HENRY PURCELL

THE FAIRY QUEEN

OPERA NA ZAMKU
SZCZECIN 2010

OPERA NA ZAMKU
Samorządowa Instytucja Kultury Województwa Zachodniopomorskiego
dyrektor Wacław Kunc

HENRY PURCELL
THE FAIRY QUEEN

The Fairy Queen

Muzyka: **Henry Purcell**

Libretto anonimowe

Prapremiera: Queen's Theatre, Dorset Garden, Londyn 2 maja 1692

Prapremiera polska: Opera na Zamku, Szczecin 29 kwietnia 2010

Kierownictwo muzyczne: **Warcisław Kunc**

Reżyseria i kostiumy: **Michał Znaniecki**

Scenografia: **Luigi Scoglio**

Choreografia: **Katarzyna Aleksander-Kmieć**

Reżyseria świateł: **Bogumił Palewicz**

Przygotowanie chóru: **Małgorzata Bornowska**

Współpraca muzyczna: **Piotr Deptuch**

Kierownik artystyczny zespołu La Tempesta: **Jakub Burzyński**

Asystent realizatorów i reżysera: **Zofia Dowjat**

Asystent reżysera: **Jakub Gwit**

Asystent od kostiumów: **Kornelia Piskorek**

Asystent choreografa: **Aleksandra Zdebska**

Obsada

HERMIA (Wróżka I, Kobieta II): **Kamila Kułakowska** – sopran

HELENA (Wróżka II, Noc, Nimfa, Kobieta I): **Marelize Gerber** – sopran

TYTANIA (Junona, Tajemnica, Wiosna): **Ewa Lalka, Barbara Tritt** – sopran

OBERON (Sekret, Lato, Chińczyk II): **Karol Bartosiński, Michał Czerniawski** – kontratenor

DEMETRIUSZ (Mopsa, Febus, Jesień, Chińczyk I): **Pablo Cameselle** – tenor

POETA (Pijany Poeta, Sen, Hymen): **Tomasz Łuczak, Tomasz Mazur** – baryton

LIZANDER (Korydon, Zima): **Maciej Straburzyński** – bas-baryton

RZEMIEŚLNIK I (Chinka): **Kamila Dziadko** – sopran

RZEMIESLNIK II: **Karol Bartosiński, Michał Czerniawski** – kontratenor

RZEMIESLNIK III: **Jakub Gąska** – tenor

PUK: **Michał Zawadka** – akrobata

ŻONA POETY: **Monika Marszałek** – tancerka

WRÓŻKI: Kseniia Naumets, Olga Pikovska, Olga Tatarcev, Klaudia Ulatowska, Aleksandra Zdebska, Alisa Zharkova

La Tempesta

na instrumentach z epoki

I skrzypce: Juliusz Żurawski, Natalia Moszumańska, Ludmiła Piestrak, Marcin Sochan;

II skrzypce: Leszek Firek, Agnieszka Obst, Magdalena Kuźmińska;

altówka: Marcin Stefaniuk; wiolonczela: Tomasz Frycz; kontrabas: Grzegorz Zimak;

oboje: Rafael Gabriel Przybyła, Agnieszka Mazur; trąbki: Marian Magiera, Stanisław Majerski;

klawesyn: Jakub Dmeński, teorba: Anton Birula

dyrygent: **Warcisław Kunc**

Warcisław Kunc

Słowo od Dyrektora

To były czasy!

Owe lata 1659–1695, na które przypadło krótkie, trzydziestosześcioletnie życie Henry'ego Purcella – twórcy naszej kolejnej propozycji operowej. W Anglii i Szkocji jest to koniec rządów Cromwellów, restauracja monarchii, powstanie pierwszej w dziejach Europy monarchii parlamentarnej. W Ameryce – zdobycie przez Anglików od Holendrów Nowego Amsterdamu i w historii świata pojawia się nazwa Nowy Jork (1664). W Londynie – Wielka Zaraza w roku 1665 (dżuma, zmarło 100 tys. osób) oraz Wielki Pożar w 1666 (spłonęły dwie trzecie miasta); ciągła walka anglikanów z katolikami i powstanie ruchu jakobitów. W Polsce naprawa Rzeczypospolitej po potopie szwedzkim, panowanie królów Jana II Kazimierza i Jana III Sobieskiego – bitwa pod Wiedniem w 1683. We Francji – cudowny Ludwik XIV (1643–1715), w Prusach – Fryderyk Wilhelm (1640–1688), w Szwecji – Karol X i XI Gustaw. W Szczecinie zaś?

Po wojnie trzydziestoletniej w wyniku traktatu westfalskiego od 1648 na 73 lata staliśmy się szwedzkim miastem. Zamek, dzisiejsza siedziba Opery na Zamku i Zachodniopomorskiego Urzędu Marszałkowskiego, stał się siedzibą generalnego gubernatora oraz króla Szwecji. Utworzono tu również zbrojownię i magazyny wojskowe. W 1694 roku na wieży przy skrzydle południowym powstał zegar o średnicy 102 cm, ozdobiony lwami podtrzymującymi herb Szwecji.

Dwa lata wcześniej, 2 maja 1692 roku w Queen's Theatre, Dorset Garden, publiczność londyńska usłyszała po raz pierwszy *The Fairy Queen – Królową wróżek*. Jest raczej pewne iż *The Fairy Queen* nie była nigdy wystawiona w Polsce. Tak wiec nasz spektakl ma charakter szczególny, gdyż będzie polską prapremierą. To wyjątkowe dzieło zaprezentujemy w stylistyce wykonawczej właściwej dziś dla dzieł epoki baroku. Dlatego do produkcji tej zaprosiliśmy wielu gości specjalizujących się w wykonawstwie tej muzyki.

Powoli dobiega końca ostatni sezon Opery na Zamku przed remontem kapitalnym naszego teatru. W sezonie tym proponujemy opery, które są arcydziełami europejskiej kultury: *Lunatyczka*, *Fidelio* i właśnie *The Fairy Queen*. Dzieł tych w Szczecinie (być może Europejskiej Stolicy Kultury 2016) i nie tylko, bo i w całej Polsce, nie grywa się często. Musicie Państwo przyznać, że trudno stwierdzić dlaczego. Takie czasy?

Warcisław Kunc

The Fairy Queen – od Londynu do Szczecina

Wystawienie trzeciej tzw. semiopery angielskiego kompozytora Henry'ego Purcella (1659–1695) i anonimowego librecisty miało miejsce Queen's Theatre, Dorset Garden, w Londynie 2 maja 1692 roku. Realizacja przedstawienia kosztowała fortunę i stało się ono wielkim sukcesem.

Akcja *The Fairy Queen* dość luźno oparta jest na znanej komedii Williama Szekspira *A Midsummer Night's Dream (Sen nocy letniej)*. Z niej to przywędrowały postaci: Oberon i Tytania, władcy elfów, Puk i indyjski chłopiec, o prawo do którego spiera się para królewska... Przygody miłosne i bogów, i śmiertelników znajdują swe szczęśliwe rozwiązanie, a Oberon i Tytania opowiadają o radościach miłości rajskiej, podobnie jak Junona przybywająca z bogiem małżeństwa, Hymenem. Następuje wreszcie wielka pochwała małżeństwa i miłości.

Upodobanie Anglików do widowiskowości spowodowało pojawienie się w partyturze Purcella postaci, których nie ma u Szekspira: Pijanego Poety, bogów, bogiń, duchów, nimf, pasterzy, małp, chińskich tancerzy, czterech pór roku... Wszystko to powoduje, że dzisiejszemu widzowi *The Fairy Queen* wydać się może podobna do rewii, w której sceny z Szekspira są tylko epizodami większej i okazalszej całości.

Wystawienie dzieła Purcella zawsze jest dialogiem pomiędzy wiernością stylowi muzycznemu baroku (użycie instrumentów z epoki), a nowoczesną, przemawiającą do widza inscenizacją, która podobnie jak pod koniec XVII wieku bawi publiczność inteligentnym dowcipem, dobrze zarysowanymi postaciami i intrygą, a także humorem samej muzyki. Od realizatorów i ich pomysłowości w wykorzystaniu olbrzymiego materiału słownego i muzycznego *The Fairy Queen* zależy jednak ostateczny kształt widowiska.

Szczecińskie przedstawienie rezygnuje z tekstu *Snu nocy letniej*, jednak dzieło Szekspira będzie w nim obecne dzięki postaciom, które wchodzą w interakcję z Purcellowskim Pijanym Poetą. Na scenie pojawi się królowa elfów Tytania i jej mąż Oberon, dwie pary młodych kochanków: Helena i Demetriusz, Hermia i Lizander, a także rzemieślnicy, którzy przygotowują sztukę o Pyramie i Tyzbe. Kostiumy nawiązują do stylistyki lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku – pięknej epoki, dla nas równie odległej i baśniowej, jak czasy angielskiego renesansu i starożytna Grecja. Jest to także hołd złożony wielkiemu reżyserowi Maxowi Reinhardtowi, który w roku 1935 jako pierwszy przeniósł komedię Szekspira na ekran.

Rzecz dzieje się wszędzie i nigdzie, w pustym, białym pokoju wyobraźni Poety, a zarazem naszej, do której zaglądają przez okna różne fragmenty baśniowej rzeczywistości, jak również wszystko to, co symbolizuje prawa, którym poddane jest ludzkie istnienie.

W roku 2009 *The Fairy Queen* w reżyserii Jonathana Kenta świeciła wielki tryumf na operowym festiwalu w Glyndebourne. Mamy nadzieję, że stanie się tak również z jej wersją przygotowaną w Operze na Zamku przez Michała Znanieckiego. Jego koncepcja jest dialogiem z partyturą Purcella, próbą uczynienia jej oraz zapisanej w libretcie i muzyce konwencji teatralnej, zrozumiałą i atrakcyjną dla współczesnego widza, dla którego dzieło mistrza angielskiego baroku wydać się może dość egzotyczne, a przez to jednak atrakcyjne. Jest to także dyskusja z tradycją teatralną, a zwłaszcza powiązaniem libretta z Szekspirowskim *Snem nocy letniej*. Warto dodać, że Michał Znaniecki zrealizował w ostatnich latach wiele przedstawień operowych na scenach polskich i zagranicznych, włączając się w ważną dyskusję o kształcie współczesnego teatru operowego.

Nasze przedstawienie jest też pierwszą w dziejach Szczecina możliwością zobaczenia dzieła scenicznego z udziałem zespołu grającego na instrumentach barokowych. Wśród solistów usłyszymy znanych już i cenionych śpiewaków, m.in. Kamilę Kułakowską i Tomasza Mazura, a także osoby debiutujące na scenie Opery na Zamku, jak świetnie zapowiadająca się Barbara Tritt czy znakomity młody kontratenor Karol Bartosiński oraz bas-baryton Maciej Straburzyński.

Tak więc barokowe dzieło i barokowa orkiestra, ale nowoczesna reżyseria i scenografia pozwalają mieć nadzieję, że sceniczna baśń stanie się dla Państwa niepowtarzalnym doświadczeniem teatralny. Jesteśmy przekonani, że przedstawienie ujmie Państwa swoją dynamiką, dowcipem, urodą muzyki... I że – jak zawsze w Operze na Zamku – będzie to muzyka warta zobaczenia.

Piotr Urbański

Henry Purcell
portret autorstwa Johna Clostermana

Henry Purcell (1659?–1695)

Pochodził z muzycznej rodziny związanej z Kapelą Królewską przy katedrze Westminster w Londynie. Jego muzyczna kariera zaczęła się od śpiewu – jako chłopiec Henry był chórzystą we wspomnianej Kapeli, a później studiował kompozycję u Johna Blowa, Christophera Gibbonsa i Matthew Locke'a.

Następnym krokiem było objęcie stanowiska nadwornego kompozytora (1677) oraz królewskiego organisty (1682). Do roku Purcell 1690 tworzył głównie muzykę kościelną, ody na cześć kolejnych władców Anglii, pieśni i utwory instrumentalne, ale potem praca ta przestała przynosić wystarczające dochody i kompozytor został zmuszony do szukania dodatkowego zatrudnienia. Tak zaczęła się jego współpraca z teatrem – w ciągu pięciu lat napisał muzykę do około czterdziestu sztuk teatralnych, w tym pięć semi-oper i jedną operę.

Najsłynniejszym dziełem Purcella jest *Dido and Aeneas* z 1689 roku, nazywana niekiedy, mimo swoich skromnych rozmiarów, pierwszą operą angielską. Niebagatelne znaczenie miały ody Purcella, które zapoczątkowały tradycję angielskiej świeckiej muzyki chóralnej i wywarły spory wpływ na stylistykę kompozycji Händla.

Język muzyczny Purcella charakteryzuje z jednej strony skomplikowany kontrapunkt z tendencją do zaskakujących współbrzmień harmonicznych, z drugiej nadzwyczaj liryczna melodyka. To czyni go jednym z najbardziej oryginalnych i interesujących kompozytorów epoki baroku.

Michał Znaniecki

fot. Marek Grotowski

Szekspirowskie postacie poszukują autora

Z reżyserem Michałem Znanieckim rozmawia Jacek Marczyński

Jacek Marczyński: Kto jest Pana zdaniem artystą ważniejszym w *The Fairy Queen*: Szekspir czy Purcell? Co w tej scenicznej feerii muzycznej zostało z komediowego pierwowzoru literackiego, a co wniósł kompozytor?

Michał Znaniecki: Przewrotnie w dramaturgii mojego spektaklu najważniejszy powinien być Szekspir, ale jako poeta, dramaturg, pisarz, człowiek, nie zaś jego dzieło, czyli *Sen nocy letniej*. Purcell nie wchodzi w treść tej Szekspirowskiej komedii, jak to zrobił w XIX wieku Mendelssohn, komponując muzykę ilustracyjną do tekstu, z której zresztą największą popularność zyskał marsz weselny, odbierany dziś przez nas i tak bez żadnych konotacji ze sztuką Szekspira. *The Fairy Queen* zaś od dawna jest traktowana jak intermezzo czy przerywnik satyryczno-liryczny, nie nawiązuje bowiem bezpośrednio do postaci ze *Snu nocy letniej*. Jedynie coś do nich dopowiada, tworzy nowe, zresztą fragmentarycznie przedstawione, fabuły i relacje, luźno związane z Szekspirem. Na prapremierze *The Fairy Queen* ówczesna publiczność londyńska przede wszystkim bawiła się żartami i aluzjami do ówczesnych wydarzeń polityczno-towarzyskich, a anonimowy dla nas autor libretta oraz sam Purcell nie szczędzili sił, by dogryźć swoim kolegom po piórze, stąd niekiedy ten utwór ma wręcz cechy pamfletu.

J.M.: Ten kontekst jest jednak kompletnie niezrozumiały dla dzisiejszego widza, co najwyżej może być przedmiotem badań historyków.

M.Z.: Dlatego postanowiłem bardziej odwołać się do Szekspira i połączyć jego świat ze światem Purcella w sposób niebezpośredni. Wychodząc od pierwszej sceny, w której w libretcie pojawia się Pijany Poeta, opowiadam historie jego zmagań z niemocą twórczą i próbą stworzenia dzieła na miarę *Snu nocy letniej*. Jest to sytuacja trochę jak ze słynnej sztuki *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, napisanej przez Luigiego Pirandella w drugiej dekadzie XX wieku. U mnie postacie Szekspirowskie też będą szukać swojego autora, wyciągać go z kryzysu, z alkoholizmu, z impotencji emocjonalnej, z próżni. Nie ma natomiast w spektaklu słowa mówionego, jest tylko śpiew. Zredukowałem też liczbę postaci Purcella, a czasami dokonałem ich połączenia, tak więc np. Noc czy Wiosna staną się Tytanią. Zależało mi bowiem szczególnie na wzmocnieniu muzyką Purcella postaci Szekspirowskich. Obok Tytanii na

scenie pojawią się też Oberon, Puk, czwórka młodych zakochanych i oczywiście rzemieślnicy z ich cyrkowym humorem.

J.M.: Dzieło Purcella zresztą zmusza inscenizatora, by ten ingerował w jego materię. W przeciwieństwie do typowych oper, w *The Fairy Queen* reżyser ma prawo tworzyć własną opowieść, a poza tym nie da się dziś wystawić tego dzieła dokładnie w takim kształcie, jak wymyślił kompozytor.

M.Z.: Jeśli mielibyśmy użyć tekstu Szekspira i dodać w miejscach ustalonych – czyli między aktami – muzykę Purcella, to spektakl trwałby ponad siedem godzin, a jego przygotowanie zajęłoby z pewnością ponad pięć miesięcy. Tworząc dramaturgię wykorzystującą tylko materiał Purcella, udaje nam się zbudować zwartą opowieść, w której cytujemy inspiracje i wzory, na których opierał się autor muzyki. Nie dajemy się zdominować Szekspirowi i jego słowom.

J.M.: Czy przystępując do pracy korzystał Pan jednak z własnych wcześniejszych doświadczeń Szekspirowskich?

M.Z.: Nie tylko korzystałem, ale wręcz cytuję moje poprzednie prace nad Szekspirem. W teatrze realizowałem jego tragedie: *Henryka V, Makbeta, Ryszarda III, Hamleta, Króla Leara*, a także komedie, w tym trzykrotnie sam *Sen nocy letniej*. Postanowiłem wykorzystać swoje doświadczenia, aby postaciom, które wpisują się w kontekst Purcellowski, nadać silnego charakteru wywiedzionego z innego spektaklu, a nie tylko z literatury. Tak więc przeniosłem niektóre sytuacje, relacje, rysy postaci z moich poprzednich zmagań z Szekspirem. Cytuję także Maxa Reinhardta i jego wielkie inscenizacje w ogrodach Boboli we Florencji realizowane w latach dwudziestych poprzedniego stulecia. Zresztą w strojach będą też odniesienia do międzywojnia.

J.M.: Zrobił Pan wiele przedstawień na pograniczu teatru dramatycznego i opery. Lubi Pan takie balansowanie na granicy dwóch sztuk?

M.Z.: Łączenie takich światów dodaje wiele świeżości, ale i powoduje liczne konflikty. Nigdy słowo mówione nie przebije energią emocjonalną współobecnej z nim muzyki. Myślę poza tym, że warto obcować z samym Purcellem, który jest twórcą mało znanym polskiej publiczności. Staram się więc przedstawić go bez obciążania dodatkowymi znaczeniami, nie chcę też niwelować uroku jego muzyki, tak aby pasowała wyłącznie do słów wypowiadanych przez aktorów.

J.M.: Czy dla zrozumienia *The Fairy Queen* nie jest również ważna sama konwencja siedemnastowiecznego teatru angielskiego?

M.Z.: Myślę, że miałaby podstawowe znaczenie wówczas, jeśli spektakl łączyłby w pełnym wymiarze tekst *Snu nocy letniej* oraz muzykę Purcella. Znów jednak musimy postawić sobie pytanie, czy takie odniesienia do siedemnastowiecznego baroku byłyby czytelne dla widzów. Powszechna wiedza o tym rozdziale historii teatru jest raczej skromna. W szczecińskiej inscenizacji traktuję dzieło Purcella jako niezależny utwór operowy i staram się go pokazać

tak, by widz mógł go ewentualnie porównać z tym, co mu bliższe, a więc z tzw. klasyczną operą osiemnasto- czy dziewiętnastowieczną.

J.M.: Ale w wielu wcześniejszych inscenizacjach chętnie bawił się Pan rozmaitymi konwencjami teatralnymi.

M.Z.: Oczywiście, bo uważam, że zabawa konwencjami, zabawa formą czy zabawa cytatami z rozmaitych utworów może bardzo sprzyjać twórczej kreatywności. Dlatego i tym razem nie mogłem pozbawić się tej przyjemności, nawiązuję więc do takich mistrzów, jak Szekspir, Pirandello, Reinhardt, a nawet Giorgio Strehler z jego Arielem na linie w słynnej inscenizacji *Burzy* czy Peter Brook z wymyślonym przez siebie białym pokojem, w którym akrobacje miłosne Heleny, Demetriusza, Lizandra i Hermii wpłynęły na historię współczesnego teatru. Ciekaw jestem, jak wiele z tych cytatów i szarad zostanie odszyfrowanych przez publiczność.

J.M.: To może zależeć również od tego, na ile z utworu Purcella da się zrobić spektakl atrakcyjny dla współczesnego widza. Co Pana zdaniem może nas przede wszystkim pociągać? Klimat erotycznej zabawy? Poetycki nastrój? Urok samej muzyki?

M.Z.: Muzyka Purcella wydaje się hipnotyczna, ale i często przewidywalna. Zadaniem realizatorów tej premiery jest pokazanie jej walorów. Powrotu do jej limfy życiowej, kiedy to wzbudzała emocje, poruszała tłumy, wręcz powodowała awantury. Cały barok wydaje się nam dzisiaj niesłychanie spokojny i poukładany muzycznie, a tymczasem był pełen niuansów i zaskakujących rozwiązań. Trzeba się tylko wsłuchać w tę muzykę. Dlatego inscenizacja będzie bardzo oszczędna, bez licznych efektów specjalnych; chodzi o to, aby tej muzyki nie zagłuszyć. Oczywiście, odwołam się jednak do pewnych mechanizmów teatru barokowego z jego maszynerią, światem fantastycznym i onirycznym oraz baletem.

J.M.: Czy często jako reżyser wypuszcza się Pan w tak daleką przeszłość? Nie woli Pan dzieł bliższych naszej współczesności?

M.Z.: Współczesności trzeba szukać w dalekich światach zapisanych w partyturach poprzednich epok. To jest główne zadanie reżysera, który musi podjąć się interpretacji dawnych konwencji oraz przetłumaczenia ich na dzisiejszy język emocji. Wydaje mi się to ciekawsze niż proste odtworzenie dobrze napisanych relacji w utworze współczesnego kompozytora. Jest to jakaś misja i wyzwanie. A dzieło Purcella do łatwych interpretacyjnie nie należy.

The Queen's Theatre, Londyn – miejsce prapremiery *The Fairy Queen* – 2 maja 1692 r.

Wokół *The Fairy Queen*

The Fairy Queen reprezentuje specyficzny gatunek teatralny określany przez Purcella i jemu współczesnych jako *dramatic opera, English opera* albo *semi-opera*, który nie ma nic wspólnego z ideą opery włoskiej. Zasadniczą różnicą była sama konstrukcja: semi-opera była dramatem przeplatanym muzyką, ale nie opracowanym w całości muzycznie. Główna akcja była przedstawiana za pomocą dialogów mówionych, a obecność muzyki i jej miejsce w dramacie podlegała pewnym zasadom. Zgodnie z nimi żadna z pierwszoplanowych postaci dramatu nie śpiewała, a pojawienie się muzyki na scenie mogło nastąpić tylko w określonych okolicznościach. Owo restrykcyjne podejście do muzyki w teatrze wynikało z obawy, że śpiew odbierze dramatowi wiarygodność, a odgrywane na scenie zdarzenia stracą iluzję realności. Kluczem do zrozumienia gatunku semi-opery są cztery kwestie: niechęć Anglików do opery włoskiej, tradycje teatru elżbietańskiego, tzw. maska dworska oraz francuskie formy taneczno-operowe.

Na pojmowanie roli muzyki w dramacie pod koniec XVII wieku ogromny wpływ miały tradycje teatralne z czasów Szekspira. Mariaż dramatu z muzyką był już wtedy utrwalony – zarówno komedie jak i tragedie wykonywano w Anglii z towarzyszeniem śpiewu i instrumentów. Muzyka w nich, choć pełniła ważną funkcję, nie posiadała jednak wymiaru dramatycznego. Jej zadaniem było natomiast charakteryzowanie postaci i sytuacji. Obecność muzyki na scenie wymagała uzasadnienia i jej stosowanie podlegało pewnemu kanonowi konwencji. Dlatego muzyka instrumentalna pełniła różne funkcje w różnych częściach dzieła. Wykonywana przed rozpoczęciem przedstawienia, na zakończenie oraz między aktami stanowiła rozrywkę dla publiczności. Wpleciona w dramat towarzyszyła scenom biesiadnym, przybierając postać muzyki tanecznej. Uroczystymi fanfarami oznajmiała pojawienie się na scenie „wysoko urodzonych" bohaterów, całym zestawem różnych sygnałów wojskowych ubarwiała sceny bitewne, a w scenach fantastycznych, kultowo-religijnych i weselnych tworzyła nastrojowe tło. Także przy zmianie scenografii posługiwano się muzyką, aby zagłuszyć hałas przesuwającej się maszynerii scenicznej.

Muzyka wokalna charakteryzowała postacie: poprzez dobór odpowiednich instrumentów i charakter pieśni określała status społeczny, osobowość, stan emocjonalny i intencje bohaterów. Zastosowanie pieśni na scenie było także sposobem rozwiązywania różnorodnych problemów scenicznych; służyły jako zabieg przyśpieszania akcji, ukazania

upływu czasu, stwarzania iluzji akcji dziejącej się poza sceną. Wyrazem angielskiej tradycji nie tylko teatralnej, ale i kulturowej było przekonanie, że śpiew w teatrze przystoi tylko postaciom drugo- i trzecioplanowym. Według siedemnastowiecznej etykiety dworskiej „wysoko urodzonym" zabronione było wykonywanie muzyki publicznie, nie było więc mowy o tym, aby usłyszeć śpiewającego w teatrze Hamleta czy Ryszarda III. Miało to również znaczenie praktyczne – trudno byłoby znaleźć wykonawców, którzy poza umiejętnościami aktorskimi mogliby się wykazać talentem wokalnym, zdolnym sprostać profesjonalnym ariom. Dlatego więc w teatrze Szekspirowskim usłyszeć można było przede wszystkim proste piosenki o rodowodzie ludowym lub ulicznym, które nadawały się do amatorskiego wykonania, a także – rzadziej – arie, madrygały lub canzonetty.

Na przypieczętowanie związku muzyki i dramatu, niejako na zasadzie małżeństwa z rozsądku, wpływ wywarły także i czynniki polityczne. Kiedy purytanie przejęli władzę i na okres niemalże dwudziestu lat (1642–1660) zamknęli teatry, ogłaszając zakaz wystawiania dramatów mówionych, muzyka – jako sztuka politycznie poprawna i społecznie nieszkodliwa – pozostała na uprzywilejowanej pozycji. Muzyka stała się więc pretekstem, dzięki któremu sztuki dramatyczne mogły być właśnie jako „przedstawienia muzyczna" – wystawiane.

Inną tradycją obecną w semi-operach, a mającą charakter rdzennie angielski, jest maska dworska. Jej korzenie tkwiły w dworskich zabawach – przebierankach, z których wykształciły się alegoryczne sceny z muzyką, śpiewem i tańcem. Wzbogacane o coraz to wymyślniejszą scenografię i elementy groteskowo-komediowe, maski osiągnęły szczyt swej popularności za sprawą poety Bena Jonsona i scenografa Inigo Jonesa w latach 1620–1630. Maska posiadała fabułę i morał. Poprzez wprowadzenie postaci ze świata nadnaturalnego – z kręgu mitologii oraz personifikowane pojęcia abstrakcyjne, takie jak Wolność, Noc, Sen – głosiła prawdy jedynie słuszne, związane z zagadnieniami ogólnoludzkimi lub przedstawiała aktualną sytuację dworu królewskiego. Alegoria, morał i na koniec wielka zabawa – oto kwintesencja dworskiej maski. Semi-operze dawała ona pretekst do wprowadzenia muzyki do poważnego dramatu. Konstrukcja maski – minidramatu z minifabułą, w którym można pokazać widzom świat wypełniony muzyką i tańcem – znakomicie pasowała do barokowej idei różnorodności. Nie bez znaczenia był także „komercyjny" walor masek – dodatkowe atrakcje w trakcie przedstawienia przyciągały publiczność do teatru.

Wskrzeszenie tradycji maski, a przynajmniej niektórych jej elementów, zbiega się z przejęciem wzorców z dworu francuskiego, gdzie podobne parateatralne zabawy kontynuowano w wieku XVII. *Fêtes de cour, ballets de cour, a w końcu tragédie lyrique* i *opera-ballet* przeniknęły do Anglii, pokazując jeszcze inne możliwości połączenia dramatu i muzyki. Balety francuskie były w całości muzycznie opracowane, wystawiane z wielkim rozmachem, przy użyciu skomplikowanej maszynerii scenicznej. Struktura *ballets* różniła się od opery włoskiej w warstwie zarówno muzycznej, jak i scenicznej – świat baletów był nierzeczywisty, fantastyczny, tok narracji dramatycznej rozbity na wiele różnych wątków. Wątek dramatyczny nie był najistotniejszy, balet nie dotykał poważnej problematyki, miał służyć zabawie. Według obowiązującej w XVII wieku recepty na udany balet, przedstawienie

powinno składać się z sześciu komponentów: interesującej tematyki, arii, tańców, kostiumów, maszynerii scenicznej i sprawnej organizacji tychże elementów. W drugiej połowie XVII wieku dodatkowo zyskał na znaczeniu element groteski i egzotyki, w tańcu charakteryzowano także różne narodowości, postacie z mitologii, pory roku, strony świata itd. Do recepty na sukces przedstawienia dochodzą wówczas dwa nowe komponenty: różnorodność i komizm.

Semi-opera jest więc hybrydą, w której zbiegają różne założenia artystyczne. Z jednej strony dramat i obowiązujący zestaw konwencji muzycznych, z drugiej chęć stworzenia nowatorskiego, atrakcyjnego dla publiczności widowiska. W rezultacie powstał gatunek, w którym poezja i muzyka, czyli odpowiednio sfera racjonalna i nieracjonalna, realna i fantastyczna, pozostają rozgraniczone. Taki właśnie porządek obowiązuje w *The Fairy Queen*. Punkt wyjścia i podstawę spektaklu stanowił dramat – w tym wypadku komedia Szekspira. Jego oryginalna struktura została naruszona, ale tylko na tyle, aby móc wprowadzić do utworu jakiś nowy element. Twórcy spektaklu dodali do dramatu wątki muzyczne, ale tak, aby między dramatem a muzycznymi intermediami pozostała wyraźna granica, na zasadzie teatru w teatrze. Pod wpływem francuskich gatunków operowo-teatralnych rozbudowano pojedyncze wstawki muzyczne do całych intermediów, które formą nawiązują do tradycji maski angielskiej.

Libretto *The Fairy Queen* opiera się na tekście komedii Williama Szekspira *Sen nocy letniej*, który poddano przeróbkom i rozszerzono o pięć obszernych scen muzycznych. Związek między fabułą dramatu a treścią owych muzycznych intermediów jest jednak dość nikły i na pierwszy rzut oka niedostrzegalny. Intermedia nie cechują się wewnętrznie spójną strukturą dramatyczną ani też nie odnoszą się do siebie wzajemnie. Obsada spektaklu dzieli się na dwa różne zespoły, z których jeden bierze udział w recytowanym dramacie, a drugi w śpiewanych i tańczonych scenach muzycznych. Mając więc w jednej ręce tekst komedii Szekspira, w drugiej zaś partyturę Purcella, trudno sobie wyobrazić, jak te obydwa dzieła mogą funkcjonować razem, skoro zdają się być zupełnie niezależne od siebie.

Autorem adaptacji sztuki Szekspira był prawdopodobnie producent przedstawienia, Thomas Betterton. Zabiegi dokonane na tekście Szekspira, mimo iż przez niektórych muzykologów określane jako „barbarzyńskie", jednak nie zniszczyły dramatycznej jedności sztuki. Zmiany, jakie naniesiono, wynikały z priorytetowego założenia o wcieleniu do dramatu rozbudowanych intermediów muzycznych. Aby pozostawić więcej miejsca dla muzyki, tekst oryginału został częściowo okrojony, a jego język nieco unowocześniony. Modyfikacjom uległa też hierarchia wątków – niektóre z nich zostały uwypuklone, inne zaś usunięte z dramatu.

Organizacja wątków muzycznych w *The Fairy Queen* znacznie odbiega od Szekspirowskiej koncepcji. W adaptacji nie opracowano muzycznie żadnego z oryginalnych tekstów pieśni, a rozplanowanie scen muzycznych przebiega według innej zasady: zostały one skoncentrowane w formę pięciu intermediów (czy też masek) i umieszczone na koniec poszczególnych aktów. W libretcie *The Fairy Queen* dochodzi do konfrontacji bohaterów

świata realnego i fantastycznego, ale w warstwie muzycznej te dwie sfery są ściśle rozgraniczone. Muzyka towarzyszy wyłącznie postaciom baśniowym, to na ich życzenie prezentowane są kolejne maski. Bohaterowie dramatu mówionego nie biorą udziału w muzycznych intermediach, przez co obsada sztuki dzieli się na dwa odrębne zespoły wykonawców: obsadę aktorską i muzyczną. Twórcy *The Fairy Queen* pojmowali *Sen nocy letniej* jako metaforę konfliktu, którego echa zakłóciły ziemski porządek. Konfliktem tym była namiętność Tytanii do indyjskiego chłopca, a ziemski porządek uległ zakłóceniu wskutek zazdrości Oberona i jego ingerencji w losy ateńskich kochanków. Muzyczne intermedia, choć nie wykazują fabularnej zbieżności z akcją dramatu, związane są z przebiegiem sporu pary królewskiej.

Adaptacja Szekspirowskiego tekstu, choć zubaża go pod względem złożoności akcji, umożliwia wcielenie doń nowych muzyczno-tanecznych wątków i bez naruszenia logiki dramatu wiąże wszystkie elementy przedstawienia w zwartą całość. Treść intermediów nie stanowi przedłużenia akcji głównej, lecz raczej jej „odgałęzienia", wykazujące jednak ideowe powiązania z zasadniczym wątkiem przedstawienia. Popularność *Snu nocy letniej* w końcu XVII wieku pozwoliła twórcom adaptacji na posłużenie się skrótami i aluzjami ukrytymi w intermediach. Jest więc *The Fairy Queen* propozycją nowego odczytania komedii Szekspira w nowym kształcie, dostosowanym do oczekiwań i wymogów nowej publiczności.

Niewątpliwie *The Fairy Queen* jest jednym z najbardziej oryginalnych dzieł scenicznych XVII wieku. Oryginalność tego dzieła czyni je jednak kontrowersyjnym w oczach dzisiejszych odbiorców i utrudnia jego funkcjonowanie w powszechnym repertuarze operowym. Choć nikt nie ma wątpliwości co do wartości muzyki skomponowanej przez Purcella do tego przedstawienia, to sama konstrukcja tego utworu wzbudza w najlepszym razie zdziwienie, często jednak ostrą krytykę.

Prapremiera *The Fairy Queen* odbyła się w maju 1692 roku w londyńskim teatrze Dorset Garden i spektakl cieszył się dużym powodzeniem. Później partytura zaginęła i odnaleziono ją dopiero sto lat temu. Jednak dwudziestowieczne opinie na temat tego dzieła nie były zbyt pochlebne. Zarzucano mu bowiem niespójność oraz niestrawną dla dzisiejszego odbiorcy konstrukcję. Jak pisał Harold Rosenthal: „Pięć długich aktów anonimowej adaptacji szekspirowskiej sztuki z dodatkiem dwuipółgodzinnej muzyki wystarczy, aby zniechęcić każdego melomana, nawet zaprawionego na dziełach Wagnera i Straussa".

Najpowszechniejsze zarzuty dotyczą dwóch aspektów dzieła. Pierwszy z nich to kwestia adaptacji komedii Szekspira, ostro skrytykowanej przez purytanów literackich, którzy uznają wszelkie ingerencje w teksty Mistrza ze Stradfordu za profanację i bluźnierstwo. Autorowi opracowania wypominano, że pozbawił sztukę jej najbardziej poetyckich wersów, a dodane do spektaklu intermedia mają się nijak do oryginalnej koncepcji muzycznej Szekspira. Drugim natomiast powodem, dla którego *The Fairy Queen* uznawano za dzieło chybione, była sama jego koncepcja, czyli brak fabularnego związku między warstwą muzyczną a dramatem oraz fakt, iż intermedia nie posiadają własnej struktury dramatycznej.

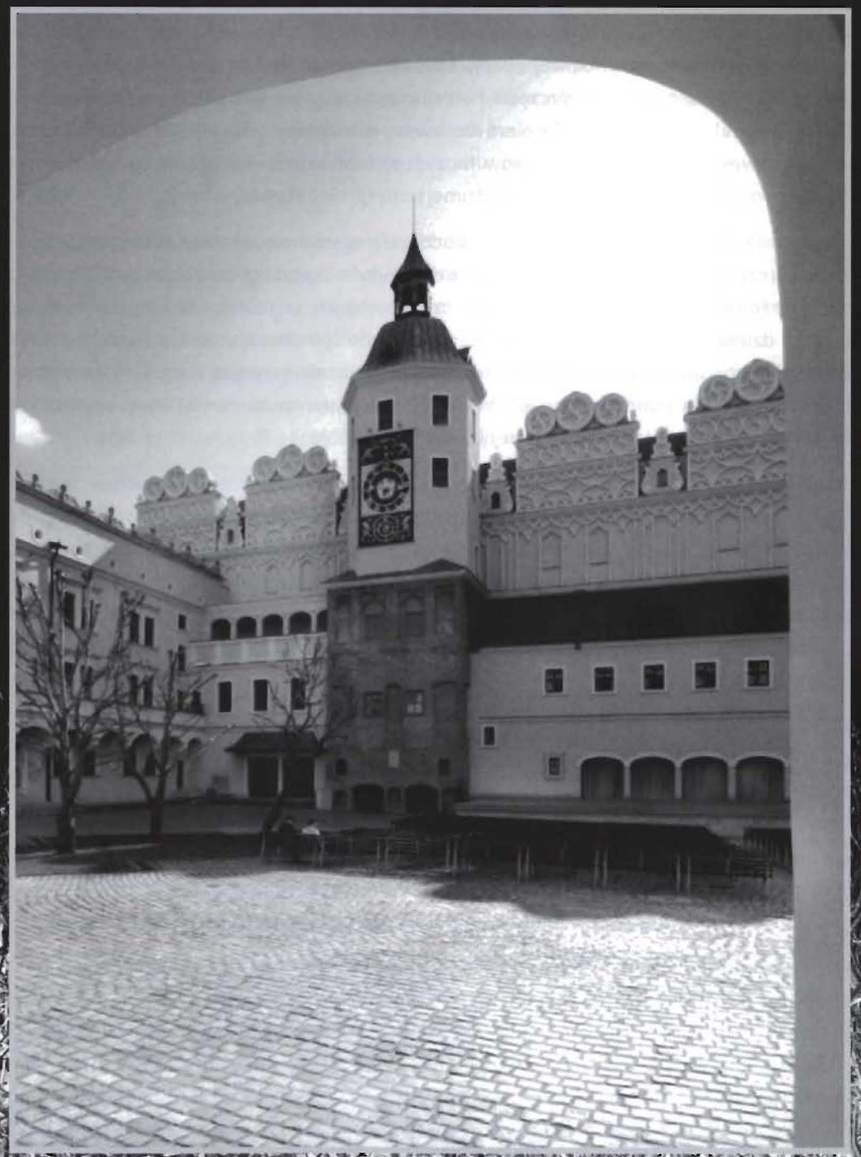
Tego typu poglądy wynikały z przekonania, że opera włoska jest modelem wzorcowym i punktem odniesienia dla wszelkich gatunków muzyczno-teatralnych. Założenie to z góry stawiało *The Fairy Queen* na straconej pozycji i czyniło z niej *persona non grata* w historii angielskiej opery. Jeszcze do lat osiemdziesiątych XX stulecia w muzykologii angielskiej wokół dramatycznych dzieł Purcella panowała atmosfera lekkiego zażenowania, a fakt, iż Anglia nie wykształciła własnej, prawdziwej opery, traktowany był jako aberracja. W publikacjach naukowych poświęconych twórczości Purcella, jego opracowania sztuk teatralnych były w ogóle pomijane w analizach. Dopiero niedawno, w znacznej mierze dzięki pracom Curtisa Price'a, kwestia angielskich gatunków muzyczno-teatralnych uległa przewartościowaniu i zaczęto rozpatrywać je w kontekście rodzimej tradycji, nie zaś opery włoskiej.

Czy jednak *The Fairy Queen* i dzieła jemu podobne mają szansę zaistnieć na współczesnych scenach czy rzeczywiście nadają się już tylko do „muzykologicznego prosektorium"? Pytanie, czy *The Fairy Queen* jest utworem dobrym czy nieudanym, pozostaje otwarte, z pewnością jednak dzieło to nie zasługuje na zdegradowanie do roli anatomicznego modelu dawno wymarłego gatunku. Podobnie niesłuszne wydaje się przekonanie, że inscenizacja wymaga dokonania wyboru pomiędzy wersją Szekspira i Purcella, ponieważ dramat i muzyka rzekomo nie mogą współistnieć w jednym dziele niezależnie od siebie.

Wbrew tym zastrzeżeniom semi-opera Purcella znalazła swoje miejsce we współczesnym repertuarze teatralnym. Okazało się, że „rozdwojona" struktura tej ciekawej kompozycji nie niweczy dramatycznych walorów sztuki; co więcej, stwarza możliwości do wieloznacznego jej interpretowania. W dzisiejszych wznowieniach dzieła Purcella reżyserzy najczęściej dokonują własnych adaptacji, starając się „przetłumaczyć" *The Fairy Queen* na język zrozumiały dla współczesnego odbiorcy. Ostatnie realizacje pokazują, że dzieło to może inspirować dzisiejszych twórców, którzy znajdują dla niego uzasadnienie zarówno w kontekście siedemnastowiecznych jak i dwudziestowiecznych realiów.

Joanna Bilger

Opera na Zamku, Szczecin – miejsce prapremiery polskiej *The Fairy Queen* – 29 kwietnia 2010 r.



Zamiast streszczenia libretta *The Fairy Queen*

Intermedia towarzyszą bohaterom ze świata nadprzyrodzonego, a wykonywane są na rozkaz Oberona i Tytanii przez orszaki duszków jako rozrywka prezentowaną dla tej pary. Struktura poszczególnych intermediów składa się z numerów wokalnych, instrumentalnych i tanecznych, a ich układ jest różny.

Intermedium w I akcie zostaje zarządzone przez Tytanię, która chce w ten sposób zrobić przyjemność swojemu ulubieńcowi, indyjskiemu chłopcu. Otwiera je duet na sopran i bas *Come, let us leave the town*, w którym mowa jest o ucieczce w poszukiwaniu szczęścia we dwoje. Miłosny charakter początku szybko się jednak zmienia, bowiem oś tego intermedium stanowi satyryczna scena z Pijanym Poetą. Prezentacja groteskowo-komicznych postaci należy do sfery antymaski i scena ta do takiej właśnie tradycji nawiązuje. Antymaska poprzedzała maskę główną, była jednym z elementów otwierających spektakl, tak i tutaj, występuje na początku. Całość wieńczy taniec (*jig*), zgodnie z tradycją maski. Umieszczenie w pierwszymi intermedium sceny komicznej nawiązuje do schematu maski przeniesionego na całościową kompozycję dzieła.

Zaaplikowanie śpiącej Tytanii soku z magicznego kwiatu jest kluczowym wydarzeniem II aktu *Snu nocy letniej*, dlatego scenę usypiania Królowej rozbudowano do rozmiarów muzycznego intermedium. Pomysł ten wykazuje zbieżność z ideą Szekspira, który także ukołysał Tytanię do snu muzyką. Konstrukcja tego intermedium jest znacznie bardziej rozbudowana w stosunku do poprzedniego. Na tle instrumentalnego preludium następuje zmiana dekoracji, przenosimy się do ukwieconego gaju. Pięć początkowych numerów stanowi jeden człon „maski", który można określić jako etap wstępny. Pierwsza pieśń zwołuje „wszystkich śpiewaków nieba", druga wzywa o inspirację dla „błogosławionego niebiańskiego chóru", trzecia zaprasza do śpiewu, a wszystko zakończone jest tańcem elfów. Kolejne numery łączą się w inną całość: alegoryczne postacie – Noc, Tajemnica, Dyskrecja oraz Sen – wprowadzają oniryczny nastrój. Sekwencja pieśni opiewających uroki nocy i wszystkiego, co jej mrok osłania, roztacza nad Tytanią subtelną aurę senności. Erotyczne zabarwienie tekstów tych pieśni podkreśla atmosferę sztuki, której fabuła jest przecież osnuta wokół wątków miłosnych.

Akt III odsłania efekty czarów Oberona: niezamierzone uczucie Lizandra względem Heleny oraz gwałtowną miłość Tytanii do Dupka z oślą głową. Intermedium na koniec tego aktu jest maską, którą Tytania urządza dla Dupka. W oryginale poeta zastosował muzykę do przedstawienia kontrastu osobowości kochanków za pomocą opozycji muzyki wyrafinowanej i rustykalnej. Podobny pomysł wykorzystany został w masce zaprezentowanej ku uciesze nowej pary, składa się ona bowiem z odcinków muzycznych reprezentujących dwa różne nurty: liryczny oraz komiczny, o wyraźnie ludowym rodowodzie. Tematyka tego intermedium oscyluje wokół miłości, różnych jej odcieni, postaci i układów. Pieśni *If love is a sweet Passion* oraz *When I often heard* śpiewane są przez Nimfy. Pierwsza z tych pieśni traktuje o słodyczy i goryczy, które zdają się symultanicznie towarzyszyć miłości, treścią drugiej jest postanowienie stosowania „zasady ograniczonego zaufania" wobec mężczyzn. Obydwie pieśni przynależą do nurtu muzyki dworskiej, artystycznej, natomiast duet Korydona i Mopsy, będący pasterską sceną uwodzenia, utrzymany jest w stylistyce muzyki „ludycznej", popularnej. Duet i chór podsumowuje maskę śpiewem o erotycznej wymowie. Całość zamyka dziarski taniec *hornpipe*. Ewidentne są elementy charakterystyczne dla maski: zabawa, taniec maskerów, postacie z antymaski, przeciwstawienie sfery wysokiej, arystokratycznej (arie nimf, pieśń *Yet the Gentle Spirits*) sferze niższej, pospolitej (duet Korydona i Mopsy, taniec żniwiarzy).

Intermedium do aktu IV jest uroczystą celebrą z okazji urodzin Oberona, po pogodzeniu się skłóconych małżonków. Rozbudowana konstrukcja tego intermedium porównywana jest czasem do ody, ze względu na panegiryczny charakter tej sceny. Monumentalny chór *Hail! Great Parent Hail!* okala sekwencję „czterech pór roku", wydzielając ją z całości. Pierwsza pieśń i chór *Now the Night has chased away* jest powitaniem wschodzącego Słońca i uczczeniem urodzin Oberona, w stylu trąbkowych fanfar to dalsza kontynuacja celebry, po czym na scenę przy dźwiękach muzyki instrumentalnej (*Entry of Phoebus*) zstępuje bóstwo słońca – Febus:. Jego pieśń – apoteoza życiodajnej siły Słońca, która wyzwala świat z chaosu i rządzi wszystkimi przejawami życia na ziemi – wzbudza wielki entuzjazm, czego przejawem jest następujący po niej hymn *Hail Great Parent*. Potem personifikowane cztery pory roku kolejno składają hołd Febusowi. Symbolika odradzającego się cyklicznie życia przedstawiona w masce czterech pór roku funkcjonuje zarazem jako symbolika odrodzonego ponownie małżeństwa. Febus występuje tu nie tylko jako źródło życia na ziemi, lecz także jako siła nadrzędna, nadająca wszelkim bytom ich właściwe miejsce. Złożony mu hołd jest więc wyrazem podziękowania za przywrócenie zgody pomiędzy skłóconym małżeństwem i jednocześnie ma zapewnić jego dalszą przychylność.

Intermedium do V aktu jest najdłuższe, najbardziej rozbudowane i różnorodne. Celebruje ono zwycięstwo miłości małżeńskiej i pogodzonych par. Przybycie bogini płodności Junony inicjuje maskę, która łączy w sobie ideę czystej zabawy, przynoszącej wszystkim bohaterom sztuki wytchnienie po doznanych przeżyciach, z celebrą na cześć instytucji małżeństwa. Preludium instrumentalne i pieśń Junony *Thrice happy lovers*, po której machina z powozem Junony zostaje opuszczona na scenę, tworzą całość dzięki wspólnemu materiałowi motywicznemu. Następujący po nich lament *Let me weep*, z dramaturgicznego punktu widzenia zupełnie nielogiczny i zbędny w tym miejscu, dołączony został prawdopodobnie po to, aby zakamuflować zmianę dekoracji. Po lamencie Nimfy akcja przenosi się w scenerię Chińskiego Ogrodu, symbolizującego doskonały świat zgody i harmonii. Scena zapełnia się Chińczykami opiewającymi idealną rzeczywistość, w jakiej żyją; sekwencję tę wieńczy taniec sześciu małp. Następujący po nim *Prelude* wyznacza nową cząstkę, w której centrum znajduje się bóg małżeństwa Hymen. Jego pojawienie się na scenie stanowi pointę spektaklu. Zapalenie latarni Hymena jest symbolicznym ukoronowaniem nie tylko muzycznego intermedium, ale i całej sztuki. Finałowe epitalamium udziela wszystkim parom błogosławieństwa, życząc im „słodkiego, miłego życia" w miłości i wiecznym szczęściu.

Joanna Bilger

Postaci, które przywędrowały ze *Snu nocy letniej* na spotkanie z Poetą

Tytania – królowa elfów, żona Oberona. Nie chce oddać mu indyjskiego chłopca (postać nieobecna w naszym przedstawieniu), którym się opiekuje. Za karę czary Oberona spowodują, że zakocha się w pierwszym człowieku, na którego spojrzy po przebudzeniu. Będzie to jeden z rzemieślników, który – również za sprawą czarów – ma oślą głowę. Wszystko jednak skończy się szczęśliwie, pojednaniem małżonków.

Puk:
Nasz król dziś nocą urządza zabawę.
Królowa niechaj ma się na baczności,
Bowiem Oberon z wściekłości oszalał,
Ponieważ ona indyjskiemu księciu
Wykradła chłopca, czyniąc go swym paziem.
Oberon również chciałby mieć za pazia
Tegoż młodzieńca i z nim w lasach błądzić.
Ale Tytania siłą chłopca trzyma,
W kwiaty go stroi i wprost ginie za nim.
Małżonków teraz nikt nie spotka razem [...]
A jeśli zejdą się, to tak się kłócą,
Że elfy wchodzą w głąb czarek żołędzich.

Oberon – król elfów, mąż Tytanii. Pragnie uczynić jej faworyta, indyjskiego chłopca, swoim paziem. Resztę już znamy... Również na jego rozkaz Puk użyje magicznego soku, by połączyć w pary czworo młodych ludzi.

Puk – zaufany elf Oberona, który jako jego wysłaniec dokonuje czarów, mających znaczenie dla rozwoju akcji *Snu nocy letniej*: zaczaruje Tytanię, czworo młodych kochanków, rzemieślnika. Wreszcie naprawia zamieszanie, które wywołał swymi pomyłkami i świat przedstawiony na scenie może odzyskać właściwy porządek. Wygłasza także epilog, który zamieszczamy w dalszej części programu.

Puk:
Jam jest ten nocny, wesoły wędrowiec,
Figlarz, co bawi króla Oberona.
Potrafię, rżąc jak ogień, klacze zwodzić
Albo się ukryć na się kubka z cyny,
Zmieniwszy postać mą w pieczone jabłko,
I gdy plotkara pije, ust się czepiam
I płyn rozlewam na jej zwiędłe piersi.
Czasem się zmieniam w stołek o trzech nogach,
A kiedy babsztyl siądzie, ja umykam
I gruby tyłem leci na podłogę.
Babsztyl się krztusi i klnie – a kompania
Piszczy i kwiczy, i mówi, że nigdy
Jeszcze tak świetnie się nie bawiła.

Hermia – córka Egeusza, zakochana z wzajemnością w Lizandrze. Ponieważ ojciec chce zmusić ją do małżeństwa z Demetriuszem, kochankowie uciekają do podateńskiego lasu, gdzie padają ofiarą czarów Puka. W ich rezultacie Lizander odtrąca ukochana i jest zafascynowany Heleną, a także dochodzi do konfliktu między przyjaciółkami – Hermią i Heleną. Ostatecznie wszystko skończy się pomyślnie, ślubem Hermii i Lizandra.

Helena – beznadziejnie zakochana w Demetriuszu. Informuje go o ucieczce Hermii i Lizandra. Czary Puka powodują, że zakochują się w niej obaj młodzi ludzie. Zostanie jednak żoną tego, którego sama wcześniej pokochała.

Helena do Hermii:
Piękną mnie zowiesz? Odwołaj to słowo,
Ciebie Demetriusz kocha. Tyś jest piękna,
Gwiazdy przewodnie oczy twoje, głos twój
Jak śpiew skowronka dla uszu pasterza,
Kiedy głóg w pączkach, a pszenica w runi.
Gdyby uroda była jak zaraza,
Chciałabym wdziękiem twoim się zarazić;
Głosem twym śpiewnym, blaskiem twoich oczu
I mową twoją słodką jak melodia.
Gdyby świat cały był moją własnością,
Wszystko bym dała ci prócz Demetriusza.
Oświeć mnie, naucz, jakim to sposobem
W niewolę wzięłaś, Hermio, jego serce.

Lizander – zakochany w Hermii. Musi jednak pokonać sprzeciw jej ojca, a także perypetie, jakie spowodowała magia Puka. Zostanie, oczywiście, mężem swej ukochanej.

Demetriusz – zakochany w Hermii, czemu błogosławi jej ojciec. Helena jednak kocha Lizandra i z nim ucieka do pobliskiego lasu, by schronić się przed ateńskim prawem, na mocy którego ma zostać albo zamknięta w klasztorze, albo zginąć. Omyłka czarów Puka powoduje, że obaj młodzieńcy zakochają się w Helenie. Ostatecznie, Demetriusz zostanie mężem Heleny.

Helena:
Zanim Demetriusz ujrzał oczy Hermii,
Że żyje dla mnie, przysiąg sypał gradem,
Lecz gdy w grad przysiąg nagle Hermia weszła,
Grad się rozpuścił i wysechł jak woda.
Więc pójdę, powiem, że Hermia ucieka,
Wtedy on będzie musiał jutro nocą
Ścigać ją – wprawdzie za taką wiadomość,
Jeżeli wdzięczność kupię, to jak drogo!

O *Śnie nocy letniej* myśli różne

O czym?

Tezeusz kocha Hipolitę z wzajemnością. Demetriusz kocha Hermię bez wzajemności. Lizander kocha Hermię z wzajemnością. Helena kocha Demetriusza bez wzajemności. Z czasem cały ten układ, oczywiście, niepomiernie się skomplikuje. Tytania kocha głównie siebie i Oberon kocha siebie przede wszystkim. Tytania wykazuje przy tym dużą słabość do chłopców i Oberon podobnie, do kobiet zresztą także. Poróżnili się właśnie o „śliczne pacholę", na które oboje mają ochotę. Ten panseksualizm pary baśniowych kreatorów „snu nocy letniej" jest osią w całej optyce tej opowieści o naszej emocjonalnej kondycji.

Andrzej Żurowski

Skomplikowane relacje między postaciami *Snu* wiążą się z powikłaniami – ze wzajemnością – ich miłości. Wprowadza to zakłócenie w przygotowania do ślubu Tezeusza z Hipolitą, w końcu jednak prowadzi do tego, że zamiast jednego – dopełnią się szczęśliwie trzy śluby. W tym sensie tematyka ślubu, problematyka miłości dominuje w *Śnie*, zaczynając i kończąc utwór.

Jacek Bolewski

Ustalmy więc, że Puk nie jest diabłem, lecz psotnym, ale i dobrym chochlikiem, że Tytania nie jest dziwką, lecz jedynie królową baśniowego świata, której Oberon, zazdrosny o pazia (czemużby nie?), robi złośliwy dowcip, wiodący zresztą w konsekwencji do pojednania się tych dwojga, że wreszcie Demetriusz i Lizander, Helena i Hermia nie są bandą rozwydrzonych dzikusów, lecz czwórką dość przyzwoitych młodych ludzi, mających sercowe kłopoty, a te – po nieodzownych w komedii powikłaniach – ostatecznie także za sprawą Oberona przestają być kłopotami. Ustalmy, że *Sen*, będący wspaniałym epitalamium, jest wreszcie także „komedią omyłek" [...]. Ustalmy, że nie będziemy dopatrywać się ponurej nocy, pełnej chorych namiętności, ta gdzie jest mowa o dziwnej, lecz w końcu pięknej nocy sobótkowej, ani brutalności, tam gdzie jej nie ma. [...]

Jasne jest w końcu, że sam Tezeusz [...] reprezentuje uosobienie trzeźwości i ładu, który po wszystkich bajkowych szaleństwach owej „nocy letniej" zostaje przywrócony. Epitalamium może zabrzmieć już teraz pełnym, czystym tonem – przy akompaniamencie błogosławieństwa Tytanii, Oberona i całego świata elfów, wyrażających swoje dobre życzenia pod adresem trzech par. słuchając owej – przewijającej się zresztą przez całą sztukę – pochwały małżeństwa, trudno nie myśleć o małżeństwie samego Shakespeare'a, które – jak wiadomo – nie należało do udanych.

Juliusz Kydryński

Zwierciadło

Konstrukcja *Snu nocy letniej* ma charakter potrójnego zwierciadła: bohaterowie oglądają samych siebie w ich postaci nocnej i jednocześnie, jako ludzie nocy, oglądają siebie samych, jakimi są pośród rygorów dnia. I wreszcie, patrząc na przedstawienie rzemieślników, też oglądają... samych siebie – mityczną kondensację uczuć w krzywym zwierciadle teatru, i... w ogóle nie dostrzegają, że patrzą i śmieją się w istocie z siebie samych.

Andrzej Żurowski

Świat nadprzyrodzony

Jest to po prostu świat noc. Niech jego potęgom podlega ta czwórka, która się znalazła na kilka godzin w głębiach pogańskiego lasu. Skoro rzecz dzieje się w lesie, niech będzie to noc sobótkowa, noc czarów miłosnych. Bez liku w niej złud, omamień, nagłych podnieceń i zawodów. Kiedyż szaleństwo zdobędzie większe prawa? Szczytowa i najkrótsza noc lata będzie nadawać zawrotne tempo. A dla maksymalnej swobody wydarzenia przeżyte będą we śnie.

Gdy się to raz tak ustawi, wystarczy niemal skinąć (gdy się jest Szekspirem) i już las zaroi się od elfów, duszków, skrzatów, mających wśród kwiatów i rosy swoje królestwo i hierarchię. Wiek dziewiętnasty (i Mendelssohn) widział w tym czarodziejskim świecie przede wszystkim elementy baletu, które umiał z rozmachem wykorzystać. [...]

Rzeczą co najmniej równie ważną jest jednak pamiętać o tej pozycji świata duchów w całości kosmosu, jaką zajmował on w oczach Elżbieta. Nie jest to wyłącznie świat tańca i uśmiechu (choć jest i taki, co trzeba przypomnieć nowszym krytykom). Działające siły są częściowo same skłócone (mówi o tym spór Oberona i Tytanii) i potrafią wywołać skłócenie. Puk jest chochlikiem, co oznacza nie tylko odpowiedzialność za drobne psoty, jakie sam opisuje, ale charakter małego diablika pełnego werwy i humoru, które odziedziczył zapewne po postaciach mniej groźnych demonów z tekstów średniowiecznych. Nie bez wymowy jest fakt, że siły przez niego uosabiane to nie tylko zamieszanie, ale również popęd; jego obrazowanie nawiązuje czasem do sfery seksualnej [...].

Przemysław Mroczkowski

O cudowności

Burzę i *Sen nocy letniej* można porównać z przyjemnym snem: w ostatniej z tych sztuk celem Shakespeare'a jest wręcz ukołysanie widza wrażeniami osoby śniącej. Nie znam żadnej innej sztuki, która zgodnie z ogólnym założeniem potrafiłaby tak doskonale sprostać temu celowi. Shakespeare, który w swoich sztukach często zdradza, jak bardzo obeznany jest z najlżejszymi drgnieniami duszy ludzkiej, prawdopodobnie obserwował sam siebie w swoich snach i wyniesione stąd doświadczenie zastosował we własnej poezji. [...]

Każdy, kto posiada żywą fantazję, zapewne często cierpiał, albo czuł się szczęśliwy, gdy sen przenosił go w królestwo duchów i olbrzymów lub w powabny świat zjaw. W trakcie snu dusza często sama nie wierzy w zjawy i chce się uwolnić od złudzenia, traktując wszystko jako zwodnicze postaci ze snu. W takich momentach, kiedy dusza spiera się sama ze sobą, śpiący jest zawsze bliski przebudzenia. Fantazje tracą swą złudna rzeczywistość, wyostrza się zmysł krytyczny, a cały czar jest bliski zniknięcia. Jeśli jednak śni się dalej, wówczas nie następuje zakłócenie iluzji nieskończonej liczby nowych magicznych postaci, których dostarcza nam niewyczerpana fantazja. Jesteśmy wtedy zamknięci w zaczarowanym świecie: gdziekolwiek się zwrócimy, wyłania się jakiś cud; wszystko, czego się tkniemy, ma jakąś obcą naturę; każdy dźwięk, który nas dobiega, wydaje jakaś nadnaturalna istota. W nieskończonym zamieszaniu tracimy miarę, wedle której zwykliśmy oceniać prawdę. Właśnie dlatego, że nic rzeczywistego nie przykuwa naszej uwagi, przez nieprzerwane angażowanie naszej fantazji zapominamy o rzeczywistości. Nić, która prowadziła nas przez zagadkowy labirynt, została zerwana i w końcu zupełnie poddajemy się temu, co niepojęte. To, co cudowne, wydaje się nam teraz powszednie i naturalne; ponieważ zostaliśmy całkowicie odcięci od rzeczywistego świata, znika nasza podejrzliwość wobec obcych istot i dopiero po przebudzeniu jesteśmy pewni, że były złudzeniem.

Ludwig Tieck [1793]

Puk

Wprawdzie to Oberon „nocne wyprawia igrzyska", ale ich kształt jest dziełem Puka. Ponieważ on jedyny pozbawiony jest sideł płci, on to, jego żarty i pomyłki wikłają uczucia ludzi. Puk jest jak los, i jak... nasza własna kondycja, w którą wpisane jest wewnętrzne rozszczepienie, niezależnie od woli dwoistości naszych marzeń i odbioru świata. Taki Puk to „żartobliwy nocny wędrowiec", czyli... nasza własna wyobraźnia, wewnętrznie sprzeczne pokłady naszych dziennych i nocnych tęsknot, które płatają nam smutne żarty w niekończącej się naszej wędrówce ku wyimaginowanej pełni spełnienia. Puk to ja. Puk to każdy z nas – na naszą własną miarę. Na własną miarę rodzimy w sobie naszego Puka. „Ja wyprawiam dziwy" – mówi Puk. O nas mówi: o dziwach, które raz po raz zdumiewają nas w nas samych. Puk to – zobiektywizowana na potrzeby akcji komedii – migotliwość naszego wnętrza; to metafora naszej nigdy do końca nie spełnionej tęsknoty. Tęsknoty niespełnialnej.

Andrzej Żurowski

Sen

Podczas tej nocy erotycznych majaków, co chwilę któreś z czworga ateńskich kochanków zasypia, po czym budzi się w jakby innym już wymiarze, w odmienionej sytuacji i relacji pozostałymi. [...]

Ale Puk jest przewrotny. Doskonale wie, że tak nie jest, że to nie „liche baśnie" i że nie „tylko na śnie" oparła się cała ta noc dziwów. Chichocze gdzieś pewnie z ubocza, czarcie nasienie! Nawet jeżeli to był sen, łudzi się Hermia, że był to „sen tylko". W podateńskim lesie rozegrało się to, co w cieniu ateńskiego dnia kłębiło się skryte głęboko, gdzieś w nas samych – pasja nocy.

Andrzej Żurowski

Oni – to my...

Okrutna to baśń. Nocni kreatorzy wikłają losy bez żadnych skrupułów. Puk w ogóle uczuć nie posada – jedynie imperatyw figlów. Z pozoru liryczna Tytania poleca swym pozornie sielankowym rusałkom „wygnieść robaczki z pączków róż", inne tymczasem „niech w boju nietoperzom wydrą skórzane skrzydła na strój elfom". [...] Nocni kreatorzy baśni są jak bezlitosne dzieci, które wyrywają motylom skrzydełka. Okrutni jak my sami wobec samych siebie. Bo oni to przecież... my. My sami – kreatorzy naszego „nocnego" szaleństwa. Niczym baśniowi kreatorzy *Snu*, bezwzględni w dążeniu do spełnienia marzeń.

Andrzej Żurowski

Przebudzenie

Najkrótsza noc dobiega końca. Poranek wkracza triumfalny, świetlisty, wśród grania rogów myśliwych, którym przewodzi Tezeusz – książę rzeczywistości. Mija sen, w którym wszystko było do pomyślenia, każda ukryta potencjalność mogła się stawać „faktem", każda dewiacja normą. [...]

Z nastaniem poranku przeszliśmy od sztuki z powrotem do rzeczywistości, do „zwykłego" życia.

Pomni na takie przejście możemy patrzeć na krótki występ duszków na samym końcu. Oczywiście to zgrabny, uroczy pomysł, żeby pobłogosławiły one młodożeńców, żeby przeprosiły tych, którym się coś mogło nie podobać: „pomyślcie, żeście tu drzemali". Ale to także symbol, że i rzeczywistość, bliższa codziennego doświadczenie, rzeczywistość ważniejsza, jest nadal niezwykła, nadal naładowana poezją, może dziwić i olśniewać jak sen.

Przemysław Mroczkowski

W *Śnie nocy letniej* nie ma spodu–dna w tej mierze, w jakiej przebudzenie dokonuje się w obrębie snu – teatralnego. Dopiero wyjście z teatru może pobudzić do nowego spojrzenia – na jawę, przejście, które przez całe życie prowadzi... Dokąd? Zobaczymy, gdy się prawdziwie przebudzimy!

Jacek Bolewski

Rzemieślnicy i ich teatr

Rzemieślnicy ateńscy to doskonałe przeciwieństwo elfów. Tu człowiek podchodzi do rzeczywistości niezgrabnie, traktuj ją naiwnie, bez dystansu, bez poczucia gry i zabawy (nawet gdy zabawę w formie prymitywnego przedstawienia przygotowuje). Świata westchnień miłosnych nie pojmuje, choć wie, że trzeba być świadomym, a nawet trzeba spróbować go odegrać. [...]

Momentem szczególnie ciekawym jest zażenowanie i obawa wobec gry na scenie; boją się wywołania całkowitej złudy, tak że np. delikatne damy na widowni mogą wziąć udawanego lwa za autentycznego, a wtedy „już po aktorach". [...]

Trzy pary młodożeńców – jedna od początku tkwiąca w rzeczywistości, dwie stanowczo jej przywrócone – będą patrzyć na mimowolną parodię miłosnych perypetii wiernych serc. Parodia jest mimowolna, bo aktorzy nie potrafią się wmyśleć w sens swojej gry. O ile zbytek wyobraźni mógł być skrytykowany przez Tezeusza, o tyle efekty komiczne wywołuje jej brak u prymitywnych aktorów.

Przemysław Mroczkowski

Mistrzostwo Szekspira wyraża się w tym, iż obnażając „słabość" odgrywanego na scenie widowiska daje zarazem odczuć autentyczną moc teatru. Przez ukazywanie fikcji jako fikcji widowisko przybliża do prawdy nie mniej skutecznie, niż imitując rzeczywistość tak, aby fikcyjne wydarzenia jawiły się jako prawdziwe. Rozpoznanie teatru w teatrze sprawia, że na tle fikcji demaskowanej zapomina się o fikcji demaskującej: jakże prawdziwi wydają się zarówno rzemieślnicy, jak i mityczni bohaterowie, gdy włączają się w grę, której przedmiotem są losy Pirama i Tyzbe. Dopiero po skończeniu tego teatru w teatrze może się dokonać ostateczne przejście – do rzeczywistości poza teatrem.

Jacek Bolewski

Magia wyobraźni

Końcowe błogosławieństwo łączy magię muzyki z urokiem poezji – wszystko po to, by miłość okazała się trwała... Nie ma wszakże pewności, że tak istotnie się stanie. Jakże ma trwać miłość, którą symbolizuje niestały, nieobliczalny Kupidyn? Mityczna postać ukazuje moc, ale i granice miłości. Potrafi zaczarować oczy i serca kochanków, jednak oczarowanie podlegające magii nie trwa wiecznie, w końcu następuje przebudzenie. Dlatego nie magia miłości jest ostatnim słowem i najważniejszym przesłaniem w *Śnie nocy letniej*. Inna moc objawia się tu wyraźniej. Ponad miłością w jej autentycznej postaci jest magia wyobraźni, która ją stworzyła.

Jacek Bolewski

Źródła cytatów:

Jacek Bolewski, Objawienie Szekspira, Warszawa 2002, s. 157, 166, 171, 172.

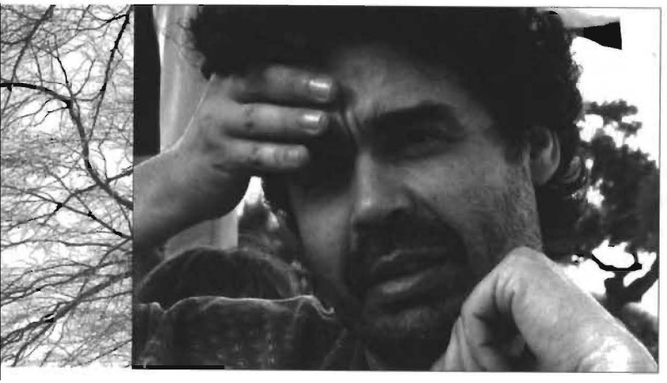
Juliusz Kydryński, *Przypisy do Szekspira*, Warszawa 1993, s. 74–76.

Przemysław Mroczkowski, *Szekspir elżbietański i żywy*, Kraków 1966, s. 166–168, 171–173.

Ludwig Tieck, *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, przeł., wstęp i opracowanie Małgorzata Leyko, Gdańsk 2006, s. 44–45.

Andrzej Żurowski, *Czytając Szekspira*, Warszawa 1996, s. 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81.

Wszystkie cytaty ze *Snu nocy letniej* w przekładzie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego wg wydania: William Szekspir, *Sen nocy letniej. Henryk IV. Fragmenty*. Warszawa 1954.



WARCISŁAW KUNC
kierownictwo muzyczne

Dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie. Sprawował kierownictwo muzyczne w ponad pięćdziesięciu spektaklach operowych, operetkowych i musicalowych, m.in. w: *Carmen, Tosce, Traviacie, Kawalerze srebrnej róży, Uprowadzeniu z Seraju, Czarodziejskim flecie, Halce, Wesołej wdówce, Baronie cygańskim, My Fair lady, West Side Story*, a ostatnio *Fidelio* (marzec 2010).

Z jego inicjatywy powstały Letnie Sezony Operowe, organizowane od 1993 roku na dziedzińcu Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Jest też twórcą Wielkiego Turnieju Tenorów Opery na Zamku. Jako dyrygent występował w Hiszpanii, Niemczech, Austrii, Rosji, Szwajcarii i na Litwie. Dokonał nagrań archiwalnych z Orkiestrą PR w Krakowie oraz NOSPR w Katowicach. Z Orkiestrą Opery na Zamku nagrał muzykę do filmu *To ja, złodziej* J. Bromskiego, *Wesołą wdówkę* Lehára oraz *Parię* Moniuszki, wyróżnioną w 2009 roku w Paryżu „Złotym Orfeuszem" przez Academié du Disque Lyrique. Prowadził prawykonania: *Loterii na mężów* Szymanowskiego (wersja koncertowa z fortepianem i solistami, 1999), *I co wy na to? czyli Cierpienia Nowego Pirandella* A. Gronau (2002), *Credo* Seroki (2004).

W roku 2005 był dyrektorem artystycznym Festiwalu Vivat Moniuszko, gdzie zaprezentowano wszystkie opery kompozytora.

Prowadzi działalność pedagogiczną. Jest doktorem habilitowanym w dyscyplinie dyrygentury. Za osiągnięcia otrzymał wiele wyróżnień i odznaczeń.

MICHAŁ ZNANIECKI
reżyseria i kostiumy

Reżyser, dramaturg, scenograf i pedagog. Dyrektor naczelny Teatru Wielkiego im. St. Moniuszki w Poznaniu.

Rozpoczął studia w warszawskiej PWST. Następnie studiował na Uniwersytecie w Bolonii u Umberta Eco oraz u Giorgio Strehlera w Teatro Piccolo di Milano. W wieku 24 lat zadebiutował w mediolańskiej La Scali spektaklem opartym na muzyce Monteverdiego. Od 1995 roku utwierdza swoją pozycję w teatrach operowych i dramatycznych we Włoszech, Francji, Irlandii i Polsce. Jest autorem ponad stu spektakli muzycznych i dramatycznych. W teatrze operowym oprócz pozycji repertuarowych (*Don Pasquale, Carmen, Straszny dwór, Macbeth, Simon Boccanegra, Bal maskowy, Otello, Rigoletto*) pasjonuje się odkrywaniem i realizacją dzieł rzadkich i nieznanych, jak *Maddalena* Prokofiewa, *Die Drei Pintos* Mahlera, *Ożenek* Mussorgskiego, *Żydówka* Halévy'ego czy *Flaminio* Pergolesiego.

W ostatnich latach zrealizował m.in. *Cyrano de Bergerac* w Walencji z Placido Domingo w roli tytułowej, *Łucję z Lammermoor* i *Lukrecję Borgię* Donizettiego w Operze Narodowej w Warszawie, *Samsona i Dallilę* Saint-Saëns w Bolonii, Liege oraz Wrocławiu, *Włoszkę w Algierze* w Łodzi, *Ernaniego* Verdiego w Poznaniu oraz w Bilbao, *Pamiętnik zaginionego* Janáčka w Madrycie oraz w Sewilli, *Don Giovanniego* z Mariuszem Kwietniem w Operze Krakowskiej. Otworzył sezon opery w Bilbao *Zamkiem Sinobrodego* Bartoka. Jest autorem megaprodukcji Opery Wrocławskiej (*Napój miłosny, Otello, Turandot*).

Znaniecki dwukrotnie został uhonorowany Złotą Maską (za Spektakl Roku 2007 musical *Dr Jekyll and Mr Hyde* oraz w 2009 za reżyserię *Producentów* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie).

Został odznaczony Medalem Regionu Puglia za osiągnięcia artystyczne w roku 2008.

LUIGI SCOGLIO
scenografia

Urodził się w Bazylei. Jest absolwentem State Arts Institute „E. Basile" w Mesynie (złotnictwo) oraz Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Urbino, którą ukończył z wyróżnieniem pracą na temat funkcji i rozwoju światła w teatrze XX wieku.

Od roku 1999 pracuje jako scenograf w teatrze, filmie i reklamie zarówno we Włoszech (Rzym, Mediolan, Ferrara, Bolonia, Modena, Trewir, Perugia, Parma, Brescia, Wenecja i wiele innych miast), jak i w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Austrii, Francji i Hiszpanii. Ostatnio zajmuje się również instalacjami video, fotografią oraz wystawami dzieł sztuki.

Jego realizacje teatralne dotyczą przede wszystkim teatru operowego i muzycznego. Ma w dorobku współpracę z takimi artystami, jak Luca Ronconi, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riitte Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Giorgio Rossi, Paolo De Falco czy wreszcie – Michał Znaniecki.

Dziesięcioletnia współpraca z tym artystą zaowocowała wieloma inscenizacjami oper i dramatów w całej Europie. W Polsce Scoglio stworzył projekty scenografii do następujących spektakli (wszystkie w reżyserii Znanieckiego): *Żydówka* Halévy'ego (Teatr Wielki w Poznaniu, 2000), *Król walca* J. Straussa (Teatr Muzyczny, Poznań 2001), *Łucja z Lammermoor* Donizettiego (Opera Narodowa, Warszawa 2008), *Włoszka w Algierze* Rossiniego (Teatr Wielki, Łódź 2008), gala otwarcia sezonu 2008/2009 (Opera Narodowa, Warszawa 2008), *Don Giovanni* Mozarta (Opera Krakowska, 2009) oraz *Lukrecja Borgia* Donizettiego (Opera Narodowa, Warszawa 2009). Ostatnio zrealizował scenografie do spektaklu *Ernani* w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ
choreografia

Pedagog tańca, choreograf, tancerka, jedna z najciekawszych postaci w młodym pokoleniu polskiej choreografii. Jest absolwentką (z wyróżnieniem) Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest, Illinois, gdzie studiowała m. in. taniec nowoczesny, klasyczny, jazzowy, pedagogikę tańca, choreografię, produkcję tańca oraz improwizację.

Obecnie jest nauczycielem tańca współczesnego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu oraz Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Gościnnie współpracuje z John Cranko School Stuttgart. Tworzy autorskie wariacje współczesne i przygotowuje uczniów szkoły do udziału w konkursach tańca w kraju i za granicą, gdzie zdobywają wysokie miejsca, nagrody i wyróżnienia (m.in. w Czechach, Francji i we Włoszech).

Katarzyna Aleksander-Kmieć jest laureatką nagrody za najlepszą współczesną choreografię XII (2001) oraz XVI (2009) Ogólnopolskiego Konkursu Tańca w Gdańsku, nagrody za współczesną choreografię na I Międzynarodowym Konkursie Baletowym „Złote Pointy" w Szczecinie (2008) i ZŁOTEJ MASKI za choreografię do spektaklu *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*. Wśród wielu dowodów uznania jej talentu znajdują się również: Brązowy Krzyż Zasługi (2005), dyplom Ministra Kultury (2006), nagroda Marszałka Województwa Śląskiego dla Młodych Twórców (2006), nagroda Prezydenta Bytomia w dziedzinie kultury (2008), odznaka honorowa „Zasłużony dla Kultury Polskiej" Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2009).

Do najciekawszych jej realizacji choreograficznych należą spektakle: *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego, Rent, Jekyll & Hyde, Zobacz Alicjo* (spektakl autorski, Teatr Rozrywki w Chorzowie), *Zagubieni w sobie* (przedstawienie autorskie, Gliwicki Teatr Muzyczny), *Ballady kochanków i morderców* (Teatr Korez w Katowicach), *Korowód według Marka Grechuty* oraz *Szwejk* (Teatr Polski w Bielsku-Białej), *Underground* (Teatr Śląski w Katowicach), *Kram z piosenkami* (Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie, Teatr Syrena w Warszawie), *Baron cygański, Don Giovanni* (Opera Krakowska), *Piękna i Bestia* (spektakl autorski, Teatr J. Ch. Andersena w Lublinie).

PIOTR DEPTUCH
współpraca muzyczna

Związany z Operą na Zamku w latach 1993–1994 i ponownie od roku 2007 jako kierownik muzyczny i konsultant repertuarowy.
Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w której w roku 1991 ukończył studia dyrygenckie w klasie prof. Stanisława Wisłockiego, oraz studia w zakresie teorii muzyki. Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych w Stuttgarcie przez Johna Eliota Gardinera. W roku 1991 rozpoczął współpracę z Operą Wrocławską. W marcu 1993 zadebiutował Operze i Operetce w Szczecinie prowadząc spektakl *Traviaty*. Uczestniczył tu w przygotowaniu m.in. *Carmen*, *Trubadura*, *West Side Story*, *Strasznego dworu*, *Kawalera srebrnej róży*, *Fidelio*. W lipcu 2009 prowadził *Lunatyczkę* Belliniego na dziedzińcu zamkowym.
Współpracował z bydgoską Opery Nova, Teatrem Wielkim (aktywny udział w realizacji polskiej prapremiery opery *Ubu Rex* Pendereckiego), Teatru Wielkiego w Poznaniu i Teatrem Wielkim w Poznaniu, dyrygując premierowymi spektaklami Mozartowskiego *Wesela Figara*.
Piotr Deptuch zajmuje się również publicystyką muzyczną, współpracując m in. z czasopismami *„Klasyka"*, *„Gazeta Muzyczna"*, *„Twoja Muza"* oraz *„Operomania"*, a także z Programem II Polskiego Radia.

MAŁGORZTA BORNOWSKA
przygotowanie chóru

Związana z Operą na Zamku od roku 1999 i ponownie od 2005 na stanowisku kierownika chóru.
W 1999 roku ukończyła studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie na Wydziale Edukacji Muzycznej. W roku 2000 uzyskała wyróżnienie w XII Konkursie Prac Magisterskich Akademii Muzycznych w Polsce w kategorii Wychowanie Muzyczne i Rytmika. Ukończyła też dwuletnie podyplomowe studia w zakresie chórmistrzostwa na Wydziale Dyrygentury Chóralnej i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (2008). Po powrocie do Szczecina współpracowała ze Szczecińskim Chórem Chłopięcym „Słowiki" jako instruktor, a także z Chórem Kameralnym Zachodniopomorskiej Szkoły Biznesu. Od 2005 roku jest kierownikiem chóru Opery na Zamku w Szczecinie, który przygotowywała do takich premier jak: *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Pajace* Leoncavalla, *Holender tułacz* Wagnera, *Wesele Figara* Mozarta, *Wiedeńska krew* J. Straussa, *Kraina uśmiechu* Lehára, *Kawaler srebrnej róży* R. Straussa, a także dzieł oratoryjnych: *Requiem polskie* Pendereckiego, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Messa di Gloria* Pucciniego.

Kamila Kułakowska – Hermia

Sopran. W roku 2004 ukończyła Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy w klasie śpiewu solowego prof. Brygidy Skiby (dyplom z wyróżnieniem).
W sezonie artystycznym 2004/2005 była solistką Opery na Zamku w Szczecinie. Obecnie współpracuje z Operą Krakowską, Operą Nova w Bydgoszczy, Krakowską Operą Kameralną oraz z Filharmoniami: Krakowską, Opolską, Pomorską i Sudecką.
Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich, prowadzonych przez Helenę Łazarską, Ingrid Kremling, Christiana Elssnera oraz Christiane Hampe.
Do jej osiągnięć zawodowych należą: I miejsce oraz nagroda specjalna za wykonanie arii operetkowej na III Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym Złote Głosy Mazowsza w Warszawie (2008), Złoty Słowik przyznany podczas VI Festiwalu Belcanto w Nałęczowie (2008), nagroda specjalna dla wyróżniającego się talentu na XI Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2005). Brała udział w wielu festiwalach.
W repertuarze ma partie operowe i operetkowe, m.in. Amora w *Koronacja Poppei* Monteverdiego, Amora w *Orfeusz i Eurydyce* Glucka, Zaidy w *Zaida* Mozarta, Papageny i Paminy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Hanny w *Strasznym dworze* Moniuszki, Dziewczyny w *Der Kaiser von Atlantis* Ullmanna, Adeli w *Zemście nietoperza* Straussa. Wykonuje również partie oratoryjne i kantatowe.

Marelize Gerber – Helena

Sopran koloraturowy. Urodziła się w Cape Town. Studiowała muzykologię (University of South Africa), śpiew u Mimi Coertse oraz Ruthilde Boesch (Wiedeń) oraz studia operowe (Opera School of the Pretoria Technikon).
Brała udział w wielu kursach mistrzowskich (Mieke van der Sluis, Jesper Christensen, Peter van Heyghen, Sigrid T'Hooft, Bernd Weil, Renate Holm).
Koncertowała w USA, Chinach, Hong Kongu, Syrii, Słowenii, Włoszech, Hiszpanii, Niemczech, Namibii, Meksyku oraz na Słowacji. Jej działalność artystyczna związaną jest w dużej mierze z Wiedniem.
Regularnie uczestniczy w międzynarodowych festiwalach muzycznych (Grafenegg Music Festival, Trigonale International Festival for Early Music, Festival Barocco di Viterbo, Internationale Bachtage 2008 i 2009, St. Pölten Baroque Festival 2009, Walter Arlen Festival 2009, Vienna Chamber Opera Baroque Festival, Mozart Festival Baden, Vienna Mozart 2006, Baroque Opera Festival w Darmstadt, International Händel Academy w Karlsruhe, Vienna Summer Operetta Festiwal).
Artystka koncentruje się głównie na partiach operowych, od renesansu do dzieł najnowszych, a także oratoryjnych.
W roku 2009 ukazała się płyta CD *Amor hai vinto*, na której Gerber z towarzyszeniem Concertino Amarilli śpiewa barokowe kantaty Porpory, Manciniego, Steffaniego i Vivaldiego

Ewa Lalka – Tytania

Sopran. Studiowała w Instytucie Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie oraz w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku na Wydziale Wokalno-Aktorskim, w klasie śpiewu Aleksandry Kucharskiej-Szefler i Ewy Marciniec oraz w klasie aktorstwa Grzegorza Chrapkiewicza (2002–2008).

Występowała w rolach dramatycznych w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (*Staroświecka komedia* A. Arbuzowa, *Piaskownica* M. Walczaka).

Uczestniczyła w Schleswig-Holstein Music Festival z Rolfem Beckiem i Enochem zu Guttenbergiem (2005) oraz w kursie wokalnym w klasie Ewy Czermak i Ingrid Kremling w ramach Wratislavia Cantans Festival (2005), w Międzynarodowej Letniej Szkole Muzyki Dawnej w Lidzbarku Warmińskim (kurs w klasie Anny Mikołajczyk-Niewiedział). W ramach Programu Erasmus studiowała w klasie śpiewu Kaludi Kaludova w Nov Bulgarski Universitet w Sofii (2007). uczestniczyła w finale Międzynarodowego Konkursu w Weronie na wykonanie partii z *Orfeusza* Monteverdiego (2008).

Wykonuje partie Susannay i Barbariny (*Le Nozze di Figaro*), Zerliny (*Don Giovanni*), Despiny (*Cosi fan tutte*), Poppei oraz Drusilli (*L'Incoronazione di Poppea*, Monteverdi), Musica, Ninfa, Euridice (*L'Orfeo*, Monteverdi), Almireny (*Rinaldo*, Handel), Mercedes (*Carmen*), Frau Fluth (*Wesołe kumoszki z Windsoru*, Nicolai).

Barbara Tritt – Tytania

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie fletu. Obecnie studentka roku dyplomowego Wydziału Wokalno-Aktorskiego AM w Bydgoszczy w klasie śpiewu prof. Katarzyny Nowak-Stańczyk.

Brała udział w licznych Kursach Mistrzowskich prowadzonych przez wybitnych pedagogów śpiewu jak Halina Łukomska, Alisone Pearce, Ruth Holton, Ingrid Kremling, Paul Eswood, Claudio Desderi, Piotr Kusiewicz, Bożena Harasimowicz. W roku 2006/2007 studentka Opera Studio w Rzymie pod kierunkiem Renaty Scotto, Anny Vandi i Cesare Scartona.

Jako wokalistka prowadzi szeroką działalność koncertową w repertuarze kantatowo-oratoryjnym. W swoim dorobku artystycznym ma wykonania takich partii, jak: Dydona (*Dido and Aeneas*, Purcell), Zuzanna (*La nozze di Figaro*), Fiordiligi (*Cosi fan tutte*), a ostatnio Adina w *Napoju miłosnym* Donizettiego na scenie Opera Nova w Bydgoszczy.

W swoim dorobku koncertowym ma liczne recitale solowe w Polsce i za granicą. Od roku 1996 występuje w spektaklu muzyczno-słownym Misterium Pasyjne *Stabat Mater Dolorosa*, a od roku 2000 jako solistka w przedstawieniach *Perły muzyki wokalnej*, wykonując repertuar operowo-operetkowy. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki współczesnej. W roku 2007/2008 brała udział w nagraniach płyty z utworami ks. Alfreda Hoffmana, natomiast w roku 2008/2009 w nagraniach płyty z utworami kompozytorów szczecińskich, wykonując partie solowe. W roku 2009 otrzymała wyróżnienie na Konkursie-Turnieju Koczalskiego, Kurpińskiego i Karłowicza w Warszawie oraz nagrodę specjalną dla wyróżniającego się sopranu na I Letniej Akademii w Gdańsku.

Karol Bartosiński – Oberon

Kontratenor. W 2005 roku ukończył Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, gdzie kształcił się w klasie prof. Leszka Skrli. W ramach programu Erasmus studiował cztery miesiące w Leuven w Belgii, w klasie śpiewu Diny Grossberger. Od pierwszego do piątego roku studiów śpiewał jako baryton. Od początku szóstego, dyplomowego roku studiów śpiewa jako kontratenor. W czasie studiów brał udział w festiwalach we Francji i w Niemczech. Ma za sobą liczne koncerty w Niemczech i Belgii. Debiutował w 2006 roku na scenie Opery Narodowej, w roli Hipolita, w interaktywnej operze kameralnej *Fedra* Dobromiły Jaskot.

Obecnie jest solistą Warszawskiej Opery Kameralnej, w której zadebiutował 30 czerwca 2008 roku, wykonując partię Hiacynta w operze *Apollo et Hyacinthus* Mozarta.

Współpracuje z Operą Bałtycką, Teatrem Narodowym oraz z zespołem Collegium Vocale Bydgoszcz.

Michał Czerniawski – Oberon

Kontratenor. Ukończył studia z wyróżnieniem w klasie śpiewu solowego prof. Piotra Kusiewicza na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Obecnie kontynuuje studia podyplomowe w Guildhall School of Music and Drama w Londynie.

W roku 2004 zaśpiewał partię Cypriana w światowej prapremierze opery Zygmunta Krauzego pt. *Iwona, księżniczka Burgunda* pod kierownictwem Andrzeja Straszyńskiego.

W ramach akademickich realizacji operowych zaśpiewał partie Arsamenesa (*Serse*, Händel), Timagene (*Cleofide*, Hasse) oraz Orfeusza (*Orfeo ed Euridice*, Gluck).

W roku 2007 został wybrany do projektu *Le Jardin des Voix* organizowanym przez Williama Christiego i Les Arts Florissants. Koncertował w takich ośrodkach muzycznych jak: Cite de la Musique (Paryż), Barbican Hall (Londyn), Auditorio National (Madryt), Fondation Gulbenkian (Lizbona), Palais des Beaux Arts (Bruksela), Alte Oper (Frankfurt), Teatro de La Maestranza (Sewilla) i Lincoln Centre (Nowy Jork).

W roku 2009 nawiązał współpracę z New European Opera, m.in. w produkcji *Acis and Galatea*. Händla. Regularnie pojawia się w koncertach nowego londyńskiego zespołu barokowego The Solomon Choir and Orchestra pod kier. Jonathana Sellsa.

Jako uczestnik Britten-Pears Young Artist Programme wykonywał *Pasję wg św. Mateusza* J.S. Bacha pod batuta Masakiego Suzuki na festiwalu w Aldeburgh. W lipcu 2009 wystąpił z recitalem pieśni Henryego Purcella na Tudeley Festival upamiętniającym Alfreda Dellera. We wrześniu tego samego roku wziął udział w serii koncertów w ramach festiwalu Wratislavia Cantans, gdzie wykonywał partię Głosu Boga w oratorium Alessandra Scarlattiego Caino overo il primo omicidio.

W styczniu 2010 wystąpił na koncertowej gali w Opéra Comique w Paryżu z okazji trzydziestolecia działalności zespołu Les Arts Florissants pod kierownictwem Williama Christiego.

Pablo Cameselle – Demetriusz

Hiszpański tenor Pablo Cameselle zaczynał naukę śpiewu w Argentynie. Młody artysta zdobył pierwszą nagrodę na festiwalu muzycznym w Aires i został nagrodzony stypendium, które umożliwiło mu kontynuowanie studiów w Konserwatorium w Wiedniu.

Po studiach śpiewak otrzymał wiele nagród na konkursach w Europie, m.in. Hariclea Darclee w Braila czy Concorso Internazionale Ismaele Voltolini w Mantui.

Wśród jego nauczycieli śpiewy są Carmen Fallico, Paolo Barbacini, Antonio Carangelo oraz ostatnio Carol Byers; a sztuki interpretacji – Niels Muus, Guillermo Garcia Calvo, Peter Dvorsky. Cameselle uczestniczył w licznych kursach mistrzowskich, które prowadzili m.in. Alfredo Kraus, Thomas Quasthoff, Walter Berry, Francisco Araiza, Ernesto Palacio.

Na scenie tenor zadebiutował w Buenos Aites w operze *Rita* Donizettiego oraz w *St. Matthews Passion* J.S. Bacha w Teatro Colón (dyr. Helmut Rilling). Obecnie Cameselle pracuje z dyrygentami takimi, jak Alberto Zedda, Marco Balderi, Pietro Rizzo, Marcello Rota, Jonathan Webb, Helmut Rilling, Guillermo Garcia Calvo, Miquel Ortega oraz Wilhelm Keitel, a także z tenorem Peterem Dvorskym.

Jego repertuar obejmuje role takie, jak Lindoro (*L'Italiana in Algeri*), Hrabia Almaviva (*Il Barbiere di Siviglia*), Nemorino (*L'Elisir d'Amore*), Libenskof (*Il Viaggio a Reims*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Ernesto (*Don Pasquale*), Tonio (*La figlia del reggimento*).

Wśród nagrań dokonanych przez śpiewaka trzeba wymienić udział w światowej premierze opery *Serenata Interrotta* Louisa Scarmolina, (dla SaveTheMusic, Centaur Records) oraz argentyńskiej operze *Mateo*. Cameselle wystąpił także w zarejestrowanych na DVD przedstawieniach *Il Signor Bruschino* oraz *La Gazza ladra*, które zostały zaprezentowane na Rossini in Wildbad pod dyrekcją Alberto Zeddy.

Tomasz Łuczak – Poeta

Baryton. Ukończył studia pod kierunkiem Marka Moździerza na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Uczestniczył w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Helenę Łazarską Swoje umiejętności wokalne doskonalił podczas licznych kursów mistrzowskich pod kierunkiem prof. Urszuli Mitręgi-Wagner (Hannover), Petera Tschaplika (Berlin), a także Mariny di Marco, a w latach 1998–1999 był słuchaczem Sommerakademie w Salzburgu. Uczestnik konkursu im. Adama Didura w Bytomiu oraz konkursu sztuki wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu.

Związany z Operą na Zamku od 2003 roku jako śpiewak solista. W swoim repertuarze posiada role zarówno pierwszo-, jak i drugoplanowe, m.in. Hrabiego w *Weselu Figara* i Papagena w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Janusza w *Halce* i Stanisława w *Verbum nobile* Moniuszki, Silvia w *Pajacach Leoncavallego*, Moralesa i Dancaira w *Carmen* Bizeta, Higginsa i Freda w *My Fair Lady*, Falke w *Zemście nietoperza*. Występował na wielu scenach i estradach w kraju i za granicą.

Tomasz Mazur – Poeta

Baryton. Ukończył Akademię Muzyczną w Poznaniu w klasie śpiewu prof. Leonarda Mroza w 1998 roku. Od 1997 roku jest solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu. Zadebiutował partią Malatesty w operze *Don Pasquale* Donizettiego. Od tego czasu wystąpił m.in. w *Krakowiakach i Góralach* Stefaniego (Bardos), *Flisie* Moniuszki (Jakub), *Halce* Moniuszki (Janusz), *Diabły z Loudun* Pendereckiego (de Condé), *Weselu Figara* Mozarta (Hrabia, Figaro), *Czarodziejskim flecie* Mozarta (Papageno), *Poławiaczach pereł* Bizeta (Zurga), *Romeo i Julii* Gounoda (Mercutio), *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego (Oniegin), *Madame Butterfly* Pucciniego (Sharpless), *Phantom* Yestona (Phantom), *Carmina Burana* Orffa, *Borysie Godunowie* M. Musorgskegoi (Rangoni), *Andrea Chénier* Giordano (Gérard), *Ondynie* E.T.A. Hoffmanna.

Na estradach filharmonicznych artysta występuje od 1995 roku, kiedy razem z poznańskimi filharmonikami i chórem Akademii Muzycznej wykonał psalm *Beatus Vir* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Obok muzyki operowej i oratoryjnej w programach recitali artysty pojawia się bogaty wybór pieśni, m.in. cykle Schumanna, Ravela, Mahlera, liryka polska i rosyjska. Współpracuje ze scenami operowymi oraz estradami w kraju i za granicą. Wziął udział w nagraniach radiowych i telewizyjnych oper: *Halka* Moniuszki, *Diabły z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta.

W roku 2000 artysta otrzymał III nagrodę na Konkursie Wokalistyki Operowej im. Adama Didura w Bytomiu (I nagrody nie przyznano). Równocześnie został laureatem pięciu nagród dodatkowych, w tym Nagrody Publiczności. Również w roku 2000 zajął II miejsce na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Budapeszcie. W roku 2001 został nominowany do Nagrody Artystycznej Miasta Poznania.

Maciej Straburzyński – Lizander

Bas-baryton. Po ukończeniu Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie śpiewu solowego Wojciecha Drabowicza studiował w Conservatorium van Amsterdam w klasie Davida Wilson-Johnsona.

Swoją muzyczną edukację rozpoczął jako solista – sopran, później bas – w Poznańskim Chórze Chłopięcym Jerzego Kurczewskiego.

Współpracował z prof. Stefanem Stuligroszem, Tadeuszem Wojciechowskim, Marcinem Nałęcz-Niesiołowskim, Markiem Toporowskim, Thomasem Hengelbrockiem i Heinem Meensem. Z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej i orkiestrą kameralną Accademia dell'Arcadia nagrał pięć płyt kompaktowych z muzyką polskiego baroku i oświecenia (w tym Musica Sacromontana nominowana do nagrody Fryderyk 2009).

Należał do Zespołu Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej.

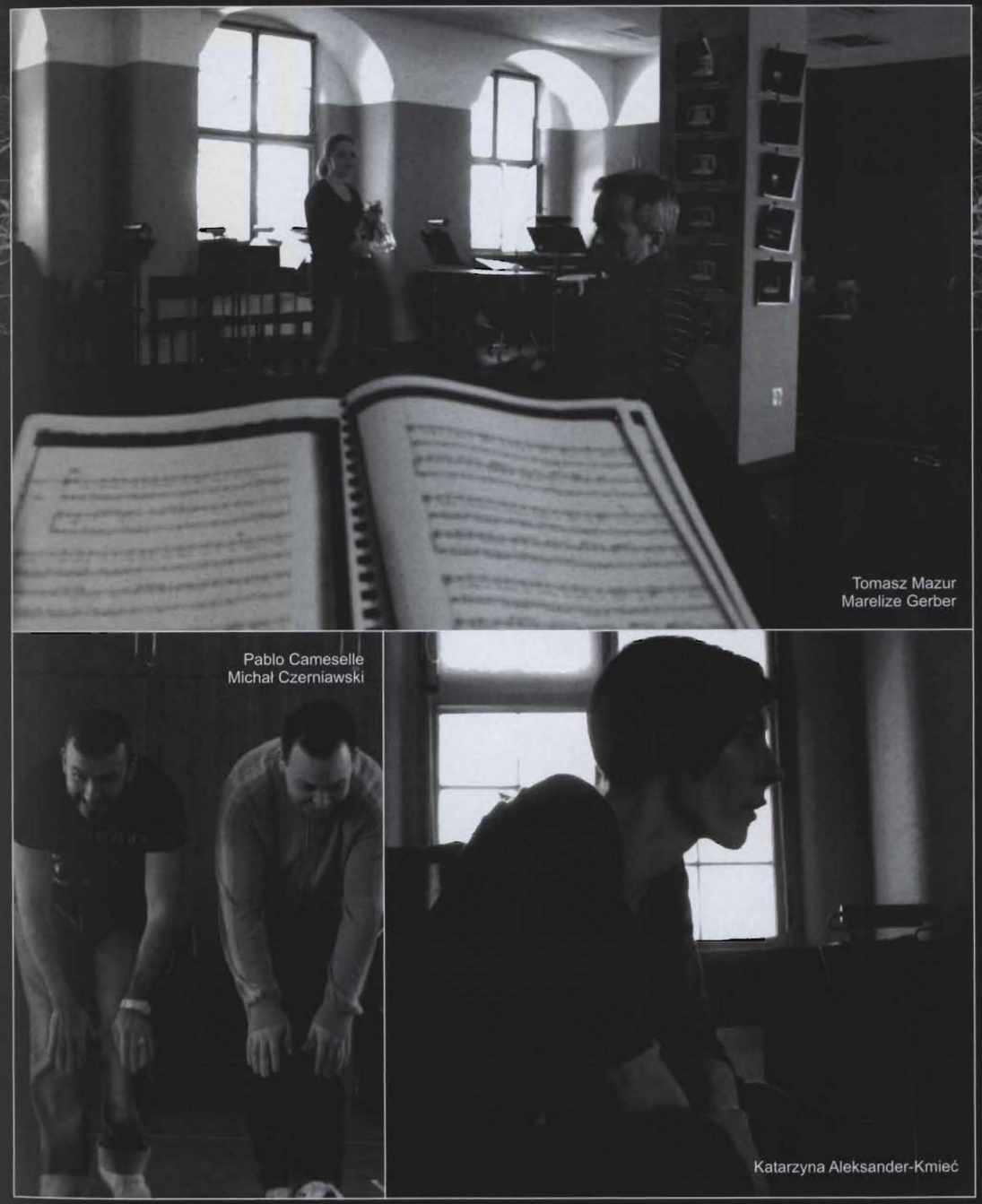
W roku 2009 był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a w październiku zdobył II nagrodę w kategorii muzyka barokowa w konkursie Ritorna Vincitor w Ercolano (Neapol).

Swoje umiejętności wokalne doskonalił na kursach mistrzowskich prowadzonych przez Jadwigę Rappé, Evelyn Tubb, Michaela Chance, Helenę Łazarską, Sylvię Greenberg i Udo Reinemanna.

Jest doktorantem na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu (promotor prof. Krzysztof Kozłowski).

Zespół La Tempesta

Zespół powstał w 1998 roku. Zajmuje się stylową prezentacją muzyki od XVI do XIX wieku – często są to rekonstrukcje wydarzeń z przeszłości bądź programy łączące muzykę, literaturę i taniec. W zależności od repertuaru zmienia się skład wykonawców – od męskiego zespołu wokalnego w polifonii renesansu po rozbudowany chór i orkiestrę w wielkich formach oratoryjnych baroku i klasycyzmu. Zespół koncertuje na terenie całego kraju, m.in. w Studio im. W. Lutosławskiego, Filharmonii Narodowej, na Zamku Królewskim w Warszawie, Filharmonii Śląskiej i in. Koncert z okazji Roku Bachowskiego (2000) z udziałem chóru La Tempesta oraz solistów Międzynarodowej Akademii Muzyki Dawnej w Wilanowie transmitowany był przez Europejską Unię Radiową (EBU). W 2002 roku zespół nagrał dla firmy Canon płytę zawierającą instrumentalne i wokalno-instrumentalne kompozycje późnego baroku. W 2003 roku na zaproszenie Alliance Française zespół odbył trasę koncertową prezentując francuską muzykę i literaturę XVI wieku. W tym samym roku na XIII Festiwalu Muzyki Dawnej w Warszawie zespół otrzymał prestiżowe wyróżnienie im. Eugenii i Juliana Kulskich. W 2004 roku nakładem szwedzkiej wytwórni BIS ukazała się kolejna płyta zespołu, zawierająca kompozycje sakralne Antonio Vivaldiego. Została ona okrzyknięta płytą roku brytyjskiego portalu internetowego MusicWeb International. W tym samym roku nastąpił debiut zespołu na festiwalu Wratislavia Cantans, z udziałem znakomitej sopranistki Olgi Pasiecznik. W 2005 roku zespół został zaproszony do stałej współpracy przy zakrojonym na szeroką skalę projekcie fonograficznej rejestracji jasnogórskich muzykaliów. W roku 2009 wydana została za granicą kolejna płyta zespołu – tym razem w wydawnictwie Arts ukazały się utwory J.S. Bacha. W tym samym roku zespół debiutował za granicą na festiwalu Berliner Tage für Alte Musik w Berlinie. Kierownikiem artystycznym i dyrygentem zespołu jest jego założyciel, Jakub Burzyński.



Tomasz Mazur
Marelize Gerber

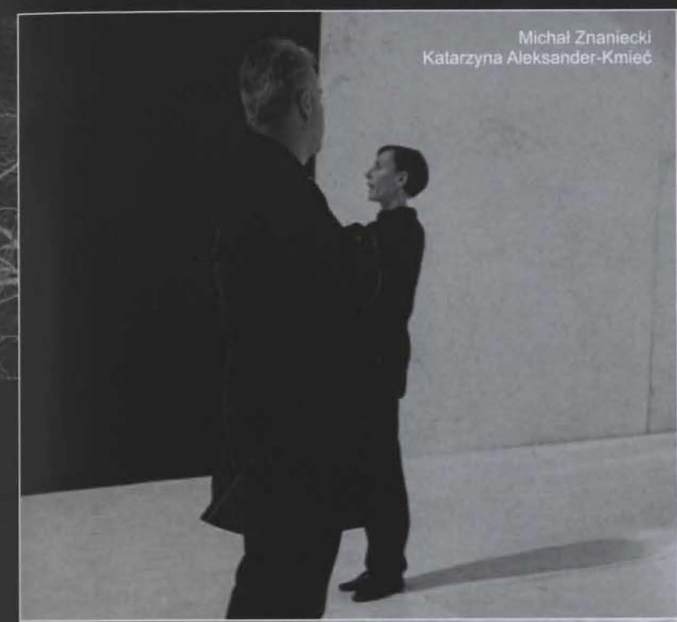
Pablo Cameselle
Michał Czerniawski

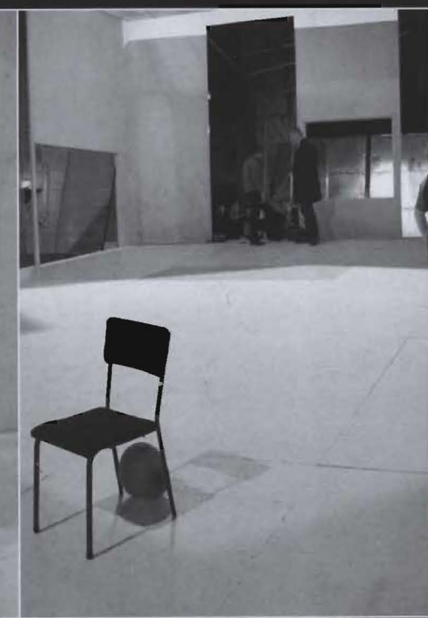
Katarzyna Aleksander-Kmieć

Jakub Gąska

Michał Czerniawski
Karol Bartosiński

Michał Czerniawski
Karol Bartosiński


Michał Znaniecki
Katarzyna Aleksander-Kmieć



Piotr Deptuch

Michał Znaniecki
Małgorzata Bornowska

Michał Znaniecki

PWM EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

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

- Cztery wieki opery
- Blisko 2000 stron w 2 tomach
- 1000 oper, 230 kompozytorów

Zapraszam do mojego świata...

Fot. A. Zakrzewska, A. Jarzębski

Publikacja dostępna w empikach, dobrych księgarniach oraz na stronie **www.1001opera.pl**

Sponsorzy:

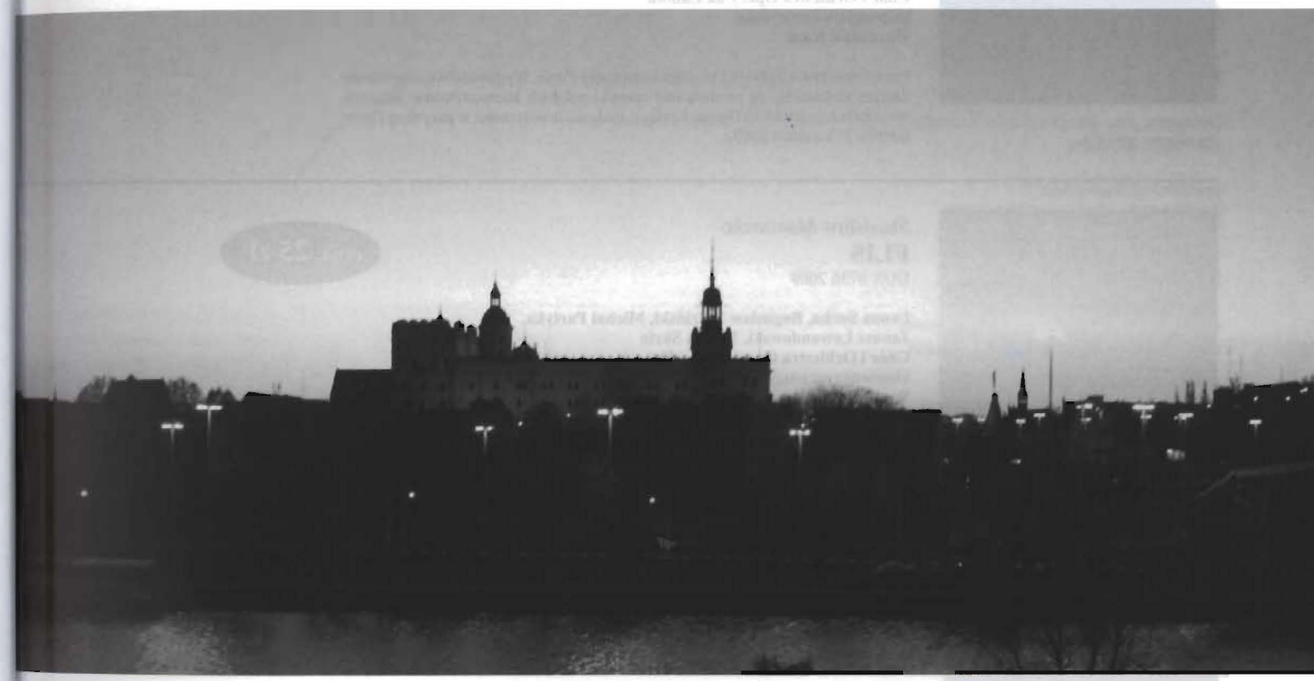
centrum Witek

Patroni medialni:

RZECZPOSPOLITA · POLITYKA · POLSKIE RADIO · TVP KULTURA · onet.pl

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

SZCZECIN 2016
europejska stolica kultury | kandydat



Zachodniopomorskie Mecenasem Kultury

Wydawnictwa Opery na Zamku

do nabycia w naszym sklepie internetowym www.opera.szczecin.pl
oraz w siedzibie Opery.

Stanisław Moniuszko
PARIA
DUX 0686/0687 2008

cena: 40 zł

Katarzyna Hołysz, Leszek Skrla, Tomasz Kuk, Andrzej Lampert, Janusz Lewandowski
Chór i Orkiestra Opery na Zamku
kierownictwo muzyczne
Warcisław Kunc

Pierwsza w historii płyta CD z nagraniem opery *Paria*. Wydawnictwo nagrodzone Złotym Orfeuszem za promowanie muzyki polskich kompozytorów. Nagrodę przyznała Academié du Disque Lyrique, podczas uroczystości w paryskiej Opera Bastille 27 kwietnia 2009 r.

Stanisław Moniuszko
FLIS
DUX 0736 2009

cena: 25 zł

Iwona Socha, Bogusław Bidziński, Michał Partyka, Janusz Lewandowski, Leszek Skrla
Chór i Orkiestra Opery na Zamku
kierownictwo muzyczne
Warcisław Kunc

Kolejna płyta CD z nagraniem opery Stanisława Moniuszki. Wydawnictwo DUX wraz z Operą na Zamku pragnie wydać pełną kolekcję dzieł wielkiego polskiego kompozytora. W najbliższym czasie planowane jest nagranie kolejnej opery - *Verbum nobile*.

Album
30 LAT OPERY NA ZAMKU
ISBN 978-83-909715-1-3

cena: 120 zł

Udokumentowanie 30 - letniego okresu działalności naszej Opery w siedzibie na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie. Znajdą w nim Państwo wiele unikalnych zdjęć, reprodukcje plakatów oraz informacje z ostatnich 3 dekad dziejów Opery na Zamku. To niezmiernie interesująca propozycja dla miłośników sztuki operowej.

KIEROWNICTWO OPERY NA ZAMKU

dyrektor
WARCISŁAW KUNC

z-ca dyrektora
SZYMON RÓŻAŃSKI

główna księgowa
MONIKA SAŁDAN

kierownik muzyczny
PIOTR DEPTUCH

kierownik chóru
MAŁGORZATA BORNOWSKA

kierownik baletu
NATALIA FEDOROWA

kierownik sekcji koordynacji pracy artystycznej
DOROTA KRUPSKA

kierownik działu technicznego
ZDZISŁAWA DANUTA MURAWSKA

kierownik działu promocji
KATARZYNA KRAKOWIAK

kierownik działu administracyjno-gospodarczego
JOLANTA SZYBUTOWICZ–GRUDZIŃSKA

kierownik działu kadr
MAŁGORZATA PIGAN

szef produkcji
DOROTA KOWALCZYK

kierownik sceny
PIOTR PUDŁO

kierownik pracowni oświetleniowo-akustycznej
DAWID KAROLAK

konsultant literacki i redakcja programu
PIOTR URBAŃSKI

opracowanie graficzne
MARIUSZ NAPIERAŁA

zdjęcia z prób
ALEKSANDRA MIĆKO

okładka - projekt plakatu
RYSZARD KAJA

Egzemplarz bezpłatny

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Epilog Puka

Jeżeli my, duchy płoche,
Obraziliśmy was trochę,
Wiedzcie, że to sen jedynie
I zaraz jak sen przeminie.
Niech ta cała sprawa błaha
Nad wami jak sen się waha,
Trwajcie w tym śnie jak w zabawie,
A co złe, to ja naprawię.
Bo ja jestem Puk-Koleżka,
We mnie wielka radość mieszka,
A tym większa będzie przecie,
Jeśli mnie nie wygwiżdżecie.
Niech nikt mnie kłamcą nie zowie.
Dobranoc, drodzy widzowie.
Dajcie nam brawo łaskawie,
A co złe, to ja naprawię.

fotokody.pl
5419249300

OPERA NA ZAMKU
Dział Promocji: ul.Korsarzy 34; 70-540 Szczecin
Rezerwacja biletów: od wtorku do piątku w godz. 12.00 - 18.00
tel. +48 91 48 88 333; +48 91 43 48 106
www.opera.szczecin.pl

OPERA NA ZAMKU
Samorządowa Instytucja Kultury Województwa Zachodniopomorskiego
dyrektor Warcisław Kunc

HENRY PURCELL
THE FAIRY QUEEN

Królowa wróżek

Opera

Prapremiera polska 29 kwietnia 2010,
Opera na Zamku, Szczecin

Libretto angielskie – autor nieznany
Libretto polskie – tłumaczenie Warcisław Kunc
Konsultacja językowa – Bartosz Pieczyński

CZĘŚĆ I

1. PRELUDE

2. HORNPIPE

3. AIR

4. RONDEAU

5. OVERTURE

AKT I

6. DUET (sopran, bas) – Come let us leave the town

Chodź, chodź wyjdziemy z miasta,
Pójdziemy tam,
Gdzie tłum i zgiełk nie dotarł nigdy,
Spędźmy tam nasze dni.
Spocznijmy na miękkiej trawie,
A noc niech nas okrywa;
Niech dni beztroskiej zabawy
Spełniają nasz czas.

7. SCENA Z PIJANYM POETĄ (sopran I i II, bas, chór)

POETA
Napełnij tę butelkę, a wtedy...

I WRÓZKA
Wepchnijmy go do kręgu;
Niech śpiewa i tańczy ten człek.

POETA
Dość, dość!
Wiem, gramy w ciuciubabkę.
Obróćcie mnie, niech zawiruje świat,
Złapię, kogo złapać mogę.

II WRÓŻKA, CHÓR
Otoczcie go i tu, i tam
Szczypcie nieszczęśnika od stóp do głów;
Szczypcie czterdzieści razy,
Póki nie przyzna się do swych win.

POETA
Przestańcie zadręczać mnie, przeklęci.
Przyznaję się.

OBIE WRÓZKI
No wiesz, no wiesz...

POETA
Jestem pijany, wszak widzicie wszyscy, pijany.

OBIE WRÓŻKI
Czym jesteś? Mów!

POETA
Jeśli chcesz wiedzieć czym,
To jestem niskogatunkowym poetą.

CHÓR
Szczypać go, szczypać za jego winy,
Za bezsensy i okropne rymy.

POETA
Ojej! oj! oj!

OBIE WRÓZKI
Wyznaj więcej, więcej.

POETA
Przyznaję się, jestem biedakiem.
Nie! Nie szczypcie mnie już więcej!
Boska Najdroższa Diablico puść mnie;
Chcę zdobyć sławę i uznanie,
Pisząc sonet na twą cześć.

CHÓR
Prędko, zabierzmy go stąd
Niech odda się snu, aż zbudzi go świt.

8. JIG

AKT II

9. PIEŚŃ

Niebiańskich piewców niech nadlecą chmary
Wyrwijcież ze snu ptaki i zbierzcie w tym lesie
Lecz wara temu, który z was ma złe zamiary
Tylko niech niewinne i dobre z was przyniesie.

10. PRELUDE

11. TRIO (kontratenor, tenor, bas) – May the God of Wit inspire

Niech Bóg Mądrości natchnie,
Dziewięć świętych muz do wspaniałych kreacji;
Wraz z błogosławionym niebiańskim chórem
Ukażą nam swoją maestrię i artyzm.
Niech echo powtarza ich dźwięki;
Każdą nutę, każdą nutę.

12. ECHO

13A. CHÓR – Now join your warbling voices

Teraz niech jednym głosem staną się wąsze szczebioty.

13B. PIEŚŃ (sopran), CHÓR – Sing while we tripit

Śpiewajmy podczas naszej zabawy na łące;
Złe wiatry niechaj przeminą,
Nic nie może obrazić naszej Królowej Wróżek.

14. PIEŚŃ (sopran) – See, even Night herself is here

NOC
Spójrz, i noc przybyła tutaj,
Sprzyja naszym zamysłom;
Przybył jej cały dostojny orszak,
Utuli ludzi do snu.
Niech zgiełk i troski,

Zwątpienie i rozpacz,
Zazdrość i chciwość.
Wszystko, co licho cieszy,
Na zawsze niech będą wygnane.
Niech łagodnie odpoczywa,
Powieki swe przymknie;
Szemrzącym strumieniem,
Niech przypłyną sny kolorowe;
Niech nic tego nie zakłóca.

15. PIEŚŃ (sopran) – I am come to lock all fast

TAJEMNICA
Przybyłam, aby zamknąć na cztery spusty
Miłość, która beze mnie trwać nie może.
Miłość, jak mądra rzecze rada,
Musi się skrywać przed natrętnym okiem.
Jest wszak święta, musimy strzec ją,
Aby nie czynić z niej pośmiewiska.

16. PIEŚŃ (kontratenor) – One charming night

SEKRET
Jedna gorąca noc
Daje więcej rozkoszy,
Niźli sto szczęśliwych dni.
Noc i ja rozbudzimy twe pragnienia,
By przyjemność trwała jak najdłużej,
A sposobów znamy tysiące.

17. PIEŚŃ (bas), CHÓR – Hush, no more

SEN
Cisza, już dość, zamilknijcie,
Słodki sen przymyka jej oczy.
Zasnęła lekko, jak opada płatek śniegu!
Oddalmy się stąd na paluszkach.
Niech żaden szmer nie budzi śpiącej.

18. DANCE

19. AIR

AKT III

20. PIEŚŃ (sopran) – If Love's a sweet passion

Jeśli miłość jest słodką namiętnością, to dlaczego jest udręką?
Jeśli jest gorzka, to dlaczego smakuje tak błogo?
Wszak cierpię z rozkoszą, więc skąd me narzekania
I łzy nad własnym losem, wszak wiem, że to na próżno?
Czuję przyjemny ból, jakby trafiła mnie przedziwna strzała,
Która jednako rani i pieści me serce jednocześnie.
W delikatnym uścisku trzymam jej dłoń, spoglądam tęsknie,
W skrytości i milczeniu trwam w swojej miłości.
Lecz! Jak jestem szczęśliwy, kiedy dostrzegam jej
Przelotne spojrzenia, które świadczą o miłości do mnie.
Choć próbuje to ukryć, odsłania uczuć żar
A oczy nasze mówią to, czego nie ośmielamy się nazwać.

21. OVERTURE

22. vide

23. vide

24. PIEŚŃ (sopran) – Ye gentle spiritus of the air

Szlachetne Duchy Przestworzy, przybądźcie;
Przygotujcie i połączcie wasze czułe głosy.
Podejmijcie i powtarzajcie dźwięczne tony.
Niech wzbudzą zachwyt jak poranne krople rosy.
Niech zabrzmią nowe chóry w takim metrum
Jakbyście Boga Miłości kołysali do snu.

25. DIALOG POMIEDZY KORYDONEM I MOPSĄ (bas, tenor)

KORYDON
Teraz dziewczęta i chłopcy mają swą chwilę.
Zostawmy nudziarzy i pójdźmy na stronę.
Mopsa bardziej skory jest do zabaw niż przedtem.
Niech pocałunki obudzą igraszek czas.

MOPSA
A cóż to, czy Pan z cyrku, skądże śmiałość taka?

Wiedz, żem ja nie z takiej gliny.
Powiem ci jeszcze, iż panom nie wolno całować panien.
Nie, nie, żadnego całowania;
Nie wolno całować póki nie będzie na zawsze twoja.

KORYDON
Nie wolno całować?

MOPSA
Nie, nie, żadnego całowania!

KORYDON
Dlaczego nie wolno całować?

MOPSA
Nie wolno całować póki nie będę na zawsze twoja.

KORYDON
Gdybyś pozwolił mi ją nieco posmakować,
Czy zmieni to jej walorów smak.
Nie zwlekaj, radośnie buziaka mi daj;
Weź też ode mnie, poznaj całowania raj.

MOPSA
Nie będzie dawać ci nadziei, zbyt dobrze cię zna;
Da ci usta, a zapragniesz więcej;
Teraz Łaskawca Pannę pragnie,
Później wyśmieje i porzuci nagle.
Nie, nie, żadnego całowania...

KORYDON
Mam taką przecież małą prośbę;
Nie wolno ci, nie wypada?
Nie odmówisz, a ja odmowy nie przyjmę.

MOPSA
Nie! Nie! Co ty sobie myślisz?
Wstydu nie masz!

26. PIEŚŃ (sopran) – When I have of ten heard

NIMFA
Kiedy często słyszę dziewcząt skargi,
Że mężczyźni im więcej obiecują, tym więcej zwodzą,
Wówczas myślę sobie, że żaden nie jest mnie wart;

Postanowiłam nigdy nie wierzyć w ich przysięgi.
Ale kiedy tak pokornie do mnie przemawiał,
Spoglądał łagodnie i mówił tak miło,
Poczułam, że grzech mu odmawiać;
Natura zwyciężyła i tak mnie odmieniło.
Czy on rozmyślnie użył urody swojego
Umysłu, by rozmyślnie mnie zwieść?
Cudownym było wierzyć w jego zaklęcia;
To moja przyjemność, a cierpienie niech jego dotknie.
Jeśli okaże się wiarołomny, to mnie nie zwiedzie;
Może on oszukiwać siebie, lecz mnie nie zdoła.
Tego oczekuję i będę od niego sprytniejsza;
Będę równie fałszywa i niestała jak on.

27. DANCE

28. PIEŚŃ (kontratenor), CHÓR – A thousand, thousand ways

Tysiące, tysiące sposobów znajdziemy
By umilić czas:
Żadna z godzin nie będzie do drugiej podobna,
Niczyje życie tak radosne jak nasze.

29. HORNPIPE

CZĘŚĆ II

AKT IV

30. SYMPHONY

31. SOLO (sopran), CHÓR – Now the night

RZEMIESLNIK
Już noc się skryła na uboczu
Podziwiamy jak słońce wstaje,
Mamy szczęśliwy nowy dzień
Dzień urodzin Króla Oberona.

32. DUET (kontratenor, tenor) – Let the Fifes and the Clarions

DWÓCH INNYCH RZEMIEŚLNIKÓW
Niech oboje, trąbki i bębny, zabrzmią donośnie
Do niebios niech echo dźwięk ich poniesie.

33. ZJAWIENIE SIĘ FEBUSA

34. PIEŚŃ (tenor) – When a cruel long winter

Kiedy okrutna długa zima zmroziła ziemię,
A natura na próżno z niewoli się wyrywa;
Promienie ciepłe wysyłam, które życie dają,
I Wiosnę wzywam, która budzi każdą istotę,
Każdy kwiat i każde drzewo.
To ja jestem, który daje wszystkim życie, ciepło i energię
Nawet miłość, która rządzi każdym na ziemi, w powietrzu i w wodzie;
Zmarniałaby, zbladła i zamieniła się w pustkę.
Ten świat beze mnie wróciłby do chaosu.

35. CHÓR – Hail! Great Parent

Witaj, Słońce wspaniałe!
Oświecasz nas wszystkich,
Jesteś światłem i radością Ziemi.
Tobie Pory Roku oddają hołd,
Tobie, który budzisz do życia naturę.

36. PIEŚŃ (sopran) – Thus the ever grateful Spring

WIOSNA
Oto zawsze wdzięczna Wiosna,
Jak co roku przynosi daninę;
Wszystkie swoje powaby przed nim złóż,
Wychwalaj go śpiewem i tańcem.

37. PIEŚŃ (kontratenor) –Here's the Summer, sprightly, gay

LATO
Właśnie lato przybyło, żywe, barwne,
Uśmiechnięte, swawolne, świeże i czarowne;
Ozdobione majowym kwieciem,
Którego słodka woń unosi się wkoło.

38. PIEŚŃ (tenor) – See, see my many colour'd fields

JESIEŃ
Spójrz, jak wiele kolorowych pól
Drzewa pełne owoców posłuszne mej woli;
Owoce, które jesień przynosi,
Ofiaruję Bogu Dnia.

39. PIEŚŃ (bas) – Now Winter comes slowly

ZIMA
Teraz powoli zbliża się zima, blada, chuda i stara.
Wpierw trzęsie się z wieku, a potem z zimna,
Skostniała od srogiego mrozu i zamieci śnieżnych;
Błaga słońce by powróciło i grzało jak przedtem.

40. AIR

AKT V

41. PRELUDE

42. PIEŚŃ WESELNA (sopran) – Thrice happy lovers

JUNONA
Po trzykroć szczęśliwi bądźcie kochankowie.
Zawsze i na zawsze wolni
Od piekła zazdrości,
Od niepokojów, trosk i kłótni,
Które w małżeństwie bywają.
Wobec siebie bądźcie szczerzy,
Życzliwość niech was nie opuszcza,
Skoro już błędy tej letniej nocy na zawsze minęły,
Trwały w uczuciach bądź, ty zaś – zawsze wierna.

43. SKARGA (sopran) – The Plaint

Pozwólcie już na zawsze trwać we łzach,
Nigdy więcej moich oczu nie zmruży sen;
Skrywać się będę przed wzrokiem dnia w rozpaczy,
Póki dusza ma nie znajdzie ukojenia.
Nie ma go, już nie ma go, nad jego utratą boleję;
Gdyż nie ujrzę go już nigdy więcej.

44. ENTRY DANCE

45. SYMPHONY

46. PIEŚŃ (tenor) – Thus the gloomy world

CHIŃCZYK
Świat taki ponury,
Lecz został rozświetlony.
Błogosławiona wybuchła siła,
Świetlana moc boska otoczyła nas.
Kto czyni te wspaniałość
I daje światło życia?
Wówczas wszystkie umysły stały się czyste,

Lotne i otwarte;
W niewinności trwałe,
Bez popadania w skrajności.
Nie było miejsca dla pustej sławy,
Pychy i chorych ambicji.

47. SOLO (sopran), CHÓR – Thus happy and free

CHINKA
Tacy szczęśliwi i wolni
Upajamy się tym
Wraz z Natury dobrodziejstwem.
Nie nudzimy się nigdy,
Trwamy w naszej radości
I do jej rozkoszy zapraszamy innych.

CHÓR
Tak beztrosko żyjemy,
Tak darmo oddajemy
To, czym niebo nas hojnie obdarza.
Nie zostaliśmy stworzeni
Do pracy i wysiłku;
To kłamstwo głupcy innym wmawiają.

48. PIEŚŃ (kontratenor) – Yes, Daphne

CHIŃCZYK
Tak, Dafne, w twoich spojrzeniach znalazłem
Powab, który moje serce zwiódł;
Nie pozwól, aby swą pogardą
Stracić więźnia twojego uroku.
Kto miłości drugiego nie szanuje,
Ten najboleśniej rani;
Piękno może zniewolić zmysły,
Lecz tylko dobroć zdobywa serce.

49. TANIEC MAŁP

50. PIEŚŃ (sopran) – Hark! How all things

I KOBIETA
Posłuchaj, jak wszystko dźwięczy wspólną radością,
I cały świat rozbrzmiewa wspólnym głosem.

51. PIEŚŃ (sopran), CHÓR – Hark! The echoing air

II KOBIETA
Posłuchaj, jak powraca echo tryumfalnych śpiewów,
I wokół rozlega się aplauz skrzydeł Kupidyna.

CHÓR
Posłuchaj!

52. DUET (sopran I i II), CHÓR – Sure the dull God

II KOBIETA
Rzeczywiście, głuchy Hymen – Bóg małżeństwa – nie słyszy nas.

OBIE
Obudzimy go zaklęciem: Hymen, pojaw się!

CHÓR
Hymen, pojaw się!

OBIE
Nasza królowa nocy rozkazuje, nie zwlekaj. Pojaw się!

CHÓR
Nasza królowa nocy rozkazuje, nie zwlekaj. Pojaw się!

53. PRELUDE

54. SOLO (bas) – See, I obey

HYMEN
Widzicie, jestem posłuszny.
Moja pochodnia już dawno zgasła,
Nienawidzę czekać na udawane przysięgi,
Gdy okazuje się, że miłość nie trwa zwykle dłużej niż noc poślubna,
Fałszywy żar, przelotna miłość, nie rozpali płomienia mojej pochodni.

55. DUET (sopran I i II) – Turn then thine eyes

Zwróć swe oczy na tych wybrańców,
A ich namiętność wznieci płomienie twojej pochodni.

56. SOLO (bas) – My torch indeed

HYMEN
Moja pochodnia rzeczywiście rozpala się ogniem,
Miłości tak płomiennej jeszcze nigdy nie widziałem.

57. TRIO (sopran I i II, bas) –They shall be as happy

Będą szczęśliwi tak jak są piękni;
Zamiast trosk, miłość wypełni ich życie.
I zawsze kiedy słońce świecić będzie swoim ciepłem,
Każdy dzień będzie jak dzień wesela;
A po dniu, każda noc jak noc poślubna.

58. CHACONNE

59. CHÓR – They shall be as happy

Niech Bóg Mądrości natchnie,
Dziewięć świętych muz do wspaniałych kreacji;
Wraz z błogosławionym niebiańskim chórem
Ukażą nam swoją maestrię i artyzm.
Niech echo powtarza ich dźwięki,
Każdą nutę, nutę.

© 2010 for the Polish translation by Warcisław Kunc