

Krakowskie
Stowarzyszenie
Miłośników
Opery
ARIA



Aria

26 KWARTALNIK
WIOSNA 2018

**Krakowskie
Stowarzyszenie
Miłośników
Opery
ARIA**



**Krakowskie Stowarzyszenie
Miłośników Opery "Aria"**

ul. Żeleńskiego 27

31-353 Kraków

tel./fax +48 12 633 90 87

e-mail: kontakt@milosnicyopery.pl

www.milosnicyopery.pl

REGON 120088654

NIP 6762311492

Numer rachunku bankowego:

BGŻ BNP PARIBAS

19 1600 1039 0002 0033 2158 7001

Zarząd Stowarzyszenia:

Prezes - Elżbieta Gładysz

Skarbnik - Monika Buwaj

Sekretarz - Agnieszka Wabik

Członkowie zarządu:

Andrzej Gliszewski

Ryszard Górniak

Zespół Redakcyjny :

Marta Lizak

Agnieszka Wabik

Aneta Kamińska

Projekt okładki, DTP i druk:

SALON REKLAMY - www.salonreklamy.pl

Aria

26 KWARTALNIK
WIOSNA 2018



Od Prezesa



Elżbieta Gładysz

Drodzy członkowie ARII, sympatycy, melomani, z radością oddajemy w Wasze ręce 26 numer naszego pisma, w którym od 14 lat informujemy o działaniach naszego Stowarzyszenia. Pragnę przypomnieć, że w kwietniu 2017 roku nasza organizacja zmieniła częściowo cele statutowe oraz nazwę. Przez dwanaście lat działalności wspieraliśmy Operę Krakowską, szczególnie w okresie, kiedy zapadały decyzje o budowie nowego gmachu oraz w czasie jego powstawania. Nazywaliśmy się Stowarzyszenie Miłośników Opery Krakowskiej ARIA. Od początku naszej działalności skupialiśmy się na propagowaniu artystów Opery Krakowskiej, tworzyliśmy dobrą aurę wokół niej.

Naszym autorskim pomysłem jest program „Spotkanie z Artystą”, którego pierwsze edycje organizowaliśmy jeszcze w Sali Lustrzanej Teatru im. J. Słowackiego. To tam gościliśmy Wiesława Ochmana, Teresę Żyliš-Garę, Andrzeja Dobbera, Alicję

Węgorzewską, Edytę Piasecką z Arturem Rucińskim i innych. Na Scenie Głównej Teatru Słowackiego zrealizowaliśmy piękne „Spotkanie z Artystą”, którego gościem był Mariusz Kwiecień z Małgorzatą Walewską. To był wrzesień 2006 roku. Ówczesna dyrekcja – Piotr Rozkrut – dyrektor naczelny i Piotr Sulkowski – dyrektor artystyczny – z życzliwością i nadzieją na lepsze losy naszej opery wspierali naszą działalność, bywali na naszych wydarzeniach.

Od 2008 roku nasze programy realizowane były w Sali Kameralnej przy ul. Lubicz. I tam gościliśmy wielu wspaniałych artystów, wyjątkowe osobowości świata opery. Setny program miał miejsce na Dużej Scenie Opery Krakowskiej 25 października 2015 roku. Uświetnił je wyjątkowo przez nas lubiany solista o ugruntowanej światowej sławie Artur Ruciński. W tym uroczym wydarzeniu wzięła też udział znakomita sopranistka Ewa Biegas ze swoim mężem – pianistą, który akompaniował solistom. Jesteśmy im wdzięczni za to, że zadali sobie trud i przyjechali do Krakowa, by świętować z nami nasz jubileusz.

Warto o tym pamiętać, szczególnie teraz, kiedy od roku działamy poza Operą Krakowską.

Rozwinęliśmy skrzydła i jesteśmy otwarci na świat. Zapraszamy solistów zagranicznych do naszych „Spotkań z Artystą”, które od roku realizujemy w Auli Florianka dzięki naszemu partnerowi – Akademii Muzycznej w Krakowie. Nadal dużo podróżujemy, o czym z dumą piszemy w naszym Kwartalniku ARIA. Poznajemy europejskiej domy operowe i sposoby ich działania, porównując ich poziom artystyczny zdobywamy coraz większą wiedzę o cudownym świecie opery i muzyki klasycznej. Zarząd Stowarzyszenia bezustannie pracuje nad nowymi celami naszych podróży operowych.

W naszych planach są wspaniali artyści, których chcemy zaprosić do naszych programów. Radość przebywania w wielkich osobowościach opery w trakcie „Spotkań z Artystą”, możliwość poznania ich życia, kariery scenicznej pozwala melomanom poszerzać horyzonty. Bezpośredni kontakt z widownią, ze swoimi wielbicielami, daje artystom wiele satysfakcji, a reakcja publiczności – brawa i owacje – dodaje im skrzydeł.

W tym roku po raz piąty będziemy Partnerem Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy Zdroju. W dniach 11 do 18 sierpnia 2018 roku odbędzie się jego 52. edycja. Od wielu lat wydarzenie to cieszy się wielkim zainteresowaniem naszych członków i wielu melomanów z Krakowa.

Serdecznie wszystkich Państwa zapraszamy w tym czasie do Krynicy Zdroju, gdzie członkowie naszego Stowarzyszenia są bardzo mile widziani przez organizatorów i korzystają w wielu przywilejów.

Zapraszamy na „Spotkania z Artystą” do Florianki, gdzie poznajemy świat opery i jej artystów.

Polecamy treści zawarte w tym numerze Kwartalnika, które przybliżą Państwu wiele zagadnień dotyczących świata muzyki.

Z nami spełniają się marzenia o realizacji pasji operowej, która potrafi wypełnić życie.

Elżbieta Gładysz

Partner:



Sponsor:



Patronat medialny:



OD PREZESA.....4

WAŻNE WYDARZENIA

- Tomasz Pasternak – Tomasz Konina odznaczony pośmiertnie Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.....7

PODRÓŻE OPEROWE

- Andrzej Gliszewski – „Romeo i Julia” Charlesa Gounoda na scenie Opery Śląskiej.....12
- Marta Lizak – Inauguracja IX Festiwalu Oper Barokowych w Warszawskiej Operze Kameralnej. Polska prapremiera „Armide”.....18
- Marta Lizak – Muzyczna jesień w Szczecinie.....20
- Anna Gryczka-Dziadecka – Muzyczna magia świąt, czyli przedświąteczny Linz.....25
- Barbara Zachara, Maciej Zachara – Wenecka noc w Linzu.....28
- Marta Lizak – “Legenda Bałtyku” Feliksa Nowowiejskiego w Teatrze Wielkim w Poznaniu.....32
- Marta Lizak – Krakowski i warszawski “Peleas i Melizanda”.....35
- Marta Lizak – Trzy oblicza festiwalu Opera Rara.....38
- Jakub Maciej Kosiorek – “Requiem” Giuseppe Verdiego w Filharmonii Krakowskiej 2 i 3 marca 2018 roku.....40

TEATRY OPEROWE NA ŚWIECIE

- Andrzej Gliszewski – Notatki berlińskie.....42

NASI GOŚCIE

- Anna Burkiewicz-Kozyra – Spotkanie z Artystą - Hanna Okońska.....49
- Tomasz Pasternak – Spotkanie z Artystą - Izabela Kłosińska.....55



Tomasz Pasternak

Tomasz Konina odznaczony pośmiertnie Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski

18 marca 2017 roku w Operze Śląskiej w Bytomiu odbyła się premiera monumentalnej i chyba najtrudniejszej realizacyjnie opery Verdiego „Moc przeznaczenia” w reżyserii Tomasza Koniny. Produkcja okazała się wielkim, kolejnym już sukcesem reżysera; w recenzjach podkreślano autorskie i nowoczesne odczytanie libretta, logikę koncepcji i ogromne wyczucie teatru. Premiera okazała się niestety także ostatnią realizacją Tomasza Koniny.

Dokładnie w pierwszą rocznicę bytomskiej realizacji „Mocy przeznaczenia”, 18 marca 2018 roku, po spektaklu odbyła się uroczystość nadania Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski, który z rąk sekretarza stanu w Kancelarii Prezydenta RP Andrzeja Dery odebrała matka reżysera, Barbara Konina. Opera Śląska przygotowała także wystawę dokumentującą pracę artysty (zrealizowaną przez Krzysztofa Bielińskiego), a także wspomnieniowy film (autorstwa Dariusza Pawelca). Operze Śląskiej w Bytomiu, a zwłaszcza jej dyrektorowi Łukaszowi Goikowi, należą się ogromne wyrazy uznania za przygotowanie tego wzruszającego święta polskiej opery i teatru.

Tomasz Konina był twórcą na wskroś nowoczesnym, szukającym w treści dzieła wartości uniwersalnych, dotykających kwestii najważniejszych, poruszających, często bolesnych. Jego pomysły inscenizacyjne zawsze były w zgodzie w librettem, choć w pierwszej chwili mogły budzić zdumienie. „Moc przeznaczenia”, spektakl wysmakowany, pełen wielu znaczeń, to uniwersalny dramat nie tyle o okropności wojny, co o nieuchronnym fatum, które dotknąć może każdego, a jak okazuje się w finale dziejącym się „tu i teraz”, także widzów Opery Śląskiej. Zrealizowany w Poznaniu „Falstaff” rozgrywał się w przedszkolu, łódzki „Baron cygań-

ski” opowiadał o nadchodzącym widmie faszyzmu.

Tomasz Konina zadebiutował w 1998 roku zarówno jako reżyser teatralny („Wujaszek Wania” w warszawskim Teatrze Ateneum), jak i operowy („Wesele Figara” we wrocławskim Muzeum Narodowym – Opera Wrocławska była już wtedy przygotowywana do remontu). W tej pierwszej operowej produkcji wystąpili artyści wtedy doskonale zapowiadający się, dziś uznani i wielcy: Aleksandra Kurzak śpiewała rolę Zuzanny, Agnieszka Rehlis była Cherubinem. Warto także przypomnieć, że rolę Hrabiny śpiewała primadonna Opery Wrocławskiej, Jolanta Żmurko.

W kolejnych latach zrealizował kilka wybitnych i głośniejszych produkcji operowych, w tym kilka polskich prapremier, trudno wymienić je wszystkie. Spektakle w warszawskim Teatrze Wielkim: „Tankred” Rossiniego z Ewą Podleś, najwybitniejszą wówczas odtwórczynią kontraltowych partii Rossiniowskich na świecie (Konina namówił wielką śpiewaczkę na rzadko wystawiany, tragiczny finał opery, w którym Tankred umiera w samotności); kameralny i wstrząsający „Peleas i Melizanda”, z wielkimi kreacjami Mariusza Godlewskiego (Peleas), Andrzeja Witlewskiego (Golaud), Olgi Pasiecznik oraz Anny Karasińskiej (dwie Melizandy), z pierwotną wersją fortepianową partytury, wspaniale zagrana



Tomasz Konina z psem Maxem - archiwum prywatne.

przez Krzysztofa Jabłońskiego; cudownie odnaleziona i zrekonstruowana w latach 80. XX wieku „Podróż do Reims” Rossiniego – produkcja Koniny była osadzona nie w oberży, jak chce tego libretto, lecz na stacji kolejowej, gdzie bohaterowie, chórzyści-statyści: podróżni, zakonnice i bezdomni oglądają telewizję dworcową, upijają się, obżerają ciastkami, intrygują i romansują w oczekiwaniu na najbliższy pociąg. Konina miał obsadę marzeń: znów Ewa Podleś (jako polska Markiza Melibea), Rockwell Blake (Rosjanin, Hrabia Libenskoﬀ), Adam Kruszewski/Mariusz Godlewski (Hiszpan, Don Alvaro), Edyta Piasecka (francuska Hrabina di Folleville), Jarosław Bręk (Don Profondo), Wojciech Gierlach (Anglik, Lord Sydney) Anna Cymmerman/Anna Karasińska (Greczynki Korynny), przedstawieniem dyrygował wielki Alberto Zedda, specjalista i orędownik muzyki Mistrza z Pesaro. „Cesarz Atlantydy” Viktora Ullmanna, zrealizowany w Warszawskiej

Opere Kameralnej, opowiadał o grozie Holocaustu. Spektakle łódzkie: teatralna, osadzona w kulisach teatru „Adriana Lecouvreur” z niezapomnianą Anną Cymmerman, pod dyktando Tadeusza Kozłowskiego, „turystyczny” „Kandyd” Leonarda Bernsteina, symboliczny „Makbet”. I wreszcie „Baron cygański”, zrealizowany po latach nieobecności w łódzki spektakl, w którym reżyser pokazał, jak rodzi się zło, pogarda dla inności i antysemityzm, nie przestając jednocześnie snuć opowieści o wielkiej miłości Saffi i Barinkaya i rozpaczliwej próbie odnalezienia się w nowej rzeczywistości Księcia Świń, Kalmana Żupana (świetny Przemysław Rezner).

W latach 2007–2015 Tomasz Konina związał się z Teatrem Dramatycznym im. Jana Kochanowskiego w Opolu, który pod jego dyrekcją stał się wielką kuźnią talentów i jedną z najciekawszych scen teatralnych w kraju. Pracowali tam wtedy wybitni twórcy, m. in. Maja Kleczewska, Monika



Podróż do Reims. Fot. Juliusz Multarzyński.

Ważne wydarzenia



"Moc przeznaczenia" - Ewa Biegas Leonora. Fot. Krzysztof-Bieliński



Bytom. Wręczenie Orderu 2018. Fot. Krzysztof Bieliński.



Wystawa w Bytomiu. Fot. Krzysztof Bieliński.

Strzępka, Aleksandra Konieczna, Mikołaj Grabowski, do współpracy udało mu się zaprosić Agnieszkę Holland, debiutowali tam: Cezary Tomaszewski i Krzysztof Garbaczewski. Konina zrealizował wówczas, m. in. „O lepszy świat” Schimmelpfenniga, „Wiśniowy sad” Czechowa, „Damę kameliową” Dumasa (we Wrocławiu wystawił też wcześniej „Traviatę” Verdiego), „Panny z Wilka” według Iwaszkiewicza, „Idiotę” według Dostojewskiego, „Opowieści z Narnii”, „Królową Śniegu”.

W Operze Krakowskiej przygotował tylko jedną produkcję, był to „Mefistofeles” Arriga Boito. Małgorzatę śpiewała Katarzyna Oleś-Blacha, Mefistofela Włodimir Pankiv. Oboje artyści wystąpili i śpiewali dla Tomasza Koniny na spotkaniu Krakowskiego Stowarzyszenia Miłośników Opery „Aria” 10 maja 2015 roku (Ave Maria Piazzoli i arię Gremina, przy fortepianie zasiadła Renata Żelobowska-Orzechowska). Wcześniej to samo dzieło reżyser zrealizował w Opera Nova w Bydgoszczy.

Tomasz Konina zmarł nagle, kilka tygodni po swoich 45. urodzinach. Miał kilka rozpoczętych projektów, które niestety nie zostaną już zrealizowane... „Moc przeznaczenia”, wystawiona z ogromnym rozmachem, okazała się ostatnią produkcją wielkiego wizjonera i twórcy. Artysty, który wyprzedzał swoje czasy. I którego nie potrafiliśmy w pełni wykorzystać i docenić.



„Baron cygański” - Teatr Wielki w Łodzi 2015. Fot. Krzysztof Bieliński.

Andrzej Gliszewski

„Romeo i Julia” Charlesa Gounoda na scenie Opery Śląskiej

Głównym centrum kultury muzycznej Europy w pierwszej połowie XIX wieku był Paryż. Pozycję tę miasto zawdzięczało nie tyle rodzimym artystom, na co uskarżał się Berlioz, ile swej sile przyciągania zagranicznych talentów, takich jak Rossini, Bellini, Chopin, Liszt czy Meyerbeer, żeby wymienić kilku.

Pierwszym kompozytorem „własnego chowu”, który osiągnął sukces porównywalny z sukcesami tych znakomitych imigrantów, był Charles-François Gounod.

Urodzony w 1818 roku w Paryżu, syn pianistki – matka była jego pierwszą nauczycielką muzyki – i artysty malarza. W roku 1839 zdobył Prix de Rome i podczas pobytu we Włoszech wiele uwagi poświęcił studiom nad muzyką Palestriny oraz innymi dziełami XVI-wiecznej muzyki religijnej. Dzięki Fanny Mendelssohn poznał muzykę klawiszową Jana Sebastiana Bacha, pod której wpływem i urokiem pozostał przez całe życie. W końcu do Preludium C-dur (BWV 846) z cyklu „Das wohltemperierte Klavier” skomponował melodię z tekstem Ave Maria, obecnie najpopularniejszego utworu Gounoda, który obok „Ave Maria” Schuberta stał się stałym punktem oprawy muzycznej ślubów, pogrzebów, czy uroczystości obchodzonych w krajach łatynoskich piętnastych urodzin dziewcząt, (quinceañeras, fiesta de quince años).

Ci, którzy pamiętają serię telewizyjną „Alfred Hitchcock presents”, z pewnością przypomną sobie utwór z czołówki filmu, który nosi tytuł „Marsz żałobny marionetki”. Ale z pewnością mało kto wie, iż „Marsz pontyfikalny” Gounoda napisany dla uczczenia złotego jubileuszu święceń kapłańskich papieża Piusa IX od pierwszego wykonania w roku 1869 cieszył się wielką popularnością i po napisaniu do niego tekstu przez Antonia Allegro stał się

w roku 1949 oficjalnym hymnem Watykanu.

Podobnie jak Liszta, życie i twórczość Gounoda były inspirowane zarówno przez sacrum, jak i profanum. Po powrocie do Paryża w roku 1843 otrzymał stanowisko organisty i chórmistrza w Kaplicy Misji Zagranicznych. Ubierał się niemal jak duchowny, podpisywał się „opat Gounod”, ale też zyskał sobie przydomek „mnicha latającego za spódniczkami”. W 1846 roku wstąpił do seminarium Saint Sulpice i niewiele brakowało, by przyszły kompozytor „Fausta” i „Romea i Julii” przyjął święcenia kapłańskie (miał już skomponowanych kilka mszy). Jednak znakomita śpiewaczka Paulina Viardot przekonała go, by z nich zrezygnował i wykorzystał swój talent muzyczny pisząc dla sceny operowej.

Pierwsza pozycja, opera „Sapho” wystawiona w roku 1851, nie przyniosła sukcesu, natomiast od wykonania „Mszy św. Cecylii” 22 listopada 1855 roku Gounod zaczął być postrzegany jako interesujący kompozytor. Dopiero czwarta opera, „Faust”, aczkolwiek początkowo chłodno przyjęta, zapewniła mu poczesne miejsce w historii muzyki. Od jej prapremiery w 1859 roku zaczęła się nowa era rozwoju francuskiej opery. Główną zasługą kompozytora było wyprowadzenie jej spod wpływu wystawnych produkcji Meyerbeera i położenie nacisku na indywidualną charakterystykę muzyczną postaci. „Francja jest w gruncie rzeczy krajem precyzji, trafności i smaku, to znaczy przeciwieństwem przeładowania,



Scena i orkiestron Opery Śląskiej.

Podróże operowe

pretensjonalności, dysproporcji, rozwlekłości” pisał. Najmocniejszą stroną jego talentu, co pokazał w „Fauście”, była melodia połączona z umiejętnością pisania dla głosu, kolorystyka harmoniczna, gustowne użycie nawet dużego aparatu orkiestrowego w połączeniu z lekką, zręczną instrumentacją. Gounod zapoczątkował gatunek opery francuskiej zwany od tej pory „operą liryczną”. Z jego osiągnięć będą czerpać i je rozwijać jego następcy i uczniowie: Georges Bizet, Jules Massenet, Léo Delibes, Ernest Chausson czy Gabriel Fauré.

Podbudowany sukcesem dalej komponuje dla sceny, jednak bez sukcesu. Dopiero wystawiona w 1867 roku w czasie paryskiej Wystawy Światowej opera „Romeo i Julia” podtrzymuje jego reputację.

Gounod i jego libreciści skoncentrowali się w niej, tak jak zresztą w „Fauście”,

na wątku miłosnym. Libreciści J. Barbier i M. Carré, dokonując oczywiście koniecznych skrótów, dotrzymali wierności tekstowi Szekspira, dopuszczając się jednak w celu zwiększenia efektu teatralnego pewnych zmian sytuacyjnych – budząc Julię przed śmiercią Romea, by dać parze okazję do zaśpiewania pożegnalnego duetu, czy wprowadzając postać Stefana, paza Romeo.

Wystawienie „Romea i Julii” w Operze Śląskiej nie było wyborem przypadkowym, wiązało się z przypadającym w tym roku 150-leciem paryskiej prapremiery dzieła. Nie bez znaczenia był też fakt, iż opera nie była wcześniej prezentowana na scenie bytomskiej. Była to również pierwsza premiera nowego sezonu oraz pierwsza wspólna propozycja nowej dyrekcji w osobach Łukasza Goika, dyrektora Opery



Premiera - wielkie brawa dla realizatorów i solistów.

Podróże operowe

i Bassemu Akiki, dyrektora artystycznego. Dla reżysera Michała Znanieckiego była to pierwsza realizacja dla Opery Śląskiej. Powierzono mu inscenizację, reżyserię i zaprojektowanie kostiumów. Ta „premiera premier” stanowiła również zwieńczenie obchodzonego w Krakowie i na Śląsku jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej tego wybitnego reżysera. Grupa członków Stowarzyszenia ARIA wybrała się więc na spektakl premierowy 21 października 2017 roku.

Niewątpliwie na uznanie zasługuje sposób, w jaki reżyser zmierzył się z ograniczeniami niewielkiej, niemal kameralnej sceny Opery Śląskiej. Przestrzeń sceny powiększył o przylegające do niej boczne loże, i to nie tylko parterowe, do których co rusz wskakiwał Romeo czy jego poplecznicy. Zgodnie z przyjętą przez reżysera kon-

cepcją „teatru w teatrze” chór wchodząc na scenę przez widownię umiejscowiony został w charakterze widzów w łukowych oknach amfiteatralnej kilkupiętrowej dekoracji (za scenografię odpowiadał Luigi Scoglio), nawiązującej do arkad Areny w Weronie i teatru szekspirowskiego The Globe. W ten sposób duża część chóru nie zajmowała miejsca na scenie, pozostawiając ją do dyspozycji solistów, baletu i walczących grup zwaśnionych rodów.

Arkady otaczały nieduży okrągły podest, na którym rozgrywała się spora część akcji scenicznej. Zmiany jej miejsca sygnalizowały symboliczne elementy, jak przykładowo bajecznie rozświetlona rozeta gotycka, drzewo czy spiralne kolumny. Sam podest był również łóżem ślubnym, na którym spoczywali obsypani płatkami czerwonych róż młodzi kochankowie – inspiracja



Artyści w ukłonach.

zaczepnięta z filmu „American Beauty” Sama Mendesa nasuwa się tu nieodparcie.

Po krótkim, burzliwym wstępie orkiestrowym następuje scena prologu, w którym chór anonsuje przedstawienie historii z przeszłości. W tym momencie reżyser ukazuje nam dwoje bawiących się dzieci – to Romeo i Julia. Zabawa ich zostaje jednak przerwana. Jakże piękną klamrą, swego rodzaju epilogiem, dopina Znaniecki finał opery, kiedy to zmarłych bohaterów otacza tłum i nagle spośród niego wyłaniają się te same dzieci i wybiegając znikają wśród widowni.

Spektakl jest pełen ruchu, różnorodnych efektów kolorystycznych, operowania światłem (Bogumił Palewicz), scen bójek – być może nieco za długich. Widz dobrze orientuje się „kto jest kto”, jako że strony konfliktu są zróżnicowane ponadczasowymi kostiumami z elementami od kryz z epoki elżbietańskiej do ubioru współczesnego, jednak Kapuleci mają stroje bogatsze, w żywych kolorach, natomiast zubożali Monteki zszarzałe, biedniejsze. Odnoszę jednak wrażenie, iż zabiegi reżyserskie w pewnych momentach odwracają uwagę widza od strony muzycznej, która również jest mocną stroną przedstawienia. Oś opery stanowią cztery duety, których muzyka jest pełna delikatności, czułości i niezwyklej inwencji melodycznej.

Para tytułowych bohaterów w osobach Andrzeja Lamperta – Romea i Ewy Majcherczyk – Julii znakomicie podołała wymogom partytury, która zawiera momenty niezrównanej liryki i zmysłowości w literaturze opery francuskiej. Być może chwilami brakowało szerszego oddechu we frazie. Na uwagę zasługiwał też głos i interpretacja Pawła Konika w roli Merkucja. W roli spodenkowej, Stefana, napisanej dla sopranu, obsadzony został noszący je na co dzień Michał Sławecki, dzięki czemu mogliśmy usłyszeć jego kontratenorowy głos o ciekawej barwie. Pełną dostojeń-

stwa i ciepła muzycznego postać stworzył Bogdan Kurowski w roli Ojca Laurentego. Wydaje się też, że artyści poświęcili wiele uwagi wymowie francuskiej, która w śpiewie może sprawiać kłopoty.

Znakomite było też przygotowanie chóru, śpiewającego z wyrównaną barwą i precyzją muzyczną.

Znaczący wkład w całość przedstawienia wniósł balet w fantazyjnych układach Elżbiety Pańtak i Grzegorza Pańtaka.

W tym miejscu nasuwa mi się jednak pewna dygresja. Otóż to, co na otwarcie pierwszego aktu, którego akcja dzieje się na balu, przewiduje partytura Gounoda, to wspaniały mazur, jednak wykonawcy zagrali go w zbyt szybkim tempie, co niestety



Kosz kwiatów od ARIL.



Gratulacje z okazji 25 -lecia pracy artystycznej dla reżysera - Elżbieta Gładysz i Michał Znaniecki.

często się słyszy na naszych scenach i salach koncertowych, podczas gdy balet tańczył... walca. W tej scenie walca za chwilę zaśpiewa Julia, a później zabrzmiał duet w rytmie menueta – coś, przecież znajdujemy się na balu. Być może to nieistotny szczegół i przeciętny widz tego nie zauważy, niemniej wydaje się, że w czasie, kiedy tak energicznie poszukujemy tych elementów naszej kultury, które stanowiłyby nasz wkład w dziedzictwo ogółnoświatowe, należałoby je odpowiednio starannie wyeksponować i wykonać. Mamy trzy tańce, które uważamy za narodowe – poloneza, mazura i krakowiaka. Przecież Guonod umieścił mazura nie dlatego, że go tańczono w XIV wieku w Weronie, lecz dla-

tego, że w czasach, w których tworzył, był popularnym tańcem na salonach Europy i formę tę, jak i poloneza, słyszymy w dziełach wielu kompozytorów tamtej epoki.

Dyrekcji Opery Śląskiej należy się uznanie za wystawienie tej pozycji. Szkoda, że poza Francją jest dość rzadko wykonywana. Jej walory muzyczne w niczym nie ustępują „Faustowi”, a jest przy tym mniej sentymentalna i dramatycznie bardziej zwarta.

Marta Lizak

Inauguracja IX Festiwalu Oper Barokowych w Warszawskiej Operze Kameralnej

Polska prapremiera „Armide” Jean-Baptiste Lully’ego rozpoczęła IX Festiwal Oper Barokowych w Warszawskiej Operze Kameralnej odbywający się w listopadzie ubiegłego roku. Ta pięcioaktowa tragedia muzyczna z 1686 roku uchodzi za arcydzieło w twórczości kompozytora.

Ze względu na wprowadzenie recytatywów z akompaniamentem instrumentalnym (*recitativo accompagnato*) jako dopełnienia arii swego czasu stanowiła kamień milowy w rozwoju gatunku. Mimo że temat utworu wybrał sam król Ludwik XIV, „Armide” nie doczekała się wystawienia w Wersalu (przyczynił się do tego wybuch skandalu z wykorzystywaniem seksualnym chłopców przez kompozytora), a paryska premiera w Académie Royal de Musique zakończyła się porażką. Opera ta była natomiast grana w Marsylii i Lyonie, a także jako pierwsze dzieło sceniczne Lully’ego została wystawiona we Włoszech. Po wznowieniu w Paryżu w 1703 roku utrzymywała się na scenie przez ponad 60 lat. W bliższych nam czasach przywrócono ją do repertuaru europejskich teatrów operowych na początku XX wieku.

Libretto napisał Philippe Quinault na podstawie eposu rycerskiego „Jerozolima wyzwolona” Torquata Tassa. Co ciekawe, po niemal wieku zostało ono użyte ponownie, tym razem przez Christopha Willibalda Glucka. Z oczywistych względów pominął on jednak prolog, w którym personifikacje Chwały i Mądrości sławią zalety Króla Słońce. Akcja opery wykorzystuje zarówno elementy baśniowe, jak i historyczne. Podczas wyprawy krzyżowej sławnemu wodzowi Renaud (Rinaldo) udaje się uwolnić współwyznawców wziętych do niewoli przez Armide, siostrzenicę króla Damaszku, mimo że dysponuje ona potęgą czarów. Księżniczka poprzysięga zemstę.

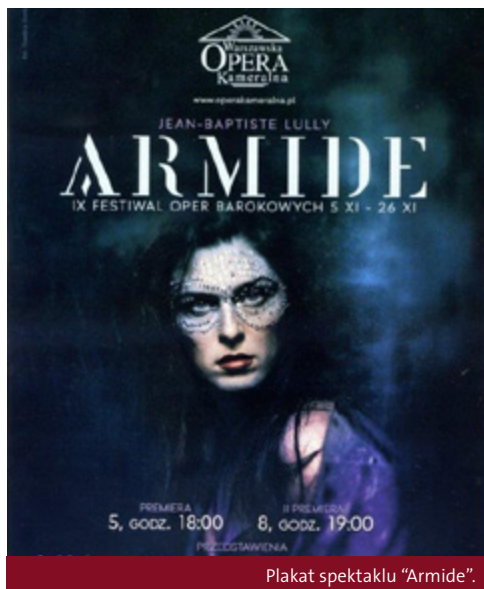
Renaud, popadłszy w niełaskę dowódcy, rozpoczyna samotną wędrówkę; na brzegu rzeki zapada w sen. Armide spostrzega go i chce zabić, jednak jego uroda sprawia, że zakochuje się w nim bez pamięci. Rycerz, zabrany do siedziby Armide przez jej sługi, Demony, pozostaje obojętny na wdzięki czarodziejki. Kobieta wzywa zatem Nienawiść, aby raz na zawsze wykorzenić panujące nad nią uczucie. Miłość jest jednak silniejsza; zrezygnowana Armide za pomocą zaklęć sprawia, że Renaud wzajemnie się w niej zakochuje. Księżniczka zdaje sobie sprawę, że sprawiły to czary, a nie jej zalety, poza tym wie, że dzielny wódz równie mocno jak ją samą kocha Chwałę. Jest to źródłem jej niepewności i cierpienia. Ubalde i Duński Rycerz, towarzysze broni Renaud, przybywają mu z pomocą. Udaje im się przełamać zaklęcie i trzech mężczyzn opuszczają czarodziejskie miejsce. Żadne moce nie są już w stanie ich zatrzymać, Armide przeklina swój los i ułatuje na zaczarowanym rydwanie.

Perypetie głównej bohaterki dają możliwość pokazania całej palety uczuć, co Lully doskonale wykorzystał, zwłaszcza w ariach „Enfin, il est en ma puissance” (triumf), „Pursuivons jusqu’au trépas” oraz „Esprits de haine et rage” (żądza zemsty), „Ah! Si la liberté” (cierpienie) czy „Ses Plaisirs ont choisi pour asile” (tłkliwość). Bardzo dobrze wykorzystała też ten potencjał odtwórczyni tytułowej roli Marcelina Beucher, którą publiczność nagrodziła gromkimi brawami. Na tle młodych śpiewaków

szczególnie wyróżniał się Jarosław Bręk w roli króla Hidraota. Od pierwszej chwili jego postać i głos emanowały pewnością, doświadczeniem i klasą, co publiczność również doceniła po spektaklu. Aleksander Rewiński jako Renaud na początku sprawiał wrażenie nieco stremowanego, jednak z każdym wersem nabierał pewności siebie. Cała obsada spektaklu: Sylwia Krzysiek – Phenice i Aleksandra Borkiewicz – Sidonie (towarzyszki Armide) oraz występujący w podwójnych rolach Piotr Pieron (wódz Aronte/rycerz Ubalde), Tomasz Rak (Nienawiść/Szczęśliwy Kochanek) i Sylwester Smulczyński (Artemidor/Duński Rycerz) zasłużyła na wyrazy uznania.

Śpiewakom towarzyszył Zespół Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej – Musicae Antiquae Collegium Varsoviense oraz Zespół Wokalny Warszawskiej Opery Kameralnej pod dyktando australijskiego dyrygenta Benjamina Bayla. Było to wykonanie na wysokim poziomie artystycznym, do czego muzycy orkiestry zdolali nas już przyzwyczaić. Miło było wśród nich zobaczyć grającego na violone Pawła Muzykę, znanego publiczności Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy autora „Requiem katyńskiego”. W spektaklu wzięli także udział członkowie szwedzkiego zespołu Nordic Baroque Dancers kierowanego przez Karin Modigh. Ich kreacja sprawiła na mnie wrażenie przerysowanej, ale być może była to kwestia przyjętej konwencji.

Przedstawienie przygotowane zostało we współpracy z Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Festiwalem Muzycznym Potsdam Sanssouci oraz Centrum Muzyki Barokowej w Wersalu. Dzięki temu mogliśmy podziwiać oryginalne bogate stroje z czasów baroku wypożyczone z podpańskiego pałacu. Całość wyreżyserowała Deda Cristina Colonna, realizatorka specjalizująca się w wystawieniach dzieł z epoki. Była ona również autorką choreografii. Scenografię zaprojektował France-



Plakat spektaklu "Armide".

sco Vitali. Na niewielkiej scenie opierała się ona głównie na projekcjach barokowej kamienicy w tle i kolumn po bokach oraz rozmieszczonych w różnych miejscach manekinach ubranych w odpowiednie do akcji kostiumy.

Warszawska Opera Kameralna mieści się w klasycystycznym budynku dawnego kościoła ewangelicko-reformowanego i dysponuje zaledwie niecałą setką miejsc. Niełatwo było zatem kupić bilet na przedstawienie, szczególnie że po zeszłorocznych kontrowersjach związanych ze zmianą dyrekcji wszyscy byli ciekawi, jak wypadnie prezentacja pierwszej inscenizacji pod nowym kierownictwem. Nie była to samodzielna produkcja, lecz przeniesienie spektaklu wcześniej zrealizowanego na innych scenach, niemniej należy je uznać za przedsięwzięcie udane. Znacząco przyczynili się do tego polscy śpiewacy. Zapowiadana jest dalsza współpraca z twórcami przedstawienia, być może więc będziemy mogli być świadkami powstania oryginalnych międzynarodowych produkcji tworzonych specjalnie na potrzeby warszawskiego teatru.

Marta Lizak

Muzyczna jesień w Szczecinie

Kilka wydarzeń szczecińskiego życia muzycznego odbywających się tej jesieni przyciągnęło moją uwagę. Koncert symfoniczny z klasycznym repertuarem koncertowym był dobrym pretekstem do zobaczenia budynku filharmonii, a powrót uhonorowanego dwa sezony temu nagrodami za najlepszy spektakl, najlepszą reżyserię i scenografię wystawienia „The Turn of the Screw” Benjamin Brittena na scenę Opery na Zamku umożliwił poznanie dzieła uważanego za najbardziej niepokojącą XX-wieczną operę.

Członkowie Krakowskiego Stowarzyszenia Miłośników Opery ARIA mieli już okazję zobaczyć nowy budynek Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, dlatego przypomnę tylko najważniejsze fakty. Gmach powstał w miejscu, gdzie dawniej stał XIX-wieczny Konzerthaus zniszczony podczas nalotów aliantów i rozebrany w 1962 roku. Pomysł wybudowania nowej siedziby filharmonii narodził się w 2004 roku, gdy dotychczas użytkowane przez Filharmonię Szczecińską skrzydło gmachu Urzędu Miasta stało się za małe. Wybrano projekt autorstwa Estudio Barozzi Veiga z Barcelony. Realizacja przypomina bryły lodu lub współczesną

wersję średniowiecznych kamieniczek i mimo oryginalnego wyglądu bardzo dobrze moim zdaniem wpasowuje się w otoczenie. Wysokość budynku współgra z sąsiadującym neogotyckim gmachem policji. Wraz z Pomnikiem Ofiar Grudnia 1970 i nowo wybudowanym oddziałem Muzeum Narodowego „Centrum Dialogu Przełomy” opowiadającym o skomplikowanej historii regionu miejsce to stało się sercem Szczecina. Budynek filharmonii został też nowym symbolem miasta, zwłaszcza od momentu uhonorowania Nagrodą Unii Europejskiej w dziedzinie architektury współczesnej imienia Miesa van der Rohe w 2015 roku. Otwarcie miało miejsce na



Plac Solidarności w Szczecinie.



Budynek szczecińskiej filharmonii.

początku sezonu artystycznego 2014/15.

Gmach mieści Salę Symfoniczną (ze względu na pokrycie ścian i sufitu złotym kolorem zwaną też Salą Słoneczną) na prawie 1000 miejsc. Sala kameralna liczy ich niecałe 200. Podobno jest „akustyczną perełką”, ale nie dane mi było jeszcze tego sprawdzić. Natomiast akustyka dużej sali koncertowej nieco mnie rozczarowała. Podobno parametry są zgodne z charakterystyką sali Musikverein w Wiedniu, ale, prawdę mówiąc, nie bardzo to słysząc. Dużo wczesnych odbić powoduje, że brzmienie orkiestry jest mało klarowne, niestopliwe. Natomiast podbicie górnych częstotliwości sprawia, że instrumenty brzmią bardzo jaskrawo, wręcz jazgotliwie. Nie udaje się uzyskać naprawdę cichego piano, najcichsza dynamika brzmi na poziomie mezzo forte. Bardzo dobre wrażenie robi natomiast wygląd otaczających salę foyer – dzięki wszechobecnej bieli uzyskano tu efekt lekkości i klarowności. Wyższe kondygnacje wykorzystywane są jako przestrzeń wystawiennicza (w listopadzie prezentowano zwycięskie prace VI Międzynarodowego Biennale Plakatu Społeczno-Politycznego). W kawiarni tuż

przy wejściu o każdej porze dnia kwitnie życie towarzyskie. Często słysząc język niemiecki, co świadczy o tym, że Szczecin staje się regionalnym centrum kulturalnym.

W ostatni weekend listopada w repertuarze były dwa duże dzieła romantyczne: I Koncert fortepianowy d-moll op. 15 Johannesa Brahmsa i IV Symfonia d-moll op. 120 Roberta Schumanna.

Koncert d-moll Brahmsa to monumentalny utwór o złożonej formie, która wymaga zarówno od solisty, jak i dyrygenta stworzenia całościowej, przemyślanej koncepcji. Fortepian jest tu właściwie częścią zespołu, co stanowi kolejne wyzwanie dla artystów. Niestety pianista Roman Rabinovich, mimo otrzymania laurów w wielu konkursach, wykazał brak dojrzałości oraz doświadczenia i nie zaprezentował utworu jako spójnej całości. Nie pomógł mu prowadzący orkiestrę Philippe Bach. Jego dyrygowanie było zupełnie nieinspirujące i nijak nie przyczyniło się do stworzenia kreacji artystycznej, która byłaby interesująca dla słuchaczy i oddałaby sprawiedliwość dziełu.

Nieco lepiej zabrzmiała po przerwie IV Symfonia Roberta Schumanna. Tam, gdzie



Foyer budynku filharmonii w Szczecinie.

forma była bardziej zwarta, na przykład w III części, dało się odnaleźć jakiś pomysł na wykonanie utworu i przedstawienie własnej jego wizji. Natomiast pozostałe miejsca, zwłaszcza dwie pierwsze części, odkrywały niedostatki koncepcji interpretacyjnej lub wręcz jej brak. Mimo niejasnej idei przyświecającej dyrygentowi, w II części muzycy orkiestry zaprezentowali się szczególnie pięknie. Godne zapamiętania było zwłaszcza solo pierwszego oboisty i koncertmistrza wiolonczel. Podsumowując, nie był to szczególnie udany koncert.

Dla odmiany realizacja na scenie Opery na Zamku „The Turn of the Screw” („Obrót śruby” - idiomatyczne wyrażenie angielskie używane w momencie, gdy i tak już trudna sytuacja staje się jeszcze bardziej nieznosna) Benjamin Brittena, dwuaktowej opery, której prapremiera miała

miejsce w weneckim Teatro La Fenice w 1954 roku, zrobiła na mnie duże wrażenie. W skrócie można ją opisać jako połączenie horroru i dramatu psychologicznego. Wizualnie spektakl utrzymany był w odcieniu sepii, bohaterowie nosili stroje w kolorach ziemi. Kostiumy były tradycyjne, ale inscenizacja – bardzo nowoczesna, z wykorzystaniem obrotowej sceny i projekcji multimedialnych.

Guwernantka przyjeżdża do posiadłości, w której ma się zajmować parą rodzeństwa: Milesem i Florą. Ich opiekun wrócił do prowadzenia interesów nie żyjąc sobie żadnych kontaktów w sprawach dotyczących podopiecznych. Po jakimś czasie młoda kobieta zaczyna w różnych miejscach dostrzegać tajemniczą postać, którą początkowo bierze za opiekuna dzieci. Gospodyni, Mrs Grose, uważa, że może to być były kamerdyner Peter Quint, który uwiódł poprzednią wychowawczynię, Miss Jessel. Oboje jednak już nie żyją. Guwernantka zaczyna widywać również postać Miss Jessel. W nocy zjawa Petera Quinta usiłuje uwieść duszę Milesa, a widmo Miss Jessel nawiedza wychowawczynię. W niedzielę w drodze do kościoła w śpiewanej przez dzieci piosence Guwernantka wyczuwa opanowujące je siły zła. Za wszelką cenę chce je chronić. Po tym, gdy znów nadchodzi ją duch Miss Jessel, decyduje się napisać do opiekuna. Kolejnej nocy Miles jest bliski wyznania jej prawdy na temat spraw, które go dręczą, jednak pojawienie się postaci Quinta temu zapobiega. Następnego dnia Flora ucieka, Guwernantka i Mrs Grose znajdują ją nad jeziorem w towarzystwie Miss Jessel (widocznej tylko dla wychowawczyni). Guwernantka wyprawia Florę z domu. Wciąż liczy na wsparcie opiekuna w sprawie Milesa. Okazuje się jednak, że chłopiec przejął niewysłany list. Gdy zostają sami, o duszę Milesa walczy z jednej strony Guwernantka chcąc go ratować ze szponów zła, z drugiej – uwodzicielska

postać Quinta. Wychowawczyni udaje się wydobyć z chłopca wyznanie „Peter Quint, ty szatanie!”, jednak zaraz potem Miles umiera.

Libretto napisane przez Myfanwy Piper na podstawie noweli Henry’ego Jamesa może być odczytane na wiele sposobów. Najmniej skomplikowane byłoby uznanie go za prostą historię o duchach, jednak niezmiennie powraca myśl o możliwości uwiedzenia Milesa przez kamerdynera Quinta i wynikłej z tego traumie dziecka. Inne tropy komplikują nieco obraz. Wyrzucenie Milesa ze szkoły za bliżej nieokreślone przewinienia wskazuje, że jego zachowanie było dalekie od ideału. To samo sugeruje na temat charakteru Flory śpiewana przez nią piosenka. Czy były to tylko zwykłe wybryki i dziecięca przekora? Czy de facto porzucenie ich przez opiekuna mogło wywołać w dzieciach zagubienie i kontrreakcję w postaci niestosowania się do wymagań, wzorców i reguł? A może chodziło o przeciwstawienie się nadmiernym ograniczeniom i konwenansom narzucanym przez wiktoriańskie społeczeństwo?

Jeśli chodzi o stronę muzyczną, kompozytor zastosował wariacyjnie przetwarzany 12-dźwiękowy temat. Kolejne jego odmiany oscylują między tonacjami A-dur i As-dur podkreślając zagęszczającą się wokół postaci atmosferę. Zespół wykonawczy składa się z 13 instrumentów (fletu, oboju, klarnetu, fagotu, waltorni, perkusji, fortepianu na zmianę z czelestą, harfy, I i II skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrbasu), w Szczecinie został świetnie poprowadzony przez Jerzego Wołoszuka.

Gwiazdą przedstawienia był moim zdaniem Pavlo Tolstoy w roli Petera Quinta. Jego jasny, czysty głos był bezspornie uwodzicielski, tak jak jego ruchy, mimika i gesty, a do tego śpiewak pokazał znakomitą dykcję. Na słowa uznania zasługują też dwie wykonawczynie ról kobiecych – Aleksandra Wiwała jako Guwernantka

i Gosha Kowalinska jako Mrs Grose. Imponująco dojrzałe mimo młodego wieku zaprezentowały się w swoich kreacjach scenicznych dzieci grające Milesa i Florę: Alex Karczewski i Agata Wasik. Byłam pod wrażeniem ich śpiewu, gry aktorskiej i umiejętności zapamiętania partii w trwającej ponad dwie godziny operze.

Twórcy przedstawienia: reżyserka Natalia Babińska, scenografka i autorka kostiumów Martyna Kander, reżyser światła Maciej Igielski, autorka projekcji multimedialnych Ewa Krasucka i dyrygent Jerzy Wołoszuk słusznie zostali nagrodzeni przez jury XI Teatralnych Nagród Muzycznych im. Jana Kiepury za najlepszy spektakl 2016 roku w Polsce. Wszystkie aspekty realizacji przedstawienia były na najwyższym poziomie. Warto śledzić repertuar Opery na Zamku i obejrzeć przynajmniej niektóre proponowane przez ten zespół spektakle.



Szczeciński zamek nocą.

Podróże operowe



Opera na Zamku - przed rozpoczęciem spektaklu.

Anna Gryczka-Dziadecka

Muzyczna magia święt czyli przedświąteczny Linz

Dzięki współpracy Prezes Elżbiety Gładysz z zespołem „Wiedeńskich Solistów” zostaliśmy zaproszeni do Linzu. Droga autobusem minęła nam niepostrzeżenie. Po zakwaterowaniu w hotelu udaliśmy się do kościoła pod wezwaniem św. Elżbiety, gdzie odbywał się koncert dobroczynny na rzecz hospicjum i szpitala prowadzonego przez siostry Elżbietanki.

Jak mieliśmy się przekonać podczas koncertu, barokowy kościół odznaczał się świetną akustyką. Figura św. Elżbiety w ołtarzu głównym przypominała nam, że już wielokrotnie spotykaliśmy tę postać w naszych wyprawach operowych, między innymi podczas pobytu w Bratysławie w 2009 roku, gdzie na wzgórzu przed zamkiem stoi jej rzeźba i gdzie jest też piękny, niebieski, niewielki kościółek w stylu secesyjnym pod jej wezwaniem. Również podczas zwiedzania Koszyc przewodnik wspominając świętych z królewskiej rodziny Arpadów przypominał jej postać.

Głównym wykonawcą koncertu w kościele Elżbietanek był zespół „Wiener Solisten”. Kierownikiem tego ansamblu jest Piotr Gładki, polski skrzypek. Polakiem jest również grający na kontrabasie Stanisław Pasierski. Solistka Danuta Moskalik (sopran) od wielu lat mieszka w Linzu. Związany pośrednio z Polską jest też młody harfista Christoph Bielefeld; jego nauczycielką instrumentu jest Polka, wiele lat pracująca w Linzu, a obecnie – wykładowca Akademii Muzycznej w Katowicach.

Koncert rozpoczął bożonarodzeniowy utwór Arcangelo Corellego w wykonaniu orkiestry z solistami-skrzypkami. Następnie solistki Danuta Moskalik (sopran) i Kateřina Hebelková (mezzosopran) wystąpiły w „Stabat Mater” Giovanniego Battisty Pergolesiego.

Bardzo duże wrażenie zrobił na nas koncert harfowy Georga Friedricha Haen-

dla w wykonaniu wspomnianego młodego harfisty; przyzwyczailiśmy się, że ten instrument rzadko jest wybierany przez mężczyzn. Christoph Bielefeld zagrał ten utwór porywająco. Nieczęsto instrumentem solowym koncertującym jest kontrabas, dlatego z zainteresowaniem wysłuchaliśmy sonaty Henry’ego Ecclesa w wykonaniu Stanisława Pasierskiego.

Kolejnym punktem programu była aria z opery Antonia Vivaldiego „Griselda”. To bardzo efektowny, trudny popis mezzosopranu (w oryginale napisany na głos kastrata). Czeska śpiewaczka Kateřina Hebelková świetnie sobie z nim poradziła. A już w absolutny zachwyt wprowadziła nas dwoma utworami Ave Maria. Jeden z nich to intermezzo z „Rycerskości Wieśniaczej” Pietra Mascanigo (znane z wielu wykonaniań, m. in. Plácido Domingo czy Eliny Garančy). Natomiast drugi to dzieło Williama Gomeza (1938–2000). Nigdy wcześniej go nie słyszałam, a bardzo mi się spodobał. Oczywiście gdy później się tym zainteresowałam, odkryłam wiele wykonaniań tego utworu, w tym również Eliny Garančy.

Wykonana przez skrzypka Johanna Bohnena „Zima” nie pozostawiała żadnych wątpliwości, że autorem tego utworu jest Astor Piazzola. Na zakończenie programu Piotr Gładki zagrał „Medytację” z opery „Thaïs”.

Podsumowując koncert, szef zespołu poprosił słuchaczy o zaśpiewanie kolędy. Polscy goście zaśpiewali z towarzyszeniem



Koncert u Elżbietanek w Linzu.

orkiestry i solistki Danuty Moskalik „Lulajże Jezuniu”, a Austriacy – „O Tannenbaum”. Piękny koncert, piękny repertuar mistrzowsko wykonany w pięknym i świetnym akustycznie wnętrzu, wspaniała atmosfera – prowadząca koncert specjalnie powitała „melomanów z Polski” przepraszając, że z braku znajomości języka polskiego musi to zrobić po angielsku.

Po koncercie siostry zaprosiły nas na poczęstunek i rozmowy z członkami zespołu. W miłym nastroju wróciliśmy do hotelu.

Następnego dnia umówieni byliśmy ze Stanisławem Pasierskim na zwiedzanie miasta. Pogoda nie bardzo nam sprzyjała; było wietrznie, chłodno i wilgotno. To niezbyt duże miasto – ok. 250 tysięcy mieszkańców, położone nad Dunajem, było dobrze znane już w starożytności, ale praktycznie nie ma śladów tej historii. Zwiedzaliśmy zamek położony na wzgórzu, wielokrotnie przebudowywany, z ostateczną formą z XVII wieku. Niektórzy zachwycali się współczesną, betonową do-

budową, ale ja nie byłam przekonana do tego pomysłu.

Podziwialiśmy ciekawy architektonicznie budynek Muzeum Sztuki Współczesnej oraz nowoczesny budynek Akademii Muzycznej. Z ciekawością oglądaliśmy katedrę w stylu neogotyckim, ze zrozumiałych względów przypominającą nam katedrę św. Wita w Pradze. Szczególne zainteresowanie budziły piękne witraże.

W naszej wędrowce po mieście doszliśmy do gmachu opery Landestheater Linz. Przewodnik opowiadał nam o długiej historii budowy tego obiektu. Ostatecznie trzeba było zmienić fragment układu przestrzennego i komunikacyjnego miasta. Budynek ma świetne rozwiązania techniczne związane z działalnością zaplecza scenicznego: nad sceną jest przestrzeń o wysokości 33 m, teatr ma ogromną pracownię malarską, dużą pracownię krawiecką z ogromnym magazynem strojów. Równie zaawansowane technicznie, a przyjazne dla widza są rozwiązania zastosowane na widowni: na przykład w oparciach foteli

Podróże operowe



Grupa ARIA w ławach Klasztoru Elżbietanek.

znajdują się ekrany, gdzie wyświetlane są napisy tłumaczeń libretta, ale ekrany te mają także szereg innych możliwości (jak połączenie z Internetem). Naprawdę Kraków może pozazdrościć takiego teatru operowego.

Po zwiedzaniu pojechaliśmy na wzgórze Poestlingberg, gdzie w popularnej restauracji zjedliśmy obiad. Obserwowaliśmy atrakcję turystyczną Linzu – tramwaj górski.

Barbara Zachara, Maciej Zachara **Wenecka noc w Linzu**

Drugi dzień pobytu w Linzu, piątek 8 grudnia, dostarczył uczestnikom naszej operowej podróży kolejnych wrażeń i przeżyć. Przed południem zwiedzaliśmy miasto. W nowej katedrze, największym kościele Austrii, trafiliśmy na historyczny dla miasta moment, otwarcie – po wielu miesiącach przygotowań – nowego wystroju wnętrza świątyni. W święto Niepokalanego Poczęcia NMP, która jest patronką tej katedry, podczas uroczystego nabożeństwa pod przewodnictwem biskupa diecezji Linz Manfreda Scheuera poświęcony został ołtarz wykonany z siedmiotonowego bloku wapienia jurajskiego. Informacja o wydarzeniu wraz z dużą fotografią i relacją została umieszczona na pierwszej stronie weekendowego wydania „OÖ Nachrichten” – dziennika Górnej Austrii

Centralnym punktem naszego piętkowego programu był spektakl operetki „Noc w Wenecji” Johanna Straussa w operze w Linzu (Landestheater Linz). Premiera miała miejsce kilka dni wcześniej, 2 grudnia. Piątkowe przedstawienie miało również szczególny charakter, gdyż łączyło się z bożonarodzeniową akcją charytatywną „OÖ Christkindl” na rzecz rodzin wymagających wsparcia. W tym dniu artyści zrezygnowali z wynagrodzenia, a całkowity

Wieczór ze spektaklem został już opisany w innym miejscu.

Następnego dnia zwiedziliśmy miejscowość St. Florian. W miejscowym kościele pochowany jest znany kompozytor austriacki Anton Bruckner.

W drodze powrotnej zwiedziliśmy monumentalną budowlę Opactwa Benedyktynów w Melcku. Bogactwo kościoła oraz budynków klasztornych i przyklasztornych jest wręcz przytłaczające.

dochód ze spektaklu przekazany został fundacji „OÖN Christkindl”.

Już pierwsza odłona spektaklu w reżyserii Karla Absengera wprowadziła nas w atmosferę karnawału weneckiego, z jego nieodłącznym atrybutem – różnorodnymi maskami. Historyczna Wenecja – kamieniczki z balkonikami, knajpka, kanał – pojawiła się jednak we współczesnej odłonie. Zamiast romantycznych gondoli rozpoczął cumowanie ogromny, biały statek, na którego części dziobowej, ukazanej na scenie, widniał napis „Herzog von Urbino”. Stosownie do tego książę Guido d’Urbino, w którego rolę wcielił się tenor Matthäus Schmidlechner, pojawił się w białym uniformie kapitana statku. Wielki bal w drugim akcie operetki został umiejscowiony właśnie na statku, w jego przestronnym, wielopoziomowym wnętrzu.

Koncepcja przedstawienia opierała się na tezie reżysera, że muzyka jest nieśmiertelna, jednak tekst i temat zmieniają się wraz z czasem. Miłosna intryga i perypetie bohaterów (z zaangażowaniem studiowane – bo i przedmiot skomplikowany nad wyraz – przez uczestników wycieczki do Koszyc na tę samą operetkę) osadzone były w realiach odpowiadających prapremierze utworu przed 132 laty. Twórcy

Podróże operowe



Zwiedzamy Linz.



Przed nowym gmachem opery w Linzu.

obecnego spektaklu tłem akcji uczynili częściowo współczesne realia i podjęli ważne dla dzisiejszej Wenecji tematy. Prześlaniem ideowym spektaklu jest sprzeciw wobec dewastującej Wenecję i jej otoczenie inwazji oceanicznych statków pasażerskich wpływających do laguny. Temat został szeroko omówiony w artykule Petry Reski zamieszczonym w programie przedstawienia. Dla zobrazowania skali problemu warto wspomnieć, że spośród 30 milionów turystów odwiedzających rocznie Wenecję dwa miliony stanowią pasażerowie statków, a w ciągu ostatnich pięciu lat liczba przybywających statków podwoiła się. Wymieniony przykładowo w artykule z nazwy statek MSC Divina ma 333 metry długości i 60 wysokości, jego sylwetka góruje nad miastem, obraz przywołuje skojarzenie z podróżami Guliwera. Przeciwno takiej sytuacji, grożącej katastrofą ekologiczną i niszczeniem zabytków, protestują coraz bardziej nie tylko mieszkańcy miasta.

Bezpośrednim nawiązaniem do tematu byli obecni na scenie demonstranci z plakatami, a także spacerowicze w żółtych gumowcach. W pierwszym akcie spektaklu rozbudowany został wątek debat i sporów politycznych trzech senatorów. Starsi panowie przy okrągłym stoliku rozmawiali o sprawach prywatnych, ale także przedstawiali swoje polityczne i osobiste racje dotyczące życia w Wenecji. Język rozmowy był rymowany i trudny w odbiorze, szczególnie dla zagranicznej publiczności. Nie był to jedyny powód, dla którego ta część spektaklu wydała nam się nużąca i przydługa, tak że z utęsknieniem czekaliśmy na muzykę i śpiew.

Oczekiwania zostały w pełni zaspokojone w dalszej części spektaklu. Operetka przerodziła się w barwne widowisko – kolorowe kostiumy, maski, tłumy uczestników karnawału w żywym ruchu scenicznym, dawne i współczesne obrazy. Teraz już dominowała muzyka, w solidnym wykona-

niu. Obok wzmiankowanego już M. Schmidlechnera wystąpili: w roli Pappacody Mathias Frey, a w roli Caramello Richard Samek. W rolach trzech głównych bohaterów wystąpili: Gotho Griesmeier (Barbara), Fenja Lukas (Anina), Theresa Grabner (Cibioletta). Wszystkie trzy solistki oraz dwóch odtwórców głównych ról męskich – M. Schmidlechner i M. Frey – biorą udział w plebiscycie publiczności na ulubionego solistę/solistkę, którego Przyjaciele Opery w Linzu (odpowiednik naszego stowarzyszenia) odznaczą medalem Richarda Taubera w sezonie operowym 2017/2018. Każdy z widzów spektaklu mógł oddać swój głos na tych (lub innych z grupy nominowanych) solistów. Nasz głos oddajemy na Fenję Lucas.

Przedstawienie utrzymywało dobre tempo, a nastrój zabawy udzielał się publiczności. Uczestnicy weneckiego karnawału byli obecni także wśród widzów. Zabawa konwencją znalazła swoje apogeum w występie „trzech tenorów”, puszczających oko do publiczności i dających z siebie wszystko, by z humorem zaśpiewać jak słynni trzej soliści. Uwagę na scenie zwracała grupa tancerzy wykonujących streetdance, jeżdżących również na deskach skatebordowych. Występ ten bardzo podobał się publiczności, która nagrodziła tancerzy gromkimi brawami.

Fascynujące było wzniesienie do poziomu sceny całej orkiestry wraz z dyrygentem (Bruckner Orchester Linz pod dyktando Marca Reibela). Możliwości techniczne świetnie zaprojektowanego i wyposażonego nowego gmachu opery (który mieliśmy przyjemność zwiedzać w godzinach przedpołudniowych) pozwalały na takie dodatkowe atrakcje. Od strony technicznej zawód sprawił dostęp do tekstów. Ekran umieszczony był na tylnej stronie fotela w poprzednim rzędzie. Sam pomysł takiego umieszczenia ekranu wydawał się z opisu korzystny, jednak w praktyce ciągle

przenoszenie wzroku z bliskiego ekranu na niskim poziomie na odległą scenę okazuje się dużym wyzwaniem nawet dla zdrowych oczu. Indywidualny dostęp do ekranu daje natomiast możliwość wyboru języka, opcja ta okazała się niestety czysto teoretyczna, gdyż dostępny był jedynie język niemiecki, a podpisy odnosiły się tylko do partii śpiewanych.

Drobne te mankamenty nie przeszkodziły dobrej rozrywce, daliśmy się ponieść muzyce i radosnemu nastrojowi. Choć Święta i karnawał były dopiero na horyzoncie, Achatz von Müller we wprowadzeniu historycznym zamieszczonym w programie przypomina, że w XVII wieku karnawał wenecki rozpoczynał się już w październiku. Grudniowe tchnienie karnawału było zatem zupełnie na miejscu.

Po spektaklu nasza grupa zaproszona została na kameralne spotkanie z dyrektorem Hermanem Schneiderem oraz prezesem Stowarzyszenia Przyjaciół Opery w Linzu (Verein Freunde des Linzer Musiktheaters) Peterem Riederem. W spotkaniu towarzyszyli nam polscy muzycy mieszkający i pracujący w Linzu – Piotr Gładki, wspaniały skrzypek, szef orkiestry Wiener Solisten, której koncertu wysłuchaliśmy poprzedniego dnia oraz Stanisław

Pasierski, grający na kontrabasie w Bruckner Orchester Linz. Była z nami również znakomita czeska mezzosopranistka Kateřina Hebelková. Całą trójkę gościliśmy na „Spotkaniu z Artystą” w maju w Krakowie. Krakowscy miłośnicy opery zostali przyjęci w Linzu bardzo ciepło i serdecznie. Pan dyrektor miał piękne, krótkie przemówienie, w którym zwracał uwagę na wspólne korzenie i tożsamość kulturową Polski i Austrii, dostrzegał możliwości współpracy i rozwoju. Otrzymaliśmy podarunki, album i materiały (programy, prospekty itp.) na temat opery. Była okazja do rozmowy przy ciepłych i zimnych napojach oraz przekąskach. Niestety, ze względu na grafik naszego kierowcy osoby, które chciały wracać do hotelu autobusem, musiały wcześniej opuścić spotkanie.

Wenecka noc w Linzu dostarczyła nam wielu wrażeń – piękna muzyka, śpiew w wykonaniu solistów i chóru, taniec, a nade wszystko beztrudny nastrój przeniosły nas w magiczny świat, gdzie wszystko jest umowne, dwuznaczne, jak alegoryczna figura pojawiająca się w tym spektaklu. Wszystko może się zdarzyć, ale na pewno dobrze się zakończy, słowem piękno pozostaje w harmonii ze spokojem przynosząc odbiorcy radość i odprężenie.



Spotkanie z dyrektorem Hermanem Schneiderem i prezesem Peterem Riederem po spektaklu.

Marta Lizak

„Legenda Bałtyku” Feliksa Nowowiejskiego w Teatrze Wielkim w Poznaniu

Z okazji 70-lecia śmierci kompozytora rok 2016 ustanowiono Rokiem Feliksa Nowowiejskiego, ze względu jednak na 130. rocznicę jego urodzin w 2017 roku obchody kontynuowano również w kolejnym sezonie artystycznym. Ostatnim ich akcentem była grudniowa premiera opery „Legenda Bałtyku” w poznańskim Teatrze Wielkim.

Dzieło to wystawione po raz pierwszy w 1924 roku, także w Poznaniu, spotkało się z mieszanymi opiniami krytyki. Marcin Gmys, autor szczegółowej historii recepcji dzieła zamieszczonej w programie, twierdzi, że było to skutkiem personalnych animozji między Nowowiejskim a jego kolegą ze studiów, guru muzykologii poznańskiej, łucjanem Kamieńskim. Zarzucał on kompozytorowi autoplagiat – koniunkturalne przerobienie wcześniejszej opery „Der Kompass” („Busola”) przez proste przetłumaczenie libretta z języka niemieckiego na polski, przeniesienie akcji znad Adriatyku nad Bałtyk oraz okraszenie całości kilkoma tańcami narodowymi. Według Kamieńskiego nie ukryło to germańskiej proveniencji utworu (Nowowiejski, tak jak i sam Kamieński, był uczniem berlińskiego kompozytora Maxa Brucha i przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości z konieczności działał na niemieckim rynku muzycznym). Za tą krytyką nastąpiły kolejne. Nowowiejski bronił się, że „Busola” była jego niedokończonym młodzieńczym utworem, a wykorzystywanie własnych pomysłów z innych utworów dotyczy wszystkich kompozytorów. Trudno odmówić słuszności tej argumentacji. Natomiast konieczność tłumaczenia się autora „Roty” z niezmiennie propolskiej postawy artystycznej z dzisiejszej perspektywy wywołuje poczucie dyskomfortu.

Po kolejnych wystawieniach „Legenda Bałtyku” kompozytor poddawał ją przerób-

kom, po raz czwarty i ostatni w 1938 roku, i ta właśnie wersja została wystawiona obecnie w Poznaniu. Składa się z trzech aktów, z których środkowy, z wyjątkiem chóralnego finału, jest w całości ogniwnem baletowym. Od strony muzycznej dzieło wpisuje się w nurt późnego romantyzmu, ze słyszalnymi wpływami stylu Wagnerowsko-Mahlerowskiego. W II akcie ewidentna jest inspiracja „Tańcem Anitry” z suity „Peer Gynt” Edvarda Griega. W trakcie obrzędów religijnych muzyka stylizowana jest na archaiczne brzmienie (równoległe kwinty i oktawy w śpiewie chóralnym), zabawom w Noc Kupały towarzyszą z kolei tańce ludowe. W sumie jest to eklektyczna, choć zgrabna mieszanka, może z wyjątkiem I aktu, który wydał mi się przydługi.

Treść opery odnosi się do mitycznej historii (choć to mitologia tworzona raczej post factum) podwodnego miasta Winety. Bóg Perun zatopił je w akcie zemsty, gdy Jurata, córka króla grodu, wzgardziła jego miłością i rzuciła podarowaną przez niego koronę w fale Bałtyku.

W jednej z nadbałtyckich osad mieszka Bogna, córka Mestwina. Z wzajemnością kocha biednego rybaka Domana, ojciec chce ją jednak wydać za bogatego (i starego) handlarza bursztynem Lubora. Aby pozbyć się niechcianego konkurenta do ręki córki Mestwin ogłasza, że ten, kto odzyska koronę Juraty, zostanie mężem Bogny. Może to się wydarzyć jedynie w Noc Kupały. Doman podejmuje wyzwanie.



Teatr Wielki w Poznaniu.

W podwodnym świetle po wygranej walce ze strzygami otrzymuje koronę od Juraty. Mimo intryg Lubora (oskarżenie Bogny o zbezczeszczenie świętego posągu) młodzi zostają parą, a przebiegły handlarz tonie w morzu.

Reżyser i zarazem choreograf przedstawienia Robert Bondara wykorzystał doświadczenia zdobyte przy realizacji spektakli baletowych. Widać je zwłaszcza w II akcie, ale również w pomyśle na postaci pary głównych bohaterów. Śpiewacy występujący w roli Bogny i Domana dublowani są na scenie przez tancerzy, którzy uosabiają ich wrażliwość i emocjonalność. Realizatorzy umiejscawiają akcję w XII wieku, kiedy wśród pomorskich Słowian

pojawiły się pierwsze misje chrystianizacyjne. Stąd wprowadzenie dwóch postaci mnichów chrześcijańskich, z których misja pierwszego kończy się niepowodzeniem, ale drugiego – zapowiada sukces nowej wiary. Boga Peruna reprezentuje postać obłąkanego chłopca, medium nawiedzanego przez pozaziemskie siły. Społeczność wierzy, że są to przejawy ingerencji siły wyższej.

Scenografię do przedstawienia stworzyła Julia Skrzynecka. Scena z lewej strony została znacząco podniesiona przez schodzący do morza piaszczysty klif z głęboko wbitą w niego łodzią i drewnianym falochronem. Przestrzeń została pomniejszona, przez co część chóru musiała stać

na balkonie w lożach najbliższych sceny. Dzięki temu jednak przestrzeń dźwiękowa znacznie się poszerzyła, w sumie więc był to udany zabieg inscenizacyjny. W głębi wyświetlano obraz wzburzonego morza z pochmurnym niebem i pustymi plażami inspirowany czarno-białymi pejzażami z filmów Ingmara Bergmana. Projekcja wideo plaży bałtyckiej z charakterystyczną dwukolorową tódką, zadrzewionym klifem, nisko wiszącymi chmurami i spienionymi falami pojawiła się już w trakcie uwertury, co jednoznacznie zdefiniowało miejsce akcji. Całą scenę pokryto piaskiem (lub jego imitacją). W III akcie po prawej stronie umieszczono konar wielkiego drzewa, po lewej stanął ołtarz ofiarny i maczugowaty obelisk. Stroje zaprojektowane przez Martynę Kander inspirowane były ikonografią prasłowiańską – postaci nosiły lniane koszule i tuniki oraz słomiane łapcie. W scenie obchodów Nocy Kupały łapciom dodano czerwone sznurówki do pót łydki, elementy w tym kolorze pojawiły się również w kostiumach: panie miały suknie ze szkarłatnie farbowanym dołem, panowie – takież kolor portek.

II akt, jak już wspomniałam z wyjątkiem chóralnego zakończenia wyłącznie baletowy, został świetnie zatańczony przez zespół Teatru Wielkiego w Poznaniu. Tutaj projekcje wideo autorstwa zespołu realizatorów JajkoFilm odegrały szczególną rolę,

zwłaszcza na początku, gdy główny bohater schodzi pod wodę. Walczy z potworami – strzygami. Uosabiających je tancerzy w całości okrywają czerwone kostiumy (głowy i twarze również mają pomalowane na czerwono), co daje świetny efekt na czarno-białym filmowym tle.

Spektakl został również bardzo dobrze zaśpiewany zarówno przez chór, jak i solistów. Ponownie pojawiła się okazja usłyszenia Pavlo Tolstoya, tym razem w roli Domana. W postać jego ukochanej Bogny wcieliła się Wioletta Chodowicz, a w konkurenta do jej ręki – Robert Gierlach. Partię Mestwina zaśpiewał Aleksander Teliga, parą przyjaciół głównych bohaterów byli: Szymon Komasa jako Tomir i Magdalena Wilczyńska-Goś jako Swatawa. Głosu Perunowi użyczył Tomasz Mazur. Orkiestrę poprowadził maestro Tadeusz Kozłowski.

Z „Legendy Bałtyku” znałam do tej pory jedynie rozstawioną swego czasu przez Jana Kiepurę arię Domana „Czy ty mnie kochasz, o dziewczyno”, którą ma w swoim repertuarze również Piotr Beczała. Cała opera okazała się być dziełem bezpretensjonalnym, którego dobrze się słucha i dobrze ogląda. Poznańskie przedstawienie zostało zarejestrowane, istnieje więc szansa, że poza oratorium „Quo vadis” również ten utwór Feliksa Nowowiejskiego dotrze do szerszej publiczności.



Świąteczna dekoracja foyer Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Marta Lizak

Krakowski i warszawski „Peleas i Melizanda”

Wszelkiego rodzaju jubileusze stanowią dobrą okazję do przypomnienia sylwetek i twórczości artystów działających w różnych dziedzinach sztuki. W 2018 roku muzyczny świat obchodzi stulecie śmierci Claude’a Debussy’ego. W Polsce, gdzie bliżej nam do niemieckiego kręgu kulturowego, jest to doskonała sposobność, aby częściej wykonywać dzieła jednego z największych kompozytorów francuskich. Okoliczność tę wykorzystasty już na początku roku dwie instytucje: Filharmonia Krakowska i Opera Narodowa w Warszawie proponując melomanom jedyną ukończoną operę tego twórcy – „Peleasa i Melizandę”.

W Krakowie ten dramat muzyczny w 5 aktach został pokazany w wersji koncertowej, co pozwoliło na niemal całkowite skupienie się na stronie muzycznej utworu. Podstawą premiery w Operze Narodowej był natomiast spektakl zrealizowany na Festiwalu w Aix-en-Provence w lecie 2016 roku.

„Peleas i Melizanda” to poetycka opowieść o trójkącie miłosnym stworzona przez samego kompozytora na podstawie symbolistycznego dramatu Maurice’a Maeterlincka. Podczas polowania owdowiąty książę Golaud znajduje Melizandę, tajemniczą młodą kobietę zagubioną w lesie. Dziewczyna zgadza się z nim odejść. Po jakimś czasie biorą ślub. Przybywają do zamku dziadka Golauda, króla Arkela, gdzie mieszka także reszta rodziny. Melizanda z dnia na dzień coraz bardziej przywiązuje się do Peleasa, przyrodniego młodszego brata Golauda. Odnajduje z nim wspólny język i odkrywa zbliżoną emocjonalność. Budzi tym zazdrość męża, który stara się dociec prawdy co do natury ich związku zmuszając do szpiegowania nawet własnego syna z poprzedniego małżeństwa, Yniolda. Peleas decyduje się opuścić zamek, ale przedtem po raz ostatni spotyka się z Melizandą. Oboje wyznają sobie miłość. Golaud, który podsłuchuje ich rozmowę, wybiega z ukrycia i zabija Peleasa. Meli-

zanda wkrótce umiera przy porodzie córki żegnana błaganiami Golauda o wyznanie prawdy.

Przedstawienie warszawskie opiera się na świetnym koncepcie reżyserskim Katie Mitchell wspartym scenografią Lizzie Clachan. Historia rozgrywa się w pomieszczeniach, które kolejno są przed nami odślaniane i zamykane. Opowieść rozpoczyna się w zwyczajnej sypialni. Gdy Melizanda wraca do niej z przyległej łazienki, pokój wypełnia wielkie drzewo. To początek rojeń kobiety, a właściwie powrót we wspomnieniach do traumatycznych przeżyć. Pojawia się mieszczańska jadalnia z połowy XX wieku ze zrytualizowanymi zachowaniami bohaterów przy stole. Jest górny taras z widokiem, boczna, źle oświetlona ceglana klatka schodowa przypominająca bardziej kazamaty niż budynek mieszkalny, a także pomieszczenia gospodarcze z odrapanym frontem w południowo-europejskim stylu. Grota ze źródłem, miejsce spotkań głównych bohaterów, to tutaj stary zaniedbany basen. Przemieszczanie się postaci między poszczególnymi miejscami akcji odbywa się na sposób filmowy, jak przy zaciemnieniu kadru, uzyskiwany na scenie dzięki precyzyjnie nasuwanym czarnym kurtynom: jedno wewnątrz pokrywane jest przestoną, inne w tym samym czasie się odślania. Wymaga to niestychanej koordynacji pracy

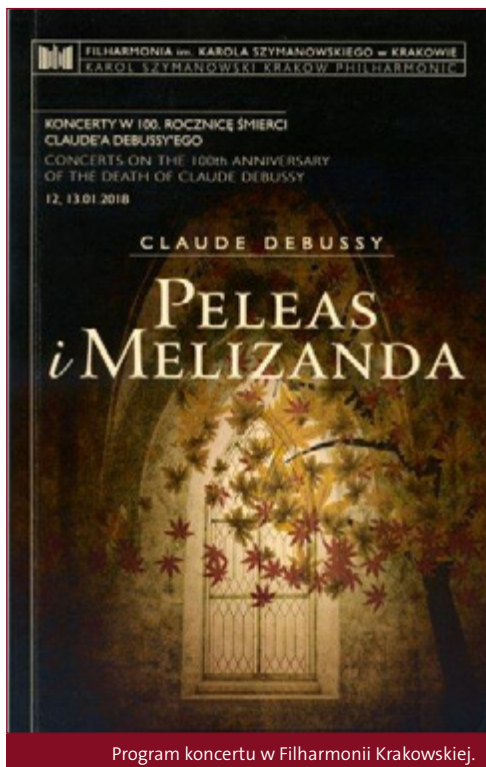
kilkudziesięciu pracowników technicznych, nic dziwnego zatem, że przy ukłonach po spektaklu otrzymują oni burzę oklasków.

Ciekawie wypada porównanie koncepcji postaci kreowanych przez artystów w poszczególnych realizacjach. W krakowskim wykonaniu opery Olga Pasiecznik jako Melizanda jest ucieleśnieniem zwiewnej i płochliwej istoty nie z tej ziemi, w Warszawie Sophie Karthäuser w tej roli to neurotyczna, przerażona kobieta ścigana przez traumy z przeszłości. Mariusz Godlewski jako Golaud w wersji koncertowej nieco bezbarwnie zaśpiewał I akt, potem

jednak przeistoczył się w targanego emocjami gwałtownika. W Operze Narodowej Laurent Alvaro stworzył najlepszą moim zdaniem kreację w tym przedstawieniu – przemocowego mężczyzny w typie „samca alfa”. Krakowski Peleas w wykonaniu Armando Noguery to piękniś i lekkoduch, w czym nie małą rolę odegrała zapewne aparycja argentyńskiego śpiewaka. W Warszawie w interpretacji Bernarda Richtera to typ chmurny, nieprzystosowany, lekko niezdarny. Niewielka rola Geneviève, matki Golauda i Peleasa, w krakowskim wykonaniu Olgi Maroszek sprawiała wra-



„Peleas i Melizanda”. Fot. J. Multarzynski, Teatr Wielki, Warszawa 2002. M. Godlewski (Peleas), O. Pasiecznik (Melizanda).



Program koncertu w Filharmonii Krakowskiej.

żenie niedającej szansy wykazania się; została zaśpiewana poprawnie, ale trochę bezbarwnie. Karolinie Sikorze w Operze Narodowej udało się jednak stworzyć z niej postać z krwi i kości. Krakowskiemu Arkelowi w wykonaniu Remigiusza Łukomskiego od strony wokalne nie można nic zarzucić, natomiast w Warszawie występujący w tej roli Bertrand Duby był jedynym wykonawcą, którego śpiew nie mógł przebić się przez orkiestrę. Jego dziwny sposób emisji głosu sprawiał wrażenie, jakby artysta śpiewał „do środka”, a nie w stronę słuchaczy. Syn Golauda Yniold na estradzie Filharmonii Krakowskiej to pełen uroku chłopiec, w którego wcieliła się młoda chórzystka Annika Mikołajko; w stołecznym przedstawieniu rolę tę wykonała śpiewaczka Joanna Kędzior. Ogromną zaletą warszawskiego wystawienia była wspaniała dykcja francuskojęzycznych

śpiewaków. W Krakowie w tym względzie szczególnie wyróżniała się Olga Pasiecznik.

Jeśli chodzi o stronę muzyczną, to w przypadku realizacji koncertowej mieliśmy do czynienia z rzetelnym wykonaniem dzieła przez Orkiestrę Filharmonii Krakowskiej pod batutą doświadczonego maestro Gabriela Chmury, dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu. W Warszawie kierownictwo muzyczne spektaklu objął Patrick Fournillier, dyrygent specjalizujący się w interpretacjach muzyki włoskiej i francuskiej. Od pierwszych sekund miało się wrażenie, iż muzyka Debussy'ego naturalnie oddycha, płynie, skrzy się; wykonanie Orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej było absolutnie mistrzowskie. Sami muzycy nie podejrzewali chyba, że mogą wznieść się na takie wyżyny artyzmu, zwłaszcza w stosunkowo rzadko u nas grywanym repertuarze francuskim. Jako jego wielbicielce pozostaje mi tylko powiedzieć: chapeau bas!



Program spektaklu w Operze Narodowej.

Marta Lizak

Trzy oblicza festiwalu Opera Rara

Już drugi rok z rzędu krakowski festiwal Opera Rara funkcjonuje w zmienionej formie. Zamiast czterech koncertów rocznie nowa dyrekcja zdecydowała się zwiększyć liczbę wydarzeń i skumulować je w kilkutygodniowym cyklu. W tym roku festiwalowe prezentacje odbywały się od 18 stycznia do 13 lutego.

Jak wiadomo ilość rzadko przechodzi w jakość i imprezę tak rozciągniętą w czasie ciężko wypełnić wyłącznie spektakularnymi wydarzeniami. W tej edycji zdecydowałam się na uczestnictwo jedynie w trzech wieczorach muzycznych.

21 stycznia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego francuski zespół Le Concert de l'Hostel Dieu pod kierownictwem Franck-Emmanuela Comte'a wraz z solistami zaprezentował dwa dzieła Marc-Antoine'a Charpentiera: „Les arts florissants” oraz „La descente d'Orphée aux Enfers”. Pierwsze z nich kompozytor określił jako „idyllę muzyczną”. Libretto ma charakter alegoryczny i odwołuje się do symboliki mitologicznej, stawia króla Ludwika XIV, pod którego wspaniatymi rządami rozkwitają wszelkie sztuki. Trudno tu mówić o jakimś głębszym przeżyciu, gdyż dziełko to odbierać można moim zdaniem jedynie na poziomie estetycznym. Druga część koncertu była nieco bardziej emocjonalna – historia Orfeusza i Eurydyki, do której kompozytorzy wielokrotnie powracali, daje możliwość pokazania większej palety uczuć. Dwuaktowa opera Charpentiera roi się od mitologicznych postaci (nimfy Dafne, Enona, Aretuza, bogowie Apollo, Pluton i Tantal oraz strącony do podziemi Iksjon), ale też pozwala śpiewakom pokazać swoje możliwości tak w zakresie techniki, jak i ekspresji. Pole do popisu ma zwłaszcza Orfeusz zanoszący skargi do bogów. W tej roli zabłysnął francuski tenor Cyril Auvity. Pozostali soliści wieczoru – sopranistki Samantha Louis-Jean i Caroline Arnaud, mezzosopranistka Majdouline Zerari, tenorzy Kevin Skelton

i François-Nicolas Geslot oraz dwaj barytonowie: Etienne Bazola i David Witczak również z dużą wrażliwością wykonali swoje partie. Odnosiło się jednak wrażenie, iż artyści mają poczucie uczestnictwa w jakimś tajemnym misterium, w którym obecność publiczności nie jest niezbędna.

4 lutego w Sali Teatralnej Centrum Kongresowego odbyła się premiera napisanej w 1986 roku jednoaktowej opery kameralnej Michaela Nymana „The Man Who Mistook His Wife for a Hat” („Człowiek, który pomylił swoją żonę z kapeluszem”). Było to prawdopodobnie najciekawsze wydarzenie festiwalu. Główny bohater, Dr. P., jest nie pierwszej młodości śpiewakiem, który ma problemy z pamięcią: zaczyna zapominać nazwiska ludzi, nazwy przedmiotów i ich przeznaczenie. Jedynie muzyka, podsuwając właściwe skojarzenia, umożliwia mu funkcjonowanie w rzeczywistości. To przejmujące studium choroby opiera się na prawdziwym przypadku opisanym przez neurologa Olivera Sacksa. W tytułowej roli wystąpił znakomity bas-baryton Tomasz Konieczny.

Kompozytor postawił mu niełatwe zadanie – z jednej strony partia ta wypełniona jest fragmentami repetytywnymi składającymi się z pojedynczych słów czy nawet sylab, z drugiej – w pewnym momencie bohater musi zaśpiewać pieśń „Ich grolle nicht” Roberta Schumanna (odwołanie do wspomnień). Konieczny bardzo dobrze sobie z tymi wyzwaniami poradził. W partii żony, Mrs. P., towarzyszyła mu Marisol Montalvo, amerykańska sopranistka specjalizująca się w repertuarze współczesnym. Jej mocny

głos w wysokich rejestrach był pewny i czysty. W roli lekarza, Dr. S., wystąpił również pochodzący z USA tenor Stanley Jackson. Umiejętnie łączył partie śpiewane z mówionymi, dobrze wcielił się też w rolę empatycznego lekarza. Wokalistom towarzyszyła Sinfonietta Cracovia pod dyрекcją Jurka Dybała prezentując wysoki poziom wykonania partii instrumentalnej. Reżyser inscenizacji Kristof Spiwok posłużył się minimalistyczną scenografią (pionowe rolety, fortepian, kubistyczne stoliki i siedziska) oraz wizualizacjami miejskiego krajobrazu.

Ostatnim koncertem, w którym uczestniczyłam, był wieczór zatytułowany „Wagner – konteksty”, reklamowany jako „Bayreuth w Krakowie”. 11 lutego w Centrum Kongresowym w Krakowie wystąpiła wybitna interpretatorka muzyki Richarda Wagnera, mezzosopranistka Waltraud Meier, której towarzyszyła Capella Cracoviensis pod dyрекcją Jana Tomasza Adamusa. Po szumnej reklamie nastawiałam się na ucztę wokalną, tymczasem śpiewaczka wykonała zaledwie jeden utwór pod sam koniec koncertu – „Wesendonck-Lieder” Richarda Wagnera, pięć

pieśni na głos kobiecy do słów Mathilde Wesendonck. Zrobiła to z dużym znanstwem i kulturą śpiewu, niemniej nie do końca odpowiadało to zapowiedziom. Pozostałą część wieczoru wypełniły utwory instrumentalne lub chóralno-orkiestrowe. Koncert rozpoczęła Uwertura „Polonia” Richarda Wagnera, dzieło młodzieńcze, skomponowane pod wrażeniem wydarzeń Powstania Listopadowego. Jako że pochodzi z lat 30. XIX wieku, było właściwie jedynym, w którym sprawdziła się gra na instrumentach historycznych. Zostało wykonane z werwą, w dobrych tempach i stanowiło obiecujący początek. Niestety zaraz potem nastąpiło „Preludium und Liebestod” z „Tristana i Izoldy” i to była największa porażka tego wieczoru. Nie dość, że nie uzyskano Wagnerowskiego brzmienia (było to po prostu technicznie niemożliwe), to jeszcze muzycy ewidentnie nie byli przyzwyczajeni do grania tego typu utworów i spore fragmenty po prostu się rozeszły. Tę część koncertu zakończyła „Schicksalslied” Johannes Brahmsa. Wysoki poziom wykonania dzieła przez Chór Capella Cracoviensis poprawił nieco wrażenie z pierwszej połowy wieczoru.

Drugą część rozpoczęto również utworem wokально-instrumentalnym, tym razem „Nachtlied” Roberta Schumanna, po czym orkiestra wykonała Preludium do I aktu „Parsifala” Richarda Wagnera. Zabrzmiało ono lepiej niż fragmenty z „Tristana i Izoldy”, niemniej uwagi co do obsady pozostają z mojej strony te same. Na koniec nastąpiła najbardziej wyczekiwana część wieczoru, o której wspomniałam wcześniej. Całość pozostawiła wrażenie dużego niedosytu.

Być może należałoby na nowo prze-myśleć formułę festiwalu. Warto wziąć pod uwagę pomysł skrócenia go w czasie i wypełnienia mniejszą liczbą koncertów. Byłoby to korzystne nawet z praktycznego punktu widzenia.



Jakub Maciej Kosiorek

„Requiem” Giuseppe Verdiego w Filharmonii Krakowskiej 2 i 3 marca 2018 roku

Można uznać, że Giuseppe Verdi to kompozytor właściwie wyłącznie operowy, niemal nie uprawiał innych gatunków muzycznych. Poza „Requiem” napisał dosłownie kilka utworów religijnych i kantatowych, kilkanaście pieśni (moim zdaniem bardzo operowych), zachował się również jedyny utwór kameralny (Kwartet smyczkowy e-moll), wszystkie inne młodzieńcze kompozycje Verdi ponoć zniszczył.

Dzieło Verdiego, „Msza żałobna” („Messa da Requiem”), jest utworem sakralnym, jednak forma kompozycji, rozbudowane partie – arie i ansamble – czterech głosów solowych (sopran, alt, tenor i bas), wielkie, dramatyczne części chóralskie i operowa orkiestracja sprawiają, że słuchamy właściwie opery, napisanej do tekstu liturgicznego. Często zresztą „Requiem” wystawiane jest scenicznie, właśnie w teatrach operowych, choć naturalnym miejscem do słuchania tego dzieła wydają się kościoły lub przestrzeń filharmonii.

Verdi był niesłychanie zaangażowany w sprawy zjednoczenia Włoch. Rzymska premiera jego opery „Bitwa pod Legnano” w roku 1849 zamieniła się w manifestację polityczną, hasło „Viva V. E. R. D. I.” („Niech żyje Vittorio Emmanuele Re d’Italia”) było symbolem poparcia dla idei zjednoczenia. Po śmierci Gioacchina Rossiniego w 1868 roku Verdi chciał też zjednoczyć świat muzyczny Italii, wpadł bowiem na pomysł, aby kilku włoskich kompozytorów napisać wspólnie „Mszę dla Rossiniego” („Messa per Rossini”). Każdy z 13 kompozytorów (oprócz Verdiego wszyscy są dziś zapomniani, sporadycznie wystawia się opery Laura Rossiego, Carla Cocci i czy Federica Ricciego) zajął się inną częścią Mszy. To właśnie wtedy Verdi skomponował „Libera me”. Dzieła te powstały, ale próba muzycznego zjednoczenia nie powiodła się. „Mszę dla Rossiniego” wystawiono ponad 120 lat

później (Stuttgart, 1988 rok), a w jednej z prezentacji tego utworu, w Utrechcie w 1992 roku, oprócz Debory Voigt i Gegama Grigoriana wystąpiła Ewa Podleś.

Po śmierci wielkiego włoskiego poety i pisarza Antoniego Manzoni, autora słynnej powieści „Narzeczeni” („zoperowanej” m. in. przez Amilcare Ponchiello), Verdi, który go wielbił, postanowił samodzielnie napisać mszę żałobną, przetwarzając skomponowane już wcześniej „Libera me”. Premiera odbyła się w Mediolanie w 1874 roku pod dyktando samego kompozytora i wywołała ponoć konsternację, na wiele lat zabroniono wykonywania tej kompozycji w kościołach. Powstały utwór charakteryzował się niezwykle formą wykraczającą poza ramy klasycznej mszy żałobnej, w dziele mamy bowiem do czynienia z nieustannym splataniem się sfery sacrum i profanum. Ta niezwykłość sprawia, że każda prezentacja tego dzieła jest wielkim świętem dla melomanów.

Wspaniałe wydarzenie odbyło się również w Krakowie, gdzie dwukrotnie (2 i 3 marca 2018 roku) zaprezentowano „Messa da Requiem”. Ze względu na chorobę swój długo oczekiwany występ odwołała Edyta Piasecka, która wykonywała ten utwór już wcześniej. Swój udział odwołał także bas, Patryk Rymanowski. W partiach solowych finalnie wystąpili więc Iwona Sobotka, Elżbieta Wróblewska, Pawło Tolstoj i Marek Gaszdecki, dyrygował zaś szef ar-



Requiem w Krakowie. Fot. Klaudyna Schubert.

tystyczny Filharmonii Krakowskiej Charles Olivieri-Munroe.

Było to znakomite, pełne skupienia i mocy wykonanie dzieła Verdiego. Orkiestra brzmiała dynamicznie i mocno, tak jak zapewne chciał tego kompozytor, brakowało mi jedynie bardziej zróżnicowanego brzmienia poszczególnych sekcji; dyrygent prowadził orkiestrę dramatycznie i zdecydowanie, panując w pełni nad muzyczną strukturą dzieła. Iwona Sobotka, doświadczona interpretatorka partii sopranowej w „Requiem”, dowiodła, jak wspaniałą i jak dojrzałą jest artystką. Śpiewała z ogromnym wyczuciem, posługując się wspaniałą górą i cudownym piano. Tam, gdzie trzeba, głos był miękki i jedwabisty lub drapieżny i mięsisty, ze wspaniałymi niskimi dźwiękami; wyciskał słuchaczom tły. Finałowe wykonanie „Liberate me” i fraza „Wybaw mnie od śmierci wiecznej” wywarły niez-

tarte wrażenie.

Elżbieta Wróblewska poradziła sobie z debiutem w tej partii doskonale. Drapieżne, mocne góry, przejmujące „Liber scriptus proferetur” i „Lacrimosa”, pierśiowy, wyważony dół, ogromne skupienie w interpretacji oraz niezwykła dynamika głosu były znakomite. Zjawiskowo zabrzmiał Pawło Tolstoy, prezentując krwiste, włoskie belcanto. Marek Gaszdecki z kolei śpiewał jasnym, świetlistym basem, świetnie uzupełniając pozostałych solistów. Chór, przygotowany przez Teresę Majkę-Pacanek, brzmiał przejmująco, majestatycznie i dostojnie.

Szkoda, że dzieło tak wspaniałe i przejmujące bardzo rzadko prezentowane jest w Polsce. Uczestniczyłem w obu wykonaniach, 2 i 3 marca, za każdym razem było to wielkie przeżycie muzyczne, zakończone dwukrotną owacją na stojąco.

Andrzej Gliszewski

Notatki berlińskie

Wydaje się, że berlińska Deutsche Oper podjęła się sprawdzenia, czy wielkie opery również berlińczyka, najpopularniejszego w XIX wieku kompozytora operowego, Giacomo Meyerbeera, są w stanie zainteresować dzisiejszą publiczność.

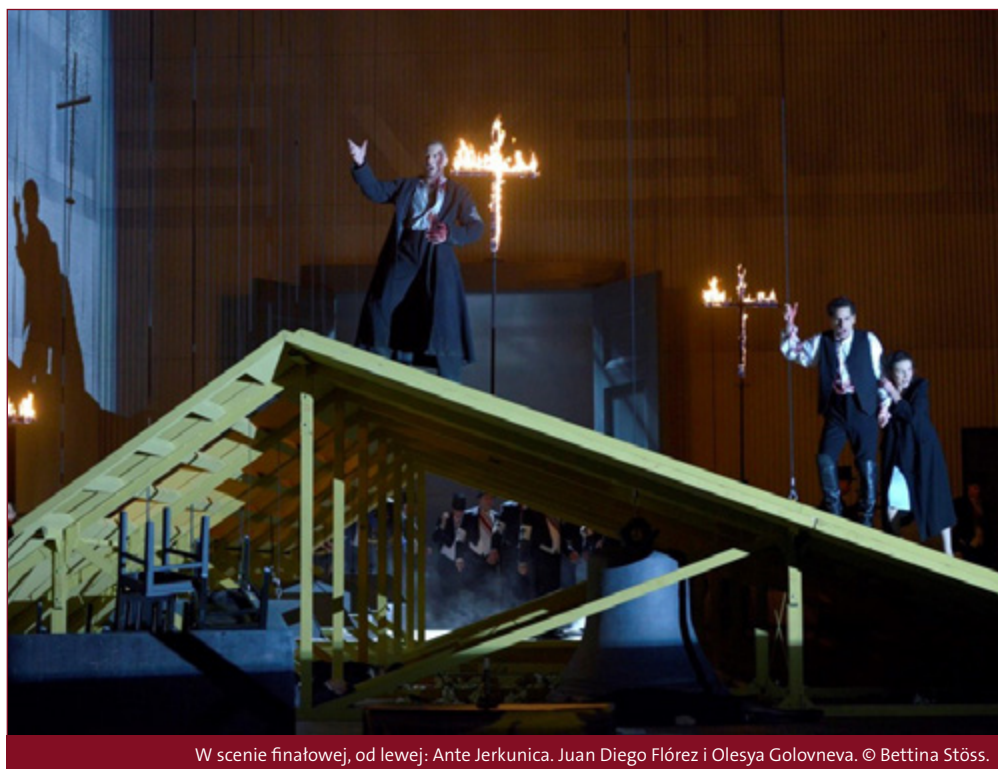
W październiku 2014 roku w wykonaniu koncertowym została przedstawiona „Dinorah” („Le pardon de Ploërmel”, prapremiera 1859) z Patrycją Ciofi w roli tytułowej.

Jedynym dziś wykonywanym fragmentem jest wspaniała wirtuozowska aria „Ombre légère”, kiedy to bohaterka prowadzi dialog z własnym cieniem. Można ją usłyszeć w wykonaniu wszystkich sławnych sopranów, takich jak Maria Callas, Anna Moffo, Joan Sutherland, Natalie Dessay i innych.

W roku 2015 wystawiono „Vasco da

Gama” („Afrykanka”, prapremiera 1865 r., pośmiertna), operę z librettem opartym na historii postaci portu-galskiego odkrywcy z Roberto Alagna w roli tytułowej. Z dzieła mającego w XIX wieku ogromne powodzenie dziś wykonywana jest aria „Pays merveilleux... O, paradis”, którą mieli lub mają w repertuarze m. in. tacy wykonawcy jak Plácido Domingo, Franco Corelli, Luciano Pavarotti, Piotr Beczała czy Jonas Kaufmann.

Muszę przyznać, że te produkcje przegapiłem, lecz gdy zaanonsowano wystawienie „Hugenotów” na późną jesień



W scenie finałowej, od lewej: Ante Jerkunica. Juan Diego Flórez i Olesya Golovneva. © Bettina Stöss.



Gregory Kunde jako Jean de Leyde. ©Bettina Stöss

2016 (prapremiera 1836), bilety miałem już pół roku wcześniej. Opera ta osnuta jest na wydarzeniach Nocy św. Bartłomieja, najbardziej krwawym epizodzie w dziejach Francji przed Wielką Rewolucją. Jednak nie wszystko jest tu tragedią. Dwa pierwsze akty są utrzymane w charakterze komediowym, co reżyser David Alden podkreślił przenosząc akcję w epokę kankana, a nawet dalej, w wiek XX, sądząc po ubranych w kolorowe baloniki animatorkach. Wino i szampan leje się obficie, tańczy się na stołach, czasem nie wiadomo, czy tańczy balet czy chór, czy hugenoci czy katolicy. Dopiero później sytuacja się „zagęszcza” i również w takt muzyki dochodzi do masakry.

Akcję rozpoczyna wieszanie dzwonu pod rozłożystym, podpartym belkowaniem dachem, który spoczywa na podłodze. W towarzyszącej muzyce słyszymy hymn protestancki „Ein feste Burg is unser Gott...”. Ma to być dzwon z Saint Germain,

który według faktów historycznych miał dać hasło do rozpoczęcia rzezi. Dach wraz z dzwonem zostanie podniesiony w górę, by z każdym aktem być stopniowo opuszczanym przygniatając niejako uczestników tragedii.

Wymogi wokalne, jakie partytura Meyerbeera stawia wykonawcom, są ogromne, przekraczające w niektórych wypadkach poszczególne kategorie głosu. Nie bez znaczenia jest już sama objętość – ponad 5 godzin z dwoma półgodzinnymi przerwami. Do obsady głównych ról potrzeba 7 znakomitych solistów, być może w tym też tkwi powód, dla którego opera ta jest dziś rzadko wystawiana.

Kiedy w latach 90. XIX wieku Metropolitan Opera wystawiała „Hugenotów”, wydarzenie to nazywano „wieczorem siedmiu gwiazd”, wśród których znajdowała się m. in. Nellie Melba, Lilian Nordica, bracia Reszke.

Deutsche Oper Berlin pozyskała dla



Widownia Staatsoper po przeróbkach. ©Gordon Welters

swej produkcji znakomitych wykonawców, wśród których gwiazdą był Juan Diego Flórez w roli Raula. Jego liryczny głos uzyskał nieco masywniejsze brzmienie i metaliczną barwę nie tracąc nic z elastyczności. Powalająca była lekkość, z jaką pokonywał trudności momentami heroicznej partii i łatwość, z jaką jakby niepostrzeżenie po-ruszał się w bardzo wysokim rejestrze. W końcowej scenie brakowało mu jednak nieco wolumenu.

Patrycja Ciofi w roli Małgorzaty de Valois, dla której punktem odniesienia była kreacja Joan Sutherland, a szczególnie wir-tuozowska aria koloraturowa z początku II aktu „O beau pays de la Touraine”, zaprezentowała znakomite umiejętności techniczne, jak i też w innych momentach swe aktorskie możliwości komediowe. NaW roli Walentyny Olesya Golovneva zachwycała swym pełnym blasku i pasji głosem sopranowym w pełni sprostając wymogom partytury.

Równie znakomity wokalnie i aktor-

ska był Ante Jerkunica w roli Marcela, służącego Raula. Na wysokości zadania również stanęli Irene Roberts w roli spodenkowej jako Urban, paż Małgorzaty, Marc Barrard jako Hrabia de Nevres, Derek Walton jako Hrabia de Saint-Bris.

Jak zwykle chór Deutsche Oper imponował swym brzmieniem i dyscypliną. Nad całością czuwał Michele Mariotti. Publiczność nagrodziła wykonawców długimi owacjami.

Następną pozycją Meyeerbera, jaką mogłem 16 grudnia ubiegłego roku obejrzeć w gmachu przy Bismarkstrasse, był „Pro-rok” (prapremiera w 1849 roku, po raz pierwszy zastosowano wówczas oświetlenie elektryczne, także do efektu sceny wschodu słońca w III akcie). To kolejna historyczna „masakra” oparta na faktach z życia Jana z Lejdy, jednego z przywódców odłamu Anabaptystów, którzy w 1534 opanowali Münster, zakładając w nim komunę opartą na wspólnej własności i wielożeństwie. Jan ogłosił się prorokiem, „królem

Münsteru”. Rządził terrorem nakładając surowe kary za grzechy, utrzymując władzę przez 14 miesięcy w oblężonym mieście. Miasto w 1535 roku zostało zdobyte, a przywódcy srogo ukarani. Do dziś dnia na wieży kościoła św. Lamberta wiszą 3 żelazne klatki, w których wyeksponowano zmasakrowane zwłoki Jana z Lejdy i jego dwóch współników.

Berlińska Deutsche Oper włączyła się tą realizacją w 500-letnią rocznicę reformacji przypadającą w ubiegłym roku.

W gestii reżysera spektaklu Olivera Py leżała inscenizacja i choreografia. Za scenerię akcji służyło ruchome blokowisko z lat 60. ubiegłego wieku (Pierre-André Weitz), które wypełniały postaci w mundurach lub ich częściach, kobiety i mężczyźni epatujący nagimi torsami, ale i też niemal kompletnie nady w scenach orgii.

Właściwie przez cały czas spektaklu ustawicznie coś się działo. To dający się zaobserwować trend, jakby realizatorzy obawiali się, że ktoś na widowni nie daj Bóg zaśnie. Ok. 20-minutowa scena baletowa z III aktu już w połowie została przez publiczność wybuchana, jako że w kręcącym się bez przerwy na scenie obrotowej piętrowym magazynie przedstawiane były powtarzające się schematycznie sceny przemocy, także oczywiście seksualnej. Dużo można by jeszcze narzekać na inscenizację, ale z widowiska audiowizualnego, jakim jest opera, mocniejszą stroną w tym wypadku pozwalającą na przetrwanie trwającego 4 i pół godziny (z dwoma przerwami) spektaklu była zdecydowanie lepsza jego strona audytywna. Wspniale brzmiąca orkiestra prowadzona przez Enrique Mazzola, znakomity, godny podkreślenia poziom wykonawczy chóru pokonujący niezrównanie trudności meyerbeerowskiej partytury.

Amerykański tenor Gregory Kunde, który w swej późniejszej fazie kariery przeszedł do partii bohaterskich, dzielnie zmie-

rzył się z tą morderczą rolą, będąc lepszym w momentach heroicznych niż lirycznych.

Główną rolę kobiecą, Fidès, matki Jana, napisaną dla Pauliny Viardot, która operowała ogromną skalą głosu, powierzono francuskiej śpiewaczce Clémentine Margaine, która przekonała nas, że był to trafiony wybór.

Jako Berthe, porzucona narzeczona Jana, wystąpiła rosyjska sopranistka Elena Tsagallova otrzymując równie duży aplauz jak i jej partnerzy.

Świetne trio stanowili bardzo dobrze dobrani głosowo trzej anabaptyści w osobach Dereka Waltona, Gideona Poppe i Noela Bouley. Pięknym głosem i dobrym aktorstwem wykazał się Set Carico w roli Hrabiego Oberthala.

Muzyka Meyerbeera w dużym uproszczeniu to fuzja włoskiego stylu śpiewu z niemieckim, a więc bardziej wypracowanym stylem orkiestrowym. Wprawdzie Meyerbeer nie miał uczniów, ale z niego czerpał Wagner, chociaż nigdy do tego się nie przyznał, a wręcz bezpardonowo go atakował. Uważny słuchacz słuchając jego muzyki wyłowi to, co już było, jak i tu i ówdzie to, co będzie. A to kilka taktów zabrzmiało jak z „Rigoletto”, „Don Carlosa”, „Godunowa” Musorgskiego czy też z Czajkowskiego. A czy Marsz Korona-cyjny z „Proroka” nie jest antycypacją Marsza Triumfalnego z „Aidy”?

Z końcem września ubiegłego roku do swej starej siedziby na Unter den Linden powróciły zespoły Staatsoper. Po siedmiu latach remontu zamiast planowanych trzech i niemal podwójnym przekroczeniu budżetu obecny teatr dysponuje najnowocześniejszą mechaniką sceniczną, i, co było najważniejszym powodem przeróbek, wyraźnie poprawioną akustyką. Przedłużenie pogłosu w sali było życzeniem Daniela Barenboima, wieloletniego dyrektora muzycznego Opery.

Osiągnięto go poprzez podniesienie



Angela Gheorghiu i Piotr Beczala w „Cyganerii”.

sklepienia widowni o około 5 metrów. Na załączonym zdjęciu widać nad galerią rombową kratę, która maskuje powstałą przestrzeń. Remont obejmował też budynek administracji, który znajduje się na tyłach Opery, oraz budowę Centrum Prób i tunelu łączącego z budynkiem Opery dla ułatwienia przenoszenia dekoracji, instrumentów itp.

Kilka dni po obejrzeniu „Proroka” udało mi się pójść do Staatsoper, co cieszyło tym bar-dziej, iż we wznowionej w grudniu „Cyganerii” występowali Piotr Beczała i Angela Gheorghiu. To był popis wielkiej kultury wokalne obojga wykonawców. Niemieccy krytycy niezmiennie zachwycają się, i nie bez racji, timbrem głosu Piotra Beczały i jeśli kilka lat wstecz określali go jako złoty, teraz wydaje im się bursztynowy. Trzeba przyznać, że barwa jego głosu nieco przyciemniała, jest równie piękna, lecz inna.

No a akustyka po remoncie rzeczywiście bardzo dobra. Śpiewacy jak i orkiestra uzyskali większą swobodę w kreowaniu dźwięku i o wiele korzystniejsze warunki brzmienia.

Będąc znów w Berlinie przed Świętami Wielkanocnymi wybrałem się również do Staatsoper, tym razem na „Salome” Richarda Straussa, której premiera odbyła się 4 marca. To szczególna opera – 105-osobowa orkiestra akompaniuje właściwie tylko pięciu śpiewakom, którzy niosą na sobie ciężar wypełnienia akcją 100-minutowego jednoaktowego spektaklu.

Jeszcze przed prapremierą w 1905 roku budziła kontrowersje nie tylko ze względu na wymogi muzyczne, lecz i akcję. Śpiewaczka uznała całą rzecz za obrzydliwą, odmówiła wykonania Tańca Siedmiu Szali oraz ucałowania ściętej głowy Jana Chrzciciela argumentując, że przecież jest „przyzwoitą” kobietą.

Operę potępił Kościół Katolicki, cesarz Wilhelm długo nie zezwalał na jej wystawienie w Berlinie, Sir Thomas Beecham

chcąc ją zrealizować w Londynie musiał uzyskać audiencję u premiera rządu, by go przekonać, że nie ma nic złego w tym, by wystawić tę operę dla w sumie kilku tysięcy ludzi. Jednak mimo początkowych oporów, dzięki „Salome” Strauss odniósł pierwszy wspaniały sukces jako kompozytor operowy. Za sumy uzyskane od swych wydawców, za prawa do opery wybudował imponującą willę, którą można zobaczyć i dziś w Garmisch.

Miałem okazję być na przedstawieniu 14 marca. Cała akcja rozgrywa się w ascetycznej czarnej scenerii z białymi elementami (Hans Neuenfels), jaką przedstawia zdjęcie poniżej. Aktorzy ubrani w kostiumy (Reinhard von der Thannen), nawiązujące do czasów pierwszych filmów dźwiękowych. Jochanaan (Jan Chrzciciel) zwyczajowo umieszczany w podziemnych kazamatach lub w czymś w rodzaju studni, tym razem zawieszony jest w czymś w rodzaju rakiety czy pocisku, inne skojarzenia też są uprawnione. W miarę rozwoju akcji pojemnik ląduje na scenie.

Pierwsza od lewej to Marina Prudenskaja, znakomita jako zimna Herodias, obok niej świetny aktorsko i wokalnie, ale ustawicznie głośno śpiewający Gerhard Siegel jako Herodes, dalej Ausrine Stundyte, początkowo w sukni tiulowej, później w spodniach jako androgyniczna Salome, której dźwięczny sopran posiada umiejętność wyrażania uczuć dźwiękiem i pięknie prowadzoną kantylenę. Następna jest również dysponująca dużym głosem Annika Schlicht jako Paź i ostatni, w czerwonym turbanie, to dysponujący jasnym, potyskliwym tenorem Nikolai Schukoff, zręczny, nieco zniewieściały w kontraście do Salome w roli Narrabotha, gotowego na wszystko wielbiciela. I wreszcie w kapsule Thomas J. Mayer jako Jachanaan, którego można było podziwiać zarówno za aktorstwo, jak i dźwięczny, z pełnym blaskiem brzmiący w górnym rejestrze baryton, któ-



©Monika Ritterhaus.

rym operował z absolutną pewnością.

Ciekawym zabiegiem reżysera było wprowadzenie na scenę Oskara Wilde'a jako niemej postaci, która przewodzi i omamia swe własne figurki.

Znakomity był również kwintet 3 Żydów i 2 Nazarejczyków, wśród których był poznaniak Adam Kutny, stypendysta Międzynarodowego Studium Operowego przy Staatsoper.

Za pulpitem dyrygenckim stanął niespodziewanie na krótko przed premierą 24-letni Thomas Guggeis, asystent Daniela Barenboima. Otóż pierwotnie kierownictwo muzyczne tej produkcji zapropo-

nowano 88-letniemu Zubinowi Mehta, który w styczniu zachorował, następnie pozyskano Christopfa von Dohnány, który zrezygnował, ponieważ nie zgadzał się z koncepcją reżysera.

Takie nagłe zastępstwa mogą być katalpą do kariery dla bardzo młodego artysty. Orkiestra lśniła całą paletą barw straussowskiej instrumentacji.

Anna Burkiewicz Kozyra

Spotkanie z Artystą – Hanna Okońska

Czwartego lutego w Auli „Florianka” Akademii Muzycznej w Krakowie zgromadzili się miłośnicy opery oraz liczne grono zaproszonych melomanów, aby wziąć udział w Spotkaniu z Artystą, którego gościem była Hanna Okońska. Wśród nich byli rodzice śpiewaczki – Małgorzata i Jacek Okońscy, którzy przybyli z Poznania. Na widowni gościliśmy również teściów Hanny Okońskiej, Małgorzatę i Janusza Ratajczaków, znanych i cenionych śpiewaków operowych z Bydgoszczy. Prowadząca program Prezes Elżbieta Gładysz w sposób szczególny powitała rodziców oraz teściów młodej artystki.



Hanna Okońska.

Na scenie pojawiła się młoda, 26-letnia śpiewaczka o nietuzinkowej urodzie, obdarzona pięknym koloratutowym sopranem – Hanna Okońska. Wystąpiła wraz z mężem, śpiewakiem operowym, tenorem Łukaszem Ratajczakiem, z którym przybyła do Krakowa z Bydgoszczy, aby zaprezentować szereg utworów.

Hanna Okońska, urodzona w Poznaniu, jest absolwentką Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy w klasie prof. Małgorzaty Grel. Studia ukończyła zaledwie w 2017 roku, ale już zanim wkroczyła na ścieżkę solowej kariery otrzymała dwukrotnie stypendium Ministerstwa Edukacji i Dziedzictwa Narodowego za wybitne osiągnięcia artystyczne.

Młoda artystka dała się również poznać na scenach w kraju i za granicą. Z wielkim powodzeniem brała udział w konkursach i festiwalach wokalnych. Do jej największych sukcesów do tej pory należą między innymi: nagroda w XVII Konkursie im. Ady Sari w Nowym Sączu dla najlepszej koloratury, nagroda Stowarzyszenia Miłośników Opery „ARIA” oraz nagroda Orkiestry Opery Krakowskiej; udział w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków w Częstochowie (2017); I miejsce w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Maiori (Włochy); Nagroda Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego dla najlepszej aktorki I Ogólnopolskiego Przeglądu Dyplomów i Egzaminów Muzycznych w Toruniu (rola Zuzanny w operze „Wesele Figara” W. A. Mozarta); II miejsce oraz nagroda specjalna na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Giulio Pertiego w Ueckermunde (2016); III miejsce oraz nagroda specjalna na Międzynarodowym Konkursie wokalnym we Vrabie na Słowacji (2015).

Obecnie sopranistka występuje na deskach sceny Opery Nova w Bydgoszczy, współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi

oraz Polską Orkiestrą Muzyki Filmowej. Z rozmowy w czasie programu wynika, że interesuje się również muzyką filmową oraz wykonuje niektóre jej utwory. Przekonaliśmy się o tym, słysząc Hannę Okońską podczas występu z okazji jubileuszu 50-lecia Kina Kijów w Krakowie.

A zatem młoda solistka wkroczyła na swoją zawodową drogę artystyczną z pewnym profesjonalnym bagażem doświadczeń. Wymienione zaś wyżej osiągnięcia to jedynie załączek – z niecierpliwością czekamy bowiem na więcej.

Hanna Okońska rozpoczęła swój program Cavatiną Lindy „O Luce di quest’anima” z opery „Linda di Chamounix” G. Donizettiego. Przy fortepianie zasiadła znana i ceniona w środowisku muzycznym pianistka Renata Żelobowska-Orzechowska.



Elżbieta Gładysz - wypowiedź dla Kroniki Krakowskiej.

Tuż po pięknym wykonaniu tego utworu artystka Hanna Okońska oraz Prezes Krakowskiego Stowarzyszenia Miłośników Opery „ARIA” Elżbieta Gładysz udzieliły wywiadu zespołowi Kroniki Krakowskiej, który we Floriance nagrał sporą część programu. Tego samego dnia wywiad i fragmenty spotkania z Hanną Okońską zostały wyemitowane w wieczornym wydaniu Kroniki. Hanna Okońska podkreśliła, że jest dla niej ogromnym zaszczytem śpiewać dla krakowskiej publiczności.

Artystka wykonała solo kilka utworów, po których przyszedł czas na duet z Łukaszem Ratajczakiem. Pierwszym był utwór „Usta milczą, dusza śpiewa” z operetki „Wesoła wdówka” F. Lehara. Kolejny to „Tłumy fraków” z operetki „Księżniczka czardasza” I. Kalmana, śpiewacy zadedykowali go Elżbiecie Gładysz.

Zapanowała iście karnawałowa atmosfera, publiczność nie chciała wypuścić artystów ze sceny – zachwycona młodym, rzeźkim i warsztatowo nienagannym

duetem nagrodziła ich okrzykami i brawami. W zamian artyści zaśpiewali na bis dwa utwory: duet „Ach, jedź do Varaždin” z operetki „Hrabina Marica” E. Kalmana oraz „Co się dzieje, oszaleję” z „Księżniczki czardasza” E. Kalmana. Duety artystów dały się porwać też tańcowi, wieńcząc nim bardzo udany występ.

Hanna Okońska zachwyca talentem śpiewaczym, urodą sceniczną, wdziękiem i predyspozycjami estradowymi, a jej talent został już dostrzeżony i doceniony tak w kraju, jak i zagranicą. Spotkanie, którego byliśmy świadkami, tylko to potwierdziło.

Członkowie Krakowskiego Stowarzyszenia Opery „ARIA” życzą młodym artystom wytrwałości w dążeniu do ambitnych celów. Z wielką przyjemnością będziemy śledzić ich karierę artystyczną, mając w myślach głębokie słowa Tasso, które dla Hanny Okońskiej są maksymą, że „muzyka jest jedną z dróg, którymi dusza powraca do nieba”.



Hanna Okońska w kręgu zainteresowania mediów.



Hanna Okońska na scenie Florkianki.

Nasi goście



Łukasz Ratajczak i Hanna Okońska.



Nasza widownia.



Zachwycona prowadząca program Elżbieta Gładysz.



Podziękowania za udany występ.

Tomasz Pasternak

Spotkanie z Artystą – Izabela Kłosińska

10 czerwca 2018 roku gościem „Spotkania z Artystą” będzie Izabela Kłosińska, jedna z najwybitniejszych polskich artystek ostatnich lat, legenda polskiej wokalistyki, wieloletnia primadonna Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, pedagog wokalny i dyrektor obsadowy w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Artystka ma w swoim repertuarze czołowe partie sopranu lirycznego, sięgała czasem także po role spintowe; śpiewaczka wykonuje również repertuar oratoryjno-kantatowy (od baroku po muzykę współczesną), pieśniarski, piosenki kabaretowe i standardy jazzowe.

Izabela Kłosińska ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina) w klasie prof. Kazimierza Goławskiej. Zadebiutowała w Teatrze Wielkim jeszcze podczas studiów. W prowadzonym wówczas Studiu Operowym studenci przygotowywali różne, mniejsze i większe partie, aby oswoić się ze sceną także w praktyce. Izabela Kłosińska przygotowywała Zofię w „Halce”, Micaelę, Neddę w „Pajacach” oraz Kate Pinkerton w „Madame Butterfly”. Po studiach została solistką Teatru Wielkiego, a jej pierwszą

rolą „zawodową” była Musetta w „Cyganerii” Pucciniego.

Na scenie Teatru Wielkiego artystka kreowała pierwszoplanowe partie sopranowe wzbogacając je doskonałym aktorstwem. Szybko stała się jedną z najpopularniejszych solistek opery warszawskiej. Śpiewała m. in. Małgorzatę w „Fauście” Gounoda, Micaelę, Paminę, Hrabinię w „Weselu Figara” i Donnę Elwirę w „Don Giovannim”, Roksanę w „Królu Rogerze”, Hannę w „Strasznym dworze” i Nealę w „Parii” Moniuszki.

Rolę tytułową w „Madame Butterfly” (w inscenizacji Mariusza Trelińskiego) uznano za najlepszą kreacją sezonu 1999/2000 i uhonorowano ją Nagrodą im. Andrzeja Hiolskiego (przyznawaną przez Ogólnopolski Klub Miłośników Opery „Trubadur” i Fundację „Opera”). Z ról Pucciniowskich śpiewała także Musettę (później Mimi) w „Cyganerii” i Liu w „Turandot”. W słynnych salach koncertowych Amsterdamu i Utrechtu zaprezentowała Giorgettę w „Płaszczu” i tytułową „Siostrę Angelikę”. Niezrealizowanym marzeniem Izabeli Kłosińskiej pozostała „Tosca”, artystka śpiewała jednak koncertowo fragmenty tej opery, m. in. duet z Baronem Scarpia.

Wielkie kreacje Verdiowskie w jej wykonaniu to m. in. Amelia w „Balu maskowym” (wśród światowych operomaniaków krąży zresztą pirackie nagranie legendarnej produkcji z Warszawy pod dyktando Antoniego Wita, gdzie obok Kłosińskiej występują tak wielkie stawy, jak Ewa Podleś, Kałudi Kałudow i Adam Kruszewski).



Izabela Kłosińska.

Była Elżbietą w pięcioaktowej wersji „Don Carlosa” prowadzonej mistrzowsko przez Jacka Kaspszyka (słynna realizacja Krzysztofa Warlikowskiego była jedną z pierwszych nowoczesnych operowych realizacji teatralnych w Polsce). Pamiętam, jak po obu ariach Elżbiety, zanim rozległy się frenetyczne brawa, zapadała przejmująca, kilkusekundowa cisza. Była doskonałą Desdemoną w „Otello” Verdiego (w jednym z przedstawień wystąpił José Cura, zachowała się piracka rejestracja tego wieczoru). Śpiewała także Marię w „Simonie Bacca-negra” i – na początku kariery – bardziej dramatycznie niż lirycznie, Violetkę w „Traviacie”.

Występowała również w rzadko grywanych dziełach: była Zofią w „Kawalerze Srebrnej Róży” Richarda Straussa, Marią w „Mazepie” Piotra Czajkowskiego, Zofią w „Werterze” Julesa Masseneta. Śpiewała Freię w pierwszej polskiej scenicznej realizacji „Pierścienia Nibelunga” Richarda Wagnera, Orianę w „Amadigi di Gaula” i Romildę w „Kserksesie” Georga Friedricha Haendla. Kreowała Królową Rozamundę w „Ubu Rex” Krzysztofa Pendereckiego (w produkcji Krzysztofa Warlikowskiego, pod dyktando Jacka Kaspszyka). W repertuarze ma także Elwirę w „Ernanim” i Leonorę w „Mocy przeznaczenia” Giuseppe Verdiego; Tatianę w „Eugeniuszu Onieginie” Piotra Czajkowskiego; tytułową „Rusałkę” Antonína Dvořáka; Alicję Ford w „Falstaffie” Giuseppe Verdiego.

Brała udział w wielu koncertowych wykonaniach takich dzieł jak: „Trojanie” Hectora Berlioza (Dydona), „Zamek Sino-brodego” Béli Bartóka (Judyta), „Mefistofeles” Arriga Boito (Małgorzata), „Debora i Jaele” Ildebranda Pizettiego (partia Jaele, zachowała się transmisja radiowa!), „Li-twini” Amilcare Ponchiello (rola Aldony w operze napisanej według „Konrada Wallenroda” Mickiewicza; zdaniem niektórych „I Lithuani” są operą piękniejszą od



Izabela Klośńska, „Bal maskowy”. Fot. J. Multarzyński.

„Giocondy”). W 1992 roku wzięła udział w amerykańskim prawykonaniu oratorium „Święta Ludmiła” Antonína Dvořáka w nowojorskiej Carnegie Hall.

W dziełach oratoryjnych, kantatowych i koncertowych śpiewała m. in. w czterech „Stabat Mater” (Antonína Dvořáka, Karola Szymanowskiego, Giovanniego Battisty Pergolesiego i Gioacchina Rossiniego), „Requiem” Giuseppe Verdiego, IX Symfonii Ludwiga van Beethovena, III i VII Symfonii Gustava Mahlera, „Te Deum” Antona Brucknera, „Pasji według św. Jana” Sofii Gubajduliny. Wykonuje także dzieła oratoryjne Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego (brała udział w europejskiej prapremierze „Siedmiu bram Jerozolimy” w Filharmonii Narodowej w Warszawie).

W 2003 roku uczestniczyła w japońskim tournée Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (rola Liu w „Turandot” Pucciniego). Występowała ponadto m. in. w Holandii, Niemczech, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Szkocji, Włoszech, Stanach Zjednoczonych,



I. Kłosińska, „Straszny dwór”. Fot. Juliusz Multarzyński.

Japonii, Korei Południowej, Brazylii i Wenezueli.

Dokonała wielu rejestracji radiowych i telewizyjnych, nagrała większość dzieł Krzysztofa Pendereckiego.

Od 2012 roku jest profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (pedagog Katedry Wokalistyki). Jest opiekunem artystycznym Akademii Operowej (Programu Kształcenia Młodych Talentów) przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Pełni rolę Dyrektora Obsadowego (Casting Director) w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Dwukrotnie przewodniczyła pracom jury Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki (VIII edycja w 2013 roku, IX edycja w 2016 roku).

W roku 2005 została odznaczona Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Izabela Kłosińska obdarzona jest niezwyklej urody sopranem, o doskonałej nośności, bardzo charakterystycznej barwie; dzięki imponującemu rejestrowi piersiowemu i wyrafinowanym środkom aktorskiego śpiewu cudownie interpretuje kreowane partie. Niewielu artystów obdarzonych jest tak unikalnym, niepowtarzalnym, od razu rozpoznawalnym brzmieniem. Pamiętam, że zwykle nudziły mnie partie Micaeli, Desdemony, Elżbiety, i to dopiero dzięki interpretacji Izabeli Kłosińskiej jestem w stanie wyobrazić sobie, o czym marzył kompozytor. Już zawsze słyszeć będę w nich Izabelę Kłosińską. To cecha największych artystów, którzy kradną nam serce i duszę.



I. Kłosińska, „Madame Butterfly”. Fot. J. Multarzyński.

Materiał sponsorowany.



OPERA ŚLĄSKA



Śląskie.

www.opera-slaska.pl

CZEKAJĄC NA CHOPINA

PREMIERA 21.04.2018

22.04, 28.04.





Opera
Śląska
zaprasza

PREMIERA
19.05.2018

Pozostałe spektakle:
20, 26 i 27 maja
oraz 9 czerwca

SAMUEL BARBER
M E D E A



OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU

dyrektor Łukasz Goliś



NIKOLAJ RIMSKI-KORSAKOW
S Z E H E R E Z A D A

kierownictwo muzyczne: **Maciej Tomaszewicz**
reżysera i choreografia: **Robert Bondara**



Śląskie.

Opera Śląska
jest instytucją kultury
Samorządu Województwa Śląskiego

kreatywność i kompetencje



Kompleksowa obsługa reklamowa firm:

- projekty graficzne i DTP,
- druk cyfrowy, offsetowy, wielkoformatowy,
- strony internetowe,
- gadżety i upominki reklamowe.

tel. 12 258 00 08, 504 031 383
biuro@salonreklamy.pl

