

Gdybyśmy wyobrazili sobie historię opery w środowisku romańskim — a więc francusko-włoskim — na przestrzeni ubiegłych lat 150, w postaci tablicy z wykresem, to dwa szczytowe punkty tego wykresu przypadłyby na twórczość Józefa Verdiego (1813—1901) — oraz na przełom XIX i XX wieku: epokę przeważania wpływów kompozytorów stylu werystyckiego: Bizeta, Leoncavalla, Pucciniego i Mascagniego.

Przywykliśmy do powszechnie wypowiadanego zdania, że Verdi w muzyce operowej reprezentuje raczej kierunek konserwatywny i dopiero weryści, wprowadzając na scenę — zamiast baśni i mitów — prawdziwego, realnego człowieka w jego codziennym, naturalnym życiu, skierowali operę w łóżysko nurtu postępowego. Jeśli jednak — z perspektywy około stu lat — popatrzymy na twórczość Verdiego, a zwłaszcza na jego opery: „Rigoletto“ (1851), „Trubadur“ i „Traviata“ (1853), spostrzeczemy, że w operach tych przyświecały kompozytorowi te same, co werystom, zasady: przepojenie dzieła silnymi akcentami psychologicznymi, nie ze sztucznie skonstruowanej fabuły zaczerpniętymi, lecz znajdującymi w życiu ludzkim prawdziwe i częste odpowiedniki.

Dziś, uważny obserwator, któremu nieobce są kategorie historycznego myślenia, dojrzy już w wielu operach Verdiego treść poważniejszą, wyrastającą z głębszego społecznego podłoża. Opera „Rigoletto“ — ze swymi psychologicznymi spłotami i powikłaniami: szydlerca postacią złośliwego błaźnia, będącego równocześnie żarliwie kochającym ojcem, lekkomyślnością wyczuł z więzów etycznych księcia, bezgraniczną miłością Gildy nie wahającej się przed uczynieniem ofiary z własnego życia, nizinami moralnymi zbiera Sparafucile mordującego ludzi za opłacane złotem zamówienia — to w sumie daje realny obraz historyczno-społecznego tła, na którego kanwie osnute jest libretto opery. A dodać należy, że pierwowzór tego libretta — zanim je przystosował do potrzeb opery współpracownik Verdiego, Francesco M. Piave — skreśliła w sztuce pt. „Król się bawi“ ręka takiego mistrza, jak Wiktor Hugo.

O ile literacka treść „Rigoletta“ posiadała już — jak widzimy — zabarwienia prądu postępowego — o tyle w użytych środkach muzycznych konserwatywnym Verdiego występował w sposób bardziej wyraźny. Dawne tradycje operowe mistrzów włoskich, którzy b e l c a n t o, czyli piękno śpiewu czynili fundamentalną zasadą opery, przybrały u Verdiego jedynie nieco odmienianą postać: kult dla śpiewu. Verdi czynił zawsze śpiew główną aksję opery, podporządkowując mu orkiestrę i wszystkie pozostałe elementy dzieła. Śpiew służył Verdiemu jako najlepszy środek do uzyskiwania wyrazu dramatycznego, na nim opierał konstrukcję akcji scenicznej i charaktery-

Jerzy Parzyński

„Rigoletto“ Verdiego

styki bohaterów. „W muzykę wkładam ludzki charakter“ — mawiał Verdi, który równocześnie potrafił w sposób niezwykle harmonijny łączyć muzyczną stronę opery z koncepcją teatralną dzieła i dokładnym przemyśleniem wrażeń czysto wzrokowych, jakie odbierać miał słuchacz.

„Rigoletto“ owe znamiona stylu verdiewskiego nosi może wyraźniej, aniżeli inne opery tegoż kompozytora. Emocjonujące w i d z a, doskonale zbudowane libretto, świetnie scharakteryzowane postacie akcji, ciekawe rozwiązania sceniczno-dramatyczne, a przede wszystkim przykuwające uwagę s ł u c h a c z a piękno muzyki w melodyce arii solowych, zespołów (słynny kwartet z IV aktu), chórów, a nawet niewielkiej, lecz wdzięcznej wkładki baletowej — oto przyczyny, którym opera ta zawdzięcza od lat z górą stu nadzwyczajną popularność i przynależność do „żelaznego repertuaru“ teatrów operowych całego świata. — I w wyniku tych walorów dzieła, afisz z napisem V e r d i — „Rigoletto“ — elektryzuje przechodnia i przyciąga go do sali, gdzie wznawiane jest arcydzieło Verdiego. Afisze zaś o takiej treści ukazywały się przed kilkunastu dniami na ulicach Krakowa...

„Rigoletto“ Verdiego — to trzecia premiera, jaką dało w br. Krak. Towarzystwo Operowe — i zarazem dalszy krok w kierunku stabilizacji placówki operowej w naszym mieście. Siedziba spektakli operowych pozostała nadal sala przy ul. Lubicz, o ciasnej, pozbawionej aparatury scenie, z fatalną akustyką i nieodpowiednim pomieszczeniem dla orkiestry. Wskutek tych trudności każda premiera staje się najpierw egzaminem dla organizatorów w zakresie technicznego przygotowania spektaklu i — o ile przedstawienie dochodzi do skutku — egzamin ten uznaje się za zdany pomyślnie. Tyle o r g a n i z a c y j n e j stronie premiery „Rigoletta“. A teraz kilka uwag o jej stronie m u z y c z n e j.

Na scenie dominowała młodość. Poza właściwie tylko jednym wykonawcą partii tytułowej — A. Wolakiem — pozostała obsada premiery składała się wyłącznie z młodych śpiewaków. W większości absolwentów krakowskiej PWSM (klasa prof. Wł. Kaczmara) — i w przeważającej części debiutantów.

— Przy dwóch osobach młodych wykonawców zatrzymajmy się nieco dłużej. Pierwsza z nich — to debiutująca w roli Gildy, Jadwiga Romańska.

W stosunku do śpiewaczki tej nie wahamy się użyć doniośle brzmiące określenia: wybitny talent, tak wokalny, jak aktorski. Jadwiga Romańska (uczennica prof. Ireny Strokowskiej — Faryaszewskiej, a ostatnią prof. St. Argasińskiej) obdarzona jest sopranem liryczno-koloraturowym o wyjątkowo pięknej, srebrzystej barwie i prawidłowej już — mimo młodego wieku śpiewaczki — emisji głosu. Wynikiem tej prawidłowości emisji jest u J. Romańskiej dobra dykcja, która sprawia, że słowo w jej śpiewie nie ginie, lecz nabiera pełni wyrazistości. Aktorsko dała Romańska postać Gildy wdzięczną i nacechowaną naturalnym umiarem.

Druga osoba, o której pragniemy wspomnieć szerzej — to młody dyrygent, główny realizator muzyczny przedstawienia — Jerzy Katlewicz którego wysiłek przy zmontowaniu opery, z jej solistami, chórem, baletem i orkiestrą godny jest tym szczególniejszego podkreślenia że Katlewicz za swym pulpitem pracuje sam, bez wzorów i opierania się o cudzą rutynę, samodzielnie zdobywając ostrogi tak bardzo potrzebnego na naszym terenie kapelmistrza operowego.

Wykonawca roli Rigoletta, baryton Antoni Wolak, aktorsko ze swego zadania wywiązał się, jak zwykle, bardzo dobrze, głosowo jednak nie wypadł przekonująco, a pamiętać należy, że od śpiewaka operowego oczekuje się przede wszystkim walorów głosowych, z których nie powinno się zrezygnować na rzecz gry scenicznego. Janusz Zipser (tenor) nie znalazł w roli Księcia odpowiedniego pola do popisu, gdyż partia ta wymaga głosu lekkiego, bardziej lirycznego, zaś Zipser posiada głos o stosunkowo dużym woluminie i raczej dramatycznym zabarwieniu.

Z ódwórców dalszych partii wymienić należy Stanisława Lachowicza, basa o wartościowych warunkach głosowych, który dał inteligentną kreację Sparafucila — oraz barytona Adama Szybowskiego, bardzo dobrego wokalnie i postaciowo w roli hr. Monterone. Materiał głosowy ódwórczyni partii Magdaleny, Haliny Żychał (mezzosopran) wymaga jeszcze dłuższego szkolenia, konieczna jest tu również znaczna korekta gry aktorskiej.

W rolach epizodycznych głosowo wyróżnili się: Teresa Wessely (hrabina Ceprano), Genowefa Szarblewska (Joanna) i Stefan Starzyk (Borsa); w pozostałych partiach wystąpili ponadto: M. Garda (hr. Ceprano), L. Koperny (Marullo) i M. Feherpataky (Paź).

Włoskie tańce renesansowe w I. akcji opracowano wg. układu Janiny Strzembosz, dekoracje wykonał E. Bożyk. Reżyseria Ant. Wolaka — ograniczona zresztą możliwościami sceny „Domu Oficera“ — nie odbiegała w zasadzie od szablonów, znanych nam w Krakowie z poprzednich wystawień „Rigoletta“ sprzed lat kilku.

JERZY PARZYŃSKI

Dobry start opery

Właściwie dopiero obecną premierę „Rigoletta“ uznać można za prawdziwą inaugurację naszej opery. Wprawdzie wystawiono już w ubiegłym sezonie „Toscę“ i „Madamę Butterfly“, ale dopiero teraz postarano się o własne, specjalnie projektowane dekoracje, przede wszystkim zaś — o własny, krakowski zespół. Być może jest w tym nieco i naszej zasługi, gdyż po ostatnich występach studentów Sekcji Wokalnej PWSM, prasa wyraźnie wskazywała, że to oni właśnie powinni stanowić podstawę przyszłej opery.

„Rigoletto“ jest więc dużym krokiem naprzód w stosunku do poprzedniego sezonu. Pozwala to mieć nadzieję, że następny sezon będzie znów lepszy i że po kilku latach będziemy wreszcie mieć operę z prawdziwego zdarzenia, którą śmiało będzie można równać z najlepszymi tego rodzaju zespołami w kraju. Nie chcę przez tę uwagę bynajmniej umniejszać zasług i osiągnięć obecnego, zdolnego zespołu. Bynajmniej. Ale pamiętajmy, że opera — to nie tylko zespół. To własna orkiestra, to duże subwencje na kostiumy i dekoracje, to konieczne urządzenia techniczne, to — odpowiednia sala. Tego wszystkiego jeszcze w Krako-

wie nie mamy. Nie mamy — mimo ogromnych wysiłków Krakowskiego Towarzystwa Operowego, mimo dosłownie walk o każdą godzinę prób, o każdy spektakl. Nie chcę tu raz jeszcze przypominać wszystkich bolączek i problemów naszej opery. Pisał o nich już wiele razy także i „Dziennik“. Chciałbym tylko podkreślić, że jeżeli w takich warunkach zdołano zmontować spektakl — mimo zrozumiiałych braków — interesujący, to można mieć pewność, że Krakowskie Towarzystwo Operowe, przy właściwej opiece i pomocy, potrafi stworzyć naprawdę bardzo dobrą operę. I dlatego warto udzielić mu jak największego poparcia.

Przejdźmy do samego spektaklu. „Rigoletto“, tak jak i poprzednio wystawione opery, ma podwójną obsadę. Trzon stanowią absolwenci, wzgl. studenci Sekcji Wokalnej PWSM. „Rigoletto“ to — w większości ich debiut na scenie. Po raz pierwszy włożyli oni kostiumy, po raz pierwszy polecono im nie tylko śpiewać, ale i grać... Nad całością czuwa Antoni Wolak, reżyser i odtwórca swej popisowej partii Rigoletta. Orkiestrę prowadzi znany świetnie z estrady Filharmonii, mło-

dy dyrygent Jerzy Katlewicz. Do udziału w występach zapraszani będą również soliści z innych oper, m. in. Mickiewiczówna, Stano, (Warszawa), Prząda (Poznań).

Ci, którzy szli na spektakl z ujemnym nastawieniem — a są jeszcze tacy, dla których opera „bez nazwisk“ nie przedstawia większej wartości — doznali z pewnością przyjemnego rozczarowania. Zespół „Rigoletta“ posiada kilka bardzo dobrych głosów, już nie „rokujących nadzieje“, ale po prostu dających pełne zadowolenie. Najlepszymi są tu niewątpliwie Adam Szybowski (doskonały Monterone), Jadwiga Romańska (Gilada) i Stanisław Lachowicz (Sparafucile). Dysponują oni nie tylko pięknymi pełnymi głosami ale i bardzo dobrą dykcją. Nad tak ważną przecież dla śpiewaka operowego dykcją, muszą natomiast jeszcze trochę popracować Janusz Zipser (Książę Mantui) i Halina Żychal (Magdalena). Niemniej i oni — zwłaszcza Zipser — to materiał na pewno dla naszej młodej placówki operowej cenny.

I wreszcie: Wolak. Jego Rigoletto, śpiewany już od tylu lat, nadal jest interesujący głosowo, nadal dobry technicznie, nieźle brzmiący, imponujący dykcją. Gorzej natomiast przedstawia się aktorsko. Wolak gra starą, bardzo starą szkołą operową, co obecnie już nie tylko zawo-

dzi, lecz nieraz wywołać może wręcz przeciwnie od zamierzonych reakcje publiczności. I niestety Wolaka jako reżysera spektaklu zdaje się nie rażać idące nie zawsze we właściwym kierunku aktorstwo młodzieży (szczególnie kobiet).

Wiemy, że gra jest słabą stroną wszystkich naszych oper, nie tylko w Krakowie. Będąc niedawno na premierze bytomskiej „Czarodziejskiego fletu“, widziałem jak wręcz bezradni stają się śpiewacy, gdy milknie muzyka, a „niedobry“ autor każe im tylko mówić i grać, grać... W Krakowie jesteśmy stosunkowo w lepszej sytuacji. Mamy do dyspozycji całkiem świeży zespół, bez maniery, bez fałszywych naleciałości, w dodatku zespół bardzo inteligentny i zdolny. Szkoda byłoby, aby stał się jeszcze jedną w Polsce grupą typowych śpiewaków — wyłącznie śpiewaków.

Nie chciałbym zakończyć sprawozdania na tej — bądź co bądź — negatywnej uwadze. Nie chciałbym, gdyż byłoby to krzywdzące. Krakowski „Rigoletto“ zostawia naprawdę jak najprzyjemniejsze wrażenie, jest spektaklem interesującym. Pierwszym — wg. mnie — który dowiódł, że Kraków nie tylko powinien mieć operę, ale, że — może mieć operę, i to dobrą.

LUCJAN KYDRYŃSKI

»Rigoletto«

VERDIEGO

w sali „Domu Oficera“

PRZEGLĄDAJAC dawne kroniki, w których notowano okoliczności, towarzyszące pra-premierze opery „Rigoletto” sprzed lat z górą stu, w ciekawym świetle oglądamy ówczesny świat społeczno-kulturalny, jaki decydować miał o bycie lub niebycie nowego dzieła operowego Verdiego.

Zmudna i cierniami usłana droga wiedła w r. 1851 „Rigoletto” Verdiego z pracowni kompozytora na scenę teatru operowego. Ciężki bój stoczył musiał kompozytor najpierw z cenzurą, która dopatrywała się w treści opery (zaczepniętej ze znanej powieści W. Hugo pt. „Król się bawi”) momentów... niemoralnych. Skoro udało się pokonać opory cenzorów, na plac boju wkroczył nowy przeciwnik: dyrektor policji weneckiej, który sprzeciwił się wprowadzeniu do akcji opery postaci francuskiego króla, Franciszka I (bohater sztuki W. Hugo), uważając to za sprofanowanie „głowy koronowanej...” Gdy jednak librecista Verdiego, F. M. Piave, zmienił w treści opery osobę króla Fran-

ciszka I na bliżej nieokreślonego „księcia Mantui”, a centralną postacią opery uczynił blazna, Rigoletta, opera, o tym ostatecznie tytułe, weszła na afisz weneckiego Teatro Fenice, w dniu 11 marca 1851 r. i otworzyła cykl trzech wielkich oper Verdiego, których nazwy brzmiały: „Rigoletto” (1851), „Traviata” (1853) i „Trubadur” (1853).

Verdi określał skromnie cykl ten jako „serię śmiałych pomysłów dramatycznych” i nie spodziewał się przypuszczać, że rozpocznie on nową epokę w historii opery światowej, utrwała na długi czas hegemonię opery włoskiej i zapiszą złotymi zgłoskami nazwisko swego twórcy w „żelaznym reпертуarze” teatrów operowych wszystkich krajów europejskich.

MELODIE, wplecione przez Verdiego do „Rigoletta” — a wśród nich i niezwykle popularna aria „La donna e mobile” („Kobieta zmienna jest”) — rozpowszechniły się szeroko. Mistrzostwo kompozytora w operze tej dosięgło szczytu w

słynnym kwartecie z IV aktu, który jest najsilniejszym punktem napięcia dramatycznego opery, i dziś jeszcze zachwyca muzyka-fachowca świetną konstrukcją wielogłosową i nieporównaną charakterystyką muzyczną, zaś słuchacza-laika — urzekającą melodyką i świetnym rozwiązaniem scenicznym akcji.

„Przy stosowaniu prostych środków, osiągnięcie maksymalnego piękna muzycznego wyrazu” — oto dewiza stylu verdieskiego, a zarazem jedna z przyczyn niezwyklej żywotności czołowych jego dzieł — a wśród nich i „Rigoletto” — w teatrach operowych całego świata. Na naszym najbliższym terenie, za jeden z dowodów tej żywotności postużyć może fakt, iż po wojnie po raz drugi wznowiono w Krakowie przedstawienie „Rigoletta” (pierwszy raz w r. 1946-47), jako opery, której popularność i powodzenie są stałe i zapewnione. Nową zaś premierę „Rigoletta” zrealizowało ostatnio Krak. Towarzystwo Operowe po kilkumiesięcznym okresie przygotowawczym.

ZJAKIMI siłami artystycznymi przystąpiło Krak. Towarzystwo Operowe do obecnego wystawienia „Rigoletta”? Obok znanego nam już z poprzedniego premier chóru i rutynowanej orkiestry, na scenie ukazali się młodzi debiutanci w przeważającej mierze absolwenci klasy prof. Kaczmara w Państw. Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Batulę dy-

rygencką dźwierzł młody kapelmistrz, również b. wychowanek krakowskiej PWSM, Jerzy Kattlewicz, na którego barkach spoczywał ciężar muzycznego przygotowania imprezy.

Na miano prawdziwej ozdoby przedstawienia zasłużyła — jedyna spoza Krakowa debiutantka — Jadwiga Romańska (ucz. prof. I. Strolkowskiej — Faryaszewskiej, a w ostatnim czasie prof. Argasińskiej) w roli Gildy. Debiut młodej artystki wypadł ze wszelkich miar korzystnie: piękna barwa liryczno-koloraturowego głosu sopranowego, czystość intonacji w śpiewie, daleko już zaawansowana umiejętność władania głosem, a ponadto wyczucie sceny i swoboda w grze aktorskiej predestynują J. Romańską do występowania w pierwszoplanowych rolach w naszych teatrach operowych. Jej partner, tenor Janusz Zipser, jako książę Mantui, wykazał dużą muzikalność i inteligentne podejście do roli, liryczna jednak partia księcia nie leży w typie głosu J. Zipsera, który w partii bardziej dramatycznej mógłby niewątpliwie szerzej ujawnić swe możliwości.

ANTONI Wolak (Rigoletto), jedyny w gronie młodzieży śpiewak rutynowany, grą sceniczną zadowolić mógł w zupełności, słabiej natomiast wypadł pod względem głosowym. Na dodatnią ocenę zasłużył wykonawca roli hr. Monterone, baryton Adam Szybowski, śpiewak jak zawsze kulturalny, a ponadto z dobrą prezencją

sceniczną. Stanisław Lachowicz — bas o ładnej, lirycznej barwie — wiożył w rolę zbira Sparafucile dużo indywidualnej pomysłowości. Starszym punktem wśród solistów była H. Zychal, mezzosopran — tak wokalnie (głos zbyt głęboko osadzony, wskutek tego wadliwa dykcja) jak i aktorsko. W pozostałych rolach drugoplanowych ujrzelśmy: St. Starzyka (Borsa), T. Wessely (hrabina Ceperano), G. Szarlewską (Joanna), L. Kopernego (Marullo), M. Gaidę (hr. Ceperano) i M. Feherpataky (paź).

Reżyserował przedstawienie — w oparciu o wzory z poprzedniego wystawienia w r. 1946-7, bez wprowadzania istotnych nowych elementów — Antoni Wolak. Współpracowali ponadto z ostatnią premierą Janina Strzembosz (układ baletu w I akcie), Eug. Rożyk (dekoracje) i Józef Bok (przygotowanie chóru).

NA ZAKOŃCZENIE bardzo istotna uwaga: dokonywanie przedstawień operowych w całkowicie do tego celu nie nadającej się sali „Domu Oficera” jest w Krakowie sprzeczne z interesem kulturalnym miasta enomalia. W dotychczasowych warunkach placówka operowa nie może się rozwijać, a jedynie wegetować — od spektaklu do spektaklu. Udostępnienie Teatru im. Stowickiego na przedstawienia operowe — podobnie, jak w latach 1946-48 — wydaje się być w tej chwili jednym z najbardziej palących postulatów życia kulturalnego w Krakowie (Mgr J. Par.)