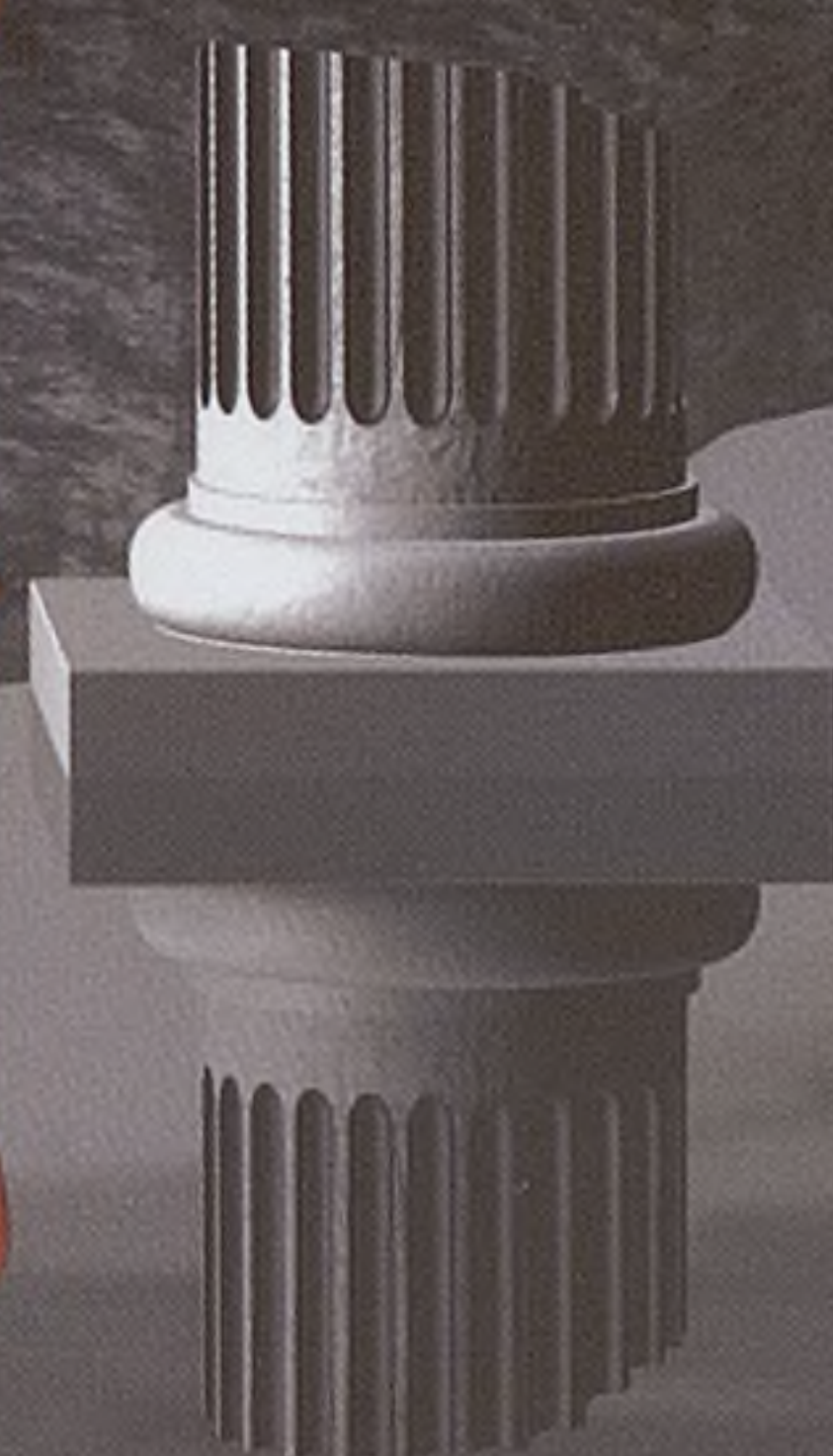
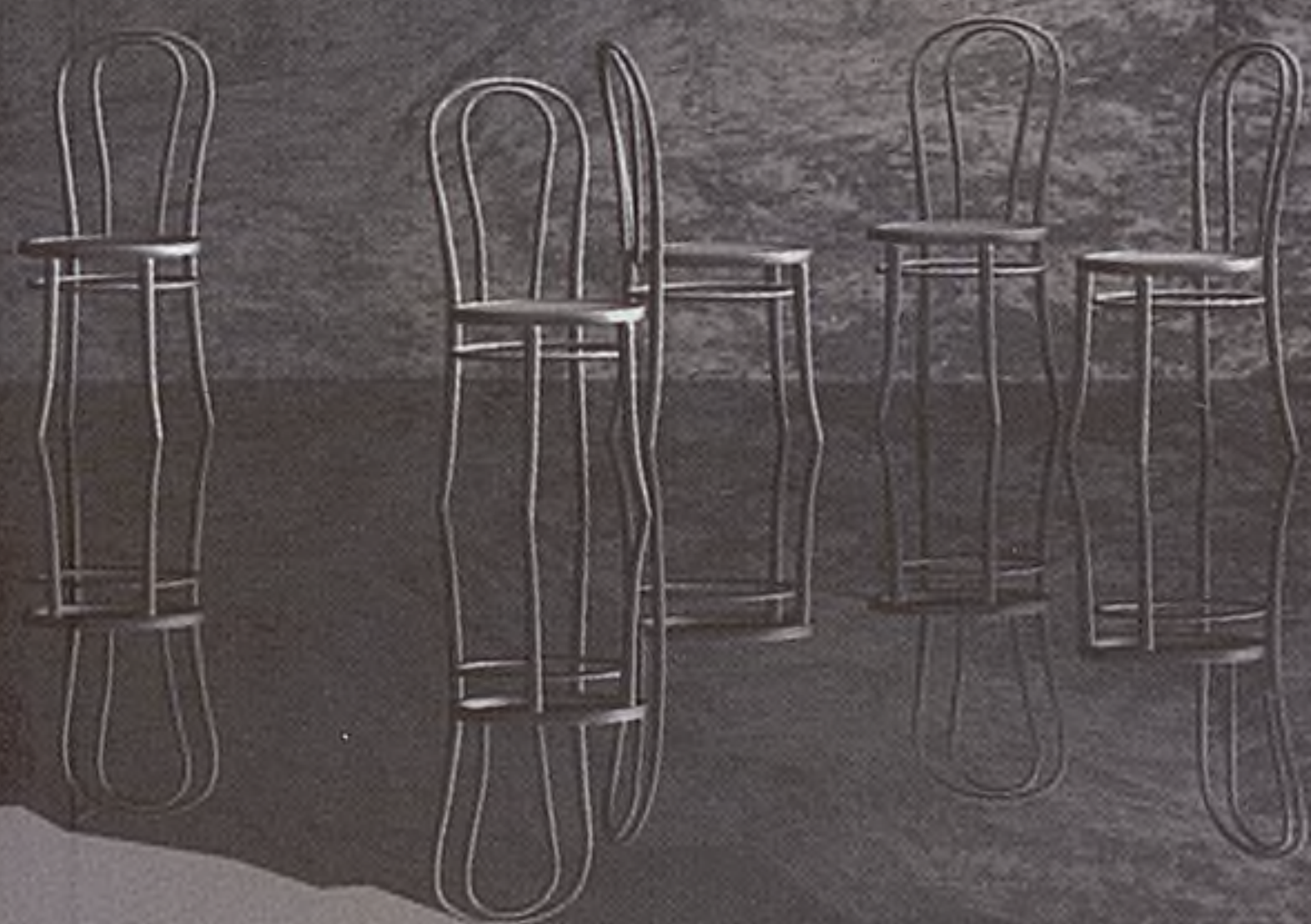


RICHARD WAGNER

TANNHÄUSER





RICHARD WAGNER

RICHARD
WAGNER
TANNHÄUSER
premiera / premiere
9.06.2016

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



RICHARD WAGNER

Tannhäuser i turniej śpiewaczy na Wartburgu

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg

Tannhäuser and the Singers' Contest at Wartburg Castle

opera romantyczna w 3 aktach

a Romantic opera in 3 acts

libretto

RICHARD WAGNER

prapremiera / world premiere

Drezno / Dresden

Königliches Sächsisches Hoftheater (Semperoper), 1845

(Paryż / Paris, Opera, 1861)

prapremiera polska, Warszawa, Teatr Wielki, 1883

Polish premiere, Warsaw, Teatr Wielki, 1883

reżyseria / director

LACO ADAMIK

kierownictwo muzyczne / music director

TOMASZ TOKARCZYK

scenografia i kostiumy / set and costume design

BARBARA KĘDZIERSKA

ruch sceniczny / stage movement

KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

przygotowanie chóru / choir master

ZYGMUNT MAGIERA

przygotowanie Chóru Dziecięcego

Children's Choir Master

MAREK KLUZA

reżyseria światła / lighting design

BOGUMIŁ PALEWICZ

oryginalna wersja językowa z tłumaczeniem polskim na tablicę

sung in the original German, with Polish surtitles



obsada / cast

Tannhäuser

TOMASZ KUK, JANUSZ RATAJCZAK

Elżbieta / Elisabeth

MAGDALENA BARYLAK, WIOLETTA CHODOWICZ, AGNIESZKA KUK

Wenus / Venus

MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA, EWA VESIN

Wolfram

MARIUSZ GODLEWSKI, ADAM SZERSZEŃ

Landgraf / Landgrave

WOŁODYMYR PANKIV, ALEKSANDER TELIGA

Walter

ANDRZEJ LAMPERT, ADAM SOBIERAJSKI

Biterolf

ANDRZEJ BIEGUN, REMIGIUSZ ŁUKOMSKI

Reinmar

KRZYSZTOF DEKAŃSKI, JACEK OZIMKOWSKI

Der Schreiber

KRZYSZTOF KOZAREK, MARCIN KOTARBA

Pastuszek / Shepherd

MONIKA KORYBALSKA

Mateusz Kępka, Łukasz Skowroński

(dzieci z Chóru Dziecięcego Opery Krakowskiej
members the Krakow Opera Children's Choir)

Paziowie / Pages

**Weronika Januszkiewicz, Wiktoria Oliwa, Mateusz Kępka, Szymon Maż
Jonasz Kluza, Michał Kuźnia, Łukasz Skowroński, Jan Sułkowski**
(dzieci z Chóru Dziecięcego / members the Children's Choir)

Stary Sługa / Old Servant

STANISŁAW KNAPIK

Trzy Gracje / Tree Graces

JAROSŁAW DIJUK

RAFAŁ PAWŁOWSKI

ŁUKASZ ZAKRZEWSKI

oraz

**MAREK GERWATOWSKI, RAFAŁ PIĘTKA
ADAM MOŚKO, VADZIM TRUKHAN**

Orkiestra, Chór i Balet Opery Krakowskiej
Krakow Opera Orchestra, Choir and Ballet

dyrygent / conductor

TOMASZ TOKARCZYK

współpraca muzyczna / assistant music director

PAWEŁ SZCZEPAŃSKI

współpraca scenograficzna / set and costume designer's assistance

RYSZARD MELLIWA

asystent reżysera / director's assistant

AGNIESZKA SZTENCEL, BOŻENA WALCZYK-SKRZYPCZAK

asystent choreografa / choreographer's assistant

ELENA KORPUSENKO

asystent kierownika chóru / choir master's assistant

JOANNA WÓJTOWICZ

asystent scenografa / set designer's assistant

MARIA MITKOWSKA

inspicjentki / stage managers

JUSTYNA JAROCKA-LEJZAK, MAGDALENA WĄSOWSKA

suflerzy / prompters

DOROTA SAWKA, KRYSTYNA BEHOUNEK

korepetytorzy solistów / soloists' coaches

KRISTINA KUTNIK, KATARZYNA MAĆKOWSKA-STARZYCKA

OLHA TSYMBALYUK, GRZEGORZ BRAJNER

akompaniator chóru / choir accompanist

WIOLETTA FLUDA

akompaniator baletu / ballet accompanist

LUDMIŁA TUŁACZ

tłumaczenie tekstu na tablicę świetlną / surtitles translated by

DOROTA SAWKA



H. M. Śmierć i kochankowie (z kręgu Lucasa Cranacha Starszego)
Death and Lovers (from the circle of Lucas Cranach the Elder)

O WAGNERZE

Richard Wagner jest dzisiaj niekwestionowanym klasykiem. Znaczenie, jakie zdobył – mimo wszelkich możliwych do wyobrażenia głosów sprzeciwu, dobiegających niekiedy zarówno ze strony znawców, praktyków muzycznych, jak i zwyczajnych melomanów – zdaje się być ugruntowane we współczesnym teatrze i sztuce tak dobrze jak nigdy przedtem. Odwaga i konieczność wytyczania nowych szlaków dla artystycznej twórczości nie są już postrzegane jako przejaw nieudolności komponowania, zwyczajnego pośpiechu lub braków w opanowaniu kompozytorskiego rzemiosła. Przeciwnie, stanowią one punkt, z którego można wykreślić ciągłą linię w kierunku współczesnej sztuki.

Krzysztof Kozłowski

Celem wielkiego kompozytora jest tworzenie czegoś nowego, odmiennego. Jako wspaniały kompozytor Wagner był zdumiewająco ambitny i wpływowy. Już inni przed nim myśleli o stworzeniu syntezy „filozofii, polityki, historii i literatury, a także mitu, języka, poezji, dramatu i muzyki” – *Gesamtkunstwerk* – ale nigdy nie czynili tego z taką wyobraźnią i takim wizjonerstwem.

Michael Steen

Na terenie muzyki proces „rozkładu” trwa od momentu, w którym Wagner napisał pierwsze trzy takty *Tristana i Izoldy*. Uczynił zaledwie maleńki otworek w skale – zdawało się nienaruszalnej – jaką był system dur-moll, fenomenalna konstrukcja, wytworzona przez wieki pracy i natchnień niezliczonych kompozytorów od Perotina Wielkiego począwszy.

Witold Lutosławski

Potężne dzieło Wagnera jest tymczasem czymś na kształt Dantewskiej *selva selvaggia e aspra e forte*; to labirynt losu. Ta muzyka nie zawsze bywa „piękna”; nieraz odzywają się w niej dźwięki chrapliwe, nieczyste, dysonansowe – boć w dysonanse bardziej obfituje ludzki los niżli w jasne harmonie...

Ireneusz Kania

Wagnerowskie dramaty zawierają w sobie wielkie potencje teatralne, niewyczerpane możliwości najrozmaitszych realizacji scenicznych. Są bowiem tak intensywnie żywe w słowno-muzycznej dramaturgii – w swoich postaciach i miejscach akcji – że domagają się wprost scenicznego unaocznienia, prą do pełnej konkretyzacji w teatralnych obrazach. W swoim czasie powstawały jako owoce szczególnej syntezy: romantycznych tęsknot i pragnień, romantycznej wyobraźni i fantastyki, romantycznego symbolizmu i realizmu – w dążności do naocznego p r z e d s t a w i a n i a. Właśnie ów symbolizm – zakorzeniony w mitologii inspirującej wyobraźnię romantyków – okazywał się z czasem dla sztuki Wagnera czymś istotnie prekursorskim, czekającym na pełne urzeczywistnienie w teatrze.

Bohdan Pociąg

Za życia otaczany był przez jednych niemal boską czcią, przez innych nienawiścią i wstrętem ponad miarę. Otwarcie teatru w Bayreuth (1876) rozpoczęło epokę „wagnerowskiego szaleństwa”, który owładnął Europą na długie lata. Namiętna walka Wagnera o swe ideały artystyczne, o pełnię sztuki i pełnię życia stała się jedną z najbardziej sugestywnych legend kultury światowej – próbowała nawet konkurować z legendą Beethovena. Młodzi muzycy z początku naszego wieku, owi Francuzi i Rosjanie, którzy postawili sobie ambitny ideał przetworzenia muzyki przez radykalną zmianę zarówno jej założeń estetycznych, jak i jej środków dźwiękowych, tę właśnie Wagnerowską legendę uznali za symbol „starego”, za fundament germańskiego romantyzmu i zaprzeczenie ideału sztuki czystej. Debussy, Ravel, Strawiński – to byli obrazoburczy podówczas likwidatorzy kultu Wagnera. A dziś? A dziś my, spadkobiercy ich wszystkich, nadziwić się nie możemy i jednym, i drugim: i apologetom, i likwidatorom.

Stefan Kisielewski

ON WAGNER

Richard Wagner is today unquestionably a classic composer. The significance that he has attained – despite all conceivable voices of opposition, coming from experts, music practitioners and ordinary music lovers alike – seems to be well established in contemporary theatre and art, more firmly than ever before. His boldness and desire to set new paths for artistic creativity are no longer perceived as a manifestation of limited composing skills, ordinary haste, or lacking in composer's craftsmanship. On the contrary, they form a point of reference from which a continuous line can be drawn to our contemporary art.

Krzysztof Kozłowski

A mark of the great composer is to do something different. As such, Wagner was astonishingly ambitious and influential. Others before had thought of creating an amalgam of 'philosophy, politics, history and literature, as well as myth, language, poetry, drama and music' – a *Gesamtkunstwerk* – but never with such imagination or such vision.

Michael Steen

In the domain of music, the process of 'decomposition' has been underway since the moment Wagner wrote the first three bars of *Tristan and Isolde*. He made just a tiny hole in the rock – seemingly inviolable – of the major-minor system, a phenomenal structure, created by centuries of labour and inspiration on the part of countless composers, starting with Perotin the Great.

Witold Lutosławski

Wagner's grand work is something in the vein of Dante's *selva selvaggia e aspra e forte*; it is a maze of fate. This music is not always 'beautiful'; more than seldom, its sounds are harsh, impure, dissonant – but then the human fate abounds in dissonance rather than in bright harmonies...

Ireneusz Kania

The Wagnerian dramas have great theatrical potential, offering inexhaustible possibilities for most diverse stagings. They are so intensely vivid in their textual and musical dramaturgy – in their characters and settings – that they simply demand to be visualized on stage, drive towards full concretization in theatrical images. In their own time, they were created as the fruits of a unique synthesis of the Romantic yearnings and desires, the Romantic imagination and fantasy, and the Romantic symbolism and realism, in a strive towards visible *depiction*. It was this symbolism – rooted in mythology, inspiring the Romantics' imagination – that over time proved something truly pioneering for Wagner's art, something awaiting full realization in the theatre.

Bohdan Pociąg

In his lifetime, he was surrounded with nearly divine worship by some, by others with hatred and loathing beyond measure. The opening of the theatre in Bayreuth (1876) ushered in the era of the 'Wagnerian frenzy' that overtook Europe for long years to come. Wagner's passionate fight for his artistic ideals, for the fullness of art and the fullness of life, became one of the most suggestive legends of the world's culture, one that even tried to compete with the legend of Beethoven. Young musicians at the turn of our century, those Frenchmen and Russians who set for themselves the ambitious ideal of transforming music through a radical change of both its aesthetic tenets and its acoustic means, saw in this Wagnerian legend the symbol of 'the old', the foundation of the Germanic Romanticism, and a contradiction of the ideal of pure art. Debussy, Ravel, Stravinsky – those were the iconoclastic liquidators of the Wagner cult at the time. And today? Today we, the successors to them all, are beside ourselves with wonder at the apologists and the liquidators alike.

Stefan Kisielewski



Hans Baldung Grien *Trzy wieki kobiety i śmierć* / *Three Ages of the Woman and the Death*

TADEUSZ SŁAWEK

TANNHÄUSER, CZYLI O NADZIEI.

*Śmiertelnym pozostałem człowiekiem,
i twoja miłość jest dla mnie nadmierna,
Chociaż bogowi przystoi radość niezmienna,
Mnie, śmiertelnemu, przeznaczona zmiana (1.2).*

Szczególne wyznanie Tannhäusera złożone pośród przepychu Venusbergu jest odpowiedzią na prośbę bogini o pieśń na miarę boskiej miłości, pieśń, której stawką jest to, co święte. Sama bogini będzie nagrodą poety, *der Liebe Göttin selber dir gewannst* – deklaruje Wenus. Zdawało by się, iż to spełnienie pragnień żyjącego w „odczarowanym” świecie człowieka o ponownym związaniu się z kręgiem bogów, a zatem o uzyskaniu gwarancji sensu i znaczenia życia. Jak wyzna sam *Tannhäuser*, jego serce pragnęło rozkoszy (*Geniessen*) do tej pory właściwej jedynie bogom, którą teraz nagle obdarowuje się śmiertelnego człowieka. Jeśli *Tannhäuser* jest opowieścią o poszukiwaniu dojrzałego człowieczeństwa, teraz jesteśmy świadkami jej początku. Dociekanie samego siebie zaczyna się od otwarcia głębokiego pęknięcia oddzielającego mroczny świat śmiertelnych od Elizjum nieśmiertelnych. Niezmiennność boskiego światła nagle wydaje się nie do pogodzenia z mrokami ludzkiego losu; rozkosze boskiej egzystencji nie przystają do cierpienia człowieczego ciała i duszy; spokojna niezmiennność boskiego istnienia uwolnionego od czasu okazuje się nie przystawać do życia człowieka miotanego przygodnymi wydarzeniami. Nic dziwnego, że relacja, jaką nieśmiertelny nawiązuje ze śmiertelnikiem jest dla tego ostatniego **nadmierna**. Bogowie należą do tego, co bez-mierne, nie-zmierzone, gdy człowiekowi (o czym

dobrze wiedzieli już starożytni Grecy) właściwa jest miara. Kto docieka siebie, poszukuje miary, a więc musi wypowiedzieć posłuszeństwo temu, co nad-mierne, co jest – mówi Wagner – *übergross*.

*Za wolnością tęsknię,
Wolności, wolności pragnę...
Zachwytów nie szukam ni rozkoszy,
Los mój ku walce mnie gna... (1.2).*

Kto szuka miary, musi zmierzyć się ze swą wolnością. Niechroniony boskim ramieniem, pozbawiony najwyższych gwarancji, pozostaje sam wobec świata, rzadko sprzyjającego jego zamierzeniom. W tym momencie kończy się ostatecznie porozumienie nieśmiertelnego ze śmiertelnym: boska istota, której losom nie zagraża przypadek, i którą otacza aura elizyjskiego blasku nie może zrozumieć owego pragnienia wolności nieuchronnie wiodącego w ciemność nieznanych przeznaczeń. Wolności właściwe jest poczucie ryzyka, a zatem niepewności, zmagania się z przeciwnościami, a ostatecznie śmierci. Kto szuka siebie, kto podejmuje wyzwania wolności, potwierdza swoją śmiertelność. Tego bogowie nigdy nie pojmą. Dlatego Tannhäuser śpiewa: „gdybyś, bogini, mogła mnie zrozumieć”. Lecz właśnie ten brak zrozumienia jest naszym losem i warunkiem naszego odpowiedzialnego stanowienia o sobie.

*Przemierzałem dalekie krainy,
Wytchnienia nie znajdując ni spoczynku (1.3).*

Bo też i nie spoczynek pisany jest temu, który poszukuje. „Zaryzykowany” we własną wolność musi z największą ostrożnością traktować wszystkie nasuwające się pokusy zadomowienia. Nie dążąc do konfliktów, chcąc znaleźć nic porozumienia ze światem, Tannhäuser wie jednak, że nie może czynić tego na warunkach, jakie ustanawia dla niego świat. Dlatego do dawnych współtowarzyszy w rycerskim i poetyckim rzemiośle powie, iż nie przyszedł z nimi walczyć, lecz by zaznawszy pojednania, podjąć dalszą samotną wędrówkę. Gdy wspólnota kusi wezwaniem „zostań z nami!” (*Bleibt bei uns!*), ten, który szuka musi odpowiedzieć „Wciąż dalej i dalej stąd!” (*Fort von hier!*). Pojednanie (*Versöhnung*), o którym mowa, to nie tylko akt związania się ze wspólnotą, ale przede wszystkim wyraz pogodzenia się z losem, który poszukującego nieuchronnie od wspólnoty oddziela.

Nie ma to nic wspólnego z mizantropią. Przeciwnie: dociekający siebie wie, że musi doznać radykalnej samotności, aby móc prawdziwie służyć innym. Inaczej będzie tylko naśladował przyjęte wzory postępowania, to znaczy nie będzie zdolny do potraktowania życia z należną mu powagą.

Do niej! Do niej! Do niej mnie wiedźcie! (1.3).

Wspomnienie Elżbiety przypomni Tannhäuserowi najpierw o tym, że ziemia jest jedynym „niebem” śmiertelnika. Samo imię dawnej ukochanej jest, jak mówi, „uśmiechem niebios” i „powrotem wiosny”. Zapewne słyszymy w tym echo romantycznego przekonania, że, jak ujął to Adam Mickiewicz – „kto ziemi nie dotknął ni razu, ten nigdy nie może być w niebie”. Słuchacz lub czytelnik biegły w psychoanalizie odnajdzie tu, zapewne nie bez racji, Jungowski postulat, iż dopiero pojednanie animusa z animą, pierwiastka męskiego i żeńskiego, stworzy ludzką jaźń wolną od dręczących niepokojów. Bywalec operowego świata postawi więc dzieło Wagnera w szlachetnej linii biegnącej od Mozartowskiego *Zaczarowanego fletu* po *Fidelio* Beethovena. Wszak i tam jednostka poszukuje racji swego życia zabiegając o głębokie związanie z ocalającą, acz niepoznaną siłą skupioną w drugim człowieku. Tamino i Pamina, Florestan i Leonora / *Fidelio*, należą do tej samej klasy postaci, co Tannhäuser i Elżbieta. Ale dalszy bieg wydarzeń w operze Wagnera mówi jeszcze o czymś innym: więź, nawet najintymniejsza, łącząca dwoje ludzi jest delikatną, choć dramatyczną grą zjednoczenia i oddalenia. Wszak kto miłuje prawdziwie, doskonale wie, że w ukochanym/ukochanej pozostanie zawsze tajemnicza „reszta”, nie poddająca się żadnym więzom, choć to ona właśnie warunkuje więzy najgłębszego oddania. Miłość nie „posiada”; kto miłuje „nie posiada się” z miłości. Nie „posiada” także ukochanego / ukochanej. Miłość jest grą przychodzenia i odchodzenia. Związania i wolności.

To był cud,
Cud nie do pojęcia wprost wzniosły (2.1).

Jest zatem „cudem”, co wyznaje sam Tannhäuser. Lecz skoro cud to „nie do pojęcia wprost wzniosły” (*unbegreiflich hohes Wunder!*), zatem, aby trwać, musi pozostawać w ukryciu, w miejscu, które Elżbieta nazywa ciemnym wnętrzem serca, z której to głębi, *aus meines Herzens Tiefe*, nie powinien się wydostać. Świat byłby w stanie pojąć ów sekret związania jedynie na swój sposób, to znaczy banalizując go i sprowadzając do wyznania. Ujawnia ono tajemnicę związania, a tym samym niszczy je, w najlepszym przypadku zamienia w poetyckie konkury. To, co „nie do pojęcia” musi pozostać niedostępne ambicjom ludzkiej mowy. Wszak cud „objaśniony”, przestałby być cudem. Nic dziwnego, że Elżbieta powie Landgrafowi, iż „nie może mówić”, *Sprechen kann ich nicht*. Trudno też oprzeć się rozczarowaniu słuchając poetyckich zmagania minnesengerów mających sprostać zadaniu wyznaczonemu przez Landgrafa: „czy moglibyście zgłębić dla mnie istotę miłości?”. Daremne to wysiłki. Ale też zadanie ponad siły języka. Kto mówi, nieuchronnie musi posłużyć się kategoriami jakichś porównywalnych wartości, a wtedy opuszczamy relację miłości wchodząc na zupełnie inne tereny.

Wolfram: *Przede mną tryska źródło cudowne,
na które duch mój spogląda z najwyższym podziwem*

...

Tannhäuser: *Wolframie, nędznie wypaczyłeś miłość.*

... *Cześć religijna należy jest temu, czego nie pragniemy
dotknąć* (2.4).

Spór nie dotyczy tylko wyższości miłości duchowej nad fizyczną namiętnością. Nie chodzi jedynie o to, czy „źródło cudowne” ma pozostać niezmacone jako przedmiot religijnej kontemplacji (jak w pieśni Wolframa), czy też ma być natchnieniem dla odnawiającej się namiętności (jak śpiewa Tannhäuser). Napięcie między cielesnym egotyzmem a duchowym zobowiązaniem moralnym nie jest najważniejsze. Rzecz dotyczy czegoś donioślejszego: możliwości dochodzenia do prawdy ścieżkami innymi niż te wytyczone zawczasu przez wspólnotę, na odpowiedzialność własnego jednostkowego sumienia raczej niż zbiorowego sumienia społeczności. Ostatecznie stawka okazuje się jeszcze wyższa: jest nią zbawienie i wolność jednostki w świecie uporządkowanym przez światopoglądy oferujące rygorystyczne warunki zbawienia. Tannhäuser to spór dwóch postaw wobec życia. Z jednej strony staną ci, którzy działają bez jakichkolwiek wątpliwości, a pewność ich rodzi się z niezachwianego przekonania o własnej racji zamkniętej w granicach systemu nie podlegającego wątpliwościom. Minnesengerzy orzekają zgodnie, iż Tannhäuser „odrzucał precz wszelką nadzieję, / Zbawienia nie osiągnie

nigdy". Z drugiej strony znajdzie się Elżbieta, w której świecie nie ma sytuacji zamkniętych raz na zawsze i nieodwołalnie. Dla niej Tannhäuser nie jest człowiekiem, na którym spoczęło *des Himmels Fluch*, „przekleństwo niebios”, lecz „człowiekiem nieszczęsnym”, *der Unglücksel'ge*, a to dwie zupełnie odmienne kwalifikacje. Pierwsza jest doktrynalna, uznająca zawsze wyższość gotowych rozwiązań nad indywidualnymi decyzjami jednostki; druga etyczna, w której człowiek stawiający samotnie czoła losowi ma prawo do rzucenia wyzwania także tym gotowym rozwiązaniom.

*Czy wy, tak pewni swej wiary świętej,
Tak przeinaczacie wyroki Najwyższego? (2.2).*

Oto radykalna trudność, którą stanowi przedmiot opowieści o Tannhäuserze: w jakiej relacji pozostają sformalizowane zalecenia właściwego postępowania z praktyką ludzkiego życia. Czy nakazy ustanawiające zręby systemu, stworzone dla pewnej wyabstrahowanej rzeczywistości, rzeczywistości niemal „wiecznej”, mogą niezmiennie i niezawodnie sprawdzać się w zawsze zawodnym i zmiennym ludzkim świecie? Co ma pościć człowiek z „wyrokami Najwyższego” (*des Höchsten Rat*), kiedy zderzają się one z przygodnymi zdarzeniami jego życia? Inną postacią tego dylematu jest pytanie o to, czy ktoś, i jakimi uprawnieniami musiałaby się legitymować owa instancja, kto mógłby czuć się uprawnionym do pozbawiania nadziei człowieka poszukującego racji własnej egzystencji? O to pyta Elżbieta rycerzy-poetów działających na mocy prawa „zewnętrznego” wobec jednostki i jej decyzji: „Jakaż krzywdę wyrządził wam grzesznik, / Którego pozbawić chcecie nadziei?”. Czy może istnieć człowiek, któremu zrabowano nadzieję? Bo właściwie o rabunku (*Hoffnung rauben*) mówi Elżbieta.

*... na wieczne potępienie jesteś skazany!
Jak pastorał w mym ręku nie wypuści liści,
Tak nigdy łaska wybawienia z ogni piekielnych,
Nie zakwitnie dla ciebie (3.4).*

Tak mówią przeświadczeni o tym, że życie uwięzione jest w rygorystycznych normach, a człowiek, zamknięty w klatce ciała, potrzebuje nieodzownie zewnętrznego przewodnika, który życiu w tej klatce nadałby pozory wolności. Postawa to tyleż (być może) słuszna, co porażająca swym bezdusznym okrucieństwem. Nic dziwnego, że słysząc ją z ust papieża, Tannhäuser popada w omdlenie. Ale ostatnie słowo nie należy do papieża, lecz do Elżbiety. To nie urząd i jego funkcjonariusze decydują, lecz oddanie jakim człowiek obdarza drugiego człowieka. Martwy pastorał zakwitnie, Tannhäuser będzie zbawiony.



Albrecht Dürer Śmierć i lancknecht / Death and Landsknecht

TADEUSZ SŁAWEK

TANNHÄUSER, OR HOPE

*But mortal, oh, I have remained
and your loving is too huge for me.
Though a god may incessantly savour enjoyment,
I am subject to change (...) (1.2).*

Tannhäuser's peculiar confession made amidst the sumptuousness of the Venusberg is a reply to the goddess's request for a song worthy of divine love, a song worth putting what is most sacred at stake. The goddess herself is promised as the poet's reward, *der Liebe Göttin selber dir gewannst*, according to Venus's declaration. It would appear to be the fulfilment of the desire of man living in a 'disenchanted' world, a desire to renew his bond with the circle of gods, i.e. to gain a guarantee of some meaning to life. As Tannhäuser himself divulges, his heart desires the delight (*Geniessen*) that has hitherto been reserved for the gods, and which is now suddenly offered as a gift to a mortal man. If *Tannhäuser* is a story of search for mature humanity, here is the point where we witness its beginning. Inquiry into one's self starts with opening wider the deep gap dividing the dark world of the mortals from the immortals' Elysium. The invariability of the divine light suddenly seems irreconcilable with the darkness of human fate; the delights of divine existence are incompatible with the suffering of the human body and soul; the serene permanence of divine existence, freed from time, turns out to be unsuited for the life of man, tossed around by haphazard events. No wonder then that the relationship that the immortal forms with the mortal is too overwhelming for the latter. Gods belong in the realm of the immeasurable, the

measureless, while what becomes man (as the ancient Greeks knew very well) is moderation, i.e. knowing the proper measure. He who starts an inquiry into himself looks for a measure, and consequently has to decline his obedience to what is measureless, excessive, to use Wagner's own word – *übergross*.

*For freedom, then, I long,
for freedom, freedom, do I thirst;
for struggle and strife I will stand,
though it be, too, for destruction and death (1.2).*

He who seeks proper measure has to tackle his own freedom. Unprotected by divine arm, devoid of the highest guarantees, he is left alone in the face of the world, which is seldom favourable to his plans. This is the moment when the understanding between the immortal and the mortal comes to an end: the divine being, whose fate is not exposed to random chance, and who is surrounded by an aura of Elysian light, cannot understand the desire for freedom that inevitably leads into the darkness of unknown destinies. What is inherent in freedom is a sense of risk, of uncertainty, grappling with adversities, and ultimately death. He who seeks himself, who takes up the challenges of freedom, confirms his mortality. This is something that the gods will never comprehend. Which is why Tannhäuser sings: 'Oh, if you could understand it, goddess!'. But it is exactly this lack of understanding that is our lot and a prerequisite for our responsible self-determination.

*I have journeyed in far-distant realms –
there where I never found response nor rest. (1.4).*

Because indeed no rest is destined for the seeker. Having invested risk in his own freedom, he has to approach with utmost caution any temptation of nesting and domestication. Wishing to avoid conflict and find a thread of understanding with the world, Tannhäuser is, however, aware that he cannot afford to do it on terms imposed on him by the world. Therefore, he tells his fellow minstrel-knights that he has not come to fight with them but rather, once he has tasted reconciliation, to continue his solitary wandering. When the community entices him with the invitation 'Stay by us!' (*Bleib bei uns!*), the seeker must reply 'Away, away from here!' (*Fort von hier!*). The reconciliation (*Versöhnung*) which is referred to here is an act not so much of attaching oneself to the community as primarily of coming to terms with the fate that inevitably separates the individual from that community. This has nothing to do with misanthropy. Quite the contrary: he who seeks to know himself has to experience radical solitude to gain the ability to truly serve others. Otherwise, he will merely imitate

the established behaviour patterns, that is to say he will be unable to treat life with the seriousness that it deserves.

To her! To her! Oh, lead me to her! (1.4).

A memory of Elisabeth first reminds Tannhäuser that the earth is the mortal's only 'heaven'. His love's very name is, as he says, 'heavens [that] looked down on' him, 'the spring [that] has entered into [his] soul.' It must be an echo of the Romantic belief that, in the words of Adam Mickiewicz, 'he who has never touched earth never will enter heaven.' The listener or reader well-versed in psychoanalysis will find here (and probably quite rightly so) the Jungian postulate asserting that only the reconciliation of the animus with the anima, the male with the female elements, will engender a human self free from tormenting anxieties. The experienced opera goer will thus place Wagner's work in the noble line spanning from Mozart's *The Magic Flute* to Beethoven's *Fidelio*. After all, those are also stories of an individual seeking the meaning of life, striving for a deep bond with the saving, if unfathomed, force concentrated in another human being. Tamino and Pamina, Florestan and Leonore / *Fidelio* belong in the same class of characters as Tannhäuser and Elisabeth. But the ensuing sequence of events in Wagner's opera reveals yet another truth: a bond, even the strongest one, between two people is a delicate, though dramatic, interplay of coming closer together and growing apart. Indeed, someone who truly loves knows full well that there will always be in the one they love that mysterious 'rest' refusing to submit to any bond, and yet it is this very rest that is the prerequisite condition for a bond of deepest devotion. Love does not 'possess'; someone who loves does not even 'possess' himself or herself, much less the one he or she loves. Love is a game of coming and going. Bondage and freedom.

*It was a miracle,
an unbelievably sublime miracle! (2.2).*

It is thus a 'miracle', which Tannhäuser himself admits. But if it is a miracle, it is an 'unbelievably sublime' one (*unbegreiflich hohes Wunder!*), and therefore, in order for it to last, it must remain concealed, in a place which Elisabeth calls the dark inner core of the heart, from whose depth, *aus meines Herzens Tiefe*, it should never get out. The world would only be able to comprehend the secret of the bond in its own way, i.e. trivializing and reducing it to a confession. The world will reveal this secret, and thereby undo it, or in the best case

scenario turn it into a poetry contest. What is 'beyond comprehension' (*unbegreiflich*) has to remain inaccessible to the ambition of human speech. After all, a miracle that is 'explained' would no longer be a miracle. No wonder then that Elisabeth tells the Landgrave that she 'cannot speak', *Sprechen kann ich nicht*. It is also hard to resist disappointment upon hearing the poetic jousting of the minnesingers, attempting to prove themselves up to the task set by the Landgrave: 'Could you fathom the true essence of love for me?' Their efforts are vain; but then the task is beyond the strength of language. When we speak we must inevitably use the categories of some comparable values, and then we leave the realm of love, entering an entirely different domain.

*WOLFRAM: And behold! Before me a miraculous spring appears,
which my spirit glimpses, filled with wonder!*

(...)

*TANNHÄUSER: Oh Wolfram, you who have sung thus,
have woefully misrepresented love!*

*(...) Worship is due to such marvels,
for one should not aspire to touch them! (2.4).*

The dispute is not merely about the superiority of spiritual love over physical passion. It is not just whether the 'miraculous spring' pool should be kept untainted as an object of religious contemplation (as suggested by Wolfram's song) or if it is to be an inspiration for the revival of the passion (as Tannhäuser's song asserts). The tension between corporeal exoticism and spiritual moral obligation is not the most important here. The whole thing is about something much more momentous: being allowed to seek the truth along paths other than those strictly set by the community, at the responsibility of one's own individual conscience rather than the collective conscience of that community. Ultimately, the stakes prove even higher: they are the salvation and freedom of the individual in a world ordered by worldviews setting rigorous conditions for salvation. *Tannhäuser* is a dispute between two attitudes towards life. One side is those who act without any doubt whatsoever, deriving their certainty from their unwavering belief in their being right, based on a system that is not even subject to doubt. The minnesingers unanimously conclude that Tannhäuser 'has cast away his every hope, never will he win salvation!' The other side to the dispute is that taken by Elisabeth, in whose world there are no situations that would be closed once for all and irrevocably. To her Tannhäuser is not a man burdened with

des Himmels Fluch, 'the curse of heaven', but rather an 'unhappy man', *der Unglücksel'ge*, and these are two completely different categorizations. The former is doctrinal, always recognizing the superiority of predefined readymade solutions over the individual's personal decisions; the other is ethical, in which a person grappling with fate on his or her own also has the right to challenge these readymade solutions.

*Do you who are so strong in true belief
thus misconstrue the counsel of the Highest? (2.4)*

Here is the radical difficulty that is the subject of the story of Tannhäuser: what is the relation between the formalized rules of appropriate conduct and the practical reality of human life? Can the commandments that set the groundwork for the system, created for a certain abstracted reality, a reality that is well-nigh 'eternal', prove invariably and unfailingly effective in the always failing and variable human world? What is man supposed to do with 'the counsel of the Highest' (*des Höchsten Rat*) when it clashes with the haphazard events of life? Another manifestation of this dilemma is the question whether there is someone entitled – and if so, then on what grounds – to feel authorized to take away all hope from a person looking for the justification of his or her own existence? This is the question that Elisabeth asks the minstrel-knights acting on the strength of the 'external' right towards an individual and his decision: 'If you would rob a sinner of hope, then say, what harm has he done you?' Can a human being who has been robbed of his or her hope exist at all? Because robbery (*Hoffnung rauben*) is exactly what Elisabeth is talking about.

*(...) then, now from henceforth, you are eternally damned!
As this staff in my hand no longer bedecks itself in fresh green,
so from the burning brands of hell
deliverance can never blossom for you! (3.3)*

This is the manner of speaking employed by those convinced that life is imprisoned in strict rules, and the human being, locked in the cage of the body, indispensably needs some external guidance that would endow life in this cage with the appearances of freedom. This attitude is as (arguably) right as it is stunning with its insensate cruelty. It is then no wonder that, on hearing such a pronouncement from the pope's mouth, Tannhäuser lapses into unconsciousness. But the last word is not the pontiff's but Elisabeth's. It is not the office and its officials that ultimately decide but the devotion that one human being offers to another. The dead staff will blossom; Tannhäuser will be saved.

TADEUSZ SŁAWEK



NIESPOKOJNY DUCH **WAGNERA**

rozmowa z reżyserem Laco Adamikiem

To pana druga inscenizacja *Tannhäusera*. Wraca pan do dawnych pomysłów, czy też ma świadomość, że dziś patrzy pan inaczej na ten utwór?

Im staję się starszy, tym bardziej jestem przekonany, że sztuka powinna być intensywna, nierozgadana i pozbawiona efekciarstwa. Innymi słowy – cenna jest stara, angielska zasada: less is more, mniej jest więcej. Z wiekiem zacząłem doceniać ascezę wypowiedzi. Im krótsza i skromniejsza, tym staję się intensywniejsza, a w sztuce chodzi przecież o intensywność przeżycia, szczególnie w operze, która na dodatek składa się z wielu elementów. Opera jest teatrem muzycznym, ale sens opery polega na tym, że główny przekaz zawiera się w muzyce. Brzmi to paradoksalnie, bo muzyka pozornie niewiele może wyrazić w porównaniu choćby z literaturą, a jednak tak jest. To zresztą w operze przez całe życie mnie podnieca.

Ta inscenizacja *Tannhäusera* będzie więc skromniejsza, ale bardziej intensywna?

Wiele współczesnych spektakli jest przegadanych, istota opery się w nich rozplywa. Ja wolę iść w innym kierunku i myślę, że dowodem na to są moje krakowskie inscenizacje *Cyganerii* i *Wesela Figara*, w których starałem się wykorzystać ascetyczną formę, by dojść do sedna opery. Wartość *Tannhäusera* polega zaś na tym, że Wagnera interesuje poszukiwanie prawdy o człowieku, najważniejsza jest tu warstwa egzystencjalna dotycząca w gruncie rzeczy nas wszystkich. I aby jej nie zagubić, spektakl musi być oszczędny w środkach. Używam zatem tylko tych, które są naprawdę potrzebne.

A co jest dla pana ważne w przesłaniu *Tannhäusera*?

To, że każdy człowiek składa się z dwóch części. Jedna z nich to biologia, natura, a druga – to duch, świadomość, kultura. Kryje się za tym podstawowa prawda, że niezależnie od tego, jak przeżyliśmy życie, na końcu drogi zawsze czeka nas „koniec”. Wtedy wkracza Bóg i osądza nasze życie. Tannhäuser to niespokojny duch, który nie chce być niesiony przez los, jest ciekaw sensu swojego życia, dlatego znajduje się nieustająco w drodze. Najpierw ucieka od Wenus, potem nie potrafi zbliżyć się do Elżbiety, wyrusza więc do papieża w Watykanie. Dopiero w chwili śmierci okazuje się, że przez ową ciągłą podróż zasłużył na boskie wybaczenie. Ten faustowski sens swego dzieła Wagner przedstawił genialnie, to jedna z najpiękniejszych oper, z jaką się w życiu spotkałem.

Tak interpretując *Tannhäusera* dotyka pan istoty człowieczeństwa, tematu uniwersalnego.

Bo *Tannhäuser* to przecież utwór o sensie naszego pobytu na ziemi. Jesteśmy jak wszystkie inne istoty, kierują nami instynkty i popędy, ale jednocześnie tylko my, ludzie, mamy świadomość i duszę. Zatem człowiek, kiedy nawet żył w raju i zaznał absolutnego szczęścia, to jednak zjadł owoc z zakazanego drzewa. Chciał... musiał „wiedzieć”.

Można na to spojrzeć inaczej. Wartość szczęścia poznajemy tylko w opozycji do tragedii, do bólu. Wieczna szczęśliwość byłaby doznaniem bezwartościowym.

Każdy człowiek musi w pewnym momencie zderzyć się z innym człowiekiem, z rzeczywistością i w tym znajduje dla siebie sens. Dlatego Tannhäuser mówi Wenus: jesteś boginią, ale ja muszę spróbować życia zwykłego człowieka.

Chce dopełnić szczęście życiowym doświadczeniem.

Tak, ale na swej drodze spotyka jedynie tych, którzy na życie patrzą jednostronnie, a on szuka dopełnienia. I ma świadomość nieuchronnej śmierci. Dzieło Wagnera jest jak średniowieczne malarstwo, w którym znajdziemy obrazy pokazujące piękno życia, piękno uczuć, piękno kobiet, ale gdzieś z boku stoi niepozorny człowiek z klepsydrą, przypominający, że wszystko to otrzymujemy jedynie na chwilę.

Chwilowy pobyt na ziemi ma więc w ogóle sens?

Oczywiście, ale wie pan, co jest dla każdego z nas najważniejsze? Abyśmy zobaczyli siebie w oczach innych. Inaczej nie osiągniemy stanu sprawiedliwości czy świętości. Dlatego Tannhäuser, opuszcza grotę Wenus. Czyni to jednak w swoim własnym, osobistym interesie, dopiero w ostateczności, przymuszony, przyzywa imię Marii Panny. Dotychczasowe życie w grzechu nie było dla niego problemem, ale nie czyniło go prawdziwym człowiekiem.

Zresztą w całym utworze mimo średniowiecznego sztafażu Wagner bardzo oszczędnie używa atrybutów wiary.

Bo to jest opera niesłychanie, wręcz do bólu, humanistyczna.

Co z niej może wziąć dla siebie współczesny widz, który bardziej interesuje się zmysłowym światem Wenus, a nie docenia świata Elżbiety?

Choćby to, że dychotomia człowieka, który składa się ze szczęścia i nieszczęścia, z młodości i starości, z miłości i odrzucenia, przejawia się we wszystkich sferach naszej egzystencji. O tym właśnie mówi Tannhäuser podczas turnieju śpiewaczego. Jego słabością jest nieustająca niecierpliwość, przez nią ostatecznie przegrywa, gdyż ciągle gna do przodu, nie zważając na to, że inni go nie rozumieją. Ma jednak odwagę szukać. Właśnie to chciałbym pokazać, odrzucić kontrast między seksem a duchowością, często dziś eksponowany w wielu inscenizacjach *Tannhäusera*. Obraz raju i obraz ziemskiego życia w tym utworze jest dla mnie figuracją naszego losu. Dlatego wymyśliłmy z autorką scenografii, Barbarą Kędzierską, że kraina Wenus będzie antycznym ideałem przeszłości, trochę jak marzenie senne, tym niemniej antyczna doskonałość architektonicznej formy nie zginie, kiedy świat pójdzie dalej. To, co było, pozostaje nadal obecne, tak jak ludzkie doświadczenia, których nie da się zniszczyć, zburzyć, wyrzucić. Antyczne kanony piękna pozostaną w świecie współczesnych ludzi. Dziś na Sycylii możemy spotkać średniowieczne kościoły wbudowane w pozostałości greckich świątyń. I to jest właśnie przejaw uniwersalnej siły sztuki, której ulegamy również, obcując z operą Wagnera.

rozmawiał **Jacek Marczyński**



WAGNER'S RESTLESS SPIRIT

interview with the director Laco Adamik

This is your second production of *Tannhäuser*. Are you revisiting your previous ideas or do you feel you're taking a different look at this opera today?

The older I get the more convinced I am that art should be intense rather than wordy, while being free from claptrap effects. In other words, I value the old English rule of thumb: less is more. With age I have come to appreciate austerity in expression. The more concise and modest, the more intense it becomes; and, after all, what art is about is the intensity of experience, especially in opera, which additionally is made up of many elements. Opera is musical theatre but the primary essence of opera is expression through music. This sounds paradoxical because music can seemingly express little compared to, say, literature, but that's how it is. Actually this is what has excited me about opera all my life.

This staging of *Tannhäuser* is going to be more modest but more intense then?

A lot of today's productions are just wordy, the essence of opera is diluted in them. I prefer a different approach and I think this has been proven by my Krakow productions of *La bohème* and *The Marriage of Figaro*, where I tried to use ascetic form to get to the core of the opera. And then the value of *Tannhäuser* is in the fact that Wagner is interested in seeking the truth about man; the most important aspect here is existential, pertaining to all of us actually. And to avoid losing touch with it, the staging must be moderate in the use of the means of expression. So I only use those that are really necessary.

And what is important in the message of *Tannhäuser* to you?

It's that every human being is made up of two parts. One is biology, nature, and the other is spirit, consciousness, culture. What lies underneath is the elementary truth that, no matter how we have lived our life, what awaits at the end of the road is always... the end. Then God steps in and judges our life. *Tannhäuser* is a restless spirit who refuses to be just carried along by fate; he's curious to know the meaning of his life, which is why he's always on the road. First he flees from Venus, then he finds himself incapable of getting close to Elisabeth, so he sets off to see the pope in Rome. It's only at the time of his death that he turns out to have deserved God's forgiveness with his incessant journeying. This Faustian meaning of Wagner's work is conveyed in a genius way; it's one of the most beautiful operas I've ever encountered.

Interpreting *Tannhäuser* in this way, you are touching on the essence of humanity, a universal subject.

Well, *Tannhäuser* is a piece about the meaning of our time here on earth. We're like all other creatures, directed by instincts and natural drives, but at the same time we humans are the only ones that have consciousness and a soul. Therefore, even when he lived in paradise and experienced absolute happiness, man still ate the fruit of the forbidden tree. He wanted... he had to 'know'.

One can see it differently. We get to know the value of happiness only in contrast to tragedy, to pain. Eternal happiness would be a worthless experience. Every human being at some point has to clash with another human being, with reality, and this is where a person finds meaning for themselves. This is why Tannhäuser tells Venus: You're a goddess but I have to try the life of an ordinary man.

He wants to complement happiness with life experience.

Yes, but on his way he encounters only those who have a one-sided view of life while what he seeks is complementation. And he's aware of inevitable death. Wagner's work is like medieval painting, where we find pictures showing the beauty of life, the beauty of feelings, the beauty of women, but somewhere on the side there is always this unassuming figure of a man holding an hourglass, reminding us that we receive all of that only for a while.

Does our temporary stay on earth have any meaning at all then?

Of course, but you know what's the most important thing for all of us? To see ourselves through the eyes of others. Otherwise, we will never attain the state of righteousness, or holiness. This is why Tannhäuser leaves the Venusberg. However, he does it in pursuance of his own personal interest. Only as a last resort, when he feels cornered, does he call on the name of Virgin Mary. He doesn't have a problem with the life of sin that he's led so far but he feels it wasn't making him a real human being.

Actually, throughout the piece, despite its medieval background, Wagner is very frugal in the use of attributes of faith.

Because this is an extremely humanistic opera, I mean to the hilt.

But what's in it for today's spectator, who is rather interested in the sensual world of Venus than likely to appreciate the world of Elisabeth?

For one thing, the idea of the dichotomy of man – who is made up of happiness and misery, youth and aging, love and rejection – is manifested in all the spheres of our existence. This is what Tannhäuser sings about in the contest. His weakness is in his incessant impatience; this is why he ultimately loses because he keeps rushing ahead, disregarding the fact that others don't understand him. But he has the courage to seek. This is exactly what I would want to show, and discard the contrast between sex and spirituality, something that is often foregrounded in modern productions of *Tannhäuser*. The picture of paradise and the picture of mundane life in this opera are to me a figuration of our fate. This is why the set designer Barbara Kędzierska and I have come up with the idea that the realm of Venus will be the ancient ideal of the past, something like a dream. Nevertheless, antiquity's perfection of architectural form is not lost as the world moves forward. What was before is still present, just like human experiences which can't be destroyed, demolished, or discarded. The ancient canons of beauty are retained in the world of modern-day people. In *Sicily*, we can find medieval churches built into the remnants of Greek temples. And this is exactly a manifestation of the universal power of art, which we also succumb to when exposed to Wagner's opera.

Interview by **Jacek Marczyński**



Prolog / Prolog

TREŚĆ

OPERY

Akt I

Grota Wenus. Wędrujący po świecie Tannhäuser nie umiał znaleźć dla siebie miejsca na zamku landgraфа Hermanna i żyje u boku pięknej bogini, wśród uciech i zabaw. Z oddali słysząc śpiew syren, nimfy tańczą z satyrami, trwają niekończące się bachanalie. Tannhäuser tęskni zaś za życiem wśród ludzi. Wierzy, że tylko w prawdziwym świecie może osiągnąć szczęście. Wenus nie chce stracić kochanka, namawia go, by zaintonował pieśń na cześć miłości. Każdą jej zwrotkę rycerz kończy jednak prośbą do Wenus, by pozwoliła mu wrócić na ziemię (pieśń „Dir töne Lob!"). Bogini przestrzega go przed złymi ludźmi. Tannhäuser jest zdecydowany: walka to jego przeznaczenie, nie boi się nawet śmierci. Gdy Wenus nadal sprzeciwia się jego odejściu, wzywa Matkę Boską i królestwo Wenus znika.

Dolina w pobliżu Wartburga. Tannhäuser budzi się oczarowany polami i lasami, wesołym śpiewem Pastuszka. Słyszając pokutną pieśń Pielgrzymów podążających do Rzymu, pada na kolana, dziękując za łaskę powrotu. Modlącego się rycerza odnajduje landgraf Hermann z drużyną myśliwych. Wszyscy cieszą się, widząc znów Tannhäusera, lecz on chce odejść, by w pokucie szukać ukojenia. Wolfram prosi, by został ze względu na Elisabeth, która bardzo posmutniała, kiedy zabrakło go wśród rycerzy. Tannhäuser postanawia wrócić, ma nadzieję, że czysta miłość dziewczyny pomoże mu zacząć nowe życie.

Akt II

Zamek na Wartburgu. Do sali, gdzie odbywają się turnieje śpiewacze, Elisabeth nie weszła, odkąd zabrakło Tannhäusera, teraz – przepełniona szczęściem – czeka na jego powrót (aria „Dich, teure Halle”). Przyprawia go Wolfram, Elisabeth pyta, gdzie bywał, Tannhäuser unika odpowiedzi, bo nie chce wspominać Wenus. Przy dźwiękach fanfar przybywają goście. Landgraf Hermann oznajmia, że rycerz, który zaśpiewa najpiękniejszą pieśń o miłości, otrzyma rękę Elisabeth. Pierwszy w turniejowe szranki staje Wolfram von Eschenbach, który od dawna darzy ją uczuciem. Sławi miłość czystą i idealną, zrywają się oklaski. Odpowiada mu Tannhäuser pieśnią o miłosnych rozkoszach, z których w pełni należy korzystać. Jego słowa budzą oburzenie Waltera von der Vogelweide i Biterolfa, ale odpowiadając na to, Tannhäuser intonuje płomienny hymn na cześć Wenus, co spotyka się z ogólnym potępieniem. W obronie ukochanego staje jedynie Elisabeth. Tannhäuser wie, że zachował się niegodnie wobec niej, landgraf ogłasza, że musi udać się z pielgrzymką do Rzymu i tam wyznawszy grzechy, błagać o przebaczenie.

Akt III

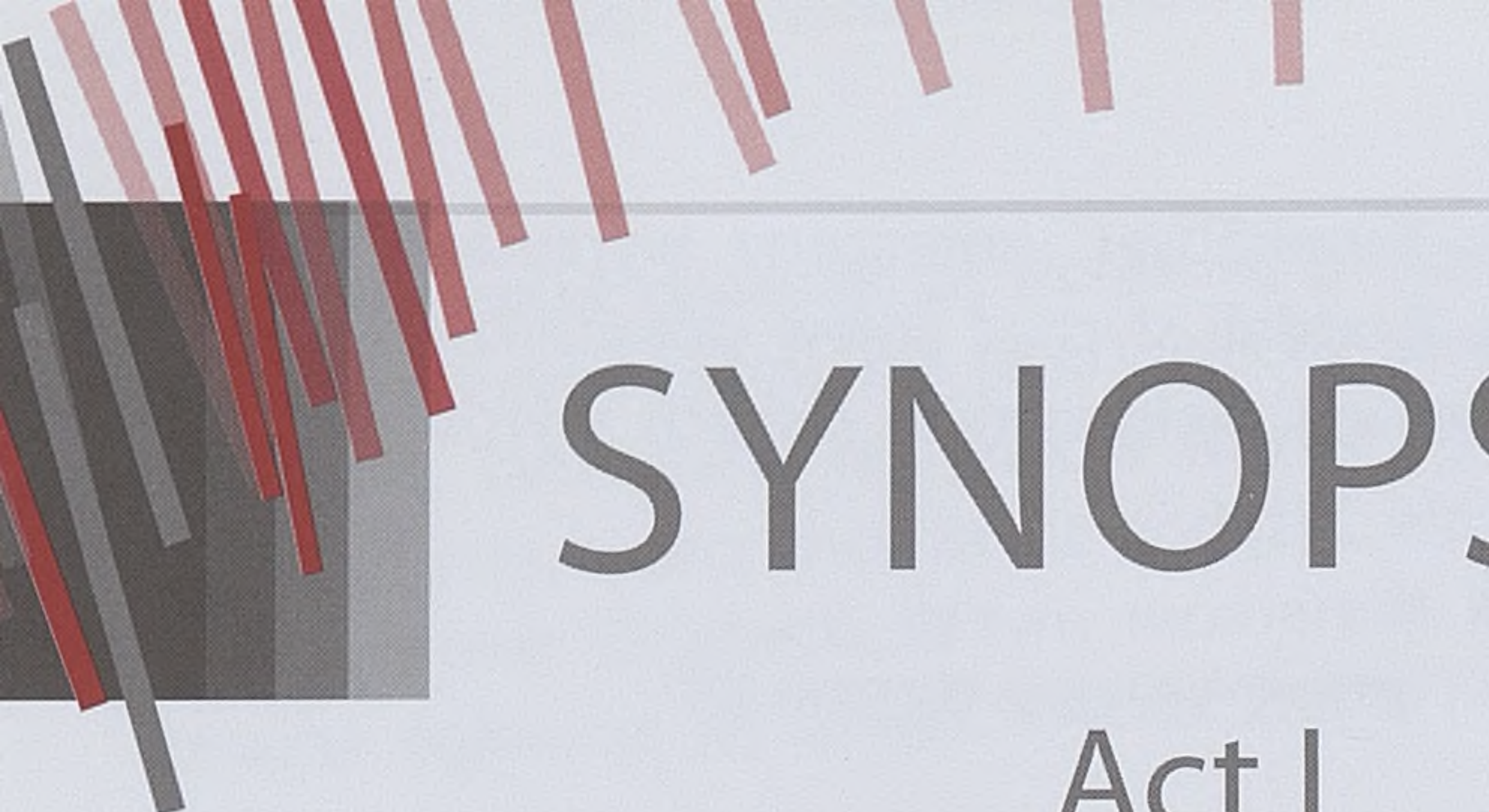
Dolina Wartburga. Elisabeth bezskutecznie czeka na powrót ukochanego, towarzyszy jej wierny Wolfram. Wracają pielgrzymi, nie ma wśród nich Tannhäusera. Zapada zmierzch, dziewczyna modli się („Allmächt'ge Jungfrau”), potem zrozpaczona odchodzi do zamku. Wolfram intonuje pieśń do gwiazdy (aria „O, du mein holder Abendstern”), symbolu jego niewyznanej miłości do Elisabeth. Pojawia się samotny, wynędzniały wędrowiec, Wolfram rozpoznaje w nim Tannhäusera.

W Rzymie papież oznajmił, że wcześniej pastorał zazieleni się świeżymi liśćmi, niż jego grzechy zostaną odpuszczone. Tannhäuser raz jeszcze wzywa Wenus. Bogini przybywa, rycerz chce za nią podążyć, ale Wolfram powtarza imię Elisabeth. W tym momencie zamkowe dzwony ogłaszają jej śmierć. Wenus znika, nadchodzi

żałobny kondukt. Tannhäuser, udręczony wyrzutami sumienia, umiera. Z oddali słychać śpiew pokutników, chwających cud: na ich pielgrzymich laskach wyrosły zielone liście.

według: Jacek Marczyński *Przewodnik operowy*, Warszawa 2011





SYNOPSIS

Act I

The cave of Venus (Venusberg). Tannhäuser, a wandering minstrel-knight who did not feel at home at Landgrave Hermann's castle, is now living a life full of pleasure and delight at the side of the beautiful goddess of love. Sirens' singing can be heard from afar and nymphs are dancing with satyrs; there is no end to the bacchanalia. Tannhäuser, however, misses his life among people. He believes that he can be happy only in the real world. Venus does not want to lose her lover, so she encourages him to sing a song in praise of love. The knight concludes each stanza with a supplication to Venus to let him go back to earth (song 'Dir töne Lob!'). The goddess warns him of evil in people. Tannhäuser is determined to go: fighting is his destiny; he does not even fear death. When Venus continues to oppose his departure, he calls the name of Virgin Mary and the kingdom of Venus vanishes.

A valley near Wartburg. Tannhäuser wakes up and is enchanted by the view of fields and forests, and the happy song of a shepherd. On hearing the penitent song of pilgrims heading for Rome, he falls to his knees to thank for the grace of return. The praying knight is found by Landgrave Hermann and his hunting party. They are all happy to see Tannhäuser again, but he wants to leave to seek solace in penance. Wolfram asks him to stay with them for the sake of Elisabeth, who became very sad when he left the ranks of the knights. Tannhäuser decides to

come back, in hope that the girl's pure love will help him start a new life.

Act II

The Wartburg Castle. Elisabeth has not set foot in the hall where minnesingers' contests are held since Tannhäuser's departure; now – filled with happiness – she awaits his return (aria 'Dich, teure Halle'). When he is finally brought in by Wolfram, Elisabeth asks him where he's been. Tannhäuser avoids an answer because he does not want to remember Venus. Fanfares announce the arrival of guests. Landgrave Hermann proclaims that the knight who sings the finest love song shall receive Elisabeth's hand in marriage. The first to perform in the contest is Wolfram von Eschenbach, who has long been in love with her. He extols pure and ideal love, to a great applause. Tannhäuser's response is a song about the delights of love that are to be enjoyed to the full. His words outrage Walther von der Vogelweide and Biterolf, but in reaction to that Tannhäuser bursts into a fiery hymn in honour of Venus, which meets with sweeping condemnation. The only one to defend him is Elisabeth. Tannhäuser is aware that his behaviour has made him unworthy of her; the Landgrave proclaims that the minnesinger has to go on a pilgrimage to Rome to confess his sins and beg the pope for forgiveness.

Act III

The Wartburg Valley. Elisabeth continues to wait for the return of her beloved; her faithful Wolfram keeps her company. The pilgrims come back but Tannhäuser is not with them. With the fall of night the girl begins to pray ('Allmächt'ge Jungfrau'), then she leaves for the castle, in resigned despair. Wolfram

intones a song to the evening star (aria 'O du mein holder Abendstern'), the symbol of his unconfessed love for Elisabeth. A solitary emaciated wanderer appears, in whom Wolfram recognizes Tannhäuser. In Rome, the pope told him that his staff would sooner sprout green leaves than the knight's sins were forgiven. Tannhäuser summons Venus once again. The goddess arrives and the knight wants

to follow her but Wolfram repeats the name Elisabeth. At this instance, the castle bells announce her death. As Venus disappears, a funeral procession approaches. Torn by pangs of conscience, Tannhäuser dies. The pilgrims' song can be heard from a distance, praising a miracle: green leaves have sprung from their staves.

adapted from: Jacek Marczyński *Przewodnik operowy*, Warszawa, 2011



Akt II / Act II



LACO ADAMIK

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



TOMASZ TOKARCZYK

Dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest laureatem I nagrody Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Dyrygentów im. W. Lutosławskiego w Białymstoku (2002). W 2003 roku na Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. G. Fitelberga w Katowicach otrzymał Medal Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków oraz Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAiKS dla najlepszego polskiego uczestnika. Był dyrygentem Tarnowskiej Orkiestry Kameralnej (1999/2000), kierownikiem muzycznym i dyrygentem Opery w Szczecinie (2002/2004). W 2004 r. związał się z Operą Krakowską, gdzie obecnie jest kierownikiem muzycznym. Przygotował dla tej sceny premiery m.in.: *Der Kaiser von Atlantis* Ullmanna, *Madama*

Butterfly i *Cyganerię* Pucciniego, *Barona cygańskiego* Straussa, *Traviata*, *Trubadur* i *Requiem* Verdiego, *Ariadna na Naxos* R. Straussa, *Wesele Figara* Mozarta, *Carmina Burana* Orffa, *Miłość do trzech pomarańczy* Prokofiewa, *Mefistofeles* Boito a także w ramach Festiwalu K. Pendereckiego *Diabły z Loudun*. Współpracuje z orkiestrami symfonicznymi większości polskich filharmonii, Warszawską Orkiestrą Radiową, Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej, Teatrami Wielkimi w Poznaniu i w Łodzi. W 2011 roku zadebiutował w Filharmonii Narodowej w Warszawie oraz Operze Narodowej w Bratysławie. Dla Festiwalu Operowego w Wexford (Irlandia) przygotował *Marię* Romana Statkowskiego – pierwsze poza Polską wykonanie opery (2011). Od 2013 jest gościnnym dyrygentem Teatru Opery i Baletu w Czelabińsku (Rosja). W swoim dorobku ma nagrania telewizyjne oraz nagrania muzyki filmowej i teatralnej.



BARBARA KĘDZIERSKA

Wybitnyscenografi kostiumograf. Przez wiele lat współpracowała z telewizją, co zaowocowało scenografią do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, wielkich festiwali i koncertów. Przygotowywała scenografie w teatrach dramatycznych – Starym Teatrze w Krakowie, w warszawskich Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum. Pokażną część twórczości artystki to przedstawienia operowe. W latach 1982-1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizowała m.in. takie pozycje jak *Wozzeck* Berga, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Fidelio* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gaula* Haendla, *Książ Igor* Borodina, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje z Operą Wrocławską, gdzie m.in. zrealizowała scenografię i kostiumy do megaprodukcji *Książ Igor*, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Śląską w Bytomiu, Operą Krakowską. Dla krakowskiej sceny przygotowała scenografię do *Dydony i Eneasza* Purcella, *Toski* i *Cyganerii* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesela Figara* Mozarta, *Trubadura* Verdiego. Jej prace były wielokrotnie nagradzane.



KATARZYNA ALEKSANDER-KMIEĆ

Choreograf, tancerka, pedagog tańca. Ukończyła z wyróżnieniem Konserwatorium Tańca im. Barata w Lake Forest, Illinois. Obecnie jest kierownikiem zespołu baletowego w Teatrze Rozrywki w Chorzowie oraz nauczycielem tańca współczesnego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu. Gościnnie współpracuje z John Cranko School Stuttgart. Jej najważniejsze realizacje choreograficzne to: *Rumbugiługi, czyli nie zapominajcie sióstr Andrew*, *KRZYK według Jacka Kaczmarskiego*, *Rent*, *Jekyll & Hyde*, *Frank V*, *Zobacz Alicjo* (spektakl autorski) w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, *The Fairy Queen* (reż. M. Znaniecki) w Operze na Zamku w Szczecinie i w Teatrze Wielkim w Poznaniu, *Piękna i Bestia*, *Królowa Śniegu* (spektakle autorskie) w Teatrze im. H. Ch. Andersena w Lublinie, *Mała Księżniczka* (reż. A. Klucznik) w Państwowym Teatrze w Izmirze, *Bal maskowy* (reż. M. Znaniecki) w Operze Narodowej w Tel Awiwie, *Mefistofeles* (reż. M. Znaniecki) w Chorwackim Narodowym Teatrze w Splicie. Dla Opery Krakowskiej przygotowała choreografie do *Barona cygańskiego* i *Carmen* (reż. L. Adamik), *Don Giovanniego* i *Miłości do trzech pomarańczy* (reż. M. Znaniecki), *Ariadny na Naxos* /z Jackiem Tomasikiem/ (reż. W. Nurkowski) oraz spektakl baletowy *Emocje* (wspólnie z V. Suską i J. Tyskim). Od 2010 roku współpracuje przy inscenizacji gali baletowej *Grand pas..!*, prezentowanej podczas Letniego Festiwalu Opery Krakowskiej. Jest laureatką nagród i wyróżnień m.in. Złotej Maski za choreografię do spektaklu *Krzyk według Jacka Kaczmarskiego*.



ZYGMUNT MAGIERA

Dyrygent, tenor, manager kultury. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie. Założyciel i szef artystyczny OCTAVA ensemble. Jako dyrygent współpracował

m.in. z Operą Wrocławską (pełniąc funkcję kierownika chóru), Operą Krakowską, Chórem Polskiego Radia, Capella Cracoviensis (kierownik artystyczny zespołu śpiewaków), Chórem i Orkiestrą Akademii Muzycznej w Krakowie, Krakowskim Chórem Kameralnym, Kantorei Sankt Barbara oraz Krakowskim Chórem Akademickim Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wraz z OCTAVA ensemble przygotowywał liczne nagrania, uczestniczył w wielu koncertach, konkursach i najważniejszych festiwalach muzycznych w kraju i za granicą. Zdobył m.in. Grand Prix Ogólnopolskiego Turnieju Chórów „LEGNICA CANTAT” oraz Grand Prix X Ogólnopolskiego Festiwalu Chóralnego „Cantio Lodziensis”. Prowadzi także działalność pedagogiczną. Od sezonu 2011/2012 jest kierownikiem Chóru Opery Krakowskiej.



BOGUMIŁ PALEWICZ

Reżyser światel. W Operze Wrocławskiej zrealizował wiele przedstawień z wykorzystaniem najnowszych technik scenicznych m.in. superwidowiska *Pierścień Nibelungów* w Hali Stulecia, *Napój miłosny* na Pergoli, *Otello* na Wyspie Piaskowej, *Turandot* i *Bal maskowy* na Stadionie Olimpijskim. Obecnie jako niezależny artysta współpracuje z większością scen operowych i teatrów muzycznych w Polsce. Ma na koncie realizacje oświetlenia do zagranicznych produkcji w Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji, ABAO Bilbao, w Teatro Real w Madrycie, w operze w Tel Awiwie, Teatro Colon w Argentynie, Teatro Lirico w Trieście. Współpracuje z najlepszymi reżyserami i choreografami m. in.: Michałem Znanieckim, Laco Adamikiem, Markiem Weiss-Grzesińskim, Janem Klatą, Hansem Peterem Lehmanem, Dieterem Kaegi, Ignacio Garcia. Od kilku lat realizuje także oprawy świetlno-wodne do nowo powstałych fontann (Wrocław, Toruń, Kraków, Łódź, Inowrocław).



TOMASZ KUK Tannhäuser

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem), laureat krajowych i zagranicznych konkursów wokalnych. Jest solistą Opery Krakowskiej, współpracuje z Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Nova w Bydgoszczy, a także Operą Narodową w Warszawie. Często występuje gościnnie w przedstawieniach premierowych na zagranicznych scenach, m.in. w Japonii, Anglii, Niemczech, Szwajcarii, Austrii i Czechach. Występował wielokrotnie jako: Ismael w *Nabucco*, Alfred w *Traviacie*, Macduff w *Makbecie*, Carlo w *Joannie d'Arc*, Duca w *Rigoletto*, Radames w *Aidzie*, Manrico w *Trubadurze*, Don Jose w *Carmen*, Artur w *Łucji z Lammermoor*, Tebaldo w *Capuleti i Montecchi*, Turiddu w *Rycerskości wieśniaczej*, Jontek w *Halce*, Stefan w *Strasznym dworze*, Idamor w *Parii* S. Moniuszki, Princ w *Rusałce* A. Dvořáka, Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Cavaradossi w *Tosce*, Pinkerton w *Madama Butterfly*, Rudolf w *Cyganerii*, Kalaf w *Turandot*, Bacchus w *Ariadnie na Naxos*. Ma na swym koncie wiele prestiżowych koncertów oratoryjnych.



JANUSZ RATAJCZAK Tannhäuser

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, od 1988 solista Opery Nova. W repertuarze posiada 50 partii. Śpiewał w Teatrze Wielkim w Warszawie, na scenach operowych Wrocławia, Krakowa, Gdańska, Szczecina, Poznania, Bytomia, w Teatrze Muzycznym w Gliwicach i w Poznaniu. Koncertował w Danii, Beneluksie, Austrii, Włoszech, Francji, Niemczech, Szwajcarii oraz na Malcie

i Sycylii. Brał udział w nagraniu DVD opery *Manru* J. I. Paderewskiego jako odtwórca roli tytułowej (projekt Opery Nova). W roku 2013 nagranie było nominowane do nagrody muzycznej FRYDERYK, otrzymało też „Złotego Orfeusza” Academie du Disque Lyrique w Paryżu jako najlepsza inicjatywa audiowizualna. Jest pedagogiem śpiewu na AM w Łodzi, od 2013 profesorem tytularnym.



MAGDALENA BARYLAK Elżbieta

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej, gdzie śpiewa tytułowe partie w *Tosce*, *Halce*, *Madama Butterfly*, *Ariadnie na Naxos* a także partie Joanny w *Diabłach z Loudun*, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*, Hrabiny Almaviva w *Weselu Figara*, Fatamorgany w *Miłości do trzech pomarańczy*. Występowała w Operze Narodowej w Warszawie w partii Królowej Małgorzaty w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Krauzego. Współpracuje z Operą Wrocławską (tytułowa Hagith w operze Szymanowskiego, Abigail w *Nabucco*, Żona Baraka w *Kobiecie bez cienia*, Ewa w *Raju utraconym*, Halka w operze Moniuszki, Lady Makbet w *Makbecie*, a także Tosca, Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* i Senta w *Latającym Holendrze*), Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Bałtycką i Operą na Zamku w Szczecinie. Repertuar operowy wzbogaca o koncerty oratoryjne, recitale pieśni, sięga często do muzyki współczesnej, mając na swym koncie liczne prawykonania.



WIOLETTA CHODOWICZ Elżbieta

Sopran. Solistka Opery Krakowskiej od sezonu 2015/16. Absolwentka wrocławskiej Akademii Muzycznej. W latach 2003-2008

solistka Opery Wrocławskiej, gdzie kreowała główne role, Paminy w *Czarodziejskim flecie* i Fiordiligi w *Così fan tutte*, Mimi w *Cyganerii*, Agathe w *Wolnym strzelcu*, tytułowe w *Halcie* i *Hagith*. Od 2004 związana jest również z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, gdzie dała się poznać jako tytułowa *Halka*, Donna Anna w *Don Giovannim* oraz Hrabina w *Weselu Figara*, Marie w *z Wozzeczku* Berga, tytułowa *Katia Kabanova* Janačka, Marta w *Pasażerze* Weinberga. Jesienią 2016 powróci na scenę TW-ON jako Marta w *Pasażerze* i Balladyna w *Gopłanie* Żeleńskiego. Występowała też na scenach teatrów europejskich, w tym w Narodni Divadlo w Pradze (Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* i tytułowa *Rusałka* Dvořáka), Narodni Divadlo Moravskoslezské w Ostrawie (*Katia Kabanova*), Welsh National Opera w Cardiff (*Marie w Wozzeczku*), Glyndebourne Opera (*Rusałka*), Israeli Opera w Tel Awiwie (*Madama Butterfly*). Gościła na wielu prestiżowych festiwalach muzycznych, takich jak: Young Euro Classic w Berlinie, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie, Musica Polonica Nova we Wrocławiu czy Cervantino Festival w Guanajuato (Meksyk). Posiada bogaty dorobek oratoryjny i nagrania płytowe. Koncertuje z takimi orkiestrami jak *Sinfonia Varsovia*, Orkiestra Filharmonii Narodowej, NOSPR w Katowicach, Polska Orkiestra Radiowa, orkiestry Filharmonii Poznańskiej i Krakowskiej. Jest laureatką Paszportu Polityki 2010.



AGNIESZKA KUK Elżbieta

Sopran. Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie, zadebiutowała w 1998 na krakowskiej scenie jako Pierwsza Dama Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta. Występowała jako Gianetta w *Napoju miłosnym* Donizettiego, tytułowa Dydona w operze *Dydona i Eneasze* oraz Mystry w *The Fairy Queen* Purcella pod dyktando

Poula Eswooda a także jako Pierwszy kwiat w *Parsifalu* Wagnera. Od sezonu 2011/2012 współpracuje z mediolańską Orchestra Lirico Sinfonica, z którą koncertowała w estradowych wykonaniach w tytułowych partiach w *Traviacie*, *Tosce* i *Turandot*. Od sezonu 2014/2015 jest solistką Taormina Opera Stars i występuje na estradach koncertowych i teatrach operowych na Sycylii. Współpracuje także z Teatrem Wielkim w Łodzi oraz Operą Krakowską.



MONIKA LEDZION-PORCZYŃSKA Wenus

Mezzosopran. Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Od 2000 r. jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, w której występuje m.in. w partii Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*, Dorabelli w *Così fan tutte*, Karolki w *Jenufie* Janačka. Od 2004 współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Wystąpiła tam m.in. w partii Poliny w *Damie pikowej*, Bersi w *Andrea Chénier*, Maddaleny w *Rigoletcie*, Siebel w *Fauście*, II Damy w *Czarodziejskim flecie*. W 2006 wzięła udział w światowym prawykonaniu scenicznym opery *Iwona, księżniczka Burgunda* Zygmunta Krauzego w ramach Warszawskiej Jesieni. Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, Operą Bałtycką, w partii Carmen wystąpiła w 2016 w Teatrze Wielkim w Poznaniu i w Operze Podlaskiej w Białymstoku. W Operze Krakowskiej śpiewała partię Jadwigi w przedstawieniu *Strasznego dworu* na Zamku w Niepołomicach, tytułową Carmen w operze Bizeta oraz Helenę w *Pięknej Helenie* Offenbacha. Występuje również w repertuarze oratoryjno-kantatowym i pieśniarskim.



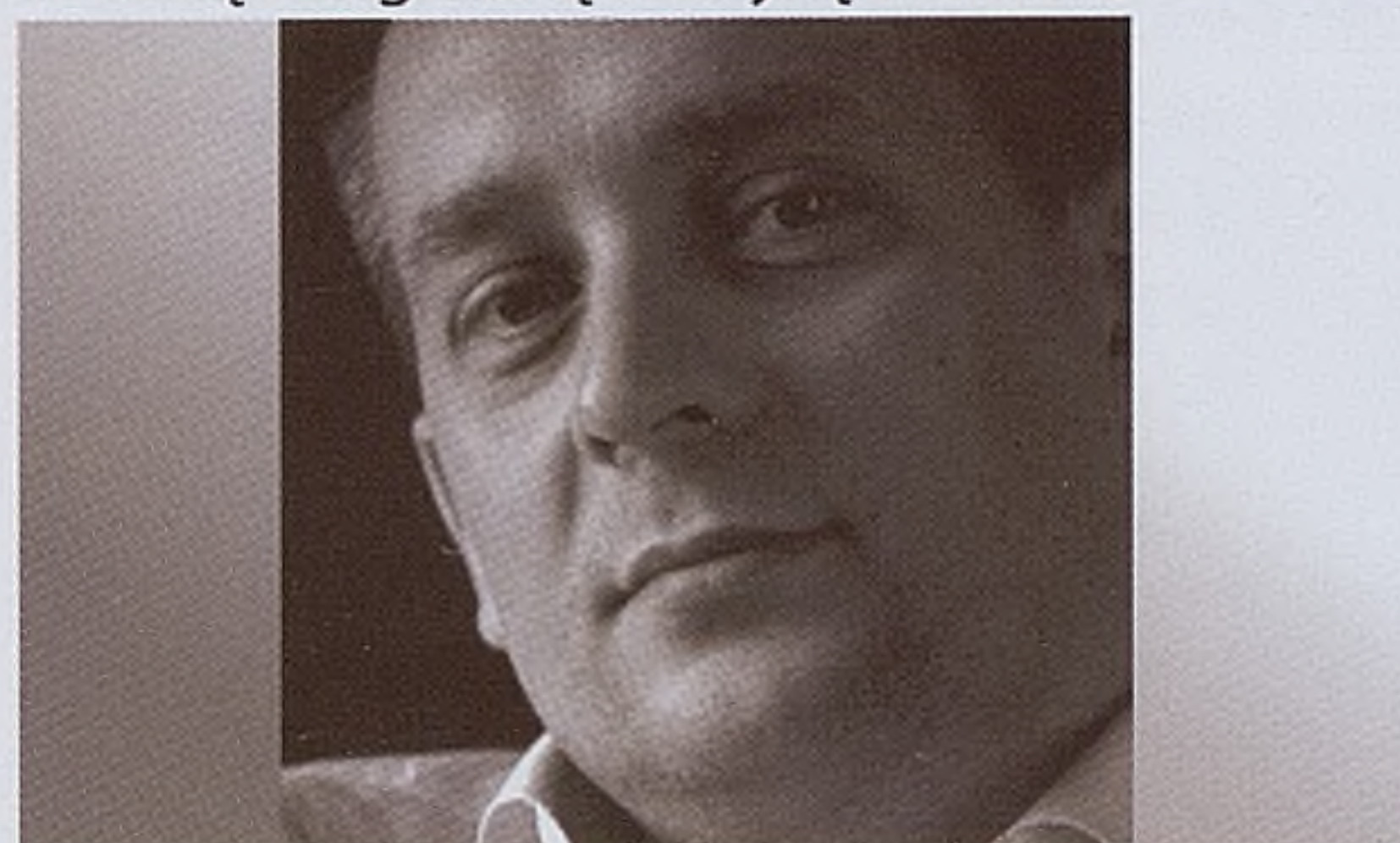
EWA VESIN *Wenus*

Sopran. Studiowała w Akademii Muzycznej w Krakowie oraz we Wrocławiu, gdzie od 2010 jest pedagogiem. W roku 2015 doskonała swój warsztat wokalny pod okiem prof. Doris Yarick-Cross i Thimotyego Shaindlina w Yale University (USA), czego wynikiem było przesłuchanie w MET. Z pasją wykonuje zarówno partie operowe jak i muzykę oratoryjną. Wielokrotnie kreowała główne role w takich dziełach jak: *Halka*, *Otello*, *Czarodziejski flet*, *Łaskawość Tytusa*, *Carmen*, *Zemsta nietoperza*, *Opowieści Hoffmana*, *Don Carlos*, *Trubadur*, *Tosca*, *Walkiria* i innych. Odbiła tournée po Niemczech, Austrii i Szwajcarii. Wystąpiła dla księżnej i księcia Luksemburga podczas Festiwalu Operowego kreując tytułową *Carmen* G. Bizeta. W 2005 roku zaproszona do udziału w przesłuchaniu w Bayreuther Festspielhaus. Brała udział w licznych festiwalach m.in. Viva il Canto, Wratislavia Cantans, Międzynarodowy Festiwal Wagnerowski, Musica Polonica Nova, Międzynarodowy Festiwal w Brnie, Singing Europe Wrocław, Międzynarodowy Festiwal im. Ludwiga van Beethovena, Leo Festival. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Krakowską, Operą Śląską, Operą Podlaską i filharmoniami, m.in. Filharmonią Narodową w Warszawie, Podlaską, Krakowską, NOSPR, Orkiestrą Symfoniczną NFM, Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie, Sinfonią Iuventus, a także Filharmonią Narodową w Pekinie. Współpracowała z wybitnymi dyrygentami, m.in. Krzysztofem Pendereckim, Jackiem Kaspszykiem, Valery Gergievem, Alexandrem Liebreichem, Pauliem McCreeshem, Tadeuszem Strugałą, Łukaszem Borowiczem.



MARIUSZ GODLEWSKI *Wolfram*

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jest laureatem krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. W roku 2001/2002 był stypendystą Ministra Kultury i Sztuki w Wiedniu. W 2002 r. zadebiutował w Operze Narodowej w Warszawie partią Peleasa w operze Debussy'ego *Peleas i Melizanda*. Jest stałym śpiewakiem gościnnym w Operze Wrocławskiej, współpracuje także z warszawską sceną narodową, z Operą Krakowską, oraz ze scenami niemieckimi w Bonn i Karlsruhe. Występuje na wielu festiwalach w Polsce i za granicą. W 2012 śpiewał w prawykonaniu pieśni K. Pendereckiego *Powiało na mnie morze snów* w Filharmonii Warszawskiej. Na zaproszenie V. Gergieva wystąpił pod jego batutą na Festiwalu Białych Nocy w Petersburgu. W październiku 2013 wystąpił podczas Beijing Music Festival w Pekinie pod batutą K. Pendereckiego. W swoim repertuarze posiada wiele głównych partii operowych, wykonuje również lirykę wokalną Schuberta i Brahmsa oraz niemiecką i angielską muzykę baroku.



ADAM SZERSZEŃ *Wolfram*

Baryton. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Katowicach, gdzie studiował pod kierunkiem prof. Michaliny Growiec. Zdobywca wyróżnień i nagród w konkursach wokalnych. Od 2002 roku pracuje w Akade-

mii Muzycznej w Katowicach. W latach 1998-2002 śpiewał w zespole Camerata Silesia. Od 2002 do 2005 był solistą Opery Śląskiej, od 2003 do 2009 solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu, następnie w latach 2012-2015 solistą Teatru Wielkiego w Łodzi. W 2004 roku rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim - Operą Narodową w Warszawie, gdzie kreował główne role w siedmiu premierach i wystąpił w kilkudziesięciu spektaklach. Artysta współpracuje również z najlepszymi polskimi filharmoniami. W 2014 roku uzyskał stopień doktora nauk muzycznych. W swoim repertuarze ma 30 ról operowych, cykle pieśni, oratoria oraz utwory muzyki rozrywkowej. Artysta występował w radiu i telewizji, dokonał nagrań archiwalnych i płytowych.



ALEKSANDER TELIGA Landgraf

Bas. Polski śpiewak zaliczany do czołówki europejskich solistów. Gościł na scenach takich teatrów, jak: Gran Teatro La Fenice, Royal Theatre Dublin, Teatro Nacional de Sao Carlos, Opera Praska, Staatsoper Berlin, Opéra National de Lyon, Teatro Comunale di Bologna, Teatr Bolszoj. Jako jedyny polski artysta zaśpiewał trzydzieści sześć razy na scenie mediolańskiej La Scali. W swoim bogatym repertuarze posiada wiodące partie basowe w: *Makbecie* Verdiego, *Sadku*, *Złotym koguciku* i *Nocy majowej* Rimskiego-Korsakowa, *Don Carlosie*, *Simonie Boccanegrze* i *Dwóch Foscariach* Verdiego, *Borysie Godunowie* Musorgskiego, *Damie pikowej*, *Trzewiczkach* i *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Graczu* Prokofiewa, *Lady Makbet mceńskiego powiatu Szostakowicza* i *Manon Lescaut* Pucciniego. Występował w gronie światowej sławy śpiewaków, Eleny Obrazcowej, Dmitrija Chworostowskiego, Kurta Rydla, Paola Gavanelliego, Dagmar Schellenberger, Danielli Dessi, Giovanniego Bartoliniego pod batutą takich dyrygentów jak: Vladimir Jurowski, Jurij Temirkanow, Daniele Gatti, Daniel Barenboim, Kazushi Ono, Aleksander Anisimov. Dwukrotnie otrzymał Nagrodę Artystyczną Marszałka Województwa Śląskiego „Złotą Maskę” za role: de Silvy w *Ernanim* Verdiego i Mefista w *Fauście* Gounoda.



ANDRZEJ LAMPERT Walter

Tenor. Urodzony w Chorzowie. Kształcił się na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej AM



WOŁODYMYR PANKIV Landgraf

Bas. Urodził się w Drohobyczu na Ukrainie, studiował na wydziale wokalnym w Wyższym Instytucie Muzycznym im. Łysenki we Lwowie, potem w Akademii Muzycznej w Krakowie, którą ukończył w 2004 r. Jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie zadebiutował jako Sarastro w *Czarodziejskim flecie*. Na krakowskiej scenie kreował również partie Colline'a w *Cyganerii*, Rajmonda w *Łucji z Lammermoor*, Stolnika w *Halce*, Ojca Rangier w *Diabłach z Loudun*, Mefista w *Fauście*, Komandora w *Don Giovannim*, Gremina w *Eugeniuszu Onieginie*, Dulcamarę w *Napoju miłosnym*, Bartolo w *Weselu Figara*, Ferrando w *Trubadurze*, Króla Treflowego w *Miłości do trzech pomarańczy*, tytułowego Mefistofelesa w operze Arrigo Boita (również w premierowych spektaklach w Trondheim w Norwegii). Śpiewał partię Zaccaria w *Nabucco* na scenach operowych w Poznaniu i we Lwowie, jako Bilio wystąpił w *Cyruliku sewilskim* na deskach Opera Lyra w Ottawie. Współpracuje z Operą Narodową w Warszawie, Operą Wrocławską i Operą na Zamku w Szczecinie. Występuje w repertuarze oratoryjnym.

w Katowicach oraz na Wydziale Wokalno-Aktorskim AM w Krakowie. Laureat programu „Szansa na sukces” (TVP), lider grupy muzycznej PIN (do 2013) zdobył swoimi umiejętnościami zarówno miłośników soft-rocka jak i śpiewu klasycznego. Laureat konkursów wokalnych (Bydgoszcz, Nowy Sącz, Vrable, Salzburg). Zadebiutował w 2010 na scenie Opery Śląskiej partią Alfreda w *Traviacie*. W 2012 wystąpił po raz pierwszy w Operze Krakowskiej w partii Pinkertona w *Madama Butterfly*. Od września 2013 jest solistą krakowskiej sceny, gdzie wykonywał partie Nemorina w *Napoju miłosnym*, Barinkay’a w *Baronie cygańskim*, Lensky’ego w *Eugeniuszu Onieginie*, Parysa w *Pięknej Helenie*, Rodolfa w *Cyganerii*, Narcisa w *Turku we Włoszech*. Brał udział w produkcjach poza granicami kraju, występując w takich partiach jak: Alfredo w *Traviacie* (opera La Comedie w Montpellier, 2014), Ewangelista w *Pasji św. Mateusza* (Wiedeń, 2014) oraz Tamino w *Czarodziejskim flecie* (Stadttheater w Baden koło Wiednia, 2015). W 2015 wziął udział w nagraniach ścieżki dźwiękowej do filmu „Music, War and Love” z NOSPR w Katowicach. Od 2011 pozostaje pod stałą opieką wokalną prof. Heleny Łazarskiej.



ADAM SOBIERAJSKI *Walter*

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 2007 solista Opery Krakowskiej, związany również z Gliwickim Teatrem Muzycznym i Operą Śląską w Bytomiu. Jest dwukrotnym laureatem Konkursu im. I. Borowickiej w Krakowie (2006, 2008), zdobywcą wyróżnienia oraz czterech nagród, w tym dla najlepszego tenora w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. A. Didura w Bytomiu (2008), laureatem I Europejskiego Konkursu Tenorów w Sosnowcu (2009). Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Muzycznym w Poznaniu oraz Filharmoniami: Krakowską, Śląską, Zabrzeńską i Jeleniogórską. Jego repertuar obejmuje

partie operowe takie jak Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Don Ottavio w *Don Giovannim*, Almaviva w *Cyruliku sewilskim*, Alfred w *Traviacie*, Leński w *Eugeniuszu Onieginie*, Rodolfo w *Cyganerii*, Nemorino w *Napoju miłosnym*, Narciso w *Turku we Włoszech* oraz operetkowe.



ANDRZEJ BIEGUN *Biterolf*

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Od 1981 roku solista Opery Krakowskiej, wykonawca kilkudziesięciu czołowych partii operowych, od baroku (*Xerxes* i *Juliusz Cezar* Händla) po dzieła współczesne (*Ubu Rex* i *Czarna maska* Pendereckiego). Występuje też w operetkach i musicalach a także repertuarze koncertowym i oratoryjnym. W 2011 przygotował dla Opery Krakowskiej *Podróż zimową* S. Barańczaka / F. Schuberta. Występował w krajach Europy (Niemcy, Holandia, Francja, Włochy, Belgia, Dania), a także w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Dokonał wielu nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych m.in. ze śpiewaczką amerykańską Gwendolyn Bradley i Filharmonią Krakowską pod dyрекcją Rolanda Badera oraz z NOSPR w Katowicach pod batutą Rubena Silvy. Jest pedagogiem w krakowskiej Akademii Muzycznej.



REMIGIUSZ ŁUKOMSKI *Biterolf*

Bas. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie, zdobywca nagród i wyróżnień m.in. w Konkursie Wokalnym w Dusznikach-Zdroju (2002), w X Międzynarodowym Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu

(2003), w finale Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Hariclea Darclée w Rumunii (2003) oraz nagrody specjalnej dla najlepszego polskiego wykonawcy podczas V Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. S. Moniuszki w Warszawie (2004). Zadebiutował partią Gremina w *Eugeniuszu Onieginie* na deskach Opery Narodowej w Warszawie w 2001, co zapoczątkowało jego wieloletnią współpracę z tym teatrem. Ma w repertuarze ponad 20 partii operowych w tym takie jak: Mefistofeles z *Fausta*, Król Marek z *Tristana i Izoldy*, Skołuba ze *Strasznego dworu*, Sparafucile z *Rigoletta*, Komandor z *Don Giovanniego*, Sarastro z *Czarodziejskiego fletu* czy Colline z *Cyganerii*. Dokonał nagrań płytowych z Filharmonią Narodową, z Polską Orkiestrą Radiową, prowadzi aktywną działalność koncertową z najważniejszymi orkiestrami symfonicznymi w Polsce. Brał udział w wielu festiwalach w kraju i na świecie.



KRZYSZTOF DEKAŃSKI Reinmar

Bas. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Warsztat doskonalił na kursach u profesorów Ryszarda Karczykowskiego, Piotra Kusiewicza i w Bachakademie Stuttgart u Helmuta Rillinga. Obecnie pozostaje pod opieką wokalną dr hab. Katarzyny Oleś-Błacha. Debiutował na scenie Opery na Zamku w Szczecinie partią Bartola w *Weselu Figara* Mozarta. Jest solistą Opery Krakowskiej, gdzie wykonywał m.in. partie Bonza w *Madama Butterfly*, Masetty w *Don Giovannim*, Truffaldina w *Ariadnie na Naxos*, Dziemby w *Halce*, Selima w *Turku we Włoszech* czy Pana Hobbsa w musicalu *Mały lord*. W repertuarze posiada także partie Ferranda w *Trubadurze*, Figara w *Weselu Figara* czy Banca w *Makbecie*. Występował z zespołami Filharmonii Krakowskiej, Szczecińskiej, Koszalińskiej, brał udział w festiwalach: Musica Polonica Nova we Wrocławiu, Muzyki Organowej w Kamieniu Pomorskim i Inowrocławiu, Gaude Mater w Częstochowie.



JACEK OZIMKOWSKI Reinmar

Bas. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Krakowie w klasie organów prof. Andrzeja Białko. W 1995 r. ukończył z wyróżnieniem studia wokalne pod kierunkiem prof. W. J. Śmietany w Akademii Muzycznej w Krakowie, zostając później asystentem w jego klasie. W 1995 r. wygrał europejski konkurs na stypendium firmy YAMAHA. W 2003 r. uzyskał tytuł doktora w dziedzinie wokalistyki, w 2013 roku zdobył tytuł doktora habilitowanego. Jako prodziekan Wydziału Wokalno-Aktorskiego prowadzi klasę śpiewu solowego w krakowskiej AM. Jest także nauczycielem śpiewu solowego w PSM II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie. Koncertuje w kraju i za granicą, m.in. w: Szwajcarii, Niemczech, Francji, Belgii, Szwecji, Norwegii, USA, Ukrainie, Litwie, Włoszech, Kazachstanie, Chinach. Dokonał wielu nagrań do Polskiego Radia i TV. Dotychczas wydano 25 płyt z muzyką dawną w jego wykonaniu.



KRZYSZTOF KOZAREK Der Schreiber

Tenor. Absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego AM w Krakowie. Na swoim koncie posiada nagrania płyt CD z muzyką dawną oraz współpracę z takimi zespołami jak Capella Cracoviensis, Cappella Augustana, Goldberg Ensemble, La Tempesta, Accademia dell'Arcadia. Jest solistą Opery Krakowskiej, występuje w spektaklach: *Ariadna na Naxos* (Scaramuccio), *Wesele Figara* (Don Curzio),

Traviata (Gaston), *Halka* (Góral), *Cabaret lunaire* do muzyki A. Schönberga (On), *Trubadur* (Ruiz), *Mefistofeles* (Wagner, Nereusz), *Straszny dwór* (Damazy), *Skrzypek na dachu* (Motel Kamzoil), *Teresica – una pasión* (Miguel), *Piękna Helena* (Achilles / Ajaks I), *Turek we Włoszech* (Albazar). W swoim repertuarze posiada także partie Tamina z *Czarodziejskiego fletu*, Ferranda z *Così fan tutte* oraz wiele partii oratoryjnych.



MARCIN KOTARBA *Der Schreiber*

Tenor. Absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej (2011), był członkiem Europa Chor Akademie w Mainz, uczestniczył w licznych festiwalach w kraju i za granicą (m.in.: Europejski Festiwal im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju, Vox Academia Litwa, Oper Oder Spree Niemcy), gdzie wykonał partie operowe oraz oratoryjne. Na krakowskiej scenie debiutował rolą Ottokara w *Baronie cygańskim*. Współpracuje również z Gliwickim Teatrem Muzycznym oraz kilkoma instytucjami artystycznymi w Polsce. Działa na kilku płaszczyznach sztuki m.in. jako scenograf (współpraca z grupą InAntis). Jest również autorem licznych wystaw grafiki (wkłęsłodruku).



MONIKA KORYBALSKA *Pastuszek*

Mezzosopran. W 2012 r. ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej w Krakowie. Solistka Opery Krakowskiej, w swoim repertuarze ma m.in. takie partie jak Orfeusz w *Orfeuszu i Eurydyce*, Cherubin w *Weselu Figara*, Echo w *Ariadnie na Naxos*, Suzuki w *Madama Butterfly*, Dora-bella w *Così fan tutte*, Jadwiga w *Strasznym dworze*, Zofia w *Halce*, Mercedes w *Carmen*, Orestes w *Pięknej Helenie*, Diakonisa w *Królu Rogerze*, Sylvia w *Księżniczce czardasza*, Za-ida w *Turku we Włoszech*. Na swoim koncie ma również współpracę z Teatrem Wielkim w Łodzi oraz z Gliwickim Teatrem Muzycznym. Brała udział w wielu festiwalach (m.in. Festiwal Muzyki Polskiej, Festival de Wilz, Bologna Festival) i koncertach (m.in. na zaproszenie NOSPR, Kuwait Chamber Orchestra). Jest laureatką II Nagrody Konkursu im. Iwo-ny Borowickiej oraz Nagrody Województwa Małopolskiego „Ars Quaerendi” za działania na rzecz rozwoju i promocji kultury.

KARNET



Twój klucz do Krakowa

Your Key to Kraków

BEZPŁATNY MIESIĘCZNIK / FREE MONTHLY MAGAZINE



www.karnet.krakow.pl



Dyrektor Naczelny | General Director **BOGUSŁAW NOWAK**
Główny Reżyser | Senior Director **LACO ADAMIK**
Kierownik Muzyczny | Music Director **TOMASZ TOKARCZYK**

Kierownik Chóru | Choir Master **ZYGMUNT MAGIERA**
Kierownik Baletu | Ballet Mistress **ELENA KORPUSENKO**

ADMINISTRACJA | ADMINISTRATION

Z-ca Dyrektora ds. Organizacyjnych | Deputy Manager for Organisation **KATARZYNA RYTYSZ-BAŃBUŁA**

Główny Księgowy | Chief Accountant **MAŁGORZATA ŻAK**

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej | Artistic Coordination Manager **KRZYSZTOF SZAFRAN**

Sekretarz Literacki | Editing Secretary **ELŻBIETA TOSZA**

Kierownik Działu Marketingu i Organizacji Widowisk
Marketing and Customer Service Head Manager **BEATA CIECHANOWSKA**

Kierownik Działu Kadr | Human Resources **Manager JOLANTA SADOWSKA**

Kierownik Administracji | Administrative Manager **MARIA BONIAKOWSKA-LEŚNIEWSKA**

ZESPÓŁ TECHNICZNY | TECHNICAL STAFF

Z-ca Dyrektora ds. Produkcji, Główny Inżynier | Deputy Production Manager, Head Engineer
WIESŁAW SAWA

Kierownik Działu Technicznego | Stage Manager **GRZEGORZ WOŹNIAK**

Z-ca Kierownika Działu ds. Produkcji | Deputy Production Manager **WERONIKA KOWALCZYK**

Pracownia Scenotechniczna | Stage Technology Section **FRANCISZEK WOŁEK**

Pracownia Akustyczna | Acoustic Section **JĘDRZEJ RUSIN**

Pracownia Elektryczna | Electrical Section **PIOTR ROPEK**

Pracownia Stolarska | Carpenters Section **HENRYK CZARNECKI**

Pracownia Modelarska | Modelling Section **WACŁAW DIDUR**

Pracownia Ślusarska | Metalwork Section **FRANCISZEK SZUMNY**

Pracownia Malarska | Painting Section **MAREK JAROSZ**

Pracownia Krawiecka Damska | Ladies' Dressmaking Atelier **KATARZYNA KLĘBCZYK**

Pracownia Krawiecka Męska | Men's Dressmaking Atelier **EWA DURA**

Magazyn Kostiumów | Stock costume **ELŻBIETA KOWAL, IWONA REICHERT-GAZDA**

Pracownia Perukarsko-Fryzjerska | Hairdressers **ELŻBIETA LEBIEST**

Pracownia Modniarska | Millinery Atelier **EULALIA SZLACHETKA**

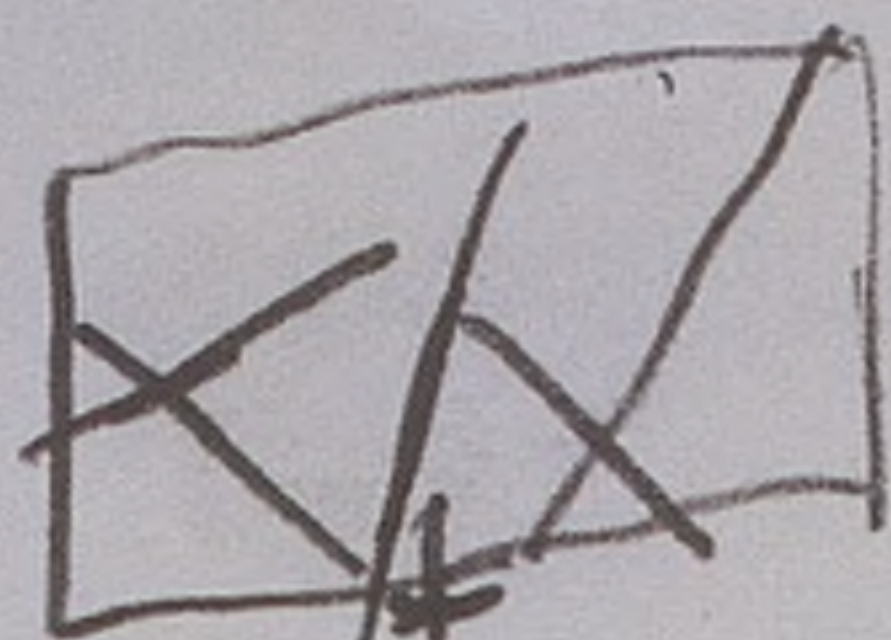
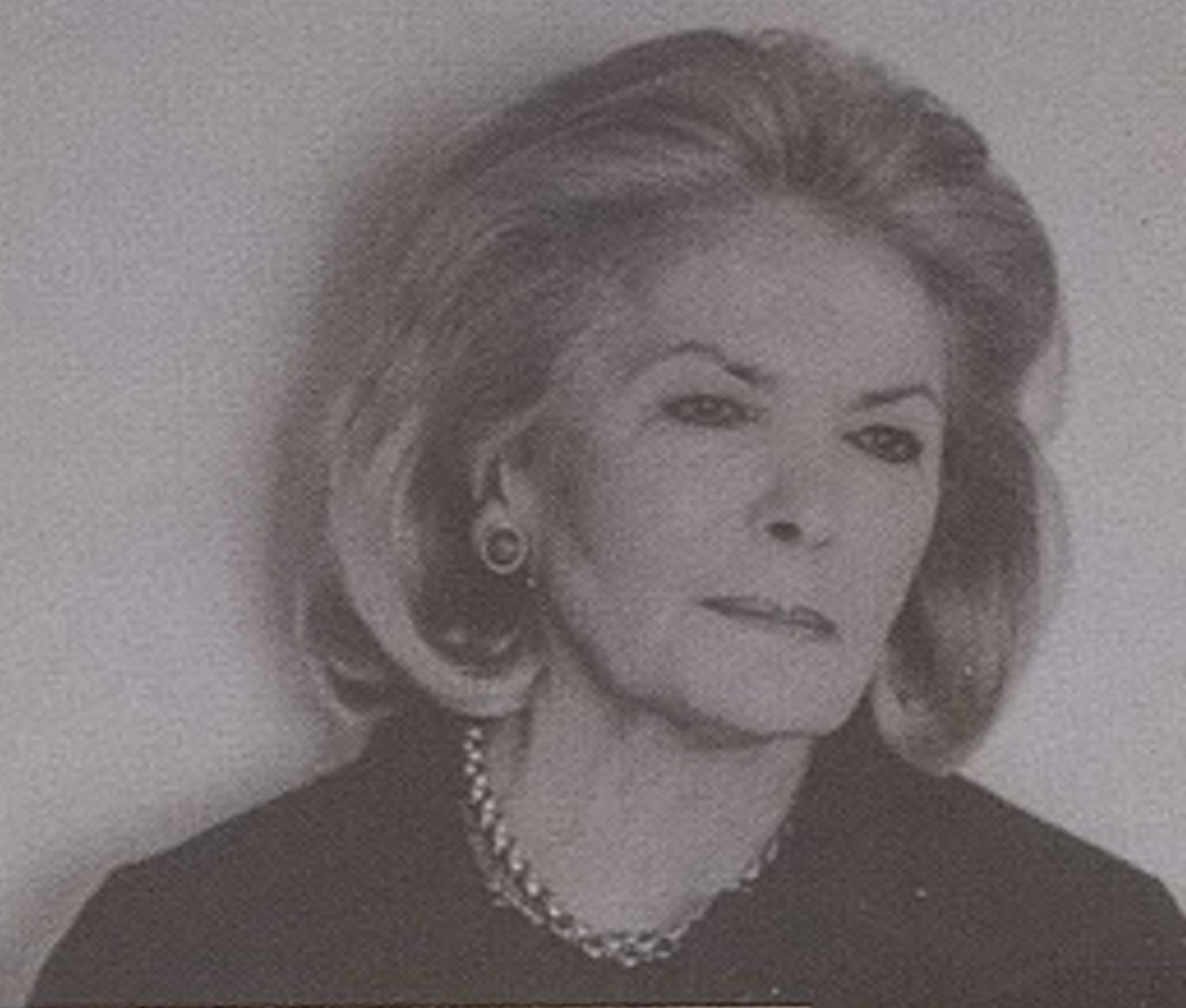
Sekcja Obsługi Garderób | Dressing Room Service Section **MAŁGORZATA SKÓRAŚ**

22 2016 (luty)

ze
zmal

**RUCH
MUZY
CZNY #**

Festiwalizacja
Małcużyński do Mycielskiego
Elżbieta Penderecka



założony w

Nau

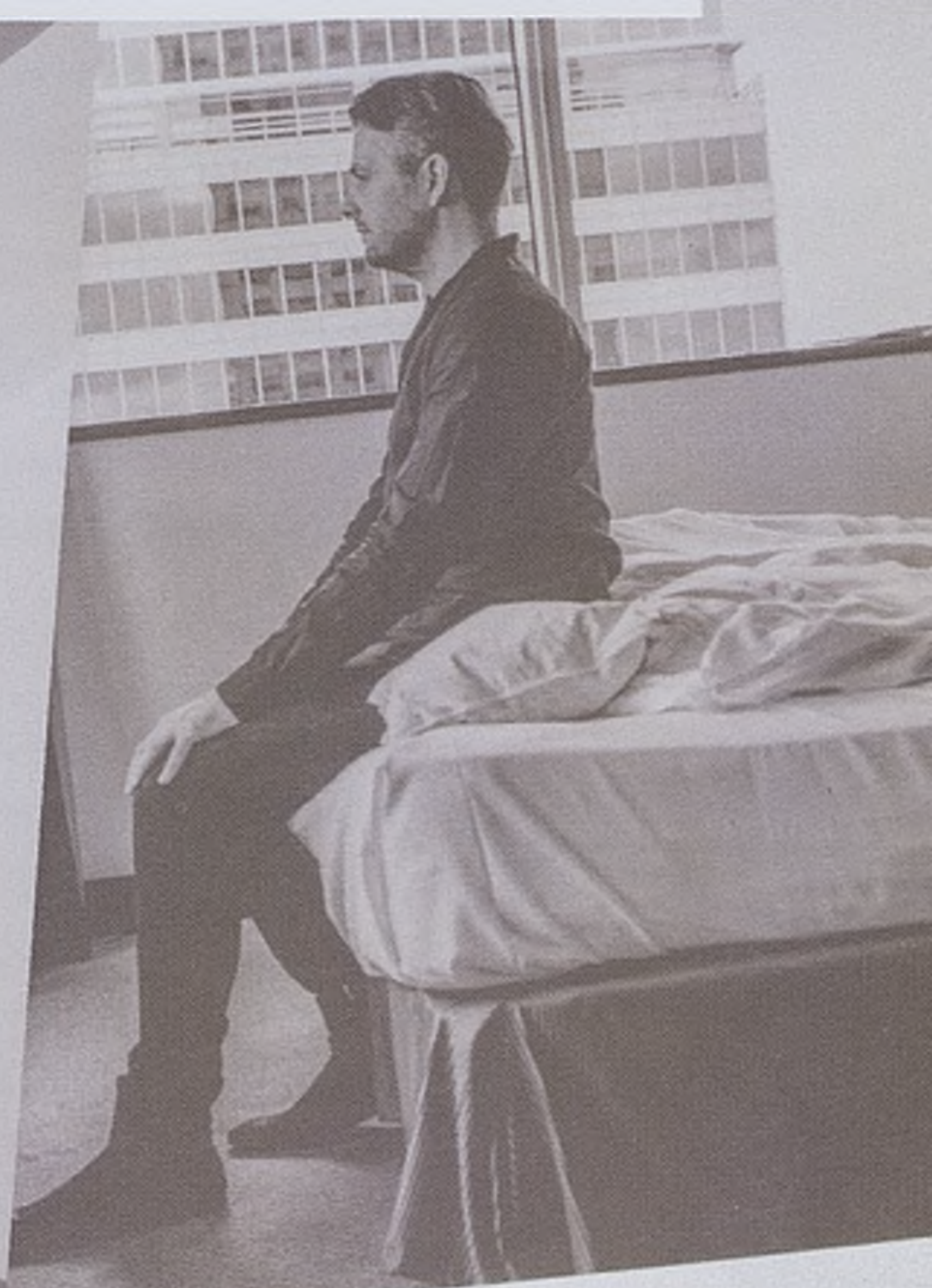
1945

25 2016 (maj)

tet
zi śpiewają
ra Kinga Majewska

RUCH MUZY CZNY #

co miesiąc 100 stron o muzyce



Opera Krakowska, ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków
tel. +48 12 296 62 00, fax +48 12 296 61 03
sekretariat@opera.krakow.pl

Rezerwacja | Bookings: tel. +48 12 296 62 62 (63)

Kasa biletowa | Box Office: Opera Krakowska, ul. Lubicz 48, tel. +48 12 296 62 60 (61)

Kasa czynna | Box Office opening hours

pn–sb 10.00–19.00 | Mon–Sat 10 am–7 pm

nd i święta na dwie godziny przed wieczornym spektaklem

on Sundays and Public Holidays: 2 hours before an evening performance

Na okładce wykorzystano plakat autorstwa **BARBARY KĘDZIERSKIEJ I LACO ADAMIKA**
On the cover the poster by **BARBARA KĘDZIERSKA AND LACO ADAMIK**

Redakcja programu | Editor **ELŻBIETA TOSZA**

Skład | DTP **GRAŻYNA MAŚLANKOWSKA**

Tłumaczenie | Translator **JERZY JURUŚ**

Korekta | Proofreading **EWA BĄKOWSKA, ILONA OBRĄCZKA-GÓRSKA**

Wydawca | Publisher **Opera Krakowska**

czerwiec | June 2016

Cytaty o R. Wagnerze pochodzą z:

Krzysztof Kozłowski *Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki* w:

Richard Wagner *Dramaturgia opery, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2009, str. 5.

Michael Steen *Wielcy kompozytorzy i ich czasy*, przekł. Ewa Pankiewicz, Rebis, Poznań 2011, str. 506.

Witold Lutosławski *Zapiski*, Towarzystwo imienia Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2008, str. 61.

Ireneusz Kania *Ścieżka nocy*, Znak, Kraków 2001, str. 268.

Bohdan Pociąg *Romantyzm bez granic*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2008, str. 167–168.

Stefan Kisielewski *Pisma i felietony muzyczne*, t. I, Prószyński i S-ka Warszawa 2012, str. 121.

The quotations on R. Wagner come from:

Krzysztof Kozłowski, 'Wagner – kompozytor i teoretyk sztuki' in *Dramaturgia opery*,
Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2009, p. 5.

Michael Steen, *The Lives and Times of the Great Composers*, London: Icon Books, 2011, p. 460.

Witold Lutosławski, *Zapiski*, Warszawa: Towarzystwo imienia Witolda Lutosławskiego, 2008, p. 61.

Ireneusz Kania, *Ścieżka nocy*, Kraków: Znak, 2001, p. 268.

Bohdan Pociąg, *Romantyzm bez granic*, Warszawa: Biblioteka Więzi, 2008, pp. 167–168.

Stefan Kisielewski, *Pisma i felietony muzyczne*, vol. I, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2012, p. 121.

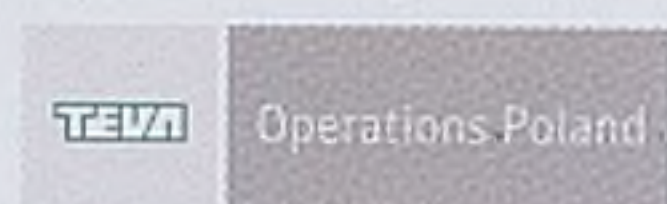
Organizator



Mecenas Opery Krakowskiej



Sponsor 20. Letniego Festiwalu



Sponsor Opery Krakowskiej



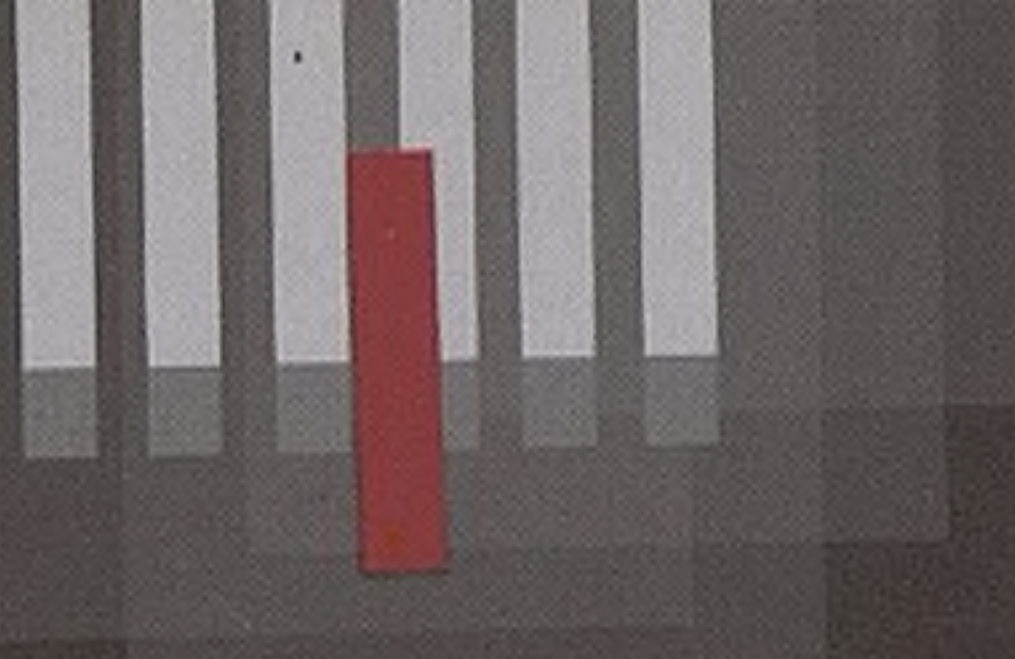
Bank Polski

Patroni medialni wydarzenia



Patroni medialni Opery Krakowskiej





www.opera.krakow.pl

