



The Metropolitan
Opera **HD**
LIVE

DON PASQUALE

GAETANO
DONIZETTI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
I ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GAETANO DONIZETTI (1797–1848)

DON PASQUALE

OPERA BUFFA W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: GIOVANNI RUFFINI I KOMPOZYTOR

OSOBY

DON PASQUALE ————— BAS
*stary kawaler noszący się po staroświecku, oszczędny,
łatwowierny, uparty, w gruncie rzeczy poczciwy człowiek*

DOKTOR MALATESTA ————— BARYTON
*człowiek sprytny, obrotny, lekarz i przyjaciel Don Pasquale,
w wielkiej przyjaźni z Ernestem*

ERNESTO ————— TENOR
*siostrzeniec Don Pasquale, młody zapaleniec,
zakochany z wzajemnością w Norinie*

NORINA ————— SOPRAN
*młoda wdowa, natura porywcza, nieznosząca sprzeciwu,
ale szczerza i uczuciowa*

NOTARIUSZ ————— BAS

SŁUŻĄCY, LOKAJE I POKOJÓWKI

MAJORDOMUS, MODYSTKA I PERUKARZ
(ROLE NIEME)

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W RZYMIE W XVIII WIEKU

PRAPREMIERA: THÉÂTRE ITALIEN W PARYŻU,
3 STYCZNIA 1843 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— OTTO SCHENK
SCENOGRAFIA ————— ROLF LANGENFASS
REŻYSERIA ŚWIATŁA ————— DUANE SCHULER

OBSADA

DON PASQUALE ————— JOHN DEL CARLO
DOKTOR MALATESTA ————— MARIUSZ KWIECIEŃ
ERNESTO ————— MATTHEW POLENZANI
NORINA ————— ANNA NETREBKO
NOTARIUSZ ————— BERNARD FITCH
CHÓR, ORKIESTRA
THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
DYRYGENT ————— JAMES LEVINE

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
31 MARCA 2006 ROKU

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN
OPERA W NOWYM JORKU
13 LISTOPADA 2010 ROKU

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH GODZIN
I PIĘTNASTU MINUT

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy

Stary kawaler Don Pasquale postanawia się ożenić, czyniąc w ten sposób na złość swojemu bratankowi Ernestowi, który liczy na spadek stryja, ale nie chce pójść do ołtarza z panną przez niego wybraną, jest bowiem zakochany w młodej wdowie Norinie. Don Pasquale na powiernika swoich planów wybrał Doktora Malatestę, a ten jako kandydatkę na oblubienicę proponuje mu swoją piękną siostrę (*Bella siccome un angelo*). Czując powracającą młodość, zachwycony Don Pasquale prosi Malatestę o umówienie spotkania. Ernesto, który właśnie nadszedł, indagowany przez stryja, ponownie odmawia ożenku z panną przez niego wybraną. Pasquale informuje zatem bratanka, że będzie musiał opuścić jego dom i ogłasza swoje plany matrymonialne. Ernesto, pozbawiony nadziei na spadek, jest zrozpaczony. Na domiar złego dowiaduje się, że zamiarom Pasquale sprzyja Malatesta, którego Ernesto uważał za przyjaciela.

Norina, siedząc na tarasie, zaśmiewa się, czytając głupi romans. Jest przekonana o swoim uroku i sile oddziaływania na mężczyzn (*Quel guardo il cavaliere*). Nadchodzi Malatesta, który w rzeczywistości sprzyja Ernestowi i Norinie, i wyjaśnia jej swój plan: Norina ma udawać jego nieistniejącą siostrę, poślubić Pasquale podczas sfingowanej uroczystości, a następnie doprowadzić „męża” do desperacji. Norina godzi się odegrać zaproponowaną rolę, skoro ma to jej pomóc w poślubieniu Ernesta (duet *Pronta io son*).

Akt drugi

Ernesto, który nie zna rzeczywistych zamiarów Malatesty, ubolewa nad utratą Noriny (*Cercherò lontana terra*). Pasquale niecierpliwie oczekuje spotkania z przyszłą narzeczoną. Stary człowiek jest oczarowany towarzyszącą Malateście nieśmiałą „Sofronią” i decyduje się wziąć ślub natychmiast. Ernesto, który właśnie się zjawił, wybucha gniewem. Malatesta na stronie wyjaśnia mu intrygę i Ernesto z ochotą decyduje się zostać świadkiem uroczystości.

Gdy tylko umowa ślubna, na mocy której Pasquale zapisuje swoją fortunę małżonce, zostaje podpisana, Norina ze skromnej dziewczyny zamienia się w złośnicę. Pasquale jest przerażony, a Norina, Ernesto i Malatesta cieszą się sukcesem (kwartet *È rimasto là impietrato*).

Akt trzeci

„Zona” Pasquale doprowadza go do rozpacz, gromadząc stopy rachunków do zapłacenia. Widząc służących wnoszących kolejne sprawunki, rozszłoszczony Pasquale postanawia dochodzić swoich praw. Nadchodzi elegancko ubrana Norina. Wybiera się do teatru, a gdy „mąż” próbuje jej w tym przeszkodzić, policzkuje go. Pasquale grozi jej rozwodem, a Norina na stronie współczuje starcowi (duet *Signorina, in tanta fretta*). Odchodząc, upuszcza liścik adresowany do „słodkiej Sofronii”, w którym wielbiciel wyznacza jej tej nocy schadzki. Zdesperowany Pasquale postanawia prosić o pomoc Malatestę. Służący, trzęsąc się ze śmiechu, komentują zamieszanie (chór *Che interminabile andirivieni*). Malatesta radzi Don Pasquale, by przyłapać kochanków *in flagranti* (duet *Cheti, cheti, immatinente*). Pasquale zgadza się zostawić wszystko w rękach Malatesty.

W ogrodzie Ernesto śpiewa serenadę. Nadchodzi Norina i młodzi oddają się marzeniom o bliskim szczęściu (duet *Tornami a dir che mami*). Gdy Pasquale i Malatesta przerywają im słodkie wynurzenia, Ernesto ucieka, a „Sofronia” odgrywa rolę niewinnej żony. Malatesta powiadamia „małżonków”, że Ernesto ma zamiar wprowadzić do domu swoją narzeczoną, Norinę. „Sofronia” protestuje: nie godzi się na przebywanie pod wspólnym dachem z inną kobietą. Pasquale ma wszystkiego dość i wyraża zgodę na małżeństwo bratanka z Noriną, przekazując mu pokazny majątek. Kiedy wyjaśnia się, że Sofronia to Norina, Pasquale jest zaskoczony, później jednak daje młodym swoje błogosławieństwo, kwitując całe wydarzenie refleksją, że małżeństwo nie jest dla starego człowieka (*La morale in tutto questo*).





OTTO SCHENK

Austriacki aktor, reżyser i producent. W USA znany przede wszystkim jako autor wystawnych, tradycyjnych realizacji w The Metropolitan Opera, m.in. *Pierścienia Nibelunga*, *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala* (z P. Domingiem) R. Wagnera, *Rigoletta* G. Verdiego (z L. Nuccim, L. Pavarottim i J. Anderson), *Elektry* R. Straussa i *Rusalki* A. Dvořáka. Jego przedstawienia były także realizowane w Staatsoper w Wiedniu (m.in. *Lulu* A. Berga, *Carmen* G. Bizeta, *Don Giovanni* W. A. Mozarta z C. Siepim, *Andrea Chenier* U. Giordana

REŻYSER

z P. Domingiem, *Kawaler srebrnej róży* R. Straussa i *Fidelio* L. van Beethovena pod dyrekcją L. Bernsteina), w La Scali (*Wesele Figara* W. A. Mozarta z T. Berganą, M. Freni i J. van Damem, pod dyrekcją C. Abbado), Royal Opera Covent Garden (*Bal maskowy* G. Verdiego z K. Ricciarelli i P. Domingiem, również pod dyrekcją C. Abbado), Bayerische Staatsoper i Hamburgische Staatsoper. W Austrii znany jest jako znakomity aktor komediowy. Wystąpił w ponad trzydziestu filmach i w wielu sztukach dramatycznych.



JOHN DEL CARLO

Amerykański bas baryton z Met współpracuje od 1993 r. Na tej scenie wystąpił m.in. w roli Kothnera w *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera, Doktora Bartola w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego i w *Weselu Figara* W. A. Mozarta oraz Swallowa w *Peterze Grimsie* B. Brittena. Ma w repertuarze również partie Alidora w *Kopciuszku* G. Rossiniego, Dulcamary w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, tytułową w *Falstaffie* G. Verdiego i in. Jest zapraszany przez słynne teatry europejskie i amerykańskie, m.in. przez Covent Garden i Washington National Opera.

DON PASQUALE (BAS)

Na koncertach występuje z wiodącymi amerykańskimi zespołami orkiestrowymi pod dyrekcją S. Ozawy, J. Levine'a i sir A. Davisa. W ubiegłym sezonie jako Bartolo w *Weselu Figara* wystąpił w Japonii (z Saito Kinen Orchestra pod dyrekcją S. Ozawy), Opera National de Paris i w Carnegie Hall. Wziął udział w nagraniu oper: *Włoszki w Algierze* G. Rossiniego (Teldec Classics), *Kopciuszka* pod dyrekcją N. Marrinera (Philips Classics) oraz *Giocondy* A. Ponchiello (London/Decca).



MARIUSZ KWIECIEŃ

Polak, krakowianin, absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie. W Met śpiewał już m.in. partie Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego, Henryka Ashtona w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Escamilla w *Carmen* G. Bizeta oraz partie w operach W. A. Mozarta: Almavivya w *Weselu Figara* i Guglielma w *Cosi fan tutte*. Był uczestnikiem Metropolitan Opera's Lindeman Young Artist Development Program. Jako jedyny Polak pośród dwudziestu dziewięciu gwiazd opery występował na kon-

DOKTOR MALATESTA (BARYTON)

certach z okazji studwudziestopięciolecia działalności Met i czterdziestolecia pracy artystycznej P. Dominga. Śpiewa m.in. w Covent Garden, Staatsoper w Hamburgu, Opéra Bastille, De Nederlandse Opera, La Scali, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino i w Teatrze Bolszoi. Jest laureatem Nagrody Specjalnej Międzynarodowego Konkursu Hans Gabor Belvedere (1996) oraz Nagrody za najlepszą interpretację arii Mozarta i Nagrody Publiczności na Międzynarodowym Konkursie im. F. Viñasa w Barcelonie (1998).



MATTHEW POLENZANI

Jeden z najsłynniejszych amerykańskich tenorów lirycznych swojej generacji, laureat Nagrody im. B. Sills (2008) i Nagrody im. R. Tuckera (2004). Na scenie Met po raz pierwszy wystąpił jako Tamino w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta. Śpiewał partię Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego z N. Dessay (tourné Teatro Regio w Turynie po Japonii) i R. Fleming, Tamina oraz Edgara w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego z E. Gruberową, Romea w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda z A. Netrebko, Belmonte w *Urowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta z D. Damrau,

ERNESTO (TENOR)

występował pod batutą J. Levine'a, G. Nosedy, J. Conlona, sir A. Davisa, sir C. Davisa, V. Gergieva, L. Maazela, P. Bouleza, R. Mutiego, B. de Billy'ego i innych słynnych dyrygentów. Występuje także w przedstawieniach *Idomeneo, króla Krety*, *Cosi fan tutte* i *Don Giovanniego* W. A. Mozarta, *Potępienia Fausta* i *Trojan H. Berlioz*, *Salome* R. Straussa, *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, *Falstaffa* G. Verdiego, *Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera i *Napoju miłosnego* G. Donizettiego.



ANNA NETREBKO

Rosjanka. Jej międzynarodową karierę rozpoczął występ w partii Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta na Salzburger Festspiele w 2002 r. Od tego czasu pojawia się w najsłynniejszych teatrach operowych świata. W Met po raz pierwszy wystąpiła w 2002 r. jako Natasza w *Wojnie i pokoju* S. Prokofiewa. Partię tę śpiewała później także w Covent Garden, La Scali i Teatro Real. Kolejne jej wielkie role to m.in.: Mimi w *Cyganerii* G. Pucciniego, Elvira w *Purytanach* i Amina w *Lunatycze* V. Belliniego,

NORINA (SOPRAN)

Antonia / Stella w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Adina w *Napoju miłosnym* i Łucja w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, a także Julia w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda oraz Violetta w *Traviacie* G. Verdiego. Często występuje na koncertach w prestiżowych salach koncertowych, a także przed masową widownią. Jest zdobywczynią wielu nagród i tytułów. W 2007 r. znalazła się na ogłoszonej przez „Time” liście najbardziej wpływowych ludzi na świecie.

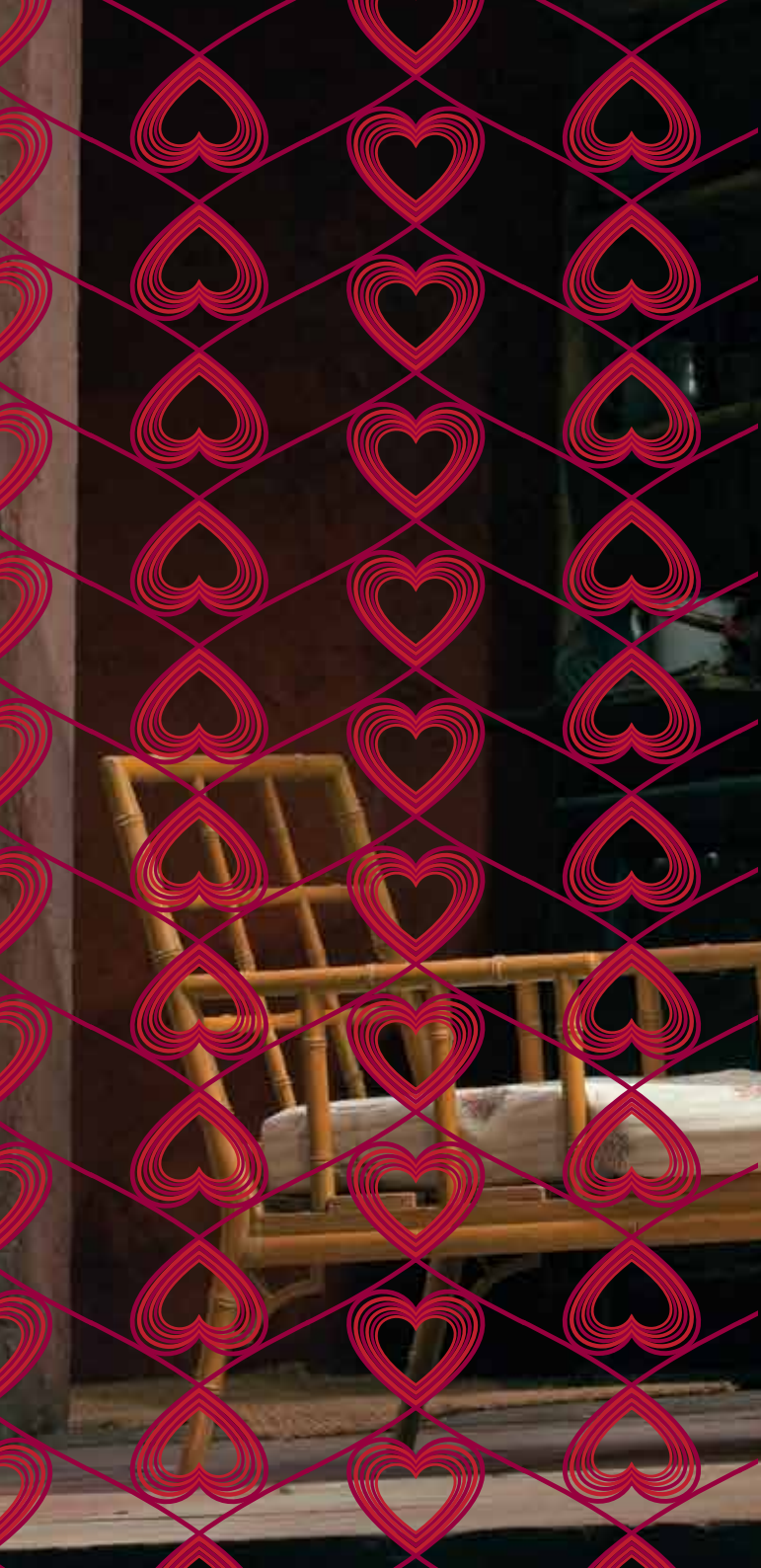


JAMES LEVINE

Amerykański dyrygent i pianista. Z The Metropolitan Opera związany jest od czasu swego debiutu w 1971 r. Pełnił funkcje głównego dyrygenta i dyrektora artystycznego, a od 1976 r. jest dyrektorem muzycznym. Wprowadził do repertuaru szereg nowych tytułów (m.in. dzieła G. Gershwina, A. Schönberga, I. Strawieńskiego, A. Berga, K. Weilla). Był inicjatorem telewizyjnej serii Metropolitan Opera Presents dla PBS (1977) i programu dla młodych artystów Met's Lindemann Young Artists Development

DYRYGENT

Program (1980). Współpracuje z festiwalami w Salzburgu i Bayreuth. Bierze udział w wielu koncertach, dyrygując najsłynniejszymi orkiestrami amerykańskimi i europejskimi. W latach 1973–1993 był dyrektorem muzycznym Ravinia Festival, w latach 1993–2004 pełnił funkcję głównego dyrygenta Filharmonii Monachijskiej. Obecnie jest dyrektorem muzycznym Boston Symphony Orchestra. Jest laureatem niezliczonej liczby nagród. Wiele uczelni przyznało mu doktoraty *honoris causa*.





DON PASQUALE JEST OPERĄ SZCZEGÓLNĄ. CZĘSTO ZESTAWIA SIĘ JĄ Z CYRULIKIEM SEWILSKIM – DZIEŁEM GRANICZNYM, DO KOŃCA WYKORZYSTUJĄCYM MOŻLIWOŚCI TKWIĄCE W GATUNKU OPERY KOMICZNEJ, PO KTÓRYM DALSZY JEGO ROZWÓJ STAŁ SIĘ JUŻ NIEMOŻLIWY.

ŚMIECH, UŚMIECH I ŁZY

Gdy w rozmowie z Donizettim rzucono uwagę, że jego kolega po fachu – Gioachino Rossini – potrzebował piętnastu dni na skomponowanie *Cyrulika sewilskiego*, ten odpowiedzieć miał z uśmiechem: „Nie dziwi mnie to wcale, gdyż ogólnie wiadomo, że Rossini jest leniwy”. Nas zatem, po takim *dictum acerbum*, niech nie dziwi fragment jego listu z 12 marca 1842 r., w którym żali się: „Rozpoczynam próby z nową *operą buffa* (...), która kosztowała mnie ponad dziesięć dni fatygi”. Nowa opera to *Don Pasquale* – najwybitniejsze jego dzieło. Wróćmy jednak, nie po raz ostatni, do Rossiniego. Ten niewiele starszy od Donizettiego twórca, mając zaledwie trzydzieści osiem lat, ogłasza w 1830 r., iż postanowił po *Wilhelmie Tellu* zakończyć działalność muzyczną i przekazać pałeczkę Donizettiemu – według niego najwybitniejszemu włoskiemu kompozytorowi operowemu owych czasów. A włoskiemu znaczyło tyle, co europejskiemu – był to bowiem jeszcze czas niepodzielnego panowania w świecie włoskiego „pięknego śpiewu”. Szcza Rossinim, śmierć młodzieńczego Vincenza Belliniego i raczkująca dopiero kariera Giuseppe Verdiego sprawiły, iż Donizetti w rzeczy samej staje się na kilkanaście lat królem opery.

Ów król urodził się 29 listopada 1797 r. w Bergamo „na Borgo Canale, w domu, do którego schodziło się piwnicznymi schodami, i gdzie nigdy nie docierał nawet promień światła” – jak wspominał. W mieszkaniu bez jednego okna, z wieczną stęchlizną, i czymś jeszcze: kuchennym wyjściem na skrawek ziemi, z którego widać było zieloną, rozległą równinę Lombardii. Wydaje się, że cała twórczość Donizettiego – na którą oprócz ponad sie-

demdziesięciu oper (do dziś żywotność zachowały: *Lucja z Lammermooru* i *Faworyta* z oper poważnych oraz *Napój miłosny* – uważana za jedną z najlepszych po *Don Pasquale*, *Córka pułku* i rzeczony *Don Pasquale* z oper komicznych) złożyły się liczne oratoria, symfonie, kantaty, utwory kameralne i pieśni – to poszukiwanie owego wyjścia od kuchni ku jasności i radości. Poszukiwania do samego końca – gdy z zakładu dla obłąkanych w Ivry napisze swój ostatni list, rozpaczliwie prosząc: „Światła!, światła!, światła...”

Don Pasquale – jedna z ostatnich oper Donizettiego – jest jego najlepszym dziełem, a zarazem jednym z arcydzieł *opery buffa*, a według niektórych krytyków (między innymi René Leibowitza) – nawet całego teatru operowego. Nieprzypadkowo więc jej prapremiera w paryskim Teatrze Włoskim 3 stycznia 1843 r. stała się bodaj największym sukcesem kompozytora, do czego przyczyniła się też znakomita obsada (Giulietta Grisi jako Norina, Giovanni Mario jako Ernesto, Luigi Lablache w roli tytułowej oraz Antonio Tamburini jako Doktor Malatesta). Temat libretta zaczerpnięty został z około trzydzieści lat wcześniejszej opery *Ser Marcantonio* Stefana Pavesiego, choć źródło anegdota jest o wiele starsze: odnajdujemy je w komedii *Epicoene, or The Silent Woman* (1609) Bena Jonsona – angielskiego poety i dramatopisarza epoki elżbietańskiej. Autorem libretta, podpisanego „M. A.” nie jest – jak wcześniej sądzono – ani Michele Accursi, ani Angelo Anelli (którego nazwisko spotyka się w starszych przewodnikach operowych), lecz „Maestro Anonimo”, czyli skazany na wygnanie genueński republikanin Giovanni Ruffini.

Ów wycofał swe nazwisko, tłumacząc to licznymi ingerencjami w tekst samego Donizettiego. Fakt ten dowodzi całkiem niezłego gustu literackiego kompozytora – w rezultacie powstało bowiem doskonale libretto: zwarte, klarowne, prawdziwe psychologicznie, świetnie „skrojone” na potrzeby teatru muzycznego. I – co najważniejsze – w pełni wykorzystane przez muzykę.

Don Pasquale jest operą szczególną. Często zestawia się ją z *Cyrulikiem sewilskim* – dziełem granicznym, do końca wykorzystującym możliwości tkwiące w gatunku opery komicznej, po którym dalszy jego rozwój stał się już niemożliwy. To właśnie w *Cyruliku...* rozbrzmiewa po raz ostatni w dziejach opery całkowicie beztroski, jowialny śmiech. *Don Pasquale* doda do niego bardziej gorzkie i słone ingrediencje. Wykorzystując elementy stylu *buffo* Rossiniego – rozwinie je, zmodyfikuje i sparodiuje, pogłębi dramaturgicznie i psychologicznie. Żywiołowy komizm zaprawi sarkastycznym, a nawet tragicznym tonem, śmiech zastąpi często uśmiechem – uśmiechem refleksyjnym, przez łzy. Postaci uczyni wielowymiarowymi i niejednoznacznymi. Ta z pozoru przezabawna opowieść o starym safandule „zrobionym w butelkę” przez pseudoprzyjaciół, odsłania jednak również inne swoje oblicze: tragedię człowieka, który za późno odkrył uroki życia i nie będzie ich mógł już nigdy zakosztować. Policzek wymierzony w trzecim akcie „mężowi” przez Norinę zamienia farsę w tragedię. Dlatego *Don Pasquale* staje się symbolem końca epoki. Epoki opery komicznej jako gatunku, gdyż coraz bardziej zacierają się różnice między nią a operą *seria*. Na kolejne, bodaj ostatnie już arcydzieło gatunku *buffo* przyjdzie nam poczekać... równe pół wieku, do roku 1893 – kiedy to wybuchnie wspaniały śmiech Verdiowskiego *Falstaffa*.

Mimo owego drugiego dna, które nie zawsze mamy ochotę dostrzegać, *Don Pasquale* uważany jest powszechnie za „klejnot wdzięku, lekkości i beztroskiego humoru” – by przytoczyć najbardziej popularną formułkę przewodników operowych. Dzieje się tak za sprawą błyskotliwego libretta z wyrazistymi postaciami nawiązującymi do tradycji *commedii dell'arte*, przede wszystkim zaś – za sprawą wybornej muzyki: naturalnej i finezyjnej zarazem. Donizetti prezentuje się w niej jako mistrz klasycznych stylów i technik kompozytorskich, charakterystyki muzycznej, instrumentacji oraz scen zbiorowych (tu nie mając sobie równych pośród swoich współczesnych). Te ostatnie – mimo iż *Don Pasquale* jest operą kameralną, której akcja zbudowana jest na perypetiach czworga protagonistów – dochodzą do głosu zwłaszcza w finale drugiego aktu. Przede wszystkim jednak podziwiamy kompozytora za typowo włoską, śpiewną melodyjność, która charakteryzuje wszystkie najpiękniejsze i najpopularniejsze numery opery. Przywołajmy choćby kilka z nich: arię Noriny z pierwszego aktu *Quel guardo il cavaliere* – jeden z najcelniejszych przykładów włoskiego *bel canta*, serenadę Ernesta *Com'è gentil* z następującym tuż po niej duetem „nokturnowym” tegoż z Noriną *Tornami a dir* czy słynny „walc służących” – arię chóralną z trzeciego aktu. Warto też wspomnieć o uwerturze – zdecydowanie najlepszej w dorobku kompozytora – wykorzystującej tematy przewijające się przez operę. Całość składa się z dziewiętnastu samodzielnych numerów połączonych *recitativem accompagnato* – w przeciwieństwie do wykorzystywanego w tradycyjnej *operze buffa* – *recitativu secco*. *Genre* rossiniowski – przede wszystkim z *Cyrulika sewilskiego* – zostaje przez Donizettiego dostosowany do współczesnego ducha: czasu gwałtownej industrializacji i technicyzacji (choć akcja rozgrywa się w XVIII w.,

w libretcie pojawiają się wzmianki o modnych w owym czasie przedmiotach, kompozytor zamierzał też ubrać śpiewaków we współczesne im stroje klasy średniej oraz przypisał Ernestowi – we wstępie do drugiego aktu oraz w następującej po nim arii – *novum* wśród instrumentów: puzon – dwa ostatnie pomysły spotkały się jednak z gwałtownym sprzeciwem wykonawców); muzyka staje się jakby bardziej „gorączkowa”, niespokojna, większe niż wcześniej znaczenie mają kotły i inne instrumenty perkusyjne oraz instrumenty dęte.

Spektakl The Metropolitan Opera – jednej z najlepszych instytucji operowych na świecie – proponuje wyborną międzynarodową obsadę. W rolę Noriny wciela się Rosjanka Anna Netrebko – charyzmatyczna, elektryzująca śpiewaczka o wielkim wspaniałym głosie, talencie aktorskim i urodzie, będąca obecnie w światowej czołówce sopranistek; swą pozycję gwiazdy The Metropolitan Opera zdobyła przed kilku laty właśnie rolą Noriny. Postać Doktora Malatesty kreuje – ku naszej radości i dumie – Polak, uznany już na całym świecie baryton Mariusz Kwiecień – obdarzony ogromnym głosem i takąż osobowością sceniczną. Zasłynął w świecie jako Don Giovanni, mistrzowsko grając tę rolę na wielu scenach operowych – również w Polsce (w Operze Narodowej w Warszawie i Operze Krakowskiej). Obsadą czołówkę zamyka dwóch uznanych śpiewaków amerykańskich: bas John Del Carlo jako Don Pasquale oraz tenor Matthew Polenzani jako Ernesto. Premiera spektaklu odbyła się w marcu 2006 r. Niemal jednogłośnie chwalono kreacje Kwietnia i Netrebko, krytykę podzieliła natomiast sama inscenizacja: według Anthony’ego Tommasiniego z „The New York Times” pozwala ona spojrzeć na dzieło Donizettiego „w prowokująco nowy sposób”, według Marion Lignana Rosenberg z „Music

Review”, to „mieszmasz ślapstickowych klisz” i „spektakl przywodzący na myśl najpodlejszy bar samoobsługowy, w jakim pisząca te słowa kiedykolwiek była, niemniej publiczność wszystkie serwowane dania zjadła do ostatniego kęska”. I może to właśnie widzowie mieli rację? Wszak w 1844 r., po drezdeńskiej premierze, pisano o *Don Pasquale*: „Takie niestrawne konfetti / podaje nam Donizetti – że biednego Don Pasquala / lepiej zabrać do szpitala”. Co bynajmniej nie zniechęciło entuzjastycznie nastawionej do dzieła publiczności.

Pysznego odbioru życzę...

MONIKA PARTYK —————
krytyk i dziennikarz muzyczny, związany z „Ruchem Muzycznym” i „Dziennikiem Polskim”, zajmuje się też pracą naukową (hasła do Encyklopedii Muzycznej PWM) oraz twórczością poetycką



NA POCZĄTKU BYŁA TRANSAKCJA

PRZEZ TYSIĄCLECIA MĘŻCZYZNĘ
DO ZWIĄZKU Z KOBIETĄ
SKŁANIAŁ APETYT, NA PRZYKŁAD
NA KOZY JEJ OJCA.

Małżeństwo nigdy nie było prostą sprawą. Przez znaczną część historii związek małżeński był kwestią chłodnej kalkulacji ekonomicznej, sytuacją, z którą należało sobie jakoś radzić, nie zaś cieszyć się nią. Cechy małżeństwa uznawane dziś za oczywiste (jego dobrowolny charakter, równość partnerów wobec prawa, czy nawet dążenie do szczęścia) kształtowały się przez stulecia.

Elastyczna instytucja

Małżeństwo, jakie dziś znamy, nie istniało dwa tysiące czy nawet dwieście lat temu. Instytucja ta nie była wcale niezmiennym fundamentem społeczeństwa, lecz tworem nieustannie adaptującym się do innowacji religijnych, politycznych i gospodarczych, zawsze podatnym na wpływ rewolucji obyczajowych, ruchów na rzecz obrony praw obywatelskich i zmieniających się norm kulturowych.

Z historycznego i antropologicznego punktu widzenia słowo *małżeństwo* powinniśmy ujmować w cudzysłów. Pojęcie to wydaje się nam niezmiennie między innymi dlatego, że ewoluowało powoli i niezauważalnie. W mitologii greckiej Zeus stworzył Pandorę, pierwszą kobietę. Następnie uczynił z niej pierwszą pannę młodą, którą przekazał w darze tytanowi Epimeteuszowi.

Źle się to skończyło: Pandora otworzyła otrzymaną w prezencie ślubnym puszkę, wypuszczając na świat wszelkie plagi gnębiące odtąd ludzkość. Podobnie jak Zeus, greccy ojcowie uważali córki za swą własność, przedmiot handlu wymiennego, pozwalający cementować polityczne i ekonomiczne alianse.

Rzymianie skodyfikowali małżeństwo, formułując koncepcję zgody stron i określając minimalny wiek uprawniający do zawarcia związku na czternaście lat dla chłopców i dwanaście lat dla dziewcząt. Istniały trzy typy małżeństwa, o wyborze jednego z nich decydowała klasa społeczna małżonków. Wśród warstw bogatych przybierało ono formę *confarreatio*, uroczystej ceremonii, podczas której spożywano specjalne ciasto i niekiedy składano ofiarę ze zwierząt. Plebejusze po prostu zamieszkiwali wspólnie i po pewnym czasie uznawano ich za małżonków. Istota związku zwanego *coemptio* polegała na tym, że kobietę sprzedawano mężowi, a jej status był taki sam jak dziecka.

Małżeństwa aranżowane przez rodziny były powszechne na Zachodzie aż do XIX w. W dalszym ciągu pozostają one normą w niektórych regionach Azji Środkowej, Afryki i Bliskiego Wschodu.

Wszechobecna poligamia

Rzymianie popierali monogamię w czasach, kiedy w całym przedchrześcijańskim świecie rozpowszechniona była poligamia. Starożytni Chińczycy mieli swoje nałożnice, a Stary

Testament „od Abrahama po Dawida” przypomina stan Utah w połowie XIX w.: pełno było tu mężczyzn mających po kilkadziesiąt czy nawet kilkaset żon.

W istocie poligamię spotyka się w całej historii ludzkości częściej niż monogamię. Wysiłki na rzecz propagowania monogamii podjął Kościół rzymskokatolicki i w ciągu wieków stała się ona na całym świecie standardem bardziej rozpowszechnionym niż poligamia. Poligamia nie daje jednak za wygraną. Choć amerykański Sąd Najwyższy uznał ją w 1879 r. za niezgodną z prawem, trwa nadal w zamieszkałych przez mormonów zakątkach Zachodu. I choć staje się coraz rzadsza, nadal bywa praktykowana, między innymi w świecie islamu, a także „nielegalnie” przez niektórych ultraortodoksyjnych Żydów w Izraelu. Poliandria, czyli związek jednej kobiety z wieloma mężczyznami, zdarzała się wśród Eskimosów, a i dziś można ją spotkać w Tybecie.

Król Henryk VIII, jak wszyscy pamiętają, zerwał z katolicyzmem i ustanowił własny Kościół, w dużej mierze po to, by móc się rozwieść i ożenić jeszcze raz (a raczej jeszcze parę razy). Sięgająca czasów Mahometa tradycja tymczasowych związków „dla przyjemności” jest wciąż wykorzystywana w świecie islamu jako możliwość uprawiania seksu w zgodzie z prawem. Ma ona swój odpowiednik na Zachodzie: szybki ślub w Las Vegas, odbywający się niekiedy w kaplicy, do której wjeżdża się samochodem, lub udzielany przez mistrza ceremonii przebranego za Elvisa Presleya. Niecierpliwie pary zaczęły przybywać masowo do Nevady w latach dwudziestych XX w., kiedy to w Kalifornii wprowadzono obowiązek trzydniowego oczekiwania na ślubną ceremonię, by przeciwdziałać zawieraniu małżeństw pod wpływem alkoholu.





Małżeńskie jądro

W dziedzinie zawierania związków ludziom nigdy nie brakowało pomysłowości ani wyobraźni. W zmiennych dziejach małżeństwa istnieje jeden niezmienny element – znaczenie czynników ekonomicznych. Niektórzy historycy uważają, że małżeństwo powstało po przekształceniu się nomadów w osiadłe społeczeństwa rolnicze. Kiedy wędruje się po pustyni z całym dobytkiem na grzbiecie wielbłąda, prawa własności i dziedziczenia nie są tak skomplikowane, jak wtedy, gdy w grę wchodzi ziemia i budynki. W miarę postępów urbanizacji, dzieci – postrzegane niegdyś jako dobro ekonomiczne, źródło siły roboczej – stały się ekonomicznym ciężarem. Kobiety przestano wtedy traktować jak własność.

Społeczne wstrząsy wywołane industrializacją – masowe ruchy ludności, powszechna edukacja, emancypacja kobiet i wystąpienie czasu wolnego – przyniosły nowe podejście do małżeństwa, podobnie jak ongiś sytuację zmieniło wynalezienie sochy. Ważną rolę odegrały też takie wynalazki, jak rower, telefon i samochód. Umożliwiły one młodym ludziom spotkanie się na własną rękę. Szekspir bardzo wyprzedził epokę, kiedy kazał Julii odrzucić matrymonialne plany, zaaranżowane w patriarchalnym stylu przez rodziców. Ale w roku 1905 pogląd, że głównym czynnikiem decydującym o małżeństwie powinna być miłość, był już na tyle ugruntowany, że trafił do magazynu kobiecego „Ladies Home Journal”. Żadna młoda dama o wzniosłych ideałach i szlachetnych uczuciach – pisała na jego łamach pewna autorka – nie zgodzi się nigdy na małżeństwo bez miłości. Zgodność charakterów partnerów niepostrzeżenie zaczęła się liczyć w małżeństwie bardziej niż liczba kóz posiadanych przez teściów. Niektórzy uważają, że instytucja

małżeństwa w jej współczesnym rozumieniu pojawiła się dopiero w początkach XIX w. To sprawa ostatnich dwustu lat: koncepcja, że głównym celem małżeństwa jest dążenie do szczęścia, torowała sobie drogę powoli i niepewnie, ale w końcu zatriumfowała. Miłość istniała zawsze. Ale myśl, że powinna ona być obecna w małżeństwie to historyczne *novum*.

MIKE ANTON

„Los Angeles Times” (fragmenty)

„Tygodnik Forum” nr 16/2004





JAMES LEVINE OBCHODZI JUBILEUSZ CZTERDZIESTOLECIA PRACY W MET

WRÓĆMY DO SAMEGO POCZĄTKU. JEST ROK 1971 I DEBIUTUJE PAN W MET, DYRYGUJĄC PRZEDSTAWIENIEM TOSKI. CO SZCZEGÓLNIE UTKWIŁO PANU W PAMIĘCI? —————

Przede wszystkim panujące w domu niezwykle podniecenie. Chyba powinienem być zdenerwowany, a byłem jedynie podekscytowany. Do Met przychodziłem od dziesiątego roku życia, od 1953 r., i oczywiście co sobota słuchałem transmisji radiowych. Tak więc zanim zadyrygowałem tu po raz pierwszy, doskonale znałem tradycję tego teatru i jego przedstawienia. *Toskę* w Met grano wielokrotnie. Obsada przedstawienia, którym dyrygowałem, była znakomita: Grace Bumbry po raz pierwszy śpiewała partię Toski, Peter Glossop po raz pierwszy w Met śpiewał Scarpinę, Cavaradossim był Franco Corelli – król tenorów. Praca z nimi była ogromną przyjemnością. Pamiętam, że w czasie pierwszego aktu pomyślałem: „Nie powinienem się denerwować, ponieważ jestem z nimi”.

KIEDY MET POJAWIŁA SIĘ W PANA ŻYCIU? —————

Operą zacząłem się interesować, kiedy miałem dziesięć–czternaście lat. W moim rodzinnym Cincinnati można było słuchać jej wszędzie, nawet w ZOO. Każdego lata odbywał się w plenerze festiwal operowy, podczas którego występowali śpiewacy z Met. Zdarzało mi się nawet statystować. W pierwszym akcie *Cyganerii* przynosiłem drewno, pojawiałem się w trzecim akcie *Samsona i Dalili*, a w *Sprzedanej narzeczonej* byłem dzieckiem, które krzy-

czało: „Niedźwiedź ucieka! Niedźwiedź ucieka!”. Sprawiało mi to wiele przyjemności.

JAKĄ OPERĘ ZOBACZYŁ PAN JAKO PIERWSZĄ W SWOIM ŻYCIU? —————

Carmen, z Irrą Petiną i Ramonem Vinayem. Pamiętam, że zasnąłem podczas trzeciego aktu. Byłem zmęczony i było już późno. Ojciec zapytał, czy chcę iść do domu. Odpowiedziałem: „Nie, nie! Obudź mnie, jeśli znów zasnę. Chcę patrzeć, gdy on będzie ją zabijał!” Fascynowała mnie ta historia. Ojciec rzeczywiście obudził mnie, a ja z szeroko otwartymi oczyma do końca patrzyłem na scenę.

JAK CZTERDZIEŚCI LAT TEMU OCENIAŁ PAN ZESPÓŁ ORKIESTRY I ŚPIEWAKÓW MET? —————

Met od dziesięcioleci była jednym z najznakomitszych teatrów operowych na świecie. Myślę jednak, że w ciągu ostatnich czterdziestu lat bardzo wiele tu się zmieniło. Orkiestra, chór i soliści mogą dziś wykonywać o wiele bardziej zróżnicowany repertuar, myślę też, że w naszych spektaklach większą wagę przykładają teraz do detali. Łatwiej jest też teraz zadbać o spójność i ciągłość repertuaru. Zespół kameralny i zespół orkiestry, które pracują z uznanymi dyrygentami, dają koncerty w Carnegie Hall, poszerzając tym samym swój repertuar. A od lat jednakowo wzrusza mnie to, że ciągle pracują tu ludzie zarażeni operową pasją. Dziś jest ich chyba nawet więcej niż kiedyś. A i sama opera staje się coraz bardziej popularna, w całym kraju jest coraz więcej teatrów słynących z bardzo wysokiego poziomu.

*A JAK OCENIA PAN SIEBIE JAKO ARTYSTĘ
PRZEZ TE CZTERDZIEŚCI LAT PRACY?* —————

Dokonywanie takiej oceny jest dla mnie bardzo trudne. Proszę spytać o to moich kolegów i słuchaczy. Sądzę, że każdemu artyście sprzyjają dobre okoliczności. Każdy z nas pracuje na najwyższym w danej chwili poziomie, potem osiąga wyższy, i wyższy, i wyższy, aż odkrywa, że doszedł do takiego pułapu wykonawstwa, zarówno w stylu, jak i we wszystkich technicznych szczegółach, jakiego nigdy wcześniej nie udało mu się osiągnąć. Ja w swojej pracy w Met skupiałem się na poszerzaniu repertuaru i dbałości o różnicowanie stylistyczne.

*KIEDY ZACZAŁ PAN MYŚLEĆ
O POSZERZENIU REPERTUARU?* —————

Natychmiast. Nietrudno było ustalić, jakich pozycji Met nie miała w repertuarze, które przedstawienia były grane często, a które bardzo rzadko. Trzeba wiedzieć, że poszerzanie repertuaru to nie proste dodawanie kolejnych pozycji tak szybko, jak to możliwe. Trzeba grać nowe tytuły, ale także wznawiać, poprawiać, udoskonalać dawne. Chciałem, by wprowadzone na afisz przedstawienia były grane przez długi czas.

*CZY TRUDNO BYŁO PRZEKONAĆ
WSPÓŁPRACOWNIKÓW, ŻE LULU BERGA
CZY ROZKWIT I UPADEK MIASTA MAHAGONNY
WEILLA TO TYTUŁY, KTÓRE WARTO WPROWADZIĆ
DO REPERTUARU MET?* —————

To nie jest proste zadanie – przekonać ludzi, którzy wątpią w sens przedsięwzięcia. Ale z drugiej strony łatwo jest pozyskać takich, którzy chcą zobaczyć coś nowego i interesującego. Patrząc z perspektywy czasu, dochodzę do wniosku,

że wszystko zależy od poziomu artystycznego. W bardzo krótkim czasie przekonałem się, że mamy do siebie zaufanie – i pracownicy, i publiczność. Po doskonałym wykonaniu operowego arcydzieła odczuwa się potrzebę dalszego działania, tak jak odczuwa się potrzebę oddychania świeżym powietrzem.

*W CIĄGU OSTATNICH CZTERECH DEKAD
MIAŁ PAN MOŻLIWOŚĆ PRACOWAĆ
Z NAJSŁYNNIEJSZYMI ŚPIEWAKAMI...* —————

To prawda. Na palcach jednej ręki mogę policzyć słynnych śpiewaków, z którymi nie współpracowałem: Dietrich Fischer-Dieskau, Joan Sutherland i Janet Baker. Pracowałem więc z niemal wszystkimi współczesnymi wielkimi śpiewakami i, co ciekawe, z niemal wszystkimi miałem bardzo dobre zawodowe relacje. Kontakt z artystą nawiązuje się w sposób, który trudno nazwać; to nie tylko rozmowy, uzgodnienia. Następują jakieś procesy chemiczne, które owocują niezwykle efektami. Byłem bardzo szczęśliwy, ponieważ lubię współpracować. Nie odczuwam przyjemności w narzucaniu swojej woli i egzekwowaniu wyniku od osoby nieprzekonanej. Między mną i śpiewakiem lub muzykiem musi powstać pewien związek, artysta musi odczuwać chęć wykonania wspólnych ustaleń. Sądzę jednak, że nie wszyscy dyrygenci pracują w ten sposób.

*Z KTÓRYMI ŚPIEWAKAMI MIAŁ PAN SZCZEGÓLNE
DOBRE RELACJE?* —————

Były ich dosłownie setki! Gdybym chciał opisać tych wszystkich artystów i moją współpracę z nimi, musiałbym napisać obszerną książkę. Wyjątkowa jest współpraca z Plácidem Domingiem. On jest jak brat mojej muzycznej duszy! Do wszystkiego zawsze dochodziliśmy razem, a relacje między nami są tak dobre, że prawie nie musimy używać słów.

*PANA REPERTUAR W TYM SEZONIE
TO MIESZANKA STYLÓW.* —————

Jestem zadowolony z tego planu. Będę dyrygował dwiema operami Verdiego: *Simonem Boccanegrą* i *Trubadurem*, a także po raz pierwszy *Don Pasquale* – arcydziełem *bel canta*, oraz jednym z moich ulubionych dwudziestowiecznych dzieł – *Wozzeckiem*. I oczywiście prowadzę przedstawienia nowej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga*, o której zdecydował Peter Gelb. Po dwudziestu jeden latach grania cyklu Wagnera w reżyserii Ottona Schenka ze scenografią Günthera Schneidera-Siemssena również doszedłem do wniosku, że czas na nową inscenizację. To chyba odpowiednie uczczenie jubileuszowego sezonu! Żałuję, że nie będę dyrygował żadną operą Mozarta, ale nie można mieć wszystkiego.

*CO PAN ODCZUWA, ROZPOCZYNAJĄC
CZTERDZIESTY SEZON PRACY W MET,
CO JEST DLA PANA NAJWAŻNIEJSZE?* —————

Gdy zaczynałem pracę w Met, była to instytucja gromadząca pod jednym dachem największych artystów świata. I taka jest nadal! Ale jej zespół jest jeszcze lepszy: każdy muzyk orkiestry, każdy chórzysta, maszynista, wszyscy pracujący za kulisami – charakteryzatorki, garderobiane, pracownicy techniczni – wszyscy są ofiarni i pomocni, służą swoim czasem i swoimi umiejętnościami. Oto dla czego Met to Met – na efekt składa się wiele szczegółów.

MATT DOBKIN —————
(fragmenty), www.metopera.org



PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

TOYA STUDIOS



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU
„THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA
DZIĘKI GRANTOWI
NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ
SPONSORUJĄCĄ CYKL
„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

Bloomberg

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

