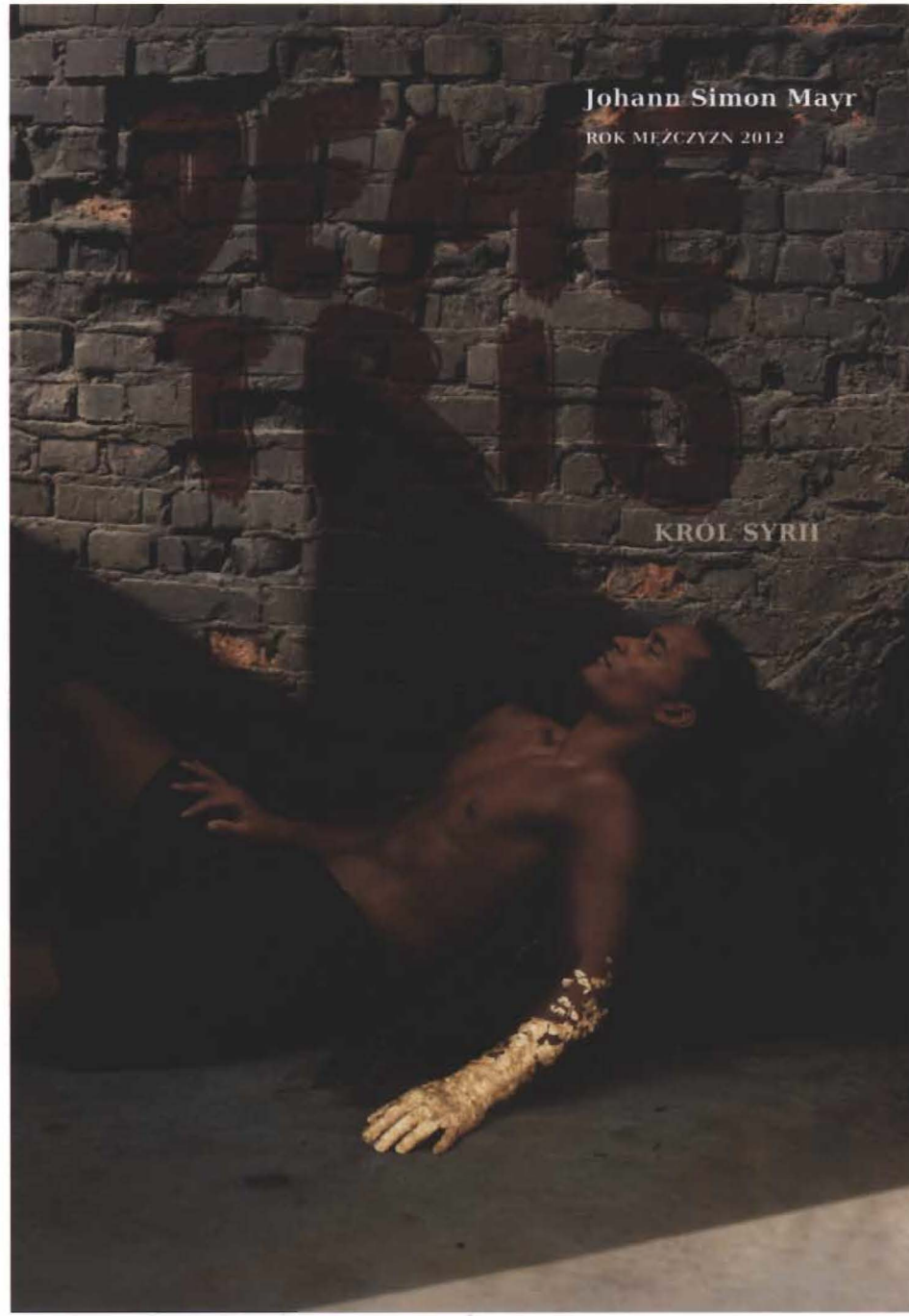


Johann Simon Mayr

ROK MĘŻCZYZN 2012

TEMIRA

KRÓL SYRII

TEATR WIELKI
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

2012
ROK MĘŻCZYZN

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

TEATR WIELKI
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

dyrektor Michał Znaniecki

Johann Simon Mayr

DEMETRIO

opera w dwóch aktach

libretto Lodovico Piossasco Feys
na podstawie dramatu Pietra Metastasia

polska prapremiera
10 marca 2012

Johann Simon Mayr

kierownictwo muzyczne	**Facundo Agudin**
reżyseria	**Natalia Babińska**
scenografia	**Ludwik Skała**
choreografia	**Iwona Pasińska**
reżyseria świateł	**Marek Rydian**
kierownictwo chóru	**Mariusz Otto**
projekcje	**Maciej Makowski**
współpraca muzyczna	**Agnieszka Nagórka**
asystent reżysera	**Krzysztof Szaniecki**

Cleonice	**królowa Syrii**	Monika Mych / Magdalena Nowacka
Alceste	**późniejszy Demetrio, król Syrii**	Amaya Dominguez / Magdalena Wilczyńska
Olinto	**rywal Alcesta**	Piotr Friebe
Fenicio	**ojciec Olinta**	Jerzy Mechliński
Barsene	**powiernica Cleonice**	Natalia Puczniewska
Mitrane	**kapitan straży, przyjaciel Fenicia**	Matteo Mezzaro / Bartłomiej Szczeszek
Refleksy na piasku		Paulina Majda / Natalia Trafankowska **(Cleonice)** Arkadiusz Gumny / Oleg Stankow **(Alceste)** Stephane Aubry / Antonio Mimini **(Olinto)**

chór męski i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

streszczenie

akt pierwszy

Lud Seleucji cieszy się z powodu zakończenia wojny. Oczekuje od królowej Cleonice, by jako władczyni utrzymała w państwie stan pokoju i domaga się od niej wyboru małżonka – przyszłego ojca i obrońcy kraju. Mężczyzna ten musi okazać się godny ręki królowej i tronu Syrii. Cleonice waha się i nieustannie zmienia zdanie w obawie przed dokonaniem złego wyboru. Olinto próbuje ułaskawić królową, wychwalając jej mądrość, przedstawia również siebie jako wiernego sługę, syna roztropnego doradcy Fenicia i szlachetnie urodzonego kandydata na męża. Jednak królowa w głębi duszy kocha tylko Alceste. Tymczasem Fenicio wyjawia swemu przyjacielowi Mitrane tajemnicę, którą ukrywał długie lata. Okazuje się bowiem, że syn prawowitego króla Syrii, którego ojciec Cleonice pozbawił tronu, i który został uznany za zaginionego, żyje i jest nim wychowanek Fenicia – Alceste. Z kolei sam Alceste przekonany jest, że jego rodzicami byli biedni pasterze. Przyjaciele postanawiają doprowadzić Alceste, czyli Demetria do tronu.

Niezdecydowanie królowej wywołuje sprzeczkę Fenicia i Olinta. Wtedy do pałacu przybywa Alceste, który przypłynął do Seleucji. Ta wizyta przyprawia Cleonice o czułe drżenie serca. Kochankowie witają się słowami pełnymi miłości, co Fenicio przyjmuje z nadzieją i wzruszeniem. Olinto jednak przerywa tę scenę, domagając się ogłoszenia decyzji. Buntuje się również przeciw zajęciu przez Alceste honorowego miejsca, gdyż w jego mniemaniu to zwykły pasterz; królowa jednak nobilituje go do rangi szlachcica i dowódcy wojska. Przed ujawnieniem wybranka żąda również od poddanych przysięgi wierności i miłości, których nie zmieni wybór mężczyzny nawet niewiadomego urodzenia i stanu. Jakkolwiek Olinto odmawia złożenia przyrzeczenia.

Cleonice bardzo cierpi, ponieważ coraz wyraźniej zdaje sobie sprawę, że będzie musiała poświęcić swoją miłość do Alceste dla dobra królestwa. Lud w tym czasie poprzysiągł wierność i uznał wolę Cleonice jako jedyną i najwyższą. Królowa, wzruszona postawą poddanych, postanawia wykazać się równą szlachetnością charakteru i odrzucić swego kochanka. Ma nadzieję, że również on doceni jej poświęcenie oraz, tak jak ona, będzie potrafił stanąć ponad własnymi potrzebami. Alceste nie pojmuje jednak, jak kilka miesięcy rozłąki mogło do tego stopnia odmienić jej serce, wiernie kochające od dziesięciu lat. Cleonice ucieka, Alceste chce podążyć za nią, lecz na jej rozkaz Olinto zagradza mu drogę. W rywalach rozbudza się gniew i żądza walki.

akt drugi

Lud Syrii pragnie pocieszyć swoją królową. Zapewnia o swej miłości, zachęca, by królowa wybrała zgodnie ze swym sercem, by była szczęśliwa. Olinto, który bardzo pożąda tronu i władzy, przepełniony jest nową nadzieją – przeczuwa, że dla królowej dobro kraju będzie najważniejsze. Odprawiony od drzwi Cleonice Alceste, pała gniewem i zazdrością. Zaczyna podejrzewać ją o zdradę, chce za wszelką cenę poznać swego rywala. Olinto przyznaje, że on sam również stara się o rękę Cleonice. Alceste sądzi zatem, że łączy ich romans. Mężczyźni teraz już otwarcie stają się wrogami i rywalizują ze sobą.

Cleonice pisze do Alceste list, w którym tłumaczy mu swoje racje. To dla narodu poświęca szczęście i miłość. Fenicio przekonuje królową, że list nie jest najlepszym pożegnaniem i w końcu władczyni zgadza się porozmawiać z Alceste. Ten natychmiast wyraża swój ból i cierpienie. Cleonice pyta czy jego miłość jest czysta, mocna i uczciwa, czy może wymagać od niego największych poświęceń. Kiedy Alceste zapewnia, że tak właśnie jest, ona prosi go, by ją opuścił w imię godności i chwały.

Olinto cieszy się na wiadomość, że Alceste odpłynie z kraju. Fenicio próbuje przekonać Alceste do odłożenia wyjazdu, ten jednak odmawia. Dopiero Cleonice zatrzymuje go, gdyż chce towarzyszyć ukochanemu w podróży i zrzec się korony. Królowa zdaje sobie sprawę, że swoją siłę czerpie tylko z ich miłości i nie jest w stanie żyć z dala od ukochanego. Alceste nie chce i nie może przyjąć takiego poświęcenia – wie, że Cleonice jest stworzona do wyższych celów.

Królowa wreszcie postanawia ogłosić decyzję. Chce, by Alceste uczestniczył w tym wydarzeniu. Nagle dają się słyszeć okrzyki i dźwięki przypływających do portu kreteńskich okrętów. Fenicio zastanawia się jaką wiadomość ma dla nich królowa, gdy jednak dostrzega zagrożenie w postaci obcych oddziałów, postanawia wyjawić tajemnicę pochodzenia Alceste. Wtedy przybiega Olinto z informacją, że Cleonice na swego małżonka wybrała właśnie Fenicia. Olinto i Alceste godzą się jak bracia, natomiast wybranek królowej odmawia przyjęcia insygniów królewskich i wyznaje Alceste, że jest synem zmarłego na wygnaniu króla Demetria. Alceste nie może uwierzyć, że jest prawowitym spadkobiercą tronu Seleucji. Fenicio przekazuje radosną wieść Cleonice, która odstępuje tron i oddaje rękę nowemu władcy. Na dowód prawdziwości słów Fenicia, Olinto odczytuje pismo kreteńskie, które potwierdza królewską tożsamość Alceste. Olinto w końcu uznaje swego zwierzchnika w osobie Alceste, lud Syrii wychwala parę królewską, a kochankowie wreszcie mogą cieszyć się swoją miłością. ■

Demetrio – pożegnanie z twórczością operową Giovanniego Simona Mayra

Przemysław Krzywoszyński

Przemysław Krzywoszyński
– adiunkt w Zakładzie Historii Doktryn Polityczno-Prawnych i Filozofii na Wydziale Prawa i Administracji UAM. Przygotowuje pracę doktorską na temat włoskiej opery romantycznej w pierwszej połowie XIX wieku w Katedrze Muzykologii na Wydziale Historycznym UAM.

Żywot Papy Simona

Giovanni Simone Mayr (właściwie Johann Simon Mayr) urodził się w Mendorf (niedaleko Altmannstein w Bawarii) w 1763 roku, jako drugie z pięciorga dzieci miejscowego organisty. Joseph Mayr – ojciec przyszłego kompozytora – pełnił również obowiązki nauczyciela w lokalnej szkole. Był także pierwszym nauczycielem Johanna, który pod jego kierunkiem rozpoczął naukę gry na fortepianie oraz śpiewu w parafialnym chórze, stawiał pierwsze kroki w kompozycji i zdobywał wiedzę na temat instrumentów. Ogólne wykształcenie rozwijał w szkołach przyklasztornych w Weltenbourgu u Benedyktynów oraz Ingolstadt u Jezuitów. W wieku czternastu lat, dzięki protekcji barona Thomasa Marii de Bassusa – jednego z czołowych krzewicieli idei oświeceniowych w Bawarii – wstąpił na uniwersytet w Ingolstadt, gdzie studiował logikę z retoryką, medycynę oraz prawo. Równolegle ze studiami uniwersyteckimi systematycznie rozwijał Mayr karierę muzyczną. W 1786 roku wydał w Ratyzbonie pierwszą kompozycję – 12 pieśni na fortepian z głosem. Jednocześnie pełnił funkcję nauczyciela muzyki na zamku Sandersdorf (u de Bassusa) oraz organisty w tamtejszym kościele; w późniejszym okresie także w kościele Augustianów, a następnie w katedrze w Ingolstadt.
Jako początkujący artysta kolejne szlify zdobywał we Włoszech (1787-1793), odwiedził Bergamo, Wenecję i Florencję. Studiował u Carlo Lenziego oraz Ferdinando Bertoniego, poznał znanego twórcę oper Niccolò Picciniego. Mayr skomponował w tym czasie kilka dzieł religijnych, a w 1794 roku pierwszą operę *Saffo* dla Teatro Fenice w Wenecji. Kolejne opery – *Lodoïska* oraz *Un pazzo ne fa cento* z 1796 roku – przyniosły mu rozgłos, jego renomę umocnił wielki sukces dzieła *Ginevra di Scozia* z 1801 roku.
Sukcesy artystyczne Mayra nie szły w parze ze szczęśliwym życiem rodzinnym. W 1796 roku poślubił swoją uczennicę – córkę weneckiego kupca Angiolę Venturali. Małżeńska sielanka młodego kompozytora nie trwała długo i zakończyła się podwójną tragedią. Angiola zmarła przy porodzie dwa lata po ślubie, a dziecko przeżyło zaledwie miesiąc. Dopiero po sześciu latach Mayr ponownie ożenił się z siostrą zmarłej żony – Lucrezią, z którą razem przeżył 40 lat, aż do jej śmierci.
Kompozytor w latach swych największych sukcesów tworzył po kilkanaście utworów scenicznych rocznie. Wystawienie *Lodoïski* w Mediolanie w 1805 roku zachwyciło Cesarza Francuzów Napoleona I, który podjął starania, aby Mayr został jego nadwornym kapelmistrzem. Do dziś trwa spór czy koronacja Napoleona na Króla Włoch w stolicy Lombardii odbyła się przy dźwiękach *Te Deum* Mayra. Kompozytor nie przyjął cesarskiej oferty, podobnie odrzucił intratne propozycje objęcia funkcji dyrektora oper w Lizbonie, Petersburgu, Londynie, Wiedniu oraz Dreźnie. Mayr nie chciał bowiem opuszczać ukochanej Lombardii.
Już w 1803 roku, jako uznany twórca objął po swoim mistrzu Lenzim stanowisko kapelmistrza w bazylice Santa Maria Maggiore w Bergamo. Komponował kolejne dzieła, zajmując się jednocześnie teorią i historią muzyki, był również niezwykle oddanym i zaangażowanym pedagogiem. W 1805 roku rozpoczął darmowe kursy muzyczne dla ubogich dzieci, przekształcone w 1809 roku w Pio Istituto Musicale, instytucję pomagającą uzdolnionym chłopcom oraz ich rodzinom. W 1822 stworzył Unione Filarmonica – stowarzyszenie kompozytorów, a rok później został rektorem miejscowej Akademii Nauki i Sztuki. Kursy, którymi kierował, umożliwiły zdobycie wykształcenia ponad stu uzdolnionym muzycznie chłopcom. Wśród nich znalazł się Gaetano Donizetti, któremu Mayr pomógł w rozpoczynającej się karierze. Nauczyciel zwrócił uwagę na niezwykły talent chłopca, mimo słabego głosu małego Gaetana, uniemożliwiającego śpiew w chórze.
Ostatnie 20 lat życia poświęcił niemal wyłącznie twórczości religijnej oraz działalności dydaktycznej (i jednocześnie charytatywnej), ciesząc się wielkim uznaniem oraz sukcesami swych uczniów. Jednocześnie mistrz powoli zdawał sobie sprawę, iż jego inwencja dramatyczno-sceniczna się wyczerpuje. Mayr doczekał się własnej biografii za życia. Na jego pogrzeb w Bergamo w grudniu 1845 roku tłumy przybyły oddać hołd mistrzowi, wśród nich między innymi Rossini i Verdi.

Niemiecki ojciec włoskiej opery

Dorobek kompozytorski papy Simona (nazywanego tak przez swych uczniów) jest ogromny – ponad 600 dzieł, w tym około 70 oper, zarówno gatunku opera seria, semiseria jak i buffo. Nie można pominąć licznych oratoriów oraz kantat. Biorąc pod uwagę wysiłek edukacyjny, powtórzmy za biografem kompozytora Johnem Stewartem Allittem, iż Giovanni Simone Mayr jest ojcem dziewiętnastowiecznej muzyki włoskiej. Przy czym

warto podkreślić, iż kompozytor stał się „niemieckim ojcem włoskiej opery romantycznej". Z kolei polski biograf Donizettiego, Wiarosław Sandalewski zauważa, iż Mayr był „Elsnerem autora Łucji". Nie tylko niezwykle bogaty dorobek Mayra, lecz widoczny wpływ na dzieła kolejnych pokoleń świadczą o trafności przytoczonych opinii.

Zdecydowanie doniosłą zasługą Mayra było ukształtowanie wzorca formalnego oraz dramatycznego włoskich dzieł scenicznych, przede wszystkim gatunku opera seria. Cechą charakterystyczną jego twórczości jest połączenie elementów szkoły niemieckiej: muzyki symfonicznej mannheimczyków z wpływami klasyków wiedeńskich w zakresie instrumentacji oraz rozszerzenia partii orkiestry. (Dodajmy, iż to właśnie dzięki Mayrowi po raz pierwszy w Bergamo usłyszano oratorium *Stworzenie świata* Haydna.) Twórca *Demetria* w charakterystyczny sposób zastosował sola instrumentów dętych drewnianych, dialogujących z głosami śpiewaków, użył silnego brzmienia *tutti* oraz wykorzystywał formy kontrapunktyczne, łącząc je z liryką włoskiego śpiewu, sprawnym operowaniem koloraturą oraz z ornamentowaną melodią. Kompozytor zwiększając dramatyzm opery seria, pozostawał wierny tradycji gatunku, pisząc między innymi rozbudowane partie dla kastratów, mimo, iż ten typ głosu znikał ze scen.

W warstwie dramatycznej Mayr wzorował się na reformatorach opery francuskiej – Glucku oraz Cherubinim. Odważnie wykorzystał majestatyczną deklamację, zwiększającą dramatyzm recytatywów. Nadal stosował tradycyjne *recitativo secco* (czyli deklamację z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego), przy czym zwiększył rolę *recitativo accompagnato*, w którym orkiestra stanowiła ważny czynnik uzupełniający dramatyczne przeżycia bohaterów, np. dopowiadając bądź komentując ich odczucia. Mayr poszerzył w swych dziełach partie chóralne. Spełniały one bardzo odmienne funkcje – między innymi komentującą oraz wprowadzającą akcję. W swych operach osiągał efekt pogłębionego napięcia dramatycznego rozbudowanych scen, łącząc kolejno recytatyw, arię i chór.

Nie sposób pominąć doskonałego doboru librett, które opisywały wydarzenia historyczne bądź odwoływały się do mitologii. Warto wspomnieć, iż libretta niektórych oper Mayra nawiązują do historii Anglii – zapowiadając epokę romantyzmu. Na marginesie dodajmy, iż akcja innych dwóch dzieł Mayra rozgrywa się w Polsce, czego ilustracją muzyczną stanowią polonezy skomponowane zgodnie z wymogami tzw. kolorytu lokalnego.

Demetrio – ostatnie dzieło sceniczne

Demetrio – wystawiony w Turynie 27 grudnia 1823 roku – stanowi pożegnanie mistrza z twórczością operową. Lata 1823-1824 są przełomowym okresem w historii muzyki. Beethoven przedstawił ostatnią symfonię wyłamującą się z kanonów klasycznych, natomiast Rossini ostatnią operę seria – *Semiramidę*. Mayr ostatnią operę – *Demetrio*. Stanowi ona zwieńczenie imponującej twórczości scenicznej oraz należy do charakterystycznych dzieł kompozytora nawiązujących do cyklu klasyczno-mitycznych opowieści. Najsłynniejsza z nich – *Medea in Corinto* powstała w 1813 roku, następnie *Danao* oraz *Fedra* z 1820 roku. Podstawę libretta *Demetria* stanowiło dzieło Pietra Metastasia, zaadaptowane prawdopodobnie przez hrabiego Lodovica Piossasco Feysa. Przed Mayrem, na przestrzeni niecałego stulecia od 1731 roku, skomponowano muzykę do tego samego tekstu aż 56 razy. Wśród ponad 50. twórców znaleźli się między innymi Antonio Caldara (1731), Johann A. Hasse (1732), Christoph W. Gluck (1742), Niccolo Jommelli (1749), Giuseppe Scarlatti (1752), Giovanni Paisiello (1765), Niccolo Piccinni (1769) oraz Luigi Cherubini (1785). Także libretto pierwszej opery Rossiniego zatytułowanej *Demetrio e Polibio* z 1806 roku było również wariantem Metastasiańskiego tekstu.

Muzyka do *Demetria* stanowi kwintesencję stylu Mayra. Zawiera bogatą instrumentację, rozwija całą paletę typowych klasycyzujących form zarówno muzycznych, jak i dramatycznych. Dwutematyczna uwertura z powolnym skontrastowanym dynamicznie wstępem wprowadza podniosły nastrój, zwiastując

jednocześnie szczęśliwe zakończenie dzieła. Można dopatrzeć się również motywów Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu*. Bardzo ciekawy zabieg stanowi eksponowanie dwóch chórów, łączących się na tle konwencjonalnego marsza w pierwszym akcie *Ogni Nume ed ogni Diva*. Klasycznie brzmią dwuczęściowe arie głównych bohaterów z II aktu – rywali Olinta (tenor) i Alceste (mezzosopran). Finałowa aria królowej Cleonice z towarzyszeniem męskiego chóru, *No, non crede al mio contento* zawiera popisową koloraturę. Mayr buduje duety o niezwykle przejrzystej strukturze. Już pierwszy dialog między Olinto oraz Cleonice *Di quel, di quell' ingusto sdegno / Fra tanti pensieri di gloria* z piękną zdobioną melodią w części środkowej duetu, gdy głosy rozbrzmiewają w śpiewie równoległym, świadczy o mistrzostwie formy. Również duet z II aktu między Olinto oraz Alceste *Voul per sempre abbandonarmi? / Qual geloso in certo orrore* zawiera szereg – wydawałoby się konwencjonalnych – środków, ale wykorzystanych w idealnych proporcjach dla zbudowania napięcia dramatycznego – jak szybki „Rossiniowski" akompaniament oraz tremolo. Na szczególną uwagę zasługuje liryczna melodia kwartetu z I aktu *Nel cimento inasepttato si confonde il mio pensiero*. Mayr wielokrotnie użył również recytatywów z towarzyszeniem orkiestry nawiązujących do stylu francuskiej deklamacji dramatycznej. Słuchając *Demetria*, nie sposób uniknąć skojarzeń z twórczością o niemal 30 lat młodszego Rossiniego, którego błyskotliwa kariera stopniowo usunęła w cień dzieła Mayra.

Mayr doceniony przez mistrzów belcanta

Bogata twórczość Mayra została na długi czas zapomniana, dopiero po niemal 200 latach jest odkrywana na nowo. Głównie za sprawą Międzynarodowego Stowarzyszenia Simona Mayra działającego od 1995 roku w Ingolstadt. Zmniejszające się zainteresowanie twórczością Mayra można tłumaczyć „osiadłym" trybem życia oraz stopniowym ograniczeniem wystawiania swych dzieł do północnych Włoch. W przeciwieństwie do podróżującego Rossiniego, kompozytor po wizycie u swej siostry w Bawarii w 1838 roku nie wyjeżdżał z Bergamo. W oczywisty sposób pogłębiająca się choroba oczu wpłynęła negatywnie na twórczość Mayra. Jednak znaczący wpływ Mayra na kształtowanie się pokolenia włoskich romantyków jest bezdyskusyjny. Płaszczyzna dramatyczna dzieł, osiągnięta również poprzez odpowiedni dobór libretta; wykorzystanie wspaniałych, bogatych lirycznych melodii stało się cechą doby belcanto ukształtowanej przez dwie wielkie osobowości Donizettiego oraz Belliniego. Wpływ na pierwszego z mistrzów pozostaje niekwestionowany. Mayr stworzył na północy Italii własną szkołę kompozytorską, której styl wzbogacił o doświadczenia klasyków i dramatyzm reformatorów osiemnastowiecznej opery francuskiej. Na południu Włoch dominowała szkoła neapolitańska, która nadała kształt nie tylko klasycznej operze seria, lecz była kolebką charakterystycznego liryzmu. Jej czołowym przedstawicielem na przełomie XVIII oraz XIX stulecia był Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), którego dzieło kontynuował jego najzdolniejszy uczeń – Bellini. Ten ostatni czerpał również z dzieła Mayra. Podobieństwa najbardziej uwidaczniają się w konstrukcji dramatycznej, na przykład przedstawiony w *Normie* temat zdradzonej, porzuconej matki, gotowej zgładzić swe dzieci, występuje już w operze *Medea in Corinto*. Mayr korzystał także dwukrotnie z usług młodego wtedy librecisty Felice Romaniego (także przy *Medei*), który stanie się czołowym twórcą tekstów dla włoskich kompozytorów pierwszej połowy XIX wieku. Warto wspomnieć, iż twórczość Mayra zajmuje także bardzo ważne miejsce wśród wzorców dramatycznych wyznaczających drogę kompozytorską Giuseppe Verdiego. ■

Wyzwolenie przez miłość | Katarzyna Lisiecka

Katarzyna Lisiecka
– polonistka, teatrolog, adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, prowadzi zajęcia dotyczące estetyki opery i historii europejskiego teatru i dramatu. Autorka monografii o *Fideliu* L. v. Beethovena oraz licznych studiów i artykułów naukowych poruszających problematykę dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych, teorii libretta i librettologicznych uwarunkowań dzieła operowego.

Trudno zrozumieć dziewiętnastowieczną operę Johanna Simona Mayra bez uświadomienia sobie roli założeń i ukrytych znaczeń libretta, decydującego bez wątpienia o sile jej przesłania. Libretto do opery *Demetrio*, napisane przez hrabiego Lodovico Piossasco Feysa, przenosi nas w czasy odległe, historyczne i baśniowe zarazem, w przestrzenie na tyle mityczne, że może się w nich rozegrać opowieść o sprawach uniwersalnych, bliskich każdemu, kto w swoim życiu choć raz doświadczył miłości lub przynajmniej porywu miłosnych zawirowań. Ta historia została jednak napisana według ściśle określonego schematu, którego właściwe odczytanie okazuje się niezbędne do tego, by dotrzeć do jej prawdziwie głębokiej wymowy, przedstawionej na teatralnej scenie dzięki sile słowa, muzyki i obrazu. Przede wszystkim – zaznaczmy już na wstępie – opowieść o Demetriuszu i Cleonice nie była ory-

ginalnym dziełem hrabiego Feysa. Jak wielu innych twórców librett i kompozycji operowych osiemnastego i dziewiętnastego stulecia opierał się on na dramatycznym dorobku słynnego Pietra Metastasia, słusznie nazwanego niegdyś „nowożytnym Homerem" z powodu sławy, siły oddziaływania i prawdziwego uwielbienia dla jego dramatycznych arcydzieł.

Urodzony w 1698 roku Pietro Metastasio, a właściwie Pietro Antonio Domenico Trapassi, zdobył wszechstronne humanistyczne wykształcenie dzięki współpracy ze słynnym kręgiem artystów, myślicieli i filozofów skupionych w jednej z najsławniejszych włoskich akademii osiemnastego stulecia, zwanej Accademią della Arcadia. Ten słynny krąg miłośników sztuki pragnął dokonać odnowienia muzyki i teatru operowego poprzez ich silniejsze zespolenie z założeniami i inspiracjami wywodzącymi się z dzieł antycznych i renesansowych, zwłaszcza – w dziedzinie dramatu i opery – z tradycyjnych ustaleń i nowożytnych interpretacji *Poetyki* Arystotelesa. Kolejnym, niezwykle ważnym elementem biografii tego artysty był fakt, że ponad pięćdziesiąt lat swojego życia spędził na dworze cesarskim w Wiedniu, skąd jego sława i talent rozprzestrzeniały się na całą osiemnastowieczną i dziewiętnastowieczną Europę.

Metastasio pod wpływem sugestii wypływających z kręgu akademików włoskich uznawał, że nowożytnym spełnieniem zasad antycznego dramatu, opisanych w *Poetyce* Arystotelesa, były przede wszystkim siedemnastowieczne francuskie tragedie Jeana Racina. Naśladowanie w formie dramatyczno-muzycznej dzieł francuskiego tragika było jedną z najważniejszych idei kształtujących obraz osiemnastowiecznych oper poważnych, zarówno w stylu francuskim, jak i włoskim. I właśnie te dwa tropy – arystotelesowski i racinowski – stanowiły główny wzór libretta dla Metastasia, a wraz z nim dla jego naśladowców, m.in. dla Lodovico Piossasco Feysa, z którym współpracował Simon Mayr.

Należy koniecznie wspomnieć o niezwykle istotnej randze opery tak w osiemnastowiecznej, jak i w dziewiętnastowiecznej kulturze. Pamiętajmy, jak wielka była siła oddziaływania tego teatru i z całą pewnością treści prezentowane w operze mogły kształtować wyobraźnię, sposób myślenia o świecie ówczesnych elit arystokratycznych i mieszczańskich. Opera bez wątpienia posiadała moc opiniotwórczą. Metastasio bardzo dobrze zdawał sobie z tego sprawę, dlatego doskonale rozumiejąc potencjał, który wypływał z uprzywilejowanego statusu tej formy sztuki, postanowił – poprzez projekt ideowo-formalny swych librett – oddziaływać na mentalność oraz sposób widzenia świata swoich odbiorców. Libretta Metastasia są więc swoistymi *exemplami* sytuacji i zachowań, dla których podstawową zasadą spajającą opowieść w jedną całość jest wiara w ostateczne zwycięstwo dobra, a także przekonanie o konieczności podejmowania walki rozumu i wszelkich cnót z siłami namiętności i afektów, stanowiących nieuporządkowaną część ludzkiej natury. Metastasio pragnął wyrazić, w sposób kunsztowny i wyrafinowany, istotę i wartość podejmowania takich działań, zwieńczających jego dzieła szczęśliwym *lieto fine*. I choć tworzył je według określonych pod względem formalnym schematów, to właśnie natarczywa powtarzalność wybranych motywów i rozwiązań stanowiła o sile i atrakcyjności tych utworów, umuzycznianych tak licznie przez kompozytorów niemal dwóch stuleci.

Opery z librettami Metastasia są z jednej strony kwintesencją sztuczności, z drugiej strony zawierają jednak w sobie na tyle nośną siłę przekazu, że niezależnie od stopnia ich sformalizowania, etyczne przesłanie, wypływające z działań bohaterów, pozostaje zawsze dobitnie wyraźne dla widzów oglądających jego dzieła w teatrze. By zrozumieć wartość i atrakcyjność takiej konwencji opartej na sztuczności, warto powołać się na inspiracje Metastasia wypływające z zainteresowań Arystotelesem i Racinem.

Choć z perspektywy współczesnej kultury trudno dostrzec ten fakt, to klasycystyczne tragedie, pisane w siedemnastym wieku przez Pierre'a Corneille'a i jego następcę Jeana Racina, były prawdziwym przełomem w dziejach europejskiej kultury. Racine dokonał rzeczy ważnej i doniosłej – korzystając z antycznego dziedzictwa potrafił w sposób niezwykle nowatorski i twórczy przekształcić dawny tragediowy wzorzec i dostosować jego wymogi do wyobrażeń i oczekiwań odbiorczych swoich czasów. Sztuka miała być wówczas przede wszystkim stosowna, a więc zgodna z założeniami zasady *bienséance*, na poziomie formy i sposobu ujęcia tematu. Jednocześnie, wypełniając postulat stosowności i przyjemności zarazem, stawiano przed nią jako cel nadrzędny zaspokojenie intelektualnych i zmysłowych oczekiwań odbiorców. Nowatorstwo Racina polegało w pierwszym rzędzie na właściwym wyborze tematu, dlatego główną osią jego tragedii była nieszczęśliwa miłość, dzięki czemu od tej pory bohaterem tragicznym mógł być każdy, kto przeżywał katusze namiętnej i zakazanej miłości. I choć Racine ubierał swe historie w kostium antyczno-mitologiczny, pozornie odległy od zwyczajnej, nawet dworskiej, codzienności, to pod względem ideowym projekt ten nie pozostawiał cienia złudzeń, że tragedia ludzka rozgrywana na poziomie uczuć i emocji posiada wymiar uniwersalny i tym silniej chwyta za serca, gdy okazuje się, że jej głównymi bohaterami Racine uczynił nie mężczyzn a kobiety.

Kiedy miłość bywa nieszczęśliwa? Klasycystyczne tragedie nie mają kłopotu z odpowiedzią na postawione w ten sposób pytanie. Dzieje się tak wówczas, gdy obiektywne okoliczności nie pozwalają na jej spełnienie. Jednocześnie bohaterowie tym głębiej doświadczają cierpienia, gdy w pełni zdają sobie sprawę ze stanu faktycznego, co więcej, gdy uznają i rozumieją sytuację, w jakiej się znaleźli, do tego dokładnie rozpoznają namiętności, które niepokoją ich serca. Racinowskie tragedie rozgrywają się bowiem „poza spojrzeniem", niemal nie angażują świata zewnętrznego w swe rozgrywki, dzieją się w duszy, świecie wewnętrznych przeżyć postaci. Mistrzostwo Racina polegało na tym, że potrafił przedstawić siłę walki wewnętrznej pomiędzy powinnością a namiętnościami, rozegrać ją na oczach widzów przy użyciu maksymalnie uproszczonych środków wyrazu.

Pietro Metastasio doskonale rozpoznał i docenił nową formułę dramatyczną. W swoim projekcie poszedł jednak jeszcze dalej, a w zasadzie po prostu potrafił wyciągnąć konsekwencje z faktu połączenia muzyki z dramatycznym sposobem przedstawiania sfery przeżyć wewnętrznych. Arystotelesowską zasadę dotyczącą budowania intrygi w oparciu o odpowiednią fabułę i misterny, a zarazem logiczny splot poszczególnych wątków przesunął na z pozoru drugorzędny składnik, tj. ukierunkował ją na charaktery postaci. Przy takim założeniu celem dzieła dramatycznego stało się nie tyle umiejętne prowadzenie intrygi, co różnorodne przedstawienie świata przeżyć wewnętrznych, a dokładniej – zbudowanie napięcia dramatycznego w oparciu o przeobrażenia charakterów dokonujące się pod wpływem namiętności i afektów. W operach do librett Metastasia przyglądamy się zatem swoistej psychodramie dotyczącej ludzkiego wnętrza, wyrażonej dzięki dokładnie określonym i sprawdzonym środkom dramatyczno-muzycznym. Ten przebogaty klucz, złożony z figur retorycznych, skonwencjonalizowanych metafor, toposów literackich, stał się zarazem doskonałym materiałem wyjściowym do kształtowania języka muzycznego. Dzięki tym zabiegom powstawał dramatyczno-muzyczny obraz wewnętrznych zmagań rozgrywający się na scenie w teatrze, na oczach widza.

Gdy postać śpiewa arię, w której analizuje swoje przeżycia, czas zdarzeń zatrzymuje się, stajemy się świadkami uobecnienia innego wymiaru teatru, w którym czas odmierzany jest rytmem głębokich namiętności i zmagań podejmowanych w walce pomiędzy sercem i rozumem. Tak naprawdę nie ma znaczenia, jak bardzo rozbudowana i uwiarygodniona będzie akcja dramatyczna – zdarzenia zewnętrzne są w zasadzie jedynie pretekstem do tego, by uobecniać na scenie przeżycia operowych bohaterek i bohaterów.

Teatr, i u Racina, i u Metastasia służyć miał przede wszystkim temu, by przy pomocy wyrafinowanego języka sztuki – dzięki poetyckiemu słowu, zretoryzowanej frazie muzycznej, dynamicznym obrazom – ujawniać i uobecniać to, co paradoksalnie powinno pozostać niezauważone, ukryte głęboko, na dnie ludzkiego serca. Egzystencjalistycznie pojęty tragizm jest więc

głównym imperatywem dla tego typu teatru i ów tragizm zasługuje z pewnością na swoją reprezentację w teatrze. Zadziwiający zarazem ekstrawertyzm namiętności i afektów pozostaje paradoksalnie w pełnej harmonii z maksymalnie sztuczną i tym samym zdystansowaną konwencją. Pomimo emocjonalnego zaangażowania, dystans okazuje tu bowiem podstawową kategorią, niezbędną do zrozumienia artystycznej zawartości zdarzeń i wyrafinowania teatru, w którym przez wiele dekad rozbrzmiewały opery pisane do librett Pietra Metastasia.

Demetrio Simona Mayra jest zatem doskonałym przykładem takiego właśnie rozumienia sensu sztuki operowej, tym dobitniej przemawiającym do wyobraźni współczesnego odbiorcy, gdy uświadomimy sobie, iż dzieło to zostało napisane w dziewiętnastym wieku, a więc w okresie romantycznych przemian zachodzących w europejskiej kulturze, pod wieloma względami dokonujących istotnych przewartościowań w sposobie rozumienia roli sztuki i funkcji teatru operowego. Co jednak ważne, autor libretta, korzystając z Metastasiańskiego osiemnastowiecznego pierwowzoru, pozostał w zasadzie wierny jego podstawowym ideom. Skłonić go mogło do tego z pewnością uniwersalne przesłanie libretta, zdolne przemówić z tą samą siłą do odbiorców każdej epoki.

Z czego wynikała zatem siła ideowa tej opery i w jaki sposób zostały w niej zrealizowane powyżej opisane zasady, wywiedzione z klasycystycznych wzorów? Akcja dramatyczna jest rzeczywiście bardzo skondensowana. Oto stajemy się świadkami podejmowania decyzji przez królową Cleonice, która zastanawia się nad tym, którego spośród kilku kandydatów powinna wybrać na swego męża. Królowa zobowiązana jest, by w swym wyborze kierować się przede wszystkim racją stanu i powinnością względem poddanych, dlatego jej własne uczucia z konieczności muszą zejść na dalszy plan. Głęboka miłość, jaką darzy pasterza Alcesta, choć odwzajemniona, nie może zatem znaleźć swego spełnienia ze względu na nierówność stanową ukochanych. Cleonice nie wie jednak, że w żyłach Alcesta płynie królewska krew. Jest on synem poprzedniego władcy Syrii Demetriusza, któremu tron odebrał ojciec Cleonice. Demetrio, dorastając pod przybranym imieniem Alcesta, oczywiście rów-

nież nie jest świadomy swego pochodzenia. Szczęśliwy finał tej opowieści jest ściśle związany z realizacją zasady *anagnorisis*, podstawowego postulatu zgodnego z poetyką klasycystycznej tragedii, czyli nagłego zwrotu akcji zachodzącego w momencie rozpoznania w pasterzu syna poprzedniego króla, który – już jako Demetrio – w pełni zasługuje na rękę Cleonice.

Uniwersalność przesłania, wpisana w tę strukturę, jest zatem ściśle związana z przekonaniem, że głęboka i autentyczna miłość, niezależnie od obiektywnych przeszkód, jeśli jest tylko szczera i prawdziwa, może liczyć na szczęśliwy finał, wynikający z cudownego splotu zewnętrznych okoliczności, sprzyjających – niczym gwiazdy – temu co ważne, wielkie i autentyczne. Cleonice z powodzeniem przechodzi również próbę charakteru, polegającą na walce powinności z uczuciem i dobrowolnie potrafi zrezygnować z własnego szczęścia w imię wyższego dobra i w imię zasad obowiązujących w jej królestwie. Napięcie i dramatyczna siła wyrazu, które zostały wpisane w te zmagania, stanowią sedno formy operowej, jak również decydują o prawdziwej atrakcyjności dramatyczno-muzycznego wariantu tej znanej historii, zapisanej w libretcie. Polega ona na prezentacji walki namiętności z rozumem, na ukazaniu kolejnych faz tego pojedynku, które jednocześnie zostają zderzone z prezentacją uczuć i afektów innych postaci, szczególnie Alceste i Olinto, dwóch głównych rywali w walce o rękę i serce Cleonice. Doświadczenia rozgrywające się w ich sercach i umysłach zasługują z pewnością na uznanie ich za rodzaj tragicznego konfliktu. Gdy jednak oglądamy je z perspektywy dystansu operowej formy, z oddalenia wpisanego w teatralną konwencję i świadomie zaznaczaną sztuczność świata przedstawionego, to bez trudu odnajdujemy w sobie przestrzeń do wykonania tragikomicznego przeskoku, nieoczekiwanego – choć spodziewanego zarazem – zwrotu akcji w kierunku szczęśliwego *lieto fine*. Okazuje się bowiem, że w metastasiańskich librettach tragiczną wizję świata z klasycystycznych tragedii oświetla promień intuicyjnej nadziei, który pozostaje jedynie w pozornej sprzeczności z logiką zdarzeń. Ostatecznie bowiem przeradza się on przecież w pozytywny finał większości operowych opowieści. ■

Seleukos I, Baszar al-Assad i Metastasio

Michał J. Stankiewicz

Doświadczenie samego dramatu *Demerio* Pietra Metastasia, jak i zrealizowanej na deskach teatralnych opery Johanna Simona Mayra czy innych opracowanych na podstawie Metastasiańskiego tekstu licznych librett o tym samym tytule, wprowadzać może sporą dezorientację w postrzeganiu bliskowschodniej Syrii. Zdawać się może, że dzisiejszy widz zostaje oszukany podwójnie – w odniesieniu do prawdy literackiej, jak i historycznej.

Oczom teatralnego widza starożytna Syria, rządzona przez łaskawych i miłosiernych władców, dla których dobro ojczyzny i narodu są najważniejsze, tworzą idylliczny wizerunek krainy miodem i mlekiem płynącej. Sama stolica państwa – Seleucja, będąca miejscem akcji opisanej w dramacie historii, jawi się niemalże jako arkadia, raj na ziemi, fikcyjna kraina wiecznego szczęścia, gdzie jedynymi problemami są miłosne rozterki mieszkańców i ich królów, a ambicjonalna rywalizacja szlachetnie urodzonych zawsze przeradza się w nierozerwalną przyjaźń. Miejsce, gdzie miłość zawsze zwycięża. Jeśli dodać do tego królewski pałac, uśmiechniętych autochtonów, trochę słońca i orzeźwiające wody falującego Tygrysu, bez zastanowienia można by skorzystać z jakiejkolwiek oferty *last minute* i jechać, by bez reszty oddać się temu upojeniu. „Starożytna Syria – powrót do Edenu!"

Z punktu widzenia już telewizyjnego odbiorcy sytuacja, w jakiej obecnie znajduje się dzisiejsza Syria, z jej prezydentem Baszarem al-Assadem i trwającą od kilkunastu miesięcy przeciwko niemu rewoltą, w której tłumieniu utraciło już życie blisko osiem tysięcy ludzi poddawanych torturom i zbiorowym egzekucjom, całkowicie przeczy wyidealizowanemu obrazowi przedstawionemu w teatrze. Powstaje więc pytanie, skąd w tym rozumnym i miłosiernym narodzie tyle wrogości, zdolności bratobójczych, poświęcenia w tworzeniu wojen domowych. Z odpowiedzią przychodzi historia. A ta sprzed ponad dwóch tysięcy lat z jej walkami o władzę, wojnami, intrygami, sojuszami, układami, mariażami, matko- i dzieciobójstwami, nie różniła się aż tak bardzo od tej dzisiejszej. Warto zatem skonfrontować wykreowany przez Metastasia fragment historii państwa syryjskiego, z tym już przeżytym, spełnionym w czasach aleksandryjskich.

Seleucydzi to dynastia hellenistyczna, wywodząca się od jednego z dowódców Aleksandra Wielkiego, Seleukosa I Nikatora, który w wyniku wojen domowych został władcą powstałego na gruzach wcześniejszego imperium, państwa – wielonarodowego, ogromnego mocarstwa, rozciągającego się od Azji Mniejszej na zachodzie do granic Indii na wschodzie. Imperium Seleucydów przetrwało do roku 63 p.n.e., kiedy Pompejusz przyłączył jego resztki, obejmujące już tylko Syrię i Cylicję, do Rzymu. Stolicą państwa została założona przez Seleukosa – Seleucja nad Tygrysem, będąca w czasie największego rozkwitu trzecim co do wielkości miastem wśród metropolii świata antycznego, po Rzymie i Aleksandrii. Do dzisiaj pozostało z niej jedynie stanowisko archeologiczne Tall Umar w Iraku.

Po 150. latach od panowania ojca dynastii Seleukosa I, podczas których państwem Seleucydów targały liczne wojny syryjskie i kolejne pakty, władzę objął Demetriusz I Soter. Zanim jednak to nastąpiło, jeszcze w czasie rządów jego ojca Seleukosa IV, na życzenie senatu rzymskiego, dwunastoletni Demetriusz został wysłany jako zakładnik do Rzymu. Kilka miesięcy później Seleukos IV został zamordowany przez swojego ministra, a władzę po nim (pomimo, że to Demetriusz był prawowitym następcą tronu) objął stryj Demetriusza, Antioch IV Epifanes. Po jego śmierci senat rzymski dwukrotnie odmawiał prośbie Demetriusza o tron Seleucydów uznając, iż dla Rzymian korzystniejsze jest marionetkowe panowanie kilkuletniego syna Antiocha Epifanesa, Antiocha V. Dopiero po trzynastu latach, z pomocą kronikarza Polibiusza, uciekł z Rzymu i wylądował w Fenicji, gdzie został ogłoszony królem, skąd triumfalnie wkroczył do Seleucji nad Tygrysem. Uradowani mieszkańcy miasta przyznali mu wówczas przydomek „Soter", oznaczający Zbawcę. Choć senat rzymski musiał uznać prawo Demetriusza do tronu Seleucydów, nigdy do końca nie pogodził się z ucieczką Demetriusza z Rzymu. Władcy sąsiednich państw – Pergamonu, Kapadocji i Egiptu – także woleli widzieć na tronie syryjskim marionetkę, a nie człowieka śmiałego i energicznego, dążącego do wskrzeszenia chwały Seleucydów, jakim był Demetriusz. Wspólnie z Rzymem zawarli zatem koalicję przeciw niemu i poparli uzurpatora Aleksandra Balasa, którego władca Pergamonu, Attalos II, ogłosił mającym prawa do tronu Seleucydów synem Antiocha IV. W rzeczywistości był to pochodzący prawdopodobnie ze Smyrny młodzieniec o imieniu Balas, wykazujący sylwetką i rysami twarzy podobieństwo do rzekomego ojca. Demetriusz I, spodziewając się klęski, odprawił swoich synów Demetriusza II Nikatora i Antiocha VII Sidetesa, a sam stawił czoło najazdowi i poległ podczas bitwy z uzurpatorem, który zastąpił go na tronie Syrii. Władca Egiptu Ptolemeusz VI dla uzależnienia od siebie nowego władcy Syrii Aleksandra Balasa, wydał mu za mąż swoją córkę, Kleopatrę Theę, z którą miał syna Antiocha VI Epifanesa Dionizosa. Po tragicznej śmierci ojca, przebywający na uchodźctwie jedenastoletni Demetriusz II, prawowity następca tronu, nie miał początkowo możliwości dochodzić swych praw. Sytuacja uległa zmianie, gdy młodocianym pretendentem zainteresował się wódz kreteńskich najemników Lasthenes, który namówił chłopca na wyprawę po koronę. Po pojawieniu się prawowitego następcy tronu w Syrii – Demetriusza II Nikatora i po odniesieniu przez niego początkowych sukcesów, Ptolemeusz VI odwrócił się od Balasa, odebrał mu córkę i zaproponował jej rękę wraz z propozycją przymierza Demetriuszowi II. Kleopatra Thea z Demetriuszem II miała synów Seleukosa V Filometora i Antiocha VIII Gryposa. Gdy mąż dostał się do niewoli partyjskiej ofiarowała swą rękę jego bratu Antiochowi VII Sidetesowi, z tego związku narodził się Antioch IX Kyzikenos. Wkrótce w walkach z Partami zginął Antioch VII, a z niewoli powrócił Demetriusz II Nikator. Gdy w wyniku walk z uzurpatorem Aleksandrem Zabinasem Demetriusz II poniósł śmierć, Kleopatra Thea przejęła władzę. Aby ją utrzymać rozkazała zabić własnego syna Seleukosa V Filometora, który ogłosił się królem bez jej pozwolenia. W celu wzmocnienia swojej władzy dzieliła tron ze swoim drugim synem – Antiochem VIII Gryposem, przez którego została zamordowana, prawdopodobnie w obawie o własne życie.

Pietro Metastasio swoją przygodę z Seleucydami rozpoczął od potomka Seleukosa I w siódmym pokoleniu, czyli Demetriusza II Nikatora, którego powrót do Syrii w ogólnej idei pokrywa się z wydarzeniami historycznymi. Zbliżone historycznie jest także pojawienie się floty kreteńskiej u wybrzeży Seleucji – u Metastasia jednak pojawiającej się ze świadectwem królewskiego pochodzenia Alceste-Demetria. Zasadnicza różnica polega na przedstawieniu bezkompromisowej Kleopatry Thei. Wiernie kochającej i oddanej Cleonice z dramatu, daleko do bezwzględnej wyrodnej matki, skłonnej posunąć się do dzieciobójstwa. Metastasio uczynił z niej także córkę Aleksandra Balasa (tylko raz wspomnianego w tekście), będącego rzeczywiście jej pierwszym mężem.

W takim ujęciu rzeczywistości dziejowej pozostaje tylko wspomnieć, iż bóstwem opiekuńczym dynastii Seleucydów był Apollo – uważany za boga słońca, piękna, prawdy, patrona poezji i sztuki. I przede wszystkim w tym uniwersalnym wymiarze prawdy – tekstu, muzyki i ruchu, bezpiecznie możemy kosztować syryjskie słońce zawarte na kartach partytury, na chwilę zapominając o gorzkim smaku dnia dzisiejszego, mając nadzieję na nadejście apollińskich czasów, także dla potomków Demetriusza II Zwycięzcy. ■

Facundo Agudin

Urodził się w Buenos Aires. Po ukończeniu dyrygentury na Wydziale Sztuki i Nauk Muzycznych Universidad Catolica Argentina w 1996 roku, został asystentem Néstora Andrenacciego, dyrygenta chóralnego o światowej sławie. Studiował też włoską muzykę średniowieczną pod kierunkiem Pedro Memelsdorffa w Bolonii i Mediolanie. W 1996 podjął czteroletnie studia podyplomowe z zakresu Kompozycji Historycznej w Schola Cantorum Basiliensis w Szwajcarii oraz studia wokalne.

Bliska współpraca z dyrygentami – Claudio Abbado, Simon Rattle, Armin Jordan, Wolfgang Sawallisch, Walery Giergiew czy Giennadij Rożdiestwienski miała niezwykle istotne znaczenie w rozwoju dyrygenckiej kariery Agudina. Jest dyrektorem artystycznym festiwali muzycznych tj. Musique des Lumières, Opera Obliqua organizowanych w Szwajcarii oraz OSJ Symphonic.net. Był współzałożycielem Neue Opern Projekte Basel i Festiwalu Stand'Eté. Od 2009 roku jest dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem Sinfónica Patagonia w Argentynie.

W latach 2006-2009 był gościnnym dyrygentem Opery Narodowej w Armenii. Współpracował z Filharmonią Kisłowodzką w Rosji, Sinfonie Orchester Biel w Szwajcarii, Czeską Orkiestrę Filharmoniczną, Orquesta Filarmonica de Buenos Aires, Sinfonieorchester w Bazylei, Opera Orchestra w Armenii, St Petersburg Symphony Orchestra, Orquesta del Teatro Argentino Estable de La Plata, Orchestra CRT Torino, Sinfonica Aosta, Orchestra Classica Italiana, European Union Chorus, Basel Sinfonietta.

Wśród jego najnowszych produkcji operowych znajduje się *Demetrio* (J.S. Mayr, pierwsze wystawienie od czasu premiery w 1824 r.), *Juliusz Cezar*, *Cosi fan tutte*, *Don Giovanni*, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, *Un Tango pour Monsieur Lautrec*. Obejmował kierownictwo muzyczne kilku światowych prapremier, m.in. utworów Andreasa Pflügera (Bazylea, 2006; Praga, 2008), Christiana Gigera, Jaqueline Fontyn (Praga, 2008), Ondřeja Štochla (Praga, 2008), Christiana Favre (Buenos Aires, 2008), Elmara Lampsona (Bazylea, 2010), Davida Sontona (Biel, 2010), Julio Viera (Wenecja, 2011), Dominique Gesseney-Rappo (Delémont, 2011).

We współpracy z Opera Obliqua w Szwajcarii Agudin prowadził dla młodych śpiewaków kilka projektów scenicznych, takich jak *Dydona i Eneasz*, *The Fairy Queen*, *Pasja wg Św. Jana*.

W roku 2010 Agudin został zaproszony przez Ricordi Universal do stworzenia zespołu badawczego zajmującego się rozpowszechnieniem dorobku Johanna Simona Mayra. Praca zespołu obejmuje przygotowanie wydań krytycznych oraz nagrań dzieł kompozytora.

Natalia Babińska

Reżyser teatralny, kompozytor, teoretyk muzyki, scenarzysta, pedagog. Absolwentka PSM im. Karola Szymanowskiego w Warszawie w klasie skrzypiec oraz warszawskiej Akademii Muzycznej na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (dyplom z wyróżnieniem 2001). Ukończyła też Wydział Reżyserii Dramatu w Akademii Teatralnej w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem 2006).

Zrealizowała 21 przedstawień teatralnych, muzycznych, studenckich, autorskich, operowych, eksperymentalnych, m.in. *Noce Szeherezady* (Akademia Teatralna w Warszawie, 2004), *Komórkowe love* Jakuba Boryczki (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Radomiu, 2006), *Różaniec* Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko – Misterium poświęcone Janowi Pawłowi II (Kościół Ewangelicko-Reformowany w Warszawie, 2007), *Lady Day* Billie Holiday / Lanie Robertson (Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2008), *Farinella & Chopin International Project* – Sceny bez słów do muzyki Chopina (Teatr „Collegium Nobilium" w Warszawie, 2009), *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego (Teatr Wielki w Poznaniu / Sala im. Wojciecha Drabowicza, 2010), *Halka „Wileńska"* Stanisława Moniuszki (Teatr Wielki-Opera Narodowa w Warszawie / scena kameralna).

Jest też autorką muzyki do kilku spektakli teatralnych, teatru TV oraz seriali telewizyjnych. Napisała 10 scenariuszy do teatru, teatru dla dzieci i filmu.

Od 2010 roku pracuje jako reżyser na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej w Poznaniu.

Ludwik Skała

Włoski scenograf, urodzony w Szwajcarii. Absolwent Liceo Artistico Statale „Ernesto Basile" w Mesynie (sekcja złotników) oraz Akademii Sztuk Pięknych, Wydziału Scenografii w Urbino, którą ukończył z wyróżnieniem pracą *Luminous Metamorphosis*, poświęconą funkcji i rozwoju światła w teatrze XX wieku.

Zajmuje się scenografią teatralną, filmową i reklamową, zarówno we Włoszech jak i zagranicą. Od roku 1999 jako scenograf ściśle współpracuje z teatrami operowymi i dramatycznymi, reżyserami (Luca Ronconi, Michał Znaniecki, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riitte Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Giorgio Rossi, Paolo De Falco, Natalia Babińska) oraz włoskimi i międzynarodowymi artystami w dziedzinie opery, dramatu, teatru eksperymentalnego, teatru tańca i teatru muzycznego.

Od trzynastu lat kontynuuje owocną współpracę z reżyserem Michałem Znanieckim, uczestnicząc w jego najważniejszych produkcjach operowych i teatralnych w całej Europie.

Ostatnio zajmuje się również instalacjami wideo, fotografią oraz aranżacjami plastycznymi wystaw i wydarzeń artystycznych.

We Włoszech realizował swoje prace w Rzymie, Mediolanie, Ferrarze, Trapani, Bolonii, Modenie, Trewirze, Perugii, Gubbio, Montepulciano, Jesi, Parmie, Sassari, Taranto, Brescii, Como, Pawii, Cremonie, Conegliano, Bardze, Lucce, Pizie, Livorno, Ravennie, Ascoli Piceno; za granicą – w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Austrii, Francji, Hiszpanii, Izraelu, Argentynie i Urugwaju.

W Polsce pracował w większości teatrów operowych i muzycznych – Teatr Wielki-Opera Narodowa, Teatr Wielki w Poznaniu, Opera Krakowska, Opera Wrocławska, Teatr Wielki w Łodzi, Opera na Zamku w Szczecinie, Teatr Rozrywki w Chorzowie.

Ludwik Skała do swoich najważniejszych realizacji zalicza *Producentów* Mela Brooksa (Teatr Rozrywki w Chorzowie), *Ernaniego* Giuseppe Verdiego (Teatr Wielki w Poznaniu, Israeli Opera w Tel Awiwie, ABAO w Bilbao), *The Fairy Queen* Henry'ego Purcella (Opera na Zamku w Szczecinie, Teatr Wielki w Poznaniu), *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego (Opera Krakowska, Teatro Argentino w La Plata, Teatro Sodre w Montevideo), *Candide* Leonarda Bernsteina (Teatr Wielki w Poznaniu, Teatro del Giglio w Lucce, Teatro Verdi w Pizie), *Demetrio* Johanna Simona Mayra (Opera Obliqua w Moutier, Szwajcaria), *Hagith* Karola Szymanowskiego (Teatro Colón w Buenos Aires).

W 2010 był nominowany do Nagrody Artystycznej „Złota Maska", przyznawanej przez Marszałka Województwa Śląskiego za scenografię do spektaklu *Producenci*. W 2011 spektakl *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego, w reżyserii Michała Znanieckiego i scenografii Ludwika Skały otrzymał nagrodę Premios Líricos Teatro Campoamor za najlepszą produkcję premierową roku.

Iwona Pasińska

Przez 11 lat była pierwszą solistką Polskiego Teatru Tańca. Tańczyła główne role w całym repertuarze teatru (w choreografiach m.in. E. Wycichowskiej, J. Przybyłowicza, M. Eka, G. Veredona, Y. Berga, B. Cullberg, V. Pahkinen, T. Vergera). Jej szczególna sceniczna osobowość została wyróżniona w 1997 roku Medalem im. Leona Wójcikowskiego dla najwybitniejszego polskiego tancerza młodego pokolenia. Jest wykładowcą Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk na UAM, gdzie zajmuje się badaniem doświadczenia ciała we współczesnym teatrze tańca.

Od kilku lat zajmuje się choreografią oraz dramaturgią ruchu. W Atelier Polskiego Teatru Tańca zrealizowała autorskie spektakle: *Gra I. Czas, Moment gra – dwójka, Gra: my x 3.* Jako dramaturg ruchu scenicznego współpracowała m.in. z teatrami: Współczesnym w Szczecinie (*Makbet*, reż. M. Liber), Wybrzeże w Gdańsku (*Ksiądz H., czyli anioły w Amsterdamie*, reż. B. Frąckowiak), Lubuskim (*Pływanie synchroniczne* oraz *Medea* reż. B. Mazuch), Witkacego w Zakopanem (*Szekspir albo róbta, co chcecie* oraz *Na przełęczy* reż. A. Dziuk), Horzycy w Toruniu (*Człowiek z Bogiem w szafie*, reż. P. Kruszczyński), Modrzejewskiej w Legnicy (*III Furie*, reż. M. Liber), Ochoty (*Starucha*, reż. I. Gorzkowski) Szaniawskiego w Wałbrzychu (*Aleksandra, rzecz o Piłsudskim*, reż. M. Liber).

Od 2010 roku współpracuje z Teatrem Wielkim w Poznaniu (*Piotruś i Wilki, Św. Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli kotlety Świętego Franciszka, Ophelia, O Genowefie, Mandragora, Dzień świra*). Jest współautorką uniwersytecko-teatralnego (UAM – Teatr Wielki w Poznaniu) popularyzatorsko-edukacyjnego projektu „Teren Tańca. Reinterpretacje".

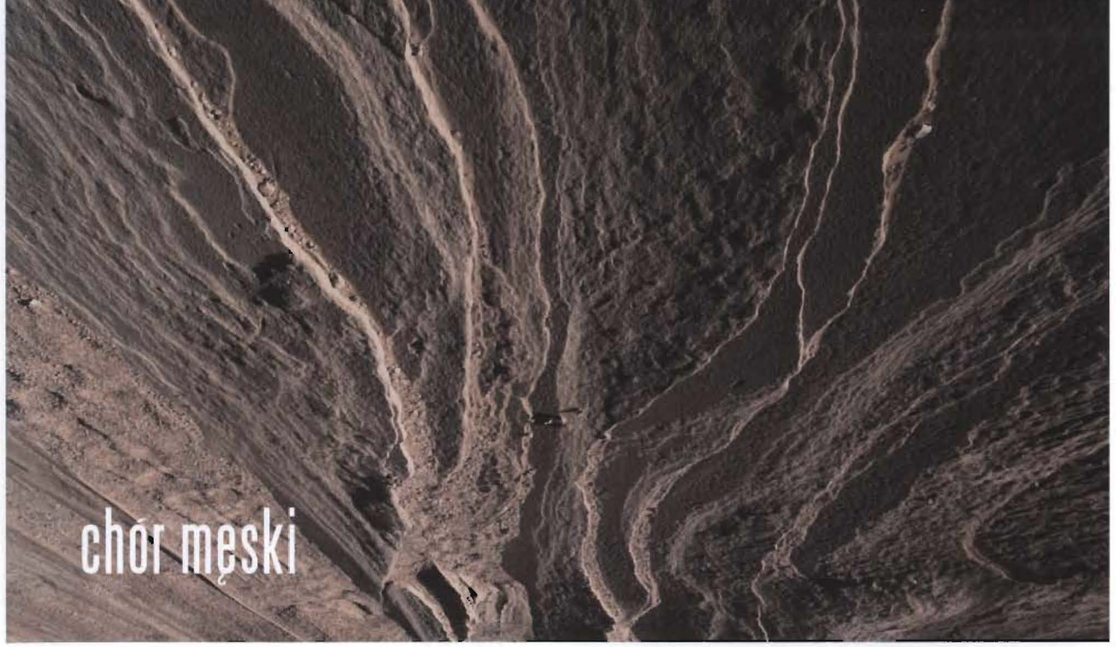
W 2008 roku powołała własny zespół Movements Factory, w którym zrealizowała autorskie projekty: *Bodyland, Gramy 4 U, Saligia. 7 Grzechów Miejskich* oraz *Trop: Dance as Art*, uznany przez „Teatr" za najciekwszy spektakl teatrów tańca w 2010.

Marek Rydian

Reżyser i realizator świateł. Absolwent Politechniki Poznańskiej, ukończył specjalizację techniki świetlnej na wydziale elektrycznym. Z Teatrem Wielkim w Poznaniu współpracuje od roku 1987. Stworzył tutaj światła m.in. do *Galiny, Mocy przeznaczenia, Madame Butterfly, Aidy* i wielu innych, łącznie ponad pięćdziesięciu spektakli. Współpracował z wieloma wybitnymi reżyserami teatralnymi i scenografami, wśród których znajdują się postaci takie jak: Adam Hanuszkiewicz, Ryszard Peryt, Marek Weiss, Mariusz Treliński, Grzegorz Jarzyna, Robert Skolmowski, Franciszek Starowieyski, Andrzej Kreutz-Majewski, Ryszard Kaja, Borys Kudlićka, choreograf Conrad Drzewiecki, czy obecny dyrektor Teatru Wielkiego – Michał Znaniecki. Do jego sukcesów należą również miejscowe i zagraniczne realizacje świateł, m.in. *Czarna maska* (Moskwa, Petersburg), *Don Pasquale* (Luxemburg), *Moc przeznaczenia, Elektra, Falstaff* (Haga, Rotterdam) oraz kilkadziesiąt innych spektakli, realizowanych w wielu holenderskich i niemieckich miastach. Jako współtwórca świateł, miał okazję pracować z Felice Ross, Jerzym Bojarem i Bogumiłem Palewiczem.

Mariusz Otto

Urodzony w Poznaniu. Wieloletni członek chóru i wychowanek szkoły Jerzego Kurczewskiego. Absolwent Akademii Muzycznej im I.J. Paderewskeigo w Poznaniu. Śpiewak i dyrygent. Od 1997 roku związany z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, przede wszystkim jako najbliższy współpracownik Jolanty Doty-Komorowskiej, po której w 2007 roku objął stanowisko dyrektora chóru. Pod jego kierownictwem chór przygotowany został m.in. do takich produkcji jak *Tannhäuser* R. Wagnera, *Skrzypek na dachu* J. Bocka / J. Steina, *Stworzenie świata* J. Haydna, *Werther* J. Masseneta, *Cyganeria* i *Tosca* G. Pucciniego, *Maria Stuarda* G. Donizettiego, *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza – za każdym razem zdobywając uznanie krytyki i publiczności.



tenory

Michał Gumienny
Sławomir Lebioda
Rafał Malęgowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Paweł Szajek

basy

Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Tomasz Kostanciak
Krzysztof Napierała
Romuald Piechocki
Piotr Skołuda

orkiestra

skrzypce I
Eliza Schubert-Pietrzak*
Piotr Kostrzewski*
Magdalena Olech
Aleksandra Lesner
Anna Machowska
Giedy Jędrzejczak
Andre Kasztelan
Dezydery Grzesiak
Małgorzata Hadyńska
Katarzyna Janda-Dawidziuk
Agata Kabacińska
Urszula Pietz
Sylwia Kaczmarek-Subera

skrzypce II
Tomasz Żelaśkiewicz
Ryszard Chmielewski
Wiesław Ziółkowski
Monika Dworczyńska
Dawid Walczak
Maria Bawolska-Dastych
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Olga Hała
Krzysztof Masłyk
Monika Sieracka-Salas

altówki
Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Agnieszka Kubasik
Remigiusz Strzelczyk
Jędrzej Kaczmarek
Ryszard Hoppel
Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek

wiolonczele
Dorota Hajzer*
Krzysztof Kubasik**
Marta Łupacz
Aleksandra Awtuszewska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Jóźwiak
Agata Maruszczak

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

harfa
Paulina Kostrzewska

flety
Karolina Porwich
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

oboje
Mariusz Dziedziniewicz
Wiesław Markowski
Maria Pasternak
Piotr Furtak

klarnety
Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

fagoty
Dariusz Rybacki
Joanna Kołodziejska
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak

waltornie
Mikołaj Olech
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka
Emilia Sołkowicz

trąbki
Maciej Słomian
Leszek Kaczor
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

puzony
Zbigniew Starosta
Piotr Banyś
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor
Mirosław Miłkowski

tuba
Jacek Kortylewicz

perkusja
Piotr Kucharski
Piotr Szulc
Małgorzata Bogucka-Miler
Aleksandra Szymańska
Łukasz Berlin

instrumenty klawiszowe
Krzysztof Leśniewicz

* I koncertmistrz
** II koncertmistrz

dyrektor / Michał Znaniecki
z-ca dyrektora ds. artystycznych / Renata Borowska-Juszczyńska
z-ca dyrektora ds. muzycznych / Mieczysław Nowakowski
z-ca dyrektora ds. baletu / Jacek Przybyłowicz
z-ca dyrektora ds.ekonomiczno-administracyjnych / Ryszard Markow
z-ca dyrektora ds. technicznych / Jacek Wenzel
główny księgowy / Ewa Olczak

---

kierownik chóru	Mariusz Otto
kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
z-ca kierownika koordynacji	Maciej Wieloch
kierownik działu promocji i marketingu	Magdalena Sowińska
kierownik impresariatu	Katarzyna Liszkowska
kierownik sekretariatu	Magdalena Kulczyńska
kierownik biura obsługi widzów	Andrzej Frąckowiak
radca prawny	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
kierownik działu kadr	Grażyna Kostro
kierownik działu administracyjno-gospodarczego	Hanna Malag
kierownik działu inwestycji i eksploatacji	Norbert Sobczak
z-ca głównego księgowego	Dorota Wenzel
pozyskiwanie funduszy	Anna Pliszka
sekcja edukacji, produkcja artystyczna	Zofia Dowjat
archiwum	Tadeusz Boniecki
kierownik produkcji środków inscenizacji	Zbigniew Łakomy
główny spec. ds. kostiumografii	Czesław Pietrzak
kierownik bryg. oświetlenia scenicznego	Marek Rydian
kierownik bryg. elektroakustycznej	Krystian Kołakowski
kierownik sceny	Dariusz Michalski
główny energetyk	Piotr Książkowski
perukarnia	Anna Hampelska
garderobiane	Ewa Wower
malarnia	Jacek Wysocki
dekoratornia	Robert Niedrich
pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędryczka
pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
modystki	Elżbieta Bogusławska
pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
ślusarnia	Damian Prentke
stolarnia	Marek Kwiatkowski
inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza, Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki
suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin
przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec, Olena Skrok, Marcello Giusto
asystenci reżysera	Wiesław Bednarek, Krzysztof Szaniecki
asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
pedagog baletu	Uran Azymov
inspektor baletu	Andrzej Płatek
inspektor chóru	Agnieszka Lubawy-Lehman, Lech Algusiewicz
inspektor orkiestry	Dominika Sikora
redakcja programu	Michał J. Stankiewicz
tłumaczenia	Barbara Borgieł, Michał J. Stankiewicz
opracowanie graficzne wnętrza	Blanka Tomaszewska / fenommedia.pl
zdjęcia realizatorów	Katarzyna Zalewska
na okładce wykorzystano plakat	foto: Krzysztof Kozanowski / typo: Bożena Śląga
druk	Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl

W programie wykorzystano fragmenty scenografii Ludwika Skały

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Teatr Wielki w Poznaniu
ul. Fredry 9
61-701 Poznań
tel. 61 65 90 200
opera@opera.poznan.pl
www.opera.poznan.pl

Instytutu Teatralnego

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

patroni medialni

gazeta wyborcza

empik

THE VISITOR

polmic.pl

Merkuriusz

ŚWIAT ELIT

partner Roku Mężczyzn

10 lat
Firma Karlik
Autoryzowany Dealer Volvo

www.opera.poznan.pl