dell'Erebo* komicznie brzmią tyrady smyczkowych figuracji w górę i w dół, jakby komentujące wystąpienia Lucefera.

Przeniesienie akcji na ziemię następuje za pomocą bardzo nastrojowego recytatywu Marii Magdaleny z akompaniamentem dwóch fletów prostych i wioli da gamba bez basso continuo. Towarzyszy mu sielankowa aria *Ferma l'ali*, w której do fletów dołączają skrzypce *con sordini* (z tłumikami) i wiolonczele. Również w dalszym przebiegu oratorium postać Marii Magdaleny zawsze ukazana jest w ciepłych barwach dzięki śpiewnym melodiom, brzmieniu fletów prostych i obojów oraz ciekawym sonorystycznym zabiegom. Powiązanie danego bohatera z konkretnymi instrumentami obligato służy w *Zmartwychwstaniu* muzycznej charakterystyce postaci, o czym przekonują też wystąpienia Świętego Jana Ewangelisty, któremu zawsze towarzyszy wiola da gamba i wiolonczela (np. aria na ostatowym, opadającym basie *Ecco il sol*). W sposób najbardziej różnorodny opracował Handel wystąpienia Marii Kleofasowej. Obok przejmującego boleścią ariosa *Piangete, sì, piangete* czy następującego po nim uroczego śpiewnego duetu z Marią Magdaleną *Dolci chiodi*, znajdziemy też niezwykle wirtuozowską arię burzową *Naufragando va per l'onde*, która z powodzeniem mogłaby się znaleźć w operze. Również opracowania wystąpień Anioła są bardzo zróżnicowane w zależności

od sytuacji dramatycznej. Boskie przymioty tej postaci Handel stara się oddać za pomocą żywych i efektownych koloratur z towarzyszeniem trąbek (*Disserratevi, o porte d'Averno*) lub pięknej kantyleny (*D'Amor fu consiglio, Se per colpa di donna infelice*).

Choć wykonanie *Zmartwychwstania*, pominąwszy incydent z wycofaniem Durastanti, było sukcesem, Handel nigdy później nie wykonał już tego dzieła. Wykorzystywał natomiast często jego fragmenty w innych utworach (np. w operach *Agrippina*, *Rinaldo*, *Il pastor fido*, w suicie plenerowej *Water Music*). Do najbardziej popularnych i w jego epoce często kopiowanych arii pochodzących z tego oratorium należała siciliana *Così la tortorella* (Święty Jan), aria di tempesta *Naufragando va per l'onde* (Maria Kleofasowa) i wpadająca w ucho *Ho un non so che nel cor* (Maria Magdalena), śpiewana ponoć jako uliczna piosenka.

Piotr Wilk



OTTAVIO DANTONE

Klawesynista i organista, dyrygent i dyrektor zespołu Accademia Bizantina, z którym zarejestrował szereg zapadających w pamięć płyt, zarówno z muzyką instrumentalną, jak i operową. Po ukończeniu Konserwatorium „Giuseppe Verdi” w Mediolanie (dwa dyplomy: organisty i klawesynisty) zdobył konkursowe laury: w 1985 roku nagrodę za realizację basso continuo w Paryżu, a w 1986 roku w konkursie w Brugii. Ten błyskotliwy początek kariery wiązał się z natychmiastowym zainteresowaniem krytyki i publiczności, od razu przynosząc młodemu muzykowi ważną pozycję w świecie muzycznym. Pierwszy tak szeroko wyróżniany włoski klawesynista prędko zyskał sławę jednego z najciekawszych instrumentalistów swego pokolenia. W 1989 roku rozpoczął współpracę z orkiestrą Accademia Bizantina. Ansambl, skupiający się na muzyce barokowej, potrafił wykorzystać wiedzę i doświadczenie swojego klawesynisty w wykonawstwie historycznym. Dantone otrzymał w 1996 roku nominację na dyrektora orkiestry, która osiągnęła pod

jego kierunkiem wyjątkową pozycję wśród współczesnych zespołów muzyki dawnej. Jako dyrygent prowadzi obecnie także inne zespoły, zarówno kameralne, jak i orkiestrowe, rozszerzając swój repertuar o dzieła okresu klasycyzmu i romantyzmu. W 1999 roku debiutował w operze, prowadząc *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego w Teatro Alighieri w Rawennie (z Accademia Bizantina). Od tego czasu wykonywał liczne opery, dobrze znane oraz zapomniane, ponownie odkrywane dla dzisiejszej publiczności, występując na festiwalach i w najlepszych teatrach na świecie (m.in. La Scala w Mediolanie, Glyndebourne Festival, teatry królewskie w Madrycie i w Paryżu, Opera w Zurychu, londyńskie Proms). Jako solista z powodzeniem wykonuje największe arcydzieła repertuaru klawesynowego – gdańska publiczność pamięta jego interpretację *Wariacji Goldbergowskich* Bacha podczas festiwalu Actus Humanus. Nagrywał m.in. dla wytwórni Decca, Deutsche Grammophon, Naïve, Harmonia Mundi, zdobywając wiele międzynarodowych nagród i pochwał krytyki.





ROBERTA MAMELI

Urodzona w Rzymie, absolwentka Konserwatorium „Giuseppe Nicolini” w Piacenzy oraz Scuola Civica di Cremona. Studiowała śpiew oraz grę na skrzypcach. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich Konrada Richtera, Roberty Invernizzi, Bernadette Manca di Nissa, Ugo Benelli, Claudia Desderiego, Enzo Dary. Debiutowała w bardzo wczesnym wieku, w teatrze operowym w Alessandrii, śpiewając w *Dydonie i Eneaszu* Purcella (pod dyr. Edoardo Müllera, w reż. Grazielli Sciutti). Regularnie zapraszana jest do najważniejszych teatrów i sal koncertowych, jak Konzerthaus w Wiedniu, Concertgebouw w Amsterdamie, Cité de la Musique w Paryżu, Velodrom Theatre w Ratyzbonie, Teatro Ponchielli w Cremonie, Teatro La Pergola we Florencji, Teatro Comunale w Bolonii. Śpiewała pod batutą takich dyrygentów, jak Claudio Abbado, Jeffrey Tate, Umberto Benedetti Michelangeli, Tiziano Severini, Jordi Savall, Corrado Rovaris, Filippo Maria Bressan, Daniele Callegari, Claudio Cavina, Fabio Bonizzoni, Diego Fasolis, Jean-

Luc Tingaud. Poszukiwana jako wykonawczyni repertuaru barokowego, współpracuje z wieloma zespołami muzyki dawnej, m.in. Accademia Bizantina, Le Concert des Nations, La Risonanza, La Venexiana, występując na licznych festiwalach w całej Europie (Styriarte Graz, Grandezze e Meraviglie w Modenie, Freiburg Festival, Regensburg Festival, La Folle Journée w Nantes, Bruges Festival, Utrecht Festival, Dortmund Festival, Festival de la Chaise-Dieu, Festival de Royaumont, Les Heures des Bernardins Festival w Paryżu, Trigonale w Kolonii, Fränkische Sommer w Norymberdze, International Festival w Santander, Misteria Paschalia w Krakowie). Nagrania z jej udziałem publikowane były przez wytwórnię Naïve, CPO, Glossa, Bongiovanni, Nibiru, Airos, RAI 3, MEZZO, Brilliant Classics i Dynamic. W dyskografii artystki znalazły się m.in. madrygały oraz *L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego z La Venexiana (Glossa), *Il diamante* Zelenki z Ensemble Inégal (Nibiru), a także solowy album *Round M: Monteverdi meets Jazz*, bestseller płytowy roku 2010 (Glossa).

BERIT SOLSET

Norweska sopranistka, studiowała w Norges musikkhøgskole w Oslo oraz w Staatliche Hochschule für Musik w Karlsruhe. Występując zarówno w repertuarze klasycznym (Zuzanna w *Weselu Figara* Mozarta, Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Belinda w *Dydonie i Eneaszu* Purcella, Abel w oratorium *Il primo omicidio* A. Scarlattiego), jak i współczesnym (udział w światowej premierze *Malleus Maleficarum* Ragnara Rasmussena oraz *Melancholii* Georga Friedricha Haasa), szybko stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych i wszechstronnych skandynawskich śpiewaczek. Występowała często w krajach skandynawskich, ale także rozwinęła współpracę z wieloma światowej sławy zespołami, występując na rozlicznych scenach całego świata z różnorodnym repertuarem (m.in. jako Iphis w oratorium *Jephtha* Handla z Accademia Bizantina pod dyktando Ottavio Dantone, Adonis w *Il giardino d'amore* A. Scarlattiego na Musikfestspiele Sanssouci Potsdam, w *Mszy h-moll* Bacha z Orchestra Nazionale

della Rai di Torino oraz z Akademie für alte Musik Berlin, w *Weihnachtsoratorium* Bacha z Drottningholm Baroque Ensemble, aż po *Peer Gynta* Griega z Tokyo Philharmonic Orchestra i *IX Symfonię* Beethovena w Operze w Sydney). Regularnie pracuje z takimi dyrygentami, jak Benjamin Bayl, Olof Boman, Christopher Bucknall, Herbert Böck, Ottavio Dantone, Simon Gaudenz, Bernard Labadie, Stefan Parkman, Andrew Parrott, Vasily Petrenko, George Petrou, Morten Schuldt-Jensen, Jos van Immerseel, Andrew Wilder, Michael Alexander Willens. Jej repertuar rozciąga się od muzyki renesansowej po najnowszą (np. w roku wzięła udział w światowej premierze opery Bjørna Mortena Christophersena *The Lapse of Time*). Wśród dokonanych przez artystkę nagrań znalazło się m.in. oratorium *Die Geburt Jesu Christi* Hertela (z zespołem Kölner Akademie) oraz znakomicie przyjęty przez krytykę album *The Image of Melancholy*, zawierający oryginalną składankę utworów dawnych, nagrany wspólnie z zespołem Barokksolistene.





DELPHINE GALOU

Karierę 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 *Belshazzarze* i *Alcinie* 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).

MARTIN VANBERG

Szwedzki tenor, absolwent Kungliga Musikhögskolan w Sztokholmie oraz Det Kongelige Danske Musikkonservatorium w Kopenhadze. Ceniony jako wykonawca partii solowych w utworach Bacha, Handla, Mozarta, Haydna oraz Brittena, jak również w kompozycjach współczesnych, a także w repertuarze pieśniowym – niemieckim, francuskim, angielskim i skandynawskim. Artysta śpiewa w najważniejszych salach koncertowych Europy, jak Concertgebouw w Amsterdamie, Konzerthaus w Wiedniu, Kölner Philharmonie i Tivoli Concert Hall w Kopenhadze. Wykonywał m.in. partie Petera Quinta w *Obrocie śruby* oraz Chóru męskiego w *Gwałcie na Lukrecji* Brittena, Lurcania w *Ariodante* Handla, Toma w *Żywocie rozpustnika* Strawińskiego, w repertuarze mozartowskim Tamina w *Czarodziejskim flecie*, Arbace w *Idomeneo*, Don Ottavia w *Don Giovannim*, Ferranda w *Così fan tutte* i Basilia w *Weselu Figara*, ponadto Almavivę w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Oronte w *Alcynie* Handla, Fentona w *Falstaffie* Verdiego. Występował m.in. na scenie Gothenburg Opera, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik (*L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego – role Piastunki, Lucana, I żołnierza i I przyjaciela Seneki), w zabytkowym teatrze w ramach Drottningholms Opera

Festival (*Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego – role Ludzkiej kruchości i Pisandra), w Royal Danish Opera, Malmö Opera, Ripasso Baroque Festival w Sztokholmie oraz w Vadstena-Akademien. Jego występ w tytułowej partii oratorium *Jephtha* Handla, wraz z Accademia Bizantina pod dyktando Ottavia Dantone (m.in. na festiwalach w Beaune i w Krakowie), oceniony został wysoko („Martin Vanberg – piękna, łagodna barwa, niezwykła sprawność w biegnikach” – zanotowała Dorota Szwarcman na blogu *Co w duszy gra*). Regularnie współpracuje z takimi dyrygentami, jak Benjamin Bayl, Steuart Bedford, Alfredo Bernardini, Laurence Cummings, Ottavio Dantone, Andrew Manze, Lars Ulrik Mortensen, Helmuth Rilling, Morten Schuldt Jensen, Claudio Scimone, Marc Soustrot, David Stern, Massimiliano Toni. Obok partii operowych i oratoryjnych z dzieł dawnych mistrzów wykonuje też liczne utwory współczesne – w ostatnich sezonach m.in. Joela Nikolo Kotzeva (Elis i David), *Det dybeste sted* Daniela Hjorta, *Hion om natten* Christoffera Nobina, a także musical *Pride and Prejudice* Daniela Nelsona (Mr. Wickham). Latem 2016 roku śpiewał w nowej operze Jana Sandströma *The Rococo Machine* na festiwalu w Drottningholm. Wziął też udział w nagraniu *Dixit Dominus* Thomasa Jennefelt dla wytwórni BIS.





CHRISTIAN SENN

Baryton, urodzony w Chile, wykształcony i mieszkający we Włoszech, gdzie po ukończeniu studiów biologicznych został przyjęty do przeznaczonej dla młodych śpiewaków Akademii Teatru la Scala (uczył się pod kierunkiem m.in. Leyli Gencer i Luigiego Alvy). Śpiewał pod batutą takich dyrygentów, jak Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone, Fabio Biondi, Jean-Claude Spinosi, na deskach m.in. La Scali, Wiener Konzerthaus, Théâtre du Châtelet w Paryżu, Auditorio Verdi w Mediolanie, Palau de la Musica w Valencji, Teatro Regio w Turynie, Teatro Comunale we Florencji, Teatro La Fenice w Wenecji, Kanagawa Hall w Yokohamie oraz Teatro Municipal de Santiago de Chile. Odnosi sukcesy m.in. jako Figaro w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego (w La Scali, Teatro Regio, La Fenice), Hrabia w *Weselu Figara* Mozarta (w La Scali, a także w ubiegłym roku w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu pod dyr. Giovanniego Antoniniego, budząc zachwyt: „jakże on tę partię miał przemyślaną i dopracowaną w najdrobniejszych szczegółach!” – pisała Dorota Kosińska), Taddeo we *Włoszce w Algierze* Rossiniego (Turyn), Papageno w *Czarodziejskim flecie* Mozarta

(Montpellier). Z Antonio Pappano i Accademia di Santa Cecilia w Rzymie wykonywał *Magnificat* Bacha, z Enrique Mazzolą w Théâtre des Champs-Élysées *La scala di seta* Rossiniego, a w Teatro Filarmonico di Verona i Israeli Opera *Czarodziejski flet* i *Cyrulika sewilskiego* Mozarta. Jako specjalista od repertuaru XVIII-wiecznego od lat śpiewa w najważniejszych stolicach Europy główne partie w operach Vivaldiego: *Bajazecie* – wraz z Europa Galante i Fabio Biondim, oraz *Orlando furioso* – z Ensemble Matheus i Jean-Claudem Spinosim w Turynie i na Musikfest Bremen. Występuje także z Il Giardino Armonico (wykonania *La Resurrezione* Handla w Grazu i *La Senna festeggiante* Vivaldiego we Florencji), I Barocchisti z Diego Fasolisem (*Alexander's Feast* Handla). Wrz z l'Orchestra Verdi e La Barocca di Milano, kierowaną przez Rubena Jaisa, regularnie wykonuje Bacha obie pasje i kantaty oraz Handla oratoria, w tym *Mesjasza*. Wśród niedawnych nagrań artysty znajdują się CD z *Tito Manlio* Vivaldiego (z Accademia Bizantina) oraz DVD z *La Pietra del paragone* Rossiniego (w Théâtre du Châtelet w Paryżu pod dyr. Jean-Claude'a Spinosiego, wyd. Naïve).

ACCADEMIA BIZANTINA

Grupa wywodząca się z Rawenny, dawnej stolicy bizantyjskiego egzarchatu w Italii, należy dziś do najbardziej rozpoznawalnych zespołów muzyki barokowej na międzynarodowej scenie. Powstała w 1983 roku z założeniem uprawiania muzyki w stylu i jakości kameralistyki: „niczym wielki kwartet smyczkowy”. Początkowo rozwijana we współpracy z takimi artystami jak Jörg Demus, Carlo Chiarappa, Riccardo Muti, Luciano Berio, a wreszcie Stefano Montanari, który pozostając przez 20 lat koncertmistrzem orkiestry, doprowadził ją do idei wykonywania muzyki XVII-XIX wieku na instrumentach z epoki. Od 1989 roku jako klawesynista współpracuje z Accademią Ottavio Dantone – od 1996 roku także szef zespołu. Interpretacje orkiestry polegają na łączeniu podejścia filologicznego, popartego badaniami nad stylem i nad samymi kompozycjami, z aktem kreacji muzyki jako żywego dźwięku, w kontekście warunków kameralistyki. Przesłanie orkiestry Ottavio Dantone ujął w następujących słowach: „Za każdym razem, gdy zabieramy się do studiowania partytury, mamy świadomość zadania i odpowiedzialności, jakie podejmujemy: wyzwolić muzykę, tchnąć w nią nowe życie, dać jej możliwość ponownego budzenia emocji. Wraz z Accademia Bizantina tym właśnie się zajmujemy: wspólnie dążymy do odkrycia muzycznej tajemnicy, którą kryje w sobie partytura. Partytura – którą badamy, drążymy

do dna, której zadajemy pytania [...], aby odnaleźć kluczowe punkty, gdzie kompozytor wyobraził sobie emocje, które chciał nam przekazać. Gdy czujemy, że je wyróżniliśmy [...], jesteśmy gotowi, aby je zinterpretować – wyrazić za pomocą naszego stylu i naszych osobowości, aby i dzisiaj zostały dostrzeżone. Emocje odkryte, wyjaśnione, odzyskane”. Od 1999 roku – od pierwszego wykonania w formie scenicznej *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego – orkiestra specjalizuje się w prezentowaniu barokowego repertuaru operowego, obok najważniejszych tytułów podejmując też dzieła nigdy niewykonywane w czasach współczesnych. Zespół występuje w najbardziej prestiżowych salach i podczas największych festiwali. Liczne nagrania, realizowane dla Dekki, Harmonii Mundi, Naïve, Deutsche Grammophon, Onyx, regularnie zdobywały entuzjastyczne recenzje, wielokrotnie były też wyróżniane nagrodami, jak Diapason d’Or czy Midem Classic Award, uzyskując także nominację do Grammy (*Purcell – O Solitude*, z Andreasem Schollem). Do szczególnie znaczących projektów należą te podejmowane przez orkiestrę wraz ze skrzypkami Giuliano Carmignolą i Viktorią Mullovą oraz kontratenorem Andreasem Schollem. W ostatnim roku zespół przedstawiał m.in. *L’incoronazione di Dario Vivaldiego*, *Alcinę* i *Belshazzara* Handla oraz *Sztukę fugi* Bacha.









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.

DWÓR ARTUSA

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





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

Ratusz Starego Miasta wzniesiony został pod koniec XVI wieku w stylu niderlandzkiego manieryzmu. Jego twórcą był Antoni van Obberghen. Zbudowany dla władz Starego Miasta, przez wiele wieków był miejscem skupiającym ówczesne życie polityczne, gospodarcze, a także naukowe i towarzyskie tej części 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 kształtu do dzisiaj. Podczas wielokrotnych zmian układu wnętrza wzbogacono je o wyjątkowe obiekty. Na piętrze podziwiać można reprezentacyjną sień oraz imponującą Wielką Salę zwaną obecnie Salą Mieszczańską – z oryginalnym drewnianym stropem.





WIELKA ZBROJOWNIA

Wielka Zbrojownia w Gdańsku, zwana również arsenałem, to jeden z najokazalszych świeckich budynków renesansowej zabudowy Gdańska. Decyzję o budowie arsenału, czyli Wielkiej Zbrojowni gdańscy mieszczaństwo podjęli pod koniec XVI wieku w obliczu rosnącego zagrożenia ze strony Szwecji. Wzniesiony w latach 1602–1605 obiekt jest dziełem jednego z najwybitniejszych gdańskich architektów epoki, Antoniego van Obbergena. Zbrojownię zbudowano z drobnej, czerwonej, holenderskiej cegły zdobionej dekoracjami z piaskowca oraz bogatymi złoceniami. Okazała konstrukcja sprawia wrażenie, jakby budynek składał się z czterech, pozornie oddzielnych kamieniczek. Od strony ulicy Piwnej fasadę budynku zdobią m.in. dwa wielkie portale, zwieńczone kartuszami z podtrzymywanymi przez lwy herbami Gdańska. Fasada od strony Targu Węglowego ma nieco skromniejsze portale i szczyty. Umieszczono na nich postacie dwóch muszkieterów, chorążego, konstabla i kapitana. Podczas działań wojennych w 1945 roku budynek został spalony. Odbudowano go w latach 1947–1965, z rekonstrukcją hełmów wież i kamieniarki szczytów.

DOM UPHAGENA

Kamienicę przy ulicy Długiej 12 nabył w 1775 roku gdański rajca Jan (Johann) Uphagen. Przez ponad 10 lat trwało wykańczanie, wyposażanie i dostosowywanie kamienicy do potrzeb nowego, zamożnego właściciela. Dzięki zapisowi pierwszego właściciela, który zabronił swym spadkobiercom zmian w wystroju domu, kamienica do dziś zachowała swój pierwotny charakter. W 1911 roku w Domu Uphagena stworzono muzeum wnętrz. W 1944 roku wyposażenie ewakuowano i dzięki temu udało się je ocalić od zniszczenia w marcu 1945 roku. W latach 1993–1998 w odbudowanej kamienicy odtworzono dziewiętnastowieczny charakter miejsca i stworzono Muzeum Wnętrz Mieszczańskich. Dziś Dom Uphagena to jedna z nielicznych w Europie kamienic mieszczańskich z XVIII wieku udostępnionych do zwiedzania. Na każdym kroku odwiedzający Dom Uphagena spotykają się z codziennością mieszczańskiej kamienicy z XVIII wieku i z czasem zatrzymanym w starannie odrestaurowanych wnętrzach, pełnych zabytkowych mebli i przedmiotów codziennego użytku.





RESURRECTIO





organizatorzy



współorganizatorzy



dwójka
POLSKIE RADIO

NARODOWY
INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY
NInA

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska





FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych: Actus Humanus, Kromer Festival, 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

Korekta:

Danuta Ambrożewicz

Promocja:

Marzena Chmiel

Produkcja:

Paweł Kordyś, Katarzyna Cisewska-Franusiak

Zdjęcia:

Adam Golec

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



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



patroni medialni







RESURRECTIO