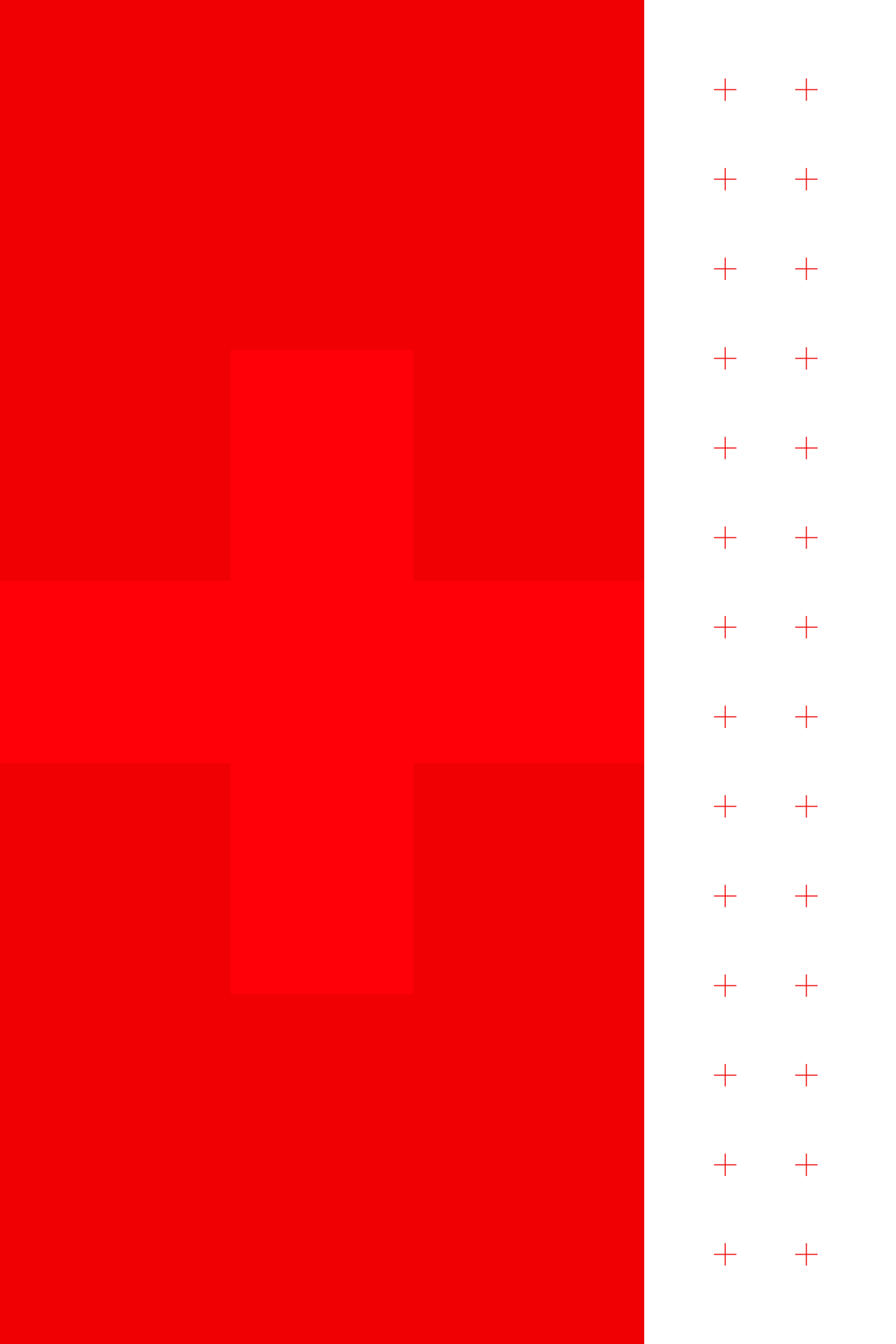


ACTUS
HUMANUS
NATIVITAS
MMXXII



**ACTUS
HUMANUS
NATIVITAS
MMXXII**





Szanowne Melomanki
Szanowni Melomani
Szacowne Wykonawczynie
Szacowni Wykonawcy

Witam Państwa na największym festiwalu muzyki dawnej w Polsce i jednym z największych w Europie. To prawdziwy honor dla naszego miasta i powód do dumy, że ACTUS HUMANUS trwa i eksploruje kolejne partytury, zapraszając do Gdańska wybitne wokalistki i instrumentalistki, wybitnych wokalistów i instrumentalistów. Przed nami pięć popołudni i wieczorów. Muzyka będzie rozbrzmiewać w pięciu lokalizacjach pięknego Gdańska.

Dziękuję twórcom festiwalu i wykonawcom, że w tym przedświątecznym czasie ofiarowujecie nam muzykę, która porządkuje ładem i harmonią kakofonię codzienności, a serce wypełnia pokojem.

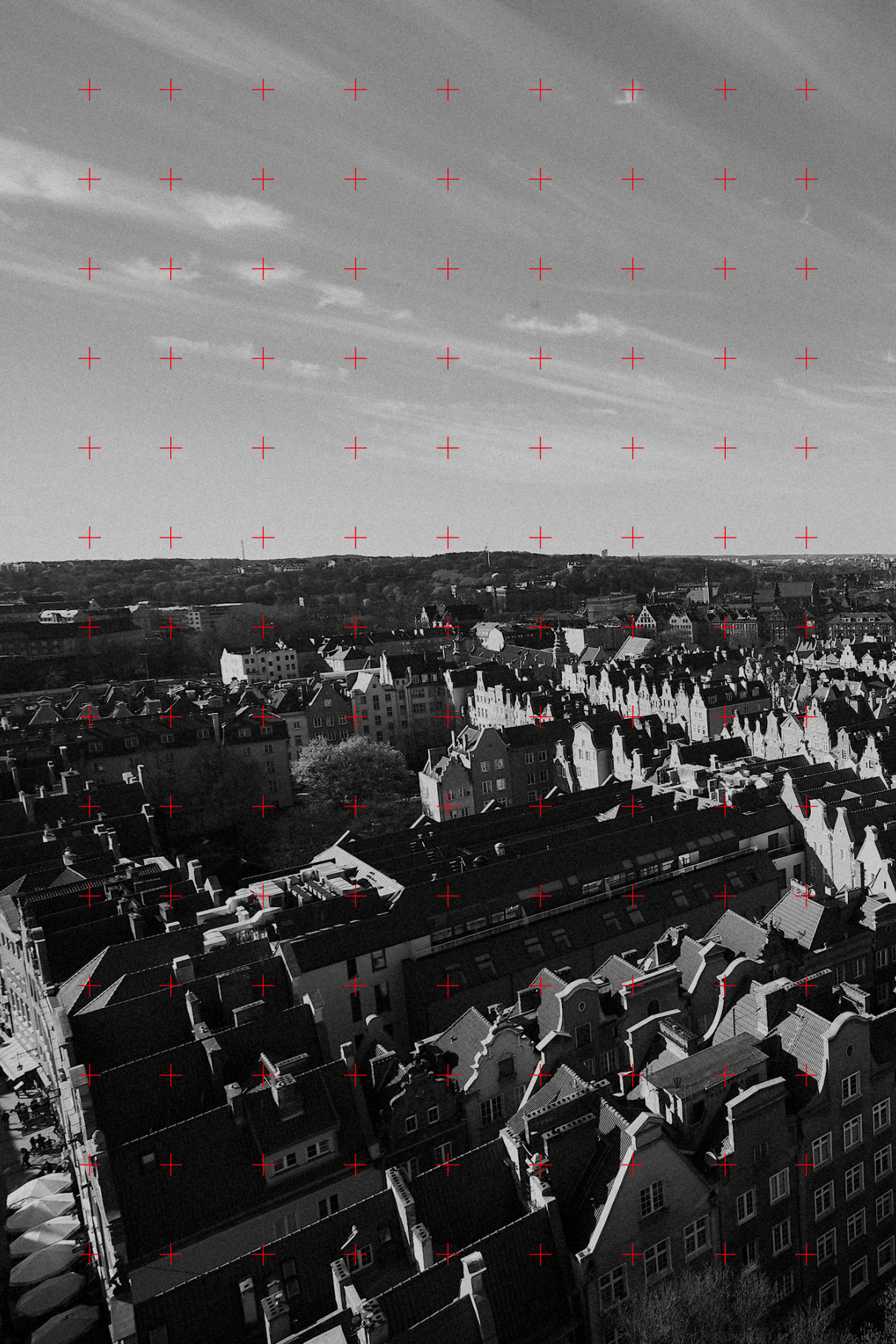
Czeka nas prawdziwa uczta. Nie sposób jednak zapomnieć, że dla naszych sąsiadów w Ukrainie w te święta Bożego Narodzenia najpewniej nie nastanie pokój, a na granicy polsko-białoruskiej wciąż rozgrywają się tragedie. Pamiętajmy o wszystkich, którzy płaczą z lęku i tęsknoty, o samotnych i potrzebujących wsparcia. Dobro i pokój mogą się mnożyć za naszą sprawą.

Życzę nam wszystkim dobrego festiwalowego czasu, a na świąteczny czas – nadziei.

Aleksandra Duliewicz
prezydent Gdańska



fot. Renata Dąbrowska





GDAŃSK

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 zarówno wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stoczniowymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska są wypełnione przez barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczzonego 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



FUNDACJA A415

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, 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



EVENT-FACTORY

Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory, założona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. event-factory ma 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 2007 roku event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a w latach 2010–2014 również Festiwalu Muzyki Tradycyjnej Rozstaje. Wśród najważniejszych projektów event-factory w 2011 roku, 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 był producentem wykonawczym koncertów Penderecki // Aphex Twin oraz Penderecki // Greenwood. Pokłosie tego projektu stanowiła organizacja koncertu Penderecki // Greenwood w londyńskim Barbican Center w marcu 2012 roku oraz jego plenerowa odsłona podczas Heineken Open'er w lipcu 2012 roku. W latach 2012–2014 event-factory był także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory mają 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 „2 x Strajk”, 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

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

→ www.polskieradio.pl/dwojka





COHAERE ENSEMBLE

DZIEŃ

7 grudnia
środa

MIEJSCE

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

GODZINA

17:30

HARMONIA ARTIFICIOSO-ARIOSA

COHAERE ENSEMBLE

Marta Korbel
skrzypce

Monika Hartmann
wiolonczela

Natalia Olczak
klawesyn

gościnnie:

Agnieszka Podłucka
skrzypce

Natalia Reichert
altówka

HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER 1644–1704

Partia I d-moll*

Sonata
Allemande
Gigue
Variatio I
Variatio II
Aria
Sarabanda
Variatio I
Variatio II
Finale

Partia II h-moll*

Praeludium
Allemande
Variatio
Balletto
Aria
Gigue

Partia IV Es-dur*

Sonata
Allemande
Trezza
Aria
Canario
Gigue
Pollicinello

Partia III A-dur*

Praeludium
Allemande
Amener
Balletto
Gigue
Ciacona

* Ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa*

Paul Hindemith, który ze skordaturą eksperymentował już w partii wiolonczeli II *Kwartetu smyczkowego* op. 10, ukończonego w Alzacji w 1918 roku, nazwał Heinricha Ignaza Franza von Bibera największym kompozytorem niemieckim przed Johannem Sebastianem Bachem. Urodzony w 1726 roku Charles Burney, brytyjski kompozytor i teoretyk, jeden z największych autorytetów muzycznych swojej epoki, opisał twórczość Bibera jako „najtrudniejszą, a zarazem najdziwniejszą”, z jaką miał w życiu do czynienia. O dorobku Burneya mało kto dzisiaj pamięta. Nawet najzagorzalsi wielbiciele muzyki Hindemitha nie zdają sobie sprawy, że ich idol odwołał się do spuścizny Bibera jeszcze po wielokroć, między innymi w cyklu pieśniowym do słów Rainera Marii Rilkego *Das Marienlebe* z 1923 roku, w którym nawiązał do schematu Biberowskich *Sonat różańcowych*. Trzysta lat po Burneyu i ponad wiek po pionierskich działaniach Hindemitha w dziedzinie wykonawstwa historycznego, o twórczości Bibera wciąż mamy pojęcie dość mgliste. Jego muzyka – intrygująca i osobna – pozostaje często niezrozumiana, a co za tym idzie – lekceważona zarówno przez badaczy, jak i wykonawców. Bo docenić a pojąć – to dwie oddzielne sprawy, które zresztą warto by ze sobą pogodzić. Także dla dobra twórczości Bibera, która w ten sposób mogłaby uwieść odbiorców nie tylko „dziwnością”, ale też niewątpliwym nowatorstwem. Jego muzyka z biegiem lat okazała się kamieniem milowym w dziejach osiemnastowiecznej wiolinistyki, ucieleśnieniem epoki, w której konwencje formalne nie były w stanie powściągnąć wyobraźni twórców naprawdę natchnionych. Heinrich Biber – w szerszej perspektywie – okazał się mistrzem ówczesnych eksperymentów w dziedzinie barwy i warsztatu skrzypcowego,

apostolem syntezy szkół włoskiej i niemieckiej, wirtuozem, który wzniosł swoje rzemiosło na nowe wyżyny ekspresji.

Współcześni miłośnicy muzyki barokowej znają go przede wszystkim jako autora *Sonat różańcowych*, o kilkanaście lat późniejszych ośmiu *Sonatae, violino solo*, oraz monumentalnej, rozpisanej na pięćdziesiąt trzy głosy *Missa Salisburgensis*, do niedawna mylnie zaliczanej w poczet twórczości Orazia Benevolego. Zbiór siedmiu partit triowych, wydanych w Norymberdze w 1712 roku pod długim, łacińsko-włosko-francuskim tytułem *Harmonia artificioso-ariosa: diversimodè accordata et in septem partes vel partitas distributa a 3 instrumenti*, i zachowanych w jednym tylko egzemplarzu ze zbiorów Biblioteki Państwowej i Uniwersyteckiej w Getyndze, doczekał się pierwszej edycji krytycznej dopiero w 1956 roku, a pierwszego i przez długi czas jedynego nagrania – z udziałem Waltera Pfeiffera oraz Alice i Nikolausa Harnoncourtów – osiem lat później. Kompozycję pomijali w swoich opracowaniach nawet poważni badacze spuścizny Bibera. W wielu publikacjach tytuł zbioru podaje się w błędnej postaci *Harmonia Artificiosa-Ariosa* – zgodnie z pisownią zaproponowaną w 1898 roku przez Guida Adlera w kontynuowanej do dziś serii *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Manuskrypt zaginął. Za orientacyjną datę powstania dzieła – nie wiadomo, czy słusznie – przyjmuje się rok 1696, powołując się na twierdzenia Ernsta Meyera, jakoby egzemplarz pierwszej, salzburskiej edycji zbioru, zachował się w kościele św. Maurycego w Kromieryżu. Jak do tej pory w żadnym z archiwów na terenie dzisiejszych Czech, Austrii i Niemiec nie udało się trafić na ślad poprzedniego wydania. Na szczęście

kopia przechowywana w Getyndze jest czysta, wyraźna i zawiera stosunkowo niewiele błędów i niejasności, łatwych do skorygowania w świetle obecnej wiedzy muzykologicznej. Zbiór obejmuje partity (zwane tutaj z łaciny partiami) na dwa instrumenty solowe z basso continuo: w pięciu przypadkach na dwoje skrzypiec (partity I–III oraz V–VI), w pozostałych dwóch – na skrzypce i altówkę, a właściwie violę da braccio (partita IV) i na dwie viole d'amore (partita VII). Spośród wszystkich utworów tylko w particie VI Biber nie posłużył się skordaturą. Każda z kompozycji rozpoczyna się wstępem określanym na trzy różne sposoby: jako sonata (partita I i IV), preludium (partity II–III i VI–VII), bądź intrada (partita V). W kilku po obowiązkowym szeregu tańców następuje skontrastowany z nim finał.

Pod względem ogólnego zakresu formy *Harmonia artificioso-ariosa* imponuje charakterystyczną dla Bibera spójnością i równowagą – mimo wielu osobliwości, odróżniających ten zbiór od innych ówczesnych suit instrumentalnych. W particie I, w pierwszej wariacji gigue skrzypce „przerzucają się” partiami w repetycjach, żeby tym mocniej podkreślić swą równorzędną pozycję w utworze; preludium do partity II jest arcyciekawym przykładem typowo Biberowskiego zabiegu wewnętrznego urozmaïcenia części, i to wszelkimi środkami muzycznymi. Partita III zwraca uwagę wykorzystaniem trójdzielnego francuskiego tańca amener, praprzodka późniejszego menueta. Niezwykłą cechą partity IV jest użycie dwóch niejednorodnych, a zarazem przestrojonych instrumentów solowych. W particie V Biber uwzględnił długie, silnie schromatyzowane przebiegi w partii drugich skrzypiec – co warte odnotowania z uwagi na stosunkowo rzadkie użycie chromatyki w jego utworach. W particie VI tradycyjny

szereg tańców został zastąpiony arią z trzynastoma wariacjami. Zdaniem muzykologów, partita VII jest nie tylko pierwszym przykładem użycia violi d'amore w sonacie triowej, ale w ogóle jednym z najwcześniejszych utworów solowych na ten instrument, skądinąd wyjątkowo podatny na skordaturę.

Istotą partit ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa* są jednak ich walory brzmieniowe, uzyskane nie tylko za sprawą podwojenia liczby instrumentów solowych w stosunku do wcześniejszych sonat skrzypcowych Bibera, ale też dzięki odmiennemu podejściu do skordatury. Inaczej niż w *Sonatach różańcowych*, gdzie nieustanne przestrajanie strun miało też sens symboliczny, pozwalając wejść odtwórcom i słuchaczom w „wirtualny” wymiar duchowy, nieosiągalny przy użyciu normalnie strojonych skrzypiec, skordatura w *Harmonii* służy głównie zwiększeniu dźwięczności instrumentów i ułatwieniu wydobywania z nich skomplikowanych wielodźwięków bez szkody dla barw skojarzonych z poszczególnymi tonacjami.

Wszystko to – w połączeniu z organicznym, niemal ludzkim brzmieniem instrumentów użytych w partitach – służyło realizacji celu zawartego w tytule dzieła. Te wyrafinowane kompozycje istotnie odzwierciedlają „śpiewno-kunstowną harmonię” muzycznego świata Bibera. Kompozytora, który w niejedną dedykację dla swych możliwych patronów wplótł zmyślną sentencję „fidem in fidibus”, opartą na grze dwóch jednobrzmiących słów łacińskich, z których jedno oznacza wiarę, drugie zaś strunę. Biber pokładał wiarę nie tylko w Boga, ale i w strunach skrzypiec, śpiewających pod jego palcami na chwałę Pana i ludzi.

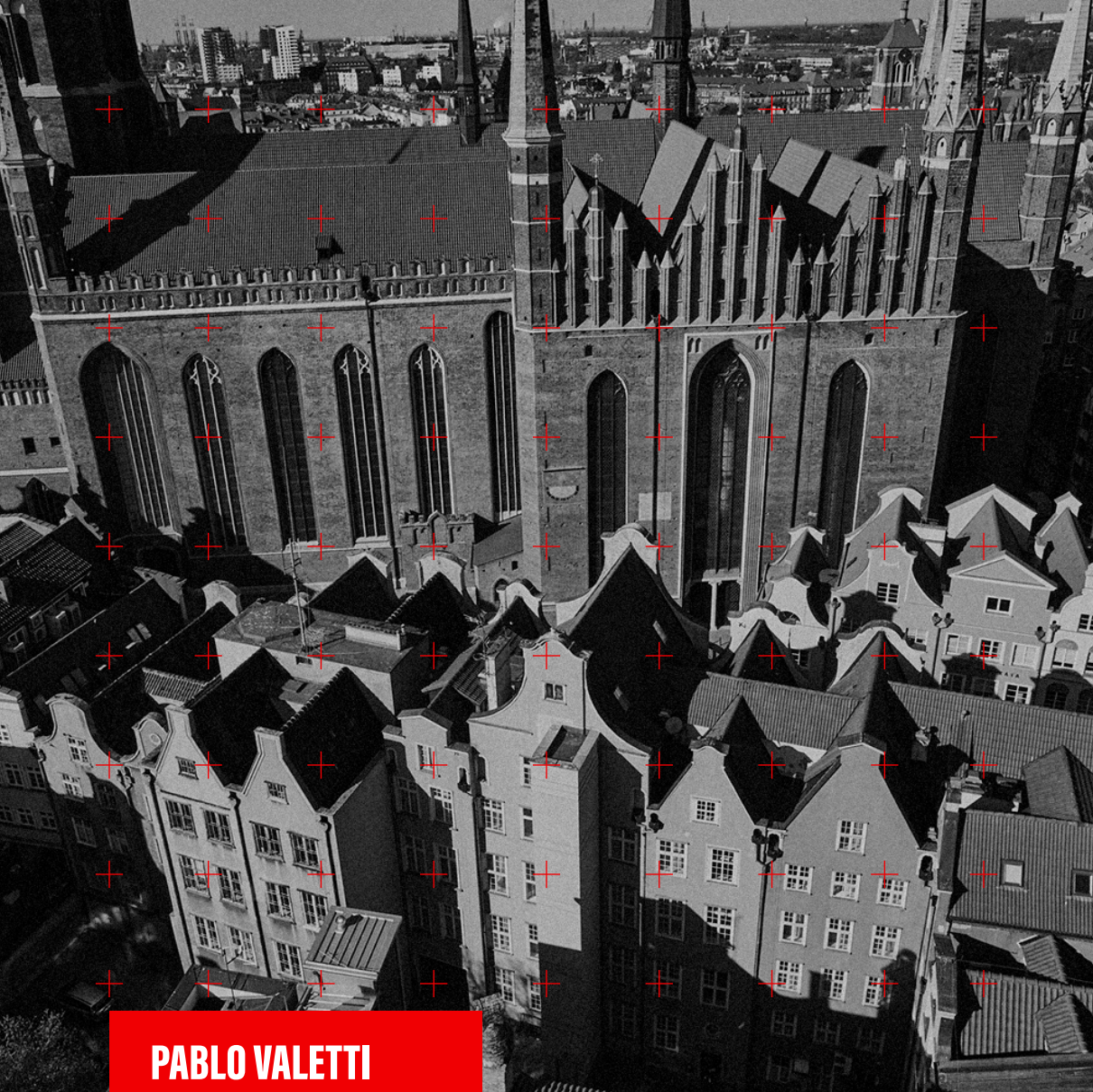
Dorota Kozińska

COHAERE ENSEMBLE

Zespół wykonawstwa historycznego, działający od 2019 roku w Katowicach. Powstał z inicjatywy Marty Korbel (skrzypce), Moniki Hartmann (wiolonczela) i Natalii Olczak (klawesyn). W 2022 roku do składu dołączyła Marta Gawlas (flet). Nazwa ansamblu ma podkreślać spójność brzmieniową wynikającą z interpretacji muzyki na najwyższym poziomie. Muzycy od początku istnienia zespołu nie chcieli zamykać się w ramach podstawowego składu: oprócz kwartetu, występują także w rozszerzonych formacjach, ale również jako duo czy trio. Zespół szybko zdobył uznanie publiczności. Cenieni są za zaangażowanie w przygotowaniu interpretacji oraz świeże spojrzenie na historyczną praktykę wykonawczą, pozostające w spójności z przyjętymi zasadami. Skupiają się na rekonstrukcji muzyki czasów renesansu i baroku; grają na historycznych instrumentach lub współczesnych kopiach instrumentów z epoki. Występują w Polsce (m.in. na Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Festiwalu Strefa Ciszy w Łazienkach Królewskich, Festiwalu Młoda Muzyka Dawna, na Bydgoskiej Scenie Barokowej) i za granicą (Musiques Baroques à Savennieres we Francji). Ich działalność wyróżniona została również na międzynarodowych konkursach, m.in. I nagrodą na Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire, I nagrodą na Odin International Music Competition, I nagrodą na Charleston International Music Competition, nagrodą na International Music Competition and Festival „Music Without Limits”. Muzycy ansamblu współpracują też z członkami polskich orkiestr, takich jak {oh!} Orkiestra, Arte dei Suonatori, Capella Cracoviensis. Od 2022 roku Cohaere Ensemble jest częścią EEEMERGING+, europejskiego programu wspierającego najzdolniejsze zespoły muzyki dawnej.



fot. Magdalena Halas



PABLO VALETTI
CAFÉ ZIMMERMANN

DZIEŃ

7 grudnia
środa

MIEJSCE

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

KANTATEN UND KONZERTE

Raphael Höhn
tenor

Pablo Valetti
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

CAFÉ ZIMMERMANN

Mauro Lopes Ferreira
skrzypce

Núria Pujolràs
altówka

Petr Skalka
wiolonczela

Daniel Szomor
kontrabas

Karel Valter
flet

Susanne Regel
obój

Arianna Radaelli
klawesyn, pozytyw

gościnnie:

Marta Korbelt
skrzypce

członkowie **Akademickiego
Chóru Uniwersytetu
Gdańskiego**

Marcin Tomczak
przygotowanie chóru

JOHANN FRIEDRICH FASCH
1688–1758

Konzert für Flöte, Oboe,
Streicher und Basso Continuo
D-dur FWV L:D11
[bez oznaczenia tempa]
Largo
Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685–1750

Ich armer Mensch, ich
Sündenknecht BWV 55
Arie: *Ich armer Mensch,
ich Sündenknecht*
Rezitativ: *Ich habe wider
Gott gehandelt*
Arie: *Erbarme dich! Laß
die Tränen dich erweichen*
Rezitativ: *Erbarme dich!*
Jedoch nun tröst ich mich
Choral: *Bin ich gleich von
dir gewichen*

Violinkonzert E-dur BWV 1042
Allegro
Adagio
Allegro assai

JOHANN SEBASTIAN BACH

Cembalokonzert A-dur
BWV 1055
Allegro
Larghetto
Allegro ma non tanto

JOHANN FRIEDRICH FASCH

Konzert für Flöte, Oboe,
Streicher und Basso Continuo
h-moll FWV L:h1
Allegro
Largo
Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH

Ich habe genug BWV 82a
Arie: *Ich habe genug*
Rezitativ: *Ich habe genug*
Arie: *Schlummert ein, ihr
matten Augen*
Rezitativ: *Mein Gott! wenn
kömmt das schöne: Nun!*
Arie: *Ich freue mich auf
meinen Tod*

Właściwie byli rówieśnikami. Johann Sebastian Bach przyszedł na świat w 1685 roku w Eisenach, jako ostatnie dziecko miejskiego muzyka Johanna Ambrosiusa i Marii Elisabeth Lämmerhirt, córki erfurckiego kuśnierza i stangreta. Johann Friedrich Fasch urodził się trzy lata później w Buttstedt niedaleko Weimaru: był pierwszym dzieckiem ze związku Friedricha Georga, dyrektora miejscowej szkoły, który wkrótce potem został nauczycielem i kantorem gimnazjum w Schleusingen, oraz córki pastora Sophii Wegerig. Obydwaj stracili ojców w dzieciństwie: Bach w wieku dziewięciu lat, kilka miesięcy po śmierci matki, Fasch w wieku lat dwunastu. Osierocony Bach trafił pod opiekę najstarszego brata, Johanna Christopha, organisty Michaeliskirche w Ohrdrufie, o przyszłość małego Fascha zatroszczył się jego wuj Gottfried Wegerig, pastor kościoła w Teuchern. Fasch już w 1697 roku został dyskantystą w kościelnym chórze w Suhl, a trzy lata później, za sprawą innego krewnego matki, zatrudnionego na dworze w Weißenfels Andreasa Scheelego, zasilł szeregi miejscowych Kappelknaben. Bach trafił do chóru dla ubogich chłopców w kościele św. Michała w Lüneburgu w wieku lat piętnastu, tuż przed mutacją – i pozostał tam tylko ze względu na niebywały talent muzyczny, który zagwarantował mu bezpłatne utrzymanie na usługach świątyni.

Obydwaj żenili się dwukrotnie. Pierwsza żona Fascha zmarła trzy lata po ślubie, w 1720 roku. Zabił ją poród ich pierwszego syna, Christiana Friedricha, który odszedł kilka miesięcy później. W tym samym roku Bach pochował swą pierwszą żonę Marię Barbarę, matkę siedmiorga ich wspólnych dzieci, z których dorosłości dożyło tylko troje. Obydwaj darzyli się wzajemnym

szacunkiem: w rękopisach Bacha zachowały się kopie pięciu suit Fascha, który w 1722 roku, po śmierci Johanna Kuhnaua, wycofał się z konkursu na stanowisko kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku, uznawszy, że posada należy się starszemu koledze z Eisenach. Fasch przeżył Bacha o osiem lat. Ich synowie – Carl Friedrich Christian Fasch i Carl Philipp Emanuel Bach – przyjaźnili się długo po śmierci obydwo. Dwoje najstarszych dzieci Bacha – pierworodna córka Catharina Dorothea i syn Wilhelm Friedemann – nie tylko osiągnęło wiek dojrzały, ale też przeżyło więcej lat niż ojciec. Pasma rodzinnych tragedii zaczęło się wraz z przyjściem na świat bliźniąt, w roku 1713. Johann Christoph zmarł kilka godzin po porodzie, jego siostra Maria Sophia trzy tygodnie później. Mimo to Maria Barbara dalej zachodziła w ciążę i rok po roku urodziła dwóch synów, wspomnianego już Carla Philippa Emanuela i Johanna Gottfrieda Bernharda, który zmarł w wieku dwudziestu czterech lat. W 1718 roku powiła Leopolda Augusta, ostatnie swoje dziecko, któremu udało się przeżyć raptem dziesięć miesięcy. Wycieńczona porodami i złamana rozpaczą, odeszła niespełna rok później. Bach wkrótce potem ożenił się z młodszą Anną Magdaleną. Ich pierwsza córeczka, Christina Sophia Henrietta, urodziła się w 1723 roku. Jej młodszy brat Gottfried Heinrich okazał się niepełnosprawny umysłowo i przez całe krótkie życie wymagał troskliwej opieki. Kolejny chorowity chłopiec, Christian Gottlieb, przyszedł na świat w 1725 roku i opuścił go po trzech latach. Radość z narodzin dorodnej Elisabeth Juliany nie trwała długo: dwa miesiące później, w czerwcu 1726 roku, zmarła malutka Christina. Ernestus Andreas zmarł w przeddzień Zaduszek roku 1727. Miał zaledwie dwa dni. I nie była to bynajmniej ostatnia dziecięca śmierć w rodzinie Bachów.

Nie sposób pominąć tego pasma nie-szczęść w kontekście dwóch niezwykłych kantat Bacha: *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* BWV 55, zwłaszcza zaś *Ich habe genug* BWV 82. Ta pierwsza powstała w 1726 roku, na 22. niedzielę po Trójcy Świętej AD 1726. Anonimowy tekst kantaty nawiązuje do przypowieści o niegodziwym dłużniku z Ewangelii Mateuszowej – który nie sprolongował bliźniemu długu w wysokości stu denarów, mimo że wcześniej litościwy król zwolnił go z obowiązku spłaty należnych mu dziesięciu tysięcy talentów. To przypowieść o obowiązku przebaczenia, wzajemnej akceptacji i nieobarczania innych winą: bo każdy śmiertelnik jest komuś coś winien, a największy dług zaciąga u Boga i tylko za Jego sprawą może się od tego brzemienia uwolnić. *Ich armer Mensch...* jest jedyną Bachowską kantatą przeznaczoną na tenor solo – być może ze względu na teologiczny związek przypowieści z postacią św. Piotra, któremu Bach w opracowywanej wówczas na nowo *Pasji według św. Jana* kazał przemówić tenorem w arii *Ach, mein Sinn*. Nietypowy jest również skład zespołu instrumentalnego (flet traverso, obój d'amore, dwoje skrzypiec, altówka i basso continuo), uwypuklający bogactwo faktury polifonicznej i wyrafinowaną retorykę utworu, który zdaniem Johna Eliota Gardinera zapowiada już intymność wypowiedzi muzycznych Schumanna.

Tekst *Ich habe genug*, najprawdopodobniej autorstwa Christopa Birkmanna, ucznia Bacha, nawiązuje z kolei do Kantyku Symeona z Ewangelii św. Łukasza – modlitwy zmęczonego życiem starca, który nie może umrzeć, aż ujrzy Mesjasza; proroctwo się spełnia, kiedy Symeon bierze na ręce małego Jezusa, przyniesionego do świątyni przez Marię. Kantata została skomponowana w 1727 roku na święto Ofiarowania Pańskiego, pierwotnie na głos basowy, obój, dwoje skrzypiec, altówkę i basso continuo, z czasem jednak doczekała się trzech innych wersji, w tym przetransponowanej z c-moll do e-moll wersji sopranowej z fletem zamiast oboju, współcześnie często wykonywanej przez tenory. W tym wstrząsająco

pięknym utworze kryje się niejeden paradoks: z pełną nadziei przypowieścią o zjednoczeniu z Bogiem przez śmierć nie licuje przesyciona bólem, pełna dysonansów i chromatycznych westchnień muzyka; ze wzniosłością teologicznego przesłania nie współgra głęboko ludzka czułość „kołysanki” *Schlummert ein, ihr matten Augen*, której prostotę Bach ujął – kolejna pozorna sprzeczność – w formę niezwykle złożonej arii da capo. Kompozytor wpisał tę arię, wraz z poprzedzającym ją recytatywem, do *Notenbüchlein* swojej żony, utalentowanej sopranistki: być może z myślą o wieczorach muzycznych dla osób goszczących w lipskim domu Bachów. „Dziesięć dziecięcych śmierci... Jako rodzic nie potrafię pojąć tego doświadczenia, ale myślę, że w jej wykonaniu fraza «Ich habe genug» musiała brzmieć przekonująco. «Mam dość» rodzenia martwych lub umierających dzieci” – pisał Ryszard Koziołek w eseju *Religia osieroconych*.

Ciekawe, jak wypadłoby zestawienie twórczości wokalne Bacha z analogicznym dorobkiem jego rówieśnika. Niestety, wygląda na to, że większość z dziewięciu cyklów kantatowych, kilkanaście mszy i co najmniej cztery opery Fascha to utwory zaginione bezpowrotnie. Pozostaje nam więc porównywać ich kompozycje instrumentalne i na tej podstawie snuć rozważania, czy Fasch w swej estetyce bliższy był idiomowi muzyki Johanna Sebastiana, czy też któregoś z jego synów. Bachowski *Koncert skrzypcowy* BWV 1042, być może napisany jeszcze na dworze księcia Leopolda w Köthen, zdradza ściśle pokrewieństwo z weneckim modelem koncertu trzyczęściowego, ze skrajnymi częściami w tempach szybkich oraz wolną częścią środkową w kontrastowej tonacji – aczkolwiek z kilkoma odstępstwami od tego wzorca, na czele z ritornelową konstrukcją części pierwszej, nawiązującą do barokowej arii da capo. Koncert BWV 1042, przetransponowany do tonacji D-dur, stał się podstawą późniejszego koncertu klawesynowego BWV 1054. Tym bardziej intrygująco przedstawia się historia czwartego z koncertów klawiszowych Bacha, BWV 1055, który

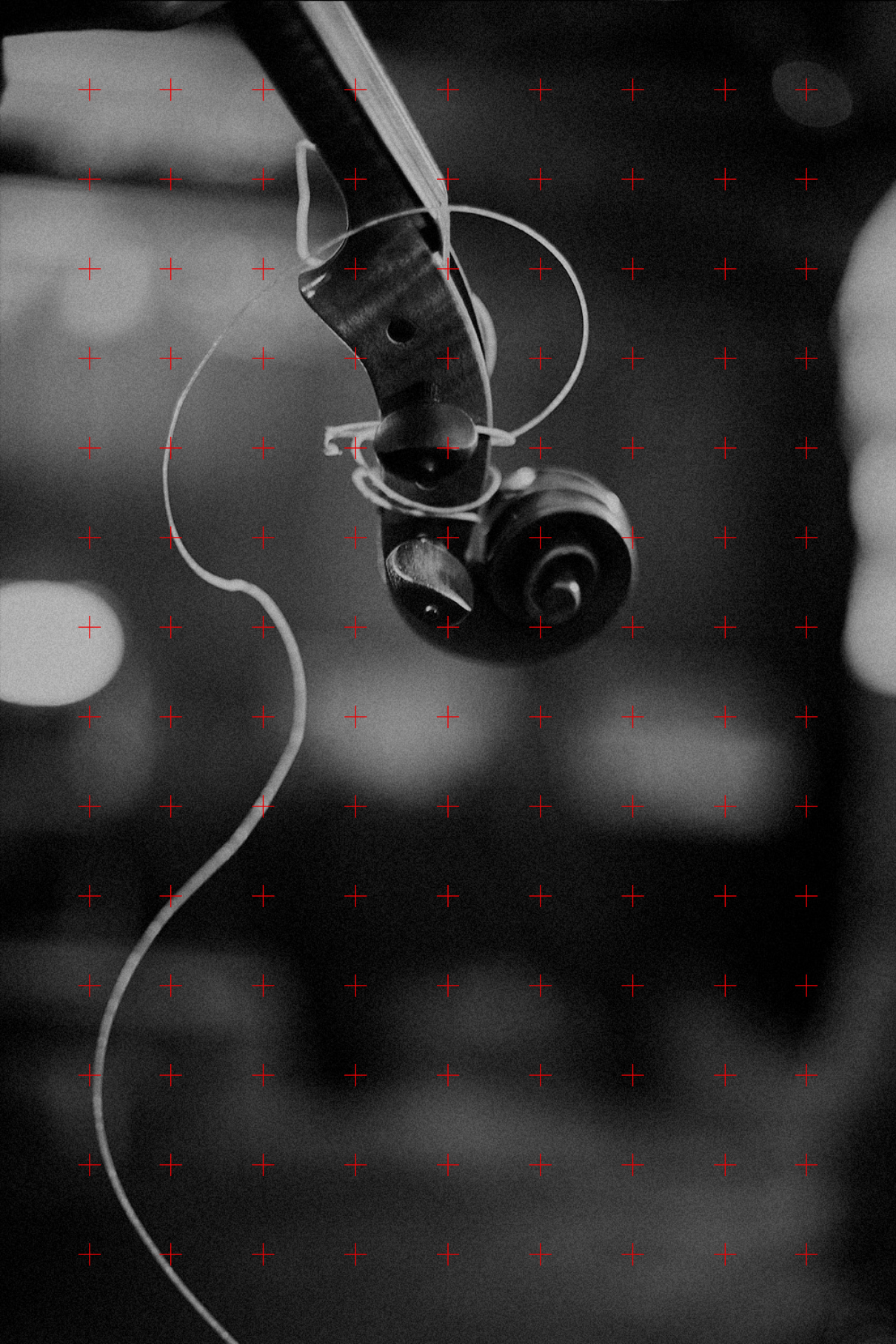
dopiero niedawno zaczął uchodzić za dzieło w pełni autonomiczne, pisane od początku z myślą o specyficznych walorach klawesynu. Wcześniej uznawano go za jedyny Bachowski koncert klawiszowy, którego nie sposób połączyć z zachowanym do dziś poprzednikiem, i na tej podstawie snuto hipotezy, że jego zaginiony pierwowzór powstał z myślą o violi bądź oboju d'amore.

Na tym tle obydwie koncerty Johanna Friedricha Fascha sprawiają wrażenie dzieł z zupełnie innej epoki: niemożliwe do wydatowania, ale i tak wyprzedzające czas, w którym przyszło żyć skromnemu kapelmistrzowi na dworze księżęcy w Zerbst. Zdradzające dogłębną znajomość specyfiki każdego użytego w nich instrumentu. Może mniej harmonijne i nie tak

wyraziste, jak koncerty Bacha, za to wdzięczniejsze i bardziej od nich melodyjne. Co jednak istotniejsze, naprawdę zapatrzone w przyszłość: jeśli nawet nie protoklasycystyczne, to już z pewnością rokokowe, wyznaczające odejście od stylu fugowanego w stronę przetworzenia tematycznego, zapowiadające przełomowe innowacje Glucka, Haydna i Mozarta.

Czyżbyśmy przecenili twórczość lipskiego kantora? A może w swej arogancji zlekceważyliśmy opinię samego Johanna Sebastiana, który twórczość Fascha cenił czasem wyżej niż swoją własną? Ocenę ich talentów zostawmy przyszłym pokoleniom. Historia pomyliła się już nie raz.

Dorota Kosińska



PABLO VALETTI

Urodził się w Buenos Aires. W stolicy Argentyny studiował grę na skrzypcach i pracował jako skrzypek w teatrze operowym Teatro Colón. Zainterесоваł się wykonawstwem historycznym i w 1991 roku rozpoczął naukę w Schola Cantorum Basiliensis. Jego nauczycielami byli tam Chiara Banchini, John Holloway i Jesper Christensen. Po ukończeniu studiów w Bazylei rozpoczął błyskotliwą karierę skrzypka-solisty i koncertmistrza. Występował na najważniejszych scenach Europy, Azji, Ameryki Północnej i Południowej. Oprócz gry na instrumencie zajmuje się także dyrygenturą. Był członkiem mnóstwa zespołów, w tym najlepszych grup specjalizujących się w muzyce barokowej. W 1996 roku z Manfredo Kraemerem założył The Rare Fruits Council, który przyciągnął uwagę krytyków swoim debiutem płytowym z utworami Bibera ze zbioru *Harmonia artificioso-ariosa* i zdobył wiele wyróżnień oraz nagród, m.in. „Grand Prix de l'Académie Charles Cros”. Potem grupa nagrywała z Valettim równie udane albumy z kompozycjami J.S. Bacha, Leclaira i Locatello. Argentyński skrzypek występował też z Orquesta Barroca de Sevilla, Le Concert des Nations i Hespèrion XXI Jordiго Savalla, Les Arts Florissants, Concerto Köln, Les Musiciens du Louvre prowadzonym przez Marca Minkowskiego, Collegium Vocale Gent czy Les Talens Lyriques Christophe’a Rousseta. W Bazylei w 1999 roku razem z klawesynistką Céline Frisch założył wielokrotnie nagradzany zespół Café Zimmermann. Z Frisch nagrał również później świetnie przyjęty album z sonatami J.S. Bacha na skrzypce i klawesyn. W 2001 roku z niemiecką gambistką Friederike Heumann założył ansambl Stylus Phantasticus. W 2003 roku wraz ze skrzypkiem Davidem Plantierem, altowiolistką Paricią Gagnon i wiolonczelistą Petrem Skalką powołał do życia Ensemble Rincontro. Nagrywał dla wytwórni Astrée, Alpha, Deutsche Harmonia Mundi, WDR, Harmonia Mundi France i Archiv Produktion. Jest wykładowcą Escola Superior de Musica de Catalunya (ESMUC) w Barcelonie.



fot. Jean-Baptiste Millot

CAFÉ ZIMMERMANN

W grudniu 1943 roku, podczas jednego z alianckich nalotów na Lipsk, bomba zrównała z ziemią kamienicę stojącą niegdyś przy Katharinenstrasse 14. W ten sposób zniknął z powierzchni ziemi lokal, w którym w XVIII wieku działała Café Zimmermann. Kawiarnia była miejscem występów Collegium Musicum, założonego i prowadzonego na początku przez Georga Philippa Telemanna. W końcu pieczę nad zespołem przejął sam Johann Sebastian Bach, a kościół przestał być jedynym miejscem, w którym lipscy mieszczanie mogli słuchać jego muzyki. W Café Zimmermann prezentował niektóre napisane przez siebie utwory instrumentalne i część swoich świeckich kantat. W 1999 roku znaną już tylko z podręczników historii muzyki nazwę Café Zimmermann przywrócili skrzypek Pablo Valetti i klawesynistka Céline Frisch. Oboje zostali założycielami, jednakże nie kawiarni, a zespołu stawiającego sobie za cel wskreszenie atmosfery towarzyszącej muzykowaniu przy jednej z ruchliwszych ulic dawnego Lipska. Tak powstała grupa należąca obecnie do czołówki francuskich zespołów zajmujących się muzyką dawną. Nowa Café Zimmermann występuje w najsłynniejszych salach koncertowych i na najlepszych festiwalach, regularnie odwiedza Azję i obie Ameryki. Spośród jej znakomitych współpracowników należy wymienić: Gustava Leonhardta, Andreasa Staiera, Giuliana Carmignolę, Damiena Guilloną, Robertę Invernizzi, Carolyn Sampson i Dominique'a Visse'a, oraz chóry: Vox Luminis i Accentus. Dyskografia Café Zimmermann spleciona była kiedyś z wydawaną na przestrzeni aż dekady sześcioczęściową serią płyt z koncertami J.S. Bacha. Jej ukoronowanie stanowią ostatnie dwa woluminy, które przyniosły zespołowi nagrodę „Diapason d'Or de l'Année 2011”. Repertuar grupy nie ogranicza się jednak wyłącznie do utworów J.S. Bacha czy innych kompozytorów, których muzykę wykonywano 300 lat temu przy Katharinenstrasse. Zespół nagrał również barokową muzykę włoską i francuską oraz kompozycje Charlesa Avisona. Bogaty dorobek płytowy, podobnie jak występy, znalazł uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków. W sumie aż pięć krążków ansamblu uzyskało wyróżnienie „Diapason d'Or”. Od dziesięciu lat Café Zimmermann rezyduje w Grand Théâtre de Provence w Aix-en-Provence na Lazurowym Wybrzeżu. Od początku grupa związana jest z francuską wytwórnią Alpha.



fot. Jean-Baptiste Millot



CHRISTOPHE ROUSSET

DZIEŃ

8 grudnia
czwartek

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

PIÈCES DE CLAVECIN

Christophe Rousset

klawesyn

JEAN-PHILIPPE RAMEU

1683–1764

Suite a-moll*

Prélude
Allemande I
Allemande II
Courante
Sarabande I
Sarabande II
Gigue
Vénitienne
Gavotte
Menuet

Suite e-moll**

Allemande
Courante
Gigue en rondeau I
Gigue en rondeau II
Le rappel desoiseaux
Rigaudon I
Rigaudon II et double
Musette en rondeau. Tendrement
La villageoise. Rondeau
Tambourin

Suite D-dur**

Les tendres plaintes. Rondeau
La joyeuse. Rondeau
La follette. Rondeau
L'entretien des muses
Les tourbillons. Rondeau
Le lardon. Menuet
La boiteuse
Les soupirs. Tendrement
Les cyclopes. Rondeau

* Ze zbioru *Premier livre de pièces de clavecin* (1706)

** Ze zbioru *Deuxième livre de pièces de clavecin* (1724)

Myśli tylko o sobie, reszta świata obchodzi go tyle, co śnieg zeszłoroczny. Córka jego i żona mogą umrzeć, kiedy im się podoba; byle dzwoniące po nich dzwony parafialne pobrzmiwały duodecymą i septdecymą, to wszystko będzie w porządku. Szczęśliwy człowiek – i to właśnie cenię szczególnie w ludziach genialnych. Zdolni są oni tylko do jednego, do niczego poza tym. Nie wiedzą, co to być obywatelem, ojcem, matką, krewnym, przyjacielem. Mówiąc między nami, należałoby być do nich podobnym, ale nie trzeba życzyć sobie, by nasienie zbyt się rozpowszechniło. Trzeba ludzi, nie ludzi genialnych. Nie, zaiste, tych nie trzeba!”, pieklił się On, czyli tytułowy *Kuzynek mistrza Rameau* z dialogu filozoficznego Diderota, tutaj w przekładzie Leopolda Staffa. Kiedy Ja (narrator niestusznie utożsamiany z autorem) zadał mu retoryczne pytanie: „Więc powziął pan straszną nienawiść do geniuszu?”, On (postać dobrze w ówczesnym Paryżu znana, niejaki Jean-François Rameau, właściwie bratanek kompozytora, człowiek, który imał się wielu zajęć, lecz w gruncie rzeczy nie nadawał się do niczego) odparł bez namysłu: „Nieprześląganą”

Sęk w tym, że Rameau naprawdę był geniuszem, a reszta świata rzeczywiście obchodziła go tyle, co śnieg zeszłoroczny. Uważał się przede wszystkim za uczonego, teoretyka – i nie bez racji, skoro jego traktatami zachwycał się sam Jean Le Rond d'Alembert, francuski encyklopedysta, widząc w nich dowody na potwierdzenie własnych przemyśleń z dziedziny estetyki muzycznej. W swoim *Traité de l'harmonie*, wydanym w 1722 roku, Rameau podjął pionierską próbę kodyfikacji zasad harmonii funkcyjnej: w miejsce tradycyjnej praktyki dopełniania basso continuo brakującymi gło-

sami, wypracował system oparty na związkach między akordami. Jako pierwszy odważył się stwierdzić, że to melodia wynika z harmonii, a nie odwrotnie. W praktyce kompozytorskiej przełożył to na swoisty element zaskoczenia, stosując dysonanse, modulacje i raptowne zmiany tonalności w zupełnie niespodziewanych dla ówczesnego słuchacza momentach. Jako twórca dojrzewał długo, o byt jednak troszczyć się nie musiał: jego mecenasem i skutecznym promotorem był bogaty finansista i dzierżawca podatków, Alexandre Le Riche de La Poupelière, właściciel znakomitej prywatnej orkiestry, którą Rameau przez wiele lat dyrygował, pomieszkując na przemian w rezydencjach swojego dobroczyńcy i jego żony. Charakter Rameau miał ponoć paskudny, choć do muzyki naprawdę był zdolny. Na nikogo się nie oglądał i robił swoje: zanurzony po uszy w tradycji francuskiej, podgryzał ją od środka jak kornik, rozsadał od wewnątrz niepospolitą inwencją, popartą isticie matematyczną dyscypliną umysłu.

Swój pierwszy zbiór miniatur klawesynowych, a zarazem najwcześniejszą z zachowanych w jego dorobku kompozycji, *Premier livre de pièces de clavecin*, opublikował w Paryżu w 1706 roku, wkrótce po powrocie ze studiów muzycznych we Włoszech. Miał wówczas dwadzieścia trzy lata. Zawarta w zbiorze *Suita a-moll* wpisuje się z grubsza w formę francuskiej suity klawesynowej, choć już w niej zwracają uwagę pewne odstępstwa od wzorca. Otwierające utwór preludium składa się z dwóch członów: wywodzącego się z praktyki improwizacji preludium niemenzowanego, formy zaadaptowanej na klawesyn z muzyki lutniowej i gambowej przez François Couperina i Louisa Marchanda, w owym czasie

wychodzącej już z użycia, oraz szybkiej części w metrum $\frac{12}{8}$, o charakterze zbliżonym do włoskiej odmiany *gigue*. Niekonwencjonalne są układ i kolejność ogniw cyklu: po dwóch *allemande* następuje tylko jeden *courante*, dwie *sarabandy* i gawot rozdziela stylizowana *Vénitienne*, oparta na włoskiej melodii, ujęta jednak w typowo francuską formę *rondową*. Rameau nie podjął też utrwalonej już wówczas praktyki nadawania tytułów poszczególnym częściom *suity*.

Trzy lata po wydaniu pierwszej książki Rameau wrócił do rodzinnego Dijon, gdzie objął stanowisko organisty w katedrze św. Benignego, porzucił je wszakże przed wygaśnięciem sześcioletniego kontraktu. Po czasie spędzonym na analogicznych posadach w Lyonie i Clermont-Ferrand osiadł na resztę życia w Paryżu, dokąd sprowadził go prace nad wydaniem wspomnianego już *Traité de l'harmonie*. Drugi zbiór, opublikowany w 1724 roku, nazywany potocznie *Deuxième livre de pièces de clavecin*, w rzeczywistości zatytułowany *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, czyli *Utwory klawesynowe z metodą palcowania*, należałoby zatem traktować jako praktyczną wykładnię harmoniki, zajmującej główną pozycję w systemie teoretycznym kompozytora. O ile pierwsza zawarta w nim *suita* w tonacji *e-moll* zachowuje jeszcze tradycyjną strukturę *suit* klawesynistów francuskich (z szeregiem stylizowanych utworów charakterystycznych po „obowiązkowym” zestawie złożonym z *allemande*, *courante* i dwóch *gigue*, aczkolwiek z pominięciem *sarabandy*), o tyle *Suita D-dur* jest już w całości kompozycją „programową”, ułożoną z dziesięciu skontrastowanych ze sobą miniatur. Wiele muzycznych scenek i portretów z obydwu *suit* zostało później wykorzystanych w utworach scenicznych Rameau. *L'entretien des muses* z *Suity D-dur* oraz *Musette en rondeau* i słynny *Tambourin* z *Suity e-moll* trafiły do opery-baletu *Les fêtes d'Hébé, ou Les talents lyriques* (1739); *Les niais de Sologne* kompozytor uwzględnił w partyturze opery *Dardanus* (1739); rondo

Les tendres plaintes zabrzmiało powtórnie w operze *Zoroaster* (1749).

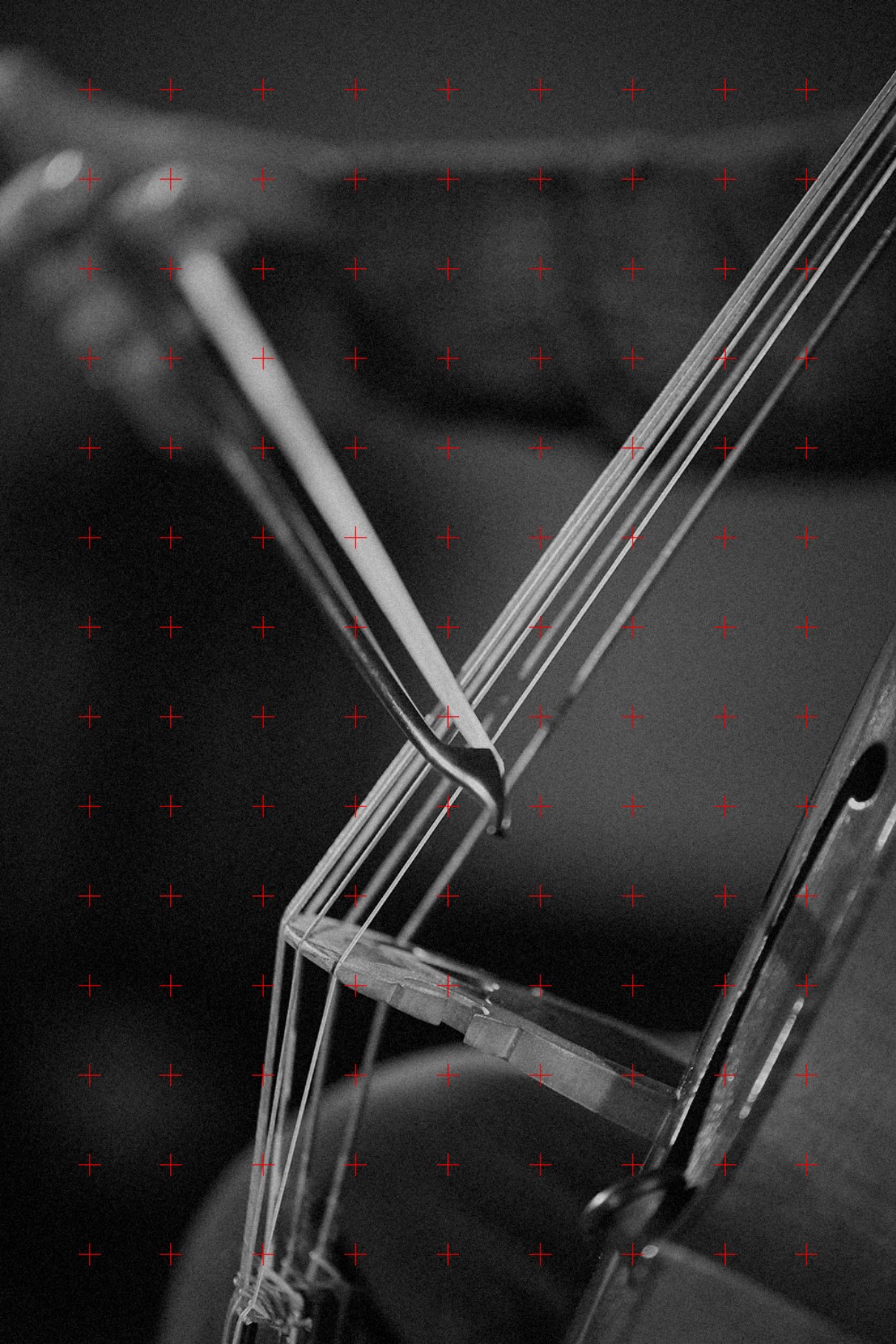
Zbiór trzeci, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, powstał niedługo później, choć trudno precyzyjnie określić datę jego wydania. Z rozmaitych źródeł wynika, że dzieło ukazało się drukiem nie wcześniej niż w lutym 1726 roku i nie później niż latem roku następnego. Podobnie jak w przypadku drugiej książki, Rameau poprzedził je wstępem teoretycznym, ze szczegółowym opisem stosownych *agréments*, czyli ozdóbników, uwagami na temat doboru tempa oraz objaśnieniami zasad *enharmonii*, wykorzystanych w przedostatnich częściach obydwu *suit* (*La triomphante* z *Suity a-moll* i *L'enharmonique* z *suity „en sol”* w tonacjach *G-dur* i *g-moll*). I tym razem zestawił względnie tradycyjnie ułożoną *Suitę a-moll* (znów z pominięciem *sarabandy*) z zestawioną w całości ze stylizowanych miniatur charakterystycznych *Suite en sol*. Poszczególne części kompozycji są jednak znacznie bardziej rozbudowane niż miniatury wchodzące w skład *suit* z drugiego zbioru.

W trzech księgach *Pièces de clavecin* Rameau dokonał swoistego podsumowania dotychczasowego rozwoju francuskiej muzyki klawesynowej, w każdym z kolejnych utworów coraz dobitniej odsłaniając indywidualne cechy swojego stylu: ogromne wymagania techniczne wobec wykonawców, masywne, quasi-orkiestrowe brzmienie instrumentu, duże skoki interwałowe, częste krzyżowanie rąk oraz kunsztowne środki rytmiczne, ściśle powiązane z konstrukcją następstw harmoniczných. Wygląda na to, że Rameau zawarł w tych pięciu *suitach* całość swych przemyśleń na temat ilustracyjnych i kolorystycznych walorów klawesynu. Jeśli nie liczyć króciutkiej, okolicznościowej *La Dauphine*, zagranej w 1747 roku na cześć zaślubin Marii Józefy Karoliny Saskiej ze świeżo owdowiałym delfinem Francji Ludwikiem Ferdynandem, najstarszym synem Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej, nie skomponował już żadnego utworu na klawesyn solo.

Alexis Piron, zaprzyjaźniony z muzykiem dramaturg i autor epigrafów, napisał kiedyś, że serce i dusza Rameau mieszkały w jego klawesynie. Że gdy zamykał klapę instrumentu, przestawał czuć i rozumieć. Diderot ujął to jeszcze dosadniej: „to człowiek twardy i szorstki, nieludzki, skąpy, zły ojciec, zły mąż, zły stryj; lecz nie jest

jeszcze rzeczą rozstrzygniętą, że to człowiek talentu, że doprowadził swoją sztukę daleko i że dzieła jego przetrwają próbę dziesięciu lat”. Mylili się obydwaj, ale Piron w swej niesprawiedliwej ocenie był jednak bliższy prawdy.

Dorota Kozińska



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 postrzegany był jako wybitny klawesynista, nagrywając wiele 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. Sporo jego nagrań zdobyło nagrody krytyki muzycznej, m.in.: „Choc” magazynu „Classica” oraz „Diapason d'Or”. Ogromne znaczenie ma dla niego również działalność pedagogiczna, którą prowadzi w ramach kursów mistrzowskich i akademii młodzieżowych, m.in. w L'Accademia Musicale Chigiana w Sienie, Conservatoire national supérieur de musique w Paryżu, L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay, z Orchestre Français des Jeunes, Jeune Orchestre Atlantique, Junge Deutsche Philharmonie, Britten-Pears Orchestra. Organizuje też lekcje muzyki dla uczniów paryskich szkół średnich. Jako dyrygent gościnny występuje m.in. w teatrach Liceu w Barcelonie, San Carlo w Neapolu, La Scala w Mediolanie, Opéra Royal de Wallonie w Liège, jednocześnie pozostając aktywnym badaczem i edytorem (w wydawnictwie Actes Sud opublikował studium na temat Rameau). Jest Komandorem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury – najwyższego rangą odznaczenia nadawanego przez Ministra Kultury Francji – oraz Kawalerem Narodowego Orderu Zasługi.



fot. Ignacio Barrios Martinez



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ ARTE DEI SUONATORI

DZIEŃ

8 grudnia
czwartek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

BERLINER SINFONIEN

Marcin Świątkiewicz
kierownictwo artystyczne,
skrzypce

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński,
Małgorzata Malke,
Vida Bobin-Sokołowska
skrzypce I

Ewa Golińska,
Marcin Tarnawski,
Alicja Sierpińska
skrzypce II

Anna Krzyżak-Siarkowska
altówka

Monika Hartmann
wolonczela

Anna Bator
kontrabas

Marta Gawlas
flet traverso

CARL PHILIPP EMANUEL
BACH
1714–1788

Sinfonie G-dur Wq 173*
Allegro assai
Andante
Allegretto

Duetto für Flöte und Violine
Wq 140
Andante
Allegro

Sinfonie D-dur Wq 176*
Allegro assai
Andante
Presto

Sonata C-dur Wq 53/1
Andantino con tenerezza

Sinfonie Es-dur Wq 179*
Prestissimo
Larghetto
Presto

Sinfonie e-moll Wq 177*
Allegro assai
Andante moderato
Allegro

Sonata a-moll Wq 132
Poco adagio

Sinfonie F-dur Wq 175*
Allegro assai
Andante
Tempo di minuetto

Fantazja improwizowana

Sinfonie G-dur Wq 180*
Allegro di molto
Largo
Allegro assai

* Ze zbioru *Berliner Sinfonien*

W linii pruskich Hohenzollernów nienawiść do ojców przecho-
dziła z pokolenia na pokolenie.
Fryderyk Wilhelm I, syn Fryderyka,
pierwszego *König in Preußen*, w głębi serca
gardził swoim protoplastą, władcą próżnym, le-
niwym, podatnym na wpływy, przedkładającym
przepych dworu nad sprawy państwowe i nie-
pojęte dlań niuanse polityki zagranicznej. A co
gorsza, rozkochanym w nauce, architekturze
i filozofii. Następca tronu, mimo że rodzice najęli
mu francuską guwernantkę, demonstracyjnie
odrzucał dobrodziejstwa edukacji na rzecz
zajęć konkretnych i praktycznych. Jako władca
Prus zwiększył ingerencję państwa we wszelkie
dziedziny życia swoich poddanych i dołożył
wszelkich starań, by przekształcić królestwo
w potęgę militarną, opartą na świetnie wyszko-
lonej armii zawodowej. Reguły pruskiego drylu,
zmieniającego zwykłych ludzi w bezduszne
maszyny do zabijania, próbował też wpoić
swojemu najstarszemu synowi. Bezsukcesnie.
Rozmiłowany w muzyce i starożytnościach
Fryderyk ani myślał się poddać ojcowskiej
woli. Zwłaszcza że miał niezwykłego sojusznika
w osobie Jacques'a Duhana de Jandun, francu-
skiego hugenota, który wstawił się w obłężeniu
szwedzkiego Stralsundu podczas Wielkiej
Wojny Północnej i został nieopatrznie zatrud-
niony przez Fryderyka Wilhelma, żeby wycho-
wał zniewieściałego Fryderyka na prawdziwego
żołnierza. Tymczasem Duhan, w tajemnicy
przed ojcem królewicza, skompletował mu
liczącą trzy tysiące woluminów bibliotekę
i po kryjomu nauczył go łaciny.

Nie to jednak okazało się największym pro-
blemem despotycznego ojca. Kiedy przyszedł
Fryderyk Wielki skończył lat szesnaście, wszedł
w zażyłą i zapewne intymną relację z pazurem

Peterem Karlem Christophem von Keithem,
który nie tylko zaspokajał jego młodzieńczą
potrzebę czułości, ale też donosił o kolejnych
poczynaniach ojca. Fryderyk Wilhelm I odesłał
pazia gdzie pieprz rośnie i miał nadzieję, że na
tym się skończy. Rok później Fryderyk zaprzy-
jaźnił się z osiem lat starszym porucznikiem
Hansem Hermannem von Kattem. To za jego
namową powziął zamiar wspólnej ucieczki
do Wielkiej Brytanii. Ich plany udaremniono.
Obydwaj spiskowcy zostali osadzeni w twierdzy
Küstrin, czyli Kostrzynie nad Odrą. Król oskarżył
ich o dezercję i zdradę stanu. Przez krótki
czas zamierzał wydać na syna wyrok śmierci,
odstąpił jednak od tej decyzji z powodów
czysto politycznych. W zamian postanowił
dać Fryderykowi nauczkę. Trzy miesiące po
aresztowaniu kazał ściąć Hansa na jego oczach.
Fryderyk zemdłał podczas egzekucji. Spędził
w więzieniu jeszcze blisko rok. Wyszedł dopiero
wtedy kiedy zgodził się bez reszty podporząd-
kować woli okrutnego władcy. Dziesięć lat
później objął po nim tron.

Fryderyk Wielki pod pewnymi względami nie
zawiódł ojca-tyrana. Rządząc twardą ręką
oświeconego absolutysty, uczynił z Prus jedną
z największych potęg ówczesnej Europy. Sam
jednak nazwał się „Filozofem z Sanssouci”:
przyjaźnił się z Wolterem, podziwiał myśl Kanta,
Wolffa i Hobbesa. Pozostawił po sobie sporo
dzieł literackich, historycznych i filozoficznych,
ujawniających prawdziwy dar posługiwania się
słowem. Był wybitnym kolekcjonerem dzieł sztuki.
Namiętnie kochał muzykę. Grał biegle na flecie
traverso, skomponował około setki sonat na swój
ulubiony instrument – w stylu łączącym włoską
zmysłowość i wyrafinowany francuski intelektua-
lizm. Zatrudniał na swym dworze najwybitniej-
szych muzyków epoki – począwszy od swego

nauczyciela i mistrza fletu Johanna Joachima Quantza, poprzez natchnionego twórcę włoskich oper Carla Heinricha Grauna, aż po niedoścignionego wirtuoza skrzypiec Františka Bendę.

Carl Philipp Emmanuel Bach został klawesynistą na dworze *Kronprinza* jeszcze przed jego wstąpieniem na tron, w 1738 roku – z polecenia Grauna i lutnisty Silviusa Leopolda Weissa. W służbie Fryderyka pozostał blisko trzydzieści lat, z początku pisząc głównie muzykę „domową”, na osobisty użytek władcy. Z każdym kolejnym rokiem królewska łaska ciążyła mu coraz bardziej. Czuł się niedoceniany: król z oczywistych względów faworyzował Quantza, mocno też sprzyjał twórczości Grauna, głęboko przekonany, że sztuka operowa sprzyja zwalczaniu protestanckiego fundamentalizmu i szerzeniu oświeceniowej myśli filozoficznej. Pytany o muzyczne upodobania swojego protektora, Bach odpowiadał: „Myślicie, że król kocha muzykę? Otóż króla interesuje tylko flet, a jak głębiej się nad tym zastanowić, interesuje go wyłącznie jego własny instrument”. Mimo to Carl Philipp Emmanuel zdołał w tym czasie zawrzeć wiele cennych znajomości w berlińskich sferach intelektualnych, rozpocząć prace nad swym przełomowym *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, w którym sformułował podstawy protoromantycznego „stylu sentymentalnego” (*Empfindsamkeit*), a także skomponować szereg utworów nieprzeznaczonych na instrumenty klawiszowe, między innymi *Magnificat*, trzy zbiory pieśni, kilka kantat świeckich oraz swoje pierwsze symfonie – w sumie osiem tak zwanych symfonii berlińskich, z których pierwsza, *G-dur* Wq 173, powstała w 1741 roku, sześć kolejnych pod koniec lat 50. (w 1759 roku Bach opublikował tylko jedną z nich, *e-moll* Wq 177), ostatnią zaś, *F-dur* Wq 181, w 1762 roku, na sześć lat przed ostateczną przeprowadzką do Hamburga.

Pod względem stylistycznym symfonia Wq 173 zdradza wyraźne wpływy muzyki Grauna, a tym samym – pośrednio – italianizującej szkoły drezdeńskiej. W późniejszych Bach poszedł już własną ścieżką. Wszystkie symfonie mają

budowę trzyczęściową, z częścią wolną okoloną dwiema częściami szybkimi, z których pierwsza, z reguły przekomponowana, zdradza pewne cechy budowy ritornelowej, trzecia zaś – z wyjątkiem Wq 175 – ma charakter taneczny i jest utrzymana w formie binarnej. Części wolne są bardzo zróżnicowane: niektóre odgrywają jedynie rolę modulacyjną, inne są niemal równie rozbudowane jak części skrajne. Faktura orkiestrowa symfonii berlińskich nawiązuje do modelu włoskiego: skrzypce, poza krótkimi fragmentami w tercjach, grają na ogół unisono, altówki – w oktawach z linią basową. Wszystkie utwory zostały pierwotnie skomponowane na orkiestrę smyczkową. Bach dopiero później uzupełnił niektóre partiami rogu i drzewa, a w wypadku Wq 176 – także trąbek i kottów.

Carl Philipp Emmanuel był typowym muzykiem okresu przejściowego. Jego symfonie, nie tylko berlińskie, nie mają jeszcze tak ściśle określonej struktury formalnej, jak analogiczne utwory Haydna i Mozarta, a mimo to aż kipią od śmiałych gestów kompozytorskich, wyrażście odmalowanych afektów i nagłych kontrastów dynamicznych, zapowiadając późniejsze o dziesiątki lat arcydzieła: okazującą już znamiona stylu *Sturm und Drang* symfonię *Pożegnana* Haydna, powstałą mniej więcej w tym samym czasie *XXV Symfonię* KV 183 Mozarta, której pierwsza część otwiera słynny film Miloša Formana, a nawet młodzieńcze symfonie smyczkowe Mendelssohna.

Poeta Friedrich Gottlieb Klopstock, z którym „berliński” Bach zaznajomił się w latach służby na dworze Fryderyka Wielkiego, napisał kiedyś, że dorobek Carla Philippa Emmanuela przetrwa stulecia, zyska odbiorców w każdej epoce, „uniesie ich serca do Boga i nauczy ich cnoty”. Mozart ujął to w jeszcze cieplejszych słowach: „On jest naszym ojcem, my zaś jesteśmy jego dziećmi”. Jak pokazała przyszłość, nienawiść do ojców – przywara pruskich Hohenzollernów – nie udzieliła się pretendentom do schedy po najstarszym synu Johanna Sebastiana.

Dorota Kozińska

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich klawesynistów. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizacje. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołówką międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Mùthela, nagrodzony „Diapason d'Or”, a dwa lata później wielokrotnie nagradzany 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. Występuje 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 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. Prezentował się 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*. Wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji na podstawie metody *partimento*.



fot. Adam Golec

ARTE DEI SUONATORI

Arte dei Suonatori powstał w 1993 roku i na przestrzeni lat zyskał międzynarodową renomę najbardziej rozpoznawalnego polskiego zespołu wykonującego muzykę dawną. W repertuarze orkiestry znajduje się ponad 700 kompozycji datowanych na początkowe lata kształtowania się muzyki barokowej, dzieła z okresu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Chociaż domeną zespołu jest muzyka dawna, to znajdziemy tu także utwory kompozytorów żyjących i tworzących w XX wieku oraz kompozycje napisane współcześnie z myślą o nim. Ansambl szczyci się wypracowanym stylem wykonawczym, który w swoim brzmieniu jest historyczny, ale i świeży oraz na wskroś indywidualny. Artystyczne poszukiwania, skoncentrowane na zgłębianiu języka muzycznego kompozytorów minionych epok, a także kontakty z najwybitniejszymi artystami z całego świata sprawiają, że Arte dei Suonatori z łatwością odnajduje się w tradycji oraz stylach estetycznych i muzycznych różnych epok. Z orkiestrą współpracują soliści i dyrygenci z całej Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Japonii, a wśród nich m.in. Rachel Podger, Bolette Roed, Martin Gester czy Hidemi Suzuki. Jako jedno z najciekawszych zjawisk na europejskiej scenie muzycznej, Arte dei Suonatori cieszy się nieustannie przychylną opinią krytyków muzycznych i publiczności, o czym świadczą liczne nagrody i wyróżnienia. Orkiestra była wielokrotnie nominowana do Paszportów „Polityki” oraz nagrody kulturalnej „Pegaz”. Otrzymała „Medal Młodej Sztuki”, nagrodę TVP Kultura oraz została uhonorowana Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania za wybitne osiągnięcia artystyczne i działalność na rzecz miasta. Międzynarodowym uznaniem cieszą się również wydane przez zespół płyty. Zostały nagrodzone prestiżowymi „Diapason d’Or”, „Gramophone Editor’s Choice”, „Choc du Monde de la musique” czy „Classics Today”. Orkiestra dokonała wielu nagrań dla rozgłośni radiowych i stacji telewizyjnych, m.in. dla BBC, Programu 2 Polskiego Radia, SWR, Mezzo. Od 1998 roku Arte dei Suonatori jest również organizatorem cyklu ogólnopolskich koncertów poświęconych muzyce XVII i XVIII wieku, odbywających się pod nazwą „Muzyka dawna – *persona grata*”.



fot. Magdalena Kasperczak



**MARCO
BEASLEY**

DZIEŃ

9 grudnia
piątek

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

IL RACCONTO DI MEZZANOTTE

Marco Beasley
śpiew

SÉVERIN CORNET
ca 1520–1582

Signora mia Canzonette alla napolitana, Antwerpia, 1563

ANONIM

Le sette galere muzyka tradycyjna, Korsyka
Nycholay sollempni XIV w.
Kyrie cunctipotens

GUILLAUME DUFAY
1397–1474

Vergine bella

MARCO BEASLEY
1957

Il Centurione forse

NANDO ACQUAVIVA / TONI CASALONGA

Lamentu di Ghjesù Roccu Mambrini, Korsyka

ANONIM

Eufrosina Filius Getronis
Magnificat
Deus te salvet Maria muzyka tradycyjna, Sardynia
Jesce Sole!

Północ jest beczasem. Okamgnieniem, w którym poprzedni dzień jeszcze nie umarł, a nowy wciąż się nie narodził. Porą najciemniejszą, kiedy z grobów powstają krwiożercze strzygi, dybuki odbierają ludziom rozum, a diabły ruszają z piekieł, by polować na grzeszników. Porą, której większość z nas woli doczekać w domu, w otoczeniu najbliższych – pogrążonych we śnie, zaczytanych w książkach, zapatrzonych w ekrany komputerów, zasłuchanych w muzykę. Jeszcze niedawno nasi przodkowie gromadzili się przed połową nocy przy wspólnym ogniu, żeby rozproszyć zalegający w sercach mrok opowieściami o królach i bohaterach, o mądrych i głupich uczynkach, o miłości i sprawach ostatecznych. Jedni mówili, drudzy słuchali. Bywało, że opowieść przeradzała się w pieśń, czasem przedzoną jak pojedyncza nić lnu – przez najzdolniejszego w gronie śpiewaka – czasem tkaną przez wielu, niczym płótno na chłopskie koszule. Nikt się od śpiewu nie uchylał, bo śpiew jest nie tyle umiejętnością, ile strategią przetrwania. Śpiewało się dziecku, żeby umocnić z nim więź i wyprowadzić je w dorosłość. Śpiewało się przy pracy i obzędzie, by zacieśnić wspólnotę. Śpiewało się z radości i smutku, na poprawę pamięci, dla ukojenia stresu codzienności. Śpiewało się przed północą, żeby odegnać złe duchy.

Marco Beasley, neapolitańczyk po matce, z urodzenia i wychowania, od dziecka zanurzony w dźwiękach tamtejszych ballad, tammurriat i taranteli, jest nie tyle śpiewakiem-aktorem, ile właśnie – śpiewakiem-opowiadaczem. Wysnuwa swoje historie z barwnej przedzi epok, tradycji i kręgów kulturowych. Korzystając z dobrodziejstw niezwykłego głosu i charyzmatycznej osobowości, wciąż

w tę narrację możliwie największą liczbę słuchaczy, także tych nieobeznanych z materia i konwencją dzieła. Uśmierza swym śpiewem uniwersalne strachy – słowiańskie przed marą piekielną, szkaradną, i śródziemnomorskie przed zwiastującym śmierć widokiem pustego karawanu.

Beasley ukoił też moje lęki i przywołał niezwykłe wspomnienia, postanawiając wykonać tradycyjny korsykański lament *Le sette galere*, odnoszący się zapewne do katastrofy dwóch z siedmiu okrętów płynących z Barcelony na odsiecz Genui, które w 1693 roku rozbiły się u brzegów wyspy Giraglia na północ od Cap Corse; utonęło wówczas ponad sześciuset marynarzy. Przeszło trzysta lat później spotkałyśmy się z Patrizią Bovi, dawną współpracownicą Beasleya, przy jednym stole z Irańczykami, Berberami i Arabami – we francuskim Royaumont. Po olśniewających popisach opowiadaczy historii ze Wschodu śpiewaczka szturchnęła mnie pod blatem, pytając, czy znam *Le sette galere*. Odpowiedziałam, że nie. „Nic nie szkodzi – odparła – pokażę ci w trakcie, jak realizować podstawę harmoniczną”. I tak w improwizowanej wspólnocie przyciągnęłyśmy uwagę i podbiłyśmy serca współbiedników reprezentujących całkiem inne kultury muzyczne.

Rdzenni mieszkańcy Korsyki przekazują sobie legendę o Panu Bogu, który kończąc dzieło stworzenia, przypomniał sobie o rozległej wyspie na morzu, nazwanym później przez ludzi Śródziemnym, i nie mając już siły wymyślać kolejnych cudów, zgromadził na niej wszystko, co mu się najlepiej udało: strzeliste góry, malownicze wybrzeża, gęste lasy kasztanowe i wonne, wiecznie zielone zarośla. Ten olśnie-

wający, a zarazem surowy raj na ziemi zamieszkuje naród ukształtowany w długotrwałym procesie mieszania grup etnicznych. Pierwotną ludność wyspy – Iberów i Ligurów – stopniowo wypierali kolonizatorzy fenicy, kartagińscy, greccy i etruscy. W III wieku p.n.e. Korsyka znalazła się w granicach Republiki Rzymskiej. We wczesnym średniowieczu wśród łacińskojęzycznej populacji zaczęli osiedlać się Grecy z Bizancjum i przedstawiciele ludów germańskich. W IX wieku Korsykę zajęli Arabowie, dwieście lat później przeszła pod zwierzchność arcybiskupa Pizy, potem dostała się w długoletnie władanie Genui.

Czynnikiem, który do dziś najmocniej określa tożsamość Korsykanów, jest śpiew. Tradycyjna wyspiarska polifonia opiera się na trzech głosach: melodię intonuje głos prowadzący – *secunda*, do którego kolejno dołączają *terza* – głos najwyższy, bogato ornamentowany, oraz *bassu*, zapewniający podstawę harmoniczną pieśni. Śpiewacy często ustawiają się w ciasnym półkolu, zamykają oczy, przykładają dłoń do ucha, żeby wysłyszeć wszystkie alikwoty, i w stanie granicznym z ekstazą stroją poszczególne interwały, aż „znikąd” pojawi się czwarty głos anielski – nieistniejąca, wyobrażona linia melodyczna, która mimo to wżera się w mózg i dopełnia rezonujący w głębi trzewi wielogłos. Korsykanie wkładają w swój śpiew całe serce i ducha, emitując dźwięki na wysokiej krtani charakterystycznym, chropawym brzmieniem, znakomicie podparte oddechem. Na pogrzebach i procesjach Wielkiego Tygodnia wyrzucają z siebie żarliwe

lamentu, życie świeckich wspólnot komentują w trzygłosowych *paghjella*, młóćą zboże na granitowych tarasach przy akompaniamencie jednogłosowych *cantu di a tribbiera*, podczas wiejskich uroczystości urządzają *chjame e risponde* – zajadłe pojedynki improwizatorów, przywodzące na myśl skojarzenia z turniejami średniowiecznych bractw śpiewaczych.

Beasley w swej „północnej opowieści” łączy tradycje muzyczne Korsyki i Sardynii, *canzonette alla napolitana* z szesnastowiecznych druków z Antwerpii z *Vergine bella* Dufaya do tekstu Petrarcki oraz własnymi kompozycjami. Śpiewa sam. Wielogłosu tu nie ma – albo objawia się w postaci nieistniejących, dobiegających znikąd głosów anielskich. Śpiewa po swojemu, wzbudzając protesty purystów. Ale przecież nie wiemy i nigdy się nie dowiemy, jak naprawdę brzmieeli śpiewacy wieków minionych – nie mamy też pojęcia, co uchodziło wtedy za piękne i jak to piękno się wówczas manifestowało. Skoro estetyka głosu potrafiła się tak diametralnie odmienić przez ostatnie pół wieku, cóż dopiero mówić o stuleciach?

O północy wychodzą z głębin topielcy i panny wodne; słyszeć śmiechy i klaskanie, płacze i jęki, wołania o pomoc. Demony wychodzą na brzeg, bawią się, zwodzą ludzi, próbują ich topić. Można wtedy uciec na orne pole, gdzie byty nadprzyrodzone nie mają dostępu. Albo zatracić się w śpiewie, który odpędza wszelkie zło.

Dorota Kozińska

MARCO BEASLEY

Ten włoski, słynący z wszechstronności tenor urodził się w Portici pod Neapolem. Studiował na Università di Bologna, skupiając się na muzyce późnego renesansu – trudnej sztuce *recitar cantando* oraz polifonii – zarówno religijnej, jak i świeckiej. Dynamicznie rozwijająca się kariera zaprowadziła go na najważniejsze sale koncertowe świata, m.in. salzburskie Mozarteum, Concertgebouw w Amsterdamie, rzymską Accademia di Santa Cecilia czy nowojorską Lincoln Centre. Znakomite występy niosły z sobą coraz większą popularność. W 2009 roku został nominowany do nagrody dla najlepszego wykonawcy roku, przyznawanej przez holenderskie stowarzyszenie VSCD, zrzeszające teatry operowe i sale koncertowe w tym kraju. Cechują go: niezwykła świadomość zależności między muzyką a słowem oraz poetyckie fascynacje. Śpiewając, stawia na klarowność ekspresji. Wykształcił niezwykłą technikę śpiewu, będącą rezultatem z jednej strony zainteresowania zagadnieniami emisji głosu, z drugiej – prowadzonych przez niego badań historycznych. Z łatwością posługuje się różnorodną barwą i świetnie czuje się w każdym rejestrze. Swobodnie porusza się w rozmaitym repertuarze – śpiewa chorał gregoriański, szesnastowieczne frotolle, motety, barokową monodię czy pieśni neapolitańskie; odnajduje się też w utworach współczesnych, nawiązujących do gatunków historycznych. Większość płyt Beasley nagrał razem z zespołem Accorone, który założył w 1984 roku wspólnie z Guidem Morinim i Stefanem Rocco. Od prawie dziesięciu lat autorskie albumy wydaje własnym sumptem. W ten sposób ukazały się cztery płyty, sprzedawane wyłącznie przy okazji koncertów: *Il Racconto di Mezzanotte*; *Le Strade del Cuore*; *Catari*, *Maggio*, *l'Ammore* oraz *Due Radici*.



foto. Paola Brancato

Signora mia

Signora mia se dio mi guardate
 Dimmi che giova tanta crudeltà
 Che non hai nulla pietà di chi t'adora.
 E contra ogni ragion tu vuoi ch'io mora.
 Dimmi perché lo fai?
 Per ogni parte, ahimé, che si dirà,
 Che non hai nulla pietà di chi t'adora
 E contra ogni ragion tu vuoi ch'io mora.
 Poiché tu sai ch'io t'amo e t'amerò
 Mentre son vivo e poi morto sarò
 Dammi soccorso mò, porgimi aita.
 Nnanzi ch'io mora, ahimé, dolce mia vita.

Lettura I

Quando entrò nella stanza, la tremola luce delle candele
 creava ombre di oggetti mai nati.
 Si fermò a guardare.
 "Curioso" – pensava – "non avevo mai notato le ombre
 con questa luce: sembrano maschere di uno
 strano passato..."
 Si mosse cercando di afferrare con la vista un pò meglio
 le forme mobili delle ombre.
 Bocche, arti, lunghe chiome.
 L'edera. La candela dietro la pianta d'edera la illuminava
 facendole proiettare sulla bianca parete forme nuove, insolite.
 "Forse sono le sagome di quelli che abitavano qui prima
 di me... Ehi, sono io, sono qui" – sussurrava alle ombre –
 "bentornati... Forse non riconoscete più la vostra casa:
 tempo è passato... Ma i muri sono quelli,
 lo spazio è quello...
 Bentornati!
 Come? Volete che vi racconti una storia? Una storia d'amore?
 Una storia di mare?
 Va bene: ascoltate..."

O pani moja

O pani moja (gdybyż tak Bóg wejrzał na mnie!),
 powiedz, czemu służy tak wielkie okrucieństwo,
 bo nie masz krzty litości dla tego, który cię uwielbia.
 I wbrew wszelkim racjom pragniesz mej śmierci.
 Powiedz, dlaczego tak postępujesz?
 O ja nieszczęsny, wszędzie mówić będę,
 że nie masz krzty litości dla tego, który cię uwielbia
 i wbrew wszelkim racjom pragniesz mej śmierci.
 Ty wiesz bowiem, że cię miłuję i miłować będę
 póki żyw jestem i gdy będę martwy.
 Przyjdź mi na ratunek, udziel pomocy.
 zanim umrę, nieszczęsny, o życie ty moje słodkie!*

Lektura I

Gdy wszedł do pokoju, drżące światło świec rysowało cienie
 przedmiotów, które nigdy nie powstały.
 Stanął, by się im przyjrzeć.
 „Dziwne” – myślał – „nigdy wcześniej nie zauważyłem cieni
 rzucanych przez to światło: zdają się dziwnymi maskami
 przeszłości...”
 Poruszył się, by nieco lepiej uchwycić wzrokiem ruchome
 formy cieni.
 Usta, kończyny, długie włosy.
 Bluszcz. Świeca ustawiona za bluszczem oświećlała go,
 sprawiając, że rzucał na białą ścianę nowe, niezwykle formy.
 „Może to sylwetki tych, mieszkali tu przede mną... Hej, to ja,
 jestem tutaj” – szeptał do cieni –
 „Witajcie z powrotem... Może nie rozpoznajecie już waszego
 domu: minęło trochę czasu... Lecz ściany są te same,
 przestrzeń ta sama...
 Witajcie z powrotem!
 Słucham? Chcecie, bym wam opowiedział jakąś historię?
 Historię o miłości? Historię o morzu?
 Dobrze: posłuchajcie...”

* Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Le sette galere

Spiegghi chi puote con onorato
 Vanto di poesia
 Il suo giocondo canto
 Che per me sin dà principio
 Mi sentii commosso alquanto
 Non mi dà l'animo in tanto
 Trattener dagli occhi il pianto.
 Par che la voce pria di cantar mi trema
 E che il mio cuore
 In gemito si gema
 Sol pensando al caso strano
 Mi disgusta e par che gema
 Impietosito dalla pena
 Dalla doglia così estrema.
 Tutto festoso
 Partì dal bello e ricco lido, Barcellona
 Con onorato e lungo strido
 Il duca Andrea, quel duca Doria
 Al suo Re costante e fido
 Sette galere porta il grido
 Qual armato al mare infido.

*E noi gettammo sì le navi in acqua,
 Sentimmo il vento e forse le sirene:
 Il canto antico che ogni core stracqua
 E fe' cangiar in mal ciò ch'era bene.
 Bagnandoci di sale navigammo,
 Le vele a lidi incogniti ed oscuri,
 Finché del cibo ne rimase un grammo
 Mostrandoci il color dei giorni duri.*

Spiegate dunque
 Le grandi vele al vento
 E li remi snelli
 Al liquido elemento
 Le sette galere armate
 Con magnanimo ardimento
 Finché giunsero in mare a lento

Siedem galer

Niech opiewa, kto potrafi,
 wysławia kunsztowną poezją
 swej radosnej pieśni.
 Co do mnie bowiem, od razu
 poczułem tak wielkie wzruszenie,
 że nie mogłem powstrzymać
 strumieni łez do oczu płynących.
 Głos zdaje mi się drżeć, nim pieśń zacznę,
 a serce me
 jęczy w udręce,
 na samo wspomnienie owego dziwnego zdarzenia
 budzi we mnie odrzę i jęczeć się zdaje
 z litości nad udręką
 tak strasznego cierpienia.
 Wyruszył radośnie
 z pięknego i bogatego portu, Barcelony,
 żegnany długo życzliwymi okrzykami
 książę Andrea, ów książę Doria,
 stały w wierności Królowi swemu.
 Wołanie z siedmiu galer się niesie
 jak oręż przeciw zdradliwemu morzu.

*A my zwodowaliśmy okręty,
 usłyszeliśmy wiatr i być może syreny:
 starożytną pieśń, co każde serce udręczy
 i zmieni w złe to, co dobrym było.
 W soli skąpani żeglowaliśmy,
 żagle ustawiliśmy ku nieznanym mrocznym brzegom,
 aż pożywienia został gram zaledwie,
 ukazując nam mroczną wizję trudnych dni.*

Rozwinąwszy zatem
 na wiatr potężne żagle,
 a smukłe wiosła
 zanurzwszy w ciekłym żywiole,
 siedem zbrojnych galer
 z żarliwą odwagą
 dotarło morzem powoli

Fino a Calvi a salvamento.
 Oh notte oscura
 Che non dal pari del verno
 Insieme aprendo
 Le porte sue il Re d'Averno
 Tutto a un tratto scardinando
 Le gran porte dell'Inferno
 Distruggendone ogni perno
 Cruda strage, esempio eterno.
 A te ricorro Madre Maria
 Io che son pallido e smorto
 Dei naviganti tu sei regina
 Unica pace e vero porto
 Fammi grazia in questa notte.
 Non far sì che il mar n'inghiotte
 ma che si calmi a mezzanotte.

*Oh venti! Oh sacri venti indarno
 – Oh venti sacri – vi doniam la vita?
 Lasciate che il vascel, ch'è omai sì scarno,
 Ritrovi in altro mar di un dio l'aita
 E se il mio remo toccherà lo scoglio
 Su ferma terra poi sarà il mio piede.
 Io spero non sarà deserto e spoglio:
 Ma luogo dove il tutto nasce e riede.*

Oh grande Mare! Oh Cielo! Oh Terre!
 Al vostro imbroglio voi d'este l'ali
 Con tenebroso urlo marino
 Orgoglio d'acque e anche di strali
 Delle quali narrar voglio
 Frangean la rena con orgoglio
 L'altre fan rotta nello scoglio.
 Dunque uditori non vi dispiaccia
 Intanto se tronco il filo
 A un doloroso et mesto canto
 Che per me fin dal principio
 Mi sentii commosso alquanto
 Mi lasciò sì tutto affranto
 Come voi in doglia e pianto.

do Calvi, ku ocaleniu.
 Ach, nocą tak ciemną,
 choć nie tak jak zimą bywa,
 rozwarł naraz
 swe podwoje Król Piekieł,
 znienacka wyważając
 wielkie bramy Zaświatów,
 miażdżąc je całkiem w zawiasach,
 w okrutnej rzezi przedwiecznym przykładzie.
 Do ciebie się uciekam, Maryjo Matko,
 ja, wycieńczony i pobladły:
 jesteś królową żeglarzy,
 jedyną ostoją i portem prawdziwym.
 Uczyni mi łaskę tej nocy,
 nie pozwól, by morze nas dziś pochłonęło,
 lecz spraw, by się uspokoiło o północy.

*O wichry! O daremnie święte wichry
 – O święte wichry – czy mamy oddać wam życie?
 Pozwólcie, by okręt, tak już wynędzniały,
 znalazł na innym morzu boską pomoc,
 a gdy wiośło moje dotknie podwodnej skały,
 na stałym lądzie staną potem moje stopy.
 Nadzieję żywią, iż nie będzie on bezludnym i pustym:
 lecz ziemią, gdzie wszystko się rodzi i dokąd powraca.*

O potężne Morze! O Nieba! O Ziemi!
 Skrzydłami swymi wywołaście zamęt,
 z mrocznym rykiem morza,
 dumnym wód wydeciem, a nadto strzałami,
 o których chcę opowiedzieć:
 uderzały zuchwale o piasek,
 inne rozbijały się o skałę podwodną.
 Zatem, słuchacze, niech was nie urazi,
 gdy tutaj porzucę
 tę bolesną i smutną pieśń.
 Co do mnie bowiem, od razu
 poczułem tak wielkie wzruszenie.
 Wyczerpało mnie ono całkowicie,
 podobnie jak was, zostawiwszy we łzach i cierpieniu.

Lettura II

Avete sentito? Un canto triste, un triste lamento di morte su un racconto di mare.

Il mare fa paura, alle volte: sembra così calmo e poi, all'improvviso...

Ma è silenzioso il mare stanotte, calmo. Sento il movimento delle onde, mi fermo ad ascoltare il suono dei sassi che da millenni si lasciano accarezzare in questo amplesso gentile e feroce a un tempo: così ci racconta la vita, il mare.

Tanto tempo fa, si narravano racconti di mistero e di miracoli al mare legati. Si dice che addirittura San Nicola arrivasse dal mare, da luoghi lontani e sconosciuti a mettere a posto le cose, novello Poseidone...

Nycholai sollempnia

Nycholai sollempnia
Sua presens familia
Gaude, plaude mater sine fine.
Iste puer mirabilis,
In omnibus amabilis
Gaude, plaude mater sine fine.
Quarta et sexta feria
Semel sugebat ubera
Gaude, plaude mater sine fine.
Benedicamus Domino
Qui regnat in Altissimo.
Gaude, plaude mater sine fine.

Kyrie cunctipotens

Kyrie eleison.
Indi sta vita cusì diversa
Fatta di più d'un malore
Ognunu si ricumanda
Prichendu incù prufondu core
Dicendu cun tanta fede

Lektura II

Słyszeliście? Pieśń smutną, smutny lament o śmierci w opowieści o morzu.

Morze przeraża, niekiedy: wydaje się tak spokojne, a potem, nagle...

Lecz ciche jest morze dzisiejszej nocy, spokojne. Słyszę ruch fal, przystaję, by posłuchać dźwięku skał, które od tysiącleci pozwalają się pieścić w tych objęciach – zarazem łagodnych i dzikich: tak morze opowiada nam o życiu.

Dawno temu snuto opowieści o tajemnicach i cudach związanych z morzem. Mówi się, że nawet św. Mikołaj przybył morzem, z dalekich i nieznanых miejsc, by uporządkować sprawy – jak nowy Posejdon...

By uczcić Mikołaja dzień

By uczcić Mikołaja dzień
jego rodzina stawia się
Ciesz się, matko, klaskaj nieznużenie.
Cudowne wszakże dziecię to
jakże więc nie miłować go
Ciesz się, matko, klaskaj nieznużenie.
W środy i w piątki pościć chciał –
raz tylko matki piersi ssał.
Ciesz się, matko, klaskaj nieznużenie.
Błogosławieństwo Panu, cześć,
który w niebiesiech królem jest.
Ciesz się, matko, klaskaj nieznużenie.

Źm. Jakub Kubieniec

Panie Wszechmogący

Panie, zmiłuj się.
Jakże inne jest tutaj życie,
z wielu niedoli złożone.
Wszyscy oddają się w opiekę
w modlitwach z głębi serca płynących
wołając z głęboką wiarą:

Pietà, pietà o Signore.

Kyrie eleison.

Voi chi da sopra à noi

Ne site à la nostra testa

Vidite tantu bisbigliu

Indu stu mondu in timpesta

Fate indi un gestu di manu

O chi tuttu què s'arresta.

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Dopu avè pricatu à Ghjesù

E d'avè utu iss'acquistu

Eccu chi avà pietà

Dumandemu à Ghjesù Christu

Fate chi da tuttu ognunu

O ch'ellu sia pruvistu.

Christe eleison.

Pietà per tutte le ghjente

Ch'anu cummessu l'errori

Pietà per li criminali

pietà per li peccatori

Fate voi chi pudete

Ch'elli s'arrestinu sti malori.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Pricate o prima à Ghjesu

Dopu avvenne fattu tantu

E po dopu a Ghjesu Christu

Incù preghera è cantu

Avà vinemu a dumandà

Pietà a lu Spiritu Santu

Kyrie eleison.

Dopu à sti tanti favori

Chi à dacci ùn dispiace

Fate chi tantu bisbigliu

E chi sta guerra si tace.

Chi lu mondu possi vive

Tutti in salute e pace.

Kyrie eleison.

Łaski, łaski o Panie!

Panie, zmiłuj się.

O ty, co z góry nad nami

sprawujesz pieczę,

widzisz tak wielkie poruszenie

na tym burzliwym świecie.

Skiń ręką,

Ach! By to wszystko się zatrzymało.

Panie, zmiłuj się.

Chryste, zmiłuj się.

Gdy pomodlimy się do Jezusa

by nakłonił ucho swe ku nam,

aby zmiłował się and nami,

prośmy Jezusa Chrystusa:

spraw, by każdy człowiek

zyskał twą łaskę.

Chryste, zmiłuj się.

Łaski dla wszystkich ludzi,

którzy popełnili błędy,

łaski dla przestępców,

łaski dla grzeszników

Ty, który masz moc to uczynić,

odmień tę niedolę.

Chryste, zmiłuj się.

Panie, zmiłuj się.

Módlcie się wpierv do Jezusa,

a po wielu modlitwach,

znowu do Jezusa Chrystusa

intonujcie modlitwę i śpiew:

Przybyliśmy tutaj błagać

o łaskę Ducha Świętego!

Panie, zmiłuj się.

Obradowałeś nas tyloma dobrami,

nie skąpiłeś nam ich,

spraw więc, by cały ten zamęt

i wojna umilkły.

Aby cały świat mógł żyć

w powszechnym zdrowiu i pokoju.

Panie, zmiłuj się.

Lettura III

Tante credenze, tante speranze, poche certezze: questa è la nostra vita.

Per noi del sud Italia poi, il mistero è di casa: è lì dove l'uomo è ancora legato con la forza della tradizione alla propria terra, dove ancora si parlano lingue quasi scomparse, dove le culture più antiche del nostro mediterraneo convivono da sempre.

Una terra lasciata da molti padri ma non abbandonata dai figli.

E dove l'amore viene ancora cantato come secoli fa, nelle sue forme più epiche o come una melodiosa ninna nanna.

L'amore... Che invenzione!

E allora il nostro racconto continua con una delle storie d'amore più potenti che mai sia stata ascoltata, una storia iniziata agli esordi della Natura e che non finirà mai, almeno fino a quando l'uomo sarà su questa terra: la storia dell'amore di una madre verso il proprio figlio.

Vergine bella

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'í' sia terra,
et tu del ciel regina.

Il dí s'appressa, et non puote esser lunge,
sí corre il tempo et vola, Vergine unica et sola,
e 'l cor or coscientia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace

Lektura III

Tyle wiary, tyle nadziei, a pewności niewiele: takie jest nasze życie.

A dla nas, Włochów z południa, tajemnica jest codzienności: jest tam, gdzie człowiek jest nadal przywiązany siłą tradycji do swojej ziemi, gdzie jeszcze mówi się językami już niemal wymarłymi, gdzie najstarsze kultury basenu Morza Śródziemnego współistnieją od zawsze.

Ziemia, którą opuściło wielu ojców, lecz które nie porzucili synowie.

I gdzie miłość opiewa się nadal tak samo jak wieki temu, w podniosłej epickiej pieśni lub w melodyjnej kołysance.

Miłość... Cóż za wynalazek!

Zatem snujmy dalej naszą opowieść, w jednej z najwznioślejszych historii miłosnych, o jakich można usłyszeć, historii, która swe początki ma u zarania Natury i która nigdy się nie skończy, przynajmniej dopóki człowiek stąpać będzie po ziemi: historii miłości matki do swego syna.

Piękna dziewico

Piękna dziewico, co odziana w słońce,
w gwiazd koronie, najwyższemu Słońcu
tak się spodobałaś, że w tobie ukrył swe światło,
Miłość każe mi o tobie opowiedzieć:
lecz zacząć nie potrafię bez twojej pomocy,
a także Tego, który miłując, w tobie spoczął.
Wzywam tę, która zawsze chętnie odpowiadała
tym, którzy do niej z wiarą wołali:
Dziewico, jeśli kiedykolwiek
litość twą wzbudziła najgorsza niedola
ludzkich losów, pochyl się nad modlitwą moją,
wespzyj mnie w mej walce,
choć prochem jestem,
ty zaś nieba królową.

Dzień się zbliża i niedaleko już być musi.
Tak czas biegnie i ulatuje, Dziewico jedna jedyna.
Sercu zaś ciosy zadaje to śmienie, to sumienie.
Poleć mnie synowi twemu, prawdziwemu

homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mio spirito ultimo in pace.

Il Centurione, forse

Chi sono io, che la tua croce ho portato,
Che sento Morte calare il suo manto?
Quanto male hai fatto, quanto dolore hai dato
Se queste pene ricevi e vai soffrendo.
Io ho visto bastoni colpire, gole urlare,
Unghie ferire, bocche sputare in faccia
A te, infelice, a te lì sulla croce.
Tu Golgota, ora e sempre regno di morte,
Destino di ossa e di teschi,
Ascolta le mie parole:
Lascia che muoia come un infame,
Torturato per i suoi peccati,
Messo in croce come un ladro.
Lascia che l'innocenza oggi muoia come la colpa.

*Si, son stato io.
L'ho schiaffeggiato e poi spogliato
io l'ho deriso e flagellato
e ci provavo gusto a viver questo nulla
quasi che fossi diventato io un re che si trastulla,
il re del mondo, il vero dio.
Non ho mai cercato di capire il tempo
di guardarmi dentro e sentire il momento.
E come fosse solo un passatempo
uccidevo il mondo col mio misero ardimento
uccidevo gente come fosse un gioco
uccidevo tutti, persino un dio.
Con questa lancia gli ho squarciato il petto
e lui gridava senza smettere un momento
e supplicava un padre benedetto,
e supplicava una madre con lo sguardo sgomento.
E voi, che dite voi?
E oggi che sono morto anch'io
come lui, come quel tempo antico
e non so più quello che faccio e dico
polvere sono, aria, in questo eterno oblio.*

Człowiekowi i Bogu prawdziwemu,
aby przyjął w pokoju ostatnie tchnienie ducha mego.

Być może Centurion

Kimże jestem, że krzyż twój niosłem,
że słyszę, jak Śmierć płaszcz swój rzuca?
Co złego uczyniłeś, ile bólu zadałeś,
że męki te cierpisz i znosisz?
Widziałem uderzenia kijów, gardła krzyczące,
paznokcie raniące, usta w twarz plujące
tobie, nieszczęsnemu, tobie tam, na krzyżu.
Golgota, teraz i na zawsze królestwo śmierci,
miejscu przeznaczenia kości i czaszek,
Posłuchaj słów moich:
Pozwól mu umrzeć jak niegodziwcowi,
torturowanemu za swe grzechy,
ukrzyżowanemu jak złodziej.
Pozwól, by niewinność umarła dziś, jak przewina.

*Tak, to byłem ja.
Spoliczkowałem go, a potem z szat odarłem
Ja go wyśmiewałem i biczowałem
i znajdowałem przyjemność w takim próżnym życiu,
jak gdybym stał się królem, który się zabawia,
królem świata, bogiem prawdziwym.
Nigdy nie próbowałem zrozumieć czasu,
zajrzeć w głąb siebie i poczuć chwili.
I jak gdyby to była igraszka zaledwie
zabijałem świat przez moją nędną zuchwałość,
zabijałem ludzi, jakby to była zabawa,
zabijałem wszystkich, boga nawet.
Tą włócznią pierś mu przebiłem,
a on ani na chwilę nie przestawał wołać
i błagać ojca błogosławionego,
i błagać matki przerażonym wzrokiem.
A wy, cóż wy powiecie?
I dziś, gdy ja też jestem martwy,
jak on, jak tamte odległe czasy,
i nie wiem już, co czynię i co mówię,
prochem jestem, powietrzem, w wiecznym tym zapomnieniu.*

Sì, son io che dovrei espiare
 Legato mani e piedi, nell'inferno.
 Mio Dio, dormi in pace.

Lamentu a Ghjesu

O tù chì dormi
 In sta petra sculpita
 D'avè suffertu
 Da colpi è ferite
 Dopu d'atroci martiri
 Persu ai ancu la vita,
 Oghje riposi tranquillu
 A to suffrenza hè finita.
 Ma eo sò
 Ind'una fiamma ardente,
 Brusgiu è mughju
 Tuttu ognunu mi sente,
 Sò i lamenti di i cumpagni
 È d'una mamma li pienti
 Chjamu ancu à Diu supremu
 Cì ritorni stu nucente.
 È fù per quella
 Cun spiriti feroce
 Da tanti colpi
 È viulenza atroce
 Chjodi à li mani è li pedi,
 Quessi t'anu messu in croce,
 O Diu da tante suffrenze
 Fà ch'eo senti a to voce.
 Oghje per sempre
 Tutta questa hè finita,
 Avà sì mortu
 Hè persa a partita,
 Oramai in Ghjerusalemme
 A ghjente hè sparnuccita
 Vergogna ùn ci ne manca,
 Morte sò a fede è a vita.

Tak, to ja powinienem pokutować
 ze związanymi rękoma i nogami, w piekle.
 Boże mój, śpij w pokoju.

Lament Jezusa

O ty, który śpisz
 w wydrążonej skale,
 który cierpiełeś
 z powodu zadanych razów i ran,
 a po okrutnej męce
 straciłeś nawet życie,
 dziś spoczywasz w pokoju,
 kres twych cierpień nadszedł.
 Lecz ja płonę
 płomieniem gwałtownym,
 spalam się i jęczę,
 wszyscy mnie wokół słyszą.
 Słychać lament towarzyszy
 i szloch matki.
 Wzywam nawet najwyższego Boga,
 zwróć nam tego niewinnego!
 I by się dopełniło –
 z dzikim okrucieństwem,
 wiele ciosów zadając
 i z wielką gwałtownością,
 wbili gwoździe w dłonie i w stopy,
 zawiesili cię na krzyżu.
 O Boże, spraw, bym cierpień
 Twoich głos usłyszał.
 Dziś na zawsze już
 się to skończyło,
 Teraz jesteś martwy,
 przegrałeś rozgrywkę.
 Teraz już w Jerozolimie
 ludzie się rozproszyli.
 Hańba spadła na nas,
 umarły wiara i życie.

Eufrosina

Heu! Michi misere!
 Quid agam? Quid queam dicere?
 Quo peccato merui perdere
 Natum meum, et ultra vivere?
 Cur me pater infelix genuit?
 Cur me mater infelix abluit?
 Cur me nutrix lactare debuit?
 Mortem michi quare non prebuit?
 Fili care, fili carissime,
 Fili, mee magna pars anime,
 Nunc es nobis causa tristitiae
 Quibus eras causa letitiae!
 Anxius est in me spiritus;
 Cur moratur meus interitus?
 Cum te, fili, non possum cernere
 Mallem mori quam diu vivere.

Magnificat

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

Eufrozyna

Biada mi, nieszczęsnej.
 Cóż pocznę? Cóż mam powiedzieć?
 Za jaki grzech zasłużyłam, by utracić
 syna mego i żyć dalej?
 Czemuż mnie ojciec nieszczęsny począł?
 Czemuż mnie matka nieszczęsna obmyła?
 Czemuż mnie mamka moja nakarmiła?
 Dlaczego nie dano mi umrzeć?
 Synu miły, synu ukochany,
 Synu, części wielka mej duszy,
 Stałeś się dla nas przyczyną smutku,
 któryś był powodem radości!
 Niespokojny we mnie duch,
 czemu przedłuża się me konanie?
 Skoro Cię, synku, zobaczyć nie mogę,
 Wolałabym umrzeć, niż dłużej żyć.

Tłum. Jakub Kubieniec

Magnificat

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

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente
cordis sui.

(Alleluja, Alleluja)

Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

(Alleluja)

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

(Alleluja, Alleluja)

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiæ suæ.

(Alleluja)

Sicut locutus est ad patres nostros
Abraham et semini ejus in sæcula.

(Alleluja, Alleluja)

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper
et in sæcula sæculorum. Amen.

(Alleluja, Alleluja)

Deus te salvet Maria

Deus ti salvet, Maria,
Chi ses de grassias piena;
De grassias ses sa vena ei sa corrente.
Su Deus Onnipotente
Cun tecus est'istadu;
Pro chi t'hat preservadu immaculada
Chi vole videre 'nterra 'l Paradiso
Gloria felice et una vita eterna
Riguardi pure quell'angelico viso
Madre de Cristo e vergine superna.
Beneitta e laudada
Supra tottus gloriosa,
Ses mamma, fiza e isposa de su Segnore.
Beneittu su fiore,
Fruttu de su sinu;
Gesus, fiore Divinu, Segnore nostru.
Volgi lo sguardo e donami soriso

Okazał moc swego ramienia,
rozproszył pyszniących się zamysłami
serc swoich.

(Alleluja, Alleluja)

Strącił władców z tronu,
a wywyższył pokornych.

(Alleluja)

Głodnych nasycił dobrami,
a bogatych z niczym odprowadził.

(Alleluja, Alleluja)

Ujął się za swoim sługą, Izraelem,
pomny na swe miłosierdzie.

(Alleluja)

Jak obiecał naszym ojcom,
Abrahamowi i jego potomstwu na wieki.

(Alleluja, Alleluja)

Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu.

Jak było na początku, teraz i zawsze,
i na wieki wieków. Amen.

(Alleluja, Alleluja)

Niech Bóg cię zbawi, Maryjo

Niech Bóg cię zbawi, Maryjo,
co pełna łaski jesteś.
Łaską jesteś krynicą i strumieniem.
Wszchemocny Bóg
z tobą był zawsze.
I dlatego zachował cię niepokalaną.
Kto pragnie ujrzeć Raj na ziemi,
szczęśliwą chwałę i życie wieczne,
niech spojrzy na to anielskie oblicze
Matki Chrystusa i niebiańskiej dziewicy.
Błogosławiona i uwielbiona
Chwałą wszystko przewyższasz,
jesteś matką, córką i oblubienicą Pana.
Niech będzie błogosławiony kwiat,
owoc twojego łona.
Jezus, boski kwiat, nasz Pan.
Spójrz na mnie i obdaruj uśmiechem.

L'ayre si alegra e li ucelletti verna
 Del tuo consiglio ne farò bon uso
 Me che ti priego o mia dilecta perna.
 Pregade a fizu bostru
 Pro nois peccadoris,
 Chi tottu sos errores nos perdonet.
 Ei sas grassias nos donet,
 In vida e in sa morte,
 Ei sa dizzosa sorte, in Paradisu.

Lettura IV

Ecco, il nostro piccolo racconto non racconto è quasi giunto al fine: adesso è il momento di dormire, un giorno nuovo ci attende e col giorno altro lavoro, e forse altre storie. Il sole adesso è ancora lontano, oltre l'orizzonte. Ma col sole verrà il primo pane del giorno. Avete mai fatto il pane, nelle vostre case? Avete mai provato la gioia di veder lievitare la sua pasta, vedendola crescere lentamente, coperta da un panno caldo? E poi il forno, col suo odore, con la fiamma saggia che l'attende per dargli colore, sapore, leggerezza nelle sue spirali di fuoco... Provate una volta a sporcarvi le mani con la natura, a sentire il peso della farina che si fa pane, a impastare con forza ma con lentezza, stancatevi, faticate: provate ad ascoltare il pane, ne sentirete la storia dell'uomo, la storia di tutti noi.

Jesce Sole!

Jesce jesce sole
 Scagliento imperatore
 Scanniello mio d'argento
 Che vale quattuciento
 Centocinquanta tutta la notte canta
 Canta viola lu masto de scola
 Masto, masto mannancienne presto
 Ca scenne masto Tieste
 Cu lanza, cu spada
 Cu l'aucielle accompagnata
 Sona sona zampugnella

Powietrze się raduje i wiosnę ptakom niesie.
 Dobry użytek zrobię z twojej rady,
 ja, który modłę się do ciebie, umiłowana ma ostojo.
 Módl się do syna twego
 za nas grzeszników,
 aby wybaczył nam wszystkie nasze błędy
 i obdarzył nas łaskami,
 za życia i w chwili śmierci,
 i szczęśliwością w Raju

Lektura IV

I tak nasza opowieść zbliża się ku końcowi: czas teraz na sen, kolejny dzień czeka na nas ze swoimi zadaniami, a być może i opowieściami. Słońce jest teraz daleko, za horyzontem. Lecz wraz ze słońcem nadejdzie pierwszy chleb powszedni. Czy piekliście kiedyś chleb w swoich domach? Czy kiedykolwiek zaznaliście radości patrzenia, jak rośnie ciasto na chleb, patrzenia, jak rośnie powoli, przykryte ciepłym płótnem? A potem pieczenia, gdy roznosi się jego zapach, a mądry ogień czeka, aby nadać mu barwę, smak, lekkość w spiralach swych płomieni... Spróbujcie kiedyś ubrudzić sobie ręce naturą, poczuć ciężar mąki, która zamienia się w chleb, zagnieść ciasto zdecydowanie, ale powoli, zmęczcie się, spracujcie: spróbujcie posłuchać chleba, a usłyszycie jego opowieść o człowieku, opowieść o nas wszystkich.

Wyjdź, słońce!

Wyjdź Słońce, wyjdź!
 Władca ogrzewa
 moje srebrne krzesło,
 które warte jest czterysta,
 pięćdziesiąt i sto, śpiewa całą noc,
 nauczyciel śpiewa, przygrywając na wioli.
 Nauczycielu, odeślij nas prędko,
 bo nadchodzi pan Tieste
 z włóczyniami, z mieczami,
 a przy nim ptak łowny.
 Graj na dudach, graj!

Ca t'accatto la la vunnella
La vunnella de scarlato
Si nun sona te rompo la capa
Nun chiovère, nun chiovère
Ca je aggia ire a muvere
A muvere lu grano
De masto Giuliano
Masto Giuliano
Puorteme na lanza
Ca je aggia iere in Franza
Da Franza a Lombardia
Dove sta madama Lucia.
Nun chiovère, nun chiovère;
Jesce, jesce Sole!

To dam ci spódnicę,
szkarłatną spódnicę.
Jeśli nie zagrasz, rozbiję ci głowę.
Nie padaj deszczu, nie padaj!
Bo muszę iść młócić zboże,
wymłócić zboże
pana Giuliano.
Panie Giuliano,
daj mi łódź,
bo muszę jechać do Francji.
Z Francji do Lombardii,
gdzie jest mama Lucia.
Nie padaj deszczu, nie padaj!
Wydź Słońce, wyjdź!

RINALDO ALESSANDRINI
CONCERTO ITALIANO

DZIEŃ

9 grudnia
piątek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI

Rinaldo Alessandrini
kierownictwo artystyczne

CONCERTO ITALIANO

Monica Piccinini
sopran

Sonia Tedla
sopran

Andres Montilla
alt

Raffaele Giordani
tenor

Roberto Rilievi
tenor

Gabriele Lombardi
bas

Ugo Di Giovanni
teorba

CLAUDIO MONTEVERDI
1567–1643

Il secondo libro de madrigali a cinque voci

Non si levava ancor l'alba novella SV 40
Non si levava ancor l'alba novella
E dicea l'una sospirando allora
Bevea Fillide mia SV 41
Dolcissimi legami SV 42
Non giacinti o narcisi SV 43
Intorno a due vermiglie e vaghe labbra SV 44
Non sono in queste rive SV 45
Tutte le bocche belle SV 46
Donna, nel mio ritorno SV 47
Quell'ombra esser vorrei SV 48
S'andasse Amor a caccia SV 49

Mentre'io miravo fiso SV 50
Ecco mormorar l'onde SV 51
Dolcemente dormiva la mia Clori SV 52
Se tu mi lassi, perfida, tuo danno SV 53
La bocca, onde l'asprissime parole SV 55
Crudel, perché mi fuggi? SV 55
Questo specchio ti dono SV 56
Non m'è grave il morire SV 57
Ti spontò l'ali, Amor, la donna mia SV 58
Cantai un tempo, e, se fu dolce il canto SV 59

Z *Jeografii powszechnej*, ułożonej „dla użytku młodzi polskiej” i wydanej w 1831 roku we Wrocławiu („z nową mapą powszechną kuli ziemskiej na sposób Mercatora”), można się dowiedzieć, że w Cremonie nad Padem znajdują się akademie oraz fabryki „jedwabiu, sukna, skrzypców i strun baranich”. Jeśli nie liczyć zawirowań terytorialnych po wybuchu rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, była to już trzynasta dekada prosperity miasta pod panowaniem Cesarstwa Austrii. Przed 10 kwietnia 1707 roku Cremona znalazła się na krótko pod rządami Francji. Wcześniej – od podboju przez wojska cesarza Karola V w 1525 roku aż do wybuchu wojny sukcesyjnej w 1701 roku, po bezdzietnej śmierci upośledzonego Karola II Habsburga – pozostawała we władzy Hiszpanii. Nie były to czasy specjalnie pomyślne dla jednego z największych ośrodków historycznej Lombardii. Cremona, w przeciwieństwie do wielu innych miast ówczesnej Italii, nie miała ani swojego księcia, ani własnego rządu. Żyła w cieniu ważniejszych miast uniwersyteckich, na marginesie istotnych wydarzeń politycznych.

Mimo że przy tutejszej katedrze Santa Maria Assunta – zgodnie z krzywdzącą opinią niektórych turystów jedynym godnym uwagi zabytku w Cremonie – działał świetny chór, który zapewniał nie tylko godną oprawę wokalną nabożeństw, ale i solidną edukację najbardziej uzdolnionych chłopców, wykształceni już muzycy korzystali z pierwszej nadarzącej się okazji, by uciec z sennego, spowitego mgłą miasta na prowincję i szukać szczęścia gdzie indziej. Tak postąpił Tiburtio Massaino, augustiański mnich i kompozytor, który zawędrował między innymi na dwór księcia Tyrolu Ferdynanda II w Innsbrucku, a ostatnie

lata życia spędził jako *maestro di cappella* w lombardzkim Lodi. Tak uczynił wyśmienity kontrapunktysta Costanzo Porta, wychowanek kremońskiego klasztoru San Luca, któremu z czasem powierzono misję całkowitej odnowy praktyki muzycznej w katedrze w Rawennie. Tym tropem podążył Benedetto Pallavicino, wybitny twórca madrygałów, hołubiony na dworze Gonzagów w Mantui. W Cremonie prosperowali tylko lutnicy, poczynsz od Andrei Amatiego, ojca-założyciela kremońskiej szkoły lutniczej, który w 1539 roku otworzył swój słynny warsztat w samym sercu miasta, na placu przy kościele San Domenico. Nie przyczynił się jednak do tego artystyczny klimat miasta, lecz specyficzne warunki regionu. Bezsłoneczne lata i wilgotne, często mroźne zimy – typowe dla nękającej północ ówczesnej Italii małej epoki lodowcowej – wpłynęły zarówno na strukturę sprowadzanego z Alp drewna rezonansowego, jak i na właściwości żywicy, z której sporządzano lakier do pokrywania instrumentów.

Skrzypcom i lutnikom było więc w Cremonie od ptaków lżej, czego nie da się powiedzieć o zwykłych ludziach, nękanym pogłębiającym się pod rządami Hiszpanów kryzysem – w pierwszej połowie XVII wieku miał on jeszcze ściągnąć na miasto klęskę głodu i katastrofalną falę „czarnej śmierci”. Takim właśnie skromnym, choć pracowitym i ambitnym człowiekiem był Baldassare Monteverdi, felczer i zielarz, właściciel niewielkiego sklepiku przy kremońskiej katedrze. Ożenił się z Maddaleną, córką złotnika, z którą doczekał się trojga dzieci, zanim młodą matkę zabrała epidemia tyfusu. Ich pierworodny syn, Claudio, urodził się w maju 1567 roku i wkrótce potem został ochrzczony w kościele Santi Nazario e Celso. Niewiele wiadomo o jego edukacji, poza

niepotwierdzonymi informacjami, że w dzieciństwie był członkiem chóru katedralnego, potem zaś uzupełniał studia na miejscowym uniwersytecie. Pierwszy zbiór jego utworów, *Sacrae cantiunculae*, ukazał się w 1582 roku w Wenecji, w oficynie Angela Gardana; drukarz opatrzył go informacją, że piętnastoletni kompozytor jest uczniem Marc'Antonia Ingegneriego. Urodzony w Weronie Ingegneri był chyba jedynym znaczącym muzykiem, który z Cremony nie uciekł, tylko się do niej sprowadził, i to już około 1570 roku. Wkrótce ugruntował swą reputację znakomitego skrzypka, śpiewaka i kompozytora: w 1581 roku został *maestro di cappella* w katedrze, a zapewne kilka lat wcześniej – nauczycielem młodego Claudia. Wspaniały muzyk, człowiek wielkiej wartości, prawy chrześcijanin – mówili o nim kremonczycy. Monteverdi zawdzięczał mu solidne podstawy rzemiosła i niezmiennie przywiązanie do wielkiej tradycji polifonii renesansowej. W opublikowanej pięć lat później pierwszej księdze madrygałów wypłynął już jednak na całkiem nowe wody, eksperymentując z chromatyką i malarstwem dźwiękowym, wzorem twórców mniej konserwatywnych niż Ingegneri, który jako kompozytor spełniał się przede wszystkim w muzyce religijnej.

Druga księga magrygałów wyszła drukiem w 1590 roku, w oficynie Alessandra Raveriego, innego weneckiego drukarza, skądinąd blisko spokrewnionego z Gardanem. Monteverdi po raz ostatni przywołał w niej nazwisko „signora Ingegneriego”, co o tyle nie dziwi, że zawarte w niej madrygały nie zdradzają już żadnych pokrewieństw ze stylem werońskiego mistrza. Znalazło to swój wyraz także w doborze tekstów, w dużej części zaczerpniętych z twórczości

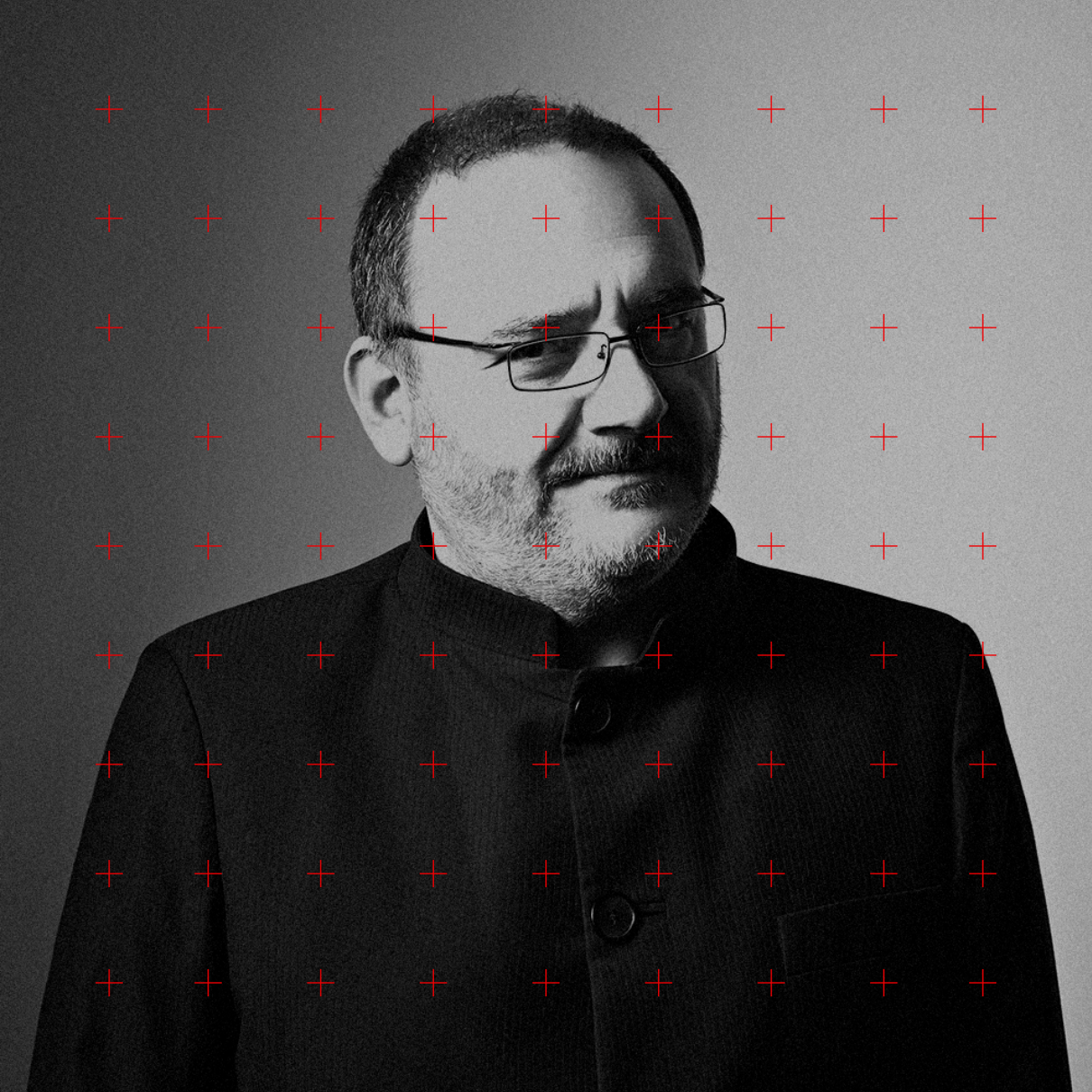
petrarkisty Pietra Bemba, przede wszystkim zaś z wierszy Torquata Tassa, jednego z najwybitniejszych twórców włoskiego renesansu, poety spod znaku „przenikania sztuk”, reprezentanta stylu przejściowego, łączącego elementy schyłkowe z zapowiedzią całkiem nowej epoki. W żadnym z późniejszych zbiorów madrygałowych Monteverdi nie podejmie tylu gier z wyobraźnią wzrokową słuchacza, w żadnej kolejnej księdze nie znajdziemy tylu muzycznych obrazów wschodu słońca, ożywczej bryzy, zmiennego nieba, rozćwierkanych ptaków, rwących rzek i cicho szemrzących potoków. W żadnej kolejnej księdze nie pobudzi tylu innych zmysłów odbiorcy: dźwiękowymi opisami zapachu kwiatów, rozpalonego upałem powietrza, ciepłych łez na policzkach kochanków.

Skończyły się lata terminowania. Monteverdi żegnał się w tych utworach z Cremoną: z jej sierpniowym skwarem i lodowatym chłodem zimy, z dźwiękiem dzwonów Torazzo, najwyższej kampanili we Włoszech, z kremonskim nugatem *torrone*, istną polifonią smaku, komponowaną przez miejscowych cukierników niczym słodki madrygał z cukru, migdałów, białek jaj, miodu i bezcennej wanilii. Dwudziestotrzyletni muzyk zamieścił w zbiorze dedykację dla Giacoma Ricardiego, doktora praw i przewodniczącego senatu mediolańskiego, u którego starał się o posadę „suonatore di vivuola”. Marzył o karierze w Mediolanie, trafił na dwór Vincenza Gonzagi, księcia Mantui, jednego z najhojniejszych mecenasów sztuki i nauki w ówczesnej Italii. Dopełnił przeznaczenia większości muzyków z Cremony. Znalazł szczęście gdzie indziej.

Dorota Kosińska

RINALDO ALESSANDRINI

Znany zarówno jako założyciel i kierownik zespołu Concerto Italiano, jak i klawesynista, organista i pianista grający na historycznych instrumentach. Według „The Times”: „człowiek, dzięki któremu muzyka włoska znowu brzmi włosko” – gdyż skupiając się przede wszystkim na repertuarze włoskiego manieryzmu i baroku, stara się nadać interpretacjom śpiewność i ekspresję, właściwe dla stylu z XVII i XVIII wieku. Poza kierowaniem Concerto Italiano artysta prowadzi też intensywną działalność solową, goszcząc na festiwalach na całym świecie, od Japonii, przez Europę, po Stany Zjednoczone. Często występuje także jako dyrygent gościnny, stając przed takimi orkiestrami, jak Maggio Musicale Fiorentino, Rai di Roma, Detroit Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Northern Symphonia, Orchestra of the Age of Enlightenment, Freiburger Barockorchester, orkiestra Opéra de Lyon, Orchestre Symphonique de La Monnaie w Brukseli, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks w Monachium, Israel Camerata, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Orchestre national du Capitole w Tuluzie, San Francisco Symphony, Washington Symphony Orchestra. Prowadzi też liczne spektakle operowe dzieł XVII i XVIII wieku, wystawiane na znaczących scenach operowych Europy i w ramach najważniejszych festiwali. Jego dyskografia – rejestrowana dla wydawnictw Opus 111, Arcana, Astrée, Harmonia Mundi – obejmuje nie tylko dzieła kompozytorów włoskich, ale i niemieckich. Wiele jego płyt otrzymało wyróżnienia i nagrody międzynarodowej krytyki muzycznej, wśród których wymienić można „Grand Prix du Disque” i „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. Opublikował francuskojęzyczną monografię dzieł Monteverdiego (wyd. Acte Sud), a dla wydawnictwa Bärenreiter przygotowuje edycję krytyczną. W 2003 roku otrzymał nominację do tytułu Kawalera Orderu Sztuki i Literatury (fr. Chevalier dans l’Ordre des Artes et des Lettres) Ministerstwa Kultury Francji.



fot. Morgan Roudat

CONCERTO ITALIANO

Założony w 1984 roku zespół, który wychodząc od repertuaru madrygałowego – przede wszystkim Monteverdiego i Marenziana – a dochodząc do dzieł orkiestrowych i operowych XVIII wieku, zrewolucjonizował kryteria wykonawstwa muzyki dawnej. W świadomości polskich słuchaczy zaistniał dzięki płytom wytwórni Opus 111 na początku lat 90. XX wieku, gdy poprzez jego nagrania odkryto świat madrygałów Monteverdiego. Na przestrzeni niespełna czterech dekad działalności zespół wydał ponad czterdzieści albumów oraz realizował pasjonujące projekty muzyczne, m.in. trylogię oper Monteverdiego w mediolańskiej La Scali, europejskie tournée z *Cain, overo il primo omicidio* A. Scarlattiego i z programem polifonii rzymskiej z końca XVII wieku (wraz z RIAS Kammerchor). We współpracy z Narodową Biblioteką Uniwersytecką w Turynie Concerto Italiano nagrało większość znanych do tej pory oper i koncertów Vivaldiego, z których część nie była wykonywana od ponad 300 lat. Grupa regularnie występuje w najważniejszych przedsięwzięciach muzycznych organizowanych m.in. w Utrechcie (Oude Muziek Festival), Antwerpii (Festival van Vlaanderen), Wiedniu (Konzerthaus), Amsterdamie (Concertgebouw), Paryżu (Cité de la Musique, Théâtre de la Ville, Théâtre des Champs-Élysées), Montpellier (Festival de Radio France), Rzymie (Accademia di Santa Cecilia, Accademia Filarmonica Romana), Spoleto (Festival dei Due Mondi), Buenos Aires (Teatro Colón), Nowym Jorku (Metropolitan Museum, Lincoln Center), Waszyngtonie (Library of Congress). Na dyskografię zespołu składa się kilkadziesiąt płyt. Nagrania, realizowane m.in. dla Opus 111 i Naïve, zyskały niezliczone dowody uznania ze strony krytyki muzycznej – m.in. nagrody „Gramophone Awards”, „Grand Prix du Disque”, „Preis der deutschen Schallplattenkritik”, „Premio Cini”, „International Midem Awards”. Brytyjska krytyka uznała z kolei rejestracje *Czterech pór roku* Vivaldiego oraz *Koncertów brandenburskich* J.S. Bacha za najlepsze obecnie dostępne na rynku. W 2002 roku działalność zespołu została też wyróżniona nagrodą Associazione Nazionale Critici Musicali „Abbiati”. Do ostatnich aktywności Concerto Italiano należą nagrania i wykonania madrygałowej twórczości Monteverdiego, instrumentalnej Bacha oraz muzyki kościelnej Stradelli.



fot. z archiwum zespołu

CLAUDIO MONTEVERDI

*IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI**

Non si levava ancor l'alba novella

Non si levava ancor l'alba novella
né spiegavan le piume
gli augelli al novo lume,
ma fiammeggiava l'amorosa stella,
quando i duo vaghi, e leggiadretti amanti,
ch'una felice notte aggiunse insieme,
come Acanto si volge in vari giri,
divise il novo raggio; e i dolci pianti
nell'accoglienze estreme,
mescolavan con baci e con sospiri
mille ardenti pensier, mille desiri.
Mille voglie non paghe,
in quelle luci vaghe,
scopria quest'alma innamorata, e quella.

E dicea l'una sospirand'allora:
anima, a dio, con languide parole.
E l'altra: vita, a dio, le rispondea,
a dio, rimanti. E non partiansi ancora
inanzi al novo sole,
e inanzi a l'alba che nel ciel sorgea,
e questa e quella impallidir vedea
le bellissime rose
ne le labr'amorose,
e gl'occhi scintillar come facella
e come d'alma che si part'e svella,
fu la partenza loro:
a dio che part'e moro,
dolce languir, dolce partita
e fella.

Jeszcze nowy świt nie nastał

Jeszcze nowy świt nie nastał
i nie rozprostowały skrzydeł
ptaszęta ku nowemu światłu,
lecz lśniła gwiazda miłości,
gdy dwoje miłych i powabnych kochanków,
których szczęśliwa noc złączyła,
jak liście Akantu owijają swymi sploty,
rozłączył nowy promień światła. I słodkie tkania
wśród pożegnalnych uścisków
przeplatali pocałunkami i westchnieniami,
tysiącami żarliwych myśli, tysiącami pragnień.
Tysiące niezaspokojonych żądz,
w zalotnych spojrzaniach,
odkrywała zakochana dusza, tak jedna, jak i druga.

I jedna mówiła wówczas z westchnieniem:
– Duszo ma, żegnaj! – słabnącym głosem.
A druga: – Życie me, żegnaj! – jej odpowiadała –
żegnaj, zostań! I jeszcze się nie rozdzielały
nim wzeszło nowe słońce.
I zanim jutrzienka zbudziła się w niebie,
jedna i druga widziała błednąc różę,
prześliczne różę
na wargach umiłowanych,
i oczy błyszczące jak płomień.
I jak dusza szybko się oddała,
tak szybkie było ich rozstanie:
Żegnaj, odchodzę bowiem i umieram!
Słodko z miłości usychać, słodko
i okrutnie jest się żegnać.

* Tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch

Bevea Fillide mia

Bevea Fillide mia
e nel ber dolcemente
baci al dolce liquor porgea sovente.

Tutto quel che rimase
lieta mi diede poi
misto con baci suoi:
io 'l bevo,
e non so come bevo amore
che dolcemente anch'ei mi bacia il core.

Dolcissimi legami

Dolcissimi legami
di parole amorose
che mi legò da scherzo e non mi scioglie.
Così egli dunque scherza e così coglie?
Così l'alme legate
sono ne le catene insidiose?
Almen chi sì m'allaccia,
mi legghi ancor fra quelle
dolci braccia.

Non giacinti o narcisi

Non giacinti o narcisi,
ma piccioletti fior siamo, che Amore
manda a voi, di beltà candido fiore.
O, se il sol de' vostri occhi,
pur un poco ne tocchi,
saran vil alghe poi
e narcisi e giacint'a fronte a noi.

Spijała Fyllis moja

Spijała Fyllis moja,
a pijąc, składała często
delikatne pocałunki słodkiemu napojowi.

Wszystko, co pozostało,
dała mi potem
zmieszane z jej pocałunkami:
piję to,
i nie wiedzieć, jakim sposobem miłość spijam,
która równie łagodnie serce me całuje.

Najśłodsze więzy

Najśłodsze więzy
miłosnych zaklęć,
które nałożył na mnie dla żartu i zdjąć nie chce.
Tak zatem sobie drwi i tak zdobywa?
To w ten sposób dusze wiązane
są zdradzieckimi łańcuchami?
Gdyby tak ten, co w ten sposób mnie przywiązał,
raz jeszcze mnie uwięził
w swych słodkich ramionach!

Nie hiacyntami czy narcyzami

Nie hiacyntami czy narcyzami,
lecz maleńkimi kwiatkami jesteśmy, które Miłość
wam posyła, czystej piękności kwieciem.
O, jeśli słońce twoich oczu
choć przelotnie nas dotknie,
nędznymi glonami się wydadzą
narcyzy i hiacynty w porównaniu z nami!

Intorno a due vermiglie e vaghe labra

Intorno a due vermiglie e vaghe labra
di cui rose più belle
non ha la Primavera,
volan soavi baci a schiera a schiera.
E son più ch'a le stelle
in ciel puro e sereno,
più ch'a le gemme de la terra in seno.

Motti sonori od amorosi o casti,
tra tanti un mi negasti,
spietato un bacio solo,
tu, che non spieghi a volo,
Amor, insidiando a baci,
sì come augei rapaci
che, sol imaginando han già rapita
quest'alma e questa vita.
Tendi l'insidie, tendi,
et un almen tra mille ardito prendi.

Non sono in queste rive

Non sono in queste rive
fiori così vermigli
come le labbra de la donna mia,
né 'l suon de l'aure estive
tra fonti e rose e gigli
fa del suo canto più dolce armonia.
Canto che m'ardi e piaci,
t'interrompano solo i nostri baci!

Wokół dwóch szkarłatnych i lubych warg

Wokół dwóch szkarłatnych i lubych warg,
od których róż piękniejszych
nie posiada Wiosna,
fruwają delikatne pocałunki tłumnie, tłumnie.
I więcej ich niż gwiazd
na bezchmurnym i czystym niebie,
więcej niż klejnotów w łonie ziemi.

Dźwięczne słowa o miłości czy o cnocie:
z tylu jednego nawet mi odmówiłaś,
bezlitośnie, jednego choćby pocałunku,
ty, która do lotu się nie zrywasz,
Miłości, w pułapce pocałunków więżąc,
jak ptaki drapieżne,
które samą myślą tylko porywają
duszę tę i to życie.
Zastawiaj zasadzkę, zastawiaj,
i złap choć jedną pośród tysiąca odważnych.

Nie ma na tym wybrzeżu

Nie ma na tym wybrzeżu
kwiatów równie szkarłatnych
jak usta pani mojej,
I letni wietrzyk szemrzący
pośród źródeł, róż i lilii
nie dorównuje harmonii jej pieśni.
O pieśni, która rozpalasza mnie i zachwyca,
niech przerwą cię jedynie nasze pocałunki!

Tutte le bocche belle

Tutte le bocche belle
in questo nero volto ai baci sfida
la mia nemica infida.
Restanvi i baci impressi,
quasi amorose stelle
nel vago oscuro velo
onde s'amanta il cielo.
O, perchè non poss'io cangiarmi in lui?
Ch'intorno a gli occhi miei
per mille baci mille stelle avrei.

Donna, nel mio ritorno

Donna, nel mio ritorno
il mio pensiero, a cui nulla pon freno,
precorre dove il ciel è più sereno,
e se ne vien a far con voi soggiorno;
né da voi si diparte
 giamai la notte e'l giorno,
perché l'annoia ciascun'altra parte.
Onde sol per virtù del pensier mio,
mentre ne vengo a voi, con voi son io.

Quell'ombra esser vorrei

Quell'ombra esser vorrei
che'l dì vi segue leggiadretta e bella,
che s'or son servo, i' sarei vostr'ancella.

E quando parte il sole,
m'asconderei sotto quei bianchi panni:
lasso, ben negli affanni,
ombra ignuda d'uom vivo, Amor, mi fai,
ma non mi giungi a la mia donna mai.

Wszystkie piękne usta

Wszystkie piękne usta
w tym czarnym obliczu na pocałunki wyzywa
moja niewierna nieprzyjaciółka.
Zostają na nim pocałunki odcisnięte,
jak gwiazdy miłości
na lubej ciemnej zasłonie,
którą zasnuwa się niebo.
Ach, dlaczego nie mogę się w nie zamienić?
Miałbym wówczas wokół mych oczu
miast tysiąca pocałunków – gwiazd tysiące.

Pani, gdy w drodze powrotnej

Pani, gdy w drodze powrotnej,
myśl moja, niczym niepowstrzymana,
biegnie tam, gdzie niebo najbardziej jaśniej,
i przybywa, by z tobą pozostać.
I nie oddała się od ciebie
nigdy, dniem ani nocą,
bo wszelkie inne miejsca ją nużą.
Tak więc, mocą myśli mojej jedynie,
gdy do ciebie zdążam, już z tobą jestem.

Chciałbym być cieniem

Chciałbym być cieniem,
co za dnia ci towarzyszy piękny i uroczy,
i jeśli sługą twym jestem, byłbym niewolnikiem.

A gdy słońce zajdzie,
ukryłbym się pod tym białym płótnem:
nieszczęsny, pośród zmarłych tyłu.
W cień żyjącego człowieka, o Miłości, mnie zamieniasz,
lecz nigdy do mej pani mnie nie doprowadzasz.

S'andasse Amor a caccia

S'andasse Amor a caccia,
Grechino a lass'avria per suo diletto
e de le dame seguiria la traccia,
ché vago e pargoletto
è questo come quello
e leggiadrett'e bello.

Vezzosetto Grechino,
se pur vuol tuo destino
ch'egli sia cacciatore,
prendi costei mentr'ella fugge Amore.

Mentre'io mirava fiso

Mentre'io mirava fiso
de la mia donna gli occhi ardenti e e belli,
due vaghi spiritelli
fiammeggiando n'usciro a l'improvviso
e leggiadretti e snelli
facendo mille scherzi e mille giri,
mille fughe d'intorno
e mille agguati dentro al seno adorno,
mi trassero dal cor mille sospiri:
onde, con dolci ed amorosi lai
«Pietà, pietà», gridai.

Gdyby Miłość poszła na polowanie

Gdyby Miłość poszła na polowanie,
dla zabawy na łące złapałaby Grechina
i śladami dam by podążyła,
bowiem uroczym jest i niewinnym
zarówno on, jak i ona
nadobną i piękną.

Miły Grechino,
jeśli chce twe przeznaczenie,
by była ona myśliwym,
złap ją, zanim Miłości się wymknie.

Gdy wpatrywałem się wnikliwie

Gdy wpatrywałem się wnikliwie
w błyszczące i piękne oczy pani mojej,
dwa urocze duszki,
płonąc, wyszły z nich niespodzianie,
smukłe i urocze,
tysiące psot i uników czyniąc,
tysiące ucieczek dokoła
i tysiąc zasadzek skrytych w przepysznej piersi,
wyrwały mi z serca tysiące westchnień:
dlatego, pośród lubych miłosnych zawodzeń
„Litości, litości!” zawołałem.

Ecco mormorar l'onde

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente.
Ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare
e rasserenar il cielo
e imperlar il dolce gelo,
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
L'aura è tua messaggera,
e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

Dolcemente dormiva la mia Clori

Dolcemente dormiva la mia Clori
e 'ntorno al suo bel volto
givan scherzando i pargoletti Amori.
Mirav'io, da me tolto,
con gran diletto lei,
quando dir mi sentii: «Stolto, che fai?
Tempo perduto non s'acquista mai»
Allor io mi chinai così pian piano,
e baciandole il viso
provai quanta dolcezza ha il paradiso.

Oto szemrzą fale

Oto szemrzą fale
i drżą liście w koronach drzew i młodych drzewek,
w porannej bryzie,
a nad zielonymi gałęziami miłe ptaszęta
słodko śpiewają
i śmieją się do wschodu.
Oto już brzask się budzi
i przegląda się w morzu
i wypogadza niebo
i [poła] uperła szronem,
a wysokie góry ozłaca.
O piękna i miła Jutrzenko,
bryza jest twą postanką,
a ty bryzy, co ożywia
wszystkie wypalone serca.

Słodko spała moja Chloris

Słodko spała moja Chloris,
a wokół jej pięknego oblicza
igrały małe Amorki.
Kontemplowałem ją, poza sobą będąc,
z wielką rozkoszą,
gdy usłyszałem: „Głupcze, cóż czynisz?
Czasu straconego nic nie przywróci”.
Więc pochyliłem się powoli
i całując jej oblicze,
poznałem, ile słodczy jest w raju.

Se tu mi lasci, perfida, tuo danno

Se tu mi lasci, perfida, tuo danno:
non ti pensar che sia
misera senza te la vita mia.
Misero ben sarei
se miseria i' stimassi e non ventura
perder chi non mi cura
e ricovrar quel che di me perdei.
Misera tu, che per novello amore
perdi quel fido core
ch'era più tuo che tu di te non sei;
ma il tuo già non perd'io,
perché non fu mai mio.

La bocca onde l'asprissime parole

La bocca onde l'asprissime parole
solean uscir ch'ir mi facean dolente
vie più di quante mai fur sotto il sole,
or nutre l'alma mia soavemente
d'odor di fresche rose e di viole,
cui cede ogn'altro che l'Arabia sente,
e d'ambrosia e di nettare si pasce,
ché tra le perle e i bei rubini nasce.

Crudel, perché mi fuggi?

Crudel, perché mi fuggi,
s'hai della morte mia tanto desio?
Tu sei pur il cor mio?
Credi tu, per fuggire,
crudel, farmi morire?
Ah! non si può morir senza dolore,
e doler non si può, chi non ha core.

Jeśli mnie porzucisz, podstępna, twoja strata

Jeśli mnie porzucisz, podstępna, twoja strata:
nie myśl, że nieszczęśliwe
będzie życie me bez ciebie.
Nieszczęsnym byłbym raczej,
gdybym za nieszczęście uznał miast za losu uśmiech
utrąę tej, co o mnie nie dba,
i odzyskanie tego, co z siebie straciłem.
Tyś nieszczęsna, która dla nowej miłości
tracisz to wierne serce,
co bardziej twoim było, niż ty sama do siebie należysz.
Lecz twego ja nie utracę,
bo nigdy moim nie było.

Usta, z których najsroźsze słowa

Usta, z których najsroźsze słowa
zwykły wychodzić i kierować mnie na ścieżki
najboleśniejsze pod słońcem,
teraz karmią mą duszę łagodnie
zapachem świeżych róż i fiołków,
któremu wszelkie wonie Arabii ustępują,
i nektarem i ambrozją się karmią,
bowiem rodzą się pośród pereł i rubinów.

Okrutne, dlaczego mi umykasz?

Okrutne, dlaczego mi umykasz,
skoro tak bardzo pragniesz mojej śmierci?
Czyż nie jesteś moim sercem?
Czy sądzisz, że umykając,
okrutne, mnie uśmiercisz?
Ach! Nie można umrzeć nie cierpiąc,
a cierpieć nie może ten, kto serca nie ma.

Questo specchio ti dono

Questo specchio ti dono, Rosa,
tu damm'or che l'età consente,
ch'io colga il tuo bel fior primo ridente.
Se ciò non voi, te mira,
cara fanciulla ivi due volt'e poi,
o caduchi onor tuoi,
vermiglia in sul matin, belle e gentile,
di sera ti vedrai pallida e vile.

Non m'è grave il morire

Non m'è grave il morire,
donna, per acquetar vostro desire,
anzi, il viver m'annoia,
sapend'esser voler vostro ch'io moia.
Ben morrei più contento,
s'io fossi innanzi a voi di vita spento
e vi vedessi a sorte
lagrimar per pietà de la mia morte.

Ti spontò l'ali, Amor, la donna mia

Ti spontò l'ali, Amor, la donna mia,
Acciò tu gissi solo
Nei suoi begli occhi a volo.
Mira se queste sono
Piume de l'ali tue,
Ch'io n'ebbi in dono:
O perchè piangi, stolto?
Prendi le piume tue, ma taci pria
E gli occhi asciuga e 'l volto.
Ah, tel credevi, Amore!
Se voi le piume tue, rendemi il core.

Daję ci to zwierciadło

Daję ci to zwierciadło, Rózo,
a ty pozwól mi teraz, gdy wiek już pozwala,
zerwać twój piękny pierwszy kwiat radosny.
Jeśli nie zechcesz, przejrzyj się,
miła panno, w nim dwa razy i wówczas,
o ulotne twe splendory,
rumiana rankiem, piękna i pełna gracji,
wieczorem ujrzysz się bladą i nędzną.

Nie straszno mi umierać

Nie straszno mi umierać,
pani, by zaspokoić twe pragnienia,
przeciwnie, życie me mi ciąży,
gdy wiem, że wolą twą jest abym umarł.
Lecz chętniej bym umierał,
gdybym gościł przy tobie
i miałbym szansę zobaczyć
jak załkasz z litości nad mą śmiercią.

Podcięła ci skrzydła, o Miłości, pani moja

Podcięła ci skrzydła, o Miłości, pani moja,
byś mogła jedynie
w jej pięknych oczach wzlatywać.
Spójrz, czyż nie są to
pióra z twoich skrzydeł,
które dostałem w podarku?
Dlaczego płaczesz, niemądra?
Weź swoje pióra, lecz zamilknij wprzód
i osusz oblicze i oczy.
Ach, uwierzyłaś w to, Miłości!
Jeśli chcesz swe pióra, oddaj serce moje!

Cantai un tempo, e, se fu dolce il canto

Cantai un tempo, e se fu dolce il canto
questo mi tacerò, ch'altri il sentiva;
or è ben giunto ogni mia festa a riva,
et ogni mio piacer rivolto in pianto.

O fortunato, chi raffrena in tanto
il suo desio, che riposato viva;
di riposo, di pace il mio mi priva:
così va, ch'in altrui pon fede tanto.

Śpiewałem kiedyś, i choć słodkim był mój śpiew

Śpiewałem kiedyś, i choć słodkim był mój śpiew
zamilknę, bo kto inny go słuchał.
Teraz wszelka ma radość kres swój osiągnęła,
i wszelka rozkosz zmieniła się w szloch.

O szczęśliwy, kto tak pohamuje
swe pragnienia, że żyje spokojnie.
Wypoczynku, spokoju moje mnie pozbawiają:
tak bywa, gdy kto zbytńio zawierzy drugiemu.





**MONIKA
KAŹMIERCZAK**

DZIEŃ

10 grudnia
sobota

MIEJSCE

Kościół św. Katarzyny
ul. Profesorska 3

GODZINA

17:30

WERKEN VOOR KLAVIER

Monika Kaźmierczak

carillon

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK

1562–1621

Praeludium in F SwWV 265 opr. Gideon Bodden
Allein Gott in der Höh sei Ehr SwWV 299 opr. JungEun Kim
Psalm 116 SwWV 313 opr. Jasper Stam
Fantasia in d SwWV 261 opr. Gideon Bodden
Fantasia in C SwWV 253 opr. Rien Donkersloot
Engelse fortune SwWV 320 opr. Anne Kroeze
Pavana Philippi SwWV 329 opr. Bernard Winsemius
De vluchtige nimph SwWV 331 opr. Margaret Pan
Toccata Quinti Toni in C SwWV 284 opr. Bauke Reitsma

Patron miasta Deventer urodził się przeszło 1200 lat temu. Nie wiadomo, czy wychował się w rodzinie nawróconych pogan, czy sam przyjął wiarę chrześcijańską, którą z czasem umocnił na tyle, by uczynić ją podstawą swojej życiowej misji: powrotu do kraju przodków i dokończenia dzieła chrystianizacji północno-zachodnich ziem Franków. Lebuin – bo tak miał na imię – wychowany w opactwie świętego Wilfryda w Ripon, u podnóża Gór Pennińskich w dzisiejszym hrabstwie North Yorkshire, od wczesnej młodości szedł za przykładem dwóch anglosaskich głosicieli dobrej nowiny: apostoła Fryzów Wilibroda i jego ucznia Bonifacego Winfryda, późniejszego apostoła Germanów. W długą podróż za wielką wodę Lebuin wyruszył w 754 roku: Grzegorz, ówczesny rządca diecezji w Utrechcie, powierzył mu misję dalszego nawracania niewiernych Fryzów i Sasów. Kilkanaście lat później Lebuin wznosił drewniany kościół na wschodnim brzegu rzeki IJssel, dając początek niewielkiej wiosce Deventer, położonej korzystnie na szlaku wodnej przeprawy handlowej. Pierwszy kościół nie przetrwał tam długo, podobnie jak Lebuin, który po zniszczeniu świątyni przez Sasów wrócił do Deventer z misją jej odbudowy i wkrótce sam zginął w zgłiszczach nowego przybytku, puszczonego z dymem w kolejnym akcie plemiennego odwetu. Nadrzeczny handel kwitł jednak w najlepsze, a mieszkańcy Deventer konsolidowali się w coraz silniejszą wspólnotę. Pod koniec IX wieku błyskawicznie odbudowali swoją osadę po najeździe Wikingów. W 956 roku wyjednali dla niej prawa miejskie i obudowali wcześniejsze ziemne obwałowania solidnym murem z kamienia. Złoty wiek Deventer trwał przeszło pół tysiąclecia. W czasach, kiedy za sól płacono bajorńskie sumy, miasto bogaciło się na

handlu sprowadzanym z Norwegii sztokfiszem: niesolonym, suszonym na drewnianych żerdziach mięsem dorsza, które – przechowywane w odpowiednich warunkach – nadawało się do jedzenia nawet przez kilka lat. To w Deventer powstała jedna z pierwszych hanz niderlandzkich, a wkrótce potem deventerczycy zaczęli bić własną monetę. To tu i w Haarlemie powstawały pierwsze książki odbijane z klocków drzeworytniczych, jeszcze przed wynalazkiem druku ruchomymi czcionkami. To właśnie tutaj w 1340 roku urodził się Geert Groote, kaznodzieja i założyciel pietystycznej Wspólnoty Dobrego Życia, z której nauk czerpali między innymi Tomasz à Kempis i Erazm z Rotterdamu.

W roku 1562, kiedy w Deventer przyszedł na świat Jan Pieterszoon Sweelinck, miasto dożywało ostatnich chwil swej świetności. Poziom wody w rzece systematycznie się obniżał, a wraz z nim spadała rentowność portu przeładunkowego. Wielkimi krokami zbliżała się wojna osiemdziesięcioletnia – o wyzwolenie Niderlandów spod panowania Hiszpanów. Kryzys epoki znalazł też odbicie w historii rodzinnej kompozytora. Jan był pierworodnym synem Pietera Swybbertszoona, organisty w ówczesnej katedrze św. Lebuina, oraz jego żony, Elske Sweelinck, córki miejscowego chirurga. Wszystkie dzieci z tego związku otrzymały nazwisko matki, gdyż ojciec był bękartem, jednym z siedmiorga progenitury katolickiego księdza Swybberta van Keizersweerde, również organisty, oraz jego kochanki Wibbe Moring.

Niewiele wiadomo o dzieciństwie i wczesnej młodości Sweelincka: poza tym, że w 1564 roku jego rodzice przenieśli się do Amsterdamu, gdzie Pieter objął posadę w Oude Kerk i wkrótce potem zajął się także edukacją muzyczną

syna. Zmarł, zanim chłopak skończył jedenaście lat. Wiele wskazuje, że o dalsze kształcenie Jana zatroszczył się następca Pietera w „starym kościele”, śpiewak, organista i kompozytor, Cornelis Boscoop. W innych przekazach pojawiają się też nazwiska organistów z Haarlemu – jeśli nawet Sweelinck formalnie nie był ich uczniem, z pewnością stosowana przez nich praktyka codziennych improwizacji na głównych organach haarlemskiego Grote Kerk wywarła ogromny wpływ na jego późniejszą wrażliwość i wyobraźnię dźwiękową. Wciąż jednak pozostaje zagadką, skąd nabył pewne elementy warsztatu kompozytorskiego, których, zdaniem badaczy, nie mógł wyuczyć się sam: zaskakujące pokrewieństwa stylistyczne jego toccat i fantazji z twórczością Andrei Gabrieleego, od 1566 roku organisty bazyliki św. Marka, stały się źródłem niepotwierdzonej hipotezy, że nastoletni Jan pobierał też nauki w Wenecji.

Organistowską schedę po ojcu Jan Sweelinck przejął nie później niż w 1580 roku – w każdym razie już wówczas zarabiał w Oude Kerk niebagatelną kwotę stu złotych florenów rocznie. Amsterdamczycy wysoko cenili jego rzemiosło: pięć lat później, kiedy po śmierci matki musiał się zająć utrzymaniem młodszego rodzeństwa, jego pensja wzrosła dwukrotnie. Po reformacji w Niderlandach Oude Kerk został świątynią kalwinistów: nic więc dziwnego, że Jana zachęcono do rychłego ożenku, i to dodatkiem motywacyjnym w wysokości kolejnych stu florenów. Kiedy Sweelinck wywiązał się z obowiązku wobec wspólnoty, rajcy przyznali młodej parze dodatkowy bonus w postaci zakwaterowania na koszt miasta. Muzyk do śmierci w 1621 roku nie wytknął nosa poza Niderlandy i wyjeżdżał z Amsterdamu wyłącznie w sprawach służbowych.

W mieście nazywano go jednak Orfeuszem, a jego słynne improwizacje ściągały do świątyni tłumy słuchaczy z całej Europy.

Zawrotna popularność organisty w ówczesnym Amsterdamzie jawi się jako swoisty paradoks: kalwini nie dopuszczali użycia żadnych instrumentów podczas sprawowania liturgii. Jedynym kościelnym obowiązkiem Sweelincka były zatem występy przed nabożeństwami i po nich, a ich celem „praktycznym” było wprowadzenie wiernych w melodie stanowiące podstawę protestanckich hymnów. Jan Pieterszoon nie musiał komponować muzyki dla Oude Kerk. Z rzadka dostawał zamówienia od rajców miejskich, na utwory pisane z myślą o mniejszych instrumentach: klawesynie, wirginalu, organach przenośnych. Nieomal całą swą potężną inwencję twórczą angażował w opracowania psalmów i organowe improwizacje, które dały początek większości jego kompozycji na instrumenty klawiszowe: dziesiątkom preludium, toccat, fantazji i wariacji. Z pewnością pisał też z myślą o swych licznych uczniach, wśród których znaleźli się między innymi Niemcy Jakob Praetorius i Peter Hasse oraz niemiecko-szwedzki kapelmistrz Andreas Düben.

Sweelincka określić można jako kosmopolitę – nie musiał podróżować po świecie, bo sam świat do niego wędrował. Był artystą prawdziwie wolnym, który w tamtej burzliwej epoce mógł swobodnie przerzucać mosty nie tylko między odchodzącą w przeszłość stylistyką renesansu a kształtującą się dopiero estetyką baroku, lecz także między wyznaniem – katolicyzmem, kalwinizmem i luteranizmem – z których każde odcisnęło się piętnem na jego twórczości. Wiele mógł. Wiedział, co naprawdę musi. Nie ciążył na nim obowiązek uświetniania wszelkich miejskich uroczystości dźwiękami carillonu. A przecież Jan Pieterszoon zostawił po sobie wystarczająco obfity korpus dzieł klawiszowych, żeby współcześni carilloniści mogli zeń czerpać do woli. Jak w dawnej, złotej epoce mieszkańcy Deventer, czerpiący z bogactw, które wpływały do portu na rozlewnej rzece IJssel.

Dorota Kozińska

MONIKA KAŻMIERCZAK

Carillonistka, organizatorka życia muzycznego, pedagog. 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. W 2005 roku uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii, prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Od 2001 roku gra na gdańskich carillonach, a od 2018 roku nominalnie piastuje funkcję carillonistki miejskiej. 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, w Belgii, Holandii, Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2021 roku zarejestrowała nominowany do statuetki „Fryderyk” album *Contemporary Carillon* z utworami napisanymi na carillon przez współczesnych kompozytorów, wydany przez Anaklasis. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. kilku edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Uhonorowana Nagrodą Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „Splendor Gedanensis” za rok 2020 oraz odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.



fot. z archiwum artystki

**MARTYNA PASTUSZKA
{oh!} ORKIESTRA**

DZIEŃ

10 grudnia
sobota

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

CONCERTI GROSSI OP. 7

Martyna Pastuszka

kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA**Dominika Małecka,****Violetta Szopa-Tomczyk**

skrzypce I

Adam Pastuszka,**Marzena Biwo**

skrzypce II

Dymitr Olszewski,**Natalia Reichert**

altówka

Mime Brinkmann

wiolonczela

Alon Portal

kontrabas

Jan Čižmář

teorba, gitara

Anna Firlus

klawesyn, pozytyw

Francesco Geminiani

1687–1762

Concerto grosso I D-dur*

Andante

L'arte della fuga, a 4 parte reale

Andantino – Adagio

Allegro moderato

Concerto grosso II d-moll*

Grave

Allegro assai

Andante

Allegro

**Concerto grosso III C-dur (Il Seguento e composte di tre stili
diferenti Franceses Ingelse Italinio)***

Francese. Presto – Tempo giusto

Inglese. Andante

Italiano. Allegro assai

Concerto grosso IV d-moll*

Andante

Andante – Adagio

Allegro – Adagio – Allegro

Concerto grosso V c-moll*

Andante

Allegro – Grave

Allegro

Concerto grosso VI B-dur*

Allegro moderato – Adagio – Andante – Andante

Adagio – Presto

Affettuoso – Andante

Allegro moderato

Andante – Adagio – Allegro assai – Adagio – Presto

* Ze zbioru *Concerti grossi* op. 7

Nie od dziś wiadomo, że podstawą wszelkiej kariery są dobrze rozwinięte umiejętności społeczne i równie dobrze rozwinięte koneksje. Zapewne dlatego John Hawkins, jeden z najwybitniejszych osiemnastowiecznych teoretyków i historyków muzyki w Anglii – człowiek wielu talentów, niewyróżniający się jednak szczególnie towarzyską naturą – był celem drwin ówczesnej muzycznej socjety. Krótkotrwałe uznanie dla jego *A General History of the Science and Practice of Music* (1776) szybko przyćmiła popularność publikowanej sukcesywnie *A General History of Music* Charlesa Burneya, który pozostawał w bliskich stosunkach nie tylko z Haydnem, ale też z Sir Joshuą Reynoldsem i Edmundem Burkiem, nie wspominając już o wysokiej pozycji, jaką cieszył się na Uniwersytecie Oksfordzkim. John Wall Callcott skomponował nawet złośliwy *glee*, rozpoczynający się słowami: „Have you Sir John Hawkins' hist'ry? Some folks think it quite a myst'ry”, który w 1789 roku zdobył prestiżową nagrodę dżentelmeńskich klubów śpiewaczych i ostatecznie przypieczętował sukces brawurowo napisanej, lecz znacznie mniej rzetelnej *Historii* Burneya.

Erudycja mrukliwego Hawkinsa była solą w oku niejednego bywalca londyńskich salonów. Sir John znał się nie tylko na muzyce, ale też na architekturze, projektowaniu dróg publicznych i sztuce wędkarstwa. W 1773 roku opatrzył komentarzem krytycznym nowe wydanie dzieł wszystkich Szekspira. Był przy łożu śmierci Samuela Johnsona, z którym przyjaźnił się ponad czterdzieści lat. Stworzył jego pierwszą biografię, która kilka lat po wydaniu znów poszła w kąt – tym razem za sprawą przebojowego Szkota Jamesa Boswella, autora *The Life*

of Samuel Johnson, księgi uznawanej do dziś za pomnik literatury brytyjskiej, choć Boswell w wielu miejscach – z braku własnych przemyśleń – posiłkował się tekstem starszego kolegi.

Sprawiedliwość nadeszła po latach. Współcześni muzykolodzy, w pełni doceniając rzemiosło pisarskie Burneya, część jego sądów i analiz kwalifikują jako wybitnie nietrafione. Dotyczy to zwłaszcza spuścizny Bacha i Handla, ale także ich rówieśnika Francesca Geminianego, którego utwory Burney ganił między innymi za niedopracowanie struktur melodycznych i dziwaczne harmonie. Tymczasem Hawkins podkreślił w swoim dziele, że wyzwolenie od sztywnych, arbitralnie narzuconych reguł kompozycji zawdzięczamy przede wszystkim Geminianemu. Nikt przed nim nie odważył się wzbogacić swej muzyki tak wielką liczbą nieoczekiwanych kombinacji harmoniczných, nikt w takim stopniu – i z takim efektem – nie różnicował zawartych w niej melodii. Zdaniem Hawkinsa Geminiani nie tylko lekceważył konwencjonalne zasady, ale wręcz rozmyślnie im się przeciwstawiał, otwierając pole swobodnej, niczym nie skrępowanej inwencji twórczej.

Co nie oznacza, że nie miał tych reguł w małym palcu. Urodzony w Lukce w 1687 roku, pierwsze lekcje muzyki odebrał od ojca, skrzypka tamtejszej Cappella Palatina. Wkrótce uczeń przerósł mistrza i Francesco wyjechał po dalsze nauki – być może do Carla Ambrogia Lonatiego w Mediolanie, niewykluczone, że do Alessandra Scarlattiego w Rzymie, z pewnością do Arcangela Corellego w Neapolu. Nie miał jeszcze dwudziestu lat, kiedy wrócił do rodzinnego miasta i objął po ojcu posadę w Kapeli Palatyńskiej. Wkrótce potem został koncertmistrzem i kapelmistrzem orkiestry operowej

w neapolitańskim Teatro San Bartolomeo. Niedługo zagrał tam miejsca. W 1714 roku postawił wszystko na jedną kartę i wyruszył do Anglii wraz z młodszym o trzy lata flecistą i oboistą Franceskiem Barsantim, krajanem z Lukki. Ciągąca się za Geminianim sława nie-zwykle uzdolnionego skrzypka dotarła między do Williama Capella, syna drugiego hrabiego Essex i Lady Mary Bentinck, który z czasem miał zostać jednym z jego najhojniejszych angielskich mecenasów.

Rok po przybyciu na Wyspy Geminiani przedstawił swoje sonaty skrzypcowe królowi Jerzemu I Hanowerskiemu, wraz z Handlem, który realizował partię basso continuo. Dziesięć lat później zaangażował się w działalność Philo-musicae et architecturae societas Apollini – masońskiego klubu muzycznego w Queen's Head Tavern przy londyńskiej Fleet Street. W 1728 roku James King, Baron Kingston, wielki mistrz Wielkiej Łoży Londynu, powierzył mu misję utworzenia pierwszej loży wolnomularskiej we Włoszech, ściśle powiązanej z angielską masonerią.

Geminiani utrzymywał się w Anglii głównie z wykonawstwa i nauczania muzyki. Zarobione pieniądze przeznaczał w większości na powiększanie prywatnej kolekcji dzieł sztuki, próbował też sam działać jako marszand. Jego pasja nie zawsze szła w parze z rozeznaniami na ówczesnym rynku. Kiedy Geminiani po kolejnej nieudanej transakcji popadł w potężne długi, wspomniany już William Capell wyratował go przed więzieniem, później zaś pomógł mu odzyskać prestiż i reputację, nakłoniwszy go, żeby na pewien czas opuścił Londyn i zamieszkał w Dublinie. Od tamtej pory Geminiani łączył intensywną działalność wykonawczą i kompozytorską z pracą pedagogiczną i organizowaniem koncertów. Po kilkuletnim pobycie w Irlandii osiadł na pewien czas w Paryżu, by ostatecznie – w 1755 roku – wrócić na dobre do swej przybranej wyspiarskiej ojczyzny. Swoje doświadczenia zawarł także w kilku przeło-

mowych dziełach teoretycznych, zwłaszcza w wydanej w 1751 roku książce *Art of Playing on the Violin*, w której nie wykładał rudymetów adeptom gry skrzypcowej, tylko wskazywał drogę wirtuozom, jak wznieść się na wyżyny profesji. Zmarł w 1762 roku w Dublinie, złamany nieszczęściem sprzed kilku miesięcy, kiedy ktoś ze służby wykradł mu partyturę, której poświęcił wyjątkowo dużo czasu i uwagi. Szczątki Geminianiego – pochowane na dziedzińcu parlamentu irlandzkiego – przeniesiono później do kościoła San Francesco w jego rodzinnej Lukce.

Jako kompozytor Geminiani przeszedł do historii przede wszystkim dzięki trzem zbiorom *concerti grossi*, zawierającym ogółem czterdzieści dwa utwory i opublikowanym w 1732 (op. 2), 1733 (op. 3) oraz 1746 (op. 7) roku. Sześć koncertów op. 7 to bodaj najniezwyklejsze dzieła w jego dorobku. Geminiani odszedł w nich od konwencjonalnego schematu części, z rozmysłem zderzył styl francuski ze stylem włoskim, wbrew ówczesnej praktyce uwzględnił altówkę nie tylko w partii *ripieno*, ale też *concertino*. Bogactwo faktury i barw dopełniają dwa flety traverso (uwzględnione w koncertach *d-moll*, *c-moll* i *B-dur*) oraz fagot, któremu Geminiani powierzył niewielkie, ale znamienne solo w *Koncertcie B-dur*.

Giuseppe Tartini, odnosząc się do ekspresyjnego stylu gry Geminianiego, nazwał go kiedyś Szaleńcem (*Il Furibondo*). Charles Burney skwitował ten przydomek komentarzem, że Geminiani w swych rozbuchanych improwizacjach lekceważył nakazy tempa i miary rytmicznej. John Hawkins nie krył zachwytu wirtuozerią szalonego Włocha, jego zmysłową, szeroką wibracją i umiejętnością snucia pysznie ornamentowanej kantyleny. Wiele z tych szaleństw znalazło odbicie w utworach z ostatniego zbioru *concerti grossi*. Czas zwrócić honor staremu Hawkinsowi, który najwyraźniej był specjalistą nie tylko od ryb i Szekspira.

Dorota Kozińska

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013) czy Capella Cracoviensis (2010–2014). Jako kameralistka współpracuje z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Od 2001 roku współdziała z wiodącym polskim zespołem muzyki dawnej Arte dei Suonatori. Wśród muzyków, z którymi artystyczne spotkania stanowią dla niej źródło nieustającej inspiracji, wymienić można Rachel Podger, Giuliana Carmignolę, Andrew Parrotta, Julię Chauviną, Andreasa Staiera, Hidemi Suzukiego, Bartholda Kuijkę, Danę Laurinę czy René Jacobsa. Po studiach w katowickiej Akademii Muzycznej współpraca z tymi właśnie artystami ukształtowała ją jako muzyka i skrzypaczkę. Koncertując, wzięła udział w nagraniu ponad czterdziestu płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. W latach 2019, 2020 i 2021 otrzymała nominacje do prestiżowej nagrody „Koryfeusz Muzyki Polskiej” w kategorii Osobowość roku. Była dwukrotnie nominowana do „Paszportu Polityki” w kategorii Muzyka dawna (2019 i 2020). W 2021 roku otrzymała nominację przyznaną przez niemieckich krytyków muzycznych Opus Klassik w kategorii Najlepszy dyrygent. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.



fot. Piotr Myszkowski

{oh!} ORKIESTRA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej, są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. Orkiestra zadebiutowała na rynku fonograficznym płytą *Schreyfogel / Schaffrath / Visconti*, zawierającą koncerty skrzypcowe i klawesynowe ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Dreźnie (wyd. Dux, 2015). Rok później ukazał się nominowany do nagrody „Fryderyk” album z utworami o. Amanda Ivanschiza (*Jasnogórska Muzyka Dawna – Musica Claromontana*). Z kolei premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismondo, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody „Koryfeusz Muzyki Polskiej” w kategorii Wydarzenie roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. {oh!} Orkiestra ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych, jak *Didone abbandonata* Sarriego czy *Arminio* Hassego. Drugie z tych dzieł zostało wykonane we współpracy z czeskimi artystami w Pradze, Ostrawie, Brnie, Valticach, a także w Gliwicach, Katowicach i Warszawie. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Bayreuth Baroque, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All'improvviso w Gliwicach. Koncertują także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley oraz Jean-Guihen Queyras. Koncertmistrzynią zespołu jest skrzypaczka Martyna Pastuszka.



fot. Magdalena Hałas



FERNABUCCO

DZIEŃ

11 grudnia
niedziela

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

CONCERTS À DEUX VIOLES ESGALES

FERNABUCCO

Julia Karpeta

viola da gamba

Krzysztof Karpeta

viola da gamba

JEAN DE SAINTE-COLOMBE

fl. między 1658 a 1687–1701

Concert XI 'Les bonbon'*

Air à boire bon-bon

Sarabande 'La mignarde'

Gavote

Concert XLIV 'Tombeau

Les Regrets'*

Tombeau Les Regrets

Quarrillon

Apel de Charon

Les pleurs

Joye des Elizées

Les Elizées

Concert XXXVI 'L'attentif'*

L'attentif

Gavote

Concert X 'Les couplets'*

Les couplets

Bergeronnette preste

Concert XVII 'Le prompt'*

Concert XXX 'Le trembleur'*

Le trembleur

Gavote gaye à 4 temps

Gavote lente

Sarabande du tembleur

Double de l sarabande

Concert XVIII 'Les bateries'*

Les bateries

Sarabande en bourrasque

Concert XLI 'Le retour'*

Le retour

en gigue

en menuet

en gigue

en courante

balet tendre

en pianelle

* Ze zbioru *Concerts à deux violes esgales*

Był kwiecień 1992 roku. Z drżeniem serca wyszukałam jeden z ostatnich foteli wśród nienumerowanych miejsc paryskiego Ciné-Beaubourg (ku mojemu zdumieniu sala była pełna po brzegi) i już po chwili znalazłam się w samym środku scenerii, która nie przywodziła na myśl tła jakiegokolwiek z widzianych wcześniej filmów. Jean-Pierre Marielle, aktor, owszem, wybitny, kojarzony jednak przede wszystkim z rolami komediowymi, na zawsze utożsamiał się w mojej wyobraźni z postacią Pana de Sainte-Colombe'a; twarz Gérarda Depardieu zrosła się na dobre z wizerunkiem starego Marina Marais'go, choć odtwórca tej roli pojawia się we *Wszystkich porankach świata* Alaina Corneau zaledwie kilka razy. Zrozumiałam, że nie jest to film o zawiści i ambicjach dwóch wielkich artystów, lecz o intymnym, bolesnym rozrachunku Marais'go z jego własną młodością; że to spowiedź wirtuoza, który nauczył się od Sainte-Colombe'a, jak grać i komponować, ale zaniedbał jego wskazówki, jak żyć. Film pretendował między innymi do berlińskiego Złotego Niedźwiedzia i hollywoodzkiego Złotego Globu. Widzowie pchali się do kin drzwiami i oknami – także, a może przede wszystkim ci, którzy nie mieli dotąd pojęcia o istnieniu ani muzyce Pana de Sainte-Colombe'a. Jego *Concerts à deux violes esgales* przez długie miesiące rozbrzmiewały w domach i mieszkaniach całej Europy: za sprawą filmowej fantazji, która okazała się nie tylko metaforą losu artysty, lecz także wzruszającym melodramatem – z nieodłącznym motywem uczucia z góry skazanego na klęskę.

Pascal Quignard – wiolonczelista-amator, pisarz i tłumacz z języków klasycznych, od 1969 roku wspinający się po kolejnych szczyblach

kariery w wydawnictwie Gallimard – opracował scenariusz *Wszystkich poranków świata* wraz z reżyserem i gambistą Jordim Savallem. Wobec skąpości źródeł twórcy powiązali postać wirtuoza siedmiostrunnej violi z ruchem janse-nistycznym (choć nie ma na to żadnych bezpośrednich dowodów), wpisali też w scenariusz wątek jego domniemanej przyjaźni z równie tajemniczym malarzem Lubinem Bauginem. Znamcy epoki wysuwali liczne zarzuty pod adresem filmowców: że poza przedwcześnie zmarłym Guillaume'em Depardieu, kreującym wówczas postać młodego Marais'go, nikt nie zadał sobie trudu, by wiarygodnie markować palcowanie i smyczkowanie na barokowej violi. Że córki Pana de Sainte-Colombe'a nie nazywały się Madeleine i Toinette, tylko Brigide i Françoise. Że żyły dłużej i szczęśliwiej niż w filmie. Że wdowiec nie rozpacział latami po śmierci żony, wręcz przeciwnie, otoczył się mnóstwem kochanek i spółdził z nimi nieślubne potomstwo. I cóż z tego, skoro w historii opowiedzianej przez Corneau, Quignarda i Savalla jest wszystko, co wynika ze skomplikowanych relacji między twórczością Sainte-Colombe'a i jego ucznia Marais'go? Skoro to film o muzyce, która najdobitniej oddaje sens przesłania zawartego w tytule? „Tous les matins du monde sont sans retour” – żaden poranek więcej się nie powtórzy.

Inspiracją ogrodowej samotni Pana de Sainte-Colombe'a, w której rozgrywa się „scena z waflem”, jedna z najpiękniejszych w filmie, była anegdota z kroniki biograficznej *Le Parnasse français*, której autor, Évrard Titon du Tillet – z pochodzenia Szkot, syn sekretarza i zarządcy zbrojowni Ludwika XIV – zebrał i mocno ubarwił żywoty najsłynniejszych muzyków i poetów z okresu regencji Anny Austriaczki

oraz późniejszego panowania Króla Słońce. Fragment biogramu Marais'go stawia jego nauczyciela w dość dwuznacznym świetle. Ponoć Sainte-Colombe dawał Marinowi Marais'owi lekcje zaledwie przez pół roku: kiedy się zorientował, że uczeń może wkrótce przerosnąć mistrza, odesłał go z kwitkiem. Marais nie zamierzał odpuścić. Domyśliwszy się, że tajemnica geniuszu Sainte-Colombe'a tkwi między innymi w nietypowej technice smyczkowania, której sam nie zdążył jeszcze opanować, zaczął się zakradać do ogrodu gambisty i podsłuchiwać jego grę w „drewnianej chatce, zbudowanej między gałęziami drzewa morowego”. Niestety – albo na szczęście – szpieg został wkrótce wykryty. Sainte-Colombe zadbał, żeby Marais „nie usłyszał go więcej w samotni”. Prawdopodobnie kazał naprawić dziurę w płocie.

Pan siedmiostrunnej violi do dziś pilnie strzeże swoich tajemnic. Anegdotkę z książki Titona du Tilleta można traktować z przy-mrużeniem oka. Ze wzmianki w tygodniku „Le Mercure Gallant” z 1679 roku wynika, że Sainte-Colombe asystował Lully'emu w pracach nad którąś z oper – być może chodzi o tragedię *Bellérophon* z librettem Thomasa Corneille'a, brata „Wielkiego Pierre'a”. Wiemy, że jednym z jego uczniów był Jean Rousseau, gambista, kompozytor i teoretyk muzyki, autor *Traité de la viole* (1687), w której nie tylko zawzięcie bronił stosowanego przez Sainte-Colombe'a *port de main*, czyli układu palców lewej ręki, ale też przypisał mu dodanie siódmej struny do violi basowej i upowszechnienie srebrnych owijek we Francji. Inny wirtuoz violi, Hubert Le Blanc, wychwalał jego umiejętność naśladowania głosu ludzkiego na instrumencie: „od westchnień dziew-

częcia po łkanie starca”. Inne tropy z życia Pana de Sainte-Colombe'a wiodą donikąd bądź na manowce. Być może był uczniem Nicolasa Hotmana, biegłego lutnisty, teorbisty i gambisty, który spędził wiele lat we Francji, nie wiadomo jednak, skąd dokładnie pochodził. Nie sposób ustalić dokładnych dat narodzin i śmierci Sainte-Colombe'a. Wygląda na to, że wirtuoz nigdy nie służył na niczym dworze. Gdyby nie przypadkowe odkrycie belgijskiego muzykologa Paula Hooremana, który trafił na zbiór sześćdziesięciu siedmiu *Concerts à deux violes esgales* w 1966 roku, w prywatnej bibliotece Alfreda Cortota w Lozannie, twórczość jednego z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiej szkoły gambistów pozostałaby na zawsze w sferze dociekań i wyobraźni. Manuskrypt zachował się w doskonałym stanie. Trudno określić, czy spisane w nim utwory ujęto w porządku chronologicznym, czy też skompilowano według innego klucza. Z formalnego punktu widzenia *Concerts* nie są koncertami w dzisiejszym rozumieniu tego słowa: to raczej suity, i to dość specyficzne, nacechowane licznymi odstępstwami od ówczesnego wzorca, nie tylko w strukturze, ale i w programie całości. Przedmiotem muzycznego opisu częściej niż zwykle bywają emocje, uczucia, pojęcia abstrakcyjne: bojaźń i drżenie, łzy i powroty, ziemskie żale i elizejskie radości, anonsowane sumiennie w tytułach. Pojawiają się w nich też tajemnicze imiona i nazwiska – zapewne przyjaciół i najbliższych kompozytora, adresatów jego dzieł i współtowarzyszy w muzykowaniu. Duchów, które do dziś pilnie strzegą sekretów mistrza i nie każdemu pozwolą wtargnąć do jego samotni przez dziurę w płocie ogrodu.

Dorota Kozińska

FERNABUCCO

Zespół muzyki dawnej, którego trzonem jest powstały trzynaście lat temu duet gambowy Julii Karpety i Krzysztofa Karpety. Od początku istnienia w swej działalności skupiali się na jakości brzmienia, oddaniu autentyczności stylu danego repertuaru oraz nawiązaniu relacji z odbiorcami. Jako duet zajęli II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w Żorach w 2012 roku. W zależności od programu, formacja rozszerza swój skład o teorbę, klawesyn czy instrumenty perkusyjne. Szczególne miejsce w ich repertuarze zajmuje muzyka kompozytorów od XVI do XVIII wieku, wykonywana na wszystkich instrumentach z rodziny viol: od dyszkantowych po basowe violone. Poprzez swój autorski program „Viola da gamba – muzyczna podróż po Europie XVI–XVIII w.” popularyzują te instrumenty i spuściznę kompozytorów tamtych czasów. Zespół występował m.in. na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Krakowie, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej im. Johannesa Brahmsa Non Sola Scripta we Wrocławiu czy MITO SettembreMusica we Włoszech. Ich wspólny debiut fonograficzny w postaci albumu *Marin Marais & Antoine Forqueray* (CD Accord) zdobywa uznanie na całym świecie w entuzjastycznych recenzjach, zaś nagrania muzyki polskiego baroku dokonane z formacją Wrocław Baroque Ensemble kilkakrotnie zostały docenione nagrodą muzyczną „Fryderyk”. Muzycy współpracowali również z renomowanymi polskimi zespołami muzyki dawnej, jak {oh!} Orkiestra, Arte dei Suonatori, Overtone. W 2019 roku występowali z Il Giardino Armonico pod kierunkiem Giovanniego Antoniniego w ramach 54. Festiwalu Wroclavia Cantans.



fot. Łukasz Rajchert

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN
CAPPELLA MEDITERRANEA

DZIEŃ

11 grudnia
niedziela

MIEJSCE

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

CARMINA LATINA

Mariana Flores
sopran

Leandro Marziotte
alt

Pierre-Antoine Chaumien
tenor

Matteo Bellotto
bas

Leonardo García Alarcón
dyrygent

CHŒUR DE CHAMBRE
DE NAMUR

Alice Borciani,
Rocío de Frutos,
Amélie Renglet
sopran

Maria Nunes
alt

Josquin Gest,
Jérôme Vavasseur
kontratenor

Nicolas Bauchau,
Lisandro Nesis,
Frederico Projecto
tenor

Étienne Debaisieux,
Javier Jiménez-Cuevas,
Sergio Ladu
bas

Thibaut Lenaerts
przygotowanie chóru

CAPPELLA
MEDITERRANEA

Amandine Solano
skrzypce

Rodrigo Calveyra
flet prosty, cynk

Mélanie Flahaut
fagot

Ronald Martin Alonso
viola da gamba

Éric Mathot
kontrabas

Quito Gato
teorba, gitara,
instrumenty perkusyjne

Marie Bournisien
harfa

Ariel Rychter
pozytyw

The Chamber Choir of Namur is supported by the Wallonia-Brussels Federation (music and dance department), the National Lottery, the City and Province of Namur.
With the support of the Tax Shelter of the Federal Government of Belgium and of Wallonie Bruxelles International.
Cappella Mediterranea is supported by the Ministry of Culture – DRAC Auvergne Rhône Alpes, the Auvergne-Rhône-Alpes Region, the City of Geneva, a Swiss family foundation, a Geneva private foundation, and by its Circle of Friends and its Circle of Entrepreneurs with Diot-Siac, Chatillon Architects, Synapsys, Quinten and 400 Partners.
Madame Aline Foriel-Destezet is the main sponsor of Cappella Mediterranea.
Cappella Mediterranea is a member of the Fevis (Federation of Specialized Vocal and Instrumental Ensembles) and CNM (National Center of Music).

CARMINA LATINA

ANONIM

Hanacpachap cussicuinin

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

1548–1611

Salve Regina

GASPAR FERNANDES

ca 1570–1629

A Belén me llevo, tío

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO

1644–1728

Desvelado dueño mío

FRANCESC VALLS

1665–1747

Esta vez, Cupidillo

JUAN DE ARAUJO

1646–1712

Vaya de gira

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

1584–1654

Canto llano de la Inmaculada Concepción

Magnificat

MATEO ROMERO

ca 1575–1647

Romerico florido

MATHEO FLECHA

1481–1553

La Bomba

JUAN DE ARAUJO

Salve Regina

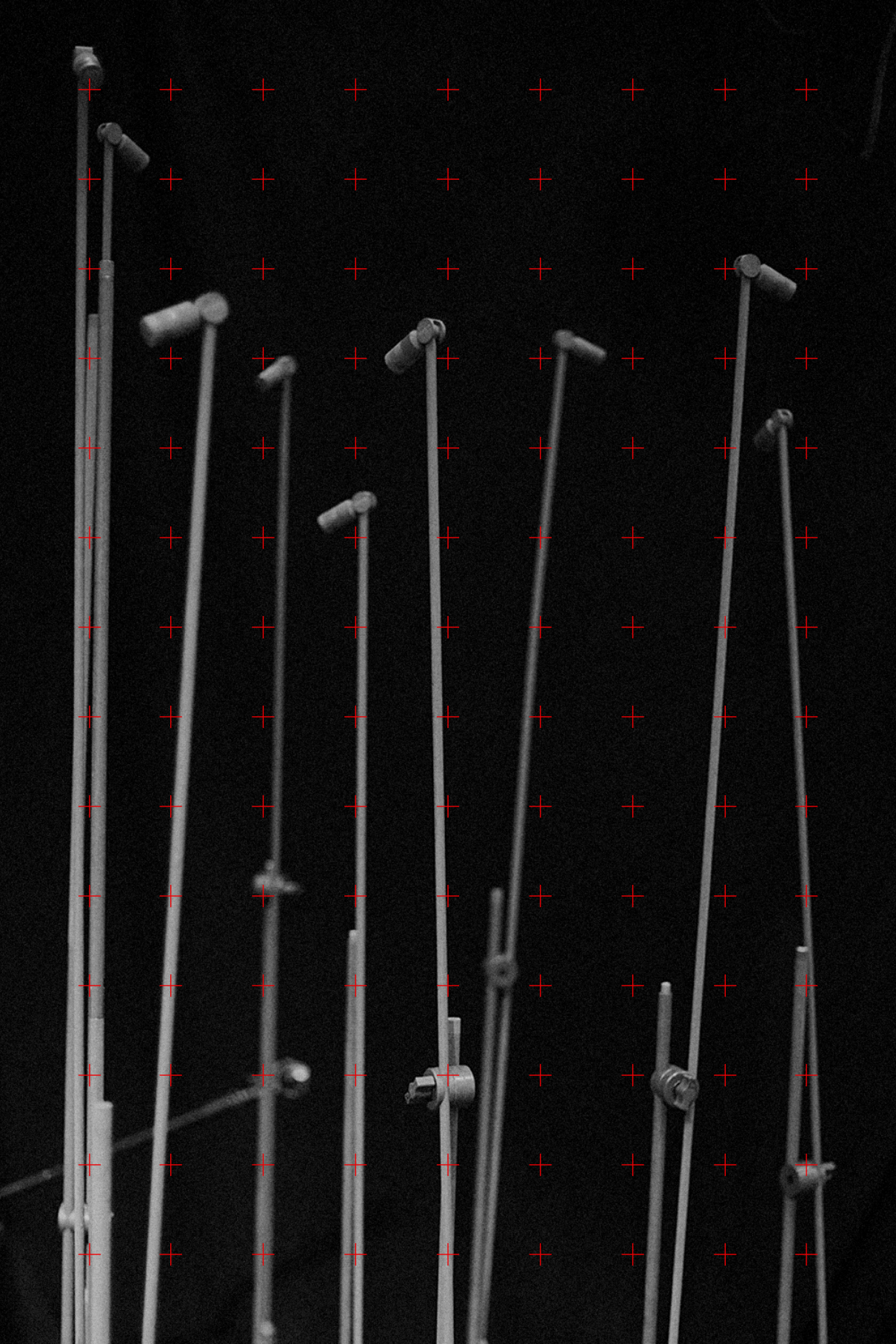
TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO

A este sol peregrino

DIEGO JOSÉ DE SALAZAR

1659–1709

Salga el torillo



Bernal Díaz del Castillo, w którym Anna Ludwika Czerna, romanistka i tłumaczka jego *Prawdziwej historii podboju Nowej Hiszpanii przez Ferdynanda Cortesa*, dostrzegła postać tragiczną, człowieka zadręczanego wyrzutami sumienia, zaszczonego przez oszczerców i wreszcie odsuniętego od łask kapryśnego króla Karola V, tak pisał we wstępie do swoich wspomnień: „Co do mnie oraz wszystkich innych prawdziwych konkwistadorów, moich towarzyszy, służyliśmy Jego Królewskiej Mości odkrywając, zdobywając, pacyfikując i kolonizując wszystkie prowincje Nowej Hiszpanii, która jest jedną z najcenniejszych odkrytych części Nowego Świata, a którą my odkryliśmy własnym wysiłkiem, bez wiedzy Jego Królewskiej Mości. Chcę zabrać głos i odpowiedzieć osobom, które mówiły i pisały o tym bez znajomości rzeczy, które tego ani nie widziały, ani nie posiadały prawdziwych wiadomości o tych sprawach, a to, co w tej materii rozgłaszały jedynie dla przyjemności gadania, chcąc – o ile im się uda – zaciemnić nasze liczne i znaczne zasługi, aby nie rozeszła się ich sława i aby nie zdobyły należnego uznania. Chcę mówić, żeby poszedł rozgłos zasłużony o naszych podbojach, znajdą się bowiem tutaj opowieści o czynach najtrudniejszych w świecie i sprawiedliwe jest, aby te nasze czyny, tak wspaniałe, znalazły miejsce między najbardziej sławionymi, jakie się zdarzyły. Bowiem wystawialiśmy życie nasze na bezmierne niebezpieczeństwo śmierci i ran, na straszne uderunki, czy to na morzu, odkrywając ziemie, o których nigdy dotąd nie słyszano, czy to dzień i noc walcząc z mnóstwem zaciekłych wojowników, i to z dala od Kastylii, bez posiłków ni pomocy żadnej, krom wielkiego miłosierdzia Boga Pana Naszego, który był nam prawdziwą ostoją,

dzięki której zdobyliśmy Nową Hiszpanię. (...) Aby nasza wyprawa oparta była na znacznych podstawach, zapragnęliśmy wziąć z nami księdza (...), który zwał się Alonso Gonzalez i zgodził się jechać z nami. (...) Skoro wszystko zostało ułożone, po wysłuchaniu mszy świętej poleciliśmy się Bogu Panu Naszemu i Dziewicy Maryi, Naszej Pani, i rozpoczęliśmy żeglugę.”

Rozpoczynał się wiek XVI, a wraz ze świtem nowego stulecia zmierzchała dotychczasowa postać świata. Hiszpania, gdzie handel podupadł w konsekwencji wypędzenia Żydów na mocy edyktu z 1492 roku, wydanego przez Królów Katolickich Izabelę I Kastyljską i Ferdynanda II Aragońskiego, gdzie rolnictwo zamarło w następstwie rekonkwisty i wygnania z półwyspu Maurów, którzy dbali o drożność nawadniających pola kanałów – musiała szukać bogactw gdzie indziej. Marzenia o lepszym życiu, cudach legendarnej krainy El Dorado, krynicach wiecznej młodości i niewyczerpanych pokładach złota, które pozwolą Hiszpanii nareszcie wyzwolić się z długów, szły w parze z tyleż rozdętą, co nieuzasadnioną dumą narodową oraz złowieszczym fanatyzmem religijnym. W 1500 roku Francisco Jiménez de Cisneros, arcybiskup Toledo, oznajmił, że nie ma już w mieście nikogo, kto nie byłby chrześcijaninem. Tak samo miało być w Nowej Hiszpanii, gdzie – według relacji cytowanego powyżej żołnierza Cortesa – w połowie XVI wieku było już dziesięć biskupstw, arcybiskupstwo w mieście Meksyku, a pod ich nadzorem mnóstwo kościołów katedralnych i klasztorów: franciszkanów, dominikanów, augustianów i bonifratrów. A kiedy Cortes pisał do Jego Królewskiej Mości, „z kałamarza sypały mu się perły, z pióra spadało mu złoto”.

Hiszpanie do dziś przeżywają postkolonialną traumę. W wystawionym niedawno w Madrycie spektaklu *Extinción* aktorzy Agrupación Señor Serrano miotali się od wyprawy konkwistadora Francisca de Orellana w poszukiwaniu El Dorado po nielegalną eksploatację kongijskich złóż koltanu, współczesnego „złota”, niezbędnego między innymi do produkcji smartfonów; od rozważań teologów i medyków o siedlisku ludzkiej duszy po dylematy związane ze sztuczną inteligencją. Dłoń zanurzona w czarnej glebie lasu deszczowego wyławiała stamtąd telefon komórkowy – zanurzona w cieple zmarłego uwalniała z jego trzewi płynne złoto. Wszystko to na dźwiękach muzyki powiązanej z historią hiszpańskich podbojów – słusznie uważanej przez misjonarzy i konkwistadorów za najpotężniejsze narzędzie religijnej konwersji, konstruowania nowej tożsamości, sprawowania bezwzględnej władzy w podbitych rejonach.

Olbrzymi korpus zabytków muzycznych z XVI i XVII stulecia – zarówno świeckich, jak i religijnych – przetrwał w archiwach przykościelnych i przyklasztornych Ameryki Środkowej i Południowej. Urodzony w Argentynie Leonardo García Alarcón wybrał zeń kilkanaście perełek i ułożył w program *Carmina Latina*, śpiewów nie tyle „łacińskich”, co „latynoskich”: począwszy od *La Bomba* Mathea Flechy, kompozytora, który wprawdzie nosa poza rodzinną Iberię nie wytknął, za to spektakularnie odmalowywał przygody żeglarzy i konkwistadorów w swoich czterogłosowych *ensaladas*; poprzez zawleczone za Ocean dzieła Matea Romero, Diega José de Salazara i Francisca Correi

de Arauxa; aż po utwory Tomása de Torrejón y Velasca, muzyka w służbie Pedra Fernández de Castro y Andrade, wicekróla Peru, a także Gaspara Fernandesa, organisty katedry w Santiago de Guatemala, oraz – *last but not least* – hymn procesyjny do Najświętszej Marii Panny *Hanacpachap cussicuinin*, do tekstu w keczua, zaczerpnięty z Rytuału Rzymskiego w opracowaniu franciszkańskiego mnicha Juana Péreza de Bocanegra, specjalisty od języków podbitego przez Francisca Pizarra imperium Inków.

Można się zżymać na słowa Bernala Díaza del Castilla, nieukrywającego radości, że Indianie z Nowej Hiszpanii „porzucili bałwochwalstwo i ohydne zwyczaje swoje, mają teraz kościoły, bogato zdobione ołtarzami, i wszystko, co potrzebne do świętego kultu”. Można szydzić z jego komentarza, że w Kastylii „mniej jest trąb wielkich i małych niż w Gwatemali”. Można – i trzeba – zadumać się nad *Zniewolonym umysłem* Czesława Miłosza, nad wściekłością pisarza, która nie wskrzesi „Karaibów wymordowanych przez gubernatora Ponce de Leon, ani nie poda garści strawy zbiegom z kraju Inków, ściganych w Kordylierach przez rycerzy wojujących wiarą i mieczem”. Warto jednak pamiętać, że muzyka starej Hiszpanii, wrzucona przez misjonarzy w tygiel okrucieństwa konkwisty i męczeństwa rdzennych mieszkańców, wróciła do ojczyzny już odmieniona i z biegiem stuleci ukształtowała nowe, znane nam do dziś oblicze kultury muzycznej Półwyspu Iberyjskiego.

Dorota Kozińska

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Ceniony dyrygent oraz klawesynista. Studiował początkowo grę na fortepianie w rodzimej Argentynie, by w 1997 roku przenieść się do Europy, gdzie podjął studia w Conservatoire de Musique de Genève w klasie klawesynu Christiane Jaccottet. Został też asystentem dyrygenta Gabriela Garrida – Argentynczyka specjalizującego się w muzyce barokowej Ameryki Łacińskiej i Włoch. W 2005 roku założył zespół Cappella Mediterranea; w 2010 roku został dyrektorem artystycznym Chœur de chambre de Namur – jednego z najważniejszych chórów zajmujących się muzyką epoki baroku, a w 2014 roku – założył towarzyszący często belgijskim śpiewakom zespół Millenium Orchestra. Jego pasją jest przywracanie do repertuaru zapomnianych dzieł operowych kompozytorów włoskich, takich jak Francesco Cavalli, Antonio Draghi, Michelangelo Falvetti, Francesco Saccati czy Luigi Rossi. Jest regularnie zapraszany do współpracy przez najważniejsze teatry operowe, jak choćby Opéra national de Paris, Teatro de la Zarzuela w Madrycie czy Grand Théâtre de Genève. W latach 2012–2013 był artystą rezydentem Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay; wciąż regularnie gości na francuskim Festival d'Ambronay. W 2017 roku zaproponowano mu rezydenturę w Operze w Dijon. W Genewie prowadzi klasę klawesynu w Haute école de musique. Imponująco przedstawia się dorobek fonograficzny Garcíi Alarcóna z Cappella Mediterranea i Chœur de chambre de Namur. W 2016 roku krytyka chwaliła nagrany dla Alpha Classics program arii Monteverdiego pod nazwą *I 7 Peccati Capitali*, nominowany do prestiżowej nagrody „Victoires de la musique classique”. Wiele nagród zdobył wydany w 2018 roku wraz z ansambl Doulce Mémoire boks z utworami Jacoba Arcadelta. Duże uznanie zyskało także nagranie skomponowanej do hiszpańskiego libretta opery *El Prometeo* Antonia Draghiego, do której Garcíi Alarcón dopisał zaginiony trzeci akt. Rok 2021 przyniósł m.in. album *Rebirth*, nagrany przez Cappella Mediterranea wspólnie z Sonją Jonczewą, nagrodzony „Opus Klassik” oraz wyróżnioną „Diapason d'Or” płytę *Bach Before Bach*, nagrałą przez Garcíę Alarcóna wspólnie ze skrzypaczką Chouchane Siranossian i wiolonczelistą Balázsem Máté'em.



fot. Franck Juery

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

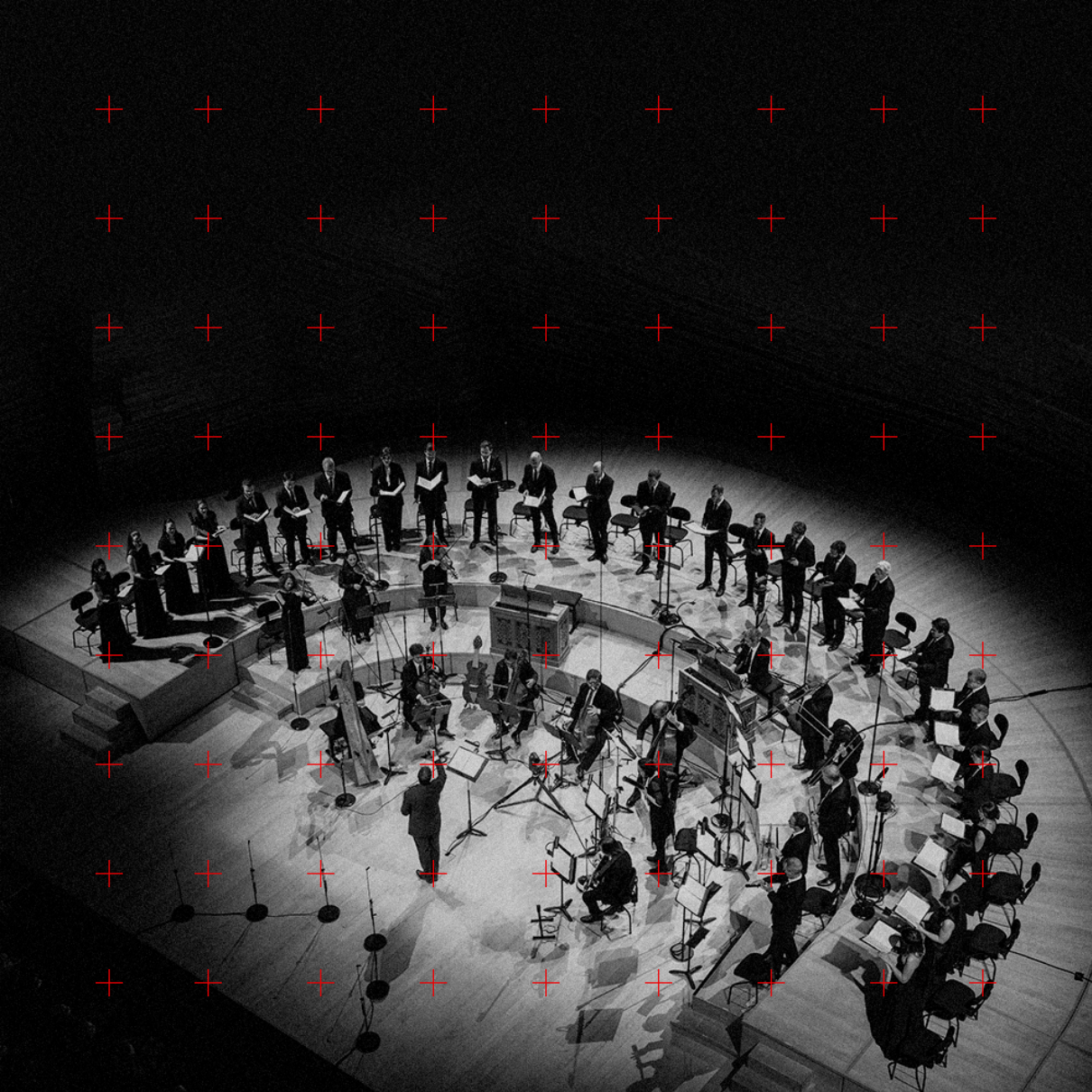
Chór kameralny z Namuru – stolicy Walonii, południowej części Belgii – został założony w 1987 roku. Wykonuje utwory z bardzo szerokiego repertuaru – od muzyki średniowiecznej po dzieła współczesne. Z jednej strony promuje twórczość kompozytorów związanych z regionem Niderlandów: Orlanda di Lassa, Philippe’a Rogiera, Haynego van Ghizeghema, Henriego Du Monta, Jean-Josepha Fiocca, François-Josepha Gosseca czy André Grétry’ego, z drugiej – prezentuje też najwybitniejsze dzieła chóralne z repertuaru światowego. Chór regularnie zapraszany jest na najważniejsze festiwale w Europie. Był prowadzony przez uznanych dyrygentów, takich jak Ottavio Dantone, Peter Phillips, Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi, Jérémie Rohrer czy Richard Egarr. Od 2010 roku dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem zespołu pozostaje Leonardo García Alarcón. Nagrania Chœur de chambre de Namur spotykały się z dużym uznaniem ze strony krytyki. Dowodzą tego uzyskane przez zespół nominacje do „Victoires de la musique classique” oraz wyróżnienia: „Choc de Classica”, „Diapason d’Or”, „Joker” magazynu „Crescendo”, „ffff” periodyku „Télérama”, „Editor’s Choice” brytyjskiego „Gramophone”, „International Musical Classical Music Award”, „Diamant” czasopisma „Opéra Magazine” oraz przyznawana przez belgijską prasę „Cecilia Prize”. Zespół był również nagradzany „Grand Prix de l’Académie Charles Cros”, „Prix de l’Académie Française” oraz „Octave de la Musique” w kategoriach Muzyka klasyczna oraz Spektakl roku. W 2016 roku chór zadebiutował w Opéra national de Paris, biorąc udział w wystawieniu *Eliogabala* Cavalliego na otwarcie sezonu artystycznego. W następnych latach sukcesywnie poszerzał repertuar o kolejne dzieła operowe. Trzydziestą rocznicę powstania świętował w sezonie 2017/2018, biorąc udział w wykonaniach *L’Orfe* Monteverdiego w Europie i Ameryce Południowej. Występy poskutkowały wydaniem w 2021 roku nagrania tej opery z udziałem walońskiego zespołu. Płyta została niezwykle ciepło przyjęta przez krytykę i obsypana nagrodami.



fot. Gabriel Balaguera

CAPPELLA MEDITERRANEA

Zespół założony przez Leonarda Garcíę Alarcóna w 2005 roku. Początkowo jego działalność miała skupiać się na muzyce basenu Morza Śródziemnego oraz barokowej twórczości pochodzącej z krajów Ameryki Łacińskiej. Szybko jednak grupa poszerzyła swój repertuar. Wykonuje obecnie m.in. madrygały, motety polifoniczne i opery. Ansambl szczególnie ceniony jest za przypominanie zapomnianych muzycznych arcydzieł. Oprócz bogatego repertuaru wyróżniają go oryginalność muzycznych interpretacji, niezwykła relacja łącząca muzyków z dyrygentem oraz pracowitość – w normalnym sezonie artystycznym gra zazwyczaj w około pięćdziesięciu koncertów. Przełomowy moment w historii Cappella Mediterranea przypadł na 2010 rok, kiedy wziął on udział w wykonaniu oratorium *Il diluvio universale* Michelangelo Falvettiego na Festival d'Ambronay. Zarówno sama grupa, jak i jej dyrygent doświadczyli wówczas niezwykłego przyływu popularności. Kolejnym punktem zwrotnym w jej karierze był udział w bardzo wysoko ocenianym wystawieniu *Eleny* Cavalliego na Festival d'Aix-en-Provence w 2013 roku. Od tego momentu jest ona angażowana do produkcji operowych jeszcze częściej. Kolejne lata przyniosły uczestnictwo w interpretacjach m.in. *Alciny* Handla, *Il Giasone* Cavalliego, *King Arthur* Purcella, *Medée* i *Les Indes galantes* Jeana-Philippe'a Rameau czy *Il palazzo incantato* Rossiego. Występowała w tym czasie w najważniejszych teatrach operowych w Europie. W 2018 roku zespół objął kilkuletnią rezydencję w Opéra de Dijon, w której brał udział w wystawieniach *El Prometeo* Giovanniego Battisty Draghiego czy *La finta pazza* Sacratiego. Dyskografia Cappella Mediterranea obejmuje ponad trzydzieści docenionych przez krytykę płyt, wydawanych przez takie wytwórnie, jak Ambronay Editions, Naïve, Ricercar czy Alpha Classics.



fot. François de Maleissye



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 dwudziestu czterech 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 Gdańskie 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 Bractwa 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 (Stadtverordneten-saal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 wewnątrz przebudowano w stylu neogotyckim wzorowanym na letnim refektarzu z Pałacu Wielkiego Mistrza na zamku w Malborku. W 1909 roku nad wejściem od Sieni Głównej umieszczono renesansowy portal z XVI wieku, pochodzący z kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11. Po zniszczeniach w 1945 roku dokonano rekonstrukcji wnętrza według projektu Stanisława Bobińskiego, powracając do kształtu sali sprzed 1841 roku.



RATUSZ STAROMIEJSKI

Ratusz Starego Miasta wzniesiony został pod koniec XVI wieku w stylu niderlandzkiego manieryzmu. Jego twórcą był Antoni van Obberghen. Zbudowany dla władz Starego Miasta, przez wiele wieków był miejscem skupiającym ówczesne życie polityczne, gospodarcze, a także naukowe i towarzyskie tej części miasta. Tu obradowano nad sprawami miasta. W Wielkiej Sali odbywały się oficjalne uroczystości, zaś wieczorami wydawano bale i rauty. Z Ratuszem Staromiejskim związany był sławny gdański uczony – astronom Jan Heweliusz. Pełnił on funkcje ławnika i pierwszego rajcy, a w ratuszowych piwnicach składował wyprodukowane przez siebie piwo. Dzięki swej charakterystycznej sylwetce 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 Mieszczarską – z oryginalnym drewnianym stropem.



KOŚCIÓŁ ŚW. KATARZYNY

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



sc+ushumanus

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper

Producent:

Lucjan Towpik

Produkcja:

Marcin Orzeł

Katarzyna Franusiak

Obsługa techniczna:

Rafał Ryskała

Piotr Główka

Andrzej Majger

Mateusz Matusik

Bartosz Bar

Studio fotograficzne:

Paweł Stelmach

Redakcja merytoryczna:

Maciej Kopiński

Projekt graficzny i skład:

Marcin Hernas

Redakcja językowa:

Agnieszka Toczko-Rak

Zdjęcia Gdańska:

Paweł Stelmach

Web service:

Bartłomiej Hałat

Grafiki social media:

Marcin Hernas

Organizator:

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

organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator

95



dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



GIWK



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Projekt dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu celowego, w ramach
programu „Muzyka”, realizowanego przez
Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

partnerzy



ticketmaster®

patroni medialni



dwójka
POLSKIE RADIO



Radio Gdańsk



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

