



Jules Massenet

WERUHER

Piszę do pani
z mojego małego pokoiku.
Szare, ciężkie
grudniowe niebo
cięży nade mną jak calun...
I jestem sam, sam, zawsze sam!

Wesołe krzyki dzieci
dochodzą do mego okna,
Wesołe krzyki dzieci!
i myślę o tym słodkim czasie,
kiedy pani drogie małżeństwa bawily się koło nas.
Może one o mnie zapomną.

Powiedziałas mi: Na Boże Narodzenie!
A ja wykrzyknąłem: Nigdy!
Wkrótce się dowiemy,
które z nas mówiło prawdę...
Ale gdybym w ustalonym dniu
miał się przed tobą nie zjawić,
nie oskarżaj mnie,
lecz oplakuj!
Tak, swymi pełnymi uroku oczyma
słowa tego listu będziesz czytała wciąż od nowa,
zrosisz je swymi łzami.
O, Charlotta, zażrąysz!



*Je vous écris
de ma petite chambre:
au ciel gris
et lourd de Décembre
pèse sur moi comme un linceul,
Et je suis seul! seul! toujours seul!*

*Des cris joyeux d'enfants montent
sous ma fenêtre,
Des cris d'enfants!
Et je pense à ce temps si doux.
Où tous vos chers petits jouaient
autour de nous!
Ils m'oublieront peut-être?*

*Tu m'as dit: à Noël,
et j'ai crié: jamais!
On va bientôt connaître
qui de nous disait vrai!
Mais si je ne dois reparaitre
au jour fixé, devant toi,
ne m'accuse pas,
pleure-moi!
Oui, de ces yeux si pleins de charmes,
ces lignes...tu les reliras,
tu les mouilleras de tes larmes...
O Charlotta, et tu frémiras!*



TEATR WIELKI
STANISŁAWA MONIUSZKI
POZNAŃ

dyrektor Michał Znaniecki

Jules Massenet

WERTHER

dramat muzyczny w czterech aktach

libretto

Édouard Blau, Paul Milliet, Georges Hartmann

na podstawie

Cierpień młodego Wertera

Jobanna Wolfganga Goethego

premiera 27 marca 2010

realizatorzy

kierownictwo muzyczne Roberto Tolomelli

reżyseria Ignacio Garcúa

dekoracje Carmaña Valencia Tamayo

kostiumy Kornelia Piskorek

światła i projekcje Bogumil Palewicz

kierownictwo chóru Mariusz Otto

systemy dyrygenta Aleksander Gref, Lorenzo Tazzieri

asystent reżysera Wiesław Bednarek

obsada

Wertber Jeongki Cho / Brian Jagde

Cbarlotte Irina Zhytynska / Sylwia Zlotkowska

Albert Marcin Bronikowski / Imants Erdmans / Tomasz Mazur

Sophie Małgorzata Olejniczak / Tatiana Pożarska

Jobann Andrzej Bullo / Tomasz Mazur

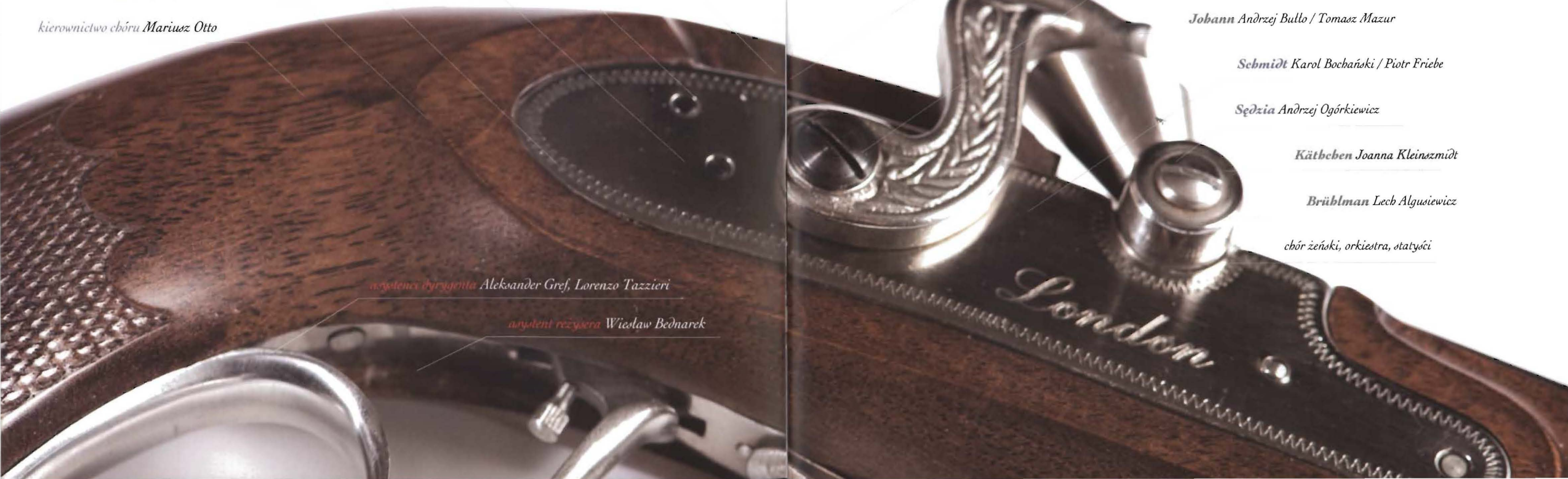
Schmidt Karol Bochański / Piotr Friebe

Sędzia Andrzej Ogórkiewicz

Kätchen Joanna Kleinsmidt

Brühlman Lech Alguisiewicz

chór żeński, orkiestra, statyści



*streszczenie**akt 1*

Zapobiegliwy Sędzia próbuje z dziećmi kolędę, choć wokół słoneczny lipiec. Johann i Schmidt, przyjaciele domu, kłaniają się uprzejmie młodszej córce Sędziego, ślicznej Sophie, choć szukają wzrokiem starszej Charlotty. Przed wielkim balem w Wetzlar wszyscy plotkują o młodym i melancholijnym panu Wertherze, faworycie księcia. Gdy scena pustoszeje, staje na niej pogrążony w marzeniach Werther, zachwycony widokiem Charlotty wychodzącej z domu w towarzystwie dzieci. Sędzia przedstawia córkę młodzieńcowi, który oczu oderwać nie może od tej wizji domowego szczęścia. Werther zabiera pięknie przystrojoną Charlottę na bal, podczas gdy Sędzia idzie z Johannem i Schmidtem do oberży. Wówczas w ogrodzie pojawia się Albert, którego Sophie wita z radością jako swego przyszłego szwagra. Charlotta i Werther powracają z balu; wystarczyło kilka godzin spędzonych razem, by serce młodzieńca ogarnęła żarliwa namiętność. Sędzia przerywa idyllę, ogłaszając powrót Alberta, którego zmarła matka Charlotty wybrała sobie na zięcia. Werther nie posiada się z rozpacz.

akt 2

Trzy miesiące później w Wetzlar Johann i Schmidt siedzą przy stole w oberży, podziwiając Charlottę i Alberta idących do kościoła. Z dala obserwuje ich również błądź z bólu Werther. Po mszy Albert i Sophie bezskutecznie próbują rozweselić młodzieńca, ich słowa jednak ledwo do niego docierają. Gdy pojawia się Charlotta, Werther próbuje do niej przemówić, ona jednak nie chce go słuchać, wyznaczając mu spotkanie – na Boże Narodzenie. Werther poczyną myśleć o samobójstwie. Przechodzącej Sophie mówi, że wybiera się w długą, daleką podróż, a ton ma tak przejmujący, że dziewczyna wybucha płaczem. Na tę wiadomość Charlottę przesywa dreszcz, Albert zaś pojmuje nareszcie przyczynę rozpacz młodzieńca.

akt 3

W dzień Wigilii Charlotta czyta stare listy Werthera, odkrywając ze wzruszeniem, jak dalece nie jest on jej obojętny. Trzeci list zawiera ledwo zawołaną pogroźkę: jeżeli nie pojawi się na Boże Narodzenie, to znak, że trzeba go optakiwać. Widząc wchodzącą Sophie, Charlotta spiesznie ukrywa listy. Sophie opowiada, jaki smutek ogarnął cały rodzinny dom, odkąd Werther wyjechał, Charlotta zaś nie może powstrzymać łez. Sophie wydiera jej przyrzeczenie, że spędzi święta z rodziną, skoro Albert wyjeżdża. Samotna Charlotta szuka pociechy w modlitwie, gdy w drzwiach staje nagle Werther. Charlotta przypomina mu wówczas wiersze Osjana, które zaczął kiedyś tłumaczyć – a on dobrze je pamięta. Nie mogąc się oprzeć, Charlotta pada mu w ramiona, po czym wyrwa się, przerażona tą chwilą słabości i ucieka. Werther również odchodzi, pogrążony w rozpacz. W pustym pokoju pojawia się wówczas Albert, uprzedzony o nagłym powrocie Werthera. Nadbiega roztrzęsiona Charlotta, której służący wręczył list do Alberta: przed podróżą młodzieniec prosi przyjaciela, by mu pożyczył swoje rewolwery. Albert rozkazuje spokojnie, by mu je zanieślono, Charlotta zaś dopiero po chwili rozumie sens tej prośby i wybiega.

akt 4

Pierwsza odsłona. Noc Wigilijna.

Druga odsłona. Gabinet roboczy Werthera. Śmiertelnie ranny młodzieniec leży przy swoim biurku, gdzie go znajduje oszalała z bólu Charlotta. Po raz pierwszy wyznaje mu miłość i całuje go namiętnie. Werther wydaje ostatnie tchnienie, podczas gdy w oddali dzieci śpiewają kolędę.

Wojciech Włodarczyk
W półcieniach francuskiego liryzmu

Francja jest krajem szczycącym się wybitnymi osiągnięciami w dziedzinie kultury. Francuzi bardzo wysoko cenią sobie wyrafinowany smak, wykwintne formy, lekkość i elegancję. Dotyczy to wszystkich gałęzi sztuki (z kulinarną włącznie), wszelkich gatunków, każdego aktu twórczego. Nie inaczej też było i jest z operą – przez wielu uważaną za najbardziej złożony i wysublimowany rodzaj wypowiedzi artystycznej. A opera we Francji zawsze znacząco różniła się od dokonań twórców w innych krajach Europy. Sztuka ta, stworzona we Włoszech, rozprzestrzeniła się na całym kontynencie, odnosząc sukcesy, zniewalając publiczność, zachwycając zarówno możnych tego świata, jak i tych, którzy w teatrach zajmować mogli tylko miejsca stojące na najwyższych balkonach. Gdy próbowano wprowadzić ją do Paryża na początku XVII stulecia, gdy o miejscach stojących na balkonie nie mogło jeszcze być mowy, napotkała, najogólniej mówiąc – niechęć, a w najlepszym razie obojętność. Francuzi mieli swój własny teatr dramatyczny, teatr znakomity, na którego tle słabości librett włoskich oper zauważalne były wyraziście i.. zawstydzająco. Posiadali także własną formę muzyki scenicznej – *ballet de cour* czyli balet dworski. Te niezwykle efektowne widowiska, łączące w sobie oczywiście taniec, ujęty w ramy wspaniałej choreografii, z muzyką i śpiewem, zaspakajały potrzeby odbiorców. Do czegoż więc potrzebny był im, Francuzom, import z Półwyspu Apenińskiego? Żywioł opery włoskiej był na tyle silny i dodatkowo jeszcze wzmocniony powszechnym sukcesem europejskim, że obojętność wobec niego nad Sekwaną nie mogła trwać długo. Nie chodzi tylko o to, że już w połowie XVII wieku działał w Paryżu Théâtre-Italien, prezentujący również włoskie dzieła operowe, ale o fakt, iż Jean-Baptiste Lully tworząc *tragédie lyrique* – narodową operę francuską – dokonał

twórczej syntezy najważniejszych zdobyczy kompozytorów włoskich z jedynymi w swoim rodzaju, francuskimi tradycjami. Powstała nadzwyczaj oryginalna, specyficzna i jednocześnie bardzo francuska forma operowa, którą utrwalano i z powodzeniem kontynuowano. Wśród wielu kompozytorów zasłużonych dla tej sprawy był wielki Jean-Philippe Rameau. Potem przyszły następne pokolenia..

Francuzom zawsze udawało się wytonić twórcę, który swymi dziełami wyznaczał standardy i spełniał rolę „strażnika” narodowych tradycji, postaw artystycznych i wysublimowanych gustów. W tym wspaniałym łańcuchu artystów – po Lully’em i Rameau – znaleźli się Étienne Mehul, André Grétry, Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Georges Bizet... – by wymienić tylko niektóre prominentne nazwiska.

Na ostatniej zmianie tej artystycznej sztafety znalazł się Jules Emile Frédéric Massenet – syn przemysłowca i pianistki, absolwent Konserwatorium Paryskiego w klasie kompozycji Ambroise Thomasa, laureat Prix de Rome za kantatę *David Rizzio*, autor muzyki teatralnej i baletowej, pięciu dramatów religijnych oraz dwudziestu dziewięciu oper. Przypadł mu w udziale zaszczyt zamknięcia linii wielkich kompozytorów operowych Francji. Na przełomie XIX i XX wieku nieodwołalnie odchodziła w przeszłość instytucja twórcy wyspecjalizowanego, poświęcającego się wyłącznie lub prawie wyłącznie temu jednemu, wybranemu gatunkowi muzycznemu. Godzi się tu wspomnieć takich gigantów sceny operowej jak Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini i Giuseppe Verdi we Włoszech, Richard Wagner w Niemczech czy Giacomo Meyerbeer we Francji. Wraz z nadejściem burzliwego, naznaczonego dwoma kataklizmami wojennymi i rodzinami rządów totalitarnych ubiegłego stulecia, kończyła się era władców opery.

Swymi dziełami zamykali ją: Giacomo Puccini (ostatnia jego premiera – *Turandot* odbyła się już po śmierci twórcy w roku 1926) i Richard Strauss (ostatnia premiera – *Capriccio* – rok 1942). W przypadku tego ostatniego kompozytora podkreślić trzeba, że jego dorobek nie koncentrował się wyłącznie na szeroko pojętej muzyce związanej ze sceną, ale obejmował inne gatunki, takie jak symfonia, kameralistyka, liryka wokalna.

Do tego grona twórców prawie wyłącznie operowych zaliczamy również bezsprzecznie Julesa Masseneta. Solidnie wykształcony, obyty w środowisku muzycznym (podczas stypendialnego pobytu we Włoszech poznał Franciszka Liszta), gdy żyło mu się biednie dorabiał jako perkusista w Théâtre Lyrique i Operze Paryskiej, co niewątpliwie ratowało przed katastrofą wątki budżet młodego artysty, ale przede wszystkim dostarczało niezbędnych i cennych doświadczeń związanych z praktyką sceniczną, instrumentacją orkiestrową, współdziałaniem głosu ludzkiego z wielkim aparatem wykonawczym. Opery komponował Massenet przez całe dorosłe życie czyli blisko czterdzieści pięć lat. Debiutował jednoaktówką *La grande tante* w roku 1867, mając już w tece kilka mniejszych utworów wokalnie instrumentalnych. Dobrze zapowiadającą się karierę kompozytora przerwały wydarzenia polityczne – najpierw wojna francusko-pruska. Wojska nieprzyjacielskie dotarły do Paryża i 19 września 1870 roku rozpoczęło się oblężenie stolicy. Do zawieszenia broni doszło dopiero 28 stycznia roku następnego. Francja musiała zaakceptować warunki pokojowe, które podyktował Otto von Bismarck, czyli zapłacić wielomilionowe odszkodowania wojenne oraz pogodzić się z utratą Alzacji i Lotaryngii. Klęska stała się bezpośrednią przyczyną niepokojów społecznych, które zaowocowały rewoltą, znaną dziś pod nazwą Komuny Paryskiej. Ów zryw inteligencji i robotników – wedle

niektórych komentatorów historii nazywany „ostatnią rewolucją romantyczną” – trwający nieco ponad dwa miesiące – od 18 marca do 28 maja 1871 roku – został krwawo stłumiony. Nastąpiły represje, egzekucje, deportacje, a Paryż na pewien krótki okres przestał pełnić funkcję stolicy państwa – w przededniu zamieszek rząd i Zgromadzenie Narodowe przeniosły się do Wersalu.

Gdy nastroje społeczne nieco się uspokoiły, a życie wracało do normy, w 1872 roku Massenet wystąpił z drugim dziełem operowym – komedią *Don César de Bazan*. Jego dzieła spotykały się z różnymi reakcjami, przynajmniej na początku cieszyły się zmiennym powodzeniem, ale kompozytor był konsekwentny, wytrwały, pracowity i – co najważniejsze – coraz bardziej znany. Jednocześnie Francja leczyła rany po niedawnych niepowodzeniach polityczno-wojennych. Nie był to niewątpliwie rozwój równomierny i przebiegający bez zakłóceń. Przytrafiły się kryzysy – czteroletni (1873-1877) i pięcioletni (1882-1887). Wielu przedsiębiorców bankrutowało, a wydarzenia te pociągały za sobą niepokoje społeczne i perturbacje natury politycznej. Podkreślić jednak trzeba, że począwszy od roku 1896 następował stały wzrost gospodarczy. W dwóch ostatnich dekadach XIX wieku i pierwszych piętnastu latach XX stulecia, Francja podwoiła swoją produkcję przemysłową, zajmując zaszczytne, czwarte miejsce wśród krajów całego świata.

W ślad za dobrobytem materialnym, następował wzrost potrzeb duchowych społeczeństwa. Ludziom żyło się wygodniej, dzięki postępowi technicznemu codzienność stawała się coraz łatwiejsza, a poziom życia kulturalnego osiągał niespotykane wcześniej poziomy. Zapanowała *belle époque* – tak nazwano okres od zakończenia wojny francusko-pruskiej w 1871 roku do wybuchu I wojny światowej.

Niewątpliwie był to czas rozkwitu, postępu i spokoju na naszym kontynencie. We Francji trwała Troisième République – Trzecia Republika, której kres miał nastąpić dopiero w roku 1940, kiedy to francuskie Zgromadzenie Narodowe udzieliło 10 lipca nadzwyczajnych pełnomocnictw premierowi, marszałkowi Henri Philippe Pétainowi, pomijając Prezydenta Republiki Alberta Lebrun. Zaczęła się wtedy, niestawnej pamięci, Francja Vichy.

Ale to wszystko miało nastąpić znacznie później, tymczasem nasz bohater, Jules Massenet, kontynuował swą karierę. Po przedwczesnej śmierci Georges Bizeta w roku 1875, musiał przejąć na swe barki obowiązki „strażnika” opery francuskiej. Już trzy lata później przyjęto go do grona członków Académie des Beaux-Arts oraz otrzymał nominację na stanowisko profesora kontrapunktu, fugi i kompozycji Konserwatorium Paryskiego. Bardzo ważny w życiu Masseneta był rok 1884 – wtedy światła rampy ujrzało jedno z najwybitniejszych, a na pewno najpopularniejszych, dzieł kompozytora, opera *Manon*. Libretto utworu osnuto na wątkach powieści Antoine-Francois Prévosta i choć krytycy literaccy trochę narzekali na adaptację, publiczność była zachwycona. Paryska Opéra-Comique, gdzie odbyła się prapremiera, pękała w szwach – w pierwszych miesiącach odbyło się 78 spektakli, potem następowały wznowienia. *Manon* okazała się przebojem, w liczbie wykonań plasowała się zaraz po *Carmen* Georges Bizeta. Jej sławie miała zagrozić dopiero nowa adaptacja tego samego pierwowzoru literackiego – opera *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego wystawiona w roku 1893 w Turynie. Najprawdopodobniej już wtedy, gdy *Manon* odnosiła największe sukcesy – sam Massenet naliczył tylko w Paryżu 740 spektakli – kompozytor zaczął zastanawiać się nad przeniesieniem na scenę operową powieści *Cierpienia młodego Wertera* Jahanna

Wolfganga Goethego. W autobiografii Massenet podaje późniejszą datę – rok 1886. Miał wówczas, przy okazji pobytu w Bayreuth, wybrać się na wycieczkę do Wetzlar i odwiedzić dom, w którym Goethe napisał swoje arcydzieło. Jednak wspomnienia kompozytora nie są źródłem wystarczająco wiarygodnym, wielokrotnie natrafić w nich można na przeinaczanie faktów i nawet konfabulacje. Tymczasem wiemy, i to z korespondencji samego Masseneta, że już w roku 1880 szkicował pierwsze sceny nowej opery, a pismo muzyczne „Le Ménestrel” donosiło o nowym projekcie twórcy *Manon* dla Opéra-Comique. Napisanie libretta nie było zadaniem łatwym. *Cierpienia młodego Wertera*, które powstały w roku 1774, to powieść epistolarna, czyli taka, której konstrukcja polega na wymianie listów pomiędzy bohaterami, niekiedy tylko przeplatanych fragmentami pamiętnika. Bez daleko idącej ingerencji w tkankę literacką nie można dokonać scenicznej adaptacji takiego tekstu. Poza tym intensywność uczuć i przeżyć młodego, nieszcześnie zakochanego idealisty inaczej była rozumiana i postrzegana w czasach, gdy rodził się romantyzm, a inaczej w wieku pary i elektryczności, czyli po upływie stu lat od pojawienia się powieści Goethego. Zmiany i korekty tekstu były więc konieczne nie tylko ze względu na specyfikę teatru operowego, ale również z powodu zmian socjologicznych i obyczajowych. Trudu przeniesienia na scenę dzieła Goethego podjęli się: Édouard Blau, który wcześniej współpracował z Massenetem oraz z innymi kompozytorami, takimi jak Bizet, Offenbach i Lalo, Paul Milliet – współautor tekstu wcześniejszej opery Masseneta *Herodiada* oraz Georges Hartmann – będący również wydawcą partytur kompozytora. Nie wyrażając categorycznych opinii o wartości poetyckiej libretta, podkreślić trzeba, że udało się jego twórcom osiągnąć niepowtarzalny nastrój, skupić na sylwetkach i uczuciach głównych

osób dramatu oraz – nie odbiegając zbytnio od oryginału – uwiarygodnić tragiczne następstwo zdarzeń. Ponoć Massenet miał taki zwyczaj, że gdy przystępował do pracy nad muzyką, znał na pamięć cały tekst. Tak zapewne było i tym razem, gdyż praca posuwała się szybko naprzód.

Powstała wybitna partytura o cechach doskonałości w niektórych, najważniejszych fragmentach. Zanim przyjrzymy się jej dokładniej warto przez chwilę zastanowić się nad tym, jak bardzo zmieniała się opera francuska w okresie kilku zaledwie dziesięcioleci. Gdy porównamy *Manon* czy *Werthera* z utworami na przykład Giacomo Meyerbeera, bez trudu dostrzeżemy, że dawny, pełen blasku, wystawy i nieco hałaśliwy model wielkiej opery historycznej powoli odchodził w przeszłość. Gigantyczne, pięcioaktowe spektakle z chórami, obowiązkowymi scenami baletowymi i mnóstwem statystów, zastępowano dramatami coraz bardziej kameralnymi, których akcja rozgrywała się wśród kilku postaci. Gromko oklaskiwane premiery takich dzieł Meyerbeera jak *Hugenoci* (1836), *Prorok* (1849), czy *Afrykanka* (1865) przechodziły do historii za sprawą dokonań nowych twórców – Charlesa Gounoda (*Faust* 1859, *Mirelle* 1864, *Romeo i Julia* 1867), Ambroise Thomasa (*Mignen* 1866, *Hamlet* 1868) czy właśnie Julesa Masseneta. Między ostatnią operą Meyerbeera a pierwszym wykonaniem Massenetowskiego *Werthera* pojawia się interwał zaledwie dwudziestu ośmiu lat, a pamiętać trzeba, że opera ta na wystawienie czekała długie lata, gotowa zaś była znacznie wcześniej. Przez ten krótki czas bywalec teatrów operowych Francji został przeniesiony do zupełnie innego świata muzycznego, w którym przepych i blask zastąpiły psychologia i liryzm. Wydarzenia opery zawarte są w czterech aktach, z czego dwa ostatnie łącząc się ze sobą, tworzą

nierozzerwalną całość. W akcie pierwszym poznajemy wszystkie postacie, w drugim jesteśmy z oddali świadkami ślubu Charlotty i Alberta – następuje wydarzenie mające determinujący wpływ na dramatyczne zakończenie dzieła, akt trzeci i czwarty to wspaniałe crescendo emocjonalne, postacie zostają ostatecznie „zdefiniowane”, określone w najdrobniejszych szczegółach ich postawy i uczucia oraz dochodzi do tragicznego finału. Partie wokalne skonstruowane są po mistrzowsku, Massenet w sobie tylko właściwy sposób przekłada język francuski na giętkie, wymowne, piękne frazy. Wszystko toczy się najbardziej naturalnie jak tylko można to sobie wyobrazić. Nie ma chórów, jeżeli nie liczyć grupki dzieci, które w akcie pierwszym ćwiczą kolędy, choć dopiero jest lipiec, a czynią to na życzenie zapobiegliwego ojca, oraz w akcie ostatnim, rozgrywającym się w Wigilię Bożego Narodzenia, gdy ich radosne głosy dobiegają z drugiego planu, z oddali, stanowią przejmujący kontrpunkt dla duetu Charlotty i Wertera. Razem, równocześnie śpiewają również Johann i Schmidt – postacie drugoplanowe – gdy po swoim komentują wydarzenia. Na marginesie trzeba dodać, że te ich „przyśpiewki” stanowią najślabszy, z punktu widzenia wartości muzycznych, fragment partytury. Uwagę zaś skupiają wszystkie te sceny, w których spotykają się Charlotta i Werter. Ich duety są dialogami, nie zaś śpiewem jednoczesnym, do czego przyzwyczaiła nas opera klasyczna. Tylko w chwilach szczególnego natężenia emocji i uczuć i to tylko dwa razy w ciągu trwania całej opery ich głosy splatają się w misternie skonstruowanych frazach symultanicznych. Jest to jak najbardziej usprawiedliwione przebiegiem akcji i wymową następujących po sobie wydarzeń, nie stanowi zaś tylko muzycznego zabiegu pozwalającego na poprawne ukształtowanie i konkludowanie formy.

Śpiewowi towarzyszy subtelna i delikatna orkiestra, po mistrzowsku uzupełniająca sferę harmoniczną, czasem – ale zawsze bez przesadnej natarczywości – dopowiadająca to, czego nie ma w tekście, albo frazie wokalne. Każdy akt poprzedzony jest instrumentalnym wstępem – nie ma tu oczywiście uwertury w tradycyjnym znaczeniu. Wstęp do aktu pierwszego plastycznie, ale jednocześnie dyskretnie antycypuje nastrój dzieła, pozostając w kontraście z następującą po nim sceną. Jednocześnie jest też swego rodzaju katalogiem muzycznych odwzorowań najważniejszych idei opery: tragicznego losu, namiętności nie mogącej znaleźć ukojenia oraz natury – pięknej i fascynującej, ale obojętnej wobec ludzkich losów. Akt ostatni poprzedza mały poemat symfoniczny – samodzielna scena nocy wigilijnej powierzona tylko orkiestrze, która reżyserom spektakli daje możliwości popołgowania wyobraźni i kreatywności. I jeszcze jedna ważna cecha tej partytury – niezwykła, wręcz jubilerska dbałość kompozytora o szczegóły. Jest ich w *Wertherze* wiele, ale zwróćmy uwagę na jeden, w czwartym akcie. Gdy Charlotta i Werter prowadzą swój ostatni dialog – młodzieniec jest już umierający po samobójczym postrzale – z oddali dobiegają głosy dzieci stawiących dzień Bożego Narodzenia. Do tych radosnych śpiewów, jakże kontrastujących z tym, co dzieje się na pierwszym planie, dołącza Sophie – młodsza siostra Charlotty. Jej partia usamodzielnia się, wędruje ku górze i zawisa dźwięczącym srebrzyście długim dźwiękiem, potem następuje krótka pauza generalna... Jeżeli wypatrzymy, wysłyszmy ten krótki epizod, będziemy pod jeszcze większym wrażeniem samodestrukcji głównego, tytułowego bohatera. Tak skonstruowana opera nie spodobała się osobom decydującym o repertuarze teatrów paryskich – jak twierdzili była „zbyt smutna”. Tym samym skazali kompozytora na oczekiwanie, na całe lata rozmyślań

naznaczonych chwilami zwątpienia. Wreszcie, wiedeński sukces *Manon* sprawił, że dyrektorzy Hofoper zaproponowali premierę – odbyła się ona 16 lutego 1892 roku. Paradoksalnie francuską operę, inspirowaną niemieckim dziełem literackim, wykonano po raz pierwszy w niemieckim kręgu językowym i w przekładzie na język niemiecki. Dopiero ten zagraniczny sukces – bo był to prawdziwy tryumf Julesa Masseneta – wpłynął na jego rodaków otrzeźwiająco. Paryska premiera *Werthera* odbyła się w Opéra-Comique 16 stycznia 1893 roku.

Można by zadać sobie jeszcze jedno pytanie. Skoro w końcu XIX wieku romantyczność przeżyć i czynów rozczarowanego odrzuconym uczuciem młodzieńca uchodzić mogła za anachronizm, to czy warto sięgać po takie dzieło dziś, w początkach jakże racjonalnego XXI wieku? Minęły przecież czasy przełomu XVIII i XIX stulecia, gdy odprawieni decyzją damy serca zakochani, jechali na niemiecką wyspę Rugia, by rzucać się w otchłanie morskie z malowniczej, nadbrzeżnej skały! Czy na pewno jesteśmy aż tak chłodni i praktyczni, by lekceważyć porywy serca? Otóż okazuje się, że nie. Zmieniły się tylko sposoby działania, by nie rzec – technologia. Wystarczy uważnie przetrząsnąć najważniejsze medium naszych czasów – Internet, by przekonać się, że Werterzy ciągle są wśród nas...

Iwona Pucbaloka
Sztuka fałszerzy

„Werther Masseneta, w którym daje się zauważyć interesujące mistrzostwo w zaspokajaniu idiotycznych potrzeb poetyckości i liryzmu tanich dyletantów! Wszystko tam to tuzinkowa robota, co więcej, połączona z tym pożałowania godnym zwyczajem zabierania się za jakąś rzecz, samą w sobie dobrą, i przebierania jej w łatwe czułości, tak jak w przypadku *Fausta*, zarzniętego przez Gounoda czy też *Hamleta*, w przykry sposób popsutego przez pana Ambroise Thomasa. Naprawdę – skazuje się ludzi, którzy podrabiają pieniądze, a nie myśli się o tych, którzy również dopuszczają się fałszerstwa i w takim samym celu zdobycia wymiernych korzyści. Bardzo dobrze zrozumiałbym człowieka, który kazałby wydrukować na swoich utworach: zabrania się dopisywać muzyki do tej książki...”

Massenet – fałszerzem. Massenet – muzycznym oszustem. Ta radykalna opinia Debussy’ego różni się od innych – bardzo w swoim czasie licznych – krytycznych wypowiedzi na temat twórczości Masseneta tym, że Debussy występuje w niej nie tylko jako krytyk warsztatu kompozytorskiego, ale także jako obrońca literatury.

Jak „fałszuje się” literaturę w operze? – Na tyle sposobów, ile istnieje oper nawiązujących do tekstów literackich. Za każdym razem, kiedy ma miejsce przetłóczenie tekstu literackiego na język teatru muzycznego, jakieś „fałszerstwo” jest nieuniknione, i to nie tylko z powodu „oporu materii” – zasadniczo odmiennych środków wyrazu artystycznego – lecz także dlatego, że niezmiernie trudno jest ustalić jeden „właściwy” sens utworu wyjściowego. Dla jednych powieść Goethego była więc przede wszystkim studium nieszczęśliwej miłości, dla innych – portretem wybitnej jednostki, niszczonej przez bezduszne otoczenie, lub też wyrazem

krytyki politycznej i społecznej, niektórzy widzieli w niej wręcz czysto literacką zabawę – parodię stylu sentymentalnego.

Gdyby jednak nawet uznać istnienie obiektywnego i dla wszystkich uchwytnego głównego przesłania powieści – czy można mówić o „fałszowaniu” dzieła, które samo stanowi nawiązanie do wcześniejszych utworów opiewających tragiczną miłość w ramach małżeńskiego trójkąta (jak choćby słynna *Julia*, czyli *Nowa Heloiza* Rousseau), samo więc przejmując „cudze” wątki? Postać Wertera zresztą również powstała w drodze „zapożyczeń”, odwołuje się bowiem do doświadczeń dwóch osób rzeczywistych. Jedną z nich był sam Goethe, przeżywający miłość do Charlotty Buff, zaręczonej z Johannem Christianem Kestnerem, którego następnie poślubiła; stała się ona pierwowzorem powieściowej Lotty w wielu, nawet bardzo drobnych szczegółach. Natomiast samobójczą śmierć „zawdzięcza” Werter oczywiście nie przykładowi samego Goethego, który szczęśliwie dożył 83 lat, lecz decyzji niejakiego Karla Wilhelma Jerusalema, urzędnika z Wetzlaru, który zastrzelił się z powodu nieodwzajemnionej miłości do zamężnej Elizabeth Herd; okoliczności tego samobójstwa, poddane stosunkowo niewielkim retuszom, zostały odtworzone w powieści, łącznie ze strojem, w który Jerusalem był ubrany w chwili śmierci – niebieski frak i żółta kamizelka – a który następnie zastąpił jako znak rozpoznawczy Wertera.

Karmiony tymi autentycznymi zdarzeniami, Werter wyrósł na postać tak bardzo sugestywną, że wielu młodych ludzi w całej Europie ujrzało w nim odbicie samych siebie i dopełniło swojego losu według wzoru, którego dostarczyła im powieść – samobójczą śmiercią. Niezależnie jednak od tych smutnych przypadków

przełożenia literatury na rzeczywistość, osoba Wertera zainspirowała powstanie szeregu literackich samobójców (niedoszłych lub „doszłych”), wśród których można wymienić choćby Mickiewiczowskiego Gustawa z IV części *Dziadów*. Zaroiło się od naśladowców Wertera; było ich tak wielu, że powstał termin „werteryzm” na określenie charakterystycznych zachowań zarówno postaci literackich, jak i czytelników literatury, które upodabniały ich do bohatera Goethego.

Cierpienia młodego Wertera pobudziły więc inwencję twórczą zarówno w kręgach artystów, jak i ludzi obdarzonych kreatywnością w innym rozumieniu – i tak np. oprócz pierwszej próby muzycznej interpretacji powieści, *Werthera* Gaetano Pugnaniego („melodrama”, w którym miniatury instrumentalne stanowią ilustrację wybranych fragmentów listów Wertera), warto odnotować bardzo szybkie pojawienie się na rynku masowych ilości porcelanowych naczyń, pocztówek i innych bibelotów zdobnych w postaci i sceny z książki.

Powieść, mimo protestów niektórych autorytetów, widzanych w niej niebezpieczny i gorszący wzór dla młodzieży, dzięki licznym przekładom i adaptacjom szybko nabrała cech „publicznej własności”. Nie był więc Massenet (i jego libreciści) ani pierwszym, ani ostatnim, który nawiązał twórczy dialog z tym utworem. Powszechność literackich inspiracji odnotował zresztą również Debussy w zacytowanej na wstępie opinii, pisząc o „pożałowania godnym zwyczaju” tworzenia oper na kanwie literatury. Autor *Peleasa i Melizandy* przeciwstawiał się przy tym jednak nie tyle samemu zjawisku adaptacji, bowiem jest ono nieodłączną częścią tradycji operowej, co „zerowaniu” na wielkich dziełach i żywieniu ich rozgłosem miernych, jego zdaniem, produkcji muzycznych.

Istotnie, swoiste „pasożytnictwo” było, jest i będzie cechą wszelkich relacji adaptacyjnych, układów, w których jeden utwór powstaje z inspiracji innym; jednak w stosunkach takich bynajmniej nie zawsze nie jest oczywiste, która strona czerpie większe z nich korzyści, można bowiem podać wiele przykładów utworów literackich, które pamiętane są dziś wyłącznie z tego powodu, że stały się podstawą opery. Również w przypadku *Werthera* sprawa nie jest jednoznaczna. Niewątpliwie muzyka Masseneta wywoływała wiele krytycznych reakcji, a libretto stworzone zbiorowym wysiłkiem Edouarda Blau, Paula Milleta i Georges Hartmanna różni się wyraźnie od historii opowiedzianej przez Goethego, ale właśnie dzięki tym retuszom powieść ta mogła ponownie zaistnieć i przeżyć swój renesans we Francji. Od jej powstania do wystawienia opery minęło bowiem ponad sto lat, a przez ten czas zdążył począć się i zestarzeć nurt romantyczny, którego Werter był duchowym „ojcem”, zdążyły również przeminąć pozytywistyczne ambicje i zaczęła rozwijać się nowa, modernistyczna wrażliwość. Werter, widziany przez ludzi przetomu wieków, jeśli miał pozostać postacią żywą, a nie literackim zabytkiem, nie mógł być tym samym Werterem, który pojawił się w 1774 r. Warto dodać, że w owym procesie adaptacji Massenet ponosił stosunkowo najmniejszą „winę”, ponieważ – mimo licznych w jego wspomnieniach, często zresztą sprzecznych wzmianek o inspirującej roli powieści i „nastroju”, w jaki się zanurzył, zwiedzając Wetzlar – wiadomo, że komponując odwoływał się przede wszystkim do libretta, a nie do literackiego pierwowzoru. Tworzył swoje muzyczne koncepcje wychodząc od zwrotów napisanych przez librecistów, a nie obrazów wykreowanych przez Goethego.

Przed przystąpieniem do kompozycji znał podobno libretto na pamięć; niewątpliwie komponował „blisko tekstu”, czelując muzycznie zwłaszcza frazy dialogów, które opatrywał drobiazgowymi didaskaliaми wykonawczymi, informującymi z jaką emocją mają być śpiewane poszczególne zdania. Ta „filologiczna” praca kompozytora, nawiązująca zresztą do najlepszych tradycji francuskiej opery, zaowocowała tym, co do dziś jest uważane za jedną z największych zalet jego sztuki – wyrazistością i emotywnością muzycznych dialogów.

Wielokrotnie analizowano już podobieństwa i różnice między tekstem Goethego a wersją Masseneta. Nie wchodząc w drobiazgowość porównania, wśród licznych modyfikacji należy wymienić przede wszystkim trzy główne zmiany, które spowodowały przeorganizowanie materiału fabularnego w operze.

Pierwsza z nich dotyczy profilu tytułowego bohatera. Massenetowski Werter nie ulega ewolucji takiej, jak w powieści – jest postacią statyczną, nacechowaną silną melancholią. Natomiast bohater Goethego prezentuje się jako radosny, wrażliwy młody człowiek, który dopiero wskutek niepowodzeń – nie tylko miłosnych, ale i związanych z ambicjami zawodowymi – traci radość życia. Operowy Werter, w przeciwieństwie do powieściowego, który żywo reaguje na wszystkie bodźce zewnętrzne, jest niemal lunatycznie zamknięty na otaczający go świat – jego wrażliwość pobudza jedynie kontakt z naturą i obecność Charlotty.

Powoduje to wyraźnie – podkreślone środkami muzycznymi – wyobcowanie tej postaci ze środowiska, w którym żyje; tymczasem w powieści Goethego okolicznych mieszkańców poznajemy szczegółowo właśnie dzięki spostrzegawczości Wertera i barwnym opisom w jego listach.

Druga istotna różnica polega na tym, że konflikt miłosny w operze jest wynikiem fatalnego splotu okoliczności, a nie, jak w powieści, cech charakteru Wertera. W powieści bowiem Lotta była jedynie zaręczona z Albertem, natomiast w operze do poślubienia go zobowiązuje ją przysięga dana umierającej matce. W powieści matka Charlotty rada była widzieć w Albercie męża dla córki, nie skłoniła jej jednak do żadnych wiążących obietnic. W tym drobnym, a jednak decydującym szczególe, widać wyraźnie, jak cienka jest linia oddzielająca modyfikację, będącą wynikiem indywidualnego odbioru tekstu, od celowych i świadomych zmian. Czy nadzieje umierającej matki mają moc przysięgi? – Według librecistów – tak. A jednak w wersji Goethego możliwość zdobycia Lotty jest na początku otwarta. I jeśli powieściowy Werter od razu odrzuca myśl o jej poślubieniu, to dzieje się tak dlatego, że wcale nie jest pewien siły swojego przywiązania i dopiero niepowodzenia w karierze zawodowej czynią z Charlotty centrum jego pragnień.

Wprowadzenie w operze motywu przysięgi powoduje natychmiastową radykalizację konfliktu miłosnego. U Goethego cierpiał przede wszystkim Werter, przy współczującej, ale jednak znacznie mniej zaangażowanej emocjonalnie „asyście” Lotty i Alberta; w operze natomiast sytuacja równie mocno wpływa na całą trójkę bohaterów. Z ową radykalizacją postaw – będącą częściowo również wynikiem „przepisania” powieściowej narracji epistolarnej na formę libretta – związana jest również trzecia i chyba najważniejsza zmiana, a mianowicie zmiana charakteru Charlotty. W operze przestaje ona być współczującym, ale biernym obiektem miłosnej kontemplacji, a staje się główną, obok Wertera, bohaterką.

Zwracając uwagę, że dylematy Lotty mają w operze charakter o wiele bardziej złożony, niż dylematy Wertera, przesunięcie to można ująć w lapidarnej formule: Werter Masseneta, czyli cierpienia młodej Charlotty. Co więcej, wydaje się, że opera zawdzięcza swą popularność właśnie temu podkreśleniu roli Charlotty, podkreśleniu „kobiecego” elementu fabuły.

Wielokrotnie bowiem i w różnych intencjach – zarówno pochwalnych, jak i krytycznych – nazywano Masseneta „kompozytorem dla kobiet”. Taką renomę zapewniła mu przede wszystkim *Manon*, ale *Werther* utwierdził tę opinię. Jak stwierdził anonimowy francuski recenzent na początku XX wieku: „W *Wertherze* Massenet w najlepszy sposób zademonstrował czarujące cechy swojego talentu, które czynią z niego muzycznego kronikarza kobiecej duszy... I miłość do muzyki Masseneta jest tradycją, którą kobiety będą jeszcze długo sobie przekazywały, z pokolenia na pokolenie...”. Bardziej dosadnie ujmował tę kwestię Henry Gauthier-Villars, zwracając uwagę na nie tylko kobiecy, ale i „lubieżny” charakter twórczości Masseneta (nawiązując do częstych wtedy dyskusji nad „wagneryzmem” francuskiego kompozytora): „Dziwny muzyk, ten Wagner dla wielkich kurtyzan, ten mistyk do użytku w prywatnych gabinetach... Jest lubiany, bo jego muzykę przepętnia ten grzeszny sentymentalizm, który podoba się kobietom z półświatka..”

Owa „kobieca” wrażliwość Masseneta wyraża się jednak nie tylko w subtelnym i przenikliwym portretowaniu bohaterki, lecz także w rysowaniu specyficznych typów męskich, z których Werter jest chyba najbardziej charakterystyczny – typów niezupełnie spełniających dziewiętnastowieczny paradygmat „męskości”, ale za to odpowiadających wyobrażeniu o idealnym kochanku. Na ten wysublimowany model męskości,

w którym imperatyw honoru zostaje zastąpiony przez imperatyw uczucia, zwrócił uwagę przed bardzo wielu już laty Denis de Rougemont, który, analizując wyobrażenia związane z miłością w kulturze Zachodu, wyprowadził rodowód Wertera w prostej linii od Tristana, „potomka” trubadurów. Co uderzające, u Massenetowskiego bohatera ślady pokrewieństwa tych dwóch mitycznych postaci nie tylko się nie zatarty, ale wręcz zostały wyeksponowane. Świadczą o tym choćby zaskakująco podobne, mimo że zupełnie od siebie niezależne wypowiedzi śpiewaków, którzy zasłynęli w roli Wertera: Giacomo Aragalla i Neila Shicoffa. Aragall, zwracając uwagę na tkwiącą w muzyce Masseneta „depresyjność”, wysuwał przypuszczenie, że podobnego wrażenia mógłby doświadczać śpiewając Wagnerowskiego Tristana; bardziej dobitnie jeszcze ujął ten związek Shicoff, stwierdzając, iż z racji właściwości swojego głosu nie będzie mógł nigdy śpiewać Wagnera, ale postać Wertera umożliwia mu realizację osobowości scenicznej w typie tristanowskim. Często zauważany związek między tymi dwoma archetypicznymi postaciami kochanków może dowodzić, że przekształcając charakter niemieckiego oryginału, przyrządzając go à la française i w modernistycznej zaprawie według gustów końca wieku, Massenet i jego współpracownicy pozostali jednak blisko istoty mitu – jednego z fundamentalnych mitów naszej kultury: mitu namiętnej miłości wchodzącej w konflikt z prawością i honorem – dokonując nie jego fakszjerstwa, ale kolejnego wcielenia.



Roberto Tolomelli

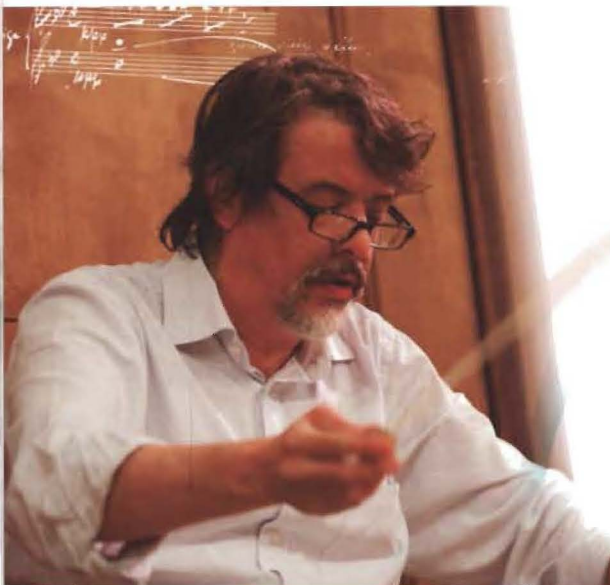
Absolwent Conservatorio Nicolo Paganini di Genova, gdzie studiował kompozycję, perkusję i fortepian w klasie Martha Del Vecchio. Ukończył także wydział dyrygentury orkiestrowej w Mediolanie u Mario Guselli i w Wenecji u Carlo Zecchi.

Od 1980 rozpoczął współpracę z instytucjami i teatrami włoskimi, m.in. Teatro dell'Opera di Genova i Arena di Verona, gdzie objął również stanowisko dyrektora muzycznego. Jest założycielem i dyrygentem orkiestry Piccola Philharmonia di Genova, z którą prezentuje szeroki repertuar symfoniczny od dzieł XVIII w., aż po europejską i amerykańską awangardę wieku XX. Jest także laureatem stypendium naukowego w Parmie oraz uczestnikiem i laureatem kursu mistrzowskiego, organizowanego podczas Międzynarodowego Konkursu Dyrygentury Orkiestrowej im. Arturo Toscaniniego. Swój repertuar ciągle udoskonalą jako asystent najwybitniejszych dyrygentów, tj. Gianluigi Gelmetti, Daniel Oren czy Gianandrea Gavazzeni, z którymi nawiązuje cenną i intensywną współpracę artystyczną.

W teatrze muzycznym debiutował dyrygując operą *Aida* Giuseppe Verdiego w Operze Narodowej w Zagrzebiu. Od tego czasu regularnie jest zapraszany przez ważniejsze ośrodki muzyczne włoskie i zagraniczne. Dyrygował we Francji, Niemczech, Korei, Austrii, Izraelu, Szwajcarii, Rosji, Hiszpanii i Portugalii. We Włoszech przygotowywał liczne produkcje w wielu teatrach operowych, m.in. *Nabucco*, *Aida* i *Rigoletto* Verdiego oraz *Cyganeria* Pucciniego w Arena di Verona, *Dialogi karmelitanek* Poulenc'a, *Gianni Schicchi* Pucciniego i liczne koncerty symfoniczne w Teatro Filarmonico di Verona, *Lunaticzka* Belliniego w Teatro Regio di Torino i Teatro San Carlo di Napoli, *Quatro Rusteghi* Wolfa-Ferrariego w weneckim Teatro La Fenice.

W swoim repertuarze operowym posiada również takie tytuły jak *Norma* i *Lucja z Lammermoor* Belliniego, *Traviata*, *Trubadur*, *Makbet*, *Simon Boccanegra*, *Attila* i *Luisa Miller* Verdiego, *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Andrea Chénier* Giordano, *Kopciuszek* Rossiniego, *Tosca* Pucciniego, *Adriana Lecouvreur* Cilei, prezentowane dotychczas w Cremonie, Bergamo, Brescii, Como, Pavii, Modenie, Ravennie, Reggio Emilia, Ferrarze. W Opéra de Marseille dyrygował operą *Roméo et Juliette* Gounoda, w A.B.A.O. w Bilbao operami *Rigoletto* i *Manon Masseneta*, w L'Opéra-théâtre d'Avignon *Lunaticzką* Belliniego.

Nagrał wiele płyt CD i DVD z muzyką operową i symfoniczną dla firm fonograficznych Hermitage z Bolonii i Kicco Music z Mediolanu.



Ignacio García

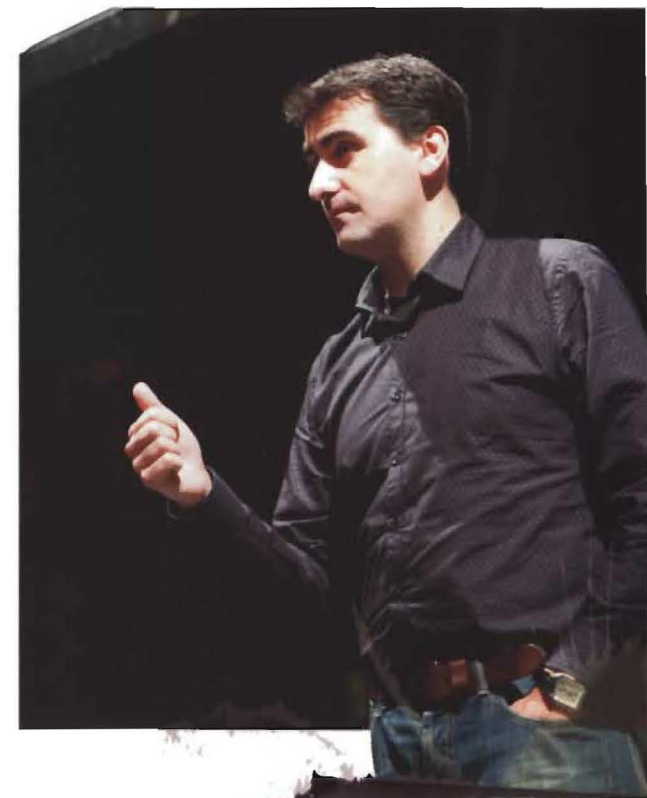
Absolwent Królewskiej Wyższej Szkoły Teatralnej w Madrycie. Zdołał nagrodę dla młodych reżyserów przyznawaną przez Stowarzyszenie Reżyserów Hiszpańskich, a także pierwszą nagrodę w konkursie sztuki scenicznej organizowanym przez Teatro Real w Madrycie. W latach 2004-2009 był asystentem dyrektora artystycznego Teatro Español w Madrycie.

Na deskach teatrów dramatycznych wyreżyserował m.in. *Los empeños del mentir* Hurtado de Mendozy i Quevedy, *Los empeños de una casa* Juany Inés de la Cruz oraz *Kwiat jesieni* Rodrígueza Méndeza. W roku 2008 wziął udział w międzynarodowym festiwalu MESS w Sarajewie ze spektaklem *La armonía de las esferas*. Rok później odbyła się premiera sztuki *En el oscuro corazón del bosque* José Luisa Alonso de Santos w Teatrze Lope de Vegi w Sewilli, a także *En la roca* Ernesto Caballero w Teatro Español w Madrycie.

W swoim dorobku posiada również reżyserię dzieł muzycznych, tj. *Dydona i Eneas* Purcella, *Jedwabna drabinka* Rossiniego, *Historia żołnierza* Strawińskiego, *La serva padrona* Pergolesiego, *Wieczna pieśń* oraz *Pajac* Black Sorozábal, *Maty kominiarczyk* Brittena, *Iberia* Albéniza, *Il tutore burlato* Martina y Soler, *Oberto Conte di San Bonifacio* i *Aida* Verdiego, *Emilia di Liverpool*, *Rita* i *Poliuto* Donizettiego czy *Faust* Gounoda.

Reżyserował w Teatro Real w Madrycie, Zarzuela Español, Albéniz y María Guerrero w Madrycie, Arriaga y Euskalduna w Bilbao, Teatro Pergolesi w Jesi, Operze w Lozannie, Teatro Colón w La Coruña, a także w Schauspielhaus w Bremie, Operze Bałtyckiej w Gdańsku, Teatro Verdi w Trieście i Teatro Herodes Ático.

W ostatnich latach zajmuje się również pracą pedagogiczną – wykłada we Włoszech, Hiszpanii i Anglii. Jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych Santa Giulia w Brescii oraz Szkoły Teatralnej w Valladolid.

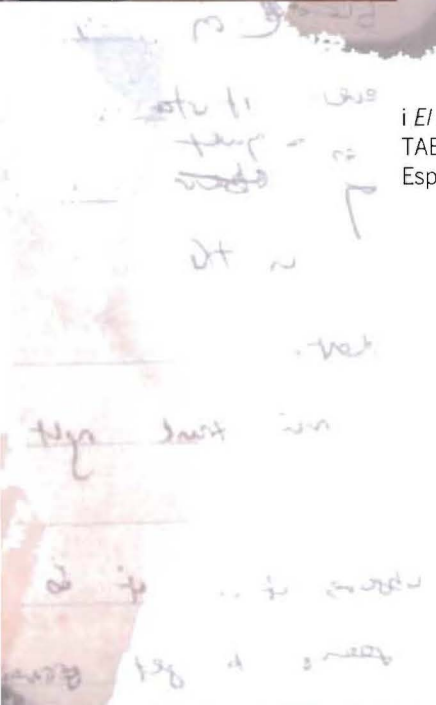


Carmiña Valencia Tamayo

Absolwentka Historii Sztuki Universidad de Navarra w Hiszpanii, Historii Filozofii oraz Architektury na Universidad Jesuita de Guadalajara w Meksyku, uzyskała także dyplom ze Scenografii i Architektury Scenicznej Escuela TAI w Madrycie.

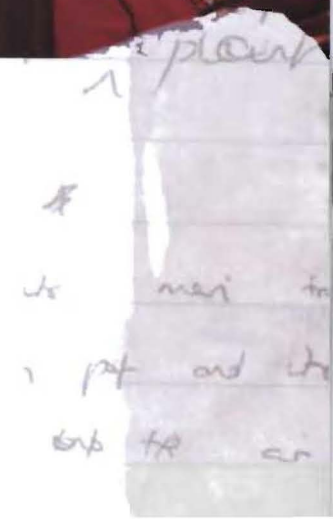
Uczesniczyła w licznych projektach architektonicznych, zarówno artystycznych, jak i urbanistycznych. Tworzyła projekty oświetlenia podczas Festiwalu Flamenco w Estudio De Danza Española María Antonio (2000), obejmowała dyрекcję artystyczną produkcji filmu krótkometrażowego *Tratado de las Buenas Maneras* w reżyserii Humberto Orozco (2003). Współpracowała przy produkcji opery *Traviata* Giuseppe Verdiego w Opera-Hall Skena (2004) oraz przy tworzeniu projektów scenograficznych *Réplica de la cueva de Altamira y Atapuerca* i *Réplica Marte* w madryckim Tragacanto. Jest autorem indywidualnych prac scenograficznych, m.in. *La Viuda Alegre* i *El Quijote de Quijotes* w reżyserii Juliána Moliny, *La Revoltosa*

i *El Barquerillo* – reż. Diego Carvajal czy *Yerma* i *Senorita Julia* dla Compañía TAE. Obecnie obejmuje stanowisko asystenta dyrektora technicznego Teatro Español w Madrycie.

*Kornelia Piskorek*

Absolwentka Akademi Sztuk Pięknych w Łodzi oraz Haute Ecole D'arts Appliques w Genewie i Ecole National Superieure Des Arts Visuels w Brukseli.

W swoim dorobku posiada kreacje kostiumów dla teatrów szwajcarskich, m.in. w Martigny do operetki F. Lopeza *La Route Fleurie* (2005), w Verossaz do spektaklu *Leonard da Vinci* w Théâtre du Croation (2006), w Sion do oper *Wesele Figara* W.A. Mozarta (2006) i *Cyganeria* G. Pucciniego (2008) w L'association Ouverture-Opéra, w Genewie do spektakli *Deuil sied a Electre* E. O'Neilla w Maison des Arts du Grütli (2007) i *Kaukaskie koło kredowe* B. Brechta w Théâtre St Gervais (2009), w St Pierre-de-Clage do sztuki *Hrabia Monte Christo* (2008). W Buenos Aires w Hopballehus International Theatre zaprojektowała kostiumy do sztuki *El Monkey*. Uczestniczyła w licznych pokazach mody w Polsce, Szwajcarii i Belgii, jej prace przedstawiane były na wielu wystawach zbiorowych. Była asystentką Michała Znanięckiego przy kreacji kostiumów do oper *Don Giovanni* Mozarta w Operze Krakowskiej (2009) i *Lukrecja Borgia* Donizettiego w Operze Narodowej w Warszawie (2009).



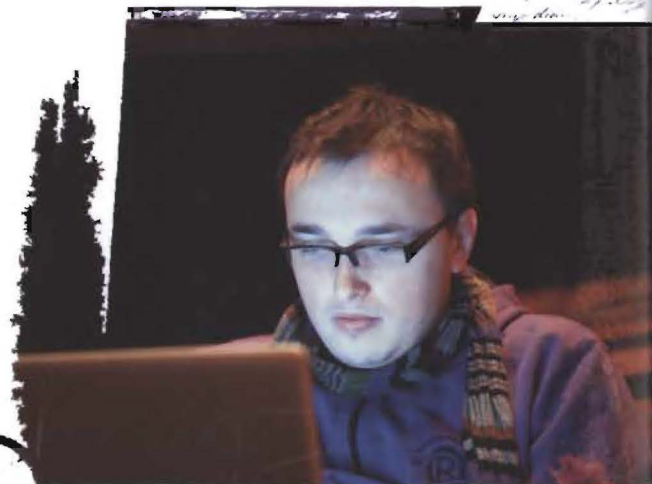
Bogumił Palewicz

Kariere zawodową rozpoczął od współpracy przy realizacji koncertów, m.in. Sonique we Wrocławiu.

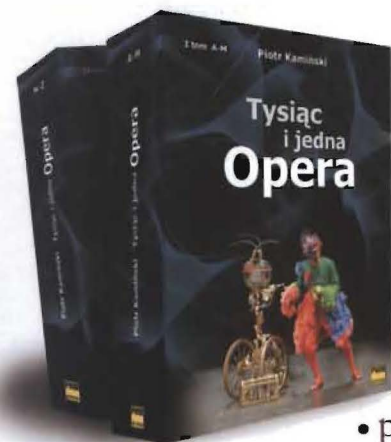
Zajmował się programowaniem oświetlenia do spektakli w Teatrze Muzycznym Capitol: *Opera za trzy grosze* Brechta, *Gorączka*, *Scat*, czyli *od pucybuta do milionera*.

Współpracował z Holiday on Ice (Holandia) przy realizacjach *Hollywood* i *Diamonds*. Ważnym etapem zdobywania doświadczenia scenicznego był dla niego pobyt w Meksyku i praca w firmie Tihany Spectacular, w charakterze reżysera światła i szefa oświetlenia. Kolejne realizacje miały miejsce w Polsce i były to: *Così fan tutte* Mozarta (Teatr Wielki w Poznaniu), *Taniec Wampirów*, *Akademia Pana Kleksa* (Teatr Muzyczny ROMA). Współpracował m.in. z takimi artystami jak: Sarah Kawahara, Robin Cousins, Durham Marengi, Felice Ross, Hans-Peter Lehmann, Grzegorz Jarzyna, Wojciech Kościelniak, Laco Adamik, Barbara Kędzierska, Cornelius Baltus, Simon Tutchener, Franz Czeisler.

Od 2004 pracuje w Operze Wrocławskiej na stanowisku reżysera światła. Pracował przy realizacjach spektakli: *Antygona* Rudzińskiego, *Bał życia* do tekstów Osieckiej, *Zygfryd* Wagnera, *Nabucco* Verdiego (Cypr), *Halka* Moniuszki, *Traviata* Verdiego, *Ester* Praszczątka, *Hagith* Szymanowskiego, *Czarodziejski flet* i *Così fan tutte* Mozarta, *Jezioro tabędzie* Czajkowskiego, *Tristan* Wagnera, *Samson i Dalila* Saint-Saënsa.



PWM
EDITION



Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Największy na świecie
„niezbędnik” operowy
Biblia opery (wg *Le Point*)

- ponad cztery wieki opery
- 1000 oper, 230 kompozytorów
- 2 tomy, ponad 2000 stron

Zapraszam do mojego świata...

Publikacja dostępna od 17 października 2008 w empikach,
dobrych księgarniach oraz na stronie www.1001opera.pl

Patroni medialni:

RZECZPOSPOLITA

POLITYKA

POLSKIE RADIO

TVP
KULTURA

onet.pl

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków, www.pwm.com.pl

Design: 2to2REKLAMA

*orkiestra**I skrzypce*

Piotr Kostrzewski
 Giedy Jędrzejczak
 Eliza Schubert-Pietrzak
 Kamila Gryska
 Magdalena Olech
 Andre Kasztelan
 Dezydery Grzesiak
 Malgorzata Hadyńska
 Maria Matuszewska
 Malgorzata Wngk
 Katarzyna Jannda-Dawidziuk
 Aleksandra Lesner
 Agata Kabacińska

altówki

Eukasz Kierończyk
 Dominika Sikora
 Ryszard Hoppel
 Agnieszka Kubasik
 Remigiusz Strzelezyk
 Wojciech Gumny
 Bogumila Kostek

kontrabasy

Donat Zamiara
 Ryszard Kaczanowski
 Jerzy Springer
 Stanisław Binek
 Michał Francuzik
 Tomasz Grabowski

basfa

paulina kostrzewska

II skrzypce

Tomasz Żelażkiewicz
 Ryszard Chmielewski
 Wiesław Ziółkowski
 Monika Dworczyńska
 Maria Murawa-Fraska
 Dawid Walczak
 Maria Bawolska-Dastych
 Joanna Młodzelewska
 Olga Hala
 Maria Radziszewska
 Krzysztof Małyk

wiolonczele

Dorota Hajzer
 Krzysztof Kubasik
 Andrzej Nowicki
 Aleksandra Awtuszezwska
 Aleksandra Józwiak
 Marta Lupaacz
 Agata Maruszczak
 Arkadiusz Broniewski
 Mateusz Słojewski

flety

Brygida Gwiazdowska-Binek
 Karolina Porwich
 Michał Dykiel
 Maciej Piotrowski
 Agnieszka Gandecka

oboje

Mariusz Dziedziniwicz
 Wiesław Markowski
 Maria Pasternak
 Piotr Furtak

fagoty

Dariusz Rybacki
 Joanna Kolodziejaka
 Andrzej Józefowicz
 Błażej Pasternak

trąbki

Maciej Słomian
 Sylwester Szychowiak
 Leszek Kubiak
 Henryk Rzeźnik

tuby

Jacek Kortylewicz

*instrumenty
klawiszowe*

Krzysztof Leśniewicz

klarnety

Kazimierz Budzik
 Sławomir Heinrichowski
 Krzysztof Mayer
 Tomasz Goliński

waltornie

Mikołaj Olech
 Jakub Adamek
 Ewa Szychowiak
 Mirosław Sroka
 Emilia Dobrzyń
 Joanna Kubiś
 Damian Lotycz

puzony

Zbigniew Starosta
 Piotr Banyś
 Piotr Nobik
 Tomasz Stanisławski
 Tomasz Kaczor
 Mirosław Mitkowski

perkusja

Piotr Kucharski
 Piotr Solkowicz
 Aleksandra Szymańska
 Malgorzata Bogucka-Miler
 Piotr Szulc

cbór

soprany

Lucyna Białas
Izabella Błasiak
Ewa Boguszevska
Irina Filippovitch
Anita Furgol-Kownacka
Barbara Grzywaczewska
Malgorzata Hadrych
Joanna Kleinsmidt
Kinga Krasowska
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Anna Muraszkó
Iwona Neuman
Joanna Otto
Wiesława Urbaniak



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

patroni medialni

POLSKA THE TIMES
GŁOS
WIELKOPOLSKI



empik



inyourpocket
ESSENTIAL CITY GUIDES

THE **Vi**SITOR
www.thevisitor.pl
BEZPŁATNE PRZEWODNIKI

Merkuriusz

kulturaonline.pl

dyrektor **Micbał Znaniecki**
I zastępca dyrektora **Ryszard Markow**
zastępca dyrektora ds. muzycznych **Mieczysław Nowakowski**

kierownik baletu **Jacek Przybyłowicz**
kierownik chóru **Mariusz Otto**
kierownik literacki **Micbał J. Stankiewicz**
kierownik techniczny **Jacek Wenzel**

kierownik organizacji pracy artystycznej **Maciej Wieloch**
kierownik biura obsługi widzów **Andrzej Frąckowiak**
główny księgowy **Ewa Olezak**
z-ca głównego księgowego **Dorota Wenzel**
impresariat **Katarzyna Liszkowska**
pozyskiwanie funduszy **Barbara Borgiel**
kierownik służb pracowniczych **Grażyna Kostro**
kierownik administracji **Hanna Małąg**
inwestycje **Norbert Sobczak**
radca prawny **Agnieszka Brzozowska-Wilczek**
archiwum **Tadeusz Boniecki**

przygotowanie oświadczeń **Olga Lemko, Wanda Marzec, Barbara Odwrot, Olena Skrok**

asystent choreografa **Malgorzata Polynczuk-Stańda**
inspektor baletu **Andrzej Platek**
akompaniatory baletu **Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak**
pedagog baletu **Uran Azymov**
inspijenci **Danuta Kazmierska, Wiesława Wiza, Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki, Janusz Temnicki**
sufletry **Magdalena Głuszynska, Wadim Zorin**

kierownik produkcji **Zbigniew Łakomy**
pracownia scenograficzna **Czesław Pietrzak**

realizator światła **Marek Rydian**
scena **Dariusz Micbałski**
dekoratornia **Robert Niedrich**
perukarnia **Ewa Niedźwiedz**
garderobiane **Ewa Wower**
malarnia **Jacek Wysocki**
pracownia krawiecka damska **Krzyszyna Jędryczka**
pracownia krawiecka męska **Grażyna Tumiłaj**
modystki **Elżbieta Bogusławska**
pracownia obuwnicza **Kazimierz Mikołajczak**
ślusarnia **Romuald Derucki**
stolarnia **Marek Kwiatkowski**

redakcja i opracowanie programu **Micbał J. Stankiewicz**
opracowanie graficzne **typodrom Jacek Kaliński**

Zdjęcia wykorzystane w programie: Katarzyna Zaluska (www.caterinazaluska.com).
W programie wykorzystano projekty scenografii autorstwa Carmini Valerii Tamayo.
Fragment libretta na II okładce w tłumaczeniu Haliny Miroskiej-Lawoty.
Podziękowania dla www.strelnica.magnum.pl za udostępnienie pistoletu wykorzystanego na plakacie i w programie.



ZE ZBIORU
Instytutu Teatralnego



PIEKIELNIE DOBRA ANIELSKO DELIKATNA

Astra. Podwójna natura

Kawa Astra ma podwójną naturę. To jedyna kawa z pełną zawartością kofeiny, która równocześnie dba o Twoje zdrowie. Jest anielsko delikatna i piekielnie dobra. Przekona Cię łagodnością i zafascynuje intensywnym smakiem.

www.astra.com.pl





TEATR WIELKI
STANISŁAWA MONIUSZKI
POZNANIU