

forum
musicum
2024

17.08

sobota, godz. 18.00 Saturday, 6 pm Wrocław, Aula NOT

WERSALSKI BALET SZTUKI

ARTS BALLET OF VERSAILLES



Wykonawcy Performers:

Balet Cracovia Danza:

Nikoleta Giankaki, Ewelina Keller, Małgorzata Nabrzieszka,

Anna Szczotka, Georgij Andrejczenko, Maxim Berko,

Michał Kempka, Filip Świeczkowski – tancerze dancers

Romana Agnel – kierownictwo artystyczne Baletu Cracovia Danza

artistic direction of Cracovia Danza Ballet

Royal Baroque Ensemble:

Lilianna Stawarz – klawesyn, prowadzenie, kierownictwo artystyczne

harpsichord and direction of Royal Baroque Ensemble

Agnieszka Mazur, Tytus Wojnowicz – oboje, flety podłużne oboes, recorders

Grzegorz Lalek, Kornelia Korecka – skrzypce violins

Natalia Reichert, Marcin Stefaniuk – altówki violas

Jakub Kościukiewicz – wiolonczela cello

Grzegorz Zimak – kontrabas double bass

Henryk Kasperczyk – teorba theorbo

Jacek Muzioł – kotły, instrumenty perkusyjne timpani, percussion

Romana Agnel – scenariusz i reżyseria script and direction

Romana Agnel, Dariusz Brojek – choreografia oraz choreografie oryginalne z epoki

choreography, original period choreographies

Monika Polak-Luścińska, Elżbieta Wójtowicz-Gularowska – kostiumy costumes

Program Programme:

Część I – Pałacowe rozgrywki Part I – Palace Games

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Marche des Combattants i *Menuet* z opery from *Alceste* LWV 50

La Bourrée d'Achille z opery from *Achille et Polyxène* LWV 74

Entrée d'Apollon z baletu from *Le Triomphe de l'amour* LWV 59

Les Folies d'Espagne LWV 48

Michael Praetorius (1571–1621) *La Bourrée d'Avignon*

Część instrumentalna Instrumental part

Jean-Baptiste Lully – muzyka z komedii-baletu

music from *Le Bourgeois gentilhomme* LWV 43:

Ouverture

Premier intermède

Canarie

Premier air des garçons tailleur

Second intermède

Marche pour la cérémonie des Turcs

Deuxième air

Troisième air

Quatrième air

Entrée de trois Importuns

Premier air des Espagnols

Deuxième air des Espagnols

Chaconne des Scaramouches

Część II – Balet sztuk Part II – Ballet des Arts

Jean-Baptiste Lully – muzyka z baletu music from *Ballet des Arts* LWV 18

Rolnictwo Agriculture

Premier air: *Quatre Bergers et quatre Bergères*

Deuxième air pour les mêmes

Troisième air pour le Roy

Quatrième air: *Bourrée de Madame*

Cinquième air: *Bourrée pour les mêmes*

Nawigacja Navigation

Premier air: *Un Corsaire et quatre Pirates*

Deuxième air pour les Pirates

Złotnictwo Goldsmithery

Premier air: *Les Courtisans chargés d'orfèvrerie*

Deuxième air pour les mêmes

Polowanie Hunting

Premier air: *Céphale et les chasseurs*

Air pour les chasseurs

Chirurgia Chirurgy

Premier air: *Un Chirurgien, quatre Docteurs*

Deuxième air pour les Docteurs et Chirurgiens

Troisième air pour les Estropiés

Finał Finale

Jean-Baptiste Lully Chaconne z opery from *Phaëton* LWV 6

Czas Time: 90'

Omówienie

Gdy w siedemnastowiecznej Italii opera święciła już tryumfy nie tylko na dworach, lecz także w publicznych teatrach, we Francji wciąż traktowano ten gatunek z rezerwą. Opery wystawiane w kręgu dworu pochodzącego z Włoch kardynała Mazarina budziły niechęć paryskiej arystokracji zgorszonej astronomicznymi kosztami spektakli (sądzi się, że była to wręcz jedna z przyczyn wybuchu frondy). Jednak również pierwsze rodzime próby zmierzenia się z operową materią – głównie dzieła Roberta Camberta do librett Pierre’a Perrina – nie odniosły sukcesu. W 1669 roku Perrin wyjednał u Ludwika XIV przywilej wystawiania oper w ramach nowo powołanej instytucji Académie d’Opéra – w 1671 roku pod jej egidą zaprezentowano pastorałe *Pomone*. Nadspodziewany sukces tego spektaklu przykuł uwagę pewnego ambitnego Włocha, który przybył do Wersalu z Florencji jako Giovanni Battista Lully, valet de chambre jednej z paryskich arystokratek. Z czasem, już jako naturalizowany Francuz, Jean-Baptiste Lully zdobywał coraz większe uznanie w roli muzyka i tancerza, wkraczając na dwór młodego Króla Słońce, który obdarzył go przyjaźnią i coraz liczniejszymi przywilejami.

Lully był świadkiem (a także uczestnikiem) niezbyt udanych prób przeszczepienia opery włoskiej na grunt francuski, sam też zaczął komponować muzykę do spektakli baletowych, a w latach sześćdziesiątych XVII wieku zdobył sławę jako twórca muzycznej oprawy do arcydzieł Moliera w ramach gatunku comédie-ballet. Do wczesnych przykładów należy *Les Fâcheux* wystawione w 1661 roku na cześć Ludwika XIV w rezydencji Nicolasa Fouqueta w Vaux-le-Vicomte. Muzykę i choreografię stworzył Pierre Beauchamp, Lully zaś dodał nieliczne partie wokalne. Ta trójka kontynuowała współpracę, a za jej kulminację uchodzi *Le Bourgeois gentilhomme* (*Mieszczanin szlachcicem*) zaprezentowany Ludwikowi na zamku w Chambord w 1670 roku (następnie z sukcesami powtarzany w Palais Royal). Później współpraca ta została zerwana w atmosferze konfliktu, jednak zdobyte wówczas bogate doświadczenie sceniczne oraz życzliwość króla sprawiły, że Lully bezwzględnie wykorzystał chwilowe niepowodzenie Perrina i odkupił od niego patent na wystawianie oper, przejmując też stworzoną w tym celu instytucję, od 1672 nazywaną Académie Royale de Musique, zaś po śmierci Moliera również wykorzystywany przez jego zespół teatr w Palais Royal.

Lully, wiedziony doskonałą intuicją i ogromnym talentem, we współpracy z librecistą Philippem Quinaultem stworzył całkowicie nowy typ muzycznego widowiska – tragédie lyrique. Ogólną architektoniką nawiązywała ona do klasycznych dramatów Corneille’a i Racine’a. Każda z tragédies składała się z pięciu aktów poprzedzonych



prologiem alegorycznie sławiącym króla i zawierającym aluzje do aktualnych wydarzeń politycznych. Dzieło rozpoczynała uwertura złożona z patetycznego grave w punktowanym rytmie oraz fugowanego allegro – ten element stał się szczególnie nośnym symbolem muzycznego *goût français*, z wielkim upodobaniem naśladowanym przez twórców w innych krajach, obecnym w licznych dziełach między innymi Händla i Bacha. Mitologiczna lub – rzadziej – historyczna tematyka tragédies była jedynie umownym sztafażem, w ramach którego rozgrywały się konwencjonalne, miłosne perypetie na ogół dwóch par protagonistów. Muzycznymi składnikami dzieła były utrzymane w metrach anapestów i aleksandrynów recytatywy płynnie przechodzące w solowe i dialogowe *airs* – nader odległe od współczesnych wirtuozowskich arii włoskich. W ujęciu Lully'ego *airs* były prostymi strukturami binarnymi lub rondowymi w typie starszej *air de cour*. Występowały także arie taneczne oraz nieco bardziej włoskie w typie arie o budowie ABB'; w późniejszych dziełach coraz większego znaczenia nabierał recytatyw akompaniowany. Nienaruszalną regułą pozostawała supremacja tekstu nad muzyką, zgodna z pierwotnymi założeniami operowego gatunku jako „restytucji” antycznego dramatu, od czego opera włoska dawno już odeszła. Ogromną rolę odgrywały tu elementy taneczne wplatanie w tok dzieła pod rozmaitymi pretekstami (dworne *fêtes* i *divertissements*, sceny pastorałne), w których Lully przejawiał szczególne mistrzostwo. O wiele większe niż w operze włoskiej znaczenie miały chóry – częste i rozbudowane, w istotny sposób uczestniczące w dramatycznej akcji. Konwencja tragédie lyrique zakładała też obecność ilustracyjnych orkiestrowych interludiów towarzyszących scenom snu, burz i trzęsień ziemi czy bitew.

Dzieje francuskiej opery aż po czasy Rewolucji pozostawały w dużej mierze zależne od modelu stworzonego w czasach Ludwika XIV. Szczególny typ królewskiego mecenatu – który chronił „patentem” określony typ widowiska, na straży jego zasad stawiając instytucję o statusie akademii – sprawił, że tragédie lyrique po śmierci swego twórcy skostniała w swej formie i podczas gdy choćby we Włoszech operowe mody zmieniały się z sezonu na sezon i nawet najwspanialsze dzieła szybko popadały w zapomnienie na rzecz nowych, we Francji wciąż wystawiano te same opery Lully'ego w niemal niezmiennionych inscenizacjach (na przykład *Thésée* powracał na afisz przez ponad sto lat, aż do 1779 roku).

Programme note

While in the seventeenth-century Italy opera was already triumphing not only at courts but also in public theatres, in France this genre was still treated with reserve. Operas performed at the court of Cardinal Mazarin, who came from Italy, aroused the reluctance of the Parisian aristocracy, scandalised by the astronomical costs of the performances (it is believed that this was even one of the reasons for the outbreak of the Fronde). However, the first domestic attempts to create in the genre – mainly works by Robert Cambert with librettos by Pierre Perrin – were not successful. In 1669, Perrin obtained from Louis XIV the privilege of staging operas as part of the newly established Académie d'Opéra – in 1671, under its aegis, the *Pomone* pastorale was presented. The unexpected success of this performance caught the attention of an ambitious Italian who came to Versailles from Florence as Giovanni Battista Lulli, valet de chambre of one of the Parisian aristocrats. Over time, as a naturalised Frenchman, Jean-Baptiste Lully gained more and more recognition as a musician and dancer, entering the court of the young Sun King, who bestowed upon him friendship and more and more privileges.

Lully witnessed (and also participated in) not very successful attempts to transplant Italian opera to French soil, he also began composing music for ballet performances, and in the 1660s he gained fame as the creator of the musical settings for Molière's masterpieces in the comédie-ballet genre. Early examples include *Les Fâcheux* performed in 1661 in honour of Louis XIV at the residence of Nicolas Fouquet in Vaux-le-Vicomte. The music and choreography were created by Pierre Beauchamp, and Lully added a few vocal parts. The three continued their collaboration, and it culminated in *Le Bourgeois gentilhomme* (*The Bourgeois Gentleman*), presented to Louis at the Chateau de Chambord in 1670 (later successfully repeated at the Palais Royal). Later, this collaboration was broken off in an atmosphere of conflict, but the extensive stage experience gained at that time and the king's favours meant that Lully ruthlessly took advantage of Perrin's temporary failure and bought from him the license to stage operas, also taking over the institution created for this purpose, from 1672 called the Académie Royale de Musique, and after Molière's death, the theatre used by the deceased playwright's troupe in the Palais Royal fell into Lully's hands too.

Lully, driven by excellent intuition and enormous talent, in cooperation with the librettist Philippe Quinault, created a completely new type of musical spectacle – tragédie lyrique. Its general structure referred to the classic dramas of Corneille and Racine. Each tragédie consisted of five acts preceded by a prologue allegorically



praising the king and containing allusions to current political events. The work began with an overture consisting of a solemn grave in a dotted rhythm and a fugue allegro – this element became a particularly powerful symbol of musical *goût français*, with great delight imitated by artists in other countries, present in numerous works, among others, by Handel and Bach. The mythological or – less often – historical theme of *tragédies* was only a conventional framework within which the pattern of love adventures of usually two pairs of protagonists developed. The musical components of the work were recitatives in anapest and alexandrine metres, smoothly transitioning into solo and dialogue airs – very distant from contemporary virtuoso Italian arias. In Lully's view, airs were simple binary or rondo structures of the older *air de cour* type. There were also dance arias and slightly more Italian-type arias with an ABB' structure; in later works, accompanied recitative became increasingly important. The inviolable rule was the supremacy of text over music, in line with the original assumptions of the opera genre as a 'restitution' of ancient drama, which Italian opera had long since abandoned. A huge role was played by dance elements, woven into the course of the work under various pretexts (court fêtes and *divertissements*, pastoral scenes), in which Lully demonstrated particular mastery. Choruses were much more important than in Italian opera – frequent and extensive, significantly participating in the dramatic action. The *tragédie lyrique* convention also assumed the presence of illustrative orchestral interludes accompanying scenes of sleep, storms, earthquakes and battles.

The history of French opera until the Revolution remained largely dependent on the model created in the times of Louis XIV. A special type of royal patronage – which protected a specific type of performance with a 'patent', ensuring its principles were guarded by an institution with the status of an academy – meant that the *tragédie lyrique* ossified in its form after the death of its creator, and while, for example, in Italy, opera fashions changed from season to season, and even the greatest works were quickly forgotten in favour of new ones, the same Lully operas were still performed in France in almost unchanged stagings (for example, *Thésée* returned to the stage for over a hundred years, until 1779).

Piotr Maculewicz

Translated by Anna Marks

NFM.WROCLAW.PL



Organizator zastrzega sobie możliwość dokonania zmian w programie.

The Presenter reserves the right to change the programme.

Organizator
Presenter



NFM – instytucja kultury współprowadzona przez
NFM – institution of culture co-managed by



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Mecenas NFM
NFM Patrons



Mecenas Edukacji NFM
NFM Education Patron



Partner strategiczny NFM
NFM Strategic Partner



Partnerzy NFM
NFM Partners



Mineral Zdrój

FANUC



DEICHMANN

Partnerzy medialni NFM
NFM Media Partners

