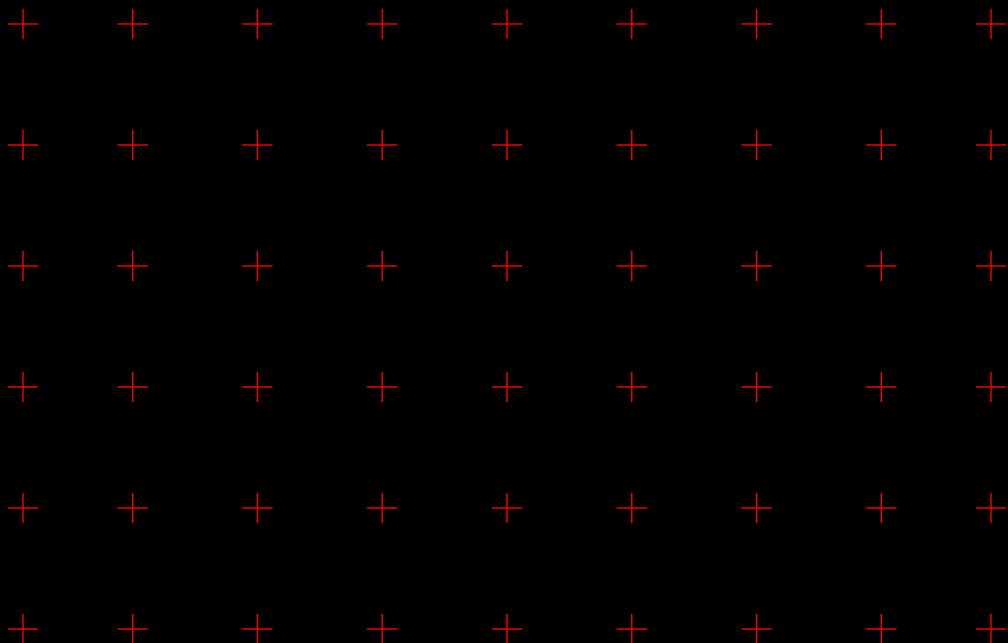


ACTUS
HUMANUS
NATIVITAS
MMXXIV



ACTUS
HUMANUS
NATIVITAS
MMXXIV

ADÈLE CHARVET
LE CONSORT
10

VINCENT DUMESTRE
LE POÈME HARMONIQUE
22

MARTA KORBEL
40

RACHEL REDMOND
MARTYNA PASTUSZKA
{oh!} ORKIESTRA
46

ANNA ZAWISZA
JOANNA SOJKA
ANNA WIKTORIA SWOBODA
58

RINALDO ALESSANDRINI
CONCERTO ITALIANO
80

ANNA FIRLUS
96

GIUSEPPINA BRIDELLI
MARTA GAWLAS
GABRIEL PIDOUX
MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ
ARTE DEI SUONATORI
102

PAWEŁ SZYMAŃSKI
NATALIA OLCZAK
MONIKA HARTMANN
118

TIM MEAD
FRANÇOIS LAZAREVITCH
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
126

EDUARDO LÓPEZ BANZO
AL AYRE ESPAÑOL
140





Szanowni Państwo,
Artystki i Artysci,
Melomanki i Melomani,

cztery lokalizacje, pięć wieczorów i dziesięć koncertów – Actus Humanus Nativitas 2024 sprowadził nam do Gdańska artystki i artystów światowej sławy! Od miesięcy wyczekujemy tych dni, kiedy wielu z nas plan dnia podporządkowuje programowi festiwalu. Czas zwalnia, życie zdaje się znośniejsze, a świat przyjaźniejszy.

Dziękuję artystom za przybycie, festiwalowej publiczności za wierność, a organizatorom za wielki wkład pracy.

Wspaniałych doznań nam wszystkim życzę.
I dobrych świąt Bożego Narodzenia.
Dajmy sobie wzajemnie życzliwość i pokój,
a te z zacisza domów niech rozleją się na świat.

Dzielmy się dobrem, aby w tym świątecznym czasie
nikt nie był sam, a w nowym roku nie brakło nadziei!

Aleksandra Duliewicz
prezydent Gdańska



fot. Renata Dąbrowska







**ADÈLE CHARVET
LE CONSORT**

DZIEŃ

4 grudnia
środa

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

17:30

TEATRO SANT'ANGELO

Adèle Charvet

mezzosopran

LE CONSORT

Théotime Langlois de Swarte

skrzypce

Roxana Rastegar

skrzypce

Géraldine Roux

altówka

Hanna Salzenstein

wiolonczela

Alexandre Teyssonnière de Gramont

kontrabas

Justin Taylor

klawesyn

ANTONIO VIVALDI

1678–1741

Sinfonia

L'Olimpiade RV 725

MICHELANGELO GASPARINI

1670–1732

Il mio crudele amor

Rodomonte sdegnato

ANTONIO VIVALDI

Siam navi all'onde algenti

L'Olimpiade RV 725

GIOVANNI ALBERTO RISTORI

1692–1753

Nell'onda chiara

Arianna

FORTUNATO CHELLERI

ca 1690–1757

Astri aversi

Amalasunta

ANTONIO VIVALDI

Concerto d-moll

'Madrigalesco' RV 129

Adagio – Allegro

Adagio

[Allegro]

Quella bianca e tenerina

L'incoronazione di Dario RV 719

Gelido in ogni vena

Farnace RV 711

Concerto C-dur RV 109

Allegro

Adagio

Allegro molto

GIOVANNI ALBERTO RISTORI

Con favella de' pianti

Cleonice

ANTONIO VIVALDI

Sovvente il sole

Andromeda liberata RV Anh. 117

(RV 749.27)

Alma oppressa

La fida ninfa RV 714

Tego teatru dziś nie ma. Chylił się ku upadkowi już na początku lat 80. XVIII wieku, gdy jego dyрекcję objął sam Casanova, bezskutecznie próbując zreformować repertuar i sposób funkcjonowania zespołu, a przy okazji zaczerpnąć z tego jakieś zyski. Nie udało mu się, podobnie jak spełzły na niczym jego wcześniejsze nadzieje na zarobek po powrocie do rodzinnej Wenecji. Żałował, bo miał sentyment do tego miejsca, z którym wiązały go nie tylko wspomnienia z oglądanych w młodości przedstawień, ale też z pijackich brewerii w towarzystwie zaprzyjaźnionych muzyków. Ulubioną rozrywką towarzyszy było odwiązywanie gondoli zacumowanych przy brzegu Canal Grande i natrąsanie się z przewoźników, którzy nazajutrz rano przychodzili z awanturą, dobrze wiedząc, kto znów im wyrządził psikusa. Teatr zamknął się ostatecznie pięć lat po śmierci słynnego awanturnika, przerobiony na magazyn w 1803 roku, za panowania Austriaków. Rozebrano go dopiero w 1890 roku, i postawiono na jego miejscu kolejne weneckie palazzo. Obecnie mieści się w nim stylowy hotel pod nazwą Palazzo Barocci, kuszący turystów malowniczym położeniem nad Canal Grande, widokiem na pobliski most Rialto i zmyśloną historyjką o miejskiej rezydencji wybudowanej w XV wieku, w 1676 roku przekształconej w teatr i w XIX wieku przywróconej do dawnej funkcji.

W rzeczywistości Teatro Sant'Angelo powstał na fali wielkiego boomu operowego w siedemnastowiecznej Wenecji, na miejscu nie jednej, lecz dwóch rozebranych rezydencji – Palazzo Marcello i Palazzo Capello – i był ostatnim z pięciu dużych weneckich teatrów operowych, wzniesionych na przestrzeni dwudziestu kilku lat. A zarazem najosobliwszym z nich wszystkich. Stwierdzenie, że kiedykolwiek przeżył

okres prawdziwej świetności, byłoby sporym nadużyciem. Od momentu otwarcia w 1677 roku borykał się z nieustannymi kłopotami finansowymi. Po mieście krążyły plotki o nieudolnych zarządcach, śpiewakach konfiskujących kostiumy w poczet zaległych honorariów i odwołujących swoje występy w ostatniej chwili. Dyrektorów nie było stać na zatrudnianie słynnych kastratów: w rolach operowych herosów obsadzali więc nastoletnich młokosów przed mutacją, którym towarzyszyły równie nieopierzone podlotki w partiach żeńskich. Publiczność waliła jednak do Teatro Sant'Angelo drzwiami i oknami, bo nigdzie nie było tak tanio. Na spektakle operowe i przedstawienia sztuk Goldoniego uczęszczali nie tylko przedstawiciele zubożałej szlachty weneckiej, lecz także kupcy z Niemiec i inni przyjezdni. Brak pieniędzy zmuszał impresariów do budowania scenerii z wykorzystywanych już wcześniej elementów dekoracji i przedzielania aktów oper komicznymi wstawkami, improwizowanymi na użytek mniej wyrobionych widzów. Z czasem Sant'Angelo – teatr ludzi młodych i niedoświadczonych – okazał się istną kuźnią talentów, sceną, na której pierwsze kroki stawiały późniejsze gwiazdy oper w Mediolanie, Paryżu i Londynie. Mniej zdolni i przebojowi zasilali szeregi trup wędrownych, występujących po całej Europie, włącznie z Czechami, Polską i Rosją.

Mimo pustej kiesy, ciągłych braków kadrowych i wybuchających za kulisami awantur Teatro Sant'Angelo starał się wystawiać nowe dzieła w każdym karnawale, w każdym sezonie między Wielkanocą a Wniebowstąpieniem, w każdym sezonie jesiennym. W pierwszych latach działalności sceny impresariowie zamawiali większość utworów u Domenica Freschiego, zapomnianego dziś kompozytora z Vicenzy

(jego *dramma per musica Helena rapita da Paride* poszła na inaugurację teatru, kolejne dziewięć oper Freschiego wystawiono między 1678 a 1685 rokiem), Francesca Gaspariniego i Tomasa Albinoniego (związanych przede wszystkim z weneckim Teatro San Cassiano, najstarszym publicznym teatrem operowym na świecie) oraz Antonia Gianettiniego, uchodzącego wówczas za jednego z najwybitniejszych twórców operowych w Europie.

Nowa epoka nastała w 1714 roku, kiedy dykcję Teatro Sant'Angelo objął Antonio Vivaldi. Trzydziestosześcioletni kompozytor traktował przedtem operę jako gałąź poboczną swojej twórczości, słusznie jednak przewidział, że teatr przy moście Rialto okaże się znakomitym poligonem doświadczalnym dla jego dalszych poczynań w tej dziedzinie, z czasem zaś – źródłem może nie zawrotnych, ale z pewnością regularnych dochodów. Na scenie Sant'Angelo odbyły się premiery aż dwudziestu oper i pasticcio Vivaldiego – począwszy od chłodno powitanego *Orlando finto pazzo*, który zszedł z afisza po kilku przedstawieniach w listopadzie 1714 roku; przez blokowaną z początku przez cenzurę *dramma per musica Arsilda, regina di Ponto* (1716) oraz przyjętą tak żywiołowo w tym samym roku *La costanza trionfante degl'amori e degl'odii*, że Vivaldi odrobinę ją przerobił i wystawił w następnym sezonie pod tytułem *Artabano, re dei Parti*; aż po zakończone triumfalnym sukcesem wystawienia oper *L'incoronazione di Dario* (1717), *Farnace* (1927) oraz *L'Olimpiade* (1734) do libretta Pietra Metastasia, które później posłużyło za kanwę dzieł scenicznych co najmniej pięćdziesięciu innych kompozytorów.

Nowoczesny styl Vivaldiego – w połączeniu z doskonałym wyczuciem oczekiwań weneckiej publiczności – wzbudził gwałtowne protesty tęskniących za dawną operą strażników „dobrego smaku”. Wśród nich znalazł się także miejscowy szlachcic Benedetto Marcello, potomek fundatorów Teatro Sant'Angelo, prawnik i doskonałe wykształcony muzyk amator. W swoim pamflocie *Il teatro alla moda* przypuścił zjadliwy atak

na kompozytora, niewymienionego z nazwiska wprost, ukrytego jednak za dość oczywistym anagramem „Aldiviva”. Broszura miała być dodatkowym argumentem w długotrwałej batalii o zwrot utraconego przez rodzinę teatru – ostatecznie przegranej z kretelem, podobnie jak walka o względy „zburmanionych” przez Vivaldiego słuchaczy.

Marcello miał trochę racji – biedny jak mysz kościelna Teatro Sant'Angelo miał się wszelkich sposobów, by dostarczyć odbiorcom spektakularnej rozrywki możliwie najmniejszym kosztem. Miało to jednak swoje dobre strony: jednym ze sposobów na łatanie dziurawego budżetu była współpraca z goszczącymi w mieście młodymi kompozytorami i wędrownymi zespołami operowymi, którym nieraz wystarczył marny grosz w kieszeni. Takie były początki weneckiej kariery Giovanniego Alberta Ristoriego, którego ojciec Tommaso sprowadził swą dreźnieńską trupę do Sant'Angelo w 1713 roku. Ristori, z początku zręczny naśladowca stylu Vivaldiego, z czasem okazał się jednym z najbardziej wpływowych włoskich kompozytorów na dworze saskim i skutecznym promotorem opery buffa poza granicami Italii. Podobną drogę twórczą przebył Fortunato Chelleri, urodzony w Parmie syn niemieckich imigrantów, ściągnięty przez Vivaldiego do Sant'Angelo w wieku dwudziestu pięciu lat, żeby po kilku wzlotach i upadkach na weneckiej scenie z powodzeniem kontynuować karierę w Szwecji i Niemczech.

Do naszych czasów dotrwały zaledwie strzępy dzieł wystawianych niegdyś na deskach Teatro Sant'Angelo. Trudno się zresztą dziwić: na podstawie opinii pewnego ambasadora, który doradzał zaprzyjaźnionym dyplomatom jak najczęstsze wizyty w operze i podstuchiwanie widzów w trakcie spektakli, można sądzić, że muzyka nie odgrywała w nich najistotniejszej roli. Tym większa radość z tego, co pozostało. Reszta przepadła na zawsze – jak weneckie gondole, puszczane z prądem Canal Grande przez bez troskich kompanów Giacoma Casanovy.

Dorota Kozińska

ADÈLE CHARVET

Francuska mezzosopranistka. Absolwentka Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Debiutowała rolą Mercédès w *Carmen* Bizeta w Royal Opera House Covent Garden, która przyniosła jej międzynarodowe uznanie i popularność. Najbardziej ceni muzykę sceniczną, stąd występy w czołowych rolach w repertuarze barokowym (tytułowa rola w *Serse* Handla, Hermiona w *Cadmus et Hermione* Lully'ego), mozartowskim (Idamantes w *Idomeneusz, król Krety*), we włoskim bel canto (Rozyna w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego) i w repertuarze francuskim (tytułowa rola w *Carmen* Bizeta, Ascanio w *Benvenuto Cellini*, Ascagne w *Les Troyens* Berlioz, Sélysette w *Ariane et Barbe-bleue* Dukasa, Melisanda w *Peleasie i Melisandzie* Debussy'ego, Stefan w *Romeo i Julii* Gounoda). Występowała pod batutą Marca Minkowskiego, Raphaëla Pichona, François-Xaviera Rotha, Johna Eliota Gardinera, Lahava Shaniego, Vincenta Dumestre'a, Juliëna Chauvina. Tworzy duet z pianistą Florianem Caroubim, z którym dzieli pasję do muzyki i poezji. Razem zdobyli Prix Mélodie w Nadia and Lili Boulanger Competition oraz nagrodę główną w International Vocal Competition w 's-Hertogenbosch. Brała udział w Verbier Festival, gdzie zdobyła Prix Yves Paternot dla najbardziej obiecującego muzyka. Pomimo młodego wieku stawiała na deskach największych scen operowych i koncertowych, m.in. Nationale Opera w Amsterdamie, Barbican Centre, Royal Albert Hall w Londynie, Berliner Philharmonie, Salzburger Festspiele, Théâtre du Capitole de Toulouse, Opéra national de Paris, Opéra royal de Versailles, Opéra Comique, Opéra national de Bordeaux, Opéra national de Lyon oraz na festiwalach w Aix-en-Provence i Verbier. Jej ostatni album *Teatro Sant'Angelo* z premierowymi nagraniami utworów Vivaldiego, Chelleriego i Ristoriego nagrany z Le Consort został wyróżniony nagrodami „Opéra Magazine” (Diamant) i „Télérama” (TTTT), a także najwyższą oceną (pięć gwiazdek) w „BBC Music Magazine”. Wyłącznym wydawcą Adèle Charvet jest Alpha Classics.



foto. Marco Borggreve

LE CONSORT

Założony w 2016 roku w Paryżu zespół muzyki dawnej. Współprowadzony przez skrzypka Théotime'a Langlois de Swarte'a i klawesynistę Justina Taylora szybko stał się „jednym z czołowych wykonawców na francuskiej scenie barokowej” („Diapason”), a ich wykonania cenione są za entuzjazm, szczerłość i nowoczesność („Zachwycające, ekscytujące i wyjątkowo piękne” – „BBC Music Magazine”). Le Consort składa się z młodych muzyków, którzy specjalizują się w interpretacji repertuaru sonat triowych. Ich misją jest ukazanie bogactwa kontrastów między wokalnnością, zmysłowością i wirtuozerią muzyki kameralnej XVII i XVIII wieku oparte na dialogu między dwojgiem skrzypiec i basso continuo oraz oddanie ducha i inwencji Vivaldiego, Corellego, Couperina, Purcella, a także kompozytorów, którzy pozostali nieznanymi. Muzycy odkrywają i upowszechniają twórczość takich twórców jak Jean-François Dandrieu, Louis-Antoine Lefebvre i Giovanni Battista Reali. Muzycy Le Consort wyrażają tę muzykę własnym, wypracowanym językiem: osobistym, dynamicznym i pełnym kolorów. W 2017 roku zdobyli pierwszą nagrodę i nagrodę publiczności na Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA), któremu przewodniczył William Christie. Ich nagrania, w tym albumy *OPUS 1* (zawierający niepublikowane sonaty Dandrieu) i *Specchio Veneziano* (sonaty Vivaldiego i Realiego), zdobyły liczne nagrody i szerokie uznanie krytyków. Zespół występował intensywnie w całej Europie, w tym w Auditorium de Radio France i Auditorium du Louvre w Paryżu, Opéra de Dijon, Arsenal / Cité musicale-Metz, deSingel w Antwerpii, Fundació Pau Casals, na MA Festival Brugge, Festival de Pâques de Deauville oraz na Festiwalu Misteria Paschalia w Krakowie. Występowali również w licznych audycjach w France 3, France Musique, France Inter i Radio Classique. W sezonie 2023–2024 ansambl zadebiutował w Ameryce Północnej (Montreal, Boston, Chicago, Nowy Orlean, Kansas City, Berkeley, La Jolla, Vancouver i in.). Le Consort jest rezydentem Banque de France, Fundacji Singer-Polignac i Abbaye de Royaumont.



foto. Julien Benhamou

Il mio crudele amor

Il mio crudele amor fa il semplicetto
 ma scaltro troppo egl'è, troppo crudele.
 Brama costante ardor, fedele affetto
 ma non vuol fido amar poi l'infedele.

Grazio Braccioli

Siam navi all'onde argenti

Siam navi all'onde argenti
 lasciate in abbandono,
 impetuosi venti
 i nostri affetti sono,
 ogni diletto è scoglio,
 tutta la vita è un mar.

Ben, qual nocchiero, in noi
 veglia ragion; ma poi
 pur dall'ondoso orgoglio
 si lascia trasportar.

Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi

Nell'onda chiara

Nell'onda chiara per
 vagheggiarti non volger,
 o cara, lo sguardo al mar.

Stefano Benedetto Pallavicino

Okrutny mój ukochany*

Okrutny mój ukochany udaje niewiniątko,
 lecz zbyt sprytny jest, zbyt okrutny.
 Pragnie ciągłego żaru, wiernego uczucia,
 lecz nie chce wiernie kochać niewierny.

Grazio Braccioli

Jesteśmy statkami na lodowatych falach

Jesteśmy statkami na lodowatych falach,
 porzuconymi na zgubę.
 Gwałtownymi wichrami
 są nasze uczucia,
 wszelka rozkosz podwodną skałą,
 całe życie jest morzem.

Doprawdy jak sternik czuwa
 w nas rozum. Lecz w końcu
 również on falującej dumie
 daje się ponieść.

Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi

Ku jasnej fali

Ku jasnej fali nie zwracaj,
 o miła, wzroku na morze,
 by się w niej przeglądać.

Stefano Benedetto Pallavicino

Astri aversi

Astri aversi, astri aversi,
io ben v'intendo:
al mio amore v'opponete
Perché siete
col mio male congiurati.
Diveniste sì perversi
che pietade non avete,
e godete
de miei spirti aggitati.

Giacomo Gabrieli

Quella bianca e tenerina

Quella bianca e tenerina
non vi piaccia, ch'è per me,
Ma l'avrò sempre vicina,
ch'io vi credo poco affè.

Adriano Morselli

Gelido in ogni vena

Gelido in ogni vena
scorrer mi sento il sangue.
L'ombra del figlio esangue
m'ingombra di terror.

E per maggior mia pena
vedo che fui crudele
a un'anima fedele,
a un innocente cor.

Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi

Gwiazdy nieprzychylne

Gwiazdy nieprzychylne,
dobrze ja was rozumiem:
sprzeciwiacie się mojej miłości,
jesteście bowiem
w spisku z moim złym losem.
Stałyście się tak przewrotne,
że nie macie litości
i radują was
niespokojne me westchnienia.

Giacomo Gabrieli

W owej jasnej i delikatnej

W owej jasnej i delikatnej
nie miejcie upodobania, moją jest bowiem.
Lecz będę zawsze przy niej blisko,
bo nie sądzę, by można wam ufać.

Adriano Morselli

Czuję, jak lodem w żyłach

Czuję, jak lodem w żyłach
wszystkich krąży mi krew.
Blady cień mojego syna
napelnia mnie przerażeniem.

A większy jeszcze ból mi sprawia
świadomość, że byłam okrutną
wobec wiernej duszy,
wobec niewinnego serca.

Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi

Con favella de' pianti

Con favella de' pianti
ditegli o fonti,
de mie pene amanti.

Angelo Costantini

Sovvente il sole

Sovvente il sole
risplende in cielo
più bello e vago
se oscura nube
già l'offuscò.

E il mar tranquillo
quasi senz'onda
talor si scorge
se ria procella
pria lo turbò.

Alma oppressa

Alma oppressa da sorte crudele
pensa invan mitigar il dolore
con amore, ch'è un altro dolor,

Deh raccogli al pensiero le vele,
e se folle non sei, ti dia pena
la catena del piè non del cor.

Francesco Scipione Maffei

Językiem łkania

Językiem łkania
opowiedzcie mu, o źródła,
o mych miłosnych cierpieniach.

Angelo Costantini

Częstokroć słońce

Częstokroć słońce
rozbłyska na niebie
piękniej i milej,
jeśli ciemna chmura
je pierwej przykryła.

A spokojne morze
całkiem niemal fal pozbawione
dostrzeżesz czasem,
jeśli gwałtowna burza
wcześniej nim wstrząsnęła.

Dusza zgnębiona

Dusza zgnębiona okrutnym losem
na próżno stara się ból złagodzić
miłością, nowe to bowiem cierpienie.

Ach, zbierz żagle myśli
i jeśliś nie jest szalony, niechaj cię dręczą
u nóg tańczuchy, nie te, które pętają serce.

Francesco Scipione Maffei





VINCENT DUMESTRE
LE POÈME HARMONIQUE

DZIEŃ

4 grudnia
środa

MIEJSCE

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

MI LIBERTAD

Vincent Dumestre

kierownictwo artystyczne,
gitara

LE POÈME HARMONIQUE

Fernando Escalona

Melendez
kontratenor

Paco Garcia

tenor

Victor Sicard

baryton

Romain Bockler

baryton

Louise Ayrton

skrzypce

Lucas Peres

viola da gamba

Sara Águeda Martín

harfa

Simon Guidicelli

kontrabas

Joël Grare

instrumenty perkusyjne

ANTOINE BOËSSET

1586–1643

Una musica

ANONIM

Ventecito murmurador

JUAN DEL ENCINA

1468–1529/1530

Oy comamos y bebamos

ANONIM

Ay, luna que reluces

Rugero

Canario

JUAN DEL ENCINA

Triste España sin ventura

JUAN ARAÑÉS

† ca 1649

Un sarao de la chacona

ANONIM

Mi libertad

SANTIAGO DE MURCIA

1673–1739

Las Penas

ANONIM

Danza de la Hacha

Un dolor tengo en el alma

JUAN DEL ENCINA

¡Ay triste que vengo!

ANONIM

No hay que decirle el primor

JUAN DEL ENCINA

Fata la parte



Le Poème Harmonique is subsidized by the French Ministry of Culture (DRAC of Normandy), the Centre National de la Musique, the Normandy Region, the Department of Seine-Maritime and the City of Rouen. Le Poème Harmonique is in residence at the Singer-Polignac Foundation (Paris) as associate artist.

Miguel Cervantes, przemysłny rycerz z Alcalá de Henares niedaleko Madrytu, w latach 90. XVI wieku popadł w poważne kłopoty finansowe.

W 1571 roku wstąpił do hiszpańskiego regimenu w Neapolu i w październiku – mimo trwającej go gorączki – stanął do boju pod wodzą admirała don Juana de Austrii w jednej z najstraszliwszych bitew morskich w dziejach ludzkości, w zatoce Lepanto. Liga Święta straciła wówczas dwanaście galer i ponad dziewięć tysięcy żołnierzy, mogąc się tym jedynie pocieszyć, że straty Imperium Osmańskiego liczyły się w setkach okrętów i dziesiątkach tysięcy pochowanych w morzu muzułmanów. Cervantes został wówczas ciężko ranny. Pierwszy postrzał trafił go w klatkę piersiową, drugi strzaskał mu lewą rękę, która już na zawsze pozostała niesprawna.

Kiedy się tylko wylizał z ran, z nadzieją wrócił do służby w Neapolu, ale wkrótce został zwolniony. Nie miał jeszcze trzydziestki, kiedy ruszył w drogę powrotną do ojczyzny. Pech jednak prześladował go nieubłaganie. Przechwycony przez berberyjskich korsarzy, dostał się w niewolę do beja Algieru i spędził w niej aż pięć lat. Rodzina wykupiła go dopiero w 1580 roku, za astronomiczną kwotę pięciuset eskudów. Majątek Cervantesów przepadł, zasługi weterana spod Lepanto dawno poszły w zapomnienie, próby powrotu do wojska i zatrudnienia na dworze Filipa II spęzły na niczym, a romans z pewną mężatką skończył się skandalem i narodzinami nieślubnej córki. Chcąc nie chcąc, awanturńczy Miguel ożenił się z nastoletnią dziedziczką niewielkiej posiadłości w La Manchcy, postanowił zostać pisarzem i poszukać patrona, który pozwoli mu się utrzymać z nowego fachu. Jak łatwo się domyślić, to drugie nie bardzo mu wyszło. Dość powiedzieć, że swoją

powieść o przygodach „el ingenioso hidalgo” z rodzinnych stron żony zaczął pisać zapewne w więzieniu, gdzie wyłudował za długi.

Dziś *Don Kichot* uchodzi za jedno z największych literackich arcydzieł hiszpańskiego Złotego Wieku – powieść, która dramaturgią chwilami przewyższa sztuki Lope de Vegi, celnością obserwacji społecznych i politycznych zawstydza niejednego współczesnego analityka i do dziś wzbudza salwy śmiechu niezrównanym humorem. Co jednak najistotniejsze, Cervantes wydestylował w niej esencję zarówno tamtych czasów, jak i specyficzną iberyjskiej niedoli przetamanej nutą ironii, zawartą również w tekście anonimowego utworu *Un dolor tengo en el alma*, opublikowanego w 1556 roku w weneckim zbiorze *Villancicos de diversos Autores* i od miejsca przechowywania zwanym *Cancionero de Upsala*. „Dusza mnie boli i boleć nie przestanie, aż ból wyjdzie na zewnątrz. [...] Ale zanim wyjdzie, pierwszy opuści mnie rozum”.

Przemysłny szlachcic z La Manchcy jest szaleńcem, którego obłąd wynika z głęboko uświadomionej decyzji o dążeniu do wolności. A tę „swobodę wolnej duszy” zaburza mu jedynie miłość. Zupełnie jak w pewnym świeckim *villancico*, zatytułowanym *Mi libertad* i przypisywanym niegdyś Juanowi del Encinie (zapewne dlatego, że był on autorem większości dzieł tego gatunku, zebranych w słynnym *Cancionero de Palacio* – najobszerniejszym śpiewniku z czasów panowania Królów Katolickich): „twierdzą mojej spokojnej wolności i beztrudnego serca otoczyła miłość”.

W nowym programie zespołu Le Poème Harmonique, zatytułowanym właśnie

Mi libertad i przeznaczonym na cztery głosy męskie z towarzyszeniem kilku instrumentów, znalazły się kompozycje, które esencję Złotego Wieku oddają nie tylko tekstem, lecz i samą muzyką – budowaną na paradoksie, nieustannie oscylującą między skrajnościami: wyrafinowaną fakturą polifoniczną i prostym, żywym rytmem, linią melodyczną na przemian wzniosłą i rubaszną, subtelnym brzmieniem instrumentów dworskich i hałasem „barbarzyńskiej” perkusji. Vincent Dumestre, zainspirowany przez Lucasa Peresa, gambistę zespołu, złożył ten program w swoisty spektakl teatralny: w hołdzie dla Juana del Enciny, mistrza wielogłosowych *canciones* i „wiejskich”, nawiązujących do ludowej tradycji *villancicos*, zarazem jednak wybitnego poety i dramaturga, jednego z ojców założycieli iberyjskiego teatru – obok portugalskiego dramaturga, reżysera i aktora Gila Vicente. Historię opowiedzianą przez muzyków *Le Poème Harmonique* niesie muzyka, która na przełomie XVI i XVII wieku promieniowała na całą Europę, by z czasem dotrzeć także za ocean, do krajów Ameryki Łacińskiej. Stąd w tym programie – obok kompozycji del Enciny oraz Katalończyka Juana Arañesa, płodnego twórcy świeckich *tonos humanos* i *villancicos*, który podczas pobytu

w Rzymie dał się uwieść brzmieniu włoskiego *chitarra* – znalazły się też nawiązujące do hiszpańskiej tradycji utwory Antoine’a Boësseta, nadwornego muzyka Ludwika XIII, oraz młodszego o prawie sto lat hiszpańskiego gitarzysty Santiago de Murcia, zatrudnionego na dworze Marii Ludwiki Sabaudzkiej, żony Filipa V z dynastii Burbonów.

Jest w tym spektaklu *sacrum* i *profanum*, jest cierpienie i miłość, a przede wszystkim Cervantesowska wolność ludzi, którym niebo dało kawałek chleba, nie zmuszając ich do składania podziękowań komukolwiek na ziemi. Można się z niego dowiedzieć – jak Sancho w dziewiątym rozdziale powieści, który opowiada o tym, co się przytrafiło Don Kichotowi na Sierra Morena – że „wszyscy błędni rycerze dawnych czasów byli poetami i muzykami, gdyż te dwie piękne sztuki są jakby głównymi przymiotami błędnego rycerza”. Wprawdzie Don Kichot stwierdził, że w poezji dawnych rycerzy było więcej życia niż sensu, a reguł w nich wcale nie było – ale to tylko ironia Cervantesa, jego przewrotny wkład w dysputę o spokojnej hiszpańskiej wolności: *mi libertad*.

Dorota Kozińska

VINCENT DUMESTRE

Francuski instrumentalista, dyrygent, specjalista w interpretacji muzyki dawnej. Studiował historię sztuki w École du Louvre i grę na gitarze klasycznej w École normale de musique de Paris. Techniki gry na lutni, gitarze klasycznej i teorbie zgłębiał u Hopkinsa Smitha, Eugène'a Ferré'ego i Rolfa Lislevanda. Karierę muzyczną rozwijał w takich formacjach, jak Ricercar Consort, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Hespèrion XX i La Simphonie du Marais. Zamiłowanie do sztuki, wycucie barokowej estetyki wraz z twórczym poszukiwaniem i chęcią kolektywnego współtworzenia nakierowały go na odkrywanie repertuaru XVII i XVIII wieku i stworzenie zespołu właściwego dla jego postrzegania historycznej praktyki wykonawczej. Le Poème Harmonique powołał do życia w 1998 roku i na przestrzeni lat uplasował go pośród czołowych zespołów wykonawstwa historycznego. Sam Dumestre jest dziś uważany za jednego z najbardziej pomysłowych i wszechstronnych animatorów odrodzenia muzyki baroku. Do swoich produkcji operowych zaprasza lalkarzy, reżyserów, choreografów, cyrkowców, aby oddać spójny, koherentny wyraz utworu wizualno-muzycznego. Na jego repertuar wykonawczy składają się zarówno utwory znane, jak i te zrekonstruowane i odkryte na nowo, ukazujące różnorodność muzyki wokalne i instrumentalnej. Artysta zapraszany jest do najważniejszych stolic wykonawstwa muzyki dawnej. Występował z takimi grupami muzycznymi, jak Ensemble Aedes, Accentus Austria, Les Cris de Paris, musicAeterna, Musica Florea, Arte dei Suonatori, Orchestre Régional de Normandie, Capella Cracoviensis i {oh!} Orkiestra. Dumestre działa nie tylko jako dyrygent i kierownik muzyczny orkiestr i chórów, ale również jako kurator sezonów artystycznych, konkursów i festiwalu. Był m.in. przez pięć lat dyrektorem artystycznym Festival de Musique Baroque du Jura, a także edycji festiwalu Misteria Paschalia w 2017 roku oraz w latach 2024–2026. W swoim dorobku fonograficznym posiada kilkadziesiąt albumów wydanych przez Alpha Classics oraz pod marką Château de Versailles Spectacles. Wielokrotnie laureat prestiżowych nagród i wyróżnień: Diapason d'Or czy Choc czasopisma „Le Monde de la musique”. Vincent Dumestre jest kawalerem Orderu Sztuki oraz Orderu Narodowego Zasługi.



foto. François Berthier

LE POÈME HARMONIQUE

Zespół muzyki dawnej założony z inicjatywy Vincenta Dumestre'a w 1998 roku. Tworzą go pasjonaci wykonawstwa muzyki XVII i XVIII wieku. Ich występy, przyjmowane z entuzjazmem tak w rodzimej Francji, jak i na międzynarodowych scenach, odzwierciedlają innowacyjne podejście do interpretacji repertuaru muzycznego i dogłębne zbadanie faktury wokalne i instrumentalnej. Wykonują utwory zarówno znane, jak i mniej popularne, takich twórców jak Lalande, Lully, Couperin, Clément, Charpentier, kompozycje, które towarzyszyły życiu Wersalu, jego zwyczajom i ceremoniom; sięgają również po twórczość włoskiego baroku, interpretując dzieła Monteverdiego czy Pergolesiego, a także utwory repertuaru angielskiego – m.in. Purcella i Clarke'a. Wykonują dawną muzykę kościelną i popularną, sięgają po dworskie tańce, twórczość motetową, swobodnie dostosowując się do wymaganej obsady – kameralnej lub orkiestrowej. Gościli w renomowanych salach koncertowych, takich jak Opéra Comique, Opéra Royal du Château de Versailles, Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall w Londynie, National Centre for the Performing Arts w Pekinie, Wiener Konzerthaus, Concertgebouw w Amsterdamie, Palais des Beaux-Arts w Brukseli, Oji Hall w Tokio, Teatro di San Carlo w Neapolu, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Filharmonii Petersburskiej; zachwycali także publiczność BBC Proms, Festival de musique Baroque d'Ambronay, Festival de Beaune, Festival de Sablé. Ich płyty wydawane są nakładem Alpha Classics/Outhere Music, a wśród licznych wyróżnień na pierwszy plan wysuwają się Diapason d'Or, Choc czasopisma „Le Monde de la musique” czy Preis der deutschen Schallplattenkritik. Zespół nie ogranicza swojej działalności do wykonawstwa muzyki dawnej, ale działa również na polu edukacji i popularyzacji muzyki. W 2014 roku francuski ansambl powołał do życia École Harmonique – kulturalno-edukacyjną inicjatywę nauki muzycznej dla dzieci.



fot. Jean-Baptiste Millot

Una musica

Una musica le den a una dama
 en este ton.
 Di lin lin lin lin din
 Do lon don do lon don
 Fa la fa fa la fa a
 Bo lon bon bo lon bon.
 Vive'a la gala del Señor baron.
 Di lin lin...

Una musica de tres
 que cierto muy bien tocada
 Tiple tenor y contr'alto jonctos
 no ven al reveys
 Pero ansy disen los tres
 El tiple el baxaron
 Di lin lin...
 Vive'a la gala del Señor baron.
 Di lin lin...

Y quando la Joaniqua entiende
 quel su Pedro en ton la blama
 Tenga por cierto la dama
 que la Musica no se detiene
 A hora vinga l'amor vinga
 Et tiple el baxaron
 Di lin lin...
 Vive'a la gala del Señor baron.
 Di lin lin...

Melodia*

Pewną melodię damie podano
 w ten oto ton:
 Di lin lin lin lin din
 Do lon don do lon don
 Fa la fa fa la fa
 Bo lon bon bo lon bon.
 Niech żyje bankiet i nasz baron.
 Di lin lin...

Melodia ta na trio,
 to pewne, świetnie jest zagrana,
 sopran, tenor i kontralt wespół.
 Trójka ta wszak wespół nie śpiewała,
 lecz oto tak podała
 sopranu i basu ton:
 Di lin lin...
 Niech żyje bankiet i nasz baron.
 Di lin lin...

A kiedy Joaniqua pojmie,
 że Pedro beszta ją w ten ton,
 niech będzie pewna ta dama,
 że melodii nikt nie zatrzyma.
 Niechaj więc afekt przybywa,
 w sopranu i basu ton:
 Di lin lin...
 Niech żyje bankiet i nasz baron.
 Di lin lin...

Ventecito murmurador

Ventecito murmurador,
Que lo gozas y andas todo,
Hazme son con las hojas del olmo
Mientras duerme mi lindo amor.

Fresco, manso y murmurador,
Que lo gozas y andas todo,
Hazme son con las hojas del olmo
Mientras duerme mi lindo amor.

Oy comamos y bebamos

Oy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

Por onrra de Sant Antruejo
parémonos oy bien anchos.
Embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo.

Que costumbres de concejo
que todos oy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

Honrremos a tan buen santo
porque en hambre nos acorra.
Comamos a calca porra,
que mañana hay gran quebranto.

Comamos bebamos tanto
hasta que nos reventemos,
que mañana ayunaremos.

Wietrzyku, twoje szemranie

Wietrzyku, twoje szemranie,
co nim świat obiegasz wszystkich,
dotknij każdy wiązku listek,
niech śpi jeszcze moje kochanie.

Świeże, miękkie twe szemranie,
co nim świat obiegasz wszystkich,
dotknij każdy wiązku listek,
niech śpi jeszcze moje kochanie.

Dzisiaj jemy i pijemy

Dzisiaj jemy i pijemy,
i śpiewem pofolgujemy,
jutro z postem głodujemy.

Niech żyją święte Zapusty,
dziś się dobrze napasiemy,
trzewia nasze nadziejemy
i bukłak nie będzie pusty.

Zwyczaj ten pochwały godny,
że dziś nikt nie będzie głodny,
jutro z postem głodujemy.

Cześć nieśmy tym wielkim świętym,
bo na głód znalazła się rada.
Jedzmy więc, ile nie wypada,
bo jutro same zgrzyoty.

Folgujemy, chociaż brzuch syty,
choć się z tego nie dźwigniemy,
jutro z postem głodujemy.

Ay, luna que reluces

Ay, luna que reluces
 Toda la noche m'alumbres
 Ay, luna tan bella

Por do vaya y venga
 Todo a la noche m'alumbres
 Alumbres me a la sierra.

Triste España sin ventura

Triste España sin ventura,
 todos te deven llorar.
 Despoblada de alegría,
 para nunca en ti tornar.

Tormentos, penas, dolores
 te vinieron a poblar.
 Sembróte Dios de plazer
 porque naciesse pesar.

Hízote la más dichosa
 para más te lastimar.
 Tus vitorias y triunfos
 ya se hovieron de pagar:

Pues que tal pérdida pierdes,
 dime en que podrás ganar.
 Pierdes la luz de tu gloria
 y el gozo de tu gozar;

Llora, llora, pues perdiste
 quien te havia de ensalçar.
 En su tierna juventud
 te lo quiso Dios llevar.

Triste España sin ventura,
 todos te deven llorar.
 De tan penosa tristura
 no te esperes consolar.

Księżycu, co mi świecisz

Księżycu, co mi świecisz,
 mrok nocy mi rozprasza,
 o, jakże piękny jesteś dzisiaj.

Którąkolwiek pójde stronę,
 wszystek mrok mi rozprasza,
 świeć mi, gdy biegnę granią.

Smutna Hispanio, nieszczęśliwa

Smutna Hispanio, nieszczęśliwa,
 wszyscy nad tobą ronią łzy.
 Radosna nigdy ty nie bywasz
 i nie odmieni się los twój zły.

Cierpienia, niepokoje, klęski
 na stałe zamieszkały tu.
 Rozkoszy Bóg ci nie poskąpił,
 to z nich się począł srogi ból.

Szczęście najwyższe ci darował,
 jeszcze cię bardziej zranić chciał,
 za twe zwycięstwa i podboje
 zapłacić trzeba, to teraz płąć:

Więc taką samą cenę płacisz;
 jakże na nogi stanąć masz?
 Dawnej twej chwały gasną blaski
 i dumnej chluby znikną smak.

Płacz, szlochaj po tej stracie,
 nie ma już komu sławić cię.
 Zbyt wczesnie, w wieku kwiecie
 zechciał cię Bóg z tej ziemi wziąć.

Smutna Hispanio, nieszczęśliwa,
 wszyscy nad tobą ronią łzy.
 Z klęski tej już się nie podniesiesz,
 porzuć nadzieję, pfonne twe sny.

Un sarao de la chacona

Un sarao de la chacona
Se hizo el mes de las rosas.
Huvo millares de cosas
Y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona
Vida vâmonos a chacona.

Porque se caso Almadàn,
Se hizo un bravo sarao,
Dançaron hijas de Anao
Con los nietos de Milan.

Un suegro de Don Beltran
Y una cuñada de Orfeo
Començaron un guineo
Y acabolo una amaçona
Y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona
Vida vâmonos a chacona.

Wieczorem, by tańczyć chaconę

Wieczorem, by tańczyć chaconę,
zwołali w czas, gdy kwitły róże.
Radości było co niemiara,
uciechy wszem rozstawione.

Ach, życie, życie spełnione,
tańczmy, życie, chaconę.

W tę noc ożeniono Almadana
i bal wielki został zwołany.
Tańczyły córki od Anay
z wnukami wielkiego Milana.

A znowu teść don Beltrana
z kuzynką od Orfeo
zaczęli tańczyć guineo,
a potem też amaçonę;
uciechy wszem rozstawione.

Ach, życie, życie spełnione,
tańczmy, życie, chaconę.

Mi libertad

Mi libertad en sosiego
 Mi corazón descuidado
 Sus muros y fortaleza
 Amores me lo han cercado.

Razón, seso y cordura,
 Que tenía a mi mandado,
 Hicieron trato con ellos,
 ¡Malamente me han burlado!

Y la fe, que era el alcaide,
 Las llaves les ha entregado.
 Combatieron por los ojos
 Diéronse luego de grado.

Entraron a escala vista,
 Con su vista han escalado.
 Subieron dos mis Sospiros,
 Subió Passión y Cuidado.

Diziendo '¡Amores, amores!'
 Su pendón han levantado.
 Cuando quise defenderme
 Ya estava todo tomado.

Hube de darne presión,
 De grado siendo forzado.
 Agora, triste cativo,
 De mi estoy enajenado.

Cuando pienso libertarme
 Hállome más cativado.
 No tiene ningún concierto
 La ley del enamorado.

Moja swoboda

Na swobodę mą niezłomną
 i serce do czucia nieskore,
 na te baszty i mury warowne
 atak przypuścili amory.

Rozum, rozwaga i rozsądek,
 co mi tak wiernie służyły,
 zawarły układ z Amorem,
 okrutnie ze mnie zakpiły.

A wiara, mej twierdzy jenerał,
 do bram klucze oddała bez walki.
 Zmysły wzięte na pierwszy ogień
 raz po raz do każdej flanki.

Jawnie bramy sforsowane,
 na mych oczach wzięte mury.
 Sforsowane me westchnienia,
 uczucia, roztropne sądy.

Miłość, ach, miłość proklamują,
 porozec swój wywiesiły.
 Kiedym stanął do obrony,
 zgłiszcza ledwie się już tliły.

Dałem się pojąć w więzieniu,
 uległem sile bez granic.
 A dziś, jako smutny jeniec,
 sam w sobie cierpię wygnanie.

A kiedy myśl wolna przemyka,
 cisną pęta jasyru tego.
 Bo nie masz za grosz sensu
 w dyktacie zakochanego.

Un dolor tengo en el alma

Un dolor tengo en el alma,
no saldra sin quella salga.

Que no s'ha depresumir,
siendo el mal de tal manera.

Ya unque la Razón me valga
quel dolor pueda salir,
que no salga ella primera.

¡Ay triste que vengo!

¡Ay triste que vengo!
Vencido d'amor,
maguera pastor.

Más sano me fuera
no ir al mercado
que no que viniera
tan aquerenciado,
que vengo cuitado.
Vencido d'amor,
maguera pastor.

Di jueves en villa
viera una doñata,
quise requerilla
y aballó la pata,
aquella me mata.
Vencido d'amor
maguera pastor.

Ból srogi zaległ w mej duszy

Ból srogi zaległ w mej duszy,
bez niej on stąd się nie ruszy.

Chwalby w tym nie ma ni krztyny,
zło, jakie jest, wie każdy człek.

Choć Mądrość ból może ściszy
i zechce on z duszy precz iść,
niech ona wprzód się nie śpieszy.

Ach, smutek mój wielki!

Ach, smutek mój wielki!
Miłość zmgła mnie,
jakem pasterz jest.

Lepiej by mi było
unikać jarmarku,
żeby tam nie bywał,
w miłosnym letargu,
bo chodzę jak struty.
Miłość zmgła mnie,
jakem pasterz jest.

We czwartek w miasteczku
dzieweczkę zoczyłem,
chciałem się przymilić,
tyle ją widziałem.
No i mnie zabiła.
Miłość zmgła mnie,
jakem pasterz jest.

Con vista halaguera
miréla y miróme,
yo no sé quien era
mas ella agradóme;
y fuese y dexóme.
Vencido d'amor
maguera pastor.

De ver su presencia
quedé cariñoso,
quedé sin hemencia,
quedé sin reposo,
quedé muy cuidadoso.
Vencido d'amor
maguera pastor.

Ahotas que creo
ser poca mi vida
según que ya veo
que voy de caida,
mi muerte es venida.
Vencido d'amor
maguera pastor.

Sin dar yo tras ella
no cuido ser bivo
pues que por querella
de mi soy esquivo,
y estoy muy cativo.
Vencido d'amor
maguera pastor.

Przymilnym spojrzeniem
patrzyliśmy wzajem,
nie znam jej imienia,
lecz się spodobałem,
znikła, nie wróciła.
Miłość zmogła mnie,
jakem pasterz jest.

Jej liczko powabne
skruszyło me serce,
stanąłem bez ruchu,
niespokojny wielce,
w strapieniu zostałem.
Miłość zmogła mnie,
jakem pasterz jest.

Po prawdzie tak myślę,
dni me policzone,
bo z tego, co widzę,
zdrowie nadwątlone,
śmierć czeka za roggiem.
Miłość zmogła mnie,
jakem pasterz jest.

Jeśli jej nie zdybię,
życie moje niedługo,
bo kocham na zabój,
w więzieniu sam sobie;
o, los mój nieszczęsny.
Miłość zmogła mnie,
jakem pasterz jest.

No hay que decirle el primor

No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale,
que yo sé que es la zagala
de las que rompen el aire.

Es tan bizarra y presumida,
tan valiente y arrogante
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte
y quiere que el mundo sepa
que no hay beldad que la iguale.

Si sabe que la festejan,
las florecillas y aves,
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.

Muera con la confusión
de su arrogancia, pues trae,
por blasón de la victoria,
;rayos con que ha de abrasarse!

No la deis a entender flores,
ni vosotras bellas aves,
que este amoroso festejo
sólo por ella se hace.

Que como deidad se juzga
se su hermosura se vale
y quiere que el mundo sepa
que no hay beldad que la iguale.

Que ha jurado que ella sola
ha de vencer al dios Marte
y quiere que el mundo sepa
que no hay beldad que la iguale.

Nie ma co o tym mówić zaraz

Nie ma co o tym mówić zaraz
ani przeceniać nie ma co,
lecz ja się znam, a ta dziewczyna
z tych, co ma wejścia jak mało kto.

Śmiała jest ona i chępliwa,
zarozumiiała i odważna,
klnie się, że tylko ona sama
zdoła pokonać boga Marsa
i niech świat wreszcie się przekona:
nikt jej w piękności nie pokona.

Na wieść, że cześć jej oddawały
kwiaty na łące oraz ptaki,
że drżały z trwogi, tak pomyśli,
a braliśmy to za pochwały.

Umrze niechybnie w swoim błędzie
i arogancji syta, nosi
jakoby herb swego zwycięstwa
piorun i sama siebie razi.

Nie myślcie, że zrozumie kwiaty,
niezdolna pojąć i was, ptaki,
wasze miłosne świętowanie,
dla niej się dzieje, tylko dla niej.

Boginią sama siebie mieni,
urodę swoją nosi pod niebiosą
i niech świat wreszcie się przekona:
nikt jej w piękności nie pokona.

Klnie się, że tylko ona sama
zdoła pokonać boga Marsa
i niech świat wreszcie się przekona:
nikt jej w piękności nie pokona.

Que aunque su valor es mucho
y su beldad es tan grande,
si la mira acreditada,
bien pueden todas guardarse.

Si ella de cruel sesión
muera amanos de crueldades
y acabará como ingrata
ya que yo muero de amante.

I choć niezmierna jest jej odwaga,
a piękność jeszcze ją przerasta,
gdyby nimb sławy je otoczył,
każda niech strzeże się niewiasta.

Bo jeśli w okrucieństwa szale
zginie tym okrucieństwem ścięta,
nimbem okryje się niesławy,
wszak ja miłością zginę ścięty.

Fata la parte

Fata la parte
tutt'ogni cal,
qu'es morta la muller
de micer Cotal.

Porque l'hai trovato
con un españoło
en su casa solo,
luego l'hai maçato.
Lui se l'ha escapato
por forsa y por arte.

Restava dicendo,
porque l'hovo visto,
¡o válasme Cristo!
el dedo mordiendo,
gridando y piangendo:
¡Españoletto, quarte!

¡Guarda si te pillo,
don españoletto!
Supra del mi leto
te faró un martillo,
tal que en escrevillo
piangeran le carte.

'Micer mi compare,
gracia della e de ti.'
'Lasa fare a mi
y non te curare.'
'Assai mal me pare
lui encornudate.'

Tragedia niemata

Tragedia niemata,
posłuchajcie sami,
życie postradała
imć Cotala pani.

Jakem ją zastał
w domu z Hiszpanem,
sam na sam z tym panem,
zaraz ją zabiłem,
jemu ujść pozwoliłem,
wymknął się fortelem.

Jakem go zobaczył,
krzyknąłem wzburzony:
Chryste, na twe rany!
Palce gryzłem speszony,
że tak uszedł bez szwanku.
Pilnuj się, Hiszpanku!

Bacz, bo jak cię zoczę,
mój ty don Hiszpanku,
na tym łóżku, mój panku,
tak ci skórę wygarbuję,
a jak donos spiszą szczery,
płakać będą w nim litery.

„Imć Cotalu, ziomku drogi,
niech jej i tobie Pan będzie łaskawy”.
„Daj mi zamknąć moje sprawy,
o więcej się już nie frasuj”.
„Racja twoja, występpek srogi,
wszak ci przypawiła rogi”.



**MARTA
KORBEL**

DZIEŃ

5 grudnia
czwartek

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

FANTASIEEN FÜR VIOLINE SOLO

Marta Korbel

skrzypce

GEORG PHILIPP TELEMANN

1681–1767

Fantasia I B-dur TWV 40:14*

Largo
Allegro
Grave
Si replica l'allegro

Fantasia II G-dur TWV 40:15*

Largo
Allegro
Allegro

Fantasia III f-moll TWV 40:16*

Adagio
Presto
Grave
Vivace

Fantasia IV D-dur TWV 40:17*

Vivace
Grave
Allegro

Fantasia V A-dur TWV 40:18*

Allegro
Presto
Allegro
Andante
Allegro

Fantasia VI e-moll TWV 40:19*

Grave
Presto
Siciliana
Allegro

Fantasia VII Es-dur TWV 40:20*

Dolce
Allegro
Largo
Presto

Fantasia VIII E-dur TWV 40:21*

Piacevolmente
Spirituoso
Allegro

Fantasia IX h-moll TWV 40:22*

Siciliana
Vivace
Allegro

Fantasia X D-dur TWV 40:23*

Presto
Largo
Allegro

Fantasia XI F-dur TWV 40:24*

Un poco vivace
Soave
Allegro

Fantasia XII a-moll TWV 40:25*

Moderato
Vivace
Presto

* Ze zbioru *XII Fantasien für Violine solo* TWV 40:14–25

Wydaje się, że muzyka tu właśnie ma swoją ojczyznę, w mieście, gdzie najzacniejsi i najbardziej szanowani ludzie skłaniają uwagę ku tej sztuce, gdzie w najznamienitszych rodach przychodzą na świat prawdziwi wirtuozzi, gdzie wielu zdolnych adeptów rzemiosła chciałoby zamieszkać na stałe”, pisał Georg Philipp Telemann w 1728 roku, siedem lat po przyjeździe do Hamburga, Miasta Wolnego i Hanzeatyckiego, które wchodziło wówczas w okres niezwykle dynamicznego rozwoju. W 1716 roku rajcy podpisali korzystną umowę handlową z Francuzami. W 1725 roku otworzył się w mieście Courantbank, oddział założonego ponad stulecie wcześniej Banku Hamburgskiego – powołany do życia jako potężne narzędzie przeciwdziałania „psuciu” pieniądza kruszcowego, czyli zmniejszania ciężaru monety i obniżania zawartości metali szlachetnych w stopie. W 1731 roku ukazało się pierwsze wydanie „Hamburgischer Correspondent”, jednej z najważniejszych i najbardziej wpływowych gazet w ówczesnej Europie. W 1736 roku hamburska Izba Handlowa zaczęła regularnie publikować cotygodniowe raporty „Preiscourant der Wahren in Partheyen” – z oficjalnymi cenami towarów oferowanych na tutejszej giełdzie.

Telemann dotarł do miasta przy ujściu Łaby w punkcie zwrotnym życia osobistego. Jego żona, Maria Catharina Textor, po urodzeniu dziewiątego dziecka wpadła w depresję, uzależniła się od hazardu i coraz bardziej ryzykownych romansów. Żeby utrzymać liczną rodzinę i spłacić żoninych wierzycieli, Telemann rzucił się w opętańczy wir pracy. W 1721 roku objął posadę kantora i dyrektora muzycznego w Johanneum, najstarszym i najbardziej prestiżowym gimnazjum w Hamburgu, i piastował

ją aż do śmierci w 1767 roku, przez ponad pół wieku. Odpowiadał wówczas za jakość muzyki oraz wykonań w pięciu najważniejszych kościołach miasta. W 1722 roku stanął u steru Oper am Gänsemarkt – pierwszego publicznego teatru operowego w Niemczech, otwartego w 1678 roku, niewiele ponad czterdzieści lat po inauguracji weneckiego Teatro San Cassiano. Kierował nim przez szesnaście lat, aż do ostatecznego zamknięcia w 1738 roku, i zdążył przez ten czas przyćmić sławę samego Reinharda Keisera, obwołanego kiedyś najwybitniejszym z kompozytorów niemieckiej opery barokowej.

Działał jako wydawca (między innymi dwutygodnika muzycznego „Der getreue Music-Meister”) i organizator pionierskich koncertów publicznych w Niemczech, przede wszystkim w Saal des Zuchthaus, w Baumhaus am Hafen i w Drillhaus der Bürgerwache. Mimo że w chwili przyjazdu do miasta liczył sobie już czterdzieści lat i cieszył się zasłużoną sławą jednego z ważniejszych twórców epoki, jego gwiazda zajaśniała prawdziwym blaskiem dopiero w Hamburgu, gdzie skomponował prawie trzydzieści oper i lwiał część pozostałej spuścizny, zamykającej się w liczbie przeszło trzech i pół tysiąca utworów i obejmującej między innymi półtorej setki utworów klawiszowych, kilkudziesiąt kwartetów smyczkowych, ponad sto triów oraz blisko dziewięćdziesiąt kompozycji solowych i prawie drugie tyle na rozmaite instrumenty solowe „senza basso”.

Nikt bardziej nie zasłużył na miano wizjonera, który uczynił z Hamburga jeden z najprężniejszych ośrodków muzycznych ówczesnej Europy, niż Georg Philipp Telemann. Do jego chwały przyczynił się również zbiór dwunastu intymnych, przeznaczonych zapewne

do muzykowania w domu *Fantazji na skrzypce solo*, a właściwie „*violino senza basso*”, TWV 40:14–25 – wydanych w 1735 roku i porównywanych często z odrobinę wcześniejszym cyklem *12 fantaisies à traversière sans basse*. Tym, co ewidentnie łączy obydwa cykle, jest umiejętność kształtowania skomplikowanych linii melodycznych, poparta idealnym wycuciem idiomu poszczególnych instrumentów (Telemann był biegłym wirtuozem zarówno fletu, jak i skrzypiec). Dzieli je zamyst całości – o ile fantazje fletowe zostały pieczołowicie ułożone według następstwa tonacji, zgodnie z teorią afektów, popartą też schematem rytmicznym i wyborem tempa poszczególnych części, o tyle ich skrzypcowy odpowiednik sprawia raczej wrażenie dwóch połączonych ze sobą cykli. Wskazuje na to zarówno opis samego kompozytora, który przedstawił zawartość zbioru jako sześć fantazji z fugą i sześć „galanterii” (termin oznaczał wówczas modne tańce lub utwory charakterystyczne), jak i nawiązanie do otwierającego całość *Larga* z *Fantazji I B-dur* w początkowym *Dolce* z *Fantazji VII Es-dur*.

Niewykluczone, że Telemann zabrał się do pisania fantazji na skrzypce „*senza basso*” pod wpływem solowych partit i sonat Bacha. W epoce baroku skrzypce traktowano generalnie jako instrument melodyczny, wymagający towarzyszenia continuo dla dopełnienia struktury harmonicznego utworu. Na instrumentach smyczkowych nie da się zagrać „prawdziwych” akordów: dotyczy to także skrzypiec barokowych, wyposażonych wprawdzie w mniej wypukły podstawek, wciąż jednak niepozwalający wydobyć z nich trzech dźwięków naraz. Telemann uciekał się zatem często do *style brisé*, faktury „łamaney”, we Francji określanej pierwotnie mianem *style luthé*, jako że wirtuozzi instrumentów klawiszowych i violi da gamba nawiązywali do technik stosowanych przez siedemnastowiecznych lutnistów. Polegały one nie tylko na arpeggiowaniu akordów, lecz

także – między innymi – na zmianach pozycji w obrębie pojedynczej linii melodycznej. Wszystkie te triki przemawiały wprost do wyobraźni słuchacza, zmuszając go do myślowej rekonstrukcji „brakujących” głosów. W fantazjach na skrzypce Telemann tworzył iluzję harmonicznego głębi na podobnej zasadzie, na jakiej malarze kształtowali przestrzeń w obrazie, umiejętnie odwzorowując przedmioty trójwymiarowe na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Nie stosował też kontrapunktu tak ściśle, jak przed nim czynił to Bach, oddając prymat linii melodycznej i przeplatając fragmenty fugowane wirtuozowskimi, pełnymi ekspresji popisami w stylu *galant*.

Telemann w pełni wykorzystał potencjał kosmopolitycznego Hamburga. Fantazje z jego zbioru wzbudzają skojarzenia już to z uwerтурой francuską, już to z włoskim koncertem, a nawet sonatą kościelną. *Fantazja IX h-moll* jest właściwie suitą taneczną, ujętą w rytmy *sicilienne*, *bourée* oraz *gigue*. Pod pewnymi względami *XII fantasie per il violino senza basso* są w jego twórczości dziełem przełomowym: właściwą im klarowność struktury formalnej, abstrakcyjną nieuchwytność faktury i zuchwałe kontrasty trybów dur-moll można bez przesady uznać za jedne z najwcześniejszych i najbardziej wyrafinowanych zapowiedzi muzycznego klasycyzmu. A mimo to, wbrew powszechnemu mniemaniu, spuścizna Telemanna popadła w zapomnienie znacznie wcześniej, znacznie głębiej i na znacznie dłużej niż twórczość młodszego, niemniej „staroświeckiego” Bacha. Lekceważona i pomijana w encyklopediach jeszcze na początku XX stulecia, doczekała się sprawiedliwej oceny niespełna pół wieku temu. Ciekawe, jak zareagowałby Albert Schweitzer, gdyby dożył odkrycia, że część utworów, które podawał za przykład bezwzględnej wyższości lipskiego kantora nad hamburskim, w istocie wyszła spod pióra Telemanna...

Dorota Kozińska

MARTA KORBEL

Skrzypaczka specjalizująca się w grze na instrumentach historycznych. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie skrzypiec Adama Musiańskiego oraz w klasie skrzypiec historycznych Martyny i Adama Pastuszków. W 2021 roku została laureatką III nagrody oraz nagrody publiczności w International Baroque Violin Competition Premio Bonporti we włoskim Rovereto. Jest współzałożycielką Cohaere Ensemble, zespołu muzyki dawnej z siedzibą w Katowicach, który w 2021 roku otrzymał pierwszą nagrodę w Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA). W listopadzie 2022 roku Cohaere zostało członkiem EEEMERGING+ – europejskiego programu wspierającego młodych muzyków zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Marta Korbel współpracowała z takimi zespołami, jak {oh!} Orkiestra, Capella Cracoviensis, Wrocławska Orkiestra Barokowa, Arte dei Suonatori, Café Zimmermann. Prowadziła od skrzypiec Zespół Instrumentów Dawnych Polskiej Opery Królewskiej Capella Regia Polona. Występowała na renomowanych festiwalach muzyki dawnej: Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Musiques Baroques à Savennières, Actus Humanus. Gra na skrzypcach Giovanniego Battisty Rogeriego z 1699 roku udostępnionych jej w ramach programu prowadzonego przez Jumpstart Jr. Foundation.



fot. Maciej Czerski / Polska Opera Królewska



**RACHEL REDMOND
MARTYNA PASTUSZKA
{oh!} ORKIESTRA**

DZIEŃ

5 grudnia
czwartek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43–44

GODZINA

20:00

CONCERTI GROSSI

Rachel Redmond

sopran

Bartłomiej Fraś

skrzypce

Martyna Pastuszka

kierownictwo artystyczne,
skrzypce

{oh!} ORKIESTRA

Izabela Kozak,

Dominika Małecka

skrzypce I

Marzena Biwo

skrzypce II

Dymitr Olszewski

altówka

Tomasz Pokrzywiński

wiolonczela

Michał Bąk

kontrabas

Hugo Miguel de Rodas

teorba

Anna Firlus

klawesyn, pozątyw

GIUSEPPE TORELLI

1658–1709

Concerto grosso V G-dur*
[bez oznaczenia tempa] –

Adagio – Andante –

Adagio

Allegro

Concerto grosso II a-moll*

Allegro

Largo

Allegro

Concerto grosso VI g-moll
'In forma di Pastorale per il
Santissimo Natale'*

Grave – Vivace

Largo

Vivace

GEORGE FRIDERIC

HANDEL

1685–1759

Salve Regina HWV 241

Salve Regina

Eia ergo

O clemens

GIUSEPPE TORELLI

Concerto grosso III E-dur*

Vivace

Largo – Allegro – Adagio

Allegro

GIUSEPPE TORELLI

Concerto grosso I C-dur*

Vivace

Largo – Allegro, mà non

presto – Adagio

Allegro

Concerto grosso IV B-dur*

Allegro

Largo, e con affetto –

Allegro – Largo

Allegro

GEORGE FRIDERIC

HANDEL

Gloria HWV deest

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax

Laudamus te

Domine Deus

Qui tollis peccata mundi

Quoniam tu solus sanctus

* Ze zbioru *Concerti grossi con una Pastorale per il Santissimo Natale* op. 8

Po Henryku Sienkiewiczu, który w 1905 roku otrzymał Nagrodę Nobla za całokształt twórczości, ten sam laur w dziedzinie literatury przypadł w udziale Giosuèemu Carducciemu, wieszczowi zjednoczonych Włoch – za „twórczą energię, świeżość stylu i siłę liryczną, tak charakterystyczne dla jego poetyckich arcydzieł”. Dokładnie trzydzieści lat wcześniej Carducci stworzył niezwykle impresjonistyczny wiersz *Nella piazza di San Petronio*: o wczesnym, zimowym zachodzie słońca nad placem w Bolonii, zdominowanym przez potężną fasadę bazyliki pod wezwaniem św. Petroniusza. Carducci pisał, że w tej łagodnej porze dnia niebo lśni blaskiem diamentu, mgła zasnuwa miasto niczym srebrny welon, a resztki światła słonecznego muskają ponure bolońskie wieże i ceglany szczyt świątyni – szóstą co do wielkości w Europie, która mogłaby okazać się największą, gdyby papież Sykstus VI nie nakazał budowniczym przerwania prac w 1479 roku z obawy, że kościół urośnie wyżej niż rzymska bazylika św. Piotra.

W tej właśnie świątyni, w 1686 roku, znalazł zatrudnienie Giuseppe Torelli w charakterze altowiolisty kapeli kościelnej. Urodzony w Weronie muzyk dwa lata wcześniej został członkiem Accademia Filarmonica di Bologna jako *suonatore di violino*. W 1698 roku przeniósł się na dwór Jerzego Fryderyka II, margrabiego Brandenburg-Ansbach. Długo jednak nie zagrzał tam miejsca. Odszedł z kapeli rok później, by w 1701 roku powrócić do Bolonii na dobre. Wcześniej jednak zdążył położyć kamień milowy pod historię koncertu solowego – w postaci *Concerti musicali a quattro* op. 6, zbioru dwunastu koncertów wydanych w 1698 roku w bawarskim Augsburgu i dedykowanych elektorce brandenburskiej Zofii Charlocie

Hanowerskiej (tej samej, której wkrótce potem Corelli dedykował swoje op. 5). Już wtedy przestrzegał muzyków realizujących *concertino*, że w koncertach, gdzie znajdują oznaczenie *solo*, będą musieli powierzyć tę partię tylko jednemu skrzypkowi. „W pozostałych koncertach partię *concertino* może wykonywać trzech albo czterech muzyków. Mam nadzieję, że moja intencja jest wystarczająco jasna”, napisał w komentarzu do swego dzieła.

Stopniowy proces odchodzenia od formuły *concerto grosso* w stronę koncertu skrzypcowego osiągnął kulminację w jego dwunastu *Concerti grossi con una Pastorale per il Santissimo Natale* op. 8. Pierwsze sześć koncertów jest przeznaczonych na dwoje skrzypiec, druga połowa zaś to twory „con un violino, che concerta solo” – czyli pełnokrwiste koncerty solowe, wymagające od skrzypka zaawansowanej techniki gry na strunach skróconych w bardzo wysokiej pozycji, z uwzględnieniem dwudźwięków i rozłożonych akordów. Muzykowi realizującemu partię skrzypiec solo Torelli zostawił dużą swobodę w zakresie improwizacji i ornamentacji; wyodrębnił zarazem jego rolę na tle roli orkiestry, dopełniającej całość struktury muzycznej. Solista powinien zarówno pokazać wirtuozerię w przebiegach figuracyjnych, jak też uwydatnić ekspresję gry w wolnych częściach utworów. Niewykluczone, że Torelli tworzył *Concerti grossi con una Pastorale* z myślą o skrzypku Francescu Manfredinim, najzdolniejszym spośród jego uczniów w przykościelnej szkole muzycznej.

Opus 8 Torellego, wydane w bolońskiej oficynie Marina Silvaniego i podobnie jak większość spuścizny kompozytora zachowane w archiwach bazyliki św. Petroniusza, doczekało się pierwszej edycji w 1709 roku, już po śmierci

kompozytora. Trzy lata wcześniej młodziutki George Frideric Handel wyruszył w swą pierwszą podróż do Włoch – albo na zaproszenie Ferdynanda Medyceusza, dziedzica Wielkiego Księstwa Toskanii, albo jego brata Jana Gastona, którego poznał jeszcze w Hamburgu. Jednym z najciekawszych dzieł Handla z tego okresu jest antyfona *Salve Regina* na sopran, dwoje skrzypiec, wiolonczelę obbligato, organy *concertante* i basso continuo, skomponowana w 1707 roku na Uroczystość Najświętszej Trójcy. Do niedawna sądzono, że pierwsze jej wykonanie odbyło się w kościele Santa Maria di Montesanto – jednej z dwóch „bliźniaczych” świątyń przy Piazza del Popolo w Rzymie. Ostatnio przeważa jednak hipoteza, że premiera utworu miała miejsce w niewielkiej miejscowości Valterano w prowincji Viterbo, w tamtejszym Santuario di Maria Santissima del Ruscello, które dysponowało wspaniałymi siedemnastowiecznymi organami z parmeńskiego warsztatu Giulia Cesarego Burziego. Istotnie, Handel przebywał w tym czasie w pobliskim Vignanello, na zaproszenie swojego patrona, hrabiego Francesca Ruspoliego, i niewykluczone, że chciał się przed nim popisać organową wirtuozerią w swym nowym utworze. W *Salve Regina* zwraca wszakże uwagę nie tylko rozbudowana partia organów solo, ale i mistrzostwo wykorzystania potencjału retorycznego pozostałych instrumentów, w najrozmaitszych interakcjach i zestawieniach, także z typowo włoską w stylu, iście operową partią sopranu – część materiału muzycznego antyfony została zresztą odkurzona przez Handla i użyta w późniejszej o prawie czterdzieści lat operze-oratorium *Semele*.

Ale nawet kunszt *Salve Regina* blednie w zestawieniu z żywotowością i wyrafinowaniem kantaty solowej *Gloria*, odkrytej przypadkiem w 2001 roku przez niemieckiego muzykologa Hansa Joachima Marxa w londyńskiej bibliotece Royal Academy of Music. Wszystko wskazuje, że i ta kompozycja powstała na zamówienie Ruspoliego i doczekała się pierwszego wykonania w 1707 roku, w jednym z kościołów w Vignanello. Profesor Marx, oszołomiony bogactwem i skalą trudności koloraturowej partii sopranu, miał z początku wątpliwości, czy zdoła ją udźwignąć jakakolwiek współczesna śpiewaczka. Wkrótce się przekonał, że jego obawy były bezpodstawne. Z utworem jeszcze w tym samym roku zmierzyły się dwie angielskie sopranistki: Emma Kirkby, która dokonała pierwszego nagrania z Royal Academy of Music Baroque Orchestra pod kierunkiem Laurence’a Cumminga, oraz Patrizia Kwella, solistka pierwszego wykonania na żywo z zespołem Fiori Musicali, w Hinchbrook Performing Arts Centre w Huntington. Od tamtej pory dzieło powoli zadomawia się w repertuarach najambitniejszych ansambli muzyki barokowej.

Pięknie się zaczął muzyczny wiek XVIII we Włoszech. Nie tylko w Bolonii, gdzie niebo lśni blaskiem diamentu, ale i małych miasteczkach Lacjum, gdzie promienie słońca spływają na ziemię wprost spod lazurowego sklepienia – żeby znów się odwołać do impresjonistycznych poezji wieszczka Carducciego.

Dorota Kozińska

MARTYNA PASTUSZKA

Skrzypaczka, koncertmistrzyni i członkini wielu międzynarodowych zespołów muzyki dawnej. Absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Choć odebrała tradycyjne wykształcenie w zakresie skrzypiec współczesnych, zainteresowana wykonawstwem historycznym rozpoczęła naukę gry na skrzypcach barokowych. Od 2012 roku jest dyrektorem artystycznym oraz liderem założonej wraz z Arturem Malke {oh!} Orkiestry. Dynamiczny rozwój tego zespołu oraz wysoko oceniane przez krytyków i obserwatorów umiejętności kształtowania jego pracy pozwalają skupiać w nim wirtuozów-fascynatów. Rezultaty ich współpracy szybko wzbudziły zaufanie i poparcie największych polskich instytucji muzycznych oraz międzynarodowych festiwali. Obok prowadzenia własnego ansamblu Martyna Pastuszka zapraszana jest jako koncertmistrz również do innych grup, m.in. Le Parlement de Musique (2009–2013), Capella Cracoviensis (2010–2014), a także Pygmalion Ensemble Raphaëla Pichona oraz orkiestrą Utopia Teodora Currentzisa. Jako kameralistka współpracowała z praskimi formacjami Collegium Marianum i Collegium 1704, paryskimi orkiestrami Le Cercle de l'Harmonie i Le Concert de la Loge oraz z monachijską Hofkapelle München. Koncertując, wzięła udział w nagraniu ponad czterdziestu płyt i rejestracji m.in. dla Polskiego Radia, TVP, Radio France, Arte, Mezzo. Znakomita część albumów z udziałem artystki została wyróżniona w prasie muzycznej, a także przyjęta z uznaniem przez międzynarodową krytykę muzyczną. Była dwukrotnie nominowana do Paszportu „Polityki” w kategorii muzyka dawna (2019 i 2020) oraz do nagrody niemieckich krytyków muzycznych Opus Klassik w kategorii najlepszy dyrygent (2021). W 2023 roku uhonorowana nagrodą Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii osobowość roku. W 2022 roku była dyrektorem artystycznym festiwalu Misteria Paschalia. Skrzypaczka realizuje się również w działalności dydaktycznej. Prowadzi klasę skrzypiec barokowych w Akademii Muzycznej w Katowicach oraz naucza na rozmaitych kursach mistrzowskich.



fot. Piotr Myszowski

RACHEL REDMOND

Szkocka sopranistka. Karierę rozpoczęła w akademii Les Arts Florissants – Le Jardin des Voix, gdzie śpiewała pod kierunkiem Williama Christiego i Paula Agnew. Na zaproszenie pierwszego z nich zadebiutowała w Opéra-Comique rolą Iris w *Atysie* Lully'ego, a następnie interpretacją Irène, Léontine i Flore w *Fetach weneckich* Campry w Théâtre du Capitole w Tuluzie, Opéra-Comique oraz w Brooklyn Academy of Music. Występując z Les Arts Florissants, wykonywała partię Angel w *Jefte*, Damon w *Acis and Galatea* Handla, Belindy i Pierwszej Wiedźmy w *Dydonie i Eneaszu* Purcella, Jeńca w *Dawidzie i Jonatanie*, Arthébuze w *Actéon* Charpentiera. Ponadto w swoim repertuarze ma wykonania takich dzieł, jak *Pasja według św. Mateusza*, *Pasja według św. Jana*, *Kantata BWV 199* J.S. Bacha, *Msza C-dur* op. 86 Beethovena, *Chichester Psalms* Bernsteina, *Requiem* Brahmsa, *Zejście Orfeusza do piekieł* Charpentiera, *Diese Zeit ist ein Spiel der Eitelkeit* Graupnera, *Mesjasz, Izrael w Egipcie*, *Esther*, *Saul*, *Dziewięć niemieckich arii* Handla, *Judyta triumfująca* Vivaldiego, *Gloria* Karla Jenkinsa, *Isbé* Mondonville'a, *Carmina Burana* Orffa, *The Fairy Queen* Purcella, *Pygmalion* Rameau, a także utworów Boismortiera, Jomellego, Galuppiego, Monteverdiego czy Pergolesiego. Rachel Redmond regularnie współpracuje z Jordim Savallem, Centre Internacional de Música Antiga, Cappellą Mediterranea, Collegio Ghislieri, Dunedin Consort, Centre de musique baroque de Versailles, Ensemble Correspondances, Ensemble Aedes, Le Caravansérail. Ponadto występowała z takimi orkiestrami, jak European Union Baroque Orchestra, Det Norske Kammerorkester, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra oraz BBC Scottish Symphony Orchestra. Artystka była wykonawczynią m.in. na festiwalach w Beaune, Lessay i La Chaise-Dieu. Do jej ostatnich znaczących aktywności należą interpretacje tytułowych ról w *Acis and Galatea* Handla oraz w *Venus and Adonis* Blowa z Ensemble Masques, a także występy w *Orlando* Handla z Academy of Ancient Music, *L'Olimpiade* Vivaldiego z Irish National Opera, *Mesjaszu* Handla z Tafelmusik.



foto. Chris Wallace

{oh!} ORKIESTRA

Dynamicznie i konsekwentnie rozwijający się zespół, który od momentu założenia w 2012 roku zdobywa pozycję jednej z najważniejszych orkiestr muzyki dawnej w Polsce. {oh!} Orkiestrę tworzy grupa instrumentalistów – pasjonatów skupionych wokół wykonawstwa historycznego, którzy będąc miłośnikami muzyki dawnej, są również silnie związani ze swoim regionem. Zespół jest pierwszą na Śląsku profesjonalną orkiestrą grającą na instrumentach historycznych, która stała się jednocześnie jego kulturalną wizytówką zarówno w Polsce, jak i za granicą. {oh!} Orkiestra ma na swoim koncie międzynarodowe realizacje premier scenicznych takich oper barokowych, jak *Didone abbandonata* Sarriego, *Arminio* Hassego czy *Il Venceslao* Caldary. Zespół regularnie występuje na polskich i zagranicznych festiwalach, m.in. Händel-Festspiele w Halle, Tage Alter Musik Regensburg, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Tage Alter Musik w Herne, Stockholm Early Music Festival, Chopin i jego Europa, Katowice Kultura Natura, Actus Humanus, czy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej All'improvviso. W 2022 roku orkiestra była zespołem-rezydentem festiwalu Misteria Paschalia oraz Bayreuth Baroque Opera Festival. Koncertuje także w prestiżowych salach – Theater an der Wien czy Sali im. P. Czajkowskiego w Moskwie. Z orkiestrą występują znakomici zagraniczni soliści: Andreas Staier, Lars Ulrik Mortensen, Julien Chauvin, Marco Beasley oraz Jean-Guihen Queyras. {oh!} Orkiestra wydała kilkanaście albumów CD; była także emitowana w większości europejskich rozgłośni radiowych oraz w Mezzo, Medici.tv, Arte TV oraz Polskim Radiu Dwójka. Premiera trzy płytowego albumu z prawykonaniem opery Leonarda Vinciego *Gismondo, re di Polonia* została nominowana w 2020 roku do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii wydarzenie roku „za znakomitą interpretację dzieła barokowego o licznych odniesieniach do historii Polski”. Album zyskał również uznanie zagranicznej krytyki muzycznej, zdobywając wyróżnienie Preis der deutschen Schallplattenkritik.



fot. Magdalena Hałas

Salve Regina

Salve Regina,
mater misericordiae,
vita, dulcedo et
spes nostra, salve.

Ad te clamamus
exules filii Evae,
ad te suspiramus
gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte,
et Jesum benedictum
fructum ventris tuis
nobis post hoc
exilium ostende.

O clemens, o pia,
o dulcis virgo Maria.

Witaj, Królowo

Witaj, Królowo,
Matko Miłosierdzia,
życie, słodyczy i
nadziejo nasza, witaj!

Do Ciebie wołamy,
wygnańcy, synowie Ewy,
do Ciebie wzdychamy,
jęcząc i płacząc
na tym też padole.

Przeto, Orędowniczko nasza,
one miłosierne oczy Twoje
na nas zwróć,
a Jezusa, błogosławiony
owoc żywota Twojego,
po tym wygnaniu
nam okaż.

O łaskawa, o litościwa,
o słodka Panno Maryjo!

Gloria

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus rex celestis
Deus pater omnipotens.
Domine Fili unigenite
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris
miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Chwała

Chwała na wysokości Bogu

a na ziemi pokój
ludziom dobrej woli.

Chwalimy Cię,
błogosławimy Cię,
wielbimy Cię,
wystawiamy Cię.
Dzięki Ci składamy,
bo wielka jest chwała Twoja.

Panie Boże, Królu nieba,
Boże Ojczy wszechmogący.
Panie, Synu Jednorodzony,
Jezu Chryste.
Panie Boże, Baranku Boży,
Synu Ojca.

Który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Który gładzisz grzechy świata,
przyjm błaganie nasze.
Który siedzisz po prawicy Ojca,
zmiłuj się nad nami.

Albowiem tylko Tyś jest święty,
tylko Tyś jest Panem,
tylko Tyś Najwyższy,
Jezu Chryste,
z Duchem Świętym,
w chwale Boga Ojca.
Amen.



**ANNA ZAWISZA
JOANNA SOJKA
ANNA WIKTORIA SWOBODA**

DZIEŃ

6 grudnia
piątek

MIEJSCE

Ratusz Staromiejski
ul. Korzenna 33/35

GODZINA

17:30

MUSICALISCHE GEMÜTHS-ERGÖTZUNG ODER ARIEN

Anna Zawisza

sopran

Joanna Sojka

sopran

Anna Wiktorja Swoboda

lutnia, teorba

ESAIAS REUSNER

1636–1679

Sarabanda F-dur*

JAKOB KREMBERG

1652–1715

Aria XXVII: *Gebet Rath, getreue Sinnen, soll ich lieben oder nicht? ***

Aria XXVIII: *Stürmt ihr Gedancken auf mein Leben, erinnert mich der Einsamkeit ***

JACQUES GALLOT

ca 1625–ca 1695

Preludium a-moll

JAKOB KREMBERG

Aria III: *Mein treues Bluth bleibt allzeit guth ***

Aria XV: *Wunderbahre Seltsamkeiten, wieviel mahl verwechselt ihr meinen Zustand für und für? ***

JACQUES GALLOT

Les Castagnettes

JAKOB KREMBERG

Aria XXV: *Wenn werd ich doch durch gegen Gunst ergötzt? ***

Aria XI: *Ich traue nicht dem falschen Glücke ***

ESAIAS REUSNER

Gigue a-moll***

JAKOB KREMBERG

Aria XII: *Stürmt ihr tollen Unglücks Winde ***

Aria XXII: *Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen ***

Aria XXIII: *Gleich und Gleich steht wohl beysammen ***

Aria XX: *Geht ihr matten Seufzer gehet, sagt Venus falschen Sohne an ***

ANONIM

Une fillette. Chanson François

JAKOB KREMBERG

Aria XXIV: *Cloris, deiner Schönheit Pracht ***

Aria XXXV: *Mein Gemüth willst du erschrecken? ***

ANONIM

Gran duca. Aria di Firenze

JAKOB KREMBERG

Aria XIV: *Entferne dich du eitles Wesen ***

Aria VI: *Gott, der du guth und freundlich bist ***

* Ze zbioru *Erfreuliche Lauten-Lust*

** Ze zbioru *Musicalische Gemüths-Ergötzung oder Arien*

*** Ze zbioru *Neue Lauten-Früchte*

Szkolni nauczyciele jeszcze kilkadziesiąt lat temu drwili z Józefa Baki i kładli młodziemu do głów, że jego poezja jest modelowym przykładem barokowej grafomanii i jak najgorszego smaku. Cytowane na lekcjach fragmenty wiersza *Młodym uwaga* („Cny młodziu, migdaliku, czerstwy rydzu, ślepowidzu”) doprowadzały przyszczać licealistów do łez – tyle że ze śmiechu, a nie z rozpacz, jak wówczas, kiedy pani od polskiego kazała im recytować z pamięci sonety Jana Andrzeja Morsztyna. A jednak Baka nie tylko śmieszył, ale też fascynował, i to twórców tej miary co Aleksander Wat, Czesław Miłosz i Miron Białoszewski. W latach 80. ubiegłego wieku doczekał się pełnego rozgrzeszenia także przez krytyków i historyków literatury, którzy dostrzegli w jezuickim kaznodziei polskiego Johna Donne’a i godnego kontynuatora rodzimej tradycji poezji metafizycznej.

Dlatego nie należy przywiązywać zbyt wielkiej wagi do słów angielskiego muzykologa Petera Holmana, autora hasła „Kremberg, Jakob” w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, z którego można się dowiedzieć, że Kremberg był jednym z najbardziej niekompetentnych kompozytorów swojej epoki, „co nie przeszkadzało mu tworzyć dzieł zakrojonych na szeroką skalę”. Być może Holman dał wiarę sztycherzom opinii współczesnych Kremberga, być może niezbyt wnikliwie zagłębił się w jego schludne rękopisy; nie można też wykluczyć, że zapomniany muzyk – podobnie jak ksiądz Baka – musi jeszcze poczekać, aż jego twórczość wróci do łask badaczy i melomanów.

Jakob Kremberg, który w rozmaitych źródłach pojawia się także jako Cremberg albo Krembergh, nazywał się naprawdę Kremberger

i przyszedł na świat w Warszawie, w rodzinie Michaela, nadwornego cieśli Władysława IV i Jana II Kazimierza. Nie znamy dokładnej daty jego narodzin: wiadomo tylko, że został ochrzczony 12 maja 1652 roku. Niewykluczalne, że w dzieciństwie i wczesnej młodości był chórzystą warszawskiej kapeli królewskiej. Pierwsza pewna wzmianka biograficzna pochodzi z 1672 roku, kiedy młody Jakob rozpoczął studia na Uniwersytecie w Lipsku. Około 1677 roku został muzykiem w kapeli zarządcy kapituły magdeburskiej, rok później otrzymał posadę w kapeli króla Szwecji Karola XII. Wrócił do Niemiec w 1682 roku i przez dziewięć lat był altystą na dworze elektorów saskich w Dreźnie. W 1692 roku w jego życiu zawodowym dokonał się istotny przełom, który być może zaważył na jego późniejszych ambicjach: Kremberg przeniósł się do Hamburga, gdzie przez prawie trzy sezony prowadził Oper am Gänsemarkt wraz z Johannem Sigismundem Kusserem, uczniem Jeana-Baptiste’a Lully’ego i w swoim czasie wysoko cenionym kompozytorem operowym. Zapewne w Hamburgu Kremberg po raz pierwszy spróbował swych sił jako librecista: wiele wskazuje, że współpracował z Georgiem Bronnerem przy jego operze *Venus, oder Die siegende Liebe*, choć niektórzy przypisują autorstwo libretta Heinrichowi Hinschowi, najpłodniejszemu spośród poetów związanych z hamburskim teatrem. W 1695 roku z niewiadomych przyczyn Kremberg poróżnił się z Kusserem i potajemnie opuścił Hamburg, zostawiając po sobie niespłacone długi. W którymś momencie zawędrował do Lejdy, gdzie skomponował szereg pieśni do tekstów holenderskiego lekarza i humanisty Hermana Boerhaavego; tam też został nauczycielem sir Johna Clerka z Penicuik, prawnika, polityka i muzyka amatora, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli szkockiego Oświecenia.

Być może to on namówił Kremberga do przyjazdu na Wyspy. Kolejna wzmianka o naszym bohaterze pojawiła się w listopadzie 1697 roku: była to zapowiedź cyklu jego koncertów w londyńskiej Hickford's Dancing School „świeżo po powrocie z Italii”. W gazecie „Post-Boy” anonsowano, że Kremberg wystąpi z zespołem złożonym z „wielkich mistrzów grających na wszelkiego rodzaju instrumentach”, prezentując „prześliczne śpiewy po włosku, francusku, angielsku, hiszpańsku, niemiecku, holendersku i łacinie, ułożone podług najnowszej mody włoskiej i francuskiej”. O jego poczynaniach pisał Boerhaave w liście do Clerka, donosząc, że Kremberg koncertował między innymi w ramach obchodów urodzin króla Wilhelma Orańskiego i uroczystości powitania Nowego Roku, śpiewał też i grał na lutni w królewskiej sypialni, ale nie dostał za swoje występy ani pensa i po kilku miesiącach pobytu w Londynie zadłużył się po uszy. Kolejne informacje o kompozytorze dotyczą dopiero 1702 roku, gdy pracował w Szkocji jako nauczyciel dzieci lady Grisell Baillie w Mellerstain House w hrabstwie Berwickshire. Trzy lata później nareszcie dostał wymarzoną posadę na dworze, ponoć jako jedyny obcokrajowiec w kapeli królewskiej: w 1706 roku skomponował nawet maskę *England's Glory* – na urodziny królowej Anny. W 1715 roku, ściślej 23 września, w dworskich archiwach pojawiła się wzmianka, że na dotychczasowym stanowisku zastąpi go niejaki James Moore. Można z niej pośrednio wnioskować, że tajemniczy „James Cranbrook”, którego 20 września pochowano na cmentarzu przy kościele św. Anny w Soho, to nie kto inny, jak właśnie Jakob Kremberg. Zmarły zostawił po sobie nieutuloną w smutku żonę Dorotheę Sophię

oraz najważniejsze dzieło życia: zbiór *Musicalische Gemüths-Ergötzung oder Arien* na głos i basso continuo albo lutnię, angélique, violę da gamba i gitarę, wydany nakładem własnym w Dreźnie w 1689 roku i wznowiony dwadzieścia lat później w Moguncji.

Zdaniem przychylnych Krembergowi muzykologów zawarte w zbiorze utwory – pisane w Magdeburgu, Szwecji i Dreźnie, częściowo do tekstów własnych – stanowią przełom w rozwoju siedemnastowiecznej niemieckiej pieśni akompaniowanej. Zdaniem mniej przychylnych muzykologów o wartości *Musicalische Gemüths-Ergötzung* decyduje przede wszystkim fakt, że do naszych czasów dotrwało zaledwie kilka zabytków z wyszczególnioną i opatrzoną wskazówkami wykonawczymi partią angélique – szesnasto- lub siedemnastostrunowej „lutni anielskiej”, z podwójną skrzynką kołkową, strojonej diatonicznie jak harfa i łączącej pewne jej cechy brzmieniowe z dźwiękiem właściwym lutni i teorbii.

Przyszedł czas, by się przekonać, czy spuścizna Kremberga jest modelowym przykładem grafomanii muzycznej – jak twierdzi Peter Holman – czy też, co bardziej prawdopodobne, nie natrafiła jeszcze na swego Aleksandra Wata, który potrafiłby dowieść, że „przeskoczyła przez ramy baroku”, zburzyła jego fundamenty, zdradziła poprzedników i dała susa w przyszłość. Jak poezja księdza Baki, który wprawdzie przestrzegał młodych, że „nie dopędzisz wczora cugiem, nie wyorzesz jutra pługiem”, miał jednak na myśli śmierć – nieuchronną dla wszystkich ludzi, ale już niekonieczną dla ich twórczości.

Dorota Kozirńska

ANNA ZAWISZA

Śpiewaczka, sopranistka. Absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie. Była stypendystką Ministra Kultury w 2004 roku. Swoje umiejętności doskonaliła, biorąc udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Kaia Wessela, Charlesa Danielsa, Olgę Pasiecznik, Petera Kooija i Vincenta Dumestre'a. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki zarówno dawnej, jak i współczesnej. Jako solistka i kameralistka współpracuje z zespołami Gabrieli Consort, Le Poème Harmonique, Vox Luminis, Collegium 1704, Vasa Consort, Cappella Neapolitana oraz Capella Cracoviensis. Koncertuje w kraju i za granicą. Występowała na takich festiwalach jak: Misteria Paschalia, Opera Rara, Festival de musique baroque d'Ambronay, Festival Oude Muziek Utrecht i Wratislavia Cantans, pod batutą znamienitych dyrygentów, m.in. Paula Goodwina, Andrew Parrotta, Antonia Floria, Václava Luksa, Vincenta Dumestre'a, Ottavia Dantonego, Fabia Bonizzoni, Paula McCreasha, Helmutha Rillinga. Brała udział w wielu nagraniach studyjnych, m.in. muzyki do spektaklu *Łucja szalona* Dona Nigra w reżyserii Magdaleny Piekorz oraz *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama* Sławomira Mrożka w reżyserii Bogdana Cioska, których premiery odbyły się w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Uczestniczyła ponadto w nagraniu płyty *Muzykalia tańcuckie* oraz czterech płyt z serii „Jasnogórska Muzyka Dawna” wydawnictwa Musicon, a także w nagraniu dramatomery Agaty Zubeł *Oresteja* – ów album, nagrany przez Polskie Radio, a wydany przez Anaklasis, został wyróżniony statuetką Fryderyka w 2024 roku w kategorii Album Roku Muzyka Chóralna. Artystka brała także udział w projekcie *Mikołaj Gomółka. Melodie na psalterz polski. Opera omnia* pod kierownictwem Agnieszki Budzińskiej-Bennett.



fot. Paweł Pałka

JOANNA SOJKA

Sopran liryczno-koloraturowy. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie. Studiowała także w Hochschule für Künste Bremen w klasie Petera Kooija oraz Kathariny Rössner-Stütz. Jest laureatką III Międzynarodowego Konkursu Muzyki Dawnej „Canticum Gaudium” w Poznaniu; zdobyła również wyróżnienie w IV Międzynarodowym Konkursie Solowej Wokalistyki Sakralnej „Ars et Gloria” w Katowicach. Wykonuje różnorodny repertuar od muzyki doby renesansu po współczesność, współpracując z wieloma zespołami i orkiestrami w Polsce i za granicą, m.in.: Sinfoniettą Cracovią, {oh!} Orkiestrą, Capellą Cracoviensis, Wrocławską Orkiestrą Barokową, Baroque Collegium 1685, Weser-Renaissance Bremen. Występowała pod batutą tak wybitnych dyrygentów, jak Marc Minkowski, Rinaldo Alessandrini, Joshua Rifkin, Dirk Vermeulen czy Dirk Brossé. W Warszawskiej Operze Kameralnej występowała w rolach Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Niny w *Il giovedì grasso* i Serafiny w *Il campanello* Donizettiego, Abry w *Judycie triumfującej* Vivaldiego, wykonywała partie: Eurydyki w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka w Opera Nova w Bydgoszczy, Celi w *Lucio Silla* Mozarta podczas festiwalu Opera Rara, Eurindy w *Moro per amore* Stradelli w Palazzo Altemps w Rzymie, Belindy w *Dydonie i Eneaszu* Purcella w Teatrze Wielkim w Poznaniu, Megacle w *Olimpiadzie* Vivaldiego w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu, a także w utworach Gounoda, R. Straussa, J. Straussa, Offenbacha. Wykonywała *Mesjasza* Handla, *Stworzenie świata i Pory roku* Haydna, *Wielką mszę c-moll* Mozarta, *Carmina Burana* Orffa, *Glorię* Poulenca. Występuje także w repertuarze oratoryjnym i pieśniowym, a także wykonuje muzykę filmową, m.in. z filmu *Dziewiąte wrota*, *Władca pierścieni*, *Tytus Andronikus*, *Incepcja*, *Księżniczka Mononoke*. W 2021 roku wydała album z utworami Eugeniusza Pankiewicza pt. *Pieśni nieznanne*.



fot. Dominika Rusiecka

ANNA WIKTORIA SWOBODA

Lutnistka, teorbistka i gitarzystka. Szczególnym zamiłowaniem darzy muzykę solową XVII i XVIII wieku na lutnię barokową oraz muzykę zespołową z użyciem teorby i gitary barokowej jako instrumentów continuo. Ukończyła studia w zakresie gry na lutni w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie Jerzego Żaka oraz w Hochschule für Musik Trossingen w Niemczech pod kierunkiem Rolfa Lislevanda. Naukę gry na lutni rozpoczęła pod kierunkiem Antona Biruli. Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Hopkinsona Smitha, Joachima Helda czy Jacoba Lindberga. Wykonawstwo muzyki barokowej traktuje jako sztukę współczesną i żywą, współgrającą w niezwykle sposób z aktualnymi potrzebami artystycznymi. Nie interesuje jej mechaniczne odtwarzanie, ale poszukiwanie naturalności i prawdziwych, głębokich emocji zawartych w repertuarze dawnym. Jako realizatorka basso continuo współpracowała z solistami i zespołami zarówno w kraju, jak i za granicą (z Warszawską Operą Kameralną, Danmarks Radio Orkestrer w Kopenhadze, Hochschule für Musik und Theater w Lipsku), a także z teatrami operowymi w Stuttgarcie, Pforzheim, Krakowie. Brała udział w premierowych nagraniach, m.in.: ścieżki dźwiękowej do sztuki *Szkola żon* Moliere dla Teatru Telewizji w reżyserii Jerzego Stuhra, oratorium *Golia abbattuto* Alessandra Melaniego, cyklu Marka Stachowskiego *Amoretti* (1982) i dzieł ze zbiorów Bibliotheca Rudolphina, a także utworów z tabulatur krzeszowskich dla cyfrowej Biblioteki Narodowej „Polona” oraz w koncertowych nagraniach dla TVP Kultura. Dokonała premierowych rejestracji dźwiękowych bardzo rzadko wykonywanej muzyki kameralnej z lutnią obbligato z przełomu XVII i XVIII wieku; temu zagadnieniu poświęciła swoją pracę doktorską. W 2023 roku ukazała się jej solowa płyta *Timeless Lute* z utworami na lutnię barokową autorstwa Silviusa Leopolda Weissa oraz premierowym nagraniem suit *Le Parnasse Silesienne* Marka Pasiecznego. Anna Wiktoria Swoboda jest jednym z redaktorów w międzynarodowym projekcie *Le Luth Doré*. Prowadzi także warsztaty i wykłady na temat instrumentów lutniowych i ich repertuaru oraz klasę lutni i dawnych instrumentów szarpanych w Akademii Muzycznej w Krakowie.



fot. z archiwum artystki

Aria XXVII

Gebet Rath, getreue Sinnen, soll ich lieben oder nicht?
 Was kan meine Treu gewinnen, wenn die Zeit kein Urtheil
 spricht?
 Wenn mich mein verhängnis troffen, wenn mich alle Qual
 umringt,
 wenn ich auf ferblosses hoffen sonst nich weiß was liebe
 bringt.

Gebet Rath getreue Sinnen, soll ich lieben oder nicht?
 Wie soll ich den Garn entrinnen, das Cupido zugericht.
 Soll ich mich zur Lieb gesellen, oder bey der Freyheit stehn?
 Oder durch den Sturm der Wellen lieber gar zu Grunde gehn.

Ey wer liebt, den laße Lieben, wer will frey seyn bleibe Frey.
 Wer sich will umsonst betrüben, folge seine Fantasy.
 Wer will hoffen, den laß hoffen, wer will sterben, fahre hin,
 mich hat keine Qual betroffen, drüm so bleib ich wer ich bin.

Aria XXVIII

Stürmt ihr Gedancken auf mein Leben, erinnert mich der
 Einsamkeit.
 Es müsse stets für Augen schweben der Ausbund meiner
 Sterblichkeit.
 Hier ist die Brust, die den Verlust mit tausend Ach und
 Schmerzen stets beklaget.

Wo bleibst du Freude meiner Sinnen? Du Glantz der
 überirrdisch ist.
 Mir kan dein Auge nicht entrinnen, weil ich dich nur allein
 erkiest.
 Ein einziger Blick kan das Glück mit neuer Bluth und
 Flammen merklich mehren.

Aria XXVII

Radźcie, proszę, zmysły wierne, mam ja kochać, czy też nie?
 Jakże zdobyć moją panią, skoro czas nie zbliża jej?
 Skoro los mnie karze zły, gdy cierpienie ciągle trwa,
 skoro zewsząd brak nadziei, aby pojąć, czym miłości dar.

Radźcie, proszę, zmysły wierne, mam ja kochać, czy też nie?
 Jakże przeciąć i odrzucić grubą Kupidyna nić?
 Mam ja miłość wybrać, czy wciąż wolnym być?
 Albo spocząć wśród sztormowej fali gdzieś na morza dnie?

Ach, kto chce kochać, niechaj kocha, kto być wolnym, niech
 o wolność dba.
 Komu smutek zaś jest miłszy, niech w fantazjach trwa.
 Kto chce wierzyć, niechaj wierzy, kto umierać, niech odejdzie
 w mig,
 mnie zaś obcy jest smak męki, więc zostanę, kim już jestem
 dziś.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXVIII

Dmijcie, myśli wiatry, na mój żywot, samotności wyście głos.
 Przed oczyma mieć mi trzeba, że śmiertelny ze mnie człek.
 Oto jest ma pierś, w której mieszka wielki po utracie ból i żal.

Gdzieżeś jest, radości zmysłów moich? Gdzież jest twój
 niebiański blask?
 Oczu twoich nie zapomnę światła, wszak to ja wybrałem cię.
 Jedno tylko twe spojrzenie szczęścia źródłem i gorącej krwi.

Ich küsse die Corallen Lippen, und drücke deine zarte Hand,
doch stösset sich mein Wunsch an Klippen dir meinen Ruder
unbekand.

Der Ancker will nach meinen Ziel nicht alle zeit wie ich
verlange fallen.

Kein Tag vergeht ja, keine Stunde, in welcher nicht dein wird
gedacht,
dich hab ich in meinem Munde, am meisten aber bey der
Nacht;
die stellet für Dich meine Zier, daß ich oft bin fast aus mir
selbst gewesen.

So lassen wir das Glücke Spielen, biß es den rechten Zweck
erreich,
gnug wenn ich kan die Regung fühlen daß dein geliebtes
Hertz nicht Wanckt;
was in der Blüth an itzt geschickt wird bald in Freud und
vollen Wachsthum stehen.

Aria III

Mein treues Bluth bleibt allzeit guth, sowohl im Glück als
Wiederwärtigkeiten.
Es trauet Gott in aller Noth, wenn schon dar gegen Freund
und Feinde streiten,
die weil mich der Himmel am besten kan schützen,
so daß es an Leib und an Seele muß nützen.

Mein treues Bluth bleibt allzeit guth, und mag von Falschheit
ganz und gar nichts wissen.
Ich sag es frey, ich bleibe treu, denn darauf hab ich stetig
mich beflissen.
Ein treues Gemütthe wird niemand beschweren,
hingegen die Falschheit kan alles verstöhren.

Już całuję ust twych koral, delikatną gładzę dłoń,
lecz cóż znaczy moja wola, gdy o skały trzaska łódź.
Nie upadnie ma kotwica, gdzie ją rzucić bardzo chciał.

Żaden nie przemija dzień, chwila żadna, byś nie była
w myślach mych,
wciąż na ustach ciebie noszę, zwykle gdy nastaje ciemna
noc;
tyś jest zawsze jej ozdoba, a twój widok wręcz oślepia mnie.

Niech więc z wolna toczy się fortuna, bo osiągnie kiedyś cel,
mnie samemu myśl wystarczy, że jest stałość w sercu twym,
wszak co dziś nieśmiało wzrasta, zmieni się już wkrótce
w piękny kwiat.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria III

Ostoją dla mnie wierna krew, tak w szczęściu, jak i w niedoli.
Zawierza Bogu w chwili złej, gdy przeciw mnie wróg
i przyjaciel stoi.
W niebie tylko ucieczkę znajdę,
gdzie ciała jest i duszy odpocznienie.

Ostoją dla mnie wierna krew, co fałszu nie zna krztyny.
Niech każdy wie, żem wierny aż po kres i moja w tym jest siła.
Nie złąknie się wierności żaden człowiek,
przed fałszem każdy uciec jednak woli.

Mein treues Bluth bleibt allzeit guth, und solt es gleich nicht
allen recht gefallen.

Bleibt Gott mein Freund, der treulich meint, so frag ich nichts
mehr nach den andern allen.

Mein treues Geblüthe soll mit mir ersterben,
so kan ich den Himmel und alles ererben.

Aria XV

Wunderbahre Seltsamkeiten,
wieviel mahl verwechselt ihr meinen Zustand für und für?
Wolt ihr mir kein Glück bereiten?
Soll ich hoffen oder nicht?
Gebt mir doch fein bald bericht.

Ihr verwechselt Zeit und Stunden,
ach! verwechselt auch einmahl meine Noth und meine Qual
die mich hält so fest gebunden;
qvählt mich nicht mehr verdruß,
ändert euren harten Schluß.

Unglücks Wolcken trennt euch wieder,
ach! begehbet euch zurück und verhindert nicht das Glück
meiner abgematteten Glieder;
oder kans nicht seyn sobald, so verkürtzt den auffenthalt.

Aria XXV

Wenn werd ich doch durch gegen Gunst ergötzt?
Will denn mein Kind mich gantz und gar nicht Lieben
mein Hertze wird biß in den Tod verletzt,
was hilff es mich daß ich dir treu geblieben,
ach! heist es denn zu all und iederzeit Unmöglichkeit!
Unmöglichkeit.

Ostoją dla mnie wierna krew, choćby się mnie wyrzec mieli.
Wiernie kroczy ze mną Bóg, nie zbraknie mi niczego.
A gdy już krew ma wierna puls utraci,
nagrodą będą mi wszystkie niebios dary.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XV

O cudowne świata dziwy,
czemuż zwodzi was mój stan?
Czyż nie chcecie, abym szczęście znał?
Czyż porzucić już nadzieję mam?
Odpowiedzcie rychło mi.

Wciąż mylicie czas i porę,
ach! niedołą moją skróćcie już,
więzy rwijcie moich mąk;
niech ustanie już ten potok trosk,
zmieńcie w końcu swych wyroków ton.

Nieszczęść się rozstąpcie chmury,
ach! odejdźcie jak najdalej stąd,
czas dać spocząć członkom mym;
jeśli jednak nie nastał jeszcze czas,
skróćcie, proszę, mój tu pobyt już.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXV

Kiedyż poznam wreszcie wzajemności smak?
Skoro luba nie chce mnie miłować wcale,
w sercu nosić będę ciężar strasznych ran,
bo i na cóż w wiernym tkwić zapale.
Ach! Wszędzie widzę tylko niemożliwość!
Niemożliwość.

Zu dir schick ich die treuen Seufzer hinn,
wenn ich sogar betrübt bin in Gedancken;
und weil ich dir so treu beständig bin
so läst mich nicht die Lieb aus ihren Schrancken.
Erlang ich denn nicht bald Gewogenheit? Unmöglichkeit!
Unmöglichkeit.

Ach Sende treuer liebe gegen schein,
weil ich mich einig nur auf dich befließen;
wilst du mir aber nicht gewogen seyn?
So muß mit trähnen ich die Augen schliessen.
Was bringt mir doch so grosses Hertze leid? Unmöglichkeit!
Unmöglichkeit.

Weil gegen Gunst unmöglich wird erlangt,
so soll mich fort unmöglichkeit ergötzen,
und weil mein treues Hertze nimmer wanckt,
so will ich mich mit diesen Worten letzen;
Es bleibet hier zu all und iederzeit Unmöglichkeit!
Unmöglichkeit.

Aria XI

Ich traue nicht dem falschen Glücke ob es gleich so köstlich
scheint,
denn wann es gibt die schönsten Blikke so ist es uns doch
heimlich feind;
drum traue dem Glücke nicht zu viel, ein ander seß ich mir
zum Ziel.

Das Gold so uns das Glücke giebet und unser schwaches
Auge blendt,
das macht oft klagen und betrübet wenn es uns wieder wird
entwendt,
drum traue dem Glücke nicht zu viel, es ist ein rechtes Gaukel
spiel.

Do ciebie ślę mych westchnień moc,
choćaż myśli dręczy wieczny smutek;
bo ma wierność niewzruszona wciąż,
więc w miłości trwać i cierpieć muszę.
Czyż nie będziesz mi przychylna? Niemożliwość!
Niemożliwość.

Ach, dajże mi choć raz miłości znak,
bom upatrzył sobie ciebie właśnie,
nie chcesz mi przychylna być aż tak?
Łzę uronię, potem niech me oko zgaśnie.
Czemuż cierpieć musi serce moje? Niemożliwość!
Niemożliwość.

Jakże trudno wzajemności poznać smak,
w niemożliwym znajduję tylko pocieszenie,
a że serce od zmienności stroni tak,
nieustannie słyszę tylko słów tych brzmienie:
Dziś i po czasów koniec pozostaje tylko niemożliwość!
Niemożliwość.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XI

Szczęścia fałsz mnie nie zwiedzie, choć tak kuszi jego blask,
wszak co pięknem nas tu mami, w głębi kryje gorzki smak;
szczęście więc mnie zwieść nie może, bo mam inny życia cel.

Szczęścia też nie szukaj w złocie, które ludzi słaby człeka
wzrok,
bo gdy pustką świeci kiesa, pozostaje tylko smutek, żal,
szczęście niechaj cię nie zwodzi, bo ma tylko złudy smak.

Wer ist wohl glücklich mehr zu nennen als der so Cron und
Scepter trägt,
doch lernt er erst das Glücke kennen wenn ihm sein Feind
vom Throhne schlägt,
drum sag ich wohl das Glückes Spiel, dem traue man nicht
all zu viel.

Dem Glücke mag sich der ergeben, der nicht auf Gott und
Tugend siehet,
ich aber weiß ein besser Leben da unverwelkt mein Glücke
blüht,
drum fahre hinn mit deiner Tüch, du mehr als unbeständig
Glück.

Aria XII

Stürmt ihr tollen Unglücks Winde,
stürmt nur immer auf mich zu,
nehmt mir gantz die Lebens Ruh,
weil ich doch kein Ende finde
meiner Pein und meiner Qual,
die mich nun mehr ohne Zahl
quählen stets und überall.

Ich bin gleich den Meeres Wellen,
die der Sturm nicht ruhen läst
wenn sie durch den Süd und West
öffters in die Höhe prellen
bald darauff mit vollen Mund
jagen in den tiefsten Schlund
tausend mal in einer Stund.

Fliasset meine Thränen fliasset,
fließt und überschwemmet mich,
ich beschwer euch kräftiglich
daß ihr Bluth mir untergiesset;
da mir doch die letzte Krafft
so mir tausend Schmetzen schafft
vollends wird hin weggerafft.

Pełni szczęścia próżno szuka też z koroną wielki król,
bo fortuny kolej pozna rychło, gdy go z tronu zrzuci wróg,
niech więc szczęście cię nie zwodzi, co ma wiecznie
zmienny krok.

Niechaj szczęściu ten zawiera, komu obce cnota i sam Bóg,
na mnie czeka lepszy żywot, w którym znajdę szczęścia moc,
ty zaś odejź z twym pozorem i fortuny zmiennej zabierz trzos.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XII

Wiejcie, dzięki nieszczęść wiatry,
wiejcie z mocą na mą twarz,
weźcie życia spokój precz,
bo nie widać nigdzie kresu
mego bólu, moich mąk,
one wszędzie, ciągle przy mnie,
nieprzerwane i bez miar.

Jam jak w sztormie morza fale,
które wzburza ciągly ruch;
raz na zachód, raz na wschód
o stromizny biją zбочa
i spadają z mocą na sam dół,
gdzie je czarna wita toń,
i tak stale, w każdy czas.

Płyńcie, łyzy, płyńcie po mej twarzy,
płyńcie i zalejcie wszystko tu,
z wszystkich was zaklinam sił,
niech krew przesiąknie wami całą;
niech ostatkiem mocy mej
wypędzę wszystko precz,
co mi ten tysiacyzny sprawia ból.

Wo ich hin die Augen wende
da ist alle Freundschaft fort
und ich finde keinen Ort
an dem mein Schiflein lände
welches Mast und Seegel loß
zittert aller Hoffnung bloß
auff den letzten Klippen Stoß.

In den tiefsten Wasser wogen
sinck und schwim ich schon hin ab
öffne sich du süsßes Grab,
meine Kraft ist ausgesogen;
Iltz zu bricht das kranke Bot
komm O du gewünschter Tod,
komm O Ende meiner Noth.

Aria XXII

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blüheth die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Hertzen vergnügt.
Kummer und Plagen will ich verjagen, wer mich wird fragen
dem will ich sagen:

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blüheth die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Hertzen vergnügt.
Alles bekräncken will ich versencken, bald kann sichs
lencken drüm will ich denken:

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blüheth die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Hertzen vergnügt.
Hassen und Neiden muß ich zwar leiden, doch solls die
Freuden von mir nicht scheiden.

Dokąd oczy zwracam wokół,
tam przyjaźni nie zna człek,
portu nigdzie pośród wód,
co mi stałby się przystania;
maszt złamany, żagle porwał wiatr.
Bez nadziei gaśnie dzień,
okręt mój na skały rzuca sztorm.

Wśród najgłębszej wody głębin
znikam w najczarniejszą toń,
słodki się otwiera grób,
tracę swe ostatnie siły;
woda wciąga moją tódź.
Przyjdź, o śmierci, do mnie już,
przyjdź i zerwij nieszczęść nic.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXII

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.
Przegonić pragnę troski i smutki, a kto mnie zapyta, temu
odpowiem:

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.
Wszystkie smartwienia pogrzebać pragnę, a gdy się los
odmieni, pomyszę wtedy:

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.
Zazdrość i nienawiść znosić mi trzeba, lecz nie przyćmią mi
one żadnej radości.

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blühet die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Herten vergnügt.
Hoffen und Freuen kan nicht gereuen, alles Gedeyen wird
sich verneuen:

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blühet die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Herten vergnügt.
Hoffnung wird bringen treulichen Dingen, alles gelingen
drüm will ich singen:

Grühnet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen,
blühet die Treue bald hab ich gesiegt;
Ist nur mein Glücke nicht gänzlich zerronnen,
wahrlich so bin ich von Herten vergnügt.

Aria XXIII

Gleich und Gleich steht Wohl beysammen,
gleiche Sinnen gleicher Muth,
gleiches alter gleiches Bluth,
geiche Herten gleiche Flammen,
gleiche Schmerzen gleiches Leyden,
gleiches Lieben gleiche Freuden.

Einigkeit im Mund und Herten,
lindert oft die gröste Noth,
ja wohl selbst den bitterm Todt,
und vertreibt alle Schmerzen.
Aber wo sich diß nicht füget,
da lebt niemand recht vergnügt.

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.
Nadzieja i radość szkodzić nie może, wszelka pomyślność
czeka odnowy:

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.
Nadzieja niesie szczęście swym sługom, śpiewać więc zatem
dzisiaj mi trzeba:

Gdy kielkuje nadzieja, tom wygrał prawie,
gdy kwitnie wierność, jużem zwyciężył;
jeśli me szczęście nie umrze całkiem,
w sercu prawdziwa radość zamieszka.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXIII

Podobne rzeczy chętnie się ze sobą łączą:
te same myśli – ten sam nastrój,
ten sam wiek – ta sama krew,
takie samo serce – te same płomienie,
ten sam ból – to samo cierpienie,
taka sama miłość – ta sama radość.

Jedność w mowie i w sercu
łagodzi często największą biedę,
takż samą gorzką śmierć,
i przepędza wszystkie bóle.
Lecz gdy jej nie ma,
nikt nie jest naprawdę szczęśliwy.

Nun ich warte mit verlangen
auf des Himmels Gütigkeit,
biß Er auch zu seiner Zeit
mich wird glücklich lassen prangen,
und mit gleichen thun und dencken
eine gleiche Seele schencken.

Aria XX

Geht ihr matten Seuffzer gehet, sagt VENUS falschen
Sohne an;
wie sein Pfeil den Er gedrehet auf mich nichts als
vergifften kan.
Flucht seinen Bogen, der mich betrogen, ach Treu!
Komt diß den schönen Worten bey?

Wie ein Wurm der Seide spinnet zuletzt noch wird ein
Molcken dieb;
So ist der erst lieb gewinnet und nachmals zeigt mehr Haß
als Lieb.
Der Augen Blicke sind Freyheits Stricke, ach Treu!
Komt oft den Worten gar nicht bey?

Andre wundern sich daß Feuer aus dir du kalter AETNA fleust;
doch kein wunder weil ein Freyer der einer DAME was
verheist
führt falsche Kertzen in seinen Hertzen, ach Treu!
Komt oft den Worten gar nicht bey?

Doch der Himmel klährt sich wieder; wo sonsten mein
COMETE stund
dasselbst blinckern Zweene Brüder, es lacht DIANENS
Silber Mund,
FORTUNENS Zeichen sind zu erweichen, ach Treu!
Komt doch den schönen Worten bey?

Teraz czekam z niecierpliwością
na niebiańską Dobroć,
aż w swoim czasie
pozwoli mi załnić szczęściem
i da mi takąż duszę
zjednoczoną z czynem i myślą.

Tłum. Anna Wiktoria Swoboda

Aria XX

Idźcie precz, o westchnienia liche, do WENERY
fałszywego syna;
niechaj wie, że strzała, którą ranił mnie, w członki sączy mi
truciznę.
Przeklinam jego łuk, co oszukał mnie, o wierności!
Jakże piękny znaleźć na nią wyraz?

Tak jak robak, co jedwab przędzie, by pożegnać życie,
tak i ten, co miłość zyskał, z czasem więcej żywi nienawiści.
Chwile wolnym niosą tylko pęta, o wierności!
Czyż znajdzie się na nią wyraz?

Wielu dziwi ETNY widok, bo choć zimna, ogniem pluje;
lecz czy dziwić może młodzian, co obiecał wiele DAMIE,
a w sercu świec fałszywych nosi blask, o wierności!
Czyż znajdzie się na nią wyraz?

Niebo już przejaśnia się; gdzien KOMETĘ dotąd widział,
tam rodzeństwa widać zarys: tam już DIANY usta srebrne,
tam FORTUNA śle już znak, o wierności!
Czyż znajdzie się na nią piękny wyraz?

Hoffnung stecken grüne Flaggen von fern aus ihren Schiffe
raus;
aber Himmel hilf doch machen damit kein Sturm schlagt in
das Hauß,
ach helfft von ferne ihr göldnen Sterne, daß Treu!
Komm mit den Worten einmahl bey?

Aria XXIV

Cloris, deiner Schönheit Pracht, der nichts sterbliches zu
gleichen,
muß doch deinen Geiste weichen, der die Freyheit dienstbar
macht.
Dich nicht sehen macht verlangen
Dich gesehen macht gefangen.

Deinen Englischen Gesicht giebt den Himmel gern gewonnen,
deinen zwey vollkommenen Sonnen gleicht sich dessen eine
nicht;
wie solt einer nicht erhitzen
auf den solche Strahlen blitzen.

Ja selbst der vergnügungs Geist ist mit deinem Fleisch
ümgeben,
und dein unvergleichlich Leben selbst auf diese Seele weist;
du magst reden, du magst schweigen,
mustu doch vergnügung zeigen.

Gönne deinem treusten Knecht diese Warheit dir zu sagen,
wilstu Stumme Zeugen fragen, so gieb deinem Spiegel recht
will auch dessen Glaß nicht taugen,
spiegle dich in meinen Augen.

Kto nadzieję jeszcze żywi, tego okręt zdoła flagi zieleń,
a i niebo pomoc zsyła, by przed szturmem dom uchronić,
ach, dopomóż mi, złocista gwiazdo, abym wierność!
mógł wyrazić chociaż raz!

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXIV

Chloris, nie dorówna twej urodzie śmiertelnik żaden,
przed nią duch nawet blednie, co wolnością włada.
Kto cię nie zna, ten pożąda,
kto zobaczy, wnet w niewolę wpada.

Twe anielskie lico samych niebios obraz nosi,
gwiazdom oczu twoich słońce nie dorówna nawet;
jakże nie rumienić ma się człowiek,
gdy go blask twój opromienia.

Duch rozkoszy w cieniu mieszka twego ciała,
choć twój żywot ma zaklinać duszę;
możesz mówić, możesz milczeć,
lecz rozkoszy nie zagłuszysz.

Wiernemu pozwól słudze, by powiedział prawdę całą,
chcesz mieć świadków niemych, w lustro patrzaj tylko,
lecz gdy szkło na nic ci nieprzydatne,
swe odbicie znajdziesz w moich oczach.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria XXXV

Mein Gemüth wilstu erschrecken?
 Wenn dich untreu drückt und plagt;
 dich will ja der Himmel decken,
 drümb so bleib nur unverzagt.
 Denn, wer all zeit treu verbleibet,
 und geduldiglich aussteht,
 wenn sich Unglück an Ihm reibet,
 der wird endlich doch erhöht.

Unter dessen soll die Treue
 doch mein bestes Labsal seyn,
 da ich zwar zu spät bereue,
 daß ich mich mit dir ließ ein.
 Treu und untreu stehn beysammen
 nimmer mehr beständiglich,
 darumb unsre Liebes Flammen
 auch sobald zerschlagen sich.

Cröhnen wird mich noch das Ende,
 weil ich treu geblieben bin,
 drümb ich auch mein Hertz verpfände,
 einen gleich getreuen Sinn.
 Aber dein untreu Gemüthe
 wird der Furien Grimm und Neyd,
 falscher, in der besten Blüthe,
 nagen biß in Ewigkeit.

Aria XXXV

Moja duszo, chcesz się przerazić,
 kiedy niewierność uciska cię i nęka?
 Niebo wszak ochroni cię,
 więc bądź spokojna,
 bo kto pozostaje wierny
 i cierpliwie znosi,
 gdy go nieszczęście przyciska,
 w końcu dostąpi przecież szczęścia.

Do tego czasu niech wierność
 będzie moim największym szczęściem.
 Także teraz, gdy jest już za późno,
 a ja żałuję, że się z tobą zaczęłam zadawać.
 Wierność i niewierność
 nigdy nie wytrzymają długo obok siebie,
 dlatego płomienie naszej miłości
 także wkrótce wygasną.

W końcu będę ukoronowana,
 bo pozostałam wierna,
 dlatego też dam w zastaw moje serce
 tylko komuś tak samo wiernemu.
 Twoją zaś niewierną duszę, o fałszywczce,
 furie złości i zazdrości
 zżerać będą od rozkwitu twych dni
 aż po wieczność.

Tłum. Anna Wiktorja Swoboda

Aria XIV

Entferne dich du eitles Wesen,
dein schnödes Blend-werck treugt mich nicht;
mein fester Sinn hat sich erlesen,
was weder Zeit noch Wechsel bricht.
Wohl wer im Leben bey Freud und Leid
sich nicht ergeben der schnellen Zeit Vergänglichkeit.

Wo sind Egypten deine Höhen?
Die Zeit hat Staub daraus gemacht;
Von Babel kan man nichts mehr sehen,
Rom ist dahin mit ihrer Pracht.
Wohl wer im Leben bey Freud und Leid
sich nicht ergeben der schnellen Zeit Vergänglichkeit.

Der Schönheit theure Himmels-Wahre,
so gestern man als einen Gott
gebauet Tempel und Altare,
wird oft im Augenblick zu Spott.
Wohl wer im Leben bey Freud und Leid
sich nicht ergeben der schnellen Zeit Vergänglichkeit.

Was nuzt der Schatz der nicht zu zehlen,
Ermeht nur unsern stetten Harm,
ein böser Tag kan uns ihm stehlen,
so sind wir als denn bettelarm.
Wohl wer im Leben bey Freud und Leid
sich nicht ergeben der schnellen Zeit Vergänglichkeit.

Fleuch nun du Schatten gleiches Wesen, dein schnödes
Blendwerck trägt mich nicht;
Mein Sinn hat sich hin fort erlesen, was weder Zeit noch
Wechsel bricht.
Mein gantzes Leben bleibt jederzeit
recht fest ergeben in Freud und Leid – der Ewigkeit.

Aria XIV

Odejdź precz, istoto prózna,
na nic twoja złudna moc;
moją siłą jest nadzieja,
jej nie złamie nawet czas.
Chwała temu, kto i w szczęściu, i w niedoli
nie ulegnie, choćby się odmienił los.

Gdzież Egiptu są wyżyny?
Już je w proch obrócił czas;
Babilonu nigdzie śladu,
a i Rzymu przygasił blask.
Chwała temu, kto i w szczęściu, i w niedoli
nie ulegnie, choćby się odmienił los.

A i piękna hojne niebios dary,
uwielbiane niczym Bóg,
dziś ołtarze im się wznosi,
jutro są powodem drwin.
Chwała temu, kto i w szczęściu, i w niedoli
nie ulegnie, choćby się odmienił los.

Cóż po skarbie nieprzebrany,
co pomnaża zmartwień trzos,
wszak gdy przyjdzie w nocy złodziej,
znów nas czeka bieda zła.
Chwała temu, kto i w szczęściu, i w niedoli
nie ulegnie, choćby się odmienił los.

Idź więc precz, istoto ciemna,
na nic twoja złudna moc;
moją siłą jest nadzieja,
jej nie złamie nawet czas.
Czy to w smutku, czy w niedoli
ku niebiosom wiecznym wznoszę wzrok.

Tłum. Paweł Zarychta

Aria VI

Gott, der du guth und freundlich bist,
wenn man die frevle Schuld erkennt,
wenn man mit Reu sich irrend nennet,
und unterläst was sündlich ist;
Ach Herr! du freundliches Gemüthe,
dir klag ich meine Wehmuth an
und hoff auf deine Wunder Güthe,
die niemand nicht verlassen kan.

Mein (leyder) mein verwehnter Geist
hat keinen Sünden-Wust gescheuet;
Viel mehr sich in der Schand erfreuet,
die mich itzt ins Verderben reisst;
kein Sünd hat ihm zu grob gedüncket,
er hatt es viehisch hingewagt.
Wenn ihm die tolle Welt gewincket,
verachtet was dein Wort gesagt.

Wo ist dein mildes Vater Hertz,
ach wend, ach wend es zu mir Armen
laß deine Huld sich mein erbarmen
es ist mit meiner Reu kein Schertz;
ich will fort hinnaus gantzer Seelen
vom Bösen Wesen recht abstehen
ich will biß zu des Grabes Höhlen
mein Gott auf deinen Wegen gehn.

Du laß in dessen meiner Hand
was ihr dein Wort gebenth, voll bringen,
es kan durch mich mir nicht gelingen,
mein Gott, es ist dir selbst bekannt,
wirst du nicht selbst die Hand anlegen,
so fall ich leichtlich wieder hin.
Herr, führe mich auff deinen Wegen,
biß ich mit dir verklähret binn.

Aria VI

Boże, któryś jest dobry i łaskawy,
gdy człowiek rozpozna swą niegodziwą winę,
gdy się ze skruczą przyzna, że zblądził
i powstrzyma się od tego, co grzeszne;
ach, Panie! Ty przyjazny duchu,
Tobie skarżę się w mej żałości
i mam nadzieję na łaskawość twego cudu,
który nikogo nie ominie!

Moja (niestety) zepsuta dusza nie boi się,
że popadnie w grzech,
lecz cieszy się ze zła,
które mnie właśnie niszczy.
Żaden grzech nie był dla mej duszy zbyt straszny,
by go w bydlęcy sposób nie popełnić.
Kiedy ją zwałbił szalony świat,
wzgardziła Twoim słowem.

Gdzie Twe łagodne ojcowskie serce?
Ach, zwróć je, zwróć ku mnie biednemu,
zlituj się nade mną w swej łaskawości,
moja skrucza nie jest żartem;
z całej duszy chcę się uwolnić,
z daleka trzymać się od zła,
chcę aż po grobową jamę
Twymi drogami, Boże, iść.

Tymczasem pozwól mej ręce wypełniać,
co jej nakazało Twoje słowo,
bo sam nie jestem w stanie,
jak dobrze wiesz, mój Boże.
Jeśli Ty sam nie podasz ręki,
z łatwością znów upadnę.
Prowadź mnie, Panie, swoimi ścieżkami,
aż zajaśnieję zjednoczony z Tobą.

Tłum. Anna Wiktorja Swoboda



**RINALDO ALESSANDRINI
CONCERTO ITALIANO**

DZIEŃ

6 grudnia
piątek

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

IL QUARTO LIBRO DE MADRIGALI

Rinaldo Alessandrini

kierownictwo artystyczne

CONCERTO ITALIANO

Monica Piccinini

sopran

Sonia Tedla

sopran

Maria Chiara Gallo

mezzosopran

Andrés Montilla

alt, tenor

Raffaele Giordani

tenor

Gabriele Lombardi

bas

CLAUDIO MONTEVERDI

1567–1643

Il quarto libro de madrigali
a cinque voci

Ah, dolente partita! SV 75

Cor mio, mentre vi miro SV 76

Cor mio, non mori? E mori! SV 77

Sfoga con le stelle SV 78

Volgea l'anima mia soavemente SV 79

Anima mia, perdona SV 80

Anima mia, perdona

Che se tu se' il cor mio

Luci serene e chiare SV 81

La piaga c'ho nel core SV 82

Voi pur da me partite, anima dura SV 83

A un giro sol de' begl'occhi lucenti SV 84

Ohimè, se tanto amate SV 85

Io mi son giovinetta SV 86

Quell'augellin, che canta SV 87

Non più guerra, pietate SV 88

Sì, ch'io vorrei morire SV 89

Anima dolorosa, che vivendo SV 90

Anima del cor mio SV 91

Longe da te, cor mio SV 92

Piagn' e sospira SV 93

Wergiliusz, urodzony w idy październikowe 70 roku p.n.e. w ojcowskim majątku pod Mantuą, przytacza w *Eneidzie* starożytnie, a właściwie etruskie podanie o wieszczce Manto, matce Oknusa, który „Mantui gród założył i matki dał mu miano”. Wergiliusz urodzony na nowo w *Boskiej komedii* Dantego oprowadza narratorkę po Piekło. W ósmym kręgu, z mostu nad czwartą otchłanią, przeznaczoną dla czarnoksiężników i wróżbitów, Dante obserwuje między innymi Manto i jej ojca Tejrezjasza, a przy okazji daje obszerniejszy i bardziej sugestywny opis tych okolic niż sam autor *Eneidy*: „Tam w pięknej ziemi, gdzie Alpy półkolem ściskają Niemcy wyżej za Tyrolem, tuż pod alpejską ścianą granitową, leży jezioro, Benako je zowią. Tysiąc strumieni, myślę, więcej może, pomiędzy Gardą a Apeninami kryształowymi leją się kruzami w wodę, co drzemie w tym pięknym jeziorze. Trzy pogranicza tworzą jej wybrzeże, gdzie z Trentu, z Brescii, z Werony pasterze razem swym trzodom błogosławić mogą, jeśliby razem jechali tą drogą. [...] Z czary jeziora wody przepelnione wzbierają rzeką na łąki zielone, ta Mincio zwana, bieży po dolinie aż pod Governo, gdzie w rzece Poginie. Dalej płaszczyzną nurtując krynice, z wód ścieku tworzą stęchłe trzęsawice, gdzie woda parą chorobliwą dysze. Tam sobie Manto obrąła zacisze, [...] żyła lat wiele, aż wiekiem schyłoną też sama ziemia przyjęła w swe łono” (tutaj w przekładzie Juliana Korsaka).

Czasy świetności Mantui nadeszły w 1328 roku, kiedy Luigi I Gonzaga przeprowadził zamach stanu i odsunął od władzy Rinalda, drugiego z rządzących miastem gwelfów z rodu Bonacorsich. Wpiew obwołany „kapitanem ludu”, wkrótce potem mianowany wikariuszem

cesarskim Ludwika IV Bawarskiego, zapoczątkował długie panowanie Gonzagów, trwające aż do 1708 roku, gdy po śmierci bezdzietnego Ferdynanda Karola Mantuę przejęli Habsburgowie. Okres najbardziej dynamicznego rozwoju miasta przypadł jednak na przełom XV i XVI wieku – to wtedy przybywający do Mantui ambasadorowie zachwycali się pięknem i przepychem tutejszych pałaców oraz gładkością szerokich, równo wybrukowanych ulic. Sto lat później blask Gonzagów świecił już światłem odbitym niegdysiejszej chwały. Vincenzo I, książę Mantui i Montferratu od 1587 roku, nie dorównywał swoim poprzednikom ani dzielnością na polu bitwy, ani umiejętnością snucia politycznych intryg. Słynął za to z porywczej natury (w wieku niespełna dwudziestu lat zamordował ojcowskiego faworyta, piekielnie uzdolnionego Szkota Jamesa Crichtona, który odbił mu kochankę) i z upodobania do sztuk, które przysporzyło mu miana jednego z najwybitniejszych mecenasów w ówczesnej Italii. Vincenzo był mistrzem czegoś, co Włosi nazywają „facendo una bella figura” – robieniem dobrego wrażenia w połączeniu z subtelną grą pozorów. Dlatego udało mu się ściągnąć do Mantui artystów tej miary co Rubens i Monteverdi i zatrzymać ich dłużej na książęcym dworze, choć z wyplatą należnych pensji potrafił się spóźnić nawet pół roku. Nie szczędził za to pieniędzy na własne kaprysy i koszty reprezentacyjne, a w konsekwencji doprowadził miasto na skraj bankructwa i zapaści kulturalnej.

Monteverdi został przyjęty do kapeli książęcej w 1590 albo 1591 roku – w charakterze „suonatore di vivuola” (co mogło oznaczać zarówno violę da gamba, jak i da braccio). Stanowisko maestra di cappella piastował wówczas Gaches de Wert, kompozytor flamandzki, ceniony

przede wszystkim jako twórca madrygałów: zróżnicowanych stylistycznie i odznaczających się wielką siłą ekspresji. Monteverdi szczerze podziwiał de Werta i pod jego wpływem błyskawicznie rozwinął własną technikę komponowania madrygałów, przechodząc od lekkiego stylu pieśniowego w stronę utworów o bardziej deklamacyjnym charakterze, pełnych napięć harmonicznym, gwałtownych skoków interwałowych, nagłych dysonansów, muzycznych wykrzykników i raptownych pauz w narracji. Trzecią księgę madrygałów pięciogłosowych – jak sam podkreślił w dedykacji dla księcia, „cierpkich może i bez smaku” – opublikował już w 1592 roku. Popularność zbioru, potwierdzona licznymi wznowieniami, wywołała żywiołową reakcję teoretyka Giovanni Artusiego, który w 1600 roku, w traktacie *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* – nie wymieniając Monteverdiego z nazwiska, za to rozkładając na części pierwsze jeden z jego utworów – grzmiał na „szaleństwo tych kapryśnych ludzi, którzy myślą, że tworzą nowe harmonie i nowe afekty, a tymczasem wprowadzają tylko nowy zamęt, godząc w piękno i dobro muzyki”.

Artusi już wówczas uchodził za niepoprawnego konserwatystę, Monteverdi zmilczał więc jego zniewagi i zabrał się do pisania kolejnej księgi madrygałów. Tym razem – z przerwami na pracę nad innymi kompozycjami i obowiązkami na dworze – zajęło mu to ponad dziesięć lat. W skład księgi czwartej, wydanej w roku 1603 i sygnowanej już przez „maestro della musica del ser.mo sig.r duca di Mantova”, czyli zapewne nie tylko kierownika kapeli dworskiej, ale też kapeli kościoła św. Barbary, weszło dziewiętnaście madrygałów, w tym jeden dwuczęściowy. Jeśli nie liczyć kilku anonimowych tekstów, za ich podstawę posłużyły Monteverdiemu wiersze najwybitniejszych włoskich poetów, od Boccaccia, przez Tassa i Rinucciniego, aż po dominującą w zbiorze twórczość

Guariniego – wyraźnie mu najbliższą, operującą równie bogatą paletą nastrojów i emocji, jak komponowana do nich muzyka.

Można by rzec, że Monteverdi odpowiedział Artusiemu nie słowem, lecz czynem – dojrzały, trzydziestosześcioletni artysta wiedział już, dokąd zmierza, i najwyraźniej liczył się z tym, że w razie potrzeby przekroczy granice, które sam sobie wcześniej wyznaczył. W każdym z tych małych arcydzieł dbałość o retorykę tekstu i koloryt słów idzie w parze z troską o symbolikę narracji muzycznej, o przejrzystość i gęstość tkanki kontrapunktycznej, o misterne różnicowanie architektoniki poszczególnych utworów – począwszy od przewrotnego *Ohimè, se tanto amate*, w którym każde z westchnień może oznaczać zarówno śmierć, jak miłosną ekstazę; przez *Non più guerra, pietate*, gdzie Guarini, a z nim Monteverdi, stawiają znak równości między wojną a kochaniem; aż po wstrząsającą, pełną udręki *Anima dolorosa, che vivendo*, której nie powstydziliby się sam Gesualdo da Venosa.

W czwartej księdze renesansowy madrygał przeobraził się ostatecznie w barokowy. Wyleciał z poczwarki motylem nieoczywistej urody: o skrzydłach barwnych i rozłożystych, a przy tym uwodzicielsko asymetrycznych i postrzępionych na krawędziach. Zarzuty Artusiego kompozytor odparł dopiero w przedmowie do księgi piątej z 1605 roku, zwięźle tłumacząc różnicę między *prima* a *seconda pratica* i zapewniając „uczonych czytelników”, że w jego utworach nic nie wynika z przypadku. Niewykluczone, że Monteverdi pisał te słowa tuż po kolejnym powrocie do ulubionych dialogów Platona: być może do *Teajteta*, w którym można wyczytać, że coś samo w sobie jest niczym, zawsze przez coś powstaje.

Dorota Kozińska

RINALDO ALESSANDRINI

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



foto. Emilie Moysson

CONCERTO ITALIANO

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



fot. Javier Sierra

CLAUDIO MONTEVERDI IL QUARTO LIBRO DE MADRIGALI*

Ah, dolente partita!

Ah, dolente partita!
ah, fin de la mia vita!
da te parto, e non moro? E pur i' provo
la pena de la morte,
e sento nel partire
un vivace morire,
che dà vita al dolore
per far che moia immortalmente il core.

Giovanni Battista Guarini

Cor mio, mentre vi miro

Cor mio, mentre vi miro,
visibilmente mi trasformo in voi,
e, trasformato poi,
in un solo sospir l'anima spiro.
O bellezza mortale,
O bellezza vitale,
poiché sí tosto un core
per te rinasce, e per te nato more!

Giovanni Battista Guarini

Cor mio, non mori? E mori!

Cor mio, non mori? E mori!
L'idolo tuo, ch'è tolto
a te, fia tosto in altrui braccia accolto.
Deh, spezzati mio core!
Lascia, lascia con l'aura anco l'ardore;
ch'esser non può che ti riserbi in vita
senza speme ed aita.
Su, mio cor, mori! Io moro, io vado; a Dio,
dolcissimo ben mio.

Anonimo

Ach, bolesne rozstanie!

Ach, bolesne rozstanie!
Ach, życie me kresu dobiega!
Rozstanę się z tobą i nie umrę? A jednak doświadczam
cierpienia śmierci
i w rozstaniu tym odczuwam
żywo umieranie,
które cierpienie życiem obdarza
po to, by serce wiecznie umierało.

Giovanni Battista Guarini

Serce moje, gdy na ciebie patrzę

Serce moje, gdy na ciebie patrzę,
w ciebie się w oczach zmieniam
i tak zmieniony potem
jednym tchnieniem duszę uwolnię.
O śmiertelne piękno,
o piękno żywotne,
tak prędko bowiem serce
dla ciebie się odradza i dla ciebie narodzone umiera.

Giovanni Battista Guarini

Serce me, nie umierasz? Umieraj!

Serce me, nie umierasz? Umieraj!
Bóstwo twoje, zabrane tobie,
niebawem inne ramiona otulą.
Ach, pęknij, serce moje!
Porzuć, ach, porzuć wraz z oddechem płomień.
Nie możesz bowiem pozostać przy życiu
bez nadziei ni pomocy.
Dalej, serce moje, górn! Ja umieram. Żegnaj,
najśrodszy mój skarbie.

Anonim

Sfogava con le stelle

Sfogava con le stelle
 un inferno d'amore
 sotto notturno cielo il suo dolore.
 E dicea fisso in loro:
 «O imagini belle
 de l'idol mio ch'adoro,
 sì com'a me mostrate,
 mentre così splendete,
 la sua rara beltate,
 così mostraste a lei
 i vivi ardori miei:
 la fareste col vostr'aureo semblante
 pietosa sì come me fate amante».

Anonimo

Volgea l'anima mia soavemente

Volgea l'anima mia soavemente
 quel suo caro, e lucente
 sguardo, tutto beltà, tutto desire,
 verso me scintillando, e pareo dire:
 «Damm'il tuo cor, ché non altronde io vivo».
 E mentre il cor sen vola ove l'invita
 quella beltà infinita,
 sospirando gridai: «Misero, e privo
 del cor, chi mi dà vita?»
 Mi rispos'ella in un sospir d'amore:
 «Io, che son il tuo core».

Giovanni Battista Guarini

Gwiazdom powierzał

Gwiazdom powierzał
 z miłości chory
 pod nocnym niebem swój ból.
 I wpatrzony w nie, mówił:
 „O piękne obrazy
 bóstwa, które wielbię:
 podobnie jak mnie ukazujecie,
 gdy tak lśnicie,
 jej niezwykłą urodę,
 ukażcie jej tak samo
 żarliwe me pragnienia:
 wzbudziłybyście w niej tym złotym blaskiem
 litość, jak we mnie rozpalacie miłość”.

Anonim

Kierowała łagodnie moja ukochana

Kierowała łagodnie moja ukochana
 swoje najdroższe i lśniące spojrzenie,
 czyste piękno, czyste pragnienie,
 migocząc ku mnie, i mówić się zdała:
 „Oddaj mi swe serce, bo w nim tylko żyję”.
 I gdy serce bieży tam, dokąd je zaprasza
 ta nieskończona piękność,
 westchnąwszy, zakrzyknę: „O ja biedny, serca
 pozbawiony, od kogoż życie otrzymam?”.
 W tchnieniu miłości odpowie mi ona:
 „Ode mnie, ja bowiem jestem twym sercem”.

Giovanni Battista Guarini

Anima mia, perdona

Anima mia, perdona
 a chi t'è cruda sol dove pietosa
 esser non può; perdona a questa, [solo]
 nei detti e nel sembiante,
 rigida tua nemica,
 ma nel core pietosissima amante;
 e, se pur hai desio di vendicarti,
 deh! qual vendetta aver puoi tu maggiore
 del tuo proprio dolore?

Che se tu se' il cor mio,
 come se' pur malgrado
 del ciel e de la terra,
 qualor piangi e sospiri,
 quelle lagrime tue son il mio sangue,
 quei sospir il mio spirto
 e quelle pen'e quel dolor che senti
 son miei, non tuoi, tormenti.

Giovanni Battista Guarini

Luci serene e chiare

Luci serene e chiare,
 Voi m'incendete, voi, ma prova il core
 Nell'incendio, diletto, non dolore.
 Dolci parole e care,
 Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
 Non dolor nella piaga, ma diletto.
 O miracol d'Amore!
 Alma che è tutta foco e tutta sangue
 Si strugge e non si duol, more e non langue.

Ridolfo Arlotti

Przebacz, duszo moja

Przebacz, duszo moja,
 tej, co okrutną wobec ciebie jest, skoro litościwą
 być nie może. Wybacz jej, [jedynie]
 w słowach i postawie
 nieprzejednanej twej nieprzyjaciółce,
 lecz w głębi serca oddanej kochance.
 I choć zemstą pałasz,
 ach! jakąż zemstę straszniejszą obmyślisz
 nad własne swe cierpienie?

Jeżeli bowiem jesteś sercem moim,
 jako i jesteś niebu i ziemi
 na przekór
 zawsze, gdy szlochasz i wzdychasz,
 te łzy twoje są moją krwią,
 twe westchnienia mym tchnieniem,
 a męki i cierpienia twoje
 moją są, nie twoją, udręką.

Giovanni Battista Guarini

Oczy jasne i czyste

Oczy jasne i czyste,
 rozpalacie mnie, lecz serce doświadcza
 w tym pożarze rozkoszy, nie cierpienia.
 Drogie i wdzięczne słowa,
 ranicie mnie, lecz w piersiach doznaję
 nie boleści od ran, ale rozkoszy.
 O, cudzie Miłości!
 Dusza, co cała jest krwią i pożogą,
 marnieje bez skargi, mrze, nie tracąc mocy.

Ridolfo Arlotti

La piaga c'ho nel core

La piaga c'ho nel core,
 donna, onde lieta sei,
 colpo è de gl'occhi tuoi, colpa de i miei.
 Gl'occhi miei ti miraro,
 gl'occhi tuoi mi piagaro.
 Ma come avvien che sia
 comune il fallo e sol la pena mia?

Aurelio Gatti

Voi pur da me partite, anima dura

Voi pur da me partite, anima dura,
 né vi duol il partire.
 Ohimè! quest'è un morire
 crudele, e voi gioite?
 Quest'è vicino aver l'ora suprema,
 e voi non lo sentite?
 Oh meraviglia di durezza estrema:
 esser alma d'un core
 e separarsi, e non sentir dolore!

Giovanni Battista Guarini

A un giro sol de' begl'occhi lucenti

A un giro sol de' begl'occhi lucenti
 ride l'aria d'intorno,
 e 'l mar s'acqueta e i venti,
 e si fa il ciel d'un altro lume adorno.
 Sol io le luci ho lagrimose e meste.
 Certo quando nasceste
 coś crudel e ria,
 nacque la morte mia.

Giovanni Battista Guarini

Ta rana, którą mam w sercu

Ta rana, którą mam w sercu,
 o Pani, co tak cię raduje,
 ciosem oczu twych zadana, moich jest przewiną.
 Oczy moje na ciebie spojrzaly,
 twoje oczy mnie raniły.
 Jakże to być może, że wina
 wspólną jest, a kara moją tylko?

Aurelio Gatti

Opuszczasz mnie, duszo bezlitosna

Opuszczasz mnie, duszo bezlitosna,
 i nie żal ci odchodzić.
 Ach! Śmierć to okrutną oznacza,
 a ciebie to cieszy?
 Oznacza ostatniej godziny wybicie,
 a ty tego nie słyszysz?
 Oto cud bezdennej nieczułości:
 być duszą serca,
 oddzielić się od niego i nie czuć bólu!

Giovanni Battista Guarini

Jedno spojrzenie tych pięknych oczu

Jedno spojrzenie tych pięknych oczu
 powietrze wokół radością napawa,
 a morze i wiatr uspokaja,
 niebo zaś innym światłem przyozdabia.
 Ja jedyny mam oczy łzami zasnucone.
 Bez wątpienia, gdy się narodziłaś,
 tak okrutna i niegodziwa,
 narodziła się śmierć moja.

Giovanni Battista Guarini

Ohimè, se tanto amate

Ohimè, se tanto amate
 di sentir dir "Ohimè; deh, perché fate
 chi dice "Ohimè" morire?
 S'io moro, un sol potrete
 languido e doloroso "Ohimè" sentire.
 Ma se, cor mio, volete
 che vita habbia da voi, e voi da me,
 avrete mill' e mille dolci "Ohimè".

Giovanni Battista Guarini

Io mi son giovinetta

«Io mi son giovinetta,
 e rido e canto alla stagion novella»,
 cantava la mia dolce pastorella.
 Quando, subitamente
 a quel canto, il cor mio
 cantò, quasi augellin vago e ridente:
 «Son giovinetto anch'io,
 e rido e canto alla gentil e bella
 primavera d'Amore
 che ne' begli occhi tuoi fiorisce». Ed ella:
 «Fuggi, se saggio sei (disse) l'ardore;
 fuggi, ch'in questi rai
 primavera per te non sarà mai».

Anonimo

Niestety, jeśli tak miłujesz

Niestety, jeśli tak miłujesz,
 że słyszysz „Niestety!”, ach, czemuż pozwalasz
 umierać temu, kto woła „Niestety!”?
 Jeśli umrę, jedno tylko zdołasz
 tęskne i zbolełe „Niestety!” usłyszeć.
 Lecz jeśli, serce moje, pragniesz,
 bym żył w tobie, a ty we mnie,
 tysiące słodkich „Niestety!” usłyszysz.

Giovanni Battista Guarini

Dziewczęciem jestem

„Dziewczęciem jestem
 i śmieję się, i śpiewam wraz z wiosną,
 nuciła moja słodka pastreczka.
 Gdy wtem, niespodzianie,
 na śpiew ten serce moje
 śpiewem odpowie, jak wdzięczna radosna ptaszyna:
 „Młodzieńcem jestem
 i śmieję się, i śpiewam pięknej i powabnej
 wiosnie Miłości,
 która w twych oczach zakwita”. A ona:
 „Uciekaj, jeśliś mądry, uciekaj – rzezce – przed ogniem.
 Uciekaj, bowiem te promienie
 nigdy dla ciebie nie będą wiosną.”

Anonim

Quell'augellin, che canta

Quell'augellin, che canta
 Si dolcemente e lascivetto vola
 Hor da l'abete al faggio
 Et hor dal faggio al mirto,
 S'havesse humano spirito,
 Direbb': "Ardo d'amore, ardo d'amore!"
 Ma ben arde nel core,
 E chiam' il suo desio
 Che li rispond': "Ardo d'amor anch' io!"
 Che sii tu benedetto,
 Amoroso, gentil, vago augelletto!

Giovanni Battista Guarini

Non più guerra, pietate

Non più guerra, pietate,
 occhi miei belli, occhi miei trionfanti!
 A che v'armate
 contr'un cor ch'è già preso, e vi si rende?
 Ancidete i rubelli,
 ancidete chi s'arma e si difende,
 non chi, vinto, v'adora.
 Volete voi ch'io mora?
 Morrò pur vostro; e del morir l'affanno
 sentirò sí, ma sarà vostr'il danno.

Giovanni Battista Guarini

Ta ptaszyna, co śpiewa

Ta ptaszyna, co śpiewa
 tak słodko i beztrósko lata,
 to z jodły na buk,
 to z buka na mirt,
 gdyby miała ludzką duszę,
 rzekłaby: „Z miłości płonę, z miłości płonę!”
 Lecz naprawdę żar w jej sercu płonie
 i woła do przedmiotu swego pożądania,
 a on mu odpowiada: „I ja z miłości płonę!”
 Bądź błogostawiona,
 miłośna, wdzięczna, powabna ptaszyno!

Giovanni Battista Guarini

Już nie wojny, litości

Już nie wojny, litości,
 oczy me piękne, oczy me zwycięskie!
 Po cóż się zbroicie
 przeciw zdobytemu już sercu, co się wam poddało?
 Zabijajcie zbuntowanych,
 zabijajcie tych, co się zbroją i bronią,
 nie tego, który was – zwyciężony – wielbi.
 Chcecie mojej śmierci?
 Umrę więc wasz, a umierania znój
 odczuję, owszem, lecz wina spadnie na was.

Giovanni Battista Guarini

Sì, ch'io vorrei morire

Sì, ch'io vorrei morire,
 ora ch'io bacio, amore,
 la bella bocca del mio amato core.
 Ahi, cara e dolce lingua,
 datemi tanto umore,
 che di dolcezza in questo sen' m'estingua!
 Ahi, vita mia, a questo bianco seno,
 deh, stringetemi fin ch'io venga meno!
 Ahi, bocca! Ahi, baci! Ahi, lingua! Torn' a dire:
 "Sì, ch'io vorrei morire!"

Maurizio Moro

Anima dolorosa, che vivendo

Anima dolorosa, che vivendo
 tanto peni e tormenti
 quant'odi e parli e pensi e miri e senti,
 ancor spiri? Che speri? Ancor dimori
 in questa viva morte, in quest'inferno
 de le tue pene eterno?
 Mori, misera, mori!
 Che tardi piú? che fai?
 Perché, mort'al piacer, vivi al martire?
 Perché vivi al morire?
 Consuma il duol che ti consuma omai,
 di questa morte che par vita uscendo.
 Mori, meschina, al tuo morir morendo!

Anonimo

Tak, pragnąłbym umrzeć

Tak, pragnąłbym umrzeć
 teraz, gdy całuję, ukochana,
 piękne usta mojego ukochanego serca.
 Ach, drogi miłosny języku,
 daj mi tyle wilgoci,
 bym mógł rozplynać się w słodyczy tej piersi!
 Ach, życie moje, do tych piersi białych,
 ach, przytul mnie aż do omdlenia!
 Ach, usta! Ach, pocałunki! Ach, języku! Powtórzę:
 „Tak, pragnąłbym umrzeć!”

Maurizio Moro

Udręczona duszo, co żyjąc

Udręczona duszo, co żyjąc,
 tak cierpisz i dręczysz się,
 gdy słuchasz i mówisz, gdy myślisz, patrzysz i czujesz,
 wciąż jeszcze żyjesz? Na co liczysz? Wciąż mieszkasz
 w tej żywej śmierci, w tym piekle
 twych wiecznych cierpień?
 Giń, nieszczęsna, umieraj!
 Czemu zwlekasz? Co tobie?
 Dlaczego, umarłszy dla rozkoszy, żyjesz dla cierpienia?
 Dlaczego żyjesz, by umierać?
 Dopełnij już bólu, który cię zabija,
 tej śmierci, co życiem się zdaje, uchodząc.
 Giń, nieszczęsna, od śmierci swej ginąc!

Anonim

Anima del cor mio

Anima del cor mio,
 Poi che da me, misera me, ti parti,
 S'ami confort' alcun a' miei martiri,
 Non isdegnar ch'almen ti segu'anch'io,
 Solo co' miei sospiri
 E sol per rimembrarti
 Ch'in tante pen'e cosi fiero scempio
 Vivrò d'amor di vera fed'esempio.

Anonimo

Longe da te, cor mio

Longe da te, cor mio,
 struggomi di dolore,
 di dolcezza e d'amore.
 Ma torna omai, deh, torna! E se'l destino
 strugger vorammi ancor a te vicino,
 sfavilli e splenda il tuo bel lume amato,
 ch'io n'arda e mora; e morirò beato.

Anonimo

Piagn' e sospira

Piagn' e sospira; e quand' i caldi raggi
 fuggon le gregi a la dolce ombr' assise,
 ne la scorza de' pini o pur de' faggi
 segnò l'amato nome in mille guise;
 e de la sua fortuna i gravi oltraggi
 e i vari casi in dura scorza incise.
 E in rilegendo poi le proprie note
 spargea di pianto le vermiglie gote.

Torquato Tasso

Duszo serca mego

Duszo serca mego,
 skoro mnie opuszczasz, nieszczęsną,
 gdybyś chciała pocieszyć mnie w mej męce,
 nie wzbraniaj mi przynajmniej podążać za tobą
 westchnieniem jeno
 i tylko by cię zachować w pamięci,
 bowiem w tak wielkich i srogich katuszach
 żyć będę jako przykład miłości i wiary prawdziwej.

Anonim

Z dala od ciebie, serce moje

Z dala od ciebie, serce moje,
 usycham z bólu,
 z rozkoszy, z miłości.
 Lecz wróć już, ach, wróć! A jeśli los
 zapragnie znowu mnie zniszczyć przy tobie,
 niech blaskiem się mienią twe piękne ukochane oczy,
 bym od nich zapłonął i umarł. A umrę szczęśliwy.

Anonim

Łka i wzdycha

Łka i wzdycha, a gdy ciepłym promieniom
 umkną stada, w łagodnym cieniu przysiada,
 na korze sosny lub buka
 naznacza imię miłego na tysiąc sposobów.
 I losu swego ciężkie koleje
 i różne zdarzenia w twardej korze wycina.
 A czytając potem swe zapiski,
 zrasza łzami karminowe lica.

Torquato Tasso



ANNA FIRLUS

DZIEŃ

7 grudnia
sobota

MIEJSCE

Ratusz Głównego Miasta
ul. Długa 46

GODZINA

17:30

BIBLISCHER HISTORIEN

Anna Firlus

klawesyn, pozytyw

JOHANN KUHNAU

1660–1722

Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien

Sonata I: Der Streit zwischen David und Goliath

Sonata II: Der von David vermittelt der Music curirte Saul

Sonata III: Jacobs Heyrath

Sonata IV: Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias

Sonata V: Der Heyland Israelis, Gideon

Sonata VI: Jacobs Tod und Begräbniß

Kiedy mowa o lipskim kantorze, przed oczyma staje nam portret Johanna Sebastiana Bacha, a w wyobraźni zaczyna rezonować *Magnificat* albo *Pasja Mateuszowa*. A przecież Bach miał na tym stanowisku zarówno godnych następców, jak i poprzedników – wśród tych drugich Johanna Kuhnaua, po którym przejął schedę w 1723 roku. Wystarczy spojrzeć w biografie Kuhnaua, by odnieść wrażenie, że był pod każdym względem lepiej przygotowany do tej funkcji niż Bach. Gdybyśmy jednak chcieli zestawić spuściznę muzyczną obydwu, wyjdzie na jaw, że dysponujemy zbyt skąpym materiałem do rzetelnych porównań. Do niedawna jedynym szerzej znanym utworem Kuhnaua był pięciogłosowy motet na Wielki Czwartek *Tristis est anima mea*, którego autorstwo muzykologdy zaczęli jednak ostatnio kwestionować. Zaginęły dwa jego najważniejsze dzieła teoretyczne, *Tractatus de tetrachordo seu musica antiqua ac hodierna* i *De triade harmonica*. Przepadły utwory sceniczne, w tym opera *Orfeusz*. Słuch zaginął po *Pasji według św. Marka*, potężnym *Te Deum* na trzy chóry i co najmniej dwóch opracowaniach pełnego cyklu mszalnego. Ostały się tylko pomniejsze utwory wokalne (w większości nieopublikowane) oraz kilkadziesiąt kompozycji klawiszowych, powstałych jeszcze przed objęciem lipskiej posady.

Zacznijmy od końca, czyli od śmierci Kuhnaua w 1722 roku, która niedawno skłoniła niemieckich badaczy do nieśmiałych prób przypomnienia o trzechsetnej rocznicy tego istotnego, choć całkiem zepchniętego w niepamięć wydarzenia. Do historii przeszły za to zawiłe okoliczności mianowania jego następcy, na które wpłynął splot wcześniejszych wydarzeń. Młody Georg Philipp Telemann, który przybył do Lipska

w 1701 roku na studia prawnicze, rok później został dyrektorem tamtejszej opery, a w 1704 założył studenckie *Collegium Musicum*, bruździł mu od początku – podobnie skądinąd, jak zaprzyjaźniony z nim uczeń Kuhnaua, skrzypek i kompozytor Johann Friedrich Fasch. Telemann tak skutecznie promował swą twórczość i cieszył się tak wielką popularnością wśród lipskiej publiczności, że rajcy miejscy – zaniepokojeni stanem zdrowia przemęczonego kantora – zwrócili się do niego z oficjalną prośbą o zastąpienie Kuhnaua, gdyby muzyk zmarł albo utracił zdolność wykonywania swoich obowiązków. Kiedy Kuhnau w końcu odszedł z tego świata, Telemann złożył rajcom aplikację, wycofał się z niej jednak po otrzymaniu korzystniejszej propozycji w Hamburgu. Rajcy zwrócili się wówczas z ofertą do Christopha Graupnera, innego ucznia Kuhnaua. Dopiero gdy ten odmówił, posada dostała się w ręce Bacha, ostatniego z wyboru, świadomego braków we własnej edukacji, do końca życia walczącego o przychylność zarówno władz miejskich, jak i kościelnych. Geniusz Kuhnaua, dziś brany na wiarę, choć niewątpliwie doceniany przez jego współczesnych, całkiem zginął w tym zamieszaniu.

Wciąż jednak można go sobie wyobrazić na podstawie tego, co zostało z jego dorobku. Johann Kuhnau, urodzony w 1660 roku w Geising, na przedmieściach dzisiejszego Altenbergu w Saksonii, ujawnił swój talent muzyczny na tyle wcześnie, by rodzina wysłała go na nauki do muzyków dworskich w Dreźnie. Już wówczas okazał się człowiekiem wielu talentów: oprócz podstaw sztuki kompozycji i gry na instrumentach klawiszowych biegle opanował języki francuski, włoski oraz łacinę. Kiedy w mieście wybuchła zaraza,

na krótko wrócił do domu, po czym kontynuował naukę w lużyckiej Żytawie. Stamtąd ruszył do Lipska, gdzie podjął studia prawnicze i rozpoczął starania o posadę organisty w kościele św. Tomasza, zakończone powodzeniem w 1684 roku. Pięć lat później opublikował pierwszy zbiór kompozycji organowych. Wkrótce potem spróbował swych sił jako tłumacz i pisarz. W 1695 roku napisał pierwszą powieść *Der Schmid seines eignen Unglückes* („Kowal własnego nieszczęścia”), trzy lata później stworzył kolejną: *Des klugen und thörichten Gebrauchs der Fünf Sinnen* („Mądre i głupie korzystanie z pięciu zmysłów”) – obydwie inspirowane twórczością starszego o pokolenie pisarza, dramaturga i pedagoga Christiana Weisego, którego poznał jeszcze w Żytawie. W 1700 roku wydał powieść satyryczną *Der musicalische Quack-Salber* – o przypadkach oszusta Caraffy, który próbuje zarobić na życie, podszywając się pod włoskiego wirtuoza. Dzieło, niezależnie od walorów literackich, okazało się bezcennym źródłem do badań siedemnastowiecznej praktyki wykonawczej. Najprawdopodobniej w tym właśnie okresie Kuhnau wszedł w najbardziej płodny okres twórczości kompozytorskiej, który w 1701 roku zaowocował posadą kantora w Thomaskirche i nauczyciela w Thomasschule. Każdą wolną chwilę poświęcał na naukę kolejnych języków obcych, między innymi greki i hebrajskiego, oraz systematyczne studia w dziedzinie nauk ścisłych. Spośród jego dzieł teoretycznych dotwały do naszych czasów jedynie strzępy *Fundamenta compositionis* z 1703 roku, przemieszane w ocalałym egzemplarzu z fragmentami traktatów innych autorów.

Jak na ironię, większość zachowanego dorobku Kuhnaua pochodzi z okresu sprzed objęcia stanowiska kantora w kościele św. Tomasza. Dotyczy to również jego stosunkowo najlepiej znanej kompozycji, czyli *Musicalische*

Vorstellung einiger biblischer Historien – sześciu „sonat biblijnych” na instrument klawiszowy, opublikowanych w 1700 roku. Te rozbudowane, wieloczęściowe utwory są niewątpliwym arcydziełem barokowej muzyki programowej. Każdą z sonat Kuhnau poprzedził obszernym wstępem, w którym streścił odpowiednią historię biblijną, po czym drobiazgowo objaśnił wymowę przypisanych jej afektów, dokonując wyraźnego rozróżnienia między prostym malarstwem dźwiękowym a zastosowanym przez siebie odzwierciedleniem owych afektów, czyli ich muzyczną analogią – precyzyjnie osadzoną w strukturze utworu.

W rzeczywistości sonaty są tak sugestywne, że nie trzeba komentarza, by ujrzeć i poczuć, jak Dawid sięgnął do torby pasterskiej i wyjąwszy z niej kamień, wypuścił go z procy, trafiając Filistyna w czoło; jak grą na harfie uleczył Saula z melancholii, kiedy króla odstąpił Duch Pański i zaczął go trapić duch zły; jak zbliżył się Jakub do Racheli i pokochał ją bardziej niż Leę; jak Ezechiasz zachorował śmiertelnie, a potem wyzdrowiał; jak Gedeon zbawił lud Izraela; jak umarł Jakub, poleciwszy przed śmiercią, żeby pochować go w Ziemi Obiecanej.

Słychać w tych sześciu perełkach – podobnie jak we wcześniejszych dwóch zeszytach *Clavier-Übung* oraz we *Frische Clavier Früchte* – że Kuhnau w niczym nie ustępował ani swym poprzednikom, ani następcom, ani tym bardziej muzycznym rywalom. Może przed śmiercią zabrakło mu sił, by postąpić jak Jakub i wydać dzieciom polecenia – nie tylko odnośnie do miejsca pochówku, lecz i przechowania swej spuścizny. Zmęczony i sfrustrowany, po prostu złożył nogi na łożu i wyzionął ducha. Reszta przepadła wraz z nim – albo wciąż czeka na odkrycie.

Dorota Kozińska

ANNA FIRLUS

Klawesynistka i organistka. Wykonuje repertuar czasów od renesansu po współczesność. Ukończyła Akademię Muzyczną w Katowicach w klasie organów Juliana Gembalskiego oraz w klasie klawesynu Marka Toporowskiego. Swoje umiejętności doskonaliła podczas licznych kursów poświęconych interpretacji muzyki organowej, klawesynowej i kameralnej pod okiem wybitnych osobowości świata instrumentalistyki, takich jak: Jean-Luc Perrot, Christoph Bossert, Christoph Grohmann, Bernhard Haas, Maija Lehtonen, Ludger Lohmann, Anthony Spiri, Aline Zylberajch, Władysław Kłosiewicz, Leszek Kędracki czy Rachel Podger. Artystka współpracuje z wieloma formacjami muzyki dawnej. Grała z Capellą Cracoviensis, Polską Orkiestrą XVIII wieku, Capellą 1547, ansamblami Musaicum i Floripari. Jest członkinią {oh!} Orkiestry, z Martyną Pastuszką i Krzysztofem Firlusem współtworzy {oh!} Trio, oraz współzałożycielką ansamblu Extempore zajmującego się wykonawstwem muzyki XVII i XVIII wieku. Koncertuje w Polsce i za granicą, zarówno w charakterze solistki, jak i kameralistki. Występowała na Bayreuth Baroque Opera Festival, Letní slavnosti staré hudby w Pradze, Misteria Paschalia w Krakowie, Eufonie w Warszawie, Lower Sorbian Mixtur im Bass, Großräschener Orgelkonzerte, Bachfest w Lipsku, Händel-Festspiele w Halle, Chopin i jego Europa w Warszawie, Klangvokal Musikfestival w Dortmundzie, Magdeburger Telemann-Festtage, Opera Apriori w Moskwie, All'improvviso w Gliwicach, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Musica Poetica w Tarnowie, Muzyka na szczytach w Zakopanem czy Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie. Na polu fonograficznym spełnia się jako znakomita realizatorka basso continuo. W swojej dyskografii ma dwa albumy solowe, nagrany z mężem Krzysztofem płytę *Gamba Sonatas* nominowaną do nagrody Fryderyk 2019 w kategorii Album Roku Muzyka Dawna oraz nominowany do Fryderyka 2018 album *Muzyka Zamku Warszawskiego – Muzyka Mistrzów Francuskich* nagrany z {oh!} Orkiestrą. Artystka wykłada w klasie historycznych praktyk wykonawczych w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.



fot. Łukasz Rajchert



**GIUSEPPINA BRIDELLI
MARTA GAWLAS
GABRIEL PIDOUX
MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ
ARTE DEI SUONATORI**

DZIEŃ

7 grudnia
sobota

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

20:00

BLÄSERKONZERTE

Giuseppina Bridelli

mezzosopran

Marta Gawlas

flet

Gabriel Pidoux

obój

Marcin Świątkiewicz

kierownictwo artystyczne,
klawesyn

ARTE DEI SUONATORI

Aureliusz Goliński, Katarzyna Olszewska, Michał Marcinkowski

skrzypce I

Ewa Golińska, Marcin Tarnawski, Łukasz Strzelczyk

skrzypce II

Anna Krzyżak-Siarkowska

altówka

Monika Hartmann

wiolonczela

Anna Bator

kontrabas

Franco Pavan

teorba

JOHANN DAVID HEINICHEN

1683–1729

Pastorale per la Notte di
Natale S 242

Oboenkonzert a-moll S 212

[bez oznaczenia tempa]

Largo

Allegro

JOHANN ADOLPH HASSE

ca 1699–1783

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater

Tu quae genuisti

Virgo prius

JOHANN DAVID HEINICHEN

Flötenkonzert D-dur S 225

[bez oznaczenia tempa]

Andante

Allegro

Konzert für Flöte und Oboe
S 238

Allegro

Largo

[bez oznaczenia tempa]

JOHANN ADOLPH HASSE

Quando Jesus est in corde
I JH 76

Quando Jesus est in corde

Splendor lucis aeternae

Ah, Redemptor

Alleluia

P ośrodku Neustädter Markt, na osi Hauptstrasse – głównego deptaku w zabytkowej części Drezna – stoi posąg Złotego Jeźdźca. Rzeźba, oślepiająca blaskiem szlachetnego kruszcu nawet w pochmurne dni, przedstawia Augusta II Mocnego, elektora Saksonii, wikariusza Świętego Cesarstwa Rzymskiego i dwukrotnego króla elekcyjnego Polski. Władca, pozujący w stroju starożytnego cesarza rzymskiego, dosiada paradnego ogiera rasy lipicańskiej, spiętego do symbolicznego skoku w stronę Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Z zamiarem wzniesienia konnego pomnika swej oświeconej władzy August nosił się już od czasów pierwszej polskiej elekcji w 1697 roku. Zamysł dojrzywał latami. Po wielu nieudanych próbach odlania statuy z brązu sporządzono odlew z miedzi – połączany zarzuconą dziś metodą ogniową, polegającą na pokryciu rzeźby warstwą amalgamatu złota i odparowaniu rtęci w bardzo wysokiej temperaturze. Tylko tym sposobem dało się uzyskać dostatecznie grubą i trwałą powłokę drogocennego metalu – jaśniejącą na wieczną chwałę monarchy, który chciał zmienić swoje włości w krainy mlekiem i miodem płynące, sobie zaś zapewnić miejsce w panteonie najlepiej wykształconych i obdarzonych najlepszym gustem władców epoki.

Ostatecznie przeszedł do annałów jako jeden z najbardziej nieudolnych królów w historii Europy. I nie doczekał odsłonięcia pomnika w 1736 roku: zmarł trzy lata wcześniej na Zamku Królewskim w Warszawie, wyniszczony hulaszczym trybem życia, trawiony gangreną po amputacji dotkniętej martwicą stopy, wyjąc z bólu i przeklinając doradców, którzy sprowadzili go do Polski. Złoty Jeździec nie został jednak strącony z cokołu i do dziś uchodzi za wyrazisty symbol Drezna – miasta, które August przeobraził w imponującą barokową metropolię

sztuki i kultury, nazywaną czasem Florencją Północy. Politykiem był marnym, bo Jan Jerzy III Wettyn nie szykował go na swego następcę. Po śmierci „Saksońskiego Marsa” tron przypadł w udziale jego pierworodnemu synowi, Janowi Jerzemu IV, który po trzech latach panowania umarł na ospę, nie spłodzwszy męskiego potomka. August, zaledwie dwudziestoczteroletni, przejął schedę po starszym bracie, nie do końca przygotowany na rządzenie niezależnym elektoratem, który wkrótce miał wejść w unię personalną z Rzeczpospolitą szlachecką. Za to we wczesnej młodości odbył trzyletni *grand tour* po najważniejszych dworach kontynentu, od Francji, przez Hiszpanię, Anglię, Niemczech i Szwecję, aż po Mediolan i Wenecję. W podróży uczył się nie tylko dobrych manier, obcych języków i sztuki fechtunku: poznawał też filozofów i uczonych, artystów i poetów, dworskich muzyków, architektów i rzemieślników. Kiedy został elektorem saksońskim, zaczął się nimi otaczać na własnym, niespodziewanie odziedziczonym dworze.

Drezno właśnie za czasów Augusta II Mocnego weszło w etap najdynamiczniejszego rozwoju w dziejach, jako jedno z dwóch miast rezydencjonalnych Jego Królewskiej Mości, pod wieloma względami ważniejsze od Warszawy, gdzie król spędzał tylko kilka miesięcy w roku. Reformy nie ominęły drezdeńskiej Hofkapelle, która w niedługim czasie stała się jedną z najlepszych, a zarazem najściślej wyspecjalizowanych orkiestr dworskich w Europie. Już w 1694 roku, być może za radą ówczesnego kapelmistrza Johanna Christoha Schmidta – wprowadzono w zespole nowy warunek umowny, nakładający na muzyków obowiązek grania na jednym tylko instrumencie, co znacząco wpłynęło na poziom ich umiejętności wykonawczych. Spory udział w kształtowaniu profilu orkiestry miały

też osobiste upodobania elektora Augusta, rozmiłowanego w stylu francuskim. Na początku XVIII wieku w skład stałego zespołu Hofkapelle – oprócz smyczków – weszły również oboje, flety i fagoty. W 1710 roku August zatrudnił na dworze dwóch wirtuozów corno da caccia – Johanna Alberta Fischera i Franza Adama Samma. Sześć lat później, podczas kolejnego pobytu w Wenecji, zetknął się z twórczością Johanna Davida Heinichena, nauczyciela Leopolda, księcia Anhalt-Köthen. Ściągnął go do Drezna jako jednego z nadwornych kompozytorów – obok Francesca Marii Veraciniego i Antonia Lottiego – i mianował go kapelmistrzem swojej orkiestry. Heinichen przeszedł do historii przede wszystkim jako mistrz Johanna Georga Pisen-dela, który przejął po nim posadę w 1728 roku. Stosunkowo niedawno zaczęto wydobywać z zapomnienia jego koncerty i sonaty na hob-lubione na dworze drezdeńskim instrumenty dęte, w tym przepiękną *Pastorale per la Notte di Natale* S 242 na dwa oboje d'amore lub chalumeaux, orkiestrę i basso continuo. Twórczość Heinichena, który zapewne już w chwili przyjazdu do Saksonii cierpiał na gruźlicę i ze względu na zdrowotnych często musiał przekazywać swoje obowiązki innym ulubieńcom Augusta II Mocnego, między innymi Janowi Dismasowi Zelence i Giovanniemu Albertowi Ristoriemu, wzbudziła szersze zainteresowanie dopiero w latach 90. XX wieku i wciąż czeka na należne jej miejsce pośród spuścizny kompozytorów, którzy najbardziej przyczynili się do świetności dworskiej kapeli w Dreźnie.

A do tych z pewnością należał znacznie od niego młodszy Johann Adolph Hasse, urodzony w 1699 roku w Bergedorfie pod Hamburgiem, który rozpoczął swoją karierę jako tenor w Oper am Gänsemarkt i już w wieku dwudziestu dwóch lat przeniósł się do Brunshwiku, gdzie odniósł sukces w partii tytułowej swojej opery *Antioch*. Szanse kontynuowania kariery w rodzinnych Niemczech miał jednak niewielkie – dlatego zdecydował się na dalsze studia w Neapolu, pod kierunkiem Nicoli Porpory i Alessandra Scarlattiego. Jego *Artaserse*, znakomicie przyjęty w 1730 roku w sezonie karnawałowym w Wenecji, zaskarbił mu przydomek

„il divino Sassone” i rozslawił jego twórczość także poza granicami Italii. W tym samym roku Hasse poślubił Faustynę Bordoni, jedną z najbardziej rozchwytywanych mezzosopranistek epoki, z którą wkrótce potem został wezwany na dwór do Drezna. „Iście niezrównana para”, jak nazwał ich Metastasio, odniosła triumf przy okazji drezdeńskiej premiery opery Hassego *Cleofide*, w której Bordoni wystąpiła w partii tytułowej na scenie Grosses Königliches Opernhaus. August II Mocny przyznał Hassemu tytuł Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeister – do oficjalnego przejścia posady doszło jednak po śmierci króla, w grudniu 1733 roku, już za panowania Augusta III Sasa. Za swojej kadencji Hasse wznosił dworską kapelę na absolutne wyżyny, co odnotował między innymi Jean-Jacques Rousseau, szczegółowo omawiając układ orkiestry drezdeńskiej w jednym z haseł wielkiej encyklopedii francuskiej. Małżeństwo Hasse cieszyło się w Dreźnie dużą swobodą, dzięki której mogło pielęgnować swoje dawne kontakty we Włoszech. W dokumentach dworu zachowały się wzmianki o co najmniej pięciu podróżach Josepha i Faustyny do Wenecji. Przy okazji tych długich, trwających często ponad rok wizyt w mieście powstało wiele utworów religijnych Hassego, między innymi antyfony *Alma Redemptoris Mater* na alt, smyczki i basso continuo, przeznaczona do wykonania po niesporach od pierwszej niedzieli adwentu do piątku przed świętem Ofiarowania Pańskiego, oraz motet bożonarodzeniowy *Quando Jesus est in corde* z dwiema wspianiałymi ariami da capo, skomponowany na identyczny skład dla Ospedale degli Incurabili podczas pobytu małżeństwa w Wenecji w latach 1738–1739.

Pomnik Złotego Jeźdźca już wtedy pysznił się na Rynku Nowomiejskim w Dreźnie. Pyszni się po dziś dzień i nie bez powodu – jakkolwiek bowiem oceniać talenty polityczne Augusta II Mocnego, bez warunków, jakie zapewnił swoim muzykom na saksońskim dworze, ich twórczość nie zaślubiłaby blaskiem kruszcu tak wysokiej próby.

Dorota Kozińska

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ

Jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich klawesynistów. Gra na różnych typach klawesynów i klawikordów oraz na historycznych fortepianach i organach; szczególną pasją darzy improwizację. Studiował grę na klawesynie oraz kompozycję w Królewskim Konserwatorium w Hadze i w Akademii Muzycznej w Katowicach. Był finalistą Międzynarodowego Konkursu im. G.P. Telemanna w Magdeburgu (2007) oraz I Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. A. Wołkońskiego w Moskwie (2010). Jako solista, dyrygent i kameralista regularnie współpracuje z czołową międzynarodowych oraz polskich orkiestr i zespołów, w tym z Brecon Baroque, Arte dei Suonatori, {oh!} Orkiestrą, AUKSO Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy i Capellą Cracoviensis, biorąc udział w realizowanych przez nie nagraniach (wytwórnie CPO, BIS, Channel Classics, Accent, Alpha, Decca, Linn Records, DUX oraz stacje radiowe i telewizyjne w całej Europie). Od wydania w 2008 roku debiutanckiej solowej płyty *Musikalisches Vielerley* jego dokonania fonograficzne zdobywają uznanie krytyki i publiczności. W 2015 roku nagrał solowy album z późnobarokowymi koncertami klawesynowymi Mùthela, nagrodzony Diapason d'Or, a dwa lata później wielokrotnie nagradzany solowy album *Cromaticca*. W 2016 roku za *Sonaty rózańcowe* Bibera, zarejestrowane wspólnie z Rachel Podger, Davidem Millerem i Jonathanem Mansonem, otrzymał Gramophone Award. W 2016 roku został nagrodzony Paszportem „Polityki”. Koncertuje w Europie, obu Amerykach i Azji. Występuje na najważniejszych polskich festiwalach, m.in. Actus Humanus w Gdańsku, Festiwalu Katowice Kultura Natura, Wratislavia Cantans, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Misteria Paschalia w Krakowie. Za granicą gościł na Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele w Halle, Internationale Händel-Festspiele w Getyndze, Festival Radio France Occitanie Montpellier, York Early Music Festival, BRQ Vantaa Festival, Brecon Baroque Festival, Bath Bachfest oraz serii koncertów Music at Oxford. Prezentował się także w Wigmore Hall, Kings Place, Seoul Arts Center, Forbidden City Concert Hall, Sumida Triphony Hall. W 2018 roku wydał album z koncertami klawesynowymi Bacha (BWV 1052–1054), utrzymanymi w ich kontekście historycznym, oraz nagrał kultowe *Wariacje Goldbergowskie*. Wykłada w Akademii Muzycznej w Katowicach. Szczególną uwagę poświęca nauczaniu gry solowej oraz kursom improwizacji na podstawie metody *partimento*.



foto. Adam Golec

GIUSEPPINA BRIDELLI

Włoska mezzosopranistka. Absolwentka Conservatorio Giuseppe Nicolini w rodzinnej Piacenzie oraz Scuola dell'Opera Italiana w Bolonii. Laureatka i finalistka międzynarodowych konkursów śpiewaczych. Zadebiutowała w wieku dwudziestu jeden lat rolą Despiny w *Così fan tutte* Mozarta i od tego czasu angażowana jest w operowe produkcje na całym świecie. Jako specjalistka w repertuarze Mozartowskim wykonywała partię Idamantesa w *Idomeneusz, królu Krety* w Teatro Comunale di Bologna, Cherubina w *Weselu Figara* w Teatro di San Carlo w Neapolu i Opéra royal de Versailles, Sesta w *Łaskawości Tytusa* w Teatro Maggio Musicale Fiorentino. Ponadto interpretowała role w operach Belliniego, Rossiniego, Verdiego, Pucciniego, Bizeta, Dvořáka, Offenbacha. Jest artystką o szerokim wachlarzu repertuarowym. Wykonuje muzykę kompozytorów dawniejszych, ale także i twórczość bardziej współczesną, m.in. kompozycje Mahlera, Brittena, Dallapiccoli. Jest szczególnie ceniona za interpretacje repertuaru barokowego (dzieła Cavalierego, A. Scarlattiego, J.S. Bacha, Handla, Vivaldiego, Cavallego, Rossiego), a także twórczości Monteverdiego (*Vespro della Beata Vergine*, *L'Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*). Współpracowała z takimi dyrygentami i zespołami, jak Leonardo García Alarcón i Cappella Mediterranea, Raphaël Pichon i Ensemble Pygmalion, Fabio Biondi i Europa Galante, Ottavio Dantone i Accademia Bizantina, a także z Giovannim Antoninim, Andream Marconem, Franceskiem Cortim. Występowała w najważniejszych salach koncertowych, jak Teatro La Fenice, Opéra-Comique w Paryżu, Grand Théâtre de Genève, Theater an der Wien, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Lille, Elbphilharmonie Hamburg, Philharmonie de Luxembourg, Teatro Municipale di Piacenza, Barbican Centre i Royal Albert Hall w Londynie, a także na festiwalach w Europie, m.in. Festival d'Aix-en-Provence, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Monteverdi Festival Cremona, Rossini Opera Festival, Wratislavia Cantans. Nagrania z jej udziałem wydawane były przez takie wytwórnie, jak Decca, Naïve, Naxos, Glossa, Arcana, Alpha.



fot. Andrea Chemelli

MARTA GAWLAS

Fleciстка specjalizująca się w grze na instrumentach historycznych. Urodziła się w Cieszynie. Studiowała w Katowicach, Weronie, Brukseli, Amsterdamzie i Genewie. Brała udział w wielu kursach mistrzowskich muzyki dawnej i pobierała lekcje u znakomitych wirtuozów fletu, m.in. Alexisa Kossenki, Georges'a Barthela, Marca Hantaï i Anny Besson. Jako solistka i kameralistka występowała w całej Europie, była również zapraszana do współpracy z wieloma renomowanymi orkiestrami. Jest członkinią kilku cenionych wśród krytyków i publiczności zespołów, takich jak Capella Cracoviensis, Orchestre de l'Opéra royal de Versailles i Cohaere Ensemble. W wieku dziewiętnastu lat dołączyła do Arte dei Suonatori, stając się wówczas najmłodszym muzykiem tej orkiestry. Współpracowała m.in. z Sophie Junker, Marcinem Świątkiewiczem, Louisem Creac'hem i Alexisem Kossenką. Marta Gawlas jest laureatką kilku nagród w konkursach muzyki dawnej w Polsce i za granicą, zarówno jako solistka, jak i członkini zespołów kameralnych. Jako instrumentalistka Cohaere Ensemble jest beneficjentką programu EEEMERGING+ – europejskiego programu wspierającego młodych muzyków zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Z zespołem tym zwyciężyła w Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA). Werdykt wydało wówczas jury pod przewodnictwem Williama Christiego.



fot. Magdalena Halas

GABRIEL PIDOUX

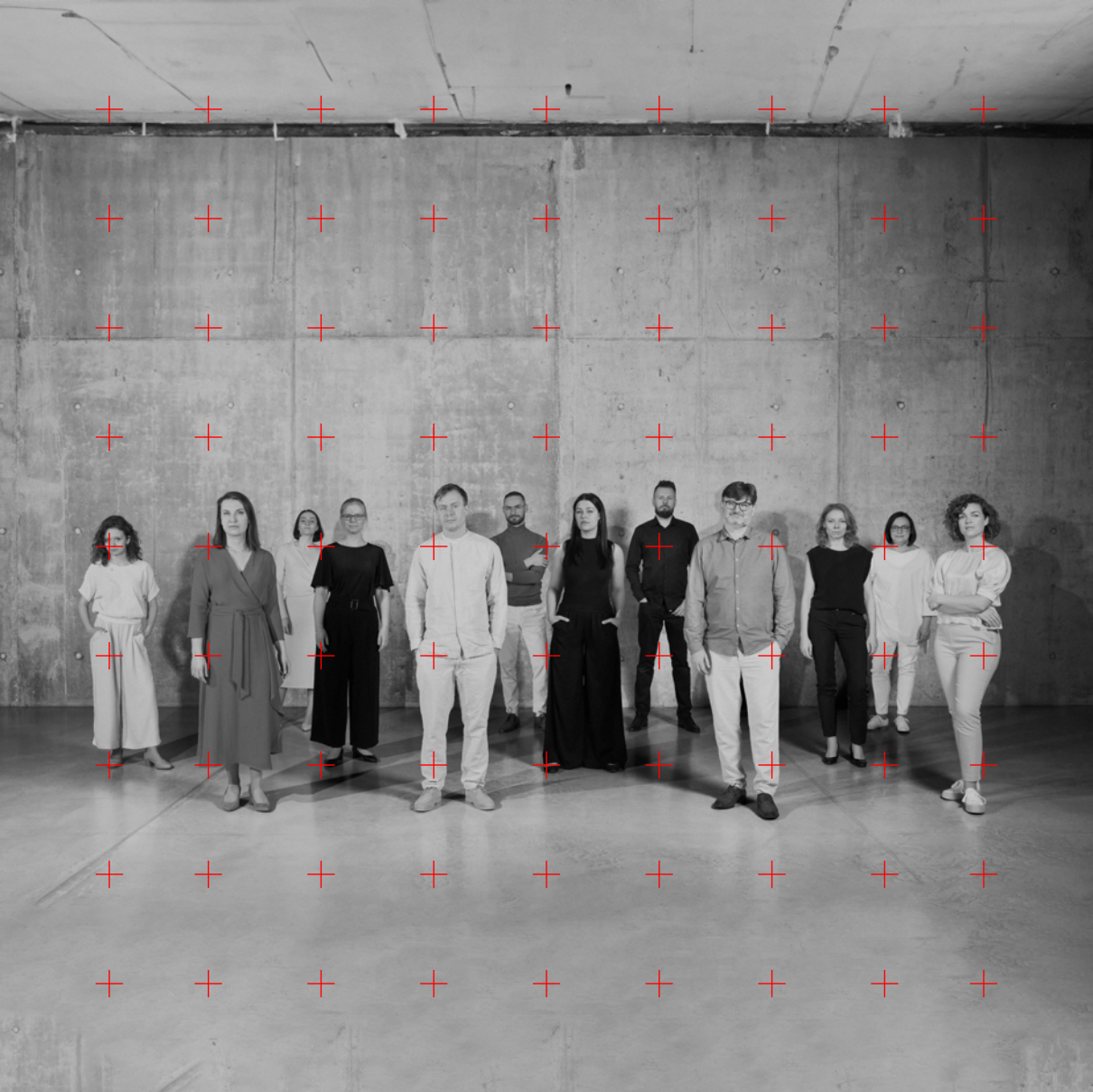
Francuski oboista. Gry uczył się u Hélène Devilleneuve i w Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris w klasach Jacques'a Tysa i Davida Waltera oraz u François Leleux w Monachium, odchodząc od rodzinnej tradycji gry na instrumentach smyczkowych, choć na skrzypcach grał od siódmego roku życia. Jest laureatem wielu międzynarodowych konkursów, m.in. Fernand Gillet-Hugo Fox International Competition, Be The One Oboe Competition, Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Michała Spisaka, Prague International Competition oraz prestiżowej nagrody Victoires de la Musique Classique w kategorii „Révélation soliste instrumental” w 2020 roku. Interesuje się także historycznymi praktykami wykonawczymi i instrumentarium. Studiował dawne oboje u Antoine'a Torunczyka, założył również Sarbacanes – ansambl historycznych instrumentów dętych, który ze wsparciem programu EEEMERGING+ występował na europejskich festiwalach. Gabriel Pidoux występował jako solista z Mozarteumorchester Salzburg, Hong Kong Sinfonietta, Orchestre National de Lille, Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Pays de Savoie, Simfonični orkester RTV Slovenija, Prague Chamber Orchestra oraz z współpracował z takimi zespołami, jak Gli incogniti, La Fenice, Le Cercle de l'Harmonie, Orchestre des Champs-Élysées czy Ensemble Pygmalion. Występował na licznych festiwalach, w tym na La Folle Journée de Nantes, Festival de la Vézère, Festival Radio France Occitanie Montpellier, a także na koncertach Live for France Musique. W 2022 roku ukazała się jego płyta *Romance* nagrana z pianistą Jorgem Gonzálezem Buajásánem dla wytwórni Alpha Classics, która została wyróżniona m.in. 5 Diapasons i 5 Étoiles magazynu „Classica”.



foto. Jean-Baptiste Milot

ARTE DEI SUONATORI

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



fot. Karolina Sałajczyk

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater,
quae pervia caeli porta manes,
et stella maris,
succurre cadenti,
surgere qui curat, populo.
Tu quae genuisti, natura mirante,
tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore sumens illud Ave,
peccatorum miserere.

Żywicielko Odkupiciela, Matko*

Żywicielko Odkupiciela, Matko,
któraś jest otwartą bramą niebios
i gwiazdą morza,
przyjdź z pomocą upadającemu
ludowi, który próbuje się podnieść:
Ty, któraś zrodziła, ku zdumieniu natury,
Twego Świętego Rodziciela;
dziewico przedtem i potem,
z ust Gabriela przyjmująca owo „Zdrowaś!”,
miej litość dla grzeszników.

Quando Jesus est in corde

Quando Jesus est in corde
fugit dolor fugit pena,
paradisi lux serena
intus fulget consolando.
Coeli semper luce ornata
gaudet anima beata
dei amorem meditando.

Splendor lucis aeternae
unde procedit omnis
gratia, decor, et virtus
ah, tu semper vivas
in corde meo
tua face ardenti
inflama affectus meos
igne ferventi
ne te repellant quaeso
impia peccata mea,
quae meo dolore
singulta, et fido amore
studeo lavare:
oh, Deus
te solum quaero
et de clementia tua
nunquam despero.

Ah, Redemptor
miserere infelicis
deprecantis recordare
quod pretioso tuo cruore me salvasti.
Si peccata deplorabo
si clementiam exorabo
mihi veniam tu donasti.

Alleluia.

Gdy Jezus jest w sercu

Gdy Jezus jest w sercu,
pierzcha ból i kara,
łagodne światło raju
rozbłyska wewnątrz, pocieszając,
a dusza, rozważając Bożą miłość,
raduje się, ozdobiona
zawsze niebiańskim blaskiem.

Jasności wiecznego światła,
od którego pochodzi
wszelka łaska, piękno i cnota,
ach, wiecznie żyj
w moim sercu;
twa płonąca pochodnią
rozpal me uczucia,
płomiennym ogniem,
niech cię nie odstręczają,
błagam, moje bezbożne grzechy,
które staram się obmywać
przez mój ból i płacz
oraz wierną miłość.
O Boże,
Ciebie samego poszukuję
i nigdy nie wątpię
w Twą łaskawość.

Ach, Odkupicielu,
zmiłuj się nad nieszczęsnym,
który Cię błaga, pamiętaj,
że cenną Twą krwią mnie wybawiłeś.
Jeśli będę oplakiwał me grzechy,
jeśli wyproszę łaskawość,
Ty okazałeś mi łaskę.

Alleluia.



**PAWEŁ
SZYMAŃSKI**

DZIEŃ

8 grudnia
niedziela

MIEJSCE

Dwór Uphagena
ul. Kieturakisa 1

GODZINA

12:00

PIÈCES DE CLAVECIN / LAMENTO D'ORFEO

[WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE]

Natalia Olczak

klawesyn

Monika Hartmann

wiolonczela

PAWEŁ SZYMAŃSKI

*1954

Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański

Ouverture

Allemande

Courante

Sarabande

Air

Menuet I – Menuet II

Gigue

Lamento d'Orfeo per violoncello senza basso del Sig' Szymański*

Les Poiriers en Pologne ou une suite de pièces sentimentales de clavecin fait par Mr Szymański

La Connaissance des Poiriers ou Prélude

François ou Allemande

Erika ou Courante

Raspail-Ay ...01 ou Gavotte

Haut Coustias ...98 ou Sarabande

Louise ou Rondeau (Doucement)

Jacques ou Canaries

La Bière de Zwierzyniec ou Menuet polonais

Le Départ des Poiriers ou Chaconne ancienne

Paweł Szymański obchodzi siedemdziesiąte urodziny. A ja pamiętam, jak obchodził trzydzieste i przy tej okazji Dorota Szwarzman napisała do „Ruchu Muzycznego” tekst pod znamionym tytułem *Nie znacie? A szkoda*. Też obchodziłam wówczas okrągłe urodziny, tylko z odrobinę mniejszą cyfrą z przodu – i pamiętam, z jaką radością wykrzyknęłam: „Znamy! A jakże!”. Poznaliśmy Szymańskiego w 1977 roku, kiedy wciąż był studentem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie – w trakcie przygotowań do prawykonania jego *Kyrie* na chór chłopięcy i orkiestrę. Z braku chóru chłopięcego młody kompozytor musiał się zadowolić chórem dziecięcym. A nastoletni chórzysty (w tym niżej podpisana), wychowani na sonoryzmie i nieprecyzyjnym zapisie współbrzmień we wczesnych partyturach Pendereckiego, z zaciekawieniem śledzili linie melodyczne, przerywane licznymi pauzami, które zamiast przynosić ulgę, tylko wzmagaly napięcie. Obserwowali też samego kompozytora – szczupłego, brodatego i długowłosego – który zamiast się do nas uśmiechać, głaskać po głowach i rozdawać autografy, przemykał się chyłkiem w kuluarach Filharmonii Narodowej i rozmawiał tylko z dyrygentem.

Po raz kolejny spotkałam się z Szymańskim na początku lat 90., w studiu radiowej Dwójki, podczas debaty o związkach muzyki współczesnej z muzyką dawnych epok. I dopiero wtedy zdałam sobie sprawę, że kształtowane przez Szymańskiego narracje muzyczne składają się ze swoistych odprysków, a może raczej refleksów dawno przebrzmiałych konwencji: w *Partitach* były to fugi i kanony barokowe, w *Lux aeterna* – techniki polifonii renesansowej, w *Pięciu utworach* na kwartet smyczkowy – utłuda jakiegóś

systemu tonalnego, którego tak naprawdę nigdy nie było. Szymański odwoływał się w swoich utworach nie tyle do przeszłości, ile do naszego wyobrażenia o spuściźnie minionych epok. Jego muzyka okazała się wybitnie intelektualna – zmuszająca słuchacza do rewizji obiegowych zapatrywań na dawną twórczość, nie tyle wznosząca się „ponad” konwencję, ile skłaniająca do wniknięcia w jej istotę. Zrywała z linearnym myśleniem o postępie w sztuce, zastępując je całościową oceną kontekstu, z którego wyrosła twórczość najnowsza.

Kiedy Szymański zaczął pisać na klawesyn – a zaczął jeszcze na studiach, pod wpływem długich rozmów ze swym przyjacielem Władysławem Kłosiewiczem – krytycy i muzykologowie upchnęli jego pierwsze próby twórczości na ten instrument w pojemną szufladę z napisem „utwory awangardowe i surkonwencjonalne” (drugi przymiotnik podrzucił im sam twórca, wymyśliwszy ten termin pospołu ze Stanisławem Krupowiczem). Kiedy skomponował *Une suite de pièces de clavecin par Mr Szymański*, wykonaną po raz pierwszy na fortepianie przez Macieja Grzybowskiego w 2001 roku i dopiero pięć lat później ubraną we właściwą szatę dźwiękową przez klawesynistę Marka Toporowskiego, najbliższe sedna trafił inny jego przyjaciel, nieodżałowany Andrzej Chłopecki, którego wypowiedź przytoczył w „Ruchu Muzycznym” również nieodżałowany redaktor naczelny Ludwik Erhardt: „do Bachowskiej kolekcji suit i partit Mr Szymański dopisał jeszcze jedną”. Później Chłopecki doprecyzował, że Szymański dowiódł tym utworem, że „na początku XXI wieku jest możliwe wzbogacanie historii muzyki XVIII niejako *ex post* w jej materii i esencji, a nie jedynie poprzez persyflaże i wariacje charakterystyczne dla stylistyki neoklasycyzmu”.

W 2010 roku, w cyklu koncertów „Pozycje Klawesyczne” w warszawskim centrum kultury Nowy Wspaniały Świat, Małgorzata Sarbak dała pierwsze publiczne wykonanie *Les Poiriers en Pologne ou une Suite de pièces sentimentales de clavecin fait par Mr Szymański*, klawesynowej dedykacji dla rodziny pana Poiriera, reprezentującego w Polsce firmę Peugeot, melomana i muzyka amatora, któremu zdarzało się sponsorować przedsięwzięcia Warszawskiej Opery Kameralnej za czasów dyrekcji Stefana Sutkowskiego i użyczać swojego klawesynu polskimi muzykom, wśród nich wspomnianemu już Kłosiewiczowi. Tym razem Szymański – na pożegnanie z państwem Poirier przed ich powrotem do ojczyzny – postanowił dopisać jeszcze jeden drobiazg do kolekcji suit pana Couperina: z poszczególnymi częściami poświęconymi adresatowi dedykacji, jego żonie i dzieciom, jego ulubionym winom oraz chmielowej ambrozji z browaru Zwierzyniec (w *Menuet polonais*). Spytany o dokładną datę powstania suity, Szymański odparł, że napisał ją bardzo dawno, „chyba w pierwszej połowie XVIII wieku”. Doprecyzujemy: zaczął ją pisać istotnie za Couperina, następnie wybiegł

odrobinę w przyszłość, wychylając kielicha a to z Rameau, to znów z Bachem, później troszkę się zdrzemnął, żeby ocknąć się u boku Beethovena, i wreszcie podsumował całość (odwołam się do słów samego kompozytora, aczkolwiek wypowiedzianych jako komentarz do innego utworu) „ambicją znalezienia jakiegoś miejsca dla własnej wypowiedzi, posługując się przy tym fundamentalnymi elementami stylistycznymi”.

O muzyce Szymańskiego można pisać na wiele sposobów: że jest metafizyczna, że matematycznie ścisła i wyrafinowana warsztatowo, że autoironiczna i zdystansowana wobec dominujących nurtów współczesności. Można też w ogóle o niej nie pisać i poprzestać na uważnym słuchaniu. Co wszystkim doradzam w kontekście nieznanego jeszcze utworu *Lamento d’Orfeo per violoncello senza basso del Sig’ Szymański*. Jeśli bowiem dzieło nie zmieści się w żadną szufladkę, lepiej powstrzymać się z jego pochopną oceną – do czasu kolejnego śmiertelnie poważnego żartu kompozytora.

Dorota Kozińska

NATALIA OLCZAK

Klawesynistka, grająca zarówno jako solistka, kameralistka oraz muzyk orkiestrowy; także producentka wydarzeń artystycznych. Jest absolwentką szwajcarskiej uczelni Schola Cantorum Basiliensis i Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Laureatka ponad dwudziestu nagród w konkursach o skali ogólnopolskiej i międzynarodowej (m.in. I nagroda ex aequo na III Ogólnopolskim Konkursie Klawesynowym 2020 w Krakowie czy I nagroda w Baroque Music Competition – Charleston International Music Competition 2021), a także stypendystka programu „Młoda Polska” oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jedna z założycielek Cohaere Ensemble, który w latach 2022–2023, jako pierwszy polski zespół, był członkiem projektu EEEMERGING+, europejskiego programu wspierającego młodych muzyków zaangażowanych w nurt wykonawstwa historycznego. Z zespołem tym zwyciężyła w Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA). Współtworzy także Fraś/Olczak Duo i Werifesteria Duo oraz współpracuje z Polską Operą Królewską, Capellą Cracoviensis, {oh!} Orkiestrą. Koncertowała w całej Europie, w tym m.in. na takich festiwalach, jak Oude Muziek Utrecht, Bolzano Festival Boze, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, Festival d’Ambronay, Concentus Moraviae, Actus Humanus, Misteria Paschalia.



fot. Karolina Sałajczyk

MONIKA HARTMANN

Wiolonczelistka specjalizująca się w wykonawstwie historycznym. Swoją przygodę z muzyką dawną rozpoczęła w 2018 roku, najpierw w klasie Bartosza Kokoszy, a następnie w klasie Tomasza Pokrzywińskiego w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Już w czasach szkolnych wykazywała duże zainteresowanie muzyką kameralną. Jest współzałożycielką Cohaere Ensemble, zespołu szturmującego polską i zagraniczną scenę muzyki dawnej, który w latach 2022–2023 uczestniczył w programie wspierającym młode zespoły muzyki dawnej EEEMERGING+. Współpracuje stale z takimi zespołami, jak {oh!} Orkiestra, Capella Cracoviensis, Arte dei Suonatori, Holland Baroque. Występowała na wielu festiwalach, m.in. Actus Humanus, Misteria Paschalia, Festiwalu Bachowskim w Świdnicy, The Fringe Festival Torroella de Montgri, Copenhagen Baroque Festival, Bayreuth Baroque, Stockholm Early Music Festival. Gra na wiolonczeli barokowej Bastiana Muthesiusa (na wzór oryginalnej Servais Strad Cello z Instytutu Smithsonian w Waszyngtonie) wykonanej w 2006 roku. Laureatka wielu nagród, zarówno w repertuarze solowym, jak i kameralnym, w tym pierwszej nagrody w Concours International de Musique Ancienne du Val de Loire (CIMA).



fot. Magdalena Hatas



**TIM MEAD
FRANÇOIS LAZAREVITCH
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN**

DZIEŃ

8 grudnia
niedziela

MIEJSCE

Dwór Artusa
ul. Długi Targ 43-44

GODZINA

17:30

SONGS & DANCES

Tim Mead

kontratenor

François Lazarevitch

kierownictwo artystyczne,
flet, flet prosty, musette

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

Elsa Frank

flet prosty, obój

Josef Žák

skrzypce

Liv Heym

skrzypce

Sophie Iwamura

altówka

Garance Boizot

viola da gamba

Brice Sailly

klawesyn, pozytyw

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 bénéficient du soutien la Région Normandie et de la Ville du Havre.

HENRY PURCELL

1659–1695

Curtain Tune on a Ground

Timon of Athens Z 632

O Solitude, my sweetest

choice Z 406

One charming night

The Fairy Queen Z 629

Chaconne

The Fairy Queen Z 629

Here the deities approve

Welcome to all the pleasures
Z 339

March

The Married Beau Z 603

Song tune ('We the Spirits of the Air')

The Indian Queen Z 630

Hornpipe

The Old Bachelor Z 607

'Tis Nature's voice

Hail! Bright Cecilia Z 328

Here let my life with as much silence slide

If ever I more riches did desire
Z 544

Three Parts upon a Ground

Z 731

May her blest example chase

Love's goddess sure was blind
Z 331

Jig ('Hey boys, up go we')

Borry

Suite G-dur Z 770

Fairest Isle

King Arthur Z 628

What power art thou

King Arthur Z 628

Air

The Virtuous Wife Z 611

Scotch tune

Amphitryon or The Two Sosias
Z 572

'Twas within a furlong

Edinboro' town

The Mock Marriage Z 605

Minuet – Hornpipe – Bourée

Amphitryon or The Two Sosias
Z 572

Strike the viol, touch the lute

Come Ye Sons of Art Z 323

Orfeusz – ten z mitu, pierwszy śpiewak na ludzkim świecie i wynalazca dziewięciostrunowej kitarzy – albo był synem samego Apollina, albo Ojagrosa, króla jednego z trackich plemion i bóstwa przepływającej przez jego ziemię rzeki. Umarł młodo, wkrótce po nieudanej próbie zawrócenia z Hadesu swej ukochanej żony Eurydyki. Rozszarpały go dzikie Menady, towarzyszkę Dionizosa: albo za karę, że nie chciał wziąć udziału w dionizyjskich orgiach, albo z frustracji, że pogrążony w żalowie wdowiec odrzucił ich kobiece wdzięki. Jego głowa, oderwana od ciała gołymi rękami, popłynęła z nurtem rzeki Hebrus, zwanej dziś Maricą, aż po jej ujście do Morza Egejskiego. Ponoć ani na chwilę nie przestała śpiewać.

Orfeusz – ten Brytyjski, jak go nazwano po śmierci – był synem jednego z dwóch braci, późniejszych muzyków na dworze króla Karola II: albo Henry’ego, albo Thomasa. Umarł młodo, w pierwszym pochwawszym czworo z sześciorga dzieci, których dochował się z ukochaną żoną Frances. Wieść niesie, że zmarł w chłodną listopadową noc 1695 roku, po powrocie z jednego z londyńskich teatrów, kiedy drzwi zastał zamknięte na głucho, nie zdołał dobudzić żony i zaziębił się na śmierć. Zdaniem innych w tę feralną noc pokonała go rozwijająca się już wcześniej gruźlica.

Henry Purcell przeżył zaledwie trzydzieści sześć lat i napisał tylko jedną operę, *Dydonę i Eneasza*. Nie ma w niej wirtuozowskich arii di bravura, jest za to niewiarygodna symbioza muzyki ze słowem i niedościgłe mistrzostwo w przekładaniu naturalnego rytmu i melodii angielszczyzny na specyficzny język kompozytorski, naznaczony ekspresyjną chromatyką

i mnóstwem niuansów wyrazowych. Wystarczyło, by uznać to krótkie, niespełna godzinne arcydzieło za pierwszą prawdziwą operę angielską – i przez długi czas ostatnią, jako że geniusz Purcella znalazł pierwszego godnego następcę dopiero w osobie Benjamina Brittena. Purcell był jednak niezwykle płodnym twórcą muzyki teatralnej – począwszy od 1680 roku, w którym zadebiutował muzyką do tragedii *Theodosius; Or, The Force Of Love* Nathaniela Lee, wystawionej na deskach Dorset Garden Theatre, zwanego też w owym czasie Queen’s Theatre. Od tamtej pory skomponował ponad czterdzieści partytur do sztuk najrozmaitszych gatunków – i choć owe „podkłady muzyczne” ograniczały się często do pojedynczych numerów, często wychodziły poza praktykę teatralną, wykonywane przez muzyków amatorów i profesjonalistów uczestniczących w koncertach publicznych. W jego spuściźnie zachowały się też cztery semiopery, czyli bardziej rozbudowane muzyki sceniczne – do tragikomedii *Dioclesian* Thomasa Bettertona (Dorset Garden Theatre, 1690); do dramatu Johna Drydena *King Arthur* (rok później na tej samej scenie); do *Fairy Queen*, anonimowej adaptacji *Snu nocy letniej* Szekspira, której premiera odbyła się w 1692 roku, znów w Queen’s Theatre, pod postacią tak zwanej „restoration spectacular”, czyli inscenizacji z udziałem akrobatów, tancerzy i licznych efektów specjalnych; oraz dokończonych już po śmierci Purcella przez jego brata Daniela *Indian Queen*, z librettem Bettertona na podstawie sztuki Roberta Howarda (Drury Lane Theatre, 1695).

Fragmenty komponowane przez Purcella przybierały formę prostych pieśni solowych, utworów przypominających arie, często bogato ornamentowanych i ujętych w strukturę

da capo, duetów, ansambli i chórów – pełniących funkcję przerywnika bądź komentarza do akcji scenicznej – oraz mniej lub bardziej rozbudowanych fragmentów instrumentalnych, począwszy od uwertur, przez opracowania tańców dworskich i ludowych, aż po towarzyszące zmianie dekoracji „act tunes”. Niektóre z tych perełek – wykonywane przez muzyków rozmieszczonych na scenie, pod sceną, w kanale orkiestrowym i w kulisach, na balkonach i wśród publiczności na parterze – niosły z sobą większy ładunek dramatyczny niż same sztuki i towarzyszące im spektakularne zmiany scenerii. Tych zaś dokonywano w dwóch największych i najtłoczniejszych teatrach Londynu z użyciem skomplikowanej maszynerii, wyprowadzającej dekoracje na szynach natartych mieszkanką oliwy z mydłem, albo przy pomocy osiłek, zwykle byłych marynarzy, którzy na dany sygnał podciągali i opuszczali elementy scenografii na grubych linach.

Nic dziwnego, że Purcell wracał z tych spektakli późną nocą, często studząc emocje dopiero w drodze do domu. Nic też dziwnego, że jego „przeboje” zyskiwały później taką popularność wśród widzów i zawodowych muzyków. Z równie entuzjastycznym przyjęciem spotykały się jego pieśni do użytku „domowego”, w liczbie około stu pięćdziesięciu, w większości opublikowane jeszcze za życia kompozytora. Najwięcej artyzmu mają w sobie pieśni solowe Purcella, nawiązujące po części do tradycji renesansowej, po części zaś – co dotyczy zwłaszcza utworów późniejszych – zdradzające wpływy stylów włoskiego i francuskiego. W bardziej rozbudowanych kompozycjach pojawia się nawet schemat włoskiej kantaty, z jej naprzemiennym następstwem recytatywów i arii.

Wystarczy puścić wodze wyobraźni, by ujrzeć zmęczonego, być może już trawionego chorobą Purcella, jak po udanym przedstawieniu w królewskim teatrze przy Drury Lane wraca pamięcią do triumfalnej, naznaczonej mistrzowską robotą kontrapunktyczną, pełną dysonansów i brzmień ukośnych uwerturą do *Tymona Ateńczyka*. A potem, przechodząc w wilgotny chłód ulicy, dodaje sobie otuchy, nucąc pod nosem *One charming night*, pieśń Sekretu z *Królowej wróżek*. Przecznicę dalej, marznąc coraz bardziej, próbuje się rozgrzać wspomnieniem *Marszu* z komedii Johna Crowne'a *The Married Beau*. Im bliżej domu, tym mniej ma ochotę zmienić się w szczękającego zębami Ducha Zimna z *Króla Artura* i w zamian wyśpiewuje arię Wenus, błogosławiącej „najpiękniejszą z wysp”. Dociera na miejsce, pogwizdując arię na smyczki i basso continuo z komedii Thomasa D'Urfeya *The Virtuous Wife*. Naciska kławkę. Bez skutku. Puka, kołacze, wali pięścią w drzwi. Cisza. Walcząc z ogarniającą go sennością, podejmuje rozpaczliwą próbę przypomnienia sobie trzeciej zwrotki tekstu do starej szkockiej melodii, na której motywach skomponował kiedyś *'Twas within a furlong Edinboro' town*. Zасыpia na schodach własnego domu, kołysząc się do snu dźwiękami sopranowej arii *Strike the viol, touch the lute*. I tak przemarnie na kość, a potem wyzienie ducha i więcej już się nie obudzi.

Albo inaczej: obudzi się Orfeuszem. I dlatego to historia smutna, a ogromnie przez to wesoła. Bo za kilka lat dołączy do niego stęskniona Frances i zamieszkają razem na najpiękniejszej z Wysp Szczęśliwych.

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.



foto. Jean-Baptiste Millot

TIM MEAD

Kontratenor cieszący się uznaniem międzynarodowej krytyki i publiczności, doceniany w recenzjach (m.in. na łamach „The New York Times” i „The Guardian”), zjednujący sobie szeroki krąg odbiorców o zróżnicowanych preferencjach muzycznych. Swoje umiejętności wokalne doskonalił w King’s College w Cambridge i Royal College of Music w Londynie. Jest uznanym interpretatorem dzieł J.S. Bacha, Brittena, Pergolesiego, Cavalliego, a w szczególności partii kontratenorowych w dziełach Handla. Pojawiał się również w operach kompozytorów współczesnych: Philipa Glassa i Theo Loevendiego. Dzielił scenę m.in. z RIAS Kammerchor, Royal Scottish National Orchestra, Wrocław Baroque Orchestra, New York Philharmonic, Orchestra of the Age of Enlightenment, Gabrieli Consort & Players, Handel and Haydn Society, Academy of Ancient Music, Le Concert d’Astrée, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Les Arts Florissants, Akademie für Alte Musik, De Singel, Collegium Vocale Gent, La Folia Barockorchester, Orchestre Philharmonique de Radio France, Scottish Chamber Orchestra, The Saint Paul Chamber Orchestra, Los Angeles Philharmonic, English Concert. Współpracował z takimi dyrygentami, jak: Emmanuelle Haïm, Jonathan Cohen, Harry Bicket, Robin Ticciati, George Benjamin czy William Christie. Występował m.in. na deskach Garsington Opera, Royal Opera House Covent Garden, Teatro Real, Opera Philadelphia, Bayerische Staatsoper, Opéra de Lille, Bergen National Opera, Opéra national de Paris, Opera Ballet Vlaanderen, English National Opera, Theater an der Wien, Théâtre de Caen, Teatru Bolszój, w Hollywood Bowl, Walt Disney Concert Hall i Concertgebouw oraz podczas Glyndebourne Festival, BBC Proms, London Handel Festival i Internationale Händel-Festspiele Göttingen. Do jego ostatnich dokonań należą wykonania tytułowych partii w *Juliuszu Cezarze* i *Amadigi di Gaula* oraz partii Ottona w *Agrippinie* Handla oraz występy z Philharmonia Baroque Orchestra, Cleveland Orchestra, Netherlands Bach Society i Orchestra Classique de Montréal. W 2023 roku ukazał się debiutancki solowy album artysty *Sacroprofano* wydany przez Alpha Classics. Płyta spotkała się z dużym uznaniem krytyków i uzupełniła pokaźną dyskografię śpiewaka, w której znajdują wydawnictwa nagrane m.in. z La Nuova Musica czy Les Musiciens de Saint-Julien.



foto. Jean-Baptiste Millot

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

Ansambel 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. Repertuar albumów zespołu skupia się na eksploracji francuskiej tradycji ludowej, a także muzyki innych krajów, czego przykładem są m.in. siedemnasto- i osiemnastowieczne szkockie pieśni i tańce na albumie *The High Road to Kilkenny* czy płyta *Beauté barbare* zawierająca melodie tradycyjne z Polski, Moraw, Słowacji i Rumunii. Inne albumy 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*).

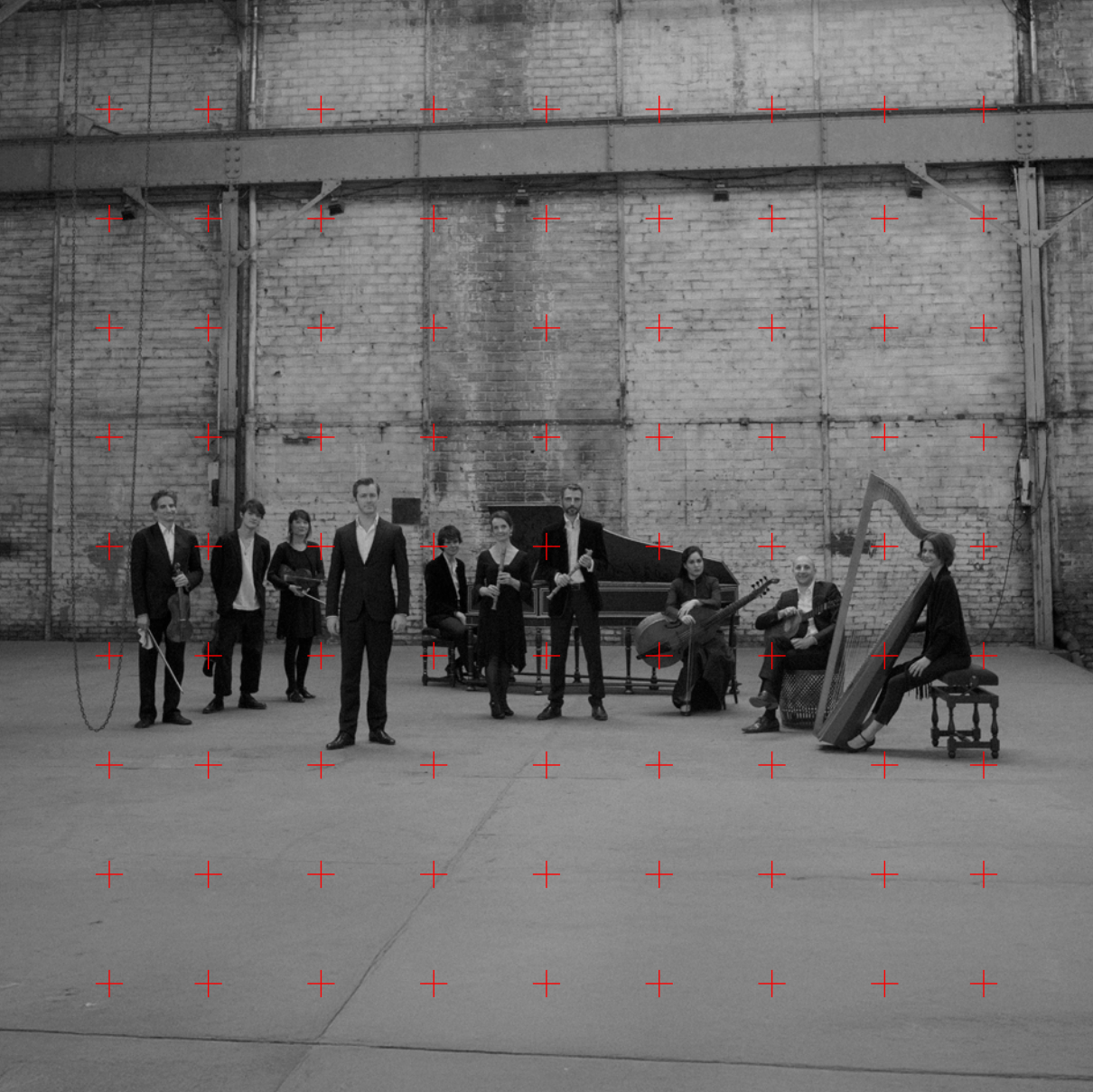


foto. Jean-Baptiste Millot

O Solitude, my sweetest choice

O Solitude, my sweetest choice!
 Places devoted to the night,
 Remote from tumult, and from noise,
 How ye my restless thoughts delight!
 O Solitude, my sweetest choice!

O Heavens, what content is mine,
 To see those trees, which have appear'd,
 From the nativity of time;
 And which all ages have rever'd,
 To look today as fresh and green,
 As when their beauties first were seen?

O how agreeable a sight
 These hanging mountains do appear,
 Which th' unhappy would invite,
 To finish all their sorrows here;
 When their hard fate makes them endure,
 Such woes, as only death can cure.

O how I solitude adore!
 That element of noblest wit,
 Where I have learn'd Apollo's love,
 Without the pains to study it:

For thy sake I in love am grown,
 With what thy fancy, does pursue;
 But when I think upon my own,
 I hate it, for that reason too;
 Because it needs must hinder me
 From seeing and from serving thee.

O Solitude! O how I solitude adore!

O samotności, najśodsza wybranko*

O samotności, najśodsza wybranko!
 O miejsca, cichej nocy poświęcone
 z dala od zgiełku i wrzawy, co zachwytem
 me myśli niespokojne czule wypełniacie.
 O samotności, najśodsza wybranko!

O niebios! Jakżem rad,
 gdy widzę te drzewa,
 co tu rosły od zarania dziejów
 przez wsze stulecia czczone, jak dziś znowu
 świeżością rozkwitają, bujne i zielone,
 jak gdy ich piękność pierwszy raz się objawiła.

Cóż za widok przyjemny,
 te górskie urwiska,
 co wabią nieszczęśników,
 by na nich swym troskom położyć koniec,
 gdy ciężki los znosić muszą i niedole,
 od jakich śmierć tylko wybawi.

Jakże kocham samotność,
 ów najszlachetniejszych
 umystów żywioł, co miłości apollińskiej uczy,
 szczczędząc mi bólu, jaki miłość sprawia.

Dla Ciebie zatem wzrastam w tej miłości,
 karmiąc się tym, co Tobie bliskie, lube –
 lecz gdy o własnym mym myślę kochaniu,
 już za samo to jego nienawidzę,
 gdyż wiem, że owe zgubne miłowanie
 służyć Ci i być z Tobą już mi nie pozwala.

O samotności, jakże Cię miłuję!

One charming night

One charming night
 Gives more delight,
 Than a hundred lucky days.
 Night and I improve the taste,
 Make the pleasures longer last,
 A thousand sev'ral ways.

Here the deities approve

Here the deities approve,
 The god of music and of love,
 All the talents they have lent you,
 All the blessings they have sent you;
 Pleas'd to see what they bestow,
 Live and thrive so well below.

'Tis Nature's voice

'Tis Nature's voice; thro' all the moving wood
 And Creatures understood:
 The universal tongue, to none
 Of all her num'rous race unknown.
 From her it learnt the mighty art,
 To court the ear, or strike the heart,
 At once the passions to express and move
 We hear, and straight we grieve or hate, rejoice or love.
 In unseen chains it does the fancy bind.
 At once it charms the sense and captivates the mind.

Uroki jednej nocy

Uroki jednej nocy
 więcej dają rozkoszy
 niż setka dni szczęśliwych.
 Noc we mnie bowiem smak przyjemności poprawia
 i sprawia, że trwają
 na tysiąc różnych rozkosznych sposobów.

Raduje bogów wszelki talent

Raduje bogów wszelki talent
 z ich łaski tobie użyczony.
 Tu bóg muzyki i bożek miłości
 cieszą się z wszelkich błogostawieństw
 ci udzielonych. Ty także ciesz się,
 żyj i rozkwitaj tam w dolinie.

Oto Natury głos

Oto Natury głos; dla lasów szumiących
 i wszystkich istot w pełni zrozumiały,
 język powszechny, wszem gatunkom liczny znany.
 Ona to uczy nas potężnej sztuki
 słuchaczy zjednywania i serc poruszenia;
 pasję daje, by wzruszać i wyrażać wszystko.
 Słyszemy dźwięki – i oto napelnia nas smutek
 lub radość, czujemy nienawiść lub miłość.
 Niewidzialnymi więzami wyobraźnię pęta,
 zmysły czaruje i umysł zniewala.

Here let my life with as much silence slide

Here let my life with as much silence slide
 As Time, that measures it, does glide,
 Nor let the breath of Infamy or Fame
 From town to town echo about my name,
 Nor let my homely death embroider'd be
 With scutcheon or with elegy.
 An old plebeian let me die,
 Alas, all then are such as well as I.

Fairest Isle

Fairest Isle, all isles excelling,
 Seat of pleasure and of love,
 Venus here will quit her dwelling,
 And for-sake her Cyprian grove.
 Cupid from his fav'rite nation
 Care and envy will remove;
 Jealousy that poisons passion,
 And despair that dies for love.

Gentle murmurs, sweet complaining,
 Sighs that blow the fire of love.
 Soft repulses, kind disdainings,
 Shall be all the pains you prove.
 Ev'ry swain shall pay his duty
 Grateful ev'ry nymph shall prove;

And as these excel in beauty,
 Those shall be renowned for love.

What power art thou

What power art thou, who from below
 Hast made me rise unwillingly and slow
 From beds of everlasting snow?
 See'st thou not how stiff and wondrous old,
 Far unfit to bear the bitter cold,
 I can scarcely move or draw my breath?
 Let me, let me freeze again to death.

Niech życie moje w takiej tu ciszy upływa

Niech życie moje w takiej tu ciszy upływa,
 jak czas płynie bezgłośnie, lata odmierzając.
 Niechaj na skrzydłach sławy czy niestawy
 imię moje od miasta do miasta się nie niesie.
 Niechaj mej śmierci w domowym zaciszu
 żadna tarcza herbowa czy lament nie zdobi.
 Niechże plebejem umrę, kiedy przyjdzie starość.
 Cóż, wtedy wszyscy już będziemy równi.

Wyspo najpiękniejsza

Wyspo z wszystkich najpiękniejsza,
 gdzie miłość i rozkosz trwają;
 dla Ciebie Wenus opuści swój pałac,
 dom porzuci w cypryjskim gaju.
 Od zazdrości, co miłość zatrąwa,
 od rozpaczcy, co z miłości ginie,
 naród swój umiłowany
 zbawi łacnie cny Kupidyn.

Lekkie szepty, słodkie skargi,
 westchnienie, co żar podsyca,
 miłe niechęci i uprzejme wzgardy –
 wszystkich ich tu doświadczyć.
 Niech każdy kochanek swą powinność czyni,
 a każda nimfa niech mu wdzięczną będzie.

Jak te w piękności celują,
 tak tamci zasłyną miłością.

Jakaż to moc

Jakaż to moc, co spod wiecznego śniegu
 podnieść mi się każe z niechęcią i z wolną?
 Spójrzże, jam stary bardzo i sztywne mam ciało,
 niezdolne przetrwać tak okrutnych mrozów.
 Ledwie oddycham, poruszam się z trudem;
 ach, pozwól znów w lodowej pogrążyć się śmierci.

'Twas within a furlong of Edinboro' town

'Twas within a furlong of Edinboro' town,
 In the rosy time of year when the grass was down;
 Bonny Jockey blithe and gay,
 Said to Jenny making hay,
 'Let's sit a little, dear, and prattle, 'tis a sultry day.'
 He long had courted the black-brow'd maid,
 But Jockey was a wag and would ne'er consent to wed,
 Which made her Pish and Phoo, And cry out, 'It will not do,
 I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.'

He told her marriage was grown a mere joke,
 And that no-one wedded now but the scoundrel folk,
 'Yet my dear, thou should'st prevail,
 But I know not what I ail,
 I shall dream of clogs, and silly dogs
 With bottles at their tail;

But I'll give thee gloves and a bongrace to wear,
 And a pretty filly foal, to ride out and take the air,
 If thou ne'er wilt Pish nor Phoo, And cry, 'It ne'er shall do,
 I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.'

'That you'll give me trinkets,' cried she, 'I believe,
 But ah! what in return must your poor Jenny give,
 When my maiden treasure's gone, I must gang to London
 town, And roar and rant, and patch and paint,
 And kiss for half a crown; Each drunken bully oblige for pay,
 And earn an hated living in an odious fulsome way,
 No, no, no, it ne'er shall do,
 For a wife I'll be to you,
 Or I cannot, cannot, wonnot, wonnot buckle too.'

Strike the viol, touch the lute

Strike the Viol, touch the Lute;
 Wake the Harp, inspire the Flute;
 Sing your Patronesse's Praise,
 Sing, in cheerful and Harmonious Lays.

O, staję od zacnego miasta Edynburga

O, staję od zacnego miasta Edynburga
 w tę miłą, szczęsną sianokosów porę;
 Jaś urodziwy, beztroski, radosny
 tak do swej Jenny rzecze, gdy łąkę kosiła:
 „Przysiądźmy, miła, pogwarzmy krzyneń, bo straszna duchota”.
 Z dawna już się zalecał do tej czarnobrewej,
 lecz nicpoń o ożenku nawet słyszeć nie chciał.
 Wzdrygała się więc dziewczka, że „To nie uchodzi.
 Nie mogę, Jasiu, i ci nie ustąpię!”.

Jaś na to, że ślub to dzisiaj żart tylko –
 nikt się nie żeni poza łajdakami.
 „Cóż, zatem postawisz na swoim, miła,
 choć czego ci we mnie braknie – nie wiem wcale.
 Śnić muszę o przeszkodach i tych kundlach głupich,
 co im butelki do ogonów wiążą.

Pozwól, czepek ci sprawię, rękawiczki zgrabne
 i klacz miłą, byś na niej jazdy zażywała –
 tylko mną nie gardź i już tak się nie bocz,
 i nie mów: «Nie mogę, Jasiu – nie ustąpię!».

Na to ona: „Że mi błyskotki kupisz, nie wąpię,
 lecz ja, biedna, w zamian skarb mam ci dać mej cnoty.
 A kiedy ją utracę, przyjdzie mi w Londynie
 harować, portki łątać – i za pół korony
 rozdawać całusy. Każdemu zbirowi
 i pijakowi przyjdzie mi dogadzać.
 Tak podle zarabiać będę na swe nędzne życie.
 Dlatego nie, Jasiu, nie, to nie uchodzi.
 Albo będę ci żoną, albo – nie ustąpię”.

Grajcie na wioli, dotknijcie lutni

Grajcie na wioli, dotknijcie lutni,
 harfę obudzcie, natchnijcie flet,
 śpiewajcie chwałę cnej Patronki,
 radosną i zgodną śpiewajcie jej pieśń.



EDUARDO LÓPEZ BANZO AL AYRE ESPAÑOL

DZIEŃ

8 grudnia
niedziela

MIEJSCE

Centrum św. Jana
ul. Świętojańska 50

GODZINA

20:00

¡OIGAN, MIREN Y VENGAN A VER!

Eduardo López Banzo

kierownictwo
artystyczne, pozytyw

VOZES DEL AYRE

Belén Vaquero, Carmina Sánchez

sopran

Juan Manuel Morales, Bruno Campelo, Jorge Enrique García

kontratenor

Víctor Sordo

tenor

Víctor Cruz

baryton

Javier Jiménez Cuevas

bas

AL AYRE ESPAÑOL

Alexis Aguado, Kepa Artetxe

skrzypce

Aldo Mata

wiolonczela

Xisco Aguiló

kontrabas

Juan Carlos de Mulder

arcylutnia, gitara

Carlos Oramas

teorba, gitara

MATÍAS JUAN DE VEANA

ca 1656–1705

¡Buenas nuevas!

ARCANGELO CORELLI

1653–1713

Sonata XI d-moll op. 1*

Grave

Allegro

Adagio

Allegro

CRISTÓBAL GALÁN

ca 1625–1684

Serénense los mares

Que os retrate, Señor

JUAN DEL VADO Y GÓMEZ

ca 1625–1691

¡Oigan, miren y vengan a ver!

SEBASTIÁN DURÓN

1660–1716

Quedito airecillo

Canten dos pajarillos

MATÍAS JUAN DE VEANA

Divino amor

ARCANGELO CORELLI

Sonata IV a-moll op. 1*

Vivace

Adagio

Allegro

Presto

CRISTÓBAL GALÁN

¡Llegad a la mesa del altar!

SEBASTIÁN DURÓN

¿Ola qué?

* Ze zbioru *Sonate a trè, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per l'Organo*

osé Antonio Labordeta – aragoński poeta, śpiewak i aktywista polityczny – powiedział kiedyś, że w prowincji Teruel przypada dziewięć samotności na kilometr kwadratowy. Jeśli nie liczyć górzystej Sorii we wschodniej części wspólnoty autonomicznej Kastylii i Leónu, Teruel jest najstąbiej zaludnioną prowincją w całej Hiszpanii. Ziemia tu nieurodzajna, a klimat niegościnnie: latem żar leje się z nieba i temperatura często przekracza czterdzieści stopni, zimą siarczyste mrozy ścinają pola w twardą jak kamień grudę. Setki opustoszałych wiosek wabią już tylko turystów – mieszkańcy wynieśli się stąd przed laty, jeszcze za generała Franco, który swoją polityką izolacjonizmu i samowystarczalności doprowadził Hiszpanię na skraj upadku gospodarczego.

Kiedyś uprawiano tu jęczmień i konopie, hodowano kozy, owce i świnie, produkowano domowym sposobem wspaniałe dojrzewające szynki – z wieprzowych udźców natartych solą, rozwieszanych w specjalnych szopach i suszonych miesiącami na górskim zimnym powietrzu. Tradycje rolnicze i kulinarne zaszczepili w Teruelu członkowie zakonów rycerskich, którzy od XII wieku osiedlali się w Iberii, żeby pilnować granic między terytoriami opanowanymi przez Maurów a posiadłościami władców chrześcijańskich i stopniowo wypierać „niewiernych” z półwyspu. W zamian za swoją służbę dostawali w lenno ziemię i majątek.

Część muzułmanów z emiratów „odzyskanych” podczas rekonkwisty wyemigrowała do Afryki Północnej. Inni – tak zwani Moryskowie – przyjęli chrześcijaństwo. Była też jednak grupa, która nie dała się ruszyć z miejsca i pozostała przy swojej religii. Trzon tak zwanych Mudejarów, czyli muzułmanów „udomowionych”, stanowił

rolnicy – wielu mężczyzn zajmowało się jednak rzemiosłem i sztuką zdobniczą. Ich umiejętności, często wybitne, przyczyniły się ukształtowania stylu architektonicznego mudéjar – symbiozy wpływów islamu i chrześcijaństwa, która kształtowała oblicze wielu hiszpańskich miast aż po wiek XVII.

Styl mudéjar najdynamiczniej rozwijał się właśnie w Aragonii, a stolica prowincji Teruel kryje w sobie tyle skarbów tej architektury, że na listę światowego dziedzictwa kultury UNESCO wciągnięto niemal wszystkie późnośrednio-wieczne zabytki miasta. Wśród nich najcenniejszy: katedrę Najświętszej Marii Panny, która rozpoczęła swój żywot jako romański kościół Santa María de Mediavilla, wzniesiony pod koniec XII wieku. W połowie następnego stulecia rozpoczęła się wielka przebudowa w stylu mudéjar – świątynia zyskała czworoboczną wieżę z czerwonej cegły, bogato zdobioną szklawionymi płytkami *azulejo* i glazurowaną ceramiką, podwyższono też nawy i pokryto je wielowarstwowymi, misternie rzeźbionymi w drewnie sufitami. Ten najwspanialszy – w sklepieniu nawy głównej – bywa czasem porównywany z sufitem kaplicy Sykstyńskiej. Katedra dotrwała do naszych czasów w niemal nienaruszonym stanie – oparła się nawet bombardowaniom podczas krwawej, trzymiesięcznej bitwy o Teruel na przełomie 1937 i 1938 roku, kiedy w gruzach legła większość miasta. W jej wnętrzu zachowały się też inne skarby: bezcenne rękopisy muzyczne, dowodzące świetności miejscowej kapeli w epoce renesansu i baroku.

Pierwszych odkryć w tutejszym archiwum dokonał organista José Martínez Gil, który kilkanaście lat temu obronił pracę doktorską na temat muzyki w katedrze w Teruelu. Jego dzieło

kontynuuje Eduardo López Banzo, uczeń Gustava Leonhardta, muzykolog, klawesynista i założyciel zespołu Al Ayre Español. Wiosną tego roku opracował dla swego ansamblu całkiem nowy program, w którego skład weszły niepublikowane dotychczas utwory, w tym rarytasy z katedralnego archiwum – kompozycje Cristóbal Galána, być może urodzonego w Teruelu, i Sebastián Duróna z Brihuegi w prowincji Guadalajara – dwóch twórców związanych z Teruelem w młodości, którzy z czasem znaleźli zatrudnienie w madryckiej Capilla Real. Współczesnych prawykonawców doczekały się też utwory Matíasa Juana de Veany, kapelmistrza dwóch klasztorów w Madrycie, Real Monasterio de la Encarnación i Descalzas Reales; oraz Juana del Vado y Gómeza, skrzypka i organisty na dworze Karola II Habsburga – odnalezione w archiwach innych katedr na Półwyspie Iberyjskim i w Ameryce Łacińskiej. Banzo dopełnił całość dwiema popularnymi w siedemnastowiecznej Hiszpanii sonatami Arcangela Corellego,

tworząc bogatą mozaikę twórczości, która dawała radość, pociechę i ukojenie ówczesnym wiernym: pieśni kościelnych i ulicznych kolęd, muzyki instrumentalnej oraz rozbudowanych, bożonarodzeniowych villancicos z solowymi zwrotkami i wielogłosowymi, chóralnymi refrenami.

¡Oigan, miren y vengan a ver! – brzmia pierwsze słowa kolędy Juana del Vado na adorację Najświętszego Sakramentu. Aż chciałoby się zastąpić ich dosłowne tłumaczenie początkiem polskiej kolędy Franciszka Karpińskiego *Bracia, patrzcie jeno*. Zobaczcie i posłuchajcie, ile tu cudów! A kolejne dopiero czekają na odkrycie, kiedy Banzo wyruszy na poszukiwania w innych archiwach albo zagłębi się raz jeszcze w skarbnicę katedry w Teruelu – mieście, do którego tak trudno dojechać, że niektórzy Hiszpanie powątpiewają w jego istnienie.

Dorota Kozińska

EDUARDO LÓPEZ BANZO

Urodzony w 1961 roku w Saragossie, studiował grę na organach i klawesynie także u José Luisa Gonzáleza Uriola oraz grę na klawesynie w Amsterdamie u Jacques'a van Oortmerssena i u Gustava Leonhardta, który zachęcił go do zajęcia się muzyką hiszpańskiego baroku. By osiągnąć ten cel, Banzo utworzył w 1988 roku zespół Al Ayre Español, którym od tamtego czasu kieruje. W swej działalności postrzega historyzm jako filozofię pozwalającą muzykom zbliżyć się do źródeł i do ducha każdej kompozycji. A to z kolei skutkuje uzyskaniem świeżego brzmienia, innowacyjnego obrazu muzyki, przekonującego dla współczesnej publiczności, mimo wieków dzielących ją od czasów kompozytora. Występuje najczęściej z własną orkiestrą, odwiedzając prestiżowe sale koncertowe świata, zapraszany jest też do prowadzenia znanych orkiestr symfonicznych i zespołów muzyki dawnej, m.in. New York Collegium, Philharmonia Baroque Orchestra z San Francisco, B'Rock, Orquesta Barroca de Sevilla, Arte dei Suonatori. Jako uznany specjalista od dzieł operowych Handla uczestniczył w produkcjach scenicznych z The Association of Friends of the Opera w Bilbao (wraz z Al Ayre Español), w Palau de les Arts Reina Sofia (z Orquesta de la Comunitat Valenciana) i w Operze Kilońskiej (z Philharmonisches Orchester Kiel). Ponadto prowadził wykłady i specjalistyczne kursy na uniwersytetach w Salamance, Alcalá de Henares, Saragossie, w Escuela Superior de Canto i Centro Nacional de Difusión Musical w Madrycie oraz Universidad Internacional Menéndez Pelayo w Santanderze. W 2002 roku Conservatori Professional de Música i Dansa de Mallorca (Baleary) nagrodziło go medalem honorowym za wkład w rozpowszechnianie muzyki hiszpańskiego kompozytora Antonia de Lliteresa. W 2010 roku został uhonorowany Kluczami do Miasta Saragossy. Za najwyższy zaszczyt poczytuje sobie jednak wyróżnienie stworzonego przezeń zespołu, Al Ayre Español, Narodową Nagrodą Muzyczną Hiszpanii, przyznawaną przez Ministerstwo Kultury w uznaniu wieloletniej wybitnej kariery wykonawczej i związanej z nią dyscypliny muzykologicznej (2004).



fot. Michal Novak

AL AYRE ESPAÑOL

Zespół założony w 1988 roku przez Eduarda Lópeza Banza z intencją wyjścia poza dominującą w owym czasie stereotypową interpretację muzyki hiszpańskiego baroku. Nazwa grupy, zaczerpnięta z tytułu fugi gitarowej aragońskiego kompozytora Gaspara Sanza, oznacza: „na sposób hiszpański” – co było i pozostaje główną filozofią ansamblu, a także określają jego styl wykonawczy, nie zaś repertuar; dzięki temu grupa okazała się na tyle elastyczna, że potrafiła adaptować się do potrzeb różnych projektów. Odnosiła więc sukcesy także jako orkiestra barokowa w dziełach J.S. Bacha i Handla, a później również – w formacie orkiestry klasyczno-romantycznej – w operach i dziełach estradowych Haydna i Mozarta. Ich interpretacje stały się referencyjnymi dla wykonawstwa historycznego w całej Europie. W swojej dotychczasowej karierze zespół występował m.in. na Easter Festival Baden-Baden, Bachfest Leipzig, Festival Oude Muziek Utrecht, Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart, Schleswig-Holstein Musik Festival, Dresdner Musikfestspiele, Festival d’Ambronay, Händel-Festspiele Halle, Oslo International Church Music Festival czy festiwalu Praska Wiosna. Pojawiał się w najbardziej prestiżowych teatrach i salach koncertowych, jak Concertgebouw w Amsterdamie, Musikverein i Konzerthaus w Wiedniu, Tonhalle w Düsseldorfie, Filharmonia i Konzerthaus w Berlinie, Théâtre des Champs-Élysées i Cité de la musique w Paryżu, Teatro Real i Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Palau de la Música Catalana i Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Laeishalle w Hamburgu, Library of Congress w Waszyngtonie, Palais des Beaux Arts w Brukseli, Arsenal / Cité musicale-Metz, Fundação Calouste Gulbenkian w Lizbonie, Palacio Euskalduna w Bilbao, Teatro Olimpico w Rzymie i in. Od dekady pozostaje rezydentką orkiestrą Auditorio de Zaragoza. Od 2011 roku nosi też zaszczytny tytuł Ambasadora Saragossy. W swojej karierze zespół zarejestrował kilkanaście albumów CD, wyróżnianych krajowymi i międzynarodowymi nagrodami (m.in. Premio Nacional de Música). Nagrania wydawane były przez wytwórnie: Almagora, Fidelio, Deutsche Harmonia Mundi, Harmonia Mundi, Naïve-Ambrosie oraz holenderski Challenge Records. Al Ayre Español jest subsydiowane przez Rząd Aragonii, Industrias Químicas del Ebro i Ministerstwo Kultury Hiszpanii.



fot. Michal Novak

¡Buenas nuevas!*Estribillo*

¡Buenas nuevas! ¿Cuáles son?
 ¡Diga el amor lo que sabe!
 ¡Diga la Fe lo que oyó!

Una esposa, madre y virgen,
 sube a ser trono de Dios.
 Siendo madre ¿cómo es virgen?
 Si virgen ¿cómo engendró?
 ¡Dígalo amor, lo que sabe y entiende!
 ¡Diga la Fe lo que puede el amor!

Si el amor lo dijere, señores,
 bien lo dirá quien le hiere de amores.
 Si la Fe lo dijere, mejor,
 pues sabe la Fe lo que puede el amor.

Coplas

Cielos, a vuestras esferas
 sube otra esfera mayor,
 toda vestida de luces,
 toda rayos, toda sol.

Almas, la mejor esposa,
 bañada en puro candor,
 cercada de serafines
 a los cielos sube hoy.

Campos, ofrecedle flores,
 mirad que es la flor del sol,
 que a todo el cielo corona
 de gloria y de resplandor.

Dobra nowina!**Refren*

Dobra nowina! Jakaż to?
 Niech miłość powie to, co wie!
 Wiara zaś to, co usłyszała!

Małżonka, matka i dziewica
 na Boży tron jest wyznaczona.
 Matka? Jakże się dziewicą mieni?
 Dziewica? Mogła począć ona?
 Niech miłość powie, co rozumie!
 Wiara, jak miłość działać umie!

Gdy czyn przez miłość byłby ogłoszony,
 ten w sedno trafi, kto nią zraniony.
 Gdy Wiara powie, radość nam niemiała,
 bo Wiara wie, jak miłość działa.

Strofki

Niebiosa, w wasze to odmęty
 wstępuje wielka niebieska sfera,
 cała ubrana w Isniące gwiazdy
 w słońcu i w promieniach cała.

Ze wszystkich żon najlepsza ona,
 w czystości kryształu skąpana,
 przez serafiny otoczona,
 dzisiaj wstępuje do nieba.

Łąki, kwiecie jej swoje ścielcie,
 wszak ona sama jak słońca kwiat,
 jako korona na nieboskłonnie
 chwalebnie wieńczy nieba blask.

Serénense los mares*Estríbillo*

Serénense los mares
de los recelos,
que el cielo no malogra
las dádivas del cielo;
y más cuando María
fue Iris divino,
mediando entre el amago
y el peligro.

Coplas

Divino, piadoso norte,
que en el mar del desconsuelo
le permitís al peligro
ser amenaza, y no riesgo.

Madrid lo diga, Señora,
pues parece que a su anhelo
le permitisteis el daño
para ostentar el remedio.

La vida de su monarca
os pidió su justo celo,
fabricando la lealtad
de muchos votos un templo.

Logre nuestro invicto Carlos,
Señora, el amparo vuestro,
y innumerables compitan
los años a los aciertos.

Uciszają się morza*Refren*

Uciszają morza
swoje niepokoje,
niebo nie na marne
dary daje swoje;
kiedy bowiem Maryja
w bożą Iris zmieniona,
baczy, gdzie wrogie zwody,
a gdzie zagrożenia.

Strofki

Boska, liतोściwa gwiazdo,
co na morzu rozpaczy
niebezpieczeństwa liczysz
jak przestrogi, nie klęski.

Madryt to powie, o Pani,
zda się, że z Twojej woli
dopuszczasz nań krzywdy,
by ratować z niedoli.

Życie swego monarchy
zawierzył Ci w żarliwości
i wielu śluby Ci składa
niczym świątynię ufności.

Spraw, by Carlos niepokonany
opiekę Twą, o Pani, znał,
i tryumfy niech stają w zawody
z żywotem, co wiele trwa lat.

Que os retrate, Señor*Estribillo*

Que os retrate, Señor soberano,
me manda la Fe,
mas no sé si sabré,
porque ocultos misterios
encierra vuestro parecer.
¡Ay, mi Dios, ay, mi dueño,
ay, mi amante!
¡qué feliz seré!
si esa inmensa hermosura
en mi alma copiada
la viera mi deseo fiel.

Coplas

Yo soy un pintor, Dios mío,
y por ver cuánto me importa
el retrataros perfecto en el alma,
mi objeto ha de ser esa cándida hostia.

Misericordia y justicia
igualmente os perfeccionan
y al pintar la justicia sintiera
se despintara la misericordia.

No retrataros al vivo
será una acción vergonzosa
y creo que procura el afecto,
pues que me cuesta colores la copia.

Bym twe oblicze oddał, Panie*Refren*

Bym Twe oblicze oddał, najwyższy Panie,
wiara mi nakazuje,
lecz, czy umiem, wątpię,
albowiem wielkie tajemnice
skrywa Twoja postać.
Boże mój i władco,
mój umiłowany!
Radością się napelnię cały,
jeśli piękności Twej ozdoba
w mojej duszy odbita
ujrzy, że wiara moja żarliwa.

Strofki

Malarzem jestem, Panie mój,
i abys ujrział, jak bardzo pragnę
oblicze twoje odmalować w duszy,
miernie tę czystą hostię namaluję.

Miłosierdzie i sprawiedliwość
na równi zdobią Cię, Panie,
kiedy maluję sprawiedliwość,
to miłosierdzie blaknie prawie.

Nie ująć Cię w żywej postaci
wstydem byłoby niezmiernym,
a dusza przecie szuka miłości,
bo kolor Twój wciąż nienasycony.

¡Oigan, miren y vengan a ver!*Estrillo*

¡Oigan, miren y vengan a ver
la nave de más poder!
que el golfo de glorias pasa
y entre sus ondas se abrasa
más activo su poder.

¡Oigan, miren y vengan a ver
la nave de más poder!
que corre tormenta la vida
y en ella el alma también.

¡Oigan, miren y vengan a ver
la nave de más poder!
que todos los sentidos
padecen vaivén.

Ya piden favor,
ya piden socorro,
ya dicen amaina,
ya repiten todos:
¡piedad, favor, socorro!
que se anega el discurso
pasando el golfo.

Coplas

Oigan cómo ya el discurso,
entre el mar y los escollos,
bajel animado, al cielo
repite en gemidos roncós.

Miren cómo entre las ondas
de dos cristales, el golfo
pasar prueban los sentidos
y hállanse en un mar ignoto.

Stuchajcie, baczcie i bieźcie tu!*Refren*

Stuchajcie, baczcie i bieźcie tu,
by ujrzeć statek potęg stu,
co przez zatokę chwały płynie,
i pośród fal z tych potęg słynie,
a siły wciąż przybywa mu.

Stuchajcie, baczcie i bieźcie tu,
by ujrzeć statek potęg stu,
bo żywot jako burza bieży,
a dusza w nim zmaćona leży.

Stuchajcie, baczcie i bieźcie tu,
by ujrzeć statek potęg stu,
on wszystkie zmysły maći nam,
wędrują wolne tu i tam.

Proszą o łaskę,
proszą o ratunek
i zmiłowania żebrać
jęki z kaźdych ust:
litości, łaski i pomocy!
Niech milknie mowa,
kiedy on płynnie pełen mocy.

Strofki

Stuchajcie, jak tę rozmowę,
co między morzem i ogrodem rań,
natchniony statek w niebo wznosi,
niebu powtarza rykiem fal.

Baczcie, jak wśród odmětów,
wśród fal, co jak kryształ dwa,
zatokę pragną zmierzyć zmysły,
a morze niezbadane, kto je zna?

Oigan cómo allí la vista,
perdiendo el rumbo a los ojos,
el norte que sigue el alma
nos descubre en tanto ahogo.

Miren cómo ya el oído,
prevenido y animoso,
asido sale a una tabla
de Fe que halló en los despojos.

Stuchajcie, jak tam błądzi wzrok
i myli oczom dobry kurs,
lecz oto gwiazda, co wiedzie duszę,
znajdzie nas, gdzie głęboka toń.

Baczcie, jak słuch gotowy,
gorliwie, ufnie wyciąga dłoń
i chwyta się ostatniej deski
Wiary, co dryfowała doń.

Quedito airecillo*Estribillo*

Quedito airecillo,
no vengas, no vengas,
que Amor se ha dormido
porque le ha vencido
su misma fineza.

Coplas

El blando susurro
las hojas no muevan,
guardándole el sueño,
que aunque duerme vela,
que Amor se ha dormido
porque le ha vencido
su misma fineza.
Quedito airecillo,
no vengas, no vengas.

Las flores su nácar
detenido tengan,
haciendo al silencio
que parlero sea,
que Amor se ha dormido...

El ave, si canta,
arrullo parezca
y, si respirare,
con tiento se mueva,
que Amor se ha dormido...

Cristal condensado
las aguas parezcan
y paren su curso,
su orgullo detengan,
que Amor se ha dormido...

Cicho, wietrzyku*Refren*

Cicho bądź, wietrzyku,
nie wiem nam tu, nie,
bo Miłość oczy zmrzyła
i właśnie ją znużyła
jej łagodność miła.

Stofki

Cichutkie szemranie
listeczków nie wzruszy,
niechże trwa to spanie,
choć sen leciuchny,
bo Miłość oczy zmrzyła
i właśnie ją znużyła
jej łagodność miła.
Cicho bądź, wietrzyku,
nie wiem nam tu, nie.

Kwiaty swe nektary
głęboko ukryły,
namawiają ciszę,
by wymowną była,
bo Miłość oczy zmrzyła...

Ptaki, gdy śpiewają,
kołysankę nucą,
kiedy westchną zechcą,
bezdźwięcznie odfruną,
bo Miłość oczy zmrzyła...

Niczym kryształ czysty
wody połyskują,
lecz wstrzymują swe biegi,
blaskiem się nie chlubią,
bo Miłość oczy zmrzyła...

Canten dos pajarillos*Estrillo*

Canten dos pajarillos
al tierno infante,
porque dos pajaritos
al niño acallen;
canten suaves,
que esta noche del cielo
sus voces salen.

Coplas

A esta noche la llaman
la nochebuena,
para todos de gozo,
de gusto, de gloria,
y a Dios de pena.

En carroza de pajas
triunfando viene,
y aunque está tiritando,
llorando, temblando,
de amores muere.

Hoy el niño de perlas
llora entre pajas,
y las aves cantando,
saltando, volando,
le hacen la salva.

Niech dwa ptaszki zanuą*Refren*

Niech dwa ptaszki zanuą
dziecięciu słodkiemu,
dwa ptaszki wystarczą
by sen zesłać Jemu;
niech łagodnie kwilą,
bo w tę noc wprost z nieba
głosy się nachylą.

Strofki

Tę noc jedyną wszędzie
nazwano dobrą nocą,
radością ona dla świata,
chwałą nam jest i mocą,
choć dla Boga męką.

W karocy pełnej siana
w wielkiej chwale pośpiesza
i chociaż drży cały,
płacze i z zimna kwili,
z miłości umiera.

Dzisiaj jak perły dziecina
tży roni w żłóbku na sianie,
a ptaszki jej śpiewają
i w górę podlatują
Bogu na powitanie.

Divino amor*Estribillo*

Divino amor,
que entre hielo ocultáis el ardor,
¡no lloréis! ¡llorad!
pues el llanto le causa mi mal.

Coplas

Mi Dios, pues que son los ojos
del amor lengua eficaz,
que explican el corazón
por sílabas de cristal.
¡Llorad, llorad!

Señor, si es indicio el llanto
del dolor que padecéis,
aunque remedie mi mal
me lastima el ver mi bien.
¡No lloréis! ¡llorad!
que el llorar es afecto piadoso.
¿Qué importa, si nace de causa cruel?
¡No lloréis! ¡llorad!

Boża miłość*Refren*

Miłości Boża,
co w mrozu okowach ogień chowasz,
nie płacz! Płacz, Panie!
Jeśli płaczesz, to przez mój grzech.

Strofki

Boże mój, wszakże oczy są
miłości mową najpewniejszą,
co serca kod tłumacz
słowem kryształowym.
Płacz, płacz, Panie!

Panie, jeśli oznaką jest ten płacz
boleści, którą Ciebie ranię,
choćbym zaradził swemu złu,
jak marny jest dobry czyn mój.
Nie płacz! Płacz Panie!
wszak płacz litości jest oznaką.
Cóż stąd, że rodzi się z zachęty zła?
Nie płacz, Panie! Płacz.

¡Llegad a la mesa del altar!*Estrillo*

¡Llegad a la mesa del altar!
que está prevenida
de amor la comida
y Dios os convida
dándose en manjar;
que no quiere menos
y no quiere más.

Llegad, que es sabrosa,
que es muy provechosa
y que es tan copiosa
que, en su inmensidad,
ni hay más que pedir
ni más hay que dar.

Llegad, que es divino
el pan peregrino
que es vida y camino
de una eternidad;
que no hay más que ser
ni más que gozar.

Llegad, que es sustento
y cuyo alimento
del alma es aliento
contra todo mal;
que no hay más que ver
ni más que buscar.

¡Llegad a la mesa del altar!

Przyjdźcie do ołtarza stołu!*Refren*

Przyjdźcie do ołtarza stołu!
Albowiem zaopatrzona
w miłość jest ta strawa
i sam Bóg nas zaprasza,
byśmy z nim jedli pospół;
tak wiele od nas żąda,
a tak mało chce.

Przyjdźcie, poznajcie jej smak,
zobaczcie, nic nie krzepi tak.
Spójrzcie, jakaż ona sowita,
nie kończy się jej obfitość
i więcej już nie chce się brać,
bo nic większego nie da się dać.

Przyjdźcie, wszak on to boży
dany nam chleb pielgrzymi,
co prawdą nas posili,
zawiedzie ku wieczności
i ani więcej w życiu chcieć,
ani radości większej mieć.

Przyjdźcie, on jak opoka
i strawa duszy jedna,
co jej wytchnienie da
w ogromnym morzu zła,
i widzieć kóżby więcej chciał,
próżno by szukał, bo już miał.

Przyjdźcie do ołtarza stołu!

Coplas

¡Llegad a la mesa todos
que el convite es general!
puesto que solo hay peligro
en el modo de llegar.

Hoy en ella, en pan y en vino,
se quiere Dios disfrazar,
pero no está tan oculto
que una ciega le verá.

¿Ola qué?*Estribillo*

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

Manda el alcalde Flastico
que se cante un viyancico
que tenga mucho placé.
¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

¿Y cómo ha de sé?

Azicúchelo y lo dilé:
cantalemo la zanguanga.

¡Ay, ziol! que ya zá cantara.

Cantalemo el mozambique.

¡No, Flastico! que va a pique.

Puz ezcucha y lo dilé:

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

Strofki

Przyjdźcie dziś do stołu wszyscy,
dla wszystkich zastawiono stół!
Baczenie, by droga była prosta,
aby bez szwanku dojsć aż tu!

Dzisiaj w tej hostii, chlebie i winie
Bóg pod zastoną czekać chce,
lecz przecież nie jest tak tajemny,
jeśli go ślepy widzieć śmie.

Teraz co?*Refren*

Teraz co? Co? A teraz co?

Rozkaz dał alkad Flastico,
by zaśpiewać villancico,
niech ma z tego pociech sto.
Teraz co? Co? A teraz co?

A jak teraz, wie tam kto?

Słuchajcie, odpowiedź dam:
zaśpiewamy mu zanguangę.

Aj, to już śpiewali jemu.

Zaśpiewajmy mozambique.

Nie, Flastico, zły jak osa.

No to słuchaj odpowiedzi:

Teraz co? Co? A teraz co?

Con un sayo veldegaya,
vestiro de pampagaya,
a lun reye aleglalé.

Ha, ha, ha, usiá, usié,
ezo zi que zerá de vé.

Aquí zá lorito, loro,
no zá perro, ni zá moro,
zino pampagayito real
de lun reya que zá en el portal,
que zá uno, doz, y trez.

Ha, ha, ha, usiá, usié,
¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?
Ezo zi que zerá de vé.

Coplas

¿Quién pasa, loro, lorico?

Paza un reye chocotico,
deznudico, poblecico,
donozico, heladico,
en el portal de Belé.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

¡Plaza, plaza! que va a caza
rey que paza dando maza
al lobo infernal Luzbé.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?
Ezo zi que zerá de vé.

¿Quién pasa, loro, lorico?

Ta kapota zielonkawa,
co ją wdział, jakby papuga,
co jest jak u króla długa.

Ha, ha, ha, usiá, usié,
to się bardzo widzieć chce.

To lori papużka jest,
nie poganin ani pies,
to papuga jest od króla,
co go w szopie mróz utula,
taki tam jeden, dwa, trzy.

Ha, ha, ha, usiá, usié,
teraz co? Co? A teraz co?
To się bardzo widzieć chce.

Strofki

Kto to bieży, lori, papużko?

Bieży panicz śniadolico,
nagusieńki, piszczy z bity,
śliczny, cały z zimna drży,
w Betlejemie w szopie śpi.

Teraz co? Co? A teraz co?

Ludzie, ludzie, pan nadchodzi,
król, co ludzi oswobodzi
od zakusów Lucyfera.

Teraz co? Co? A teraz co?
Nie ma [nikogo], kto by nie chciał go.

Kto to bieży, lori, papużko?

En el mundo paza el rico
y el borríco, el traztico
con buen pico y el monico
que vizaje zabe hazé.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

Del callado, mezurado,
retirado y hombre honrado
no haze el mundo cazo dél.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

Dime, loro, ¿estás contento?

Como Pazqua en Nacimiento.
Buey atento, con talento,
polque el vento yegue lento
nieve ezcalba cun lo pé.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

La mulita, muy manzita,
la pajita no le quita
al pezeble en que a Dios vé.

¿Ola qué? ¿qué? ¿y ola qué?

Na świat bieży pan bogaty,
a osiołek – nic dobrego –
typie okiem, robi miny,
nie ma żadnej w tym przewiny.

Teraz co? Co? A teraz co?

A człek cichy, powściągliwy,
samotny i sprawiedliwy
niechaj zła nie lęka się.

Teraz co? Co? A teraz co?

Powiedz, lori, kontent jesteś?

Jak to w Boże Narodzenie,
wół cierpliwy ma baczenie,
aby wietrzyk nie zachodził,
śniegiem Pana nie zamroził.

Teraz co? Co? A teraz co?

A mulica w błogostanie
słomy, co Ci dali w żłobie,
ani źdźbła nie porwie, Panie.

Teraz co? Co? A teraz co?



CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w 1358 roku. Architektonicznie kościół jest typowym przykładem gotyckiego budownictwa sakralnego z XIV i XV wieku – charakteryzuje się masywną bryłą gotyckiej świątyni z wysuniętymi na zewnątrz przyporami, o trójnawowym halowym wnętrzu i prosto zakończonym prezbiterium. Kościół przyjął obecną formę z początkiem drugiej połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po dwudziestu czterech latach. W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Po zakończeniu działań wojennych wypalony budynek kościoła przykryto dachem i zabezpieczono jego cenne sklepienia. Samą świątynię przeznaczono na lapidarium. Od początku lat 90. diecezja gdańska na powrót może użytkować kościół w niedziele i święta. Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu. Zarządza jego rewaloryzacją oraz adaptacją do celów profesjonalnego centrum kultury.



DWÓR ARTUSA

Niegdyś siedziba Bractwa św. Jerzego, miejsce spotkań stanu rycerskiego, kupców i siedziba sądu. Dziś oddział Muzeum Gdańska i jedna z największych atrakcji turystycznych miasta. Historia Dworu Artusa sięga połowy XIV wieku – został wzniesiony w latach 1348–1350, 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 (Stadtverordnetensaal) – obradowało tu Zgromadzenie Przedstawicieli Miasta. W latach 1840–1841 wewnątrz przebudowano w stylu neogotyckim wzorowanym na letnim refektarzu z Pałacu Wielkiego Mistrza na zamku w Malborku. W 1909 roku nad wejściem od Sieni Głównej umieszczono renesansowy portal z XVI wieku, pochodzący z kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11. Po zniszczeniach w 1945 roku dokonano rekonstrukcji wnętrza według projektu Stanisława Bobińskiego, powracając do kształtu sali sprzed 1841 roku.



RATUSZ STAROMIEJSKI

Ratusz Starego Miasta wzniesiony został pod koniec XVI wieku w stylu niderlandzkiego manieryzmu. Jego twórcą był Antoni van Obberghen. Zbudowany dla władz Starego Miasta, przez wiele wieków był miejscem skupiającym ówczesne życie polityczne, gospodarcze, a także naukowe i towarzyskie tej części miasta. Tu obradowano nad sprawami miasta. W Wielkiej Sali odbywały się oficjalne uroczystości, 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 sylwecie ratusz stanowi istotny akcent urbanistyczny w krajobrazie Starego Miasta. Pomimo wielu przebudów jego bryła nie zmieniła swego kształtu do dzisiaj. Podczas wielokrotnych zmian układu wnętrza wzbogacono je o wyjątkowe obiekty. Na piętrze podziwiać można reprezentacyjną sień oraz imponującą Wielką Salę zwaną obecnie Salą Mieszczarską – z oryginalnym drewnianym stropem.



DWÓR UPHAGENA HOTEL FESTIWALOWY

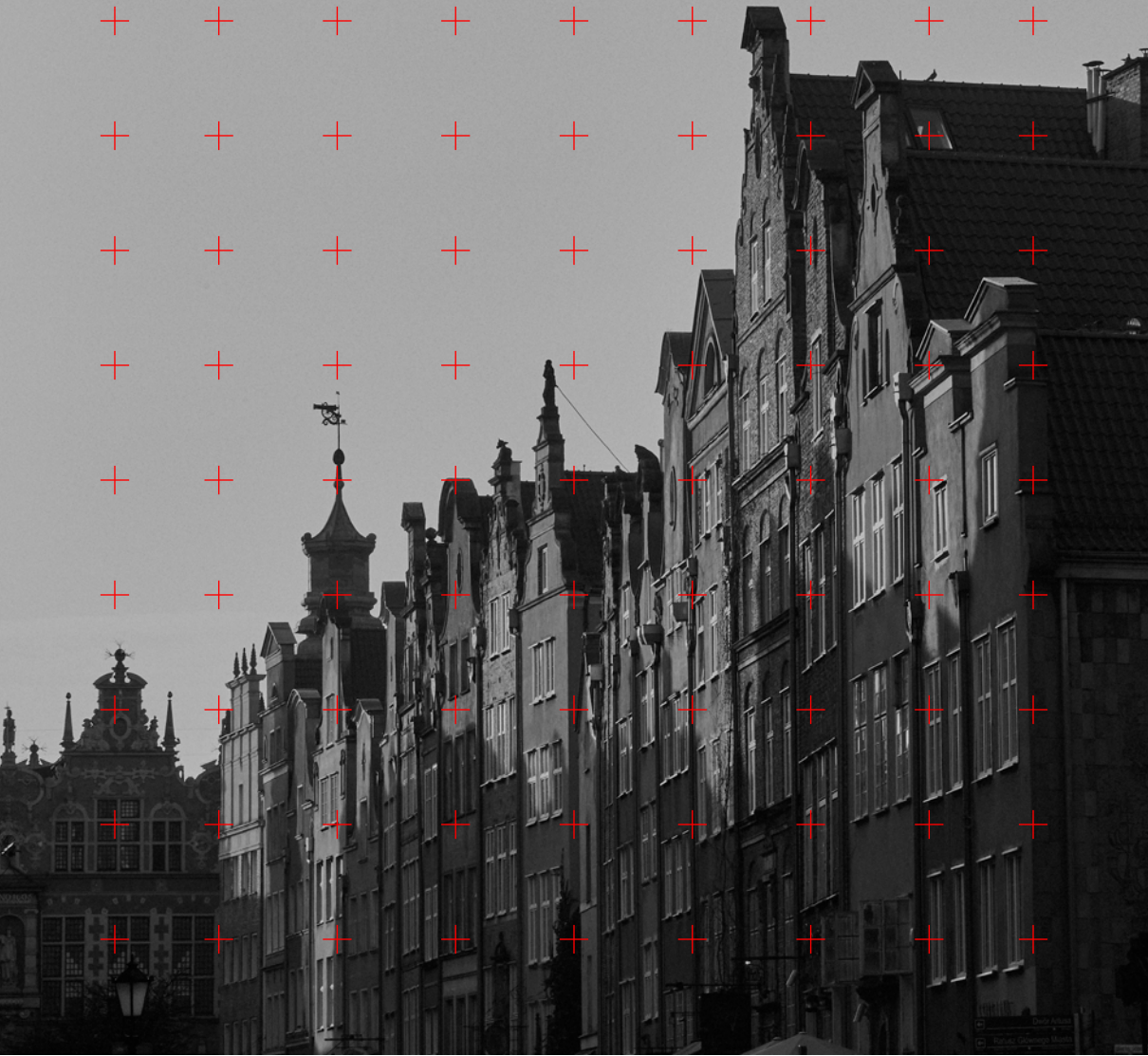
To jeden z obiektów Grupy Arche w standardzie hotelu czterogwiazdkowego, oferujący 256 pokoi. Zlokalizowany jest w centrum urokliwego Gdańska, na Dolnym Mieście – historycznej części Śródmieścia położonej przy Optywie Motławy, sąsiadującej z Wyspą Spichrzów i Starym Przedmieściem. Historia obiektu sięga 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 zaskoczonego 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.

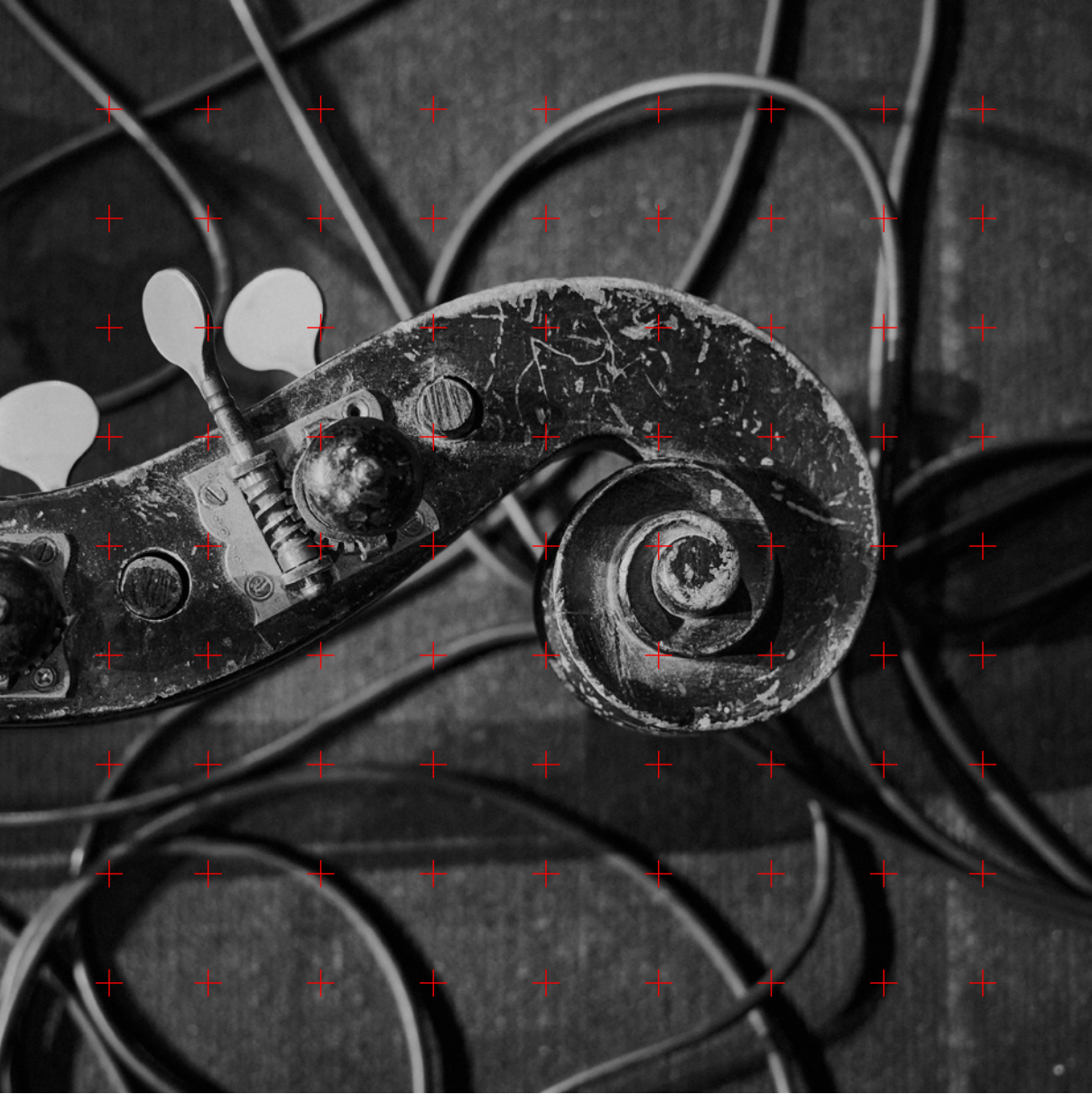
→ www.a415.pl



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 jedne 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





dwójka
POLSKIE RADIO

SHUMANUS

SHUMANUS

dwójka
POLSKIE RADIO

Dyrektor artystyczny:

Filip Berkowicz

Producent wykonawczy:

Konrad Koper

Producent:

Lucjan Towpik

Produkcja:

Marcin Orzeł

Katarzyna Franusiak

Karolina Zajączkowska

Obsługa techniczna:

Rafał Ryskała

Mateusz Matusik

Piotr Główka

Andrzej Majgier

Piotr Budyś

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

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

partnerzy



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO



Nadbałtyckie
Centrum Kultury
Gdańsk



MUZEUM
GDAŃSKA

WOLONTARIAT
GDAŃSK 

ticketmaster®

DWÓR
UPHAGENA
ARCHE GDAŃSK

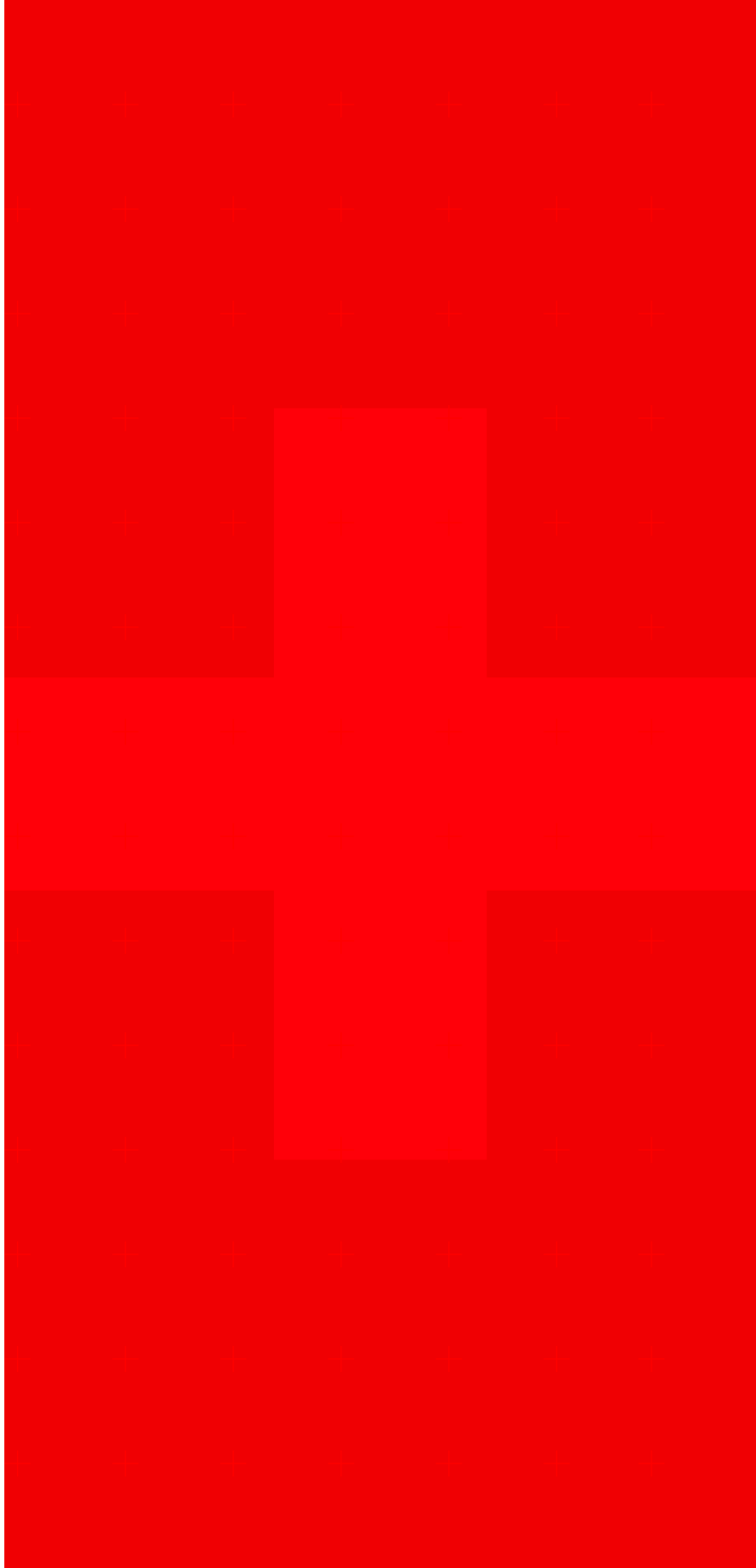
hotel festiwalowy

patroni medialni





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



+ ah

NATIVITAS