

+ + +

'15

a u u n
c s m u
+ h a s





Szanowni Państwo,

z przyjemnością zapraszam Państwa na piątą edycję festiwalu Actus Humanus. Edycję szczególną, jubileuszową, którą chcemy radośnie świętować. Cieszy fakt, że po czterech sezonach marka Actus Humanus stała się ceniona, a Gdańsk wymieniany jest jednym tchem wśród najważniejszych europejskich ośrodków festiwalowych i darzony estymą zarówno przez krytyków, jak i amatorów muzyki dawnych wieków.

W tym roku, podobnie jak w latach ubiegłych, swoje odczytania wielkich dzieł przywiozą artyści będący autorytetami w dziedzinie wykonawstwa historycznego. Sławny skrzypek Giuliano Carmignola oraz Ottavio Dantone z orkiestrą Accademia Bizantina otworzą festiwal 7 grudnia koncertem wirtuozerskich utworów Johanna Sebastiana Bacha i Antonia Vivaldiego. Nie mam najmniejszych wątpliwości, że perfekcja artystów połączona z żywiołowością interpretacji wywoła entuzjastyczne reakcje.

Zgodnie z festiwalową ideą prezentowania dzieł muzycznych korespondujących z Bożym Narodzeniem, Christophe Rousset – znany z wyjątkowego znawstwa muzyki francuskiej – wraz ze swym zespołem Les Talens Lyriques pokaże 8 grudnia, jak Narodzenie Pańskie świętowano w barokowej Francji. 9 grudnia formacja Le Banquet Céleste i kontratenor Daniel Guillon wystąpią w Bachowskim repertuarze kantatowym. 10 grudnia usłyszymy prowadzony przez Björna Schmelzera kameralny chór Graindelavoix, śpiewający – jak zawsze, z nadzwyczaj oryginalnym rysem własnego odczytania – bożonarodzeniowe utwory polifoniczne pochodzące ze średniowiecznego kodeksu cypryjskiego. Kolejny dzień festiwalu poświęcony będzie barokowym arcydziełom instrumentalnym: w kompozycjach Bibera, Telemanna, Peza, Vivaldiego, Locatello i Corellego zaprezentuje się Akademie für Alte Musik Berlin. 12 grudnia swą interpretację wyrafinowanych madrygatów Claudia Monteverdiego przedstawią Paul Agnew i Les Arts Florissants. Tegoroczny Actus Humanus zwieńczy koncert prowadzonej przez Riccarda Minasiego orkiestry Il Pomo d'Oro, znanej już festiwalowej publiczności, oraz wybitnego kontratenora Franco Fagiolego w repertuarze arii, które niegdyś napisano dla słynnego kastrata Caffarellego.

Piąta edycja festiwalu to święto muzyki – święto wspaniałych dzieł powstałych w minionych wiekach, święto genialnych współczesnych interpretatorów oraz święto Państwa – odbiorców festiwalu. Jestem przekonany, że nawiązująca do okresu Bożego Narodzenia piękna muzyka stanie się dla Państwa źródłem wspaniałych przeżyć nie tylko estetycznych, ale i duchowych.

Zapraszam do Gdańska – świętujcie Państwo z nami.

Paweł Adamowicz
Prezydent Miasta Gdańska



Ladies and gentlemen,

I have pleasure in inviting you to the fifth Actus Humanus Festival. We want this jubilee to be joyous and special. After just four seasons, it is heartening to see the establishment of the Actus Humanus brand and the elevation of Gdańsk to a place among the most important European festival cities, equally appreciated by the critics and early music audiences.

This year, like in the past, true experts of period performance will descend on Gdańsk with their interpretations of great pieces of music. The famous violinist Giuliano Carmignola together with Ottavio Dantone and his Accademia Bizantina will open the Festival on 7th December with virtuoso pieces by Johann Sebastian Bach and Antonio Vivaldi. There is not the slightest doubt in my mind that the perfection of the performance combined with the temperament of the musicians and will inspire enthusiastic reactions in the audience.

True to the Festival's idea of presenting music associated with Christmas, Christophe Rousset, a venerated expert on French music, together with his ensemble Les Talens Lyriques will show in their concert on 8th December how the Birth of Christ was celebrated in the France of the Baroque era. On 9th December, Le Banquet Céleste, with counter tenor Daniel Guillon, will perform Bach's cantatas. On the 10th, Björn Schmelzer will lead the chamber choir Graindelavoix in unleashing their unmistakeable interpretative style in the polyphonic Christmas programme from the medieval Cyprus Codex. The following day will be devoted to baroque instrumental masterpieces by Biber, Telemann, Pez, Vivaldi, Locatelli and Corelli interpreted by Akademie für Alte Musik Berlin. The penultimate day will bring Claudio Monteverdi's sophisticated madrigals interpreted by Paul Agnew and Les Arts Florissants. The finale of this year's Actus Humanus Festival will belong to Il Pomo d'Oro, an orchestra already known to the Gdańsk audience, as always directed by Riccardo Minasi who will introduce arias written for the castrato singer Caffarelli performed by Franco Fagioli.

Our fifth festival is going to be a celebration of music, of wonderful compositions written in the distant past, of geniuses of contemporary interpretation, and of you, the audiences. I truly believe that the beautiful Christmas-inspired music will be a source of a wonderful aesthetic and spiritual experience.

Come to Gdańsk and enjoy it with us!

Paweł Adamowicz
Mayor of the City of Gdańsk



Szanowni Państwo,

Z nieukrywaną radością zapraszam Państwa na 5. edycję Festiwalu Actus Humanus, podczas której zabrzmiały arcydzieła muzyki dawnej – w tym kompozycje korespondujące z okresem Bożego Narodzenia – w interpretacji czołowych reprezentantów wykonawstwa historycznego z całego świata. Dzięki starannie wyselekcjonowanemu repertuariowi, jak również obecności na Festiwalu niekwestionowanych autorytetów, Gdańsk stał się jednym z centralnych miejsc na europejskiej mapie wydarzeń kulturalnych poświęconych muzyce dawnych wieków.

Actus Humanus konsekwentnie rozbudowuje program i umacnia swą pozycję jednego z najważniejszych festiwali wykonawstwa historycznego. W zaledwie czteroletniej historii tego wydarzenia gościliśmy w mieście Heweliusza tak znamienite osobistości, jak Jordi Savall, Ottavio Dantone, Fabio Biondi, Pierre Hantaï, Pedro Memelsdorff, Antonio Florio, Rinaldo Alessandrini, Claudio Cavina, Alan Curtis, Christina Pluhar, Max Emanuel Cencic, Patrizia Bovi, Pino de Vittorio, Marcel Pérès, Paul van Nevel, Sonia Prina, Roberta Invernizzi czy Nuria Rial, oraz najszlachetniejsze na świecie formacje: Le Concert des Nations, Europa Galante, Il Pomo d'Oro, L'Arpeggiata, Hilliard Ensemble, Sonatori de la Gioiosa Marca, Le Poème Harmonique, I Turchini, Modo Antiquo, Ensemble Clément Janequin, La Venexiana, Ensemble Micrologus, Akadêmia, Mala Punica, Concerto Soave, Ensemble Organum, Fretwork, Huelgas Ensemble i Il Complesso Barocco.

W tym roku do powyższego grona dołączą kolejni znakomici wykonawcy: Giuliano Carmignola i prowadzona przez Ottavia Dantoniego formacja Accademia Bizantina w wirtuozowskim programie z utworami Jana Sebastiana Bacha i Antonia Vivaldiego, wyrafinowani Les Talens Lyriques pod wodzą Christophe'a Rousseta z bożonarodzeniowym repertuarem Marca-Antoine'a Charpentiera, precyzyjni i skupieni w Bachowskich kantatach Le Banquet Céleste i Damien Guillon, bezbłędni w interpretacji madrygałów Claudia Monteverdiego Les Arts Florissants i Paul Agnew, a także kontrowersyjni Graindelavoix i Björn Schmelzer oraz słynna Akademie für Alte Musik Berlin w zróżnicowanym, świątecznym programie barokowym. Na zakończenie – po raz kolejny w Gdańsku – pełna wigoru formacja Il Pomo d'Oro z koncertmistrzem Riccardem Minasim i kontratenorem Frankiem Fagiolim przywiezie do Gdańska brawurowy program złożony z arii pisanych przez wybitnych kompozytorów dla kastrata Caffarellego.

Jesteśmy dumni, że dzięki Festiwalowi Actus Humanus miasto Heweliusza znalazło się w centrum zainteresowania entuzjastów muzyki dawnej i dołączyło do prestiżowego grona europejskich stolic muzyki dawnej. Warto dodać, że w bieżącym roku Festiwal nasz został przyjęty do organizacji EFFE skupiającej najważniejsze festiwale na świecie. Mamy nadzieję, że będziecie Państwo wraz z nami częścią tego wspaniałego wydarzenia. Serdecznie zapraszam Państwa do Gdańska.

Filip Berkowicz
Dyrektor Artystyczny

Ladies and gentlemen,

Please accept my heartfelt invitation to the 5th Actus Humanus Festival. Its masterpieces of early music, including compositions associated with Christmas time, will be interpreted by leading period performers from around the world. It is the Festival's carefully selected repertoire and the unquestionable musical authorities invited to perform that have turned the city of Gdańsk into one of the hottest spots on the European early music scene.

During previous festivals, Actus Humanus has been consistently broadening its repertoire and consolidating its position as one of the most important festivals of period performance. Within its short history of just four years, the Festival has brought to the city of Hevelius such great musical personalities as Jordi Savall, Ottavio Dantone, Fabio Biondi, Pierre Hantaï, Pedro Memelsdorff, Antonio Florio, Rinaldo Alessandrini, Claudio Cavina, Alan Curtis, Christina Pluhar, Max Emanuel Cencic, Patrizia Bovi, Pino de Vittorio, Marcel Pérès, Paul van Nevel, Sonia Prina, Roberta Invernizzi and Nuria Rial, as well as the world's most famous ensembles: Le Concert des Nations, Europa Galante, Il Pomo d'Oro, L'Arpeggiata, Hilliard Ensemble, Sonatori de la Gioiosa Marca, Le Poème Harmonique, I Turchini, Modo Antiquo, Ensemble Clément Janequin, La Venexiana, Ensemble Micrologus, Akadêmia, Mala Punica, Concerto Soave, Ensemble Organum, Fretwork, Huelgas Ensemble and Il Complesso Barocco.

This year, this eminent group will be joined by: Giuliano Carmignola and Ottavio Dantone's Accademia Bizantina in their virtuoso programme of Johann Sebastian Bach and Antonio Vivaldi, the sophisticated Les Talens Lyriques with Christophe Rousset in a Christmas-themed repertoire of Marc-Antoine Charpentier, Le Banquet Céleste with Damien Guillon, focused and precise in their programme of Bach's cantatas, Les Arts Florissants with Paul Agnew, faultless interpreters of Claudio Monteverdi's madrigals, the controversial Graindelavoix with Björn Schmelzer and the famous Akademie für Alte Musik Berlin in a varied Christmas baroque programme. Finally, on their return to Gdańsk, the raucous Il Pomo d'Oro with concertmaster Riccardo Minasi and countertenor Franco Fagioli will bring a bravado programme of arias written by eminent composers for the castrato singer Caffarelli.

The Actus Humanus Festival is proud to have focused the attention of early music enthusiasts on Gdańsk, which has joined the prestigious circle of European early music capitals. This year, the Festival has also been honoured to be accepted into membership of EFFE, an organisation bringing together the world's most important festivals. I sincerely hope to see you in Gdańsk enjoying this wonderful event.

Filip Berkowicz
Artistic Director



Gdańsk – półmilionowa nadbałtycka metropolia, miasto Heweliusza, Fahrenheita, Schopenhauera, Grassa 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 bez przyczyny Gdańsk uzyskał status organizatora Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej UEFA EURO 2012™.

Nie ma Gdańska bez wolności. Odwaga, świeżość, ale przede wszystkim wolność. Taki jest współczesny Gdańsk i taka jest gdańska kultura. Kultura wolna to kultura obecna w przestrzeni miasta, wychodząca do odbiorcy, angażująca go. Spotkać ją można równie dobrze wśród kamieniczek Starego Miasta, jak i pomiędzy dźwigami stoczniovymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska wypełniają barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonego przechodnia, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet 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.

G D A Ń S K



Gdańsk is a city of half a million inhabitants situated by the Baltic Sea and with a rich heritage featuring Hevelius, Fahrenheit, Schopenhauer, Günter Grass and Lech Wałęsa, and a constant appetite for change. From the cradle of the Solidarity movement, the epicentre of events that changed the history of the continent, the city has turned into a bustling cultural metropolis and an attractive tourist destination competing with its Western European counterparts. It is with good reason that Gdańsk hosted the UEFA EURO 2012™ tournament.

The city has freedom in its genes. Boldness, novelty, but above all freedom, are the names of the game in the Gdańsk of today, including in culture. By reaching out and involving the spectator this cultural freedom has been making its mark across the city's public areas. It can be found in the old town maze of streets, among the towering gantry cranes at the shipyard, on sandy beaches and in post-industrial sites. Often, the city offers itself as a huge stage, a gallery or a concert venue, as the streets and open areas of Gdańsk fill up with colourful stage shows and expressive monumental paintings. Music is made in the most unlikely places and Poland's only (perhaps also the world's only) theatre-in-the-window attracts surprised passers-by, while even the most humble buildings are transformed by nighttime illumination.

Gdańsk is a place of alternative art and has been adopted as a home by uncompromising artists with bold, sometimes controversial visions. The city has a strong personality and is not shy of experiment or revolution while continuously offering new events.



Współorganizatorem Festiwalu Actus Humanus jest krakowska agencja event-factory współtworzona 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 roku 2007 event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a od roku 2010 również Festiwalu Muzyki Tradycyjnej Rozstaje. Wśród najważniejszych

projektów event-factory w roku 2011, poza Festiwalem Actus Humanus, wymienić należy udział w organizacji Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, będącego jednym z najważniejszych wydarzeń w ramach Polskiej Prezydencji w UE, gdzie event-factory na zlecenie Narodowego Instytutu Audiowizualnego była producentem wykonawczym koncertów „Penderecki & Aphex Twin” oraz „Penderecki & Greenwood”. Pokłosiem tego projektu była organizacja koncertu penderecki//greenwood w londyńskim Barbican Center w marcu 2012 roku oraz jego plenerowa odsłona podczas Heineken Open'er w lipcu 2012. Od roku 2012 event-factory jest także producentem wykonawczym festiwalu Goodfest oraz Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Twórcy marki event-factory

posiadają w swoim dorobku również przedsięwzięcia ściśle związane z Gdańskiem. W 2005 roku byli odpowiedzialni za realizację widowiska *Zapis* w reżyserii Jerzego Zonia (na podstawie poezji Zbigniewa Herberta do muzyki Jana Kantego Pawłuśkiewicza), które zainauguowało 25-lecie obchodów „Solidarności” i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na Placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu *21*, przedstawionego w ramach widowiska „2xStrajk”, przygotowanego na zlecenie Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku na terenie dawnej Huty Warszawa w ramach stołecznych obchodów 30-lecia „Solidarności”.

The Actus Humanus Festival is co-organised by event-factory, a Krakow-based company run jointly by Sebastian Godula and Konrad Koper. Event-factory combines a vast experience in organising and producing cultural events, festivals, and concerts. Between 2003 and 2007, they were responsible for managing productions at the Krakow Festival Office. Together with Filip Berkowicz they initiated and managed the success of Sacrum Profanum and Misteria Paschalia, Poland's leading festival brands. At event-factory they have been producing the Festival of Polish Music (since 2007) and the Crossroads Festival Krakow (since 2010), and were involved in arranging some of the country's largest mass events.

In 2011, aside from Actus Humanus, they were involved in organising the European Culture Congress in Wrocław, the key cultural event of the Polish EU Presidency. Event-factory, acting for the National Audiovisual Institute, was the executive producer of the unique double concert Penderecki & Aphex Twin and Penderecki & Greenwood. Building on the success of this project, event-factory was hired to organise a Penderecki//Greenwood concert at the Barbican Centre in London in March 2012 and again during the Heineken Open'er Festival in July. Also in 2012, event-factory won contracts for the executive production of the Goodfest festival and Krakow Theatrical Reminiscences.

Event-factory also has a history of projects located in Gdańsk. In 2005, they produced *Zapis*, a show opening the celebration of the 25th anniversary of Solidarity, staged by leading Polish artists in front of the entrance to the historic Lenin Shipyard. More recently, in 2010, event-factory worked for the Gdańsk-based European Solidarity Centre producing the musical *21*, part of 2xStrajk, the celebration of the 30th anniversary of Solidarity, at a derelict steel plant in Warsaw.



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. Poświęcamy im więcej niż kilka minut skondensowanej informacji. Dotrzymując tempa przemianom kultury, czasem przekornie zachęcamy do zatrzymania. Śledząc najnowsze zjawiska, chcemy pobudzać do refleksji. Szukamy we współczesnym świecie fundamentalnych wartości humanistycznych. 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: Sacrum Profanum, Misteria Paschalia, Warszawska Jesień, Actus Humanus czy Chopin i jego Europa. Przekazujemy na

żywo spektakle operowe i koncerty z najważniejszych sal świata, relacjonujemy i recenzujemy życie muzyczne Londynu, Wiednia, Berlina i Sankt Petersburga. Sprawdzamy brzmienie muzyki Mozarta w Salzburgu i Wagnera w Bayreuth. Dzięki wymianie w ramach Europejskiej Unii Nadawców (EBU) promujemy polskich wykonawców i polską muzykę na antenach radiofonii publicznych Europy, Stanów Zjednoczonych, Kanady, Izraela, Australii i Japonii. Wspieramy młodych wykonawców, którzy reprezentują Polskę na międzynarodowych konkursach. Organizujemy koncerty i multimedialne przedsięwzięcia artystyczne, wśród nich doroczny festiwal Nowa Tradycja – święto muzyki tradycyjnej i folkowej, połączone z konkursem dla młodych artystów. Na estradzie naszego studia koncertowego (o unikatowej w światowej skali akustyce) regularnie występują radiowe orkiestry. Ich działalność nagraniowa i koncertowa finansowana jest przez Program 2 Polskiego Radia. Dużo czytamy: prezentujemy debiuty, nowości

wydawnicze, organizujemy konkursy na słuchowisko, przypominamy klasykę literatury i dramatu. W radiowym teatrze usłyszeć można najwybitniejszych aktorów wszystkich pokoleń. Rozmawiamy i staramy się zrozumieć, odpowiadając na coraz powszechniejszą tęsknotę za radiem przyjaznym, zwracającym się do każdego słuchacza z szacunkiem i dostrzegającym w nim partnera. Nie upraszczamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. W naszych audycjach można samemu zadać pytanie artyście, ekspertowi, podejrzeć pracę krytyka, spytać o jego wartości i pospierać się o nie. Mówimy o najciekawszych wydarzeniach kulturalnych w kraju – w największych miastach i najmniejszych miejscowościach. Jesteśmy tam, gdzie powstaje kultura.

Program 2 Polskiego Radia to publiczna instytucja kultury o najszerszym audytorium i największym zasięgu. Utrzymuje się z abonamentu.

Polish Radio 2 is an exceptional channel that stands out from other Polish media: every day, 24 hours a day, our programming comprises classical music, cultural news, folk, jazz, literature, radio plays, as well as talks on cultural topics. There is no other station in Poland that can be mistaken for Channel 2 – known in Poland as “Dwójka”. We speak out resolutely on important matters, and provide more than just a few minutes of condensed information. While we keep up to speed with cultural developments, we nevertheless sometimes want to stand still for a moment – in following the latest phenomena, we want to encourage reflection, and undertake a search for fundamental human values in the contemporary world. At Polish Radio 2, we listen attentively to music which is otherwise drowned out in the media quagmire: from contemporary jazz to folk, from classics to the avant-garde and modern alternative music. We broadcast concerts from the most interesting Polish festivals: Sacrum Profanum, Misteria Paschalia, Warsaw Autumn, Actus Humanus as

well as Chopin and his Europe. We provide live relays of operas and concerts from the most important venues worldwide, in addition to coverage and reviews of contemporary musical life in London, Vienna, Berlin, and Saint Petersburg. We inspect the music of Mozart from Salzburg and Wagner from Bayreuth. Thanks to the possibilities for cooperation provided by the European Broadcasting Union (EBU), we promote Polish performers and Polish music on other public radio stations in Europe, the United States, Canada, Israel, Australia, and Japan. We support young performers who represent Poland in international competitions. We organise concerts and artistic multimedia projects. One of these ventures is the annual New Tradition festival, which is a celebration of traditional and folk music combined with a competition for young artists. Furthermore, radio orchestras regularly perform on the stage in our concert studio (which has unique acoustics of global renown). Their recording and concert schedules are financed by Polish Radio 2. We

also read a lot: we present literary debuts, new publications, we organise competitions for radio plays, and we take a look at the classics of literature and drama. The radio theatre provides the opportunity to hear the most prominent actors from all generations. We engage in dialogue and try to understand our audience, a response to the ever-greater desire for approachable radio which treats every listener with respect and as a partner. We neither simplify matters nor do we trim down difficult issues. During our programmes, it is possible to ask questions to artists and experts, keep an eye on the critics, ask about their values, and question their motives. We speak about the most interesting cultural events taking place in Poland – in the largest cities as well as the smallest villages. We are there where culture is created.

Polish Radio 2 is a public cultural institution which has a wide-ranging audience and the largest domestic coverage. It is funded by the licence fee.

NARODOWY INSTYTUT AUDIOWIZUALNY



Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA) stale inicjuje, wspiera i współtworzy najważniejsze wydarzenia muzyczne w Polsce, włączając się w organizację festiwalu, koncertów, spektakli operowych i teatralnych, rejestrując i udostępniając najbardziej wartościowe przejawy kultury muzycznej w kraju i za granicą. Misją statutową Instytutu jest digitalizacja, gromadzenie, archiwizacja, rekonstrukcja i udostępnianie polskiego dziedzictwa audiowizualnego. Wśród najważniejszych projektów muzycznych ostatnich lat wymienić należy m.in.: Festiwal Muzyki Pawła Szymańskiego w 2006 roku zwieńczony DVD z rejestracjami poszczególnych koncertów; wydawnictwo audiowizualne z zapisem koncertu Kronos Quartet w Filharmonii Krakowskiej podczas II Festiwalu Muzyki Polskiej prezentujące dzieła polskich kompozytorów – Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa

Pendereckiego, Pawła Mykiety; inscenizację oraz rejestrację *Pasji wg św. Łukasza* Pendereckiego w reżyserii Grzegorza Jarzyny w Alwernia Studios pod Krakowem czy projekty muzyczne Europejskiego Kongresu Kultury, jednego z najważniejszych wydarzeń Krajowego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji 2011, wspólne koncerty Pendereckiego z Jonnym Greenwoodem oraz Aphex Twinem, nagrodzone Koryfeuszem Muzyki Polskiej. NInA prowadzi ponadto stałą działalność wydawniczą, rejestrując cenne zjawiska polskiej kultury muzycznej. Jest wydawcą wielu unikatowych na rynku serii przedstawiających najnowszą twórczość polskich kompozytorów czy reżyserów operowych. Wśród wydawnictw Instytutu znalazły się m.in. Mykietyna *Speechless Song* i *Pasja wg św. Marka*; owoc współpracy z festiwalem Sacrum Profanum album DVD/Blu-ray/CD *Made in Poland* z polską muzyką

współczesną w interpretacjach światowych wykonawców czy rejestracje oper w reżyserii Mariusza Trelińskiego – *Orfeusz i Eurydyka* Glucka zrealizowana w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej oraz *Król Roger Szymanowskiego* w Operze Wrocławskiej. Instytut partnerował również takim wydawnictwom jak album *Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood*, który ukazał się nakładem nowojorskiej wytwórni Nonesuch Records; *Sztuka fugi* Bacha w wykonaniu Marcina Maseckiego (LADO ABC) czy *Experiment: Penderecki* (Decca Classics/Universal Music Polska), debiutancka solowa płyta Piotra Orzechowskiego, znanego jako „Pianohooligan”, będąca swoistym hołdem dla twórczości kompozytora. NInA wspiera produkcje audiowizualne popularyzujące muzykę współczesną, prowadzi serwis edukacyjny Muzykoteka Szkolna (muzykotekaszkolna.pl), stale informuje i komentuje polskie życie muzyczne w opiniotwórczym magazynie

kulturalnym Dwutygodnik.com. W portalu NINATEKA na ninateka.pl udostępnia szereg audiowizualnych i audialnych materiałów związanych z twórczością takich twórców polskiej muzyki współczesnej jak: Krzysztof Penderecki, Paweł Mykiety, Artur Zagajewski, Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Eugeniusz Knapik, Wojciech Ziemowit Zych. W roku 2013 w ramach NINATEKI uruchomiona została specjalna muzyczna kolekcja online *Trzej Kompozytorzy* poświęcona twórczości Witolda Lutosławskiego, a także Henryka Mikołaja Góreckiego i Pendereckiego, w związku z przypadającymi w tym roku jubileuszowymi rocznicami urodzin każdego z nich. To pionierski w skali światowej serwis zawierający największy, ogólnodostępny zbiór utworów trzech polskich kompozytorów, nie tylko wielkich utworów koncertowych i scenicznych, lecz także muzyki komponowanej na potrzeby filmu

czy spektakli teatralnych. Starannie wyselekcjonowane pod kątem poziomu artystycznego lub szczególnej wartości historycznej nagrania opatrzone są opisami dotyczącymi m.in. genezy utworu, przygotowanymi przez zespół ekspertów. Ten syntetyczny przewodnik jest dostosowany do potrzeb i kompetencji zarówno wykształconego muzycznie użytkownika, jak i szerszego grona odbiorców zainteresowanych kulturą. Kolekcja została udostępniona w polskiej i angielskiej wersji językowej, dzięki czemu stanowi, wyposażone w walory artystyczne i edukacyjne, narzędzie upowszechniające polską muzykę współczesną w świecie.

The National Audiovisual Institute (NInA) constantly initiates, supports and co-creates the most important musical events in Poland. It is involved in organizing festivals, concerts, opera and theatre productions, recording and making available the most valuable musical phenomena on the cultural scene in Poland and abroad. The Institute's statutory mission is about digitalisation, collecting, organizing archives, reconstructing and making Polish audiovisual heritage available to the audience. There were many important musical projects in recent years, among them: the Festival of Paweł Szymański's Music followed by a DVD with recordings of all the concerts, released in 2006; an audiovisual publication with a recording of the Kronos Quartet's concert in Krakow's Philharmonic Hall during the 2nd Festival of Polish Music presenting pieces by Polish composers: Henryk Mikołaj Górecki, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, P. Mykietyn; a performance and recording of the St.

Luke Passion by Penderecki directed by Grzegorz Jarzyna at Alwernia Studios near Krakow as well as music projects of the European Culture Congress, one of the most important cultural events of the Polish Cultural Programme of the Polish Presidency 2011; joint concerts of Penderecki with Jonny Greenwood and Aphex Twin, awarded the Coryphaeus of Polish Music. NInA is also continuously carrying out its publishing activities and recording valuable Polish musical events. It has released many unique series of recordings which present the recent output of Polish composers and opera directors. NInA's publications include Mykietyn's Speechless Song and St. Mark Passion; a result of cooperation with the Sacrum Profanum Festival, a DVD/Blu-ray/CD album Made in Poland with modern Polish music interpreted by world-class performers and recordings of operas directed by Mariusz Treliński – Gluck's Orpheus and Eurydice staged at the Grand Theatre – the National Opera and King Roger at the Wrocław Opera. The Institute cooperated in the

following projects: Krzysztof Penderecki/ Jonny Greenwood's album released by a New York record company Nonesuch Records; The Art of the Fugue by Bach performed by Marcin Masecki (LADO ABC) and Experiment: Penderecki (Decca Classics/Universal Music Polska), a debut solo CD of Piotr Orzechowski, known as "Pianohooligan", which is a tribute to the composer's work. The Institute supports audiovisual productions popularising modern music, runs an educational service Music Library for Schools (muzykotekaszkolna.pl), constantly provides information and comments on Polish musical life in an influential cultural magazine Biweekly.pl. The NINATEKA portal makes many audiovisual and audio materials available at www.ninateka.pl; they present pieces by Polish contemporary composers such as: Krzysztof Penderecki, Paweł Mykietyn, Artur Zagajewski, Agata Zubel, Cezary Duchnowski, Eugeniusz Knapik, Wojciech Ziemowit Zych and others. Significant anniversaries of the births

of Lutosławski, Górecki, and Penderecki fell last year, and to celebrate this fact Ninateka launched an online music collection named Three Composers devoted to their work. This pioneering service contains the largest freely available collection of their music, including film and theatre music alongside their major oeuvre. The recordings were carefully selected for their top artistic quality or special historical value and a team of experts added commentaries on the origins, inspirations and circumstances surrounding the writing of each piece. This comprehensive guidebook was designed with both the educated connoisseur and general public in mind. The collection has been offered in Polish and English in an effort to provide an artistic and educational tool for the international promotion of contemporary music from Poland.



ACCADEMIA BIZANTINA

7 grudnia / December
Poniedziałek / Monday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Centrum św. Jana /
St. John's Centre
ul. Świętojańska 50

CONCERTI E SINFONIE

Giuliano Carmignola
skrzypce | violin
Ottavio Dantone
dyrygent, klawesyn | conductor, harpsichord

ACCADEMIA BIZANTINA
Alessandro Tampieri, Andrea Rognoni,
Paolo Zinzani
skrzypce I | violin I
Ana Liz Ojeda, Ulrike Fischer,
Heriberto Delgado
skrzypce II | violin II
Diego Mecca
altówka | viola
Marco Frezzato, Paolo Ballanti
violonczela | cello
Gianni Valgimigli
kontrabas | double bass
Tiziano Bagnati
lutnia | lute

Antonio Vivaldi
1678–1741

- Sinfonia
L'incoronazione di Dario RV 719
Allegro
Andante
Allegro
- Koncert D-dur | Concerto in D major RV 232
Allegro
Largo
Allegro

Johann Sebastian Bach
1685–1750

- Koncert a-moll | Concerto in A minor BWV 1041
Allegro
Andante
Allegro assai

Antonio Vivaldi

- Koncert C-dur | Concerto in C major RV 187
Allegro
Largo ma non molto
Allegro
- Koncert G-dur | Concerto in G major RV 146
Allegro
Andante
Presto

Johann Sebastian Bach

- Koncert E-dur | Concerto in E major BWV 1042
Allegro
Adagio
Allegro assai

KONCERTY I SINFONIE ANTONIA VIVALDIEGO I JOHANNA SEBASTIANA BACHA

Koncert instrumentalny jest jednym z wielu gatunków muzycznych stworzonych przez Włochów w epoce baroku i uprawianych nieprzerwanie do dnia dzisiejszego. Jego pierwsze przykłady pochodzą z ostatniej ćwierci XVII wieku, gdy Giuseppe Torelli w Bolonii a Alessandro Stradella i Arcangelo Corelli w Rzymie, pisząc swe nowe „sonaty” i „sinfonie”, przewidywali ich wykonanie przez zespoły instrumentalne w zwielokrotnionej obsadzie. Choć pod względem formalnym utwory te nie różniły się jeszcze od kameralnych w swej istocie sonat, to orkiestrowa koncepcja obsady była innowacją, która przynosiła nowe możliwości brzmieniowe i fakturalne. Bardzo szybko w tych pierwszych w historii muzyki utworach orkiestrowych zaczęto wyodrębniać solistów i przeciwstawiać ich orkiestrze, co w konsekwencji doprowadziło do wykształcenia nowych modeli formalnych i porzucenia wieloczęściowej formy sonaty barokowej. W Republice Weneckiej pierwsze koncerty pojawiają się na przełomie XVII i XVIII wieku w twórczości Tomasa Albiniego i braci Giulia i Luigiego Tagliettich. Szybko gatunek ten zyskał zainteresowanie braci Alessandra i Benedetta Marcello, Giorgia Gentilego i wreszcie Antonia Vivaldiego. Za sprawą Torellego, Albiniego i Vivaldiego koncert stał się utworem trzyczęściowym, z dwoma szybkimi częściami skrajnymi i wolną częścią środkową.

W historii koncertu intrumentalnego **Antonio Vivaldi** (1678–1741) odegrał rolę wyjątkową jako autor największej liczby koncertów (ok. 550), pisanych na przeróżne obsady (smyczkowe, dęte, mieszane) i rozmaite instrumenty solowe (skrzypce, wiolonczelę, wiołę d’amore, wiołę da gamba, teorbę, mandolinę, flet, obój, fagot, chalumeau, klarnet, trąbkę, róg, organy i klawesyn). Dzięki swej niewyczerpanej inwencji kompozytorskiej Rudy Książd utrwalił model trzyczęściowej formy koncertu, a w częściach skrajnych, popisowych, stworzył doskonały z punktu widzenia relacji solisty z orkiestrą wzór formy ritornelowej. Jako jedyny twórca uprawiał wszystkie typy barokowego koncertu: koncert solowy, na wielu solistów (*grosso*), smyczkowy bez solistów, kameralny, polichóralny i mieszany (swobodne połączenie elementów koncertu solowego, *grosso* i orkiestrowego).

Koncerty Vivaldiego szybko zdobyły sobie szeroką publiczność dzięki amsterdamskim, londyńskim i paryskim oficynom drukarskim. Debiutancki zbiór jego koncertów, zatytułowany *L’Estro armonico (Pasja harmoniczna)* op. 3 (Amsterdam 1711), przyniósł mu międzynarodową sławę. Dzięki czternastu wznowieniom stał się najpopularniejszym zbiorem koncertów epoki baroku, wywarł wielki wpływ na kompozytorów niemieckich, w tym na Jana Sebastiana Bacha, który aż 6 utworów z tego zbioru przełożył na klawesyn lub organy. To

właśnie na tych koncertach Bach zgłębiał tajniki nowego włoskiego gatunku.

Podczas kilkumiesięcznego pobytu w Wenecji królewicza Fryderyka Augusta II i jego muzyków skopiiowano na potrzeby kapeli drezdeńskiej kilkadziesiąt, a w następnych latach kilkaset koncertów weneckich mistrzów (m.in. koncert smyczkowy RV 146 Vivaldiego). Kapela drezdeńska – jako jedna z najlepszych orkiestr dworskich Europy, naśladowana i podziwiana w krajach ościennych – w dużej mierze przyczyniła się do wywołania tzw. „gorączki Vivaldiego”, czyli prawdziwej mody na koncerty Rudego Książdza. Pod jego wyraźnym wpływem swe koncerty tworzyło wielu niemieckich kompozytorów, m.in. Georg Pisendel, Johann Joachim Quantz i Johann Sebastian Bach.

Jan Sebastian Bach (1685–1750) zetknął się z koncertami Vivaldiego po raz pierwszy w czasie, gdy pracował w Weimarze. Uległ namowię Johanna Ernsta von Sachsen-Wiemar, uzdolnionego muzycznie bratanka miejscowego kurfirsta, i – wzorem holenderskich organistów spotkanych przez tegoż podczas zagranicznych studiów – prętkętranskrybował na organy lub klawesyn serie koncertów Vivaldiego, braci Marcello i Torellego. Podczas pobytu Bacha w Köthen powstały najwybitniejsze jego koncerty. W ostatnim okresie twórczości, gdy pracował już w Lipsku, powrócił do transkrybowania na instrumenty

klawiszowe koncertów Vivaldiego na potrzeby uniwersyteckiego *collegium musicum* grającego w Café Zimmermann. Bach jest autorem 40 koncertów, z czego aż 16 to transkrypcje dzieł innych kompozytorów.

W twórczości Vivaldiego różnica między uwerturą (*sinfonią*) operową a koncertem smyczkowym jest mało czytelna, bywa, że niemożliwa do wskazania. Ten sam utwór w jednych źródłach określany jest mianem koncertu, w innych sinfonii. Wiele swoich koncertów Vivaldi wykonywał między aktami oper, duża ich część to przeróbki jego operowych arii, w innych wreszcie posługiwał się typowymi dla dzieł scenicznych środkami malarstwa dźwiękowego (np. *Le quattro stagioni*, *La tempesta di mare*).

Uwertura do jego opery *L’incoronazione di Dario* RV 719 pochodzi z wczesnego okresu twórczości. Prapremiera opery miała miejsce 23 stycznia 1717 roku w weneckim Teatro San Angelo. Tak jak w przypadku 99% koncertów Vivaldiego uwertura ta jest dziełem trzyczęściowym. Rozpoczyna się charakterystycznym dla stylu twórcy żywym i drapieżnym tematem tutti, realizowanym unisono, pełniącym rolę analogiczną do ritornela w koncertach solowych. Temat ten powraca w różnych tonacjach, przedzielany modulującymi epizodami. W przeciwieństwie do koncertów solowych owe epizody wykonywane są również przez cały zespół, a nie

tylko przez pojedyncze instrumenty. Część środkowa jest urzekającą melancolią wenecką barkarolą, kołyszącą się triolowymi rytmami i płynnie przechodzącą w króciutki finał o skocznych, tanecznych rytmach.

Koncert smyczkowy RV 146 to typowe barokowe *concerto ripieno*, czyli koncert bez solistów. Utrzymany jest w stylu podobnym do sinfonii RV 719. W rękopisie drezdeńskim określony jest nawet wprost mianem sinfonii. Konotacje ze światem opery ma bardzo silne – jego część środkowa to przełożona na smyczki aria *Se correndo in seno* z własnej opery *Arsilda, regina di Ponto* RV 700, wystawionej w 1716 roku.

Prawdziwie teatralnym dziełem jest również koncert skrzypcowy RV 232, czego dowodem jest dramatyczny w wyrazie ritornel części otwierającej, do którego Vivaldi wstawia króciutki odciniek realizowany przez trójkę solistów niczym rzymskie *concertino* z koncertów Corellego. Liryczna część środkowa mogłaby ukazać się jako operowa *aria cantabile*, a wzburzony, wirtuozowski finał jako *aria di tempesta*.

Zachowany w turyńskich autografach mistrza koncert skrzypcowy RV 187 rozpoczyna dostoyny ritornel, wzięty jakby z arii heroicznych bohaterów operowych. Podobnie jak koncert RV 232, także i ten utwór należy do wirtuozowskich. Pełna patosu część środkowa to

jakby skrzypcowa wersja poruszającej *arii parlante*, a pierwszy temat finałowego ritornela przypomina początek *III Koncertu brandenburskiego* Bacha.

Okres spędzony przez Jana Sebastiana Bacha na dworze w Köthen (1717–1723) – gdzie twórca, zatrudniony jako kapelmistrz i doceniany przez pracodawcę, dysponował wyśmienitymi muzykami – obfitował w dzieła kameralne i orkiestrowe najwyżej próby, by wspomnieć tylko *Koncerty brandenburskie*, koncerty skrzypcowe, sonaty oraz partity skrzypcowe i wiolonczelowe czy pierwszy tom *Das wohltemperierte Klavier*.

Koncerty skrzypcowe a-moll BWV 1041 oraz *E-dur* BWV 1042 dowodzą, że vivaldiowski model Bach opanował doskonale, wzbogacając go własnymi pomysłami. To w pełni oryginalne dzieła o bardzo indywidualnych, typowo bachowskich rysach (np. skłonność do faktury polifonicznej). Oba koncerty są trzyczęściowe, z formami ritornelowymi w częściach skrajnych, pełnymi lirycznego powabu częściami środkowymi, dostojnymi alegriami na otwarcie cyklu i tanecznymi finałami. Choć koncerty Bacha nie odegrały tak ważnej roli w historii muzyki jak te Vivaldiego, to BWV 1041–1043 oraz BWV 1046–1051 należą do najwybitniejszych dzieł w historii tego gatunku.

Piotr Wilk

CONCERTOS AND SINFONIAS
BY VIVALDI AND BACH

The instrumental concerto is one of several musical genres that emerged in Italy during the Baroque and have remained in active use ever since. The earliest pieces composed in this format appeared in the last quarter of the 17th century with “sonatas” and “sinfonias” for multiple-voiced instrumental ensembles which were written by Giuseppe Torelli in Bologna and by Alessandro Stradella and Arcangelo Corelli in Rome. Although their formal structures were still no different from those of sonatas, an innovative concept for the orchestration offered new opportunities for sound and texture. Indeed, these pioneering works would soon be performed with the soloists separated from and pitched against the orchestra thus paving the way for the evolution of new formal models and the shedding of the movement structure of the Baroque sonata. Torelli, Albinoni and Vivaldi developed the concerto into a three-movement structure with two faster movements separated by a slow movement in the middle.

Venice woke up to the concerto at the turn of the 18th century with Tomas Albinoni and brothers Giulio and Luigi Taglietti as its pioneers. They were soon joined by brothers Alessandro and Benedetto Marcello, Giorgio Gentile and by Antonio Vivaldi. The Red Priest would play a paramount role in the history of the genre as the author of the largest number of concertos

(ca. 550) for a variety of types of instruments (including string, brass and mixed) and various solo instruments (the violin, cello, viola d’amore, viola da gamba, theorbo, mandolin, flute, oboe, bassoon, chalumeau, clarinet, trumpet, French horn, organ, and harpsichord). The composer’s boundless invention is responsible for his consolidation of the genre’s three-movement format, the creation of a perfect model ritornello format for the relationship between the soloist and the orchestra in the opening and closing movements, and for the unique achievements of Vivaldi who was the only composer to have cultivated all the types of Baroque concerto: for a solo instrument, for multiple soloists (grosso), for a string section without soloists, as well as chamber, polychoral and mixed types where the solo, gross and orchestral concertos were freely mixed.

Concertos by **Vivaldi** (1678-1741) quickly reached a broad audience thanks to efforts by publishing houses in Amsterdam, London and Paris. His first collection of concertos, *L’Estro armonico* [or *Harmonic passion*], op. 3 (Amsterdam 1711), brought him international fame. With 14 editions in total it would become the most popular collection of Baroque concertos and would greatly influence German composers, including Johann Sebastian Bach. He transcribed six of them for either the harpsichord or the organ and used

these for his in depth study of the intricacies of this new Italian genre.

Both the concerto and Vivaldi would benefit greatly from the activity of the royal orchestra in Dresden, which at the time was regarded as one of the best court orchestras, much admired and emulated across Europe. When the Royal Prince Friedrich August II of Saxony took his musicians to Venice, where he spent several months, dozens of concertos by Venetian masters were copied for future use. Hundreds more would be added in subsequent years, including Vivaldi’s string concerto RV 146. What would be known as “Vivaldi Fever”, a fad for the Red Priest’s concertos, spread far and wide from Dresden. Several German composers were clearly under his influence, including Georg Pisendel, Johann Joachim Quantz and **Johann Sebastian Bach** himself (1685-1750).

Bach first came into contact with Vivaldi’s concertos during his time in Weimar. He let himself be persuaded by Johann Ernst von Sachsen-Weimar, the musically gifted nephew of the Elector, and just as was customary with the Dutch organ players met by the aristocrat during his international studies, he transcribed a series of concertos by Vivaldi, the Marcello brothers and Torelli for the organ or the harpsichord. Bach composed his best concertos during his stay in Köthen, but in Leipzig

he returned to transcribing Vivaldi’s concertos for keyboard instruments for the purposes of the university’s *collegium musicum* that performed at Café Zimmermann. Overall, he composed 40 concertos, including 16 as transcriptions of the music of other composers.

In Vivaldi’s oeuvre the difference between the operatic overture (*sinfonia*) and the string concerto ranges from not very clear to bordering on impossible to tell. The same piece may be described as a concerto by some sources and as a sinfonia by others. Indeed, Vivaldi would perform many of his concertos between the acts of his operas, many were adaptations of his operatic arias, while others still utilised sound painting tools typical of staged musical genres, such as in *Le quattro stagioni* and *La tempesta di mare*.

His overture for the opera *L’Incoronazione di Dario*, RV 719, comes from his early period. The opera was first staged on 23 January 1717 at the Venetian Teatro San Angelo. Like with virtually all of his overtures, this one consists of three movements. The first begins in his characteristic style with instruments in unison and a brisk aggressive tutti theme, which plays an analogue role to a ritornello in solo concertos. The theme keeps returning in various keys separated by modulating episodes. In contrast to solo concertos, however, the episodes are also per-

formed by the entire orchestra, rather than only by individual instruments. The middle movement is a Venetian barcarole, captivating with its melancholy, gently rocking in triplet rhythms and smoothly transitioning into a tiny finale in very brisk dancing rhythms.

The string concerto RV 146 is a typical Baroque *concerto ripieno*, or a concerto without soloists. It has a similar style to sinfonia RV 719. Indeed, its manuscript kept in Dresden refers to it outright as a sinfonia. The concerto has very strong links to the world of opera and its middle movement is a string transcription of aria *Se correndo in seno* from Vivaldi’s opera *Arsilda, regina di Ponto*, RV 700, staged in 1716.

String concerto RV 232 is also truly theatrical, as proven by a dramatic ritornello in the opening movement into which Vivaldi inserted a very short section for three soloists in the manner of a Roman *concertino* known from concertos by Corelli. The lyrical middle movement might equally have been published as an operatic *aria cantabile* while the stormy virtuoso finale could alternatively have been *aria di tempesta*.

Known from its autograph in Turin, the string concerto RV 187 opens with a dignified ritornello that is as if taken straight from an aria of a heroic opera character. Like RV 232 this one too is a virtuoso concerto. The solemn middle

movement seems like a violin version of a moving *aria parlante* while the first theme of the final ritornello is reminiscent of the opening of Bach’s *3rd randenburg Concerto*.

The *Brandenburg Concertos* were composed during Bach’s time at the court in Köthen (1717-1723) when, holding the post of Kapellmeister, enjoying the appreciation of his patron and having excellent musicians at his disposal, he produced a string of chamber and orchestral works of the highest quality, including also violin concertos, sonatas and partitas for the violin and the first book of *Das wohltemperierte Klavier*.

Bach’s *Violin Concertos: in A minor*, BWV 1041, and *in E-major*, BWV 1042, demonstrate that he mastered Vivaldi’s model perfectly and enriched it with his own ideas. These are fully original pieces with individual strands typical of Bach, such as his propensity for polyphonic textures. Both concertos feature a three-movement structure with ritornello formats in the opening and closing parts, captivatingly lyrical middle parts, solemn opening allegros and dancelike finales. While the role of Bach’s concertos in the history of music is certainly not as important as those of Vivaldi, these two, BWV 1041-1043 and BWV 1046-1051, belong to the most outstanding works in the history of the genre.

Piotr Wilk

GIULIANO CARMIGNOLA

To bezdyskusyjnie jeden z największych skrzypków naszych czasów. Niespotykana żywiołowość, precyzja, nieskazitelna technika i charakterystyczne brzmienie odróżniające go od innych solistów stanowią o marce tego wybitnego instrumentalisty. Urodzony w Treviso, rozpoczął studia pod okiem swojego ojca, a następnie kontynuował naukę u Luigiiego Ferro. Wybitny skrzypek kształcił się także u Nathana Milsteina i Franca Gulliego w Accademia Chigiana oraz Henryka Szerynga w Konserwatorium Genewskim. Działalność solową rozpoczynał współpracą z tak wielkimi dyrygentami, jak Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Maag i Giuseppe Sinopoli, występując już u progu – z dzisiejszej perspektywy spektakularnej – kariery w najbardziej prestiżowych salach koncertowych świata. Współpracował z pierwszym garniturem dyrygentów

specjalizujących się w wykonawstwie historycznym: Umbertem Benedettim Michelangelim, Danielem Gattim, Andreą Marconem, Christophem Hogwoodem, Trevorem Pinnockiem, Franzem Bruggenem, Ivorem Boltonem, Richardem Egarrem, Giovannim Antoninim czy Ottaviem Dantonem. Niebagatelne znaczenie dla artystycznego rozwoju instrumentalisty miała współpraca z formacją Virtuosi of Rome w latach 70. ubiegłego wieku. Carmignola stawał na scenach także z towarzyszeniem zespołów Sonatori della Gioiosa Marca, Venice Baroque Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, Kammerorchester Basel, Il Giardino Armonico, Academy of Ancient Music, Concerto Köln i Accademią Bizantiną. Nagrywał m.in. dla wytwórni Erato, Divox Antiqua, Sony oraz Deutsche Grammophon. Z tą ostatnią ma obecnie zawarty kontrakt na wyłączność. Jego nagrania

zdołały wiele znaczących nagród, takich jak Diapason d'Or czy Choc du Monde. Na najnowszych albumach Carmignoli znalazły się utwory Vivaldiego (nagrane z Viktorią Mullovą i Venice Baroque Orchestra), komplet koncertów skrzypcowych Mozarta (z Orchestra Mozart pod batutą Claudia Abbado), koncerty skrzypcowe Haydna (z Orchestre des Champs-Élysées) oraz koncerty Vivaldiego (płyta *Vivaldi con moto* z Accademią Bizantina prowadzoną przez Ottavia Dantoniego). Jego ostatnią płytą z koncertami skrzypcowymi J.S. Bacha, nagrana z Concerto Köln dla Archiv, została uhonorowana nagrodą Diapason d'Or za rok 2015. Odznaczony tytułami Academician of the Royal Philharmonic Academy of Bologna oraz Academician of Santa Cecilia Giuliano Carmignola prowadzi zajęcia w sienneńskiej Accademia Musicale Chigiana oraz wykłada w Hochschule w Lucernie.



GIULIANO CARMIGNOLA

Giuliano Carmignola is unquestionably one of the greatest violinists of our time. His untamed temperament, refined precision, impeccable technique and characteristic sound combine to set him apart from other soloists and build his unmistakeable brand. Born in Treviso, he began musical training with his father continuing with Luigi Ferro and subsequently with Nathan Milstein and Franco Gulli at Accademia Chigiana and with Henryk Szeryng at the Geneva Conservatory. He began his solo career under such master conductors as Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Maag and Giuseppe Sinopoli, performing in the most prestigious concert halls of the world right from the very beginning of his spectacular career. He has collaborated with the top echelon of conductors specialised in

period performance including Umberto Benedetti Michelangeli, Daniele Gatti, Andrea Marcon, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Franz Bruggen, Ivor Bolton, Richard Egarr, Giovanni Antonini, Ottavio Dantone. A collaboration with the Virtuosi of Rome during the 1970s would prove significant in Carmignola's artistic development. Other ensembles he engaged with included Sonatori della Gioiosa Marca, Venice Baroque Orchestra, Orchestra Mozart, the Orchestre des Champs Elysées, Basel Chamber Orchestra, Il Giardino Armonico, Zurich Chamber Orchestra, Academy of Ancient Music, Concerto Köln and Accademia Bizantina. In the past Carmignola has recorded for Erato, Divox Antiqua and Sony but he has now signed an exclusive contract with Deutsche Grammophon. His albums have won many important

awards such as Diapason d'Or and Choc du Monde. Among his most recent recordings are the concertos for two violins by Vivaldi with Viktoria Mullova and the Venice Baroque Orchestra, the complete Mozart concertos with Orchestra Mozart under Claudio Abbado, Haydn violin concertos with the Orchestre des Champs Elysees and Vivaldi's violin concertos released under the title "Vivaldi con moto" with Accademia Bizantina under Ottavio Dantone. His latest CD with Bach's violin concertos recorded for Archiv with Concerto, Köln, received the Diapason d'Or 2015. Carmignola has been awarded the titles of "Academician of the Royal Philharmonic Academy of Bologna" and "Academician of Santa Cecilia". He teaches at Siena's Accademia Musicale Chigiana and at Lucerne's Hochschule.

OTTAVIO DANTONE

Włoski dyrygent i klawesynista Ottavio Dantone nagrywa i występuje zarówno jako solista, jak i z zespołem Accademia Bizantina, uznawanym za jedną z najlepszych formacji wykonujących muzykę dawną. Od początku swej kariery muzycznej poświęcił się wykonawstwu historycznemu i repertuarowi dawnych wieków.

Ukończył Conservatorio Giuseppe Verdi w Mediolanie w klasie organów i klawesynu. Jego talent muzyczny w połączeniu z zapatem badacza historii zaowocował w krótkim czasie niebywałym zainteresowaniem ze strony publiczności i krytyków. Po zdobyciu nagród w międzynarodowych konkursach klawesynowych – w Paryżu (1985) i Brugii (1986) – stał się pierwszym Włochem, który otrzymał te dwa wyróżnienia. Otworzyły mu one drogę do międzynarodowej kariery. W 1989 nawiązał współpracę z zespołem Accademia Bizantina, specjalizującym się w wykonawstwie muzyki dawnej, a od 1996 pełni

w nim funkcję dyrektora muzycznego. Pod jego kierownictwem orkiestra chętnie współpracuje z wybitnymi osobowościami świata muzyki, by wymienić zaledwie Andreasa Scholla, Viktorię Mullovą czy Giuliana Carmignolę. Dantone jest także uznanym dyrygentem gościnnym, specjalistą od repertuaru nie tylko barokowego, ale także klasycystycznego i romantycznego.

Do współpracy zapraszały go m.in.: Orchestra National de France, Orchestra Filarmonica della Scala, Dallas Symphony Orchestra, Orchestra of The Age of Enlightenment czy Staatskapelle Berlin. Od debiutu operowego, którym było pierwsze we współczesnych czasach wykonanie *Giulio Sabino* Giuseppe Sartiego w Teatro Comunale Alighieri w Rawennie (1999), gościł na najbardziej prestiżowych scenach operowych. Wiosną 2005 zadebiutował w słynnej mediolańskiej La Scali jako dyrygent *Rinalda* Handla

w produkcji scenicznej Piera Luigiego Pizziego. Z *Rinaldem* gościł także w Polsce (2009), kiedy w ramach cyklu Opera Rara poprowadził wersję koncertową opery w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Z repertuarem operowym stawał na największych światowych scenach – oprócz La Scali także w Glyndebourne, Theater an der Wien, Opéra Royal w Wersalu czy Opera Zürich. Wspólnie ze swoim zespołem Accademia Bizantina zrealizował dotychczas trzy projekty operowe obejmujące spowite wcześniej mrokiem historii opery Vivaldiego i Pergolesiego. Jako solista dokonał licznych nagrań klawesynowych i organowych.

Działalność koncertowa oraz aktywność fonograficzna doprowadziły do podpisania kontraktu z prestiżową wytwórnią Decca, dla której artysta nagrywa od 2003 (od rejestracji *Wariacji Goldbergowskich* Bacha).



OTTAVIO DANTONE

The Italian conductor and harpsichordist records and gives live performances both as a soloist and with Accademia Bizantina, regarded widely as one of the best early music ensembles worldwide. His entire career has been devoted to historically-informed performance of early music.

Ottavio Dantone graduated from Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan in the organ and harpsichord class. His musical talent combined with a passion for historical studies brought him enormous popularity among the audiences and critics within a very short time. Dantone became the first Italian to win harpsichord competitions in both Paris (1985) and Bruges (1986), which paved the way for an international career.

In 1989, Ottavio Dantone joined forces with Accademia Bizantina, an ensemble specialising in early music, and in 1996

he was appointed its artistic director. Under his leadership the ensemble has often engaged in collaboration with distinguished musical personalities, including Andreas Scholl, Viktoria Mullova and Giuliano Carmignola to name but a few.

Dantone's career includes several guest conductorships of the Orchestra National de France, Orchestra Filarmonica della Scala, Dallas Symphony Orchestra, Orchestra of The Age of Enlightenment, the Staatskapelle Berlin and others, which invited him as a specialist in the baroque, classicist and romanticist repertoire.

His conducting career took him to the most prestigious stages. He debuted in the modern era's premiere performance of Giuseppe Sarti's *Giulio Sabino* at the Teatro Comunale Alighieriof in Ravenna in 1999. In spring 2005, he made his first appearance at Milan's

famous La Scala conducting Handel's *Rinaldo* staged by Pier Luigi Pizzi. In 2009, he took *Rinaldo* to Poland where he conducted the concert version of the opera at Teatr im. Juliusza Słowackiego in Krakow as part of the Opera Rara series. In the operatic repertoire he performed at such famous venues, as Teatro alla Scala di Milano, Glyndebourne, Theater an der Wien, Opéra Royale in Versailles and Opera Zurich. Together with Accademia Bizantina he brought to the stage three projects based on operas by Vivaldi and Pergolesi that had previously been shrouded by the veil of history.

Ottavio Dantone has recorded many albums with harpsichord and organ music. In 2003, Decca recognised his unquestionable on-stage and studio success by offering an exclusive contract and the collaboration was launched with the *Goldberg Variations*.





fot. Giulia Papetti

ACCADEMIA BIZANTINA

Precyzja kwartetu smyczkowego, dynamika dużej orkiestry i niepowtarzalna barwa – to konstytutywne cechy założonego w 1983 roku zespołu Accademia Bizantina. Dochodzą do nich także wartości demokratyczne, które nakazują jednakowo traktować wkład i zaangażowanie wszystkich członków formacji, a także równo dzielić satysfakcję z sukcesów. Równości i „kameralnemu” podejściu muzycy są wierni po dziś dzień, dzięki czemu decyzje dotyczące celów i kierunków działania podejmowane są wspólnie. Styl pracy orkiestry także godzien jest podkreślenia, na każdym bowiem etapie dochodzenia do artystycznej prawdy założeniem jest połączenie filologii oraz studiów nad dawną praktyką wykonawczą z wielkim pietyzmem i szacunkiem przy badaniu partytury, będących ucieleśnieniem najszlachetniejszej tradycji włoskiej muzyki kameralnej. Niebagatelny wpływ na oblicze zespołu

i jego dynamiczny artystyczny rozwój miała także współpraca z wielkimi autorytetami muzycznego świata – pianistą Jörgiem Demusem, skrzypkiem Carlem Chiarappym, dyrygentem Riccardo Mutim czy kompozytorem Lucianem Berio. W latach 1996–2012 kierunek muzyczny formacji kształtował się pod okiem niezwykle duetu twórczego. Dyrygent i klawesynista Ottavio Dantone oraz skrzypek Stefano Montanari potrafili harmonijnie połączyć swoje działania w rolach dyrektora muzycznego i koncertmistrza, dając z siebie to, co mieli najlepszego w dziedzinie tak artystycznej, jak i ludzkiej. Dyscyplina i wyrafinowanie Dantonego, energia i dar inspiracji Montanariego, entuzjazm i podporządkowanie poszczególnych instrumentalistów dopasowujących się do siebie niczym kamyki bizantyjskiej mozaiki plasują Accademię Bizantinę wśród najbardziej wyrafinowanych i żywiołowych formacji muzyki dawnej na międzynarodowej scenie

wykonawczej. Obecnie kierownictwo artystyczne i muzyczne Accademii Bizantyny sprawuje wyłącznie Ottavio Dantone. Formacja ma na swoim koncie głośne projekty realizowane we współpracy ze skrzypkami Viktorią Mullovą i Giulianem Carmignolą, które zaowocowały nagraniami dla wytwórni Onyx i Deutsche Grammophon. Accademia Bizantina nagrywała także dla takich wytwórni, jak Decca, L'Oiseau Lyre, Harmonia Mundi, Naïve, Arts, Denon i Amadeus. Wiele jej wydawnictw otrzymało nagrody Diapason d'Or i Midem, a także doczekało się emisji na żywo w Radio France, Rai Radio Tre, RSI oraz WDR. Nagranie *Purcell – O Solitude* z Andrease Schollem i Christophe'em Dumaux przyniosło Accademii Bizantynie w grudniu 2011 nominację do nagrody Grammy. Formacja występowała na najbardziej prestiżowych festiwalach i scenach koncertowych w Europie, Izraelu, Japonii, Meksyku, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej.

ACCADEMIA BIZANTINA



The precision of a string quartet, dynamism of a large orchestra and an unmistakeable combination of colour have been Accademia Bizantina's distinctive features since 1983. The musicians have maintained their early commitment to a "chamber" approach to music and to organisational egalitarianism and collectively decide on the ensemble's objectives and ambitions. Accademia Bizantina take an elaborate path to the artistic truth. At every step, it involves a literary study of the text and a study of the performing techniques of the era combined with the utmost care and respect in studying the score that embodies the noblest tradition of Italian chamber music. The ensemble's identity and artistic growth owes much to their collaboration with some of the greatest personalities of the musical world, including the pianist Jorg Demus, the violinist Carlo Chiarappa and conductors Riccardo Muti and Luciano Berio.

Between 1996 and 2012, the ensemble's musical direction was in the hands of a truly unique and creative duo. Ottavio Dantone, conductor and harpsichordist, and Stefano Montanari have achieved an absolute harmony in their roles of musical director and concertmaster contributing their best in both human and artistic qualities. The discipline and refinement of Dantone, the energy and inspiration of Montanari, the enthusiasm and complicity on the part of each instrumentalist, pieced together like the tiles of a Byzantine mosaic, put Accademia Bizantina squarely among the most refined and vivacious ensembles of early music on the international stage. In 2012, Ottavio Dantone took over as the artistic and musical director of Accademia Bizantina. Since then, the ensemble has embarked on particularly significant collaborations with the violinists Viktoria Mullova and Giuliano Carmignola that have

produced significant albums released by Onyx and Deutsche Grammophon. Accademia Bizantina's discography also includes albums for Decca, L'Oiseau Lyre, Harmonia Mundi, Naïve, Arts, Denon and Amadeus. Many of them have garnered prizes, such as the *Diapason d'Or* and *Midem* and have been broadcast live on the radio by Radio France, Rai Radio Tre, RSI and WDR. The album "Purcell – O Solitude", recorded with Andreas Scholl and Christophe Dumaux, brought Accademia Bizantina their Grammy Music Award nomination in December 2011. Accademia Bizantina has appeared at the most prestigious festivals and stages across Europe, Israel, Japan, Mexico, the United States and South America.

LES TALENS LYRIQUES

8 grudnia / December
Wtorek / Tuesday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Dwór Artusa / Artus Court
ul. Długi Targ 43/44

NOËLS

Anders J. Dahlin

tenor | tenor

Emiliano Gonzalez Toro

tenor | tenor

Benoît Arnould

baryton | baritone

Christophe Rousset

dyrygent, klawesyn, organy |
conductor, harpsichord, organ

LES TALENS LYRIQUES

Atsushi Sakaï & Marion Martineau

wiola da gamba sopranowa |
treble viola da gamba

Isabelle Saint-Yves

wiola da gamba basowa |
basso viola da gamba

Marc-Antoine Charpentier

1643–1704

- Litanies de la Vierge H84
- Antienne à la Vierge «Beata es Maria» H25
- Salut pour la veille des O, «O salutaris Hostia» H36
- O de l’Avent H37–43
 - Premier O, «O Sapientia»
 - Second O, «O Adonai»
 - Troisième O, «O radix Jesses»
 - Sixième O, «O Rex gentium»
 - Septième O, «O Emmanuel Rex»
- Noëls pour les instruments H534
 - Joseph est bien marié
 - Or nous dites Marie
 - Où s’en vont ces gais bergers
- Motet pour la Vierge «Felix namque es» H360

- In circumcissione Domini | Dialogus inter
angelum et pastores H 406
- Noëls pour les instruments H531
 - Ô Créateur
 - Laissez paître vos bêtes
 - Vous qui désirez sans fin
- Magnificat H73

NOËLS MARCA-ANTIONE’A CHARPENTIERA

Naszym naturalnym, ludzkim odruchem jest postrzeganie świata przez pryzmat własnych doświadczeń, wyobrażeń i przyzwyczaję. Tego typu percepcja sprawdza się w życiu codziennym, ale gdy chcemy ją zastosować do czasów minionych, może nas ona sprowadzić na manowce. Wszakże wiele aspektów życia naszych przodków bardzo różniło się od tego, do czego my jesteśmy przyzwyczajeni i co uważamy za oczywistość. Odnosi się to zarówno do szarej codzienności, jak i do okazji szczególnych, takich jak chociażby okres Świąt Bożego Narodzenia. Uruchamiana co roku machina propagandowa w służbie handlu usiłuje nam wmówić, że Boże Narodzenie to choinki, stroiki, świątełka, prezenty i siwy brodacze odziany w czerwień. Na tym tle siedemnastowieczna Francja, gdzie nie słyszano jeszcze o tych wszystkich fanaberiach, jawi się jako królestwo z innego świata. Brak znanej nam gorączki przedświątecznej nie znaczy bynajmniej, że dla poddanych Ludwika XIV okres bożonarodzeniowy nie był czasem wyjątkowym. Po prostu nacisk kładziono na aspekt duchowy, a ważną rolę w kierowaniu myśli w stronę Betlejem miała do odegrania specjalnie komponowana w tym celu muzyka.

Dziś dość rozpowszechniony stereotyp głosi, że barok to pompa, przepych i ozdobność. Takie ujęcie nie opisuje jednak w całości charakteru tej epoki. Na drugim biegunie ówczesnej kultury znajdujemy bowiem głęboką, często bardzo intymną kontemplacyjność.

Pomiędzy owymi biegunami z wielką swobodą i mistrzostwem poruszał się Marc-Antoine Charpentier (1643–1704). Był to artysta jak na owe czasy dość wyjątkowy. Choć nie stronił od teatru i współpracy z samym Moliérem, to jednak w jego twórczości przeważa muzyka religijna. Kiedy władca absolutny muzyki francuskiej – Jean-Baptiste Lully (notabene Włoch z pochodzenia) – umacniał styl francuski i poszerzał jego oddziaływanie na inne kraje, Charpentier potrafił śmiało używać, przyswojonego w czasie studiów w Rzymie, stylu włoskiego. Nietypowa była również jego postawa względem dworu. Kiedy większość najwybitniejszych artystów ze wszystkich dziedzin sztuki starała się znaleźć w wersalskiej orbicie Króla-Słońce, Charpentier trzymał się przeważnie na uboczu w Paryżu.

W potężnym zbiorze muzyki religijnej Charpentiera nie brakuje licznych utworów przeznaczonych na okres Świąt Bożego Narodzenia. Warto pamiętać, że dawna liturgia Kościoła katolickiego przewidywała o wiele większy udział muzyki, zarówno wokalne jak i instrumentalnej, w trakcie nabożeństwa. Jej szeroki przekrój zostanie zaprezentowany na dzisiejszym koncercie.

Utworem być może nie wprost bożonarodzeniowym, ale jak najbardziej à propos są *Litanies de la Vierge* (H 84), czyli *Litania loretańska*. Jednoznaczne przeznaczenie ma *Antienne à la Vierge* (H25) o incipicie „Beata es

Maria” wchodząca w skład niesporów na trzecią niedzielę Adwentu. Ten czarujący utwór jest znakomitą przykładem tego, jak wspaiały efekt może dać umiejętne połączenie stylu francuskiego z włoskim. Wpływy Rzymu o wiele wyraźniej słychać w Charpentierowskich antyfonach do Magnificat (H 36–47), przeznaczonych do śpiewania w trakcie niesporów w ostatnim tygodniu przed Bożym Narodzeniem. Pierwszy rzut oka na partyturę tych utworów skłania do wniosku, że mamy do czynienia z nawiązaniem do najlepszych wzorów rzymskiej polifonii wokalnej, jeszcze z czasów niezerównanego mistrza w tej dziedzinie – Palestriny. Możemy tu podziwiać biegiłość francuskiego kompozytora w operowaniu kontrapunktem (np. łatwo uchwytnie imitacje w *O Adonai*), ale pamięta on zawsze o tym, że kontrapunkt nie jest celem samym w sobie, swego rodzaju intelektualną spekulacją, lecz że jest jednym ze środków służących wyrażeniu muzycznemu. Samo użycie polifonii nie przesądza jednakowoż o kolorystyce włoskiej. Po dokładniejszym zapoznaniu się z muzyczną materią antyfon okazuje się, że pewne rozwiązania harmoniczne i zwroty melodyczne noszą wyraźne piętno stylu francuskiego, a nawet, pomimo użycia łaciny, daje się zauważyć pewne oddziaływanie prozodii języka francuskiego w kształtowaniu fraz muzycznych. W tym kontekście dość zaskakującym wyjątkiem jest antyfona *O Rex gentium*, którą Charpentier opracował w formie arii

włoskiej z towarzyszeniem skrzypiec i w tak czystym stylu włoskim, jakiego nie powstydzili by się rodowity Italczycy.

Utworem zupełnie innego gatunku, choć skomponowanym podobnie jak opisane wyżej antyfony, jest motet do słów „Felix namque es” (H 360), przeznaczony na ofertorium mszy odprowadzanych w okresie bożonarodzeniowym. Krótkie polifoniczne imitacje przeplatane są odcinkami homofonicznymi, na przykład wtedy, kiedy kompozytor chce podkreślić słowa „Christe Deus noster”.

Specjalny typ motetu reprezentuje *Dialogus inter angelum et pastores* (H 406). Jest to swoiste minioratorium, w którym w poetycki sposób rozwinięta została ewangeliczna scena, gdy Anioł objawia się pasterzom i zachęca ich, aby poszli oddać pokłon nowo narodzonemu Dzieciątku. Pasterze bez trudu dają się przekonać do wyruszenia, a nawet planują wzięcie ze sobą rozmaitych podarków. Wskazówka dodana do tytułu (*In circumsione Domini*) informuje, że utwór ten przeznaczony był na Święto Obrzezania Pańskiego, obchodzone 1 stycznia (dziś – Uroczystość Bożej Rodzicielki Maryi). *Dialogus...* możemy potraktować jako niewielką próbkę tego, co Charpentier wyniósł ze studiów u największego siedemnastowiecznego twórcy oratoriów Giacomo Carissimiego.

Bardzo kunsztowną kompozycją jest *Magnificat* (H 73). Cały utwór oparty jest na powtarzanej wielokrotnie sekwencji

zaledwie czterech dźwięków w partii basso continuo. Pomimo tego, i pomimo dość jednolitej motywiki, ani przez moment nie powstaje wrażenie monotonii. Charpentier z niezwykłym mistrzostwem operuje niuansami motywicznymi i harmonicznymi. Kolejne wersy kantyku przedstawiane są już to przez któryś z głosów solo, już to przez dwa głosy w imitacji lub duecie, albo też przez wszystkie trzy głosy razem. Instrumenty solowe powtarzają za głosami frazy w technice imitacyjnej (np. przy słowach „in progenie a progenies”) lub dialogują między sobą, wprowadzając nowy materiał motywiczny, co służy przygotowaniu wejścia kolejnego wersu (np. długi epizod instrumentalny przed słowami „Deposuit potentes”). Od czasu do czasu, bardzo dyskretnie, wprowadza Charpentier jakąś figurę retoryczną, jak choćby przy słowach „dispersit superbos” („rozproszył pyszniących się”), kiedy krótka, ale wyraziście imitacja w głosach rozbija na moment regularny dotąd przebieg rytmiczny utworu.

Jak zaświadczały źródła z epoki, za Ludwika XIV „wszyscy” (*tout le monde*) udawali się do kościoła na „Mszę północną” (La messe de Minuit), czyli nabożeństwo zwane u nas Pasterką. Z całej muzyki religijnej, jaką można było wtedy usłyszeć, ludowi francuskiemu z pewnością najbliższe sercu były opracowania melodii popularnych kolęd. Była to rzadka w owych czasach okazja, kiedy muzyka ludowa, a w każdym razie bliska ludowi, była włączana w nurt muzyki ar-

tystycznej, jak byśmy dzisiaj powiedzieli – poważnej. W spuściźnie Charpentiera zachowały się dwa zbiorki opracowań melodii kolęd (*Noëls pour les instruments*, H 531 i H534). Ponieważ najważniejsza jest w nich właśnie melodia, kompozytor przeważnie ucieka się do opracowania homofonicznego (najbardziej wyrazistym wyjątkiem od tej reguły jest *Or nous dites Marie*). *Noëls* Charpentiera wykonywane w zwielokrotnionej obsadzie przypominają pod względem faktury concerto grosso – refren kolędy, niczym temat koncertu, grany jest przez wszystkich, zwrotki natomiast przejmują instrumenty solowe. Obsada pojedyncza z kolei wydobywa, niespodziewanie, z tych prostych, nieraz skocznych melodyjek pobożność może nieco naiwną, ale ujmującą poprzez swoją szczerość i prostolinijność.

Od czasów Charpentiera minęło ponad trzysta lat, jednak jeśli chcemy zakosztować prawdziwej, a nie sztucznie wykreowanej atmosfery Świąt Bożego Narodzenia, to trudno znaleźć lepszą ku temu drogę niż poprzez muzykę tego wspaniałego mistrza. Potrafił on nieomylnie dobrać właściwą proporcję między tym co rodzime i obce, wyszukane i naturalne, wreszcie między tym co arystokratyczne i ludowe, aby rezultat nie tylko poruszał nas duchowo, ale również oczarowywał nasz zmysł estetyczny.

Michał Gronowicz

NOËLS BY MARC-ANTIONE CHARPENTIER

It is our natural human reflex to perceive the outside world through our own experiences, notions and habits. This type of perception works well in daily life, but as soon as one tries to apply it to times past it has a tendency to lead one astray. Indeed, in many respects the life of our forbears differed very much from what we are used to and what we take for granted. This is equally true with regard to the humdrum and to special occasions, such as Christmas. The commercial propaganda machine, invariably set in motion every year, would have us believe that Christmas is the tree, the decoration, lights, presents and the white-bearded man clad in red. Against this backdrop 17th century France, which had not heard about all these frills, comes across like a kingdom from another world. However, their lack of our Christmas fever does not mean that subjects of Louis XIV did not find Christmas time special. Far from it, only their attention was directed to its spiritual aspects, and music especially dedicated to these played a significant role in directing people’s thoughts towards Bethlehem.

There is a quite popular stereotype in which Baroque means pomp, luxury and ornamentation. This fails to take at least one aspect of the period’s character into account. Indeed, at the other pole of Baroque culture we find deep contemplation, often very private. Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) was a

composer who possessed a rare ability to freely navigate between these two distant cultural poles. He cut a rather unique figure of an artist who defied the trends of his era. While he did dabble with theatre and even collaborated with Molière himself, Charpentier’s work is dominated by religious music. When the absolute ruler of French music, Jean-Baptiste Lully (incidentally, someone of Italian descent), was busy consolidating the French style and spreading its influence to other countries, Charpentier daringly applied the Italian style that he had learned in Rome. His attitude towards the royal court was equally unusual. While most of the talented artists of all disciplines were busy trying to enter the orbit of the Sun-King in Versailles, Charpentier mostly kept to himself in Paris.

The extensive oeuvre of Charpentier’s religious music is not short on Christmas pieces. This reflects catholic liturgy, which at the time reserved a much greater role for music of both vocal and instrumental kinds. Tonight, we will have an opportunity to enjoy a broad representation of this genre.

Opening the night *Litanies de la Vierge* (H 84), or the *Loreto Litany*, may not be overtly Christmas music, but it is very much in its element here. This story changes with *Antienne à la Vierge* (H25), with its incipit “Beata es Maria”, which is part of vespers for the third Sunday of Advent. This charming piece is an

excellent example of how wonderful an effect can be obtained by skilfully combining the French and Italian styles. This Roman influence is even more apparent in Charpentier’s antiphons to his Magnificat (H 36–47) intended for singing during vespers on the final week before Christmas. A look at the scores of these pieces confirms that they are adaptations of the best examples of Roman vocal polyphony going back to its unparalleled master, Palestrina. One can admire the French composer’s mastery in applying counterpoint, including easily spotted imitations in *O Adonai*, but also his ever-present awareness that counterpoint is not an end in itself, but just a means of musical expression. Just the inclusion of polyphony, however, does not determine these pieces as Italian in style. A closer acquaintance with the musical matter of the antiphons reveals that certain harmonic solutions and melody figures bear clear marks of the French style and, despite the use of Latin, even a certain effect of the French language prosodies on the shaping of the musical phrasing. In this context the antiphon *O Rex gentium* comes as a surprise. Charpentier chose to develop it in the format of an Italian aria accompanied by violin and in a style so purely Italian that it could have as well come from a native son of that country.

In a completely different genre, although composed in a similar manner to the antiphons described above, the

motet to the words “Felix namque es” (H 360) is intended for the offertory of holy masses celebrated during Christmas. Short polyphonic imitations are separated by homophonic sections, such as when the composer wants to highlight the words “Christe Deus noster”.

Dialogus inter angelum et pastores (H 406) represents a special kind of motet. A mini oratorio-like piece poetically solves the evangelical scene with the Angel revealing itself to the shepherds and encouraging them to go and bow down before the newborn Child. The shepherds are easily persuaded and even plan to take various gifts with them. A hint added to the title, *In circumcissione Domini*, informs us that the piece is intended for the Day of the Circumcision of Jesus on 1 January and since then replaced by the Day of Solemnity of Mary, Mother of God. The motet may be regarded as a sample of what Charpentier learned during his studies with Giacomo Carissimi, the greatest 17th century composer of oratorios.

Magnificat (H 73) is a highly elaborate piece. Constructed around repetitions of a sequence of just four sounds in the basso continuo part, it also features rather uniform thematics, but still manages to avoid any impression of even the slightest monotony. Charpentier’s operation of thematic and harmonic nuances is truly masterful.

The subsequent lines of the canticle are introduced by one of the solo voices, or by two voices in either an imitation or a duo, or by all three voices together. The solo instruments repeat the phrases after the voices in the imitation technique (e.g. with the words “in progenie a progenies”) or dialogue between each other introducing new thematic material, which in turn serves to introduce the next line (e.g. a long instrumental episode before the words “Deposuit potentes”). From time to time, very discreetly, Charpentier introduces a rhetorical figure, such as alongside the words “dispersit superbos” (“scattered the proud”), when a short, but salient imitation in voices momentarily disrupts the regular rhythmical progress of the piece.

Period sources report that in the times of Louis XIV “everybody” (*tout le monde*) would go to “Midnight mass” (La messe de Minuit), known in Poland as *Pasterka*. Of all the religious music that could be heard on that occasion, transpositions of popular Christmas carols would probably have been the dearest to the heart of the French commoners. In those days, Midnight Mass offered a rare opportunity to hear folk music, or at least music that was close to folk, included in the stream of artistic music we would today refer to as classical music. In Charpentier’s legacy there are two small books of transposed Christmas carol melodies (*Noëls pour les instruments*, H 531 and H534). Since

melody is the most important element of these pieces the composer typically resorts to a homophonic transposition (with the most vivid exception to this rule occurring in *Or nous dites Marie*). Performed in an extended setting, the *Noëls* by Charpentier are reminiscent in terms of texture of a concerto grosso: Christmas carol choruses, like themes of a concerto, are played tutti while the stanzas are taken over by solo instruments. The solo settings, in turn, surprisingly distil a devotion from these simple and often jolly melodies that, while a little naïve, is endearing with its sincerity and straightforwardness.

More than 300 hundred years have passed since Charpentier’s times yet, if one wants to taste the true atmosphere of Christmas rather than one that is artificially inflated, there are few better ways than through the music of this wonderful master. Charpentier had an ability to invariably strike the right proportion between the indigenous and the foreign, refined and natural, aristocratic and folksy, achieving a result that is not just moving spiritually, but also charms our sense of the aesthetic.

Michał Gronowicz



CHRISTOPHE ROUSSET

Szef artystyczny zespołu Les Talens Lyriques. Jest światowej sławy klawesynistą i dyrygentem, którego pasją jest opera, zaś celem odkrywanie pogrążonego w mrokach zapomnienia europejskiego dziedzictwa muzycznego. Intensywne studia w klasie klawesynu w paryskiej La Schola Cantorum u Huguette Dreyfus oraz w Konserwatorium Królewskim w Hadze u Boba van Asperena, a następnie założenie własnego zespołu Les Talens Lyriques (1991) pozwoliły Christophe'owi Roussetowi doskonale poznać bogactwo i różnorodność repertuaru barokowego, klasycznego i przedromantycznego. Zastępując początkowo jako utalentowany klawesynista, w niedługim czasie zdobył sławę również jako dyrygent, a zaproszenia dla zespołu zaczęły płynąć ze Starego i Nowego Świata, z tak prestiżowych sal koncertowych i teatrów, jak Opéra de Paris, De Nederlandse Opera,

Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Opéra de Lausanne, Teatro Real, Theater an der Wien, Opéra Royal de Versailles, Théâtre Royal de la Monnaie, Barbican Centre, Carnegie Hall czy Concertgebouw Amsterdam. Jednocześnie muzyk nadal prowadzi aktywną działalność jako klawesynista i kameralista, występując i nagrywając na najpiękniejszych instrumentach z epoki. Jego wykonania wszystkich dzieł klawesynowych Couperina, Rameau, d'Angleberta i Forqueraya oraz nagrania utworów J.S. Bacha (*Partity, Wariacje Goldbergowskie, Koncerty klawesynowe, Suity angielskie, Suity francuskie, Klavierbüchlein*) uważa się za przełomowe, a najnowsze nagranie innego muzycznego pomnika niemieckiego kantora – drugiego zeszytu *Das wohltemperierte Klavier*, dokonane dla wytwórni Aparté w pałacu wersalskim na klawesynie Ioannesa Ruckersa z 1628, otrzymało wiele nagród, przede wszystkim

przyznaną przez czasopismo „Classica” nagrodę Choc, a także tytuł płyty tygodnia BBC Radio 3. Artysta, oprócz zaproszeń do koncertów z własnym zespołem, otrzymuje także propozycje występów w roli dyrygenta gościnnego. W takim charakterze współpracuje m.in. z teatrem Liceu w Barcelonie, neapolitańskim San Carlo, słynną mediolańską La Scalą, Opéra Royal de Wallonie, Orquesta Nacional de España, Hong Kong Philharmonic, Orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie. Ponadto prowadzi także intensywną działalność badawczą, której owocem jest m.in. edycja krytyczna dzieł i praca na temat Rameau, wydana w 2007 nakładem Actes Sud. Christophe Rousset otrzymał prestiżowe francuskie odznaczenia: Legię Honorową i Narodowy Order Zastugi w klasie kawalera oraz Order Sztuki i Literatury w stopniu komandora.



CHRISTOPHE ROUSSET

The founder of the ensemble Les Talens Lyriques. A harpsichordist and conductor of worldwide renown inspired by a passion for opera and a mission to rediscover lost European musical heritage. His intensive study of the harpsichord at La Schola Cantorum in Paris with Huguette Dreyfus and at Conservatoire Royal in The Hague with Bob van Asperen followed by the establishment, in 1991, of his own ensemble Les Talens Lyriques developed in Christophe Rousset a perfect grasp of the richness and diversity of the Baroque, Classical and Protoromantic repertoires. Rousset launched his career as a famous harpsichordist, but soon matched this level of success as a conductor. Invitations for his ensemble started flooding in from the Old and New World alike, including from Opéra national de Paris, De Nederlandse Opera, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Opéra de Lausanne, Teatro Real, Theater an der Wien, Opéra

Royal de Versailles, Théâtre Royal de la Monnaie, Barbican Centre, Carnegie Hall, Concertgebouw Amsterdam, and the Aix-en-Provence and Beaune Festivals. In parallel to his conducting activity Rousset continued to pursue a career as a harpsichordist and chamber musician, performing and recording on the most wonderful period instruments. His complete performance of the harpsichord works by Couperin, Rameau, d'Anglebert and Forqueray, and various recordings of pieces by Johann Sebastian Bach (including *Partitas*, *Goldberg Variations*, *Harpsichord Concertos*, *English Suites*, *French Suites*, *Klavierbüchlein*) are considered landmark achievements. His most recent recording of yet another musical monument by the Leipzig Cantor, the second book of the *Das wohltemperierte Klavier* – made at the Château of Versailles on a Ioannes Ruckers harpsichord of 1628 for Aparté – has received a number of honours,

including a “Choc” from the *Classica* magazine and *CD of the week* from Britain’s Radio 3. In addition to his work with Les Talens Lyriques Christophe Rousset has been able to find the time to appear as a guest conductor with other orchestras. In this capacity he has collaborated with such theatres, as Liceu of Barcelona, San Carlo of Naples, La Scala in Milan, Opéra Royal de Wallonie, Orquesta Nacional de España, the Hong Kong Philharmonic and Orchestre du Théâtre Royal de la Monnaie. Christopher Rousset is also known for his musical research activity and has published an edition of Rameau’s works with his critical discussion and a study on the composer in 2007 (Actes Sud). Christophe Rousset has been awarded the French honours of Chevalier of the Légion d’honneur, Commandeur in the Ordre des Arts et des Lettres and Chevalier in the Ordre national du Mérite.

LES TALENS LYRIQUES

Zespół założył dwadzieścia lat temu klawesynista i dyrygent Christophe Rousset. Grupa instrumentalistów i śpiewaków zapożyczyła swą nazwę z podtytułu jednej z oper Jeana-Philippe'a Rameau – *Les Fêtes d'Hébé* z 1739. Prezentuje szeroki repertuar operowy i instrumentalny, poczynawszy od wczesnego baroku aż po początki romantyzmu. W ten sposób, a także poprzez wykonywanie rzadkich bądź niepublikowanych dzieł, stanowiących brakujące ogniwo w europejskim dziedzictwie muzycznym, zespół stara się rzucić światło na wielkie arcydzieła muzyczne. Jego priorytetem jest nie tylko dająca wspaniałe efekty działalność artystyczna, przynosząca uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków, ale i intensywna kwerenda muzykologiczna oraz praca edytorska. Les Talens Lyriques sięgają po wielkie dzieła operowe Monteverdiego, Cavallego, Handla czy Mozarta. Poczesne miejsce w ich repertuarze

zajmują także kompozytorzy francuscy, zwłaszcza Lully i Rameau. Wykonywanie tych utworów wiąże się ze ścisłą współpracą z reżyserami operowymi i choreografami, takimi jak Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Éric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Macha Makeïeff, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, Robert Carsen i David Hermann. Poza repertuarem operowym zespół wykonuje również inne formy muzyczne, w tym madrygały, kantaty, *airs de cour*, symfonie oraz wszelkie gatunki muzyki sakralnej (msze, motety, oratoria, *leçons de ténèbres* i wiele innych). Ułatwia to elastyczny skład zespołu, który potrafi rozrosnąć się z kameralnej, złożonej z zaledwie kilku muzyków formacji do ponad 60-osobowej okiestry, reprezentowanej przez kilka pokoleń muzyków. Dyskografia Les Talens Lyriques obejmuje ponad 40 tytułów nagranych dla międzynarodowych

wydawnictw muzycznych, takich jak Erato, Auvidis-Astrée, Decca, Naïve, Ambroisie, Virgin Classics, a w ostatnich latach Aparté. Zespół jest także interpretatorem bardzo dobrze przyjętej ścieżki dźwiękowej do filmu *Farinelli* (1994). Od 2007 Les Talens Lyriques poświęcają swój czas uczniom szkół ponadpodstawowych na całym świecie, wprowadzając ich w świat muzyki poprzez warsztaty, programy pobytowe i praktyczne zajęcia z orkiestrą. W 2014 zespół zainicjował program edukacyjny oparty na innowacyjnych technologiach cyfrowych, dzięki którym młodzi ludzie mogą odkrywać repertuar doby baroku oraz samodzielnie tworzyć.

Les Talens Lyriques uzyskują wsparcie francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji oraz Miasta Paryż, a także Patrons Circle i Annenberg Foundation / GRoW – Gregory and Regina Annenberg Weingarten.



LES TALENS LYRIQUES



Founded twenty years ago by the harpsichordist and conductor Christophe Rousset, this instrumental and vocal ensemble derives its name from the subtitle of Jean-Philippe Rameau's opera *Les Fêtes d'Hébé* written in 1739. Les Talens Lyriques perform a broad operatic and instrumental repertoire spanning the early Baroque and the dawn of Romanticism. Their idea is to use rare or unpublished works and treat them as missing links in the European musical heritage thus shedding new light on great historical masterpieces. The ensemble focuses equally as much on their artistic activity which produces spectacular results and earns them acclaim from both audiences and critics, as they do on extensive musicological study and editorial work. Les Talens Lyriques make their selections from among the greatest operatic pieces by composers such as Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Georg Frideric Handel and Wolfgang Amadeus Mozart. French composers, including particularly Jean-Baptiste

Lully and Jean-Philippe Rameau, also occupy an important place in their repertoire. Performing on stage also involves close collaboration with stage directors and choreographers, and the ensemble is known for joint projects with Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Éric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Macha Makeïeff, Laura Scozzi, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, Robert Carsen and David Hermann. The ensemble is also known for venturing beyond opera to include such musical formats as the madrigal, the cantata, the *air de cour*, the symphony and a vast repertoire of sacred music including masses, motets, oratorios, *leçons de ténèbres*, and many more. To successfully pursue such a demanding mission Les Talens Lyriques have developed a unique flexibility whereby the troupe can be quickly expanded from a handful to more than sixty musicians of all ages and generations. The discography of Les Talens Lyriques comprises more than forty titles

published by numerous international labels, including Erato, Auvidis-Astrée, Decca, Naïve, Ambrosie, Virgin Classics and recently also Aparté. The ensemble is also responsible for the much-acclaimed soundtrack for the film *Farinelli* of 1994. Since 2007 Les Talens Lyriques have been devoting a portion of their time to introducing secondary school pupils to the world of music through a programme involving workshops, teaching residencies and practical work with the orchestra. In 2014, the ensemble embarked upon a programme to develop new and innovative technological resources designed to help young people discover and appreciate the Baroque repertoire.

Les Talens Lyriques have the support of the French Ministry of Culture and Communication and the City of Paris. They also receive support from the Patrons Circle and the Annenberg Foundation / GRoW – Gregory and Regina Annenberg Weingarten.



GRoW ANNENBERG
FOUNDATION

Les Talens Lyriques have the support of the French Ministry of Culture and Communication and the City of Paris. They also enjoy that of the Patrons Circle and the Annenberg Foundation / GRoW – Gregory and Regina Annenberg Weingarten. Les Talens Lyriques are members of the FEVIS and PROFEDIM syndicates.

ANDERS J. DAHLIN

Jest uważany za jednego z najwybitniejszych *haute-contre* swojego pokolenia. Śpiewak czaruje publiczność swym niezwykle rzadkim, a typowym dla XVIII-wiecznej muzyki francuskiej głosem. Swoją edukację muzyczną rozpoczął w konserwatorium w szwedzkim Falun, by ukończyć ją w Królewskim Konserwatorium w Kopenhadze w klasie Kirsten Buhl Moller. Regularnie współpracuje z takimi dyrygentami, jak Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet, sir John Eliot Gardiner, William Christie, Alexis Kossenko, Frans Brüggen, François-Xavier Roth, René Jacobs, Marc Minkowski i Philippe Herreweghe. Jest także często zapraszany do wspólnych występów przez znakomite europejskie orkiestry. Jako solista śpiewał w tak znaczących miejscach, jak Tonhalle Zürich, paryskie Théâtre des Champs-Élysées i Salle Pleyel, Auditorium

de Lyon, wersalska Opera Royal, Palais des Beaux Arts w Brukseli, amsterdamski Concertgebouw, De Doelen Rotterdam, Konzerthaus w Berlinie, Festspielhaus w Baden-Baden, Filharmonia w Kolonii, londyńskie Royal Albert Hall oraz St. John's Smith Square, Philharmonic Hall Liverpool, madryckie National Music Auditorium, Oslo Concert Hall, Berwaldhallen w Sztokholmie oraz w Sali Koncertowej Duńskiego Radia. Artysta ma w repertuarze wiele ról operowych, m.in. w operach Rameau, w tym tytułową w *Zoroastre* (w Amsterdamie i w sztokholmskim Teatrze Drottningholm), Atisa w *Les Paladins*, partii w *Platée* i *Dardanus* (w Lille), Kastora w *Kastorze i Polluksie* (w paryskiej Salle Pleyel), oraz Charpentiera – partia Jazona w *Medei* (w Théâtre des Champs-Élysées i w szwajcarskim Theater Basel) i Dawida w *David et Jonathas*

(w Pinchgut Opera w Sydney), a także liczne role w dziełach Monteverdiego, Lully'ego, Demaresta i Campry wystawianych na wielkich scenach europejskich. Spośród utworów Mozarta Dahlin zaśpiewał partie Belmonta w *Uprowadzeniu z seraju*, Ferranda w *Così fan tutte* z Orchestra of the Eighteenth Century, a niedawno również rolę Marzia w *Mitridate* na Festiwalu w Drottningholm w 2014. Artysta został szczególnie wysoko oceniony za rolę Ewangelisty w obu pasjach Bacha oraz za partię w *Serenadzie* Brittena. Artystę mogliśmy także ostatnio podziwiać w rolach Bazylia i Curzia w produkcji *Wesela Figara* Mozarta przygotowanej przez Marca Minkowskiego na Festiwal Operowy w Drottningholm (2015). Anders J. Dahlin jest laureatem prestiżowej nagrody Jussi Björling za rok 2014.



ANDERS J. DAHLIN

This singer is known for his regular appearances with such conductors as Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Herve Niquet, Sir John Eliot Gardiner, William Christie, Alexis Kossenko, Frans Bruggen, Francois-Xavier Roth, René Jacobs, Mark Minkowski and Philippe Herreweghe. He is often invited to perform with top European orchestras. Dahlin has performed solo at premier venues worldwide, including at the Tonhalle Zürich, Théâtre des Champs-Élysées and Salle Pleyel in Paris, Auditorium de Lyon, Opera Royal at Versailles, Palais des Beaux Arts in Brussels, Concertgebouw in Amsterdam, De Doelen in Rotterdam, Konzerthaus Berlin, Festspielhaus in Baden-Baden, Philharmonie Koeln, Royal Albert Hall

and St. John's Smith Square in London, Liverpool Philharmonic Hall, National Music Auditorium in Madrid, National Theatre in Warsaw, Oslo Concert Hall, Berwaldhallen in Stockholm and Danish Radio Concert Hall. His opera engagements have included several title roles in the works of Jean-Philippe Rameau, such as *Zoroastre* in Amsterdam and at Drottningholm Theatre in Stockholm, Atis in *Les Paladins*, in *Platée* and *Dardanus* in Lille and Castor in *Castor et Pollux* at Salle Pleyel. He has also played roles in the works of Charpentier, including Jason in *Medée* at the Théâtre des Champs-Élysées, David in *David et Jonathas* at the Pinchgut Opera in Sydney, and several roles in the works of Monteverdi, Lully,

Demarest and Campra at premier venues across Europe. His repertoire of Mozart roles includes Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*, Ferrando in *Così fan tutte* with the Orchestra of the Eighteenth Century and recently Marzio in *Mitridate* at the Drottningholm Festival 2014. The artist has garnered particular praise for his roles of the Evangelist in both of the Bach's *Passions* and for his part in Britten's *Serenade*. His other recent roles include Jason in *Medée* at Theatre Basel and both Basilio and Curzio in Marc Minkowski's production of Mozart's *The Marriage of Figaro* at the Drottningholm Opera Festival in 2015. Anders J. Dahlin is the recipient of the prestigious Jussi Björling award for 2014.



EMILIANO GONZALEZ TORO

Ukończył konserwatorium w Genewie, a następnie stawiał pierwsze kroki na scenie tamtejszego Grand Théâtre. Edukację zaczynał w klasie oboju, niemniej z czasem poświęcił się całkowicie śpiewowi, studiując kolejno pod kierunkiem Margi Liskutin w Genewie, Anthony'ego Rolfe-Johnsona w Londynie, a wreszcie Rubena Amoretiego w Neuchâtel. Doskonalił swoje umiejętności także pod okiem Christiane Stutzmann w Nancy. Debiutował w ansambli wokalnym w Lozannie kierowanym przez Michela Corboza, gdzie można było go usłyszeć w takich dziełach, jak *Requiem* Mozarta, msze Haydna, *Mesjasz* Handla, *Nieszpory* Monteverdiego oraz *Wielka msza h-moll*, *Oratorium na Boże Narodzenie* i obie pasje Bacha. Dzięki tym występom artysta został dostrzeżony, a w konsekwencji zaproszony do udziału w licznych festiwalach, m.in. w La Chaise-Dieu,

Noirlac, Beaune, Utrechcie, Ambronay, Granadzie, na Szalonych Dniach Muzyki w Nantes i w Lizbonie. Tenor pojawia się regularnie na scenach całego świata: w Stanach Zjednoczonych (wcielił się w tytułową rolę w *Magnifique* Gretry'ego w Waszyngtonie i Nowym Jorku), w Niemczech i w Austrii (w *Il Paride* Bontempiego pod batutą Christiny Pluhar w Poczdamie i Innsbrucku oraz w *Pasji według św. Jana* Bacha we Frankfurcie), w Polsce (jako Oronte w *Alcinie* Handla w ramach projektu Opera Rara w Krakowie), w Japonii (*Chory z urojenia* w Tokio), wreszcie w Grecji (w Atenach w *Idomeneo* Mozarta wspólnie z orkiestrą Le Cercle de l'Harmonie). W trakcie swej oszałamiającej kariery współpracował z wybitnymi dyrygentami, takimi jak William Christie, Stephan MacLeod, Jean-Claude Malgoire, René Jacobs, Giovanni Antonini, Luca Pianca, Alessandro de

Marchi czy Gabriel Garrido. Jest także chętnie zapraszany do współpracy przez liczne zespoły, często staje na jednej scenie z formacjami Les Cris de Paris, Amarillis czy Chórem Kameralnym z Namur. Bierze udział także w licznych przedsięwzięciach operowych – zespół Le Concert Spirituel zaprosił go do udziału w *Fairy Queen* Purcella, Les Talens Lyriques – do wspólnych występów z *Phaetonem*, *Plateą* czy *Alciną*, ansambl Pygmalion zaangażował go do *Dardanusa* w Beaune, Bachowskiej *Pasji według św. Jana* i *Les Grands Motets* Rameau. W dyskografii tenora znajdują się m.in.: *Nieszpory* Monteverdiego nagrane z formacją L'Arpeggiata prowadzoną przez Christinę Pluhar, *Roland* Lully'ego i *Hercule mourant* Dauvergne'a z Les Talens Lyriques czy *Farnace* (jako Aquilo) z zespołem I Barrochisti pod batutą Diega Fasolisa.

EMILIANO GONZALEZ TORO

Brought up in the Latin-American culture, the highly gifted tenor Emiliano Gonzalez Toro completed the Geneva Conservatory before debuting on the stage of the local Grand Théâtre. Although he began his education on the oboe, he gradually devoted himself to singing as he studied under Margi Liskutin in Geneva, Anthony Rolfe-Johnson in London and finally with Ruben Amoretti in Neuchâtel. He followed that with training under Christiane Stutzmann in Nancy. Toro made his debut in his vocal career in Lausanne by joining a vocal ensemble headed by Michel Corboz with whom he sang in Mozart's *Requiem*, Haydn's *Masses*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers* and in Bach's *Mass in B-minor*, *Christmas Oratorio* and *Passions*. These performances earned Gonzalez Toro

invitations to a large number of festivals including La Chaise-Dieu, Noirlac, Beaune, Utrecht, Ambronay, Granada, and La Folle Journée in Nantes and Lisbon. Toro is a regular feature on the world's stages, including in the USA where he performed in the title role in Gretry's *Magnifique* in Washington DC and New York; in Germany and Austria in *Il Paride* under Christina Pluhar in Potsdam and Innsbruck; in Bach's *St. John Passion* in Frankfurt; in Poland as Oronte in *Alcina* at Opera Rara in Krakow; in Japan in *The Misanthrope* in Tokyo and finally as the High Priest in Mozart's *Idomeneo* in Athens with Le Cercle de l'Harmonie orchestra. During his breathtaking career, Toro worked with such eminent conductors, as William Christie, Stephan Macleod, Jean-Claude Malgoire, René Jacobs, Giovanni Antonini, Luca Pianca, Alessandro de

Marchi and Gabriel Garrido. He has become a very popular soloist of choice with many ensembles and often performs on stage with Les Cris de Paris, Amarillis and the Chamber Choir of Namur. He is also very committed to opera and Le Concert Spirituel invited him to join their *Fairy Queen* by Purcell, Les Talens Lyriques invited him to join *Phaeton*, *Platee* and *Alcina*; and ensemble Pygmalion involved him in their *Dardanus* at Beaune, Bach's *St. John Passion* and *Grand Motets* by Rameau. Emiliano Gonzalez Toro's discography includes Monteverdi's *Vespers* recorded with L'Arpeggiata and Christina Pluhar; *Roland* by Lully and *Hercule mourant* by Dauvergne with Les Talens Lyriques and *Farnace* (as Aquilo) with I. Barrochisti conducted by Diego Fasolis.



BENOÎT ARNOULD

Swoje studia wokalne rozpoczął w konserwatorium w Metz, by kontynuować je w klasie Christiane Stutzmann w Nancy. I tam, jeszcze pobierając nauki, w 2007 zdobył pierwszą nagrodę za śpiew liryczny. Zdobył także wyróżnienie Classical Lyric Revelation of Adami 2007. Nie ma w tym nic zaskakującego – jego ciepły baryton ma pełne, jasne brzmienie i olśniewa skalą. Kariera solistyczna śpiewaka rozpoczęła się w Szwajcarii pod okiem Michaela Radulescu, natomiast w repertuarze operowym zadebiutował współpracą z Hervém Niquetem i jego zespołem Le Concert Spirituel w *Medei* Charpentiera i *Prozerpinie* Lully'ego. Baryton wystąpił w wielu dziełach muzyki oratoryjnej, w tym jako Chrystus w obu pasjach Bacha, jako Lucyfer w *La Resurrezione* Handla czy w partiach *Requiem* Faurégo oraz Mozartowskim pod batutą tak znaczących dyrygentów, jak Marc Minkowski, Philippe Herreweghe,

Ton Koopman, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Raphaël Pichon, Leonardo Garcia Alacón i Peter Neumann. Gościł także na szeregu prestiżowych festiwalu, w tym La Chaise-Dieu, Festival de St Denis, Ambronay, Beaune, Saintes, Rheingau Musik Festival, Musikfest Bremen, a także występował w najstojniejszych salach koncertowych, w tym Salle Pleyel, Barbican Center w Londynie, Kultur- und Kongresszentrum Luzern, w Mediolanie i Madrycie, w Victoria Hall w Genewie oraz w Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie. Wśród jego nagrań płytowych warto wymienić role w *Tankredzie* Campry, Antenora w *Dardanusie* Rameau z Ensemble Pygmalion i Florestana w *Amadisie* Lully'ego z Les Talens Lyriques. Na deskach opery artysta występował m.in. jako Papageno w inscenizacji *Czarodziejskiego fletu* Mozarta przygotowanej przez Peta Halmena i Erica Vigila, w roli tytułowej

w *Tankredzie* Campry w operach Awinionu i Wersalu, jako Don Alvar w *Les Indes galantes* Rameau w inscenizacji Laury Scozzi w Opéra National de Bordeaux oraz jako Areas w *Medei* Charpentiera pod batutą Emmanuelle Haïm w inscenizacji Pierre'a Audiego w paryskim Théâtre des Champs-Élysées oraz w operze w Lille. W swym dorobku ma także role Guglielma w częściowo inscenizowanej wersji Mozartowskiego *Così fan tutte* z Markiem Minkowskim oraz Jupitera w *Platei* Rameau pod Jeanem-Claude'em Malgoire'em (później także inscenizowanej przez Calixto Bieto w Staatsoper w Stuttgarcie). Pośród jego najnowszych kreacji znajduje się postać Cindora w *Zais* Rameau w amsterdamskim Concertgebouw oraz w Theater an der Wien, a także partie w Bachowskiej *Pasji według św. Mateusza* wykonywanej podczas tournée z zespołem Nederlandse Bach Vereniging.

BENOÎT ARNOULD

Arnould began his singing training at the Conservatoire de Metz and then moved on to study with Christiane Stutzmann at Nancy. There, while still studying, he won first prize for lyrical singing and the “Classical lyric revelation of Adami” award in 2007. In the light of the dazzling scale and the full bright timbre of his warm baritone, these early honours should not come as a surprise. The singer’s solo career began in Switzerland under the guidance of Michael Radulescu, while his first operatic appearance was with Herve Niquet and his Le Concert Spirituel in Charpentier’s *Médée* and Lully’s *Proserpine*. The baritone has appeared in numerous oratorios, including as Christ, and Arias in both of Bach’s *Passions*, Lucifer in *La Resurrezione* by Handel, Mozart’s and Faure’s *Requiems* under the baton of such famous conductors as Marc

Minkowski, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Raphael Pichon, Leonardo Garcia Alacón and Peter Neumann. Arnould has also been invited to perform at the highest ranking festivals, including La Chaise-Dieu, Festival de St-Denis, Ambronay, Beaune, Saintes, Rheingau Musik Festival, Musikfest Bremen and at the most famous concert venues, such as the Salle Pleyel, Barbican Centre in London, Kultur- und Kongresszentrum in Luzern, Milano and Madrid Auditoriums, Victoria Hall in Geneva and Library of Congress in Washington. Arnould’s most notable recordings include Campra’s *Tancrede*, Antenor in Rameau’s *Dardanus* in association with Ensemble Pygmalion and Florestan, and Lully’s *Amadis* with Les Talens Lyriques. The baritone has performed a variety of roles on the opera stage, including

Papageno in the Magic Flute staged by Pet Halmen and Eric Vigil, *Tancrede* in the eponymous opera by Campra at the opera houses of Avignon and Versailles; Don Alvar in Rameau’s *Les Indes Galantes* staged by Laura Scozzi at the Bordeaux opera and as Areas in Charpentier’s *Médée* under Emmanuelle Haïm, staged by Pierre Audi at Théâtre des Champs-Élysées. Some of his other roles include Guglielmo in a semi-staged version of Mozart’s *Così Fan Tutte* with Marc Minkowski, Jupiter in Rameau’s *Platée* conducted by Jean-Claude Maggiori and, later on, also staged by Calixto Bieto at Stuttgart Staatsoper. His most recent creations include Cindor in Jean-Philippe Rameau’s *Zaïs* at the Amsterdam Concertgebouw and at Theater an der Wien, and also a tour of Bach’s *St. Matthew Passion* with Nederlandse Bach Vereniging.

LE BANQUET CÉLESTE

9 grudnia / December
Środa / Wednesday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Dwór Artusa / Artus Court
ul. Długi Targ 43/44

CANTATAS: WEIMAR – LEIPZIG

Céline Scheen
sopran | soprano
Damien Guillon
dyrygent, kontratenor |
conductor, countertenor
Thomas Hobbs
tenor | tenor
Benoît Arnould
baryton | baritone

LE BANQUET CÉLESTE
Baptiste Lopez, Fiona Poupard
skrzypce | violin
Deirdre Dowling, Ewa Chmielewska
altówka | viola
Hager Hanana
wiolonczela | cello
Thomas de Pierrefeu
kontrabas | double bass
Patrick Beaugiraud
obój | oboe
Julien Desbordes
fagot | bassoon
Kevin Manent
pozytyw, klawesyn |
organ, harpsichord

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Christ lag in Todesbanden BWV 4

- Sinfonia
- Versus 1 (Sopran, Alt, Tenor, Bass): *Christ lag in Todes Banden*
- Versus 2 (Sopran, Alt): *Den Tod niemand zwingen kunnt*
- Versus 3 (Tenor): *Jesus Christus, Gottes Sohn*
- Versus 4 (Sopran, Alt, Tenor, Bass): *Es war ein wunderlicher Krieg*
- Versus 5 (Bass): *Hier ist das rechte Osterlamm*
- Versus 6 (Sopran, Tenor): *So feiern wir das hohe Fest*
- Versus 7 (Sopran, Alt, Tenor, Bass): *Wir essen und leben wohl*

Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153

- Choral: *Schau, lieber Gott, wie meine Feind*
- Recitativo (Alt): *Mein liebster Gott, ach laß dichs doch erbarmen*
- Arioso (Bass): *Fürchte dich nicht*
- Recitativo (Tenor): *Du sprichst zwar, lieber Gott*
- Choral: *Und ob gleich alle Teufel*
- Aria (Tenor): *Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter*

- Recitativo (Bass): *Getrost! Mein Herz*
- Aria (Alt): *Soll ich meinen Lebenslauf*
- Choral: *Drum will ich, weil ich lebe noch*

Ich steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156

- Sinfonia
- Choral (Sopran) und Aria (Tenor): *Ich steh mit einem Fuß im Grabe*
- Recitativo (Bass): *Mein Angst und Not*
- Aria (Alt): *Herr, was du willst, soll mir gefallen*
- Recitativo (Bass): *Und willst du, dass ich nicht soll kranken*
- Choral: *Herr, wie du willst, so schicks mit mir*

Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

- Arioso e recitativo (Bass, Alt): *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem – Komm, schaue doch, mein Sinn*
- Aria e chorale (Alt, Sopran): *Ich folge dir nach – Ich will hier bei dir stehen*
- Recitativo (Tenor): *Nun will ich mich, mein Jesu*
- Aria (Bass): *Es ist vollbracht*
- Chorale: *Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude*

KANTATY JOHANNA SEBASTIANA BACHA

Kantaty zajmują w twórczości Bacha czołowe miejsce – w druku stanowią ponad połowę wydania jego dzieł wszystkich. Napisał ich kilkaset, a zachowało się ponad dwieście. Liczba imponująca, ale wcale nie niezwykła. Komponowanie pełnych roczników kantat przeznaczonych na wszystkie święta kościelne należało do rutynowych obowiązków kantorów opiekujących się ważnymi kościołami protestanckimi w ówczesnych Niemczech. Na przykład spuścizna Telemanna w tym zakresie jest kilkukrotnie większa (napisał ich ponad tysiąc). Jednak twórczość Bacha znacznie wyraźniejsza nad tego typu dzieł innych kompozytorów. Był on człowiekiem głęboko wierzącym, miał dużą wiedzę teologiczną, przez całe życie czytał i studiował Biblię oraz dzieła teologiczne, przede wszystkim Lutra. Zgromadził nawet bogatą bibliotekę takich dzieł. Na kartach swoich kompozycji umieszczał litery: S D G („Soli Deo Gloria” – „Bogu Jedy-nemu Chwała”) czy J J („Jesu Juva” – „Jezu wspomóż”). Marcin Luter powiedział, że pomiędzy muzyką a teologią istnieje ścisły związek. Ze względu na znaczenie, jakie Bach nadawał opracowywanym tekstom, i na moment, w jakim były wykonywane w liturgii Kościoła protestanckiego, jego kantaty nazywane są często muzycznymi kazaniami. Najwcześniejsze kantaty pochodzą już z początkowego okresu działalności Bacha, z czasów pracy w Arnstadt i Mühlhausen (1703–1708), a regularnie kompozytor zaczął je pisać w Weimarze (1708–1717). Najwięcej skomponował

ich w Lipsku, gdzie od roku 1723 do śmierci w 1750 piastował stanowisko kantora kościoła św. Tomasza, jedno z najbardziej prestiżowych w ówczesnym niemieckim świecie muzycznym. Bach odpowiedzialny był za oprawę muzyczną także w trzech innych najważniejszych kościołach miasta oraz sprawował pieczę nad wszystkimi aspektami muzyki, które podlegały Radzie Miejskiej Lipska. Zobowiązany był komponować co tydzień nową kantatę na nabożeństwa niedzielne i dni świąteczne (ok. 60 rocznie) z tekstem odnoszącym się do czytania z Ewangelii. W pierwszych latach swojej działalności w Lipsku poświęcił się prawie wyłącznie twórczości kantatowej – *Pasja według św. Jana* (w znacznej mierze skomponowana nieco wcześniej) i *Magnificat* są jedynymi wyjątkami. W stosunkowo krótkim czasie Bach skomponował pięć kompletnych (lub prawie kompletnych) cykli kantat na rok kościelny, po około sześćdziesięciu kantat w każdym, tworząc repertuar około trzystu dzieł tego rodzaju. Dwa pierwsze cykle przygotował już w latach 1723–1724 i 1724–1725, trzeci cykl zajął mu nieco więcej czasu (lata 1725–1727). Czwarty cykl napisał w latach 1728–1729, natomiast ostatni, piąty, kompletował przez kilkanaście lat, do lat 40. XVIII wieku. Msze w kościele św. Tomasza rozpoczęły się o godzinie siódmej rano i trwały około trzech godzin. Podczas mszy chór z basso continuo wykonywał introit w formie motetu, wierni śpiewali hymny wybrane przez kantora, fragmentom mszy towarzyszyły utwory grane na

organach solo. Muzyczną kulminację ceremonii stanowiło wykonanie około półgodzinnej kantaty – zaraz po czytaniu Ewangelii a przed kazaniem i wyznaniem wiary (*Credo*). Zespół Bacha w kościele św. Tomasza liczył zwykle około 16 śpiewaków i 18 instrumentalistów – liczba ta się zmieniała, jednak rzadko śpiewaków i instrumentalistów było mniej niż 25 i więcej niż 40. Kantaty religijne były przypisane określonym dniom roku kościelnego, ściśle wiązały się z nimi poetycko i religijnie. Dla librecistów źródło inspiracji stanowiła Biblia oraz liczne pieśni religijne i hymny. Bach bardzo starannie wybierał teksty poetyckie do swoich kantat. Chciał mieć wpływ na treść poezji, wobec tego nieczęsto posiłkował się gotowymi tekstami drukowanymi. A kiedy to czynił, to zwykle wprowadzał do tekstu istotne zmiany – bardzo często wykreślał wersy, które wydawały mu się zbyt techniczne, wprowadzał poprawki – nie tylko stylistyczne, ale także ingerujące w teologiczną wymowę tekstów. W początkowych latach swojej działalności w Lipsku Bach sięgał do tekstów Salomona Francka, który w okresie weimarskim był jego głównym librecistą, współpracował też z Erdmannem Neumeistrem, Georgiem Christianem Lehmsem, Christianem Friedrichem Hunoldem. Głównym librecistą Bacha w okresie lipskim był Picander (prawdziwe nazwisko: Christian Friedrich Henrici). Przypuszcza się, że Bach również sam pisał teksty do niektórych swoich utworów.

Kantaty Bacha to dzieła mistrzowskie. Przeznaczone są na różne zespoły wykonawcze: solistów, chóry, małe i duże zespoły instrumentalne. Najczęściej rozpoczynają się rozbudowaną partią choralną, po niej następują recytatywy i arie, a zamknięte są choralnym chorałem. Znajdujemy w nich bogactwo inwencji, środków i form oraz technik kompozytorskich – od prostej szczerości chorału protestanckiego do niezwykle kunsztownej polifonii partii choralnych i instrumentalnych.

Christ lag in Todesbanden BWV 4
Chrystus w więzach śmierci leżał

Przeznaczona na Niedzielę Wielkanocną, kantata nr 4 powstała w 1707 roku. Jest dziełem dość konserwatywnym: nie ma w niej ani recytatywów, ani arii w nowoczesnym włoskim stylu, ani ustępów o charakterze koncertującym. Bach otwiera swoje dzieło instrumentalną sinfonią, a siedem zwrotek chorału Lutra ułożył symetrycznie: ustępy skrajne (cz. 1 i 7) są choralne, części 2 i 6 to duety, części 3 i 5 to arie solowe, zaś centralny ustęp 4 to choralny motet o walce życia ze śmiercią. Melodia pieśni w częściach choralnych podana jest *in extenso*, w ustępach solowych natomiast wykorzystane zostają jej motywy. Wszystkie części kantaty kończą się radosnym Alleluja.

Schau, lieber Gott, wie meine Feind
BWV 153
Wejrzyj, mój Boże, jak moi wrogowie

Skomponowana w 1724 roku na niedzielę po Nowym Roku, kantata nr 153 opowiada o zmaganiach chrześcijanina z grzechem, pokusami, diabłem, piekłem i śmiercią. Pesymistyczna wymowa pierwszych słów chóru „Wejrzyj, mój Boże, jak moi wrogowie przebiegli są i mocni” oddana jest muzycznie przez prosty styl *nota contra notam* i zwodniczą harmonię. Po błagalnym recytatywie altu (cz. 2) głos zabiera sam Bóg (cz. 3, arioso basu), oznajmiając przerażonemu człowiekowi, że nie musi się lękać, lecz powinien zaufać jego mocy. W recytatywie tenorowym (cz. 4) nadzieja na pocieszenie znowu miesza się z obawą i wołaniem o pomoc. Chór (cz. 5) przynosi zapewnienie mocy Boga, a aria tenorowa (cz. 6) stanowi wezwanie, by głęboko wierzyć i oprzeć się przeciwnościom. W recytatywie *secco* (cz. 7) bas poucza grzesznika, by z pokorą dźwigał swój krzyż wzorem Chrystusa, po czym alt w arii (cz. 8) wyraża wiarę w Boską nagrodę. Całość wieńczy chorał (cz. 9) w metrum trójdzielnym o nieco tanecznym wydźwięku, potwierdzający optymistyczne przestanie całej kantaty.

Ich steh mit einem Fuß im Grabe
BWV 156
Stoję jedną nogą w grobie

Tematem kantaty nr 156, napisanej w 1729 roku na trzecią niedzielę po święcie Trzech Króli, jest uzdrowienie chorego przez Jezusa. Utwór rozpoczyna się symfonią z obojem solo, prowadzącą do duetu (cz. 2), w którym sopran intonu-

je sześć wersów starego chorału Scheina, a tenor prosi Boga o ulżenie w cierpieniu. Recytatywy basu (cz. 3 i 5) wyrażają gotowość do śmierci i ufność Bogu, okalając kluczowy fragment kantaty – arię altu (cz. 4) z obojem i skrzypcami obligato, z optymizmem zapewniającego o pełnej wierności Bogu, co potwierdza chór (cz. 6) oparty na kolejnej melodii chorałowej wykorzystanej w tej kantacie.

Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem
BWV 159
Spójrz, pójdziemy w górę, do Jerozolimy

Skomponowana najprawdopodobniej w 1729 roku, przeznaczona na niedzielę poprzedzającą Środę Popielcową, kantata numer 159 należy do najpiękniejszych dzieł Bacha. Przygotowuje wiernych do Wielkiego Postu, zaprasza do duchowej podróży, której kulminacją jest śmierć i zmartwychwstanie Jezusa. Tekst kantaty opowiada o reakcji wiernego na gotowość Jezusa do poświęcenia się na krzyżu. Najpierw jest to brak zgody na śmierć Chrystusa (dialog basu – Jezusa i altu – duszy, cz. 1), później chęć towarzyszenia mu w jego trudnej drodze (aria altu i sopranu, cz. 2, recytatyw tenoru, cz. 3), aż wreszcie wdzięczność za zbawienie duszy uzyskane poprzez jego śmierć na krzyżu (chór, cz. 5). Aria basu (cz. 4) z ostatnimi słowami Chrystusa: „Es ist vollbracht” („Wykonało się”) promieniuje spokojem, podobnie jak zamykający kantatę chór (cz. 5).

Andrzej Sitarz

BACH’S CANTATAS

Cantatas constitute more than a half of Bach’s printed output with more than two hundred preserved to this day out of hundreds he had written. These numbers may look impressive, but they should not be surprising. At the time, indeed, a cantor in charge of an important Protestant church in Germany found among his duties the responsibility of composing yearbooks for the complete year including cantatas for all the religious holidays. Telemann for example was much more prolific with more than one thousand cantatas to his credit. Nevertheless, Bach’s work rises above that of other composers in this respect. A deep believer himself, he did not limit himself to lifelong reading of the Bible, but also studied theological books and had a large theological library of his own. The letters S D G (“Soli Deo Gloria” – “Glory to God alone”) and J J J (“Jesu Juva” – “Jesus, Help”) that Bach would put on his sheet music in a way reflect Martin Luther’s view that music and theology were strongly linked. His cantatas are often referred to as musical sermons due to the meaning that Bach inserted in his texts and to the timing of his cantatas in the Protestant church liturgy. Bach had already started composing cantatas during his early period in Arnstadt and Mühlhausen (1703–1708) and they would become his regular output at Weimar (1708–1717), but the largest number of cantatas was written in Leipzig. There, between 1723 and his death in 1750, Bach held the position

of the cantor at St. Thomas Church, one of the most prestigious positions in the German musical world at the time. He was also responsible for the musical side of the liturgy in three other churches among the most important churches in the city and oversaw all musical matters within the competence of Leipzig city council. Bach was required to write one cantata per week for Sunday and other holiday services (which added up to about 60 per year) with text related to the reading from the Gospels. In his early Leipzig years he devoted himself almost solely to cantatas with the sole exception of the *St John Passion* (largely composed immediately prior to that time) and *Magnificat*. During a relatively short period, Bach wrote five complete (or nearly complete) series of cantatas for the liturgical year of 60 cantatas which in all added up to a repertoire of around 300 pieces. The first two series were composed within three years, 1723–1724 and 1724–1725, the third took a little longer, 1725–1727, followed by the fourth in 1728–1729 and the final series alone took more than ten years and would only be completed in the 1740s. At St. Thomas the services would begin at seven in the morning and would run for about three hours. During the service, the choir with continuo performed an introit in the form of a motet, the congregation sang hymns selected by the cantor and the solo organ would intervene at certain points. The musical climax would come in a 30-minute

cantata right after the reading from the Gospels and before the sermon and the *Credo*. Bach normally had about 16 singers and 18 instrumentalists at his disposal and while these numbers varied, the entire group rarely dropped below 25 or exceeded 40. Religious cantatas were associated to specific days in the liturgical year through their poetic and religious elements. Librettists looked for inspiration in the Bible and in numerous religious songs and hymns. Bach was very particular in his choice of the poetic text for his cantatas. He wanted to have an influence on the content and for this reason he rarely used ready printed texts. Even when he did, he would introduce significant changes by crossing out lines he found superfluous and he made modifications, sometimes going beyond style and into the theological message of the text. In his initial Leipzig years Bach used texts by Salomon Franck, his main librettist at Weimar, Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms and Christian Friedrich Hunold. Later, he would gradually switch to Picander (Christian Friedrich Henrici) who emerged as his main libretto contributor. It is also supposed that Bach may have written some of his text in person. Written for different performing settings, including soloists, choirs, and instrumental ensembles, both large and small, Bach’s cantatas are masterly works. They typically open with an extensive choral part followed by re-

citativos and arias and they close with a chorale. They contain a treasure-chest of invention, means, forms and composer’s techniques ranging from the straightforward sincerity of the Protestant chorale to exceedingly artful polyphony in the choral and instrumental parts.

Christ lag in Todesbanden BWV 4
Christ lay in death's bonds

Intended for Easter Sunday, cantata No. 4 was written in 1707. It is a rather conservative piece with no recitativos or arias in the new Italian style or even *concertato* passages. Bach opens his piece with an instrumental sinfonia and lines up the seven stanzas of Luther’s chorale symmetrically: the opening and closing parts (1 and 7) belong to the choir, parts 2 and 6 are performed in duets, parts 3 and 5 are solo arias while the central part 4 is a choral motet about the struggle between life and death. In the choral parts the melody is performed *in extenso* while in the solo parts only its themes are used. All parts end in a joyous Hallelujah.

Schau, lieber Gott, wie meine Feind
BWV 153
See, dear God, how my enemies

Written in 1724 for the Sunday after the New Year, cantata No. 153 tells about the struggle of a Christian man with sin, temptations, the devil, hell and death. The pessimistic message of

the opening words sung by the choir “*See, dear God, how my enemies, with whom I must constantly battle, are so deceitful and so powerful*” is rendered in a simple style *nota contra notam* and with misleading harmony. After the pleading recitativo of the alto voice (pt. 2) God himself speaks (pt. 3, bass arioso) and tells the terrified man that he must fear not, but trust in God’s power. In the tenor’s recitativo (pt. 4) the hope of consolation mixes again with concern and a call for help. The chorale (pt. 5) carries the assurance of the power of God, while the tenor’s aria (pt. 6) is again a call to believe deeply and resist the odds. In the recitativo *secco* (pt. 7) the bass instructs the sinner to humbly carry his cross like Christ did and then, in aria (pt. 8) the alto expresses his faith in God’s reward. The entire cantata is crowned by a chorale (pt. 9) in triple meter and with a somewhat dance-like overtone confirming the cantata’s overall optimistic message.

Ich steh mit einem Fuß im Grabe
BWV 156
I am standing with one foot in the grave

The topic of cantata No. 156, written in 1729 for the third Sunday after Epiphany, is the healing of a sick man by Jesus. The piece begins with a sinfonia, including a solo oboe, which leads to a duet (pt. 2), where the soprano intones six lines of an old chorale by Schein and the tenor asks God to ease

his suffering. Bass recitativos (pt. 3 and 5) express readiness for death and trust in God as they flank the key part of the cantata, an aria in the alto voice (pt. 4) with the oboe and *obligato* violin optimistically assuring the writer about faith in God, which is confirmed by the chorale (pt. 6) based on yet another chorale melody used in this cantata.

Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem
BWV 159
Behold, let us go up to Jerusalem

Probably written in 1729 for the Sunday prior to Ash Wednesday, cantata No. 159 is counted among Bach’s most beautiful pieces. It prepares the congregation for Lent, encourages them to embark upon a spiritual journey that culminates in the death and resurrection of Christ. The cantata describes the reaction of a religious man to Christ’s readiness to sacrifice himself on the cross. It begins with a disagreement on the death of Christ (dialogue of Jesus (bass) and the soul (alto), pt. 1), followed by the desire to accompany him along the arduous road (aria of the alto and soprano, pt. 2, recitativo of the tenor, pt. 3) and finally thankfulness for the salvation of the soul through his death on the cross (chorus, pt. 5). The aria of the bass (pt. 4) with Christ’s final words: “Es ist vollbracht” (“It is finished”) radiates with calm as does the chorus that closes the cantata (pt. 5).

Andrzej Sitarz

DAMIEN GUILLON

Rozpoczął edukację muzyczną w 1989 w Maîtrisede Bretagne pod okiem Jeana-Michela Noëla. Już w najmłodszych latach otrzymał gruntowne wykształcenie muzyczne i szybko zaczął śpiewać partie solowe sopranu w wielu barokowych oratoriach, wystąpił także w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w Operze w Rennes. W latach 1998–2001 był członkiem Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles prowadzonej przez Oliviera Schneebeliego. Tam doskonalił technikę wokálną i podjął poszerzone studia interpretacji muzyki dawnej u takich nauczycieli jak Howard Crook, Jérôme Corréas, Alain Buet czy Noëlle Barker. Studiował jednocześnie realizację basso continuo i grę na klawesynie, zaś od 2014 kształci się u wybitnego kontratenora Andreasa Scholla w Schola Cantorum Basiliensis.

Wokalny i muzyczny talent przyniósł mu zaproszenia do współpracy z tak znanymi dyrygentami, jak Masaaki Suzuki, Vincent Dumestre, Hervé Niquet, Philippe Pierlot, Pierre Hantaï, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Paul McCreesh czy William Christie. Repertuar artysty obejmuje dzieła od angielskich pieśni renesansowych po barokowe oratoria i opery: Monteverdiego (*L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*), J.S. Bacha (obie pasje, *Msza h-moll*, *Oratorium na Boże Narodzenie*), Handla (*Mesjasz*, *Teseo*, *Rinaldo*, *Athalia*, *Giulio Cesare*), Purcella (*King Arthur* i *Dido and Aeneas*) czy Landiego (*Il Sant'Alessio*). Guillon często zapraszany jest na koncerty także w roli dyrygenta. Poprowadził m.in. zespoły Les Musiciens du Paradis w oratorium *Maddalena ai piedi*

di Cristo Caldary, Café Zimmermann i Chór Kameralny z Rouen w *Magnificat* Bacha czy Collegium Vocale Gent w kantatach Bacha podczas Festiwalu w Saintes. W 2009 powołał do życia zespół Le Banquet Céleste, skupiający wykształconych w dawnych technikach interpretacji śpiewaków i instrumentalistów, by wraz z nim pracować nad repertuarem barokowym oraz szczegółami wykonawczymi. Wśród najnowszych projektów Damiena Guillona znaleźć można nowy program złożony z kantat na Boże Narodzenie Bacha, lamentacje i responsoria Jana Dismasa Zelenki, nową inscenizację pastoralnej opery *Acis and Galatea* Handla, a także – w związku z sukcesem albumu z kantatami na alt solo Bacha – nowe nagranie *Psalmu 51*, które ma się ukazać w marcu 2016.

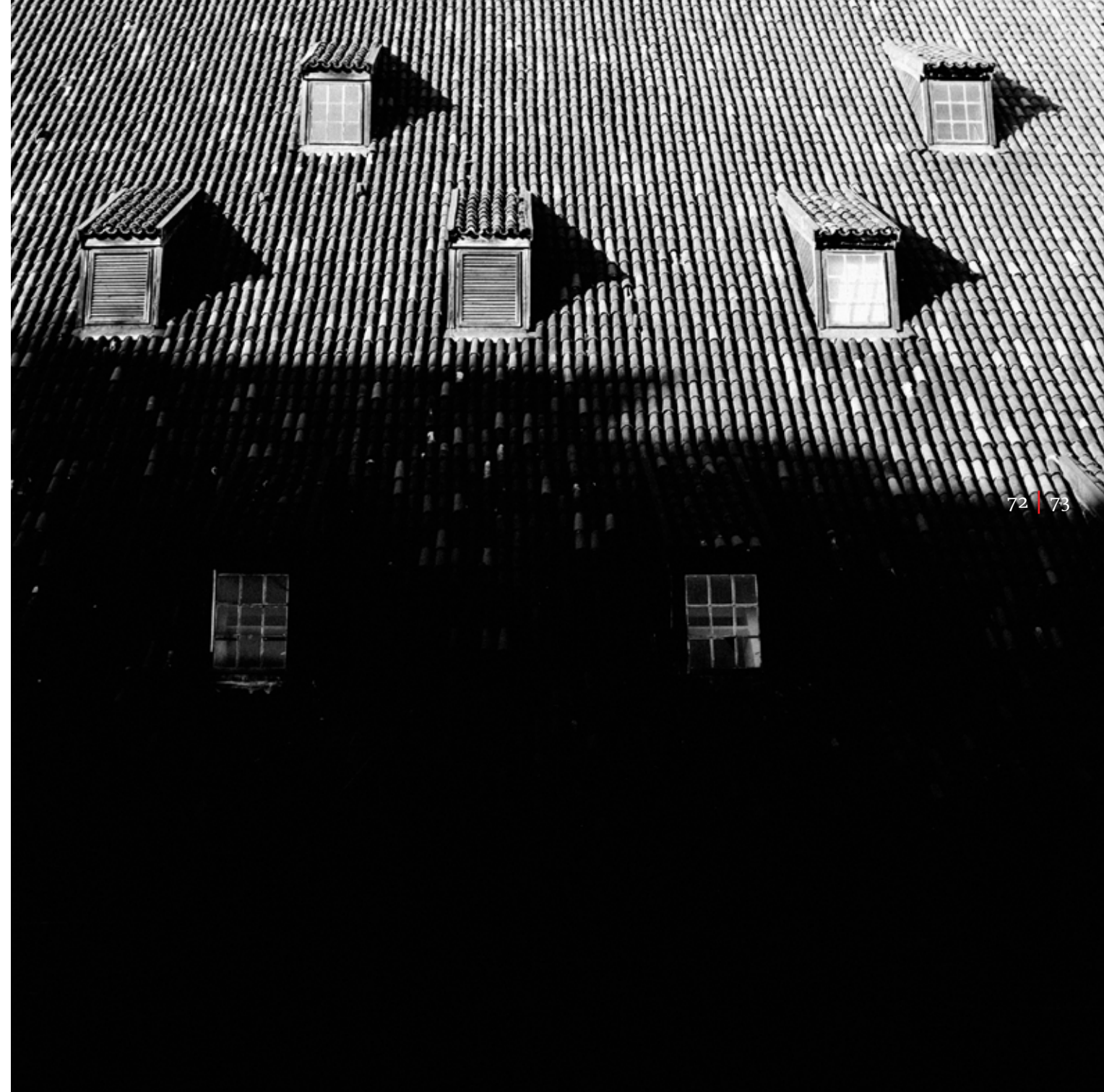


DAMIEN GUILLON

Guillon began his musical education in 1989 under the supervision of Jean-Michel Noël at Maîtrise de Bretagne. This early start helped him quickly enter the stage as solo soprano in baroque oratorios and to feature in Mozart's *Die Zauberflöte* at the Rennes Opera. Between 1998 and 2001, he was a member of the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles directed by Olivier Schneebeli, where he improved his vocal performance technique and studied interpretations of early music under such tutors as Howard Crook, Jérôme Corréas, Alain Buet and Noëlle Barker. His training included simultaneous study of basso continuo and the harpsichord. In 2014, he was admitted to the Schola Cantorum Basiliensis where he has been studying under Andreas Scholl. Guillon's vocal and musical qualities have earned him invitations to perform with conductors as famous as Masaaki Suzuki, Vincent Dumestre, Hervé Niquet, Philippe Pierlot,

Pierre Hantaï, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Paul McCreesh and William Christie. His repertoire ranges from songs of the English Renaissance to Baroque oratorios and operas, including works by Claudio Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea* and *Ritorno d'Ulisse in Patria*), Johann Sebastian Bach (both *Passions*, *Mass in B minor* and *Christmas Oratorio*), Gorge Frideric Handel (*The Messiah*, *Teseo*, *Rinaldo*, *Athalie* and *Giulio Cesare*), Henry Purcell (*King Arthur* and *Dido and Aeneas*) and Stefano Landi (*Il Sant' Alessio*). Damien Guillon is frequently invited as a guest conductor, including by Les Musiciens du Paradis in Cristo Caldara's *Maddalena ai piedi di Cristo*, by Café Zimmermann and the Chamber Choir of Rouen in Bach's *Magnificat* and by Collegium Vocale Gent in Bach's Cantatas at the Saintes Festival. In 2009 Damien Guillon founded Le Banquet Céleste, a troupe of singers

and instrumentalists trained in historical interpretation, which he has led in their meticulous work on the baroque repertoire. Among his upcoming projects is a new programme of Bach's Christmas cantatas, the Lamentations and Responsoria by Jan Dismas Zelenka, a new production of Handel's *Acis and Galatea* and, building on the success of his album with Bach's alto solo cantatas, a new recording of his *Psalm 51* due to be released in March 2016. Guillon's tight concert schedule includes such recent engagements as: Bach's *Saint Matthew Passion* with Philippe Herreweghe and the Collegium Vocale Gent (Lincoln Center in New York, Palau de la Musica in Barcelona Baden-Baden Festival etc.), with the Amsterdam's Royal Concertgebouw Orchestra, and with Bernard Labadie and Les Violons du Roy (Palais Montcalm in Québec and Carnegie Hall in New York); under the baton of Bernard Labadie: Vivaldi's *Selva Regina* with the *New World Symphony* in Miami.



LE BANQUET CÉLESTE

To zespół solistów-kameralistów skupionych wokół francuskiego kontratenora i dyrygenta Damiena Guillon, założyciela ansamblu. Ta powstała w 2009 formacja zajmuje się promowaniem wymagającego repertuaru barokowego. Zebrani w niej śpiewacy i instrumentalści odebrali specjalne studia w zakresie dawnych stylów muzycznych, posiadają imponującą wiedzę muzykologiczną, dzięki czemu ich wykonania nie tylko odznaczają się nienagannym warsztatem, ale też podparte są dogłębną znajomością dawnych technik interpretacyjnych. Mimo krótkiego stażu, w ciągu zaledwie kilku lat formacja Le Banquet Céleste wystąpiła w wielu prestiżowych salach koncertowych i na licznych festiwalach, by wymienić zaledwie Salle Gaveau

w Paryżu, Festival d'Arques-la-Bataille, festiwal Les Arts Renaissants organizowany w Tuluzie, Festival for Ancient Music we francuskim Froville, Saint-Michel en Thiérache, Festival de Sablé, Festival de Saintes, Festival de Beaune czy słynny, w niepośledni sposób wpływający na popularyzację dawnych stylów muzycznych, Festival d'Ambronay. Zespół gościł także na Dalekim Wschodzie – w Chinach (w Pekinie i Wuhan), gdzie zaprezentował programy poświęcone twórczości Johna Dowlanda, Philippha Heinricha Erlebacha, Antonia Vivaldiego, Henry'ego Purcella, Giovanniego Battisty Pergolesiego oraz Johanna Sebastiana Bacha. Pierwszą płytę zespołu zawierającą kantaty na alt Bacha *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* i *Geist und*

Seele wird verwirret (kolejno BWV 170 i BWV 35) wydała wytwórnia Zig-Zag Territoires (2012). Nagranie zostało przyjęte entuzjastycznie – świetnymi recenzjami w prasie muzycznej, a w konsekwencji także obsypane licznymi wyróżnieniami – „fff” tygodnika „Télérama”, wysokie noty przyznane przez „Diapason Magazine” i periodyk „Classica”. Le Banquet Céleste pracuje obecnie nad nowymi projektami fonograficznymi. Są to m.in. kantaty bożonarodzeniowe J.S. Bacha oraz lamentacje i responsoria Jana Dismasa Zelenki. Le Banquet Céleste działa jako zespół-rezydent przy Festiwalu de Lanvellec, jest także stowarzyszony z Teatrem de Cornouaille w Quimper. Ponadto otrzymuje wsparcie Dyrekcji Regionalnej ds. Kultury w Bretanii.



LE BANQUET CÉLESTE

An ensemble of chamber music soloists headed by its founder Damien Guillon, the French countertenor and conductor. Since its establishment in 2009, the ensemble has devoted itself to the promotion of an ambitious baroque repertoire. Its singers and instrumentalists have undertaken specialised studies on the styles covered by the ensemble's repertoire which has helped them supplement their impeccable performing apparatus with deep insight into period interpretation techniques and impressive musicological knowledge. Within their relatively short history, Le Banquet Céleste have conquered many prestigious concert halls and festivals including, notably: Salle

Gaveau in Paris, Festival d'Arques-la-Bataille, Les Arts Renaissants Festival, Festival of Ancient Music at Froville, Saint-Michel en Thiérache, Festival de Sablé, Festival de Saintes, Festival de Beaune and the famous Festival d'Ambronay which has exerted a profound influence on the popularisation of historical styles in music. The ensemble has also ventured to the Far East where it has performed programmes dedicated to John Dowland, Philipp Heinrich Erlebach, Antonio Vivaldi, Henry Purcell, Giovanni Battista Pergolesi and Johann Sebastian Bach in the Chinese cities of Beijing and Wuhan. The ensemble devoted its first album, released by Zig-Zag Territoires in 2012,

to Bach's alto cantatas *Vernügte Ruh, beliebte Seelenlust* and *Geist und Seele wird verwirret*, BWV 170 and BWV 35. The record was received enthusiastically by critics and showered with numerous awards in the professional press (*fff* by *Télérama*, 4 stars by *Diapason Magazine*, **** by *Classica*). Some of the ensemble's upcoming projects include *Christmas cantatas* by Johann Sebastian Bach and *Lamentations and Responsoria* by Jan Dismas Zelenka. Le Banquet Céleste is an ensemble-in-residence at the Festival de Lanvellec and is associated with the Théâtre de Cornouaille in Quimper. They are also supported by the Direction Régionale des Affaires Culturelles in Brittany.



This project receives the help of French Ministry _DRAC Bretagne



CÉLINE SCHEEN

Data się poznać światu jako uosobienie wokalne subtelnosci. Jej peten tęsknoty, poruszający, ale przenikliwy i precyzyjny sopran podbija serca publiczności i krytyków na całym świecie. Dzięki hojności fundacji Nancy Philippart śpiewaczka ukończyła klasę śpiewu w londyńskiej Guildhall School of Music and Drama pod okiem Very Roszy. Bezdyskusyjny talent i krystaliczna barwa głosu sprawiły, że Scheen pojawia się na najsztywniejszych festiwalach i estradach Starego i Nowego Kontynentu, występując z tak uznanymi dyrygentami, jak Reinhard Goebel, Louis Langrée, Ivor Bolton, René Jacobs, Christophe Rousset, Andrea Marcon, Jordi Savall, Philippe Pierlot, Philippe Herreweghe, Skip Sempé, Jean Tubéry czy Leonardo García Alarcón. Sopranistka znana jest zwłaszcza ze scen operowych, a jej specjalność to repertuar klasyczny

i barokowy. Można było usłyszeć ją w partii Zerliny w Mozartowskim *Don Giovannim* w reżyserii Gérarda Corbiau, Coryphée w *Alceste* Glucka pod batutą Ivora Boltana (w inscenizacji Roberta Wilsona dla brukselskiej opery La Monnaie), Atilii w *Eliogaballo* Cavallego (w inscenizacji Vincenta Boussarda dla La Monnaie i na festiwalu w Innsbrucku) pod dykcją René Jacobsa, Papageny w *Czarodziejskim flecie* Mozarta (na scenach La Monnaie, Caen, Lille, Tuluz i Nowego Jorku), L'Amour oraz Clarine w *Platée* Rameau (w reżyserii Mariame Clément w Opéra du Rhin) pod batutą Christophe'a Rousseta czy La Musicia i Euridice w *L'Orfeo* Monteverdiego w Cremonie w interpretacji Andrei Marcona. W dyskografii artystki znajdują się takie perły, jak ścieżka dźwiękowa do filmu Gérarda Corbiau *Król tańczy* (2000), którą nagrała dla wytwórni Deutsche Grammophon z zespołem Musica Antiqua Köln

prowadzonym przez Reinharda Goebela. Z wybitnym gambistą Paolem Pandolfo zarejestrowała nagrodzony Diapason d'Or album *Improvizando*, wydany dla hiszpańskiej Glossy. Wśród płyt z jej udziałem znajdują się także *Orgelbüchlein* Bacha z towarzyszeniem ansamblu Mare Nostrum (M.A. Recording), albumy z twórczością Barbary Strozzi oraz świeckimi kantatami włoskimi Bacha z La Cappella Mediterranea pod batutą Leonarda Garcii Allarcona, opublikowany przez festiwalową oficynę Ambronay, *Amarante* z Philippe'em Pierlotem i Eduardem Egüezem (Flora), wreszcie wspaniała rejestracja opery *Bellérophon* Lully'ego z Cyrilem Auvitym i zespołem Les Talens Lyriques prowadzonym przez Christophe'a Rousseta, opublikowana przez specjalizującą się we francuskim repertuarze operowym wytwórnię Aparté.



CÉLINE SCHEEN

To audiences she has become the embodiment of vocal subtlety. Her soprano voice, moving and full of yearning yet piercing and precise, has been winning the hearts of music lovers and critics around the world. To achieve this Céline Scheen has built solid foundations at the Guildhall School of Music and Drama in London where she studied under Vera Rószka thanks to the support of the Nancy Philippart foundation. The singer's shining talent and crystalline timbre have opened the doors to the most famous festivals and stages of the Old and New World alike and she has performed under such conductors as Reinhard Goebel, Louis Langrée, Ivor Bolton, René Jacobs, Christophe Rousset, Andrea Marcon, Jordi Savall, Philippe Pierlot, Philippe Herreweghe, Skip Sempé, Jean Tubéry, and Leonardo Garcia Allarcón.

Céline Scheen is particularly well known for her appearances in classicist and baroque operas. Some of her most memorable parts include Zerlina in Mozart's *Don Giovanni* directed by Gérard Corbiau; Coryphée in Gluck's *Alceste* under Ivan Bolton and the direction of Robert Wilson at La Monnaie Opera of Brussels; Atilia in *Eliogaballo* by Cavalli (again for La Monnaie and also for the Innsbruck Festival), Papagena in Mozart's *Magic Flute* (at La Monnaie, Caen, Lille, Toulouse and New York), L'Amour and Clarine in *Platée* by Jean-Philippe Rameau (at Opéra du Rhin conducted by Cristophe Rousset and directed by Mariame Clément) and La Musica and Euridice in *Orfeo* by Monteverdi staged in Cremona in the interpretation of Andrea Marcon. Her discography includes jewels such as the soundtrack for the Gérard Corbiau film *The King is*

Dancing recorded for Deutsche Grammophon with Musica Antiqua Köln under Reinhard Goebel. The CD *Improvisando* recorded with the viola da gamba virtuoso Paolo Pandolfo for the Spanish label Glossa won the Diapason d'Or. Her other albums include Bach's *Orgelbuchlein* with the ensemble Mare Nostrum (M.A. Recording); works of Barbara Strozzi with La Cappella Mediterranea and Bach's secular Italian Cantatas with La Cappella Mediterranea under Leonardo Garcia Allarcón released by the Festival of Ambronay's own label; *Amarante* (Flora) with Philippe Pierlot and Eduardo Eguez and finally a glorious recording of Jean-Baptiste Lully's opera *Bellérophon* with Cyril Auvity and Les Talens Lyriques under Christophe Rousset, released by Aparté, a label that specialises in the French opera repertoire.



THOMAS HOBBS

Pożyczany przez wiele czołowych zespołów muzyki barokowej i dawnej tenor uwodzi swym dźwięcznym głosem i zachwyca techniką. Nic dziwnego, że wykonuje jako solista najważniejsze dzieła muzyczne XVI, XVII i XVIII wieku podczas koncertów w całej Europie oraz Stanach Zjednoczonych i nader często współpracuje z tak charyzmatycznymi osobowościami muzycznego świata, jak Philippe Herreweghe i jego oślawiony zespół Collegium Vocale Gent oraz Raphaël Pichon prowadzący wyrafinowany Ensemble Pygmalion. W repertuarze koncertowym artysta wystąpił w wielu dziełach J.S. Bacha, m.in. jako Ewangelista w *Pasji według św. Mateusza* i *Pasji według św. Jana* wraz z King's College z Cambridge, zespołem Le Concert Lorrain i Ensemble Pygmalion, także z Academy of Ancient

Music, Collegium Vocale Gent oraz chórem Ex Cathedra, w *Mszy h-moll* z Collegium Vocale i Le Concert Lorrain, *Magnificacie* z De Nederlandse Bachvereniging, *Oratorium na Boże Narodzenie* z Australian Kammerorchester, a także w *Izraelu w Egipcie* Handla z chórem King's College. Wśród ostatnio wykonanych partii operowych znalazły się partia Telemacha w *Il ritorno d'Ulisse in patria* Monteverdiego, zrealizowanym dla Coliseum Theatre – Angielskiej Opery Narodowej, oraz Apollina i Pasterza w *L'Orfeo* Monteverdiego z Academy of Ancient Music pod batutą Richarda Egarra. Coraz obszerniejsza dyskografia Hobbsa obejmuje zarówno dzieła kompozytora, w którego repertuarze tenor czuje się wyśmienicie, czyli Bacha – w tym *Mszę h-moll* z Collegium Vocale Gent i Dunedin Consort, motety, kantaty

lipskie i *Oratorium na Boże Narodzenie* ze wspomnianym Collegium Vocale Gent, ale także wielkie kompozycje innych kompozytorów doby baroku, by wymienić zaledwie *Acis i Galatę* oraz *Esterę* Handla z Dunedin Consort, *Mszę C-dur* Beethovena ze Stuttgarckim Chórem Kameralnym, triumfalne *Chandos Anthems* Handla z Orchestra of the Age of Enlightenment i *Requiem* Mozarta z Dunedin Consort. Obecne i przyszłe zobowiązania artysty obejmują dalsze tournée z Collegium Vocale Gent, a ponadto wykonanie kantat z formacjami De Nederlandse Bachvereniging i Ensemble Pygmalion oraz *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha z zespołami Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Tonhalle Orchester Zürich i Le Concert Lorrain.

Benoît Arnould – patrz str. 61



THOMAS HOBBS

Mesmerising with his sonorous voice and dazzling in his technique, Hobbs is much sought after by leading baroque and early music ensembles. No wonder, then, that he has been cast in key musical works of the 16th to 18th centuries performing them on stages throughout Europe and the US, often with such charismatic personalities of the musical world as Philippe Herreweghe and his famed Collegium Vocale Gent or Raphaël Pichon and his refined ensemble Pygmalion. His concert appearances include parts in numerous works by Johann Sebastian Bach, such as the Evangelist in *St Matthew Passion* and *St John Passion* accompanied by the choir of King's College, Cambridge, Le Concert Lorrain and ensemble Pygmalion; arias of both *Passions* sung with the Academy of Ancient Music, CVG and

the Ex Cathedra choir; *Mass in B minor* with CVG and Le Concert Lorrain; *Magnificat* with De Nederlandse Bachvereniging, *Christmas Oratorio* with the Australian Chamber Orchestra. He also sang in Georg Friedrich Handel's *Israel in Egypt* with the King's College Choir. Hobbs' recent operatic roles include Telemachus in Claudio Monteverdi's *The Return of Ulysses* for the Coliseum Theatre – English National Opera and Apollo and Shepherd in *Orfeo* by the same composer with the Academy of Ancient Music conducted by Richard Egarr. The singer's ever expanding discography is centred on J.S. Bach, his most beloved composer, including *Mass in B minor*, recorded with Collegium Vocale Gent and the Dunedin Consort, motets, Leipzig cantatas and the *Christmas Oratorio*, again with Collegium

Vocale. Beyond Bach's, Hobbs' notable recordings include *Acis et Galatea* and *Esther* by Georg Friedrich Handel with the Dunedin Consort, Handel's *Chandos Anthems* with the Orchestra of the Age of Enlightenment, *Mass in C major* by Ludwig van Beethoven with Stuttgart Kammerchor and Mozart's *Requiem* with the Dunedin Consort. Current and future engagements include further tours with Collegium Vocale Gent, Bach's cantatas with De Nederlandse Bachvereniging and ensemble Pygmalion and Bach *Christmas Oratorio* with the Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Tonhalle Orchester Zürich and Le Concert Lorrain.

Benoît Arnould – previous
page 63



GRAIN- DELAVOIX

10 grudnia / December
Czwartek / Thursday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Kościół św. Jakuba / St. James' Church
ul. Łagiewniki 63

VESPERAE

Björn Schmelzer
śpiew, kierownictwo
artystyczne | chant, artistic
direction

GRAINDELAVOIX

Olalla Alemàn
Razek-François Bitar
Adrian Sîrbu
Marius Peterson
Albert Riera
Tomàs Maxé
Jean-Christophe Brizard
Hassan Boufous
śpiew | chant

16 XII
• Arsala 'llah¹
• Soerat Maryam
Koran, XIX: 16–34
• O Sapientia incarnata
/ Nos demoramur²

17 XII
• Bithleem estimazu³
• O Adonay domus Israel /
Pictor eterne syderum²

18 XII
• Isa ibn Maryam⁴
• O Radix Yesse splendida /
Cunti fundent precamina²

19 XII
• Danièl, anèr epithumioon³
• O Clavis David aurea / Quis
igitur aperiet²

20 XII
• O Oriens, lucis eterne splendor
/ Veni splendor mirabilis²
• Alyawma youlado mina
lbatoul¹

21 XII
• O Rex virtutum gloria /
Quis possit dignexprimere²
• Deute Hristoforo³

22 XII
• O Emanuel rex noster /
Magne virtutum conditor²
• I parthenos simeron³

23 XII
• O Sacra virgo virginum /
• Tu nati nata suscipe²
• Salam Allah 'la bni Maryam⁴

24 XII
• Simeron ghennate ek
Parthenou³
• Hodie puer nascitur /
Homo mortalis firmiter²

¹ trad. maronicka | Maronite

² Jean Hanelle, Ms. J.II.9,
Biblioteca Nazionale
Universitaria di Torino

³ trad. bizantyjska | Byzantine

⁴ trad. suficka | Sufi

CYPRYJSKIE NIESZPORY BOŻONARODZENIOWE JEANA HANELLE (OK. 1430)

W 1124 roku kanonik Grobu Bożego w Jerozolimie, Fulcher z Chartres, napisał słynne zdania o przemianie krzyżowców w ludzi Wschodu. „Rzymianie i Frankowie” stali się w Ziemi Świętej Galilejczykami i Palestyńczykami, a mieszkańcy Reims i Chartres nazywali siebie Tyryjczykami lub Antiocheńczykami. Ich potomkowie nie znali albo nawet nie słyszeli o owych francuskich miastach, mówili orientalnymi językami i nosili wschodnie ubiory. Metamorfoza, jak wiadomo, całkowita nie była, o czym świadczą bliskowschodnie świątynie gotyckie czy Krak de Chevaliers. Przesadne niewątpliwie słowa Fulchera pokazują jednak dobrze, że zderzenie cywilizacji, do jakiego doszło w wyniku krucjat, miało aspekt nie tylko militarny, ale było również okazją do kontaktów międzykulturowych, których uczestnicy nierzadko wykazywali zaniepokojenie obcym obyczajem i kulturą.

Niewątpliwie ruch krucjatowy przyczynił się także do konfrontacji różnych tradycji muzycznych. Odo z Deuil wspomina, że rycerze Ludwika VII byli oczarowani śpiewem bizantyjskich eunuchów, zaś według kronikarza sultana Barsabaja, ten ostatni po zdobyciu w 1426 roku Nikozji zachwycał się dźwiękami wielkich organów. Na Cyprze powstało też jedno z najciekawszych muzykaliów pochodzących z łacińskiego Wschodu. Jest to rękopis J.II.9 przechowywany obecnie w Bibliotece Narodowej w Turynie. Manuskrypt spisano na dworze Janusa z Lusignan, przedstawiciela rodu, który

władat Cyprem nieprzerwanie od 1192 roku. Wtedy to król Jerozolimy (właśnie zdobytej przez Saladyna) Gwidon z Lusignan odkupił wyspę od templariuszy, którzy z kolei zapłacili za nią jej zdobywcy Ryszardowi Lwie Serce. Janus, „król Cypru, Jerozolimy i Armenii”, był władcą dość pechowym. W czasach jego rządów, w latach 1398–1432, wyspę pustoszyła wojna z Genuńczykami o port w Famagucie, biblijne plagi szarańczy oraz ataki wyjątkowo śmiertelnej zarazy, która nie oszczędziła królewskiej rodziny. W końcu w 1426 roku ostatni przywódca łacinników na Bliskim Wschodzie został spłodrowany przez mameluków. Pojmanemu i skutemu łańcuchami władcy Cypru kazali oni jechać na ośle po ulicach Kairu a następnie całować ziemię, po której stąpał Barsabaj. Upokorzony Janus po powrocie na wyspę próbował zebrać fundusze na wojnę odwetową. W 1432 roku wysłał swoich emisariuszy na Wawel. Według Jana Długosza Władysławowi Jagielle zaproponowano mariaż syna Janusa z królowną Jadwigą i królestwo Cypru w zastaw pożyczki. Jagiełło grzecznie odmówił, a odbarowane hojnie poselstwo powróciwszy na Cypr dowiedziało się o śmierci Janusa. Gdyby królowna Jadwiga również nie zmarła w grudniu 1431 roku, kilka miesięcy przed przybyciem Cypryjków, być może została by wschodnią królową i otrzymała w darze od swojego małżonka niezwykle rękopis J.II.9. Zamiast do Krakowa, trafił on jednak do Turynu. Przypadł bowiem w udziale córce Janusa Annie, która najpewniej przywozła

kodeks ze sobą do Europy po tym, jak w roku 1434 poślubiła księcia Sabaudii Ludwika I. Z Anną de Lusignan do Sabaudii przybył również Jean Hanelle, nazywany w dokumentach „śpiewakiem króla Cypru” (*cantor Regis Chippra*). Według wszelkiego prawdopodobieństwa był on jednym z kopistów kodeksu turyńskiego i być może również kompozytorem części zawartych w nim utworów. Na dwór cypryjski trafił on z wielu innymi muzykami w 1411 roku ze swiatą drugiej żony Janusa Charlotty Burbon. Choć kapela królów Cypru już wcześniej budziła uznanie (śpiewaków Piotra de Lusignan nagrodił niegdyś premią król Karol V), uważa się, że to właśnie królowa Charlotta przyczyniła się do odnowy kultury i muzyki francuskiej na wyspie. Repertuar rękopisu turyńskiego jest bez wątpienia świadectwem jej wyrefinowanego gustu. Poza chorałowymi oficjami o świętej Annie i św. Hilarionie (patronie wyspy) manuskrypt zawiera wielogłosowe opracowania stałych śpiewów mszalnych (głównie par Gloria–Credo), ponad 170 francuskich chanson oraz 33 motety z tekstami łacińskimi lub francuskimi. Wszystkie kompozycje zachowane są anonimowo. Oprócz Jeana Hanelle’a, za jednego z możliwych ich twórców uznać można z dużym prawdopodobieństwem Giles’a Veluta, również towarzyszącego młodej królowej w zamorskiej wyprawie.

Pod względem stylistycznym utwory z cypryjskiego kodeksu bliskie są kunsztownemu repertuariowi francuskiemu, który muzykolodzy określili

mianem *ars subtilior*. Przejawami tej „wielce subtelnej sztuki”, której rozkwit przypada na schyłek XIV wieku, było przede wszystkim wprowadzanie do kompozycji (3- lub 4-głosowych) niezwykle skomplikowanych podziałów rytmicznych i zaskakujących współbrzmień. Ów wyrafinowany styl odnajdujemy również w czterogłosowych motetach prezentowanych podczas koncertu. Ich osobliwością – typową zresztą dla średniowiecznego motetu – jest politekstowość. Dwa ruchliwe głosy wyższe (zwane triplum i motetus) śpiewają niezależnie od siebie dwa różne, choć treściowo ze sobą powiązane, teksty. Tenor i kontratenor przebiegają z kolei w dłuższych wartościach rytmicznych i są tekstu pozbawione. Niższe głosy realizowano najprawdopodobniej na instrumentach, są jednak również dowody na ich wykonanie wokalne. Konstrukcja utworów oparta jest na tzw. izorytmii, której istotą jest powtarzanie stałego następstwa wartości rytmicznych (tzw. *talea*) w całym przebiegu utworu. W XIV-wiecznym motecie ów rytmiczny schemat występował zazwyczaj tylko w tenorze (ewentualnie kontratenorze), jednak w spekulatywnych motetach z przełomu wieków – także w utworach z kodeksu z Turynu – odrębne *taleae* występują w każdym z głosów. Pod koniec kolejnych faz utworu – czyli przy końcu kolejnych powtórzeń schematów rytmicznych – pojawiają się zwykle swoiste rytmiczne kulminacje. Uzyskiwane są one na przykład poprzez wprowadzenie *hoquetus* (łac. „czkawka”), czyli efektownych następstw pojedynczych dźwięków i pauz,

przypadających w różnych momentach w różnych głosach. Te momenty wzmożonego ruchu rytmicznego ułatwiają śledzenie wystudiowanej konstrukcji utworu, której rozszyfrowanie może być źródłem szczególnej intelektualnej satysfakcji.

Motety prezentowane podczas koncertu należą do najciekawszych kompozycji z turyńskiego zbioru. Tekst ośmiu z nich zaczyna się od wykrzyknika „O” i parafrazuje lub – mówiąc bardziej fachowo – tropuje antyfony do kantyku Maryi (*Magnificat*) śpiewane w nieszpórach ostatnich dni Adwentu (17–23 grudnia; maryjną antyfoną *O virgo virginum* śpiewano „ekstra” po nieszpórach w wigilię Bożego Narodzenia). Kolejność owych śpiewów w liturgii jest nieprzypadkowa: pierwsze litery tytułów Chrystusa pojawiających się po początkowym „O” (*Sapientia* – Mądrość, *Adonay* – Pan, *Radix Yesse* – Korzeń Jessego, *Clavis David* – Klucz Dawida, *Oriens splendor* – Wschodzące Światło, *Rex* – Król, *Emmanuel*) tworzą akrostych, który czytany wspak układa się w adwentową zapowiedź: „Ero cras” – „Przybędę jutro”. Teksty triplum i motetus utrzymane są w popularnym metrum hymnicznym – dymetrze jambicznym – i treściowo również nawiązują do proroctw i tajemnicy Wcielenia. Te uczone i jednocześnie wysublimowane kompozycje tworzą więc swoisty cykl, który pierwszy ich wydawca – Richard Hoppin – nazwał „bożonarodzeniowym oratorium”.

Według świadectwa Ludolfa von Suchen, który odwiedził Cypr ok. 1340 roku, na

wyspie było „można usłyszeć, przeczytać i rozmawiać w językach wszystkich narodów pod niebem”. Dwa z nich, poza łaciną, zabrzmiały także podczas koncertu. W języku arabskim usłyszemy bożonarodzeniowe śpiewy maronitów, jednej z grup „syryjskich” chrześcijan, których znaczna liczba osiedliła się w średniowieczu na Cyprze. W tym samym języku zabrzmiały również teksty tradycji muzułmańskiej poświęcone Jezusowi i Maryi. Tradycję grecko-bizantyjską reprezentują wreszcie śpiewy wykonywane podczas dni poprzedzających Boże Narodzenie. *Bithleem etimazu* (*Szykuj się Betlejem, niech gotowy będzie żłobek i niech gościnną stanie się jaskinia: przyszła Prawda, Cień przemógł a Bóg ukazał się ludziom za sprawą Dziewicy...*) to troparion śpiewany w bizantyjskiej jutrzni od 17 grudnia po Psalmach 148–150 oraz w tzw. Królewskich Godzinach. Doksastikon *Daniël, anēr epithumioon* (*Daniel, mąż stęskniony*) przywołuje postać Daniela – czczonego w Kościele bizantyjskim 17 grudnia – wypatrującego spełnienia się proroctw o Zbawicielu. Wers ten śpiewany był po pierwszej części doksologii *Chwała Ojcu...* w końcowej części nieszpórów. Troparion *Deute Hristoforoi* (*Przyjdźcie nosiciele Chrystusa*) i *Simeron ghennate ek Parthenou* (*Dzisiaj narodził się z Dziewicy*) oraz kontakion *I parthenos simeron* (*Dzisiaj Dziewica*) wykonywano w wigilię Bożego Narodzenia podczas Godzin Królewskich, uroczystego nabożeństwa bizantyjskiego celebrowanego tylko trzy razy w roku.

Jakub Kubieniec

CYPRIOT EASTER VESPERS BY JEAN HANELLE (CA. 1430)

In 1124, the canon of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, Fulcher of Chartres, wrote the famous lines about the transformation of crusaders into people of Orient. In the Holy Land, according to him, “Romans and Franks” became Galileans and Palestinians, citizens of Rheims and Chartres called themselves Tyrrhenians or Antiochians. Their descendants did not know or even hear about these Frankish cities, they spoke oriental languages and they wore oriental garb. As we know from gothic churches or the Krak de Chevaliers castle erected in the Holy Land, this transformation was not quite complete. However, these exaggerations serve to show that the crusade-related clash of civilisations went beyond its military aspect providing opportunities for intercultural encounters leading to open curiosity about foreign customs and cultures.

There is no doubt that the crusade movement also contributed to a confrontation between different musical traditions. Odo of Deuil recounts that the knights of Louis VII of France were mesmerised by the chants of Byzantine eunuchs while according to a chronicler of Sultan Barsbay the latter, having sacked Nicosia in 1426, marvelled at the sound of its grand organ. Cyprus is also the source of one of the most intriguing musical exhibits from the Latin East. The manuscript known as J.II.9, currently in the National Library in Turin, was written at the court of King Janus, the penultimate ruler of the

Lusignan dynasty that had overseen the island from 1192. In that year King Guy de Lusignan of Jerusalem, faced with the loss of his capital city that had just been recaptured by Saladin, bought the island from Richard I of England. Two centuries later, Guy’s descendant Janus, “King of Cyprus, Jerusalem and Armenia”, was not a lucky ruler. During his time, 1398–1432, Cyprus was ravaged by a war with the Genoese over the port of Famagusta, by biblical plagues of locusts and by outbreaks of a particularly deadly epidemic which did not even spare the royal family. In 1426, the weakened kingdom, the last Latin outpost in the Middle East, was raided and pillaged by the Mamluks of Egypt. They captured Janus, chained him to a donkey, and rode him along the streets of Cairo. To humiliate him even more he was made to kiss the soil on which Sultan Barsbay stepped. After his return to Cyprus, Janus made efforts to fund a retaliatory war and this involves an interesting Polish anecdote. In 1432, Janus sent his emissaries to the Polish court in Krakow. According to the Polish royal chronicler, Jan Długosz, King Władysław II, Jagiełło and Grand Duke of Lithuania, was offered the opportunity to marry his daughter Jadwiga to Janus’ son John with the Kingdom of Cyprus pledged against a loan of money. Jagiełło turned the offer down in courtly fashion and lavished the emissaries with gifts before their return, upon which they learned of Janus’ death. If Princess Jadwiga had

not herself died a few months before the arrival of the Cypriots, in December 1431, she might have become an Eastern queen and a recipient of the unique manuscript J.II.9. Instead of Krakow, however, the invaluable document wound up in Turin. It was probably the dowry of Janus’ daughter Anne which she brought to Italy as bride-to-be of Louis I Duke of Savoy. Jean Hanelle, referred to in documents as “singer to the King of Cyprus” (*cantor Regis Chippra*), was the member of Anne de Lusignan’s party who probably held the key to the codex. He was likely to be not only one of the copyists of the Cyprus Codex, but perhaps also the composer of some of its musical contents. He had joined the Cypriot court together with many other musicians in 1411 as part of the entourage accompanying Charlotte de Bourbon, the second wife of Janus. Although the chapel of the Cypriot kings had been held in high esteem even before (the singers of King Peter de Lusignan were even given a prize by King Charles V of France), sources point to Queen Charlotte as the key contributor in a renewal of French culture and music in this remote Latin kingdom. The repertoire found in the Turin manuscript is testimony to her sophisticated tastes. Alongside choral officiums on St. Anne and of St. Hilarion, patron saint of the island, there are polyphonic adaptations of regular service chants (mainly par Gloria–Credo), more than 170 French *chansons* and 33 motets with Latin or French text. While

none of the compositions are signed by name, among the highly possible authors of this music are not just Jean Hanelle, but also Gilles Velut who also accompanied the young queen in her voyage overseas.

In stylistic terms the pieces from the Codex Cyprius are close to the highly sophisticated French repertoire classified by musicologists as *ars subtilior*. This “more subtle art”, which peaked at the end of the 14th century, particularly stood out with its introduction of impossibly complicated rhythmic patterns and surprising consonances into 3-or 4-voice compositions. The same refined style is also found in the four-voiced motets included in the concert programme. Their peculiarity, typical of the medieval motet, is polytextuality. Two agile higher-pitched voices, known as triplum and motetus, sing two different, although content-connected texts independently of each other. The tenor and countertenor voices run along longer rhythmic values and are devoid of text. The lower voices were probably produced with instruments, but there is also evidence of their vocal performance. The construction of the music rests on what is known as isorhythm, which involves an order of durations or rhythms, called a *talea*, repeated throughout the piece. In the 14th century motet, this rhythmic pattern would normally only exist in either the tenor or countertenor voice, but in the speculative motets from the turn of the 15th century, including those from the Cyprus Codex, separate *taleae* are found in each of the voices. Rhythmic

culminations appear towards the end of each phase, i.e. towards the end of subsequent repetitions of the rhythmic patterns. The culminations are achieved, for example, by introducing *hoquetus* (Latin for hiccups) or by spectacular progressions of individual sounds and pauses that fall at different moments in each voice. These moments of heightened rhythmic movement are also helpful in following the studied construction of the music, the decoding of which may provide particular intellectual satisfaction.

Tonight’s programme contains the most interesting motets from the Turin collection. Eight of them begin with the exclamation “O” and they paraphrase, or, to put it in a more professional terminology, they *trope* antiphons for Mary’s canticle (*Magnificat*) sung during vespers on the final days of Lent (17–23 December; Mary’s antiphon *O virgo virginum* was sung “additionally” after vespers on Christmas Eve). The order of these antiphons is not an accident. The first letters of Christ’s titles coming after the initial “O” (Sapientia – Wisdom, Adonay – Lord, Radix Yesse – Root of Jesse, Clavis David – Key of David, Oriens splendor – Dayspring, Rex – King), read backwards produce a Latin acrostic with the Advent promise of “Ero cras” – “Tomorrow, I will be [there]”. The texts of the triplum and motetus voices are held in iambic dimeter, a metre that is typical for hymns, and they also connect to prophecies and the mystery of the Incarnation by their content. In this way, these scholarly and sublime compositions line up as a series, which their

first publisher, Richard Hoppin, named a “Christmas oratorio”. According to an account by Ludolf von Suchen, who visited Cyprus around 1340, one could “hear, read and converse in languages of all the nations under the heavens” on the island. Two of these, alongside Latin, will also sound during the concert. Christmas chants of the Maronites, a group of “Syrian” Christians many of whose members settled on the island during the Middle Ages, will be sung in Arabic. The same language will also be used in texts of Muslim tradition devoted to Jesus and Mary. The Greek and Byzantine tradition will be represented by singing intended for the days prior to Christmas. *Bithleem etimazu* (*Make ready, Bethlehem; [...] prepare, for soon the Tree of Life will be brought forth from the Virgin in a cave.*) is a troparion sung during Byzantine lauds after Psalms 148–150 and during the Royal Hours from 17 December onward. Doxastikon *Daniël, anēr epithumioon* (*Daniel, the longing man*) brings up the figure of Daniel, venerated in the Orthodox Church on 17 December, looking out to the fulfilment of prophecies about the Saviour. This line would be sung after the first part of the doxology *Glory...* in the final part of vespers. Troparions *Deute Hristoforo!* (Come bearers of Christ) and *Simeron ghennate ek Parthenou* (Today a virgin gave birth), as well as *kontakion I parthenos simeron* (Today the virgin) were performed on Christmas Eve during Royal Hours, a solemn orthodox service held on just three occasions a year.

Jakub Kubieniec

BJÖRN SCHMELZER

Studiował antropologię i muzykologię. Jest założycielem i dyrektorem artystycznym formacji Graindelavoix, znanej ze studiów nad najdrobniejszymi detalami omszałych repertuarów, które bierze na warsztat, oraz z godzenia pozornych, choć postrzeganych jako fundamentalne, anachronizmów dzielących praktyki różnych epok. Graindelavoix przyciągają artystów ze wszystkich dyscyplin – muzycznych, wizualnych i performatywnych. Tymczasem sam Schmelzer poświęcił wiele czasu badaniom w krajach basenu Morza Śródziemnego – pracował we Włoszech (na Sardynii i Sycylii), w Hiszpanii, Portugalii oraz w Maroku. Głównym obiektem jego poszukiwań był repertuar wokalny oraz dawne i współczesne praktyki wykonawcze. Dogłębnie poznał szereg średniowiecznych tradycji wokalnych,

ich kontynuacje i losy w czasach późniejszych, style ornamentacji oraz logikę wiedzy praktycznej. Studia te łączy ze znajomością innych dyscyplin – antropologii, historii, geografii i etnomuzykologii. Artysta dzięki swej wszechstronności i erudycji jest regularnie zapraszany jako dyrygent, a także wykładowca. Swą rozległą wiedzę dzieli się w rozmaitych publikacjach – esejach i artykułach w czasopismach literackich, specjalistycznych i akademickich, również w wyczerpujących broszurach towarzyszących płytom CD oraz w programach koncertowych. Obecnie pisze książkę o praktykach wokalnych, opartą na dziesięciu latach doświadczeń z formacją Graindelavoix. Z zespołem tym otrzymał wiele nagród i wyróżnień. W 2011 został pierwszym „Kreatywnym stypendystą muzykologicznym” Festiwalu Muzyki

Dawnej w Utrechcie i Ośrodka Nauk Humanistycznych Uniwersytetu tamże. Obok swojej działalności dyrektora Graindelavoix Schmelzer jest autorem szeregu filmów, zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych, związanych z projektami swojej formacji. Wśród nich są m.in. produkcje, których jest on zarówno reżyserem, jak i autorem scenariusza: *Cesena* z Anną Teresą de Keersmaecker, *Muntagna Nera* z Filipem Jordensem i Janem Van Outryve, *Ossuaires* z Koenem Broosem i Wimem Scheyltjensem oraz *Trabe Dich Thierlein* z Margaridą Garcią, Koenem Broosem i Davidem Hernandezem. Jego najnowsze dzieło to przygotowane wspólnie z Koenem Broosem i Margaridą Garcią projekty instalacji audiowizualnych i interdyscyplinarnych *The Hospital of Undersized Gestures*.

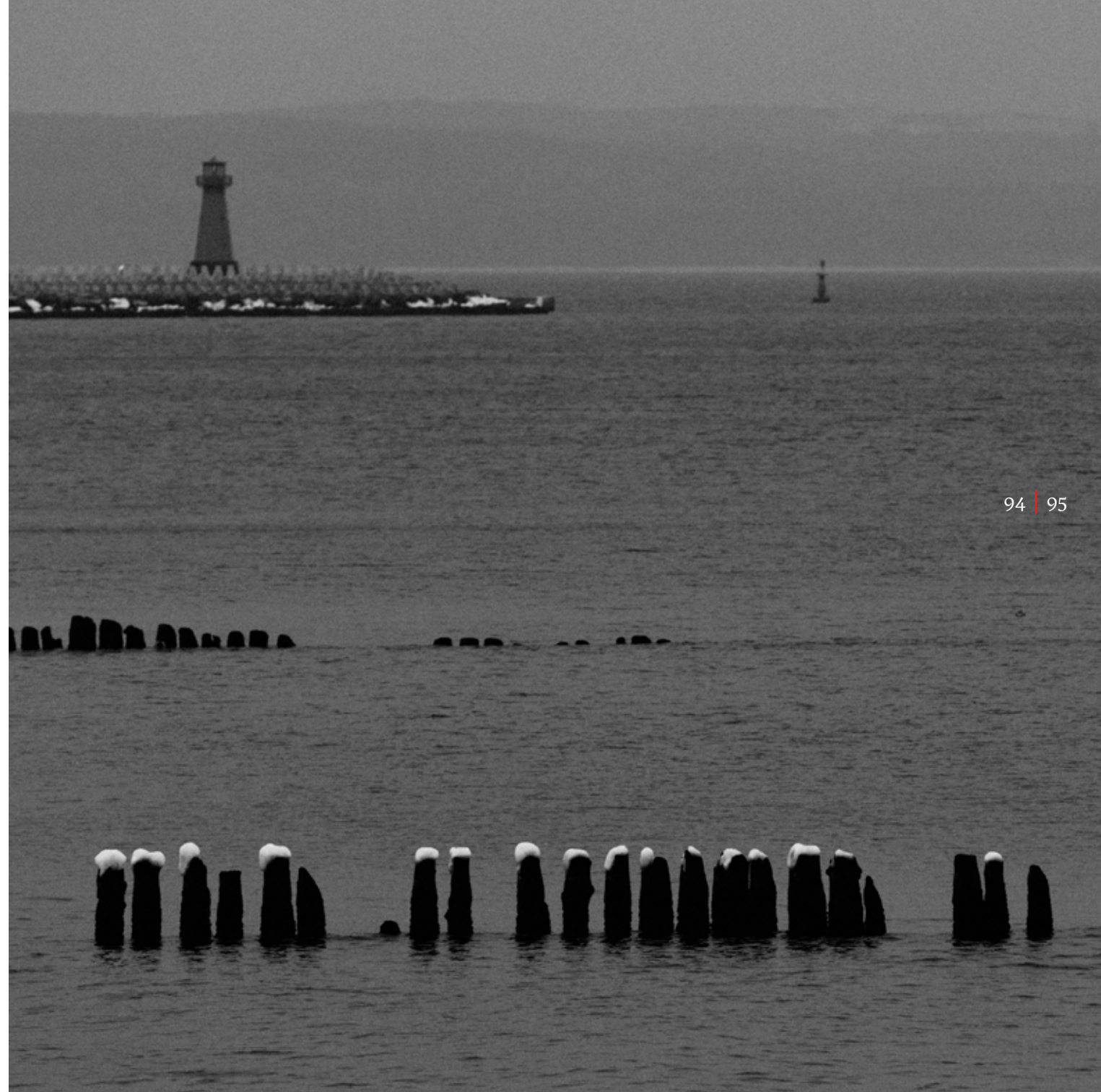


BJÖRN SCHMELZER

Björn Schmelzer studied anthropology and musicology but as a multidisciplinary artist he is mainly self-taught. He founded and is the artistic director of Graindelavoix, a company of artists that starts from folds and faults in ancient repertoires to rehabilitate ostensible, although perceived as fundamental, anachronisms separating practices of different eras. To accomplish that Graindelavoix brings together artists of all disciplines: musical, visual and performance. Schmelzer himself has devoted much time to research across the Mediterranean, including Italy (Sardinia, Sicily), Spain, Portugal and Morocco scouring the area, their vocal repertoire and modern performing practices. He studied several medieval vocal traditions, their continuation

and survival in later times, their styles of ornamentation, and the logic of operative knowledge, all in great depth. He combines this work with insights from anthropology, history, human geography and ethnomusicology in his many publications and concert programmes. This vast knowledge has earned him regular invitations to act as guest conductor and give lectures. Björn Schmelzer has published several essays and articles for literary magazines, specialised magazines, academic publications and exhaustive CD booklets. He is currently writing a book about vocal practices derived from his 10 years of work with Graindelavoix. This work has also brought several prizes and awards such as “Young Musician of the Year” from the Belgian Music Press.

In 2011, Schmelzer became the first “Creative Fellow in Musicology”, a collaboration between the Utrecht Early Music Festival and the Centre for Humanities at Utrecht University. Besides his activities as artistic director of Graindelavoix, he makes films, both features and documentaries, associated with the activity of his ensemble. Specifically, he both wrote scripts for and directed *Cesena* with Anne Teresa de Keersmaecker, *Muntagna Nera* with Filip Jordens and Jan Van Outryve, *Ossuaires* with Koen Broos and Wim Scheyltjens and *Trabe Dich Thierlein* with Margarida Garcia, Koen Broos and David Hernandez. In his latest project he has designed interdisciplinary and audio-visual installations with Koen Broos and Margarida Garcia in “The Hospital of Undersized Gestures”.



GRAINDELAVOIX

To działająca w Antwerpii multidyscyplinarna formacja artystyczna, zafascynowana głosem i genealogią repertuaru wokalnego oraz relacjami zachodzącymi pomiędzy ludzkimi emocjami, historią i miejscem. Zespół powstał na początku XXI wieku z inicjatywy antropologa i etnomuzykologa Björna Schmelzera i wkrótce potem rozpoczął występy publiczne. Już po swym pierwszym nagraniu – rejestracji utworu *Missa Caput* Ockeghema dla wytwórni Glossa (2006) – trafił na międzynarodowe sceny. Schmelzer stworzył z Graindelavoix rodzaj afektywnej muzykologii w akcji. Partytura czy zapis nutowy stanowią nierozdzielalną część poruszającego się obrazu muzycznego, który nadaje dynamikę spektaklu. Graindelavoix stara się uaktywnić i ucieleśnić zapis nutowy poprzez aktywne jego

czytanie. Artyści wchodzący w skład tej formacji wywodzą się z różnych tradycji i reprezentują szerokie spektrum doświadczeń i stylów artystycznych. Podczas przedstawienia ta heterogeniczność nie zanika, lecz uwypukla się jeszcze bardziej. Zespół zbudował sobie reputację pioniera z powodu całkowicie nowego podejścia do repertuaru muzyki dawnej, wykraczając poza wizję podyktowaną wiedzą muzykologiczną czy historyczną, a w konsekwencji oferując śmiało i często kontrowersyjne interpretacje, których wartość potwierdzają liczne międzynarodowe projekty, rezydencje, wykonania i płyty. Graindelavoix otrzymał wiele nagród: prestiżową Edison Award, dwie Klara Music Award, Caecilia Prize belgijskiej prasy muzycznej oraz kilka nagród międzynarodowych magazynów muzycznych, takich jak

„Classica Répertoire”, „Pizzicato” i „Scherzo”. Graindelavoix występował na Laus Polyphoniae Festival, Berliner Festspiele, Brooklyn Academy of Music, Alcantara Festival oraz Gulbenkian Foundation z Lizbony, festiwalach muzyki dawnej w Utrechcie i Ratyzbonie, Festival de Saintes, Radio France, Avignon Festival, Concertgebouw Amsterdam oraz wielu innych miejscach i festiwalach. W 2014 zespół przygotował współczesną instalację dźwiękową w bazylice św. Serwacego w Maastricht, zatytułowaną *Maastricht Cryptonomies*, z udziałem Manuela Moty i Margaridy Garcii – muzyków improwizujących. Od 2015 Graindelavoix jest rezydentem Fondation Royaumont pod Paryżem, gdzie wykonuje koncerty i prowadzi kursy mistrzowskie. Zespół otrzymuje także strukturalne wsparcie Wspólnoty Flamandzkiej.



GRAINDELAVOIX

Graindelavoix is an Antwerp based multidisciplinary company of artists, which has a fascination for the voice, the genealogy of vocal repertoires and their relationships with the human body, history and territory. The ensemble was founded in the early 21st century by anthropologist and ethnomusicologist Björn Schmelzer with public appearances following shortly thereafter. The first recording, Ockeghem's Missa Caput, released in 2006 on the Glossa label, immediately put Graindelavoix on the international scene. Each new project begins with a specific musical gesture, a repertoire or a work, which envelops the complex layering of time and the operative aspects of practice. Schmelzer and Graindelavoix have developed a kind of affective musicology in action. The score and the sheet music are integral parts of the musical moving picture

which drives the show. Graindelavoix strive to put life and embody their musical score by actively reading it. The musicians come from different traditions and a broad spectrum of artistic styles and backgrounds. During performance this heterogeneity is not polished away but carved even deeper. Graindelavoix have built a reputation as pioneers of a completely new approach to old repertoires, beyond the musicological or historically informed vision, thus offering bold and often controversial interpretations the quality of which has been acknowledged by many international collaborations, residencies, performances and CD awards. Graindelavoix won the much-coveted Edison Award, two Klara Music Awards, the Caecilia Prize of the Belgian Music Press and several awards from international music magazines such as *Classica Répertoire*, *Pizzicato* and

Scherzo. Graindelavoix performed at the Laus Polyphoniae Festival, Berliner Festspiele, Brooklyn Academy of Music in New York, Alcantara Festival and at the Gulbenkian Foundation in Lisbon, Early Music Festival Utrecht, Pieśń moich korzeni Festival in Jarosław, Wratislavia Cantans, the Alte Musik Regensburg Festival, Festival de Saintes, Radio France, Avignon Festival, Concertgebouw Amsterdam and many more. In 2014, the ensemble created a contemporary sound installation at the Servatius Basilica in Maastricht entitled *Maastricht Cryptonomies* and featuring the improvising musicians Manuel Mota and Margarida Garcia. In 2015, Graindelavoix took its residence at the Fondation Royaumont near Paris where it performs in concerts and offers master classes. The ensemble is a recipient of structural support from the Flemish Community.



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

11 grudnia / December
Piątek / Friday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Dwór Artusa / Artus Court
ul. Długi Targ 43/44

BAROCKE WEIHNACHT

Georg Kallweit
koncertmistrz | concertmaster

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Kerstin Erben, Irina Granovskaya,
Dörte Wetzel, Thomas Graewe,
Hilke Andresen-Hendel
skrzypce | violin
Sabine Fehlandt, Annette Geiger
altówka | viola
Katharina Litschig
wiolonczela | cello
Walter Rumer
kontrabas | double bass
Felice Venanzoni
klawesyn, pozytyw | harpsichord,
organ
Shizuko Noiri
lutnia | lute
Anna Fusek
flet | flute
Xenia Löffler
obój, flet prosty | oboe, recorder
Christian Beuse
fagot | bassoon

Heinrich Ignaz Franz Biber
1644–1704
• Ciacona
«Die Rosenkranz-Sonaten»
(IV: «Die Darstellung im
Tempel»)

Georg Philip Telemann
1681–1767
• Uwertura F-dur | Ouverture
in F major «A la pastorelle»
TWV 55:F7
Ouverture
Viste
Menuet
Air: Andante
Gigue: Tres viste
Caprice: Vistement
Carillon

Antonio Vivaldi
1678–1741
• Koncert C-dur | Concerto
in C major RV 450
Allegro molto
Larghetto
Allegro

Johann Christoph Pez
1664–1716
• Concerto pastorale
Pastorale
Aria – Presto
Passacaglia

Pietro Antonio Locatelli
1695–1764
• Concerto grosso f-moll |
Concerto grosso in F minor
«Concerto pastorale» op. 1,
no. 8
Largo Grave
Vivace
Grave
Largo Andante
Andante
Pastorale. Largo Andante

Antonio Vivaldi
• Koncert g-moll | Concerto
in G minor RV 103
Allegro ma cantabile
Largo
Allegro non molto

Arcangelo Corelli
1653–1713
• Concerto grosso g-moll |
Concerto grosso in G minor
«Fatto per la notte natale»
op. 6, no. 8
Vivace – Grave
Allegro
Adagio – Allegro – Adagio
Vivace
Allegro – Largo: Pastorale
ad libitum

BAROKOWE BOŻE NARODZENIE

Święto Bożego Narodzenia zostało wprowadzone w Kościele chrześcijańskim w IV wieku (lub pod koniec wieku III), wtedy też ustalono jego dzień na 25 grudnia. Celebracja narodzin Chrystusa szybko nabrała ważnego znaczenia w organizacji roku liturgicznego Kościoła zachodniego i wschodniego. Znalazło to wyraz w bogatej oprawie tej uroczystości oraz niezmiernie obfitej i różnorodnej twórczości artystycznej – w przeważającej części malarskiej i muzycznej – inspirowanej bożonarodzeniową tematyką. W muzyce pierwotnie była to twórczość wokalna, muzyczno-teatralna i wokально-instrumentalna: hymny i sekwencje, oficja i misteria, niezwykle popularne przedstawienia jasełkowe, bardzo bogaty repertuar pieśniowy w postaci kolęd i pastorałek oraz wreszcie wielkie wielogłosowe gatunki i formy, jak msze, nieszpory, motety, kantaty, tworzone przez największych mistrzów okresu renesansu i baroku. Utwory te miały korzenie w liturgii tego okresu roku kościelnego, obecne w tekstach słownych. Dzieła przeznaczone na Boże Narodzenie wykształciły też pewien typ stylistyki, która przeniknęła później do muzyki instrumentalnej i była kojarzona z tematyką pastoralną.

W muzyce instrumentalnej tematyka bożonarodzeniowa zaczęta się pojawiać na większą skalę w XVII wieku: najpierw we Włoszech, niedługo później rozprzestrzeniła się w całej Europie. Stylistyka pastoralna, zaczerpnięta

z muzyki wokalnej i rozwinięta w instrumentalnej, polegała na sielankowym, idyllicznym nastroju, kojarzonym z opisem nocy betlejemskiej. Wskazywano na pasterzy muzykujących przy żłobku narodzonego Chrystusa jako na wzorzec muzyczny. Stąd prostota i swojskość utworów oraz nawiązania do muzyki ludowej, takie jak melodyczno-rytmiczne schematy rodzimych tańców, burdon basowy, wprowadzanie nietypowych instrumentów (róg pasterski). Z nastrojem święta kojarzono szczególnie sicilianę i jej stylizacje wykorzystujące trójdzielne metrum oraz „kotyszającą się” melodię. Klimat bożonarodzeniowy kompozytorzy ewokowali także przez odwoływanie się do popularnych już wówczas kolęd i pastorałek, co dziś czasem bywa niełatwe do prześledzenia.

Motywy skoncentrowane wokół tematyki narodzin Jezusa zajmują poczesne miejsce w twórczości właściwie wszystkich twórców dojrzałego i późnego baroku, nie tylko tych największych. Obecne są zarówno w monumentalnej twórczości wokально-instrumentalnej, wielkich reprezentacyjnych formach instrumentalnych – koncertach, concerti grossi, suitach orkiestrowych, symfoniach, jak i w drobnych małoobsadowych sonatach, suitach, partitach.

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), urodzony w Czechach austriacki kompozytor, twórca wokально-instru-

mentalnych utworów religijnych, oper, a przede wszystkim sonat skrzypcowych, uznawany był za jednego z najwybitniejszych wirtuozów skrzypiec swoich czasów. Piętnaście *Sonat misteryjnych* (*Mysteriensonaten*), zwanych też *Sonatami różańcowymi* (*Rosenkranz-Sonaten*), napisał w Salzburgu około 1676 roku dla powołanego tam wówczas Bractwa Różańcowego. Piętnaście sonat odpowiada piętnastu medytacjom różańcowym o najważniejszych chwilach z życia Jezusa i Marii: od zwiastowania, przez Boże Narodzenie, do śmierci na krzyżu i zmartwychwstania Zbawiciela. Rękopis pozbawiony jest karty tytułowej, dlatego nie wiemy, jak chciał nazwać cykl sonat sam twórca. Kompozytor zastosował w nich *scordaturę* – technikę polegającą na nietypowym strojeniu instrumentu, służącą ułatwieniu gry i skutkującą oryginalną barwą oraz możliwością tworzenia niezwyklej współbrzmień (w *Sonacie IV* skrzypce mają strój A-D-A-D zamiast G-D-A-E).

Georg Philip Telemann (1681–1767) był jednym z najbardziej płodnych kompozytorów w historii muzyki: jego twórczość obejmuje 46 pasji, ponad 1000 kantat kościelnych i świeckich, wiele suit i uwertur, prawie 50 koncertów instrumentalnych oraz utwory kameralne na różne zestawy instrumentów. *Uwertura F-dur „A la pastorelle”* należy do licznej grupy kompozycji w formie suity, którym kompozytor często nadawał tytuły programowe,

związane z wykorzystywanymi środkami ilustracyjnymi lub, jak tutaj, z radosnym nastrojem muzyki, kojarzonym ze świętami Bożego Narodzenia. *Uwerturę* wieńczy żywiołowy, taneczny Carillon.

Antonio Vivaldi (1678–1741), twórca kilku setek kompozycji, obejmujących także opery i muzykę kościelną, znany jest przede wszystkim jako mistrz barokowego koncertu instrumentalnego o energetycznym rytmie, wyrazistej melodyce, błyskotliwej instrumentacji i perfekcyjnej technice wykonawczej. Centralnym instrumentem jego twórczości są skrzypce, jednak pisał także koncerty na inne instrumenty, m.in. flet, fagot oraz obój – na ten ostatni skomponował ich ponad 20. Pierwsza połowa XVIII wieku to „złoty wiek” dla tego instrumentu: znalazł on swoje stałe miejsce w składzie typowej orkiestry, a twórcy tacy jak np. Albinoni, Vivaldi, Bach, Telemann stworzyli podstawowy zręb repertuaru koncertowego i kameralnego na obój. Jego pastoralne brzmienie często kojarzone było z nocą betlejemską. *Koncert C-dur* RV 450, powstały w połowie lat 30. XVIII wieku, wykazuje cechy typowe dla koncertu instrumentalnego Vivaldiego: wyraźne rozróżnienie partii solo i tutti w pierwszej części, binarną formę z elementami wariacyjności w powolnej części drugiej i szybki, wirtuozowski finał. Z kolei *Koncert g-moll* RV 103 na flet, obój, fagot i basso continuo, napisany około 1716

roku, należy do niewielkiej grupy tzw. koncertów kameralnych Vivaldiego (zachowało się ich 23). Napisane są na małą grupę instrumentów (zwykle trzy dęte lub smyczkowe) i basso continuo: nie ma tu osobnej grupy *ripieno* (tutti orkiestrowego), a typowy dla formy koncertu kontrast występuje między partiami pełnego zespołu (*ritornelle*) a solami i duetami instrumentów koncertujących w epizodach.

Niemiecki kompozytor, wiolinista, lutnista i śpiewak **Johann Christoph Pez** (1664–1716) zdobył gruntowne wykształcenie muzyczne w rodzinnym Monachium i w Rzymie, studiując u Corellego; później pracował jako kapelmistrz w Bonn, Monachium i Stuttgarcie. *Concerto pastorale*, oparte na ludowej muzyce tanecznej, wykazuje wpływy włoskie, przejawiające się w przewadze faktury homofonicznej nad polifonią, wyrazistym rysunku melodii i bogactwie rytmicznym.

Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) był jednym z najwybitniejszych skrzypków i kompozytorów w pierwszej połowie XVIII wieku, nazywano go nawet Paganinim XVIII wieku – z uwagi na jego 12 koncertów i 24 kaprysów na skrzypce. Pisał również sonaty skrzypcowe i concerti grossi, ale też sonaty na flet oraz koncert na instrumenty dęte. *Concerto grosso* op. 1 nr 8 z 1721 roku utrzymane jest w formie sonaty kościelnej, w której wolne części wymieniają się z szybki-

mi, fugowanymi. Podobnie jak w skomponowanym dekadę wcześniej *Concerto grosso* op. 6 nr 8 Corellego, utwór kończy część pastoralna.

Twórczość **Arcangela Corellego** (1653–1713), choć nie obfita, wywarła wielki wpływ na innych kompozytorów. Cztery zbiory sonat triowych (po 12 każdy) oraz zbiór 12 sonat na skrzypce solo wielokrotnie wydawano za życia i po śmierci kompozytora, a zastosowane tam wzorce formalne i użyta technika skrzypcowa były naśladowane przez wielu twórców. Zbiór *12 concerti grossi* op. 6 powstał najprawdopodobniej na początku lat 80. XVII wieku w Rzymie. Ich forma polega na przeciwstawieniu małej grupy instrumentów, zwanej *concertino*, grupie orkiestry smyczkowej, zwanej *concerto grosso* lub *ripieno*. W *Concerto grosso g-moll* op. 6 nr 8 instrumentami solowymi są dwoje skrzypiec i wiolonczela. Układ części wzorowany jest na formie sonaty kościelnej z kilkuakordowym wstępem Vivace i wieńczącym dzieło, nawiązującym do muzyki ludowej Pastorale.

Andrzej Sitarz

A BAROQUE CHRISTMAS

Christmas became a liturgical holiday in the 4th century (or perhaps even in the late 3rd century) and this is when its date was fixed at 25th December. The celebration of the birth of Jesus soon gained importance in both the Western and Eastern Churches. Gradually, the holiday setting gained in splendour, much of which came from enormously prolific and varied artistic productions, mostly painting and music. Initially, the music was either vocal, vocal-theatrical or vocal-instrumental, including such genres as hymns and sequences, officiums and mystery plays, extremely popular nativity plays, a tremendously rich repertoire of carols and dramatised carols, and, finally, grand polyphonic genres and forms, such as masses, vespers, motets and cantatas written by the greatest masters of the Renaissance and Baroque. Each piece was rooted in Christmas liturgy and its religious message is heard in the text. Over time, sung Christmas music evolved its own stylistics that would then be adopted into instrumental genres and be associated with pastoral themes.

It was not until the 17th century that the Christmas theme finally began to establish itself in instrumental music, first in Italy and soon after throughout Europe. The pastoral stylistics, borrowed from vocal music and further developed in instrumental music, involved bucolic and idyllic

moods associated with the description of the night at Bethlehem. Shepherds making music at the manger of the newborn Christ became a model to be followed. Hence the simplicity and homeliness of Christmas music and its references to folk music, including patterns of melody and rhythm from native dances, the bass drone and non-standard instruments, such as a shepherd’s hornpipe. The mood of Christmas was particularly strongly associated with the *siciliana* and its adaptations employing a triple meter and a “swaying” melody. Composers seeking to evoke the Christmas mood also resorted to popular carols that since then have fallen into obscurity making the task of tracing them difficult.

Themes built around the birth of Jesus occupy a prominent place in the oeuvres of virtually all composers of the mature and late Baroque. They are found in monumental vocal-instrumental works, in large instrumental forms (including the concerto, concerto grosso, orchestral suite and sinfonia), as well as in small sonatas, suites and partitas written for limited settings.

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), the Bohemian-born Austrian composer, author of vocal-instrumental religious music, operas and most of all violin sonatas, was regarded as one of the most outstanding violin virtuo-

sos of his time. Working in Salzburg around 1676, he wrote fifteen *mystery sonatas* (*Mysteriensonaten*), also known as *rosary sonatas* (*Rosenkranz-Sonaten*). Both titles were adopted at a later date, as the manuscript misses the front page, and are related to the local Confraternity of the Rosary which commissioned the work soon after having been established. Each of the 15 sonatas corresponds to one of 15 rosary meditations on the most important moments in the life of Jesus and Mary: from the annunciation, to Christmas, to his death on the cross and the resurrection of the Saviour. Interestingly, the composer applied *scordatura*, a technique that involves a non-standard tuning of the instrument that not only makes performing easier, but also produces an original timbre and range of unusual consonances (in *Sonata IV* the violin is tuned A-D-A-D instead of G-D-A-E).

Georg Philip Telemann (1681–1767) was one of the most prolific composers in the history of music. He wrote 46 passions, more than 1000 church and secular cantatas, multiple suites and overtures, nearly 50 instrumental concertos and many chamber pieces for various settings. His *Overture in F Major “A la pastorelle”* belongs to a large body of musical works in the format of a suite that the composer often named with titles either related to the illustrative tools applied or, as is the case here, to the joyous mood

associated with Christmas. Indeed, the closing Carillon is boisterous and dancelike.

Antonio Vivaldi (1678–1741) wrote hundreds of musical pieces, including operas and church music, but he is best known as the master of the Baroque instrumental concerto with its with energetic rhythm, well-outlined melodics, brilliant instrumentation and a demand for a perfect performing technique. While the violin is undoubtedly his central instrument, Vivaldi also wrote concertos for other instruments, including the flute and bassoon, but most notably the oboe with more than 20 concertos. Indeed, the first half of the 18th century was the “golden age” of the oboe. This is when the instrument found a permanent place in a regular orchestra and when composers such as Albinoni, Vivaldi, Bach and Telemann created much of the known concerto and chamber repertoire for the oboe. Its pastoral sound was often associated with the Bethlehem night. The *Oboe Concerto in C major* RV 450, written in the mid 1730s, displays typical features of Vivaldi’s instrumental concerto: a clear differentiation between the solo and tutti parts in the first movement, a binary format with elements of variations in the slow second movement and a brisk virtuoso finale. On the other hand, the *Concerto in G minor* RV 103 for flute, oboe, bassoon and continuo, written around 1716, belongs to a small group

of what is known as Vivaldi’s chamber concertos, 23 of which are extant. They are written for small groups of instruments, typically three wind or string instruments and continuo, without a separate *ripieno* group (orchestral tutti) and where the contrast feature typical of a concerto is achieved between the parts of the entire setting (*ritornellos*) and episodes with solos and duets by *concertato* instruments.

The German composer, violist, lutist and singer **Johann Christoph Pez** (1664–1716) received a thorough musical training in his native Munich and in Rome, where he studied under Corelli, and pursued his career as Kapellmeister in Bonn, Munich and Stuttgart. His *Concerto pastorale*, based on folk dance music, betrays an Italian influence in the dominance of homophonic texture over polyphony, a salient melody line and rhythmical richness.

Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) was one of the most eminent violinists and comperes of the first half of the 18th century. With 12 concertos and 24 caprices for violin to his credit he was even dubbed the Paganini of the 18th century. Locatelli also wrote violin sonatas, concerti grossi, sonatas for flute and concertos for wind instruments. The *Concerto grosso* op. 1 No. 8 of 1721 is maintained in the form of a church sonata where slow movements are separated by fast fugued ones.

Just as in Corelli’s own *Concerto grosso* op. 6 No. 8 composed a decade earlier, this piece also ends in a pastoral movement.

The oeuvre of **Arcangelo Corelli** (1653–1713) may be slim in volume, but it greatly influenced other composers. His four collections of trio sonatas, 12 sonatas in each, and a collection of 12 sonatas for solo violin were published many times during the composer’s lifetime and after his death and the formal patterns, as well as the violin techniques, would be copied by many composers. The collection of 12 *concerti grossi* op. 6 was probably written in Rome in the early 1780s. A small group of instruments, referred to as *concertino*, is contrasted with the string orchestra group known as *concerto grosso* or *ripieno*. In the *Concerto grosso in G minor* op. 6 No. 8 the solo instruments are two violins and a viola. The movement structure follows that of a church sonata and opens with a short vivace introduction lasting a few chords and closes with a Pastorale that is linked to folk music.

Andrzej Sitarz



GEORG KALLWEIT

Członek orkiestry, koncertmistrz i solista wybitnej orkiestry kameralnej Akademie für Alte Musik Berlin. Skrzypek Georg Kallweit, uznawany za jednego z najbardziej wziętych specjalistów w swojej dziedzinie, lata kariery poświęcił tytanicznej pracy nad solową literaturą na skrzypce barokowe, a także prowadzeniu licznych zespołów. Regularnie pracuje z Akamusem, ale też zapraszany jest jako koncertmistrz i jako solista do współpracy z licznymi zespołami muzyki kameralnej, specjalizującymi się w repertuarze zarówno historycznym, jak i bliższym naszym czasom, a także współczesnym. Są to m.in. Ensemble Resonanz Hamburg, Fińska Orkiestra Barokowa, Deutsche Kammer Virtuosen Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin czy Lauttencompagney Berlin. Ponadto artysta występuje z lutnistą Björnem Colellem w ramach duetu Ombra

e Luce, którego artystyczna działalność skupia się na włoskiej muzyce doby wczesnego baroku. Kallweit uczestniczył w ponad sześćdziesięciu nagraniach, z których wiele otrzymało międzynarodowe nagrody. Wśród nich znalazły się m.in.: album z koncertami skrzypcowymi zarejestrowany wspólnie z Akademią für Alte Musik Berlin dla wytwórni Harmonia Mundi, muzyka kameralna nagrana z berlińską orkiestrą Barock-Compagney, recitale duetu Ombra e Luce, które w swoim katalogu ma wydawnictwo Raumklang. Działalność muzyczna Kallweita zawiadła go do prawie wszystkich krajów Europy, a także do Ameryki Północnej, Południowej i Azji. Jako nauczyciel prowadzi zajęcia w szkołach muzycznych w Lipsku, Weimarze i Helsinkach oraz pracuje z młodzieżową orkiestrą barokową Bachs Erben.



GEORG KALLWEIT

A member, solo violinist and concertmaster of the leading chamber orchestra Akademie für Alte Musik Berlin. Georg Kallweit's career has involved titanic amounts of work that went into the study of the literature for the solo baroque violin and the leadership of multiple ensembles. He is widely recognised as one of the most sought after specialists in his field. Alongside Akademie für Alte Musik, or Akamus, he has regularly worked as a guest concertmaster and soloist with numerous chamber orchestras specialised in a range of repertoires and approaches ranging from period performance to entirely contemporary music genres. Some of these orchestras include Ensemble Resonanz Hamburg, the Finnish Baroque Orchestra, Deutsche Kammervirtuosen Berlin, Deutsches Sinfonie Orchester and Lauttencompagney Berlin. Georg

Kallweit and Björn Colell, a lutist, form the Ombra e Luce duo that focuses on early Italian baroque music. Kallweit has over sixty recordings to his credit, many of which have received international prizes. These notably include an album with his interpretations of violin concertos performed together with Akademie für Alte Musik Berlin and published by Harmonia Mundi, a chamber music album with the Berlin Barock-Compagney, recitals of his Ombra e Luce duo which records for Raumklang, and many more. Kallweit's musical activities have taken him to nearly every corner of Europe, as well as to North and South America and Asia. He teaches at the music schools in Leipzig, Weimar, and Helsinki and is a coach of the youth baroque orchestra "Bachs Erben".



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Założona w 1982 w Berlinie i uznawana obecnie za jedną z najwybitniejszych orkiestr kameralnych na świecie, ma za sobą bezprecedensowe pasmo sukcesów. Formacja ta, znana również jako Akamus, występuje regularnie w najważniejszych ośrodkach muzycznych Europy, a trasy koncertowe zaprowadziły ją także do Azji i obu Ameryk. Od chwili ponownego otwarcia Berlin Konzerthaus (1984) zespół ma w stolicy Niemiec własny program koncertowy, a od 1994 jest regularnym gościem Berlin Staatsoper. Od sezonu 2012/2013 występuje również z własnym programem koncertowym w monachijskiej Prinzregententheater. Tym samym Akademie für Alte Musik Berlin daje około 100 koncertów rocznie – wykonując repertuar od niewielkich dzieł kameralnych do rozbudowanych pozycji filharmonicznych i występując pod

kierownictwem artystycznym swoich utalentowanych koncertmistrzów: Stephana Maia, Bernharda Forcka i Georga Kallweita. Z zespołem współpracowało wielu zaproszonych dyrygentów i solistów. Prawie 30 lat współpracy z René Jacobsem zaowocowało wieloma świetnymi produkcjami operowymi i oratoryjnymi. Ostatnie z nich obejmują *Czarodziejski flet* Mozarta, *Agrippinę* Handla, światową premierę oratorium Pergolesiego *Septem verba a Christo* oraz Bachowską *Pasję według św. Mateusza*. W ostatnich latach formacja Akamus rozszerzyła swoje pole artystyczne, nawiązując współpracę z grupą tańca współczesnego Sasha Waltz & Guests, z którą wykonała takie produkcje operowe, jak *Dydona and Aeneas* Purcella oraz *Medea* z muzyką współczesnego francuskiego kompozytora Pascala Dusapina.

Natomiast pełne wizualnego dramatyzmu wykonanie *4 Żywiołów – 4 Pór Roku*, jako „koncertu inscenizowanego”, pozwoliło Akademii po raz kolejny potwierdzić jej międzynarodową reputację formacji kreatywnej i innowacyjnej. O światowym sukcesie zespołu świadczy również imponująca liczba ponad miliona albumów sprzedanych na całym świecie. Za wydawane od 1994 nagrania dla wytwórni Harmonia Mundi formacja otrzymała szereg międzynarodowych nagród, w tym Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, German Record Critics' Award, MIDEM Classical Award oraz Choc de l'année. Akademia została również uhonorowana Telemann-Preis w Magdeburgu, wyróżnieniem ECHO Klassik oraz specjalnym medalem – Bach-Medaille w Lipsku (2014).

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

AKADEMIE FÜR
ALTE MUSIK
BERLIN

Founded in Berlin in 1982 and recognised today as one of the world's most eminent chamber orchestras, the Akademie für Alte Musik Berlin, or *Akamus*, enjoys an unprecedented history of success. The ensemble, which performs regularly in Europe's leading musical centres, has toured Asia, North America, and South America. Ever since the reopening of the Berlin Konzerthaus in 1984, the ensemble has enjoyed its own concert series in Germany's capital and since 1994 has been a regular guest at the Berlin Staatsoper. Starting with the 2012-2013 season, Akamus has also had its own concert series at Munich's Prinzregententheater. Each year *Akamus* gives circa 100 concerts covering music ranging from small chamber works to large-scale symphonic pieces, and performs under the artistic leadership

of its concertmasters Stephan Mai, Bernhard Forck, and Georg Kallweit. Numerous guest conductors and soloists have also worked with the Akademie für Alte Musik Berlin. For almost 30 years their partnership with René Jacobs has produced many celebrated opera and oratorio productions. The latest recordings included Mozart's opera *The Magic Flute*, Handel's *Agrippina*, the world premiere recording of Giovanni Battista Pergolesi's oratorio *Septem verba a Christo*, and Bach's *St. Matthew Passion*. In recent years, *Akamus* has extended its artistic boundaries to work together with the modern dance company *Sasha Waltz & Guests* on innovative operatic productions, such as Purcell's *Dido and Aeneas* and *Medea* with a musical score by the contemporary French composer Pascal Dusapin. And, with its visually

dramatic performance of *4 Elements – 4 Seasons*, a "staged concert," *Akamus* has demonstrated yet again its international reputation for being a creative and innovative ensemble. The international success of the Akademie für Alte Musik Berlin is highlighted by the impressive number of well over a million albums sold. Recording exclusively for *Harmonia Mundi* since 1994, the ensemble's CDs have earned many international prizes, including the *Grammy Award*, the *Diapason d'Or*, the *Cannes Classical Award*, the *Gramophone Award*, the *Edison Award*, the *German Record Critics' Award*, the *MIDEM Classical Award* 2010 and the *Choc de l'année*. The orchestra has been honoured with the *Telemann-Preis* Magdeburg and in 2014 with the *Bach Medaille* Leipzig and the *ECHO Klassik*.



LES ARTS FLORIS- SANTS

12 grudnia / December
Sobota / Saturday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Dwór Artusa / Artus Court
ul. Długi Targ 43/44

MARDIGALI I: CREMONA

Paul Agnew
dyrygent, tenor | conductor, tenor

LES ARTS FLORISSANTS

Miriam Allan
sopran | soprano
Maud Gnidzaz
sopran | soprano
Mélodie Ruvio
mezzosopran | mezzo-soprano
Sean Clayton
tenor | tenor
João Fernandes
bas | bass

Claudio Monteverdi
1567–1643
Libro II (1590): Il secondo libro
de madrigali a cinque voci
• Cantai un tempo e se fu
dolce il canto

Libro I (1587): Madrigali
a cinque voci
• Ch’ami la vita mia
• Baci soave e cari
• La vaga pastorella
• Poiché del mio dolore
• Questa ordì il laccio
• Fumia la pastorella
Fumia la pastorella (*prima
parte*)
Almo divino raggio (*seconda
parte*)
Allora I pastor tutti (*terza
parte*)
• Ardo sì, ma non t’amo
Ardo sì, ma non t’amo (*prima
parte*)
Ardo ò gela à tua voglia
(*seconda parte*)
Arsi ed alsi à mia voglia (*terza
parte*)

Libro II (1590): Il secondo libro
de madrigali a cinque voci
• Non si levava ancor l’alba
novella
• S’andasse Amor a caccia
• Se tu mi lassi, perfida, tuo
danno
• Ecco mormorar l’onde

Libro III (1592): Il terzo libro de
madrigali a cinque voci
• O primavera
• Sovra tenere erbette
• Ch’io non t’ami cor mio
• Vattene pur crudel
Vattene pur crudel (*prima
parte*)
Là tra ‘l sangue e le morti
(*seconda parte*)
Poi ch’ella in sé tornò (*terza
parte*)

CREMOŃSKIE MADRYGAŁY CLAUDIA MONTEVERDIEGO

Bez wątpienia można powiedzieć, że Claudio Monteverdi (1567–1643) był jednym z najważniejszych kompozytorów w dziejach muzyki. Amerykański muzykolog Leo Schrade uważał go nawet za pierwszego twórcę nowożytnej muzyki. Żyjąc i tworząc dość długo, na przełomie XVI i XVII wieku Monteverdi odegrał kluczową rolę w kryształizacji stylu barokowego. Uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyczne (z wyjątkiem czysto instrumentalnych). Choć z natury nie był muzycznym rewolucjonistą, podążał za najbardziej awangardowymi prądami muzycznymi swej epoki, by w imię sugestywnego oddawania uczuć za pomocą muzyki znacząco pogłębić jej stronę wyrazową. Fascynujące jest śledzenie, jak w jego stosunkowo licznie zachowanej i powstałej na przestrzeni ponad półwiecza twórczości w dość elastyczny, przemysłany i przekonujący sposób przekształcał zasady rządzące sztuką muzyczną średniowiecza i renesansu, nazwane przezeń „pierwszą praktyką muzyczną” (prima pratica), w reguły nowej, bardziej ekspresyjnej muzyki, zwane „drugą praktyką” (seconda pratica).

Madrygał jako najambitniejszy gatunek muzyczny renesansu, na terenie którego wykształcono niezwykle wyszukane środki oddawania muzyką bardzo wyrafinowanej poezji, zajmował w twórczości Monteverdiego miejsce czołowe. Od jego młodzieńczej księgi madrygałów (I) do ostatniej (VIII – wydanej za życia) upłynęło 51 lat. Swe pierwsze madrygały opublikował jako dwudziestolatek, a ostatnie – w dojrzałym wieku lat 71. W tym czasie madrygał został poddany tak daleko idącym przekształceniom, że właściwie wraz ze śmiercią Monteverdiego możemy mówić o schyłku tego gatunku. Jego miejsce zajęła kantata i koncert wokálně-instrumentalny. Gdy młody Monteverdi po raz pierwszy mierzył się z twórczością madrygałową, był to gatunek stricte wokalny, przeważnie pięciogłosowy, polifoniczny, w którym każdy z głosów był równorzędny wobec drugiego. W 1638 roku, gdy druk ujrzała ostatnia księga madrygałów cremońskiego mistrza, madrygałem zwano utwory solowe i małegołosowe z towarzyszeniem basso continuo lub zespołu smyczków, z pogranicza kantaty, oratorium a nawet miniopery.

Madrygał był pierwotnie nieregularną, niezwrótkową formą poetycką polegającą na swobodnym przemieszaniu rymowanych i nierymowanych wersów 7- i 11-zgłoskowych. Ten wyrafinowany produkt kultury literackiej włoskiego renesansu był dla poetów wdzięcznym polem do eksperymentowania i około 1530 roku zdobył uznanie także wśród muzyków. Z poetyckiego madrygału przejęli skłonność do eksperymentowania i nieregularnych struktur. Dlatego też trudno mówić o formie muzycznego madrygału, gdyż każdy utwór miał inną, sobie tylko właściwą. Jedyną czytelną zasadą, jaką kierowali się kompozytorzy madrygałów, było ścisłe podążanie muzyki za sensem słowa. Dlatego też w madrygałach, inaczej niż na przykład w pieśniach, podstawową jednostką organizacji muzycznej nie jest zwrotka czy wers, ale pewna struktura semantyczna, krótsza lub dłuższa od wersu. W madrygale muzycznym takie podejście do tekstu skutkowało bardzo nieregularnym podziałem na dłuższe lub krótsze frazy, zdania i przeprowadzenia. Gdy jeszcze dodać do tego odpowiednie

zróznicowanie tych odcinków pod względem rytmicznym, metrycznym, melodycznym, fakturalnym – a bywa że i tonalnym – w rezultacie powstaje dosyć amorficzna całość, która bez uważnego śledzenia i zrozumienia tekstu poetyckiego, a więc dla słuchacza niewtajemniczonego, może być niezrozumiała. Madrygał był bowiem gatunkiem zarezerwowanym przede wszystkim dla wyrafinowanych kręgów arystokracji włoskiej.

Postulat wiernego podążania muzyki za słowem doprowadził do posługiwania się tzw. madrygalizmami, czyli pewnymi kodami muzycznymi, które w sposób dosłowny miały oddawać sens pojedynczych słów (np. przez wznoszenie się linii melodycznej w górę na słowie „wznoszę się” czy opadanie przy słowie „upadam”). Niektórzy madrygaliści (np. Marenzio) doprowadzili ową technikę do perfekcji, nierzadko ze szkodą dla ekspresji tekstu czy jego powagi. Wielki poeta Torquato Tasso w roku 1584 ukończył traktat *La cavalletta* (*Szarańcza*), w którym skarży się, że madrygał skupiony na

przedstawianiu muzyką pojedynczych słów i fraz traci wymowę całościowej struktury poetyckiej. Trzy lata wcześniej Vincenzo Galilei, ojciec słynnego astronoma, wybitny lutnista i teoretyk muzyki, w swym *Dialogo della musica antica e della moderna* przypuścił jeszcze ostrzejszy atak na współczesną mu twórczość madrygałową. Zarówno Tasso, jak i Galilei uważali, że madrygał zamiast oddać muzykę w służbę tekstu, wysuwa tekst na pośmiewisko.

W tym momencie rozwoju tego gatunku, w roku 1587 młody Monteverdi odważył się wydać swą I księgę madrygałów. Dedykował ją hrabiemu Marcowi Verità z Werony, który sam uprawiał madrygał poetycki. W rodzimej Cremonie, gdzie madrygały te powstały, nie kultywowano tego gatunku. Tu lepiej rozwijała się twórczość religijna, w której pierwsze kroki Claudio stawiał pod okiem swego mistrza – Marc’Antonia Ingegneriego. Również księga II madrygałów i być może pewna część księgi III powstały w Cremonie. Dzięki tym publikacjom młody Monteverdi chciał wyrwać się ze zbyt prowincjonalnego jak

na swoje ambicje miasta i spróbować swych sił na terenie muzyki świeckiej. Adresatem księgi II (1590) był mediołański arystokrata Giacomo Ricardi, a III (1592) – Vincenzo Gonzaga, książę Mantui. Starania Monteverdiego ziściły się ostatecznie przyjęciem na służbę na dworze Gonzagi.

Pierwsze trzy księgi madrygałów Monteverdiego pozwalają śledzić proces rodzenia się jego indywidualnego stylu i jego odpowiedzi na rewolucyjne zmiany zachodzące na terenie tego gatunku w utworach Werta, Luzzaschiego, Gesualda, Periego i Cacciniego. Cremończyk nie był entuzjastą awangardy, bronił polifonicznej koncepcji madrygału tak długo, jak mógł (przynajmniej do V czy VI księgi; 1605 i 1614). Tchnął nowego ducha w polifoniczny, pięciogłosowy madrygał, kierując się zasadą dominacji słowa nad muzyką. Redukował obsadę do małegołosu, wydzielając przeciwstawiane sobie grupy głosowe (echa techniki polichóralnej), wyodrębniał głosy ważniejsze melodycznie od akompaniujących, czym tamą już renesansową zasadę równouprawnienia

melodycznego głosów, zbliżając się do idiomu barokowego. W pierwszych trzech księgach widać jeszcze wyraźne wpływy warsztatu Cipriana de Rore (gęsty linearny kontrapunkt), Luki Marenzia (wpływy canzonetty, częste madrygalizmy), Luzzasca Luzzaschiego (elementy solistyczne) czy Giachesa de Werta (deklamacyjność, dramatyzm), ale młody Monteverdi nie był naśladowcą, swoje aluzje do mistrzów gatunku czynił w sposób otwarty i demonstracyjny, jakby chciał pokazać, że dobrze zna tradycję, swobodnie się porusza w różnych stylach, ale szuka własnej drogi.

Madrygał zamykający księgę II – *Cantai un tempo* – jest jawną archaizacją, utrzymaną w stylu Rorego. Cały utwór oparty jest przez technikę nieprzerwanego przeimitowania kolejnych długich fraz tematycznych na sposób motetu. Początkowe przeprowadzenia imitacyjne opierają się wprost na madrygale *Cantai, mentre ch'io arsi del mio foco* Rorego z 1542 roku. W czasach Monteverdiego takich utworów już się nie pisało. Kompozytor świadomie posłużył się tu archaizacją, gdyż madrygał jest opracowaniem

równie przestarzałego wiersza Pietra Bemba. W podobnie imitacyjnym stylu, znacznie zacierającym zrozumienie tekstu (efekt politekstowości), utrzymany jest cykl trzech madrygałów zamykających księgę I: *Ardo sì, ma non t'amo*, *Ardo ò gela à tua voglia* oraz *Arsi ed alsi à mia voglia*. Tekst drugiego z nich nosi adnotację *Risposta*, a trzeciego *Controrisposta*, zwracając uwagę na fakt przeróbki dokonanej przez Guariniego na swoim wcześniejszym madrygale (*risposta*) i jego sparodiowania przez Tassa (*controrisposta*). Madrygał otwierający księgę II – *Non si levava ancor l'alba novella* – otwiera imitacyjne przeprowadzenie wzajemnie się kontrapunktujących dwóch tematów zapożyczonych wprost z *Non vivi mai dopo notturna pioggia* Marenzia. Poza tym, że popisowo Monteverdi włada skomplikowanymi relacjami kontrapunktycznymi, naśladuje tu Marenzia również w częstym stosowaniu madrygalizmów.

Jeśli szukać różnic stylistycznych między utworami z pierwszych trzech ksiąg madrygałów Monteverdiego, to wynikają one przede wszystkim z wyboru różnych tekstów poetyckich, które pocią-

gały za sobą dobór odpowiednio innych środków muzycznej ekspresji. Księga I zawiera krótkie, dość zachowawcze teksty, ułożone bez przemyślanego planu, które nie wymagały stosowania radykalnych środków muzycznych. Widać tu jeszcze wpływy canzonetty (dominacja eufonicznej faktury akordowej, częste formy ABB', np. *Ch'ami la vita mia, Baci soave e cari, Fumia la pastorella*), w innych utworach odcinki akordowe przeciwstawiane są linearnym, częściej pojawia się chromatyka i dysonanse (np. *Questa ordì il laccio, La aga pastorella*). W księdze II teksty są dobrane bardziej starannie, więcej jest malarskich obrazów natury i subtelnych erotyków, aż 9 utworów opartych jest na lirykach Tassa. Widać wpływy Werta, pogłębienie ekspresji utworów, wzbogacenie języka harmonicznego i faktury (np. *Se tu mi lasci, perfida, tuo danno, Ecco mormorar l'onde*). Księga III opiera się już przede wszystkim na starannie wyselekcjonowanych, wysoce ekspresyjnych wierszach Tassa i Guariniego – poetów kultywowanych na dworze mantuańskim. Wzorem kapelmistrza Gonzagów – Werta, Monteverdi doko-

nuje pogłębienia środków wyrazowych, eliminuje jeden z głosów środkowych na rzecz wzmocnienia głosów skrajnych, obniża rejestr basu, wprowadza frazy deklamacyjne (np. *Sovra tenere erbette*), melodykę pełną skoków, schromatyzowaną, znacznie ogranicza posługiwanie się zwyczajowymi madrygalizmami na rzecz budowania napięcia wyrazowego na większej przestrzeni. W trzyczęściowym lamencie Armidy *Vattene pur crudel* według *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa widać już zapowiedź mistrzowskiego oddania tragedii porzuconej kochanki w operze *Ariadna (Lamento d'Arianna)*, 1608). Madrygałami z księgi III Monteverdi dowiódł nie tylko, że jest godnym następcą Werta w Mantui, lecz że w służbie oddawania emocji jego warsztat kompozytorski jest już w pełni indywidualny i przekonujący, ale najciekawsze madrygały cremońskiego mistrza miały się ukazać dopiero w następnych księgach.

Piotr Wilk



MONTEVERDI’S MADRIGALS OF CREMONA

It is no exaggeration to say that Claudio Monteverdi (1567–1643) was one of the most important composers in the history of music. The American musicologist Leo Schrade went so far as to name him the first composer of modern music. During his long creative career, spanning much of the 16th and 17th centuries, Monteverdi played a key role in the evolution of the Baroque style. He wrote in nearly all except purely instrumental musical genres. Although Monteverdi was not a musical revolutionary by nature, he followed the most avant-garde musical currents of his era and in a quest to evoke feelings through music he significantly broadened its expressive layer. It is fascinating to watch how, in his prolific oeuvre which spans more than half of a century, he gradually transformed the rules that governed the realm of music from the Middle Ages to the Renaissance, and which he himself dubbed “the first musical practice” (*practica prima*), in a relatively flexible, well-thought out and convincing way into the rules of a new and more

expressive music he named “the second practice” (*seconda pratica*).

Madrigal, the most ambitious musical genre of the Renaissance within which composers developed the most refined ways to express highly sophisticated poetry with music, was central to Monteverdi’s work. His madrigal work spans 51 years between book I, written at a youthful age of 20, and book VIII, the last to have been published within his lifetime at the age of 71. During that period, madrigals had gone through such an extensive transformation process that with Monteverdi’s death the genre may also be said to have gone into terminal decline. When the young prodigy first tried his hand with the genre, it was a strictly vocal one, mostly five-voiced, contrapuntal with each voice equal to the others. In 1638, when the Cremonese master’s last book of madrigals saw the light of day, the madrigal was understood to be a solo piece or one for a small number of voices with either continuo or strings, and which was akin to a cantata,

oratorio or even a mini opera. The once central position of madrigal had been taken by the cantata and by the vocal-instrumental concerto.

The madrigal was originally an irregular poetic format without a stanza structure where rhymed and non-rhymed seven- and eleven-syllable lines were freely mixed. This highly refined product of the literary culture of the Italian Renaissance and fertile ground for poetic experimentation was adopted by musicians around 1530. They retained the poetic madrigal’s propensity for experimentation and also its irregular structures which prevented the development of an overall madrigal structure with each individual piece retaining its own specific structure. The only discernible principle applied by madrigal composers was that music had to strictly follow the meaning of the words. This is why in madrigal, as opposed, for example, to song, the basic unit of musical organisation is neither the stanza nor the line, but a semantic structure shorter or

longer than one line. In music this approach to text resulted in a very irregular breakdown into shorter or longer phrases, sentences or passages. Naturally, on top of their literary meaning, these segments were also varied in terms of rhythm, meter, melody, texture and sometimes also tonality, producing a rather amorphous whole that it was necessary to follow carefully and an understanding of the poetic text, something that only an initiated listener was capable of. Indeed, madrigal was a genre virtually reserved for the sophisticated circles of the Italian aristocracy.

The demand for music to faithfully follow the word would lead to the development of madrigalisms, or musical codes that literally rendered the meaning of a single word, such as a rising melodic line on the word “I rise” and falling line on the word “I fall”. Some madrigal composers, like Marenzio, developed this technique to perfection which sometimes affected the expression of the text or, indeed, its dignity. This attracted criticism, not

least from the great poet Torquato Tasso who, in his treatise *La cavalletta* (Italian for Locust) published in 1584, complained that by focusing on rendering individual words or phrases with music madrigal was failing to express the larger poetic structure. Three years earlier, Vincenzo Galilei, an eminent lutist, theorist of music and father of the famous astronomer, made an even more violent charge at his contemporary madrigal music in his *Dialogo della musica antica e della moderna*. Both Tasso and Galilei claimed that rather than putting music at the service of a text, the madrigal made it a laughing stock.

It is at that point in the development of the genre that the young Monteverdi came out with his first book of madrigals in 1587. He dedicated it to Count Marco Verità of Verona, himself an author of poetic madrigals. At the time Monteverdi’s native Cremona did not cultivate the genre as it was more taken by religious art that the young Claudio was introduced to by his master Marc’Antonio Ingegneri. To

Monteverdi publishing his madrigals offered a chance to get out of a city too-provincial for his ambitions and to try his hand at secular music. Still in Cremona he continued with the second and possibly parts of the third. The second book (1590) was dedicated to the Milanese aristocrat Giacomo Ricardi and the third (1592) to Vincenzo Gonzaga, Duke of Mantua. Monteverdi’s efforts were finally rewarded and his services were accepted at Gonzaga’s court.

The first three books provide a fascinating insight into the slow emergence of Monteverdi’s individual style and his response to a revolutionary change that was sweeping through the madrigals of Wert, Luzzaschi, Gesualdo, Peri and Caccini. The Cremonese master was not an enthusiast of the avant-garde and he defended the contrapuntal concept of the madrigal for as long as he could, which is at least until 1605 and 1614 when his books V and VI were published. He breathed a new spirit into the contrapuntal five-voice



madrigal guided by the principle of word over music priority. He reduced the settings, separated opposing voice groups, an echo of a polychoral technique and separated voices into those melodically important and those accompanying. With this latter move he began a break with the Renaissance rule of melodic equality between voices and started aligning himself with the Baroque idiom. The first three books still betray influences of Cipriano de Rore (dense linear counterpoint), Luca Marenzio (canzonetta influence, frequent madrigalisms), Luzzasco Luzzaschi (solo elements) and Giacheso de Wert (declamative style and dramatism), but the young Monteverdi was no imitator and he made his allusions to the masters of the genre in an open and conspicuous manner, as if to show how well he knew the tradition and how freely he could move between various styles while looking for his own path.

Madrigal Cantai un tempo, closing Book II, is an overt archaisation in the style of de Rore. The entire piece is

dominated by the technique of motet-style incessant syntactic imitations of long thematic phrases. The initial imitation passages are directly based on Rore's madrigal *Cantai, mentre ch'io arsi del mio foco* of 1542. Works like this were no longer being written in Monteverdi's times. The composer deliberately used the archaisation technique because his madrigal was an adaptation of an equally obsolete poem by Pietro Bembo. The same imitation style, very much obscuring the meaning of the text through the polytextuality effect, can be hard in the series of final three madrigals from Book II: *Ardo sì, ma non t'amo*, *Ardo ò gela à tua voglia* and *Arsi ed alsì à mia voglia*. The second one is an annotated *Risposta* and the third: *Controrisposta*, bringing to attention Guarini's adaptation of his own madrigal (*risposta*) and the parodying of it by Tasso (*controrisposta*). The first madrigal of Book II, *Non si levava ancor l'alba novella*, opens with an exposition of two mutually contrapuntal themes directly borrowed from Marenzio's *Non vivi mai dopo notturna pioggia*. Besides

his masterly control of the complicated contrapuntal relationships Monteverdi also imitates Marenzio in the frequent use of madrigalisms.

If one were to look for stylistic differences between the first three books one would find them primarily in the different choices of poetry which required matching means of musical expression. Book I contains short and rather conservative texts put together without any specific order and which do not demand radical musical resources. Some of the music still bears the influence of the canzonetta (the dominance of euphonic chord texture and frequent ABB' formats, such as in *Ch'ami la vita mia*, *Baci soave e cari*, *Fumia la pastorella*); in other pieces chord segments are countered by linear segments and there are more chromatics and dissonances (e.g. *Questa ordì il laccio*, *La vaga pastorella*). In Book II the texts are more carefully chosen containing more picturesque images of nature, and subtle erotica and no less than nine pieces adapting

Tasso's poetry. The influence of Wert is also found and there are efforts to deepen the expression and to enrich the harmonic language and texture (e.g. *Se tu mi lasci, perfida, tuo danno*, *Ecco mormorar l'onde*). Book III is mostly based on carefully selected and highly expressive poems by Tasso and Guarini, poets cultivated in the Mantuan court. Following in the footsteps of Wert, the Kapellmeister of Gonzagas, Monteverdi reinforces his means of expression by eliminating one of the middle voices to beef up the outermost voices, lowers the base register, introduces declamatory phrases (e.g. in *Sovra tenere erbette*), melodics become full of leaps and highly chromicised and he considerably restricts the use of madrigalisms to build up expressive tension using vaster spaces. The three-piece lament of Armida in *Vattene pur crudel* based on Tasso's *Jerusalem Delivered* already foretells Monteverdi's masterly rendering of the tragedy of the abandoned mistress that would come in his opera *Lamento d'Arianna* (1608). Monteverdi proved

with his Book III madrigals that he was not just Wert's worthy successor in Mantua, but that in the service of expressing emotions his composer's apparatus was already fully individual and convincing. But that was just the beginning and subsequent books by the Cremonese master would contain even more interesting material.

Piotr Wilk



PAUL AGNEW

Artysta o międzynarodowej sławie, uznawany za jednego z najwybitniejszych *haute-contres*. Urodził się w Glasgow, zaś muzyczną edukację rozpoczął w chórze katedralnym w Birmingham. Kontynuował studia w oksfordzkim Magdalen College, by wreszcie dołączyć do swego pierwszego zespołu – The Consort of Musicke, z którym wykonywał muzykę włoskiego i angielskiego renesansu. W 1992 Agnew trafił na przesłuchania do Williama Christie. Szybko nawiązana współpraca obu muzyków okazała się niezwykle owocna. Paul Agnew, występując z zespołem Les Arts Florissants, stał się jednym z najbardziej pożądanym wykonawców partii *haute-contre* w repertuarze francuskiego baroku. Znakomite recenzje zebrały zwłaszcza jego główne role w operach Rameau, ale także Handla i Purcella. W 2007 kariera śpiewaka obrała nowy kierunek, ponieważ zaczął on dyrygować niektórymi koncertami

zespołu Les Arts Florissants. Po raz pierwszy gościnnie poprowadził *Nieszpory* Vivaldiego (zaprezentowane w paryskim Cité de la Musique, Théâtre de Caen oraz Konzerthaus w Wiedniu), następnie pod jego batutą zabrzmiały ody i hymny Handla, zaś rok później koncert poświęcony włoskiej barokowej muzyce polifonicznej zatytułowany *Lamentazione*. W 2010 artysta dyrygował Les Arts Florissants w *The Indian Queen* Purcella, a następnie podjął się poprowadzenia zespołu w komplecie madrygałów Monteverdiego. W ramach tego projektu do końca roku 2015 liczba koncertów wykonanych pod jego batutą przekroczy sto. W sezonie 2013–2014 Paul Agnew został zastępcą dyrektora muzycznego zespołu Les Arts Florissants i poprowadził nową wersję baletu Jiriego Kyliana *Doux Mensonges* w Opéra de Paris oraz nową produkcję *Platei* Rameau w Theater an der Wien, Opéra Comique w Paryżu i nowojorskim Lincoln Center. Oprócz współpracy

z Williamem Christie, artysta ma na koncie występy z tak wybitnymi dyrygentami, jak Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreech, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe i Emmanuelle Haïm. Często gości na deskach najbardziej prestiżowych sal koncertowych i teatrów operowych, współpracując z Berlińskimi Filharmonikami, Orkiestrą Symfoniczną Miasta Birmingham, berlińską Komische Oper, Royal Philharmonic Orchestra w Liverpoolu, Orchestra of the Age of Enlightenment oraz zespołem Gabrieli Consort and Players. Jego dyskografia obejmuje ponad sto tytułów, w tym pieśni Beethovena dla wydawnictwa Naïve, oratorium *L'Enfance du Christ* Berlioza opublikowane nakładem Harmonii Mundi, *Nieszpory* Monteverdiego, *La Descente d'Orphée aux Enfers* Charpentiera i *Les Grands Motets* Rameau.



PAUL AGNEW

An artist of international renown regarded as one of the top *haute-contres*. He was born in Glasgow, but he joined the Birmingham Cathedral Choir where he began his initial musical training. Agnew continued his education at Magdalen College, Oxford and finally joined his first ensemble, The Consort of Musicke, to perform music from both the Italian and the English Renaissance. In 1992, he was auditioned by William Christie and quickly accepted an offer to join Les Arts Florissants to start many years of very successful collaboration. When working with this ensemble Paul Agnew became the performer of choice for the *haute-contre* roles of the French baroque repertoire. He was particularly acclaimed for his main roles in operas by Jean-Philippe Rameau, but also received plaudits for parts in operas by Handel and Purcell. In 2007, the singer's career took a new turn as he began conducting certain

projects for Les Arts Florissants. His first programme as a guest conductor featured Vivaldi's *Vespers* performed at Cité de la Musique, Théâtre de Caen and Konzerthaus in Vienna. He then conducted Handel's *Odes and Anthems* and, a year later, a concert devoted to Italian-Baroque polyphony entitled *Lamentazione*. In 2010, Agnew conducted Les Arts Florissants once again in Purcell's *The Indian Queen* before undertaking the complete set of Monteverdi's madrigals. By the end of 2015, this project will help him to exceed the symbolic total of 100 concerts under his baton. During the 2013–14 season, Paul Agnew was appointed Associate Musical Director of Les Arts Florissants and conducted a new version of Jiri Kylian's ballet *Doux Mensonges* at Opéra de Paris and a new production of Rameau's *Platée* at Theater an der Wien, Opéra Comique in Paris and New York's Lincoln Center. Alongside

his collaboration with Christie, Paul Agnew has also appeared solo under conductors of such stature as Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreesh, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe and Emmanuelle Haïm. He is a frequent feature at the most prestigious concert venues and opera halls where he collaborates with Berliner Philharmoniker, City of Birmingham Symphony Orchestra, Komische Oper of Berlin, Liverpool's Royal Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment and with the Gabrieli Consort and Players. Paul Agnew's discography covers more than 100 titles, including Beethoven's songs recorded for Naïve, the oratorio *L'Enfance du Christ* by Berlioz released by Harmonia Mundi, Monteverdi's *Vespers*, Charpentier's *La Descente d'Orphée aux Enfers* and Rameau's *Les Grands Motets*.



LES ARTS FLORISSANTS

Zespół specjalizujący się w muzyce barokowej wykonywanej na instrumentach z epoki powstał w roku 1979. Formacja zaczerpnęła nazwę z tytułu krótkiej opery Marca-Antoine'a Charpentiera, zaś założył ją francusko-amerykański klawesynista i dyrygent William Christie, który prowadzi tę grupę po dziś dzień. Odegrała ona pionierską rolę w odnowie zainteresowania muzycznym dziedzictwem francuskiego baroku, repertuarem wcześniej zapomnianym lub zaniedbywanym. W ciągu ponad trzydziestu ostatnich lat zespół Les Arts Florissants przywrócił do życia niezliczone skarby ze zbiorów paryskiej Bibliothèque nationale, w szczególności zaś francuskie utwory z XVII wieku oraz XVII- i XVIII-wieczne dzieła muzyczne Starego Kontynentu. Co roku formacja występuje na licznych koncertach i w przedstawieniach operowych we francuskim Théâtre de Caen, w którym ma status rezydenta, a także w Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra Comique, Théâtre des

Champs-Élysées, pałacu w Wersalu oraz podczas licznych festiwali, by wymienić zaledwie Septembre Musical de l'Orne czy imprezy w Beaune, Ambronay i Aix-en-Provence. Muzycy aktywnie propagują francuską kulturę za granicą, odwiedzając regularnie Nowy Jork, Londyn, Brukselę, Wiedeń, Salzburg, Barcelonę, Moskwę i wiele innych europejskich miast. Od wystawienia *Atysa* Lully'ego w paryskiej Opéra Comique w roku 1987, a następnie jego triumfalnego powrotu w maju 2011, to właśnie w sztuce operowej Les Arts Florissants odnoszą swe największe sukcesy. Najważniejsze produkcje obejmują dzieła Rameau, Lully'ego, Charpentiera, Handla, Mozarta i Monteverdiego. Spektakle te powstały przy udziale tak znanych artystów sceny, jak Pier Luigi Pizzi, Adrian Noble, Jérôme Deschamps i Macha Makeïeff, a także wybitnych choreografów: Any Yepes, Shirley Wynne, Bianki Li, Trishy Brown czy Sashy Waltz. Poza operami również koncerty Les Arts Florissants cieszą się zasłużoną sławą.

W repertuarze zespołu znajdują się wersje koncertowe oper i oratoriów oraz świeckie i religijne utwory kameralne i wielkie dzieła oratoryjne. Także dorobek dyskograficzny zespołu jest imponujący i obejmuje niemal 100 nagrań dla wytwórni Harmonia Mundi, Warner Classics / Erato oraz Virgin Classics. W ostatnich latach Les Arts Florissants zapoczątkował szereg programów edukacyjnych dla młodych muzyków. Najbardziej znanym jest zainicjowana w 2004 akademie Le Jardin des Voix, spod której skrzydeł wyszło wielu młodych śpiewaków. Tymczasem rozpoczęta w 2007 współpraca zespołu z Juilliard School doprowadziła do wielu owocnych wymian artystycznych między Francją i Stanami Zjednoczonymi.

Les Arts Florissants otrzymują wsparcie Ministerstwa Kultury i Komunikacji, Miasta Caen oraz regionu Dolnej Normandii. Artyści mają status rezydenta w Théâtre de Caen.

LES ARTS FLORISSANTS

Dedicated to the performance of Baroque music on historic instruments, Les Arts Florissants take their name from the title of a short opera by Marc-Antoine Charpentier. The ensemble was founded in 1979 by the Franco-American harpsichordist and conductor William Christie who has remained its director to this day. The formation has played an instrumental role in the resurgence of interest in the musical heritage of the French baroque after a long period of neglect. Les Arts Florissants have brought back to life innumerable treasures from the collections of the Bibliothèque Nationale de France, particularly the French repertoire from the 17th century, but also 17th and 18th century pieces from across the Old Continent. Every year, Les Arts Florissants perform numerous concerts and opera shows at Théâtre de Caen, where they are in residence, as well as at Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées and Château de Versailles. The ensemble

is also a frequent guest at festivals, including Septembre Musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, and Aix-en-Provence. In their role as ambassadors of French culture the musicians perform regularly in New York, London, Edinburgh, Brussels, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Moscow and many other European cities. Since the success of their production of Lully's *Atys*, which they first launched in 1987 at Opéra Comique in Paris and then triumphantly reintroduced in May 2011, opera has become the field where Les Arts Florissants have been enjoying their greatest success. Their notable productions include works by Rameau, Lully, Charpentier, Handel, Mozart and Monteverdi. These shows were created with the involvement of renowned figures of the stage, such as Pier Luigi Pizzi, Adrian Noble, Jérôme Deschamps and Macha Makeïeff, as well as with eminent choreographers: Ana Yepes, Shirley Wynne, Trisha Brown and Sasha Waltz. Les Arts Florissants also enjoy a well-

deserved fame in the concert hall and in their repertoire the ensemble has concert versions of operas and oratorios, secular and religious pieces for both chamber music and a more extensive setting. Also their discography is impressive with nearly 100 albums recorded for Harmonia Mundi, Warner Classics / Erato and Virgin Classics. In recent years, Les Arts Florissants have launched several educational programmes for young musicians. The most emblematic of these, the Academy of the Jardin des Voix, has already helped a substantial number of new singers reach the limelight since its inception in 2004. Meanwhile, their partnership with the Juilliard School has produced a number of successful artistic exchanges between France and the U.S. *Les Arts Florissants receive financial support from the Ministry of Culture and Communication, the City of Caen, and the Région Basse-Normandie. They are artists in residence at the Théâtre de Caen.*

IL POMO D'ORO

13 grudnia / December
Niedziela / Sunday
godz. 20:00 / 8:00 p.m.
Centrum św. Jana / St. John's Centre
ul. Świętojańska 50

ARIAS FOR CAFFARELLI

Franco Fagioli
kontratenor | countertenor
Riccardo Minasi
dyrygent, skrzypce | conductor, violin

IL POMO D'ORO
Esther Crazzolara, Gianpiero Zanocco
skrzypce | violin
Giulio d'Alesso
altówka | viola
Federico Toffano
wiolonczela | cello
Riccardo Coelati
kontrabas | double bass
Federica Bianchi
klawesyn | harpsichord

Angelo Ragazzi
1680–1750
• Sonata G-dur | Sonata in G
major op. 1 no. 8
Allegro
Aria
Adagio
Allegro

Nicola Antonio Porpora
1686–1768
• Passaggier che sulla sponda
Semiramide riconosciuta

Johann Adolf Hasse
1699–1783
• Ebbi da te la vita
Siroe

Nicola Fiorenza
ok. 1700–1764
• Koncert A-dur | Concerto in A
major
Largo
Allegro
Largo
Allegro assai

Leonardo Leo
1694–1744
• Misero pargoletto
Demofoonte

Johann Adolf Hasse
• Fra l'orror della tempesta
Siroe

Pasquale Cafaro
ok. 1716–1787
• Rendimi più sereno
L'IpERMestra

Leonardo Leo
• Sperai vicino il lido
Demofoonte

Angelo Ragazzi
• Sonata f-moll | Sonata in F
minor «Imitatio in Salve Regina,
Mater Misericordiae» op. 1 no. 4
Andante
Adagio
Allegro

Giovanni Battista Pergolesi
1710–1736
• Lieto così talvolta
Adriano in Siria

Giuseppe Avitrano
1670?–1756
• Sonata D-dur | Sonata in D
major «L'Aragona» op. 3 no. 2
Largo
Allegro
Adagio
Presto

George Frideric Handel
1685–1759
• Se bramate d'amar
Serse

ARIE DLA CAFFARELLEGO

Gaetano Majorano (1710–1783), znany lepiej jako **Caffarelli**, był jednym z najbardziej uzdolnionych i wszechstronnych śpiewaków swych czasów. Pod względem zdolności porównywany był jedynie ze słynnym Farinellim (Carlem Broschim, 1705–1782). Sam uważał się za „dwóch Farinellich w jednej osobie”. Sądząc po przeznaczonych dla niego partiach, dysponował skalą od *a* do *c*³. Współcześni podkreślali „anielską” barwę jego głosu, znakomite opanowanie dynamiki, artykulacji i sztuki zdobniczej. Z charakteru był zupełnym przeciwieństwem zrównoważonego i skromnego Broschiego. Jego aroganckie, niezwykle konfliktowe i nieodpowiedzialne zachowanie było tylko potwierdzeniem stereotypowych i karykaturalnych wyobrażeń o kastratach. W swym „dorobku” Caffarelli miał nie tylko pobicia koleżanek i kolegów ze sceny, lecz także krwawe pojedynki, nie wahał się nawet głęboko obrazić króla Francji Ludwika XV. Pozostawiając na boku te drugorzędne dla melomana świadectwa, zwróćmy uwagę na jego nieprzeciętny talent muzyczny. Ujawnił się on już we wczesnym dzieciństwie. Dziesięcioletni Gaetano, inaczej niż wielu chłopców z południa Włoch, poddał się kastracji ponoć z własnego wyboru. Należąc do majątnej rodziny, nie szukał dzięki tej operacji szansy na lepsze życie, lecz uczynił to niejako w służbie sztuki muzycznej. Obok Farinellego był jednym z najlepszych uczniów wybitnego mistrza śpiewaczego i kompozytora Nicolì Porpory. Ponoć sam nauczyciel uważał go za najlepszego

śpiewaka Italii. Nauki pobierał Caffarelli w jednej ze słynnych czterech szkół muzycznych Neapolu – Conservatorio di San Onofrio a Capuana. Wzorowane na weneckich *ospedale*, instytucje te po dzień dzisiejszy pozostają niedoścignionym wzorem wysokiego poziomu edukacji muzycznej dostępnej dla najuboższych dzieci i sierot. Utrzymywane z publicznych i prywatnych datków oraz chesnego pobieranego od bardziej zamożnych uczniów (wśród nich Caffarellego) na przestrzeni kilku wieków wydały wielu wybitnych kompozytorów i wykonawców, którzy w sposób znaczący wpłynęli na historię muzyki (np. Porpora, Vinci, Leo, Durante, Pergolesi, D. Scarlatti, Traetta, Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Bellini). W pierwszej połowie XVIII wieku Neapol był jednym z najlepszych na świecie miejsc do studiowania muzyki, przyciągającym nawet najwybitniejszych kompozytorów w roli studentów (np. Hassego).

Obdarzony wysokim mezzosopranowym rejestrem Caffarelli debiutował żeńską rolą Alvidy w operze *Il Valdemaro* neapolitańczyka Domenica Sarra wystawionej w Rzymie w 1726 roku. Odnosił kolejne sukcesy na scenach operowych Wenecji, Florencji, Mediolanu, Turynu, Bolonii, Genui, Modeny, Lukki i Pistoì. W Neapolu wystąpił po raz pierwszy już jako celebryta w *Il castello d’Atlante* Leonarda Lea (1734). Szybko uzyskał stanowisko w kapeli królewskiej i przychylność króla Karola IV. Śpiewał tu przez ponad 20 lat w operach Hassego,

Lea, Pergolesiego, Porpory, Sarra, Vinciego i innych. Po raz ostatni wystąpił w *Farnace* Traetty (1751), *La clemenza di Tito* Glucka (1752) i *Didone abbandonata* Lampugnaniego (1753). Jako gwiazda światowej sławy występował też w Londynie (1737–1738), Madrycie (1739, 1756), Wiedniu (1749), Wersalu (1753) i Lizbonie (1755). Starannie dobrany program dzisiejszego koncertu ma charakter monograficzny. Z jednej strony zbiera jedne z najsztylniejszych arii śpiewanych przez Caffarellego, pochodzące z oper kompozytorów tworzących tzw. szkołę neapolitańską lub pozostających pod jej wpływem (Handel, Hasse). Z drugiej zaś strony ukazuje mało dziś znane utwory instrumentalne skrzypków neapolitańskich epoki Caffarellego, pozostające w cieniu bardziej spektakularnych dzieł operowych.

Aria *Passaggier che sulla sponda* pochodzi z finału II aktu *Semiramide riconosciuta* **Nicolì Porpory** (1686–1768), wystawionej w neapolitańskim Teatro San Carlo w 1739 roku. Nauczyciel Caffarellego sprawnie ukazał tu walory swego ucznia, każąc mu śpiewać brawurowe koloratury w ramach dwuoktawowej skali od *b* do *b*² i wykonywać karkotomne skoki interwałowe, ale też wprowadzając momenty urzekającej liryki w części środkowej. W operze *Siroe, re di Persia* **Johanna Adolfa Hassego** (1699–1783), której prapremiera miała miejsce w bolońskim Teatro Malvezzi w 1733 roku, Caffarelli wystąpił w roli Medarse, młodszego syna

króla Persji Cosroe, a Farinelli w tytulowej roli jego starszego syna Siroe. Obśadzenie obu najsztylniejszych uczniów Porpory było tu niezwykle trafne, gdyż charakter obu postaci dramatu był zgodny z różnym usposobieniem tych śpiewaków. Pełna elegancji i liryzmu aria Medarse *Ebbi da te la vita* (II, 6) miała poruszać do łez. Bohater, widząc, że nie zdoła doprowadzić do śmierci ofiary swych intryg – Siroe, gotów jest sam ponieść śmierć. Zamykająca pierwszy akt jego brawurowa aria z rogami *Fra l’orror della tempesta* świetnie oddaje nie tylko knowania Medarse, ale też burzliwy temperament samego Caffarellego. W *Demofoonte* **Leonarda Lea** (1694–1744), wystawionej w Teatro San Carlo w 1741 roku, Caffarelli wykonywał partię Timanta – syna tytułowego króla Tracji. Aria *Misero pargoletto* (III, 5) stanowiła punkt kulminacyjny cierpień Timanta, mylnie myślącego, że jego żona Dircea jest w istocie jego siostrą. Kompozytor posłużył się tu rzadko wówczas stosowaną tonacją f-moll oraz bogatą harmoniką, śpiewakowi zostawiając odpowiednio sugestywne wykonanie warstwy ekspresyjnej. Aria *Sperai vicino il lido* (I, 4) świetnie oddaje rozterki bohatera, rozpoczynając się spokojną kantyleną, by szybko zmienić się w burzliwą koloraturę.

Zróznicowana wyrazowo jest również aria *Rendimi più sereno* (I, 10) z opery *L’Ipmerkstra* **Pasquale Cafara** (1716?–1787), po raz pierwszy granej w neapolitańskim Teatro San Carlo w 1751 roku. W jej pierwszej części, wykonując rolę Lincea, męża Ipermestry, Caffarelli w pięknej kantylenie sięgającej najwyższych dźwięków swej skali miał oddać

spokój płynący z zapewnienia żony, że wbrew rozkazowi ojca nie pozbawi go życia. Melodyka drugiej części arii, w której mowa o cierpieniu i konsekwencjach sprzeciwu wobec woli ojca, staje się żywsza, schromatyzowana, a metrum trójdzielne, co znakomicie oddaje wzburzenie Lincea.

Aria *Lieto così talvolta*, zamykająca pierwszy akt opery *Adriano in Siria* **Giovanniego Battisty Pergolesiego** (1710–1736), wystawionej w Teatro San Bartolomeo w 1734 roku, została specjalnie wstawiona do opery, aby ukazać nieprzeciętne umiejętności Caffarellego przed zapadnięciem kurtyny. Powstała do nowego tekstu, łamiącego nieco logikę libretta Metastasia. Choć genialny rówieśnik śpiewaka zrobił wiele, by wyeksponować go w pełnej wdzięcznego kolorytu arii miłosnej Farnaspe z koncertującym obojem (efekty echa, dużo zdobień), opera nie przyniosła spodziewanego sukcesu.

Tworzący pod wpływem stylu neapolitańskiego **George Frideric Handel** (1685–1759) skorzystał z talentu Caffarellego w trzech operach. Aria Kserksesa *Se bramate d’amar* (II, 4) pochodzi z opery *Serse*, granej w londyńskim The King’s Theatre w 1738 roku. W żywej melodii solisty, pełnej skoków i tryli w ramach szerokiej skali (*h–a*²), kompozytor znakomicie oddał złość Kserksesa z powodu romansu swego brata Arsamena i Romildy. Z racji niedostatecznego opanowania pamięciowego swej roli Caffarelli musiał przetrknąć znieważający go akompaniament Handla, który dublował jego linię melodyczną tak, jak się to robi w przy-

padku początkujących śpiewaków. Zarówno *Sonata* op. 3 nr 2 *L’Aragona* (1713) **Giuseppe Avitrana** (ok. 1670–1756), jak i zachowane tylko w rękopisie *Concerto di tre violini e basso* (1728) **Nico-li Fiorenzy** (ok. 1700–1764) ukazują oryginalność neapolitańskiej szkoły skrzypcowej. Oba utwory przeznaczone są na dosyć rzadką obsadę trojga skrzypiec i basso continuo, oba utrzymane są też w typowej, czteroczęściowej formie tzw. sonaty kościelnej (*da chiesa*). Podczas gdy sonata Avitrana pod względem języka muzycznego przynależy jeszcze wyraźnie do dziedzictwa XVII wieku (przewaga linearnego kontrapunktu), koncert Fiorenzy zdradza już wpływy nowej stylistyki (więcej homofonii i elementów solowych). Tę ambiwalencję widać jeszcze wyraźniej w dwóch sonatach z op. 1 (1736) **Angela Ragazziego** (1680–1750). Oba utwory utrzymane są już jednak w trzyczęściowej formie charakterystycznej dla koncertu. *Sonata* IV „*Imitatio in Salve Regina, Mater Misericordiae*” na troje skrzypiec, wiolonczelę i basso continuo, z cytatem antyfony na początku, służyła jako zamiennik wokalne antyfony podczas nieспорów. Dlatego też panuje w niej bardziej konserwatywny, linearny kontrapunkt. Jej część środkowa *Adagio* przypomina nawet początek słynnego *Stabat Mater* Pergolesiego. Przeznaczona na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i basso continuo *Sonata* VIII może być nazwana właściwie koncertem skrzypcowym, gdyż posiada wszystkie najważniejsze dla tego gatunku cechy: trzyczęściową formę, epizody solowe oraz formy ritornelowe w częściach skrajnych.

Piotr Wilk

ARIAS FOR CAFFARELLI

Gaetano Majorano (1710–1783), better known as **Caffarelli**, was one of the most gifted and versatile singers of his era. His contemporaries would only compare his skills with those of the famous Farinelli (Carlo Broschi, 1705–1782), while he personally regarded himself as “two Farinellis within one person”. Judging by the roles written for Caffarelli he must have commanded a scale of voice spanning *a* and *c*². At the time, commentators on his voice mentioned an “angelic” timbre of voice, excellent control of dynamics, articulation and ornamentation craft. By nature Caffarelli was poles apart from the level headed and modest Broschi. His arrogant, pugnacious and reckless behaviour only served to confirm widely held stereotypes and caricatured ideas about castratos. Among his “achievements” Caffarelli counted not just beatings of his fellow singers of both sexes, but also bloody duels and even causing serious offence to King Louis XV of France. Leaving aside such accounts, which a music lover may find of secondary importance, it is worth focusing on his exceptional musical talent. This talent was discovered in his early boyhood and at just 10, unlike many boys in southern Italy, Gaetano underwent castration, possibly at his own request. Coming from a wealthy family he did not have to seek an opportunity for a better life and seems to have done this out of his love of musical art. Alongside Farinelli he was the best student of the eminent singing master and composer Nicola Porpora who, apparently, regarded Caffarelli as

the best singer in Italy. The young talent trained in the Conservatorio di San Onofrio a Capuana, one of the four famous musical schools in Naples. Modelled on the Venetian *ospedale* these institutions have remained unparalleled paragons of quality musical education to this day; an education that is accessible to the poorest citizens and to orphans. Funded from public resources, private donations and tuition fees paid by the more wealthy students, including Caffarelli, they have produced many outstanding composers and performers (including Porpora, Vinci, Leo, Durante, Pergolesi, D. Scarlatti, Traetta, Piccinni, Paisiello, Cimarosa and Bellini) who have made significant contributions to the history of music. Indeed, in the first half of the 18th century even famous composers, such as Hasse, would come to Naples to study music attesting to its unique position on the map of musical learning. Endowed with a high-pitch mezzosoprano voice, Caffarelli made his debut in Rome in 1726 as Alvida, a female role, in the opera *Il Valdemaro* by the Neapolitan composer Domenico Sarro. He then went on to follow a successful operatic career on the stages of Venice, Florence, Milan, Turin, Bologna, Genoa, Modena, Lucca and Pistoia. Naples would have to wait for his debut until 1734 when Caffarelli arrived as a celebrity to perform in Leonardo Leo’s *Il castello d’Atlante*. He soon gained both a place in the royal chapel and favour with King Carlo VII. He stayed with the royal troupe for more than 20 years singing in operas by Hasse, Leo,

Pergolesi, Porpora, Sarro, Vincini and others. His final appearances included roles in Traetta’s *Farnace* (1751), Gluck’s *La clemenza di Tito* (1752) and Lampugnani’s *Didone abbandonata* (1753). Caffarelli was a true star of international fame and he toured European capitals performing in London (1737–1738), Madrid (1739, 1756), Vienna (1749), Versailles (1753) and Lisbon (1755). The programme of tonight’s concert has been carefully chosen to represent two faces of Neapolitan music. It is built around a core of the most famous arias ever performed by Caffarelli in operas written by composers who either belonged to or remained under the influence of the Neapolitan school. This is complemented by some relatively little-known instrumental pieces by Neapolitan violinists of Caffarelli’s era that were overshadowed by the spectacular operatic work. The aria *Passaggier che sulla sponda* comes from the finale of the 2nd act of **Nicola Porpora’s** *Semiramide riconosciuta* (1686–1768) staged at the Neapolitan Teatro San Carlo in 1739. Caffarelli’s teacher craftily highlighted his student’s skills by asking him to sing bravura coloraturas across a two-octave scale from *b* to *b*² and to perform break-neck interval leaps while balancing them with passages of charming lyricism in the middle part. In the opera *Siroe, re di Persia* by **Johann Adolf Hasse** (1699–1783), which saw its first performance at Teatro Malvezzi of Bologna in 1733, Caffarelli sang the role

of Medarse, the junior son of King Cosroe of Persia, while Farinelli impersonated his elder brother Siroe. Casting the two most famous students of Porpora as princely brothers proved to be a masterstroke, as he matched their temperaments with those of the singers. The elegant and lyrical aria of Medarse *Ebbi da te la vita* (II, 6) was intended to move the audience to tears. The young prince having realised that, despite all of his scheming, he would not succeed in bringing about the death of Siroe is ready to die himself. The bravura aria *Fra l’orror della tempesta* with French horns that closes the first act gives a fine rendering not just to Medarse’s plotting, but also to the tempestuous character of Caffarelli himself. In **Leonardo Leo’s** *Demofonte* (1694–1744), staged at Teatro San Carlo in 1741, Caffarelli performed the role of Timant, son of the King of Thrace. The aria *Misero pargoletto* (III, 5) is the climax of Timant’s agony as he mistakenly suspects his wife Dircea to be his sister. The composer resorted to the F minor key, a rare solution at the time, and to rich harmonics while leaving the task of delivering a sufficiently evocative performance of the expressive layer to the singer. The aria *Sperai vicino il lido* (I, 4) perfectly reflects the dilemmas of the main character as it rapidly switches from a slow cantilena to a tempestuous coloratura. Also the aria *Rendimi più sereno* (I, 10) from *L’Ipemestra* by **Pasquale Cafaro** (1716?–1787), first staged at Teatro San Carlo in 1751, features varied modes of expression. It opens with a beautiful cantilena where Caffarelli, in the role of Ipemestra’s husband Linceo, sings at the top of his scale expressing his sense

of soothing at his wife’s assurances that she was going to disobey her father’s order to take his life. The melodics of the second movement become livelier, chromaticised, their meter switching to triple, which all perfectly matches Linceo’s agitation as he expresses the suffering and consequences of the objection to her father’s will. The aria *Lieto così talvolta*, which closes the first act of *Adriano in Siria* by **Giovanni Battista Pergolesi** (1710–1736), staged at Teatro San Bartolomeo in 1734, was inserted specifically with the intention of showcasing the exceptional skill of Caffarelli before the final curtain. It was composed to new lyrics that somehow distorted the logic of Metastasio’s libretto. Although Pergolesi deployed much of his unquestionable genius in highlighting the singer’s role in Farnaspe’s love aria, which is full of graceful timbre and has a participating oboe that provides echo effects and much ornamentation, the opera failed to produce the expected success. Very much under the influence of the Neapolitan style, **George Frideric Handel** (1685–1759) employed the talents of Caffarelli in three of his operas. The aria *Se bramate d’amar* (II, 4) of *Serse* comes from the opera of the same title staged at The King’s Theatre, London in 1738. In the brisk melody of the solo voice, full of leaps and trills across a broad scale (*h–a*²), the composer masterfully rendered the wrath of Xerxes at his brother Arsamena’s affair with Romilda. Interestingly, due to Caffarelli’s insufficient memorisation of his role, the singer had to swallow a snub, as Handel provided an accompaniment shadowing his melodic line in the manner typically reserved for novice singers.

Both the *Sonata* op. 3 No. 2 *L’Aragona* (1713) by **Giuseppe Avitrano** (ca. 1670–1756) and *Concerto di tre violini e basso* (1728), which survives only in manuscript, by **Nicola Fiorenza** (ca. 1700–1764), introduce the originality of the Neapolitan violin school. Both pieces were written for a rather rare setting with three violins and basso continuo and both are also maintained in a typical four-movement format of *sonata da chiesa*. While in terms of musical language Avitrano’s sonata, with its dominance of linear counterpoint, still clearly belongs to the legacy of the 17th century, the concerto by Fiorenza already betrays an influence of the new style with an increased contribution of homophony and solo elements. This ambivalence becomes even more apparent in two sonatas from op. 1 (1736) by **Angelo Ragazzi** (1680–1750). Both, however, already employ the three-movement format typical of the concerto. *Sonata IV “Imitatio in Salve Regina, Mater Misericordiae”* for three violins, cello and basso continuo, with a quotation of an antiphon at the beginning, was used as a replacement for a vocal antiphon used in vespers. For this reason it is dominated by a more conservative linear counterpoint. Also, its middle *Adagio* movement is reminiscent of the opening of the famous *Stabat Mater* by Pergolesi. *Sonata VIII*, written for two violins, viola, cello and basso continuo, could be referred to as a violin concerto since it includes all of the features that make up the latter genre: a three-movement format, solo episodes, and ritornello forms in the opening and closing movements.

Piotr Wilk

FRANCO FAGIOLI

Uznawany za jednego z najwybitniejszych kontratenorów naszych czasów. Ceniony nie tylko za piękny głos, którego skala obejmuje trzy oktawy, ale także za doskonałą technikę i wirtuozerię, dzięki której ustanawia nowe standardy wykonawcze. Ten urodzony w Argentynie solista początkowo studiował grę na fortepianie, a następnie śpiew w Instytucie Sztuki Teatro Colón w Buenos Aires. Międzynarodową karierę rozpoczął w 2003, wygrywając konkurs wokalny Neue Stimmen organizowany przez Fundację Bertelsmanna. Od tego czasu regularnie występuje na deskach teatrów operowych w Buenos Aires, Karlsruhe, Bonn, Zurychu, Essen i Genui, w wiedeńskim Theater an der Wien oraz w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Zapraszany jest także na liczne festiwale, m.in. w Halle, Ludwigsburgu, Innsbrucku czy Froville. Współpracował z dyrygentami tej

klasy, co Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti czy Christophe Rousset. Sezon 2013/2014 rozpoczął się dla artysty wydaniem albumu *Arias for Caffarelli*, któremu towarzyszyła trasa koncertowa obejmująca niemal całą Europę. W 2014 Franco Fagioli zadebiutował na salzburskim festiwalu Whitsun z programem złożonym z kompozycji Giambattisty Veluttiego. W tym samym roku wcielił się w role dwóch mozartowskich bohaterów operowych – Sekstusa w *La clemenza di Tito* w Nancy oraz tytułowego Idomeneusza w produkcji Martina Kušęja dla Royal Opera House w Covent Garden. W tym samym roku ukazały się także solowa płyta kontratenora – *Il maestro Porpora*, którą artysta złożył hołd włoskiemu kompozytorowi i nauczycielowi śpiewu – Nicoli Porporze, album *Siroe – re di Persia* Johanna Adolfa Hassego

z jego udziałem oraz wydawnictwo zatytułowane *La Concordia de' pianeti*, które przywraca współczesności zapomniane dzieła Antonia Caldary. W 2015 Fagioli odbył tournée po Francji i Niemczech, wcielając się z postacią Cezara w operze Leonarda Vinciego *Catone in Utica*, która ukazała się nakładem wytwórni Decca. W marcu 2015 zarejestrował dzieła Glucka we współpracy z francuską Insulą Orchestra, w kwietniu wykonał tytułową rolę Orfeusza w operze tegoż kompozytora, zaś w sierpniu tego roku, wraz z Capellą Cracoviensis pod batutą Jana Tomasza Adamusa, nagrał operę Pergolesiego *Adriano in Siria*, która została wystawiona przed tygodniem w wersalskiej Opéra Royal i będzie prezentowana w Krakowie w ramach cyklu Opera Rara w marcu 2016. Artysta jest związany kontraktem na wyłączność z prestiżową wytwórnią Deutsche Grammophon.



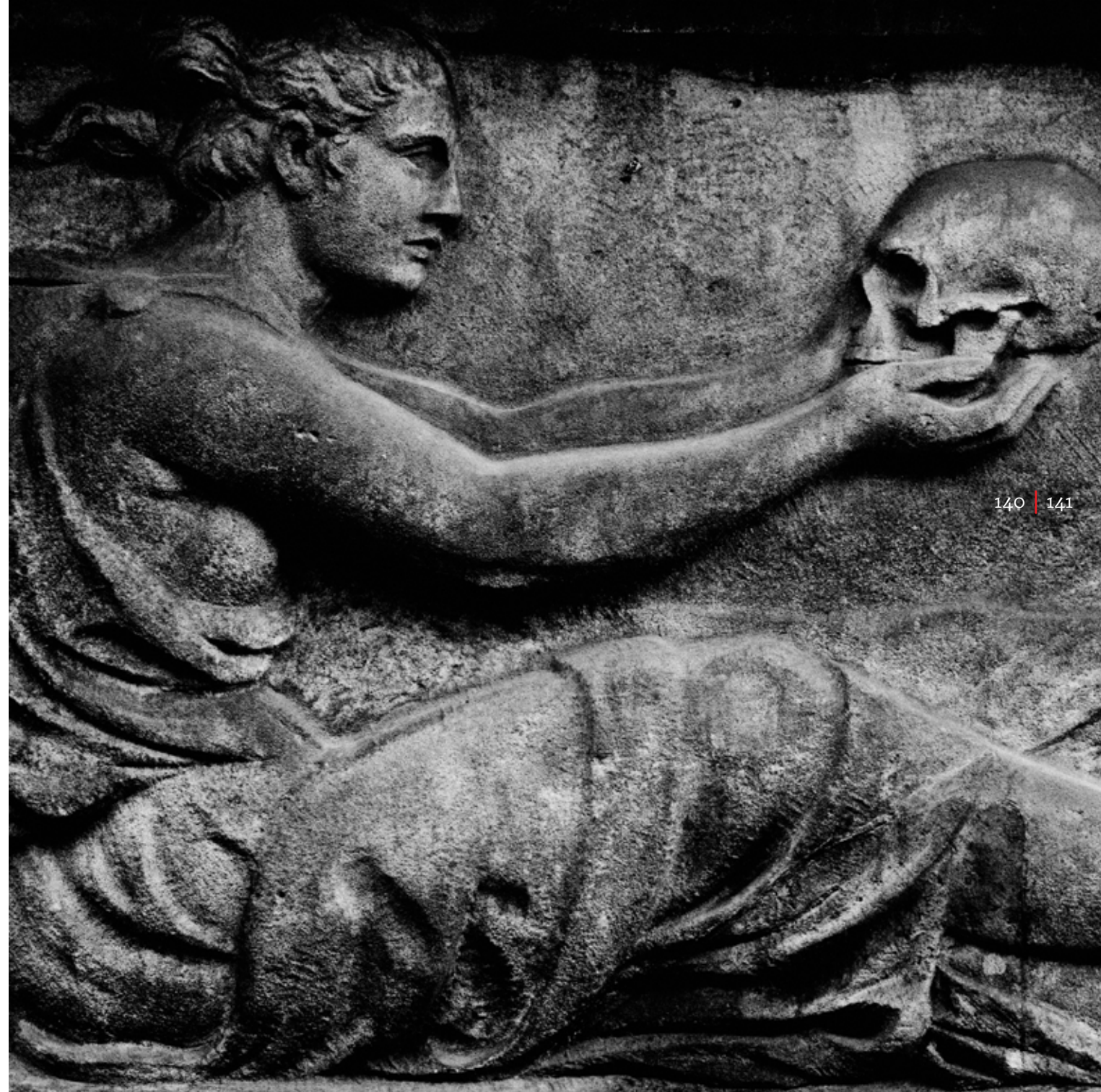
FRANCO FAGIOLI

One of the most outstanding virtuoso countertenors of our times. The singer is equally admired for his wonderful voice, which spans three octaves, as for a masterful technique that has allowed him to raise performance standards to new heights.

Born in Argentina, Franco Fagioli started his musical training on the piano only to then move to singing at the Superior Art Institute of the Teatro Colón in Buenos Aires. His international career took off in 2003 when he won the Bertelsmann Foundation's singing competition 'Neue Stimmen'. Since that time, the soloist has been a regular feature at opera houses in Buenos Aires, Karlsruhe, Bonn, Zurich, Essen and Genoa, at the Theater an der Wien in Vienna and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. He has also been invited to perform at a number of festivals, including those in Halle,

Ludwigsburg, Innsbruck and Froville. Franco Fagioli has worked with conductors of the calibre of Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, José Manuel Quintana, Marc Minkowski, Riccardo Muti and Christophe Rousset. The musician launched his 2013/2014 season with the album *Arias for Caffarelli* followed by a concert tour covering nearly all of Europe. In 2014, Franco Fagioli made his debut at the Whitsun Festival in Salzburg with a Giambattista Velutti programme. In the same year, he took on roles of two of Mozart's opera characters: Sextus in *La clemenza di Tito* at Nancy and the title role of Idomeneo produced by Martin Kušej for the Royal Opera House at Covent Garden. Before the year was over, Fagioli had seen the release of three CDs with his participation: a solo album *Il maestro Porpora* paying tribute

to the Italian composer and singing teacher Nicola Porpora, another one where he sings in Johann Adolf Hasse's *Siroe – re di Persia* and *La Concordia de' pianeti* that brought the forgotten music of Antonio Caldara to audiences. In 2015, Franco Fagioli toured France and Germany with his role of Cesar in Leonardo Vinci's opera *Catone in Utica* launched on a CD by Decca. In March of that year, the countertenor recorded Gluck with the French Insula Orchestra, in April he sang Orpheus in the opera by the same composer and in August joined with Capella Cracoviensis under Jan Tomasz Adamus in the recording of Pergolesi's opera *Adriano in Siria* that was then staged at Opéra Royal in Versailles and is scheduled for the Opera Rara series in Krakow in March 2016. Franco Fagioli has an exclusive recording contract with the prestigious label Deutsche Grammophon.



RICCARDO MINASI

Zaledwie 37-letni, pochodzący z Rzymu skrzypek zapiera dech w piersiach nie tylko wyborną techniką i muzykalnością, ale także listą zespołów, z którymi pracował jako solista i koncertmistrz. Le Concert des Nations prowadzony przez słynnego Jordiego Savalla, założona przez Ottavia Dantoniego Accademia Bizantina, Concerto Italiano Rinalda Alessandriniiego, szaleni Il Giardino Armonico i Giovanni Antonini, Al Ayre Español czy Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia... Nazwy te wśród entuzjastów muzyki dawnej wywołują dreszcz podniecenia, tymczasem lista wcale nie jest zamknięta. Minasi współpracował także z formacją Concerto Vocale René Jacobsa, zespołem Ensemble 415, lutnistą Lucą Piancą, skrzypaczką Viktorią Mullovą, oboistą Albrechtem Mayerem, wirtuozem wiolonczeli Christophe'em Coinem i Reinhardem Goebellem, szefem artystycznym

i założycielem Musica Antiqua Köln. Dyrygował gościnnie nie mniejszą liczbą zespołów, wśród nich wymienić wystarczy orkiestrę i chór Opéra national w Lyonie, poczdamską Kammerakademie, Zürich Kammerorchester, L'Arpa Festante, Attersee-Akademie Orchestra, formację Resonanz i Il Complesso Barocco, natomiast w latach 2008–2011 współprowadził Helsinki Baroque Orchestra. Na zaproszenie Kenta Nagano występował w roli koncertmistrza na festiwalu Belcanto w Knowlton, był także konsultantem do spraw historii muzyki i praktyki wykonawczej przy Montréal Symphony Orchestra. W latach 2004–2010 wykładał w klasie muzyki kameralnej w konserwatorium w Palermo, prowadził też kursy mistrzowskie, m.in. w Longy School of Music w Cambridge, Sibelius Academy w Helsinkach, Zürich Opera House czy wreszcie w słynnej nowojorskiej Juilliard School of Music.

Istotny jest także bezpośredni wkład Riccarda Minasiego w pracę badawczą. W 2010 w Dortmundzie uczestniczył w wielowątkowym projekcie – realizacji *Normy* Vincenza Belliniego z Cecilią Bartoli i Thomasem Hengelbrockiem, gdzie był nie tylko asystentem dyrygenta i koncertmistrzem, ale i – wraz z Mauriziem Biondim – kuratorem oraz redaktorem krytycznego wydania opery, opublikowanym przez wydawnictwo Bärenreiter (2014). Od 2012 jest nade wszystko dyrygentem zespołu Il Pomo d'Oro, z którym intensywnie koncertuje i nagrywa barokowe kompozycje kameralne i dzieła operowe. Należy przyznać, że zespół prowadzony przez Minasiego entuzjazmem i techniką porywa zarówno publiczność, jak i krytyków muzycznych, szybko więc znalazł się w czołówce formacji grających zgodnie z historycznymi prawidłami wykonawczymi.



RICCARDO MINASI

At only 37 years old, this Rome-born violinist dazzles with his exquisite technique and musicality, but also with the list of ensembles he has collaborated with as soloist and concertmaster. Le Concert des Nations headed by the great Jordi Savall, Ottavio Dantone's Accademia Bizantina, Rinaldo Alessandrini's Concerto Italiano, the crazy Il Giardino Armonico and Giovanni Antonini, Al Ayre Español, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia... Each of these names sends shivers of excitement down a music lover's spine and they keep rolling. Indeed, Minasi has also worked with René Jacobs' Concerto Vocale, Ensemble 415, the lutist Luca Pianca, violinist Viktoria Mullova, oboe player Albrecht Mayer, the virtuoso of the cello Christophe Coin and no less than Reinhard Goebel, the founder and artistic director of Musica Antiqua

Köln. The list of orchestras with whom he has been guest conductor is no shorter than that and it is sufficient to mention the Orchestra and Choir of the National Opera of Lyon, Potsdam's Kammerakademie, Zürich Kammerorchester, L'Arpa Festante, Attersee-Akademie Orchestra, Resonanz and Il Complesso Barocco. Between 2008 and 2011 Minasi co-conducted the Helsinki Baroque Orchestra. He was invited by Kent Nagano to the role of concertmaster at the Belcanto Festival in Knowlton; and has played the role of consultant on the history of music and performance practices for the Montréal Symphony Orchestra. Riccardo Minasi is also an active researcher. In 2010, he was part of a multi-disciplinary project to stage Vincenzo Bellini's opera *Norma* in Dortmund with Cecilia Bartoli and Thomas Hengelbrock. His role went beyond just that of assistant conductor

and concertmaster as he co-held, with Maurizio Biondi, the position of joint curator and editor of a critical edition of the opera published in 2014 by the Bärenreiter publishing house. Between 2004 and 2010 Minasi taught chamber music at the conservatory of Palermo. He offered master classes at the Longy School of Music in Cambridge, USA, Sibelius Academy in Helsinki, the Zürich Opera House and at the famous Juilliard School of Music in NY. Since 2012, Minasi has been devoting himself primarily to conducting Il Pomo d'Oro on its extensive concert and recording programme that has involved baroque chamber and operatic music. His ensemble soon stormed the elite of formations that follow historically informed performance practices while their enthusiasm and technique have an effect that sweeps both audiences and musical critics off their feet.



IL POMO D'ORO

Plotki mówią, że nazwa Il Pomo d'Oro nieprzypadkowo wywiedziona jest z tytułu XVII-wiecznej opery Antonia Cestiego. Produkcja – nieprzypadkowe słowo – przygotowana w Wiedniu w roku 1666 na ceremonię ślubu cesarza Leopolda I Habsburga i Małgorzaty Teresy Habsburg była bodaj najbardziej spektakularna i najdroższa w historii gatunku. Dziesięciogodzinny spektakl angażujący 73 tysiące fajerwerków, 300 koni, 24 rozbudowane scenografie z tonącymi okrętami i walącymi się wieżami – czyż nie przypomina to efektownych hollywoodzkich produkcji? Wracając do plotek – koncerty Il Pomo d'Oro, mimo skromniejszej oprawy, są co najmniej tak samo porywające. Powstały niedawno (2012) zespół skupia wybitnych solistów wyspecjalizowanych w dawnych technikach wykonawczych, ukierunkowanych głównie na repertuar operowy, niemniej

doskonale radzących sobie także z instrumentalnymi kompozycjami kameralnymi. Już pierwszy ich album z koncertami Vivaldiego – *Per l'Imperatore* – udowodnił, że młody ansambl może odmienić świat muzyki dawnej. Potężenie wiedzy o prawidłach rządzących wykonawstwem muzyki dawnych epok, doskonałego opanowania techniki gry oraz niespotykanego entuzjazmu i zdolności interpretacyjnych zaskarbiło formacji uznanie odbiorców i recenzentów. Tymczasem nagrane z Dmitrym Sinkovskym w roli koncertmistrza koncerty skrzypcowe Rudego Księdza *Per Pisendel* zdobyły wyróżnienie francuskiego periodyku „Diapason”. Il Pomo d'Oro w roku 2012 zarejestrował także trzy albumy z udziałem wybitnych kontratenorów: Maxa Emanuela Cenčića, Xaviera Sabaty i Franca Fagiolego. Mimo krótkiego stażu zespół zdołał zjeździć

już niemal całą Europę, dając liczne koncerty. Także w związku z wydaniem z początkiem 2014 pierwszego nagrania operowego – *Tamerlano* Handla, zaplanowana została trasa koncertowa, w którą, obok zespołu i prowadzącego go Riccarda Minasiego, udali się wybitni soliści – wspomniani Sabata i Cenčić oraz Mark Ainsley i Karina Gauvin. Zespół zdołał już także wydać dla wytwórni Naïve arie z *Agrippiny* Handla z udziałem szwedzkiej mezzosopranistki Ann Hallenberg oraz zmierzyć się ze spuścizną Josepha Haydna w koncertach na skrzypce, klawesyn i róg naturalny. Formacją kieruje uznany skrzypek i dyrygent Riccardo Minasi, 37-letni profesor uniwersytetu w Palermo, wykładowca, koncertmistrz najwybitniejszych orkiestr wyspecjalizowanych w wykonawstwie historycznym. Razem z młodym składem Il Pomo d'Oro z brawurą odkrywa przed publicznością świat barokowej opery.



IL POMO D'ORO



According to some there is much to be read from the ensemble's choice of name. *Il Pomo d'Oro*, a 17th century opera by Antonio Cesti, was famously staged in 1666 to celebrate the wedding of the Holy Roman Emperor Leopold I with Margaret Theresa of Spain in what may have been the most spectacular and expensive opera production in history. The show lasted for ten hours and involved 73 thousand fireworks, 300 horses, 24 extensive stage designs with sinking ships and collapsing towers and was truly akin to high-budget Hollywood productions. While far more modest in stage décor, the concerts of Il Pomo d'Oro are at least equally as breathtaking. This relatively young ensemble, established in 2012, consists of a group of outstanding soloists specialised in historical performance techniques and focused on the operatic repertoire who also

feel in their element with chamber music. Already their first album, Vivaldi's concertos *Per l'Imperatore*, proved that the young formation might be promising a breakthrough in the world of early music. Their combination of insight into the rules governing the performance of early music, perfect technical fluency and unprecedented enthusiasm and interpretative skill has earned them enormous appreciation from audiences and critics. Meanwhile, their recording of the Red Priest's violin concertos *Per Pisendel*, with Dmitry Sinkovsky as the concertmaster, won an award from the French magazine *Diapason*. In 2012, Il Pomo d'Oro recorded three albums with eminent countertenors: Max Emanuel Cenčić, Xavier Sabata and Franco Fagioli. The ensemble's short history has been one of extensive touring across nearly all of Europe. The tour of 2014 stands out among these, as Riccardo Minasi engaged

outstanding soloists: Xavier Sabata, Max Emanuel Cenčić, Mark Kinsley and Karina Gavin to showcase their first opera album, *Tamerlano* by George Frideric Handel. Not content with these achievements, this restless formation has also released a CD (Naïve) with arias from *Agrippina* by Handel featuring the Swedish mezzosoprano singer Ann Hallenberg and have measured up to the legacy of Joseph Haydn in a recording of his concertos for the violin, harpsichord and French horn. The ensemble is headed by the acclaimed violinist and conductor Riccardo Minasi who, at the relatively very young age of 37, is a professor at the University of Palermo, a teacher and concertmaster with the most eminent orchestras of period performance. With his group of young musicians at Il Pomo d'Oro they introduce the world of baroque opera to the audiences in a truly explosive way.



DWÓR ARTUSA

Niegdys siedziba Bractwa św. Jerzego, miejsce spotkań stanu rycerskiego, kupców i siedziba sądu. Dziś oddział Muzeum Historycznego Miasta Gdańska i jedna z największych atrakcji turystycznych miasta. Historia Dworu Artusa sięga połowy XIV wieku – został wzniesiony w latach 1348–1350, zaś jego nazwa pochodzi od imienia legendarnego wodza Celtów Artura – dla ówczesnych ludzi był on wzorem cnót rycerskich, a Okrągły Stół, przy którym zasiadał ze swoimi dzielnymi rycerzami, symbolem równości i partnerstwa. Nazwa budynku *curia regis Artus* (królewski dwór Artusa) 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. Dwór słynie z najwyższego w Europie, bo mierzącego niemal 11 metrów wysokości, renesansowego pieca kaflowego autorstwa Georga Stelznera,

późnogotyckiej rzeźby *Św. Jerzy walczący ze smokiem* z 1485 roku i najstarszego w Polsce baru – cynowej lady piwnej z 1592 roku. Można tam także oglądać najstarszą w Polsce kolekcję modeli okrętów oraz XV-wieczne zbroje turniejowe.

Corocznie na Dworze organizowano majowy turniej rycerski pod przewodnictwem Bractwa św. Jerzego, odbywał się on zawsze podczas święta Zesłania Ducha Świętego. Ponadto Dwór odgrywał ważną rolę w kontaktach Gdańska z resztą Europy. Mówiono, że „jako dom kupców i armatorów pozwala przybyszom znaleźć o każdej porze właściwe sobie towarzystwo”.

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.



ARTUS COURT

In its day, Artus Court was home to the Brotherhood of St. George, a meeting place for nobles and merchants and courts. Currently, Artus Court is a branch of the Gdańsk History Museum and is regarded as one of the city's main tourist attractions. The building was erected during 1348–1350 and named after King Arthur, reflecting the aspirations to the ideals of knightly virtues perfectly embodied by the legendary Celtic leader and of equality and partnership symbolised by the Round Table, at which Arthur sat with his knights. The building's name, *curia regis Artus* (Royal Artus Court) was mentioned for the first time in 1357. Artus Court is part of a route known as the Royal Way in the historic Main Town.

Organised as one vast Gothic-style hall, the Court is famous for having Europe's tallest, Renaissance-style tiled stove designed by Georg Stelzner and which is nearly 11 metres high; a late-Gothic statue of St. George and the Dragon from 1485; and for

Poland's oldest tin-plated bar dating back to 1592. The building also houses the oldest collection of naval ship models in Poland and a number of fine 15th century tournament armours.

Artus Court played a central role in the life of Gdańsk. Every year, on Pentecost, the Brotherhood of St. George held a tournament, while the Court served as a meeting point where merchants of Gdańsk forged and maintained their links with the rest of Europe on a daily basis. "[A]s a house of merchants and ship owners it allowed visitors to find appropriate company at any time of the day".

In 1530, this seat of various brotherhoods, a meeting point and festival venue, took on another important role as a chamber for open court hearings. In the late 17th c., the Grand Hall's acoustic properties were recognised and regular concerts were held.

CENTRUM ŚW. JANA

Pierwsza wzmianka o istnieniu niewielkiej kaplicy pod wezwaniem św. Jana pojawiła się w roku 1358. 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 2. połowy XV wieku. W 1543 roku wieżę kościelną strawił pożar. Zniszczenia usunięto po 24 latach.

W marcu 1945 roku kościół św. Jana spłonął, jednakże w zasadniczym zrębie swych murów ocalał. Zniszczeniu uległo wiele elementów architektonicznych, jak więźba dachowa, dach, okna i posadzka. W gruzach leży bliźniacze kamieniczki barokowe oraz przylegająca do kaplicy św. Ducha mała zakrystia. 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 – msze odbywają się regularnie od jesieni 1998. Organizuje je Duszpasterstwo Środowisk Twórczych Archidiecezji Gdańskiej. Liturgia sprawowana jest w językach: kaszubskim i polskim.

Od 1995 roku Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku pełni funkcję gospodarza obiektu oraz zarządza jego odbudowę, w celu stworzenia w tym miejscu profesjonalnego centrum kultury. NCK jako opiekun zabytku prowadzi w kościele działalność kulturalną, a jednocześnie szereg prac zmierzających do rewaloryzacji i adaptacji świątyni na Centrum św. Jana, udostępniając wnętrza artystom i publiczności. Odbłyto się tutaj wiele ważnych wydarzeń kulturalnych, a kościół stał się rozpoznawalny na kulturalnej mapie regionu, kraju i Europy. W niepowtarzalnej atmosferze wnętrza kościoła św. Jana mają miejsce liczne koncerty, pokazy, przedstawienia i wystawy.



ST. JOHN'S CENTRE

The first written mention of a small chapel dedicated to St. John comes from 1358, but the present church was built early in the second half of the 15th century. Its architecture is typical for the late-Gothic architecture of the 14th and 15th centuries, with its heavy, buttressed structure, triple nave interior and flat-ended presbytery.

In March 1945, the church burned down and while its overall structure has survived, many architectural components were lost including the entire roof with its structure, windows and floors. The adjacent twin Baroque townhouses were destroyed, as was a small sacristy adjacent to the Holy Spirit Chapel. After the war, the gutted building was roofed and its valuable vaults secured, but the church was designated as a lapidarium.

The Gdansk Diocese has been using the church for services on Sundays and holidays since the 1990s. From autumn 1998, regular masses have been held in Polish and the local

Kashubian language, organised by the Artists' Christian Ministry of the Gdańsk Diocese.

In 1995, the church was transferred to the management of the Baltic Sea Culture Centre (BSCC) with plans to reconstruct it as a dedicated culture centre. BSCC is offering its cultural activities and is making the church available to artists and the general public, while also performing conservation and conversion work intended to turn the church into St. John's Centre. The church has already witnessed several important cultural events and has become recognisable on the cultural map of the region, the country and Europe. St. John's church offers a unique atmosphere for concerts, shows, stage plays and exhibitions.

KOŚCIÓŁ ŚW. JAKUBA W GDAŃSKU

Historia kościoła sięga 1414 roku, kiedy gdańscy marynarze wznieśli kaplicę dla chorych i ubogich szyprów. Świątynia przyjęła obecny kształt w latach 1436–1437. Jediną poważną zmianą architektoniczną jest pochodząca z 1639 roku, wybudowana po pożarze wieża.

Podczas reformacji kościół przejęli protestanci, w 1807 roku wojska napoleońskie przeobraziły go w obóz jeniecki dla jeńców pruskich i rosyjskich. Osiem lat później wybuch w stojącej obok baszcie prochowej poważnie uszkodził kościół, przez co obiekt stracił charakter sakralny i przekształcony został w 1819 roku w miejską bibliotekę oraz szkołę nawigacyjną. Dopiero po II wojnie światowej, w 1946 roku zniszczony kościół wrócił w ręce ojców Kapucynów, którzy w 1948 roku odbudowali świątynię i ponownie ją poświęcili. Wnętrze kościoła zostało doszczętnie

zniszczone podczas wojny, toteż w latach 1952–1960 w nawie głównej powstają freski (zamalowane w 2008 roku), ołtarz główny, ołtarze boczne, ambona i witraż św. Jakuba. Ponadto w latach 2007–2010 świątynia przeszła kapitalny remont elewacji wewnętrznej i zewnętrznej.

Kościół św. Jakuba jest przykładem późnogotyckiego przyszpitalnego budownictwa sakralnego, jako jedyny w Gdańsku posiada renesansowy strop belkowy, zdobi go dodatkowo przeniesiony z Bramy św. Jakuba wczesnobarokowy hełm. Nowe prezbiterium zaprojektował na początku lat 70. XX wieku Romuald Sottys. Ołtarz główny wykonany jest z białego piaskowca, po lewej stronie ustawiono późnogotycką figurę Najświętszej Maryi Panny z Dzieciątkiem. Autorką witraża *Męczeństwo św. Jakuba Apostoła i Patrona* jest Zofia Baudouin de Courtenay.



ST. JAMES'S CHURCH

The history of the church dates back to 1414 when local sailors erected a chapel for sick and impoverished sea captains. It was then rebuilt to its current form in 1432–1437, with the only modification being made in 1639 when a tower was added during a reconstruction after a fire.

During the Reformation the church was taken over by Protestants and in 1807 Napoleon's army converted it into a camp for Prussian and Russian POWs. Eight years later, an explosion in a nearby gunpowder magazine damaged the church putting an end to its role for the ministry. The remaining structure was converted into a municipal library and a navigation school. It was only after the Second World War that the damaged church was given to the Capuchin Friars who rebuilt the Protestant church in 1948 and reconsecrated it. During the period 1952–1960, the Friars installed new side-altars, a pulpit and a stained glass

window with the figure of St. James and had frescos painted in the main aisle (painted-over in 2008) to replace the interior decoration completely destroyed during the war. Between 2007 and 2010, the church went through a restoration of its exterior and interior walls.

The late-Gothic St. James's Church is an example of hospital church architecture. It is the only temple in Gdansk to have a Renaissance beam ceiling and its tower is covered with an early-Baroque dome transferred from St. James's Tower. A new presbytery was designed by Romuald Sottys in the early 1970s. Notable pieces of interior decoration include the main altar of white sandstone, a late-Gothic figure of the Madonna and Child to the left of the altar and the stained glass window entitled the Martyrdom of St. James's Apostle and Patron made by Zofia Baudouin de Courtenay.

HOTEL FESTIWALOWY / FESTIVAL HOTEL

Historia powstania Hotelu Grand Cru jest nieodłącznie związana z najdawniejszą historią Gdańska i przenosi nas o przeszło 1000 lat wstecz, kiedy to powstał gród namiestników polskich władców, a w późniejszym czasie – książąt pomorskich. W XIV wieku teren przejęli Krzyżacy i wzniesli w tym miejscu średniowieczny zamek.

Budynek hotelu pełnił wiele funkcji, m.in. magazynu win i magazynu Polskich Linii Oceanicznych. W czerwcu 2009 roku rozpoczęto realizację inwestycji „Stara Winiarnia”, zakładającej restaurację budynków, które zaadaptowane zostały na apartamenty mieszkalne, lokale usługowe oraz hotel. Projektantem całości przedsięwzięcia jest firma Wolscy Architekci.

Hotel Grand Cru w Gdańsku tworzy 50 nieprzeciętnych pokoi,

w których nowoczesność idealnie współgra z nawiązującymi do czasów średniowiecznych surowymi ceglanymi elementami. Wyjątkowy klimat nadaje wnętrzom zestawienie głębi kolorów z czystą bielą. Komfortowy pobyt zapewnia kompleksowe wyposażenie pokoi, m.in. w biurko z krzesłem do pracy, telewizor LCD, zestaw do parzenia kawy i herbaty, minibarek, zestaw do prasowania, sejf, suszarkę w łazience oraz Wi-Fi.

W podziemiach hotelu znajduje się Restauracja Grand Cru, w której wykwintne potrawy oraz wybór unikatowych win są klasą samą w sobie. To wyjątkowe miejsce, idealne na romantyczną kolację, spotkanie biznesowe czy obiad rodzinny, które pozwala na organizację przyjęć do 60 osób. Szef Kuchni oraz sommelier zadbali o to, aby każda wizyta w restauracji była niezapomnianym przeżyciem.



HOTEL GRAND CRU
ul. Rycerska 11–12
80-882 Gdańsk

RECEPCJA / RECEPTION DESK
Tel.: +48 58 77 27 300
Fax: +48 58 77 27 301
e-mail: repcja@hotelgrandcru.pl

The story of the Grand Cru Hotel is inseparably linked with the beginnings of Gdańsk. It takes us back 1000 years to a time when a fortified town was established in the name of the Polish rulers and then of the Pomeranian Dukes. In the 14th century, the area was taken over by the Teutonic Knights who built a medieval castle. The building that hosts the hotel used to play several important functions, including as wine storage and a warehouse for the Polish Ocean Lines. In 2009, the whole area was included in a development project known as Stara Winiarnia involving a restoration of the buildings and their conversion into apartments, commercial units and a hotel. The entire project was designed by the studio Wolscy Architekci.

The Grand Cru Hotel of Gdańsk offers 50 rooms that are anything

Hotel Grand Cru proponuje Gościom Festiwalu Actus Humanus rabat na nocleg w wysokości 15% od aktualnej ceny. Dodatkowo 10% rabatu na całą gastronomię w hotelu. / Guests of The Actus Humanus Festival can enjoy a 15% discount on rooms and 10% discount at our Restaurant.

but ordinary. The modern style meets perfectly with raw brickwork evocative of the Middle Ages and the combination of deep colours with pure white in the decoration creates a unique interior climate. Nothing is spared in the area of comfort with the furniture including a desk and a chair, a flat screen TV, a coffee and tea making set, a minibar, an ironing set, a safe, a hairdryer and Wi-Fi access.

The Grand Cru Restaurant in the basement offers an exquisite menu and a choice of unique wines that is in a class of its own. This unique place is perfect for a romantic dinner, a business meeting or a family lunch for up to 60 people. Our Chef and Sommelier have taken great care to ensure that each visit is an experience to remember.

współorganizator



współorganizator





Kontakt z korzyścią dla kultury

Dodajemy energii wielu przedsięwzięciom kulturalnym – od spektakularnych, po te mniejsze, lecz ważne dla ich miłośników. Czynimy to w ramach społecznej odpowiedzialności biznesu, myśląc nie tylko o dniu dzisiejszym, ale przede wszystkim o przyszłości, o edukacji i aktywności zwłaszcza młodego pokolenia. Zaangażowanie ENERGI w projekty ważne dla społeczności lokalnych nie tylko pozwala na ich realizację, ale sprawia również, że dostęp do wielu imprez i wydarzeń jest możliwy dla szerokich rzesz odbiorców.

www.energa.pl



Kontakt z korzyścią

FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych: Actus Humanus, Misteria Paschalia, Sacrum Profanum, Goodfest oraz cyklu Opera Rara. Każdy z firmowanych jego nazwiskiem festiwali ma wyraźnie określony profil. Producent albumów polskich muzyków dla prestiżowych wytwórni Nonesuch i Decca. Kurator spektakularnych wydarzeń muzycznych (m.in. Penderecki//Aphex Twin, Penderecki//Greenwood) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i za granicą. Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2002–2004 pracował w Polskim Wydawnictwie Muzycznym i oficynie wydawniczej Musica Iagellonica. Następnie w latach 2004–2007 związany był z Krakowskim Biurem Festiwalowym oraz Urzędem Miasta Krakowa, gdzie pełnił funkcję Pełnomocnika Prezydenta Miasta Krakowa ds. Kultury (2007–2010) oraz Doradcy Prezydenta Miasta Krakowa (2011). Za swoją pracę naukową otrzymał Nagrodę im. Hieronima Feichta przyznaną przez Związek Kompozytorów Polskich. Jest autorem kilkunastu haseł do *Encyklopedii muzycznej PWM*, artykułów muzykologicznych oraz publikacji popularnonaukowych. Wielokrotnie nominowany był do prestiżowych nagród, m.in. MocArty RMF Classic w kategorii Człowiek Roku 2011, Gwarancje Kultury TVP i Niptel. W 2013 roku został sklasyfikowany przez tygodnik Polityka na 8. miejscu w rankingu „20 najbardziej wpływowych osobistości polskiej kultury”. Wyróżniony przez Prezydenta Miasta Krakowa Odznaką Honoris Gratia (2011) oraz przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2015).

Filip Berkowicz: musicologist, manager, promoter and producer. Artistic director of four signature music events: Misteria Paschalia, Sacrum Profanum, Actus Humanus festivals and the Opera Rara series – each highly distinct and each acclaimed by international critics. Producer of albums recorded by Polish musicians for the prestigious labels Nonesuch and Decca. Curator of spectacular music events (including Penderecki//Aphex Twin, Penderecki//Greenwood) both in Poland (e.g. the European Culture Congress and the Open'er Festival) and abroad. Honours graduate from the Institute of Musicology of the Jagiellonian University, Krakow. He worked for publishing houses Polskie Wydawnictwo Muzyczne and Musica Iagellonica (2002–2004), collaborated with the Krakow Festival Office and served as Culture Advisor to the Mayor of Krakow (2007–2010). Author of several dozen entries in the Polish PWM Music Encyclopaedia. Recipient of the Hieronim Ficht Award for scholarly work from the Association of Polish Composers. Nominated for several prestigious awards, including radio RMF Classic's "MocArt" as Man of the Year 2011, Polish TV's "Gwarancje Kultury TVP" and the Niptel Award. In 2013, he was ranked 8th in the Top 20 Most Influential Personalities in Polish Culture by Polityka, the leading Polish weekly. Awarded the "Honoris Gratia" Badge (2011) by the Mayor of the City of Krakow and the Medal for Merit to Culture – Gloria Artis (2015) by the Minister of Culture and National Heritage.

mecenas



Dyrektor artystyczny / Artistic director:
Filip Berkowicz

Organizator, producent wykonawczy /
Organiser, executive producer:
Konrad Koper, Sebastian Godula

Biuro prasowe / Press office:
Adrianna Ginat

Redakcja / Editors:
Filip Berkowicz, Marzena Chmiel

Promocja / Promotion:
Marzena Chmiel

Autorzy / Written by:
Michał Gronowicz, Jakub Kubieniec,
Andrzej Sitarz, Paweł Szczepanik, Piotr Wilk

Tłumaczenie / English translation:
Paweł Pilch

Korekta / Polish language consultation:
Danuta Ambrożewicz, Barbara Zięba-Godula

Projekt graficzny i skład / Design and typesetting:
grupa tomami

Zdjęcia / Photos:
Adam Golec
archive UMG
MHMG
event-factory
grupa tomami

IT & web services:
Robert Zaleski

Web design:
Adam Nieszporek

Studio filmowe / Motion pictures:
Agnieszka Oszczyk, Miłosz Urbanik,
Streamline Media Productions

Wydawca / Publisher:
event-factory
ul. Pękowicka 77
31-262 Kraków
www.event-factory.pl

Festiwal jest współfinansowany
przez Gminę Miasta Gdańska. /
The Festival is partly funded by the City of Gdańsk.



partnerzy

**instytut
kultury
miejskiej**

**capella
cracoviensis**

TICKETPRO®
www.ticketpro.pl


GRAND CRU
★★★★
HOTEL & RESTAURANT

MHMG
MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA GDAŃSKA

**nadbaityckie
centrum kultury
gdańsk**


patroni medialni

TVP 2

TVP
KULTURA

ams

gazeta
WYBORCZA.PL

**TYGODNIK
POWSZECHNY**


trojmiasto.pl

empik

onet.