

Czy Sopot stanie się na powrót „Bayreuth Północy”?

Z Tomaszem Koniecznym rozmawia Jolanta Łada-Zielke



Tomasz Konieczny, fot. Igor Omulecki

Tomasz Konieczny, światowej sławy śpiewak operowy bas-baryton jest odtwórcą największych ról wagnerowskich. Polscy melomani pamiętają zwłaszcza jego kreację Janusza w „Halce” w Theater an der Wien w 2019 roku. Artysta realizuje obecnie swój autorski projekt: Baltic Opera Festival, planowany na okres od 19-26 lipca 2021 r. w Operze Leśnej w Sopocie i w

Teatrze Szekspirowskim w Gdańsku. Impreza nawiązuje do Festiwalu, jaki odbywał się w tym miejscu w latach 1909-44, podczas którego wystawiano głównie opery Ryszarda Wagnera. Dlatego ówcześni melomani nazywali Sopot *Bayreuth des Nordens - Bayreuth Północy*.

W czasie obchodów stulecia Opery Leśnej w 2009 roku pokazano tam wówczas „Złoto Renu” Ryszarda Wagnera, w którym śpiewałeś partię Alberyka. Czy wtedy zrodził się pomysł reaktywowania festiwalu?

Próby wznowienia festiwalu podejmowano już wcześniej. Chciał tego dokonać między innymi wnuk Ryszarda Wagnera, Wolfgang, kierownik artystyczny *Bayreuther Festspiele*. Ale w latach powojennych w Polsce było to niemożliwe. W 1985 roku Teatr Wielki z Łodzi wystawił w Operze Leśnej „Walkirię”, a w roku 2000 Opera Bałtycka pokazała „Tannhäusera”. Ludzie mieli więc świadomość, że to miejsce jest związane z tradycją wagnerowską, którą można w jakiś sposób kontynuować. Samo wystawienie „Złota Renu” w 2009 roku odbyło się z inicjatywy maestro Jana Lathama Koeniga, dyrygenta pochodzenia żydowskiego, który urodził się w Trójmieście. Oprócz mnie brał w nim udział Daniel Kotliński jako Donner, który też okazał zainteresowanie tematem. Ja wtedy nie mogłem się tym zająć, bo miałem inne plany. W kolejnych latach śpiewałem na festiwalach w Salzburgu i w Bayreuth. Aż nadszedł pandemiczny rok 2020, tak ciężki dla kultury. Postanowiłem wraz z grupą „zapaleńców” przeprowadzić ten projekt, również po to, żeby dać możliwość zatrudnienia choć części pracowników branży artystycznej.

Kto wspiera wasze działania?

Wielu polityków i dyplomatów, polskich i niemieckich. Mamy już patronat Prezydenta RP, Doktora Andrzeja Dudy. Także Katharina Wagner, prawnuczka kompozytora, jest członkinią Komitetu Honorowego Festiwalu.

Wielką zaletą Opery Leśnej była i jest jej akustyka.

To właśnie las daje tak wspaniałą akustykę, bo drzewa wpływają na lepsze rozchodzenie się dźwięku w przestrzeni. Teraz, po generalnym remoncie Opery Leśnej, jej kopułowe zadaszenie rozciąga się nad całą sceną, co jeszcze bardziej wzmacnia ten rezonans. Zasłanianie tego lasu dekoracjami podczas festiwalu muzyki

rozrywkowej jest niewłaściwym rozwiązaniem, bo osłabia jego potencjał.

We wspomnieniach śpiewaków, którzy brali udział w pierwszych edycjach Festiwalu czytamy, że początkowo obawiali się, czy odgłosy lasu nie będą zakłócać ich występu. Ale już po pierwszych próbach byli zachwyceni. Lily Hafgren-Dinkela opowiada, jak podczas próby generalnej „Walkirii” w pewnym momencie złotoskrzydła ważka usiadła jej na dekolcie i twierdzi, że żaden inny teatr nie mógłby jej dostarczyć takich wrażeń.

Festspielhaus w Bayreuth może nawet dziś dostarczyć podobnych wrażeń. W trakcie jednego z przedstawień „Lohengrina” w 2018 roku, nad sceną fruwały nietoperze, które, jak się okazało, zamieszkały pod dachem teatru. Nic dziwnego, budynek drewniany, bez klimatyzacji. Ale co do Opery Leśnej, to były wzmianki w ówczesnej prasie, że ptaki śpiewały razem z Brunhildą. Na tym polega właśnie urok takich miejsc.

W programie pierwszej edycji festiwalu znajduje się „Holender tułacz” Wagnera, którego reżyserujesz i śpiewasz tam tytułową partię. Ostatni raz wystawiano go w Operze Leśnej w czasie wojny, w latach 1940-41. Dlaczego taki wybór?

Zadecydowały o tym względy praktyczne. W 2023 roku występuję jako Holender w *Metropolitan Opera* w Nowym Jorku, więc chciałbym przedtem „ośpiewać” tę partię na różnych scenach. Latem 2020 roku wykonywałem ją na festiwalu Operowym w Mikulovie (*Weinviertel Festspiele*), będę śpiewać ją jeszcze w Operze *Bastille* i w kilku innych miejscach. Po drugie, ta opera trwa stosunkowo krótko, nadaje się więc na pierwszą edycję festiwalu, żeby stopniowo wprowadzać publiczność w świat dzieł Wagnera. Poza tym doskonale sprawdzi się w nadmorskiej miejscowości, w leśnej scenerii i pod dachem, który przypomina wyglądem wielki żagiel. Warunki akustyczne są dla niej idealne. Drugą operą wystawianą w ramach festiwalu będzie „*Czarodziejski flet*” Mozarta, która zostanie zaprezentowana też we wrześniu, na festiwalu *Mozart im Chiemgau*, w tamtejszej obsadzie.

Warunki panujące w Operze Leśnej były idealne dla „Pierścienia Nibelunga”, toteż przed wojną wystawiano go tam najczęściej. Początkowo tylko trzy części, bez „Złota Renu”, bo reżyser Hermann Merz nie miał na to pomysłu.

Ale od 1938 roku pokazywano już całą tetralogię.

W wielu teatrach operowych na świecie istnieje tradycja, że inscenizację „Pierścienia...” zaczyna się od jego drugiej części - „Walkirii”. My wystawialiśmy już „Złoto Renu” w 2009 roku, więc na razie nie mamy zamiaru tego powtarzać. A jeżeli chcielibyśmy pokazać cały „Pierścień Nibelunga”, wymagałoby to o wiele większego nakładu czasu i pracy. Musielibyśmy wystawiać co roku jedną część tetralogii przez kolejne cztery lata. Jesteśmy dopiero przed pierwszą edycją *Baltic Opera Festival* i nie mamy jeszcze takich możliwości, żeby planować repertuar na cztery lata do przodu.



Tomasz Konieczny, fot. Igor Omulecki

Czy podczas Festiwalu będzie grany polski utwór?

Tak, będzie to mniej znana, młodzieńcza operetka Karola Szymanowskiego „Loteria na mężów, czyli narzeczony numer 69”, którą skomponował na wzór operetek wiedeńskich. Być może pokażemy ją także na festiwalu w Chiemgau. Spektakl wyreżyseruje Marcin Sławiński. Pierwszą edycję *Baltic Opera Festival* zakończy koncert galowy z utworami George’a Gershwina.

Kogo zobaczymy i usłyszymy na scenie Opery Leśnej?

W partiach solowych usłyszymy między innymi Małgorzatę Walewską, Izabelę Matule, Latonię Moore, Stefana Vinke, Piotra Buszewskiego, Rafała Siwka i Rayana Speedo Greena, który będzie taką „wisienką na torcie”, bo wystąpi w „Loterii na mężów”. Będziemy mieć więc ciemnoskórego śpiewaka w polskiej operetce. Czekam jeszcze na potwierdzenie udziału pozostałych solistów. Postanowiłem zaangażować do „Loterii...” i do Gali Gershwinowskiej studentów i absolwentów Akademii Operowej przy Teatrze Wielkim w Warszawie. W Gali Gershwinowskiej wystąpi także Pretty Yende, jedna z obecnie najlepszych sopranistek na świecie. Towarzyszyć nam będzie orkiestra Sopotkiej Filharmonii Kameralnej pod dyrekcją Wojciecha Rajskego.

To dobrze, że obsada będzie międzynarodowa, bo w przedwojennym festiwalu brali udział głównie śpiewacy niemieccy.

W tamtych czasach było to zupełnie normalne. Nie istniała tradycja międzynarodowego obsadzania spektakli, choć czasami angażowano wielkie gwiazdy, na przykład z *Metropolitan Opera*. Wiązało się to z faktem, że tłumaczono libretta oper na język kraju, w którym je wystawiano. W międzywojennej Polsce śpiewano Wagnera po polsku. W krajach niemieckojęzycznych, na przykład w Austrii, jeszcze po wojnie wykonywano wszystkie opery przez długi czas po niemiecku. Ewenementem był pod tym względem Amerykanin, George London (1920-1985), który po przybyciu do Europy śpiewał wszystkie partie w językach oryginalnych, chociaż ich nie znał i nie wszystkich zdołał się nauczyć.

Za to imponująca jest historia festiwalu wagnerowskiego w Sopocie, jak on się wspaniale rozwijał, choć niestety, naziści przyczepili mu łatkę „bastionu kultury niemieckiej w wyizolowanym Wolnym Mieście Gdańsku”. Ciekawie przebiegała wymiana śpiewaków pomiędzy Operą Leśną w Sopocie a Festiwałem w Bayreuth.



Tomasz Konieczny, fot. Igor Omulecki

Frida Leider stała się na przykład sławna dzięki Festiwalowi w Sopocie. W latach 1921-27 śpiewała tam w „Fidelio”, „Walkirii”, „Zmierzchu bogów” i „Tannhäuserze”, a w 1928 roku zaangażowano ją do Bayreuth do roli Kundry.

To jest bardzo ciekawe, bo pokazuje, jak wysoki był poziom Festiwalu w Operze Leśnej. Poza tym Sopot jako atrakcyjna, nadmorska miejscowość, przyciągał w okresie międzywojennym turystów z innych krajów, także bogatych Polaków, którzy przyjeżdżali tam na wypoczynek, ale przychodzili też na przedstawienia operowe. Ten element tradycji także chcemy przywrócić. Chcielibyśmy, aby na festiwal przybywali goście zagraniczni, którzy będą brali udział w wartościowych wydarzeniach artystycznych i przy okazji dowiadywali się czegoś o naszym kraju.

A jak rozwiązesz kwestię chóru? Chóry są najbardziej poszkodowane przez pandemię, bo albo nie występują wcale, albo w bardzo okrojonym składzie, żeby zachować przepisowe odstępy. W Bayreuth też będzie w tym roku nowa inscenizacja „Holendra tułacza” i trwają dyskusje, czy ograniczyć liczbę chórzystek i chórzystów do minimum, czy puścić nagranie „z offu”. Ale ja nie wyobrażam sobie „Holendra...” bez udziału chóru.

Chodzi o to, żeby ograniczyć kontakt tej rzeszy ludzi, która śpiewa w chórze, z solistami, żeby ich nie pozarażać i oczywiście, żeby chórzyści też nie pozarażali siebie nawzajem. W Bayreuth to zrozumiałe, że trzeba podjąć radykalne kroki, bo tam ludzie są zgromadzeni na bardzo małej powierzchni, obiekt jest nieklimatyzowany, dlatego trzeba chronić nie tylko śpiewaków, ale i widzów. W Operze Leśnej są trochę lepsze warunki, bo przedstawienia odbędą się na wolnym powietrzu. Scena jest tam większa, niż w Bayreuth, więc możemy tych ludzi odpowiednio porozstawiać. Ale puszczanie chóru „z offu”, czyli z głośników, to dla mnie zbyt sztuczne rozwiązanie, prawie kastracja. W mojej produkcji „Holendra...” byłoby dopuszczalne, żeby chórzyści śpiewali w maseczkach. Zresztą nasz zespół będzie zredukowany do sześćdziesięciu osób: czterdzieści z nich to będzie „główny chór”, a pozostałe dwadzieścia osób to „chór duchów”. Ale wszystko zależy od tego, jak do lipca zmieni się sytuacja, czy będą jeszcze obowiązywały obostrzenia i jakiego będą rodzaju.

Podsumujmy wszystkie plusy tego wydarzenia artystycznego: międzynarodowy charakter, zakorzenienie w tradycji, obecność gwiazd światowej sławy, debiut młodych wokalistów i praca dla ludzi z branży artystycznej.

I jeszcze jedna ważna rzecz: spektakle w Operze Leśnej odbywają się na wolnym powietrzu, co zmniejsza ryzyko złapania wirusa, o ile pandemia jeszcze będzie trwać. Starsze osoby, bardziej zagrożone, mogą przyjść bez obaw na nasze przedstawienia i koncerty. Sprzedaż biletów zaczyna się w marcu. Poza tym *Baltic Opera Festival* przypada na tydzień przed rozpoczęciem *Bayreuther Festspiele*. Tych, którzy nie dostaną biletów do *Festspielhaus*, zapraszam serdecznie do Sopotu.

Szczegółowy program festiwalu na stronie: <https://www.balticoperafestival.com/pl/>

Zobacz też:

Piotr Beczała w „Mekce Wagnerianów”

Historycznie zawily, muzycznie doskonaly

Magiczna podróż po świecie opery

Jolanta Łada-Zielke (*Hamburg*)

„Atlas operowy. 100 najpiękniejszych dzieł” ukazał się pod koniec 2019 roku nakładem wydawnictwa SBM w Warszawie. Autorkami są dwie krakowianki: Agnieszka Draus (teoretyk muzyki) i Joanna Wiśnios (muzykolog). Obie prowadzą działalność pedagogiczną i zadedykowały tę pozycję swoim uczniom i studentom. Ale przyda się ona każdemu, kto chciałby bliżej poznać świat opery, a niekoniecznie posiada wykształcenie muzyczne.

Dzieje opery zostały przedstawione chronologicznie. Czytelnik ma możliwość prześledzenia rozwoju tego gatunku od jego początków, czyli od działalności Cameraty Florenckiej, do czasów współczesnych. Lektura książki jest podróżą, nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni, bo opera rozwijała się w wielu krajach w różny sposób. Ciekawie zostało pokazane, jak podchodzili do zagadnienia poszczególni kompozytorzy; jedni nastawiali się bardziej na popisowość, drudzy na dramatyczność przekazu. Twórcy librett wybierali tematy związane z mitologią grecką i rzymską, albo czerpali inspirację z codzienności, czyniąc zwykłych ludzi bohaterami opowiadanych historii. Twórczość niektórych kompozytorów była w tym zakresie niezmiernie bogata, ale są i tacy, którzy mają w swoim dorobku tylko jedną operę.

Zalicza się do nich wielki klasyk wiedeński Ludwig van Beethoven, twórca *Fidelia*, podczas gdy jego kolega z tej samej epoki, Wolfgang Amadeusz Mozart skomponował łącznie 22 opery, w tym pierwszą w wieku jedenastu lat! Najstarszy z klasyków wiedeńskich, Józef Haydn, też napisał mnóstwo utworów operowych, z których wiele nie przetrwało do naszych czasów. Najczęściej wystawiana jest jedna, pod tytułem *Księżycowy świat*. Jacques Offenbach znany jest głównie jako autor operetek, a jego jedyna opera to *Opowieści Hoffmanna*.

Libretta oper przedstawione są zwięzłe i treściwie. W opisach jest też trochę retoryki, która bardzo ożywia język. Autorki komentują zakończenia niektórych dzieł, na przykład *Pajaców* Ruggero Leoncavallo. Dzięki temu książka nie ma charakteru podręcznikowego, czyta się ją przyjemnie i łatwo zapamiętuje treść. Przy każdym tytule wyeksponowano datę premiery danego dzieła. Na końcu książki znajduje się słowniczek ważniejszych terminów muzycznych.



Największym atutem „Atlasu operowego” są kolorowe zdjęcia oraz reprodukcje obrazów i portretów z dawnych epok. Na fotografiach rozpoznajemy światowej sławy śpiewaków, jak chociażby naszego Piotra Beczałę, który wraz z Anną Netrebko śpiewał w *Cyganerii* Giacomo Pucciniego podczas Festiwalu w Salzburgu w 2012 roku. Znajduje się tam również parę ciekawostek. Okazuje się, że pierwsza opera (nazywana wówczas *dramma per musica*) skomponowana przez kobietę – Francescę Caccini (1587-1640) – pod tytułem *Wyzwolenie Ruggiera*, wystawiona w 1625 roku we Florencji, została zadedykowana królewiczowi Władysławowi Wazie, późniejszemu królowi polskiemu Władysławowi IV. Natomiast nauczyciel Fryderyka Chopina – Józef Elsner (1769-1854), Niemiec pochodzący ze Śląska, pełnił przez 25 lat funkcję dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie, dla którego skomponował między innymi operę *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*. Tytułowy bohater, król

Władysław Łokietek, odzyskuje zagarnięty przez Wacława II Czeskiego tron Polski, dzięki pomocy mieszkańców Wiślicy. Wśród polskich tworców muzyki operowej nie mogło zabraknąć Karola Kurpińskiego, Stanisława Moniuszki, Władysława Żeleńskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Karola Szymanowskiego, a z kompozytorów współczesnych Marty Ptaszyńskiej, Tadeusza Bairda, i Krzysztofa Pendereckiego. W części końcowej znajdujemy opisy dzieł polskich kompozytorów XXI-wiecznych: Eugeniusza Knapika (*Moby Dick*), Pawła Szymańskiego (*Qudsja Zacher*), Pawła Mykiety (Czarodziejska Góra) i Aleksandra Nowaka (*Space Opera*).



Dr hab. Agnieszka Draus i Joanna Wiśnios

Agnieszka Draus i Joanna Wiśnios pokazują, że opera nie jest przeżytkiem minionych epok, lecz rozwija się nadal, także w Polsce, z czego możemy być naprawdę dumni.

Autorki wymieniają nasze rodzime dzieła operowe, podejmujące trudne tematy, jak na przykład *Pasażerka* Mieczysława Wajnera (1919-1996), która podobnie jak film Andrzeja Munka pod tym samym tytułem, oparta jest na wspomnieniach Zofii Posmysz, byłej więźniarki obozów koncentracyjnych Auschwitz i Ravensbrück. We wrześniu tego roku wystawiono *Pasażerkę* na otwarcie sezonu operowego w Grazu, w reżyserii Nadii Loschky i pod batutą Rolanda Kluttiga. Główne partie zaśpiewały Nadia Stefanow (Marta) i Dżamila Kaiser (Lisa). Austriacka prasa jednogłośnie okrzyknęła tę produkcję jako głęboko poruszającą, a treść utworu nadal ważną, nawet 75 lat po zakończeniu II wojny światowej. Dokładnie takie powinno być oddziaływanie wielkiej opery, jak ujęła to Michaela Reichart na łamach „Kronen Zeitung”. Z kolei utwór wymienionego wyżej Pawła Szymańskiego *Qudsja Zacher*, wystawiony po raz pierwszy w Teatrze Wielkim w 2013 roku, nawiązuje do wciąż aktualnego problemu uchodźców.

Z przyjemnością przeczytałam fragment poświęcony mojej ukochanej rock-operze Andrew Lloyd Webbera *Jesus Christ Superstar*, z której wykonywałam song Marii Magdaleny *I Don't Know How to Love Him* podczas egzaminu dyplomowego na wydziale wokalnym Szkoły Muzycznej II Stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie.

Znawcy muzyki klasycznej, zwłaszcza opery, mogą mieć zastrzeżenia, jeśli chodzi o sposób ujęcia niektórych tematów przez autorki „Atlasu...”. Ja ze swej strony doprecyzowałabym kilka szczegółów na temat życia i twórczości Ryszarda Wagnera. Ale osobom „mniej wtajemniczonym”, przygotowującym się do – nie tylko pierwszej – wizyty w operze, lektura tej książki z pewnością da bardzo wiele.

Piotr Beczala w „Mekce

Wagnerianów”

Podczas tegorocznego Festiwalu Oper Ryszarda Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), nowa inscenizacja „Lohengrina”, w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą Christiana Thielemanna, ma silną polską reprezentację. Partie dwóch głównych bohaterów-antagonistów wykonują: Tomasz Konieczny (Friedrich von Telramund) oraz Piotr Beczała, który przejął tytułową rolę po tym, jak prawie w ostatniej chwili zrezygnował z niej Roberto Alagna. Zarówno widzowie jak i krytycy uznali jego debiut na scenie słynnego Festspielhausu za ogromny sukces.

W rozmowie z Jolantą Ładą-Zielke, Piotr Beczała opowiada o udziale w festiwalu w Bayreuth i innych aspektach swojej wszechstronnej działalności wokalne.



Inscenizacja opery „Lohengrin” Ryszarda Wagnera podczas Festiwalu w Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą

Christiana Thielemanna. Piotr Beczała (Lohengrin) i Anja Harteros (Elsa von Brabant), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Jolanta Łada-Zielke

Pana przygoda z Wagnerem zaczęła się właśnie od Lohengrina?

Piotr Beczała

Debiutowałem jako Lohengrin w 2016 r. w Dreźnie. Christian Thielemann namawiał mnie na to już pięć lat wcześniej, ale ja musiałem dojrzeć do tej decyzji. Muzyczny świat Wagnera jest wciągający i trochę niebezpieczny; jeśli podasz palec, stracisz całą rękę. Dostawałem też inne propozycje ról wagnerowskich z Metropolitan Opera i z Covent Garden (w nowej inscenizacji Śpiewaków Norymberskich), ale na razie pozostanę przy Lohengrinie. Uchodzi on za najbardziej „włoską” z oper Wagnera, w której partie wokalne często przypominają styl *bel canto*. Był zresztą bardzo popularny, wystawiano go we Włoszech po włosku, we Francji po francusku, również w Polsce po polsku. Ja mam wspaniałe, polskie, XIX-wieczne tłumaczenie libretta, które podarował mi dyrygent Łukasz Borowicz.

Czy bardzo upraszczam sądząc, że skoro znał pan już i operę i dyrygenta, to przejmując partię Lohengrina, wystarczyło dostosować się tylko do warunków panujących w Festspielhaus?

Troszkę jest to uproszczenie, bo ten przypadek miał bardziej skomplikowaną genezę. Jakies trzy lata temu pojawił się pomysł, żebym zaśpiewał Lohengrina z Anią Netrebko podczas tegorocznego festiwalu, ale później, z różnych przyczyn, sprawa ta się jakby rozmyła. Siedem miesięcy temu zadzwonił do mnie Christian Thielemann i powiedział, że w Bayreuth może wyniknąć problem z Lohengrinem i zapytał, czy nie mógłbym przygotować się na zastępstwo. A ja miałem już zaplanowane inne koncerty i występy na całe lato. Poza tym nie śpiewałem tej partii od dwóch lat, więc obawiałem się, czy uda mi się wejść w nią po takim czasie, zwłaszcza w Bayreuth, które jest „Mekką wagnerianów”. Ale kiedy tam przyjechałem, na trzy tygodnie przed festiwalem, przygotowania do premiery były jeszcze na takim etapie, że mogłem mieć wpływ na to, jak moja rola będzie wyglądała i ustawić ją od początku. Miałem świetny kontakt z reżyserem

Yuva'em Sharonem, z którym poznaliśmy się jeszcze w San Francisco. Obecność Christiana Thielemanna oraz wsparcie koleżanek i kolegów śpiewaków bardzo mi pomogły. Najbardziej nieprzyjemne było to, że moja agencja musiała niektóre terminy moich występów poprzesuwać, inne w ogóle odwołać. A zdarza mi się to bardzo rzadko.

Wspomniał pan o Bayreuth jako o „Mekce wagnerianów”. Na czym pana zdaniem polega magia tego miejsca?

Na pewno od strony artystycznej tak to wygląda. Pewnego wieczoru rozmawialiśmy do późna z Christianem Thielemannem na ten temat. To nie jest zwykły festiwal operowy, gdzie utwory Wagnera prezentuje się na równi z innymi. Tutaj gra się wyłącznie Wagnera i wszystko kręci się wokół niego. Każdego roku przygotowuje się nową inscenizację jednej z jego oper, która jest potem wystawiana w ciągu następnych czterech lub pięciu sezonów, ale nie przestaje się na jej pierwszej wersji. Dyrektor artystyczny, dyrygenci, asystenci, kierownik chóru – wszyscy dostrzegają pewne rzeczy wymagające korekty. W każdym kolejnym sezonie dochodzą nowe elementy, wprowadza się poprawki, zarówno w warstwie scenicznej, jak i muzycznej. Wtedy produkcja nabiera jakby „drugiego oddechu” – to znaczy, że musi być z założenia jeszcze lepsza. I ten proces trwa od dziesięcioleci. Cały świat patrzy na Bayreuth, co tu się robi z Wagnerem. Christian Thielemann pracuje przy festiwalu już ponad dwadzieścia lat i zna doskonale ten mechanizm. Pewnie, że nie każdy tutejszy spektakl jest lepszy, niż w np. Metropolitan, czy gdzieś indziej na świecie. Ale podejście śpiewaków i w ogóle całej ekipy wykonawczej jest tu poważniejsze, niż gdziekolwiek indziej. I na tym polega magia tego festiwalu.

Wszyscy artyści chwalą rodzinną atmosferę, jaka panuje wśród wszystkich osób zaangażowanych przy festiwalu. Czy pan też jej doświadcza?

Absolutnie tak. Zresztą znam większość tutejszych śpiewaków, a także muzyków z orkiestry, ponieważ spotykaliśmy się już na innych scenach. Nie jest to dla mnie zupełnie nowe otoczenie. Jeśli chodzi o atmosferę, jest rzeczywiście bardzo przyjazna i wszyscy ją współtworzymy. Nie ma między nami zawiści, czy konkurencji. Większość występujących tu śpiewaków nie jest zaangażowana na jeden

sezon. Przyjeżdżają tu chętnie co roku, oczywiście jeśli są wystarczająco dobrzy i zostaną ponownie zaproszeni. Nawet ci, którzy są zaangażowani jako tzw. „covery” (zastępstwo w razie nagłej potrzeby), absolutnie nie są traktowani jak „ci gorsi”. Też stanowią część tej wielkiej, festiwalowej rodziny.



Piotr Beczała (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Pojawiały się krytyczne głosy dotyczące tegorocznej inscenizacji „Lohengrina”, że jest zbyt mroczna i rady, żeby najlepiej zamknąć oczy i wsłuchać się w muzykę, która jest największą siłą spektaklu. Czy pan się z tym zgadza?

Tylko częściowo. Taki był zamysł artysty malarza Neo Raucha, który został tu zaangażowany jako scenograf. To jest jego wizja; chciał, żeby było ciemno, więc jest ciemno. Najważniejsze, że śpiewacy są w miarę dobrze oświetleni, widoczni dla siebie nawzajem, dla publiczności i to wystarczy, żeby spektakl mógł przemówić do widzów i żeby nie musieli zamykać oczu. Ja nie odczuwam żadnego dyskomfortu na scenie, bywały przedstawienia, podczas których miałem gorsze problemy z oświetleniem lub jego brakiem. Nasz „Lohengrin” był pokazywany na kanale 3SAT i okazało się, że sprawdza się znakomicie jako spektakl telewizyjny. Dobrze się go ogląda, nawet w takiej mrocznej aurze. Poza tym w czasie projekcji można dostrzec kilka szczegółów, które mogą umknąć widzom w teatrze.

Albo odwrotnie, na przykład w scenie pojedynku, podczas której Lohengrin i Friedrich von Telramund walczą w powietrzu. Oglądając ją w telewizji myślałam, że to lalki, a w teatrze zobaczyłam, że to żywi ludzie...

Na tym polega iluzja, bo to nie my fruujemy, tylko dwóch przebranych za nas chłopców-statystów. Wchodzimy z Tomaszem za kulisy, a tam czeka już dwóch młodych statystów, którzy są wciągani na linach do góry, a później z powrotem. I to jest moim zdaniem naprawdę dobry pomysł, daje wspaniały efekt sceniczny. Nawet proponowaliśmy, żeby ci chłopcy wychodzili razem z nami do ukłonów już po I akcie, ale niestety, musieli poczekać do końca całego spektaklu.

W innych miejscach i podczas innych przedstawień, w których brał pan udział, zdarzały się na pewno zabawne sytuacje?

Istnieje zwyczaj, że podczas ostatniego spektaklu z danej serii robimy sobie dowcipy. Tak było na przykład w pierwszej scenie Eugeniusza Oniegina, w którym śpiewałem w Nowym Jorku, a razem ze mną Ania Netrebko i Mariusz Kwiecień. Według zamysłu reżysera, jako Włodzimierz Leński wchodziłem na scenę trzymając słoik konfitur i dawałem go w prezencie Łarinie, po czym słoik stał na stole do końca aktu. Przed ostatnim spektaklem kupiłem w polskim sklepie słoje ogórków kiszonych

i nakleiłem na nim etykietkę z wizerunkiem Ani i Mariusza, oraz podpisem „Ogórki Leńskiego”. Kiedy w trakcie przedstawienia wręczyłem Ani słoik, ona po prostu otworzyła go i dała Mariuszowi jednego ogórka.

Kilka lat temu nagrał pan płytę z utworami operetkowymi, m. in. autorstwa Richarda Taubera, którego postać przypomniał pan publiczności. Podobno śpiewacy operowi nie powinni zajmować się operetką, bo to hamuje ich rozwój wokalny?

To stereotyp, dotyczący nie tylko operetki, lecz i pieśni, z którymi też przecież występuję. Tauber był dla mnie pretekstem, żeby odkryć i pokazać operetkę na nowo. Ale nie tylko on, również nasz Jan Kiepura i wielu śpiewaków operowych, którzy do lat 70. śpiewali w operetkach przyczyniali się do jej popularności i wysokiego poziomu. Dopiero w latach 80. i 90. nastąpiła degradacja tego gatunku, bo w teatrach przestano robić porządne produkcje. Powstawały wtedy małe zespoły, które organizowały spektakle operetkowe możliwie jak najmniejszym kosztem. W efekcie z roku na rok spadał poziom przedstawień. Moja płyta była impulsem, który doprowadził do przerwania tego negatywnego procesu. Powiedziałem wówczas, że bardzo cieszyłbym się, gdyby choć jeden z kolegów poszedł w moje ślady i niedługo potem Jonas Kaufmann i Klaus Florian Vogt nagrali operetkowe płyty. Ostatnio śpiewałem w „Krainie uśmiechu” Franza Lehara w Zurychu pod dyrekcją Fabia Luisiego. Jest to operetka na najwyższym poziomie, z udziałem wspaniałych śpiewaków.



Piotr Beczała (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

W zeszłym roku występował pan z recitalem pieśni w Elbphilharmonie w Hamburgu. Jak pan ocenia tamtejsze warunki akustyczne?

Sala koncertowa ze sceną pośrodku i widownią dookoła nadaje się bardziej do muzyki symfonicznej, niż wokalne, bo śpiewak przecież musi projektować dźwięk w określonym kierunku. Ale być może kiedyś zaśpiewam tam koncert solowy. Tymczasem wystąpiłem w sali kameralnej z recitalem pieśni. Bardzo lubię stare, klasyczne sale koncertowe, jak np. Musikverein we Wiedniu, Concertgebouw w Amsterdamie, czy Musikverein w Grazu. Miałem też okazję przekonać się, jak wspaniała jest akustyka koncertowa Teatru Wielkiego w Warszawie i w Carnegie Hall w Nowym Jorku, czy Paryskiej Opéry Palais Garnier.

Do recitali pieśni, z którymi występuje pan w Niemczech, wybiera pan m. in. Mieczysława Karłowicza?

Z Karłowiczem, który skomponował 23 pieśni, w tym większość z nich

w Berlinie, odczuwam swego rodzaju muzyczną więź. Dwanaście lat temu nagrałem również płytę z pieśniami Karola Szymanowskiego, którego ogromnie cenię.

Rok temu rozmawialiśmy też o projekcie wystawienia „Halki” Stanisława Moniuszki w 2019 roku w Theater an der Wien. W jakim stopniu jest on zaawansowany?

Pracowałem nad tym projektem osiem lat, przygotowując go właśnie na rok 2019, który jest Rokiem Moniuszkowskim. „Halka” będzie wystawiona pod dyktando Łukasza Borowicza i w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Powstało nowe muzyczne opracowanie partytury Moniuszki i chcemy zainteresować świat operą polską, która z pewnością jest tego warta. Mogę już zdradzić, że premiera odbędzie się 8 grudnia 2019 r., przewidziane jest od trzech do pięciu spektakli. Partię Janusza zaśpiewa Tomasz Konieczny.

Czy i w przyszłym roku zobaczymy pana w Bayreuth w „Lohengrinie”? Podobno może pan wziąć udział tylko w dwóch przedstawieniach.

Właśnie trwają rozmowy na ten temat. Na pewno wezmę udział w dwóch galowych spektaklach, razem z Anią Netrebko, ponieważ podpisałem na nie kontrakt. Będą to dwa ostatnie przedstawienia w ramach festiwalu, ale bardzo możliwe, że zaśpiewam w którymś jeszcze. Muszę tylko skoordynować wszystko z moim kalendarzem, który na przyszły rok jest już właściwie zapełniony.

Jakie ma pan dalsze plany koncertowe, po festiwalu w Bayreuth, również te związane z Polską?

Obiecałem sobie i polskiej publiczności, że przynajmniej raz w roku zaśpiewam w Polsce i jak dotąd udaje mi się dotrzymać słowa. Czasami udaje mi się „wykroić” jakiś dodatkowy termin, zwykle w dniach pomiędzy spektaklami, albo w początkowym okresie prób. Jeszcze w trakcie trwania Bayreuther Festspiele miałem koncert w Operze Leśnej w Sopocie, na otwarcie festiwalu „Sopot Classic”. W październiku tego roku występuję w Warszawie z recitalem pieśni. Jeśli chodzi o mój udział w projektach operowych, mam bardzo napięty plan. Najpierw lecę do Madrytu śpiewać Fausta, potem do Nowego Jorku na sylwestrową premierę „Adriany

Lecouvreur” z Anią Netrebko, później wracam do Europy, aby wystąpić w Zurichu w „Manon” Masseneta, a jeszcze wcześniej zadebiutuję w Wiedniu partią Caravadossiego w „Tosce”. Mam też zamiar nagrać w Walencji nową płytę z ariami werystycznymi m. in. Verdiego i Pucciniego, który to projekt musiałem odłożyć, w związku z udziałem w festiwalu w Bayreuth.

Twarze Piotra Beczały i Anny Netrebko malował wybitny portrecista Tadeusz Biernot z Toronto:

<http://www.cultureave.com/tadeusz-biernot-twarze/>

„Faust” Gounoda w Operze Wrocławskiej: Brawurowy finał artystycznego sezonu.

Korespondencja z Polski

Barbara Lekarczyk-Cisek

Najnowsze widowisko Opery Wrocławskiej: „Faust” Charlesa Gounoda wieńczy sezon artystyczny zespołu pod nową dyrekcją Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego w prawdziwie wielkim stylu.



Eric Fennell (Faust, tenor), fot. Opera Wroclawska.

Tym razem dyrektor zaprosił do współpracy **Beatę Redo-Dobber** – artystkę wszechstronną, która przygotowała znakomity spektakl operowy, będąc jego reżyserką, jak też scenografem, autorką projekcji multimedialnych, kostiumów i choreografii... A jakby tego było mało – również osobą prowadzącą chóry. Jest to zatem spektakl w pełnym tego słowa znaczeniu autorski, spójny, o wyrazistym przesłaniu.

Wcześniejsze interpretacje „Fausta” Beaty Redo-Dobber

Należałoby podkreślić, że ta interesująca i dojrzała interpretacja ukształtowała się pod wpływem wcześniejszych prac autorki nad „Faustem”. Wcześniej Beata Redo-Dobber wystąpiła w roli dramaturga przy „Fauście” Gounoda, wyreżyserowanym przez Roberta Wilsona w Teatrze Wielkim w Warszawie (2008). Po nim był „Faust” z muzyką księcia Antoniego Henryka Radziwiłła, wystawiony na zamku w Wojanowie, w sierpniu 2012 roku. Wspaniałe plenerowe widowisko odbyło się przed

Pałacem Wojanów, a wśród artystów pojawiły się sławy zarówno polskiej, jak i niemieckiej wokalistyki operowej, m.in. Mark Adler (tenor) z Berlina i urodzona w Lipsku Tatiana Hempel-Gierlach (sopran). Robert Gierlach (bas baryton), laureat międzynarodowych konkursów wokalnych w Vercelli i w Las Palmas oraz tenor Tomasz Krzysica, posiadający szeroki repertuar oratoryjno-kantatowy. Wydarzenie uświetniła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Dolnośląskiej oraz Chór z Darmstadt pod batutą, jakże by inaczej, Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego.



„Faust”, inscenizacja w Pałacu Wojanów, fot. Sebastian Martinez.



„Faust”, inscenizacja w Pałacu Wojanów, fot. Sebastian Martinez.

W tym „Fauście” – wspomina w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Piwowar z „Rzeczpospolitej” Beata Redo-Dobber – było prawie tyle samo tekstu mówionego, co śpiewanego, więc wymyśliłam, że każda z głównych postaci – Faust, Mefisto i Małgorzata – ma swoje alter ego w postaci tancerzy. Występowali aktorzy Wrocławskiego Teatru Pantomimy oraz Teatr Akt – poruszający się na szczydłach akrobaci.

Tamten „Faust”, którego miałam szczęście oglądać i słuchać, uderzał przede wszystkim urodą plastyczną i pięknem muzycznego wykonawstwa. Widowisko wyróżniało się również udziałem akrobatów, wspaniałymi kostiumami oraz przemyślanym ruchem scenicznym. Tytułowy bohater, rozpięty pomiędzy dobrem a złem, tęsknił za pięknem i duchowością uosobioną w postaciach białych i błękitnych aniołów, wykonujących majestatyczny taniec. A jednak uległ złu, które w tym spektaklu uosabiały czerwono-czarne postaci diabłów.

Książę Antoni Radziwiłł stworzył pierwszą muzyczną adaptację „Fausta”

Niewielu wie, że **opera księcia Antoniego Radziwiłła jest pierwszą na świecie muzyczną adaptacją dzieła Johanna Wolfganga Goethego**. Wybitny niemiecki poeta pisał „Fausta” w Pałacu w Ciszycy, należącym do jego przyjaciela, również pisarza, Antoniego Henryka księcia Radziwiłła, który - również tam - skomponował muzykę do opery „Faust”. O pozycji księcia w świecie muzyki może świadczyć także fakt, że wybitne postacie na czele z Beethovenem, Mendelssohnem i Chopinem dedykowały mu swoje utwory. W czasie pobytu w Weimarze książe osobiście zaprezentował Goethemu fragmenty partytury swojej opery.

„Faust” - opowieść o świecie współczesnym

Stworzona przez Beatę Redo-Dobber interpretacja „Fausta” Gounoda powstawała zatem latami, a na jego obecny kształt miała także wpływ potężna przestrzeń Hali Stulecia. Najważniejsza jednak stała się idea potraktowania opery jako współczesnej opowieści o świecie. Próba, dodajmy, ze wszech miar udana.

Osadzam historię w Europie żyjącej zagrożeniami, zaskakującymi codziennie doniesieniami - powiedziała we wspomnianym wywiadzie reżyserka. Oczywiście główni bohaterowie mają swoją historię, znaną z Goethego, która jest zawsze aktualna, bo ludzie od pokoleń marzą, by zatrzymać młodość i radość życia. Akcja jednak nie będzie działała się tak, jak zapisał to Goethe.

„Faust” Gounoda jest prawdziwym arcydziełem niemieckiego romantyzmu. Zawiera wiele pięknych arii, a już walc czy marsz stanowią nieomal samoistne przeboje. Wrocławska wersja nie tylko punktuje te wszystkie smaczki, ale też ukazuje je jako integralną część operowej narracji. Zmiany dostrzeżemy już na początku.

Pierwsze skrzypce gra Mefistofeles

W akcie I, zamiast pracowni Fausta, widzimy ulicę, zaś na licznych ekranach pojawiają się obrazy, które widzimy codziennie w telewizji: wojny, terroryzm, ludzkie dramaty. Wszystko to zapowiada postać Mefistofelesa, który w centrum sceny Teatrum Mundi gra - dosłownie i w przenośni - pierwsze skrzypce. Jego dominacja nie wróży niczego dobrego, a jednak w ostatniej scenie dramatu to on jest wielkim przegrany, który przyznaje, że Małgorzata będzie zbawiona dzięki swej

głębokiej wierze w Boże miłosierdzie.

Wszystko, co się dzieje „pomiędzy”, właściwie znamy z dramatu Goethego oraz z libretta Julesa Barbiera i Michela Carré, a jednak Beata Redo-Dobber zmieniła akcenty, a częściowo także samo libretto. Jej doktor Faust jest współczesnym człowiekiem, posługującym się laptopem i wierzącym (do czasu), że wszystko można zmierzyć i zbadać. Ostatecznie jednak zrozumie, że poniósł klęskę, a radosne śpiewy młodych doprowadzają go do wściekłości, której daje wyraz, wygrażając im bronią palną. Myśli o samobójstwie, ale zmienia zdanie. Smutny i sfrustrowany, przeklina wszystko, także Boga i wzywa szatana. Pragnie od niego młodości, aby używać życia i zmysłowych przyjemności. Wprawdzie waha się jeszcze przed podpisaniem paktu, ale wówczas Mefistofeles ukazuje mu piękną Małgorzatę, przekonując go ostatecznie, aby porzucił lęk i sięgnął po pełnię życia.



Jako wojsko studenci Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych im, gen. T. Kościuszki we Wrocławiu, fot. Opera Wroclawska.

W akcie II na scenę wrocławskiej inscenizacji „Fausta” wkraczają w zwartym szyku autentyczni żołnierze – studenci Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych im. Gen. T. Kościuszki we Wrocławiu, przydając spektaklowi realizmu. Wraz z nimi pojawia się brat Małgorzaty, Walenty, który właśnie wyrusza na wojnę. Wierzy, że przed śmiercią ocali go otrzymany od siostry medalion, ją zaś zostawia pod opieką zakochanego w niej Siebela i powierza Bogu, intonując podniosłą pieśń: *Avant de quitter ces lieux*. Kiedy żołnierze świętują, pojawia się Mefisto, śpiewając pieśń o zupełnie innej wymowie – o złotym cielcu, który jest prawdziwym obiektem ludzkich pragnień, nie zaś wzniosłe ideały.

Na balu u szatana – śpiewa – *cielec jest zwycięzcą i Bogiem*. Podczas balu u szatana dochodzi do konfliktu między Mefistofelesem a Walentym, który pokonuje złe moce za pomocą potęgi krzyża. Ma jeszcze mocną wiarę, ale kiedy ją utraci, straci także życie, a przed śmiercią potępi siostrę. Na razie jednak triumfuje i wyrusza na wojnę, pełen wzniosłych myśli. Tymczasem pojawia się Faust i kurtuazyjnie komplementuje Małgorzatę, proponując odprowadzenie do domu. Ta jednak stanowczo odmawia, choć – jak się wkrótce okaże – ulega urokowi młodzieńca. Faust, któremu do tej pory Małgorzata podobała się przede wszystkim fizycznie, zachwyca się jej skromnością i uświadamia sobie, że jest zakochany: *Niech będzie pochwalone domostwo skrywające czystą duszę* – śpiewa w pięknej arii przed domem ukochanej (*Quel trouble inconnu- Salut, demeure chaste et pure*).



Katarzyna Mackiewicz (Małgorzata, sopran) i Eric Fennell (Faust, tenor), fot. Opera Wroclawska.



Katarzyna Mackiewicz (Małgorzata, sopran) oraz Walenty, fot. Opera Wroclawska
Małgorzata tymczasem otwiera skrzynię przyniesioną przez Mefista i stroi się w piękne szaty oraz klejnoty – pragnie się podobać ukochanemu. W takim momencie pojawia się u niej zaniechana przez męża sąsiadka. Ten zabawny epizod, w którym Mefistofeles gotów jest uwieść rzekomą wdowę, byle tylko Faust mógł wykorzystać sam na sam z Małgorzatą, wprowadza do opery elementy komiczne. Zaniechana kobieta – jak sugeruje ta scena – gotowa jest zaakceptować nawet diabła, byleby nie być sama. Tymczasem Faust ma skrupuły i gotów jest wycofać się, na co jednak szatan nie pozwala i kiedy Małgorzata wzywa ukochanego, ułatwia Faustowi wejście do jej sypialni. Sceny miłosne ukazują, że Małgorzata najpierw nie dowierza i boi się, błagając, by Faust nie łamał jej serca, a jednocześnie wyznaje mu miłość, deklarując, iż gotowa jest za niego umrzeć.

Akt IV przynosi potępienie Małgorzaty. Scena rozgrywa się w katedrze, dokąd nieszczęsna, porzucona kobieta przychodzi się pomodlić. Patrzą na nią zewsząd potępiające spojrzenia ubranych na czarno osób, jest odpychana, opluwana i poniżana. W centrum owego „kościółka międzyludzkiego”, jakby powiedział

Gombrowicz, stoi Mefistofeles, który dodatkowo dręczy Małgorzatę obrazami piekła i potępienia. Ta jednak czuje, że głos, który do niej przemawia, nie należy do Boga i prosi, aby Pan zesłał jej swój Boski promień, po czym mdleje (piękna, dramatyczna aria: *Seigneur, daignez permettre*).

Tymczasem powraca z wojny Walenty, brat Małgorzaty, a widząc ją w ciąży, odrzuca święty medalik i pragnie zabić Fausta w pojedynku. Staje się jednak odwrotnie: wspomagany przez szatana kochanek siostry pozbawia go życia w nierównej walce. Umierając, Walenty przeklina Małgorzatę, choć ta błaga go o wybaczenie.



Noc Walpurgii, fot. Opera Wroclawska.



Noc Walpurgii, fot. Opera Wroclawska.

W akcie V Mefistofeles pragnie, by Faust zapomniał o tym, co się stało, toteż zabiera go w góry Harzu - na Noc Walpurgii. Scena ta we wrocławskim przedstawieniu również zawiera współczesne nawiązania, bo oto na balu - oprócz królowych i kurtyzan - pojawiają się ubrani we współczesne biznesowe uniformy kobiety i mężczyźni z aktówkami. Balet przypomina seksualną orgię, kiedy zdejmują oni swoje biurowe stroje, pod którymi kryją się skąpe czerwone *dessue*. Faust przyłącza się do bachanaliów, ale w pewnym momencie przypomina sobie o Małgorzacie i każe się do niej zaprowadzić.

Kolejna scena rozgrywa się w więzieniu, gdzie bohaterka oczekuje na wyrok śmierci za zabicie nowo narodzonego dziecka. Na widok Fausta, który z pomocą Mefista przybył ją uwolnić, zaczyna przypominać utracone szczęście, sprawia jednak wrażenie, jakby nie do końca wierzyła w to, co dzieje się naprawdę. A kiedy słyszy ponaglenia złego ducha, kategorycznie odmawia wzięcia udziału w ucieczce. To największa próba dla niej, nie traci jednak wiary i zawiera swoje życie Bogu. Powierwszy swoją duszę niebiosom (*Anges purs, anges radieux*), zostaje jednak

zbawiona, co oznajmia sam Mefisto. Jej postawa przynosi także zbawienie Faustowi – oboje wędrują ku niebu.

Kończąc operę w taki sposób reżyserka pozostaje wierna przesłaniu „Fausta” Goethego, w myśl którego „wieczna kobiecość pociąga nas wzwyż” (*Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*).

Walory wrocławskiego widowiska

Miałam okazję obejrzeć „Fausta” w Hali Stulecia dwukrotnie, w obu obsadach. Obaj wykonawcy roli Mefistofelesa dysponowali głębokim mocnym basem, okazali się również dobrymi aktorami, choć rola gruzińskiego śpiewaka, **Niki Gulashvili**, była bardziej widowiskowa, zaś słoweński bas, **Peter Martinčič**, starał się być nade wszystko dramatyczny i groźny. Podobnie różniły się od siebie Małgorzaty. **Katarzyna Mackiewicz** dysponowała przepięknym dramatycznym sopranem, który przemawiał do serca, szczególnie w drugiej części widowiska. Inaczej zagrała też postać bohaterki w scenie śmierci jej brata, kiedy to przytula go jak matka, tworząc figurę piety, co dużo mówi o jej wewnętrznej dojrzałości, jako postaci. Małgorzata **Iwony Sochy** jest bardziej dziewczęca i dziecinna, a jej sopran, choć brzmiał przepięknie, zwłaszcza w ariach miłosnych, nie miał w sobie takiego głębokiego dramatyizmu, jak w przypadku Katarzyny Mackiewicz. Jako Faust bardziej przemówił do mnie swoją interpretacją francuski tenor **Sebastien Gueze**, może dlatego, że pewniej czuł się w swoim ojczystym języku, niż amerykański tenor liryczny, **Eric Fennell**. Jako Walenty ogromnie podobał mi się **Stanisław Kuflyuk** – nie tylko ze względu na wspaniały baryton, ale również dlatego, że był aktorsko bardziej wiarygodny.



Scena finałowa, Iwona Socha (Małgorzata) i Sebastien Gueze (Faust), fot. Opera Wroclawska.

Na pochwałę zasługuje także koncepcja scenograficzna: zarówno ciekawe projekcje multimedialne, jak na przykład katedra z wszechobecnymi oczami, przypominającymi prace plastyczne schizofreników (Małgorzata zaczyna pogrążyć się w samotności i czuje się osaczona), wielofunkcyjna scena obrotowa (wielka klepsydra czasu, dom Małgorzaty, jej sypialnia, bar w scenie balu u szatana, tron podczas Nocy Walpurgii, schody do Nieba itd.). Znakomita była również choreografia Jacka Tyskiego, zwłaszcza w scenie Nocy Walpurgii. No i wspaniale poprowadzone chóry, które w koncepcji Beaty Redo-Dobber, zostały idealnie wkomponowane w całość spektaklu, stanowiąc jego wielki atut. Muzycznie panował nad wszystkim znakomity dyrygent, **Marcin Nałęcz-Niesiołowski**. W przypadku tak wielkich widowisk łatwo spłyć dzieło, a jednak tak się w tym przypadku nie stało.

Przeciwnie, otrzymaliśmy w prezencie na koniec bardzo udanego sezonu wspaniałe, mądre i piękne oraz spójne artystycznie widowisko. Brawo!

Premiera opery „Faust” Charlesa Gounoda w reżyserii Beaty Redo-Dobber oraz pod batutą Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego odbyła się 23 i 24 czerwca 2017 roku we wrocławskiej Hali Stulecia.

Galeria



Eric Fennel w scenie Nocy Walpurgii, fot. Opera Wrocławska.



Nika Guliashvili (Mefistofeles, bas), fot. Opera Wrocławska.



Peter Martinčič jako Mefistofeles, fot. Opera Wrocławska.



Iwona Socha jako Małgorzata i Sebastien Gueze jako Faust, fot. Opera Wroclawska.



Iwona Socha jako Małgorzata, fot. Opera Wroclawska.