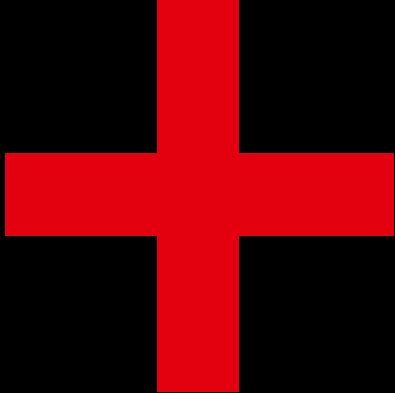


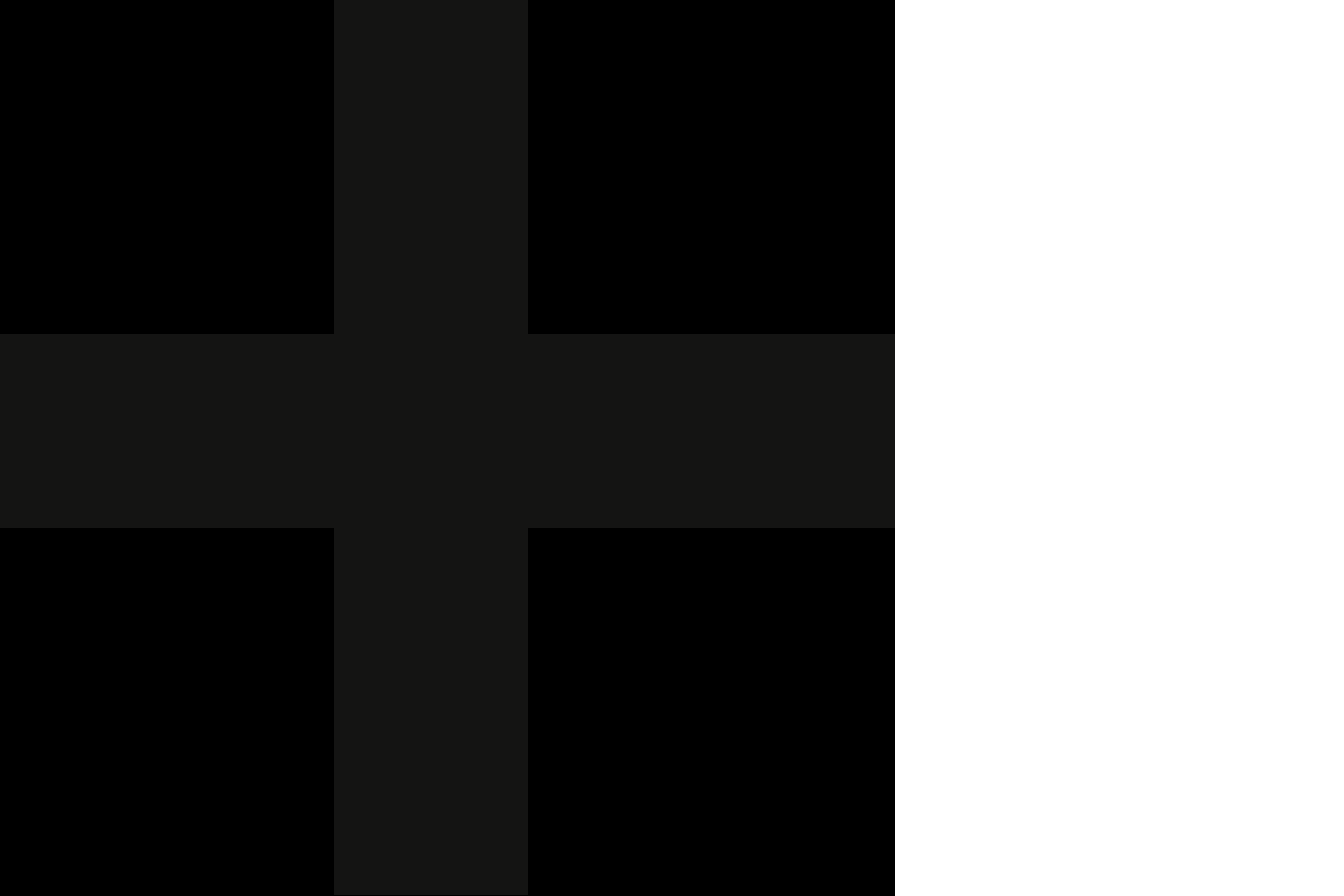


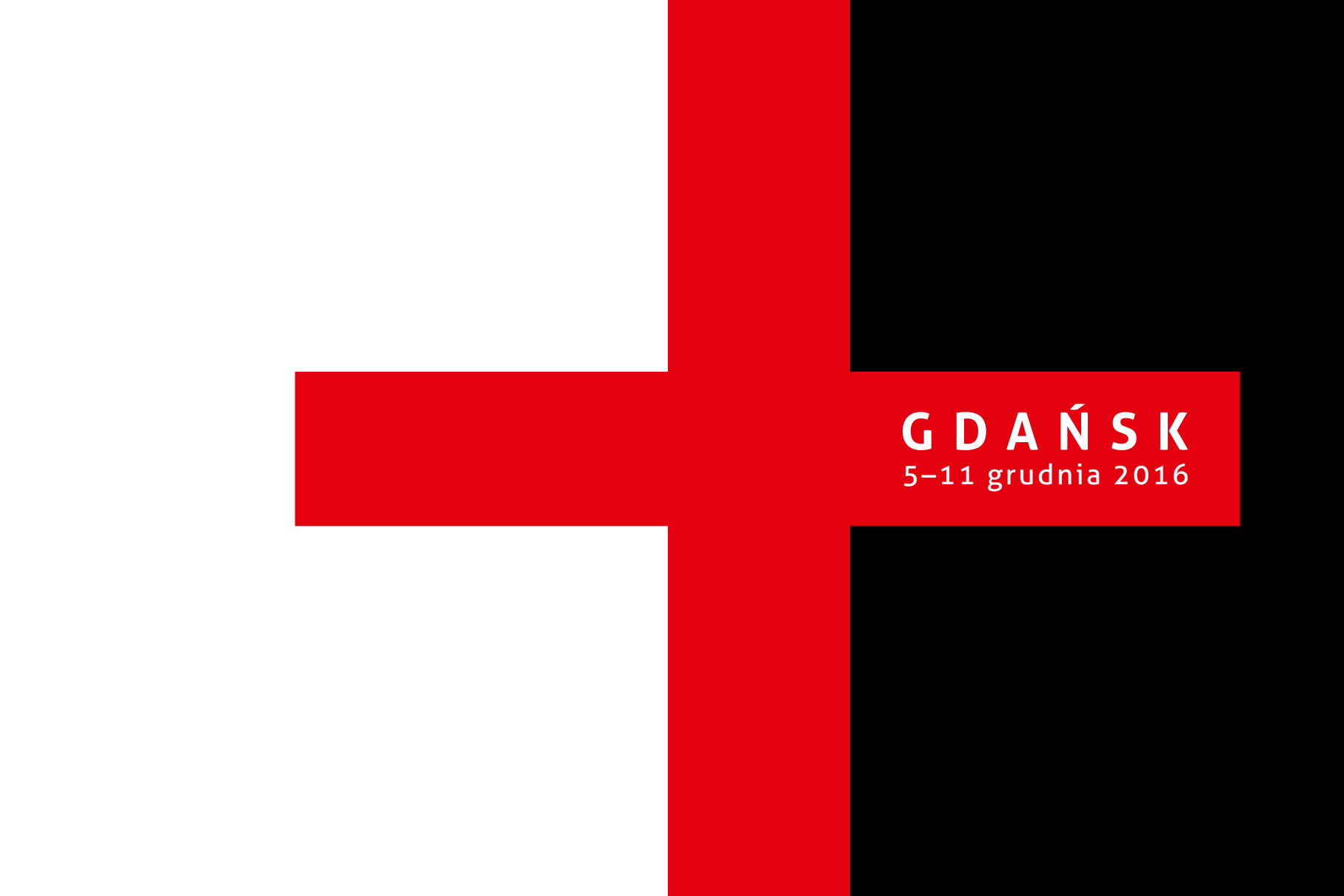
2

NATIVITAS

k

2016





GDAŃSK
5–11 grudnia 2016



foto: Adam Golec

ac+ushumanus



Szanowni Państwo,

Tradycje muzyczne Gdańska dają mu wyjątkowe miejsce na mapie Rzeczypospolitej. Ożywiając je poprzez koncerty najwybitniejszych współczesnych artystów, nie tylko zapisujemy ich kolejną kartę, lecz jednocześnie zapewniamy sobie źródło niezapomnianych wrażeń. Na tym właśnie polega święto muzyki i jej słuchaczy – festiwal. Actus Humanus jest jednak czymś więcej. Jest otwarciem Gdańska na absolutnie najznakomitsze światowe osiągnięcia w wykonawstwie muzyki dawnej, a zarazem otwarciem na spotkanie światowych artystów z naszym miastem.

W tym roku koncerty będą prowadzić nas od barokowej Hiszpanii, muzyki czasów Velázquez’a i młodego Goi, którą zaprezentuje zespół Al Ayre Español, po nieokietnanej wirtuozerii opery Adolfa Hassego. Mistrz ten z powodzeniem rywalizował niegdyś z Handlem czy Vivaldim, dziś zaś triumfalnie wraca do repertuaru, a to dzięki tak doskonałym śpiewakom, jak Max Emanuel Cencic, który zawita do Gdańska już po raz drugi.

Po drodze czeka nas mnogość atrakcji, które przynosi ze sobą tydzień koncertów. Po hiszpańskim otwarciu wędrówka na drugą stronę kontynentu, do elżbietańskiej Anglii i jej wyjątkowej kultury, której szczególnym

wyrazem były pieśni z towarzyszeniem lutni – zaśpiewa je jeden z najwybitniejszych brytyjskich tenorów, Paul Agnew, a zagra Paul O’Dette, lutnista nie wymagający rekomendacji. Paul Agnew następnie poprowadzi legendarny zespół Les Arts Florissants w drugiej odsłonie cyklu madrygatów Claudia Monteverdiego – poetyckiej muzyki z późnorenesansowych dworów włoskich. Kolejnego dnia renomowany Ensemble Gilles Binchois zabierze nas w podróż do średniowiecza poprzez muzykę wyjątkowego kodeksu z Le Puy, po czym grupa La Rêveuse przeniesie nas w protestancką religijność Buxtehudego, najwybitniejszego organisty i kompozytora luteranckich Niemiec przed Bachem. Nie zabraknie i zespołu niemieckiego – słynna i podziwiana już w Gdańsku Akademie für Alte Musik Berlin zagra lekką, ale wyborną i fantazyjną muzykę Mozartów (ojca i syna) oraz Beethovena.

Po raz pierwszy chyba Festiwal zaprowadzi nas tak daleko w historię muzyki, lecz przecież poszerzając własne granice, rozszerza i doświadczenia słuchaczy. Co lepszego można zaproponować?

Paweł Adamowicz
Prezydent Miasta Gdańska



Ladies and Gentlemen!

The musical traditions of Gdańsk afford the City a special place on the map of the Republic of Poland. Reanimating them by means of concerts by the most eminent contemporary artists, we not only fill another page in their history but also secure a source of unforgettable impressions for ourselves. That is the idea behind a holiday of music and its listeners – a festival. Yet *Actus Humanus* means, after all, something more than this. It means opening Gdańsk to absolutely pre-eminent international achievements in the performance of early music, as well as opening it to world-class artists, for whom it is an opportunity to experience our city.

This year's concerts will lead us from Baroque Spain and music from the times of Velasquez and the young Goya, performed by the *Al Ayre Español* ensemble, to the rampant virtuosity of operas by Adolf Hasse. This great master once used to compete successfully with Handel or Vivaldi, and now his works return, triumphant, to the current repertoire. This is possible thanks to excellent singers such as Max Emanuel Cencic, who, for the second time now, is going to be a welcome guest in Gdańsk.

With the week of concerts ahead, there are countless attractions in store for us. After the Spanish opening, we move to the other end of the continent, to Elizabethan

England and its exceptional culture which found a remarkable expression in the form of songs to the accompaniment of the lute that will be performed by one of the leading British tenors, Paul Agnew, and by Paul O'Dette, a lutist who needs no recommendation. Paul Agnew will then lead the legendary *Les Arts Florissants* ensemble in the second opening of the series of madrigals by Claudio Monteverdi – poetical music from late-Renaissance Italian courts. On another day, the renowned *Ensemble Gilles Binchois* will take us for a journey to the Middle Ages thanks to the music of the unique *Codex* from Le Puy; then we will move with the *La Rêveuse* group into the Protestant worship of Buxtehude, the most eminent organist and composer of Lutheran Germany before Johann Sebastian Bach. Speaking of German musicians, the famous *Akademie für Alte Musik Berlin*, already admired in Gdańsk, will play for us the light but excellent and fanciful music of the Mozarts (father and son), and of Beethoven. I guess it is the first time that the festival is going to take us that far into the history of music; but, by extending its scope, does it not expand the experience of the audiences? Is there anything better to offer?

Paweł Adamowicz
Mayor of the City of Gdańsk

Szanowni Państwo,

Z nieukrywaną radością zapraszam Państwa na 6. 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 repertuarowi, 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 jego pięcioletniej historii gościliśmy w mieście Heweliusza tak znamienite osobistości, jak Jordi Savall, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Ottavio Dantone, Christina Pluhar, Antonio Florio, Pedro Memelsdorff, Marcel Pérès, Paul van

Nevel, Björn Schmelzer, Max Emanuel Cencic, Franco Fagioli, Patrizia Bovi, Sonia Prina, Paul Agnew, Pierre Hantaï czy Giuliano Carmignola, oraz najszlachetniejsze na świecie formacje: Le Concert des Nations, Europa Galante, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants L'Arpeggiata, Hilliard Ensemble, Akademie für Alte Musik Berlin, Il Complesso Barocco, Sonatori de la Gioiosa Marca, Le Poème Harmonique, I Turchini, Il Pomo d'Oro, Modo Antiquo, Ensemble Clément Janequin, La Venexiana, Ensemble Micrologus, Mala Puna, Graindelavoix, Ensemble Organum, Huelgas Ensemble i Fretwork.

W tym roku powrócą do Gdańska dobrze znani artyści oraz zadebiutują kolejni znakomici wykonawcy. Festiwal zainauguruje prowadzona przez Eduarda Lópeza Banzo formacja Al Ayre Español, która przedstawi bożonarodzeniowy repertuar zapomnianych mistrzów baroku hiszpańskiego. Michael Chance i Paul O'Dette przywiozły pieśni Johna Dowlanda, a Les Arts Florissants z Paulem Agnew kolejną

porcję madrygatów Claudia Monteverdiego. W Gdańsku zagospodarzą też: Ensemble Gilles Binchois Dominique'a Vellarda, La Réveuse wraz z fenomenalną Hasną Bennani, owacyjnie przyjmowana Akademie für Alte Musik Berlin oraz wielce oczekiwana Armonia Atenea pod dyktando George'a Petrou z bezbłędnym Maxem Emanuele Cencicem.

Jesteśmy dumni, że dzięki Festiwalowi Actus Humanus miasto Heweliusza znalazło się w centrum zainteresowania entuzjastów muzyki dawnej i na stałe wpisało się do grona europejskich stolic muzyki dawnej. Festiwal po raz kolejny promuje EFFE, organizacja skupiająca najważniejsze festiwale na świecie. Jesteśmy szczęśliwi, że tworzycie Państwo wraz z nami historię tego przedsięwzięcia. Zapraszamy do Gdańska!

Filip Berkowicz
Dyrektor Artystyczny

Ladies and Gentlemen

I am delighted to invite you to the 6th Actus Humanus Festival to enjoy masterpieces of early music, including some compositions associated with the Christmas season, interpreted by leading adherents of historically informed performance from around the world. Thanks to the carefully selected repertoire and the presence of indisputable authorities in the field, Gdańsk with its festival has become one of the central venues on the European map of cultural events connected with the music of past centuries.

Actus Humanus is continually expanding its programme and consolidating its position as one of the most important festivals of historically informed performance. During the five-year history of this enterprise, the city of Hevelius has entertained such illustrious personages as Jordi Savall, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Rinaldo Alessandrini, Alan Curtis, Ottavio Dantone, Christina Pluhar, Antonio Florio, Pedro Memelsdorff, Marcel Pérès, Paul van Nevel, Björn Schmelzer, Max Emanuel Cencic, Franco Fagioli,

Patrizia Bovi, Sonia Prina, Paul Agnew, Pierre Hantaï and Giuliano Carmignola, and the world's most famous ensembles and orchestras, namely, Le Concert des Nations, Europa Galante, Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants, L'Arpeggiata, the Hilliard Ensemble, Akademie für Alte Musik Berlin, Il Complesso Barocco, Sonatori de la Gioiosa Marca, Le Poème Harmonique, I Turchini, Il Pomo d'Oro, Modo Antiquo, Ensemble Clément Janequin, La Venexiana, Ensemble Micrologus, Mala Punica, Graindelavoix, Ensemble Organum, Huelgas Ensemble, and Fretwork.

This year, some well-known artists will return to Gdańsk, while other excellent performers will appear in the city for the first time. The festival will be inaugurated by the Al Ayre Español ensemble under the leadership of Eduardo López Banzo. The orchestra will present a selection of Christmas compositions written by forgotten masters of the Spanish Baroque. Michael Chance and Paul O'Dette are coming to Gdańsk with the songs of John Dowland, and Les Arts Florissants with



Paul Agnew bringing another dose of Claudio Monteverdi's madrigals. Still other welcome guests in Gdańsk will be Dominique Vellard's Ensemble Gilles Binchois; the La Rêveuse group with the exceptional Hasna Bennani; the highly acclaimed Akademie für Alte Musik Berlin, and the long-awaited Armonia Atenea conducted by George Petrou, with the perfect Max Emanuel Cencic.

We are very proud to note that, owing to the Actus Humanus Festival, the City of Hevelius has found itself the centre of attention of all early music enthusiasts and its name has been permanently inscribed among the European capitals of early music. The current 6th annual Festival is once again promoted by EFFE, the organization uniting the most important festivals worldwide. We are glad that you, as the audience, are writing the history of this event with us. Welcome to Gdańsk!

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 stoczniowymi Młodego Miasta. Na pięknych piaszczystych plażach i w postindustrialnych halach. Miasto często staje się wielką sceną, galerią i salą koncertową. Ulice i plenery Gdańska wypełniają barwne widowiska teatralne, pełne ekspresji malarstwo monumentalne. Muzykujące w najbardziej nieoczekiwanych miejscach zespoły, jedyny w Polsce, a może na świecie teatr w oknie przyciągają zaskoczonych przechodni, a artystyczne iluminacje zmieniają nawet najzwyklejsze budynki.

Gdańsk jest miastem alternatywy, tutaj tworzą artyści odważni, trudni, bezkompromisowi. Ma silną osobowość, nie boi się eksperymentu i rewolucji, wciąż kreuje nowe zdarzenia.





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 in 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 wspóółtworzona przez Sebastiana Godulę i Konrada Kopera. Event-factory posiada ogromne doświadczenie w zakresie organizacji i produkcji wydarzeń kulturalnych, imprez festiwalowych i koncertów. Założyciele agencji w latach 2003–2007 kierowali produkcjami Krakowskiego Biura Festiwalowego. Byli wspólnie z Filipem Berkowiczem inicjatorami i współautorami sukcesu takich marek festiwalowych jak Sacrum Profanum czy Misteria Paschalia. Mają w swoim dorobku jedno z największych imprez masowych w Polsce.

Od roku 2007 event-factory jest producentem Festiwalu Muzyki Polskiej, a w latach 2010–2014 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. W latach 2012–2014 event-factory był 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 Pawлуśkiewicza), które zainaugurowało 25-lecie obchodów Solidarności i zorganizowane zostało na zlecenie Prezydenta Miasta Gdańska na Placu Trzech Krzyży. Rok 2010 natomiast to produkcja musicalu *21*, przedstawionego w ramach widowiska „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 upraszamy na siłę, nie spływamy trudnych tematów. W naszych audycjach można samemu zadać pytanie artyście, ekspertowi, podejrzyć 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.

a415

FUNDACJA

Organizacja pozarządowa z siedzibą w Gdańsku. Tworzą ją promotorzy, muzykolodzy i artyści od lat związani z upowszechnianiem wykonawstwa historycznego w Polsce. Fundatorami Fundacji a415 są: Filip Berkowicz – dyrektor artystyczny cenionych przez krytykę festiwali muzycznych oraz Barbara Orzechowska – managerka i promotorka, która jednocześnie pełni funkcję Prezesa Zarządu. Radę Programową Fundacji tworzą takie autorytety jak: prof. Marcin Tomczak – dyrygent, chórmistrz i wykładowca związany m.in. z Uniwersytetem Gdańskim i Akademią Muzyczną w Gdańsku, dr Agnieszka Budzińska-Bennett – wokalistka, badaczka, wykładowczyni słynnej Schola

Cantorum Basiliensis i założycielka zespołu Ensemble Peregrina oraz dr Andrzej Sitarz – zastępca dyrektora Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i prezes wydawnictwa Musica Iagellonica. Zgodnie ze statutem, głównym celem Fundacji jest prowadzenie działalności polegającej na upowszechnianiu, ochronie i wspieraniu kultury. Działalność Fundacji skupia się w szczególności na przywracaniu do obiegu koncertowego niestuszenie zapomnianych zabytków polskiego i światowego dziedzictwa muzycznego. Fundacja a415 jest m.in. organizatorem festiwali muzyki dawnej: Actus Humanus (Gdańsk) oraz Kromer Festival (Biecz).

A Gdańsk-based NGO. It brings together promoters, musicologists and musicians with years of work in popularising period performance in Poland. The Foundation was established by Filip Berkowicz, the artistic director of critically acclaimed music festivals; and by Barbara Orzechowska, a manager, promoter and Foundation President. Its Programme Panel consists of such authorities, as professor Marcin Tomczak, conductor choirmaster and lecturer at the Gdańsk University and the Gdańsk Music Academy; Dr Agnieszka Budzińska-Bennett, singer, researcher, lecturer at the famous

Schola Cantorum Basiliensis and founder of Ensemble Peregrina; and Dr Andrzej Sitarz, Deputy Director of the Musicology Institute, Jagiellonian University, and President of the publishing house Musica Iagellonica. The Foundation's core activity is to popularise, protect and support culture. It mainly focuses on reintroducing onto stages forgotten historical pieces of Polish and international music. Among its chief projects are two early music festivals, Actus Humanus (Gdańsk) and Kromer Festival (Biecz).



NARODOWY INSTYTUT AUDIOWIZUALNY



Narodowy Instytut Audiowizualny (NInA) stale inicjuje, wspiera i współtworzy najważniejsze wydarzenia muzyczne w Polsce, włączając się w organizację festiwali, koncertów, spektakli operowych i teatralnych, rejestrując i udostępniając najbardziej wartościowe przejawy kultury muzycznej w kraju i za granicą. Misją statutową NInA 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

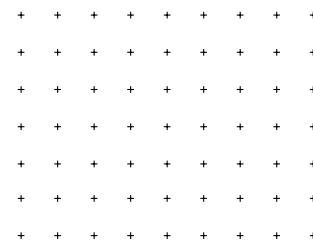
II Festiwalu Muzyki Polskiej prezentujące dzieła polskich kompozytorów – H. M. Góreckiego, W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego, P. Mykietyna; inscenizację oraz rejestrację *Pasji wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego w reżyserii Grzegorza Jarzyny w Alwernia Studios pod Krakowem czy projekty muzyczne Europejskiego Kongresu Kultury, jednego z najważniejszych wydarzeń Krajowego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji 2011, wspólne koncerty Krzysztofa 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 NInA znalazły się m.in. Pawła 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. Instytut 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 www.ninateka.pl udostępnia szereg audiowizualnych i audialnych materiałów związanych z twórczością takich twórców polskiej muzyki współczesnej jak: Krzysztof Penderecki, Paweł Mykietyn, Artur Zagajewski, Agata Zubeł, Cezary

Duchnowski, Eugeniusz Knapik, Wojciech Ziemowit Zych i inni. W roku 2013 w ramach NINATEKI uruchomiona została specjalna muzyczna kolekcja online Trzej Kompozytorzy poświęcona twórczości Witolda Lutosławskiego, a także Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa 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 czy okoliczności powstania danego 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: H. M. Górecki, W. Lutosławski, K. Penderecki, P. Mykietyn; a performance and recording of the *St. Luke Passion* by Krzysztof 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 Krzysztof 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 Paweł

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 (muzykotekaskolna.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 contemporary Polish 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 Witold Lutosławski, Henryk Mikołaj Górecki and Krzysztof 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.



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

ah

22

AL AYRE ESPAÑOL



¡VAYA PASTORES DE FIESTA!

Verónica Plata

sopran | soprano

Adriana Mayer

mezzosopran | mezzo-soprano

Pedro Pérez

kontratenor | countertenor

Francisco Carrillo

tenor | tenor

Sebastian León

baryton | baritone

Eduardo López Banzo

dyrygent, klawesyn, pozytyw |

conductor, harpsichord, organ

AL AYRE ESPAÑOL

Alexis Aguado, Kepa Arteche,

José Manuel Navarro

skrzypce | violin

Eduard Wesley

obój | oboe

Leonardo Luckert

wiolonczela | cello

Xisco Aguiló

kontrabas | double bass

Juan Carlos de Mulder

arcylutnia, gitara | archlute, guitar

Anonymous

ca. 1700

Pasacalles I & II

Juan Manuel de la Puente

1692–1753

Cantada al Nacimiento:

Nunca con más sosiego

Introducción – Recitado – Aria –

Recitado – Aria – Arrastre

Antonio Vivaldi

1678–1741

Sonata g-moll op. 5 nr 6 RV 72

Preludio – Allemanda – Air Minuet

José de Torres

ca. 1670–1738

Cantada al Nacimiento:

Divino hijo de Adán

Aria – Recitado – Aria –

Recitado – Aria – Grave

Anonymous

ca. 1700

Canción a dos tiples

José de San Juan

ca. 1680–1747

Jácara de Navidad:

Una noche que a los reyes

Juan Francés de Iribarren

1699–1767

Villancico de Reyes:

Siendo influjo el ardor de una llama

Entrada – Recitativo – Aria – Final

Juan Bautista Cabanilles

1644–1712

Tiento de Falsas

Gallardas

José de Torres

Cantada al Nacimiento:

Mas no puede ser

Despacio – Recitado – Aria – Minuet – Grave

Anonymous

ca. 1700

Gayta

Juan Francés de Iribarren

Jácara de Navidad:

Viendo que Gil hizo raya

Harmonia, łagodność i poważny, niekiedy wręcz posągowy spokój – wielka wystawa wizerunków Madonny w krakowskim Muzeum Narodowym opanowana była przez cechy właściwe dla obrazów pochodzących z Włoch. Na jednym jednak Maria uśmiechała się nie tylko subtelnie, lecz i z niezaprzeczną, zmysłową słodyczą. Jej tron stanął na chmurze pucołowatych putti, ukazanych wyraziście, bez rozmiękczeń sfumata, zamyślonych lub roześmianych, pomiędzy rozsuniętymi zastonami, jak na zalanej światłem scenie z odsuwającą się kurtyną. Piękną młoda dziewczyna, nieledwie uwodzicielska, królowa świata utrzymanego w rękach przez Dzieciątka Jezus. I różaniec w wyciągniętej ręce, który przekazuje na dół karmelitańskim zakonnikom, zwykłym

śmiertelnikom. Wyzywające zderzenie tajemniczej metafizyki ze zmysłowym dotknięciem codzienności, dotknięciem namacalnym wręcz, rysowanym niemal ostro, o mocnych, głębokich kolorach. Jedyny obraz Zurbarána pomiędzy pracami włoskimi. Hiszpański z krwi, kości i ducha.

Napięcie sprzeczności, tę najwyraźniej charakterystyczną cechę iberyjskiej kultury, odnajdziemy nie tylko w jej malarstwie czy literaturze, ale i w historii społecznej, gospodarczej, religijnej – na każdym polu. Kraj uznający się za arcykatolicki, by wyprzeć Maurów i wygnać Żydów, po czym tropić herezje. Absolutyzowanie chrześcijaństwa i nieludzkie rzezie w Nowym Świecie. Władcy widzący się jako przedłużenie boskiego ramienia, rządzący wyniosłą szlachtą i chłopską nędzą. Niezmierzone

bogactwo płynące z zamorskich kolonii i ciągłe pustki w skarbie. Nawet Rzeczpospolita nie poruszała się po aż takich skrajnościach, choć nędza wieśniaków nie była mniejsza.

Tak zróżnicowany świat musiał znaleźć odzwierciedlenie w swej sztuce. Nie dla Hiszpanii harmonia Włoch, gdzie każda pięćdziesiąta ziemi nosi w sobie ciepło dotknięcia ludzką ręką. Ani francuska dworność, przeglądająca się we własnej wspaniałości i wyrafinowaniu. Skupienie na „oczyszczaniu” państwa z niechcianych elementów nie sprzyjało szukaniu humanistycznych form wyrazu, głęboko w nowożytności trwały więc pozostałości średniowiecza – zarówno architektura późnego, prowincjonalnego gotyku, jak i muzyka polifoniczna. Jako pierwsze wyrwały się do przodu

sztuki plastyczne, nieporównanie ważniejsze dla propagandy władzy, niż muzyka. Wzniesienie Escorialu i ciągnący się za nim styl Herrery, surowej klasycyznej rezydencji królewskiej połączonej z klasztorem, były przełomem i odbiły się echem w całej Europie, aż po ukraińską Żółtkiew. Nawet madrycki pałac Filipa IV, Buen Retiro, kluczowy dla XVII wieku, choć luksusowy i bogato zdobiony przez najlepszych malarzy, pod względem formy należał do kontynuatorów Escorialu. A jednak w stosunkowo mocno izolowanym społeczeństwie i w państwie skupionym na budowaniu własnej potęgi, choć chwiejnej, do głosu dochodziły też rytmy, melodie, tańce wywodzące się z lokalnych tradycji. Hiszpański barok, który potrafił zintegrować elementy kultury ludowej, tworząc w odpowiedzi na jej potrzeby na przykład bogate procesje

prowadzące do kościołów kształtowanych jak teatralne sceny, odnalazł także pewien szczególnie język muzyczny. A nawet kilka języków.

Pierwszym, właściwym dla tendencji konserwatywnych, był długo trwający styl renesansowy. Flamand Mateo Romero (Matthieu Rosmarin), kontynuator szkoły franko-flamandzkiej, przeniósł jej ideały daleko w XVII stulecie. Również świeckie utwory, popularne melodie, wykonywane były w prostych opracowaniach wielogłosowych, z wyjątkiem, rzecz jasna, muzyki tanecznej, ważnej na dworskich balach w czasie, gdy Habsburgowie stopniowo likwidowali niezależność magnatów, trzymając ich blisko siebie w swych rezydencjach.

Drugi, sięgający do lokalnych tradycji, wiązany jest

z panowaniem Filipa IV. Król usiłował porządkować sprawy wewnętrzne i korzystał ze sztuki jako narzędzia propagandowego, wspierającego jego działania. To właśnie w tym czasie rozwinęła się nie tylko kariera Velázqueza, ale ważne miejsce zaczęły zajmować także melodie popularne i charakterystyczne rytmy „narodowe” – powszechnie rozumiane jako hiszpańskie – opracowywane nawet przez tradycjonalistów, jak wspomniany Mateo Romero. W tym momencie dopiero muzyka szerzej wkroczyła też do teatru, przede wszystkim w postaci piosenek (jesteśmy w złotej epoce hiszpańskiego dramatu: Lope de Vega, następnie Calderón de la Barca, kluczowego dla wprowadzania muzyki na scenę), wciąż zresztą nie mając nic wspólnego ze stylem włoskim, opanowującym resztę Europy. Pewien wpływ zaczął on osiągać

dopiero w połowie stulecia, gdy w spektaklach zarzuela – komediach z mówionym tekstem i muzyką – zaczął pojawiać się recytatyw, wprowadzany zwłaszcza przez duet twórców, Calderóna i kompozytora Juana Hidalgo. Niebawem autorzy ci stworzyli hiszpańską operę (w latach 60. XVII wieku), znowu jednak niezależną od opery włoskiej. Dominującą formą była tu stroficzna aria, ściśle, sylabicznie dopasowana do poezji. Włosi byli jednak nieopodal – Hiszpania włączyła królestwem Neapolu – i gdy na przełomie XVII i XVIII wieku na ważnych stanowiskach muzycznych pojawiały się wakaty, często obsadzone były przybyszami z Italii. W ten sposób ukształtowało się muzyczne oblicze wieku XVIII, z rosnącą niezależnością muzyki dworskiej, włączającej się w obieg paneuropejski, od ludowej, tradycyjnej, pozostającej przy swych prostych formach.

Kościół, opanowany przez ducha kontrreformacji i szukający w związku z tym skutecznych sposobów komunikacji, nie zdobył się jednak na powszechną akceptację modeli teatralnych, jak ostatecznie miało to miejsce we Włoszech i reszcie krajów. Nastąpiło tu natomiast swoiste spotkanie z tradycją ludową: obok mniej lub bardziej intelektualnej polifonii rozkwitają pieśni zwane villancicos, opracowywane w dowolny sposób (monodycznie, polifonicznie, z akompaniamentem lub bez). To one stały się głównym sposobem aktualnej wypowiedzi artystycznej – aż do końca XVII wieku. W późniejszym czasie villancico, choć niekiedy poddawany administracyjnym represjom (gdy chciano odizolować liturgię od wpływów wernakularnych), zmienił w Kościele swe miejsce, stopniowo stając się synonimem

bożonarodzeniowej kolędy. Prowadząca do tego droga biegła przez cały wiek XVIII, podczas którego – od samego jego początku – villancico, gatunek bardzo otwarty, wchłaniał także wpływy włoskie, z jednej strony sięgając po recytatyw, z drugiej niekiedy zbliżając się kształtem do kantaty.

Autorem takich właśnie villancicos był Juan Manuel de la Puente (1692–1753), związany z katedrą w Jaen. Kierunek tych zmian widoczny jest jednak i u wcześniejszego Joségo de Torres (1670–1783), zwłaszcza w jego późniejszej twórczości. Na początku wyznawca tradycji, w pewnym momencie podjął nowy styl, przechodząc na stronę *seconda pratica*, a jednocześnie próbując sił w coraz większych formach, z coraz bardziej

rozbudowaną orkiestrą, niekiedy konsekwentnie sprzeciwiając się tradycji villancicos. Z kolei José de San Juan (ok. 1680–1747), który dopracował się stanowiska maestro de capilla w katedrze w Sigüenzy, a następnie w klasztorze Descalzas Reales w Madrycie, był autorem – obok villancicos – także oratoriów, kantat, mszy oraz kilku zarzueli.

Nawet zważywszy na to, że villancicos zapelniające hiszpańskie archiwa liczy się w dziesiątkach tysięcy, Juana Francésa de Iribarren (1699–1767) trzeba uznać za szczególnie płodnego ich twórcę. W katedrze w Maladze pozostało po nim ponad 500 utworów tego gatunku, a ich pierwszy katalog, jeszcze z XVIII wieku, przekraczał liczbę 800. Kompozytor chętnie wykorzystywał w nich – wbrew tradycji – zarówno

bas cyfrowany, szczegółowo zapisany, jak i nowo wprowadzane instrumenty, np. skrzypce i obój.

Obraz muzyki hiszpańskiej w dobie baroku uzupełnia twórczość Juana Bautisty Cabanillesa (1644–1712). Sławny organista pisał przede wszystkim utwory na instrumenty klawiszowe, doprowadzając do szczytu iberyjską tradycję muzyki organowej. Opiera się ona raczej na rozwoju stylu renesansowego, niż na wprowadzaniu barokowych nowości, co oznacza, że także u Cabanillesa właściwie nie znać obcych wpływów (choć zapewne miał styczność z muzyką południa Włoch, a może też Niemiec, Niderlandów i Francji). Typową dla kompozytora formą jest *tiento* – utwór instrumentalny, który przechodząc od XV wieku różne koleje losu (nazwa *tiento* była

używana wymiennie z *fantasia*), w twórczości Cabanillesa osiągnął postać szczególnie rozwiniętą, kontrapunktyczną, wykorzystującą w pełni możliwości instrumentu. Wyróżniają się tu krótsze *tientos de falsas*, które *New Grove Dictionary* opisuje jako „utwory monotematyczne, niemal pozbawione figuracji ornamentalnych, wykorzystujące natomiast ostro brzmiące dysonanse, niecodzienne interwały i pełne afektacji, nieoczekiwane progresje harmoniczne”.

Jakub Puchalski

Harmony, serenity and a sober calm sometimes bordering on monumental dominated a grand exhibition of Madonnas at the National Museum in Krakow this summer betraying the mostly Italian origin of the pieces. Yet, one of the Virgin Marys was smiling not just subtly, but with an undeniably sensual sweetness. Her throne stood on a cloud of chubby-cheeked putti depicted very accurately, without the sfumato effect, pensive or laughing between undone curtains as if on a spotlight-drenched stage. A lovely, almost seductive young girl was the queen of the world overseen by Baby Jesus, as she gently passed a rosary to Carmelite monks, mere mortals, standing in awe beneath. An overt juxtaposition of the mysterious metaphysical with a sensuous touch of an earthly reality, a touch that

is almost tangible, that is painted almost sharply and with colours strong and deep. The only Zurbarán among the Italians. And it is Spanish at the heart, to the bone and the spirit.

A tension between contradictions, if we agree that it is typical of Iberian culture, can be found not just in its art or literature, but also in the social, economic and religious history. At every turn indeed. A country regarding itself as arch-Catholic to displace the Moors and chase away the Jews, and then to stamp out heresy. Absolutising of Christianity and inhuman carnages in the New World. the rulers considering themselves and an extension of the God's arm ruling the aloof nobility and peasant squalor. Immeasurable riches streaming in from overseas colonies and perennially empty

treasury. Even Poland, at the time the largest European state, did not go to such extremities, although the squalor of the peasants was no lesser.

A world so diverse must have made its way into arts. Not for the Spaniard the Italian harmony, where every inch of the earth bears the warmth of a human touch. Nor the French courtliness, admiring its own magnificence and sophistication. The country's focus on "cleansing" itself of unwanted elements was not conducive to looking for humanistic forms of expression and left remains of the middle ages, such as provincial late gothic architecture and polyphonic music, lingered well into the modern age. The arts, infinitely more important as a vehicle of propaganda than

music, were the first to break ahead. The erection of Escorial and the Herrera style that followed from it of a sober classical royal residence involving a monastery provided a breakthrough and echoed across Europe to even such distant spots, as the Polish Żótkiew in the current Ukraine. Even Buen Retiro built for Philip IV in Madrid and regarded as key for the architecture of the 17th century, for all its luxury and splendour of the best paintings, in terms of its form followed from Escorial. Yet, in this insular society and a state preoccupied mainly with heightening its power, precarious as it was, music began to give the voice to rhythms, melodies and dances derived from local traditions. The Spanish baroque, which integrated elements of folk culture, including for example

elaborate theatrical processions to churches, also developed its own musical idiom. Or several idioms, to be more precise.

The first of them, typical of conservative traditions, was the extension in time of the renaissance style. Mateo Romero (Matthieu Rosmarin), a composer from Flanders and continuator of the Franco-Flemish school, carried its ideals well into the 17th century. In addition to church music also secular ones, popular melodies, were performed in simple polyphonic arrangements. The exception, of course, was dancing music, which was important at court balls at a time, when the Hapsburgs gradually abolished the independence of powerful aristocrats by keeping them close at their royal residences.

The second idiom, reaching to local traditions, is linked to the reign of Philip IV. The king strived to put an order to the internal matters and used arts as a propaganda tool to support his policies. It is not only the time, when that Velázquez' career takes off, but also when popular melodies and characteristic "national" rhythms, commonly accepted to be Spanish, also begin to rise in importance, even if they are arranged by such traditionalists, as Mateo Romero. Also the Spanish drama, already propelled into its golden age by Lope de Vega, sees music ushered onto the stage. The new style, where music championed by Calderon de la Barca features mostly songs, is quite separate from the Italian style, which is spreading throughout the rest of Europe. The Spanish style did achieve a certain degree of influence in the mid

17th century, when artists began introducing recitativo into zarzuela plays, comedies with spoken text and music, especially by the creative duo of Calderon and the composer Juan Hidalgo. Soon, in the 1660s, the two would develop the Spanish opera, which again was separate from its Italian counterpart. Its dominant form was strophic aria, which was strictly syllabically matched with the poem. However, Italians were never far away as Hapsburgs also ruled the Kingdom of Naples and when, at the turn of the 18th century, vacancies opened in important musical positions they would often be filled by Italian incomers. These developments shaped the musical landscape of the 18th century, marked by an increasing separation of court music, which was joining the pan European circulation, from folk and

traditional music, which remained attached to their simple forms.

The Spanish Catholic Church, pervaded by the spirit of counterreformation and therefore seeking effective modes of communication, did not raise to a general acceptance for the theatrical models, as it eventually would happen in Italy and other countries. Instead, it provided a stage for a peculiar encounter with folk music; along the more or less intellectual polyphonies blossoms the villancico song (in various arrangements, including monodic, polyphonic, accompanied or not). These songs would become the main form of topical artistic expression until the end of the 17th century. Later, the villancico would sometimes be repressed in attempts to rid liturgy

from vernacular influences, but eventually changed its place in the church gradually becoming a synonym of a Christmas carol. This shift occurred over the span of the entire 18th century, and throughout that time the villancico, a highly open genre, absorbed the Italian influences with both the recitativo and, sometimes, elements of the cantata.

These were the kinds of villancicos written by Juan Manuel de la Puente (1692–1753) in his capacities at the Jaen cathedral. Similar trends in the development of the genre can also be found earlier on with José de Torres (1670–1783), especially in his later oeuvre. Originally a follower of the traditional way, he would at some point change sides to *seconda pratica* while also trying his hand with gradually larger forms with ever

more extensive orchestra and, at times, consistently opposing to the tradition of the villancico. José de San Juan (deceased 1747) would go beyond villancicos and composed also oratorios, cantatas, masses and several zarzuelas during a career that included the position of maestro de capilla at the Sigüenza cathedral and later also at the Descalzas Reales monastery in Madrid.

Even considering that villancicos found at Spanish archives are counted in tens of thousands Juan Francésco de Iribarren (1699–1767) must be regarded as a particularly prolific composer. The Cathedral of Malaga still has more than 500 from the original 18th century catalogue that contained more than 800 of his villancicos. The composer would often go against the tradition and used in them basso continuo, written

in detail, as well as newly invented instruments, such as the violin and the oboe.

The picture of the Spanish music of the Baroque period is complemented by Juan Bautista Cabanilles (1644–1712). This famous organ player wrote predominantly for the keyboard and brought the Iberian tradition of organ music to its peak. It was founded on the development of the renaissance style rather than an introduction of the Baroque novelties, which means that the music of Cabanilles too betrays virtually no foreign influences (although he is very likely to have contact with southern Italian music and perhaps also from Germany, the Netherlands and France). Cabanilles excelled in the *tiento*, an instrumental piece, which, having had gone through various

developments since the 15th century (including its name *tiento* being sometimes used equivalently with *fantasia*), bringing it to a particularly developed form, contrapuntal, fully taping into the capacity of the instrument. Particularly worth noting are the shorter *tientos de falsas* that the New Grove Dictionary describes as “mono-thematic pieces almost devoid of ornamental figurations, but employing sharp-sounding dissonances, off-beat intervals and highly affected unexpected harmonic progressions”.

Jakub Puchalski

EDUARDO LÓPEZ BANZO

Urodzony w 1961 w Saragossie, studiował grę na klawesynie w Amsterdamie u Gustava Leonhardta, który zachęcił go do zajęcia się muzyką hiszpańskiego baroku. Dla realizacji tego celu Banzo utworzył w 1988 zespół Al Ayre Español, którym od tamtego czasu kieruje. W swej działalności postrzega historyzm jako filozofię pozwalającą muzykom zbliżyć się do źródeł i do ducha każdej kompozycji. A to z kolei skutkuje uzyskaniem świeżego brzmienia, innowacyjnego obrazu muzyki, przekonującego dla współczesnej publiczności, mimo wieków dzielących ją od czasów kompozytora.

Eduardo López Banzo najczęściej występuje wraz ze swą orkiestrą, odwiedzając prestiżowe sale koncertowe świata, zapraszany jest jednak także do prowadzenia znanych orkiestr symfonicznych i zespołów muzyki dawnej. Jako uznany specjalista od dzieł operowych Handla uczestniczył w produkcjach scenicznych Friends of Opera Association w Bilbao (wraz z Al Ayre Español), w Palau

de les Arts (z Orquestra de la Comunitat de Valencia) i w Operze Kilońskiej (z Philharmonisches Orchester Kiel).

Ponadto prowadził wykłady i specjalistyczne kursy na Uniwersytecie w Salamance, Alcalá de Henares (Opera Studio), w Saragossie, Madrycie (Escuela Superior de Canto i Centro Nacional de Difusión Musical – Ministerio de Cultura de España) oraz Santander (Universidad Internacional Menéndez Pelayo).

W 2002 Konserwatorium Wysp Balearskich w Palmie nagrodziło go medalem honorowym za wkład w rozpowszechnianie muzyki hiszpańskiego kompozytora Antonio de Literesa, za najwyższy zaszczyt poczytuje sobie jednak wyróżnienie stworzonego przezeń zespołu, Al Ayre Español, Narodową Nagrodą Muzyczną Hiszpanii, przyznawaną przez Ministerstwo Kultury w uznaniu wieloletniej wybitnej kariery wykonawczej i związanej z nią dyscypliny muzykologicznej (2004).



EDUARDO LÓPEZ BANZO

Born in Zaragoza, Spain, Eduardo López Banzo studied harpsichord in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who encouraged him to champion the cause of Spanish baroque music. To this end, in 1988 Banzo founded the Al Ayre Español ensemble, which he has since led. In his practice, Banzo perceives historicism as a philosophy bringing musicians closer to the sources and spirit of each composition, which results in the music sounding fresh and innovative to contemporary audiences after so many centuries.

In 2002, Eduardo López Banzo received the Medal of Honour of the Conservatory of Music of the Balearic Islands for his work in favour of Antonio de Litteres, but it was in 2004 that he achieved his major success, when Al Ayre Español was awarded the Spanish National Music Prize, granted by the Ministry of Culture, in recognition of their more than twenty years of performance excellence and musicological rigour. This acknowledgement means that Al Ayre Español has become a point of reference for historicist interpretation of Spanish music.

Eduardo López Banzo mainly performs with his orchestra, visiting the most prestigious halls in the world, although he has also been frequently invited to be the conductor with famous symphony orchestras and period instrument ensembles. Being a highly regarded specialist in Handel's operas, Eduardo López Banzo has also participated in stage productions by Bilbao's Friends of Opera Association (with Al Ayre Español), Palau de les Arts (with Orquestra de la Comunitat de Valencia) and in Kiel Opera with the Philharmonisches Orchester Kiel.

He has also lectured and conducted specialist courses at the University of Salamanca, Alcalá de Henares (Opera Studio), in Zaragoza, Madrid (Escuela Superior de Canto and Centro Nacional de Difusión Musical – Ministerio de Cultura de España), and Santander (Universidad Internacional Menéndez Pelayo).

In 2017 he is going to give master classes at the Sweelinck Conservatorium Amsterdam and the Fondazione Cini in Venice.





AL AYRE ESPAÑOL

Zespół założony w 1988 przez Eduardo Lópeza Banzo z intencją obalenia dominującej w owym czasie stereotypowej interpretacji muzyki hiszpańskiego baroku. Nazwa grupy zaczerpnięta została z tytułu fugi gitarowej aragońskiego kompozytora Gaspara Sanza. Ansambl został zawiązany nie z zamiarem wyspecjalizowania się jako zespół muzyki dawnej, lecz by wykreować podejście do muzyki „na sposób hiszpański” – *al ayre español* – dzięki czemu grupa okazała się na tyle elastyczna, że potrafiła adaptować się do potrzeb różnych projektów. Odnosiła więc sukcesy także jako orkiestra barokowa w dziełach Bacha i Handla, a później również – w formacie orkiestry klasyczno-romantycznej – w operach i dziełach estradowych Haydna i Mozarta.

Od 25 lat zespół występuje w całej Europie, m.in. na Baden-Baden Easter Festival, Bachfestspiele Leipzig, Oude Muziek Utrecht, Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart, Schleswig-Holstein Musik Festival, Dresdner Musikfestspiele, Festival d'Ambronay, Händel-Festspiele Halle, Oslo Church Music Festival czy festiwalu Praska Wiosna. Pojawiał się w najbardziej prestiżowych teatrach i salach koncertowych, jak Concertgebouw w Amsterdamie, Musikverein i Konzerthaus w Wiedniu,

Tonhalle w Düsseldorfie, Filharmonia i Konzerthaus w Berlinie, Théâtre des Champs Elysées i Cité de la Musique w Paryżu, Teatro Real i Auditorio Nacional de Música w Madrycie, Palau de la Musica Catalana i Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Laeiszhalle w Hamburgu, Library of Congress w Waszyngtonie, Palais des Beaux Arts w Brukseli, Arsenal w Metz, Fundação Calouste Gulbenkian w Lizbonie, Palacio Euskalduna w Bilbao, Teatro Olimpico w Rzymie itp. Od dekady pozostaje rezydentką orkiestrą Auditorio de Zaragoza. Od 2011 nosi też zaszczytny tytuł Ambasadora Saragossy.

W swojej karierze zespół zarejestrował kilkanaście albumów CD, wyróżnianych krajowymi i międzynarodowymi nagrodami (m.in. Premio Nacional de Música, 2004). Nagrania wydawane były przez wytwórnie: Almagiva, Fidelio, Deutsche Harmonia Mundi, Harmonia Mundi, Naïve-Ambrosie oraz holenderski Challenge Records. Najnowsze CD, zatytułowane *To all lovers of Musick*, zawiera komplet concerti grossi op. 5 Handla (Challenge Records, 2015).

Al Ayre Español jest subsydiowane przez Rząd Aragonii, Ibercaja Bank, Industrias Químicas del Ebro i Ministerstwo Kultury Hiszpanii.





AL AYRE ESPAÑOL

An ensemble founded in 1988 by Eduardo López Banzo in an effort to challenge the pervading clichés that often surrounded the performance of Spanish baroque music at that time. The name of the ensemble was inspired by a guitar fugue of the Aragon composer Gaspar Sanz. The fact that Al Ayre Español has not settled down to becoming a specialised early music ensemble, but has instead chosen to create the “al ayre español” (in the Spanish way) musical philosophy, has allowed the project to be flexible enough to adapt itself to different formats and become successful as a baroque orchestra, internationally acclaimed for its performances of Handel and Bach, and later, as a classical-romantic orchestra, with opera and concert performances of Haydn and Mozart.

For 25 years, the ensemble has been invited to events across Europe, including: the Baden Baden Easter Festival, Bachfestspiele Leipzig, Oude Muziek Utrecht, Internationale Festtage Alter Musik Stuttgart, Schleswig-Holstein Musik Festival, Dresdner Musikfestspiele, Festival d’Ambronay, Händel-Festspiele Halle, Oslo Church Music Festival, and the Prague Spring Festival. Al Ayre Español has performed at the most prestigious theatres and concert halls, including Amsterdam’s Concertgebouw, Vienna’s Musikverein and Konzerthaus,

Tonhalle Düsseldorf, Berlin’s Philharmonie and Konzerthaus, the Théâtre des Champs Elysées and Cité de la Musique in Paris, Madrid’s Teatro Real and Auditorio Nacional, Palau de la Musica Catalana and Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Leiszhalle Hamburg, The Library of Congress in Washington, Palais des Beaux Arts in Brussels, Arsenal in Metz, Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon, Palacio Euskalduna in Bilbao, Teatro Olimpico in Rome, etc. For a decade, it has been a resident orchestra at the Auditorio de Zaragoza, and Ambassador of Zaragoza since 2011.

Over their career, the ensemble has recorded nearly 20 CD albums, winning national and international awards (2004 Premio Nacional de Música, among others). Al Ayre Español’s recordings have been produced by such labels as Almaviva, Fidelio, Deutsche Harmonia Mundi, Harmonia Mundi, Naïve-Ambrosie, and the Dutch Challenge Records. In 2015, the ensemble released its latest album, *To all lovers of Musick*, featuring the complete op. 5 of G.F. Handel (Challenge Records).

Al Ayre Español is sponsored by the Government of Aragon, Ibercaja Bank, Industrias Químicas del Ebro, and the Ministry of Culture of Spain.



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

ah

38

PAUL AGNEW & PAUL O'DETTE



FLOW MY TEARS

Paul Agnew

tenor | tenor

Paul O'Dette

lutnia | lute

John Dowland

1563–1626

The Shoemaker's Wife*

Awake sweet love

If my complaints

Fancy No. 6*

Come again

Fancy No. 5*

King of Denmark's Galliard*

I saw my lady weep

Flow my tears

Semper Dowland, Semper

Dolens*

Queen Elizabeth's Galliard*

Fine knacks for ladies

Farewell*

Lend your ears to my sorrow

Sorrow stay

Weep you no more sad fountains

Aloe*

Can she excuse

Fantasia No. 1*

Go crystal tears

Lachrimae*

In darkness let me dwell

Frog galliard*

Now o now I needs must part

*kompozycje instrumentalne |
instrumental pieces

Lutnia, jak wiele innych instrumentów, przybyła do Europy ze Wschodu, w okresie średniowiecza, i szybko zyskała sobie popularność. Stosunkowo często można na nią natrafić w późnośredniowiecznej ikonografii, a wędrującemu po piekle Dantemu, czyli ok. 1300 roku, wielki brzuch fałszerza pieniędzy Adama skojarzył się właśnie z tym instrumentem. Początkowo lutnia nie różniła się znacząco od bliskowschodniego pierwowzoru, zarówno jeśli chodzi o budowę, jak i funkcję. Struny – z wyjątkiem pierwszej – łączone były w pary (tzw. chóry) i rozpięte na stosunkowo krótkiej podstrunnicy, na której zawiązywano tzw. „progi”. Znanie współcześnie lutnie arabskie czy tureckie progów co prawda nie posiadały, w średniowieczu jednak zdarzało się je wykorzystywać

także muzułmańskim muzykom. „Chóry” (cztery lub pięć) potracono plektronem, wydobywając z nich pojedynczą linię melodyczną. Uczynienie z lutni instrumentu harmonicznego, na którym można realizować złożone konstrukcje polifoniczne, dokonano się pod koniec XV wieku. Najprawdopodobniej ową rewolucyjną zmianę zawdzięczamy niemieckim lutnistom, którzy ponoć pierwsi zaczęli szarpać struny palcami prawej ręki. Nowa technika gry nie tylko uczyniła z lutni jeden z najpopularniejszych instrumentów muzycznych, ale też zwiększyła znacznie jego możliwości wyrazowe. O wrażeniu, jakie w połowie XVI wieku wywoływała gra wybitnych wirtuozów, pisze m.in. Pontus de Tyard, według którego improwizacja jakiegoś lutnisty (najprawdopodobniej był to znany

kompozytor Francesco da Milano) wprowadziła bawiących się dobrze biesiadników w taką melancholię, że oparli się łokcie na stołach, „w najbardziej smutnym milczeniu jakie widziano” wpatrywali się jak zakłęci w struny instrumentu. Lutnia była jednak instrumentem nie tylko dla geniuszy o umiejętnościach Orfeusza. Grywali na niej, lepiej lub gorzej, także muzycy amatorzy, zarówno święty Tomasz Moore (który chciał nauczyć również swą żonę), jak i rozpasany Samuel Pepys, Galileusz i kardynał Richelieu, filozofujący moralista Edward Herbert oraz Szekspirowska Kasia Złośnica. W trakcie swej około 200-letniej świetności instrument ulegał, rzecz jasna, zmianom konstrukcyjnym, polegającym głównie na dodawaniu kolejnych chórów – od sześciu na początku XVI wieku do trzynastu na

przełomie XVII i XVIII wieku. Lutnie renesansowe (6–10-chórowe) różniły się od barokowych (od 11 do 13 chórów) również strojem. Możliwość wykonywania na instrumencie muzyki wielogłosowej uczyniła z lutni wyjątkowo użyteczny instrument do akompaniowania głosowi ludzkiemu, nie tylko delikatnie i pięknie brzmiący, ale zarazem poręczny.

Szczególnie oryginalnym przykładem wokalno-instrumentalnej muzyki wykonywanej z udziałem lutni była popularna na przełomie XVI i XVII wieku w Anglii „pieśń lutniowa” („lute song”), zaś najwybitniejszym jej twórcą był z pewnością John Dowland (1563–1626), znakomity wirtuoz i kompozytor. Jeden z najważniejszych twórców angielskiej muzyki przełomu XVI

i XVII wieku znaczną część swojego życia spędził poza ojczyzną, podróżując po Francji, Niemczech i Włoszech. Jego starania o posadę na dworze królowej Elżbiety były nieskuteczne, co sam Dowland uznawał za szzykanę spowodowaną jego poglądami religijnymi. Papistowskie przekonania lutnisty nie przeszkadzały luteriańskiemu królowi Danii, Chrystianowi IV, który zatrudnił go w latach 1598–1606, a później następcy Elżbiety, Jakubowi Stuartowi, który przyjął go na swoją służbę w roku 1612. Angielskiej kulturze muzycznej Dowland – wychowanek Christ Church College w Oksfordzie – przysłużył się nie tylko kompozycjami, ale również przekładem na język angielski łacińskiego traktatu Andreasa Ornithoparcha. Większość utworów Dowlanda na lutnię solo zachowała się w rękopisach (m.in.

w tzw. krakowskiej tabulaturze lutniowej) lub drukowanych antologiach, natomiast ponad 80 skomponowanych przezeń pieśni wydano w autorskich drukach z 1597, 1600, 1603 i 1612 roku oraz w przygotowanej przez jego syna, Roberta Dowlanda, antologii *Musical Banquet*. O ich popularności może świadczyć fakt, że pierwsza z tych publikacji – *First Booke of Songes or Ayres* – doczekała się aż pięciu wznowień. Pieśni wydano w szczególnym „społecznym” układzie – na jednej stronie znajdowały się zestawione ze sobą partie głosów solowego oraz lutniowego (ta ostatnia w postaci tzw. tabulatury), na drugiej zaś kolejne głosy wokalne, ułożone w sposób umożliwiający śpiewanie osobom siedzącym z boku i po przeciwnej stronie stołu. Według przedmowy do książki pierwszej owe głosy można było

realizować także na instrumentach, np. na wiolach. Można je było, jak się zdaje, również opuścić i wykonywać partię najwyższego głosu tylko przy akompaniamencie lutni.

W programie koncertu znalazły się zarówno utwory na lutnię solo, jak i pieśni Dowlanda. *Shoemaker's Wife* to skoczny taniec na 6/8, składający się z trzech części, z których każda poddana jest wariacyjnemu powtórzeniu, z charakterystycznym dla ówczesnych wariacji dyminucyjnym rozdrobnieniem wartości rytmicznych. Tytuł utworu – jak sugeruje najwybitniejsza znawczyni twórczości Dowlanda Diana Poulton – nawiązuje być może do wyjątkowo dobrej reputacji, jaką w XVI-wiecznej Anglii cieszyli się szewcy – ludzie uważani za wesołych i – wbrew znanemu polskiemu powiedzeniu

– uprzejmych. Dwie pieśni z *First Booke of Songes: Awake sweet love* oraz *If my complaints* są galliardami, z charakterystycznym dla tego tańca motywem rytmicznym (trzy krótkie nuty, następnie długa i krótka). Obie mają swoje pierwowzory w tańcach na lutnię solo – druga w wersji instrumentalnej znana jest jako *Captain Digorie Piper Galliard*. Fantazja piąta i szósta (numeracja pochodzi od współczesnego wydawcy tych utworów) są doskonałymi przykładami umiejętności kontrapunktycznych Dowlanda, jego finezji i pomysłowości w kształtowaniu melodyki, harmonii oraz operowaniu instrumentalną motywiką. Opracowanie *Come again* posiada jedną z najurokliwszych melodii w pierwszej księdze pieśni. Dbłość o właściwą prozodię (właściwa Dowlandowi) sprzężona jest tu z muzyczną retoryką – pomysłowo

wykorzystano pauzy i synkopy: zarówno do podkreślenia akcentuacji słów, jak i oddania westchnień i rosnącej ekscytacji zakochanego (lub zakochanej). Dwie kolejne zgrabne – tym razem instrumentalne – galliardy „królewskie” wykonane zostaną w sąsiedztwie najstojniejszych melancholijnych utworów Dowlanda, pełnych muzycznej retoryki, jak we włoskich madrygatach. O miano najbardziej znanych i najpiękniejszych utworów z drugiej księgi pieśni rywalizować mogą pieśń *I saw my lady weep* z dysonansowymi współbrzmieniami i śmiałą harmonią oraz *Flow my tears*, którą otwierają ilustracje opadające – niczym łzy – frazy i w której westchnienia oraz płacz oddane są przez następstwo krótkich motywów przerywanych pauzami (podobnie jak w *Come again*, tyle że teraz zdecydowanie „na smutno”). Ilustracyjne efekty

to tym razem chyba rezultat współpracy muzyka i poety, gdyż – jak się zdaje – pierwowzorem pieśni była sławna pawana *Lachrymae*, opracowywana także przez innych angielskich kompozytorów (zostanie wykonana w drugiej części koncertu). Skłonność Dowlanda do nastrojów posępnych ukazuje zarówno tytuł, jak i charakter kolejnej, dla odmiany instrumentalnej, pawany *Semper Dowland semper dolens*. Bezpretensjonalna i utrzymana w akordowej fakturze pieśń *Fine knacks for ladies* przypomina w charakterze włoskie frottole.

Po przerwie zabrzmi najpierw oparta na imitacji chromatycznego motywu fantazja *Farewell*. Kolejne pełne słodkiego smutku pieśni *Lend your ears to my sorrow* i *Weep you no more* pochodzą z księgi trzeciej, równie smutne i piękne *Sorrow stay* z księgi drugiej. *Aloe* to jeden z kilku

cykli wariacji, które Dowland opierał zwykle na popularnych balladach angielskich. Jedną z wersji tekstu piosenki, która zacytowana jest bez ozdób w pierwszych ośmiu taktach utworu, wyśpiewuje córka strażnika w *Dwóch szlachetnych krewnych* (*Two noble kinsmen*) Szekspira/Fletcher. Dwa kontrastowe oblicza pierwszej księgi pieśni ukazują energiczne *Can she excuse* – kolejna pieśniowa galliarda – oraz lament *Go crystal tears*. *Fantazja nr 1* to jeden z najdłuższych i najbardziej efektownych utworów Dowlanda na lutnię solo. Kilkuczęściową kompozycję rozpoczyna typowe dla tego typu form imitacyjne przeprowadzenie tematu, kończy zaś seria wirtuozowskich kaskad. Pieśń *In darkness let me dwell*, pochodzącą ze zbioru *Musical Banquet*, Diana Poulton uznała za jedną z najwspanialszych pieśni napisanych do angielskiego tekstu. Mroczny tekst,

rytm i melodia, zchromatyzowana, ale nie manieryczna harmonia zdają się w utworze idealnie do siebie przylegać. *Frog galliard* Dowlanda to jedno z wielu opracowań niezwykle wziętego tematu, do którego chętnie podkładano teksty „ludowych” ballad. *Now o now I needs must part* to jeszcze jeden przykład utworu z popularną melodią, znanego w wersji wokalne i kilku wersjach instrumentalnych, w tym jednej Dowlanda. Szekspirowski Benedick, słuchając pieśni śpiewanej z towarzyszeniem lutni, dziwił się „że baranie kieszki [z których robiono struny lutni] wyciągają duszę z ludzkiego ciała” (*Wiele hałasu o nic*, akt II, scena 3). Kompozycje Johna Dowlanda stanowią idealną wręcz ilustrację tej dosadnej pochwały muzyki.

Jakub Kubieniec

Just like many other instruments, the lute came to Europe from the Orient during the Middle Ages and soon began to gain popularity. It appears fairly frequently in late-mediaeval iconography; and as Dante is wandering through Hell – that is, around the year 1300 – the huge belly of Master Adam, the coiner, brings just this instrument to mind. Initially, the European lute did not differ significantly from its Near East prototype either in its construction or in its function. Its strings – with the exception of the first – were paired in so-called ‘courses’ and stretched upon a relatively short neck on which frets were tied. Though today the Arabian or Turkish lutes do not have these divisions, even Muslim musicians sometimes used frets in the Middle Ages. The courses – four or five – were plucked with

a plectrum in order to obtain a single melodic line. The lute was only transformed into a harmonic instrument capable of performing complex polyphonic structures towards the end of the 15th century. Most probably we are indebted to German lutists for this revolutionary change; lutists who, it is supposed, were the first to strum the strings with their right hand fingers. This new technique not only turned the lute into one of the most popular musical instruments, but also considerably increased its power of expression. The impression which the playing of eminent virtuosos made in the mid-16th century is described, among others, by Pontus de Tyard, according to whose account an improvisation by a certain lutist – most probably the famous composer Francesco da Milano – actually put a merry company in such a melancholy

state that, with elbows on the table and heads supported on their hands, ‘in the saddest silence that was ever seen’, they would fix their gaze on the strings of the instrument. Yet the lute was not only for geniuses possessing Orpheus-like skills. It was also used, more or less successfully, by amateur musicians, such as Sir Thomas More, who also wanted to teach his wife to play it, and the licentious Samuel Pepys, Galileo Galilei and Cardinal Richelieu, the thinker and moralist Edward Herbert and Kate Minola, the ‘Shrew’ from Shakespeare’s play. During the period of its full bloom, which lasted for almost two hundred years, the instrument obviously did undergo some structural changes, mainly consisting of adding more courses (starting with six in the early 16th century, up to thirteen at the turn of the 17th century).

Renaissance lutes (with between six and ten courses) also differed from their Baroque counterparts (eleven to thirteen courses) when it came to tuning. The fact that the instrument was capable of playing polyphonic music turned the lute into an extremely useful tool for accompanying the human voice: not only sounding gentle and beautiful, but also quite handy. A particularly original example of vocal-instrumental music performed with the use of the lute was the ‘lute song’, popular in England at the turn of the 16th century. The most eminent author of that genre was definitely John Dowland (1563–1626), a brilliant virtuoso and composer educated at Christ Church College in Oxford. One of the most important figures of the English musical scene of that period, he spent a major part of his life abroad, travelling in France,

Germany, and Italy. All the time he unsuccessfully pushed for a post at the court of Queen Elisabeth, and was convinced that all the chicanery and lack of royal favour was due to his religious beliefs. However, his papist persuasion was no trouble at all to the Lutheran king of Denmark, Christian IV, who employed him in 1598–1606, or to Elisabeth's successor, James I, who took him into his service in 1612. Dowland's contribution to English musical culture consisted not only of his compositions but also of his English translation of the Latin treatise by Andreas Ornithoparch. The majority of Dowland's solo lute pieces have been preserved either in manuscript form (including the so-called Kraków Lute Tabulature) or in printed anthologies, while over eighty of his songs were issued in printed form by the author in

1597, 1600, 1603 and 1612, and in the anthology entitled *Musically Banquet* prepared by his son, Robert Dowland. For a testimony to their popularity it is enough to mention that the earliest of the aforementioned publications – *First Booke of Songes or Ayres* of 1597 – went through five reissues. The songs were published in a peculiar 'social' format: on one page there were the juxtaposed parts of the solo voice and solo lute (the latter in the form of the so-called tabulature), while on the other the remaining voice parts were printed so that they could be sung by persons sitting on either side of the table and also opposite to the lutenist and first voice. According to the foreword to the *First Booke*, those other voices could also be performed by instruments such as violas. It would seem

that sometimes they were simply omitted and the part of the highest voice was performed with only the lute itself as accompaniment.

The concert programme includes both Dowland's solo lute pieces and his songs. *Shoemaker's Wife* is a lively dance (time signature 6/8); each of its three parts goes through a variational repetition, with a diminutive comminution of rhythmic values so characteristic of contemporary variations. The title – as suggested by Diana Poulton, the leading expert on Dowland's artistic output – may refer to the exceptionally good reputation enjoyed by shoemakers in 16th-century England, who were considered good-humoured and, unlike in the popular Polish adage, kind people. Two pieces from the *First Booke of Songes: Awake*

Sweet Love and *If My Complaints* are galliards with a rhythmic motif typical of that dance (three short notes, then a long one, and a short one again). They both have dances for the solo lute as their prototypes; the latter, in the instrumental version, is known as *Captain Digorie Piper Galliard*. *Fantasias no. V* and *no. VI* (the numbering comes from the contemporary publisher of these compositions) are perfect examples of Dowland's contrapuntal skills, his finesse and ingenuity in shaping the melodics and harmony, and using the instrumental thematics. The setting of *Come Again* provides one of the most beautiful melodies in the *First Booke of Songes*. The constant care for the proper prosody – so typical of Dowland – is here combined with musical rhetoric. Rests and syncopations are artfully used to both emphasise the

accentuation of words and render the sighs and growing excitement of the man – or woman – in love. The next two graceful 'royal' galliards – this time only instrumental – will be performed beside the most famous, melancholy pieces by Dowland, full of musical rhetoric resembling Italian madrigals. Two pieces can vie for the title of the most famous and beautiful composition of the second book of songs, namely, *I Saw My Lady Weep*, with dissonant concords and bold harmony, and *Flow My Tears*, with the opening phrases illustratively falling, just like tears, and with sighs and weeping rendered by means of a sequence of short motifs broken up with rests (like in *Come Again*, but this time definitely 'in a sad vein'). This time these illustrative effects are probably the result of collaboration between the composer and a poet,

for it seems that the song has its prototype in the famous pavane *Lachrymae*, also set to music by other English composers (it will be performed in the second part of the concert). Dowland's inclination to dismal moods is evident in both the title and character of the next pavane – this time only instrumental – called *Semper Dowland Semper Dolens*. Meanwhile, the song entitled *Fine Knacks for Ladies*, unassuming and sticking to chordal texture, resembles the Italian frottole.

After the entr'acte we shall listen to a fantasia *Farewell*, based on an imitation of a chromatic motif. The following songs full of sweet sadness, *Lend Your Ears to My Sorrow* and *Weep You No More*, come from the third book of songs, while the equally sad and beautiful *Sorrow Stay* comes from

the second. *Aloe* is one of the several variation cycles which Dowland would usually base upon popular English ballads. One version of the lyrics, which is plainly quoted in the first eight staves of the composition, is sung by the Jailer's Daughter in *Two Noble Kinsmen* by Shakespeare/Fletcher. The two contrasting aspects of the *First Booke of Songes* are represented by the energetic *Can She Excuse*, another song galliard, and the lament *Go Crystal Teares*. *Fantasia No. 1* is one of the longest and most impressive solo lute pieces by Dowland. The multi-part composition opens with an imitatively led theme, which is typical of such forms, and closes with a series of virtuosic cascades. The song *In Darkness Let Me Dwell* from the *Musical Banquet* collection, according to Diana Poulton, is one of the most beautiful songs ever written to an English text.

Its gloomy lyrics, rhythm, and melody, its chromatised but not manneristic harmony, seem perfectly suited to each other in that piece. Dowland's *Frog Galliard* is one of many musical settings of this extremely popular theme to which very often the words of 'folk' ballads were set. *Now o Now I Needs Must Part* is another example of a composition with a popular melody, well-known in a vocal version and in several instrumental renderings, including one by Dowland. Listening to a song performed with the lute accompaniment, Shakespeare's Benedick wondered: 'Is it not strange, that sheep's guts [of which lute strings were made] should hale souls out of men's bodies?' (*Much Ado About Nothing*, II, 3). John Dowland's compositions are a perfect illustration of this crude eulogy of music.

Jakub Kubieniec

PAUL AGNEW

Śpiewak i dyrygent, znany jako interpretator repertuaru barokowego i przedklasycznego. Urodzony w Glasgow a wykształcony w Magdalen College w Oksfordzie, zaangażował się w odrodzenie muzyki francuskiego baroku. Debiutował w paryskim Palais Garnier w tytułowej roli w *Hipolicie i Arycji* Rameau, pod batutą Williama Christie. Powracał następnie do paryskiej Opery w przedstawieniach *Platei* (pamiętna tytułowa rola żabiej nimfy), *Boreadów* i *Les Indes galantes* Rameau, śpiewając wymagające role na głos haute-contre (wysoki francuski tenor). Występował także na festiwalu w Aix-en-Provence i w Opernhaus Zürich. W ostatnim czasie do swego repertuaru włączył *Idomenea* Mozarta, którego śpiewał pod batutą Williama Christie, rolę Petera Quinta w *The Turn of the Screw* Brittena w Opéra National w Bordeaux (dyr. Jane Glover), *L'anima del filosofo* Haydna (z Kammerorchesterbasel, Wiedeń i Eisenstadt), *Jeftego* Handla (Det Kongelige Theater w Kopenhadze w nowej produkcji Katie Mitchell, dyr. Lars Ulrik Mortensen) i *Dialogi karmelitanek* Poulenc'a (Opera w Nicei). W Royal Opera House w Londynie debiutował w *Acis and Galatea*, wystawionym dla uczczenia 250-lecia śmierci Handla.

Po udanym debiucie dyrygenckim z Les Arts Florissants (2007) piastuje stanowisko drugiego dyrektora muzycznego francuskiej orkiestry. Występował z zespołem w wiedeńskim Konzerthaus, w Salzburgu, Londynie (Barbican Centre, w ramach 30-lecia grupy), w Chinach. W 2009 zastąpił Christophe'a Rousseta na stanowisku dyrektora muzycznego Orchestre Français des Jeunes Baroque, angażuje się więc w szkolenie młodych instrumentalistów. Ponadto objął dyрекcję, dzieląc ją z Williamem Christie, akademii dla młodych śpiewaków – Le Jardin des Voix.

Dyrygował wykonaniami *Mesjasza* (Le Concert d'Astrée i Royal Liverpool Philharmonic Orchestra) oraz *La Resurrezione* Handla w Operze Paryskiej. W roli dyrygenta operowego debiutował w drobnym *Der Schauspieldirektor* Mozarta w Opéra de Rennes. Następnie, zastępując Williama Christie, poprowadził nową produkcję *Platei* Rameau w reż. Roberta Carsena w Theater an der Wien i w paryskiej Opéra Comique (2014). W obu miejscach odniósł jednoznaczny sukces u krytyki. Ogromny entuzjazm wzbudził także jego ubiegłoroczny koncert na Actus Humanus z ansamblem wokalnym Les Arts Florissants.



PAUL AGNEW

Singer and conductor, acclaimed as an interpreter of the Baroque and pre-classical repertoire. Born in Glasgow, he received his education at Magdalen College, Oxford, where he committed himself to the revival of the French Baroque. He made his debut singing the title-role in Rameau's *Hippolyte et Aricie* at the Palais Garnier under William Christie. He has since returned to the Opéra National de Paris for *Platée* (memorable title role of the Nymph Plataea), Rameau's *Les Boréades* and *Les Indes Galantes*, performing the demanding haute-contre roles. He has also appeared at the Festival d'Aix-en-Provence and Opernhaus Zürich. In recent seasons, Paul Agnew has extended his repertoire to include Mozart's *Idomeneo* under William Christie, Peter Quint in Britten's *The Turn of the Screw* at Opéra National de Bordeaux (under Jane Glover), Haydn's *L'anima del filosofo* (with Kammerorchester Basel, Vienna and Eisenstadt), Handel's *Jephtha* (Det Kongelige Theater, Copenhagen in a new production by Katie Mitchell, conducted by Lars Ulrik Mortensen), and Poulenc's *Dialogues des Carmélites* (Opéra de Nice). Agnew made his debut with The Royal Opera House in London in *Acis and Galatea* produced to celebrate the 250th anniversary of Handel's death.

Following a highly successful conducting debut with Les Arts Florissants in Paris in 2007, he was appointed Joint Musical Director of the French orchestra. He has performed with the orchestra in the Wiener Konzerthaus, Salzburg, in London (Barbican Centre, as part of the orchestra's 30th anniversary celebrations), and in China. In 2009, Paul Agnew succeeded Christophe Rousset as Music Director of the Orchestre Français des Jeunes Baroque, thus committing himself to training young instrumentalists. He is also the co-director of the academy for young singers, Le Jardin des Voix.

Paul Agnew has conducted performances of *Messiah* (Le Concert d'Astrée and the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra), as well as Handel's *La Resurrezione* at the Opéra national de Paris. He made his opera conducting debut with Mozart's *Der Schauspieldirektor* at the Opéra de Rennes, and in 2014 replaced William Christie to conduct the new Robert Carsen production of Rameau's *Platée* at the Theatre an der Wien and at the Opera Comique in Paris. His success was unanimously praised by the critics in both houses. His concert with the Les Arts Florissants vocal ensemble during last year's Actus Humanus was also received with great enthusiasm.



PAUL O'DETTE

Zdobywca dwóch nagród Grammy i siedmiu nominacji, autor ponad 140 nagrań, wyróżnianych wszelkimi możliwymi laurami, należy do najściślejszej czołówki lutnistów współczesności. W jego bogatym dorobku odznaczają się rejestracje *The Complete Lute Music of John Dowland* (zestaw pięciu CD dla Harmonia Mundi USA, nagrodzony prestiżowym Diapason d'Or de l'année i uznany przez BBC Radio 3 za „najlepsze solowe nagranie lutniowe Dowlanda”), *The Royal Lewters* (Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, 5 gwiazdek w „BBC Music Magazine” i w „Goldberg”, 10 w ClassicsToday.com), *The Bachelor's Delight: Lute Music of Daniel Bacher* (nominowane do Grammy jako „najlepsze solowe nagranie instrumentalne roku 2006”).

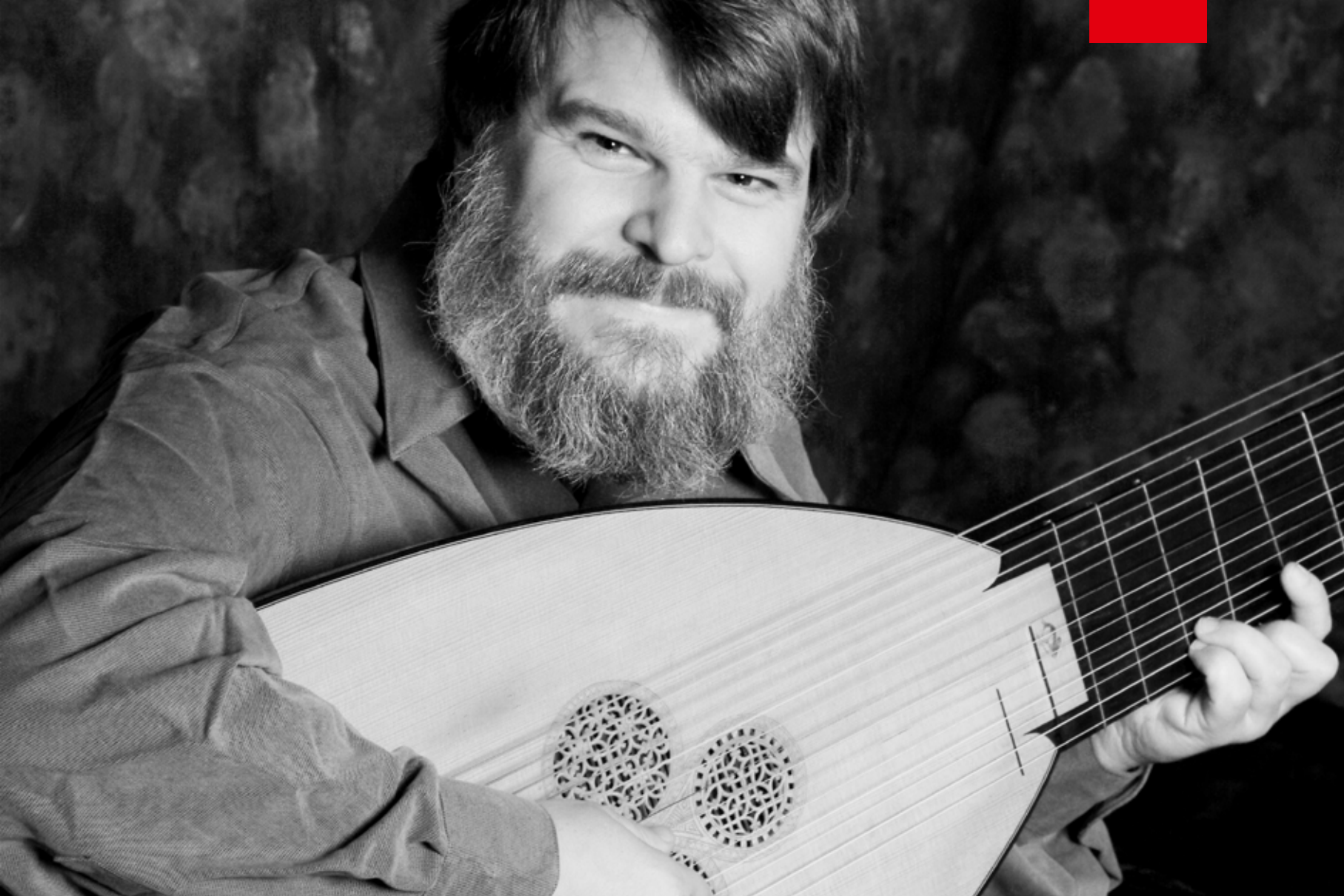
Będąc jedną z najbardziej znaczących postaci na polu muzyki dawnej, występuje niemal na całym świecie, na wszystkich ważniejszych estradach koncertowych – od Bostonu po Melbourne i od Moskwy po Los Angeles. Swoją działalnością stara się zaszcześcić w wykonawstwie połączenie historycznej świadomości, precyzyjnej realizacji idiomatyki i ekspresji.

Zajmuje się również dyrygowaniem operami barokowymi, wśród których wyróżnia się szereg mało znanych tytułów; jego nagranie *La descente d'Orphée aux enfers* Charpentiera (ze Stephenem Stubbsem i Boston Early Music Festival Chamber Ensemble) zdobyło Grammy jako „najlepsze nagranie opery w roku 2014”, a także Echo Klassik w tej samej kategorii. W 1997 poprowadził *L'Orfeo* Luigiego Rossiego podczas Boston Early

Music Festival (BEMF) w Tanglewood, a także w teatrze dworskim w pałacu Drottningholm, również ze Stephenem Stubbsem. Od 1999 obaj prowadzili produkcje oper: *Ercole amante* Cavallego (BEMF i Utrecht Early Music Festival), *La Stellidaura vendicata* Provenzalego (Vadstena Academy w Szwecji), *Orfeo* i *L'Incoronazione di Poppea* Monteverdiego (Festival Vancouver), *Thésée* Lully'ego, *Ariadne* Conradiego, *Boris Goudenow* Matthesona, *Psyché* Lully'ego, *Acis and Galatea* i *Almira* Handla, *Niobe* Steffaniego. Pięć z ich nagrań nominowanych było do Grammy w kategorii „najlepsze nagranie operowe”: obok zwycięskiej *La descente d'Orphée aux enfers* w 2014, także *Ariadne* w 2005, *Thésée* w 2007, *Psyché* w 2008 i *Niobe* w 2015. *Niobe* i obie rejestracje Lully'ego nominowane były także do nagród magazynu „Gramophone”. *Niobe* wyróżniona została ponadto Diapason d'Or de l'année, Echo Klassik Award oraz prestiżową Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. Druga nagroda Grammy przypadła mu za dawniejsze nagranie pieśni Purcella z Sylvią McNair.

Jako badacz pracuje nad praktyką wykonawczą i źródłami XVII-wiecznej solowej pieśni włoskiej i angielskiej, muzyką lutniową i praktyką basso continuo. Wśród jego licznych artykułów naukowych znajduje się także współautorstwo hasła „John Dowland” w *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Jest profesorem lutni i dyrektorem Wydziału Muzyki Dawnej w Eastman School of Music oraz dyrektorem artystycznym Boston Early Music Festival.



PAUL O'DETTE

Paul O'Dette has made more than 140 recordings, winning two Grammys, receiving seven Grammy nominations, and numerous other international record awards. He is one of the leading lute players in the world. His most notable recordings include *The Complete Lute Music of John Dowland* (a 5-CD set recorded for Harmonia Mundi USA, awarded the prestigious Diapason d'Or de l'année and named the "Best Solo Lute Recording of Dowland" by BBC Radio 3), *The Royal Lewters* (Diapason D'or, Choc du Monde de la Musique, 5 stars in *BBC Music Magazine* and *Goldberg*, 10 in *ClassicsToday.com*), *The Bachelor's Delight: Lute Music of Daniel Bachelier* (nominated for a Grammy as Best Solo Instrumental Recording of 2006).

Being one of the most celebrated early music performers, Paul O'Dette is invited to major concert venues worldwide – from Boston to Melbourne, from Moscow to Los Angeles. With his activity, he tries to infuse the performance practice with a careful combination of historical awareness, idiomatic accuracy, and self-expression.

Paul O'Dette is also active as a conductor of Baroque operas, including a number of rare titles; his recording of Charpentier's *La Descente d'Orphée aux Enfers* (with the Boston Early Music Festival Chamber Ensemble) won a Grammy as the Best Opera Recording in 2014, and Echo Klassik in the same category. In 1997, he directed performances of Luigi Rossi's *L'Orfeo* with

Stephen Stubbs at Tanglewood, the Boston Early Music Festival (BEMF), and the Drottningholm Court Theatre in Sweden. Since 1999, they have co-directed the performances of Cavalli's *Ercole Amante* (BEMF and Utrecht Early Music Festival), Provenza's *La Stellidaura vendicata* (Vadstena Academy in Sweden), Monteverdi's *Orfeo* and *L'Incoronazione di Poppea*, Lully's *Thésée*, Conradi's *Ariadne*, Mattheson's *Boris Goudenow*, Lully's *Psyché*, Handel's *Acis and Galatea* and *Almira*, and Steffani's *Niobe*. Five of their opera recordings were nominated for a Grammy as the Best Opera Recording: *Ariadne* in 2005, *Thésée* in 2007, *Psyché* in 2008, *La Descente d'Orphée aux Enfers* in 2014, and *Niobe* in 2015. *Niobe* and both Lully recordings were nominated for awards of the *Gramophone* magazine. *Niobe* also won Diapason d'Or de l'année, the Echo Klassik Award, and the prestigious Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik.

Being a researcher, Paul O'Dette has worked on the performance and sources of seventeenth-century Italian and English solo song, lute music, and basso continuo practices. In addition to a number of scholarly articles, he has co-authored the John Dowland entry in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Paul O'Dette is Professor of Lute and Director of Early Music at the Eastman School of Music and Artistic Co-Director of the Boston Early Music Festival.



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

ah

54

LES ARTS FLORISSANTS



MADRIGALI II: MANTOVA

Paul Agnew

dyrygent, tenor | conductor, tenor

LES ARTS FLORISSANTS

Miriam Allan

sopran | soprano

Francesca Boncompagni

sopran | soprano

Mélodie Ruvio

kontralt | contr-alto

Sean Clayton

tenor | tenor

Edward Grint

bas | bass

Nanja Breedijk

harfa | harp

Massimo Moscardò

lutnia | lute

Florian Carre

klawesyn | harpsichord

Claudio Monteverdi

1567–1643

Libro IV (1603): Il quarto libro de madrigal a cinque voci

Sfogava con le stelle un infermo d'amore
Sì, ch'io vorrei morire
Voi pur da me partite, anima dura
Anima dolorosa
A un giro sol de' bell' occhi lucenti
Piagn' e sospira e quando caldi raggi

Libro V (1605): Il quinto libro de madrigal a cinque voci

Cruda Amarilli
O Mirtillo, Mirtill'anima mia
Era l'anima mia
T'amo, mia vita
E così, a poco a poco

Libro VI (1614): Il sesto libro de madrigal a cinque voci

Lamento d'Arianna
Lasciatemi morire
O Teseo, Teseo mio
Dove, dove è la fede
Ahi, ch'ei non pur risponde

Ohimè il bel viso

Sestina: Lagrime d'Amante al sepolcro
dell'Amata

Incenerite spoglie, avara tomba
Ditelo, o fiumi e voi ch'udiste
Darà la notte il sol
Ma te raccoglie, o ninfa
O chiome d'or, neve gentil del seno
Dunque amate reliquie

Zefiro torna, e'l bel tempo rimena

Les Arts Florissants receives financial support
from the Ministry of Culture and Communication.
The Ensemble has been in residence at the Philharmonie
de Paris since 2015. The Selz Foundation, American
Friends of Les Arts Florissants and Crédit Agricole
Corporate & Investment Bank are Principal Sponsors

Podczas pobytu Claudia Monteverdiego (1567–1643) na dworze Vincenza Gonzagi w Mantui (lata 1590–1613) madrygał stał się gatunkiem najbardziej ambitnej i ekstrawaganckiej muzyki kameralnej, przeznaczonej dla wyrafinowanej publiczności i obdarzonych wirtuozowskimi umiejętnościami śpiewaków. Zarówno poezja madrygałowa, jak i jej opracowanie muzyczne pozostawały wówczas pod przemożnym wpływem stylu, który określa się dziś mianem manieryzmu. Polegał on na operowaniu silnymi kontrastami wyrazu i oddawaniu uczuć o wielkim ładunku ekspresji. Muzyka takich madrygałów, chcąc podążać ściśle za tekstem poetyckim, musiała wprowadzać bardzo sugestywne środki, nie tylko nagłe kontrasty tempa, metrum, rytmu, rejestru czy faktury, lecz także silne, rażące

ucho dysonanse i zmiany centrum tonalnego. Cechy te łatwo dostrzec w madrygałach Monteverdiego z ksiąg IV–VI powstałych w Mantui. Kompozytor operuje w nich już w pełni indywidualnym językiem, charakteryzującym się wielkim szacunkiem dla tekstu poetyckiego i oryginalnym stylem, który stanowi syntezę bogatej madrygałowej tradycji i najnowszej awangardy zwiastującej nastanie baroku. Madrygały mantuańskie przyniosły Monteverdiemu sławę, były wielokrotnie drukowane, a księga V do śmierci kompozytora doczekała się aż 9 wznowień (!). Każda z tych publikacji jest dobrze przemyślana i pieczołowicie wyselekcjonowaną kolekcją zróżnicowanych stylistycznie utworów. Wiele z nich przeszło do historii muzyki jako dzieła wybitne i przetomowe. Na publikację pierwszej mantuańskiej księgi madrygałów Monteverdi czekał aż 11 lat,

księgę IV wydał bowiem dopiero w roku 1603 – rok po otrzymaniu od dawna upragnionego tytułu kapelmistrza ks. Gonzagi. Dwa lata później drukiem ukazała się księga V. Księgę IV kompozytor dedykował ferraryjskiej Akademii degli Intrepidi, której ważnym członkiem był Vincenzo Gonzaga, jemu poświęcił też księgę V. Księga VI z 1614 roku wydana już została bez dedykacji, dwa lata po śmierci Vincenza, gdy od roku Monteverdi był kapelmistrzem Bazyliki św. Marka w Wenecji.

Madrygały zamieszczone w księgach IV i V powstały w latach 1592–1605. W muzyce był to czas wielkich przemian. W roku 1594 zmarło dwóch wielkich kompozytorów renesansu – Giovanni Pierluigi da Palestrina i Orlando di Lasso, co wedle wielu historyków określiło koniec tej epoki muzycznej. Począwszy od lat 90. miały miejsce we Florencji wystawienia pierwszych oper, dzieł całkowicie

zrywających z polifoniczną tradycją renesansu, wprowadzających prymat śpiewu solowego z akompaniamentem instrumentu basowego (tzw. *basso continuo*) i wyznaczających początek baroku. Madrygały florenckich kompozytorów (np. Jacopo Periego czy Giulia Cacciniego) ukazują się już w tym czasie jako utwory solowe z *basso continuo* (tzw. monodia akompaniowana). Monteverdi długo starał się utrzymać renesansową postać madrygału jako gatunku czysto wokalne muzyki polifonicznej, pięciogłosowej. Stopniowo wprowadzał nowe, awangardowe techniki, nie rezygnując przy tym z bogatej spuścizny swoich wielkich poprzedników. Ten proces powolnego odchodzenia od estetyki renesansowej w kierunku barokowej dobrze ilustrują jego madrygały mantuańskie. Utwory z ksiąg IV i V wliczają się jeszcze do jego okresu renesansowego, te z księgi VI uważane są już za barokowe.

Księga IV zawiera 19 stosunkowo krótkich utworów. Madrygał *Sfogava con le stelle* oparty jest na poezji Ottavia Rinucciniego, autora librett pierwszych oper. Mimo klasycznej, czysto wokalne pięciogłosowej obsady jest dziełem nowatorskim, gdyż już od pierwszych taktów Monteverdi wprowadza niespotykane dotychczas w madrygałach tzw. *falso bordone*, czyli (w tamtym momencie w muzyce włoskiej) chóralną recytację długich fragmentów tekstu na jednym, nierytmizowanym akordzie. Właściwą interpretację rytmu i metrum dyktuje tu jedynie prozodia tekstu. Zabieg ten jest odpowiedzią kompozytora na recytatyw – rewolucyjny wynalazek z terenu nowo powstałego dramatu muzycznego.

Sì, ch'io vorrei morire do erotyku Maurizia Mora to bardzo dosłowny opis aktu miłosnego dokonany bogatymi środkami muzycznymi.

Typowa dla manieryzmu przesada i emfaza muzycznej ilustracji tekstu zdaje się tu graniczyć z poczuciem dobrego smaku.

Serię trzech madrygałów do poematów Guariniego – *Voi pur da me partite*, *Anima dolorosa* i *A un giro sol de' bell'occhi* łączy dbałość o właściwą deklamację tekstu, liczne powtórzenia kluczowych słów i podkreślanie dysonansami wyrażen o negatywnej konotacji. W ostatnim utworze tej grupy wyróżnia się wirtuozowskie prowadzenie głosów i bardzo dosłowne oddawanie sensu słów (tzw. madrygalizmy).

Do najstarszych utworów księgi IV należy zamykający tę publikację *Piagn'e sospira*. Oparty na *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa, zaczyna się imitacją chromatycznego motywu w dawnym, nieco motetowym stylu, zestawiającym równocześnie

różne frazy tematyczne, przez co powstaje efekt wielotekstowości. Również zagmatwana strona tonalna tego madrygału zdaje się ilustrować rozterki sercowe Erminii, beznadziejnie zakochanej w Tankredzie.

Zawierająca 14 utworów księga V jest zbiorem przełomowym w historii muzyki ze względu na obecność przedmowy, zatytułowanej *Do uważnych czytelników*, w której Monteverdi użył po raz pierwszy terminu *seconda pratica* (druga praktyka) do nazwania nowego sposobu komponowania, w którym stare, renesansowe zasady (*prima pratica*) mogą być łamane w imię muzycznej interpretacji tekstu. Prócz tego dla ostatnich sześciu madrygałów kompozytor zamieścił tu partię *basso continuo*. Skomponowane jeszcze przed 1600 rokiem dwa madrygały otwierające kolekcję – *Cruda Amarilli* i *O Mirtillo*,

Mirtill'anima mia – Monteverdi wykonał w Ferrarze, zanim zdecydował się je opublikować. Stały się one przedmiotem ostrej krytyki bolońskiego teoretyka Giovanniego Marii Artusiego, który w swej pracy *L'Artusi overo imperfetioni della moderna musica* (1600) przedstawił je jako wyraz dyletanctwa i złego warsztatu kontrapunktycznego. Cytując odpowiednie fragmenty, gdzie Monteverdi wprowadza serię nieprzygotowanych i nierozwiązanych dysonansów, pominął jednak towarzyszący im tekst słowny, w pełni usprawiedliwiający tak drastyczne środki muzycznej interpretacji słowa. W swej przedmowie Monteverdi, broniąc współczesnych metod komponowania, zapowiedział publikację pracy (nigdy niewydanej) pod tytułem *Seconda pratica overo perfetione della moderna musica*. Demonstracyjnie umieścił też krytykowane utwory na początku

zbioru. Są to lamente kochanków pochodzące z *Il pastor fido* Guariniego, tworzące rodzaj mini sceny dramatycznej. Prócz ostrych, odważnie traktowanych dysonansów Monteverdi stosuje tu częste zmiany obsady, skoki o zakazane interwały i zmiany tonalne.

Czysto wokalny *Era l'anima mia*, a także *T'amo, mia vita* oraz *E così, a poco a poco* z partią *basso continuo* – wszystkie z księgi V i wszystkie do tekstów Guariniego – są przykładami mistrzowskiego postępowania się techniką koncertującą – kolejnym z wynalazków nowej epoki (baroku). Monteverdi stosuje ją poprzez ciągłe dzielenie pięciogłosowej obsady na różne grupy głosów i przeciwstawianie ich sobie na zasadzie kontrastowania (m.in. rejestrów), a także przez operowanie krótkimi, wewnątrznie skonstruowanymi motywami.

Technika ta znakomicie odpowiadała tekstom miłosnych dialogów Guariniego.

W VI księdze madrygałów Monteverdi po raz ostatni próbuje wlać nowego ducha w tradycyjny, wielogłosowy madrygał a cappella. Publikacja ta złożona jest z zaledwie 10 utworów, ale znacznie dłuższych niż te z poprzednich ksiąg. Ułożenie madrygałów jest symetryczne, każda z dwóch części zbioru zaczyna się wieloczęściowym lamentem, po czym pojawia się madrygał oparty na sonecie Petrarki (*Zefiro torna; Ohimè il bel viso*) i kilka utworów w stylu koncertującym. To dobry przykład ścierania się w jednym zbiorze cech renesansowych (oba lamente i sonety) z barokowymi (6 madrygałów z adnotacją *concertato*). Do każdego madrygału dołączona jest partia *basso continuo*, choć tylko te *concertato* wymagają jej bezwzględnie.

Otwierające księgę czteroczęściowe *Lamento d'Arianna* (*Lasciatemi morire*) do tekstu Rinucciniego pierwotnie skomponowane było jako centralna część zaginionej dziś opery *L'Arianna*, wystawionej na dworze w Mantui w 1608 roku. Monodyczna wersja lamentu stała się niedoścignionym wzorem tego gatunku, naśladowanym przez wielu, nie tylko włoskich kompozytorów. Krążyła w rękopisach po całej Italii, aż kompozytor zdecydował się wydać ją osobno. Do wersji tej wrócił jeszcze pod koniec życia, zmieniając pierwotny tekst na religijne *Pianto della Madonna*. Tradycyjne, pięciogłosowe opracowanie tego lamentu z początku VI księgi madrygałów nie tylko znakomicie oddaje zmienne stany emocjonalne Ariadny po zdradliwym porzuceniu przez Tezeusza, ale znacznie wzbogaca harmonicznym monodycznym pierwowzór.

Sześć zwrotek (*Sestina*) mantuńskiego poety Scipione Agnellego złożyło się na drugi obszerny lament, również utrzymany w tradycyjnym, polifonicznym stylu – *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*. Pozornie tekst ten ukazywał lament pasterza Glaukosa nad grobem ukochanej Koriny, w istocie pod tymi postaciami ukryty był książę Vincenzo Gonzaga i osiemnastoletnia, przedwcześnie zmarła, śpiewaczka Caterina Martinelli (La Romanina), która miała wykonać tytułową rolę Ariadny w operze Monteverdiego. Sam kompozytor opłakiwał w tym utworze nie tylko swoją wychowanicę, ale również zmarłą wówczas żonę.

Piotr Wilk

During Claudio Monteverdi's sojourn at the court of Vincenzo Gonzaga in Mantua in 1590–1613, the madrigal became the most ambitious and extravagant genre of chamber music, intended for refined audiences and truly gifted virtuoso singers. Both the madrigal poetry and its musical setting were then still under the dominant influence of a style which is now termed 'mannerism'. It consisted in employing strong expressive contrasts and rendering feelings charged with a high potential for expression. To closely follow the poetic text the music required the introduction of a wide range of extremely suggestive measures, which comprised sudden contrasts and changes of the tempo, metre, rhythm, register and texture treatment, but also extended to strong, ear-grating dissonances and changes of the tonal centre. Such features are readily seen

in Monteverdi's madrigals from the *Fourth*, *Fifth*, and *Sixth Books* composed in Mantua. In these works, the composer already uses a fully distinctive language of artistic utterance characterised by a great respect for the poetic text and by an original style, which is a synthesis of the rich madrigal tradition and the latest, avant-garde ideas proclaiming the approach of the Baroque. Monteverdi's Mantuan madrigals brought him fame, the books were published multiple times, including as many as nine re-editions of the *Fifth Book* in his lifetime. Each of these publications was a thoroughly considered and carefully selected collection of stylistically diverse compositions. Many of the printed pieces were engraved in the history of music as outstanding or ground-breaking works.

Monteverdi had to wait eleven long years to see his first Mantuan book of

madrigals appear in print, as the *Fourth Book* was only issued in 1603, a year after he had been granted the much longed-for title of Duke Gonzaga's Maestro di Capella. Two years later the *Fifth Book* was published, dedicated to Vincenzo Gonzaga; the *Fourth Book* had been inscribed to the *Accademia degli Intrepidi* in Ferrara, of which his princely patron was a key member. The *Sixth Book* of 1614 was published without a dedication, as it appeared two years after the Duke's death, when Monteverdi himself had been conductor of St. Mark's Basilica in Venice for a year.

The madrigals of the *Fourth Book* and *Fifth Book* were written in 1592–1605. In music, it was a period of great change. The year 1594 saw the passing of the two great composers of the Renaissance period, namely, Giovanni Pierluigi da Palestrina and Orlando di Lasso, thus marking, in the opinion of many scholars, the

end of that epoch in the history of music. From the 1590's onward, the first operas were being staged in Florence, works that definitely broke with the polyphonic traditions of the Renaissance and introduced the primacy of solo singing with the accompaniment of a bass instrument – the so-called basso continuo – and proclaimed the beginning of the Baroque period. Madrigals by Florentine composers – for instance, Jacopo Peri or Giulio Caccini – were already printed at that time as solo compositions with basso continuo (the so-called 'accompanied monody'). For a long time Monteverdi strove to maintain the Renaissance form of the madrigal as a genre of purely vocal polyphonic – five-voice – music. He gradually introduced new, avant-garde techniques, careful not to renounce the rich legacy of his great predecessors. This slow process of departing from the Renaissance aesthetics and moving towards that

of the Baroque is aptly reflected in his Mantuan madrigals. The pieces from the *Fourth Book* and *Fifth Book* still rank among the works of the Renaissance, while those of the *Sixth Book* are already considered Baroque compositions.

The *Fourth Book* features nineteen relatively short compositions. The *Sfogava con le stelle* madrigal is based upon the poetry of Ottavio Rinuccini, the author of librettos to the first operas. In spite of its classic, purely vocal, five-part line-up, it is an innovative work, as Monteverdi, from the very first staves, introduces a technique hitherto unheard-of in the domain of the madrigal, namely, the so-called *falso bordone*, that is, choral declamation of long fragments of the text over one, non-rhythmic chord. The correct interpretation of the rhythm and metre is here dictated only by the prosody of the text itself. This measure is the composer's response

to the recitative – the revolutionary invention from the area of the freshly-coined musical drama. The erotic *Sì, ch'io vorrei morire* by Maurizio Moro contains a fairly literal description of the sexual act written with the use of a rich repertoire of musical techniques. Yet the musical illustration of the text, with its typical mannerist exaggeration and bombast, here seems to fringe upon the standards of good taste. The series of three madrigals to poems by Guarini – *Voi pur da me partite*, *Anima dolorosa*, and *A un giosol de' begli occhi* is characterised by solicitude for the proper declamation of the text, numerous repetitions of certain crucial words, and the highlighting – by means of dissonances – of expressions with negative connotations. The last work in that series stands out for its virtuoso leading voice and very literal rendering of the meaning of the words (the so-called madrigalisms). Among the earliest compositions

included in the *Fourth Book* is its last piece, namely, the *Piagn'e sospira* madrigal. Based upon Tasso's *Jerusalem Delivered*, the work begins with an imitation of a chromatic motif in the old style, slightly reminiscent of the motet, which juxtaposes different thematic phrases at the same time, thus giving the impression of multitextuality. Also the complex dynamic range of the composition seems to reflect the amorous perplexities of Erminia, hopelessly in love with Tancred.

The *Fifth Book*, consisting of fourteen compositions, was a ground-breaking collection in the history of music owing to the preface in which Monteverdi, for the first time, used the term *Seconda pratica* ('second practice') in reference to a new method of composing which allowed him to break the old Renaissance rules – *Prima pratica* – for the sake of the musical interpretation of the text. Besides, the *Fifth Book* is a landmark,

because the composer published a basso continuo part for the last six madrigals. The first two opening compositions, already written before the year 1600, in turn *Cruda Amarilli* and *O Mirtillo, Mirtill' anima mia*, had been performed by Monteverdi in Ferrara before he decided to publish them at all. Indeed, they received sharp criticism from the Bolognese theorist of music Giovanni Maria Artusi, who in his treatise *L'Artusi overo imperfetioni della moderna musica* (1600) described them as expressions of dilettantism and limited contrapuntal skills. Yet, quoting suitable passages where Monteverdi introduced a series of unprepared and unresolved dissonances, Artusi ignored the underlying text, which fully justified the use of such drastic measures in the musical interpretation of the lyrics. Defending the current methods of composing, in his preface addressed *To the Attentive Readers* Monteverdi announced the

publication of a treatise entitled *Seconda pratica overo perfetione della moderna musica* which, however, never saw print. Besides, he ostentatiously put the severely criticised pieces at the very beginning of his collection of printed madrigals. They are the laments of lovers from *Il pastor fido* by Guarini that together form a kind of short dramatic scene. Apart from the sharp and boldly treated dissonances, Monteverdi here employs frequent line-up changes, prohibited interval leaps, and tonal changes.

The purely vocal *Era l'anima mia*, as well as *T'amo mia vita* and *E così a poco a poco* with a part for basso continuo, all to the poems of Guarini, are examples of masterly use of the *concertato* technique, another invention of that new period in the history of music – the Baroque – which consists of incessant contrasting of the line-up, separating the less vocal passages

within the initial five-voice, contrasting the different vocal and register groups, and using short, internally contrasting motifs. This technique is perfectly suited to the texts of Guarini's amorous dialogues from the *Fifth Book*.

In the *Fourth Book* of madrigals, Monteverdi for the last time tries to infuse a new spirit into the traditional polyphonic *a capella* madrigal. This publication consists of just ten compositions, but they are much longer than the works printed in the previous *Books*. They are symmetrically arranged, with each of the two parts of the collection starting with a multi-part lament followed by a madrigal based upon a sonnet by Petrarch (*Zefiro torna* in part one, and *Ohime il bel viso* in part two, to be precise), and several compositions in the *concertato* style. The book is a good example of a clash – within one musical collection – between Renaissance features (both the laments and sonnets) and Baroque

ones (the other six madrigals annotated 'concertato'). A basso continuo part is actually added to each of the madrigals, although it is strictly necessary only in the case of those bearing this annotation.

The opening composition of the *Fourth Book* – the four-part *Lamento d'Arianna* (*Lasciatemi morire*), to a text by Rinuccini, was at first composed as a central part of the now lost opera entitled *L'Arianna*, staged at the Mantuan court in 1608. The monodic version of the lament became the unequalled model of this genre, imitated by many not only Italian, but also foreign composers. It circulated in manuscripts throughout Italy until the composer resolved to publish it separately. He returned to this version towards the end of his life, substituting the original lyrics with the religious *Pianto della Madonna*. The traditional, five-voice interpretation of this lament found at the beginning of the *Sixth Book*

of madrigals not only perfectly renders Ariadne's shifting emotional conditions after she is treacherously abandoned by Theseus, but also substantially enriches the monodic original in terms of harmonies. Six stanzas (*Sestina*) by the Mantuan poet Scipione Agnelli make up the second lengthy lament, also composed in the traditional polyphonic style and entitled *Lagrima d'Amante al sepolcro dell'Amata*. Ostensibly, the text was a lament of the shepherd Glaukos by the tomb of his beloved Corina, but in fact these characters were meant to represent the Duke Vincenzo Gonzaga and the eighteen-year-old singer Caterina Martinelli ('La Romanina'), who was to have performed the title part of Ariadne in the aforementioned opera by Monteverdi but died prematurely. In this composition the composer himself mourned, not only his talented alumna, but also his late wife.

Piotr Wilk



LES ARTS FLORISSANTS

Zespół, którego nazwa wywodzi się z tytułu krótkiej opery Marca-Antoine'a Charpentiera, założony został w 1979 przez francusko-amerykańskiego klawesynistę i dyrygenta Williama Christie dla wykonywania muzyki barokowej na instrumentach z epoki. Ansambl odegrał pionierską rolę w rozbudzeniu zainteresowania repertuarem francuskiego baroku, który przez lata pozostawał nieznany i zaniedbywany. W ciągu ostatnich blisko 40 lat wydobyto i przywrócono publiczności niezliczone skarby ze zbiorów Bibliothèque nationale de France, zwłaszcza z XVII-wiecznego repertuaru francuskiego oraz europejskiej muzyki z XVII i XVIII stulecia.

Każdego roku Les Arts Florissants prezentują szereg dzieł koncertowych i operowych w Théâtre de Caen, który jest miejscem ich rezydencji, w paryskiej Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Château de Versailles, jak również na licznych festiwalach (m.in. Septembre Musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence). Zespół jest też aktywnym ambasadorem kultury francuskiej za granicą, występując regularnie w Nowym Jorku, Londynie, Edynburgu, Brukseli, Wiedniu, Salzburgu, Madrycie, Barcelonie, Moskwie i w innych miejscach.

Począwszy od produkcji *Atysa* Lully'ego w 1987 w Opéra Comique w Paryżu, największe swe sukcesy ansambl święci na gruncie opery. Znaczące spektakle to przede wszystkim dzieła Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Les Paladins*), Lully'ego i Charpentiera (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handla (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcina*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcella (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*), Mozarta (*Czarodziejski flet*, *Urowadzenie z seraju*), Monteverdiego (wszystkie trzy opery), a także kompozytorów mniej znanych, jak Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) czy Hérold (*Zampa*). Spektakle te tworzone były przez wybitnych twórców sceny, zespół jednak odnosi sukcesy prezentując opery również w wersjach koncertowych oraz wykonując muzykę oratoryjną.

Grupa nagrała blisko 100 płyt, dla takich wytwórni jak Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato i Virgin Classics. Obfity jest również jej katalog DVD, ostatnio poszerzony o *La Didone* Cavallejo (Opus Arte), *David et Jonathas* (Bel Air Classiques) oraz *Rameau, Maître à Danser* (Apha). W 2013 zespół uruchomił własne wydawnictwo, Les Editions Arts Florissants, w którym ukazał się *Belshazzar* i *Le Jardin de Monsieur Rameau*, madrygały Monteverdiego oraz *Music for Queen Caroline* Handla.



LES ARTS FLORISSANTS

The ensemble, named after a short opera by Marc-Antoine Charpentier, was founded in 1979 by the Franco-American harpsichordist and conductor William Christie with the aim of performing Baroque music on period instruments. Les Arts Florissants have played a pioneering role in the revival of a French Baroque repertoire that was long unknown and neglected. For nearly 40 years, the ensemble has rediscovered and restored to audiences countless treasures in the collections of the Bibliothèque Nationale de France, in particular the 17th-century French repertoire and European music of the 17th and 18th centuries.

Each season, Les Arts Florissants give concerts and opera performances at the Théâtre de Caen, where they are artists in residence, in the Salle Pleyel, Cité de la Musique, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Château de Versailles in Paris, as well as at numerous festivals (including Septembre Musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence). Les Arts Florissants are an active ambassador for French culture abroad, being regularly invited to New York, London, Edinburgh, Brussels, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Moscow, and elsewhere.

Since the 1987 production of Lully's *Atys* at the Opéra Comique in Paris, it has been on the opera stage that Les Arts Florissants

have enjoyed their greatest successes. Notable productions include works by Rameau (*Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Les Paladins*), Lully and Charpentier (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts Florissants*, *Armide*), Handel (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcina*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*), Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*), Mozart (*Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*), Monteverdi (his opera trilogy), but also composers who are less frequently played, such as Landi (*Il Sant'Alessio*), Cesti (*Il Tito*), and Hérold (*Zampa*). The above productions were created by some of the greatest stage directors, but Les Arts Florissants is also acclaimed for concert performances of operas and oratorios.

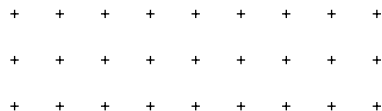
The Ensemble has produced nearly 100 recordings on such labels as Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato, and Virgin Classics. They have recently expanded their rich DVD catalogue with *La Didone* by Cavalli (Opus Arte), *David et Jonathas* (Bel Air Classiques), and *Rameau, Maître à Danser* (Alpha). In 2013, Les Arts Florissants launched their own recording label, Les Editions Arts Florissants, releasing *Belshazzar* and *Le Jardin de Monsieur Rameau*, Monteverdi's madrigals and *Music for Queen Caroline* by Handel.

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

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

ah

66



LE MANUSCRIT DU PUY

Dominique Vellard

tenor, kierownictwo artystyczne |
tenor, artistic direction

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

Vincent Lièvre-Picard

tenor | tenor

François Roche

tenor | tenor

Cyprien Sadek

baryton | baritone

Emmanuel Vistorky

baryton | baritone

Joel Frederiksen

bas | bass

Office de Vêpres

O nazarene

Salve festa dies

Annus novus

O admirabile commercium /

Dixit Dominus

Verbum caro

Stirps lesse

Veni Redemptor

Magnum hereditatis /

Magnificat

Deus qui nobis

Benedicamus corde Domino

Verbum quod erat

Benedicamus Domino

Exultantes

Office de Matines

Domine labia mea aperies /

Deus in adiutorium

Christus natus est nobis /

Venite exsultemus

Revirescit

Eya rector

Alma mater

Adam pomo

Dominus dixit ad me / Quare

fremuerunt

In hoc anni

Alto consilio

Ecce agnus

Hac in die

Ibo mihi

Nunc dimittis / Mater Dei

Eya musa propera

Mało kto zdaje sobie sprawę, że świętując wraz z pierwszym dniem stycznia nadejście Nowego Roku, celebruje datę wyznaczoną przez święto Obrzezania Pańskiego. Średniowieczna chronologia liczyła lata według różnego stylu: *ab Incarnatione* – od boskiego wcielenia określonego wiosenną datą święta Zwiastowania, czy *a Nativitate* – od Bożego Narodzenia. Przeważał jednak *stilus a Circumcisione* i rachubę lat zaczęto prowadzić od pierwszego stycznia. *Circumcisio Domini* to święto o znaczeniu szczególnym – oktawa Bożego Narodzenia, a jednocześnie dzień wyznaczony wykładnią Prawa Mojżeszowego i słowami starotestamentalnego przymierza Boga z Abrahamem: „Z pokolenia w pokolenie każde

wasze dziecko płci męskiej, gdy będzie miało osiem dni, ma być obrzezane [...]” (Księga Rodzaju 17, 12). O spełnieniu tego obowiązku w Nowym Testamencie mówi Ewangelia wg św. Łukasza (2, 21): „Gdy nadszedł dzień ósmy i należało obrzezać Dziecię, nadano Mu imię Jezus, którym Je nazwał anioł, zanim się poczęło w łonie Matki”. Dla egzegetów fragment ten był istotny nie tylko ze względu na nadanie imienia Dzieciątka i wypełnienie nakazów Prawa, był to również pierwszy moment, w którym Jezus doznał bólu i przelał krew – tym samym Obrzezanie Pańskie interpretowano jako zapowiedź przyszłej Męki i Odkupienia.

Średniowiecze nie znosiło interpretacyjnej próżni. Skoro miał miejsce rytuał obrzezania, to gdzieś

na świecie musi istnieć cząstka ciała Boga. Cząstka, dodajmy, której istnienie potwierdzają słowa kanonicznej Ewangelii, nie są to zatem wątpliwe mleczne zęby, włosy, kosmyki brody i inne apokryficzne relikwie. Benedyktyn Antoine Augustin Calmet, przez swą uczoność podziwiany nawet przez Woltera, w wydany w 1730 roku trzecim tomie *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible* pod hasłem „napletek” (*prepuce*) pisze:

Skóra, która pokrywa chwost męskich naturaliów i którą obcina się podczas obrzezania dziecka [...]. Wiele kościołów przechwala się, jakoby posiadało Święty Napletek naszego Pana, który został mu odjęty przy obrzezaniu. Na przykład kościół katedralny

w Puy en Velay, kolegiata w Antwerpii w Niderlandach, i ta Naszej Pani od Gotębicy w diecezji szartryjskiej, opactwo Świętego Korneliusza w Compiègne, kościół świętojański na Lateranie w Rzymie. Nie sposób zebrać wszystkie świadectwa, jak i nie da się z pewnością powiedzieć, który z nich jest prawdziwy, albowiem nie możemy mieć pewności, że Święty Napletek zachował się do naszych czasów.

Pewności co do istnienia i autentyczności tej niezwyklej relikwii nadal nie mamy, ale od razu można zauważyć, że w gronie znakomitych sanktuariów, na pierwszym miejscu wymieniona zostaje katedra w Le Puy en Velay. Ozdobiona piaskowcem i czerwoną wulkaniczną skałą katedra w Le Puy-en-Velay jest

jedną z najważniejszych świątyń południowej Francji. Była celem pielgrzymek już za Karolingów, z niej też wyruszali pielgrzymi zdążający do Santiago de Compostela i krzyżowcy udający się do Ziemi Świętej. Powstała jeszcze w czasach merowińskich, ale świetność zyskała w XI i XII wieku i mimo trwającej do XVI wieku przebudowy oraz splądrowania w czasach Rewolucji wciąż słynie ze swej romańskiej bryły. Podobnie liturgia na sprawowane tam święto Obrzezania Pańskiego, która zachowała się w rękopisie z XVI wieku, tkwi mocno w obrzędach ze stulecia jedenastego.

Rękopis z Le Puy zawiera całe, trwające ponad dobę nabożeństwo, które rozpoczyna się nieszpornami ostatniego dnia

grudnia, a kończy kompletą w dzień święta Obrzezania. Gdy w wielu innych miejscach obchodzono wówczas „święto głupców”, kler z katedry w Le Puy odprawiał endemiczne celebracje skupione wokół okadzanego *sacrosanctum Praeputium* – najświętszej relikwii Jezusowego ciała. Tekst rękopisu, określanego mianem *Prosolarium* (od *prosa* – tą nazwą określano włączone do liturgii pieśni), jest wyjątkowy nie tylko ze względu na złożoność liturgii, czas jej trwania i zróżnicowanie formalne utworów. Zawiera on także całkiem precyzyjne wskazówki wykonawcze. Dotyczą one choćby stylu wokalnego (w owych notkach czytamy, by przy kaplicy Ukrzyżowania śpiewać „super vocem id est alta voce”), a także wykonawców – *Benedicamus* ma śpiewać „duo clericuli”. Owi „kleryczkowie” mają również żwawo

tańczyć („clericuli tripudiant firmiter”), śpiewając jakże stosowną frazę „hoc in hoc, hoc in hoc, hoc in hoc, in a[n]no”. Oznaczone jest przeznaczenie i okoliczności wykonywania utworów – wiadomo, że *conductus Nostri festi gaudium* ma zostać odśpiewany w drodze na wieczerzę do refektarza. Wiemy też, co należy odśpiewać i odczytać przy posiłku. Cała ceremonia ma zresztą dosyć radosny charakter: poza tańcem pojawiają się mocno rytmizowane poetyckie frazy, powtórzenia i okrzyki (samo „eya!” przewija się przez tekst kilkanaście razy).

Zachowana XVI-wieczna wersja *Prosolarium* jest nie tylko kopią wcześniejszego rękopisu, ale również twórczym przekształceniem czcigodnego materiału sprzed wieków. Nie dość, że kanoniczne teksty poszerzono tropami

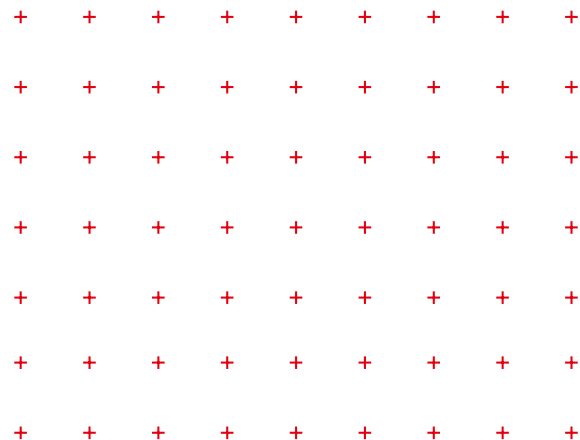
interpolującymi części liturgiczne, to do niektórych fragmentów dodano dodatkowe głosy utrzymane już w nowożytnym, choć zdecydowanie lokalnym stylu. Momentami daje się też zauważyć wcześniejszą polifonię, być może będącą wcześniejszą ingerencją w pierwotny materiał. Liturgię odprawiali specjalnie opłacani duchowni z Le Puy, zwani w miejscowym dialekcie okcytańskiego *Bozolari* (od łacińskiego *Prosolari*, co oczywiście bierze etymologię od *Prosolarium*) i to właśnie z ich środowiskiem, a nie z działalnością profesjonalnych kompozytorów, łączy się polifoniczne wzbogacenie liturgii.

Zaprezentowanie wykonania kompletnego materiału z rękopisu z katedry w Le Puy-en-Velay

wykracza znacznie poza formę koncertu – liturgia trwa w końcu około 24 godzin. Wybrane części: pierwsze nieszpory i *matutinum*, otwiera antyfony *O nazarene*, w której już można zaobserwować czterogłosową szesnastowieczną ingerencję. Z kolei niedaleka *prosa Annus novus in gaudio* w refrenach została przekształcona w przyjemny, niezobowiązujący dwugłos. Czasami dodatkowe głosy zostają dopisane tylko fragmentom śpiewów, co spotkało choćby nieszporny hymn *Veni Redemptor gentium*. Przy całym bogactwie prostych zabiegów wokół tekstu i melodii: interpolacji i wzbogacania o kolejne głosy, liturgia z Le Puy-en-Velay zachowuje spójność, a rękopis posługuje się klarownymi wskazówkami dla wykonawców.

Tradycja celebracji Obrzezania Pańskiego w katedrze w Le Puy en Velay trwała przez wiele wieków. Na podstawie dostępnych źródeł trudno określić, kiedy dokładnie zanikła i co stało się z bezcenną relikwią. Być może, podobnie jak duża część katedralnego wyposażenia z czarną *sedes sapientiae* – darem od króla Ludwika Świętego – na czele, Święty Napletek padł pod koniec XVIII wieku ofiarą rewolucyjnego barbarzyństwa. Wiemy jednak, że *Prosolarium* jest świadectwem trwania kultu, którego wykrystalizowana forma wciąż ewoluowała w warstwie muzycznej, a obecnie powraca w swojej szesnastowiecznej odsłonie.

Łukasz Kozak



Few people realise that when they celebrate the coming of the New Year on the 1st of January, they actually keep a date determined by the feast of the Divine Circumcision. Mediaeval chronology would count the passing years according to varying styles, for instance, *ab Incarnatione* – from the Divine Incarnation marked by the spring celebrations of the Annunciation to the Blessed Virgin Mary, or *ab Nativitate* – from Christmas. Yet the *stilus a Circumcisione* finally prevailed and years began to be counted from the 1st of January. The *Circumcisio Domini* is a very special holiday as the octave of Christmas and also a day appointed by the interpretation of the Law of Moses and by the words of the Old Testament covenant between God and Abraham: 'And he that is

eight days old shall be circumcised among you, every man child in your generations' (Gen. 17:12). In the New Testament, St. Luke's Gospel makes it clear that this obligation was also fulfilled in the case of Christ: 'And when eight days were accomplished for the circumcising of the child, his name was called Jesus, which was so named of the angel before he was conceived in the womb' (L. 2:21). For exegetes, this passage was very important not only because of the fact that the Child was given a name and the Law was executed: it was the first time that Jesus experienced pain and shed His blood, therefore the *Circumcisio Domini* was interpreted as an augury of His future Passion and Redemption.

The Middle Ages could not bear an interpretational void. If the circumcision ritual actually took

place, then the precious particle of the Divine Flesh must still survive somewhere in the world; a particle, it should be noted, whose existence is confirmed by the words of a canonical Gospel, and not any dubious milk-teeth, hairs, beard strands, or other apocryphal relics. Antoine Augustin Calmet, a Benedictine admired even by Voltaire himself for his erudition, in the third volume of his *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible* (Historical and Critical Dictionary of the Bible), published in 1730, under the entry 'prepuce' writes as follows:

The skin covering the tassel of man's nature, which is cut off during the child's circumcision [...]. Numerous churches brag about having the Holy Prepuce of Our

Lord, which was taken off Him at the Divine Circumcision; for instance, the cathedral church in Le Puy-en-Velay, the Antwerp collegiate church in the Netherlands, or that of Our Lady of the Dove in the Chartres Diocese, as well as the Abbey of St. Cornelius in Compiègne, and the St. John Lateran in Rome. It is not possible, though, to collect all the necessary evidence, or ascertain with any authority, which of these relics is authentic, since we cannot even be sure that the Holy Prepuce has been preserved until our time.

Today, we still cannot be sure as regards the very existence and authenticity of this unusual relic; but what can be easily noted is the fact that, in the company of the splendid sanctuaries, the cathedral in Le Puy-en-Velay was listed in first place.

The cathedral in Le Puy-en-Velay, ornamented with sandstone and red-coloured volcanic rock, is one of the most important temples in southern France. It was already a destination of pilgrimages under the Carolingians, and, at the same time, a point of departure for pilgrims heading for Santiago de Compostela and for crusaders proceeding to the Holy Land. It was built in the Merovingian period, but it reached the height of its splendour in the 11th and 12th centuries and, in spite of the major reconstruction that dragged on until the 16th century, and of being plundered at the time of the French Revolution, it has retained its Romanesque body. Similarly, the local liturgy for the feast of the Divine Circumcision, preserved in the form of a 16th-century manuscript, is deeply rooted in 11th-

century rites and customs. The Puy Manuscript contains a complete service lasting for more than 24 hours that opens with vespers on the last day of December, and ends with a compline held on the day of the Divine Circumcision. While in many other places the Feast of Fools was then celebrated, the clergy from the cathedral in Le Puy-en-Velay chose to hold their own 'endemic' celebrations centred on the incensed *sacrosanctum Praeputium* – a most holy relic of Jesus' flesh. The text of the manuscript, referred to as a *Prosolarium* (from *prosa* – the term for songs incorporated into the liturgy) is unique not only because of the complexity of its liturgy, its sheer duration, or formal differentiation of the songs. It is exceptional because it also contains fairly precise guidelines

regarding performance. They appertain, for instance, to the vocal style. These short notes tell us that by the Chapel of the Crucifixion the singers should sing with 'super vocem id est alta voce'. Sometimes the instructions also refer to the performers – *Benedicamus* should be sung by 'duo clericuli'. Those 'seminarists' should also perform a lively dance ('clericuli tripudiant firmiter'), singing a highly suitable phrase: 'hoc in hoc, hoc in hoc, hoc in hoc, in a[n]no'. The intention and circumstances of performing each composition are also indicated; we learn, for instance, that the conductus *Nostri festi gaudium* should be intoned on the way to supper at the refectory. We also know what should be sung or read during the repast. Besides, the whole ceremony is rather joyful: apart from dancing,

there appear strongly rhythmical poetical phrases, repetitions, and exclamations (for example, the Latin expression of joy – 'eya!' – can be found a dozen times in the text).

The 16th-century version of the *Prosolarium* is not merely a copy of an older manuscript but, rather, a creative modification of the august, centuries-old material. Not only were the canonical texts extended by means of tropes interpolating the liturgical parts, but also some fragments received additional voices, to be performed in a modern, albeit definitely endemic, style. From time to time, the older polyphony can be discerned which might be an earlier interference in the original material. The liturgy was officiated by priests from Le Puy-en-Velay, expressly remunerated

for that purpose and – in the local dialect of the Occitan language – called *Bozolari* (from Latin *Prosolari*, obviously derived from *Prosolarium*), and the polyphonic extension of the liturgy has been attributed to them and not to any professional composers.

It is far beyond the formal limitations of our concerts to present the performance of the complete material found in the manuscript from the Le Puy-en-Velay cathedral. After all, the liturgy lasts for about 24 hours. Its selected parts – the initial vespers and *matutinum* – open with the *O Nazarene* antiphon in which the four-voice 16th-century modification can already be observed. The near *prosa* entitled *Annus novus in gaudio* has been transformed in its choruses into

a pleasant, unassuming duet. Sometimes the additional voices are only added to the fragments meant to be sung, like in the case of the vespers hymn called *Veni Redemptor gentium*. With all the variety of simple measures applied to the text and melody – such as interpolation and adding extra voices – the liturgy from Le Puy-en-Velay remains a coherent whole, and its manuscript offers pellucid guidelines for its performers.

The tradition of celebrating the feast of the Divine Circumcision at the cathedral in Le Puy-en-Velay lasted for many centuries. On the basis of available sources it is hard to determine when exactly it faded, or what happened to the priceless relic. It is possible that – just like the majority of the cathedral furnishings, with the black image of

the 'Throne of Wisdom' (Lat. *sedes sapientiae*), a royal gift from Louis IX, or Saint Louis, at the top of the list – the Holy Prepuce fell prey to the revolutionary vandalism at the end of the 18th century. What we do know, however, is that the *Prosolarium* is a testimony to its lasting cult whose crystallised form kept evolving, at least in its musical layer, and now returns to the audiences in its 16th-century version.

Łukasz Kozak

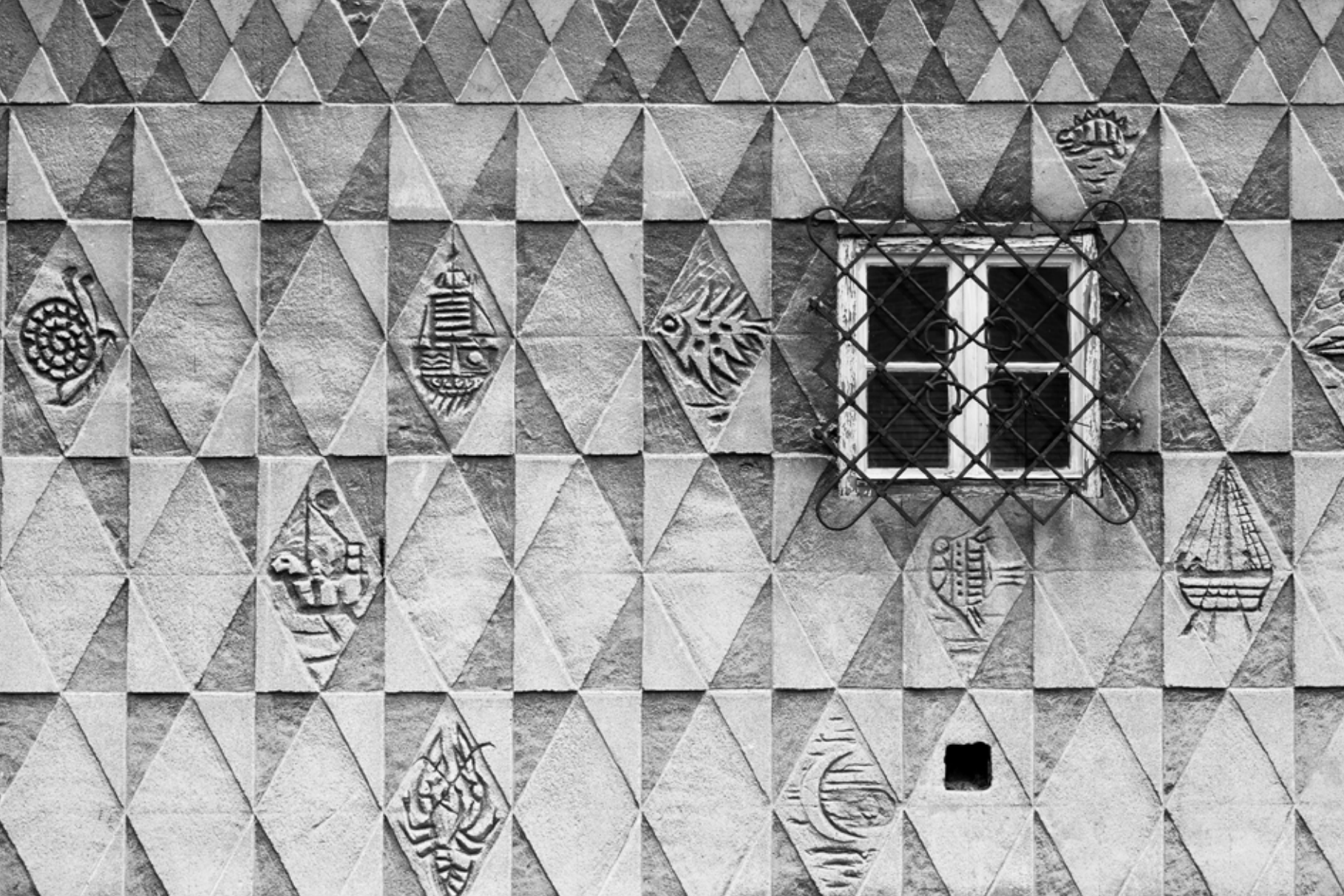


DOMINIQUE VELLARD

Założyciel i kierownik Ensemble Gilles Binchois, śpiewak, badacz muzyki dawnej, kompozytor. Fascynację chorałem gregoriańskim, renesansową polifonią i mistrzami francuskimi z XVII wieku zaszczerpił w nim Pierre Béguigné, szef chóru Notre-Dame de Versailles (i wychowanek ważnej dla odbudowy muzyki religijnej paryskiej szkoły Niedermeyer), w którym Vellard śpiewał w dzieciństwie. W celu zgłębiania tego repertuaru w 1979 założył Ensemble Gilles Binchois. Ponad 35-letnia działalność grupy przyniosła szereg istotnych i cenionych nagrań, szczególnie muzyki średniowiecza i renesansu: cały katalog płyt z utworami Guillaume'a de Machaut, szkoły Notre-Dame i szkoły burgundzkiej, polifonii wczesnofrancuskiej lub renesansu hiszpańskiego, zarejestrowany dla wytwórni: Virgin Classics, Harmonic Records, Ambroisie, Deutsche Harmonia Mundi, Glossa, Aparté i Evidence. Dorobek artysty liczy ponad 50 CD, z czego około 40 nagranych zostało z Ensemble Gilles Binchois.

Znacząca rola Dominique'a Vellarda w powstaniu „francuskiej szkoły” muzyki dawnej – zwłaszcza nowego sposobu wykonywania chorału gregoriańskiego – nadała mu oblicze mediewisty, przystaniając nieco inne jego zainteresowania. Tymczasem artysta chętnie konfrontuje się z innymi tradycjami, prowadząc projekty z muzykami z północnych i południowych Indii, Hiszpanii, Bretanii, Maroka czy Iranu (Aruna Saïram, Ken Zuckerman, Yann-Fañch Kemener, Noureddine Tahiri, Keyvan Chemirani). Zajmuje się też kompozycją, w której czerpie ze swego kulturowego zaplecza oraz z inspiracji różnymi rodzajami monodii i polifonii z tradycji ustnej innych kultur.

Od 1982 wykłada w Schola Cantorum Basiliensis, gdzie wykształcił kilka pokoleń studentów; przez lata był też profesorem w Conservatoire national supérieur de musique et de danse w Lyonie.



DOMINIQUE VELLARD

Founder and leader of Ensemble Gilles Binchois, tenor, early music researcher, composer. Dominique Vellard developed a passion for the Gregorian chant, Renaissance polyphony and 17th-century French masters under the influence of Pierre Béguigné, the choirmaster at Notre-Dame de Versailles (and follower of the École Niedermeyer in Paris, which was crucial for the revival of French religious music), where Vellard was a chorister as a child. In order to develop the repertoire, Dominique Vellard founded Ensemble Gilles Binchois in 1979. For more than 35 years, the ensemble has produced a number of important and acclaimed recordings, mainly of Medieval and Renaissance music: a whole catalogue of records with the music of Machaut, the Notre-Dame School, the Burgundian repertoire, early French polyphony, and the Spanish Renaissance, on labels such as Virgin Classics, Harmonic Records, Ambroisie, Deutsche Harmonia Mundi, Glossa, Aparté, and Evidence. Dominique Vellard has made more than 50 CDs, including 40 recordings as the leader of Ensemble Gilles Binchois.

The crucial role which Dominique Vellard has played in the emergence of the 'French school' – in particular in developing a new approach to Gregorian chant – has caused him to be labelled a medievalist, obscuring slightly his other achievements. Meanwhile, in addition to the above, Vellard eagerly explores other traditions, working with musicians from northern and southern India, Spain, Brittany, Morocco, and Iran (Aruna Saïram, Ken Zuckerman, Yann-Fañch Kemener, Nouredine Tahiri, Keyvan Chemirani). He is also active as a composer, drawing on his own cultural background and interest in the monodies and polyphonies of the oral tradition.

Since 1982, Dominique Vellard has lectured at Schola Cantorum Basiliensis where he has educated several generations of students. For many years, he was also professor at CNSM in Lyon.

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

Zespół założony przez Dominique'a Vellarda w 1979 w celu wykonywania monodycznej i polifonicznej muzyki średniowiecza i renesansu. Nazwę grupa zaczerpnęła od imienia kompozytora z II połowy XV wieku, jednego z najważniejszych twórców szkoły burgundzkiej, stojącej na granicy średniowiecza i renesansu. Oprócz muzyki średniowiecznej, z której słynie, ansambl wykonuje muzykę sięgającą do wczesnego baroku, a nawet dzieła religijne późniejszych epok: obok Gesualda, Monteverdiego, Carissimiego, Schütza, Buxtehudego, Bacha, Charpentiera czy Niversa także utwory Boëly'ego, Liszta czy Faurégo. Sięganie po repertuar z tak wielu epok jest dla grupy sposobem na utrzymywanie stanu nieustannego entuzjazmu i świeżości, na podniesienie energii artystycznej muzyków oraz ucieczkę od ewentualnej rutyny.

Funkcjonując na zasadzie „zmienną geometrii”, za podstawę zespół ma grupę kilkunastu wiernych członków, do której dołączają, integrując się, młodzi śpiewacy i instrumentalści, przeważnie wykształceni w Schola Cantorum Basiliensis. Dla młodych artystów taka możliwość stanowi trampolinę do życia zawodowego, ansamblowi daje natomiast odświeżenie i przynosi nowe barwy.

Zainteresowanie muzyką kościelną prowadzi członków zespołu do udziału w pracach badawczych, w czym ściśle współpracują z muzykologami (Marie-Noël Colette, Wulfem Arltem i Jean-Yves Hameline'em). Ma to miejsce w związku z m.in. repertuarem tropów, polifonią XI wieku, XII-wieczną *nova cantica*, manuskrytem z Le Puy (XII–XVI w.), burgundzkim *Banquet du Vœu* (XV w.), opartym na fauxbourdonie repertuarem od XVI do XIX wieku.

Zespół co roku gości na Rencontres de Musique Médiévale w Le Thoronet, gdzie stworzył letnią akademię. Ten staż artystyczny, w tym roku odbywający się po raz dziesiąty, wynika z zaangażowania członków grupy w przekazywanie swej wiedzy, wprowadzanie do zawodu; część uczestników bierze udział w różnych produkcjach zespołu (kantatach Bacha, sakralnej muzyce Liszta, *Requiem* Faurégo, *Nieszporach* Monteverdiego, włoskich laudach...). Od kilkunastu lat, dzięki zainteresowaniom Dominique'a Vellarda kulturami tradycyjnymi, grupa realizuje projekty z muzykami indyjskimi, hiszpańskimi, bretońskimi, marokańskimi czy irańskimi. Ensemble Gilles Binchois regularnie koncertuje w Europie, ale także w Maroku, Indiach, Rosji, Malezji, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej.



ENSEMBLE GILLES BINCHOIS

The ensemble was founded in 1979 by Dominique Vellard to perform mediaeval and Renaissance monodic and polyphonic music. Its name was inspired by a 15th-century composer and one of the key representatives of the Burgundian School, which included composers representing both mediaeval and Renaissance musical practice.

In parallel to mediaeval music, which made them famous, the Ensemble performs early-Baroque and even later religious repertoires: not only by Gesualdo, Monteverdi, Carissimi, Schütz, Buxtehude, Bach, Charpentier, and Nivers, but also by Boëly, Liszt and Fauré. Reaching for music spanning 10 centuries (10th– 19th centuries) enables the artists to maintain their enthusiasm, refresh and revitalize their creative powers, and avoid routine.

The repertoires demanding groups of varying sizes, the Ensemble works regularly with some fifteen or so faithful artists, who on occasion are joined by young singers, artists and instrumentalists, mainly those educated at the Schola Cantorum Basiliensis. On the one hand, this offers a professional stepping stone for the young artists, and on the other, gives renewed energy and new colour to the Ensemble.

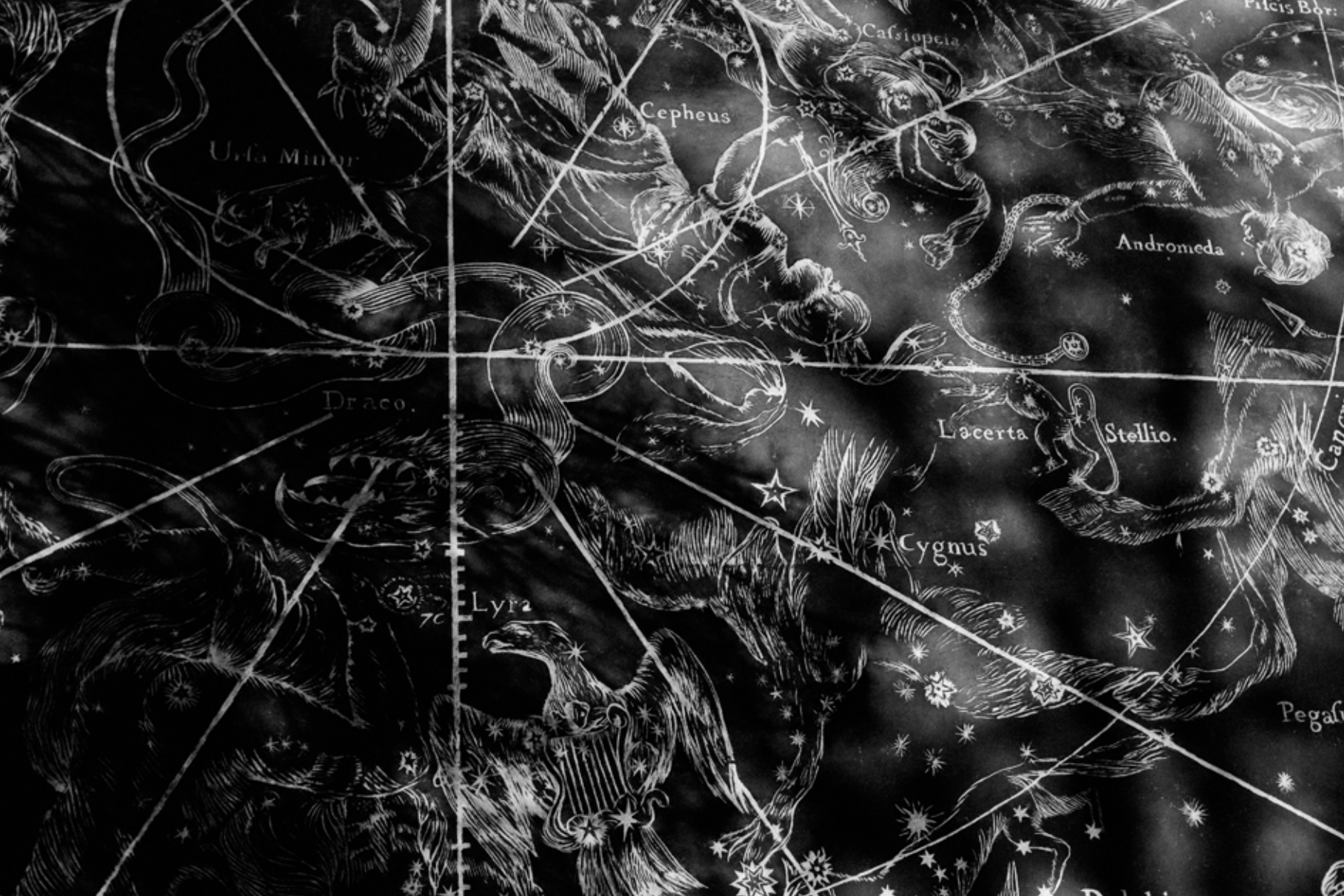
Their interest in church music has brought the Ensemble to perform repertoires rediscovered and studied by the artists themselves (in close collaboration with the musicologists Marie-Noël Colette, Wulf Arlt

and Jean-Yves Hameline), including Tropes, 11th-century polyphonies, 12th-century *Nova Cantica*, the Puy Manuscript (12th-16th century), the Burgundian *Banquet du Vœu* (15th-century), and Fauxbourdon-based repertoire spanning the 16th–19th centuries.

Every year, the Ensemble Gilles Binchois is invited to the Rencontres de Musique Médiévale du Thoronet, where they teach a summer academy. The academy – which is to be held for the 10th time this year – is an expression of the artists' commitment to passing on their knowledge, and to introducing young artists to the profession. Some of the participants are invited to take part in the Ensemble's various productions (Bach cantatas, sacred music by Liszt, Fauré's *Requiem*, Monteverdi's *Vespers*, Italian Laude, etc.). Thanks to Dominique Vellard's passion for other traditional cultures, for more than a decade Ensemble Gilles Binchois has worked with musicians from India, Spain, Brittany, Morocco, and Iran. Ensemble Gilles Binchois performs regularly in Europe, as well as in Morocco, India, Russia, Malaysia, the USA, and South America.

Dominique Vellard recorded more than 50 albums of which forty at the head of the Ensemble Gilles Binchois.

The Ensemble is supported by the french Ministry of Culture-Regional Cultural Affairs, Directorate of Bourgogne-Franche Comté, the Regional Coucil of Bourgogne-Franche Comté, and the City of Dijon.



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

ah

82

LA RÊVEUSE



ABENDMUSIK

Hasnaa Bennani

sopran | soprano

LE RÊVEUSE

Stéphane Dudermel, Stéphanie Paulet

skrzypce | violin

Florence Bolton

wiola da gamba | viola da gamba

Benjamin Perrot

teorba | theorbo

Sébastien Wonner

pozytyw, klawesyn | organ, harpsichord

Johann Adam Reinken

1643?–1722

Hortus musicus IV d-moll |

Hortus musicus IV in D minor

Sonata 16^{ta}

Allemand 17^{ma}

Courant 18^{va}

Saraband 19^{na}

Gigue 20^{ma}

Dietrich Buxtehude

1637–1707

Also hat Gott die Welt geliebt

BuxWV 5

Herr, wenn ich nur dich hab

BuxWV 38

Sonata G-dur | Sonata in G major

BuxWV 271

O Gottes Stadt

BuxWV 87

Sonata C-dur | Sonata in C major

BuxWV 266

Sicut Moses exaltavit serpentem

BuxWV 97

Quemadmodum desiderat cervus

BuxWV 92

Prawdopodobnie Franz Tunder – organista kościoła mariackiego w Lubece – zainicjował około roku 1646 tradycję dawania w tej świątyni specjalnych koncertów wieczornych zwanych *Abendmusiken* (wieczory muzyczne). Był to rodzaj publicznych koncertów organizowanych w czwartkowe popołudnia z funduszy lubeckich kupców. Początkowo były to jedynie organowe recitale, ale szybko przerodziły się w wykonania muzyki wokально-instrumentalnej przeznaczonej na 1–9 głosów wokalnych i 15 instrumentów podzielonych na 6 chórów. Do szczytu rozkwitu doprowadził *Abendmusiken* następca Tundera na stanowisku organisty w lubeckim Marienkirche – Dietrich Buxtehude (1637–1707). Za jego sprawą w 1669 roku do dwóch balkonów tej najważniejszej miejskiej świątyni dobudowano jeszcze cztery,

tak że wszystkie razem mogły pomieścić 40 muzyków. Przeniósł też *Abendmusiken* na niedzielę po nieszporach, konkretnie na dwie niedziele po święcie Trójcy Świętej oraz trzy niedziele adwentu. Kres tej pięknej tradycji, stymulującej ambitną twórczość muzyczną Lubeki, położył Napoleon Bonaparte. W czasie *Abendmusiken* Buxtehude wykonywał na ogół swoje *geistliche Konzerte*, czyli koncerty kościelne na jeden lub kilka głosów wokalnych i instrumenty. Gatunek ten zrodził się na początku XVII wieku we Włoszech. Z Wenecji na grunt niemiecki przeszczepił go najwybitniejszy kompozytor niemiecki pierwszej połowy XVII wieku Heinrich Schütz, który studiował u Giovanniego Gabrielego i Claudia Monteverdiego. Prócz koncertów religijnych Buxtehude od 1678 roku na użytek wieczorów muzycznych pisał też oratoria. W związku z pięcioma niedzielami,

na które były przeznaczone, miały one zazwyczaj pięcioczęściową formę. Wprawdzie komponowanie muzyki wokalne należało do obowiązków kantora, nie organisty, ale to Buxtehude był w latach 1668–1707 najwybitniejszą i najbardziej płodną postacią muzyczną Lubeki. Do dzisiaj zachowało się jednak stosunkowo niewiele jego dzieł: ponad 130 utworów wokalnych (oratoria, kantaty, koncerty, arie, chorały) i ponad 140 instrumentalnych (sonaty, suit, preludia, canzony, wariacje, chorały). Kompozytor mało wydawał. Większość jego utworów zachowała nie w Lubece, a w rękopisach Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali, w kolekcji Gustava Dübena – zaprzyjaźnionego z Buxtehudem organisty kościoła św. Gertrudy w Sztokholmie i kapelmistrza orkiestry króla szwedzkiego. Buxtehude przysyłał mu niektóre swoje utwory. Dzisiaj, w świetle

tych niewielu zachowanych dzieł oraz licznych świadectw z epoki Buxtehude jawi się jako jeden z najwybitniejszych poprzedników Johanna Sebastiana Bacha. Młody Bach w latach 1700–1702 specjalnie jeździł do Lubeki, aby uczyć się od Buxtehudego gry na organach i rzemiosła kompozytorskiego. Stamtąd zaś pieszo udawał się też do pobliskiego Hamburga, by słuchać drugiego z wielkich organistów północnoniemieckich – Johanna Adama Reinckena (1643–1722).

Reincken był od 1663 roku do śmierci organistą w kościele św. Katarzyny w Hamburgu a także jednym z założycieli opery hamburskiej w 1678 roku. Tak jak Buxtehude w Lubece, Reincken był najważniejszą postacią świata muzycznego Hamburga. Obaj kompozytorzy dobrze się znali i cenili. Jako świetny organmistrz Reincken odnawiał lubecki

instrument Buxtehudego, ten zaś jeździł do Hamburga, by wspomagać tamtejsze *collegium musicum*. Obaj najwybitniejsi kompozytorzy i organiści swej generacji zostali sportretowani przez Johanna Voorhouta w *Domowej scenie muzycznej* (1674) w alegorii muzycznej przyjaźni. Hanzeatyckie Hamburg i Lubeka odegrały kluczową rolę w odrodzeniu muzyki niemieckiej po katastrofalnej w skutkach wojnie trzydziestoletniej. Odrodzenie to nastąpiło w dużej mierze za sprawą Buxtehudego i Reinckena właśnie. Gdy w Hamburgu rozkwitała opera i muzyka świecka, to w Lubecie dzięki *Abendmusiken* – muzyka religijna.

Otwierająca koncert *IV Partita d-moll* Reinckena pochodzi z jednego z niewielu wydanych jego dzieł – *Hortus musicus* (1688). Jak wyznaje nieskromnie kompozytor w pełnej barokizmów łacińskiej przedmowie,

zbiór ten wydał, aby ukazać krytykom wielkość swojej sztuki i by kiepscy kompozytorzy poznali niedostępność rajskiego ogrodu jego muzyki. Niezwykle ozdobna, uczona i starannie przygotowana publikacja powstała zapewne jako owoc jego działalności w jakimś kolegium muzycznym. Składa się z 6 partit na dwoje skrzypiec, wioli da gamba i *basso continuo*. Każda partita to połączenie sonaty ze suitą, przy czym obie utrzymane są w tej samej tonacji i niejednokrotnie powiązane ze sobą za pomocą podobnych motywów otwierających. Po sonacie złożonej ze wstępnego Adagio, fugowanego Allegro oraz części solowej dla skrzypiec i wioli da gamba (w *IV Particie* na basie podobnym do *passacaglii*) następuje typowo barokowa suita złożona z części *Allemande*, *Courant*, *Saraband* i fugowanej *Gigue*. Kompozytor opisuje się tu wyrafinowaną techniką fugowaną

(fugi permutacyjne, wielotematowe), nader często stosuje jednak uporczywe powtarzanie jednego motywu (np. zakończenie części I) czy zbyt rozwlekłe progresje harmoniczne (np. część II i finał).

Wszystkie utwory wokalne Buxtehudego prezentowane podczas dzisiejszego, muzycznego wieczoru to przykłady małego koncertu kościelnego, przeznaczonego na sopran z towarzyszeniem 2–4 koncertujących instrumentów smyczkowych i *basso continuo*. Utwory te zbudowane są na zasadzie szeregowania kontrastujących ze sobą odcinków odpowiadających kolejnym wersom tekstowym. Wystąpienia wokalne przeplatane są tu licznymi wstawkami instrumentalnymi, często solista dialoguje z instrumentami *obligato* w wymianie krótkich i żywych motywów (tzw. technika koncertująca). Kompozytor

zdradza dobrą znajomość włoskich koncertów kościelnych pierwszej połowy XVII wieku. Znakomite władanie techniką koncertującą i dar melodyczny przywodzą tu nieraz na myśl koncerty Claudia Monteverdiego. Datowany na 1681 rok koncert *Also hat Gott die Welt geliebt* BuxWV 5 jest opracowaniem wziętego z *Ewangelii wg św. Jana* (3, 16). Wstępna, dwuczęściowa sonata (Adagio, Allegro), częste powtarzanie odcinków tekstu i interludia tria (2 skrzypiec i wiola da gamba) dają w rezultacie zgrabny i niekrótki utwór, utrzymany w pogodnym nastroju (taneczne metrum trójdzielne, tonacja durowa). Kompozytor stara się scalić wieloodcinkową strukturę przez powtórzenie przed końcowym Alleluja wstępnego Adagia z sonaty. Powstały między 1679 a 1681 rokiem *Herr, wenn ich nur dich hab* BuxWV 38 to koncert oparty na

popularnym w Niemczech tekście żałobnym, który na ogół ujmowany był w formę dostojnego motetu. Buxtehude tymczasem całą kompozycję osadził na pogodnie brzmiącym (G-dur) schemacie basowym typu *chaconne*, który w przebiegu kompozycji powtarza się 24 razy. Już na początku nie stroni od dosłownego interpretowania słów „Himmel” i „Erden” za pomocą wznoszenia lub opadania linii melodycznej. Partie dwojga skrzypiec wchodzi tu z głosem wokalnym w imitacyjne (kanon) lub koncertujące dialogi, często oplatając melodię sopranu niczym winna latorośl.

O Gottes Stadt BuxWV 87 wykorzystuje tekst zwrotkowy Johanna Rusta, opiewający niebiańskie Jeruzalem. Utwór datowany jest na lata 1663–1671 i określony przez kompozytora mianem arii, choć w zamyśle nie

różni się niczym od jego solowych koncertów. Po dostojnej, wstępnej i jednoczęściowej sonacie kwartetu smyczków wchodzi sopran solowy i następuje ciągle koncertująca wymiana głosu i instrumentów ze zmianą metrum i ożywieniem rytmiki na słowach *O Gott, wie selig werd ich sein*.

Oparty na słowach *Evangelii wg św. Jana* (3, 14–15) koncert *Sicut Moses exaltavit serpentem* BuxWV 97 przeznaczony był na święto Trójcy Świętej, rękopis datowany jest na rok 1681. Wstępna sonata, po krótkim wolnym odcinku, wprowadza fugowanie canzonowego tematu, a partia solisty od początku naznaczona jest bardzo dosłownym oddawaniem sensu słowa w kształcie linii melodycznej (wznoszenie na „*exaltavit*”, falowanie na „*serpentem*”).

Koncert *Quemadmodum desiderat cervus* BuxWV 92 pierwotnie

przeznaczony był na tenor solo z towarzyszeniem dwojga skrzypiec i *basso continuo*. Często śpiewany jest jednak w wersji sopranowej. Utwór pochodzi z lat 1680–1690 i opiera się na pierwszych dwóch wersetach tacińskiej wersji psalmu 42. Buxtehude ponownie posłużył się tu schematem basowym *chaconne*, tym razem powtórzonym aż 150 razy. Obrazowa poezja psalmisty posłużyła kompozytorowi do podkreślenia kluczowych słów za pomocą wirtuozowskich koloratur, a nawet parlanda.

Obie sonaty triowe (BuxWV 266 i 271) zachowały się jedynie w rękopisach Dübena datowanych na około 1690 roku. Przeznaczone są na dwoje skrzypiec, wiołę da gamba i klawesyn, i składają się z następstwa siedmiu (*Sonata in C*) lub sześciu (*Sonata in G*) części. Niektóre z tych części są jeszcze dodatkowo skonstrastowane

agogicznie i wyrazowo, przez co w rezultacie powstaje wrażenie kilkunastoodcinkowej struktury, w której mieszają się fragmenty fugowane i koncertujące w trzygłosie z rozbudowanymi częściami solowymi. W obu sonatach słychać wpływy włoskie (Cazzati), francuskie (Lully) i austriackie (Schmelzer).

Styl kompozycji Buxtehudego wykonywanych podczas *Abendmusiken* dostosowany był do gustów kupiectwa, dlatego kompozytor wyrażał się tu na ogół za pomocą prostszej faktury i bardzo czytelnych środków retoryki muzycznej, ochoczo posiłkując się techniką koncertującego dialogowania głosów wokalnych z instrumentami, wprowadzając przy tym subtelny i pełny polotu wirtuozerie.

Piotr Wilk

It was probably Franz Tunder – the organist of St. Mary's Church in Lübeck – who, around the year 1646, started the tradition of giving special evening concerts, called Abendmusiken ('Musical Evenings'), in this temple. These were open, public events held on Thursday afternoons and financed by the city's merchants. Initially just organ recitals, they soon turned into vocal and instrumental performances for one to nine voices and fifteen instruments divided into six choruses. The Abendmusiken reached full bloom under Dietrich Buxtehude (1637–1707), Tunder's successor at the Marienkirche. Buxtehude had four new galleries added, in 1669, to the two already-existing balconies of that most important city temple, in order to accommodate as many as forty musicians. He also transferred the event to Sundays after vespers, or, to be precise, to the two Sundays following Trinity Sunday, and three

Sundays of Advent. This beautiful tradition, which stimulated ambitious musical productions in the city of Lübeck, continued until Napoleon Bonaparte put an end to it.

During the Abendmusiken, Buxtehude would usually perform his *geistliche Konzerte*, or 'spiritual concertos', for one or several voices and various instruments. This genre originated in Italy at the beginning of the 17th century. From Venice, it was then transferred to a German background by Heinrich Schütz, the most eminent German composer of the first half of the 17th century, who studied under Giovanni Gabrieli and Claudio Monteverdi. Apart from these religious concerts, from 1678 Buxtehude also composed oratorios intended for the Musical Evenings. As these compositions were to be performed on five Sundays, they were usually in five parts. Although composing vocal music was the

task of the church chanter, and not of the organist, it was Buxtehude who was the most eminent and productive musical personage of the city in 1668–1707. However, only a few of his works have been preserved to the present day, namely, over 130 vocal pieces (oratorios, cantatas, concertos, arias, and chorales), and over 140 instrumental compositions (sonatas, suites, preludes, canzones, variations, and chorales). The composer published only a small fraction of his work; the majority of the compositions which survive can be found not in Lübeck, but among the manuscripts of the Uppsala University Library, in the collection of Gustav Döben, Buxtehude's friend and organist of Stockholm's St. Gertrude Church and kapellmästare of the orchestra of the Swedish king. Buxtehude would send him some of his compositions. Today, in the light of those few preserved works and numerous records and

pieces of evidence from his time, Buxtehude appears one of the most eminent predecessors of Johann Sebastian Bach. Indeed, the young Bach visited Lübeck in 1700–1702, precisely in order to learn how to play the organ from Buxtehude and know his composer's craft. From that city, he would also travel on foot to the nearby Hamburg to listen to the other great organist in Northern Germany, namely Johann Adam Reincken (1643–1722).

From 1663 until his death, Reincken was the organist of Hamburg's Catharinenkirche, and was also one of the founders of the local opera in 1678. Just like Buxtehude in the case of Lübeck, Reincken was the most important personage of the musical scene in Hamburg. The two composers knew each other well and appreciated each other's talent. Being an excellent organ master, Reincken even renovated

Buxtehude's instrument in Lübeck, while Buxtehude would visit Hamburg in order to help at the local Collegium Musicum. The two most eminent composers and organists of their generation were portrayed by Johannes Voorhout in his painting called *Music Scene* (1674): an allegory of musical friendship. After the disastrous Thirty Years' War, the Hanseatic cities of Hamburg and Lübeck made a crucial contribution to the revival of German music. A major part in this process was also played by Buxtehude and Reincken. While secular music and opera flourished in Hamburg, religious music achieved its triumphs in Lübeck, largely owing to the *Abendmusiken*.

The opening piece of the concert – Reincken's *Partita IV in D minor* – comes from one of his few published works, called *Hortus Musicus* (1688). As the composer himself immodestly states in the Latin preface, full of baroque expressions and

constructions, he had this collection of works printed in order to show the greatness of his art to the critics and prove to second-rate composers that the garden of his heavenly music remains inaccessible to them. This extremely sumptuous, learned, and carefully prepared edition must have been a product of his activity at some musical college. It consists of six partitas for two violins, viola da gamba, and basso continuo. Each partita is a combination of a sonata with a suite, with both kept in the same key and frequently interrelated by means of similar opening themes. After a sonata consisting of an introductory Adagio, fugal Allegro, and a solo part for the violin and viola da gamba (in *Partita IV*, with a bass similar to a passacaglia) there follows a typical Baroque suite with the parts Allemand, Courant, Saraband, and fugal Gigue. Here the composer flaunts his sophisticated fugal technique (permutation, and multi-theme fugues), though he

very often resorts to a persistent repetition of the same motif (for instance, in the closing section of part one), or excessively lengthy chord progressions (like in part two and the final).

All the vocal works by Buxtehude to be presented during our 'musical evening' are examples of a short church concerto for a soprano with an accompaniment of between two and four string instruments and basso continuo. The construction of these compositions is based on an orderly arrangement of contrasting passages which correspond to the successive verses of the text. Vocal performances intertwine with numerous instrumental interludes; often the soloist enters into a dialogue with the obbligato instruments in an exchange of short and lively motifs (the so-called concertato). The composer here reveals his good knowledge of Italian church concertos from the first half of the 17th century. Many a time

his masterly use of the concertato technique and gift of melody bring to mind the concertos by Claudio Monteverdi.

Dating back to 1681, the *Also hat Gott die Welt geliebt* (BuxWV 5) concerto is an elaboration of a sentence taken from the *Gospel of St. John* (3:16). The introductory two-part Sonata (Adagio, Allegro), the frequent repetition of some text sequences, and interludes of a trio consisting of two violins and viola da gamba result in a neat and longish composition that maintains a serene mood throughout (dance-like triple metre; major key). The composer strives to unite the multi-passages structure by repeating, before the final Alleluia, the opening Adagio from the Sonata.

Created between the year 1679 and 1681, the *Herr, wenn ich nur dich hab* (BuxWV 38) concerto is based upon a popular German

threnody that had usually been performed in the form of a dignified motet. Yet Buxtehude set the whole composition on a serene (G major) bass scheme of the chaconne type which gets repeated as many as 24 times during the performance of the piece. In the beginning he is already partial to a literal interpretation of the words Himmel and Erden by means of a rising or falling melodic line. The part for two violins enters in either imitative (canon), or concertato, dialogues with the vocal, frequently wreathing itself around the soprano melody like a grape-vine.

O Gottes Stadt (BuxWV 87) uses the stanzaic text by Johann Rust that resounds the praises of the heavenly Jerusalem. The composition, dating back to the period 1663–1671, was termed an 'aria' by the composer himself, although in its structure it does not, in fact, differ from

his solo concertos. After a stately introductory one-part Sonata by a string quartet, a solo soprano cuts in and there follows a continuous concertato exchange of the voice and instruments, with a change of metre and quickening rhythm at the phrase O Gott, wie selig werd ich sein.

Based on the words of the *Gospel of St. John* (3:14–15), the *Sicut Moses exaltavit serpentem* (BuxWV 97) concerto was intended for Trinity Sunday; its manuscript dates back to the year 1681. The opening sonata, after a short slow passage, introduces a fugal canzone theme, while the soloist's part, from the very beginning, is marked with a tendency to express the meaning of the words literally in the shape of the melodic line, which rises at altaviv and becomes wavy at serpentem.

The concerto entitled *Quemadmodum desiderat cervus* (BuxWV 92) was originally

intended for a solo tenor with an accompaniment of two violins and basso continuo, but is frequently performed in a soprano version. The composition dates back to the years 1680–1690 and is based upon the first two verses of the Latin version of Psalm 42. In this piece, Buxtehude used the chaconne bass scheme once again; this time it is repeated as many as 150 times. The composer availed himself of the Psalmist's picturesque poetry in order to highlight the crucial words by means of virtuoso coloraturas and even parlando.

The two trio sonatas (BuxWV 266 and 271) have only been preserved by Düben in manuscript versions dating back, approximately, to the year 1690. They were intended for two violins, viola da gamba, and harpsichord, and consist of a sequence of seven or six parts (in the case of Sonata in C and Sonata in G, respectively). In addition, some of those parts are agogically

and expressively contrasted, which creates an impression that these compositions are structures consisting of a dozen passages and combining fugal, and concertato three-part, fragments with extended solo sections. Both the sonatas reveal some foreign influences, namely, Italian (Cazzati), French (Lully), and Austrian (Schmelzer).

The style of Buxtehude's compositions performed during the Abendmusiken was adapted to the merchants' tastes, therefore the composer would usually express himself with the use of simpler facture treatment and readily legible means of musical rhetoric, eagerly using the concertato technique, with the vocals entering into a dialogue with instruments, and thus displaying a subtle but imaginative virtuosity.

Piotr Wilk

BENJAMIN PERROT

Zdecydował się poświęcić muzyce dawnej po latach nauki gry na gitarze klasycznej i uprawiania muzyki improwizowanej. Studiował grę na teorbie, lutni i gitarze barokowej u Erica Bellocqa i Claire Antonini w paryskim Conservatoire National de Région (obecnie Conservatoire à Rayonnement Régional). W 1997 uzyskał dyplom *cum laude* (Diplôme Supérieur de Musique Ancienne), po czym doskonalił się jeszcze u Pascala Monteilheta. Przeszedł też kurs akompaniamentu w Studio Baroque de Versailles (Centre de Musique Baroque de Versailles).

Występuje jako solista i wykonawca partii basso continuo we Francji i za granicą. Zajmując się przede wszystkim muzyką kameralną, znajduje się w centrum takich zespołów, jak Les Basses Réunies (Bruno Cocset), Capriccio Stravagante (Skip Sempé), Le Concert Brisé (William Dongois), l'Ensemble Pierre Robert (Frédéric Désenclos), La Fenice (Jean Tubéry), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Il Seminario Musicale (Gérard

Lesne), Stradivaria (Daniel Cuiller), współpracuje też z orkiestrami Les Arts Florissants (William Christie) i Le Concert Spirituel (Hervé Niquet).

W 2004 wraz z Florence Bolton oraz aktorem i reżyserem Benjaminem Lazarem stworzył spektakl *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* do tekstu Cyrana de Bergerac, z muzyką współczesną pocie. W tym samym roku współpraca z Florence Bolton zaowocowała powstaniem zespołu La Rêveuse. Droga artystyczna ansamblu wiedzie ku muzyce XVII i XVIII wieku, poprzez zgłębianie jej retorycznej wymowy, finezji kolorystycznej, a przede wszystkim przez żywe doświadczenie tego repertuaru.

Uczestniczył w około 50 nagraniach płytowych, dla wytwórni Accord, Alpha, Calliope, Glossa, K617, Mirare, Naïve, Zig-Zag Territoires. Uczy gry na lutni i teorbie w Conservatoire de Versailles oraz prowadzi śpiew i teorbę w Centre de Musique Baroque de Versailles. Wykłada na licznych kursach muzyki dawnej.





FLORENCE BOLTON

Naukę muzyki rozpoczęła od klawesynu i fletu prostego, w wieku siedmiu lat. Później zainteresowała się instrumentami smyczkowymi i ostatecznie poświęciła się grze na violi da gamba. Ukończywszy Conservatoire supérieur musique et danse w Saint-Cloud (w klasie Sylvii Abramovicz), z pierwszymi nagrodami (viola oraz muzyka kameralna), rozpoczęła studia na Wydziale Muzyki Dawnej w Conservatoire national supérieur musique et danse w Lyonie. Kształtąc się u Marianne Muller, ukończyła naukę z pierwszą nagrodą w 2001. Posiada również tytuł magistra japonistyki INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales).

Występuje jako solistka i wykonawczyni partii basso continuo na licznych festiwalach we Francji i za granicą. Współpracuje z takimi zespołami, jak Akademia (Françoise Lasserre), Douce Mémoire (Denis Raisin Dadre), La Fenice (Jean Tubéry), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), Musica Favola (Stéphane Van Dyck), Pierre Robert (Frédéric Désenclos), Le Poème Harmonique (Vincent

Dumestre), William Byrd (Graham O'Reilly). W 2004 wraz z Benjaminem Perrotem założyła ansambl La Rêveuse, w którym oboje wspólnie pełnią funkcję dyrektora artystycznego. Współtworzyła kreowane przez zespół spektakle (patrz: notka o La Rêveuse); na 2017 planuje współpracę z Vincentem Bouchot oraz realizatorem Nicolasem Vialem nad kabaretowym przedstawieniem łączącym libertyński krąg Gastona Orleańskiego z poetami z Le Chat Noir (*L'Heure Verte*).

Interesuje się ikonografią muzyczną, zajmuje się więc także związkami malarstwa i muzyki, uczestnicząc w poświęconych tym tematom konferencjach, wykładach i projektach pedagogicznych. Uczy gry na violi da gamba i muzyki kameralnej w Orleanie oraz na kursach muzyki barokowej.

Wzięła udział w licznych nagraniach płytowych, dla wytwórni: Alpha, Arion, K617, Ligia Digital, Mirare, Naïve i Zig-Zag Territoires.

+

+

+





BENJAMIN PERROT

After his studies of classical guitar and many years of playing improvised music, Perrot resolved to dedicate himself to early music.

He began to study theorbo, lute, and Baroque guitar under Erica Bellocq and Claire Antonini at the Paris C.N.R. In 1997 he graduated with distinction, receiving his Diplôme Supérieur de Musique Ancienne, and then improved his attainments with Pascal Monteilhet. In 1996–1997 he also took the accompaniment course at the Studio Baroque de Versailles (Centre de Musique Baroque de Versailles).

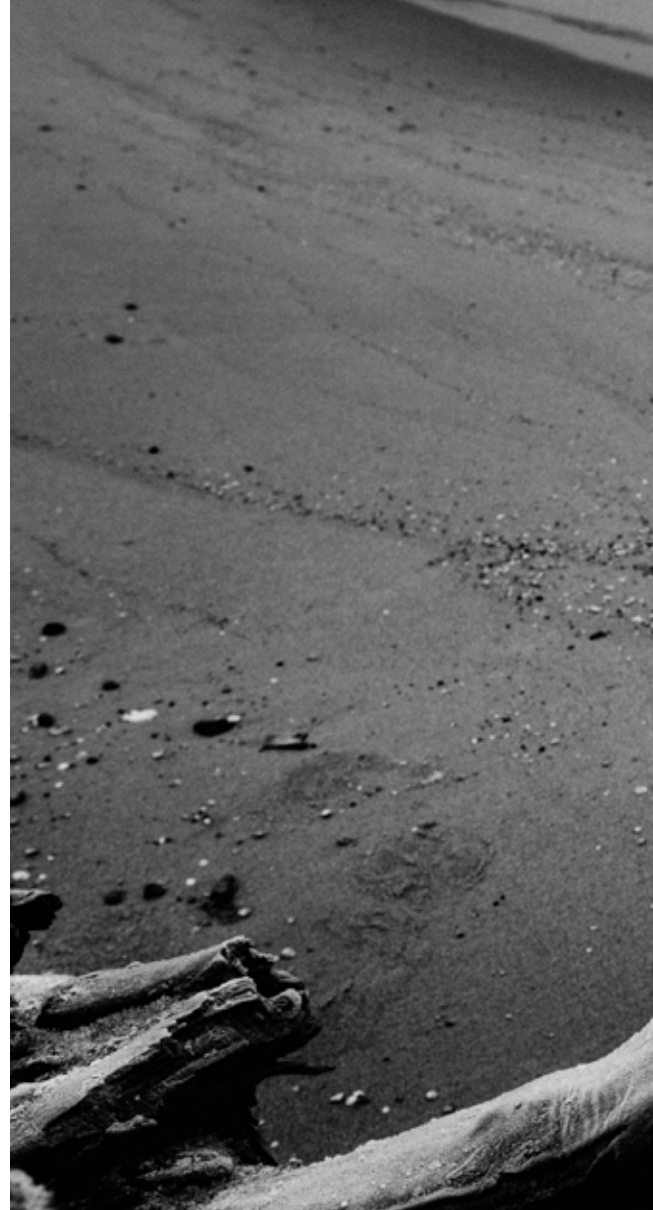
Since then he has been playing as a soloist and basso continuo performer in France and abroad. Mostly taking up chamber music, he has been a central figure of the following bands: Les Basses Réunies (Bruno Cocset), Capriccio Stravagante (Skip Sempé), Le Concert Brisé (William Dongois), l'Ensemble Pierre Robert (Frédéric Désenclos), La Fenice (Jean Tubéry), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), and Stradivaria (Daniel Cuiller). He also collaborates with two orchestras: Les Arts

Florissants (William Christie) and Le Concert Spirituel (Hervé Niquet).

In 2004, together with Florence Bolton and actor and director Benjamin Lazar, Perrot created a spectacle entitled *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* based on the lyrics by Cyrano de Bergerac, with music from the same period as the poet. In the same year, the collaboration with Florence Bolton bore fruit in the form of La Rêveuse ensemble.

The group's artistic path leads them towards the music of the 17th and 18th centuries, through deep insights into its rhetorical meaning, its fineness of tone colour and, most of all, through a live experience of this repertoire.

Perrot has participated in about fifty recording sessions for such labels as Accord, Alpha, Calliope, Glossa, K617, Mirare, Naïve, and Zig-Zag Territoires. He teaches lute and theorbo at the Conservatoire de Versailles and is singing-master at the Centre de Musique Baroque de Versailles. He also delivers lectures during numerous courses on early music.





FLORENCE BOLTON

Started to study harpsichord and recorder at the age of seven. Eventually she devoted herself to playing viola da gamba as she was particularly attracted to bowed string instruments. Having graduated from the Conservatoire de Saint-Cloud (in the class of Sylvia Abramovicz), and won first prizes (for viola and chamber music), she commenced studies at the Department of Early Music of the CNSM de Lyon. Developing her skills under the supervision of Marianne Muller, she finished her studies with first prize in 2001. She also possesses an M.A. degree in Japanese philology which she received at INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales).

Bolton appears as a soloist and basso continuo performer at numerous festivals in France and worldwide. She collaborates with such ensembles as Akademia (Françoise Lasserre), Douce Mémoire (Denis Raisin Dadre), La Fenice (Jean Tubéry), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), MusicaFavola (Stéphane Van Dyck), Pierre Robert (Frédéric

Désenclos), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), or William Byrd (Graham O'Reilly). In 2004, together with Benjamin Perrot, she founded the La Rêveuse ensemble in which they jointly perform the duties of artistic director. Thus she co-authored the performances created by the ensemble (see the note on La Rêveuse); in 2017 they plan to collaborate with Vincent Bouchot and producer Nicolas Vial on a cabaret show that would combine the libertine circles of Gaston d'Orleans with the poets of Le Chat Noir (*L'Heure Verte*).

Bolton is interested in musical iconography; therefore, she also takes up the connections between painting and music, taking part in relevant sessions, lectures, and educational projects. She teaches viola da gamba and chamber music in Orleans and at courses on Baroque music.

She has taken part in numerous recordings for such labels as Alpha, Arion, K617, Ligia Digital, Mirare, Naïve, and Zig-Zag Territoires.



LA RÊVEUSE

Zespół złożony z muzyków solistów, zawiązany z zamiarem nie tyle „wykonywania”, ile „ożywiania” muzyki XVII i XVIII wieku. Kładąc nacisk na muzyczną elokwencję, opanowanie kolorystyki i bogactwo continuo, ansambl chce przekazać słuchaczowi poetycką, retoryczną i duchową substancję prezentowanych dzieł.

Działalność koncertowa prowadzi grupę przez najważniejsze estrady i festiwale Francji, Wielkiej Brytanii, Holandii, Belgii, Szwajcarii, Japonii, Stanów Zjednoczonych, Kanady, Egiptu... Nagrania zespołu wydawane są przez wytwórnie K617 oraz Mirare; znajdują się wśród nich dzieła Locke’a i Purcella (m.in. *Devotional Songs* nagrodzone Choc de Classica), Buxtehudego i Reinkena, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Sébastiena de Brossarda, Henry’ego Lawesa, Telemanna (ffff – wyróżnienie tygodnika „Télérama”). Dobór kompozytorów wskazuje na wyjątkowe zainteresowania muzyków – nie skupiają się oni na dziełach mniej lub bardziej sławnych, lecz konfrontują je z mało znanym kontekstem albo wręcz wyszukują pozycje niemal kompletnie zapomniane, a znaczące z historycznego i kulturowego punktu widzenia (jak utwory znamienitego Sébastiena de Brossarda, jednego z najważniejszych teoretyków i historyków muzyki w epoce, wielkiego kolekcjonera i bibliofila).

Kreując związki między różnymi dziedzinami sztuki, zespół chętnie pracuje w świecie teatru. Uczestniczył w spektaklach Benjamina Lazara i Théâtre de l’Incrédule (*L’Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* Cyrano de Bergeraca, *Les Caractères* La Bruyère’a), Louise Moaty (*Les Mille et une Nuits*), Catherine Hiegel i François Morela (*Le Bourgeois Gentilhomme*), akcjach plastycznych Vincenta Vergone’a i in. Równolegle prowadzi cykl koncertów-wykładów, łączących muzykę z malarstwem XVII i XVIII wieku, we współpracy z profesorem Jean-Philippe’em Guye, na tej samej niwie angażując się w projekty edukacyjne w szkołach.

W sezonie 2016/2017 La Rêveuse wystąpi w nowych spektaklach, m.in. w Maison Royale de Saint-Cyr (z udziałem chórzystów Centre de Musique Baroque de Versailles); w baśni muzycznej *Jack et le haricot magique* (Jaś i magiczna fasola) z Kristofem Le Garff, comédie ballet *Monsieur de Pourceaugnac* Molière’a i Lully’ego z Théâtre de l’Eventail czy też w *Ba-Rock!* – koncercie „unplugged” poświęconym pieśni i piosence anglojęzycznej od Dowlanda do Stinga.

Planowane są nagrania płytowe sonat triowych Buxtehudego, motetów Charpentiera na pogrzeb królowej Marii Teresy Austriaczki oraz wydawnictwo książkowo-płytowe, którego bohaterami będą dwaj wielcy artyści końca XVIII wieku – Antoine Watteau i Marin Marais.



LA RÊVEUSE

An ensemble consisting of soloists founded with the intention not so much of 'performing', but rather of 'bringing back to life' the music of the 17th and 18th centuries. By laying emphasis on rhetorical eloquence, mastery of tone colour, and the richness of the continuo, the group wishes to convey to the audiences the poetic, rhetorical, and spiritual substance of the compositions performed which abound in various artistic inventions and experiences.

The group's concert activities take La Rêveuse through the most important venues and festivals of France, Great Britain, Holland, Belgium, Switzerland, Japan, USA, Canada, or Egypt... Its recordings are issued by the labels K617 and Mirare and include compositions by Locke and Purcell (for instance, the *Devotional Songs* awarded the Choc de Classica); by Buxtehude and Reinken, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Sébastien de Brossard, Henry Lawes, or Telemann (awarded the ffff 'Télérama'). The choice of composers suggests some exceptional interests on the part of the La Rêveuse musicians: instead of focusing upon the more famous works, they prefer to confront them with a less conspicuous context or simply search out some almost completely forgotten compositions which are, however, significant from the historical and cultural perspective (like the works of the illustrious Sébastien de Brossard, one of the most important theoreticians and historians of music in his time, and a great antiquary and bibliophile).

Creating connections between various artistic domains, the ensemble is also eager to work in the world of the theatre. It participated in the productions of Benjamin Lazar and Théâtre de l'Incrédule (Cyrano de Bergerac's *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* or La Bruyère's *Les Caractères*); of Louise Moaty (*Les Mille et Une Nuits*), of Catherine Hiegel and François Morel (*Le Bourgeois Gentilhomme*), and in visual events organised by Vincent Vergone and other visual artists. At the same time, the group is running a series of lecture-concerts, combining music with painting from the 17th and 18th centuries in collaboration with Professor Jean-Philippe Guye; in the same field, it is also involved in various educational projects in schools.

During the 2016/17 season new productions will be prepared; for instance, for the Maison Royale de Saint-Cyr featuring the choristers of the Centre de Musique Baroque de Versailles; a musical fairy tale entitled *Jack et le Haricot Magique* with Kristof Le Garff; a comedy ballet *Monsieur de Pourceaugnac* by Molière and Lully with the Théâtre de l'Eventail, or the *Ba-Rock!* An acoustic concert focusing upon English-language songs from Dowland to Sting. The planned records will be devoted to trio sonatas by Buxtehude, and to Charpentier's motets for the funeral of Queen Maria Theresa of Spain; besides, preparations are under way to publish a book and CD edition of works by two great artists from the turn of the 17th century: Antoine Watteau and Marin Marais.



HASNAA BENNANI

Sopranistka francusko-marokańska, zwyciężczyni Concours de Chant Baroque de Froville (2011). Lekcje muzyki zaczęła pobierać w Rabacie (od swej siostry Jalili i László Fodora, nauczyciela skrzypiec). Jest absolwentką Conservatoire national de musique et de danse w Paryżu, w klasie Glenn Chambers. W muzyce dawnej doskonalila się u Howarda Crooka i Isabelle Poulenard.

Współpracuje z najlepszymi francuskimi zespołami, jak La Grande Écurie et La Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Musiciens du Louvre-Grenoble (Marc Minkowski), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Les Muffatti (Peter van Heyghen), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Le Palais Royal (Jean-Philippe Sarcos), La Rêveuse (Benjamin Perrot i Florence Bolton), Les Ambassadeurs (Alexis Kossenko), Akadêmia (Françoise Lasserre).

Jej role operowe obejmują Al-Faïmę w *Aben-Hamet* Dubois (w Atelier Lyrique de Tourcoing), Śnieg (la Neige) i Wiosnę (le Printemps) w *La chouette enrhumée* Gérard Condégo (w Opéra-Théâtre w Metz), Nimfę wodną w *Armizie* Lully'ego (w Opéra National de Lorraine w Nancy), Cléone i Szczęśliwy cień w *Castor et Pollux*

Rameau (z Le Concert Spirituel w Théâtre des Champs Elysées, a następnie z Les Talens Lyriques w Théâtre du Capitole w Tuluzie). Można ją było oglądać także jako Oberta w *Alcynie* Handla z Accademia Bizantina i Ottavio Dantone (Opéra de Monte-Carlo, Opéra Royal de Versailles, Halles aux Grains w Tuluzie) albo Belindę w *Dido and Aeneas* Purcella, z l'Atelier Lyrique de Tourcoing oraz w Théâtre des Champs Elysées pod dyr. Jeana-Claude'a Malgore'a, u boku Nicolasa Rivenqa i Véronique Gens.

Występuje w duecie z klawesynistą Laurentem Stewartem, z którym zapraszana jest na prestiżowe festiwale – Festival de Saint-Michel-en-Thiérache, Sinfonia w Périgord, Festival de Radio France et Montpellier.

Wśród jej nagrań płytowych znajdują się *Leçons de ténèbres* Couperina z Le Poème Harmonique (Alpha), *Amadis* Lully'ego (rola Corisande) oraz *Zaïs* Rameau (rola Amora) – oba z Les Talens Lyriques (Aparté), kantaty Rameau i Courbois z Ensemble Stravaganza (Musos) i arie z oper Handla pisane dla Franceski Cuzzoni, z Les Muffatti (Ramée).



HASNAA BENNANI

A soprano singer of French-Moroccan origin, the winner of the Concours de Chant Baroque de Froville (2011), she started taking music lessons from her sister Jalila and violin teacher László Fodor in Rabat. She is a graduate of the Conservatoire National de Musique et de Danse in Paris where she attended the class of Glenn Chambers. She improved her attainments in early music under Howard Crook and Isabelle Poulenard.

Bennani has been collaborating with the best French ensembles such as La Grande Écurie et La Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), Les Musiciens du Louvre-Grenoble (Marc Minkowski), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), Les Muffatti (Peter van Heyghen), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Le Palais Royal (Jean-Philippe Sarcos), La Rêveuse (Benjamin Perrot and Florence Bolton), Les Ambassadeurs (Alexis Kossenko), or Akadêmia (Françoise Lasserre).

Her opera parts include Al-Faïma in Dubois' *Aben-Hamet* (at the Atelier Lyrique de Tourcoing), Snow (la Neige) and Spring (le Printemps) in Gérard Condé's *La Chouette Enrhumée* (at the Opéra de Metz), Water Nymph in Lully's *Armide* (at the Opéra National

de Lorraine), Cléone and a Happy Shadow in Rameau's *Castor et Pollux* (with Le Concert Spirituel at the Théâtre des Champs Elysées, and then with Les Talens Lyriques at the Théâtre du Capitole de Toulouse). She also performed as Obert in Handel's *Alcina* with Accademia Bizantina and Ottavio Dantone (Opéra de Monte-Carlo, Opéra Royal de Versailles, Halles aux Grains in Toulouse), or as Belinda in Purcell's *Dido and Aeneas*, with l'Atelier Lyrique de Tourcoing, and at the Théâtre des Champs Elysées, under the leadership of Jean-Claude Malgoire, and in the company of Nicolas Rivenq and Véronique Gens.

She also performs duets with harpsichordist Laurent Stewart, with whom she is invited to prestigious festivals such as the Festival de Saint-Michel-en-Thiérache, Sinfonia in Périgord, or Festival de Radio France et Montpellier.

Her CD recordings include Couperin's *Leçons de Ténèbres* with Le Poème Harmonique (Alpha), Lully's *Amadis* (role of Corisande), and Rameau's *Zaïs* (role of Amor), both with Les Talens Lyriques (Aparté); cantatas by Rameau and Courbois with Ensemble Stravaganza (Musica), and arias from Handel's operas written for Francesca Cuzzoni, with Les Muffatti (Ramée).

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

ah

104

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN



EINE WINTERNACHTMUSIK

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Xenia Löffler, Michael Bosch

obój | oboe

Ernst Schlader, Benjamin Reissenberger

klarnet | clarinet

Christian Beuse, Eckhard Lenzing

fagot | bassoon

Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský

róg | horn

Michael Neuhaus

kontrabas | double bass

Wolfgang Amadeus Mozart

1756–1791

**Serenada c-moll | Serenade in C
minor «Nacht Musique» KV 388**

Allegro

Andante

Minuetto in canone

Allegro

Leopold Mozart (arr. Ernst Schlader)

1719–1787

**Divertimento F-dur | Divertimento
in F major «Eine musikalische
Schlittenfahrt» LMV VIII:8**

Wolfgang Amadeus Mozart

(arr. Georg Druschetzky)

«Ah, vous dirai je, Maman» KV 265

Antonio Salieri

1750–1825

Armonia per un Tempio della Notte

Andante un poco sostenuto

Un poco lento

L'istesso tempo

Tempo I

Ludwig van Beethoven

1770–1827

**Oktet Es-dur | Octet in E-flat major
«Parthia» op. 103**

Allegro

Andante

Menuetto

Finale: Presto



W epoce klasycyzmu ukształtowało się kilka podstawowych modeli zespołów instrumentalnych, które stały się podstawą wielu gatunków muzycznych i nowoczesnej instrumentacji. Najważniejszym takim zespołem była orkiestra symfoniczna, uformowana w połowie stulecia głównie w ośrodku mannheimskim, składająca się w podstawowym trzonie z kwartetu smyczkowego w wieloosobowej obsadzie i podwójnej obsady kilku instrumentów dętych drewnianych (głównie obojów, klarnetów) oraz dwóch rogów. Na przestrzeni dziejów muzyki tak skonstruowana orkiestra była stopniowo rozbudowywana o inne instrumenty (więcej drewna, blachy) i grupy instrumentów, ale do dziś jej trzon, struktura, podstawowe jądro, zostały niezmienione. Innym modelowym zespołem jest, ugruntowany w twórczości Haydna,

kwartet smyczkowy, który zupełnie niezmieniony dotrwał do naszych czasów, ale także bywał rozszerzany przez inne instrumenty – do kwintetu, sekstetu itd.

Obecnie trochę zapomnianym, ale dla drugiej połowy XVIII wieku bardzo charakterystycznym zespołem był oktet instrumentów dętych. Zespoły instrumentów dętych osiągnęły znaczną popularność w wielu ośrodkach w Europie. Pierwotnie ich skład był różny, ale najbardziej typową postać nadał im cesarz Józef II na początku lat 80. XVIII wieku, tworząc na swoim dworze grupę z podwójną obsadą obojów, klarnetów, rogów i fagotów, składającą się z bardzo wybitnych instrumentalistów, głównie członków orkiestry teatru operowego. Wiele dworów austriackich i europejskich naśladowało ten wzór obsadowy.

Muzykę przeznaczoną na oktet dęty nazywano w Austrii Harmoniemusik. Repertuar zespołów stanowiły utwory nazywane najczęściej serenadami, divertimentami, kasacjami. Zbudowane były one zwykle z pięciu lub więcej części, luźno ze sobą powiązanych, często w rytmie tanecznym. Niejednokrotnie tworzone były jako transkrypcje ulubionych fragmentów operowych czy baletowych, a wykonywano je podczas dworskich spotkań towarzyskich, często na otwartym powietrzu, nieraz jako akompaniament do cesarskiej kolacji. W charakterze utwory były raczej lekkie, choć te pisane przez wybitnych kompozytorów wymagały czasem znacznych umiejętności od wykonawców.

Serenada c-moll KV 388 (Muzyka nocna) została skomponowana przez Wolfganga Amadeusza Mozarta pod

koniec 1782 lub w 1783 roku, czyli w okresie największego rozkwitu Harmoniemusik. Obsadowo należy do tego nurtu, ale nie jest utworem typowym. Już sama tonacja molowa jest zupełnie niezwykła dla muzyki przeznaczonej na instrumenty dęte. Formę ma dużo bardziej kunsztowną niż utwory tego typu, taką jak symfonia: jest czteroczęściowa z właściwym dla tej formy następstwem temp (Allegro – Andante – Minuetto in Canone – Allegro). Część pierwsza i druga oparte są na typowym dla symfonii dualizmie tematycznym w sekwencji: ekspozycja, przetworzenie i repryza. Część trzecia wykorzystuje polifoniczną konstrukcję kanonu w rytmie menueta, a część czwarta oparta jest na formie wariacji. Nie znajdujemy w niej odniesień tanecznych, ani motywów popularnych melodii, a ogólny jej wyraz jest poważny, niemal ponury.

Nie mamy żadnych informacji na temat okoliczności i celu powstania utworu, powszechnie sądzi się jednak, że ze względu na swój charakter i konstrukcję został skomponowany nie na potrzeby zespołu cesarza Józefa II, a raczej na zamówienie księcia Aloisa Josepha Liechtensteina, muzycznego konesera.

Leopold Mozart, ojciec Wolfganga Amadeusza, znany był w swoich czasach jako utalentowany kompozytor symfonii, serenad, koncertów na trąbkę, utworów kameralnych i klawesynowych, mszy i innych utworów religijnych oraz jako autor fundamentalnego podręcznika gry skrzypcowej. W swoich utworach często wykorzystywał element ilustracyjny, wprowadzając do partytury instrumenty perkusyjne i nietypowe brzmienia. *Divertimento F-dur „Eine musikalische Schlittenfahrt“*

(„Muzyczna podróż saniami”) środkami muzycznymi opowiada przebieg wycieczki: młoda dama podąża saniami na bal, jej przybycie oznajmia menuet, po balu dama wraca saniami do domu. Utwór składa się ze zróżnicowanych pod względem tempa i wyrazu odcinków. Otwiera go fanfarny wstęp, a zasadniczą rolę odgrywa zwawy, radosny temat oparty na starej austriackiej kołodzie, wielokrotnie powracający w utworze. Motoryczny rytm odwzorowuje szybką jazdę i jednostajny odgłos końskich kopyt, a skala wykorzystanych efektów perkusyjnych i dźwiękowych, oddawanych przez dzwonki, uderzenia bąbła, grzechotki, odgłosy trąbki pocztowej, rżenie konia, zależy od fantazji wykonawców.

Repertuar Harmoniemusik to także aranżacje istniejących i popularnych utworów. Czeski kompozytor Georg Druschetzky, któremu bliska była

muzyka na instrumenty dęte, jako że sam był wybitnym oboistą i kompozytorem Harmoniemusik, zdecydował się zaaranżować na oktet dęty wariacje Mozarta oparte na popularnej piosence francuskiej *Ah, vous dirai-je, Maman* pochodzącej z końca pierwszej połowy XVIII wieku. Piosenka ta zyskała wielką popularność poza Francją. Do jej melodii dopisywano słowa w wielu krajach: na przykład w Anglii śpiewana jest przez dzieci jako *Twinkle, Twinkle, Little Star*, a polski słuchacz zna ją doskonale pod tytułem *Wyszły w pole kurki trzy*. Na pole muzyki artystycznej przeniósł ją Wolfgang Amadeusz Mozart za sprawą swoich wariacji fortepianowych *Ah, vous dirai-je, Maman* KV 265. Dzięki niemu melodia zdobyła niezwykłą – jak na swoją prostotę – popularność u kompozytorów muzyki poważnej. Jako podstawę cyklu wariacji wykorzystał ją na przykład Johann

Christian Bach, jej nieco przerobiona melodia pojawia się w drugiej części *Symfonii nr 94* Josepha Haydna (*Niespodzianka*), a w wersji dostownej przytacza ją w środku XII części *Karnawału zwierząt* Camille Saint-Saëns (*Fossiles*). Temat wariacji odpowiadał lekkości muzyki leżącej w naturze Harmoniemusik, a same wariacje dawały wykonawcom możliwość popisu swojej wirtuozerii.

Antonio Salieri to nieco zapomniany, ale wybitny kompozytor i bardzo zastrzeżona postać dla wiedeńskiej kultury muzycznej końca XVIII i początku XIX wieku. Pisał głównie opery, pozostawił po sobie także bardzo interesujące utwory instrumentalne, wśród nich przynajmniej dwie symfonie, koncert fortepianowy oraz koncert na flet i obój. Podobnie jak wszyscy kompozytorzy wiedeńscy

tego okresu, interesował go zespół instrumentów dętych. *L'Armonia per un Tempio della Notte* (*Harmoniemusik dla świątyni nocy*) powstała w 1794 roku i była dedykowana baronowi Peterowi von Braun, dyrektorowi teatrów cesarskich, który w swoim ogrodzie w posiadłości w Schonau pod Wiedniem wybudował świątynię nocy, gdzie odbywały się uroczystości masońskie. Utwór składa się z czterech przechodzących jedna w drugą części, z których ostatnia powtarza materiał muzyczny pierwszej. Dwie środkowe mają charakter recytatywu, z licznymi zatrzymaniami ruchu, które upodabniają przebieg muzyczny do swobodnie traktowanej mowy.

Harmoniemusik była również niezwykle popularna na dworze

patrona młodego Ludwiga van Beethovena, arcybiskupa elektora Maximilliana Franza w Bonn, u którego sentyment do tego gatunku muzyki zaszczerpił jego brat, cesarz Austrii Józef II. Działający tam doskonały oktet instrumentalistów dętych sławny był w całej Europie. *Oktet Es-dur* op. 103 (*Parthia*) został napisany dla tego właśnie zespołu jeszcze w Bonn, przed udaniem się Beethovena do Wiednia w listopadzie 1792 roku, jednak został znacznie zrewidowany w 1793 roku, kiedy to Beethoven pobierał naukę kompozycji u Josepha Haydna. Ogólnie pogodny, niezawłaszczający uwagi słuchacza charakter utworu, mogącego stanowić tło różnego rodzaju uroczystości, wskazuje na przynależność do nurtu

Harmoniemusik. Nie jest to jednak bynajmniej utwór błahy. Dostrzec w nim już można wyobraźnię muzyczną i środki techniki kompozytorskiej znane z dojrzałych dzieł Beethovena: umiejętność wykorzystywania niewielkich motywów do budowy całej struktury dzieła, sposób budowania kulminacji, dynamikę rozwoju utworu, kontrastowanie odcinków muzycznych oraz bardzo wysokie wymagania postawione instrumentalistom. Oktet jest kolejnym tego wieczoru utworem o symfonicznym rozmachu. Pierwsza część to w pełni ukształtowana forma sonatowa. Część druga to pastoralna romanca: delikatny dialog między obojem i fagotem, z krótką kadencją oboju. Część trzecia, nazwana Menuet, nie zawiera motywów tanecznych, a repetycyjne,

dominująca artykulacja *staccato* oraz mistrzowska instrumentacja pokazują idiom *scherza*, charakterystyczny dla symfonii Beethovena. Część IV z kolei to żywe rondo z mocnymi dynamicznymi kontrastami, również typowymi dla dojrzałej twórczości kompozytora.

Andrzej Sitarz

In the classical period, several basic models of instrumental groups developed that became the foundation of numerous styles of music and of modern orchestration. The most important of those groups was the symphony orchestra which evolved in the middle of the 18th century, mostly within the circles of the Mannheim school. Its core consisted of a multi-person string quartet and double crew for several woodwind instruments (mostly oboes and clarinets), and two horns. In the course of the history of music, such a group was sometimes extended through adding other instruments (more woodwind, and some brass), or groups of instruments, but its nucleus, structure, and core have remained unchanged until this day. Another type of group of musicians was the string quartet – grounded in

the artistic output of Haydn – which also remained unchanged until our time, though it was sometimes extended to a quintet or sextet, etc., by adding other instruments.

A band type which currently seems slightly forgotten, though it was highly distinctive of the second half of the 18th century, is the brass octet. Brass bands were popular in many European musical centres and initially their composition would differ; then, in the early 1780's, they assumed their most typical form thanks to the Holy Roman Emperor Joseph II, who established a band consisting of two oboes, clarinets, horns, and bassoons played at his court by eminent instrumentalists, for the most part members of the opera house orchestra. Such a composition of the group was

then imitated by many Austrian and European courts.

In Austria, music intended for the brass octet was called *Harmoniemusik*. The repertoire of such bands comprised compositions called, for the most part, serenades, divertimentos, or cassations. They usually consisted of five or more loosely interconnected parts, often in a dance rhythm. Many a time they were transcriptions of favourite opera or ballet pieces and were performed during social meetings at court, often out of doors; sometimes such music would also provide an accompaniment to an imperial supper. The character of those compositions was usually quite light, although those written by eminent composers required considerable skills of their performers.

The *Serenade in C minor* KV 388 (*Night Music*) was composed by Wolfgang Amadeus Mozart at the end of 1782 (or in the following year), that is, in the period of full bloom of *Harmoniemusik*. Judging by the crew, it belongs to that trend but is by no means a typical composition. The minor key itself is exceptional for a piece intended for brass instruments. Its form is also much more complex and masterly than in most works from that set, and reminiscent of a symphony: it consists of four parts, with a sequence of tempos typical of that genre (*Allegro – Andante – Minuetto in Canone – Allegro*). The first and second parts are based upon a typical thematic dualism in the sequence of exposition, development, and reprise. Part three uses the polyphonic structure of a canon in the rhythm of a minuet,

while the fourth is based on the variation form. One cannot find here any references to dance or motifs from popular melodies, and the general impression of the composition is grave, almost dismal. We have no information about the circumstances or purpose of its origin; it is, however, commonly assumed that, considering its generally solemn mood and artistic construction, it was not composed to meet the requirements of Emperor Joseph's band but rather commissioned by Aloys I, Prince of Liechtenstein, who was a musical connoisseur.

Leopold Mozart – Amadeus' father – was famous in his day as a gifted composer of symphonies, serenades, trumpet concertos, as well as chamber and harpsichord pieces, masses, and other religious

works, and the author of an essential handbook on violin playing. In his compositions, he would often employ an illustrative technique introducing percussion instruments or untypical sounds into their scores. His *Divertimento in F major 'Die Schlittenfahrt' (The Musical Sleigh Ride)* uses musical means to tell the story of a young lady going to a ball in a sleigh, her arrival being signalled with a minuet, and of her return home. The composition consists of sections of varying tempos and moods. It opens with a fanfare introduction, and a lively, joyful motif based on an old Austrian carol plays an important part throughout the piece, returning many a time in the course of its performance. The lively motor rhythm represents the fast ride and the steady rumble of the

horse' hooves, while the range of percussion and other sound effects produced by the bells, lash, rattles, post-horn, or horse neigh, is only limited by the performers' fancy.

The *Harmoniemusik* repertoire also comprises arrangements of already existing and popular compositions. The Czech composer Georg Druschetzky who, as an eminent oboist and *Harmoniemusik* writer, was partial to music intended for brass instruments, resolved to arrange Mozart's variations based on the popular mid-eighteenth century French song *Ah, vous dirai-je, Maman* for the brass octet. This song had become hugely popular outside the country of its origin and new lyrics were written to its melody in many countries. In England, for instance, it is still sung by children as *Twinkle, Twinkle,*

Little Star, while it is also very familiar to a Polish ear under the title *Wyszły w pole kurki trzy (Three hens went out in the field)*. It was transferred to the domain of artistic music by Wolfgang Amadeus Mozart with his piano variations *Ah, vous dirai-je, Maman* KV 265. Thanks to him, this relatively simple melody became extremely popular with composers of classical music. For example, it was used as the basis for a variation cycle by Johann Christian Bach; its slightly modified melody also appears in the second part of Joseph Haydn's *Symphony No. 94 ('Surprise')*, and it gets quoted literally by Camille Saint-Saëns in the middle of the twelfth part of his *Carnival of the Animals ('Fossils')*. The theme of all those variations agreed with the rather light character of the *Harmoniemusik*, while the

variations themselves gave their performers an opportunity to display their virtuosity.

Antonio Salieri is a slightly forgotten, yet eminent composer and a personage of great merit for the musical culture of Vienna at the turn of the 18th century. Although he would mainly write operas, he also bequeathed some very interesting instrumental pieces to posterity, including at least two symphonies, a piano concerto, and a concerto for a flute and oboe. Just like all the other Vienna composers from that period, he was interested in music intended for a brass band. His *L'Armonia per un Tempio della Notte* (*Harmoniemusik for the Temple of the Night*) was written in 1794 and dedicated to Baron Peter von Braun, the director of imperial theatres, who had erected a 'Temple of the

Night' in the garden of his estate at Schönau near Vienna in order to hold freemasons' ceremonies there. The composition consists of four seamlessly connected parts, with the last one repeating the musical material from the first. The two middle parts form a recitative, with numerous pauses that make the music passage resemble unconstrained speech.

The *Harmoniemusik* was also very popular at the Bonn court of the young Ludwig van Beethoven's patron – Archbishop-Elector of Cologne, Archduke Maximilian Francis of Austria, whose love of this kind of music had been instilled in him by his brother Emperor Joseph II. The excellent court octet of brass instrumentalists from Bonn was then famous throughout Europe. The *Octet in E flat major*

No. 103 (*Parthia*), intended for that band, was written in Bonn before Beethoven travelled to Vienna in November 1792; it was, however, considerably revised in 1793 when Beethoven studied musical composition with Joseph Haydn. The overall serene and unobtrusive mood of that piece, suitable for the musical background of various feasts or ceremonies, indicates that it belongs to the *Harmoniemusik* trend. Yet the composition is by no means trivial. One can already observe in it the musical imagination and measures of composition technique that are well-known from Beethoven's mature works: his skill in using small motifs to build the whole structure of a work, his way of building culmination points, the dynamics of the development of the piece, a contrasting of certain

musical passages, and extremely challenging demands placed before the instrumentalists. This octet is another of the pieces in the programme of this evening's concert that possesses a symphonic impetus. The first part is a fully developed sonata form. Part two is a pastoral romance: a subtle duet of the oboe and bassoon, with a short cadence by the former. The third part, called 'The Minuet', does not comprise any dance motifs, while its repetitive motifs, the dominant staccato articulation and masterly orchestration indicate the idiom of a scherzo, a distinctive part of Beethoven's symphonies. Part four, in turn, is a lively rondo with strong dynamic contrasts which are also characteristic of the composer's mature output.

Andrzej Sitarz



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Zwana też Akamus. Założona w 1982 we wschodnim Berlinie, dziś należy do czołówki światowych orkiestr grających na instrumentach historycznych. Zespół gości regularnie w muzycznych centrach Europy, jak Wiedeń, Paryż, Amsterdam, Zurych, Londyn i Bruksela, występuje także w Azji i obu Amerykach. Znany jest również publiczności najważniejszych festiwali muzyki dawnej w Polsce, gdzie parokrotnie już święcił spektakularne triumfy. Orkiestra prowadzi własny cykl koncertowy w Berlinie, a od 1994 regularnie gości w berlińskiej Operze Unter den Linden oraz na Festiwalu w Innsbrucku. Od ponad 20 lat regularnie współpracuje z belgijskim dyrygentem (i kontratenorem) René Jacobsem, czego efektem są liczne produkcje operowe i oratoryjne. Również ostatnie – *Urowadzenie z seraju* i *Czarodziejski flet*, a także *Pasja wg św. Jana* i *Pasja wg św. Mateusza* Bacha – zostały świetnie przyjęte przez krytykę i publiczność. Akamus często występuje też pod batutą Marcusa Creeda, Daniela Reussa, Hansa-Christopha Rademanna, a w nadchodzącym sezonie będzie prowadzona przez Emmanuelle Haïm, Bernarda Labadie, Paula Agnew i Rinalda Alessandrinię. Szczególnie ważnym partnerem orkiestry jest wybitny RIAS Kammerchor; ich zrealizowane wspólnie płyty otrzymały szereg nagród. Z Akamus współpracują też renomowani soliści, jak Cecilia Bartoli,

Andreas Scholl, Sandrine Piau, Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra czy Bejun Mehta. Rozszerzając pole swych artystycznych zainteresowań, wraz z zespołem tanecznym Sasha Waltz & Guests orkiestra przygotowała nowatorskie produkcje *Medei* z muzyką Pascala Dusapina, *Dydony* i *Eneasza* Purcella oraz choreograficznego koncertu *Cztery żywioły – Cztery pory roku*.

O międzynarodowym sukcesie zespołu świadczy ponad milion sprzedanych płyt. Od 1994 produkowane wyłącznie dla Harmonia Mundi, nagrodzone zostały wszystkimi znaczącymi nagrodami międzynarodowymi: Grammy, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, Echo-Klassik. Ostatnio dyskografia ansamblu wzbogaciła się o CD poświęcone *Water Music* Handla, *Pasji wg św. Jana* Bacha (dyr. René Jacobs) i *Eliasza* Mendelssohna (dyr. Hans-Christoph Rademann).

W marcu 2006 Akamus otrzymała Nagrodę Telemanna miasta Magdeburga, a w 2009 została wyróżniona coroczną nagrodą Niemieckiej Krytyki Płytywowej za DVD *Dydona i Eneasza* Purcella. Otrzymała też Midem Classic Award 2010 i Choc de l'année za wystawienie *Brockespassion* Telemanna, natomiast w 2014 – Bach Medaille Leipzig i ECHO Klassik.



+ah

NATIVITAS

STADT DES MALZ-HAUS

G.K.

ANNO 1700

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Founded in East Berlin in 1982 and also called Akamus, the ensemble is now in the forefront of international orchestras playing historical instruments. The band is regularly received in the musical centres of Europe such as Vienna, Paris, Amsterdam, Zurich, London or Brussels, and it performs in Asia and both Americas, too. It is also well-known to the audiences of the most important early music festivals in Poland, for it has scored several spectacular successes here.

The orchestra runs its own concert series in Berlin, and since 1994 it has regularly performed at Berlin Staatsoper Unter den Linden and at the Innsbruck Festival of Early Music. For more than twenty years it has collaborated on a regular basis with Belgian conductor – and countertenor – René Jacobs, and their collaboration has so far yielded numerous opera and oratory music productions. Also their latest records – *The Abduction from the Seraglio* and *The Magic Flute*, as well as Bach's *St. John Passion* and *St. Matthew Passion* – were enthusiastically received by critics and audiences alike. Akamus often performs under the leadership of Marcus Creed, Daniel Reuss, or Hans-Christoph Rademann, and in the coming season it will be conducted by Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, and Rinaldo Alessandrini. A particularly important partner and collaborator of the ensemble is the outstanding RIAS Kammerchor; their jointly released recordings have won numerous awards. The list of Akamus' collaborators also includes renowned soloists, such as Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau,

Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra or Bejun Mehta. Broadening the scope of its artistic interests, Akamus, together with the dance company Sasha Waltz & Guests, has prepared innovative productions of *Medea*, with music composed by Pascal Dusapin, of Purcell's *Dido and Aeneas*, and a choreographic concert *4 Elements – 4 Seasons*.

The number of records sold – over one million – testifies to the orchestra's international success. Their recordings, since 1994 produced exclusively for the Harmonia Mundi label, have won all the important international prizes and distinctions, including a Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, and Echo-Klassik. The ensemble's discography has recently been enriched with a CD devoted to Handel's *Water Music*, Bach's *St. John Passion* (conducted by René Jacobs), and Mendelssohn's *Elijah* (under the leadership of Hans-Christoph Rademann).

In March 2006 Akamus was awarded the Telemann Prize by the City of Magdeburg, and in 2009 received the annual German Record Critics' Award for its DVD of Purcell's *Dido and Aeneas*. It also won the Midem Classic Award 2010 and Choc de l'Année for the staging of Telemann's *Brockes-Passion*, and in 2014 it was awarded the Bach Medaille Leipzig and ECHO Klassik.

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

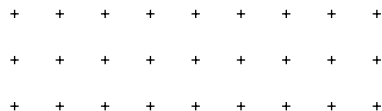
ah

116

MAX EMANUEL

CENCIC

ARMONIA ATENEA



ROKOKO

Max Emanuel Cencic

kontratenor | countertenor

George Petrou

dyrygent, klawesyn | conductor, harpsichord

ARMONIA ATENEA

Sergiu Nastasa, Carmen Otilia

skrzypce | violin

Laurentiu Octavian Matasaru

altówka | viola

Iason Ioannou

wiolonczela | cello

Dimitrios Tigkas

kontrabas | double bass

Theodoros Kitsos

teorba, mandolina | theorbo, mandolin

Johann Adolf Hasse

1699–1783

Sinfonia a quattro g-moll | Sinfonia a quattro in G minor op. 5 no. 6

Allegro

Andante sempre

Allegro

Saper ti basti o cara

Il Trionfo di Clelia

Ch'io parto reo, lo vedi

Tito Vespasiano

Antonio Vivaldi

1678–1741

Sonata d-moll | Sonata in D minor op. 1 no. 12 «La Follia» RV 63

Johann Adolf Hasse

Se mai senti

La Clemenza di Tito

Scherza il nocchier talora

Demetrio

Per pietà, bell'idol mio

Artaserse

Solca il mar e nel periglio

Tigrane

Koncert G-dur | Concerto in G major op. 3 no. 11

Allegro

Largo

Allegro

Se volete eterni dei

Arminio

Si, di ferri mi cingete

Irene

Zadnemu z wielkich kompozytorów XVIII wieku fortuna nie sprzyjała tak bardzo jak Johannowi Adolfowi Hassemu (1699–1783). Ten członek wielopokoleniowej rodziny organistów uczył się śpiewu w Hamburgu, by w wieku 19 lat uzyskać tam angaż w charakterze tenora w słynnej operze przy Gänsemarkt. W 1719 roku został muzykiem księcia Augusta Wilhelma von Braunschweig-Wolfenbüttel, na którego dworze 2 lata później wystawił swą pierwszą operę *L'Antioco*, wykonując zarazem tytułową rolę. Cechom osobowościowym i talentowi zawdzięczał ufundowane przez księcia stypendium na odbycie we Włoszech studiów doskonalących warsztat kompozytorski. Już w 1721 roku debiutował w Trieście intermezsem *La contadina*, wystawianym potem wielokrotnie

pod różnymi tytułami. Po krótkim pobycie w Wenecji, Bolonii, Florencji i Rzymie osiadł na 7 lat w Neapolu, gdzie rozpoczął studia pod kierunkiem Alessandra Scarlattiiego, które miały decydujący wpływ na jego styl i całą karierę muzyczną. Ogromny sukces serenaty *Antonio e Cleopatra* (1725), w której w sopranowej partii Kleopatry wystąpił młodziutki Farinelli (Carlo Broschi), zapoczątkował międzynarodową karierę Hassego. Ta mini opera dedykowana władającej królestwem Neapolu parze cesarskiej Karola VI Habsburga i Elżbiety Krystyny Welf, spowodowała w efekcie powstanie aż 7 oper seria i 4 intermezzi Hassego, wystawionych w neapolitańskim Teatro San Bartolomeo – najbardziej prestiżowym teatrze muzycznym ówczesnej Europy. Przyniosła też młodziutkiemu kompozytorowi zaszczytny tytuł nadzwyczajnego

kapelmistrza orkiestry królewskiej w Neapolu. Żaden miejscowy czy włoski kompozytor nie cieszył się wówczas taką pozycją. Hasse na progu swojej kariery zdobył ogromną sympatię Habsburgów dzięki dedykacjom wszystkich wystawianych w Neapolu dzieł albo parze cesarskiej, albo ich córce Marii Teresie, swojej przyszłej uczennicy i cesarzowej. Przez całe życie miał też wiele szczęścia w pozyskiwaniu najlepszych śpiewaków, no i oczywiście wielki talent muzyczny. Sławę zdobytą w Neapolu wkrótce pomnożył w Wenecji, gdzie z wielkim sukcesem debiutował w 1730 roku wystawieniem *Artaserse* w słynnym Teatro San Giovanni Grisostomo. Ponownie pomógł mu w tym genialny Farinelli (1705–1782) oraz wybitna sopranistka Francesca Cuzzoni (1696–1778), którzy 4 lata później operą tą podbili Londyn. Powodzeniem kompozytora nie

było końca, gdyż 3 miesiące po weneckim debiucie operowym poślubił najstłynniejszą (i bardzo majątną) sopranistkę epoki – Faustynę Bordoni (1697–1781) oraz otrzymał stanowisko kapelmistrza dworu polsko-saskiego, które zajmował przez ponad 30 lat. Odtąd Bordoni występowała głównie w operach Hassego. Zezwolenie na realizowanie zamówień operowych płynących spoza dworu, jakiego udzielili mu August II Mocny i jego syn August III, sprawiło, że najbardziej celebrycka i udana para ówczesnej sceny operowej była aktywna niemal w całej Europie. Było to możliwe dzięki niezwyklej łatwości i szybkości z jaką Hasse komponował, a także dzięki jego przyjaźniom z najbardziej wpływowymi postaciami świata kultury i władzy.

Za życia Hasse uznawany był powszechnie za największego

kompozytora operowego wszechczasów. O jego dzieła sceniczne zabiegały najlepsze teatry operowe Europy. Na polu muzyki scenicznej aktywny był przez 50 lat! Ostatnią operę *Il Ruggiero* wystawił na prośbę cesarzowej Marii Teresy w 1771 roku, gdy pierwsze sceniczne sukcesy odnosił już Mozart. Do dzisiaj zachowało się 59 oper Hassego, 11 intermezzi i 7 serenad, obok kilku setek dzieł wokalnych i instrumentalnych nie związanych ze sceną. Wyjątkowe powodzenie, jakie przed trzema wiekami zdobyła sobie w świecie muzyka Hassego (dzisiaj tysiące jego utworów rozsianych jest po kilkudziesięciu archiwach Europy i Ameryki) wzięto się stąd, że w idealny sposób wyrażał on gusta muzyczne epoki oświecenia. Nie bez znaczenia była też jego wieloletnia współpraca z najbardziej wziętym librecistą owych czasów – Pietrem

Metastasiem, który cenił go najwyżej spośród licznych twórców umuzyyczniających jego teksty. Znamienne, że ostatnie libretto napisane przez Metastasia stało się też kanwą ostatniej opery Hassego. Ale, tak jak szybko sława zagościła w jego domu, tak też szybko jego muzyka uległa zapomnieniu. Wszak jego miejsce zajęli tacy geniusze, jak Mozart czy Haydn a w ówczesnym świecie opery gusta zmieniały się niezwykle prędko. *Sinfonia g-moll* op. 5 nr 6 Hassego pochodzi ze zbioru *Six symphonies a quatre parties* wydanego w Paryżu w 1740 roku i jest typowym przykładem trzyczęściowej uwertury operowej typu włoskiego. Podobne utwory Vivaldi określał mianem *concerto ripieno*. Ten stosunkowo prosty utwór nie eksponuje żadnych solistów, przeznaczony był raczej do kameralnego wykonania przez kwartet smyczkowy, a nie orkiestrę.

Miłosna aria *Orazia Saper ti basti o cara* pochodzi z opery *Il trionfo di Clelia* (akt I, scena 10) po raz pierwszy wystawionej w Wiedniu w 1762 roku i parę miesięcy później powtórzonej w Warszawie. Przy akompaniamencie fletów, rogów i smyczków śpiewał ją wówczas kastrat Gaetano Guadagni (1728–1792), który kilka miesięcy później z powodzeniem wystąpił w wiedeńskiej prapremierze *Orfeo ed Euridice* Glucka. Rok później w neapolitańskiej premierze wykonał ją wychwalany przez Burneya Giovanni Manzuoli zwany Succianoccioli (1720–1782). Hasse znakomicie buduje tu nastrój liryzmu i w pełnej elegancji i umiaru melodyce eksponuje najlepsze walory głosowe śpiewaka.

Krótką energiczna i wirtuozowska aria Annia *Ch'io parto reo, lo vedi* (II, 13) znalazła się w *Tito Vespasiano*, wystawionym w Pesaro w 1735 roku,

powtórzonym następnie w Dreźnie w 1738 i Neapolu w 1759 roku. W roli Sesta wystąpił we wszystkich tych premierach słynny kastrat Giovanni Carestini (1704–1760) a partię Annia śpiewali kolejno kastraci Giuseppe Appianino (1712–1742) i Felice Salimbeni (1712–1751). Z tej samej opery pochodzi też aria Sesta *Se mai senti* (II, 15), w której uwagę zwraca galanteria ozdobników i duża ilość skoków i zmian rejestrowych.

Opera *Demetrio* wystawiana była pod różnymi tytułami wielokrotnie, po raz pierwszy w Wenecji w 1732 roku, następnie w Wiedniu (1734), ponownie w Wenecji (1737, 1740, 1747) i w Dreźnie (1740). Rozbudowana aria Alcesta *Scherza il nocchier talora* (I, 10) pełna jest werwy i długich koloratur, w których w prapremierze brylował kastrat Antonio Maria Bernacchi (1685–1756) a następnie Carestini.

Wielkim uznaniem cieszyła się też opera *Artaserse*. Po prapremierze w Wenecji w 1730 roku z udziałem Farinello i Cuzzoni, grano ją w Dreźnie (1740) i w Neapolu (1760), jej fragmenty znalazły się też w pasticcio wystawionym w Londynie (1734). Pochodzące z niej arie chętnie kopiowano i rozsyłano po Europie. Wybitny skrzypek Giuseppe Tartini, chcąc naśladować w swych koncertach (D14, D21 i D83) piękny śpiew, zamieścił w nich incipity tekstowe aż 3 arii z tej opery. Mottem tenorowej arii tytułowego bohatera *Per pietà, bell'idol mio* (I, 5), śpiewanej w Wenecji i Dreźnie przez Filippa Giorgiego (fl. 1724–1755) oznaczył środkową część koncertu D14. Aria ta zachowała się też w różnych wirtuozowskich wersjach sopranowych.

Opera *Tigrane* pochodzi z wczesnego okresu twórczości Hassego, jej prapremiera miała miejsce

w Neapolu w 1729 roku, tamże została też wystawiona powtórnie w 1745 roku. Arię tytułowego bohatera *Solca il mar e nel periglio* (II, 14) śpiewał w niej kastrat Giovanni Battista Minelli (1689–1762). Przed opadnięciem kurtyny po II akcie ta bardzo wzburzona i pełna wirtuozowskich koloratur aria z rogami musiała robić piorunujące wrażenie na słuchaczach.

Concerto G-dur op. 3 nr 11 pochodzi ze zbioru *12 Concertos in 6 parts*, op. 3 wydanego w Londynie w 1741 roku. Pierwotnie był to koncert fletowy, gatunek ten Hasse uprawiał głównie z myślą o dworze króla pruskiego Fryderyka II, który sam był wytrawnym flecistą. Koncerty z druku londyńskiego przeznaczone były raczej dla amatorów, kompozytor zdradza w nich wpływy weneckie (3 części, formy ritornelowe). Być może z Wenecji pochodzi też wersja mandolinowa tego utworu.

Wielokrotnie powracał Hasse do opery *Arminio*, wystawienie jej pierwszej wersji z librettem Salviego miało miejsce w Mediolanie w 1730 roku. Aria tytułowego bohatera *Se volete eterni dei* (I, 6) pochodzi z wersji do tekstu Pasquiniego, wystawionej w Dreźnie (1745, 1753) i w Brunzwiku (1747). Rozbudowaną i popisową arię, naszpikowaną dużymi skokami melodycznymi, długimi dźwiękami oraz wielotaktowymi koloraturami śpiewał kastrat Domenico Annibali (1705–1779) i Angelo Maria Monticelli (1710–1758).

Aria Ireny *Si, di ferri mi cingete* (II, 7) pochodzi z opery *Irene* wystawionej w Dreźnie w 1738 roku. Śpiewała ją żona Hassego – Faustina Bordoni. To bardzo wirtuozowska aria gniewu z charakterystycznym tremolo smyczków, licznymi i trudnymi do wykonania skokami melodycznymi

oraz aż jedenastotaktowymi karkołomnymi koloraturami.

Po śmierci Hassego jego dzieła sceniczne wystawiano już tylko w Berlinie. W Dreźnie do XX wieku wykonywano jego utwory religijne. W zdominowanej przez gusta mieszczańskie Europie XIX wieku całkowicie zapomniano twórczość największego dworskiego pupila muzycznego wieku oświecenia. Dzisiaj jego opery nie są tak znane, jak dzieła sceniczne Handla, Scarlattiego, Pergolesiego czy Vivaldiego, dlatego warto je przywracać współczesnemu słuchaczowi, tym bardziej polskiemu. Hasse wielokrotnie przebywał w Warszawie i za jego życia wykonano tu kilka jego oper i dzieł religijnych.

Piotr Wilk

Among the great composers of the 18th century, the favourite of fortune was definitely Johann Adolf Hasse (1699–1783). A member of a multigenerational family of organists, he learned singing in Hamburg, only to be engaged as a tenor by the famous Oper am Gänsemarkt at the age of barely nineteen. In 1719 he became the court musician to Duke Augustus William of Brunswick-Lüneburg, in whose service he staged his first opera *Antioeo* just two years later, performing the title part. His talent and personality traits induced the Duke to endow a scholarship for Hasse to study in Italy in order to perfect his skills as a composer. Thus Hasse made his debut in Trieste as early as 1721 with an intermezzo *La contadina*, which was subsequently repeatedly staged under various titles. After a short sojourn in Venice, Bologna, Florence, and Rome, he settled down in Naples for seven years, where, under the supervision of

Alessandro Scarlatti, he commenced studies that exerted a decisive influence upon his style and his whole career as a musician. His hugely successful serenata called *Antonio e Cleopatra* (1725), featuring a very young Farinelli (Carlo Broschi, 1705–1782) in the soprano part of Cleopatra, triggered off Hasse's international career. This short opera, dedicated to the imperial couple then ruling the Kingdom of Naples – the Holy Roman Emperor Charles VI and his wife Elisabeth Christine of Brunswick-Wolfenbüttel, then challenged Hasse to create as many as seven *opere serie* and four intermezzi staged at Naples' Teatro San Bartolomeo – the most prestigious musical theatre of contemporary Europe. It also won the young composer the honourable title of bandmaster extraordinary of the royal orchestra in Naples. This was a position enjoyed at that time by none of the local or Italian composers. Thus on the threshold of

his career Hasse already stood high in the Habsburgs' favour owing to his dedication of all his works staged in Naples either to the imperial couple or to their daughter Maria Theresa, his future pupil and Holy Roman Empress. In addition, apart from being an extremely talented musician and composer, throughout his life he had the good fortune to gain the best of the available singers.

The fame Hasse won in Naples was soon further increased in Vienna, where he made a highly successful debut in 1730 with a staging of his opera *Artaserse* at the famous Teatro San Giovanni Grisostomo. Again, the brilliant Farinelli contributed largely to this success, as did the eminent soprano singer Francesca Cuzzoni (1696–1778); both were to win the hearts of London audiences with this opera four years later. But Hasse's run of luck went on and on: just three months after his opera

debut in Venice, he married the most famous – and very wealthy – soprano singer of the time – Faustina Bordoni (1697–1781), and was given the post of bandmaster at the Polish-Saxon court, which he then held for over thirty years. From then on, Bordoni mostly performed in Hasse's operas. The permission to fulfil opera commissions coming from sources other than the court, granted by Augustus II the Strong and his son Augustus III of Poland, allowed the most famous and successful couple of the contemporary opera stage to be active throughout Europe. This was, in turn, possible owing to the extraordinary ease and quickness with which Hasse would write his compositions, and thanks to his friendly relations with the most influential personages from the circles of culture and power.

In his lifetime, Hasse was commonly considered the greatest opera

composer of all time. The best opera houses of Europe would scramble for his stage works. Besides, he was active in the field of stage music for over fifty years! He staged his last opera – *Il Ruggiero* – at the Empress Maria Theresa's request in 1771 when Mozart was already achieving his first triumphs. Apart from several hundred vocal and instrumental works not intended for the stage, 59 operas, eleven intermezzi, and seven serenatas by Hasse have been preserved to the present day. Thousands of his compositions are now scattered in scores of archives in Europe and America. The exceptional international success and popularity which Hasse's music gained almost three centuries ago sprang from the fact that he was able to perfectly express the musical tastes of the Enlightenment. Also not insignificant was his many years' collaboration with the most popular librettist of that time, Pietro Metastasio, who

held him in the highest esteem of all the numerous authors of stage music to his lyrics. Significantly, the last libretto written by Metastasio became the groundwork of the last opera composed by Hasse. Yet Hasse's music sank into obscurity as quickly as fame had once crossed his threshold. His place was soon taken over by such geniuses as Mozart or Haydn, and in the world of contemporary opera, tastes would change very quickly indeed.

Hasse's *Symphony* op. 5 no. 6 comes from the collection *Six symphonies a quatre parties* published in Paris in 1740 and is a standard example of a three-part opera overture of the Italian type; Vivaldi would call similar compositions *concerto ripieno*. This relatively simple work does not expose any particular soloist, and was intended for a chamber performance by a string quartet, and not for an orchestra.

Orazio's aria *Saper ti basti o cara* comes from the opera *The Triumph of Clelia* (act I, scene 10), staged for the first time in Vienna in 1762 and again, in Warsaw, several months later. With a flute, horn, and string accompaniment, it was then sung by the castrato Gaetano Guadagni (1728–1792), who, after a couple of months, made a successful appearance in the Vienna world premiere of Gluck's *Orfeo ed Euridice*. One year later, the aria was executed during the Naples first-night performance by Giovanni Manzuoli, also known as Succianoccioli (1720–1782), the castrato extolled to the skies by Charles Burney. In this piece, Hasse skilfully constructs a lyrical atmosphere and in an elegant, restrained melodics, exposes the singer's best vocal qualities.

The short, energetic, and masterly aria by Annio – *Ch'io parto reo lo vedi* (II, 13) can be found in *Tito*

Vespasiano, an opera staged in Pesaro in 1735, and then again in Dresden (1738) and Naples (1759). In all these premieres, the part of Sesto was performed by the famous castrato Giovanni Carestini (1704–1760) and the role of Annio was sung by castratos Giuseppe Appianino (1712–1742), and then Felice Salimbeni (1712–1751). Also from the same opera comes Sesto's aria *Se mai senti* (II, 15), noteworthy for the gallantry of musical ornaments and large number of leaps and register changes.

The opera entitled *Demetrio* was staged frequently and under various titles; first in Venice in 1732, then in Vienna (1734), again in Venice (1737, 1740, and 1747), and in Dresden (1740). The extended aria of Alceste called *Scherza il nocchier talora* (I, 10) is full of vigour and abounds in long coloraturas in which the castrato Antonio Maria Bernacchi

(1685–1756) shone in the world premiere, and then Carestini.

The opera *Artaserse* was also highly appreciated. After the Venice world premiere of 1730, featuring Farinelli and Cuzzoni, it was performed in Dresden (1740) and Naples (1760); some fragments were also included in the pastiche staged in London in 1734. Its arias were eagerly copied and sent all over Europe. The eminent violinist Giuseppe Tartini, who wished to imitate beautiful singing in his concertos (D14, D21, and D83), inserted text incipits in them taken from three arias of *Artaserse*. He marked the middle part of the D14 concerto with the motto of the tenor aria of the title character *Per pietà bel idol mio* (I, 5) performed in Venice and Dresden by Filippo Giorgi (1724–1755). This aria has also been preserved in various virtuoso soprano versions.

The *Tigrane* opera dates back to the early period of Hasse's career; its world premiere took place in 1729 in Naples, where it was staged again in 1745. The title character's aria *Solca il mar e nel periglio* (II, 14) was performed by the castrato Giovanni Battista Minelli (1689–1762). Sung with horn accompaniment right before the curtain fell after the second act, this piece, full of agitation and rich in masterly coloraturas, must have made a great impression on the audiences.

Concerto G-dur op. 3 no. 11 comes from the collection entitled *12 Concertos in 6 parts*, op. 3, issued in London in 1741. Originally it was a flute concerto, a genre cultivated by Hasse mainly for the court of Frederick II, King of Prussia, who was an accomplished flutist himself. Yet the compositions from the London print were intended rather for amateurs and they show some

Venetian influences (three-part structure, ritornello forms). Perhaps the mandolin version of that piece also had its origin in Venice.

An opera to which Hasse would repeatedly return was *Arminio*, staged in the first version – with a libretto by Salvi – in Milan in 1730. The title character's aria *Se volete eterni Dei* (I, 6) comes from the version with lyrics by Pasquini, staged in Dresden (1745, 1753), and in Brunswick (1747). This extended show piece, larded with huge melodic leaps, long sounds and multi-bar coloraturas, was performed by castratos Domenico Annibali (1705–1779) and Angelo Maria Monticelli (1710–1758).

Irena's aria *Si, di ferri mi cingete* (II, 7) comes from the opera entitled *Irene* and staged in Dresden in 1738. It was sung by Hasse's wife – Faustina Bordoni. It is a virtuoso piece, full of anger, with a characteristic tremolo

of the strings and numerous and challenging melodic leaps and truly breakneck – eleven-bar – coloraturas.

After Hasse's death, his opera works were only staged in Berlin. In Dresden, his religious compositions were performed until the 20th century. With middle-class tastes prevailing in 19th-century Europe, the artistic output of the greatest court favourite of the Enlightenment was utterly forgotten. Today his operas are far less popular than the stage works by Handel, Scarlatti, Pergolesi, or Vivaldi; therefore they really deserve to be reintroduced to modern audiences, especially in Poland: Hasse stayed repeatedly in Warsaw, where several of his operas and religious compositions were performed during his lifetime.

Piotr Wilk

MAX EMANUEL CENCIC

Uznawany za jednego z najlepszych współczesnych kontratenorów, występuje w największych salach wraz z najwybitniejszymi zespołami i dyrygentami, kreując szereg spektakularnych projektów artystycznych.

Karierę solową rozpoczął w 1992 jako sopran chłopięcy (w słynnym chórze Wieneraengerknaben), w 2001 inicjując ją na nowo jako kontratenor. W tej roli jego pierwsze wielkie sukcesy to np. partia Nerona w *L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego w Bazylei w 2003 (Odkrycie wokalne roku – „Opernwelt”) czy partia Herolda w światowej premierze *Medei* Ariberta Reimanna w Wiener Staatsoper w 2010. Szczególne znaczenie miały występy w barcelońskim Teatrze Liceu u boku Plácido Domingo (2011–2012), amerykańskie tournée z Riccardo Mutim i Chicago Symphony Orchestra oraz recitale solowe w Wersalu, Teatrze Champs-Élysées, na Händel-Festspiele w Karlsruhe, w Lisinski Hall w Zagrzebiu czy Onassis Hall w Atenach.

Jako dyrektor artystyczny Parnassus Arts Production odpowiada za koncepcję i realizację wielkich dzieł włoskiej sceny barokowej, prezentując tak sensacyjne odkrycia, jak ostatnia opera Leonarda Vinci *Artaserse*. Za wykonaną w niej

wymagającą rolę Mandane, jak i za całe przedsięwzięcie, otrzymał pełne zachwytu recenzje – od Paryża do Wiednia. Produkcja otrzymała 11 międzynarodowych nagród, w tym dwie Echo Klassik (CD 2013, DVD 2014) i dwie nominacje do Grammy. Także inne jego nagrania były wielokrotnie wyróżniane, np. *Faramondo* (Virgin Classics 2009) otrzymał m.in. Diapason découverte i Diapason d'Or, *Mezzo-soprano* (EMI/Virgin Classics 2010) – recital arii Handla – obok nadzwyczajnych recenzji zdobył także nagrodę francuskiego magazynu „Télérama”, chorwacką nagrodę Porin, Preis der Deutschen Schallplattenkritik i Orphée d'Or Académie du Disque Lyrique. Nagradzane były także DVD z udziałem śpiewaka, m.in.: *Il Sant'Alessio* Landiego (Virgin Classics 2008) i *L'incoronazione di Poppea* Monteverdiego (Teatro Real, Madrid 2011) dyrygowane przez Williama Christie, podobnie jak słynny album *Dueti* (2011), który w 2012, obok *Ezio* Glucka (gdzie Cencic występował jako Valentiniano), otrzymał prestiżową niemiecką nagrodę ECHO Klassik.

Cencic w *Siroe* Hassego (Decca Classics w 2014) nie tylko śpiewał rolę tytułową, lecz także debiutował jako reżyser. Produkcja objechała następnie Europę, zbierając znakomite recenzje.



MAX EMANUEL CENCIC

Recognised as one of the best contemporary countertenors, he performs in the largest concert halls with the most distinguished bands and conductors creating numerous spectacular artistic projects. He began his solo career in 1992 as boy soprano in the famous Wiener Sängerknaben choir, only to restart it in 2001 as a countertenor. In this capacity his first great achievements were, for instance, the parts of Nero in Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Basel in 2003 (Best New Singer of the Year – 'Opernwelt'), or of Herold in the world premiere of Aribert Reimann's *Medea* in Wiener Staatsoper in 2010. Particularly important were his performances in Barcelona's Liceu Theatre in the company of Plácido Domingo in 2011–2012, the concert tour in America with Riccardo Muti and the Chicago Symphony Orchestra, and solo recitals in Versailles, at the Théâtre des Champs-Élysées, Handel Festival in Karlsruhe, Lisinski Hall in Zagreb, or at Onassis Hall in Athens.

As the artistic director of the Parnassus Arts Production he is responsible for the design and realisation of the great works of the Italian Baroque stage and presents sensational discoveries such as the last opera written by Leonardo Vinci – *Artaserse*. For his performance in this production – the challenging part of Mandane – as well as for the whole project, he received enthusiastic reviews from Paris to Vienna. His staging of the opera won eleven

international awards, including two Echo Klassik (CD 2013, DVD 2014), and scored two Grammy nominations.

Other recordings by Cencic have also won numerous awards; for instance, his *Faramondo* (Virgin Classics 2009) was awarded the Diapason Découverte and Diapason d'Or as well as other awards. The *Mezzo-soprano* (EMI/Virgin Classics 2010), his recital of Handel arias, apart from outstanding press reviews, also received the award of the French 'Télérama' magazine, the Croat Porin Award, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and Orphée d'Or Académie du Disque Lyrique.

Other award-winning recordings – the DVD of Landi's *Il Sant'Alessio* (Virgin Classics 2008) and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Teatro Real, Madrid 2011) were conducted by William Christie, just as Cencic's famous *Duetti* album (2011), which was granted the prestigious German ECHO Klassik award in 2012, together with the recording of Gluck's *Ezio* with Cencic singing the part of Valentiniano. Subsequent recordings featuring Cencic have won similar prizes and distinctions.

In the performance of Hasse's *Siroe* (recorded on the Decca Classics label in 2014), Cencic not only sang the title part but also made his debut as a director. The production then began touring Europe, receiving excellent reviews.





GEORGE PETROU

Studiował grę na fortepianie w Konserwatorium w Atenach, a następnie w Royal College i Royal Academy of Music w Londynie. Początkowo rozwijał karierę pianistyczną, m.in. występował z powodzeniem w duecie fortepianowym z Christosem Papageorgiu (w 1995 pianiści wygrali Konkurs Redding-Piette). Stopniowo jednak zwrócił się ku dyrygenturze i szybko osiągnął w tej dziedzinie wysoką pozycję. Interesuje się szczególnie barokowym repertuarem XVIII-wiecznym, ale równie bliska jest mu muzyka klasycyzmu i romantyzmu. Do najwyżej ocenianych jego nagrań należy baletowa muzyka Beethovena *Twory Prometeusza*: „Dzika energia uderza z akordów otwierających jedyną partyturę baletową Beethovena – ekscytujący początek nagrania powoduje, że prawie spadasz z krzesła. Faktura orkiestry obfituje w kolory, a szybsza część uwertury, czujna i z precyzyjnym rytmem, trzyma muzykę w ryzach.” (Martin Cotton, „BBC Music Magazine”, 2014).

Będąc dyrektorem artystycznym sławnej orkiestry Armonia Atenea występuje i intensywnie nagrywa, zarówno z użyciem dawnych, jak i współczesnych instrumentów. Zyskał uznanie nie tylko jako wykonawca repertuaru symfonicznego, ale także jako dyrygent operowy, zwłaszcza na polu wykonawstwa historycznego,

zarówno muzyki barokowej, jak i repertuaru późniejszego. W minionym sezonie angażowany był do realizacji *Arminia* Handla w Staatstheater Karlsruhe, *Kopciuszką* Rossiniego w Teatro Verdi w Trieście, *Medei* Cherubiniego w Operze w Nicei, a także *Scipione* Handla dla Internationale Händel Festspiele w Halle (Bad Lauchstadt), jak również *Kiss Me Kate* Cole’a Portera w ateńskim Megaronie (tu także jako reżyser). Trzeba też wymienić *Primadonnę* Rufusa Wainrighta, w symfoniczno-wizualnej wersji na Athens Festival, *Czarodziejski flet* w Greckim Teatrze Narodowym, *In the Penal Colony* Philpa Glassa w Onassis Cultural Center w Atenach. Szereg największych sukcesów dyrygenta wiąże się z operami Glucka – *Alcesta*, *Orfeuszem*, *Ifigenią w Aulidzie*, wreszcie *Il trionfo di Clelia*, który został przezeń przywrócony światu.

Współpracuje m.in. z Münchner Rundfunkorchester, Concerto Köln, Berner Symphonieorchester, Athens State Orchestra i moskiewską Musica Viva.

Dużo nagrywa. Ostatnio wraz z Armonia Atenea zarejestrował albumy dla Decca Classics – *Siroe* Hassego, *Countertenor Gala* i kolekcję barokowych arii *Baroque Divas*.



+ah

NATIVITAS

GEORGE PETROU

George studied piano at the Athens Conservatory and then at the Royal College and Royal Academy of Music in London. At first he pursued a career as a pianist, successfully performing duets with Christos Papageorgiu and winning the Redding-Piette International Competition in 1995; gradually, though, he turned his attention to conducting, quickly achieving high status in that field. He is particularly interested in the 18th-century Baroque repertoire, but the music of Classicism and Romanticism is very much at heart, too. Among his most widely reviewed recordings is his ballet music by Beethoven – *The Creatures of Prometheus*: 'Wild energy sounds in the opening chords of the only ballet score by Beethoven; the exciting beginning of the recording has you on the edge of your seat. The orchestra's texture treatment is rich in colours, and the faster section of the overture, alert and having a precise rhythm, holds a tight rein on the music' (Martin Cotton, 'BBC Music Magazine', 2014); 'The conductor has a properly dramatic vision of this composition' (Nigel Simeone, 'International Record Review', 2014).

As the artistic director of the famous orchestra Armonia Atenea, Petrou has been strenuously performing, recording and leading his ensemble which uses both early and modern instruments. Apart from his status as a performer of the symphonic repertoire, he has also gained acclaim as an opera conductor, especially

in the field of historical interpretation, not only of Baroque music but also of the repertoire of the subsequent epochs. Last season he was involved in the realisation of Handel's *Arminia* at Staatstheater Karlsruhe, Rossini's *Cinderella* at Teatro Verdi in Trieste, Cherubini's *Medea* at the Opéra de Nice, and Handel's *Scipione* for the Internationale Händel Festspiele in Halle (Bad Lauchstadt), as well as *Kiss me Kate* at Athens Megaron (which he also directed). Other stage productions worth mentioning include Rufus Wainright's *Primadonna* in a symphonic and visual version presented at the Athens Festival, *The Magic Flute* at the National Theatre of Greece, or Philip Glass' *In the Penal Colony* at the Onassis Cultural Center in Athens. A number of the conductor's greatest achievements are connected with Gluck's operas – *Alceste*, *Orpheus*, *Iphigeneia in Aulis*, and finally *Il trionfo di Clelia*, which he reintroduced and restored to audiences.

Petrou has collaborated with Münchner Rundfunkorchester, Concerto Köln, Berner Symphonieorchester, Athens State Orchestra, and Musica Viva of Moscow.

He has made many recordings; his latest CDs include albums recorded for the Decca Classics label, namely, Hasse's *Siroe*, *Countertenor Gala*, and a collection of Baroque arias entitled *Baroque Divas* (all featuring the Armonia Atenea ensemble).



ARMONIA ATENEA

Znana dawniej jako Athens Camerata, wyjątkowa orkiestra, odnosząca sukcesy w grze zarówno na współczesnych, jak i na dawnych instrumentach. Dokumentują je liczne nagrania, realizowane m.in. dla takich wytwórni, jak Decca, Sony Classical, EMI, ECM i MDG.

Zespół został założony w 1991 przez Towarzystwo Przyjaciół Muzyki w Atenach z okazji inauguracji Megaronu – ateńskiej sali koncertowej. Od tego czasu dyrektorami artystycznymi orkiestry byli m.in. Sir Neville Marriner, Christopher Warren-Green i Alexander Myrat. Obecnie funkcję tę pełni George Petrou, dyrygent rozwijający międzynarodową karierę, wyróżniony m.in. nagrodą Echo Klassik.

Od 2011 gros swojej aktywności orkiestra dzieli między Megaron a ateńską Onassis Cultural Centre. Kalendarz orkiestry wypełniają koncerty w Atenach oraz w licznych salach na świecie, w tym tak prestiżowych, jak Musikverein w Wiedniu, Théâtre des Champs-Élysées czy Salle Pleyel w Paryżu, Opera Royal de Versailles, Concertgebouw w Amsterdamzie, Innsbruck Summer Festival of Early Music, Versailles Festival, Bucharest Enescu Festival, Bozar w Brukseli, Arsenal w Metz, Opera w Monte Carlo, Grand Theatre w Aix-en-Provence, Tonhalle w Zurychu i Opera w Bordeaux.

Wśród wyróżnień zdobywanych przez orkiestrę znajdują się nagrody płytowe, m.in. Diapason 5 i Diapason d'Or, Recording of the Month „BBC Music Magazine”, Découverte „Opera”, Choc Classica, Choc of the Year 2012, IRR Outstanding (2013), Best Recording of the Year (International Opera Awards 2013).

Orkiestra współpracowała z renomowanymi dyrygentami, takimi jak Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Philippe Entremont, Christopher Hogwood, Helmut Rilling, Heinrich Schiff, Stephen Kovacevich, Mstislav Rostropovich, Yehudi Menuhin, a także najwybitniejszymi solistami, jak Martha Argerich, Yuri Bashmet, Joshua Bell, Max Emanuel Cencic, Karina Gauvin, Vivica Genaux, Leonidas Kavakos, Julia Lezhneva, Radu Lupu czy Mischa Maisky.

Obok muzyki dawnej, w tym szczególnie wysoko cenionych produkcji oper barokowych, istotną częścią działalności zespołu jest muzyka współczesna. Orkiestra dokonuje licznych prawykonania i nagrywa utwory współczesnych kompozytorów, często także zamawia nowe dzieła. Angażuje się również w działalność edukacyjną, m.in. grając specjalne koncerty w szkołach w całej Grecji. W 1996 za swoją pracę artystyczną i edukacyjną otrzymała Nagrodę Muzyczną Greckiego Związku Krytyków.



ARMONIA ATENEA

Formerly known as Athens Camerata, this is an outstanding orchestra, achieving triumphs while performing with both early and modern instruments. The ensemble's achievements have been documented by numerous recordings for such labels as, for instance, Decca, Sony Classical, EMI, ECM, or MDG.

The band was founded in 1991 by the Friends of the Music Society of Athens on the occasion of the inauguration of the Megaron – Athens concert hall. Since then, the list of its artistic directors has included such names as Neville Marriner, Christopher Warren-Green, and Alexander Myrat. Now the director's duties are being performed by George Petrou, a conductor pursuing an international career who has been awarded, among other prizes, the Echo Klassik award.

Since 2011, the orchestra has mainly performed at the Megaron and Onassis Cultural Centre in Athens. Its diary is filled with concerts in the capital of Greece and at numerous venues worldwide, including such prestigious halls and events as Musikverein in Vienna, Théâtre des Champs Élysées and Salle Pleyel in Paris, Opera Royal de Versailles, Concertgebouw in Amsterdam, Innsbruck Summer Festival of Early Music, Versailles Festival, Bucharest Enescu Festival, Bozar in Brussels, Arsenal in Metz, Opéra de Monte-Carlo, Grand Theatre in Aix-en-Provence, Tonhalle in Zurich, and the Opera in Bordeaux.

Among the prizes won by the orchestra there are awards for particular recordings, such as Diapason 5 and Diapason d'Or, Recording of the month of the 'BBC Music Magazine', Découverte 'Opera', Choc Classica, Choc of the Year 2012, IRR Outstanding (January 2013), 'Best Recording of the Year', or International Opera Awards 2013.

The orchestra has also collaborated with renowned conductors such as Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Philippe Entremont, Christopher Hogwood, Helmut Rilling, Heinrich Schiff, Stephen Kovacevich, Mstislav Rostropovich, or Yehudi Menuhin, and with the pre-eminent soloists Martha Argerich, Yuri Bashmet, Joshua Bell, Max Emanuel Cencic, Karina Gauvin, Vivica Genaux, Leonidas Kavakos, Julia Lezhneva, Radu Lupu, or Mischa Maisky.

Apart from early music – including the particularly highly appreciated productions of Baroque operas – contemporary music also forms an important part of the orchestra's artistic output. The ensemble has given numerous world premieres and recorded works by contemporary composers, also commissioning new compositions. It is also involved in educational activities consisting in giving special concerts in schools throughout Greece. In 1996, the orchestra was awarded the Music Prize of the Greek Critics Union for its artistic and educational work.



DWÓR ARTUSA

Niegdyś 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, 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 ludy 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 the

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. Odkryto tutaj wiele ważnych wydarzeń kulturalnych, a kościół stał się rozpoznawalny na kulturalnej mapie regionu, kraju i Europy. W niepowtarzalnej atmosferze wnętrza kościoła św. Jana odbyły się 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 the 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

Historia kościoła sięga 1414 roku, kiedy gdańscy marynarze wzniesli kaplicę dla chorych i ubogich szyprow. Świątynia przyjęła obecny kształt w latach 1436–1437. Jedyną 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 Soltys. 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 reconstruction after a fire.

During the Reformation, the church was taken over by Protestants and in 1807 the 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

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 wykwalifikowane 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 zadbał o to, aby każda wizyta w restauracji była niezapomnianym przeżyciem.

HOTEL GRAND CRU

ul. Rycerska 11–12
80-882 Gdańsk

RECEPCJA

Tel.: +48 58 77 27 300

Fax: +48 58 77 27 301

e-mail: recepca@hotelgrandcru.pl

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.



FESTIVAL HOTEL

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 fulfil 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 Wolsky Architekci.

The Grand Cru Hotel of Gdańsk offers 50 rooms that are anything 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 are in a class of their 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.

HOTEL GRAND CRU

ul. Rycerska 11–12
80-882 Gdańsk

RECEPTION DESK

Tel.: +48 58 77 27 300

Fax: +48 58 77 27 301

e-mail: repcja@hotelgrandcru.pl

Guests of The Actus Humanus Festival can enjoy a 15% discount on rooms and 10% discount at our Restaurant.

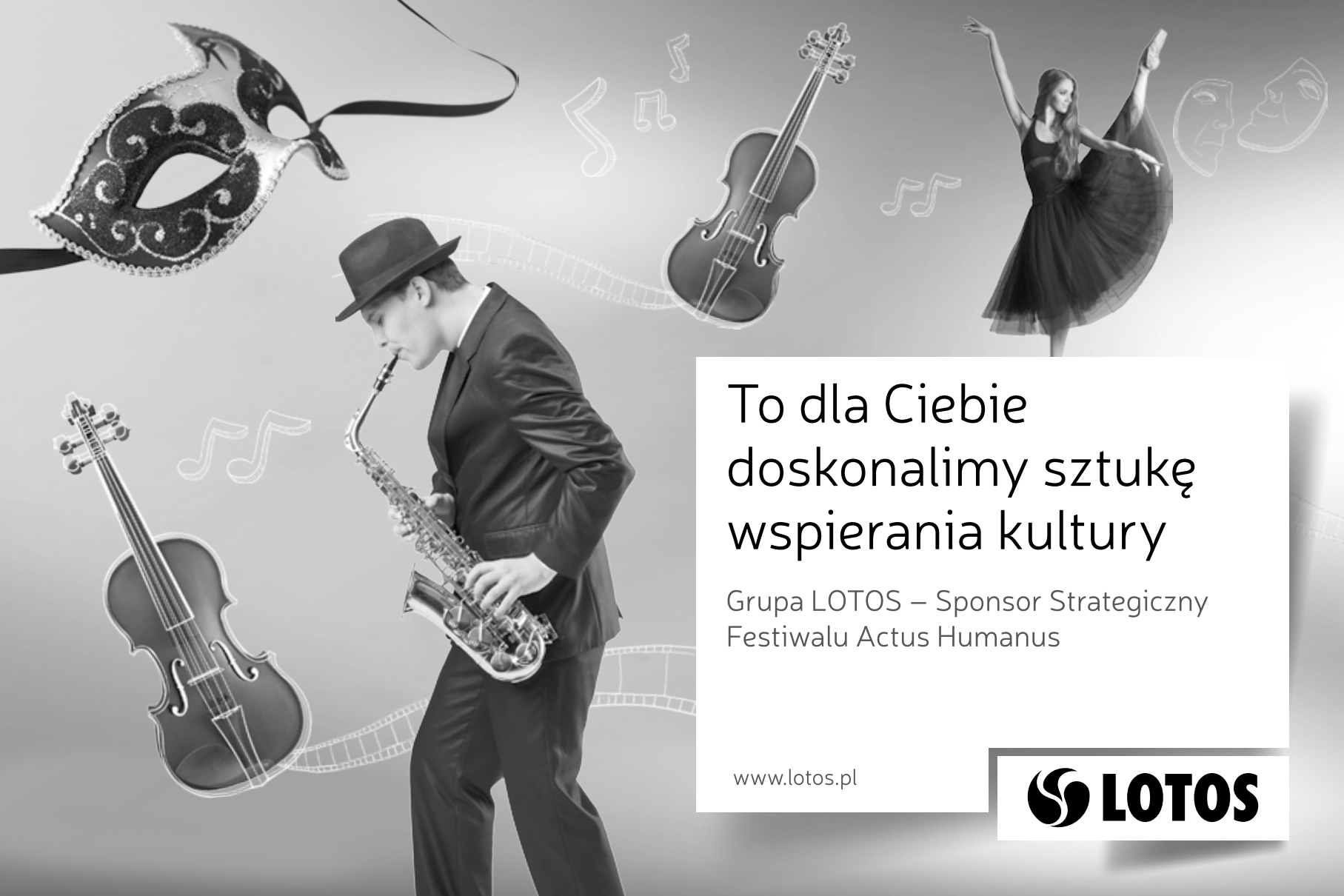
współorganizatorzy

NARODOWY
INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY

NInA



dwójka
POLSKIE RADIO



To dla Ciebie doskonalimy sztukę wspierania kultury

Grupa LOTOS – Sponsor Strategiczny
Festiwalu Actus Humanus

www.lotos.pl



FILIP BERKOWICZ

Muzykolog, manager, promotor, producent. Dyrektor artystyczny cenionych przez światową krytykę festiwali muzycznych: Actus Humanus, Kromer Festival, Opera Rara, Misteria Paschalia (2004–2016), Sacrum Profanum (2004–2015) i Goodfest (2012–2014). 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, *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego z udziałem Beth Gibbons z zespołu Portishead) prezentowanych w Polsce (m.in. Europejski Kongres Kultury, Open'er Festival) i za granicą.

Ukończył z wyróżnieniem studia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie obecnie prowadzi zajęcia pn. „Zarządzanie projektami muzycznymi”. 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 zdobył Nagrodę im. Hieronima Feichta przyznaną przez Związek Kompozytorów Polskich. Jest autorem kilkudziesięciu haseł do *Encyklopedii Muzycznej PWM*, artykułów muzykologicznych oraz publikacji popularnonaukowych. Wielokrotnie nominowany 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

A musicologist, manager, promoter, and producer; artistic director of internationally acclaimed music festivals such as Actus Humanus, Kromer Festival, Opera Rara, Misteria Paschalia (2004–2016), Sacrum Profanum (2004–2015), and Goodfest (2012–2014). Each of the events he gives his name to has its distinctly defined profile.

Producer of albums by Polish musicians for the prestigious labels Nonesuch and Decca. Curator of spectacular music events including Penderecki//Aphex Twin, Penderecki//Greenwood, or Miłota Górecki's *Symphony No. 3* featuring Beth Gibbons of Portishead, held both in Poland – like the European Culture Congress or Open'er Festival – and abroad.

He graduated with distinction from the Institute of Musicology of the Jagiellonian University where he currently runs classes on 'Project Management for Musicians'. In 2002–2004 he worked for the Polish Music Publishing House and 'Musica Iagellonica' printing house. Then in 2004–2007 he was employed by the Krakow Festival Office and Municipal Council of Kraków

where he served as the Plenipotentiary of the President of the City of Kraków for Culture (2007–2010), and as a counsellor of the President of the City of Kraków (2011). For his academic work, he received the Hieronim Feicht Award granted by the Polish Composers' Union. He is also the author of scores of entries in the *Music Encyclopaedia* issued by the Polish Music Publishing House, musicological articles, and popular science publications.

Berkowicz has won numerous nominations for prestigious awards including the 'MocArty' award of RMF Classic in the 'Man of the Year 2011' category, the 'Cultural Guarantee' award of Polish Public Television, and the 'NIPTeL' Media Award. In 2013 he was classified by 'Polityka' weekly as 8th of the '20 Most Influential Personages of Polish Culture'. He also received the 'Honoris Gratia' badge from the President of the City of Kraków (2011), and The Medal for Merit to Culture – 'Gloria Artis' – from the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland (2015).

mecenas



Dyrektor artystyczny / Artistic director:
Filip Berkowicz

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

Biuro prasowe / Press office:
Adrianna Ginat-Zwolińska

Redakcja / Editors:
Filip Berkowicz, Jakub Puchalski, Marzena Chmiel

Promocja / Promotion:
Marzena Chmiel

Autorzy / Written by:
Łukasz Kozak, Jakub Kubieniec,
Jakub Puchalski, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk

Tłumaczenie / English translation:
Paweł Pilch

Korekta / Polish language consultation:
Danuta Ambrożewicz

Projekt graficzny i skład / Design and typesetting:
grupa tomami, tomami.pl

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

IT & web services:
Robert Zaleski

Web design:
Katarzyna Erbel

Studio filmowe / Motion pictures:
Jakub Koziół, Miłosz Urbanik

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.

R E S U R R E C T I O



WILLIAM CHRISTIE
RENÉ JACOBS
RINALDO ALESSANDRINI
OTTAVIO DANTONE
BJÖRN SCHMELZER
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
RIAS KAMMERCHOR
LES ARTS FLORISSANTS
CONCERTO ITALIANO
ACCADEMIA BIZANTINA
GRAINDELAVOIX

MARCIN ŚWIĄTKIEWICZ
AGNIESZKA BUDZIŃSKA-BENNETT
ADAM STRUG
MICHAŁ GONDKO
ROBERT BACHARA
ROBERTA MAMELI
DELPHINE GALOU
SUNHAE IM
JULIAN PRÉGARDIEN
JOHANNES WEISSER
CHRISTIAN SENN

12-16.04.2017

GDAŃSK

actushumanus.com



partnerzy

instytut
kultury
miejskiej



TICKETPRO®
www.ticketpro.pl

patroni medialni



empik



ams



co
jest
grane24

