

NATIVITAS



NATIVITAS









Fot. Paweł Steilmach



Szanowni Państwo,

Johannowi Wolfgangowi Goethemu zawdzięczamy słynne porównanie architektury do „zamrożonej muzyki”, choć prawdę o powinowactwie sztuk na długo przed niemieckim mędrcem odkryli i zwerbalizowali starożytni Grecy, a po nich Rzymianie. Zależności pomiędzy występującymi tak w architekturze, jak i w muzyce rytмами, odcinkami, przestrzeniami i harmonią sprawiają, że obie te dziedziny – jedna w sposób odbierany przez zmysł wzroku i dotyku, druga percypowana słuchem i wyobraźnią – budują rodzaj przestrzeni, która domaga się wypełnienia.

W pejzaż współczesnego Gdańska wpisały się na dobre emblematy naszych czasów – nowoczesne budynki, żywo dialogujące z wielowiekowym dziedzictwem. Takie obiekty jak siedziba Europejskiego Centrum Solidarności, Muzeum II Wojny Światowej czy Gdański Teatr Szecepirowski stanowią pomosty między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, rozpoznawalne znaki pamięci, które znalazły już swoje trwałe miejsce w przestrzeni miasta. Kolorystyka i materiał konstrukcyjny najmłodszych ikon gdańskiej architektury wspólnie współgrają z wszechobecną w Gdańsku wielowiekową czerwienią gotyckiej cegły. Podobnie rzecz się ma z festiwalem Actus Humanus – spełniając niezwykle istotną rolę pośrednika pomiędzy muzycznymi światami przeszłości a dniem dzisiejszym, na dobre wpisał się w artystyczny pejzaż Gdańska.

Nie raz zapytany o rolę kultury we współczesnym świecie zawsze odpowiadałem, że dla mnie kultura jest najważniejsza. Nasza tożsamość, emocje, relacje z otoczeniem, to wszystko zapisane jest w kulturowym kodzie pozwalającym nam odnaleźć się we współczesności. Taką przestrzeń oferuje również obcowanie z muzyką dawną. W murach gdańskich zabytków, w scenografii światła, immersja w świat dźwięków daje nam wyjątkowe pokrzepienie, pozwala zdystansować się od codziennych obowiązków, spojrzeć na nas samych z nieco innej perspektywy. W ten sposób od ośmiu lat służy gdańszczankom i gdańszczanom festiwal Actus Humanus. Wyjątkowe wydarzenie w gdańskim kalendarzu kulturalnym, oferujące swoim widzom wspaniałą podróż w świat europejskiej spuścizny muzycznej, do naszego kulturowego dziedzictwa.

Nigdy nie dowiemy się, w jaki dokładnie sposób myśleli architekci i budowniczowie średniowiecznych budowli, a przecież czujemy się we wzniesionych przez nich gmachach dobrze, spokojnie, niczym na pokładzie okrętu płynącego przez wieki. Nigdy nie dowiemy się, co myślał Bach czy inni mistrzowie dawnych epok, ale ich muzyka jest wehikułem, który prowadzony z otchłani czasu przez wytrawnych nawigatorów – artystów, służy nam – społeczeństwu i niesie nadzieję.

Paweł Adamowicz
Prezydent Miasta Gdańska



Fot. Paweł Steinhach





GDAŃSK
miasto wolności

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 najzwyklejsze budynki. Gdańsk jest miastem alternatywy, tutaj tworzą artyści odważni, trudni, bezkompromisowi. Ma silną osobowość, nie boi się eksperymentu i rewolucji, wciąż kreuje nowe zdarzenia.

www.gdansk.pl





Fot. Paweł Steinach

GD ŃSK

a415

FUNDACJA

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

www.a415.pl









Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory współtworzona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 kierowali produkcjami Krakowskiego Biura Festiwalowego. Byli wspólnie z Filipem Berkowiczem inicjatorami 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 upraszamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerszym audytorium i największym zasięgu.

www.polskieradio.pl/dwojka





Fot: Paweł Steinhach





Fot. Paweł Steinhach

GRZEGORZ LALEK LILIANA STAWARZ

12
grudnia
środa

godz.
17:30

Ratusz
Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

+RECITAL

Grzegorz Lalek
skrzypce
Lilianna Stawarz
klawesyn

Arcangelo Corelli
1653–1713

Sonata I D-dur*
Grave
Allegro
Allegro
Adagio
Allegro

Sonata II B-dur*
Grave
Allegro
Vivace
Adagio
Vivace

Sonata III C-dur*
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro
Allegro

Sonata IV F-dur*
Adagio
Allegro
Vivace
Adagio
Allegro

Sonata V g-moll*
Adagio
Vivace
Adagio
Vivace
Giga: Allegro

Sonata VI A-dur*
Grave
Allegro
Allegro
Adagio
Allegro

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

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

Kompozytor znany był z perfekcjonizmu, przez wiele lat udoskonalał swe dzieła zanim ukazały się drukiem. Między innymi za sprawą tej „przypadłości” jego sonaty i koncerty weszły do europejskiego kanonu repertuarowego, stając się synonimem klasycznego piękna, ład u i elegancji. Jeszcze za życia kompozytora jego styl, uznany za doskonały,

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

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

w których młody przybysz z Bolonii od razu brał czynnie udział w charakterze skrzypka lub koncertmistrza, a niebawem również kompozytora. Przez kilkadziesiąt lat stale prowadził orkiestry kościołów Santa Maria Maggiore, San Luigi dei Francesi, San Marcello i San Giacomo degli Spagnoli. Od 1679 roku był członkiem prestiżowej akademii królowej Krystyny Szwedzkiej, która po abdykacji wymuszonej pozostaniem w konfesji katolickiej zdecydowała się osiąść na stałe w Rzymie. Mecenasami Corellego przez lata byli również wpływowi rzymscy kardynałowie – Benedetto Pamphili i Pietro Ottoboni. W ich siedzibach odbywały się cykliczne spotkania muzyczne (akademie), podczas których kompozytor osobiście wykonywał swoje sonaty. Pod pseudonimem Arcomelo Erimanteo Corelli był również członkiem prestiżowej literackiej Akademii Arkadyjskiej, często grywał także na spotkaniach malarskiej Accademia del Disegno di San Luca.

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

Uwielbiany i rozpieszczany w Rzymie odrzucał zaproszenia z innych ośrodków muzycznych. Wedle anegdoty jego jedyny wyjazd poza Wieczne Miasto – do Neapolu, w związku z wykonaniem opery Alessandra Scarlattiego *Tiberio, imperator d'Oriente* (1702), był dla niego upokorzeniem, gdyż Corelli miał ponoć trudności w grze w wysokich rejestrach. Pod koniec życia popadł w melancholię, wycofał się z życia muzycznego, pracował wiele nad koncertami wydanymi dopiero rok po śmierci w Amsterdamie.

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

Jak Corelli stwierdza w przedmowie do zbioru – jego opus 5 pomyślane było bardziej dla nauki gry niż rozrywki. Rzeczywiście, przez wieki w całej Europie

dzieło to traktowano jak podręcznik gry skrzypcowej, podsumowujący zdobycze siedemnastowiecznej wiolinistyki. Zbiór składa się z dwóch części, część pierwszą stanowi 6 sonat utrzymanych w tzw. formie sonaty *da chiesa*. Każda z sonat jest pięcioczęściowa, rozpoczyna się częścią wolną, po której następuje szybka część fugowana, po niej kompozytor wprowadza albo od razu kantylenową część wolną i dwie szybkie (*Sonaty III i V*), albo układ szybka–wolna–szybka. Części szybkie po pierwszej fudze zdominowane są przez figurację szesnastkową (typ *moto perpetuo*), w *Sonacie V* pojawia się wariacja na powtarzającym się melodycznym schemacie basowym (*basso ostinato*), a ostatnie części to albo finałowe fugi (*Sonaty I, II i VI*), albo części taneczne utrzymane w charakterze *gigue*. Druga część zbioru obejmuje sonaty nr 7–12. Są to tzw. sonaty *da camera* czyli suity, złożone z następstwa różnych tańców poprzedzonych preludium. Wieńcząca zbiór *Sonata XII* jest imponującym swym wirtuozowskim rozmachem cyklem 24 popisowych wariacji na ostinatowym basie typu *folia*. Zważywszy na starannie przemyślaną konstrukcję całego zbioru, rozsądne rozmiary, doskonałość formy i ekspresji tych utworów, prawdziwe wydaje się świadectwo przekazane przez wielkiego, osiemnastowiecznego historyka muzyki Charlesa Burney'a, według którego Corelli przez trzy lata cyzelował i poprawiał swe ostatnie wydane dzieło.

W świetle późniejszej recepcji sonat z op. 5 niezwykle ważne jest prawidłowe odczytanie ich przeznaczenia. Zgodnie z tytułem zbioru utwory te powinny być wykonane przez „skrzypce i wiolonczelę lub klawesyn”. W czasach Corellego, w nomenklaturze rzymskiej *violone* oznaczało wiolonczelę. Jego sonaty są bowiem przede wszystkim

typowym przykładem duetów skrzypcowo-wiolonczelowych, szczególnie popularnych w szkole bolońskiej w ostatniej ćwierci XVII wieku. Partia basowa jest niezwykle aktywna i czasem równie wirtuozowska, co głos skrzypcowy, niejednokrotnie w sonatach tych następuje zamiana planów i w roli solowej występuje wiolonczela, a skrzypce grają akordowy akompaniament. Z braku wiolonczeli partię basową może wykonywać też klawesyn, kompozytor zaopatrzył ją bowiem w staranne cyfrowanie. Drugim problemem wykonawczym powstałym nie z winy kompozytora, lecz amsterdamskich i londyńskich wydawców (Rogera i Walsha), którzy opublikowali opus 5 bez wiedzy i autoryzacji Corellego, jest kwestia ozdabiania linii melodycznej skrzypiec w częściach wolnych sonat nr 1–6. Niemal każdą dłuższą nutę pięknie modelowanej oryginalnej kantyleny, pozwalającej wytrawnemu skrzypkowi odpowiednio cieniować dynamikę i różnicować artykulację, wydawcy ci rozdrobnili na girlandy szesnastkowych i trzydziestodwójkowych pasaży w górę i w dół. W dodatku reklamowali te zdobienia jako autorskie, dając przykład nie tylko złego smaku i nadużyć, ale niszcząc potencjał ekspresji tkwiący w tych utworach.

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

Piotr Wilk



GRZEGORZ LALEK

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

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



LILIANNA STAWARZ

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

wykonania utworów Antoniego Milwida i Marcina Żebrowskiego, nagrała sześć płyt z muzyką instrumentalną i wokarno-instrumentalną XVII wieku – *opera omnia* Marcina Mielczewskiego i z dziełami Damiana Stachowicza. Najbardziej ceni sobie działalność w zakresie kameralistyki. Współpracowała przy nagraniach takich solistów, jak Agata Sapiecha, Simon Standage, Olga Pasiecznik, Małgorzata Wojciechowska, Artur Stefanowicz, Jan Stanienda, Tytus Wojnowicz. Aktualnie współpracuje z Sebastianem Wypychem i The New Art Ensemble oraz z zespołem instrumentów dawnych Ensemble Hyacinthus pod kierownictwem Grzegorza Łalka. Jest autorką trzech albumów solowych. W 2003 roku ukazała się płyta z utworami C.Ph.E. Bacha, w 2007 roku podwójny album z *Suitami klawesynowymi* HWV 426–433 Handla, a w roku 2012 – *Inwencje i Sinfonie* J.S. Bacha. Wykłada na licznych kursach i seminariach poświęconych zagadnieniom interpretacji i wykonawstwa muzyki dawnej. W latach 2015–2017 pełniła funkcję Kierownika Artystycznego Opery/Barok w Warszawskiej Operze Kameralnej. Jest także współtwórcą Festiwalu Oper Barokowych „Dramma per Musica”.



FABIO BIONDI

12
grudnia
środa

godz.
20:00

Centrum
św. Jana
ul. Świętojańska 50

+I SALVE REGINA NEGLI OSPEDALI VENEZIANI

Monica Piccinini
sopran
Martina Belli
kontralt

Fabio Biondi
dyrygent, skrzypce

EUROPA GALANTE

Fabio Ravasi, Elin Gabrielsson, Carla Marotta
skrzypce I
Andrea Rognoni, Silvia Falavigna, Rossella Borsoni
skrzypce II
Stefano Marcocchi
altówka
Alessandro Andriani
wiolonczela
Patxi Montero
kontrabas
Giangiacomo Pinardi
teorba
Paola Poncet
pozytyw, klawesyn

Baldassare Galuppi
1706–1785

Sinfonia G-dur

Regina coeli per soprano ed archi F-dur
Andante
Allegro assai
Largo

Nicola Antonio Porpora
1686–1768

Salve Regina per contralto d-moll
Adagio
Andantino
Adagio
Allegro
Adagio e staccato
Andantino
Andantino

Johann Adolph Hasse
1699–1783

Salve Regina per soprano G-dur
Salve Regina. Allegro
Ad te clamamus. Adagio
Eia ergo. Allegretto
Et Jesum. Un poco Lento

Nicola Antonio Porpora

Regina coeli per contralto C-dur
Allegretto
Allegro. Resurrexit situ dixit
Adagio. Ora pro nobis Deum
Allegro. Alleluia

Antonio Vivaldi
1678–1741

Concerto per violino g-moll RV 319
Allegro
Largo
Allegro

Salve Regina per soprano, violino ed archi RV 617
Salve Regina. Andante
Ad te clamamus. Allegro
Eia ergo. Allegro
Et Jesum. Andante

W okresie baroku Wenecja i Neapol odnotowały bezprecedensową w historii muzyki i niespotykaną nigdzie indziej obfitość największych talentów muzycznych, zarówno w zakresie sztuki wykonawczej, jak i kompozytorskiej. Nieprzypadkowo jednak ów fenomen miał miejsce właśnie w tych dwóch ośrodkach. Od XVI wieku istniały tam bowiem i prężnie się rozwijały liczne uczelnie muzyczne, w Wenecji zwane *ospedali* (szpitale), a w Neapolu – *conservatori* (konserwatoria). Były one owocem myśli humanistycznej, gromadziły sieroty, chorych i ubogich, dając im nie tylko schronienie i strawę, lecz także wykształcenie. Centralne miejsce w nauczaniu w tych dobroczynnych instytucjach zajmowała muzyka, hojność prywatnego mecenatu gwarantowała najwyższy poziom edukacji, nauczycielami byli dobrze opłacani, najwybitniejsi muzycy. Zarówno w Wenecji, jak i w Neapolu równocześnie działały aż cztery miejskie konserwatoria, stale ze sobą konkurując, ale i uzupełniając się wzajemnie i współpracując przy większych przedsięwzięciach muzycznych. W Wenecji były to Ospedale dei Mendicanti, Ospedale degli Incurabili, Ospedale dei Derelitti (tzw. Ospedaletto) oraz Ospedale della Pietà. Sława weneckich i neapolitańskich konserwatoriów była tak wielka, że naukę w nich (za opłatą) pobierały także dzieci miejskiego czy zagranicznego patrycjatu. Absolwenci byli profesjonalnymi muzykami, biegłymi w zakresie śpiewu lub gry na różnych (kilku) instrumentach oraz kompozycji. W rezultacie działalności tych znakomitych uczelni doskonale wykształceni muzycy, w poszukiwaniu pracy, zalewali nie tylko całą Europę, ale docierali również do obu Ameryk. Kontakty muzyczne

Wenecji z Neapolem w okresie baroku były bardzo ożywione. W XVII wieku weneckie opery wystawiano w mieście Partenopy, dając tym samym początek lokalnej tradycji operowej. W XVIII wieku Neapol mógł się już szczycić potężną grupą świetnych muzyków, których opery chętnie grano w Wenecji i całej Europie. Mający swe korzenie pod Wezuwiuszem styl galant stał się szczególnie modny w Wenecji w trzeciej dekadzie XVIII wieku. Wówczas to do miasta zaczęli przybywać najwybitniejsi przedstawiciele opery neapolitańskiej. Niektórzy z nich pracowali także dla miejskich konserwatoriów.

Po działalności weneckich konserwatoriów, prócz rzeszy świetnie wykształconych uczniów, którzy zapisali się w historii muzyki, pozostał także bogaty repertuar. Formą odpłaty miastu za utrzymanie były, często dawane przez uczniów i nauczycieli, koncerty z okazji licznych uroczystości państwowych i religijnych. Największą liczbę zachowanych utworów stanowią dzieła religijne, ogromna część tej muzyki znana jest jednak tylko z tytułu. Dzisiaj ów repertuar dopiero odkrywamy – ustalamy właściwe autorstwo utworów, określamy ich przybliżone datowanie i przeznaczenie. Najwięcej zachowało się dzieł granych podczas liturgii godzin (*Officium Divinum*) – psalmów, motetów, hymnów, kantyków i antyfon maryjnych. Wśród tych ostatnich szczególne miejsce zajmują *Salve Regina* i *Regina coeli*. W pierwszej połowie XVIII wieku najczęściej były one opracowywane na głos solowy z akompaniamentem smyczków i organów i miały formę wieloczęściowego koncertu wokalnego. Części te były zróżnicowane pod względem wyrazowym, czemu służyło kontrastowanie tempa, metrum i tonacji. Każda z części miała formę arii

kościelnej z dwoma lub trzema ritornelami instrumentalnymi i jednym lub dwoma epizodami wokalnymi. Solowa obsada antyfon z dominacją jednej (homofonia), zwykle pięknie modelowanej i bogato zdobionej linii melodycznej oraz eleganckie instrumentalne ritornele znakomicie oddawały ducha stylu galant, zapowiadającego już muzyczny klasycyzm.

Solowe maryjne antyfony szczególnie chętnie uprawiali twórcy oper, mający przecież największe doświadczenie w tworzeniu arii. Jednym z nich był Antonio Vivaldi (1678–1741). Choć sercem oddany był operze, Rudy Ksiądz pracował z przerwami w konserwatorium Pietà w latach 1703–1739 i było to jego jedyne tak stabilne miejsce zatrudnienia. Oficjalnie zatrudniony był na stanowisku nauczyciela skrzypiec i koncertmistrza, czasowo pełnił także obowiązki chórmistrza. Komponował wtedy nie tylko koncerty, ale także liczne dzieła religijne, w tym pięć *Salve Regina* i jedno *Regina coeli*. Jego *Salve Regina* F-dur na sopran, skrzypce obligato, smyczki i basso continuo RV 617 powstało najprawdopodobniej w okresie między 1713 a 1717 rokiem. To jedno z jego pierwszych dzieł religijnych, a zarazem najstarsze z prezentowanych na dzisiejszym koncercie. Prócz sopranu, w częściach nieparzystych obecny jest także drugi głos solowy – skrzypce. Cały utwór przepojony jest piękną, nieco sentymentalną kantyleną, która często pobrzmiwa także w utworach jego młodszych kolegów. *Koncert skrzypcowy g-moll* RV 319 zachował się w rękopisie zanotowanym przez Johanna Georga Pisendla podczas jego pobytu w Wenecji w latach 1716–1717. Ogólny charakter tego dzieła, szczególnie fugowana część otwierająca, nasuwa przypuszczenie, że mógł być grany podczas liturgii.

Nicola Porpora (1686–1768) przybył do Wenecji w 1725 roku, by wystawiać tu swoje opery i objąć kierownictwo muzyczne Incurabili. W Neapolu uczył w konserwatoriach di San Onofrio i Santa Maria di Loreto, gdzie wykształcił najsłynniejszych kastratów epoki – Farinello i Caffarelliego. W Wenecji, prócz Incurabili (1726–1733, 1736–1738), pracował także w Pietà (1741–1742) i w Ospedaletto (1744–1747), w przerwach wystawiając opery w Londynie lub nauczając w Dreźnie i Wiedniu (m.in. młodego Haydna). Dla weneckich ospedali skomponował 8 *Salve Regina* i 3 *Regina coeli*. Zarówno *Salve Regina* d-moll jak i *Regina coeli* C-dur przeznaczone są na alt i smyczki z b.c., oba powstały w latach 40. XVIII wieku. Partia wokalna tych utworów jest bardzo ozdobna i pełna rozbudowanych melizmatów, wymagających od wykonawcy doskonałej techniki operowania oddechem. Za życia kompozytor był za to krytykowany, gdy jednak jego utwory śpiewał Farinelli, publiczność była zauroczona. Jego *Sinfonia G-dur* op. 2 nr 1 pochodzi z druku wydanego w Londynie w 1736 roku i choć utrzymana jest w czteroczęściowej formie, nasuwającej skojarzenia z sonatą kościelną, jest w swej istocie rzadkim przykładem formy wariacyjnej, w której części trzecia i czwarta są wariantami otwierającego Adagia.

Urodzony pod Hamburgiem Johann Adolph Hasse (1699–1783) w młodości udał się na studia do Neapolu, co zaważyło zdecydowanie na jego stylu. Błyskotliwą karierę na różnych dworach europejskich zrobił jako przedstawiciel szkoły neapolitańskiej. Przez długie lata był głównym rywalem Porpory. Gdy ten udał się na podbój Londynu, przejął po nim kierownictwo muzyczne w Incurabili i przez całe życie komponował

dla tej instytucji, niezależnie od pełnienia obowiązków kapelmistrza dworu drezdeńskiego i odbywania licznych podróży artystycznych po Europie. Hasse zawsze na krócej lub dłużej zatrzymywał się w Wenecji, by w 1773 roku osiąść tu na stałe. Przez kilkadziesiąt lat ten niezwykle płodny kompozytor stworzył kilkaset dzieł religijnych przeznaczonych dla Incurabili, w tym aż 13 *Salve Regina* i oratorium *San Petrus et Sancta Maria Magdalena* z 1758 roku. Dziewiąte *Salve Regina* G-dur na sopran, smyczki i b.c. w źródle warszawskim datowane jest na rok 1754. Już w pierwszej części pobrzmiewają muzyczne aluzje do stylu Porpory, nie brak też wielu rozbudowanych wokaliz.

Baldassare Galuppi (1706–1785) był urodzonym weneccjaninem, pochodził z Burano. Do historii przeszedł przede wszystkim jako niezrównany mistrz opery komicznej, przez kilkadziesiąt lat uczył w dwóch weneckich konserwatoriach (w Mendicanti w latach 1740–1751, w Incurabili w latach 1762–1777), a od 1762 roku do śmierci był chórmistrzem bazyliki San Marco. Przyjaźnił się z Hassem, w 1782 roku dyrygował jego *Te Deum* w weneckiej bazylice Santi Giovanni e Paolo w obecności papieża Piusa VI. Jego ogromna twórczość religijna, rozproszona po wielu europejskich bibliotekach, nie została jeszcze dokładnie przebadana. Zarówno *Regina coeli* F-dur na sopran, smyczki i b.c., jak i przeznaczona na kwartet smyczkowy i utrzymana w stylu kościelnym *Sinfonia* G-dur powstały najprawdopodobniej po 1740 roku, ze względu na styl antyfonę można datować na lata 60.

Piotr Wilk



FABIO BIONDI

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

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



MONICA PICCININI

Włoska sopranistka urodzona w Reggio nell'Emilia. Nim zwróciła się ku sztuce wokalne uzyskała dyplom ze skrzypiec. Śpiewu uczyła się u Franki Mattiucci i Eleny Kriatchko. Podczas kursów mistrzowskich wokalny repertuar barokowy zgłębiała pod kierunkiem Claudia Caviny i Rossany Bertini, zaś muzykę XX wieku u Erika Werby i Dorothy Dorow. Zadebiutowała w madryckim Teatro Real w *Orfeuszu* Monteverdiego pod batutą Jordiego Savalla, wykonując rolę Muzyki oraz Eurydyki. Od tego czasu współpracuje z czołowymi postaciami wykonawstwa muzyki dawnej, jak Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini, Christophe Rousset, Ottavio Dantone. Razem z nimi występowała w głównych europejskich stolicach muzycznych. Stając na deskach takich scen, jak Opéra royal du château de Versailles, Teatro Olimpico, Teatro alla Scala, Teatro Malibran czy Teatro Politeama, zachwycała publiczność interpretacjami ról w dziełach dawnych mistrzów. Wcielała się m.in. w rolę Morgany w *Alcinie*, Bellezzy w *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Rosmeny w *Imeneo* Handla, Pallas w *Koronacji Poppei*

Monteverdiego, Amore w *La virtù dei strali d'Amore* Cavallego, Claudii w *Massimo Puppieno* A. Scarlattiego, Argene w *L'Olimpiade* Pergolesiego, Bagoas w *Juditha triumphans* Vivaldiego. Brała także udział w nagraniach twórczości Monteverdiego i Porpory dla wytwórni Naïve. Artystka jest również aktywna na polu muzyki sakralnej. Uczestniczyła w wykonaniach m.in. mszy Mozarta, *Stabat Mater* Boccheriniego, *Missa in angustii* Haydna, *Pasji wg św. Mateusza*, *Mszy h-moll*, *Oratorium na Boże Narodzenie* J.S. Bacha oraz muzyki kościelnej Handla, Vivaldiego, Hassego, Caldary. Regularnie współpracuje z najwybitniejszymi zespołami i orkiestrami, m.in. Concerto Italiano, Accademia Bizantina, Europa Galante, Les Talents Lyriques, Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya, La Venexiana, Al Aire Español, Concerto Romano, Concerto Palatino, Orchestre de Chambre de Lausanne, Münchner Rundfunkorchester, Orquestra Barroca de Sevilla. Nagrywała dla Naïve, Opus 111, Stradivarius, Tactus, Symphonia, Dynamic, Fuga Libera, Christophorus, Deutschlandfunk, Brilliant, Glossa.



MARTINA BELLİ

Włoska mezzosopranistka. Przygodę z muzyką zaczynała od gry na wiolonczeli. Ukończyła studia wokalne w Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie. W wieku 18 lat została zaangażowana do zespołu Voices of Europe, prowadzonego m.in. przez Arvo Pärta. W operze debiutowała w 2003 roku rolą Alisy w *Łucji z Lammermoor* Donizettiego. Od tego czasu występuje w dziełach scenicznych takich twórców, jak R. Strauss, Mozart, Donizetti, Verdi, Caldara, Monteverdi, Vivaldi. Swobodnie porusza się po repertuarze muzyki dawnej, klasycznej oraz współczesnej. Wykonywała główną rolę w operze *Fadwa* Dimitriego Scarlato oraz wcieliła się w postać Gemmy w operze *Miseria e nobiltà* Marca Tutina, mającą światową premierę w Teatro Carlo Felice w Genui. W 2014 roku uczestniczyła w wykonaniach i nagraniu dla wytwórni Glossa oratorium *Caldary Morte e sepoltura di Cristo* pod batutą Fabio Biondiego. Z włoskim maestro koncertowała w Europie i Azji, wykonując m.in. partię w *L'oracolo*

in Messenia Vivaldiego, *Rigoletto* Verdiego, *Mszy C-dur „Koronacyjnej”* KV 317 Mozarta. Ponadto współpracowała z Jurajem Valčuhem, Danielem Rustionim, Antoniem Pappano, Robertem Abbado oraz zespołami Europa Galante, La Venexiana, Stavanger Symphony Orchestra. Gościła na prestiżowych europejskich festiwalach, m.in. Tage Alter Musik Regensburg, Festival Stuttgart Barock, Bologna Festival, MITO SettembreMusica, Reate Festival. Regularnie występuje w najlepszych teatrach operowych i salach koncertowych we Włoszech, w Hiszpanii, Anglii, Norwegii, Holandii. Do ostatnich dokonań artystki należą interpretacja postaci Smeton w *Annie Boleyn* Donizettiego w Teatro Regio di Parma i mediolańskiej La Scali, a także wykonanie partii Izaury w *Tankredzie* Rossiniego w El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji oraz Loli w *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego w Royal Opera House w Londynie. Artystka znajduje się w gronie młodych śpiewaków wspieranych przez Fondazione Luciano Pavarotti.



EUROPA GALANTE

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

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



Salve Regina

Salve, Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
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 exsilium, ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Regina coeli

Regina coeli, laetare, alleluia:
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit, sicut dixit, alleluia,
Ora pro nobis Deum, alleluia.
Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia.
Quia surrexit Dominus vere, alleluia.

Witaj Królowo

Witaj Królowo, Matko miłosierdzia,
życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj.
Do Ciebie wołamy wygnańcy Ewy;
do Ciebie wzdychamy jęcząc i płacząc
na tym łez 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.

Królowo nieba

Królowo nieba, wesel się, alleluja:
Bo Ten, któregoś nosiła, alleluja,
Zmartwychwstał, jak powiedział, alleluja,
Módl się za nami do Boga, alleluja.
Raduj się i wesel, Panno Maryjo, alleluja.
Bo zmartwychwstał Pan prawdziwie, alleluja.



KRZYSZTOF FIRLUS

13
grudnia
czwartek

godz.
17:30

Ratusz
Głównego
Miasta
ul. Długa 46

+RECITAL

Krzysztof Firlus
viola da gamba

Georg Philipp Telemann
1681–1767

Fantasia I c-moll TWV 40:26*

Adagio
Allegro
Adagio
Allegro
Allegro

Fantasia II D-dur TWV 40:27*

Vivace
Andante
Presto

Fantasia III e-moll TWV 40:28*

Largo
Presto
Vivace

Fantasia IV F-dur TWV 40:29*

Vivace
Grave
Allegro

Fantasia V B-dur TWV 40:30*

Allegro
Largo
Allegro

Fantasia VI G-dur TWV 40:31*

Scherzando
Dolce
Spirituoso

Fantasia VII g-moll TWV 40:32*

Andante
Vivace
Allegro

Fantasia VIII A-dur TWV 40:33*

Allegro
Grave
Vivace

Fantasia IX C-dur TWV 40:34*

Presto
Grave
Allegro

Fantasia X E-dur TWV 40:35*

Dolce
Allegro
Dolce
Allegro
Siciliana
Scherzando

Fantasia XII Es-dur TWV 40:37*

Andante
Allegro
Vivace

Fantasia XI d-moll TWV 40:36*

Allegro
Grave
Allegro

* ze zbioru *XII Fantasien für Viola da Gamba solo TWV 40:26–37*

Na temat nadzwyczajnej kreatywności muzycznej Georga Philippa Telemanna (1681–1767) – jednego z najwybitniejszych kompozytorów XVIII wieku, George Frideric Handel żartował, że „pisał ośmiogłosowy motet szybciej niż ja zwykły list”. Sam kompozytor wyznał skromnie, że zwykle „nuty przychodzą mu do głowy zanim zacznę ich szukać”. Telemann pozostawił po sobie ogromną liczbę utworów, którą do dziś trudno ogarnąć jego badaczom. Stworzył kilka tysięcy dzieł, pisał we wszystkich najważniejszych gatunkach, samych utworów instrumentalnych skomponował ponad 1000. Są wśród nich dzieła orkiestrowe (koncerty, symfonie, suity orkiestrowe) i kameralne (sonaty na 1–6 instrumentów z basso continuo, fantazje, suity, preludia, fugi i kanony). Telemann dał się poznać jako wielki admirator muzyki instrumentalnej już w czasie studiów prawniczych w Lipsku. Założył wówczas słynne Collegium Musicum, inicjując powstanie podobnych orkiestr w innych niemieckich miastach uniwersyteckich. Gdy został kantorem Johanneum w Hamburgu, odpowiedzialnym za muzykę w pięciu miejskich kościołach, nie zaprzestał aktywności na polu muzyki instrumentalnej, prowadząc cotygodniowe spotkania Collegium Musicum wpięrw we własnym domu, a potem w Drillhaus. Przez kilkadziesiąt lat tworzył nowe kompozycje instrumentalne dla dworów w Eisenach i Bayreuth.

W 2015 roku środowisko gambistów poruszyła ekscytująca wieść o odnalezieniu jego zaginionych 12 fantazji na wiolę da gamba TWV

40:26–37. Mimo, że utwory te pierwotnie były wydane, wydawało się, że żaden druk ani odpis nie przetrwał do naszych czasów. Tym większe było zaskoczenie, gdy okazało się, że jedyny zachowany egzemplarz starodruku odnaleziono w starej Europie, w dodatku w ojczyźnie kompozytora, a nie w jakimś archiwum misji jezuickich w Ameryce Łacińskiej czy w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych. Do 2000 roku *Fantazje* należały do zbiorów muzycznych zamku Ledenburg. Dzięki przekazaniu tej kolekcji bibliotece państwowej Niedersächsisches Landesarchiv w Osnabrück i uporządkowaniu jej przez bibliotekarzy, po 15 latach od zmiany adresu druk Telemanna odkrył niemiecki gambista Thomas Fritzsch.

Oryginalna strona tytułowa, czy to ze względu na osobę adresata zbioru czy też wielki wkład francuskich gambistów w technikę gry na tym instrumencie, zatytułowana jest *Fantaisies pour la basse de viole, faites et dédiées à Mr. Pierre Chaunell, par Telemann*. Kompozytor osobiście wyszytychował i wydał ten druk w Hamburgu w 1735 roku, dedykując go osiadłemu tu hugonockiemu bankierowi i kupcowi Pierre'owi Chaunellowi, który jak się można spodziewać sam grał na wioli. Publikacja fantazji gambowych należy do cyklu trzech zbiorów złożonych z 12 fantazji przeznaczonych na flet poprzeczny (1732), skrzypce (1735) i wiolę da gamba solo (1735) bez akompaniamentu jakiegokolwiek innego instrumentu. Niezwykle twórcza natura Telemanna – kompozytora, który do końca długiego życia wiele komponował, dostosowując się do zmieniających się stylów i upodobań – popchnęła go w owym czasie do zmierzania się z wyzwaniem rzucenym przez berlińskiego teoretyka muzyki Johanna Philippa

Kirnbergera, który głosił jakoby mistrzostwo techniki kompozytorskiej polegało na sztuce pomijania, czyli umiejętności przekazywania tajników najbardziej wyrafinowanego kontrapunktu i harmonii przy użyciu bardzo ograniczonych środków wykonawczych.

Jak wiadomo, epoka baroku zaczęła się od wynalezienia tzw. basso continuo, czyli stałego akompaniamentu basowego, w pierwotnym pojęciu jako towarzyszenie śpiewakom dramatu muzycznego, szybko jednak zaakceptowanego we wszystkich nurtach twórczości muzycznej. Gdy dzisiaj mówi się o utworach solowych baroku, ma się zwykle na myśli dzieła na głos czy instrument solowy z akompaniamentem basso continuo. Komponując fantazje solowe bez basu Telemann postawił przed sobą zadanie stworzenia takiej faktury instrumentalnej, która nie pozbawiłaby tych utworów głębi harmonicznej. W przeciwieństwie do fletu czy skrzypiec, wiola da gamba, jako instrument siedmiostrunowy, posiadała o wiele większe możliwości gry harmonicznej. Choć kompozytor sam nie był gambistą, to bardzo dobrze poznał tajniki gry na tym instrumencie, o czym świadczy wiele jego sonat na gambę z klawesynem, tria i kwartety z udziałem gamby czy sonata TWV 40:1. W osiemnastowiecznej Europie czas wioli da gamba powoli się kończył i chętniej grano już na wiolonczeli. W ojczyźnie Telemanna tradycja gry na wioli da gamba była bardzo bogata, a w jego czasach działali tam tak wybitni wirtuozi, jak: Gottfried Finger, Johann Schenk, Carl Friedrich Abel czy Ludwig Christian Hesse. Sonaty na wiolę da gamba z klawesynem mają w swym dorobku Handel, Johann Sebastian Bach czy Carl Philipp

Emanuel Bach. Żaden z nich nie stworzył jednak solowych utworów gambowych bez akompaniamentu. J.S. Bach skomponował taką muzykę na wiolonczelę solo.

Fantazje gambowe Telemanna, podobnie jak te na flet lub skrzypce, były adresowane nie do dworskich wirtuozów, lecz do amatorów i studentów. Sam Hamburg, gdzie fantazje wydano, był miastem bardzo rozmuzykowanym i, jak sam kompozytor wyznał w swej autobiografii, w rodzinach miejskiego patrycjatu było wielu wirtuozów. Fantazje gambowe ukazywały się w odcinkach jako dodatek do wydawanego przez Telemanna czasopisma muzycznego *Der getreue Musikmeister* (*Wierny nauczyciel muzyki*). Co drugi czwartek, poczynając od 4 sierpnia a kończąc 13 października 1735 roku, zamieszczał on jedną kartę, na której mieściły się dwie fantazje. Forma i rozmiar tych utworów uzależnione były zatem od z góry narzuconej objętości druku, a nie precyzyjnie zdefiniowanych norm gatunkowych.

Określenie *fantazja* wydaje się najbardziej odpowiednie dla tych utworów, gdyż trudno znaleźć tu dwie do siebie podobne. Nie są to ani sonaty, ani suity, ani koncerty, choć cechy tych trzech najważniejszych gatunków instrumentalistyki baroku Telemann umiejętnie ze sobą miesza. Występują tu formy liczące od 2 do 4 części, większość jest trzyczęściowa w układzie agogicznym typowym dla barokowego koncertu (szybka–wolna–szybka) lub koncertu w stylu galant (wolna–szybka–szybka). Formy charakterystyczne dla sonaty (wolna–szybka–wolna–szybka) pojawiają się tylko w dwóch utworach (*Fantazje I i X*). Pozornie dwuczęściowa *Fantazja I* w odczuciu

audytywnym jest utworem pięcioczęściowym, gdyż jej część pierwsza składa się z podwójnego następstwa Adagio–Allegro. Podobnie ukształtowana jest część pierwsza *Fantazji X*, co w efekcie daje sześcioczęściowość. Czteroczęściowa *Fantazja II* to układ typowy dla koncertu, tyle że z powtórzeniem części pierwszej przed finałem.

Mimo wydania w postaci osobnych utworów wszystkie fantazje razem tworzą zbiór o starannie przemyślanej koncepcji tonalnej, gdzie każdy utwór utrzymany jest w innej tonacji. Z początku tonacje kolejnych utworów ułożone są w kierunku wznoszącym w interwale sekundy (c-moll, D-dur, e-moll, F-dur). Zamyśl ten jednak burzy się począwszy od *Fantazji V* w B-dur, po której następne utrzymane są kolejno w G-dur, g-moll, A-dur, C-dur, E-dur, d-moll i Es-dur. Gdyby zbiór ten wydany był jednorazowo prawdopodobnie wewnętrzny układ utworów byłby bardziej logiczny.

Jak przystało na gatunek fantazji Telemann posługuje się wieloma odniesieniami stylistycznymi, miesza styl włoski z francuskim i niemieckim. Wpływy sonaty kościelnej widać w obecności zamarkowanych fug w częściach szybkich *Fantazji I, III, VII i IX* i w poważnych wolnych częściach *Fantazji I, III, V, VII i X*. Wiele części finałowych utrzymanych jest w tanecznych rytmach i typowej dla suity formie binarnej. Fantazje są również bardzo zróżnicowane pod względem poziomu wymagań technicznych stawianych wioliście. Obok fragmentów wymagających wirtuozerii (np. niektóre arpeggia i wielodźwięki) znajdują się również takie, które dostępne są amatorom. Kompozytor świetnie

wykorzystuje specyficzne właściwości instrumentu zarówno w zakresie brzmienia w danych tonacjach, jak i możliwości szybkiego przenoszenia melodii do odległych rejestrów. Dzięki odnalezieniu pierwodruku *Fantazji* repertuar gambisty wzbogacił się o 12 nowych i atrakcyjnych utworów jednego z największych kompozytorów XVIII wieku.

Piotr Wilk



KRZYSZTOF FIRLUS

Muzyk z powodzeniem łączący karierę kontrabasisty oraz gambisty. Koncertuje na obu instrumentach zarówno w charakterze solisty, kameralisty, jak i muzyka orkiestrowego. Absolwent Universität Mozarteum w Salzburgu (klasa Vittoria Ghielmiego) oraz Akademii Muzycznej w Katowicach (klasa Marka Caudle'a). Jest laureatem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla twórców kultury, programu stypendialnego „Młoda Polska” oraz konkursów instrumentalnych – zarówno międzynarodowych (w Adernach, Brnie, Żorach, we Wrocławiu), jak i ogólnopolskich (w Poznaniu, Łodzi, Dąbrowie Górniczej). Na stałe związany z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, zespołem Ensemble Chimérique, {oh!} Orkiestrą Historyczną, triem muzyki dawnej Extempore oraz consortem viol Gambasada. Współpracował ponadto m.in. z Kwartetem Śląskim, Le Poème Harmonique, Internationale Bachakademie Stuttgart, Capellą

Cracoviensis, Leilą Schayegh, Aline Zylberajch, Markiem Toporowskim, Martyną Pastuszką, Marcinem Świątkiewiczem. Spośród licznych nagrań płytowych artysty wymienić można m.in. nagrań wraz z żoną – Anną Firlus – pierwszą polską solową płytę gambową *Gamba Sonatas, Muzyka Zamku Warszawskiego* – *Muzyka Mistrzów Francuskich* z {oh!} Orkiestrą Historyczną, *Tansman. Od tria do oktetu* z Kwartetem Śląskim, *Music in Dresden in the Times of Augustus* *Il the Strong* z Martyną Pastuszką i Marcinem Świątkiewiczem czy *Lithuanian birbynė: XVII Century Music in Poland and Lithuania* z Markiem Toporowskim i zespołem Ensemble Reversio. Album Nikola Kołodziejczyk Orchestra *Barok Progresywny* z udziałem Krzysztofa Firlusa został nagrodzony statuetką „Fryderyka” w 2016 roku. Krzysztof Firlus prowadzi obecnie klasę violi da gamba w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz klasę kontrabasu w Akademii Muzycznej w Krakowie.



KONRAD JUNGHÄNEL

13
grudnia
czwartek

godz.
20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

+SPRÜCHE VON LEBEN UND TOD

Konrad Junghänel
kierownictwo artystyczne,
lutnia

CANTUS CÖLLN

Magdalene Harer
sopran
Elisabeth Popien
alt
Hans Jörg Mammel
tenor
Mirko Ludwig
tenor
Wolf Matthias Friedrich
bas

Johann Hermann Schein
1586–1630

Was betrübst Du dich, meine Seele*
Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*

Heinrich Schütz
1585–1672

Wann unsre Augen schlafen ein SWV 316^
Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet SWV 317^

Leonhard Lechner
1553–1606

O Tod, du bist ein bittre Gallen**

Johann Rosenmüller
1619–1684

Ego te laudo

Heinrich Albert
1604–1651

Musicalische Kürbs-Hütte

Heinrich Schütz

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt SWV 94
Die mit Tränen säen SWV 378^^

Adam Drese
1620–1701

Nun ist alles überwunden

Heinrich Schütz

Bone Jesu, verbum Patris SWV 313^
Also hat Gott die Welt geliebt SWV 380^^

Johann Rosenmüller

Benedicam Dominum

Johann Hermann Schein

Unser Leben währet siebenzig Jahr*
Da Jakob vollendet hatte*

* ze zbioru *Israelis Brünlein*

^ ze zbioru *Kleine geistliche Konzerte op. 9*

** ze zbioru *Neue teutsche Lieder*

^^ ze zbioru *Geistliche Chor-Music*

W kulturze muzycznej protestanckich Niemiec wiek XVII był okresem dynamicznych przemian i kształtowania nowego języka muzycznego. Wielki wpływ na twórczość kompozytorów niemieckich miała muzyka włoska. To w Italii bowiem, na przełomie XVI i XVII wieku, dokonał się rewolucyjny przełom stylistyczny, który zapoczątkował epokę baroku. Jego istotą było inne niż w renesansie podejście do muzyki i jej roli. Odtąd muzyka miała być ściśle podporządkowana poezji (prozodii, składni i semantyce tekstu), winna nie tylko w sposób klarowny wyrażać, lecz nawet poruszać w słuchaczu zawarte w niej uczucia. Jak w muzyce świeckiej najlepiej osiągnąć ów efekt w operze i madrygale, to w muzyce religijnej – w koncercie. Pierwsze koncerty kościelne pojawiły się w Wenecji w utworach Andrei i Giovanniego Gabrielich w ostatniej ćwierci XVI wieku. Były to kompozycje wielogłosowe, przeznaczone na chór lub kilka chórów i instrumenty.

Zadanie, jakie stanęło przed protestanckimi kompozytorami niemieckimi polegało nie tylko na adaptacji nowej, wysoce afektowanej i skonstruowanej wyrazowo melodyki włoskiej, czyli na uzyskaniu jej odpowiedników w języku niemieckim, co de facto oznaczało stworzenie od podstaw niemieckiej deklamacji muzycznej, lecz należało ów wynalazek pogodzić jeszcze z renesansowym w swej genezie chórem protestanckim. Jak kompozytorzy włoscy (katolicy) wyzbyli się w swych koncertach związków z chórem gregoriańskim i techniką *cantus firmus*, to protestantom niemieckim trudno było się rozstać z nie tak starą

przecież tradycją chorałową. Właściwie to chór protestancki w jego wielogłosowej postaci wciąż się wówczas krystalizował.

Jednym z pierwszych, którzy podjęli próbę przeszczepienia stylu włoskiego na grunt niemiecki, był Leonhard Lechner (1553–1606). Ten tyrolczyk z urodzenia był najwybitniejszym przedstawicielem niemieckiej muzyki chóralnej schyłku renesansu. Studiował pod okiem Orlanda di Lasso w Monachium, parę lat spędził we Włoszech, był chórzystą kapeli dworskiej w Landskronach oraz kapelmistrzem dworskim w Hechingen i Stuttgarcie. W swych motetach a cappella wyraźnie wzorował się na technice madrygalowej. Widać to szczególnie dobitnie w zbiorze *Neue teutsche Lieder* (Norymberga 1582) oraz w cyklu *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (*Niemieckie wersety o życiu i śmierci*) zamieszczonym w *Neue geistliche und weltliche teutsche Lieder* (Norymberga 1589). W tych cztero- i pięciogłosowych utworach (w tym w *O Tod, du bist ein bitter Gallen*) kompozytor dba o zrozumiałość tekstu poetyckiego, różnicuje odpowiednio narrację muzyczną, starając się klarownie oddać jego znaczenie.

Johann Hermann Schein (1586–1630) był najwybitniejszym kompozytorem niemieckim pierwszej połowy XVII wieku. Mimo że nigdy nie był we Włoszech, znakomicie naśladował styl włoskiego madrygału, koncertu i monodii. Od lat chłopięcych śpiewał i uczył się muzyki w drezdeńskiej kapeli dworskiej oraz w szkole elektorskiej w Naumburgu. Po studiach na Uniwersytecie w Lipsku podjął pracę kapelmistrza w Weissenfels i w Weimarze, by od 1616 roku do śmierci pełnić obowiązki

kantora Thomasschule w Lipsku (100 lat przed Johannem Sebastianem Bachem). Utwory zamieszczone w zbiorze *Israelis Brünlein* (Lipsk 1623) to religijne madrygały na 5 głosów z basso continuo do tekstów zaczerpniętych ze Starego Testamentu. Partia organowa nie jest tu jeszcze samodzielna, lecz jako *basso seguente* dubluje najniższe dźwięki utworu. Madrygały te należą do jednych z najbardziej ekspresyjnych utworów niemieckich wczesnego baroku. Słuchać to szczególnie w *Was betrübst du dich, meine Seele i Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*. Schein obficie korzysta z madrygałowych doświadczeń w zakresie malarstwa dźwiękowego i recytacji chóralnej, w celach retorycznych znakomicie posługuje się kontrastami faktury (imitacja, homorytmia), metrum i rytmu. Wprowadza nawet efekt echa dynamicznego, wyrafinowaną chromatykę i niekonwencjonalnie traktuje dysonanse.

Rówieśnik Scheina i jego długowieczny przyjaciel Heinrich Schütz (1585–1672) był największym propagatorem włoskiego stylu a zarazem najwybitniejszym kompozytorem niemieckim przed Bachem. Muzykę zgłębiał od dzieciństwa, wpięrow w Weissenfels, gdzie jego talent dostrzegł książę Moritz von Hessen i pozyskał go do swojej kapeli w Kassel, a następnie wysłał na studia u Giovanniego Gabrielego w Wenecji (w latach 1609–1612). Schütz był jego najlepszym uczniem i w testamencie otrzymał od mistrza jego pierścien jako najbardziej godny następcy. Nauka w kolebce stylu koncertującego miała decydujący wpływ na twórczość Schütza, a przez niego na całą muzykę niemiecką. Już jako doświadczony i wszechstronny kompozytor, mający w swym dorobku tak wybitne zbiory, jak *Il primo*

libro de madrigali (Wenecja 1611), *Psalmen Davids* (Drezno 1619) czy *Cantiones sacrae* (Fryburg 1625), lata 1628–1629 spędził ponownie w Wenecji, by studiować u Claudia Monteverdiego. Ten wyraz niebywalej skromności, a zarazem dowód supremacji muzyki włoskiej nad niemiecką zaowocował powstaniem pomnikowych trzech tomów *Symphoniae sacrae* (Wenecja 1629, Drezno 1647 i 1650), zawierających jego najlepsze koncerty kościelne do tekstów niemieckich i łacińskich.

Siła i rozmach talentu Schütza zderzyły się z ówczesną fatalną sytuacją polityczną. Wiek XVII w krajach kultury języka niemieckiego był naznaczony okrutną Wojną Trzydziestoletnią (1618–1648). Ogrom zniszczeń wojennych, ubytek w niektórych rejonach ponad 60% populacji, odcisnęły się wielkim piętnem na życiu muzycznym. W rezultacie ponad połowa utworów Schütza znana jest tylko z inwentarzy, przetrwało około 500 kompozycji wydanych w 14 drukach. Traumatyczne przeżycia kompozytora miały wpływ nie tylko na dobór tekstów poetyckich, ale także na rodzaj uprawianej muzyki i podejmowanie pracy poza terenem najcięższych walk. Od 1615 roku do śmierci był Schütz z przerwami kapelmistrzem dworu drezdeńskiego. Z powodu działań wojennych wyjeżdżał do Włoch, różnych miast Rzeszy, a w latach 1633–1635 był kapelmistrzem króla duńskiego Christiana IV w Kopenhadze.

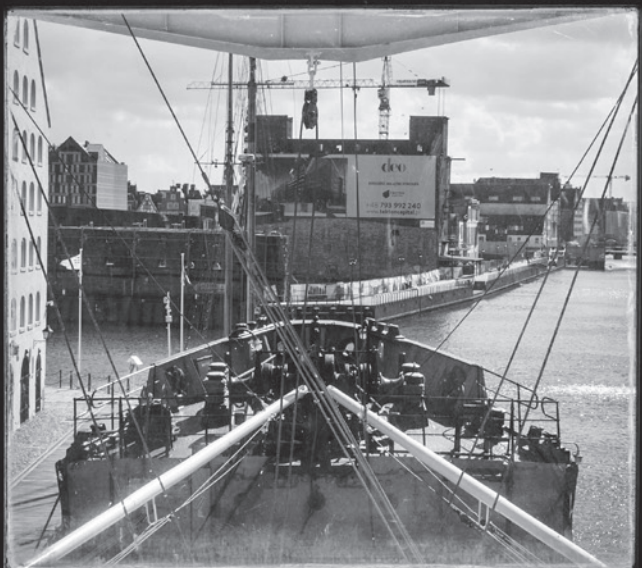
W przedmowie do zbiorów *Kleine geistliche Konzerte* (Lipsk 1636, Drezno 1639) kompozytor ubolewa nad stanem kapeli drezdeńskiej, którą zdziesiątkowała wojna i zaraza. Dlatego też sięgnął do gatunku małego koncertu kościelnego, przeznaczonego na 1–5 głosów

wokalnych z towarzyszeniem jedynie b.c. Wiele utworów to religijne monodie lub duety (np. *Bone Jesu, verbum Patris* SWV 314, *Wann unsre Augen schlafen ein* SWV 316, *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* SWV 317). Kompozytor wykorzystał tu doświadczenia Claudia Monteverdiego i Lodovica Viadany. Zbiór motetów *Geistliche Chor-Music* (Drezno 1648) ukazał się w roku zakończenia wojny i dedykowany był muzykom z Thomasschule w Lipsku. W przedmowie Schütz ubolewa nad stanem wykształcenia muzycznego w Niemczech i ograniczenia edukacji do poznania zasad basso continuo. Przywołuje swe studia u Gabrielego i zaleca, aby sednem edukacji uczynić dogłębne poznanie zasad kontrapunktu a cappella. W utworach takich jak *Die mit Tränen säen* SWV 378 czy *Also hat Gott die Welt geliebt* SWV 380 słysząc echa techniki znanej z *Israelis Brünlein* Scheina. Koncert kościelny *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* SWV 94 to imponujący cykl 18 wariacji na basie ostinato, powstały w 1625 roku na pogrzb Anny Marii Wildeck – siostry żony kompozytora.

W cieniu Scheina i Schütza tworzyło wielu pomniejszych twórców. Kuzyn Schütza Heinrich Albert (1604–1651) działał przede wszystkim w Królewcu, gdzie w 1645 roku ukazał się jego zbiór *Musicalische Kürbs-Hütte*, przeznaczony na 3 głosy i b.c. Adam Drese (1620–1701) studiował u Marca Scacchiego w Warszawie i Schütza w Dreźnie. Pracował w Weimarze, Jenie i Arnstadt. Jego czterogłosowa aria z b.c. *Nun ist alles überwunden* datowana jest w Arnstadt na 6 lipca 1686 roku, jej rękopis należał do J.S. Bacha. Po studiach na Uniwersytecie w Lipsku Johann Rosenmüller (1619–1684) pracował w Thomasschule, by posądzony

o homoseksualne relacje z uczniami zbiec w 1655 roku do Wenecji. Tworzył tam do 1682 roku, by na krótko przed śmiercią powrócić do Niemiec. Bezpośrednia styczność z Giovannim Legrenzim i Francesco Cavallim zaowocowała znakomitą twórczością, bardzo cenioną przez Schütza. Rosenmüller stał się ważnym przekazicielem najnowszych prądów włoskich (kantaty) do Niemiec.

Piotr Wilk



KONRAD JUNGHÄNEL

Niemiecki lutnista, jeden z czołowych dyrygentów muzyki dawnej. Karierę rozpoczynał jako wzięty lutnista, zdobywając międzynarodowy rozgłos. Od czasu studiów w Kolonii regularnie współpracował jako instrumentalista, przede wszystkim z René Jacobsem. Zarówno jako solista, jak i członek zespołów odznaczał się wyjątkową wirtuozerią. Współpracował ponadto m.in. z Wielandem Kuijkenem oraz zespołami Les Arts Florissants, La Petite Bande, Musica Antiqua Köln, Tafelmusik Baroque Orchestra. Koncertował w krajach Europy, obu Ameryk, Azji i Afryki. W repertuarze lutniowym ceniony jest w szczególności za wykonania i nagrania dzieł Johanna Sebastiana Bacha i Silviusa Leopolda Weissa. W 1987 roku założył Cantus Cölln – zespół, którego repertuar wykonawczy opiera się w szczególności na zapomnianej muzyce wokalnejs epoki baroku. Powstanie ansamblu – dziś niezwykle cenionego na arenie międzynarodowej – było wynikiem badań i poszukiwań Junghänela w obszarze barokowej wokalistyki. Jest zwolennikiem praktyki wykonawczej *one voice per*

part. Podejście to stosuje zarówno w prowadzonym przez siebie zespole, jak i w szeregu nagrań pod swoją dyрекcją. Od kilkunastu lat Junghänel dyryguje w Niemczech i za granicą, m.in. w Szwajcarii, Norwegii, Belgii, Holandii, Austrii. Specjalizuje się w repertuarze koncertowym i wokalnie-instrumentalnym dzieł kompozytorów barokowych i klasycystycznych, występując zarówno z zespołami wykonawstwa historycznego, jak również z orkiestrami współczesnymi. W jego interpretacjach krytycy szczególnie cenią pełnię wyrazu, ekspresyjność, a w utworach scenicznych brzmienie podkreślające dramaturgię akcji. Prowadził wykonania dzieł Monteverdiego, Cavallego, Mazzochiego, Schütza, Rameau, J.S. Bacha, Glucka, Purcella, a zwłaszcza oper Mozarta i Handla. Posiada imponujący dorobek płytowy. Nagrał przeszło 100 albumów dla czołowych wytwórni płytowych, m.in. Deutsche Harmonia Mundi, Harmonia Mundi France, EMI, Accent, Deutsche Grammophon/Archiv Produktion. Od 1994 roku jest profesorem Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii.



CANTUS CÖLLN

Zespół wokalny założony w 1987 roku przez Konrada Junghänela, wybitnego lutnistę i dyrygenta muzyki dawnej. Od czasu debiutu sukcesywnie pracował na miano jednej z czołowych grup wokalnych. Trzon ich repertuaru to wokalna twórczość niemieckich i włoskich kompozytorów doby renesansu i baroku. Ansambl zyskał poważanie w szczególności dzięki wykonaniu zapomnianych utworów niemieckiej literatury muzycznej. Zespół charakteryzuje się niezwykle spójnością brzmieniową oraz – na co wskazują krytycy – homogeniczną fakturą, zachowując przy tym właściwości wokalne każdego z wykonawców. Warto podkreślić nagranie *Nieszporów najświętszej Maryi Panny* Monteverdiego oraz *Nieszporów* Rosenmüllera, które zainicjowały swego rodzaju renesans twórczości tego niezwykle ważnego kompozytora niemiecko-włoskiego. Również kolejne produkcje motetów, wczesnych kantat i *Mszy h-moll* J.S. Bacha spotkały się z międzynarodowym uznaniem. Szczególnie nagrania Bachowskich wczesnych kantat, docenione przez krytykę i publiczność, stanowią jedno z istotniejszych nagrań kantatowych tego kompozytora. Na przestrzeni lat ich repertuar

rozwijał się. Dziś zespół swobodnie porusza się po gatunkach madrygału, motetu, koncertu kościelnego, kantaty; sięga po repertuar zarówno największych twórców w dziejach muzyki, jak i tych mniej znanych, niesłusznie zapomnianych. Zespół swoją renomę osiągnął występami na najważniejszych festiwalach muzyki dawnej w Europie (m.in. w Herne, Stuttgarcie, Utrechcie, Innsbrucku, Salzburgu, Barcelonie, Wrocławiu), a także koncertami w Ameryce, Azji, Afryce, Australii. Repertuar zawarty na 36-albumowej dyskografii grupy rozciąga się od madrygałów i *Nieszporów najświętszej Maryi Panny* Monteverdiego, przez *Psalmen Davids* Schütza, po motety i kantaty J.S. Bacha. Znaczna część tej przebogatej dyskografii, wydanej nakładem wytwórni Harmonia Mundi, została wyróżniona szeregiem nagród i tytułów, m.in. „Edison Award”, „Diapason d’Or”, „Grand Prix du Disque” oraz nominacją do nagrody „Grammy”. Cantus Cölln jest również laureatem „Gramophone Award” za album *Selva morale e spirituale* Monteverdiego oraz „Echo-Klassik” za płytę *Altbachisches Archiv*. Przez francuski „Diapason” zespół został nazwany „jedną z rewelacji w dziedzinie muzyki dawnej”.



Was betrübst du dich, meine Seele

Was betrübst du dich, meine Seele
und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott, denn ich werde ihm
noch danken,
daß er meines Angesichtes Hülfe
und mein Gott ist.

Ps 42

Czemu jesteś zgnębiona, moja duszo

Czemu jesteś zgnębiona, moja duszo,
i czemu jęczysz we mnie?
Ufaj Bogu, bo jeszcze Go będę wysławiać:
Zbawienie mego oblicza i mojego Boga.

Ps 42

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Wann unsre Augen schlafen ein

Wann unsre Augen schlafen ein,
so laß das Herz doch wacker sein,
halt über uns dein rechte Hand,
daß wir nicht falln in Sünd und
Schand.

Erasmus Alberus

Gdy oczy nasze idą spać

Gdy oczy nasze idą spać,
serce niech wówczas będzie odważne,
trzymaj nad nami prawicę swą,
byśmy nie upadali w grzech i wstyd.

Erasmus Alberus

Tłum. Łukasz Barański

Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn

Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn
und trautes Kind?
Denn ich denk noch wohl daran,
was ich ihm geredet habe;
darum bricht mein Herz gegen ihm,
daß ich mich sein erbarmen muß,
spricht der Herr.

Jr 31,20

Czy Efraim nie jest dla Mnie drogim synem

Czy Efraim nie jest dla Mnie drogim synem
lub wybranym dzieckiem?
Ilekoć bowiem się zwracam przeciw niemu,
nieustannie go wspominam.
Dlatego się skłaniają ku niemu moje
wnętrznosci;
muszę mu okazać miłosierdzie!
– wyrocznia Pana.

Jr 31,20

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet

Meister, wir haben die ganze
Nacht gearbeitet
und nichts gefangen,
aber auf Dein Wort will ich
das Netz auswerfen.

Łk 5,5

Mistrzu, całą noc pracowaliśmy

Mistrzu, całą noc pracowaliśmy
i niceśmy nie ułowili.
Lecz na Twoje słowo zarzucę sieci.

Łk 5,5

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

O Tod, du bist ein bittre Gallen

O Tod, du bist ein bittre Gallen,
du willst mir gar keinswegs gefallen.
Wann ich dein denk,
dein Nam mich kränkt,
ich kann nicht fröhlich werden
allhie auf dieser Erden;
du bleckst dein Zähn,
als wollst du mich gar fressen,
du meinst vielleicht,
ich hab Christi vergessen?

O Tod, wie kannst Du sein so gar
vermessen,
du meinst, ich hab des großen
Streits vergessen?
Du Totenmann, sag mir jetzt an,
wie ist es dir damals ergangen?
Du meinst, du hättst Christum
gefangen,
der dich im Sieg mit deinem Krieg
hat ganz und gar verschlungen,
dahin darfst nimmer kommen.

O śmierci, tyś jest jak żółci kielich

O śmierci, tyś jest jak żółci kielich,
z którego ja nie pragnę pić.
Gdy myśl kieruję ku Tobie,
two imię wpędza mnie w chorobę,
nie mogę być szczęśliwy
nigdzie na tej ziemi;
zęby swe szczerzysz
jakbyś mnie pożreć chciała
czy myślisz może,
że ma dusza o Chrystusie zapomniała?

O śmierci, jak możesz sądzić tak
zuchwale,
że o wielkim sporze zapomniałem?
Ponury żniwiarzu, powiedz mi,
jak ci to wówczas się zdawało?
Sądziłeś, że zdołasz pojmać Chrystusa,
tego który cię w boju
pokonał na twym polu,
wręcz całkowicie unicestwił,
teraz powrócić nie śmiesz już.

Tłum. Łukasz Barański

Ego te laudo

Ego te laudo et saluto, virgo
exoptatissima et suavissima,
mater Maria piissima.
Per dulcissimum cor
saucium ob peccata mea
vulnera perque sua
et crucem per durissimam
et per septem dolores tuos
rogo et obsecro te:
ut in praesentibus
necessitatibus nostri
et in hora mortis nostrae
nobis succurrere digneris.
Amen.

Wychwalam Cię

Wychwalam Cię i pozdrawiam,
Dziewico
najdroższa i najmiłsza,
matko Maryjo najpobożniejsza.
Przez najśłodsze serce
zranione moimi grzechami
i przez Jego rany
i krzyż bardzo srogie
i przez siedem boleści Twoich
błagam Cię i proszę,
abyś w naszych obecnych
potrzebach
i w godzinę naszej śmierci
raczyła nam przyjść z pomocą.
Amen.

Tłum. Jakub Kubieniec

Eine musikalische Kürbishütte

Mit der Zeit ich kommen bin,
fall auch mit der Zeit dahin.

Mensch, hierinnen sind wir gleich:
du magst schön sein, jung und reich.
Unser Pracht kann nicht bestehn,
beide müssen wir vergehn.

Nun ich jung noch bin und grüne,
o so hält man mich im Wert.
Bin ich welk und nicht mehr diene,
wer ist dann, der mein begehrt.

Mensch, ich kann es leichtlich
gläuben, daß du wünschst,
ich möchte bleiben.
Nicht dein Will, auch meiner nicht,
Gottes Wille, der geschicht.

Wenn der rauhe Herbst nun kommt,
fall ich ab und muß verderben.
Wenn dein Ziel dir ist bestimmt,
armer Mensch,
so mußst du sterben.

Muzyczny ogród

Z czasem przyjdę,
z czasem ty upadniesz też.

Człowieku, tu los nasz jest jednaki:
ty chcesz być piękny, młody i bogaty.
Nie może przetrwać nasza chwała,
oboje musimy przeminać.

Jeszcze wciąż kwitnę i jestem młody,
och, jak mnie za to dziś kochają.
Jestem zwiędły i bez urody,
gdzież ci są, co mnie pożądają.

Człowieku, to nie dziwi mnie,
że ty pragniesz,
a ja zostać chcę.
Nie twa wola, nie me chcenie,
lecz Boża wola niech się dzieje.

Kiedy sroga jesień przyjdzie,
jak liść opadam i zgnić muszę.
Gdy masz twój cel dziś przed oczyma,
umrzesz – śmierci twej nic już nie
powstrzyma.

Sieh mich an und denke dran:
Ich muß fort von diesem Ort.
Mit dir hält auch Gott solchen Brauch.

Dem Herbst verlangt nach mir,
mich zu verderben,
dem Tod, o Mensch, nach dir,
auch du mußt sterben.

Wer wird nach kurzen Tagen mich
beklagen, wenn ich verwelkt nun bin?
Auch dir wird's widerfahren
nach wenig Jahren,
wenn dich der Tod nimmt hin.

Die Zeit und wir vergehn!
Was wir hier sehen stehn
in diesem grünen Garten,
verwelkt in kurzer Zeit,
weil schon des Herbstes Neid
scheint drauf zu warten.

Ich und meine Blätter wissen,
daß wir dann erst fallen müssen,
wenn der rauhe Herbst nun kömmt:
Aber du, Mensch, weißt ja nicht,

Spórz na mnie i pamiętaj:
zejść muszę z tego miejsca.
Z tobą też tak postąpi Bóg.

Ta jesień na mnie wciąż napiera,
sprawia, że wędnę i marnieję,
ciebie, człowieku, śmierć wybiera,
ty również musisz ulec jej.

Któż teraz będzie mnie oskarżać,
gdym jak jesienny uschnął liść?
To samo tobie się przydarzy
za kilka lat,
gdy śmierć Ci każe z sobą iść.

My przemijamy tak jak czas!
Co tu widzimy stojąc
w zielonym tym ogrodzie,
w tak krótkim uszło czasie,
ponieważ jesień już zazdrośnie
wydaje się na to czekać.

Wiem dobrze, tak jak liście moje,
że wówczas zwiędnąć przyjdzie czas,
gdy sroga jesień nas spowie;
ty tego jednak nie wiesz,

ob's nicht heute noch geschicht,
daß dir Gott das Leben nimmt.

Ob ich gleich muß bald von hier,
kriegst du dennoch Frucht von mir.
Wenn man dich, Mensch, wird
begraben, was wirst du
für Früchte haben?

O ich habe schon vernommen,
daß mein Feind, der Herbst,
wird kommen,
dessen Raub ich werden soll,
Lieber Mensch, gehab dich wohl.

czy to się dziś nie stanie:
przez Boga życie twe ustanie.

Choć wkrótce też odejdę stąd,
ty nadal zbierasz me owoce.
Człowieku, jeśli legniesz w grobie
owoców nie wydasz,
już po tobie!

Och, doszły mnie słuchy już,
że wróg mój, jesień,
już się zbliża,
którego łupem mam się stać,
drogi człowieku, bywaj zdrow.

Tłum. Łukasz Barański

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt

Ich hab mein Sach Gott heimgestellt,
er mach's mit mir, wie's ihm gefällt,
soll ich allhier noch länger leben,
nicht widerstreben,
seim Willen tu ich mich ergebn.

Mein Zeit und Stund ist,
wenn Gott will,
ich schreib ihm nicht für Maß noch Ziel,
es sind gezählt all Härlein mein,
beid groß und klein, fällt keines ohn
den Willen sein.

Es ist allhier ein Jammertal,
Angst, Not und Trübsal überall,
des Bleibens ist ein kleine Zeit,
voller Mühseligkeit,
und wer's bedenkt, ist immer im Streit.

Was ist der Mensch, ein Erdenkloß,
von Mutterleib kömmt er nackt und bloß,
bringt nichts mit sich auf diese Welt,
kein Gut noch Geld, nimmt nichts mit
sich, wenn er hinfällt.

Bogu przekazałem sprawy me

Bogu przekazałem sprawy me,
On czyni ze mną to, co chce,
jeśli żywot mój dalej wieść
tutaj mam, opór mój kruszę, woli
Jego oddaję me ciało i duszę.

Godzina ma nadejdzie,
gdy Bóg zechce,
nie piszę tego dla swej chwały,
są policzone wszystkie moje włosy,
żaden nie spadnie
bez jego woli.

Tu wszędzie tylko padół łez,
strach, nędza i strapienie,
żywota tylko krótkie mgnienie,
pełne znoju,
kto o tym wie, wciąż nie kończy boju.

Czym człowiek jest: pyłem marnym,
nagi wychodzi z matki łona,
światu temu dać też nic nie zdoła,
ni dóbr, majątku, nic też nie zabierze,
kiedy odejdzie.

Es hilft kein Reichtum, Geld noch Gut,
kein Kunst noch Gunst, kein stolzer Mut,
fürm Tod kein Kraut gewachsen ist,
mein frommer Christ,
alles was lebet streblich ist.

Heut sind wir frisch, gesund und stark,
bald krank und tod und liegn im Sarg,
blühn heut wir wie die Rosen rot,
ist allenthalben Müh und Not.

Man trägt eins nach dem andern hin,
wohl aus den Augen, aus dem Sinn,
die Welt vergisset unser bald,
sei jung oder alt, auch unser Ehren manigfalt.

Ach Herr, lehr uns bedenken wohl,
daß wir sind sterblich allzumal,
auch wir allhie kein Bleibens han,
müssen all davon, reich, jung oder schön.

Das macht die Sünd, o treuer Gott,
dadurch ist komm'n der bittre Tod,
der nimmt und frißt all Menschenkind,
wie er sie findt, fragt nicht,
wes Stands odr Ehrn sie sind.

Bogactwo ni złoto nic nie pomoga,
żaden wzgląd, sztuka, ni odważna duma,
nie jest też ziele przeciw śmierci lekiem,
pobożny chrześcijanie,
wszystko co żyje, umrzeć musi z wiekiem.

Dziś młodzi, zdrowi i mocni być chcemy,
lecz wkrótce martwi w grobie legniemy,
kwitniemy dziś jak różane kwiecie,
trudy i nędza dla nas na tym świecie.

Jeden za drugim powoli znikamy,
myśli i spojrzeń nie przykuwamy,
wkrótce świat cały o nas zapomni,
w proch też twej sławy obróci się pomnik.

O Panie pamiętać naucz nas,
żeśmy śmiertelni w każdy czas,
nie mamy tutaj miejsca stałego
wezdziesz tak samo: starego, młodego.

Grzech to uczynił o wierny Boże,
że gorzkiego kresu śmiertelne łoże,
każdego nieuchronnie czeka,
śmierć o dumę i godność
nie pyta człowieka.

Ich hab hie wenig
guter Tag,
mein täglich Brot ist Müh
und Klag,
wann mein Gott will,
so will ich mit fahrn in Fried,
Sterbn ist mein Gewinn und
schadt mir nicht.

Und ob mich schon
mein Sünd anficht,
dennoch will ich
verzagen nicht,
ich weiß, daß mein
getreuer Gott für mich in Tod
sein liebsten Sohn
vergeben hat.

Johann Leon

Dni moich tutaj już
dobrych niewiele,
troska i lament mym
codziennym chlebem,
gdy Bóg mój zechce,
w pokoju odejdę,
śmierć jest mym zyskiem,
nie szkodzi już mi.

Choć grzech obciąży
moje sumienie,
popadał nie będę jednak
w zwątpienie,
wiem, że mi Bóg przez
śmierć swego Syna
bezw warunkowo daje
zbawienie.

Johann Leon

Tłum. Łukasz Barański

Die mit Tränen säen

Die mit Tränen säen, werden
mit Freuden ernten,
sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Ps 126

Którzy we łzach sieją

Którzy we łzach sieją,
żyć będą w radości.
Postępują naprzód wśród płaczu,
niosąc ziarno na zasiew:
Z powrotem przychodzą
wśród radości,
przynosząc swoje snopy.

Ps 126

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Nun ist alles überwunden

Nun ist alles überwunden, meine
Liebsten weinet nicht!
Aller Jammer ist verschwunden,
ob des Lebens Feldhaus bricht.
Ist mein Geist doch aufgenommen
in das Himmelshaus der
Frommen,
wo nur Leben, Lust und Pracht.
Welt, Ade zur gute Nacht.

Nun mehr spühr ich keine Mängel,
Jesus ist mein Schatz, mein Glanz,
meine Führer sind die Engel,
Ewigkeit mein Hochzeitskranz!
Und der Himmel, den ich habe,
ist nun meine Morgengabe!
Weg, Du eitler Erden Pracht!
Welt, Ade zur gute Nacht.

Gute Nacht, du Rauch der Zeiten,
der mir so zuwider war.
Nun will ich das Lamm
begleiten, mit der reinsten
Engelschar.

Wszystko jest już pokonane

Wszystko jest już pokonane,
nie płacz teraz miła ma!
Ustał lament znikły żale,
a płomień mego życia zgasł.
Duch mój jednak już przyjęty
jest w niebiańskim domu
świętych,
gdzie trwa życia wieczny blask.
Żegnaj świecie, śpij po brzask.

Już mi obcy niedostatek,
Jezus to mój skarb, mój zysk,
aniołowie mnie prowadzą,
wieczność to mój godowy dar!
A poranek znów przynosi
radość z niebiańskiego dnia,
precz, ty próżna ziemską chwało!
Żegnaj świecie, śpij, dobranoc.

Śpij ułudo czasów mglista,
któraś drogi me płątała.
Z Barankiem ma ścieżka prosta
aniołów teraz towarzyszy
mi chwała.

Wo die Lebensquellen fließen,
will ich ewig Lust genießen,
ob mir gleich mein Herz
verschmacht.
Welt, Ade zur gute Nacht.

Nun, ihr Liebsten seid zufrieden,
mindert euer Herzeleid!
Wir sind ewig nicht geschieden,
denket an die Seeligkeit!
Streitet so, wie ich gestritten,
folgt mir nach mit
Herzensschritten!
Lebet wohl, es ist vollbracht!
Welt, Ade zur gute Nacht.

Tam gdzie życia źródeł zdroje,
błogości wiecznej miejsce moje,
choć by me serce
uschnąć miało.
Żegnaj świecie, śpij, dobranoc.

Teraz najdrożsi, cieszcie się,
uciszcie waszych serc żale!
Rozłąka nasza wieczna nie będzie,
O dusz zbawieniu myślcie stale!
Walczcie tak, jak i ja walczyłem,
idźcie więc za mną z serc
porywem!
Bywajcie, już się wykonało!
Żegnaj świecie, śpij, dobranoc.

Tłum. Łukasz Barański

Bone Jesu, verbum Patris

Bone Jesu, verbum Patris,
splendor paternae gloriae,
in quem desiderant angeli
prospicere,
doce me facere voluntatem tuam,
ut a Spiritu tuo bono deductus
ad beatam illam perveiam
civitatem,
ubi est dies aeternus
et unus omnium spiritus,
ubi est certa securitas,
et segura aeternitas,
et aeterna tranquillitas
et tranquila felicitas,
et felix suavitas,
et suavis jucunditas,
ubi tu Deus cum Patre et Spiritu
sancto visis et regnas,
per infinita seculorum secula,
Amen.

Dobry Jezu, słowo Ojca

Dobry Jezu, słowo Ojca,
blasku ojcowskiej chwały,
w który pragną wpatrywać się
aniołowie,
naucz mnie pełnić Twoją wolę,
abym przez Twego Dobrego Ducha
został doprowadzony do owego
błogosławionego przestronnego
miasta, gdzie dzień trwa wiecznie
i gdzie wszyscy są jednego ducha,
gdzie pewne jest bezpieczeństwo,
bezpieczna wieczność, wieczny
pokój, spokojna szczęśliwość,
szczęśliwa uciecha i ucieszna
radość, gdzie Ty, Bóg z Ojcem
i Duchem Świętym żyjesz
i królujesz
przez nieskończone wieki wieków.
Amen.

Tłum. Jakub Kubieniec

Also hat Gott die Welt geliebt

Also hat Gott die Welt geliebt,
daß er seinen eingebornen Sohn gab,
auf daß alle, die an ihn glauben,
nicht verloren werden,
sondern das ewige Leben haben.

J 3, 16

Tak bowiem Bóg umiłował świat

Tak bowiem Bóg umiłował świat,
że Syna swego Jednorodzonego dał,
aby każdy, kto w Niego wierzy,
nie zginął,
ale miał życie wieczne.

J 3, 16

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

**Unser Leben währet
siebnzig Jahr**

Unser Leben währet siebnzig Jahr,
und wenn es hoch kömmt,
so sinds achtzig Jahr,
und wenn es köstlich gewesen ist,
so ist es Müh und Arbeit gewesen,
denn es fährt schnell dahin,
als flögen wir davon.

Ps 90

**Miarą naszych lat jest lat
siedemdziesiąt**

Miarą naszych lat jest lat
siedemdziesiąt
lub, gdy jesteśmy mocni,
osiemdziesiąt;
a większość z nich to trud i marność:
bo szybko mijają,
my zaś odlatujemy.

Ps 90

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Benedicam Dominum

Benedicam Dominum
in omni tempore
semper laus eius in ore meo
in Domino laudabitur anima mea
audiant mansueti et laetentur
magnificate Dominum mecum
et exaltemus nomen
eius in id ipsum.
Alleluia.

Ps 34

Chcę błogosławić Pana

Chcę błogosławić Pana
w każdym czasie,
na ustach moich zawsze
Jego chwała.
Dusza moja będzie
się chlubiła w Panu,
niech słyszą pokorni
i niech się weselą!
Uwielbiajcie ze mną Pana,
imię Jego wspólnie wywyższajmy!
Alleluja.

Ps 34

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Da Jakob vollendet hatte

Da Jakob vollendet hatte die
Gebot an seine Kinder,
tät er seine Füße zusammen
aufs Bette und verschied
und ward versammelt zu
seinem Volk.
Da fiel Joseph auf
seines Vaters Angesicht
und weinet über ihn
und küsset ihn.

Ps 49 i 50

Gdy Jakub wydał te polecenia

Gdy Jakub wydał te polecenia
swoim synom,
złożył swe nogi na łożu,
wyzionął ducha
i został przyłączony
do swoich przodków.
Józef przypadł
do twarzy swego ojca,
płakał nad nim
i całował go.

Ps 49 i 50

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

MARCIN SZELEST

14
grudnia
piątek

godz.
17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46

+POLSKIE TABULATURY ORGANOWE

Marcin Szelest
organy

Gdańska tabulatura organowa
Alia toni tertii phanthasia

1591
Anonim

Tabulatura łowicka
Nos autem gloriari oportet

ca 1580
Marcin Wartecki

Tabulatura braniewska
Fuga [in a]
Dulcis memoria

ca 1585
Anonim
Pierre Sandrin

Tabulatura Johanneses Fischera
Melodia
Vestiva i colli

1594–1605
Anonim
Giovanni Pierluigi da Palestrina

Tabulatura żmudzka
Incepta 4. toni
Ricercata 4. toni [sopra la sol fa re mi]
Ricercata tertii toni

ca 1618
Anonim
Anonim
Anonim

Tabulatura pelplińska
Canzona à 4 La Novella
Canzon [terza] à 4
Canzon à 4
Canzona à 4 La Livia

ca 1620–1630
Andrea Cima
Adam Jarzębski
Giovanni Valentini
Tarquinio Merula

Tabulatura braniewsko-oliwska
Bon jour mon coeur
Galliarda
Paduana
Galliarda
Tantz
Surrexit pastor bonus

ca 1619
Orlando di Lasso
Anonim
Anonim
Anonim
Anonim
Orlando di Lasso

Tabulatura warszawska
Canzona primi toni

koniec XVII wieku
Anonim

Tabulatura przemyska
Cromatica
Toccata [in a]

I połowa XVIII wieku
Anonim
Anonim

Tabulatura organowa to, w najściślejszym sensie, używany głównie w krajach niemieckojęzycznych sposób notacji muzyki na instrumenty klawiszowe, w którym stosowano litery dla oznaczenia wysokości dźwięków, a nad literami zapisywano specjalne symbole dookreślające rytm; terminem tym obejmuje się również rękopisy i druki muzyczne, w których użyto takiej notacji. W polskiej historiografii muzycznej od z górą stu lat mianem „tabulatur organowych” określa się jednak tradycyjnie wszelkiego rodzaju rękopiśmienne źródła muzyki na instrumenty klawiszowe powstałe do początku XVIII wieku. Mimo iż notacja literowa przeważa w znanych rękopisach z terenów Rzeczypospolitej aż do pierwszej połowy XVII wieku, niemal połowę „tabulatur” wykorzystanych w dzisiejszym programie zapisano notacją nutową typu włoskiego.

Stan zachowania polskich źródeł muzyki na instrumenty klawiszowe jest daleki od zadowalającego. W dawnej Rzeczypospolitej nie drukowano utworów organowych, a nieliczne znane nam dziś rękopisy przekazują prawdopodobnie drobny wycinek ówczesnego repertuaru, świadczący przede wszystkim o możliwościach i potrzebach konkretnego środowiska, a nie o całości sztuki organowej w kraju. Geograficznie wysuwają się na czoło północne tereny Polski wraz z Prusami Książęcymi i Królewskimi, skąd pochodzi najwięcej zachowanych źródeł, nie wiemy natomiast nic o repertuarze z siedemnastowiecznej Małopolski, a poziom muzyki organowej w kapeli królewskiej w Warszawie za panowania Wazów możemy sobie tylko wyobrazić, znając nazwiska działających tam wirtuozów.

Większość rękopisów z ostatnich dekad XVI i pierwszych XVII wieku koncentruje się na klawiszowych transkrypcjach muzyki wokalne, często marginalnie traktując utwory klawiszowe w gatunkach swobodnych i kontrapunktycznych. Intawolacje kompozycji wokalnych – religijnych i świeckich – bywają dokładne, uproszczone bądź ozdobione; w wielu przypadkach mogły służyć zarówno do akompaniowania wykonaniu wokalnemu, jak i do samodzielnego wykonania organowego, a także do celów pedagogicznych. Dopiero w źródłach z przełomu XVII i XVIII wieku zanikają zupełnie, podobnie jak notacja tabulaturowa, co wiązało się z upowszechnieniem akompaniamentu na podstawie linii basso continuo.

Tak zwana Tabulatura gdańska jest jedynym związanym z tym ośrodkiem źródłem muzyki klawiszowej z końca XVI wieku. Chociaż powszechnie wiąże się ją z osobą ówczesnego organisty kościoła Mariackiego Cajusa Schmiedtleina, nie jest jasne, kto sporządził to źródło ani kto jest kompozytorem utworów w nim zawartych. Stanowi ono część zachowanej w gdańskim Archiwum Państwowym księgi zawierającej rachunki oraz wykazy członków rady miejskiej; może to wskazywać na bardziej prywatny charakter zapisów muzycznych. Wśród utworów zanotowanych nutami na dwóch wieloliniach przeważają ozdobne intawolacje religijnych i świeckich kompozycji wokalnych. Dzielą one jednolity styl figuracji z otwierającymi zbiór siedemnastoma fantazjami. Są one bez wątpienia najciekawszymi kompozycjami w źródle; połączenie faktury akordowej z ukrytymi pod warstwą ornamentów imitacjami nie znajduje bezpośrednich odpowiedników w literaturze europejskiej tego czasu.

Odnaleziona w połowie XIX wieku wśród muzykaliów kolegiaty łowickiej i przechowywana przed II wojną światową w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego tabulatura nosiła na karcie tytułowej datę, którą dawni badacze odczytywali jako 1580. Niestety źródło to w czasie wojny zaginęło, a jego zawartość znana jest tylko z mikrofilmu sporządzonego wcześniej dla biblioteki uniwersytetu Harvarda. Poświęcone jest wyłącznie muzyce liturgicznej, przy czym przynajmniej część utworów może być intawolacjami niezachowanych pierwowzorów wokalnych. Monogramy kompozytorów, widniejące przy niektórych zapisach, wskazują na twórców związanych z kapelą królewską: Krzysztofa Klabona, Marcina Leopolię, Marcina Warteckiego czy Jakuba Sowę.

Niewiele wiadomo o życiu Johannesa Fischera, który, jak wynika z zapisów w zachowanym drugim tomie spisanej przez niego tabulatury, działał w Morągu, a potem w Węgorzewie. Być może jest on autorem *Melodii*, która w oryginalny sposób łączy canzonowe w charakterze fragmenty imitacyjne z tocatowymi figuracjami. Z pewnością natomiast sporządzał Fischer transkrypcje kompozycji wokalnych, niektóre z nich, jak niezwykle popularny madrygał Palestriny *Vestiva i colli*, kunsztownie ozdabiając. Biegli organiści potrafili takie ornamenty improwizować, natomiast zapisane przykłady służyły zapewne do celów pedagogicznych, na co wskazuje sformułowanie na karcie tytułowej rękopisu Fischera: „użyteczne zarówno dla organistów, jak i dla młodzieży”.

Trzy tabulatury związane są z ośrodkami jezuickimi. Najprawdopodobniej w kolegium branieńskim, w którym prowadzono też bursę muzyczną,

powstał zachowany w bibliotece uniwersyteckiej w Uppsali rękopis, który przy jednym z utworów nosi datę 1585. Oprócz licznych, w większości niezornamentowanych intawolacji, zawiera on m.in. anonimową fugę, znaną również z kilku innych środkowoeuropejskich tabulat, oraz kilka przykładów ozdobnych transkrypcji świeckich utworów wokalnych; w szeroko znanej chanson Sandrina zdiminuowano głos najwyższy.

Ponad czterdzieści lat później uczeń branieńskiej szkoły Jacobus Apfell rozpoczął spisywanie kolejnej tabulatury, zwanej ostatnio branieńsko-oliwską. Apfell został później cystersem w klasztorze oliwskim, dokąd zabrał rozpoczętą księgę i gdzie kontynuował w niej zapisy inny, niezidentyfikowany skryptor. Przed II wojną światową źródło to znajdowało się w bibliotece uniwersyteckiej w Królewcu; pod koniec lat 80. XX wieku odnalazło się w bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie. Wśród niemal 330 kompozycji znajdują się przede wszystkim różne rodzaje intawolacji; w chanson Orlanda di Lasso *Bon jour mon coeur* ozdobiono głosy skrajne, natomiast w motecie *Surrexit pastor bonus* tego twórcy bogata ornamentacja przenika przez całą fakturę kompozycji. Rękopis zawiera też bogaty zestaw tańców, pochodzących prawdopodobnie przede wszystkim z Prus i Pomorza. Większość z nich zapisana jest w postaci dwugłosowego szkieletu, który należy improwizacyjnie uzupełnić, ale kilkanaście zachowało się w postaci kompletnej, a kilka z nich to bardzo zgrabne przykłady opracowań idiomatycznie klawiszowych.

W kolegium jezuitów w Krożach na Żmudzi powstał rękopis szerzej znany z zawartych w nim utworów organowych cysterskiego mnicha

Adama z Wągrowca. Obok licznych i bardzo cennych przykładów pedagogicznych różnego rodzaju zanotowano w nim również – tym razem w postaci partytury – kilka ricercarów, w tym kompozycję opartą na słynnym temacie *la sol fa re mi* i inną, wykorzystującą temat chromatyczny. To rzadkie w polskich źródłach przekazy kunsztownych utworów kontrapunktycznych, być może związane z działalnością w Polsce włoskiego organisty Vincenza Bertolusiego, którego dwa ricercary również odpisano w żmudzkiej tabulaturze.

Wymownym świadectwem bogatej kultury muzycznej cystersów jest sześciotomowa tabulatura pelplińska, zawierająca głównie wielofunkcyjne „tabulaturowe partytury” ogromnej liczby utworów wokalnych. W poświęconym instrumentalnym canzonom tomie VI odpisano natomiast całe zbiory lub pojedyncze utwory szeregu twórców włoskich, a także m.in. trzy z pięciu znanych canzon Adama Jarzębskiego. Wykonanie organowe tych kompozycji jest jedną z możliwych, chociaż współcześnie rzadko wybieranych opcji.

Prawdopodobnie w ostatnich dekadach XVII wieku powstała tzw. tabulatura warszawska, którą w niewiadomym miejscu i czasie odnalazł pionier polskiej historiografii muzycznej Aleksander Poliński. Rękopis spłonął wraz ze zbiorami Biblioteki Narodowej w 1944 roku, a jego zawartość znana jest dzisiaj z odpisu wykonanego przez Czesława Sikorskiego z przedwojennej kopii słynnego muzykologa Adolfa Chybińskiego, która prawdopodobnie również uległa zniszczeniu. Obok licznych utworów niewielkiej długości źródło zawierało również kilka znaczących kompozycji, w tym szeroko

znane preludium Joh. Podbielskiego. Wiele wskazuje na to, że Poliński odnalazł rękopis w postaci przynajmniej częściowo luźnych kart i składek, które sam uszeregował i opisał nie zawsze we właściwym porządku; kilkuodcinkowa *Canzona primi toni* została, jak się wydaje, potraktowana jako dwa osobne utwory, podczas gdy pokrewieństwo materiału poszczególnych części pozwala przypuszczać, że jest to kompozycja utrzymana w podgatunku canzony wariacyjnej, znanym z twórczości Frescobaldiego i najwyraźniej naśladowanym w Polsce.

Rękopis organowy ze zbioru benedyktynek przemyskich powstał najwcześniej w drugiej dekadzie XVIII stulecia, ale częściowo przekazuje materiał retrospektywny. *Cromatica* nawiązuje do eksperymentalnych utworów sprzed stu lat, które eksplorowały możliwości tkwiące w kumulacji egzotycznie brzmiących dysonansów, natomiast kończąca program toccata jest kompletną wersją kompozycji zachowanej fragmentarycznie w tabulaturze warszawskiej. Źródło przemyskie zawiera nie tylko jej zakończenie, brakujące we wcześniejszym przekazie, ale również kilkunastotaktowy odcinek środkowy, znów poświęcony pochodom chromatycznym. Jest to chyba najbardziej spektakularny przykład wirtuozowskiej toccaty stworzonej najprawdopodobniej w Polsce przez anonimowego kompozytora inspirowanego się stylem włoskim drugiej połowy XVII wieku.

Marcin Szelest



MARCIN SZELEST

Ukończył z wyróżnieniem studia w zakresie gry organowej w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Mirosławy Semeniuk-Podrazy, a także Boston Conservatory w klasie prof. Jamesa Davida Christiego, jako stypendysta Fulbrighta. Jest zdobywcą szeregu wyróżnień i nagród, m.in. I nagrody na II Międzynarodowym Konkursie Muzyki Organowej im. J.P. Sweelincka w Gdańsku. Jego działalność koncertowa w kraju i za granicą obejmuje zarówno recitale organowe, jak i występy z kierowanym przez niego zespołem muzyki dawnej Harmonia Sacra. Współpracuje z wieloma solistami, chórami, orkiestrami i zespołami wykonawstwa historycznego, jak Concerto Palatino, The Bach Ensemble, Vox Luminis, Weser-Renaissance Bremen, Wrocławska Orkiestra

Barokowa. Jest profesorem klasy organów w Akademii Muzycznej w Krakowie. Aktywnie prowadzi działalność naukową. Jego praca habilitacyjna *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia* (2007) została wyróżniona nagrodą Prezesa Rady Ministrów. Opublikował szereg artykułów dotyczących źródeł i edytorstwa dawnej muzyki polskiej oraz wydanie dzieł wszystkich Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego w serii Monumenta Musicae in Polonia. Jest również członkiem Rady Naukowej serii wydawniczej Fontes Musicae in Polonia, dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej oraz organistą kościoła Świętego Krzyża w Krakowie, gdzie gra na odrestaurowanym instrumencie z 1704 roku.



BENJAMIN BAGBY

14
grudnia
piątek

godz.
20:00

Kościół
św. Jakuba
ul. Łagiewniki 63

+MONKS SINGING PAGANS

Benjamin Bagby

kierownictwo artystyczne, głos, harfa

SEQUENTIA

Hanna Marti

głos, harfa

Norbert Rodenkirchen

flety

Forsahhistu unholdun?

Gang uz, nesso, mid niun nessinchilinon

Eiris sazun Idisi / Phol ende Wodan

Wyrn com snican, toslat he man

Wenne, wenne, wen-chichenne

O varium Fortune lubricum

Tha waes ricra sum on Rome-byrig

Carmina qui quondam studio florente peregi

Cum Phoebi radiis grave

Nubibus atris

Nunc est bibendum

Vaga

O decus, o lybie regnum

Stans a longe

Felix qui potuit boni

O fons Bandusie

Collis erat collemque

Prima Cleonei tolerata

Bella bis quinis

Olim sudor Herculis

IX w.

IX w.

Zaklęcia Merseburskie, IX w.

Nine Herbs Charm, X w.

XI w.

XII w.

IX w.

Cambridge Songs, XI w.

Cambridge Songs, XI w.

Cambridge Songs, XI w.

XI w.

Troparium winchesterskie, XI w.

Carmina Burana, XIII w.

Notker Balbulus, IX w.

Cambridge Songs, XI w.

XI w.

Metamorfozy Owidiusza

Carmina Burana, XIII w.

Cambridge Songs, XI w.

The Later Cambridge Songs, XIII w.

W popularnej wizji dziejów kultury europejskiej „ciemne” średniowiecze przeciwstawiane jest światłym dokonaniom cywilizacji antycznej, do których powrót nastąpił dopiero w epoce renesansu. Jak fałszywe jest to przekonanie – przynajmniej w dziedzinie literatury – udowodnił Ernst Robert Curtius w swej sławnej książce *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Klasyczne wykształcenie otrzymali najślawniejsi autorzy chrześcijańscy schyłku starożytności, niezwykle ważni dla kultury średniowiecznej, tacy jak św. Hieronim, św. Ambroży, czy św. Augustyn. Pisarze V i VI stulecia, tacy jak Kasjodor, czy Boecjusz przekazali następnym wiekom część antycznej spuścizny naukowej i filozoficznej. Także później, nawet po tym jak łacina przestała być językiem codziennym, w średniowiecznych szkołach klasztornych i katedralnych wciąż z entuzjazmem czytano Wergiliusza, Persjusza, czy Stacjusza, a także innych łacińskich autorów antycznych. Curtius pokazał jednak w swojej pracy nie tylko odczytanie średniowiecznych klerków, ale także antyczne korzenie wielu motywów, technik i zabiegów literackich obecnych w literaturze europejskiej dzięki autorom działającym w „ciemnych wiekach”. Wśród ich lektur szczególne miejsce zajmowała liryka, z pewnością ze względu na fabularną i formalną atrakcyjność, ale także z racji muzycznego opracowania, któremu poezję można było, a nawet zgodnie z jej naturą, należało poddać. Związek poezji i muzyki jest, można by rzec, odwieczny. Muzyka czyniła prezentację tekstu poetyckiego bardziej podniosłym i pełnym uroku, ułatwiała też jego zapamiętanie (bo przecież śpiewano poezję

zwykle z pamięci). O tym, że starożytną i wczesnośredniowieczną poezję łacińską rzeczywiście śpiewano, a nie tylko recytowano, świadczą zarówno przekazy literackie, jak i, przede wszystkim, zapisy antycznej liryki z notacją muzyczną. Dokonywano ich niesystematycznie i w nieco przypadkowy sposób, ale na tyle często i powszechnie, że nie można ich traktować jako uczonych eksperymentów. Ta ważna część codziennej kultury muzycznej średniowiecza pozostaje jednak z różnych powodów mało znana. Po pierwsze zainteresowanie badaczy i wykonawców muzyki dawnej skupiało się przede wszystkim na repertuarze „rdzennie” średniowiecznym (chorał gregoriański etc.). Po wtóre, zapisy muzyki do wierszy antycznych miały, jak wspomniano, charakter okazjonalny, a przy tym do sporządzenia znacznej ich części, pochodzącej z X i XI wieku, posłużono się notacją neumatyczną, która rejestruje jedynie liczbę dźwięków przypadającą na daną sylabę tekstu oraz najbardziej elementarne między nimi relacje (niższy, wyższy), a nie dokładną ich wysokość. Wiarygodna rekonstrukcja takich zapisów wymaga dobrej znajomości średniowiecznego systemu muzycznego, tonalności i obiegowych formuł. Efekty pracy na tym polu m.in. Silvii Walli (poezja Horacego) i Sama Barreta (utwory Boecjusza) pojawiają się w programie koncertu zespołu Sequentia. Liryka antyczna sąsiaduje w nim z dziełami poetów średniowiecznych podejmujących wątki starożytne oraz z tekstami starogermańskimi i anglosaksońskimi, ukazującymi jeszcze inny aspekt spotkania świata mnichów z pogańskim dziedzictwem. Rekonstrukcja melodii i inkantacji w językach germańskich ma – ze względu na brak nawet szczątkowych zapisów muzycznych – charakter hipotetyczny. Melorecytacje prezentowane w pierwszej

części koncertu oparto przeto m.in. na pentatonicznym stroju 6-strunowej średniowiecznej harfy (G-a-c-d-f-g).

Pierwszy utwór (*Forsahhistu unholdun*), pochodząca z IX wieku formuła wyrzeczenia się szatana, poprzedzona jest improwizacją na flecie opartą na motywach melodycznych z pieśni *Dromte mig en drom i nat* zapisanej w XV wieku, ale zapewne znacznie starszej. Tekst *Gang uz, nesso* (IX wiek) to przykład przenikania się chrześcijańskiej pobożności z elementami niezbyt ortodoksyjnymi. Modlitwa *Pater noster* przeplatana jest tu zaklęciami przeciwko ukąszeniom insektów (?). Czysto pogański charakter mają z kolei formuły magiczne zapisane w kodeksie z IX wieku z Merseburga (*Eiris sazun ldisi*). Zapropionowane opracowanie muzyczne zainspirowane zostało skalą fletu kościanego oraz zawołań pasterskich ze Skandynawii (*kulning*). Zaklęcia wspomagające działanie ziół (*Wyrn com snican*) oraz leczenie narośli skórnych (*Wenne, wenne, wen-chichenne*), pochodzące z rękopisów angielskich z XI i XII wieku, napisane zostały wierszem aliteracyjnym typowym dla poezji anglosaksońskiej.

W kolejnej części koncertu zaprezentowane zostaną teksty nawiązujące do motywu Fortuny. Topos ten, wszechobecny w poezji średniowiecznej, pojawia się m.in. w tekście konduktu *O varium Fortune lubricum* zapisanego w słynnym rękopisie *Carmina Burana* (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660), gdzie opatrzone go neumami. Do ich precyzyjnego odczytania służyć mogą pomocą także późniejsze przekazy z równie sławnego florenckiego przekazu paryskiej polifonii szkoły Notre-Dame, oraz z jednego z odpisów

Roman de Fauvel. Najsłynniejszym średniowiecznym tekstem filozoficznym, podejmującym temat niestałości losu, ale zawierającym także rozważania o Opatrzności, wolnej woli, predestynacji i Najwyższym Dobru, było *Consolatio philosophiae* Boecjusza (*O pocieszeniu, jakie daje Filozofia*). Autor, erudyta (autor m.in. niezwykle ważnego dla średniowiecznej teorii muzyki traktatu *De musica*) i polityk pochodzący ze starego rzymskiego rodu Anicjuszów, spisał to dzieło w więzieniu, oczekując na karę śmierci, na którą został skazany za rzekome spiskowanie przeciwko rządowi Ostrogotów w Italii. Utwór jest przykładem tzw. prozimetrii łączącej tekst pisany prozą (dialogi autora z Filozofią) i poezję. Liryczne części traktatu wzbudzały szczególne zainteresowanie średniowiecznych muzyków, o czym świadczą liczne zapisy z notacją neumatyczną (Sam Barret odnalazł je w ponad 30 rękopisach). Całe zresztą dzieło cieszyło się w Wiekach Średnich wielką popularnością, czego dowodzą także liczne przekłady (przetłumaczył je m.in. największy angielski poeta Geoffrey Chaucer), z których najstarszym jest anglosaksońskie tłumaczenie dokonane przez samego króla Alfreda Wielkiego. Władca Wessexu poprzedził je prologiem (*Tha waes ricra sum on Rome-byrig*), do którego wykonania muzycy zespołu Sequentia wykorzystali melodię zapisaną z jednej z boecjańskich pieśni. Popularność poematów Boecjusza w kręgach szkolnych można łączyć z bogactwem metrów, które uczony Rzymianin wprowadził do swojego dzieła. Otwierający całe dzieło wiersz *Carmina qui quondam* (ks. I, pieśń I) ułożony jest w dystychu elegijnym, *Cum Phoebi radiis* (ks. I, pieśń 6) wykorzystuje glikoneję, zaś *Nubibus atris* (ks. I, pieśń 7) metrum adonijskie.

Motywy przewodnim trzeciej części koncertu są dzieje antycznych władczyń-samobójczyń. *Nunc est bibendum* to sławna oda Horacego wzywająca do radości po zwycięstwie Oktawiana nad Markiem Antoniuszem oraz Kleopatram pod Akcjum, przywołująca okoliczności śmierci egipskiej królowej. Do wykonania utworu wykorzystano melodię zapisaną w średniowieczu do innego wiersza Horacego, utrzymanego podobnie jak *Nunc est bibendum* w ulubionym przez poetę metrum alcejskim.

Jedną z najbardziej oryginalnych form poetyckich średniowiecza jest (*nomen omen*) sekwencja – pierwotnie gigantyczny melizmat dołączany do mszalnego alleluja, złożony ze zmieniających się odcinków melodycznych, zwykle powtarzanych (a bb cc dd etc.), do którego z czasem zaczęto, na zasadzie tropowania, dopisywać teksty słowne, które dały początek samodzielnemu utworowi muzyczno-literackiemu o charakterystycznym – wyżej podanym – przebiegu. Sekwencje znalazły miejsce przede wszystkim w mszalnej liturgii, ale w podobnej formie komponowano także utwory o tematyce świeckiej (niemieckie *leich*, francuskie *lais*). Instrumentalna wersja sekwencji *Vaga* (melizmaty-sekwencje miały swoje „tutęły”) stanowi swoiste interludium do poematu *O decus Lybye*, również przyjmującej formę sekwencyjną. Jest to zachowany w zbiorze *Carmina Burana* lament Dydony, inspirowany wergiliuszową *Eneidą*. Utwór jest przykładem nowej, rymowanej poezji rytmicznej, ale jego pierwsza strofa – jakby w hołdzie pierwowzorowi antycznemu – napisana jest heksametrami. Kolejna sekwencja, wykonana w wersji instrumentalnej (*Stans a longe*), do której teksty pisał m.in. sławny

benedyktyn z St. Gallen, Notker Jakała, poprzedza w programie koncertu jeszcze jeden przykład muzycznego opracowania poematów Boecjusza: *Felix qui potuit* (zapisanego w zbiorze tzw. *Cambridge songs*) z III księgi *De consolacione* (pieśń 12), kolejną odę Horacego (*O fons Bandusiae*) oraz zrekonstruowany w oparciu o średniowieczne umuzyycznienia Horacego fragment *Metamorfoz* Owidiusza (*Collis erat collemque*), przywołujący dzieje Orfeusza.

Ostatnia część koncertu poświęcona jest kompozycjom poświęconym Herkulesowi – symbolowi heroizmu i siły, ale i upadku, spowodowanego w tym przypadku namiętnością do kobiety. Sławne prace herosa opisano heksametrem w *Carmina Burana* (*Prima Cleonei tolerata*), jedenastozgłoskowym safickim uwiecznił je wcześniej Boecjusz (*Bella bis quinis*, ks. III, pieśń 7), a w niemal epicki sposób jego klęskę, ku przestrodze średniowiecznych uczonych, ujął w formę sekwencji z refrenem francuski poeta średniowieczny (być może był to Piotr z Blois). Utwór zapisano (bez muzyki) w antologii *Carmina Burana*, a zespół Sequentia zrekonstruował jego melodię na podstawie przekazu z rękopisu Cambridge, University Library MS Ff.I.17(I).

Jakub Kubieniec



BENJAMIN BAGBY

Wokalista, harfista i badacz. Na przestrzeni dekad stał się jedną z czołowych postaci wykonawstwa muzyki średniowiecza, którą zachwycił się w młodym wieku. Studiował w Oberlin College and Conservatory (USA) oraz w Schola Cantorum Basiliensis (Szwajcaria). W 1977 roku, z nieżyjącą już Barbarą Thornton, założył ansambl Sequentia. Od tego czasu poświęcił się niemal całkowicie pracy badawczej, wykonawstwu oraz nagraniom zespołu. Razem z nim koncertował w Europie, Afryce, obu Amerykach, Azji, Australii i na Bliskim Wschodzie. W swej dyskografii posiada nagrania CD i DVD dla czołowych wytwórni muzycznych; znaczna część z nich została wyróżniona pochlebnymi recenzjami i prestiżowymi nagrodami, m.in. „Diapason d’Or”, nominacją „Grammy”, „Disque d’Or”, „Edison Award”. Poza ansamblem artysta skupia się również na wykonaniu solowym, którego repertuar opiera się na poezji anglosaskiej i germańskiej. Jego interpretacja poematu *Beowulf* została szeroko doceniona przez krytykę i wydana na DVD w 2007 roku. U podstaw każdego nagrania pod kierownictwem Bagby’ego leży teoretyczne rozeznanie idące w zgodzie z praktyką wykonawczą. Muzyk poświęca uwagę każdemu szczegółowi, kładąc nacisk

na pracę ze źródłem oraz zgłębienie warstwy słownej utworów. W przygotowaniu jego wykonań uczestniczą filolodzy i muzykolodzy. Jest laureatem szeregu nagród i wyróżnień. W 2010 roku odebrał nagrodę towarzystwa Early Music America „Howard Mayer Brown” za całokształt pracy twórczej, a w 2017 został nagrodzony „Artist of the Year Award” przyznaną przez REMA / European Early Music Network. Jest autorem kilkudziesięciu książek programowych festiwalu i serii koncertowych oraz bookletów do wydawnictw płytowych. Jego artykuły publikowały czasopisma poświęcone muzyce dawnej, jak „Early Music”, „Performer’s Guide to Medieval Music”, „Performing Medieval Narrative”. Prowadził kursy mistrzowskie w czołowych instytucjach badających muzykę dawną w Europie i USA. Wykładał m.in. w Schola Cantorum Basiliensis, Autunno Musicale, Harvard University, Stanford University, Amherst Early Music, Wellesley College, University of Texas, University of Michigan, Northwestern University, New England Conservatory of Music, Sarah Lawrence College, St. John’s College, Duke University, w Fondation Royaumont. Od 2005 roku na paryskiej Sorbonie naucza praktyki wykonawczej muzyki średniowiecza.



SEQUENTIA

Jeden z najbardziej poważanych zespołów wykonujących muzykę średniowiecza. Międzynarodowa grupa śpiewaków i instrumentalistów sięgająca do twórczości powstałej przed XIII stuleciem. Sequentię charakteryzuje autentyzm wykonawczy, wirtuozeria, ale i emocjonalna bliskość, którą emanują ich interpretacje. Pod kierownictwem Benjamina Bagby'ego zespół zyskał światowy rozgłos, wykonując swój repertuar podczas międzynarodowych tournée. Założona przez Bagby'ego i Barbarę Thornton grupa na przestrzeni lat zaprezentowała swe wykonania w Europie, Afryce, obu Amerykach, Azji, Australii oraz na Bliskim Wschodzie. Stworzyła ponad 70 programów koncertowych obejmujących całe spektrum muzyki wieków średnich. Dyskografię zespołu stanowi kilkadziesiąt uznanych przez krytykę albumów wydanych przez Deutsche Harmonia Mundi, Raumklang, Marc Aurel Edition. Wiele z nich zdobyło prestiżowe wyróżnienia i nagrody, m.in. „Disque d'Or”, „Diapason d'Or”, „Edision Award”,

„Preis der Deutschen Schallplattenkritik”; ich płyta *Canticles of Ecstasy* sprzedała się w nakładzie 500 tys. egzemplarzy i została nominowana do nagrody „Grammy”. Ostatnie dokonania fonograficzne zespołu skupiają się na rekonstrukcji muzyki opartej na zaginionych przekazach średniowiecznych, w szczególności germańskich pieśni z IX i X wieku (*Fragments for the End of Time*), regionu Islandii (*The Rheingold Curse*), najstarszych pieśni europejskich (*Lost Songs of a Rhineland Harper*) oraz chorału (*Chant Wars*). Ponadto grupa dokonała nagrania dzieł wszystkich Hildegardy z Bingen pt. *Celestial Hierarchy*. Album wydany nakładem Deutsche Harmonia Mundi wyróżniony został „Diapason d'Or”, a po kilku latach wznowiony w specjalnej, wielopłytywowej edycji. Nagrania grupy wykorzystywane były także w wielu filmowych ścieżkach dźwiękowych i produkcjach telewizyjnych. Członkowie zespołu to nie tylko wybitni artyści, ale również specjaliści w dziedzinie historycznej praktyki wykonawczej, którzy inspirują kolejne pokolenia młodych wykonawców muzyki dawnej.



Forsahhistu unholdun?

Forsahhistu unholdun?
Ih fursahhu.

Forsahhistu unholdun uerc
undi uuillon?
Ih fursahhu.

Forsahhistu allem them bluostum
indi den gelton indi den gotum,
thie im heidene man zi bluostum
indi zi geldom enti zi gotum
habent?
Ih fursahhu.

Forsahhistu diable?
Ih fursahhu diable.

End forsahhistu allum
diabolgelde?
End ih fursahhu allum
diabolgelde.

End forsahhistu allum diaboles
uercum indi uuordum?

Wyrzekasz się diabła?

Wyrzekasz się diabła?
Wyrzekam się.

Wyrzekasz się dzieła
i woli diabła?
Wyrzekam się.

Wyrzekasz się wszelkich darów
ofiarnych, ofiar i bóstw, które
u pogan czczone są
jako dary ofiarne,
ofiary i bóstwa?
Wyrzekam się.

Wyrzekasz się diabła?
Wyrzekam się diabła.

I czy wyrzekasz się wszelkiej
służby diabłu?
I wyrzekam się wszelkiej służby
diabłu.

I czy wyrzekasz się wszystkich dzieł
i słów diabła?

End ih fursahhu allum diaboles
uercum indi uuordum.

End forsahhistu Thunaer inti
UUoden indi Saxnote indi allum
them unholdum, the hira genotas
sint?

End ih fursahhu Thunaer inti
UUoden indi Saxnote indi allum
them unholdum, the hira genotas
sint.

I wyrzekam się wszelkich dzieł
i słów diabła.

I czy wyrzekasz się Tora,
Odyna i Saxnota i wszystkich
demonów, które są ich
towarzyszami?

I wyrzekam się Tora, Odyna
i Saxnota i wszystkich demonów,
które są ich towarzyszami.

Tłum. Łukasz Barański

**Gang uz, nesso, mid niun
nessinchilinin**

Gang uz, nesso, mid niun
nessinchilinin,
[Fat unseer, thu pist in himile...]
uz fonna marge in deo adra,
vonna den adrun in daz fleisk,
fonna demu fleiske in daz fel,
fona demo velle in diz tullu.
Gang uz, nesso, mid niun
nessinchilinin,
Gang uz, nesso, mid niun
nessinchilinin.

**Wypełnij robaku z dziewięcioma
innymi robakami**

Wypełnij robaku z dziewięcioma
innymi robakami,
[Ojcie nasz, który jesteś w niebie...]
ze szpiku do żył,
z żył do ciała,
z ciała do skóry,
ze skóry do podeszwy.
Wypełnij robaku z dziewięcioma
innymi robakami,
wypełnij robaku z dziewięcioma
innymi robakami.

Tłum. Łukasz Barański

**Eiris sazun Idisi,
sazun hera duoder**

Eiris sazun Idisi, sazun hera duoder.
Suma hapt heptidun,
suma heri lezidun,
suma clubodun
umbi cuoniouuidi:
insprinc haptbandum,
invar vigandum.

Phol ende Uuodan uuorum zi holza.
Du uuart demo Balderes volon
sin uuoż birenkit.
Thu biguol en Sinthgunt,
Sunna era svister;
thu biguol en Friia,
Volla era svister;
thu biguol en Uuodan,
so he uuola conda:
sose berenki, sose bluotrenki,
sosa lidirenki:
ben zi bena, bluot zi bluoda,
lid zi geliden,
sose gelimida sin.

**Pewnego razu usiadły kobiety,
usiadły tu i tam**

Pewnego razu usiadły kobiety,
usiadły tu i tam.
Jedne szyły więzy, drugie
zatrzymały wojsko,
inne zerwały kajdany:
uwolnij się z więzów, wymknij się
wrogowi.

Phol i Wodan wjechali do lasu.
Tam żrebak Baldura zwichnął
sobie nogę.
Wtedy zaczarowała go Sinthgunt
i jej siostra Sunna;
potem zaczarowała go Frija
i jej siostra Volla;
następnie zaczarował go Wodan,
gdyż dobrze wiedział jak:
jeśli kość zwichnięta, jeśli krew
zwichnięta, jeśli kończyna skręcona:
kość do kości, krew do krwi,
kończyna do kończyny,
jakby były sklezione.

Tłum. Łukasz Barański

Wyrm com snican, toslat he man

Wyrm com snican, toslat he man;
ða genam Woden nigon wuldor-tanas,
sloh ða þa naeddran, þaet heo on nigon tofleah.

Paer geaendade aeppe and attor,
þaet heo naefre ne wolde on hus bugon.
Fille and finule, fela-mihtigu twa,
þa wyrte gesceop witig Drihten,
halig and heofonum, þa he hongode;
sette and saende on siofon worulde
earnum and eadigum eallum to bote.

Stond heo wið waerce, stunað heo wið attre, seo
maeg wið ðrie and wið ðritig,
wið feondes hond and wið faer-bregde,
wið malscrunge manra wihta.

Nu magon þas nigon wyrta
wið nigon wuldor-geflogenum,
wið nigon attrum and wið nygon onflygnum,
wið ðy readon attre, wið ðy runlan attre,
wið ðy hwitan attre, wið ðy wedenan attre,
wið ðy geolwan attre, wið ðy grenan attre,
wið ðy wonnan attre, wið ðy wedenan attre,

Wąz przypelznął i rozerwał człowieka na pół

Wąz przypelznął i rozerwał człowieka na pół;
wówczas wziął Wodan dziewięć magicznych gałęzi,
uderzył nimi żmiję, która rozpadła się na dziewięć części.

Tam jabłko zatrzymało truciznę,
tak, że wąz już nigdy więcej nie chciał wejść do domu.
Trybula i fenkuł, dwa bardzo potężne,
te zioła stworzył mądry Pan,
święty w niebie, gdy wisiał;
posadził i wysłał do siedmiu światów
biednym i bogatym, wszystkim ku pomocy.

Uśmierza ból i zwalcza też truciznę, ma moc przeciwko trzem
i przeciwko trzydziestu,
przeciwko dłoniom wroga, przeciwko niegodziwym machinacjom
i przeciwko czarom wszelkich istot.

Teraz te dziewięć ziół ma moc przeciw dziewięciu złym duchom
i przeciw dziewięciu truciznom oraz dziewięciu latającym truciznom,
przeciw czerwonej truciznie, przeciw cuchnącej truciznie,
przeciw białej truciznie, przeciw purpurowej truciznie,
przeciw żółtej truciznie, przeciw zielonej truciznie,
przeciw czarnej truciznie, przeciw niebieskiej truciznie,
przeciw brązowej truciznie, przeciw purpurowej truciznie,

wið ðy brunan attre, wið ðy basewan attre,
 wið wyrn-geblaed, wið waeter-geblaed,
 wið þorn-geblaed, wið þystel-geblaed,
 wið ys-geblaed, wið attor-geblaed,
 gif aenig attor cume eastan fleogan
 oððe aenig norðan cume
 oððe aenig westan ofer wer-ðeode.

Crist stod ofer adle aengan cundes.
 Ic ana wat ea rinnende
 þaer þa nygon naedran nean behealdap;
 moton ealle weoda nu wyrstum aspringan,
 saes toslupan, eal sealt waeter.

przeciw węzowym liściom, przeciw wodnym liściom,
 przeciw liściom ciernistym, przeciw liściom ostu,
 przeciw liściom lodu, przeciw liściom truczny,
 jeśli jakakolwiek truczna
 ze wschodu przyleci
 lub jakakolwiek z północy przyjdzie,
 albo jakakolwiek z Zachodu – na ludzi.

Chystus jest ponad wszelką chorobą.
 Tylko ja znam płynący strumień,
 który dziewięć żmij pilnie strzeże;
 niech wszystkie zioła wyrastają teraz z korzeni,
 jeziora się otworzą, cała słona woda.

Tłum. Łukasz Barański

Wenne, wenne, wen-chichenne

Wenne, wenne, wen-chichenne!
Her scealt þu timbrien, ne nenne tun
habben, ac þu scealt north eonen to
þam nihgan berhge, þer þu havestm
ermig, enne broper. He þe sceal legge
leaf at heafde.

Wenne, wenne, wen-chichenne!
Under fot wolves, under veper earnes,
under earnes clea, a þu geweornie.

Wenne, wenne, wen-chichenne!
Clinge þu alswa col on heorþe,
scing þu alswa scerne awage,
and weorne alswa weter on anbre.

Wenne, wenne, wen-chichenne!
Swa litel þu gewurþe alswa linset-corn
and micli lesse alswa anes hand-
wurmes hupe-ban,
and alswa litel þu gewurþe þet þu
nawiht gewurþe.

Wenne, wenne, wen-chichenne!

O cysto, brodawko, mały guzku

O cysto, brodawko, mały guzku!
Nie wolno ci tu budować domu,
brodawko, idź na północ, do najbliższego
wzgórza, gdzie ty, nędzniku,
masz brata. On położy
liść na twojej głowie.

O cysto, brodawko, mały guzku!
Pod stopami wilka, pod piórami orła,
pod pazurem orła zawsze będziesz znikać.

O cysto, brodawko, mały guzku!
Spal się jak węgiel na palenisku,
skurcz się jak plama na ścianie,
wyschnij jak woda w garncu.

O cysto, brodawko, mały guzku!
Obyś się stała mała jak ziarno
siemienia lnianego
i dużo mniejsza niż kość biodrowa
małego robaka, i staniesz się tak mała,
że będziesz niczym.

O cysto, brodawko, mały guzku!

O varium Fortune lubricum

O varium Fortune lubricum,
dans dubium tribunal iudicum,
non modicum parans huic
premium,
quem colere tua vult gratia
et petere rote sublimia;
dans dubia tandem prepostere
de stercore pauperem erigens,
de rethore consulem eligens.

Subsidio Fortune labilis
in prelio Troia tunc nobilis,
nunc flebilis ruit incendio.

Quis sanguinis Romani gratiam,
quis nominis Greci facundiam,
quis gloriam fregit Kartaginis?

O zwodniczy powabie Fortuny

O zwodniczy powabie Fortuny,
trybunałe sędziowski wydający
niepewne wyroki.
Ty niemałą gotujesz nagrodę
dla tego, którego zechcesz
obdarzyć łaskawością
i dopuszczasz na wierzchołek
twojego koła.
Przewrotnie jednak działasz
dając wątpliwe dary,
gdy z gnoju podnosisz biedaka,
a gadułę wybierasz na konsula.

Za sprawą Fortuny,
która jest niestała podczas
wojen, niegdyś wspaniała Troja,
budzi dziś żalność strawiona
ogniem.

Kto uniżył sławę Rzymskiego
pochodzenia,
kto uciszył wymowność Greków,
kto zniszczył chwałę Kartaginy?

Tłum. Łukasz Barański

Sors lubrica, que dedit, abstulit;
hec unica que fovit, perculit.

Quid Dario regnasse profuit?
Pompeio quid Roma tribuit?
Succubuit uterque gladio.

Eligere media tutius,
quam petere rote sublimius,
et gravius a summo ruere.
Omnis qui se exaltat hodie
humiliabitur cras misere.

Los niestały, co dał, zabrał,
to co niańczył, odepchnął.

Cóż przyszło Dariuszowi
z jego królowania?
Cóż dał Rzym Pompejuszowi?
Obaj zginęli od miecza.

Lepiej wybierać drogę pośrednią,
niż uśiłować dostać się na szczyt
koła, by potem upaść nisko
z wysokości.
Každy, kto się dziś wywyższa,
jutro żałośnie będzie poniżony.

Tłum. Jakub Kubieniec

Tha waes ricra sum on Rome-byrig

Đa waes ricra sum on Rome-byrig
ahafen here-toga, hlaforde leof
penden cyne-stole Creacas wioldon.
Paet waes rihtwis rinc.

Naes mid Rom-warum sinc-geofa
sella siððan longe. He waes weorulde
wis, weorð-mynða georn beorn boca
gleaw; Boetius se haele hatte se þona
hlisan gebah.

Waes him on gemynde maela
gehwilce yfel and edwit paet him
el-ðeodge kyningas cyðdon; waes
on Creacas hold, gemunde þaraara
and eald-rihta þe his eldran mid him
ahton longe, lufan and lissa.

Angan þa listum ymbe ðencean
þeardflice hu he þider meahte
Creacas oncerran, laet se casere eft
anwald ofer hi agan moste.

W owym czasie żył przywódca w Rzymie

W owym czasie żył przywódca
w Rzymie, szlachetnie urodzony konsul,
ceniony przez swego pana, poczynając
od dni, gdy na tronie zasiadali Grecy.
Był on sprawiedliwym człowiekiem.

Od dawna nie było nikogo szlachetniej-
szego wśród Rzymian. Mędrzec w tym
świecie pragnący honoru, wielki uczony,
który zwał się Boecjusz, a jego imię
okryło się chwałą.

Stale dręczyła go myśl o zniewagach
i pogardzie, jaką okazywali Rzymianom
ich germańscy królowie. Był on wobec
Greków niezmiennie lojalny, pamiętając
o poszanowaniu przez nich dawnych
praw i łaskowości, którą u nich cieszyli
się jego poprzednicy.

Wtedy to zaczął rozważnie planować,
jak mógłby Greków sprowadzić
z powrotem, aby ich władca wielce im
życzliwy ponownie swą władzę mógł
nad nimi sprawować.

Sande aerend-gewrit eald-hlafordum
degelice, and hi for drihtne baed
ealdum treowum ðaet gi aeft to him
comen on þa ceastre, lete Creaca witan
raedan Rom-warum, rihtes wyrðe lete
þone leodscipe.

Ða þa lare ongeat Ðeodric Amuling
and þone þegn oferfeng, heht faestlice
folc-gesiðas healdon þone here-rinc.
Waes him hreoh sefa ege from ðam
eorle. He hine inne heht on carceres
cluster belucan.

Þa waes modsefa miclum gedrefed
Boetius. Breac longe aer wlecea under
wolcnum; he þy wys meahte þolian
þa þrage þa hio swa pearl becom.

Waes þa ormod earl, are ne wende,
ne on þam faestene frofre gemunde,
ac he neowol astreaht niðer ofdune
feol on ða flore, fela worda spraec,
forðoht ðearle. Ne wende thanan
aefre cuman of thaem clammum.
Cleopode to drihtne geomram
stemne, gyddode thus:

Wysłał tedy list w sekrecie do swych byłych
władców, namawiając ich by wrócili do
Rzymu, do swych lojalnych poddanych,
przekonując, że Grecy powinni ponownie
rządzić Rzymianami, szanując przy tym ich
pradawne prawa.

Król Theodoryk z rodu Amalów, kiedy
o liście tym się dowiedział, rozkazał swym
sługom ścigać i pojmać tego bohatera.
Serce króla strach bowiem napęlił,
a myśli trwoga. W głęboklim go tedy lochu
zamknąć im nakazał.

Popadł wówczas Boecjusz w głębokie
przygnębienie. Tak długo cieszył się
dostatkiem i wolnością, że trudno mu było
znieść tę surową niewolę.

W głębokim smutku, z nikąd nie mogąc
oczekiwać litości, nie mógł też liczyć
na pociechę w celi. Upadł wówczas na
podłogę twarzą w dół i wypowiedział słowa
rozpaczy, wiedząc, że nigdy już nie zdejmie
kajdanów. Zawołał wtedy do Pana smutnym
głosem i tak zaśpiewał:

Tłum. Łukasz Barański

Carmina qui quondam studio florente peregi

Carmina qui quondam studio
florente peregi,
flebilis heu maestos cogor
inire modos.

Ecce mihi lacerae dictant
scribenda Camenae et veris
elegi fletibus ora rigant.

Gloria felicitis olim viridisque
iuventae
solantur maesti nunc mea
fata senis.

Venit enim properata malis
inopina senectus
et dolor aetatem iussit
innesse suam.

Dum levibus male fida bonis
fortuna faveret,
paene caput tristis merserat
hora meum:

Ja, którym przed tym pisał Wiersz pilnując Księgi

Ja, którym przed tym pisał
Wiersz pilnując Księgi,
Muszę się na płacz zbierać
i frasunek tęgi.

Ot co mam pisać szepcą
strapione kameny,
A wiersz smutny poddają pod
płaczliwe treny.

Tych ci tylko samych strach
żaden nie mógł pożyć,
Że w jedną ze mną drogę
musiały się włożyć.

Co przed tym sławą było
szczęśliwej młodości,
To jest teraz pociechą
strapionej starości.

Gdyż przyszła nagle starość
nędzą przyspieszona,
Łatom zaś przyjąć kazała boleść
uprzykrzona.

nunc quia fallacem mutavit
nubila vultum,
protrahit ingratas impia vita
moras.

Quid me felicem totiens
iactastis, amici?
Qui cecidit, stabili non erat ille
gradu.

Nie wcześniej włos na głowie
siwy mi się ściele,
A skóra pomarszczona drży
w niemocnym ciele.

Szczęśliwa śmierć tych ludzi,
która i w młodości
Nie spieszysz, i przychodzi gdy
chcą w troskliwości.

Tłum. Jan Alan Bardziński, Toruń 1694

Cum Phoebi radiis grave

Cum Phoebi radiis grave
Cancrī sidus inaestuāt,
tum qui largā negantibus
sulcis semina credit,

Kiedy zapalą słoneczne promienie

Kiedy zapalą słoneczne promienie
Wstecznego Raka, wśród lata cienie,
Wtedy, kto w suche skiby zboże wsieje,
A płonna rola nie wróci nadzieje,

elusū Cereris fide
quernas pergat ad arbores.

Numquam purpureum nemus
lecturus violas petas
cum saevis Aquilonibus
stridens campus inhorruit;

nec quaeras avida manu
vernos stringere palmites
uvis si libeat frui;

autumno potius sua
Bacchus munera contulit.

Signa tempora propriis
aptans officiis deus
nec quas ipse coevertit
misceri patitur vices.

Sic quod praecipiti via
certum deserit ordinem
laetos non habet exitus

Zbyszy nieszczęśliwej, kłosa obfitego
Tnie rwać do lasu, żołądź dębowego.

Ktokolwiek fiołki pragnie wonne zbierać
Nigdy do sadu nie racz się wybierać
W ten czas, gdy straszne wiejąc Aquilony,
Przykre na ziemię sprowadzają szrony.

Na wiosnę nigdy ręka twoja chciwa,
Niechaj gałązek winnych niezarywa.
Lecz jeśli zażyć chcesz winnego grona,

Jesienna bardziej temu służy strona,
W ten czas swe dary Bacchus dawać raczy,

Tak Bóg zwyczajnie roczne części znaczy,
Iż własne nadał czasom powinności,
I nie da temu podlegać zmienności,
Co ufundował raz wiecznym dekretem.

A co zaś na łeb waląc się z impetem.
Z kluby i rządu wypada dobrego,
To nie ma końca nigdy wesołego.

Tłum. Jan Alan Bardziński, Toruń 1694

Nubibus atris

Nubibus atris
condita nullum
fundere possunt
sidera lumen.

Si mare volvens
turbidus Auster
misceat aestum,
vitrea dudum
parque serenis

unda diebus
mox resoluta
sordida caeno
visibus obstat,

quique vagatur
montibus altis
defluus amnis
saepe resistit
rupe soluti
obice saxi.

W ciemnym obłoku

W ciemnym obłoku,
Nigdy widoku
Gdy się utają
Gwiazdy nie dają.

Gdy zaś burzący
Auster wiejący,
Morze zaburzy,
I dżdżem zachmurzy.
Przezroczne wody,
Równej urody.

Z dniową jasnością,
Prędką zmiennością,
Tracą ją i te,
Szargą okryte.

I rzeka, której
Ściek z wielkiej góry,
Na ziemię płynie,
Stanie w dolinie,
Jak twarda skała,
Bieg jej zabrała.

Tu quoque si vis
lumine claro
cernere verum,
tramite recto
carpere callem,

gaudia pelle,
pelle timorem
spemque fugato
nec dolor adsit.

Nubila mens est
vinctaque frenis,
haec ubi regnant.

I ty, co prawdy
Chcesz jasnym zawdy
Okiem dozierać,
Drogi obierać,
W oczach bezpiecznie,

Rzuć strachy wieczne,
Pokiń radości,
Porzuć ufności
Nie dbaj na rany.

Rozum zmieszany
W okowach chodzi
Gdzie ta rej wodzi.

Tłum. Jan Alan Bardziński, Toruń 1694

Nunc est bibendum

Nunc est bibendum,
nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales.

antehac nefas depromere
Cecubum
cellis avitis, dum Capitolio
regina dementis ruinas
funus et imperio parabat

contaminato cum grege turpium
morbo virorum, quidlibet
impotens
sperare fortunaque dulci
ebria, sed minuit furorem

vix una sospes navis ab ignibus,
mentemque lymphatam
Mareotico
redegit in veros timores
Cesar ab Italia volentem

Teraz więc podpić, teraz nogą darską

Teraz więc podpić,
teraz nogą darską
Uderzyć w ziemię, a przy pięknej chwili
Teraz to bogom sprawić Saliarską
Przystało uczcie, towarzysze mili!

Nie można było dobywać z piwnic
Przedtym Cekubum,
gdy jęcza zuchwała
Zgubić to państwo, a Rzymską stolicę
Pogrześć w ruinie próżno zamyślała.

Gdy sprośny mężów motłoch
z sobą chutnie
Wywiódłszy na plac kobieta szalona,
Chciała wszystkiego dokazać okrutnie,
Pomyślnym nazbyt szczęściem
opojona.

Lecz onej śmiałość uśmierzył zapędną,
Mało nie wszystkie spaliwszy okręty,
A myśl w zawrotnym zapale
bezwzględna
Przeszył przestrachem Cezar nieujęty.

remis adurgens, accipiter velut
mollis columbas aut leporem citus
venator in campis nivalis
Hemonie, dare ut catenis

fatale monstrum; que generosius
perire querens nec muliebriter
expavit ensem nec latentis
classe cita reparavit oras;

ausa et iacentem visere regiam
vultu sereno, fortis et asperas
tractare serpentis, ut atrum
corpore combiberet venenum,

deliberata morte ferocior,
sevis Liburnis scilicet invidens
privata deduci superbo
non humilis mulier triumpho.

Za wylęknioną, tuż tuż ścigającym
Gonił ją wiosłem: jak więc jastrzęb groźny
Za płochym ptakiem, albo za zającem
Łowiec po Nizie upędza się mroźnej,

Jużby w kajdanach Rzym nasz obaczyła
Ta to poczwara: lecz ona wspanialej
Po męsku mieczem zginąć umyśliła,
Niż w pośmiewisku postępować dalej.

A na swą hańbę i państwo zgneźbione
Z twarzą wesołą poglądając śmiało,
Wzięła do ręki węże nastroszone,
By jad śmiertelny w jej puściły ciało.

W sroższej wołała życie skończyć zgubie,
Niż w Rzymskich nawach
prywatnie do miasta
Przy tryumfalnej być wiedzioną chlubie
Wyniosłej nader hardości niewiasta.

Tłum. Franciszek Kajetan Koźmian

O decus, o Libye regnum

O decus, o Libye regnum,
Carthaginis urbem!
O lacerandas fratris opes,
o Punica regna!

O duces Phrygios,
o dulces advenas,
quos tanto tempore
dispersos equore
iam hiems septima
iactaverat
ob odium lunonis,
Scyllea rabies,
Cyclopium sanies,
Celeno pessima
Traduxerat
ad solium
Didonis;

Qui me crudelibus
exercent odiis,
arentis Libye
post casum Phrygie
quos regno naufragos

Ach piękności, ach królestwo Libii

Ach piękności, ach królestwo Libii,
miasto Kartagino!
Ach majątku brata skazany na
rozgrabienie, ach punickie władztwa!

Ach władcy frygijscy,
ach mili przybysze,
których tak długo
rozproszonych na morzu
już siódma zima
miotła
przez wrogość Junony.
Wściekłość Scylli,
jad cyklopów,
podła Kelajno
przywiodła
do tronu
Dydony.

Tych, którzy prześladowali mnie
swą srogą nienawiścią,
do pooranej bruzdami Libii
po upadku Frygii,
w królestwie jako rozbitków

exceperam!
me miseram!
quid feci,
que meis emulis,
ignotis populis
et genti barbare,
Sidonios
ac Tyrios
subieci!

Achi dolant!
achi dolant!
iam volant
carbasa!
iam nulla spes Didonis!
ve Tyriis colonis!
plangite, Sidonii,
quod in ore gladii
deperii
per amorem Phrygii
predonis!

Eneas, hospes Phrygius,
Iarbas, hostis Tyrius,
multo me temptant crimine,
sed vario discrimine.

przyjęłam!
Ach ja nieszczęsna!
Cóżem uczniła!
Moim wrogom,
nieznanym ludom
i barbarzyńcom
Sydończyków
i Tyryjczyków
poddalam.

O ma boleści!
O ma boleści!
Już napięte
żagle!
Nie ma już żadnej nadziei dla Dydony!
Biada tyryjskim osadnikom!
Płaczcie, Sydończycy,
bo ostrzem miecza przebita
zginęłam
z miłości do frygijskiego
łupieżcy!

Eneas, przybysz z Frygii,
Iarbas, wróg tyryjski
kuszają mnie do występku,
ale z różnym skutkiem

nam sitientis Libye
regina spreta linquitur,
et thalamos Lavinie
Troianus hospes sequitur!
quid agam misera?
Dido regnat altera!
hai, vixi nimium!
mors agat cetera!

Deserta siti regio
me gravi cingit prelio,
fratris me terret feritas
et Numadum crudelitas.
insultant hoc proverbio:
„Dido se fecit Helenam:
regina nostra gremio
Troianum fovit advenam!”
gravis conditio,
furiosa ratio,
si mala perferam
pro beneficio!

Anna, vides, que sit fides
deceptoris perfidi?
fraude ficta
me relictā

bowiem wysuszonej Libii
wzgardzona królowa jest porzucona
i małżeństwa z Lawinią
gość z Troji szuka!
Coż poczną nieszczęsna?
Inna króluje Dydona!
Ach, za długo żyłam
niech śmierć dopełni reszty.

Królestwo suszą spustoszone
osacza mnie w groźnej walce.
Dzikość brata mnie przeraża
i okrucieństwo Numidyjczyków.
Drwią ze mnie mówiąc:
„Heleną Dydo stała się,
królowa nosza na łonie
pieściła z Troi przybysza!”
ciężkie utrapienie
rozum szaleje,
gdy zło odbieram
za wyrządzone dobro!

Czy widzisz Anno, jaka jest wierność
wiarołomnego oszusta?
Wymyśliwszy podstęp
porzuca mnie

regna fugit Punica!
nil sorori
nisi mori,
soror, restat, unica.

Felix, qui potuit boni

Felix, qui potuit boni
fontem visere lucidum,
felix, qui potuit gravis
terrae solvere vincula.

Quondam funera coniugis
vates Threicius gemens
postquam flebilibus modis
silvas currere mobiles,
amnes stare coegerat,

iunxitque intrepidum latus
saevis cerva leonibus
nec visum timuit lepus
iam cantu placidum canem,

cum flagrantior intima
fervor pectoris ureret

i ucieka z ziemi punickiej!
Nic innego Twojej siostrze,
jak umrzeć, siostrzo,
nie pozostaje.

Szczęśny, dobra kto prawego

Szczęśny, dobra kto prawego
Zrzodła dobiec mógł jasnego
Szczęśny, kto mógł zrzucić z głowy
Ziemskie pęta i okowy.

Niegdy płacząc zmarłej żony
W Trakach lutnista uczony,
Skoro w taniec wywiódł łąsy,
Smutnym rythem i w też czasy
Bystre rzeki zatamował,

Gdy jelenie posworował
Choć lękliwe, z lwymi srogami,
Śmiało zając z psy zjadł mi
Przy muzyce stał takowej;

Gdyż gorętszy ogień nowy.
Miłości się w serce wkraść,

nec, qui cuncta subegerant,
mulcerent dominum modi,

immites superos querens
infernās adiit domos.

Illic blanda sonantibus
chordis carmina temperans
quicquid praecipuis deae
matris fontibus hauserat,
quod luctus dabat impotens,

quod luctum geminans amor
deflet Taenara commovens
et dulci veniam prece
umbrarum dominos rogat.

Stupet tergeminus novo
captus carmine ianitor,
que sontes agitant metu,
ultrices scelerum deae,
iam maeste lacrimis madent.

Non Ixionium caput
velox precipitat rota,
et longa site perditus
spernit flumina Tantalus.

I, by koncent, co wszem władał
Jego weselił samego,

Szedł do lochu podziemnego,
Do Bogów niemiłościwych,

Tam ruszywszy stron misternych,
Wdzięczne rythmy im wygrywał,
Których Parnas mu dodawał
I z wesołym Helikonem
Więc żał smutnym zacnie tonem,

Powtarza płaczu zwiłości
Wzrusza piekielne skrytości.
A gdy wdzięczną prośbę wnosi,
I o łaskę Pluta prosi.

Zadumiał się stół trójgłowy,
Usłyszawszy konent nowy,
I które złoczyńców były,
Na łzy się smutne zdobyły.
Złości mścicielki Furię.

Ixiona już nie wije,
Nazad kamień wracający,
I Tantal dawną pragnący
Nie dba o miłe strumyki,

Vultur, dum satur est modis,
non traxit Tityi iecur.

Tandem, 'vincimur', arbiter
umbrarum miserans ait.
'Donamus comitem viro
emptam carmine coniugem;

sed lex dona coerceat,
ne dum Tartara liquerit
fas sit lumina flectere.'

Quis legem det amantibus?
maior lex amor est sibi.

Heu, noctis prope terminos
Orpheus Eurydicen suam
vidit, perdidit, occidit.

Vos haec fabula respicit
quicumque in superum diem
mentem ducere quaeritis;

nam qui Tartareum in specus
victus lumina flexerit,
quidquid praecipuum trahit
perdit dum videt inferos.

I sęp skusiwszy Muzyki
Nie je wątroby Tycego.

Aż Plutona zmiękczonego,
Rzekł duch wierszem zwyciężony,
Nie żałujmy wrócić żony
Na świat kupionej rytмами,

Lecz z temi kondycjami,
Iż póki z piekła nie wyjdzie,
Na nią się patrzeć nie zjizdzie.

Któż włoży na miłość prawa?
Sama bowiem prawo dawa,

Jeszcze, ej, wyszedł z granice
Orfeusz, a już Eurydyce
Pojrzeniem śmierć nową daje.

Was-ci ta bajka wydaje,
Kórzy do światła górnego
Obracacie ducha swego.

Bo kto na piekielne chmury
Obróci swój wzrok ponury
Straci wszystkie obfitości
Na ziemskie patrząc niskości.

Collis erat collemque

Collis erat collemque super planissima campi
 area, quam viridem faciebant graminis herbae:
 umbra loco deerat;
 qua postquam parte resedit
 dis genitus vates
 et fila sonantia movit,
 umbra loco venit: non Chaonis afuit arbor,
 non nemus Heliadum,
 non frondibus aesculus altis,
 nec tiliae molles nec fagus
 et innuba laurus,
 et coryli fragiles
 et fraxinus utilis hastis
 enodisque abies curvataque glandibus ilex
 et platanus genialis acerque coloribus inpar
 amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
 perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
 et bicolor myrtus et baxis caerulea tinus.

Tale nemus vates attraxerat inque ferarum
 concilio, medius turbae, volucrumque sedebat.
 ut satis impulsas temptavit pollice chordas
 et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
 concordare modos ac vocem carmine movit:

Pagórek był

Pagórek był, na którym plac leżał przestronny
 Rozmaitymi zioły i chwasty zielony:
 Cienia jednak żadnego nie miał on, atoli
 Gdy siadł z Bogów zrodzony, śpiewał na tej goli
 I wzruszył wdzięcznych swych stron,
 i cień się wnet znalazł,
 Bo i Chioński przybydź dąb nie zmieszał zaraz
 I zapust, Heliadom zdawna poświęcony,
 I eszkuł, gałęziami ku niebu wzniesiony,
 I miękkie lipy, i buk przymknął się potężny
 Przymknął się za nimi y wawrzyn niezamężny,
 I kruche się leszczyny ukazały z bliska,
 I jasion, nawładniejszy z drzew na oszczepiska
 I bezsęka jodła, i szyszkami garbaty
 Smrok, i jawor w biesiadny chłód zawsze bogaty,
 I rzekobrzegie wierzby, i różnych barw klony,
 I lotynia, i bukszpan ustawnie zielony
 I cienkie tamaryszki, i miert dwufarbisty (...)

Taki las, gdy pisorym do kupy sprowadził
 I wśród zwierza, i ptaków różnych się posadził,
 Jak skoro palcem wzruszył stron, a poczuł one
 Zgadzać się, chociaż głosmi z sobą rozróżnione,
 Tak krzyknął: (...)

Carmine dum suo silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit,
ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis
pectora velleribus tumuli de vertice cernunt
Orphea percussis sociantem carmina nervis.

E quibus una leves iactato crine per auras,
,en, ait, en, hic est nostri contempтор!'
et hastam vatis Apollinei vocalia misit in ora,
quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;

alterius telum lapis est, qui missus in ipso
aere concentu victus vocisque lyraeque est
ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
ante pedes iacuit.

Sed enim temeraria crescunt bella modusque
abiit insanaque regnat Erinys;
cunctaque tela forent cantu mollita,
sed ingens clamor
et infracto Berecynthia tibia cornu
tympanaque et plausus
et Bacchei ululatus

Tak pieśnią, gdy lasy zielone sprowadzał
I zwierz dziki, i kamień za sobą zgromadzał
Tracki Poeta, oto tłumy kup zebranych
Cykońskich niewiast w skóry zwierzące ubranych,
Ujrzawszy z wierzchu góry, a Orpheus smutnie
Śpiewając brząkał w strony wdzięczne swojej lutnie.

Jedna z nich, odrzuciwszy na wiatr swoim włosem,
„Onoż wzgardźca naszej płci” zawołała głosem,
I sama tykę winną, co w ręku nosiła
Zbieżawszy, w śpiewające usta mu wraziła;
Iż jednak liścia, tyka, las na sobie miała
Znak tylko, a żadnej mu rany nie zadała.

Druga porwała kamień, lecz i ten rzucony
Wdzięcznością i głosu, i lutnie zwyciężony,
Jak za jaki występек przepraszając srogi
Nie chcąc go dolatywać, padł przed jego nogi.

Lecz przecie co raz, wojna większa się rodziła
I szalona furyja miarę przechodziła;
Atoli pewnie jego przyjemne śpiewanie
Uśmierzyłoby było wszystko zamieszanie,
Gdyby krzyk i wołanie głośnie, i zgiełk srogi
I surm Berecynytyjskich zadymane rogi,
I dzwonki, i klaskania, i wycia mierzone
Ku czci Bakchowi, z dawnych wieków wymyślone,

obstrepuere sono citharae
 et in illo tempore primum
 irrita dicentem nec quicquam voce moventem
 sacrilegae perimunt, perque os, pro Iuppiter! illud auditum
 saxi intellectumque ferarum
 sensibus in ventos anima exhalata recessit.

Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum,
 te rigidi silices, te carmina saepe secutae
 fleverunt silvae, positis te frondibus arbor
 tonsa comas luxit lacrimis
 quoque flumina dicunt
 increvisse suis obstrusaque carbasa pullo
 naides et dryades passosque habuere capillos.

Membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque
 excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,
 flebile nescio quid queritur lyra flebile lingua murmurat
 exanimis respondent flebile ripae.

Lamque mare invectae flumen popolare relinquunt
 et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi:

Nie zagłuszały lutniej (...)
 Którego pokorne swe ręce wznoszącego,
 A nikogo prośbą swą nie wzruszającego,
 Brzydkie świętokradczynnie tam zamordowały.
 I przez usta te, których kamienie słuchały
 (O Boże) i wszelaka dzicz je rozumiała,
 Na powietrze niewinna dusza wyleciała.

Ciebie żałosne ptastwo, ciebie zwierze leśni,
 Ciebie ostre krzemienie, ciebie często pieśni
 Twych słuchające lasy, Orpheu, płakały;
 Ciebie litując drzewa gałęzi zrzucali
 I złościem współ z siebie, i rzeki snadź były
 łzami własnymi brzegi swoje przepełniły.
 Najady chodząc i Driady w żałobie
 Z utrapienia swe włosy targały na sobie.

Członki na różnych miejscach leżały po ziemi;
 Aleś głowę i lutnię, ty, wodami swemi
 Przyjął Hebre, a dziwna rzecz, gdy w onej dobie
 Szrodkiem rzeki płynęły wodą na dół sobie,
 Płaczliwie się i lutniej strony odzywały
 Płaczliwie im odgłaszał moc i brzeg przyległy.

A gdy z ojczystej rzeki na morze już zbiegły
 I do Metymnejskiego Lezbu dopływały

hic ferus expositum
peregrinis anguis harenis
os petit et sparsos stillanti rore capillos.

Tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem
arcet et in lapidem rictus serpentis apertos
congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus.

Umbra subit terras,
et quae loca viderat ante,
cuncta recognoscit
quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis
hic modo coniunctis
spatiantur passibus ambo
nunc praecedentem sequitur,
nunc praevius anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

A już na obcych piaskach oblegać się zdały
Oto się z wyspy wyrwał wąż srogi okrutnie,
Który drogę zachodząc głowie onej chutnie
I rosą namoczonych włosów polizował,
I pieśniogłosej twarzy szarpać się gotował.

Aż też w tym Phebus przybył i węża onego
Odgromił, i kasać się ją gotującego,
W kamień zamieniwszy gębę jego otworzoną,
Zostawił tak, jak była w ten czas rozdziawioną.

Dusza pod ziemię poszła, gdzie miejsca poznała
Te wszystkie, które będąc tam, pierwszej widziała.
Szukała jednak chodząc i po polach przestronnych
za nagrodę pobożnym duszom naznaczonych,
Eurydyki, jakoż się i należeli sami
I mile obłapili chętnymi rękami
Tam dopiero spólnym się bawiąc przechadzaniem
czasem on za nią chodzi, czasem ona za niem.
Bowiem pewien będąc swej Eurydyki wiecznie
Już się na nią Orpheus obglądał bezpiecznie.

Tłum. Walerian Otwinowski, 1638



Prima Cleonei tolerata

Prima Cleonei tolerata erumna leonis.
Proxima Lerneam ferro et face contudit hydram.

Mox Erymantheum vis tertia perculit aprum.
Eripedis quarto tulit aurea cornua cervi.

Stymphalidas pepulit volucres discrimine quinto.
Threiciam sexto spoliavit Amazona baltheo.

Septima in Augeis stabulis impensa laboris.
Octava expulso numeratur adoria tauro.

In Diomedeis victoria nona quadrigis.
Geryone extincto decimam dat Hiberia palmam.

Undecimo mala Hesperidum districta triumpho.
Cerberus extremi suprema est meta laboris.

W pierwszym z trudów

W pierwszym z trudów zmagał się z lwem kleonajskim
Przy pracy drugiej, ogniem i mieczem lerneńską pobił hydrę.

Wkrótce w próbie trzeciej zabił dzika erymantejskiego
a w czwartej zdobył złote rogi chyżego jelenia.

W piątym zmaganiu przepędził stymfalijskie ptaki
Tracką zaś Amazonkę ograbił z pasa w szóstym.

Siódma praca to trudy przy stajniach Augiasza
Jako ósmy czyn sławny liczą przegnanie byka.

Dziewiąte zwycięstwo odniósł nad czwórką koni Diomedesa
Za dziesiąte – gdy zgładził Geriona – palmę przyznaje mu Hiszpania.

Zerwanie jabłek Hesperyjskich triumfem jedenastym.
Cerbera pojmanie pracą największą i końcem wielkich trudów.

Tłum. Jakub Kubieniec

Bella bis quinis

Bella bis quinis operatus annis
ultor Atrides Phrygiae ruinas
fratris amissos thalamos piavit;

ille dum Graiae dare vela classi
optat et ventos redimit cruore,
exiit patrem miserumque tristis
foederat natae iugulum sacerdos.

Flevit amissos Ithacus sodales,
quos ferus vasto recubans in antro
mersit immani Polyphemus alvo;
sed tamen caeco furibundus ore
gaudium maestis lacrimis rependit.

Herculem duri celebrant labores:
ille Centauros domuit superbos,
abstulit saevo spoliū leoni,
fixit et certis volucres sagittis,
poma cernenti rapuit draconi
aureo laevam gravior metallo,

Dziesięć lat wojnę prowadząc

Dziesięć lat wojnę prowadząc w Azyjej
Mściciel Atrejczyk ruiną Frygiję,
Zemścił się żony Bratu ukradzonej;

Kiedy do greckiej myślał płynąć strony,
Gdy wiatry sobie krwią ludzką kupował,
Wyzuł się z Ojca: a już był zgotował
Po tasak, którym miał rznąć córkę jego.

Plakał Itakus towarzystwa swego,
Którym okrutny mieszkając w jaskini
W swoim Polifem brzuchu pogrzeb czyni,
Lecz padł na pomstę za tak harde dzieła.
Jego ślepotą te łzy nagrodziła.

Trudne Alcyda roboty wślawiły
Ukrócił naród Centaurów nic miły,
On okrutnego Lwa odarł ze skóry,
Ustrzelał jędze przyodziane pióry,
Wydarł i jabłka smoku nieśpiącemu,
Równe w zacności kruścowi złotemu,

Cerberum traxit triplici catena,
victor immitem posuisse fertur
pabulum saevis dominum quadrigis,

Hydra combusto periit veneno,
fronte turpatus Achelous amnis
ora demersit pudibunda ripis,

stravit Antaeum Libycis harenis,
Cacus Evandri satiavit iras
quosque pressurus foret altus orbis
saetiger spumis umeros notavit;

ultimus caelum labor inreflexo
sustulit collo pretiumque rursus
ultimus caelum meruit laboris.

Ite nunc, fortes, ubi celsa magni
ducit exempli via! Cur inertes
terga nudatis? superata tellus
sidera donat.

Wyciągnął z piekła łańcuchem Cerbera
Zjeść Diomeda dał swym koniom wiera,
Które on tuczył gośćmi niewinnymi:

Hydrę ogniami spalił gorącymi,
Utrącił rzece róg Acheolowi,
Dlaczego teraz w brzegach się stanowi,

Rzucił w libijskich piaskach Anteusza,
A dla Ewandra zabił i Kakusza.
I które Niebo wnieść ramiona miały
Srogiego szczęką dzika pokonały.

Ostatnia praca dźwigać był koła
Niebieskie karkiem nieruchomym zgoła
A ta mu niebo robotą zjednał.

Idźcież tą drogą, która pokazała
Moc jego dzielni, czem grzbiet
obnażacie?
Za zwyciężoną ziemię Niebo macie.

Tłum. Jakub Kubieniec

Olim sudor Herculis

Olim sudor Herculis,
monstra late conterens,
pestes orbis auferens,
claris longe titulis
enituit:
Sed tandem defloruit
fama prius celebris,
cecis clausa tenebris,
loles illecebris
Alcide captivato.

Amor fame meritum deflorat
amans tempus perditum
non plorat,
sed temere diffluere
sub Venere laborat.

Hydra dampno capitem
facta locupletior,
omni peste sevir,
reddere sollicitum
non potuit,
quem puella domuit;
lugo cessit Veneris
vir, qui maior superis

Niegdyś Herkulesa trud

Niegdyś Herkulesa trud,
Co potwory wszędy bił
I zło z świata gnał co sił
wielką sławę przyniósł mu
i wszeź i wzdłuż
Tych dokonań jednak wnet
Zwiedła sława wielka wpierw
I odeszła w mroków cień,
Jole przez powaby swe
Alcyda w niewolę śle.

Miłość sławnych zasług moc
niszczy w mig
Kochanek stracony czas ma za nic
Rozumu bez wciąż stara się
Z Wenerą by mu biegly dni.

Hydra, co na zgubę głów
Okrutnie stworzona tak
Straszniejsza od wszystkich plag
Nic nie była straszna mu
Przed nią ni drżał
Pojmać się dziewczynie dał!
W jarzmie Wenus mąż bez sił,
Co największy z wszystkich był,

celum tulit humeris
Atlante fatigato.

Amor fame meritum deflorat...

Caco tristis halitus
et flammorum vomitus,
vel fuga Nesso dupplici
non profuit;
Geryon Hesperius,
ianitorque Stygius,
uterque forma triplici
non terruit,
quem captivum tenuit
risu puella simplici.

Amor fame meritum deflorat...

lugo cessit tenero
sompno qui letifero
horti custodem divitis
implicuit,
frontis Acheloie
cornu dedit Copie,
apro, leone domitis enituit,
Thracis equos imbuit
cruenti cede hospitibus.

Niebo na barkach nieść mógł
Gdy Atlasa trud ten zmógł.

Miłość sławnych zasług moc niszczy w mig...

Kakusowi oddech zły
Ni płomieni z paszczy dym,
W ucieczce Nessosowi bieg
Na nic się zdał.
Hesperyski Gerion mu
I stygijski strażnik choć
Potrójny obaj mieli łeb
Nie straszeni są.
A w niewolę dał się wziąć
Dziewczęcia gdy usłyszał śmiech.

Miłość sławnych zasług moc niszczy w mig...

W niewiasty jarzmo wstąpił ten.
Który w śmiertelny zdołał sen
Wprowadzić tego, co swój skarb
W ogrodzie miał.
Przezeń Acheloos bóg
Obfitości stracił róg,
Przezeń ujarzmion dzik i lew,
Na trackie konie wylał krew
Pana, z którego był zły drab.

Amor fame meritum deflorat...

Sed Alcide fortior
aggredior
pugnam contra Venerem.
Ut superem
hanc, fugio;
in hoc enim prelio,
fugiendo
fortius
et melius
pugnatur,
sicque Venus vincitur:
dum fugitur,
fugatur.

Amor fame meritum deflorat...

Miłość sławnych zasług moc niszczy w mig...

Większa niż Alcydowa
Siła ma
Bym z Wenerą walczyć mógł
I ją zmógł
Trza uciec mi
Bowiem w dziwnym w boju tym
Kto gna co sił
Mocniejszy jest
I lepiej się
Bój toczy,
Sposób to na Venus cny:
Uciekasz ty –
Odskoczy.

Miłość sławnych zasług moc niszczy w mig...

Dulces nodos Veneris
et carceris
blandi seras resero,
de cetero
ad alia
dum traducor studia.
O Lycori, valeas
et voveas
quod vovi:
ab amore spiritum
sollicitum
removi.

Amor fame meritum deflorat...

Ja z Wenery słodkich pęt
Uwolnię się
I rygle, co więżą mnie
Otworzyć chcę
Sposobem tym,
Że się studiom oddam mym
O Lycoris, żegnaj mi
Przysięgnij i
Za mną rzecz,
Że kochania ciężki znój
Umysł mój
Pogna precz.

Miłość sławnych zasług moc
niszczy w mig...

Thum. Jakub Kubieniec

ANNA KASPRZYCKA

15
grudnia
sobota

godz.
17:30

Kościół
św. Katarzyny
ul. Profesorska 3

+RECITAL

Anna Kasprzycka
carillon

Silvius Leopold Weiss
1687–1750

Preludium i fuga d-moll
Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy
Passacaglia D-dur WeissSW 18.6
Sonata XXXIV d-moll WeissSW 34
Prelude
Allemande
Courante
Bourrée
Menuet I
Sarabande
Menuet II
Gigue
Ciaccona g-moll WeissSW 14.6
Sonata XXXIX C-dur WeissSW 39
Ouverture
Courante
Bourrée
Sarabande
Menuet
Presto

opr. Anna Kasprzycka
opr. Arie Abbenes
opr. Anna Kasprzycka
opr. Anna Kasprzycka

opr. Anna Kasprzycka
opr. Anna Kasprzycka

Silvius Leopold Weiss (1687–1750) urodził się w Grottkau (dzisiejszy Grotków), śląskiej miejscowości między Wrocławiem i Opolem, leżącej wówczas w monarchii habsburskiej. Muzyki uczył go ojciec Johann Jakob, znany lutnista, a chłopiec, wykazujący nieprzeciętny talent, już w wieku 7 lat wystąpił przed cesarzem Leopoldem I. Gdy miał około 20 lat został zatrudniony jako lutnista w Brzegu obok Wrocławia na dworze hrabiego Karla Philippa Wittelsbacha, późniejszego elektora Palatynatu Reńskiego. Powoli jego sława przekraczała granice Śląska, poza który okazjonalnie wyjeżdżał, koncertując na zaprzyjaźnionych hrabiemu dworach. Mógł wtedy zapoznać się z Jakubem Ludwikiem Sobieskim, synem króla Jana III, od 1691 roku księcia pobliskiej Oławy i jego młodszym bratem Aleksandrem Benedyktem. Z tym drugim najprawdopodobniej wyjechał do Rzymu w 1710 roku, gdzie po śmierci Jana III Sobieskiego rezydowała wdowa po królu, Maria Kazimiera. Zatrudniała ona na swoim dworze w Palazzo Zuccari doskonałych muzyków, stanowiących świetny zespół, który współpracował z najwybitniejszymi kompozytorami rzymskimi: najpierw z Alessandrem Scarlattim, a później, od 1709 roku, z jego synem Domenico. Weiss wykonywał partię basso continuo w uwielbianych przez królową Marysienkę spektaklach operowych i w koncertach instrumentalnych. Prawdopodobnie w podobnej roli występował też w najlepszej wówczas w Rzymie kapeli, działającej na dworze kardynała Ottoboniego, kierowanej przez Arcangela Corellego. Dużo występował też wtedy solo, nie tylko na dworze Sobieskich,

a występy te uczyniły go bardzo sławnym w całych Włoszech. W tym czasie zdobył również gruntowne wykształcenie kompozytorskie.

Kiedy w 1714 roku zmarł książę Aleksander, Weiss wrócił do Niemiec do swego wcześniejszego pracodawcy, hrabiego Karla Philippa, który wtedy był gubernatorem Tyrolu i rezydował w Innsbrucku. Przez kilka następnych lat spotykamy Weissa w różnych miastach i na różnych dworach, m.in. w Pradze i w Dreźnie. W tym ostatnim mieście został zatrudniony 23 sierpnia 1718 roku na dworze Augusta II Mocnego, elektora saskiego i króla Polski. W służbie dworu saskiego Weiss pozostał do śmierci w 1750 roku. August II Mocny uczynił Drezno jednym z najważniejszych europejskich centrów kultury, szczególnie ważne w zakresie twórczości i wykonawstwa opery włoskiej. Między 1714 i 1717 rokiem zaangażował wybitnych muzyków włoskich, w tym liczne grono śpiewaków operowych oraz kompozytora weneckiego Antonia Lottiego i wybitnego skrzypka Francesca Veracinięgo, a później, w 1731 roku, jednego z najwybitniejszych kompozytorów operowych tamtych czasów – Johanna Adolfa Hassego.

Pierwsze lata pobytu Weissa w Dreźnie to okres szczególnej aktywności muzycznej na dworze saskim. 20 sierpnia 1719 roku w pałacu Zwinger odbył się ślub królewicza Fryderyka Augusta II (późniejszego króla Polski Augusta III Sasa) z arcyksiężniczką austriacką Marią Józefą Habsburg, córką cesarza Józefa I i Wilhelminy Amalii Welf. Drezdeńskie wesele cieszyło się opinią jednej z najwspanialszych barokowych imprez Europy. Niedługo potem, we wrześniu,

obok pałacu Zwinger otwarto nowy budynek operowy. Obu tym uroczystościom towarzyszyła bogata oprawa muzyczna, w której Weiss był jedną z czołowych gwiazd. Do obowiązków Weissa należało realizowanie basso continuo podczas przedstawień operowych oraz koncertów świeckich i religijnych, uczestnictwo w koncertach kameralnych, komponowanie nowych utworów na lutnię i ich wykonywanie, a także nauczanie. Będąc muzykiem dworskim Weiss wiele podróżował, występując w licznych dworach i na rodzących się wówczas koncertach publicznych. Jeszcze przed wspomnianym weselem, pod koniec 1718 i na początku 1719 roku razem z grupą najlepszych muzyków dworu saskiego towarzyszył księciu Fryderykowi Augustowi II w jego półrocznym pobycie w Wiedniu, gdzie miał okazję ponownie wystąpić przed cesarzem, tym razem Józefem I. Wielokrotnie występował w Pradze, Monachium, Berlinie, Londynie. Bujne życie muzyczne Drezna oraz liczne podróże artysty sprzyjały poznawaniu wpływowych członków arystokracji europejskiej, których nauczał gry na lutni i którzy zamawiali u niego utwory, oraz wybitnych muzyków. W Dreźnie zaprzyjaźnił się z Hassem i jego żoną Faustyną, na których cześć nadał swojemu synowi imiona Johann Adolf Faustinus, oraz z odwiedzającymi to miasto czołowymi muzykami niemieckimi i austriackimi tego czasu: m.in. Johannem Joachimem Quantzem, Johannem Josephem Fuxem, Johannem Georgiem Pisendlem. Poznał też Johanna Sebastiana Bacha, który kilkakrotnie odwiedzał swojego najstarszego syna, Wilhelma Friedemanna, pełniącego tu funkcję organisty. Bywał też w Lipsku, a wiemy z korespondencji kuzyna Bacha, Johanna Eliasa, że wspólnie tam muzykowali w 1739 roku, wzbudzając

wielkie uznanie największego mistrza baroku dla jego talentu kompozytorskiego i niezwykłego kunsztu jako mistrza gry na lutni.

Weiss uznawany jest powszechnie za najwybitniejszego lutnistę i kompozytora na ten instrument w okresie późnego baroku. Opinię tę poświadczają liczne świadectwa epoki, ale także wysokość pensji, którą wypłacał mu dwór saski. Początkowo otrzymywał równowartość pensji koncertmistrza, a pod koniec życia pensję mu jeszcze podwyższono, co czyniło go najlepiej zarabiającym muzykiem w orkiestrze. Zapewne podwyżka miała na celu skłonienie go do pozostania w Dreźnie i nieskorzystanie z lukratywnej propozycji przedstawionej mu przed dwór cesarski w Wiedniu.

Zachowany dorobek kompozytorski Weissa jest największy spośród wszystkich lutnistów, mimo że prawie połowa jego kompozycji na lutnię zaginęła lub pozostaje niezidentyfikowana. Większość z prawie 600 jego zachowanych kompozycji, które kompozytor nazywał najczęściej sonatami (Suonaten, nieraz Partien), to w rzeczywistości sześcioczęściowe suity zbudowane w typowy dla muzyki niemieckiej tego czasu sposób: allemande, courante, bourrée, sarabande (często zamiast niej siciliana), menuet i gigue (ten ostatni czasem zatytułowany jest „allegro” lub „presto”). Utwory te często rozpoczynają się swobodnym preludium lub fantazją – Weiss prawdopodobnie improwizował zawsze taki wstęp, często nie zapisując go w nutach. Pisał także koncerty i muzykę kameralną z towarzyszeniem lutni, utwory te jednak nie zachowały się.

Jego twórczość wykazuje wyraźne wpływy francuskie (charakterystyczne rytmy punktowane tzw. uwertury francuskiej), włoskie (silna harmonia tonalna, wpływy melodyczne opery włoskiej) i niemieckiej (duża rola harmonicznego progresji i modulacji). W późniejszych dziełach Weissa możemy dostrzec wyraźne związki tematów ze strukturą harmoniczną utworów, będące zapowiedzią klasycznej formy sonatowej. Powolne części jego utworów (allemandy, sarabandy, sycyliany) przepełnione są poruszającą melancholią, a części szybkie epatują błyskotliwą wirtuozerią wpieraną przez śmiałe modulacje do odległych tonacji.

Preludium i fuga d-moll, Passacaglia D-dur oraz Ciaccona g-moll, prezentowane na dzisiejszym koncercie, pokazują umiejętności Weissa w zakresie technik polifonicznych, w tym ścisłego kontrapunktu imitacyjnego w fudze, stosowanego też czasem przez kompozytora w fantazjach i preludiach. Obie sonaty zbudowane są z części tanecznych w układzie typowym dla muzyki niemieckiej tego czasu. *Sonata XXXIV d-moll* jest jednym z najbardziej popularnych utworów Weissa, związana jest z jego działalnością pedagogiczną i przeznaczona dla raczej mniej wprawnych muzyków, nie stawia im bowiem dużych wymagań technicznych. Tańce występują w swojej prostej postaci, bez szczególnych opracowań, jakby dla przedstawienia wykonawcy ich esencjalnej struktury. W późniejszej *Sonacie XXXIX C-dur*, rozpoczynającej się majestatyczną uwerturą w stylu francuskim, znajduje też odbicie humor kompozytora, jego umiejętność oddania środkami muzycznymi smutku i zadumy, a przebieg utworu urozmaicają rozbudowane partie wirtuozowskie, szczególnie

w finałowym Presto. Najsłynniejszym dziełem Weissa jest jego *Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy arrivé 1721*, hołd dla hrabiego Johanna Antona Logy von Losinthal, wybitnego lutnisty działającego w Pradze w XVII wieku. W tym bardzo poruszającym dziele kompozytor dowodzi swojej niezwyklej wyobraźni harmonicznego, ukazując szczerzy żal po stracie mistrza, którego Weiss podziwiał. Dziś wieczorem usłyszymy dzieła Weissa w opracowaniu Anny Kasprzyckiej, brzmiące z wieży kościoła św. Katarzyny, wykonane na składającym się z pięćdziesięciu dzwonów jednym z trzech carillonów koncertowych w Polsce (wszystkie znajdują się w Gdańsku), największym tego typu instrumencie w Europie Środkowej.

Andrzej Sitarz



OKTAWA TYSIĄCLECIA GDAŃSKA
 ELIZBIETA ANTONIOSSI NEE FREY ANNO DOMINI 1997

- 08.4 MILLENNIUM GEDANIAE
1997-1997
- 08.5 RAKA MIASTA GDAŃSKA
- 08.6 WOJEWÓDZA GDAŃSKI
- 08.7 RAPTOR GDAŃSKA S.A.
- 08.8 S.W. Julia
- 08.9 SYDZIEJ PATRICK
- 08.10 JULIA W. WÓJCZAK WINDORRKA
- 08.11 MUZEUM HISTORII MIASTA GDAŃSKA
- 08.12 XXX lata powstania
- 08.13 1970 - 2000
- 08.14 CENTRALA PRODUKTÓW NAFTOWYCH ENI S.p.A
- 08.15 ODDZIAŁ W GDAŃSKU
- 08.16 1990
- 08.17 SZKOŁA ENGLISH UNLIMITED W GDAŃSKU
- 08.18 ZOFIA I WŁADYSŁAW PIET
- 08.19 ZOFIA I JAN SEMIK
- 08.20 MARIAN KONGRA
- 08.21 MIĘDZYNARODOWE TARGI GDAŃSKIE S.A.
- 08.22 S.W. Piotr i Paweł
- 08.23 KOCHANYM RODZICOM TERESE I RYSZARDOVI
- 08.24 Piotr i Paweł Adamowiczowie
- 08.25 HENRYKA CZESŁAW I MALGORZATA SOWA

ANNA KASPRZYCKA

Carillonistka i realizatorka dźwięku. Jest obecnie jedną z dwóch mieszkających w Polsce profesjonalnych carillonistek (obok Moniki Kaźmierczak). Ukończyła studia z zakresu teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Gdańsku, a w 2014 roku odebrała dyplom z wyróżnieniem w belgijskiej szkole carillonowej – Koninklijke Beiaardschool w Mechelen. Jest laureatką międzynarodowych konkursów carillonowych, m.in. II nagrody Concours International de Jeunes Carillonneurs we francuskim Saint-Amand-les-Eaux (2014) oraz III nagrody International Duet Carillon Contest w holenderskim Zwolle (2013). Stypendystka Instytutu Adama Mickiewicza, Prezydenta Miasta Gdańska, programu Erasmus. Na początku 2017 roku odbywała trzymiesięczne stypendium artystyczno-badawcze w Bok Tower Gardens na Florydzie.

Koncertuje w Polsce i za granicą. Grała m.in. we Francji, w Belgii, Holandii, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Irlandii, Danii, Niemczech, Rosji, Izraelu, USA i na Ukrainie. Angażowana była do prawykonań muzyki kompozytorów współczesnych oraz nagrań muzyki carillonowej. Jest autorką aranżacji i transkrypcji muzyki fortepianowej, wokalne i orkiestrowej na carillon. W ramach popularyzacji gry na tym instrumencie jest pomysłodawczynią projektów promujących muzykę carillonową, także wśród dzieci i młodzieży, oraz autorką artykułów o tematyce carillonowej. Od 2013 roku pełni funkcję redaktor naczelnej „Carillon Review”, czasopisma Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego. Pracuje jako realizatorka dźwięku w Studiu Nagrań Akademii Muzycznej w Gdańsku.



ANDREW LAWRENCE-KING

15
grudnia
sobota

godz.
20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

+ORATORIO SACRO AL NACIMIENTO DE CHRISTO SEÑOR NUESTRO

María Santísima: **Mercedes Hernández**
sopran

Ángel: **Nicole Jordan**
sopran

Pastor I: **David Sagastume**
kontratenor

San Joseph: **Victor Sordo**
tenor

Luzbel: **Marco Scavazza**
baryton

Pastor II: **Mikael Maasalo**
bass

Andrew Lawrence-King
kierownictwo artystyczne, harfa

THE HARP CONSORT

Lorenz Duftschmid
viola da gamba

Timothy Roberts
pozytyw

Ricardo Padilla
instrumenty perkusyjne

Diego Ortiz
ca 1510–ca 1570

Recercata sopra canto piano Trattado de Glosas, 1553
Recercata Prima sopra tenore Trattado de Glosas, 1553

Pedro Martínez de Orgambide
przełom XVII i XVIII wieku

Oratorio sacro al Nacimiento
de Christo Señor Nuestro
Introducción
Primera Parte

Lucas Ruiz de Ribayaz
ur. przed 1650

Xacaras Luz y norte, 1677
Pabanas Luz y norte, 1677
Gallardas Luz y norte, 1677
Españoletas Luz y norte, 1677

Anonim

Folias Portuguesas Cancioneiro de Paris, XVI w.

Gaspar Fernandes
ca 1570–1629

No haya más dulce alegría

Lucas Ruiz de Ribayaz

Tarantelas

Pedro Martínez de Orgambide

Oratorio sacro al Nacimiento
de Christo Señor Nuestro
Segunda Parte

Santiago de Murcia
ca 1682–ca 1740

Cumbees Codex Saldívar, XVIII w.

Gaspar Fernandes

Toquen los rabeles

Lucas Ruiz de Ribayaz

Paradetas

Gaspar Fernandes

Negrinho: De Los Reyes

Villancicos i oratoria były pozaliturgicznymi utworami o charakterze lokalnym, które miały poruszać emocje słuchaczy i tworzyć atmosferę Bożego Narodzenia. Pietro Cerone, autor słynnego XVII-wiecznego traktatu *El melopeo y maestro*, porównuje łatynoskie *villancicos* z *mascherati* śpiewanymi podczas włoskich karnawałów: „Słyszysz się tam raz Portugalczyka, raz Baska, to Włocha, to znów Niemca, Cygana albo czarnego [...] Nie mówię, że to coś złego, gdyż są oni przyjmowani we wszystkich kościołach hiszpańskich i bez nich uroczystość nie byłaby tak podniosła [...] Istnieją ludzie tak pozbawieni pobożności, że zjawiają się w kościele tylko raz do roku, pomijając wszystkie msze w święta nakazane, ponieważ są zbyt leniwi, aby wstać z łóżka. Niech no tylko jednak dowiedzą się, że mają być grane *villancicos*, a nagle nie ma nikogo bardziej gorliwego w wierze w całej okolicy, nikogo czujniejszego od tych ludzi, gdyż nie ma kościoła, kaplicy czy sanktuarium, którego by nie odwiedzili; nie przeszkadza im także wstawanie w środku nocy w największy ziąb, żeby tylko je usłyszeć”.

Meksykańscy i hiszpańscy autorzy opowiadają historię o Bożym Narodzeniu przy użyciu uduchowionych form muzycznych, w których zestawiają kontrastujące style, stosując żywiołowe stylizacje taneczne, często wprowadzając też zaskakujące postacie. *Villancicos* Gaspara Fernandesa to miniaturowe scenki ułożone do melodii popularnych tańców, zaludnione przez barwny zastęp bohaterów,

których pierwowzory zaczerpnięte zostały z życia codziennego w XVII-wiecznym Meksyku. Lucas Ruiz de Ribayaz opracował muzykę taneczną Afryki, Ameryki Południowej i Hiszpanii na harfę barokową z dwoma krzyżującymi się rzędami diatonicznych oraz chromatycznych strun. W *Oratorium na Boże Narodzenie* Pedra Martíneza de Orgambide, przeznaczonym na sześcioro śpiewaków i trzy instrumenty continuo, Marii, Józefowi, Aniołowi i Pasterzom przeciwstawiony został Lucyfer. To najwcześniejsze zachowane do naszych czasów oratorium hiszpańskie inspirowane było operami Hidałga oraz polifonią liturgiczną.

Wyszkolony w szkole chóralnej w portugalskiej Évora Gaspar Fernandes zajmował prestiżowe, podwójne stanowisko organisty oraz *maestro de capilla* w katedrze w Puebli, gdzie do jego obowiązków należało komponowanie nowych *villancicos* na każdy okres roku kościelnego. Obchody świąt w barokowym Meksyku jednocyły w sobie powagę kościelnej uroczystości z żywiołowością ludowej fiesty. Na ziemiach *Nueva España* narodziła się nowa tradycja, w której oficjalne łańskie rytuały zostały wzbogacone o teksty w językach natywnych, a śpiewane były do komponowanej na bieżąco muzyki opartej na melodiach ludowych ballad i tańców. Owe *villancicos* prezentowane były często w uduchowionej formie jako dialogi sceniczne, tańce teatralne czy burleski z udziałem popularnych typów bohaterów: prostego pasterza Andrésa, zuchwałego czarnoskórego urwisa z zachodniego wybrzeża Afryki, trzech wyniosłych portugalskich arystokratów, trzech anielskich chórzystów i trupy szalonych portugalskich tancerzy brykających jak młode koziołki.

Muzyka *villancicos* oparta jest na tanecznych rytmach i kunsztownych tańcach z Półwyspu Iberyjskiego oraz na muzyce ludowej Afryki i Ameryki Środkowej: dostojne *pabanas*, wesołe *chaconas*, dziarskie *galliardas*, dzikie *folías* i uroczyste *españolitas*. W iberyjskiej muzyce teatralnej użycie poszczególnych rodzajów tańców nadaje koloryt emocjonalny scenie – jest to dźwiękowy odpowiednik scenografii. Podobnie było w kościele: każde *villancico*, związane z konkretną postacią i energią danego tańca, zabawiało wiernych melodią ludową, którą znali wszyscy zgromadzeni.

Muzyka taneczna opracowywana była zazwyczaj w formie tematu z wariacjami – *diferenças*: same tańce też składały się z wariacji – *mudanças* – improwizowanych na podstawie podstawowych kroków właściwych dla danej melodii. Teksty *villancicos* i pieśni teatralnych również utrzymane były w tej formie ze stroficznymi wersami – *coplas* – i powtarzanym refrenem – *estribillo*. *Villancicos* przypominały muzykę teatralną także poprzez zastosowanie mieszanki solowych *coplas* z chóralnymi refrenami czy *responsión*. Fernandes przeciwstawia owe teatralne elementy i żywiołowe rytmy uczoneму pięknu dawnego stylu polifonicznego, dostosowując środki muzyczne do tekstu. Dlatego też wachlarz nastrojów jego *villancicos* rozpościera się od krzepkich ludowych rytmów w *Andrés, ¿do queda el ganado?* („Andrés, gdzie twoje owce?”) do wyszukanych harmonii w medytacji *No haya más dulce alegría* („Nie ma słodszej radości”).

Villancicos Fernandesa, ułożone w porządku chronologicznym, zostały zebrane w formie opasłego tomu rękopisów, który do Oaxaca

przywiózł śpiewak, kontralt Gabriel Ruiz de Morga. Manuskrypt, poddany konserwacji w bibliotece klasztoru Santo Domingo, przechowywany jest obecnie w archiwach katedry w Oaxaca, gdzie znajduje się również jedna z nielicznych kopii *Luz y norte* Ribayaza.

Wszystkie *villancicos*, które wybrałem (spośród ponad trzystu zawartych we wspomnianym rękopisie Gaspara Fernandes), pochodzą z 1610 roku, a więc z czasu, gdy po drugiej stronie globu, na dworze mantuańskim, powstawały słynne *Nieszpory* Monteverdiego. Muzyka włoska oraz latynoska są pod wieloma względami jak dwa różne światy, jednak zarówno Fernandes, jak Monteverdi okazali się prawdziwymi mistrzami szerokiej palety stylistycznej, śmiałego łączenia starego z nowym, sakralnego z teatralnym – obaj uosabiają najwyższe osiągnięcia wczesnego baroku.

Sto lat później, w Oratorium Świętego Filipa Nereusza w Walencji (dziś kościół św. Tomasza) zostało wykonane po raz pierwszy *Oratorium na Boże Narodzenie* Orgambidego. Dzieło zostało wznowione w Walencji w 1713 roku, a potem wykonane ponownie na Minorce w 1729 roku, gdzie muzykolożka Maria Teresa Ferrer odkryła i zidentyfikowała fragmenty rękopisu, pięknie i dokładnie wykalfigrafowanego przez XVIII-wiecznego kopistę.

Violón ma podwójną funkcję – czasami pełni rolę smyczkowego basu w grupie continua, ale Orgambide powierza temu instrumentowi również niezależną partię obbligato, zestawiając go z głosami

wokalnymi w ekspresyjnym ariosu. W sekcji basu cyfrowanego wyszczególniona jest harfa, ale możemy założyć, że tę partię mogły wykonywać równie dobrze organy. W pierwotnym wykonaniu pomiędzy dwiema częściami oratorium wygłaszane było półgodzinne kazanie.

Libretto, napisane świecką hiszpańszczyzną a nie liturgiczną łaciną, podąża starszymi śladami włoskich opracowań historii pasterzy przybywających do Marii i Józefa. Opowieść umieszczona została w kontekście wieczystej, apokaliptycznej walki Dobra ze Złem. Podczas gdy Anioł i niebiański chór zwiastują „alegrías [...] en suave acetón” („dobrą nowinę [...] kojącym śpiewem”), Luzbel wyłania się „del funebre caos pavoroso” („z przerażających ciemności chaosu”) i grozi „iras antiguas [...] en acento horroroso” („pradawnym gniewem [...] strasliwą mową”). Muzyka Orgambidego łączy obie tradycje hiszpańskiej muzyki barokowej: elegancję wysokiego stylu polifonii religijnej oraz żarliwy powab muzyki teatralnej i tańców. Tak jak we wczesnych operach latynoamerykańskich (*La púrpura de la rosa*, pierwsza opera Nowego Świata jest niemal współczesna oratorium), opracowanie muzyczne tekstu, z powtarzanymi fragmentami melodii, dopasowane jest do rytmiki i zmiennej struktury wersu poetyckiego. W najbardziej dramatycznych momentach kompozytor używa typowo hiszpańskiego stylu recytatywnego, zaś w poetyckich refrenach dominuje rytmika taneczna. Nawet pełna wdzięku sześciogłosowa polifoniczna partia chóru (złożonego z zespołu solistów) tańczy w metrum trójdzielnym, a opracowanie muzyczne tekstu jest tu żywołowe, oryginalne, niemal jak w madrygale.

Hiszpański tekst oratorium to uduktoryzowana wersja historii o Bożym Narodzeniu, będąca luźną adaptacją fragmentu Ewangelii św. Łukasza, subtelnie parafrazująca teksty łacińskie: wstęp „Canten a Dios su Gloria en las Alturas” („Śpiewajcie Bogu chwałę na wysokościach”) przypomina ewangeliczny opis „mnóstwa zastępów niebieskich, które wielbiły Boga” śpiewając „Gloria in excelsis Deo” („Chwała Bogu na wysokościach”).

Na początku dwóch Pasterzy narzeka, że wyjątkowo nie mogą zasnąć, gdy nagle zjawia się Anioł i nakazuje im wyruszyć do Betlejem. Maria przepowiada jak Dzieciątko zbawi świat, a Anioł wyjaśnia, że skromne drzwi stajenki staną się wrotami Niebios. Józef wysyła Pasterzy w świat, aby nieśli nowinę, a w zakończeniu pierwszej części chór ponownie śpiewa anielską pieśń „Gloria a solo Dios” („Chwała Bogu jednemu na wysokościach, a na Ziemi pokój szczęśliwym ludziom”).

Część druga rozpoczyna się dramatycznie: Anioł i Luzbel (Diabeł) uosabiają walkę pomiędzy siłami dobra i zła, przy czym ten drugi ponosi ostatecznie sromotną porażkę. Pasterze adorują Dzieciątko, ale Maria, śpiewając kołysankę, przepowiada gorzkie cierpienia Ukrzyżowania. Józef gotów jest oddać życie, by ochronić Dziecię, lecz Maria wie, że wszystko zostało z góry zaplanowane, aby zbawić ludzkość. Ostatecznie niebiańskie i piekielne siły, Święci (Maria i Józef) i ziemscy Pasterze jednoczą się, by śpiewać „Gloria al Padre de tal Hijo” („Chwała Ojcu takiego Syna”), parafrazę małej doksológii „Gloria Patri” („Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu”).

Nasz hołd złożony muzyce latynoamerykańskiej jest nie tyle rekonstrukcją, co raczej programem koncertowym zainspirowanym przeciwieństwami współistniejącymi w XVII-wiecznej kulturze: elegancją Starego i energią Nowego Świata; uczonym wyszukaniem i żywiołową ludowością; tym co hiszpańskie, portugalskie, meksykańskie, afrykańskie; pobożnością i swawolnością; świętem religijnym i tradycyjną fiestą.

Andrew Lawrence-King

Tłum. Katarzyna Matwiejczuk

ANDREW LAWRENCE-KING

Wirtuoz harfy i dyrygent, założyciel zespołu The Harp Consort oraz grupy Il Corago. Wszechstronny realizator basso continuo, czołowy wykonawca muzyki dawnej oraz jeden z najczęściej nagrywających harfistów. Laureat „Złotej Maski” (2012) oraz wspólnie z Jordim Savallem nagrody „Grammy” (2011) i „Helpmann Award” (2013). Karierę rozpoczął jako chórmistrz w kościele parafialnym Saint Peter Port na Guernsey. W Cambridge odbywał stypendium organowe, kończąc studia w The National Centre for Early Music w Londynie. Jego debiut zawodowy miał miejsce w Royal Albert Hall w ramach BBC Promenade Concerts, po którym szybko zdobył status wszechstronnego realizatora basso continuo. W 1994 roku założył The Harp Consort – zespół stanowiący kombinację autentyzmu wykonania muzyki dawnej oraz improwizacji. Związany od lat z wytwórnią Deutsche Harmonia Mundi, a następnie z Harmonia Mundi USA. Posiada pokaźny dorobek płytowy, zarówno zespołowy, jak i solowy. Jego nagrania obejmują m.in. twórczość hiszpańskiego i włoskiego renesansu (*The Harp of Ludovico*), francuskiego baroku (*La Harpe Royale*), Dowlanda i Byrda (*His Majesty's Harper*), Bacha (*The Secret of the Semitones*), Vivaldiego (*Four Seasons*), Handla (*Almira*), a także muzykę XVII-wiecznego Meksyku (*Missa Mexicana*), pieśni Gautiera de Coincy (*Miracles of Notre-Dame*) oraz

muzykę Hiszpańskiego Złotego Wieku (*El arte de fantasía*). Jego interpretacje są wynikiem wieloletnich badań oraz prac nad muzyką dawną wielu kręgów kulturowych. Pasja do harfy oraz zgłębianie wiedzy o jej wczesnej irlandzkiej odmianie przyniosły w efekcie album *The Celtic Viol* w kolaboracji z Jordim Savallem, a także uznanie środowisk muzyki tradycyjnej. Jako międzynarodowy autorytet z zakresu wykonawstwa operowego i muzyki dawnej powołał do życia Il Corago, grupę zajmującą się badaniem, wykonywaniem oraz poszerzaniem wiedzy z zakresu wczesnej opery. Obecnie oprócz kariery solowej, koncertowej z The Harp Consort oraz kierowania działalnością Il Corago współpracuje z wieloma orkiestrami, chórmi i operami w Europie, Skandynawii oraz w obu Amerykach. Jest członkiem wielu międzynarodowych stowarzyszeń skupiających działalność wokół muzyki dawnej. Wykłada w Guildhall School of Music and Drama w Londynie, Det Kongelige Danske Musikkonservatorium w Kopenhadze oraz w ramach „Scoil na gClàirseach” Historical Harp Society w Irlandii. *Doctor honoris causa* uniwersytetu Sheffield. Dyrygował dziełami dawnych mistrzów w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, jak La Scala w Mediolanie, Opera w Sydney, Casals Hall w Tokio, Filharmonia Berlińska, Filharmonia Moskiewska, Konzerthaus w Wiedniu, nowojorska Carnegie Hall oraz Palacio de Bellas Artes w Meksyku.



THE HARP CONSORT

Międzynarodowy ansambl muzyki dawnej założony przez wybitnego harfistę i dyrygenta Andrew Lawrence-Kinga w 1994 roku. Zespół porusza się po muzyce czasów średniowiecza, renesansu i baroku. Specjalnością grupy jest barokowa opera, wczesne tańce oraz historyczne podejście do muzyki dawnej krajów hiszpańskojęzycznych. Krytycy podkreślają wysoki poziom wykonania, kunszt i swobodę instrumentalistów. Repertuar The Harp Consort stanowi niezwykle połączenie muzyki dawnej z oryginalną improwizacją i porywającym przedstawieniem scenicznym. U zarania międzynarodowej renomy i światowej kariery były obiecujące perspektywy działalności artystycznej, które zaowocowały podpisaniem kontraktu z wytwórnią Deutsche Harmonia Mundi. Efektem tego była kilkuletnia współpraca, która przyniosła znakomite produkcje płytowe zarówno zespołu, jak i samego lidera Lawrence-Kinga. Warto przytoczyć takie albumy, jak: *Luz y Norte* (1994) wyróżniony „Diapason d’Or” i tytułem Album Roku magazynu „Amadeus”, średniowieczna „opera” *Ludus Danielis* (1998), a także *Italian Concerto* (2000) oraz nagrodzony

„Noah Greenberg Award” *La púrpura de la rosa* (1999) – pierwsza opera w Ameryce Łacińskiej. Obecnie ansambl związany jest z wytwórnią Harmonia Mundi USA. Pierwszą płytą spod znaku amerykańskiego wydawnictwa była *Missa Mexicana* (2002) – muzyka odznaczająca się uroczystą polifonią i popularnymi tańcami z XVII-wiecznego Meksyku. Album zdobył tytuł Płyty Roku brytyjskiego „The Times” oraz doczekał się wielu wznowień. Do okraszonej wielorakimi nagrodami bogatej dyskografii zespołu zalicza się również wydana w 2003 roku płyta *Miracles of Notre-Dame*. Zawiera ona pieśni autorstwa jednego z pierwszych i największych poetów średniowiecznych tworzących w języku francuskim Gautiera de Coincy’ego. Wyróżniona została „Edison Award”, tytułem „Gramophone Editor’s Choice” oraz Płytą Roku „The Telegraph”. Jednym z ostatnich wydawnictw The Harp Consort jest *El arte de fantasía* – album z tańcami i pieśniami z czasów Hiszpańskiego Złotego Wieku. Zespół koncertuje na całym świecie i gości na najważniejszych festiwalach. Regularnie znajduje się w czołówkach muzycznych rankingów w Australii, USA, Francji i Wielkiej Brytanii.



Oratorio sacro al Nacimiento de Christo Señor Nuestro

INTRODUCCIÓN

Canten a Dios su gloria en las alturas.
Logren paz en la tierra ya los hombres,
y con varios renombres,
el Cielo en su grandeza,
la Tierra en su firmeza,
le alaben, le bendigan, y le adoren,
y todas a una voz las criaturas,
canten su gloria, cuenten sus venturas.
Coro

PRIMERA PARTE

¿Qué novedad es ésta que me impide,
el sueño acostumbrado en estas horas,
como si ya la noche al mundo ciega
mi pecho no sosiega?
¿Cómo, si ya en los prados
descansan los ganados,
no descansa el afán que me desvela,
de un cuidado ignorado centinela?
¡Qué mal las horas mi cuidado mide,

Oratorium na Narodzenie Naszego Pana Jezusa Chrystusa

WPROWADZENIE

Śpiewajcie Panu chwałę na wysokości,
zanieście pokój ludziom na ziemię
i sławę Jego głoście.
Niebiosa w swej wielkości,
Ziemia w swej stałości
chwałą Go, błogosławią i uwielbiają,
i wszystkie stworzenia jednym głosem
na chwałę Mu śpiewają, Jego szczęście rozgłaszają.
Chór

CZĘŚĆ PIERWSZA

Cóż to dziwnego się dzieje, że spać mi nie daje
snem mocnym, co o tej porze jest mym zwyczajem,
jakby ta noc, co świat ciemnością zalała
w me serce zamęt wlała?
Jakże to, skoro na łąkach
śpią już stada bydła,
nie zasypia niepokój, który mi odkrywa,
schowane przed strażą troski.
Wydłuża troska w bezsenności trwanie,

pues junta en un desvelo dos Auroras!
¿Qué novedad es ésta que me impide
el sueño acostumbrado en estas horas?
Pastor amigo, oculta fuerza assalta
el sosiego, que en vano solicito;
soberano su impulso me parece,
sin saber distinguir en tanto empeño
si en sueños dudo o si entre dudas sueño.
Pastor I

Mis ojos, otras noches somnolientos
aun a la primer sombra,
de unos mal entendidos sentimientos
esta noche embargados,
desconociendo la pintada alfombra
que mullen estos prados,
ciegos en su desvelo embarazoso
no aciertan con la senda del reposo.
Pensamientos ¿qué queréis
porque así me desvelais?
¿Las cabañas perseguís
quando palacios vivís?
¿Qué ganais quando triunféis
de un pastor que así postráis?
Pensamientos ¿qué queréis,
porque así me desvelais?
Pastor II

od świtu do jutrenki trwa moje czuwanie.
 Cóż to dziwnego się dzieje, że spać mi nie daje
 snem mocnym, co o tej porze jest mym zwyczajem?
 Przyjacielu, pasterzu, tajemna siła mąci
 spokój, który w mej duszy nie zagości,
 władczą ta siła mi się zdaje,
 i dla rozróżnienia siły mi nie staje,
 czy pośród snu wątpię czy śnieć w wątpliwości.
 Pastor I

Mym oczom, co z nocy pierwszym cieniem
 szybko się zamykają,
 tej nocy nieznane uczucia
 zamknąć się nie dają.
 Malowanego kobierca, co te łaki kryje,
 me oczy nie widzą,
 zmęczone bezsennością
 na ścieżkę do zagrody trafiają z trudnością.
 Myśli, czegoż chcecie,
 dlaczego spać mi nie dajecie?
 Czegoż szalaśy prześladowacie
 skoro w pałacach żyjecie?
 Co przyjdzie wam z tego
 triumfu i pasterza pognębionego?
 Myśli, czegoż chcecie,
 dlaczego spać mi nie dajecie?
 Pasterz II

Mas ¿qué esplendor tan nuevo,
 con nunca vistas luzes,
 a pesar de la sombra obscura y fría,
 así madruga a anticipar el día?
 Pastor I

Mas ¿qué extraño prodigio
 así mi pecho turba,
 que equívoco entre el miedo y el
 respeto, se pasma al ver tan soberano objeto?
 Pastor II

¡Albricias, albricias!
 ¡albricias, Pastores!
 Cessen vuestras dudas; cessen los temores.
 De alegres noticias soy Nuncio felice,
 porque Evangelice
 la Paz prometida,
 la Luz increada,
 la Flor encarnada,
 ya al mundo nacida.
 Ya de lesé la Vara ha florecido,
 y en su Oriente luzido
 ya ha amanecido de Iacob la Estrella.
 Ya en esta noche fría,
 del mundo al Salvador, pura María

Lecz cóż to za blask, tak dziwny,
 i jasność niespotykana
 w ciemności głębokiej i zimnej
 lśni przed jutrenką, co wstaje rano?
 Pasterz I

Lecz cóż to za cud przedziwny
 zamęt w mym sercu sieje,
 lęk czy szacunek czuję, sam nie wiem,
 zdumiony wspaniałością, która się dzieje?
 Pasterz II

Radujcie się, radujcie,
 radujcie się, pasterze!
 Porzućcie obawy i lęki,
 zwiastuję wam radości dźwięki,
 głoszę wesołą nowinę,
 Pokój przyrzeczony,
 Blask nadprzyrodzony,
 Kwiat wcielony
 na ziemi zrodzony.
 Zakwitła różdżka z pnia Jasnego.
 A na wschodzie co się dzieje?
 Gwiazda Jakuba jaśnieje.
 I oto tej chłodnej nocy
 przeczysta, niepokalana Maryja,

que Virgen concibió, parió Doncella.
Entre la humilde paja
de un pesebre, Belén le hospeda humano,
(que de estar no se ultraja
entre la paja el grano:)
buscadle en tanto que la melodía
repite de una y otra Gerarquía...
Ángel

...Gloria a Dios en las alturas,
Paz en la tierra a los Hombres.
Coro

¡O qué bien que el concepto califica
ser celestial el dueño que le anuncia,
pues con lo que pronuncia
él mismo se publica!
¡O caridad! ¡Precepto de preceptos!
pues tal virtud encierra
el acto que procuras
que la Paz de los Hombres en la tierra
es la Gloria de Dios en las alturas.
Pastor I

¡Qué bien que el amor de sí haze alarde,
por más que en el mortal disfraz se encubre,

światu Zbawiciela porodziła.
Na skromnym sianie, w żłóbku
Betlejem udziela mu gościny
(niczym ziarno między plewy włożony,
leży, i na nikogo nie jest obrażony).
Szukajcie Go, gdy tymczasem śpiewami
powtórzmy za Hierarchami...
Anioł

...Chwała Bogu na wysokości,
a na ziemi pokój ludziom dobrej woli.
Chór

O jak dobrze, że ów wymysł nazwany
został boską istotą przez których był
zapowiadany,
Tym, co o nim ogłosili
całą prawdę odślonili.
Tyś przykazaniem nad przykazaniami! O miłości!
Twa cnota sprawia,
że Pokój ludziom na ziemi
jest chwałą Boga na wysokościach.
Pasterz I

Jak dobrze, że miłość chwali się sobą,
mimo, że pod śmiertelną chowa się osobą,

pues su anuncio descubre
el volcán que en el arde!
¡O caridad, que tanto nos elevas!
Tal fuego en ti se encierra
que igualmente procuras,
con la Gloria de Dios en las alturas,
la Paz de los mortales en la tierra.
Pastor II

¡Olá, Pastores, olá!
¡Olá, zagales, olá!
despertad, despertad,
y veloces corred
al Portal, donde en blando rocío
se ve oy descender
al candor de el más puro Vellochino
la saludable lluvia de Israel.
Pastores I y II

O del Eterno Padre único Hijo,
concepto de su mente y mis entrañas,
que tanto al Hombre parecete quieres
que, ya que en su delito
perdió la sernjança de tu Imagen,
con finezas estrañas
su semejança adquieres,

bo jej przechwałka odkrywa
wulkan, co się w niej skrywa.
O miłości, która tak nas uwznioślasz,
tyle ognia w tobie,
że łatwo wprowadzić tobie
przez chwałę Bogu na wysokości
pokój na ziemi całej ludzkości.
Pasterz II

Hej, pasterze, hej!
Hej, młodzieńcy, hej!
Zbudźcie się! Zbudźcie się!
I żwawo biegnijcie
do szopy, gdzie jak delikatna rosa
spada z nieba niczym
najczystsze runo
zbawieniny deszcz Izraela.
Pasterze I i II

Z Przedwiecznego Ojca, o, Jedyne Synu
poczęty z Jego ducha i mojego łona,
miłością do człowieka jesteś przepelniony,
co utracił Twój obraz, jego wielka wina,
Ty ze starannością czułą jego postać bierzesz
i tak ją uszlachetniasz,
że Tobie podobny,

y tanto le ennobleces
que porque él te parezca le pareces:
de tu amorosa Madre
recibe, entre rendidas gratitudes,
las voces que en mis labios articula
la gracia que, sobre ellos derramada,
la bendición vincula
de la estirpe mortal así exaltada.
Bendito seáis Señor, que de Israel
la soledad cautiva visitando,
la Redención obrasteis de su plebe,
por quien, quando recibe
la libertad, con voz atenta y fiel,
de feliz ya la culpa blasonando,
canta al ver que, aunque aleve,
tan noble Redentor en ti consigue.
Mas ¿por qué, o mi Joseph, mi amado Esposo,
quando el nombre glorioso
de Padre de tal Hijo oír mereces,
a vista de tal dicha así enmudeces?
María

¿Qué puede el labio humano
decir a vista de tan gran misterio
que iguale el Soberano
Eterno dueño del Celeste Imperio?

Ciebie przypomina.
Od Twojej ukochanej Matki
przyjmij, wśród kornej wdzięczności
głos, co w mych ustach wyśpiewa
łaskę, która błogosławieństwem zwiąże nią
obdarzony
ród śmiertelny nad inne wyniesiony.
Panie, bądź błogosławiony
Ty, który widząc samotność niewoli Izraela
ludu
Odkupienia dokonałeś cudu,
dla tych, którzy – gdy wolność już mają,
głosem służnym i wiernym
szczęśliwi winy swe przypominają,
i śpiewają, widząc, że choć zdrajcy,
szlachetnego w Tobie odkupiciela zdobywają.
Lecz dlaczego, Józefie, mężu mój kochany,
kiedy słyszysz imię pełne chwały
Ojca tego Syna, szczęściem takim
zdajesz się całkiem oniebiały?
Maryja

Co usta ludzkie rzec mają
w obliczu sekretu wielkiego,
że oto równy się nam staje
Władca Królestwa Niebieskiego?

Sólo el silencio es justo
que aquí hable humilde
en gloria tan inefable,
que del obsequio que en lo humano cabe
lo mas humilde suena mas süave
Mas ¿qué haremos en esta
dura necesidad? O ¿qué consuelo
hallar podremos que al Divino Infante
nos defienda del yelo?
Joseph

Su corazón amante,
como a padecer nace,
padeciendo sus ansias satisface.
Mas o tú, alma, que miras
a un Dios expuesto por tu amor al frío,
cubierta su cabeça
de escarchado rocío.
Si quieres la aspereza
templar de sus amantes desnudezes,
tu ingratitud olvida,
que ella es quien causa tan cruel herida,
pues mas que al yelo del Deziembre ayrado,
tiritá al frío de pecho elado.
María

Tylko milczenie jest słusznym,
niech ono przemówi tu skromnie
dla chwały nieopisaney,
bo z darów, które złożyć może człowiek,
to, co najskromniejsze brzmi najśłodziej.
Lecz teraz, co począć możemy
w tej oto nagłej potrzebie,
by Boskie Dziecię przed chłodem uchronić
jakie schronienie znajdziemy?
Józef

Jego serce kochające
z cierpienia się rodzi
i cierpiąc tęsknoty swe łagodzi.
Ale ty, człowieku, patrzysz na Boga,
co przez miłość do ciebie cierpi,
na chłód wystawiony,
szronem rosy na główce posypyany.
Chcesz utulić pomarszczone nagie ciało jego,
z niewdzięczności zapominasz tego,
że to ona zadaje tak okrutne rany,
bo bardziej niż z powodu grudnia gniewnego
drży Dziecię od chłodu
serca złodowaciałego.
Maryja

Junta en pajas de humildes atenciones
materia en que, prendiendo dulce llama,
inflame tus passiones
el tierno Infante que a tu puerta llama.
Tu corazón enciende,
pues sólo el fuego de tu amor pretende;
no se diga de ti que supo un bruto
conocer el pesebre de su dueño,
a quien la ingratitud hallar no supo,
cabiendo en él lo que en tu amor no cupo.
Joseph

Esse portal, Pastores, despreciado,
si breve en sitio, inmenso en el espacio,
es el pobre Palacio
en que el Rey de la Gloria se ha hospedado.
Entrad para que todas las criaturas,
aunque con varios nombres,
festivos anunciemos...
Ángel

...Gloria al solo Dios en las alturas.
Paz en la tierra a los felizes Hombres.
Coro

Zbierz troszkę siana skromnym staraniem
 bo na nim, delikatnego płomienia pełganiem,
 rozpali twą miłość drobne Dzieciątko,
 co u drzwi twych zagości.
 Twe serce zapłonie,
 On tylko pragnie ognia twej miłości;
 niech nie powie nikt o tobie,
 żeś nie znalazł żłobu twego Pana,
 u którego niewdzięczność to rzecz nieznana
 więc pomieścił w nim to, czego twa miłość nie rozpoznała.
 Józef

Ta oto szopa, pasterze, mizerna
 z pozoru nieduża, a w wielkości niewymierna,
 to pałac ubogi,
 w którego wszedł progi
 Król Chwały.
 Wchodźcie, byśmy obwieścili z imienia
 wejście każdego stworzenia...
 Anioł

...Chwała Bogu jednemu na wysokości,
 a ludziom na ziemi pokój w szczęśliwości.
 Chór

Humano Dios, que en brazos de María
 (Aurora siempre Virgen) Sol nacéis
 entre las sombras de la noche fría,
 porque amanezca el día
 de la luz verdadera, en que veamos
 en ti hecho carne el Verbo,
 que sin perder lo que ab eterno fuiste,
 en el trage de Siervo
 aquello que no eras, ser quisiste.
 Estas Palomas candidas oy sean
 el primer testimonio que acredite
 vuestro Divino ser, hasta que vean
 que otra mejor Paloma le repite
 calificando vuestra eterna Esencia,
 que de sus obras sea complacencia.
 Pastor I

Esse belloso Armiño,
 enigma más que ofrenda mi fe ofrece,
 en tanto que velozes
 de mejor Voz las voces,
 venturoso el Iordán oír merece,
 que siempre verdaderas
 os señalen Cordero en sus riberas.
 Pastor II

Człowieczy Boże, co w ramionach Maryi
 (Jutrzenki – Dziewicy) jak Słońce wschodzisz
 wśród nocy ciemnej i zimnej,
 by zajaśniał dzień
 prawdziwym światłem, w którym zobaczymy
 jak Słowo w Tobie ciałem się stało,
 nie tracąc nic z tego, kim od wieków byłeś
 w stroju sługi tym, czym nie byłeś, nam się
 objawiłeś.
 Te łagodne gołębicę dziś niech będą
 pierwszymi, które zaświadczą
 o Twej Boskości, póki nie zobaczą,
 tej wspanialszej Gołębiczy, co obwieści
 o Twym wiecznym Trwaniu,
 które objawi się w cudownym działaniu.
 Pasterz I

Tego gronostaja, co tajemnicą
 bardziej niż darem,
 przyjmij jako mej wiary ofiarę,
 zaś najwyższego Głosu wartkie słowa,
 które Jordan, rzeka szczęsna, usłyszeć gotowa
 niech wskażą, prawdziwie, Baranka
 co pośród brzegów rzeki się chowa.
 Pasterz II

Aunque benigno admita
mi Hijo vuestras ofrendas,
no son éssas las prendas
que amante solicita.
Y assí devotos mejorad los dones;
pues solo quiere vuestros coraçones.
María

Volved, pues, ya Pastores,
publicando el arcano;
divulgad por el mundo los favores,
que logra el ser Humano
decid que, ya el Rescate prometido
de su prolija esclavitud cumplido
con tan rara fineza,
la muerte acaba, y la salud empieça.
Oy su nombre mude el Hombre,
que sí hasta oy de esclavo fue,
pues de Dios el Hijo Humano
oy se passa a ser su hermano,
Hijo ya de Dios se ve.
Joseph

Y vosotras, o puras Celestiales
nobles inteligencias,
alegraos, pues oy a los mortales

Choć Syn mój błogosławiony
dary te przyjmuje,
nie takich prezentów
od was oczekuje.
Bogobojne serca oddajcie mu w darze
pobożni pasterze, łak tych gospodarze.
Maryja

Wracajcie już, pasterze,
tajemnicę rozgłaszajcie,
po świecie rozpowiadajcie
dzieła, jakich dokona Bóg Człowiek.
Głoście, że oto obietnica spełniona,
z długiej niewoli ludzkość wykupiona
i słabością niezwykłą
życie śmierć pokona.
Dziś imię człowieka zmienione,
jarzmo niewoli zrzucone,
z Boga Syn zrodzony
bratem człowieka ogłoszony,
Syn Boga stoi przed nami.
Józef

I wy, niebieskie
stworzenia szlachetne
radujcie się, bo oto dziś na śmiertelnych

passan las excelencias,
que perdieron rebeldes
espíritus altivos
y pues oy de su silla
es sucesor el Hombre
del Señor bendecid el Santo nombre,
que al pobre exalta, al poderoso humilla.
María

Pues todas las criaturas,
aunque con varios nombres...
Ángel

...festivos anunciemos:
Gloria a sólo Dios en las alturas,
Paz en la tierra a los felices Hombres.
Coro

SEGUNDA PARTE

¡Ha del fúnebre caos pavoroso!
¡ha de sus infelizes moradores!
en mi acento horroroso
la ocasión atended de mis temores.
Luzbel

przejdą wszelkich doskonałości cnoty
które utraciły zbuntowane istoty.
I oto dziś na tronie
Dziedzic Boży, Człowiek,
błogosławcie święte imię jego,
bo on ubogiego wywyższa, a upokarza
dumnego.
Maryja

Więc wszystkie stworzenia,
a każde z imienia...
Anioł

...obwieścimy radośnie.
Chwała Bogu jedynemu na wysokości,
a ludziom na ziemi pokój w szczęśliwości.
Chór

CZĘŚĆ DRUGA

O posępny, straszliwy chaosie!
O nieszczęśni mieszkańcy czeluści!
Poruszeni mą straszną przemową
zadrżycie głęboką trwogą!
Lucyfer

¡Ha del Impíreo, patria del contento!
¡ha de todas sus nobles Gerarquías!
en mi süave acento
de mi voz colegid mis alegrías.
Ángel

Prevenid, disponed...
Luzbel y Ángel

...en rabiosos ardides...
Luzbel

...en festivos obsequios...
Ángel

...las iras antiguas de vuestros rencores.
Luzbel

...los cultos devidos a tanto misterio.
Ángel

Y pues que enmudecidos
se advierten oy mis labios
en tantas aras, que idolatra ciego
el Gentilisimo, sin que mis agravios
(ni aun entre mil confusas conjeturas)

O firmamencie niebieski, kraino szczęśliwości!
O wszyscy niebiańscy Hierarchowie!
W mej delikatnej przemowie
znajdźcie tony radości.
Anioł

Przygotujcie, szykujcie...
Lucyfer i Anioł

...wściekle podstępny...
Lucyfer

...święteczne prezenty...
Anioł

...dawne gniewy zapiekłych goryczy.
Lucyfer

...uwielbienie należne tej tajemnicy.
Anioł

I oto milczą dziś usta moje
tam, gdzie ślepe uwielbienie
na ołtarze twoje
wynoszą, o Najwyższy, i moje zniewagi
(pośród tysiąca mylnych domniemywań)

alcanzar puedan de tan nuevo efecto
la causa misteriosa, el mundo todo
discurrid, inquiriendo,
por todas sus criaturas,
para ver si se engañan mis rezelos
en sospechar que ya de aquel Decreto
(causa total de mi mortal ruina)
el plazo se ha cumplido;
pues oigo repetido
de uno y otro Pastor en el acento
del Mesías el nuevo Nacimiento.
Y porque no se logre
del Humano Linage
la salud prometida,
de Herodes la ambición hazed que irriten
las voces de esos Reyes que repiten,
que ya ha nacido el Rey de los ludíos.
Perezcan de Raquel los tiernos hijos;
que su llanto eternicen,
y porque éste no escape con la vida
disponedlo de fuerte,
que cueste muchas vidas una Muerte.
Luzbel

Del seno obscuro, en que cautivos yazen
tantos fieles Patriarcas, y Profetas,

nie dosięgną w żaden sposób tej tajemnej
sprawy;
rozbiegnijcie się wszyscy, szukajcie,
wy, wszystkie stworzenia
sprawdźcie, czy oszukują mnie me
podejrzenia
bo domniemywam, że owego Wyroku
(przyczyny mej śmiertelnej ruiny)
nadszedł czas wypełnienia:
oto słyszę od pasterza tego i tamtego
o Narodzeniu Mesjasza nowego.
I by ludzkiego rodu obiecane
zbawienie się nie ziściło,
sprawcie, by Heroda w szal to wprowadziło,
kiedy owi Królowie wieści mu przyniosą
o Żydowskim Królu, co właśnie narodzon.
Ci, co zdają się być Racheli czułymi synami,
zginą, a płacz jej uniesie się ponad wiekami,
i choć On z życiem nie ujdzie,
z wyroku surowego
wiele żywotów kosztować będzie śmierć
Jego.
Lucyfer

Ciemną czeluść, gdzie w niewoli spoczywa
tak wielu Patriarchów wiernych i Proroków,

penetrad las tinieblas, que deshazen
los rayos que amanecen
del nuevo Sol Jesús; respiren tantas
esperanças, y alienten,
al ver en un favor tan peregrino,
su ofrecido Rescate ya vezino.
Y pues que ya como humilde, y pobre,
con humildes primores
al Pastor adoraron los Pastores,
porque adoren al Rey también los Reyes,
de nuevas luzes adornad los ayres,
porque en sus oblaçiones
se templen los desayres
de otro tirano Rey, que con trayçiones
mil azechanças labra
a su vida inocente.
Aplaudid el misterio que creído
nos hizo venturosos,
alegrándoos de ver restablecido
el [linaje] infelize, que soberbio
perdió tan alto asiento por altivo;
y assí con dulces voces...
Ángel

Y assí, con pronto anhelo...
Luzbel

przeniknijcie ciemności, rozjaśnijcie mroki
promienie bijące od nowego Słońca,
Jezusa; rozbudźcie

nadzieje i westchnienia ulgi,
by w osobiwej posłudze dostrzegli
ofiarowany im ratunek jakże nieodległy.
Skromnego, biednego i skromnymi dary
Pasterza uwielbiali pastuszkowie,
a adorować Go będą teraz jako Króla
– królowie,
nowym blaskiem zaświećcie na niebie,
bo swymi darami
złagodzą zniewagi innego tyrana króla,
który ze zdrajcami
zastawia tysiąc zasadzek
na jego niewinne życie.
Chwalcie tajemnicę, która uczyniła
nas szczęśliwymi
radując was tym, że przywrócono
potomstwo nieszczęśliwe, które, chętnie,
utraciło tak wysoki tron przez swą pychę;
i tak oto radosnym głosem...

Anioł

I tak oto nagłym pragnieniem...

Lucyfer

...prevenid, disponed...

Luzbel y Ángel

...en rabiosos ardides...

Luzbel

...en festivos obsequios...

Ángel

...las iras antiguas de vuestros rencores.

Luzbel

...los cultos debidos a tanto misterio.

Ángel

Ay, amigo Pastor, no sé qué siento
desde que vi el objeto Soberano
de aquel infante tierno,
que todo me ocasiona descontento,
pues no hallo entre lo humano
placer que me divierta,
trayendo el alma a lo mortal ya muerta.
Mas ¡qué dulce placer es el que tengo
de advertir, que ya vengo
a no tener placer sin su memoria!
¡Qué gloria es, no hallar gloria, sin su gloria!
Pastor I

...przygotujcie, szykujcie...

Lucyfer i Anioł

...wściekle podstępny...

Lucyfer

...świąteczne prezenty...

Anioł

... dawne gniewy zapiekłych goryczy.

Lucyfer

...uwielbienie należne tej tajemnicy.

Anioł

O przyjacielu, pasterzu, nie wiem już, co czuję,
od czasu jak ujrzałem, jaka władcza siła,
w tym maleńkim Dziecięciu;
nic zadowolenia mego nie buduje,
wśród ludzkich rzeczy nie znajduję
przyjemności, co by mi radość sprawiła,
wiodąc duszę ku śmierci, choć ona już nieżywa.
Lecz, cóż to za słodka rozkosz, którą czuję,
gdy odkrywam, że już rozkoszy
bez jego wspomnienia nie poczuję.
Cóż to za chwała, nie znaleźć chwały innej, niż jego chwała!
Pasterz I

O dulce idea, que feliz copiaste
el tierno objeto que dichosa viste;
guarda no te contraste
otra especie la especie que imprimiste.
¡O quién cegar pudiera,
porque otro objeto mi atención no viera!
Pastor II

¡O Cueva venturosa!
Pastor I

¡O Pesebre sagrado!
Pastor II

¡O Alvergue enamorado
en que el alma con su Dios reposa!
Pastores I y II

¡O Paraíso!
Pastor I

¡O Cielo!
Pastor II

¿Quién mereció tal dicha acá en el suelo?
Pastores I y II

O sódica myśli, co szczęśliwie zachowałaś
ów czuły obraz z radością widziany;
zachowaj go, niech go nie zburzy
inny obraz, co wcześniej był już zapisany.
O jakże chciałbym ślepym zostać,
by przed oczyma inna nie jawiła się postać.
Pasterz II

O groto szczęśliwa!
Pasterz I

O żłobie uświęcony!
Pasterz II

O szataście ukochany,
gdzie dusza z Bogiem odpoczywała!
Pasterze I i II

O rajski ogrodzie!
Pasterz I

O niebiosy!
Pasterz II

Któż zasłużył tu na ziemi na tak szczęśliwe losy?
Pasterze I i II

Tú duermes, o hijo mío,
y tu sueño será breve diseño
en quien te pinte el sueño
lo que siempre, qual Dios, presente tienes.
¿Quién duda que previenes
tus amorosas ansias
a ver, aunque de lexos,
de la ingrata salen las piedras duras,
que contra ti esgrimir querrá algun día
su embidiosa porfía?
O como que sediento de fatigas,
contemplar en sus calles
el bullicioso estruendo
que ha de poblarlas quando, coronado
de espinas, nuevo Isaac la leña al ombro,
al monte del Calvario te conduzgan,
donde en la Cruz padezcas triste muerte,
hasta que el nácar de tu Sangre agote
de una lança, aunque ciega, el cierto bote.
Mas, o tú, que en la dicha de ser Madre
de un tal Hijo me adviertes, considera
quál será la congoxa
de mi pecho afligido, quando llegue
de sus labios, hermosos quanto bellos,
a oír que, en el dolor por quien me aflixo,
Madre me constituye de otro hijo.
María

Śpisz, mój synu,
 a w śnie twoim, niczym na obrazie
 ujrzysz swe życie nakreślone,
 jako Bogu od zawsze Tobie wszak wiadome.
 Ktoś śmie wątpić, że przeczuwasz
 do ludu żarliwość miłości,
 choć wiesz, już teraz,
 że z niewdzięcznej złości
 kamieniem ciężkim Cię obrzuci?
 Albo gdy spragniony, utrudzony srodze,
 widzieć będziesz na ulicach miasta
 głośny tłum, co je wypełni po drodze
 na Wzgórze Czaszki, gdzie Cię zaprowadzą
 cierniem ukoronowanego,
 z belką na ramieniu, Izaaka nowego
 i na krzyżu cierpieć będziesz śmierć smutną,
 aż wyschnie źródło krwi w twojej piersi
 przebitej pewnym ciosem ślepej włóczni.
 Synu mój, co przestrozę mi dajesz
 przed losem Matki twojej,
 zważ, jak wielką udrękę zadajesz
 mej piersi zbolelej, gdy z ust Twych,
 pięknych, jakże przecudownych
 słyszę, w bólu, co mnie przeszywa,
 że nazywasz mnie matką innego syna.
 Maryja

Rómpase el lazo de mi vida triste
 antes que llegue día tan funesto,
 que aun el Sol por no verle su faz cubra
 que si en su muerte la salud consiste
 del Humano Linage,
 allá en el seno de Abraham mis ansias
 le aguardarán que baxe
 triunfante de la muerte y del pecado.
 No vean, no, mis ojos
 de tan fiera batalla los despojos.
 Joseph

¡Ay, dulce esposo mío! Que aun con esto
 no han de cessar de mi Hijo las ofensas;
 ya en ciegos dogmas que el discurso errado
 producirá contra su Fe Sagrada:
 ya en torpes vicios, de quien sobornado
 el frágil natural romperá el freno
 de sus santos preceptos; mas yo en tanto,
 porque todos le rindan el obsequio
 que a su nombre se deve Soberano
 en mis brazos le eleve,
 y al dulce Nombre de Jesús süave...
 María

...se postren reverentes por el suelo

Pęknie nić mego żywota smutnego
 nie doczekam tego dnia nieszczonego,
 gdy Słońce samo, nie chcąc widzieć tego,
 skryje swe oblicze,
 gdy przez śmierć Jego
 uzyska zbawienie Ludzki Ród;
 ja już na łonie Abrahama wypatrywać będę
 śmierci zwyciężonej i grzechu pognębnego.
 Moim oczom ujrzeć nie będzie dane
 jak z tej zażartej walki ciało wyjdzie poszarpane.
 Józef

O, mój mężu kochany!
 Nie na tym się skończą mego syna okrutne szykany,
 już to w ślepych dogmatach, które źle wywiodą
 w mowach naprzeciw jego przenajświętszej Wiary;
 już to w pokrętnych występkach, gdy z natury słaby
 przekupiony człowiek skruszy opokę
 jego świętych zasad; lecz ja tymczasem
 skoro wszyscy składają mu dary,
 co jako Władcy są mu przynależne,
 w moje ramiona go wezmę
 i przed najśłodszym imieniem Jezusa niechże...
 Maryja

...w pełnych szacunku pokłonach stanie

el abismo, la tierra, y todo el Cielo.

María y Joseph

Yo en nombre del abismo y sus horrores,
temiendo mi ruina,
a su poder me rindo despedido.

Luzbel

En nombre de la tierra los Pastores,
que ya con luz divina
las finezas de un Dios enamorado
absortos conocemos,
gustosos le ofrecemos
el corazón envuelto en mil ternuras.

Pastores I y II

Canten también su gloria las alturas.

María y Ángel

Gloria al Padre de tal Hijo;
gloria al Hijo de tal Padre;
gloria al Fuego que inflama Padre e Hijo,
que Santo Amor procede del Hijo y Padre.

Coro

otchłań piekielna, niebo i ziemianie.

Maryja i Józef

Ja w imieniu piekła, jego potworności
z lęku przed upadkiem
kłaniam mu się w złości.

Lucyfer

A w imieniu ziemi my, tutaj, pasterze
boską światłością wiedzeni,
umiłowanego Boga doskonałości
właśnie rozpoznajemy,
i z radością Mu podarujemy
nasze serca pełne czułości.

Pasterze I i II

Chwałę mu wyśpiewują i na wysokości.

Maryja i Anioł

Chwała Ojcu i Synowi,
Chwała Synowi i Ojcu,
Chwała płomieniom, które Ojciec i Syn rozpala,
bo Święta Miłość pochodzi od Syna i Ojca, Im chwała!
Chór

Tłum. Weronika Ignas-Madej

Folias Portuguesas

Não tragais borzeguis pretos,
que na corte são defesos,
ora com borzeguis pretos.

Não tragais o que defeso,
porque quem trae o vedado,
anda sempre aventurado,
a ser avexado e preso,
verenvos andar aceso,
ora en cuydados secretos,
ora com borzeguis pretos.

E se saber a razão
deste meu trago quereis:
a cor que trago nos pes
me deu do coração,
porque os meus cuydados
acesos e mais secretos
era mi ventura pretos!

Folias Portuguesas

Czarnych butów nie noście, broń Boże,
czarne buty zabronione na dworze.
Czarne buty.

Nie noście ich, bo zakazane,
a kto nosi to, co niewskazane
naraża swe życie na zagrożenie,
spotka go hańba albo i więzienie
widzą, jak idziesz śmiało,
wpadniesz w tarapaty.
Czarne buty.

Jeśli chcecie znać powód,
dla którego wybrałem
kolor moich butów,
w sercu go znalazłem,
ponieważ mym troskom
burzliwym, sekretnym
zawdzięczam swój czarny los.

Thum. Weronika Ignas-Madej

No haya más dulce alegría

No haya más dulce alegría,
no haya más, por vida mía.

Yo confieso que mi culpa
fue causa de que vinieras,
y que si tú no nacieras
no pudiera dar disculpa;
mas, pues, mi vida me culpa
procuraré con mis ojos
apaciguar tus enojos
por ver la luz de tu día.
No haya más, por vida mía.

No más lances amorosos,
ni más regalos fingidos,
que son cuidados perdidos
por contentos engañosos;
mis amores fervorosos
son de verte ya humanado,
y en un pesebre cercado
de hielo y escarcha fría.
No haya más, por vida mía

Nie ma słodszej radości

Nie ma słodszej radości,
w całym życiu moim.

Wyznaję, że to moja wina
twego przyjścia była przyczyną,
a jeśli byś się nie narodził
nigdy bym się na to nie zgodził;
i skoro życie mnie wini,
spróbuję oczami mymi
uśmierzyć twoje złości,
by zobaczyć dzień twej światłości,
w całym życiu moim.

Nigdy więcej przygodnych miłostek,
nigdy więcej błyskotek, błahostek,
wszak to daremne starania
dla złudnej przyjemności;
żarliwie pragnę zobaczyć
ciebie w ludzkiej postaci
i leżącego w żłobie na chłód
narażonego, szron i lód.
W całym życiu moim.

Thum. Weronika Ignas-Madej



Toquen los rabeles

Toquen los rabeles
Pablillo con las sonajas
saltarán los cabritillos
y nos haremos rajas.

Zagrajcie na skrzypkach

Zagrajcie na skrzypkach,
Pawełek na tamburynie,
koziółki sobie poskaczą,
a my się zabawimy.

Tłum. Weronika Ignas-Madej

De los reyes

Negrinho, tiray vós la
Que um de os reyes tres
Voto a Deus que Portugues.

Güi güirigüi, que negrito es
Não es!
Si es!

A negro mais trindegado
não faleis por coisa tal
que não vira Portugal
de mandinga acompanhado
que siele ven limpara
cavalos do Portugues.

Güi güirigüi, que negrito es
Não es!
Si es!

Quando niño Dios nace
la estreya a lo neglo envia.
Plotugal pro vira mia
lo niño no conoce
y si venimo traerá
siño zabola Plotuguis.

O królach

Czarny chłopaczku, czy wiesz,
że jeden z królów trzech,
przysięgam na Boga, był z Portugalii.

Trala la la la, to czarny człowiek,
Ależ skąd?
Ależ tak!

Ach, dumny czarny człowieku,
nie mów takich rzeczy,
niech nie wraca do Portugalii.
Diabeł ruszy w ślad za nim,
zobaczmy, jak czyści
konie Portugalczyka.

Trala la la la, to czarny człowiek,
Ależ skąd?
Ależ tak!

Kiedy rodzi się Boża Dziecina
gwiazdę do czarnego człowieka wysła.
Portugalio, klnę się na życie moje,
chłopiec o tym nie wie
i jeśli przybędzie, pozostanie
zupełnie bez pomocy Portugalczyków.

Güi güirigüi, que negrito es
Não es!
Si es!

Olhay negro muito inchado
tanto não vos entoneis.
Pois ya de noso rei es
o voso escravo comprado.
E si fala o pringara
noso gran rei Portugues.

Güi güirigüi, que negrito es
Não es!
Si es!

Trala la la la, to czarny człowiek,
Ależ skąd?
Ależ tak!

Posłuchaj, czcigodny czarny człowieku!
Nie bądź zaskoczony,
bo już przez naszego króla
twój niewolnik został odkupiony.
A oni niesprawiedliwie skazali naszego
wielkiego króla portugalskiego.

Trala la la la, to czarny człowiek,
Ależ skąd?
Ależ tak!

Tłum. Weronika Ignas-Madej

MARTYNA PASTUSZKA MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

16
grudnia
niedziela

godz.
17:30

Ratusz
Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

+RECITAL

Martyna Pastuszka
skrzypce
Marcin Świątkiewicz
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Sonata IV c-moll BWV 1017*
Largo
Allegro
Adagio
Allegro

Sonata V f-moll BWV 1018*
Largo
Allegro
Adagio
Vivace

Sonata VI G-dur BWV 1019*
Allegro
Largo
Allegro
Adagio
Allegro

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

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

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

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

Sześć *Sonat* BWV 1014–1019, jak wiele dzieł instrumentalnych Bacha, powstało w okresie, gdy Johann Sebastian pełnił obowiązki kapelmistrza na dworze w Köthen u rozmiłowanego w muzyce księcia Leopolda. Wówczas powstały m.in. skrzypcowe sonaty i partyty, sonaty fletowe,

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

Ważną kwestią pozostaje w jaki sposób najbliższe otoczenie Bacha traktowało te utwory. Zarówno Altnickol, jak i Carl Philipp Emanuel Bach nazywali je triami na klawesyn obligato z towarzyszeniem skrzypiec (*Trio für obligate Clavier und eine Violine*). Określenie trio odzwierciedlało tu bowiem realną liczbę głosów kontrapunktujących się wzajemnie: dwa głosy klawesynu i jeden skrzypiec. Sonaty te przepojone są gęstą polifoniczną fakturą trzech równoprawnych głosów. Kolejność wymienienia instrumentów w tytule również nie jest losowa, gdyż w przypadku takich utworów partia klawesynu nie pełni tu roli typowego basso continuo, lecz równoprawnego, a czasem pierwszoplanowego instrumentu. Pierwszy biograf Bacha – Johann Nikolaus Forkel nazywał te sonaty klawesynowymi z obligatoryjnym głosem skrzypiec. Nie są to bowiem solowe sonaty skrzypcowe z basso continuo, lecz sonaty na instrument klawiszowy (klawesyn lub klawikord) z towarzyszeniem skrzypiec. Często skrzypce przejmują

tu rolę harmonicznego wypełnienia, albo tak jak w III części ostatniej sonaty – po prostu w ogóle nie grają. Bach zainicjował tym samym nowy nurt w kameralistyce, który wraz ze wzrostem znaczenia instrumentów klawiszowych w drugiej połowie XVIII wieku miał licznych naśladowców w epoce klasycyzmu, m.in. Wolfganga Amadeusa Mozarta. Na jednej z kopii Bachowskich sonat, pisany nieco łamaną włoszczyzną tytuł *Sei suonate à cembalo [con]certato à violino solo, col basso per viola da gamba accompagnato se piace* informuje nas, że można według uznania wzmocnić linię basu partią wioli da gamba – instrumentu wciąż bardzo popularnego w Niemczech w czasach Bacha, a zapomnianego w innych krajach europejskich. Dodanie trzeciego instrumentu nic jednak nie zmienia w pierwotnym założeniu autora, jeśli chodzi o trygłosową, polifoniczną fakturę tych utworów.

Pod względem faktury *Sonaty* BWV 1014–1019 – na tle całej twórczości skrzypcowej epoki Bacha – stanowią pozycję wyjątkową. Zwykle w sonatach skrzypcowo-klawesynowych dominował jeden instrument solowy (tj. skrzypce). Z wyjątkiem szybkich części fugowanych (czasem jednej, czasem dwóch) panowała homofonia z dyskretnym akompaniamentem basso continuo. Jednak skłonność Bacha do posługiwania się gęstą, polifoniczną tkanką głosową, ostro krytykowana już za życia kompozytora jako wyraz jego konserwatyzmu, ale i podziwiana za niebывały kunszt, bierze górę również w tych utworach. Kompozytor zdołał tu znakomicie zróżnicować napięcie kontrapunktyczne między głosami, wprowadzając w odpowiednich miejscach fragmenty o lżejszej fakturze. Użył też dosyć silnych

kontrastów wyrazowych między motorycznymi częściami szybkimi (czy to fugowanymi, czy też figuracyjnymi), a śpiewnymi częściami wolnymi, dzięki czemu uwaga słuchacza nie jest tu wystawiona na zbyt ciężką próbę. *Sonaty* BWV 1014–1019 są przykładem kameralistyki na najwyższym poziomie, przeznaczonej dla najbardziej wyrafinowanych słuchaczy i wykonawców-wirtuozów.

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

jeden lub drugi. Często Bach wprowadza dialogowanie skrzypiec z jednym z głosów klawesynu w technice kanonicznej.

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

Piotr Wilk



MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry Historycznej. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi

orkiestrami Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignole, Andrew Parrotta, Juliena Chauvina, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkena, Dana Laurina czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując we wspomnianych zespołach wzięła udział w nagraniu ponad 40 płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych klawesynistów młodego pokolenia. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Koninklijk Conservatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołową międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, AUKSO i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Müthela, nagrodzony „Diapason d’Or”, a dwa lata później wielokrotnie nagrodzony solowy

album *Cromatica*. W 2016 roku za *Sonaty różańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał „Gramophone Award”. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki”. Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występował na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą zaś gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Wykonywał także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi J.S. Bacha (BWV 1052–1054) utrzymanymi w ich kontekście historycznym oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Artysta wyklada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji w oparciu o metodę *partimento*.



CHRISTINA PLUHAR

16
grudnia
niedziela

godz.
20:00

Centrum
św. Jana
ul. Świętojańska 50

+LA LYRA D'ORFEO

Céline Scheen

sopran

Benedetta Mazzucato

mezzosopran

Christina Pluhar

kierownictwo artystyczne, teorba

L'ARPEGGIATA

Doron Sherwin

cynk

Adriana Alcaide

skrzypce

Lixsania Fernández

viola da gamba

Josepxu Obregon

wiolonczela

Paulina Van Laarhoven

lira da gamba

Margit Übellacker

psalterium

Josep Maria Martí Duran

gitara, lutnia

Haru Kitamika

pozytyw, klawesyn

Anonim

Ninna nanna al bambino Gesù

Luigi Rossi

1597–1653

Begl'occhi, che dite

Mio ben

Orfeo

A l'imperio d'amore

Orfeo

Maurizio Cazzati

1616–1678

Ciaccona

Luigi Rossi

Questo picciolo rio

Lorenzo Allegri

1567–1648

Canario

Luigi Rossi

Dormite, begl'occhi

Orfeo

Se dolente

Sol per breve momento

Il Palazzo incantato

Dove mi spingi, amor

Il Palazzo incantato

Gelosia

La bella più bella il cor mi ferì

Al soave spirar (Lamento d'Arione)

Lasciate Averno

Orfeo

Jak wiadomo, opera była wynalazkiem włoskim. Pojawienie się pierwszych oper (zwanych *drammi per musica*) we Florencji pod koniec XVI wieku spowodowało wielki przełom stylistyczny i rozpoczęło epokę baroku. Szybko za przykładem Florencji podążyły inne miasta Italii – Mantua, Rzym i Wenecja. Francja, mimo wizyty Giulia Cacciniego już w 1605 roku, bardzo długo pozostawała na uboczu tych przemian, sceptycznie a nieraz wręcz wrogo odnosząc się do muzyki włoskiej. Pierwszą operą wystawioną w Paryżu był *Orfeo* Luigiego Rossiego (1597–1653), odegrany w Palais Royale 2 marca 1647 roku w obecności regentki Anny Austriackiej, młodego delfina (przyszłego Ludwika XIV) i sprawcy całego zamieszania, kardynała Mazarina (Giulia Mazzariniego). Mimo sukcesu tego przedstawienia i kolejnych premier, to co wkrótce po nich nastąpiło samo mogłoby stać się kanwą dramatu wystawionego na scenie. Uwikłanie *Orfeusza* Rossiego w bieżącą politykę francuską i narastający opór wobec Mazarina spowodowało, że świetni muzycy i scenograf (Giacomo Torelli) ryzykowali życie w niewoli u frondystów (Torelli) lub musieli się salwować pospieszną ucieczką do ojczyzny (Rossi). Mimo, że muzycy francuscy byli oczarowani operą Rossiego i wielu wzorowało się potem na warsztacie Włocha, pamięć o nim i jego pobycie we Francji szybko i starannie wymazał Jean-Baptiste Lully (skądinąd florentyńczyk z urodzenia), nie cierpiący żadnej konkurencji. Od wystawienia *Orfeusza* zaczynają się też nad Sekwaną, trwające ponad 100 lat, zażarte *querelles* zwolenników i przeciwników muzyki włoskiej.

Dziś znany tylko specjalistom i wytrawnym melomanom, Luigi Rossi był w XVII wieku uważany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów włoskich. W hołdzie dla jego kunsztu niektóre jego dzieła parafrazowało wielu barokowych kompozytorów, a wydawcy chętnie zamieszczali je w swych antologiach. Do historii muzyki przeszedł przede wszystkim jako twórca pierwszych kantat. Prócz oper (2), oratoriów (4) i kilku motetów oraz instrumentalnej passacagli stworzył aż 300 kantat świeckich. Kompozytor pochodził z małej miejscowości Torremaggiore koło Foggi. Po studiach pod okiem Jeanna Macque służył na dworze wicekróla Hiszpanii w Neapolu, by w 1620 roku osiąść w Rzymie. Do 1636 roku był tam muzykiem stronnika Hiszpanii, księcia Marc'Antonia Borghese, na którego dworze poznał swą żonę, wybitną harfistkę Costanzę de Ponte. Z chwilą, gdy w 1633 roku przyjął posadę organisty w kościele San Luigi dei Francesi, Rossi wszedł w sferę kręgów filofrancuskich, reprezentowanych przez samego papieża Urbana VIII. Od 1636 roku do śmierci pozostawał na służbie u bratanka papieskiego, kardynała Antonia Barberiniego. Prócz Rossiego dla kardynała pracowali najlepsi rzymscy muzycy: kastraci Atto Melani, Marc'Antonio Pasqualini i Lorenzo Vittori, sopranistka Leonora Baroni oraz harfści Orazio Michi, Marco Marazzoli i żona Rossiego Costanza. Dla tego wielkiego miłośnika opery Rossi skomponował swe pierwsze dzieło sceniczne *Il Palazzo incantato* do libretta Giulia Rospigliosiego (przyszłego papieża Klemensa IX). Operę wystawiono w słynnym teatrze rodziny papieskiej w Palazzo alle quattro fontane 22 lutego 1642 roku. Wielki sukces tego siedmiodzinnego dzieła z 24 postaciami i wspaniałą, bajkową scenografią Andrei Sacchiego odbił się szerokim echem w Europie.

W tym czasie kantaty Rossiego regularnie słano do kardynała Richelieu i jego następcy Mazarina. Nic dziwnego, że gdy po śmierci Urbana VIII i przejęciu tronu papieskiego przez przychylnego Hiszpanii Innocentego X, rodzina Barberinich udała się na wygnanie do Francji, kardynał Mazarin zaprosił Rossiego na dwór królewski. Kompozytor przybył do Paryża w czerwcu 1646 roku, by wystawić dwie opery, z których udało się zrealizować tylko *Orfeusza*. Autorem libretta był sekretarz Antonia Barberiniego, ksiądz Francesco Buti. Nie wiadomo kto i kiedy zaproponował sam temat, być może mocodawcom chodziło o rzymską odpowiedź na wcześniejsze florenckie i mantuańskie opracowania tego starożytnego mitu przez Jacopa Periego, Giulia Cacciniego i Claudia Monteverdiego. Cztery miesiące przed premierą zmarła w Rzymie żona Rossiego – Costanza. Sam kompozytor wszedł zatem w rolę Orfeusza. Jego osobista tragedia odcisnęła się piętnem w partyturze, czego najlepszym przykładem są pełne wyrazu lamentsy Eurydyki (*Mio ben, teco il tormento*) i Orfeusza (*Lasciate Averno*). Jeśli śmierć Costanzy miała wpływ na wybór tematu opery, to znaczyłoby, że w ekspresywnym tempie powstało libretto, partytura i scenografia. Rzecz to dziś trudna do wyobrażenia, zważywszy, że opera trwała 6 godzin, występowało w niej 16 postaci, a zachwyceni słuchacze byli oczarowani nie tylko muzyką i kunsztem śpiewaków, lecz także niezwykle sugestywną, zmieniającą się wraz z muzyką, scenerią, uzyskaną dzięki cudownym machinom Torellego. Po sobotniej premierze 2 marca 1647 roku operę powtórzono na drugi dzień, w niedzielę zapustną i we wtorek 5 marca, a następnie po Wielkanocy 29 kwietnia, 6 i 8 maja. Mimo, że królowa Anna, ku uciesze przeciwników Mazarina, wyszła w połowie pierwszego

spektaklu, by udać się na modły, wysłuchiwała całego dzieła w następnych jego prezentacjach podczas Wielkiego Postu. Wywołało to burzę wśród paryskiego kleru, podpuszczonego przez politycznych przeciwników Mazarina. Gdy królowej skutecznie bronili profesorowie teologii z Sorbony, opozycja przekazała ludowi paryskiemu mocno zawyżone koszty królewskiego przedstawienia (400 tysięcy liwrów w miejsce 30 tysięcy skudów) i to spowodowało zamieszki prowadzące w konsekwencji do Frondy. Wiadomo, że opera poruszyła do łez królową, będącą od kilku lat w żałobie po Ludwiku XIII. Na jej wniosek, przebywającego od lipca 1647 roku w Rzymie Rossiego, zaproszono ponownie do Paryża, ale działania Frondy zmusiły go do przeniesienia się do Prowansji, gdzie schronił się jego mecenas Antonio Barberini. Ostatecznie kompozytor wrócił do Rzymu w czerwcu 1651 roku. Kroniki przekazały, że umarł 19 lutego 1653 roku w czasie gry na klawesynie.

Program dzisiejszego koncertu, obok fragmentów dwóch oper Rossiego, przedstawia także kilka jego kantat, co pozwala słuchaczowi uchwycić różnicę między tymi gatunkami. Fragmenty scen operowych oparte są na innym typie tekstu poetyckiego niż kantaty, co z kolei miało wpływ na zastosowane rozwiązania muzyczne. Libretta operowe pisano tzw. *verso sciolto*, czyli bardzo swobodną mieszaniną jedenasto- i siedmiozłoskowca, która w opracowaniu muzycznym przyjmowała formę recytatywu – ukształtowania muzycznego utrzymanego w metrum parzystym i szybkiej, zróżnicowanej rytmice, wzorowanej na ludzkiej mowie. Forma muzyczna takich odcinków jest otwarta, elastyczna, skonstrastowana, nic się w niej nie powtarza. Sporadycznie,

w tekście operowego libretta pojawiają się bardziej regularne formy poetyckie, które umuzyczniane są na zasadzie arii. Jednakowa długość wersów i regularne rymy sprawiały, że w ariach kompozytor najczęściej stosował metrum trójdzielne, wprowadzał dłuższe wartości rytmiczne, śpiewną melodykę i częste nawroty myśli muzycznych. Rossi był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy wprowadzali wyraźne rozgraniczenie na arię i recytatyw. Teksty jego kantat są również bardzo zróżnicowane formalnie, większość posiada jednak regularną budowę, co w opracowaniu muzycznym daje formy stosowane w ariach i pieśniach (canzonettach). Większość kantat Rossiego to utwory bardzo liryczne, niezwykle śpiewne i wewnętrznie spójne (np. *La bella più bella il cor mi feri*). Niektóre z nich, zwłaszcza lamente, są jednak bardziej skonstrastowane, tworząc jakby mini sceny dramatyczne, w których kompozytor swobodnie przechodzi od wzburzonego recytatywu do arii (np. *Lamento d'Arione: Al soave spirar*). Gdy w większości kantat soliście towarzyszy tylko basso continuo, w tych naśladowujących sceny operowe Rossi posługuje się czasem akompaniamentem różnych instrumentów, tworzących zamierzony nastrój. Repertuar złożony z utworów Rossiego uzupełniają pojedyncze utwory instrumentalne współczesnych mu kompozytorów – Maurizia Cazzatiego i Lorenza Allegriego.

Piotr Wilk



CHRISTINA PLUHAR

Austriacka wykonawczyni i interpretatorka muzyki dawnej, a także kierowniczka zespołu L'Arpeggiata. Swoją pasję do muzyki dawnej odkryła po studiach gitary klasycznej na Uniwersytecie w Grazu, z którego pochodzi. Od tego momentu poświęciła się instrumentarium dawnych epok: lutni, teorbie i gitarze barokowej. Kształciła się u Toyohika Satoh w Koninklijk Conservatorium w Hadze oraz w Scholi Cantorum Basiliensis pod okiem Hopkinsona Smitha; technikę gry na harfie barokowej zgłębiała u Mary Galassi w Scuola Civica di Milano. Ponadto jej nauczycielami byli m.in.: Andrew Lawrence-King, Eugen Dombois, Paul O'Dette, Pat O'Brian i Jesper Bøje Christensen. W 1992 roku wraz z zespołem La Fenice otrzymała pierwszą nagrodę na Festiwalu Muzyki Dawnej w Malmö i od tego czasu występuje jako solistka i realizatorka basso continuo na najbardziej prestiżowych festiwalach i scenach. W 2000 roku powołała do życia L'Arpeggiatę – zespół skupiający się na muzyce wokalne i instrumentalnej wczesnego

baroku oraz jej współczesnych interpretacjach. Dzieliła scenę z najznamienitszymi zespołami wykonawstwa historycznego, jak: La Fenice (Jean Tubery), Hesperion XXI (Jordi Savall), Il Giardino Armonico, Concerto Soave (Maria Cristina Kiehr), Accordone (Marco Beasley), Elyma (Gabriel Garrido), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), La Grande Ecurie et la Chambre du Roi (Jean-Claude Malgoire), Cantus Cölln (Konrad Junghänel). Jako realizatorka basso continuo współpracowała z orkiestrami pod dyrekcją René Jacobsa, Ivora Boltona, Alessandra di Marchi, Marka Minkowskiego, Gabriela Garrido. Dyrygowała renomowanymi Australian Brandenburg Orchestra, European Baroque Orchestra i Orquestra Divino Sospiro. Nagrywała m.in. dla Alpha, Erato i Virgin Classics. Oprócz działalności w roli wykonawcy i kierownika muzycznego, Christina Pluhar uczy w klasie harfy barokowej w Koninklijk Conservatorium w Hadze oraz wykłada na Uniwersytecie w Grazu.



CÉLINE SCHEEN

Belgijska sopranistka. Naukę śpiewu rozpoczęła u Annie Frantz. W 1996 roku rozpoczęła studia wokalne w Conservatoire royal de Mons, gdzie otrzymała wyróżnienie w klasie Marcela Vanauda. Absolwentka śpiewu i metodologii śpiewu w Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. W 1998 roku uzyskała stypendium fundacji Nancy Philippart, dzięki któremu uczestniczyła w zajęciach Very Rosza w Guildhall School of Music w Londynie. Brała także udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jean-Paula Fouchécourta, Monique Zanetti oraz Helmuta Deutscha. Posiada imponujący dorobek ról operowych sięgający twórczości zarówno kompozytorów muzyki dawnej, okresu klasycyzmu i romantyzmu, jak współczesnych. Wcielała się w postać Lucy w *The Telephone* G.C. Menottiego, Thérèse w *Les mamelles de Tirésias* F. Poulenca. Papageny w *Czarodziejskim flecie* i Zarlina w *Don Giovannim* Mozarta, Frasquita w *Carmen* Bizeta, Vespetty w *Pimpinone* Telemanna, Grillety w *Lo Speziale* Haydna oraz Venus w *Venus and Adonis* Blowy, a także dziełach Cavallego, Rameau i Monteverdiego. Wykonywała także pasje Bacha, msze Mozarta (*Msza koronacyjna*,

Wielka Msza c-moll), *Requiem* Faurégo, a także *Petite Messe Solennelle* Rossiniego oraz *Carmina Burana* Orffa przy współpracy z takimi grupami jak Il Fondamento, Ricercar Consort, Café Zimmermann, La Fenice, La Cetra d'Orfeo, Musica Antiqua Köln. Występuje na największych festiwalach i w salach koncertowych m.in. w Théâtre Royal de la Monnaie, Théâtre de Caen, Opéra national du Rhin, Grand Théâtre du Luxembourg, Festival d'Innsbruck, a także w Nowym Jorku, Lille, Cremonie. W latach 1994–1996 był członkinią World Youth Choir z którym występowała w Kanadzie, Estonii, Łotwie, Finlandii, Szwecji oraz krajach Ameryki Łacińskiej. Jako solistka chętnie jest angażowana do nagrań. W 1999 roku brała udział w nagraniach ścieżki dźwiękowej Gérard Corbiau do filmu *Le Roi Danse* (*Król tańczy*). Wykonywała *Syphoniae* Nicolaus à Kempisa, *Cantiones & Sonate* Carolus Hacquarta. Współpracowała przy nagraniach Paolo Pandolfo, Mare Nostrum, Leonardo Garcia Allarcon i La Capella Mediterranea, Philippe Pierlot i Eduardo Eguez, Christophe Rousset i Les Talens Lyriques. Nagrania z jej udziałem wydawane były przez Deutsche Grammophon, M.A. Recording, Ambronay, Flora, Vespers.



BENEDETTA MAZZUCATO

Włoska śpiewaczka urodzona w Reggio nell'Emilia. Jej pierwszym krokiem w świecie opery był występ w *Brundibár* Hansa Krásy w wieku 13 lat. Następnie w latach 2007–2011 była członkiem chóru Teatro Regio di Parma. Uczestniczyła m.in. w akademii Rossini Opera Festival, a także Domingo-Thornton Young Artist Program w Los Angeles oraz Young Singers Project w Salzburgu, gdzie interpretowała rolę jednej z Trzech Dam w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Jest finalistką konkursów śpiewaczych, m.in. International Singing Competition for Baroque Opera Pietro Antonio Cesti w Innsbrucku oraz Renata Tebaldi International Voice Competition w San Marino. Koncertowała ze znakomitymi orkiestrami i zespołami, jak Orquesta Barroca de Sevilla, Royal Concertgebouw Orchestra, laBarocca, Le Banquet Céleste; uczestniczyła w światowym tournée z Le Jardin des Voix Williama Christie. Regularnie współpracuje z Christiną Pluhar i formacją L'Arpeggiata. Ze swobodą wykonuje repertuar dawny jak i współczesny. Występowała w wykonaniach muzyki Sancesa i Bertalego, brała udział

w interpretacji *Misa Tango* oraz światowej premierze *Salmo 23* Luisa Bacalova. W repertuarze koncertowym angażowana była do wykonania m.in. *Das Lied von der Erde* Mahlera oraz *Petite Messe Solennelle* Rossiniego. Na gruncie opery wcielała się bądź wciela w postać Magdaleny w *Rigoletto* Verdiego, Fleridy w *Erismenie* Cavallego, Dori w *La grotta di Trofonio* Salieriego, Zulmy we *Włoszcze w Algierze* Rossiniego, Bradamante w *Alcynie*, tytułową w *Silli*, Nirenus w *Juliuszu Cezarze* Handla, Oktawii w *Koronacji Poppei* Monteverdiego, a także interpretowała partię Amor Terreno w oratorium *Maddalena ai piedi di Cristo* Caldary, La Virtù w serenacie *La senna Festeggiante* Vivaldiego, oraz rolę tytułową w *Catone* Handla. Jako ceniona i wszechstronna artystka brała udział w renomowanych festiwalach m.in. Festival d'Aix-en-Provence, Festival della Valle d'Itria, Festival Oude Muziek, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Festival Opera Barga, Versailles Festival oraz stawiała na deskach Opéra Royal de Wallonie w Liège, Teatro di San Carlo w Neapolu, El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji.



L'ARPEGGIATA

Założony przez Christinę Pluhar w 2000 roku zespół goszczący w swych szeregach najwybitniejszych europejskich artystów. W swych interpretacjach nie zamyka się jednak w sztywnych ramach wykonawstwa historycznego, a łączy muzyczne światy wczesnego baroku i tradycyjnej muzyki. Intencją zespołu jest wskrzeszanie zapomnianego repertuaru początku XVII wieku, co wraz z różnorodnym podejściem do wykonania, elementami improwizacji oraz widowiskowością interpretacji stanowią kwintesencję zespołu. W swoim dorobku płytowym posiada kilkanaście wysoko ocenianych albumów. Od początku swej działalności ciepło przyjmowany zarówno przez publiczność, jak i wśród krytyków. Światowe uznanie dla L'Arpeggiaty podkreślane jest zarówno przez pochlebne recenzje (wielokrotnie „CD of the Week” BBC, „10 de Repertoire”), jak i nagrody za dokonane nagrania. Album *La Villanella* dedykowany muzyce Girolamo Kapsberga nagrodzony został „Premio Internationale del disco per la musica Italiano”. Ich drugi album *Homo fugit velut umbra* poświęcony Stefano Landiemu zdobył „Prix Exellencia” magazynu „Pizzicato” (Luksemburg). International Opera przyznała albumowi *All'Improviso* nagrodę „Timbre de platine”, zaś album stanowiący interpretację *Rapresentatione di Anima et di Corpo* Emilio de' Cavalieriego wygrał nagrodę „Académie Charles Cros”. Powstały we

współpracy z Philippem Jarousskym i Nurą Rial album *Teatro d'amore* Monteverdiego nagrodzony został „Echo Klassik Preis” (Niemcy) oraz „Edison Classic Price” (Holandia). Ostatnie lata zespołu były czasem intensywnej działalności fonograficznej. Najświeższe nagranie zespołu *Himmelsmusik* wydane jesienią tego roku przez Warner Classics/Erato poświęcone jest kantatom i muzyce sakralnej XVII-wiecznych niemieckich kompozytorów. Ponadto do współtworzenia swych wyjątkowych nagrań zespół zapraszał gwiazdę portugalskiej muzyki fado – Misię (album *Mediterraneo*), gitarzystę flamenco Pepe Habichuelę z zespołem Kings Singers (*Los Impossibles*) oraz pochodzącą z Korsyki wokalistkę Barbarę Furtunę (*Via crucis*). Na przestrzeni lat zespół gościł na światowych festiwalach, m.in. Lufthansa Festival (Londyn), Oude Muziek (Utrecht), Printemps des Arts de Nantes, Pfingstfestspiele Melk, Festival de St Michel-en-Thierache, Festival de Sablé-sur-Sarthe, Brugge Musica Antica (Poissy) oraz występował w Philharmonie Köln, Paris Salle Gaveau, Schwetzingen Festspiele, Musikfestspiele Postdam, Händelfestspiele Halle, Ludwigsburger Schlossfestspiele, RuhrTriennale, Istanbul International Festival, Hong Kong Arts Festival. Albumy zespołu wydawane były przez takie wytwórnie jak Alpha, Naïve Records, Virgin Classics/EMI oraz Warner Classics/Erato.



Ninna nanna al bambino Gesù

Ninna nanna, ninna nanna,
dormi figlio, dormi amore.
Figlio dormi, dormi amore.

Con quel pianto e quella voce
brami, ohimè, brami la croce.
Or ch'è tempo di dormire
dormi figlio e non vagire,
verrà il tempo del dolore.
Dormi amore.

Ninna nanna, ninna nanna,
dormi figlio, dormi amore.
Figlio dormi, dormi amore.

Quella bocca pien di miele
brama latte aceto e fiele.
Or ch'è tempo di dormire
verrà il tempo del partire,
verrà il tempo del dolore.
Dormi amore.

Ninna nanna, ninna nanna,
dormi figlio, dormi amore.
Figlio dormi, dormi amore.

Kołysanka dla dzieciątka Jezus

Lulajże mi, lulaj mi,
śpij kochany synku, śpij.
Śpij syneczku, śpij kochany.

Płaczem swym i głosem swym
przyzywasz, nieszczęsny, swój krzyż.
Teraz, kiedy czas już spać,
śpij syneczku, nie kwil już,
przyjdzie jeszcze męki czas.
Śpij kochany.

Lulajże mi, lulaj mi,
śpij kochany synku, śpij.
Śpij syneczku, śpij kochany.

Usteczka twe słodkie jak miód
wołają o mleko, ocet i żółć.
Teraz, kiedy czas już spać,
przyjdzie jeszcze męki czas,
przyjdzie jeszcze bólu czas.
Śpij kochany.

Lulajże mi, lulaj mi,
śpij kochany synku, śpij.
Śpij syneczku, śpij kochany.

Altri pecca e tu ne piangi,
e la vita in morte cangi,
e ne godi nel dolore.
Per dar vita al peccatore
compirai questo desio.
Dormi, o Dio.

Begl'occhi

Begl'occhi, che dite?
Volete che mora
tra mille ferite
un cor che v'adora?

Mio ben

Mio ben, teco il tormento
più dolce troverei
che con altri il contento.
Ogni dolcezza è sol dove tu sei,
e per me amor aduna
nel girar de' tuoi sguardi ogni
fortuna.

Inni grzeszą, ty zaś cierpisz,
i życie we śmierć zamieniasz,
i radujesz się nim w bólu.
By dać życie grzesznikowi
dopełnisz pragnienie to.
Śpij, o Boże.

Thum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Piękne oczy

Piękne oczy, cóż mówicie?
Czy chcecie by umarło
od tysięcy ran
serce, które was miłuje?

Thum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Miły mój

Miły mój, cierpienie u boku twego
milszym by mi było
niż przy innym radość.
Słodysz wszelka tam jest tylko, gdzie ty jesteś,
a w spojrzeniu twoich oczu
miłość całe swe szczęście dla mnie gromadzi.

Thum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

A l'imperio d'amore

A l'imperio d'amore
chi non cederà,
A l'imperio d'amore
chi non cederà.
S'a lui cede il valore
d'ogni Deità!
S'a lui cede il valore
d'ogni Deità.

Pluto che si cocente
il suo Regno stimò,
Pluto che si cocete
il suo Regno stimò.
Un inferno più ardente
pur da lui provò,
Un inferno più ardente
pur da lui provò.

Władzy miłości

Władzy miłości
któż nie ulegnie,
Władzy miłości
któż nie ulegnie?
Skoro nawet boskość
nic przy niej nie znaczy!
Skoro nawet boskość
nic przy niej nie znaczy.

Pluton, co swe królestwo
miał za tak gorące,
Pluton, co swe królestwo
miał za tak gorące,
gorętsze piekło sam poznał,
gorętsze piekło sam poznał.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Questo picciolo rio

Questo picciolo rio,
che con lingua d'argento
mormorando accompagna il mio lamento,
abbia del pianto mio la dovuta mercede
e gonfio già mova superbo il piede,
con mie lacrime amare,
a portar guerra e non tributo al mare.

Stelle, che rimiraste
con pietoso pallore
il mio grave languire, il mio dolore,
se pietà voi mostraste
nel languido sereno,
tutte foco all'ardir che scopre il seno,
con mia fiamma vivace
oscurate del sol l'ardente face.

Ten strumyczek

Ten strumyczek,
co srebrzystą wstęgą
szemrząc mym skargom przygrywa,
niech ulituje się nad moim płaczem
i wezbrawszy dumnie ruszy
wraz z mymi gorzkimi łzami,
by nieść ku morzu wojnę, nie daninę.

Gwiazdy, co widziałyście
w litościwym bladym świetle
mą wielką niemoc, moje cierpienie,
gdybyście litość okazały
słabym swym blaskiem,
ogniem byście zapłonęły, co serce me pali
żywym płomieniem,
i przyćmiłybyście jasną słońca pochodnię.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Dormite, begl'occhi

Dormite begl'occhi
dormite dormite
dormite begl'occhi dormite,
dormite, dormite, dormite.
Che se ben tant' impiagate
più dolce è il mal che fate
qual hora in pace ferite.

Dormite dormite
begl'occhi dormite
dormite begl'occhi dormite.
dormite dormite.

Śpijcie, o piękne oczy

Śpijcie, o piękne oczy,
śpijcie, śpijcie,
śpijcie, o piękne oczy, śpijcie,
śpijcie, śpijcie, śpijcie.
Bo choć tak strasznie ranicie,
znośniejszym jest ból przez
was zadany, gdy łagodnie
wymierzacie ciosy.

Śpijcie, śpijcie,
o piękne oczy, śpijcie,
Śpijcie, o piękne oczy, śpijcie,
śpijcie, śpijcie.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Se dolente

Se dolente, e flebile cetra,
Non impetra
al mio male, dolce pietà.
Il mio core,
Per dolore, Morirà.

Ma si piano accompagna
La mia voce il plettro aurato,
ch'egli ancora, addolorato,
pien di lacrime si lagna.

Sol per breve momento

Sol per breve momento
lasciatemi, o martiri,
tanto sol, ch'io respiri
dal mio grave tormento,
mentre languir, mentre morir mi sento.
E se morir conviene
consentan le mie pene,
che almeno per brev'ora
io veggia chi m'uccide, e poi mi mora.

Jeśli zasmucona

Jeśli zasmucona i płaczliwa cytra
nie skamienieje
wobec mej niedoli, o słodka litości,
serce me
z bólu umrze.

Lecz tak łagodnie wtóruje
złocone piórko głosowi memu,
że wciąż jeszcze, choć udręczona,
skarzę się pośród łez.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Na jedną krótką chwilę

Na jedną krótką chwilę
poniechajcie mnie, o męki,
na tyle tylko, bym odetchnąć mogła
od mego straszego cierpienia,
gdy czuję, że słabnę, gdy czuję, że umieram.
A jeśli umrzeć przyjdzie,
niechaj pozwolą mi cierpienia moje,
bym przez chwilę choć ujrzała
tego, który mnie zabija, a potem umarła.

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Dove mi spingi, Amor?

Dove mi spingi, Amor? Dove, ohimé?
 Dovrò nel regno tuo,
 senza sperar mercé,
 servir chi non più suo
 ad altri consacrò l'alma e la fé.
 Nata solo a sospiri
 lascerò dunque in lacci di martiri
 stringermi il pié d'aspre ritorte e nuove.

Dove mi spingi, Amor? Dove, ohimé?
 Languirò sempre, ahi lassa
 per lui piangendo e sospirando invano,
 per lui che, contro me fatto inumano,
 altri nodi, altre faci in seno accoglie?
 No, no, rompasi il laccio
 e la fiamma d'Amor diventi un ghiaccio.
 Ma ecco l'infedele!
 O discorsi, o pensieri
 di Bradamante indegni!
 Torna, torna agli sdegni
 e se pur vuoi soffrire
 chi d'oltraggiarmi è vago,
 lascia armi e l'ardire
 e il pensier volgi alla conocchia, all'ago.

Dokąd mnie wieszysz, Miłości?

Dokąd mnie wieszysz, Miłości? Ach, dokąd?
 W królestwie twoim,
 bez nadziei na litość,
 mam służyć komuś, kto sobą już nie będąc
 innej powierzył duszę swą i wierność.
 Urodziłam się po to tylko by wzdychać,
 pozwolę więc cierpienia powrozom
 pętać mi stopy wciąż coraz boleśniej.

Dokąd mnie wieszysz, Miłości? Ach, dokąd?
 Marnieć już zawsze będę, o nieszczęsna!
 Na próżno płacząc i wzdychając za nim,
 tym, który wobec mnie był tak nieludzkim,
 i inne wybrał więzy, innej blask pochodni?
 Nie, nie, niechaj zerwą się powrozy,
 a płomień Miłości niech w lód się zamieni.
 Lecz oto i ów niewierny!
 O myśli, o rozważania
 Bradamante niegodne!
 Na powrót wznieć w sobie gniew,
 a jeśli pragniesz znosić w spokoju
 tego, który znieważać cię pragnie,
 porzuć odwagę i zbroję
 i zwróć myśli ku haftom i kądzieli.

Prendi cor, o mio core!
 Chi l'amor disprezzò
 provi il furore,
 provi il rigor d'un
 dispietato affetto,
 provi che d'oltraggiar
 invano spera
 un'amante guerriera.
 Anzi, vogl'io per
 trionfarne appieno
 che l'empio estinto
 cada
 con la mia no, ma con
 la propria spada.
 Or, che si tarda? Il seno
 di pietà si disarmi.
 Su, su, pensieri, alla
 vendetta, all'armi!

Odwagi, serce moje!
 Niech ten, kto miłością wzgardził,
 pozna gniew,
 pozna okrucieństwo bezlitosnej
 namiętności,
 niech zrozumie, że na próżno
 znieważać pragnie
 wojowniczą kochankę.
 Więcej, by pełne odnieść
 zwycięstwo, chcę
 by ów niegodziwiec padł
 bez ducha,
 nie moim, lecz własnym
 mieczem przebity.
 Zatem, na cóż czekać jeszcze?
 Niech serce z litości się rozbroi.
 Dalej, myśli, dalej, do zemsty,
 do bronii!

Thum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

La bella più bella

La bella più bella
ch'il cor mi ferì,
in sogno m'apparve
dicendo così:
"Felice quel core
ch'adora il martire
e senza gioire
trionfa in amore.
Le pene son quelle
che fanno immortale,
chi gode nel male
comanda le stelle!"
E con questo sparì.
"Deh, ferma – rispondo –
che d'arder mi vanto,
più stimo il mio pianto
ch'aver tutto il mondo!

Ogni duol è poco
all'ardor ch'io sento,
né trovo tormento
eguale al mio foco:
sol amò chi soffrì".
La bella più bella ch'il cor mi ferì,
in sogno m'apparve,
ma presto sparì.

Najpiękniejsza piękność

Najpiękniejsza piękność,
co serce mi zraniła,
zjawiła mi się we śnie
tak mówiąc:
„Szczęśliwym jest to serce,
które umiłowało cierpienie,
i choć radości pozbawione,
w miłości zwycięża.
To męki bowiem wiodą
ku nieśmiertelności,
kto lubuje się w nieszczęściu,
gwiazdami włada!"
I po tych słowach zniknęła.
„Ach! Zostań – odpowiem –
bowiem szczytę się tym, że płonę,
więcej płacz sobie cenię
niż gdybym posiadał świat!

Wszelki ból niczym jest
wobec płomieni, które mnie spalają,
i nie znajduję katuszy
podobnych ognioni, w którym płonę:
ten jedynie kochał prawdziwie, kto cierpiał".
Najpiękniejsza piękność, co serce mi zraniła,
zjawiła mi się we śnie,
lecz prędko zniknęła.

**Al soave spirar
(Lamento d'Arione)**

Al soave spirar d'aure serene
ver' le bramate arene
fendea lieto Arion le spume infide,
quand'ecco, egli s'avvide
ch'insidiosa morte a lui s'appresta
da' naviganti avari
sulla prora funesta.
Tremò, gelò, sparse d'affanno
il volto,
poi con sospiri amari,
sfogando il duolo accolto,
più ch'a quel crudo stuolo,
ai sordi venti
diede questi lamenti:

„Ahi, chi mi porge aita?
Chi da morte mi toglie?
S'alcun pietade in gentil core
accoglie,
sia scudo alla mia vita.
Ahi, chi mi porge aita?
E se pur anco estinta
ogni scintilla è di pietà per me,
ditemi almen perché.

**Przy łagodnym tchnieniu
(Lament Ariona)**

Przy łagodnym tchnieniu
miłego wiatru
ku upragnionym brzegom
Arion radośnie przecinał
zdradliwe fale,
gdy naraz spostrzegł,
że zbliża się doń śmierć podstępna
z rąk chciwych żeglarzy
na złowróżbnym dziobie statku.
Zadrżał, zastygł, niepokój odmalował
się na licu.
Potem pośród gorzkich westchnień,
by upust dać doznanej boleści,
bardziej niż ku tej okrutnej zgrai, ku
głuchym wichrom skierował lamenty:

„Ach, któż mi przyjdzie z pomocą?
Któż mnie od śmierci ocali?
Jeśli cień litości w szlachetnym sercu
czuje,
niech w obronie życia mego stanie.
Ach, któż mi przyjdzie z pomocą?
Lecz jeśli nawet zgasła
ostatnia iskra litości nade mną,
powiedzcie mi chociaż, dlaczego

vi prende un sì crudel desio,
ohimè, che v'ho fatt'io?
Io che fuor che piacer altro
non volli.

O pensier troppo folli!
Lungi alle patrie sponde
dubbio talor mi venne
che le velate antenne
restasser preda al fluttuar
dell'onde,
ma che dovesse mai
farsi ver' me sì fiera
mentre seco mi tragge amica
schiera,
lasso, già nol pensai,
Eppur è ver che contro a me
s'irrita.
Ahi, chi mi porge aita?
Dunque, dunque vorrà l'empia
mia sorte
di vita il filo sciogliere?
E deggio, o dio, raccogliere
in sul fior dell'età frutto di morte?
Per me fia dunque ogni mercé
sbandita.
Ahi, chi mi porge aita?

owładnęło wami tak okrutne pragnienie?
O ja nieszczęsny, cóż wam uczyniłem?
Ja, który prócz przyjemności niczego
innego nie pragnąłem.

O myśli, nazbyt szalone!
Daleko od brzegów ojczystych
nachodziła mnie czasem wątpliwość,
czy te maszty i żagle
nie padną ofiarą kołyszających fal,
lecz żeby mieli stać się
wobec mnie tak okrutnymi,
płynący wraz ze mną towarzysze,
nieszczęsny, nie pomyślałem,
a jednak naprawdę przeciw mnie
się srożą.
Ach, któż mi przyjdzie z pomocą?
Zatem, czyż zechce los mój niegodziwy
przeciąć nić życia?
I czyż będę musiał, o Boże, zebrać
w kwiecie życia owoc śmierci?
Nie będzie więc dla mnie żadnej litości.
Ach, któż mi przyjdzie z pomocą?
Cóż roisz sobie, Arionie,
chcesz znaleźć litość tam,
gdzie jej nie ma?

Che vaneggi, Arione,
speri trovar pietà dove non regna?
Non apprende ragione,
non conosce virtù la turba indegna,
e, solo intenta alla perversa frode,
non risponde e non ode.
Dite, inumani mostri
di crudeltà, qual ardente Megera
il cor v'accese, onde chi non v'offese
estinto resterà.
Ma che vendicherà
la mia morte innocente
con procellosi flutti il mar fremente,
l'Egeo profondo un sì crudele
eccesso?
No, no, non sia che copra,
ed io fatt'ombra ultrice a voi
d'appresso
volterò il mar sossopra,
i nembj agiterò,
coi venti striderò,
e contro al fragil legno,
imitando lo sdegno,
ergerò, frangerò l'onde voraci.
Taci, misero, taci!

Nie uznaje rozsądku,
nie zna cnót motłoch niegodny,
i, występkiem nikczemnym jedynie
zajęty,
nie słucha i nie odpowiada.
Powiedźcie, nieludzkie, okrutne
potwory, jakaż zapalczywa Megera
serca wam tak zatrula, że ten, który
nic złego wam nie uczynił, zostanie
zgladzony.
Lecz czyż głębokie Morze Egejskie
wśród szalejących gwałtownych fal
pomści moją śmierć niewinną,
zbrodnię tak okrutną?
Nie, nie, niech jej nie ukrywa,
a ja stawszy się mściwym cieniem,
nad wami
morze do góry dnem obrócę,
poruszę chmury burzowe,
wichrami wyć będę
i przeciwko kruchym masztów
drzewcom,
idąc gniewu śladem,
wzniosę zachłanne fale i rozbiję o nie.
Milcz, nieszczęsny, zamilcz!

La tua mente delira,
non sai che vana è senza forze
ogn'ira.

Deh, perdonate, amici, al dolor mio:
egli parlò, non io.
O pianti, o doglie, o pene,
muti pesci, aure sorde, acque
profonde!
Deh, chi m'ascolta, ohimé, chi mi
risponde?
Lasso, morir conviene!
O pianti, o doglie, o pene.
Ma se non resta ormai scampo alla
vita,
sù, sù, nell'hore estreme
mostrisi l'alma ardita:
anco di morte il più crudel
sembiante
sa mirar senza tema un cor
costante".

Ciò disse e poi precipitò nell'acque,
ma delfino amoroso,
tratto colà dalle canore note,

Twój umysł majaczy.
Czyż nie wiesz, że próżnym jest
wszelki gniew bezsilny?
Ach, przebaczcie, przyjaciele,
memu bólowi:
to on przemawiał, nie ja.
O szlochy, o cierpienia, o katusze,
nieme ryby, głuche wichry,
głębokie wód otchłanie!
Ach, któż mnie wysłucha, kto mi
odpowie?
Nieszczęsny, umrzeć muszę!
O szlochy, o cierpienia, o katusze.
Lecz jeśli życia nie sposób
ratować,
dalej, niechaj w godzinie ostatniej
objawi się śmiała dusza:
nawet wobec najokrutniejszej
śmierci
bez strachu stanie nieugięte
serce".

To rzekł, a potem rzucił się
w wodę, lecz miły delfin,
zwabiony tam śpiewną melodią

al garzon lagrimoso,
anelante e smarrito
suppose il dorso e lo
ridusse al lito.
Or, se ciò ponno armoniosi
accenti,
qual meraviglia poi
se con amabil pena
di bella donna il canto
ogn'alma affrena?

Giulio Rospigliosi

lamentu wyczerpanego
i zagubionego młodzieńca,
uniósł go na swym grzbiecie
i wyniósł na brzeg.
Skoro więc taką moc mają
melodyjne słowa,
cóż dziwnego w tym,
że żał miły w śpiewie
pięknej damy
każdą duszę wzrusza?

Giulio Rospigliosi

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Lasciate Averno, o pene

Laciate Averno, o pene
e me seguite.
Quel ben ch'a me si toglie
riman laggiù, né ponno
angoscie e doglie
star giammai seco unite.
Più penoso ricetto,
più disperato loco
del mio misero petto
non ha l'eterno foco,
son le miserie mie solo infinite.
Lasciate Averno, o pene,
e me seguite.
Ma che tardo a morire,
se puo' con lieta sorte
ricondurmi la morte
alla bella cagion del mio
languire:
a morire, a morire!

Porzućcie piekło, o męki

Porzućcie piekło, o męki,
i za mną idźcie.
Miła ma, którą mi zabrano,
pozostała w otchłaniach,
a udręki i cierpienia
nie będą nigdy mogły się z nią
złączyć.
Nędzniejszego schronienia,
bardziej rozpaczliwego miejsca
niż me nieszczerne serce,
nie zna wieczny ogień.
Jedynie moje cierpienie jest
nieskończone.
Porzućcie piekło, o męki,
i za mną idźcie.
Lecz dłaczegóż śmierć odwlekać,
jeśli łaską losu może
mnie śmierć zaprowadzić
ku pięknej przyczynie mej tęsknoty:
umrzeć, ach umrzeć!

Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch





Fot. Paweł Steilmach

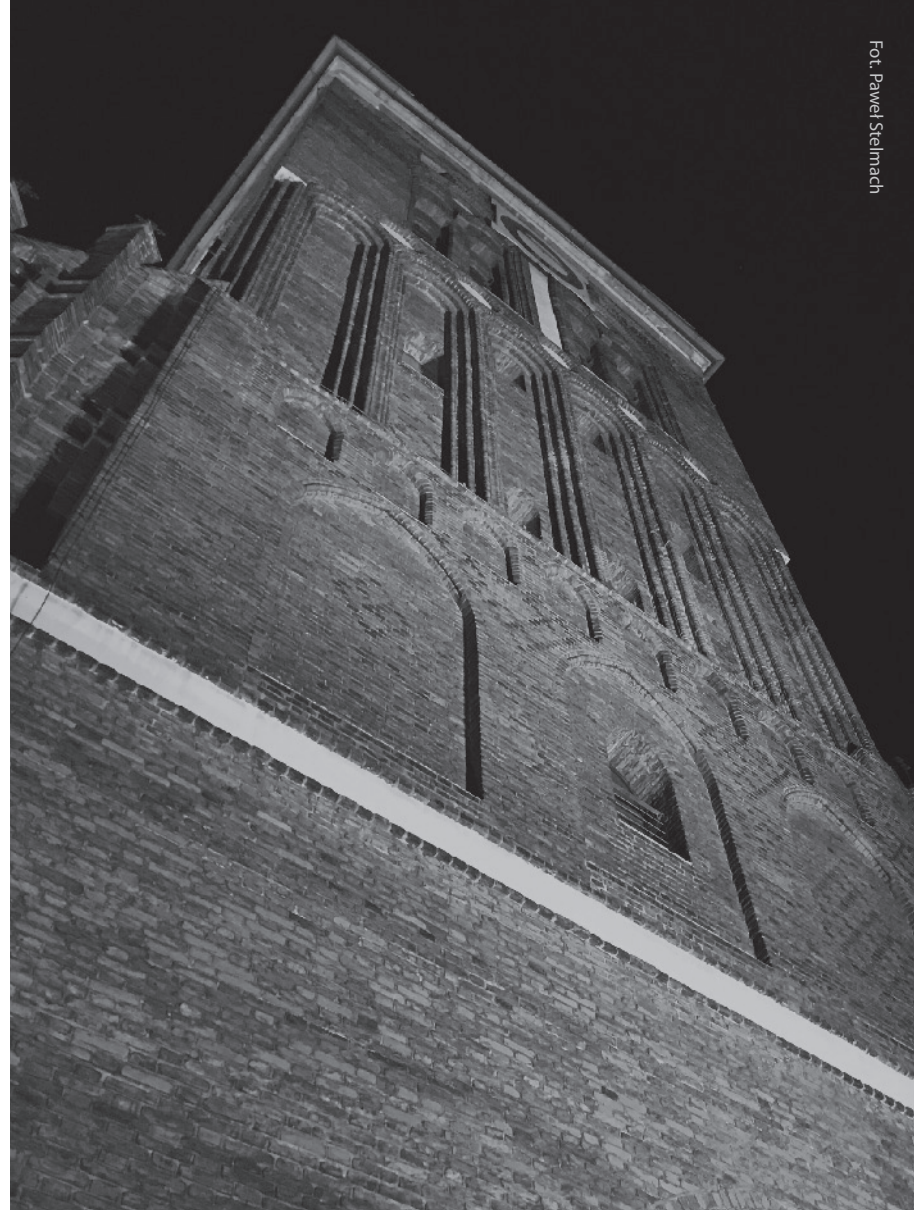


CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w 1358 roku. Architektonicznie kościół jest typowym przykładem gotyckiego budownictwa sakralnego z XIV i XV wieku – charakteryzuje się masywną bryłą gotyckiej świątyni z wysuniętymi na zewnątrz przyporami, o trójnawowym halowym wnętrzu i prosto zakończonym prezbiterium. Kościół przyjął obecną formę z początkiem 2. połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po 24 latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.

KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY

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





KOŚCIÓŁ ŚW. JAKUBA

Historia kościoła sięga 1414 roku, kiedy gdańscy marynarze wzniesli kaplicę dla chorych i ubogich szyprow. Świątynia przyjęła obecny kształt w latach 1432–1437. Jedyną poważną zmianą architektoniczną jest pochodząca z 1639 roku, wybudowana po pożarze wieża. Podczas reformacji kościół przejęli protestanci, w 1807 roku wojska napoleońskie przeobraziły go w obóz jeniecki dla jeńców pruskich i rosyjskich. Osiem lat później wybuch w stojącej obok baszcie prochowej poważnie uszkodził kościół, przez co obiekt stracił charakter sakralny i przekształcony został w 1819 roku w miejską bibliotekę oraz szkołę nawigacyjną. Dopiero po II wojnie światowej, w 1946 roku zniszczony kościół wrócił w ręce ojców Kapucynów, którzy w 1948 roku odbudowali świątynię i ponownie ją poświęcili. Wnętrze kościoła zostało doszczętnie zniszczone podczas wojny, toteż w latach 1952–1960 w nawie głównej powstają freski (zamalowane w 2008 roku), ołtarz główny, ołtarze boczne, ambona i witraż św. Jakuba. Ponadto w latach 2007–2010 świątynia przeszła kapitalny remont elewacji wewnętrznej i zewnętrznej. Kościół św. Jakuba jest przykładem późnogotyckiego przyszpitalnego budownictwa sakralnego, jako jedyny w Gdańsku posiada renesansowy strop belkowy, zdobi go dodatkowo przeniesiony z Bramy św. Jakuba wczesnobarokowy hełm. Nowe prezbiterium zaprojektował na początku lat 70. XX wieku Romuald Sołtys. Ołtarz główny wykonany jest z białego piaskowca, po lewej stronie ustawiono późnogotycką figurę Najświętszej Maryi Panny z Dzieciątkiem. Autorką witraża Męczeństwo św. Jakuba Apostoła i Patrona jest Zofia Baudouin de Courtenay.

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, a Okrągły Stół, przy którym zasiadał ze swoimi dzielnymi rycerzami, symbolem równości i partnerstwa. Nazwa budynku curia regis Artus pojawiła się pierwszy raz w 1357 roku. Usytuowany jest w obrębie Głównego Miasta i stanowi fragment reprezentacyjnego traktu miejskiego zwanego Drogą Królewską. Wnętrze składa się z jednej bardzo obszernej sali w stylu gotyckim. Od 1530 roku Dwór przestał być wyłącznie siedzibą Bractw i miejscem spotkań i zabaw, stał się również miejscem otwartych rozpraw sądowych, natomiast już z końcem XVII wieku doceniono walory akustyczne Wielkiej Hali i regularnie organizowano w niej koncerty.





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

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







Fot. Paweł Steimach

organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury



GIWK



FILIP BERKOWICZ

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

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper, Sebastian Godula

Rzecznik prasowy:

Piotr Matwiejczuk

Redakcja:

Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:

grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:

Daria Szwed

Produkcja:

Lucjan Towpik

Zdjęcia Gdańska:

Paweł Stelmach, 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



ticketmaster[®]



patroni medialni



empik



Radio Gdańsk



**co
jest
grane24**



