

GALA SYLWESTROWA



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Dyrektor Naczelny Waldemar Dąbrowski
Dyrektor Artystyczny Mariusz Treliński
Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego Krzysztof Pastor
Dyrektor Muzyczny Tadeusz Kozłowski

Szanowni Państwo

Koniec roku to tradycyjnie czas podsumowań. To czas, w którym symbolicznie coś się kończy, ale z każdym końcem przychodzi nowy, być może lepszy - czy miejmy nadzieję - jeszcze lepszy początek.

Rok 2009 był czasem wielkich jubileuszy. Dwudziestolecie Okrągłego Stolu i pierwszych wolnych wyborów, pierwszego wolnego rządu i w końcu wprowadzenia pakietu reform ustrojowych zwanych Planem Balcerowicza, zmieniających naszą gospodarczą rzeczywistość. Był to rok rocznicowy wydarzeń, którymi my Polacy po raz kolejny dowiedliśmy, że potrafimy swoim snom i pragnieniom nadać realny kształt. Tak, to naprawdę „zaczęło się w Polsce”. To tutaj, a nie w Berlinie upadł słynny mur.

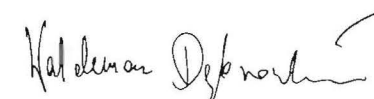
Los sprawił, że w 2009 roku obchodziliśmy 200. rocznicę urodzin i 160. rocznicę śmierci wielkiego polskiego twórcy romantycznego Juliusza Słowackiego. Jednego z tych, którym Polska zawdzięcza przetrwanie duchowe i narodowe pod zaborami. Przed nami 200. rocznica urodzin i rok innego wielkiego twórcy narodowego, Fryderyka Chopina.

Minął rok intensywnych przygotowań do tego jubileuszu. Jubileuszu twórcy, który w swojej sztuce zdefiniował idiom polskości, tak jak w poezji uczynił to Mickiewicz, w malarstwie Matejko, a w dramaturgii Wyspiański. Witany dziś Nowy Rok będzie dla Polski rokiem uprzywilejowanym, zważywszy na światowy zasięg obchodów Roku Chopina. To także rok naszego wielkiego zobowiązania wobec tego najwybitniejszego twórcy. Na całym świecie odbędą się setki imprez jemu poświęconych. Już dziś serdecznie zapraszam Państwa na uroczysty koncert z okazji 200. rocznicy urodzin Chopina, który odbędzie się na naszej scenie 1 marca 2010 roku.

Dzieło Fryderyka Chopina jest wyjątkowym i prześwietnym bogactwem skarbcza naszej kultury narodowej. Chcemy pokazać światu, kim jesteśmy dziś, jaka jest współczesna Polska, widziana przez pryzmat wciąż żywego chopinowskiego wzruszenia. Za pośrednictwem Chopina ze wzmoczoną siłą w nadchodzącym 2010 roku powiemy światu to, co jako jeden z pierwszych zawołał na widok Chopina jego przyjaciel Robert Schumann - *Panowie, czapki z głów, oto geniusz!* Dziś ten geniusz powie światu o sile polskiej kultury. Już przecież Nietzsche twierdził, że *jest jeden idealny język, wyższy ponad wszystkie narzecza ludzkie i ponad style różnych kultur: tym językiem jest muzyka.*

Koniec roku to także czas radości i zabawy, której źródłem, w co wierzę, będzie dzisiejszy koncert. Naszymi gośćmi są dziś osobowości wybitne. Debiutująca jedenaście lat temu podczas Konkursu Moniuszkowskiego na scenie Opery Narodowej Aleksandra Kurzak, dziś gwiazda nowojorskiej Metropolitan Opera i Covent Garden w Londynie oraz wspaniały tenor Giuseppe Filianoti, wielki kontynuator najświetniejszych tradycji włoskiej wokalistyki.

Życzę Państwu niezapomnianych wrażeń artystycznych. Szczęśliwego Nowego Roku!



Waldemar Dąbrowski



GALA SYLWESTROWA

ALEKSANDRA KURZAK
Sopran

GIUSEPPE FILIANOTI
Tenor

TADEUSZ KOZŁOWSKI
Dyrygent

JAROSŁAW KILIAN
Opieka reżyserska i scenograficzna

BOGDAN GOLA
Przygotowanie chóru

CHÓR I ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ

Gospodarze wieczoru
MONIKA RICHARDSON
MACIEJ ORŁOŚ

Sala Moniuszki, 31 grudnia 2009

Część I

Gioachino Rossini
WILHELM TELL
Uwertura
ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ

Gioachino Rossini
SEMIRAMIDA
Cavatina z I aktu *Bel raggio lusinghier*
ALEKSANDRA KURZAK
CHÓR OPERY NARODOWEJ

Gaetano Donizetti
NAPÓJ MIŁOSNY / L'ELISIRE D'AMORE
Aria Nemorina z II aktu *Una furtiva lagrima*
GIUSEPPE FILIANOTI
Duet Adiny i Nemorina z I aktu *Chiedi all'aura lusinghiera*
ALEKSANDRA KURZAK, GIUSEPPE FILIANOTI

Giuseppe Verdi
AIDA
Marsz triumfalny i ballabile z II aktu
CHÓR OPERY NARODOWEJ

Jules Massenet
WERTHER
Aria Werthera z II aktu *Pourquoi me reveiller*
GIUSEPPE FILIANOTI

Antonín Dvořák
RUSAŁKA
Aria Rusałki z I aktu *Mesicku na nebi hlubokem*
ALEKSANDRA KURZAK

Giuseppe Verdi
NABUCCO
Chór jeńców z III aktu *Va pensiero*
CHÓR OPERY NARODOWEJ

Giacomo Puccini
CYGANERIA / LA BOHÈME
Duet Mimi i Rodolfa z I aktu *O soave fanciulla*
ALEKSANDRA KURZAK, GIUSEPPE FILIANOTI

Część II

Franz von Suppé
LEKKA KAWALERIA / LEICHTE KAVALLERIE
Uwertura
ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ

Charles Gounod
ROMEO I JULIA / ROMÉO ET JULIETTE
Aria Julii z I aktu *Je veux vivre*
ALEKSANDRA KURZAK

Giuseppe Verdi
RIGOLETTO
Chór z II aktu *Zitti, zitti*
CHÓR OPERY NARODOWEJ
Aria Księcia z IV aktu *La donna è mobile*
GIUSEPPE FILIANOTI

Leonard Bernstein
KANDYD / CANDIDE
Uwertura
ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ
Aria Kunegundy z I aktu *Glitter and Be Gay*
ALEKSANDRA KURZAK

Eduardo di Capua
Pieśń O SOLE MIO
GIUSEPPE FILIANOTI

Ferenc Lehár
WESOŁA WDÓWKA / DIE LUSTIGE WITWE
Duet Hanny i Danity z II aktu *Lippen schweigen, Flüstern Geigen. Hab mich lieb!*
(*Usta milczą, dusza śpiewa - kochaj mnie!*)
ALEKSANDRA KURZAK, GIUSEPPE FILIANOTI

Frederick Loewe
MY FAIR LADY
Aria Elizy *I Could Have Danced All Night*
(*Przetańczyć całą noc*)
ALEKSANDRA KURZAK

Leonard Bernstein
WEST SIDE STORY
Tańce symfoniczne z musicalu (wybór)
ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ
Aria Tony'ego *Maria*
GIUSEPPE FILIANOTI
Duet Tony'ego i Marii *Tonight*
ALEKSANDRA KURZAK, GIUSEPPE FILIANOTI

Jacek Marczyński

Operowy przegląd wydarzeń wielkich i największych

Szanowny Widzu, postanowiłeś spędzić Sylwestrowy wieczór w Operze Narodowej i słusznie. Wybrałeś koncert wyjątkowy, elitarny, jeśli ktokolwiek pamięta takie słowo w czasach, gdy wszędobylskie media potrafią nas zaprowadzić w każde miejsce na świecie, podejrzec to, co kiedyś dostępne było nielicznym.

Przez cztery stulecia swych dziejów opera była jednak wyłącznie sztuką dla elit, rozrywką zastrzeżoną dla królewskich dworów, która potem przeniosła się, co prawda, do teatrów, ale olśniewających przepychem. I oto teraz chętnie opuszcza gmachy, w których zamknęła się przed pospolitym światem. Wychodzi do mas, kusząc widowiskową atrakcyjnością. Za najważniejsze z operowych wydarzeń mijającego roku należy bowiem uznać lutową transmisję *Lucji z Lammermoor* Donizettiego z Metropolitan Opera w Nowym Jorku, dla nas miłą, bo uświetnioną udziałem Piotra Beczaly i Mariusza Kwietnia. Amerykanie płacili po 300 dolarów, by zobaczyć ich na żywo u boku najśłynniejszej dziś gwiazdy Anny Netrebko. Widzowie kilkudziesięciu innych krajów, za jedną dziesiątą tej sumy, dostali to samo i w tym samym czasie, tyle tylko że w salach kinowych.



Wydarzeniem roku była lutowa transmisja *Lucji z Lammermoor* z Metropolitan Opera

Inscenizacja *Tristana i Izoldy* na ekranie zainstalowanym na błoniach Bayreuth



Prawnuczki wielkiego kompozytora: Eva Wagner-Pasquier i Katharina Wagner - nowe dyrektorki Festiwalu w Bayreuth



Opera staje się częścią kultury masowej, ze scen przechodzi na wielkie ekrany. Zamiast kieliszka szampana i kanapki z łososiem – obowiązkowej oferty bufetów w szanującym się teatrze – musi nam, co prawda, wystarczyć wówczas coca-cola i popcorn. Wizję jednak i dźwięk mamy najwyższej jakości. Tej rewolucji dokonał Peter Gelb, od 2006 roku dyrektor Metropolitan, który wprowadził takie transmisje. Śladami Gelba szybko poszli inni, nawet La Scala, więc 7 grudnia kina kilkunastu krajów (także w Polsce) transmitowały z Mediolanu premierę *Carmen*. Dzień św. Ambrożego, w którym La Scala zawsze rozpoczyna nowy sezon, wpisany więc został do kalendarza ogólnosiwiatowych „eventów”

Opera, o której niektórzy twierdzą, że jest sztuka żyjąca jedynie przeszłością, świetnie potrafi korzystać z najnowszych technologii. Londyńska Covent Garden zaczęła umieszczać przedstawienia w Internecie, prawnuczki Richarda Wagnera – Katharina i Eva, które przejęły jesienią 2008 roku festiwal w Bayreuth, też wprowadziły transmisje spektakli. Inscenizację *Tristana i Izoldy* na ekranie zainstalowanym na błoniach Bayreuth w tegoroczne sierpniowe popołudnie obejrzało 40 tysięcy ludzi.

Przez ostatnich kilka dekad operą władali reżyserzy. Przenosząc akcję starych dzieł w dzisiejsze czasy i zmieniając oryginalne libretta, próbowali udowodnić, iż to jedyny sposób na ożywienie tej sztuki. Dla opery epoki medialnej od inscenizacyjnych poszukiwań ważniejsza jest wizualna widowiskowość oraz wykonawcy. Dlatego Peter Gelb, szukając reżyserów dla Metropolitan postawił przede wszystkim na Mary Zimmerman, która po *Łucji z Lammermoor* szybko zrobiła w Nowym Jorku *Lunatyczkę* Belliniego. W obu przedstawieniach nie zrezygnowała z historycznego kostiumu, ale bawiła się konwencjami i potrafiła ożywić statyczne sceny belcantowych dzieł.

Jeszcze bardziej opera potrzebuje dzisiaj pięknych kobiet – takich jak Rosjanka Anna Netrebko, Niemka Diane Damrau czy Aleksandra Kurzak oraz atrakcyjnych mężczyzn – zmysłowego Niemca Jonasa Kaufmanna, urugwajskiego macho Erwina Schrotta czy filigranowego Peruwianczyka Juana Diego Floreza. W kolejce czekają następni, bo rynek nieustannie kreuje nowych idoli. Nie każdy potrafi oprzeć się urokom medialnej sławy, dlatego zdarza się, że medialne kariery niektórych śpiewaków szybko gasną. Dramatyczny kryzys dotknął Rolando Villazona, przedwcześnie pasowanego na następcę Pavarottiego czy Dominga. Głos eksploatowanego ponad miarę meksykańskiego tenora odmówił posłuszeństwa w lutym na spektaklu w Metropolitan. Dziś po kilku operacjach 37-letni Villazon zapowiada powrót, lecz coraz mniej osób wierzy, że będzie śpiewał jak dawniej.



Peter Gelb, dyrektor Metropolitan Opera mówi o Piotrze Beczale, że to obecnie najlepszy tenor liryczny na świecie.. (na zdj. Beczała z Anną Netrebko na konferencji prasowej w Baden-Baden)

Niedościgłym wzorem pozostaje zatem dobiegający już siedemdziesiątki Placido Domingo, który w 41 lat po debiucie w Metropolitan wystąpił na jej scenie ponownie jako Maurizio w *Adrianie Lecouvreur* Cilei. W obecnym zaś sezonie zaplanował spektakle w Nowym Jorku, Londynie, Berlinie i Mediolanie w nowym scenicznym wcieleniu – barytonowej partii Simona Boccanegry w operze Verdiego.



Aleksandra Kurzak potrafi odmówić atrakcyjnym propozycjom, jeśli są ryzykowne dla jej głosu

Wśród tych, którzy mądrze kierują karierą, są Polacy, dla nich rok 2009 okazał się niezwykle udany. Aleksandra Kurzak potrafi odmówić atrakcyjnym propozycjom, jeśli uzna, że są zbyt ryzykowne dla jej głosu, za to ostatnio spodobała się wiedeńskiej publiczności jako Amenaide w *Tancredim* Rossiniego. Baryton Mariusz Kwiecień właśnie w Sylwestra ma kolejną premierę w Metropolitan (Escamillo w *Carmen*). Całkowicie podbił Nowy Jork Piotr Beczała. Peter Gelb mówi o nim, że jest obecnie najlepszym tenorem lirycznym na świecie. W Europie też zbiera znakomite recenzje, a wydarzeniem letniego sezonu był jego występ z Anną Netrebko w *Jolancie* Czajkowskiego na festiwalu w Baden-Baden.

Spektakl, który powstał w koprodukcji z Teatrem Maryjskim, reżyserował Mariusz Treliński i była to jego trzecia praca na tej najważniejszej rosyjskiej scenie. W grudniu zaś wystawił *Madame Butterfly*, tym razem w Walencji. Oprócz śpiewaków mamy więc i reżyserów, którymi interesuje się świat. Krzysztof Warlikowski w czerwcu pokazał *Króla Rogera* Szymanowskiego w paryskiej Opéra Bastille ze znakomitymi kreacjami Mariusza Kwietnia (Roger) i Olgi Pasiecznik (Roksana), a Grzegorz Jarzyna zebrał bardzo dobre recenzje za inscenizację *Gracza* Prokofiewa w Lyonie.

W Sylwestrowy wieczór wzniesmy więc toast za polską operę. Szampanem, nie coca-colą, bo z nowoczesnych mediów korzysta (jeszcze) rzadko, ale ma się zadziwiająco dobrze... ■

Jacek Marczyński

dziennikarz i publicysta, krytyk muzyczny i baletowy „Rzeczpospolitej”, a obecnie także „Życia Warszawy”. W latach 1989-92 wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego, redaktor naczelny kwartalnika „Scena Operowa” (1992-95), a w latach 1997-98 sekretarz artystyczny Teatru Narodowego. Współorganizator imprez muzycznych, m.in. rzecznik VII Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki.

Jak się bawić, to się bawić, czyli Warszawiak idzie na Sylwestra

Wielkie publiczne zabawy zaczęły się, jakżeby inaczej, za panowania Sasów – w tej pozornie beztroskiej epoce, gdzie tak się roz hulano, że na 123 lata trzeba się było pożegnać z własną państwowością. Ale nim się tak stało, Polacy odkryli urok imprez towarzyskich odbywanych nie tylko w prywatnych domach, dworach i pałacach, ale właśnie w przestrzeni publicznej wspólnoty, czyli wszędzie tam, gdzie za własne (albo cudze) pieniądze można się było zabawić pośród ludzi całkiem sobie obcych. Przynajmniej obcych do pewnego momentu, od którego zaczynało się bratanie, jednoczenie i ku sobie się garnięcie, nie bez udziału napojów bratających.

Zrazu elitarnie i przez wyższe sfery nawiedzane, reduty szybko upowszechniły się wśród niższych klas społecznych, bo zabawa ma to do siebie, że dziwnie łączy ludzi ponad podziałami. Tym bardziej, jeśli twarze ukryte są pod maskami właśnie i trudno odróżnić prostacką gębę od szlachetnej fizjonomii. Wielki Jędrzej Kitowicz, mistrz opisu sarmackiego obyczaju, stwierdzał wprost, że maskę po to zakładano, „ażeby równość między kompanią, za równe pieniądze cieszącą się bez zniewagi lub ujemy honoru czyjegokolwiek mogła być zachowana (. . .) Szewc, krawiec i inny jakikolwiek rzemieślnik, okryty maską, hulali sobie zarówno z panami; skoroby zaś ją zjął i chciał się z kimś godniejszym spoufać, natychmiast zostałby zafrontowany” Maska zatem zrównywała, ale do pewnych granic. Prawdziwe demokratyczne spoufalenie międzyklasowe musiało poczekać do XX wieku.



Robert Cruikshank *Bal fantastyczny w wielkich salach w Bath*, 1824

Na redutach saskich bawiono się setnie, przy czym ulubioną rozrywką obok tańców była gra w karty; dziś zwyczaj raczej zarzucony na podobnych imprezach. I raczej dobrze było się najeść w domu przed wyjściem na redutę, a i przynieść za pazuchą stosowną fiaszczynę; po prostu bufety redutowe były, jak twierdzą historycy, nieprzyzwoicie drogie. Ta tradycja i dzisiaj niejednokrotnie się przypomina...

Publiczne bale, zabawy, tańce i potańcówki stały się, przede wszystkim w sylwestra i karnawale, obyczajem obojętnym. Czasem w te rozrywkowe okoliczności wdzierala się ponura historia: powstania albo wojny. Nastroje zabawowe nawet i wtedy nie znikaly całkiem, tylko przygasaly albo przenosily się do miejsc mniej publicznych. Działo się tak zwłaszcza po powstaniu listopadowym; kronikarze epoki melancholijnie stwierdzali: Warszawa zupełnie przychyla i nie ma smutniejszego miasta w noc sylwestrową. Bawią się głównie oficerowie rosyjscy (akurat oni nie mieli powodu do melancholii popowstaniowej) albo mieszczaństwo pochodzenia niemieckiego (ono też nie miało). Wielkie galówki sylwestrowe, odbywane w teatrach jako miejscach szczególnie prestiżowych, nawiedzane są przez Rosjan, a powodzenie wśród ludu mają tylko wspomniane już reduty maskowe. Może dlatego, że każdy wolal ukryć twarz przed innymi?



Victor Gilbert *Bal*, 1935

Dopiero pod koniec lat 30. XIX wieku, kiedy trauma popowstaniowa nieco zelzala, odnowiono tradycję publicznych zabaw karnawalowych. Najbardziej prestiżowym i najdogodniejszym miejscem po temu stal się Teatr Wielki, jako że dysponował kilkoma różnymi przestrzeniami. Było znaczne foyer, oczywiście widownia (po usunięciu krzesel zyskiwało się sporo miejsca na tańce) – a przede wszystkim specjalne Sale Redutowe, do dziś tak nazywane. „Są najpiękniejsze z gmachów publicznych Warszawy” – pisano o nich, podkreślając, że z galerii biegnącej wzdłuż ścian na pewnej wysokości roztacza się szczególnie wdzięczny widok na zabawowiczów tudzież na scenę, gdzie o północy odbywały się pokazy maskaradowe: krótkie przedstawienia komediowe albo baletowe.

Zabawy trwały do rana. Co nie dziwne, bo do dziś obowiązuje tradycja bawienia się do ostatniego gościa. A nie ma takiego, choć jednego, który w sylwestra zwłaszcza nie zechciałby dotrzeć do świtu bądź to przy tańcach, bądź to przy bufecie. Ilu się bawilo? Trudno orzec, bo zabawa zabawie nierówna. Bywały takie, które ledwo się wlokły z braku frekwencji. Mogło być kilkudziesięciu bądź kilkuset gości. Ale i ponad trzy tysiące; w tym ostatnim przypadku pamięć o imprezie ciągnęła się jeszcze długo.

Były pewne formalne obostrzenia. Otóż nie wolno się było przebierać w mundury wojskowe tudzież narodowe stroje polskie i rosyjskie. W tym przypadku rozrywkowe przebiórki zmieniały się w manifestacje polityczne, a tych lepiej było unikać i nie dostarczać pretekstów do bójek, o co było przecież łatwo w okolicznościach alkoholowo-zabawowych. Rekord frekwencji i pomysłowości pobiła pewna maskarada styczniowa Roku Pańskiego 1844, o której tak pisał „Kurier Warszawski”: „O północy Teatr Wielki był przepelniony na wszystkich miejscach [przyszło ponad 3300 osób!];

wesoły balet układu pana Taglioniego, *Dzień karnawału weneckiego*, ciągle okrywany był oklaskami, a mianowicie ładne tańce hiszpańskie, ognisty kankan, ochoczy mazur i lotna galopada. Po ukończeniu baletu – w ciągu kilkunastu minut za pomocą ozdobnie urządzonych podwójnych schodów otworzono komunikację między parterem (wszystkie krzesła poprzednio zostały uprzątnione) a sceną, przez co utworzyło się obszerne i przyjemne miejsce do przechadzania się dla gości; co szczególnie przy nadzwyczajnym zgromadzeniu się publiczności było bardzo pożądane”

Te balety, koncerty i pokazy stały się z czasem najtrwalszą tradycją Teatru Wielkiego, nawet jeśli nie towarzyszyły im okolicznościowe bale. Te, kultywowane przez cały wiek XIX, spotkamy jeszcze na początku XX wieku, potem niemal całkowicie oddały pole wspomnianym przedsięwzięciom artystycznym.

W Dwudziestoleciu międzywojennym próbowano zaprowadzić nową tradycję – noworocznych premier polskich oper, przede wszystkim *Halki*. Socjalizm też nie chciał być gorszy; koncerty i premiery operowe zdarzały się, o dziwo, wcale często. Tak to trwało aż do początku wieku XXI, kiedy to... Ale o tym potem. Wróćmy do historii, bo ciekawa i sporo ma nam jeszcze do opowiedzenia.



Litografia anonimowa *Panny służące pijące szampana z dżentelmenami*

W końcu XIX wieku Warszawa, psychicznie przygnieciona dwoma powstaniami, znów odżyła i zaczęła się bawić, już coraz bardziej demokratycznie. Jak piszą znawcy tematu, Józef Galewski i Ludwik B. Grzeniewski w swojej *Warszawie zapamiętanej*, „przede wszystkim urządzano baliki składkowe. Miało to miejsce w środowisku mieszczańskim i średnich urzędników. Młodzież asygnowała po jednym rublu. Wybierano lokal między znajomymi, gdzie był fortepian lub pianino. Każdy przychodził z żoną, a najczęściej z damą serca [zauważmy – to wcale nie musiało być to samo! – TN], i zabawa gotowa. Wódki i w ogóle spirytualiów dawano niewiele, przeważnie kanapki i herbatę. Zabawa odbywała się bez zbytniego przejadania się, przeszkadzałyoby to przy tańcach, a tak każdy był lżejszy. Gdy nie było fortepianu lub pianina, zastępował je aryston albo harmonia. Baliki urządzano zamknięte, w gronie rodziny i dobrych znajomych, lub otwarte, gdzie znajomy wprowadzał swego znajomego. I tak dalej. Nieraz uzbierało się do pięćdziesięciu osób” Osobne bale urządziła arystokracja, nie wpuszczając na nie, co jasne, pospółstwa. No i kultywowano dawne reduty i maskarady, wprowadzając do nich dla urozmaicenia loterie, gry fantowe, nie mówiąc o ulubionych kartach. W tych wielkich, publicznych balach nadal prym wiódł Teatr Wielki. Nie tylko dlatego, że miejsce było prestiżowe i centralnie położone. Też dlatego, że sama konstrukcja budynku była osobną atrakcją. Scena i widownia, przerobione na przestrzenie taneczne, to już było coś, a tu jeszcze wabiły sale ređutowe, między którymi można było się dowolnie przemieszczać, gubić i odnajdywać... Co zwłaszcza w przypadku zalotów, kłótni i innych rozrywek towarzyskich stanowiło walor nie do przecenienia.

Wszystkie te bale i zabawy pozostały na trwałe w narodowym obyczaju. Od domowych, kameralnych potańcówek po wielkomijskie imprezy z występami, pokazami i premierami toczyło się i toczy po dziś dzień życie karnawałowe i sylwestrowo-noworoczne.

Bodaj najbardziej zmieniła się rola i funkcja Teatru Wielkiego. Wspomnieliśmy o praktycznym ustaniu w XX wieku tradycji corocznych balów publicznych. Otóż po odzyskaniu wolności w 1918 roku reduty przeszły do historii, a sama nazwa zmieniła charakter i zaczęła się kojarzyć przede wszystkim ze słynnym teatrem-laboratorium Reduta, któremu oddano dawne sale ređutowe Teatru.

Niezwykle to przedsięwzięcie, będące czymś pomiędzy studium teatralnym a zakonem artystycznym, stworzyli w 1919 roku wielki aktor i reżyser Juliusz Osterwa wraz z wybitnym geologiem i entuzjastą teatru, Mieczysławem Limanowskim. Reduta działała w Teatrze Wielkim – z przerwą na okres wileński – do 1939 roku. Potem nadeszło to, co wszyscy wiemy. Teatr podzielił los spalonej i zburzonej Warszawy. Odbudowano go dopiero w 1965 roku, ale Osterwa od 1947 roku już nie żył. Wraz nim umarła Reduta, jedno z najwspanialszych europejskich przedsięwzięć teatralnych XX wieku. Dziś w Salach Ređutowych mieści się jedyne na taką skalę w Polsce Muzeum Teatralne.

Powie ktoś obyty z literaturą: skoro hucznych balów w Teatrze Wielkim w Dwudziestoleciu już nie urządzano, zamieniając je na uroczyste premiery oper narodowych, co ze słynnym *Balem w operze*, tak sugestywnie opisanym przez Juliana Tuwima?

Nie wiadomo co prawda, gdzie i kiedy dokładnie miałby się odbyć (gdyby się rzeczywiście odbył), bo o tym poeta nie wspomina. Wiadomo, kiedy sam poemat powstał: w 1936 roku. Zaś opisany tam bal... No cóż. Trudno doprawdy o większy horror. Nawet bal wampirów zorganizowany przez hrabiego Draculę musiał być przyjemniejszy... I choć nietrudno się domyślić po różnych rozsianych w tekście sugestiach, że miejscem balu była Warszawa, na szczęście to czysta fikcja literacka. Wyobrażacie sobie taką choćby scenę kulinarną?

*Przy bufecie – żłapanina,
Parskanina, mlaskanina,
Burbon z młodym Rastakowskim
Serpentyńę flaków wciną,
Na talerzu Donny Diany
Ryczy wół zamordowany,
Dżawachadze, prync gruziński,
Rwie zębami tyłek świński,
Szach Kaukazu, po butelce
Rumu cum spiritu vini,
Przez pomyłkę tknął widelcem
W cyc grafini Macabrini
itd., itd.*

Ów straszny sanacyjny bal odbył się zatem na szczęście tylko w głowie znakomitego poety, choć pewne jego elementy, gdyby tak przyjrzeć się publicznym balom polskim, to kto wie...

Na wszelki wypadek porzucmy coraz bardziej degenerujące się pod swój koniec Dwudziestolecie międzywojenne i – starannie omijając ciemne lata wojny – przenieśmy się od razu w drugą połowę XX wieku.

Socjalizm jaki był, taki był, przaśny, prostacki i zindoktrynowany, ale na kulturę nie żałował. Szczególnie popierał ludowe zabawy, majówki i potańcówki w świetlicach i remizach, długi czas starannie unikając określenia „bal” na to, co kojarzyło się z niesłuszną historią. Snobizm partyjnych sekretarzy był jednak potężny i rychło wróciły do łask niektóre przynajmniej „wielkopańskie” obyczaje dawnych Polaków.

Wspaniale odbudowany z wojennych ruin warszawski Wielki zyskał w 1967 roku dodatkową scenę – Kameralną, oddaną do użytku, jakżeby inaczej, w Sylwestra. Na uroczysty, inauguracyjny program złożyły się polskie miniatury baletowe, wystąpili czołowi tancerze i śpiewacy, sonety Szekspira recytował Gustaw Holoubek, a „w nastrojowej sce-

nerii przy blasku świece", jak pisała prasa, Regina Smendzianka grała utwory Feliksa Janiewicza, Marii Szymanowskiej i Michała Ogińskiego. Odtąd doroczną tradycją sylwestrową stały się bądź to koncerty, bądź to premiery operowe, dodatkowo garniowane rozmaitymi okolicznościowymi atrakcjami, z obowiązkową lampką szampana fundowaną zaproszonym gościom przez dyrekcję.

Wybermy z tej tradycji parę ciekawostek.

W sezonie 1970/71 pojawił się w prasie komunikat, że „zamiast życzeń noworocznych kwotą 500 zł teatr przeznaczają na Komitet Opieki Społecznej”. W sezonie 1986/87 sylwestrowy spektakl *Straszego dworu* był transmitowany przez telewizję. Niby nic specjalnego. Ale kto pamiętał, że jeszcze kilka lat temu telewizja była manifestacyjnie bojkotowana przez środowisko aktorskie w moralnym odwecie za wprowadzenie stanu wojennego, łącznie mógł dojść do wniosku, że sytuacja w kraju się normuje, co przecież tak oczywiste nie było.

Można by się też spodziewać, że na pierwszego sylwestra w wolnej już Polsce, czyli nocą z 1989/1990, Teatr Wielki zaproponuje jakieś niezwykle narodowe przedsięwzięcie. Ale nie; owego przełomowego wieczoru zaoferowano warszawiakom po prostu Galowy Wieczór Baletowy, podczas którego wykonano fragmenty dwu baletów XIX-wiecznego austriackiego kompozytora, Ludwiga Minkusa, *Bajadery* i *Paquity*. Pikanterii dodawał fakt, że Minkus większość twórczego życia był związany z... Rosją, spod której władzy dopiero co się wyzwoliliśmy. Zwany tam Leonem Fiedorowiczem, był nadwornym kompozytorem baletów, dyrygentem i pierwszym skrzypkiem operowych teatrów Moskwy i Petersburga. Ot, psikus historii. Ale i dowód, że sztuka niekoniecznie musi podlegać aktualnej koniunkturze politycznej ani nawet atmosferze społecznej.

Atmosfera ta udzieliła się jednak kilka lat później dyrekcji Teatru Wielkiego, kiedy to do jednej z ról w sylwestrowej premierze romantycznego baletu *La Gitana* Filippo Taglioniego zaangażowano piętnastoletnią prezydentównę Magdę Wałęsę. Magda, dobra uczennica Gdańskiej Szkoły Baletowej, na którą były zwrócone wszystkie oczy, szczęśliwie nie zawiodła, a cała impreza, przygotowana z wielkim rozmachem, stała się prawdziwym wydarzeniem artystyczno-towarzystwo-prestizżowym. Kapitalizm miał też okazję wykazać się finansową wielkodusznością. Zrobił to, przyznać trzeba, w dużym stylu: dzięki pieniądзом amerykańskiej firmy Compaq Computer pokryto dekoracyjnymi malowidłami 8400 m² płótna, tudzież uszyto 400 wystawnych kostiumów baletowych, najwięcej w całych dziejach Teatru Wielkiego.

Już tylko na marginesie wspomnijmy, że bilet na ten wieczór kosztował jedyne 600 000 zł (nie, przed wymianą...), w co wliczona była lampka szampana, którą można było wychylić o północy 31 grudnia 1993 z prezydentem Wałęsą, ministrami, posłami i wszelkiej maści dyplomatami swoimi i obcymi. Bilety rozeszły się w mig.

W 1996 roku uroczyste oddano do użytku odbudowany po pożarze z 1985 roku Teatr Narodowy, współmieszkańca Teatru Wielkiego w prawym skrzydle gmachu Corazziego. I tam właśnie w sylwestra tegoż roku odbył się uroczysty koncert orkiestry Teatru, w programie mający m.in. fragmenty operowe w wykonaniu zaproszonych solistów zagranicznych.

W następnych latach wieczory sylwestrowe powróciły do Teatru Wielkiego w formie a to muzycznych koncertów galowych, a to spektakli specjalnie skomponowanych ze słynnych uwertur i arii operowych. W stały obyczaj weszły toasty spełniane w przerwach koncertów szampanem, przy czym wytworne kieliszki można sobie było zabrać na pamiątkę.

A z innych ciekawostek?

Do task zaczęły wracać wielkie publiczne bale. Szczególne podniecenie wywołał przetom wieków XX i XXI; cały świat zamierzał wydarzenie to uczcić jakimś nadzwyczaj spektakularnymi przedsięwzięciami, więc i Rzeczpospolita nie mogła być gorsza. Próba gigantycznego balu połączonego z koncertem, zorganizowanego w Teatrze Narodowym 31 grudnia 1997 roku, okazała się tak udana, że dwa lata później postanowiono jeszcze powiększyć skalę wydarzenia. I tak na sylwestra 1999/2000 zaprojektowano z ogromnym rozmachem potrójny bal aż na trzech głównych placach Warszawy: Teatralnym, Piłsudskiego i Zamkowym. Zaś sam Teatr Wielki przy pomocy specjalnego oświetlenia i dekoracji zamieniono na tę noc w gigantyczny tort.

W roku następnym, 2000/01, czyli pierwszym w nowym tysiącleciu, zdecydowano się na przedsięwzięcie jeszcze bardziej spektakularne: po raz pierwszy w powojennych dziejach Teatru Wielkiego zorganizowano w jego

murach Wielki Charytatywny Bal Stulecia. Największa w Europie scena operowa potężona została z widownią w jedną ogromną salę balową. Program wieczoru składał się z dwóch części. W pierwszej, zatytułowanej *Noc w operze*, uczestnicy mieli okazję usłyszeć i zobaczyć najsłynniejsze arie i sceny operowe tudzież baletowe, zaś w drugiej – *Nad pięknym, modrym Dunajem* – posłuchać kompozycji najpiękniejszych melodii świata od walców wiedeńskich po czasy najnowsze. Wieczór prowadził sam Wiesław Ochman, a od nazwisk solistów mogło się zakreślić w głowie.

Kulinarium zapewniła słynna stołeczna restauracja „Belvedere”, więc nie dziwota, że cenę za bilet skalkulowano, bagatela, na 1000 zł. Co prawda w Klubie Studenckim „Stodola” można się było w owego sylwestra zabawić za 240 zł (wliczona butelka wina musującego, kieliszek wódki, 2 litry soku i występ zespołu Lady Pank, jedzenie osobno płatne), ale już w hotelu Holiday Inn trzeba było za noc wydać 1300 zł. W cenę wchodziła jednak dowolność korzystania z jadła i napitków, a przynależny hotelowy pokój ze śniadaniem na dzień następny też był nie do pogardzenia.

Jak dotąd tak wielkiego balu już nie powtórzono w Wielkim. Może stanie się tak z okazji jakiejś następnej okrągłej okazji? Póki co kontentujemy się wspaniałymi koncertami sylwestrowymi, z których od lat słynie nasza Opera Narodowa. Szampan w przerwie i przednia muzyka, a wszystko w gmachu, który pomimo tylu przejść w swojej historii wciąż jest magicznym miejscem polskiej kultury... To naprawdę niemało. Powiedzmy wręcz: to jest coś nie do zapomnienia. ■



Charles Vernier, *Bal*, 1887

Korzystałem m.in. z:

Jan St. Bystron, *Warszawa*, Warszawa 1949

Józef Galewski, Ludwik B. Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana*.

Ostatnie lata XIX stulecia, Warszawa 1961;

Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania*

Augusta III, Warszawa 1985;

Józef Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833 – 1993*,

Warszawa 1993;

Julian Tuwim, *Bal w operze*, Warszawa 1982.

Tadeusz Nyczek

krytyk literacki i teatralny, szczególnie zainteresowany współczesną poezją i teatrem, wykładowca akademicki. Współpracownik pism literackich, teatrów i galerii. Pisał na łamach „Studenta”, „Życia Literackiego”, „Echa Krakowa”, „Miesięcznika Literackiego”, „Dialogu”, „Przeglądu Powszechnego”, „Pisma”, „Gazety Wyborczej”, „Przekroju”. Autor m.in. *Teatr Pleonasmus. Monografia teatru otwartego, Powiedz tylko słowo, Szkice o poezji 68, Lakierowanie kartofla i inne teksty teatralne, Rozbite lustro, Zdzisław Beksiński, Określona epoka, Nowa fala 1968-1993, 22 x Szymborska, Plus nieskończoność, Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz trio na głosy mieszane, Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*.

Tomasz Prange-Barczyński

Pijmy na chwałę miłości, czyli wino w operze

Wszystkiemu winien jest szampan. Jego Wysokość Szampan! Tak przynajmniej stwierdzają nad ranem bohaterowie operetki Johanna Straussa-syna, *Zemsta nietoperza* wcielający się wcześniej w cudze role, by dokonać zemsty na Gabrielu von Eisensteinie za jego złośliwe żarty.



Król win - szampan - leje się w każdej inscenizacji *Zemsty nietoperza*

Trudno się dziwić, że akurat szampan. Czas premiery najstynniejszej bodaj operetki świata, a więc rok 1874 przypada na okres, gdy świat (a przynajmniej ta część, którą było na to stać) upajała się już musującym winem z okolic Reims i Épernay. Szampan zdobywał nowe europejskie rynki wraz z postępową armią napoleońską. Pierwsi poważni producenci i kupcy dostrzegali już wtedy wielki potencjał rynku rosyjskiego. Nadto vins mousseux stały się w pierwszej połowie XIX w. symbolem nowoczesności i były chętnie pijane nie tylko na dworach, ale i w czasie birbanckich przyjęć i, z całą pewnością, w operze, gdzie przychodziło się w tamtym czasie raczej na towarzyskie spotkanie, któremu co najwyżej mogła towarzyszyć muzyka. Trzeba było naprawdę dobrej arii, by odwrócić uwagę publiki od kart i kieliszków. Jakiego szampana pili Straussowscy bohaterowie? Nie było to raczej wino wytrawne, przynajmniej nie w naszym rozumieniu. Mniej słodkie wina musujące z Szampanii zaczęły pojawiać się dopiero w latach 60. XIX wieku, a pierwszy prawdziwie wytrawny szampan powstał w winiarni Louise Pommery w 1874, a więc roku premiery *Zemsty nietoperza*. Tytułowy bohater opery Wolfganga Amadeusza Mozarta (1787), Don Giovanni wzywający w swej arii *Finch' han dal vino* (zwanej szampańską) do upojnej zabawy, z pewnością nie miał w kieliszku klasycznego dziś „bruta”

Współautor libretta *Zemsty nietoperza*, urodzony w Gdańsku Richard Genée napisał, tym razem z Friedrichem Zellem, jeszcze jeden tekst sławiący szampana. Szlagwort z operetki *Gasparone* Karla Millöckera (1884) jest dziś prawdopodobnie bardziej znany niż samo dzieło, a to z prostego powodu – dla wielu pozostaje jedyną i niepodważalną zasadą łączenia wina i jedzenia.

Ryby, drób i cielęcina lubią tylko białe wina,
zaś pod sarny, woły, wieprze jest czerwone wino lepsze (...)
a szampana, wie i kiep, można w trakcie, po i przed.
(polskie tłum. Kuczyński, Łebkowski, Prutkowski, Nowakowski)

W czasach kuchni fusion (ale i zachowując zdrowy rozsądek) byłbym ostrożny w bezrefleksyjnym stosowaniu się do pierwszych dwóch wersów, bez wątpienia jednak szampan pasuje niemal do każdej sytuacji. Pozostając jeszcze na chwilę przy wątku szampańskim – bohater opery Giuseppe Verdiego *Nabucco*, czyli „Nabuchodonozor” to nie tylko statek Morfeusza z filmu *Matrix*, ale przede wszystkim król Babilonu, który użyczył swego imienia największej ze stosowanych, 15-litrowej butelce, w jakiej kupić można szampana.

Wino pojawia się w dziesiątkach oper, rzadko jednak wiemy, co tak naprawdę piją bohaterowie. Nie wszyscy byli tak precyzyjni jak Lorenzo Da Ponte, ulubiony poeta cesarza Józefa II, a zarazem autor libretta do najstynniejszych



Reżyser David Alden, który w Operze Narodowej przygotowuje *Katię Kabanową*, nawet w *Dziewicy z jeziora* Rossiniego znalazł miejsce dla alkoholu

oper Mozarta. „Versa il vino Leporino / Eccellente Marzemino!” wola w XIII scenie II aktu do służącego Don Giovanni. Da Ponte miał unieśmiertnić w Mozartowskim arcydziele ulubiony, podobno, szczep winorośli kompozytora. Wyszło małe qui pro quo, bo skąd niby w XVII-wiecznej Sewilli (miejscu akcji) wziąć się miało czerwone, rześkie wino robione do dziś w okolicach Trydentu? Znają je dobrze narciarze szusujący po stokach Trentino, świetnie pasuje do miejscowego jedzenia, ale w Andaluzji ze świecą go szukać

Dużo lepszym wyczuciem południowo-hispańskich realiów wykazali się Henry Meilhac i Ludovic Halévy, autorzy libretta *Carmen* Georges Bizeta (na szczęście, bo sam francuski kompozytor nigdy nie przekroczył Pirenejów). Cyganka wybiera się do tawerny Lillasa Pastii tańcząc seguidillę i pić, cóż by innego, manzanillę – rodzaj wytrawnego sherry produkowanego jedynie w Sanlúcar de Barrameda, w miejscu, gdzie Gwadalkiwr uchodzi do Atlantyku, a wilgotny, ciepły i słony wiatr znad oceanu wpada do hał, w których błada, wyrazista manzanilla dojrzewa w beczkach nabierając charakterystycznego, morskiego aromatu.

Co jednak piją bohaterowie *Napój miłosnego* Gaetano Donizettiego? Z pewnością wino, a nie eliksir miłości, raczej przańse i mocne. Problem w tym, że oryginalne libretto Felice Romaniego mówiło, że akcja opery rozgrywa się w Kraju Basków, tymczasem w angielskim wydaniu Schrimera pisze się już o „małej wiosce we Włoszech”. Trzymajmy się oryginału. Jakież baskijskie wino stary handlarz Dulcamara mógł sprzedać jako miłosny napój Nemorinowi, wino, które otumaniło go do tego stopnia, że przestał zwracać uwagę na Adinę, a przecież to ją z pomocą eliksiru chciał zdobyć? Nie było to raczej klasyczne dla okolic Bilbao, lekkie, białe txakoli robione przede wszystkim z lokalnej odmiany hondarribi zuri, ani znane tylko miejscowym, cieniutkie czerwone hondarribi beltza. Może szukać należy zatem po francuskiej stronie krainy Basków, w Béarn lub w Irouléguy? Stawiam raczej na baskijską prowincję Alava, w której robi się .. rioję.

W innej operze Donizettiego – *Lukrecja Borgia* – wino spełnia zgoła inną rolę niż w *Napój miłosnym*. Książę Ferrary, Alfons, mąż Lukrecji, pragnąc zgładzić młodego weneccjanina, Gennara podejrzanego o romans z żoną (w istocie matką) pozwala Borgii wybrać sposób, w jaki pozbawi jej syna życia: miecz lub truciznę. Lukrecja wybiera truciznę, ta zaś zostanie podana w winie. Co pijano na książęcym dworze w nie słynącej z wina Ferrarze, w XVI wieku? Z pewnością nie brakło tam robionej w Romanii już tysiąc lat wcześniej słodkiej albany, którą dziś znamy jako albana di romagna, wino nie wywołujące wielkich emocji, choć w swych najlepszych odsłonach na pewno wystarczająco kuszące, by polknąć je wraz z trucizną.

Z Kalabrii musiało pochodzić wino, w którym środek nasenny rozpuścił Arlekin planując uśpienie Pajaca i ucieczkę z jego żoną, Kolombiną (*Pajace* Ruggiera Leoncavalla). Stawiam na Cirò, najbardziej znane, ale też jedno z najstarszych lokalnych win, wzorowane na robionej przez greckich kolonistów cremissie. W VI i VII w. p.n.e. kalabryjskie wino płynęło z winnic do portu w Sybarysie na wybrzeżu morza Jońskiego specjalnym „winoduktem”. A jakim że to sycylijskim winem raczył się Turiddu, bohater *Rycerskości wieśniaczej* Pietro Mascagniego? Wiemy jedynie, że szczodrym (aria *Mamma, quel vino é generoso*) – frapato, nero d'avola, nerello?

Możemy tylko przypuszczać, jakim trunkiem raczą się studenci w winiarni Luttra w Norymberdze w prologu *Opowieści Hoffmanna* Jacquesa Offenbacha (najprościej było tam chyba o frankońskiego silvanera...), jakim zaś młodzi artyści na poddaszu paryskiej kamienicy w pierwszym obrazie *Cyganerii* Giacomo Pucciniego (z pewnością drogim, nawet po rewolucji cło pobierane za wino na rogatkach stolicy Francji sprawiało, że było ono trzykrotnie droższe niż na prowincji). Ważne, że bawili się przy tym setnie.

Odę do Bachusa śpiewali bohaterowie II części *Carmina Burana* Carla Orffa, jednak nikt nie skomponował lepszego operowego toastu niż Giuseppe Verdi. Jego *Libiamo ne lieti calici z Traviaty* to pochwała miłości i wina:

Więc pijmy na chwałę miłości i niech nasze picie,
 Odpłaci nam płomienistymi pocałunkami!
 Radujmy się winem i śpiewem!
 I śmiechem upiększajmy noc!
 Niech nowy dzień zastanie nas w raju!
 (libretto: Francesco Maria Piave)

Na koniec jeszcze śmiesznośćka. Znalazłem ostatnio w sieci recenzję nieznanego mi wcześniej trunku Fidelio. Znając skłonność Beethovena do wina (umierając na marskość wątroby poprosił moguncki dom wydawniczy Schott o przysłanie kilku butelek z nad Moseli i Renu; te dotarły jednak zbyt późno, by kompozytor mógł spróbować wina; powiedział podobno tylko – szkoda, za późno – i być może były to jego ostatnie słowa) wierzyłem, że ktoś nadal imię jedynej opery Ludwiga naprawdę godnej flaszki. Koneserami Beethovenowskiego dzieła okazali się.. Polacy. Wino owocowe-białe Fidelio, półśrodek produkowane było (bo raczej już nie jest) przez Zakład Przemysłu Owocowo-Warzywnego Kotlin. Chapeau bas! ■

Tomasz Prange-Barczyński

dziennikarz, krytyk i konsultant winiarski, jeden z założycieli „Magazynu WINO”, a od 2005 roku jego redaktor naczelny. Autor audycji radiowych o tematyce winiarskiej w Radio PIN 102FM i reportaży telewizyjnych, współpracuje z tygodnikiem „Wprost”, „Playboyem” i magazynem „WiK Wprost i Kultura”. Sędzia w konkursach winiarskich Vinitaly, Best of Riesling, Vinagora, Vini da Pesce.

Krzyżówka

Szanowni Państwo, rozwiązanie naszej krzyżówki operowej pozostawcie sobie na pierwszy dzień Nowego Roku, tak aby zostać z nami i Operą Narodową co najmniej rok dłużej.

18. tenor
 16. podziw
 15. tenor
 14. tenor
 12. pozycja
 10. rykowsko
 6. usniech
 5. partitura
 4. reduta
 3. amoret
 2. floja
 1. miejsce
 PIONOWO
 22. wieisz
 21. raport
 20. uczelnia
 19. Dymir
 17. izolacja
 13. sushi
 11. epika
 9. Scarlett
 8. usniech
 7. Eastwood
 4. rapus
 1. Marja
 POZIOMO
 1. Marja
 4. rapus
 7. Eastwood
 8. usniech
 9. Scarlett
 11. epika
 13. sushi
 17. izolacja
 19. Dymir
 20. uczelnia
 21. raport
 22. wieisz

1		2			3		4		5		6	
7												
							8					
9			10									
11	12							13				14
					15		16					
					17					18		
19												
					20							
21							22					

POZIOMO

- ZACAROWANA POLKA
- IWAN JEST GROŻNY
- GROŻNY HARRY
- ROZPOCZYNA CZARODZIEJSKI FLET
- CRISTINA W BARCELONIE
- TO NIE DRAMAT
- SUROWE JAK GODUNOW
- LATKA W WIĘZIENIU
- PRZED SAMOZWAŃCEM
- SZKOŁA BALETOWA
- SKŁADANY CAROWI
- LINIJKĄ CARMEN

PIONOWO

- NA BILECIE DO OPERY
- WYDAŁA FIODORA
- GÓDZI LUDZI
- ORDONKA
- POD BATUTĄ KERI-LYNN WILSON
- POJAWIA SIĘ PRZY OKLASKACH
- OPERA JELENIA
- W REPERTUARZE
- WŚRÓD PROROKÓW
- KRĘCI SIĘ PO SCENIE
- BUDZI GO TRAVIATA
- AMANT W OPERZE

Piotr Zachara

Dlaczego diva przypomina Pałac Kultury

Po co projektanci przychodzą do opery? Dobrzy po inspirację i/lub pieniądze, średni, słabi oraz żadni, by trochę się podlansować, załapać na zdjęcie w kronice towarzyskiej tygodnia o gwiazdach.



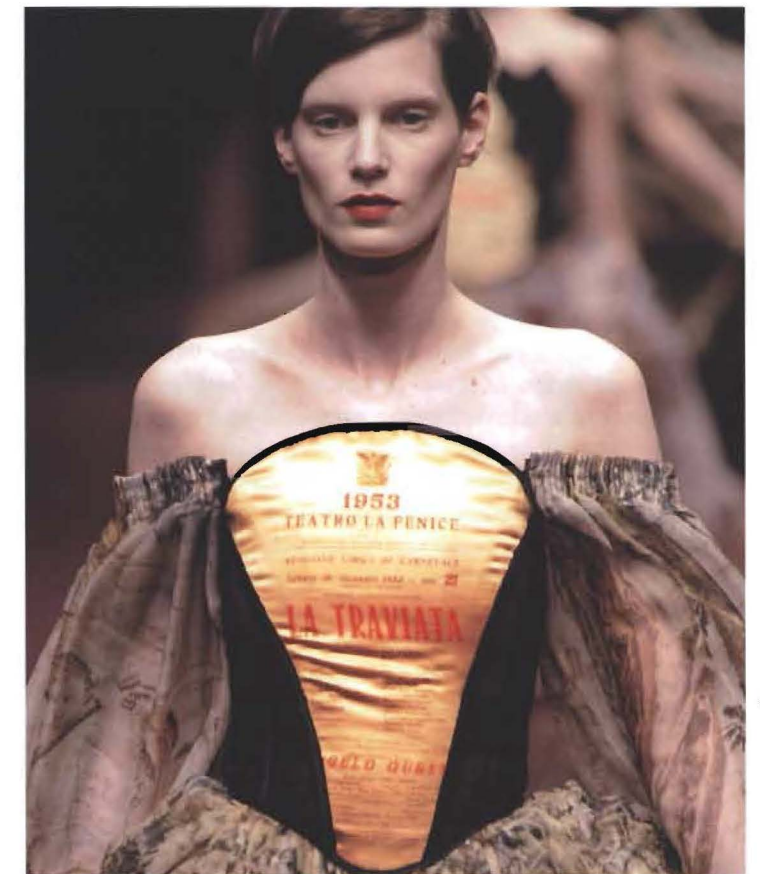
Stroje dla gwiazd Metropolitan, La Scali i paryskiej Opera Garnier projektuje Karl Lagerfeld

Pierwsza grupa od co najmniej dwóch dekad działa w niemal niezmiennym składzie. Stroje dla div z Metropolitan, La Scali i paryskiej Opera Garnier projektują Karl Lagerfeld, John Galliano i Christian Lacroix. Młodszy od nich o kilka dekad ale wcale nie mniej zdolny Oliver Theyskens na razie musi się zadowlić obsługiwaniem mniej prestiżowej sceny w Brukseli. Dla projektantów kontrakt z operą to przede wszystkim prestiż i szansa, by zrealizować pomysły o wiele ambitniejsze niż kolejna kiecka czy garnitur do noszenia na co dzień. Źródło dochodów oczywiście też, ale o tym, przez szacunek dla samych siebie i, w drugiej kolejności, dla sztuki, nie wspominają.

Trochę na wyrost do tego grona trzeba też dopisać duet Dolce & Gabbana, który z pomysłem na jesienno-zimową kolekcją tańszej linii D&G próbował przebić się do dyrekcji La Scali, ale pocałował klamkę. Domenico Dolce i Stefano Gabbana wymyślili sobie T-shirty z portretem Marii Callas i repliką biletów do legendarnej instytucji Mediolanu. Dyrektor La Scali potrzebował więcej czasu do namysłu niż projektantom starczyło cierpliwości, dlatego modelki na wybiegu wystąpiły w bawełnianych koszulkach z nadrukowanymi replikami biletów z weneckiego La Fenice. Taka okazja, by się za darmo podpromować przeszła La Scali koło nosa. Niekoniecznie. Grając trudną do zdobycia divę mediolańska opera zyskała rozgłos i szacunek, bo konsekwentnie trzyma się konwencji. Gdyby Dolce & Gabbana pofatygowali się z czymś bardziej ambitnym, na miarę haute couture, rozmowa pewnie wyglądałaby inaczej. Ale T-shirty? Z czym do ludzi, panowie? Pomyliliście wejścia. Moda na tym poziomie ma szansę tylko po stronie widowni albo gdzieś daleko na wschodzie.



Domenico Dolce i Stefano Gabbana wymyślili sobie T-shirty z portretem Marii Callas i repliką biletów do La Scali



Marketing sam w sobie nie jest zły, pod warunkiem, że zajmują się nim fachowcy. Dom mody Yves Saint Laurent od roku jest oficjalnym sponsorem Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Stałano Pilatti, dyrektor artystyczny YSL, zna się na modzie. Zna też swoje ograniczenia, dlatego nie pcha się do projektowania kostiumów scenicznych, po prostu finansuje gale z okazji otwarcia kolejnych sezonów i tyle. Nie przeszkadza mu, że Renée Fleming występuje w strojach od konkurencji – Lagerfelda, Lacroix i Galliano. Grunt, że wygląda jak diva, jest zjawiskiem wokalnowo-wizualnym. Tego od zawsze oczekujemy od divy, a od 2004 roku nawet nieco więcej mody, gracji i glamour.



Deborah Voigt została zawieszona w prawach divy do czasu, aż schudnie

Dokładnie pięć lat mija od afery w londyńskiej operze w Covent Garden, gdy dysponująca sopranem Deborah Voigt została zawieszona w prawach divy do czasu, aż schudnie. Dyrektor nie widział jej w roli Ariadny, która wymagała od solistki wciśnięcia w małą czarną przynajmniej w rozmiarze XXL. Voigt najpierw narobiła sporo hałasu, że to skandal, jak tak można, ale w końcu poddała się operacji regulującej rozmiar żołądka i ciała. Odchudzona o 68 kilogramów dwa lata temu triumfalnie wróciła na scenę w przepisowych atlasach, piórach i futrach. Coś, co przez chwilę było skandalem zmieniło się w eksperyment naukowy na żywym organizmie. Wszyscy fachowcy zaczęli się zastanawiać, czy wraz z nadwagą Voigt nie straci też głosu. Dotychczas diva miały pełne prawo do nadwagi, przecież jej ciało to instrument, z którego dobywają się dźwięki. Istnieją aż cztery poważne teorie naukowe na usprawiedliwienie zgodności skali głosu z gabarytami jej właściciela. Właściciela, bo tenorów też wzięto pod uwagę – nie tylko Pavarotti nie potrafił się kontrolować. Gdy okazało się, że głos Voigt na odchudzaniu nic a nic nie stracił, wymagania w stosunku do divy wzrosły. Oczywiście nikt rozsądny i taktowny nie zaproponuje Monserrat Caballe czy Cecilli Bartolli, by coś ze sobą zrobiły, bo jak nie to mają szlaban. To gwiazdy najwyższego kalibru, stara szkoła div. Niech jedzą co i ile chcą, malują się mocno i owijają atlasem jak kocem, byleby tylko zechciały zaśpiewać. Co innego pokolenie Anny Netrebko i jeszcze młodsze, dla których telewizyjne reality show i światowa sława top modelek nie jest żadnym szokiem. Im nawet nie trzeba mówić, że doskonałe audio bez dobrego wideo daleko nie zajdzie. A nawet jeżeli mu się uda, to długo będzie miało pod górkę.



Maria Callas



Miah Persson - najpiękniejsza diva nowej ery

Na ostatnim festiwalu w Salzburgu największe wrażenie zrobiła wiotka blondynka ze Szwecji Miah Persson, o której dwa niemieckie dzienniki zaraz napisały „najpiękniejsza diva nowej ery” Tuż za nią w rankingu nowych „talentów” operowych uplasowały się Isabel Leonorad (brunetka) i rudowłosa Patricia Petibon. Odebrano im głos, nikt nie wspomina, czy śpiewają sopranem czy altem, wszyscy za to widzą je w roli trzech gracji, w kreacjach wielkich krawców, którzy do tej pory ubierali divy drugiej kategorii, czyli piosenkarki i aktorki z Hollywood – one wiedzą, że wygląd to podstawa. Rozmiar S czy XS na pewno jest zdrowszy, wygodniejszy, żyje się z nim i ładniej i łatwiej. Tyko czy opera też musi iść na łatwiznę?

Gdyby Maria Callas nie trzymała linii, prawdopodobnie nie zostałaby legendą, na której nadal można zarobić. Wprawdzie odżywała się niezdrowo, zakochiwała niewłaściwie i miała dzikie brwi, ale za to szafę pełną Yves Saint Laurentów, Diorów i Biki, osobistej krawcowej z Mediolanu. Tłumy walczyły na wystawę w londyńskim Victoria & Albert Museum, gdzie w 2007 roku pokazano pełną kolekcję sztucznych klejnotów Swarovskiego, w jakich Callas wystąpiła w 46 głównych rolach. Kolia i diadem z dwustu kryształowych łez, w których pożegnała się z publicznością w 1965 roku, nadal jest w obiegu, niedawno pojawił się na scenie opery w Los Angeles. Gdy dwa lata temu mediolańskie Muzeum Historii Współczesnej zaproponowało włoskim projektantom uszycie kreacji inspirowanych „boską”, wszyscy, od Prady po Cavalli'ego, entuzjastycznie sięgnęli po pióra marabuta, sobole futra i atlas. Callas była pierwszą prawdziwą divą na miarę kultury dryfującej w stronę pop. Nieważne, czy tak to sobie zaplanowała, stało się.

Za jej czasów balansowanie na granicy sztuki wysokiej i masowej było czymś nowym, teraz to banał. Dlatego zawsze będę bronić praw divy do przesady. Pod każdym względem – wagi, wyglądu, sposobu, w jaki zawłaszcza sobie scenę. Im bardziej publiczność, zwłaszcza polska, odpuszcza sobie całą ceremonię przygotowań przed pojawieniem się w operze – nawet na premierze sukienek i smokingów jest mniej niż swetrów, chociaż akurat wtedy i w tym miejscu byłyby bardzo na miejscu – tym bardziej podobają mi się kołnierze kryzy Cecilli Bartolli i killigramy koronek na dekolcie Monseratt Caballe. Z modą mają niewiele wspólnego, pełnią ważniejszą rolę – podkreślają dystans dzielący publiczność od jedynej prawdziwej gwiazdy i zmuszają do pokory. Gdy na scenie stoi diva – opera to nie balet, choreografia i gesty mają mniejsze znaczenie – zaczyna się spektakl jednego aktora. Oto kobieta, która dysponuje nieludzkim głosem, nawet najbardziej grafomańskie libretto w jej wykonaniu brzmi bosko. Diva nie musi się podobać, divę trzeba podziwiać albo przynajmniej przyznać jej prawo do bycia wyjątkową.



W 2007 w Victoria & Albert Museum pokazano kolekcję klejnotów Swarovskiego, w których Callas występowała na scenie

Prawdziwa diva przypomina warszawski Pałac Kultury, przy którym każdy nowy, nawet ładny wieżowiec wygląda jak karzeł imperializmu. Bo w tym pokracznym gigancie jest jakaś wyjątkowa estetyka i tajemnicza zdolność do dominowania nad całymi kwartałami przestrzeni. Ten budynek widać z daleka, zawsze w izolacji, zdystansowany do sąsiednich biurowców i hoteli zaprojektowanych przez przeważnie lepszych architektów. Pałac Kultury to diva, która nie ubiera się u Prady. ■

Piotr Zachara
redaktor naczelny miesięcznika „InStyle”

GALA SYLWESTROWA

W Y K O N A W C Y



ALEKSANDRA KURZAK

Aleksandrę Kurzak Warszawa usłyszała po raz pierwszy podczas Konkursu Moniuszkowskiego w 1998 roku w Operze Narodowej. Zaskakujące – mimo że zupełnie bez wysiłku młodziutka śpiewaczka przechodziła z etapu do etapu i ostatecznie zdobyła pierwszą nagrodę, w pamięć najbardziej zapadł jej pierwszy występ na samym początku rywalizacji. I to nie żadna brawurowa aria, ani pełna staromodnego wdzięku piosenka *Polna różyczka* Stanisława Moniuszki, ale uważana za lżejszy drobiazg, trudna, ale w gruncie rzeczy błaha „popisówka” Pieśń *Słowik* Aleksandra Alabiewa to klasyczny utwór ukazujący możliwości głosowe śpiewaczki obdarzonej sopranem koloraturowym. Głos artystki bez wysiłku szczywał ku górnym dźwiękom naśladowując tryle i kląskania słowika, łagodnie wibrując w koloraturowych trylach. Po zakończonym występie widownia wybuchła burzą oklasków, co na zwykle nieco sennyh przesłuchaniach konkursowych nie zdarza się często. Co więcej, artystka została zmuszona do ponownego ukłonienia się, choć to niemal niepraktykowane w mocno sformalizowanych warunkach konkursu. Pamiętam, że siedziałam oniemiała z zachwytu.

Dziewczę pełne temperamentu

Występ ten zakończony tryumfem bardzo młodej artystki stał się, jak się później okazało, zapowiedzią wielkiej światowej kariery. Dzięki stypendium Fundacji Crescendum Est-Polonia Aleksandra Gudzowatego wokalistka mogła kontynuować studia i zdobywać operowe szlify na scenie Staatsoper w Hamburgu. Zaśpiewała tam kilkanaście partii z repertuaru odpowiedniego dla młodego, rozwijającego się sopranu lirycznego, idącego w kierunku koloratury. Zaczęła od ról mozartowskich, będących najlepszą szkołą panowania nad głosem i dyscypliny wokalne.

Tworzyła na scenie postaci zgodne z jej *emplois* – pełne temperamentu, zalotności i seksapilu dziewczęta, jak Blonda z *Uprowadzenia z seraju*, Zuzanna z *Wesela Figara*, Anusia w *Wolnym strzelcu*, czy Adela z *Zemsty nietoperza*, ale także bohaterki bardziej posągowe – prawdziwe heroiny (Kleopatra w *Juliuszu Cezarzu w Egipcie*). Zajęcia w Międzynarodowym Studiu Operowym dopełniły edukacji artystki, która przecież od dziecka miała styczność z muzyką i operą – dorastając jako córka wybitnej sopranistki. Lata spędzone w Hamburgu i coraz śmielsze wyfruwanie w świat z tamtejszych murów dało Aleksandrze Kurzak solidne podstawy do budowania międzynarodowej kariery, która wybuchła prawdziwym fajerwerkiem, jak to w historii opery nie raz już bywało.

Diabelska pirotechnika wokalna

Nie było to co prawda żadne nagłe zastępstwo, które pozwala czekającemu na swoją kolej Kopciuszkowi przeistoczyć się w królową, ale zaplanowany na długo wcześniej występ w krótkiej wprawdzie, ale niezwykle efektownej partii Olimpii – mechanicznej lalki z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. No i ta scena! Metropolitan Opera – prawdziwe wdarcie się przebojem na operowy szczyt, bo dziś to właśnie Nowy Jork, a nie teatry europejskie z mediolańską La Scalą na czele, kreuje prawdziwe gwiazdy. Rola była idealnie dobrana. Uroczą i urodziwą jak laleczka z porcelany Polka *wyśpiewała* kaskady koloratur niczym złoty mechaniczny słowik. Prasa dosłownie oszalała prześcigając się w wyrażaniu podziwu dla debiutantki, wówczas zaledwie 27-letniej. „The New York Times” napisał:

W tym roku partię Olimpij śpiewa Aleksandra Kurzak. Dysponuje koloraturą silną i nieskazitelną, a w roli mechanicznej lalki sprawia, że dajemy zwać się jej sztuczkom.

Zaś agencja Associated Press donosiła:

Po premierze do owacji na stojąco zerwała się nawet orkiestra. (...) W obsadzie wznowionych „Opowieści Hoffmanna” nie było słabych punktów (...), a najjaśniej błyszcząca debiutantka, (...) Aleksandra Kurzak w roli Olimpij. Taką diabelską, wokalną pirotechniką mogły się kiedyś pochwalić Joan Sutherland czy Beverly Sills. (...) Kurzak sięgała wysokiego „c” jakby podrzucała piłeczkę pingpongową, celnie i radośnie.

Polka ukradła show

W tym samym roku „young Polish-born soprano” Aleksandra Kurzak zadebiutowała także na scenie drugiej z najbardziej prestiżowych oper świata – Royal Opera House Covent Garden. Zaśpiewała najeżoną ozdobnikami liryczną partię Aspazji w nieco mniej znanej operze Mozarta *Mitridate, Re di Ponto*. I tym razem zgarnęła znakomite recenzje. „The Guardian” zachwycał się biegłością jej koloratur, „Independent” podkreślał świetną technikę, a „Opera Today” chwaliła psychologiczną prawdziwość wykreowanej postaci. Od tego czasu Covent Garden stała się ulubioną, niemal „domową” sceną Aleksandry Kurzak, która wielokrotnie podkreślała,



że czuje się tam „u siebie”. Wystąpiła tam jako Norina w *Don Pasquale*, Adina w *Napoju miłosnym*, Zuzanna w *Weselu Figara*. Nic zatem dziwnego, że w Covent Garden właśnie nasza sopranistka odniosła kolejny ze swych wielkich tryumfów. W październiku 2008 roku wystąpiła w tytułowej partii w operze Rossiniego *Matilde di Shabran* u boku znakomitego, stawnego i bardziej doświadczonego peruwiańskiego tenora Juana Diego Floreza. Polka zaśpiewała i zagrała tak, że... ukradła „show” uznanemu gwiazdorowi, spychając go w cień. Wieść o tym wyczynie szeroko rozeszła się na całym świecie, a Ola Kurzak dołączyła do gwiazd opery, których nazwiska znają nie tylko melomani. Jej pochod przez światowe sceny trwa. Śpiewała w berlińskiej Deutsche Staatsoper Unter den Linden jako Królowa Nocy, w Teatro Regio w Parmie i Théâtre du Capitole w Tuluzie jako Gilda i Anusia i z Orkiestrą Mozarteum na Festiwalu w Salzburgu, w Teatro Massimo w Palermo jako Norina, w Teatro Massimo di Bellini w Katanii, w monachijskiej Bayerische Staatsoper jako Kleopatra, Adela i Rosina, w Wiener Staatsoper jako Rosina, w Lyric Opera House w Chicago jako Blonda, a także z Essen Philharmoniker (*Petite Messe Solenne* Rossiniego), Hamburger Symphoniker (koncert karnawałowy), Hamburger Philharmoniker (arie koncertowe Mozarta), Orkiestrą NDR (*Carmina Burana* i *Madame Herz* w *Dyrektorze teatru* Mozarta) oraz z Orkiestrą Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie (*Carmina Burana*). Dobrze, że znajduje czas, aby odwiedzić także narodową scenę, gdzie odniosła swój pierwszy sukces.

Katarzyna Gardzina

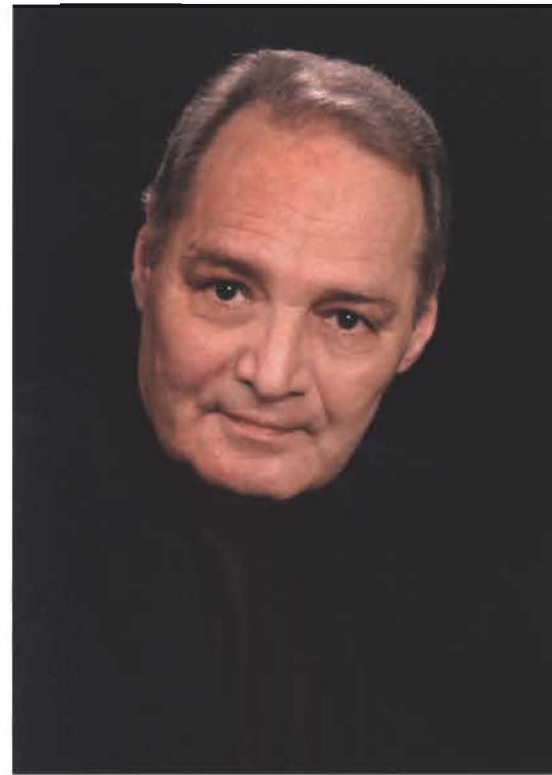


GIUSEPPE FILIANOTI

Wybitny tenor liryczny. Urodzony w Reggio Calabria, najpierw uzyskał dyplom z literatury. W 1997 roku ukończył Konserwatorium im. F. Cilei, gdzie studiował pod kierunkiem Anny Vandi. Otrzymał dwuletnie stypendium na naukę w Accademia del Teatro alla Scala w Mediolanie. W tym okresie intensywnego doskonalenia umiejętności poznał Alfredo Krausa, który stał się jego mentorem. Filianoti czuje się równie dobrze w repertuarze bel canto i włoskiej operze lirycznej oraz w XIX-wiecznym repertuarze francuskim. Zadebiutował w 1998 roku w Bergamo jako tytułowy Dom Sébastien w operze Donizettiego. W 1999 roku, po występie w partii Argirja w *Tancredi* podczas Operowego Festiwalu Rossiniego w Pesaro, Riccardo Muti zaangażował go do *Nina pazza per amore* Paisella. W 2003 roku, również pod dyktando Mutiego, otwierał sezon w La Scali występem w *Mojżeszu i Faraonie* Rossiniego. W Covent Garden debiutował w 2000 roku jako Alfred w *Traviacie*, powrócił tam w 2005 roku, by zaśpiewać w *Dom Sébastienie*, a ostatnio partię Nemorina w *Napoju miłosnym*. Jest częstym gościem La Scali, gdzie występował w operach: *Falstaff*, *Rigoletto*, *Lukrecja Borgia*, *Gianni Schicchi*, *Dzień królowania* oraz *Łucja z Lammermooru*. W rzymskim Teatro dell'Opera śpiewał w operach: *Faust*, *Gianni Schicchi*, *Czarodziejski flet*, *Werther* oraz *Idomeneo*.

W 2005 roku miał miejsce jego debiut w nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie wykonał partię Edgara w *Łucji z Lammermooru*. Jego popisowe role w MET to m.in. Nemorino, Księżę Mantui i Ruggero (w *Jaskółce* Pucciniego). W USA występował też w San Francisco Opera jako Edgardo w *Łucji* oraz w Carnegie Hall w Nowym Jorku jako Federico w *L'Arlesianie*. Śpiewał w najważniejszych teatrach operowych Europy, m.in. w: Berlinie (pod dyktando Daniela Barenboima), Wiedniu (Nemorino, Alfred i Edgar), Barcelonie (Księżę Mantui, Alfredo, Nemorino i Edgar), Florencji (Alfred, Tamino i Don Ottavio), Hamburgu (tytułowa partia w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha, tytułowa partia w *Idomeneo* Mozarta), Madrycie (Alfred) i Paryżu (Ruggero w *Jaskółce*). Ma na swoim koncie wiele nagrań kompletnych oper, takich jak: *Giulio Sabino* Giuseppe Sarti, *Tancredi* i *Mojżesz i Faraon* Rossiniego, *Dom Sébastien* Donizettiego, *Traviata*, *Mefistoteles* Boita i *Medea* Cherubiniego. W 2004 roku otrzymał Nagrodę Włoskiej Krytyki im. Franco Abbiati dla najlepszego śpiewaka roku. (fot. E. Paiz)

© 2009 Geoffrey Green



TADEUSZ KOZŁOWSKI

Dyrygent. Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent-szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny. W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i takimi gwiazdami, jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco inaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie. W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnne spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.

Po powrocie do kraju, w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, a od roku 2000 pełni w nim funkcję pierwszego dyrygenta. Dla tej sceny przygotował 36 premier, w tym premiery polskie: *Echnatona* Glasza, *Dialogów karmelitanek* Poulenca, *Gajane* Chaczaturiana i musicalu *Zorba* Kandra, a także premiery: *Mefistoteles* Boita, *Walkirii* Wagnera (pierwsza powojenna realizacja w Polsce), *Normy* Belliniego, *Fidelia* Beethovena, *Eugeniusza Oniegina* i *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego, *Halki* Moniuszki, *Borysa Godunowa* Musorgskiego, *Traviaty*, *Makbeta* i *Trubadura* Verdiego, *Napoju miłosnego* Donizettiego, *Purytanów* Belliniego i innych. W latach 2001-02 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 2500 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy. W Operze Narodowej dyryguje spektaklami *Madame Butterfly* Pucciniego, *Bajadery* Minkusa, *Straszego dworu* Moniuszki, *Lukrecji Borgii* Donizettiego, *Tristana* Wagnera/de Vliegera i *Nabucca* Verdiego. Od 1 września 2009 roku sprawuje funkcję dyrektora muzycznego Opery Narodowej (fot. archiwum artysty)



BOGDAN GOLA

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-82). Potem kierował chórami Filharmonii im. Józefa Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Jest twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonawstwie muzyki dawnej, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus, działającego w latach 1993-98 przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Z tym zespołem zrealizował cykl nagrań archiwalnych dla TVP2 pt. „Brzmienie sacrum – polska muzyka sakralna”. Kierowany przez niego w latach 1984-95 i ponownie od 1998 roku Chór Opery Narodowej zdobył sobie trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Dzięki wzbogaceniu repertuaru chóru o liczne dzieła oratoryjne i symfoniczne, zespół, odnosi znaczące sukcesy nie tylko na scenie operowej, lecz także na estradach koncertowych. Poziom artystyczny chóru dokumentują liczne nagrania fonograficzne i telewizyjne zrealizowane przez wytwórnie: EMI, Polskie Nagrania, CD ACCORD, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także TVP, ZDF, 3SAT, ARTE i Polskie Radio. Bogdan Gola współpracuje regularnie z zespołami chóralnymi i filharmonicznymi w kraju. W swoich programach koncertowych dyryguje wielkimi dziełami oratoryjnymi, a także często sięga po stare i zapomniane partytury muzyki polskiej. Równoległe z pracą artystyczną prowadzi działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w 1979 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 1986 roku jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej, obecnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. W latach 1998-2004 był prodziekanem Wydziału Edukacji Muzycznej, obecnie kieruje Katedrą Dyrygentury Chóralnej. W 2001 roku otrzymał tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych. Jest laureatem Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

(fot. J. Multarzyński)

ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ

Początki warszawskiej orkiestry operowej wiążą się z działalnością Teatru Narodowego, prowadzonego przez Wojciecha Bogustawskiego. Zespołem operowym kierowali wówczas dwaj wybitni polscy kompozytorzy i dyrygenci: Józef Elsner i Karol Kurpiński. Kurpiński został również pierwszym dyrektorem otwartego w 1833 r. Teatru Wielkiego. Później orkiestrą kierowali między innymi: wybitny dyrygent włoski Jan Quattrini i twórca polskiej opery narodowej Stanisław Moniuszko, a od początku naszego stulecia – tej miary dyrygenci, co Emil Młynarski, Artur Rodziński czy Zdzisław Górczyński. Po II wojnie światowej rozpoczął się żmudny proces kształtowania i stałego doskonalenia zespołu, który ostatecznie stał się najliczniejszą z polskich orkiestr operowych. Pozwala to jej podejmować różnorodne, ambitne zadania artystyczne. Zespołem kierowali i współpracowali z nim czołowi polscy dyrygenci, tacy jak: Witold Rowicki, Bohdan Wodiczko, Jan Krenz, Jerzy Semkow, Mieczysław Mierzejewski, Henryk Czyż, Antoni Wit, Jerzy Maksymiuk, Bogusław Madey, Antoni Wicherek, Robert Satanowski, Kazimierz Kord, Grzegorz Nowak, Andrzej Straszynski, Tadeusz Wojciechowski, Jacek Kasprzyk i Tadeusz Kozłowski. Orkiestra występowała również wielokrotnie pod batutą znanych dyrygentów zagranicznych, takich jak: Nello Santi, Alberto Zedda, Heinz Fricke, Hans Swarowsky, Gerhard Geist, Dżansug Kachidze, George A. Albrecht, Werner Sertzer, Michael Zilm, Siegfried Kohler, Elio Boncompagni, José Maria Florencio Júnior, Tiziano Severini, Enrique Diemecke, Paul Connelly, Chikara Imamura, Marc Minkowski, Valery Gergiev. Orkiestra odbyła szereg tournée zagranicznych ze spektaklami operowymi i baletowymi, jak również z koncertami symfonicznymi, odwiedzając m.in. Berlin, Bonn, Bregenz, Brukselę, Bukareszt, Lizbonę, Luksemburg, Madryt, Monte Carlo, Moskwę, Paryż, Sofię, Tel-Awiv, a ostatnio także kilkanaście miast w Japonii. Brała udział w festiwalach muzycznych m.in. w Xanten, Carcassonne, Salonikach i Mai Festwoche w Wiesbaden, gdzie w roku 1972 otrzymała złote pióro za wykonanie *Otella* Verdiego pod dyktando Jana Krenza. Orkiestra posiada na swym koncie szereg nagrań, między innymi *IX Symfonię* Beethovena, *II Symfonię* Brahmsa, *Halkę* i *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, fragmenty *Trubadura* Giuseppe Verdiego i *Fausta* Charlesa Gounoda i inne. Wielokrotnie występowała również z koncertami muzyki symfonicznej i oratoryjnej wykonując m.in. dzieła takich kompozytorów jak: Mozart, Rossini, Beethoven, Chopin, Brahms, Mahler.

CHÓR OPERY NARODOWEJ

Zespół chóralny istniał przy Teatrze Wielkim niemal od samego początku jego funkcjonowania, uczestnicząc w przedstawieniach operowych, a czasem również w inscenizacjach dramatycznych. Począwszy od XIX wieku recenzje prasowe z przedstawień w Teatrze Wielkim pełne były uznania dla jego osiągnięć. Otwarcie Teatru Wielkiego po odbudowie w 1965 roku stało się nowym impulsem w rozwoju chóru operowego. Wielka scena wymagała potężnego chóru, którego udział stał się ozdobą inscenizacji operowych. Od tego czasu zespołem chóralnym Teatru Wielkiego kierowali m.in.: Józef Bok, Zofia Urbanyi-Świrski, Henryk Wojnarowski, Lech Gorywoda, Bogdan Gola i Jan Szyrocki przyczyniając się do jego rozwoju. Zespół występuje w przedstawieniach operowych, bierze udział w koncertach symfonicznych, prowadzi samodzielną działalność koncertową. Począwszy od kwietnia 1998 roku ponownie chórem kieruje Bogdan Gola, chórmistrz, dyrygent i pedagog. Wachlarz zainteresowań tego zastępowanego chórmistrza jest bardzo szeroki: od gregoriańskiej monodii do monumentów Wagnera i Pendereckiego. Jako szef Chóru Teatru Wielkiego w Warszawie przygotował z tym zespołem ponad 80 słynnych dzieł operowych, a kierowany przezeń chór zyskał trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Zespół występuje w przedstawieniach operowych, bierze udział w koncertach symfonicznych, prowadzi samodzielną działalność koncertową. Uczestniczył w wielu tournée zagranicznych Teatru Wielkiego występując na największych scenach muzycznych Europy, a ostatnio także w Chinach i Japonii.

Pianista-korepetytor solistów: **Anna Marchwińska**
Pianiści-korepetytorzy chóru: **Ewa Goc, Wioletta Łukaszewska**
Dyrygent chóru: **Mirosław Janowski**
Inscypjent: **Teresa Krasnodębska**
Dźwięk: **Adam Ciesielski, Iwona Saczuk**
Światła: **Stanisław Zięba**

Źródła ilustracji:

str. 6, fot. Keith Bedford/Reuters/Forum
str. 7, fot. David Ebener/DPA/Forum
str. 7, fot. Daniel Karmann/DPA/Forum
str. 8, fot. Rolf Haid/DPA/Forum
str. 9, fot. Johannes Ifkovits
str. 10, repr. Corbis
str. 11, repr. Corbis
str. 12, repr. Corbis
str. 15, repr. Corbis
str. 16, fot. Mike Hoban/ArenaPAL/Forum
str. 17, fot. Colin Willoughby/ArenaPAL/Forum
str. 20, fot. Alex Grimm/Reuters/Forum
str. 21, fot. Zeppelin/East News
str. 21, fot. Zeppelin/East News
str. 22, fot. Clive Barda/ArenaPAL/Forum
str. 22, fot. Keystone/Forum
str. 23, fot. Shannon Stapleton/Reuters/Forum
str. 23, fot. Fritz Curzon/ArenaPAL/Forum
str. 27, fot. Johannes Ifkovits

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Opracowanie programu **Katarzyna Gardzina, Marcin Fedisz**
Kierownik Działu Literackiego **Marcin Fedisz**
Okładka i projekt graficzny **Adam Żebrowski**
Współpraca graficzna **Mitosz Kaliński**
Fotoedycja **Marcin Kędryna**
Druk **Spot-Color**
Wydawca **Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2009**
Program bezpłatny

Teatr Wielki - Opera Narodowa
ul. Stawki 13, 00-611 Warszawa
t. 22 629 10 00, f. 22 629 10 01
www.opera.pl

