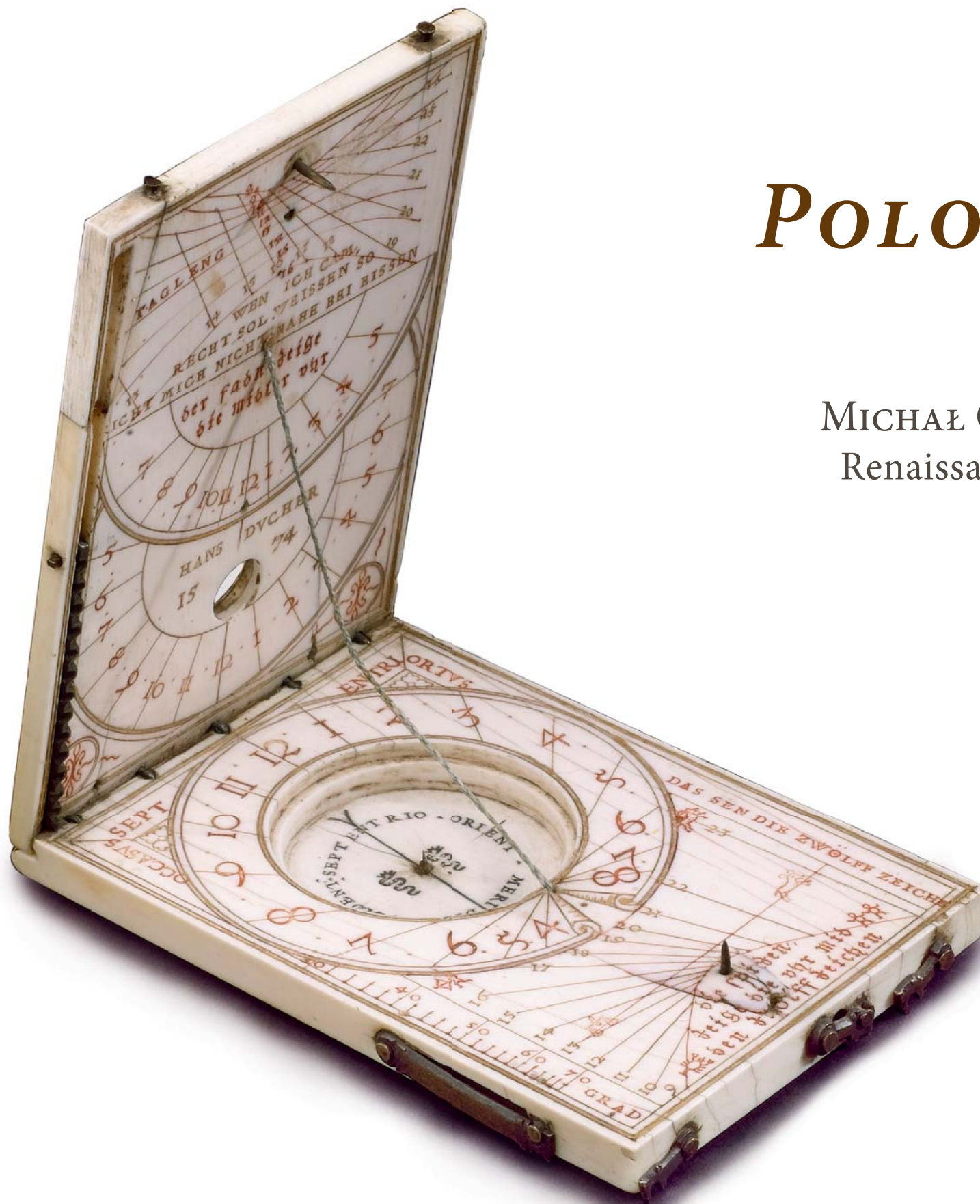




POLONICA

MICHAŁ GONDKO
Renaissance lute

CONTENTS 2-Programme 6-Sources 8-English text 15-German text 25-French text 34-Imprint

POLONICA

LUTE MUSIC WITH POLISH CONNECTIONS AROUND 1600
LAUTENMUSIK MIT POLNISCHER KONNOTATION UM 1600
MUSIQUE POUR LUTH À CONNOTATION POLONAISE AUTOUR DE 1600

- | | | |
|-----|---|------|
| 1. | [CHOREA] EIUSDEM NATIONIS (= polonica, Leipzig, p. 405) | 1:36 |
| 2. | CHOREA POLONICA (Leipzig, p. 404) | 0:58 |
| 3. | [CHOREA POLONICA] EIUSDEM [AUTHORIS] (= A[lberti] D[ługoraj],
Leipzig, p. 407) | 0:45 |
| 4. | CANTIO POLONICA (Leipzig, p. 489) | 1:17 |
| 5. | [POLNISCHER TANTZ] (Waissel 1591, No. 1) | 1:10 |
| 6. | [POLNISCHER TANTZ] (Waissel 1591, No. 33) | 2:00 |
| 7. | [POLNISCHER TANTZ] (Waissel 1591, No. 10) | 1:15 |
| 8. | [POLNISCHER TANTZ] (Waissel 1591, No. 19) | 1:39 |
| 9. | [POLNISCHER TANTZ] (Waissel 1591, No. 13) | 2:32 |
| 10. | VILLANELLA AD (= Długoraj, Leipzig, p. 518) | 2:48 |
| 11. | VILLANELLA POLONICA (Leipzig, p. 481) | 1:39 |

12.	FINALE ALBERTI DLUGORAI (Besard 1603, f. 36r)	0:56
13.	CHOREA POLONICA (Leipzig, p. 393)	1:01
14.	CHOREA POLONICA AD (= Długoraj, Leipzig, p. 407)	2:22
15.	CHOREA POLONICA (Leipzig, p. 368)	2:37
16.	FANTASIA AD (= Długoraj, based on Leipzig, p. 58, and Mertel 1615, p. 190)	1:58
17.	POLSKEY TANECZ WELMY PEKNEY (Arpinus, p. 39)	2:40
18.	POLNISCH TANTZ (Fabricius, f. 83v)	1:18
19.	EIN POL[N]ISCHER TANTZ (BATHORI) (based on Wurstisen, p. 237)	3:24
20.	PRAELUD[IUM] DIOMED[IS] (= Diomedes Cato, Besard 1603 f. 4v)	1:45
21.	GALLIARDA DI DIOMEDE (= Cato, <i>olim</i> BDG; Chilesotti, p. 8, No. 9)	1:33
22.	DANZA [POLACCA?] (<i>olim</i> BDG; Chilesotti, p. 47, No. 42)	2:45
23.	CASP[ARI] POLON[I] G[AGLIARDA] (= Kasper Sielicki, Genova, f. 127r)	1:47
24.	FANTASIA ALBERTI DLUGORAI POLONI (Besard 1603, f. 27r)	2:03
25.	A POLLISH VILANELL (Hume 1605, No. 16)	1:48
26.	A POLISH AYRE (Hume 1605, No. 15)	0:58
27.	BALLO POLACO (Terzi 1599, p. 106)	1:25
28.	CHOREA POLONICA <i>MÓWI NA MIĘ SĄSIADA</i> AF (?, Wurstisen, p. 294)	1:04
29.	EIN POLNISCHER TANTZ (ZUZANNECZKO) (Nauclerus, f. 38v)	1:36

30.	CHANÇON A LA POLONNOISE SUSANNESCO (= Zuzanneczko, Vallet 1615, p. 94)	1:36
31.	AUTRE TANED SPOLSKI (Vallet 1615, p. 94)	0:52
32.	B[ALLETTO] P[OLACHO] (Berlin, f. 20v)	2:50
33.	B[ALLETTO] P[OLACHO] (Berlin, f. 28v)	1:12
34.	B[ALLETTO] P[OLACHO] (Berlin, f. 29v)	2:05
35.	B[ALLETTO] P[OLACHO] (Berlin, f. 30v)	2:02
36.	B[ALLETTO] P[OLACHO] (Berlin, f. 32r)	1:53
37.	ALLEMANDE (BATHORI) (Denss 1594, f. 35v)	1:15
38.	TANED SPOLSKI (Haslemere, f. 247v-248r)	2:10
39.	GALLIARDA EIUDEM AUTHORIS (= Jacob Reys, Besard 1617, p. 37)	1:39
40.	FANTASIA IAC[OBI] REYS (Besard 1603, f. 21r)	2:15
TOTAL		70:51

Performed from editions prepared by Michał Gondko from original sources.

Unless otherwise stated, the authorship of music is unknown and only the source has been specified (see Sources). Location in the source specified as folio (f.), page (p.) or piece number (No.). Titles and names have been emended in square brackets for better comprehension. The Latin adverb 'eiusdem' was used in some sources in the meaning of 'as in the preceeding piece' (thus: 'eiusdem authoris' = by the same author; 'eiusdem nationis' = of the same nation).



MICHAŁ GONDKO *7-course lute (Paul Thomson, Bristol 1996, after Italian models)*

SOURCES

Manuscript

Arpinus	Zwickau, Ratsschulbibliothek, MS 115.3 (CXV, 3) [lute book of Johannes Arpinus (The Younger); after 1585]
Wurstisen	Basel, Universitätsbibliothek, MS F.IX.70 [lute book of Emanuel Wurstisen; begun ?1591]
<i>olim</i> BDG	Bassano di Grappa, formerly owned by Oskar Chilesotti [lute book of possibly German origin, long considered lost, now reportedly in private collection, still unavailable; selections in staff notation published in O. Chilesotti (ed.), <i>Da un codice Lauten-Buch</i> (Leipzig, 1890); ?c1600]
Genova	Genova, Biblioteca dell'Università, MS M.VIII.24 [undated manuscript additions to Besard 1603]
Fabricius	København, Det Kongelige Bibliotek, MS Thott 841.4o [lute book of Petrus Fabricius; c1605-1608]
Nauclerus	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40141 [lute book of Johannes Nauclerus; 1607-1615/20]
Leipzig	Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig, MS. II.6.15 [traditionally referred to as 'Długoraj Lute Book'; c1619]
Haslemere	Haslemere, Surrey, private library of François and Jeanne Dolmetsch, MS. II.B.1 [c1620]
Berlin	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, "Danziger Bestand", Ms. Danzig 4022 [after 1623?]

Printed

Waissel 1591	Mattheus Waissel, <i>TABVLATVRA</i> (Frankfurt an der Oder 1591)
Denss 1594	Adrian Denss, <i>Florilegium</i> (Köln 1594)
Terzi 1599	Giovanni Antonio Terzi, <i>Il secondo libro de intavolatura di liuto</i> (Venezia 1599)
Besard 1603	Jean-Baptiste Besard, <i>Thesaurus Harmonicus</i> (Köln 1603)
Hume 1605	Tobias Hume, <i>The First Part of Ayres</i> (London 1605)
Vallet 1615	Nicolas Vallet, <i>Secretum Musarum</i> (Amsterdam 1615)
Mertel 1615	Elias Mertel, <i>Hortus musicalis novus</i> (Strassbourg 1615)
Besard 1617	Jean-Baptiste Besard, <i>Novus Partus</i> (Augsburg 1617)

DATES OF COMPOSERS, ARRANGERS, PUBLISHERS AND OWNERS

Jacob Reys	* c1550; † 1605
Diomedes Cato	* 1555; † 1628
Albert (Wojciech) Długoraj	* 1557 or 1558; † after c1619
Elias Mertel	* c1561; † 1626
Jean-Baptiste Besard	* c1567; † after 1616
Kasper Sielicki	* c1570; † ?
Emanuel Wurstisen	* 1572; † 1619
Tobias Hume	* c1579; † 1645
Giovanni Antonio Terzi	fl c1580-1600
Nicolas Vallet	* c1583; † after 1642
Petrus Fabricius	* 1587; † 1651
Johannes Arpinus (The Younger)	* 1571; † 1606
Adrian Denss	fl late 16 th century
Johannes Naclerus	* 1579; † 1655

MICHAŁ GONDKO, in whose hands 'phrases come across like extempore thoughts chasing each other across the imagination, an effect many try for but very few succeed' (*Lute Society of America Quarterly*), studied classical guitar prior to being introduced to the lute by Marcin Zalewski at the Fryderyk Chopin University of Music in his home town, Warsaw.

His passion for early music subsequently led him to Basel (Switzerland), where he studied lute under the guidance of Hopkinson Smith at the Schola Cantorum Basiliensis, and where – together with Corina Marti – he became the driving force behind La Morra, an award-winning ensemble for Late Medieval and Early Renaissance music (www.lamorra.info). Concert tours have brought him to most European countries, as well as to the USA and the countries of the Middle East.

Although he is primarily occupied with developing his own early music projects, he nevertheless finds time to participate in projects led by others, appearing on stage with musicians such as Dame Emma Kirkby and Jordi Savall, and with ensembles including La Capella Reial de Catalunya, Ensemble Phoenix Munich, and Ensemble Sarband.

He is the recipient of a Polish Society of the Phonographic Industry award. In addition to his CDs with La Morra (which have earned such marks of musical distinction as the Diapason d'Or, the Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik and the American Musicological Society's Noah Greenberg Award, as well as receiving Gramophone Award and International Classical Music Award nominations), his discography features an acclaimed CD of early German music for keyboard and plucked stringed instruments (*Von edler Art*, Ramée, RAM 0802; with Corina Marti). The latter release has attracted widespread attention to his skills as a soloist. It has now been followed by *Polonica*, his first solo album.

POLONICA

The National Museum in Warsaw houses a beautiful, early seventeenth-century childhood portrait of Tomasz Zamoyski, son and sole heir of the famous Polish statesman, magnate and humanist Jan Zamoyski. An anonymous, possibly Italian painter consciously infused his work with telling symbolism: with his right-hand index finger Tomasz is pointing to the lute which he is picking up with his left hand; the names of Virgil, Ovid and Seneca are visible on the spines of books stored on the shelf behind. It is as if the boy was thoughtfully saying: 'I know who I am, and that my destiny is to become a well-educated nobleman, worthy of his family name and future honours. I am already on my path to attain this goal'.*

Like many of his young contemporaries of comparable social standing – in Poland and elsewhere in Europe – Tomasz is known to have undertaken a *peregrinatio academica*, a formative grand tour which was to give the education and manners of young men from wealthy families the final polish. Destinations and routes varied according to budget and parental directives, but typically led through several countries en route to Italy or France. Students thus had a chance to see things and places, make acquaintances, learn foreign languages and observe unfamiliar customs. When not learning, they were to practice 'exercises of the body' (*exercitia corporis*) which usually meant a customized combination of sports: horse riding

and fencing as well as dancing and playing a musical instrument. For the latter activity, the popular and highly portable lute was extremely well suited. It is recommended as such by Hieronim Baliński in his manuscript treatise on the education of a young nobleman, *De educatione pueri nobilis* (1598). Baliński, himself an amateur lutenist, strongly disapproved of youngsters who were ignorant of music. Furthermore, he mentions having compiled, while in Italy, a 'lute tablature' for personal use which he considered important enough to bequeath to his son. Evidence that Baliński's was not an isolated attitude emerges from contemporary letters, memoirs and biographies. Tomasz Zamoyski reportedly received lute tuition while in France, as did three young members of the Radziwiłł family during their stay in Augsburg. One of them even refused to learn fencing, considering it very harmful to his lute playing!

Perhaps the most telling witnesses of this attitude are the extant manuscript anthologies of lute music compiled by students, or by others with students in mind. Besides an assortment of repertoires, they typically contain numerous citations and maxims in Latin and in the vernacular, instructions on how to tune the instrument and read tablature notation, and – sometimes – exercises and technical advice. They vary between smallish booklets, into which a few dozen pieces were copied in the order of their availability to the scribe, and large volumes, structured systematically according to genre. The latter type could contain as many as several hundred mu-

sical entries, constituting a precedent for the monumental printed collections of lute music that began to appear around 1600.

Of special importance for the history of Polish music is the fact that many of these sources preserved for posterity a number of *polonica*. I use the Latin noun *polonicum* (plural: *polonica*) as meaning 'a piece of music with Polish connections'. These can be variously expressed through the presence of Polish language in the title or incipit, an attribution to a Polish lutenist, or a copyist's identification of a piece as 'Polish'. Although pieces meeting one or more of these criteria began appearing in lute tablatures around 1550, the heyday of *polonica* seems to have been the decades around 1600. It is then that *polonica* achieved an unprecedentedly wide distribution of hard-to-pinpoint musical 'Polishness' by travelling as far away from Poland as Italy, England, France, the Low Countries and Scandinavia. This could be largely a result of the *peregrinationes academicae* of lute-playing students from Poland (*polonica* may well have been the first lute music they learned); but the activity of professional musicians (both Polish and non-Polish, in Poland and outside) surely played a role of its own.

Then as now, the best Polish contribution to professional lute playing was associated with the names Albert Długoraj (whose Polish first name, Wojciech, never appears in musical sources), Diomedes Cato and Jacob Reys. Kasper Sielicki, only recently rec-

ognized as a skilful lutenist and composer (though only a few of his compositions survive), can now be added to this list. Długoraj's education as a lutenist was paid for by the nobleman Samuel Zborowski, whose service he subsequently left in secret. In fact he contributed to the downfall and eventually to the beheading of his patron by stealing – and presenting to István Báthory, King of Poland – letters which allegedly proved Zborowski's treason. In 1583, the King employed Długoraj as court lutenist, thus affording him sufficient protection against the vengeance of the Zborowski family, but there are reasons for believing that after Báthory's death (1586) Długoraj left Poland for Germany. At the court of Báthory he may have taught a boy-lutenist whose name appears in royal documents as 'Gaspar', 'Caspar' and 'Kasperek'. This must have been Kasper Sielicki, documented from 1588 to 1591 as lutenist to Sigismund III Vasa, Báthory's successor. Pieces ascribed to 'Casparo Polacho', 'Casp[ar] Polon[us]', 'Caspar' and 'C. S.' would appear to point to Sielicki as their author. In his capacity as royal lutenist, Sielicki was a younger colleague of Diomedes Cato. Italian by birth, Cato grew up in Kraków and died – as has recently been discovered – in Gdańsk. In view of the number and geographical spread of his surviving compositions, plus contemporary opinion, it is clear that Cato enjoyed a considerable international reputation. So did a certain Jakub, who left Poland as a young man and became lutenist to two subsequent Kings of France, Henri III and Henri IV. He was better known as Jacob Reys (probably after a patron from the de Retz family) or Jacob

'The Pole' (*Pol[l]onois, Il Polloneze, Polack* etc.). He was buried in the church of St-Germain-l'Auxerrois in Paris, the final resting place of dignitaries and artists with connections to the French court. While one part of Jacob's musical output (including two pieces recorded here) is still late sixteenth century in musical style and choice of genres, the other clearly looks to the emergent new French style. This seems to have secured him a more lasting reputation (most manuscript and printed sources of Jacob's works were produced after his death).

Many *polonica* have come down to us with no indication of authorship. In some cases, a *polonicum* can only be identified as such because of the existence of a cognate setting in another source, where it is called 'Polish'. The link with Poland is usually signalled by an adjective added to the title, i.e. 'Polish dance' (*Chorea polonica, Polnischer Tantz, Carola polonesa, Danza polacca, Ballo polacco, Taned spolski, Polskey tanecz* etc.), or 'Polish song' (*Cantio polonica, Villanella polonica, A Polish Ayre, Chanson à la polonoise* etc.). Sometimes a textual incipit in Polish is added, possibly suggesting a vocal origin. Often however, no clear distinction between song and dance seems possible. The majority of such compositions are short, rhythmically and harmonically straightforward settings with an irresistible melodic charm. Typically, they open with a rhythmical motive consisting of 'dotted crochet (quarter-note) + quaver (eighth-note) + two crochets'. The main part in duple meter is often followed by an additional one in triple meter. By the early seventeenth century, some

polonica – such as the 'Polish' dances, which Valentin Haussmann admits to having written for his publication *Venusgarten* (1602) – may already have been compositions 'in the Polish style' (although Haussmann assures us that others were collected by him in Prussia and Poland where he heard them played on string instruments).

The repertoire of *polonica* is large and its sources numerous, which creates the need for narrowing the choice down to a representative, but by no means exhaustive, selection of sources and pieces. Musically, the forty *polonica* recorded here are some of the most attractive in the whole repertoire. While duly acknowledging the achievements of well-known Late Renaissance Polish lute players, I have decided to reverse the order for this recording and to put the emphasis on pieces in the simpler 'dance/song' type, some of which have not hitherto been recorded. I have also limited the choice to pieces in the 'classic' Renaissance tuning (*vieil ton*), considering pieces in transitional tunings (*accords nouveaux*) as already belonging to the next period.

Paradoxically for the period in question, Polish sources of lute music are practically non-existent, but there can be no doubt that they did in fact exist, since traces of them can be found in pre-World War II library catalogues. In the course of the last four centuries the loss of historical documents relevant to Polish history and culture has been immense and most sources are probably lost forever.

Numerous *polonica* survived in Central European sources. The Prussian lutenist Matthaeus Waissel published no less than forty-eight *Polnische Tántze* in his lute books of 1591 and 1592. Not unexpectedly both were printed in a university town, Frankfurt an der Oder. For this programme I have chosen five settings [tracks 5-9] from Waissel's 1591 book.

Jean-Baptiste Besard, a lutenist and teacher from Burgundy, published in Germany two collections of lute music. Most of the abstract (i.e. non-dance) pieces in this recital come from his *Thesaurus harmonicus: Fantasia* [track 24] and the postlude-like *Finale* [track 12] by Długoraj, *Praeludium* by Cato [track 20] and *Fantasia* by Reys [track 40] (handwritten appendices to a copy of the *Thesaurus harmonicus*, now in Genoa and probably once owned by a German, Heinrich Nollius, contain numerous *polonica*, among them Sielicki's *Gagliarda* [track 23]). *Novus partus*, Besard's second publication, contains two galliards by Reys, of which one is recorded here [track 39].

An important source of *polonica*, many of which carry ascriptions 'Alberti Dlugorai', 'Alberti', 'Alb.' or 'AD', is the monumental manuscript anthology of lute music presently held in Leipzig and probably compiled there in or around 1619 by a university student (and not by Długoraj himself, as earlier scholarship would have it, although it might be a legacy of his teaching activity in Leipzig or elsewhere in Germany). The Leipzig manuscript provided many lovely settings for this recording, as well as another *Fanta-*

sia by Długoraj, which is also found in Elias Mertel's *Hortus musicalis novus*.

Equally noteworthy for its *polonica* is an anthology compiled by Emanuel Wurstisen and begun while he was a university student in his home town of Basel in the early 1590s. It is a well-structured collection of encyclopaedic ambition and size, a true *thesaurus*, which could easily serve as a basis for a printed publication. In Basel, which alone in the sixteenth century welcomed at least two hundred Polish students, Wurstisen appears to have had access to some interesting *polonica*. Prior to the publication of Besard's *Thesaurus harmonicus*, some of the *polonica*, which it contains, reached Wurstisen, though mostly in differing versions. One *chorea polonica* has a textual incipit written with correct Polish nasal vowels [track 28]. Above all however, the existence of Wurstisen's book sheds light on the origins of an anonymous dance which circulated quite widely in Central Europe, sometimes with the designation 'Bathori' (or 'Batori', or 'Pator'). This was interpreted as a reference to István Báthory, King of Poland, but the title of one of the three versions found in Wurstisen's book suggests that the person referred to is Báthory's wife, Anna Jagiellonka (*Potorae Königin Inn Polen Tantz*).

A large collection of *polonica* has come down to us in a manuscript formerly kept in the 'Stadtbibliothek Danzig', a source believed lost during World War II but which recently resurfaced in Berlin. For all but one of them, the title *balletto polacho* has been ab-

breviated in the source to the initial letters (*B.P.*). This recording features five such compositions [tracks 32–36]. The origin and ownership of this source remain unknown, although the presence of a fragment of Alessandro Piccinini's *Aria di saravanda* – published in 1623 – suggests copying around or after this date.

Other sources contain fewer *polonica*, sometimes as few as one or two pieces. The student lute books of the Czech Johannes Arpinus [track 17] and the German Petrus Fabricius [track 18] provided one piece each for this recording. In the lute book of another German, Johannes Nauclerus, we find only one *polonicum* [track 29], a plain version of a piece which appears ornamented in Nicolas Vallet's *Secretum musarum* [track 30]. Vallet gives its Polish title as *Susannesco*, which must stand for *Zuzanneczko* ('Little Susanne') – probably an incipit of a text to which it was sung. *Florilegium*, a collection published in Cologne by Adrian Denss, contains a version of the *Bathori* dance hidden under the title *Allemande* [track 37]. *Polonica* are also present in a lute manuscript once owned by Oskar Chilesotti, who published parts of the contents in 1890 before the source became unavailable. It contains a *Danza* [track 22] which I consider to be a *polonicum* because it is musically related to the immediately preceding *Danza polacca*. The Italian lutenist Giovanni Antonio Terzi included a *Ballo Polaco* in his second book of lute music. In contrast to pieces by Cato and Reys, only a few 'Polish dances/songs' can be found in sources from the British Isles. Those recorded here [tracks 25 and

26] come – paradoxically – from a non-lute source: a book of songs and instrumental pieces by the viol player Tobias Hume. His arrangements of 'Polish' pieces for solo viol can also be played on the lute because both instruments share the same tuning pattern. In fact, they make interesting lute pieces. Lastly, some *polonica* are found in a little-known, possibly French, lute manuscript written around 1620 and presently held in a private collection in Haslemere (Surrey). The phonetic spelling of one of the dances, *Taned Spolski* (*recte Taniec polski*, 'Polish dance') [track 38], is identical with the spelling used by Vallet in *Secretum musarum*.

The scribe of the Haslemere manuscript obviously played a 10-course lute (that is, a lute with ten pairs of strings, the top one either single or double), as did the scribe of the Berlin/Danzig manuscript. Around 1600 lutes with longer necks, bigger bodies and an increased number of courses in the bass register – making for lower-pitched instruments with a darker timbre and a greater tonal range – began gaining ground. Professional players like Vallet and amateurs who wished to follow the latest fashion often opted for such instruments. But many of the older lutes with fewer courses – particularly the 7-course type (seen in the Zamoyski portrait) – remained in use well into the seventeenth century. Reys is reported to have played most excellently on both small and big instruments. The 10-course repertoire frequently appears to be a 7- or 8-course repertoire 'modernized' through the occasional use of bass strings as

rhythmic and harmonic 'space fillers'. Contemporary sources often contain a mix of music playable on various types of lute. I have therefore opted for a 7-course instrument for this recording and only occasionally – without detriment to the piece – had to sacrifice the bass notes, or to transpose them up an octave.

The brevity and simplicity of many *polonica* in the 'song/dance' type of piece undoubtedly reflect the primary goal of such music – the entertainment of musical amateurs. Arrangements by Terzi and Vallet show, however, that professional players handled this material in a creative fashion. I have followed their example, frequently elaborating upon the given musical *materia* and experimenting with the form.

Lute books by Wurstisen and Arpinus each contain versions of the *Bathori* dance in two different keys. Comparison reveals that players, when transcribing, did not consider it important to replicate the 'original', but sought musical and technical solutions idiomatic for the new key. Thus, the result is simply melodically and harmonically 'similar'. For the sake of better playability and freer sonority on my instrument, I have applied this practice to one particular version of the *Bathori* dance [track 19] which I have found musically superior to all other versions I was able to consult.

Mistakes and corrupt readings are not uncommon in lute tablatures, particularly in the handwritten collections copied by amateurs. I have occasion-

ally found it necessary to rectify unclear, incomplete and obviously corrupt instances (for example neither the Leipzig nor the Mertel version of Długoraj's *Fantasia* is unproblematic, which is why I have created my own version [track 16], drawn from both).

For various reasons, this project has taken nearly two decades to materialize. Back in the mid-1990s, when I first began collecting relevant sources and specialist literature, access to them did not yet lie a few clicks away. At this stage, Professor Piotr Poźniak, the eminent scholar of Polish Renaissance music, generously shared with me some of his unpublished editions, providing me with an important early stimulus. In the years that followed, the project further benefitted from materials and advice received from Anthony Bailes, Michael Craddock, Paweł Gancarczyk, Tomasz Jeż, Hopkinson Smith, Marcin Zalewski and Jerzy Żak. My sincere thanks go to all of them, as well as to my ever-helpful friends, Ann and Paul Bridge. Furthermore, I owe a very special debt of gratitude to Mr Łukasz Strusiński for making the realization of this project possible under the auspices of the Adam Mickiewicz Institute; and – last but not least – to my mother, Joanna Gondko, for having helped me become a musician. She is the natural dedicatee of this recording.

Michał Gondko

* Unfortunately, permission to reproduce this picture could not be obtained; however, an Internet search with the keyword 'Tomasz Zamoyski' should return a colour photo.

CULTURE.PL is the flagship brand of the Adam Mickiewicz Institute – a national cultural institution promoting Poland and Polish culture abroad and taking an active part in international cultural exchange. By spearheading high-quality initiatives and events in the fields of music, visual arts, theatre, design and film, Culture.pl aspires to introduce contemporary Polish culture to international audiences. So far, more than 4 000 events have been organized in 26 countries, reaching over 40 000 000 people.

Working towards efficient worldwide promotion of Polish culture and initiation of international cultural exchange, we oversee a series of unique long-term initiatives like the East European Performing Arts Platform, Polska Design programme, the I, CULTURE Orchestra and the Polska Music programme. Our projects in the field of classical music are prepared in close collaboration with a wide range of high-profile partners around the world, including the London Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, English National Opera, Royal Opera House, Berliner Festspiele, Los Angeles Philharmonic, Lincoln Centre, Salle Pleyel, Deutsche Grammophon, Chandos Records and Sony Classical, to name but a few.

Visit the Culture.pl website for the latest information on the most exciting Polish cultural events worldwide and a wealth of artist bios, reviews, essays, reports and profiles of Polish cultural institutions: *www.culture.pl*.

MICHAŁ GONDKO, dessen Hände »den Eindruck erwecken, sie improvisierten die musikalischen Phrasen so wie ein Gedanke den anderen jagt, ein Effekt, den viele zu erreichen suchen, der aber nur sehr wenigen gelingt« (*Lute Society of America Quarterly*), studierte klassische Gitarre, bevor er von Marcin Zalewski an der Fryderyk-Chopin-Musikuniversität in seiner Heimatstadt Warschau in das Lautenspiel eingeführt wurde.

Seine Begeisterung für Alte Musik führte ihn sodann nach Basel (Schweiz), wo er bei Hopkinson Smith an der Schola Cantorum Basiliensis Laute studierte und – gemeinsam mit Corina Marti – zur treibenden Kraft von »La Morra« wurde, einem preisgekrönten Ensemble für Musik des Spätmittelalters und der Frührenaissance (www.lamorra.info). Konzerttourneen führten ihn in die meisten europäischen Länder sowie in die USA und den Mittleren Osten.

Obwohl er hauptsächlich mit der Entwicklung eigener Projekte beschäftigt ist, findet er auch Zeit, um an Programmen anderer Künstler mitzuwirken. So trat er mit Musikern wie Dame Emma Kirkby und Jordi Savall, oder mit Ensembles wie La Capella Reial de Catalunya, Ensemble Phoenix Munich und Ensemble Sarband auf.

Er erhielt eine Musikauszeichnung vom Verband der polnischen Audio- und Videoproduzenten. Neben CDs mit »La Morra« (die mit Preisen wie dem »Diapason d'Or«, dem »Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik« und dem »Noah Greenberg Award« der Amerikanischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft ausgezeichnet sowie zum »Grammophone Award« und dem »International Classical Music Award« nominiert wurden), enthält seine Diskographie eine vielgepriesene CD mit deutscher Musik des 15. Jahrhunderts für Tasten- und Zupfinstrumente (*Von edler Art*, RAM 0802, mit Corina Marti). Durch die letztgenannte Aufnahme fanden seine solistischen Fähigkeiten breite Anerkennung. Nun folgt *Polonica*, sein erstes Solo-Album.

POLONICA

Das Nationalmuseum in Warschau beherbergt ein wunderbares, im frühen 17. Jahrhundert entstandenes Kinderporträt Tomasz Zamoyskis, Sohn und einziger Erbe des bedeutenden polnischen Staatsmannes, Magnaten und Humanisten Jan Zamoyski. Der anonyme, vermutlich italienische Maler hat sein Werk bewusst mit sprechender Symbolik versehen: mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand deutet Tomasz auf die Laute, die er mit der linken gerade aufnimmt, auf den Rücken der Bücher im Regal dahinter sind die Namen von Virgil, Ovid und Seneca zu erkennen. Es scheint, als sage der Junge mit Bedacht: »Ich weiß, wer ich bin, und dass es mir beschieden ist, ein wohlgebildeter Edelmann zu werden und dem Namen meiner Familie Ehre zu machen. Ich bin schon auf dem Weg zu diesem Ziel.«*

Wie viele seiner jungen Zeitgenossen in vergleichbarer Stellung – sei es in Polen oder anderswo in Europa – unternahm Tomasz eine *peregrinatio academica*, eine Cavalierstour, die der Bildung und den Manieren reicher Sprösslinge den letzten Schliff verleihen sollte. Ziele und Routen einer solchen Reise waren abhängig vom Budget und den elterlichen Vorstellungen, gewöhnlich führten sie jedoch durch mehrere Länder bis nach Italien oder Frankreich. Die jungen Männer konnten so Land und Leute kennenlernen, verschiedene Sprachen erlernen und sich mit fremden Sitten und Gebräuchen vertraut machen. Wenn sie nicht

gerade studierten, so widmeten sie sich der »Leibesertüchtigung« (*excercitia corporis*). Dazu gehörten Reiten und Fechten ebenso wie Tanzen und das Spielen eines Musikinstrumentes. Für Letzteres erwies sich die beliebte und für Reisen sehr handliche Laute als besonders geeignet. Eine diesbezügliche Empfehlung findet sich in Hieronim Balińskis handschriftlicher Abhandlung über die Erziehung junger Adliger, *De educatione pueri nobilis* (1598). Baliński, der selbst gern Laute spielte, missbilligte junge Leute ohne musikalisches Interesse. Des weiteren erwähnt er, dass er während eines Italiaufenthaltes eine »Lautentabulatur« für den eigenen Gebrauch zusammengestellt hatte, die er für hinreichend bedeutsam erachtete, um sie an seinen Sohn weiterzureichen. Zeitgenössische Briefe, Memoiren und Biographien zeigen uns, dass Balinski keine Einzelpersönlichkeit war. Von Tomasz Zamoyski wird berichtet, dass er in Frankreich Lautenunterricht erhielt, ebenso wie drei Sprösslinge der Radziwiłł-Familie während ihres Aufenthaltes in Augsburg. Einer von ihnen lehnte es sogar ab, das Fechten zu erlernen, da es seinem Lautenspiel abträglich sei!

Die wohl beredsamsten Zeugnisse dieser Wertschätzung der Musik sind aber die uns überlieferten handschriftlichen Lautenbücher, von Schülern entweder selbst zusammengetragen oder für diese bestimmt. Neben einer Auswahl verschiedener Repertoires enthalten diese in der Regel zahlreiche Zitate und Maximen in Latein oder Landessprache, außerdem Anleitungen zum Stimmen des Instrumentes oder zum Lesen der Tabulaturnotation, hin und wieder auch

Übungen oder technische Hinweise. Diese reichen von kleinen Büchlein mit ein paar Dutzend Stücken, die vom Schreiber in der Reihenfolge eingetragen wurden, wie er sie erhalten hat, bis hin zu dicken, systematisch nach Genres geordneten Bänden. Letztere können bis zu mehrere hundert Stücke enthalten und sind die Vorläufer der imposanten gedruckten Lautenmusiksammlungen, wie sie um 1600 aufkamen.

Bedeutsam für die Geschichte der polnischen Musik ist die Tatsache, dass viele solcher Quellen zahlreiche *polonica* für die Nachwelt bewahrt haben. Ich benutze das lateinische Substantiv *polonicum* (Plural: *polonica*) für »ein Musikstück mit polnischem Bezug«. Dieser kann sich auf ganz verschiedene Weise zeigen, etwa wenn die polnische Sprache in Titel oder Incipit verwendet, das Stück einem polnischen Lautenisten zugeschrieben oder von einem Kopisten als »polnisch« bezeichnet wird. Obwohl Stücke, die eines oder mehrere dieser Kriterien erfüllen, bereits um 1550 in Lautentabulaturen auftauchen, scheint die Blütezeit der *polonica* in den Jahrzehnten um 1600 zu liegen. Um diese Zeit hatten sich die *polonica* in beispielloser Weise bis nach Italien, England, Frankreich, den Niederlanden und Skandinavien ausgebreitet und mit ihnen eine schwer zu definierende musikalische »Polonität«. Dieses Phänomen könnte durchaus den Laute spielenden jungen Polen auf Bildungsreise geschuldet sein (*polonica* waren wahrscheinlich die ersten Stücke, die sie gelernt hatten), doch auch professionelle Musiker, ob polnischer Herkunft oder nicht, in Polen oder anderswo, trugen sicherlich nicht unwesentlich dazu bei.

Der beste polnische Beitrag zum Lautenrepertoire ist, damals wie heute, mit den Namen Albert Długoraj (dessen polnischer Vorname Wojciech in musikalischen Quellen nie genannt wird), Diomedes Cato und Jacob Reys verbunden. Zu dieser Liste lässt sich der erst vor kurzem als talentierter Lautenspieler und Komponist entdeckte Kasper Sieliecki hinzufügen, wenngleich nur wenige seiner Kompositionen erhalten sind.

Długorajs Ausbildung zum Lautenisten wurde durch den Adligen Samuel Zborowski finanziert, aus dessen Diensten der Musiker später jedoch heimlich floh. Er trug sogar zu dessen Fall und schließlicher Enthauptung bei, indem er Briefe seines Gönners, die angeblich dessen Landesverrat bewiesen, stahl und dem polnischen König Stephan Báthory zuspielte. 1583 wurde Długoraj vom König als Hoflautenist angestellt. Dies gewährte ihm zunächst hinreichend Schutz vor der Rache der Familie Zborowski, nach Báthorys Tod 1586 jedoch verließ Długoraj vermutlich Polen in Richtung Deutschland. An Báthorys Hof könnte er einen Knaben in der Laute unterrichtet haben, dessen Name in den königlichen Dokumenten als »Gaspar«, »Caspar« und »Kasperek« auftaucht. Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Kasper Sielicki, der nachweislich von 1588 bis 1591 als Lautenist unter Sigismund III. Wasa, Báthorys Nachfolger, wirkte. Stücke, die einem »Casparo Polacho«, »Cas[par] Polon[us]«, »Caspar« und »C.S.« zugeschrieben werden, dürften auf Sielickis Autorschaft verweisen. In seiner Eigenschaft als königlicher Lautenist war er ein

jüngerer Kollege von Diomedes Cato. Der geborene Italiener Cato wuchs in Krakau auf und starb, wie erst kürzlich entdeckt, in Danzig. Die Anzahl und weite Verbreitung seiner überlieferten Kompositionen sowie das Urteil der Zeitgenossen sprechen dafür, dass Cato internationales Ansehen genoss. Ebensolcher Wertschätzung erfreute sich ein gewisser Jakub, der Polen als junger Mann verließ und Lautenist zweier aufeinanderfolgender Könige in Frankreich, Heinrich III. und Heinrich IV., wurde. Besser bekannt war er als Jacob Reys (wahrscheinlich nach einem Gönner aus der Retz-Familie) oder Jacob »der Pole« (*Pol[l]onois, Il Polloneze, Polack* etc.). Bestattet wurde er in der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris, der letzten Ruhestätte von Würdenträgern und Künstlern, die in Beziehung zum französischen Hof standen. Während ein Teil von Jacobs musikalischem Werk (einschließlich der zwei hier eingespielten Stücke) in seinem musikalischen Stil und der Auswahl der Genres noch zum späten 16. Jahrhundert gehört, verweist der andere Teil schon deutlich auf den aufkommenden neuen französischen Stil. Diesem hat er wohl auch den dauerhafteren Ruhm zu verdanken (die meisten handschriftlichen und gedruckten Quellen seiner Werke sind erst nach seinem Tod entstanden).

Viele der uns überlieferten *polonica* geben gar keinen Hinweis auf einen Autor. Manchmal kann ein *polonicum* nur als solches identifiziert werden, wenn ein verwandtes Stück in einer anderen Quelle als »polnisch« bezeichnet wird. Meist wird der Zusammenhang durch ein dem Titel beigefügtes Adjektiv

deutlich, etwa »Polnischer Tanz« (*Chorea polonica, Polnischer Tantz, Carola polonesa, Danza Polacca, Ballo polacco, Taned spolski, Polskey tanecz* etc.) oder »Polnisches Lied« (*Cantico Polonica, Villanella polonica, A Polish Ayre, Chanson à la polonoise* etc.). Mitunter ist auch ein polnisches Incipit notiert, was wohl auf einen vokalen Ursprung verweist. Häufig ist es jedoch unmöglich, klar zwischen Lied und Tanz zu unterscheiden. Die meisten dieser Kompositionen sind kurz, rhythmisch und harmonisch unkompliziert, haben aber einen unwiderstehlichen melodischen Charme. In der Regel beginnen sie mit einem rhythmischen Motiv, bestehend aus punktierter Viertel + Achtel + zwei Viertel. An den Hauptteil im Zweiertakt schließt sich oft ein weiterer Teil im Dreiertakt an. Ab dem frühen 17. Jahrhundert konnten sich hinter manchen *polonica* einfach nur Kompositionen »in polnischem Stil« verbergen, wie etwa die »polnischen« Tänze, die Valentin Haussmann für seinen *Venusgarten* (1602) zugegebenermaßen selbst schrieb, auch wenn er versicherte, dass andere Stücke von ihm in Preußen und Polen gesammelt wurden, wo er sie auf Streichinstrumenten gehört hatte.

Das Repertoire an *polonica* ist groß und die Quellen sind zahlreich, deshalb galt es, sich auf eine repräsentative, jedoch keineswegs erschöpfende Auswahl an Quellen und Stücken zu beschränken. In musikalischer Hinsicht gehören die hier eingespielten vierzig *polonica* zu den schönsten des gesamten Repertoires. Obwohl ich die großartigen Leistungen berühmter Lautenisten der Spätrenaissance zu wür-

digen weiß, habe ich mich entschlossen, den Schwerpunkt auf Stücke des einfacheren »Tanz/Lied«-Typs zu legen, von denen einige bisher noch nie eingespielt wurden. Außerdem habe ich meine Auswahl auf Stücke in »klassischer« Renaissance-Stimmung (*vieil ton*) eingegrenzt, da meines Erachtens Stücke in experimentellen Stimmungen (*accords nouveaux*) schon in die darauffolgende Epoche gehören.

Paradoxerweise gibt es für Lautenmusik dieser Zeit fast gar keine polnischen Quellen mehr. Spuren in Bibliothekskatalogen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg lassen allerdings keinen Zweifel an ihrer früheren Existenz. Im Verlauf der letzten vier Jahrhunderte gab es enorme Verluste an historischen Dokumenten zur polnischen Geschichte und Kultur, und viele Quellen sind wohl für immer verloren.

Zahlreiche *polonica* sind uns aus mitteleuropäischen Quellen überliefert. Der preußische Lautenist Matthaeus Weissel veröffentlichte nicht weniger als 48 *Polnische Tänzle* in seinen Lautenbüchern von 1591 und 1592. Beide wurden, was nicht überraschend ist, in einer Universitätsstadt gedruckt, in Frankfurt an der Oder. Für das vorliegende Programm habe ich fünf Kompositionen [Track 5-9] aus Weissels Buch von 1591 ausgewählt.

Jean-Baptiste Besard, ein Lautenist und Lehrer aus Burgund, veröffentlichte in Deutschland zwei Sammlungen mit Lautenmusik. Die meisten abstrakten Stücke dieser Aufnahme stammen aus sei-

nem *Thesaurus harmonicus*: die *Fantasia* [Track 24] und das wie ein Postludium anmutende Finale [Track 12] von Długoraj, das *Praeludium* von Cato [Track 20] und die *Fantasia* von Reys [Track 40]. (Handschriftliche Ergänzungen in einer Kopie des *Thesaurus harmonicus*, einst vermutlich im Besitz des Deutschen Heinrich Nollius und heute in Genua, enthalten zahlreiche *polonica*, darunter Sielickis *Gagliarda* [Track 23].) Besards zweite Publikation, *Novus partus*, enthält zwei Galliarden von Reys, von denen eine hier zu hören ist [Track 39].

Eine wichtige Quelle von *polonica*, von denen etliche die Zuschreibung »Alberti Długoraj«, »Alberti«, »Alb.«, oder »AD« tragen, ist eine monumentale handschriftliche Sammlung von Lautenmusik, die heute in Leipzig aufbewahrt wird, wo sie vermutlich um 1619 von einem Studenten der Universität zusammengestellt wurde (und nicht von Długoraj selbst, wie in früherer Forschung behauptet, wenn sie auch ein Ergebnis seiner Lehrtätigkeit in Leipzig oder anderswo in Deutschland sein mag). Das Leipziger Manuskript liefert für diese Aufnahme viele wunderschöne Sätze sowie eine weitere *Fantasia* von Długoraj, die sich außerdem auch in Elias Mertels *Hortus musicalis novus* findet.

Ebenfalls bemerkenswert wegen ihrer *polonica* ist eine Anthologie, mit deren Zusammenstellung Emanuel Wurstisen in den frühen 1590er Jahren begann, als er an der Universität seiner Heimatstadt Basel studierte. Es ist dies eine wohlstrukturierte

rierte Sammlung enzyklopädischen Anspruchs und Umfangs, ein wahrer *thesaurus*, der gut und gerne die Grundlage für die Herausgabe eines Druckes abgäbe. In Basel, wo sich allein im 16. Jahrhundert mindestens zweihundert polnische Studenten aufhielten, hatte Wurstisen ganz offensichtlich Zugang zu einigen interessanten *polonica*. Einige der im erst später veröffentlichten *Thesaurus harmonicus* von Besard enthaltenen *polonica* erreichten auch Wurstisen, wenn auch meist in abweichenden Versionen. Eine *chorea polonica* ist mit einem Incipit versehen, der mit korrekten polnischen Nasalen notiert ist [Track 28]. Vor allem aber wirft Wurstisens Buch Licht auf den Ursprung eines anonymen Tanzes, der in ganz Mitteleuropa zirkulierte, manchmal mit der Bezeichnung »Bathori« (oder »Batori« oder »Pator«). Dies wurde als Hinweis auf Stephan Báthory, den König von Polen, verstanden, doch der Titel einer der drei Versionen aus Wurstisens Sammlung (*Potorae Königin Inn Polen Tantz*), legt die Vermutung nahe, dass vielmehr Báthorys Frau, Anna Jagiellonka, gemeint sein könnte.

Eine weitere große Sammlung von *polonica* ist uns in einem Manuskript überliefert, welches, vormals aufbewahrt in der Stadtbibliothek Danzig, durch den Zweiten Weltkrieg als verloren galt, vor kurzem aber in Berlin wieder aufgetaucht ist. Hier ist mit einer Ausnahme bei allen Stücken der Titel *balletto polacho* auf die Anfangsbuchstaben (*B.P.*) gekürzt. Fünf dieser Kompositionen finden sich in der vorliegenden Einspielung [Track 32-36]. Ursprung und

Eigentümer dieser Sammlung bleiben ungeklärt, da sie aber ein Fragment von Alessandro Piccininis *Aria di saravanda* enthält, die jener 1623 veröffentlichte, wurde sie wohl um diese Zeit oder später kopiert.

Andere Quellen enthalten weniger *polonica*, manche nur ein oder zwei Stücke. Aus den Lautenbüchern des Tschechen Johannes Arpinus [Track 17] und des Deutschen Petrus Fabricius [Track 18] stammt je ein Stück dieser Aufnahme. Im Lautenbuch eines anderen Deutschen, Johannes Naclerus, befindet sich nur ein *polonicum* [Track 29], es handelt sich hier um die schlichte Version eines Stückes, welches in Nicolas Vallets *Secretum musarum* [Track 30] verziert vorkommt. Bei Vallet steht der Titel »Susannesco«, was ganz offensichtlich polnisch »Zuzanneczko« (Susannchen) heißen soll – wahrscheinlich das Incipit eines zu singenden Textes. Die Sammlung *Florilegium*, veröffentlicht in Köln von Adrian Denss, enthält eine unter dem Namen *Allemande* verborgene Version des *Bathori-Tanzes* [Track 37]. *Polonica* gibt es ebenfalls in einer Handschrift, die sich im Besitz von Oskar Chilesotti befand, der 1890 Teile dieser später verschwundenen, Sammlung veröffentlichte. Diese enthält eine *Danza* [Track 22], die ich als *polonicum* betrachte, da sie mit der ihr unmittelbar vorausgehenden *Danza polacca* in musikalischem Zusammenhang steht. Der italienische Lautenist Giovanni Antonio Terzi nahm einen *Ballo Polaco* [Track 27] in sein zweites Lautenbuch auf. Im Gegensatz zu Stücken von Cato und Reys findet man nur wenige »polnische« Tänze oder Lieder

in Quellen von den Britischen Inseln. Die beiden hier eingespielten Stücke [Track 25 und 26] stammen paradoxerweise nicht aus einer Quelle für Lautenmusik, sondern aus einem Buch mit Liedern und Instrumentalstücken des Gambenspielers Tobias Hume. Seine Bearbeitungen »polnischer« Stücke für Gambe solo können auch auf der Laute gespielt werden, da beide Instrumente nach dem gleichen Muster gestimmt werden. Tatsächlich geben sie interessante Lautenstücke ab. Schließlich findet man auch einige *polonica* in einem wenig bekannten, um 1620 entstandenen und möglicherweise französischen Manuskript, welches heute zu einer Privatsammlung in Haslemere (Surrey) gehört. Die phonetische Schreibweise des Titels eines der Tänze, *Taned Spolski* (richtig *Taniec polski*, »polnischer Tanz«) [Track 38], ist identisch mit der Schreibweise in Vallets *Secretum musarum*.

Der Kopist der Haslemere-Handschrift, wie auch der Kopist des Berlin/Danzig-Manuskriptes, spielte offensichtlich eine zehnhörige Laute (das heißt, eine Laute mit zehn Saitenpaaren, wobei der oberste Chor auch aus einer einzelnen Saite bestehen konnte). Um 1600 kamen Lauten mit längeren Hälsen, größeren Körpern und einer höheren Anzahl von Chören im Bassregister auf. Diese Instrumente waren tiefer gestimmt, hatten ein dunkleres Timbre und einen größeren Tonumfang. Berufsmusiker wie Vallet sowie Laien, die gern der neuesten Mode folgten, entschieden sich häufig für diese Instrumente. Doch viele der älteren Lauten, insbesondere der siebenhörige Typ (wie auf dem Zamoyski-Porträt abgebildet), blieben

bis weit in das 17. Jahrhundert in Gebrauch. Reys wurde nachgesagt, dass er virtuos auf kleinen wie auf großen Lauten spielte. Häufig erweist sich das Repertoire für die zehnhörige Laute als ein »modernisiertes« Repertoire für sieben- oder achthörige Instrumente, in dem die Bass-Saiten als rhythmische oder harmonische »Lückenfüller« fungieren. Zeitgenössische Quellen enthalten oft eine Mischung aus Musikstücken für verschiedene Lautentypen. Ich habe daher für diese Aufnahme eine siebenhörige Laute gewählt, und musste nur gelegentlich – ohne dem Stück zu schaden – einige Bassnoten opfern oder sie eine Oktave nach oben transponieren.

Die Kürze und Einfachheit vieler *polonica* des Lied-/Tanztyps spiegelt zweifelsohne das Hauptanliegen dieser Musik wider: die Unterhaltung von musikalischen Laien. Bearbeitungen von Terzi und Vallet zeigen jedoch, dass professionelle Musiker dieses Material kreativ verarbeiteten. Ich bin ihrem Beispiel gefolgt, und habe oft das gegebene musikalische Material feiner ausgearbeitet und mit der Form experimentiert.

Die Lautenbücher von Wurstisen und Arpinus enthalten jeweils Varianten des *Bathori*-Tanzes in zwei verschiedenen Tonarten. Vergleiche haben gezeigt, dass die Spieler beim Transkribieren es nicht für nötig hielten, das »Original« exakt wiederzugeben, sondern musikalische und technische Lösungen suchten, die der neuen Tonart entsprachen. Das Ergebnis ist deshalb melodisch und harmonisch allen-

falls »gleichartig«. Zugunsten des Wohlklangs und der besseren Spielbarkeit auf meinem Instrument habe ich selbst diese Praxis auf eine spezielle Version des *Bathori*-Tanzes [Track 19] angewendet, die ich allen mir zugänglichen Versionen als musikalisch überlegen empfinde.

Fehler und Fehldeutungen sind in Lautentabulaturen nichts Ungewöhnliches, besonders in den von Laien kopierten, handschriftlichen Sammlungen. Gelegentlich fand ich es notwendig, unklare, unvollständige oder offensichtlich fehlerhafte Stellen zu verbessern – so ist beispielsweise weder die Leipziger noch die Mertelsche Version von Długorajs *Fantasia* unproblematisch, weswegen ich auf der Grundlage dieser beiden meine eigene Version geschaffen habe [Track 16].

Aus verschiedenen Gründen hat es fast zwei Jahrzehnte gedauert, dieses Projekt zu verwirklichen. Mitte der 90er Jahre, als ich damit begann, relevante Quellen und Fachliteratur zu sichten, waren diese noch nicht mit einigen Klicks zu erreichen. In diesem Stadium gewährte mir Professor Piotr Poźniak, ein hervorragender Kenner der polnischen Renaissance-Musik, großzügig Einblick in seine unveröffentlichten Editionen und gab mir damit wichtige Anregungen. Anthony Bailes, Michael Craddock, Paweł Gancarczyk, Tomasz Jeż, Hopkinson Smith, Marcin Zalewski und Jerzy Żak unterstützten das Projekt in den folgenden Jahren mit Material und Hinweisen. Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank, ebenso wie

meinen immer hilfreichen Freunden Ann und Paul Bridge. Besonderen Dank schulde ich außerdem Herrn Łukasz Strusiński, der die Umsetzung dieses Projekts unter der Schirmherrschaft des Adam-Mickiewicz-Institutes ermöglicht hat, und nicht zuletzt meiner Mutter Joanna Gondko, die mich darin unterstützt hat, Musiker zu werden. Ihr ist diese Einspielung gewidmet.

Michał Gondko
(Übersetzung: Franziska Gorgs)

* Leider haben wir nicht die Erlaubnis bekommen, das Bild hier abzudrucken; eine Internetrecherche unter dem Stichwort »Tomasz Zamoyski« sollte jedoch ein Farbfoto auf den Bildschirm rufen.

CULTURE.PL ist die führende Marke des Adam-Mickiewicz-Instituts – einer nationalen kulturellen Einrichtung, die Polen und die polnische Kultur im Ausland fördert und sich aktiv am internationalen Kulturaustausch beteiligt. Durch Einführung von qualitätsvollen Initiativen und Veranstaltungen auf dem Gebiet der Musik, der bildenden Kunst, des Theaters, Designs und Films strebt Culture.pl an, das Publikum weltweit mit der gegenwärtigen polnischen Kultur bekannt zu machen. Bisher wurden über 4 000 Veranstaltungen in 26 Ländern organisiert, an denen sich über 40 000 000 Menschen beteiligt haben.

Im Rahmen unserer Bemühungen um eine erfolgreiche Förderung der polnischen Kultur weltweit und Einführung eines internationalen Kulturaustausches überwachen wir eine Reihe von einzigartigen langfristigen Initiativen wie die Osteuropäische Plattform für performative Kunst, das Projekt Polska Design, I, CULTURE Orchestra und das Programm Polska Music. Unsere Projekte auf dem Gebiet der klassischen Musik bereiten wir in enger Zusammenarbeit mit prominenten Partnern aus aller Welt vor, darunter mit dem London Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, der English National Opera, dem Royal Opera House, den Berliner Festspielen, dem Los Angeles Philharmonic, dem Lincoln Centre, der Salle Pleyel, der Deutsche Grammophon, Chandos Records und Sony Classical, um nur einige zu nennen.

Besuchen Sie die Webseite Culture.pl, um aktuelle Informationen über die spannendsten Veranstaltungen verbunden mit polnischer Kultur weltweit zu erhalten und sich mit zahlreichen Künstlerbiographien, Rezensionen, Essays, Berichten und Profilen der polnischen Kultureinrichtungen vertraut zu machen: *www.culture.pl*.

MICHAŁ GONDKO, dans les mains de qui « les phrases viennent comme des pensées improvisées, se chassant l'une l'autre à travers l'imagination, un effet que beaucoup tentent mais que peu réussissent » (*Lute Society of America Quarterly*), a étudié la guitare classique avant d'être initié au luth par Marcin Zalewski à l'Université de musique Fryderyk Chopin, dans sa ville natale de Varsovie.

Sa passion pour la musique ancienne l'a ensuite conduit à Bâle, en Suisse, où il a étudié le luth sous la guidance de Hopkinson Smith à la Schola Cantorum et où il est devenu, avec Corina Marti, la force motrice de La Morra, ensemble multi-primé de musique de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance (www.lamorra.info). Des tournées l'ont mené dans la plupart des pays européens ainsi qu'aux États-Unis et au Moyen-Orient.

Bien que principalement occupé à développer ses propres projets musicaux, il trouve néanmoins le temps de collaborer avec d'autres musiciens et s'est ainsi produit avec des personnalités telles que Dame Emma Kirkby ou Jordi Savall et des formations comme La Capella Reial de Catalunya, Ensemble Phoenix Munich ou Ensemble Sarband.

Il a été primé par la Société polonaise de l'industrie phonographique. Outre ses CDs avec La Morra (qui ont obtenu des distinctions telles que le Diapason d'or, le Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik, le Noah Greenberg Award de la Société américaine de musicologie ainsi que des nominations aux Gramophone Award et l'International Classical Music Award), sa discographie comporte un enregistrement de musique ancienne allemande pour instruments à clavier et à cordes pincées (*Von edler Art*, Ramée, RAM 0802, avec Corina Marti), qui a remporté un succès très appréciable. Cette dernière publication a suscité un intérêt marqué pour ses aptitudes de soliste. Voici à présent *Polonica*, son premier album solo.

POLONICA

Le Musée national de Varsovie abrite un beau portrait d'enfant datant du début du XVII^e siècle : c'est celui de Tomasz Zamoyski, fils et unique héritier de Jan Zamoyski, célèbre homme d'État, magnat et humaniste polonais. L'œuvre du peintre anonyme, peut-être italien, est imprégnée d'un symbolisme éloquent : de l'index droit, Tomasz pointe le luth qu'il tient de la main gauche ; les noms de Virgile, Ovide et Sénèque sont visibles sur la tranche des livres rangés dans l'étagère qui se trouve derrière. Le garçon semble dire : « Je sais qui je suis et que mon destin est de devenir un gentilhomme éduqué, digne de son nom et des futurs honneurs. Je me dirige déjà vers cet objectif. »*

À l'instar de bon nombre de ses contemporains d'âge et de statut social semblables, qu'ils soient originaires de Pologne ou d'ailleurs en Europe, on sait que Tomasz entreprit un *peregrinatio academica*, Grand Tour destiné à parfaire l'éducation et les manières des jeunes hommes de familles fortunées. Itinéraires et destinations variaient selon le budget et les directives parentales, mais menaient généralement, à travers différents pays, jusqu'en Italie ou en France. Ainsi, les étudiants avaient la chance de découvrir des choses et des lieux, de faire des connaissances, d'apprendre des langues étrangères et d'observer des usages qui ne leur étaient pas familiers. Quand ils n'étudiaient pas, ils faisaient des « exercices pour le corps » (*exercitia corporis*) consistant généralement en une combinaison

personnalisée de sports : équitation et escrime, danse et pratique musicale. Dans ce domaine, le luth, populaire et transportable, était particulièrement adapté ; Hieronim Baliński le recommande dans son traité sur l'éducation du jeune gentilhomme, *De educatione pueri nobilis* (1598). Baliński, lui-même luthiste amateur, désapprouvait fermement le manque de connaissances musicales des jeunes. Dans son ouvrage, il mentionne avoir compilé, alors qu'il était en Italie, une « tablature de luth » pour un usage personnel, qu'il jugea suffisamment importante pour la léguer à son fils. L'opinion de Baliński n'était évidemment pas rare : des lettres, mémoires et biographies contemporains sont là pour en témoigner. Il semble que Tomasz Zamoyski ait reçu des cours de luth alors qu'il était en France, tout comme trois jeunes membres de la famille Radziwiłł en bénéficièrent durant leur séjour à Augsbourg. L'un d'eux alla jusqu'à refuser d'apprendre l'escrime, considérant ce sport comme très nuisible à sa pratique du luth !

La meilleure illustration de cette conviction est probablement offerte par les anthologies manuscrites de musique pour luth compilées par ou pour des étudiants. Outre un mélange de répertoires, elles contiennent généralement nombre de citations et de maximes en latin et en langue vernaculaire, des instructions pour accorder l'instrument et lire la notation en tablature et, parfois, des exercices et des conseils techniques. Elles vont de tout petits cahiers, renfermant quelques douzaines de pièces copiées dans l'ordre dans lequel le scribe put y avoir accès, à

de grands volumes méthodiquement structurés par genre. Ceux-ci peuvent contenir jusqu'à plusieurs centaines d'entrées, préfigurant ainsi les gigantesques collections imprimées de musique pour luth qui feraient leur apparition autour de 1600.

Beaucoup de ces sources ont fourni à la postérité de nombreuses *polonica*, ce qui est d'une grande importance pour l'histoire de la musique polonaise. J'utilise le nom latin *polonicum* (*polonica* au pluriel) pour désigner « une pièce de musique à connotation polonaise ». Cette connotation peut se voir exprimée de différentes façons : par la présence de mots en polonais dans le titre ou l'incipit, par l'attribution à un luthiste polonais ou par la désignation « polonaise » d'une pièce par le copiste. Même si des pièces réunissant un ou plusieurs de ces critères commencèrent à faire leur apparition dans les tablatures de luth vers 1550, les *polonica* semblent avoir atteint leur apogée dans les décennies autour de 1600. Les *polonica* ont alors permis une distribution d'une ampleur sans précédent d'une « polonitude » musicale difficile à cerner, jusqu'en Italie, en Angleterre, en France, dans les Pays-Bas et en Scandinavie. Cela pourrait être le résultat des *peregrinationes academicae* des élèves luthistes polonais (les *polonica* pourraient bien avoir été leurs premières pièces de luth) ; les activités des musiciens professionnels (polonais ou non, en Pologne ou ailleurs) jouèrent certainement également un rôle important.

À l'époque – et c'est encore le cas aujourd'hui –, les meilleures contributions polonaises à la pratique professionnelle du luth étaient principalement associées aux noms d'Albert Długoraj (dont le prénom polonais, Wojciech, n'apparaît jamais dans les sources musicales), de Diomedes Cato et de Jacob Reys. Kasper Sielicki, dont les qualités de luthiste et de compositeur furent reconnues récemment (bien que nous n'ayons conservé de lui qu'un petit nombre de compositions), peut être ajouté à cette liste. La formation de luthiste de Długoraj fut financée par le gentilhomme Samuel Zborowski, dont il quitta ensuite secrètement le service. En réalité, il contribua à la chute, et peut-être même à la décapitation de son patron en volant – et les présentant à István Báthory, roi de Pologne – des lettres prouvant prétendument la trahison de Zborowski. En 1583, le Roi nomma Długoraj luthiste de la cour, lui accordant ainsi une protection contre la vengeance de la famille Zborowski, mais certains éléments laissent croire qu'après la mort de Báthory en 1586, Długoraj quitta la Pologne pour l'Allemagne. À la cour de Báthory, il pourrait avoir été le professeur d'un garçon qui apparaît dans les documents royaux sous le nom de « Gaspar », « Caspar » ou « Kasperek ». Il doit s'agir de Kasper Sielicki, dont on sait qu'il fut le luthiste de Sigismund III Vasa, le successeur de Báthory, de 1588 à 1591. Des pièces attribuées à « Casparo Polacho », « Casp[ar] Polon[us] », « Caspar » ou « C. S. » semblent indiquer que Sielicki est leur auteur. En tant que luthiste royal, Sielicki était le jeune collègue de Diomedes Cato. Italien de naissance, Cato grandit à Cracovie et mourut à Gdańsk, comme on l'a

récemment découvert. Corroborant l'avis des spécialistes contemporains, le nombre et la répartition géographique des compositions que nous avons conservées témoignent vraisemblablement de la réputation internationale considérable dont jouissait Cato. C'était aussi le cas d'un certain Jakub, mieux connu sous le nom de Jacob Reys (probablement selon le nom d'un patron de la famille Retz) ou Jacob *der Pole* (« le Polonais ») (*Pol[l]onois, Il Polloneze, Polack*, etc.), qui quitta la Pologne alors qu'il était jeune homme et fut le luthiste de deux rois de France consécutifs, Henri III et Henri IV. Il fut enterré en l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, la dernière demeure des dignitaires et des artistes liés à la cour de France. Tandis qu'une partie de la production musicale (dont deux pièces de cet enregistrement) de Jacob est encore typique de la fin du XVI^e siècle en termes de style et de genre, d'autres œuvres tendent clairement vers l'émergence du nouveau style français. Celles-ci semblent lui avoir assuré une réputation plus durable (la plupart des sources manuscrites et imprimées de ses œuvres furent réalisées après sa mort).

De nombreuses *polonica* nous sont parvenues sans indication d'auteur. Dans certains cas, une *polonicum* peut n'être identifiée comme telle que grâce à l'existence d'un arrangement apparenté dans une autre source, où elle porte un nom « polonais ». Le lien avec la Pologne est généralement signalé par un adjectif ajouté au titre, comme « Danse polonaise » (*Chorea polonica, Polnischer Tantz, Carola polonesa, Danza polacca, Ballo polacco, Taned spolski, Polskey*

tanecz, etc.) ou « Chanson polonaise » (*Cantio polonica, Villanella polonica, A Polish Ayre, Chanson à la polonoise*, etc.). Parfois, un incipit textuel en polonais est ajouté, indiquant peut-être une origine vocale. Souvent, cependant, aucune distinction claire entre la chanson et la danse ne semble possible. La plupart de ces compositions sont courtes, d'un cadre rythmique et harmonique simple et d'un charme mélodique irrésistible. Elles s'ouvrent généralement avec un motif rythmique consistant en noire pointée-croche-deux noires. La partie principale en binaire est souvent suivie d'une partie en ternaire. Dès le début du XVII^e siècle, certaines *polonica* – comme les danses « polonaises » que Valentin Haussmann admit avoir écrites pour *Venusgarten* (1602) – étaient peut-être déjà des compositions « dans le style polonais » (bien que Haussmann nous assure que d'autres furent collectées par lui en Prusse et en Pologne, où il les entendit jouées sur des instruments à cordes).

Le répertoire des *polonica* est large et les sources nombreuses, ce qui oblige à en limiter le choix à une sélection représentative, à défaut d'être exhaustive, de sources et de pièces. Musicalement, les quarante *polonica* présentes sur ce disque font partie des plus belles de tout le répertoire. Tout en reconnaissance dûment les réalisations de célèbres luthistes polonais de la fin de la Renaissance, j'ai décidé de renverser la hiérarchie et de mettre l'accent sur des pièces du type simple de la « danse/chanson », dont certaines n'ont jamais été enregistrées. J'ai également limité le choix à des pièces écrites dans l'accord Renaissance « classique » (« vieil

ton »), considérant les pièces en « accords nouveaux » comme appartenant déjà à la période suivante.

Paradoxalement, les sources polonaises de musique de luth sont pratiquement inexistantes pour la période en question, même s'il ne fait aucun doute qu'elles ont effectivement existé, puisque des traces peuvent en être trouvées dans les catalogues de bibliothèques datant d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Au cours des quatre derniers siècles, la perte de documents historiques relatifs à l'histoire et à la culture polonaises a été inestimable ; la plupart des sources sont probablement perdues à jamais.

De nombreuses *polonica* sont conservées dans des sources d'Europe centrale. Le luthiste prussien Matthaeus Waissel a publié pas moins de 48 *Polnische Tüntze* dans ses livres de luth de 1591 et 1592, tous deux publiés dans la ville universitaire de Frankfurt an der Oder. Pour ce programme, j'ai choisi cinq arrangements (pages 5 à 9) du livre de 1591.

Jean-Baptiste Besard, luthiste et professeur bourguignon, publia en Allemagne deux collections de musique pour luth. La plupart des pièces « abstraites » de ce récital proviennent de son *Thesaurus harmonicus* : la *Fantasia* (page 24) et le *Finale* en forme de postlude (page 12) de Długoraj, le *Praeludium* de Cato (page 20) et la *Fantasia* de Reys (page 40) (des ajouts à la main sur une copie du *Thesaurus harmonicus*, aujourd'hui conservé à Gênes et qui appartient probablement à l'Allemand Heinrich Nollius, comportent

de nombreuses *polonica*, parmi lesquelles la *Gagliarda* de Sielicki (page 23)). *Novus partus*, la seconde publication de Besard, contient deux gaillardes de Reys ; l'une d'elles est enregistrée ici (page 39).

Une source importante pour les *polonica*, dont de nombreuses portent l'attribution « Alberti Długoraj », « Alberti », « Alb. » ou « AD », est l'anthologie monumentale de musique de luth aujourd'hui conservée à Leipzig et probablement compilée là-bas autour de 1619 par un étudiant de l'université (et non par Długoraj lui-même, comme la recherche en fit l'hypothèse par le passé, bien que cela aurait pu être un héritage de son activité d'enseignant à Leipzig ou ailleurs en Allemagne). Le manuscrit de Leipzig a fourni de nombreux très beaux arrangements pour cet enregistrement, ainsi qu'une autre *Fantasia* de Długoraj, que l'on trouve également dans le *Hortus musicalis novus* de Elias Mertel.

L'anthologie compilée par Emanuel Wurstisen et commencée alors qu'il était étudiant à l'université de sa ville natale de Bâle au début des années 1590 est également remarquable pour ses *polonica*. C'est une collection très structurée d'ambition et de taille encyclopédiques, un véritable *thesaurus*, qui aurait facilement pu servir de base à une publication imprimée. À Bâle, qui au seul XVI^e siècle accueillit au moins 200 étudiants polonais, Wurstisen semble avoir eu accès à certaines *polonica* intéressantes. Certaines des *polonica* du *Thesaurus harmonicus* étaient parvenues à Wurstisen avant la publication du recueil de Besard,

bien que pour la plupart dans des versions différentes. Une *chorea polonica* possède un incipit textuel écrit avec les voyelles nasales polonaises correctes (page 28). Mais surtout, l'existence du livre de Wurstisen met en lumière les origines d'une danse anonyme alors largement répandue en Europe centrale, parfois avec l'appellation « Bathori » (ou « Batori », ou « Pator »). On supposait que cette appellation faisait référence à István Báthory, roi de Pologne, mais le titre de l'une des trois versions trouvées dans le livre de Wurstisen laisse penser que la personne à laquelle il est fait référence est en réalité la femme de Báthory, Anna Jagiellonka (*Potorae Königin Inn Polen Tantz*).

Une large collection de *polonica* nous est parvenue dans un manuscrit précédemment conservé à la Stadtbibliothek de Danzig, une source que l'on croyait avoir perdue pendant la Deuxième Guerre mondiale mais qui a récemment refait surface à Berlin. Pour toutes sauf une, le titre de *balletto polacho* a été abrégé dans la source aux lettres initiales B. P. Cet enregistrement propose cinq de ces compositions (pages 32-36). L'origine et la propriété de cette source demeurent inconnues, bien que la présence d'un fragment de l'*Aria di saravanda* d'Alessandro Piccinini, publiée en 1623, laisse penser qu'elle fut copiée autour de ou après cette date.

D'autres sources contiennent de moins nombreuses *polonica*, parfois seulement l'une ou l'autre. Les livres de luth pour étudiants du Tchech Johannes Arpinus (page 17) et de l'Allemand Petrus Fabricius

(page 18) ont fourni chacun une pièce au programme de cet enregistrement. Dans le livre de luth d'un autre Allemand, Johannes Naclerus, l'on trouve une seule *polonicum* (page 29), une version simple d'une pièce qui apparaît ornementée dans le *Secretum musarum* de Nicolas Vallet (page 30). Vallet donne pour titre polonais *Susannesco*, sans doute pour *Zuzanneczko* (« Petite Suzanne ») – probablement l'incipit d'un texte sur lequel elle était chantée. *Florilegium*, une collection publiée à Cologne par Adrian Denss, contient une version de la danse *Bathori* cachée sous le titre d'*Allemande* (page 37). Les *polonica* sont aussi présentes dans un manuscrit pour luth possédé par Oskar Chilesotti, qui en publia des parties en 1890 avant que la source ne devienne inaccessible. Ce manuscrit contient une *Danza* (page 22) que je considère comme une *polonicum* parce qu'elle est en lien musical direct avec la *Danza polacca* qui précède immédiatement. Le luthiste italien Giovanni Antonio Terzi a inclus un *Ballo Polaco* dans son second livre de musique de luth. Contrairement aux pièces de Cato et de Reys, seules quelques « danses/chansons polonaises » peuvent être trouvées dans les sources des îles britanniques. Paradoxalement, celles enregistrées ici (pages 25 et 26) proviennent d'une source de musique qui n'est pas destinée au luth : un livre de chansons et de pièces instrumentales du violiste Tobias Hume. Les deux instruments étant accordés de la même manière, ses arrangements de pièces « polonaises » pour viole solo peuvent aussi être joués au luth. Ils font même d'intéressantes pièces pour l'instrument. Enfin, quelques *polonica* proviennent d'un manuscrit

pour luth peu connu, peut-être français, écrit autour de 1620 et conservé dans une collection privée à Haslemere (Surrey). L'orthographe phonétique de l'une des danses, *Taned Spolski* (recte *Taniec polski*, « Danse polonaise ») (page 38), est identique à celle utilisée par Vallet dans son *Secretum musarum*.

Le copiste du manuscrit de Haslemere jouait manifestement un luth à dix chœurs (un instrument avec dix paires de cordes, la plus aiguë pouvant être simple ou double), comme celui du manuscrit de Berlin/Danzig. Vers 1600, les luths au manche plus long, au corps plus grand et au nombre croissant de chœurs dans le registre grave – menant à des instruments plus grave, au timbre plus sombre et à l'ambitus plus large – commencèrent à gagner du terrain. Des professionnels comme Vallet et des amateurs qui voulaient suivre la mode optaient souvent pour de tels instruments. Mais nombre d'anciens luths avec un nombre moins important de chœurs – en particulier celui à sept chœurs (que l'on voit dans le portrait de Zamoyski) – restèrent largement en usage au XVII^e siècle. Reys est réputé avoir joué à la perfection à la fois du petit et du grand instrument. Le répertoire pour luth à dix chœurs se révèle souvent être en réalité destiné à un luth à sept ou huit chœurs « modernisé » grâce à l'utilisation occasionnelle de cordes de basse pour « remplir l'espace » rythmique et harmonique. Les sources contemporaines contiennent souvent un mélange de pièces qui peuvent être jouées sur différents types de luth. Pour cet enregistrement, j'ai opté pour un instrument à sept chœurs ; il m'a fallu occa-

sionnellement – sans que la pièce en pâtisse – sacrifier les notes graves ou les transposer d'une octave.

La brièveté et la simplicité de nombreuses *polonica* du type de la « danse/chanson » reflètent sans aucun doute le but premier de cette musique : l'amusement des amateurs. Des arrangements par Terzi et Vallet prouvent, cependant, que les musiciens professionnels traitaient la matière de façon créative. J'ai suivi leur exemple, en élaborant souvent sur le matériau musical donné et en expérimentant avec la forme.

Les livres de luth de Wurstisen et d'Arpinus contiennent chacun des versions de la danse *Bathori* en deux tonalités différentes. La comparaison révèle que pour les joueurs, lorsqu'ils transcrivaient, l'important n'était pas de reproduire l'« original », mais plutôt de rechercher des solutions musicales et des techniques idiomatiques pour la nouvelle tonalité. Ainsi, le résultat n'est « similaire » que mélodiquement et harmoniquement. Dans l'intérêt d'une meilleure jouabilité et d'une sonorité plus libre sur mon instrument, j'ai appliqué cette pratique à une version en particulier de la danse en question (page 19), à mon sens musicalement supérieure à toutes les autres versions que j'ai pu consulter.

Les erreurs et les mauvaises interprétations ne sont pas rares dans les tablatures de luth, particulièrement dans les collections compilées par des amateurs. Il m'a semblé nécessaire de temps à autre de rectifier des données confuses, incomplètes ou erronées (ni

dans la version de Leipzig ni dans celle de Mertel, la *Fantasia* de Długoraj est exempte de problème, raison pour laquelle j'ai créé ma propre version (page 16), tirée des deux).

Pour différentes raisons, près de deux décennies ont été nécessaires pour que ce projet voie le jour. Au milieu des années 1990, quand j'ai commencé à collecter sources et littérature, il ne suffisait pas de quelques clics pour y avoir accès. Le professeur Piotr Poźniak, éminent spécialiste de la musique polonaise de la Renaissance, partagea généreusement avec moi certaines de ses éditions non publiées, ce qui me permit d'avancer. Dans les années suivantes, le projet put bénéficier de matériaux et des conseils d'Anthony Bailes, de Michael Craddock, de Paweł Gancarczyk, de Tomasz Jeż, de Hopkinson Smith, de Marcin Zalewski et de Jerzy Żak. Je leur adresse mes plus sincères remerciements, ainsi qu'à mes amis Ann et Paul Bridge, qui me furent d'une grande aide. En outre, ma gratitude particulière va à Mr Łukasz Strusiński, qui a rendu possible la réalisation de ce projet sous les auspices de l'Institut Adam Mickiewicz, et – la dernière mais non des moindres – à ma mère, Joanna Gondko, pour m'avoir aidé à devenir musicien. C'est à elle que je dédie cet enregistrement.

Michał Gondko
(Traduction : Catherine Meeùs)

« Tomasz Zamoyski » devrait vous permettre d'en voir une photo couleur.

* Malheureusement, l'autorisation de reproduire cette peinture n'a pu être obtenue ; une recherche Internet sur

CULTURE.PL est la marque phare de l'Institut Adam Mickiewicz. Cette institution culturelle nationale se consacre à la promotion de la Pologne et de la culture polonaise à l'étranger en prenant une part active dans les échanges culturels internationaux. En étant à la source d'initiatives et d'événements de haute qualité dans les domaines de la musique, des arts visuels, du théâtre, de la conception et du cinéma, Culture.pl aspire à présenter la culture polonaise contemporaine à des publics internationaux. Jusqu'à présent, plus de 4 000 événements ont été organisés dans 26 pays, regroupant au total plus de 40 000 000 de personnes.

Travaillant à la promotion efficace de la culture polonaise dans le monde entier et à l'initiation d'un échange culturel international, nous supervisons une série d'initiatives à long terme uniques comme le East European Performing Arts Platform, le programme Polska Design, le I, CULTURE Orchestra et le programme Polska Music. Nos projets dans le domaine de la musique classique sont préparés en étroite collaboration avec un grand nombre de partenaires émérites dans le monde entier, y compris le London Philharmonic Orchestra, le London Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'English National Opera, le Royal Opera House, les Berliner Festspiele, le Los Angeles Philharmonic, le Lincoln Centre, la Salle Pleyel, Deutsche Grammophon, Chandos Records et Sony Classical, pour n'en citer que quelques-uns.

Visitez le site web Culture.pl pour de nouvelles informations sur les événements culturels polonais les plus passionnants à travers le monde et un riche éventail de biographies d'artistes, de critiques, d'essais, de rapports et de profils d'institutions culturelles polonaises : *www.culture.pl*.

^MENU

Recorded in October, 2014 at the Church of Notre-Dame de l'Assomption, Basse-Bodeux, Belgium

Artistic direction, recording, & mastering: Rainer Arndt

Editing: Michał Gondko

Production: Outhere

Graphic concept: © Laurence Drevard

Design & layout: Rainer Arndt (digipak), Catherine Meeùs (booklet)

Cover: Ivory tablet compass sundial, Hans Ducher, Nuremburg 1574

Photos: © Science Museum/Science & Society Picture Library (cover),
© Corina Marti (p. 5)

CULTURA.PL

*This recording was kindly supported by
Culture.pl*

RAMÉE

RAM 1406

www.ramee.org

outhere
MUSIC

© & © 2015 Outhere

www.outhere-music.com

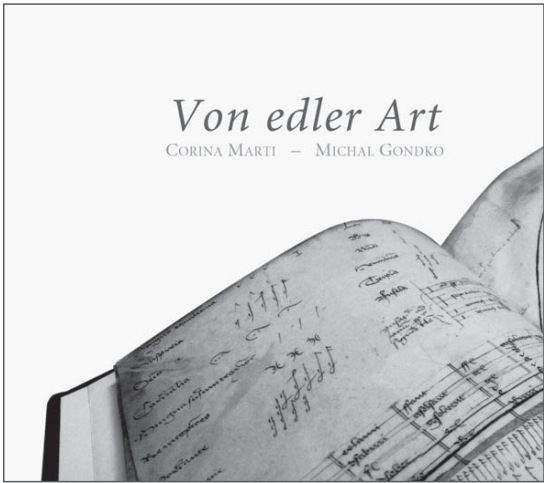


www.facebook.com/outheremusic

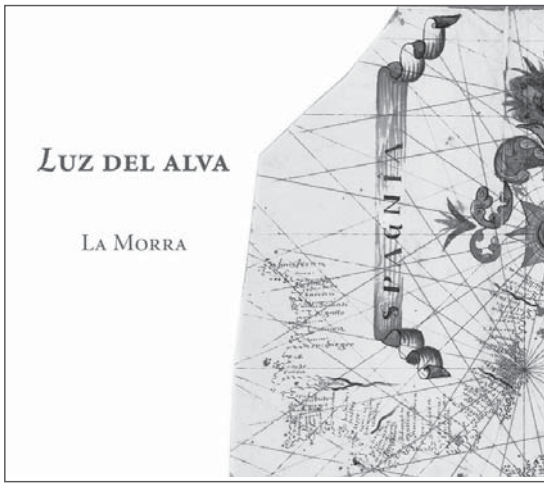
PREVIOUSLY RELEASED WITH MICHAŁ GONDKO:



FLOUR DE BEAULTÉ
RAM 0602



VON EDLER ART
RAM 0802



LUZ DEL ALVA
RAM 1203

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Écoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:
www.outhere-music.com



