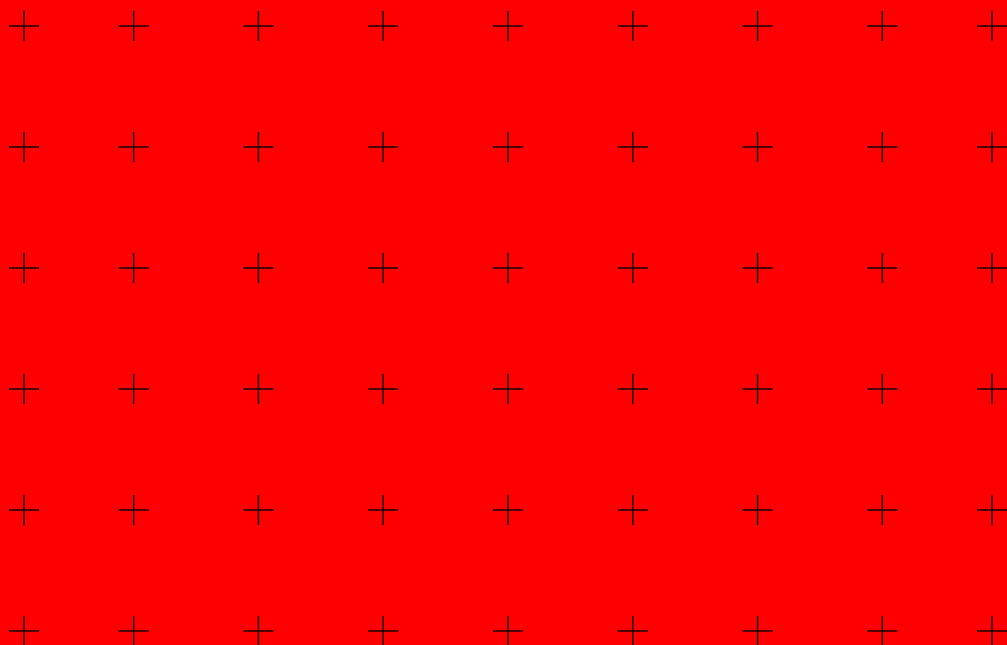


ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
MMXXV



**ACTUS
HUMANUS
RESURRECTIO
MMXXV**

COHAERE ENSEMBLE
JAN JAKUB MONOWID
10

VÁCLAV LUKS
COLLEGIUM 1704
COLLEGIUM VOCALE 1704
20

MACIEJ SKRZECZKOWSKI
40

PETER PHILLIPS
THE TALLIS SCHOLARS
46

EWA MROWCA
58

WILLIAM CHRISTIE
LES ARTS FLORISSANTS
64

MONIKA KAŻMIERCZAK
84

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE
90

KRZYSZTOF GARSTKA
102

ROBERT GETCHELL
FRANÇOIS LAZAREVITCH
LES MUSiciens DE SAINT-JULIEN
108





Szanowni Państwo,

Wielki Tydzień i Triduum Paschalne to dla chrześcijan najświętszy czas w roku. Za przywilej postrzegam, że poprzedzająca je wielkanocna edycja festiwalu Actus Humanus pozwala wszystkim nam – zarówno wierzącym na różne sposoby, jak i niewierzącym – zatrzymać się w biegu, zaznać piękna, wyciszyć się i zajrzeć w siebie.

Lamentacje, które będą w tym roku rozbrzmiewać, mogą stać się osobistą modlitwą każdego wierzącego człowieka rozpaczającego nad cierpieniem Syna Bożego, ale mogą też być zawodem nad sobą samym, niedostatkami świata i złem, jakie człowiek gotuje drugiemu człowiekowi. Nadzieja w tym, by nie poprzestać na skardze i opłakiwaniu cierpienia.

Wdzięczna jestem wszystkim, dzięki którym te pięć festiwalowych popołudni i wieczorów staje się naszym udziałem. Dziękuję twórcom tego wydarzenia oraz artystom przyjmującym zaproszenie i przybywającym do Gdańska.

A melomanom, również tym, którzy łączą się z nami za pośrednictwem radia, życzę dobrego czasu i nieślabnącej nadziei, że światło przychodzi w ciemności.

Aleksandra Dulkiewicz
prezydent Gdańska



fot. Renata Dąbrowska







COHAERE ENSEMBLE JAN JAKUB MONOWID

DZIEŃ

16 kwietnia
Wielka Środa

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

MENSA SONORA

Jan Jakub Monowid

kontratenor

COHAERE ENSEMBLE

Marta Gawlas

flet

Marta Korbel

skrzypce

Anna Nowak

skrzypce, altówka

Natalia Reichert

altówka

Monika Hartmann

wiolonczela

Natalia Olczak

klawesyn, pozytyw

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

KRZYSZTOF KNITTEL

*1947

Sonata AH 200*

HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER

1644–1704

Pars I D-dur C 69**

Sonata: Grave – Allegro

Allamanda

Courante

Sarabanda

Gavotte

Gigue

Sonatina: Adagio

Pars II F-dur C 70**

Intrada: Alla breve

Balletto: Alla breve

Sarabanda

Balletto: Alla breve

Sarabanda

Balletto: Alla breve

Pars III a-moll C 71**

Gagliarda: Allegro

Sarabanda

Aria

Ciacona

Sonatina: Adagio

Pars IV B-dur C 72**

Sonata: Grave –

Allegro – Adagio

Allamanda

Courante

Balletto

Sarabanda

Gigue: Presto

Sonatina: Adagio

Pars V E-dur C 73**

Intrada: Allegro

Balletto

Trezza

Gigue

Gavotte: Alla breve

Gigue

Retirada

Pars VI g-moll C 74**

Sonata: Adagio – Presto

Aria

Canario: Presto

Amener

Trezza

Ciacona

Sonatina: Adagio

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685–1750

Bekennen will ich seinen

Namen BWV 200

* prawykonanie

** Ze zbioru *Mensa sonora, seu Musica instrumentalis*

Niewiele wiadomo o dzieciństwie i wczesnej młodości Heinricha Ignaza Bibera – poza tym, że urodził się w czeskim Wartenbergu i być może uczęszczał do gimnazjum jezuickiego w Troppau (dzisiejsza Opawa); nie da się też wykluczyć, że muzycznego rzemiosła uczył się u kogoś z tamtejszych organistów. Pierwsze wzmianki o muzyku pochodzą z końca lat 60. XVII wieku, kiedy był już skrzypkiem w kapeli Johanna Seyfrieda von Eggenberga, styryjskiego arystokraty, który właśnie zaczął trwonić fortunę na przebudowę rodowej rezydencji w Grazu. Zapewne tam Biber zwrócił na siebie uwagę Karla II von Liechtensteina-Kastelkorna, ówczesnego księcia-biskupa Ołomuńca, który w 1668 roku zatrudnił go w swojej *Kapelle* w Kromieryżu.

Księżę Karl utrzymywał zespół nie tylko ze względów reprezentacyjnych. Znał się na rzeczy, był zapalonym kolekcjonerem rękopisów i druków muzycznych, dbał też, żeby kapela dysponowała możliwie najlepszymi instrumentami. Kiedy doszły go słuchy, że tyrolski lutnik Jakob Steiner buduje skrzypce czulsze na dotyk i miększe w brzmieniu niż instrumenty ze słynnych warsztatów kremoańskich, postanowił wysłać Bibera na negocjacje do Absam, gdzie Steiner miał swoją pracownię.

Dwudziestosześcioletni Biber wyruszył w podróż handlową w połowie 1670 roku. Po drodze jednak się zawieruszył i zamiast dotrzeć do Tyrolu, przyjął posadę na dworze Maximiliana Gandolpha von Künburga, arcybiskupa Salzburga. Dotychczasowy pracodawca Bibera – zrany do żywego, bo arcybiskup był jednym z jego najbliższych przyjaciół – czekał na powrót skrzypka marnotrawnego aż sześć lat.

I się nie doczekał. Biber spędził w Salzburgu resztę życia. W 1672 roku ożenił się z córką zamożnego kupca, cztery lata później – otrzymał wreszcie oficjalne wymówienie z orkiestry w Kromieryżu – opublikował *Sonaty różańcowe*, w 1779 roku został wicekapelmistrzem, a w 1784 – kapelmistrzem salzburskiego zespołu księcia-arcybiskupa.

Księżę von Künburg nie bez przyczyny przyjaźnił się z von Liechtensteinem-Kastelkornem. Obaj zapisali się w historii jako gorliwi działacze kontreformacji. Obaj posłali na śmierć setki ludzi oskarżonych w procesach o domniemane czary. Arcybiskup Salzburga, na przekór ustaleniom zawartego po wojnie trzydziestoletniej pokoju westfalskiego, wypędził z tyrolskiej doliny Deferegggen prawie tysiąc mieszkańców, i to w środku mroźnej zimy. A zarazem i on, i książę-biskup Ołomuńca słynęli z zamiłowania do muzyki; obaj byli hojnymi patronami sztuk i spraszali do swych pałaców arystokrację z całej Europy na czasem wielodniowe festiwale muzyczno-teatralne, które organizowali.

Przy jednej z takich okazji, w 1680 roku, Biber skomponował sześć suit na skrzypce, dwie altówki, violone i klawesyn, wydanych później pod tacińskim tytułem *Mensa sonora*, czyli dosłownie „rozbrzmiewający stół”. Chodziło oczywiście o Tafelmusik, muzykę wykonywaną podczas oficjalnych uczt i przyjęć, do dziś niesłusznie lekceważoną – w ślad za anachroniczną interpretacją dziewiętnastowiecznych muzykologów – jako gatunek pośledni i mało ambitne granie „do kotleta”. Tymczasem muzyka biesiadna aż do XVIII wieku odgrywała bardzo istotną rolę w zachowaniu decorum arystokratycznych spotkań przy wykwintnym jadłe i najprzedniejszych trunkach, a co za tym idzie,

musiała zapewnić im odpowiednią oprawę zarówno pod względem formy, jak i treści.

W skład poszczególnych suit, określanych przez Bibera łacińskim słowem *pars*, czyli „części”, wchodziły tradycyjne elementy suity barokowej (*allemande*, *courante*, *sarabanda* i *gigue*) i rozmaite „galanterie”, między innymi gawot, galiarda, *canarie* i *chaconne*. Suity pierwsza, czwarta i szósta rozpoczynają się sonatą, kończą zaś sonatiną. Trzecią z miejsca otwiera galiarda, dwie pozostałe Biber opatrzył na wstępie intradą, z którą w suicie piątej koresponduje finałowa *retirada*. Utwory ze zbioru *Mensa sonora*, choć nie wymagają takiej biegłości technicznej jak kompozycje Bibera na skrzypce solo, i tak zaskakują niezwykłym bogactwem figur melodycznych, harmonicznym i rytmicznym. Na dworze arcybiskupim wykonywano je zapewne w różnych obsadach, zależnie od rangi wydarzenia – w szczytowym okresie świetności kapela księcia von Künburga liczyła przeszło stu muzyków. Nie zmienia to faktu, że w pierwotnym zamyśle były to utwory na trzy instrumenty solowe i basso continuo.

W epoce baroku większą popularnością cieszyła się jednak sonata *a tre*, przeznaczona na dwa instrumenty melodyczne oraz basso continuo realizowane z reguły na dwóch instrumentach, basowym i akordowym – gatunek wywiedziony z włoskiej trzygłosowej muzyki wokalnej późnego renesansu. Do tego schematu, za namową Filipa Berkowicza, postanowił nawiązać Krzysztof Knittel. Jak sam wyznał, przedtem nasłuchiwał się tylu barokowych sonat, między innymi autorstwa Bibera, że nie mógł przestać o nich myśleć. Jedynym sposobem, by zwalczyć

tę uporczywą obsesję, było skomponowanie własnej *Sonaty AH200*, powstałej na zamówienie Festiwalu.

Nie pierwszy Knittel się nasłuchiwał i oby nie ostatni. O tym, że nawet najwięksi mistrzowie na pewnym etapie życia zaczynają odczuwać potrzebę odniesień do muzyki minionych epok i zestawiania ich z dorobkiem kompozytorów współczesnych, świadczy też ostatnia dekada twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Po 1740 roku Bach namiętnie kopiował, aranżował i przepisywał po swojemu nie tylko dzieła Palestriny, Gaspariniego i Caldary, ale też przedstawicieli własnego pokolenia. Wśród tych ostatnich jego uznania doczekał się również Gottfried Heinrich Stölzel, którego arię *Bist du bei mir* z zaginionej dziś opery *Diomedes* – zachowaną w *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* – przez długi czas uważano za utwór lipskiego kantora. Podobnie było z arią *Bekennen will ich seinen Namen* BWV 200, datowaną na 1742 rok, która okazała się adaptacją arii *Dein Kreuz, o Bräutigam meiner Seelen* z oratorium pasyjnego Stölzla *Die leidende und am Creutz sterbende Liebe Jesu* z 1720 roku. Wiele wskazuje, że ta perełka w opracowaniu na alt, dwoje skrzypiec i basso continuo była częścią jednej z ostatnich, przepadłych kantat Bacha, być może przeznaczonej na święto Ofiarowania Pańskiego. Tym większy żal za muzyką, której nie da się już odzyskać. Tym większa nadzieja i radość, że arcydzieła barokowych kompozytorów wciąż rezonują w wyobraźni artystów, słuchaczy i twórców dnia dzisiejszego.

Dorota Kozińska

COHAERE ENSEMBLE

Zespół muzyki dawnej, działający od 2019 roku w Katowicach. Powstał z inicjatywy Marty Korbel (skrzypce), Moniki Hartmann (wiolonczela) i Natalii Olczak (klawesyn). W 2022 roku do składu dołączyła Marta Gawlas (flet), a w 2024 – Natalia Reichert (altówka, viola d'amore). Nazwa ansamblu ma podkreślać spójność brzmieniową wynikającą z interpretacji muzyki na najwyższym poziomie. Muzycy od początku istnienia zespołu nie chcieli zamykać się w ramach podstawowego składu: występują w rozszerzonych formacjach, ale również jako duo czy trio. Zespół szybko zdobył uznanie publiczności i krytyki, w szczególności za zaangażowanie w przygotowanie interpretacji oraz świeże spojrzenie na historyczną praktykę wykonawczą, pozostające w spójności z przyjętymi zasadami. Skupiają się na rekonstrukcji muzyki czasów renesansu i baroku; grają na historycznych instrumentach lub współczesnych kopiach instrumentów z epoki. Występują w Polsce (m.in. na Actus Humanus w Gdańsku, Ars Cameralis w Gliwicach, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Festiwalu Strefa Ciszy w Łazienkach Królewskich, Festiwalu Młoda Muzyka Dawna, na Bydgoskiej Scenie Barokowej, Misteria Paschalia w Krakowie) i za granicą (Musiques Baroques à Savennieres i Festival d'Ambroay we Francji, Festival Oude Muziek Utrecht w Holandii, koncerty w Czechach, Szwajcarii, Chorwacji). Ich działalność wyróżniona została również na międzynarodowych konkursach, m.in. I nagrodą na Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire, I nagrodą na Odin International Music Competition, I nagrodą Charleston International Music Competition, nagrodą na International Music Competition and Festival „Music Without Limits”. Muzycy ansamblu współpracują też z członkami polskich orkiestr, takich jak {oh!} Orkiestra, Arte dei Suonatori, Capella Cracoviensis. W latach 2022–2023 roku Cohaere Ensemble był częścią EEEMERGING+, europejskiego programu wspierającego najzdolniejszych muzyków zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego.



fot. Magdalena Hałas

JAN JAKUB MONOWID

Kontratenor. Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie Jerzego Artysza. Członek International Opera Studio przy Opernhaus Zürich. Od lat związany z Warszawską Operą Kameralną, gdzie debiutował w 2004 roku rolą Ottona w *Koronacji Poppei* Monteverdiego. Artysta szczególnie wszechstronny – wykonuje zarówno muzykę dawną, jak i najnowszą. Występował w dziełach mistrzów czasów baroku, klasycyzmu i romantyzmu. Szeroki repertuar artysty obejmuje m.in. tytułowe role w *Tancredi* Rossiniego, *Orlando* Handla oraz *Ascanio in Alba* Mozarta, a także role: Ottoniego w *Agrippinie*, Polinessa w *Ariodante* i Tirinta w *Imeneo* Handla, Pompea w *Farnace* Vivaldiego, Ramira w *La finta giardiniera* Mozarta oraz w utworach polskich kompozytorów współczesnych, m.in. Krauze, Pałtasza, M. Dobrzyńskiego. W swoim repertuarze ma role tytułowe we współczesnych operach polskich kompozytorów (*Drach* Aleksandra Nowaka, *Anhelli* Dariusza Przybylskiego). Jako ceniony śpiewak współpracował z czołowymi polskimi orkiestrami, zachwycając publiczność teatrów operowych w całym kraju. Wziął także udział w światowej premierze *Inferno* Lucii Ronchetti w Oper Frankfurt, w czeskiej premierze *Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrina w Teatrze Antonína Dvořáka podczas festiwalu New Opera Days Ostrava, prawykonaniu *Albumu rodzinnego* Jerzego Kornowicza podczas Festiwalu Prawykonania NOSPR i prawykonaniu *Vermilion Calm* Keiko Fujiie. W dorobku fonograficznym artysty szczególne miejsce zajmują wyjątkowe serie płytowe, poświęcone polskiej muzyce epoki baroku – dziełom Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, jak również nagrania z utworami współczesnymi Marca-Andrégo Dalbaviego, Gii Kanczelego, Pawła Mykietyna, Zygmunta Penherskiego, Benjamina Brittena, Aleksandra Nowaka i Jerzego Kornowicza. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień; zdobywca statuetek Fryderyka.



fot. Karpati & Zarewicz

Bekennen will ich seinen Namen

Bekennen will ich seinen Namen,
Er ist der Herr, er ist der Christ,
In welchem aller Völker Samen
Gesegnet und erlöst ist.
Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
Der Herr ist meines Lebens Licht.

Wyznawać pragnę Jego imię

Wyznawać pragnę Jego imię,
On Panem jest i Chrystusem,
W którym wszelkiego ludu plemię
Błogosławione i zbawione jest.
Żadna śmierć nie pozbawi mnie tej pewności:
Pan jest światłem mojego życia.

Tłum. Jakub Kubieniec





VÁCLAV LUKS
COLLEGIUM 1704
COLLEGIUM VOCALE 1704

DZIEŃ

16 kwietnia
Wielka Środa

MIEJSCE

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

GESÙ AL CALVARIO

Gesù:

Benno Schachtner
kontratenor

Maria Vergine:

Roberta Mameli
sopran

Maria Maddalena:

Tereza Zimková
sopran

San Giovanni:

Yuriy Mynenko
kontratenor

Maria Cleofe:

Margherita Maria Sala
alt

Václav Luks

dyrygent

COLLEGIUM VOCALE 1704

**Helena Hozová,
Pavla Radostová**
sopran

**Daniela Čermáková,
Kamila Mazalová**
alt

**Tomáš Kočan,
Matúš Šimko**
tenor

**Tomáš Šelc,
Martin Vacula**
bas

COLLEGIUM 1704

**Helena Zemanová,
Vojtěch Jakl, Markéta
Knittlová, Emilie Chigioni**
skrzypce I

**Veronika Manová,
Jan Hádek, Daniel
Podroužek, Tereza Šmídová**
skrzypce II

**Dagmar Valentová,
Polina Babinkova**
altówka

Libor Mašek, Matyáš Keller
wiolonczela

Tilman Schmidt
kontrabas

**Anna Špelinová,
Martina Bernášková**
flet

**Katharina Andres,
Petra Ambrosi**
obój

Ernst Schlader
chalumeau

Jane Gower, Györgyi Farkas
fagot

Pablo Kornfeld
klawesyn

GESÙ AL CALVARIO

JAN DISMAS ZELENKA

1679–1745

Gesù al Calvario ZWV 62

PARTE PRIMA

Introduzione

Recitativo: *O figlie di Sionne*

Maria Vergine

Coro: *Misera Madre*

Figlie di Sionne

Recitativo: *Fiero dolor mortale*

San Giovanni

Aria: *Se in te fosse viva fede*

San Giovanni

Recitativo: *Madre! Figlio!*

Gesù, Maria Vergine

Aria: *Ah, se tu costi tanto amor*

Maria Vergine

Recitativo: *Tanto amor che ti giovà*

San Giovanni, Gesù, Maria Vergine

Aria: *A che riserbano*

San Giovanni

Recitativo: *Ed io, Signor*

Maria Maddalena, Maria Cleofe

Aria: *Si la morte*

Maria Cleofe

Recitativo: *Smanie di dolci affetti*

Gesù

Aria: *S'una sol lagrima*

Gesù

Coro: *Si crocifigga il Nazareno*

Coro di Giudei

PARTE SECONDA

Recitativo: *Spasimi del cor mio*

Maria Vergine, San Giovanni, Maria Maddalena, Maria Cleofe

Aria: *Se ingrato e ribelle*

Maria Maddalena

Recitativo: *Alzate pur il gran trofeo*

Gesù, Maria Vergine, San Giovanni, Maria Maddalena, Maria Cleofe

Duetto: *Santo amor*

Maria Maddalena, Maria Cleofe

Recitativo: *Vinto da tanto amor*

Gesù, Maria Vergine, San Giovanni, Maria Maddalena, Maria Cleofe

Aria: *Che fiero martire*

Maria Vergine

Recitativo: *Ma di tragica scena*

San Giovanni

Coro: *Questo è il monte salutare*

Libretto: Michelangelo Boccardi

W ewangeliach synoptycznych – według Mateusza, Marka i Łukasza – nie ma słowa o tym przejmującym spotkaniu. Króciutką wzmiankę można znaleźć tylko w Ewangelii według św. Jana, przypisywanej „uczniowi, którego Jezus miłował”. Jeśli jej autorem rzeczywiście był Jan Apostoł, mielibyśmy do czynienia z relacją naocznego świadka. I tak suchą i powściągliwą, zawartą raptem w trzech wersetach rozdziału dziewiętnastego: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego i siostra Matki Jego, Maria, żona Kleofasa, i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie”.

Zwięzłość tego zapisu bynajmniej nie wyklucza intensywności zawartych w nim emocji. Pod krzyżem, na którym zawisło zmaltretowane ciało Jezusa, stoi czworo jego najbliższych: Maria z Nazaretu, jej krewna Maria Kleofasowa, Maria Magdalena oraz umiłowany uczeń. Brakuje tylko matki Jana, Marii Salome, która opiekowała się Jezusem podczas pobytu w Galilei. Wielu późniejszych komentatorów dostrzegło w słowach Zbawiciela potężne przesłanie miłości. To nie Maria, matka Jezusa, ma się zaopiekować zdruzgotanym Janem. To ona ma roztoczyć opiekę nad owdowiałą i osieroconą kobietą, której syn kończy swój pobyt na tym świecie. Jezus odchodzi do Ojca. Ci, którzy z bólem patrzą na jego agonię, nie umieją jeszcze w pełni zrozumieć chwały, która po tej męce nastąpi. Scena opisana w Ewangelii Janowej jest wciąż dramatem czysto ludzkim – intensywnym jak uczucia targające ziemskimi bohaterami niejednej opery barokowej, zasługującym na coś więcej

niż powściągliwe w ekspresji i często chłodne w wyrazie utwory pasyjne.

Problem w tym, że Jan Dismas Zelenka przez całe życie nie skomponował ani jednej opery. W jego twórczości na dworze drezdeńskim dominowała muzyka religijna. Za szczyt dokonania Zelenki w dziedzinie muzyki świeckiej uchodzi monumentalna, alegoryczna kompozycja *Sub olea pacis et palma virtutis*, napisana z okazji koronacji Karola VI Habsburga, łącząca cechy melodramy, oratorium i najprawdziwszej opery barokowej, wystawiona w praskim Collegium Clementinum 12 września 1723 roku, z udziałem prawie dwustu wykonawców. Na tym się niestety skończyło. Zelenka przejął wprawdzie faktyczne kierownictwo w Dreźnie już wcześniej, w czasie choroby ówczesnego kapelmistrza Johanna Davida Heinichen, a po jego śmierci w 1729 roku zajmował nieoficjalnie to stanowisko przez blisko pięć lat. Dwór drezdeński poszukiwał jednak dobrego kompozytora operowego jeszcze za życia Heinichena. W 1724 roku August II Mocny wystąpił z ofertą pięciu swoich śpiewaków na nauki do Nicoli Porpory w Neapolu. Sześć lat później ściągnął do Drezna dwie obiecujące włoskie śpiewaczki i trzech równie obiecujących kastratów. Już wtedy było wiadomo, że w roli pierwszego kapelmistrza widzi Johanna Adolpha Hassego, młodszego od Zelenki o pokolenie, opromienionego sukcesami w teatrach neapolitańskich, co jednak było istotniejsze dla wrażliwego na pięć piękną elektora – żonatego z charyzmatyczną i wybitnie uzdolnioną mezzosopranistką Faustyną Bordoni.

Zelenka od razu usunął się w cień. Nie miał zamiaru rywalizować z Hassem. Zajął swoje miejsce w szeregu i zadowolił się opinią

„dobrze urodzonego i biegłego kapelmistrza”. Zaczął gromadzić kolekcję włoskich partytur operowych i oratoryjno-kantatowych, w której poczesne miejsca zajęły też dzieła Hassego. W 1730 roku skomponował kantatę biblijną *Il serpente di bronzo* o wyjściu Izraelitów z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Rok później, dzięki znaczącej podwyżce kapelmistrzowskiej pensji, wykupił od Vivaldiego pozwolenie na wykonywanie w Dreźnie między innymi kilkudziesięciu arii z jego oper. A potem stworzył własne, trudne do zaszufładowania arcydzieło.

Oratorium pasyjne *Gesù al Calvario*, skomponowane w 1735 roku, zapewne do wykonania w ramach drezdeńskich uroczystości Wielkiego Tygodnia, nie jest opowieścią o męce i śmierci Jezusa. Jest głęboko ludzką historią o związanych z tymi wydarzeniami emocjach. Niezwykłą rolę w tej barokowej psychodramie odgrywa sam Jezus, tłumaczący z upornej wysokości krzyża, dlaczego sam musi cierpieć, dlaczego zbrodniarze odzyskują wolność, a niewinni idą na śmierć. Rozbudowana w librecie Michelangelo Boccardiego wzmianka z Ewangelii Jana stała się wykładnią biblijnej opowieści o doczesnym niezrozumieniu: Jezusowej męki, jego pragnienia śmierci i znaczenia wszystkiego, co miało wydarzyć się już po Zmartwychwstaniu.

Nie ma w tej muzyce typowych dla Zelenki chromatyzmów i zaskoczeń harmoniczných. Są za to skomplikowane, rozpisane na role recytatywne, przepyszne orkiestrowe wstępy oraz instrumentalne postludia, które czasem przemawiają do słuchaczy dobitniej niż solowe partie wokalne. Jest zawodzący nieledwie ludzkim głosem, koncertujący obbligato chalumeau,

praprzodek współczesnego klarnetu. Jest niezwykła, kilkunastominutowa aria Marii z Nazaretu *Che fiero martire*, jeden z najsmielszych i najbardziej rozbudowanych muzycznie fragmentów wokalnych w całym repertuarze barokowym. Jest aria Jana Apostoła *A che riserbano*, siłą wyrazu dorównująca najprzedniejszym operowym ariom *di bravura*. Jest też wstrząsająca, zaskakująco śpiewna, a zarazem przejmująca w swej retorycznej prostocie aria Jezusa *S'una sol lagrima*.

Zelenka zawarł w tym przejmującym dziele wszystko, czego Jan Apostoł nie chciał – lub nie potrafił – ująć w lakonicznym przekazie swej Ewangelii. Zamiast opowiadać historię spod krzyża albo tłumaczyć jej wydźwięk teologiczny, postanowił skupić się na emocjach świadków, zinterpretować językiem dźwięków ich ludzkie doświadczenie bestialskiej kaźni. Jan Apostoł postrzega ją w kategoriach doczesnych, nie godzi się na tę ofiarę, nie rozumie Jezusowego wybaczenia za grzechy łajdaków. Maria Magdalena pomstuje na ludzką niewdzięczność. Marię Kleofasową męka Jezusa prowadzi do skruchy. Maria z Nazaretu rozpacza, złamana podwójnie: doczesną udręką matki tracącej jedyne go syna i metafizyczną udręką kobiety, która przeczuwała od zawsze, że ukochane dziecko nie przynależy do niej, że jest składową innego, tajemnego porządku świata.

A potem Jezus umarł, „świadom, że już wszystko się dokonało, aby się wypełniło Pismo”. Dziś wypełnia się inne pismo – świadectwo zapomnianego dzieła Zelenki, którego twórczość wreszcie doczekała się swoich apostołów.

Dorota Kosińska

VÁCLAV LUKS

Dyrygent, klawesynista i waltornista, założyciel orkiestry Collegium 1704 oraz zespołu wokalnego Collegium Vocale 1704. Kształcił się w Konserwatorium w Pilźnie oraz w Akademii Sztuk Sceniczných w Pradze. Odbił też specjalistyczne studia w zakresie muzyki dawnej w Schola Cantorum Basiliensis w Szwajcarii u Jörga-Andreea Böttichera i Jespera Bøjego Christensena. Prowadzone przez niego zespoły występowały na renomowanych festiwalach oraz w słynnych europejskich salach koncertowych i zdobywały prestiżowe nagrody, przyczyniając się do ożywienia zainteresowania muzyką czeskich kompozytorów – Jana Dismasa Zelenki i Josefa Myslivečka. Bazując na wspólnocie kultury muzycznej, doprowadziły również do wzmocnienia więzi międzynarodowych między Czechami a Niemcami. Działalność Václava Luksa nie ogranicza się jedynie do pracy z zespołami Collegium. Od 2019 roku regularnie dyryguje on Orchestre national de France, od 2021 roku jest gościnnym dyrygentem orkiestry Handel and Haydn Society w Bostonie, a od 2022 roku – rezydentem Kammerakademie Potsdam. Występował razem z tak znanymi w świecie miłośników muzyki dawnej zespołami, jak Orchestra of the Age of Enlightenment, Nederlandse Bachvereniging, Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln czy La Cetra Barockorchester Basel. Prowadził również orkiestry współczesne, m.in. Orkiestrę Filharmonii Czeskiej w Pradze, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, norweską Kringkastingsorkestret oraz niemiecką SWR Symphonieorchester. Z Orchestre national de France wystąpił na specjalnym koncercie służącym wsparciu odbudowy katedry Notre-Dame w Paryżu. Przy produkcjach teatralnych i operowych współpracował z takimi reżyserami, jak Willy Decker, Ursel Herrmann, Louise Moaty, David Radok, Jiří Heřman, Jan Antonín Pitínský oraz Ondřej Havelka. W czerwcu 2022 roku Václav Luks został odznaczony Orderem Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres) przyznawanym przez Ministra Kultury Republiki Francuskiej.



fot. Petra Hajská

ROBERTA MAMELI

Włoska sopranistka urodzona w Rzymie. W Conservatorio Statale di Musica 'Giuseppe Nicolini' w Piacenzie ukończyła śpiew i grę na skrzypcach. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Bernadette Mancę di Nissa, Ugo Benelliego, Konrada Richtera, Claudia Desderiego i Enza Darę. Odniosła duży sukces, wykonując tytułową rolę w *Koronacji Poppei* Monteverdiego z Diegiem Fasolisem i Akademii für Alte Musik Berlin w Staatsoper Berlin w 2018 roku oraz w Teatro Ponchielli w Cremonie w 2023 roku. Współpracowała z takimi dyrygentami, jak Jordi Savall, Daniele Callegari, Fabio Biondi, Federico Maria Sardelli, Ottavio Dantone, Ton Koopman, Leonardo García Alarcón, Jean-Christophe Spinosi, Marco Armiliato, Francesco Corti, Enrico Onofri, Claudio Abbado, Alan Curtis, Christopher Hogwood, Václav Luks i Jeffrey Tate. Jest regularnie zapraszana do występów w najważniejszych teatrach i scenach operowych, m.in. Wiener Konzerthaus, Theater an der Wien, Concertgebouw Amsterdam, Cité de la Musique w Paryżu, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Teatro Regio w Turynie, Grand Théâtre w Genewie, Bayerische Staatsoper w Monachium, Staatsoper Unter den Linden i Pierre Boulez Saal w Berlinie, Teatr Wielki w Szanghaju, Teatro alla Scala w Mediolanie, Teatro La Fenice w Wenecji. Szczególnie ceniona za interpretacje repertuaru muzyki dawnej, współpracuje z renomowanymi zespołami i orkiestrami instrumentów historycznych, jak Accademia Bizantina, Le Concert des Nations, La Venexiana, Europa Galante, I Barocchisti, Cappella Mediterranea, Il Pomo d'Oro, Il Complesso Barocco, Capella Cracoviensis, Collegium 1704. Występuje w wielu operach barokowych (Purcella, Vivaldiego, Rameau, Handla) oraz w repertuarze Mozartowskim. Jest stałym gościem Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, gdzie wykonała wiele rzadkich oper. Jej dyskografia obejmuje zarówno albumy zespołowe, jak i solowe, wydane nakładem takich wytwórni, jak Naïve, Glossa, Deutsche Harmonia Mundi, Dynamic, Alpha Classics, Nibiru.



foto. Elisa Moon

TEREZA ZIMKOVÁ

Słowacka sopranistka urodzona w Bratysławie. Absolwentka Konserwatorium w Bratysławie oraz Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka w Brnie (JAMU). Brała udział w licznych kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Kateřinę Beranovą, Ingeborg Danz, Margreet Honig, Kateřinę Kněžíkovą, Adama Plachetkę czy Pavla Breslika. W 2016 roku została finalistką Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Antonína Dvořáka w Karlowych Warach. W 2019 roku otrzymała nagrodę za wybitne osiągnięcia na Międzynarodowej Letniej Akademii Muzycznej w Kromieryżu. W latach 2019–2021 należała do Studia Operowego Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie. Współpracowała ze znakomitymi czeskimi i europejskimi zespołami, jak Il Cuore Barocco, Victoria Ensemble, Musica Florea, Collegium Marianum, Ensemble Opera Diversa, Moravská filharmonie Olomouc, Slovak Sinfonietta Žilina, Filharmonie Bohuslava Martinů w Zlínie, Filharmonie Brno, Czech Virtuosi czy L'Armonia Terrena, Sinfonietta Cracovia, musicAeterna, Bamberger Symphoniker i Symphonischer Chor Bamberg, Schleswig-Holstein Musik Festival Choir. Od 2019 roku regularnie współpracuje z Collegium 1704 i dyrygentem Václavem Luksem. W sezonach 2018/2019 i 2020/2021 występowała gościnnie w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie. Z Solamente Naturali wykonywała partię solową podczas chińskiej premiery *Pasji według św. Jana* Bacha. Występowała pod batutą Helmutha Rillinga, Rolfa Becka, Leoša Svárovskiego, Jakuba Kleckera, Gabrieli Tardonovej, Marka Štryncla, Zdenka Klauudy, Tomáša Braunera, Zbynka Müllera, Tomáša Netopila. Artystka występowała na wielu prestiżowych festiwalach, m.in. Viva Musica! w Bratysławie, Świętowacławskim Festiwalu Muzycznym w Ostrawie, Smetanova Litomyšl, Bachfest Leipzig, Rheingau Musik Festival oraz w renomowanych salach koncertowych, jak Zariadje w Moskwie, La Seine Musicale w Paryżu, Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Bozar w Brukseli czy Theater an der Wien.



fot. Vojtěch Kába

MARGHERITA MARIA SALA

Kontralt. Jako dziecko naukę muzyki zaczynała od gry na skrzypcach, śpiewała też w rodzinnym siedmioosobowym zespole Famiglia Sala. W 2017 roku ukończyła studia w Accademia Biennale di Formazione per Direttori di Coro w Bellinzonie w klasie Marca Berriniego. W tym samym roku wzięła udział w wystawieniu w mediolańskim Auditorium Verdi i premierowym nagraniu opery komicznej *La secchia rapita* z okazji 105. rocznicy śmierci jej kompozytora – Giulia Ricordiego, znanego przede wszystkim z działalności wydawniczej. Pracowała wówczas pod dyrekcją Alda Salvagna, a płyta ukazała się nakładem włoskiej wytwórni Dynamic. Miała również okazję współpracować z Riccardem Mutim, kiedy razem z Orchestra Giovanile Luigi Cherubini wykonywała *Magnificat* Vivaldiego w Lourdes i Loreto. W 2020 roku zdobyła pierwszą nagrodę oraz nagrodę publiczności rozgrywanego w Innsbrucku Cesti-Wettbewerb. Uzyskała również nagrodę specjalną na odbywającym się w Wiedniu festiwalu Resonanzen. Rok później w operze *Oreste* Handla pod dyrekcją Maxima Emelyanycheva debiutowała na deskach Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Wcielała się tam również w *Bradamante* w *Orlando furioso* oraz w *Aristeę* w *L'Olimpiade* Vivaldiego, współpracując z dyrygentem Jeanem-Christophem Spinosim. Występuje regularnie na Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Na festiwalu tym uczestniczyła już w wykonaniu takich dzieł, jak *Idalma* Pasquiniego, *Mesjasz* Handla czy *L'Olimpiade* Vivaldiego. Na Händel-Festspiele w Halle wykonała partię Galatei w utworze *Aci, Galatea e Polifemo* Handla. Śpiewała dla publiczności wiedeńskiego Theater an der Wien i moskiewskiej Sali Koncertowej im. Piotra Czajkowskiego. W tym pierwszym, wcielając się w *Rozkosz*, wzięła udział w wystawieniu *Rappresentatione di anima et di corpo* Cavalieriego w reżyserii Roberta Carsena i pod dyrekcją Giovanniego Antoniniego. W Teatro di Tradizione Dante Alighieri w Rawennie natomiast śpiewała w roli Nadziei w *Orfeuszu* Monteverdiego wyreżyserowanym przez Piera Luigiego Pizziego z Ottaviem Dantonem jako dyrygentem. Brała ponadto udział w wykonaniach Handla: *Mesjasz* pod dyrekcją Franca Fagioliiego w Wersalu i Barcelonie oraz *La Resurrezione* w Wiener Konzerthaus razem z Concerto Copenhagen.

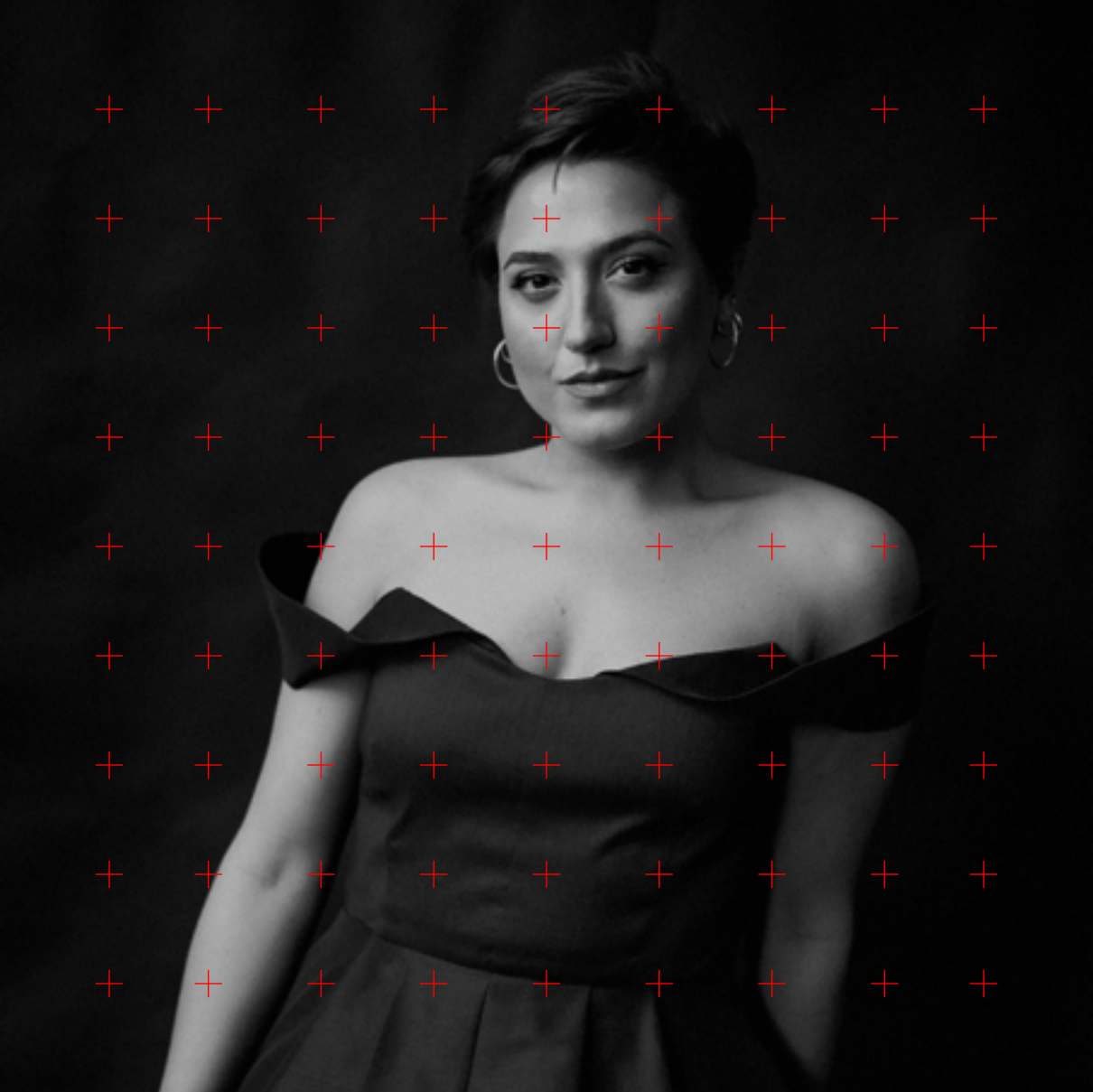


foto. Nicola Nesi

BENNO SCHACHTNER

Wybitny niemiecki kontratenor, oczarowujący swoją znakomitą techniką i wyczuciem niuansów wykonawczych publiczność scen koncertowych i teatrów operowych całego świata. Ceniony jest za emocjonalną głębię swoich interpretacji oraz spontaniczność i szczerą w imпровizacyjnych momentach wykonania. Kształcił się w Hochschule für Musik in Detmold (muzyka kościelna) oraz Schola Cantorum Basiliensis (muzyka baroku). Wykonuje muzykę od renesansu po współczesność, ze szczególnym uwzględnieniem repertuaru pasyjnego, oratoryjnego i operowego okresu baroku. Występował z Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin, RIAS Kammerchor, Hamburger Ratsmusik, Tafelmusik Baroque Orchestra, Collegium 1704, Helsingin Barokkiorkesteri, Thomanerchor, Gewandhausorchester Leipzig, Elbphilharmonie Hamburg i in. Występował w najważniejszych salach koncertowych i festiwalach Europy i Ameryki, m.in. w Carnegie Hall, Theater an der Wien, Opéra national de Paris, Concertgebouw Amsterdam, Staatsoper Berlin, Nationaltheater Mannheim, Theater Bonn, Staatstheater Braunschweig, Theater St. Gallen. Gościł na prestiżowych festiwalach (Innsbrucker Festwochen der Alten Musik czy Händel-Festspiele w Halle). Nagrania z jego udziałem (realizowane m.in. dla wytwórni Harmonia Mundi, Sony Classical, Accent, BR-Klassik, COP) wyróżnione zostały wieloma nagrodami (m.in. ICMA, Echo Klassik). W 2020 roku został mianowany profesorem wykonawstwa historycznego w Hochschule für Künste w Bremie, gdzie prowadzi międzynarodową klasę historycznej praktyki wykonawczej. Centralnym aspektem nauczania muzyki Schachtnera jest nacisk na rzetelność interpretacyjną, elastyczność muzyczną i bogatą kolorystykę tonalną. Jest założycielem i dyrektorem artystycznym festiwalu DIADEMUS w swoim rodzinnym regionie. Prowadzi również formacje DIADEMUS vocalisten, DIADEMUS concertisten i DIADEMUS chorakademie. Inicjatywy te wnoszą znaczący wkład w krajobraz kulturalny Roggenburgu oraz regionu. Inspiracje w swojej pracy artystycznej i pedagogicznej czerpie z natury, co odzwierciedla jego głęboką pasję do rolnictwa. W swoim rodzinnym mieście Dietenheim zarządza przedsiębiorstwem rolnym.

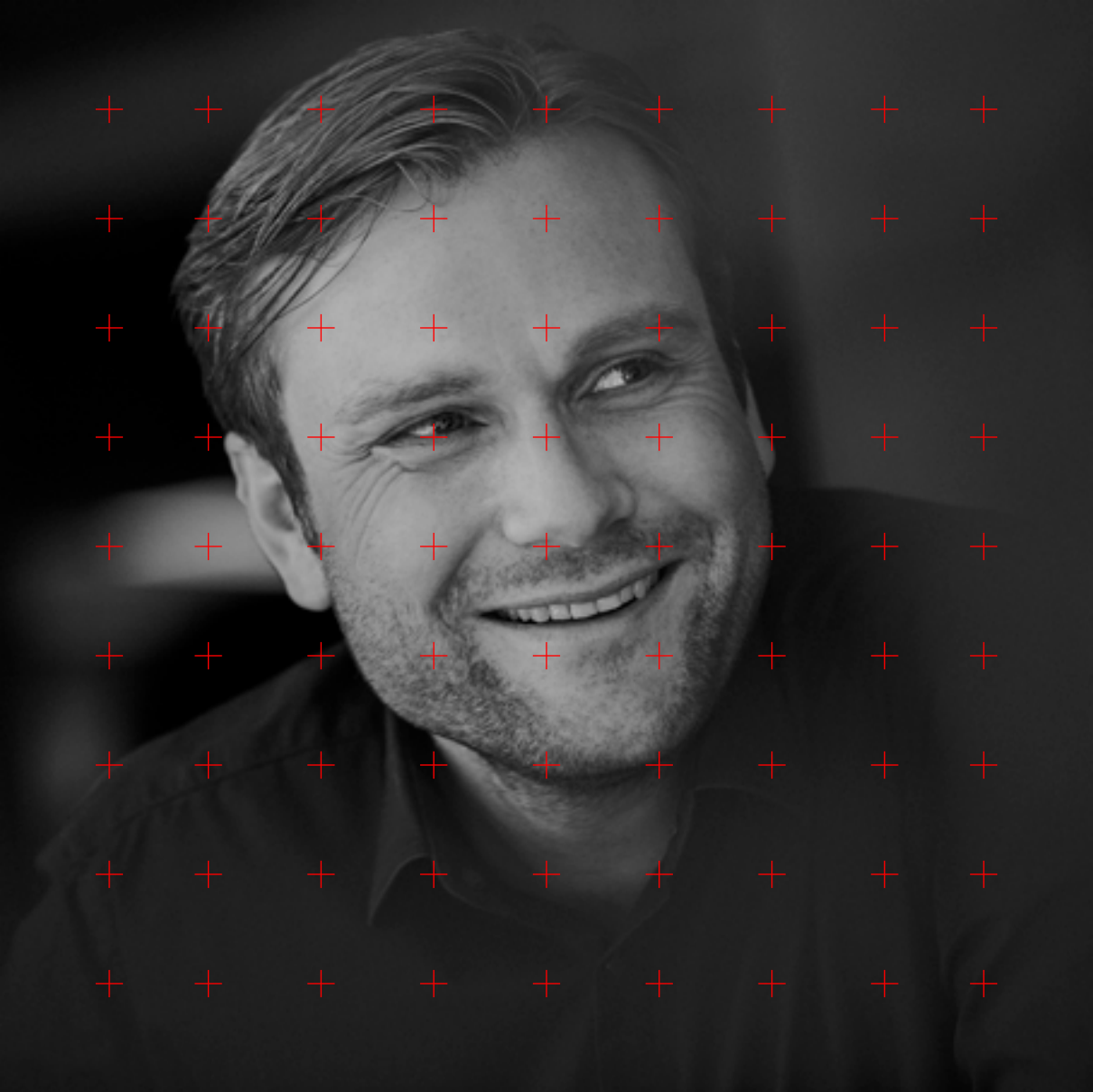


foto. Lucian Hunziker

YURIY MYNENKO

Ukraiński kontratenor. Śpiew studiował w Narodowej Akademii Muzycznej im. A.W. Nieżdanowej w Odessie, początkowo jako baryton. Uczestniczył w wielu konkursach śpiewaczych, został m.in. finalistą BBC Cardiff Singer of the World. Jego repertuar obejmuje role w utworach epoki baroku, klasycyzmu i romantyzmu, m.in. Xbalanque'a w *The Indian Queen* Purcella, Corrada w *Griseldzie* Vivaldiego, Dawida w *Saulu* Handla, Artasersego i Megabisego w *Artaserse* Vinciiego, Annia i Sesta w *Łaskawości Tytusa* Mozarta czy Ratmira w *Rustanie i Ludmile* Glinki. Występował w renomowanych salach koncertowych i na scenach operowych, m.in. w Koninklijk Theater Carré w Amsterdamie, Staatsoper Stuttgart, Teatro Manoel w Valletcie, Theater Chemnitz, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Theater an der Wien, Opéra de Lausanne, Teatrze Bolszój w Moskwie, Nationaltheater Mannheim, operach w Kolonii i Stuttgarcie, Staatstheater Kassel, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra Bastille, Opéra Royal w Wersalu, Opéra national de Lorraine, Concertgebouw w Amsterdamie, jak również Kennedy Center w Waszyngtonie czy Santa Fe Opera. Często koncertuje w Polsce, m.in. na festiwalach Misteria Paschalia w Krakowie czy All'Improviso w Gliwicach; w 2024 roku wystąpił w partii tytułowej w operze Handla *Giulio Cesare in Egitto* na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej. Współpracował z takimi dyrygentami, jak Kazem Abdullah, Teodor Currentzis, Alan Curtis, Marc-André Dalbavie, Paul Daniel, Dan Ettinger, Grant Gershon, Reinhard Goebel, Simon Halsey, Roman Kofman, Andris Nelsons, Christopher Moulds, Vasily Petrenko, George Petrou, Michaił Jurowski, Władimir Jurowski. W swoim dorobku artystycznym ma również udział w nagraniach wielokrotnie nagradzanego albumu CD i DVD *Artaserse* Vinciiego z udziałem m.in. Philippe'a Jarousskiego i Maxa Emanuela Cenčicia pod batutą Diega Fasolisa wydanego przez Virgin Classics.



fot. Svetlana Malaniuk

COLLEGIUM 1704 & COLLEGIUM VOCALE 1704

Orkiestra barokowa Collegium 1704 została założona w 2005 roku w Pradze przez Václava Luksa – razem z orkiestrą powstał wówczas również zespół wokalny pod nazwą Collegium Vocale 1704. Grupa specjalizuje się w wykonywaniu muzyki barokowej, w szczególności kompozycji Zelenki, J.S. Bacha, Monteverdiego, Handla oraz Myslivečka. Collegium 1704 wystąpiło m.in. na Salzburger Festspiele, Lucerne Festival i Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym „Chopin i jego Europa”, a także w słynnych salach koncertowych, takich jak Berliner Philharmonie, Bozar w Brukseli, Wigmore Hall w Londynie, Theater an der Wien, Elbphilharmonie Hamburg czy sali koncertowej Zariadje w Moskwie. W 2021 roku wykonaniem cyklu *Moja ojczyzna* Bedřicha Smetany Collegium zainauguowało Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Praska Wiosna”. Orkiestra rezyduje aktualnie w Opéra royal de Versailles oraz na Bachfest Leipzig. W repertuarze zespołu szczególne miejsce zajmują produkcje operowe. Wykonanie opery *L'Olimpiade* Myslivečka przyniosło Collegium 1704 nominację do International Opera Awards w 2014 roku. Do największych dokonań grupy w tej dziedzinie należy też współczesne prawykonanie dzieła *Arsilda, regina di Ponto* Vivaldiego oraz udział w wystawieniu *Alciny* Handla w reżyserii Jiříego Heřmana. Nagrania płytowe grupy wyróżnione zostały m.in. nagrodami Diapason d'Or, uzyskiwały również tytuły „Płyty Miesiąca” oraz „Editor's Choice” magazynu „Gramophone”. Trzypłytowy album Collegium 1704 z operą *Z rodu Boreasza* Jeana-Philippe'a Rameau został wyróżniony przyznawaną w Holandii prestiżową nagrodą Edison Award i zwyciężył również w plebiscycie „Trophées 2020”. W dorobku płytowym orkiestry Václava Luksa znajdują się również rejestracje koncertów skrzypcowych Myslivečka, *Mszy h-moll* J.S. Bacha oraz *Sonat i Missa Divi Xaverii* Zelenki. Formacja przeszła również do historii jako pierwszy czeski zespół, który dokonał kompletnego nagrania *Mesjasza* Handla. W 2019 roku Collegium Vocale 1704 zainauguowało serię koncertów kameralnych, kontynuowaną od 2021 roku w Vzlet – praskim centrum kultury.



fot. Petra Hajska



MACIEJ SKRZECZKOWSKI

DZIEŃ

17 kwietnia
Wielki Czwartek

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

KEYBOARD MUSIC

Maciej Skrzeczkowski

wirginal

JOHN BULL

1562/1563–1628

Preludium MB 120

Lord Lumley's Pavan & Galliard

Duke of Brunswick's Alman & Duchess of Brunswick's Toy

My Self

Dutch Dance

Prelude MB 30 & Fantasia MB 1

Chromatic Pavan & Galliard

Sphæra mundi (canon)

In Nomine XII

In Nomine V

The King's Hunt

Bull's Good Night

Nie wiadomo, gdzie się urodził. Chodziły słuchy, że był synem londyńskiego złotnika, niektórzy utrzymywali, że jego rodzina pochodziła z Somerset, jeszcze inni wskazywali na związki Johna Bulla z siedzibą diecezji Hereford w prowincji Canterbury. Wiadomo na pewno, że w 1582 roku został organistą herefordzkiej katedry, co uwiarygodniałoby ostatnią z przedstawionych hipotez, jako że w tamtych czasach wirtuozzi tego instrumentu wracali zwykle do macierzystej diecezji po studiach w innych ośrodkach – w przypadku Johna Bulla w Londynie, dokąd trafił w wieku mniej więcej dziesięciu lat jako śpiewak chóru chłopięcego Chapel Royal, później zaś został członkiem konfraterni Worshipful Company of Merchant Taylors, związanej z Kolegium św. Jana w Oksfordzie. Po powrocie do Hereford Bull objął pieczę nad chórzystami tamtejszej katedry, potem kontynuował studia na Uniwersytecie Oksfordzkim, a po śmierci swego mistrza Johna Blithemana otrzymał stanowisko organisty w Royal Chapel. Było to w 1591 roku – rok później Bull uzyskał w Oksfordzie tytuł doktora muzyki, a po upływie sześciu lat, dzięki rekomendacji samej królowej Elżbiety, został pierwszym profesorem nowo utworzonego Gresham College w londyńskiej dzielnicy Holborn.

Wkrótce potem barwna osobowość Bulla ujawniła się w pełnej krasie. Ponieważ jego nominacja profesorska wiązała się z obowiązkiem zamieszkania w Gresham House, a przydzielone mu pokoje wciąż zajmował pasierb fundatora uczelni, Bull najął murarza, żeby zburzyć ścianę kwatery, i bezceremonialnie wprowadził się do obiecanych apartamentów. Dziesięć lat później musiał zrzec się stanowiska, oskarżony o romans i spłodzenie dziecka z nieprawego

łoża z niejaką Elizabeth Walters. Mimo że od razu wystąpił o pozwolenie na ślub i wkrótce potem doczekał się córki z oficjalną małżonką, nigdy już nie powrócił na londyńską uczelnię.

Jakby tego było mało, chodziły też słuchy, że królowa Elżbieta wysyłała go wcześniej na misje szpiegowskie. Po jej śmierci w 1603 roku Bull wstąpił na służbę do króla Jakuba I Stuarta. W 1613 roku opuścił Anglię na dobre po kolejnym skandalu, znów oskarżony o cudzołóstwo, uciekając do Flandrii przed gniewem nie tylko władcy, lecz także George'a Abbota, arcybiskupa Canterbury. William Trumbull, wysłannik Anglii w Niderlandach, z początku próbował kryć przyjaciela, potem jednak zmienił zdanie i w trosce o własne stanowisko napisał do króla, że „Bull nie porzucił służby Waszej Królewskiej Mości z przyczyn religijnych ani z powodu jakiegokolwiek wyrażonej mu krzywdy. Wydostał się z Anglii ukradkiem, żeby uniknąć kary, na którą w pełni zasłużył i którą ręka sprawiedliwości powinna mu być wymierzyć za jego rozwiązłość, cudzołożenie i inne ciężkie przewiny”.

Arcybiskup Canterbury oznajmił zgorszony, że Bull „więcej miał w sobie muzyki niż przyzwoitości, a w pozbawianiu dziewcząt dziewictwa równie był biegły, jak w grze na wirginalu i organach”. Donos Trumbulla z początku przysporzył Bullovi kłopotów, wkrótce jednak popadł w zapomnienie. Muzyk uniknął ekstradycji, osiadł na stałe w Antwerpii i z powodzeniem kontynuował karierę jako wirtuoz i budowniczy instrumentów. Po śmierci w 1638 roku spoczął na cmentarzu obok tamtejszej katedry.

Później mawiano, że w sztuce komponowania na instrumenty klawiszowe ustępował jedynie

Frescobaldiemu i Byrdowi. Dziś coraz więcej przemawia za hipotezą, że pod wieloma względami ich przewyższał. Pozycja Bulla na tle innych kompozytorów epoki wciąż jest przedmiotem muzykologicznych kontrowersji. Znaczna część jego dorobku zaginęła podczas ucieczki do Niderlandów; pozostałe utwory często błędnie przypisywano innym muzykom. Kompozycjom, w których przypadku autorstwo Bulla nie pozostawiało żadnych wątpliwości, zarzucano powierzchowność, przyznając zarazem, że pod względem bogactwa wykorzystanych środków biją na głowę większość analogicznej spuścizny z tego okresu. Bez wątplenia spory w tym udział miało doświadczenie Bulla w dziedzinie muzyki wokalne, które zaowocowało znamieną bezpośredniością jego utworów.

Zachowany i atrybuowany korpus muzyki klawiszowej Bulla, komponowanej z reguły bez wskazania konkretnego instrumentu, obejmuje około stu pięćdziesięciu pozycji. Wśród nich znajdują się między innymi słynne muzyczne „autoportrety”, opisujące językiem dźwięków charakter i osobowość twórcy, jego ulotne odczucia i stany ducha (*Bull's Good Night* czy *My Self*). Inne, jak dwanaście urzekających bogactwem harmonicznym *In Nomine*, nawiązują do szesnastowiecznej tradycji polifonicznych utworów instrumentalnych, wywiedzionych z sześciogłosowej mszy Johna Tavernera na motywach antyfony na procesję rezurekcyjną *Gloria tibi, Trinitas*. Nie zabrakło też w spuściźnie Bulla mistrzowskich opracowań tańców, pełnych szybkich przebiegów i arpeggiowanych akordów, z melodią prowadzoną często w równoległych tercjach. Niektóre cechy

warsztatu kompozytorskiego Bulla – choćby śmiałe progresje enharmoniczne i nieregularne wzorce rytmiczne – tworzą zaskakujący kontrast z dość zachowawczym podejściem do formy i walorów brzmieniowych jego miniatur klawiszowych, pozornie wychodzących naprzeciw gustom ówczesnych odbiorców.

Muzyka Bulla okazała się jednak na tyle nowatorska, by zainspirować jego rówieśników i młodszych kolegów na kontynencie – między innymi słynnego „Orfeusza z Amsterdamu”, czyli Jana Pieterszooona Sweelincka, jego ucznia Samuela Scheidta, którego utwory zwracały uwagę niezwykłą dbałością o detale faktury i podobną jak u Bulla skłonnością do urozmaicania schematów rytmicznych, a także wielu późniejszych przedstawicieli północnoniemieckiej szkoły organowej.

Bull spędził na niderlandzkim wygnaniu prawie piętnaście lat. Zyskał wielu przyjaciół. Cieszył się wielką estymą wśród tamtejszych kompozytorów. Przekonał ich, że przyczyną jego ucieczki z ojczyzny był donos, że jest wyznania katolickiego i w związku z tym nie może uznać Jego Królewskiej Mości za głowę Kościoła, co w Anglii uznawano wówczas za zbrodnię zagrożoną karą śmierci. Kiedy jednak wstuchać się w niejednoznaczną muzykę klawiszową Bulla, spomiędzy wirtuozowskich pasaży i figuracji wyłoni się nieutulona tęsknota libertyna: za ciepłem kobiecych ciał, za figlarnym śmiechem schowanych pod łóżkiem dziewczek służebnych, za namiętym spojrzeniem pięknej, lecz sfrustrowanej mężatki.

Dorota Kozińska

MACIEJ SKRZECZKOWSKI

Klawesynista i pianista specjalizujący się w wykonawstwie historycznym. Laureat wielu nagród w konkursach w Polsce i za granicą, m.in. III nagrody w Concorso Internazionale di Clavicembalo w Mediolanie w 2019 roku oraz I nagrody i nagrody specjalnej wydawnictwa Outhere na Musica Antiqua Competition w Brugii w 2023 roku, jako jeden z najmłodszych laureatów w historii konkursu. W 2023 roku został nominowany do Koryfeusza Muzyki Polskiej w kategorii odkrycie roku, a w 2024 – do Paszportów „Polityki”. Studiował w Koninklijk Conservatorium w Hadze u Carole Cerasi, Barta van Oorta i Petry Somlai, a obecnie kontynuuje naukę w Conservatorium van Amsterdam u Kris Verhelst i Menno van Delfta. Swoje umiejętności doskonalił podczas kursów mistrzowskich, m.in. u Skipa Sempégo, Pierre’a Hantaïa, Władysława Kłosiewicza, Elżbiety Stefańskiej, Kristiana Bezuidenhouta i Christophe’a Rousseta. Artysta koncertował w wielu miejscach w Polsce i za granicą, m.in. we Francji (tourné w Ardèche i Prowansji), Belgii (Museum Vleeshuis w Antwerpii, Concertgebouw Brugge) oraz Japonii (Iwaki Alios Recital Hall, Izumi Hall w Osace, Philia Hall w Jokohamie, Hamariky Asahi Hall w Tokio, Tokorozawa Muse Cube Hall, Atorion Akita, Kurata Hall w Hiroszynie). W 2019 roku brał udział w premierowym nagraniu *Concertino per clavicembalo e dieci strumenti* Romana Palestra z Sinfonią Iuventus i Łukaszem Borowiczem, które znalazło się na monograficznej płycie wydanej przez Anaklasis, nominowanej do nagrody Fryderyk. Jest aktywnym propagatorem twórczości Franciszka Lessla; w 2022 roku premierowo wykonał komplet sonat kompozytora w Koninklijk Conservatorium w Hadze i od tego czasu regularnie włącza jego utwory do swojego repertuaru koncertowego. W 2024 roku ukazał się jego debiutancki solowy album pt. *The Real John Bull*, który prezentuje bogactwo twórczości angielskiego kompozytora poprzez dwadzieścia różnych kompozycji, wykonanych w całości na wirginałach angielskich i flamandzkich. Album, wydany nakładem Ricercar, artysta promował koncertami podczas Musica Antiqua Festival w Brugii, Szalonych Dni Muzyki w Warszawie i na London International Festival of Early Music.



foto. Piotr Grzybowski



**PETER PHILLIPS
THE TALLIS SCHOLARS**

DZIEŃ

17 kwietnia
Wielki Czwartek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

LAMENTATIONS OF JEREMIAH

Peter Phillips

kierownictwo artystyczne

THE TALLIS SCHOLARS

Rebecca Lea,

Rachel Haworth

sopran

Luthien Brackett,

Rosie Parker

alt

Steven Harrold,

Tom Castle,

Edward Woodhouse,

Oscar Golden-Lee

tenor

Tim Scott Whiteley,

Greg Skidmore

bas

THOMAS TALLIS

ca 1505–1585

Lamentations of Jeremiah I

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Aleph: Quomodo sedet

Beth: Plorans ploravit

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

WILLIAM BYRD

ca 1540–1623

Ne irascaris Domine – Civitas sancti tui

THOMAS TALLIS

In ieiunio et fletu

WILLIAM BYRD

Quomodo cantabimus

THOMAS TALLIS

Derelinquat impius

WILLIAM BYRD

Tristitia et anxietas

THOMAS TALLIS

Lamentations of Jeremiah II

De lamentatione Jeremiae Prophetae

Ghimel: Migravit Judas

Daleth: Omnes persecutores

Heth: Facti sunt

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Nie ma smutniejszego dnia w całym żydowskim kalendarzu. Tisza be-Aw, czyli dziewiąty dzień miesiąca aw, przypadającego na przełomie obecnego lipca i sierpnia, jest świętem obchodzonym w rocznicę zburzenia obu świątyń jerozolimskich. Poprzedzają je pokutne Trzy Tygodnie, zwane też Bejn ha-Mecarim, czyli żałobą „między nieszczęściami”. Przez cały ten czas nie wolno urządzać wesel, strzyc włosów i bród, kupować nowej odzieży ani uprawiać muzyki. Lepiej nie wdawać się w żadne spory i kłótnie, bo to zły okres dla wszystkich Żydów. W ostatnich dziewięciu dniach żałoba staje się jeszcze bardziej dotkliwa: wierni powstrzymują się od spożywania mięsa i picia wina, zwoje Tory pozbawia się wszelkich dekoracji, znad aron ha-kodesz, szafy ołtarzowej w synagodze, zdejmuje się zdobny parochet, w dniu święta zaś zastępuje się go czarną żałobną kotarą.

Na koniec dnia poprzedzającego Tisza be-Aw można się jeszcze posilić – w tradycji aszkenazyjskiej zwykle jajkiem na twardo posypanym popiołem. Potem obowiązuje już całkowita wstrzeźliwość od przyjmowania płynów i pokarmów, zakaz zbliżeń seksualnych, mycia i pielęgnowania ciała oraz noszenia skórzanych butów. Podczas świątecznego nabożeństwa synagoga tonie w mroku. Zapalają się tylko świeczki umożliwiające śledzenie tekstu modlitw oraz Lamentacji Jeremiasza – księgi wchodzącej w skład Hamesz Megilot, czyli pięciu zwojów, z których każdy odczytuje się w dzień innego spośród pięciu najważniejszych świąt żydowskich.

Zarówno autorstwo, jak i czas powstania Lamentacji do dziś są przedmiotem sporu

historyków i teologów. Zdaniem jednych są dziełem samego proroka Jeremiasza i zostały spisane wkrótce po zniszczeniu Pierwszej Świątyni w 586 roku p.n.e. Inni datują je nawet na okres panowania dynastii Machabeuszy, rządzących w Judei aż do 37 r. p.n.e., kiedy władzę odebrał im Herod Wielki. Pięć zawartych w księdze poematów, wyrażających bezbrzeżny smutek po zdobyciu Jerozolimy przez wojska pod wodzą Nabuchodonozora II, króla Babilonii z dynastii chaldejskiej, charakteryzuje się zarówno kunsztownym stylem, jak i niezwykle wyrafinowaną formą, w pierwszych czterech wierszowanych rozdziałach podporządkowaną wymogom akrostychu alfabetycznego. Każdy z rozdziałów – z wyjątkiem trzeciego – liczy dwadzieścia dwa wiersze. W rozdziałach pierwszym, drugim i czwartym początkowe litery wersów odpowiadają dwudziestu dwóm kolejnym znakom pisma hebrajskiego. Rozdział trzeci ma sześćdziesiąt sześć wersów, wciąż jednak jest akrostychem: wiersze rozpoczynające się od tej samej litery są zebrane w grupach po trzy. Rozdział piąty nie jest poematem akrostychowym, ma jednak dwadzieścia dwa wersy, podobnie jak większość pozostałych rozdziałów. Znaczenie użytej w Lamentacjach konstrukcji akrostychowej nie jest do końca jasne. Być może chodziło wyłącznie o względy mnemotechniczne: następujące po sobie litery alfabetu mogły ułatwiać proces zapamiętywania modlitwy. Całkiem prawdopodobne, że formuła akrostychu – nakładająca na twórcę pewne ograniczenia – została wybrana świadomie, by tym dobitniej podkreślić jego kunszt poetycki. Przeważa jednak opinia o symbolicznym znaczeniu tego zabiegu, uwypuklającym kompletność modlitwy, a zarazem potrzebę jej powtarzania „od A do Z”, czyli w tym przypadku – od alef do taw.

Chrześcijanie przejęli tradycję intonowania i czytania Lamentacji w kontekście Wielkiego Tygodnia, uznawszy je za idealny środek wyrazu Męki Pańskiej. W Kościele koptyjskim wersety rozdziału trzeciego śpiewa się w Wielki Piątek na pamiątkę złożenia Jezusa w grobie. W chrześcijaństwie zachodnim fragmenty księgi weszły w skład obrzędów tak zwanych Ciemnych Jutrzni – najpierw w postaci chorałowej, potem zaś, w dobie wczesnego renesansu, także w opracowaniach wielogłosowych, poczynając od przełomowych utworów Johanna de Quadrisa i Guillaume'a Dufaya. W Kościele anglikańskim Lamentacje do dziś są elementem modlitw porannych i wieczornych w poniedziałek i wtorek Wielkiego Tygodnia oraz wieczornej modlitwy wielkopiątkowej.

Lamentationes Jeremiae Thomasa Tallisa, powstałe w latach 60. XVI wieku, pochodzą z późnego okresu twórczości kompozytora, który na zawsze pozostał niezreformowanym katolikiem i zwłaszcza pod koniec życia traktował swoje dzieło jako osobisty wkład w muzyczną debatę na temat wiary chrześcijańskiej oraz istoty wyspiarskiej reformacji. Podobnie jak inni angielscy twórcy epoki, Tallis świadomie nawiązał w opracowaniu Lamentacji do spuścizny szkoły flamandzkiej. W utworze zwracają jednak uwagę cechy specyficzne dla jego warsztatu kompozytorskiego: dalekie od ówczesnych wzorców wyuczucie tonalności, pojawiające się w kluczowych momentach, uwarunkowane retoryką tekstu dysonanse harmoniczne, zaskakujące zmiany chromatyczne między poszczególnymi głosami.

W swoich polifonicznych „czytaniach” Tallis wykorzystał fragmenty pierwszego rozdziału księgi – w niezwykle ekspresyjnym opracowaniu na głos altowy, dwa tenory i dwa basy. Zapowiedzi wersetów (*Incipit lamentatio Jeremiae Prophetiae* oraz *De lamentatione Jeremiae Prophetiae*) nie odbiegają od ówczesnej praktyki kompozytorskiej, podobnie jak poprzedzające je litery alfabetu hebrajskiego i kończący je refren *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*. Trzeba jednak podkreślić, że *Lamentationes* najprawdopodobniej nie były przeznaczone do wykonania liturgicznego – jeśli już, Tallis skomponował je jako niezależne motety na Wielki Tydzień. Zdaniem niektórych badaczy utwory te w ogóle nie miały charakteru kościelnego i powstały z myślą o „prywatnym” muzykowaniu wiernych swojej religii katolików. Na korzyść tej hipotezy przemawia między innymi niespójność samych tekstów, rozbieżnych z ówczesną praktyką liturgiczną, na tyle odległych od oryginału, że bez specjalnej przesady można je nazwać adaptacjami wersetów z Biblii Hebrajskiej.

Być może dlatego Tallisowskie *Lamentationes* paradoksalnie ułatwiają dzisiejszemu odbiorcy zrozumienie wydzwięku pierwotnego święta Tisza be-Aw – którego finał niesie z sobą nadzieję. Zapalą się światła w świątyni. Następny szabat zacznie się czytaniem z Proroków o pocieszeniu ludu i zapowiedzią tyleż wielkiej, ile niespodziewanej radości. Wspomnienie cierpienia okaże się początkiem najważniejszego święta. Nadejdzie czas zmiłowania. Dla wyznawców wszelkich religii, a może i dla niewiernych.

Dorota Koziańska

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 2500 koncertów i ponad sześćdziesięciu 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, Choeur 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 czasopismem „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). Współtworzył 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.

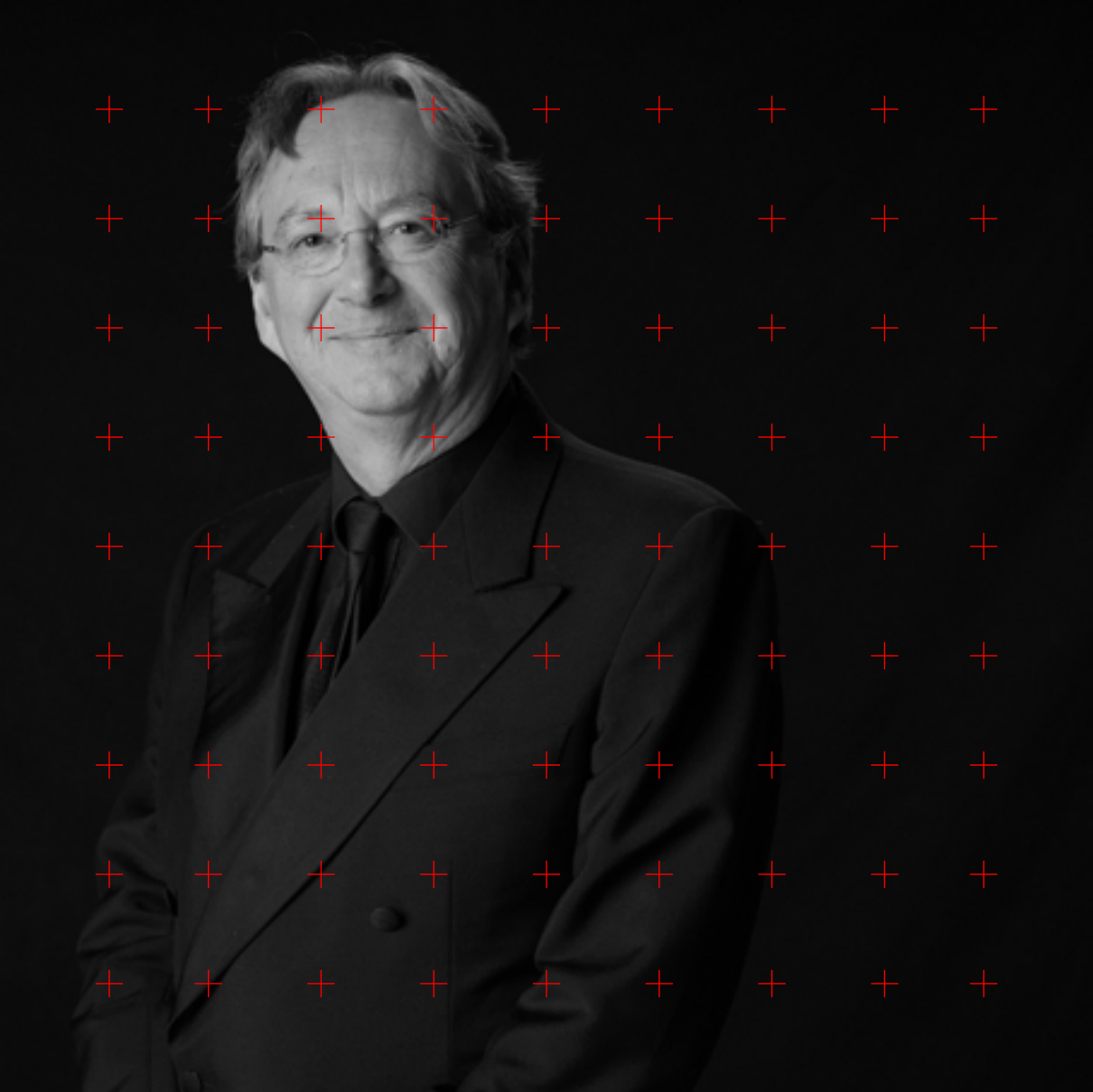


foto. Hugo Glendinning

THE TALLIS SCHOLARS

Angielski ansambl muzyki dawnej założony przez Petera Phillipa 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 dziewięciu wydarzeń w osiemdziesięciu miejscach w szesnastu krajach. Zespół koncertuje na całym świecie, zarówno w przestrzeniach świeckich, jak i sakralnych, m.in. 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 liliom* 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.



foto. Hugo Glendinning

Lamentations of Jeremiah I

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.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 1–2

Ne irascaris, Domine

Ne irascaris, Domine, satis,
et ne ultra memineris iniquitatis nostrae;
ecce, respice,
populus tuus omnes nos.

Civitas sancti tui facta est deserta,
Sion deserta facta est,
Jerusalem desolata est.

Isaias 64, 8–9

Lamentacje Jeremiasza I

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:

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

*Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.*

*Lm 1, 1–2
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Panie, nie gniewaj się

Panie, nie gniewaj się tak bezgranicznie
i nie chowaj w pamięci ciągle naszej winy!
Oto wejrzyj, prosimy:
My wszyscy jesteśmy Twym ludem.

Twoje święte miasta są opustoszałe,
Syjon jest pustkowiem,
Jerozolima – odludziem.

*Iz 64, 8–9
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

In ieiunio et fletu

In ieiunio et fletu orabant sacerdotes,
 parce Domine, parce populo tuo,
 et ne des haereditatem tuam in perditionem.
 Inter vestibulum et altare
 plorabant sacerdotes dicentes:
 parce populo tuo.

Quomodo cantabimus

Quomodo cantabimus
 canticum Domini
 in terra aliena?
 Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
 oblivioni detur dextera mea.
 Adhaerat lingua mea faucibus meis,
 si non meminero tui.
 Si non proposuero Jerusalem
 in principio laetitiae meae.
 Memor esto, Domine,
 filiorum Edom,
 in die Jerusalem.

Psalms 137, 4-7

Wśród postów i łez

Wśród postów i łez modlili się kapłani:
 „Przebacz, Panie, przebacz ludowi Twemu
 i nie wydawaj Twego dziedzictwa na zatracenie”.
 Pomiędzy przedsionkiem i ołtarzem
 płakali kapłani, mówiąc:
 „Przebacz ludowi Twemu”.

Tłum. Jakub Kubieniec

Jakże możemy śpiewać

Jakże możemy śpiewać
 pieśń Pańską
 w obcej krainie?
 Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie,
 niech uschnie moja prawica!
 Niech język mi przyschnie do podniebienia,
 jeśli nie będę pamiętał o tobie,
 jeśli nie postawię Jeruzalem
 ponad największą moją radość.
 Przypomnij, Panie,
 synom Edomu,
 dzień Jeruzalem.

Ps 137, 4-7

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Derelinquat impius

Derelinquat impius viam suam,
et vir iniquus cogitationes suas,
et revertatur ad Dominum,
et miserebitur eius.

Quia benignus et misericors est,
et praestabilis super militia,
Dominus Deus noster.

Isaias 55, 7

Joël 2, 13

Tristitia et anxietas

Tristitia et anxietas occupaverunt interiora mea.
Moestum factum est cor meum in dolore,
et contenebrati sunt oculi mei.
Vae mihi, quia peccavi.
Sed tu, Domine, qui non derelinques sperantes in te,
consolare et adiuva me
propter nomen sanctum tuum,
et miserere mei.

Niechaj bezbożny porzuci

Niechaj bezbożny porzuci swą drogę
i człowiek nieprawy swoje knowania.
Niech się nawróci do Pana,
a Ten się nad nim zmiłuje.

On bowiem jest łaskawy, miłosierny,
a lituje się na widok niedoli,
Pan, Bóg nasz.

Iz 55, 7

Jl 2, 13

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Smutek i niepokój

Smutek i niepokój ogarnęły moje wnętrzości.
W bólu okryło się żałobą me serce
i pogrzyżyły w mroku me oczy.
Biada mi, bom zgrzeszyłem.
Lecz Ty, Panie, który nie opuszczasz ufających Tobie,
pociesz mnie i pomóż mi
ze względu na Twe święte imię,
i zmiłuj się nade mną.

Tłum. Jakub Kubieniec

Lamentations of Jeremiah II

De lamentatione Jeremiae Prophetae

Ghimel:

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

Dalet:

Omnes persecutores eius
apprehenderunt eam inter angustias.
[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.

Heth:

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, 3-5

Lamentacje Jeremiasza II

Z lamentacji Proroka Jeremiasza

Gimel:

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

Dalet:

Dosięgli go wszyscy prześladowcy
pośród ucisku.
[Drogi Syjonu] w żałobie,
nikt nie spieszy na jego święta;
wszystkie jego bramy bezładne,
kapłani wzdychają,
dziewice znękane,
on sam pogrążony w goryczy.

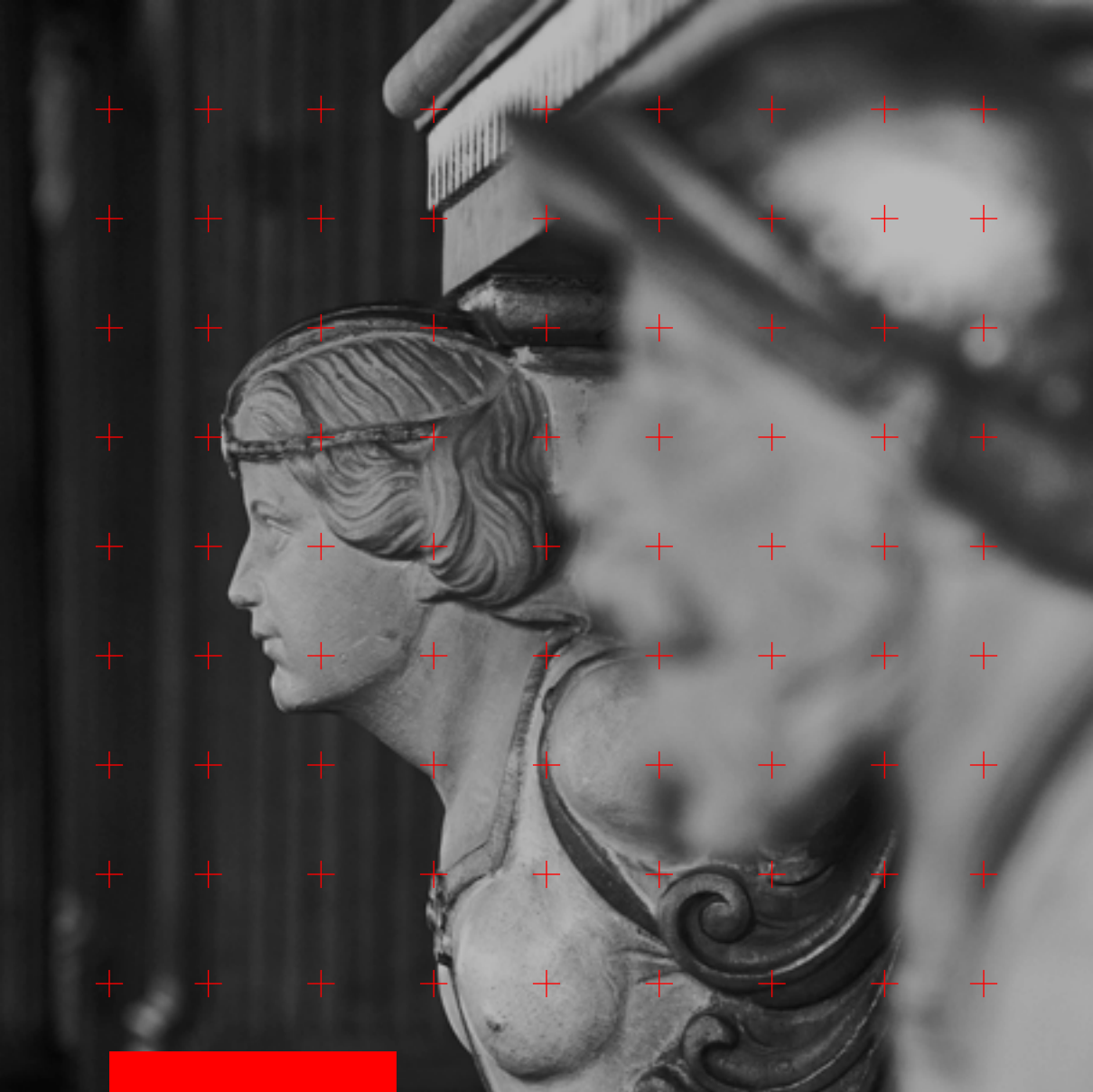
Chet:

Wszyscy jego ciemiężcy są górą,
szczęśliwi są jego wrogowie,
albowiem zasmucił go Pan
za mnóstwo jego grzechów,
dzieci poszły w niewolę
[gnane] przed ciemiężcą.

*Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.*

Lm 1, 3-5

Tłum. za Biblią Tysiąclecia



EWA MROWCA

DZIEŃ

18 kwietnia
Wielki Piątek

MIEJSCE

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

GODZINA

17:30

PIÈCES DE CLAVECIN

Ewa Mrowca

klawesyn

JEAN-HENRI D'ANGLEBERT

1629–1691

Pièces in G*

Prélude
Allemande
Courante
Double de la Courante
2e Courante
3e Courante
Sarabande
Gigue
2e Gigue
Gaillarde
Chaconne Rondeau
Gavotte
Menuet

Pièces in D*

Allemande
Courante
2e Courante
Sarabande
Gigue
Chaconne Rondeau
Tombeau de Mr. de Chambonnières

* Ze zbioru *Pièces de clavecin. Livre premier*

Być może nie wiedzielibyśmy dziś tyle o życiu i obyczajach na dworze Króla Słońce, gdyby Karol I Ludwik, elektor Rzeszy z dynastii Wittelsbachów, nie zwrócił się w stronę Francji i w związku z tym nie zmienił zdania w kwestii zamążpójścia swej najstarszej córki Elżbiety. Liselotte – bo takie imię przyłgnęło do niej od dzieciństwa – miała zostać żoną swego kuzyna Wilhelma Orańskiego, ale ojciec wydał ją ostatecznie za świeżo owdowiałego Filipa, księcia Orleanu i młodszego brata Ludwika XIV. Księżniczka Palatynatu miała wówczas dziewiętnaście lat. Ślub odbył się *per procura* – Liselotte poznała swojego męża cztery dni potem, 20 listopada 1671 roku. Wiele lat później, być może już z perspektywy swoich małżeńskich doświadczeń, pisała o nim do jednej ze swych arystokratycznych przyjaciółek w niezbyt pochlebnym tonie: że szpetny wprawdzie nie był, ale bardzo niski, że nos miał ogromny, za to usta zbyt małe i zęby popsute; że w manierach przypominał bardziej kobietę niż mężczyznę, nie znosił koni ani polowań, i w gruncie rzeczy interesowały go tylko tańce, zabawy, życie towarzyskie, jedzenie i wymyślne stroje. Swoją opis podsumowała smutną konkluzją, że Filip chyba nigdy w życiu nikogo nie kochał.

Pod tym względem chyba nie miała racji: wygląda na to, że największą miłością Filipa Orleańskiego był jego imiennik, „piękny jak anioł” Kawaler Lotaryński, z którym związał się jeszcze za życia swej pierwszej żony Henrietty. Ta była o niego tak zazdrosna, że gdy zmarła w tajemniczych okolicznościach w wieku niespełna dwudziestu sześciu lat – ponoć po przedawkowaniu opium – obu panów podejrzewano o współudział w zamordowaniu niechętniej ich romansowi księżnej. Liselotte nie

przywiązywała aż tak wielkiej wagi do homoseksualnych skłonności swego męża, trudno jednak nazwać ich pożycie szczęśliwym. Mimo to oboje spełnili swój prokreacyjny obowiązek, i to aż trzykrotnie. Po wydaniu na świat dwóch synów i jedynej córki Liselotte odmówiła dalszego dzielenia łoża z Filipem. Przez resztę życia, wypełnionego mnóstwem dworskich intryg i osobistych kłopotów, szukała pociechy w lekturze najrozmaitszych ksiązek – od greckich klasyków po traktaty matematyczne – i prowadzeniu niezwykle bogatej korespondencji.

W 1682 roku, zanim jeszcze wypadła z łask Ludwika XIV, pisała w liście do swej bratowej, jak przebiegały słynne *jours d'appartement*, które władca urządzał w Wersalu w każdy poniedziałek, każdą środę i każdy piątek. Dworzanie zbierali się punktualnie o szóstej po południu w przedpokojach królewskich, dwórki – w komnacie królowej. Goście przez cztery godziny tańczyli, grali w karty, jedli, pili i słuchali muzyków *de la chambre du Roy*. Zespół był okazały: w jego skład wchodziło kilkanaścioro śpiewaków, teorbista, dwóch lutnistów, trzech gambistów, czterech flecistów, czterech skrzypków oraz klawesynista – doskonale znany księżnej Jean-Henri d'Anglebert. Kto zmęczył się tańcem w największej z sal przylegających do komnaty Króla Słońce, ten przechodził na sąsiednie pokoje. A w każdym z nich – oprócz stołów do gier i stolików uginających się pod ciężarem owoców i wykwintnych konfitur – zastawał inne muzyczne cuda: w królewskich apartamentach rozbrzmiewały utwory solowe, tria, suity, arie, kantaty i fragmenty oper. „Ach, gdybym miała teraz opowiedzieć Waćpani, jak wspaniale umeblowane są te pokoje i jak wielka jest liczba zgromadzonych w nich sreber, nigdy bym nie skończyła”.

Niewiele wiadomo o muzycznej edukacji i pierwszych trzech dekadach życia d'Angleberta, poza tym, że był synem zamożnego szewca z Bar-le-Duc. Nie wiadomo też, kiedy opuścił rodzinne miasto i trafił do stolicy. Zanim się ożenił w 1659 roku, miał już status *bourgeois de Paris* i z pewnością był od dłuższego czasu organistą w kościele jakobinów przy Rue St. Honoré. Prawdziwa kariera zaczęła się dlań rok później, kiedy został klawesynistą na dworze Filipa Orleańskiego. Historia milczy, jak znosił jego ekscesy z męskimi faworytami i kłótnie z Henriettą, wytrwał jednak w służbie u księcia przez osiem lat. Ale już w 1662 roku zajął analogiczną pozycję na dworze Ludwika XIV, i to w dość osobliwych okolicznościach. Odkupił mianowicie posadę od Jacques'a Champona de Chambonnières'a, praojca szkoły klawesynistów francuskich i być może swego mistrza, który słynął z trudnego charakteru i ponoć nie dość umiejętnie realizował basso continuo w królewskim zespole. Pozostał na stanowisku aż do śmierci w 1691 roku, przez ostatnie dwanaście lat łącząc je ze służbą na dworze synowej króla i delfiny Francji, Marii Anny Wiktorii Bawarskiej.

Był też cenionym nauczycielem, pod którego skrzydła dostała się kolejna osoba związana z Królem Słońce – jego ukochana nieślubna córka Maria Anna de Bourbon. Słynna z piękności „Mademoiselle de Blois” okazała się również wybitnie uzdolnioną klawesynistką. To jej właśnie d'Anglebert zadedykował przepięknie wydany w 1689 roku zbiór *Pièces de clavecin*, obejmujący pięćdziesiąt siedem utworów zgrupowanych w cztery rozbudowane suity i opatrzonych siedmionastonowym wstępem „ze sposobem ich grania”. Trzy z czterech suit otwierają preludia

niemenzurowane – nawiązujące do lutniowej tradycji krótkiej improwizacji, której głównym celem było wypróbowanie instrumentu. Preludia – w których d'Anglebert wyraźnie czerpał inspirację z toccat Frescobaldiego i Frobergera – są też swoistym wprowadzeniem w tonację poszczególnych suit. W każdej z nich następuje później główna sekwencja utworów tanecznych – czyli *allemande*, *courante*, *sarabande* i *gigue* – często powtórzonych kilkakrotnie (w *Pièces en sol mineur* są na przykład trzy *courantes*: dwa własne i jedna transkrypcja z Lully'ego z wariacją d'Angleberta). W dalszych częściach suit znalazły się inne modne na ówczesnym dworze tańce oraz transkrypcje fragmentów instrumentalnych z dzieł Lully'ego – z niezwykle wyobraźnią i wyczuciem faktury „przełożonych” na idiom klawesynowy.

Kolekcja – choć sam d'Anglebert nie zdążył się długo nią nacieszyć – na początku XVIII stulecia stała się istną biblią wirtuozów i kompozytorów muzyki klawiszowej. Sztuki ornamentowania uczył się na niej Johann Sebastian Bach. Bez Anglebertowych suit nie byłoby *Pièces de clavecin* Rameau. Egzemplarze wydania z 1689 roku przetrwały w zaskakująco dużej liczbie bibliotek i zbiorów prywatnych. Co dziś dla nas najważniejsze, klawesynowe arcydzieła d'Angleberta budzą coraz większe zainteresowanie wśród świadomych ich kontekstu wykonawców. To dzięki nim w wyobraźni słuchaczy ożywa wizja wersalskich *jours d'appartement* – z tłumem dworzan, ze stołami do gry w szachy, tryktraka i pikietę, pokrytych zielonym, obszytym złotymi frędzlami aksamitem. Król się bawi i tańczy. Czego nie opisała w swych listach księżna Liselotte, rozbrzmiewa w przepyszej muzyce d'Angleberta.

Dorota Kosińska

EWA MROWCA

Naukę gry na klawesynie rozpoczęła w wieku dwunastu lat, zafascynowana nagraniami Wandy Landowskiej. Ukończyła studia w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Elżbiety Stefańskiej, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. W 1999 roku zdobyła Diploma di Merito w Accademia Musicale Chigiana w Sienie. Uczyla się też u Nicholasa Perle'a w Guildhall School of Music & Drama i w Schola Cantorum Basiliensis u Jörga-Andreas Böttichera. Uczestniczyła również w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Kennetha Gilberta, Christophe'a Rousseta, Elisabeth Joyé, Pierre'a Hantaïa oraz Jespera Bøjega Christensena. W 2003 roku zdobyła wyróżnienie na Broadwood Harpsichord Competition odbywającym się w Londynie. W 2012 roku została laureatką nagrody Łódzkie Eureka. Była stypendystką Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Rządu Szwajcarii, Accademia Musicale Chigiana oraz Guildhall School of Music & Drama. Jej zainteresowania obejmują w szczególności grę na instrumentach historycznych oraz realizację partii basso continuo zgodnie z dawną praktyką wykonawczą. Koncertuje jako solistka oraz w zespołach muzyki dawnej. Występowała w Polsce, Francji, Niemczech, Stanach Zjednoczonych i Chinach. Grała razem z zespołami Jordiego Savalla, Simona Standage'a, Katherine McGillivray, Lilianny Stawarz, Olivii Centurioni, Jörga-Andreas Böttichera, Petera Van Heyghena czy Joshui Rifkina. Wraz z Jakubem Kościukiewiczem założyła łódzką orkiestrę barokową Altberg Ensemble. Od wielu lat pasjonuje ją francuska twórczość klawesynowa epoki baroku. Na jej debiutanckim solowym albumie sprzed dekady znalazły się *Pieces de clavessin* Jeana-Nicolasa Geoffroya. Płyta ta zebrała znakomite recenzje, była również nominowana do International Classical Music Awards oraz wyróżniona 5 du Diapason. Pod koniec 2021 roku ukazało się jej kolejne nagranie – tym razem z muzyką Louisa Marchanda. Latem 2022 roku na rynek trafił natomiast jej album z *Suitami francuskimi* Johanna Sebastiana Bacha. Wszystkie trzy płyty zostały wydane przez DUX. Ewa Mrowca wykłada w Akademii Muzycznej w Łodzi oraz Akademii Muzycznej w Krakowie.



fot. Karpati & Zarewicz



**WILLIAM CHRISTIE
LES ARTS FLORISSANTS**

DZIEŃ

18 kwietnia
Wielki Piątek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

LEÇONS DE TÉNÈBRES

Ilja Aksionov

haute-contre

Padraic Rowan

bas

William Christie

kierownictwo artystyczne,
pozytyw

LES ARTS FLORISSANTS

Emmanuel

Resche-Caserta

skrzypce barokowe

Sophie de Bardonnèche

skrzypce barokowe

Myriam Rignol

viola da gamba

Hugo Abraham

kontrabas

Sébastien Marq

flet prosty

Tiam Goudarzi

flet prosty

Sergio Bucheli

teorba

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

1643–1704

Simphonie

Missa Assumpta est Maria H 11

Troisième leçon de ténèbres du Mercredi Saint H 141

Jod: Manum suam misit hostis

Caph: Omnes populous eius gemens

Lamed: O vos omnes qui transitis per viam

Mem: De excelso misit ignem

Nun: Vigilavit iugum iniquitatum mearum

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Première répons après la première leçon

du deuxième nocturne du Jeudi Saint H 133

Deuxième répons après la deuxième leçon

du deuxième nocturne du Jeudi Saint H 129

Prélude

Orphée descendant aux enfers H 471

Deuxième leçon de ténèbres du Mercredi Saint H 138

Vau: Et egressus est

Zain: Recordata est Jerusalem

Heth: Peccatum peccavit Jerusalem

Teth: Sordes eius in pedibus eius

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Troisième répons après la troisième leçon

du deuxième nocturne du Mercredi Saint H 132

Troisième répons après la troisième leçon

du deuxième nocturne du Vendredi Saint H 131

Symphonies pour un reposoir H 515

Ouverture, dès qu'on voit la bannière
 Pange lingua à quatre parties de violon
 Nobis datus, pour les prêtres
 In supremae, pour le petit choeur
 Tantrum ergo, pour les violons
 Genitori, pour les prêtres
 Amen, pour les violons

Troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint H 95

Incipit oratio Jeremiae Prophetae
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 nostri
In animabus nostris afferebamus panem
Pellis nostra quasi clibanus exusta
Mulieres in Sion humiliaverunt
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Deuxième répons après la deuxième leçon du première nocturne
du Mercredi Saint H 126

Les Arts Florissants receives financial support from the State, the Regional Direction of Cultural Affairs (DRAC), the Département de la Vendée and the Région Pays de la Loire. The Selz Foundation is their Principal Sponsor. The American Friends of Les Arts Florissants are Major Sponsors. Les Arts Florissants has been ensemble in residence at the Philharmonie de Paris and is recognized as a "Heritage Site for Culture".



brzędy *matutinum tenebrarum*, zwanego po polsku „Ciemną Jutrznia”, narodziły się ponoć w Galii, choć w sposobie ich odprawiania zachował się ślad ceremonii jeszcze wcześniejszych, ukształtowanych u schyłku starożytności w najstarszych bazylikach rzymskich. Amalariusz z Metz, jeden z najwybitniejszych teologów epoki renesansu karolińskiego, który w 831 roku podjął wielką podróż do Rzymu, by spotkać się z papieżem Grzegorzem IV i ustalić nowe reguły liturgii frankońskiej, pisał, że w Galii – przez trzy dni, w których zwyczajowo odprawiano Ciemną Jutrznia, czyli w Wielki Czwartek, Wielki Piątek i Wielką Sobotę – co wieczór zapalano dwadzieścia cztery świece, na pamiątkę opuszczenia Chrystusa przez uczniów. W sumie siedemdziesiąt dwie, co równało się liczbie tych, których Jezus wystąpił przed sobą „do każdego miasta i miejscowości, dokąd sam przyjsz zamierzał”.

Oficja Ciemnych Jutrznii trafiły z powrotem do Rzymu najpóźniej w XII wieku. Jako nabożeństwa o rodowodzie monastycznym, szczególnie jednak ulubione przez lud, zaczęły odbywać się „w godzinę sposobną”, wieczorem lub w nocy, żeby umożliwić uczestnictwo w liturgii jak największej liczbie wiernych. Mniej więcej w XVI stuleciu liczba świec zmalała do piętnastu. Po stronie epistoły, czyli po prawej stronie ołtarza, ogołoczonego ze wszystkich ozdób, stawiano potężny trójramienny świecznik zwany triangulem, na którym płonęło dwanaście świec symbolizujących dwunastu apostołów, dwie świece za uczniów, którzy zwątpili w pojmonego Jezusa, oraz jedna świeca Chrystusowa – niegaszona, wynoszona i wnoszona powtórnie, żeby przypomnieć jego osamotnienie, śmierć i zmartwychwstanie. Płomienie pozostałych

świec tłumiono na przemian po co drugim wer-sie Kantyku Zachariasza. Kiedy wierni śpiewali antyfonę *Christus factus est pro nobis*, ostatnią, niezmiennie gorejącą świecę chowano za ołtarz. W świątyni zapadała całkowita ciemność. Na zakończenie oficjum ceremoniarz dawał znak do *strepitus*, hałaśliwych uderzeń brawiarzami o pulpit, na pamiątkę trzęsienia ziemi, które towarzyszyło męczeńskiej śmierci Jezusa.

Teksty odmawiane i śpiewane w ramach oficjum Ciemnej Jutrznii obejmowały między innymi psalmy z antyfonami, czytania z Lamentacji Jeremiasza, Listów św. Pawła oraz homilii ojców Kościoła. Tradycja, choć w pojedynczych kościołach kultywowana po dziś dzień, zaczęła odchodzić w przeszłość pod koniec pontyfikatu Piusa XII, w 1955 roku, kiedy opublikowano *Maxima Redemptionis nostrae misteria*, dekret o radykalnej reformie obrzędów Wielkiego Tygodnia. Dawna myśl liturgiczna, zgodnie z którą odprawianie *matutinum tenebrarum* wiązało się jednoznacznie z szukaniem Boga, czuwaniem u boku Chrystusa i wspólnym oczekiwaniem na jego zmartwychwstanie, ustąpiła miejsca uproszczonym regułom Kościoła po soborze watykańskim II.

W toku ponadtysiącletniej historii Ciemnych Jutrznii zmienił się też charakter muzyki stanowiącej integralną część tej liturgii. Po soborze trydenckim w latach 1545–1563, kiedy ustanowiono *tonus lamentationum* dla nokturnu, stosowane fragmenty z Lamentacji Jeremiasza, napisane wyjątkowo kunsztownym stylem, odzwierciedlające głos proroka płaczącego nad niewiernością Jeruzalem wobec Boga, zaczęto ubierać w wyrafinowaną, czysto wokalną szatę polifoniczną – co już stało w sprzeczności z wcześniejszą, gregoriańską monodią oficjum.

Z tej pierwszej muzycznej „herezji”, uprawianej między innymi przez Claudina de Sermisy’ego i Antoine’a Brumela, ale też Carla Gesualda, Johna Shepparda, Thomasa Tallisa i Tomása Luisa de Victorię, zrodził się typowo francuski gatunek *leçons de ténèbres*, które zyskały specyficzną oprawę dźwiękową, z bogato ornamentowanymi partiami wokalnymi oraz towarzyszeniem instrumentalnego basso continuo.

Fascynujące swą dramaturgią, ukochane przez wiernych nabożeństwa cieszyły się największą popularnością w czasach panowania Ludwika XIII i jego syna Ludwika XIV. Nowa praktyka liturgiczna rozwinęła się jednak dopiero za rządów Króla Słońce, w utworach pisanych specjalnie z myślą o tym okresie roku kościelnego, kiedy śpiewacy operowi – nie mogąc popisywać się swoim kunsztem na scenie – prezentowali swoje umiejętności w muzyce religijnej. Pierwszy przypadek użycia basso continuo w *leçons de ténèbres* odnotowano na łamach cotygodniowej gazety „La Muse historique” w 1656 roku. Ostateczny schemat gatunku, zgodny z literą Brewiarza Rzymskiego z 1568 roku, opublikowanego za pontyfikatu Piusa V, utrwałił się za sprawą Marca-Antoine’a Charpentiera, który w latach 1670–1692 skomponował aż trzydzieści dwa pełne cykle *leçons*, złożone w sumie z dziewięciu utworów – po trzy na każdy z trzech dni, w których odprawiano Ciemną Jutrznę. Nabożeństwa wymagały też dodatkowej oprawy w postaci niezwykle kunsztownych, melizmatycznych opracowań liter hebrajskich, antyfon, responsoriów po czytaniach oraz motetów. Charpentier także i pod tym względem okazał się twórcą niezwykle płodnym.

Niestety, żaden z jego cykli *leçons de ténèbres* nie zachował się w całości. O mistrzostwie

kompozytora można jednak wnioskować z przeszło pięćdziesięciu ocalałych fragmentów, zachwycających dostojną powagą stylu oraz niezwykle świeżością rozwiązań melodycznych i harmonicznym. Muzyka Charpentiera jest nie tylko przykładem idealnej syntezy konwencji francuskiej i wpływów włoskich – wyniesionych z trzyletnich studiów u Giacomina Carissimiego, kapelmistrza Collegium Germanicum oraz bazyliki św. Apolinarego przy Termach, jednego ze współtwórców włoskiej kantaty, autora ostatecznej kodyfikacji oratorium w dwuczęściowej formie, złożonej z arii, recytatywów, ansambli i odcinków chóralnych z towarzyszeniem instrumentów. To także przykład idealnego rozwiązania konfliktu między żarliwą wiarą a czystym pięknem; muzycznego wcielenia triady estetycznej św. Tomasza z Akwinu, na którą składają się *consonantia* (zgodność), *integritas* (zupełność) i *claritas* (blask). Wrażenie pełni, właściwych proporcji i nieuchwytniej jasności towarzyszy nie tylko Charpentierowskiemu czytaniom i responsoriom na Ciemną Jutrznę. Dotyczy całej jego twórczości religijnej: szczególnie dobitnie przemawia do słuchacza w *Méditations pour le Carême*, cyklu dziesięciu motetów-rozmyślań na trzy męskie głosy solowe i basso continuo, zachwycających liryzmem, a zarazem przenikliwą głębią psychologiczną muzycznego przekazu.

Zdumiewające, że Charpentier nie zaznał sławy za życia. Niewiarygodne, że po śmierci jego spuścizna popadła w całkowitą niepamięć. Artystycznego zmartwychwstania dostąpił dopiero w końcu ubiegłego stulecia. Jakby świecę jego geniuszu wyniesiono za ołtarz zbyt prędko i zbyt późno sobie o niej przypomniano. Na szczęście nie zgasła.

Dorota Kosińska

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 na Harvardzie i Yale oraz odbyciu służby wojskowej, w 1971 roku przeniósł się z Ameryki 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 z deklaracją poświęcenia się wykonawstwu historycznemu. Słuszność wyboru tej właśnie drogi potwierdził wielki sukces, jakim było wystawienie *Atysa* Lully'ego w Opéra-Comique w 1987 roku. William Christie, jako muzyk i człowiek teatru oraz kierownik swojego zespołu, wywarł głęboki, osobisty wpływ na przywracanie i odkrywanie repertuaru pozostającego dotychczas w zapomnieniu – przede wszystkim praktycznie całej muzyki francuskiego baroku. Stał się postacią emblematyczną dla odrodzenia zainteresowania takimi gatunkami, jak *tragédie lyrique*, *opéra-ballet* czy francuski motet, których jest niekwestionowanym mistrzem. 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 Christiego 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 Les Arts Florissants, odzwierciedlają bogactwo jego zainteresowań muzycznych. William Christie odkrył także kilka pokoleń śpiewaków i instrumentalistów. Chcąc przekazać swoje doświadczenie, w 2002 roku założył Le Jardin des Voix, dwuletnią akademię przy Les Arts Florissants dla młodych śpiewaków, obecnie działającą w ogrodach posiadłości w Thiré w Wandei, które – zafascynowany sztuką ogrodową – stworzył sam Christie. Tam też każdego lata odbywa się powołany do życia w 2012 roku Festival Dans les Jardins de William Christie. Od 2007 roku w Juilliard School w Nowym Jorku prowadzi kursy mistrzowskie, a w 2021 roku z Les Arts Florissants ruszyły pierwsze Arts Flo Masterclasses dla młodych profesjonalnych muzyków. Artysta przyjął obywatelstwo francuskie w 1995 roku; otrzymał wiele wyróżnień państwowych i zawodowych (w tym Legię Honorową). Swój majątek zapisał Fundacji Les Arts Florissants.



foto. Oscar Ortega

ILJA AKSIONOV

Litewski śpiewak. Karierę sceniczną rozpoczął jako sopran chłopiący, występował m.in. w roli tytułowej w *The Little Prince* Rachel Portman czy w *Mass* Leonarda Bernsteina. Śpiew studiował u Virgijusa Noreiki w Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru w Wilnie oraz u Konrada Jarnota w Robert Schumann Hochschule w Düsseldorfie. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez takie postacie świata sztuki, jak dame Sarah Connolly, Anne Le Bozec, Hans Eijsackers, Henk Neven, Peter Gijsbertsen, Juliane Banse, Margreet Honig i Christianne Stotijn. Obecnie swe umiejętności doskonali pod okiem Johna Evansa. Laureat międzynarodowych konkursów śpiewaczych, m.in. Press Prize na International Vocal Competition 's-Hertogenbosch (IVC), I nagrody na International Competition Kaunas Sonorum czy II nagrody Concorso Internazionale 'Città di Barletta', a także stypendysta stowarzyszenia Richard-Wagner-Verband Düsseldorf (2021/2022). W akademii Les Arts Florissants – Le Jardin des Voix śpiewał pod kierunkiem Williama Christiego i Paula Agnewa w *The Fairy Queen* Purcella podczas tournée w Stanach Zjednoczonych i Europie. W sezonie 2024/2025 jest członkiem Opernstudio przy Nationaltheater Mannheim. W swoim repertuarze operowym ma interpretacje takich ról, jak Tamino w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Flet w *Śnie nocy letniej* Brittena, Gherardo w *Giannim Schicchim* Pucciniego, La théière, Le petit vieillard, La rainette w *L'enfant et les sortilèges* Ravela, Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Podczas Schlossfestspiele Ettlingen wystąpił w rolach Alfreda w *Zemście nietoperza* Johanna Straussa syna i Don Ramira w *Kopciuszk* Rossiniego. Występował także w dziełach twórców współczesnych, jak *Tri sestry* Pétera Eötvösa w Theater Hagen czy *Hamlecie* Brett Deana w Bayerische Staatsoper.

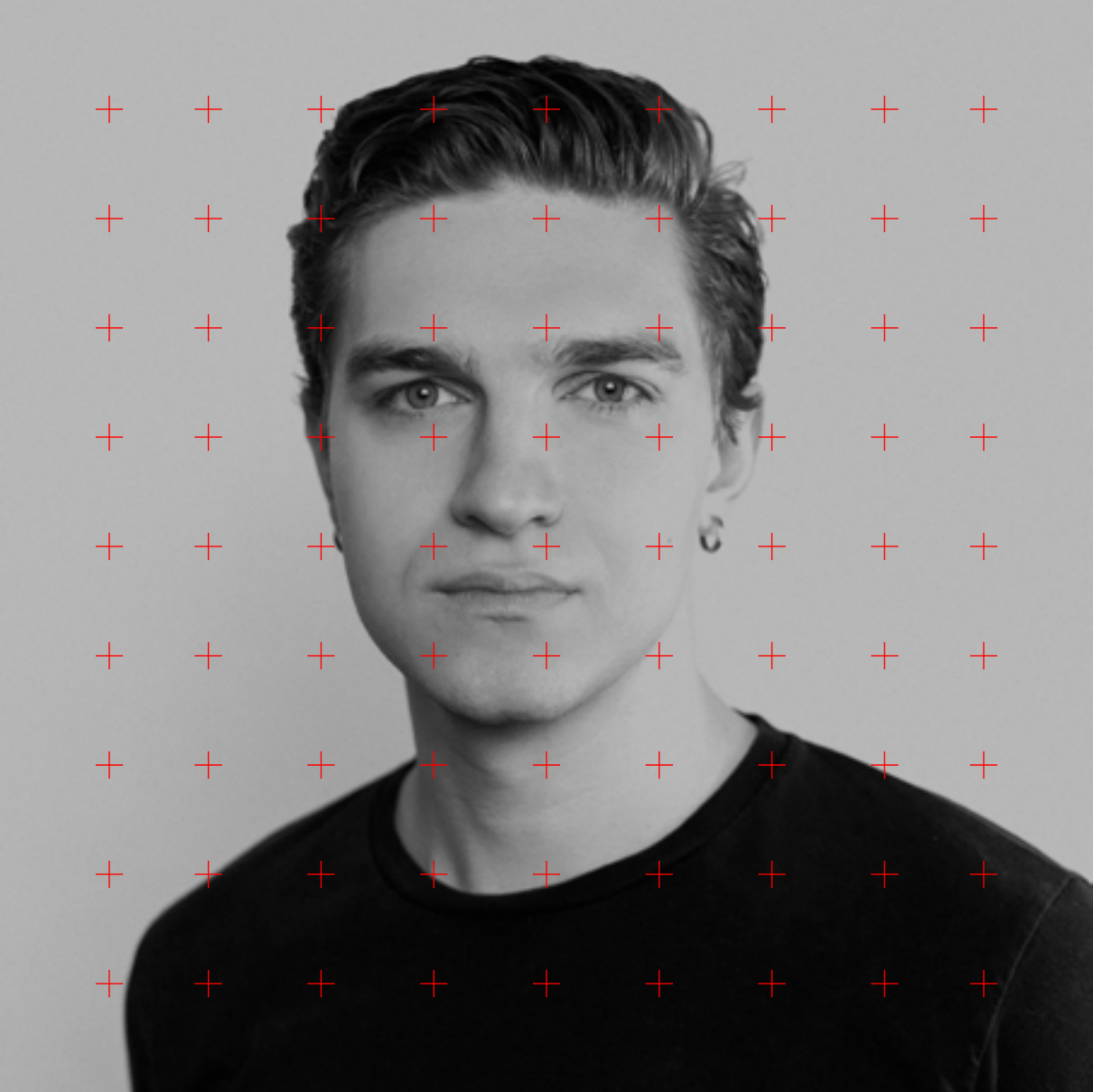


foto. DR

PADRAIC ROWAN

Irlandzki śpiewak (bas). Absolwent Royal Irish Academy of Music. Umiejętności wokalne doskonalił w International Opera Studio Staatsoper Stuttgart, a także w ramach akademii Les Arts Florissants – Le Jardin des Voix oraz na stypendium w Deutsche Oper Berlin. Laureat wielu nagród i wyróżnień, m.in. nagrody Next Generation Bursary od Arts Council of Ireland, pierwszej nagrody na Les Azuriales Opera International Singing Competition 2016 we Francji, pierwszej nagrody Bernadette Greevy Bursary For Singers 2016 oraz Jim McNaughton/ TileStyle Artist's Bursary 2016 na 25. Allianz Business to Arts Awards w Dublinie. W 2015 roku był finalistą konkursu Maureen Lehane Vocal Awards w Wigmore Hall i dotarł do półfinału 34. International Hans Gabor Belvedere Singing Competition w Amsterdamie. Występował w renomowanych salach koncertowych i teatrach operowych, jak Wigmore Hall, Northern Ireland Opera, Theater an der Wien, Gran Teatre del Liceu, Oper Leipzig, Theater Basel, Koninklijk Concertgebouw, Opéra Royal de Versailles, Konzerthaus Berlin, Philharmonie de Paris, Brooklyn Academy of Music, Landestheater Coburg, a także na festiwalach: Glyndebourne Festival, BBC Proms, Wexford Festival Opera, Salzburger Festspiele, Nevill Holt Opera, Festival d'Aix-en-Provence, Edinburgh International Festival. Śpiewał w takich dziełach operowych, jak: *Billy Budd*, *Śmierć w Wenecji*, *Sen nocy letniej* Brittena, *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Traviata*, *Rigoletto*, *Nabucco* Verdiego, *Salome* R. Straussa, *Turandot*, *Cyganeria*, *Gianni Schicchi*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut* Pucciniego, *Kopciuszek* Rossiniego, *Koronacja Poppei* Monteverdiego, *Agrippina* Handla, *Don Giovanni*, *Wesele Figara* Mozarta, *Thérèse Massenet*, *The Sleeping Queen* Balfego, *L'écume des jours* Denisowa. Do najważniejszych wydarzeń sezonu 2024/2025 należą występy w Semperoper Dresden i Irish National Opera, koncerty z Les Arts Florissants i Irish Chamber Orchestra oraz interpretacje ról m.in. Papagena w *Czarodziejskim flecie* Mozarta czy Henry'ego Kissingera w *Nixon in China* Johna Adama w jego macierzystej Deutsche Oper Berlin.



foto. Andrew Bogard

LES ARTS FLORISSANTS

Zespół założony w 1979 roku przez francusko-amerykańskiego klawesynistę i dyrygenta Williama Christiego z zamysłem wykonywania muzyki barokowej na instrumentach z epoki. Jego nazwa wywodzi się z tytułu krótkiej opery Marca-Antoine'a Charpentiera. Od 2007 roku współprowadzony przez Paula Agnewa. Ansambl odegrał pionierską rolę w rozbudzeniu zainteresowania repertuarem francuskiego baroku, który przez lata pozostawał nieznanym i zaniedbywanym. 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, w 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 – występuje 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, przede wszystkim dzięki inscenizacjom dzieł Rameau, Lully'ego, Charpentiera, Handla, Purcella, Mozarta czy Monteverdiego, a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi, Cesti czy Hérold. Les Arts Florissants są równie cenieni za koncertowe i półsceniczne wykonania oper i oratoriów Rameau, Charpentiera, Campry, Mozarta, Montéclaira, Rossiego, Handla, świeckie i sakralne programy muzyki kameralnej (m.in. *petits motets* Lully'ego i Charpentiera, madrygały Monteverdiego i Gesualda, *airs de cour* Lamberta, hymny Purcella) oraz dzieła wielkoobsadowe (szczególnie *grands motets* Rameau, Mondonville'a, Campry i Charpentiera, a także *Mesjasza* Handla i obie pasje J.S. Bacha). Grupa nagrała ponad 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. Ponadto angażuje się w kształcenie młodych artystów, w szczególności poprzez akademię Jardin des Voix dla młodych śpiewaków, program Arts Flo Juniors dla młodych instrumentalistów, partnerstwo z Juilliard School w Nowym Jorku oraz kursy mistrzowskie w Quartier des Artistes – ich międzynarodowym kampusie zlokalizowanym w Thiré (Wandea, Kraj Loary). Są gospodarzem festiwali w ogrodach Williama Christiego w Thiré: powołanego w 2012 roku festiwalu Dans les Jardins de William Christie i powstałego w 2017 roku Festival de Printemps Paula Agnewa.



fot. Julien Gazeau

Troisième leçon de ténèbres du Mercredi Saint

Jod:

Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia ejus,
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 pro cibo
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera
quoniam facta sum vilis!

Lamed:

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

Mem:

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

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:

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 jugum iniquitatum mearum;
in manu ejus convolutae sunt,
et impositae collo meo.
Infirmata est virtus mea:
dedit me Dominus in manu
de qua non potero surgere.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 10–14

Première répons après la première leçon du deuxième nocturne du Jeudi Saint

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:
Quotidie apud vos eram in Templo docens,
et non me tenuistis.*

Nun:

Ciężkie brzemię mych grzechów
ręką Jego związanych
przygniata mi szyję,
mocą moją chwijeje:
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*

Pierwsze responsorium po pierwszej lekcji drugiego nokturnu Wielkiego Czwartku

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

*V. Gdy rzucili się na Jezusa
i pochwycili Go, rzekł do nich:
„Codziennie zasiadałem w świątyni i nauczałem,
a nie pochwyciliście mnie”.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Deuxième répons après la deuxième leçon du deuxième nocturne du Jeudi Saint

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.*

Deuxième leçon de ténèbres du Mercredi Saint

Vau:
Et egressus est a filia Sion
omnis decor eius:
facti sunt principes eius velut arietes
non inuenientes pascuam:
et abierunt absque fortitudine
ante faciem subsequenteris.

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.

Drugie responsorium po drugiej lekcji drugiego nokturnu Wielkiego Czwartku

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

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

Tłum. Jakub Kubieniec

Druga lekcja Ciemnych Jutrzn na Wielką Środę

Waw:
Opuściło Córę Syjonu
całe jej dostojeństwo;
przywódca jej niby jelenie,
co paszy nie mają
i bezsilnie się włoką
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, sztydzili
z jej zniszczenia.

Heth:

Peccatum peccavit Jerusalem,
propterea instabilis facta est:
omnes, qui glorificabant, spreverunt illum,
quia viderunt ignominiam eius:
ipsa autem gemens
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

Troisième répons après la troisième leçon du deuxième nocturne du Mercredi Saint

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.*

Chet:

Jerozolima ciężko zgrzeszyła,
stąd budzi odrazę,
kto ceniał 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

Trzecie responsorium po trzeciej lekcji drugiego nokturnu Wielkiej Środy

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
ze mną rękę w misie,
ten mnie wyda
w ręce grzeszników.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Troisième répons après la troisième leçon du deuxième nocturne du Vendredi Saint

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.*

Troisième leçon de ténèbres du Vendredi Saint

Incipit oratio Jeremiae Prophetae
Recordare Domine quid acciderit nobis;
intuere et respice opprobrium nostrum.
Haereditas nostra versa est ad alienos,
domus nostrae ad extraenos.
Pupilli facti sumus absque patre;
matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus,
ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur;
lassis non dabatur requies.
Aegypto dedimus manum
et Assyriis ut saturaremur pane.
Patres nostri peccaverunt et non sunt,
et nos iniquitates eorum portavimus.
Servi dominati sunt nostri;
non fuit qui redimeret de manu eorum.
In animabus nostris afferebamus panem

Trzecie responsorium po trzeciej lekcji drugiego nokturnu Wielkiego Piątku

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 sądzie.*

Tłum. Jakub Kubieniec

Trzecia lekcja Ciemnych Jutrzni na Wielki Piątek

Zaczyna się modlitwa Proroka Jeremiasza
Wspomnij, Panie, na to, co nas spotkało,
spójrzj 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.
Studzy panują nad nami,
nikt nas nie ocala z ich ręki.
Życiem za chleb płacimy

nobis a facie gladii in deserto.
 Pellis nostra quasi clibanus exusta
 est a facie tempestatum famis.
 Mulieres in Sion humiliaverunt
 et virgines in civitabus Juda.

*Jerusalem convertere
 ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 5, 1-11

Deuxième répons après la deuxième leçon du première nocturne du Mercredi Saint

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

*V. Ecce appropinquat hora,
 et Filius hominis tradetur
 in manus peccatorum.
 Vos fugam capietis,
 et ego vadam
 immolari pro vobis.*

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 5, 1-11
 Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Drugie responsorium po drugiej lekcji pierwszego nokturnu Wielkiej Środy

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

*V. A oto nadeszła godzina
 i Syn Człowieczy będzie wydany
 w ręce grzeszników.
 Wy uciekniecie,
 a ja pójdę, by umrzeć
 w ofierze za was.*

Tłum. Jakub Kubieniec



**MONIKA
KAŹMIERCZAK**

DZIEŃ

19 kwietnia
Wielka Sobota

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

KEYBOARD MUSIC

Monika Kaźmierczak

carillon

WILLIAM CROFT

1678–1727

Overture (Ode for the Peace of Utrecht 'With noise of cannon')

opr. Arie Abbenes

Suita III in C opr. Monika Kaźmierczak

Ground

Sonata in G for flute and basso continuo opr. Monika Kaźmierczak

Suita IX in e opr. Witold Maciak

Almand

Corant

Saraband

Rondo

Air in C opr. Bernard Winsemius

Air in D opr. Bernard Winsemius

Song Tune in g ('Ah, how sweet are the cooling breeze...')

opr. Bernard Winsemius

Scotch Tune in G ('A bonny northern lad') opr. Bernard Winsemius

Suita XIII in G opr. Bernard Winsemius

Ground in two parts

Minuett

Chacone in a opr. Bernard Winsemius

Prastary ród Croftów, który wzniosł swą warowną siedzibę w obecnym hrabstwie Herefordshire wkrótce po podbojach Wilhelma Zdobywcy, musiał chylić się ku upadkowi już w wieku XVII, skoro William Croft przyszedł na świat w 1678 roku z dala od rodzinnego zamku i wychował się w wiejskiej rezydencji innego możnowładcy. Trzeba jednak przyznać, że jego ojciec, noszący to samo imię, trafił jako ubogi krewny lub powinowaty do domu o jeszcze głębszych korzeniach i bogatszej tradycji. Majątek ziemski w Nether Ettington – na obszarze dzisiejszego Warwickshire – figuruje już w Domesday Book z 1086 roku, swoistym katastrze gruntowym, sporządzonym na rozkaz Wilhelma. Właścicielem dóbr został wówczas normański rycerz Henry de Ferrers, który przejął siedzibę po poprzednich mieszkańcach, zasiedlających tę ziemię co najmniej od VIII wieku. Z czasem jego potomni przyjęli nazwisko Shirley. Mały William urodził się w nowym dworze Shirleyów, wznoszonym od początku XVII stulecia, w XIX wieku przebudowanym w stylu neogotyckim i zaliczanym w poczet najwspanialszych wiktoriańskich rezydencji w środkowej Anglii.

William wzrastał w okolicy naznaczonej mnóstwem legend i historii z przeszłości. Ponoć któryś ze średniowiecznych Shirleyów przywiózł ze sobą z krucjaty odciętą głowę Saracena, która wpadła mu do studni, z której chciał napić się wody, spragniony po długiej drodze do domu. Na pamiątkę tamtego wydarzenia pub w Ettington działał przez wieki pod szyldem Saracens Head, a pechową studnię można podziwiać przy bramie dzisiejszego Rookey Farm House. Sir Hugh Shirley był sokolnikiem króla Henryka IV i został przez niego unieśmiertelniony w drugiej tetralogii kronik Szekspira – w tym

czasie dwór w Ettington dzierżawiła zaprzyjaźniona z dramatopisarzem rodzina Underhillów, u której Szekspir wielokrotnie gościł w sezonie polowań. W samej rezydencji podobno roito się od duchów, co w bliższej nam epoce wykorzystali zarządcy prowadzonego we dworze hotelu: w 1963 roku kręcono tu sceny do *Nawiedzonego domu* w reżyserii Roberta Wise'a, jednego z najśłynniejszych horrorów w historii kina.

Nie wiadomo, u kogo William Croft pobierał pierwsze nauki – być może u organisty nieistniejącego już kościoła Świętej Trójcy w Lower Ettington. Wiadomo, że prawdziwą edukację muzyczną odebrał u mistrza nad mistrzami – Johna Blowa, opiekuna chóru Royal Chapel na londyńskim Westminsterze, przyjaciela, a wcześniej mentora Henry'ego Purcella. Młodzutki William – z głową pełną opowieści o duchach, Saracenach i dzielnych rycerzach – wkrótce skierował swą niepospolitą wyobraźnię na inne tory. Okazał się równie biegłym śpiewakiem i organistą, jak uzdolnionym kompozytorem. W 1700 roku opublikował swoje pierwsze dzieło, sześć włoskich sonat na skrzypce, flet, klawesyn i violę da gamba. W tym samym roku objął posadę w świeżo wybudowanym kościele św. Anny w dzielnicy Soho, w którym właśnie zainstalowano instrument z pracowni Bernarda Smitha, ulubionego organmistrza Blowa i Purcella. Został też organistą i „gentleman extraordinary”, czyli terminującym, zatrudnionym bez pensji chórmistrzem w Royal Chapel – wraz z innym wychowankiem Blowa, starszym o kilka lat Jeremiahem Clarkiem.

Jego prawdziwa kariera zaczęła się w smutnych okolicznościach. Pod koniec 1707 roku Croft awansował na *Master of the Children of the Chapel Royal* – tuż po samobójczej śmierci

Clarke'a, z którym łączyła go serdeczna przyjaźń. Niecały rok później, w wieku niespełna sześćdziesięciu lat, zmarł John Blow, którego Croft zastąpił na stanowisku organisty Opactwa Westminsterskiego. Mniej więcej w tym czasie – albo nieco wcześniej – stworzył czterogłosowe opracowanie Psalmu 62. opublikowane anonimowo w suplemencie do *New Version of the Psalms* jako melodia „St. Anne” – od wezwania wspomnianego już kościoła w Soho. Później podłożono pod nie tekst hymnu Isaaca Wattsa *Our God, Our Help in Ages Past*. Utwór do dziś jest jednym z najpopularniejszych hymnów anglikańskich i nieodłącznym elementem obchodów listopadowego Dnia Pamięci ku czci poległych żołnierzy. W epoce baroku melodię „St. Anne” wykorzystał między innymi Handel w *O Praise the Lord with One Consent* z cyklu *Chandos Anthems*.

Największej chwały przysporzyły Croftowi kompozycje na użytek Kaplicy Królewskiej i Opactwa Westminsterskiego: muzyka na pogrzeb królowej Anny (1714), późniejsza o rok muzyka na koronację Jerzego I oraz utwory z wydane- go w 1724 roku zbioru *Musica sacra*, zwłaszcza *Funeral Sentences* na chór i organy (z uwzględnieniem *Thou knowest, Lord, the Secrets of Our Hearts* Purcella), napisane w 1722 roku na uroczystości pogrzebowe Johna Churchilla, pierwszego księcia Marlborough. Od chwili wydania w 1724 roku *Sentencje* towarzyszą wszystkim pogrzebom państwowym w Wielkiej Brytanii – począwszy od Handla, przez Winstona

Churchilla, aż po niedawne ceremonie pogrzebowe Filipa, księcia Edynburga, i królowej Elżbiety II.

Być może Croft zebrał swój kościelny dorobek, komponowany z myślą o „ulepszeniu angielskiego stylu”, przeczuwając przedwczesną śmierć. Wkrótce po opublikowaniu kolekcji *Musica sacra* raptownie podupadł na zdrowiu i za radą lekarzy pojechał do wód w Bath. Kuracja nie pomogła – podobnie zresztą jak później Handlowi. Croft zmarł w 1727 roku, w mieście, które miało przywrócić mu siły. Miał zaledwie czterdzieści osiem lat.

Skromny i bezpretensjonalny, nie troszczył się o popularność utworów, które uważał za mało istotne drobiazgi na tle swojej „poważnej” twórczości – wdzięcznych pieśni i ód, melodyjnych sonat na rozmaite instrumenty oraz skonstruowanych wewnątrz, nacechowanych wybitnie indywidualnym stylem suit klawesynowych. Niektóre z nich ujrzały światło dzienne dopiero pod koniec XX wieku, inne zapewne wciąż czekają na odkrycie. Wszystkie – jak można wnosić z inskrypcji nagrobnej w opactwie westminsterskim – muzyk zabrał ze sobą do Nieba, gdzie od tamtej pory koncertuje w towarzystwie aniołów. Niewykluczone, że umiła wieczność także Szekspirowi oraz rycerzom i sokolnikom z Ettington, których duchy błąkały się niegdyś po korytarzach rodzinnego domu Crofta.

Dorota Kozińska

MONIKA KAŹMIERCZAK

Carillonistka, organizatorka życia muzycznego, pedagog. Absolwentka gdańskiej Akademii Muzycznej na kierunkach: teoria muzyki, muzyka kościelna oraz dyrygentura chóralna. Ukończyła także Nederlandse Beiaardschool w Amersfoort. Stypendystka Miasta Gdańska i rządu niderlandzkiego (stypendium Huygensa). Naukę gry na carillonie rozpoczęła w 2000 roku podczas kursów u Gerta Oldenbeuvinga, organizowanych przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska. W 2005 roku uczestniczyła w kursach mistrzowskich w Belgii, prowadzonych przez Geerta D'hollandera. Od 2001 roku gra na gdańskich carillonach, a od 2018 roku piastuje funkcję carillonistki miejskiej. Jest laureatką międzynarodowych konkursów gry na carillonie: I miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Almelo (2003), II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Venlo (2004), finał Międzynarodowego Konkursu Carillonowego w Mechelen (2008), III miejsce na Międzynarodowym Konkursie Carillonowym w Zwolle (2013). Aktywnie koncertuje w Polsce i na świecie, m.in. na Litwie, we Francji, w Belgii, Holandii, Stanach Zjednoczonych, Irlandii. W 2021 roku zarejestrowała nominowany do nagrody Fryderyk album *Contemporary Carillon* z utworami napisanymi na carillon przez współczesnych kompozytorów, wydany przez Anaklasis. Prezeska Polskiego Stowarzyszenia Carillonowego w latach 2011–2015 oraz kierowniczka Chóru Mieszczan Gdańskich w latach 2006–2017, a także organizatorka koncertów, m.in. kilku edycji Muzycznego Święta Miasta, Letnich Koncertów Carillonowych czy Gdańskiego Festiwalu Carillonowego. W 2012 roku uzyskała doktorat w zakresie gry na carillonie na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta. Uhonorowana Nagrodą Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „Splendor Gedanensis” za rok 2020 oraz odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.



fot. z archiwum artystki



LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

DZIEŃ

19 kwietnia
Wielka Sobota

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

LAMENTAZIONI E MOTTETTI PENITENZIALI

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Francesca Cassinari
sopran

Gabriel Jublin
alt

Giuseppe Maletto
tenor, kierownictwo
artystyczne

Roberto Rilievi
tenor

Matteo Bellotto
bas

Guglielmo Buonsanti
bas

ALFONSO FERRABOSCO (STARSZY)

1543–1588

In monte Oliveti

Lamentatio Jeremiae Prophetae I

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Aleph: Quomodo sedet

Beth: Plorans ploravit

Ghimel: Migravit Judas

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Heu mihi, Domine

Lamentatio Jeremiae Prophetae II

De lamentatione Jeremiae Prophetae

Daleth: Viae Sion

Samech: O vos omnes

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

O vos omnes

Lamentatio Jeremiae Prophetae III

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Zain: Vocavi amicos meos

Samech: Ego vir videns paupertatem meam

Thau: Vocem meam audisti

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Peccantem me quotidie

Lamentatio Jeremiae Prophetae IV

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Lamed: Peccatum peccavit Jerusalem

Samech: Justus est Dominus

Daleth: Vide, Domine, quoniam tribulor

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Jakim sposobem Alfonso Ferrabosco, pierworodny z co najmniej ośmiorga dzieci włoskiego kompozytora Domenica Marii, dostał się na służbę królowej Anglii Elżbiety? Trudno połapać się w zawitych parantelach bolońskiej rodziny muzyków, wiele jednak wskazuje, że Alfonso po raz pierwszy trafił na Wyspy w 1550 roku, w wieku zaledwie siedmiu lat, razem ze swym stryjem Girolamem. Wcześniej jednak towarzyszył artystycznym podróżom ojca, który w 1546 roku, po latach spędzonych w chórze bazyliki św. Petroniusza w Bolonii, został mianowany *magister puero-rum* Cappelli Giulia w bazylice Piotrowej na Wzgórzu Watykańskim. Niewykluczone, że do promocji Domenica przyczynił się opublikowany rok wcześniej w Wenecji zbiór *Il primo libro d'i madrigali di diversi eccellentissimi autori a misura di breve*, wśród których znalazł się także czterogłosowy madrygał *Io mi son giovinetta* do tekstu Boccaccia, którego temat wykorzystał później Palestrina w *Missa primi toni* i w wydanej pośmiernie *Missa sine nomine*. Obowiązki rodzinne zmusiły jednak kompozytora do powrotu do rodzinnej Bolonii, gdzie później objął stanowisko *maestro di cappella* u świętego Petroniusza. Do Rzymu powrócił w 1550 roku, przyjęty na służbę w kaplicy Sykstyńskiej.

Mały Alfonso uczył się wówczas gry na lutni. Dziewięć lat po pierwszej wyprawie do Anglii, w wieku niespełna dwudziestu lat, został muzykiem na dworze Karola de Guise, kardynała Lotaryngii. Ojciec już wcześniej, w 1555 roku, musiał ustąpić ze stanowiska w Kaplicy Sykstyńskiej, podobnie jak Palestrina – po dekreście papieża Pawła IV, który dopuszczał do służby w Cappella Pontificia wyłącznie muzyków żyjących w celibacie. Wszystkim usuniętym z zespołu muzykom przyznano hojną rekompensatę

w wysokości sześciu skudów miesięcznie. Dzięki temu Domenico mógł zostać w Rzymie i objąć na pewien czas kierownictwo chóru w bazylice św. Wawrzyńca *in Damaso* – a oprócz tego zatroszczyć się o przyszłość najstarszego syna, uzgodniwszy z senatem Bolonii, że Alfonso przejmie po jego śmierci stanowisko pisarza miejskiego, oraz pozostałych dzieci, którym zapisał swój pokaźny majątek.

W 1562 roku Alfonso postanowił jednak wyjechać na stałe do Anglii i rozpoczął służbę u Elżbiety I jako nadworny lutnista i kompozytor. Jego nieprzeciętnie wysoka pensja od razu wzbudziła podejrzenia, że muzyk świadczy królowej także inne usługi, być może jest nawet jej szpiegiem. „Mistrz Alfonso” nieustannie krążył między Anglią a Starym Kontynentem, podróżując nie tylko do Włoch, ale i Francji. W 1564 roku spędził kilka miesięcy na dworze Alessandra Farneseego, kardynała protektora Królestwa Polskiego przy Stolicy Apostolskiej w Rzymie. Trzy lata później królowa Elżbieta przyznała mu dożywotnią rentę. Z kolejnych pobytów za granicą, między innymi w Paryżu i Bolonii, Alfonso powrócił w 1570 roku, bez wymaganego zezwolenia papieskiej inkwizycji, czego skutki odczuł boleśnie dwa lata później, po śmierci ojca, kiedy skonfiskowano zapisaną mu w testamencie część spadku.

Alfonso Ferrabosco popadł w poważne tarapaty finansowe. W pewnym momencie zwrócił się nawet o pomoc do Thomasa Radclyffe'a, jednego z najbardziej wpływowych dworzan królowej Elżbiety. W 1577 roku na kompozytora spadł kolejny cios: oskarżono go o morderstwo trudnego dziś do zidentyfikowania włoskiego muzyka na usługach Philipa Sidneya, syna hrabiego Leicester. Alfonso został wprawdzie oczyszczony z zarzutów, na pewien czas stracił

jednak względy królowej. Rok później jakimś sposobem przedostał się do Włoch, zostawiając dzieci pod opieką Gomera van Awsterwyke, zaprzyjaźnionego muzyka na dworze Elżbiety. Mimo obietnic Alfonso nie wrócił jednak do Anglii. W 1582 roku wstąpił na służbę do Karola Emanuela, księcia Sabaudii. Rok później odzyskał spadek po ojcu i zwrócił się do królowej z prośbą o przywrócenie opieki nad dziećmi. Spotkał się jednak z nieprzejednaną odmową. Swoich ojcowskich praw dochodził bezskutecznie aż do przedwczesnej śmierci w 1588 roku, w wieku zaledwie czterdziestu pięciu lat. Zmarł w ojczystej Bolonii i spoczął na cmentarzu przy bazylice św. Franciszka.

Jako kompozytor we Włoszech nie odznaczył się niczym szczególnym. Stał się jednak pionierem madrygału w Anglii. Wprawdzie prawdziwe madrygałowe szaleństwo rozpoczęło się na Wyspach dopiero po wydaniu zbioru *Musica transalpina*, opublikowanego wkrótce po zgonie Alfonsa przez angielskiego śpiewaka Nicholasa Yonge'a – niemniej to Alfonso Ferrabosco zasiał ziarno pod rozwój tego gatunku na Wyspach. Tworzył w stylu przynależnym wcześniejszej epoce: jego utwory więcej miały wspólnego ze spuścizną Cipriana de Rore, Orlanda di Lasso i własnego ojca, niż z tym, co kłuło się wówczas w głowach Luki Marenzia i Claudia

Monteverdiego. Celnie jednak trafiały w gust Anglików, przywiązujących większą wagę do sprawności warsztatu niż innowacji, które z czasem miały zaważyć na charakterze dojrzałego włoskiego madrygału. Biegłość techniczną Alfonsa doceniał zarówno zaprzyjaźniony z nim William Byrd, jak i utrzymujący z nim luźniejsze stosunki Thomas Morley i Thomas Tallis.

Dwie księgi swoich pięciogłosowych madrygałów Alfonso Ferrabosco opublikował w Wenecji w 1587 roku. Jego motety, lamentacje, antyfony i utwory na chór a cappella zachowały się w antologiach bądź w rękopisach. Nie ma w nich charakterystycznych dla włoskiej twórczości tego czasu chromatyzmów, nie ma też żadnych oznak typowego dla jego współczesnych malarstwa dźwiękowego. Są za to precyzja i dyscyplina – wynikające być może z niedostatku kompozytorskiej inwencji, co jednak bardziej prawdopodobne, z poczucia nieustannej obcości, z niespełnionej chęci dorównania pozycją starszym przedstawicielom bolońskiego rodu, z drugiej zaś strony – z potrzeby spełnienia oczekiwań przybranej ojczyzny, która wpięrowy wyniosła go na piedestał, potem zaś, bezlitośnie, pozbawiła wszystkiego, co najważniejsze.

Dorota Kozińska

GIUSEPPE MALETTO

Włoski tenor, dyrygent i kierownik artystyczny oraz producent nagrań, aktywny przede wszystkim w repertuarze polifonicznym. Współpracował z najbardziej prestiżowymi zespołami muzyki dawnej, uczestnicząc w licznych trasach koncertowych w Europie, Stanach Zjednoczonych, Izraelu, Japonii, Meksyku, Kolumbii i Argentynie. Był także artystą rezydentem na festiwalu Oude Muziek w Utrechcie. W 1995 roku założył Cantica Symphonia, zespół uznawany za jeden z autorytetów w interpretacji muzyki renesansu, w szczególności Dufaya, Isaaca i Josquina. Pod jego dyktando Cantica Symphonia z dużym powodzeniem wykonywała *Vespro della Beata Vergine* i *Missa in illo tempore* Monteverdiego, *Requiem* Cavalliego, *Jephte* Carissimiego, ody i hymny Purcella oraz kantaty J.S. Bacha i Buxtehudego. W 2009 roku założył z Rossaną Bertini i Danielem Carnovichem grupę La Compagnia del Madrigale, która w ciągu kilku lat stała się nowym punktem odniesienia dla repertuaru madrygałowego. W 2016 roku połączone zespoły nagrały *Vespro della Beata Vergine* Monteverdiego. Produkcje płytowe obu zespołów (wydawane m.in. przez wytwórnie Glossa, Arcana, Stradivarius) otrzymały liczne nagrody, w tym Diapason d'Or, Diapason d'Or de l'Année, Gramophone Award i Preis der deutschen Schallplattenkritik. Od 2020 roku kieruje chórem Il Pomo d'Oro, powołanym przy orkiestrze o tej samej nazwie, występujący zarówno z jej towarzyszeniem, jak i w repertuarze a cappella. Chór Il Pomo d'Oro brał udział w produkcjach *Theodora* Handla oraz *Dydona i Eneas* Purcella (trasa koncertowa i nagranie) pod dyktando Maxima Emelyanycheva. Pod dyktando Maletta chór wystąpił w Wenecji, Antwerpii, Londynie (Wigmore Hall), Essen (Philharmonie), Lizbonie (Gulbenkian) i Zagrzebiu z programami poświęconymi twórczości Monteverdiego, Gesualda i Cavalliego. W 2023 roku ukazała się najnowsza płyta chóru poświęcona *Sacrae Cantiones* Gesualda.



fot. La Compagnia del Madrigale

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Grupa powstała w 2008 roku z inicjatywy Rossany Bertini, Giuseppego Maletta i Danielego Carnovicha, którzy – ze swym ponad dwudziestoletnim doświadczeniem w śpiewaniu repertuaru madrygałowego i polifonii sakralnej w czołowych włoskich formacjach – postanowili rozpocząć własną działalność artystyczną. Pierwszych nagrań zespół dokonał w 2009 roku wraz z I Barocchisti (*L'Amfiparnaso* Vecchiego dla RSI), a także w ramach cyklu opera omnia Palestriny (*I Księga madrygałów*). Samodzielny debiut fonograficzny grupy miał miejsce w 2011 roku w postaci antologii madrygałów do tekstów z *Orlando furioso* Ariosta w wydawnictwie Arcana. W 2013 roku zespół rozpoczął współpracę z wytwórnią Glossa, publikując *VI Księgę madrygałów* Gesualda z okazji 400. rocznicy śmierci kompozytora. Od tamtego czasu grupa jest niezwykle aktywna na polu fonograficznym, a ich albumy zdobywają prestiżowe nagrody i tytuły, jak Choc pisma „Classica”, Diapason d’Or, Gramophone Classical Music Award, Editor’s Choice magazynu „Gramophone” oraz Preis der deutschen Schallplattenkritik. Ich specjalnością jest repertuar madrygałowy i muzyka sakralna. Wykonują i nagrywają madrygały i responsoria Marenzia, madrygały oraz inne niepublikowane dotąd utwory religijne Gesualda, sakralną muzykę Monteverdiego, madrygały Cipriana de Rore. Zespół występuje na najważniejszych festiwalach, jak MITO SettembreMusica, Unione Musicale w Turynie, Schwetzingen SWR Festspiele, RheinVokal, Stour Music, a także w prestiżowych salach koncertowych, jak Kölner Philharmonie, Victoria Hall w Genewie, Musée d’Orsay w Paryżu, Sala Accademica del Pontificio Istituto di Musica Sacra w Rzymie czy Wigmore Hall w Londynie. Mają na swoim koncie kilka prestiżowych współprac z Diegiem Fasolisem, Skipem Sempé czy formacją Capriccio Stravagante. Zespół zapraszany jest także do prowadzenia warsztatów z interpretacji madrygałów, m.in. Monteverdiego.



foto. Alessandro Violi

In monte Oliveti

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

Lamentatio Jeremiae Prophetae I

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.

*Jerusalem convertere
 ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 1–3

Na Górze Oliwnej

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

Źm. Jakub Kubieniec

Lamentacja Proroka Jeremiasza I

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.

*Jeruzalem, nawróć się
 do Pana, Boga twego.*

Lm 1, 1–3

Źm. za Biblią Tysiąclecia

Heu mihi, Domine

Heu mihi, Domine,
 quia peccavi nimis in vita mea.
 Quid faciam miser,
 Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus?
 Miserere mei, dum veneris in novissimo die.

Lamentatio Jeremiae Prophetae II

De lamentatione Jeremiae Prophetae

Dalet:

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.

Samech [Lamed]:

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

*Jerusalem convertere
 ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 4; 12

O vos omnes

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

Biada mi, Panie

Biada mi, Panie,
 bom wielce grzeszył w mym życiu.
 Cóż pocznę nieszczęśny,
 gdzie ucieknę, jeśli nie do Ciebie, Boże mój?
 Zmituj się nade mną, gdy przyjdiesz w dniu sądu ostatecznego.

Tłum. Jakub Kubieniec

Lamentacja Proroka Jeremiasza II

Z lamentacji Proroka Jeremiasza

Dalet:

Drogi Syjonu w żałobie,
 nikt nie spieszy na jego święta;
 wszystkie jego bramy bezładne,
 kapłani wzdychają,
 dziewice znękane,
 on sam pogrążony w goryczy.

Samek [Lamed]:

Wszyscy, co drogą zdążacie,
 przyjrzyjcie się, patrzcie,
 czy jest boleść podobna do mojej.

*Jeruzalem, nawróć się
 do Pana, Boga twego.*

Lm 1, 4; 12

Tłum. za Biblią Tysiąclecia

Wszyscy, co drogą zdążacie

Wszyscy, co drogą zdążacie,
 przyjrzyjcie się, patrzcie,
 czy jest boleść podobna do mojej.

Lamentatio Jeremiae Prophetae III

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Zain [Coph]:

Vocavi amicos meos,
[et] ipsi deceperunt me;
sacerdotes mei et senes mei,
in urbe consumpti sunt,
quia quaesierunt cibum sibi
ut refocillarent animam suam.

Samech:

[Aleph] Ego vir videns paupertatem meam
in virga indignationis eius.
[Aleph] Me minavit, et adduxit
in tenebras, et non in lucem.
[Heth] Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti;
quia non defecerunt miserationes eius.
[Teth] Bonus est Dominus sperantibus in eum,
animae quaerenti illum.
[Nun] Levemus corda nostra cum manibus
ad Dominum in caelos.

Thau:

[Coph] Vocem meam audisti; ne avertas aurem tuam
a singultu meo et clamoribus.
[Res] Judicasti, Domine, causam animae meae,
redemptor vitae meae.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

*Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 19, 3, 1;
2; 22; 25; 41; 56; 58*

Lamentacja Proroka Jeremiasza III

Zaczyna się lamentacja Proroka Jeremiasza

Zain [Kof]:

Wzywałam swoich przyjaciół,
[a] oni mnie zdradzili;
moi kapłani i starsi
zginęli w mieście,
kiedy szukali żywności,
by życie ratować.

Samek:

[Alef] Jam człowiek, co zaznał boleści
pod różgą Jego gniewu;
[Alef] On mnie prowadził, iść kazał
w ciemnościach, a nie w świetle.
[Chet] Nie wyczerpała się litość Pana,
miłość nie zgasła.
[Tet] Dobry jest Pan dla ufnych,
dla duszy, która Go szuka.
[Nun] Wraz z dłońmi wnieśmy i serca
do Boga w niebiosach.

Taw:

[Kof] Słyszateś mój krzyk: „Nie zatykaj
uszu na moją prośbę!”
[Resz] [Już kiedyś], Panie, obroniłeś mą sprawę,
ocaliłeś mi życie.

*Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.*

*Lm 1, 19, 3, 1; 2; 22; 25; 41; 56; 58
Tłum. za Biblią Tysiąclecia*

Peccantem me quotidie

Peccantem me quotidie,
et non me penitentem,
timor mortis conturbat me,
quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei, Deus, et salva me.

Lamentatio Jeremiae Prophetae IV

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Lamed [Heth]:

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

Samech [Sade]:

Justus est Dominus,
quia os eius ad iracundiam provocavi.
Audite, obsecro, universi populi,
et videte dolorem meum:
virgines meae et iuvenes
mei abierunt in captivitatem.

Dalet [Res]:

Vide, Domine, quoniam tribulor:
conturbatus est venter meus,
quoniam amaritudine plena sum.

*Jerusalem convertere
ad Dominum Deum tuum.*

Lamentationes Jeremiae Prophetae 1, 8; 18; 20

Mnie, co dzień grzeszącego

Mnie, co dzień grzeszącego
i niepokutującego,
trwoży lęk przed śmiercią,
bo żadnego odkupienia nie ma już w piekle.
Zmituj się nade mną, Boże, i wybaw mnie.

Tłum. Jakub Kubieniec

Lamentacja Proroka Jeremiasza IV

Zaczyna się lamentacja Proroka Jeremiasza

Lamed [Chet]:

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

Samek [Sade]:

Sprawiedliwy okazał się Pan,
gdyż wzgardziłam Jego słowami –
słuchajcie, wszystkie narody,
na ból mój popatrzcie –
dziewice i moi młodzieńcy
poszli w niewolę.

Dalet [Resz]:

Spójrz, Panie, bo jestem w ucisku,
drgają me trzewia,
bo byłam oporna.

*Jeruzalem, nawróć się
do Pana, Boga twego.*

Lm 1, 8; 18; 20

Tłum. za Biblią Tysiąclecia



KRZYSZTOF GARSTKA

DZIEŃ

20 kwietnia
Niedziela
Wielkanocna

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

NOTENBÜCHLEIN FÜR ANNA MAGDALENA BACH (1725)

Krzysztof Garstka
klawesyn

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685–1750

Präludium C-dur BWV 846.1

[JOHANN SEBASTIAN BACH]

Menuet F-Dur BWV Anh. 113

CHRISTIAN PETZOLD
1677–1733

Menuet G-dur BWV Anh. 114

Menuet g-moll BWV Anh. 115

[JOHANN SEBASTIAN BACH]

Menuet G-dur BWV Anh. 116

Polonoise F-Dur BWV Anh. 117

Menuet B-dur BWV Anh. 118

Paloneiße g-moll BWV Anh. 119

**CARL PHILIPP
EMANUEL BACH**
1714–1788

March D-dur BWV Anh. 122

Polonoise g-moll BWV Anh. 123

March G-dur BWV Anh. 124

Sonata e-moll Wq. 65/5, H 13
(BWV Anh. 125)

[JOHANN SEBASTIAN BACH]

Musette D-dur BWV Anh. 126

Marche Es-dur BWV Anh. 127

Polonoise d-moll BWV Anh. 128

**CARL PHILIPP EMANUEL
BACH**

Sonata Es-dur Wq. 65/7, H 16
(BWV Anh. 129)

JOHANN ADOLPH HASSE
ca 1699–1783

Polonoise G-dur BWV Anh. 130

JOHANN CHRISTIAN BACH
1735–1782

[bez nazwy] F-dur BWV Anh. 131

[JOHANN SEBASTIAN BACH]

Menuet d-moll BWV Anh. 132

Podobno było to szczęśliwe małżeństwo – mimo szesnastu lat różnicy wieku. Poznali się w 1721 roku, na dworze księcia Leopolda von Anhalt-Köthen, gdzie Johann Sebastian Bach cztery lata wcześniej został kapelmistrzem. Młodziutka Anna Magdalena Wilcke – córka trębacza Johanna Caspara Wilckego, muzyka na saksońskich dworach w Zeitz i Weissenfels, oraz Margarethy Elisabeth Liebe, której ojciec był organistą – dostała właśnie posadę sopranistki w prowadzonym przez Bacha zespole. Trzydziestosześcioletni wdowiec z czwórką małych dzieci nie zwlekał z oświadczeniami: poślubił śpiewaczkę w grudniu tego samego roku. Nie minęły dwa lata, kiedy doczekali się córeczki, Christiany Sophii Henrietty, która jednak zmarła kilka miesięcy po narodzinach. Ich pierwszy syn, Gottfried Heinrich, przyszedł na świat już w Lipsku, gdzie jego ojciec rok wcześniej objął stanowisko kantora w kościele św. Tomasza. Anna Magdalena powiła w tym związku aż trzynaścioro dzieci, z których zaledwie szóstka osiągnęła wiek dojrzały.

Utrwalany w podręcznikach obraz wielodzietnej, ledwie wiążącej koniec z końcem rodziny Bachów i wiecznie zagrzebanej w pieluchach Anny Magdaleny jest z gruntu fałszywy. Frau Kapellmeisterin nie musiała zajmować się domem ani zrywać się ze snu na każdy płacz zgłodniałego lub umęczonego kolką niemowlęcia. Zarobki męża pozwalały na zatrudnienie wystarczającej liczby pokojówek, praczek, kucharek oraz zawodowych mamek, które wykarmiły ich dzieci własną piersią. Anna Magdalena nie zrezygnowała po ślubie z kariery śpiewaczki. Na dworze w Köthen zarabiała niewiele mniej niż Bach, brała też honoraria za występy na lipskich koncertach. Była nie

tylko przykładną żoną, ale i muzyczną partnerką męża, wnoszącą niebagatelny wkład do budżetu rodziny. Pani Bachowa, obdarzona czytym, pewnym intonacyjnie sopranem, była też utalentowaną instrumentalistką, biegłą w grze na skrzypcach i klawesynie. Z życia muzycznego Lipska wycofywała się tylko w zaawansowanej ciąży, na czas porodu i krótkiego połogu. Ostatnio pojawiły się nawet hipotezy, że była przynajmniej współautorką kilku dzieł Bacha, między innymi *Suit wiolonczelowych* BWV 1007–1012 oraz fragmentów *Wariacji Goldbergowskich* i *Das Wohltemperierte Klavier* – nieoparte jednak żadnymi przekonującymi dowodami i odrzucone przez większość muzykologów. Fakt, że po śmierci męża zamówiono u niej kantatę z okazji wyborów do rady miejskiej, pozostaje wszakże bezsporny.

O ile Anna Magdalena według współczesnych nam standardów nie była wzorem troskliwej matki, poświęcającej się dzieciom bez reszty i zapewniającej im czułą obecność od pierwszych dni życia, o tyle oboje państwo Bachowie starali się jak najwcześniej wprowadzać swoje potomstwo w arkana sztuki muzycznej, kształtować ich smak i dostarczać nieustannej inspiracji. Nawet ich pierwszy syn Gottfried Heinrich, choć od wczesnego dzieciństwa zdradzał oznaki zaburzeń rozwoju i w wieku dorosłym wymagał stałej opieki, zdaniem przyrodniego brata Carla Philippa Emanuela zapowiadał się na „prawdziwego geniusza” klawesynu. Zarówno pierwszy *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, powstały w 1722 roku, jak i drugi określany tą nazwą zeszyt, późniejszy o trzy lata, należy zatem traktować jako coś w rodzaju muzycznego pamiętnika, w którym członkowie rodziny Bachów notowali nie tylko utwory własne, lecz i zaprzyjaźnionych z rodziną

kompozytorów – z myślą o domowym muzykowaniu, edukacji kolejnych pokoleń i podtrzymaniu własnej wirtuozowskiej praktyki.

Notenbüchlein z 1725 roku jest obszerniejszy i piękniej zdobiony od swego poprzednika. Na jasnozielonej obwolucie widnieją złote inicjały AMB, po śmierci macochy uzupełnione ręką jej pasierba Carla Philippa Emanuela. Pięknie złożone są także brzegi stron manuskryptu. Autorką większości wpisów do notatnika jest sama Anna Magdalena, pozostałe wyszły spod pióra Johanna Sebastiana, jego synów z obu małżeństw oraz przyjaciół domu – po części wyraźnie podpisanych, po części zidentyfikowanych przez późniejszych badaczy, w niektórych przypadkach nieustalonych do dziś. Rękopis zawiera ogółem czterdzieści dwie kompozycje, z których mniej więcej połowa znalazła się w programie dzisiejszego koncertu.

Wśród niekwestionowanych utworów Johanna Sebastiana zwraca uwagę *Preludium C-dur* BWV 846.1 – rozpoczynające pierwszą księgę *Das Wohltemperierte Klavier*, w notatniku uwzględnione jednak z pominięciem pięciu taktów, być może ze względów czysto praktycznych, żeby zapis nutowy zmieścił się na dwóch stronach rękopisu. Autorstwo innych kompozycji lipskiego kantora wciąż pozostaje sporne, dlatego wciąż figurują w aneksie do katalogu Bach-Werke-Verzeichnis, oznaczone sygnaturą BWV Anh. W kilku przypadkach udało się już rozstrzygnąć, że utwory przypisywane niegdyś Johannowi Sebastianowi są w rzeczywistości kompozycjami Carla Philippa Emanuela, drugiego syna z małżeństwa z Marią Barbarą, zwanego Bachem „berlińskim” albo „hamburskim”; dopisaną znacznie później i skreśloną dziecięcą ręką wprawką Johanna Christiana, najmłodszego z braci Bachów; utworami drezdeńskiego

kompozytora Christiana Petzolda, którego spuścizna niemal w całości zaginęła i dopiero w latach 70. ubiegłego wieku zaczęto ją odnajdywać w innych rękopisach z epoki, między innymi właśnie w *Notenbüchlein*; oraz polonezem Johanna Adolpha Hassego, twórcy, który z czasem miał zyskać znacznie większe uznanie niż jego starszy kolega Johann Sebastian Bach.

Oba zeszyty *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* są jednak przede wszystkim wzruszającym świadectwem wrażliwości kobiety, która skrzętnie zbierała wpisy do muzycznego sztabucha, żeby doskonalić swój warsztat, wpoić swój gust i upodobania licznemu potomstwu, pomuzykować z mężem, usiąść z nim przy klawiaturze, by opłakać śmierć kolejnych niemowląt i noworodków, albo – w lepszych chwilach – po prostu się pośmiać, a gdy Johanna Sebastiana na świecie zabrakło, znaleźć na tych złożonych po brzegach stronicach pociechę w żałobie, otuchę na wdowie lata i wspomnienia radosnych spotkań muzyków w domu.

Wiadomo, że po śmierci Johanna Sebastiana – który przynosił do domu zarobki wielokrotnie wyższe niż najlepsi lipscy rzemieślnicy – Anna Magdalena musiała niejednokrotnie zwracać się o pomoc finansową do rady miejskiej, wynajmować pokoje podróżnym, czerpać niewielkie zyski ze sprzedaży utworów Bacha. Nie wiadomo, jak potoczyły się jej losy w czasie wojny siedmioletniej, która wyrzuciła na nice ówczesny porządek świata. Zmarła w wieku niespełna sześćdziesięciu lat. Przeżyła jednak swego męża o prawie dekadę – niewykluczone, że bez tych skrzętnie wypełnianych muzyką notatników odeszłaby znacznie wcześniej i w poczuciu gorzkiego niespełnienia.

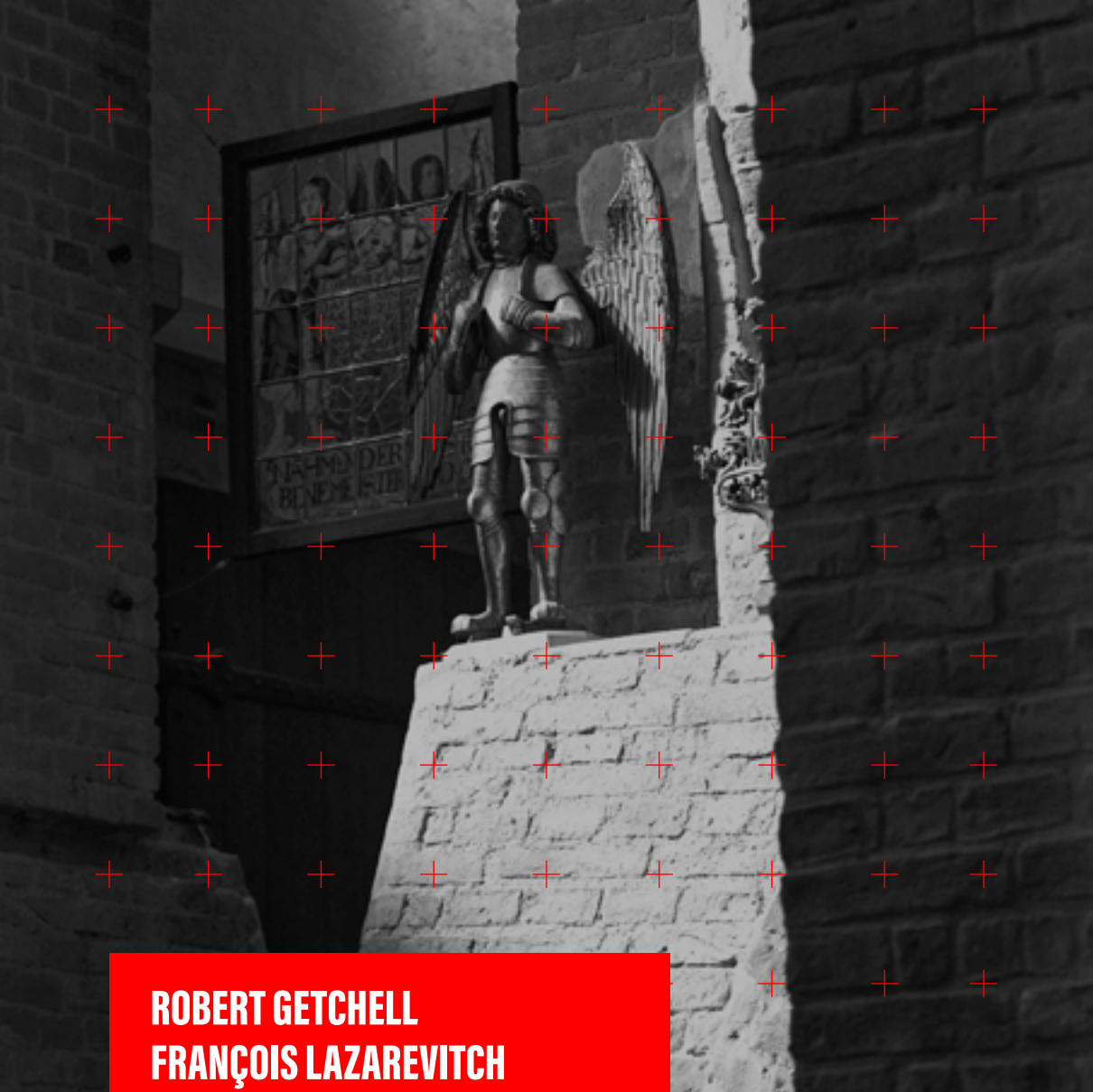
Dorota Kozińska

KRZYSZTOF GARSTKA

Klawesynista i pedagog. Absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie klawesynu Aliny Ratkowskiej i Leszka Kędrackiego oraz studiów podyplomowych w szwajcarskiej Schola Cantorum Basiliensis u Andrei Marcona. Studiował również na Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, gdzie jego nauczycielami byli Eva Maria Pollerus i Michael Hell. Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jespera Bøjego Christensena, Marieke Spaans i Nicholasa Parle'a. W 2018 roku uzyskał stopień doktora na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie obecnie pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Organów i Klawesynu. W centrum jego zainteresowań jest przede wszystkim siedemnasto- i osiemnastowieczna muzyka wokalnoinstrumentalna oraz dawna opera. Zainteresowania te sięgają korzeniami jeszcze czasów studenckich i rozwijały się dzięki kontaktom z czołowymi polskimi wokalistami – Olgą Pasiecznik, Anną Radziejewską, Jadwigą Rappé oraz Arturem Stefanowiczem. Kilukrotnie zostawał laureatem konkursów klawesynowych. W 2009 roku zwyciężył w Akademickim Konkursie Klawesynowym w Poznaniu. W 2017 roku zdobył trzecią nagrodę w rozgrywanym w Bolonii Concorso internazionale di clavicembalo „Paola Bernardi” oraz uzyskał wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Muzycznym „Praska Wiosna”. Pierwsze kroki w prowadzeniu zespołów stawiał z założoną przez siebie orkiestrą instrumentów historycznych Gradus ad Parnassum. Zespół ten brał udział w realizacji takich produkcji operowych, jak *La serva padrona* Pergolesiego, *Koronacja Poppei* Monteverdiego oraz *Aci, Galatea e Polifemo* Handla. Od 2018 roku jest kierownikiem muzycznym Zespołu Instrumentów Dawnych Polskiej Opery Królewskiej „Capella Regia Polona”. Poprowadził z nim szereg spektakli operowych, m.in. *Rodelindę* Handla, *Orfeusza* Monteverdiego, *Dydonę i Eneasza* Purcella oraz *Scene buffe* A. Scarlattiego.



fot. Karpati & Zarewicz



**ROBERT GETCHELL
FRANÇOIS LAZAREVITCH
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN**

DZIEŃ

20 kwietnia
Niedziela
Wielkanocna

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

THE HIGH ROAD TO KILKENNY

Robert Getchell

tenor

François Lazarevitch

kierownictwo artystyczne,
flety, flazolet, hümmelchen

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

David Lombardi

skrzypce

Bill Taylor

harfa celtycka

Marie-Domitille Murez

harfa

Garance Boizot

viola da gamba

Quito Gato

arcylutnia, cytara

ANONIM

Óró ' Mhór, a Mhóirín
The Goroum
The Morning Star
The Country Girl's Fortune

DAVID MURPHY

fl. XVII w.

Tiarna Mhaigh Eo [Lord Mayo]*

ANONIM

Soggarth Shamus O'Finn**

JAMES OSWALD & TURLOUGH O'CAROLAN

1710–1769 / 1670–1738

When she cam ben, she bobbit (variations)
Kitty's Wishes (variations)

THOMAS CONNELLAN

ca1625–1698

Síle Bheag Ní Chonnalláin [Celia Connallon]***

TURLOUGH O'CAROLAN

Colonel Irwin
Clonmell Lassies
The Scolding Wife
Sir Uillioic de Búrca [Sir Ulick Burke]
Edward Corcoran

ANONIM

O'Neill's riding
Barrack hill
[Petrie no. 94]**
Irish Air (Hibernian muse no. 72)

Coproduction Les Musiciens de Saint-Julien, le Centre Culturel Irlandais à Paris.
Ce programme a été créé avec l'aide de la Spedidam.
Les Musiciens de Saint-Julien sont en résidence au Volcan – Scène nationale du Havre. Ils sont conventionnés par le Ministère de la Culture – DRAC de Normandie, et la Région Normandie. Ils bénéficient du soutien de la Ville du Havre.
François Lazarevitch est artiste associé au Conservatoire Arthur Honegger du Havre.

ANONIM

Do Chuirfinnse Féin Mo Leanbh a Chodladh [I would put my infant to sleep]
The Banks of Barrow**

TURLOUGH O'CAROLAN

James Betagh
Lady Wrixon

ANONIM

King of the Blind****
An Drumadóir [The Drummer]

JOHN PEACOCK

ca 1756–1817

Cuckold come out the Amery

ANONIM

The High Road to Kilkenny
Toss the Feathers
The Mill Stream
Money Musk

* Ze zbioru *A General Collection of the Ancient Music of Ireland* (1809) Edwarda Buntinga

** Ze zbioru *The Complete Collection of Irish Music* (1905) George'a Petriego

*** Ze zbioru *The Ancient Music of Ireland* (1840) Edwarda Buntinga

**** Ze zbioru *A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes* (1724) Johna i Williama Nealów



Zawsze twierdziłem, że się nie wyznaję na literaturze, jeszcze mniej na muzyce, nie mam pojęcia o malarstwie, a już nic nie wiem o rzeźbie; myślę jednak, że trochę się znam na śpiewaniu” – napisał James Joyce w nieopublikowanym nigdy liście, wysłanym 18 marca 1930 roku do pewnej angielskiej aktywistki politycznej. Każdy, kto poweźmie zamiar wskrzeszenia fenomenu irlandzkiej muzyki tradycyjnej, powinien wziąć przykład z największego irlandzkiego pisarza wszech czasów. Bo choćby nie wiem jak pieczołowicie studiował źródła, i tak cała jego wiedza o muzyce nie zda się na nic, jeśli nie wesprze jej znajomością sztuki śpiewu. Tylko pod tym warunkiem pojmie istotę tych modalnych melodii, które inaczej brzmią na zachodnim wybrzeżu Irlandii, inaczej zaś w Dublinie, inną treść z sobą niosą w Donegal, a jeszcze inną w Ulsterze. Kto się nie zna na śpiewaniu, ten nie wychwyci różnicy między bogato ornamentowanym stylem *sean-nós* a lamentem *caoineadh*, który był kiedyś nieodłącznym składnikiem irlandzkiego rytuału pogrzebowego. Nie zrozumie słownego malarstwa w pieśniach o krabach, które wyżerają oczy topielcom, w opowieściach o wielkich bitwach i jeszcze większym głodzie, w balladach o schadzce z dziewczyną, której skóra jest biała i miększa niż puch morskich ptaków. Ktoś taki nie pojmie, że w Irlandii nawet instrumenty nucą, krzyczą i zawodzą. Że nawet *Ulysses* Joyce’a nie należy czytać, tylko śpiewać – a jeśli już czytać, to na głos, biorąc przykład z samego autora, który ponoć nie na literaturze się wyznawał, tylko właśnie na śpiewaniu.

Niewiele brakowało, by irlandzka tradycja muzyczna przepadła bezpowrotnie w XX wieku – stuleciu globalnych konfliktów i kryzysu

kultury symbolicznej. Zaczęła się odradzać na przełomie lat 60. i 70., z daleka od domu – w Anglii, Stanach Zjednoczonych i Australii, wskrzeszana nie przez dostojnych muzykologów, tylko młodych buntowników, związanych przede wszystkim ze sceną rockową i punkową. Za ich sprawą większość słuchaczy do dziś kojarzy muzykę irlandzką z dość wybuchową mieszanką Celtic Fusion, łączącą stosunkowo niedawne, przeważnie dziewiętnastowieczne melodie z Zielonej Wyspy z angielskim folkiem, amerykańskim country, bluegrassem, reggae, a nawet hip-hopem.

Nadszedł jednak czas wizjonerów, którzy zaczęli wracać do najstarszych zapisów muzyki irlandzkiej, często zachowanej w tak nieoczywistych źródłach, jak *Fitzwilliam Virginal Book* z początku XVII stulecia albo podręcznik *The Dancing Master*, opublikowany w 1651 roku przez Johna Playforda. Największe skarby kryją się jednak w antologiach osiemnastowiecznych, między innymi w wydanej w 1724 roku w Dublinie *A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes*, przede wszystkim zaś w skompiłowanym przez Johna Lee zbiorze utworów Turlougha O’Carolana, być może ostatniego prawdziwego irlandzkiego barda, niewidomego mistrza harfy *cláirseach* – masywnego instrumentu o pudle rezonansowym żłobionym w litej kłodzie wierzby lub dębu, z metalowymi strunami o bardzo mocnym naciągu, które zarywano lub uderzano paznokciem. Opanowanie techniki gry na *cláirseach*, a zwłaszcza trudnej sztuki tłumienia wybrzmiewających strun, wymagało od przyszych wirtuozów co najmniej dziesięciu lat żmudnych ćwiczeń.

Nic zatem dziwnego, że większość rekonstruktorów prastarych irlandzkich

instrumentów – na przykład liry *tiompán* albo wielkich dud bojowych, zwanych *píob mhór* – skupia się wyłącznie na „muzealnym” odtworzeniu ich kształtu i mechanizmu wytwarzania dźwięku. Żeby jednak tchnąć życie w ten zapomniany repertuar, trzeba całym innym podejściem. Na początek należy prześledzić skomplikowaną sieć wpływów i inspiracji. Wspomniany już Turlough O’Carolan harmonijnie łączył w swoich kompozycjach ludową tradycję irlandzką i wysoki styl nadwornych bardów z elementami twórczości współczesnych mu barokowych kompozytorów włoskich, między innymi Arcangela Corellego i Francesca Geminianiego. *Reel*, taniec w metrum parzystym, wykonywany albo w miękkich butach, albo – jako jedna z odmian irlandzkiego stepu – w specjalnym twardym obuwiu na obcasie i z klockiem z przodu, przywędrował na Zieloną Wyspę ze Szkocji, a w XVIII wieku zyskał popularność również na kontynencie, między innymi we Francji. Specyficzne instrumentarium i techniki wokalne przetrwały nie tylko na Wyspach Brytyjskich, lecz także w lokalnych celtyckich społecznościach na terenie francuskiej Bretanii oraz w hiszpańskiej Galicji i Asturii.

Są tacy, którym wystarczy sięgnąć do archiwalnych nagrań śpiewów i tańców z tamtych regionów, są też i bardziej dociekliwi, którzy zaczną dociekać celtyckich inspiracji w mniej oczywistym repertuarze – od francuskich suit barokowych, przez spuściznę Henry’ego Purcella i „bretońską” operę komiczną *Dinorah* Giacoma Meyerbeera, aż po twórczość Edwarda Elgara. Irlandzką harfę *cláirseach* zastawia z siedemnastowieczną włoską *arpa tripla*. Irlandzkie dudy *uilleann pipes* zastąpią niemieckim *hummelchen*, znanym z pism Praetoriusa, zamiast skrzypiec irlandzkich wybiorą instrument barokowy. Tani blaszany flażolet – popularny wśród dziewiętnastowiecznych irlandzkich robotników – pożenią z wytworną teorbą i violą da gamba. I zaproszą do wspólnego muzykowania amerykańskiego śpiewaka o szkocko-irlandzkich korzeniach.

Tak rodzi się nowe Celtic Fusion – tym razem nie z punkiem ani bluegrassem, tylko z barokiem przepuszczonym przez filtr muzyki tradycyjnej. Ten piękny mariaż może uwieść słuchacza nie tylko bogactwem brzmienia, ale i nieodpartą potęgą muzycznego żywiołu.

Dorota Kozińska

FRANÇOIS LAZAREVITCH

Francuski wirtuoz fletu, badacz muzyki dawnej, kolekcjoner instrumentów. Wykonawstwem historycznym zainteresował się po spotkaniu Antoine'a Geoffroya-Dechaume'a. Studiował w konserwatoriach w Tuluzie, Wersalu, Brukseli i Paryżu. Nauki pobierał u Bartholda Kuijkena, Daniela Brebbii czy Jeana-Christophe'a Maillarda. Stale poszukujący nowych inspiracji, zafascynował się zgłębianiem muzyki tradycyjnej oraz muzyki innych kultur. Zainteresowanie to przekłada na swoje wykonawstwo pozwalające spojrzeć na historię muzyki z szerszej perspektywy. W 2006 roku powołał do życia Les Musiciens de Saint-Julien, będący poletkiem dla muzycznych eksperymentów i prób interpretacji utworów w różnych kontekstach historyczno-kulturowych. Jako solista Lazarevitch występował z takimi zespołami, jak Le Concert d'Astrée, Les Talens Lyriques, Ensemble 1700, Capilla Flamenca, Micrologus. Współpracował także z Pierre'em Séchetem oraz Les Arts Florissants. Nie stroni od repertuaru współczesnego – wykonywał dzieła Vincenta Bouchota, Annette Messager i Gérarda Pessona. Jego dyskografia obejmuje ponad dwadzieścia albumów wydanych przez Alpha Classics, poświęconych zarówno muzyce dawnej (renesansowej i barokowej), jak i tradycyjnej. Album *Bach: Sonates & Solo pour la flûte traversière* zdobyły wyróżnienie Choc pisma „Classica”. Jako badacz zajmujący się związkami muzyki dawnej i ludowej, odkrywa zapomniany repertuar oraz publikuje materiały nutowe. W swoich badaniach nad muzyką i historycznymi praktykami wykonawczymi koncentruje się na różnorodności źródeł ustnych i pisanych, które uważa za niezbędne do współczesnego odtwarzania repertuaru wczesnego i barokowego. François Lazarevitch prowadzi także działalność pedagogiczną: uczy gry na flecie barokowym i musette w Conservatoire à Rayonnement Régional w Wersalu. Jest kawalerem Orderu Sztuki i Literatury (fr. Ordre des Arts et des Lettres) przyznawanego przez francuskiego Ministra Kultury.



fot. Jean-Baptiste Millot

ROBERT GETCHELL

Śpiewem zajął się podczas studiów z literatury francuskiej i hiszpańskiej na University of Massachusetts Amherst. Wyjechał do Europy, by zgłębiać francuską muzykę baroku w Centre de musique baroque de Versailles we Francji, a następnie naukę kontynuował w Conservatorium van Amsterdam w Holandii. Swoją karierę rozwijał zarówno na Starym Kontynencie, jak i w Stanach Zjednoczonych. W charakterze solisty występował z takimi zespołami, jak Orchestre des Champs-Élysées, Les Talens Lyriques, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Concert des Nations, Akademie für Alte Musik Berlin, Les Musiciens de Saint-Julien, Amarillis, Gli Angeli Genève. Współpracował m.in. z Philippe'em Herreweghem, Christophe'em Roussetem, Fransem Brüggenem, René Jacobsem, Jeanem-Claude'em Malgoire'em czy Jordim Savallem. W repertuarze operowym wykonywał m.in. partie Furii w *Isis*, Astolfa w *Rolandzie*, Merkurego w *Persée* Lully'ego, Eurimaca w *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego, tytułową w *Scylla et Glaucus* Leclaira, Ferranda w *Così fan tutte* Mozarta; występował również w *The Fairy Queen* Purcella i *Sémiramis* Destouches'a. W Ameryce regularnie występuje z Opera Lafayette prowadzoną przez Ryana Browna, interpretując takie role, jak tytułową w *Hippolyte et Aricie* Rameau, Renaud w *Armide* Glucka, a także Polynice w *Oedipe à Colone* Sacchiniego i Renaud w *Armide* Lully'ego – obie produkcje zarejestrowane przez Naxos. Regularnie występuje na renomowanych festiwalach w Europie, m.in. Festival de musique Baroque d'Ambronay, Festival International d'Opéra Baroque de Beaune czy Festival Oude Muziek Utrecht. W swoim dorobku płytowym ma wiele albumów z dziełami Charpentiera, Mozarta, Schuberta, Mendelssohna czy Poulenca.



foto. Jean-Baptiste Millot

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

Ansambl muzyki dawnej założony w 2006 roku. Pod wodzą założyciela i lidera François Lazarevitcha muzycy od niemal dwóch dekad odkrywają zapomniany repertuar, dzielą zainteresowanie innymi kulturami i próbują spojrzeć na historię muzyki z innej perspektywy. Nazwa grupy odwołuje się do św. Juliana z Le Mans, patrona średniowiecznych skrzypków, i ma symbolizować chęć ożywienia muzyki prostej i bezpośredniej, przekazywanej w tradycji ustnej, a także naturalne frazowanie i brzmienie. Podejście i interpretacje Les Musiciens de Saint-Julien szybko przyciągnęły uwagę słuchaczy, a zespół zaczął występować w renomowanych francuskich salach, w tym w Salle Cortot, siedzibie francuskiego Senatu w Pałacu Luksemburskim i Logis de la Chabotterie w Saint-Sulpice w Montréverd, Atelier Lyrique de Tourcoing, Philharmonie de Paris. Występowali także za granicą w La Maison Française w Waszyngtonie, na festiwalu Ciclo de Música Antigua w Meksyku, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci w Niemczech, Festival Bach Montréal w Kanadzie, a także odbywali rezydencje w Bach Academy w Arques-la-Bataille i na Festival Baroque de Pontoise. W 2018 roku rozpoczęli dwuletnią rezydencję na Festival Lanvellec. Liczne nagrania dla wytwórni Alpha Classics wzmocniły silną pozycję ansamblu na scenie francuskiej i międzynarodowej. Część albumów zespołu skupia się na eksploracji francuskiej tradycji ludowej, a także muzyki innych krajów, czego przykładem są m.in. siedemnasto- i osiemnastowieczne irlandzkie pieśni i tańce na albumie *The High Road to Kilkenny* czy płyta *Beauté barbare* zawierająca melodie tradycyjne z Polski, Moraw, Słowacji i Rumunii. Inne stanowią studium nad powiązaniem popularnej muzyki tanecznej z muzyką koncertową (albumy z koncertami instrumentalnymi Vivaldiego czy *Purcell: Songs & Dances*) oraz dworską muzyką francuską (*Doux Silence*). Ostatnie dokonania fonograficzne ansamblu to nagrania koncertów fletowych Mozarta, a także rejestracja niepublikowanych wcześniej utworów fletowych Marina Marais'go (*Voux Humaines*).



foto. Jean-Baptiste Millot

Óró ' Mhór, a Mhóirín

Is deas an buachaill Páidín,
Lá aonaigh nó margaidh;
Is ní deise ná lá Márta,
Ar thaobh a bháidín iomartha.

Óró ' Mhór, a Mhóirín,
Óró ' Mhór, an dtiocfaidh tú?
Óró ' Mhór, a Mhóirín,
A chúilín óir, an dtiocfaidh tú?

Dúirt sé is dúirt sé,
Is dúirt sé go dtiocfadh sé;
A léine bhí gan smúdáil,
Is siúd an ní do choinnigh é.

Óró ' Mhór, a Mhóirín...

Dúirt sé is do gheall sé,
Is dúirt sé go dtiocfadh sé;
A stocáí bhí gan úrú,
Is siúd an ní do choinnigh é.

Óró ' Mhór, a Mhóirín...

Dúirt sé is do gheall sé,
Is dúirt sé go dtiocfadh sé;
Ach an charraig i mbéal boirne
Do buaileadh insan mullach air.

Óró ' Mhór, a Mhóirín...

Dúirt sé is do gheall sé,
Is dúirt sé go dtiocfadh sé;
Ach poll do bhí ar a bhríste
Is d'fhuadar cait a chumais-se!

Óró ' Mhór, a Mhóirín...

Hejże, Mhór, hej Mhóreńko*

Miły z Páidína jest chłopak
w dzień targu czy też odpustu;
jeszcze miłszy, gdy w marcu
przy wiosle go widzę w łodzi.

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko,
chodźże ze mną, serdeńko,
Hejże, Mhór, panno złotowłosa,
chodź ze mną, jako cię proszę!

Tak mówił i tak obiecywał,
że wkrótce u mnie się zjawi,
tylko koszulę pomiętą
wpierw odprasować musi.

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko...

Tak mówił, tak ładnie gadał,
że wkrótce do mnie przybędzie,
tylko pończoszki sobie
najpierw cerować siędzie.

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko...

Tak mówił, tak zapowiadał,
że zaraz już by się stawił,
gdyby nie kamień w wąwozie,
co spadł mu nagle na głowę.

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko...

Tak mówił – i mówił ładnie,
że zaraz już u mnie stanie;
lecz biedak dziurę miał w portkach
i kot go za męskość ucapił!

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko...

Dúirt sé is do gheall sé,
Is dúirt sé go dtiocfadh sé;
Is mura dtige sé an lá a gheall sé,
Go mbáitear insa gcurach é!

Óró ' Mhór, a Mhóirín...

Tiarna Mhaigh Eo

Is mian liom feasta gluaiseacht
Go cuan ceart an fhíona a ól.
Coimrigh an Rí 'tá thuas ort,
A Tiarna Mhaigh Eo!
Fíor-smior scoth na ngruagach,
Fuair bua is treise riamh ins gach gleo,
Triallfaimid an uair seo
Faoi dhídean a shló.
Feasta ná cuir suas dom,
A bhláth na fola is uaisle,
Is dar a bhfuil de fhuar-chlocha
Naofa insan Róimh,
Ní bheidh mé an fhad úd uaitse,
A chraobh na bhfear-chon bua(c)ach,
Go dté mé i dtalamh is cré ar mo sheanchorp
Caochsa faoin bhfód.

A bhile Ghaelach Ghallda,
Le ndeallraíonn an chléir ins gach geoin,
Nár thé cré ar do cheannsa
Go liathfaidh tú go leor.
Glacsa féin do dhall bocht,
Le hansa(í)cht 's i gcéill mar chóir,
Agus beidh mé ar mo shainrith
I do dhéidhse le glao mhór.
Dar fearta Dé san am sin
Ar leagadh É sa teampall,
Ag ceannach Abraham
Is an méid sin den Chóip,
Ní rachaidh braon i mo cheannsa
De fhíon, de bheoir nó de bhranda(í),

Wciąż mnie zapewniał o tym,
że stawi się w dniu umówionym.
Gdyby miał złamać słowo,
niech fale go z łodzią pochłona!

Hejże, Mhór, hej, Mhóreńko...

Lord Mayo

Niechże bezpiecznie doptynę
do portu pełnego wina,
ciebie zaś Król w Niebiesiech
niech chroni, o lordzie Mayo!
Tyś z krwi i kości zwyciężca,
w potyczce każdej triumfujesz.
Do ciebie zatem przychodzę,
pod twoją się oddać opiekę.
Nie odrzącaj mnie dłużej, o kwiecie
najszlachetniejszego z rodów.
Przysięgam ci bowiem na Rzymu
święte i chłodne grobowce,
że już nie odjadę tak daleko od ciebie –
o pierwszy z wojów zwycięskich –
aż moje ślepe ciało
przykryje gliniasta bryła.

Przywódcu Gaelów i Galów,
chlubo Kościoła w potyczce każdej –
niech cię do późnej starości
ziemia do siebie nie wzywa.
Przyjmij mnie, sługę ślepego
z troską i sercem wrażliwym.
Chyżo za tobą pogonię
wznosząc okrzyk bitewny.
Na Boga cuda i czyny
i Tego, którego złożono w grobie
dla zbawienia Abrahama
i wszego plemienia jego –
klnę się, że nie wypiję ni kropli
ni wina, ni piwa, ni brandy,

Go bhfagha mise benediction
Tiarna Mhaigh Eo.

Bhéarfainn bannaí bua(dha)
Do thuath is do Chill na Róimh,
Is muna gcreidfidh tú sin uaim,
Mionna an Bhíobla as mo dhorn,
Nach mbeidh mé an fhad úd uaitse
Gan cuairt san mí do thabhairt ;
Is glacsa féin an uair seo
Mo mhítir is mo cheol.
Féachsa briathar an domhain uile
Mar a chantar dhúinn anuas é,
Agus gheobhaidh tú gan chluain é
Scríofa a(i)g(e) Pól
Nach bhfuil coir ar bith dá cru(a)dh)achta
Nach maitheann Dia dá shluaite
Re mea culpa agus gan an t-olc
A dhéanamh níos mó.

Síle Bheag Ní Chonnalláin

A Shíle bhán na bpéarlaí,
A chéad-shearc nár fhullaing gruaim,
D'fhág tú m'intinn buartha,
Is id' dhiaidh-se ní bheidh mé buan.
Muna dtige tú do m'fhéachaint
Is éalú liom fá ghleannta cuain
Beidh cumha is tuirse id' dhéidh orm,
Is beidh mé chomh dubh le gual!

Tugtar chug(h)ainn na fronta,
Agus líontar dhúinn an ghloine is fearr,
Muna bhfaghad féin cead sínte
Le mín-chnis an bhrollaigh bháin.
A phlúir is gile 's is míne
Ná an síoda 's ná clúmh na n-éan
Is buartha tuirseach a bhímse
Nuair smaoiním bheith a' scarúint léi!

až mi przebacysz i pobłogostawisz,
o lordzie Mayo!

Na wieki oddam się w służbę
narodowi i Kościołowi Rzymskiemu –
a gdybyś nie chciał mi wierzyć,
przysięgam na Biblię w mej dłoni,
że już nie odjadę tak daleko od ciebie
i będę powracał do ciebie co miesiąc.
Przyjmij me wiersze i moją muzykę,
bacząc, w co cały świat wierzy,
co wyśpiewano w słowach Pisma,
a ujrzysz, że nie ma w tym podstępu.
Albowiem zapisano w listach Pawła,
że nie ma takiej winy,
której Bóg by swemu ludowi nie odpuścił,
gdy „mea culpa” woła i gdy obiecuje
nie grzeszyć więcej.

Celia Connallon

Celio nadobna o zębach białych jak perty,
ma pierwsza miłości, coś smutku nigdy nie zaznała,
w strapieniu głębokim i w męce
wnet umrę, jeśli do mnie nie przybędziesz,
by uciec ze mną w dolinę i hen ku przystani.
Ciebie pragnąc, uschnę cały z tej tęsknoty,
z sercem złamanym i duszą tak czarną jak węgiel.

Win przynieście, winem najlepszym puchar napętnijcie!
Ach, jeśli mi nie dane dzielić łoża z dziewczką,
co skórę gładką ma i kibić zacną –
o kwiecie piękniejszy i gładszy niż jedwab
czy miękki puch z najłżejszych ptasich piór –
tom jest zgubiony! Burzy się mój umysł
na myśl, że możesz odejść gdzieś daleko!

Dá mbeinnse féin is mín-chneas,
 Caoimhéar an bhrollaigh bhreá,
 I ngleanntán aoibhinn aereach
 Ó thitim oíche go n-éireodh lá,
 Gan (aon) neach a bheith dhár gcoimhdeacht
 Ach cearca fraoigh nó an coileach féa,
 Is go mbeadh greann gan cham im' chroí istigh
 Do Shíle Ní Chonnalláin!

Sir Uillíoc de Búrca

Dá mbeinnse thiar i nGlinnsce
 Ba chinnte dhomh ar mire meisce;
 Anois ó tá mé ag ól an uisce,
 Céad slán umradh do Sir Uillíoc.

Is é do ligfeadh fead go binn dúinn,
 A ghoirfeadh ar bheoir is ar líonn dúinn,
 Mura rabhaid beo ach seachtain eile
 Beidh in d'aice arís ag ól.

Is measa liom ná éag an eallaigh
 Teach an earraigh i gcluineachán,
 Gan a bheith an uair seo thiar i do theachsa
 Ag éisteacht le spórt.

Is fearr an chiall do thriall dá thathaigh
 Nó bheith ar shliabh i lár na lathaí,
 Ó bó ! a dhaoine maithe,
 Is í sin an mháirseáil chóir.

Mar a mbeinnse seal ag ran(t)aireacht,
 Is tamall eile ag cantaireacht,
 Ag réabadh téad 's ag caitheamh tobac
 Is ag ól na gcupán leó.

A Liam Uí Cheallaigh, déan tapa
 Is líon dúinn flaigín beorach,
 Go n-ólaim sláinte mhná Sir Uillíoc,
 Is fearrde sin a ól.

Ach, żeby z ową gładkoscórą panną
 o palcach łagodnych i przecudnym tonie
 być w jakiejś radosnej i pięknej dolinie
 od zmierzchu po świtanie, tylko my we dwoje
 i jeszcze stonki albo kuropatwy
 – radość by bezgraniczna serce przepętniła,
 o miła moja, Celio Connallon!

Sir Ulick Burke

Ach, żebym tak był teraz w Glinnsce, na zachodzie,
 pić mógłbym do szaleństwa! Lecz utknąłem tutaj,
 niestety!, gdzie jedynym napojem jest woda.
 Sir Ulicka po stokroć z serca błogostawię!

Zagwizdałbyś, panie, by wnet nam przynieśli
 piwa jasne i ciemne. Żyj jeszcze choć tydzień,
 a obiecuję pić znowu u twojego boku.

Wiosny czekać w tej licej budzie, gorszy los to dla mnie,
 niż gdyby padły stada. Cóż, nie jest mi dane
 śmiechu i gwaru słuchać, w twym domu
 cieszyć się biesiadą.

Dobrze robią wędrowcy, idąc do ciebie w gościnę,
 miast tkwić tu w błocie u podnóża gór.
 O ja nieszczęsny! Wierzcie mi, przyjaciele,
 że tam właśnie czym prędzej dziś udać się pragnę.

Wiersze bym składał, potem zaś śpiewałem,
 trącał struny mej harfy i tytoń popalałem,
 co raz z innymi pokrywki na kuflach uchylałem.

Śpiesz się, Liamie Ó Ceallaigh, napełnij dzban piwem,
 bym mógł wypić za zdrowie pani Ulickowej,
 jako przystoi między przyjaciółmi.

Do Chuirfinnse Féin Mo Leanbh a Chodladh

Do chuirfinnse féin mo leanbh a chodladh,
 Is ní mar a dhéanfadh mná na mbodach,
 Fá shúisín bhuí ná i mbraillín bharragh,
 Ach i gcliabhán óir is an ghaoth á bhogadh.

Seó hín seó, huil leó leó,
 Seó hín seó, is tú mo leanbh;
 Seó hín seó, huil leó leó,
 Seó hín seó, is is tú mo leanbh.

Do chuirfinnse féin mo leanbh a chodladh,
 Lá breá gréine idir dhá Nollaig,
 I gcliabhán óir ar úrlár s(h)ocair,
 Faoi bharra na gcraobh is an ghaoth á bhogadh.

Seó hín seó, huil leó leó...

Codail a linbh is gur ba chodladh slán duit,
 Is as do chodladh go dtugair do shláinte.
 As do smaointe do chroí nár chráitear
 Is nár ba bhean gan mac do mháthair.

Seó hín seó, huil leó leó...

Ukołyszę me dziecię

Ukołyszę me dziecię –
 nie jako te wieśniackie żony,
 nie pod żółtym kocykiem czy w Inianej pościeli,
 ale w złotej kołysce, którą kołyszę wiatr.

Cicho sza, sza, la, la,
 cicho sza, drogie dziecię,
 cicho sza, sza, la, la,
 cicho sza, drogie dziecię.

Ukołyszę me dziecię –
 w jasny, słoneczny dzień w czas Godów,
 w złotej kołysce na spokojnej ziemi,
 pod koronami wiatrem kołyszanych drzew.

Cicho sza, sza, la, la...

Śpij, dzieciątko, bezpiecznie,
 niech sen da ci siłę i zdrowie,
 niech twego serca nie dręczą koszmary,
 niech twa matka nigdy bez syna nie zostanie.

Cicho sza, sza, la, la...

An Drumadóir [The Drummer]

[An Drumadóir ag caint:]

"Is a chailín deas, na gcoacán cas,
Ná fuil snó ná dath na gréine ort,
An dtiocfá liom don tír ó dheas,
Ag féachaint seal dár ngaolta?
Thug mé grá agus taitneamh duit
(I n)gan fhios don tsaol bhréagach,
Mar shúil is go dtiocfá abhaile liom,
Is go mbeifeá agam mar chéile."

[Tugann an bhean freagra:]

"Is a dhrumadóir cad thuigtear dhuit
Nách reanagád sa tír thú,
Is ní hé sin féin is measa liom,
Ach ná feadair mé céir díobh thú.
Do chraiceann gabhair á ghreadadh agat,
Is olc an bia do mhnaoi é
Ag siúl na mbóithre fada leat,
Is lathach uirthi is riobal!"

Dobosz

[Słowa dobosza:]

„O dziewczko o gładkiej skórze niespalonej słońcem,
z kręconymi loczkami, tak prześliczna –
chodź ze mną na południe, do mojego ludu.
Miłość ci ofiaruję i me przywiązanie
w ukryciu przed tym fałszywym światem,
ufny, że pójdziesz ze mną w me rodzinne strony,
żeś jest mą ukochaną.”

[Odpowiedź niewiasty:]

„Jak śmiesz, doboszu, o me względy prosić!
Wszakże wyrzutkiem jesteś w naszym kraju.
Co gorsza, nie wiem, kto i gdzie cię zrodził.
Bicie w bęben – coś za nędzny sposób, by utrzymać kobietę,
co w mozołe z tobą miałyby wędrować,
brudna i potargana, cała ubłocona!”



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



RATUSZ STAROMIEJSKI

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



DWÓR UPHAGENA HOTEL FESTIWALOWY

To jeden z obiektów Grupy Arche w standardzie hotelu czterogwiazdkowego, oferujący 256 pokoi. Zlokalizowany jest w centrum urokliwego Gdańska, na Dolnym Mieście – historycznej części Śródmieścia położonej przy Optywie Motławy, sąsiadującej z Wyspą Spichrzów i Starym Przedmieściem. Historia obiektu sięga 1800 roku, kiedy to gdańska rodzina Uphagenów postanowiła przenieść się na ówczesne przedmieście i wybudować letnią rezydencję w stylu klasycystycznym. Ród Uphagenów mieszkał w dwukondygnacyjnym dworku do 1852 roku. Następnie wdowa po Johannie Karlu Ernście sprzedała budynek kupcowi drzewnemu J.G. Kuhnowi z przeznaczeniem na szpital, w którym opiekę nad chorymi sprawowały siostry boromeuszki z Trewiru. Wraz z rosnącymi potrzebami szpital stopniowo rozbudowano w XIX i XX wieku. Współcześnie na kwartał zabudowań składają się odrestaurowane: dwór, oficyna, fabryka, kotłownia oraz kamienica.



GDAŃSK

Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera i Wałęsy – zmienia oblicze z dnia na dzień. Wczoraj jako kolebka „Solidarności” był centrum wydarzeń, które wpłynęły na zmianę biegu historii Europy, dzisiaj to prężnie rozwijająca się stolica kultury, atrakcyjne centrum turystyczne śmiało konkurujące z nowoczesnymi miastami Europy Zachodniej. Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można zarówno wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stoczniowymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska są wypełnione przez barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczzonego przechodnia, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet najzwyczajniejsze budynki. Gdańsk jest miastem alternatywy, tutaj tworzą artyści odważni, trudni, bezkompromisowi. Ma silną osobowość, nie boi się eksperymentu i rewolucji, wciąż kreuje nowe zdarzenia.

→ www.gdansk.pl



FUNDACJA A415

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

→ www.a415.pl



EVENT-FACTORY

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

→ www.event-factory.pl



PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA

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

→ www.polskieradio.pl/dwojka





ZC+US

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper

Producent:

Lucjan Towpik

Produkcja:

Marcin Orzeł

Katarzyna Franusiak

Karolina Zajączkowska

Studio fotograficzne:

Paweł Stelmach

Redakcja merytoryczna:

Maciej Kopiński

Projekt graficzny i skład:

Marcin Hernas

Redakcja językowa:

Agata Górzyńska-Kielak

Zdjęcia Gdańska:

Paweł Stelmach

Web service:

Bartłomiej Hałat

Grafiki social media:

Marcin Hernas

Organizator:

Fundacja a415

ul. Długi Targ 28/29

80-830 Gdańsk

www.a415.pl

event-factory

ul. Mogilska 43

31-545 Kraków

www.event-factory.pl

www.actushumanus.com

organizatorzy

ā415

FUNDACJA



event-factory

współorganizator



dwójka
POLSKIE RADIO

mecenasi



Dofinansowano
ze środków
Miasta Gdańska



GIWK



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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.

partnerzy



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO



Nadbałtyckie
Centrum Kultury
Gdańsk



MUZEUM
GDAŃSKA

WOLONTARIAT
GDAŃSK 

ticketmaster®

DWÓR
UPHAGENA
ARCHE GDAŃSK

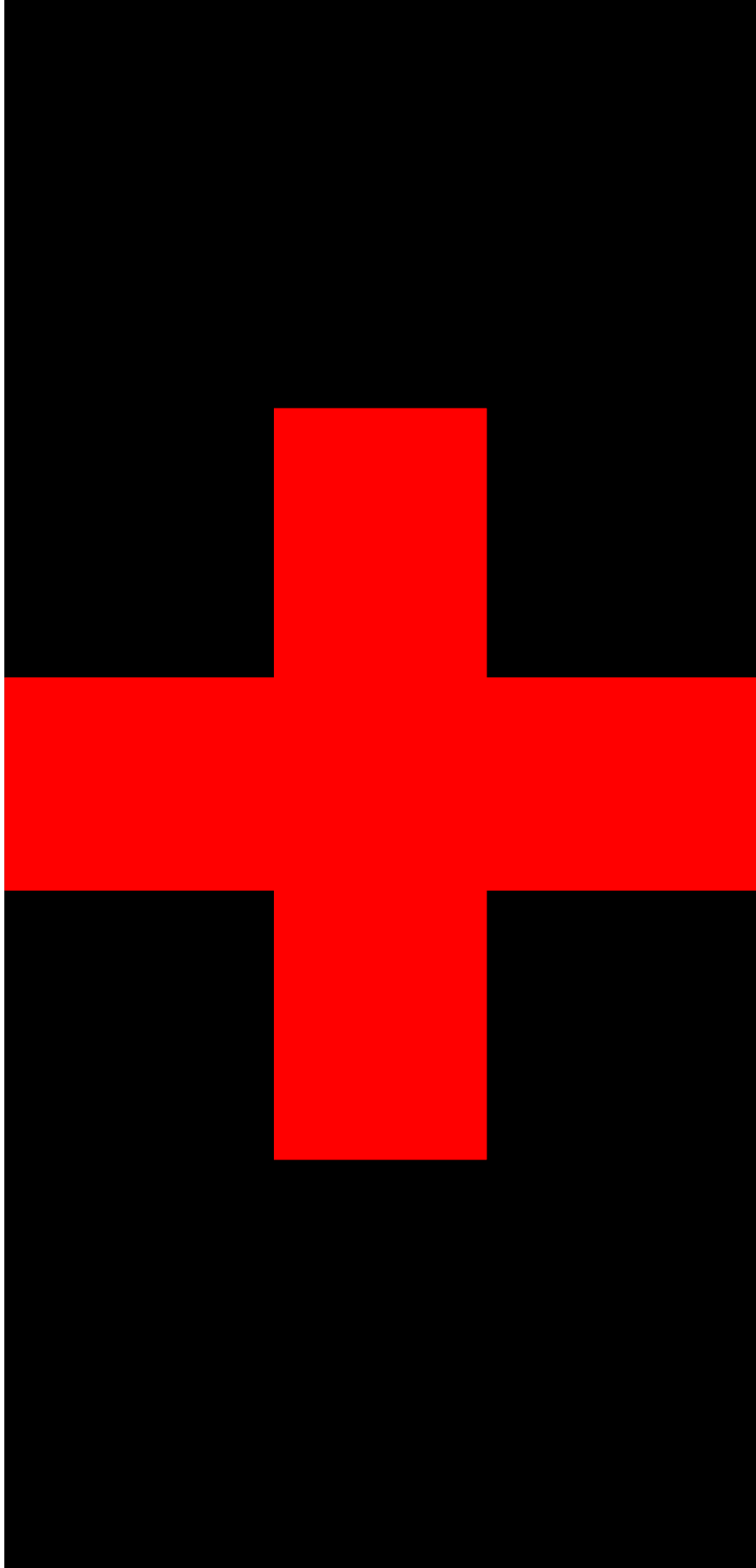
hotel festiwalowy

patroni medialni





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



+
ah

RESURRECTIO