



HÄNDEL TAMERLANO

HÄNDEL TAMERLANO

WERSJA KONCERTOWA

libretto Niccolò Francesco Haym wg Agostina Piovene

31.12.2011 godz. 20.00 & 01.01.2012 godz. 18.00
Kraków Muzeum Narodowe Gmach Główny Al. 3 Maja 1

David DQ Lee **Tamerlano**
 Karol Kozłowski **Bajazet**
 Carolyn Dobbin **Andronico**
 Sarah-Jane Brandon **Asteria**
 Geraldine McGreevy **Irene**
 Patryk Rymanowski **Leone**

CAPELLA CRACOVIENSIS

Alberto Stevanin **koncertmistrz**

Judyta Tupczyńska Dorota Dębicka Beata Nawrocka
 Marta Mamulska Adam Pastuszka Jadwiga Czepielowska
 Violetta Szopa-Tomczyk Agnieszka Świątkowska
 Natalia Moszumańska Katarzyna Solecka Elżbieta Górka **skrzypce**

Jacek Dumanowski Mariusz Grochowski **altówki**Agnieszka Oszańca Konrad Górka **wiolonczele**Grzegorz Frankowski Andrzej Ptak **kontrabas**Dominika Staszkiwicz Tomasz Paweł Potaczek **flet**Aleš Ambrosi Petra Ambrosi **obój/flet prosty**Christian Walter Szymon Józefowski **fagot**Jan Čizmar Cesar Queruz **teorba**Jan Tomasz Adamus **dyrygent**

TAMERLAN À LA MODE

JAKUB PUCHALSKI

Stroje wieczorowe mile widziane"... mają Państwo nie mało szczęścia, że Händlowski **Tamerlano** nie jest dzisiaj wystawiany na sposób barokowy – w ówczesnej scenografii i splendorze. Wypadałoby w takim wypadku prosić i o stroje właściwe, z epoki i dopasowane, tym bardziej, że okazja sylwestrowa. Stroje, oczywiście, tureckie! XVIII wiek rozkosznie pławił się w orientalizmach (nie podejrzewając, że kiedyś zanalizuje je zokcydentalizowany Edward Said) i obok **chinoiserie**, której pełno w rokoko, duch czasów ulegał też pysznym czarom płynącym z Bosforu. Tylko skąd teraz wziąć turbany i kolorowe kaftany, na dodatek w sandałach – w naszym nietureckim klimacie – w grudniu... Gdyż oczywiście do tej turquerie należy i **Tamerlano**. Historia dotyczy smutno-heroicznych losów tureckiego sułtana Bajazyta, pokonanego przez mongolskiego chana Tamerlana – to jeden z najpopularniejszych tematów XVIII-wiecznego dramatu (nawet pozostawiwszy na boku wielką tragedię Racine'a). Nie jeden Händel popełnił zresztą opartą na tej anegdocie operę – drugie słynne dzieło wyszło spod pióra Vivaldiego, a pomniejszych było jeszcze kilka.

A jednak opera Händla to nie tylko wpływ mody. Do jej przyjscia na świat potrzebne były jeszcze dwa czynniki. **Tamerlana** napisał Händel na

otwarcie swojego szóstego sezonu operowego w Londynie – powstał w 1724 między **Juliuszem Cezarem**, a **Rodelindą**. Temat modny Händel pogodził przy tym z polityczną tradycją. Zbliżało się kilka rojalistycznych rocznic („Chwalebna rewolucja” – pozbawienie władzy katolickiego Jakuba II, urodziny Wilhelma Orańskiego oraz, 5 listopada, dzień Guya Fawkesa – wykrzycie tzw. spisku prochowego i udaremnienie podpalenia parlamentu), co tradycyjnie świętowano wystawieniem sztuki Nicholasa Rowe **Tamerlane**. Z postacią zwycięskiego i szlacheckiego Tamerlana utożsamiano tu króla Williama III, podczas gdy pokonany, zdruzgotany Bajazyt – miał być ni mniej ni więcej, tylko Ludwikiem XIV. Jak łatwo się domyśleć, startujący 31 października **Tamerlano** Händla był operowym odpowiednikiem tych angielskich pobożnych życzeń. Trzeba wszakże przyznać, że tutaj rola Bajazeta daleko wykroczyła poza obśmiewanie konkurencyjnego władcy. A to właśnie zasługa drugiego czynnika. Zwał się on Francesco Borosini, był tenorem, który tak bardzo zaintrygował Händla, że zdecydował się on przerobić pod kątem śpiewaka obszerne części opery. Borosini przywiózł ze sobą libretto przekształconej pod swoim wpływem wersji **Tamerlana** (wykorzystane już w operze Francesca Gaspariniego), które Händel wziął na warsztat, czyniąc z Bajazeta postać

wyeksponowaną i ulegającą skrajnym emocjom – od hysterii, po heroiczną, samobójczą śmierć. To śpiewak zresztą wymógł, by miała ona miejsce na scenie (rzecz niemal nie do pomyślenia! – powinna zostać zakomunikowana w cudzym komentarzu, a nie odbywać się na oczach widzów), co dzięki Händlowi zaowocowało powstaniem jednej z najznakomitszych i najbardziej rozbudowanych scen dramatycznych w historii opery barokowej. Sceny, w której – jak i w większości największych arii – bohaterem jest tenor: rzecz niespotykana w czasach, gdy dominowały jeszcze głosy wysokie, śpiewaczki i kastraci. Niezwykłość sytuacji nie mogła być ni zresztą zostać pominięta przez zawsze żądną sensacji i tyleż żartobliwą, co mało wyszukaną prasę: „Weekly Journal” już 17 X anonsował Borosiniego informacją, że „powszechnie donoszą, że ten Dzentelmen nie został skrojony na Śpiewaka.” Nie został „skrojony”, co pozwoliło Händlowi stać się twórcą wielkich ról i partii na głos tenorowy. Nie będzie ich wiele, ale gdyby nie pojawienie się na jego drodze Borosiniego, być może nie byłoby najznakomitszych tenorowych arii w Mesjaszu. Zresztą sam Bajazet w **Tamerlano** wystarcza dla kompozytora za koronny tytuł do chwały. Dziś jedną z rekomendacji dla tej roli może być zadziwiający – przed ledwie trzema laty – debiut w tej partii Placida Domingo.

ROSSINI: „DAJCIE MI RACHUNEK OD PRACZKI, A NAPISZĘ DO NIEGO OPERĘ.”

Są to gardła i tony słowików, są to oddechy zdolne wstrzymać ruch ziemi, oddechy nie kończące się, dzięki którym wykonują oni wielotaktowe pasáže, przetrzymują oszalamiającą długości nuty kończone równie długimi kadencjami i trylami.”

(Francois Raguenet Parallele des Italiens et des Francais en ce qui regarde la musique et les Operas Paryż 1702)

Śpiewacy włoscy są jedynymi, którzy obywają się bez gry scenicznej. Nikogo nie razi poprawianie żabotu w momencie, kiedy śpiewają o burzy, a ich primadonny posiadają wyłączny sekret wachlowania się przy ariach wybuchowych. Gretry widział w Włoszech śpiewaka schodzącego w kulisach, by zjeść pomarańczę, podczas gdy partner się do niego zwraca.”

(Favart, Paryż 1808)

Przyzwyczajeni gnuśnieć w teatrach operowych, Włosi odnaleźli w opera in musica złudną i nieumiarkowaną rozrywkę dla ucha. Stali się niezdołni do korzystania w tych rzekomych teatrach z jakichkolwiek umiejętności intelektualnych, które konieczne są do słuchania, smakowania i osądzania czy rozumienia prawdziwej tragedii. Zważywszy zatem, iż włoska publiczność odwołuje się tylko do słuchu, a w niczym do rozumu, z jej niedorzecznych sądów rodzi się coraz więcej niedorzecznych librecistów i wykonawców.”

(Vittorio Alfieri, 1796)

Wczasach Händla i Vivaldiego opera była powszechną rozrywką i sposobem na długie, zimowe wieczory. Szczyt sezonu operowego przypadał w karnawale, ale w najświetniejszych ośrodkach grano już od jesieni. W teatrach spotykało się całe miasto, podczas spektakli raczej nie wygaszano oświetlenia, a publiczność zachowywała się swobodnie: odwiedzano się w łóżkach, grano w karty, zamawiano posiłki i trunki. Czas trwania większości osiemnastowiecznych oper to 3-4 godziny, a z przerwami i intermediami nawet 6 godzin. Jedząc śledzono akcję sceniczną przez specjalne lustra, a nagłą potrzebę prywatności zapewniały kotary, w które wyposażone były łóżka. Do dobrego tonu należało słuchanie wyłącznie najświetniejszych śpiewaków, zaś same opery wykonywano bądź w całości, bądź w formie historii poskładanych z muzyki różnych kompozytorów (pasticcio). Dodatkowo słynni kastraci i śpiewaczki z reguły wymuszały pod groźbą zerwania kontraktu wykonywanie swoich ulubionych arii [tzw. arie kufrowe] w środku opery, choć nie pasowały one do treści. Całe miasta żyły najnowszymi produkcjami, debiutami kolejnych wirtuosi; ekscytowano się wielokrotnymi zmianami dekoracji, zwierzętami na scenie, maszynami do imitacji burzy. W osiemnastowiecznej operze włoskiej nie było gry scenicznej - śpiewacy przechadzali się po scenie na tle

dekoracji zmienianych nawet 30 razy w ciągu wieczoru. Na grę aktorską nie zwracano uwagi do tego stopnia, że Gluck w Wiedniu nie był w stanie nakłonić śpiewaków, by zechcieli przyjść na próby sceniczne. Po spektaklu publiczność szturmowała garderoby sław, obdarowywała je kwiatami i kosztownymi prezentami. Entuzjastycznymi brawami przerywano arie zaraz po końcowej kadencji, zanim jeszcze orkiestra zagrała zakończenie. Na przełomie XVII i XVIII wieku cała Europa oszalała na punkcie pięknego śpiewu. Gdy przebywający w Warszawie kastrat Ferri miał płynąć do teatru operowego Drottningholm pod Sztokholmem, na prośbę szwedzkiej królowej Christiny przerwano w 1645 roku polsko-szwedzką bitwę morską, by mógł on bezpiecznie dotrzeć na miejsce. Królowie i księżęta w całej Europie podkradali sobie najlepszych śpiewaków oferując im coraz wyższe honoraria. Najświetniejsi kastraci, jak Farinelli, Caffarelli, Marchesi czy Senesino pod względem bogactwa i sławy porównuje się z dzisiejszymi gwiazdami muzyki pop.

Zdarza nam się natrafić na dogłębne analizy postaci występujących w operach barokowych. Prezentowany bywa rys psychologiczny, mówi się o głęboko tragicznych losach tego, czy innego bohatera. Tymczasem Händel, Vivaldi, Porpora to epoka kastratów, epoka spektakularnych karier artystycznych, epoka pojedynków wokalnych, epoka oświecenia.

Spójrzmy na XVIII-wieczne libretta nie w sposób infantylny, ale z odrobiną dystansu, bardziej współcześnie: w czasach arii da capo opera w pogoni za czystym belcanto zdołała wyzwolić się z ciężaru dosłowności. Teksty arii i recytatywów nie były ani trochę głębsze, niż dzisiaj większość utworów muzyki pop nadawanych przez radio lub dialogi w serialach telewizyjnych. W tekst w muzyce pop jest tylko pretekstem do napisania „fajnego kawałka” i puszczamy go mimo uszu, a łzawie historie z seriali zapominamy zaraz po odejściu od telewizora. Podobnie w XVIII wieku: opera była „trendy” – w operze spotykano się, by porozmawiać, „pokazać się”, poflirtować, zjeść kolację, może lekko wzruszyć. Arie – jak dzisiejsze piosenki pop – rzadko trwały dłużej niż 4-5 minut, a teksty musiały być na tyle nośne, ekspresyjne, wyraziste, zawierające kontrast, dynamikę, przemianę, aby można było do nich napisać dobrą muzykę: o radości, o smutku, o tęsknocie, o zazdrości, o miłości, o zdradzie, o śmierci, o nadziei. Postać śpiewająca w danej operze najczęściej arii czyni tak nie dlatego, że tego wymaga jej rys psychologiczny, ale w tej partii pierwotnie występowała słynna śpiewaczka i najprawdopodobniej tego oczekiwała publiczność lub tego zażądał impresario. Händel przed pierwszym pojawieniem się wybranych postaci umieszczał czasami w partyturze krótkie symfonie instrumentalne. Nie z powodów dramatycznych, ale dlatego, że pierwsze



pojawienie się na scenie np. słynnego kastrata musiało być odpowiednio efektowne.

Sztuka nie jest dosłowna, ale przetwarza rzeczywistość. Fotografia czarno-biała staje się niemal automatycznie fotografią artystyczną, ponieważ przekształca rzeczywistość. Aby napisać dobrą operę, potrzebne jest dobre libretto. Jest dużo dobrej sztuki inspirowanej historią o Ukrzyżowaniu, mało dobrej sztuki na temat Zmartwychwstania. Cierpienie bardziej inspirowane, niż radość.

Libretto było zawsze pretekstem do napisania muzyki i dzisiaj tylko ta muzyka ma prawdziwą wartość. XVIII-wieczni kompozytorzy pisząc opery nie opowiadali historii. Używali tekstów opartych bardzo często na mitach, a więc w większości nieprawdziwe wydarzenia z dawnych czasów, które w bezpośredni sposób nie dotyczyły słuchaczy. Istotą ekspresji jest kontrast, zmiana, dynamika. A więc ważna jest dynamika akcji, a nie jej logiczna treść. Istotne są nastroje, a nie kto tym nastrojom ulega. Kompozytorzy potrzebowali bowiem tylko pretekstu, by pisać ekspresyjną muzykę dla konkretnych śpiewaków, którzy chcieli mieć dobry materiał do zaprezentowania swoich możliwości wyrazowych i wirtuozerii. Wykształciły się typowe tematy scen i arii: opuszczona oblubienica, statek na morzu miotany przez wiatr i fale jako odzwierciedlenie niestałego losu, zdrada, walka o miłość, śmierć z miłości, zapadanie w sen, budzenie się ze snu, błoga radość i wiele innych. Dzięki temu możliwe były zamiany scen i arii pomiędzy operami. Opery Händla, Vivaldiego, Porpory możemy obserwować nie jako nienaruszalne dzieła, ale jako zbiory arii pisanych dla konkretnych śpiewaków. Być może prawdy o zwyczajach ówczesnych wykonawców i publiczności należy szukać w dzisiejszym świecie muzyki rozrywkowej, zaś z muzyki wieków minionych czerpać to, co uniwersalne: przyjemność, emocje, inspiracje. Jta



David DQ Lee – urodzony w Korei kanadyjski kontratenor, współpracujący z wybitnymi dyrygentami zarówno z dziedziny muzyki dawnej (William Christie, Jean-Christoph Spinosi, Andrea Marcon, Alessandro de Marchi, Martin Hasselböck), jak i późniejszej, włącznie ze współczesną (m.in. Christoph Eschenbach). Karierę rozpoczął od błyskotliwego triumfu we Francisco Vinas International Voice Competition w Barcelonie (2006); jest również laureatem innych konkursów, m.in. Metropolitan Opera National Council Auditions, Queen Elizabeth International Music Competition, Rosa Ponselle International Voice Competition, Musica Sacra (w Rzymie). W 2010 r. występował jako Juliusz Cezar w operze Händla w Düsseldorfie, śpiewał również w Orlando furioso Vivaldiego (dyr. Marcon), Stabat Mater Pergolesiego pod dyr. Spinosięgo czy też w hamburskiej produkcji Śmierci w Wenecji Brittena. Krakowska publiczność zna go z Händlowskiej Debory z CC oraz z serii Opera Rara (La fida ninfa oraz Orlando furioso pod dyr. Spinosięgo).



Karol Kozłowski – w 2007 r. ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Gdańsku w klasie śpiewu. Jest również absolwentem Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie. W 2005 r. otrzymał II nagrodę na Międzynarodowym

Konkursie Wokalnym Hariclea Darclee w Braila (Rumunia). Na profesjonalnej scenie śpiewał już jako student (Don Curzio w Weselu Figara Mozarta w Operze Bałtyckiej, 2003). W ramach Sezonu „Nova Polska” we Francji w 2004 wystąpił w wersalskim Théâtre Montansier jako Oebalus w Apollu i Hiacyncie Mozarta. Śpiewał obok Sylvii Geszty na festiwalu Musica Mallorca na Majorce oraz jako tytułowy Serse w operze Händla podczas Bergedorfer Musiktage w Hamburgu-Bergedorf. W 2006 ponownie wystąpił na deskach Opery Bałtyckiej jako Mozart w operze Rymskiego-Korsakowa Mozart i Salieri. Współpracował z orkiestrą Sinfonia Varsovia, Polską Filharmonią Kameralną-Sopot, Orkiestrą Kameralną Hanseatica, Wrocławską Orkiestrą Kameralną Leopoldinum. W latach 2007-09 był solistą Opery Wrocławskiej, w której zadebiutował jako Alfred w Zemście nietoperza J. Straussa i wykonywał partie: Tamina w Czarodziejskim flecie Mozarta, Hrabiego Almaviv w Cyruliku sewilskim Rossinięgo, Cassia w Otellu Verdiego i Archaniola w Raju utraconym Pendereckiego. Od 2009 związany z Teatrem Wielkim Operą Narodową. Występował tam jako Vitellozzo w Lukrecji Borgii Donizettięgo, Grześ w Strasznym Dworze Moniuszki, Misail w Borysie Godunowie Musorgskiego, Młody Sługa w Elektrze Ryszarda Straussa, Kudrjasz w Katii Kabanowej Janaczka i Edrisi w Królu Rogerze Szymanowskiego. W sezonie 2010/11 roku występował jako Lindoro we Włoszce w Algierze Rossinięgo w monachijskim Staatstheater am Gaertnerplatz i jako Hrabia Almaviva w Cyruliku sewilskim w Łotewskiej Operze Narodowej.

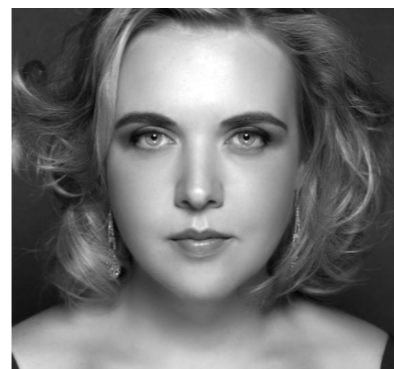


Carolyn Dobbin – młoda irlandzka mezzosopranistka, wykształcona w Royal Scottish Academy of Music and Drama oraz w Young Artist Programme

of OTC w Dublinie. Współpracowała z zespołem English National Opera, English Touring Opera, Garsington Opera, Mid Wales Opera, Opera Della Luna, Opera Holland Park, OTC (Dublin), The Opera Group, Raymond Gubbay Ltd i Scottish Opera. Jej repertuar obejmuje m.in. Alisę w Łucji z Lammormooru Donizettięgo, Dorabellę w Cosi fan tutte, Nicklausa w Opowieściach Hoffmanna, a nawet Meg Page w Falstaffie Verdiego. Sir David Willcocks zaprosił ją do wykonania Mesjasza w londyńskiej Royal Albert Hall; występowała z takimi dyrygentami, jak Nicholas Cleobury, Richard Egarr, Jane Glover, Paul Hillier, Stephen Kovacevich, Sir Charles Mackerras, Thomas Zehetmair.



Geraldine McGreevy – wyróżniona nagrodą im. Kathleen Ferrier w 1996 r., jest absolwentką University of Birmingham i Royal Academy of Music, w której obecnie jest asystentem. Naukę kontynuowała u Richarda Smarta w National Opera Studio. Wśród jej nagrań znajduje się m.in. recital pieśni z Grahamem Johnsonem (Hyperion) oraz Arminio Händla z Il Complesso Barocco i Alanem Curtisem (EMI). Występuje z recitalami, repertuarem oratoryjnym oraz na scenie operowej (od Mozarta do Parsifala Wagnera pod batutą Simona Rattle'a). Jej ostatnie angaże obejmują m.in. współpracę z The English Concert i Trevorem Pinnockiem, London Philharmonic Orchestra i Kurtem Masurem, Academy of St-Martin-in-the-Fields z Nevilem Marrinerem. Występowała także w dziełach Händla: Theodorze z Le Concert d'Astrée i Emmanuelle Haïm oraz Riccardo Primo z Kammerorchester Basel i Paulem Goodwinem (także nagranie). To kolejna jej współpraca z CC, po entuzjastycznie przyjętej Athalii pod batutą Goodwina.



Sarah-Jane Brandon – zwyciężczyni Kathleen Ferrier Competition, studiowała u Janis Kelly w Royal College of Music, była też uczestniczką Young Singers Project Festiwalu w Salzburgu w 2011. Jej ostatnie angaże obejmują Crobyle w Thaïs Masseneta z Royal Scottish National Orchestra pod dyr. Andrew Davisa na Festiwalu w Edynburgu, Sen nocy letniej z London Symphony Orchestra pod dyr. Bernarda Haitinka oraz Eliasza Mendelssohna z London Philharmonic Orchestra i Kurtem Masurem; Requiem Mozarta z City of Birmingham Symphony Orchestra i Andrisem Nelsonsem, a także IV Symfonię Mahlera z Royal Liverpool Philharmonic Orchestra i Wasilem Petrenko. W jej kalendarzu figurują także koncerty z Nelson-Messe Haydna z London Philharmonic Orchestra pod kier. Yannicka Nézet-Séguin'a; IV Symfonię Mahlera z BBC Symphony Orchestra i Sylvainem Cambrelingiem; ariami koncertowymi Mozarta w Wigmore Hall z Ianem Pagem i Classical Opera Company (gdzie ma pozycję Associate Artist) oraz Sieben frühe Lieder Albana Berga z City of Birmingham Symphony Orchestra i Edwardem Gardnerem. Na scenie operowej wykonywać będzie partie Hrabiny w Le nozze di Figaro w ramach Glyndebourne on Tour; Pierwszej Damy w Die Zauberflöte w Operze Rzymskiej, a także Micäeli w Carmen w berlińskiej Deutsche Oper. Występuje również w recitalach, m.in. w Trinity College w Cambridge i na Leeds Lieder Festival



z Malcolmem Martineau, w paryskim Musée d'Orsay i w Barber Institute w Birmingham z Simonem Lepperem czy też w Wigmore Hall oraz na festiwalach pieśni w Buxton i Oxfordzie, z Garym Matthewmanem.

Patryk Rymanowski – ukończył z wyróżnieniem studia w klasie śpiewu w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Jest laureatem licznych konkursów wokalnych, m.in. I nagrody, Grand Prix i Nagrody specjalnej prof. Andrzeja Kucharskiego na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Imricha Godina – „Juventus Canti” we Vrablach (Słowacja) w 2006, III nagrody oraz dwóch nagród specjalnych na Międzynarodowym Konkursie im. Ady Sari w Nowym Sączu w 2007, a także II nagrody (I nie przyznano) na Międzynarodowym Konkursie im. Mikłasa Schneidera w Trnawie (Słowacja) w 2008. Brał udział w licznych festiwalach (m.in. Musikfesttage an der Oder, Schleswig-Holstein Musik Festival oraz Festiwal Moniuszkowski w Kudowie Zdroju), koncertował z wieloma polskimi orkiestrami, z towarzyszeniem Accademia dell' Arcadia w 2007 r. nagrał płytę „Missa in Nativitate Domini”. Od 2007 roku współpracuje z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, jak również z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi oraz Teatrem Polskim w Poznaniu.



CAPELLA CRACOVIENSIS – instytucja kultury miasta Krakowa, nowoczesna orkiestra i zespół chórny, których celem jest zgodne z regułami epoki wykonawstwo muzyki dawnej. Dla miasta, najważniejszego w kraju historycznego ośrodka kultury, CC jest jednym z elementów identyfikacyjnych, służącym przywracaniu do życia dzieł złotego wieku kultury polskiej oraz najcenniejszych utworów historycznego repertuaru międzynarodowego, od renesansowej polifonii po opery przedromantyczne. Wi-

zówką zespołu staje się wprowadzanie do polskiego życia koncertowego najważniejszych dzieł literatury muzycznej (jak oratoria i opery Händla) oraz prezentacja wybitnych utworów polskiego baroku we właściwym dla nich kontekście. CC eksploruje także repertuar kameralny i realizuje sceniczne produkcje operowe. Rozwijając się dynamicznie, zespół gromadzi najlepszych polskich muzyków zajmujących się muzyką dawną oraz wybitnych gości zagranicznych. W sezonie 2010/2011 CC gościła między innymi: koncertmistrzów Alessandra Moccię, Alberta Stevanina, Martynę Pastuszkę, Fabia Ravasio, Petera Hansona, zespoły NACHTMUSIQUE, FRETWORK, OLTREMONTANO, LES SACQUEBOUTIERS DE TOULOUSE, MUSICA FIATA, dyrygentów Alfreda Bernardiniego, Andrew Parrotta, Fabia Bonizzoniego, Andrea Speringa, Ralfa Sochaczewsky'ego, Paula Goodwina.



Jan Tomasz Adamus studiował w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz w Sweelinck Conservatorium Amsterdam. Występuje w kraju i za granicą z recitalami organowymi oraz koncertami kameralnymi. Jako dyrygent zapraszany jest przez festiwale i zespoły do prowadzenia wykonania muzyki wokalno-instrumentalnej różnych epok. W ramach projektu Kapela Jasnogórska nagrał serię płyt z utworami Marcina Józefa Żebrowskiego i wczesnoromantycznymi dziełami wokalno-instrumentalnymi Józefa Elsnera. Publikował artykuły na temat ochrony zabytkowych organów oraz praktyki wykonawczej. Nagrał solowe płyty dokumentujące brzmienie historycznych organów. W latach 2003-08 był szefem artystycznym wrocławskiego festiwalu muzyki dawnej Forum Musicum, a w okresie 2005-08 konsultantem merytorycznym Międzynarodowego Festiwalu Wratislavia Cantans. Od 2000 roku jest dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Bachowskiego w Świdnicy, a od listopada 2008 dyrektorem naczelnym i artystycznym krakowskiego chóru i orkiestry Capella Cracoviensis.



HISTORIĘ TYCH MIEJSC TWORZYMYP NIEPRZERWANIE

Hotel Stary, Szczepańska 5, Kraków, +48 12 384 08 08, stary@hotel.com.pl

Hotel Copernicus, Kanonicza 16, Kraków, +48 12 424 34 00, copernicus@hotel.com.pl

Hotel Pod Różą, Floriańska 14, Kraków, +48 12 424 33 00, pod-roza@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Dworcowa 5, Katowice, +48 32 782 82 82, monopol@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Modrzejewskiej 2, Wrocław, +48 71 343 70 41, monopol.wroclaw@hotel.com.pl

www.hotel.com.pl

book online: www.lhr.com.pl