

12 lutego Opera Krakowska wystąpi z premierą „ORFEUSZA I EURYDYKI” Christopha Willibalda Glucka. Spektakl ten — zapowiadający się bardzo interesująco — zrealizowali: Ewa Michnik — kierownictwo muzyczne. Włodzimierz Nurkowski — reżyseria. Anna Sekuła — scenografia, Jacek Tomasiak — choreografia. Będziemy więc mogli ujrzeć arcydzieło Glucka, które od swej prapremiery (1762 rok) triumfalnie przemierza świat. *Gaz. Krak. 03.02.84*

Już w przyszłym tygodniu (12. II br.) odbędzie się w Operze Krakowskiej nowa premiera „Orfeusz i Eurydyka” Christopha Wilibalda Glucka (pod kierownictwem muzycznym Ewy Michnik), dzieło, które niegdyś (1762 r.) zapoczątkowało nową erę w dziejach sztuki operowej.

Zanim jednak wybierzemy się na „Orfeusza i Eurydykę” — czeka nas w niedzielę 6 bm. (g. 12) „Rigoletto” Verdiego, śpiewane w polskiej wersji językowej; dyryguje również Ewa Michnik.

(J.Par.)



ECHO KRAKOWA

nr. 22 31.01.1984

Premiera w Operze

W dniu 12 II br. o godz. 12 Opera Krakowska występuje z premierą „Orfeusza i Eurydyki” Christopha Willibalda Glucka. (I premiera prasowa 20 II br. o godz. 19.15, II premiera 26 II br. o godz. 12). Ten spektakl zapowiadający się niezwykle interesująco zrealizowali: Ewa Michnik — kierownictwo muzyczne, Włodzimierz Nurkowski — reżyseria, Anna Sekuła — scenografia, Jacek Tomasik — choreografia, Ewa Bator — przygotowanie chóru.

Publiczność krakowska będzie więc mogła ujrzeć arcydzieło Glucka, które od swej prapremiery (1762 r.) triumfalnie przemierza świat.

Echo, Kk

9. II. 1984

Premiera w Operze

W dniu 12 bm. o godz. 12.00 Opera Krakowska występuje z premierą „Orfeusza i Eurydyki” Christoph'a Willibalda Glucka. (I premiera prasowa 20. bm. o godz. 19.15 II premiera prasowa 26 bm. o godz. 12.00). Ten spektakl zapowiadający się niezwykle interesująco zrealizowali: Ewa Michnik — kierownictwo muzyczne, Włodzimierz Nurkowski — reżyseria, Anna Sekuła — scenografia, Jacek Tomasik — choreografia, Ewa Bator — przygotowanie chóru.

Publiczność krakowska będzie więc mogła ujrzeć arcydzieło Glucka, które od swej prapremiery (1762 r.) triumfalnie przemierza świat.

Driemik Pl.

8. II. 1984

W CZERNI I BIELI

O popularności literackiej opowieści o Orfeuszu na gruncie opery świadczy jedno z najdoskonalszych arcydzieł wczesnej opery barokowej — „Orfeo”. Claudio Monteverdi. Arcydziełem stylu klasycznego jest „Orfeusz i Eurydyka” Christopa Wilibalda Glucka. Waham się, lecz dorzucę tu, gdyż operetkę tę lubię i cenię, że Offenbach napisał w XIX wieku też swoisty majstersztyk — arcykomicznego „Orfeusza w piekle”. Jeśli przypomni mi się jeszcze „Czarny Orfeusz”, który stał się XX-wieczną transpozycją antycznego wątku — to wymienimy chyba najważniejsze dzieła związane z losem Orfeusza. Dodajmy — dla uściślenia — że to on pozostawał zawsze bohaterem pierwszoplanowym. Eurydyka była z reguły postacią mniej ważną w tych prezentacjach.

Krakowski Teatr Muzyczny wystąpił niedawno z premierą „Orfeusza i Eurydyki” Glucka. Sprawność muzyczna przedstawienia, piękno niektórych, szczególnie młodych głosów biorących udział w operze, doskonałość przygotowania muzycznego — wszystko to mogło budzić zastrzeżenia podziwu. Ewa Michnik — dyrektor artystyczny Opery Krakowskiej a zarazem doskonały dyrygent gwarantowała czystość i piękno realizacji. Jeśli jednak piszę o krakowskim spektaklu, to nie tylko dla tych walorów, można je bowiem napotkać czasem i w estradowym wykonaniu tego dzieła. Że wspomnę choćby zarejestrowaną na płytach realizację Kazimierza Korda z Filharmonią Narodową i Andrzejem Hiolskim jako Orfeuszem.

A więc nie tylko o muzycznych walorach krakowskiego przedsięwzięcia pragnę mówić.

„Orfeusz i Eurydyka” na scenie Teatru Słowackiego jest — w moim rozumieniu — przedstawieniem teatralnym o randze tak wysokiej, że nie obawiam się tu „przechwałania”. I to nie tylko „jak na wystawienie opery”, ale po prostu wielkim przedstawieniem teatralnym.

Poza Ewą Michnik krakowski „Orfeusz i Eurydyka” ma jeszcze dwu bohaterów: reżysera — Włodzimierza Nurkowskiego (znanego w Katowicach z realizacji Teatru telewizyjnego

Historia Orfeusza i Eurydyki doczekała się wielokrotnego opracowania teatralnego. Obszerne encyklopedie muzyczne wyliczają opery, które zostały osnute na tym wątku literackim przekazany przez starożytność. A przecież opery to nie wszystko; dramat, a także film wykorzystywał ten temat z powodzeniem. Świadomie unikam określenia mit Orfeusza i Eurydyki. W znanej ze starożytności opowieści wyziera wprawdzie przeszłość mitologiczna, ale opowieść o trackim muzyku i jego uśmierconej przez jada żmii żonie jest, jak się wydaje, literacką wersją szeregu wątków i wcześniejszych, i bardziej wkorzenionych w mitologię, ale to kwestia odrębnego wywodu.

go — m.in. trudnego i niejednoznacznego Claudela) oraz scenografa — Anne Sekulę.

Dwa pierwsze akty zostały logicznie połączone w jeden Akt Czarny. Jedynie na proscenium w nikłym świetle spoczywa czarny nagrobek Eurydyki, przyozdobiony wyjątkowo artystycznym kształtem Harfy Orfeusza. Dawno nie widziałem w teatrze tak wytwornie skonstruowanego rekwizytu teatralnego. Rekwizytu będącego samodzielnym dziełem sztuki. W czarnej przestrzeni widzimy tylko bladą twarz Orfeusza (Danuta Wermińska, gdyż opera jest wystawiana w wersji, w której partię Orfeusza śpiewa nie baryton, a mezzosopran). Reszta jest absolutną czernią, nawet nie dostrzegamy twarzy chóru i par baletowych, które przynoszą na grób Eurydyki skromne girlandy purpurowych asfodeli.

W głębi czarnego horyzontu wylania się niewyraźny prześwit, w którym niki postacie cieni wykonują spowolnioną pantomimę. Jest w niej coś, co przy całym achromatyzmie zdaje się zawierać aluzję do Kurtyny Siemiradzkiego i jego widzenia antyku. Aluzja może nieświadomy sam siebie ślad aluzji, wzmocniony tym, iż rzecz dzieje się przecież

w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie.

W przeswicie — teraz oświeceniym oślepiąco — pojawia się wysłanniczka bogów (Jadwiga Gałan) zapowiadając, że Orfeusz powinien udać się do Podziemi, by swą sztuką zmieknąć serce panujących tam bogów. Oto czony tłumem czarnych, nierozróżnialnych postaci i krwistoczerwonych furii Orfeusz stara się przekroczyć bramy Piekieł. Siła sztuki jest silniejsza od grozy kompletnych ciemności, w których śpiewają i uwiązują się strażnicy Podziemi.

W drugim obrazie jesteśmy na Polach Elijskich. Tu wszystko jest białe. Pola Elijskie zaludnione są szczęśliwymi duchami, które w nieskończoność powtarzają swe ulubione za życia gesty. Uderza bogata stylizacja białych strojów: od pseudogreckich chlamid i chitonów w grupie badaczy właściwości trójkąta, po na pół dworskie, na pół burdelowe suknie pań w stylu „pod Ludwika XV”, po renesansowe, lecz zawsze białe, ubranko Grazioso — wykonującego w ciszy i wiecznym skupieniu gesty gry w badminton — nieczym w finale Blow up — Antonioniego. To znowu pojawia się biała pani z olbrzymim rondem



Scena zbiorowa z „Orfeusza i Eurydyki” Glucka.

Zdjęcie: Jadwiga Kubiś

kapelusza jak w 8', Felliniego — wszystko w harmonijnych, uładowanych gestach. Wielka scena, w której nie sposób odgadnąć kogo bardziej chwalić? Nurkowskiego? — Sekulę, czy choreografa — Jacka Tomasika? Po prostu należy chwalić Teatr Muzyczny w Krakowie, że stał się terenem pięknej sztuki teatralnej.

Na koniec jeszcze uwaga już poza tylko tym przedstawieniem: oglądając i słuchając ostatnie przedstawienia Teatru Muzycznego w Krakowie muszę podkreślić nadzwyczajny stosunek do muzycznej młodzieży, do wokalnych debiutów, podobnie jak to ma miejsce od lat w Operze Śląskiej. W omawianym przedstawieniu np. dobrą postać i partię wokálną tworzy Danuta Wermińska.

Zaś szczególna uroda wołookiej — powiedzieliby Grecy, przywołując na pamięć samą małżonkę Zeusa — Elżbiety Towarnickiej jako Eurydyki nawet przy jej nadzwyczajnej powolności gestu nie przeszkadza zbyt w rozkoszowaniu się pięknem jednego ze znakomitszych sopranów młodszego pokolenia.

MARIAN WALLEK-WALEWSKI

„Tygodnik Tak i Me“

27. IV. 1984

Premiera w Operze Krakowskiej

Orfeusz i Eurydyka

Mit Orfeusza fascynował kompozytorów wszystkich niemal epok muzycznych. Siegnęli po niego: Peri, Monteverdi, Schütz, Keiser, Dittersdorf, Haydn, Krenek, Milhaud, Strawiński, Henze, na swój sposób sparodiował go Offenbach. Nie jest to oczywiście kompletna lista twórców zauroczonych mitycznym synem muzy Kalippe, który potrafił zniewalać swym śpiewem i muzyką świat życia i śmierci. Opowieść o miłości Orfeusza i Eurydyki zainspirowała także Christoph'a Willibalda Glucka, słynnego reformatora opery XVIII wieku. „Dążyłem do tego, by wszystkie części moich dzieł były powiązane ze sobą” — napisał Gluck, przyjmując za podstawę swojej reformy prostotę i konsekwencję rozwoju akcji dramatycznej opery. Kompozytor podporządkował muzykę dramaturgii libretta, ograniczył popisowość solowych partii wokalnych, zastosiował nowe elementy techniki kompozytorskiej. Reforma Glucka, za sprawą której doszło do odrodzenia dramatu muzycznego zarówno w treści jak i w formie, wywarła poważny wpływ na dalszy rozwój opery, wpływ sięgający daleko w głąb XIX stulecia.

Krakowska premiera „Orfeusza i Eurydyki” uważam za wydarzenie niezwykle. Skąd bierze się mój entuzjazm? Niezwykle rzadko zdarza się w teatrze operowym

tak doskonała symbioza pomiędzy materią muzyczną spektaklu a jego postacią sceniczną, jak ma to miejsce w tym przypadku. Reżyser WŁODZIMIERZ NURKOWSKI, autorka scenografii ANNA SEKUŁA i choreograf JACEK TOMASIK oddali swój talent... muzyce. To właśnie piękno muzyki stymuluje ich poczynania, inspirowuje ich twórczo wyobraźnię. W efekcie oczom widza ukazuje się obraz o idealnej harmonii, i — nie waham się użyć tego słowa — czystości. Znakomicie rozegrane sceny grupowe, w których chór realizuje nietłuwne zadania aktorskie, kapitalne pomysły wykorzystania drugiego planu (pastelowy balet w I akcie), przepyszny obraz barokowego nieba (akt III), wreszcie prowadzenie tytułowych postaci i zaskakujące „uruchomienie” statycznego Amora (w finale) to tylko niektóre pomysły twórców krakowskiego spektaklu. Przyznam się, że chyba po raz pierwszy zdarzyło mi się w operze załować, że po zakończeniu trzeciego aktu nie nastąpi akt czwarty!

W poniedziałkowej premierze w partiach solowych wystąpiły: ZOFIA JABŁOŃSKA (Orfeusz), JADWIGA ROMAŃSKA (Eurydyka) i JADWIGA GALANT (Amor). Wszystkie trzy panie śpiewały z dużą kulturą wokalką umiejętnie wykorzystując swo-

je walory głosowe. Zofia Jabłońska doskonale sprostала bardzo trudnej kondycyjnie partii Orfeusza (może tylko w niskim rejestrze jej głos był chwilami niezbyt nośny), a wielką ekspresją zaśpiewała słynną arię „Che farò senza Euridice”. Przepięknie zabrzmiała aria Eurydyki w wykonaniu Jadwigi Romańskiej (także znakomita w duecie z Orfeuszem!). Duże brawa dla Jadwigi Galant zmuszonej pokonać niedogodności wynikające z akustyki sceny (śpiew z podestu umieszczonego w znacznym oddaleniu od orkiestry). Nieźle spisywała się także orkiestra pod batutą EWY MICHNIK, choć żądzę, że pewne „numery” winny być zagrane z większą precyzją. Znajac jednak możliwości orkiestry Opery Krakowskiej uważam, że wkład pracy, jaki sprawująca kierownictwo muzyczne dyrektor Michnik włożyła w przygotowanie zespołu, jest kolosalny.

Tak oto — powtarzam — byliśmy świadkami wielkiego wydarzenia artystycznego. Potwierdziła się przy tym trafność linii repertuarowej realizowanej z konsekwencją przez Operę Krakowską. Jeśli zaś chodzi o wielkość sztuki Glucka, warto przytoczyć słowa Romain Rollanda: „jest głęboko ludzka, a nawet ludowa w najczystszej znaczeniu tego słowa”.

ZBIGNIEW LAMPART

✓
[?]

BRACK
-R-

CO, 26, II, 1984

Premiera Opery Krakowskiej

861 „Orfeusz i Eurydyka”

W dniach 20 i 26 lutego Opera Krakowska przedstawi kolejną premierę, tym razem będzie to „Orfeusz i Eurydyka” Christopha

W. Glucka w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego.

Jak powiedziała p. Ewa Michnik, sprawująca kierownictwo muzyczne nad spektaklem, opera została przygotowana na podstawie wersji partytury z 1764 roku. W roli Orfeusza występować będą: Jadwiga Rappe (gościnnie, od marca), Zofia Jabłońska i Danuta Wermińska, a w roli Eurydyki: Jadwiga Romańska i Elżbieta Towarnicka. Amora zobaczymy w wykonaniu Jadwigi Galant i Anny Plewniak.

„Orfeusz i Eurydyka” znajduje się w repertuarze wielu oper

(Dokończenie na str. 2)

„Orfeusz i Eurydyka”

(Dokończenie ze str. 1)

na całym świecie. Wystawiana była już w Krakowie, tyle że w całkiem odmiennej koncepcji scenicznej od tej, jaką będziemy mogli ujrzeć za kilka dni na deskach Teatru im. Słowackiego. Takim novum jest powierzenie chórowi zadań aktorskich.

Stało się już tradycją, że przynajmniej raz w roku Krakowski Teatr Muzyczny wprowadza na scenę operę typu barokowego i klasycznego. Ten, zapoczątkowany wystawieniem „Heraclesa y Hebe”, eksperyment, mówiąc popularnie, „chwycił” i ma już swoją stałą publiczność. Nowa premiera ma wszelkie szanse, by stać się wydarzeniem sezonu. (sul)

Echo Kole

15. II. 1984

Orfeusz i Eurydyka

Christoph Willibald Gluck jest autorem 45 oper, które w drugiej połowie XVIII wieku znane były w całej muzycznej Europie. Dobrze się stało, że dyrektor **EWA MICHNIK** zdecydowała się sięgnąć po jedną z nich. Wybór padł na „Orfeusza i Eurydykę”. Zobaczymy i usłuszymy w Krakowie tzw. wiedeńską wersję tej opery, co w praktyce oznacza m. in., iż w trzech głównych rolach wystąpią kobiety (partię Orfeusza śpiewał w czasach Glucka... kastrat). W Operze Krakowskiej w roli Orfeusza występować będą: **ZOFIA JABŁOŃSKA**, **DANUTA WERMIŃSKA** i — co warto podkreślić — **JADWIGA RAPPE**. Partię Eurydyki powierzono **JADWIDZE ROMAŃSKIEJ** i **ELŻBIECIE TOWARNICKIEJ**. Jako Amora zobaczymy **JADWIGĘ GALANT** i **ANNĘ PLEWNIAK**. Reżyserii spektaklu podjął się **WŁODZIMIERZ NURKOWSKI**, autorką sceno-

graftu jest **ANNA SEKUŁA** zaś kierownictwo muzyczne spoczywa w rękach **EWY MICHNIK**.

Warto poinformować wszystkich krakowskich miłośników opery, że odbywają się także próby z młodymi solistkami-studentkami IV i V roku klas wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie. Będziemy mieli okazję usłyszeć w drugiej połowie marca młode i utalentowane odtwórczynie trzech głównych ról.

Z informacji, jakie przekazano nam w trakcie konferencji prasowej wynika, że nowa premiera Opery Krakowskiej ma szansę stać się wydarzeniem artystycznym najwyższej rangi. Wyjątkowo atrakcyjnie zapowiada się postać sceniczna tej opery, rezultat współpracy reżysera i scenografa. Spektakle premierowe odbędą się w dniach 20 i 26 lutego na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego. (art)

Gareta Vok

17 - II - 1984

„Nieznany“ Mozart i premiera „Orfeusza“

Wprawdzie Wojciech Rajski obiecywał krakowskiej publiczności, że — wraz ze swą orkiestrą i solistami z Gdańska — wystawi w środę 8 bm. w Sali Senatorskiej na Wawelu operę Haendla „Sozarme” — ale ostatecznie skończy się na koncercie utworów Corellego i Bacha. Miłośnicy barokowej opery mogą się więc czuć nieco zawiedzeni, ale za to sympatycy mistrzowskiej muzyki instrumentalnej z tej samej epoki — będą zadowoleni. Więc — na pewno, jak zwykle w „Senatorskiej” dopisze w środę frekwencja.

W Filharmonii natomiast zapowiada się w tym tygodniu Mozart — mało znany. Najpierw będzie Koncert fletowy D-dur, jeden z dwóch tego rodzaju utworów, jakie 21-letni Mozart napisał na zamówienie zamożnego kupca niderlandzkiego, Dechampa. Ciekawostka: sam Mozart fletu, jako instrumentu solowego, bardzo nie lubił („Gdy muszę pisać na ten instrument, jestem wściekły...”), ale mimo to zarówno Koncert

D-dur (który usłyszymy w Filharmonii w piątek 10 bm. g. 19.30 i w sobotę 11 bm. g. 18.30), jak i jego „brat” — Koncert G-dur nosi wiele pięknych, ze znamionami genialności muzycznej, rysów artystycznych. Grać będzie solo wybitna nasza flecistka, Barbara Świątek, a dyryguje Jerzy Swoboda.

Drugi „nieznany” Mozart tegoż wieczoru — przedstawi się kantatą „Dawid pokutujący”, napisaną przed dwustu laty częściowo z... przeróbki fragmentów wielkopostnej mszy; muzyka piękna, choć tekst napuszony i banalny; kantata zresztą rzadko wykonywana. Usłyszymy ją także w piątek i sobotę pod batutą J. Swobody — w wykonaniu filharmonicznej orkiestry i chóru oraz sopranistek: Ewy Kowalczyk i Elżbiety Towarnickiej oraz tenora Henryka Grychnika.

A w Operze — w niedzielę 12 bm. (g. 12) pierwsze „nieoficjalne” przedstawienie „Orfeusza i Eurydyki” Glucka, pod batutą Ewy Michnil — w reżyserii Władysława Nurkowskiego. Na refleksje z nowego tego artystycznego przedsięwzięcia naszej sceny operowej musimy jeszcze poczekać — do końca miesiąca: premiera prasowa odbędzie się bowiem w terminie późniejszym. W poniedziałek 13 bm. (g. 11) mieć będziemy w Operze „Straszny dwór” — dyryguje młody kapelmistrz Rafał Delekt.

(J.Par.)

Echo Kulu

7. II . 1984

NA KRAKOWSKIEJ SCENIE

JÓZEF KAŃSKI



Fot. J. Rubiś

Scena z I aktu Orfeusza i Eurydyki. U dołu: Zofia Jąbłońska (Orfeusz),
u góry: Jadwiga Gelant (Amor)

Na scenie panuje czerń i mrok. W mroku poruszają się czarno ubrane postacie i tylko daleko w głębi, przez niewielki prześwit dostrzec można słoneczny pejzaż, a na jego tle dwie roztańczone młodzieńcze sylwetki — jak odległe wspomnienie szczęścia, które minęło... Daleko tu jesteśmy od popularnej Winckelmannowskiej wizji „białej Grecji”, jakkolwiek oglądamy właśnie operową wersję jednego z najsłynniejszych starogreckich mitów, czyli *Orfeusza i Eurydykę* Krzysztofa Willibalda Glucka.

Bliżej natomiast jesteśmy naszych współczesnych nawyków i naszych pojęć o żałobie — bo przecież żałobną jest pierwsza scena opery Glucka, gdy nimfy i pasterze składają kwiaty przy grobowcu zmarłej Eurydyki, a jej nieszczęśliwy mąż daje wyraz swemu żalowi. A promienna

jasność i biel — owszem, pojawi się także, gdy w drugim akcie znajdziemy się pośród szczęśliwych duchów zamieszkujących Pola Elizejskie, i tym mocniejsze wywrze wrażenie przez kontrast z czernią scen początkowych i czerwienią kostiumów Furii, strzegących wejścia do podziemnego państwa zmarłych. A że później, prawie niespostrzeżenie, scenę zapelnia częściowo kawiarniane stoliki (także zresztą lśniąco białe), że w rękach szczęśliwych duchów pojawia się współczesne całkiem sportowo-rozrywkowe rekwizyty, a przywrócona do życia Eurydyka nośić będzie czapkę... z przeciw-słonecznym daszkiem z plexiglasu, to już trudno; tak bardzo nas to nawet nie razi. Odbieramy to bowiem jako swoisty element gry, zabawy, jako znak przejścia z krainy antycznej baśni do epo-

Ruch Maryang nr 9

29. IV. 1984

1/2

ki bliskiej twórcom opery czy nawet współczesnym jej widzom. Finałowa zaś apoteoza jest malarsko bardzo piękna.

Taką to wizję słynnej opery Glucka przedstawiła nam niedawno operowa scena w Krakowie. Wspomniane już kontrasty świetlno-barwne, dzieło utalentowanej scenografki Anny Sekuły, wzmagają znacznie dramatyczny wyraz poszczególnych scen. Realizatorzy nie poprzestali jednak na tym. Sprawująca kierownictwo muzyczne Ewa Michnik wspólnie z młodym reżyserem Włodzimierzem Nurkowskim zdecydowali się na szereg dość istotnych, ale przemyślanych i ze świadomością zamierzonego celu dokonanych skrótów w partyturze. Oczywiście, może to po trosze martwić niektórych, rozkochanych w dawnej muzyce purystów; w rezultacie jednak udało się szczęśliwie przełamać właściwą barokowym i wczesnoklasycznym operom, a dość nieznośną — przyznajmy to! — dla wielu dzisiejszych widzów statyczność, uzyskać dramatyczną zwartość oraz nieoczekiwaną żywość akcji. Chyba więc w sumie zabieg ten się opłacił, skoro publiczność była wyraźnie zafascynowana?

Fascynowały ją, oczywiście także walory muzycznego wykonania (w oryginalnej włoskiej wersji). Uwertura pod batutą Ewy Michnik — która zresztą znakomicie prowadziła całość opery — mogłaby bodajże z miejsca być utrwalona na płycie. Bardzo pięknie też śpiewały chóry, przygotowane przez Ewę Bator. Jedynie trójka młodych solistek stanowiąca obsadę „drugiej premiery”, na którą akurat trafił pisał ten słowa, nie ze wszystkim jeszcze potrafiła uchwycić specy-

ficzny klimat oraz styl opery Glucka. Najbliższą prawdy w tym względzie wydawała się Elżbieta Towarnicka (Eurydyka); kreująca partię Orfeusza Danuta Werńska rozporządza mezzosopranem o ciekawej barwie, lecz niezupełnie jeszcze wyrównanym. Nie czuło się też całkowitej pewności w atakowaniu wysokich tonów przez Jadwigę Galant, ładnie skądinąd śpiewającą partię Amora. Żałuję, że nie mogłem usłyszeć figurujących w innej obsadzie tej opery Jadwigi Rappé oraz Jadwigi Romańskiej...

Przedstawienie *Orfeusza i Eurydyki* — jak już rzekliśmy — opiera się w znacznej mierze na wyrazistych kontrastach. Mocny kontrast stał się także udziałem widza, który, jak autor tych słów, zaraz na drugi dzień po tej tchnącej klasycznym umiarem i spokojem operze oglądał na krakowskiej scenie przedstawienie *Rigoletta* (którego premiera miała tam miejsce kilka miesięcy wcześniej). Podobieństwo jest tu jedno: obie opery zostały bardzo dobrze wystawione i wykonane; w obu też mocną stroną stanowi sprawna i pomysłowa reżyseria. W *Rigoletcie* atutem stał się ponadto — o co na naszych scenach niełatwo — znakomicie skompletowany zespół głównych solistów.

Dawno już, wyznaję, nie oglądałem i nie słyszałem tak świetnego odtwórcy tytułowej roli w tej operze, jak występujący tu gościnnie Jan Czekay, rozporządzający nie tylko potężnym głosem barytonowym, ale i niepospolitą siłą dramatyczną oraz doświadczeniem scenicznym. Aktorsko-wyrazowa strona zagadnienia zdawała się zupełnie nie interesować Elżbiety Towarnickiej; przyznać jednak trzeba, że



Fot. S. Zbadyński

Scena z IV aktu *Rigoletta*. Tadeusz Podsiadło (*Sparafucile*) i Danuta Werńska (*Magdalena*)

zaśpiewała partię nieszczęśliwej Gildy bardzo pięknie. Ogromnie miłą niespodziankę sprawił obdarzony pięknym i już teraz bardzo dobrze prowadzonym głosem młody tenor Stanisław Kowalski jako książę Mantui (słynną arię *La donna è mobile* nie bez racji musiał bisować). Dobrym Sparafucilem był Zbigniew Szczechura, a partię jego siostry Magdaleny ładnie zaśpiewała urodziwa Zofia Jabłońska. Ewa Michnik zaś jako dyrygent na szczególne uznanie zasłużyła sobie za świetnie poprowadzoną wstępną scenę balową oraz sceny zespołowe w ostatnim akcie. Dodajmy tu jeszcze bardzo udaną oprawę scenograficzną w

pierwszym akcie (bal na książęcym dworze); na dalsze, jak się zdaje, zabrakło trochę artystom inwencji, albo też teatrowi fundusów... Niemniej dwa udane spektakle dwóch tak różnych oper — to już coś mówi.

Christoph W. Gluck: *Orfeusz i Eurydyka*. Kierownictwo muzyczne: Ewa Michnik, reżyseria: Włodzimierz Nurkowski, scenografia: Anna Sekuła, choreografia: Jacek Tomasik. Premiera w Operze w Krakowie 20 lutego 1984.

Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Kierownictwo muzyczne: Ewa Michnik, reżyseria: Stanisław Brejdygant, scenografia: Józef Napiórkowski i Ryszard Stobnicki, choreografia: Henryk Konwiński. Premiera w Operze w Krakowie 30 października 1983.

R. Mura m 9/84 r.

Ruch Mungang nr 9

29 IV 1984

2/2

OPERA O ORFEUSZU

Jeden z najpiękniejszych mitów starożytności opowiada o Orfeuszu, trackim śpiewaku i poecie, który swą muzyką potrafił ubłagać bóstwa podziemia, by zwrócili mu Eurydykę. Piękno tego mitu leży nie tylko w sile uczucia, ale w ukazaniu muzyki jako sztuki, zdolnej zwyciężyć mocą nawet śmierć. Muzyka przekracza tu granice nieprzekraczalnego, będąc jednocześnie uosobieniem życia, istnienia. Nic więc dziwnego, iż mit o Orfeuszu wywarł wpływ na tylu poetów, dramaturgów, kompozytorów i reżyserów. Najpiękniej pisze o Orfeuszu R. M. Rilke („Sonety do Orfeusza”), wśród kompozytorów wielu podejmowało ten temat (m. in. Liszt, Berlioz, Delibes; opery pisał: Monteverdi, Gluck, Haydn). Najbardziej jednak znana i najpiękniejsza jest opera Glucka „Orfeusz i Eurydyka” z 1762 (do libretta Calzabigi), w której kompozytor odchodząc od stylu barokowych oper rezygnuje z popisowych arii na rzecz ekspresji muzycznej. A więc zwiększa rolę chóru, który uczestniczy w akcji dramatycznej, wprowadza orkiestrowy akompaniament w recytatywach, poprzedza operę uwerturą, zapowiadającą nastrój i charakter utworu.

„Orfeusza i Eurydykę” Glucka bardzo pięknie wystawił Teatr Muzyczny w Krakowie. Podkreślił to, co w dziele najistotniejsze: ekspresję, nastrój, koloryt, ukazał znakomicie różnicę między światem zmarłych a żywych, wydobyl dzięki bardzo dobremu wykonawstwu piękno muzyki Glucka.

Uwertura nie zapowiadała dramatyzmu spektaklu. Ale dzieło Glucka, a raczej libretto opery w jednym szczególe odbiega od tradycyjnego mitu: zakończenie jest szczęśliwe, gdyż Amor — widząc rozpacz Orfeusza po kolejnej stracie Eurydyki — przywraca jej życie. Tak więc happy endem kończy się ta opera, nie też dziwnego, że w uwerturze odzywała się akcenty pogodne. Ale już w dalszej części uwertury słyhać zapowiedź przyszłych losów Orfeusza, mówiąc językiem muzycznym: motyw jego arii.

Gdy odsłania się kurtyna, widać na proscenium w środku ogromną złotą lutnię, przy niej Orfeusza, a w głębi chór czarno ubrany, cała zresztą scena jest ciemna, ledwo oświetlona. Bohaterami aktu I są chór i Orfeusz. Przejmujący śpiew chóru ma w swym wyrazie coś z bachowskich śpiewów chóralnych i od razu wyznacza klimat opery. Cały I akt wypełnia śpiew Orfeusza, błagającego podziemne bóstwa o przywrócenie życia Eurydyce, ukończony żonę. Wstawki baletowe są bardzo wyraziste choreograficznie (taniec duchów przy nagrobku Eurydyki; szczególnie pięknie wypadł balet na drugim planie, gdzie później ukaże się na postumencie Amora).

Akt drugi przenosi nas do Innej rzeczywistości: na scenie jasno oświetlonej pełno postaci białe ubranych, istny „raj barokowy”. Zjawia się też w białe tytułe odziana Eurydyka, tańczy balet przy dźwiękach pogodnej muzyki; podziwiamy, doskonale zgranie wszystkich

elementów: muzyki, choreografii, scenografii, gry światła. Kolejne arie Orfeusza i te wykonywane wspólnie z Eurydyką — odzyskana już, ale pod warunkiem, iż Orfeusz przeprowadzi ją przez Styks nie odwracając się — są pełne przejmującej ekspresji i piękna. Szczególnie udane były w drugiej premierce, w wykonaniu młodej krakowskiej śpiewaczki o wspaniałym głosie Elżbiety Towarnickiej (Eurydyka) i Danuty Wermińskiej (Orfeusz). A dodać warto, że cała opera śpiewana była po włosku.

Podczas pierwszej premiery partię Orfeusza śpiewała Zofia Jabłońska, Eurydyki — doskonale jak zwykle i z du-

teksty śpiewane i muzyka — Gluck szczęśliwie poświęca jej więcej miejsca niż jego poprzednicy, ponieważ buduje większe formy — łączy się w piękną syntezę widowiska i muzyki. Sam Gluck zrobił w swoich reformatorskich operach wiele: uwolnił śpiewaków od popisów wirtuozowskich (budzących taki zachwyt współczesnych koneserów), nudne muzycznie recytatywy z towarzyszeniem klawesynu zamienił w orkiestrowe, o wiele bardziej sugestywne. Dramat muzyczny zyskał na sensowności. W sumie — i w krakowskiej realizacji czuło się, że mamy do czynienia z dziełem ważnym i oryginalnym. Gluck



„Orfeusz i Eurydyka” Glucka w Krakowskim Teatrze Muzycznym

żą kulturą — Jadwiga Romańska, Amora w obu premierach Jadwiga Galant. Wykonawstwo wszystkich artystów było na wysokim poziomie, ale druga prezentacja opery wydaje się lepsza, nastąpiło bowiem jakby jeszcze pełniejsze zgranie wszystkich elementów. Orkiestrę prowadziła Ewa Michnik, reżyserował Włodzimierz Nurkowski, scenografię projektowała Anna Sekuła, bardzo dobra choreografię ułożył Jacek Tomasiak. Wyjątkowo dobrze wypadł balet, wykonujący lekko i z gracją nietatwe, ale piękne układy.

Gluck jest bardzo ważną postacią w dziejach opery. Zreformował ją zasadniczo, a właściwie zreformował jego librecista Ranieri Calzabigi, który w swoich najlepszych utworach (a należy do nich przede wszystkim „Orfeusz i Eurydyka”) sprawił, że akcja sceniczna,

zwalczał operę włoską, którą, sam zresztą początkowo uprawiał, ale nie w tym tkwi jego zasługa. Jego wielkość polega na przenikliwości duchowej: jako pierwszy zrozumiał, że popularna opera włoska jest nie tylko płytka, ale i śmieszna. Pisał więc do wielkiego księcia Toskanii, który potem został cesarzem Leopoldem II: „sprzeciwiłem się wszelkim nadużyciom, które wprowadziły muzycy włoscy do opery, czyniąc z niej rzecz najśmieszniejszą i najnudniejszą”. A zachwycono się wtedy włoskimi operami ponad wszelką miarę i Gluck bardzo wolno zdobywał sobie zwolenników. Szukał w operze prawdy, życia i uczucia. Dobrze wystawione najlepsze jego dzieła budzą jeszcze dziś doznania głębsze, autentyczne.

[break
in]

CO KOMU PRZESZKADZA czyli JAK KSZTAŁCIĆ ŚPIEWAKÓW

ZBIGNIEW BATOR



Rys. M. Maršalek

Brak elementarnej wiedzy o teatrze, o podstawach sztuki scenicznej, a szczególnie mechanizmie działań aktorskich — czy to na scenie, czy na estradzie — jest generalną przyczyną niekomunikatywności poczynają wokalistów. Zdarzają się jednak spektakle operowe, w których oprócz świadomego działającego solistów widzimy chór wykonujący z powodzeniem trudne zadania aktorskie. Przykładem niech będzie krakowska realizacja „Orfeusza i Eurydyki” Glucka; dodajmy, że w włoskiej wersji językowej, w najmniejszym stopniu nie utrudniającej pełnego odbioru sensu fabularno-artystycznego.

Jasno sprecyzowana koncepcja dramatyczna przedstawienia, wyraźnie określone kierunki działań bohaterów, uświadomienie artystom chóru celowości ich poczynających scenicznych — wszystko to wynikające nie z „wizji”, lecz z analizy muzycznej, przyniosło dobre rezultaty. Tajemnica sukcesu tkwi w ścisłej współpracy realizatorów, współpracy, której efekty przekazane wykonawcom umożliwiają wspólne już działania artystyczne.

„Orfeusz i Eurydyka” to nie sentymentalna bajda o rozpaczach za utraconą kochanką, lecz pełne uroku widowisko o tym, jak szczerą i gorącą miłość (miłość, a nie erotyzm) — cudownie przemieniona w poetyckie uniesienie — może skutecznie rywalizować ze złem i zwyciężać świat ciemności, może zapanaować nad furiami i demonami, by w rezultacie przynieść ludziom pokój i szczęście. Kontynuując ten tok myślenia — w postaci Orfeusza ujrzymy symbol Artysty, który tworząc piękno czyni świat lepszym.

Wniosek, choć wcale nie nowy, wart jest jednak uwagi, zwłaszcza w kontekście współczesnego uprawiania sztuki i jej profesjonalnego charakteru. Jakimż bowiem ładunkiem intelektualnym, a ponadto wrażliwością, wyobraźnią i pomy-

słowością winien obecnie wykazać się artysta, by być przekonującym, by jego metafizyczność miała wpływ na otaczający nas świat, który nie jest, bynajmniej, skłonny do sentymentalizmu?

Abstrakcje produkowane przez psychikę artysty muszą dotrzeć do publiczności poprzez jego materialne działanie, poprzez skomplikowany, precyzyjny, wrażliwy i czuły, a jednocześnie niezwykle sprawny i wytrzymały aparat ekspresji, jakim jest ludzki organizm. Zatem kształcenie artystów-profesjonalistów to — oprócz rozwoju intelektualnego — nieustanny trening fizyczny w bardzo szerokim zakresie.

Głównym obowiązkiem wokalisty jest oczywiście praca nad prawidłową emisją głosu, ale musi on także doskonalić się i w innych dziedzinach. Powinien np. opanować podstawowe umiejętności aktorskie. Tymczasem średnie szkoły muzyczne — zdominowane przez muzyków — całkowicie marginesowo traktują jedyny przedmiot „aktorski”: „Dykację i recytację”. Bywa i tak, że czas przewidziany na naukę wymowy zabierają nauczyciele śpiewu. Przypisać trzeba, iż są to praktyki dość odważne, by nie powiedzieć — dziwaczne. Rugowanie „Dykacji” czy choćby ograniczanie jej roli w procesie dydaktycznym powoduje nieodwracalne szkody, utrudnia bowiem — z czego niewiele zdaje sobie sprawę — prawidłową emisję, a w konsekwencji uniemożliwia właściwą interpretację utworów wokalnych i obniża poziom artystyczny wykonania.

Troska o poprawną wymowę nie polega wcale na (powszechnym niestety) podkreślaniu nosowości samogłosek „e” i „a” czy też na skrupulatnym wymawianiu wszystkiego, co napisane, bo jest to

sztuczne, pretensjonalne, a przez to komiczne. Proponuję Czytelnikom wykonanie nieskomplikowanego doświadczenia: precyzyjne wyartykułowanie liczebników „piętnaście”, „pięćdziesiąt”. Zasadniczą przyczyną trudności w naturalnym wypowiedzianiu tych słów jest nieuzasadniona, wynikająca z ignorancji dążność do „przeliterowywania” zapisanych treści, co nie jest zgodne z brzmieniem polszczyzny.

Błąd popełniono przed wiekami, usiłując rdzennie polskie głoski przedstawić graficznie za pomocą liter łacińskich. Alfabet liczący 24 znaki nie mógł jednoznacznie określić faktycznego brzmienia wszystkich głosek używanych w języku polskim (według jednych źródeł głosek tych jest ponad 40, według innych — około 60!). Stąd konieczność użycia dwóch znaków dla zilustrowania jednej głoski, np. „sz” (ś) lub niekonsekwentne dodawanie do liter znaków diakrytycznych, które zastępowano niekiedy znakiem „i”, np. „ślad” — „siano” (ślat — śano), „éma” — „ciocia” (éma — ćoća).

Niedoskonałość pisowni zmusiła badaczy do opracowania takiego zapisu, który jednoznacznie określałby każdą wypowiedzaną głoskę. Alfabet fonetyczny (głoski i słowa w nawiasach zapisane są tym właśnie alfabetem) ukazał drastyczne niekiedy różnice między pisownią a poprawną wymową. Znajomość zapisu fonetycznego i zasad poprawnej wymowy zmusza do zastanowienia się nad stosowaną powszechnie artykulacją i pomaga zrozumieć różnice między wymową potoczną, szkolną i sceniczną. Intuicja jest tu zawodna, nie zastąpi elementarnej wiedzy nie wyeliminuje nawyków środowiskowych, gwarowych, regionalnych, z których mówiący nie zdaje sobie sprawy.

Często okazuje się, iż osoby uważające swoją wymowę za wzorową popełniają kardynalne błędy. Nie budzi wprawdzie wątpliwości niezgodna z pisownią wymowa wyrazów: konewka (konafka), prosba (proźba), twarz (tfaś), także (tagże), ale zdziwienie wywołuje świadomość różnorodnych zależności między ostatnią a pierwszą głoską sąsiadujących wyrazów. Nie jesteśmy całkiem pewni, jak wymawiać takie np. wyrażenia: kosz gruszek (koś gruszek czy koż gruszek), chleb dobry (xleb dobry czy xlep dobry), przez rów (pśez ruf czy pśes ruf).

Żeby przyzwolcie posługiwać się językiem polskim, uczeń szkoły artystycznej — kandydat na zawodowego śpiewaka — musi przynajmniej zdobyć wiedzę na temat relacji między głoską a literą, na temat historii pisma i kształtowania się ogólnopolskich norm językowych, musi poznać anatomię narządów mowy (a nie tylko aparatu dźwiękotwórczego), ich działanie przy wymawianiu poszczególnych głosek, klasyfikację głosek polskich (co ma szczególne znaczenie dla prawidłowej artykulacji), wreszcie musi opanować zasady poprawnej wymowy polskiej.

Niech nikogo nie przeraża ilość wymienionych tematów. Nie wszystkie trzeba zgłębić w takim stopniu, jak czynią to foniatrycy czy językoznawcy. Minimum wiadomości jest jednak niezbędne, pozwoli bowiem poprawnie posługiwać się słowem mówionym lub śpiewanym. Pozwoli np. uzasadnić łatwą, bo naturalną wymowę liczebników „piętnaście”, „pięćdziesiąt”, (p’etnaśće, p’eń’z’e-śont), w których pojawiają się typowe dla języka polskiego tzw. upodobnienia. Sposób wymawiania głoski nie jest bowiem sprawą dowolną — zależy od miejsca, jakie zajmuje ona w wyrazie (lub grupie wyrazów), oraz od sąsiadujących z nią głosek.

Nieznanomość zagadnienia prowadzi do poważnych nieporozumień i fałszywych mniemań o precyzji artykulacyjnej. I tak na przykład wymowa słowa „trzcina” jest przez domorosłych „dykcyjnistów” uważana za sedno problemu, jest swoistym numerem popisowym mającym udokumentować ich doskonałość dykcyjną. Rzeczoma dokładność — tak często manifestowana — to po prostu błąd. W języku polskim głoska poprzedzająca bardzo często upodobnia się pod wieloma względami (a więc także pod względem miejsca artykulacji) do głoski po niej następującej. Ponieważ „sz” następująca po przedniojęzykowo-żebowym „t” jest spółgłoską przedniojęzykowo-działową, to i „t” musi być artykułowane działowo. Zauważmy, że działowe „t” zbliżone jest do działowego „cz” i z tego powodu w wymowie szkolnej forma ćščina czy wręcz ćcina jest poprawniejsza niż t-ščina.

Podając kilka wyrywkowych przykładów pragnę zasygnalizować, jak ważkim i — co tu ukrywać — trudnym problemem jest lekcjonowanie przez sporą grupę wokalistów nauczanie poprawnej wymowy. Odnoszę smutne wrażenie, że traktowanie „Dykacji” jako swego rodzaju górnego narzuconego oz tzw. siatki godzin bier kompletnego braku roz-

argument, że poprawna wymowa to nie tylko prawidłowe działanie narządów mowy (choć organicznych mankamentów tego aparatu wokaliści starają się nie dostrzegać), lecz również konkretne wiadomości teoretyczne poparte systematycznym treningiem, nie wszystkim — niestety — trafia do przekonania. Dążenie do przesadnej pierwszoplanowości efektu „muzycznego”, zasłanianie się nieokreślonymi bliżej wymogami techniki wokalnej, odwoływanie się do „piękna muzyki”, przy którym pozostałe elementy twórczości czy — jak kto woli — odtwórczości scenicznej lub estradowej nie powinny mieć żadnego znaczenia, powodują, że troska o kulturę języka, jego poprawne brzmienie i komunikatywność, zbywana jest drwiącymi uśmiechami.

Źródłem podobnych postaw może być zarówno obawa o utratę priorytetu dydaktycznego (nieuzasadniona zresztą, bo najlepszy nawet dykcjonista nie nauczy nikogo śpiewać), jak i lęk przed wprowadzeniem ostrych kryteriów, które eliminując pewną ilość uczniów w sposób naturalny pozbawią pracy ich nauczycieli. Istota konfliktu tkwi w niedocenianiu bezpośredniej, praktycznej relacji między lekcjami wymowy i lekcjami śpiewu.

Wśród wielu wokalistów i — co gorsza — nauczycieli śpiewu panuje wyssane z palca przekonanie, że „mówi się spółgłoskami, a śpiewa samogłoskami”. Zatem spółgłoski istnieją dla komunikatywności i rozumienia tekstu — czyli wymagają dykcji, precyzyjnej wymowy, samogłoski zaś służą do formowania tonów — stanowią wartość tylko muzyczną. Oczywiście twierdzenie takie jest częściowo uzasadnione: o wiele łatwiej emitować dźwięki przy stałym układzie otwartych warg (samogłoski należą do grupy głosek otwartych) niż przy bardziej skomplikowanych, półotwartych, szczelinowych czy zwartych położeniach narządów mowy charakterystycznych dla spółgłosek. Nie sposób jednak nie zauważyć, że naturalny instrument muzyczny człowieka dzięki swojej elastyczności, ruchliwości i zmienności kształtu, dzięki możliwości osiągania różnej głośności, wysokości i barwy dźwięku, dzięki wykorzystaniu rezonatorów (niektórzy wspominają jeszcze o wibracjach), wreszcie dzięki artykulacji samogłosek i spółgłosek może być źródłem rozmaitych, często bardzo złożonych efektów akustycznych, które mimo tej złożoności nie tracą muzycznego charakteru. Nie można więc twierdzić, że spółgłoska nie „daje się” zaśpiewać.

Owszem, poważne kłopoty emisyjne występują podczas prób śpiewania spółgłosek bezdźwięcznych (np. „s”, „ch”), czy też dźwięcznych zwartych (np. „d”, „g”), ale „w”, „z”, „ż”, „n”, „l” i inne są już mniej kłopotliwe, bowiem można bez trudu określić ich parametry muzyczne: wysokość, głośność, barwę, czas trwania. Wzobogacenie lekcji śpiewu o naukę emisji spółgłosek musi być jednak poprzedzone poznaniem zasad poprawnej artykulacji.

ten nazwa. W sensie fizycznym stanowią mieszaninę dźwięków i szmerów (szumów) powstałych wskutek przepływu strumienia wydychanego powietrza przez przeszkody, jakie tworzą skomplikowane układy narządów mowy. W wymowie samogłosek tego rodzaju przeszkód nie ma. Powietrze przepływa swobodnie. Ponadto samogłoska może utworzyć sylabę (zgłoskę). Spółgłoski takich zdolności w języku polskim nie mają. Nie są zgłoskotwórcze, co wcale nie oznacza, że nie mogą być częściami składowymi sylab. Jeśli więc słowną ilustracją nuty jest sylaba, to śpiewa się ją w całości, a nie ogranicza do samogłoski.

„Samogłoskowanie” może być przydatne jedynie na pewnym etapie kształcenia wokalisty — w pracy nad impostacją głosu. Śpiewanie kilku wybranych głosek pozwala zorientować się w poprawnym działaniu instrumentu wokalnego. Później jednak re-



Rys. M. Maršalek

pertuar ćwiczeń należy koniecz- nie wzbogacić głoskami bardziej skomplikowanymi i konsekwentnie egzekwować współbrzmienie samogłosek ze spółgłoskami. Nabyte umiejętności wokalne okaza się przydatne nie tylko przy wykonywaniu bardzo „nowoczesnych” utworów, obfitujących w przeróżne „zgrzyty” i „wrzenia”, ale także w realizacji dzieł uznanych za klasyczne, gdzie główny element artystyczny stanowi z reguły płynna fraza, w przebiegu której jednakowo ważna jest emisja wszystkich dźwięków, bez względu na sposób artykulacji. Istnieje wyraźny wzajemny związek między fonacją a artykulacją. Poprawna emisja jest niezbędna do osiągnięcia poprawnej wymowy, zaś poprawna wymowa pomaga w uzyskaniu prawidłowej emisji. Ćwiczenia dykcyjne u- sprawniają aparat wokalny. W procesie pedagogicznym trzeba zwrócić szczególną uwagę na tę zależność. Jej niezauważanie może spowodować nieodwracalne szkody. Nadmierne podkreślanie walorów samogłosek, ich muzycznej nadzwyczajności prowadzi — nie zawsze, ale jednak zbyt często — do nonsensownych wynaturzeń. Dążenie do rzekomej doskonałości brzmieniowo-rezonancyjnej dało powód do wyodrębnienia samogłosek bardziej „nośnych” i mniej „nośnych”, ładnych i nieładnych. Według tej swoistej klasyfikacji najwartościowsze są: „a” i „o”, natomiast „e”, „y”, „i” należy „ulepszyć”, przenosząc

większając rozwarcie szczęk. W rezultacie wysłuchujemy pieśni o miłośności i cierpiącym sarku, a przy okazji oglądamy wokalistę wykonującego w trakcie śpiewania dziwne grymasy upodabniające go do ryby pozbawionej wody. Monstrualna forma zabija w ten sposób treść i sens utworu, zniekształca jego wizerunek muzyczny, gwałci prostotę i naturalność.

Repertuar grymasów na twarzach naszych wokalistów jest dość różnorodny: jedni obciążają górną wargę w dół, zasłaniając uśmiechem, inni — przeciwnie — przesadnie odsłaniają zęby, jeszcze inni robią ryjek. A wszystko to ma podobno służyć jednemu, szlachetnemu celowi — wzmocnieniu (?) rezonansu głowowego. Ale go nie wzmocnia! Za to wprowadza obce polskiej mowie wartości fonetyczne, jak np. umlautowanie wynikające ze zmiany miejsca artykulacji samogłosek. Dodajmy do tego osłabioną fonację spółgłosek, a prze-

staniemy się dziwić niezrozumiałości tekstu.

Szczegółowa fonetyka polska bardzo wyraźnie i jednoznacznie formułuje obowiązujące zasady artykulacji. W wyniku badania ewolucji dźwiękowej języka, a także dzięki bezpośredniej obserwacji i eksperymentom dokonano klasyfikacji polskich głosek. O podziale spółgłosek decyduje stopień zbliżenia narządów mowy, pozycja wiązań głosowych i podniebienia miękkiego, oraz miejsce artykulacji. Elementami określającymi samogłoski są ruch języka — pionowy i poziomy — oraz układ warg. Zatem odróżnić należy samogłoski niskie od wysokich, przednie od tylnych, płaskie od okrągłych, bo takie są wymagania poprawnej i naturalnej wymowy polskiej. Stosowanie „śpiewających” kryteriów, wypaczających brzmienie i sens, jest rażąco absurdalne. Dbałość o kulturę języka ojczystego winna być na tyle mocno zakorzeniona wśród artystów i pedagogów, aby dążenie do doskonałości techniki wokalnej nie zabiło tego, co jest w sztuce najważniejsze: prostoty, prawdy i piękna. Orfeusz nie pokonałby świata podziemnych cieni, gdyby jego poezja śpiewana była tylko na samogłoskach „a” i „o”. To nie mowę trzeba dostosowywać do techniki wokalnej, ale odwrotnie. Umiejętności i możliwości techniczne artysty śpiewaka muszą być tak doskonałe, aby nie wypaczały treści muzycznych i słownych, aby nie klóciły

naturalnym brzmieniem polszczyzny. Nie jest to oczywiście łatwe, ale nie jest też niemożliwe. Wystarczy popatrzeć i posłuchać, jak śpiewają nasi wybitni wokaliści, aby przekonać się, że w osiągnięciu znakomych rezultatów artystycznych głoski polskie wcale nie przeszkadzają.

To nie przypadek, że wirtuozeria bel canta narodziła się i rozwinęła właśnie we Włoszech. Zapewne zdecydowały o tym cechy narodowe Włochów, ich temperament, obyczaje, mentalność, tradycja kulturowa, a także łagodny klimat południowej Europy i wynikające stąd predyspozycje fizyczne — możliwości aparatu głosowego. Niebagatelny wpływ na rozwój włoskiej techniki wokalnej wywarła również jakość fonetyczna języka włoskiego. Mowa stanowiła podstawę dla tworzenia struktur i wartości wokalno-muzycznych. Stąd też, korzystając z osiągnięć bel canta, należy tę technikę przetransponować do naszych lokalnych możliwości i rozważyć, czy przy użyciu posiadanych „narzędzi” będziemy w stanie osiągnąć zamierzony efekt. Jeżeli wprowadzimy do naszych rozważań nieadekwatne, ale szeroko stosowane pojęcie szkoły wokalnej, to powiemy, że szkoła włoska różni się od szkoły niemieckiej, rosyjskiej czy chińskiej. A przecież podstawowe zasady są wszędzie jednakowe. Różnice wynikają jedynie z przystosowania tej samej techniki do odmiennych warunków.

Przerost formy nad treścią, nadużywanie wokalnych czynników wirtuozowskich kosztem zaniedbywania wyrazu dramatycznego, sprowadzanie artyzmu do rzemieślniczego popisu, demonstrowanie wręcz cyrkowych sztuczek zubożyły artystyczny sens bel canta i doprowadziły do tendencji reformistycznych m.in. w Gluckowskim Orfeuszu.

Polska szkoła wokalna, której jednolitość jest bardzo problematyczna, korzystając z doświadczeń poprzednich pokoleń artystycznych — również włoskich — musi zastosować rozwiązania techniczne pozwalające na pełną wyrazistość śpiewu. Nauczając, trzeba maksymalnie rozszerzać umiejętności i możliwości ucznia, starać się wykorzystywać elementy polskiej tradycji kulturowej, zamiast je zniekształcać. Ślepe naśladowanie obcych wzorów prowadzi na manowce.

Instrument, którym się śpiewa, jest równocześnie instrumentem, którym się mówi w jakimś konkretnym języku. Działanie tego skomplikowanego mechanizmu jest w obu przypadkach identyczne, bo śpiew — jak mawiają niektórzy — to przedłużona mowa, a nie oderwana od rzeczywistości abstrakcja. Dlatego nie może być dwutorowości w nauczaniu. Nie może uczeń-wokalista nie stosować poprawnej artykulacji podczas lekcji śpiewu. Nie może — recytując lub wykonując ćwiczenia dykcyjne — zapominać o prawidłowej emisji głosu. Są to sprawy nierozdzielne: wymagają wzajemnej konsultacji i współpracy pedagogów — wokalistów i dykcjonistów. Tylko zgodny wspólny wysiłek może przynieść efekty.