Kraków

JACEK MAJCHROWSKI
PREZYDENT MIASTA KRAKOWA
ZAPRASZA

OPERA RARA KRAKÓW 2024

1—18.02.2024

SOLARIS
AN INDEX
OF METALS
JEPHTE
WINTERREISE
JA, ŞEKÜRE
WALPURGISNACHT
IDOMENEO

**ŚPIEW — JAK
TY UCZYSZ
— TO NIE JEST
ŻAR PRAGNIEŃ,
NIE PORYW
— KU JESZCZE
DOSIĘŻNYM
BRZEGOM.**

**ŚPIEW
TO ISTNIENIE.**

Sonet do Orfeusza – Rainer Maria Rilke

OPERA RARA KRAKÓW 2024

01.02 czwartek	**SOLARIS**	19:00 NCPS Solaris	
02.02 piątek	**SOLARIS**	19:00 NCPS Solaris	
03.02 sobota	**SOLARIS**	13:00 NCPS Solaris	lunchtime opera
04.02 niedziela	**SOLARIS**	16:00 NCPS Solaris	sunday afternoon performance
06.02 wtorek	**AN INDEX OF METALS**	18:00 Cricoteka	
07.02 środa	**AN INDEX OF METALS**	18:00 Cricoteka	
08.02 czwartek	**AN INDEX OF METALS** **JEPHTE**	17:00 Cricoteca 19:00 Łaźnia Nowa	art for all
09.02 piątek	**WINTERREISE** **JA, ŞEKÜRE**	17:00 Teatr Słowackiego 19:00 Teatr Słowackiego	światowe prawykonanie
10.02 sobota	**JA, ŞEKÜRE** **JEPHTE**	16:00 Teatr Słowackiego 19:30 Łaźnia Nowa	sunday afternoon performance
11.02 niedziela	**JA, ŞEKÜRE** **JEPHTE** **WALPURGISNACHT**	12:00 Teatr Słowackiego 16:00 Łaźnia Nowa 19:30 Łaźnia Nowa	lunchtime opera art for all
12.02 poniedziałek	**WALPURGISNACHT**	19:00 Łaźnia Nowa	art for all
18.02 niedziela	**IDOMENEO**	19:00 Teatr Słowackiego	

1 lutego czwartek 19:00
2 lutego piątek 19:00
3 lutego sobota 13:00 lunchtime opera
4 lutego niedziela 16:00 sunday afternoon performance
Narodowe Centrum
Promieniowania Synchrotronowego SOLARIS

czas trwania: 1h15′

Karol Nepelski

SOLARIS

na podstawie powieści Stanisława Lema

Waldemar Raźniak libretto / reżyseria
Barbara Guzik scenografia / kostiumy
Ada Bystrzycka światło
Marek Suberlak dźwięk
Tadeusz Pyrczak koordynacja wideo
Dorota Grzywacz-Kmieć Wioletta Brzęcka koordynacja produkcji

Gibarian – Roman Gancarczyk
Starszy Mężczyzna – Krzysztof Globisz
Snaut – Adam Nawojczyk
Rhea – Karolina Staniec
Kris Kelvin – Krzysztof Zawadzki

HASHTAG ENSEMBLE
Ania Karpowicz flety
Krzysztof Guńka saksofony
Paweł Janas akordeon
Marta głos
Marta Piórkowska skrzypce
Aleksandra Demowska-Madejska altówka
Robert Dacko wiolonczela
Mateusz Loska kontrabas
Magdalena Kordylasińska-Pękala Aleksander Wnuk perkusja
Piotr Madej live electronics

Lilianna Krych dyrygentka

ⓘ *Prosimy o przyjście na spektakl w płaskim obuwiu.*

ⓘ *Uniwersytet Jagielloński nie zapewnia miejsc parkingowych przy NCPS Solaris.*

Partnerem spektaklu jest Uniwersytet Jagielloński Spektakl jest koprodukcją festiwalu Opera Rara, Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej, kooperatywy muzycznej Hashtag Ensemble i Warszawskiego Towarzystwa Scenicznego. Partnerami spektaklu są Uniwersytet Jagielloński i Przestrzeń Muzyki Współczesnej Hashtag Lab.

W OBLICZU KATASTROFY, DO KOGO NALEŻAŁOBY SIĘ DZISIAJ MODLIĆ? DO KTÓREGOŚ Z BÓSTW, A MOŻE DO SZTUCZNEJ INTELIGENCJI?

Może właśnie do niej, skoro wiara w człowieka zawodzi, do niedawna rzekomo ujarzmiona przyroda na nowo zaczęła się buntować, a paradoksy ludzkiej egzystencji pomimo wielowiekowego namysłu uczonych wciąż pozostają nierozstrzygalne? Umysł ludzki w chwilach słabości podsuwa to, z czego korzysta od zawsze - ludowe bajki, wierzenia, tradycje, teorie spiskowe – w nowych i starych wcieleniach. To łatwiejsze, bowiem wiara w naukę wymaga czasu i poświęceń; tu nie ma prostych recept.

Na przecięciu owych światów: naukowości i wiary, tego co praktyczne z tym co ponadzmysłowe, sprawdzalnego z przeczuwalnym, rozpoczyna swoją wędrówkę Kris Kelvin. Science-fiction, mityczny Kontakt, istnienie nieznanej cywilizacji i oddziaływanie niewytłumaczalnych sił: wszystko to zlewa się w Lemowskiej planecie-oceanie badanym przez naukowców stacji Solaris. Analizując jej promieniowanie i morfologię, w gruncie rzeczy wystawiają na próbę samych siebie, swoje emocje i przeszłość, ograniczenia i wolę przetrwania. A co, jeśli nieprzekraczalna obcość, z którą przychodzi im się skonfrontować, ma tak naprawdę źródło w nich samych?

W operze „Solaris" miejsce tradycyjnego śpiewu operowego zajmuje głos generowany za pomocą algorytmu komputerowego, wspomaganego sztuczną inteligencją i wzbudzany głosami aktorów. Śpiew obecny jest też w formie improwizacji wokalistki, która wplatając się w tkankę instrumentalną komentuje niejako pulsujący i ciągle zmieniający się świat dźwiękowy „Solaris". Zespół instrumentalny stanowi integralną część „solarystycznego" krajobrazu, a tkanka orkiestrowa pomyślana jest w taki sposób, by elastycznie towarzyszyć akcji scenicznej, miejscami przejmując funkcję narracyjną.

KAROL NEPELSKI

LILIANNA KRYCH

6 lutego wtorek 18:00
7 lutego środa 18:00
8 lutego czwartek 17:00
Cricoteka

czas trwania: 50′

Fausto Romitelli:

AN INDEX OF METALS

Kenka Lèkovich libretto
Paolo Pachini Leonardo Romoli wideo

Anna Zawisza sopran
SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA

Barbara Mglej skrzypce

FAUSTO ROMITELLI: AN INDEX OF METALS

Paulina Woś altówka
Jakub Gucik wiolonczela
Radosław Wieczorek gitara elektryczna
Alan Wykpisz gitara basowa
Kacper Świątek puzon
Mateusz Rusowicz trąbka
Małgorzata Mikulska flety
Tomasz Sowa klarnety
Kamil Kuc obój/rożek angielski
Aleksandra Płaczek fortepian/sampler
Piotr Peszat elektronika
Damian Raźny reżyser dźwięku

Po spektaklu 6.02 odbędzie się rozmowa:
Multimedia w operze współczesnej i popkulturze
Piotr Peszat Anna Zawisza Jakub Gucik goście
Paweł Szczepanik prowadzenie

Koncert zrealizowany we współpracy ze Stowarzyszeniem Spółdzielni Muzycznej w ramach cyklu Interakcje. Współfinansowano ze środków Miasta Krakowa, Ernst von Siemens Music Foundation oraz Istituto Italiano di Cultura di Cracovia.

KRÓTKO PRZED ŚMIERCIĄ W 2004 ROKU FAUSTO ROMITELLI WRAZ ZE SWOIM PRZYJACIELEM PAOLO PACHINIM I POETKĄ KENKĄ LÈKOVICH WSKRZESILI MARZENIE O TOTALNEJ SZTUCE SCENICZNEJ W STYLU FUTURYSTÓW, ŁĄCZĄCEJ SFERĘ WIZUALIZACJI WIDEO, POEZJI ORAZ MUZYKI AKUSTYCZNEJ I ELEKTRONICZNEJ.

Do poetyki anamorfozy i zniekształcenia, którą kompozytor odziedziczył po swoich duchowych futurystycznych braciach, Romitelli dodał nową jakość: nasycenie.

„An Index of Metals" jest mocnym świadectwem determinacji, by wyjść „poza". Instrumentacja jest pełna szumów i psychodelicznych efektów, śpiewaczka szepcze, warczy do megafonu, krzyczy jak gwiazda popu; niezwykła jest też partia gitary elektrycznej ślizgającej się po spektrum tonów, które zdaje się nie mieć końca.

Ale to nie wszystko. Jest w tej partyturze też coś bardziej żałobnego, akcenty melancholii i echa: rodzaj gnostyckiego lamentu nad upadkiem dusz. „An Index of Metals" jest przesycony „madrygalizmem upadku" – niekończącym zsuwaniem się melodii ku grobowi, harmonii ku rozpadowi, barwy ku wyczerpanemu zgiełkowi. Wszystko to przefiltrowane jest jednak przez wyrafinowaną wrażliwość Romitellego-harmonisty.

Jean-Luc Plouvier pisał:

„Dziwne określenie tego utworu mianem «wideo-opery» – podczas gdy w żaden sposób nie odpowiada on elementarnym kanonom opery, nawet z «modernistycznego» punktu widzenia – jest pierwszym sygnałem świadczącym o jego niepewnym statusie. Ten hybrydowy termin pojawił się na bardzo późnym już etapie procesu twórczego, zastępując podtytuł wybrany przez Romitellego pierwotnie: «rave party». Wyrażenie to zyskało w tamtym czasie niezwykłą popularność medialną. W swojej oryginalnej wersji odautorska nota eksplikacyjna – która została później gruntowanie przeredagowana – była nadzwyczaj prowokacyjna, a jej egzaltowany ton sprawiał, że jawiła się jako rodzaj estetycznego manifestu. Brzmiała tak: «Słuchaj emocjonalnie, aby zanurzyć się w sytuacji bliskiej niebezpieczeństwa, bliskiej naruszenia integralności fizycznej». Pisał dalej, że utwór wykonywany będzie «w autonomicznej, hermetycznie odizolowanej od otaczającej czasoprzestrzeni, strefie, w której odprawiony zostanie inicjacyjny rytuał zanurzenia», a słuchacz zostanie poddany przemocy przez «ciągłe dryfowanie w kierunku coraz bardziej nieznośnych gęstości».”

– oprac. KD

ANNA ZAWISZA

8 lutego czwartek 19:00
10 lutego sobota 19:30
11 lutego niedziela 16:00
Teatr Łaźnia Nowa

czas trwania: 1h

Filiberto Laurenzi: Serenata *Guerra non porta*
***
Giacomo Carissimi

JEPHTE

Krzysztof Garbaczewski inscenizacja
Robert Mleczko reżyser światła
Chrysanthi Badeka choreograf

Kostadis Mizaras Paweł Smagała aktor

Jefte – Zbigniew Malak tenor
Córka Jeftego – Solomiia Pavlenko sopran
Magdalena Łukawska Antonina Ruda sopran
Matylda Staśto alt
Jarosław Kitala bas

Szymon Strzelczyk skrzypce
Seojin Kim skrzypce
Monika Hartmann wiolonczela

Andreas Arend teorba/kierownictwo muzyczne

POCZĄTKI HISTORII ORATORIUM SPLECIONE SĄ CIASNYM WĘZŁEM Z HISTORIĄ OPERY. O ILE JEDNAK JESTEŚMY W STANIE WSKAZAĆ BEZ WIĘKSZYCH PROBLEMÓW TYTUŁ I AUTORA PIERWSZEJ OPERY, ORATORIUM PRZYSPARZA WIĘCEJ PROBLEMÓW.

Często wymienia się „La Rappresentatione di Anima, et di Corpo" Emilio de' Cavalieriego (1550–1602), ale to kandydatura kontrowersyjna. Utwór ten, choć w treści religijny, przypomina bardziej alegoryczną operę – za taką interpretacją przemawia też fakt, że podczas premiery śpiewacy występowali w kostiumach, a obok nich pojawiali się tancerze. W tych okolicznościach za prawowitego ojca oratorium uważa się Giacomo Carissimiego (1605–1674), chociaż należy wymienić obok niego choćby Marca Marazzolo (1602?–1662), który był niemal jego rówieśnikiem i również skomponował w Rzymie całe mnóstwo oratoriów. Carissimi wyniósł jednak tę formę na tak wysoki poziom artystyczny, że zwykle pamiętamy tylko o nim. Nie wynalazł on co prawda tego gatunku, ale stał się pierwszym prawdziwym jego mistrzem, którego kompozycje dzielnie zniosły próbę czasu.

Oratoria Carissimiego, mimo że przeznaczone były do wykonania poza liturgią, są niemal bez wyjątku napisane do tekstów łacińskich, co nadaje im bardzo szczególny, ceremonialny, odświętny charakter. Ich fabuły prawie zawsze pochodzą z Biblii, ale słowa Pisma nie są w nich zazwyczaj przytaczane dosłownie (jeśli już, to fragmentarycznie). W przypadku „Jephtego" oryginalna historia zawarta w Księdze

Sędziów jest zbyt szczupła, by dostarczyć literackiego materiału nawet na niedługie oratorium. Poeta, którego nazwiska nie znamy, wypełnił luki w opowiadaniu, tworząc miniaturowy dramat z udziałem dwóch tylko postaci: Jeftego i jego córki. Dla wczesnego oratorium charakterystyczne było wykorzystanie narratora, historicusa, którego skojarzyć możemy z ewangelistą z Bachowskich pasji. O ile jednak u Bacha partia ta powierzona jest jednemu tenorowi, o tyle u Carissimiego nie ma on określonej wokalnej tożsamości. Śpiewacy prowadzą narrację wymiennie, czasami w duetach lub tercetach, a niekiedy przejmuje ją cały chór – wszystko zależy od opisywanej sytuacji i dramatycznego nasycenia, jakie chciał w danej chwili opowieści osiągnąć autor.

Jednym z głównych osiągnięć Carissimiego było to właśnie, w jaki sposób wykorzystywał chór. Jako pierwszy obok roli komentatorskiej, nawiązującej do dziedzictwa tragedii antycznej, powierzył mu aktywną rolę w akcji dzieła, czy to jako postaci zbiorowej (np. Ludu Izraela w „Jephte"), czy – jak wspomniałem – narratora. Fragmenty chóralne dotąd wywierają niezwykłe wrażenie, trudno więc się dziwić, że współcześni cenili je wyjątkowo i to przede wszystkim one zapewniły Carissimiemu zasłużoną sławę. Słynny jezuicki teolog, wynalazca, lingwista i erudyta Athanasius Kircher (1601–1680) również muzyki nie zaniedbywał w swojej pracy badawczej i w wydanym w 1650 roku traktacie „Musurgia Universalis" (stąd datuje się premierę „Jephtego" na ok. 1648 rok) wiele uwagi poświęcił właśnie „Jephtemu", który wywarł na nim niezatarte wrażenie. Najniezwyklejszy wydał mu się finałowy chór „Plorate filii Israel": „Nagłemu przejściu od radości do smutku i łez towarzyszy sześciogłosowy lament dziewcząt, towarzyszek córki, opłakujących i skarżących się na jej smutny los – jest on skomponowany tak umiejętnie, że można by przysiąc, iż istotnie słyszymy szlochy i jęki żałobników". Sława tego utworu okazała się trwała. Jeszcze w 1741 roku Händel, komponując „Samsona", wykorzystał go jako bezpośredni model dla chóru „Hear Jacob's God".

Głównym nośnikiem dramatycznej treści są jednak u Carissimiego przede wszystkim giętkie i wyraziste recytatywy. Te pozornie kompozytorsko najprostsze fragmenty są niezwykle zdradliwe. Od niuansów zależy czy będą one ożywiały poetyckie słowo, czy raczej pogrążą je w monotonnej melorecytacji. Autor „Judicium Salomonis" słusznie uważany jest za jednego z największych mistrzów recytatywu. Podąża on zawsze ściśle za naturalną melodią i akcentami tekstu, ale nie poprzestaje nigdy na zwykłym naśladownictwie mowy, ale za pomocą ornamentów i modulacji podnosi znaczenie słowa i jego retoryczną moc. Oratorium o Jeftem jest jedną z najczęściej wykonywanych kompozycji Carissimiego. Do jej sukcesu przyczynił się z pewnością temat: znajdziemy tu wzniosłe przysięgi, zgiełk bitewny, tańce uwielbienia i radości, pełne napięcia psychologicznego dialogi, w końcu wzruszające lamenty. W zaledwie dwudziestu pięciu minutach Carissimi w esencjonalnym przejmującym skrócie zdołał pomieścić tyle obrazów dramatycznych i stanów emocjonalnych, ile mieści się zwykle w pełnospektaklowej operze.

– KD

SOLOMIIA PAVLENKO

ZBIGNIEW MALAK

9.02 piątek 17:00
Teatr Słowackiego / Foyer

czas trwania: 1h15

Franz Schubert

WINTERREISE

Gute Nacht | Dobranoc
Die Wetterfahne | Wiatrowa chorągiewka
Gefror'ne Thränen | Zamrożone łzy
Erstarrung | Odrętwienie
Der Lindenbaum | Lipa
Wasserflut | Przybór
Auf dem Flusse | Na rzece
Rückblick | Spojrzenie wstecz
Irrlicht | Błędny ognik
Rast | Odpoczynek
Frühlingstraum | Sen o wiośnie
Einsamkeit | Samotność
Die Post | Poczta
Der greise Kopf | Siwa głowa
Die Krähe | Wrona
Letzte Hoffnung | Ostatnia nadzieja
Im Dorfe | Na wsi
Der stürmische Morgen | Burzliwy poranek
Täuschung | Złudzenie
Der Wegweiser | Drogowskaz

FRANZ SCHUBERT: WINTERREISE

Das Wirtshaus | Gościniec
Mut! | Odwagi!
Die Nebensonnen | Słońca poboczne
Der Leiermann | Lirnik

Wilhelm Müller wiersze

Thomas E. Bauer baryton
Siegfried Mauser fortepian

Tłumaczenie „Podróży zimowej" Andrzeja Lama udostępnione dzięki uprzejmości Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

WIEDEŃCZYCY ODWIEDZAJĄCY W GRUDNIU 1828 ROKU MIESZCZĄCĄ SIĘ W SAMYM SERCU MIASTA, PRZY PLACU GRABEN 572, KSIĘGARNIĘ TOBIASA HASLINGERA MOGLI ZAKUPIĆ (3 GULDENY ZA CZĘŚĆ PIERWSZĄ I 2,30 ZA DRUGĄ) ŚWIEŻO WYDANY KOMPLET „PODRÓŻY ZIMOWEJ" FRANZA SCHUBERTA.

Kompozytor nie żył od miesiąca. Za jego życia, w styczniu 1828 (więc też zimą!), ukazał się tylko pierwszy zeszyt z dwunastoma pieśniami. Na łożu śmierci pracował nad korektą drugiego. Samo życie zadbało by, bez zbytecznych mistyfikacji, śmierć wielkiego kompozytora przypominała romantyczną legendę. Ciekawe, co myśleli klienci Haslingera, gdy przeglądali nuty pieśni tak niepokojących, ponurych, melancholijnych, w których tylko z rzadka wypatrywać można jakiejś najwyżej pobladłej obietnicy nadziei? Czy chętnie je kupowali? A my, czy chcemy ich wciąż słuchać?

„Winterreise" to „pieśni nad pieśniami", dowód na to, że skromna pieśń może dorównywać wyrazem najwspanialszej operze. Obok „Pięknej młynarki" tego samego Schuberta to pierwszy w historii muzyki tak wielki cykl pieśniowy, a na bynajmniej na długości nie kończy się jego wyjątkowość. Są takie przypadki w historii sztuki, że u zarania nowego gatunku czy formy pojawia się dzieło, które nie tylko ma założycielski charakter, ale i pozostaje niedościgłym wzorem. Nikt nie napisał lepszych eposów od Homera i nikt nie skomponował doskonalszego cyklu pieśniowego od „Podróży zimowej" z jej połączeniem dziwnych

harmonii, melodycznego bogactwa i jakiegoś specjalnego, tylko przenikliwości Schuberta właściwego, spojrzenia w głąb człowieka.

Schubert twierdził, że by komponować dobre pieśni, potrzebuje wysokich lotów poezji. Wilhelm Müller nie zapisał się bynajmniej w historii literatury jako równy Goethemu, ale błędem byłoby lekceważyć sugestywną siłę jego wierszy. Najpewniej, gdyby Schubert ich nie docenił, byłyby dzisiaj zupełnie zapomniane. Ale niesłusznie. Müllerowska „Podróż zimowa" jest rzadkiej urody cyklem wierszy – pełnym niuansów, aluzji i nawiązań, mało już dzisiaj czytelnych, ale stanowiących o jego wartości i chroniących przed banałem i miałkością, w jakie inaczej mógłby się łatwo osunąć.

Nie jest tylko, jak chcieliby niektórzy, utworem wtórnym i melodramatycznym, powtarzającym jedynie obiegowe romantyczne formuły. Nawet jeśli Müller zapożyczał się to u Eichendorffa, to u Tiedgego, to u Brentano, to korzystając z obecnych w ich twórczości metafor i motywów zbudował całość o nowej sile, bardzo konsekwentną w swoim obrazowaniu i budowaniu poetyckiego świata. Znając jedynie wersję Schuberta, rzadko czyta się wiersze z „Podróży" w kontekście. Müller wydał je jako część większego zbioru w „Siedemdziesięciu siedmiu wierszach ze spuścizny wędrownego waltornisty" pomiędzy wesołymi biesiadnymi przyśpiewkami.

Być może „Winterreise" to forma przesiąkniętej ironią wyrafinowanej gry literackiej, subtelna drwina z przebrzmiałego werteryzmu i różnych romantycznych tropów, nadużywanych i trącących już naiwnością. Jest to możliwa, a nawet poniekąd prawdopodobna, interpretacja, ale na pewno nie Schubertowska. Wiedeński kompozytor sprawił, że tytuł cyklu już zawsze będzie się nam kojarzył z arcydziełem w najgłębszy sposób opowiadającym o smutku, odrzuceniu i samotności.

Zimy z ostatnich lat niewiele mają wspólnego z tymi, jakie znali autorzy „Winterreise". Żyli oni jeszcze w małej epoce lodowcowej. Chyliła się ona już wówczas ku końcowi, ale dawała znać o sobie dotkliwiej niż zazwyczaj. Gdy Müller publikował pierwszą część „Podróży zimowej" w periodyku „Urania", mijało dopiero siedem lat od fatalnego roku 1816 zwanego „rokiem bez lata" lub „rokiem bez słońca". Dzisiaj uważa się, że winne mu były dwa czynniki: erupcja wulkanu Tambora na indonezyjskiej wyspie Sumbawa w 1815 roku połączona z wyjątkowo małą aktywnością słoneczną w latach 1790–1830. Wysokie stężenie pyłów sprawiło, że Wiedeń stał się szczególnie ponury i chłodny.

Czego nie dokonał tnący mróz, dokończyły letnie, ale zimne, deszcze. Świadek epoki, meteorolog Luke Howard, na własne oczy widział, co działo się wówczas w Niemczech: „Nie same łąki i wsie, lecz także dzielnice miasteczek i wielkich miast przez długi czas leżały pod wodą: tamy zostały przerwane, mosty zniszczone, plony zamokły lub porwały je potoki, a zbiory zrujnował brak słońca, bez którego nie urosły i nie dojrzały owoce". Głód stał się dojmującym problemem.
Jakby tego było mało, powiększyły się też lodowce mające niebawem, w związku z powrotem zwyczajnych temperatur, zacząć stanowić śmiertelne zagrożenie (przypadek alpejskiego lodowca Giétro i katastrofy z 1818 roku, kiedy to pod naporem nagromadzonej wody pękła lodowa tama; powódź-lawina niosąca ze sobą lód, błoto, kamienie i drzewa zabiła ponad czterdzieści, zbyt późno ostrzeżonych, osób i zrównała z ziemią liczne wsie na swojej drodze). Panował zatem nastrój całkiem apokaliptyczny, ale z dokładnie przeciwnych względów niż dzisiaj.

Zima opisywana przez poetę to nie tylko metaforyczna zima duszy i serca, ale też coś bardzo realnego, zapis pewnej, bardzo różnej od naszej, epoki z pokrywającymi się grubą skorupą lodu rzekami, łzami przymarzającymi do twarzy i szronem szczelnie pokrywającym włosy.

– KD

THOMAS E. BAUER

9 lutego piątek 19:00
10 lutego sobota 16:00
11 lutego niedziela 12:00
Teatr Słowackiego / Duża Scena

czas trwania: 1h40'

Aleksander Nowak

JA, ŞEKÜRE

ŚWIATOWE PRAWYKONANIE

Aleksander Nowak libretto
inspirowane wątkami powieści „Nazywam się Czerwień"
Orhana Pamuka

Marcin Chlanda inscenizacja
Marcin Chlanda Jakub Kotynia wideo

Bożena Sowa produkcja

Şeküre – Aleksandra Żakiewicz sopran
Meddah – Jan Jakub Monowid kontratenor
Kara – Bartosz Gorzkowski tenor
Ilustrator I – Sebastian Szumski baryton
Ilustrator II – Jacek Wróbel baryton
Enişte – Maciej Straburzyński bas

SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA & CAPELLA CRACOVIENSIS

ALEKSANDER NOWAK: JA, ŞEKÜRE

CHÓR POLSKIEGO RADIA

Małgorzata Mikulska flet prosty (tenorowy)
Tomasz Sowa klarnet basowy
Krzysztof Guńka saksofon barytonowy
Kacper Świątek puzon basowy
Paweł Chmielewski Aleksandra Wtorek perkusja
Paulina Woś Barbara Mglej Natalia Miś
Magda Odrzywołek Agata Front Paulina Matusiak skrzypce
Jakub Gucik wiolonczela
Aleksandra Jaworska Ostap Dudka kontrabas

Maciej Tomasiewicz dyrygent

5.02 poniedziałek 18:30
sala kamerlana CC, Kopernika 19
Agnieszka Drotkiewicz rozmawia z Aleksandrem Nowakiem
o jego najnowszej operze.

Spotkanie z udziałem publiczności i online na fanpage'u festiwalu:
facebook.com/OperaRara

Współorganizatorem spektaklu jest Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.
Wydawcą utworów Aleksandra Nowaka i partnerem wydarzenia jest Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Aleksander Nowak is published by PWM Edition – partner of the event.
Partnerem wydarzenia jest Malta Festival Poznań.

LIBRETTO „JA, ŞEKÜRE" JEST MOZAIKĄ / KONSTELACJĄ SCEN I OPOWIEŚCI, KTÓRE STOPNIOWO UKŁADAJĄ SIĘ W HISTORIĘ MŁODEJ KOBIETY USIŁUJĄCEJ ODNALEŹĆ WŁASNĄ DROGĘ I UŁOŻYĆ SOBIE ŻYCIE W SILNIE SKONWENCJONALIZOWANYM ŚWIECIE.

Historia jest wielowątkowa i niejednoznaczna; wyłania się z dialogów, monologów, oraz opowieści o księżniczkach, ich adoratorach i perypetiach na drodze do szczęścia.

Trzon historii stanowią losy młodej kobiety, Şeküre, mieszkającej wraz z dwoma synami w domu swego ojca, Enişte, i tracącej nadzieję na powrót męża z wojny. Obawiając się o przyszłość swoją i swoich dzieci Şeküre chce ponownie wyjść za mąż, co jednak w jej sytuacji jest skomplikowane – formalnie nie jest wdową, więc do czasu wyjaśnienia sytuacji ma związane ręce. Ojciec Şeküre, Enişte nie chce słuchać córki, bo jej rozterki przeszkadzają mu w pracy – na zlecenie Sułtana nadzoruje powstawanie wielkiej księgi mającej być rewolucyjnym dziełem łączącym wschodnią tradycję z zachodnim nowatorstwem malarskim. Piękną, ale silnie skonwencjonalizowaną sztukę ilustracji, z nowoczesnym portretem ukazującym perspektywę i indywidualne cechy postaci. Idea ta jest obrazoburcza i ma wielu wrogów, więc Enişte pracuje częściowo w tajemnicy, a Şeküre tym bardziej obawia się o swą przyszłość. Z ukrycia podpatruje gości ojca – pracujących dla niego ilustratorów księgi którzy spierają się o istotę portretu i miłości a w domyśle rywalizują o względy Şeküre.

Punktem zwrotnym w historii jest tajemnicza śmierć Enişte. Do jego pracowni przychodzi zamaskowana postać; dyskutują o sensie sztuki i roli artysty, dochodzi do śmiertelnego w skutkach sporu.

W tym czasie do miasta przybywa Kara, dawny uczeń i daleki krewny Şeküre. Kiedyś mieszkał w domu Enişte i kochał się w jego córce, a przez tę miłość został wysłany do innego miasta, bo ojciec miał wobec córki bardziej ambitne plany matrymonialne. Okazuje się jednak, że Enişte przed śmiercią wezwał Karę do pomocy przy księdze – jako zdolnego ilustratora i osobę zaufaną, niezaangażowaną w lokalne kontrowersje i spory. Kara przybywa na wezwanie – w głębi serca nadal żyje swoją dawną miłością i ma nadzieję na szczęście po latach.

Şeküre, która zrozpaczona i przerażona, nie ujawniając przed światem faktu śmierci ojca ukrywa się w domu, w pierwszej chwili nie poznaje Kary i nie wpuszcza go do środka. Kiedy jednak orientuje się kim jest, prosi go o przyjście później, wieczorem, by w międzyczasie zebrać myśli. Skrycie rozważa swoje położenie, żali się na sprzeczne pragnienia, które nią targają. Pragnie wolności, jednak musi postępować bardzo ostrożnie. W końcu obmyśla plan na swą niezależność.

Ostatnia scena opery jest rozmową Şeküre i Kary, w której stopniowo ujawnia się plan Şeküre. Nie jest jasne co tu jest zimną kalkulacją, a co autentycznym uczuciem; co świadomie podjętą rolą, a co elementem prawdziwej tożsamości, ani czy ostateczne szczęście jest tylko konwencją, czy wreszcie – wolnością, czy może jednym i drugim jednocześnie.

Wątki poboczne, stanowiące uzupełnienie i komentarz do głównej historii wprowadzane są przez opowieści Meddaha i chóru. Meddah jest kimś w rodzaju wędrownego barda, który dla rozrywki publiczności wciela się w różne postaci. Występuje jako Szatan opowiadający o genezie swojego upadku; jako mężczyzna przebrany za kobietę i usiłujący zrozumieć naturę drugiej płci; oraz jako pies widzący świat prostolinijnie i monochromatycznie.

Chór opowiada tradycyjne historie miłosne: o szachu ogłaszającym konkurs na portret córki, w którym nagrodą jest małżeństwo; o wielkim mistrzu malarstwa tworzącym obrazy dla dwóch rywalizujących zaciekle władców; o ojcu zazdrośnie pilnującym córki i zamykającym ją w komnacie i o jej urodzie, która wydostawszy się na zewnątrz oczarowuje pracującego w pobliżu malarza; oraz o rannym psie, którego znajduje księżniczka, a uleczywszy go żyje z nim długo i szczęśliwie.

W tekst libretta wplecione są cytaty miłosnej poezji perskiej (Sahabi, Azraki z Heratu, Onsuri z Balchu, Dżami, Azar oraz Abu Ali Ibn Sina) oraz tekst tradycyjnej pieśni staropolskiej o śmierci (XV-wieczna „Skarga umierającego" – przekaz płocki).

—

Na całość powieści „Nazywam się Czerwień" składają się dziesiątki opowiastek. O różnych osobach, rzeczach i zdarzeniach dziejących się w różnych czasach, od teraźniejszego (XVII wiek) po „dawno, dawno temu" i w różnych miejscach, chociaż przeważnie w Stambule lub okolicach. Natomiast zawsze w pierwszej osobie. Czas i przestrzeń, które mają tu prawdziwe znaczenie to tu i teraz, w miejscu i momencie spotkania opowiadającego ze słuchającym. Nie chodzi tu o fakty, które mieliby przekazać opowiadający, żeby słuchający mógł dociec jakiejś obiektywnej prawdy, tylko o zaangażowanie w opowieść. O kawiarnianą rozrywkę.

Swoją drogą, gdybym miał spróbować domyślić się dlaczego Orhan Pamuk jest nie do końca zadowolony z aspektu kryminalnego powieści, to powiedziałbym, że przyczyną może być dysonans między tym głównym założeniem a dość klasycznie poprowadzoną intrygą z morderstwem, podejrzanymi itp. Ogółem nie chodzi o to jak było, tylko jak kto opowiada, a w temacie morderstwa jednak zmierzamy do jednoznacznego wyjaśnienia tajemnicy. Chyba wolałbym, żeby to się nie okazywało, tylko rozmywało, jak w plotkach. I tak jest przez absolutną większość opowieści; nie wiadomo co się komu zdawało, co przyśniło, a co być może wydarzyło się naprawdę, o ile taka kategoria w ogóle ma sens.

W każdym razie opowiastki. Dłuższe, krótsze, różne. Pozornie bez związku, ale właśnie w związkach głębokich i zdumiewających.

Pamuk napisał rzecz na wskroś operową. Jest tajemnica, jest miłość, jest śmierć, jest zemsta. Jest nawet podglądanie przez dziurę w ścianie. Jest też, może przede wszystkim, dziwna, wręcz dziwaczna konwencja, przez którą trzeba się przebić i z nią zaprzyjaźnić, żeby się głęboko wzruszyć. Bez najpierw świadomości i akceptacji, a potem kompletnego poddania się tej konwencji można się tylko śmiertelnie znudzić.

– Aleksander Nowak

ALEKSANDRA ŻAKIEWICZ

BARTOSZ
GORZKOWSKI

JACEK
WRÓBEL

JAN JAKUB MONOWID

MACIEJ STRABURZYŃSKI

SEBASTIAN SZUMSKI

11 lutego niedziela 19:30
12 lutego poniedziałek 19:00
Teatr Łaźnia Nowa

czas trwania: 1h

Felix Mendelssohn

DIE ERSTE WALPURGISNACHT

Max Reger: Liebestraum
Johannes Brahms: Alto-Rhapsodie

Johann Wolfgang von Goethe wiersze

Piotr Stanek Olga Bury choreografia i performance
Omar Karabulut performance
Mateusz Mioduszewski scenografia i aranżacja przestrzeni
Konrad Kurowski wsparcie dramaturgiczne

Justyna Ołów alt
Krzysztof Lachman tenor
Jakub Borgiel bas

CAPELLA CRACOVIENSIS
Michalina Bienkiewicz Katarzyna Brajner
Joanna Wacławska Katarzyna Guran sopran
Justyna Ołów Ilona Szczepańska
Yana Hurtova Klaudyna Nitkiewicz alt
Krzysztof Lachman Dominik Czernik
Szczepan Kosior Bartłomiej Chorąży tenor
Jakub Borgiel Piotr Zawistowski
Przemysław Józef Bałka Adam Dobek bas

Dominika Staszkiewicz piccolo
Dora Ombodi Olga Musiał-Kurzawska flet
Petra Ambrosi Patrycja Leśnik-Hutek oboj
Alvaro Iborra Jakub Drygas klarnet
Gavin Edwards Alicja Rozwadowska róg
Quim Guerra Maciej Snarski fagot
Paweł Gajewski Paweł Durowski trąbka
Robert Schlegl Fryderyk Mizerki Andrzej Tkaczyk puzon
Tomasz Sobaniec Rafał Tyliba Andrzej Kaczmarczyk perkusja

Robert Bachara Izabela Kozak
Zofia Wojniakiewicz Maciej Czepielowski
Anna Nowak-Pokrzywińska Jadwiga Czepielowska skrzypce I
Paweł Stawarski Aleksandra Owczarek
Agnieszka Świątkowska Tomasz Góra
Bartłomiej Fraś Beata Nawrocka skrzypce II
Natalia Reichert Jacek Dumanowski Dymitr Olszewski Mariusz
Grochowski altówka
Teresa Kamińska Anna Cierpisz Konrad Górka wiolonczela
Łukasz Macioszek Rafał Gorczyński kontrabas

Jan Tomasz Adamus dyrygent

„FELIX PRZEZ DŁUGI CZAS NOSIŁ SIĘ Z POMYSŁEM SKOMPONOWANIA MUZYKI DO «WALPURGISNACHT» GOETHEGO; ZACZĄŁ NAD NIĄ PRACĘ W DRODZE DO WIEDNIA I UDAŁO MU SIĘ JĄ UKOŃCZYĆ JUŻ PODCZAS SWOJEJ WŁOSKIEJ PODRÓŻY MIMO TRUDNEGO TEMATU.

Goethe z aprobatą i zadowoleniem przyjął wiadomość, że jego młody przyjaciel podjął się zadania, które Zelter niegdyś zarzucił i w takich słowach wyraził generalną ideę swego wiersza: «Zasady, na których jest oparty, są symboliczne w najwyższym sensie tego słowa. Bowiem w historii świata zdarza się nieustannie, że dawny, wypróbowany, stabilny i dający poczucie spokoju porządek rzeczy zostaje odrzucony, wyparty, zniweczony, a jeśli nie do cna wytępiony, to najściślej ograniczony przez rodzące się innowacje. W epoce przejściowej sprzeciw wobec tej wrogiej siły jest nadal możliwy i wykonalny – co tak dobitnie przedstawione zostało w tym wierszu – a płomienie radosnego i niezmąconego entuzjazmu mogą zapłonąć jeszcze raz, wysoko, w jaskrawym świetle».”

W taki sposób syn Felixa Mendelssohna (1809–1847), Karl, opisywał tło powstania kantaty swojego ojca „Die erste Walpurgisnacht”. Przyjaźni Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832) z o wiele młodszym muzykiem poświęcił on całą książkę. Przedstawia ona Goethego, geniusza niemieckiej sztuki, który namaszcza Mendelssohna na kolejnego Mozarta, ale też staje się uczniem kompozytora, który mógłby być jego wnukiem.

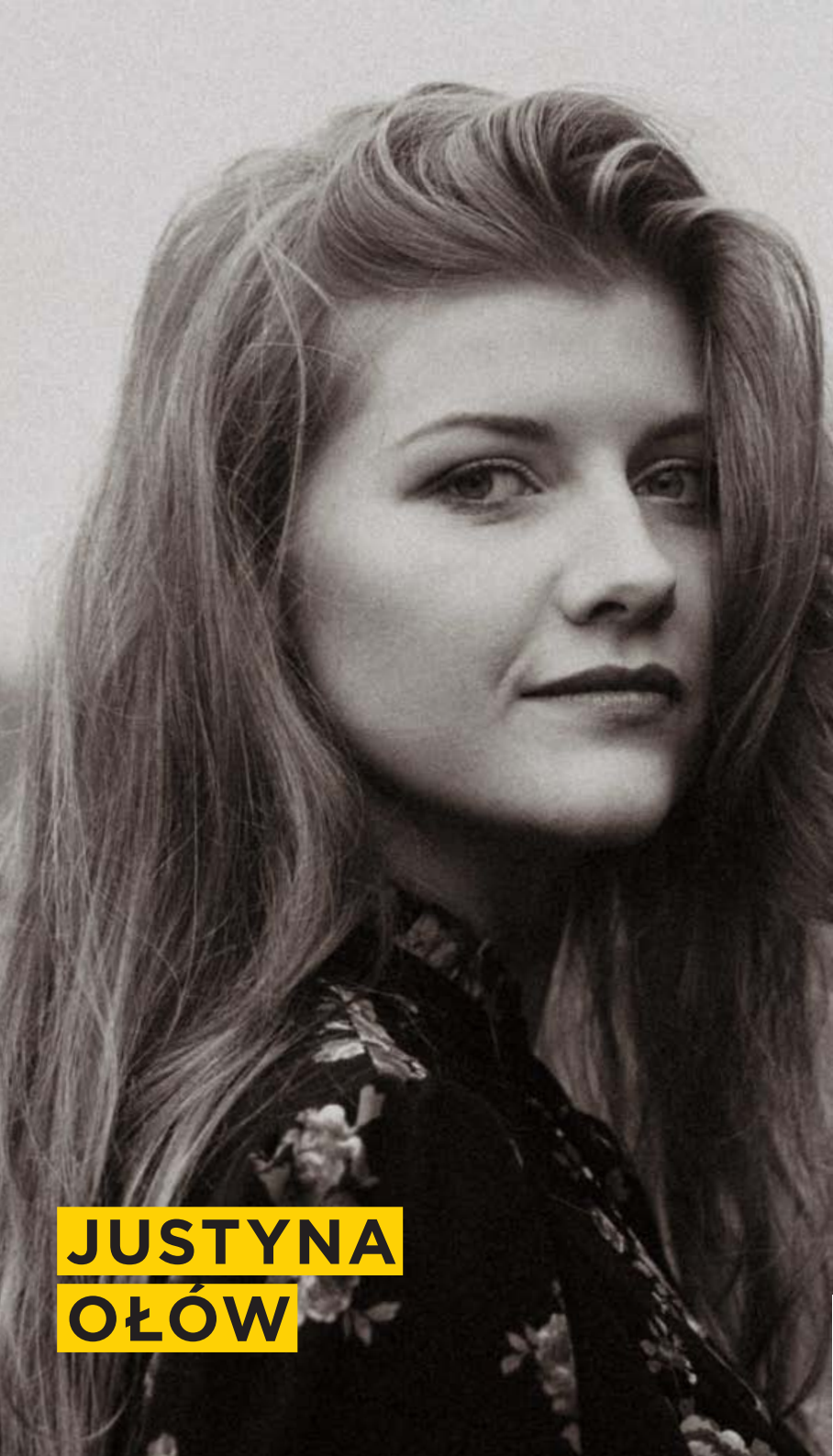
Znana jest historia Franza Schuberta, który posłał Goethemu plik pieśni skomponowanych do jego słów i został całkowicie przez adresata zignorowany. Mendelssohn jako uczeń Carla Friedricha Zeltera (1758–1832), wielkiego przyjaciela autora „Cierpień młodego Werthera", miał, trudno ukryć, o wiele łatwiejszy dostęp do poety, mając sposobność oczarować go osobiście jako dwunastoletnie „cudowne dziecko". Jego kompozycjom do swoich wierszy weimarski klasyk dał rodzaj imprimatur, autoryzacji – opracowania Mendelssohna, podobnie jak wcześniej Zeltera, miały być modelowymi przykładami umuzycznień Goetheańskiego słowa aprobowanymi przez samego autora.

„Pierwsza noc Walpurgi" to największy rozmiarami utwór Mendelssohna do tekstu Goethego. Kompozytor sięgnął jednak nie po słynny fragment „Fausta" zatytułowany „Noc Walpurgi", ale opublikowany w 1799 roku wiersz posiadający formę krótkiej sceny dramatycznej opowiadającej historię starcia druidów i ich pogańskich wierzeń z purytańskimi strażnikami czystości nowej chrześcijańskiej wiary. Sam Zelter podchodził do tego tekstu aż trzykrotnie, ale za każdym razem zarzucał pracę. Uważał, że jego język muzyczny nie jest odpowiedni do poezji tak „nowego typu". Niestety ani on, ani Goethe, nie dożyli prawykonania utworu Mendelssohna. Ta „symfonia-kantata", jak nazywał ją autor, w której niesamowite łączy się z komicznym, była dla niego niezwykle ważna. Dziesięć lat po jej ukończeniu podjął się gruntowanej rewizji partytury, a 2 lutego 1843 w lipskim Gewandhausie poprowadził premierę nowej wersji. Na widowni zasiadał przebywający wówczas w Niemczech Hector Berlioz, który zanotował w swoich pamiętnikach: „Trzeba usłyszeć muzykę Mendelssohna, by pojąć, jak wiele możliwości wiersz [Goethego] daje zdolnemu kompozytorowi. Wykorzystał on je w sposób godny podziwu. Partytura jest doskonale przejrzysta, mimo swej złożoności; wokalne i instrumentalne efekty przecinają się we wszystkich kierunkach, ścierają się i zderzają ze sobą w pozornym chaosie, który jest prawdziwym szczytem sztuki".

Inny wielki niemiecki kompozytor, Joahannes Brahms, który – nawiasem mówiąc – z uwagą studiował partytury Mendelssohna i w II symfonii zawarł cytat z „Walpurgisnacht", w swoich utworach wokalnych również często sięgał po poezje Goethego. Najbardziej znanym owocem tej literackiej fascynacji jest „Rapsodia na alt, chór męski i orkiestrę". Brahms wybrał trzy strofy (co stanowi ok. jednej czwartej całości) z wiersza „Podróż w góry Harcu zimą" („Harzreise im Winter"). To fragment brzemienny w sensy i obdarzony szczególną emocjonalną głębią. Podmiot liryczny, wędrując poprzez góry, spostrzega obcego mężczyznę idącego uboczem, widocznie udręczonego, trapionego niepokojem, zatrutego własną goryczą i pogardą („...zżera ukradkiem / własną swą wartość, / zapatrzony w siebie, niesyty nigdy"). W ostatniej opracowanej przez Brahmsa zwrotce wędrowiec wznosi modlitwę o pocieszenie dla tego nieszczęśnika. W tej części do śpiewającej altem solistki dołącza chór, by wspólnie z nią zaintonować jedną z najpiękniejszych melodii napisanych przez Brahmsa: miękką i kojącą prośbę, ów „ton jeden", który Bóg ma odnaleźć w swoim psałterzu, by pokrzepić serce spragnionego.

– KD

JAKUB BORGIEL



JUSTYNA OŁÓW

KRZYSZTOF
LACHMAN

18 lutego niedziela 19:00
Teatr Słowackiego / Duża Scena

czas trwania: 3h

Wolfgang Amadeus Mozart

IDOMENEO

wersja koncertowa

Giambattista Varesco libretto

Idomeneo – Ian Bostridge tenor
Idamante – Kangmin Justin Kim kontratenor
Ilia – Anna Prohaska sopran
Elettra – Ewa Tracz sopran
Arbace – Juan Sancho tenor
Gran Sacerdote – Krzysztof Lachman tenor

CAPELLA CRACOVIENSIS
Alessandro Moccia dyrygent

ⓘ *rękopis Idomeneo znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*

W POPRZEDNICH OPERACH MOZARTA (1756–1791) WIELE ZAPOWIADAŁO JUŻ PRZYSZŁE ARCYDZIEŁO, ALE TRUDNO BYŁO NA ICH PODSTAWIE ODGADNĄĆ, ŻE GENIUSZ MŁODEGO KOMPOZYTORA ROZBŁYŚNIE W „IDOMENEO" (1781) AŻ TAK JASKRAWYM BLASKIEM.

Narodził się on w bardzo szczególnych okolicznościach: gdy Mozart zaczął stawiać pierwsze nuty w nowej operowej partyturze oraz zadręczać swojego librecistę, starszego o ponad dwadzieścia lat szacownego księdza Varesco (1735–1805), żądaniami coraz to nowych poprawek, od premiery jego ostatniego dużego scenicznego dzieła, „Il re pastore" (1775), mijało właśnie pięć lat. To najdłuższa taka przerwa w całej karierze Wolfganga Amadeusza. Wcześniej – od jedenastego roku życia począwszy – pisał regularnie jedną operę na rok lub dwa lata. Do tego samego rytmu powróci po „Idomeneo", który stworzył go jako kompozytora operowego na nowo. W owym czasie teatralnej przerwy Mozart – który nie przestał oczywiście tworzyć obficie w innych gatunkach – przeżył bardzo wiele: od upokorzenia, jakiego zaznał w Paryżu, gdzie miał nadzieję na artystyczne sukcesy i prestiżowe zamówienia, po niezwykle dotkliwą dla niego śmierć matki. Wszystko to stwarza ryzykowną pokusę psychologizowania, ale nawet jeśli za zbyt naiwne uznamy twierdzenia mówiące, że cierpienie, jakiego doświadczył w tym okresie, miało wpływ na to, jak odmalowywał emocje w muzyce, to na pewno, zaczynał komponować „Idomenea", jako dawno mający za sobą sławę cudownego dziecka dorosły już człowiek. Nie tylko zaznał już bolesnej strony życia i goryczy niepowodzeń, ale też dojrzał jako artysta. Świadomy warsztatu i pragnący dowieść swojej prawdziwej wartości Mozart długo szukał właściwego tematu kolejnej

opery. Nie zdecydował się na żadne z popularnych Metastazjańskich librett, potrzebował tekstu dającego mu więcej przestrzeni dla innowacji formalnych. Wybór padł na historię nieoczywistą, oryginalną w kontekście opery włoskiej. Varesco zaadaptował libretto francuskiej tragedii muzycznej z 1712 roku, a Mozart zadbał, by nie wtłoczył go zbyt mocno w gorset opery seria.

W historii rozpoznamy doskonale motyw znany nam z „Jephte" Carissimiego. Ojciec składa bóstwu przysięgę: pierwszego kogo ujrzy, poświęci w ofierze. Jefte ujrzał córkę, Idomeneusz syna. Przyrzeczenia te dzielą szczegóły. Jefte wydaje się bardziej świadomy okrucieństwa swojej decyzji już na samym początku. U niego wszystko jest kalkulacją – ofiara ma zapewnić mu zwycięstwo w bitwie, a jej znaczenie maksymalizować ma fakt, że będzie ona pierwszą osobą, którą ujrzy wychodzącą z jego własnego domu. Od początku więc Jefte mógł się domyślać, że będzie to ktoś należący do najbliższej rodziny, a jeśli nie krewny, to przynajmniej domownik. Idomeneusz swoje śluby składa niejako nieopatrznie, in extremis, gdy próbuje się ratować przed śmiercią w morzu. Ofiarą ma być jakaś przypadkowa pierwsza osoba, którą zobaczy, kiedy wyjdzie na brzeg. I tylko okrutne przeznaczenie sprawia, że jest to Idamente, jego własne dziecko. Od tej chwili musi nieść brzemię tej decyzji podjętej pochopnie, niemal mimowolnie. Usiłuje uciekać od jej konsekwencji, oczywiście bezskutecznie. Varesco swój tekst oczyścił z pobocznych wątków francuskiego oryginału (przede wszystkim rywalizacji między ojcem i synem o względy trojańskiej księżniczki), co sprawiło, że na pierwszym planie znalazł się konflikt o naturze religijnej. Bardzo słusznie zauważył Jean Starobinski, wybitny humanista i autor erudycyjnego komentarza do „Idomenea", że w swojej strukturze jest to dzieło bardziej przypominające oratorium niż operę. Dzieje się tu niewiele, jest to przede wszystkim dramat rozmyślań i racji. Muzyka Mozarta, tak bogata i angażująca, sprawia, że nawet tego nie zauważamy, ale jedyny prawdziwy spór, jaki opisuje

opera, rozgrywa się na styku świata boskiego i ludzkiego. Wszelkie inne są pozorne. Doskonałym przykładem jest tu postać Elektry, która, choć kocha nieszczęśliwe, nienawidzi swej rywalki, targana jest sprzecznymi emocjami, pozostaje na uboczu, a ze swoją śmiertelną przeciwniczką, Ilią, nigdy nie wchodzi w otwarty bój. Zjadliwe komentarze wygłasza zawsze na stronie. Inni bohaterowie nie zdają sobie w żadnym momencie sprawy z jej prawdziwych uczuć. To bardzo nieoczywista konstrukcja dramaturgiczna – najwyrazistsza teatralnie postać opery nie ma absolutnie żadnego wpływu na przebieg zdarzeń. Wszystko po to, by lepiej jeszcze wyeksponować wyłączną zależność ludzkich losów od boskich kaprysów.

Ciemnej, złowieszczej, żądającej ofiary z ludzkiego życia sile Neptuna, przeciwstawiona jest świetlista moc miłości księżniczki Ilii, która nie waha się przerwać ponurej ceremonii ofiarniczej. Sama ledwie uszła z życiem, przeżywając zagładę swojej ojczyzny, co przydaje jej świętokradczemu gestowi dodatkowej głębi. Tragiczne zakończenie traktuje się często jego bardziej szczere, zaś lieto fine, szczęśliwy finał charakterystyczny dla włoskiej opery seria raczej jako ukłon dla konwencji, nierzadko jako coś jakby na siłę doklejonego do całości dzieła. W oryginalnym francuskim libretcie, które dla André Campry napisał Antoine Danchet, ratunek nie nadchodzi, syn musi zginąć. To, że u Mozarta życie jest mu darowane, wyjątkowo nie tyle odbiera całości ciężaru, ile nasyca ją dodatkowymi sensami. Idomeneo abdykuje, a w nową królewską parę łączy się dwoje ocaleńców: Ilia i Idamente. Ona jest Trojanką, córką wrogów, a jednocześnie odkupicielką życia następcy tronu; on księciem, który uwolnił z okowów trojańskich jeńców. „Zwyciężyła miłość" powiada głos z zaświatów w momencie, gdy nad głową Idamanta unosi się już topór – to miłość Ilii, która nie jest tu tylko uczuciem kobiety do mężczyzny, ale zbawczą siłą, która rozlewa się dokoła, pokonując boską pychę, ale też ludzką zapalczywość. Na Krecie kończy się więc era władców-zdobywców i wojowników, a rozpoczyna (złota?) epoka miłujących pokój wyzwolicieli. *– KD*

ANNA PROHASKA

EWA
TRACZ

IAN
BOSTRIDGE

JUAN
SANCHO

KANGMIN JUSTIN KIM

A GDZIEŚ TAM IDĄ JESZCZE LWY NIE WIEDZĄC PÓKI ŚWIETNIEJĄ, O ŻADNEJ SŁABOŚCI.

Rainer Maria Rilke

organizator
Capella Cracoviensis

dyrektor naczelny i artystyczny
Jan Tomasz Adamus

managerka kreatywna / casting
Marzena Lubaszka

producentka wykonawcza
Aleksandra Buczyńska-Kusak

sekretarz artystyczny / teksty
Krzysztof Dix

koordynacja
Eliza Pawłowska Aleksander Kwietniak Barbara Szypulska

inspicjenci
Aleksandra Jachymek Radek Cabała

komunikacja wizualna
Jacek Zygmunt

operated by
capella cracoviensis
on behalf of humanism

STARY TEATR KRAKÓW

ŁAŹNIA NOWA

cricoteka

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie

SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE

HASHTAG ENSEMBLE

HASHTAG LAB

warszawskie towarzystwo sceniczne

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

SOLARIS NARODOWE CENTRUM PROMIENIOWANIA SYNCHROTRONOWEGO

INSTITUT FRANÇAIS Pologne

PWM EDITION

Mecenat:

Lithus HOTELE & RESTAURACJE

Patronat medialny:

dwójka POLSKIE RADIO

Radio Kraków

Radio Kraków Kultura

wyborcza.pl

info / bilety: **operararakrakow.pl**