

Krakowskie
Stowarzyszenie
Miłośników
Opery
ARIA



Aria

24 KWARTALNIK
CZERWIEC 2017



**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 - Józefa Sieńko

Sekretarz - Agnieszka Wabik

Członkowie zarządu:

Andrzej Gliszewski

Ryszard Górniak

Aria

24 KWARTALNIK
CZERWIEC 2017



Miło mi powitać Państwa na łamach naszego periodyku, który tym razem ukazuje się w nowej formie graficznej. Mam nadzieję, że wszystkim przypadnie do gustu, nastał bowiem u nas czas zmian.

Nasze Stowarzyszenie działające od 2004 roku jako Stowarzyszenie Miłośników Opery Krakowskiej ARIA zmieniło nazwę – od kwietnia 2017 roku nazywamy się Krakowskie Stowarzyszenie Miłośników Opery ARIA. Przez dwanaście lat nasze działania skupiały się wokół Opery Krakowskiej na tyle, na ile obecna dyrekcja nam pozwalała, tzn. mogliśmy realizować cykl „Spotkanie z Artystą” raz w miesiącu w Sali Kameralnej Opery Krakowskiej.

Pierwsze trzy programy odbyły się w Hotelu Cracovia w 2005 roku, następne miały miejsce w Sali Lustrzanej Teatru im. Słowackiego. W 2008 roku oddano do użytku nowych gmach Opery Krakowskiej, od tego czasu programy realizowaliśmy w Sali Kameralnej Opery. Wyjątkiem były spotkania z takimi artystami, jak Mariusz Kwiecień, który był jednym z pierwszych naszych gości jeszcze w Hotelu Cracovia, ale następne z nim „Spotkanie...” miało miejsce na Dużej Scenie Teatru im. Słowackiego we wrześniu 2006 roku. W czasie tego wydarzenia Mariusz Kwiecień został powołany na członka honorowego naszego Stowarzyszenia. Wtedy pojawiła się w naszym programie Małgorzata Walewska, która niejednokrotnie podkreślała, że po raz pierwszy wystąpiła w Krakowie dzięki zaproszeniu Stowarzyszenia ARIA. Na Dużej Scenie już w nowym gmachu Opery odbyło się „Spotkanie ...” z Małgorzatą Walewską oraz Kazimierzem Kordem. Setny program, który gościł wielkiego artystę scen światowych – Artura Rucińskiego, również zorganizowaliśmy na Dużej Scenie naszej Opery.

Stowarzyszenie ARIA przez te wszystkie lata swoimi działaniami zdobyło sobie uznanie wśród melomanów oraz instytucji kulturalnych. Rozszerzyliśmy na tyle aktywność, wychodząc poza środowisko związane z Operą Krakowską, obierając nowe kierunki działania, że celową stała się zmiana nazwy oraz celów statutowych Stowarzyszenia ARIA. W kolejnych numerach Kwartalnika ARIA zamieścimy więcej szczegółów na temat naszych celów oraz strategii działania.

Od stycznia 2017 roku naszym partnerem stała się Akademia Muzyczna w Krakowie. Dzięki tej współpracy „Spotkania z Artystą” odbywają się w najpiękniejszej sali koncertowej Krakowa – w Auli Florianka.

Kończymy kolejny, dwunasty sezon „Spotkań z Artystą” – 18 czerwca gościć będziemy Rafała Siwka – światowej sławy basą, który pomiędzy spektaklami w



Elżbieta Gładysz

operze w Amsterdamie a występami na Festiwalu Arena di Verona zawita do Krakowa, by spotkać się ze swoimi krakowskimi wielbicielami.

Przed nami kolejny 51. Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy Zdroju, który rozpoczniemy koncertem inauguracyjnym „ARIA dla Krynicy” 12 sierpnia. Na to wydarzenie szczególnie serdecznie wszystkich Państwa zapraszamy, jesteśmy bowiem jego organizatorem, podobnie jak w poprzednim roku jubileuszowym. Serdecznie zapraszamy na Krynickie Spotkania z Artystą, które odbywać się będą codziennie w czasie festiwalu o godz. 11.00 w Starym Domu Zdrojowym.

Stowarzyszenie ARIA jest po raz czwarty partnerem oraz współorganizatorem Festiwalu im. Jana Kiepury. Nasi członkowie korzystają ze specjalnych przywilejów, jak zniżki na bilety czy specjalne miejsca na widowni.

Zapraszamy serdecznie do lektury Kwartalnika ARIA, na „Spotkania z Artystą” we Floriance oraz na Festiwal im Jana Kiepury w Krynicy Zdroju.

Elżbieta Gładysz

Partner:



Sponsor:



Patronat medialny:



OD PREZESA.....	4
-----------------	---

PODRÓŻE OPEROWE

• Ponownie „Faust” - Anna Gryczka-Dziadecka.....	7
• Recital Rafała Siwka w Poznaniu - Anna Gryczka-Dziadecka.....	11
• „Borys Godunow” w Teatrze Wielkim w Poznaniu - Marta Lizak...	12
• Powrót „Pasażerki” Mieczysława Weinberga - Marta Lizak.....	15
• „Oniegin” z Mariuszem Kwietniem i „Traviata” – dwie opery według Mariusza Trelińskiego - Marta Lizak.....	18
• Gdy Carmen śpiewa... - Stanisław Gorący.....	22
• Podróż do świata wyobraźni. „Czarodziejski flet” Wolfganga Amadeusza Mozarta - Marta Lizak.....	25
• Miłość i dzieciobójstwo – „Jenůfa” Leoša Janáčka w Teatrze Wielkim w Poznaniu - Marta Lizak.....	27
• Warszawski „Turek we Włoszech” - Marta Lizak.....	30
• Ponownie „Aida” - Anna Gryczka-Dziadecka.....	32
• „Noc w Benátkach”, Štátne Divadlo Košice i skarby sztuki na Słowacji - Barbara Zachara.....	34

WIELKIE OPERY

• Giuseppe Verdi – „Otello” - Andrzej Gliszewski.....	39
• „Nabucco” Giuseppe Verdiego - Andrzej Gliszewski.....	43
• Operetka – z Paryża do Wiednia - Andrzej Gliszewski.....	47

TEATRY OPEROWE NA ŚWIECIE

• Wizyta w Auditorio de Tenerife “Adan Martin” - Elżbieta Gładysz.....	53
--	----

WAŻNE WYDARZENIA

• Opera Pekińska w Krakowie - Anna Gryczka-Dziadecka.....	55
• Program Festiwalu Krynica 2017.....	57

NASI GOŚCIE

• Agnieszka i Tomasz Kukowie - Elżbieta Gładysz.....	60
--	----



Anna Gryczka-Dziadecka

Ponownie „Faust”

Zbieg okoliczności pozwolił mi, po niedawnym przedstawieniu na Festiwalu w Salzburgu, ponownie obejrzeć „Fausta” i zarazem ponownie odwiedzić Budapeszt, tym razem ze Stowarzyszeniem Przyjaciół Filharmonii Krakowskiej.

Nasz wspólny wyjazd z Towarzystwem Miłośników Opery Krakowskiej sprzed kilkulat (na „Falstaffa” i rewelacyjną „Giselle”), umożliwił mi porównanie i spojrzenie z dystansu na to piękne miasto.

Mimo niesprzyjającej pogody (listopadowa mżawka, a momentami regularny deszcz), rozmach szerokich arterii, bogate, utrzymane w jednorodnym stylu secesyjnym kamienice, robią ogromne wrażenie. Pompatyczność budynków użyteczności publicznej z Parlamentem, Akademią Nauk, Operą, Akademią Muzyczną na czele, uzmysławia nam, że była to stolica wielkiego państwa. Pamiętamy, że większość budynków reprezentacyjnych Budapesztu powstała w okresie przygotowań do 1000-lecia państwa węgierskiego – czyli w latach końcowych XIX i na początku XX wieku. Ich styl to głównie neogotyki i neorenesans. Harmonia Parlamentu odbijającego się w nurtach Dunaju jest wręcz niesamowita. Podczas naszego wspólnego pobytu przed kilkoma laty nie udało nam się zwiedzić budynku, który właśnie był w remoncie. Bogactwo ornamentów, zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych, o s z a ł a m i a .
Dwie sale

posiedzeń - Izby Wyższej i Niższej - mają architekturę, której nie powstydziliby się niejedna sala koncertowa. Miejsce przechowywania insygniów królewskich (nota bene w pierwszej kolejności przeznaczonych niegdyś dla naszego króla Bolesława Chrobrego), przytłacza dostojeństwem i bogactwem.

Przepiękna jest Akademia Muzyczna, ufundowana w dużej mierze przez Franciszka Lisztą, której niestety również nie udało się nam zwiedzić podczas wyjazdu Stowarzyszenia Miłośników Opery Krakowskiej. Bogactwo wystroju tego budynku olśniewa, a dwóch sal koncertowych może pozazdrościć niejedna filharmonia.

Mieliśmy przygotowany prywatny występ organowy młodego profesora w sąsiednim kościele.

W programie najbardziej p o d o -



Podróże operowe

bała mi się Wariacja Liszta na temat „Pieśni Pielgrzymów” z „Tannhäusera” Wagnera.

Wyjeżdżając do Budapesztu miałam nieco ambiwalentne odczucia, gdy dowiedziałam się, że obejrzymy „Fausta” w reżyserii Michała Znanieckiego. Niestuszenie. Przedstawienie podobało mi się pod wieloma względami. Przede wszystkim była „Noc Walpurgii” – duża scena baletowa, charakterystyczna dla stylu grand opéra. Ponieważ nie ma ona istotnego znaczenia dla dramaturgii dzieła, nie rozwija akcji, często jest pomijana przez reżyserów. A przecież tyle w niej pięknej muzyki! Kolejny raz balet Opery Budapeszteńskiej udowodnił swoją klasę. Akcja przedstawienia przeniesiona została ze średniowiecznych Niemiec do czasów chyba międzywojennych. Prolog rozgrywa się w olbrzymiej łazience, prawdopodobnie Domu Starców. Festyn ludowy w miasteczku przedstawiony jest jako wiec pożegnalny żołnierzy idących na wojnę. Zaskakujący jest udział grupy cheerlea-

derek. Właściwie wszyscy uczestnicy tego święta, zarówno chór jak i balet, mężczyźni i kobiety, ubrani są w stroje cheerleaderek. Wyjątek stanowi grupa weteranów na wózkach. W pierwszej chwili ich występ, tańczących sławnego walca jako taniec dyskotekowy, wprowadza w osłupienie, ale okazuje się, że jest to bardzo harmonijne i nie kłóci się z muzyką. Z boku tej radosnej, roztańczonej sceny rozgrywa się burzenie prymitywnego, tekturowego domku i wyrzucanie bezdomnego. Myślę, że to scena żywcem przeniesiona z ulic Budapesztu, która musiała wywrzeć silne wrażenie na Michale Znanieckim. U nas od dawna nie spotyka się takich sytuacji, a w Budapeszcie owszem. Pamiętam, jak nas to sfrustrowało przy poprzednim wspólnym pobycie. Obecnie też widziałam niejednokrotnie bezdomnych, w tekturowych domkach, na rogach eleganckich ulic. Ten element został powtórzony, gdy Małgorzata po odejściu Fausta, będąc w ciąży, zostaje wyrzucona poza nawias społeczeństwa i koczuje w takim schronieniu.



Opera Narodowa w Budapeszcie fot. A.Gryczka-Dziadecka

Wiele pomysłów inscenizacyjnych było interesujących. Na przykład, w scenie ogrodowej, zawieszonych było wiele lilii, kwiatami do dołu, z niepokojącym, pogrubionym, różowym pręcikiem. Narzucało to wyraźny podtekst seksualny. Potęgowało atmosferę erotyzmu, wprowadzoną przez Mefistę śpiewającego „O nocy, roztańcz swoje czary” („O nuit, étends sur eux ton ombre”). Ciekawie przedstawiona była scena w kościele. Głównym elementem dekoracji była olbrzymia rozeta stylizowana na klasyczne witraże średniowiecznych katedr.

W scenie festynu zszokowała mnie jeszcze scena między Mefistofelem a Walentym. Tradycyjnie Walenty rzuca się z mieczem na Szatana pokpiwającego z jego siostry. Wówczas Zły Duch łamie jego miecz, a Walenty odwracając złamaną broń, pokazuje Mefistofelesowi krzyż śpiewając „Przez ten krzyż staje tu sam Bóg w naszej obronie” („De l'enfer”). W Budapeszcie Walenty pokazuje Mefistofelesowi miecz skrzyżowany z miotłą do zamiatania (!). W dawnych inscenizacjach Diabeł uciekał na znak krzyża. Tu jednak zadowolony z siebie Szatan robi sobie telefonem komórkowym zdjęcie z Walentym.

Ciekawym pomysłem była Noc Walpurgii umiejscowiona w przechowalni zwłok. Mefisto i jego pomocnicy wyjmują sławne piękności z kolejnych szuflad chłodniczych. I znowu zachwyciłam się baletem Opery Budapeszteńskiej. Wykonywali taniec klasyczny, z nielicznymi elementami tańca nowoczesnego. To duży zespół, o bardzo wyrównanym poziomie wykształcenia technicznego. Prezentował się świet-

nie, zarówno we fragmentach klasycznych, jak i nowoczesnych. Ciekawie ujęte były postacie mumii i chyba zombie.

Nazwiska wykonawców niewiele nam mówią. W partii tytułowej wystąpił Boldizsár László, tenor o niezbyt silnym głosie, ale miłym timbre; choć nie zachwycił, poprawnie zaśpiewał zarówno cavatinę w ogrodzie, prolog, jak i końcowy tercet. Odtwarzający rolę Mefistofelesa Vazgen Gazaryan, za bardzo szarżował aktorsko; przedstawił Szatana jako wdzięczącego się „podtatusiałego” bawidamka. Nie porwał mnie w ulubionych ariach – „O złotym cielcu” („Le veau d'or”), czy w serenadzie „O Katarzynie”. Śpiewający partię Walentego Zsolt Haja, wypadł przekonująco, zarówno w modlitwie z I aktu („O sainte médaille”), jak i w scenie swojej śmierci, gdy przeklina Małgorzatę. Tę rolę z kolei zaśpiewała Gabriella Létya Kiss. Dobrze wypadła w koloraturowej arii z klejnotami, wstrząsająco w scenie pokuty w kościele; a w pożegnalnym tercecie była dominującym ogniwem. W partii Siebla wystąpiła Szilvia Vörös – mezzosopran, wdzięcznie grająca rolę nieśmiałego, zakochanego młodzieńca. Reżyser ustawił tę postać jako zamiatacza w klubie golfowym (!). Ładnie, choć niezbyt silnym głosem zaśpiewała popisową arię na ten rodzaj głosu – „Ach powiedzcie wy jej kwiaty moje” („Fleurs écloses près d'elle”).

„Utanechniony” chór dobrze zabrzmiał w walcu z drugiego aktu oraz w kościele i w epilogu. Natomiast powrót żołnierzy z wojny („Gloire immortelle”) nie wybrzmiał dość bohatersko; miał słabą dynamikę i nie dorównywał

chórowi z niedawnego przedstawienia w Salzburgu.

W części koncertowej naszej wyprawy, udaliśmy się do Pałacu Sztuki. To nowoczesny budynek wzniesiony nad brzegiem Dunaju. W kompleksie dominuje Narodowa Sala Koncertowa im. Béli Bartóka. Wysłuchaliśmy ciekawego programu. Szczególnie podobał mi się koncert na 2 wiolonczele i orkiestrę Antonio Vivaldiego. Solistą był László Fenyő, a drugim wiolonczelistą – dyrygent Tibor Bogányi. Panowie świetnie się bawili muzyką i pięknie brzmeli razem. Podwójną rolę solisty i szefa orkiestry Tibor Bogányi wypełnił z zadowoleniem i maestrią. Wysłuchaliśmy też jednego z najczęściej wykonywanych koncertów wiolonczelowych – Roberta Schumanna. W tym koncercie rola wiolonczeli jest dominująca. Podobał mi się też poemat symfoniczny „Dyl Sowizdrzał” w formie ronda na wielką orkiestrę symfoniczną. Tu ważną partię odegrały instrumenty dęte drewniane, świetnie oddające wesołkowatość i zuchowatość głównego bohatera. Wysłuchaliśmy też kolejnego utworu Richarda Straussa – fantazji symfonicznej „Kobieta bez cienia”.

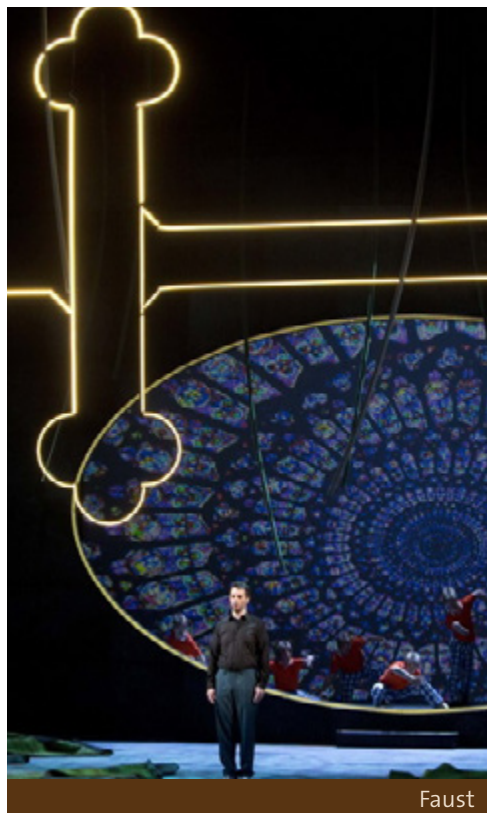
Zwiedziliśmy również Muzeum Franciszka Liszta w centrum miasta oraz uroczą willę na przedmieściach – Muzeum Béli Bartóka.

Oprócz strawy duchowej, nasza wycieczka poznawała też uroki kuchni węgierskiej; odwiedziliśmy kultową restaurację Gundel, gdzie podziwialiśmy zdjęcia sław, jakie ją wizytowały. Była tam fotografia królowej angielskiej Elżbiety II oraz naszego papieża. Spędziliśmy także miły wieczór w restauracji, przy dźwiękach muzyki

cygańskiej. Uroczy był również rejs wieczorny po Dunaju.

Pobył w Budapeszcie przypadał na nasze święto narodowe – 11 listopada. Wszyscy uczestnicy wycieczki otrzymali gustowne kotyliony w barwach narodowych. Wystąpiliśmy w nich na koncercie w Pałacu Sztuki.

W dniu wyjazdu, przed południem, zwiedzaliśmy też Wielką Synagogę. Wstrząsające wrażenie wywarł na mnie pomnik ku czci Żydów zamordowanych podczas II wojny światowej. To płacząca wierzba w srebrze (a może stali), na której poszczególne listki mają nazwiska i imiona pomordowanych.



Anna Gryczka-Dziadecka

Recital Rafała Siwka

W okresie święta Wszystkich Świętych ze względów rodzinnych bywam w Bydgoszczy i Poznaniu. W tym roku, po obejrzeniu „Manru” w Bydgoszczy, udałam się do Poznania na recital świątowej sławy polskiego basa Rafała Siwka. To jeden z najlepszych interpretatorów ról verdiowskich oraz laureat konkursów międzynarodowych, między innymi Belvedere w Wiedniu.

Debiutował w mediolańskiej La Scala w „Czarodziejskim Flecie” Mozarta. Do jego ulubionych partii należy król Filip w „Don Carlosie” Verdiego. Śpiewak lubi występować na letnim festiwalu w Weronie. Przyznaje, że dość wcześnie pomyślał o karierze śpiewaka – gdy po raz pierwszy usłyszał Bernarda Ładysza w ramach audycji umuzykalniających w szkole podstawowej. Śpiewa obecnie na wielu scenach operowych, na przykład w Turynie, Paryżu, Rzymie, Monachium, Zürichu, Hamburgu. W Teatrze Wielkim w Poznaniu dał recital w dniu 6 listopada z towarzyszeniem orkiestry pod dyktando znakomitego dyrygenta Tadeusza Koźłowskiego. Program wdzięcznie prowadziła Grażyna Torbicka.

Rafał Siwek zaśpiewał kilka popisowych arii basowych. Najbardziej podobał mi się w mojej ulubionej – „Wszehmocnie włada miłość święta” („Lubwi wsi wozrosty pokorny”), z opery Piotra Czajkowskiego „Eugeniusz Oniegin”. Ta liryczna aria księcia Gremina wymaga pięknego prowadzenia frazy. Zupełnie inna w charakterze jest dramatyczna skarga rozgoryczonego króla Filipa z opery Verdiego „Don Carlos” – „Ella giamai m’amo!”. Jeszcze innych umie-

Podróże operowe



Rafał Siwek, fot. Wojtek Wieteska

jętności wymaga fragment z „Cyrulika Sewilskiego” – „La callunna”. Z kolei aria Mefistofelesa z opery Arrigo Boito przedstawiona została z drapieżnym szatańskim „pazurem”. Dzięki tak bardzo zróżnicowanemu repertuarowi, mogliśmy zapoznać się z całym arsenalem możliwości tego wspaniałego śpiewaka. Zaśpiewał też arię Banca „Come dal precipita” z opery Verdiego „Macbeth”. Zaprezentował się również w duecie z młodą śpiewaczką Teatru Wielkiego w Poznaniu – Moniką Mych-Nowicką w scenie z „Łucji z Lammermoor”. Na bis zaśpiewał romans rosyjski „Oczy czarne” (dwa razy – na prośbę publiczności) i biesiadną pieśń rosyjską. Wypełniona po brzegi sala reagowała entuzjastycznie.

Oczywiście orkiestra odegrała kilka samodzielnych utworów. Z największym aplauzem spotkała się uwertura do opery Rossiniego „Sroka złodziejka” i Polonez z opery „Eugeniusz Oniegin”. Zbieg okoliczności pozwolił mi popatrzeć na artystę z innej perspektywy. Przypadkiem jadłam kolację po recitalu w tej samej restauracji. Bardzo ujął mnie jego ciepły, serdeczny kontakt z dziećmi – trójką „wczesnych” nastolatków.

Marta Lizak

„Borys Godunow” w Teatrze Wielkim w Poznaniu

Pod sam koniec poprzedniego sezonu, Teatr Wielki w Poznaniu przygotował premierę „Borysa Godunowa” Modesta Musorgskiego (w wersji czteroaktowej z 1872 roku). Inscenizacja spotkała się z przychylnym przyjęciem krytyki i publiczności, tak więc gdy w ostatni weekend października poznańska scena powróciła do tego spektaklu. Z ciekawością wybrałam się, aby go zobaczyć.

Osią akcji opery są wydarzenia okresu tzw. Wielkiej Smuty – przełomu XVI i XVII wieku, kiedy w Rosji miała miejsce walka o władzę pomiędzy carem Borysem Godunowem, a uzurpatorem Dymitrem Samozwańcem (przy wydatnym udziale szlachty polskiej). Fakty historyczne stanowią kanwę rozważań dotyczących relacji między rządzącym, a poddanymi, władzą i odpowiedzialnością, dotykając także odwiecznego problemu winy i kary. Musorgski sam stworzył libretto na podstawie poetyckiej tragedii romantycznej Aleksandra Puszkina.

- nowator epoki romantyzmu -

Kompozytor był zdecydowanym nowatorem wśród rosyjskich twórców epoki romantyzmu. Jego harmonika jest pełna dysonansów, a związki tonalne w ramach systemu dur-moll nie są jednoznaczne. Pewna chropowatość brzmienia pozwala na wyrazistsze podkreślenie charakteru poszczególnych scen. Podobną rolę spełnia orkiestracja. Musorgski często wykorzystuje specyficzną barwę instrumentów blaszanych w połączeniu z perkusyjnymi. Jego język muzyczny jest „nieortodoksyjny”, ale czerpie z tradycyjnej muzyki rosyjskiej, przejmując z niej nieregularne



Zdjęcia ze spektaklu „Borys Godunow”
fot. Magdalena Ośko

lub zmienne metrum oraz melodykę. Tzw. „akt polski” – trzeci – zawiera z kolei stylizacje elementów polskich: taniec w pałacu odbywa się w rytmie poloneza, a aria Maryny Mniszechovny utrzymana jest w charakterze mazurka. Kompozytor stosuje zasadę motywów przewodnich przynależnych poszczególnym postaciom lub pojęciom. Brak zamkniętych arii zbliża tę operę do dramatu muzycznego, choć obecne są w niej obszerne monologi (scena halucynacji Borysa, pożegnanie syna, scena śmierci Godunowa, czy monolog Pimena).

Centralnym bohaterem opery jest chór. Musorgski dzieli go na grupy głosów, przeciwstawia je sobie, kontrastuje chóralne tutti z głosami solowymi. Sceny z udziałem chóru są

niezwykłe dramatyczne i sugestywne, a wykonywane przezeń partie, ruchliwe i żywe.

Reżyser Iwan Wyrpajew, za podstawę swojej pracy uznaje przekonanie, że to autor – w tym wypadku kompozytor – jest najważniejszy, a reżyser spełnia jedynie funkcję wykonawczą. Wszystko, na co może sobie pozwolić, to ujawnienie w subtelny sposób swojego stosunku do przedstawianych treści. Teatr to przede wszystkim praca z aktorem nad tekstem, psychologią postaci i emocjami, w operze elementy te zapisane są w muzyce.

- masa to mroczny twór -

Musorgski w warstwie muzycznej i literackiej uznał chór za głównego bohatera, zatem Wyrpajew od strony dramaturgicznej w centrum konsekwentnie sytuuje naród. Stawia go jednocześnie w opozycji do masy: „Dla mnie naród to jest coś pięknego, to grupa indywidualności świadomych bycia narodem. Masa to mroczny twór, który chce jedynie chleba i igrzysk; który karmi się tym, co serwują mu media i daje się łatwo manipulować”. Wnikliwe odzwierciedlenie skomplikowanych relacji między inteligencją a ludem czy narodem, to według reżysera zagadnienie charakterystyczne dla całej rosyjskiej kultury, również współcześnie. Dzisiejsi politycy, tak jak Godunow, nie chcą rozmawiać z masą – oni chcą nią po prostu kierować. Z drugiej strony masa nie kocha władzy, chce tylko chleba. Stąd nieuchronne napięcia i konflikty.

Od strony inscenizacyjnej realizacja stanowi wyjątkowo udane

połączenie elementów tradycyjnych z nowoczesnymi. Dopracowane w każdym calu kostiumy autorstwa Katarzyny Lewińskiej stylizowane są na ubiory ludowe i stroje z epoki. Bojarzy, car i jego rodzina oraz polscy szlachcice noszą bogate stroje charakterystyczne dla arystokracji obu krajów XVI i XVII wieku. Ubrania bohaterów wywodzących się z ludu nie pozostawiają wątpliwości co do ich pochodzenia: tkaniny są haftowane w tradycyjne wzory, kobiety noszą na głowach chustki związane w charakterystyczny sposób, obuwie to parciane łapcie. Scenografia zaprojektowana przez Annę Met jest prosta i nowoczesna jak duński design (wspomina się o inspiracjach japońskim minimalizmem). Budowle i wnętrza zostały jedynie zarysowane za pomocą ażurowej konstrukcji z kilkoma kopułami wykonanej z jasnego drewna, praktycznie bez użycia żadnych dodatkowych kolorów. To zderzenie mistrzowsko „zagrało” w pierwszych dwóch aktach uwypuklając to, co najważniejsze w akcji scenicznej. W kolejnym akcie polska szlachta tańczy na tle kurtyny stylizowanej na ogromny arras, przez co przestrzeń sceniczna staje się nazbyt ograniczona. Ponadto trudno uniknąć wrażenia (zwłaszcza znając wersję pierwotną z 1869 roku), że ten fragment opery został „doklejony” do już istniejącego dzieła. Kompozytorowi stawiano zarzut braku pierwszoplanowej roli sopranowej i tenorowej, wprowadził więc postać Mniszchówny i wątek miłosny między nią a Samozwańcem. Akt ten jest bardzo statyczny i niespecjalnie przystaje do pozostałych, choć uzupełnia opowi-

adaną historię. Od strony realizacyjnej również jest zdecydowanie mniej interesujący od innych. Czwarty akt natomiast rozgrywa się na tle wielkiej pustki rozgwieżdżonego nieba ze stojącym na środku sceny prawosławnym krzyżem. Stanowi to przejmujące tło dla dramatycznych wydarzeń tzw. sceny pod Kromami (również zresztą dopisanej później), w pewien sposób wpisujące je w wymiar uniwersalny.

- głęboki, mocny bas solisty -

W partii tytułowej wystąpił bas pochodzący z Kazania – Alexey Tikhomirov. Artysta od 2015 jest solistą Opery Helikon w Moskwie. Regularnie pojawia się na scenach operowych Rosji, Szwajcarii, Francji, Belgii, Niemiec, Hiszpanii i Chile w repertuarze od Glucka, Mozarta i Rossiniego po Verdiego i Pucciniego oraz oczywiście kompozytorów rosyjskich. W mojej opinii, w roli Godunowa był rewelacyjny. Słusznego wzrostu i postury, głębokim, mocnym, dźwięcznym głosem płynnie kształtował frazę oddając jednocześnie złożony charakter postaci – od czułego ojca, przez władczego, nieznoszącego sprzeciwu i okrutnego cara, do targanego wyrzutami sumienia mordercy. Scena halucynacji pod koniec II aktu była popisem umiejętności wokально-aktorskich. Kreacja Alexeya Tikhomirova wywołała zasłużone brawa i entuzjazm publiczności.

Pozostali śpiewacy nie do końca dorównywali mu poziomem. Z tego grona wyróżnił się Rafał Korpik jako wędrowny mnich Warłaam (Marek Szymański, jako jego towarzysz Misaił, już niekoniecznie). Należy

również wspomnieć o dość udanym występie Agaty Dembskiej-Komagi w partii Fiodora, Sylwii Złotkowskiej jako Niani i Damiana Konieczka w roli Pimena. Magdalena Wachowska wykonała partię Maryny Mniszchówny poprawnie, ale bez wielkich uniesień. Piotr Friebe w roli Grigorija (Dymitra) niestety nie zachwyił – a szkoda, bo to jedna z głównych postaci utworu. Podobne wrażenie (a raczej jego brak), wywołał Jerzy Mechliński jako jezuita Rangoni i Aleksander Kruczek jako Szujski. Nieprzekonujące były panie: Magdalena Wilczyńska-Goś w partii Szynekarki i Natalia Puczniewska-Braun w roli Kseni. Orkiestra natomiast pod batutą Gabriela Chmury bardzo dobrze poradziła sobie z niełatwą materią muzyczną. Równie korzystnie zaprezentował się chór przygotowany przez Mariusza Otto.

Poznański Teatr Wielki z pewnością zasługuje na uwagę melomanów. W ostatnich sezonach regularnie prezentuje ciekawe inscenizacje klasyki gatunku rzadziej obecne na innych polskich scenach. Warto więc wybrać się do stolicy Wielkopolski, aby zobaczyć kolejne spektakle proponowane przez ten teatr operowy.

Marta Lizak

Powrót „Pasażerki” Mieczysława Weinberga

Z nowym sezonem na afisz Opery Narodowej w Warszawie powróciła słynna inscenizacja opery „Pasażerka” Mieczysława Weinberga. Kompozytor, Polak żydowskiego pochodzenia, po ucieczce z Warszawy od 1939 roku mieszkający w Związku Radzieckim, ukończył dzieło w 1968 roku.

Za swojego życia nie doczekał się jednak jego wystawienia – treść zbyt-
nio kojarzyła się z sowieckimi łagrami. Prapremiera w formie wykonania koncertowego odbyła się w Moskwie dopiero w 2006 roku. Prapremierę sceniczną i zarazem premierę omawianej inscenizacji zaprezentowano w lipcu 2010 roku na Festiwalu w Bregencji.

- dzieło wybitne -

W październiku tego samego roku miała miejsce polska premiera, a po niej odbyło się pięć spektakli. W tym sezonie zagrano ją jedynie dwa razy. Wielka szkoda, bo jest to dzieło pod każdym względem wybitne.

Przy pierwszym zetknięciu trudno wyobrazić sobie operę, której treść stanowi Zagłada. A jednak, cytując Zofię Posmysz, „tylko muzyka może wyrazić tę tragedię świata, jaką było Auschwitz”, żadna inna forma artystycznego wyrazu nie jest jej w stanie oddać.

Historia powstania oraz realizacji scenicznego „Pasażerki” sama w sobie jest fascynująca. Zofia Posmysz, pisarka i dziennikarka radiowa, w czasie wojny więźniarka obozów w Auschwitz-Birkenau i Ravensbrück, pod koniec lat 50. wysłana została w jednodniową delegację do Paryża. Przechadzając się po Place de la Con-

corde, usłyszała ostry głos kobiety przypominający jej głos nadzorki obozu. Zdrętwiała z przerażenia. Po chwili odważyła się obejrzeć, była to jednak inna osoba. Owo zajście nie dawało jej spokoju. Pomyślała, że właściwie takie spotkanie naprawdę mogłoby się wydarzyć. Mąż namówił ją do napisania słuchowiska na ten temat. Reżyser Andrzej Munk zaproponował autorce napisanie scenariusza filmowego, w 1962 roku powstała również powieść „Pasażerka”. Na jej podstawie Aleksandr Miedwiediew napisał libretto opery. Niestety Mieczysław Weinberg po skomponowaniu muzyki usłyszał zarzut, że jest ona „zbyt abstrakcyjnie humanistyczna”. Na temat opery zapadło milczenie na ponad 40 lat.

- nic nie dzieje się przypadkiem -

Słynny brytyjski reżyser operowy David Pountney natknął się na „Pasażerkę” dość przypadkowo. Pewnego dnia dostał list od wydawnictwa z Hamburga z informacją, że weszło ono w posiadanie praw do opery Weinberga (kogo? nie znam – skomentował sam do siebie Pountney), przyjaciela Szostakowicza (aha, to ciekawe), na temat Auschwitz (rzecz może być interesująca). Zaczął szukać informacji na temat kompozytora. Przyjechał do Polski, odwiedził obóz w Oświęcimiu,

gdzie jego przewodniczką była Zofia Posmysz. Równocześnie dowiedział się, że Opera Narodowa ma nowego dyrektora – Waldemara Dąbrowskiego. Spotkał się z nim i przedstawił mu utwór, podkreślając jednocześnie, że jego autor jest jednym z najbardziej znaczących polskich kompozytorów i że dzieło po prostu musi zostać wystawione w Warszawie. Dyrektor Dąbrowski przyznał mu całkowitą rację i tak doszło do realizacji „Pasażerki”. Spektakl miała okazję oglądać publiczność w Bregencji, Warszawie, Londynie, Houston, Nowym Jorku, Detroit oraz na Florydzie.

- ujmująca historia dwóch kobiet -

Treść opery to historia dwóch kobiet. Lisa, żona niemieckiego dyplomaty, a równocześnie ukrywająca swoją przeszłość była esesmanka i strażniczka w obozie koncentracyjnym w Auschwitz, kilkanaście lat po wojnie podróżuje wraz z mężem transatlantykiem. Wśród współpasażerów zauważa osobę, która przypomina jej jedną z więźniarek, Martę. Wywołuje to wspomnienia z czasów wojny, strach przed konsekwencjami ujawnienia przeszłości, próby pominięcia własnych win. Postać Marty łączy w sobie przeżycia zarówno autorki powieści, jak i jej współtowarzyszek. Spotkanie na statku, w ograniczonej, wręcz odciętej od świata przestrzeni, zmusza bohaterki do zmierzenia się z dramatycznymi wspomnieniami. Twórcy podejmują problem pamięci, odpowiedzialności za popełnione czyny, niemożności ucieczki przed doświadczeniami z przeszłości i przed samym sobą.

Reżyser David Pountney i

scenograf Johan Engels fantastycznie rozegrali kontrast między czasem teraźniejszym a minionym. Te dwie zupełnie nieprzystające do siebie rzeczywistości to na scenie dwa pokłady statku. Życie obecne toczy się na górnym poziomie przy posiłkach, tańcach, spacerach. Przedstawione jest jako jasne, pełne światła. Zarówno ubrania pasażerów, jak i cały wystrój utrzymane są w bieli. Zejście bohaterów w dół po metalowych stopniach na dolny pokład przenosi ich w przeszłość obozowego piekła, z jego brudem, nędzą, przemocą, ekstremalnym cierpieniem i brakiem nadziei.

Realizatorzy, również przy udziale kostiumografki Marie - Jeanne Lecca, niezwykle realistycznie oddali obozową rzeczywistość. Są tory kolejowe, rampa, baraki, wieże strażnicze, oślepiające światło, drut kolczasty, mundury, pasiaki. Całość robi niestychane wrażenie. Na trzecim poziomie funkcjonuje chór, który uczestniczy w poszczególnych scenach jako grupa więźniów, pasażerów, oficerów niemieckich lub obserwatorów – takich jak my, publiczność. Niezwykłe jest to, że prawda realiów została harmonijnie połączona z warstwą symboliczną. Przekaz jest czytelny, ale nie nachalny. Wszystkie elementy współgrają ze sobą, tworząc wstrząsającą całość.

- siła muzyki -

Muzyka, mimo skomplikowanych struktur rytmicznych, z jednej strony uwodzi prostotą wyrazu, z drugiej – symfoniczną siłą. Jest świetna dramatycznie i różnorodna, stosownie do rozwoju akcji. Są fragmenty taneczne

towarzyszące rozrywkom pasażerów, ale jest też „Chaconne” Bacha wykonywana przez obozowego skrzypka. Inna muzyka towarzyszy eleganckiemu życiu toczącemu się na górnym pokładzie, a inna krańcowym doświadczeniom obozu. Więźniarki są różnych narodowości, każda śpiewa więc w swoim języku – po polsku, czesku, rosyjsku, francusku, w jidysz; nadzorcy posługują się niemieckim. Muzyka jest przejmująca lecz nie melodramatyczna, bez egzaltacji i przerysowań. Dominują prawdziwe głębokie emocje.

- znakomita obsada -

Wcielenie się w postaci „Pasażerki” z pewnością było dla śpiewaków trudnym zadaniem, zarówno od strony wokalne, jak i psychologicznej. W mojej opinii poradzili sobie z tym znakomicie, obsada nie miała słabych stron. Agnieszka Rehlis jako Lisa była świetna, zarówno pod względem wokalnym jak i aktorskim. Jej przeistoczenia z Niemki oszczonej przez przeszłość, kiedy to „przecież nie robiła nic złego”, w panią życia i śmierci tysięcy ludzi, były przekonujące i porażające zarazem. Transformację podkreślała zarówno zmianą zachowania postaci, jak i barwy głosu i sposobu intonowania fraz. Rafał Bartmiński w roli jej męża Waltera, zaprezentował się nadzwyczaj udanie i po raz pierwszy zrobił na mnie wrażenie. Wioletta Chodowicz jako Marta, polska więźniarka, a potem żywy wyrzut sumienia Lisy, pięknie zaśpiewała swoją partię i stworzyła wzruszającą postać. Mariusz Godlewski w roli Tadeusza, jej partnera z obozu, również wypadł

bardzo dobrze. Pozostałym postaciom: więźniarkom, w które wcieliły się: Agnieszka Tomaszewska, Małgorzata Pańko, Elżbieta Wróblewska, Anna Borucka, Małgorzata Olejniczak-Worobiej, Joanna Cortès i Małgorzata Godlewska oraz esesmanom: Robertowi Dymowskiemu, Patrycjuszowi Sokołowskiemu i Mateuszowi Zajdlowi również nic nie można zarzucić. I jako soliści, i w partiach zespołowych pokazali się od najlepszej strony.

Mieczysław Weinberg był znakomitym symfonikiem. Zdaniem wielu, jego twórczość można stawiać pomiędzy dorobkiem kompozytorskim Szymanowskiego oraz Lutosławskiego i Pendereckiego. Na skutek zawirowań historii, większą część życia spędził w Związku Radzieckim. Wielokrotnie spotykał się z oskarżeniami o „pesymizm” i „formalizm” na polu twórczości artystycznej, a za „żydowski nacjonalizm burżuazyjny” został nawet uwięziony. Polskę odwiedził tylko raz, z okazji festiwalu Warszawska Jesień w 1966 roku. Zmarł w Moskwie dwadzieścia lat temu.

Cieszy fakt, iż jego utwory przeżywają swój renesans, coraz częściej pojawiając się w programach koncertów i na nagraniach płytowych. „Pasażerka” jest jedną z pięciu napisanych przez niego oper. Poza nią kilkakrotnie wystawiano jeszcze „Portret” według Mikołaja Gogola. Miejmy nadzieję, że również pozostałe doczekają się realizacji scenicznych.

Marta Lizak

„Oniegin” z Mariuszem Kwietniem i „Traviata” – dwie opery według Mariusza Trelińskiego

Sezon 2016/2017 w Operze Narodowej w Warszawie przyniósł przypomnienie kilku tytułów z poprzednich lat. Moją uwagę przykuły szczególnie dwa: „Oniegin” Piotra Czajkowskiego i „Traviata” Giuseppe Verdiego.

„Oniegin” to jedna z pierwszych oper wyreżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego, jej premiera miała miejsce w 2002 roku. W tytułowej roli wystąpił wtedy Mariusz Kwiecień. Po piętnastu latach powrócił do Warszawy występując w tej samej inscenizacji. Oczywiście nie mogłam pominąć takiej okazji i nie usłyszeć śpiewaka, dla którego jest to jedna z popisowych partii. Co ciekawe, wybrałam się na to przedstawienie głównie z jego powodu, a nieoczekiwanie trafiłam na spektakl fantastycznie zaśpiewany przez wszystkich solistów.

- popis Mariusz Kwietnia -

Na początku czuło się lekkie zbławanie publiczności (nie takie gwiazdy już tu występowały...), ale z każdą arią podniecenie słuchaczy rosnęło, a na końcu przeszło w długą owację na stojąco. Oczywiście Mariusz Kwiecień zaśpiewał wspaniale, a jego kreacja postaci Oniegina jako świetnie wykształconego cynika, aroganta i dandysa z wyższej sfery, który dystansuje się od otoczenia ponieważ odkrywając w sobie uczucie do odrzuconej wcześniej kobiety, była znakomita. Trzeba jednak przyznać, że pozostali śpiewacy nie ustępowali mu talentem, a występujący w roli Leńskiego Dovlet

Nurgeldiyev prawie ukradł mu show. Interpretacja turkmeńskiego tenora była wzruszająca, a głos – rewelacyjny. Uwiódł publiczność śpiewając w sposób liryczny i szlachetny. Mołdawska sopranistka Olga Busuioc pięknie zaśpiewała partię Tatiany, a pochodzący z tego samego kraju bas Oleg Tsybulko oczarował słuchaczy wykonaniem arii „Wszechmocnie włada miłość święta”. Bardzo dobre były również mezzosopranistki: Alisa Kolosova w roli Olgi, Joanna Krasuska-Motulewicz jako matka oraz Anna Lubańska w partii niani. Chór żeński pięknie zaśpiewał ludową pieśń w pierwszym akcie.

Jeśli chodzi o inscenizację, to kilka obrazów na długo zapadało w pamięć. Początek był istic chechowski: w tle pnie brzozy, z przodu przykryty białym obrusem stół ze stertą czerwonych jabłek, przy nim matka, dwie córki i niania ubrane w perłową biel – obraz nostalgicznej sielanki. Przejmująca była scena pojedynku: w zimnym świetle przedświt i w płatkach padającego śniegu, czarno ubrane postaci poruszające się na tle tkaniny, udatnie naśladującej ścianę drzew.

- pokaz mody zamiast tańca -

Ciekawie został odczytany motyw



balu w III akcie ze słynnym polon-ezem. Zamiast tańca zaserwowano widzom pokaz mody, gdzie modelki, trochę jak manekiny, defilowały przez scenę na umiejscowiony między widownią a kanałem wybieg. Każda miała niezwykle oryginalny strój zaprojektowany – jak wszystkie kostiumy – przez Joannę Klimas. W tym fragmencie opery scena pokryta była biało-czerwonymi płytkami w kształcie rombów przetykanych czerwonymi mini-kafelkami. Od sufitu do podłogi zwisały czerwone ledowe liny, a wielka (również czerwona) strzałka wskazywała modelkom kierunek zejścia z sceny na wybieg.

Ów wybieg od początku rozszerzył przestrzeń sceniczną. Na nim odbyła się kłótnia Leńskiego z Onieginem, tutaj też spotkała się z nim Tatiana. A przed rozpoczęciem całej opowieści przeszedł po nim O*** – wprowadzona przez reżysera niema postać starego Oniegina patrzącego wstecz na swoje

życie. Nadała ona historii nieco inną perspektywę. O*** był jakby milczącym narratorem, który wchodzi raz jeszcze w miniony świat i ponownie doświadcza tych samych przeżyć. Nie zmienia to jednak biegu zdarzeń, bohater ponownie stacza się w pustkę i blichtr miastkiego świata.

- piętno czasu -

Mimo tych olśniewających scen, generalnie odniosłam wrażenie, iż przez silne piętno konwencji początków lat 2000 inscenizacja nieco się zestarzała. Widać było zachłyśnięcie się możliwościami inscenizacyjnymi. W strojach i oświetleniu było zbyt wiele barw. Według reżysera miały one podkreślać dystans i ironię oraz umowność przedstawionego świata, mnie jednak ta koncepcja nie do końca przekonała. Nadmiar zimnych kolorów wywoływał dyskomfort. Należy dodać, że autorem scenografii był Boris Kudlička. Jak-

kolwiek oceniać warstwę wizualną, strona wokalna przedstawienia była absolutnie znakomita.

- kreatywność reżysera -

Na „Traviatę” wybrałam się już zdecydowanie ze względu na postać reżysera, ciekawa byłam bowiem jak zinterpretował zanurzoną w XIX-wiecznych konwenansach historię. Nie zawiodłam się na kreatywności Mariusza Trelińskiego. Jako pomysł inscenizacyjny wybrał on współczesny styl glamour z mottem – cytatem z Kurta Cobaina, lidera zespołu Nirvana, który w wieku 37 lat popełnił samobójstwo: „lepiej jest spłonąć niż wyblaknąć”. Przywołał również piosenkę Madonny „Material girl” („Materialistyczna dziewczyna”) oraz postać-ikonę Marilyn Monroe. Muzyka Verdiego momentami aż prosi się o rewiowe potraktowanie, więc pomysł wydał mi się bardzo na miejscu. Poza tym jeszcze nie widziałam produkcji, która byłaby tak interesująca i miała w sobie tyle dynamizmu.

W tej inscenizacji Violetta to gwiazda kabaretu i królowa życia, która ponad wszystko ceni wolność. Ulega jednak miłości nieznającego wielkomiejskiego blichtru i powierzchowności uczuć Alfreda. Niestety umiera młodo w poczuciu pustki i w samotności, na krótko osłodzonej obecnością ukochanego. Ta historia mogłaby się toczyć we współczesnej Warszawie lub innej światowej metropolii.

W trakcie uwertury nad sceną pojawia się świecąca dyskotekowa kula, która rzuca blask na przezroczystą tkaninę oddzielającą scenę

od publiczności. Wyświetlane są też kontury dużych płatków śniegu. Kilka par tańczy salonowy taniec. Na środku leży trumna, która w pewnym momencie się otwiera i z wyściełanego białym atłasem wnętrza wstaje Violetta w kabaretowej błyszczącej sukience.

I akt mija w mgnieniu oka, widać logikę montażu filmowego. Zarówno tu, jak i w III oraz IV akcie, przed oczami widzów przesuwają się kolejne pomieszczenia, w których dzieje się historia: kulisy rewii czy klubu z czarnymi ścianami pełnymi głośników, podświetlaną podłogą i fioletowymi fotelami. Za nimi znajduje się korytarz prowadzący do apartamentów Violetty i jej nowoczesna, designerska sypialnia z lustrami, szezlongiem i niezliczonymi parami butów oraz także łazienka. Soliści i chór noszą współczesne, wyjściowe stroje zaprojektowane przez Gosię Baczyńską i Tomasza Ossolińskiego (autorem stylizacji fryzur jest Robert Kupisz, a makijażu Gonia Wielocha).

- nowatorskie podejście -

Bardzo możliwe, że frakcja słuchaczy tradycjonalistów była poirytowana faktem, iż momentami reżyser kazał śpiewać solistom i chórowi w głębi sceny, z boku, czy stojąc tyłem, co niewątpliwie wpływało na słyszalność i skoordynowanie chóru. Nie zamierzam z tym polemizować, sprawa jest oczywista, jednak efekt uzasadniał moim zdaniem zabiegi reżyserskie. Rezultaty okazały się na tyle fascynujące, że byłam w stanie przymknąć na te mankamenty oko. Nawiasem mówiąc, od premiery tej inscenizacji



Carlos Almaguer, fot. Javier Del Real/EPA

w 2010 roku, Mariusz Trelński sporo się nauczył i stosuje już mniej radykalne rozwiązania.

Akcja II aktu toczyła się nad podświetlanym, wyłożonym błękitną mozaiką basenem otoczonym modnymi betonowymi ścianami, dzięki którym tutaj akurat nie było problemów z dźwiękiem (dobrze go odbijały). Wszyscy bohaterowie ubrani byli na biało, czy to w szlafroki, letnie garnitury, czy w stroje do gry w tenisa – taka dekadencja w sportowym stylu. W tym akcie najlepiej też zaprezentowali się soliści.

Partię Violetty zaśpiewała obdarzona perlistym sopranem Albanka Alketa Cela. Nie było to może wyko-

nanie nieskazitelnie doskonałe, a i jej głos nie jest nadzwyczaj mocny, niemniej dobrze poradziła sobie z karkołomnymi ariami i nadała postaci głębię i wrażliwość. Jako Alfredo wystąpił amerykański tenor Leonardo Capalbo. Jego interpretacja była nieco egzaltowana, zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim, jednak nieźle pasowało to do postaci, którą kreował. Meksykanin Carlos Almaguer, baryton o lirycznym głosie, z dużym wyczuciem i wrażliwością wykonał partię Germonta wcielając się w postać ojca troszczącego się o przyszłość dzieci i ponieważ rozumiejącego swój błąd.

- doskonała kreacja orkiestry -

Jeśli chodzi o warstwę instrumentalną, to była to jedna z najlepszych kreacji Orkiestry Opery Narodowej pod dyktando Andriya Yurkevycha, jakie do tej pory słyszałam.

Warto się czasem wybrać na spektakle sprzed kilku lat, aby przekonać się, jakie są tendencje rozwoju reżyserii operowej, usłyszeć gwiazdę światowych scen, ale nade wszystko – aby dać się zaskoczyć niespodziewanym odkryciom w świecie wokalistyki. Nigdy nie wiadomo, jaką niespodziankę przyniesie nam wieczór spędzony w operze.

Stanisław Gorący

Gdy Carmen śpiewa...

Carmen to wymarzona, wręcz obowiązkowa rola w karierze każdego mezosopranu. Cóż, wielkiej Marii Callas możemy dziś słuchać tylko z nagrań, a perypetie ostatnich lat jej życia oglądać z oryginalnymi nagraniami jej śpiewu w „Carmen” właśnie, w filmie z 2002 roku „Callas Forever”.

Jest on wysmakowany scenograficznie, wszak reżyserował go wspaniały Franco Zeffirelli. Jego inscenizacje (reżyseria i scenografia) klasyki operowej, na czele z takimi tytułami jak „Tosca” czy „Aida”, widziałem na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku. To był klasyczny repertuar, ale i wystawienia klasyczne, czytaj: piękne, wysmakowane w każdym detalu scenografii i kostiumów oraz w ruchu scenicznym filmowo wręcz aranżowanych przez Zeffirellego scen.

Obrazy ze wspomnianego filmu i z przedstawień Metropolitan stanęły mi przed oczami, gdy oglądałem w marcu tego roku „Carmen” w Operze Bastille w Paryżu. Spektaklowi towarzyszyła oszczędna scenografia z elementami bynajmniej nie pochodzącymi z czasów Carmen, takimi jak na przykład budka telefoniczna. W kolejnych aktach było coraz bardziej „nowocześnie”.

- wyczarowany świat -

Gdy jednak orkiestra zaczyna grać uwerturę, jedną z najsłynniejszych w historii opery, chciałoby się powiedzieć, że odpływamy w świat wyczarowany muzycznie przez Georges’a Bizeta. Tych powtarzanych trzy razy siedem iskrzących

się nut zakończonych długim trylem wprowadza w świat muzyki, która pozostaje z nami na długo, chwyta za serce i coraz mocniej włada wszystkimi naszymi zmysłami.

Już Czajkowski przewidział, że będzie to najpopularniejsza opera wszech czasów. Jednak jej popularność nie zaczęła się od paryskiej premiery 3 marca 1875 roku. Na sali Opéra-Comique siedzieli wtedy najwięksi twórcy muzyki i literatury, którzy skrytykowali temat opery jako banalny, choć obfitujący w zuchwałe treści, za co „Carmen” została okrzyknięta tragiczną operetką.

Libretto, wybrane przez samego Bizeta, powstało na podstawie noweli Prospera Mérimée, opartej na prawdziwej historii. Główną bohaterką opowieści autor uczynił Cygankę,



Zdjęcia Artystów przy wejściu do OPERY BASTILLE, fot.S.Gorący



Materiał ze strony www.francetvinfo.fr

gdyż w owym czasie interesował się życiem tej grupy etnicznej. Wzorcem dla tworzenia muzyki była popularna wówczas opéra comique, która charakteryzowała się zwrotkowymi piosenkami, chwytliwymi melodiami, żywiołowością akcji, i wreszcie dialogami mówionymi, a nie recytatywami, jak to dotychczas miało miejsce w operze.

Oglądany przeze mnie w Bastylli 16 marca spektakl, miał premierę sześć dni wcześniej i znajduje się w repertuarze tej sceny – jednej z trzech scen Opéra National de Paris – do lipca. Premierowe przedstawienie zaśpiewała łotyszka Elīna Garanča, która dziś jest obywatelką świata, najczęściej goszczącą na deskach Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Gdy chcemy posłuchać słynnej habanery na YouTube, pojawiają się nam najpierw dwa nazwiska: właśnie Garanča w spektaklu z Met i Maria Callas w londyńskiej Covent Garden (nie dane jej było zaśpiewać tej opery w Nowym Jorku). Garanča zaśpiewa Carmen jeszcze raz w Opera Bastille 16 lipca, podczas finałowego spektaklu w tym sezonie.

Poczytuję sobie za szczęście, że tego dnia trafiłem na nadzwyczajną obsadę czołowych partii. Gdy na scenę weszła Clementine Margaine, nieznaną mi młoda francuska śpiewaczka, i swoim mocnym mezzosopranem zaczęła śpiewać „Si tu m’aimes, prends gard a toi” („Jeśli mnie kochasz, strzeż się...”), kontynuując z siłą wibrującego głosu i temperamentu powtarzane cztery razy po sobie „l’amour”, wiedziałem, że żadne niedoskonałości scenograficzne, czy zawiedzione oczekiwania nie liczą się wobec takiego śpiewu. Narodziła się gwiazda, która długo królować będzie na scenach operowych w tej roli. Gdy Carmen śpiewa, wszystko inne na scenie nabiera mniejszego znaczenia. I to nie tylko, gdy śpiewa słynną habanerę... Później z programu dowiedziałem się, że Clementine Margaine zdążyła już w lutym tego roku zaśpiewać partię Carmen w Metropolitan Opera.

Do głównej bohaterki dołączył Don José, śpiewany przez tenora, również Francuza. Roberto Alagna ma włoskie korzenie, ale wychował się na paryskich przedmieściach. Duet młodziutkiej Francuzki i śpiewaka

o światowej renomie (Roberto Alagna właśnie odnosi kolejne sukcesy w Met w roli Cyrano de Bergerac), mógł zadowolić najbardziej wymagających miłośników opery.

Tu warto wrócić do dialogów mówionych w tej operze (a nie recytatywów, jak już pisałem), które dramatycznie wypowiedane przez dwoje Francuzów brzmiały tyleż wyrażnie, co niezwykle przejmująco, zwłaszcza w końcowej scenie zabójstwa ukochanej Carmen przez Don José. Kunszt aktorski i śpiewaczy tenora, gdy łamiącym się głosem wypowiada tragiczne słowa miłości, wywołuje najmocniejsze przeżycia w tej operze. Już choćby sama ta scena świadczyła o mistrzostwie aktorskim śpiewaka. A nad parą nieszczęśliwych kochanków unosiła się wielokrotnie wyśpiewywana fraza Carmen: „l'amour est un oiseau rebelle...” („miłość to niesforny ptak...”), co można by przyjąć za motto całej opery.

- debiut polskiej artystyki -

Zakończę polskim akcentem. Już na zewnątrz ogromnej Opery Bastille widnieje duża fotografia i nazwisko Aleksandry Kurzak. Jej paryski debiut w Teatrze Champs-Élysées w „Marii Stuart” został bardzo dobrze przyjęty. Została zaproszona do Opéra National de Paris już w 2015 roku, by zaśpiewać w operze „Eliksir miłości”. Członkowie Stowarzyszenia Miłośników Opery „Aria” mieli możliwość podziwiać jej liryczny sopran w roli Marii podczas paryskiej wyprawy w czerwcu 2015 roku. Teraz zaśpiewała partię Mikaëli pięknie i wzruszająco lirycznie, budząc

tak wielką sympatię w stosunku do niewinności, świeżości i prawdziwości uczuć bohaterki, że widzowie nie mogli się oprzeć, by nie nagrodzić jej arii długimi brawami bezpośrednio po jej wykonaniu.

- i jeszcze akcent paryski -

Poniżej zamieszczam link do recenzji, gdzie na pierwszym planie jest fotografia i zachwyty nad śpiewem Roberto Alagna, ulubionej paryskiej gwiazdy operowej. Tytuł recenzji głosi, że była to Płomienna Carmen, i bardzo hiszpańska, współczesna inscenizacja w reżyserii Hiszpana Calixto Bieito. Zgadza się, że płomienna, tyle że dzięki muzyce Bizeta i znakomitym interpretacjom śpiewaków. Mniej mnie przekonywała scenografia bazaru pod Sewillą(?), gdzie zajechało kilkanaście samochodów-wraków i ludzie w tłumie nosili torby rodem z warszawskiego bazaru na Stadionie X-lecia, do dziś używane na polskich targowiskach.

A za Carmen, przeżywającą swój dramat szaleństwa miłości, snuły się jej dwie nieodłączne przyjaciółki, Frasquita i Mercedes, ubrane w stroje call girls, staniające się od trunków wypitych z butelek, którymi nieustannie wymachiwały.

www.francetvinfo.fr/culture/la-carmen-torride-de-calixto-bieito-triomphe-a-l-opera-bastille_2090245.html

Marta Lizak

Podróż do świata wyobraźni. „Czarodziejski flet” Wolfganga Amadeusza Mozarta

Baśniowe libretto „Czarodziejskiego fletu” Wolfganga Amadeusza Mozarta, jednej z najpopularniejszych oper w historii muzyki, inspirowało artystów do tworzenia realizacji scenicznych, utrzymanych w różnych stylach.

W 2012 roku zespół „1927” (niezależna grupa artystyczna w swoich przedsięwzięciach łącząca performance i muzykę wykonywaną na żywo z animacją i filmem) przygotowała spektakl w Komische Oper Berlin. Przedstawienie było pokazywane w kilku krajach, m. in. na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu, zdobyło też dwie Opera World Awards. W grudniu zostało zaprezentowane w Operze Narodowej w Warszawie.

Środek ciężkości inscenizacji przeniesiony został do sfery wizualnej, realizatorzy stworzyli bardziej rodzaj śpiewanego niemego filmu czy wodewilu, niż klasyczny spektakl operowy, ale nie jest to bynajmniej zarzut. Sama forma singspielu (śpiewowgry) wywodzi się przecież z kultury popularnej. Łączy dialogi mówione i fragmenty muzyczne, wykorzystuje komizm sytuacyjny i postaciowy, dzięki czemu dobrze wpisuje się w konwencję rewii, czy przedstawienia kabaretowego. Poza tym autorzy zaproponowali niezwykle spójną koncepcję inscenizacyjną.

W tej interpretacji „Czarodziejski flet” jest historią miłości między Paminą a Taminem, Królowa Nocy i Sarastro nie są bohaterami pierwszoplanowymi. Tamino zakochuje się

w obrazie i wyrusza na poszukiwania obiektu westchnień, po drodze napotyka wiele przeszkód. Papageno jest osobą, która doprowadza do spotkania pary. To według twórców trzy główne postaci spektaklu. Ich historia została opowiedziana baśniowym językiem, zawierającym archetypiczne i mitologiczne odniesienia. Próby, które bohaterowie muszą przejść, budzą skojarzenia z rytuałami inicjacyjnymi, a mierzenie się z trudnościami stanowi formę dojrzewania. Czytelne są motywy orfickie, sławiące moc muzyki. Czarodziejski flet stanowi jej kwintesencję, a ona z kolei jest synonimem miłości. Byłaby to zatem opowieść o różnych formach poszukiwania tego uczucia. Nie brak tu jednak także jego rewersu – samotności: Tamino na początku biegnie sam przez las, Papageno to samotny człowiek pragnący miłości, Królowa Nocy, Sarastro i Monostatos są sami, Trzy Damy również czują się osamotnione.

Twórcy koncepcji przedstawienia Suzanne Andrade i Barrie Kosky, projektantka scenografii i kostiumów Esther Bialas, a także autor animacji Paul Barritt proponowali widzom podróż do krainy wyobraźni będącej mieszaniną fantastyki i surrealizmu. Choć dzięki środkom wyrazu rodem z kina niemego i wodewilu (stroje, choreografia,

mocny makijaż, przerysowane gesty i mimika) przenieśliśmy się do Berlina lat 20. XX wieku, duża część historii została opowiedziana obrazami. Animacja i gra na żywo stanowiły równorzędne elementy inscenizacji, wykonane odrębnie rysunki imponowały rozmachem i kolorystyką wywołując salwy śmiechu zarówno u dorosłych, jak i dzieci (szczególnie podobała się scena, w której Papageno po wypiciu różowego koktajlu unosił się w powietrzu wraz z latającymi różowymi stoniami). Tekst recytatywów wyświetlany był na planszach, towarzyszyła im muzyka – to zabieg znany z wczesnych dzieł filmowych. Jako akompaniament wykorzystane zostały fantazje Mozarta na fortepian KV 475 c-moll i KV 397 d-moll grane na pianoforte przez Annę Marchwińską.

Śpiewacy nie mieli łatwego zadania. Przez większą część spektaklu stali na tle wielkiego ekranu na wysoko umieszczonych wąziutkich platformach, a jedynymi ruchomymi elementami były zmieniające się wokół nich obrazy i animacje. Sopranistka Lucyna Jarząbek jako Pamina w II akcie pięknie wykonała arię „Ach ich fühl’s. Es ist verschwunden”, lecz w całości jej występ zachwycił mnie umiarkowanie. Artystka dysponuje mocnym, lekko metalicznie brzmiącym głosem, którym moim zdaniem nie w pełni oddała niuanse owej partii. Żałowałam trochę, że Opera Narodowa podała na stronie internetowej błędną informację o występie w tym dniu Iwony Sobotki – jej wykonanie tej roli w poprzednie dwa wieczory zostało wysoko ocenione. W partii Tamina wystąpił niemiecki tenor Manuel

Günther, jako Papageno usłyszeliśmy barytona Mikołaja Trąbkę, Papageną była Ayşe Şenoğlu, sopranistka z Turcji. Wszyscy oni nieźle wykonali swoje partie. Tenor Mateusz Stachura jako Monostatos (wyglądający jak Nosferatu) postawił na aktorstwo i to dało dobry efekt. W roli Sarastro wystąpił bas Volodymir Pankiv. Pozorna prostota linii melodycznej kreowanej przez niego partii bywa zdradliwa – poza pewnie osadzonym głosem niezbędna jest spora dora liryzmu. Solista Opery Krakowskiej odniósł w tej roli umiarkowany sukces. Partię Królowej Nocy (tutaj jako wielkiej pajęczycy) ze słynną arią „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen” z II aktu brawurowo wykonała Joanna Moskowicz, za co słusznie nagrodzona została gorącym aplauzem publiczności. Trzy Damy – Marcelina Beucher (sopran), Anna Borucka i Agata Schmidt (mezzosoprany), wypadły zadowalająco. Uroczym zaprezentowali się Trzej Chłopcy: Adam Siwek, Leon Marut i Mikołaj Winkler. Młodzi członkowie Chóru Dziecięcego „Artos” zaskakująco profesjonalnie wykonali swoje partie. Dyrygent Piotr Staniszewski starannie przygotował Orkiestrę Opery Narodowej, ale stronie muzycznej nie zaszkodziłoby więcej finezji i lekkości.

Tę inscenizację „Czarodziejskiego fletu” polecam zwłaszcza melomanom lubiącym tradycyjne wystawienia spektakli. Warto przekonać się, że nowatorstwo w teatrze operowym nie musi być spowodowane do udziału nowych rozwiązań, a pomysłowe koncepcje mogą być zaskakująco świeże i zabawne.

Marta Lizak

Miłość i dzieciobójstwo – „Jenůfa” Leoša Janáčka w Teatrze Wielkim w Poznaniu

Kolejnym ciekawym spektaklem, jaki udało mi się zobaczyć w Teatrze Wielkim w Poznaniu, była „Jenůfa” Leoša Janáčka. Premiera inscenizacji, będącej koprodukcją z Théâtre de la Monnaie w Brukseli i Teatro Comunale di Bologna, odbyła się w 2016 roku.

Po pokazaniu trzech spektakli w zeszłym roku, operę wznowiono w tym sezonie. Na niezwykle udany rezultat wpłynęły dwie oryginalne osobowości artystyczne: kompozytora opery i reżysera przedstawienia.

- dwie unikalne osobowości -

Leoš Janáček obok Antonína Dvořáka i Bedřicha Smetany uważany jest za jednego z najważniejszych czeskich kompozytorów. Do 1895 roku poświęcał się przede wszystkim badaniom nad folklorem. Początkowo tworzył w stosunkowo tradycyjnym stylu romantycznym. W późniejszych, dojrzałych utworach Janáček włączył w swój język kompozytorski elementy morawskiej muzyki ludowej. Jej charakterystyczne rytmy oraz odwzorowanie melodyki dialektu morawskiego szczególnie widoczne są w operze „Jenůfa” (1904), której wystawienie z wielkim sukcesem w 1916 roku w Pradze stało się punktem zwrotnym w karierze kompozytora. W „Jenůfie” Janáček zastosował w praktyce stworzone przez siebie pojęcie „melodii mowy”. Jest to być może najbardziej charakterystyczna cecha jego unikalnego stylu muzycznego i dramatycznego. Partie wokalne poszczególnych

postaci różnią się w zależności od ich charakteru i temperamentu. To strona psychologiczna determinuje warstwę melodyczną, muzyka oddaje intonację mowy bohaterów. Kompozytor zastosował tu rozszerzoną tonalność, użył skal modalnych, nietypowych struktur akordowych i nieregularnych rytmów. Inną wyróżniającą jego styl cechą jest powtarzanie krótkich motywów muzycznych. Niektórzy dostrzegają w tym nawet pierwowzór muzyki minimalistycznej (minimal music). Ta ekonomia środków i pewna surowość muzyki ma swe źródło właśnie w folklorze.

Podróże operowe

Z kolei łotewski reżyser Alvis Hermanis to jedna z najbardziej wpływowych europejskich osobowości teatralnych ostatniej dekady. „Jenůfa” była czwartą wyreżyserowaną przez niego operą (kolejna, wystawiona zeszłego lata na Festiwalu w Salzburgu „Miłość Danae” Straussa, wzbudziła mój niekłamany zachwyt). Sam mówi o sobie, że jest staroświecki. Swoją pracę zawsze zaczyna od zanurzenia się w kontekst historyczny powstania dzieła, gdyż uważa, iż rezultat artystyczny zależy od czasoprzestrzeni, w której zostało napisane. Scenografią i obrazem chce odzwierciedlić tak opowiadaną historię, jak i samą muzykę. Chodzi nie tyle o odtworzenie utworu za pomocą rekwizytów czy kostiumów, ile o oddanie właściwego ducha kompozycji. Według reżysera muzyka ma już swoją formę, którą należy się kierować, i to stanowi punkt wyjścia dla jego pracy.

- inspiracją morawską wsią -

Aby lepiej zrozumieć kompozytora, Alvis Hermanis wybrał się do morawskich wiosek, które ten odwiedził pod koniec XIX wieku. W muzyce Janáčka modernizm przenika się z etnografią, więc inspiracją dla reżysera i scenografa w jednej osobie stały się dwa style: lokalny folklor w postaci bogatych tradycyjnych strojów regionalnych i czeska Art Nouveau. Tradycje ludowe dawały zresztą na przełomie XIX i XX wieku natchnienie również modernistom (np. twórcy Baletów Rosyjskich Siergiejowi Diagilewowi).

Źródła inspiracji widać już na samym początku przedstawienia. Kurytna jest reprodukcją dzieła Alfonsa Muchy, jednego z najwybitniejszych twórców secesyjnych. Jego prace, uzupełnione o malarstwo rodzajowe z epoki, pojawiają się też w projekcjach wideo. Owe projekcje autorstwa Inety Sipunovej znakomicie dopełniają akcję. Podobną funkcję pełni balet w pięknej, nieco zgeometryzowanej choreografii Ałły Sigalovej. Jako ruchomy ornament lub ożywiony relief, wprowadza na scenę ruch i dynamikę. Fantastyczne są kostiumy bohaterów w I i III akcie: baletnice noszą ubiory w kolorze pudrowego różu, śpiewacy – pyszne stroje o ludowej proveniencji. Te dwa akty prezentują ludowość w wersji oficjalnej, pokazowej. Środkowy natomiast, to życie codzienne pozbawione blichtru: bezkształtne, szarobure współczesne ubrania, bieda, odpadający tynk, odrapane lamperie, zaparowane szyby, gołe żarówki, zardzewiałe metalowe łóżko, non-stop



włączony telewizor. Tak można sobie wyobrażać życie w jakiejś zapadłej dziurze, bez krzty nadziei. Pytanie tylko, czy to wiejskość w wersji realnej, czy ekstremalnej.

- gęsta orkiestra -

Muzyka pozostaje w kontrapunkcie do akcji dramatycznej. W skrajnych aktach, gdzie dominują sceny zbiorowe, wydarzeniom odpowiada gęsta orkiestracja, akt II wypełniony osobistymi przeżyciami bohaterów jest instrumentacyjnie bardziej przejrzysty i liryczny. Zarówno orkiestra, jak i chór prezentują świetną formę, (piękne solo skrzypiec w środkowym akcie!), pod pewną i utrzymującą dyscyplinę ręką maestro Gabriela Chmury. Może tylko w samym finale blacha jest nieco zbyt jaskrawa.

- wokół zastępujący na brawa -

Mimo, że śpiewacy występujący w spektaklu nie stworzyli nadzwyczaj wybitnych kreacji wokalnych, w całości zaprezentowali się jako trzymający równy poziom zespół. Najlepsze wrażenie zrobiła na mnie Monika Mych-Nowicka w roli tytułowej bohaterki, zakochanej w lokalnym uwodzicielu matki nieślubnego dziecka. Jej mocny głos momentami wydawał się być bardzo napięty, niemniej pewnie i świadomie wykonała swoją partię, za co należą jej się duże brawa. Rafał Bartmiński, jako odtrącony przez Jenůfę zazdrosny i porywczy Laca Klemeň, jak zwykle postawił na wolumen brzmienia. Tomáš Juhas, artysta Słowackiej Opery Narodowej, w roli

wiejskiego amanta wypadł nieźle, aczkolwiek jego wykonanie nie było pozbawione przerysowań. Barbara Kubiak jako Kościelnicha, która przez zabicie dziecka pasierbicy usiłuje ochronić ją (i siebie) przed hańbą, wypadła lepiej aktorsko, niż głosowo. To bardzo wymagająca partia, w której nie brak skoków interwałowych i fragmentów wykonywanych w dole skali. Dla sopranu to duże wyzwanie. O ile w górnych rejestrach nie można jej nic zarzucić, to odnosiło się wrażenie, że w dolnych brakowało jej głosu. Warto jeszcze raz podkreślić, że wielkim atutem tego spektaklu był występ chóru.

Interesujące produkcje pojawiające się w Teatrze Wielkim w Poznaniu, mimo sporej odległości od Krakowa, skłaniają do częstszych wizyt w tym mieście. To z pewnością nie ostatnia propozycja warta uwagi, z zainteresowaniem będę zatem śledzić repertuar tej sceny.

Marta Lizak

Warszawski „Turek we Włoszech”

Po stosunkowo lekkiej, utrzymanej w komediowym tonie zeszłorocznej premierze „Turka we Włoszech” Gioacchino Rossiniego w Operze Krakowskiej, w marcu z wielkimi nadziejami wybrałam się na premierę tego samego dzieła w Operze Narodowej. Moje oczekiwania były chyba jednak zbyt wygórowane...

Pierwotna realizacja prezentowanego spektaklu miała miejsce na Festiwalu w Aix-en-Provence, pokazana została również w Teatro Regio di Torino i Opéra de Dijon. Wyreżyserował ją Amerykanin z trzydziestoletnim doświadczeniem artystycznym Christopher Alden. Scenografię stworzył Andrew Lieberman, kostiumy zaprojektowała Kaye Voyce. Orkiestrę Opery Narodowej poprowadził jej szef Andriy Yurkevych.

Oprawa plastyczna była dość jednorodna. Tło stanowiła łukowato sklepiona poczekalnia?, Garderoba? Trudno jednoznacznie określić. Przybycie Turków z księciem Selimem zasugerowane zostało wtoczeniem (w pozycji poziomej) wielkiej drewnianej figury kobiecej, którą dawniej umieszczano na dziobach statków. Pozostawała ona na scenie przez większą część przedstawienia. Kostiumy były mieszkanką stylu włoskiego południa lat 50-60 i strojów współczesnych.

- dłużacy się Rossini -

Nigdy bym nie pomyślała, że muzyka Rossiniego może się dłużać. Twórcy mieli obiecujący pomysł inscenizacyjny – teatr w teatrze – jednak większa część I aktu niezbyt się kleiła, a wykonawcy sprawiali wrażenie, iż nie są do całej idei prze-

konani. Nie bardzo też było wiadomo, w którym momencie postaci grają same siebie, a w którym są aktorami próbującymi sceny. Dopiero w finale pierwszej części wszystko wskoczyło na swoje miejsce. II akt był już znacznie żywszy, ze szczególnie udanymi scenami małżeńskimi między Donną Fiorillą a Don Geroniem. Edyta Piasecka znakomicie wypadła jako uwodzicielska kochanka i kapryśna żona. Do tej pory natomiast pozostaje dla mnie zagadką, dlaczego Don Narciso, odrzucony przez Fiorillę adorator, przedstawiony został jako osoba upośledzona. Nie miało to żadnego uzasadnienia dramatycznego, nie wspominając o tym, że nie ma na ten temat ani słowa w librecie.

- bez fajerwerków -

Śpiewakom właściwie nie można wiele zarzucić, jednak w całości ich występ mnie nie porwał, (z wyjątkiem wyróżniającej się Edyty Piaseckiej) – chyba oczekiwałam jakichś fajerwerków, które z muzyki Rossiniego nie trudno przecież wydobyć, a wykonanie było tylko poprawne. W trakcie spektaklu soliści nabrali nieco animuszu, jednak obraz całości pozostawił niedosyt. Nie pomogła niestety orkiestra pod batutą maestro Yurkevycha, wiele miejsc mogłoby być zagranych bardziej

błyskotliwie i w żwawszych tempach. W mojej opinii mieliśmy do czynienia z jedną ze słabszych kreacji muzycznych tego zespołu i jego szefa.

- wieczór jednego solisty -

Zdecydowanie był to wieczór jednego wykonawcy: sopranistki Edyty Piaseckiej. Pamiętamy ją z wielu świetnych ról na najważniejszych polskich scenach operowych, a ostatnio – z recitalu wokalnego na Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy. Jako Donna Fiorilla, żona Don Geronia, nie tylko wybornie zagrała płochą żonę i namiętną kobietę, ale też brawurowo wykonała najeżone trudnościami arie koloraturowe, których nie szczędził tu kompozytor. W roli Don Geronia, statecznego męża nie pierwszej młodości, wystąpił bas-baryton Tiziano Bracci, artysta zespołu Deutsche Oper Berlin. Zaśpiewał poprawnie, lecz bez specjalnej żarliwości, a wręcz z rosnącym zmęczeniem, które trudno do końca uznać za element koncepcji postaci. Mało porywająco wypadł bas-baryton Łukasz Goliński jako książę turecki Selim i włoski baryton Giulio Mastrototaro w partii poety Prosdocima, znajomego Don Geronia. Rosyjski tenor Pavel Kolgatin grający porzuczonego kochankę Don Narcisa dużo bardziej podobał mi się jako jeden z Czterech Królów w „Miłości Danae” na zeszłorocznym Festiwalu w Salzburgu.

- rozzarowanie -

Tym razem i jego rozedrgany (żeby nie powiedzieć histeryczny)

śpiew, i przedziwna koncepcja postaci nie przystawały do muzyki Rossiniego i do całego przedstawienia. Porzuconą przez Selima Cygankę Zaidę, zagrała mezzosopranistka Anna Bernacka. Krakowscy melomani mogą ją pamiętać z roli Smeraldiny w „Miłości do trzech pomarańczy” Prokofiewa. Obiecująco zadebiutował w drugoplanowej partii Albazara młody tenor Przemysław Baiński, wychowanek akademii działającej przy Operze Narodowej.

Szkoda, że wdzięk tej efektownej i dowcipnej opery nie został tym razem w pełni uwydatniony. Pozostaje czekać na kolejne inscenizacje i wracać do rejestracji szczególnie udanych przedstawień.



Marta Lizak

Ponownie „Aida”

Niejednokrotnie podczas branżowych konferencji naukowych organizatorzy zapraszają nas na przedstawienia operowe. Czasem mimo innych propozycji przygotowanych przez nich, (np. dyskoteka), wybieram się samodzielnie do opery. Tak było tym razem w Poznaniu. Obejrzałam „Aidę”.

Wspaniałe kierownictwo muzyczne dyrygenta Tadeusza Kozłowskiego, od pierwszej chwili cudownego piano w uwerturze, wprowadziło mnie w nastrój tej opery. Mimo, że Verdi studiował przed skomponowaniem tego dzieła instrumentarium staroegipskie, nie zdecydował się go użyć. A jednak sposób instrumentacji buduje specyficzną egzotykę. Myślę, że nie jeden z melomanów słuchając trąbek w marszu tryumfalnym jest przekonany, że tak one brzmiały w Egipcie. Muszę przyznać, że największe wrażenie zrobiły na mnie te trąbki w koncertowym wykonaniu „Aidy”, którego słuchaliśmy z naszym Stowarzyszeniem w Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Antoniego Wita. Podobnie przejmująco zabrzmiał ten fragment na dziecińcu Wawelu w cyklu Letniego Festiwalu Operowego. Już we wczesnej młodości, (a może nawet w dzieciństwie), oglądając to dzieło Verdiego w Operze Leśnej w Sopocie, stwierdziłam, że nie ma w nim ani jednego słabego momentu. Po prostu cały czas piękna muzyka.

Poza wspaniałym „ilustracyjnym” prowadzeniem muzycznym, atmosferę budowała też scenografia. Jestem zwolennikiem klasycznego wystawiania oper. Łatwiej odbieram dramaturgię przedstawienia, gdy zabudowa sceny jednoznacznie identyfikuje mie-

jsce akcji. W tym wypadku, nieprzesadnymi środkami uzyskano zarówno przepych świątyni czy apartamentów Amneris, jak i ascetyczny krajobraz nad Nilem. Marsz tryumfalny zwycięskich wojsk Egiptu może nie dorównywał przepychowi tej sceny w spektaklu Metropolitan Opera, (w Poznaniu tylko jeden jeździec, Radames, defiluje na koniu, podczas gdy w MET zwycięzca zajeżdża rydwanem zaprzężonym w kilka koni), ale scena ta prezentuje się efektownie. Jest to zarówno zasługa baletu (dość liczny dzięki udziałowi uczniów szkoły baletowej), jak i naprawdę wyjątkowo ciekawych strojów. Przywodzą na myśl malowidła z sarkofagów faraonów; w pierwszej chwili trochę zaskakuje makijaż, ale to też wierne kopie starożytnych rysunków. Nie zmienia to faktu, że wszyscy wykonawcy wyglądali w tych malunkach wręcz brzydko. Szczególnie niekorzystnie odbiło się to na twarzach dwóch głównych odtwórczyń ról kobiecych. Śpiewająca partię Aidy Barbara Kubiak, miała też nietwarzową perukę. Ponadto poruszała się krokiem starszej pani. I jak tu uwierzyć w namiętność ku niej, która doprowadza Radamesa do zdrady ojczyzny.

Dodatkowo chyba sopranistka nie miała dobrego dnia. O ile w górnych rejestrach jej głos brzmiał ładnie, choć z niewystarczającą mocą, a jej piana

były wspaniałe, to zupełnie nie radziła sobie w dolnych rejestrach. Po prostu krzyczała. A przecież pamiętamy tę artystkę ze wspólnie oglądanego przez członków naszego Stowarzyszenia przedstawienia „Makbet” w roli Lady Makbet. Bardzo nam się wtedy podobała. Anna Lubańska, mezzosopran, śpiewająca partię Amneris, po niewielkich zachwianiach na początku zabrzmiała naprawdę po królewsku – z mocą i dramatyzmem. Szczególnie mogła się podobać w pełnym dramatyzmu duecie z Radamesem, czy w pełnej napięcia scenie oczekiwania na wyrok kapłanów w sprawie zdrady Radamesa. Bardzo spodobała mi się Kapłanka – Katarzyna Włodarczyk, ładna, o wdzięcznej sylwetce. Jej głos był uduchowiony, brzmiał czysto i pięknie. Jako Amonasro wystąpił śpiewak o znanym nazwisku – Jerzy Mechliński. Wykonał partię poprawnie, ale nie zachwyił. Ponownie zwróciłam uwagę (poprzednio w „Halce” przy okazji innego pobytu w Poznaniu) na śpiewającego Ramfisa Rafała Korpika. To bardzo dobry, dojrzały bas.

Główną atrakcją tego przedstawienia był gościnny występ południowoamerykańskiego tenora, Luisa Chapa. Urodzony w Meksyku, wykształcony

w Wielkiej Brytanii (Royal Northern College of Music w Manchesterze), bardzo dobrze prezentował się na scenie. Jest wysoki, postawny, świetnie pasuje do roli zwycięskiego wodza. Dobrze zaśpiewał tę partię. Podobał się, zarówno w popisowej arii tenora bohaterskiego „Celeste Aida”, jak i w duetach z Aidą, Amneris czy Ramfitem. To tenor śpiewający w wielu teatrach operowych w Europie i na świecie. Występował między innymi w Darmstadt i Opera de Nuovo Leon w Mexico jako Manrico w „Trubadurze”, Don José w Seattle Opera w „Carmen”, Tannhäuser na festiwalu Tiroler Festspiele w Erl oraz jako Pinkerton w Metropolitan Opera.

Bardzo interesująco zaprezentował się balet Opery Poznańskiej. Oprócz wspomnianej sceny marszu tryumfalnego, ciekawe były również tańce w apartamencie Amneris. Podobał mi się też chór. Bardzo dobrze zabrzmiał w początkowych scenach decyzji o wojnie. Przejmująco zabrzmiał ponury chór kapłanów zbierających się na sąd nad Radamesem, jak i w scenie samego wyroku.

Kolejny raz stwierdziłam, że „Aidę” można (i trzeba) oglądać wielokrotnie.



Materiał ze strony www.opera.poznan.pl



Materiał ze strony www.opera.poznan.pl

Barbara Zachara

„Noc w Benátkach”, Štátne Divadlo Košice i skarby sztuki na Słowacji

Weekend 25-26 lutego 2017 roku członkowie Stowarzyszenia Miłośników Opery Krakowskiej „Aria” oraz zaprzyjaźnieni melomani spędzili na Słowacji. Głównym celem podróży był spektakl „Noc w Wenecji” Johanna Straussa syna, na którego premierę w Operze w Koszycach została zaproszona Pani Prezes i członkowie Stowarzyszenia.



Koszycy. Fot. Ryszard Górniak.

Podróż rozpoczęliśmy w sobotę rano i punktualnie o 8 wypełniony do ostatniego miejsca autokar ruszył na południowy wschód. Organizatorzy wyjazdu zadbali o wszystkie szczegóły, tak więc otrzymaliśmy nie tylko program wycieczki, ale i materiały na temat operetki jako gatunku muzycznego, jej historii, „Nocy w Wenecji”, a także miejsc i zabytków, które zwiedzaliśmy. Wielkie brawa i podziękowania dla pana Andrzeja Gliszewskiego za profesjonalny

materiał na temat operetki oraz Pana Ryszarda Górniaka za komplet informacji dotyczących zwiedzanych miast. Nad wszystkim oczywiście jak zwykle osobistą pieczę sprawowała pełna energii Pani Prezes.

Tytuł spektaklu, na którego premierę zostaliśmy zaproszeni, wzbudził pewną konsternację, czy aby jesteśmy dobrze zorientowani i wiemy, co nas czeka. Któż mógłby się bowiem domyślić, że język sąsiadów, który zdaje się nam tak bliski i rozumiemy, zawiera



Koszyce. Fot. Ryszard Górniak.

takie osobliwości, jak tłumaczenie „in Venedig” na „v Benátkach” – trudno to pojąć i zrozumieć.

Kto natomiast sądzi, że operetka jest gatunkiem przyjemnym i łatwym, powinien przeczytać libretto „Nocy w Wenecji”, a następnie wypełnić test czytania ze zrozumieniem i zapamiętywania, o czym przekonaliśmy się przy lekturze w autokarze. Nawet wcześniejsze studia w domu niewiele pomogły. Niektórzy zrezygnowali już pod koniec opisu pierwszego aktu, a tu dopiero akcja rozkręca się przechodząc płynnie w dwa następne.

W zasadzie nie jest to aż takie trudne. Chodzi po prostu o to, że na balu maskowym w Wenecji książę zamierza uwieść żonę sąsiada Barbarę, którą przewidujący mąż chce wysłać do ciotki, zabierając na bal w roli żony kucharkę Cibolettę, ukochaną cukiernika Pappacody. Barbara planując spędzić czas z młodym oficerem podstawia do gondoli Anninę, o czym nie wie przekupiony i przebrany za gondoliera cyrulik księcia Caramello, wielbiciel Anniny. Mąż Barbary zaleca się do Ciboletty, która go zwodzi, aby jej ukochany Pappacody dostał pracę u księcia, a „zamieszanie sięga szczytu, gdy na miejscu prawdziwej Barbary książę odkrywa dwie fałszywe”.

Tylko (drobne) fragmenty intrygi, którą dla operetki obmyślili F. Zell, R. Genée i H. Marischka.

I tak na doksztalceniu, wyjazdowych wspomnieniach i towarzyskich pogaduszkach minął nam czas aż do przybycia do miasteczka Bardejów, położonego u południowych podnóży Beskidu Niskiego, uchodzącego za jedną z najwspanialszych środkowoeuropejskich enklaw gotyku i renesansu, od 2000 roku na liście UNESCO. To jedno z najstarszych miast Słowacji, którego rozkwit przypada na XV wiek. Większość zabytków skupia się wokół rynku, w obrębie murów miejskich. Rynek otaczają kolorowe kamieniczki ze spadzistymi dachami, na środku stoi cukierkowy ratusz, a na północnym krańcu monumentalny gotycki kościół pod wezwaniem św. Idziego (Sv. Egidia), któremu Jan Paweł II w 2001 roku nadał tytuł bazyliki mniejszej. Kościół urzeka mnogością późnogotyckich dwuskrzydłowych ołtarzy (11) z przepięknymi rzeźbami i malowidłami. Święte: Anna, Elżbieta, Dorota, Małgorzata, Katarzyna, Barbara (w renowacji), postacie Chrystusa i Matki Boskiej ukazały się nam w całym bogactwie gotyckich przedstawień. Boczny ołtarz Narodzenia Pańskiego przypomina w części centralnej (z boków i od dołu okalają go ponadto przedstawienia scen biblijnych i postaci świętych) misterną szopkę, z górującą postacią klęczącej Maryi. Ołtarz główny ma 17 metrów wysokości. Przedstawia pośrodku świętych Idziego, Stefana i Władysława, na wyższych poziomach kilkanaście postaci innych świętych. Niestety czas nie pozwolił nam na

zatrzymanie się przy każdym fragmencie kościoła. Pomimo że nie udało się znaleźć przewodnika po mieście i kościele, na pewno zachowamy te miejsca w pamięci.

Dalsza część podróży minęła spokojnie i zgodnie z planem rozgościliśmy się w pokojach hotelu Hilton w Koszycach. Standard bardzo dobry, choć jeśli miało się szczególnego pecha, to udało się trafić na zatkaną umywalkę, niedziałające programy TV i wymagające interwencji fachowca zatrzaśnięcie drzwi do łazienki (trzy w jednym – pokoju) i to nie z powodu braku umiejętności posłużenia się przyciskiem czy kranem, jak zdali się sądzić uznający wyższość marki nad czynnikiem ludzkim (jednostkowym). Drobnie to wszakże utrudnienia, warte uśmiechu i uznane za wstęp do opery komicznej, w której wszystko jest inne niż wygląda na pozór.

Przed spektaklem spotkaliśmy się na obiedzie w restauracji La Collo-nial, gdzie zjedliśmy smaczny obiad. Towarzyszył nam dyrektor koszyckiej opery Peter Himič, który w dniu premiery znalazł czas, by spotkać się z polskimi gośćmi, zapewnił nam także możliwość zwiedzania budynku opery z przewodniczką i tłumaczeniem. Štátne Divadlo Košice to imponujący gmach w stylu eklektycznym, neobarokowym o bogato dekorowanym ornamentami wnętrzu. Na szczególną uwagę zasługują dwa ogromne żyrandole – trudno je opisać, trzeba zobaczyć. Po wyjściu z operetki zobaczyliśmy przed gmachem stare limuzyny cudnej urody i w świetnym stanie. Niestety, okazało się, że nie na nas czekały, ale można było zrobić sobie pozowane zdjęcia.

Sam spektakl wymaga poświęce-nia mu oddzielnej uwagi.



Koszyc. Fot. Ryszard Górniak.



Koszycy. Fot. Ryszard Górniak.

Operetkowy wieczór wielu z nas zakończyło spotkaniem w hotelowym lobby, przy lampce wina. W grupie kilkunastu osób, na forum lub w podgrupach, toczyły się ciekawe rozmowy o polskich solistach, transmisjach operowych, wykonaniach utworów muzycznych (między rzemiosłem, a indywidualizmem).

Następnego dnia, po dobrym śniadaniu, spotkaliśmy się z przewodnikiem i poszliśmy zwiedzać Koszycy. Nasz przewodnik był osobą z pasją, dużą wiedzą historyczną i ukształtowanym własnym zdaniem na jej temat. Na ulicy przed hotelem, nie zważając na mroźny i przeszywający wiatr, sam bez czapki i rękawiczek wprowadzał nas w zawite losy Koszyc i okolicznych ziem. W drodze przez stare miasto, rynek o kształcie wydłużonej łodzi przechodzący w ulicę Hlawną, uchodzącą za najpiękniejszą promenadę kraju, poznawaliśmy his-

torię pięknych i ciekawych kamienic, pałaców, dzielnicy żydowskiej. Opowieści pokazywały, że Słowak i Węgier to zdecydowanie nie dwa bratanki, a historia odcisnęła się silnym piętnem nie tylko na wyglądzie miasta, ale i postawach jego mieszkańców. Niestety nie mogliśmy zwiedzić gotyckiej katedry św. Elżbiety ze względu na odbywającą się właśnie mszę św. Podziwialiśmy katedrę od zewnątrz. Przewodnik zwracał uwagę na gargulce – jeden z nich przedstawia pijaną kobietę. Grupa osób miała szczęście wejść do pięknej gotyckiej kaplicy św. Michała, wzniesionej w XIV w. jako kaplica cmentarna, gdzie zbierający się do wyjścia „kościelny” zamknął nas (chwila grozy) i pozwolił wyjść dopiero po odmówieniu modlitwy.

Ostatnim celem naszej wycieczki była Lewocza, po której oprowadzała nas miła przewodniczka. Lewocza to urocze, niewielkie miasteczko (ok. 14,5 tys. mieszkańców), coraz bardziej wyludnione i senne, dawna stolica Spiszu. Zachowały się okazałe obronne mury oraz zabytkowe budynki mieszczące się głównie na rynku. Do najwspanialszych zabytków należy kościół św. Jakuba, od lat w renowacji, nie udostępniany do zwiedzania. Mimo usilnych starań organizatorów – czynionych już na długo przed terminem naszej wycieczki – nie udało się nam dostać do wnętrza. Pewną rekompensatę stanowiło zwiedzanie muzeum w Lewoczy, gromadzącego kopie rzeźb mistrza Pawła z Lewoczy, którymi słynie kościół. Mistrz Paweł uznany jest za jednego z najgenialniejszych twórców europejskich późnego gotyku. Wszystkie rzeźby robią



Koszyce. Fot. Ryszar Górniak.

wrażenie, najbardziej okazała jest Ostania Wieczerza. Nam krakowianom kojarzą się z kościołem Mariackim. Na środku rynku stoi ratusz, bogato zdobiony i dekorowany, „cacuszko”. Ostatnią dużą budowlą w rynku jest ewangelicki kościół z XX wieku, w całkiem innym stylu architektonicznym. Został dla nas otwarty i udostępniony do zwiedzenia. Było to bardzo miłe.

W Lewoczy zjedliśmy też obiad. Podobnie jak poprzedniego dnia podano do drugiego dania knedliczki, czeski specjał (pokrojona buła na parze), który przyjął się również na Słowacji. W Lewoczy można też było zrobić zakupy i nabyć pamiątki.

Pozostała nam już droga powrotna, która minęła w wesołej atmos-

ferze. Becherovka skutecznie pozwala ogrzać się (a dni były nadspodziewanie chłodne) i zachować dobry humor. My jednak jako panaceum na wszystkie choroby polecamy inny, mocno ziołowy czeski produkt – Fernet Stock (bez dodatków smakowych). Niektórzy znajomi pozytywnie go zweryfikowali. Nawet chwilowe korki na trasie nie były nam straszne, a pan kierowca spisał się na medal.

I tak wieczorem, wszyscy zdrowi, cali i zadowoleni dotarliśmy do Krakowa.

Andrzej Gliszewski

Giuseppe Verdi – „Otello”

Już w latach 60. Verdi zapowiadał zaprzestanie komponowania oper, ale zapowiedź tę spełnił po wystawieniu „Aidy” w roku 1871. Co prawda, kiedy w 1873 umarł Alessandro Manzoni, osoba szanowana i wielce zasłużona dla kultury włoskiej, Verdi postanowił napisać ku jego czci Requiem. Zostało ono wykonane w następnym roku, w pierwszą rocznicę śmierci.

Oprócz ulubionych pobyków w swym majątku Sant'Agata, kompozytor spędzał też czas na podróżach do Wiednia, Paryża, czy Londynu. Nadzorował tam wykonania swych oper, albowiem przywiązywał ogromną wagę do szczegółów. Niejednokrotnie sam dyrygował swoimi operami, a od innych dyrygentów i wykonawców wymagał dokładności w realizowaniu zapisów partytury. Uważał, że twórca jest jeden – to kompozytor – i sprawą wykonawców jest realizować dokładnie to, co zapisano w partyturze. W ten sposób potrafił niezmiennie i wielokrotnie powtarzać dany fragment, aż do momentu, gdy uzyskał zadowalający go efekt.

Równie gruntownie interesowała go scenografia i kostiumy. Uważał, że opera spełnia się też od strony widowiskowej i jako w pełni przemyślana całość nie może być wizualizowana w dowolny sposób. Zaaprobowane przez niego spektakle miały być przykładowe i obowiązujące dla innych scen, za co odpowiedzialnym uczynił swego wydawcę. Był nim wówczas Giulio Ricordi.

Od śmierci Donizettiego w 1848, do lat 70., kiedy pojawił się Amilcare Ponchielli, był jedynym znaczącym

kompozytorem we Włoszech. A przecież włoskie teatry wystawiały ustawicznie nowe tytuły, (co przypominało produkcję hollywoodzką), dla zaspokojenia popytu publiczności, która płaciła i chciała spektaklu. Z tego okresu w powszechnej świadomości nie przetrwało żadne dzieło. Harold G. Schonberg przytacza nazwiska kompozytorów, których nowe opery zostały wystawione w 1869 roku: Sampieri, Mancini, Ricci, Monti, Petrella, Morales, Vera, Montuoro, Marchetti, Perelli, Vezzosi, Battista, Germano, Alberti, Seneke, Tancioni, Libani, Zecchini, Libani i Grondona. Trudno byłoby znaleźć te nazwiska w jakiegokolwiek historii muzyki.

- krytyczny obserwator -

Z wyżyn pozycji, jaką zajmował we Włoszech, Verdi obserwował krytycznie tak swą młodą ojczyznę, jak i jej życie muzyczne. Szczególnie przeciwstawiał się wpływowi, jaki na młodych włoskich kompozytorów miała muzyka Wagnera. Argumentował, że Niemcy, wychodząc od Bacha i dochodząc do Wagnera, piszą dobre opery niemieckie, natomiast Włosi nie mogą, a przynajmniej nie powinni komponować tak jak oni: „my, potomkowie Palestriny,

popętniamy muzyczną zbrodnię imitując Wagnera... i kuszeni przez modę, innowację i rzekomego ducha naukowego zrzekamy się rodzimej wartości naszej sztuki, wolnej, naturalnej niezawodności pracy i percepcji, naszego jasnego złotego światła...". Tym bardziej więc irytowało go, gdy w miarę jak jego opery stawały się dłuższe, masywniej zinstrumentowane, lepiej skonstruowane pisano, że idzie w ślady Wagnera.

Jednym z zagorzałych zwolenników mistrza z Bayreuth był syn malarza i polskiej arystokratki, pisarz, librecista i kompozytor – Arrigo Boito. Jego jedynym istotnym dziełem była opera „Mefistofeles”, początkowo źle przyjęta. Po jej skomponowaniu Boito doznał czegoś w rodzaju blokady twórczej i nie napisał już nic znaczącego.

- geneza „Otella” -

Verdi poznał go w roku 1862 w Paryżu, przy pracy nad „Inno delle Nazioni” („Hymnem Narodów”), przygotowywanym na Międzynarodową Wystawę w Londynie, do którego Boito napisał tekst. Znajomość nie była jednak podtrzymywana. Boito, niemal 30 lat młodszy, nie należał do wielbicieli stylu, który był wtedy mocno krytykowany, a który reprezentował Verdi. Do ponownego ich spotkania doprowadził zawiązując niemal spisec Ricordi, który uważał, że artystyczne milczenie Verdiego jest marnowaniem talentu, a i możliwych zysków. Uznał, że aby skłonić go do podjęcia pracy po tak długim czasie, trzeba zaproponować

inspirujące libretto. Znając upodobania Mistrza, wybrano Szekspira.

W roku 1879 podczas wspólnej kolacji, na której był Ricordi i przyjaciel Verdiego, dyrygent Franco Faccio, z najwyższą ostrożnością skierowano rozmowę na „Otella” i na Boito, który był także admiratorem tej sztuki. Verdi wydawał się zainteresowany i przy następnym spotkaniu, już z Boito, ustalono, że napisze on libretto bez żadnych zobowiązań za strony Verdiego. W tym samym roku kompozytor libretto otrzymał, lecz je odłożył.

Wiele było powodów, dla których Verdi nie mógł się zdecydować na podjęcie pracy. Jedne są znane, innych można się domyślać i nie mamy tu miejsca, by je omawiać. W każdym razie ani Ricordi, ani Boito nie dysponowali żadną formą nacisku i musieli działać z najwyższą delikatnością. Używano różnych sposobów, przykładowo Ricordi wysyłał Verdiemu przez kilka lat z rzędu panettone, ciasto, które zwyczajowo przesyła się z okazji Bożego Narodzenia, z figurką Maura na wierzchu.

W roku 1881 doszła do skutku rewizja opery „Simon Boccanegra”, do której bezskutecznie od wielu lat namawiał Verdiego jego wydawca. Do pomocy przy gruntownej przeróbce libretta, kompozytor zaprosił Boito. Zrobił to prawdopodobnie na próbę. Dość, że wreszcie w 1884 roku 70-letni Verdi podjął pracę, zakończoną 2 lata później.

- rozchwytywane dzieło -

Kiedy rozeszła się wiadomość, że

powstaje nowa opera, wiele teatrów, dyrygentów i oczywiście śpiewaków ubiegało się o udział w realizacji tego przedsięwzięcia. Wybrano La Scalę, dyrygowanie powierzono Frankowi Faccio, rolę Otella miał śpiewać Francesco Tamagno. Był on najlepszym tenorem bohaterskim owych czasów. Podziwiano go za siłę (tenore di forza) metalicznie brzmiącego, zwłaszcza w górnym rejestrze, głosu. Desdemonę śpiewała Romilda Pantaleoni, która ponoć nie była najlepszym wyborem, ale zainteresowanie nią Faccio było pozamuzyczne. Rola Jago otrzymał Victor Maurel, francuski baryton, który nie był wprawdzie posiadaczem najpiękniejszego wówczas głosu, lecz Verdiemu zależało na jego wyrazistej prezencji scenicznej, nadzwyczajnym aktorstwie i umiejętnościach charakteryzatorskich.

- trudności prapremierowe -

Sam kompozytor uzyskał na czas przygotowań wszelkie uprawnienia, aż do możliwości odwołania przedstawienia w ostatniej chwili. Próby odbywały się bez udziału dziennikarzy. Nie obyło się, jak to zwykle bywa, bez stresu. Słynny Tamagno, początkowo tak wykonywał swą rolę, że Verdi pisząc do Faccio wyraził nadzieję, że ten wyperswadi tenorowi, by śpiewał coś, co byłoby zbliżone do zapisu w partyturze. Victor Maurel, dla którego została napisana rola Jago, narzekał na niedyspozycję głosową, lecz Verdi ufając w jego możliwości aktorskie powiedział: „tak długo, jak Maurel może mówić, wolalbym, by Jago wykonywał on,

a nie ktoś inny”.

W czasie prapremiery 5 lutego 1887 roku wszystko się udało i Verdi odniósł wielki sukces. Świadkiem tego sukcesu był też siedzący w sekcji wiolonczel, mający wtedy 19 lat, Arturo Toscanini. Fetowano nie tylko to dzieło, ale też człowieka i dorobek jego życia. Po spektaklu wielbiciele wypręgli konie jego powozu i sami pociągnęli go do hotelu.

- sukces dwu artystów -

Verdi dzielił swój triumf z Boito. Podczas prac nad operą stało się bowiem coś, co nie zdarzyło się nigdy wcześniej. Verdi znany z tyranizowania swych librecistów, tym razem nie tylko zaufał jego wyczuciu współczesnego dramatu, nawet więcej – dostosował swój język muzyczny i znalazł inny, elastyczny, szybko zmieniający się modus muzycznej ekspresji. Dzięki Boito miał do dyspozycji najlepsze libretto, jakie mu kiedykolwiek dostarczono. Ubrał je w przepiękną, wysmakowaną szatę dźwiękową dużej orkiestry, gdzie nie ma słabego miejsca, gdzie słowo, akcja i muzyka stanowią jedną całość.

Główne postaci od strony wokalne muszą zaspokoić sprzeczne wymagania stylu lirycznego i deklamacyjnego. Rola Otella jest największą i najtrudniejszą rolą tenorową Verdiego, jeśli nie najtrudniejszą w literaturze operowej XIX wieku, w ogóle, porównywalną jedynie do roli Tristana. Nie wystarcza do niej bohaterski tenor z siłą i blaskiem w głosie, bowiem partia ta jest bardzo zróżnicowana. Rola

Otella zawiera momenty liryczne i deklamacyjne. Zwątpienie, ironia, szaleństwo, skarga, czy intymność następują bezpośrednio po sobie. Są też oczywiście momenty bohaterskie, jak np. stynne „Esultate”, trwające ok. 35 sekund pierwsze wejście Otella stanowiące ogromne wyzwanie dla tenorów.

Anielska rola Desdemony jest otulona w muzykę o nadzwyczajnej piękności i szlachetności. Stanowi ona hołd dla minionej wówczas już dawno epoki belcanta, kiedy to „piękny śpiew” był głównym przekazem teatralnej komunikacji.

Swobodnie rozwijający się duet „Già nella notte densa” z końca I aktu, zawiera śmiałe zwroty w zmianach tonacji i wspaniałe, wielokolorowe subtelności kameralnego akompaniamentu. Pojawiający się w nim pod koniec motyw pocałunku służy jako motto i powraca w finale opery, ujmując w ramy całą tragedię.

- Otello czy Jago? -

W początkowej fazie pracy, najbardziej interesowała Verdiego postać Jago. Nawet tak brzmiał roboczy tytuł opery, zmieniony na „Otello” niedługo przed prapremierą. Jago jest uosobieniem zła i żądz władzy. Uprzejmy, kiedy tego wymaga sytuacja, przy innej, jak w przypadku monologu „Credo” w II akcie, staje się gwałtownym nikczemnikiem. Od strony wokalne jego partia jest deklamacyjna, a jeśli Jago śpiewa pięknie, to tylko po to, by omamić.

Zawsze, kiedy mowa o Jago, przypominam sobie produkcję „Otella”,

w jakiej miałem okazję brać udział, a w której partię Jago wykonywał jeden z najlepszych jej wykonawców w XX wieku – Tito Gobbi. Można było podziwiać kunszt, z jakim modelował timbre swego głosu, by uzyskać odpowiednią ekspresję, dodając do tego możliwości aktorskie, jakich nie powstydziliby się aktor szekspirowski.

- kolejne arcydzieło -

„Otello” nie był ostatnim, jak się wielu wydawało, słowem Verdiego. Współpraca z Boito wzbogaciła repertuar operowy o jeszcze jedno mistrzowskie dzieło jakim jest „Falstaff”. Prawie 80-letni Verdi udowodnił po fasku „Un giorno di regno”, że potrafi napisać też operę komiczną. Ale więcej o niej przy innej okazji.

Andrzej Gliszewski

„Nabucco” Giuseppe Verdiego

W sezonie jesiennym 1839 roku, przy rekomendacji młodej, wysoce utalentowanej, będącej wówczas u szczytu kariery śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, udało się wystawić w La Scali „Oberto”, pierwszą operę Verdiego. Dzieło to zostało na tyle dobrze przyjęte, iż ówczesny impresario Bartolome Merelli zaproponował Verdiemu kontrakt na 3 opery. Pierwszą z nich miała być komedia do gotowego już libretta Felice Romaniego. Verdi miał do wyboru kilka i wybrał to, które wydawało mu się najmniej złe.



Materiał ze strony internetowej: www.soksuwalki.eu

Wystawiona we wrześniu 1840 roku opera „Un giorno di regno” („Dzień panowania”) odniosła kompletną klęskę. Przyczyniły się do niej okoliczności życia prywatnego, które z pewnością nie mogły inspirować do pisania muzyki do komedii. Jak wiemy, w latach tych Verdi stracił całą rodzinę. W roku 1838 umarł syn, w następnym, na 2 tygodnie przed premierą „Oberto” córka, a w trakcie komponowania „Un giorno di regno”, na 3 miesiące przed premierą – żona.

Do fiaska opery przyczynił się

też niewłaściwy dobór wykonawców. Merelli miał w tym momencie do dyspozycji śpiewaków zakontraktowanych do najważniejszej pozycji sezonu, jaką miała być opera seria Otto Nicolaia „Templariusz”, nie mających doświadczenia z rolami komediowymi. Szkoda, gdyż libretto oparte jest na wątkach z historii Polski. Jako ciekawostka dzieło bywa od czasu do czasu wystawiane.

Verdi porażony tymi wszystkimi okolicznościami popadł w kryzys twórczy i próbował wycofać się

z zobowiązań w stosunku do La Scali, jednak energia Merellego, który jak widać ufał w możliwości młodego kompozytora, doprowadziła do powstania „Nabucco”.

- „Va, pensiero, sull'ali dorate” -

Wytrawny dramaturg, jakim był Verdi, opisał po wielu latach okoliczności, w jakich podjął się kompozycji. Jak to pewnego zimowego wieczoru, podczas śnieżycy, wychodząc z Galerii de Cristoforis spotkał Merellego. Ten, prowadząc go do swego biura w La Scali, opowiedział o problemach, jakie ma z Otto Nicolaiem, któremu nie podoba się wspaniałe libretto Temistoklesa Solery. Na odchodnym wcisnął je Verdiemu do ręki. I jak po powrocie do domu kompozytor prawie gwałtownym gestem rzucił libretto na stół. Broszura otworzyła się, a on, nie wiedząc dlaczego, spojrzał na nią. Na otwartej stronie przeczytał „Va, pensiero, sull'ali dorate”. Zainteresował go ten prawie biblijny wers i nie mogąc zasnąć tej nocy kilkakrotnie czytał libretto. Rankiem umiał je na pamięć i kiedy mimo wszystko zdecydował się oddać tekst Merellemu, ten zamknął mu drzwi przed nosem. I w końcu, jak ociągając się, rozpoczął pracę.

Udramatyzowany z perspektywy niemal 40 lat opis zawiera najprawdopodobniej więcej mitów, niż faktów. Do tego czasu „Va pensiero”, chór niewolników żydowskich tęskniących do swej utraconej ojczyzny, rzeczywiście stał się nieoficjalnym hymnem Włoch i jednym z najpopularniejszych utworów kompozytora. Opisując całą sytuację Verdi z pewnością przesadził z opisem

tego szczególnego momentu inspiracji tekstem opery, która otworzyła mu drogę do kariery. Pisząc ją nie mógł przecież o tym wiedzieć. Zarówno Verdi, który jak tylko mógł kontrolował swych biografów, jak i zjednoczone Włochy, które przestały być, jak to określał Metternich, „pojęciem geograficznym”, potrzebowały swych „mitów założycielskich”. Sprawa prawdopodobnie wyglądała inaczej.

Verdi po otrzymaniu tekstu, przez ponad pięć miesięcy w ogóle go nie czytał. Dopiero pewnego majowego dnia natknął się na fragment dotyczący śmierci Abigail, podszedł do fortepianu i wróciła inspiracja. Opera powstała w 3 miesiące.

Z początkiem lat 40. XIX wieku italianissimi, jak nazywano radykalnych zwolenników zjednoczenia, było jeszcze niewielu. Narzekali na izolację towarzyską i obojętność mas. Publiczność operowa, którą stanowiła szlachta, profesorowie akademicy, oficerowie, urzędnicy, artyści, studenci, nie żądała pouczających polityczno-patriotycznych sztuk, lecz chciała treści, które mogły przede wszystkim zabawić, z muzyką, która będzie italiana.

Merelli potrzebował nowej opery, a Verdi po klapie „Un giorno di regno” nie mógł sobie pozwolić na żadne ryzyko. Potrzebował pilnie sukcesu, a także zarobku. Należy przypuszczać, że pisząc „Nabucco” myślał nie o wyzwoleniu Włoch, lecz o sobie. Temat opery odniósł w 1838 roku sukces, kiedy z okazji koronacji cesarza Ferdynanda na króla Lombardii i Wenecji, wystawiono balet pod tym samym tytułem. Merelli, który zarządzał w tym

czasie operą w Wiedniu, zapewnił śpiewaków. Była wśród nich popierająca Verdiego Giuseppina Streponi.

Jeśli Verdi myślał o wielkiej karierze, to musiał brać pod uwagę, że wszystkie najbliższe znaczące teatry operowe – w Mediolanie, Wenecji, Trieście, nie mówiąc ze względów oczywistych o Wiedniu – były austriackie. We Florencji panował Leopold II Habsburg, a w Parmie Maria Luiza Austriaczka, wdowa po Napoleonie. Wystawiona 9 marca 1842 opera odniosła wielki sukces. Jeśli niostaby tak niebezpiecznie patriotyczne przesłanie, to z pewnością w roku następnym nie wystawiono by jej w Wiedniu.

- dla księżniczki Adelajdy -

Partyturę „Nabucco” Verdi zadedykował księżniczce Adelaidzie Austriackiej, córce Rainera Austriackiego, wicekróla Lombardii i Wenecji, brata cesarza Franciszka I. Był to wybór najbardziej chyba odpowiedni, gdyż miesiąc po prapremierze wyszła ona za Wiktora Emanuela Sabaudzkiego, późniejszego pierwszego króla zjednoczonych Włoch. Jego syn i wnuk panowali, kiedy żył Verdi. Adelaida tego nie doczekała. Następną operę, „I Lombardi”, zadedykował Marii Luizie, regentce Parmy. Można jeszcze dodać, że w 1836 roku Verdi skomponował kantatę z okazji urodzin cesarza Ferdynanda I. Tak więc wydaje się, że Verdi w owym czasie był patriotą, lecz skłonny do kompromisu, jak wielu swych rodaków, którzy byli „Austriakami” z rozsądku.

W „Nabucco” słysząc wpływy Donizettiego i Rossiniego (jego

„Mojżesz” opiewa podobny temat). Co jednak wywarło wrażenie na ówczesnych słuchaczach, to rozszerzenie formuły belcanto i otwarcie na śpiew dramatyczny. Verdi użył większej orkiestry, a w konsekwencji uzyskał pełniejsze brzmienie, z większą siłą dźwiękową, czasem może brutalną, którą poruszał z dużym impetem. W recytatywach zastosował instrumenty dęte blaszane, co nadaje tej operze charakter oratoryjny. Wykorzystał też orkiestrę na scenie (banda), jak to było w zwyczaju po zakończeniu wojen napoleońskich. Jego muzyka tworzy nie tylko nastroje, jest też bardzo dynamiczna w momentach lirycznych jak i dramatycznych, skonstrastowana, intensywna i witalna. Oczywiście są też wokalne fajerwerki, ale już podporządkowane wyrażeniu emocji, a nie popisowi.

Trzy postaci: Nabucco, Abigail i Fenena nie są statyczne, podlegają radykalnym przemianom. Nabucco, z nieustraszonego wojownika poprzez niedołęznego szaleńca, zostaje konwertytą, Abigail, z kobiety pełnej nikczemnej mściwości, staje się zniszczoną poczuciem winy penitentką, Fenena, powodowana miłością, także porzuca swą rodzimą wiarę. W „Nabucco” konfiguracja osób dramatu nie odpowiada typowej operze włoskiej z tego okresu. Całkowicie nieistotny jest wątek miłosny, pozycja tenora jest drugorzędna, rola antagonistki powierzona jest sopranowi.

Rola Abigail należy do jednej z najtrudniejszych w repertuarze. Wymaga koloraturowego sopranu dramatycznego z możliwościami, jakie ma mezzosopran w rejestrze piersio-

wym, a także projekcji dźwięku o dużej mocy dla odzwierciedlenia siły postaci i siły verdiowskiej muzyki. Do dziś spotyka się przekonanie, że pierwsza odtwórczyni roli Abigail – Giuseppina Strepponi (późniejsza żona Verdiego) przyczyniła się do sukcesu opery i że z powodu tej roli straciła głos. Otóż późniejsze badania pokazały, iż opera odniosła sukces „pomimo” jej udziału. Ta znakomita śpiewaczka, która od 1835 roku rozpoczęła świetnie rozwijającą się karierę, padła ofiarą przepracowania. Kilka lat ciągłych występów przerywanych dwoma ciężarami zaczęło wystawiać rachunek. Donizetti, który był 22 lutego na przedstawieniu swego „Belisario”, w którym brała udział Strepponi, napisze, że była jedyną, która nie otrzymała aplauzu. Właściwie nie powinna była brać udziału w prapremierze 9 marca 1842 roku. Lekarz zalecał jej odpoczynek. Zdecydowała się jednak wystąpić w 8 przedstawieniach! Powodem była sytuacja finansowa, miała na utrzymaniu dwoje dzieci, matkę i rodzeństwo. Jak później powie „i dlatego śpiewałam, a raczej snułam się do końca przedstawienia”. Rezultatem była niemal całkowita utrata głosu i załamanie się. Nie bez znaczenia były też jej problemy w sferze uczuciowej. Wznowiona w jesieni tego samego roku z inną śpiewaczką w roli Abigail opera uzyskała 57 przedstawień bijąc rekord La Scali.

Drugą główną postacią jest tytułowy Nabucco. Jemu i Abigail powierza Verdi ten jeden epizod, w którym konflikt znajduje swój wyraz najbardziej kompletny. To właśnie ich scena i duet w III akcie stanowi centralny punkt struktury dramatycznej

dzieła. Postacią Nabucca stworzył Verdi pierwszą z wielkich ról barytonowych.

Trzecia główna postać opery to Zachariasz, który według wzorów wielkich postaci kapłanów eksponuje znaczenie i niezwykłą energię, zawsze w harmonii z ludem, który prowadzi i naucza. I tu powstaje wspaniała rola dla basso cantante.

Czwartą, kolektywną postać opery, stanowi chór. Odgrywa on żywą i determinującą rolę ludu, z którym krzyżują się losy postaci dramatu. Istotna rola chóru w tej operze, jak i następnej, „I Lombardi”, przysporzyła Verdiemu tytuł il padre del core (ojca chóru). Chór towarzyszy Zachariaszowi we wszystkich ariach podkreślając jego rolę przywódcy. Słynne „Va, pensiero” to właściwie aria chóralna. Melodia prowadzona jest unisono i kiedy dzieli się na głosy, jest prowadzona w tercjach, jak w ludowej muzyce włoskiej.

- opera stanowiącą markę Włoch -

Verdi komponując „Nabucco”, z pewnością nie przypuszczał, że stanie się stałym składnikiem włoskiej tożsamości, że akrostych V.E.R.D.I. będzie też dziś ważny jako ikona Risorgimento, że prawie żaden Włoch nie wątpi we wkład Verdiego w tworzenie się narodu włoskiego. Luigi Dallapiccola w roku 1965 trafnie napisał: „Fenomen Verdiego jest bez Risorgimenta nie do pomyślenia. Czy grał w nim aktywną rolę, czy nie, jest nieistotne, on zassał jego powietrze i atmosferę i sformułował słowem i muzyką styl, przez który naród włoski znalazł klucz do swego dramatycznego położenia”.

Andrzej Gliszewski

Operetka – z Paryża do Wiednia

W okresie baroku i późniejszym nazwę tę stosowano niekiedy do różnorodnych dzieł scenicznych, krótszych lub mniej ambitnych niż opera, takich jak opera balladowa, wodewil czy śpiewogra. Termin ten jest w dosłownym tłumaczeniu zdrobnieniem słowa opera i odnosił się do lżejszej „małej opery”, w której mówione dialogi o charakterze komediowym przeplatane są śpiewem i tańcem.

Ten rodzaj formy teatru muzycznego, który dziś znamy jako operetkę, rozwinął się w II połowie XIX wieku w różnych krajach z bardzo podobnych form ją poprzedzających, mianowicie we Francji z opery komicznej, a w krajach języka niemieckiego z nieco lżejszej formy singspielu. Przez cały ten czas umacniały się i przekształcały reguły, według których konstruowane były opery tzw. głównego nurtu. I tak przykładowo we Francji Teatr Opery Komicznej faworyzował dzieła o poważniejszych aspiracjach, tworząc między operą komiczną i wodewilem lukę, którą zaczęta wypełniać operetka.

Powiadają, że operetka narodziła się 5 lipca 1855 roku, w czasie Wystawy Światowej, kiedy to osiadły w Paryżu 36-letni syn kolońskiego kantora otworzył maleńki teatr o nazwie Bouffes Parisiens położony w pobliżu Pól Elizejskich. Warunki tego teatru nie pozwalały na działalność w zimie, więc w tym samym roku jesienią pozyskano i wyremontowano inny teatr, który znajduje się na ulicy Monsigny i nosi do dziś tę samą nazwę. Inauguracja teatru nastąpiła 29 grudnia 1855 roku sztuką „Ba-ta-clan” (brzmi znajomo).

W jednoaktówkach, w których łączył z wielkim wyczuciem teatralności dialog ze składankami

muzycznymi, w spektakle o wielkiej werwie, frywolności, kąśliwej satyrze, którą chłostał moralność i obyczaje społeczeństwa II Cesarstwa (ale nie tylko), dostawało się dworowi, armii, ale też kolegom pofachu, jak Meyerbeerowi czy Wagnerowi. To z jednej z jego operetek pochodzi powiedzenie „kraść powinno się zgodnie z pozycją, którą się zajmuje w społeczeństwie”. W pewnym momencie zaczął się nawet podpisywać „O. de Cologne”. Chodzi tu oczywiście o Jakuba Offenbacha, który utrzymując się jako muzyk salonowy (był znakomitym wiolonczelistą), komponował równocześnie utwory na swój instrument, ale także krótkie komiczne utwory sceniczne zwane musiquettes, których jednak nikt nie chciał wystawiać.

- ojcowie operetki -

Jeśli mówimy o „ojcach” operetki, warto w tym miejscu wspomnieć o artyście, który był konkurentem Offenbacha, co nie przeszkadzało mu być też jego przyjacielem. Chodzi tu o Ludwika Augusta Florimond Ronger znanego bardziej pod pseudonimem Hervé. Organista, śpiewak, dyrygent, kompozytor, znany był w Paryżu jako „kompozytor stuknięty” od tytułu jednej ze swych sztuk. Jego

pierwszą pracą było stanowisko organisty i nauczyciela śpiewu w szpitalu psychiatryczno-geriatrycznym Bicêtre, gdzie jego matka zajmowała się garderobą. Na rzecz swych podopiecznych organizował tam koncerty i przedstawienia dramatyczne, dla których pisał krótkie muzyczne utwory sceniczne (zapożyczył formę *musiquettes* od Offenbacha), w których brali też udział sami pensjonariusze. Nie ulega wątpliwości, że działalności tej przyświecały cele terapeutyczne.

Wieść o tych przedstawieniach wyszła poza obręb instytucji i zainteresowała przedsiębiorców teatralnych. W rezultacie ofiarowano mu stanowisko dyrygenta w teatrze Odeon, a później Teatrze Palais-Royal. Szybko się usamodzielnia i pod koniec roku 1853 otrzymuje licencję na prowadzenie małego teatru z dwoma aktorami, który otworzy w lutym 1854 jako Folies-Concertantes. Tam zacznie wystawiać spektakle, w których wykorzysta spopularyzowanego na balach przez Musardą kankana i odniesie sukces. Uważa się, że – tak jak byśmy to dziś nazwali owe „produkcje” lub „projekty” – stanowią początek gatunku operetki. Wkrótce jego wspólnicy dokupują kawałek sąsiedniego gruntu i kilka miesięcy później w październiku ponownie otwarta zostaje sala, już na 850 miejsc, jako Folies-Nouvelles.

Offenbach w międzyczasie zostaje dyrygentem Comédie Française. Dyryguje w czasie antraktów, ale niekiedy też może prezentować własne kompozycje. Pracuje w atmosferze zawiści i pełen rezygnacji

zaczyna myśleć o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Kiedy jednak dowiaduje się, że Hervé ma teatr, postanawia spróbować jeszcze raz i zanosí mu swój wodewil pt. „Oyayaye ou la Reine des Îles” („Oyayye lub Królowa Wysp”). Była to absurdalna farsa o kontrabasiście, który wpada w ręce królowej ludożerców, wzbudza jej miłość i apetyt i salwuje się ucieczką odpływając z wyspy w kontrabasie. Hervé z zachwytem przyjmuje sztukę Offenbacha i obsadza się w głównej roli. W dniu prapremiery 26 czerwca 1855 orientuje się, że ma nowego konkurenta, który siłą dowcipu i inwencji muzycznej odsuwa go w cień. Za kilka dni, jak wiemy, Offenbach otworzy własny teatr i rozpocznie się jego „5 minut”, które potrwa do upadku Cesarstwa w roku 1871.

- Orfeusz - pierwsza operetka -

W roku 1858, przy współpracy tak znakomitych librecistów jak H. Meilhac i L. Halévy, powstaje pierwsza pełnospektaklowa operetka „Orfeusz w piekle”, która uważana jest za archetyp gatunku. Początkowo przyjęto ją z umiarkowanym uznaniem. Po druzgocących opiniach krytyki, które wywołały kontrowersje, cały Paryż ruszył do teatru, by ją osobiście zobaczyć. Tytuł osiągnął liczbę 228 przedstawień pod rząd. Sam Rossini przyszedł na przedstawienie i zaaprobował Offenbacha, nazywając go „Mozartem Champs-Élysées”. Ale dał się też słyszeć donośny głos opinii przeciwnej. Wagner, nienawidzący Bouffes Parisiens ze

wszystkim, co reprezentował, napisał z charakterystyczną delikatnością, że muzyka była „kupą gnoju, w której tarzały się wszystkie świny Europy”. Emblematyczny jest wybór tematu bezpośrednio nawiązujący do pierwszych oper, takich jak „Euridice” Jacopo Periego z roku 1600, „Orfeusza” Monteverdiego z 1607, czy Glucka. Zarówno dzieło Offenbacha, jak i mīt Orfeusza stają się kluczowymi symbolami tego gatunku teatru muzycznego i potęgi śpiewu.

Offenbach miał też zdolność do odkrywania talentów. Jednym z nich była Hortensja Schneider, która stała się jedną z największych primadonn operetkowych XIX wieku. Sex-symbol swych czasów, śpiewająca aktorka, osobowość pełna radości, życia zarówno na scenie, jak i po za nią, stała się współtwórczynią sukcesów takich tytułów, jak m. in. „Piękna Helena” (1864), „Sinobrody” (1866), „Wielka księżna Gerolstein” (1867), „La Périhole” (1868). Jej popularność,

podobnie jak i Offenbacha, przybladła po klęsce Cesarstwa. Zmieniły się gusty publiczności, epoka strzelających korków od szampa i „skandalicznego” kankana odeszła. Republikanie utożsamiający Offenbacha z imperialnym reżimem widzieli w nim deprawatora, a jego satyrę jako pusty żart.

Zanim jednak do tego doszło, stawa Offenbach dość szybko wyszła poza Francję. Wiosną roku 1856 entuzjastycznie przyjmowana para francuskich aktorów występowała w wiedeńskim Carl-Theater z programem złożonym z piosenek, romansów, fragmentów singspielów, a także jednej offenbachowskiej jednoaktówki „Dwaj ślepy”. Wśród słuchaczy znajdował się utalentowany aktor, komik Karl Treumann, który od tego momentu stał się niejako pierwszym promotorem Offenbacha poza Francją, a także tłumaczem jego dzieł. By na miejscu zbadać powodzenie nowego gatunku, za zgodą



Materiał ze strony internetowej: www.it.tarnow.pl

swego zwierzchnika Jana Nepomuka Nestroya, udał się do Paryża. Przywiózł stamtąd tekst i wyciąg fortepianowy najnowszego wodewilu „Małżeństwo w świetle latarni”. Ówczesnym zwyczajem instrumentację zlecił zaprzyjaźnionemu dyrygentowi Karolowi Binderowi, oczywiście nie pytając o zgodę autorów, i jesienią roku 1858 sztuka została wystawiona w Carl-Theater.

- nowy impuls dla Wiednia -

Nieprzyzwoite wyrafinowanie, dowcipna krytyka społeczna, żywość i humor muzyczny jego bouffoneries były żywo akceptowane przez bogacące się mieszczaństwo habsburskiej metropolii. Od tej pory rozpoczęła się moda na operetkę francuską. Mówi się, że Wiedeń otrzymał wtedy nowy impuls w swym życiu kulturalnym.

Treumann, już jako dyrektor własnego teatru przy Franz-Josef-Kai zaprosił Offenbacha do wystawienia i dyrygowania „Orfeusza w piekle”. Tytuł ten rozpoczął kilkunastoletni okres, kiedy Wiedeń stał się drugim centrum jego popularności. Był czas, że jego przedstawienia szły w trzech teatrach.

Wraz z wystawieniem w Wiedniu w roku 1865 „Pięknej Heleny”, narodziła się nowa gwiazda sceny operetkowej – Maria Geistinger. Offenbach znał ją z Berlina, gdzie widział ją w farsie, która wymagała zdjęcia wielu części garderoby. „Nigdy nie widziałem nikogo rozbierającego się tak uroczo i dyskretnie, będę miał dla pani napisaną scenę tego typu w mojej następnej sztuce” powiedział jej za kulisami. Po wiedeńskiej premierze powiedział:

„oto piękna Helena moich marzeń” i powtarzał to zawsze, gdy chciał dokuczyć Hortensji Schneider. Ale przyszła „królowa operetki” i „wielka offenbachantka” miała nie tylko te zalety. Energiczna, pewna siebie, przez kilka lat wspólnie z Maksymilianem Steinerem szefowała w Theater an der Wien. Po zakończeniu kariery wokalne z powodzeniem występowała jako aktorka dramatyczna.

Stolica monarchii naddunajskiej przechodziła okres przemian i modernizacji, podobnie jak Paryż przebudowywany w tym samym czasie przez barona Hausmanna. Dekretem Franciszka Józefa I wyburzano mury okalające stare centrum i powstawała zabudowa dzisiejszej Ringstrasse. Nastąpił duży napływ ludności z przedmieść, ale także z różnych stron wielonarodowościowej monarchii. W związku z tym zwiększyło się zapotrzebowanie na masową rozrywkę.

Widowiska z dużym udziałem muzyki zawsze były w programie teatrów wiedeńskich, wychodziły bowiem naprzeciw tej części publiczności, która nie rozumiała niuansów wiedeńskiego dialektu.

Powodzenie widowisk Offenbacha zainspirowało środowisko muzyczne Wiednia. Próby pisania w stylu offenbachowskim podjął z sukcesem Franz von Suppé (daleki krewny Donizettiego). Do tytułów, które odniosły sukces w swoim czasie, należy „Piękna Galatea” i „Boccaccio”, dziś rzadko wystawiane. W programach sal koncertowych pojawiają się znane uwertury jak „Lekka kawaleria” czy „Chłop i poeta”.

Zaczął też czynić zabiegi, by namówić do skomponowania operetki najpopularniejszego wówczas muzyka wiedeńskiego, jakim był oczywiście Johann Strauss (syn). „Król walca”, mistrz małej formy, poddawany naciskom i namowom długo nie mógł się zdecydować na zajęcie się gatunkiem, w którym nie miał żadnego doświadczenia. Uważał, że przekracza to jego możliwości twórcze. Legenda mówi, że namawiał go sam Offenbach, ale na pewno czyniła to jego żona Jetty Treffz, śpiewaczka mająca za sobą kilkanaście lat kariery wokalne w Dreźnie, Lipsku, Brnie i Wiedniu. Dla Johanna zajmowała się kopiowaniem nut i przygotowywaniem jego podróży koncertowych. Doradziła mu pozostawienie pracy z orkiestrami i poświęcenie więcej czasu kompozycji.

By namówić go do zajęcia się operetką i przekonać go o śpiewnym charakterze tworzonych przez niego melodii zorganizowała koncert utworów męża, do których zamówiła tekst. Po kilku latach, po dwóch niedokończonych próbach kompozycji i kłopotach ze znalezieniem libretta, w roku 1871 w Theater an der Wien wystawiono „Indygo i 40 rozbójników”. Libretto napisał Maksymilian Steiner, ówczesny dyrektor teatru (późniejszy kompozytor muzyki filmowej m. in. do „Casablanki” czy „Przeminęło z wiatrem” o tym samym imieniu i nazwisku to jego wnuk). Spektakl przyjęty dobrze przez publiczność nie miał dobrej prasy. Krytykowano go jako wiązankę melodii tanecznych, do których dopisano muzykę i postaci, uważano, że kompozytor tej klasy nie powinien łączyć swego nazwiska

z przedsięwzięciem podobnego typu. W mieście żartowano, że tych 40 rozbójników to literaci, którzy pomagali Steinerowi w pisaniu libretta. Ale byli też tacy, którzy uznali dzieło za interesujące i widzieli w nim przedsmak czegoś bardziej wspaniałego.

- Zemsta nietoparza -

I rzeczywiście, trzecia z kolei operetka to „Zemsta nietoparza”. Jej prapremiera, wielokrotnie przesuwana ze względu na potężny krach finansowy z roku 1873, odbyła się 5 kwietnia 1874. Za pulpitem stanął sam kompozytor, a jako Rosalinda wystąpiła Maria Geistinger. „Ojej, znowu tylko zwykły pokój” – słysząc było wśród publiczności przyzwyczajonej do przepychu, z jakim wystawiane były operetki Offenbacha, ale operetka stopniowo zyskała uznanie, prędkiej za granicą co prawda niż w Wiedniu. W ciągu 6 lat wystawiło ją 180 niemieckich teatrów. Jeszcze za życia kompozytora weszła też na sceny operowe. Dokonał tego w roku 1894 Gustaw Mahler, będący wówczas dyrygentem Opery w Hamburgu. Znany z perfekcji, z wielką starannością oczyścił partyturę z naleciałości, jakie nawarstwiły się w czasie dotychczasowej praktyki wykonawczej, i jego interpretacja dzieła stała się wzorem dla przyszłych wykonań.

Ta najbardziej lubiana operetka w światowych statystykach wykonań zajmuje 11 miejsce wśród najczęściej wykonywanych oper konkurując z dziełami Mozarta czy Wagnera. Oparta wprawdzie została na wzorach

offenbachowskich, przecież materiał źródłowy dostarczyli libreciści Offenbacha H. Meilhac i L. Halévy, ale Strauss nasycił ją muzyczną płynnością i sentymentalnym urokiem, w przeciwieństwie do kąśliwego sarkazmu Offenbacha. Możemy więc zacząć mówić o operetce wiedeńskiej. Niestety Strauss niestarannie wybierał libretta i stąd większość z jego 16 operetek nie jest wystawiana. Oprócz „Barona cygańskiego” w repertuarze scen operetkowych i operowych pojawia się „Noc w Wenecji”.

- czas na Straussa -

Friedrich Zell i Richard Genée, współpracujący ze Straussem libreciści, przedstawili mu dwa gotowe libretta: jedno z Wenecją w tle, a drugie z Krakowem. Strauss wybrał to pierwsze, a do drugiego muzykę napisał Carl Millöcker. Znamy je jako „Studenta żebraka”.

Muzykę do „Nocy w Wenecji” Strauss tworzył nie znając całości fabuły i był niesłuchanie zmartwiony, kiedy ją wreszcie przeczytał. „Nigdy nie widziałem dialogu, tylko tekst śpiewany. W konsekwencji włożyłem zbyt dużo szlachetności w niektóre fragmenty, tak, że nie pasują do dzieła jako całości... Na ostatniej próbie, kiedy dowiedziałem się całej historii w jej poprawnej kolejności, byłem przerażony” – wspominał później. Nie wiemy, czy dzięki temu, czy pomimo tego efektem była muzyka o dużym ładunku uczuciowości, podkreślająca wesołą, pogodną intrygę i barwne tło karnawału. Znajdziemy tu znaną arię „Zejdź do gondoli” („Komm in die

Gondel, mein Liebchen, o steige nur ein”) czy o szerokiej frazie serenadę „Ach, jakże miło patrzeć się” („Ach, wie so herlich zu schaun”), walc „Na lagunach” i inne piękne melodie oparte jak zwykle u Straussa na prężnym nośniku rytmicznym.

- Noc w Wenecji -

Prapremiera odbyła się w Berlinie 3 października 1883. U podłoża decyzji Straussa o przeniesieniu tam prapremiery leżał kryzys w życiu prywatnym związany z jego drugą żoną Angeliką Dietrich, młodszą od niego o 30 lat, która w owym czasie miała romans ze Steinerem, dyrektorem Theater an der Wien, gdzie zwykle wystawiano operetki Straussa. Sytuacja była dla niego niezręczna, ale jeszcze przed premierą berlińską pod wpływem Zella i Genée kontakty kompozytora z teatrem wiedeńskim zostały przywrócone i również podjęto przygotowania. W Berlinie operetka i kompozytor zostali wygwizdani, jednak tydzień później, 10 października wiedeńczycy wynagrodzili mu to niepowodzenie. W Berlinie donoszono, iż tego dnia „Noc w Wenecji” została wykonana dwa lub w niektórych trzy razy, gdyż frenetyczny aplauz wymuszał jeden bis po drugim, po prawie każdym numerze.

Była to ostatnia operetka, w której współpracował z duetem autorów: Zell i Genée. Zmiana współpracowników zaowocowała sukcesem „Barona cygańskiego”. Ale za tym stała już jego trzecia żona Adela.

W międzyczasie operetka stała się już odrębnym gatunkiem.

Elżbieta Gładysz

Wizyta w Auditorio de Tenerife „Adán Martín”.

Sale koncertowe Orquesta Sinfónica de Tenerife oraz Ópera de Tenerife.

Teneryfę, jedną z Wysp Kanaryjskich, wyróżnia wspaniały obiekt architektoniczny w stolicy Santa Cruz – Auditorio de Tenerife. Budynek Auditorio, wzniesiony z fantazją i rozmachem w stylu nowoczesnego ekspresjonizmu na przylądku Santa Cruz de Tenerife i porównywany do budynku Opery w Sydney, jest znakiem rozpoznawczym i najciekawszym miejscem w Santa Cruz. Został zaprojektowany przez jednego z najbardziej znanych hiszpańskich architektów Santiago Calatrava Vallsa.



Widok na Auditorio od str. wybrzeża.

Audytorium budowane w latach 1997–2003 wykonane zostało ze stali, betonu i szkła. Usytuowane jest na nabrzeżu Los Llanos, pomiędzy portem a parkiem Parque Marítimo César Manrique, i łączy miasto z oceanem stwarzając znaczący punkt orientacyjny miasta

Najbardziej charakterystyczną cechą budynku jest spektakularny dach. Wznosi się on na kształt fali i zakotwicza na wysokości 58 metrów

nad głównym audytorium, po czym zakręca w dół i zwęża w szpic. Cokół budynku wraz z otaczającym go terenem tworzy publiczną przestrzeń obejmującą tarasy widokowe na różnych poziomach.

Kompleks składa się z dużej sali audytoryjnej na 1800 miejsc oraz kameralnej sali na 400 osób. Sala kameralna, zaplecze techniczne, usługi gastronomiczne i garderoby znajdują się w stopniowanym cokole, który

Teatry operowe na świecie

jest pokryty bazaltem – lokalnym kamieniem wulkanicznym.

Otwarcie obiektu nastąpiło 26 września 2003 roku. Na uroczystości z tej okazji pojawił się książę Filip de Borbón (od czerwca 2014 roku król Hiszpanii).

Budynek ten jest siedzibą Orquesta Sinfónica de Tenerife oraz Ópera de Tenerife. Dyrektorem artystycznym od sezonu 2012/13 jest tam Polak Michał Nesterowicz.

Budynek służy wielu muzycznym wydarzeniom, takim jak Atlantic Jazz, Tenerife Danza oraz organizowany wraz z Teatro Pérez Galdós z Las Palmas (Gran Canaria) Festiwal Muzyki Wysp

Kanaryjskich (Festival de Música de Canarias).

W czasie, kiedy przybywałam na wyspie, mogłam wziąć udział tylko w koncercie kameralnym z cyklu „Accademia del piacere” w sali kameralnej. W biurze, gdzie kupowałam bilety na koncert, wzbudziłam spore zainteresowanie, bowiem turystka-melomanka z Polski trafia się tam niezwykle rzadko.

Muzycy wykonali kilkanaście utworów epoki baroku autorstwa kompozytorów hiszpańskich oraz kanaryjskich na instrumentach barokowych. Wśród wykonawców była znakomita katalońska sopranistka Núria Rial, artystka, która występowała w Polsce na VIII Festiwalu Goldebgowskim w Gdańsku, o czym powiedziała mi po koncercie. Wydarzenie zgromadziło pełną widownię, byli to głównie kanaryjczycy – miejscowi melomani, którzy byli doskonale zorientowani, jakie utwory będą wykonywane, i reagowali spontanicznie, jak na hiszpański temperament przystało.

Opera Vincenzo Belliniego „Norma” miała być wystawiana zaraz po moim wyjeździe, czego bardzo żałowałam. Obejrzenie „Normy” w takim miejscu i okolicznościach byłoby wielką atrakcją dla melomanów z Polski.



Widok na Auditorio od str. parkingu.

Anna Gryczka-Dziadecka

Opera Pekińska w Krakowie

Wiadomość, że Opera Pekińska wystąpi w Krakowie, bardzo mnie zainteresowała. Spektakl był częścią obchodów Nowego Roku Chińskiego. Odbył się w sali Audytorium Maximum. Specyfika pekińskiego teatru muzycznego ma dwusetletnią tradycję. Odbiega nieco od naszego pojmowania tego gatunku sztuki.

Splata się w niej, oprócz śpiewu i występów orkiestry grających na tradycyjnych instrumentach wschodnich, również akrobatyka sportowa, pantomima, a przede wszystkim – sztuka walki w różnych odmianach.

Walka o zakazany owoc

Konferansjer przedstawiając spektakl informował, że pierwsza opera opowiada o walce generała z człowiekiem, który śmiał ukraść zakazany owoc z ogrodu cesarskiego. Kilku artystów w bogatych, kolorowych strojach i maskach przedstawiło różne rodzaje starcia - z kijami, szablami, z wykorzystaniem elementów akrobacji, żonglerki.

Druga opera – według lektora – opowiadała o wiosnie. Wystąpiła piękna, wiotka dziewczyna, znowu w bajecznym kostiumie, która oprócz śpiewu zdemonstrowała „taniec z szarfą”. To jedna z konkurencji gim-nastyki artystycznej.

Technika śpiewu chińskiego

Technika śpiewu chińskiego jest inna niż nasza. Wynika to z innej melodyki języka. Kolejna opera była popisem ekwilibrystyki mężczyzny, który będąc normalnego wzrostu, umiał się „skurczyć” (specyficznie ustawić nogi) i w takiej postawie tańczyć.

Dwie kolejne opery głównie pokazywały maestrię walki z użyciem różnego rodzaju broni – krótszych i dłuższych kijów, pik, szabel i innych, których nie umiem nazwać.



Ważne wydarzenia

Towarzyszył temu specyficzny rodzaj tańca, zarówno grupowego, jak i solowego, a także parami, w zmieniających się układach.

Teatr barwnych doznań

Wielobarwność, ruch, dynamika, zadziwiająca szybkość i perfekcja wykonania olśniewały i zapierały dech w piersiach. Instrumentarium tego widowiska było dość szczupłe. Poza kilkoma różnymi bębenkami, dzwonekami, był instrument smyczkowy; coś co przypominało skrzypce, ale zupełnie inaczej trzymane. Inna była technika wydobywania dźwięku z tego instrumentu. Był też specyficzny instrument dęty – nieco podobny do fletu, ale o innej skali dźwięku.

Odmienne doświadczenie

Warto czasami obejrzeć coś zupełnie odmiennego i przekonać się, że nie wszędzie na świecie pod pojęciem „opera” rozumiane jest to samo.



Festiwal im. Jana Kiepury

Program 51. Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju, 12-19 sierpnia 2017

12 sierpnia 2017 roku (sobota)

godz. 20, Pijalnia Główna Aria dla Krynicy Koncert przebojów operowych. Wykonawcy: Agnes Wolski – sopran, Edyta Kulczak – mezzosopran, Aleksander Pinderak – tenor, Marcin Bronikowski – baryton, Wojciech Śmitek – bas, Orkiestra Sinfonietta Cracovia i Chór Polskiego Radia pod dyрекcją Francesco Botigliero. Prowadzenie: Elżbieta Gładysz i Dariusz Piotr Klimczak.

13 sierpnia 2017 roku (niedziela)

godz. 20, Pijalnia Główna Zakochani w Operetce Koncert operetkowych arii, duetów i ansambli z chórem baletem i orkiestrą. Wykonawcy: Bogumiła Dziel-Wawrowska – sopran, Katarzyna Laskowska – sopran, Joanna Jakubas – sopran, Adam Sobierajski – tenor, Miłosz Gałaj – tenor, Rafał Songan – baryton, Orkiestra Filharmo-

nii Rzeszowskiej Chór Polskiego Radia i Balet Lubelskiego Teatru Muzycznego pod dyрекcją Rubena Silvy. Prowadzenie: Łukasz Lech, Ryszard Rembiszewski.

14 sierpnia 2017 roku (poniedziałek)

godz. 20, Pijalnia Główna Krynica-Zdrój Świat w hołdzie Janowi Kiepurze w wieczór poprzedzający rocznicę śmierci patrona festiwalu międzynarodowe grono artystów pragnie uhonorować największymi przebojami z oper i operetek, które m.in. wykonywał Jan Kiepura.

Wykonawcy: Graziella Morino – sopran, Sunjung Kim – mezzosopran, Vincent Schirrmecher – tenor, JunHo You – tenor, Orkiestra Sinfonietta Cracovia i Chór Polskiego Radia pod dyрекcją Aurelio Canoniciego.

Prowadzenie: Yeoung Sohn i Jerzy Snakowski.



Ważne wydarzenia

15 sierpnia 2017 roku (wtorek)

godz. 20, Pijalnia Główna Kiepusa i co dalej Najbardziej uzdolniona polska młodzież wokalna, w przebojach z oper i operetek. Wykonawcy: Natalia Brodzińska – sopran, Joanna Moskowicz – sopran, Wanda Franek – alt, Paweł Brożek – tenor, Albert Memeti – tenor, Hubert Zapiór – baryton, Orkiestra Sinfonietta Cracovia pod dyktando Moniki Wolińskiej. Prowadzenie: Małgorzata Janicka-Słysz.

16 sierpnia 2017 roku (środa)

godz. 20, Pijalnia Główna Xerxes Georg Friedrich Haendel Spektakl operowy studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. Kierownictwo muzyczne: Rafał Jacek Delekt. Reżyseria: Włodzimierz Nurkowski. Scenografia: Anna Sekuła. Wykonawcy: studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego AM i Orkiestra Barokowa AM.

17 sierpnia 2017 roku (czwartek)

godz. 20, Pijalnia Główna Wielka Księżna Gerolstein Jacques Offenbach Spektakl operetkowy Teatru Muzycznego w Łodzi. Reż. Piotr Bikot, kierownictwo muzyczne Elżbieta Tomala-Nocuń. Wykonawcy: soliści, chór, balet i orkiestra Teatru Muzycznego w Łodzi.

18 sierpnia 2017 roku (piątek)

godz. 20, Pijalnia Główna Natalia Kukulska symfonicznie Koncert przebojów z repertuaru artystki takich jak m.in. Im więcej Ciebie tym mniej, Kobieta, Pół na pół, wykonanych w aranżacjach symfonicznych. Wykonawcy: Natalia Kukulska, Atom String Quartet, Orkiestra Kameralna Narodowego Forum Muzyki Leopoldinum.

19 sierpnia 2017 roku (sobota)

godz. 20, Pijalnia Główna Koncert finałowy festiwalu

Wykonawcy: Edyta Piasecka – sopran, Małgorzata Walewska – mezzosopran, Emil Ławecki – tenor, Wojciech Sokolnicki – tenor, Leszek Skrla – baryton, oraz Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus pod dyktando Andriya Yurkevycha.

Ponadto każdego dnia festiwalu
odbywać się będą

KRYNICKIE SPOTKANIA Z ARTYSTĄ

Organizowane przez

Krakowskie
Stowarzyszenie
Miłośników
Opery
ARIA



Spotkania z artystami
występującymi na festiwalu,
pełne rozmów
i muzyki.

Gospodarz programu:
Elżbieta Gładysz.

Zapraszamy
o godz. 11:00
do salo balowej
Starego Domu Zdrojowego.

Godz. 16.00, otwarte koncerty towarzyszące m.in.:

Koncert powarsztatowy

Koncert uczestników warsztatów wokalnych prowadzonych w ramach festiwalu przez prof. Ryszarda Karczykowskiego.

Brunetki, blondynki Spektakl Baletu Cracovia Danza.

Wykonawcy: tancerze Cracovia Danza, Salonowa Orkiestra Camerata Wiesława Murzańskiego z udziałem solistów śpiewaków. Inscenizacja: Romana Agnel.

Oratorium Requiem Katyńskie

Pawła Muzyki, wykonawcy: Katarzyna Oleś-Blacha – sopran, Małgorzata Walewska – mezzosopran, Beata Rybotycka – piosenka matki, Tomasz Kuk – tenor, Przemysław Firek – bas, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Chór PR oraz Chór Chłopięcy FK Pod dyрекcją Sebastiana Perłowskiego.

Serce żołnierza

The Chanticleer – an orchestra of voices
W programie znajdują się utwory a'capella, kompozytorów takich jak m.in.: William Byrd, Henry Purcell, Thomas Tomkins, Clément Jannequin, Guillaume Dufay, Matthias Herman Wercore, Thomas Ravenscroft, Raye and Prince, Mikhail Glinka.

Petite Messe Solennelle

Gioachino Rossini

Inscenizacja przygotowana i prowadzona przez Stanisława Krawczyńskiego.

Katarzyna Oleś-Blacha

recital wokalny.

Agnieszka Kuk, Tomasz Kuk

recital wokalny.

Godz. 18.45, Deptak, przy muszli koncertowej

Uśmiechnij się z Kiepurą

Cykl widowisk plenerowych z Mistrzem Janem i jego małżonką słynną Martą Eggerth, który w zeszłym roku odniósł wielki sukces. Tym razem w małżeństwo śpiewaków wcieli się dwoje znanych artystów Adam Sobierajski – tenor i Katarzyna Laskowska – sopran. Artystom będzie towarzyszyła Krynicka Orkiestra Zdrojowa pod dyрекcją Mieczysława Smydy. W programie znajdują się najpiękniejsze i mniej znane arie i duety z repertuaru Jana Kiepury. Widzowie usłyszą także wiele ciekawych anegdot z życia pary śpiewaków, w tym historie związane z Krynicą. Będzie także wspólne śpiewanie i tak jak w roku ubiegłym nie zabraknie też limuzyny (oryginalny Dagg z 1917 roku), którą Mistrz będzie przemierzał Krynicę. Pomysł cyklu, reżyseria i powadzenie: Łukasz Lech.

BIURO FESTIWALU

Centrum Kultury

33-380 Krynica-Zdrój

ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego 19

INFORMACJA:

18 471 07 50

godz. 10.00-16.00

Elżbieta Gładysz

Agnieszka i Tomasz Kukowie

W listopadzie 2016 roku gościliśmy w „Spotkaniu z Artystą” ulubionego tenora krakowskiej i nie tylko krakowskiej publiczności – Tomasza Kuka. Do udziału w programie zaprosiliśmy również Agnieszkę Kuk – żonę tenora, która jest śpiewaczką operową.



Tomasz i Agnieszka Kukowie.

Artystka pochodzi z Bukowiny Tatrzańskiej, jest prawnuczką słynnej Bronisławy Dziadoń - Koniecznej, pierwszej prymistki Podhala zwanej „Sabałą w spódnicy”. Agnieszka Konieczna - Kuk ukończyła Wydział Wokalno - Aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem prof. Agnieszki Monasterskiej. Jak sama mówi o sobie: „Zawsze pragnęłam zostać muzykiem. Zaczęłam późno bo dopiero w wieku 14 lat, od gry na fortepianie...”

Tomasz Kuk urodził się w Gorlicach. Dla studiów wokalnych porzucił naukę na Wydziale Budownictwa Lądowego Politechniki Krakowskiej. Miał zostać inżynierem – jak ojciec. ..

Jednak los zdecydował, że ukończy z wyróżnieniem Wydział Wokalno - Aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie Prof. Wojciecha Jana Śmietany. Swoje umiejętności wokalne doskonalił na kursach wokalnych prowadzonych przez prof.

Helenę Łazarską, prof. Ryszarda Karczykowskiego i maestrę Montserrat Caballe. Obecnie jest jednym z najbardziej rozchwytywanych tenorów w Polsce. W „Spotkaniu z Artystą” oboje artyści dali się poznać jako dobrana para małżeńska, która z sukcesem realizuje karierę solistów operowych, koncertując wspólnie od 2003 w cyklach koncertów: „Śladami Jana Kiepury i Marty Eghert”, „Śpiewające małżeństwo” i „Polscy kompozytorzy w arii i pieśni”.

Agnieszka Kuk współpracuje z Operą Krakowską gdzie kreuje rolę Elizabeth w operze Ryszarda Wagnera „Tannhäuser” oraz Teatrem Wielkim w Łodzi jako tytułowa Turandot w dziele Giacomo Pucciniego.

Tomasz Kuk ma na swoim koncie ponad 20 partii tenorowych, które ciężko byłoby wymienić w tym artykule, ale wspomnieć należy choćby: Ismael

w Nabucco, książę Mantui w „Rigoletto”, Radames w „Aidzie, Manrico w „Trubadurze” Verdiego, Don Jose w „Carmen” Bizeta, Turiddu w „Rycerskości wieśniaczej” P. Mascanigo, Jontek w „Halce” Stefan w „Strasznym Dworze” Moniuszki, Cavaradossi w „Tosce”, Pinkerton w Madama Butterfly, Rudolf w „Cyganerii”, Kalaf w „Turandot” Pucciniego, Canio w „Pajacach” R. Leoncavallo, Tannhäuser Wagnera. Program miał niezwykle emocjonalny charakter, w którym poznaliśmy bliżej dwoje artystów o wielkim sercu, gotowych oddać swojej publiczności całych siebie. Widzowie byli zachwyceni i zgotowali małżeństwu artystów owację na stojąco. Oboje ich znowu będziemy mogli podziwiać w recitalu w ramach 51. Festiwalu im. Jana Kiepury już w sierpniu. Będzie z pewnością okazja do bliskiego obcowania z naszym ulubieńcem i jego uroczą małżonką.



Tomasz i Agnieszka Kukowie w towarzystwie Elżbiety Gładysz.

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



Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków.