

R E S
U R R
E C T
I O +



R E S
U R R
E C T
I O +







Szanowni Państwo,

„Gdańsk to miasto wolności i solidarności, ale też – miłości!”. Niech te słowa tragicznie zmarłego prezydenta Pawła Adamowicza staną się naszym mottem nie tylko na czas trwania festiwalu Actus Humanus Resurrectio 2019. Przy okazji celebracji tego muzycznego święta warto jednak szczególnie się zastanowić, jak wiele z tych wartości, niebędących – głęboko w to wierzę – jedynie pustymi hasłami, odnaleźć można w muzyce. Szczególny chyba wymiar ma w sztuce dźwięków i w naszym codziennym życiu słowo wolność. Podczas obcowania z dziełem muzycznym czujemy się wolni, bo muzyka jak żadna ze sztuk, poprzez swoją niematerialność i wewnętrzną alchemię, ma moc przenoszenia nas w inną sferę, do innych miejsc, z dala od codziennych trosk i wyzwań. Jednocześnie musimy zdawać sobie sprawę, że owa niematerialność, eteryczność i ulotność jest możliwa tylko dzięki mozolnej pracy i wspólnemu, prawdziwie solidarnemu działaniu wykonawców, a najpierw – dzięki precyzyjnej, z żelazną konsekwencją zbudowanej konstrukcji stworzonej przez umysł i rękę kompozytora. Obcowanie z muzyką uczy nas, że wolność jest możliwa dzięki wspólnemu wysiłkowi – jest niejako nagrodą zań, owocem harmonijnego współdziałania wielu mózgów, płuc, palców. W całym tym wysiłku nie powinniśmy jednak zapominać o przestrzeni na radość, spontaniczność. Bez niej wolność staje się martwa i pusta, tak samo jak muzyka odtwarzana za karę – pozbawiona życia. Na szczęście z taką nie spotykamy się na festiwalu Actus Humanus nigdy.

Czołowi wykonawcy nurtu historycznego, regularnie pojawiający się w Gdańsku, doskonale wiedzą, jak wielką rolę w muzyce dawnych wieków odgrywała improwizacja. Żywił zabawy i tańca obecny jest we wszystkich dziełach wielkiego Johanna Sebastiana Bacha – od *Sonat na skrzypce solo*, które usłyszymy na samym początku tegorocznego Actus Humanus Resurrectio, przez będące esencją pędu życiowego *Koncerty brandenburskie*, skończywszy na *Pasji Janowej*. Bach dobrze wiedział, że nie ma nic niestosownego ani świętokradczego w tym, aby w historii Męki Pańskiej zawrzeć pulsujące rytmy. Wszak kompozytor głęboko wierzył w to, że dzięki Chrystusowi śmierć została zwyciężona raz na zawsze, a grób pański po trzech dniach opustoszeje. Wierzył, że dzięki męce Jezusa człowiek stał się prawdziwie wolny. Niezależnie od tego, czy podzielamy wiarę Bacha, czy jest w nas po prostu głębokie poruszenie stworzoną przez niego muzyką, myślę, że każda i każdy z nas wyjdzie z koncertów na tegorocznym festiwalu człowiekiem odrobinę lepszym, spokojniejszym, a przede wszystkim – przepełnionym nadzieją.

Aleksandra Dulciewicz
Prezydent Miasta Gdańska







Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera i Wałęsy – zmienia oblicze z dnia na dzień. Wczoraj jako kolebka „Solidarności” był centrum wydarzeń, które wpłynęły na zmianę biegu historii Europy, dzisiaj to prężnie rozwijająca się stolica kultury, atrakcyjne centrum turystyczne śmiało konkurujące z nowoczesnymi miastami Europy Zachodniej. Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można równie dobrze wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stocznioowymi 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





GDANŃSK

a415

FUNDACJA

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

www.a415.pl









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

www.event-factory.pl



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

www.polskieradio.pl/dwojka



ZBIGNIEW PILCH



17 kwietnia
Wielka Środa

godz. 17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46



RECITAL

Zbigniew Pilch
skrzypce

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Sonata I g-moll BWV 1001*

Adagio
Fuga. Allegro
Siciliana
Presto

Sonata II a-moll BWV 1003*

Grave
Fuga
Andante
Allegro

Sonata III C-dur BWV 1005*

Adagio
Fuga. Alla breve
Largo
Allegro assai

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

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

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

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

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

za to tylko gigue, przed nią Bach wprowadza francuskie loure, gavota, dwa menuety i bourée, a *Partitę II* zamyka licząca 64 wariacje *Ciaccona*.

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

Sonaty i partity Bacha są nie tylko cyklem najbardziej popisowej muzyki skrzypcowej swej epoki. Każdy, kto tylko po pierwszym zetknięciu się z nimi został ujęty ich przejmującą powagą, intuicyjnie odczuwając głębsze niż tylko wirtuozowskie inspiracje, może powiedzieć: „a nie mówiłem!”. *Sonaty i partity* zostały ukończone

w najtrudniejszym w życiu Bacha okresie, gdy po powrocie do domu z dwumiesięcznego pobytu z księciem Leopoldem w Karlowych Warach nie zastał już swojej żony Marii Barbary przy życiu. Szok był tym większy, że przed wyjazdem zostawił ją bez żadnych oznak choroby. Bach nie był nawet przy pogrzebie matki swoich czworga dzieci, wśród nich sześciolatniego Carla Philippa Emanuela i dziesięcioletniego Wilhelma Friedemanna. Jak się wydaje, żałoba po Marii Barbarze, z którą przeżył niemal 13 lat, wzmogła jego głęboką religijność na tyle, że nasycił wszystkie trzy sonaty i *Ciacconę* z *Partity II* melodiami kilkunastu luteranśkich chorałów. Większość z nich dotyczy śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, jedynie *Komm, heiliger Geist, Herr Gott*, na którym opiera się *Adagio* z *Sonaty III C-dur* BWV 1005, przeznaczony był na Zesłanie Ducha Świętego. W samej tylko wielkiej *Ciacconie d-moll* ukrytych jest aż 11 melodii chorałowych, wśród nich ta najważniejsza: *Christ lag in Todesbanden* (*Chrystus złożony do grobu*), pojawiająca się na początku i końcu utworu.

Prócz chorałów skrzypcowe *Sonaty* i *partity* mają w sobie również kunsztownie ukryte imiona tragicznie zmarłej żony i samego kompozytora. W tym celu Bach posłużył się symboliką liczbową zwaną gematrią, od czasów średniowiecza wykorzystywaną przez najwybitniejszych kompozytorów, polegającą na przyporządkowaniu literom alfabetu kolejnych liczb (a – 1, b – 2, c – 3, etc.). W ten sposób imię żony kompozytora – Maria Barbara Bach – daje w sumie liczbę 95. Ponieważ nazwy dźwięków wyrażamy również za pomocą liter alfabetu, możliwe stało się odkrycie, że w pierwszych czterech taktach

(dwóch frazach) rozpoczynających *Ciacconę* (we wznoszącej się frazie 17-nutowej i opadającej 20-nutowej) ukryta jest data śmierci żony (1720). Ponadto literowe nazwy 17 dźwięków tworzących pierwszą frazę przełożone na liczby dają sumę 95, czyli pełne imię i nazwisko żony. Autograf *Sonaty i partity* zapisany jest na 41 stronach, liczba 41 przełożona na litery to *J.S. Bach* – inskrypcja, która pojawia się zaraz po tytule na karcie rozpoczynającej *Sonatę I*. Dźwięki tworzące ostatni takt fugi z tej sonaty przełożone na liczby dają sumę 158, czyli pełne imię i nazwisko – *Johann Sebastian Bach*. Bachowi wyraźnie zależało, aby wszystkie utwory zmieściły się na 41 stronach, gdyż w sposób wyjątkowy dla całego zbioru koniec jednego utworu zapisany jest na wspólnej karcie z początkiem drugiego – ostatnie 14 taktów *Ciaccony* sąsiaduje z początkiem *Sonaty III*. W ten sposób również chorał *Christ lag in Todesbanden* z końca *Ciaccony* zestawiony jest z chorałem *Komm, heiliger Geist, Herr Gott* z początku *Sonaty III*. Co więcej, porządek tonacji poszczególnych utworów (g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, C-dur, E-dur), czyli liter g+h+a+d+C+E, daje w sumie liczbę 14 (lustrzane odbicie 41), która z kolei odpowiada nazwisku kompozytora. Sam układ interwałów pomiędzy tonacjami kolejnych utworów też jest symetryczny (tercja, sekunda, kwarta, sekunda, tercja).

Materiał muzyczny skrzypcowych *Sonat i partit* Bach wykorzystał jeszcze wielokrotnie w rozmaitych utworach (np. w kantatach *Wir danken dir, Gott* BWV 29 i *Wachet auf* BWV 140 czy w fudze organowej BWV 539). Cała *Partita III* została opracowana na lutnię (BWV 1006a). Jak się wydaje, zbiorem tym zainspirował się Georg Philipp Telemann,

tworząc w 1735 roku *12 Fantazji na skrzypce solo bez b.c.* W czasach renesansu muzyki Bacha Felix Mendelssohn-Bartholdy i Robert Schumann czuli się w obowiązku dopisać do *Sonat i partit* „brakujący” akompaniament fortepianu, wykazując kompletne niezrozumienie tej muzyki i nieznamość repertuaru Bachowskiej epoki.

Piotr Wilk



ZBIGNIEW PILCH

Solista, kameralista, koncertmistrz, dyrygent. Jeden z najwybitniejszych skrzypków barokowych. Kształcił się na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Krakowie u Zbigniewa Szlezera oraz specjalizował się w grze na skrzypcach barokowych pod kierunkiem Zygmunta Kaczmareckiego. Oprócz skrzypiec gra również na altówce i violi d'amore. Jako pierwszy w Polsce wykonał na skrzypcach barokowych wirtuozowskie koncerty Vivaldiego, Locatello, a także Haydna i Janiewicza. Dobrze czuje się zarówno w muzyce dawnej, jak i współczesnej; swoje muzyczne zainteresowania rozciąga na całokształt muzyki instrumentalnej od XVI do XXI wieku. Szczególną wagę przywiązuje do wirtuozerii. Koncertuje w Europie i na świecie. Współpracował bądź współpracuje z takimi formacjami jak Battalia, Concerto Copenhagen, Al Ayre Español, Musica Florea, Orchestre des Champs-Élysées czy Collegium Vocale Gent. Gra z czołówką polskich zespołów muzyki dawnej, przez wiele lat był członkiem Sinfonietty Cracovii.

Od początku działalności Wrocławskiej Orkiestry Barokowej pełni funkcję jej koncertmistrza. Jako muzyk-solista współpracuje z Warszawską Operą Kameralną oraz Warsaw Camerata. W roli dyrygenta występuje z NFM Filharmonią Wrocławską, Elbląską Orkiestrą Kameralną, Radomską Orkiestrą Kameralną, Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Dolnośląskiej oraz Gdyńską Orkiestrą Kameralną Sinfonia Nordica. Muzyk posiada bogaty dorobek fonograficzny. W 2007 roku zarejestrował wirtuozowskie *Koncerty skrzypcowe* Feliksa Janiewicza w towarzystwie Musicae Antiquae Collegium Varsoviense pod dyрекcją Kaia Bumanna, a dwa lata później ukazały się *Symfonie nr 103 i 104* Haydna w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Wrocławskiej pod dyрекcją artysty. W 2017 roku ukazała się jego solowa płyta *Oświecony wirtuoz* (CD Accord). Artysta wykłada na akademiach muzycznych we Wrocławiu i w Krakowie, gdzie prowadzi klasy skrzypiec barokowych i altówki barokowej. Prowadzi także kursy mistrzowskie w ramach festiwalu Varmia Musica w Lidzbarku Warmińskim.



**WILLIAM
CHRISTIE**



17 kwietnia
Wielka Środa

godz. 20:00

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50



PASSIO

Emmanuelle de Negri
sopran

Lucile Richardot
kontralt

Evangelista: **Reinoud Van Mechelen**
tenor

Anthony Gregory
tenor

Pilatus: **Renato Dolcini**
bas-baryton

Jesus: **Alex Rosen**
bas

William Christie
dyrygent, klawesyn

Edycja nutowa:
Les Arts Florissants
(Pascal Duc)

LES ARTS FLORISSANTS

Maud Gnidzaz, Cécile Granger
Eugénie De Padirac, Juliette Perret
sopran

Brian Cummings, Christophe Baska
Théophile Alexandre
kontratenor

Thibaut Lenaerts
Jonathan Spicher, Sean Clayton
tenor

Anicet Castel, Laurent Collobert
bas

Hiro Kurosaki, Emmanuel Resche
Sophie De Bardonneche

Tami Troman, Catherine Girard
Patrick Oliva
skrzypce

Galina Zinchenko, Simon Heyerick
altówka

Alix Verzier, Elena Andreyev, Cyril Poulet
wiolonczela

Joseph Carver
kontrabas

Myriam Rignol
viola da gamba

Serge Saitta, Olivier Riehl
flet

Pier Luigi Fabretti, Yanina Yacubsohn
obój

Claude Wassmer, Robin Billet
fagot

Thomas Dunford
lutnia

Marie Van Rhijn
pozytyw

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Johannes-Passion BWV 245

ERSTER TEIL

Chorus: *Herr, unser Herrscher*

Rezitativ: *Jesus ging mit seinen Jüngern*
Evangelista, Jesus

Chorus: *Jesum von Nazareth*

Rezitativ: *Jesus spricht zu ihnen*
Evangelista, Jesus

Chorus: *Jesum von Nazareth*

Rezitativ: *Jesus antwortete*
Evangelista, Jesus

Choral: *O große Lieb*

Rezitativ: *Auf daß das Wort erfüllet würde*
Evangelista, Jesus

Choral: *Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich*

Rezitativ: *Die Schar aber und der Oberhauptmann*
Evangelista

Arie: *Von den Stricken meiner Sünden*

Rezitativ: *Simon Petrus aber folgte Jesu nach*
Evangelista

Arie: *Ich folge dir gleichfalls*

Rezitativ: *Derselbige Jünger war dem
Hohenpriester bekannt*
Evangelista, Ancilla, Petrus, Jesus, Servus

Choral: *Wer hat dich so geschlagen*

Rezitativ: *Und Hannas sandte ihn gebunden*
Evangelista

Chorus: *Bist du nicht seiner Jünger einer*

Rezitativ: *Er leugnete aber und sprach*
Evangelista, Petrus, Servus

Arie: *Ach, mein Sinn*

Choral: *Petrus, der nicht denkt zurück*

ZWEITER TEIL

Choral: *Christus, der uns selig macht*

Rezitativ: *Da führeten sie Jesum*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Wäre dieser nicht ein Übeltäter*

Rezitativ: *Da sprach Pilatus zu ihnen*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Wir dürfen niemand töten*

Rezitativ: *Auf daß erfüllet würde das Wort*
Evangelista, Pilatus, Jesus

Choral: *Ach, großer König*

Rezitativ: *Da sprach Pilatus zu ihm*
Evangelista, Pilatus, Jesus

Chorus: *Nicht diesen, sondern Barrabam*

Rezitativ: *Barrabas aber war ein Mörder*
Evangelista

Arioso: *Betrachte, meine Seel*

Arie: *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*

Rezitativ: *Und die Kriegsknechte flochten eine Krone*
Evangelista

Chorus: *Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig*

Rezitativ: *Und gaben ihm Backenstreiche*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Kreuzige, kreuzige*

Rezitativ: *Pilatus sprach zu ihnen*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Wir haben ein Gesetz*

Rezitativ: *Da Pilatus das Wort hörte*
Evangelista, Pilatus, Jesus

Choral: *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn*

Rezitativ: *Die Jüden aber schrieen und sprachen*
Evangelista

Chorus: *Lässest du diesen los*

Rezitativ: *Da Pilatus das Wort hörte*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Weg, weg mit dem*

Rezitativ: *Spricht Pilatus zu ihnen*
Evangelista, Pilatus

Chorus: *Wir haben keinen König*

Rezitativ: *Da überantwortete er ihn*
Evangelista

Arie mit Chorus: *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*

Rezitativ: *Allda kreuzigten sie ihn*
Evangelista

Chorus: *Schreibe nicht: der Jüden König*

Rezitativ: *Pilatus antwortete*
Evangelista, Pilatus

Choral: *In meines Herzens Grunde*

Rezitativ: *Die Kriegsknechte aber*
Evangelista

Chorus: *Lasset uns den nicht zerteilen*

Rezitativ: *Auf daß erfüllet würde die Schrift*
Evangelista, Jesus

Choral: *Er nahm alles wohl in acht*

Rezitativ: *Und von Stund an nahm sie der Jünger*
Evangelista, Jesus

Arie: *Es ist vollbracht!*

Rezitativ: *Und neigte das Haupt*
Evangelista

Arie mit Chorus: *Mein teurer Heiland, laß dich fragen*

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

Arioso: *Mein Herz, indem die ganze Welt*

Arie: *Zerfließe, mein Herze*

Rezitativ: *Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war*
Evangelista

Choral: *O hilf, Christe, Gottes Sohn*

Rezitativ: *Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia*
Evangelista

Chorus: *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*

Choral: *Ach Herr, laß dein lieb Engelein*

Johann Sebastian Bach (1685–1750) był autorem pięciu pasji, jak czytamy w *Nekrologu* wydanym w 1754 roku przez jego syna Carla Philippa Emanuela i ucznia Johanna Friedricha Agricolę. Dzisiaj dysponujemy partyturami jedynie dwóch: *Johannes-Passion* BWV 245 oraz *Matthäus-Passion* BWV 244. Z *Markus-Passion* BWV 247 zachowało się tylko libretto, natomiast na temat pozostałych dwóch pasji nie mamy jak dotąd żadnych pewnych źródeł ani nut. Być może jedną z nich była *Lukas-Passion* BWV 246, która znalazła się w zbiorach Bacha z jego kompozycjami, ale ostatecznie okazała się dziełem innego, anonimowego kompozytora. Drugim zaginionym dziś dziełem mogła być nieznana z tytułu pasja „weimarska” (numer katalogowy BC D1). Z wyjątkiem tej ostatniej wszystkie pasje Bacha powstały w Lipsku, gdy pełnił on obowiązki kantora Thomasschule i dyrektora muzycznego czterech głównych świątyń tego uniwersyteckiego miasta.

Z chwilą wydawania od 1704 roku pierwszych niemieckich librett pasji typu oratoryjnego (z podziałem na arie, recytatywy i chóry) kompozytorzy protestanccy coraz chętniej i odważniej tworzyli nowoczesną muzykę koncertującą na wielkopiątkowe nieszpory. Wielu z nich spotkała za to ostra krytyka ze strony władz kościelnych zarzucających im wprowadzanie do liturgii zakazanego stylu operowego. Luterkański Lipsk długo bronił się przed takimi nowinkami muzycznymi. W 1717 roku zarówno czynniki kościelne jak i Rada Miejska surowo oceniły pierwszą próbę zaznajomienia

mieszkańców z nowym stylem, podjętą w Neukirche przez Georga Philippa Telemanna (jego *Brockes-Passion* TWV 5:1). Dopiero w 1721 roku uznano, że nowy typ pasji nadaje się do wykonania w głównych świątyniach Lipska i poprzednik Bacha na stanowisku miejskiego kantora – Johann Kuhnau wykonał w kościele św. Tomasza swoją *Pasję według św. Marka*.

Z chwilą przejścia przez Bacha obowiązków kantora w maju 1723 roku został on zobligowany do skomponowania pasji na przyszły rok. Przed swym lipskim debiutem pasyjnym, prócz lektury partytury Kuhnaua, kompozytor mógł wykorzystać doświadczenie z prowadzenia w Weimarze w 1713 roku wykonania *Pasji według św. Marka* Reinharda Keisera, czy też własną pasję według nieznanego dziś Ewangelisty, powstałą dla kościoła zamkowego w Gocie na Wielki Piątek 1717 roku, gdy pracujący wówczas dla księcia Sachsen-Weimar kompozytor został poproszony o zastąpienie w obowiązkach umierającego kapelmistrza księcia Sachsen-Gota. Jeśli chodzi o libretto *Pasji Janowej*, lipska Rada Miejska zaleciła Bachowi, aby nie korzystał z popularnego wtenczas libretta pasyjnego Bartholda Heiricha Brockesa, lecz oparł się przede wszystkim na tekstach *Ewangelii*. Nie wiadomo czy sam, czy z cudzą pomocą Bach przygotował własne libretto, będące kompilacją cytatów z *Ewangelii według św. Jana* (18, 1–19, 42), poezji Brockesa, Christiana Weisego, Christiana Heinricha Postela oraz anonimowych autorów (być może samego kompozytora). W rezultacie powstał tekst silnie eksponujący najbardziej dramatyczne wydarzenia Wielkiego Piątku. Dowodem dążenia Bacha do teatralizacji akcji przedstawionej w *Pasji*

Janowej jest wplecenie w tekst libretta fragmentów z *Ewangelii według św. Mateusza* (26, 75, 27, 51–52), ukazujących lament świętego Piotra i trzęsienie ziemi.

Ze względu na liturgiczne wykonanie pasji podczas nieszporów Wielkiego Piątku utwór jest dwuczęściowy. Pomiędzy częściami wygłaszano kazanie, druga część rozmiarami obejmuje blisko 2/3 całego dzieła. Część pierwsza przedstawia zdradę i pojmanie Jezusa w ogrodach Getsemani i zakończona jest sceną zaparcia się świętego Piotra. W części drugiej przedstawiono przesłuchanie, biczowanie, skazanie i ukrzyżowanie Chrystusa, jego śmierć na krzyżu i złożenie do grobu. W konstrukcji formy i rozmieszczeniu jej składowych (recytatywów, arii, chórów i chorałów) niektórzy doszukują się trzyczęściowości, gdzie licząca blisko 50 numerów część druga dzieli się jeszcze na dwie podczęści (*Sąd i ukrzyżowanie* oraz *Śmierć i złożenie do grobu*). W centrum dzieła znajduje się bardzo dynamicznie i sugestywnie przedstawiona scena sądu, która pełni rolę kulminacji wyrazowej.

Nie wiemy jak odebrano prawykonanie pasji. Miało ono miejsce w lipskim kościele św. Mikołaja podczas wielkopiątkowych nieszporów 4 kwietnia 1724 roku. W świetle podejmowanych przez kompozytora przeróbek *Pasji Janowej* w następnych latach można wnosić, że odebrał jakieś głosy krytyczne. Drugą wersję tego dzieła wykonał rok później, tym razem w kościele św. Tomasza, wykorzystując pięć fragmentów (chóry, arie i chorały) z zaginionej dziś pasji „weimarskiej” i usuwając fragmenty tekstów zaczerpnięte od św. Mateusza. W rezultacie powstało dzieło

o zgoła odmiennym charakterze, bardziej przepojone protestanckim chorałem i mniej dramatyczne w wyrazie. W roku 1728 i 1732 wykonano trzecią wersję *Pasji Janowej*, a rok przed śmiercią Bacha wersję czwartą, wszystkie w kościele św. Mikołaja. Kompozytor powiększył w nich aparat wykonawczy o dodatkowe pulpity smyczków i partię kontrafagotu. Przez niespełna ćwierć wieku Bach szukał zadowalającej formy dla *Pasji Janowej*, w ostatniej wersji powrócił jednak do pierwotnego kształtu dzieła. Dzisiaj wykonywana jest najczęściej wersja czwarta. We wszystkich tych wersjach elementem niezmiennym są fragmenty oparte na cytatach ze św. Jana. Natura tych tekstów podkreśla dramatyzm wydarzeń w większym stopniu niż przekaz św. Mateusza. W rezultacie *Pasja Janowa* jest dziełem o bardziej dynamicznej akcji niż *Pasja Mateuszowa*.

Szybkość przechodzenia z jednej sceny w drugą wpływa na teatralizację środków wyrazu muzycznego. Choć Bach nigdy nie stworzył żadnej opery, to *Pasja Janowa* najbardziej się do niej zbliża. Świadczą o tym jednak nie popisowe arie, lecz żywe recytatywy *secco* (np. *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*) i dramatyczne chóry. Już chór rozpoczynający pasję – *Herr, unser Herrscher* – zapowiada silne emocje. Na tle uporczywie prowadzonej figury basowej (*ostinato*), kompozytor prowadzi niespokojnie motywy szesnastkowe w smyczkach, dysonujące nuty w obojach i fletach, a na tym misternym podkładzie słychać dramatyczne okrzyki chóru. Bardzo operowo brzmi aria altowa *Es ist vollbracht!*, z silnie kontrastującą, prawdziwie bohaterską częścią środkową. Aria tenorowa św. Piotra *Ach, mein Sinn* przypomina nawet francuską operową *chaconne*.

Obok Jezusa, św. Piotra, Piłata, Służących i Ewangelisty kluczową postacią dramatu pasyjnego w ujęciu Bacha staje się tłum. Znakomicie prowadzone polifonicznie chóry *turba*, przedstawiające wzburzony tłum, pełnią niezwykle ważną rolę w gradacji napięcia wyrazowego (np. *Wir dürfen niemand töten; Nicht diesen, sondern Barrabam; Wir haben keinen König*). Począwszy od chóru *Kreuzige, kreuzige* (nr 36) do chóru *Weg, weg mit dem* (nr 44) kompozytor powiązał wszystkie 9 numerów wspólnym materiałem muzycznym, tworząc układ symetryczny z osią w postaci chorału *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn* (nr 40). Krzyk wściekłego tłumu znakomicie ilustruje tu gęsta faktura polifoniczna, wpierv pojawia się fuga z tematem pierwszym (*Kreuzige*), następnie recytatyw, fuga z tematem drugim (*Wir haben ein Gesetz*), kolejny recytatyw i przynoszący refleksję chorał (*Durch dein Gefängnis*). Po nim porządek fug się odwraca, po recytatywie wchodzi fuga z tematem drugim (*Lässest du diesen los*), następnie recytatyw oraz fuga z tematem pierwszym (*Weg, weg mit dem*). Dialogowanie recytatywów Ewangelisty i Piłata z chórami przedstawiającymi tłum, kapłanów i żołnierzy jest tak szybkie i gwałtowne, że obecność chorału na osi symetrii jest prawdziwym wytchnieniem dla słuchacza. Sugestywne przerywniki choralne wprowadza Bach nawet w ariach (np. aria basowa *Eilt, ihr angefochtenen Seelen – Wohin?*). Budowaniu odpowiedniego nastroju służą starannie dobrane instrumenty obligato użyte w ariach, w tym pośepnie brzmiące viole d'amore, grające unisono ze skrzypcami z tłumikiem na tle akompaniamentu lutni (arioso basowe *Betrachte, meine Seel* oraz aria tenorowa *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*), viola da gamba (poruszającą aria altowa *Es ist vollbracht!*), czy flety z obojami (aria sopranowa *Zerfließe, mein Herze*).

Wydaje się, że ze względu na mniejsze rozmiary, szybką akcję i większą teatralność *Pasja Janowa* łatwiej przemawia do dzisiejszego słuchacza, niż jej trzy lata młodsza *Pasja Mateuszowa*.

Piotr Wilk



WILLIAM CHRISTIE

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

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



EMMANUELLE DE NEGRI

Francuska sopranistka. Absolwentka Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. W 2008 roku została laureatką nagrody HSBC Akademii festiwalu operowego w Aix-en-Provence. Była uczestniczką 4. edycji projektu Les Arts Florissants dla młodych śpiewaków – Le Jardin des Voix. Od tego czasu regularnie występuje z zespołem kierowanym przez Williama Christie, w szczególności w *The Fairy Queen*, *Dydonie i Eneaszu*, *The Indian Queen* Purcella, *Actéon* Charpentiera, *Atys* Lully'ego, *Pigmalionie* Rameau, *Fetach weneckich* Campry, jak również w wielu programach koncertowych, m.in. w *Mesjaszu* Handla czy *Selva morale e spirituale* Monteverdiego. Śpiewała w takich miejscach jak Opéra Comique, Theater an der Wien, Théâtre des Champs-Élysées, Brooklyn Academy of Music oraz na festiwalach w Aix-en-Provence i Glyndebourne. Na przestrzeni lat współpracowała z takimi zespołami i orkiestrami, jak Insula Orchestra pod dykcją Laurence'a Equilbey'a, Royal Scottish National Orchestra pod Stéphanem Denèvem,

Ensemble Pygmalion pod Raphaëlem Pichonem, Cappella Mediterranea pod Leonardem Garcíą Alarcónem, Le Concert d'Astrée pod Emmanuelle Haïm. Do ostatnich dokonań artystki należy m.in. debiut w roli Nelli w *Gianni Schicchi* Pucciniego w Opéra national de Paris oraz udział w nowej produkcji *Rinaldo* Handla w ramach tournée z CoOpérative. W obecnym sezonie wykonuje partię Despiny w *Così fan tutte* Mozarta w Teatro di San Carlo w Neapolu pod kierunkiem Riccarda Mutiego, rolę Semiry, Nimfy, Polihymnii i Amor w *Zrodu Boreasza* Rameau w Opéra de Dijon pod Emmanuelle Haïm oraz interpretuje Amestris w *Sémiramis* Destouches'a z Les Ombres na Festival de musique Baroque d'Ambronay, a także partię w *Maddalena ai piedi di Cristo* Caldary z Le Banquet Céleste w Concertgebouw Brugge. Ponadto artystka w swojej dyskografii posiada nagranie *Kastor i Polluks* Rameau z Ensemble Pygmalion, DVD *Atysa* Lully'ego z Les Arts Florissants i Williamem Christie oraz *Orfeusza i Eurydykę* Glucka z Accentus i Insula Orchestra pod kierunkiem Laurence'a Equilbey'a.



LUCILE RICHARDOT

Francuska śpiewaczka operująca głosem kontraltowym i mezzosopranowym. Choć już w wieku 11 lat śpiewała w chórze dziecięcym, swoje kroki ku profesjonalnej karierze skierowała kilkanaście lat później, porzucając uprawiany wcześniej zawód dziennikarki. Wykształcenie w zakresie muzyki dawnej odebrała m.in. w paryskim Conservatoire à rayonnement régional. Specjalizuje się zarówno w wykonawstwie historycznym, jak i w muzyce współczesnej; współpracowała m.in. z Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Arts Florissants (Paul Agnew), jak również z Ensemble intercontemporain, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra i Rotterdams Philharmonisch Orkest. W 2009 roku zadebiutowała rolą w operowej adaptacji *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza, wystawianej w Opéra Garnier i Theater an der Wien. W 2012 roku artystka założyła trio muzyki dawnej Tictactus, przekształcone następnie w ansambl. Przełomowy i niezwykle intensywny dla śpiewaczki okazał się

rok 2017 ze względu na europejskie tournée. Razem z Collegium 1704 wykonywała operę *Arsilda Regina di Ponto* Vivaldiego (jako Lisea) oraz dołączyła do Monteverdi Choir & Orchestras kierowaną przez Johna Eliota Gardinera, uczestnicząc w wykonaniach oper Monteverdiego. Została również zaproszona przez Ensemble Correspondances do udziału w nagraniu albumu *Perpetual Night* w charakterze solistki. Album ten, wydany nakładem Harmonia Mundi, zdobył międzynarodowe uznanie i wyróżniony został m.in. „Diapason d’Or” i „Choc de Classica”. Rok 2018 stanowił kontynuację sukcesów francuskiej śpiewaczki. Wystąpiła w *Rinaldo* Handla w towarzystwie Le Caravansérail pod batutą Bertranda Cuillera, zadebiutowała na festiwalu Aix-en-Provence interpretacją Czarownicy w *Dydonie i Eneaszu* Purcella oraz została zaproszona przez Johna Eliota Gardinera do wykonania koncertu z repertuarem Berlioza w Carnegie Hall. Pod batutą angielskiego mistrza wystąpi w 2019 roku w roli Ino oraz Juno w *Semele* Handla i będzie to jej debiut w mediolańskiej La Scali.



REINOUD VAN MECHELEN

Belgijski tenor, absolwent Koninklijk Conservatorium Brussel. Laureat nagrody belgijskiej prasy muzycznej „Caecilia Prize” 2017. Międzynarodową uwagę zwrócił na siebie w 2007 roku biorąc udział w Académie baroque européenne d’Ambronay pod kierunkiem Hervé Niqueta. W 2011 roku był członkiem Le Jardin des Voix Williama Christie i Paula Agnew, co zaowocowało regularną współpracą z Les Arts Florissants. Z grupą tą wystąpił na cenionych festiwalach: Aix-en-Provence, Edinburgh Festival i w prestiżowych salach koncertowych Europy: Château de Versailles, Teatr Bolszoj, Royal Albert Hall, Palais des Beaux-Arts, Opéra Comique, Brooklyn Academy of Music. Oprócz Les Arts Florissants artysta może pochwalić się także współpracą z innymi znamienitymi zespołami muzyki dawnej, m.in. La Petite Bande, Les Talens Lyriques, Ensemble Pygmalion, Le Poème Harmonique, L’Arpeggiata, Collegium Vocale Gent, Le Concert Spirituel, B’Rock Orchestra, Ricercar Consort, Scherzi Musicali. Reinoud Van Mechelen jest aktywny zarówno na gruncie opery, jak i w repertuarze koncertowym. Chętnie angażuje się w wykonania twórczości

Bachowskiej: wyróżnił się rolą Ewangelisty w *Pasji według św. Jana*, zaś jego pierwsza solowa płyta *Erbarne Dich* (Alpha Classics, 2016), poświęcona ariom Bacha, zebrła pochlebne recenzje i zdobyła uznanie międzynarodowej krytyki. Artysta zabłysnął również interpretacjami tytułowych postaci w operach Rameau: *Dardanus* (Opéra National de Bordeaux) i *Zoroaster* (m.in. Theater an der Wien, Festival Radio France Occitanie Montpellier, Festival de Beaune) pod batutą Raphaëla Pichona. Ponadto w sezonie 2016/2017 zadebiutował rolą Jasona w *Médée* Charpentiera pod Williamem Christie, a także Belmonta w *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta z Orchestre de chambre de Paris oraz Géralda w *Lakmé* Delibes’a z Münchner Rundfunkorchester. Sezon 2017/2018 przyniósł artyście liczne koncerty z jego własnym ansamblem A Nocte Temporis, a także wykonania z Les Arts Florissants: *Actéon* Charpentiera w USA, *Selva morale e spirituale* Monteverdiego w Europie oraz tytułowej roli w *Pigmalionie* Rameau. W ubiegłym roku nakładem wytwórni Alpha Classics ukazała się druga solowa płyta artysty *Clérambault: Cantates Françaises*, wyróżniona m.in. „Diapason d’Or”.



ANTHONY GREGORY

Oczy międzynarodowej krytyki zwrócił na siebie dzięki interpretacjom Mozartowskich postaci oraz występom w barokowym repertuarze. Sam artysta jednak sięga również po twórczość współczesną, co czyni go niezwykle wszechstronnym i wysoce pożądanym śpiewakiem na skalę międzynarodową. Przez brytyjskich krytyków okrzyknięty został „przyszłą gwiazdą operową”. Gregory szkolił się m.in. w National Opera Studio oraz brał udział w projekcie Jerwood Young Artist festiwalu w Glyndebourne. Współpracował z English National Opera dzięki programowi Harewood Artists wspierającemu szczególne talenty. Jest laureatem wielu wyróżnień, m.in. nagrody w konkursie Lies Askonas. Swoim głosem i prezentacją zachwycał publiczność m.in. Den Norske Opera, Teatro Real de Madrid, Covent Garden Theatre, Opéra de Limoges, a także London Handel Festival, Edinburgh Festival, Lufthansa Festival of Baroque Music oraz festiwalu w Glyndebourne

i Aix-en-Provence. Brytyjczyk zablysnął interpretacją ról: Don Ottavia w *Don Giovannim*, tytułową w *Lucio Silla* Mozarta, Odoardo w *Ariodante*, Oronte w *Alcynie* Handla, tytułową w *Dardanus* Rameau, Vafrino w *Hypermestrze* Cavallego. Wykonywał także partię Dudki w *Śnie nocy letniej* Brittena, Pasterza w *Orfeuszu* Monteverdiego, Ferranda w *Così fan tutte* Mozarta, Prologue i Petera Quinta w *The Turn of the Screw* Brittena, Grimoalda w *Rodelindzie* Handla, Almavivy w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego i Rodriga w *Otelli* Verdiego. W repertuarze koncertowym występował pod batutą czołowych dyrygentów i z renomowanymi zespołami, m.in. Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, BBC Philharmonic, Armonico Consort. W sezonie 2018/2019 bierze udział w europejskim tournée Williama Christie i Les Arts Florissants poświęconemu *Pasji według św. Jana* Bacha, a także serii koncertów z BBC Symphony Orchestra.



RENATO DOLCINI

Urodzony w 1985 roku włoski bas-baryton. Równocześnie z nauką śpiewu w Accademia Teatro alla Scala oraz w Civica Scuola di Musica Claudio Abbado studiował muzykologię na Università degli studi di Pavia. W ramach Gstaad Vocal Academy miał okazję kształcić się u Cecillii Bartoli. Dolcini specjalizuje się w wokalistyce czasów baroku i klasycyzmu. W 2015 roku został zaproszony przez Williama Christie do uczestniczenia w siódmej edycji projektu Le Jardin des Voix. Kolejnym krokiem w karierze młodego Włocha pod okiem mistrza wykonawstwa historycznego było tournée wraz z Les Arts Florissants po Europie, Ameryce Północnej, Australii i Azji, podczas którego skupił uwagę krytyków i międzynarodowej publiczności. W swoim dorobku ma role m.in. w *Dafne* Caldary, *Weselu Figara* Mozarta, *Kopciuszku* Rossiniego, *Orfeo* Rossiego, *Hypermestrze* Cavallego, *Koronacji Poppei* Monteverdiego, *Dydonie* i *Eneaszu* Purcella, *La morte d'Orfeo* Landiego, jak również występy w repertuarze koncertowym: *Mesjaszu* Handla, *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha, *Petite messe solennelle* Rossiniego. W sezonie 2016/2017 zadebiutował partią Leporella w *Don Giovannim* Mozarta, którego nagranie z wykonan

w Mediolanie i Florencji wydane zostało przez Warner Classics. Artysta występował dotychczas w Teatro La Fenice, Château de Versailles, Opéra National de Bordeaux, Angers Nantes Opéra, De Nationale Opera w Amsterdamie, a także zachwycał publiczność festiwali Monteverdi Tuscany, Glyndebourne, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Musikfest Bremen. Śpiewał pod batutą czołowych dyrygentów muzyki dawnej, jak: John Eliot Gardiner, René Jacobs, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Stefano Montanari, Raphaël Pichon. Aktualnie artysta współpracuje z Fabiem Bonizzonim i La Risonanzą nad interpretacją *La Resurrezione* Handla, uczestniczy w europejskim tournée z Les Arts Florissants wykonując *Pasję według św. Jana* Bacha, a także interpretuje rolę Guglielma w *Così fan tutte* Mozarta w New Israeli Opera oraz wykonuje *Les Indes galantes* Rameau pod batutą Leonarda Garcíi Alarcóna w Grand Théâtre de Genève. Nagrania z udziałem włoskiego śpiewaka zostały wydane przez wytwórnie Warner Classics oraz Harmonia Mundi. Album *Stravaganza d'Amore!* zarejestrowany z Raphaëlem Pichonem i Ensemble Pygmalion został wyróżniony m.in. „Diapason d'Or” oraz nagrodą „Choc de Classica”.



ALEX ROSEN

Urodzony w La Cañada Flintridge w Kalifornii amerykański śpiewak operowy i koncertowy. Z sukcesami rozwija swoją karierę w Stanach Zjednoczonych, jak i poza granicami kraju. Występował z najlepszymi amerykańskimi zespołami i orkiestrami, m.in. Houston Symphony Orchestra i Portland Baroque Orchestra; współpracował z Cincinnati Opera, Opera Lafayette, Opera Philadelphia. Ma na koncie interpretacje takich dzieł jak: *Mesjasz* Handla, *Fantazja* op. 80 Beethovena, *Balet pań Niewdzięcznych* Monteverdiego, *Requiem* Mozarta, a także *Stworzenie świata* Haydna w ramach europejskiego tournée z Les Arts Florissants. Zachwycał także wykonaniami partii Dikója w *Káťa Kabanová* Janáčka, sir Johna Falstaffa w *The Merry Wives of Windsor* Nicolaia, Tezeusza w *Hippolyte et Aricie* Rameau. Artysta z łatwością odnajduje się również w repertuarze muzyki dawnej. Wykonywał dzieła Rameau i Monteverdiego. Współpracuje z Williamem Christie i Les Arts Florissants. Pod batutą mistrza wykonawstwa historycznego występował w *Koronacji Poppei* Monteverdiego, *Acis i Galatea* oraz *Radamisto* Handla. W bieżącym sezonie artysta współpracuje z Michałem Bielem jako jeden z czterech duetów inauguracyjnego sezonu Académie de la mélodie et du lied organizowanej przez Royaumont Foundation. Zaangażowany jest także w wykonanie *Pasji według św. Jana* Bacha z Les Arts Florissants, *Radamisto* z Operą Lafayette oraz *Semele* Handla.



LES ARTS FLORISSANTS

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

największe swe sukcesy ansambl święci na gruncie opery. Znaczące spektakle to przede wszystkim dzieła Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Z rodu Boreasza*, *Les Paladins*), Lully'ego i Charpentiera (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handla (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcyna*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcella (*King Arthur*, *Dydona i Eneas*, *The Fairy Queen*), Mozarta (*Czarodziejski flet*, *Urowadzenie z seraju*), Monteverdiego (wszystkie trzy opery), a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) czy Hérold (*Zampa*). Spektakle te tworzone były przez wybitnych twórców sceny, zespół jednak odnosi sukcesy prezentując opery również w wersjach koncertowych oraz wykonując muzykę oratoryjną. Grupa nagrała blisko 100 płyt dla takich wytwórni jak Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics. Obfity jest także jej katalog DVD, ostatnio poszerzony o *La Didone* Cavallego (Opus Arte), *David et Jonathas* (Bel Air Classiques) oraz Rameau, *Maître à Danser* (Alpha). W 2013 roku zespół uruchomił własne wydawnictwo, Les Editions Arts Florissants, w którym ukazały się: *Belshazzar* i *Le Jardin de Monsieur Rameau*, madrygały Monteverdiego oraz *Music for Queen Caroline* Handla.

Les Arts Florissants receives financial support from the Ministry of Culture, the Département de la Vendée and the Région Pays de la Loire. The Ensemble has been in residence at the Philharmonie de Paris since 2015 and has obtained the French national label 'Centre Culturel de Rencontre'. The Selz Foundation, American Friends of Les Arts Florissants and Crédit Agricole Corporate & Investment Bank are Principal Sponsors. In 2019, Les Arts Florissants celebrates its 40 anniversary!



AGNIESZKA GORAJSKA

18 kwietnia
Wielki Czwartek

godz. 17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46



RECITAL

Agnieszka Gorajska
flet

Georg Philipp Telemann
1681–1767

Fantasia I A-dur TWV 40:2*

Vivace
Allegro

Fantasia II a-moll TWV 40:3*

Grave
Vivace
Adagio
Allegro

Fantasia III h-moll TWV 40:4*

Largo – Vivace – Largo – Vivace
Allegro

Fantasia IV B-dur TWV 40:5*

Andante
Allegro
Presto

Fantasia V C-dur TWV 40:6*

Presto – Largo – Presto – Dolce
Allegro
Allegro

Fantasia VI d-moll TWV 40:7*

Dolce
Allegro
Spirituoso

Fantasia VII D-dur TWV 40:8*

Alla francese
Presto

Fantasia VIII e-moll TWV 40:9*

Largo
Spirituoso
Allegro

Fantasia IX E-dur TWV 40:10*

Affettuoso
Allegro
Grave
Vivace

Fantasia X fis-moll TWV 40:11*

A tempo giusto
Presto
Moderato

Fantasia XI G-dur TWV 40:12*

Allegro
Adagio – Vivace
Allegro

Fantasia XII g-moll TWV 40:13*

Grave – Allegro – Grave – Allegro – Dolce
Allegro
Presto

* ze zbioru *XII Fantasien für Querflöte solo*
TWV 40:2–13

Philipp Spitta, XIX-wieczny biograf Johanna Sebastiana Bacha, natknął się kiedyś na rękopisy kilku kantat. Po wnikliwym przeanalizowaniu utworów stwierdził, że są znakomite i bez wahania ich autorstwo przypisał lipskiemu kantorowi. Wiele lat po śmierci niemieckiego historyka muzyki okazało się, że były to kantaty Georga Philippa Telemanna, którego Spitta zwykł był nazywać „powierzchnowym grafomanem”. Z kolei Hugo Riemann, jeden z najważniejszych muzykologów w całej historii tej dziedziny, określał Telemanna pogardliwym mianem „kompozytora z urzędu”.

Współcześnie – choć dzięki muzykom wykonawstwa historycznego poznaliśmy gigantyczny dorobek Telemanna całkiem nieźle – nadal pokutują bezrefleksyjnie powtarzane stereotypy. Stawia się Telemannowi wciąż rozmaite zarzuty: że za dużo komponował, że pisał muzykę zbyt lekką, że odniósł sukces komercyjny, że nie przejawiał cech geniusza w rozumieniu romantycznym, że – a może przede wszystkim – daleko mu do Bacha. Ostatni pogląd utrwalają z pewnością programy szkół muzycznych, w których Telemannowskie *Fantazje na skrzypce solo* stanowią zaledwie stopień do „prawdziwego” wtajemniczenia w arkaną genialnej sztuki dźwięków – sonat i partit Bacha.

To prawda, *Fantazje* Telemanna – zarówno te skrzypcowe, jak i fletowe, a także niedawno odkryte ich odpowiedniki przeznaczone na violę da gamba – są prostsze technicznie i zakrojone na mniejszą skalę,

niż analogiczne zbiory Bachowskie. Ale nie znaczy to, że są mniej ciekawe czy gorsze. Są po prostu inne, tak jak diametralnie różnym od Bacha kompozytorem był ojciec chrzestny jego syna, Carla Philippa Emanuela. Na festiwalu Actus Humanus mogliśmy się przekonać już dwukrotnie jak różnorodne, zaskakujące formalnie, brzmieniowo i stylistycznie są jego utwory na instrumenty solo. Po fantazjach skrzypcowych i gambowych czas na fletowe: *XII Fantasien für Querflöte solo* 40:2–13.

Do naszych czasów zachowały się w jedynej drukowanej kopii, przechowywanej w Bibliotece Królewskiej w Brukseli. Badania i analizy dowiodły, że zbiór został wydany w drugiej połowie lat 20. XVIII stulecia. Co ciekawe, na karcie tytułowej przeczytać można: „Fantasie per il Violino, senza Basso”, zaś nazwisko Telemanna wpisane zostało ręcznie. Atrybucja utworów nie wzbudzała jednak nigdy najmniejszych wątpliwości, zaś o ich przeznaczeniu nie na skrzypce, lecz na flet, można przekonać się z dwóch źródeł: autobiografii Telemanna wydanej w 1740 roku przez Johanna Matthesona oraz wydanego w 1733 roku w Amsterdamie *Catalogue des Œuvres en Musique de Mr Telemann*. Figurują w nich jako *Fantaisies à Travers, sans Bass*. Wiadomo też, że dzieła cieszyły się już za życia twórcy sporą popularnością, o czym świadczy fakt, że wykonywać je mieli podczas swego pojedyunku fletowego Joachim von Moldenit oraz jeden z uczniów Johanna Joachima Quantza (do spotkania jednak ostatecznie nie doszło). Ponadto ambitus głosu solowego (d^1 – e^3) niezbicie dowodzi, że chodzi o ówczesnie stosowany flet poprzeczny altowy (in F).

Za czasów Telemanna modne było publikowanie zbiorów łączących wysoką wartość artystyczną z walorami dydaktycznymi. Przykładami powstałych w tamtym okresie dzieł są Bachowskie *Das wohltemperierte Clavier* (1722, 1744) oraz *Inwencje i Sinfonie* (ok. 1720), czy *L'Alphabet de la Musique* Johanna Christiana Schickhardta (ok. 1735). Jednak tego rodzaju cykl utworów na flet solo był prawdziwym ewenementem. Żaden inny kompozytor epoki baroku nie stworzył podobnego dzieła, w którym porwałby się na to, co niemożliwe: przełożenie na instrument stricte melodyczny takich form i technik, jak uwertura francuska, fuga, czy passacaglia.

XVIII-wieczni teoretycy, np. Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson i Jean-Jacques Rousseau, zwracali uwagę przede wszystkim na improwizacyjny charakter formy fantazji, brak „ograniczeń” i „uporządkowania”, tworzenie „pod wpływem intuicji” i „w trakcie wykonywania”, „stosownie do pojawiających się pod wpływem chwili pomysłów”. Zatem barokowe fantazje byłyby... no cóż, do końca nie wiadomo czym, zważywszy na wielką różnorodność przykładów różniących się od siebie czasami dość znacznie. Z pewnością *Fantazje na flet solo* Telemanna są czymś więcej, niż chcieliby tego teoretycy: nie tyle zapisaną improwizacją, co raczej niczym nieskrępowanym łąčeniem kontrastujących elementów.

Kompozycje utrzymane są w dwunastu różnych tonacjach, zarówno w trybie durowym jak i molowym (od A-dur do g-moll); ułożone zostały w kolejności wznoszącej, zgodnie z następującymi po sobie stopniami skali. Każdy z miniaturowych utworów dzieli się wewnętrznie na kilka

kontrastujących części, które błyskawicznie występują jedna po drugiej – niczym kolejne układy kolorowych szkiełek w obracanym szybko kalejdoskopie. Finał stanowi zwykle lekka część taneczna, natomiast „gęstsza” lub bardziej liryczna muzyka wypełnia pierwsze lub drugie części. Żarliwy zwolennik i niedościgły mistrz łączenia stylów (*réunion des goûts*) z wdziękiem żongluje w *Fantazjach* stylami niemieckim, włoskim, francuskim i polskim. Jeden z najwszechstronniejszych kompozytorów swoich czasów dowodzi, że świetnie zna wszelkie gatunki, formy i techniki kompozytorskie.

Fantazje to prawdziwy leksykon form muzycznych. W zbiorze znajdujemy więc toccatę i fugę nawiązujące do stylus *phantasticus* (*Fantazja I*), sonatę *da chiesa* (*Fantazja II*), sonaty trzy- (*Fantazje IV i VI*) i czteroczęściowe (*Fantazja IX*), *ouverture à la française* (*Fantazja VII*), suitę tańców (*Fantazje VIII i X*), formy swobodne kontrastowane wewnętrznie tempami (*Fantazje V i XII*). Dzieła zawierają katalog barokowych stylizacji tanecznych, wśród których są: poważne *allemande* (*Fantazja VIII*) i *corrente* (*Fantazja X*), żywsze menuety (*Fantazje I i X*), giętki gawot (*Fantazja X*), szybkie *bourrées* (*Fantazje II, VII, IX, XII*), *gigue* (*Fantazja III*) i *canario* (*Fantazja V*) oraz dostojne *polonezy* (*Fantazje IV i VIII*). Telemann dzieli skalę instrumentu na wyraźne trzy rejestry, dzięki czemu markuje – na tyle, na ile to możliwe na flecie – linię melodyczną z harmonią, dysonanse, czy kontrapunkt (pierwsze *allegro Fantazji VI* jest fugą!). Flecista gra niejako jednocześnie melodię, linię basu i głosy środkowe. Oczywiście słuchacz – by ustanowić kompletne dzieło – powinien „pracować” razem z wykonawcą, wyobrażać sobie to, co w rzeczywistości nie brzmi.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na rolę, jakie odgrywa w *Fantazjach*... cisza. Telemann, człowiek inteligentny i dowcipny, stosuje pauzy – zarówno pomiędzy częściami, jak i w ramach każdej z nich – by dzielić i budować, podkreślać i zaskakiwać. Pauza staje się efektem teatralnym i pogłębia wrażenie improwizatorskiego charakteru muzyki – wszak aktor również pauzuje po to, by wyuczony na pamięć tekst wydawał się wymyślany *ad hoc*.

Fantazje na flet solo Telemanna świetnie obrazują ideały artystyczne, jakim służył hamburski twórca. A były to ideały – by raz jeszcze wspomnieć to porównanie – całkowicie inne od tych, które przyświecały Bachowi. Nie tyle „samemu Bogu cześć i chwała”, co raczej „dla przyjemności i nauki wszystkich ludzi”, mógłby powiedzieć Telemann. Ogromna część jego nieprzeliczonej spuścizny jest bowiem owocem oświeceniowej już postawy, wedle której lepiej postępuje ten, kto tworzy dla wielu, niż tylko dla kilku. Dlatego właśnie Telemann nigdy nie zapominał o amatorach i uczniach, ale jednocześnie nigdy nie zniżył się do komponowania po amatorsku czy uczniowsku. Nie ustawał w eksperymentowaniu, przesuwaniu granic, tworzeniu nowych form, czy łączeniu stylów. Jego nieprzeciętny talent – choć zapewne nie tak wybitny jak Bacha – i bujna wyobraźnia prowadziły go bezbłędnie, niezależnie od tego dla kogo i co pisał.

Piotr Matwiejczuk





AGNIESZKA GORAJSKA

Wybitna polska flecistka. Początkowo doskonaliła swój warsztat w zakresie fletu współczesnego u wirtuozów tego instrumentu jak Jean-Pierre Rampal, Philippe Bernold, czy János Bálint. Jako traversistka uczyła się u Magdaleny Pilch, a następnie w trakcie studiów w Koninklijk Conservatorium w Hadze szlifowała swoje umiejętności pod kierunkiem Wilberta Hazelzeta i Catherine Clark. Uczestniczyła również w kursach mistrzowskich, gdzie doskonaliła sztukę pod okiem Bartholda Kuijkena oraz Patricka Bruckelsa. Jako solistka i kameralistka występuje w kraju i za granicą. Koncertowała w Holandii, Niemczech, Czechach, Austrii. Współpracuje z wieloma zespołami kameralnymi oraz orkiestrami specjalizującymi się w wykonawstwie historycznym muzyki doby baroku. Współtworzy zespół muzyki dawnej Aetas Baroca, z którym koncertuje na terenie całego kraju. Ponadto jest współzałożycielką jedyne polskiego consortu poprzecznych fletów renesansowych Cantus Mollis.



SÉBASTIEN DAUCÉ

18 kwietnia
Wielki Czwartek

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



TENEBRAE

Sophie Karthäuser
sopran

Sébastien Daucé
dyrygent, pozytyw

ENSEMBLE CORRESPONDANCES

Perrine Devillers
Marie-Frédérique Girod
Danaé Monnié, Amandine Trenc
Roxane Chalard, Caroline Bardot
sopran
Alice Hebellion, Marie Pouchelon
Blandine De Sansal
mezzosopran
Mathilde Vialle, Etienne Floutier
viola da gamba
Romain Falik
teorba
Loris Barrucand
klawesyn

Anonim

Plange quasi virgo
Tristis est anima mea

Michel-Richard de Lalande
1657–1726

Troisième Leçon du Mercredi

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

Salve Regina H 18

Anonim

Ecce vidimus eum

Michel-Richard de Lalande

Troisième Leçon du Jeudi

Anonim

Vinea mea electa

Michel-Richard de Lalande

Troisième Leçon du Vendredi

Michel-Richard de Lalande

Cantique Quatrième sur le Bonheur des Justes

Anonim

O mors

Michel-Richard de Lalande

Miserere

W wydanej pośmiertnie wielotomowej kolekcji dzieł Michela-Richarda de Lalande'a znalazło się 40 *grands motets*, psalm *Miserere* i 3 *Leçons de Ténèbres*. Wybór musiał być trudny, ponieważ zbiór podziwianych zarówno w kaplicy królewskiej, jak i na publicznych koncertach motetów obejmuje aż 77 pozycji. Potomni uznali Lalande'a za mistrza tej właśnie specyficznie francuskiej formy. Jego dokonania na tym polu Rousseau nazwał „arcydziełem gatunku”, one też zapewniły kompozytorowi ustanowienie rekordu popularności (w latach 1725–1730 był najczęściej wykonywanym autorem na paryskich Concert Spirituel). Dołączenie do wspomnianej edycji czterech utworów z innego rozdziału twórczości było więc wyróżnieniem. Nie tylko dlatego, że w ich miejscu można by wydać przynajmniej dwa *grands motets*, ale również ze względu na to, że jest to całkiem odmienny świat, drugie i zdecydowanie mniej znane oblicze muzyki Lalande'a.

Zamiast przepychu i pompy, poruszający obraz pokuty przekazany jest w arcyskromnej formie. Tak właśnie, zgodnie z rytuałem, oprawiono muzycznie liturgię Triduum Paschalnego (Wielki Czwartek, Piątek, Sobota), do której należą psalm *Miserere* oraz *Leçons de Ténèbres*. W partyturze występuje tylko jeden lub dwa głosy solowe i mała grupa instrumentów realizujących basso continuo. Na przekór liczbie wykonawców, dramaturgiczna siła i ekspresja tej muzyki jest porażająca.

Dźwiękowe doznania potęgowała specjalna oprawa nabożeństw, swoista teatralizacja. W ustawianym przed ołtarzem trójkątnym świeczniku zapalano piętnaście świec symbolizujących Jezusa, zgromadzonych przy nim Apostołów i trzy Marie towarzyszące podczas męki. W trakcie liturgii kolejno je gaszono, przypominając o opuszczeniu i samotności Jezusa, jak też o dramacie człowieka, który odrzuca Boga. Ostatnią świecę chowano za ołtarzem (w tym momencie wierni mogli usłyszeć czasem hałasy obrazujące zjawiska towarzyszące konaniu Chrystusa), a gdy ją przynoszono z powrotem, światło zapowiadało bliskie już zmartwychwstanie.

Nic dziwnego, że Ciemne Jutrznie – oprawiane we Francji muzyką najwybitniejszych kompozytorów i wykonywane z udziałem słynnych głosów operowych – przyciągały tłumy. W klasztorach jutrznie rozpoczynały dzień: odprawiano je jako pierwsze modlitwy po północy, ale jeszcze przed wschodem słońca (w niezbędnej scenerii ciemności). Wychodząc naprzeciw potrzebom wiernych, przeniesiono je na wieczór dnia poprzedniego (w tytułach kompozycji pojawia się zatem Wielka Środa, nie ma Wielkiej Soboty).

Nabożeństwo składa się z trzech nokturnów, a każdy nokturn z trzech psalmów (z antyfonami i responsoriami). W I nokturnie śpiewa się trzy fragmenty z księgi *Lamentacji* Jeremiasza, zwanych od średniowiecza „ciemnymi czytaniem”. Oplakiwanie tragedii świętego miasta, lament nad ukaraną za grzechy Jerozolimą i ruinami świątyni, to wołanie,

które ma poruszyć Boga. Dla chrześcijan tekst ten jest symbolem pokuty, zapowiedzią ofiary Odkupiciela oraz wezwaniem do nawrócenia, które powraca w refrenie „Jeruzalem nawróć się do Pana Boga twego”.

Muzyczna oprawa tej części nabożeństwa zyskała w barokowej Francji olbrzymią popularność i specjalną nazwę *Leçons de Ténèbres* (łac. *Tenebrae*, wł. *Lamentazioni*). Drogę otworzył Michel Lambert (lata 60. XVII w.), temat podejmowali kolejni, m.in. Charpentier i Couperin (program sobotniego koncertu Les Talens Lyrique) oraz Michel-Richard de Lalande. O napisanie *Leçons* poprosił go w 1680 roku François Chaperon, kiedyś dyrektor chóru w kościele Saint-Germain-l'Auxerrois, w którym śpiewał i kształcił się muzycznie Lalande. Chaperon złożył zamówienie dla słynnej paryskiej kaplicy Sainte-Chapelle, za której muzykę wówczas odpowiadał. Niestety, nie zachowały się skomponowane przez 23-letniego Lalande'a *Leçons*, ale najprawdopodobniej one były pierwowzorem tych, które dzisiaj znamy.

Mamy do dyspozycji tylko 1/3 pełnego cyklu jutrzni, który opracował na pewno w całości. Istnienie kompletu potwierdził trzy lata po śmierci Lalande'a kopiujący jego utwory André Danican Philidor. W sporządzonym katalogu wspomina, że oprócz wielkich motetów autor stworzył także pełen cykl dziewięciu *Leçons de Ténèbres* i dwa motety na Wielki Post z przeznaczeniem dla Sióstr Augustianek w paryskim opactwie Dames de l'Assomption. Philidor dodaje też, że kompozycje te śpiewały panny Lalande, córki autora, „wprawiając w zachwyt cały Paryż”. Obie zmarły podczas epidemii w 1711 roku.

Dlaczego w pośmiertnym wydaniu wybranych dzieł znalazły się trzy z dziewięciu *leçons* Lalande'a, tego raczej się nie dowiemy. Thomas Leconte w komentarzu do nagrania Ensemble Correspondances podsuwa hipotezę, że powodem mógł być brak autorskiej korekty. Kolekcja zawierała bowiem wyłącznie wybrane i zaakceptowane przez niego utwory, które zdążył do wydania przygotować. W tomie z 1730 roku znalazły się tymczasem tylko ostatnie (trzecie) *leçons* na każdy dzień Triduum Paschalnego i psalm pokutny *Miserere*. Liczne odpisy świadczą o ich popularności, sięgano po nie w okresie Wielkiego Tygodnia aż do lat 70. XVIII wieku, przez niemal 50 lat po śmierci kompozytora.

Cenna jest kopia sporządzona przez francuskiego kompozytora, teoretyka i kolekcjonera Sébastiena de Brossard w 1711 roku. Zawiera kilka drobnych różnic w stosunku do późniejszego druku, przynosi też informacje dotyczące praktyki wykonawczej tego repertuaru. Brossard zamienił wstawki organowe na brzmienie skrzypiec i rozpiął (zapewne z myślą o wykonaniu zakonnicy) improwizowaną zwyczajowo harmonizację fragmentów chorałowych, które przedzielały opracowane autorsko wersy psalmu *Miserere*. Brossard zastosował prosty zabieg polegający na budowaniu równoległych trójdźwięków na bazie głównej, „opakowanej” w taki sposób melodii. W wydanej kompozytorskiej wersji psalmu *Miserere* Lalande pozostawił w tych miejscach oryginalnie jednogłosowy śpiew chorałowy, ale wielu dzisiejszych wykonawców wskrzesza barokową praktykę harmonizacji.

Co ciekawe, Lalande, podążając za ekspresją tekstu psalmisty, postąpił niestandardowo, złamał przyjęty zwyczaj podawania w wersji chorałowej co drugiego wersu (naprzemiennie z parzystymi, opracowanymi autorsko). Łączy je po dwa, pozwalając słuchaczom skupić się na dłuższych partiach, bez nadmiernego przerywania narracji. Również tekst *Lamentacji* zyskał w jego opracowaniu osobisty rys. Wyróżnia go retoryczny rozmach, oddawanie nawet poszczególnych afektów, gdy zasadą było deklamacyjne i powściągliwe opracowanie słów *Lamentacji* (ozdobność rezerwowano dla śpiewania hebrajskich liter otwierających kolejne strofy). „Uczył dla ołtarza tyle, co Lully dla teatru”, określił jednym zdaniem dokonania Lalande’a dworski kompozytor i jego następca Colin de Blamont. Wiemy dzisiaj, że na tę pochwałę zasłużył nie tylko jako autor *grands motets*, stanowiących długo jego muzyczną wizytówkę, a przedstawiany dzisiaj program tego właśnie dowodzi.

Kontrast, jaki przynosi przeplatanie prostego deklamacyjnego idiomu z ozdobnym, ekspresyjnym śpiewem solistki w *Miserere*, wywołuje ogromne wrażenie. Napięcie między surową kontemplacją i poruszającym błaganem tekstu psalmu, czy *Lamentacji*, buduje dramaturgię całego programu. Efekt wzmocni jeszcze powracający śpiew chorałowy (oryginalny, jednogłosowy) w poprzedzającej psalm antyfonie i trzech wielokotygodniowych responsoriach.

Oprócz repertuaru przeznaczonego ściśle na dni Triduum, usłyszymy także dwa niezwiązane już bezpośrednio z tym okresem utwory. W pierwszej części będzie to antyfona maryjna *Salve Regina* Marc-Antoine’a Charpentiera, włączona między części cyklu *Leçons* Lalande’a. Charpentier wracał do tego tekstu pięciokrotnie, za każdym razem szukając innej drogi na oddanie ekspresji słów pięknej i poruszającej modlitwy. Usłyszymy wersję z początku lat 70. XVIII wieku (najstarszą znaną). Drugą część programu rozpocznie *Cantique Quatrième sur le Bonheur des Justes* Lalande’a, do tekstu Jean-Baptiste Racine’a odnoszącego się do starotestamentowej *Księgi Mądrości*. Spokojna narracja kolejnych zwrotek przedstawia szczęście sprawiedliwych i nędzę potępionych, zachęca do refleksji i właściwych wyborów. Kompozycja została wydana w oficynie Ballarda w 1695 roku.

Magdalena Łoś-Komarnicka



SÉBASTIEN DAUCÉ

Organista, klawesynista, założyciel i szef Ensemble Correspondances, którym dyryguje od instrumentu. Celem jego działalności jest ożywianie ważnego, a mało znanego repertuaru francuskiej muzyki sakralnej i świeckiej XVII wieku. Przyszłych członków swojego zespołu poznał w trakcie studiów w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Lyonie, gdzie studiował u Françoise Lengellé i Yvesa Rechsteinerja – jako klawesynista i wykonawca partii basso continuo. Występował pod dyktando Gabriela Garrido (Ensemble Elyma i L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay), Raphaëla Pichona (Ensemble Pygmalion), Toniego Ramona (Maîtrise de Radio France), Françoise Lasserre'a (Akadèmia), Geoffroya Jourdaina (Les Cris de Paris), Hartmuta Henschena i Mikko Francka (L'Orchestre philharmonique de Radio France). W latach 2006 i 2007 był kierownikiem sekcji śpiewu podczas edukacyjnych kursów festiwalu operowego w Aix-en-Provence; wraz z Emmanuelem

Mandrinem pracował też w L'Abbaye aux Dames de Saintes. Razem z założonym przez siebie w 2008 roku Ensemble Correspondances eksploruje repertuar francuski czasów Grand Siècle, występując we Francji, Europie, Azji i obu Amerykach oraz nagrywając płyty dla wytwórni Harmonia Mundi. Zespół szybko zdobył uznanie krytyki i międzynarodową renomę, czego potwierdzeniem jest kilkunastopłytkowa dyskografia wyróżniona prestiżowymi tytułami i nagrodami. Daucé równolegle zajmuje się dydaktyką – od 2012 roku naucza w Le Pôle supérieur d'enseignement artistique of Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB). Prowadzi także prace badawcze: pisze artykuły i angażuje się w projekty naukowe dotyczące historycznej praktyki wykonawczej. Skupia się na muzyce XVII wieku i zagadnieniach stylu. Posiada tytuł „artysty stowarzyszonego” w Fundacji Royaumont. Od 2018 roku jest gościnnym dyrektorem artystycznym London Festival of Baroque Music.



SOPHIE KARTHÄUSER

Belgijska sopranistka, absolwentka Guildhall School of Music & Drama, ceniona w szczególności za interpretacje dzieł Mozarta. Zadebiutowała partią Pamin w *Czarodziejskim flecie* Mozarta pod dyktando René Jacobsa w La Monnaie w Brukseli i od tego czasu międzynarodowa krytyka z uwagą śledzi jej artystyczne poczynania. W mozartowskich dziełach występowała m.in. jako Tamiri w *Królu pasterzu* w Théâtre des Champs-Élysées, Serpette w *Rzekomej ogrodniczce* w Konzerthaus Berlin, Despina w *Così fan tutte* i Zerlina w *Don Giovannim* w La Monnaie, Ilia w *Idomeneuszu* na festiwalu Aix-en-Provence. Śpiewała pod batutą tak znamienitych dyrygentów jak William Christie, Jérémie Rhorer, Christophe Rousset, John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Kent Nagano, Kazushi Ono. Od czasu zdobycia nagrody publiczności na Wigmore Hall/Independent Opera International Song Competition Karthäuser jest wziętą artystką recitalową. W towarzystwie takich pianistów jak Graham Johnson, Eugene Asti, David Lively, Cédric Tiberghien występowała w renomowanych salach

koncertowych Europy oraz w nowojorskim Carnegie Hall. Artystka w charakterze solistki współpracuje ze znakomitymi zespołami i orkiestrami. Może się pochwalić występami z Collegium Vocale Gent, Les Arts Florissants, La Petite Bande, Akademie für Alte Musik Berlin, Academy of Ancient Music, Freiburger Barockorchester, Gewandhausorchester i in. Posiada pokaźny dorobek fonograficzny, z czego znaczna część została wyróżniona i nagrodzona. Nagrywała dla Harmonia Mundi, Virgin Classics, Archiv Produktion. Oprócz repertuaru mozartowskiego współpracowała nad rejestracją muzyki dawnej. Uczestniczyła m.in. w nagraniach *Susanny* Handla z Les Arts Florissants, *Pergolesi: Septem verba a Christo* z René Jacobsem i Akademie für Alte Musik Berlin, *Orlando* Handla. W 2015 roku wydany został album zawierający *Leçons de Ténèbres* de Lalande'a, zrealizowany z Ensemble Correspondances i Sébastienem Daucé, wyróżniony „Diapason d'Or”. Najnowszą płytą artystki jest wydany w 2016 roku przez Harmonia Mundi album *Wolf: Kennst du das Land?* zarejestrowany z Eugenem Astim.



ENSEMBLE CORRESPONDANCES

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

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



Plange quasi virgo

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

Tristis est anima mea

Tristis est anima mea
usque ad mortem
sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam,
quae circumdabit me:
Vos fugam capietis,
et ego vadam immolari
pro vobis.

Płacz jak dziewczica

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

Tłum. Jakub Kubieniec

Smutna jest moja dusza

Smutna jest moja dusza
aż do śmierci,
zostańcie tu i czuwajcie ze mną;
teraz ujrzyście tłuszczę,
która mnie otoczy.
Wy uciekniecie,
a ja pójdę, by umrzeć
w ofierze za was.

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième Leçon du Mercredy Saint

Jod:

Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius,
Quia vidit gentes ingressas
sanctuarium suum:
De quibus praeceperas
ne intrarent
in ecclesiam tuam.

Caph:

Omnis populus eius gemens
et quaerens panem;
dederunt pretiosa
quaeque procibo
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera.
Quoniam facta sum vilis!

Lamed:

O vos omnes qui transitis
per viam,
Attendite, et videte
si est dolor sicut dolor meus!

Trzecie czytanie w Wielką Środę

Jod:

Rękę swoją ściągnął nieprzyjaciół
na wszystkie kochania jego,
bo widziało pogany, że weszli do
świątyni jego,
którym zakazałeś być,
żeby nie wchodzili
do kościoła twego.

Caph:

Wszystek lud jego wzdychający
i szukający chleba,
wydali wszystkie drogie rzeczy
za jedło,
na posilenie dusze.
Wejźrzy, Panie, a obacz,
żem się zstało podłym.

Lamed:

O wy wszyscy, którzy idziecie
przez drogę,
obaczcie a przypatrzcie się,
jeśli jest boleść, jako boleść moja!

Quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus
in die furosis sui.

Mem:

De excelso misit ignem
in ossibus meis,
et erudit me;
Expandit rete pedibus meis,
convertit me retrorsum;
Posuit me desolatam,
tota die moerore confectam.

Nun:

Vigilavit jugum
iniquitatum mearum,
in manu eius convolutae sunt,
et impositae collo meo;
Infirmata est virtus mea.
Dedit me dominus in manu de
qua non potero surgere.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 10–14*

Bo mię jako winnicę zebrał,
jako mówił Pan w dzień gniewu
zapalczywości swojej.

Mem:

Z wysoka puścił ogień
na kości moje
i wyćwiczył mię,
zastawił sieć na nogi moje,
obrócił mię na wstecz,
położył mię spustoszoną,
przez wszystkie dni żalostí utrapioną.

Nun:

Ocknęło się jarzmo
nieprawości moich,
w ręce jego splotły się
i włożone są na szyję moję;
zemdląca siła moja.
Podał mię Pan w rękę,
z której nie będę mogło powstać.

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 10–14
Tłum. za Biblię Jakuba Wujka*

Salve Regina

Salve Regina,
Mater Misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes
nostra, Salve!
Ad te clamamus,
exsules filii [H]evae,
Ad te suspiramus,
gementes et flentes,
In hac lacrimarum valle.
Eia ergo, Advocata nostra,
Illos tuos misericordes
oculos ad nos converte
Et Jesum, benedictum
fructum ventris tui,
Nobis, post hoc exilium,
ostende,
O clemens, O pia,
O dulcis Virgo Maria.

Witaj Królowo

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

Ecce vidimus eum

Ecce vidimus eum non
habentem speciem,
neque decorem:
Aspectus eius in eo non est:
Hic peccata nostra portavit,
et pro nobis dolet:
Ipse autem vulneratus est,
propter iniquitates nostras:
Cujus livore sanati sumus.

Troisième Leçon du Jeudy Saint

Aleph:
Ego vir videns paupertatem meam
in virga indignationis eius.

Aleph:
Me minavit et adduxit
in tenebras, et non in lucem.

Oto ujrzelismy Go

Oto ujrzelismy Go
pozbawionego piękna
i wdzięku.
Jego twarz niepodobna do siebie;
On nosił nasze grzechy
i cierpiał za nas.
On sam bowiem był dręczony
z powodu naszych nieprawości;
za sprawą Jego sińców zostaliśmy
uzdrowieni.

Tłum. Jakub Kubieniec

Trzecie czytanie w Wielki Czwartek

Aleph:
Jam mąż widzący ubóstwo moje
w rózdze zagniewania jego.

Aleph:
Zaprowadził mię i zawiódł
do ciemności, a nie do światłości.

Aleph:
Tantum in me vertit,
et convertit manum suam tota die.

Beth:
Vetustam fecit pellem meam
et carnem meam, contrivit ossa mea.

Beth:
Aedificavit in gyro meo
et circumdedit me felle et labore.

Beth:
In tenebrosis collocavit me,
quasi mortuos sempiternos.

Ghimel:
Circumaedificavit adversum me,
ut non egrediar, aggravavit
compendem meum.

Ghimel:
Sed et, cum clamavero et rogavero,
exclusit orationem meam.

Aleph:
Tylko się na mię obrócił
i obraca rękę swą przez wszystkie dzień.

Beth:
Starą uczynił skórę moję
i ciało moje, połamał kości moje.

Beth:
Obudował około mnie
i ogarnął mię żółcią i pracą.

Beth:
W ciemnościach posadził mię,
jako umarłe wieczne.

Gimel:
Obudował przeciwko mnie,
żebych nie wyszedł, obciążył
okowy moje.

Gimel:
Ale i gdy wołać będę i prosić,
odrzucał modlitwę moję.

Ghimel:

Conclisit vias meas lapidibus
quadris,
semitas meas subvertit.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
3, 1–9*

Vinea mea electa

Vinea mea electa,
ego te plantavi:
Quomodo conversa es
in amaritudinem, ut me crucifigeres
et Barrabam dimitteres?

Gimel:

Zagroził drogi moje kamieniem
kwadratowym,
ścieżki moje wyrócił.

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 3, 1–9
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka*

Winnico moja wybrana

Winnico moja wybrana,
jam ciebie zasadził.
Jakżeś zmieniła się w gorycz,
wydając mnie na ukrzyżowanie,
a uwalniając Barabasa?

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième Leçon du Vendredi Saint

Incipit oratio Jeremiae Prophetae
Recordare Domine
quid acciderit nobis;
intuere et respice opprobrium
nostrum.

Haereditas nostra versa est
ad alienos,
domus nostrae ad extraenos.
Pupilli facti sumus absque patre;
matres nostrae quasi viduae.

Aquam nostram pecunia bibimus,
Ligna nostra pretio comparavimus.

Cervicibus nostris minabamur;
lassis non dabatur requies.

Aegypto dedimus manum et Assyriis
ut saturaremur pane.
Patres nostri peccaverunt
et non sunt,
et nos iniquitates eorum portavimus.

Trzecie czytanie w Wielki Piątek

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza
Wspomni Panie,
co się nam przydało,
wejrzy a obacz żelżywość naszą.

Dziedzictwo nasze obróciło się
do cudzych,
domy nasze do obcych.
Sirotami zostaliśmy bez ojca,
matki nasze jako wdowy.

Wodę naszą piliśmy za pieniądze,
drwa nasze za pieniądze kupowaliśmy.

Za szyje nasze gnano nas,
spracowanym nie dano odpoczynku.

Egiptowi daliśmy rękę i Assyrianom,
żebyśmy się najedli chleba.
Ojcowie naszy zgrzeszyli,
a nie masz ich,
a myśmy nieprawości ich nosili.

Servi dominati sunt nostri;
non fuit qui redimeret
de manu eorum.

In animabus nostris
afferebamus panem
nobis a facie gladii in deserto.

Pellis nostra quasi clibanus exusta
est a facie tempestatum famis.
Mulieres in Sion humiliaverunt
et virgines in civitibus Juda.

*Jerusalem convertere ad Dominum
Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
5, 1–11*

Niewolnicy panowali nad nami,
nie był, kto by z rąk ich wykupił.

W duszach naszych
przynosiliśmy sobie chleba,
przed mieczem w puszczy.

Skóra nasza jako piec wygorzała
od gwałtu głodu.
Niewiasty na Syjon poniżyli
i panny w mieściech Judzkich.

*Jeruzalem nawróć się do Pana
Boga twego.*

*Lm 5, 1–11
Tłum. za Biblią Jakuba Wujka*

Cantique Quatrième sur le Bonheur des Justes

Heureux, qui de la Sagesse
Attendant tout son secours,
N'a point mis en la Richesse
L'espoir de ses derniers jours.
La mort n'a rien qui l'étonne;
Et dès que son Dieu l'ordonne,
Son âme prenant l'essor
S'élève d'un vol rapide
Vers la demeure, où réside
Son véritable trésor.

De quelle douleur profonde
Seront un jour pénétrés
Ces insensés, qui du monde,
Seigneur, vivent enivrés;
Quand par une fin soudaine
Détrompés d'une ombre vaine,
Qui passe, et ne revient plus,
Leurs yeux du fond de l'abîme
Près de ton trône sublime
Verront briller tes Elus!

Infortunés que nous sommes,
Où s'égarèrent nos esprits?

Pieśń Czwarta o Szczęściu Sprawiedliwych

Szczęśliwy, który od Mądrości
Pomocy wszelkiej oczekując,
W Bogactwie nie położył zgoła
Nadziei swoich dni ostatnich.
Śmierć trwogi w nim nie wzbudzi żadnej,
I kiedy tylko Bóg go wezwie,
Wraz jego dusza się uniesie
I poszybuję chyżym lotem
Do domu, kędy się znajdują
Jego prawdziwe skarby.

Lecz jakże straszną będzie boleść,
Która przeniknie dnia pewnego
Głupców, co żyją omamieni
Marnością świata tego, Panie:
Gdy śmierć gwałtowna kres położy
Rojeniom czczym, rozwiawszy złudę,
Co minie i nie wróci nigdy,
A oni z dna otchłani ujrzą,
Jak oto przed Twym świętym tronem
Lśni blask Wybrańców Twoich!

Nieszczęśni, marna nasza dola,
Gdzie było nasze rozeznanie?

Voilà, diront-ils, ces hommes,
Vils objets de nos mépris,
Leur sainte et pénible vie
Nous parut une folie.
Mais aujourd'hui triomphants,
Le Ciel chante leur louange,
Et Dieu lui-même les range
Au nombre de ses Enfants.

Pour trouver un bien fragile
Qui nous vient d'être arraché,
Par quel chemin difficile
Hélas! nous avons marché!
Dans une route insensée
Notre âme en vain s'est lassée,
Sans se reposer jamais,
Fermant l'oeil à la lumière,
Qui nous montrait la carrière
De la bien-heureuse Paix.

De nos attentats injustes
Quel fruit nous est-il resté?
Où sont les titres augustes,
Dont notre orgueil s'est flatté?
Sans amis, et sans défense,
Au trône de la vengeance

Oto, powiedzą, oto ludzie,
Co byli wzgardy nam przedmiotem,
A znojną drogę ich świętości
Mieliśmy za szaleństwo czyste.
Lecz dzisiaj oni triumfują:
Niebiosa chwałę ich śpiewają,
A sam Bóg ich zaliczyć pragnie
Do grona swoich Dzieci.

By zdobyć marne, próżne dobra,
Które nam teraz odebrano,
Na jakąż niebezpieczną ścieżkę
Wkroczyliśmy, nieszczęśni, biada!
W wędrowce głupiej, bezrozumnej,
Dusze sterwały darmo siły
Nigdy wytchnienia nie zaznając,
Oczy od światła odwracając,
Co wskazywało cel jedyny:
Błogosławiony Pokój.

Jakiż to owoc nam pozostał
Z naszych niesprawiedliwych dążeń?
Gdzie są tytuły i godności,
Które schlebiali naszej pysze?
Bez przyjaciela ni obrońcy
Stajemy tu przed zemsty tronem,

Appelés en jugement,
Faibles et tristes victims
Nous y venons de nos crimes
Accompagnés seulement.

Ainsi d'une voix plaintive
Exprimera ses remords
La Pénitence, tardive
Des inconsolables Morts.
Ce qui faisait leurs délices,
Seigneur, fera leurs supplices.
Et par une égale loi,
Tes Saints trouveront des charmes,
Dans le souvenir des larmes
Qu'ils versent ici pour toi.

O mors

O mors, ero mors tua:
morsus tuus ero, inferne.

Na sąd wezwani bez odwłoki,
Ofiary słabe i zbolełe,
A towarzyszą nam jedynie
Niecne występki nasze.

Tak oto głosem żałosciwym
Wyrzuty wypłakiwać będzie
Zbyt późno wyrażona Skrucha
Zmarłych niepokieszonych w żalu.
To, co rozkoszą dla nich było
Stanie się teraz dla nich kaźnią.
Zaś słusznym prawem Twoim, Panie,
Pociechę znajdą Twoi Święci,
Kiedy im wróci łez wspomnienie
Przelanych tu dla Ciebie.

Tłum. Joanna Gorecka-Kalita

O śmierci

O śmierci, będę śmiercią twoją,
ukąszeniem twym będę, piekło.

Tłum. Jakub Kubieniec

Miserere

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 iustificeris
in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.

Ecce enim in iniquitatibus
conceptus sum:
et in peccatis concepit me
mater mea.

Smiłuj się

Smiłuj się nade mną, Boże, według
wielkiego miłosierdzia swego,
i według mnożstwa
litości twoich,
zglądź nieprawość moją.

Jeszcze więcej omyj mię
od nieprawości mojej
i od grzechu mojego oczyść mię.

Abowiem ja znam
nieprawość moją
i grzech mój jest zawsze
przeciwko mnie.

Tobiem samemu zgrzeszyłem
i uczyniłem złość przed tobą,
abyś się usprawiedliwił
w mowach twoich,
a zwyciężył, gdy cię posądzają.

Oto bowiem w nieprawościach
jestem poczęty,
a w grzechach poczęła mię
matka moja.

Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae
tuae manifestasti mihi.

Asperges me hysopo,
et mundabor:
lavabis me, et super
nivem dealbabor.

Auditui meo dabis gaudium
et laetitiam:
exultabunt 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 projicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne
auferas a me.

Oto bowiem umiłowales prawdę,
niewiadome i skryte rzeczy
mądrości twojej objawiłeś mi.

Pokropisz mię hizopem,
a będę oczyszczony,
omyjesz mię, a będę nad
śnieg wybielony.

Słuchowi memu dasz radość
i wesele
i rozradują się kości poniżone.

Odwróć oblicze twoje
od grzechów moich
a zglądź wszystkie nieprawości moje.

Serce czyste stwórz we mnie, Boże,
i Ducha prawego odnow we
wnętrznosciach moich.

Nie odrzucaj mię od oblicza twego
i Ducha świętego twego nie bierz
ode mnie.

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:
exultabit lingua mea
iustitiis tuam.

Domine labia mea aperies:
et os meum adnuntiabit
laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique:
holocaustis non delectaberis

Sacrificium Deo
spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum,
Deus, non spernet.

Przywróć mi radość zbawienia twojego
i Duchem przedniejszym potwierdź mię.

Będę nauczał nieprawie dróg twoich
a niebożni do ciebie się nawrócą.

Wybaw mię ze krwi,
Boże, Boże zbawienia mego,
a język mój z radością będzie wysławiał
sprawiedliwość twoją.

Panie, otworzysz wargi moje,
a usta moje opowiadać będą
chwałę twoją.

Albowiem gdybyś był chciał ofiary,
wždybych był dał:
w całopalonych nie będziesz się kochał.

Ofiara Bogu
duch strapiony,
serca skruszonego i uniżonego,
Boże, nie wzgardzisz.

Benigne fac, Domine, in bona
voluntate tua Sion:
et aedificentur muri Jerusalem.

Tunc acceptabis
sacrificium iustitiae,
oblationis, et holocausta:
tunc imponent super
altare tuum vitulos.

Psalmus 51, 3–21

Uczyń dobrze, Panie, Syjonowi
w dobrej woli twojej;
aby się zbudowały mury Jeruzalem.

Tedy przyjmiesz ofiarę
sprawiedliwości,
obiaty i całopalenia:
tedy nakładą na
ołtarz twój cielców.

Ps 51, 3–21

Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

**ADAM
STRUG**



19 kwietnia
Wielki Piątek

godz. 17:30

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35



MELODIÆ NÁ PSALTERZ POLSKI

Maria Erdman
pozytyw

Adam Strug
kierownictwo artystyczne,
śpiew

MONODIA POLSKA

Szczepan Pospieszalski
Maksymilian Mucha
Hipolit Woźniak
Jakub Kukla
Wojciech Lubertowicz
Jan Woźniak
Tomasz Stawiecki
Mateusz Kowalski
śpiew

Gdańska tabulatura organowa
1591

Phantasia sexti toni (1)

Mikołaj Gomółka
ca 1535–1591/1609

Co za przyczyna tego zamieszania?*

Gdańska tabulatura organowa

Dulcis memoria et suavis recordatio

Mikołaj Gomółka

Królu niebieski, zdrowie dusze mojej*

Gdańska tabulatura organowa

Donnes secours

Mikołaj Gomółka

Czasu gniewu i czasu Twej popędlivości*

Gdańska tabulatura organowa

Or combien

Mikołaj Gomółka

Boże moja nadziejo*

Tabulatura Jana z Lublina
1540

Aleć nade mną Wenus

Mikołaj Gomółka

Kto się w opiekę poda Panu swemu*

Anonim

De profundis

Jezu zraniony

* ze zbioru *Melodiæ ná psalterz polski*

Kiedy Jan Kochanowski mówi w swych wierszach o twórczości poetyckiej jako domenie śpiewu, lutni, czy muz, czytelnicy domyślają się, że jego słowa należy interpretować tylko jako wyraz pewnej konwencji literackiej. Dla człowieka drugiej połowy XVI wieku połączenie poezji i muzyki nie jest już tak naturalną oczywistością, jaką było dla greckich poetów starożytnych, czy akwitańskich trubadurów. Jedno wszakże z dzieł mistrza z Czarnolasu z pewnością doczekało się umuzycznienia jeszcze za jego życia. Chodzi oczywiście o *Psalterz Dawidów*, wspaniały wierszowany przekład 150 starohebrajskich poematów biblijnych, wydany drukiem w Krakowie w 1579 roku. „Dawidowe złote gęśli”, o których wspomina poeta w dedykacji dla biskupa krakowskiego Piotra Myszkowskiego, wziął w swe ręce inny protegowany tegoż biskupa, Mikołaj Gomółka, sandomierzanin, który muzycznego fachu uczył się w latach 1545–1563 na dworze Zygmunta Augusta. Już rok po wydaniu *Psalterza* (czyli w roku 1580) mógł on Myszkowskiemu dedykować swoje *Melodiæ ná psalterz polski* – opracowanie na cztery głosy pierwszych strof psalmów sparafrazowanych przez Kochanowskiego (Myszkowski był najpewniej *spiritus movens* całego przedsięwzięcia – nie mamy nawet pewności, czy Kochanowski i Gomółka znali się osobiście). Zarówno poeta, jak i kompozytor, nie mówiąc o biskupie, byli katolikami, ale edycję poprzedza łaciński wiersz napisany przez Andrzeja Trzecieckiego Młodszego, znanego stronnika kalwinistów. Czy, jak chcą niektórzy, jest to dowód na niemal „ekumeniczny” charakter inicjatywy biskupa krakowskiego, trudno powiedzieć. Pochwała *Melodii* napisana przez

dysydenckiego poetę ma natomiast na pewno związek z upodobaniem, z jakim sami kalwiński śpiewali wierszowane tłumaczenia Psalmów. Ma to zapewne swoje źródła w rygorystycznym szwajcarskim reformatorze, który za jedyny akceptowalny rodzaj muzykowania uznawał właśnie psalmodię. Komplet wierszowanych psalmów, przetłumaczonych na język francuski przez Clémenta Marota i Théodora de Bèze i opatrzonych jednogłosowym opracowaniem muzycznym, ukazał się w Genewie 1562 roku (poszczególne psalmy w opracowaniu Marota wydawano już od 1539 roku). Zbiór zyskał niebywałą popularność wśród hugenotów, także poza Francją – niemiecka wersja, która ukazała się w 1573 roku doczekała się ponad 100 wydań. Wielokrotnie wznawiano również wersję polską, przełożoną i przystosowaną do francuskich melodii przez Macieja Rybińskiego (I wyd. 1605 r.). Przekłady z „psalterza genewskiego” chętnie opracowywano też we Francji na kilka głosów, zwykle cytując popularną melodię z edycji 1562 w głosie tenorowym. Wśród twórców polifonicznych wersji psalmów znaleźli się m.in. tacy wybitni kompozytorzy jak Pierre Certon, Loys Bourgeois, Clement Jannequin, Claude Goudimel, Jacques Arcadelt, czy Claude Le Jeune, a ogromna liczba tych opracowań – ponad 2000 kompozycji! – pokazuje, z jak ważną częścią francuskiej kultury muzycznej renesansu mamy do czynienia. Wśród twórców polskiego repertuaru „metrycznych” psalmów również spotykamy przede wszystkim wyznawców protestantyzmu reformowanego. Najstarszy rodzimy psalterz z melodiami, opublikowany w 1558 roku, był dziełem kalwińskiego ministra Jakuba Lubelczyka, a pierwsze opracowania wielogłosowe spolszczonych psalmów stworzyli Wacław z Szamotuł oraz Cyprian Bazylik, protegowani

popierających kalwinizm Radziwiłłów (nawiasem mówiąc, w kalwińskich śpiewnikach wprowadzono też w latach 1581–1598 około trzydziestu psalmów w przekładzie Kochanowskiego).

Całą tę tradycję niewątpliwie znał i brał pod uwagę Mikołaj Gomółka, przystępując do tworzenia swoich *Melodii*. W odróżnieniu od Cypriana i Wacława, a także francuskich, niemieckich, czy niderlandzkich kompozytorów protestanckich, nie miał on do dyspozycji katolickiej kolekcji popularnych melodii do psalmów (te w liturgii katolickiej śpiewano przy pomocy prostych recytatywnych formuł), cytowanie zaś w całości melodii dysydenckich nawet ironicznie nastawieni katolicy uznaliby zapewne za nadużycie. Gomółka opracowywał ponadto spolszczenie dopiero co powstałe, którego wykwinna niekiedy forma stawiała przed nim nie lada wyzwanie. Kompozytor stworzył więc dzieło całkowicie oryginalne, choć niekiedy cytuje w jednym z głosów fragmenty powszechnie znanych melodii. Czasami są to cytaty dość zaskakujące, jak w przypadku Psalmu 125, w którym pojawia się w tenorze incypit melodyczny sławnego hymnu *Ein feste Burg* – parafrazy Psalmu 46, ułożonej przez Marcina Lutra (!). Pod względem stylistycznym Psalmi Gomółki są bliskie dziełom protestanckich pionierów. Dzieło było w zamierzeniu – jak czytamy w dedykacji – „łacniuchno uczynione / Prostackom nie zatrudnione [tj. nie nazbyt trudne] / Nie dla Włochów, dla Polaków / Dla naszych prostych domaków”. Twórca zrezygnował więc (choć nie całkowicie) z wprowadzania wyrafinowanych kontrapunktycznych zabiegów, a tekst opracowywał zazwyczaj w stosunkowo prostej akordowej fakturze. Dla „prostych domaków”

pewnie był to repertuar dość wymagający, a i odżegnywanie się od Włochów jest retoryczną kokieterią. Gomółka z upodobaniem wprowadza „włoskie” madrygalizmy, czyli typowe dla renesansowej polifonii środki malarstwa dźwiękowego. Czyni tak, mimo konsekwentnego stosowania formy zwrotkowej (opracowanie dla początkowej strofy/wersów psalmu powtarzane jest bez zmian w następnych), która sprawia, że muzyczne ilustracje są adekwatne jedynie dla pierwszej strofy. W Psalmie 2 niepokój („Co za przyczyna tego zamieszania...”) mają oddawać prawdopodobnie drobne wartości rytmiczne na słowie „zamieszanie”, skojarzone z opadającym motywem w głosach dolnych oraz krzyżowaniem głosów (alt śpiewa niżej niż tenor i bas!). W umuzycznieniu pierwszej strofy Psalmu 65 („Królu na ziemi i na wielkim niebie”) kontrast pomiędzy ziemią i niebem kompozytor zilustrował poprzez opracowanie odpowiednich partii tekstu w niskim (ziemia) i wysokim (niebo) rejestrze. Podobny zabieg zastosował Gomółka na słowach „Ręka nade mną Twoja” w Psalmie 38, w którym do madrygałowych zabiegów ilustracyjnych zaliczyć można także skojarzenie słowa „strzały” („Tkwiał we mnie strzały Twoje...”) z opadającym motywem melodycznym i drobnymi wartościami rytmicznymi. Emfaticzna linia melodyczna, z dużymi skokami interwałowymi (seksta, kwinta, kwarta w górę), oddawać ma z kolei dramatyzm wyznania psalmisty w Psalmie 88 („Boże moja nadziejo... Do Ciebie wołam”). W opracowaniu Psalmu 91 (jedyne, niestety, który śpiewa się dziś w przekładzie Jana Kochanowskiego w polskich kościołach katolickich) na słowie „śmieie (rzec może)”, obniżenie dźwięku e w tenorze powoduje konieczność analogicznego zabiegu w basie, co z kolei sprawia, że w najniższym głosie następujące po sobie dźwięki (*es-f-g-a*)

zawierają się w zakazanym, a więc „śmiałym” interwale kwarty zwiększonej. W służbie muzycznej retoryki pozostaje również rytmika – przystosowana umiejętnie do akcentuacji polszczyzny – a także strona tonalności kompozycji. Dobór tonacji (modus) i następstwo współbrzmień naturalnie podążają za prozodią tekstu i wyrażanymi przezeń emocjami. Szczęśliwe połączenie talentu genialnego poety i znającego swój fach kompozytora tworzą dzieło, za które, zgodnie z apelem Andrzeja Trzecieckiego, my, którzy zbieramy „owoce tego trudu” winniśmy złożyć „autorom zasłużone dzięki”.

W roku, z którego pochodzą ostatnie wzmianki o aktywności kompozytora *Melodii ná psalterz polski* (1591) spisano w Gdańsku jeden z ważnych zabytków późnorennesansowej muzyki organowej. Zbiór obejmujący ponad 40 kompozycji zawiera zarówno utwory o proveniencji czysto instrumentalnej, takie jak *Phantasia sexti toni*, jak i intawolacje, tj. instrumentalne wersje utworów pierwotnie wokalnych. Do tej drugiej kategorii należą *Dulcis memoria et suavis recordatio* (właściwie chanson *Douce memoire* Pierre’a Sandrina), *Donnes secours* (chanson Jeana de Latre) oraz *Or combien* (chanson Claudina de Sermisy). Intawolacją (włoskiej vilotty Francesco Patavino) jest również utwór zapisany w Tabulaturze Jana z Lublina (*Aleć nade mną Wenus*), który za sprawą nieporozumienia i myślenia życzeniowego uznawany był długo (i, o zgrozo, wciąż bywa) za „pierwszy polski madrygał”. Program koncertu zamknie wykonanie psalmu *De profundis* w wariacie kurpiowszczyzny zielonej oraz *Jezu zraniony* – kurpiowskiej pieśni pokutnej.

Jakub Kubieniec





ADAM STRUG

Śpiewak muzyki tradycyjnej, depozytariusz i popularyzator polskiej muzyki tradycji ustnej. Etnomuzykolog, producent oraz kompozytor muzyki teatralnej i filmowej. Urodzony w 1970 roku, wychowany na północno-wschodnim Mazowszu, przyswajał repertuar pieśni nabożnych, rosnąc pod opieką babki, będącej córką wiejskiego kantora i kontynuującej jego rolę w społeczności. Jako dziecko zapoznawał się więc z pieśniami wykonywanymi manierą sprzed I wojny światowej – przede wszystkim w naturalnych skalach. W wieku 8–9 lat zaczął śpiewać na pogrzebach i jako ministrant podczas różnego typu nabożeństw, co trwało do momentu osiągnięcia wieku licealnego. Ten okres spędził w Warszawie, gdzie ostatecznie odkrył, jak wielkie znaczenie ma opanowane przez niego pamięciowo dziedzictwo muzyczne. W wieku 22 lat powrócił na wieś, gdzie przez następne osiem lat śpiewał wraz z lokalnym kantorem Wincentym Nasiadko, odbywając, jak sam to określa (w wywiadzie Barbary Schabowskiej), „termin u mistrza”. Obecnie działa jako śpiewak i autor piosenek (już w liceum, w 1986 roku, zdobył na

festiwalu w Olsztynie komplet nagród za piosenki), prowadzi zespół Monodia Polska. Podczas licznych spotkań, których jest motorem, wraz z chętnymi śpiewa repertuar pieśni tradycyjnych. Nagrywa płyty, zarówno z muzyką tradycyjną, jak i autorską, a także towarzyszy we współczesnych aktualizacjach dawnego repertuaru (*Requiem ludowe* zarejestrowane z zespołem Kwadrofonik). Jako medium tradycji umarłej dopiero w ostatnich latach, przenoszące ją ze świata rytualnego do utrwalanego i szeroko dostępnego porządku koncertowego, z całym bagażem współczesnej świadomości, jest wyjątkową postacią na polskiej mapie muzycznej. Ponadto artysta jest kuratorem muzycznym Festiwalu Muzyki Jednogłosowej w Płocku, Mazowieckiego Festiwalu Harmonistów w Wołominie oraz Festiwalu Muzyki Mniejszości Narodowych i Etnicznych Rzeczypospolitej w Warszawie. Od kilku lat prowadzi audycję „Muzyczna podróż po Polsce” na antenie radiowej Jedyńki, a także współpracuje z Programem 2 Polskiego Radia i Radiowym Centrum Kultury Ludowej.



MARIA ERDMAN

Klawikordzistka i organistka, a także teoretyk muzyki. Absolwentka Wydziału Teorii Muzyki oraz Wydziału Organów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, jak również Conservatorium van Amsterdam w zakresie gry na klawikordzie i organach. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Guya Boveta, Marie-Claire Alain, Petera Baresa, Christopha Stemberge'a i Władysława Kłosiewicza z dziedziny gry i improwizacji organowej. Koncertuje na festiwalach muzycznych w Polsce i za granicą, zarówno jako solistka, jak i realizatorka partii basso continuo. Szczególną uwagę poświęca muzyce dawnej i muzyce doby romantyzmu. W 2006 roku wystąpiła z recitalem w St Cecilia's Hall w Edynburgu wykonując m.in. polskie utwory organowe z XVI, XVII i XVIII wieku. W tym samym roku, nakładem wydawnictwa Acte Préalable, ukazał się jej debiutancki trzy płytowy album z rejestracją utworów zebranych z kancjonału ss. Klarysek w Starym Sączu z 1768 roku, będący równocześnie pierwszym w Polsce nagraniem na klawikordzie. Erdman propaguje również poszerzanie

klawikordowego repertuaru o muzykę współczesną. Dedykowany jej utwór *Deux Hommages* Aleksandra Kościłowa wykonała w 2008 roku podczas koncertu Katedry Kompozycji warszawskiej Akademii Muzycznej. W 2012 roku nagrała organowe utwory Feliksa Nowowiejskiego, które ukazały się na płycie *Warmia – Ermland* wydawnictwa Musicom. Współpracowała m.in. z Benedekiem Csalogiem – wirtuozem fletu i znawcą wykonawstwa muzyki dawnej, a także z Konstantym Andrzejem Kulką. Praktykę koncertową łączy z działalnością w dziedzinie teorii muzyki. Przygotowała wydanie wybranych utworów organowych Mieczysława Surzyńskiego, brała udział w pracach nad włoskim wydaniem *Fiori Musicali* Frescobaldiego oraz wydaniem *Polskiej Muzyki Klawiszowej* z Wydawnictwa Józefa Elsnera na klawesyn lub fortepian pod redakcją Urszuli Bartkiewicz. Maria Erdman uczy gry na klawikordzie w Akademii Muzycznej w Krakowie, prowadzi klasę organów w Zespole Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie, a także wykłada na warszawskich Letnich Kursach Metodycznych Muzyki Dawnej.



MONODIA POLSKA

Zespół wokalny, którego liderem jest wybitny polski śpiewak muzyki tradycyjnej Adam Strug. Główny repertuar grupy stanowią dawne polskie pieśni religijne i świeckie. Oparte są one na wariantach melodycznych zebranych w wioskach drobnoszlacheckich i kurpiowskich północno-wschodniego Mazowsza. Zespół posługuje się starodawnymi skalami muzycznymi, użytkowanymi przed systemem dur-moll. Kwintesencją Monodii Polskiej jest zachowanie dawnej emisji i manieri wykonawczej oraz stroju nierównomiernie temperowanego. Kontynuują przy tym ustną tradycję muzyki polskiej: pieśni rycerstwa, barokowe piety, śpiewane moralitety XVIII wieku, romantyczne pieśni dewocyjne oraz utwory nieskodyfikowane, będące wyrazem pobożności ludowej. Liczący 1102 pieśni na cały rok liturgiczny *Śpiewnik Pelpliński* (1871) stanowi nieodzowne źródło warstwy tekstowej. Średniowieczne anonimy sąsiadują tu z wierszami Kochanowskiego, Wujka, Bolesławiusza, Trembeckiego, Żabczyca, Naborowskiego, Krasickiego i Karpińskiego. Świecką część repertuaru Monodii Polskiej stanowią pieśni Kurpiowszczyzny Zielonej i historyczne. By zachować elementy autentyzmu i uwypuklić walory repertuaru, formacja często przełamuje nienaturalny dla tego typu muzyki kontekst sceniczny i rezygnuje z nagłośnienia na rzecz niekonwencjonalnych przestrzeni z naturalną akustyką. Śpiew zespołu regularnie towarzyszy liturgiom pogrzebowym.



**LA
COMPAGNIA
DEL
MADRIGALE**



19 kwietnia
Wielki Piątek

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



TENEBRAE

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Francesca Cassinari
sopran
Alena Dantcheva
sopran
Andrés Montilla-Acurero
alt
Giuseppe Maletto
tenor
Raffaele Giordani
tenor
Matteo Bellotto
bas

Carlo Gesualdo da Venosa
1566–1613

Responsoria et alia ad Officium
Hebdomadae Sanctae spectantia

Feria Quinta

In primo nocturno
In monte Oliveti
Tristis est anima mea
Ecce vidimus eum
In secondo nocturno
Amicus meus osculi
Judas mercator pessimus
Unus ex discipulis meis
In tertio nocturno
Eram quasi agnus innocens
Una hora non potuistis
Seniores populi consilium

Feria Sexta

In primo nocturno
Omnes amici mei
Velum templi scissum est
Vinea mea electa
In secondo nocturno
Tamquam ad latronem
Tenebrae factae sunt
Animam meam dilectam
In tertio nocturno
Tradiderunt me in manus
Jesum tradidit impius
Caligaverunt oculi mei

Sabbato Sancto

In primo nocturno
Sicut ovis ad occisionem
Jerusalem, surge
Plange quasi virgo
In secondo nocturno
Recessit pastor noster
O vos omnes
Ecce quomodo moritur justus
In tertio nocturno
Astiterunt reges terrae
Aestimatus sum
Sepulto Domino

Urodził się w mieście, którego pierwotna nazwa oznaczała „miasto Wenus”. Kiedyś Venusia, dziś – Venosa. Podobno gród ten został założony przez homeryckiego bohatera, Diomedesa, który po zakończeniu wojny trojańskiej przybył do Wielkiej Grecji i tam ufundował wiele miast. Afrodyzja – bo tak pierwotnie brzmiała nazwa miasta – miała być szczególną ofiarą przebłagalną dla bogini miłości za zniszczenie jej ukochanej Troi.

Podobno na wspomnienie jego imienia Neapolitańczycy z okolic Piazza San Domenico Maggiore wciąż robią wielkie oczy – a to ludzie, których zdecydowanie niełatwo wystraszyć czy zaskoczyć. Aldous Huxley nazywał jego muzykę „ziemią niczyją” i dokonał niebezpiecznego eksperymentu słuchania jej po zażyciu meskaliny. Igor Strawiński był jednym z jego największych wielbicieli i wystawił mu urodzinowy pomnik muzyczny – balet *Monumentum pro Gesualdo*. Werner Herzog poświęcił mu jeden ze swoich kontrowersyjnych dokumentów *Śmierć na pięć głosów*. Jest jednym z kompozytorów wciąż wzbudzającym największe emocje. Czy słusznie? Co dziś wiemy o Carlu Gesualdzie, księciu Venosy? I czy jego muzyka religijna, której dziś wysłuchamy, różni się znacznie od jego świeckich madrygałów?

W opowieściach o Gesualdzie przez lata na plan pierwszy wysuwały się dokonane przez niego za młodu zbrodnie. Śledzono paralele pomiędzy odrażającymi czynami księcia a udręką i mrokiem zawartymi w jego

muzyce, w trudnych nawet dla dzisiejszego ucha i współczesnych wykonawców współbrzmieniach. „Tak jak w przypadku współczesnego mu Caravaggia, który zamordował człowieka dźgnięciem w krocze, zastanawiamy się, czy przemoc sztuki i przemoc człowieka wpływają z tego samego demonicznego źródła” – pisze Alex Ross. Poszukiwanie przyczyn zbrodniczego postępowania u tych samych źródeł, z których pochodzi talent muzyczny, jest operacją niebezpieczną i chyba bezcelową. Warto jednak zwrócić uwagę na kontekst czasu i miejsca: „W Neapolu czasów Gesualda przemoc była szalenie indywidualistyczna, nieorganizowana i nieustająca. Niewiele wówczas słyszało się o nacjonalizmie, nie znano wojen światowych, a jednak częste były dynastyczne utarczki i najazdy korsarzy, plądrujących włoskie wybrzeża w poszukiwaniu łupów i niewolników. Jednak największymi wrogami zwykłych obywateli nie byli piraci ani zagraniczni książęta, ale najbliżsi sąsiedzi”. Tak pisał w swoim esej o Gesualdzie Aldous Huxley. Nieprzypadkowo chyba książę Venosy związany był z włoskim południem, krainą odmienną od północy półwyspu – większość życia, poza dwuletnim pobytem w Ferrarze, książę spędził w promieniu stu kilometrów od Neapolu, w tym mieście dokonał także swoich zbrodni i w tym mieście spoczywa, przy placu, gdzie zamordował swoją żonę i jej urodziwego kochanka.

Badacze wielokrotnie zwracali uwagę na paralele twórczości Gesualda z malarzami jego epoki, z dziełami El Greca czy Rosso Fiorentino. Alex Ross szczególnie podkreśla podobieństwo z Caravaggiem: „Artyści zdają się być niezwykle sobie bliscy duchem, nie tylko z powodu krwawych

życiorysów, ale również ze względu na pierwotną żarliwość rozpalającą ich religijną ikonografię". Ten żar odnajdziemy w cyklu *Responsoriów* na okres Ciemnych Jutrzní Wielkiego Tygodnia, napisanym przez Gesualda w 1611 roku, dwa lata przed śmiercią. To w tym czasie miał on być na własne życzenie poddawany codziennemu biczowaniu przez pięknych młodzieńców. Chrześcijańska pokuta za grzechy czy perwersyjna przyjemność w poszukiwaniu bólu? Czemu jedno miałoby wykluczać drugie? – wielu badaczy oraz przedstawicieli pozaeuropejskich kręgów kulturowych dostrzega w chrześcijańskiej ikonografii pasyjnej elementy sadomasochistyczne. Obrazy umęczonego ciała Jezusa na późnośredniowiecznych krucyfikсах budzą przerażenie. Sama dwuznaczność słowa „pasja” skłania do refleksji. „Pasją we wszystkim prócz tytułu” nazywa Glenn Watkins, znawca twórczości Gesualda, *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae spectantia*, a Ross dodaje: „To arcydzieło, jego katedra cieni”. Kościół stopniowo pogrążający się w mroku przez gaszenie, w miarę upływu nabożeństwa, kolejnych świec jest miejscem, w którym rozgrywa się dramaturgia Ciemnych Jutrzní. Pogrążająca się stopniowo w mroku dusza jest stałym tematem twórczości Carla Gesualda. Obrzęd mający ciemność w tytule wydawał się więc idealną dla niego religijną formą wyrazu.

Nabożeństwo zwane Ciemnymi Jutrzniami niegdyś śpiewane było w nocy, dlatego jego główne części noszą nazwę nokturnów – z tych samych przyczyn modlitwy te nazywają się również wigilią (czyli czuwaniem). Aby dać wiernym możliwość wzięcia w nich udziału, dziś odprowadza się je wieczorem w wigilię święta. Wierni towarzyszą

Jezusowi podczas modlitwy w Ogrójcu, podczas zdrady Judasza, potem podczas biczowania, ukrzyżowania i złożenia do grobu. Dzieło Gesualda odwzorowuje zawarte w tekście treści z równym pietyzmem, z jakim czynią to jego madrygały. Bogaty, retoryczny styl, jaki znamy z utworów świeckich, polifonia tak gęsta, że przez wielu badaczy określana jako „klastrofobiczna” czy „duszna”, w *Responsoriach* przybiera nieco łagodniejszy charakter: harmonia rozluźnia się, głosy nie są już tak „ciasno upakowane” w niewielkiej przestrzeni. *Responsoria* to 27 sześciogłosowych motetów, podzielonych na trzy dni Triduum Paschalnego. Najwięcej dysonansowych brzmień pojawia się w utworach na Wielki Czwartek i Wielki Piątek, opisujących zdradę Judasza i pojmanie Jezusa przez żołnierzy. Jednym z najbardziej niepokojących fragmentów jest motet *Omnes amici* („Wszyscy przyjaciele opuścili mnie”) – głosy kluczą od jednej tonacji do drugiej, brakuje tu centrum, na którym można by się oprzeć. Dzięki temu słuchacz jednoczy się z Chrystusem w chwili zwątpienia i zagubienia. Utwory na Wielką Sobotę przynoszą zwrot w stronę stylu polifonicznego dawnych wieków: Jezus spoczywa w grobie, a gorączkowy język harmoniczny uspokaja się. W mrok Gesualda i mrok bożego grobu zaczynają wpadać łagodne promienie światła.

„Czy to muzyka wielka, czy po prostu dziwaczna?” – zapytywał prowokacyjnie przed trzydziestu laty muzykolog John Milsom. Rzeczywiście, trudno nazwać religijne dzieło Gesualda utworem służebnym wobec liturgii, takim, który pozwalałby słuchaczowi skupić się na rozpamiętywaniu Męki Pańskiej bardziej niż na

kunsztownych zawijasach muzycznego charakteru pisma. Być może z tego też powodu *Responsoria* na lata popadły w zapomnienie: nie zadomowiły się w świątyniach czasów Gesualda, przez cały wiek XVII nie zainteresowano się ich wznowieniem. Jedyny drukowany egzemplarz *Responsoriów*, zachowany w Neapolu, stał się podstawą XX-wiecznego wydania dzieła, dzięki czemu mogło ono zostać wprowadzone do repertuaru. Nigdy jednak na dobre nie „przyjęło się” w kościołach – choć stworzone zostało najprawdopodobniej dla kościoła Santa Maria della Grazie. Być może odpowiedź na pytanie „wielki czy dziwaczny?” może przynieść szersze spojrzenie na sztukę Gesualda. „Manieryzm bywa definiowany także jako «styl rozdarcia», poszukiwania swojego miejsca w świecie, który podlega nagłym zmianom. Tak było w wieku XVI, gdy wielkie odkrycia astronomiczne, geograficzne i przemiany religijne (reformacja) zburzyły i skomplikowały dotychczasowy obraz świata” – pisze Iwona Lindstedt. Ta epoka przejściowa – chybocliwy most pomiędzy różnymi czasami – ukształtowała Gesualda i jego język muzyczny. „Chcemy być zaskakiwani przez Gesualda z powodu ciągnącego się za nim mitu eksperymentatora. Ale Gesualdo był konserwatystą, tak zachowawczym, jak się tylko dało w jego czasach. To Monteverdi był radykałem, powiewem nowego. Zachował się bardzo ciekawy list Giovanniego Battisty Guariniego, w którym pisze on, że woli Gesualda od przedstawicieli nowoczesnego stylu, ponieważ muzyka księcia Venosy jest «tak daleka od surowości Monteverdiego». Dla Guariniego Gesualdo był tak przystępny, miły w odbiorze! To zupełne przeciwieństwo tego, jak dzisiaj go postrzegamy” – mówi włoski

muzykolog Dinko Fabris, autor książki *Music in Seventeenth-Century Naples*. Demoniczny książę byłby zatem najdoskonalszym ucieleśnieniem stylu swojej epoki, nie zaś, jak głosi legenda, wyprzedzającym swój czas awangardystą.

Z pewnością nasze spojrzenie na muzykę przeszłości zmienia się w zależności od tego, ile światła rzucają na minione epoki najnowsze odkrycia muzykologiczne. Coraz gruntowniejsza wiedza o dawnej estetyce i praktyce wykonawczej, coraz więcej odkryć „małych mistrzów” nie musi však odbierać Gesualdowi jego mrocznego uroku, a jego dziełom – oryginalności i należnego im miejsca w historii oraz w naszych uszach. Skoro zbrodnie Gesualda nie odebrały mu wielbicieli – a wręcz przeciwnie – nie odbiorą mu ich już żadne muzykologiczne rewelacje.

Katarzyna Matwiejczuk



LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

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

nagrody: „Choc” pisma „Classica” i „Diapason d’Or de l’Année 2013” magazynu „Diapason” w kategorii muzyka dawna. Następnie ukazała się *I Księga madrygałów* Luki Marenzia, nagrodzona „Diapason d’Or” i prestiżową „Gramophone Classical Music Award 2014”. Kolejnym projektem wydawniczym formacji były responsoria i inne, dotąd niepublikowane utwory religijne Gesualda, wyróżnione m.in. „Diapason d’Or” i „Choc” pisma „Classica”. Z kolei *V Księga madrygałów* Marenzia otrzymała „Diapason d’Or”, „Editor’s Choice” magazynu „Gramophone” oraz „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. W 2017 roku ukazał się krążek z sakralną muzyką Monteverdiego. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach, jak MITO Settembremusica, Unione Musicale w Turynie, Schwetzingen SWR Festspiele, RheinVokal, Stour Music, a także w prestiżowych salach koncertowych, jak Kölner Philharmonie, Victoria Hall w Genewie, Musée d’Orsay w Paryżu, Sala Accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra w Rzymie, czy Wigmore Hall w Londynie.



Feria Quinta

In monte Oliveti oravit ad Patrem:
Pater, si fieri potest,
transeat a me calix iste:
Spiritus quidem promptus est,
caro autem infirma,
fiat voluntas tua.

*V. Vigilate, et orate,
ut non intretis in tentationem.*

Tristis est anima mea usque
ad mortem:
sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam,
quae circumdabit me:
Vos fugam capietis,
et ego vadam immolari pro vobis.

*V. Ecce appropinquat hora,
et filius hominis tradetur
in manus peccatorum.*

Ecce vidimus eum non
habentem speciem,
neque decorem:

Wielki Czwartek

Na górze Oliwnej modlił się do Ojca:
„Ojcze, jeśli to możliwe,
niech ominie mnie ten kielich;
Duch wprowadźcie ochoczy,
ale ciało słabe,
niech się spełni Twoja wola”.

*V. Czuwajcie i módlcie się,
abyście nie weszli w pokusę.*

Smutna jest moja dusza
aż do śmierci,
wytrwajcie tu i czuwajcie ze mną;
teraz ujrzyście tłuszczę,
która mnie otoczy.
Wy uciekniecie, a ja pójdę,
by umrzeć w ofierze za was.

*V. Oto zbliża się godzina
i Syn Człowieczy będzie wydany
w ręce grzeszników.*

Oto ujrzelśmy Go
pozbawionego piękna
i wdzięku.

aspectus eius in eo non est:
hic peccata nostra portavit,
et pro nobis dolens:
ipse autem vulneratus est,
propter iniquitates nostras:
cuius livore sanati sumus.

*V. Vere languores nostros ipse tulit
et dolores nostros ipse portavit.*

Amicus meus osculi me tradidit
signo:
quem osculatus fuero,
ipse est, tenete eum:
hoc malum fecit signum,
qui per osculum adimplevit
homicidium:
Infelix praetermisit pretium
sanguinis,
et in fine laqueo se suspendit.

*V. Bonum erat ei, si natus non
fuisset homo ille.*

Judas mercator pessimus
osculo petiit Dominum:
ille ut agnus innocens

Jego twarz niepodobna do siebie;
On nosił nasze grzechy
i cierpiał za nas.
On sam bowiem był dręczony
z powodu naszych nieprawości;
za sprawą Jego sińców zostaliśmy
uzdrowieni.

*V. Zaprawdę on nosił nasze słabości
i bóle nasze on sam dźwigał.*

Mój przyjaciel zdradził mnie
pocałunkiem:
„Ten, którego ucałuję,
to właśnie On, Jego pochwycicie”
– taki podły znak dał ten,
który przez pocałunek popełnił
zabójstwo.
Nieszczęsny porzucił zapłatę
za krew
i na koniec na sznurze się powiesił.

*V. Dobrze by się stało, gdyby się ten
człek nie narodził.*

Judasz, najgorszy sprzedawczyk,
z pocałunkiem pośpieszył do Pana.
Ten, jak baranek niewinny,

non negavit Judae osculum:
denariorum numero Christum
Judaeis tradidit.

*V. Melius illi erat,
si natus non fuisset.*

Unus ex discipulis meis
tradet me hodie:
vae illi per quem
tradar ego:
melius illi erat, si natus non
fuisset.

*V. Qui intingit mecum manum
in paropside,
hic me traditurus est in manus
peccatorum.*

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum,
et nesciebam:
consilium fecerunt inimici mei
adversum me, dicentes:
venite, mittamus lignum
in panem ejus,
et eradamus eum
de terra viventium.

pocałunku nie odmówił Judaszowi,
który za odliczone pieniądze wydał
Chrystusa Żydom.

*V. Lepiej by było dla niego,
gdyby się nie narodził.*

Jeden z moich uczniów
wyda mnie dzisiaj:
biada temu, przez którego
zostanę zdradzony;
lepiej by było dla niego,
gdyby się nie narodził.

*V. Ten, który zanurza za mną
rękę w misie,
ten mnie wyda w ręce
grzeszników.*

Byłem jak baranek niewinny:
prowadzono mnie na zabicie,
a ja jakbym nie wiedział;
naradzili się moi wrogowie
przeciw mnie, mówiąc:
chodźcie, wrzucmy drewno
do jego chleba
i wypleńmy go
z ziemi żyjących.

*V. Omnes inimici mei adversum me
cogitabant mala mihi:
verbum iniquum mandaverunt
adversum me, dicentes.*

Una hora non potuistis
vigilare mecum,
qui exhortabamini mori pro me?
Vel Judam non videtis, quomodo
non dormit,
sed festinat tradere me Judaeis?

*V. Quid dormitis?
Surgite, et orate,
ne intretis in tentationem.*

Seniores populi consilium
fecerunt: ut Jesum dolo tenerent,
et occiderent:
cum gladiis et fustibus exierunt
tamquam ad latronem.

*V. Collegerunt pontifices et
pharisaei concilium.*

*V. Wszyscy moi wrogowie
zamyślali zło przeciwko mnie:
przekleństwa na mnie
rzucali, mówiąc.*

Jednej godziny nie mogliście
ze mną czuwać
Wy, którzy obiecaliście za mnie umrzeć?
Albo Judasza nie widzicie,
jak nie śpi,
lecz śpieszy, by wydać mnie Żydom?

*V. Dlaczego śpicie?
Wstańcie i módlcie się,
abyście nie weszli w pokusę.*

Starsi ludu uradzili,
że Jezusa podstępem pochwycą
i zabiją;
z mieczami i pochodniami
wyszli jak na zbójcę.

*V. Zebrali się kapłani i faryzeusze
na naradę.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Feria Sexta

Omnes amici mei
dereliquerunt me,
et praevaluerunt
insidiantes mihi:
tradidit me quem diligebam:
Et terribilibus oculis
plaga crudeli percutientes,
aceto potabant me.

*V. Inter iniquos proiecerunt me,
et non pepercerunt animae meae.*

Velum templi scissum est:
Et omnis terra tremuit:
latro de cruce clamabat, dicens:
Memento mei, Domine,
dum veneris in regnum tuum.

*V. Petrae scissae sunt,
et monumenta aperta sunt,
et multa corpora sanctorum,
qui dormierant, surrexerunt.*

Wielki Piątek

Wszyscy moi przyjaciele
opuścili mnie
i przemogli ci,
którzy zastawili na mnie sidła.
Zdradził mnie ten, którego umiłowalem.
I z dzikim wzrokiem,
bijąc mnie srogimi razami,
poili mnie octem.

*V. Rzucili mnie pomiędzy złoczyńców
i nie oszczędzili mojego życia.*

Zasłona świątyni się rozdarła
i cała ziemia zadrżała;
łotr z krzyża, zawołał mówiąc:
Pamiętaj o mnie, Panie,
gdy wejdiesz do swego królestwa.

*V. Skały popękały,
a groby otwały się
i powstało wiele ciał świętych,
którzy posnęli.*

Vinea mea electa, ego te plantavi:
Quomodo conversa es in
amaritudinem,
ut me crucifigeres
et Barrabam dimitteres?

*V. Sepivi te, et lapides elegi ex te,
et aedificavi turrim.*

Tamquam ad latronem existis
cum gladiis et fustibus
comprehendere me:
Quotidie apud vos eram
in templo docens,
et non me tenuistis:
et ecce flagellatum ducitis
ad crucifigendum.

*V. Cumque iniecissent manus
in Jesum, et tenuissent eum,
dixit ad eos.*

Tenebrae factae sunt,
dum crucifixissent Jesum Judaei:
Et circa horam nonam exclamavit
Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
Et inclinato capite, emisit spiritum.

Winnico moja wybrana,
jam ciebie zasadził.
Jakżeś zmieniała się w gorycz,
wydając mnie na ukrzyżowanie,
a uwalniając Barabasa?

*V. Ogrodziłem cię i oczyściłem
z kamieni oraz zbudowałem wieżę.*

Jak na złoczyńcę wysłicie
z mieczami i pochodniami,
by mnie pojmać.
Codziennie byłem między wami
nauczając w świątyni
i nie pochwyciliście mnie;
a oto ubiczowanego prowadzicie
mnie na krzyż.

*V. Gdy rzucili się na Jezusa
i pochwycili Go,
rzekł do nich.*

Ciemności nastały,
gdy Żydzi ukrzyżowali Jezusa:
A około godziny dziewiątej
zakrzyknął Jezus głośno:
„Boże mój, czemuś mnie opuścił?”
I skłoniwszy głowę, oddał ducha.

*V. Exclamans Jesus voce magna, ait:
Pater, in manus tuas commendo
spiritum meum.*

Animam meam dilectam tradidi
in manus iniquorum,
et facta est mihi hereditas mea
sicut leo in silva:
Dedit contra me voces
adversarius, dicens:
Congregamini, et properate
ad devorandum illum:
posuerunt me in deserto solitudinis,
et luxit super me omnis terra:
Quia non est inventus
qui me agnosceret,
et faceret bene.

*V. Insurrexerunt in me
viri absque misericordia,
et non pepercerunt animae meae.*

Tradiderunt me in manus
impiorum, et inter iniquos
proiecerunt me,
et non pepercerunt animae meae:

*V. Krzycząc głośno Jezus rzekł:
„Ojczy, w Twoje ręce oddaję
ducha mego”.*

Duszę moją umiłowaną oddałem
w ręce nieprawych
i stało się dla mnie moje
dziedzictwo jak lew w gąszczu:
Mówił przeciwko mnie
nieprzyjacieli:
„Zbierzcie się i pośpieszcie,
by Go pożreć”:
umieścili mnie na pustkowiu
i jaśniała nade mną cała ziemia;
bowiem nie znalazł się nikt,
kto by do mnie się przyznał
i wyświadczył mi dobro.

*V. Powstali przeciwko mnie
ludzie bez litości
i nie oszczędzili mojej duszy.*

Wydali mnie w ręce nieprawych
i pomiędzy złoćczyńcami
umieścili mnie,
a nie oszczędzili mojej duszy.

Congregati sunt adversum me fortes:
Et sicut gigantes steterunt contra me.

*V. Alieni insurrexerunt adversum me,
et fortes quaeierunt animam meam.*

Jesum tradidit impius
summīs principibus sacerdotum,
et senioribus populi:
Petrus autem sequebatur eum
a longe, ut videret finem.

*V. Adduxerunt autem eum
ad Caiphā principem sacerdotum,
ubi scribae et pharisaei convenerant.*

Caligaverunt oculi mei a fletu meo:
quia elongatus est a me,
qui consolabatur me:
Videte, omnes populi,
si est dolor similis sicut dolor meus.

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

Zebrali się przeciwko mnie możni
i jak olbrzymi stanęli wobec mnie.

*V. Obcy przeciwko mnie powstali
i możni czyhali na moją duszę.*

Nieprawy wydał Jezusa
przywódcom kapłanów
i starszym ludu:
Piotr zaś szedł za Nim z daleka,
by zobaczyć co się stanie.

*V. Przyprowadzili go więc do Kajfasza,
najwyższego kapłana,
gdzie zebrali się uczeni w Piśmie i faryzeusze.*

Oczy moje zamglily się od płaczu,
bowiem oddalił się ode mnie ten,
który mnie pocieszał.
Spójrzcie, wszystkie narody,
czy jest boleść, jako boleść moja.

*V. O wy wszyscy,
którzy przechodzicie drogę
spójrzcie i zobaczcie,
czy jest boleść podobna
do mojej.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Sabbato Sancto

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

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

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

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

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

Wielka Sobota

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

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

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

*V. Lej łyż jak potok dniem i nocą,
i niech nie zamilknie
żrenica twego oka.*

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

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

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

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

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

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

Ecce quomodo moritur justus,
et nemo percipit corde:

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

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

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

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

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

Oto umiera sprawiedliwy,
a nikt nie jest poruszony

et viri justī tolluntur, et nemo considerat:
a facie iniquitatis sublatu s est iustu s:
Et erit In pace memoria eius.

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

Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum:
Adversus Dominu m, et adversus Christu m eius.

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

Aestimatus sum cum descendentibus in lacu m:
Factu s sum sicut homo sine adiutorio,
inter mortuos liber.

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

Sepulto Domino, signatu m est monumentu m,
volventes lapidem ad ostiu m monumenti:
Ponentes milites, qui custodirent illu m.

*V. Accedentes principes sacerdotu m ad Pilatu m,
petierunt illu m.*

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

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

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

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

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

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

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

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

Tłum. Jakub Kubieniec

**MONIKA
KAŻMIERCZAK**

20 kwietnia
Wielka Sobota

godz. 17:30

Ratusz
Głównego Miasta
ul. Długa 46



RECITAL

Monika Kaźmierczak
carillon

Dietrich Buxtehude
1637–1707

Membra Jesu nostri patientis sanctissima BuxWV 75

Ad pedes

Ad genua

Ad manus

Ad latus

Ad pectus

Ad cor

Ad faciem

opr. Gert Oldenbeuving i Monika Kaźmierczak

Kolebką carillonów są Niderlandy i to właśnie tam jest ich najwięcej w stosunku do powierzchni kraju. W Gdańsku pierwszy tego typu instrument pojawił się ponad 450 lat temu. Istnieje nawet hipoteza, że było to pierwsze poza Niderlandami miasto, w którym carillon zawisł. A zawisł na wieży Ratusza Głównego Miasta w 1561 roku i składał się z czternastu dzwonów w skali od f^1 do d^3 . Odlął je ludwisarz Jan Moer (Moor) z holenderskiego 's-Hertogenbosch. Instrument był automatem, którego programowaniem zajmował się wówczas inny Holender, Franciscus de Rivulo; przetrwał do marca 1945 roku. Dziś trzy z jego dzwonów można oglądać przy wejściu na wieżę ratuszową. Nowy carillon z mechanizmem do gry automatycznej i klawiaturą do gry koncertowej zbudowany został w 2000 roku. Składa się z trzydziestu siedmiu dzwonów z holenderskiej ludwisarni Royal Eijsbouts w Asten. Carillonista Gert Oldenbeuving zaproponował, by był to instrument trójkławowy z powtórzonymi dzwonami Moora i wystrojony w systemie średniotonowym (w skali od g^1 do a^4). Tak też się stało. Trudno o lepszy carillon do wykonywania muzyki barokowej.

W historii festiwalu Actus Humanus carillon Ratusza Głównego Miasta pojawia się po raz drugi – tym razem jako medium, na które przeznaczona została transkrypcja cyklu kantat pasyjnych Dietricha Buxtehudego. Autorką pełnej wersji jest Monika Kaźmierczak, która w swojej pracy wykorzystwała istniejące już wcześniej opracowanie carillonowe fragmentów dzieła autorstwa Gerta Oldenbeuvinga. Zadanie nie było

łatwe, gdyż oryginał lubeckiego mistrza to szeroko zakrojony, trwający blisko godzinę, cykl kantatowy, przeznaczony na pięć głosów wokalnych, dwoje skrzypiec, pięć viol i basso continuo. Każda z siedmiu kantat dzieli się na sześć części: instrumentalną sonatę, *concerto*, trzy arie i powtórzone *concerto* (z wyjątkiem ostatniej kantaty, zakończonej kunsztownie opracowanym słowem „Amen”). Taki układ wewnętrzny każdego utworu determinowany jest doborem tekstów.

Cykl *Membra Jesu nostri patientis sanctissima* (*Najświętsze członki naszego cierpiącego Jezusa*) to muzyczna zaduma nad męką Zbawiciela na krzyżu. W przeciwieństwie do pasji nie jest dziełem narracyjnym – brakuje tu postaci znanych z Ewangelii, opowieści o zdradzie, zwątpieniu, lęku i męce Chrystusa, a więc wyraźnego, dramatycznego toku narracji. To raczej medytacja, próba wzbudzania uczuć religijnych, rodzaj modlitwy – i to szczególnie intensywnej, bo wspieranej dźwiękami. Każda z kantat opiewa ranę Chrystusa i odnosi się do kolejnej części Jego umęczonego ciała: począwszy od stóp, przez kolana, ręce, bok, pierś, serce, po ociekającą krwią twarz.

Cykl pasyjny jest jedynym przykładem dzieła kantatowego Buxtehudego w języku łacińskim, a nie niemieckim. Zasadniczy zrąb warstwy słownej stanowią fragmenty hymnu *Salve mundi salutare* autorstwa św. Bernarda z Clairvaux lub – według nowszych badań – Arnulfa z Louvain, opata klasztoru w Villers-la-Ville (zm. 1250). Tekst ma charakter mistyczny, ale jednocześnie cierpienie Chrystusa przedstawia w sposób bardzo bezpośredni, dosłowny: „gwoździe w stopach, / rany ciężkie, / piętna

tak okropne". Grzesznik nie tylko oddaje cześć członkom umęczonego Jezusa, lecz także prosi o siłę, miłosierdzie, pomoc i opiekę Bożą: „Skąpany w Twojej krwi, / oddaję się cały Tobie, / niech Twe święte ręce / mnie wybronią, Jezu Chryste, / z największej opresji". Wzniesienie uczuć religijnych poprzez rozważanie cierpienia Zbawiciela bliskie jest tradycji wyznaczonej przez Mistrza Eckharta, Johanna Taulera i Henryka Suzona, zwanego „świętym naznaczonym tajemnicą Męki Chrystusowej". Pewne elementy tej tradycji – silne przeżycie wewnętrzne, religia jako sprawa serca – znalazły swoje odbicie w ideach pietystycznych, najważniejszym być może nurcie w kościele luterańskim XVII i XVIII wieku.

Wybrany fragment hymnu łacińskiego został w każdej kantacie opracowany – zgodnie z tradycją niemiecką – cytatem z Biblii. Poezję dopełniają więc cytaty z Ksiąg Nahuma, Izajasza, Zachariasza, a także z *Pieśni nad pieśniami*, Psalmu 31, *I Listu św. Piotra*. Perykopy te za każdym razem poprzedzają fragment poetycki i powtórzone zostają na końcu każdej kantaty. Pod względem treści odnoszą się oczywiście do obrazów przedstawionych w hymnie, a więc do kolejnych części ciała.

W warstwie muzycznej fragment ze słowami biblijnymi to *concerto*, opracowane na zazwyczaj pięciogłosowy zespół wokalny z delikatnym akompaniamentem instrumentalnym. Słowa hymnu *Salve mundi salutare* ujęte zostały w formę trzech swobodnych, ozdobnych arii na głos solowy (w trzech przypadkach na trzy głosy, w jednym przypadku na pięć głosów) i basso continuo, czasami z koncertującymi skrzypcami lub violami da gamba (kantata szоста *Serce*). Symbolika liczb odgrywa tu niemałą rolę,

jak zresztą w całej twórczości Buxtehudego. Warto zwrócić również uwagę na trójkowy podział wewnętrzny każdej z kantat: uzyskamy go, jeśli potraktujemy jako jedną część wstępną sonatę i *concerto*, zespolimy trzy arie, a za osobne ogniwo uznamy powtórzone *concerto*.

Muzyka kantat Buxtehudego idealnie oddaje mistyczny charakter średniowiecznego hymnu łacińskiego – łączy w sobie elementy późnorenansowej polifonii z barokową już ekspresją. Ale w przeciwieństwie do kantat XVIII-wiecznych nie ma tu jeszcze tak skrajnych kontrastów wyrazowych, ani precyzyjnego podziału na recytatywy, arie i ansamble. Jak wielu twórców północnoeuropejskich, również Buxtehude wzorował się na osiągnięciach muzycznych Włochów. Stąd w kantatach ozdobne, koncertujące partie solowe, stąd przykuwające uwagę dysonanse w ansamblach. Ale całość ma charakter wyraźnie intymny, osobisty, nadający się do wykonywania w niewielkim gronie wyrobionych słuchaczy.

Dietrich Buxtehude, reprezentujący pokolenie między Heinrichem Schützem a Johannem Sebastianem Bachem, większą część życia spędził w Lubece, gdzie przez blisko cztery dekady pełnił obowiązki organisty Marienkirche. Potężny katalog jego dzieł zawiera utwory wokalne pisane na rozmaite składy i przeważnie do tekstów biblijnych, trochę urokliwych utworów instrumentalnych na zespoły kameralne, kompozycje na instrumenty klawiszowe: preludia, canzony, utwory oparte na basie ostinato, opracowania chorałowe, suity i wariacje świeckie. To właśnie dzięki muzyce klawiszowej oraz szeroko komentowanej grze na organach



sława Buxtehudego w drugiej połowie XVII wieku sięgała daleko poza Lubekę. Pielgrzymowali do niego Handel, Mattheson i Bach, który według legendy miał dotrzeć z Arnstadt na piechotę. Wszyscy chcieli usłyszeć legendarną grę organową mistrza i prosić go o udzielenie lekcji. Niektórzy mieli szczęście uczestniczyć w słynnych *Abendmusiken*, koncertach organizowanych w pięć niedziel poprzedzających Boże Narodzenie.

Ale sława Buxtehudego jako kompozytora dzieł kantatowych również musiała być powszechna, skoro prywatne zamówienie na cykl *Membra Jesu nostri* przyszło ze Sztokholmu, od Gustava Dübena, kapelmistrza dworu królewskiego i organisty kościoła dworskiego. Jedyny egzemplarz ukończonego w 1680 roku dzieła przetrwał właśnie w zbiorach sztokholmskich, obok ponad stu innych kantat mistrza z Lubeki i utworów wielu innych kompozytorów niemieckich.

W Gdańsku, carillonowej stolicy Polski i naszej części Europy, dzwony na wieżach kościoła św. Katarzyny i Ratusza Głównego Miasta rozbrzmiewają codziennie. Ale nie codziennie porusza je żywy człowiek, a jeszcze rzadziej usłyszeć można tak ambitny repertuar, wykonywany na carillonach, jak transkrypcja cyklu pasyjnego Dietricha Buxtehudego. Wielkiego organistę i miasto Gdańsk łączy zresztą pewien szczególny symbol: większa część dzwonów przedwojennego, odbudowanego po pożarze na początku XX wieku carillonu z kościoła św. Katarzyny obecnie znajduje się w wieży kościoła Mariackiego w Lubecie – tego samego, w którym grał na organach Buxtehude, i gdzie został pochowany.

Piotr Matwiejczuk

MONIKA KAŻMIERCZAK

Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej po kierunkach teorii muzyki, muzyki kościelnej oraz dyrygentury chóralnej. Ukończyła także Nederlandse Beiaardschool w Amersfoort. Stypendystka Miasta Gdańska i rządu niderlandzkiego (stypendium Huygensa). Naukę gry na carillonie rozpoczęła w 2000 roku podczas kursów u Gerta Oldenbeuvinga organizowanych przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska. Od 2001 roku piastuje funkcję miejskiej carillonistki. W roku 2005 uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Jest laureatką międzynarodowych konkursów gry na carillonie: I miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Almelo (2003), II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Venlo (2004), finał Międzynarodowego Konkursu Carillonowego w Mechelen (2008), III miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Zwolle (2013). Aktywnie koncertuje w Polsce i na świecie, m.in. na Litwie, we Francji, Belgii, Holandii, w Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. trzech edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych, czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego.



**CHRISTOPHE
ROUSSET**



20 kwietnia
Wielka Sobota

godz. 20:00

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44



TENEBRAE

Deborah Cachet
sopran
Judith Van Wanroij
sopran
Kaori Uemura
viola da gamba

Christophe Rousset
kierownictwo artystyczne,
pozytyw, klawesyn

LES TALENS LYRIQUES

Marc-Antoine Charpentier
1643–1704

Seconde leçon du Jeudi Saint H 103
Septième répons après la première leçon du troisième nocturne H 117
Cinquième répons après la seconde leçon du second nocturne H 115
Second répons après la seconde leçon du premier nocturne H 112

François Couperin
1668–1733

Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint
Première leçon à une voix
Deuxième leçon à une voix
Troisième leçon à deux voix

LES TALENS
LYRIQUES
CHRISTOPHE ROUSSET



MAIRIE DE PARIS



GROW[®]
ANNENBERG

MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Drugi wieczór tegorocznego festiwalu poświęcony barokowej muzyce francuskiej zestawia twórczość dwóch gigantów – Marc-Antoine’a Charpentiera i François Couperina. Wracamy do omówionej w programie koncertu Ensemble Correspondances formy *Leçons de Ténèbres*. W czwartek słuchaliśmy wszystkich zachowanych (trzech) *leçons* Lalande’a, dzisiaj analogiczna sytuacja – w drugiej części koncertu wszystkie znane (trzy) *leçons* Couperina. Zupełnie inaczej rzecz wygląda w przypadku Charpentiera. Z jego muzyki na Wielki Tydzień można bowiem ułożyć bardzo wiele programów, w tym kilka z *Leçons de Ténèbres* na kolejne dni Triduum. To także jest jeden z fenomenów jego twórczości, prawdziwe *embarras de richesse*.

Dorobek Charpentiera obejmuje ponad 550 utworów, których w dużej części nie mieliśmy jeszcze okazji usłyszeć. To muzyka dla sceny i dla ołtarza, pisana dla możnych patronów (księżnej de Guise, Delfina, Filipa Orleańskiego), dla paryskich Jezuitów, a także dla Sainte-Chapelle, której szefem muzycznym był przez ostatnie sześć lat życia. Współpracował z najwybitniejszymi postaciami francuskiego teatru (Molierem, Thomasem Corneille), autorytet muzyczny podobnej miary spotkał w Rzymie – był studentem Giacomina Carissimiego. Nowy styl muzyki religijnej poznawał więc tam, gdzie właśnie się on rodził. Przywiózł do ojczyzny nieznaną w niej jeszcze formę łacińskich oratoriów, której był we Francji pionierem. Podobną rolę odegrał również jako francuski autor świeckiej kantaty. Jego twórczość obejmuje również wszystkie

uprawiane wcześniej formy i gatunki, od prostszych pastorałek i urokliwych kolęd, po pompatyczne *Te Deum*, które – jako sygnał Eurowizji – zna cały świat, motety i msze, kompozycje instrumentalne, *airs à boire* i znakomity rozdział muzyki scenicznej.

Do tematu *Leçons de Ténèbres* powracał Charpentier wielokrotnie. Był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy po Lambercie i jego pionierskim opracowaniu *Ciemnych Jutrzni* we Francji (początek lat 60. XVII wieku) sięgnęli po tekst *Lamentacji Jeremiasza*. Dramaturgiczny potencjał księgi wykorzystali w baroku najpierw Włosi, jednak tworząc własny idiom lamentacji Francuzi uczynili z nich szybko wizytówkę francuskiej ekspresji, jak też klejnot muzyki liturgicznej epoki Ludwika XIV. Wielkie zasługi na tym polu miał właśnie Charpentier. Zbiór jego *leçons* obejmuje 31 pozycji. Badająca cały dorobek Catherine Cessac dzieli go na dwie grupy: utwory z lat 1670–1680 – ekstremalnie ozdobne i wirtuozowskie, oraz kompozycje pisane dla paryskich Jezuitów w latach 90., pozbawione już tej kwiecistej ornamentacji i popisu. Przedstawiany dzisiaj przykład (II Lekcja na Wielki Czwartek *Lamed: Matribus suis dixerunt* H 103) należy do grupy wcześniejszych utworów. Jest jedną z dziewięciu części tworzących kompletny cykl *Ciemnych Jutrzni* (jedyne znane jego zbiór zaplanowany jako całość).

Tradycją było wyróżnianie – ozdobnością i zawiłym rysunkiem melodii – liter hebrajskich, otwierających kolejne strofy (pozostawiono je w łacińskim przekładzie). W pamięci mamy śpiewane w taki właśnie sposób, ledwie rozpoznawalne w długich melizmatach, „słowa”

Alef, Bet, Gimel, Lamed... Podawane dalej deklamacyjnie wersy brzmią w tym kontekście zaskakująco surowo (kontrast jest bardzo czytelny w cyklu Couperina). Charpentier opracowując tekst lamentacji poszerza czasem paletę muzycznych pomysłów. Przykłady retoryki, którymi ilustruje znaczenie nawet poszczególnych słów, znajdziemy również w słuchanej dzisiaj *leçon* H 103. Przywoływany przez Jeremiasza obraz morza, wyrażający bezmiar boleści Jeruzalem, Charpentier oddaje długim melizmatem o ciekawym rysunku i dużej rozpiętości melodii. Catherine Cessac podaje *leçon* H 103 także jako przykład retorycznego wykorzystania ciszy. Przy powtórzeniu słowa *deficerent* (słabnięcie i upadek, omdlewanie) jego sens obrazuje raptowne zamilknięcie śpiewu.

W pierwszej części koncertu usłyszymy również trzy responsoria Charpentiera należące do porządku Ciemnych Jutrzni. Wszystkie opracowane są w formie małych motetów, pochodzą z lat 80. XVII stulecia, z tego samego okresu, co słuchany wcześniej utwór.

Trzy *Leçons de Ténèbres* Couperina, to muzyka napisana ponad 30 lat później. Co rzadkie dla repertuaru religijnego, została wydana drukiem jeszcze za życia jej twórcy (lata 1713–1717). Twórca ów był jednak, przyznajmy, dość wyjątkowy. Świat francuskiego baroku to przede wszystkim świat teatru i operowej sceny, która naznaczyła w dużej mierze także repertuar religijny. Tymczasem Couperin nie tworzył nigdy muzyki scenicznej, ani nie pisał ceremonialnych motetów dla kaplicy królewskiej, której był organistą. Pochodził z muzycznej dynastii, której przedstawiciele związani byli z dworem, sam miał również tytuł

królewskiego nauczyciela i klawesynisty. Dla odróżnienia od innych członków rodziny nadano mu przydomek *Le Grand* – „Wielki”. Był jednak skromnym, głębokim człowiekiem, stroniącym od światowych zaszczytów, spójnym w dokonaniach i życiowych wyborach. Komentarze do kolejnych tomów jego dzieł świadczą o jego wielkiej mądrości i wiedzy. Przez wiele lat pracował jako organista kościoła Saint-Gervais w Paryżu, rodzinnym mieście, które rzadko opuszczał. Jego muzyka wyraża francuskie *esprit* – ducha, którego odnajdziemy później w muzyce Debussy'ego. To ten sam nieuchwytny świat – sztuka dyskretna, naznaczona szlachetnym dystansem, pozbawiona patosu i epatowania emocjami. Jest nie tylko inna niż włoska, ale też inna od pełnej rozmachu i pompy muzyki Lully'ego; to jakby druga strona francuskiego baroku. Couperin zdradza w niej dar wnikliwego obserwatora, obdarzonego również talentem miniaturzysty. Doskonale czytelne jest to w jego twórczości klawesynowej, cudownej galerii portretów natury, pięknych kobiet, zjawisk przyrody i stylizowanych tańców. W twórczości kameralnej podjął się próby pogodzenia przeciwstawianych sobie wówczas, rywalizujących stylów włoskiego i francuskiego, które symbolicznie łączy w *Apoteozach*, kiedy Corelli i Lully spotykają się szczęśliwi na muzycznym parnaisie.

Couperin opracował pełen cykl jutrzni – trzy lekcje na każdy dzień Triduum (dziewięć *leçons*). Zachowały się tylko trzy przeznaczone na Wielką Środę, wydane wspomnianym drukiem. Istnienie pozostałych wspomina kompozytor w przedmowie do II księgi kompozycji klawesynowych (1717). Wiemy też, że zaginione lamentacje na Wielki Piątek

wykonano w podparyskim opactwie w Longchamp. Bardzo możliwe, że tam również słuchano po raz pierwszy znanych dzisiaj *leçons*. To było jedno z wielu miejsc, w którym podczas Wielkiego Tygodnia gromadziły się tłumy. Pozbawiona w Wielkim Poście operowych atrakcji publiczność była spragniona wrażeń. Dostarczały ich zapraszane do wykonań *Leçons de Ténèbres* znane ze sceny śpiewaczki. Różne zgromadzenia religijne powierzały im interpretacje partii solowych, pozostawiając dla zakonnej scholi wykonywanie fragmentów chorałowych.

Na wyobraźnię działają opisy chętnie przywoływanego świadka takich wykonań jutrzni – Le Cerf de la Viéville. Skarży się on m.in. na zatrudnianie gwiazd, które ukryte za kotarą odsłaniały ją, by ślać uśmiechy znajdującym się w gronie publiczności wielbicielom. Zdarzało się także, że władze kościelne przyjmowały opłaty (równoważne biletom do opery) za możliwość uczestniczenia w nabożeństwie.

W *Leçons de Ténèbres* Couperina występują tylko głosy i instrumenty realizujące basso continuo, w tym wskazane przez kompozytora w partyturze organy, które w czasie Wielkiego Tygodnia powinny zwyczajowo milczeć. Ich barwa pełni jednak rolę ważnego tła dla jasnego brzmienia solowego śpiewu. I i II *leçons*, to tylko sopran solo i basso continuo, w III *leçon* dochodzi drugi głos. Ten dialog sopranów jest wspaniałą kulminacją cyklu, z napięciem budowanym dysonansami i chromatyką. To żarliwa jak włoska, choć zarazem „couperinowsko-francuska”, ekspresja. Skoro marzeniem Couperina było pogodzenie stylu włoskiego i francuskiego, to możemy słuchać jego *Leçons* także i w tej perspektywie. Jest też możliwe, że odnajdziemy w nich ślad muzyki Carissimiego, którą przywiózł do Francji Marc-Antoine Charpentier.

Magdalena Łoś-Komarnicka



CHRISTOPHE ROUSSET

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

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



DEBORAH CACHET

Belgijska sopranistka. Uczyła się w LUCA School of Arts w belgijskim Leuven pod kierunkiem Gerdy Lombaerts i Diny Grossberger. Ukończyła Conservatorium van Amsterdam w klasie Sasji Hunnogo. Obecnie swój śpiew doskonali u Rosemary Joshua. Cachet jest laureatką wielu prestiżowych konkursów śpiewaczych. Zdobyła pierwszą nagrodę na Concours International de Chant Baroque de Froville w 2015 roku, a także pierwszą nagrodę i nagrodę publiczności na konkursie New Tenuto w 2013 roku. Była również finalistką 8. Internationalen Gesangswettbewerb für Barockoper Pietro Antonio Cesti w 2017 roku. W swoim repertuarze wykonawczym posiada role w kanonicznych dziełach muzyki klasycznej. Wcielała się w postaci Prokris, Muzy i Nimfy w *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Cavallego na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Heleny w *Midsummer Night's Dream* Brittena w Grand Théâtre de Tours, La statue w *Pigmalionie* Rameau, Dydony w *Dydonie i Eneaszu* Purcella oraz w *Didon* Desmaretsa na Festival de musique Baroque d'Ambronay. Wykonywała partie Déjanire i La Lune w *Ballet Royal*

de la Nuit w Caen, Wersalu i Dijon, Venus w *Venus and Adonis* Blow w Muziektheater Transparant, Barbariny i Cherubina w *Weselu Figara* Mozarta oraz Morgany w *Alcynie* Handla z towarzyszeniem Dutch National Opera Academy. Regularnie występuje zarówno na renomowanych festiwalach muzycznych i w teatrach operowych. Artystka może poszczycić się współpracą z wieloma znakomitymi zespołami, m.in. Ensemble Correspondances, Le Poème Harmonique, Akademie für Alte Musik Berlin, Ensemble Pygmalion, Scherzi Musicali, L'Achéron, Ensemble Clematis. Śpiewała pod kierunkiem René Jacobsa, Paula Agnew, Sébastiena Daucé, Benjamina Pioniera, Jonathana Cohena, Kennetha Montgomery'ego. Cachet aktywna jest również na polu fonograficznym. Razem z Raphaëlem Pichonem i Ensemble Pygmalion nagrała płytę *Stravaganza d'Amore* wydaną nakładem Harmonia Mundi. Z zespołem Scherzi Musicali pod kierunkiem Nicolasa Achtena uczestniczyła w nagraniach albumów *La Maddalena* z muzyką Bertalego i *Dialoghi Amorosi* Sancesa dla wytwórni Ricercar oraz *Petits Motets vol. II* Fiocco dla Musique en Wallonie.



JUDITH VAN WANROIJ

Duńska sopranistka. Kształciła się w Conservatorium van Amsterdam i w De Nederlandse Opera Academie. W 2005 roku uczestniczyła w projekcie Les Arts Florissants Le Jardin des Voix Williama Christie i Paula Agnew. Na gruncie opery zadebiutowała tytułową rolą w *La érichole* Offenbacha i od tego czasu swoim głosem zachwyca publiczność takich miejsc jak De Nationale Opera w Amsterdamie, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Teatro Real w Madrycie, Opéra national de Lorraine w Nancy, Opéra Royal de Wallonie w Liège, Aalto-Musiktheater w Essen, Les Théâtres de la Ville w Luksemburgu, Concertgebouw w Amsterdamie, Wigmore Hall w Londynie. Występowała również na cenionych festiwalach, jak Wiener Festwochen czy Aix-en-Provence. Na przestrzeni lat interpretowała rolę Musetty w *Cyganerii* Pucciniego, Karoliny w *Dvê Vdovy* Smetany, Drusilly i Cnoty w *Koronacji Poppei* Monteverdiego, Julii

w *Der Vetter aus Dingsda* Künnekego, Belindy w *Dydonie i Eneasz* Purcella, Echa w *Ariadnie na Naksos* R. Straussa, Thisbé w *Pirame et Thisbé* Francoeura i Rebela, Ilia w *Idomeneuszu*, Despiny w *Così fan tutte*, Donny Elviry w *Don Giovannim*, Hrabiny Rozyny w *Weselu Figara* Mozarta, Cléone, Suivante, Ombre w *Kastorze i Polluksie*, Emilii i Fatimy w *Les Indes Galantes* Rameau, Female Chorus w *The Rape of Lucretia* Brittena, oraz tytułowe w *Phèdre* Lemoyné'a, *Alceście* Lully'ego i *Orfeo* Rossiego. Choć w swoim repertuarze wykonawczym porusza się po twórczości czasów od Monteverdiego po Brittena, jej specjalnością jest muzyka francuskiego baroku, którą interpretowała współpracując z Williamem Christie, René Jacobsem, Christophem Roussetem, Raphaëlem Pichonem, Hervé Niquetem. Jej dorobek płytowy odznacza się dużą różnorodnością – dokonała nagrań z muzyką Bacha, Purcella, Lully'ego, Rameau, Mendelssohna, Mahlera, Gounoda.



KAORI UEMURA

Gambistka urodzona w Japonii. Specjalizuje się w wykonawstwie historycznym muzyki doby baroku. Swoje pierwsze muzyczne kroki stawiała na gruncie skrzypiec, ucząc się gry na nich od trzeciego roku życia. W wieku 12 lat zaczęła szkolić się w grze na violi da gamba pod kierunkiem pioniera kształcenia gry na tym instrumencie w Japonii, Toshinariego Ohashiego. Po ukończeniu tokijskiego uniwersytetu muzycznego Ueno Gakuen przeniosła się do Brukseli, gdzie kształciła się u Wielanda Kuijkena w Koninklijk Conservatorium Brussel. Uzyskawszy dyplom z wyróżnieniem osiadła w Belgii, z czasem stając się jedną z najbardziej pożądanых gambistek w Europie i Japonii. Artystka współpracowała m.in. z Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants, Gli Angeli Genève, Nederlandse Bachvereniging, Le Poème Harmonique, Ricercar Consort, Cantus Cölln, La Petite Bande, Bach

Collegium Japan. W charakterze solistki regularnie występuje z Koninklijk Concertgebouworkest. W swoim dorobku fonograficznym posiada wiele nagrań dla renomowanych wytwórni. Z Ricercar Consort dokonała rejestracji kilku albumów serii „Deutsche Barock Kantaten” z niemiecką muzyką dawną. Nagrała także albumy z francuską muzyką barokową. Dla wytwórni Accent zarejestrowała *Pièces de Violes François Couperina* oraz *Pièces de Viole du Cinquième Livre* Marina Maraissa. Owocem współpracy z Les Arts Florissants był album *Te Deum* Marc-Antoine’a Charpentiera, zaś z Les Talens Lyriques pod dyрекcją Christophe’a Rousseta *Cantiques Spirituels de Jean Racine* Pascala Collasse’a. Jej ostatni album *Forqueray: Les Tourments de l’âme* nagrany z Ryo Terakado (skrzypce) i Michèle Dévérité (klawesyn), wydany przez Harmonia Mundi, został wyróżniony m.in. „Diapason d’Or”.



LES TALENS LYRIQUES

Zespół wokalny i instrumentalny utworzony 28 lat temu przez Christophe'a Rousseta. Nazwa grupy pochodzi z podtytułu jednej z oper Rameau: *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talens Lyriques* z 1739 roku. Wybór ten stanowi jednocześnie estetyczną deklarację ansamblu, którego główną domeną pozostaje repertuar francuski i operowy, sięgający od baroku do wczesnego romantyzmu. Zespół wykonuje zarówno wielkie arcydzieła, jak i utwory zepchnięte na margines historii muzyki, prowadząc nad nimi jednocześnie prace badawcze. Tak rzetelne i dogłębne przywracanie zapomnianych utworów znajduje ogromne uznanie zarówno u krytyki, jak i u publiczności. W efekcie Les Talens Lyriques należy do najbardziej renomowanych spośród francuskich zespołów muzyki dawnej. Dopasowując swój skład do wykonywanej muzyki, formacja łączy śpiewaków i instrumentalistów, uznanych i doświadczonych artystów oraz debiutantów, których jednoczy głębokie oddanie idei prezentacji barokowego i klasycznego dziedzictwa. W ich wykonaniu zabrzmiało dotąd kilkadziesiąt oper, od dzieł Monteverdiego Cavallego, przez Lully'ego,

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

Les Talens Lyriques receives subsidies from the French Ministry of Culture and the City of Paris, and generous support from its Circle of Patrons. The ensemble wishes to thank its principal Patrons, the Annenberg Foundation / GRoW – Gregory and Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet and Mécénat Musical Société Générale.



Seconde leçon du Jeudi Saint

Lamed:

Matribus suis dixerunt: ubi est triticum et vinum? Cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis, cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.

Mem:

Cui comparabo te? Vel cui assimilabo te, filia Jerusalem? Cui exaequabo te et con consolabor te, virgo, filia Sion? Magna est enim velut mare contritio tua; quis medebitur tui?

Nun:

Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta; nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent; viderunt autem tibi assumptiones falsas, et ejectiones.

Druga lekcja na Wielki Czwartek

Lamed:

Do matek swoich mówiły: «Gdzie żywność <i wino>?» Padaly jak ciężko ranione na placach miasta, gdy uchodziło z nich życie na łonie ich matek.

Mem:

Jak cię pocieszyć? Z czym porównać? Córo Jeruzalem! Z czym cię porównać, by cię pocieszyć? Dziewico, Córo Syjonu, gdyż zagłada twoja wielka jak morze. Któż cię uleczy?

Nun:

Prorocy twoi miewali dla ciebie widzenia próżne i marne, nie odsłoniли twej złości, by od wygnania cię ustrzec; miewali dla ciebie widzenia zwodnicze i próżne.

Samech:

Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam; sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalem: hæccine est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae?

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetæ
2, 12–15*

Septième répons après la première leçon du troisième nocturne

Seniores populi consilium fecerunt: ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem.

Samek:

W dłonie klaszczą nad tobą, wszyscy, co drogą przechodzą, gwiżdżą i kiwają głowami nad Córá Jeruzalem: «Więc to ma być Miasto, cud piękna, radość całego świata?»

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 2, 12–15
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Siódme responsorium po pierwszym czytaniu trzeciego nokturnu

Starsi ludu uradzili, że Jezusa podstępem pochwycą i zabiją; z mieczami i pochodniami wyszli jak na zbójcę.

Tłum. Jakub Kubieniec

**Cinquième répons après la
seconde leçon du second
nocturne**

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum,
et nesciebam;
concilium fecerunt inimici mei
adversum me, dicentes:
Venite, mittamus lignum
in panem eius,
et eradamus eum
de terra viventium.

*V. Omnes inimici mei adversum me
cogitabant mala mihi:
verbum iniquum mandaverunt
adversum me, dicentes:
Venite, mittamus lignum
in panem eius,
et eradamus eum
de terra viventium.*

**Piąte responsorium po
drugim czytaniu drugiego
nokturnu**

Byłem jak baranek niewinny:
prowadzono mnie na zabicie,
a nie wiedziałem;
naradzili się moi wrogowie
przeciw mnie, mówiąc:
chodźcie, wrzućmy drewno
do jego chleba
i wypleńmy go
z ziemi żyjących.

*V. Wszyscy moi wrogowie
zamyślali zło przeciwko mnie;
przekleństwa na mnie
rzucali, mówiąc:
chodźcie, wrzućmy drewno
do jego chleba
i wypleńmy go
z ziemi żyjących.*

Tłum. Jakub Kubieniec

**Second répons après
la seconde leçon du premier
nocturne**

Tristis est anima mea usque
ad mortem;
sustinete hic et vigilate mecum;
Nunc videbitis turbam
quae circundabit me.
Vos fugam capietis,
et ego vadam immolari pro vobis.

**Drugie responsorium po
drugim czytaniu pierwszego
nokturnu**

Smutna jest moja dusza
aż do śmierci;
trwajcie tu i czuwajcie ze mną;
teraz ujrzycie tłuszcę,
która mnie otoczy.
Wy uciekniecie,
a ja pójdę, by umrzeć w ofierze za was.

Tłum. Jakub Kubieniec

Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Première leçon à une voix

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

Aleph:

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

Beth:

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

Ghimel:

Migravit Judas propter afflictionem, et multitu
udinem servitutis: habitavit inter Gentes,
nec invenit requiem: omnes persecutores eius
apprehenderunt eam inter augustias.

Daleth:

Viae Sion lugent eo quod non sint qui veniant
ad solemnitatem: omnes portae eius destructae:
sacerdotes eius gementes: virgines eius squalidae,
et ipsa oppressa est amaritudine.

Lekcje Ciemnych Jutrzni na Wielką Środę

Pierwsza lekcja na jeden głos

Zaczyna się lamentacja Proroka Jeremiasza

Alef:

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

Bet:

Płacz, płacz wśród nocy, na policzkach jej łzy,
a nikt jej nie pociesza spośród wszystkich przyjaciół;
zdradzili ją wszyscy najbliżsi
i stali się jej wrogami.

Gimel:

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

Dalet:

Drogi na Syjon okryte są żałobą, nikt nie podąża na święto.
Wszystkie jego bramy spustoszone,
jego kapłani jęczą, jego panny strapione,
a on sam pełen gorczy.

He:

Facti sunt hostes eius in capite,
inimici eius locupletati sunt: quia
Dominus locutus est super eam
in multitudinem iniquitatum
eius: parvuli eius ducti sunt in
captivitatem, ante faciem tribulantis.

*Jerusalem convertere ad Dominum
Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 1–5*

Deuxième leçon à une voix

Vau:

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

He:

Jego wrogowie są górą, szczęście
sprzyja jego nieprzyjaciołom,
gdyż Pan utrapił go
dla wielu jego grzechów.
Jego dzieci poszły na wygnanie
pędzone przez wroga.

*Jeruzalem nawróć się do Pana
Boga twego.*

Lm 1, 1–5

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Druga lekcja na jeden głos

Waw:

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

Zain:

Recordata est Jerusalem dierum
afflictionis suae, et omnium
desiderabilium suorum, quae
habuerat a diebus antiquis, cum
caderet populus eius in manu
hostili, et non esset auxiliator:
viderunt eam hostes eius et
desiderunt sabbata eius.

Heth:

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

Zain:

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

Chet:

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

Teth:

Sordes eius in pedibus eius,
nec recordata est finis sui:
deposita est vehementer,
non habens consolatorem:
vide Domine, afflictionem
quoniam erectus est inimicus.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 6–9*

Troisième leçon à deux voix

Jod:

Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia eius;
quia vidit gentes ingressas
sanctuarium suum,
de quibus praeceperas,
ne intrarent in ecclesiam tuam.

Tet:

W fałdach jej sukni plugastwo:
niepomna była przyszłości;
wielce ją poniżono,
nikt nie spieszy z pociechą:
«Spojrzyj na nędzę mą, Panie,
bo wróg bierze górę».

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 6–9
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Trzecia lekcja na dwa głosy

Jod:

Ciemieżca rękę wyciągnął
po wszystkie jej skarby,
a ona patrzyła na pogan,
jak do świątyni wtargnęli,
choć im zakaz wydałeś,
iż nie wejdą do Twego zgromadzenia.



Caph:

Omnis populus eius gemens, et quaerens panem,
dederunt pretiosa quaeque procibo,
ad refocillandam animam. Vide, Domine,
et considera quoniam facta sum vilis.

Lamed:

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

Mem:

De excelso misit ignem in ossibus meis,
et erudit me: expandit rete pedibus meis,
convertit ùe retrorsum: posuit me desolatum,
tota die moerore confectam.

Nun:

Vigilavit iudum iniquitatum mearum; in manu eius
convolutae sunt, et impositae collo mea;
infirmata est virtus mea: dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum.

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 10–14

Kaf:

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

Lamed:

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

Mem:

Zesłał ogień z wysoka,
kazał mu wejść w moje kości; zastawił sieć na me nogi,
sprawił, że się cofnęłam; uczynił mnie spustoszoną,
cierpiącą dzień cały.

Nun:

Ciężkie brzemię mych grzechów ręką Jego
związanych przygniata mi szyję,
mocą moją chwieje: Pan wydał mnie w ręce,
którym nie zdołam się wymknąć

Jeruzalem nawróć się do Pana Boga twego.

Lm 1, 10–14

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ



21 kwietnia
Niedziela Wielkanocna

godz. 17:30

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35



RECITAL

Marcin Świątkiewicz
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Die Kunst der Fuge BWV 1080
Contrapunctus I
Contrapunctus II
Contrapunctus III
Contrapunctus IV
Canon alla Decima
Canon alla Duodecima
Contrapunctus VI
Contrapunctus V
Contrapunctus VII
Contrapunctus VIII
Contrapunctus IX

Invention I C-dur BWV 772*
Invention II c-moll BWV 773*
Invention III D-dur BWV 774*
Invention IV d-moll BWV 775*
Invention V Es-dur BWV 776*
Invention VI E-dur BWV 777*
Invention VII e-moll BWV 778*
Invention VIII F-dur BWV 779*
Invention IX f-moll BWV 780*
Invention X G-dur BWV 781*
Invention XI g-moll BWV 782*
Invention XII A-dur BWV 783*
Invention XIII a-moll BWV 784*
Invention XIV B-dur BWV 785*
Invention XV h-moll BWV 786*

* ze zbioru *Inventionen und Sinfonien BWV 772–801*

Jednym z ważnych aspektów twórczości Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) jest dydaktyczne przeznaczenie wielu jego dzieł. Zbyt często zapominamy, że prócz świetnego przygotowania muzycznego swoich trzech synów-kompozytorów był także Bach nauczycielem kilkudziesięciu mniej lub bardziej wybitnych instrumentalistów, kantorów, kapelmistrzów i teoretyków muzyki. Pierwszych uczniów zaczął nauczać w latach pobytu w Weimarze i Köthen (1708–1723), natomiast apogeum jego pracy dydaktycznej przypadło na okres lipski (1723–1750), gdy został kantorem szkoły św. Tomasza i dyrektorem muzycznym Uniwersytetu Lipskiego.

Odzwierciedleniem dydaktycznej pasji Bacha jest szereg utworów klawiszowych, które powstały z myślą o członkach jego rodziny, a po śmierci kompozytora weszły na stałe do kanonu nauczania gry na fortepianie (np. *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*, 15 inwencji, 15 symfonii, *Das wohltemperierte Clavier*). Traktowanie tych utworów wyłącznie jako etud byłoby niedorzecznością. Równocześnie z systematycznym i stopniowym piętrzeniem wyzwań technicznych Bach – jako jeden z najwybitniejszych kompozytorów baroku – uczył w nich także zasad kompozycji. Ten praktyk z krwi i kości przedstawiał bowiem swą wiedzę nie w traktatach teoretycznych czy podręcznikach gry, lecz starannie dobranych kompozycjach.

15 *Inwencji dwugłosowych* BWV 772–786 oraz pomyślane jako ich kontynuacja 15 *Symfonii trzygłosowych* BWV 787–801 (czasem też zwanych inwencjami) powstało w latach 1720–1723 w Köthen dla wówczas nastoletniego, najstarszego syna Wilhelma Friedemanna. Oba cykle ułożone są według tego samego chromatycznego porządku piętnastu tonacji od C-dur do h-moll. Bach wzorował się w nich na założeniu tonalnym swego zbioru 24 preludii i fug *Das wohltemperierte Clavier* (*Klawesyn równomiernie temperowany*) z 1722 roku, użył tu jednak tylko tonacji nieprzekraczających czterech krzyżyków lub bemoli. Oba cykle stanowią drugi i trzeci etap w kształceniu młodego muzyka, pierwszy zaś reprezentują miniatury z *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. W *Inwencjach* kompozytor posłużył się różnymi technikami kontrapunktycznymi (kanonem, kontrapunktem podwójnym i fugą). *Symfonie* utrzymane są w technice fugowanej, ale tylko dwa wyższe głosy podlegają imitacji, a bas traktowany jest jako niezależne wsparcie harmoniczne. W *Symfonii IX* f-moll Bach po raz pierwszy wprowadza wywiedziony ze swego nazwiska temat *b-a-c-h*, który potem wykorzystał w *Kunst der Fuge* (*Sztuka fugi*) BWV 1080.

Powstały na krótko przed śmiercią Bacha zbiór traktowany jest dziś jako jego muzyczny testament, a zarazem wykład techniki fugowanej, adresowany do najwytrawniejszych znawców tematu. To imponujące swym rozmachem dzieło powstawało od 1742 roku do śmierci kompozytora. W tym czasie, nie tylko w Lipsku, Bach uchodził za ostatniego mistrza techniki fugowanej i wyrafinowanego kontrapunktu. W przedmowie do pierwszego wydania *Sztuki fugi* (1751) Carl Philipp

Emanuel Bach pisze o niej jako o dziele doskonałym, ale że sztuka ta już zamiera. W epoce coraz modniejszego stylu galant i prymatu homofonii nad polifonią przepojony myśleniem linearnym styl kompozytorski Bacha bywał ostro krytykowany za archaiczność, zbytnią zawiłość, nadmiar kunsztu i brak naturalności. Najbardziej znanym wyrazicielem tego poglądu był, pochodzący z Lipska, wpływowy krytyk muzyczny i kompozytor Johann Adolph Scheibe. W 1737 roku w swym czasopiśmie *Der critische Musikus* nazwał nawet Bacha muzykantem, co bardzo zabolalo kompozytora. niesprawiedliwość oceny muzyki Bacha skłoniła jego ucznia i teoretyka muzyki Johanna Philippa Kirnbergera do podjęcia ożywionej i wieloletniej polemiki z Scheibem. Również kolega Bacha z Uniwersytetu Lipskiego, profesor retoryki Johann Abraham Birnbaum, podjął się jego zdecydowanej obrony. Sam kompozytor odpowiedział Scheibemu na swój sposób – oddał się pracy nad dwoma monumentalnymi dziełami polifonicznymi: *Mszą h-moll* i *Sztuką fugi*.

Bardziej bezpośrednim impulsem do powstania *Sztuki fugi* nie była raczej przedłużająca się polemika z Scheibem, lecz wydane w Lipsku w 1742 roku niemieckie tłumaczenie słynnego już podręcznika kontrapunktu *Gradus ad Parnassum* cesarskiego kapelmistrza Johanna Josepha Fuxa. Bach wyraźnie zaczerpnął od niego pomysł na przedstawienie zasad kontrapunktu (tu techniki fugowanej) w ćwiczeniach ułożonych według wzrastającego stopnia trudności. Kilkanaście fug zamieszczonych w swym zbiorze kantor św. Tomasza nazwał nawet po łacinie kontrapunktami, a archaicznie brzmiący dorycki temat główny zapisał w starej menzurze alla breve i dłuższych wartościach rytmicznych.

Jedyny zachowany autograf *Sztuki fugi* pochodzi z 1742 roku i zawiera 14 utworów, co ma związek z symboliką liczbową. W gematrii liczba 14 wyrażała nazwisko Bach (2+1+3+8). Ta pierwotna wersja cyklu odznacza się największą logiką następstwa utworów i czytelnością zamierzenia. Obejmowała 12 fug i 2 kanony oparte na głównym temacie otwierającym *Contrapunctus I*. Wpierw Bach wprowadza fugi proste, potem fugi przeciwne (w których tematowi towarzyszy odpowiedź w inwersji), fugi z augmentacją lub dyminucją tematu (powiększeniem lub skróceniem jego oryginalnych wartości rytmicznych). Następnie fugi podwójne i potrójne (dwu- i trzytematowe) z kontrapunktami odwracalnymi (melodiami stałymi towarzyszącymi tematowi z góry lub z dołu), kanon w oktawie oraz kanon z augmentacją i ruchem wstecznym, a na końcu dwie fugi lustrzane (które można wykonać, czytając je również dołem do góry). Wraz z narastaniem trudności kontrapunktycznych rozdrabniany jest rytm kolejnych wariantów tematu, wprowadzany jest także rytm punktowany kojarzony ze stylem francuskim (*Contrapunctus VI*).

W tej wersji zbiór mógł już zostać oddany do druku, jednak ambicja Bacha sprawiła, że pracował nadal nad jego udoskonaleniem, dopisując nowe utwory i zmieniając jego porządek. Niestety, postępująca ślepota, fatalnie wykonana operacja oczu i wynikająca z niej przedwczesna śmierć nie pozwoliły mu dokończyć dzieła. Kolejne redakcje zbioru nadzorował jego zięć Johann Christoph Altnicol i syn Carl Philipp Emanuel. Ostateczna wersja *Sztuki fugi* obejmuje 14 fug i 4 kanony, umieszczone przed ostatnią, niedokończoną fugą. Zbiór wydano pośmiertnie w 1751 roku z przedmową Carla Philippa Emanuela Bacha oraz rok później

z przedmową Friedricha Wilhelma Marpurga, który w 1753 roku wydał też traktat teoretyczny *Abhandlung von der Fuge* (*Rozprawa o fudze*) oparty na Bachowskiej *Sztuce fugi*. Do publikacji Bacha dołączono na końcu chorał *Vor deinen Thron, tret ich hiermit* (*Przed Twój tron wstępuję o Panie*), który kompozytor miał jakoby podyktować na łożu śmierci.

Przez długi czas *Sztukę fugi* traktowano błędnie jako dzieło jedynie instruktażowe, nieprzeznaczone do wykonania, powołując się na brak wskazania przez Bacha jego obsady wykonawczej. Potwierdzeniem tej tezy miało być zapisanie całości nie w formie systemu klawiszowego czy ksiąg głosowych, lecz partytury. Stosując tę formę zapisu Bach nawiązał jednak wyraźnie do ricercarów Girolama Frescobaldiego, pomyślanych zarówno jako muzyka na instrumenty klawiszowe, jak i dla studentów do nauki kontrapunktu. Zbieżności z dziełami podziwianego przez Bacha Frescobaldiego jest w *Sztuce fugi* więcej. W swych ricercarach również Frescobaldi posługiwał się jednocześnie wieloma tematami, wprowadzał często augmentację, diminucję, temat z jego inwersją, zacierał granicę między przeprowadzeniami, a *Capriccio sopra la Girolmeta* zamykające jego *Fiori Musicali* przywodzi na myśl słynny temat *b-a-c-h*, wprowadzony na końcu niedokończonej fugi z bachowskiego zbioru.

W historii muzyki *Sztuka fugi* zapisała się jako najwybitniejsze praktyczne (do wykonania!) studium fugi i polifonii. Los sprawił, że jest to dzieło otwarte, zachęcające potomnych do ukończenia ostatniej czterogłosowej fugi. Choć Bach określił ją jako trzytematową (*a 3 soggetti*), to w ostatnim, naszkicowanym jedynie przeprowadzeniu równocześnie trzech tematów jeśli zastąpimy towarzyszący im sopranowy kontrapunkt tematem głównym z początku zbioru, okaże się, że wszystkie cztery tematy znakomicie się kontrapunktują. Czyżby niedokończenie finałowej fugi było przez Bacha zaplanowane, aby sprawdzić potomnych czy przyswoili sobie lekcje z poprzedzających fug na tyle dobrze, że sami zdołają nie tylko dokończyć utwór, ale spiąć cały zbiór klamrą głównego tematu?

Piotr Wilk



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

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

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



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN



21 kwietnia
Niedziela Wielkanocna

godz. 20:00

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50



KONZERTE

AKADEMIE
FÜR ALTE MUSIK
BERLIN

Bernhard Forck
koncertmistrz, skrzypce I
Gudrun Engelhardt
Dörte Wetzel
skrzypce I
Julita Forck
Henriette Scheytt
skrzypce II
Kerstin Erben
skrzypce II, altówka
Sabine Fehlandt
Clemens-Maria Nuszbaumer
altówka
Katharina Litschig
wiolonczela
Heidi Gröger
Leha Rahel Bader
wiolonczela, viola da gamba
Miriam Shalinsky
violone, kontrabas

Shai Kribus
obój I [w Koncert I F-dur BWV 1046]
flet prosty II [w Koncert IV G-dur BWV 1049]
Saskia Fikentscher
obój II [w Koncert I F-dur BWV 1046]
obój [w Koncert II F-dur BWV 1047]
flet prosty I [w Koncert IV G-dur BWV 1049]
Natalia Herden
obój III [w Koncert I F-dur BWV 1046]
flet poprzeczny [w Koncert V D-dur BWV 1050]
Erwin Wieringa
Miroslav Rovenský
róg
Györgyi Farkas
fagot
Rupprecht Drees
trąbka
Raphael Alpermann
klawesyn

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Koncert I F-dur BWV 1046
[Allegro]
Adagio
Allegro
Menuetto – Trio – Polonaise – Trio

Koncert III G-dur BWV 1048
[Allegro]
Adagio
Allegro

Koncert IV G-dur BWV 1049
Allegro
Andante
Presto

Koncert V D-dur BWV 1050
Allegro
Affettuoso
Allegro

Koncert VI B-dur BWV 1051
[Allegro]
Adagio, ma non tanto
Allegro

Koncert II F-dur BWV 1047
[Allegro]
Andante
Allegro assai

Koncerty brandenburskie BWV 1046–1051 stanowią jedno z pomnikowych dzieł Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), bez nich obraz jego twórczości byłby niepełny i zubożony. Niewiele brakowało, abyśmy nigdy nie poznali tych wybitnych utworów. Po śmierci kompozytora o ich istnieniu nie wiedzieli nawet jego synowie ani przyjaciele-muzycy. Cykl sześciu koncertów zachował się bowiem jedynie w postaci rękopiśmiennej partytury dedykowanej w 1721 roku margrabiemu brandenburskiemu Christianowi Ludwigowi Hohenzollernowi, bratu króla pruskiego Fryderyka Wilhelma I. Dziś nie znamy ani okoliczności zamówienia tych utworów, ani tego czy były kiedykolwiek i przez kogo grane za życia kompozytora, czy zostały w ogóle zauważone przez adresata zbioru i czy Bach otrzymał za nie zapłatę. Po śmierci margrabiego w 1734 roku znaleziono je w skrzyni z innymi nutami i sprzedano za 24 grosze. Partytura nie nosi jakichkolwiek śladów jej użytkowania.

W 1721 roku Bach był od czterech lat kapelmistrzem na dworze księcia Leopolda von Anhalt w Köthen. Dwór był kalwiński, dlatego oprawa muzyczna nabożeństw była skromna i kompozytor zobowiązany był do tworzenia jedynie muzyki świeckiej, głównie instrumentalnej. Ksiądz był wielkim miłośnikiem i znawcą muzyki, świetnie śpiewał basem, grał na skrzypcach, violi da gamba i klawesynie. Dla Bacha był to jeden z najszcześliwszych i bardzo płodnych okresów twórczości. Powstały wówczas tak znaczące dzieła jak: *Sonaty i partity na skrzypce*

solo BWV 1001–1006, *Suity na wiolonczelę solo* BWV 1007–1012, klawesynowe *Suity francuskie* BWV 812–817, *Das wohltemperierte Clavier* BWV 846–869, dwugłosowe *Inwencje* i trzygłosowe *Symfonie* BWV 772–801 czy *Orgel-Büchlein* BWV 599–644. W latach pobytu Bacha w Köthen (1717–1723) miał on do dyspozycji znakomity zespół 16 instrumentalistów dworskich, z których wielu wirtuozów pochodziło z rozwiązanej orkiestry dworu królewskiego w Berlinie. Były to zatem wymarzone warunki do powstania i wykonania *Koncertów brandenburskich*. Badacze przypuszczają jednak, że utwory te Bach skomponował jeszcze przed swoim przybyciem do Köthen, w okresie weimarskim (1708–1717), gdy nie był kapelmistrzem. Zgodnie bowiem z ówczesnym zwyczajem, wszystkie dzieła kapelmistrza należały do jego mocodawcy i bez jego zgody Bach nie mógłby dedykować *Koncertów* margrabiemu Brandenburgii. Jedyna udokumentowana okazja do ich osobistego spotkania nadarzyła się jesienią 1718 roku, gdy kompozytor przebywał w Berlinie, aby u Michaela Mietkego zamówić nowy klawesyn dla dworu w Köthen. Dlaczego Bach wysłał Hohenzollernowi utwory w formie partytury, a nie osobnych ksiąg głosowych, pozostanie tajemnicą. Zważywszy, że już w *Koncertach I* obsada wymaga aż dwunastu głosów, a kapela margrabiego liczyła tylko sześciu muzyków, oczywiste jest, że utwory te nie były przeznaczone dla jego zespołu, zaś brat margrabiego rozwiązał swoją orkiestrę już w 1713 roku. Najlepsze warunki do wykonania *Koncertów brandenburskich* panowały w Köthen. Niestety po tamtejszej bibliotece dworskiej nie zostało jednak śladu, a najprawdopodobniej właśnie tam przechowywane były brakujące dziś księgi głosowe *Koncertów*. W Weimarze Bach stawiał dopiero pierwsze

kroki w tym gatunku. Uczył się na koncertach Giuseppe Torellego, Antonia Vivaldiego, Tomasa Albinoniego i Alessandra Marcella, transkrybując je na organy.

Koncerty brandenburskie to muzyczne arcydzieła, a cały cykl jest bardzo dojrzałym studium tego gatunku. Bach wychodzi w nich daleko poza konwencje i wyznacza nowe drogi rozwojowe (np. koncert klawesynowy), znakomicie operuje różnymi składami instrumentalnymi i kolorystyką brzmienia. Ukazuje zarazem, że świetnie opanował niezwykle wówczas popularny w Niemczech styl mieszany (*Gemischter Styl*), polegający na wykorzystywaniu najlepszych wzorów stylu włoskiego, francuskiego i niemieckiego (w Menuecie *Koncertu I* jest także oberkowa część zatytułowana *Polacca*). Jego cykl nie wykazuje na pozór cech zaplanowanej zawczasu i wystudiowanej kolekcji, w której każdy utwór utrzymany jest w innej tonacji, lecz sprawia wrażenie zbioru przypadkowo dobranych utworów (dwa w F-dur, dwa w G-dur, po jednym w D-dur i B-dur). W zakresie operowania różnymi typami koncertu widać tu jednak zamierzenie starannie przemyślane, ambitne i wielce oryginalne. Żaden z tych sześciu utworów nie jest przykładem czystej postaci koncertu solowego, orkiestrowego, na wielu solistów (*concerto grosso*), kameralnego czy wielochórowego, lecz w ramach jednego dzieła Bach często miesza ze sobą te różne typy, twórczo testując możliwości tkwiące w tym gatunku.

Oryginalny tytuł jego zbioru to *Concerts avec plusieurs instruments*, czyli koncerty na wiele instrumentów. Dopiero pierwszy biograf

kompozytora, Philipp Spitta, nadał temu cyklowi nazwę wywiedzioną od osoby ich adresata. Bachowskie określenie tych utworów przywodzi na myśl *Concerti con molti stromenti* Vivaldiego. Naturę *Koncertów brandenburskich* najlepiej oddaje jednak niemiecki termin *Gruppenkonzerte* (koncerty grupowe), gdyż w każdym z nich, prócz podziału na solo i tutti, Bach wydziela też inne grupy i podgrupy instrumentów wzajemnie ze sobą współdziałających i współzawodniczących. Ten typ koncertowania był chętnie podejmowany również przez innych kompozytorów niemieckich, o czym świadczą koncerty Georga Philippa Telemanna, Johanna Davida Heinichena, Johanna Friedricha Fascha czy Christopha Graupnera.

Każdy koncert przeznaczony jest na inną obsadę, co wpływa na kolorystykę brzmienia, dobór technik i faktur. W czterech koncertach widoczny jest podział na solistów i towarzyszenie smyczków (dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli), czyli tzw. ripieno, oraz basso continuo (b.c.). *Koncerty III i VI* pozbawione są ripienistów, ale w ramach zespołu solistów widoczny jest podział na dwie (*Koncert VI*) lub trzy grupy (*Koncert III*) z akompaniamentem b.c. W zależności od koncertu solistów może być trzech (skrzypce i 2 flety proste w *Koncertie IV*; flet poprzeczny, skrzypce i klawesyn w *Koncertie V*), czterech (trąbka, flet prosty, obój i skrzypce w *Koncertie II*), pięciu (2 altówki, 2 viole da gamba i wiolonczela w *Koncertie VI*), siedmiu (2 rogi myśliwskie, 3 oboje, fagot i violino piccolo w *Koncertie I*) lub dziewięciu (3 skrzypiec, 3 altówki, 3 wiolonczele w *Koncertie III*). Niezależnie od liczby solistów i wewnętrznego ich podziału na grupy Bach faworyzuje zwykle jedno instrumenty kosztem

drugich. W *Koncertie IV* dominują skrzypce, a w *Koncertie V* klawesyn, który ma nawet swoją 64-taktową kadencję niczym w koncercie solowym. Odzwierciedlenie matematycznych upodobań kompozytora widać w obsadzie *Koncertu III*, który zderza ze sobą trzy równoważne grupy liczące po trzy instrumenty solowe o tym samym brzmieniu (3 skrzypiec, 3 altówki i 3 wiolonczele). W *Koncertie VI* Bach przeciwstawia sobie grupę czterostrunowych smyczków (2 altówki z wiolonczelą), występujących w epizodach solowych, sześciostrunowym smyczkom (2 viole da gamba z violone), grającym tylko w tutti. Obie grupy charakteryzuje niskie i zwarte brzmienie, a ich naprzemienna gra daje subtelne cieniowanie barwą dźwięku o lekko odmiennej charakterystyce.

Jak przystało na Bacha – mistrza późnobarokowej polifonii – w każdym koncercie panuje gęsta, linearna faktura. Pod tym względem jego koncerty odbiegały znacząco od wzorów włoskich. Z wyjątkiem czteroczęściowego *Koncertu I*, którego dwie pierwsze części oraz

finałowy Menuet (bez poloneza) kompozytor zapożyczył z uwertury do swej kantaty urodzinowej dla księcia Christiana von Weissenfels (*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!* BWV 208), wszystkie utrzymane są w formie trzyczęściowej ze skrajnymi częściami szybkimi i środkową wolną. W opartym na liczbie 3 *Koncertie III* ta trzyczęściowość poddana jest jednak próbie, gdyż część środkowa *Adagio* to zaledwie jednotaktowa kadencja frygijska (C-dur–H-dur), zachęcająca muzyków do jej zdobienia. Efektem dokładnego przestudiowania koncertów Vivaldiego w okresie weimarskim jest doskonałe operowanie przez Bacha formą ritornelową w konstrukcji części szybkich. Jego formy nie są jednak tak skonstrastowane jak u Włocha, Bach nadaje im większą zwartość dzięki znakomicie prowadzonej pracy tematycznej i motywicznej. Formę tę kompozytor często łączy z fugowaniem lub techniką kanoniczną.

Piotr Wilk



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 Staatsoper Unter den Linden oraz na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. 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 według św. Jana i Pasja według św. Mateusza* Bacha – zostały świetnie przyjęte przez krytykę i publiczność. Akamus często występuje pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a także Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadie, Paula Agnew i Rinalda Alessandrini. Szczególnie ważnym partnerem orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; zrealizowane

wspólnie płyty otrzymały szereg nagród. Z Akamus współpracują też renomowani soliści, jak Sonia Prina, 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”. W marcu 2006 roku Akamus otrzymała „Georg-Philipp-Telemann-Preis” 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 *Brookes-Passion* Telemanna, natomiast w 2014 – „Bach-Medaille Leipzig” i „ECHO Klassik”.









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 drugiej połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po 24 latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.

DWÓR ARTUSA

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





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

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

RATUSZ STAROMIEJSKI

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



+ah

RESURRECTIO





organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka

POLSKIE RADIO

mecenasi

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

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



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



GIWK

wolność
kultury



FILIP BERKOWICZ

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

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper, Sebastian Godula

Rzecznik prasowy:

Piotr Matwiejczuk

Redakcja:

Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:

grupa tomami / tomami.pl

Współpraca redakcyjna / korekta:

Daria Szwed

Produkcja:

Lucjan Towpik

Zdjęcia Gdańska:

Paweł Stelmach, Adam Golec

Web service:

Bartłomiej Hałat

Web design:

Dorota Bogacz-Hałat

Studio filmowe:

Łukasz Herod, Miłosz Urbanik

Organizator / wydawca:

Fundacja a415

ul. Długi Targ 28/29

80-830 Gdańsk

www.a415.pl

event-factory

ul. Pękowicka 77

31-262 Kraków

www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

partnerzy



ticketmaster[®]



patroni medialni



empik



Radio Gdańsk



co
jest
grane24



