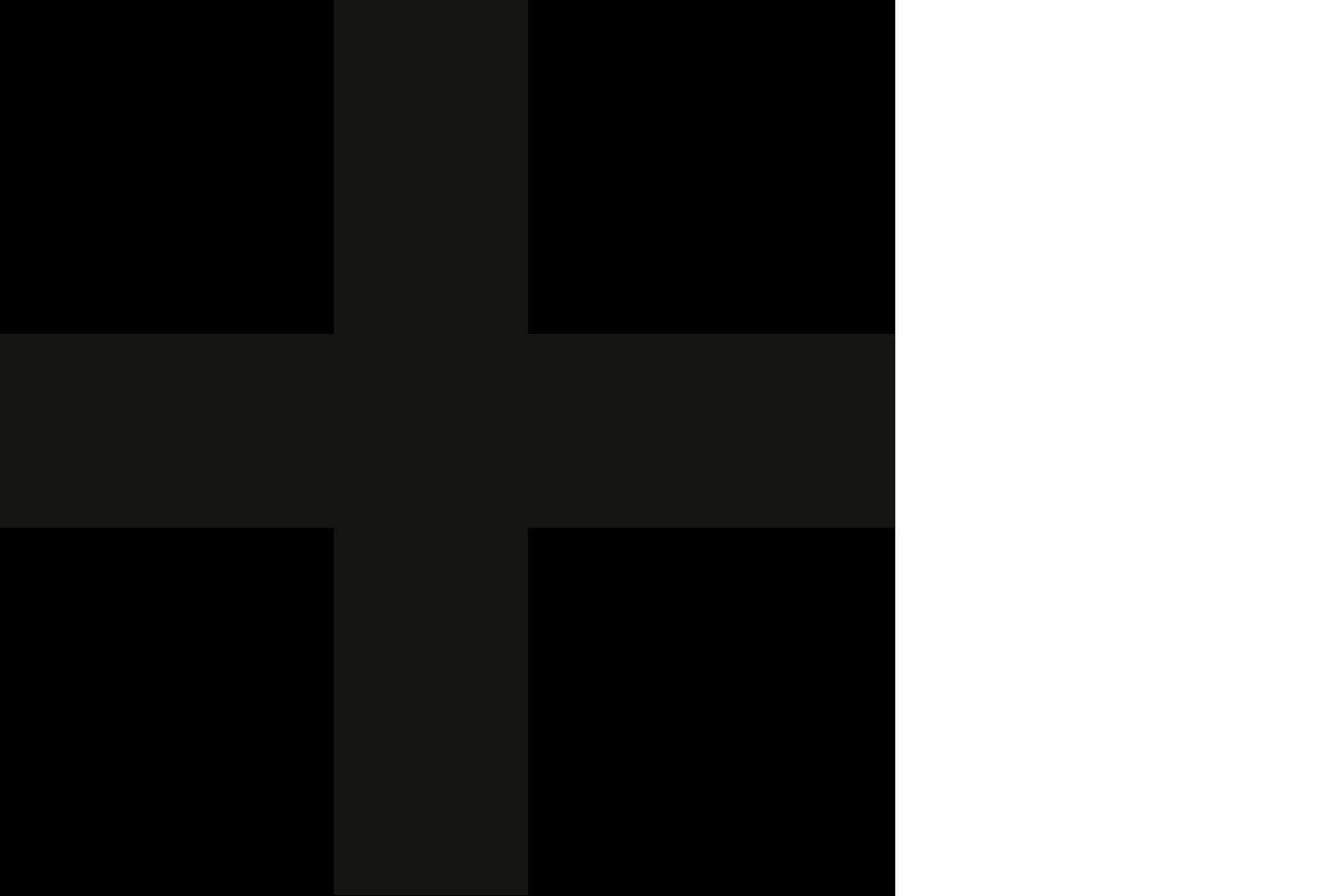
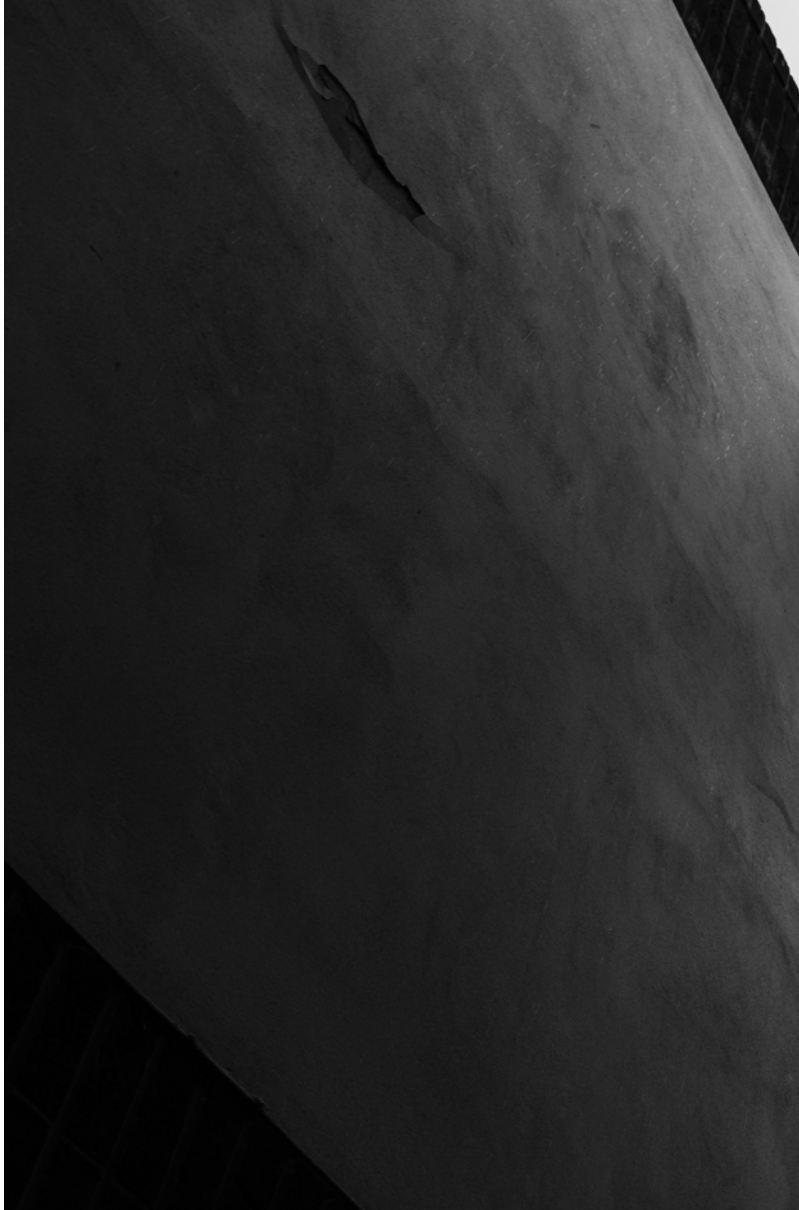


ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
2022



**ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
2022**





Szanowni Państwo
Artystki i Artyści
Melomanki i Melomani

Zdawało się, że pandemia jest najboleśniejszym doświadczeniem, jakie mogło nas spotkać. Zdawało się, aż nastał poranek 24 lutego. Pociski, które spadły na ukraińskie miasta, w symboliczny sposób dosięgły całego wolnego świata. Jak świętować, gdy za naszą granicą z Ukrainą giną ludzie, w gruz przemieniane jest ich życie, rodziny cierpią stratę i rozłąkę? Jak świętować, gdy na innej naszej granicy, zdani na dobroć wolontariuszy i okolicznej ludności, niewinni ludzie wciąż toczą walkę o życie? Jak świętować w świadomości tak wielkiego zła?

Wbrew rozumowi, ale w duchu nadziei, życzę wszystkim Państwu i samej sobie, aby ten Wielki Tydzień, a później poranek Wielkanocnej Niedzieli, przyniosły pokój, spokój i ukojenie. Niech ustaną wojny, niech nikt nie będzie sam, niech człowiek otrze człowiekowi łzę.

Actus Humanus Resurrectio potrzebny jest nam w tym roku bardziej niż kiedykolwiek. Muzyka, jak żadna inna ze sztuk, jest remedium na ból duszy. Niech szczególnie dotrze do naszych gości z Ukrainy i do wszystkich niosących im pomoc – tych, którzy zaprosili ich do swoich domów, służą jako wolontariusze, dzielą się dobrami. W tych nutach są pocieszenie i nadzieja. Czerpmy z nich siłę w jedności i solidarności.

Pax in mundum!

Aleksandra Dulciewicz
Prezydent Gdańska



Fot. Renata Dąbrowska









Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera i Wałęsy – zmienia oblicze z dnia na dzień. Wczoraj jako kolebka „Solidarności” był centrum wydarzeń, które wpłynęły na zmianę biegu historii Europy, dzisiaj to prężnie rozwijająca się stolica kultury, atrakcyjne centrum turystyczne śmiało konkurujące z nowoczesnymi miastami Europy Zachodniej. Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można równie dobrze wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami 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 wypełniają barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonych przechodni, 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





a415

FUNDACJA

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

www.a415.pl









Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory, założona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 kierowali produkcjami Krakowskiego Biura Festiwalowego. Byli wspólnie z Filipem Berkowiczem inicjatorami i współautorami sukcesu takich marek festiwalowych, jak Sacrum Profanum czy Misteria Paschalia. Mają w swoim dorobku jedno z największych imprez masowych w Polsce. Od 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 „2xStrajk”, przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności”.

www.event-factory.pl



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

www.polskieradio.pl/dwojka











ADAM STRUG

13 KWIETNIA
WIELKA ŚRODA

+

RATUSZ STAROMIEJSKI
UL. KORZENNA 33/35

+

GODZ. 17:30

PIEŚNI WIELKOPOSTNE

Adam Strug
śpiew

Hipolit Woźniak
lira korbowa

Dokąd się mam uciekać, nędzna gołąbica
Wspominać Boże słowa
Nie płynie potok rzewliwemi łzami
Jezu, z miłości na krzyżu rozpięty
Jużem dość pracowałem dla ciebie, człowiecze
Klęcząc w Ogrójcu
Już wychodzi Jezus z domu
Któż opłakać godnie może
Przystąpcie bliżej grzesznicy
Witaj, Matko uwielbiona
Już cię żegnam
Dobranoc, Głowo święta



W wielkim poście mozolnie domykają się cykle. To czas nawracania – w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. W Środę Popielcową przypominano wiernym, że w proch się obrócić; zachęcano ich do nawrócenia z drogi grzechu, zrobienia porządków w obejściu i własnej głowie, żeby tym lepiej zrozumieć sens męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa. Czekano też na coroczny cud wskreszenia natury – dający nadzieję nowych plonów, nowych bydła w oborze i nowych dzieci w rodzinie. Świat kłuł się z ziemi, by kiedyś znów do niej powrócić i tam cierpliwie poczekać na odrodzenie.

Im wcześniej w roku zaczynał się post, tym łatwiej było odwrócić koło złych myśli i przeżyć Zmartwychwstanie wszystkimi zmysłami – wkrótce po wiosennej równonocy, w okolicach Święta Zwiastowania, na wschodzie Polski zwanego dniem Matki Boskiej Roztwornej, bo pomagała wyjść z gruntu robakom, wytrysnąć strumieniom spod lodów, otworzyć pyski żabom, obudzić w ulach pszczoły i sprowadzić bociany do gniazd. Chłopi wypuszczali trzodę na pierwszą, marną jeszcze trawę. Symbolicznie zapładniali ziemię, siejąc w nią groch. Naprawiali bocianie gniazda i podkładali do nich obrzędowe ciasta w kształcie ptasich łap, żeby przyspieszyć nadejście wiosny. Z tego samego ciasta lepiono też podobizny ludzkich nóg, rozdawane pannom na wydaniu: żeby jak najszybciej poszły za mąż za robotnych kawalerów.

W tym momencie roku – przypadającym z reguły jeszcze w wielkim poście – domykał się pogański krąg życia i śmierci, powiązany z dawnym kultem zmarłych. Ziemia „roztwierała” się nie tylko po to, żeby przyjąć nasiona, ale też by uwolnić zamknięte na zimę dusze przodków. Nowe życie otaczano szczególną troską: nie wolno było dotykać jaj przeznaczonych do wylęgu, nasiona zbóż zostawiano na ten dzień w spokoju, babom nie pozwalano prąść ani tkać, obejście posypywano makiem, żeby uspić złe moce. Na oczach prostych chłopów rodził się świat, w ich myślach Chrystus przygotowywał się na mękę, umierał i zmartwychwstał – jak zaschnięte, niezdradzające oznak życia ziarno rzucone w bruzdę – dając ludziom nadzieję, że po mękach głodu, wojny i choroby przyjdzie im wprowadzić umrzeć, ale też dane im będzie zmartwychwstać. Rok w rok działa się magia, wspomagana śpiewem, który miał siłę sprawczą, odwoływał się do boskiego cierpienia przez pryzmat ludzkich doświadczeń słabości, niemocy i pogardy. Być może dlatego najbardziej dojmującą cechą polskiej ludowej tradycji wielkopostnej jest jej zbieżność z żywym jeszcze w końcu ubiegłego wieku rytuałem pustej nocy, czuwania w domu zmarłego po wspólnej modlitwie różańcowej. Monotonne, wielozwrotkowe śpiewy pustonocne wprowadzały żałobników w kojący trans, pozwalający im godnie opłakać bliską osobę, a zarazem – w drodze na tamtą stronę – odnaleźć w niej pokrewieństwo z umęczonym Jezusem. Analogia jest skądinąd podwójna: „Jezus Chrystus Bóg Człowiek” z pieśni wielkopostnych jest w nich bardziej Człowiekiem niż Bogiem. Opłakujący jego

śmierć żałobnicy śpiewają o nim z taką rozpaczą, jakby stracili własnego brata lub syna. Ból Marii Panny jest cierpieniem wszystkich matek, także tych, którym przyszło pochować martwo urodzone kaleki, dzieci zmarłe na szkarlatynę, synów wziętych na wojnę, córki zmarłe w połogu. Polskie pieśni pasyjne są swoistą Biblią ubogich, historią Męki Pańskiej widzianą oczami pogrążonych w żałobie dalekich krewnych, niosących opowieść o Chrystusie, który „umiera i boli”, który „woła i kona, łyż z oczu leje” – zupełnie jak nie Bóg, za to całkiem jak Człowiek. Przerażony, a jednak niezłomny – członek naszej rodziny, dobry chłop z naszej wioski.

W Polsce śpiewano przez cały czas trwania wielkiego postu, po domach bożych i człowieczych. Najwcześniejsze wzmianki o pasjach ujętych w ramy liturgii Wielkiego Tygodnia, czyli udratyzowanych fragmentach czterech Ewangelii, wykonywanych w opracowaniu chorałowym podczas nabożeństw, pochodzą z manuskryptów średniowiecznych, między innymi z rękopisów wawelskich, przechowywanych w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej. Pierwsze przekłady łacińskich pierwowzorów hymnów i sekwencji pasyjnych pojawiły się dopiero w szesnastowiecznych kancjonałach protestanckich. W tym samym okresie – oprócz wielogłosowych opracowań wcześniejszych utworów – upowszechniły się tak zwane pieśni do czytania: medytacyjne w charakterze, pisane na użytek możnych, wykształconych, obytych z tradycją antyczną odbiorców.

Intensywny rozwój paraliturgicznej twórczości pasyjnej przypada na wieki XVII i XVIII. Ówczesne kompozycje, w większości anonimowe, dotrwały do naszych czasów dzięki staraniom zapalonych zbieraczy folkloru religijnego, przede wszystkim Michała Mioduszelewskiego ze Zgromadzenia Księży Misjonarzy św. Wincentego à Paulo, który w 1838 roku wydał słynny *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodiami w Kościele katolickim używane*, oraz poznańskiego pedagoga i kompozytora Teofila Klonowskiego (*Szczeble do nieba, czyli Zbiór pieśni z melodiami w kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używanych*, 1867).

Utwory włączone do programu koncertu Adama Struga pojawiają się w rozmaitych źródłach, prawie wszystkie jednak weszły w skład *Zbioru pieśni nabożnych* księdza Szczepana Kellera, urodzonego w 1827 roku w kaszubskim Chmielnie, w rodzinie nauczyciela miejscowej szkoły powszechnej. Pasja i zapal moralizatorski towarzyszyły mu przez całe krótkie życie, zwłaszcza od czasu skierowania na stację misyjną w Ostródzie, gdzie katolików było niewielu, w dodatku nieskłonnych do zawiązania jakiegokolwiek wspólnoty i prowadzenia regularnego życia kościelnego. Niestrudzony Keller zorganizował w mieście kościół z parafią, porwał braci w wierze natchnionymi kazaniami i w niedługim czasie założył prywatną szkołę katolicką, w której nauczał przez siedem lat. Kiedy przeniesiono go do parafii w Pogódkach, zainicjował powstanie tygodnika religijnego „Pielgrzym”, na którego

łamach spełniał się nie tylko jako redaktor, ale i żarliwy publicysta, podpisujący część tekstów wymyślonym jeszcze w czasach studenckich pseudonimem „Chłop z mirachowskiej ziemi”.

Keller edukował dziewczęta, zajadłe walczył z pijaństwem, sprzeciwiał się planom germanizacyjnym zaborców i występował w obronie polskości Kaszub, „miłej tej strony porannej, gdzie słońeczko wschodzi, ale miłszej tej każdemu, gdzie się kto urodzi” – jak wychwalał swój kraj rodzinny w wierszu, chyba mniej natchnionym niż jego kazania, niemniej zapadającym w ucho i pamięć. Zapisał się w historii nie tylko imponującą działalnością misyjną, lecz także osławionym starciem z Florianem Ceynową, chłopem z puckiej ziemi, dzięki niepojętej determinacji wykształconym na lekarza, pierwszym działaczem na rzecz odrębności Kaszub, nie bez powodu nazwanym kaszubskim „budzicielem”. Keller sprzeciwił się uznaniu odrębności Kaszubów, podeptał ich dumę, zdyskredytował ich język, nazywając go mową pospółstwa, uwłaczającą Najświętszej Ofierze. Doradził Ceynowie, żeby pracował „w duchu polskim, bo Kaszubi Polacy”,

i niedługo później zmarł na zawał, w wieku zaledwie czterdziestu pięciu lat, nie przekonawszy budziciela do zmiany stanowiska. Ceynowa sam wydał kilka śpiewników, katechizm luterński i zbiór porad lekarskich. Starszy od Kellera o dziesięć lat, przeżył go o blisko dekadę. Jego też zabił zawał serca – odszedł w niesławie, do ostatnich dni oczerniany i atakowany przez katolicko-narodowych publicystów.

Zrządzeniem losu równie niepojętym, jak determinacja Ceynowy, tradycja pustonocnych śpiewów najdłużej przetrwała właśnie na Kaszubach. Zapewne i do niej, być może instynktownie, odwołuje się Adam Strug – w chłopskiej, szczerzej do bólu interpretacji tych prościutkich, a wstrząsających pieśni, rzadko przekraczających ambitus oktawy, w przebiegu linii melodycznych opartych na ruchu sekundowym, czasem tylko zakłóconym skokiem o kwartę, kwintę bądź mniej już oczywisty interwał seksty. W jego śpiewie są męka, cierpienie i chłopska nadzieja zmartwychwstania z ziemi, w której przed zimą pochowano szczątki poprzedniego życia. Żeby coś się urodziło, coś musi umrzeć.

Dorota Kosińska



ADAM STRUG

Śpiewak i instrumentalista, autor piosenek, kompozytor muzyki teatralnej i filmowej, kurator i producent muzyczny, reżyser i scenarzysta filmów dokumentalnych, popularyzator polskiej i obcej muzyki tradycyjnej, pomysłodawca zespołu śpiewaczego Monodia Polska, praktykującego pieśni przekazywane w tradycji ustnej. W latach 2017–2019 prowadził audycję *Muzyczna podróż po Polsce* w radiowej Jedynce. Od 2019 do 2021 był gospodarzem czwartkowych edycji magazynu *Źródła* w radiowej Dwójce. Od 2020 roku prowadzi autorski program *Owszem Mazowsze* w TVP3 Warszawa. Popularyzuje polską muzykę tradycyjną jako śpiewak, badacz, dziennikarz muzyczny i nauczyciel akademicki. Jest depozytariuszem religijnych i świeckich pieśni przekazywanych od pokoleń wyłącznie w tradycji ustnej. Jest także reżyserem i scenarzystą filmów dokumentalnych o tej tematyce (ok. siedemdziesięciu pozycji), oraz dziennikarzem radiowym i telewizyjnym (ok. dwustu audycji). Adam Strug jest jednym z protoplastów powstałego przed trzydziestu laty środowiska miłośników muzyki tradycyjnej w wydaniu *in crudo*. Od ponad dwudziestu pięciu lat prowadzi

spotkania śpiewacze poświęcone polskiemu śpiewowi tradycyjnemu. Jego działalność zaowocowała powstaniem licznych grup śpiewaczych działających w większości miast akademickich. Wraz z zespołem Monodia Polska wykonuje polifoniczne partytury średniowiecza i renesansu. Rok w rok pojawia z tym repertuarem się na festiwalach Actus Humanus, Nowe Epifanie oraz Eufonie. Jest kuratorem muzycznym Festiwalu Muzyki Jednogłosowej w Płocku, którego tematem jest chorał gregoriański i szeroko rozumiana muzyka kościelna. W 2020 roku miała miejsce premiera filmu dokumentalnego w reżyserii Tomasza Knittla, zatytułowanego *Agonia*. Autorem scenariusza i narratorem jest Adam Strug. Film opowiada o nieodwracalnych jego zdaniem zmianach kulturowych i zmierzchu polskiej muzyki tradycyjnej w jej naturalnym kontekście. Obraz zbiera nagrody na krajowych i zagranicznych festiwalach filmowych: Golden Prague 2021, Hear of Europe 2021 – pierwsze nagrody w kategorii filmów dokumentalnych; Warszawski Festiwal Filmowy – nagroda publiczności; był też nominowany do nagrody Shanghai Television Festival 2021 czy „Orły” 2022.

A
S



Fot. Mikołaj Rutkowski





VINCENT DUMESTRE

13 KWIETNIA
WIELKA ŚRODA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 20:00

TENEBRAE

Cyril Auvity
haute-contre

Nicholas Scott
tenor

Virgile Ancely
baryton

Vincent Dumestre
dyrygent

LE POÈME HARMONIQUE

Cyrille Lerouge, François-Olivier Jean
haute-contre

Ivar Hervieu, Léo Reymann
tenor

Lucas Bacro, Igor Bouin
bas

Fiona-Émilie Poupard, Louise Ayrton
skrzypce

Elsa Frank
flet prosty

Isaure Lavergne
flet prosty, fagot

Lucas Peres
viola da gamba

Simon Guidicelli
kontrabas

Léo Brunet
teorba

Camille Delaforge
pozytyw

Marc-Antoine Charpentier
1643-1704

Prélude à quatre g-moll H 528

Troisième méditation pour le Carême
'Tristis est anima mea' H 382

Neuvième méditation pour le Carême
'Sola vivebat in antris' H 388

Troisième leçon de ténèbres du Mercredi Saint H 135
Jod: Manum suam misit hostis
Caph: Omnis populus eius gemens
Lamed: O vos omnes
Mem: De excelso misit ignem
Nun: Vigilavit iugum
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Unus ex discipulis meis H 132

Cinquième méditation pour le Carême
'Cum cenasset Jesus' H 384

Sixième méditation pour le Carême
'Quarebat Pilatus dimittere Jesum' H 385

Troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint H 137

Incipit oratio Jeremiae Prophetiae
Recordare Domine
Haereditas nostra
Pupilli facti sumus
Aquam nostram pecunia bibimus
Cervicibus nostris minabamur
Aegypto dedimus manum
Patres nostri peccaverunt et non sunt
Servi dominati sunt nostris
In animabus nostris afferebamus panem
Pellis nostra quasi clibanus exusta
Mulieres in Sion humiliaverunt
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Symphonie à trois g-moll H 529

Septième méditation pour le Carême
'Tenebrae factae sunt' H 386

Miserere*

* Aranżacja na podstawie *Dixit Dominus* H 226



Grand Siècle (Wielki Wiek), jak Francuzi nazywają długie lata panowania Ludwika XIV, opromienił Francję nieznanym przedtem blaskiem, przyniósł bowiem w wielu dziedzinach rozwiązania klasyczne w swej doskonałości. Wielki wiek filozofów – racjonalizmu Kartezjusza i żarliwego mistycyzmu Pascala, znakomitych architektów, których talent poświadcza harmonijne i wyrafinowane piękno Wersalu. Apogeum francuskiego teatru, ukazującego dramatyzm losów ludzkich w tragediach Racine'a, zaś śmieszność (zabarwioną niekiedy gorczyczą) w komediach Moliera. To także wielki wiek muzyki, która rozwija się, idąc własnymi drogami. Świadczy o tym klasyczna elegancja *ballet de cour*, ezoteryczna sztuka lutnistów czy wielka szkoła francuskich klawesynistów z ich fantastyczną wyobraźnią zdobniczą. Wielkość i splendor monarchii, manifestujące się w osobie Ludwika XIV, znajdują odzwierciedlenie w koturnowej tragedii lirycznej (gdzie emocje poddane kontroli intelektu zyskują klasyczny zakrój) i w błyskotliwych, ceremonialnych motetach, śpiewanych przez kapelę królewską.

Gdy myślimy o Francji czasów Ludwika XIV, winniśmy wspomnieć ów prąd, dążący do odnowy życia duchowego poprzez poszukiwanie drogi do Boga. „Istnieją tylko dwa rodzaje osób godne miana rozumnych – ci, którzy służą Bogu całym sercem, bo Go znają, i ci, którzy szukają Go całym sercem, bo Go nie znają” – powiada Pascal, najbardziej żarliwy przewodnik na tej drodze.

Wśród kompozytorów najwybitniejszym przedstawicielem tego nurtu był Marc-Antoine Charpentier. Francja nie miała w tym czasie większego i bardziej wszechstronnego twórcy muzyki sakralnej. Uprawiał wszystkie znane ówczesnie formy liturgiczne, stworzył własny, oryginalny styl, w którym obecne są elementy włoskie (rodem z dzieł jego mistrza, Carissimiego) i szeroko pojęty idiom francuski jego czasów, zmieszane w różnych proporcjach. Ten dualizm postaw estetycznych jest siłą napędową sztuki Charpentiera, która bywa i emocjonalna, i retoryczna (jak muzyka włoska), ale także po francusku wyrafinowana w swej ozdobności i wysmakowanej kolorystyce.

Jego wielkie, rozbudowane motety, oddychające przepychem religijnego ceremoniału dworu królewskiego, są doskonałym przykładem stylu „wersalskiego”. Bogate w wydarzenia dźwiękowe, szybki rytm zmian i dynamizujące przebieg kontrasty, zwracając uwagę błyskotliwą partią orkiestry (obok smyczków i dętych drewnianych – także trąbki i kotły). Odmienny charakter reprezentują „małe” motety, z gruntu intymne, skoncentrowane całe na emocjonalnej zawartości tekstu. Doskonały przykład stanowią *Méditations pour le Carême* – medytacje na wielki post. Zachowały się w jednej tylko rękopiśmiennej wersji, będącej własnością znanego teoretyka i kompozytora, Sébastiena de Brossarda, który określił je jako „excellente”. Medytacji jest dziesięć, wszystkie trzygłosowe, na męską obsadę (alt, tenor, bas) i basso continuo. Nie tworzą one spójnego cyklu liturgicznego, raczej

prowadzą nas poprzez tragiczne wydarzenia Wielkiego Tygodnia, zaznaczając punkty zatrzymania, jak podczas procesji drogi krzyżowej. Przed słuchającymi przesuwają się jak w kalejdoskopie obrazy słabości, zdrady, nienawiści i odrzucenia, jakich doznaje Jezus w ostatnich godzinach życia. Zaparcie się św. Piotra, zdrada Judasza, cierpienie i pokuta Marii Magdaleny, sąd Piłata. Jesteśmy świadkami męki duchowej Jezusa w Ogrójcu i Jego śmierci na krzyżu. Tej mrocznej, bolesnej atmosfery nie rozjaśnia światło nadziei – ani razu nie pada słowo o Zmartwychwstaniu. Mamy tu więc przykład typowych dla tej epoki „ćwiczeń duchowych”, prowadzących do zgłębienia istoty cierpienia, do wczucia się w losy Jezusa, Tego, przez którego jedynie (jak powiada Pascal) możemy poznać „Boga ukrytego”.

Napisane prawdopodobnie dla jezuitów i kościoła św. Ludwika w Paryżu, zawierają w lapidarnej formie wielki ładunek emocji i bogactwo języka dźwiękowego. Ich teksty w większości pochodzą z Ewangelii lub liturgii Triduum paschalnego (responsoria *Tristis est anima mea* i *Tenebrae factae sunt*). Jeden tekst pozaliturgiczny związany jest mocno z francuską religijnością: to obraz pokutującej Marii Magdaleny (*Sola vivebat in antris*). Zgodnie z piękną legendą miała ona po śmierci Zbawiciela schronić się w Prowansji, gdzie żyła samotnie w grocie niedaleko Marsylii. Ta silnie retoryczna kompozycja, pełna westchnień, łez i wyrazów uwielbienia, nasuwa nieodparcie skojarzenia z genialnym obrazem Georges’a de la Toura – Maria Magdalena w pozie „vanitas” siedzi wpatrzona w nikły płomień świecy.

Medytacje oparte na tekstach czerpanych z Ewangelii św. Mateusza i św. Jana pozwalają kompozytorowi na zastosowanie zabiegów dramatyzacji i teatralizacji. Trzygłosowy ansambl męski relacjonuje biblijne „dzianie się”, wyłaniają się z niego solowe głosy bohaterów tego dramatu, staje się on też gniewnym chórem (niczym turba z Pasji), domagającym się od Piłata wydania wyroku skazującego. Biblijni bohaterowie otrzymują własną charakterystykę – dość wspomnieć historyczne, nerwowe frazy Piotra („nie znam tego człowieka”), czy pozornie pełne fasadowej godności kwestie Piłata. Dwie medytacje z tekstami sponsoriów oddają bezpośrednio głos Jezusowi. Wyróżniają je subtelność melodyki – rozlewnej, lirycznej, wyrafinowany język harmoniczny i bogactwo figur retorycznych. *Tenebrae factae sunt* maluje ciemności, jakie okryły naturę po śmierci Jezusa (to także te ciemności, w jakich pogrąża się dusza ludzka w wyniku grzechu). Nie brak tu bardzo dramatycznych akcentów, ale i spokojnej prostoty w ostatniej kwestii Jezusa, polecającego swą duszę Ojcu.

Muzyka napełniająca zwolna przestrzeń świątyni stanowi bardzo emocjonalny komentarz do ostatnich godzin Chrystusa na ziemi. Wnętrze kościoła jest oświetlone przez tylko jeden świecznik o piętnastu ramionach, stopniowo kolejne świece gasną, tak iż ostatnie dźwięki muzyki roztapiają się w mroku. To Lamentacje i Responsoria, śpiewane Ad matutinum, wyraz bólu, rozpacz, zagubienia. Liturgia Triduum paschalnego miała niezwykle walory wizualne i przez wieki obrosła w bogate konotacje symboliczne.

Inspirowała, jak żadna inna, największych mistrzów renesansu i baroku, zmieniała się w ciągu wieków, ewoluowała wraz z całą muzyką, zyskiwała nowe środki techniczne i nową sugestywność. Szczególnie inspirująca okazała się dla francuskich kompozytorów Wielkiego Wieku, którzy zachowali pewne istotne elementy jej konstrukcji. Tekst Lamentacji ma postać akrostychu, gdzie każda strofa rozpoczyna się kolejną literą alfabetu hebrajskiego. Nie niosły one w kulturze łacińskiej żadnego przekazu, traktowane więc były jako ornament i opatrzone zostały długim melizmatem. Następujący potem opis okrucieństw i upokorzenia, jakiego zaznała Jerozolima w dobie niewoli babilońskiej, postulował użycie całkiem innych środków dźwiękowych.

Charpentier godził te dwie dyspozycje w różny sposób. W młodości jego Lamentacje (zwłaszcza solowe) miały postać migotliwej feerii ornamentów, barwnych jak baśniowe gobeliny. Był to tak zwany styl „orientalny”, stanowiący szczyty wyrafinowania śpiewu francuskiego. Z czasem pogłębiała się wiedza kompozytora o naturze ludzkich emocji, a jego język dźwiękowy wzbogacał

o nowe pomysły. Przykładem późnego, dojrzałego stylu Charpentiera są *Troisième Leçons de Ténèbres* z 1692 roku. Powraca tu jego ulubiona trzygłosowa obsada męska, która daje wyjątkowo wiele możliwości. Pozwala na swobodne prowadzenie polifonicznych dialogów, obok których pojawiają się strofy (czy kwestie) solistyczne. Dominuje finezyjnie (jednak nie nadmiernie) zdobiony miękki francuski śpiew, pełen skupionego liryzmu. W dramatycznych momentach narracja ożywia się i zagęszcza, przechodzi we wzburzoną deklamację, przywodzącą na myśl koturnowy metryczny *récit*, jaki znamy choćby z muzyki scenicznej tych czasów. Obraz dźwiękowy zyskuje nowe jakości kolorystyczne, dzięki pełnemu wrażliwości, subtelnemu wykorzystaniu instrumentów melodycznych (flety, skrzypce, viole).

Jeśli oczekujemy, że w mrokach Triduum paschalnego rozbłyśnie na moment światło nadziei, wsłuchajmy się w miękkie, rozkołysane frazy finałowego błagalnego refrenu „Jeruzalem nawróć się do Pana Boga twego”. Raz jeszcze przywołajmy Pascala: „Nie szukałbyś mnie, gdybyś mnie już nie posiadał. Nie niepokój się tedy”.

Ewa Obniska



VINCENT DUMESTRE

Francuski instrumentalista, dyrygent, specjalista w interpretacji muzyki dawnej. Studiował historię sztuki w École du Louvre i grę na gitarze klasycznej w École Normale de Musique de Paris. Technikę gry na lutni, gitarze klasycznej i teorbie zgłębiał u Hopkinsona Smitha, Eugène'a Ferré'ego i Rolfa Lislevanda. Karierę muzyczną rozwijał w takich formacjach, jak Ricercar Consort, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, Hespèrion XX i La Simphonie du Marais. Zamiłowanie do sztuki, wycucie barokowej estetyki wraz z twórczym poszukiwaniem i chęcią kolektywnego współtworzenia skierowały go na odkrywanie repertuaru XVII i XVIII wieku i stworzenie zespołu właściwego dla jego postrzegania historycznej praktyki wykonawczej. Le Poème Harmonique powołał do życia w 1998 roku i na przestrzeni lat uplasował go pośród czołowych zespołów wykonawstwa historycznego. Sam Dumestre jest dziś uważany za jednego z najbardziej pomysłowych i wszechstronnych animatorów odrodzenia muzyki baroku. Do swoich produkcji operowych zaprasza lalkarzy, reżyserów, choreografów, cyrkowców, aby oddać spójny, koherentny wyraz

utworu wizualno-muzycznego. Na jego repertuar wykonawczy składają się zarówno utwory znane, jak i te zrekonstruowane i odkryte na nowo, ukazujące różnorodność muzyki wokalne i instrumentalnej. Artysta zapraszany jest do najważniejszych stolic wykonawstwa muzyki dawnej. Występował z takimi grupami muzycznymi, jak Ensemble Aedes, Accentus Austria, Les Cris de Paris, musicAeterna, Musica Florea, Arte dei Suonatori, Orchestre Régional de Normandie, Capella Cracoviensis i {oh!} Orkiestra Historyczna. Dumestre działa nie tylko jako dyrygent i kierownik muzyczny orkiestr i chórów, ale również jako kurator sezonów artystycznych, konkursów i festiwali. Był m.in. przez pięć lat dyrektorem artystycznym Festival de Musique Baroque du Jura, a także edycji festiwalu Misteria Paschalia w 2017 roku. W swoim dorobku fonograficznym posiada kilkadziesiąt albumów wydanych przez Alpha Classics oraz pod marką Château de Versailles Spectacles. Wielokrotny laureat prestiżowych nagród i wyróżnień: „Diapason d'Or” czy „Choc” czasopisma „Le Monde de la musique”. Vincent Dumestre jest kawalerem Orderu Sztuki oraz Orderu Narodowego Zasługi.

VIN ME



Fot. François Berthier



LE POÈME HARMONIQUE

Zespół muzyki dawnej założony z inicjatywy Vincenta Dumestre'a w 1998 roku. Tworzą go pasjonaci wykonawstwa muzyki XVII i XVIII wieku. Ich występy, przyjmowane z entuzjazmem tak w rodzimej Francji, jak i na międzynarodowych scenach, odzwierciedlają innowacyjne podejście w interpretacji repertuaru muzycznego i dogłębne zbadanie faktury wokalne i instrumentalnej. Wykonują utwory zarówno znane, jak i mniej popularne, takich twórców jak Lalande, Lully, Couperin, Clérambault, Charpentier, kompozycje, które towarzyszyły życiu Wersalu, jego zwyczajom i ceremoniom; sięgają również po twórczość włoskiego baroku, interpretując dzieła Monteverdiego czy Pergolesiego, a także utwory repertuaru angielskiego – m.in. Purcella i Clarke'a. Wykonują dawną muzykę kościelną i popularną, sięgają po dworskie tańce, twórczość motetową, swobodnie dostosowując się do wymaganej obsady – kameralnej lub orkiestrowej. Gościli w renomowanych salach koncertowych, takich jak Opéra Comique,

Opéra Royal du Château de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall w Londynie, National Centre for the Performing Arts w Pekinie, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw w Amsterdamie, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Oji Hall w Tokio, Teatro di San Carlo w Neapolu, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Filharmonii Petersburskiej; zachwycali także publiczność BBC Proms, Festival de musique Baroque d'Ambronay, Festival de Beaune, Festival de Sablé. Ich płyty wydawane są nakładem Alpha Classics/Outhere Music, a pośród licznych wyróżnień na pierwszy plan wysuwają się „Diapason d'Or”, „Choc” czasopisma „Le Monde de la musique” czy „Preis der deutschen Schallplattenkritik”. Zespół nie ogranicza swojej działalności do wykonawstwa muzyki dawnej, ale działa również na polu edukacji i popularyzacji muzyki. W 2014 roku francuski ansambl powołał do życia École Harmonique – kulturalno-edukacyjną inicjatywę nauki muzycznej dla dzieci.



Fot. Jean-Baptiste Millot

Le Poème Harmonique is subsidized by the French Ministry of Culture (DRAC of Normandy), the Normandy Region, the Department of Seine Maritime, the City of Rouen and is in partnership with the project Demos – Philharmonie de Paris. Le Poème Harmonique is in residency at the Singer-Polignac Foundation (Paris) as associate artist. For its projects in Normandy region, Le Poème Harmonique receives especially support from Mécénat Musical Société Générale, Caisse des Dépôts, PGS Group and SNCF Réseau Normandie.

Troisième méditation pour le Carême

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

Trzecia medytacja na Wielki Post

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

Tłum. Jakub Kubieniec

Neuvième méditation pour le Carême

Sola vivebat in antris
Magdalena lugens, et suspirans
die ac nocte voce gementi
Christo dicebat:

O amor meus cor et delictum,
quid retribuam amori tuo,
qui te tradidit in mundi pretium,
o amor meus cor et delictum?

Ah! Jesu mi dulcissime.
Ah! Jesu mi patientissime.
Ego peccatrix, tu culpa carens,
ego soluta et impunis,
tu tanquam reus ducis ad
supplicium.

Heu! Clavis et lancea perforatur,
in ara crucis elevatur
et moritur ipsa vita, pro salute
viventium.

Quid retribuam amori tuo,
qui te tradidit in mundi pretium,
o amor meus cor et delictum.

Dziewiąta medytacja na Wielki Post

Samotnie w jaskini żyjąc,
płakała Magdalena dniem i nocą,
wzdychając i zawodząc,
mówiła do Chrystusa:

O miłości moja, serce i rozkoszy,
cóż Ci oddam w zamian za Twą miłość,
przez którą stałeś się okupem za cały świat,
o miłości moja, serce i rozkoszy?

Ach, Jezu mój najśłodszy!
Ach, Jezu mój najcierpliwszy!
Ja grzesznica, Ty bez skazy,
ja wybawiona i nieukarana,
Ty jak złoczyńca prowadzony
na mękę.

Ach! Przebity gwoździemi i włócznią
na ołtarzu krzyża jest wywyższony;
umiera samo życie, dla zbawienia
żyjących.

Cóż oddam w zamian za Twą miłość,
przez którą stałeś się okupem za cały świat,
o miłości moja, serce i rozkoszy?

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième leçon de ténèbre du Mercredi Saint

Jod:

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

Caph:

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

Lamed:

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

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielką Środę

Jod:

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

Kaf:

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

Lamed:

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

Mem:

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

Nun:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 10–14*

Mem:

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

Nun:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 10–14
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Unus ex discipulis meis

Unus ex discipulis meis
tradet me hodie:
vae illi per quem
tradar ego:
melius illi erat,
si natus non fuisset.
Qui intingit mecum
manum in paropside,
hic me traditurus est
in manus peccatorum.

Jeden z moich uczniów

Jeden z moich uczniów
wyda mnie dzisiaj:
biada temu,
przez którego zostanę zdradzony;
lepiej by było dla niego,
gdyby się nie narodził.
Ten, który zanurza
za mną rękę w misie,
ten mnie wyda
w ręce grzeszników.

Tłum. Jakub Kubieniec

Cinquième méditation pour le Carême

Cum cenasset Jesus
et dedisset discipulis suis corpus suum
ad manducandum et sanguinem suum
ad bibendum, exierunt simul
in Montem Oliveti; et ait illis:

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

Tunc Petrus ait illi:
“Et si omnes scandalizati fuerint in te,
numquam ego scandalizabor”.

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

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

Cum autem duceretur Jesus
ad principem sacerdotum,
sequebatur eum Petrus a longe
usque in atrium Pontificis,
tunc servi dixerunt ei:

Piąta medytacja na Wielki Post

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

„Wy wszyscy zwątpicie we mnie
tej nocy. Powiedziane jest bowiem:
Uderzę pasterza, a rozpierzną się
owce stada”.

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

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

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

Gdy zaś prowadzili Jezusa do
Najwyższego Kapłana, szedł z dala
za nim Piotr, aż do domu Kapłana.
Gdy ujrzała go odźwierna,
rzekła do niego:

“Numquid et tu ex discipulis
hominis istius es?”.

“O mulier, non sum,
non novi hominem”.

“Vere et tu de illis es:
Nam et loquela tua manifestum te facit.
Vere tu eras cum Jesu Nazareno”.

“...non eram neque scio quid dicitis,
non novi hominem”.

Aduc eo loquente gallus cantavit.
Et recordatus est Petrus verbi
quod dixerat ei Jesus.
Et egressus foras, flevit amare.

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

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

„Prawdziwie i ty jesteś jednym z nich:
albowiem nawet twoja mowa cię zdradza.
I ty byłeś z Jezusem Nazarejczykiem”.

„Nie wiem o czym mówicie, nie byłem [tam],
nie znam [tego] człowieka”.

I gdy jeszcze to mówił, kogut zapiał.
Wspomniał Piotr na to,
co mu powiedział Jezus.
Wyszedł na zewnątrz i gorzko zapłakał.

Tłum. Jakub Kubieniec

Sixième méditation pour le Carême

Quaerebat Pilatus dimittere Jesum,
nullam enim mortis causam invenerat in eo.

Judaei autem clamabant dicentes:
"Si hunc dimittis,
non es amicus Caesaris:
omnis enim qui se regem facit
contradicit Caesari".

"Quid ergo vultis faciam
regi Judaeorum".

"Tolle, tolle, crucifige eum".

"Regem vestrum crucifigam?".

"Non habemus regem, nisi Caesarem".

"Quid enim mali fecit?".

"Tolle, tolle, crucifige eum".

Szósta medytacja na Wielki Post

Usiłował Piłat uwolnić Jezusa,
żadnej przyczyny śmierci w nim nie znalazłszy.

Lecz Żydzi wołali, mówiąc:
„Jeśli tego wypuścisz,
nie jesteś przyjacielem cesarskim;
każdy bowiem, co się czyni królem,
sprzeciwia się cesarzowi”.

„Cóż tedy chcecie, bym uczynił
Królowi żydowskiemu?”.

„Strać, strać, ukrzyżuj go!”.

„Króla waszego mam ukrzyżować?”.

„Nie mamy króla, tylko cesarza”.

„Cóż więc złego uczynił?”.

„Strać, strać, ukrzyżuj go!”.

Videns autem Pilatus quia nihil proficeret,
accepta aqua, lavit manus
coram populo, dicens:
"Innocens ego sum a sanguine Justi,
huius vos videritis".

"Sanguis eius super nos
et super filios nostros".

Tunc Pilatus tradidit eis Jesum flagellatum
ut crucifigeretur.

Et quasi agnus innocens
ductus est ad immolandum

Piłat zaś, widząc, że nic nie osiąga,
wziawszy wodę, umył ręce
przed pospółstwem, mówiąc:
„Nie winienem ja krwi tego sprawiedliwego;
wy się patrzcie!”.

„Krew jego na nas
i na syny nasze”.

Wówczas Piłat Jezusa ubiczowanego wydał,
aby był ukrzyżowany.

I jak baranek niewinny
wiedziony był na zabicie.

Tłum. za Biblię Jakuba Wujka

Troisième leçon de ténèbre du Vendredi Saint

Incipit oratio Jeremiae Prophetæ

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetæ
5, 1-11*

Trzecia Lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielki Piątek

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 1-11
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Septième méditation pour le Carême

Tenebrae factae sunt,
dum crucifixissent Jesum Judaei,
obscuratus est sol, et velum templi
scissum est medium
a summo usque deorsum.

Et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna dicens:
„Deus meus, ut quid dereliquisti me?”.

Currens autem unus,
de circum stantibus implens spongiam
aceto circumponensque calamo potum dabat
ei dicens:

„Sinite, videamus si veniat Elias
ad deponendum eum”.

Jesus autem iterum clamans voce magna
sic ait:
„Pater, in manus tuas
commendo spiritum meum”.
Et haec dicens expiravit.

Siódma medytacja na Wielki Post

Nastaly ciemności po wszystkiej ziemi,
gdy Żydzi ukrzyżowali Jezusa.
Zaćmiło się słońce, a zasłona świątyni
rozdarła się na dwoje
od wierzchu aż do dołu.

A około dziewiątej godziny
zawołał Jezus głosem wielkim, mówiąc:
„Boże mój, czemuś mnie opuścił?”.

Jeden zaś przybiegł,
i napełniwszy gąbkę octem,
włożył na trzcinę i dawał mu pić,
mówiąc:

„Poczekajcie, patrzymy, czy przyjdzie Elias,
aby go zdjąć”.

A Jezus zawoławszy głosem wielkim,
rzekł:
„Ojcze, w ręce twoje
polecam ducha mego!”.
A to rzekłszy, skonał.

Tłum. za Biblią Jakuba Wujka

Miserere

Miserere mei Deus secundum
magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem
miserationum tuarum,
dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam
ego cognosco:
et peccatum meum contra
me est semper.

Tibi soli peccavi,
et malum coram te feci:
ut justificeris
in sermonibus tuis,
et vincas cum iudicaris.

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

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

Zmiłuj się

Zmiłuj się nade mną, Boże,
w swojej łaskawości,
w ogromie swego miłosierdzia
wymaż moją nieprawość!

Obmyj mnie zupełnie z mojej winy
i oczyść mnie z grzechu mego!

Uznaję bowiem
moją nieprawość,
a grzech mój jest zawsze
przede mną.

Tylko przeciw Tobie zgrzeszyłem
i uczyniłem, co złe jest przed Tobą,
tak że się okazujesz sprawiedliwym
w swym wyroku
i prawym w swoim osądzie.

Oto zrodzony jestem
w przewinieniu
i w grzechu
poczęła mnie matka.

Oto Ty masz upodobanie
w ukrytej prawdzie,
naucz mnie tajników mądrości.

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

Auditui meo dabis
gaudium et laetitiam:
exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam
a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus:
et spiritum rectum innova
in visceribus meis.

Ne projicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum
ne auferas a me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus,
Deus, Deus salutis meae:
exultabit lingua mea
justitiam tuam.

Pokrop mnie hizopem,
a stanę się czysty,
obmyj mnie,
a nad śnieg wybieleję.

Spraw, bym usłyszał
radość i wesele:
niech się radują kości, któreś skruszył!

Odwróć oblicze swe
od moich grzechów
i wymaż wszystkie moje przewinienia!

Stwórz, o Boże, we mnie serce czyste
i odnow w mojej piersi
ducha niezwyciężonego!

Nie odrzucaj mnie od swego oblicza
i nie odbieraj mi
świętego ducha swego!

Przywróć mi radość z Twojego zbawienia
i wzmocnij mnie duchem ochoczym!

Chcę nieprawych nauczyć dróg Twoich
i nawrócą się do Ciebie grzesznicy.

Od krwi uwolnij mnie,
Boże, mój Zbawco:
niech mój język sławi
Twoją sprawiedliwość!

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

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique:
holocaustis non delectaberis

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

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

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

Psalmus 51, 3–21

Otwórz moje wargi, Panie,
a usta moje będą głosić
Twoją chwałę.

Ty się bowiem nie radujesz ofiarą
i nie chcesz całopaleń,
choćbym je dawał.

Moją ofiarą, Boże,
duch skruszony,
nie gardzisz, Boże,
sercem pokornym i skruszonym.

Panie, okaż Syjonowi
łaskę w Twej dobroci:
odbuduj mury Jeruzalem!

Wtedy będą Ci się podobać
prawie ofiary,
dary i całopalenia,
wtedy będą składać
cielce na Twoim ołtarzu.

Ps 51, 3–21

Tłum. za Biblię Tysiąclecia



AGNIESZKA GORAJSKA

14 KWIETNIA + RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA + GODZ. 17:30
WIELKI CZWARTEK UL. DŁUGA 46

FLAUTENWERKE

Agnieszka Gorajska
flet

Diego Ortiz
ca 1510–ca 1570

Recercada primera*

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Partita a-moll BWV 1013
Allemande
Corrente
Sarabande
Bourrée angloise

Carl Philipp Emanuel Bach
1714–1788

Sonata a-moll Wq 132
Poco adagio
Allegro
Allegro

* Ze zbioru *Trattado de Glosas*



Nie wiadomo, kto pierwszy wpadł na pomysł, by nawiercić otwory w zwierzęcej kości i dobyć z niej dźwięk. Może neandertalczyk, a może reprezentanci którejs z późniejszych, rzekomo bardziej „ludzkich” kultur górnego paleolitu. Pierwsze instrumenty powstawały zarówno z masywnych, wyschniętych bądź odessanych ze szpiku kości słoni i niedźwiedzi, jak i z porowatych, wypełnionych powietrzem kości ptasich: szablastych łopatek sępów i podługowatych kości ramiennych łabędzi. Dźwiękiem fletu można było usnąć dziecko, uwieść ludzką samicę, pożegnać zmarłego i przechytrzyć zwierzęta, naśladować choćby śpiew trznadla, przenikliwy skwir mewy albo pohukiwanie puszczyka. Fletową melodią porozumiewano się niegdyś z zaświatami, królestwem duchów i bogów. Starożytni Egipcjanie słyszeli w niej głos Izidy, bóstwa płodności i opiekunki rodzin. Według mitologii hinduskiej flet pojawił się na tym świecie tylko dlatego, że nie mógł znieść rozstania z Kryszną i ubłagał Najwyższego, by wziął go ze sobą między ludzi. W Europie kojarzono go z ze śpiewem aniołów, głosem natury, nośnikiem uniesień ducha i kluczem do bram innego świata.

Większość fletów używanych w Europie aż do późnego średniowiecza miała konstrukcję zbliżoną do dzisiejszych fletów prostych. Pierwsze flety poprzeczne dotarły na nasz kontynent w XIII wieku, stopniowo odnawianym po podbojach mongolskich

Jedwabnym Szlakiem. W Chinach znano ten instrument ponoć już w IX wieku p.n.e. – najstarsze zachowane okazy są o pół tysiąclecia młodsze i pochodzą z grobowca księcia Zēng Hóu Yì mù (markiza Yi z Zeng) na terenie prowincji Hubei, którego wyprawiono na tamten świat z instrumentarium godnym prawdziwego arystokraty. Wśród dzwonów brązowych i kamiennych, rozmaitych cytr, fletni i harmonijek ustnych odkryto także flet z pokrytego łaką bambusa, wyposażony w pięć krytych palcami otworów, oraz bambusową płytkę ustnikową, przymocowaną woskiem do otworu w zamkniętym z jednej strony korpusie.

Podobnie skonstruowane instrumenty, wyrzeźbione z jednego kawałka drewna, kości, a nawet kamienia, z sześcioma albo większą liczbą otworów palcowych, czasem z nawierconym dodatkowym otworkiem pokrytym trzcinową membraną, jak w słynnym z „owadziego” brzmienia chińskim flecie *dizi*, napływały z kupcami do Europy z różnych stron Azji. Z początku traktowano je jako wyjątkowo rzadką i kosztowną ciekawostkę. Większość egzemplarzy trafiała w ręce muzyków z terenów dzisiejszej Francji i Niemiec. Pierwsza wzmianka o flecie poprzecznym pochodzi z 1285 roku i zachowała się w wykazie instrumentów używanych przez Adenesa le Roi, minstrela na dworze księcia Brabancji Henryka III. Czas prawdziwej popularności fletów budowanych na wzór azjatyckich „dziwołagów” nastąpił dopiero na przełomie XIV i XV wieku. Instrumenty o większej menzurze i donośnym, przenikliwym brzmieniu upowszechniły się w muzyce wojskowej

pod nazwą fletów „szwajcarskich” – od zaciężnych najemników z Konfederacji Szwajcarskiej, którzy używali ich jako narzędzi sygnałowych. Delikatniejsze flety o słodkiej, ciepłej barwie i szybkiej artykulacji, śpiewające niemal ludzkim głosem, zasiły zespoły konsortowe, znalazły uznanie w kapelach dworskich i muzyce teatralnej, wciąż jednak nie miały wielkich szans wybić się na solową niepodległość.

Przełom nadszedł w końcu XVII stulecia, kiedy *flûte traversière* bądź też *flauto traverso* przeszedł gruntowną metamorfozę konstrukcyjną, głównie za sprawą muzyków francuskich. Tradycyjną jednoczęściową budowę instrumentu zastąpiono podziałem na sekcje, ułatwiającym nie tylko zastąpienie uszkodzonych elementów korpusu nowymi, lecz także przestrojenie instrumentu za pomocą części wymiennych zróżnicowanej długości, tak zwanych *corps de rechange*. Zmienił się kształt wnętrza korpusu – z cylindrycznego na koniczny – co wpłynęło korzystnie na intonację i ułatwiło grę dzięki możliwości zmniejszenia odstępów między otworami palcowymi. Pojawił się dodatkowy otwór na stopce, kryty metalową klapą, rozwiązujący problem półkrycia szóstego otworu przy wydobywaniu dźwięku *dis/es*. Wszystkie te innowacje postępowały stopniowo, niemniej do ugruntowania pozycji barokowego fletu poprzecznego jako instrumentu solowego i rozpowszechnienia mody na *traverso* wśród kompozytorów przyczyniła się rodzina budowniczych Hotteterre, a zwłaszcza Jacques-Martin, zwany le Romain, nadworny muzyk Ludwika XIV,

pedagog i autor dwóch przełomowych traktatów: *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemangne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* (1707) oraz *L'art de préluder sur la flûte traversière* (1719).

Kolejni budowniczowie wprowadzali własne innowacje: paryżanin Pierre Naust jako pierwszy eksperymentował z konstrukcją czteroczęściową, rozwiniętą później przez budowniczych niemieckich, między innymi Jacoba Dennera z Norymbergi. Współczesne kopie instrumentów brukselczyka Godfridusa Adrianusa Rottenburgha, który wyposażał swoje flety czasem aż w siedem *corps de rechange*, nadają się doskonale także do wykonawstwa repertuaru wczesnoklasycystycznego. Johann Joachim Quantz, nadworny muzyk i nauczyciel Fryderyka Wielkiego, który sam parał się kompozycją i grą na flecie, do dziś uchodzi za jedną z najwybitniejszych postaci „złotej ery” *traverso*. Jego podręcznik *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) jest nie tylko pierwszą w historii niemieckiego piśmiennictwa szkołą gry na tym instrumencie, ale i bezcennym źródłem informacji o ówczesnych praktykach wykonawczych.

Partita a-moll BWV 1013 Johanna Sebastiana Bacha – starszego od Quantza o lat dwanaście – sama stanowi dowód niezwykle dynamicznego rozwoju fletu *traverso*. Zachowana w jednym niedatowanym rękopisie, sporządzonym najprawdopodobniej przez dwóch współpracujących z Bachem kopistów i zatytułowanym *Solo*

p. *flûte traversière par J. S. Bach*, zdradza znamiona techniki o wiele bardziej zaawansowanej niż w jego wcześniejszych kompozycjach z wykorzystaniem fletu poprzecznego, choćby w *V Koncercie brandenburskim*, powstałym około 1720 roku. Analiza znaków wodnych manuskryptu sugeruje, że *Partita* została napisana najpóźniej w 1724 roku. Pod względem czysto technicznym dzieli ją wszakże eony od wspomnianego *Koncertu* BWV 1050.

Carl Philipp Emanuel Bach, piąte dziecko Bacha i drugi z jego synów, który dożył dorosłego wieku, skomponował swoją *Sonatę a-moll* Wq 132 w 1747 roku, kiedy był nadwornym klawesynistą Fryderyka Wielkiego w Berlinie i Poczdamie. Władca z upodobaniem zlecał swoim muzykom pisanie utworów na flet *traverso*, co rodzi uzasadnione podejrzenia, że *Sonata* powstała z myślą o wykonaniu jej przez samego Fryderyka. Trzeba jednak pamiętać, że „prywatnej” muzyki królewskiej nie wolno było publikować ani grać publicznie za życia króla. Niewykluczone, że Carl Philipp Emanuel wydał ją potajemnie, dopiero w 1763 roku, szesnaście lat od momentu

powstania. Warto też zwrócić uwagę, że to jedyny solowy utwór na flet poprzeczny, który ukazał się drukiem przed śmiercią twórcy. Jeśli Bach uznał, że warto zaryzykować gniew chlebobdawcy, musiał mieć ku temu naprawdę ważny powód. W rzeczy samej, jego *Sonata* uchodzi do dziś za jedno z największych arcydzieł osiemnastowiecznej literatury fletowej – na równi z ojcowską *Partitą* oraz *XII fantaisies à traversière sans basse* Telemanna.

Skąd w tym zestawie *Recercada primera* Diega Ortiza, hiszpańskiego kompozytora i teoretyka, na przełomie lat 50. i 60. XVI wieku aktywnego na dworze wicekrólów w Neapolu? Utwór opublikowany w *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* z 1553 roku powstał przecież jako cykl ośmiu wariacji na temat włoskiego basso ostinato, przeznaczonych na violę da gamba. Być może odpowiedź tkwi w samej naturze *traverso*, jakże pokrewnej łagodnej śpiewności gamby: instrumentu, którym też można było uśpić dziecko, uwieść kochankę i opłakać najdroższego ze zmarłych.

Dorota Kozińska



AGNIESZKA GORAJSKA

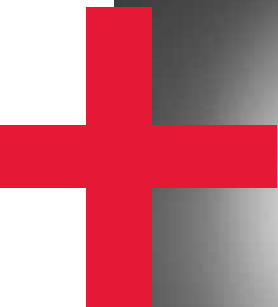
Wybitna polska flecistka. Początkowo doskonaliła swój warsztat gry na flecie współczesnym u wirtuozów tego instrumentu, takich jak Jean-Pierre Rampal, Peter-Lukas Graf, Ransom Wilson, Philippe Bernold czy János Bálint. Jako traversistka uczyła się u Magdaleny Pilch w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Następnie w trakcie studiów w Koninklijk Conservatorium w Hadze szlifowała swoje umiejętności pod kierunkiem Wilberta Hazelzeta, Catherine Clark oraz Tami Krausz. Uczestniczyła również w kursach mistrzowskich, na których cyzelowała sztukę pod okiem Bartholda Kuijkena oraz Patricka Bruckelsa. Jako solistka i kameralistka występuje w kraju i za granicą. Koncertowała w Holandii, Niemczech, Czechach, Austrii. Współpracuje z wieloma zespołami kameralnymi oraz orkiestrami specjalizującymi się w wykonawstwie historycznym muzyki doby baroku i renesansu. Angażuje się też w pracę pedagogiczną. Podczas pobytu w Hadze w 2014 roku, razem z trójgiem

innych polskich studentów oczarowanych muzyką późnego baroku, powołała do życia grupę Aetas Baroca. Członków tego kwartetu interesuje szczególnie osiemnastowieczna retoryka muzyczna. Koncentrują się na muzyce włoskiej, niemieckiej i francuskiej, a zatem na twórczości takich kompozytorów, jak chociażby Jean-Philippe Rameau, Antonio Caldara, Georg Philipp Telemann, Claude Balbastre, Johann Sebastian Bach czy Jean-Baptiste Barrière. Agnieszka Gorajska współtworzy też trio wraz z traversistką Magdaleną Pilch, swoją dawną nauczycielką, i klawesynistą Markiem Pilchem – jest to jedyny w Polsce zespół wykonujący kameralną muzykę z dworu Ludwika XIV w tzw. niskim stroju francuskim ($a^1=392$ Hz) na współczesnych kopiach trzyczęściowych fletów francuskich z towarzyszeniem dwumanuałowego klawesynu francuskiego. Współpracuje również z obecnie jedynym w Polsce konsortem renesansowych fletów poprzecznych La Viva Fiamma. Była współzałożycielką grupy Cantus Mollis.

NIE
DORAZ



Fot. Aleksander Palka



PETER PHILLIPS

14 KWIETNIA
WIELKI CZWARTEK



DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44



GODZ. 20:00

TENEBRAE

Peter Phillips
dyrygent

THE TALLIS SCHOLARS

Emma Walshe,
Charlotte Ashley,
Victoria Meteyard,

Daisy Walford
sopran

Emily Atkinson,
Cecilia Osmond
alt

Steven Harrold,
Tom Castle
tenor

Tim Scott Whiteley,
Greg Skidmore
bas

Tomás Luis de Victoria
1548–1611

Tenebrae Responsoria*

Feria Quinta in Coena Domini ad Matutinum

Amicus meus
Judas mercator pessimus
Unus ex discipulis meis
Eram quasi agnus
Una hora non potuistis
Seniores populi

Feria Sexta in Parasceve ad Matutinum

Tamquam ad latronem
Tenebrae factae sunt
Animam meam dilectam
Tradiderunt me
Jesum tradidit impius
Caligaverunt oculi me

Sabbato Sancto ad Matutinum

Recessit pastor noster
O vos omnes
Ecce quomodo moritur
Astiterunt reges
Aestimatus sum
Sepulto Domino

* Ze zbioru *Officium Hebdomadae Sanctae*



Jean-Louis-Félix Danjou, francuski organista i przenikliwy komentator muzyczny, spędził Wielkanoc 1847 roku w Rzymie. Jego opinia na temat jakości śpiewu wykonywanego podczas wielkotygodniowych nabożeństw przez zespół papieski – w którym dominowali popisujący się swymi głosami kastraci – jest miazdząca, z małym wyjątkiem. Jak pisze korespondent paryskiej „Revue et gazette musicale de Paris”: „jedyny utwór, który mnie zadowolił spośród wszystkich, których słuchałem w Kaplicy Sykstyńskiej, to pasja z chórami Victorii, którą śpiewa się w Niedzielę Palmową – była naprawdę piękna, wykonana przez cały zespół i bez afektacji”. Muzyka Tomása Luisa de Victorii (1548–1611) cieszyła się w Rzymie niezmiennym uznaniem od XVI wieku, o czym świadczą również liczne siedemnasto- i osiemnastowieczne rękopiśmienne kopie jego utworów. Najwyraźniej też szacunek, jakim otaczano kompozycje Hiszpana, był tak duży, że nie pozwalał śpiewakom z Cappella Sistina dostosowywać sposobu ich wykonania do szczególnych gustów dziewiętnastowiecznych włoskich słuchaczy. Twórczość Victorii porównuje się nieprzypadkowo z dokonaniem Palestriny, a za sprawą wydanej w 1913 roku książki Henriego Colleta *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* uznaje się ją również za muzyczne wcielenie duchowości hiszpańskich mistyków. Kompozytor urodził się zresztą w Ávili – co podkreślał zawsze na kartach tytułowych swoich publikacji – z którego to miasta pochodziła święta Teresa Wielka i w pobliżu którego

przyszedł na świat święty Jan od Krzyża. Do Wiecznego Miasta Tomás Luis przybył w 1565 roku i przeżył tu ponad dwadzieścia lat, pracując jako nauczyciel muzyki, śpiewak, kapelmistrz w różnych rzymskich instytucjach i zespołach, a po otrzymaniu święceń kapłańskich w 1575 roku także jako kapelan współpracujący z Oratorium św. Filipa Neriego. W 1587 roku kompozytor powrócił do Hiszpanii, gdzie do końca życia związany był z królewskim konwentem klarysek (Descalzas Reales) w Madrycie, posługując tam jako kapelan wdowy po cesarzu Maksymilianie II i organista.

Twórczość kompozytorska Tomása Luisa de Victorii pochodzi przeważnie z lat rzymskich i jest stosunkowo skromna, obejmując wyłącznie utwory do łacińskich tekstów religijnych (msze, motety, opracowania hymnów kościelnych). Jan IV Szczęśliwy w swoim *Defensa de la música moderna* (1649) ocenił, że utwory Hiszpana są przeważnie pogodne i radosne, zgodnie z naturalnym usposobieniem i charakterem samego kompozytora. Portugalski król-meloman pisze też, że nawet w dziełach przeznaczonych na Wielki Tydzień, mimo że zawierają wiele fragmentów, w których muzyka podąża za treścią tekstu, Victoria „nigdy nie jest bardzo smutny”. Wspomniane przez króla Jana kompozycje hiszpańskiego twórcy opublikowane zostały drukiem w zbiorze *Thomae Ludovici de Victoria Abulensis Officium Hebdomadae Sanctae*, wydanym w Rzymie w 1585 roku. Obejmuje on wielogłosowe wersje śpiewów liturgicznych od Niedzieli Palmowej aż do Wielkiej Soboty. Są wśród nich antyfony procesyjne, dwie pasje, improperia i śpiewy na

adorację Krzyża, ale największą część kompozycji stanowią utwory przeznaczone na nabożeństwa Ciemnych Jutrzni, które w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę składały się z trzech nokturnów i laudes.

Opracowane przez Hiszpana responsoria pochodzą z drugiego i trzeciego nokturnu kolejnych trzech dni Triduum (dla nokturnu pierwszego kompozytor sporządził za to polifoniczną wersję czytań z *Lamentacji* proroka Jeremiasza). Każdy z takich nokturnów obejmował psalmodię (trzy psalmy z antyfonami), trzy lektury i trzy responsoria. Te ostatnie stanowią zwykle liryczny komentarz do lekcji i w wersji jednogłosowej łączą się z ozdobną melodyką oraz formą refrenową. Respons (refren) śpiewany jest przez chór, następujący po nim werset wykonuje solista, a na koniec powraca druga część refrenu. Do ostatniego responsorium nokturnu dodawano zwyczajowo początek doksologii (*Gloria Patri...*), po której wykonywano jeszcze raz cały respons (niekiedy tylko drugi jego odcinek). Responsoria Ciemnych Jutrzni śpiewano pomiędzy lekturami z Komentarza św. Augustyna do Psalmów (nokturn II) oraz z Listów św. Pawła (nokturn III). Teksty tych responsoriów to swobodne parafrazy i centony odpowiednio dobranych fragmentów Pisma Świętego (z Księgi Psalmów, proroków, Ewangelii itp.), ale część utworów – w sposób nietypowy dla rzymskiej tradycji liturgicznej – ma pochodzenie niebiblijne (np. *Amicus meus* czy *Judas mercator pessimus*) i niekiedy nawiązuje do wschodniej poezji liturgicznej (np. tekst refrenu responsorium *Una hora non potuistis* to fragment greckiego troparionu, który powstał we

wczesnośredniowiecznej Jerozolimie). Wszystkie osiemnaście utworów z *Officium Hebdomadae Sanctae* z 1585 roku kompozytor opracował na cztery głosy, wszystkie też utrzymane są w tym samym modus czy tonacji (modus dorycki transponowany). Takie samoograniczenie i rezygnacja ze różnicowania tonalnego cyklu kojarzyć się mogą z ćwiczeniem ascetycznym i z pewnością stanowią wyzwanie dla twórcy chcącego uniknąć muzycznej monotonii.

Stosunkowo prosta jest także wielogłosowa oprawa tekstu – dominują fragmenty deklamacyjne, wyraziście i zgodnie z prozodią prezentujące tekst, ale pozbawione melizmatów i efektownych kontrapunktycznych komplikacji. Imitacyjne odcinki powracają natomiast regularnie w opracowaniu wersetów, które konsekwentnie przeznaczone są na mniejszą liczbę głosów (dwa lub trzy głosy w solowej obsadzie – podobny zabieg powtórzył w swoich *Responsoriach* na Ciemne Jutrznie z 1588 roku Marc Antonio Ingegneri). Mimo swoistego ascetyzmu kompozycji Victorii można w nich z łatwością odnaleźć – idąc za sugestią cytowanego wyżej króla Jana – wiele efektownych zabiegów ilustracyjnych, które są tak powszechne w muzyce drugiej połowy XVI wieku. W responsorium *Amicus meus*, poprzez subtelne kontrasty rytmiczne (na słowach „tenete eum” – „pochwyćcie go”), kompozytor ukazuje ekscytację i gwałtowność towarzyszące pojmaniu Chrystusa. Wymowny jest także melizmat w głosie *cantus* na słowie „suspendit” – „powiesił się” i równoległa kadencja z następstwem akordów Es-D. Victoria wprowadza też chętnie

figurę *katabasis* (zstępujące dźwięki skojarzone z określeniami opisującymi ruch w dół lub cierpienie), na przykład na słowach „ductus sum ad immolandum” – „prowadzony byłem na zabicie” (*Eram quasi agnus*) i podobnie: „ad crucifigendum” – „na ukrzyżowanie” (*Tamquam ad latronem*), czy „cum descendentibus in lacum” – „ze zstępującymi do dołu” (*Aestimatus sum*). W responsorium *Animam meam* pojawia się efekt odwrotny – słowo „insurrexerunt” – „powstali” ilustruje fraza wznosząca się o interwał oktawy. W tej samej kompozycji nieprzypadkowo melizmaty pojawiają się na słowach „silva” („las, gąszcz”) czy „voces” („głosy”), a czasownikowi „properate” („pospieszcie”) towarzyszą drobniejsze wartości rytmiczne. Poza tymi dość obiegowymi efektami „madrygałowymi” kompozytor wzmacnia charakter tekstu przede wszystkim przez środki harmoniczne i subtelne kształtowanie melodii. W wielu frazach towarzyszących pasyjnemu tekstowi eksponowany jest „smutny” interwał sekundy małej. Wiąże się to nierzadko z wprowadzeniem w nieduży

odstępie diatonicznych i zmodyfikowanych (obniżonych lub podwyższonych) wersji dźwięków skali muzycznej. Ten dość typowy dla hiszpańskiego kompozytora zabieg (przed którym wzbraniał się np. purysta Palestrina) pojawia się bardzo wyraźnie przykładowo w responsorium *Recessit pastor noster* w powiązaniu ze słowami „sol obscuratus est” – „słońce się zaćmiło”, gdzie mamy w niedalekim odstępie dźwięki *b* i *h*, *e* i *es* czy *f* i *fis* (zob. np. także początek responsorium *Tenebrae factae sunt*). „Napięcia” między tymi dźwiękami, zarówno jeśli chodzi o współbrzmienia, jak i frazy melodyczne, są zresztą charakterystyczne dla całego cyklu. Porównując responsoria Victorii z analogicznymi utworami niektórych innych twórców (a cykli responsoriów w latach 1550–1650 powstało ponad 100), trudno jednak nie zgodzić się z autorem *Defensa de la música moderna*. Muzyka hiszpańskiego kompozytora nigdy nie jest „bardzo smutna” („muy triste”), zachowując w wyrażaniu emocji rzymski umiar i hiszpańskie dostojeństwo.

Jakub Kubieniec



PETER PHILLIPS

Światowej sławy dyrygent, wykonawca i badacz muzyki dawnej, a także pisarz. Autorytet w zakresie polifonii renesansu i doskonalenia faktury chóralnej. Od czasu studiów w Oxfordzie muzyka renesansu pozostaje w centrum jego zainteresowań. Wtedy już, zdobywając doświadczenie w dyrygowaniu małymi zespołami wokalnymi, zaczął eksperymentować z zapomnianym repertuarem tej epoki. W 1973 roku założył The Tallis Scholars – ansambl sakralnej muzyki a cappella, który prowadzi nieprzerwanie do dziś. Zespół z dorobkiem ponad 2000 koncertów i sześćdziesiąt wydawnictw płytowych stał się jedną z najważniejszych formacji wykonawstwa polifonii renesansu. Oprócz działalności z Tallis Scholars Peter Phillips współpracował z wieloma znaczącymi zespołami wokalnymi. Ostatnio – z BBC Singers, Collegium Vocale Gent i Nederlands Kamerkoor, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Chœur de Chambre de Namur. Patronuje również chórowi Merton College (Oxford), Sansara (Londyn), El León de Oro (Hiszpania). Jest uznanym popularyzatorem polifonii renesansu, którą

propaguje w postaci koncertów, nagrań i artykułów, prowadzi także kursy mistrzowskie i warsztaty chóralne na całym świecie. W 2014 roku zainicjował London International A Cappella Choir Competition, odbywający się w St John's Smith Square. Jest też dyrektorem artystycznym kursów chóralistyki The Tallis Scholars Summer Course w hiszpańskiej Ávila. Phillips, oprócz dyrygentury i badań naukowych, zajmuje się również pisaniem. Przez ponad trzydzieści lat regularnie współpracował z czasopismami „The Spectator”. W 1980 roku powołał do życia wydawnictwo płytowe Gimell, a od 1995 roku jest właścicielem i wydawcą „The Musical Times” – najstarszego i nieprzerwanie wydawanego czasopisma muzycznego na świecie. Autor dwóch książek: *English Sacred Music 1549–1649* (1991) oraz *What We Really Do* (2003). Współtworzy również audycje radiowe poświęcone polifonii renesansu dla BBC. W 2005 roku został uhonorowany Orderem Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres) przez francuskiego Ministra Kultury i Środków Przekazu.

P
HILL



Fot. Valérie Batselaere



THE TALLIS SCHOLARS

Angielski ansambl muzyki dawnej założony przez Petera Phillipsa w 1973 roku. Na przestrzeni lat zyskał renomę wśród zespołów wykonawstwa historycznego, a zdobywając w 1987 roku „Gramophone Award”, potwierdził swoją pozycję jednej z czołowych grup wykonujących renesansową wokalną muzykę sakralną. Ceniony przede wszystkim za czystość i przejrzystość brzmienia, pozwala słuchaczowi wychwycić subtelne detale renesansowej polifonii. Grupa, której patronuje szesnastowieczny angielski kompozytor Thomas Tallis, występuje zazwyczaj w dziesięcioosobowym składzie, wykonując muzykę na pięć głosów w podwójnej obsadzie każdej z partii. Niezwykle aktywni koncertowo, dają średnio siedemdziesiąt koncertów każdego roku. W 2013 roku grupa obchodziła swoje 40-lecie w postaci dziewięćdziesięciu dziesięciu wydarzeń w osiemdziesięciu miejscach w szesnastu krajach. Zespół koncertuje na całym świecie, zarówno w przestrzeniach świeckich jak i sakralnych, przykładowo w Kaplicy Sykstyńskiej czy Bazylice Santa Maria Maggiore. Regularnie goszczą na najważniejszych festiwalach muzycznych, m.in. Musikfest Bremen, Festival Oude Muziek w Utrechcie, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele

oraz występują w Japonii, krajach Europy i obu Ameryk. Wykonują także muzykę a cappella pisaną przez kompozytorów współczesnych. Prawykonania swoich utworów poświęcali im m.in. Gabriel Jackson, Eric Whitacre, Nico Muhly. W 2015 roku The Tallis Scholars nakładem wytwórni Gimell wydali płytę *Tintinnabuli* z utworami Arvo Pärta dla uczczenia osiemdziesiątej rocznicy urodzin estońskiego kompozytora. Formacja posiada bogaty dorobek dyskograficzny, na który składa się kilkadziesiąt płyt. Przełomowe było nagranie *Missa La sol fa re mi* i *Missa Pange lingua* Josquina des Prés, które otrzymało „Gramophone Award”. W kolejnych latach albumy ansamblu zbierały pochlebne recenzje i wyróżnienia. „Diapason d’Or” zostały nagrodzone rejestracje mszy i motetów Orlanda di Lassa oraz mszy Josquina, a nagrania *Missa assumpta est Maria* i *Missa Sicut liliun* Palestriny – „Gramophone Award”. Równie pozytywnie zostały przyjęte albumy z muzyką Cipriana de Rorego i Johna Browna. Także „Gramophone Award” został wyróżniony ostatni album z mszami Josquina (2021), wieńczący projekt wydania wszystkich mszy kompozytora na okoliczność jego 500. rocznicy śmierci.

ETHO



Fot. Nick Rutter

Feria Quinta

Amicus meus osculi
me tradidit signo:
quem osculatus fuero,
ipse est, tenete eum:
hoc malum fecit signum,
qui per osculum adimplevit
homicidium:
Infelix praetermisit
pretium sanguinis,
et in fine laqueo se suspendit.
*V. Bonum erat ei,
si natus non fuisset homo ille.*

Judas mercator pessimus
osculo petiit Dominum:
ille ut agnus innocens
non negavit Judae osculum:
denariorum numero Christum
Judaeis tradidit.
*V. Melius illi erat,
si natus non fuisset.*

Wielki Czwartek

Mój przyjaciel zdradził
mnie pocałunkiem:
„Ten, którego ucałuję,
to właśnie On, Jego pochwycicie” –
taki podły znak dał ten,
który przez pocałunek
popęłnił zabójstwo.
Nieszczęsny porzucił
zapłatę za krew i na koniec
na sznurze się powiesił.
*V. Dobrze by się stało,
gdyby się ten człek nie narodził.*

Judas, najgorszy sprzedawczyk,
z pocałunkiem pośpieszył do Pana.
Ten, jak baranek niewinny,
pocałunku nie odmówił Judaszowi,
który za odliczone pieniądze wydał
Chrystusa Żydom.
*V. Lepiej by było dla niego,
gdyby się nie narodził.*

Unus ex discipulis meis
tradet me hodie:
vae illi per quem
tradar ego:
melius illi erat,
si natus non fuisset.
*V. Qui intingit mecum
manum in paropside,
hic me traditurus est
in manus peccatorum.*

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum,
et nesciebam:
consilium fecerunt inimici
mei adversum me, dicentes:
venite, mittamus lignum
in panem eius,
et eradamus eum
de terra viventium.
*V. Omnes inimici mei adversum
me cogitabant mala mihi:
verbum iniquum mandaverunt
adversum me, dicentes.*

Jeden z moich uczniów
wyda mnie dzisiaj:
biada temu, przez którego
zostanę zdradzony;
lepiej by było dla niego,
gdyby się nie narodził.
*V. Ten, który zanurza
za mną rękę w misie,
ten mnie wyda
w ręce grzeszników.*

Byłem jak baranek niewinny:
prowadzono mnie na zabicie,
a ja jakbym nie wiedział;
naradzili się moi wrogowie
przeciw mnie, mówiąc:
chodźcie, wrzućmy drewno
do jego chleba
i wypełimy go
z ziemi żyjących.
*V. Wszyscy moi wrogowie
zamyślali zło przeciwko mnie:
przekleństwa na mnie rzucali,
mówiąc.*

Una hora non potuistis
vigilare mecum,
qui exhortabamini
mori pro me?
Vel Judam non videtis,
quomodo non dormit,
sed festinat tradere me Judaeis?
V. Quid dormitis?
Surgite, et orate,
ne intretis in tentationem.

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

Jednej godziny nie mogliście
ze mną czuwać,
Wy, którzy obiecaliście
za mnie umrzeć?
Albo Judasza nie widzicie,
jak nie śpi, lecz śpieszy,
by wydać mnie Żydom?
V. Dlaczego śpicie?
Wstańcie i módlcie się,
abyście nie weszli w pokusę.

Starsi ludu uradzili,
że Jezusa podstępem
pochwycą i zabiją;
z mieczami i pochodniami
wyszli jak na zbójcę.
V. Zebrali się kapłani
i faryzeusze na naradę.

Tłum. Jakub Kubieniec

Feria Sexta

Tamquam ad latronem existis
cum gladiis et fustibus
comprehendere me:
Quotidie apud vos eram
in templo docens,
et non me tenuistis:
et ecce flagellatum
ducitis ad crucifigendum.
*V. Cumque iniecissent manus
in Jesum, et tenuissent eum,
dixit ad eos.*

Tenebrae factae sunt, dum
crucifixissent Jesum Judaei:
Et circa horam nonam
exclamavit Jesus voce magna:
Deus meus, ut quid me
dereliquisti?
Et inclinato capite,
emisit spiritum.
*V. Exclamans Jesus
voce magna, ait:
Pater, in manus tuas
commendo spiritum meum.*

Wielki Piątek

Jak na złoczyńcę wysłiście
z mieczami i pochodniami,
by mnie pojmać.
Codziennie byłem między wami,
nauczając w świątyni,
i nie pochwyliście mnie;
a oto ubiczowanego
prowadzicie mnie na krzyż.
*V. Gdy rzucili się na Jezusa
i pochwytili Go,
rzekł do nich.*

Ciemności nastały, gdy Żydzi
ukrzyżowali Jezusa:
A około godziny dziewiątej
zakrzyknął Jezus głośno:
„Boże mój, czemuś
mnie opuścił?”
I skłoniwszy głowę,
oddął ducha.
*V. Krzycząc głośno,
Jezus rzekł:
„Ojcze, w Twoje ręce
oddaję ducha mego”.*

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

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

Tradiderunt me
in manus impiorum,
et inter iniquos
proiecerunt me,
et non pepercerunt animae meae:
Congregati sunt
adversum me fortes:
Et sicut gigantes steterunt
contra me.
*V. Alieni insurrexerunt adversum
me, et fortes quaesierunt
animam meam.*

Jesum tradidit impius summis
principibus sacerdotum,
et senioribus populi:
Petrus autem sequebatur
eum a longe, ut videret finem.
*V. Adduxerunt autem eum ad
Caiphā principem sacerdotum,
ubi scribae et pharisaei
convenerant.*

Wydali mnie
w ręce nieprawych
i pomiędzy złoczyńcami
umieścili mnie,
a nie oszczędzili mojej duszy.
Zebrali się przeciwko
mnie możni
i jak olbrzymi stanęli
wobec mnie.
*V. Obcy przeciwko mnie
powstali i możni czyhali
na moją duszę.*

Nieprawy wydał Jezusa
przywódcom kapłanów
i starszym ludu:
Piotr zaś szedł za Nim z daleka,
by zobaczyć, co się stanie.
*V. Przyprawdzili go więc
do Kajfasza, najwyższego
kapłana, gdzie zebrali się
uczeni w Piśmie i faryzeusze.*

Caligaverunt oculi mei
a fletu meo:
quia elongatus est a me,
qui consolabatur me:
Videte, omnes populi,
si est dolor similis
sicut dolor meus.
*V. O vos omnes,
qui transitis per viam
attendite et videte
si est dolor similis
sicut dolor meus.*

Oczy moje zamgłyły się
od płaczu,
bowiem oddalił się ode mnie
ten, który mnie pocieszał.
Spójrzcie, wszystkie narody,
czy jest boleść,
jako boleść moja.
*V. O wy wszyscy,
którzy przechodzicie drogę
spójrzcie i zobaczcie,
czy jest boleść podobna
do mojej.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Sabbato Sancto

Recessit pastor noster,
fons aquae vivae,
ad cuius transitum
sol obscuratus est:
Nam et ille captus est,
qui captivum tenebat
primum hominem:
hodie portas mortis
et seras pariter
Salvator noster disruptit.
*V. Destruxit quidem
claustra inferni,
et subvertit potentias diaboli.*

O vos omnes,
qui transitis per viam,
attendite et videte:
si est dolor similis
sicut dolor meus.
*V. Attendite, universi populi,
et videte dolorem meum.*

Wielka Sobota

Odszedł nasz Pasterz,
źródło żywej wody,
przy którego odejściu
słońce się zaćmiło;
bowiem został pojmany ten,
który w niewoli trzymał
pierwszego człowieka.
Dziś bramy śmierci
i zarazem jej rygle
Zbawca nasz połamął.
*V. Zniszczył mianowicie
więzienie piekielne
i pokonał moce diabła.*

O wy wszyscy,
którzy przechodzicie drogą,
spójrzcie i zobaczcie,
czy jest boleść
podobna do mojej.
*V. Spójrzcie, wszystkie ludy
i zobaczcie moją boleść.*

Ecce quomodo moritur iustus,
et nemo percipit corde:
et viri iusti tolluntur,
et nemo considerat:
a facie iniquitatis
sublatus est iustus:
Et erit In pace
memoria eius.
*V. Tamquam agnus coram
tondente se obmutuit,
et non aperuit os suum:
de angustia, et de iudicio
sublatus est.*

Astiterunt reges terrae,
et principes convenerunt in unum:
Adversus Dominum,
et adversus Christum eius.
*V. Quare fremuerunt gentes,
et populi meditati sunt inania?*

Oto umiera sprawiedliwy,
a nikt nie jest poruszony
i człowiek prawy ginie,
a nikt nie zważa.
Sprzed oblicza nieprawości
zabierany jest sprawiedliwy,
a pamięć o nim będzie
pełna pokoju.
*V. Milczał, jak baranek
wobec strzygących go,
i nie otworzył ust swoich:
zabrano go po udrękach
i sędzie.*

Powstali królowie ziemi
i książęta zebrali się razem:
Przeciwko Panu
i przeciwko jego Chrystusowi.
*V. Dlaczego szemrają narody,
a ludy knują na darmo?*

Aestimatus sum cum
descendentibus in lacum:
Factus sum sicut homo
sine adiutorio,
inter mortuos liber.
*V. Posuerunt me
in lacu inferiori,
in tenebris,
et umbra mortis.*

Sepulto Domino, signatum
est monumentum,
volvendes lapidem
ad ostium monumenti:
Ponentes milites,
qui custodirent illum.
*V. Accedentes principes
sacerdotum ad Pilatum,
petierunt illum.*

Uznano mnie za jednego
ze schodzących do grobu:
Stałem się jak człowiek
pozbawiony pomocy,
wolny między umarłymi.
*V. Położono mnie
w głębokim dole,
w ciemnościach,
w cieniu śmierci.*

Po pogrzebaniu Pana,
opieczutowano grób,
a na wejściu do grobu
zatoczono kamień:
Postawiono żołnierzy,
którzy mieli go pilnować.
*V. Przywódcy kapłanów
przystąpili do Pilata
i prosili go.*

Tłum. Jakub Kubieniec



AGNIESZKA BUDZIŃSKA- -BENNETT

15 KWIETNIA
WIELKI PIĄTEK



RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA
UL. DŁUGA 46



GODZ. 17:30

LAMENTATIONES FEMINAE

**Agnieszka
Budzińska-Bennett**
śpiew, harfa romańska

Lament klasztorny
Kyrie / Iesu parce ei
Plangit nonna fletibus
Awe meiner iungen tage

Lament królewski
Omnis etas, omnis sexus

Lament chrześcijański
Crux de te volo conqueri
O filii ecclesie / O liben kint der cristenheit

Lament pogański
Pieśń o Gudrun I

Pollença, XIV w.
Północne Włochy, XI w.
Niemcy, XIII w.

Kronika Galla Anonima, XII w.

Filip Kanclerz, Paryż, XIII w.
Innsbruck, XIV w.

Edda poetycka, Islandia, XIII w.



W ważnych momentach opisów wydarzeń paschalnych Ewangelie umieszczają obrazy płaczących kobiet. Kobiety towarzyszyły Chrystusowi w drodze na Golgotę, „zawodząc i płacząc” (Łk 23, 27–28); pierwsze słowa Jezusa po zmartwychwstaniu skierowane są z kolei do pogrążonej w żalu Marii Magdaleny: „Niewiasto, czemu płaczesz?” (J 20, 15). Średniowieczna tradycja w wielkanocnym misterium pokazuje Maryję, która stała pod krzyżem jako „lacrimosa” – „łzy lejąca”. Choć w Wielki Piątek szlochał także św. Piotr, to jednak głównie kobietom ewangelisci przypisują tę szczególną wrażliwość, która objawia się poprzez płacz – nawet jeśli płaczki z Jerozolimy biadające nad kaźnią Chrystusa spełniały przede wszystkim religijny obowiązek.

Motyw lamentu kobiecego jest w liryce zachodniej cywilizacji odwieczny i wszechobecny. Pojawia się już u Homera i aż do dziś w tradycyjnych społecznościach przejawia się w zwyczaju powierzania pogrzebowych planktów kobietom, które oplakują swych bliskich, tak samo jak Hekuba lamentowała nad śmiercią Hektora. Jako stylizowany literacki gatunek lament reprezentowany jest w bardzo różnych odmianach, zwłaszcza w literaturze średniowiecznej, co dobrze ukazuje program przygotowany przez Agnieszkę Budzińską-Bennett. Rozpoczyna się on wszakże od modlitwy liturgicznej, w której miejsce żalu zajmuje nadzieja na osiągnięcie przez duszę zmarłej wiecznego zbawienia. Litanię

Kyrie / Iesu parce ei wykonywały, zapewne podczas obrzędu *Commendatio animae*, kanoniczki regularne św. Augustyna z klasztoru Niepokalanego Poczęcia w Pollença na Majorce. Manuskrypt, z którego pochodzi zapis litanii, powstał w połowie XV wieku i jest wyjątkowym źródłem dokumentującym życie liturgiczno-muzyczne klasztoru żeńskiego w królestwie Aragonii.

Średniowieczne poematy, w których jako podmiot liryczny występują płaczące kobiety, są w większości dziełem mężczyzn. W poetyce *amour courtoise* męskie wyobrażenia o cierpieniu niewiast są oczywiście związane z miłością – zagrożoną, nieodwzajemnioną czy (np. *chanson de mal mariée*) niedostępną. Bardzo szczególny wariant tego ostatniego motywu stanowią laments mniszek pojawiające się w różnych średniowiecznych tradycjach i językach. Popularnością *planctus monialis*, *Nonnenklage*, *chanson de nonne* czy *lamento de la monja* cieszyły się i później (by wspomnieć szesnastowieczny „przebój” *Une jeune fillette*), a w romańskiej kulturze ludowej przetrwały aż do XX wieku. Jednym z najstarszych przykładów tego typu pieśni jest łaciński lament *Plangit nonna fletibus*, zachowany unikatowo w rękopisie z Biblioteki Watykańskiej (lat. 3251), pośród wypisów z gramatyki Donata, komentarzy do *Eneidy*, sekwencji i pieśni miłosnych. W utworze tym młoda zakonnica oplakuje swój los: pozbawiono ją snu, uścisków ukochanego, ślubnego welonu i biżuterii. Na tej samej karcie rękopisu sąsiadują ze sobą sacrum i profanum – dość nieobyčajny, jakby nie było, tekst pieśni zestawiono ze

wskazówkami dotyczącymi pobożnego przeżywania wielkiego postu. Pochodzący z XI lub XII wieku zapis opatrzone notacją muzyczną, dzięki której przetrwała dość prosta i recytatywna melodia tej pieśni. Bliźniaczy w stosunku do *Plangit nonna fletibus* temat podejmuje pieśń *Awe meiner iungen tage*, skomponowana przez anonimowego niemieckiego minnesingera.

Wiele poruszających średniowiecznych planktów poświęconych jest średniowiecznym władcom. Uzdolniony poeta, jakim był najstarszy kronikarz polskich dziejów zwany Gallem Anonimem, taki lament poświęcił Bolesławowi Chrobremu. Wiersz *Omnis etas, omnis sexus* poprzedzony jest metaforą Polski, która „przedtem królowa, strojna w koronę błyszczącą złotem i drogimi kamieniami, siedzi w popiele odziana we wdowie szaty”. Ona to zapewne ma wyśpiewywać słowa poświęcone pamięci pierwszego króla. Co do tego, czy Gallowe pieśni przeznaczone były do śpiewania, nie mamy dziś pewności, ale utwór zasługuje niewątpliwie na pieśniowe wykonanie. Rekonstruując melodię pieśni, wykorzystano melodię innego łacińskiego planktu, *Hactenus tetendi liram*, który w XI wieku benedyktyński mnich, niejaki Gudino, ułożył na śmierć Konstantyna, swego mistrza i nauczyciela z burgundzkiego opactwa Luxeuil. Francuski lament, identycznie jak pieśń Galla, napisany jest piętnastozgłoskowcem imitującym starożytny septenar trocheiczny, z rymami sąsiadującymi zmieniającymi się co trzy wersy. Gudino opracowaniu muzycznemu nadał formę stroficzną, układając jedną melodię dla kolejnych trzywierszowych odcinków. Jej przekaz zachował się

w rękopisie z Florencji (B. Laur., F III 565) i – w trochę innej wersji – w manuskrypcie z paryskiej Biblioteki Narodowej (lat. 7211), gdzie, co ciekawe, połączono go z wierszem mnemotechnicznym, służącym do nauki interwałów muzycznych.

Do najpiękniejszych i najliczniej reprezentowanych w całej średniowiecznej liryce lamentów należą plankty maryjne. Żale Matki stojącej pod Krzyżem pojawiają się bardzo wcześnie w syryjskiej i greckiej literaturze chrześcijańskiej, nierzadko przyjmując formę dialogowaną – Maryja prowadzi w nich rozmowę albo ze swym Synem, albo z Krzyżem. Wspaniałym wczesnym przykładem dialogu tego drugiego typu jest powstały w pierwszej połowie VI wieku kontakion Romana Melodosa. Piękny łaciński wariant odnajdujemy zaś w pieśni (*conductus*) *Crux de te volo conqueri*. Autorstwo tego utrzymanego w formie sekwencji utworu Salimbene de Adam przypisuje w swojej kronice Filipowi (1170–1236), kanclerzowi katedry Notre-Dame w Paryżu, teologowi i poecie, którego moralizatorskie satyry należą do najdoskonalszych (i najbardziej kąśliwych) przykładów łacińskiej liryki średniowiecznej. Melodię, według tej samej kroniki, z drugiej połowy XIII wieku, miał ułożyć franciszkanin, Henryk z Pizy. Większość z około dwudziestu przekazów utworu nie zawiera notacji muzycznej, ale w dwóch rękopisach, w tym w słynnym kodeksie Pluteo 29.1 z florenckiej Biblioteki Narodowej, zawierającym repertuar paryskiej szkoły Notre-Dame, zachowała się szczęśliwie muzyka do tej pieśni. Powstała najpewniej w Paryżu i nie jest tożsama z kompozycją

włoskiego zakonnika. Sekwencyjna forma, związana ze zmianą melodii co dwie strofy, jest w utworze Filipa nieco zmodyfikowana – to samo opracowanie muzyczne mają odpowiednio zwrotki 1–2, 3–4 oraz 5–10. Plankty maryjne tworzą także w językach potocznych (również po polsku – klejnotem polskiej liryki średniowiecznej jest pieśń *Posłuchajcie bracia miła*), nierzadko parafrazując starsze teksty łacińskie. Plankt *O filii ecclesie*, lamentacyjny monolog Maryi, powstały w kręgu kultury germańskiej, występuje w wielu źródłach razem z jego niemiecką parafrazą *O liben kint der cristenheit*. Obie wersje śpiewano w bardzo różnych kontekstach i konfiguracjach. Wykonywano je osobno, w parze lub łącząc obie z jeszcze innym łacińskim tekstem, ułożonym do tej samej melodii (*Homo tristis esto*). Tekst niemiecki i łaciński śpiewano też gdzieśgdzie naprzemiennie z wielkotygodniowym hymnem *Rex Christe factor omnium*. Niemiecka parafraza trafiła wreszcie do przedstawień pasyjnych odgrywanych na przełomie XV i XVI wieku (tzw. Pasja z Alsfeld i Pasja z Trewiru). Prosta melodia, wspólna dla

tekstu łacińskiego i niemieckiego, utrzymana jest w typie Barform (aab), charakterystycznym dla pieśni niemieckiej już od czasów minnesangu.

Zamykające program fragmenty *Pierwszej pieśni o Gudrun* to przykład średniowiecznej liryki korzeniami sięgającej tradycji przedchrześcijańskiej. Stanowią część cyklu o Wölsungach ze staronordyckiej *Eddy poetyckiej*, zbioru pieśni o bohaterach, zachowanego w osiemnastowiecznym *Codex Reginus* z Reykjavíku. Lament ten jest dość nietypowy – główna bohaterka pieśni milczy, siedząc nad zwłokami swego małżonka Sigurda i z bólu nie mogąc nawet płakać, „tak jak to czynią inne kobiety”. Pieśń, przerywana wyjaśnieniami pisanymi prozą, ma formę stroficzną i zachowała się bez melodii. Rekonstrukcji muzycznego opracowania podjął się jednak Benjamin Bagby, inspirowany ludową tradycją islandzką, w której przetrwał starodawny zwyczaj wykonywania epickich pieśni o bohaterach.

Jakub Kubieniec



AGNIESZKA BUDZIŃSKA- -BENNETT

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

ze swą grupą już dwanaście wysoko ocenianych przez międzynarodową krytykę płyt. Agnieszka Budzińska-Bennett stale współpracuje z licznymi uznanymi zespołami muzyki dawnej (Ensemble Perlaro, Dragma, Ferrara Ensemble, La Cetra, Accademia dell’Arcadia), prezentując na najważniejszych festiwalach w Europie, Azji i Stanach Zjednoczonych zarówno muzykę średniowiecza, jak i XVII–XVIII wieku. Interesuje ją także muzyka współczesna. Artystka zajmuje się ponadto pracą naukową. Wykładała muzykę liturgiczną XII wieku w Schola Cantorum Basiliensis, należała też do kadry badawczej uczelni. W Musikhochschule Trossingen nauczala chóralu gregoriańskiego i historii muzyki, prowadziła też wykłady gościnne i kursy mistrzowskie m.in. na UAM w Poznaniu, University of Madison (Wisconsin, USA), w Oddziale Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, na Uniwersytecie w Tartu (Estonia) oraz w Hochschule für Musik und Theater w Lipsku. W 2019 roku została uhonorowana odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” oraz Srebrną Odznaką Honorową Województwa Małopolskiego – Krzyżem Małopolski.

NIE ZIN BEN





WILLIAM CHRISTIE

15 KWIETNIA
WIELKI PIĄTEK



DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44



GODZ. 20:00

TENEBRAE

Gwendoline Blondeel

sopran

Rachel Redmond

sopran

Myriam Rignol

viola da gamba

William Christie

kierownictwo artystyczne

pozytyw

LES ARTS FLORISSANTS

François Couperin

1668–1733

Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Première leçon à une voix

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum

Aleph: Quomodo sedet

Beth: Plorans ploravit

Ghimel: Migravit Judas

Daleth: Viae Sion

He: Facti sunt

Jerusalem convertere ad Dominum

Deum tuum

Marc-Antoine Charpentier

1643–1704

Septième répons après la première leçon

du troisième nocturne H 117

Sieur de Machy

fl. II poł. XVII w.

Prélude en d*

François Couperin

Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Deuxième leçon à une voix

Vau: Et egressus est

Zain: Recordata est Jerusalem

Heth: Peccatum peccavit Jerusalem

Teth: Sordes eius in pedibus eius

Jerusalem convertere ad Dominum

Deum tuum

Marc-Antoine Charpentier

Cinquième répons après la seconde leçon

du second nocturne H 115

Jean de Sainte-Colombe

fl. 1658/1687–1701

Chaconne en d

François Couperin

Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint

Troisième leçon à deux voix

Jod: Manum suam misit hostis

Caph: Omnis populus eius gemens

Lamed: O vos omnes

Mem: De excelso misit ignem

Num: Vigilavit iugum

Jerusalem convertere ad Dominum

Deum tuum

* Ze zbioru *Pièces de viole, en musique et en tablature*



Triduum Paschalne – trzy dni, w których wspominamy ostatnią wieczerzę, modlitwę w Ogrójcu, zdradę, samotne cierpienie i śmierć Chrystusa, są kulminacją Wielkiego Tygodnia i całego roku liturgicznego. Odprawiane w tym czasie nabożeństwa Ciemnych Jutrzní nie epatowały jednak w baroku muzycznym przepychem. Był to osobny świat dźwiękowy, gdzie poruszające słowa, pełen ekspresji obraz cierpienia przekazywano w niezwykle skromnej formie. Tak właśnie oprawiano muzycznie liturgię w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę – jeden lub dwa głosy solowe oraz mała grupa instrumentów realizujących basso continuo. Na przekór liczbie wykonawców dramatyczna siła i ekspresja tej muzyki są jednak wręcz porażające.

Zgodnie z tradycją dźwiękowe doznania nabożeństw potęgowano specjalną oprawą. W ustawianym przed ołtarzem trójkątnym świeczniku zapalano piętnaście świec symbolizujących Jezusa, zgromadzonych przy nim Apostołów i trzy Marie towarzyszące Mu podczas męki. W trakcie liturgii kolejno je gaszono, przypominając zarówno o opuszczeniu i samotności Zbawiciela, jak i o dramacie człowieka, który odrzuca Boga. Ostatnią świecę chowano za ołtarzem (w tym momencie wierni mogli usłyszeć czasem hałas obrazujący zjawiska towarzyszące konaniu Chrystusa), a gdy ją przynoszono z powrotem, jej światło zapowiadało bliskie już Zmartwychwstanie.

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

Nabożeństwo składa się z trzech nokturnów, a każdy nokturn z trzech psalmów (z antyfonami i responsoriami). W pierwszym nokturnie śpiewane są trzy fragmenty z księgi *Lamentacji Jeremiasza*, od średniowiecza nazywane „ciemnymi czytaniem”. Oplakiwanie tragedii świętego miasta, lament nad ukaraną za grzechy Jerozolimą i ruinami świątyni – to wołania, które mają poruszyć Boga. Dla chrześcijan tekst ten jest symbolem pokuty, zapowiedzią ofiary Odkupiciela oraz powracającym w refrenie wezwaniem do nawrócenia: „Jeruzalem nawróć się do Pana Boga twego”. Od XV wieku opracowywano *Lamentacje* polifonicznie, od XVII w. barokowym stylu, ale w skromnej, kameralnej obsadzie.

Muzyczna oprawa tej części nabożeństwa zyskała w barokowej Francji olbrzymią popularność i specjalną nazwę *Leçons de Ténèbres*. Tradycję zapoczątkował Michel Lambert (lata 60. XVII wieku), a mniej więcej pięćdziesiąt lat później temat podjął François Couperin, cieszący się już wówczas wielkim uznaniem. Jego trzy

Leçons są jednymi z najpiękniejszych i najbardziej poruszających francuskich przykładów tej formy.

Couperin opracował pełen cykl jutrzni – trzy lekcje na każdy dzień Triduum (dziewięć *leçons*), zachowały się jednak tylko trzy przeznaczone na Wielką Środę (wydane drukiem w latach 1713–1717). Istnienie pozostałych wspomniał w przedmowie do II księgi kompozycji klawesynowych (1717). Wiemy też, że zaginione lamentacje na Wielki Piątek wykonywano w podparyskim opactwie w Longchamp. Bardzo możliwe, że tam również słuchano po raz pierwszy tych, które ocalały. To było jedno z wielu miejsc, w którym podczas Wielkiego Tygodnia gromadziły się tłumy. Pozbawiona w wielkim poście operowych atrakcji publiczność była spragniona wrażeń. Dostarczały ich zapraszone do wykonywania *Leçons de Ténèbres* znane ze sceny śpiewaczki. Różne zgromadzenia religijne powierzały im interpretacje partii solowych, pozostawiając dla zakonnej scholi wykonywanie fragmentów chorałów. Na wyobraźnię działając przywoływane opisy Le Cerf de la Viéville'a, świadka takich wykonań jutrzni. Skarży się on między innymi na zachowanie zatrudnianych gwiazd, które ukryte za kotarą odsłaniały ją, by ślać uśmiechy znajdującym się w gronie publiczności wielbicielom. Zdarzało się także, że za możliwość uczestniczenia w nabożeństwie władze kościelne przyjmowały opłaty równoważne biletom do opery.

W *Leçons de Ténèbres* Couperina występują tylko głosy i instrumenty realizujące basso continuo, w tym wskazane przez

kompozytora w partyturze organy, które w czasie Wielkiego Tygodnia powinny zwyczajowo milczeć. Ich barwa pełni jednak rolę ważnego tła dla jasnego brzmienia solowego śpiewu. I i II *leçons* to tylko sopran solo i basso continuo, w III *leçon* dochodzi drugi głos. Ten finałowy dialog sopranów jest wspaniałą kulminacją cyklu, mocną w wyrazie i z budowanym dysonansami i chromatyką napięciem. To żarliwa, jak włoska, choć zarazem „couperinowsko-francuska”, ekspresja. Skoro marzeniem Couperina było pogodzenie stylu włoskiego i francuskiego, to możemy słuchać jego *Leçons* także i w tym nurcie.

Nawet jeśli w pierwszych interpretacjach tych kompozycji brały udział wspomniane primadonny, to nie znajdziemy tu śladów muzycznego teatru. Choć świat francuskiego baroku był przede wszystkim światem opery (która naznaczyła w dużej mierze także repertuar religijny), Couperin był tu ciekawym wyjątkiem. Nie tworzył muzyki scenicznej, nie pisał także ceremonialnych motetów dla kaplicy królewskiej, będąc jednocześnie jej organistą. Pochodził z muzycznej dynastii, której przedstawiciele związani byli z dworem, sam miał również tytuł królewskiego nauczyciela i klawesynisty. Dla odróżnienia od innych członków rodziny nadano mu przydomek *Le Grand* – „Wielki”. Był jednak skromnym, głębokim człowiekiem, stroniącym od światowych zaszczytów, spójnym w dokonaniach i życiowych wyborach. Komentarze do kolejnych tomów jego dzieł świadczą o jego wielkiej mądrości i wiedzy. Przez wiele lat pracował jako organista

kościół Saint-Gervais w Paryżu, rodzinnym mieście, które rzadko opuszczał. Jego muzyka wyraża francuskiego *esprit* – ducha, którego odnajdziemy później w muzyce Debussy'ego. To ten sam nieuchwytny świat – sztuka dyskretna, naznaczona szlachetnym dystansem, pozbawiona patosu i epatowania emocjami. Inna niż kipiąca emocjami, ekspresyjna sztuka włoska tych czasów, odmienna także od pełnej teatralnego rozmachu i pompy muzyki Lully'ego. To jakby druga strona francuskiego baroku. Couperin

zdradza w niej dar wnikliwego obserwatora, obdarzonego również talentem miniaturzysty. Doskonale czytelne jest to w jego twórczości klawesynowej, cudownej galerii portretów natury, pięknych kobiet, zjawisk przyrody i stylizowanych tańców.

Program koncertu wzbogacony jest m.in. o dwa responsoria Marc-Antoine'a Charpentiera należące do porządku Ciemnych Jutrzní. Opracowane są w formie małych motetów i pochodzą z lat 80. XVII stulecia.

Magdalena Łoś-Komarnicka
Program 2 Polskiego Radia



WILLIAM CHRISTIE

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

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

WIL
CHR



Fot. Denis Rouvre



GWENDOLINE BLONDEEL

Sopranistka. Ukończyła z wyróżnieniem Institut royal supérieur de musique et de pédagogie de Namur w 2019 roku. Obecnie związana z operą La Monnaie, gdzie od 2015 roku kontynuuje naukę w ramach kursów mistrzowskich prowadzonych przez takie osobowości, jak Patricia Petibon, Sandrine Piau, Roberta Alexander pod patronatem brukselskiej opery. Od 2018 roku jest również solistką przyteatralnej MM Academy. Regularnie zdobywa wyróżnienia podczas prestiżowych konkursów śpiewaczych, m.in. na Festival de musique sacrée et baroque de Frouville. Jako solistka występowała w tytułowej roli w *Lakmé* Delibes'a, jako La Gouvernante w *Man of La Mancha* Wassermana, Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, Louise w *Les Mousquetaires au couvent* Varneya. Śpiewała ponadto w *Requiem* Mozarta, *Pasji*

według św. Jana J.S. Bacha, *Magnificat* Vivaldiego, *Membra Jesu Nostri* Buxtehudego. Stawała na deskach brukselskiej La Monnaie, Opéra Royal de Wallonie-Liège, Opéra national de Lorraine, a także uczestniczyła w festiwalu w Beaune. Koncertowała pod batutą takich dyrygentów, jak: Leonardo García Alarcón, Benjamin Attahir, Bassem Akiki, Kazushi Ōno, Anthony Vigneron, Cyril Englebert. Występowała także z orkiestrą Royal Band of the Belgian Guides oraz z zespołami Ictus i Ensemble 21. Do ostatnich dokonań artystki na polu muzyki baroku należy współpraca z ansamblem Scherzi Musicali, która zaowocowała nagraniem płyty *O splendida dies* z muzyką Colonna. Swoje zainteresowanie muzyką dawną zgłębia u boku Ewalda Demeyere'a, Thibauta Lenaerts'a, Claire Lefilliâtre i Stéphane Fugeta.

VIDO
ON



Fot. Pierre-Yves Thienpont

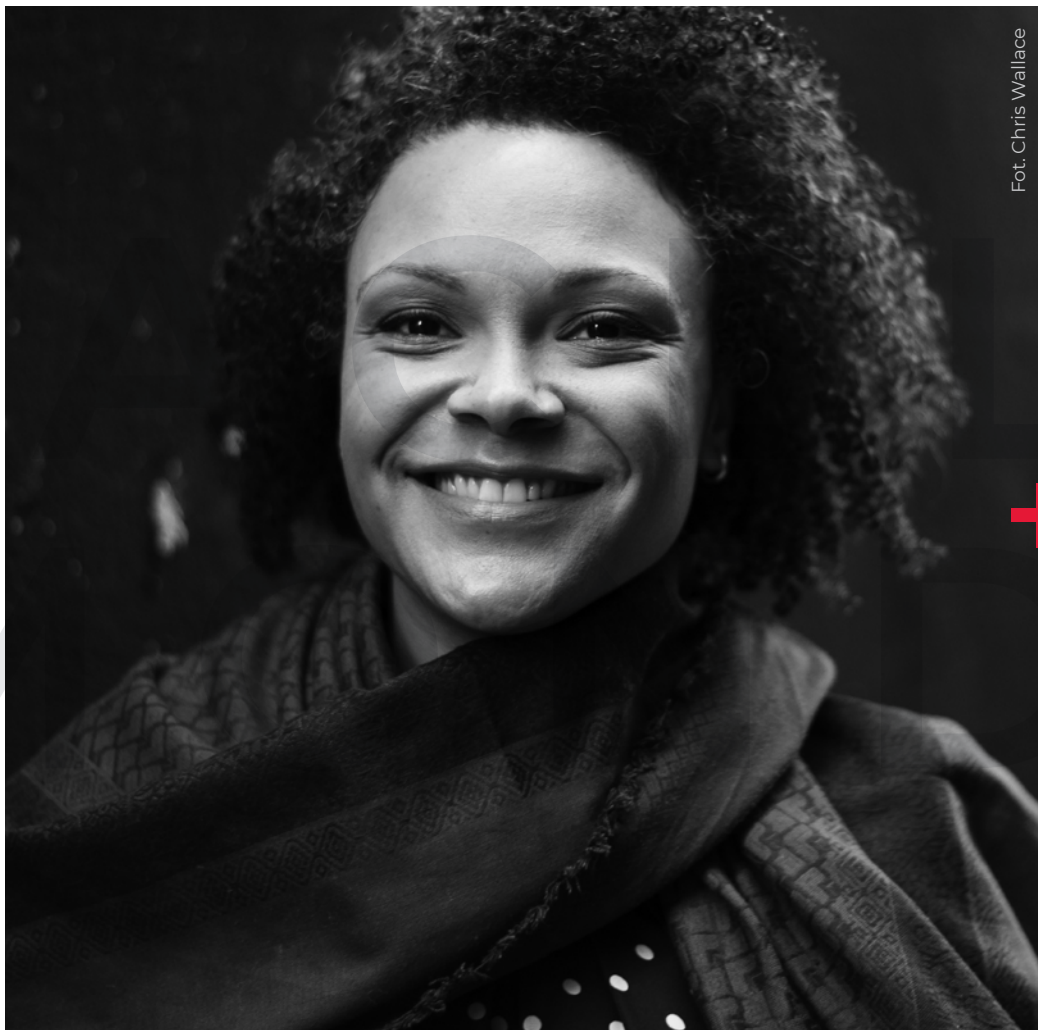


RACHEL REDMOND

Szkocka sopranistka. Karierę rozpoczęła w akademii Les Arts Florissants – Le Jardin des Voix, gdzie śpiewała pod kierunkiem Williama Christiego i Paula Agnew. Na zaproszenie pierwszego z nich zadebiutowała w Opéra-Comique rolą Iris w *Atys* Lully'ego, a następnie interpretacją Irène, Léontine i Flore w *Fetach weneckich* Campry w Théâtre du Capitole w Tuluzie, Opéra-Comique oraz w Brooklyn Academy of Music. Występując z Les Arts Florissants, wykonywała partię Angel w *Jefte*, Damon w *Acis and Galatea* Handla, Belindy i Pierwszej Wiedźmy w *Dydonie i Eneasz* Purcella, Jeńca w *Dawidzie i Jonatanie*, Arthébuze w *Actéon* Charpentiera. Ponadto w swoim repertuarze ma wykonania takich dzieł, jak *Pasja według św. Mateusza*, *Pasja według św. Jana*, *Cantata BWV 199* J.S. Bacha, *Msza C-dur* op. 86 Beethovena, *Chichester Psalms* Bernsteina, *Requiem* Brahmsa, *Zejście Orfeusza do piekieł* Charpentiera, *Diese Zeit ist ein Spiel der Eitelkeit* Graupnera, *Mesjasz*, *Izrael w Egipcie*, *Esther*, *Saul*, *Dziewięć niemieckich arii* Handla, *Judyta triumfująca* Vivaldiego, *Gloria* Karla

Jenkinsa, *Isbé Mondonville'a*, *Carmina Burana* Orffa, *The Fairy Queen* Purcella, *Pygmalion* Rameau, a także utworów Boismortiera, Jomellego, Galuppiego, Monteverdiego czy Pergolesiego. Rachel Redmond regularnie współpracuje z Jordim Savallem, Centre Internacional de Música Antiga, Cappellà Mediterranea, Collegio Ghislieri, Dunedin Consort, Centre de musique baroque de Versailles, Ensemble Correspondances, Ensemble Aedes, Le Caravansérail. Ponadto występowała z takimi orkiestrami, jak European Union Baroque Orchestra, Det Norske Kammerorkester, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra oraz BBC Scottish Symphony Orchestra. Artystka wykonywała m.in. na festiwalach w Beaune, Lessay i La Chaise-Dieu. Do jej ostatnich znaczących aktywności należą: wcielenie się w Drugą Damę w *Dydonie i Eneasz* Purcella, występ na Internationale Händel-Festspiele Göttingen oraz debiutancka interpretacja roli Zuzanny w *Weselu Figara* Mozarta wespół z English Touring Opera, za którą była nominowana do „The Times Breakthrough Award” podczas gali The South Bank Sky Arts Awards 2018.

EDM R



Fot. Chris Wallace



MYRIAM RIGNOL

Myriam Rignol jest gambistką o międzynarodowej renomie, występującą w wielu krajach na całym świecie. Naukę gry na violi da gamba zaczęła już w wieku siedmiu lat – na początku pobierała lekcje u Christiana Sali w konserwatorium w Perpignan we francuskiej Oksytanii. Odbyla następnie studia w konserwatorium w Lyonie w klasie Marianne Muller. W ramach wymiany studenckiej przez rok uczyła się u Rainera Zipperlinga w Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii. Studiowała również w Conservatoire royal w Brukseli. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jordiego Savalla, Wielanda Kuijkena, Philippe'a Pierlota i Emmanuela Balssy. Studia ukończyła w 2010 roku, zdobywając dyplom z najwyższym wyróżnieniem. Jest laureatką licznych nagród. W 2009 roku zdobyła drugie miejsce w Internationaler Viola da gamba Wettbewerb Bach-Abel w Köthen. W maju 2010 roku triumfowała w Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w japońskim Yamanashi, a sierpniu 2011 roku w Brugii w konkursie Musica Antiqua otrzymała

drugą nagrodę oraz nagrodę publiczności. W 2007 roku razem z japońską skrzypaczką Yoko Kawakubo i belgijskim klawesynistą Julienem Wolfsem założyła grupę Les Timbres, specjalizującą się w muzyce XVII i XVIII wieku. Już w 2009 roku trio zwyciężyło w tym samym konkursie, w którym Rignol miała odnieść indywidualny sukces dwa lata później – brugijskim Musica Antiqua, natomiast w 2012 roku grupa została laureatem francuskiego wyróżnienia „Pro Musicis”. Muzycy odnieśli także sukces na polu nagraniowym – aż trzy płyty nagrane przez Les Timbres zostały wyróżnione „Diapason d’Or”. Myriam Rignol jest też członkiem wielu innych zespołów, z którymi nagrywała – Ricercar Consort, Pygmalion czy wreszcie Les Arts Florissants. Współpracuje ponadto m.in. z Le Poème Harmonique, A Nocte Temporis, Ensemble Correspondances czy La Main Harmonique. Francuska gambistka angażuje się w działalność pedagogiczną. W 2011 roku stworzyła klasę violi da gamba w Conservatoire du Grand Besançon. Od 2021 roku jest również wykładowcą w konserwatorium w Lyonie.

MY RIC



Fot. Z archiwum zespołu

LES ARTS FLORISSANTS

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

Salzburgu, Madrycie, Barcelonie, Moskwie. Począwszy od produkcji Atysa Lully'ego w 1987 roku w Opéra-Comique w Paryżu największe swe sukcesy ansambl święci na gruncie opery. Znaczące spektakle to przede wszystkim dzieła Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Z rodu Boreasza*, *Les Paladins*), Lully'ego i Charpentiera (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handla (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcyna*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcella (*King Arthur*, *Dydona i Eneas*, *The Fairy Queen*), Mozarta (*Czarodziejski flet*, *Urowadzenie z seraju*), Monteverdiego (wszystkie trzy opery), a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) czy Hérold (*Zampa*). Spektakle te tworzone były przez wybitnych twórców sceny, zespół jednak odnosi sukcesy, prezentując opery również w wersjach koncertowych oraz wykonując muzykę oratoryjną. Grupa nagrała blisko 100 płyt dla takich wytwórni, jak Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics. W 2013 roku zespół uruchomił własne wydawnictwo, Les Editions Arts Florissants.



Fot. Denis Rouvre

Les Arts Florissants receive financial support from the State, the Regional Direction of Cultural Affairs (DRAC), the Département de la Vendée and the Région Pays de la Loire. They have been artists in residence at the Philharmonie de Paris since 2015. The artistic season is sponsored by Aline Foriel-Destezet. The Selz Foundation and American Friends of Les Arts Florissants are Principal Sponsors.

**Leçons de Ténèbres
pour le Mercredi Saint**

Première leçon à une voix

*Incipit Lamentatio
Jeremiae Prophetae
Aleph:*

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

Beth:

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

Ghimel:

Migravit Judas propter
afflictionem,
et multitudinem servitutis:
habitavit inter gentes,
nec invenit requiem:

**Lekcje Ciemnych Jutrzni
na Wielką Środę**

Pierwsza lekcja na jeden głos

*Zaczyna się lamentacja
Proroka Jeremiasza
Alef:*

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

Bet:

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

Gimel:

Wygnańcem jest Juda
przez nędzę
i ciężką niedolę,
mieszka pomiędzy ludami,
nie znalazł spoczynku;

omnes persecutores eius
apprehenderunt eam inter
angustias.

Daleth:

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

He:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 1-5*

dosięgli go wszyscy
prześladowcy
pośród ucisku.

Dalet:

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

He:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 1-5
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Deuxième leçon à une voix

Vau:

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

Zain:

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

Druga lekcja na jeden głos

Waw:

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

Zain:

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

Heth:

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

Teth:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 6–9*

Chet:

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

Tet:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

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

Troisième leçon à deux voix

Jod:

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

Caph:

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

Lamed:

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

Trzecia lekcja na dwa głosy

Jod:

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

Kaf:

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

Lamed:

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

Mem:

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

Nun:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 10–14*

Mem:

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

Nun:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 10–14
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

**Septième répons
après la première leçon du
troisième nocturne**

Seniores populi consilium
fecerunt: ut Jesum dolo tenerent,
et occiderent:
nihil rapuit eis Jesu,
ista Sathanas finxit somnia;
nihil abstulit eis Christus
qui largitus est eis omnia.
Cur igitur exierunt comprehendere eum
cum gladiis et fustibus exierunt
tamquam ad latronem.

*V. Collegerunt pontifices et pharisaei
concilium. Ut Jesum dolo
tenerent, et occiderent.*

**Siódme responsorium
po pierwszym czytaniu
trzeciego nokturnu**

Starsi ludu uradzili,
że Jezusa podstępem pochwycą
i zabiją;
Jezus niczemu im nie zawinił,
tylko Szatan wymyślił te oszustwa,
Chrystus nic im nie zabrał,
Ten, który w dał im wszystko.
Dlaczego wyszli po niego
z mieczami i kijami jak na zbójcę,
żeby Go pojmać?

*V. Zebrali się kapłani i faryzeusze
na naradę, by Jezusa podstępem
pochwycić i zabić.*

Tłum. Jakub Kubieniec

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

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

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

**Piąte responsorium po
drugim czytaniu drugiego
nokturnu**

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

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

Tłum. Jakub Kubieniec



MAŁGORZATA FIEBIG

16 KWIETNIA + RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA + GODZ. 17:30
WIELKA SOBOTA UL. DŁUGA 46

ARIEN UND CHORÄLE

Małgorzata Fiebig
carillon

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Concerto d-moll BWV 974
Allegro
Adagio
Presto

opr. Arie Abbenes

Mensch, beweine deine Sünde gross BWV 622
Erbarme dich mein, o Herr, Gott BWV 721
Herzlich tut mich verlangen BWV 727

opr. Bernard Winsemius
opr. Bernard Winsemius
opr. Bernard Winsemius

Matthäus-Passion BWV 244

Arie: *Buße und Reue*
Arie: *Blute nur, du liebes Herz*
Arie mit Chorus: *Ich will dir mein Herz schenken*
Arie: *Erbarme dich*
Arie: *Aus Liebe will mein Heiland sterben*
Chorus: *Wir setzen uns mit Tränen nieder*

opr. Jaap van der Ende
opr. Henry Groen
opr. Henry Groen
opr. Henry Groen
opr. Henry Groen
opr. John Courter



O carillonach w Brugii i Antwerpii układali wiersze Henry Wadsworth Longfellow, mistrz liryki kontemplacyjnej, zwany królem poezji amerykańskiej, oraz młodszy od niego o pokolenie Dante Gabriel Rossetti, współzałożyciel londyńskiego Bractwa Prerafaelitów. Ścieżki, jakimi dźwięk carillonu wędruje w głąb ludzkiej duszy, analizował w swych esejach i pismach filozoficznych mistyk i ezoteryk Richard Rose, niedoszły ksiądz z Wirginii Zachodniej, który pod wpływem tragicznych doświadczeń wojennych doznał przełomu i zaczął głosić ideę „odwrotu od nieprawdy” dogmatu i ślepej wiary współczesnego świata.

Dla nieobeznanych z tradycją tego niezwykłego instrumentu, który blaskiem swej pierwszej świetności zajaśniał na obszarze historycznych Niderlandów – od Pikardii po Fryzję Wschodnią, od Morza Północnego po nadmorski Trewir – wszystko okryte jest mgiełką tajemnicy. Wątpliwości wzbudza już sama śpiewna nazwa, czasem spolszczana na karylion, wywodząca się od starofrancuskiego słowa *quarregon*, dosłownie „po czterokroć”, co odnosiło się zapewne do techniki gry, nie zaś do faktycznej liczby dzwonów w zestawie. Gorące dyskusje wzbudza też „rodzime” określenie *beiaard*, choć językoznawcy skłaniają się raczej ku etymologii prowadzącej do czasownika średnioniderlandzkiego, który oznaczał po prostu „uderzać”. Najcelniejszy, niemiecki termin *Glockenspiel* („gra dzwonów”) wprowadza pewne zamieszanie,

większości muzyków i melomanów kojarzy się bowiem z dzwonkami orkiestrowymi.

Współczesny carillon, wyposażony w dwie klawiatury – manualową, zestawioną z kołków połączonych cięgłami z sercami dzwonów, na której gra się palcami lub pięściami, oraz nożną klawiaturę pedałową – ma dość skomplikowany rodowód. Dzięki postępom sztuki ludwisarskiej pierwsze zestawy dzwonów o określonej wysokości dźwięku zaczęły pojawiać się w Europie już na przełomie XI i XII wieku. Uruchamiane ręcznie, informowały mieszkańców nie tylko o zbliżających się nabożeństwach, ale też o porze dnia i niespodziewanych zdarzeniach losowych, zwiastując pożary, nadejście zarazy i wybuch wojny. W XIV stuleciu upowszechniły się zestawy zautomatyzowane, dając początek „bijącym godziny” zegarom wieżowym. Prymitywne piętnastowieczne mechanizmy kurantowe umożliwiły odgrywanie na dzwonach prościutkich, kilkudziesięciowych melodii. Mniej więcej w tym samym czasie pewien dzwonnik z flamandzkiej Dunkierki wpadł na pomysł, żeby „uczłowieczyć” muzykowanie na dzwonach i snuć melodię, uderzając w dzwony drewnianym młotkiem. Stąd pozostał już tylko krok do wynalazku pierwszej klawiatury. Najdawniejsza wzmianka na ten temat pochodzi z ksiąg miejskich Antwerpii i dotyczy nieistniejącego już opactwa św. Michała, gdzie w przeddzień Nowego Roku 1482 niejaki Eliseus miał zagrać na zestawie dzwonów wyposażonych w system „lin i kołków”. Wciąż jeszcze prymitywne instrumenty zaczęły wyrastać niczym grzyby

po deszczu we wzbogaconych na zamorskim handlu Niderlandach. Cenione jako symbol prestiżu i zamożności mieszczańskiej wspólnoty, podlegały sukcesywnym udoskonaleniom technicznym i konstrukcyjnym. Pierwszy „prawdziwy” carillon wyszedł z pracowni ludwiskarskiej braci Pietera i François Hemonych, którzy w 1644 roku odlali zestaw dziewiętnastu dzwonów dla wieży miejskiej Wijnhuistoren w Zutphen. Niedługo później zamówienia posypały się jak z rękawa i pod koniec XVII wieku niemal każde niderlandzkie miasteczko mogło się pochwalić przynajmniej dwuoktawowym instrumentem.

Zmierzch carillonu nadszedł wraz z wybuchem rewolucji w Brabancji, późniejszej rewolucji francuskiej i proklamacją Pierwszej Republiki. Dzwony ocalałe z pożogi przetopiono na broń. Zachowane nietknięte instrumenty poszły w zapomnienie – nie przystając do wymogów romantycznego stylu ani strojem, ani estetyką dźwięku. Zabrakło kompetentnych ludwisarzy, wykonawców i kompozytorów. Niespodziewane odrodzenie nastąpiło dopiero w ostatniej dekadzie XIX wieku, z czasem paradoksalnie utwierdzone ogromem zniszczeń podczas obydwu wojen światowych i tym większą determinacją zapaleńców, żeby zapobiec wymazaniu tej wspaniałej tradycji z muzycznej mapy Europy. W połowie ubiegłego stulecia popularność carillonu dotarła za ocean. Wciąż jednak ostoją znawców, teoretyków i wirtuozów carillonu jest historyczny region Niderlandów: Holandia, Belgia, północ Niemiec i Francji, gdzie przetrwały nie

tylko instrumenty, ale i duma z cudem ocalonego dziedzictwa. Z nauk i doświadczeń tamtejszych carillonistów korzystają muzycy na całym świecie, także w Polsce.

Jednym z nich jest Holender Arie Abbenes, absolwent Królewskiej Szkoły Carillonowej w belgijskim Mechelen – wirtuoz, którego obszerny repertuar obejmuje zarówno utwory Bacha, zespołu Pink Floyd, jak i współczesną muzykę pisaną na carillon, w tym kompozycje dedykowane mu między innymi przez Louisa Andriessena i Maurizia Kagla. Opracowany przez niego Bachowski *Koncert d-moll* BWV 974 jest zapewne klawiszową wersją *Koncertu obojowego d-moll* Alessandra Marcella, choć w XIX stuleciu opublikowano go jako transkrypcję jednego z koncertów Vivaldiego, potem zaś próbowano przypisać autorstwo pierwowзору Benedettowi, bratu Alessandra. Równie ciekawe są historie utworów opracowanych na carillon przez Bernarda Winsemiusa, który studiował grę na tym instrumencie w Holenderskiej Szkole Carillonowej w Amersfoort pod Utrechtem. Zamieszczone w *Orgelbüchlein* i pochodzące z czasów weimarskich preludium BWV 622 jest kunsztowną organową parafrazą luterńskiego hymnu pasyjnego *O Mensch, beweine dein Sünde groß* z tekstem norymberskiego kantora Sebalda Heydena, ojca nowożytnej muzykologii. Preludium *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721, zdaniem niektórych badaczy niepewnego autorstwa, byłoby bowiem jedynym w twórczości Bacha, które nie zdradza choćby śladów pracy kontrapunktycznej, jest opracowaniem

Psalmu 51 w luźnym przekładzie Erharda Hegenwalda, jednego z ważniejszych pisarzy Reformacji. *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 powstało z kolei na kanwie niezwykle w owym czasie popularnej modlitwy o lekką śmierć, autorstwa niemieckiego teologa i hymnisty Christopha Knolla.

Transkrypcje fragmentów *Matthäus-Passion* BWV 244 wyszły spod pióra dwóch innych Holendrów – zmarłego w 2018 roku Jaapa van der Endego, carillonisty i honorowego obywatela miasta Gouda, oraz Henry'ego Groena, ucznia Winsemiusa – a także amerykańskiego kompozytora, organisty i wirtuoza carillonu Johna Courtera. Wystarczy choć raz usłyszeć to arcydzieło, by rozpoznać w Bachu mistrza, który głosił mowę dźwięków sprawy wielkie, zadawał kontrapunktem pytania, które wstrząsały sumieniem wspólnoty. *Pasja Mateuszowa* zniewala pięknem arii, nawiązujących do neapolitańskich wzorców operowej arii da capo, wzbudza podziw mistrzostwem retoryki i wyczuciem narracji, w której wykład nauki Kościoła przeplata się z nabożną zadumą i szczerością gwałtownych emocji. Obydwie Bachowskie kompozycje pasyjne pochodzą z późnego okresu jego twórczości, po objęciu posady kantora lipskiego kościoła św. Tomasza

w 1723 roku. O ile jednak w *Pasji Janowej* punkt wyjścia stanowiła proza biblijna, o tyle w *Pasji Mateuszowej* architektura muzyczna skupia się wokół madrygałowych wierszy Picandra, które przerywają bądź dopowiadają narrację Ewangelii chwilaми kontemplacyjnej zadumy nad poszczególnymi scenami Męki Pańskiej. Refleksja łączy się płynnie z teologiczną interpretacją Pisma – wskazuje na odkupieńczy charakter cierpienia Jezusa i pozwala wspólnocie współcierpieć ze Zbawicielem.

Pod względem muzycznym *Pasja Mateuszowa* jest podsumowaniem wszelkich uprawianych wówczas form, zarówno świeckich, jak i religijnych: to samo dotyczy wykorzystanych przez Bacha technik kompozytorskich. Charakterystyczne dla muzyki kościelnej użycie *cantus firmus* oraz wyrafinowanych fakturalnie chórów łączy się płynnie z bogactwem melodycznym i harmonicznym arii. Trudno nawet nazwać ten utwór teatrem muzycznym: to wyrafinowana, retoryczna gra napięć, które nie zostaną rozładowane nawet w końcowym chorze *Wir setzen uns mit Tränen nieder*. Tym bardziej w wersji opracowanej na carillon, o którym Rossetti pisał w wierszu z Brugii: gdzie ziemia była szara, niebo było białe, a on czuł brzmienie instrumentu każdą komórką ciała.

Dorota Kozińska



MAŁGORZATA FIEBIG

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

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

OR
FI



Fot. Hidde Kroonbergs





PAUL
VAN NEVEL

16 KWIETNIA
WIELKA SOBOTA

+

DWÓR ARTUSA
UL. DŁUGI TARG 43-44

+

GODZ. 20:00

LAMENTATIONES

Paul Van Nevel
dyrygent

HUELGAS ENSEMBLE

Maria Valdmaa,
Sabine Lutzenberger,
Helen Cassano
cantus

Achim Schulz,
Paul Bentley-Angell,
Stefan Berghammer,
Tom Phillips,
Matthew Vine
tenor

Tim Scott Whiteley,
Guillaume Olry
bas

Orlando di Lasso

1532–1594

Feria Quinta in Coena Domini
Lamentatio prima primi diei
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetæ
Aleph: Quomodo sedet
Beth: Plorans ploravit
Ghimel: Migravit Judas
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio secunda primi diei
Zain: Recordata est Jerusalem
Heth: Peccatum peccavit Jerusalem
Teth: Sordes eius in pedibus eius
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio tertia primi diei
Lamed: O vos omnes
Mem: De excelso misit ignem
Nun: Vigilavit iugum
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Feria Sexta in Parasceve
Lamentatio prima secundi diei
De lamentatione Jeremiae Prophetæ
Heth: Cogitavit Dominus
Teth: Defixæ sunt
Jod: Sederunt in terra
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio secunda secundi diei
Mem: Cui comparabo te
Nun: Prophetæ tui
Samech: Plausuerunt super
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio tertia secundi diei
Aleph: Ego vir
Beth: Vetustam fecit
Ghimel: Circomædificavit adversum me
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Sabbato Sancto
Lamentatio prima tertii diei
De lamentatione Jeremiae Prophetæ
Heth: Misericordiae Domini
Teth: Bonus est Dominus
Jod: Sedebit solitarius
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio secunda tertii diei
Aleph: Quomodo obscuratum est aurum
Beth: Filii Sion inclyti
Ghimel: Sed et lamiae
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lamentatio tertia tertii diei
Incipit oratio Jeremiae Prophetæ
Recordare Domine
Haereditas nostra
Pupilli facti sumus
Aquam nostram pecunia bibimus
Cervicibus nostris minabamur
Aegypto dedimus manum

* ze zbioru Hieremiae Prophetæ Lamentationes,
et aliae piae cantiones



W styczniu 588 roku p.n.e. wojska babilońskie pod dowództwem Nebuzaradana rozpoczęły oblężenie Jerozolimy, po tym jak Sedecjasz zawiązał sojusz z Egiptem i wypowiedział posłuszeństwo Nabuchodonozorowi. Głód srożący się w mieście sprawił, że król judzki wraz z załogą podjęli w grudniu 586 roku nieudaną próbę ucieczki. Miesiąc później Babilończycy wkroczyli do miasta, ograbili świątynię, zburzyli domostwa i mury, a lud uprowadzili w niewolę. Te dramatyczne wydarzenia i wywołane przez nie refleksje historiozoficzno-teologiczne znalazły poetycki wyraz w *Księdze Lamentacji*. Utwór, którego autorstwo tradycja przypisuje prorokowi Jeremiaszowi, składa się z pięciu rozdziałów i skomponowany został w żałobnym metrum *qinah* – każdy werset księgi zbudowany został z trzech członów o podobnym rytmie. Poematy z pierwszych czterech ksiąg mają budowę akrostychiczną, co już w starożytnych przekładach zasygnalizowano, wpisując przed odpowiednimi wersetami nazwy dwudziestu dwóch hebrajskich liter (Alef, Bet, Gimel itd.), od których zaczynają się w oryginale.

Jako część Biblii Treńy trafiły najpierw do liturgii żydowskiej (śpiewa się je dziewiątego dnia miesiąca Av), a potem chrześcijańskiej. Najpóźniej w VIII wieku w rzymskim rycie powiązano ich lekturę z jutrzniami Wielkiego Czwartku, Piątku i Soboty, kiedy to – według słów Jerzego Libana z Legnicy (*De acenuum...*, 1539) – „Kościół... oplakuje w trenach, czyli lamentacjach proroka Jeremiasza,

wiarołomstwo Żydów, przewrotność miasta Jeruzalem i niewolę Żydów”. Lamentacje, przeplatane responsoriami, pojawiały się podczas pierwszego z trzech nokturnów nabożeństwa. Wykonywano je wraz z nazwami hebrajskich liter, zaś na końcu lekcji zamiast zwyczajowej formuły dodawano wezwanie „Jeruzalem nawróć się do Pana Boga twego”. Wyjątkowe jak na czytania biblijne było także opracowanie muzyczne tekstu, do którego wykorzystywano specjalne, nierzadko ozdobne tony lekcyjne. Od XV wieku zaczęto także komponować lamentacje wielogłosowe, a tradycja kunsztownych opracowań tego tekstu w wiekach późniejszych pozostawiła po sobie tak niezwykle dzieła, jak francuskie *leçons de ténèbres* czy *Threni* Igora Strawińskiego.

Najwięcej opracowań lamentacji powstało jednak najprawdopodobniej w XVI wieku. Dwa ich cykle są dziełami Orlanda di Lassa (ok. 1532–1594), jednego z największych muzycznych geniuszy renesansu, twórcy wprost zdumiewającej liczby mszy, motetów, madrygałów i pieśni. Oba cykle powstały w Monachium, gdzie w służbie bawarskich Wittelsbachów, Albrechta V, a następnie jego syna Wilhelma V kompozytor spędził większość swojego życia. Lamentacje czterogłosowe (*Lamentationes Hieremiae prophetae quattuor vocum*) zachowały się tylko w rękopisie (Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 2745) i prawdopodobnie przeznaczone były do „prywatnego” użytku w książęcej kaplicy. Kompozytor zadbał natomiast o publikację opracowania pięciogłosowego, które ukazało się

drukiem w Monachium w 1585 roku jako *Hieremiae Prophetiae Lamentationes, et aliae piaae cantiones... quinque vocum*. Zbiór ten Lasso zadedykował i złożył w darze Janowi Benedyktowi, opatowi w Benediktbeuern (to tam przechowywano słynny rękopis z *Carmina Burana*), by ten mógł „w swej świątyni... za sprawą żałobliwej harmonii jeszcze celniej wyrazić smutek Kościoła”.

Cykle różnią się nie tylko liczbą głosów, ale także wyborem opracowanych wersetów. W obu seriach kompozytor trzyma się rzymskiej tradycji (znanej mu choćby z czasów, gdy był kapelmistrzem na Lateranie), według której w czwartek recytowano fragmenty rozdziału pierwszego, w piątek pierwszego i drugiego, a w sobotę trzeciego, czwartego i piątego (*Oratio Jeremiae*). W wersji czterogłosowej Lasso trzyma się jednak ściśle tekstu Brewiarza Piusa V z 1568 roku, podczas gdy opracowanie pięciogłosowe obejmuje konsekwentnie po trzy wersety na każdą lekcję, podkreślając symboliczną w liturgicznym kontekście Triduum sacrum wymowę trójki (po trzy lekcje z Trenów przez trzy dni w trzynokturnowych jutrzniach). Rzymskie doświadczenia kompozytora, a może wierność potrydenckiej romanizacji liturgii znalazły też odzwierciedlenie w doborze „rzymskiego” tonu lamentacyjnego, który cytowany lub parafrazowany jest w tenorze (niekiedy także w innych głosach) pierwszych trzech lamentacji cyklu czterogłosowego.

Wielkość muzyki Lassa, którego Pierre Ronsard nie wahał się nazwać „bardziej niż boskim”, według jego współczesnych

polegała przede wszystkim na wyjątkowej zdolności kompozytora w oddawaniu za pomocą muzyki tekstu słownego, zarówno jego ogólnej wymowy, jak i treści poszczególnych słów lub zdań. Wyraziste przykłady tego typu zabiegów rozpoznać można już na początku opracowania pięciogłosowego. W typowy dla polifonicznych lamentacji z XVI wieku sposób skontrastowane są tu melizmatyczny i imitacyjny styl opracowania nazwy litery hebrajskiej z bardziej akordową fakturą w muzyce towarzyszącej samemu wersetowi. Nieprzypadkowy jest już wybór tonacji pierwszej lamentacji (tony/modi zmieniają się w tej wersji co dnia). Utrzymana jest w żałobnym modus frygijskim (w wersji transponowanej, co ciekawe, nietransponowana wersja pojawia się natomiast w lamentacjach na Wielki Piątek). Tytuł lekcji (*Incipit lamentatio*) opracował kompozytor w swobodnie traktowanej technice imitacyjnej, której podstawą są opadające motywy, w retoryce muzycznej wszystkich czasów kojarzone z płaczem i lamentem. Homorytmiczna deklamacja początkowych słów lamentacji („Quomodo sedet”) przerwana zostaje niespodziewanie szybko kadencją, niezgodną z gramatyczną budową zdania. Zwraca ona uwagę na słowo „sedet” („siedzi”), którego statyczność i „nieruchomość” podkreślają także wydłużone wartości nut w głosie altowym i basowym. Następujące potem słowa „sola civitas” („samotne miasto”) wywołują redukcję obsady – wykonują je tylko dwa niskie głosy, snując imitowaną melizmatyczną frazę. Kompozytor nie omieszkiał wykorzystać gry słownej związanej ze słowem „sola”, które w obu głosach śpiewane są na sylabach

solmizacyjnych: sol–la. Na słowach „plena populo...” („pełne ludu”) powracają oczywiście homorytmia i pełna obsada.

Przykłady tego typu retorycznych figur w obu cyklach są niezliczone. Najczęściej poddawane są nim wyrażenia silnie nacechowane emocjonalnie. Smutek i płacz ilustruje kompozytor albo wprowadzając motywy o opadającym konturze, albo nasycając melodię krokami półtonowymi. Oba środki pojawiają się jednocześnie na przykład w pierwszej lamentacji (litera Bet), we frazie na słowach „et lacrimae eius” („a łzy jej”), w której dodatkowo – niemal identycznie w obu wersjach! – akcydensy *fis* i *es* wprowadzają na chwilę wycinek niezwyklej w szesnastowiecznej melodyce skali z sekundą zwiększoną. Ruch i wzburzenie powiązane są z użyciem drobnych wartości rytmicznych, czasem w zrywanym rytmie synkopowanym, często w szybko następujących po sobie imitacjach (zob. np. „deriserunt” w lamentacji drugiej, „in die furoris” w lamentacji trzeciej w obu wersjach). Zdania opisujące różnicę czy zmiany stanu wyrażane są przez skontrastowanie rejestrów („...in tenebras et non in lucem...” – lamentacja szósta à 5), albo środków tonalnych. Wyjątkowo ciekawy zabieg tego typu pojawia się na początku ósmej lamentacji w wersji czterogłosowej,

gdzie przemiana koloru złota wyrażona jest przez niespotykaną modulację z przejściem od akordu H-dur do As-dur (by użyć nieco anachronicznej terminologii). Nieprzypadkowo zapewne niektóre fragmenty tekstu powierzone są, w wersji pięciogłosowej, do wykonania grupie trzech lub czterech solistów. Zabieg ten z pewnością służy urozmaiceniu brzmienia i kolorystyki utworu, ale wyrażać ma niewątpliwie także stan osamotnienia, o którym mowa w tekście (zob. „non habens consolatore” w lamentacji II, „posuit me desolatam” w III, „non est lex et prophetae eius” w IV, „sedebit solitarius” w VII). Niekiedy symboliczne aluzje ukryte są w skomplikowanej polifonicznej płątanie. Tylko bardzo uważny (i znający średniowieczny chorał) słuchacz wyłowi frazę z introitu *Requiem aeternam*, pojawiającą się na słowie „requiem” w pierwszej lamentacji (litera Gimel) – znowu w obu opracowaniach.

Już za życia Lassa bezpośredniość i swoista naiwność tego typu zabiegów wywoływały sprzeciw i drwiny propagatorów rodzącego się pod koniec XVI wieku nowego stylu (*seconda prattica*). Słuchając lamentacji Orlanda, w których, niezależnie od malarskich efektów, muzyka jest tak wspaniale zespolona z poruszającym tekstem biblijnym, nie sposób się z nimi zgodzić.

Jakub Kubieniec



PAUL
VAN NEVEL

Pochodzący z rodziny o muzycznych tradycjach dyrygent, muzykolog i historyk sztuki. Jeden z pionierów badań nad muzyką dawną oraz autorytet w zakresie historycznych praktyk wykonawczych; znawca polifonii od XII do XVI wieku. Studiował w Conservatorium Maastricht oraz Schola Cantorum Basiliensis. W 1971 roku założył Huelgas Ensemble, z którym wykonuje i nagrywa muzykę średniowiecza oraz renesansu. Repertuar zespołu stanowi zarówno twórczość pomnikowych postaci historii muzyki, jak i kompozycje odkrywane przez lidera formacji. W swej pracy badawczej skupia się na wykonawstwie muzyki w jej kontekście historycznym, analizując rękopisy i wszystkie dostępne źródła. Oręduje za interdyscyplinarnym podejściem do historycznych przekazów, uwzględniającym ówczesną perspektywę: literaturę, wymowę, temperament, retorykę. Wydobywa na światło dzienne zapomniane repertuar, w szczególności kompozytorów franko-flamandzkich. Jego działalność przyczyniła się do ponownego odkrycia Johannes Ciconii i Nicolasa Gomberta. Jest autorem ich monografii oraz propagatorem ich twórczości. W 2018 roku ukazała się jego książka

Het landschap van de polyfonisten: de wereld van de Franco-Flamands, w której wysuwa hipotezę, że na imitacyjny i melancholijny styl kompozytorów szkoły franko-flamandzkiej znaczny wpływ miało otoczenie środowiska, w którym się wychowywali. Publikacja ta została nagrodzona „Luc Verbekeprijs” w 2019 roku przez Komitee voor Frans-Vlaanderen. Van Nevel jest laureatem wielu nagród muzycznych, m.in. „Prix Paris in Honorem” Académie Charles Cros, „Choc de l'année” Le Monde de la Musique; był wielokrotnie nagradzany „Cecilia Prize” belgijskiej prasy muzycznej, a także „Preis der deutschen Schallplattenkritik” oraz „Echo Klassik”. Albumy *The Treasures of Claude Le Jeune* (2014), wydane nakładem Sony Classical, oraz *Wolfgang Rihm: Et lux* (2015) od ECM zostały nagrodzone „Diapason d'Or”. Swoją wiedzę dzieli się podczas gościnnych wykładów m.in. w Conservatorium van Amsterdam, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Centre de Musique Ancienne de Genève. Przez trzydzieści lat był gościnnym dyrygentem Nederlands Kamorkeor. Transkrypcje dokonane przez Van Nevela publikuje niemieckie wydawnictwo Bärenreiter.

NN



Fot. Michiel Hendryckx



HUEL GAS ENSEMBLE

Zespół z niemal pięćdziesięcioletnim stażem, jeden z najbardziej cenionych ansambli muzyki dawnej, pionierski w dziedzinie wykonawstwa historycznego. Został założony w 1971 roku z inicjatywy Paula Van Nevela przy Schola Cantorum Basiliensis, a jego nazwa nawiązuje do Kodeksu Las Huelgas z klasztoru cysterek niedaleko Burgos. Trzon repertuaru stanowi polifonia średniowiecza i renesansu, w szczególności zapomniane arcydzieła dawnych kompozytorów. Znani są na całym świecie dzięki znakomicie przygotowanym programom koncertowym oraz świadomości historycznej i estetycznej w sztuce wokalne z epoki. Zarówno media, jak i krytyka chwalą zespół Van Nevela za wyznaczanie nowych standardów w wykonawstwie muzyki dawnej. Huelgas Ensemble koncertuje w największych centrach muzycznych, jak BBC Proms w Londynie, Lincoln Center w Nowym Jorku, Cité de la Musique w Paryżu, Berliner Philharmonie, Fundação Calouste Gulbenkian i Centro Cultural de Belém w Lizbonie; regularnie występuje na najważniejszych festiwalach poświęconych muzyce dawnej, w szczególności w miejscach będących „środowiskiem

naturalnym” dla muzyki polifonicznej: komnatach, kościołach, opactwach. W 2019 roku zespół powołał do życia swój własny festiwal. The Pentecost Festival organizowany w Talant w Burgundii stanowi pole do muzycznych eksperymentów i poświęcony jest w całości nieznanemu repertuarowi, którym Huelgas Ensemble dzieli się z gośćmi. Mogą pochwalić się pokaźną, ponad stu płytową dyskografią z muzyką od XII do XVII wieku, wydaną przez Sony Classical, Harmonia Mundi France, Deutsche Harmonia Mundi, ECM i in. Szczegółe miejsce w ich dorobku płytowym zajmuje twórczość takich kompozytorów, jak Dufay, Brumel, de Rore, Richafort, de Kerle, Ferrabosco, Palestrina, di Lasso, Ashewell. Albumy zespołu zostały docenione wieloma nagrodami, m.in. „Prix Paris in Honorem” Académie Charles Cros, „Choc de l’année” Le Monde de la Musique, „Cecilia Prize”, „Echo Klassik”, „Diapason d’Or”. Do ostatnich wyróżnień należą m.in. nagrody „Preis der deutschen Schallplattenkritik” czy „Opus Klassik”. Muzycy Huelgas Ensemble wspierani są przez Vlaamse overheid oraz Katholieke Universiteit Leuven.

U E L S E



Fot. Luk Van Eeckhout



**Feria Quinta
in Coena Domini**

**Lamentatio prima
primi diei**

*Incipit lamentatio
Jeremiae Prophetae
Aleph:*

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

Beth:

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

**Wielki Czwartek
Wieczery Pańskiej**

**Lamentacja pierwsza
pierwszego dnia**

*Zaczyna się lamentacja
Proroka Jeremiasza*

Alef:

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

Bet:

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

Ghimel:

Migravit Judas propter
afflictionem,
et multitudinem servitutis:
habitavit inter gentes,
nec invenit requiem:
omnes persecutores eius
apprehenderunt
eam inter angustias.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 1-3*

Gimel:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 1-3
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Lamentatio secunda primi diei

Zain:

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

Heth:

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

Lamentacja druga pierwszego dnia

Zain:

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

Chet:

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

Teth:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae
Prophetae 1, 7–9*

Tet:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

Lm 1, 7–9

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Lamentatio tertia primi diei

Lamed:

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

Mem:

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

Lamentacja trzecia pierwszego dnia

Lamed:

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

Mem:

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

Nun:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
1, 12–14*

Nun:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 1, 12–14
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Feria Sexta in Parasceve

Lamentatio prima secundi diei

De lamentatione

Jeremiae Prophetae

Heth:

Cogitavit Dominus dissipare
murum filiae Sion;
tetendit funiculum suum,
et non avertit manum
suam a perditione;
luxitque antemurale
et murus
pariter dissipatus est.

Teth:

Defixae sunt in terra portas eius;
perdidit et contrivit vectes eius;
regem eius et principes
eius in gentibus.
Non est lex et prophetae
eius non invenerunt
visionem a Domino.

Wielki Piątek Męki Pańskiej

Lamentacja pierwsza drugiego dnia

Z lamentacji

Proroka Jeremiasza

Chet:

Postanowił Pan wyrwać
szańce Córy Syjonu,
przeciągnął sznur [mierniczy],
nie cofnął ręki przed
zniszczeniem,
przedmurze i mur
pogrążył w żałobie;
pospołu one padają.

Tet:

Bramy runęły na ziemię:
połamał, pokruszył zawory;
jej król i książęta
u pogan,
nie ma już Prawa,
nawet prorocy nie mają
widzenia od Pana.

Jod:

Sederunt in terra,
conticuerunt senes filiae Sion;
consperserunt cinere capita
sua, accincti sunt ciliciis;
abiecerunt in terram
capita sua virgines Juda.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
2, 8–10*

Jod:

Usiedli na ziemi w milczeniu
starsi Córy Syjonu,
prochem głowy posypali,
przywdziali wory;
skłoniły głowy ku ziemi
dziewice jerozolimskie.

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

Lm 2, 8–10

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Lamentatio secunda secundi diei

Mem:

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

Nun:

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

Lamentacja druga drugiego dnia

Mem:

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

Nun:

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

Samech:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae
2, 13–15*

Samek:

W dłonie klaszczą nad tobą,
wszyscy, co drogą przechodzą,
gwizdzą i kiwają głowami
nad Córką Jeruzalem:
„Więc to ma być Miasto,
cud piękna, radość całego
świata?”

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 2, 13–15
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Lamentatio tertia secundi diei

Aleph:

Ego vir videns
paupertatem meam
in virga indignationis eius.
Me minavit et adduxit
in tenebras, et non in lucem.

Beth:

Vetustam fecit pellem
meam et carnem meam,
contrivit ossa mea.
Aedificavit in gyro meo,
et circumdedit me
felle et labore.

Lamentacja trzecia drugiego dnia

Alef:

Jam człowiek,
co zaznał boleści
pod różgą Jego gniewu;
On mnie prowadził, iść kazał
w ciemnościach, a nie w świetle.

Bet:

Zniszczył me ciało
i skórę,
połamał moje kości,
osaczył mnie i nagromadził
wokół jadu i goryczy.

Ghimel:

Circomaedificavit adversum
me, ut non egrediar,
aggravavit compedem meum.
Conclusit vias meas lapidibus
quadris, semitas meas subverti.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetæ
3, 1-2. 4-5. 7. 9*

Gimel:

Opasał mnie murem,
nie wyjdę,
obciążył moje kajdany.
Głazami zagroził mi drogi,
a ścieżki moje poplątał.

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 3, 1-2. 4-5. 7. 9
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Sabbato Sancto

Lamentatio prima tertii diei

*De lamentatione
Jeremiae Prophetæ*

Heth:

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

Teth:

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

Wielka Sobota

Lamentacja pierwsza trzeciego dnia

*Z lamentacji
Proroka Jeremiasza*

Chet:

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

Tet:

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

Jod:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetæ
3, 22–30*

Jod:

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

*Jerusalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

*Lm 3, 22–30
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Lamentatio secunda tertii diei

Aleph:

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

Beth:

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

Ghimel:

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

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae
Prophetarum 4, 1-3*

Lamentacja druga trzeciego dnia

Alef:

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

Bet:

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

Gimel:

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

*Jeruzalem nawróć się
do Pana Boga twego.*

Lm 4, 1-3

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Lamentatio tertia tertii diei

Incipit oratio

Jeremiae Prophetarum

Recordare Domine,
quid acciderit nobis;
intuere et respice
opprobrium nostrum.
Haereditas nostra
versa est ad alienos,
domus nostrae
ad extraneos.
Pupilli facti sumus absque patre,
matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus;
ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur,
lassis non dabatur requies.
Aegypto dedimus manum
et Assyriis, ut saturaremur pane.

*Lamentationes Jeremiae Prophetarum
5, 1-6*

Lamentacja trzecia trzeciego dnia

Zaczyna się modlitwa

Proroka Jeremiasza

Wspomnij, Panie,
na to, co nas spotkało,
spójrz i przypatrz się
naszej hańbie.
Dziedziczny nasz dział
przypadł obcym,
cudzoziemcom –
nasze domostwa.
Sieroty, nie mamy już ojca,
a matki nasze jak wdowy.
Własną wodę za srebro pijemy,
za własne drzewo płacimy.
Pędzą nas z jarzmem na szyi,
ustajemy, a nie ma wytchnienia.
Do Egiptu wyciągaliśmy ręce,
i do Asyrii, by nasycić się chlebem.

Lm 5, 1-6

Tłum. za Biblią Tysiąclecia



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

17 KWIETNIA
NIEDZIELA WIELKANOCNA

+

RATUSZ STAROMIEJSKI
UL. KORZENNA 33/35

+

GODZ. 17:30

SUITES

Marcin Świątkiewicz
klawesyn

George Frideric Handel
1685–1759

Suite I A-dur HWV 426*

Prelude
Allemande
Courante
Gigue

Suite II F-dur HWV 427*

Adagio
Allegro
Adagio
Allegro

Suite III d-moll HWV 428*

Prelude
Allegro
Allemande
Courante
Air
Variation I
Variation II
Variation III
Variation IV
Variation V
Presto

Suite IV e-moll HWV 429*

Allegro
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue

* Ze zbioru *Suites de Pièces pour le Clavecin*
Premier Volume HWV 426–433



W przedmowie do pierwszego i jedyne go wydanego za swoją zgodą zbioru suit klawesynowych, który ukazał się w Londynie w 1720 roku pod francuskim tytułem *Suite de Pièces pour le clavecin composées par G. F. Haendel*, kompozytor wyjaśniał: „Byłem zmuszony opublikować niektóre z niniejszych lekcji, albowiem ich podejrzone i pełne błędów kopie przedostały się za granicę. Dodałem kilka nowych, by uczynić to dzieło bardziej użytecznym, a jeśli spotka się ono z przychylnym przyjęciem, przystąpię do publikacji kolejnych, uważając za obowiązek służyć swym skromnym talentem narodowi, który otoczył mnie tak wielkoduszną opieką”.

Trzydziestopięcioletni Handel padł ofiarą własnej popularności. Zacytowany powyżej wstęp można uznać za jedno z pierwszych świadectw z góry przegranej walki twórców o prawa autorskie. Edycja suit w oficynie Johna Cluera była odpowiedzią kompozytora na haniebny akt piractwa: „podejrzone” kopie juveniliów i utworów z okresu hamburskiego ukazały się drukiem w Amsterdamie, bez zgody Handla, i jak się łatwo domyślić, bez żadnych płynących stąd korzyści finansowych. Zapowiedź publikacji kolejnych nigdy nie doszła do skutku – bynajmniej nie z powodu chłodnego przyjęcia pierwszego tomu. Wręcz przeciwnie, utwory cieszyły się taką popularnością, że na rynku pojawiły się wkrótce nowe pirackie kopie, drukowane w Niderlandach, we Francji i w Niemczech, a także w londyńskiej oficynie Johna Walsha starszego, jednego

z najbardziej obrotowych wydawców muzycznych epoki. Kiedy Walsh zarobił półtora tysiąca funtów szterlingów dzięki umowie na wyłączność praw do druku *Rinalda*, pierwszej opery skomponowanej przez George’a Friderica na scenę Queen’s Theater w Londynie, Handel zaproponował złośliwie, żeby teraz Walsh napisał operę, a on z przyjemnością ją wyda. Zajęty mnóstwem innych przedsięwzięć kompozytor ostatecznie machnął ręką na nieuczciwe praktyki Walsha. Drukarz skorzystał z okazji i w 1733 roku opublikował bez porozumienia z autorem *Suites de Pièces pour le clavecin composées par G. F. Haendel. Second Volume* – swoisty suplement do poprzedniej edycji, znów obejmujący utwory powstałe w pierwszych dwóch dekadach XVIII stulecia.

Twórczość Handla tak ściśle zrosła się w naszej świadomości z muzyką teatralną, sakralną i orkiestrową, że zdarza nam się zapominać o jego spuściźnie klawiszowej. A przecież, jak czytamy w *S. Orgelbranda Encyklopedii Powszechnej*, w haśle skreślonym ręką samego Oskara Kolberga, Handel „nabył już w siódmym roku życia takiej biegłości w grze na organach i klawikordzie, że go ojciec (myśląc dlań o karierze prawnej) postanowił poświęcić muzyce, za radą zwłaszcza księcia Weissenfels, przed którym dał się chłopczyk słyszeć. Pierwszym jego nauczycielem był Zachau, organista katedry w Halli; od roku 1698 zaś zasięgał rady u Attilio i Buononciniego w Berlinie. Tu dał się już Händel zaszczytnie poznać jako muzyk, nie przyjął jednak ofiary chcącego wysłać go do Włoch kurfirsta, ale wrócił do Halli”.

Rodzinne miasto opuścił na dobre dopiero po śmierci ojca i ruszył do Hamburga, jednego z najprężniejszych ośrodków operowych w tej części Europy. Praktykę klawiszową traktował jednak równie poważnie, jak swoje pierwsze kroki w sztuce pisania oper – czego dowodzi między innymi słynna kłótnia z Johannem Matthesonem, którego wyręczył przy klawesynie na czas wykonania partii solowej w spektaklu *dramma per musica Die unglückselige Cleopatra*, i ani myślał ustąpić, kiedy Mattheson wrócił do orkiestry. Rozwścieczony kompozytor rzucił się na Handla ze szpadą: na szczęście obaj porywcy młodzieńcy pogodzili się jeszcze tego samego wieczoru przy piwie w oberży.

Najwcześniejsze z opublikowanych *Pièces pour le clavecin* pochodzą właśnie z tego okresu. Późniejsze – są między innymi plonem czteroletniego pobytu we Włoszech, dokąd Handel ostatecznie trafił za sprawą Ferdynanda Medyceusza, dziedzica tronu Wielkiego Księstwa Toskanii, zapalonego miłośnika opery, a zarazem całkiem uzdolnionego klawesynisty. Był to z pewnością najbardziej formatywny okres w życiu młodego twórcy. Handel wszedł wówczas w znajomość z prawdziwymi luminarzami włoskiej sztuki kompozycji, zyskał też kilku możnych protektorów, między innymi kardynała Pietra Ottoboniego, który w 1709 roku urządził pojedynek dwóch mistrzów klawiatury. W szranki z Handlem stanął jego rówieśnik Domenico Scarlatti. Palmę pierwszeństwa w grze na klawesynie przyznano ponoć Scarlattiemu, którego Handel pokonał w grze na organach. Scarlatti, wspominając po latach

tamto wydarzenie, pieczętował swój zachwyt wirtuozerią Handla zamasztywym znakiem krzyża. Handel nie krył podziwu dla kunsztu kompozytorskiego Scarlattia, twórcy niezwykłych, nowatorskich w formie i treści muzycznej sonat *per gravicembalo*, które on sam wolał określać mianem *essercizi*.

Handel wrócił z Włoch już jako *caro Sassone*, świeżo opromieniony chwałą po niedawnym sukcesie *Agrypiny* w Teatro San Giovanni Grisostomo w Wenecji. Po śmierci poprzedniego kapelmistrza dostał posadę na dworze elektora hanowerskiego Jerzego Ludwika, ale długo tam miejsca nie zagrzał. Pod koniec 1710 roku skorzystał z zaproszenia księcia Charlesa Montagu, ambasadora brytyjskiego w Republice Weneckiej, i ruszył do Londynu. Wprawdzie uzyskał zgodę elektora, z którym zawarł kontrakt na wyjątkowo korzystnych warunkach, niemniej ani Jerzy Ludwik, ani sam Handel nie przypuszczali, że Anglia stanie się wkrótce drugą ojczyzną kompozytora. Wielbiony przez złąknionych świeckiej twórczości wyspiarzy, jako wirtuoz podziwiany za „giętkość palców” przez samego Isaaca Newtona, poruszył nawet serce niezbyt muzycznej królowej Anny, matki hanowerskiego elektora, która przyznała mu roczną pensję w wysokości 200 funtów. U Jerzego Ludwika popadł jednak w niełaskę, pogłębianą dodatkowo skomponowaniem *Jubilate* na cześć kończącego hiszpańską wojnę sukcesyjną pokoju utrechckiego, którego ustalenia okazały wybitnie nie po myśli elektora. Stąd zapewne wzmianka o narodzie, który otoczył Handla „tak wielkoduszną opieką”, kiedy bowiem elektor Hanoweru wstąpił

na tron angielski jako Jerzy I, nie tylko przebaczył niewiernemu kapelmistrzowi, ale też podwyższył mu pensję do 400 funtów szterlingów.

Dziś trudno uwierzyć, że Handlowskie *Pièces pour le clavecin* w niektórych kręgach cieszyły się większą popularnością niż przedstawienia *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlana* i *Rodelindy*. Specyficznie niemiecki konserwatyzm w połączeniu z typowym dla *caro Sassone* zamiłowaniem do eklektyzmu celnie trafił w gusty odbiorców, nie tylko na Wyspach. *Suity* Handla pod wieloma względami wyłamywały się z oswojonego wzorca. Formalnie bliskie *suitom* francuskim, często odchodziły od typowego wzorca *allemande* / *courante* / *sarabande* / *gigue*, wplatając w tę strukturę elementy włoskie i typową dla mistrzów niemieckich sztukę kontrapunktu. *Suita F-dur* HWV 427 zapowiada już klasycystyczną formę sonatową. Poszczególne części *suit* urastają czasem do rangi odrębnych utworów – jak *Allegro* ze *Suity e-moll* HWV 429, które przybrało postać rozbudowanej fugi czterogłosowej. Chwytająca za gardło *Sarabanda* ze *Suity d-moll* HWV 437 może się równać tylko z ascetyczną, i przez to tym bardziej dobitną Bachowską *Sarabandą* ze *Suity wioloncelowej c-moll* BWV 1011 – skądinąd znamienne, że obydwie te utwory weszły w obieg współczesnej popkultury dzięki wybitnym reżyserom filmowym. *Sarabanda* Bacha stała się motywem przewodnim *Szeptów i krzyków* Ingmara Bergmana, *Sarabanda* Handla – w wersji zorkiestrowanej przez Leonarda Rosenmana – zrosła się organicznie z jednym z największych

arcydzieł Stanleya Kubricka, lotrzykowskim romansem *Barry Lyndon* na motywach powieści Williama Makepeace'a Thackeraya.

O sile oddziaływania Handlowskich *Pièces pour le clavecin* świadczą choćby dziewiętnastowieczne legendy, które próbowano powiązać z finałową *Air con Variazioni* z *Suity E-dur* HWV 430. Wpadająca w ucho melodia z charakterystyczną nutą pedałową w prawej ręce, kojarząca się romantycznym odbiorcom z odgłosem uderzeń kowalskiego młota o kowadło, przyczyniła się nie tylko do obiegowej nazwy tej części (*The Harmonious Blacksmith*), ale też naiwnej historyjki o kowalu, którego Handel podsłuchiwał jakoby w okolicach wiejskiej rezydencji księcia Chandos, schroniwszy się w kuźni przed burzą. Śpiewak Richard Clark i dyrygent Henry Wylde skojarzyli nawet mitycznego kowala z niejakim Williamem Powellem, Bogu ducha winnym urzędnikiem parafii w Whitchurch pod Londynem. W 1868 roku wdzięczni mieszkańcy wzniesli mu pomnik, jakim nie pogardziłby sam Handel, pochowany pod skromną kamienną płytą w Opactwie Westminsterkim.

Na niebiańskim panteonie *caro Sassone* plasuje się jednak wysoko – także dzięki *Pièces pour le clavecin*, niedocenianym perłom epoki, kiedy sztuka „dotykania” klawesynu sięgnęła apogeum w twórczości Bacha, Rameau, Couperina, Scarlattiiego i wyrośniętego już chłopca, który w wieku lat siedmiu dał się słyszeć przed obliczem księcia Weissenfels.

Dorota Kosińska



MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich klawesynistów. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. 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 czołową międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą Historyczną, 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 in Halle, Internationale Händel-Festspiele in Göttingen, 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*.

MA KIE





AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

17 KWIETNIA
NIEDZIELA WIELKANOCNA



CENTRUM ŚW. JANA
UL. ŚWIĘTOJAŃSKA 50



GODZ. 20:00

ORCHESTERSUITEN

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Georg Kallweit

koncertmistrz, skrzypce I

Eduard Kotlyar,

Verena Sommer, Iddo Zhang

skrzypce I

Yves Ytier, Matthias Hummel,

Henriette Scheytt,

Natalia Tyrańska

skrzypce II

Clemens-Maria Nuszbaumer,

Stephan Sieben,

Micaela Storch-Sieben

altówka

Katharina Litschig,

Antje Geusen

wiolonczela

Tobias Lampelzammer

kontrabas

Christoph Huntgeburth

flet

Magdalena Karolak,

Gustav Friedrichson,

Valerie Colen

obój

Christian Beuse

fagot

Wolfgang Gaisböck,

Christian Simeth,

Raphael Pouget

trąbka

Francisco Manuel Anguas Rodríguez

kotły

Clemens Flick

klawesyn

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Suita IV D-dur BWV 1069

Ouverture

Bourrée I

Bourrée II

Gavotte

Menuett I

Menuett II

Réjouissance

Suita II h-moll BWV 1067

Ouverture – Lentement

Rondeau

Sarabande

Bourrée I

Bourrée II

Polonaise

Double

Menuett

Badinerie

Suita I C-dur BWV 1066

Ouverture

Courante

Gavotte I

Gavotte II

Forlana

Menuett I

Menuett II

Bourrée I

Bourrée II

Passepied I

Passepied II

Suita III D-dur BWV 1068

Ouverture – Vite

Air

Gavotte I

Gavotte II

Bourrée

Gigue



Ojczyzną suity orkiestrowej jest Francja. Wielka pasja taneczna Ludwika XIV wywarła decydujący wpływ na zainteresowania twórcze poddanych mu muzyków. Jak przystało na monarchię absolutną, zgodnie z upodobaniami króla francuscy kompozytorzy muzyki instrumentalnej tworzyli głównie muzykę taneczną i tańcem inspirowaną. Wpierw lutniści i wioliści, potem klawesyniści łączyli różne gatunki taneczne w cykle zwane *ordre* (porządek) lub *suite* (zestaw). Wynałazcą suity orkiestrowej był kapelmistrz królewski Jean-Baptiste Lully. Jako pierwszy zaczął najpierw wykonywać ze swoją słynną i podziwianą w całej Europie orkiestrą Les Vingt-quatre Violons du Roi, a potem wydawać jako osobne utwory różne fragmenty taneczne ze swoich oper i oper-baletów. Bardzo szybko gatunek suity orkiestrowej zyskał popularność nie tylko we Francji. Do Niemiec przeszczepił go uczeń Lully'ego Georg Muffat, a także rzesze muzyków francuskich, którzy byli chętnie zatrudniani na niemieckich dworach, wzorujących się na tym w Wersalu. Dzięki nim Johann Sebastian Bach (1685–1750) miał bezpośredni kontakt z muzyką francuską od wczesnej młodości. Znana jest jego przyjaźń z koncertmistrzem dworu drezdeńskiego Jeanem-Baptiste'em Volumierem, natomiast wybitny flecista obu Augustów II i III, Pierre-Gabriel Buffardin, był nauczycielem jego starszego brata Johanna Jacoba Bacha. Całkiem możliwe, że muzycy ci mogli należeć też do jednych z pierwszych wykonawców *Suit orkiestrowych* Johanna Sebastiana.

Nie sposób podać dziś precyzyjne daty powstania tych wybitnych utworów, gdyż nie zachowały się ich autografy. Zamiast nich mamy kopie wykonane rękoma uczniów (Johanna Ludwiga Krebsa, Christiana Friedricha Penzela) i syna Bacha (Carla Philippa Emanuela). Sam Johann Sebastian zapisał jedynie pojedyncze głosy późnych wariantów niektórych *Suit* BWV 1066–1069. Wiemy z pewnością, że wszystkie grane były przez lipskie Collegium Musicum w Café Zimmermann w latach 1725–1739. Ten wybitny zespół, założony w 1701 roku przez Georga Philippa Telemanna, składał się z muzykujących studentów Uniwersytetu Lipskiego i profesjonalnych muzyków. Bach był jego dyrektorem w latach 1729–1741, ale grywał w nim już od 1724 roku. Na podstawie dogłębnej analizy muzycznej można przypuszczać jednak, że część jego *Suit orkiestrowych* powstała już w okresie weimarskim (1708–1717) i kötheńskim (1717–1723), gdy Bach pełnił obowiązki dworskiego organisty, koncertmistrza i kapelmistrza. Brak autografów *Suit* byłby wtenczas zrozumiały, gdyż te stanowiły własność książąt Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimara i Leopolda von Anhalt-Köthena. Sam gatunek suity orkiestrowej stworzono z myślą o orkiestrach dworskich i szlachećnie urodzonych odbiorcach. Z biegiem czasu, zwłaszcza w miastach niemieckich, został przyswojony przez bogate mieszczaństwo i kręgi uniwersyteckiej inteligencji, stąd te dwa środowiska odbiorców *Suit orkiestrowych* Bacha nie wydają się niczym nadzwyczajnym.

Wielkim poprzednikiem Bacha na polu suity orkiestrowej był Telemann, z którym lipski kantor był zaprzyjaźniony od czasu pobytu

w Weimarze. Większość swoich *suit* Telemann skomponował na dworze Erdmanna II von Promnitz w Żarach, zanim poznał Bacha. Podobnie jak Telemann i wielu innych kompozytorów niemieckich, Bach w swych *Suitach orkiestrowych* umiejętnie łączy styl francuski, obecny przede wszystkim w postaci uwertury typu Lully'ego i francuskich tańców (*menuet*, *gawota*, *bourrée*, *passepied*), z elementami włoskiego koncertu solowego (widocznymi najwyraźniej w *Suicie II h-moll*) i tradycją niemieckiej polifonii (np. *Air z Suity III D-dur*, kanon w *Sarabande z Suity II h-moll*). Kompozytor zrealizował tu, postulowany przez Telemanna, tak zwany styl mieszany (*Gemischter Styl*), polegający na sięganiu do tradycji tanecznych różnych nacji, nie tylko Francuzów czy Włochów (*Courante* i *Forlana z Suity I*), lecz także Szkotów (*Gigue z Suity III*), Hiszpanów (*Sarabande z Suity II*) czy Polaków (*Polonaise z Suity II*). Choć w czasach Bacha orkiestrowa suita była gatunkiem stosunkowo nowym i modnym, to w jego twórczości zachowały się jedynie cztery tego typu utwory (Telemann stworzył ich 125!). Nie skomponował przypisywanej mu *Suity V g-moll* BWV 1070, której prawdopodobnym autorem był jego syn, Wilhelm Friedemann Bach. Warto jednak pamiętać, że duża część orkiestrowej muzyki Johanna Sebastiana przepadła w archiwach dworu w Weimarze i Köthen.

Każda z czterech Bachowskich *Suit orkiestrowych* ma inny układ części. Czynnikiem wspólnym jest obecność rozbudowanych, otwierających je uwertur typu francuskiego, gdzie po pompacyjnej części pierwszej z rytmami punktowanymi, podkreślanymi fakturą

akordową, następuje część imitacyjna lub fugowana, po której znów powraca część pierwsza. Wszystkie utwory wchodzące w skład Bachowskiej *suity* utrzymane są w tonacji głównej. W każdej *suicie* tańce francuskie zazwyczaj występują parami. Wówczas drugi taniec może być utrzymany w kontrastujących: tonacji, obsadzie a nawet charakterze. Większość tańców ma formę dwuczęściową z powtórkami, ale zdarzają się formy rondowe (*Rondeau z Suity II*) i wariacyjne (*Polonaise z II Suity*). Wzorem francuskim, w *suitach* nr II, III i IV obok tańców wprowadzane są również części charakterystyczne, które na długo zapadają słuchaczom w pamięć, jak taneczna, finałowa *Réjouissance* (*Zabawa*) z *Suity IV D-dur*, melancholijna *Air z Suity III D-dur* (znana dziś bardziej z dziewiętnastowiecznej aranżacji na skrzypce solo Augusta Wilhelmgiego) czy popisowa, finałowa *Badinerie* (od „badiner” – „żartować”) z *Suity II h-moll* (swego czasu wykorzystywana jako dzwonek w telefonach komórkowych).

Każda z *Suit* przeznaczona jest na różną obsadę. *Suita I C-dur* operuje składem typowym dla dzieł Lully'ego, gdzie *concertino* dwóch obojów i fagotu przeciwstawiane bywa smyczkom. *Suita II h-moll* najbardziej zbliża się do koncertu fletowego, gdyż instrument ten niczym w koncercie wyeksponowany jest w wirtuozowskich figuracjach na tle akompaniamentu basu lub smyczków. Dwie *suity* w tonacji D-dur (III i IV) operują największym składem i najlepiej nadawały się do koncertów plenerowych. Mimo iż w *Suicie III* smyczki wzmocnione są parą obojów, trzema trąbkami i kotłami, to przewodnią rolę Bach wyraźnie powierza partii skrzypiec. W *Suicie IV* prócz smyczków

Bach wprowadza kwartet instrumentów dętych drewnianych (trzy oboje i fagot) oraz trzy trąbki z kotłami. W świetle dzisiejszych badań źródłowych wydaje się, że pierwotnie wszystkie suity przeznaczone były na obsadę *stricte* smyczkową. Instrumenty dęte Bach dodawał w późniejszych redakcjach *Suit*, biorąc pod uwagę modę (*casus* nowo wynalezionej fletu poprzecznego), bogatą w Niemczech tradycję miejskich zespołów dętych i możliwości lipskiego Collegium Musicum.

Suita I C-dur BWV 1066 powstała prawdopodobnie w Köthen, a może nawet w Weimarze, choć pierwsze jej zapisy pochodzą z początku lat lipskich (1724–1725). Jest najbardziej lully'owska zarówno pod względem formy, jak i obsady.

Najpóźniej, bo na przełomie lat 30. i 40., zredagowana została *Suita II h-moll* BWV 1067. Jej pierwotna wersja powstała jeszcze przed 1722 rokiem i utrzymana była w tonacji a-moll, a partię solową wykonywały skrzypce. Przed 1720 rokiem w Köthen powstała pierwotnie *Suita III D-dur* BWV 1068, jej późniejsze redakcje pochodzą z 1731 roku z Lipska oraz z lat 1734–1738 z Frankfurtu, gdzie Carl Philipp Emanuel Bach wykonywał ją z miejscowym Collegium Musicum. Najstarszą wydaje się *Suita IV D-dur* BWV 1069, badacze datują jej powstanie na 1716 rok, gdy Bach działał jeszcze w Weimarze. Materiał uwertury wykorzystał w swej kantacie *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 z 1725 roku, a na początku lat 30. wykonał ją z lipskim Collegium Musicum.

Piotr Wilk



Zwana też Akamus. Założona w 1982 roku we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr grających na instrumentach historycznych. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, takich jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zurych, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Znany jest również publiczności najważniejszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, gdzie parokrotnie już święcił spektakularne triumfy. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 roku regularnie gości w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden oraz na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Od ponad dwudziestu lat regularnie współpracuje z belgijskim dyrygentem (i kontratenorem) René Jacobsem, czego rezultatem są liczne produkcje operowe i oratoryjne. Również ostatnie – *Urowadzenie z seraju* i *Czarodziejski flet* Mozarta, a także *Pasja według św. Jana* i *Pasja według św. Mateusza* J.S. Bacha – zostały świetnie przyjęte przez krytykę i publiczność. Akamus często występuje pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a także Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadiego, Paula Agnew i Rinalda Alessandrini. Szczególnie ważnym partnerem

orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; zrealizowane wspólnie płyty otrzymały wiele nagród. Z Akamus współpracują też renomowani soliści, jak Sonia Prina, Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau, Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra czy Bejun Mehta. Rozszerzając pole swych artystycznych zainteresowań, wraz z zespołem tanecznym Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowała nowatorskie produkcje *Medei* z muzyką Pascala Dusapina, *Dydony i Eneasza* Purcella oraz choreograficznego koncertu *Cztery żywioły – Cztery pory roku*. O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych płyt. Od 1994 roku produkowane wyłącznie dla Harmonia Mundi, nagrodzone zostały wszystkimi znaczącymi nagrodami międzynarodowymi: „Grammy”, „Diapason d’Or”, „Cannes Classical Award”, „Gramophone Award”, „Edison Award”, „Echo Klassik”. W marcu 2006 roku Akamus otrzymała „Nagrodę Telemanna” miasta Magdeburga, a w 2009 została wyróżniona coroczną nagrodą „Niemieckiej Krytyki Płytywowej” za DVD *Dydona i Eneasza* Purcella. Otrzymała też „Midem Classical Award” 2010 i „Choc de l’année” za wystawienie *Brockespassion* Telemanna, natomiast w 2014 – „Bach-Medaille Leipzig” i „Echo Klassik”.



Fot. Uwe Arens







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





RATUSZ GŁÓWNEGO MIASTA

Wielka Sala Wety (Sala Biała) jest usytuowana we wschodniej części pierwszego, reprezentacyjnego piętra budynku. W czasie pobytów królów polskich w Gdańsku pełniła funkcję sali tronowej, była miejscem, w którym burgrabia królewski przyjmował przysięgi i wydawał wyroki sądowe. Tu odbywały się uroczystości nadania obywatelstwa i do połowy XVI wieku zebrania Ławy Miejskiej. Od 1526 roku sala stanowiła miejsce zgromadzeń Trzeciego Ordynku oraz posiedzeń Sądu Wetowego. Od 1817 do 1921 roku zwana najczęściej Salą Rady Miejskiej (Stadtverordnetensaal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 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 funkcję ławnika i pierwszego rajcy, a w ratuszowych piwnicach składował wyprodukowane przez siebie piwo. Dzięki swej charakterystycznej sylwecie ratusz stanowi istotny akcent urbanistyczny w krajobrazie Starego Miasta. Pomimo wielu przebudów jego bryła nie zmieniła swego kształtu do dzisiaj. Podczas wielokrotnych zmian układu wnętrza wzbogacono je o wyjątkowe obiekty. Na piętrze podziwiać można reprezentacyjną sień oraz imponującą Wielką Salę zwaną obecnie Salą Mieszcząńską – z oryginalnym drewnianym stropem.





RESURRECTIO





organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator

95



dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



**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



GIWK



FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych, m.in.: Actus Humanus, Auksodrone, Misteria Paschalia (2004–2016), Sacrum Profanum (2004–2015) i Opera Rara (2009–2016). Każdy z firmowanych jego nazwiskiem festiwali ma wyraźnie określony profil. Kreowane przez niego projekty trzykrotnie były nagradzane Koryfeuszem Muzyki Polskiej w kategorii „Wydarzenie roku” (2012, 2019, 2020). Producent albumów polskich muzyków dla prestiżowych wytwórni Nonesuch, Decca, Anaklasis. Kurator spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki / Aphex Twin / Greenwood, *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego z udziałem Beth Gibbons z zespołu Portishead) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i zagranicą (m.in. w Londynie i Nowym Jorku). W 2018 roku, na zlecenie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, przygotował spektakularny projekt w ramach „100 na 100. Muzyczne dekady wolności” – dwadzieścia dwa koncerty muzyki polskiej XX i XXI wieku, które 11 listopada 2018 zabrzmiały w jedenastu miastach w Polsce i jedenastu miastach na świecie. Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie obecnie prowadzi zajęcia „Zarządzanie projektami muzycznymi”. W 2019 roku ukończył Business Coaching Diploma w PricewaterhouseCoopers (akredytacja ICF ACSTH), a w 2020 roku studia podyplomowe z zakresu psychologii przywództwa na Uniwersytecie SWPS. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie Musica Iagellonica. Następnie w latach 2004–2007 związany był z Krakowskim Biurem Festiwalowym oraz Urzędem Miasta Krakowa, gdzie pełnił funkcję Pełnomocnika Prezydenta Miasta Krakowa ds. Kultury (2007–2010) oraz Doradcy Prezydenta Miasta Krakowa (2011). Za swoją pracę naukową zdobył Nagrodę im. Hieronima Feichta przyznaną przez Związek Kompozytorów Polskich. Jest autorem kilkudziesięciu haseł do Encyklopedii Muzycznej PWM, artykułów muzykologicznych oraz publikacji popularnonaukowych. Berkowicz był wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród, m.in. „MocArty” RMF Classic w kategorii „Człowiek Roku”, „Gwarancje Kultury TVP” i „Niptel”. Od 2011 roku regularnie klasyfikowany przez tygodnik „Polityka” wśród najbardziej wpływowych osobistości polskiej kultury. Wyróżniony przez Prezydenta Miasta Krakowa Odznaką „Honoris Gratia” (2011) oraz przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2015).

Dyrektor artystyczny:
Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:
Konrad Koper

Producent:
Lucjan Towpik

Produkcja:
Marcin Orzeł
Katarzyna Stasiewicz
Katarzyna Franusiak

Obsługa techniczna:
Rafał Ryskała
Piotr Główka
Andrzej Majger
Mateusz Matusik
Bartosz Bar

Redakcja merytoryczna:
Maciej Kopiński

Projekt graficzny / skład:
grupa tomami / tomami.pl

Redakcja językowa:
Agnieszka Toczko-Rak

Zdjęcia Gdańska:
getty images

Web service:
Bartłomiej Hałat

Studio fotograficzne:
Paweł Stelmach

Grafiki social media:
Marcin Hernas

Organizator / wydawca:
Fundacja a415
ul. Długi Targ 28/29
80-830 Gdańsk
www.a415.pl

event-factory
ul. Pękowicka 77
31-262 Kraków
www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

partnerzy



patroni medialni



