



TEATR IM. CYPRIANA KAMILA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY — BOGDAN KOCA

ZASTĘPCA DYREKTORA — RYSZARD PALAC • KIEROWNIK LITERACKI — IRSZULA LIKSZTET

Kolacja

PAUL BARZ

na cztery ręce



druga
premiera
sezonu 2009/2010



Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze

Dyrektor Naczelny i Artystyczny – Bogdan Koca

Zastępca Dyrektora – Ryszard Pałac Kierownik Literacki – Urszula Likszet

Sezon 2009/2010

Albert Schweitzer

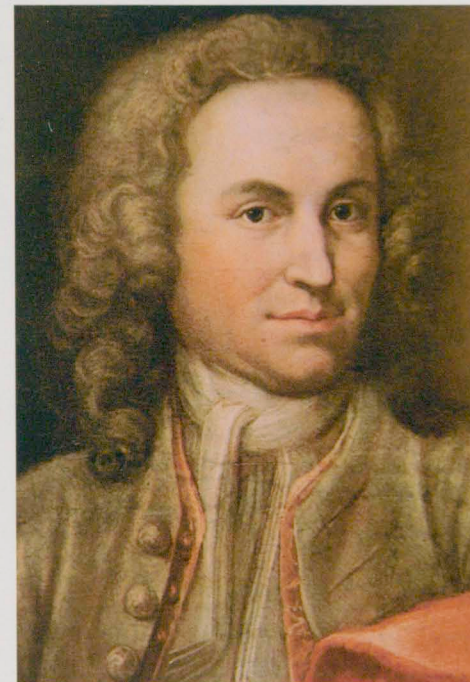
Źródła sztuki Bacha

Istnieją artyści subiektywni i obiektywni. U pierwszych artyzm tkwi w osobowości. Twórczość ich jest niemal niezależna od czasów, w których żyją. Sami dla siebie będąc prawem, przeciwstawiają się swej epoce i tworzą nowe formy, w których wyrażają swoje myśli. Taki był Ryszard Wagner.

Bach należy do artystów obiektywnych. Tkwią oni całkowicie we własnej epoce i tworzą jedynie w kręgu tych form i myśli, jakie im ona ofiarowuje. Nie poddają krytyce zastanych przez siebie artystycznych środków wyrazu i nie odczuwają wewnętrznej potrzeby wytyczania nowych dróg. Ich życie i przeżycia nie są jedyną głębą ich sztuki, tak że źródła ich dzieł nie należy poszukiwać w losach twórcy. Artystyczna ich osobowość jest niezależna od osobowości ludzkiej, podporządkowując sobie niemal tę ostatnią jak coś przypadkowego. Dzieła Bacha byłyby takie same nawet wówczas, gdyby życie jego ułożyło się całkiem inaczej. Gdybyśmy znali jego biografię lepiej, niż ją znamy, i gdyby wszystkie listy, jakie kiedykolwiek pisał, zachowały się, nie wiedzieliśmy o wewnętrznej genezie jego dzieł więcej, niż wiemy.

Sztuka artysty obiektywnego nie jest bezosobowa, lecz nadosobowa. To tak, jakby miał on jedno tylko pragnienie: przedstawienia z niepowtarzalną doskonałością, ponownie i ostatecznie, wszystkiego, co zastał. To nie on żyje, to żyje w nim duch czasu. Wszelkie artystyczne poszukiwania, dążenia, prace, tęsknoty i błędzenia minionych i obecnych pokoleń zbiegają się w nim i odzwierciedlają.

Pod tym względem największego muzyka niemieckiego porównać można tylko z największym niemieckim filozofem. Także twórczość Kanta posiada charakter bezosobowy. Jest on jedynie intelektem, który wyciąga konsekwencje z filozoficznych idei i problemów epoki. Porusza się on przy tym bez uprzedzeń



*Tak więc Bach
jest kresem.*

*Nic od niego
nie wychodzi;
wszystko tylko
do niego prowadzi.*

w scholastyce zastanego, ukutego już sztucznego języka, podobnie jak Bach na ślepo przejął formy muzyczne, które dawała mu jego epoka.

Bach już zewnętrznie okazuje się osobowością nie indywidualną, lecz uniwersalną. Przeżył rozwój muzyczny trzech lub czterech pokoleń. Gdy zaczynamy śledzić dzieje owej rodziny, zajmującej tak szczególne miejsce w niemieckim życiu artystycznym, doznajemy uczucia, iż wszystko, co się w niej dzieje, doprowadzić musi do czegoś doskonałego. Uważamy za zrozumiałe samo przez się, że wreszcie zjawia się jakiś Bach, w którym żyją wszyscy ci Bachowie, przeżywając samych siebie, i w którym szmat muzyki niemieckiej, przez ten ród reprezentowany, znajduje swój kres. Jan Sebastian Bach, mówiąc językiem Kanta, jest postulatem historycznym.

Jakąkolwiek ścieżką zaczniemy iść poprzez poezję i muzykę średniowiecza – zawsze dojdziemy do niego.

Wszystkie wspaniałości, jakie stworzyła pieśń kościelna od XII do XVIII wieku – zdołał ją jego kantaty i pasje.

Händel i inni pozostawiają cenny skarb melodii chorałowych nie wykorzystany. Chcą się uwolnić od przeszłości. Bach czuje inaczej. Z chorału czyni fundament swojej twórczości.

Śledząc historię harmonizacji chorału, znowu dojdziemy do niego. To, do czego dążyli mistrzowie faktury polifonicznej: Eccard, Praetorius i inni, urzeczywistnił on. Tamci potrafili jedynie harmonizować melodię; Bach w układzie swoim oddaje jednocześnie dźwiękami tekst.

Nie inaczej przedstawia się kwestia przygrywek chorałowych i fantazji chorałowych. Pachelbel, Böhm i Buxtehude, mistrzowie w tej dziedzinie, tworzą formy. Nie dane im jest jednak tchnąć w nie ducha. By dążenia do ideału nie okazały się daremne, musi pojawić się ktoś większy, kto swoje fantazje chorałowe przekształci w muzyczne poematy.

Z motetu powstaje pod wpływem włoskiej i francuskiej muzyki instrumentalnej kantata. Od Schultza, przez całe sto lat, koncert kościelny walczy o swoje miejsce i swobodę w kościele. Czuje się, jak muzyka ta traci liturgiczny grunt. Coraz bardziej wyłamuje się z kultu, pragnąc być samodzielnym dramatem religijnym, a w formie dążąc do podobieństwa z operą. Zaczyna się kształtować oratorium. W tym czasie pojawia się Bach i tworzy kantatę, która przetrwa. W następnym pokoleniu byłoby już za późno. Kantata jego nie różni się formą od setek innych, powstałych w tym samym czasie po to jedynie, by popaść w zapomnienie. Ma te same zewnętrzne wady. Żyje jednak dzięki duchowi. Z tęsknych pragnień pokoleń, które nie stworzyły nic trwałego, jeden jedyny raz zrodziło się pragnienie, które jest tak wielkie, jak ideał przyświecający dwóm poprzednim generacjom, i które pośród wszelkich błędzeń epoki triumfuje tylko dzięki wielkości myśli.

Z końcem XVII wieku muzyczny dramat pasyjny chce przeniknąć do kościoła. Wybuchoł spór za i przeciw. Bach kładzie mu kres, pisząc dwie pasje, które tekstowo i formalnie uzależnione są całkowicie od typowych dzieł epoki, duch jednak, który w nich żyje, uwzniośla je i przenosi ze sfery doczesnej w wieczność.

Tak więc Bach jest kresem. Nic od niego nie wychodzi; wszystko tylko do niego prowadzi. Dać prawdziwą biografię tego mistrza – to przedstawić życie i rozwój sztuki niemieckiej, która potem w nim się dopełnia i wyczerpuje swoje możliwości, i pojąć ją w jej dążeniach i pomyłkach. Geniusz ów był duchem nie indywidualnym, lecz zbiorowym. Całe stulecie i całe pokolenia pracowały nad dziełem, przed którego wielkością stajemy w milczeniu, pełni szacunku...

[w:] A.Schweitzer, Jan Sebastian Bach, PWM 1963 r., s. 13-15

Romain Rolland

Händel (fragmenty)

[...] Händel był zbyt uniwersalny i zbyt obiektywny, aby sądzić, że jeden tylko rodzaj sztuki jest prawdziwy. Uważał tylko, że są dwa gatunki muzyki: dobra i zła. Poza tym – każdy rodzaj jest dobry. Toteż pozostawił arcydzieła we wszystkich. Ale nie torował żadnych nowych dróg w operze, mimo że posunął się naprzód niemal we wszystkim. Nieustannie próbuje, wynajduje i zawsze z niezwykłą pewnością. Wydaje się, jakby miał absolutną świadomość swej inwencji. A jednak nie trzymał się prawie żadnej ze swych zdobyczy artystycznych. Wprawdzie z mistrzostwem stosuje recytatywy à la Gluck czy arioso à la Mozart, pisze akty *Tamerlana*, które są najbardziej zwartym i wstrząsającym dramatem na modłę *Ifigenii w Taurydzie*, sceny przelewającej się namiętną muzyką, jak niektóre części *Admety* czy *Orlanda*, gdzie komizm miesza się z tragizmem na sposób *Don Juana*; wprawdzie próbuje tu nowych rytmów, tam nowych form: duetu czy kwartetu dramatycznego, symfonii opisowej otwierającej operę, wyszukanej orkiestracji, chórów i tańców, ale nigdy się tego nie trzyma. W następnej operze znajdujemy go znów przy zwykłych formach ówczesnej opery włoskiej lub niemieckiej. [...]

Gdyby jeszcze chodziło tylko o operę, można by powiedzieć, że te ciągłe zmiany spowodowane były zmiennością gustów publiczności teatralnej oraz koniecznością dostosowania się do śpiewaków, jakimi dysponował. Ale podobnie postępuje, kiedy porzuca operę dla oratorium.

Są to nieustanne próby nowych form w obszernych ramach tego swobodnego teatru, tego dramatu koncertowego, i instynktowny rytm jego twórczości sprawia, że dzieła, jakie pisze kolejno, nie stanowią grup utworów podobnych lub pokrewnych, lecz wręcz przeciwnie – każde następne różni się całkowicie od poprzedniego w nastroju i stylu. W każdym wyładowuje Händel nurtujące go w danej chwili uczucia i uczyniwszy to odnajduje w sobie nowe namiętności, które nagromadziły się w czasie, gdy wyrzucał z siebie poprzednie. Stąd bierze się to



*Muzyka instrumentalna
Händla
jest prawie zawsze
intymnym
lub malowniczym
wyrazem.*

stałe wahanie, które jest jakby samym pulsowaniem życia. [...]

Muzyka instrumentalna Händla zasługuje na to, by zatrzymać się przy niej z głębszą uwagą, ponieważ była ona prawie zawsze niewłaściwie oceniana przez historyków i źle rozumiana przez artystów, którzy widzieli w niej przeważnie tylko pustą formę.

Pierwszą jej cechą jest nieustanna improwizacja. Jeżeli ją drukowano, to w wielu wypadkach wbrew woli Händla lub bez jego wiedzy. Nie nadawała się do czytania i osądzania na zimno, lecz do podawania publiczności „na gorąco”. Były to swobodne szkice, których forma nie była nigdy ustalona, lecz pozostawała zawsze płynna i żywa, zmieniająca się na koncercie zależnie od aktualnego układu tych dwóch czynników wrażliwości, jakimi są z jednej strony artysta, z drugiej publiczność. Trzeba by więc postarać się o zachowanie, w pewnej mierze, charakteru żywych improwizacji. Tymczasem to, co się nam ofiarowuje, to są skamieliny. Nie można nawet powiedzieć, by one były karykaturą dzieł Händla – są po prostu jego zaprzeczeniem. Gdyby nawet zadać sobie trud starannego przestudiowania każdego szczegółu utworu, uzyskać od orkiestry precyzję wykonania, dokładność, nienaganne wykończenie, nie dojdzie się do niczego, dopóki nie zdoła się wydobyć z dzieła ducha genialnego improwizatora.

Co więcej, z muzyką instrumentalną Händla jest tak, jak i z jego muzyką wokalną: prawie zawsze jest ona intymnym lub malowniczym wyrazem. Dla Händla, jak i dla jego przyjaciela Geminianiego, „celem muzyki instrumentalnej była nie tylko radość dla ucha, ale także wyrażenie uczuć i malowanie namietności”. Odbija ona nie tylko świat wewnętrzny, zwrócona jest również ku zewnętrznej stronie rzeczy. Jest ona ściśle poezją i gdyby udało się ustalić zapiski muzyczne, które były inspirującymi ją bodźcami odnalazłoby się w tym czy innym z jego dzieł instrumentalnych wspomnienie dni, pejzaży, scen widzianych lub przeżytych przez Händla. Są wśród nich wyraźnie inspirowane przez naturę, inne spokrewnione z utworami wokalnymi i dramatycznymi. (...) Było rzeczą jasną dla ówczesnej publiczności, że te utwory instrumentalne miały swój sens ekspresyjny i że, jak to pisał Geminiani, „każda dobra muzyka powinna być naśladowaniem pięknego dyskursu”. Tak dalece, iż wydawca Walsh wydał sześć tomów ulubionych arii

z oper i oratoriów Händla opracowanych jako sonaty na flet, skrzypce i klawikord, a sam Händel, czy też jego uczeń W. Babell, znakomicie opracował na *cem-balo* suity arii operowych, łącząc je preludiami, interludiami lub wariacjami. Nie należy nigdy tracić z oczu tego wewnętrznego pokrewieństwa utworów instrumentalnych z resztą jego muzyki. Ono musi kierować naszą uwagę na zawartość ekspresyjną tych dzieł. [...]

Muzyka instrumentalna Händla dzieli się na trzy kategorie: 1. muzyka na instrumenty klawiszowe (klawesyn i organy), 2. muzyka kameralna (sonaty i tria), 3. muzyka na orkiestrę.

Kompozycje na instrumenty klawiszowe są najpopularniejszymi z utworów Händla i miały najwięcej wydań w Europie. Jakkolwiek zawarte są one w trzech zbiorach, tylko pierwszy daje prawdziwą miarę Händla; jest bowiem jedynym, którego edycję Händel osobiście przygotował i nadzorował. Inne, publikowane sposobem mniej lub więcej przemysłowym, sprzeniewierzają się jego myśli twórczej.

Ten pierwszy zbiór, wydany w listopadzie 1720 roku pod francuskim tytułem: *Suites de piéces pour le clavecin composées par G. F. H.*, pozwala ocenić dwa najbardziej uderzające rysy Händla: jego wczesną dojrzałość, która nie rozwinęła się już bardziej w następnych latach, i uniwersalny, europejski charakter, jaki wyróżnia jego sztukę nawet w epoce, kiedy wielcy artyści nie mieli tak wyraźnych cech narodowych jak dziś. Co do pierwszego rysu, to należy zwrócić uwagę, że utwory klawesynowe wydane w 1720 roku napisane były już dawniej, niektóre przed 1700 rokiem. (...) Osobowość Händla łączy i stapia najróżnorodniejsze elementy: „polifonię i pełnię harmonii niemieckiej, homofonię włoską i technikę Scarlattiego, rytmikę i ornamentację francuską”. Tym właśnie dzieło to wyróżnia się w swej epoce. Przed nim istniały być może zbiory bardziej oryginalne, ale ich inspiracja była prawie zawsze zamknięta w granicach własnej sztuki narodowej. Händel był pierwszym z wielkich klasyków niemieckich XVIII wieku, którzy uczynili dla muzyki to, co francuscy pisarze i myśliciele XVII i XVIII wieku dla literatury: pisał dla wszystkich i jego pierwszy zbiór był od dnia publikacji tym, czym pozostał do dziś: klasycznym dziełem europejskim.

[w:] Romain Rolland, Händel, PWM, 1957 s. 131-133 i 139-144

Paul Barz

Kolacja na cztery ręce

(Mögliche Begegnung)



Przekład – JACEK ST. BURAS

Muzyka – JAN SEBASTIAN BACH

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Reżyseria
BOGDAN KOCA

Premiera w Pałacu Paulinum 7 listopada 2009 r.
LXV sezon, druga premiera sezonu 2009/2010

Obsada:

Jan Sebastian Bach – **Bogdan Koca**

Jerzy Fryderyk Händel – **Marek Prażanowski**

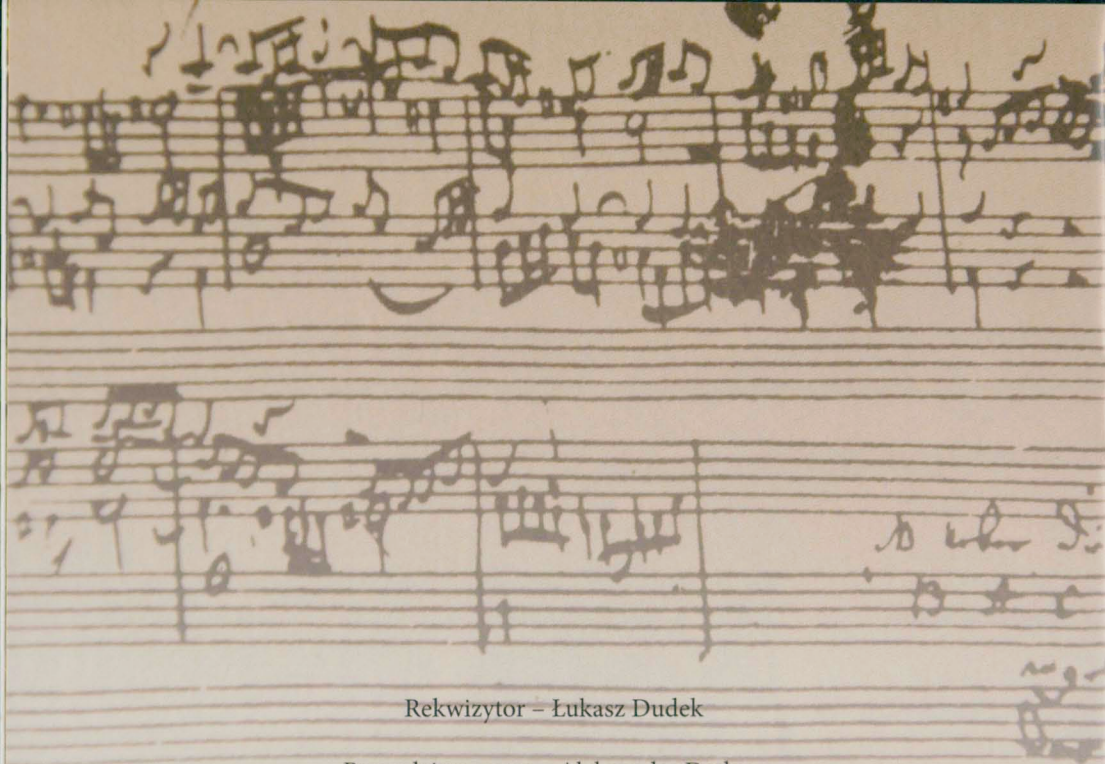
Jan Krzysztof Schmidt – **Piotr Koniecznyński**

*Inspicjent i autor – **Gratyna Młodzikowska***

Spektakl bez przerwy

Realizacja światła – Michał Januszkiewicz

Realizacja dźwięku – Konrad Sobieszczyk



Rekwizytor – Łukasz Dudek

Brygadzysta sceny – Aleksander Datkun

Maszynista sceny – Tomasz Halkiewicz

Elektrycy – Łukasz Izdebski
Michał Januszkiewicz

Akustycy – Jarosław Kyrz
Konrad Sobieszczuk
Waldemar Soboń

Garderobiane – Renata Hanusz
Jadwiga Kotowska

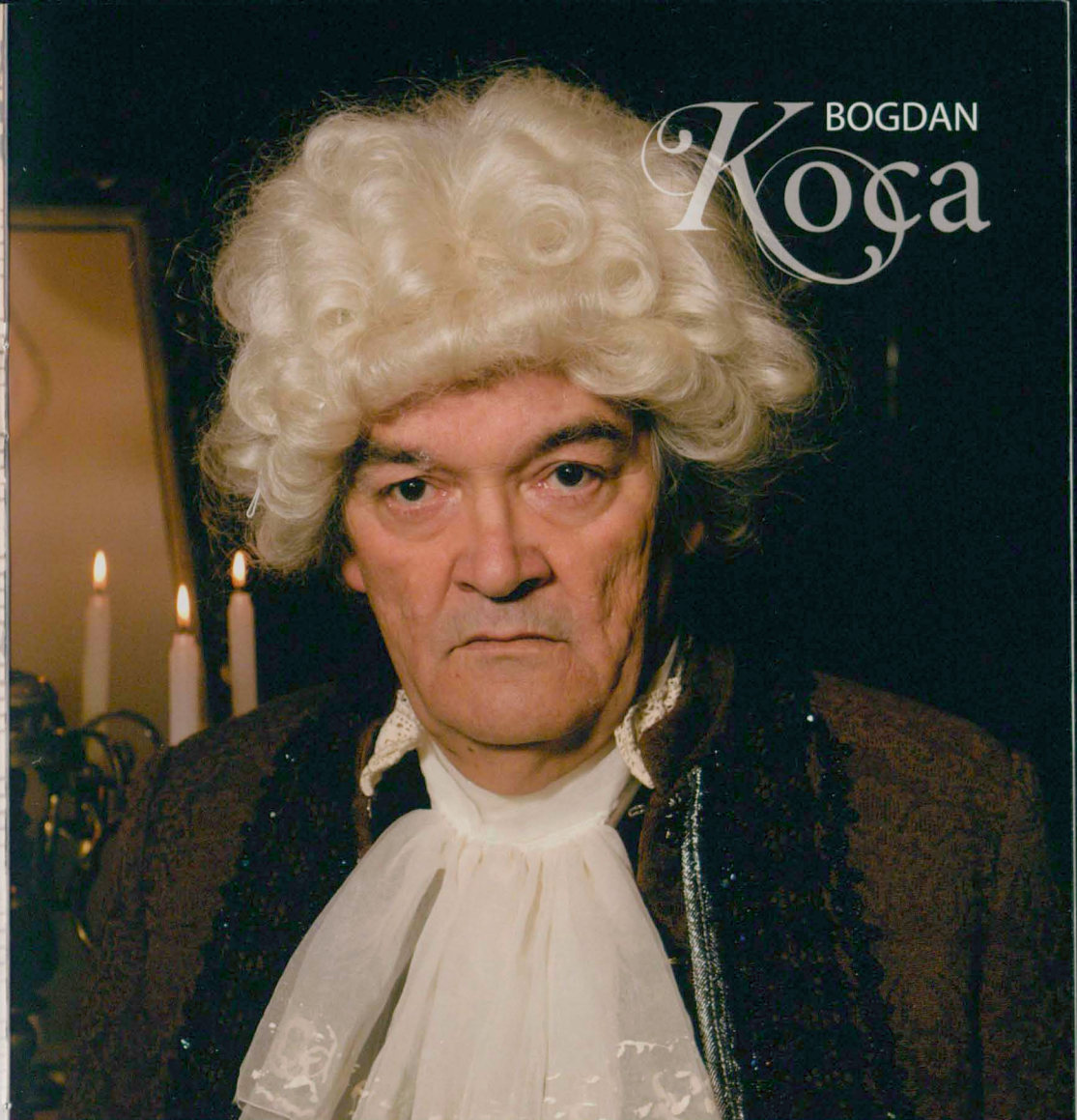
Pracownia fryzjerska/perukarska – Małgorzata Spanier

Pracownia plastyczna – Ewa Chorańczewska

Pracownia stolarska – Daniel Datkun
Waldemar Kotowski
Adam Klin

Pracownia krawiecka/magazyn kostiumów – Elżbieta Wójcik

BOGDAN
Koça



W 1975 r. ukończył Państwową i Wyższą Szkołę Teatralną w Warszawie i rozpoczął pracę w Teatrze Polskim we Wrocławiu, gdzie zagrał między innymi Henryka w *Ślubie* W. Gombrowicza w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego oraz następnych realizacjach tego twórcy: *Nie-boskiej komedii*, *Śmierci w starych dekoracjach*. Zagrał także Czartoryskiego w *Koczołusku* Tomasza Łubieńskiego w reżyserii Tadeusza Minca oraz Mariana Leszczuka w *Opętanych* Gombrowicza (reż. T. Minc). W 1983 r. wyemigrował do Australii, gdzie pracował jako aktor, reżyser, pisarz, kompozytor, scenograf. Był również wykładowcą na Uniwersytecie w Sydney. W latach 1994-97 pełnił funkcję Dziekana Wydziału Aktorskiego i Reżyserskiego na

Uniwersytecie Nepean w Sydney. W Australii wyreżyserował wiele znaczących przedstawień teatralnych, między innymi *Hamleta* Szekspira i *Ślub* Gombrowicza podczas festiwalu w Adelaidzie (1986), oraz australijską premierę *Splendid's* Jean Geneta w Belvoir Street Theatre w Sydney. Założył i był kierownikiem artystycznym dwóch liczących się teatrów: Thalia Theatre Company i Sydney Art Theatre. Po powrocie do Polski w 2006 r. był związany z Teatrem Polskim we Wrocławiu, Wrocławskim Teatrem Pantomimy, zagrał też Cabota w *Pożądaniu w cieniu więzów* w reżyserii Grzegorza Brała w Teatrze Pieśń Kozła. Wkrótce wchodzą na ekrany dwa filmy z udziałem B. Koça: *Świnki* oraz *Zero*.



TEATR IM. CYPRIANA KAMILA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY – BOGDAN KOCA

ZASTĘPCA DYREKTORA – RYSZARD PALAC • KIEROWNIK LITERACKI – URSZULA LIKSZTET

POKOJOWKI



AUTOR: JEAN GENET

PRZEKŁAD: JAN BŁOŃSKI

WYSTĘPUJĄ:

IRMINA BABIŃSKA (GOŚCINNIE) • KATARZYNA JANEKOWICZ • AGATA MOCZULSKA

KOSTIUMY: ELŻBIETA TERLIKOWSKA

MUZYKA: ADAM BAŁOYCH

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA: RAFAŁ MATUSZ

trzecia
premiera
sezonu 2009/2010

Premiera na Scenie Studyjnej 14 listopada 2009 r.



PIOTR

Koniecznyński



W roku 1988 ukończył wydział aktorski PWST we Wrocławiu. Zdebiutował rok wcześniej w spektaklu „Człowiek jak człowiek” Bertolta Brechta na deskach Teatru im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze. Następną jego rolą był Puk w „Snie nocy letniej” Szekspira w reżyserii W. Zawodzińskiego. Zagrał też Wacława w „Zemście” Fredry wyreżyserowanej przez Z. Bielawskiego (1992 r.). W 1995 roku, za rolę Kelnera Młodszego w spektaklu pt. „Stara Kobieta wysiaduje” T. Różewicza (reż. A. Bubień) otrzymał wyróżnienie na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. W 1997 roku zagrał Ludwika Sartiego w „Życiu Galileusza” B. Brechta w Teatrze Telewizji. Spektakl reżyserował Maciej Prus. Zagrał także w następujących spektaklach: „Testosteron” (Tetryn), „Trans-Atlantyk” wg Witolda Gombrowicza (Pyckal), „Kariera Artura UI” (Givola), „Klą-

twą” (Soltys), „Elektra” (Posłaniec, Aigistos), „Gog i magog. Kronika chasydzka”, „Intryga i miłość” (Miller), „Sztuka dla dziecka” (Człowiek, Którego Nikt Nie Rozumie).

Jest dwukrotnym laureatem Złotej Iglicy (1991 i 1992 r.) oraz Srebrnego Kluczyka (1994 r.) – w plebiscycie na najpopularniejszego aktora, organizowanym z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru przez tygodnik „Nowiny Jeleniogórskie”. Kreacja Anioła Amhiela w sztuce R. Bruttera „Kantata na cztery skrzydła” (2005 r.) przyniosła mu wyróżnienie przyznane przez młodzieżowe jury na XXXV Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych. Po raz pierwszy pojawił się na małym ekranie w dramacie telewizyjnym **Zero życia** (1987). Wystąpił także w serialach: **Pogranicze w ogniu** (1988, 1991), **Pierwsza miłość** (2004, 2009) i **Fala zbrodni** (2006).



MAREK
Prazanowski

W 1977 roku ukończył PWST w Warszawie i rozpoczął pracę w Teatrze Polskim w Warszawie (do 1979 r.), gdzie zagrał min. Radoмира w *Sarmatyjnie* Franciszka Zablockiego w reż. J. Rakowieckiego oraz – u boku Niny Andrycz – Franka Gardnera w *Profesji pani Warren*. Później związany był z Teatrem im. Osterwy w Lublinie (1980-1983) (tu między innymi role: Don Rodrigo w *Cydzie* Corneille'a i Eugeniusz Lwow w *Iwanowie* Czesława Czerkaszewa w reż. I. Gogolewskiego, Gustw w *Ślubach panieńskich* Fredry w reż. J. Słotwińskiego, Scurvy w *Śzewcach* Witkacego w reż. W. Bielińskiego, Skapen w *Szelmostwach* Skapena w reż. Z. Wilkońskiego) i Teatrem Syrena w Warszawie w latach 1983-1989 (Kamil w *Wiele hałasu o pchłę*

G. Feydeau, Oktaw w *Pani prezowej* M. Hennequinna P. Vebera w reż. R. Kłosowskiego). Występował także w Teatrze Muzycznym Roma i Operetce Warszawskiej. Wystąpił jako Mortimer w spektaklu *Arszenik i stare koronki* (w tym spektaklu ostatnią rolę zagrała Hanka Bielicka). Łączył pracę w teatrach dramatycznych z graniem w teatrze telewizji. Ponadto wystąpił w kilkunastu filmach fabularnych, między innymi: *Śmierć Prezydenta*, *System*, *Parę osób, mały czas*, *Brawo Mistrzu* i serialach telewizyjnych – między innymi: *Kryminalni*, *Klinika samotnych serc*, *Prawo miasta*, *M jak miłość*, *Dwie strony medalu*.

W przygotowaniu :

Jean Genet
POKOJÓWKI

Reżyseria – Rafał Matusz

Premiera na Scenie Studyjnej 14 listopada 2009 r.

Charles Dickens

SCROOGE. OPOWIEŚĆ WIGILIJNA O DUCHU

Adaptacja i reżyseria – Henryk Adamek

Premiera na Dużej Scenie 6 grudnia 2009 r.

Dział Marketingu/organizacja widowni

Anna Gicala

Jowita Bednarek

Koordynatorka pracy artystycznej/kasjerka biletowa – Bernadetta Topolewska

Zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe przyjmuje

Dział Marketingu Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze, al. Wojska Polskiego 38
w godz. 8.00 – 16.00

Tel.: 075 64 28 130, e-mail: widownia@teatrnorwida.pl

Kasa biletowa czynna od wtorku do piątku w godz. 9.00-16.00
oraz na godzinę przed spektaklem

Informacje o bieżącym repertuarze teatru:
www.teatrnorwida.pl

Opracowanie i redakcja programu – Urszula Likszet

Projekt i druk – Jaremen Press

www.jaremen.pl

JAREMEN
art & design PRESS

ARCA
TEATRU im. C.K. NORWIDA
w JELENIEJ GÓRZE
SPONSORZY

Szanowni Państwo,

Przypominamy o całkowitym zakazie fotografowania i nagrywania spektaklu.
Prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych.

Instytucja finansowana
z budżetu Miasta Jelenia Góra



Alfred Robbe
Julius Cæsar:

AN
OPERA.

Compos'd by
G. Frederick Handel,
of London, Gent.

