TOSCA

Giacomo Puccini

ROK KOBIET 2011

TEATR WIELKI
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

Instytucja kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

ROK KOBIET 2011
pod Honorowym Patronatem
Małżonki Prezydenta RP
Pani Anny Komorowskiej

Rok Kobiet
Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

TEATR WIELKI
im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

dyrektor Michał Znaniecki

TOSCA

Giacomo Puccini

opera w trzech aktach
libretto Luigi Illica i Giuseppe Giacosa
na podstawie dramatu Victoriena Sardou

premiera, 16 kwietnia 2011

we współpracy z Operą Krakowską

TOSCA	Barbara Kubiak, Galina Kuklina
CAVARADOSSI	Kałudi Kałudow, Tomasz Kuk
SCARPIA	Jerzy Mechliński, Andrzej Szkurhan, Adam Woźniak
ANGELOTTI	Marian Kępczyński, Rafał Korpik
ZAKRYSTIAN	Wiesław Bednarek, Andrzej Ogórkiewicz
SPOLETTA	Karol Bochański, Piotr Friebe, Bartłomiej Szczeszek
SCIARRONE	Andrzej Ogórkiewicz, Jaromir Trafankowski
PASTUSZEK	Agnieszka Lubawy-Lehmann, Tomasz Raczkiewicz, Jakub Proć *, Michał Wójcik *
STRAŻNIK	Wiesław Bednarek, Paweł Myszkowski

chór i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu / Poznański Chór Chłopięcy
* soliści Poznańskiego Chóru Chłopięcego

TOSCA

Giacomo Puccini

kierownictwo muzyczne	**Tadeusz Kozłowski**
reżyseria	**Laco Adamik**
scenografia	**Barbara Kędzierska**
kierownictwo chóru	**Mariusz Otto**
reżyseria świateł	**Marek Rydian**
kierownictwo PChCh	**Jacek Sykulski**
współpraca muzyczna	**Grzegorz Berniak, Aleksander Gref**
asystent reżysera	**Krzysztof Szaniecki**

Akt I / Kościół św. Andrzeja

Cesare Angelotti, konsul podbitej Republiki Rzymskiej, zbiegł właśnie z więzienia w Zamku św. Anioła i szuka schronienia w Kaplicy Attavantich – siostra ukryła tam dla niego kobiece przebranie. Nadchodzi Zakrystian i malarz Cavaradossi, który kończy właśnie wizerunek Marii Magdaleny – okazuje się, że dał jej rysy kobiety, która w wielkim skupieniu modliła się wczoraj w kaplicy; miała niezwykle piękną twarz o błękitnych oczach. Cavaradossi wspomina teraz czarne oczy swojej ukochanej – Florii Toski.

Po wejściu Zakrystiana Angelotti opuszcza kryjówkę i Cavaradossi oferuje mu pomoc w ucieczce. Niespodziewanie nadchodzi Tosca – obmyśliła plan wieczornego spotkania z ukochanym i przyszła powiedzieć mu o tym, jednak portret niebieskookiej kobiety, w której rozpoznał markizę Attavanti, złości ją. Tym bardziej, że wchodząc do kościoła słyszała, jak Mario z kimś rozmawiał – podejrzewa obecność nieznajomej kobiety. Cavaradossi nie chce wtajemniczać ukochanej w ucieczkę Angelottiego, to zbyt niebezpieczne. Mimo jego zapewnień o miłości, Tosca odchodzi nieufna. Cavaradossi daje Angelottiemu klucz do swego domu na przedmieściach i wskazuje tajne wyjście z kaplicy. Słychać wystrzał armatni, oznajmujący ucieczkę więźnia; do kościoła wpada baron

Scarpia, szef policji, ze swoją świtą. Nie znajdują wprawdzie nikogo, ale wpadają na trop Cavaradossiego i markizy Attavanti – znajdują jej wachlarz, porzucony przez zbiega. Okoliczności poddają Scarpii idealną okazję do zemsty – ma teraz pretekst, żeby zaaresztować znienawidzonego malarza, a przy tym rozbudzić nienawistną zazdrość w Tosce, w której od dawna widziałby swą kochankę.

Do Rzymu dociera wiadomość o niepowodzeniu Napoleona – kościelny chór przygotowuje się więc do wieczornej procesji dziękczynnej, odbędzie się też przyjęcie w pałacu barona Scarpii, na którym zaśpiewa Floria Tosca. Nadchodzi sama Floria, ale daremnie szuka Maria – Scarpia pokazuje jej wachlarz, sugerując, że jego nagłe zniknięcie z kościoła wiąże się z wizytą markizy Attavanti. Tosca wpada w rozpacz. Scarpia poleca śledzić ją potajemnie – wie, że na pewno uda się do ukochanego.

Akt II / Pokój barona Scarpii

Scarpia niespokojnie słucha dobiegających przez okno dźwięków wieczornej kantaty, wśród wykonawców miała być Tosca – komisarz posyła jej list z prośbą o przybycie. Tymczasem Spoletta przywozi Cavaradossiego, zaaresztowanego pod pozorem pomagania zbiegowi. Zjawia się Tosca – teraz przesłuchanie Cavaradossiego przybiera ostrzejszą formę. Tosca nie wytrzymuje w końcu krzyków torturowanego ukochanego i zdradza kryjówkę w ogrodzie. Angelotti, nie chcąc oddać się w ręce policji, popełnia samobójstwo.

Dobiegają nowe wieści spod Marengo – na wiadomość o ostatecznym zwycięstwie Napoleona, Cavaradossi manifestuje swoją radość. W odpowiedzi, Scarpia z tym większą satysfakcją oznajmia mu wyrok śmierci.

Tosca, słysząc to, pragnie przekupić Scarpię – w zamian za obietnicę przeprowadzenia fikcyjnej egzekucji, obiecuje zostać jego kochanką. Wymusza na Scarpii przepustkę, pozwalającą na bezpieczną ucieczkę, a gdy ten zbliża się do niej, śmiertelnie godzi w niego sztyletem.

Akt III / Taras Zamku św. Anioła

Świta, słychać śpiew pastuszka. Za chwilę zostanie wykonany wyrok śmierci na Mario Cavaradossim. Malarz rozpacza – nigdy przedtem nie czuł tak wielkiej chęci życia. Nagle pojawia się Tosca, wprowadzona do twierdzy przez Spolettę – pokazuje ukochanemu przepustkę i opowiada o zamordowaniu Scarpii. Teraz pozostaje tylko fikcyjne rozstrzelanie i oboje będą wolni!

Cavaradossi, zgodnie z umową, upada po wystrzale plutonu egzekucyjnego. W końcu wszyscy opuszczają taras i kochankowie mogą uciekać. Jednak Mario nie daje znaku życia, jest naprawdę martwy. Odkrywszy to, oszalała z bólu Tosca rzuca się z murów Zamku św. Anioła.

Joanna Sanejko

MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ W WIECZNYM MIEŚCIE

„Libretto. Potrzeba mi dobrego libretta" – zapewne z taką myślą budził się Puccini nazajutrz po premierze kolejnej opery. W rzeczy samej – dobry tekst literacki to połowa sukcesu, a w przypadku kompozytora z Lukki – podstawa jakichkolwiek działań muzycznych. W poszukiwania odpowiedniego tematu zaangażowane było niemałe grono ludzi, począwszy od Ricordiego, wydawcy i przyjaciela kompozytora, poprzez librecistów (zgrany tandem Giuseppe Giacosa – Luigi Illica), aż po samego Pucciniego. Wszyscy z zapałem śledzili premiery sztuk teatralnych, nowości wydawnicze, a nawet drukowane w odcinkach w prasie codziennej fragmenty powieści. Puccini szukał „wielkiego tematu". Pociągała go egzotyka i przez jakiś czas zastanawiał się nad librettem opartym na życiu Buddy. Pod uwagę brano również Szekspira, ale kompozytor prędko zarzucił ten pomysł: „Boję się Szekspira. Myślałem o *Królu Learze*, ale czy którykolwiek ze śpiewaków zdołałby go zagrać?" Krótko po premierze *Edgara*, opery – mówiąc oględnie – chybionej tak literacko, jak i muzycznie – przyjaciele zabrali kompozytora na sztukę napisaną przez Victoriena Sardou specjalnie dla Sary Bernhardt. Mowa o dramacie *La Tosca*. W roli tytułowej pojawiła się sama gwiazda i choć dialogi toczyły się w języku francuskim (obcym Pucciniemu tak samo, jak i inne języki świata cywilizowanego), kompozytor nie posiadał się ze szczęścia. Wyznawał zasadę, że jeśli potrafi śledzić akcję nie rozumiejąc ani jednego słowa padającego ze sceny, to sztuka ta znakomicie nadaje się na libretto operowe. „Znalazłem temat, którego szukałem – pisał do Ricordiego – bez barokowego rozdęcia w inscenizacji i muzycznej fanfaronady." Zapewne miał na myśli nawiązania do francuskiej „grand opéra", która od lat 70-tych XIX wieku była niezmiernie popularna we Włoszech. Nim jednak powstanie libretto oparte na dramacie Sardou, minie prawie dekada. Po drodze przyjdzie jeszcze zauroczenie Manon Lescaut i Mimi...

W 1895 roku kompozytor ponownie zobaczył Sarę Bernhardt w roli Toski i tym razem już na poważ-

nie myślał o napisaniu opery, której akcja toczy się za czasów Republiki Rzymskiej u progu XIX wieku. Gorączkowo domagał się od Ricordiego nabycia praw do sztuki, ale sprawy nieco się skomplikowały, gdy okazało się, że Sardou scedował je na innego kompozytora, Alberta Franchettiego, a ten rozpoczął już pracę nad operą. Do akcji wkroczył Illica i przekonał Franchettiego, że libretto jest do niczego, a i sam temat nie jest szczególnie fascynujący. Kiedy zniechęcony Franchetti oddał niefortunny tekst, Illica triumfalnie przyniósł go Pucciniemu. Giacosa jednakże dostrzegał pewne mankamenty sztuki Sardou: „To dramat z wartką akcją, ale za grosz w nim poezji. Zupełnie inaczej niż w *La Bohème* – tam, co prawda, akcja była wątła, ale ileż w niej poetyckości..." Chyba jednak nie było tak źle, bo swego czasu tematem tym zainteresowany był sam Verdi: „Jest dramat Sardou, który chętnie przełożyłbym na muzykę – to *La Tosca* – pod warunkiem jednakże, że Sardou pozwoliłby mi zmienić ostatni akt." Po przeczytaniu tekstu Illiki stwierdził, że jest on świetny: „Szczęśliwy kompozytor, który ma coś takiego w swoich rękach."

Z początkiem 1898 roku gotowy był wstępny szkic libretta i Puccini mógł rozpocząć pracę. Zapoczątkował ją od podróży do Paryża, aby u źródła szukać inspiracji i rozwiązań niektórych kwestii. Sardou przyjął kompozytora z otwartymi ramionami, sugerował, doradzał, rozwiewał wątpliwości. Nie miał nic przeciwko temu, że znaczna część tekstu została dosłownie przetłumaczona z oryginału (stąd zapewne owa wartkość i zwartość akcji, do której miał zastrzeżenia Giacosa). Puccini zastanawiał się, czy nie lepiej byłoby, gdyby to Francuz napisał muzykę. Sardou stwierdził, że *Tosca* to rzymska sztuka i potrzebuje włoskiej śpiewności. „Ale moje wcześniejsze bohaterki, Manon i Mimi, były inne niż Tosca" – argumentował kompozytor. „Manon, Mimi, Tosca – to jedno i to samo! Zakochane kobiety są do siebie podobne. Stworzyłem Marcellę i Fernandę, stworzyłem Fedorę i Kleopatrę. To jedna i ta sama kobieta" – odparł Sardou. Kiedy pierwsze wątpliwości zostały rozwiane, przyszła kolej na czysto techniczne detale. Puccini pisał do Ricordiego z Paryża: „A jeśli już mowa o platformie [z której skacze Tosca w ostatnim akcie], Sardou naszkicował scenografię i w tejże scenografii chciał on na widocznym miejscu umieścić Tybr, płynący pomiędzy Bazyliką św. Piotra a zamkiem. Na moją uwagę, że Tybr płynie z drugiej strony, wykrzyknął: «To nie ma znaczenia!» Miły z niego człowiek, pełen życia i ognia, ale i też historyczno-topograficznych nieścisłości." Ostatecznie zrezygnowano z nieszczęsnego skoku Toski w fale Tybru odległego od Zamku Św. Anioła o dobrych kilkadziesiąt metrów, a Sardou zrozumiał, że upieranie się przy tym pomyśle spowoduje jedynie salwy śmiechu wśród rzymskiej publiczności i zniweczy budowane przez trzy akty napięcie.

Po powrocie do Torre del Lago Puccini ponownie skoncentrował się na libretcie. Swoim zwyczajem wybrzydzał i wykreślał nonsensowne sceny, domagał się przeróbek. Usunął z II aktu arię śpiewaną przez Cavaradossiego przed torturami – tego typu „pożegnania z życiem i sztuką" bliższe były estetyce operowej Verdiego. W tym miejscu umieścił swego rodzaju lament zbudowany wokół słów „Muoio disperato". Nie do przyjęcia był też rozwlekły monolog Cavaradossiego tuż przed rozstrzelaniem, ani patetyczny hymn na cześć Wiecznego Miasta, który miał ów monolog wieńczyć. W zamian słyszymy liryczne frazy „O dolci mani, languide carezze". Puścił mimo uszu sugestię Ricordiego, że wielki duet miłosny umieszczony przy końcu III aktu byłby znakomitym punktem kulminacyjnym dramatu, przywołującym skojarzenia z *Andrea Chénier* Umberto Giordano. Tyle tylko, że Pucciniemu na takich skojarzeniach nie zależało, już choćby dlatego, że nie cenił sobie specjalnie włoskich naśladowców „grand opéra". Umieścił tam za to końcowy duet Edgara i Fidelii ze wspomnianej już nieudanej opery *Edgar*. Najwyraźniej chciał ocalić nieliczne udane fragmenty z pierwszych prób operowych i liczył na to, że niewielu skojarzy je z wcześniejszymi dziełami. Pechowo wśród tych nielicznych znalazł się Ricordi, który wyraźnie dał do zrozumienia swemu podopiecznemu, że nie życzy sobie podobnych autocytatów w następnych partyturach. W rzeczy samej – jest to jeden z ostatnich przypadków cytowania przez Pucciniego wcześniejszych dzieł.

Niemało uwagi poświęcił kompozytor także szczegółom stylizacyjnym. Nieoceniony okazał się pod tym względem ojciec Pietro Panichielli, który wyszukał dla Pucciniego chorałową melodię „Te Deum" oraz motyw poprzedzający podniosły hymn. „Wiem, że nie ma zwyczaju śpiewania ani mówienia czegokolwiek przed intonacją uroczystego *Te Deum*, a więc przed dotarciem procesji do głównego ołtarza, ale nalegam (nie szkodzi, że nie mam racji) – potrzebuję czegoś, co byłoby śpiewane półgłosem w czasie przejścia od zakrystii do ołtarza. Takie rozwiązanie jest o wiele ciekawsze muzycznie. Przetrząśnij swoje materiały i przyślij mi coś, co by tutaj pasowało." W ten sposób pojawiła się modlitwa „Adjutorum nostrum in nomine Domini", której towarzyszy ostinato dzwonów. Do nut padre Panichielli dołączył też szkic mundurów Gwardii Szwajcarskiej. Pucciniego interesował także strój i barwa wielkiego dzwonu Bazyliki św. Piotra, więc osobiście pojechał do Rzymu, by posłuchać tego i rozbrzmiewających

z sąsiednich kościołów dźwięków dzwonów. Wierną ich imitację usłyszeć można na początku III aktu. Zatroszczył się nawet o tekst piosenki śpiewanej na początku ostatniego aktu przez pastuszka i poprosił o takowy (w dialekcie rzymskim) poetę Luigiego Zanazzo (był to ostatni fragment opery, jaki skomponował).

Puccini miał zatem swój „wielki temat" – autentyczne tło historyczne, wspaniałą scenerię Rzymu i wyraziście zarysowane główne postaci dramatu. W jego operach zawsze najważniejsze były kobiety, ich partiom poświęcał najwięcej uwagi, często najpiękniejsze frazy powstawały nocą w idealnej ciszy i samotności. W partii Toski, podobnie jak u Mimi, czy Manon, odnajdziemy piękną, liryczną kantylenę i szerokie frazy, ale ciemnooka diva z wiotkiej, zanurzonej w świecie muzyki artystki bardzo prędko będzie musiała przeistoczyć się w trzeźwo kalkulującą kobietę, którą okoliczności zmuszą do zabójstwa. Znika więc kantylena, a w jej miejscu pojawiają się nagłe zmiany rejestru, urywane parlanda, czy eksklamacje. Trudność wykonawcza nie leży tu zatem w koloraturach i ozdobnikach, ale w owych nagłych przejściach z wysoko prowadzonego ariosa do niskiego parlanda. Ekspresja wokalna podąża za ekspresją mowy. Jednocześnie jednak największym sprzymierzeńcem odtwórczyni partii tytułowej jest orkiestra, tak poprowadzona przez kompozytora, że w momentach najtrudniejszych dla śpiewaczki, przy szerokich, długich frazach, „dodaje" głosowi alikwotów, wzbogacając jego naturalną siłę i barwę.

Tosca jest operą szczególną w dorobku Pucciniego. Po raz pierwszy bowiem pojawia się tu tak wyraziście zarysowana postać męska, równorzędny partner głównej bohaterki. Mowa oczywiście o Scarpii. W jego ręku skupiają się nici wszystkich intryg, mistrzowsko manipuluje uczuciami zazdrosnej kobiety, która wbrew sobie zgadza się na haniebną propozycję, aby ocalić ukochanego mężczyznę. Puccini stwierdził kiedyś, że pisząc partię Scarpii, został „opętany instynktami na miarę Nerona". Cavaradossi nazywa go „bigotem i satyrem", wśród swoich podwładnych wzbudza paniczny lęk. On jeden ma swój własny motyw (który można by jednocześnie uznać za motyw fatum czy strachu – to trzy akordy rozpoczynające operę), powracający ze złowrogą regularnością. Jego partia przesycona jest chromatyką, dysonansami i niewiele w niej kantyleny. Puccini zdaje się nawet momentami skąpić mu towarzyszenia instrumentalnego. Dosyć blado na tym tle wypada Cavaradossi, o którym wiadomo jedynie, że jest malarzem i ma wywrotowe poglądy. Ricordi, libreciści i sam Puccini nazywali go z lekką wzgardą „Signor Tenore".

Jeszcze jedna postać warta jest wspomnienia. Epizodycznie w I akcie pojawia się, tytułujący wszystkich „ekscelencją", zakrystian. Puccini tęsknił za operą komiczną i marzenie to zrealizował dopiero pod koniec życia w jednej z części *Tryptyku* (*Gianni Schicchi*). Być może pojawiające się co jakiś czas w jego operach postaci o rysie komicznym dawały mu namiastkę spełnienia owego marzenia.

Bez wątpienia fakt, że libretto zostało oparte na dramacie scenicznym miał wpływ na konstrukcję muzyczną dzieła. Akcja obejmuje zaledwie szesnaście godzin i nie ma w niej miejsca na rozwlekłości, czy fragmenty, które niczego nie wnoszą do akcji (do nich zalicza się też uwertura). Nie da się całości poszatkować na „numery", bo o przebiegu muzycznym decyduje tekst literacki. To ciągłe przechodzenie od fragmentów aryjnych, bardziej kantylenowych do recytatywnych, parlandowych czy wręcz melodeklamacji. Przejścia te są płynne, niezauważalne lub bardzo gwałtowne, gdy sytuacja na scenie ulega zmianie. Arie są właściwie tylko dwie, za to wszyscy je świetnie kojarzą („Vissi d'arte, vissi d'amore" – *Tosca* akt II, „E lucevan le stelle" – Cavaradossi akt III). Niewiele brakowało, a tej pierwszej arii nigdy byśmy nie usłyszeli, bowiem kompozytor – z tego samego powodu, dla którego nie poprzedził opery uwerturą – nosił się z zamiarem jej usunięcia. Przekonało go dopiero wykonanie Marii Jeritzy i zdaje się, że jedynie w jej interpretacji potrafił ją zaakceptować: „To jest świetne! – miał powiedzieć – Ona tchnęła w nią nieco życia!". *Tosca* to opera solistów. Poza monumentalnym „Te Deum" wieńczącym I akt i chórem (za sceną) towarzyszącym Tosce w koncercie nie pojawia się tu żaden „bohater zbiorowy", który na modłę grecką komentowałby to, co dzieje się na scenie. Główne postaci dramatu pozostają same ze swoimi namiętnościami, gwałtownymi i sprzecznymi uczuciami, lękiem i fatalnymi w skutkach decyzjami. Łaskawa ręka Opatrzności nie zapobiegnie żadnemu tragicznemu wydarzeniu, choć przecież Toska błaga o to w znanej wszystkim arii-modlitwie z II aktu. Śmierć wciąga w swą otchłań kolejnych bohaterów dramatu: i tych, których ziemia nie powinna nigdy nosić, i tych, którzy swym talentem sprawiali, że życie nabierało głębi.

Pucciniego zwykło się zaliczać do grona tzw. werystów. Sam kompozytor nigdy tak siebie nie określał i zapewne byłby zdziwiony faktem, że jego operom przypisuje się cechy weryzmu literackiego. Nie interesowali go przyziemni bohaterowie z nizin społecznych (jedyny wyjątek to jednoaktówka *Il tabarro – Płaszcz*) ani problemy społeczne. Jego opery nie były manifestami politycznymi ani ideologicznymi, obcy był mu naturalizm Zoli czy Vergi. Elementy, które miałyby być

wyznacznikami „weryzmu", że wymienię tylko autentyczne tło historyczne i postaci wówczas żyjące, przewaga dialogów (recytatywy, parlanda) nad zatrzymującymi akcję ariami, nagromadzenie efektów pozamuzycznych, proza w wypowiedziach bohaterów czy orkiestra podporządkowana całkowicie przebiegowi dramatycznemu – to wszystko można odnaleźć także u Verdiego czy Czajkowskiego. Trafnie ujął to zagadnienie Bonaccorsi: „Idealizując to, co realne, Puccini nie był werystą, a jego opera na ogół nie jest sztuką werystyczną, jak zwykło się mówić w sposób pogardliwy [...]. Weryzm dla Pucciniego to odkrycie elementu poetyckiego w rzeczywistości."

W październiku 1899 opera była skończona. Premiera została zaplanowana na 14 stycznia 1900 roku w rzymskim Teatro Constanzi. Zaproszeni zostali znamienici goście: królowa Małgorzata, członkowie rządu i parlamentu, przedstawiciele świata muzycznego (w tym niedoszły autor *Toski*, Alberto Franchetti) oraz dziennikarze prasy europejskiej i amerykańskiej. Przedstawienie poprowadził Leopoldo Mugnone, a pierwszymi odtwórcami głównych partii byli: Hariclea Darclée (Tosca), Emilio de Marchi (Cavaradossi) i Eugenio Giraldoni (Scarpia). Atmosfera była napięta nie tylko ze względu na szacownych gości. Włochy przechodziły wówczas okres gwałtownych protestów spowodowanych pogarszającą się sytuacją gospodarczą i brakiem stabilności politycznej. W tłumionych siłą manifestacjach i strajkach ginęli ludzie. Odpowiedzią na przemoc były zamachy i takiego ataku obawiano się na premierowym przedstawieniu *Toski*. Niektórzy artyści otrzymali bowiem listy z pogróżkami, a sam Mugnone został ostrzeżony przez policję, że na sali może zostać podłożona bomba (dyrygent przeżył już podobną historię kilka lat wcześniej w Barcelonie, kiedy podczas przedstawienia rzeczywiście anarchiści dokonali zamachu i nie obeszło się wówczas bez ofiar). Plotka lotem błyskawicy rozniosła się wśród publiczności i szmer gorączkowych rozmów nie ustał nawet po podniesieniu kurtyny. Przedstawienie przerwano, ale okazało się, że ów niepokój był spowodowany nie strachem przed zamachem, ale oburzeniem widzów, którym w odbiorze opery przeszkadzali spóźnialscy przeciskający się między fotelami. Informacja o podłożonej bombie okazała się nieprawdziwa i do końca spektaklu obyło się bez niespodzianek. Krytycy, jak zwykle, byli podzieleni. Jednych zachwycała zwartość dramaturgiczna przedstawienia, widowiskowość „Te Deum", czy harmonika nieustępująca dokonaniom wielkich symfoników tamtych czasów. Inni wytykali absurdy libretta, miałkość postaci Cavaradissiego czy drastyczność niektórych scen (o czterech trupach nie wspomnę). Nie zmienia to faktu, że opera była grana jeszcze dwadzieścia razy przy pełnej sali. Dwa miesiące później podobny sukces odniosła w La Scali pod muzycznym kierownictwem Arturo Toscaniniego. Pierwsze zagraniczne przedstawienie miało miejsce w czerwcu 1900 roku w Buenos Aires, potem przyszła kolej na Londyn, Nowy Jork i... i Lwów, gdzie 5 marca 1903 roku odbyła się polska premiera *Toski*. Za przykładem Lwowa poszła Warszawa, która miała zaszczyt gościć (co prawda jedynie na widowni, a nie na scenie) pierwszą odtwórczynię głównej partii, Haricleę Darclée. Jakiś czas później przedstawienie warszawskie oglądała także sama Sarah Bernhardt.

Minął ponad wiek od rzymskiej premiery *Toski*. Dziś już nikt nie pamięta dramatu Victoriena Sardou i kreacji wielkiej aktorki. Publiczność przeniosła swe uwielbienie na muzykę Pucciniego i divy operowe, by wspomnieć tylko Geraldine Farrar i trzy Marie: Jeritzę, Caniglia i Callas. Nikogo już nie interesuje dawno miniona rzeczywistość Republiki Rzymskiej początku XIX wieku. Nikt nie docieka, po której stronie zamku faktycznie płynie Tybr i nikogo nie szokuje mnogość uśmierconych na scenie postaci. W pamięci widzów pozostała historia zakochanej kobiety i jej uczuć wypowiedzianych ulotnym językiem muzyki. ■

Ernest Krause

TOSCA – HISTORIA PRAWDZIWA

Akcja *Toski* rozgrywa się w 1800 roku, a dokładnie (według Sardou) 17 czerwca, rozpoczyna się w środę i kończy o poranku nazajutrz. Historyczne wydarzenia, które doprowadzają do tego dnia, mają miejsce cztery lata wcześniej. Ich wielkim reżyserem jest Napoleon, oręż narodów i bohater Rewolucji Francuskiej.

Lata przełomu starego i nowego tysiąclecia wypełnione są politycznymi i intelektualnymi rozprawami. Nowe poglądy na państwo i społeczeństwo padają na żyzną glebę, szczególnie w dążących do jedności i niezawisłości prowincjach i miastach włoskich, tym bardziej że austriackie jarzmo jest coraz bardziej odczuwalne. W wojnach koalicyjnych młoda Republika Francuska zmuszona jest bronić się przed atakami starych europejskich monarchii. Bonaparte, symbol młodej republiki, na czele swych armii przenosi wojnę do północnych Włoch, aby zmusić Austrię do pokoju. Zwycięstwa młodego generała są zwycięstwami Włochów. Szeregi rewolucjonistów stają się coraz mocniejsze. Pod wrażeniem zwycięstw Francuzów dochodzi do rebelii przeciw Estom w Reggio (1796), która szybko rozprzestrzenia się na całe hrabstwo. Wojna pędzi jak burza przez kraj. Napoleon zdobywa Lombardię, dyktuje korzystne warunki pokoju w Campo Formio i – podczas gdy sam rzuca się w wir egipskiej przygody – rozkazuje budować we Włoszech republikę podległą Francji. Pomimo okupacyjnego charakteru francuskich rządów, wysokich kontrybucji, grabieży skarbów sztuki itp., Włosi stają po stronie Francuzów – Francja, w przeciwieństwie do Austrii, gwarantuje im odzyskanie wolności. Jedynie chłopi, podżegani przez szlachtę i kler, nieustępliwie walczą przeciw Francuzom. Następstwem tego są zacięte walki o Rzym, w czasie których zostaje zdobyta francuska ambasada – to też jest powodem wkroczenia wojsk. Papież zostaje zaaresztowany i przeniesiony do Awinionu, tym samym armia rozwiązuje państwo kościelne i znosi świeckie panowanie papieży. W to miejsce pojawia się Repu-

blika Rzymska. Wprawdzie Królestwo Neapolu pragnie podbić Rzym dla papieża, szczęście jest jednak po stronie Francuzów, którzy – przy wsparciu mieszczan – odbijają Neapol i czynią go stolicą nowej Republiki Partenopejskiej.

Zagorzałą przeciwniczką Napoleona jest Maria Karolina. Słaby Ferdynand IV jest królem jedynie z nazwy, rządy w państwie pełni jego małżonka, Maria Karolina, brzydka i lubieżna córka Marii Teresy. Dla regentki z wiedeńskiego domu cesarskiego Rewolucja Francuska była wydarzeniem wzbudzającym jedynie wstręt. Śmierć na szafocie jej królewskiej siostry, Marii Antoniny, musiała być dla niej wstrząsająca – odtąd jej życiowym zadaniem będzie pomścić siostrę i zwalczyć możnowładców Rewolucji. W następstwie ona, zagorzały wróg Napoleona, pozostała wśród książąt Europy jedyną, która nie ugięła się przed jego władzą. Walka nie dotyczyła wyłącznie wojskowego przeciwnika. Wszystko, co budzi się w jej poddanych w republikańskim zachwycie, w duchu Woltera, jest bezlitośnie zwalczane. Od 1796 roku, w ramach austriacko-brytyjsko-rosyjskiego sojuszu, jest w stanie otwartej wojny z Napoleonem. Kilka lat później będzie zmuszona uciekać z całym dworem na Sycylię.

Co dalej? Wykorzystując wyprawę wojenną Napoleona do Egiptu, wszystkie siły europejskiej reakcji zbierają się do kontrataku. Austriacko-rosyjska armia pod dowództwem Suworowa wkracza do północnych Włoch. Republiki zostają zdobyte i Francuzi wycofują się do Republiki Liguryjskiej. We wrześniu 1799, po ciężkich walkach, Rzym dostaje się w ręce królewsko-neapolitańskich oddziałów. Wybiła godzina Marii Karoliny. Nie tylko wraca do Neapolu, ale – gdy umiera Pius VI – przejmuje również regencję Rzymu, anektuje go i mści się. Rozpoczyna się okrutna czystka, polowanie na zdrajców i kolaborantów. Kilkadziesiąt tysięcy ludzi umiera w więzieniach bez wyroku, tysiące innych zostaje zamęczonych przez głównych oprawców Marii Karoliny, są między nimi wiodący artyści, naukowcy i filozofowie tamtej epoki.

Najważniejszym politycznym jeńcem jest Cesare Angelotti, który w Republice Partenopejskiej piastował wysoki urząd, mianowany przez Francuzów konsulem Rzymu. Właśnie tego dnia, 17 czerwca, ucieka z Zamku św. Anioła i pierwszą kryjówkę znajduje w prywatnej kaplicy swej siostry, markizy Attavanti. Mieści się ona w bocznej nawie ogromnego kościoła św. Andrzeja della Valle, gdzie akurat malarz, Mario Cavaradossi, pracuje nad obrazem św. Marii Magdaleny...

Ale na tym nie kończy się nasz historyczny film z przełomu

XVIII i XIX wieku. Wczesnym latem 1800 roku Napoleon przekracza ze swoją armią Alpy i staje nagle na północy Włoch na tyłach Austriaków. Pod Marengo dochodzi do starcia obu armii. Walki trwają długo i są zaciekłe. 14 czerwca przed południem udaje się Austriakom zdobyć tę miejscowość. Zwycięstwo habsburskiej armii pod wodzą generała Melasa zdaje się być pewne. W państwie rozprzestrzenia się przedwczesna wieść o zwycięstwie. Wtedy jednak napoleońskiemu dowódcy Desaix udaje się nadać walkom inny obrót i niemal pewną klęskę zamienić w fantastyczne zwycięstwo Francuzów – tego samego dnia wieczorem bitwa jest rozegrana. Jesteśmy na początku akcji *Toski* – nie ma chyba drugiej opery, której wydarzenia można by tak precyzyjnie określić w miejscu i czasie. Akcja opery rozgrywa się w ciągu kilkunastu godzin, pomiędzy spodziewanym zwycięstwem Austriaków a wiadomością o prawdziwym zakończeniu bitwy, torturowaniem Cavaradossiego i krwawym finałem. Czy – obok Napoleona, Melasa i Marii Karoliny diwę Florię Toskę, malarza Cavaradossiego i barona Scarpię identyfikować można z bohaterami tych czasów? Sardou chce, abyśmy w to wierzyli, a gorliwi komentatorzy chętnie znęcają się nad tą fikcją.

Istnieje jeszcze epilog historii, w którym już nie uczestniczymy, nie wolno go jednak przemilczeć. Kochający wolność Włosi są gorzko rozczarowani. Kręta polityka Napoleona zmierza w innym kierunku, który jest już widoczny, gdy – wbrew wszelkim układom – utworzoną przez siebie Republikę Wenecjańską z zimną krwią oddaje Austriakom. Porozumiewa się z nowym papieżem, Piusem VII, i oddaje mu Rzym, gdy w lipcu 1800 roku znów wkracza do państwa. Również konstytucja, z początku radośnie witana, okazuje się być niewiele lepsza od kajdanów dyktatury. 26 maja 1805 cesarz Francuzów wkłada sobie na głowę włoską koronę królewską. Jeszcze wiele dziesięcioleci minie, nim Włochy o własnych siłach znajdą drogę do wolności i jedności. ■

oprac. na podstawie: Ernst Krause, *Puccini*, Deutscher Verlag für Music, 1985

Katarzyna Liszkowska

FASCYNUJĄCA TOSCA – SARAH BERNHARDT

Dramat Victoriena Sardou *Tosca* został napisany dla największej artystki dramatycznej teatru francuskiego, Sary Bernhardt. Wielka tragiczka wcieliła się w tę rolę po raz pierwszy 24 listopada 1887 roku, stając na scenie obok Pierre'a Bertona (Scarpia), i odniosła sensacyjny sukces. Odtąd *Tosca* stała się jednym z najmocniejszych punktów jej repertuaru.

Prawdziwe imię, pod którym artystka została zarejestrowana w spisie ludności Paryża, brzmiało Henriette-Rosine Bernhardt. Urodzona w 1844 roku, aktorstwa uczyła się w państwowym konserwatorium, jednak nie wróżono jej kariery. Zaangażowana dzięki protekcji do zespołu paryskiej Comédie Française (1862), kilka lat występowała bez sukcesu. W 1866 podpisała kontrakt z teatrem „Odeon" – sześcioletni okres pracy z tym wyśmienitym zespołem wpłynął na podniesienie jej zawodowej reputacji, tutaj też po raz pierwszy została zauważona przez krytykę (*Le possant* François'a Coppée, 1869). W nowo otwartym po wojnie francusko-pruskiej „Odeonie" (podczas wojny organizowała w teatrze szpital polowy) zatriumfowała w dramacie Victora Hugo *Ruy Blos* – wtedy to podkreślano niezwykle liryczną barwę jej głosu, podobną do srebrzystych dźwięków fletu. Odtąd coraz częściej podziwiano jej nieprzeciętną delikatność i grację, z jaką wcielała się w kolejne role. W 1880 roku rozpoczęła pierwsza z wielu później następujących podróży artystycznych po świecie – najpierw do Anglii, Stanów Zjednoczonych i Kanady, potem także do Ameryki Południowej i Australii; wszędzie otaczało ją uwielbienie graniczące niejednokrotnie z fanatyzmem.

W latach osiemdziesiątych pojawił się w jej sztuce nowy element – zafascynowany osobowością Sary, Victorien Sardou zaczął tworzyć dramaty przeznaczone specjalnie dla niej – *Fedora* (1882), *Teodora* (1884), *Tosca* (1887), *Kleopatra* (1890). Bernhardt, ze swoim śmiałym i płomiennym stylem gry, harmonizującym z bogatą dekoracją, egzotycznymi kostiumami, sprzyjającym efektownej i pantomimicznej akcji, była idealną interpretatorką głównych postaci kobiecych.

W 1893 roku, będąc już osobą zamożną, wykupiła Théâtre de la Renaissance w Paryżu i na tej scenie zrealizowała swoje najsłynniejsze interpretacje. Sześć lat później nabyła nowy teatr, który ochrzciła własnym imieniem – tutaj zrealizowała m.in. jedno z najodważniejszych dokonań w swojej karierze, wcielając się w *Orlątku* Rostanda w młodego Napoleona Bonaparte; miała wówczas pięćdziesiąt sześć lat.

Podczas tournée po Ameryce Południowej w 1905 roku, kiedy wykonywała skok z podestu w finałowej scenie *Toski*, doznała poważnej kontuzji prawego kolana. Dziesięć lat później, w tej samej scenie ponownie zabrakło materaca łagodzącego skok – tym razem uraz był tak silny, że artystce trzeba było amputować nogę. Po roku niezłomna Sarah Bernhardt udała się w kolejną, półtoraroczną podróż artystyczną po USA. Do końca życia grała we wszystkich krajach Europy, a Louis Verneuil, Maurice Rostand i Socha Guitry pisali specjalnie dla niej. Zainteresowawszy się wynalazkiem kinematografu, zagrała w siedmiu filmach niemych, zarejestrowała też na płytach kilka najsłynniejszych monologów ze swojego repertuaru.

Zmarła 26 marca 1923 roku w Paryżu, a uroczystości pogrzebowe w niczym nie ustępowały hołdom należnym głowie państwa.

Postać Toski w wykonaniu „boskiej" Sary Bernhardt wywoływała niespotykany entuzjazm – świadczy o tym recenzja z jej występu w Mediolanie w styczniu 1889 roku (Salvatore Barzilai): „stworzyła osobowość pełną życia i prawdy, przerażająco ludzką we wszystkich obliczach, we wszystkich gestach, zwyciężoną przez żywioł targającej nią namiętności – drżącej w słowach, grymasach twarzy, zachowaniu, postaci. [...] Sarah, dzięki doskonałemu zrozumieniu istoty postaci oraz wiedzy, wyrafinowanej i bezgranicznej, dokonała cudu. Tylko połączenie tych elementów może prowadzić do wielkiego sukcesu – ludzka prawda bez środków scenicznych, podobnie jak wyrafinowanie sztuki bez człowieczeństwa, nie wróżą długiego powodzenia na scenie". ■

Tadeusz Kozłowski

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent-szef orkiestry), by w latach 1981-1987 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny. W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i takimi gwiazdami, jak Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco inaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie. W latach 1987-1992 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnne spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.
Po powrocie do kraju w latach 1996-1998 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, a od roku 2000 pełni w nim funkcję pierwszego dyrygenta. Dla tej sceny przygotował 36 premier, w tym prapremiery polskie: *Echnaton* Glassa, *Dialogi karmelitanek* Poulenca, *Gajane* Chaczaturiana i musical *Zorba* Kandera, a także premiery: *Mefistofeles* Boita, *Walkiria* Wagnera (pierwsza powojenna realizacja w Polsce), *Norma* Belliniego, *Fidelio* Beethovena, *Eugeniusz Oniegin* i *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego, *Halka* Moniuszki, *Borys Godunow* Musorgskiego, *Traviata*, *Makbet* i *Trubadur* Verdiego, *Napój miłosny* Donizettiego, *Purytanie* Belliniego i innych.
W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 2500 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.
W Operze Narodowej dyryguje spektaklami: *Madame Butterfly* Pucciniego, *Bajadera* Minkusa, *Straszny dwór* Moniuszki, *Lukrecja Borgia* Donizettiego, *Tristan* Wagnera/de Vliegera, *Nabucco* Verdiego, *Elektra* Straussa, *Chopin, artysta romantyczny*, *Kopciuszek* Czajkowskiego i *Turandot* Pucciniego. Od 1 września 2009 r. sprawuje funkcję dyrektora muzycznego Opery Narodowej.

Laco Adamik

Reżyser teatralny, filmowy i operowy pochodzenia słowackiego. Absolwent Akademii Filmowej w Pradze. Od początku lat 70. mieszka i pracuje w Polsce. Zasłynął jako twórca spektakli telewizyjnych, w których łączył reżyserię z nowymi technikami realizacji wizji. Pokaźną część jego bogatego dorobku zajmuje opera. W latach 1982-1990 pracował jako reżyser w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizował m.in. *Amadigi di Gaula* Haendla, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego kogucika* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje także z innymi scenami operowymi kraju – Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Nova w Bydgoszczy i Operą Krakowską. W repertuarze krakowskiej sceny znajdują się jego inscenizacje *Toski* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Carmen* Bizeta, *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, których premiera uświetniła w grudniu 2008 otwarcie nowej siedziby Opery Krakowskiej. Od 2008 roku zajmuje stanowisko głównego reżysera tej sceny. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień.

Barbara Kędzierska

Scenograf i kostiumolog. Przez wiele lat współpracowała z telewizją, co zaowocowało scenografią do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, wielkich festiwali i koncertów. Przygotowywała scenografie w teatrach dramatycznych – Teatrze Starym w Krakowie, w warszawskim Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum. Pokaźna część twórczości artystki to przedstawienia operowe. W latach 1982-1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizowała m.in. takie pozycje jak *Wozzeck* Berga, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Fidelio* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gaula* Haendla, *Kniaź Igor* Borodina, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje także z Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Śląską w Bytomiu, Operą Krakowską. Dla krakowskiej sceny przygotowała scenografię do *Dydony i Eneasza* Purcella, *Toski* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Carmen* Bizeta oraz *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, przedstawienia, otwierającego w 2008 r. nową siedzibę Opery Krakowskiej.

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* Wagnera, *Skrzypek na dachu* Bocka / Steina, *Stworzenie świata* Haydna, *Werther* Masseneta, *Cyganeria* Pucciniego, *Maria Stuarda* Donizettiego – za każdym razem zdobywając uznanie krytyki i publiczności.

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 Kudlička, 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, Sankt 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.

soprany

Lucyna Białas
Ewa Boguszewska
Irina Filippovitch
Anita Furgol-Kownacka
Małgorzata Hadrych
Joanna Kopeć-Hoffmann
Kinga Krasowska
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Anna Muraszko
Iwona Neumann
Barbara Siwek
Wiesława Urbaniak

alty

Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Danuta Kulcenty
Monika Matuszak
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lidia Röbken
Jolanta Snuszka
Lilla Suszka
Violetta Zawadzka

tenory

Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Sławomir Lebioda
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Jan Wower

basy

Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Piotr Skołuda

CHÓR

ORKIESTRA

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

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
Ryszard Hoppel
Remigiusz Strzelczyk
Jędrzej Kaczmarek
Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek

wiolonczele
Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Andrzej Nowicki
Aleksandra Awtuszewska
Aleksandra Jóźwiak
Marta Łupacz
Agata Maruszczak
Arkadiusz Broniewski
Jan Wójcik

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

harfa
Paulina Kostrzewska
Julia Łuczak

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 Dobrzyń
Katarzyna Kryś

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 Sołkowicz
Aleksandra Szymańska
Małgorzata Bogucka-Miler
Piotr Szulc
Małgorzata Koperska
Łukasz Berlin

fortepian
Krzysztof Leśniewicz

---

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

---

kierownik chóru	Mariusz Otto
kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
kierownik koordynacji i produkcji artystycznej	Michał Grudziński
z-ca kierownika koordynacji	Maciej Wieloch
kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
główny księgowy	Ewa Olczak
z-ca głównego księgowego	Dorota Wenzel
impresariat	Katarzyna Liszkowska Kamila Badoń-Lehr
kierownik sekretariatu	Magdalena Kulczyńska
kierownik działu promocji	Magdalena Sowińska
konsultana PR i marketingu	Jakub Biegaj
rzecznik prasowy	Anna Kochnowicz
kierownik Służb Pracowniczych	Grażyna Kostro
pozyskiwanie funduszy	Anna Pliszka
edukacja	Zofia Dowjat
kierownik administracji	Hanna Maląg
inwestycje	Norbert Sobczak
radca prawny	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
archiwum	Tadeusz Boniecki
przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec Olena Skrok, Marcello Giusto
asystenci reżysera	Wiesław Bednarek, Krzysztof Szaniecki
asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
inspektor baletu	Andrzej Płatek
akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska Magdalena Maryniak
pedagog baletu	Uran Azymov
inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki Janusz Temnicki
suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin

kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
realizator światła	Marek Rydian
scena	Dariusz Michalski
dekoratornia	Robert Niedrich
perukarnia	Ewa Niedźwiedź
garderobiane	Ewa Wower
malarnia	Jacek Wysocki
pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędryczka
pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
modystki	Elżbieta Bogusławska
pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
ślusarnia	Roman Derucki
stolarnia	Marek Kwiatkowski

redakcja i opracowanie programu	Michał J. Stankiewicz
opracowanie graficzne wnętrza	Blanka Tomaszewska / fenommedia.pl
na okładce wykorzystano plakat	foto: Magda Wunsche&Agnieszka Samsel typo: Fryderyk Klyszcz
druk	Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl

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

GOKO
RESTAURACJA JAPOŃSKA

Poznaj japoński smak

TRADYCYJNA KUCHNIA JAPOŃSKA

TRADITIONAL JAPANESE CUISINE

- **Partner Teatru Wielkiego w sezonie 2010/2011**
  Partner of the Poznań Opera House in the 2010/2011 season
- Miejsce biznesowych spotkań / Place of business meetings
- Specjalna salka VIP / VIP room

Poznań, ul. Woźna 13 (przy Mostowej), tel.: 61 639 0 639, www.goko.com.pl

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Instytucja kultury Samorządu Województwa Wielkopolskiego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

patroni medialni

Głos Wielkopolski, RMF Classic, empik, City Poznań, polmic.pl, Merkuriusz, inyourpocket, The Visitor

partnerzy Roku Kobiet

Konsola, Babilad, Centrum Praw Kobiet, dermalogica, fite dermalogica, STYL.pl

ZE ZBIORÓW Instytutu Teatralnego

www.opera.poznan.pl