



RESURRECTIO



RESURRECTIO







Szanowni Państwo,

Festiwal Actus Humanus to jedno z największych wydarzeń z obszaru muzyki dawnej w Polsce i najważniejszych tego rodzaju przedsięwzięć artystycznych w Europie. Jego niezwykle bogaty program i wysoki poziom artystyczny sprawiają, że niezmiennie przyciąga on melomanów z różnych zakątków świata.

Resurrectio to druga w ośmioletniej historii festiwalu jego edycja wiosenna. Dzięki wybitnym artystom reprezentującym różne kraje, pokolenia i szkoły, gdańskie obiekty sakralne i muzea wypełniać będą barokowe brzmienia. Publiczność usłyszy między innymi arcydzieła Johanna Sebastiana Bacha, George'a Friderica Handla, Alessandra Scarlattiego, a także wyjątkowy program złożony z zachowanych źródeł chorału benewentyńskiego czy utwory Bartłomieja Pękiela. Historia przenikać będzie do współczesności, tworząc wielobarwną mozaikę tradycji, repertuarów i stylów wykonawczych.

Wykonawcom i organizatorom festiwalu Actus Humanus – Resurrectio dziękuję za zaangażowanie i wierność sztuce. Publiczności zaś życzę wielu artystycznych wzruszeń, szczególnej zadumy Wielkiego Tygodnia oraz prawdziwej świątecznej radości.

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



Szanowni Państwo,

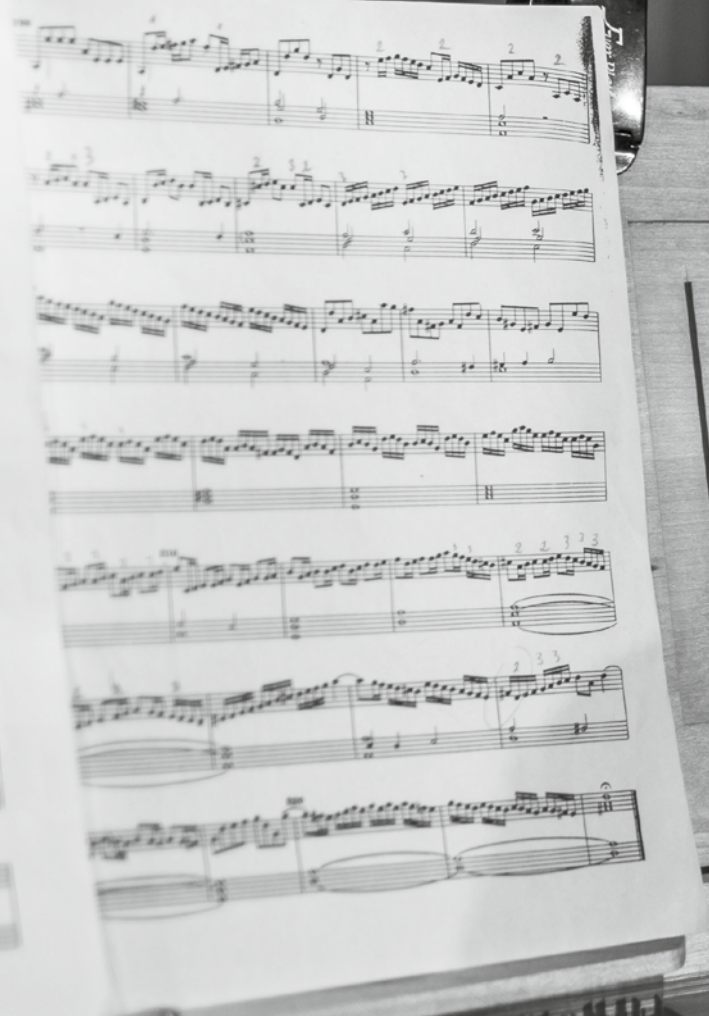
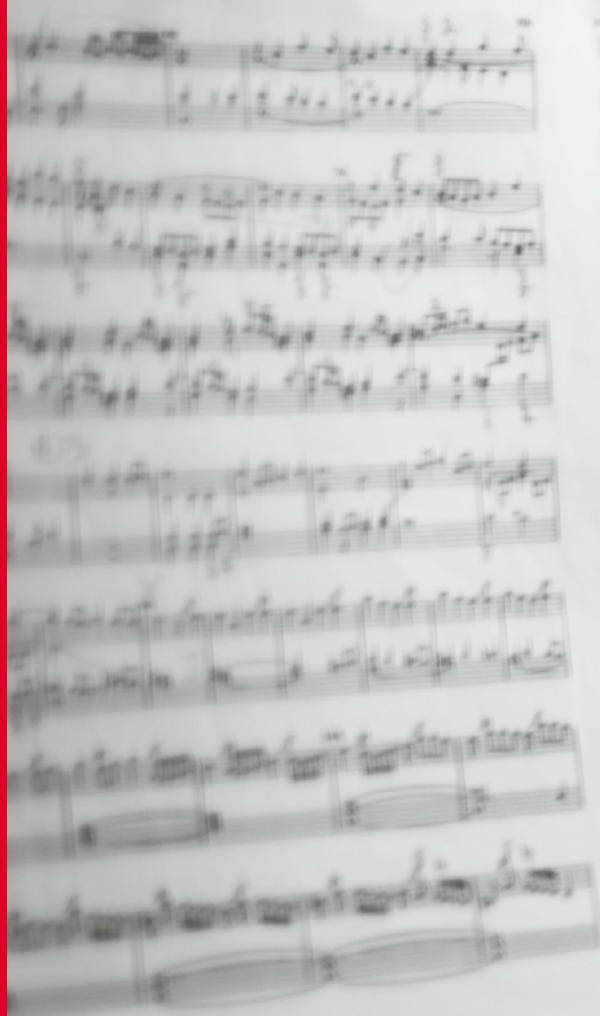
Już po raz drugi spotykamy się na wiosennej edycji festiwalu Actus Humanus w Gdańsku – mieście hanzeatyckim, mieście morza, które dla człowieka zawsze było przestrzenią zarówno komunikacji, jak i tajemnicy. To samo można powiedzieć o muzyce. Mowa dźwięków porusza nas do głębi, otwiera przed nami niezmierzone przestrzenie, a zarazem pozwala nam lepiej zrozumieć samych siebie. W najstarszym herbie naszego miasta widnieje okręt – wehikuł pozwalający poruszać się poprzez żywioł. Takim zwinnym okrętem niech po raz kolejny stanie się dla nas festiwal Actus Humanus. Ludwig van Beethoven miał kiedyś wykrzyknąć o ojcu muzyki europejskiej, Johannie Sebastianie Bachu: „Nie strumieniem, ale morzem zwać się powinien!”. Dzisiaj to morze zaprasza na swoje szerokie wody każdego z nas.

Tym razem nasza wyobrażona podróż obejmie muzykę aż czterech epok – od wczesnego średniowiecza po późny klasycyzm. Jak zwykle na festiwalu Actus Humanus zabrzmia zarówno największe arcydzieła przeszłości, jak i utwory, które artyści dopiero przywracają praktyce wykonawczej, często po stuleciach zapomnienia. Warto zwrócić uwagę, że po raz kolejny w programie festiwalu znalazła się muzyka polskiego baroku, która dowodzi jak uniwersalnym, ponadnarodowym, wspólnym językiem przemawiali europejscy kompozytorzy minionych wieków.

Naszymi przewodnikami na muzycznych szlakach będą jak co roku wytrawni, doświadczeni nawigatorzy – znakomici muzycy. Usłyszymy dyrygentów, instrumentalistów i wokalistów światowej klasy, najwybitniejszych interpretatorów muzyki dawnej, często zapuszczających się na nieznane wody i poruszających się własnymi szlakami. Na popołudniowych recitalach, w najpiękniejszych wnętrzach naszego miasta, wysłuchamy artystów polskich, których kunszt wykonawczy plasuje w europejskiej czołówce. Po raz drugi w historii festiwalu zabrzmia carillon – instrument, który już wieki temu wpisał się na stałe w historię naszego miasta.

Wydarzenia festiwalowe będą nam towarzyszyć w okresie szczególnym – od Wielkiej Środy, kiedy zabrzmia *Msza h-moll*, wielka summa kompozytorska Bacha, do Niedzieli Wielkanocnej, gdy usłyszymy młodzieńcze oratorium Handla *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. Niech jego tytuł patronuje całemu festiwalowi Actus Humanus Resurrectio: wszak to muzyka przedstawia nam najistotniejszy wymiar czasu i pozwala opaść złudzeniom, to ona stanowi wyspę pokoju, harmonii i nadziei w niespokojnym, burzliwym świecie współczesności. Serdecznie zapraszam do słuchania!

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 Steinhach

GDANSK

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



Fot: Paweł Steinhach







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

www.event-factory.pl



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

www.polskieradio.pl/dwojka



Fot. Paweł Steinhach





Fot. Paweł Steinbach





Fot: Paweł Steinhach

TOMASZ POKRZYWIŃSKI

28

marca

Wielka Środa

**godz.
17:30**

**Ratusz
Głównego
Miasta**

ul. Długa 46

+RECITAL

Tomasz Pokrzywiński
wiolonczela

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Suita I G-dur BWV 1007*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I
Menuett II
Gigue

Suita II d-moll BWV 1008*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I
Menuett II
Gigue

Suita III C-dur BWV 1009*

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I
Bourrée II
Gigue

* ze zbioru *Suites per violoncello solo senza basso BWV 1007–1012*

Należące dziś do kanonu repertuarowego każdego wiolonczelisty *Suites per violoncello solo senza basso* BWV 1007–1012 powstały, gdy Johann Sebastian Bach (1685–1750) był kapelmistrzem księcia Leopolda von Anhalt-Köthen. „Miałem tam łaskawego księcia, który zarówno kochał, jak i znał muzykę, i myślałem, że w jego służbie spędzę resztę swego życia”. Tak kompozytor pisał po latach o okresie spędzonym w Köthen. Nawet po przeniesieniu się do Lipska, do śmierci księcia Leopolda w 1728 roku, Bach przynajmniej raz w roku koncertował w Köthen. Nadal też nosił tytuł nadwornego kapelmistrza, co było wyrazem szacunku ze strony chlebobawcy, ale i zobowiązaniem dawnego sługi i przyjaciela do dostarczania nowych utworów. Honorowy kapelmistrz skomponował i poprowadził też wykonanie muzyki żałobnej podczas uroczystości pogrzebowych księcia.

Księżę Leopold był znawcą muzyki, dobrze śpiewał basem, grał nieźle na skrzypcach, klawesynie i wioli da gamba. Do swojej muzycznej kapeli sprowadził najwybitniejszych instrumentalistów ze znakomitej kapeli pruskiej w Berlinie, rozwiązanej przez króla Friedricha Wilhelma I –ardziej ceniącego sztukę oręża, niż muzykę. Kalwiński władca z Köthen nie dbał o wystawność muzyki religijnej w tym stopniu, co luteranie, więc do obowiązków Bacha należało komponowanie kameralnej lub orkiestrowej muzyki instrumentalnej. Z zadania tego wywiązał się wyśmienicie. Oprócz suit wiolonczelowych powstały wówczas takie

arcydzieła, jak *Koncerty brandenburskie* BWV 1046–1051, *Sonaty i partity na skrzypce solo* BWV 1001–1006, *Sonaty skrzypcowo-klawesynowe* BWV 1014–1019, klawesynowe *Suity angielskie* BWV 806–811, *Suity francuskie* BWV 812–817 i *Das wohltemperierte Klavier* BWV 846–869, oraz wiele utworów na klawesyn, organy, wiolę da gamba i flet. Mimo sprzyjających warunków twórczych i przyjaznego muzyce mecenasa, okres spędzony w Köthen naznaczony był także bardzo tragicznym dla Bacha wydarzeniem, jakim była nagła i niespodziewana śmierć żony Marii Barbary w lipcu 1720 roku, w dodatku pod nieobecność kompozytora, przebywającego wówczas z księciem w Karlowych Warach. Wkrótce po jej śmierci powstały skrzypcowe *Sonaty i partity* BWV 1001–1006 i najprawdopodobniej również *Suity wiolonczelowe* BWV 1007–1012. Strata żony miała ogromny wpływ na stronę wyrazową tych utworów, pełnych kontemplacyjnego i głęboko intymnego nastroju.

Sześć suit na wiolonczelę solo bez akompaniamentu stanowi pozycję wyjątkową w całej literaturze na ten instrument, a zarazem pewne wyzwanie dla badaczy twórczości Bacha i wykonawców. Nie zachował się autograf tego zbioru, podstawowym źródłem jest kopia sporządzona około 1728 roku ręką drugiej żony kompozytora – Anny Magdaleny Bach, która na początku *Suity VI D-dur* zamieściła francuską uwagę *à cinq cordes* (na pięć strun) i podała strój *C G d a e'*. Jak wiadomo wiolonczela jest instrumentem czterostrunowym o stroju *C G d a*. Ostatnia z suit przeznaczona jest zaś na pięciostrunową odmianę wiolonczeli, zwaną wioloncello piccolo. Bach wielokrotnie używał tego instrumentu w swoich kantatach (np. w *Gott ist mein König* BWV 71).

Na podstawie różnych wypowiedzi uczniów kompozytora i jego drugiej żony powstał mit, że Johann Sebastian był wynalazcą pięciostrunowego instrumentu pod nazwą viola pomposa, który miał rozmiar pośredni między wiolonczelą a skrzypcami, czyli taki jak violoncello piccolo. Małe wiolonczele znano w Europie już od XVII wieku, w Niemczech za czasów Bacha najwybitniejszym ich budowniczym był lipski lutnik Johann Christian Hoffmann. W świetle źródeł to on jest prawdziwym wynalazcą wioli pomposa, ale instrument ten strojony był o oktawę wyżej od stroju *Suity VI* i pierwszy egzemplarz został zbudowany dopiero w 1732 roku. Z pamiętnika żony Bacha wynika, że mąż posiadał wiolę pomposa i na niej grywał. W czasie gry, zarówno ją, jak i violoncello piccolo trzymało się na ramieniu, nieco podobnie do sposobu, w jaki niektórzy górale grają dziś na skrzypcach. Jak wiadomo Bach był dobrym skrzypkiem i grywał także na altówce, która ma strój o oktawę niższy od tego z *Suity VI* (*c g d' a'*) i niemal identyczny ze strojem wioli pomposa (*c g d' a' e''*). Mógł być zatem pierwszym wykonawcą swych suit wiolonczelowych, ale nie na wioli pomposa, tylko na małej wiolonczeli. Na instrumencie tym można z powodzeniem zagrać nie tylko ostatni utwór cyklu, lecz wszystkie. Wielu skrzypków epoki baroku grało wymiennie na violoncello piccolo. Bachowskie suity wiolonczelowe należą jednak do jednych z najbardziej wirtuozowskich utworów wiolonczelowych późnego baroku. W köthenskiej kapeli pracował wybitny berliński wirtuoz tego instrumentu Carl Bernhard Lienicke i to on był najprawdopodobniej głównym ich wykonawcą. Wymieniany obok niego inny członek kapeli Christian Ferdinand Abel grał na wioli da gamba, sześćcio- lub siedmiostrunowym instrumencie, niestrojonym kwintowo jak wiolonczela.

W rękopisie Anny Magdaleny Bach przy *Suicie V c-moll* znajduje się adnotacja *dicordable* oraz podany jest wzór wymaganego w tym utworze przestrojenia instrumentu: *C G d g*. Skordaturę stosowali powszechnie barokowi skrzypkowie już od początku XVII wieku. Najchętniej korzystali z niej austriacy i niemieccy wiolinieści, którzy znani byli ze skłonności do traktowania skrzypiec jako instrumentu polifonicznego, zdolnego grać wielogłosowo. Zmiana naturalnego stroju skrzypiec ułatwiała lub wręcz umożliwiała wykonanie niektórych chwytów akordowych, czasem stosowano skordaturę w celach sonorystycznych, by podkreślić brzmienie akordu tonicznego tonacji głównej rezonansem pustych strun. U Bacha właśnie w takim celu obniżona jest najwyższa struna. Mimo posłużenia się skordaturą czy pięciostrunową małą wiolonczelą, możliwe jest wykonanie wszystkich suit na zwykłej wiolonczeli i tak też się je wykonuje dziś najczęściej. Jednak trudności wykonawcze narastają wówczas z uwagi na niewygodne chwytaki akordowe czy grę lewej ręki w wysokich pozycjach.

Suity wiolonczelowe Bacha na gruncie niemieckim nie mają żadnych odpowiedników. Kompozytor mógł nawiązać tu do repertuaru na wiolę da gamba – instrument doskonały do gry polifonicznej, który w jego epoce był wciąż bardzo popularny w Niemczech. Znacznie bliższe podobieństwa znajdziemy jednak w ówczesnej muzyce skrzypcowej. Tak jak w swoich sonatach i partitach skrzypcowych (powstałych zresztą w tym samym okresie), czy w suitach zaprzyjaźnionego skrzypka Johanna Paula Westhoffa, kompozytor wymaga od wiolonczeli gry polifonicznej, wieloplanowej, szybkiej wymiany rejestrów,

rozbudowanego arpeggio, popisowych figuracji i bogatej ornamentyki. W przeciwieństwie do swych skrzypcowych odpowiedników, czystej gry akordowej jest tu jednak znacznie mniej, przede wszystkim nie ma części fugowanych (z wyjątkiem preludium z *Suity V*). Zamiast tego Bach, w jeszcze większym stopniu niż w skrzypcowych sonatach i partitach, rozwija technikę ukrytej polifonii, polegającej na budowaniu wielu planów melodycznych w ramach pojedynczej linii melodycznej. *Suity wiolonczelowe* urzekają również bogatą harmonią i głębią wyrazu, mimo iż gatunek ten pierwotnie stworzony był przecież jako muzyka do tańczenia lub biesiadowania na bazie utworów tanecznych o prostej, homofonicznej fakturze i harmonii. Bach nadał swoim dziełom zupełnie innego wymiaru i znacznie pogłębił ich stronę wyrazową. To nie jest muzyka służąca za tło, to sztuka sięgająca do najgłębszych pokładów ludzkiej duszy, w pełni absorbująca słuchacza.

W sensie formalnym bachowskie wiolonczelowe sola to typowe układy złożone z następstwa czterech podstawowych tańców barokowej suity: allemande, courante, sarabande i gigue. Cykle te poprzedzone są jednak każdorazowo fantazyjnym (np. *Suita V c-moll*), popisowym (np. *Suita I G-dur*), bądź nieco etiudowym (np. *Suita IV Es-dur*) preludium, a między sarabande i gigue kompozytor wstawia parę jednakowych tańców francuskich: menuety (*Suity I–II*), bourrée (*Suity III–IV*) lub gawoty (*Suity V–VI*). Wpływy francuskie są bardzo silne w całym zbiorze, preludium otwierające *Suitę V* nawiązuje nawet do uwertury francuskiej, z wolną, pełną patosu częścią I i następującą po niej fugą w szybszym tempie.

Mimo rozpoznawalnej metryki i rytmiki poszczególnych tańców, najbardziej wyrażne cechy taneczne zdradzają części szybkie (courante, gigue), pozostałe tańce uległy daleko idącej stylizacji. Jak mawiał wpływowy teoretyk czasów Bacha – Johann Mattheson: „allemanda do tańczenia i ta do grania są jak niebo i ziemia”. Kompozytor często nadaje tańcom ten sam charakter wyrazowy, co otwierającym cały cykl preludium. Smutne okoliczności, w których powstawały *Suity na wiolonczelę solo bez akompaniamentu* znajdują odbicie w charakterze wielu znajdujących się tu utworów (np. w poruszającym lamencie części I preludium z *Suity V*, jej posępnej allemandzie, szczególnie zaś w żałobnej sarabandzie, jakby wziętej wprost z muzyki pasyjnej).

Wybitny muzykolog szwajcarski Ernst Kurth pisał o bachowskich suitach wiolonczelowych, że to „muzyka kameralna w swej najszlachetniejszej i najbardziej intymnej postaci, a nawet więcej, to czysta sztuka”. Dzisiaj możemy podziwiać te dzieła, głównie dzięki legendarnemu wiolonczeliście Pablo Casalsowi, który wprowadzając je do swojego repertuaru w 1909 roku, skutecznie je wypromował i zrzucił z nich opinię utworów o ćwiczebnym, jedynie etiudowym charakterze.

Piotr Wilk



TOMASZ POKRZYWIŃSKI

Wiolonczelista urodzony w rodzinie o muzycznych tradycjach. Naukę gry na instrumencie rozpoczął w wieku siedmiu lat. Ukończył warszawską Akademię Muzyczną na kierunku reżyseria dźwięku. Wykonawstwo historyczne zgłębiał podczas studiów w londyńskiej Guildhall School of Music and Drama pod kierunkiem Alison McGillivray oraz na kursach mistrzowskich. Do sięgnięcia po repertuar muzyki dawnej zainspirował go wybitny wiolonczelista holenderski Jaap ter Linden. Z biegiem czasu stał się nie tylko wykonawcą, ale i reżyserem dźwięku, aranżerem i animatorem. Na stałe związany jest z zespołami Arte dei Suonatori i Holland Baroque. Współpracuje również jako koncertmistrz gościnny z Academy of Ancient Music, {oh!} Orkiestrą Historyczną i La Nuova Musica, a jako kameralista m.in. z Rachel Podger, Marcinem Świątkiewiczem i Marcinem Masekim. Zarówno w roli koncertmistrza,

jak i solisty występował w salach koncertowych w Europie, Ameryce Północnej i Azji. Nagrywał dla takich wytwórni, jak Harmonia Mundi, Alpha Records, BBC, Channel Classics, BIS. Nie ogranicza się jedynie do wykonawstwa historycznego. Zajmuje się również aranżacją i instrumentacją, a także od niedawna improwizacją. Razem z Pawłem Szamburskim i Michałem Górczyńskim tworzy trio Bastarda reinterpretujące muzykę Piotra z Grudziądza. Jest aktywnym organizatorem życia muzycznego, prowadzi działalność edukacyjną i menadżerską. Swoje pokłady kreatywności lokuje w nowe przedsięwzięcia. Powołuje do życia lub współtworzy takie inicjatywy, jak: 3x3 Festival, cykle Transkrypcje oraz Dżemesesje klasyczne, Festiwal Strefa Ciszy, Smykofonia. Od 2016 roku prowadzi fakultet z wiolonczeli barokowej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.



PAUL MCCREEESH

28

marca

Wielka Środa

**godz.
20:00**

Centrum
św. Jana
ul. Świętojańska 50

+MISSA

Paul McCreesh
dyrygent

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Mhairi Lawson, Emily Dickens,
Susan Hemington Jones,
Charlotte Mobbs,
Charlotte Beament,
Emma Brain Gabbott,
Lucy Cox, Bethany Partridge
sopran
Anna Harvey, Lucy Ballard,
Nancy Cole, Kim Porter
alt
Jeremy Budd, Tom Castle,
George Pooley
tenor
Edward Grint,
William Townend,
Laurence Williams
bas
Catherine Martin,
Sarah Bealby-Wright,
Persephone Gibbs
skrzypce I
Oliver Webber, Ellen O'Dell,
Julia Black
skrzypce II

Rachel Byrt, Emma Alter
altówka
Vladimir Waltham, Anna Holmes
wiolonczela
Kate Aldridge
kontrabas
Katy Bircher, Brinley Yare
flet
Daniel Lanthier, Leo Duarte,
Bethan White
obój
Zoe Shevlin, Inga Klaucke
fagot
Richard Bayliss
róg
Dave Hendry, Neil Brough,
Simon Munday
trąbka
Jude Carlton
kotły
Jan Waterfield
klawesyn
William Whitehead
pozytyw

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Msza h-moll BWV 232

Missa
Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
Gloria in excelsis
Et in terra pax
Laudamus te
Gratias agimus tibi
Domine Deus
Qui tollis peccata mundi
Qui sedes ad dexteram Patris
Quoniam tu solus sanctus
Cum Sancto Spiritu

Symbolum Nicaenum
Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem
Et in unum Dominum
Et incarnatus est
Crucifixus
Et resurrexit
Et in Spiritum Sanctum
Confiteor
Et expecto

Sanctus
Sanctus

Osanna, Benedictus, Agnus Dei
et Dona nobis pacem
Osanna
Benedictus
Osanna
Agnus Dei
Dona nobis pacem

Luterański muzyczny kaznodzieja, protestancki teolog muzyki – jak myśli się często o Bachu – musiał być zarówno metafizycznym wizjonerem, jak i mieć w sobie dużą dozę pragmatyzmu. Jak inaczej wytłumaczyć podjęcie przezeń tematu mszy katolickiej? Pierwszym etapem jej narodzin była właśnie „taktyczna rozgrywka”. Wynikła ona z praktycznej potrzeby – powstały jednak wówczas jedynie dwie części uniwersalne: *Kyrie* i *Gloria*. Prawdziwa zagadka pojawia się później, gdy spełni się postawione przed utworem konkretne zadanie. Dlaczego więc – gdy msza nie była już potrzebna – Bach powrócił do niej, dokomponował brakujące części i pieczołowicie oszlifował do postaci uznawanej za jedną z najdoskonalszych w dziejach muzyki?

Temat mszy katolickiej pojawił się w życiu Bacha wraz z półroczną żałobą po śmierci księcia-elektora Fryderyka Augusta I Mocnego (1 lutego 1733 roku), dziedzicznie panującego w Saksonii, a zarazem zasiadającego na tronie Polski jako August II Mocny. Śmierć władcy oznaczała z jednej strony otwarcie nowego rozdziału w życiu dworu drezdeńskiego, z drugiej zaś dała kompozytorowi, na co dzień zatrudnionemu przy pisaniu i wykonywaniu ogromnej ilości muzyki, czas niezbędny do pracy nad wyjątkowym projektem (w trakcie żałoby muzyka była wzbroniona). Projekt zaś był ważny, miał bowiem za zadanie zjednać kompozytorowi – jednemu z głównych przedstawicieli kultury protestanckiej – szczególną przychyłność katolickiego władcy.

Wybór mszy, a konkretnie jej krótkiej postaci jako utworu, który Bach miał zamiar ofiarować księciu, wydaje się więc najbardziej naturalny: *Kyrie* i *Gloria* były tymi częściami *ordinarium missae*, które wykonywano zarówno w kościołach katolickich, jak i protestanckich. O ile nic zaskakującego nie było więc w samym wyborze gatunku, to zadziwić mógł rozmach, z jakim potraktował go Bach. Pierwsze dwie części *Mszy h-moll*, podzielone naturalnie na szereg mniejszych ustępów, trwają niemal godzinę – trudno użyć do nich określenia *missa brevis*! Do owego prezentu dla Fryderyka Augusta II dołączona była też znamienna petycja by uznał za stosowne, w swej niezmiętej łaskawości, nadać mu oficjalny tytuł (kompozytora) kapeli dworskiej. Jednak dopiero trzy lata później, po ponownej prośbie podpartej szeregiem kompozycji poświęconych przez Bacha wszelkim ważniejszym uroczystościom dworskim (urodzinom i imieninom członków rodziny książęcej, albo koronacji Augusta na króla Polski, tudzież rocznicy tego wydarzenia), elektor ostatecznie udzielił wreszcie swej łaski kompozytorowi. Warto dodać, że wśród tamtych utworów notuje się absolutne arcydzieła, jak kantata *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* BWV 214 albo *Preise dein Glücke* BWV 215, czczącą królewską koronację, z której pochodzi... materiał na *Osanna* w *Mszy h-moll*.

Dwie pierwsze części *Mszy* były więc swoistą inwestycją, stanowiąc jednocześnie pewną encyklopedię technik kompozytorskich (Bach chciał przecież dowieść nimi swych umiejętności). Dlatego w następnym dziesięcioleciu kompozytor wrócił do nich i dokomponował pozostałe człony rzymskiego *ordinarium* (poza *Sanctus* nie były już one

wykorzystywane w nabożeństwach luterzańskich), można jedynie snuć domysły. Przeglądając się samej muzyce dostrzeże się długi proces jej powstawania i doskonalenia przez twórcę. Bach sięga tu (jak i w 1733 roku) do swoich dawniejszych kompozycji, przenosząc do mszy istniejącą już muzykę – choć mistrzowsko tworzy nowe, iście idiomatyczne wartości (zadziwiające, że pełne udręki chromatyczne zstępowanie basu w *Crucifixus* bynajmniej nie powstało jako figura tej właśnie męki, lecz pojawiło się w kantacie *Weinen, klagen, sorgen, zagen* BWV 12). Można powiedzieć, że twórca doskonali swoje dzieło, można też postawić tezę, że chce uratować – dać im szansę na przetrwanie – wybrane efekty swojej pracy, które mimo jego wszelkich oczekiwań byłyby w kantatach definitywnie skazane na zapomnienie. Całość tworzy wyjątkowo spektakularny (wśród utworów Bacha tylko *Magnificat* jest przeznaczony podobnie na pięć głosów), jedyny w swoim rodzaju katalog środków kompozytorskich. By posłużyć się sumarycznym wyliczeniem Christopa Wolffa: od archaicznego już motetu w *Gratias* do koncertującej *Glorii*, od ścisłości kanonu w *Confiteor* do swobodnej ekspresji w *Et incarnatus*, nie zapominając o różnych rodzajach fug (*Kyrie II* vs. *Et in terra pax*). „Katalog” ów pomyślany został jednak nie jako zbiór przykładów, lecz zamknięte dzieło. Widać to po narzuconej mu formie cyklicznej, akcentowanej starannie zaprojektowaną architekturą: dopracowanym zróżnicowaniem fakturalnym i wyrazowym kolejnych części albo np. znaczącym powtórzeniem muzyki *Gratias* w końcowym *Dona nobis*.

Bach pracował nad doskonaleniem *Mszy h-moll* przez ostatnie swoje lata, niemal do końca życia. Nie liczył na jej wydanie (tak jak planował

opublikować *Kunst der Fuge*), ani też wykonanie. Nie mógł spodziewać się, że zostanie doceniona w Lipsku, ale najwyraźniej nie o Lipsku myślał. Najciekawsze, tyleż śmiałe, co najbardziej przekonujące uzasadnienie dla tej kompozycji zaproponował Christoph Wolff. Niemiecki badacz stwierdził, że Bach – zwolniony już z obowiązku dostarczania kantat – najwyraźniej pragnął zostawić dla potomności *summę* swej wiedzy. Po części stąd wywodzi się koncepcja *Kunst der Fuge*, stąd także *Msza h-moll*. Nie sposób odmówić słuszności takiemu wnioskowi, choć nie sposób go również udowodnić. Warto jednak dostrzec, że podejmując oba te projekty Bach przede wszystkim podejmuje nurtujące go zagadnienia kompozytorskie. Skłonność do dostrzegania i zmagania się z podobnymi wyzwaniami realizował już zresztą w innych utworach – szereg jego dzieł, zwłaszcza z późnego okresu, w pewnym sensie stanowi praktyczne traktaty na zadany temat. Mogła być takowy konkretna melodia (jak w *Musikalisches Opfer*), jakiś jej element (jak harmonia linii basu w *Wariacjach Goldbergowskich*), albo problem techniczny (ciąg preludii i fug we wszystkich tonacjach w *Das wohltemperierte Klavier* oraz sztuka fugi w zbiorze pod tymże tytułem). Analogicznym zadaniem było więc skomponowanie wielkiego cyklu mszalnego – wprawdzie wbrew swojej własnej tradycji (jeżeli *Msza h-moll* uważana jest za ekumeniczną, to jest to raczej cel przez kompozytora niezamierzony, a tym bardziej anachroniczny), lecz wpisując się w historię bodaj najważniejszego gatunku muzycznego (patrząc z perspektywy XVIII wieku), uświęconego geniuszem pokoleń. Bach pilnie studiował w tym czasie kilka mszy Palestriny, sięgał do chorału gregoriańskiego – swoją

własną mszę wyraźnie chciał osadzić w tradycji. Pragnął stanąć obok największych kompozytorów przeszłości. Kapelmistrz – jak sam siebie postrzegał – powinien pozostawić po sobie dzieło tego rodzaju. Zwłaszcza, że przy odpowiednio ambitnym ujęciu prowokuje ono tak wiele kompozytorskich problemów, stanowiących wyzwanie.

Być może Bach miał nadzieję, że w *Mszy h-moll* jego muzyka spotka się z zainteresowaniem świata katolickiego (cała reszta jego twórczości religijnej, wraz z pasjami, nie miała na to szans), oraz że przetrwa przemijanie, na które – jak dobrze wiedział – skazane są niemal wszystkie utwory. W swych późnych latach życia obserwował przecież przechodzenie do prędko zapominanej przeszłości praktycznie całej muzyki, jaka powstawała wokół niego przez dziesięciolecia – był świadkiem radykalnej przemiany stylu, samemu doświadczając bycia twórcą staromodnym. Monumentalna *Msza* mogłaby być więc uniwersalnym pomnikiem, przypominając przyszłym odbiorcom o osobie i sztuce swego twórcy. Jeżeli takie plany rzeczywiście chodziły mu po głowie, to nie pomylił się w nich. Wprawdzie słynny renesans Bachowski datowany jest zwykle od sławnego wykonania *Pasji wg św. Mateusza* w Berlinie przez Mendelssohna w 1829 roku, ale nie byłoby owego pasyjnego koncertu, gdyby nie ciągłe krążenie (wśród przynajmniej części znawców Bachowskich partytur) nie tylko klawiszowych fug, które nigdy nie trafiły do lamusa, lecz i wybranych utworów wokalnie-instrumentalnych. *Mszę h-moll* posiadał w swych zbiorach na przykład Handel, ale i Gottfried van Swieten: habsburski dyplomata i urzędnik z lat swojego ambasadorowania w Berlinie

przywiózł miłość do muzyki Handla oraz Bachów, która w pruskiej stolicy, zwłaszcza w kręgu królowy Anny Amalii, była kultywowana i w II połowie XVIII wieku. Warto pamiętać, że z pomocą swych ulubionych arcydzieł baroku van Swieten regularnie wywoływał wstrząsy i kryzysy wśród wiedeńskich kompozytorów: wpierw u Mozarta (Ulrich Leisinger na podstawie *Mszy c-moll* dowodzi, że Mozart znał *Mszę h-moll*), potem u sędziwego Haydna (choć ten jako wzór dla swych oratoriów brał raczej muzykę Handla, jednak przejął po Swietenie partyturę *Mszy h-moll*), a wreszcie u Beethovena (który w 1810 roku cytował jej fragment z pamięci). To właśnie *Mszę h-moll* próbował też równo 200 lat temu, w 1818 roku, opublikować Hans Georg Nägeli, choć wówczas jeszcze nie znalazł dość subskrybentów. Jej wielbicielem był już jednak Zelter, spiritus movens Mendelssohnowskiego sukcesu z *Pasją*. *Msza* spełniła swoje zadanie. I spełnia je do dziś.

Jakub Puchalski



PAUL MCCREESH

Założyciel i dyrektor artystyczny Gabrieli Consort & Players. Czołowy przedstawiciel autentyzmu, znany ze swej pasji i zaangażowania w wykonawstwo historyczne, ustanawiający nowe standardy („BBC Music Magazine”). Uważany jest za jednego z najwybitniejszych artystów swojej generacji na polu muzyki dawnej. Choć niekiedy wywołuje kontrowersje, zawsze wzbudza szacunek i uznanie dla swej działalności. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat pracy twórczej prowadził wykonania najwybitniejszych dzieł chóralskich, operowych i symfonicznych, zaś nagrania muzyki dawnej z jego udziałem stanowią inspirację dla wykonawców praktyki historycznej. Jest muzykiem niezwykle wszechstronnym. W latach 2006–2012 był dyrektorem artystycznym festiwalu Wroclavia Cantans, zaś w latach 2013–2016 stał na czele Gulbenkian Orchestra w Lizbonie, gdzie we współpracy z Gulbenkian Choir prowadził szereg wykonań XIX- i XX-wiecznej muzyki symfonicznej, oratoryjnej i operowej. W ostatnim czasie dyrygował Vienna Chamber Orchestra na Haydn Festival w Eisenstadt, a także Bremer Philharmoniker, Royal

Northern Sinfonia, Prague Philharmonia oraz Arctic Philharmonic Chamber Orchestra. Podczas jego niedawnych działań na polu wykonawczym kładł szczególny nacisk na przygotowanie repertuaru z twórczością Mozarta i Brittena, a także Haydna, Elgara i Mendelssohna. Na gruncie opery dokonał wielu produkcji scenicznych, wystawianych na deskach m.in. Teatro Real, Det Kongelige Teater, Opéra-Comique, Vlaamse Opera, a także na Verbier Festival. Dyrygował orkiestrami i chórami z całego świata, m.in. Gewandhaus zu Leipzig, Bergen Filharmoniske Orkester, Royal Northern Sinfonia, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Sydney Symphony Orchestra czy Konzerthausorchester Berlin. Regularnie współpracuje z Saint Paul Chamber Orchestra oraz Kammerorchester Basel. W 2011 roku założył własną wytwórnię płytową Winged Lion. Albumy wydane pod jej znakiem odbiły się szerokim echem w środowisku muzycznym, czego dowodem są prestiżowe nagrody, m.in. „Diapason d’Or” za *Elijah* Mendelssohna, „BBC Music Award” za *Grande Messe des morts* Berlioza czy „Gramophone Award” za *Creation* Haydna.



GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Gabrieli Consort & Players tworzą wybitni wykonawcy muzyki dawnej, jak i współczesnej. Założony w 1982 roku angielski zespół na przestrzeni lat utorował sobie drogę do miana jednego z najznamienitszych zespołów wykonawstwa historycznego. Pod kierunkiem Paula McCreesha zyskał uznanie krytyki i publiczności dzięki znakomitym wykonaniom muzyki epoki renesansu i baroku. Repertuar zespołu stanowią wybitne dzieła wokalnie-instrumentalne, jak i a cappella. Od czasu nagrań utworów Handla ansambl uważany jest za specjalistę w interpretacji twórczości tego kompozytora. Także interpretacje Bachowskich Pasji stanowią niezwykle ważny punkt w repertuarze grupy. Wykonania Gabrieli Consort & Players charakteryzują się nie tylko doskonałą grą na instrumentach historycznych, ale w szczególności silnym autentyzmem wykonawczym, deklarowanym przez kierownika zespołu. Działalność grupy cechuje otwartość na nowe wyzwania i artystyczne kolaboracje. Wieloletnia współpraca z muzykami i instytucjami kultury podkreśla międzynarodowy

charakter zespołu. Od kilkunastu lat ansambl tworzy festiwale muzyczne w kulturalnych stolicach Europy, opracowując nowe programy inspirowane wyjątkowymi budynkami i miastami. Przez niespełna dwie dekady zespół był artystą-rezydentem przy festiwalu Brinkburn Music w Northumberland; w latach 2006–2012 współtworzyli Wratislavia Cantans Festival. Współpraca z Chórem Filharmonii Wrocławskiej zaowocowała wysoko cenionymi przez krytykę nagraniami muzyki oratoryjnej. W 2014 roku zespół rozpoczął współpracę z Historic Royal Palaces, której efektem są badania nad wykonywaniem muzyki dawnej na dworach Hampton Court Palace i Kensington Palace w Londynie. Podczas piętnastoletniej współpracy z wytwórnią Deutsche Grammophon formacja stała się producentem wybitnych nagrań, zarówno muzyki dawnej, jak i bardziej współczesnej. Zespół jest laureatem szeregu prestiżowych nagród, takich jak „Gramophone Classical Music Award”, „BBC Music Magazine Awards”, „Diapason d'Or”, był także nominowany do nagrody „Grammy”.



FOLEY, W. ARS.
CHARLES J. COLES
GEORGE HUDSON
HENRY ARN.
CHARLES BECK.
THOMAS HECKHAM.
HARRIS 1865.

EDWARD, W. ARS.
WILLIAM HARRIS.
DOUGLAS, HARRIS.
HENRY HARRIS.
CHARLES HARRIS.
HARRIS 1865.

THIS WAS THE CITY OF
THE CHAIRMAN AND
BOARD OF MANAGEMENT
A.D. 1874.
JAMES HALL, T.
LONDON.

WILLIAM HARRIS.
EDWARD HARRIS.
JAMES HARRIS.
JAMES HARRIS.
JAMES HARRIS.
JAMES HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.
HARRIS HARRIS.

Msza h-moll

Missa

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite,
Iesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Msza h-moll

Msza

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

Chwała na wysokości Bogu.
A na ziemi pokój ludziom
dobrej woli.
Chwalimy Cię. Błogosławimy Cię.
Wielbimy Cię. Wysławiamy Cię.
Dzięki Ci składamy,
bo wielka jest chwała Twoja.
Panie Boże, Królu nieba,
Boże Ojciec Wszechmogący.
Panie, Synu Jednorodzony,
Jezu Chryste.
Panie Boże, Baranku Boży,
Synu Ojca.
Który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Który gładzisz grzechy świata,
przyjm błaganie nasze.
Który siedzisz po prawicy Ojca,
zmiłuj się nad nami.

Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei
Patris.
Amen.

Symbolum Nicaenum

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
Factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum Iesum
Christum,
Filius Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia
saecula.
Deum de Deo,
Lumen de Lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum,
consubstantialem Patri;
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis

Albowiem tylko Tyś jest święty.
Tylko Tyś jest Panem.
Tylko Tyś Najwyższy, Jezu Chryste.
Z Duchem Świętym w Chwale Boga
Ojca.
Amen.

Symbol nicejski

Wierzę w jednego Boga,
Ojca wszechmogącego,
Stworzyciela nieba i ziemi,
wszystkich rzeczy widzialnych
i niewidzialnych.
I w jednego Pana Jezusa Chrystusa,
Syna Bożego jednorodzonego,
który z Ojca jest zrodzony przed
wszystkimi wiekami.
Bóg z Boga,
Światłość ze Światłości,
Bóg prawdziwy z Boga
prawdziwego.
Zrodzony a nie stworzony,
współistotny Ojcu,
a przez Niego wszystko się stało.
On to dla nas ludzi
i dla naszego zbawienia

et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus
est cum gloria
iudicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul
adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum Baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem
mortuorum

zstąpił z nieba
i za sprawą Ducha Świętego
przyjął ciało z Maryi Dziewicy
i stał się człowiekiem.
Ukrzyżowany również za nas
pod Poncjuszem Piłatem
został umęczony i pogrzebany.
I zmartwychwstał trzeciego dnia,
jak oznajmia Pismo.
I wstąpił do nieba,
siedzi po prawicy Ojca.
I powtórnie przyjdzie w chwale
sądzić żywych i umarłych,
a Królestwu Jego nie będzie końca.
Wierzę w Ducha Świętego,
Pana i Ożywiciela,
który od Ojca i Syna pochodzi.
Który z Ojcem i Synem wspólnie
odbiera uwielbienie i chwałę;
który mówił przez Proroków.
Wierzę w jeden, święty,
powszechny i apostolski Kościół.
Wyznaję jeden chrzest
na odpuszczenie grzechów.
I oczekuję wskrzeszenia umarłych
i życia wiecznego w przyszłym

et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Osanna, Benedictus, Agnus Dei
et Dona nobis pacem
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine
Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi, dona nobis pacem.

świecie.
Amen

Sanctus
Święty, Święty, Święty,
Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebiosy i ziemia chwały Twojej.

Osanna, Benedictus, Agnus Dei
et Dona nobis pacem
Hosanna na wysokości.
Błogosławiony, który idzie w imię
Pańskie.
Hosanna na wysokości.

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

STEFAN PLEWNIAK

29

marca

Wielki Czwartek

godz.

17:30

Ratusz
Głównego
Miasta

ul. Długa 46

+RECITAL

Stefan Plewniak
skrzypce

Georg Philipp Telemann
1681–1767

Fantasia I B-dur TWV 40:14*

Largo
Allegro
Grave
Si replica l'allegro

Fantasia II G-dur TWV 40:15*

Largo
Allegro
Allegro

Fantasia III f-moll TWV 40:16*

Adagio
Presto
Grave
Vivace

Fantasia IV D-dur TWV 40:17*

Vivace
Grave
Allegro

Fantasia V A-dur TWV 40:18*

Allegro
Presto
Allegro
Andante
Allegro

Fantasia VI e-moll TWV 40:19*

Grave
Presto
Siciliana
Allegro

Fantasia VII Es-dur TWV 40:20*

Dolce
Allegro
Largo
Presto

Fantasia VIII E-dur TWV 40:21*

Piacevolmente
Spirituoso
Allegro

Fantasia IX H-dur TWV 40:22*

Siciliana
Vivace
Allegro

Fantasia X D-dur TWV 40:23*

Presto
Largo
Allegro

Fantasia XI F-dur TWV 40:24*

Un poco vivace
Soave
Allegro

Fantasia XII a-moll TWV 40:25*

Moderato
Vivace
Presto

* ze zbioru *XII Fantasiën für violine solo TWV 40:14–25*

Georg Philipp Telemann (1681–1767) był jednym z najbardziej płodnych i wszechstronnych kompozytorów późnego baroku. Z ogromnym powodzeniem uprawiał wszystkie najważniejsze gatunki muzyczne. Był autorem ponad 1000 kantat, około 50 pasji, ponad 10 oratoriów, kilkudziesięciu mszy i motetów, blisko 2000 protestanckich chorałów, 30 oper i około 2000 utworów instrumentalnych, w tym dzieł orkiestrowych (koncertów, symfonii, suit orkiestrowych) i dzieł kameralnych (sonat na 1–6 instrumentów z basso continuo, fantazji, suit, klawiszowych preludiów, fug, kanonów i fantazji). Liczby te, w zestawieniu nawet z tak pracowitymi twórcami, jak Johann Sebastian Bach czy George Frideric Handel, przyprawiają o zawrót głowy, a trzeba dodać, że Telemann nie był bynajmniej muzycznym grafomanem, czy jak mawiają jego rodacy Vielschreiberem. Osiemnastowieczni krytycy uznawali go za najwybitniejszego kompozytora swych czasów. Najważniejsi niemieccy teoretycy muzyki (Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe, Johann Joachim Quantz, Friedrich Wilhelm Marpurg) uważali jego utwory za wzorcowe i chętnie zamieszczali je w swoich traktatach, czy podręcznikach kompozycji. Muzyka Telemanna przez kilkadziesiąt lat była niezwykle ceniona nie tylko w Niemczech, lecz w całej Europie. Warto pamiętać, że ten wyjątkowo płodny i kreatywny artysta był starszy od Jana Sebastiana Bacha i Jerzego Fryderyka Handla, a przeżył ich o kilka lub kilkanaście lat, nie przestając tworzyć wciąż nowych dzieł, dostosowanych do ciągle zmieniających się gustów. W latach 30. XVIII

wieku, u szczytu sławy, gdy pełnił obowiązki dyrektora muzycznego pięciu najważniejszych kościołów Hamburga, kantora Johanneum Lateinschule i stale komponował dla tamtejszej opery, Telemann znalazł jeszcze czas i energię, by wydawać własnym sumptem kameralne utwory instrumentalne adresowane do coraz bardziej wymagających studentów i amatorów. Dzieła te cieszyły się wielką popularnością i pozwoliły kompozytorowi z nawiązką odebrać zainwestowane w druk pieniądze.

Jego *XII Fantasien für violine solo (12 Fantazji skrzypcowych bez akompaniamentu)* TWV 40:14–25, opublikowanych w Hamburgu w 1735 roku, było utworami przeznaczonymi przede wszystkim do muzykowania domowego dla przyjemności, choć zważywszy na ich walory muzyczne świetnie nadają się również na publiczny recital. Telemann nie przewidział w nich jakiegokolwiek akompaniamentu, podobnie jak w przypadku swych solowych fantazji na flet poprzeczny lub wiołę da gamba, czy też fletowych i skrzypcowych dzieł na dwa, trzy i cztery głosy. Do publikacji fantazji zachęciło kompozytora wielkie zainteresowanie publiczności, z jakim spotkały się podobne pojedyncze utwory wydane w jego czasopiśmie muzycznym „Der getreue Music-Meister”. Choć Telemann przyjaźnił się z Bachem (był nawet ojcem chrzestnym jego syna Carla Philippa Emanuela), nie wiadomo czy znał jego skrzypcowe sonaty i partity lub wiolonczelowe suity z 1720 roku, również pozbawione akompaniamentu, nigdy jednak nie wydane za życia autora. Jako wytrawny skrzypek z pewnością znał natomiast *Sei partite à violino senza basso accompagnato* Johanna Paula von Westhoffa, wydane w Dreźnie 1696 roku.

Wydaje się, że idea stworzenia solowych utworów skrzypcowych pozbawionych wsparcia harmonicznego była dla Telemanna jednym z wielu ambitnych i ważnych artystycznych wyzwań, które stawiał sobie w długim i owocnym kompozytorskim życiu. Jak wiadomo, skrzypce są przede wszystkim instrumentem melodycznym. Choć wkład barokowych wiolinistów austriackich i niemieckich w rozwój polifonicznej gry wielodźwiękowej był ogromny, to nie da się zaprzeczyć, że w naturze skrzypiec leży jednak głównie gra pojedynczej linii melodycznej w bardzo szerokiej skali dźwięków, odcieni dynamicznych i artykulacyjnych. W epoce Telemanna berliński teoretyk muzyki Johann Philipp Kirnberger (przy okazji skrzypek i klawesynista) głosił pogląd, że mistrzostwo techniki kompozytorskiej polega na sztuce pomijania, czyli umiejętności przekazywania tajemnic najbardziej wyrafinowanego kontrapunktu i harmonii przy użyciu bardzo ograniczonych środków wykonawczych. Z bardzo dobrym rezultatem Telemann osiągnął to w swoich *12 Fantazjach skrzypcowych*.

Zgodnie z prasowym anonsem reklamującym ich edycję, w pierwszych sześciu utworach kompozytor zamieścił wielodźwiękowe fugi, a w pozostałych nawiązał do stylu galant, przejawiającego się tu w większym nacisku na prostotę i elegancję linii melodycznej. Pierwsza część zbioru przywodzi na myśl powstałe 15 lat wcześniej *Sonaty i partity* Bacha BWV 1001–1006. *Fantazje* Telemanna, z racji ich przeznaczenia (studenci, amatorzy) są jednak utworami znacznie prostszymi i krótszymi. Polifonia skrzypcowa nie wymaga stosowania tak trudnych chwytów akordowych jak w przypadku Bacha, choć Telemann zdradza świetną

znajomość przebogatej pod tym względem tradycji skrzypków austriackich i niemieckich (np. Heinricha Ignaza Franza Bibera, Johanna Josepha Vilsmaiera, Johanna Paula von Westhoffa czy Johanna Georga Pisendla). Przez odpowiednie modelowanie linii melodycznej, uważną selekcję i sekwencję dźwięków, ich szybkie przerzucanie między rejestrami i grę wielodźwiękową, kompozytor sprawia, że w uszach wytrawnego słuchacza brzmią tu jakby trzy instrumenty (dwoje skrzypiec i bas). To bardzo misterna gra z muzyczną inteligencją i przyzwyczajeniami słuchacza. Postępując według znanej mu logiki kształtowania samodzielnych linii melodycznych (określanej prawidłami kontrapunktu) i ciężer akordowych (regulowanej prawami harmonii), kompozytor jest w stanie wzbudzić w myślach słuchacza, niejako automatycznie, brakujące ułamki linii nieistniejących przecież głosów. Niczym w barokowej sonacie zespołowej owe samodzielne melodycznie głosy (instrumenty) prowadzą imitacyjne lub koncertujące dialogi w ramach pojedynczej melodii solowych skrzypiec. Fantazje utrzymane w stylu galant (nr 7–12) noszą modne wówczas określenia tempa i charakteru (np. *Dolce*, *Soave*, *Piacevolmente*, *Spirituoso*) oraz operują znacznie ruchliwszą rytmiką z częstym użyciem synkop i rytmów lombardzkich. Stosując w melodii rozległe skoki interwałowe do dźwięków najniższej struny *g*, Telemann jakby markuje w nich nieistniejącą linię basowego akompaniamentu. W uszach słuchacza te utwory brzmią niczym sonata solowa z akompaniamentem nieistniejącego basso continuo.

Aby osiągnąć tak wyrafinowane efekty trzeba było znakomitego skrzypka i kompozytora. Wiadomo, że w latach 1707–1711 Telemann

pełnił funkcję koncertmistrza na dworze księcia Johanna Wilhelma von Saxe-Eisenach. Wtedy powstało też szczególnie wiele jego kompozycji skrzypcowych (koncertów i sonat). W swojej autobiografii uznał ten okres za niezwykle owocny ze względu na udoskonalenie własnej techniki skrzypcowej, dzięki wspólnemu muzykowaniu z jednym z najwybitniejszych niemieckich skrzypków-wirtuozów tamtych czasów – Pantaleonem Hebenstreitem.

Określenie „fantazja” znakomicie oddaje charakter wszystkich 12 utworów Telemanna oraz swobodę twórczą, z jaką kompozytor potraktował swe skrzypcowe solilokwia. Nie są to ani sonaty, ani suity, ani koncerty, choć Telemann wykorzystuje rozwiązania formalne tych trzech najważniejszych gatunków instrumentalistyki baroku, umiejętnie je mieszając. Znajdziemy tu przykłady czteroczęściowej formy sonaty da chiesa (w fantazjach nr 1, 3, 6, 7) i trzyczęściowego koncertu (w fantazjach nr 4 i 10), obok zupełnie oryginalnych form liczących od 3 do 6 części o nieprzewidywalnym następstwie temp (w fantazjach nr 2, 5, 8, 9, 11 i 12). Elementy suitowe ujawniają się najwyraźniej w fantazjach nr 7–12, częściej operujących taneczną rytmiką (np. gigue w fantazji nr 10, polonez w fantazji nr 11), klarownym frazowaniem i strukturami repetycyjnymi.

Fantazje skrzypcowe Telemanna od wieków pozostają niesłusznie w cieniu słynnych *Sonat i partit na skrzypce solo* Bacha. Oba cykle różnią się jednak nie tyle poziomem artystycznym, co ich przeznaczeniem. Bach pisał swe utwory dla wirtuozów, Telemann dla amatorów, w dawnym i pierwotnym znaczeniu tego słowa, czyli muzycznych lubowników, którzy uprawiają tę sztukę tylko dla przyjemności. Kult wirtuozerii sprawił, że dziś niemal w ogóle nie wykonuje się skrzypcowych fantazji Telemanna poza szkołami i akademiami muzycznymi (jako etiud). Dzisiejszy recital jest doskonałą okazją, by odkryć te dzieła dla szerszej publiczności.

Piotr Wilk



STEFAN PLEWNIAK

Jeden z najwybitniejszych skrzypków barokowych młodego pokolenia. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie, Conservatorium Maastricht oraz Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Paryżu. Skrzypcami barokowymi zainteresował się podczas współpracy z ансамblem Les Goûts Réunis. Następnie występował z wieloma znaczącymi zespołami i orkiestrami, m.in. Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą Radiową, Filharmonią Krakowską, Kammeroper Köln, Amsterdam Symphony Orchestra. W charakterze koncertmistrza prowadził tak znakomite zespoły, jak Contrasto Armonico, Ensemble Marguerite Louise, Orchester 1756. Koncertował z czołowymi zespołami wykonawstwa historycznego, jak Les Arts Florissants z Williamem Christiem czy Le Concert des Nations z Jordim Savallem. Jest założycielem zespołów Cantate.fr i orkiestry Il Giardino d'Amore oraz liderem orkiestry symfonicznej The FeelHarmony. Reaktywował międzynarodową

orkiestrę barokową Cappella dell'Ospedale della Pietà. W 2013 roku nagrywał z Jordim Savallem i Le Concert des Nations, Marco Vitale i Contrasto Armonico oraz z zespołami Il Giardino d'Amore i Cappella dell'Ospedale della Pietà dla wytwórni Évoe Records, którą współprowadzi. W 2014 roku zadebiutował w Carnegie Hall razem z ансамblem Il Giardino d'Amore. Występował na najważniejszych festiwalach w Europie i w Stanach Zjednoczonych, m.in. Festival Oude Muziek w Utrechcie, Tartini Festival w Piran, Styriarte w Grazu, Early Music Celebration w Nowym Jorku, festiwalu Mozartowskim w Salzburgu i festiwalach Bachowskich w Krakowie i Wiedniu. Nagrywał płyty dla takich wytwórni, jak Naïve, Alia Vox, Ayros. Artysta wspierany jest przez Meyer Foundation oraz Société Générale. Regularnie gości na kursach mistrzowskich w Oslo, Los Angeles i San Diego. Pracuje także nad produkcjami oper barokowych i baletów.



SONIA PRINA

29

marca

Wielki Czwartek

**godz.
20:00**

**Kościół
św. Bartłomieja**
ul. Zaulek św. Bartłomieja 1

+IL PIANTO DI MARIA

Sonia Prina
kontralt

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

**Bernhard Forck, Kerstin Erben,
Edburg Forck, Stephan Mai**

skrzypce I

**Dörte Wetzels, Uta Peters,
Thomas Graewe**

skrzypce II

**Clemens Nuszbaumer,
Sabine Fehlandt,**

Anja-Regine Graewel

altówka

Piroska Baranyay

wiolonczela

Michael Neuhaus

kontrabas

Miguel Rincón Rodríguez

lutnia

Raphael Alpermann

klawesyn, pozytyw

George Frideric Handel
1685–1759

Concerto grosso F-dur op. 6 nr 2 HWV 320

Andante larghetto

Allegro

Largo

Allegro ma non troppo

Giovanni Battista Ferrandini
1709–1791

Il pianto di Maria*^

Recitativo: *Giunta l'ora fatal dal ciel prescritta*

Aria: *Se d'un Dio fui fatta Madre*

Recitativo e Accompagnato: *Ah me infelice! Ahi lassa!*

Aria da capo: *Se d'un Dio fui fatta Madre*

Recitativo: *Ahimè ch'Egli già esclama ad alta voce*

Aria: *Sventurati miei sospiri*

Recitativo e Accompagnato: *Sì disse la gran Madre*

Aria: *Pari all'amor immenso*

Recitativo: *Or se per grande orror tremò la terra*

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

Arie: *Widerstehe doch der Sünde*

Rezitativ: *Die Art verrückter Sünden*

Arie: *Wer Sünde tut, der ist vom Teufel*

Pietro Antonio Locatelli
1695–1764

Concerto a 4 Es-dur op. 7 nr 6 „Il pianto d'Arianna”

Andante–Allegro–Adagio–Andante–Allegro–Largo

Largo–Andante

Grave–Allegro–Largo

Antonio Vivaldi
1678–1741

Longe mala, umbrae, terrores RV 629^

* utwór przypisywany George'owi Fridericowi Handlowi

^ utwór transponowany dla głosu altowego

Handel

Forma concerto grosso była bardzo popularna w Wielkiej Brytanii już od czasu publikacji słynnego zbioru Arcangela Corellego op. 6 w 1714 roku. Utwory te niemal natychmiast wzbudziły uznanie i zyskały rozgłos w całej Europie oraz były naśladowane przez wielu twórców, m.in. Vivaldiego, Locatellego i Geminianiego. W Anglii concerti grossi Corellego pozostawały w żelaznym repertuarze tamtejszych koncertów aż do końca XVIII wieku. Handel komponował koncerty instrumentalne już wcześniej, ale do dzieła Corellego nawiązał bezpośrednio dopiero w swoim zbiorze dwunastu *Grand Concertos* op. 6, którym nadał ten sam numer opusowy, jaki miały dzieła włoskiego mistrza. Napisał je za namową Johna Walsha, londyńskiego wydawcy brytyjskiej edycji dzieł Corellego, zachęconego niezwykłą popularnością tych utworów. Walsh ogłosił w „London Daily Post” subskrypcję na zakup dzieł Handla, a koncerty te uwzględniono w zimowej serii koncertowej lat 1739–1740, gdzie miały być – zgodnie z ówczesnym zwyczajem – wykonywane w przerwach koncertów oratoryjnych. *Concerti grossi* (*Grand Concertos*) op. 6 Handla tworzą spójny zbiór dwunastu utworów przeznaczonych na dwoje skrzypiec i wiolonczelę (grupa concertino) oraz czterogłosową orkiestrę smyczkową i klawesyn z basso continuo (grupa ripieno). Później Handel dopisał też partie obojów i utwór wykonywany jest czasem w takim właśnie składzie. Kompozytor czerpie w nich wzory z różnych gatunków, form i technik kompozytorskich: sonat triowych,

arii operowych, uwertury francuskiej, sinfonii włoskich, airs, fugi, tematu z wariacjami, różnych tańców. Cykl Handla stanowi kolejny wzorzec barokowego concerto grosso.

Ferrandini

Był jednym z licznych XVIII-wiecznych muzyków włoskich działających w różnych ośrodkach europejskich i piszących swoje dzieła na zamówienie arystokratycznych patronów, teatrów operowych lub towarzystw muzycznych. Jego muzyka została przywrócona do życia koncertowego stosunkowo niedawno, kiedy w 1989 roku okazało się, że to właśnie on jest twórcą kantaty *Il pianto di Maria*, przypisywanej wcześniej samemu George'owi Fridericowi Handlowi, jako HWV 234. Ferrandini urodził się w Wenecji w 1709 lub 1710 roku. W roku 1722 jego ojciec, oboista teatrów weneckich, został przyjęty do kapeli elektorskiej rodziny Wittelsbachów w Monachium, wkrótce do zespołu dołączył też Giovanni Battista. Młodzieniec już wtedy doskonale grał na oboju i flecie poprzecznym – instrumentach, na które napisał później kolekcje sonat i koncerty. Był też kompozytorem oper i kantat, a dowodem uznania było wystawienie jego opery *Catone in Utica* do libretta Metastasia z okazji uroczystego otwarcia Cuvilliés-Theatre w rezydencji jego patronów w Monachium w 1753 roku. Wcześniej, na przełomie lat 30. i 40. XVIII wieku, kompozytor napisał na zamówienie Wittelsbachów zbiór trzech kantat religijnych na głos i instrumenty solo „do śpiewania u Grobu Świętego”, które były wykonywane w monachijskiej kaplicy elektoralnej. Kantata *Il pianto di Maria* na sopran, smyczki i basso continuo wzrusza kondensacją emocji, a kompozytor odmalowuje smutek i rozpacz Matki Boskiej po śmierci

Jezusa za pomocą ciemnego świata tonalnego, miejscami nieco archaicznej, ale i wyjątkowo wzruszającej melodyki oraz dramatycznych recytatywów, koloratur i błyskotliwych ritornelli instrumentalnych.

Bach

Spośród kilkuset kantat Bacha do dziś zachowało się ponad dwieście. Najwcześniejsze pochodzą z czasów jego pracy w Arnstadt i Mühlhausen (1703–1708), a regularnie zaczął je pisać w okresie weimarskim (1708–1717). Najwięcej skomponował ich w Lipsku, gdzie od 1723 roku do śmierci w 1750 piastował stanowisko kantora kościoła św. Tomasza, jedno z najbardziej prestiżowych w ówczesnym niemieckim świecie muzycznym. Kantata *Widerstehe doch der Sünde* została wykonana po raz pierwszy prawdopodobnie w 1714 roku, przy okazji oficjalnego zatrudnienia go przez księcia Wilhelma Ernsta jako koncertmistrza orkiestry dworskiej w Weimarze. Przeznaczona jest na alt, dwoje skrzypiec, dwie altówki i basso continuo. Bach był człowiekiem głęboko wierzącym, miał dużą wiedzę teologiczną, przez całe życie czytał i studiował Biblię oraz dzieła teologiczne, przede wszystkim Lutra, a każda jego kantata była szczerym i osobistym wyznaniem wiary. Ta – jest ostrzeżeniem przed grzechem. Pierwsza aria rozpoczyna się od dysonansowego akordu septymowego (co było zabiegiem rzadko spotykanym), który od razu pokazuje, że będziemy mieli do czynienia z ważnym przesłaniem, sformułowanym muzycznie w sposób bardzo dramatyczny. „Widerstehe doch der Sünde!” (Oprzyj się grzechowi!) – wzywa głos altowy. Aby być zbawionym człowiek musi oprzeć się ziemskiemu pokusom. Impulsywny rytm z monotonnymi akcentami w pierwszej arii, ciągłe napięcie harmoniczne i dysonanse oraz

wznosząca się w pojedynczych motywach linia melodyczna wskazują, że taka postawa wymaga wiele trudu i wyrzeczeń. Recytatyw *Die Art verrüchter Sünden* (Grzechy niegodziwe) wyjaśnia co nas czeka, jeśli nam się nie powiedzie: grób i ostry miecz, którym Bóg przetnie nasze ciało i duszę, karząc nas za grzechy. Zamykająca utwór aria *Wer Sünde tut, der ist vom Teufel* (Kto grzeszy, ten jest od diabła) także przestrzega nas przed grzechem, ale otwiera nam równocześnie drogę do pomyślności, jeśli przeciwstawiamy się złu.

Locatelli

Locatelli bywa czasem nazywany Paganinim XVIII wieku ze względu na niezwykle technikę skrzypcową, jaką władał, a także z uwagi na jego 24 kaprysy na skrzypce solo, stanowiące dodatek do zbioru 12 koncertów skrzypcowych, zatytułowanych *L'arte del violino* z 1733 roku. Zbiór ten przyczynił się do znacznego rozwoju techniki skrzypcowej jako materiał koncertowy i dydaktyczny. Locatelli rozpoczął karierę w Rzymie, jako wychowanek Corellego, a zakończył w Amsterdamie – muzycznym centrum wydawniczym ówczesnej Europy. Tam, od 1721 do 1762 roku, publikował swoje zbiory koncertów solowych i concerti grossi. Publikacja *Il pianto d'Arianna* op. 7 nr 6 miała miejsce w 1741 roku w grupie sześciu koncertów na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (grupa concertino) i czterogłosowy zespół smyczkowy (grupa ripieno). Trzy części koncertu podzielone są na drobniejsze odcinki, z których te utrzymane w wolnym tempie, wzorowane na dostojnym rzymskim stylu Corellego, ilustrują muzycznie smutek, szloch i lament Ariadny, natomiast te utrzymane w tempie szybszym nawiązują do wirtuozerii Vivaldiego.

Vivaldi

Przez cztery dziesięciolecia swojego dojrzałego życia Vivaldi napisał co najmniej 750 kompozycji – instrumentalnych i wokalnych. Wśród nich największą sławę przyniosły mu koncerty instrumentalne, przede wszystkim skrzypcowe, ale jego spuścizna obejmowała również muzykę kameralną, kantaty świeckie i religijne, utwory liturgiczne i ponad 50 oper. Od 1710 roku regularnie komponował muzykę religijną na zamówienie kościołów i instytucji religijnych w różnych ośrodkach włoskich: Brescii, Padwie, Vicenzy. Co ciekawe, na początku nie pisał ich dla instytucji rodzimej Wenecji, gdzie władze kościelne nie zaakceptowały jeszcze nowego stylu, będącego dla nich zbyt dużym zbliżeniem poetyki profanum do sacrum. Motet na sopran, dwoje skrzypiec, altówkę i basso continuo *Longe mala, umbrae, terrores* z lat 20. XVIII wieku jest doskonałym przykładem stylu wokalnejszej muzyki religijnej Vivaldiego. Napisany do łacińskiego tekstu opowiadającego o nieszczęściach tego świata, jest koncertem wokalnym operującym środkami muzycznymi typowymi dla koncertu instrumentalnego i opery, wykorzystującym barwną orkiestrację, szerokie koloratury, żwawe ritornelle i dramatyczne kontrasty. W pierwszej arii kompozytor opisuje zło tego świata, zarazy i wszelkie nieszczęścia, które jednak przemijają. W recytatywie ukazuje ustępujące chmury i błyskawice zastąpione przez pogodną światłość nieba. W drugiej arii nasze grzechy zostają odpuszczone i cierpienia złagodzone, a prawdziwe światło („vera lux”) ogarnia cały świat. Jak zwykle w motetach religijnych Vivaldiego utwór kończy się fragmentem „Alleluja”, w którym kompozytor nawiązuje do materiału muzycznego pierwszej arii.

Andrzej Sitarz



SONIA PRINA

Wybitna śpiewaczka operowa, jedna z czołowych kontralcistek swojego pokolenia. Specjalistka od repertuaru barokowego, ceniona w szczególności za wykonania utworów Handla i Vivaldiego. Uczyła się w Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi w Mediolanie, gdzie zdobyła dyplom ze śpiewu, studiowała także grę na trąbce. W 1994 roku została przyjęta do Accademia di perfezionamento per cantanti lirici – akademii młodych śpiewaków przy Teatro alla Scala w Mediolanie. W wieku 23 lat zadebiutowała na deskach słynnej La Scali w roli Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Jej umiejętności oraz wyjątkowa barwa głosu szybko zostały docenione przez krytykę i publiczność. Jest laureatką wielu renomowanych nagród wokalnych, jak włoska nagroda krytyków „Abbiati” (2006) czy „Tiberini d’Oro” (2014). Potwierdzeniem talentu i międzynarodowego zachwytu nad rzadkim głosem są nie tylko prestiżowe wyróżnienia, ale i uznanie, które artystka zdobywa rokrocznie pośród widowni z całego świata, również w Polsce, gdzie regularnie występuje w towarzystwie największych gwiazd wykonawstwa historycznego. Włoszka współpracowała z najważniejszymi interpretatorami muzyki dawnej, m.in. z Fabiem Biondim, Alanem Curtisem, Williamem Christiem, Ottaviem Dantone, René Jacobsem, Paulem McCreeshem, Jordim Savallem, Ivorem Boltonem, Rinaldem Alessandriniem, Markiem Minkowskim, Giovannim Antoninim, Harrym Bicketem, Diego Fasolisem, Christopherem

Hogwoodem, Jeanem Christophem Spinosim, Patrickiem Summersem. Dzieląc scenę z najlepszymi orkiestrami, jak Europa Galante, Il Giardino Armonico, Accademia Bizantina, Le Concert d’Astrée, Venice Baroque Orchestra, Kammerorchester Basel, Ensemble Matheus, występowała w Europie, Ameryce Południowej i Japonii. Regularnie gości na deskach najlepszych teatrów operowych i najważniejszych festiwalach, m.in. La Scali, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra National de Paris, madryckim Teatro Real, Gran Teatre del Liceu, Sydney Opera House, Barbican Centre, Lyric Opera of Chicago, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper, Opernhaus Zürich, Salzburg Festival, Aix-en-Provence Festival. Do jej najważniejszych interpretacji należą tytułowe role w *Rinaldo* Handla, *Askaniuszu* w *Albie* Mozarta, *Ezio* Glucka, postać Clarice w *La pietra del paragone* Rossiniego oraz Polinessa w *Ariodante* Handla. Jest również aktywna w repertuarze klasycznym i romantycznym. W 2017 roku była artystką-rezydentką londyńskiej Wigmore Hall. Jej obfita dyskografia poświęcona jest w dużej mierze twórczości Handla i Vivaldiego. Albumy z jej udziałem wydawały tak znaczące wydawnictwa, jak EMI/Virgin, Naïve, Deutsche Grammophon, Warner Classics/Erato, BMG czy Ludi Musici. Ostatnie jej dokonania na polu fonograficznym, to wydane nakładem wytwórni Glossa nagrania *Catone* oraz *Lucio Cornelio Silla* Handla, gdzie artystka wykonała główne role, oraz solowy album z ariami oper Glucka.



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

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

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



Il pianto di Maria

Recitativo

Giunta l'ora fatal dal ciel prescritta,
che sul Calvario monte,
con tragico apparato,
girne dovea del Creatore il Figlio
videsì anch'Ella in luttuoso
ammanto,
la sconsolata Madre esser presente
alla tragedia atroce,
e starne – ah cieli!
immobil nel dolor; soltanto in vita
quanto sentir potesse
l'immensa acerbità del suo
tormento.
E, mentre tutta in pianto si sciogliea,
così fra suoi singhiozzi Ella dicea:

Aria

Se d'un Dio fui fatta Madre
per vedere un Dio morire,
mi perdona, Eterno Padre,
la Tua grazia è un gran martire.

Lament Maryi

Recytatyw

Gdy wybiła fatalna godzina
zapisana w niebie,
w której na górze Kalwarii,
w tragicznej scenerii,
odejść musiał Syn Stworzyciela,
widziano także ją w żałobnej szacie,
nieutuloną w żalu Matkę,
świadka okrutnej tragedii,
jak stała – o nieba!
zastygła w bólu. W życiu swoim
jakże boleśnie odczuwać musiała
bezbrzeżną gorycz swej udęki.
I gdy we łzach się rozplywała,
tak pośród szlochu mówiła:

Aria

Jeśli zostałam matką Boga
po to, by Boga śmierć oglądać,
wybacz mi, Ojczy Przedwieczny,
lecz łaska Twa jest torturą.

Recitativo e Accompagnato

Ah me infelice! Ahi lassa!
Il mio Figlio divino,
da un discepol tradito,
da un altro ancor negato,
dai più fidi fuggito,
da tribunali ingiusti,
come reo condannato,
da flagelli percosso,
trafitto dalle spine,
lacerato da chiodi,
crocifisso fra ladri,
dal fiele abbeverato,
dal mondo vilipeso,
dal cielo abbandonato.
E ancor non basta
se da barbare squadre
il bel suo Nome
fra le bestemmie ancor non
deggio udire?

Aria da capo

Se d'un Dio fui fatta Madre
per vedere un Dio morire,
mi perdona, Eterno Padre,
la Tua grazia è un gran martire.

Recytatyw i Recytatyw akompaniowany

O ja nieszczęsna! O rozpacz!
Mój boski Syn,
którego własny uczeń zdradził,
a inny jeszcze się go wyparł,
którego opuściło wielu wiernych
towarzyszy,
a wyrokiem niesprawiedliwych sądów
jako przestępca został osądzony,
biczami chłostany,
przebity cierniami,
rozdarty gwoździami,
ukrzyżowany między złoczyńcami,
żółcią napojony,
przez świat zelżony,
przez niebo opuszczony.
Czy nie dość jeszcze,
skoro jego pięknego Imienia pośród
przekleństw barbarzyńskich żołdaków
słuchać muszę?

Aria da capo

Jeśli zostałam matką Boga
po to, by Boga śmierć oglądać,
wybacz mi, Ojczy Przedwieczny,
lecz łaska Twa jest torturą.

Recitativo

Ahimè ch'Egli già esclama
ad alta voce,
Angeli non l'udite?
Padre l'abbandonasti? Almen Tu,
Santo Spirito,
soccorri quella divina fronte
in cui desian specchiarsi
l'angeliche del Ciel squadre,
sì pure
già sparsa di mortal mesto pallore,
sopra il petto l'inchina Ei muore,
Ei muore!

Aria

Sventurati miei sospiri
se quest'alma non sciogliete,
molto poco voi potete
molto lieve è il mio dolore.
Atrocissimi martiri
che in umor gl'occhi stillate,
poco è il duol se non stemprate
tutto in lagrime anche il core.

Recytatyw

Ach! Czyż tego, że On już głośno
woła,
nie słyszycie, Aniołowie?
Ojcze, czy go opuściłeś? Ty chociaż,
Duchu Święty,
wesprzyj to boskie oblicze,
w którym pragną się przegłądać
zastępy aniołów z Nieba, chociaż jest
powleczone smętną bladeścią
śmierci
i na piersi już opada, On umiera,
On umiera!

Aria

Nieszczężne moje westchnienia,
jeśli nie uwolnicie tej duszy,
bardzo niewiele zaprawdę możecie,
naprawdę słabym jest me cierpienie.
O przeokrutne męki,
przez które oczy we łzach się
rozpływają,
niewielkim jest ten ból, jeśli nie
roztopicie we łzach wszystkiego,
nawet serca.

Recitativo e Accompagnato

Sì disse la gran Madre
in vedendo spirar l'amato Figlio,
insensata per duol tosto divenne
e priva d'ogni senso al suol poi
svenne;
ma tosto al chiuder gl'occhi
dell'eterno Fattore,
udissi intorno un fragor di sassi,
un crollar della terra,
un vacillar del suolo,
sì del morto Signor l'agita il duolo.
Ha decretati Iddio
tre terremoti universali in terra:
un nel morir del Verbo,
nel suo risorgere l'altro,
e il terzo alfine – ahi nel pensarlo
io tremo,
a quel che fia – nel gran Giudizio
estremo.

Recytatyw i Recytatyw akompaniowany

Tak rzekła szlachetna Matka
a widząc jak ukochany Syn wydaje
ostatnie tchnienie, wnet zmysły
z bólu straciła
i bez czucia osunęła się na ziemię.
Lecz w chwili, gdy zamknął oczy
przedwieczny Stwórca,
usłyszałam dokoła łoskot kamieni,
wstrząsy ziemi,
drżenie gruntu,
tak po zmarłym Panu ją porusza.
Zarządził Bóg
trzy trzęsienia całej ziemi:
jedno przy śmierci Słowa,
drugie przy Jego powstaniu,
i trzecie wreszcie – ach, drżę,
gdy o nim myślę,
o tym, co będzie – podczas Sądu
Ostatecznego.

Aria

Pari all'amor immenso
fu immenso il suo patir.
E solo allora atroce
gli fu la propria croce,
che di sue pene il senso
gli tolse il suo morir.

Recitativo

Or se per grande orror
tremò la terra
morir vedendo un Dio fra
tormenti sì rei,
uomo, trema ancor tu
che terra sei!

Aria

Równie jak miłość ogromną,
ogromne było jego cierpienie.
I wówczas dopiero okrutnym
stał mu się jego krzyż,
gdy męki jego znaczenie
zabrała ze sobą śmierć.

Recytatyw

Teraz, gdy w wielkim przerażeniu
zadrżała ziemia
na widok śmierci Boga w tak
niegodnych mękach,
drżysz tym bardziej ty, człowieku,
co prochem jesteś!

Thum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Widerstehe doch der Sünde

Arie

Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreift dich ihr Gift.
Laß dich nicht den Satan
blenden;
Denn die Gottes Ehre schänden,
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

Rezitativ

Die Art verruchter Sünden
Ist zwar von außen
wunderschön;
Allein man muß
Hernach mit Kummer
und Verdruß
Viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
Doch will man weiter gehn,
So zeigt sich nur ein leerer
Schatten
Und übertünchtes Grab.
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
Und die sich mit derselben
gatten,
Gelangen nicht in Gottes Reich.

Oprzyj się zatem grzechowi

Aria

Oprzyj się zatem grzechowi
Bo jad jego cię zatruje.
Nie daj się zaślepić szatanowi;
Tym, co chwałę Bożą hańbią,
Śmierć i piekło on zgotuje.

Recytatyw

Nikczemnych to grzechów rodzaj,
których zewnętrzny pozór piękna
kusi;
Po nich jednak człowiek musi
w trudzie, znoju i zgryzocie
ogrom cierpień znosić.
Z zewnątrz złota trzosem
grzech się nieraz jawi, jednak z bliska,
czar nieubłagane pryska,
jak cień pusty, wapnem pobielany
grób.
Do sodomskich jabłek jest on
podobny,
Ci, którzy jego ulegną pokusie,
Królestwa Bożego nie przestąpią
progu.

Sie ist als wie ein scharfes
Schwert,
Das uns durch Leib und Seele
fährt.

Arie

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
Denn dieser hat sie aufgebracht.
Doch wenn man ihren schnöden
Banden
Mit rechter Andacht
widerstanden,
Hat sie sich gleich davon
gemacht.

Georg Christian Lehms

Jest on jak miecza najostrejsza
klinga
Która ciało i duszę przeszywa.

Aria

Kto grzeszy, ten od diabła
pochodzi,
On grzech na nas sprowadza.
Lecz jeśli grzechów pętom
podłym
Odpór dasz przez pobożne modły,
Wolnyś, a węzeł ich opada.

Georg Christian Lehms

Tłum. Łukasz Barański

Longe mala, umbrae, terrores

Longe mala, umbrae, terrores,
sors amara, iniqua sors.
Bella, plagae, irae, furores,
tela et arma, aeterna mors.

Recedite, nubes et fulgura,
et sereno coronata fulgore
coeli, sidera, coruscate,
omnes animae super terram
et super astra viventes, iubilate.

Descende, o coeli vox,
ex alto asperge nos,
tolle maerorem.
Resplende, o vera lux,
es tu segura dux,
sparge fulgorem.
Alleluia.

Precz nieszczęścia, cienie, lęki

Precz nieszczęścia, cienie, lęki
losie gorzki, losie zły,
wojny, ciosy, gniewy, złości,
broń i strzały, wieczna śmierci.

Odstąpcie chmury i błyskawice
a wy gwiazdy zabłyśnijcie,
uwieńczone łagodnym blaskiem
niebios,
wszystkie dusze żyjące na ziemi
i nad gwiazdami wykrzykujcie
z radości.

Zstąp, o głosie niebiański,
zroś nas z wysoka,
zabierz smutek.
Zajaśnij na nowo, o prawdziwe
światło,
ty jesteś pewnym przewodnikiem,
rozlej swój blask.
Alleluia.

Tłum. Jakub Kubieniec

ZYGMUNT MAGIERA

30

marca

Wielki Piątek

**godz.
17:30**

**Ratusz
Staromiejski**
ul. Korzenna 33/35

+MISSAE

Zygmunt Magiera

kierownictwo artystyczne, tenor

OCTAVA ENSEMBLE

Sylwia Olszyńska, Joanna Radziszewska

sopran

Bartłomiej Choraży

tenor

Marcin Wróbel

bas

Aleksandra Buczyńska,

Rafał Gorczyński, Mateusz Kowalski

viola da gamba

Artur Szczербinin

pozytyw

Bartłomiej Pękiel

† 1670

Missa Paschalis

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Dulcis amor Jesu

Missa Pulcherrima

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Audite mortales

O życiu Bartłomieja Pękiela wiemy niewiele. Choć nie znamy ani daty, ani miejsca jego urodzenia, a wiedza, którą posiadamy jest fragmentaryczna, to z istniejących, rozproszonych informacji wyłania się interesująca sylwetka kompozytora, któremu przyszło żyć w trudnych dla Rzeczypospolitej czasach. Przybliżona jest również data śmierci Pękiela, uznaje się bowiem, że zmarł najprawdopodobniej w 1670 roku w Krakowie. Ale i to nie jest do końca pewne. Co zatem wiemy? Najstarsza wzmianka o kompozytorze pochodzi z 1637 roku z Księgi Ochrzczonych Parafii Archidiecezjalnej św. Jana Chrzciciela w Warszawie, w której Pękiel pojawia się jako ojciec chrzestny i ceniony organista związany z dworem królewskim. A trzeba podkreślić, że z prywatną kapelą królewską w Warszawie związany był od młodości. Do zespołu przyjęto go za panowania króla Władysława IV Wazy, mogło to być najwcześniej około 1633 roku. W roku 1641 Pękiel otrzymał funkcję wicekapelmistrza. Musiał już być wówczas cenionym kompozytorem, bo tylko takim powierzano tytuł kapelmistrza i zastępcy kapelmistrza. Po tym, jak w 1649 roku rzymianin Marco Scacchi postanowił opuścić Polskę, Pękiel przejął po nim posadę *maestro di capella*. Tym samym stał się pierwszym w historii Polakiem piastującym to zaszczytne stanowisko.

Wiadomo, że jako kompozytor cieszył się sympatią i zaufaniem swojego chlebobdawcy, króla Władysława IV. W nagrodę za zasługi

na rzecz muzyki otrzymał od króla dobra w Ujazdowie, na terenie dzisiejszego Pałacu Belwederskiego. O jego pozycji na dworze świadczy również fakt, że od 1653 roku przydzielony był do dworu królowej Ludwiki Marii Gonzagi. Kapelą kierował do 1655 roku, kiedy to podczas potopu szwedzkiego zespół uległ rozproszeniu. Muzycy opuścili Warszawę pośpiesznie, prawdopodobnie wraz z dworem królowej. W okresie wojny kompozytor przebywał najprawdopodobniej na dworze cesarskim w Wiedniu. Już po potopie, w wyniku którego kraj stracił poza zniszczeniami materialnymi także wiele zabytków staropolskiej muzyki, Pękiel przeniósł się do Krakowa, gdzie w 1658 roku objął kierownictwo nad kapelą katedry na Wawelu, zachowując jednocześnie godność kapelmistrza królewskiego. Swoje ostatnie stanowisko katedralnego *magister capellae* objął po śmierci Franciszka Liliusa. Wszystko wskazuje na to, że wawelskim zespołem kierował aż do śmierci, prawdopodobnie do 1670 roku, kiedy to szefem kapeli został Daniel Fierszewicz.

Twórczość Bartłomieja Pękiela można podzielić na dwa odmienne stylistycznie okresy – ten związany z dworem Wazów w Warszawie, w którym tworzył w stylu *seconda prattica (stile moderno)*, oraz drugi, związany z katedrą wawelską w Krakowie, gdzie z myślą o kapeli rorantystów powstają utwory w stylu *prima prattica (stile antico)*. Z okresu warszawskiego, obok m.in. dwóchórowych *Missa Concertata La Lombardesca* czy *Missa a 14*, pochodzi koncert kościelny *Dulcis amor Jesu (Jezu słodka miłości)* na dwa sopran, alt, tenor, bas, violone i basso continuo. Ten trwający niecałe siedem minut pełen urody

koncert, pod względem solowej obsady wokalne, przywodzi na myśl późnorennesansowe madrygały. Złożony z 10 krótkich, asymetrycznych odcinków utwór ma strukturę mozaikową, a obok techniki koncertującej dominuje w nim imitacja. Z kolei religijny tekst jest dla kompozytora okazją do skorzystania z bogatego zasobu barokowego „słownika” figur retoryczno-muzycznych. Jednym z wielu przykładów jest choćby początkowy fragment, w którym Pękiel zastosował *imaginatio crucis*, czyli „figurę krzyża”, którą można zobaczyć w nutach łącząc linią prostą w czterodźwiękowym motywie: dźwięk pierwszy z czwartym, a drugi z trzecim.

Z czasów służby u Władysława IV pochodzi jedyne dzieło dramatyczne Pękiela, czyli utrzymane w stylu monodycznym *Audite mortales* (*Słuchajcie śmiertelni*). Ani kompozytor, ani kopista (utwór znamy z rękopisów zachowanych w bibliotekach w Berlinie i Uppsali), nie określili w tytule formy tego dzieła. Początkowo muzykolodzy uznawali je za kantatę (Zdzisław Jachimecki), a następnie za pierwsze polskie oratorium. Dziś wiemy, że w owym czasie nazwa oratorium nie była jeszcze w Warszawie znana, ponadto przeciw oratorium świadczą niewielkie rozmiary dzieła i mała ilość występujących w nim postaci (Anioł, Chrystus, Potępieni i Zbawieni). Dziś przyjmuje się, że *Audite mortales* to *dialogo*. Powstały przed 1649 rokiem utwór, którego temat stanowi Sąd Ostateczny, przeznaczony jest na dwa soprały, dwa alty, tenor, bas, violę da gamba i basso continuo. Podzielone na 11 skontrastowanych odcinków *dialogo* Pękiela wskazuje na przenikanie się wielu gatunków. Pod względem faktury zbliżone jest

do koncertu kościelnego, pod względem środków technicznych do motetu, a z uwagi na obecność monodii – wskazuje jednoznacznie na utwór typowo dramatyczny. Przeważają solowe odcinki monodyczne utrzymane między dramatycznym recytatywem a arioso, które przeciwstawiane są odcinkom ansamblowym – duetom, tercetom, i w końcu finałowemu sekstetowi. Tekst traktowany jest przez kompozytora sylabicznie.

Z późniejszego, krakowskiego okresu pochodzą dwa prezentowane dziś przez Octava Ensemble pełne cykle mszalne Pękiela, których kopie przechowywane są w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu. Obie msze wykonywane były w środowisku wawelskim i przeznaczone były dla tamtejszej kapeli rorantystów. Utrzymana w kunsztownej technice kontrapunktycznej *Missa Paschalis* przeznaczona jest na czterogłosowy chór *a voce pari*: alt, dwa tenory i bas. Melodię cantus firmus kompozytor zaczerpnął ze znanej pieśni wielkanocnej *Chrystus Pan zmartwychwstał*. Temat mszy, zarówno w postaci niezmienionej, jak i lekko wzbogaconej melizmatami, opanowuje właściwie całe dzieło, poza częścią *Sanctus*. Prawdopodobnie ostatnią spośród 11 mszy skomponowanych przez Pękiela jest *Missa pulcherrima*, przeznaczona na czterogłosowy chór mieszany. Jej kopię wykonał w 1669 roku skryptor i dyrygent kapeli roranciej, ks. Maciej Arnulf Miśkiewicz, któremu najpewniej zawdzięczamy nazwę samego utworu – *Missa pulcherrima ad instar Prenestini* („Najpiękniejsza msza w stylu Palestriny”). To nie tylko ostatnie, ale jednocześnie najdłuższe dzieło Pękiela – trwa

w zależności od wykonania od 28 do 35 minut. Kompozycja z cantus firmus pochodzącym z inwencji kompozytora prezentuje typ mszy przeimitowanej, czyli takiej, w której kolejne ogniwa cyklu mszalnego rozpoczynają się wspólnym materiałem motywicznym. W tym przypadku jest to łatwo rozpoznawalny motyw z interwałem kwinty, którym kompozytor rozpoczyna każdą część, a następnie poddaje go różnym zmianom. Choć przeznaczona na chór a cappella i zaliczana do dawnego stylu, to jednak wyraźnie odbiega od wzorców palestrinowskich, zachwycając swą ekspresją, kontrapunktycznym kunsztem i przepełnioną licznymi chromatyzmami harmonią. Nic więc dziwnego, że *Missa pulcherrima* uważana jest dziś za najpiękniejszą mszę polskiego baroku.

Mateusz Borkowski



ZYGMUNT MAGIERA

Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie, gdzie otrzymał również stopień naukowy doktora. Uczestnik wielu konkursów i kursów mistrzowskich dla dyrygentów. Laureat ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów dyrygentów chóralnych, zdobywca wielu nagród i wyróżnień. Otrzymał I nagrodę oraz nagrodę Prezesa Polskiego Radia na XII Ogólnopolskim Konkursie Dyrygentów Chóralnych w Poznaniu oraz II nagrodę w International Choral Conducting Competition „Towards Polyphony” we Wrocławiu, przyznanej Polakowi po raz pierwszy w 17-letniej historii turnieju. Zdobył także nagrodę dla najlepszego dyrygenta podczas 39. Ogólnopolskiego Turnieju Chórów „Legnica Cantat”. Występował na najważniejszych festiwalach muzycznych w kraju i za granicą. Dwukrotnie

otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wybitne osiągnięcia artystyczne oraz osiągnięcia w nauce, a także Stypendium Naukowe Miasta Krakowa oraz Stypendium Twórcze Miasta Krakowa. Współpracował m.in. z Operą Wrocławską, Capellą Cracoviensis, Operą Krakowską, Chórem Polskiego Radia, Chórem i Orkiestrą Akademii Muzycznej w Krakowie, Krakowskim Chórem Kameralnym, Chórem Kameralnym Senza Rigore, Kantorei Sankt Barbara oraz Krakowskim Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 2004 roku powołał do życia OCTAVA ensemble, którego jest szefem artystycznym. Jest również twórcą i dyrektorem artystycznym jedyne, całorocznego festiwalu muzyki dawnej na Śląsku ANNUM Festival. Ponadto zajmuje się działalnością pedagogiczną.



OCTAVA ENSEMBLE

Oktet wokalny, uznany przez krytyków muzycznych za jeden z najciekawszych zespołów wokalnych młodego pokolenia. Wielokrotny zwycięzca licznych festiwali i konkursów. Spośród wielu nagród warto wymienić najbardziej prestiżową w dziedzinie polskiej chóralistyki – Grand Prix 39. edycji Ogólnopolskiego Turnieju Chórów „Legnica Cantat”. Ich repertuar wykonawczy rozciąga się od twórczości renesansowej, po muzykę najnowszą. Swobodnie porusza się w twórczości dawnych mistrzów, jak i w wykonaniach muzyki takich twórców, jak Krzysztof Penderecki, Aphex Twin, Portishead czy Goldfrapp. Zespół dokonał wielu prawykonań utworów polskich i zagranicznych. Formacja gości na najbardziej znaczących festiwalach muzycznych w Polsce i na świecie. Współpracuje z najważniejszymi instytucjami kulturalnymi krajów Europy, Ameryki Północnej i Azji. Specjalizację OCTAVA

ensemble stanowi muzyka XVI i XVII wieku. Zespół wpisuje się w trend historycznego wykonawstwa muzyki dawnej, interpretując repertuar przełomu renesansu i baroku. W ramach projektu „Ad radices musicae” oktet przywraca regularne wykonywanie kompozycji polifonicznych we właściwym dla nich kontekście liturgii przedsoborowej. W ich dorobku płytowym znajdują się m.in. nominowany do nagrody „Fryderyk” 2010 album *Missa Pulcherrima* Pękiela oraz wyróżniona w brytyjskim „Gramophone” *Missa Octava* Hasslera. Najnowszym wydawnictwem zespołu, którego realizacja trwała ponad 3 lata, jest album *Opera omnia* z twórczością Bartłomieja Pękiela. To pierwszy w historii rynku muzycznego pełny obraz i kompletna rejestracja fonograficzna twórczości kompozytora działającego w latach świetności Katedry Królewskiej na Wawelu.



MARCEL PÉRÈS

30

marca

Wielki Piątek

**godz.
20:00**

Kościół
św. Bartłomieja
ul. Zaułek św. Bartłomieja 1

+ADORATIO SANCTAE CRUCIS

Marcel Pérès

kierownictwo artystyczne, śpiew

ENSEMBLE ORGANUM

Jean Christophe Candau

Jérôme Casalonga

Frédéric Tavernier

Antoine Sicot

śpiew

Adoratio Crucis

Οτε τω σταυρω

O quando in cruce

Προσκυνουμεν τον σταυρον σου

Adoramus crucem tuam

Psalmus 21: Deus Deus meus, respice

Τον σταυρον σου προσκυνουμεν

Crucem tuam adoramus

Psalmus 148: Laudate Dominum

Αινουμεν σε, Χριστε

Laudamus te Christe

Psalmus 149: Cantate Domino

Παντα τα εθνη

Omnes gentes

Improperia

Αγιος ο Θεος

Sanctus Deus

Responsorium

Amicus meus

Vigilia Paschae

Si quis catechumenus est

procedat

Doxa en ipsistis

Gloria in excelsis

Missa Dominicae Resurrectionis

Kyrie: Ad monumentum Domini

Communio: Qui manducaverit

Według longobardzkiego historyka Pawła Diakona ojczyzną ludu Winnilów była południowa Skandynawia. Znani lepiej jako Longobardowie (za sprawą panującej już wówczas mody na długie brody) przemieszczali się w pierwszym pięćsetleciu naszej ery po różnych częściach Europy Środkowej. Ich wędrówki zakończyły się w 568 roku, kiedy wkroczyli do Italii i w ciągu kilku lat opanowali niemal cały jej obszar. Do roku 574 stworzyli na Półwyspie Apenińskim trzy niezależne państwa: na północy królestwo ze stolicą w Pawii, księstwo Spoleto w Italii środkowej oraz najdalej wysunięte na południe księstwo Benewentu. Do Włoch Longobardowie przybyli jako poganie – jeszcze Grzegorz Wielki opisuje ich jako czcicieli głowy kozła. Romanizując się (Paweł Diakon nie znał już języka swoich germańskich przodków!) zostali jednak chrześcijanami, najpierw jako arianie, a od końca VII wieku jako katolicy, co nie przeszkadzało im toczyć sporów terytorialnych z papieskim Rzymem. Właśnie sojusz zniecierpliwionej Stolicy Apostolskiej z Frankami przyczynił się do upadku północnego królestwa i księstwa Spoleto, które zostały podbite przez niezwyciężoną armię Karola Wielkiego. W tym samym czasie państwo południowe pod rządami ambitnego Arichisa II (758–787) przeżywało swój rozkwit. W księstwie niezależnym zarówno od papieża, jak i od Franków i Bizantyjczyków ukształtowała się również odrębna tradycja liturgiczna. Była ona dziełem katolickich Longobardów z południa Italii, którzy w oryginalny

sposób połączyli elementy rodzime ze zwyczajami obcymi, m.in. rzymskimi i bizantyjsko-greckimi. Najsilniej na tradycję benewencką wpłynął jednak ryt Mediolanu, którym władali wszak longobardzcy pobratymcy. Śpiew z Benewentu nazywany jest w źródłach właśnie „ambrojańskim”, choć w żadnym razie nie jest on tożsamy z chorałem z metropolii św. Ambrożego. Ów południowy *cantus ambrosianus* rozbrzmiewający w ufundowanej przez Arichisa II wspaniałej bazylice Świętej Mądrości (Sancta Sophia), przetrwał do naszych czasów tylko fragmentarycznie. Zaczęto go zapisywać przy użyciu notacji muzycznej dopiero w XI i XII wieku, kiedy świetność Benewentu i jego oryginalnej liturgii były już tylko nostalgicznym wspomnieniem. Na terenach południowej Italii posługiwano się w tym czasie rytym rzymskim, w niektórych jednak rękopisach, z których najważniejsze to ms. 38 i 40 z biblioteki kapitulnej w Benewencie, konserwatywni skrybowie dopisywali niekiedy teksty i śpiewy starej miejscowej tradycji. O popularności i rozpowszechnieniu rytu benewentyńskiego w czasach jego triumfów pod koniec pierwszego tysiąclecia świadczą zapisy pochodzące nie tylko z dawnej stolicy państwa, ale także z benedyktyńskiego opactwa na Monte Cassino, czy ośrodków położonych na wybrzeżu Dalmacji.

Do najlepiej i najpełniej zachowanych obrzędów rytu benewenckiego należą nabożeństwa Wielkiego Tygodnia (zwłaszcza Wielkiego Piątku) i Niedzieli Wielkanocnej. Najważniejszymi ceremoniami Wielkiego Piątku były dwa nabożeństwa, celebrowane o godzinie trzeciej i dziewiątej, czyli przed i po południu. Na każde z nich składała się

Adoracja Krzyża, podczas której śpiewano antyfony z psalmami po grecku (w kodeksach benewenckich tekst grecki zapisany jest w transliteracji) i po łacinie, oraz liturgia słowa, złożona z jednego czytania, responsorium i recytacji Pasji.

Pierwsza z grecko-łacińskich „antyfon” – *Otin ton stauron / O quando in cruce* śpiewana jest bez psalmu. W benewenckiej Adoratio crucis śpiew ten pojawił się najprawdopodobniej stosunkowo późno (X, XI wiek?), ale jej grecki tekst ma bardzo szacowną historię. Jest to troparion przypisywany patriarche Jerozolimy Sofroniuszowi i powstał najpóźniej w VII wieku. Z Palestyny trafił wcześniej do rytu Konstantynopola – w kościołach prawosławnych śpiewa się go do dziś w Wielki Piątek podczas tzw. Godzin Królewskich. Ze wschodu zapożyczono także benewencką melodię *O quando in cruce*. Jest ona spokrewniona z późnośredniowiecznymi, bardzo ozdobnymi melodiami bizantyjskimi. Co ciekawe, przypuszcza się, że prostszy wariant z Benewentu bliższy jest jerozolimskiemu oryginałowi.

Pierwotnie podczas przedpołudniowej adoracji wykonywano antyfony *Proskynumen / Adoramus crucem tuam, Ton stauron su proskynumen / Crucem tuam adoramus* oraz *Enumen se Christe / Laudamus te Christe*, a po południu na końcu dołączano trzykrotnie śpiewaną antyfonę: *Panta ta etni / Omnes gentes*. Dwie pierwsze również mają swoje pierwowzory bizantyjskie; podczas ceremonii Adoracji Krzyża, z bardzo podobną melodią (jednak tylko w wersji łacińskiej), pojawiały się w średniowieczu także w liturgii Rawenny, Rzymu i Mediolanu. Dla *Enumen se Christe / Laudamus te Christe* oraz *Panta ta etni / Omnes gentes* nie znaleziono greckich odpowiedników,

ale śpiewy te występują również w rycie rzymskim i mediolańskim. W „złotym wieku” benewenckiej tradycji nie śpiewano w Wielki Piątek improperiów (czyli wzorowanych na księdze proroka Micheasza wyrzutów, które Bóg kieruje do swego Ludu, przeplatanych śpiewem grecko-łacińskiego Trishagionu). Trafiły one na południe Italii razem z liturgią franko-rzymską i chorałem gregoriańskim. Podczas koncertu trishagion zaprezentowany zostanie w wersji „starorzymskiej”, pochodzącej z rękopisu 5319 z Biblioteki Watykańskiej, w którym *cantilena romana* zachowała się prawdopodobnie w wersji bliższej przedkarolińskiemu archetypowi. Responsorium *Amicus meus* w liturgii rzymskiej śpiewane w Wielki Czwartek wykonywano w Benewencie przed Pasją, po przedpołudniowej Adoracji. Niebiblijny tekst tego śpiewu, skoncentrowany na postaci Judasza, ma zdecydowanie wschodni (jerozolimski) posmak, ale nie znaleziono dla niego dokładnego odpowiednika w liturgii greckiej.

Z liturgii Wigilii Paschalnej zachowały się w źródłach dwa elementy osobliwe dla lokalnej tradycji Benewentu. Pierwszy z nich to recytatywne wezwanie wygłaszane przez diakona: „Si quis catechumenus est procedat”, relik z czasów, kiedy po liturgii słowa podczas mszy wypraszano ze świątyni nieochrzczonych i niewtajemniczonych (w tym Arian i innych heretyków). Podobny tekst z pokrewną melodią śpiewano także w Mediolanie w jedną z sobót Wielkiego Postu. *Doxa en ipsistis / Gloria in excelsis*, kolejny śpiew dwujęzyczny wykonywano podczas procesji, w trakcie której duchowni wracali do ołtarza po ceremonii chrzcielnej, celebrowanej tradycyjnie podczas przedwielkanocnego czuwania.

Formularz mszy wielkanocnej w Benewencie zawiera zarówno elementy całkowicie oryginalne, jak i zależne od tradycji rzymskiej lub mediolańskiej. Osobliwy dla rytu południowowłoskich Longobardów jest tekst ingressy (*Maria vidit angelum*). Benewenckie ingressy to pod względem funkcjonalnym odpowiednik rzymskiego introitu; w tym ostatnim pojawia się jednak werset psalmiczny, nieobecny w antyfonie na wejście w liturgii Longobardów, zarówno z północy (Mediolan), jak i z południa Italii. Dla benewenckiego stylu muzycznego charakterystyczna jest również forma utworu złożona z powtarzanych „segmentów” melodycznych. W przypadku *Maria vidit angelum* mamy do czynienia z pięciokrotnym powrotem niemal tej samej sekwencji formuł muzycznych. Trop do Kyrie (*Ad monumentum Domini*) powstał z pewnością pod wpływem tekstu ingressy, a jego melodia jest najprawdopodobniej rzymska i pochodzi z czasów przedkarolińskich – pojawia się w kodeksach starorzyskich, także na Wielkanoc, ale z innymi tropami. Teksty *Alleluia Pascha nostrum* oraz *offertorium Angelus Domini* – występują w tej samej funkcji we wszystkich trzech rytach (Benewent, Rzym, Mediolan), *communio* zaś – *Qui manducaverit* – pojawia się w Mediolanie jako tzw. transitorium (czyli także śpiew podczas komunii). Melodie ze źródeł benewenckich są oryginalne, a pod względem stylu bardzo dla południowowłoskiej tradycji charakterystyczne. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na monotoniczne powtarzane, kilkudziesiękowe formuły pojawiające się w *offertorium* (musiały się podobać także Rzymianom, bo występują w niektórych śpiewach starorzyskich), czy skomplikowaną, „segmentową”

budowę *communio* (ABCBCADBCDBC... itp.). Do tekstu antyfony *Qui manducaverit* dołączona jest nietypowo doksologia (*Chwała Ojcu...*), na modłę wschodnią podzielona na dwie części przeplatane refrenem (*Alleluia*). Słuchając tej wspaniałej i podniosłej muzyki można w myślach podziękować średniowiecznym skrybom, dzięki którym po Longobardach – germańskim plemieniu śpiewającemu po łacinie i po grecku – pozostało coś więcej, niż tylko nazwa północnowłoskiego regionu.

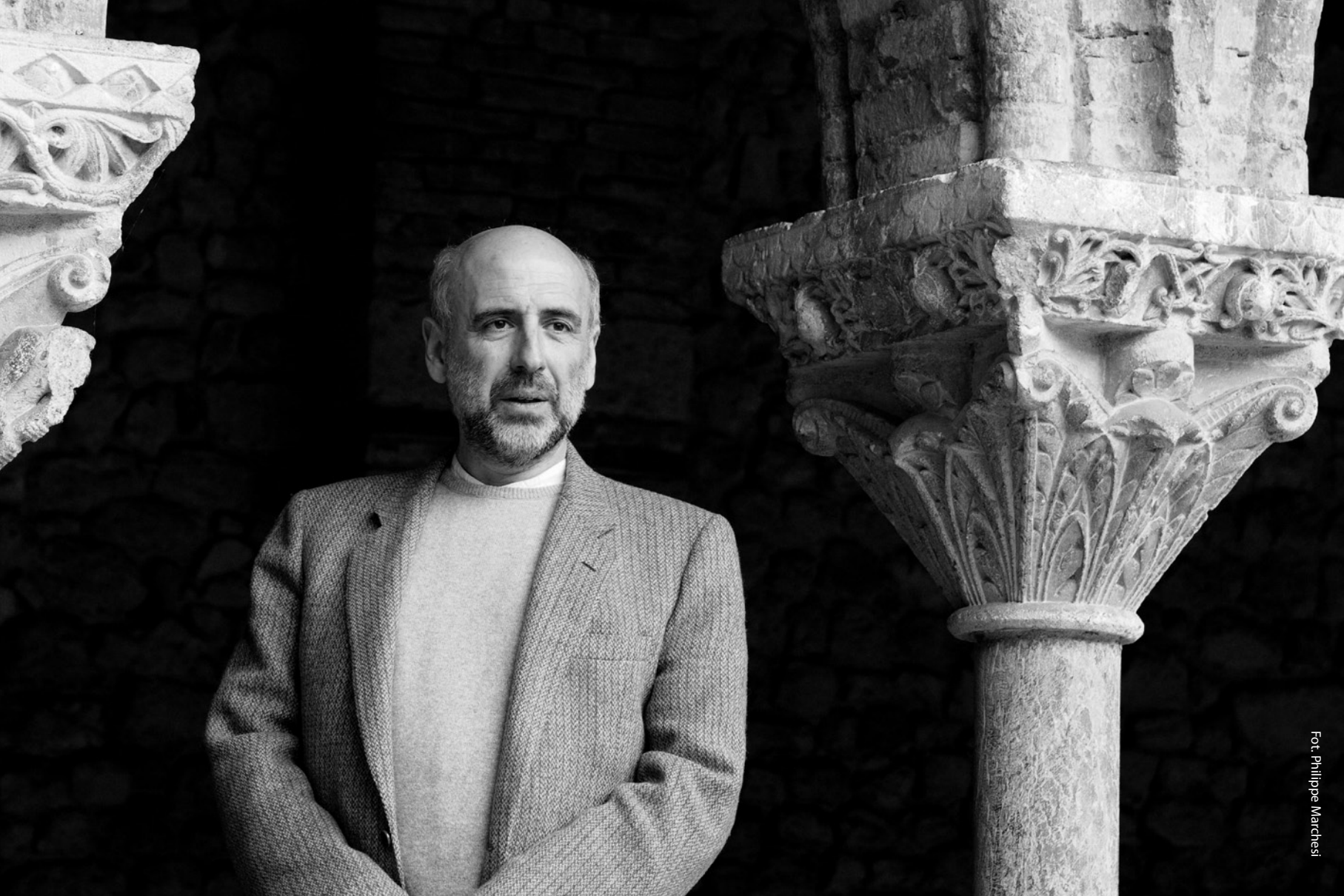
Jakub Kubieniec



MARCEL PÉRÈS

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych artystów wykonawstwa historycznego. Specjalista w dziedzinie muzyki średniowiecza. Wybitny muzykolog, dyrygent, śpiewak i kompozytor, który łączy teorię z praktyką. Powszechnie poważany autorytet wykonawstwa chorału gregoriańskiego i wokalne muzyki polifonicznej. Jest założycielem i liderem słynnej grupy Ensemble Organum, która specjalizuje się w interpretacji repertuaru historycznego z obszaru niemal całej Europy. Laureat nagrody „Leonardo da Vinci” przyznawanej przez rząd francuski oraz Kawaler francuskiego Orderu Sztuki i Literatury – najwyższego rangą odznaczenia nadawanego przez Ministra Kultury i Środków Przekazu. Marcel Pérès urodził się w Oranie w 1956 roku w algierskiej rodzinie z hiszpańskimi korzeniami. Dorastał jednakże we francuskiej Nicei, gdzie był organistą w katedrze anglikańskiej. Podjął naukę w Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice w klasie kompozycji i organów. Studia nad muzyką kościelną kontynuował w Wielkiej Brytanii w Royal School of Church Music i w angielskich katedrach. Pracował w Kanadzie w Studio de musique ancienne de Montréal oraz National Film Board of Canada. Po powrocie do Europy w 1979 roku zainteresował się muzyką średniowiecza, którą studiował pod kierunkiem Michela

Huglo w paryskiej École pratique des hautes études. W 1982 roku założył zespół Ensemble Organum, z którym rozpoczął intensywne badania nad dawnym repertuarem liturgicznym. W 1984 roku Pérès został dyrektorem instytutu zajmującego się muzyką średniowieczną ARIMM – Atelier pour la Recherche et l’Interprétation des Musiques Médiévales przy Fondation Royaumont, w 1994 roku przekształconego w CERIMM – Centre Européen pour la Recherche et l’Interprétation des Musiques Médiévales (Europejskie Centrum Badań nad Interpretacją Muzyki Średniowiecznej). Był jego dyrektorem do 1999 roku. W 2001 roku przeniósł Ensemble Organum do opactwa Moissac, gdzie utworzył CIRMA – Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes (Objazdowe Centrum Badań nad Muzyką Dawną). Nietypowa placówka badawcza nie ogranicza się jedynie do muzykologicznych poszukiwań, lecz w sposób kreatywny – w postaci koncertów i warsztatów – ukazuje muzykę, jej kontekst kulturowy, techniki kompozytorskie oraz sposób powstawania dzieła. Marcel Pérès, razem z Ensemble Organum, jest autorem ponad trzydziestopłytkowej dyskografii z muzyką średniowiecza, której znaczna część została doceniona w postaci nagród i wyróżnień. Wydaje głównie dla wytwórni Harmonia Mundi.



ENSEMBLE ORGANUM

Zespół muzyki dawnej założony przez Marcela Pérès. W jego skład wchodzi wybitni specjaliści w zakresie interpretacji muzyki średniowiecza. Mimo zmian personalnych, na przestrzeni dekad wypracowali oni szczególny styl. Ich wykonania podparte są badaniami muzykologicznymi, stanowią integrację teorii i praktyki. Formacja została powołana do życia w 1982 roku w opactwie Sénanque. Następnie w opactwie Royaumont w miejscowości Asnières-sur-Oise działali przy centrum badań nad muzyką średniowiecza (CERIMM). W 2001 roku Marcel Pérès przeniósł zespół do opactwa Moissac w południowo-zachodniej Francji, gdzie znajdują się zabytki muzyki dawnej zakonu benedyktynów. Tam zespół wspiera i uzupełnia artystycznie działalność utworzonego przez swojego lidera centrum CIRMA – Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes (Objazdowe Centrum Badań nad Muzyką Dawną). Szczególną domeną zespołu jest repertuar muzyki średniowiecznej. Na czele z wybitnym muzykologiem i znawcą muzyki dawnej formacja prezentuje niespotykane i niewykonywane dotąd

utwory chorału benewentyńskiego, starorzymskiego, galijskiego, karolińskiego, mozarabskiego. Ansambl sięga również po wokalną muzykę polifoniczną oraz utwory późniejsze. W zakresie przygotowania repertuaru zespół współpracuje z muzykologami i historykami, rozszerzając pole badań nad wykonawstwem historycznym. Ensemble Organum jest jednym z pierwszych zespołów francuskich, które podjęły się repertuaru historycznego całej niemal Europy. Ich wykonania charakteryzuje nie tylko silny autentyzm wykonawczy, praktyka podparta badaniami muzykologicznymi, ale interdyscyplinarne podejście do muzyki wieków średnich, próbujące umieścić wykonywany repertuar w kontekście kulturowym i historycznym oraz próbujące znaleźć elementy ewolucji języka muzycznego i ich wpływ na muzykę nam współczesną. Zespół jest niezwykle aktywny koncertowo i wydawniczo. Występowali na Bliskim Wschodzie, w Europie, Ameryce Północnej i Południowej. Ich dorobek dysograficzny stanowi kilkadziesiąt albumów, w znacznej mierze wydanych dla Harmonia Mundi.



Adoratio Crucis

Otin to stauron prosilosan paranomi ton Kyrion tis doxis, evoa pros aptus:
Ti yma ydikysan i en tini paragiso;
Pro emu tis imas erisate ec klipseos;
Ke ni ti mi antapodydote ponira anti agotho;
Anti stilou piros stravron mu prosilonsate;
Anti nefeli tafon mi erisate;
Anti tu manna cholin mu epotisat;
Anti tu ydato ossos mi epositate.
Lipon kala ta etni kekyna me doxasusyn syn Patri Ke Agio Pneumati. Amin.

O quando in cruce confixerant iniqui Dominum glorie ait ad eos:
Quid vobis molestus sum aut in quo iratus sum;
Ante me quis vos liberavit ex angustiis;
Et nunc quid mihi redditis mala pro bonis;
Pro columna ignis in cruce me configitis;
Pro nube sepulchrum michi fodistis;
Pro manna fel me potastis;
Propter aquas acetum michi in poculum porrigitis.
Ergo vocabo gentes ut ipsi me glorificent una cum Patre
et cum Sancto Spiritu. Amen.

Adoracja Krzyża

Kiedy na krzyżu przybili nieprawo Pana Chwały, zawołał do nich:
W czym wam zawiniłem i czym rozgniewałem?
Kto przede mną wybawił was z utrapień?
A teraz, dlaczego odpłacacie mi złem za dobro?
Za słup ognia – przybijacie mnie do krzyża,
Za obłok – kopiecie mi grób,
Za mannę – poicie mnie żółcią,
Za wodę – podajecie mi do picia ocet.
Dlatego zawołałam narody, by one mnie uczyły razem z Ojcem
i z Duchem Świętym. Amen.

Tłum. Jakub Kubieniec

Proskynumen ton stauron su, ke ton tipon tu stauru su, ke to staurothentos tin dinamin.

Psalmus 21: O theos, o theos mu prokes.

Adoramus crucem tuam et signum de cruce tua et qui crucifixus est virtutem.

Psalmus 21: Deus Deus meus, respice in me: quare me dereliquisti. Longe a salute mea verba delictorum meorum.

Ton stauron su proskynumen, Kyrie, ke tin agian su anastasin doxazome. Deute pantes proskynumen tin tu Christu anastasin.

Psalmus 148: Enite auton.

Crucem tuam adoramus Domine et sanctam resurrectionem tuam glorificamus.

Venite omnes adoremus Christi resurrectionem

Psalmus 148: Laudate Dominum de celis: laudate eum in excelsis.

Oddajemy cześć Twemu Krzyżowi i znakowi Krzyża Twego, i mocy Tego, który został [na nim] ukrzyżowany.

Psalm 21: Boże, Boże mój, wejrzyj na mnie, czemuś mnie opuścił? Daleko od zbawienia mego słowa, moich występków.

Tłum. Jakub Kubieniec

Krzyżowi Twemu oddajemy cześć, Panie i Twe święte zmartwychwstanie wysławiamy. Przyjdźcie, wszyscy wychwalajmy zmartwychwstanie Chrystusa. *Psalm 148:* Chwalcie Pana z niebios, chwalcie go na wysokościach.

Tłum. Jakub Kubieniec

Enumen se Christe ke ymnologumen se, oti tu stauru exigorasas ton cosmon.

Psalmus 149: Asate to kyrio.

Laudamus te Christe et hymnum dicimus tibi, quia per crucem redemisti mundum.

Psalmus 149: Cantate Domino canticum novum: laus eius in ecclesia sanctorum.

Panta ta etni osa epyysas yxusin ke proskynisusin enopion su Kyrie.

Omnes gentes quascumque fecisti venient et adorabunt coram te Domine.

Chwalimy Cię Chryste i śpiewamy Ci hymny, bo przez krzyż odkupiłeś świat.

Psalm 149: Śpiewajcie Panu pieśń nową, Jego chwała w zgromadzeniu świętych.

Tłum. Jakub Kubieniec

Wszystkie narody, które stworzyłeś, przyjdą i pokłonią się przed Tobą Panie.

Tłum. Jakub Kubieniec

Improperia

Agios O theos, Sanctus Deus
Agios Ischiros, Sanctus Fortis
Agios Athanatos eleison ymas,
Sanctus et Immortalis,
miserere nobis.

Responsorium

Amicus meus osculi me tradit
signo. Hoc malum fecit qui per
osculum adimplevit homicidium
et in finem abiens laqueo se
suspendit.

Verset: Retulit triginta argenteis
principibus sacerdotum et ait:
peccavi Domino peccavi, tradidi
sanguinem justum. Et in finem
abiens laqueo se suspendit.

Improperia

Święty Boże,
Święty Mocny,
Święty Nieśmiertelny,
zmiłuj się nad nami.

Tłum. Jakub Kubieniec

Responsorium

Przyjaciel mój zdradza mnie
pocałunkiem. Zło uczynił ten,
który przez pocałunek dopuścił się
zabójstwa, a na koniec odchodząc
powiesił się na sznurze.

Werset: Oddał trzydzieści
srebrników przywódcom kapłanów
i rzekł: zgrzeszyłem przeciw
Panu, zgrzeszyłem, wydałem
krew sprawiedliwą. A na koniec
odchodząc powiesił się na sznurze.

Tłum. Jakub Kubieniec

Vigilia Paschae

Si quis catechumenus est procedat,
Si quis hereticus est procedat,
Si quis iudeus est procedat,
Si quis paganus est procedat,
Si quis arianus est procedat,
Cuius cura non est procedat.

Doxa en ipsistis Theo ke epi gis yrini
alleluia alleluia alleluia.

Gloria in excelsis Deo et in terra pax
alleluia alleluia alleluia.

Wigilia Paschalna

Jeśli ktoś jest katechumenem niech wyjdzie,
Jeśli ktoś jest heretykiem niech wyjdzie,
Jeśli ktoś jest żydem niech wyjdzie,
Jeśli ktoś jest poganinem niech wyjdzie,
Jeśli ktoś jest arianinem niech wyjdzie,
Ten, kto nie jest tu powołany, niech wyjdzie.

Chwała na wysokościach Bogu,
a na ziemi pokój,
alleluja, alleluja, alleluja.

Tłum. Jakub Kubieniec

Missa Dominicae Resurrectionis*Kyrie*

Ad monumentum Domini
 plorebant mulieres
 Maria vidit angelum amictum
 splendorem
 Quem cum lacrimis interrogavit
 de Christo salvatore
 Ubi est meus Dominus et filius
 excelsi?
 Quem ludas per osculum ut
 agnum crucifixit.
 Cum lapis revolutum est ab ore
 monumenti
 Sedit de super angelus,
 mulieribus dixit:
 Illum quem queritis Dominum
 surrexit sicut dixit
 In Galileam eum ibi videbitis.

Msza Wielkanocna*Kyrie*

U grobu Pana płakały niewiasty,
 Maria ujrzała anioła odzianego
 w blask,
 Którego ze łzami zapytała
 o Chrystusa zbawiciela:
 Gdzie jest mój Pan i Syn
 Najwyższego?
 Którego Judasz przez pocałunek
 jak baranka ukrzyżował.
 Gdy kamień został odwalony
 u wejścia do grobu,
 Siadł na nim anioł i rzekł
 niewiastom:
 Ten, którego szukacie – Pan,
 powstał, jak zapowiedział,
 zobaczycie go w Galilei.

Tłum. Jakub Kubieniec

Communio

Qui manducaverit corpus meum
 et biberit sanguinem meum,
 ipse in me manet et ego in eum.
 Alleluia alleluia alleluia.
 Verset: Gloria et honor deo Patri et
 Filio et Spiritui Sancto.
 Alleluia Alleluia Alleluia.
 Et nunc et semper et in secula
 seculorum amen.
 Alleluia Alleluia Alleluia.

Communio

Kto będzie spożywał moje ciało
 i pił moją krew, ten trwa we mnie
 a ja w nim,
 alleluja, alleluja, alleluja.
 Werset: Chwała i cześć Bogu Ojcu
 i Synowi, i Duchowi Świętemu,
 alleluja, alleluja, alleluja.
 I teraz i zawsze i na wieki wieków
 amen, alleluja, alleluja, alleluja.

Tłum. Jakub Kubieniec

MAŁGORZATA FIEBIG

31

marca

Wielka Sobota

**godz.
17:30**

**Ratusz
Głównego
Miasta**

ul. Długa 46

+RECITAL

Małgorzata Fiebig
carillon

Johann Kuhnau
1660–1722

Sonata I: Der Streit zwischen David und Goliath* opr. Arie Abbenes

Partie IV f-moll opr. Arie Abbenes
Ciacona
Allemande
Courrante
Sarabande
Aria

Sonata II: Der von David vermittelt der Music curirte Saul* opr. Arie Abbenes

Partie V G-dur opr. Arie Abbenes
Praeludium
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue

Sonata IV: Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias* opr. Arie Abbenes

** ze zbioru Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*

Johann Kuhnau (1660–1722) był w swoich czasach jednym z najbardziej cenionych muzyków niemieckich, choć dziś znany jest przede wszystkim jako bezpośredni poprzednik Jana Sebastiana Bacha na stanowisku kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku, którą to funkcję pełnił przez 21 lat. Jego talent muzyczny i piękny głos dostrzeżono wcześniej, toteż 10-letniego chłopca wysłano do Drezna, aby pobierał naukę gry na instrumentach klawiszowych i kompozycji u muzyków dworu saskiego. Został przyjęty do chóru dworskiego i miał możliwość uczestniczenia w próbach orkiestry dworskiej. Gruntowną edukację ogólną zdobył w słynnym wówczas Gimnazjum w Zittau. Był tam pierwszym śpiewakiem chóru i tymczasowo pełnił funkcję kantora i organisty w kościele św. Jana, głównej świątyni miasta. W 1682 roku rozpoczął studia prawnicze na uniwersytecie w Lipsku, gdzie intensywnie angażował się w życie muzyczne miasta: od października 1784 roku pracował jako organista kościoła św. Tomasza, komponował, kształcił uczniów, organizował koncerty.

Kiedy w 1701 roku zwolniło się stanowisko kantora w kościele św. Tomasza (zmarł kantor Johann Schelle), jedno z najbardziej prestiżowych stanowisk muzycznych w ówczesnych Niemczech, rada miejska Lipska natychmiast zaproponowała Kuhnauowi objęcie tej posady. Rzeczywiście, trudno byłoby znaleźć osobę o lepszych kwalifikacjach. Był to gruntownie wykształcony muzyk, mający na

swoim koncie publikacje czterech zbiorów utworów na klawesyn, doświadczony organista, chórmistrz, organizator koncertów. Ale przede wszystkim był to człowiek o niezwykle szerokich horyzontach – prawnik, który studia zakończył dysertacją *De juribus circa musicos ecclesiasticos* (*O prawach muzyków kościelnych*), poliglota, który przetłumaczył na język niemiecki wiele książek z francuskiego i włoskiego w latach 90. XVII wieku. Zdobył też znaczną wiedzę w dziedzinie filozofii, teologii, retoryki, poetyki i matematyki. Dużą sławę przyniosła mu również opublikowana w 1700 roku powieść *Der musicalische Quack-Salber* (*Muzyczny szarlatan*). Poprzez opowieść o perypetiach pyszałkowatego, niedokształconego muzyka Kuhnau krytykuje niektóre praktyki muzyczne (złe podłożenie tekstu słownego pod nuty w utworach wokalnych, nieumiejętne realizacje basso continuo), gani nadmierny prestiż kastratów i modę na muzykę włoską, narzeka na ogólną ignorancję śpiewaków oraz opisuje działalność instytucji muzycznych, takich jak na przykład collegium musicum. Książka jest cenna nie tylko z powodu swoich walorów literackich, ale także jako ciekawa i wyjątkowa obserwacja ówczesnego społeczeństwa niemieckiego, w szczególności życia muzycznego i statusu społecznego muzyka.

Stanowisko kantora kościoła św. Tomasza wiązało się z wieloma obowiązkami. Kuhnau był dyrygentem chóru, nauczał śpiewu, kierował muzykami miejskimi, piastował stanowisko dyrektora muzyki na uniwersytecie, nadzorował inspekcje organów w Thomaskirche i Nikolaikirche. Przede wszystkim jednak komponował dużo muzyki

kościelnej do tekstów niemieckich i łacińskich, w szczególności kantaty. Większość z około 100 jego kompozycji wokalnych, wśród których były też opera *Orpheus*, *Pasja wg św. Marka*, *Te Deum* i msze, zaginęła, a z tych które się zachowały bardzo niewiele zostało wydanych w naszych czasach, przede wszystkim kantaty (na przykład bożonarodzeniowa *Uns ist ein Kind geboren*, przypisywana wcześniej Bachowi jako BWV 142). Zaczynają się one instrumentalnym wstępem (nazywanym przez kompozytora sonatą), po którym występują naprzemiennie arie, recytatywy i chóry. Choć dość proste w stylu, są one w wielu fragmentach piękne i dramatyczne, a kompozytor ustabilizował w nich modele formalne, które zostały później przejęte przez Bacha.

Jako kompozytor Kuhnau znany jest przede wszystkim z czterech zbiorów utworów na instrument klawiszowy, opublikowanych w latach 1689, 1692, 1696 i 1700. Wśród nich jest dwuczęściowe *Neue Clavier-Übung* (1689 i 1692), gdzie każda część składa się z siedmiu suit zbudowanych z preludium i czterech tańców w typowym układzie (allemande, courante, sarabande i gigue lub aria, menuet czy ciaccona). Do drugiej grupy suit dołączona jest *Sonata B-dur*, jedna z pierwszych sonat na instrument klawiszowy, a na pewno pierwsza niemiecka – wzorowana na włoskiej skrzypcowej sonacie triowej. Szczególnie znany i ceniony jest ostatni zbiór utworów klawiszowych Kuhnaua, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* z 1700 roku, znany też jako *Sonaty biblijne*. Składa się on z sześciu sonat o tytułach: *Walka Dawida z Goliatem* (I), *Saul wyleczony przez muzykę Dawida* (II), *Wesele Jakuba* (III), *Ezechiasz chory umiera*

i zostaje uzdrowiony (IV), *Gideon, wyjście z Egiptu* (V) oraz *Śmierć i pogrzeb Jakuba* (VI). Każda z nich poprzedzona jest obszernym opisem wydarzenia ze Starego Testamentu, które zostaje następnie zilustrowane muzycznie. Są to utwory dość proste melodycznie i harmonicznie. Wszystkie mają swobodną konstrukcję, a następstwo i układ części wewnętrznych wynika z „opowiadanej” przez muzykę treści.

W swoich utworach Kuhnau chciał pokazać jak za pomocą samej muzyki, bez pomocy tekstu, można odzwierciedlić wydarzenia, zarysować emocje oraz przedstawić charakter portretowanych postaci. W przedmowie do wydania utworu kompozytor sam zauważył, że taki rodzaj muzyki programowej wcale nie jest nowy. Jako poprzednika, na którym się wzorował wskazał wirtuoza organów i wybitnego kompozytora Johanna Jakoba Frobergera „i innych doskonałych kompozytorów”. W zapisie nutowym sonat kompozytor wprowadza instrukcje po włosku, będące niejako tytułami poszczególnych części sonat oraz będące jednocześnie określeniem zdarzeń i stanów emocjonalnych opisywanych w tym miejscu przez muzykę. Na przykład *Sonata I* podzielona jest na następujące odcinki: (1) *Nieustraszony Goliat*, (2) *Drżenie Izraelitów po pojawieniu się Giganta i ich modlitwa skierowana do Boga*, (3) *Odwaga Dawida i jego zapal do walki z dumą łęklivego wroga z jego pewnością pokładaną w pomocy Bożej*, (4) *Walka między jednym a drugim i ich rywalizacja. Kamień wyrzucony z procy uderza w czoło olbrzymu. Goliat upada*, (5) *Ucieczka Filistyńczyków, przeganianych i zabijanych przez Izrael*, (6) *Radość Izraelitów z powodu ich zwycięstwa*, (7) *Muzyczny koncert kobiet ku czci Dawida*, (8) *Wspólna radość i wesołe tańce ludu*.

Nieustraszonosc Goliata odzwierciedlona jest za pomocą pompatycznego rytmu punkowanego i pewnie brzmiących pasaży. *Drżenie Izraelitów* słyszymy w postębach chromatycznych w monotonnym ruchu ósemkowym i pojawiających się sporadycznie ostrych dysonansach. *Odwagę Dawida* podkreśla zdecydowana rytmika z mocnymi akcentami o charakterze tanecznym. Walkę między przeciwnikami kompozytor przedstawia w odcinku w szybszym tempie, a uderzenie kamieniem w Goliata ilustruje za pomocą biegnika w małych wartościach rytmicznych. Po nim następuje pauza i wolniejszy fragment z opadającymi dźwiękami, odmalowującymi upadek Goliata. Następny fragment utworu, *Ucieczka Filistyńczyków*, to motoryczny pęd szesnastkowy, wykorzystujący we fragmentach imitacyjną technikę fugi (tytuł tej części w oryginale: *La fuga del' Filistei...*). Z kolei *Radość Izraelitów* to żywy taniec z formułą rytmiczną sycyliany, ale utrzymany w szybszym tempie. Pełen żywych rytmów i tanecznych akcentów jest także *Muzyczny koncert kobiet* i wieńcząca utwór *Wspólna radość i wesołe tańce ludu*. Podobnie skonstruowane są pozostałe sonaty cyklu. *Sonata II* odmalowuje: (1) *Smutek i wściekłość króla*, (2) *Kojącą pieśń harfy Dawida*, (3) *Ukojoną i uszczęśliwioną duszę Saula*, a *Sonata IV*: (1) *Lament Ezechiasza z powodu zapowiedzianej śmierci i jego żarliwe modlitwy*, (2) *Jego ufność w Boga*, (3) *Radość króla z ozdrowienia*. Kompozytor wykorzystuje na szeroką skalę różne fakturalne środki ilustracyjne – masywne akordy w obu rękach, łamane, arpeggiowane akordy (*style brisé*) naśladujące brzmienie harfy, ostre dysonanse, błyskotliwe przebiegi toccatowe, fragmenty fugowane. Ilustracyjność bywa dość naiwna, ale jednak przedstawiona jest za pomocą bogactwa rytmów i faktur oraz dowodzi wielkiej wyobraźni muzycznej kompozytora.

Andrzej Sitarz



MAŁGORZATA FIEBIG

Organistka i carillonistka, gdańszczanka. Ukończyła Akademię Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku na Wydziale Instrumentalnym w klasie organów oraz na Wydziale Dyrygentury Chóralnej. Carillon poznała podczas kursu prowadzonego przez Gerta Oldenbeuvinga. W 1999 roku została pierwszym po 60 latach miejskim carillonistą w Gdańsku i jednocześnie pierwszą kobietą na tym stanowisku. Grała na wieży kościoła św. Katarzyny oraz wieży Ratusza Głównego Miasta do 2004 roku. Wówczas podjęła studia w Niderlandzkiej Szkole Carillonowej w Amersfoort. Po trzech latach uzyskała dyplom magisterski w klasie Fransa Haagena. Od kwietnia 2011 roku piastuje posadę *stadsbeiaardier* na wieży St. Stevenstoren w Nijmegen. W czerwcu tego samego roku wygrała konkurs w Utrechcie, stając się pierwszym obcokrajowcem na stanowisku carillonisty. Koncertuje tam na wieżach Nicolaïkerk,

Torenpleinkerk oraz Dom van Utrecht – wieży katedralnej, której instrument pochodzący z 1664 roku zaliczany jest do najlepszych na świecie. Jest laureatką czołowych nagród w konkursach carillonowych, m.in. w Mechelen (Belgia), Zwolle, Tiel, Enkhuizen (Holandia), Hamburgu (Niemcy). Wykonuje ponad 250 koncertów carillonowych rocznie. Koncertowała w wielu krajach Europy: Holandii, Niemczech, Belgii, Irlandii, Francji, Norwegii, na Litwie, a także w Curaçao i USA. Do jej repertuaru należą utwory oryginalne oraz carillonowe opracowania – począwszy od muzyki dawnej, po muzykę współczesną, a także muzykę popularną. Powierzone są jej również prawykonania utworów współczesnych. Od 2012 roku jest współorganizatorem carillonowego festiwalu muzyki dawnej Beiaardfestival Oude Muziek w ramach Festival Oude Muziek w Utrechcie.



PAOLO DA COL

31

marca

Wielka Sobota

**godz.
20:00**

Kościół
św. Bartłomieja
ul. Zaułek św. Bartłomieja 1

+MISSA

Paolo Da Col

kierownictwo artystyczne

ODHECATON

Alena Dantcheva

sopran

Alessandro Carmignani,

Matteo Pigato, Andrea Arrivabene,

Gianluigi Ghiringhelli

kontratenor

Alberto Allegrezza, Massimo Altieri,

Vincenzo Di Donato

tenor

Enrico Bava, Marcello Vargetto

bas

Giangiacomo Pinardi

arcylutnia

Cristiano Contadin

viola da gamba

Liuwe Tamminga

pozytyw

Alessandro Scarlatti

1660–1725

Missa defunctorum

Introitus

Kyrie

Graduale

Sequentia Dies irae

Sequentia Lacrimosa

Offertorium

Sanctus

Agnus Dei

Communio

Miserere mei, Deus

Magnificat

Magnificat

Quia respexit

Quia fecie

Fecit potentiam

Deposuit potentes

Esurientes implevit bonis

Sicut locutus est

Gloria Patri

„Jego kompozycje kościelne, chociaż słabo znane, należą do jego najwybitniejszych dzieł i chyba najlepszych w ogóle w tym rodzaju”. Taką opinię o muzyce liturgicznej Alessandra Scarlattiego (1660–1725), wedle świadectwa angielskiego historyka muzyki doby oświecenia Charlesa Burney’a, miał wyrazić sławny neapolitański kompozytor operowy Niccolò Jommelli i podzielać studiujący u Scarlattiego niemiecki mistrz późnobarokowej opery Johann Adolph Hasse. Znajomość dzieł kościelnych Alessandra Scarlattiego nie zmieniała się znacząco od kilku stuleci. W podręcznikach historii muzyki kompozytor ten zajmuje wprawdzie należną mu pozycję pierwszoplanową, ale jako niezrównany twórca oper, oratoriów i kantat. Dopiero od kilkunastu lat współczesny meloman ma szansę dotrzeć do nagrań lub koncertów z liturgiczną muzyką Scarlattiego, a muzykologia zaczyna te utwory wydawać w krytycznych opracowaniach.

Alessandro Scarlatti miał ogromny wpływ na twórczość wielu najwybitniejszych późnobarokowych kompozytorów, nie tylko swego syna Domenica, ale również Handla, Hassego oraz całej rzeszy twórców neapolitańskich. Badacze fenomenu dominacji neapolitańskiej szkoły operowej uważają Alessandra Scarlattiego za jej inicjatora, od którego trwał nieprzerwany ciąg wybitnych postaci aż do Rossiniego, Belliniego i Donizzettiego w XIX wieku. Choć kompozytor przez kilkadziesiąt lat z przerwami był kapelmistrzem dworu królewskiego w Neapolu

(1684–1702 i 1708–1725), równie długo związany był z ośrodkiem rzymskim, a w świetle faktów i cech stylistycznych jego muzyki był wychowankiem i przedstawicielem szkoły rzymskiej.

Znamienne, jak niewiele wiemy o muzycznym wykształceniu Scarlattiego. Pochodził z rodziny muzyków, pierwszym nauczycielem był zapewne jego ojciec, tenor kapeli katedralnej w Palermo. Po jego śmierci część muzykującej rodziny przeniosła się do Rzymu, część do Neapolu. Dwunastoletni Alessandro kontynuował naukę muzyki w Rzymie i choć mało prawdopodobne, aby pobierał lekcje u Giacomina Carissimiego, który wkrótce zmarł, to w twórczości Scarlattiego widać liczne ślady jego warsztatu kompozytorskiego. Pierwszy na muzycznym talencie osiemnastoletniego Alessandra poznał się wielki rzeźbiarz i architekt Gian Lorenzo Bernini, potem obfitą strugą popłynęły już angaże muzyczne od najbogatszych i najbardziej wpływowych arystokratów rzymskich. Młody kompozytor szybko został kapelmistrzem królowej szwedzkiej Krystyny, która po abdykacji osiadła w Wiecznym Mieście i na swoim dworze prowadziła ożywione życie muzyczne i intelektualne. Wiele lat później kompozytor pracował też w Rzymie dla Marii Kazimiery Sobieskiej. Do jego najważniejszych mecenasów należeli jednak ludzie Kościoła – papież Klemens X, Aleksander VIII i Klemens XI oraz kardynałowie Pietro Ottoboni i Benedetto Pamphili. W dwóch okresach pracy dla Rzymu (1672–1684 i 1702–1708) Scarlatti kierował zespołami muzycznymi kościołów San Giacomo, San Girolamo della Carità, Santa Maria Maggiore i Chiesa Nuova. Choć sam jako człowiek żonaty nie mógł być członkiem papieskiej kapeli sykstyńskiej, regularnie dla niej

komponował. Za liczne zasługi na polu muzyki w służbie Kościoła katolickiego w 1716 roku papież Klemens XI nadał mu tytuł *cavaliere*.

Nic dziwnego, że prócz ponad 100 oper, kilkudziesięciu serenad i oratoriów oraz kilkuset kantat, Scarlatti pozostawił też spory korpus dzieł liturgicznych: 11 mszy, ponad 100 motetów, psalmów, antyfon, hymnów, responsoriów, kantyków, sekwencji i lamentacji. Utwory te wchodziły w skład rozmaitych nabożeństw katolickich, głównie mszy i nieszporów. Stylistycznie należą one do dwóch grup: utworów czysto wokalnych (a cappella) lub z towarzyszeniem jedynie organów, pisanych według reguł renesansowego kontrapunktu (tzw. *stile antico*) oraz dzieł ułożonych według barokowej stylistyki (tzw. *stile moderno*), z udziałem zróżnicowanych składów wokально-instrumentalnych i techniki koncertującej. Zdecydowaną większość stanowią dzieła utrzymane w *stile antico*, nigdy nie wydane za życia kompozytora, a zachowane głównie dzięki kolekcjonerskiej pasji księdza Fortunata Santiniego, który na początku XIX wieku zbierał lub kopiował je z rozmaitych włoskich archiwów. Kult *stile antico* był szczególnie silny w papieskim Rzymie, większość utrzymanych w tej manierze kompozycji Scarlatti stworzył dla Kapeli Sykstyńskiej i Cappella Liberiana, działającej w bazylice Santa Maria Maggiore. W utworach tych nie kopiuje jednak stylu palestrinowskiego, nawet w swej *Messa breve a Palestrina*, lecz twórczo go przetwarza, wzbogacając znacznie język harmoniczny (np. o akordy septymowe i nonowe) oraz operując bardziej ozdobną melodyką. W Neapolu, gdzie do obowiązków królewskiego kapelmistrza należało również tworzenie

muzyki religijnej, Scarlatti pisał więcej w *stile moderno*. W 1702 roku wydał tu jedyny swój zbiór utworów kościelnych – *Motetti sacri* op. 2 na 1–4 głosów wokalnych, dwoje skrzypiec i organy, wznowiony 5 lat później w Amsterdamie, ale w formie a cappella. Jeśli chodzi o rękopisy dzieł kościelnych, to trudno jednoznacznie przypisać je do okresu neapolitańskiego, gdyż w większości są niedatowane, albo pochodzą z dziewiętnastowiecznych odpisów. Pamiętać należy, że w czasie pobytu w Neapolu kompozytor nie przestawał tworzyć dla Rzymu.

Autograf *Missa defunctorum* jest akurat datowany, dzieło powstało w 1717 roku w okresie neapolitańskim, nie wiadomo jednak w związku z czyją śmiercią. Rękopis ten znakomicie ukazuje powikłane losy wielu utworów Scarlattiego. Nad kartą tytułową widnieje adnotacja, że był on własnością Johna Stanley’a – londyńskiego organisty i kompozytora, działającego w II połowie XVIII wieku. Do Anglii trafił być może razem z bogatymi zbiorami muzycznymi kardynała Ottoboniego, nabytymi po jego śmierci przez Charlesa Jennensa za namową samego Handla. Po śmierci Stanley’a autograf requiem nabył wiktoriański kompozytor Charles Edward Horsley, a od niego osiadły w Londynie włoski wiolonczelista Alfredo Piatti, który podarował je Bibliotece Civica swego rodzinnego Bergamo, gdzie zabytek przechowywany jest dzisiaj w kolekcji jego imienia.

Z dokumentów królestwa Neapolu za panowania Habsburgów (1707–1734) wiemy, że Scarlatti prowadził ceremonie pogrzebowe krewnych wicekróla, kardynała Michaela Friedricha von Althann: kuzyna Johanna

Wenceslause von Althann 16 marca 1723 roku oraz księżny Anny Marii d'Aspermont, matki wicekróla, 21 stycznia 1724 roku. Jak przypuszcza badacz i wydawca religijnych dzieł Scarlatti'ego – Luca Della Libera, *Missa defunctorum* mogła powstać z myślą o nagłej i przedwczesnej śmierci następcy tronu Monarchii Habsburgów – arcyksięcia Leopolda Johanna – 4 listopada 1716 roku. Jego długo oczekiwane narodziny w kwietniu tegoż roku Scarlatti uczcił serenadą *La gloria di primavera*. Jemu, jako królewskiemu kapelmistrzowi, w dodatku niezwykle cenionemu i biegłemu kompozytorowi mszy, wypadało też skomponować odpowiednie dzieło żałobne. Zagadką pozostanie czy *Missa defunctorum* zabrzmiała podczas obu pogrzebów krewnych wicekróla. Pewne jest natomiast, że po kilkuset latach, 15 kwietnia 1971 roku wykonano ją w weneckiej bazylice Santi Giovanni e Paolo podczas liturgii żałobnej za duszę Igora Strawińskiego.

Missa defunctorum przeznaczona jest na 4-głosowy chór z towarzyszeniem basso continuo, utrzymana jest w tonacji d-moll, tak jak znacznie wcześniejsza msza żałobna Francesca Provenzalego (1665), któremu Scarlatti odebrał w 1684 roku stanowisko kapelmistrza wicekróla Neapolu, czy też *Requiem* Mozarta. W przeciwieństwie do obu tych tak różnych dzieł, msza Scarlatti'ego utrzymana jest w *stile antico*. Już od początkowych taktów introitu *Requiem aeternam* przeniesieni jesteśmy w świat kunsztownej polifonii inspirowanej muzyką Palestriny. Choć głosy prowadzone są niezależnie (np. *Dies irae*) lub w imitacji (np. *Kyrie*), zgodnie z postulatami Soboru Trydenckiego kompozytor tak je łączy, że przekaz tekstu nie jest zatarty, a najważniejsze fragmenty bywają

uwypuklone w bardzo sugestywnej i bogatej harmonicznie fakturze akordowej (np. uderzająca *Lacrimosa*, brzmiąca dosyć współcześnie). Zgodnie z renesansową tradycją poszczególne ogniwa cyklu mszalnego powiązane są wspólnym, inicjalnym materiałem tematycznym. Wpływy barokowe widać w języku harmonicznym i kilkukrotnym posługiwaniu się opadającym tetrachordem we fragmentach litanijnych (np. *dona eis requiem, dona eis Domine, dona eis pacem*).

O przeznaczeniu i datowaniu *Magnificat* trudno powiedzieć cokolwiek, dzieło to zachowało się bowiem w odpisie z XIX wieku. Wydaje się, że powstało w podobnym czasie, co *requiem*; ów pięciogłos z towarzyszeniem organów utrzymany jest nawet w tej samej tonacji, stylu (*antico*) i nastroju. Maryjny kantyk nieszporny kompozytor różnicuje jednak w większym stopniu niż żałobną mszę, niemal każdy wers utrzymany jest w innej fakturze (polifonicznej, imitacyjnej, homorytmicznej, wielo- lub małogłosowej), występują tu nawet odcinki solowe (np. *Quia respexit*) i chorałowe cantus firmus (np. *Deposuit esurientes de sede*).

W obu tych wybitnych dziełach, wartych z pewnością wprowadzenia na stałe do kanonu repertuarowego, Scarlatti jawi się jako kontynuator prześwietnej tradycji rzymskiej polifonii religijnej doby potrydenckiej, godny następcy Palestriny, którego styl uważał za „solidny i odpowiedni dla muzyki Wielkiego Postu i Wielkiego Tygodnia”.

Piotr Wilk



PAOLO DA COL

Śpiewak, organista, dyrygent i muzykolog. Od czasu studiów muzycznych w Bolonii żywo zainteresowany muzyką renesansu i baroku. Na przestrzeni ponad 20 lat był członkiem wielu włoskich zespołów wokalnych, m.in. Cappella di S. Petronio w Bolonii i Le Istituzioni Harmoniche. Od 1998 roku prowadzi zespół Odhecaton, jak również inne grupy wokalne i instrumentalne, specjalizujące się w repertuarze baroku. Wspólnie z Luigim Ferdinandem Tagliavinim, wybitnym muzykologiem i muzykiem, współprowadził „L’Organo” – magazyn poświęcony muzyce organowej. Píše także dla

„Il Giornale della Musica” i innych specjalistycznych pism muzycznych. W pracy naukowej skupia się na wydaniach muzyki instrumentalnej oraz katalogowaniu dzieł dawnych epok. Pracuje nad wydaniem krytycznym dzieł wszystkich Rossiniego. Jest autorem artykułów i esejów na tematy dotyczące historii muzyki wokalne epoki renesansu i baroku. W Centre d’Études Supérieures de la Renaissance w Tours prowadzi projekt badawczy nad włoskimi kapelami epoki renesansu. Uczy w konserwatorium w Trieście, a także prowadzi katalog muzykaliów dla wydawnictwa Arnaldo Forni.



ODHECATON

Jeden z najlepszych włoskich zespołów męskich specjalizujący się w wykonawstwie muzyki renesansu i baroku. Swą nazwę zawdzięcza pierwszemu drukowanemu zbiorowi muzyki polifonicznej *Harmonice Musices Odhecaton*, wydanego przez słynnego Ottaviano Petrucciego. Nawiązanie do tytułu (greckich słów „odè” i „ècaton” oznaczających „sto pieśni”) ma podkreślić ukierunkowanie zespołu na wykonawstwo dzieł renesansowej muzyki polifonicznej. Trzon repertuaru grupy obejmuje twórczość kompozytorów franko-flamandzkich, w szczególności Obrechta, Josquina i Compère’a. Od czasu debiutu w 1998 roku, zespół sukcesywnie rozszerza swój repertuar pewnie poruszając się po muzyce dawnej, jak i współczesnej. Niezwykle istotny jest jego wkład w odkrywanie i rejestrowanie zapomnianych dzieł muzyki dawnych mistrzów, m.in. twórczości XVII-wiecznych kompozytorów hiszpańskich i portugalskich

z rejonu Wysp Kanaryjskich oraz muzyki kościelnej A. Scarlattiego. Zespół prowadzony przez Paola Da Col posiada bogaty dorobek fonograficzny oraz regularnie występuje na najważniejszych europejskich festiwalach. Jest autorem szeregu nagrań z twórczością m.in. Gomberta, Isaaca, Josquina, Peñalosa, Compère’a, Palestriny, di Lassa. Ich zaangażowanie dla muzyki dawnej doceniane jest zarówno przez badaczy, jak i krytykę, co znajduje potwierdzenie w licznych nagrodach i wyróżnieniach, wspominając choćby „Diapason d’Or de l’année”, „Choc” (magazynu „Le Monde de la Musique”), „Disco del mese” (Amadeus and CD Classics), „CD of the Year” („Goldberg Magazine”). Odhecaton uczestniczył także w wystawieniu *L’Amfiparnaso* Orazia Vecchiego, a także w wykonaniach muzyki kościelnej Gesualda. Współpracuje z wybitnymi instrumentalistami i zespołami, jak Concerto Palatino, La Reverdie, Ensemble Mare Nostrum.



Missa defunctorum

Introitus

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

Kyrie

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Msza żałobna

Introit

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

Kyrie

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

Graduale

Requiem aeternam dona eis,
Domine, et lux perpetua
luceat eis.
In memoria aeterna erit justus:
ab auditione mala non timebit.
Absolve, Domine, animas
omnium fidelium defunctorum
ab omni vinculo delictorum.
Et gratia tua illis succurrente,
mereantur evadere iudicium
ultionis.
Et lucis aeternae beatitudine
perfrui.

Sequentia Dies irae

Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Graduał

Wieczny odpoczynek racz im dać,
Panie, a światłość wiekuista
niechaj im świeci.
W wiecznej pamięci będzie
sprawiedliwy:
nie będzie się lękał smutnej nowiny.
Uwolnij, Panie, dusze
wszystkich wiernych zmarłych
od wszelkich więzów grzechowych.
A przy pomocy Twojej łaski
niechaj unikną strasznego wyroku
zatrącenia.
I niech zażywają szczęścia wiecznej
światłości.

Sekwencja Dzień gniewu

Dzień to gniewu, dzień co zburzy
I w popiołach świat zanurzy,
Jak z Sybillą Dawid wróży.
O, jak wielka będzie trwoga,
Gdy przed ścisłym sądem Boga
Stanie grzesznych rzesza mnoga.
Odgłos trąby archanioła
Grzmiać wśród grobów dookoła
Wszystkich przed tron Boży zwoła.

Mors stupebit et natura,
 Cum resurget creatura,
 Judicanti responsura.
 Liber scriptus proferetur,
 In quo totum continetur,
 Unde mundus judicetur.
 Judex ergo cum sedebit,
 Quidquid latet, apparebit,
 Nil inultum remanebit.
 Quid sum miser tunc dicturus?
 Quem patronum rogaturus,
 Cum vix justus sit securus?
 Rex tremendae majestatis,
 Qui salvandos salvas gratis,
 Salva me, fons pietatis.
 Recordare Jesu pie,
 Quod sum causa tuae viae:
 Ne me perdas illa die.
 Quaerens me, sedisti lassus,
 Redemisti crucem passus,
 Tantis labor non sit cassus.
 Juste judex ultionis,
 Donum fac remissionis
 Ante diem rationis.
 Ingemisco, tamquam reus,
 Culpa rubet vultus meus,

Śmierć z przyrodą oniemiała,
 Ujrzy cud, gdy ludzkość cała
 Na sąd pójdzie zmartwychwstała.
 Księgę ludzkich spraw otworzą,
 Z niej to przed stolicą Bożą
 Przeciw światu śledztwo wdrożą.
 Sędzia tedy, gdy się zjawi
 Co się kryło, jawnym sprawi,
 Nic bez pomsty nie zostawi.
 Cóż ja powiem, człek ubogi?
 W czyje mi się schronić progi,
 Gdy i święci nie bez trwogi?
 Królu straszny w swej wielkości,
 Co świat zbawiasz mimo złości,
 Zbaw mnie, Zdroju łaskawości.
 Pomnij, Jezu mój łaskawy,
 Żem przyczyną męki krwawej:
 Nie gub mnie w dzień rozprawy.
 Ty szukałeś mnie znużony,
 Jam krzyż twój odkupiony,
 Niech nie będzie trud stracony.
 Słusznie pomsty sędzio, Panie,
 Racz darować zlitowanie
 Nim rozprawy dzień nastanie.
 Zbrodniarz, kajam się za winy,
 Twarz mi palą grzeszne czyny,

Supplicanti parce Deus.
 Qui Mariam absolvisti,
 Et latronem exaudisti,
 Mihi quoque spem dedisti.
 Preces meae non sunt dignae,
 Sed tu bonus fac benigne,
 Ne perenni cremer igne.
 Inter oves locum praesta,
 Et ab haedis me sequestra,
 Statuens in parte dextra.
 Confutatis maledictis,
 Flammis acribus addictis
 Voca me cum benedictis.
 Oro supplex et acclinis,
 Cor contritum quasi cinis:
 Gere curam mei finis.

Sequentia Lacrimosa
 Lacrimosa dies illa,
 Qua resurget ex favilla
 Judicandus homo reus.
 Huic ergo parce Deus.
 Pie Jesu Domine,
 Dona eis requiem.
 Amen.

Boże, przyjm me przeprosiny.
 Tyś odpuścił Magdalenie,
 Dał łotrowi przebaczenie,
 Ufam też i ja w zbawienie.
 Choć nie umiem prosić godnie,
 Wszakże osądź mnie łagodnie,
 Nie karz piekłem za me zbrodnie.
 Daj mi miejsce w owiec gronie
 I od kozłów miej w obronie,
 Stawiając mnie po prawej stronie.
 Gdy już pójda potępieni
 W wiekuisty żar płomieni
 Wezwij mnie, gdzie są zbawieni.
 Błagam z czołem pochylonym,
 Sercem też na proch skruszonym,
 Czuwaj, Panie, nad mym skonem.

Sekwencja Lacrimosa
 Dzień ów łzami zlan gorzkimi,
 W którym na sąd z prochu ziemi
 Grzeszny człowiek wstanie żywy.
 Bądź mu, Boże miłościwy,
 Dobry Panie, Jezu, daj
 Duszom zmarłych wieczny raj.
 Amen.

Offertorium

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum
de poenis inferni,
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem
sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.
Hostias et preces tibi Domine
laudis offerimus,
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam
facimus.
Fac eas, Domine, de morte
transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.

Ofertorium

Panie Jezu Chryste, Królu chwały,
zachowaj dusze wszystkich
wiernych zmarłych
od kar piekielnych
i głębokiej czeluści.
Wybaw je z lwiej paszczyki,
niech ich nie pochłonie piekło,
niech nie wpadają w ciemności.
Lecz chorąży święty Michał
niech je stawia w światłości świętej,
którą niegdyś obiecałeś
Abrahamowi
i jego potomstwu.
Składamy Ci, Panie, ofiary i modły
pochwalne,
a Ty je przyjmij za te dusze,
które dzisiaj wspominamy.
Spraw, o Panie, niech przejdą
ze śmierci do życia,
które niegdyś obiecałeś
Abrahamowi
i jego potomstwu.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine
Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

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

Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum Sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum Sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Sanctus

Święty, Święty, Święty,
Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebios a i ziemia chwały Twojej.
Hosanna na wysokości.
Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie.
Hosanna na wysokości.

Baranku Boży

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

Komunia

Światłość wiekuista niechaj im świeci, o Panie,
wśród Świętych Twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci.
Wieczny odpoczynek racz im dać Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci,
wśród Świętych Twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci.

Miserere mei, Deus

Miserere mei, Deus, secundum
 magnam misericordiam tuam.
 Et secundum multitudinem
 miserationum tuarum,
 dele iniquitatem meam.
 Amplius lava me ab iniquitate mea
 et a peccato meo munda me.
 Quoniam iniquitatem meam ego
 cognosco
 et peccatum meum contra me est
 semper.
 Tibi soli peccavi, et malum coram
 te feci: ut justificeris in sermonibus
 tuis et vincas cum judicaris.
 Ecce enim in iniquitatibus
 conceptus sum
 et in peccatis concepit me mater
 mea.
 Ecce enim veritatem dilexisti,
 incerta et occulta sapientiae tuae
 manifestasti mihi.
 Asperges me hyssopo,
 et mundabor,
 lavabis me, et super nivem

Zmiłuj się nade mną, Boże

Zmiłuj się nade mną, Boże,
 w swojej łaskowości.
 W ogromie swego miłosierdzia
 wymaż moją nieprawość.
 Obmyj mnie zupełnie z mojej winy
 i oczyść mnie z grzechu mojego.
 Uznaję bowiem moją nieprawość,
 a grzech mój jest zawsze przede mną.
 Tylko przeciw Tobie zgrzeszyłem
 i uczyniłem, co złe jest przed Tobą,
 tak że okazujesz się sprawiedliwym
 w swym wyroku i prawym w swoim
 osądzie.
 Oto zrodzony jestem w przewinieniu
 i w grzechu poczęła mnie matka.
 Oto Ty masz upodobanie w ukrytej
 prawdzie,
 naucz mnie tajników mądrości.
 Pokrop mnie hizopem, a stanę się
 czysty,
 obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję.
 Spraw, bym usłyszał radość i wesele:
 niech się radują kości, któreś skruszył.
 Odwróć oblicze swe od moich

dealbabor.
 Auditui meo dabis gaudium
 et laetitiam:
 et exsultabunt ossa humiliata.
 Averte faciem tuam a peccatis
 meis
 et omnes iniquitates meas dele.
 Cor mundum crea in me, Deus
 et spiritum rectum innova
 in visceribus meis.
 Ne proicias me a facie tua
 et Spiritum sanctum tuum ne
 auferas a me.
 Redde mihi laetitiam salutaris tui
 et spiritu principali confirma me.
 Docebo iniquos vias tuas
 et impii ad te convertentur.
 Libera me de sanguinibus, Deus,
 Deus salutis meae:
 et exsultabit lingua mea iustitiam
 tuam.
 Domine, labia mea aperies
 et os meum annuntiabit laudem
 tuam.
 Quoniam, si voluisses sacrificium,
 dedissem utique:

grzechów
 i wymaż wszystkie moje
 przewinienia.
 Stwórz, o Boże, we mnie serce czyste
 i odnow w mojej piersi ducha
 niezwykłego.
 Nie odrzucaj mnie od swego oblicza
 i nie odbieraj mi świętego ducha
 swego.
 Przywróć mi radość z Twojego
 zbawienia
 i wzmocnij mnie duchem ochotczym.
 Chcę nieprawych nauczyć dróg
 Twoich
 i nawrócą się do Ciebie grzesznicy.
 Od krwi uwolnij mnie, Boże, mój
 Zbawco:
 niech mój język śławi Twoją
 sprawiedliwość.
 Otwórz moje wargi, Panie,
 a usta moje będą głosić Twoją
 chwałę.
 Ty się bowiem nie radujesz ofiarą
 i nie chcesz całopaleń,
 choćbym je dawał.
 Moją ofiarą, Boże, duch skruszony,

holocaustis non delectaberis.
Sacrificium Deo spiritus contribulatus,
cor contritum et humiliatum, Deus,
non despicias.
Benigne fac, Domine, in bona
voluntate tua Sion:
ut aedificentur muri Jerusalem.
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae,
oblationes et holocausta,
tunc imponent super altare tuum
vitulos.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae
suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et Sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie
in progenies
timentibus eum.

nie gardzisz, Boże, sercem
pokornym i skruszonym.
Panie, okaż Syjonowi łaskę w Twej
dobroci:
odbuduj mury Jeruzalem.
Wtedy będą Ci się podobać prawe
ofiary,
dary i całopalenia,
wtedy będą składać cielce na
Twoim ołtarzu.

Wielbi dusza moja Pana

Wielbi dusza moja Pana
i raduje się duch mój
w Bogu, Zbawicielu moim.
Bo wejrzał na uniżenie swojej
Służebnicy,
oto bowiem odtąd błogosławić
mnie będą wszystkie pokolenia.
Gdyż wielkie rzeczy uczynił mi
Wszchemocny,
a Jego imię jest święte.
Jego miłosierdzie z pokolenia
na pokolenie

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

nad tymi, którzy się Go boją.
Okazał moc swego ramienia,
rozproszył pyszniących się zamysłami
serc swoich.
Strącił władców z tronu,
a wywyższył pokornych.
Głodnych nasycił dobrami,
a bogatych z niczym odprowadził.
Ujął się za swoim sługą, Izraelem,
pomny na swe miłosierdzie.
Jak obiecał naszym ojcom,
Abrahamowi i jego potomstwu na wieki.
Chwała Ojcu i Synowi,
i Duchowi Świętemu.
Jak było na początku, teraz i zawsze,
i na wieki wieków. Amen.



KATARZYNA ANNA OLSZEWSKA DYMITER OLSZEWSKI

1
kwietnia
Niedziela
Wielkanocna

godz.
17:30

Ratusz
Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

+RECITAL

Katarzyna Anna Olszewska

skrzypce

Dymitr Olszewski

altówka

Antonio Bartolomeo Bruni

1757–1821

Duo I op. 4*

Allegro moderato

Allegro assai

Duo II op. 4*

Allegro con moto

Andante semplice con variazioni

Duo III op. 4*

Allegro moderato

Minuetto moderato

Duo IV op. 4*

Allegro maestoso

Allegretto

Duo V op. 4*

Adagio

Allegro

Andante sostenuto

Duo VI op. 4*

Adagio

Allegro scherzando

** ze zbioru Six duo concertans pour violon et alto op. 4*

Z pewnością wielu melomanów i stałych bywalców Actus Humanus po raz pierwszy w życiu napotyka obecnie nazwisko Antonia Bartolomea Bruniego (1757–1821). Ten włoski rówieśnik Mozarta – skrzypek, altowiolista i kompozytor – za życia cieszył się uznaniem i karierą muzyczną, która dała mu wysoką pozycję i majątek. Był wybitnym instrumentalistą oraz cenionym twórcą operowym, jego liczne dzieła kameralne wydawano chętnie, właściwie nieprzerwanie do XX wieku. W konserwatoriach muzycznych znany bywa głównie jako autor niezwykle cenionego i tłumaczonego na wiele języków podręcznika gry altówkowej *Méthode pour l'alto viola* (Paryż ok. 1820 roku). O tym, że jego zapomnianą twórczość warto dziś przypominać najlepiej świadczy repertuar niniejszego koncertu.

Bruni był piemonckim, urodził się i zmarł w Cuneo, z którego bliżej do Cannes i Monako, niż do Turynu, gdzie studiował u sławnego skrzypka Gaetana Pugnani. Kluczowy dla jego muzycznej kariery był wyjazd do Paryża, gdzie wzorem swojego mistrza debiutował 25 maja 1780 roku wykonaniem własnego koncertu skrzypcowego podczas słynnych Concert Spirituel. Niezwykle pochlebne recenzje w „Mercure de France” sprawiły, że dwudziestotrzyletni kompozytor zyskał zainteresowanie elit kulturalnych Paryża (niełatwe), a wraz z nim bardzo intratne angaże. W 1781 roku został koncertmistrzem orkiestry Comédie-Italienne, odtąd stale wydawał swoje licznie powstające

utwory instrumentalne. Od 1784 roku współpracował z periodykiem „Journal de violon”, gdzie jego utwory wydawano obok dzieł Haydna, Mozarta, Stamitza i Boccheriniego. W 1785 roku z sukcesem debiutował na francuskiej scenie operowej komedią *Coradin*. Do 1801 roku na deskach różnych paryskich teatrów wystawił niemal 20 oper komicznych, które cieszyły się dużym uznaniem krytyki i publiczności. W 1789 roku słynny włoski skrzypek Giovanni Battista Viotti zatrudnił go w roli koncertmistrza, a później dyrektora Théâtre de Monsieur i Théâtre Montansier. W latach 1799–1801 Bruni kierował orkiestrą paryskiej Opéra-Comique, a od 1801 roku zespołem Théâtre Italien.

Kompozytor wspierał francuski ruch rewolucyjny, w styczniu 1794 roku został członkiem Commission Temporaire des Arts, dla której zbierał instrumenty muzyczne skonfiskowane wszystkim skazanym i emigrantom politycznym. Z zadania tego wywiązał się wzorowo, jego kolekcja została rok później przekształcona w zbiory narodowe i umieszczona w Paryskim Konserwatorium Muzycznym. W czerwcu 1794 roku podczas święta Najwyższej Istoty (Être Suprême), w obecności Robespierre’a, chór złożony z niewidomych chłopców wykonał hymn Bruniego *O Dieu puissant*. W tym czasie jego utwory wiolinistyczne uznano za klasyczne i jako takie publikowano we wszystkich czołowych podręcznikach gry skrzypcowej obok dzieł największych mistrzów. Po 1801 roku nie wystawiał już nowych dzieł operowych, pięć lat później kompozytor wycofał się na kilka lat z życia muzycznego i powrócił do rodzinnego Cuneo, gdzie nabył nieruchomości. Próbował powrócić na paryską scenę jeszcze w 1814 roku, ale zdołał wystawić jedynie

dwie opery *Le règne de douze heures* i *Le mariage par commission*, które jednakże zostały źle przyjęte. Po upadku Napoleona, w 1816 roku Brunini zdecydował się powrócić na stałe do swojej posiadłości Villa Magnina pod Cuneo, gdzie zmarł.

Jego zachowana twórczość należy do dość okazałych, obejmuje 21 dzieł scenicznych określanych jako dramaty, melodramaty, opery komiczne, komedie liryczne i wodewile, rewolucyjny hymn *O Dieu puissant*, pojedyncze arie i canzonetty wydawane osobno i w antologiach, kilkaset utworów instrumentalnych, zarówno orkiestrowych, jak i kameralnych oraz dzieła dydaktyczne (podręczniki gry skrzypcowej, altówkowej oraz śpiewu, ponad 130 etiud). Kompozytor był też autorem zaginionej kantaty na cześć króla Vittoria Emanuela I w związku z jego wizytą w Cuneo oraz zaginionego oratorium *Tentazione di S. Antonio*. Z wyjątkiem oper o tematyce mitologicznej (*L'isle enchantée*) i orientalnej (*Le règne de douze heures*) zdecydowana większość, zgodnie z rewolucyjnymi kanonami, traktuje o życiu niższych warstw społecznych (mieszczaństwa i chłopstwa), z pewną dozą realizmu podszytego nutą sentymentalizmu. W zakresie warsztatu kompozytorskiego Brunini wyraźnie nawiązuje do włoskiej tradycji operowej, ulegając jednakże również wpływom francuskim (preferencje do zwartych, sylabicznie traktowanych arii). Choć jego komedie cieszyły się dużym powodzeniem wśród publiczności, z perspektywy czasu do jego najwybitniejszych należą dzieła poważniejsze: *Le major Palmer*, *Célestine* i *Claudine*.

Przebogata twórczość instrumentalna Bruniego obejmuje: uwertury orkiestrowe (5), koncert skrzypcowy (1), kwartety smyczkowe (60), tria smyczkowe (36), dwa skrzypcowe (około 150), dwa skrzypcowo-altówkowe (21), dwa altówkowe (12), sonaty skrzypcowe (21), sonaty altówkowe (6), capriccia altówkowe (50) oraz utwory fortepianowe, w tym aranżacje fragmentów oper (kilkadziesiąt). W dziełach tych kompozytor urzeka bogactwem inwencji melodycznej, elegancją formy i faktury oraz znakomitą wyczuciem specyfiki danych instrumentów.

Druk *Six duo concertans pour violon et alto* (*Sześć duów koncertujących na skrzypce i altówkę*), z adnotacją *4e livre* (księga 4), ukazał się w Paryżu w drukarni Jean Jérôme'a Imbaulta około 1808 roku. Po 7 latach zbiór ten wydała paryska oficyna Pierre-Honoré'a Janeta i Alexandre'a Cotellet'a, po czym nieprzerwanie do XX wieku następowały liczne reedycje francuskie i niemieckie, dowodząc nieustającej popularności muzyki Bruniego. Utwory z tego zbioru powstały najprawdopodobniej w Cuneo, w okresie wycofania się kompozytora z czynnego życia muzycznego w Paryżu. Ciekawe, że swą publikację dedykował Louisowi Guérin de Bruslart – wybitnemu wojskowemu, zagorzałemu antyrewolucjoniście, przebywającemu przez pewien czas na emigracji w Turynie i związanemu z upadkiem Napoleona i restauracją Burbonów. Czyżby w ten sposób Brunini chciał zaskarbić sobie przychyłność przedstawiciela nowego porządku? Jak wiadomo, jego próba powrotu na paryską scenę w 1814 roku nie powiodła się i dwa lata później kompozytor powrócił już na stałe do Cuneo.

Gatunek dua, czyli sonaty na skrzypce i altówkę znany i praktykowany był już przed wydaniem *Six duo concertans* Bruniego. Warto tu przypomnieć, że spośród największych klasyków uprawiał go zarówno Joseph Haydn, jego młodszy brat Michael, jak i Wolfgang Amadeus Mozart. Haydn zostawił tylko 6 takich utworów, powstałych w 1773 roku, ale zgodnie z jego zamysłem wyrażonym dobitnie w tytule, było to 6 sonat na skrzypce solo z towarzyszeniem altówki. Właśnie pod względem traktowania partii altówkowej *Dua koncertujące* Bruniego różnią się znacząco od swych odpowiedników braci Haydnów. Altówka nie jest tu bowiem traktowana niczym barokowe basso continuo, nie jest instrumentem towarzyszącym, ale równoprawnym partnerem w koncertującym dialogowaniu. Pod tym względem Bruni mógł czerpać inspirację z dwóch sonat Mozarta KV 423 i 424, powstałych w 1783 roku, w których salzburgczyk wielokrotnie powierza altówce wiodącą linię melodyczną. Pomysł ten Bruni jednak znacznie rozwinął, w jego utworach melodia płynnie przechodzi między instrumentami (na tym polega przecież idea koncertowania) dzięki temu, że skrzypce i altówka pełnią też na zmianę funkcję harmonicznego wsparcia (czy to na zasadzie tzw. basu Albertiego, czy gry akordowej). Warto przypomnieć, że doskonały wzór takiego współzawodnictwa i współdziałania dwóch koncertujących instrumentów znajdujemy już w sonatach skrzypcowo-wioloncelowych z op. 5 (1700) Arcangela Corellego, zapewne znakomicie znanych Bruniemu jako Włochowi.

W przeciwieństwie do sonat skrzypcowo-altówkowych braci Haydnów i Mozarta *Dua koncertujące* Bruniego nie są cyklami trzyczęściowymi, ale

składają się z dwóch części (z jednym wyjątkiem). Kompozytor nawiązuje wprawdzie do klasycznego cyklu sonatowego, w otwierających *Allegro*ch zdarzają się formy dwutematowe, a finały są albo menuetami, albo wariacjami, ale jego utwory są jakby pozbawione sonatowych części środkowych (wolnych). Jedyńm cyklem trzyczęściowym jest *Duo V* w C-dur, ale tu wolna część *Adagio* (w c-moll) pojawia się na początku, wprowadzając do polonezowego *Allegro* (w C-dur), po czym wchodzi wariacyjne *Andante sostenuto* (również w C-dur). Następujące potem *Duo VI* w F-dur również rozpoczyna się wolną częścią (*Adagio*), lecz tutaj znowu mamy do czynienia z dwuczęściowym utworem, zakończonym *Finale. Allegro scherzando*. Jak widać, w zakresie formy Bruni jest bardzo elastyczny i podąża własną drogą, nie oglądając się na modną i dominującą wówczas szkołę wiedeńską.

Jak przystało na starannie skonfigurowany zbiór, każdy z utworów utrzymany jest w odmiennej tonacji. Styl melodyczny i frazowanie urzeka kantyleną, elegancją i doskonałym rozłożeniem proporcji. Bogata strona wyrazowa i plan dynamiczny tych dwu- lub trzyczęściowych utworów są również odpowiednio przemyślane i zróżnicowane, dając wrażenie dzieł kompletnych, mimo ich krótkiej, dwuczęściowej formy. *Dua koncertujące* Bruniego należą do najlepszych przykładów kameralistyki klasycyzmu, są świetnym dowodem na to, że również poza Wiedniem powstawały utwory pełne intymnego czaru i uroku, zdolne zachwyć nawet największych koneserów.

Piotr Wilk



KATARZYNA ANNA OLSZEWSKA

Skrzypaczka urodzona w 1995 roku w rodzinie muzyków, którzy zaszczyli w niej zainteresowanie muzyką dawną. Naukę gry na skrzypcach rozpoczęła w wieku siedmiu lat w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. Mieczysława Karłowicza w Krakowie, w klasie Anny Śliwy. Edukację muzyczną kontynuowała uczęszczając do Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II st. im. Jadwigi Kaliszewskiej w Poznaniu, pod kierunkiem Marcina Baranowskiego. Obecnie studiuje na Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie skrzypiec barokowych u Sirkki-Liisy Kaakinen-Pilch i Zbigniewa Pilcha. Jest laureatką wielu konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych, występując zarówno jako

solistka i kameralistka. Współpracuje z takimi zespołami, jak Kore Orchestra, Arte dei Suonatori, Cornu Copiae czy Capella Cracoviensis. Jest współzałożycielką zespołu muzyki dawnej Modus Consort. W sezonie artystycznym 2016/2017 była członkiem European Union Baroque Orchestra. Gości na festiwalach w Polsce, Chorwacji, Estonii, Rumunii, Anglii i we Włoszech. Występowała na La Folle Journée „Les Titans”, Baroque Festival, Przedsionek Raju, Muzyka w Raju, Korkyra Baroque Festival, Festival di Urbino Musica Antica, Musica Antica Magnano, Glasperlenspiel Music Festival, Bucharest Early Music Festival, Royal Greenwich International Early Music Festival and Exhibition.



DYMITR OLSZEWSKI

Doświadczony skrzypek i altowiolista, muzykolog. Od ponad dwóch dekad występuje w charakterze solisty, koncertmistrza i dyrygenta. Szczególnym polem jego zainteresowań i aktywności artystycznej jest muzyka dawna. Na początku swej działalności związany był z orkiestrą Arte dei Suonatori, a obecnie z {oh!} Orkiestrą Historyczną. Na przestrzeni lat grał m.in. z Warszawską Orkiestrą Kameralną, Altri Stromenti, Concerto Polacco, Capellą Cracoviensis, Accademia dell’Arcadia, Kwartetem Rhetorique, Orkiestrą III Rzeczypospolitej czy Goldberg Baroque Ensemble. Ponadto współpracował z zagranicznymi orkiestrami

i zespołami z Niemiec (Frankfurter Barockorchester, Berlin Baroque, L’arpa festante), Francji (Le Cercle de l’Harmonie, Les Ambassadeurs), Czech (Collegium 1704) i Danii (Concerto Copenhagen). Koncertował na festiwalach muzyki dawnej w Polsce i na świecie. Posiada bogaty dorobek fonograficzny, z którego podkreślić należy album *Donna: Opera and Concert Arias* nagrany wspólnie z Dianą Damrau i Le Cercle de l’Harmonie dla Erato/Warner Classics czy *Beethoven: The Birth of a Master* pod kierunkiem Jérémiiego Rhorera. Nagrania z jego udziałem wydały takie wytwórnie, jak Chanel Classics, BIS, Alpha Records czy DUX.



OTTAVIO DANTONE

1
kwietnia
Niedziela
Wielkanocna

godz.
20:00

Centrum
św. Jana
ul. Świętojańska 50

+ORATORIO

Piacere: **Sophie Rennert**

sopran

Bellezza: **Monica Piccinini**

sopran

Disinganno: **Delphine Galou**

alt

Tempo: **Martin Vanberg**

tenor

Ottavio Dantone

dyrygent, klawesyn

ACCADEMIA BIZANTINA

Alessandro Tampieri, Mauro Massa, Ayako Matsunaga

skrzypce I

Ana Liz Ojeda, Heriberto Delgado, Claudia Combs

skrzypce II

Stefano Marcocchi, Maria Cristina Vasi

altówka

Marco Testori, Paolo Ballanti

wiolonczela

Luca Bandini

kontrabas

Rei Ishizaka, Gregorio Carraro

obój, flet prosty

Alberto Guerra

fagot

Michele Pasotti

lutnia

Stefano Demicheli

pozytyw

George Frideric Handel

1685–1759

Il trionfo del Tempo e del Disinganno HWV 46a

PARTE PRIMA

Sonata

Aria: *Una schiera di piaceri*
Bellezza

Recitativo: *Folle, tu nieghi il Tempo*
Disinganno, Piacere, Bellezza

Aria: *Venga il Tempo, e con l'ali funeste*
Bellezza

Aria: *Fido specchio, in te vagheggio*
Bellezza

Recitativo: *I colossi del sole*
Tempo

Aria: *Nasce l'uomo ma nasce bambino*
Tempo

Aria: *Crede l'uom ch'egli riposi*
Disinganno

Recitativo: *Io, che sono il Piacere [...]*
Ed io, io che sono la Bellezza
Piacere, Bellezza

Aria: *Urne voi, che racchiudete*
Tempo

Aria: *L'uomo sempre se stesso distrugge*
Disinganno

Recitativo: *Tu credi che sia lungi*
Tempo, Bellezza

Aria: *Fosco genio, e nero duolo*
Piacere

Recitativo: *Sono troppo crudeli i tuoi*
consigli
Piacere

Recitativo: *Questa è la reggia mia*
Piacere

Aria: *Folle, dunque tu solo presumi*
Tempo

Recitativo: *Ed io che il Tempo sono...*
unito al Disinganno
Tempo, Disinganno

Duetto: *Il voler nel fior degli anni*
Bellezza, Piacere

Sonata

Recitativo: *La reggia del Piacer vedesti*
Disinganno, Tempo

Aria: *Se la bellezza perde vaghezza*
Disinganno

Recitativo: *Della vita mortale [...]*
Il Tempo non si vede
Disinganno, Bellezza

Recitativo: *Taci, qual suono ascolto?*
Bellezza

Quartetto: *Se non sei più ministro di pene*
Bellezza, Piacere, Disinganno e Tempo

Recitativo: *Dunque, si prendon l'armi*
Piacere, Bellezza, Tempo, Disinganno

Aria: *Un pensiero nemico di pace*
Bellezza

Aria: *Un leggiadro giovinetto*
Piacere

Recitativo: *Ha nella destra l'ali*
Bellezza

PARTE SECONDA

Recitativo: *Se del falso piacere*
Tempo

Aria: *Chiudi, chiudi i vaghi rai*
Piacere

Recitativo: *In tre parti divise*
Tempo

Aria: *Io sperai trovar nel vero*
Bellezza

Recitativo: *Tu vivi invan dolente*
Piacere

Aria: *Tu giurasti di mai non lasciarmi*
Piacere

Recitativo: *Sguardo, che inferno ai rai
del sol si volge*
Tempo

Aria: *Io vorrei due cori in seno*
Bellezza (Disinganno)

Recitativo: *Io giurerei che tu chiudesti
i lumi*
Disinganno, Bellezza

Aria: *Più non cura valle oscura*
Disinganno

Recitativo: *È un ostinato errore*
Tempo

Aria: *È ben folle quel nocchier*
Tempo

Recitativo: *Dicesti il vero, e benchè
tardi intesi*
Bellezza

Quartetto: *Voglio Tempo per risolvere*
Bellezza, Tempo, Disinganno e Piacere

Recitativo: *Presso la reggia ove
il Piacer risiede*
Bellezza, Disinganno

Aria: *Lascia la spina*
Piacere

Recitativo: *Con troppo chiare note*
Bellezza, Disinganno

Aria: *Voglio cangiar desio*
Bellezza

Recitativo: *Or che tiene la destra*
Bellezza, Piacere, Disinganno

Aria: *Chi già fu del biondo crine*
Disinganno

Recitativo: *Ma che veggio, che miro?*
Bellezza

Aria: *Ricco pino nel cammino*
Bellezza

Accompagnato: *Sì, bella Penitenza*
Bellezza

Duetto: *Il bel pianto dell'aurora che
s'indora*
Tempo e Disinganno

Recitativo: *Piacere, che meco già vivesti*
Bellezza

Aria: *Come nembo che fugge col vento*
Piacere

Accompagnato: *Pure del Cielo
intelligenze eterne*
Bellezza

Aria: *Tu del Ciel ministro eletto*
Bellezza

Libretto: Kardynal Benedetto Pamphili

Był rok 1706, gdy 21-letni George Frideric Handel przyjechał do Włoch. Na początku trafił zapewne do Florencji, by spotkać się z miłym mu księciem Ferdynandem Medyceuszem i by zatopić się w jego bogatych zbiorach muzycznych. Wielki Księżę Toskanii, miłośnik i znawca muzyki, poznał Handla w Hamburgu, gdzie cieszył się on już niemałą renomą. Kompozytor grał w tym czasie w orkiestrze opery, ale także – na zlecenie jej kierownika, słynnego i najznakomitszego ówczesnie niemieckiego twórcy oper Reinharda Keisera – zaczął pisać opery. *Almira* (z 1705 roku) pozostawała więc pod wyraźnym jego wpływem (z dzieł Keisera czerpał zresztą Handel długo), lecz odznaczała się zarówno zaawansowaną sztuką kontrapunktu, jak i obiecującym bogactwem harmonicznym i świeżą żywiołowością, co skłoniło księcia Ferdynanda do namawiania jej autora na wizytę w Italii.

Kierunek ten był oczywisty – podróż włoska pozostawała przecież niemal koniecznym etapem rozwoju większości artystów: kompozytorów, malarzy, rzeźbiarzy i architektów, a także ambitniejszych koneserów sztuki. Handla jednak nieszczególnie pociągał wyjazd, podobnie jak włoska muzyka. Ostatecznie zdecydował się nań już po opuszczeniu przez księcia Hamburga. Italia miała wówczas kilka centrów muzycznych – o ile na przykład Hasse wybrał Neapol, Handel po Florencji skierował się do Rzymu (w Neapolu spędził tylko dwa miesiące w następnym roku, aczkolwiek

plonem tej wizyty była kantata dramatyczna *Aci, Galatea e Polifemo*). Do Wiecznego Miasta wjechał 14 stycznia 1707 roku.

Może to zaskakiwać, zważywszy na skrystalizowane już zainteresowania kompozytora operą, bowiem w papieskiej stolicy teatr muzyczny był zakazany, a najważniejszym kompozytorem był bodaj Corelli – skrzypek, w pewnym sensie kodyfikator form sonaty *da chiesa* i concerto grosso. Środowisko mecenasów muzyki, złożone głównie z kardynałów (Colonna, Ottoboni i Benedetto Pamphili, którzy wezmą pod swoje skrzydła młodego Saksończyka, podobnie jak wyjątkowo bogaty markiz Francesco Ruspoli), było jednakowoż otwarte na nowości. Ceniąc w muzyce emocje, nie zaniedbało też przystosowania opery do postaci, w której pozostawała ona w zgodzie z papieskim rozporządzeniem. Trzeba było jedynie zrezygnować ze sceny oraz z popularnych treści mitologicznych lub historycznych, a należało: pozostawić cały dramatyzm i efektowną popisowość muzyki, przenieść operę z teatru do sali koncertowej, przedstawiając w niej albo historię religijną, albo jakiś rodzaj moralitetu. W Rzymie dzieła te nie były żadną nowością, jako że oratoria panowały tam od początku XVII wieku, nabierając po prostu kształtów zgodnych z obowiązującą modą. Pierwsze dużych rozmiarów dzieło dramaturgiczne, jakie skomponował Handel w Italii, skoro powstało w Rzymie, musiało więc do nich właśnie należeć. Było to zarazem pierwsze oratorium w dorobku kompozytora, który kilkadziesiąt lat później stanie się ich największym twórcą (choć wówczas przybiorą już nieco odmienną postać). Znamienne, że Handel wróci do tego wczesnego utworu – rozbuduje go 30 lat później

(*Il trionfo del Tempo e della Verità*), a pod koniec życia zaktualizuje jeszcze do kształtu oratorium angielskiego (*The Triumph of Time and Truth*), zamykając swoistą kłamrę w swojej twórczości.

Il trionfo del Tempo e del Disinganno, którego tekst wyszedł spod lotnego pióra kardynała Pamphiliego (podobnie jak libretta paru innych oratoriów różnych kompozytorów, a także oper i kantat), jest dość typową alegorią, należącą zresztą do literackiej tradycji *triumfów*, sięgającej Petrarki. Spotykają się w niej cztery personifikacje: La Bellezza (Piękność, sopran), Il Piacere (Przyjemność, sopran), Il Disinganno (Deziluzja, w późniejszych czasach przechrzczona na prostszą Prawdę, alt) oraz Il Tempo (Czas, tenor). Bellezza sądzi, że jej uroda trwać będzie wiecznie, w czym utwierdza ją Piacere, w związku z tym ślubuje mu wierność. Nadchodzą jednak adwersarze: Tempo straszy, że władą wszystkim, więc również piękno przemienie, a Disinganno usiłuje odrzeć Bellezzę z iluzji. Całe oratorium to walka o Piękność, którą przykładowo wygrywa Czes z Deziluzją.

Oratorium wykonane zostało 2 maja 1707 roku, w pałacu Pamphiliego. Nie sposób stwierdzić z pewnością, dlaczego właśnie w tamtym momencie pojawił się temat akurat takiej, a nie innej alegorii (skądinąd uniwersalnej), jednak ciekawą hipotezę przedstawiła Ursula Kirkendale. Badaczka powiązała dzieło z odbywającym się w tym samym czasie kolejnym konkursem artystycznym Akademii św. Łukasza (słynne Konkursy Klementyńskie), który miał być rozstrzygnięty 7 maja. Właściwymi adresatami przesłania mieliby więc być twórcy piękna:

malarze, rzeźbiarze i architekci. A także muzycy, gdyż Handel nie bez pewnej skromności umieszcza symbol swojej własnej sztuki – błyskotliwy koncert organowy – w królestwie Przyjemności. Niech pamiętają, jakie piękno ma szansę trwać, jako prawdziwe: tylko takie, które zwróci się ku duchowości, odrzucając poklask miłośników przyjemności.

Utwór składa się z typowych dla ówczesnej opery recytatywów i arii, znalazło się w nim także parę ansambli i porcja muzyki instrumentalnej. Zaczynając od niej właśnie: prawdopodobna wydaje się anegdota opowiadająca, jak to kierujący orkiestrą Corelli nie był w stanie poradzić sobie z żywiołowością napisanej przez Handla początkowej *Sinfonii*. Po paru próbach wyjaśnienia istoty rzeczy mistrz miał rozłożyć ręce stwierdzając, że „ta muzyka jest w stylu francuskim, na którym się nie znam”. Handel musiał więc dostarczyć nową, włoską uwerturę – o co trudno mieć żal, zważywszy na jej błyskotliwą wirtuozerię, nieprzeszkadzającą bynajmniej kunsztownie imitowanemu przebiegowi.

Zaraz po wstępie słyszymy przeglądającą się w lustrze Bellezzę – lustro, które dostarcza złudzeń będzie przeciwstawione później lustru prawdy. Wchodzi Piacere, ale po złożeniu obietnic obwarowanych groźbą cierpienia, jakie przyniesie ze sobą ich złamanie, pojawiają się krytycy rozkosznej pary. Rozpoczyna się rozgrywka. Zaskakujące, że najbardziej niecierpliwą w niej postacią zdaje się Czas – w swych wypowiedziach jest też najbardziej dramatyczny. Disinganno przemawia spokojnie – perswazyjnie, Bellezza natomiast nerwowo: czuje się, jak traci grunt

pod nogami, szuka prawdy w rosnącym strachu, lękając się wyboru, którego musi dokonać. W dyskusji Czas sięga teraz po makabryczne wizje rozkładających się przodków Piękności, pokazując ile warte są jej rojenia (*Urne voi, che racchiudete*). Odpowiadają mu ignorujące jego groźby radosne oboje duetu Bellezzy i Piacere *Il voler nel fior degl'anni* – łagodna, włoska w stylu melodia. Zaraz jednak Piacere uderza nieokiełznaną dynamiką w wirtuozowskiej, koloraturowej arii *Un pensiero nemico di pace*. W kolejnych ariach Tempo i Disinganno umacniają się jako jednolite i niezłomne stronnictwo: wygłaszając tożsame treści śpiewają takie same arie – *Nasce l'uomo ma nasce bambino* oraz *L'uomo sempre se stesso distrugge*. W recytatywnej odpowiedzi Piacere ukazuje swoje artystyczne królestwo, po czym następuje *Sonata*, niczym mały koncert organowy. Piacere komentuje ją arią *Un leggiadro giovinetto*, w której rozstrzuwa nęcące czary łechtania zmysłu słuchu – wciąż z koncertującymi organami. Pierwsza część kończy się kwartetem *Se non sei più ministro di pene* – prostym w konstrukcji (głosy naprzemiennie wygłaszają swoje kwestie), ale jednak arcydziełem.

W drugiej części Bellezza zaczyna się poddawać: po recytatywnym wykładzie Czasu (*In tre parti divise*) śpiewa bliską rezygnacji arię *Io sperai trovar nel vero*, na co Piacere wypomina jej śluby wierności i grozi nieuniknionym cierpieniem, jeżeli go zdradzi (marszowa i marsowa aria *Tu giurasti di mai non lasciarmi*). Lecz Bellezza wciąż się waha – chciałaby zarówno prawdy, jak i boi się stracić swych Przyjemności, swego piękna. Koi ją Disinganno: *Quanto l'anima è più bella*, a Tempo znowu straszy. To jednak nie pomaga podjąć decyzji. Następuje więc

nadzwyczajny drugi kwartet: *Voglio Tempo per risolvere*. Bellezza: „Pragnę Czasu, by rozstrzygnąć” – Tempo: „Czas jest z tobą” – Disinganno: „Oraz rada” – Piacere: „Ale Rada niesie Ci ból”. Tu konstrukcja jest już całkiem inna, głosy ekspresyjnie nakładają się, uderza rozpaczliwa wręcz sytuacja Bellezzy, a jej dramat podkreślają koloratury w najwyższym rejestrze oraz nerwowa orkiestra. Po wymianie zdań z Disinganno wkracza Piacere w najpiękniejszej i najsławniejszej arii *Lascia la spina* – zaczerpniętej z sarabandy z *Almiry*, a najszerzej znanej z jeszcze innego dzieła, późniejszej opery *Rinaldo* jako *Lascia ch'io pianga*. Piacere wie już, że przegrywa – zdaje się, jakby płakał nad smutnym losem Bellezzy. I ta faktycznie zaraz się z nim pożegna: „Addio, addio, Piacere addio”. Jeszcze raz spróbuje ją zatrzymać: „Ferma!” – ale tu tonem nieznoszącym sprzeciwu odpowie mu Disinganno: „Che tenti ardito? / Chi già fu del biondo crine”. Bellezza spogląda teraz w lustro prawdy i przeraża się, widząc utratę urody. „Płacz jutrzeńki, gdy się złoci, staje się perłami kwiatów” – uspokajają ją Disinganno i Tempo („Il bel pianto dell'aurora, che s'indora, è una perla in ogni fior”). Na zachęty Bellezzy Piacere odpowiada wzburzony, że „skoro jego jedynym pokarmem jest ułuda, jak miałby żyć w prawdzie.” Odchodzi więc „Niczym chmura gnana wiatrem” (*Come nembo che fugge col vento*). Bellezza ofiarowuje się Niebu, lecz czy jej końcowa aria nie brzmi zastanawiająco nostalgicznie?

Jakub Puchalski



OTTAVIO DANTONE

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

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



SOPHIE RENNERT

Austriacka mezzosopranistka. Przygodę z muzyką rozpoczęła od nauki gry na skrzypcach i fortepianie. Później jednak zdecydowała się na śpiew, którego uczyła ją matka – znana sopranistka i pedagog Sigrid Rennert. Z wyróżnieniem ukończyła Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu pod kierunkiem Karlheinz Hansera i Charlesa Spencera. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Brigitte Fassbaender, Anne Murray i Helmuta Deutscha. Jest laureatką wielu międzynarodowych konkursów wokalnych i wyróżnień, m.in. Cesti-Wettbewerb (II nagroda i nagroda publiczności) w ramach Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Internationaler Mozartwettbewerb (III nagroda) na Salzburger Festspiele, Musica Juventutis (I nagroda), nagroda towarzystwa przyjaciół Festival d'Aix-en-Provence, nagroda fundacji Professor Armin Weltner Stiftung. Współpracowała z wybitnymi dyrygentami i orkiestrami, jak Philippe Jordan i Wiener Philharmoniker, Ádám Fischer i Mozarteumorchester Salzburg, Thibault Noally i Ensemble Les Accents,

a także z Ivorem Boltonem, Mirgą Gražinytė-Tylą, Laurencem Cummingsem oraz Cameratą Salzburg i Bruckner Orchester Linz. Występuje zarówno w repertuarze barokowym, jak i klasycznym oraz współczesnym. Jako muzyk koncertujący współpracowała z Musikverein Graz, Musikverein Vienna. Uczestniczyła w Internationale Händel-Festspiele Göttingen, Belfast International Arts Festival; regularnie gości na festiwalu Schubertiade w Hohenheim. W 2013 roku brała udział w Young Singers Project na Salzburger Festspiele, a w latach 2014–2016 była członkiem Konzert Theater Bern. Z powodzeniem odnajduje się w repertuarze operowym. Występowała m.in. w *Dydonie i Eneaszu* Purcella, *Tamerlano* Vivaldiego, *Susanna*, *Lotario* Handla, *Weselu Figara*, *Così fan tutte*, *Łaskawości Tytusa*, *Idomeneusza* Mozarta. W 2017 roku zadebiutowała na festiwalu w Bayreuth w *Parsifalu* Wagnera. Angażowana była również do ról operetkowych (*Zemsta Nietoperza* Straussa) oraz opery współczesnej (*Greek* Mark-Anthony'ego Turnage'a).



MONICA PICININI

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 angustis* Haydna, *Pasji wg św. Mateusza*, *Mszy h-moll*, *Oratorium na Boże Narodzenie* 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.



DELPHINE GALOU

Karierę rozpoczęła od udziału w Jeunes Voix du Rhin (akademia Opéra national du Rhin), po czym podjęła decyzję o skupieniu się na repertuarze barokowym. Współpracuje z takimi zespołami, jak Balthasar Neumann Ensemble, I Barocchisti, Accademia Bizantina, Collegium 1704, Venice Baroque Orchestra, Il Complesso Barocco, Les Siècles, Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Ensemble Matheus, Les Musiciens du Louvre Grenoble, Le Concert d'Astrée, Les Ambassadeurs, Les Talens Lyriques. Występowała m.in. w Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Montpellier, Royal Opera House w Londynie, Staatsoper Berlin, Theater an der Wien, Theater Basel, w Opéra de Lausanne (otwarcie sezonu 2016/2017), na Handel Festival w Karlsruhe, Schwetzingen Festival, Maggio Musicale we Florencji. Regularnie też prezentuje się jako koncertująca solistka, goszcząc m.in. na Festival de Beaune (tam świetne recenzje po występach w *Rinaldo* i *Alessandro* Handla, *Semiramidzie* Porpory, *Juditha triumphans*, *Orlando furioso* i *L'incoronazione di Dario* Vivaldiego). Blisko związana jest także z Operą w Zurychu (śpiewa tam partie Medora w *Orlando* i Damiry w *La verità in cimento* Vivaldiego oraz Ottona w *L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego).

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



MARTIN VANBERG

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

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



ACCADEMIA BIZANTINA

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

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



VENDESI APPARTAMENTO
APPARTAMENTO SU 3 PIANI
CON ASCENSORE - NO. 200

CONFINCO



Foto: Paweł Steinhack





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. BARTŁOMIEJA

Gotycka świątynia wniesiona w XV wieku. Genezę powstania kościoła próbują wskazać różne koncepcje. Pewne jest, że początkowo stanowił filię kościoła św. Katarzyny. Następnie jako kościół parafialny służył katolikom, zaś w latach 1523–1945 luteranom. Protestanci rozwinęli kompleks kościelny, a sama bryła świątyni uzyskała swój ostateczny kształt. Wtedy też wzniesiono kościelną wieżę. Zniszczenia wojenne dotkliwie zrujnowały kościół, podważając dalszy sens istnienia budynku. Rekonstrukcji podjęli się jezuici, którzy objęli pieczę nad kościołem zaraz po wojnie. Nie wiadomo jak wyglądało jego pierwotne wnętrze. Gromadzone przez lata wyposażenie uległo zagładzie wojny, m.in. zdobiący ołtarz obraz *Modlitwa w Ogrójcu* Izaaka van den Blocke'a. W 1997 roku kościół został przekazany parafii greckokatolickiej. Wnętrze zostało zaadaptowane na potrzeby obrzędu wschodniego, w zgodzie z architekturą kościoła. Wizerunki świętych i postaci Starego Testamentu zdobią filary świątyni, w prezbiterium zaś znajduje się tradycyjny ikonostas.





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

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



+ah

RESURRECTIO



Fot. Paweł Steilmach



organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska





FILIP BERKOWICZ

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

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper, Sebastian Godula

Rzecznik prasowy:

Piotr Matwiejczuk

Redakcja:

Maciej Kopiński, Filip Berkowicz

Projekt graficzny / skład:

grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:

Daria Szwed

Produkcja:

Lucjan Towpik

Zdjęcia:

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





RESURRECTIO