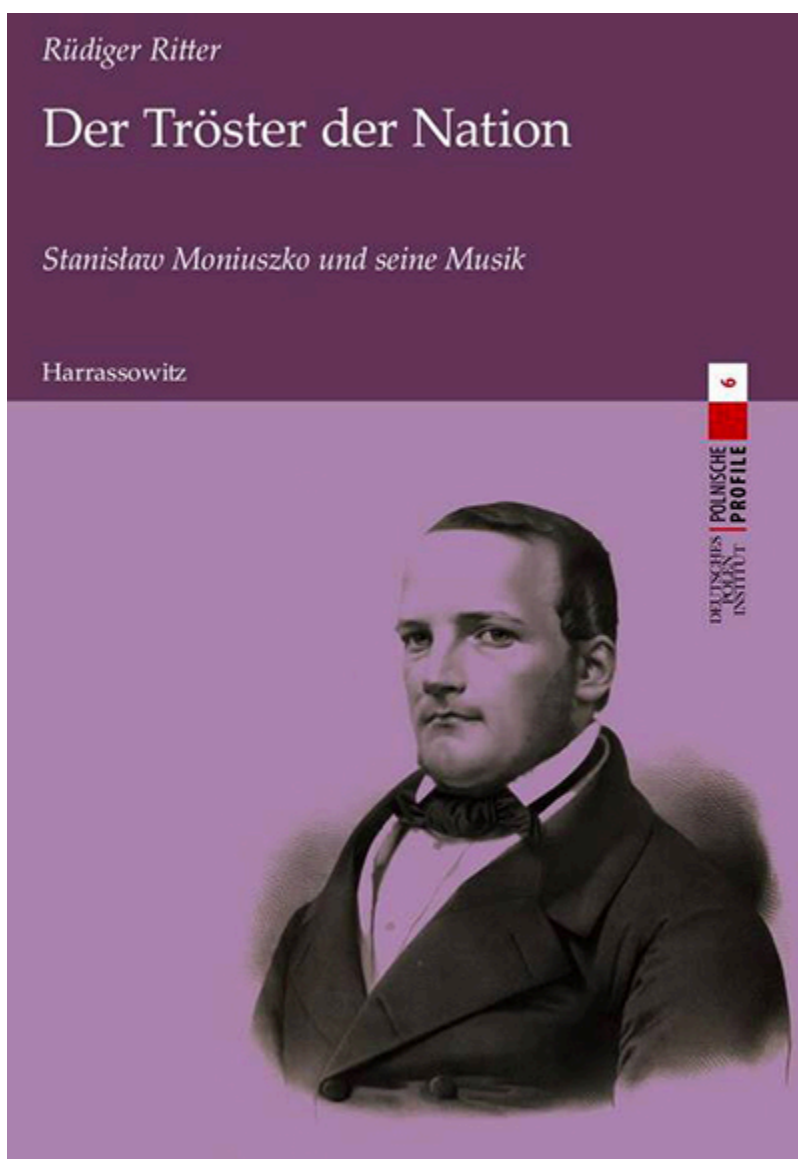


Spojrzenie zza Odry na życie i twórczość Stanisława Moniuszki

Jolanta Łada-Zielke (*Hamburg, Niemcy*)

Rok 2019 jest Rokiem Stanisława Moniuszki (1819-1872). Twórca „Śpiewników domowych” i polskiej opery narodowej urodził się dokładnie 200 lat temu; 5 maja 1819 r. w Ubielu koło Mińska. Z okazji jubileuszu w lutym tego roku ukazała się pierwsza niemieckojęzyczna biografia kompozytora, napisana przez doktora Rüdiger Rittersa „Der Tröster der Nation. Stanisław Moniuszko und seine Musik” (tłum. niem. „Pocieszyciel narodu. Stanisław Moniuszko i jego muzyka”), wydana w ramach cyklu „Polnische Profile” przez Harrassowitz Verlag w Wiesbaden. Autor jest historykiem i muzykologiem pracującym w Instytucie Wschodnioeuropejskim Uniwersytetu w Berlinie. Obiektywnie i rzeczowo opisuje

życie i twórczość twórcy „Halki” i „Strasznego Dworu”.



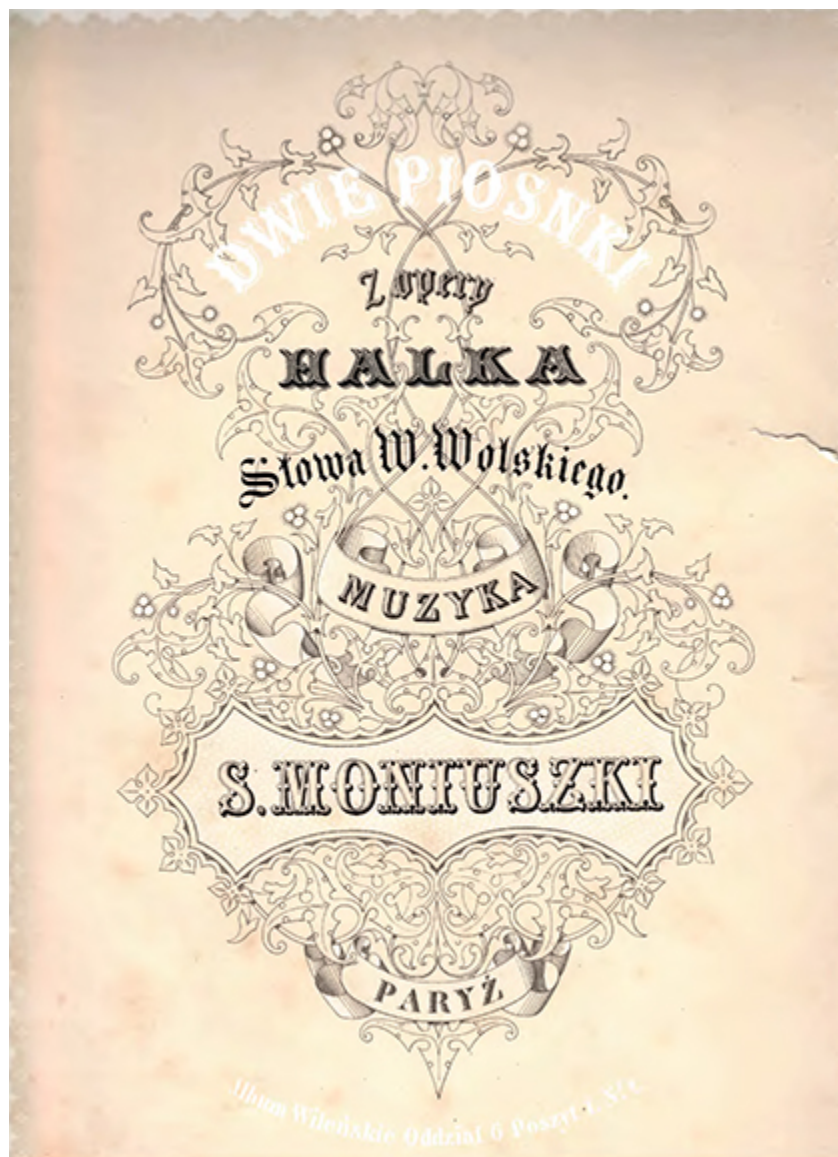
Doktor Ritter zwraca uwagę na fakt, że Stanisław Moniuszko, podobnie jak Adam Mickiewicz, urodził się na pograniczu trzech kultur: białoruskiej, litewskiej i polskiej. Studiował najpierw w Wilnie, a następnie przez trzy lata w Berlinie u Carla Friedricha Rungenhagena, wielkiego propagatora dzieł Bacha, Haendla,

Mendelssohna, Loewego i Schumanna. Rugenhagen kierował berlińską *Singakademie*. Moniuszko miał więc styczność z muzyką wokalną i wokально-instrumentalną, co miało niewątpliwy wpływ na jego twórczość. Podczas studiów zastępował swojego profesora prowadząc zajęcia z chórem lub akompaniując na próbach. Działalność kompozytorską prowadził początkowo w Wilnie, później w Warszawie. W jego wcześniejszych utworach widoczne są wpływy trzech kultur, w których kręgu dorastał. Przykładowo, kantaty *Milda* i *Nijoła* – oparte są na mitologii litewskiej, natomiast *Widma* – na motywach II części *Dziadów* Mickiewicza, nawiązujących do białoruskiego obrzędu przywoływania zmarłych. Skomponował również muzykę do poematu Władysława Syrokomli *Córa Piastów*, opowiadającego o XIII-wiecznym konflikcie polsko-litewskim, zakończonym pojednaniem i małżeństwem litewskiego księcia Trojdena z księżniczną Hanną, córką Konrada Mazowieckiego.

W kręgu opery narodowej

Podczas gdy Fryderyk Chopin pisał głównie utwory na fortepian, domeną Moniuszki stała się muzyka wokально-instrumentalna. Jego *Śpiewniki domowe* zawierały pieśni, których teksty były oparte na legendach, sagach i baśniach. Wykonywane w rodzinnym gronie, odgrywały wielką rolę w patriotycznym

wychowywaniu dzieci. Kompozytor wpisuje się w rozwijający się wówczas w Europie nurt opery narodowej, reprezentowany w Niemczech przez Ryszarda Wagnera, a w Rosji przez Michała Glinkę. Podobnie jak Wagnerowi, nie udało się Moniuszce zdobyć uznania w Paryżu, choć jego utwory były tam wydawane drukiem, między innymi przez Jana Kazimierza Wilczyńskiego w ramach tzw. *Albumu Wileńskiego*. Poza tym obaj kompozytorzy pracowali w zupełnie odmiennych warunkach. Nad autorem *Prząśniczki* wisiał miecz Damoklesa w postaci carskiej cenzury, która, zwłaszcza po klęsce powstania styczniowego, usiłowała usunąć polskie opery z repertuaru Teatru Wielkiego, zastępując je włoskimi i francuskimi. Pozwalniano wtedy z pracy śpiewaków specjalizujących się w polskim repertuarze. *Straszny Dwór* (premiera 28 września 1865) został zdjęty z afisza po trzecim przedstawieniu ze względu na swoją patriotyczną wymowę. Wagner był ścigany listem gończym po upadku „rewolucji majowej” 1849 r. w Dreźnie, mającej na celu obalenie monarchii i ustanowienie republiki. Mimo, że udział kompozytora w tych wydarzeniach miał charakter wyłącznie propagandowy, zmuszony był uciec do Szwajcarii i nie pojawił się na premierze *Lohengrina* w Weimarze w 1850 r. Ale choć prześladowano go jako domniemanego rewolucjonistę, nie zaprzestano grania jego oper na niemieckich scenach.



Paryskie wydanie „Dwóch piosnek” z „Halki” w drukarni Lemerciera, w ramach cyklu „Album Wileński”, Oddział 6, Poszyt L (50) Nr. 1”, wydawanego przez Jana Kazimierza Wilczyńskiego, arch. doktora Władysława Balickiego z Łańcuta.

Karol Musioł w książce *Wagner a Polska* wysunął tezę, że Moniuszko czerpał inspirację z twórczości Ryszarda Wagnera. Jako jeden z przykładów podaje chór hafciarek z II aktu *Strasznego Dworu*, który miałyby być odpowiednikiem chóru przątek z *Holendra tułacza*. Kiedy zapytałam doktora Rittera o zdanie na ten temat, odpowiedział, że byłby ostrożny z takim porównywaniem. Jeżeli mamy w dwóch utworach podobne sceny, nie oznacza to, że jedna musi być zaczerpnięta z drugiej.

Podobieństwo kończy się tu zresztą na robótkach ręcznych. W *Strasznym Dworze*, podczas haftowania toczy się wesoła rozmowa na temat planowanej zabawy sylwestrowej, natomiast w *Holendrze*... centralną postacią tej sceny jest Senta, odbiegająca swoim zachowaniem od pozostałych dziewcząt. Pokrewieństwo muzyczne z autorem *Pierścienia Nibelunga* widoczne jest bardziej w późniejszej operze Moniuszki *Paria*, której akcja toczy się w Indiach. Ponadto osobą łączącą obu kompozytorów jest Maria Kalergis-Muchanow (1822-1874), która przez jakiś czas promowała dzieła każdego z nich. Z Wagnerem Moniuszko nigdy się nie spotkał, pozostawał za to w kontakcie listowym z Gioacchino Rossinim, któremu zadedykował *III Litanię Ostrobramską*.

Za polską operę narodową została uznana *Halka* skomponowana do libretta Włodzimierza Wolskiego. Premiera jej ostatecznie, czteroaktowej wersji odbyła się 1 stycznia 1858 r. w Warszawie, do 1900 r. łącznie odbyło się aż pięćset przedstawień, a do 1912 r. – siedemset. W roku 1869 miała swoją premierę w Lublinie, a w latach siedemdziesiątych XIX wieku wystawiono ją także w Łodzi i w Poznaniu. W 1868 r. zawitała do Pragi, gdzie odniosła wielki sukces. Doktor Ritter zauważa, że podobna w treści jest opera francuskiego twórcy Daniela Aubera (1782-1871) *Niema z Portici*, bo też traktuje o uwiedzeniu i porzuceniu dziewczyny z ludu przez bogatego panicza. Za polskim, narodowym charakterem opery Moniuszki przemawia

jej warstwa muzyczna, oddająca atmosferę polskiego dworu szlacheckiego i góralskiej wsi, głównie przez obecność polskich tańców ludowych, takich jak mazur, polonez, kujawiak, krakowiak.

Pierwsze wystawienie *Halki* w 1847 r. w Wilnie spotkało się z krytyką ze strony osób, które uważały polską szlachtę za reprezentanta narodu. Mieli za złe zwłaszcza libreciście, że przedstawił ją w tak niekorzystnym świetle. Ritter przytacza tu opinię poety Karola Balińskiego, który mając w pamięci „rzeź galicyjską” 1846 r., odniósł się sceptycznie do pomysłu zrobienia z prostych wieśniaków głównych bohaterów. Z dzisiejszego punktu widzenia *Halka* zawiera zarówno elementy polskiego romantyzmu (problem nieszczęśliwej miłości prowadzącej do obłąkania), jak i warszawskiego pozytywizmu (pokazanie konieczności współdziałania warstw uprzywilejowanych z ludem), charakterystycznego dla drugiej połowy XIX wieku. Wileńską, dwuaktową wersję *Halki* możemy uznać za feministyczną, bo ostrze jest tam skierowane przeciwko wiarołomnemu arystokracie: *Tak to z panami, to taka miłość ich* (akt II, scena 2). W ujęciu warszawskim Janusz zostaje potraktowany łagodniej, a lud wzdycha nad losem wiejskich dziewcząt: *Tak to z dziewczkami, taka to dola ich* (akt III, finał).



Litografia przedstawiająca Paulinę Rivoli, pierwszą odtwórczynię roli *Halki* w Warszawie w 1858 r., wykonaną na podstawie rysunku Marcina Zaleskiego, arch. doktora Władysława Balickiego z Łańcuta.

Wędrówka *Halki* po niemieckich scenach

W końcowej części biografii znajdujemy informacje o przedstawieniach *Halki* na obszarze niemieckojęzycznym, z których pierwsze odbyło się w 1926 r. w *Volksoper* w Wiedniu. W Hamburgu została wystawiona 14 maja 1935 r., przy współudziale Teatru Wielkiego w Warszawie, a tamtejsza krytyka przyjęła ją bardzo przychylnie. Brzmi paradoksalnie, ale w tym

czasie stosunki między II Rzeczypospolitą a narodowosocjalistyczną III Rzeszą były jeszcze w miarę poprawne. Dwa dni przed hamburską premierą *Halki* zmarł w Warszawie Józef Piłsudski. Z tego powodu Hitler ogłosił w Niemczech żałobę narodową, a 18 maja odbyło się w katedrze św. Jadwigi w Berlinie nabożeństwo żałobne z udziałem przedstawicieli władz. 15 listopada 1936 r. *Halke* wystawiono w Berlinie i to z inicjatywy Heinza Tietjena, dyrygenta zaangażowanego przy Festiwalu Oper Ryszarda Wagnera w Bayreuth. Jednak brak bliższych danych na temat tych przedstawień, ponieważ wiele materiałów przepadło podczas II wojny światowej.

Opera gościła często na scenach byłej NRD. W 1959 r. ukazało się w Lipsku kieszonkowe wydanie niemieckiej wersji libretta, opatrzone wstępem Dietera Härtwiga, który zinterpretował treść utworu „w duchu walki klas”. Jednocześnie zwrócił uwagę na elementy typowo góralskie w warstwie muzycznej, m. in. na obecność ludowych, regionalnych instrumentów, takich jak gęśle, bassetla i dudy.

Z powodu braku promotora

Biografia Moniuszki autorstwa doktora Rittera jest wolna od

wszelkich uprzedzeń i ideologii. Dzięki bardzo dobrej znajomości języka polskiego, autor cytuje i tłumaczy wiele fragmentów recenzji, jakie pojawiały się w ówczesnych czasopismach, a więc w *Ruchu Muzycznym*, *Kurierze Wileńskim*, *Gazecie Warszawskiej*, *Echu Muzycznym*, *Teatralnym i Artystycznym*, *Tygodniku Ilustrowanym* i innych. Próbuje też odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Moniuszko nie zdobył takiej popularności, jak jego o sześć lat starszy kolega Ryszard Wagner i jego rodak Fryderyk Chopin. Przytacza wypowiedź Antoniego Sygietyńskiego, jaka pojawiła się na łamach *Kuriera Warszawskiego* z okazji pięćsetnego wystawienia *Halki*, że muzyka Chopina przeznaczona jest „dla elit”, a utwory Moniuszki „dla wszystkich”. Ale Chopin miał wielkiego propagatora swojej twórczości w osobie Ignacego Jana Paderewskiego, który promował ją za oceanem. Wagnerowi pomógł finansowo i logistycznie jego wielbiciel król Ludwik II Bawarski.

Jan Sebastian Bach stał się sławny dopiero sto lat po śmierci, za sprawą Feliksa Mendelssohna, który odkrył jego dzieła i doprowadził do ich koncertowego wykonania. Zdaniem Rittera, Stanisław Moniuszko podzielił los tych kompozytorów, którzy tylko dlatego pozostali nieznani szerszej publiczności, że w ich otoczeniu nie znalazł się ktoś, kto wypromowałby ich utwory poza Europą Wschodnią.

Jedyną wadą książki jest jej zbyt mały format, do którego

dostosowano wielkość czcionki. Nie obejdzie się więc bez okularów do czytania, ale naprawdę warto.



Rüdiger Ritter

Wielbiciele twórczości Stanisława Moniuszki czekają na premierę *Halki* w *Theater an der Wien*, pod batutą Łukasza Borowicza i w reżyserii Mariusza Trelińskiego, która odbędzie się 8 grudnia 2019 r. Pomysłodawcą i koordynatorem projektu jest Piotr Beczała, który wykona partię Jontka. Jak informuje biuro prasowe teatru, sprzedaż biletów rozpocznie się w sobotę 15 czerwca o godzinie 10:00. Wszelkie informacje na ten temat dostępne są pod linkiem:

<https://www.theater-wien.at/de/programm/production/873/Halka>

Wywiad Jolanty Łady-Zielke z Piotrem Beczałą:

<https://www.cultureave.com/piotr-beczala-w-mekce-wagnerianow/>

Piotr Beczała w „Mekce Wagnerianów”

Podczas tegorocznego Festiwalu Oper Ryszarda Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), nowa inscenizacja „Lohengrina”, w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą Christiana Thielemanna, ma silną polską reprezentację. Partie dwóch głównych bohaterów-antagonistów wykonują: Tomasz Konieczny (Friedrich von

Telramund) oraz Piotr Beczała, który przejął tytułową rolę po tym, jak prawie w ostatniej chwili zrezygnował z niej Roberto Alagna. Zarówno widzowie jak i krytycy uznali jego debiut na scenie słynnego Festspielhausu za ogromny sukces.

W rozmowie z Jolantą Ładą-Zielke, Piotr Beczała opowiada o udziale w festiwalu w Bayreuth i innych aspektach swojej wszechstronnej działalności wokalne.



Inscenizacja opery „Lohengrin” Ryszarda Wagnera podczas Festiwalu w Wagnera w Bayreuth (Bayreuther Festspiele), w reżyserii Yuvala Sharona i pod batutą Christiana Thielemanna. Piotr Beczała (Lohengrin) i Anja Harteros (Elsa von Brabant), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Jolanta Łada-Zielke

Pana przygoda z Wagnerem zaczęła się właśnie od Lohengrina?

Piotr Beczała

Debiutowałem jako Lohengrin w 2016 r. w Dreźnie. Christian Thielemann namawiał mnie na to już pięć lat wcześniej, ale ja musiałem dojrzeć do tej decyzji. Muzyczny świat Wagnera jest wciągający i trochę niebezpieczny; jeśli podasz palec, stracisz całą rękę. Dostawałem też inne propozycje ról wagnerowskich z Metropolitan Opera i z Covent Garden (w nowej inscenizacji Śpiewaków Norymberskich), ale na razie pozostanę przy Lohengrinie. Uchodzi on za najbardziej „włoską” z oper Wagnera, w której partie wokalne często przypominają styl *bel canto*. Był zresztą bardzo popularny, wystawiano go we Włoszech po włosku, we Francji po francusku, również w Polsce po polsku. Ja mam wspaniałe, polskie, XIX-wieczne tłumaczenie libretta, które podarował mi dyrygent Łukasz Borowicz.

Czy bardzo upraszczam sądząc, że skoro znał pan już i operę i dyrygenta, to przejmując partię Lohengrina, wystarczyło dostosować się tylko do warunków panujących w Festspielhaus?

Troszkę jest to uproszczenie, bo ten przypadek miał bardziej skomplikowaną genezę. Jakies trzy lata temu pojawił się pomysł, żebym zaśpiewał Lohengrina z Anią Netrebko podczas tegorocznego festiwalu, ale później, z różnych przyczyn, sprawa ta się jakby rozmyła. Siedem miesięcy temu zadzwonił do mnie Christian Thielemann i powiedział, że w Bayreuth może wyniknąć problem z Lohengrinem i zapytał, czy nie mógłbym przygotować się na zastępstwo. A ja miałem już zaplanowane inne koncerty i występy na całe lato. Poza tym nie śpiewałem tej partii od dwóch lat, więc obawiałem się, czy uda mi się wejść w nią po takim czasie, zwłaszcza w Bayreuth, które jest „Mekką wagnerianów”. Ale kiedy tam przyjechałem, na trzy tygodnie przed festiwalem, przygotowania do premiery były jeszcze na takim etapie, że mogłem mieć wpływ na to, jak moja rola będzie wyglądała i ustawić ją od początku. Miałem świetny kontakt z reżyserem Yuvałem Sharonem, z którym poznaliśmy się jeszcze w San Francisco. Obecność Christiana Thielemanna oraz wsparcie koleżanek i kolegów śpiewaków bardzo mi pomogły. Najbardziej nieprzyjemne było to, że moja agencja musiała niektóre terminy moich występów poprzesuwać, inne w ogóle odwołać. A zdarza mi się to bardzo rzadko.

**Wspomniał pan o Bayreuth jako o „Mekce wagnerianów”.
Na czym pana zdaniem polega magia tego miejsca?**

Na pewno od strony artystycznej tak to wygląda. Pewnego

wieczoru rozmawialiśmy do późna z Christianem Thielemannem na ten temat. To nie jest zwykły festiwal operowy, gdzie utwory Wagnera prezentuje się na równi z innymi. Tutaj gra się wyłącznie Wagnera i wszystko kręci się wokół niego. Każdego roku przygotowuje się nową inscenizację jednej z jego oper, która jest potem wystawiana w ciągu następnych czterech lub pięciu sezonów, ale nie poprzestaje się na jej pierwszej wersji. Dyrektor artystyczny, dyrygenci, asystenci, kierownik chóru – wszyscy dostrzegają pewne rzeczy wymagające korekty. W każdym kolejnym sezonie dochodzą nowe elementy, wprowadza się poprawki, zarówno w warstwie scenicznej, jak i muzycznej. Wtedy produkcja nabiera jakby „drugiego oddechu” – to znaczy, że musi być z założenia jeszcze lepsza. I ten proces trwa od dziesięcioleci. Cały świat patrzy na Bayreuth, co tu się robi z Wagnerem. Christian Thielemann pracuje przy festiwalu już ponad dwadzieścia lat i zna doskonale ten mechanizm. Pewnie, że nie każdy tutejszy spektakl jest lepszy, niż w np. Metropolitan, czy gdzieś indziej na świecie. Ale podejście śpiewaków i w ogóle całej ekipy wykonawczej jest tu poważniejsze, niż gdziekolwiek indziej. I na tym polega magia tego festiwalu.

Wszyscy artyści chwalą rodzinną atmosferę, jaka panuje wśród wszystkich osób zaangażowanych przy festiwalu. Czy pan też jej doświadcza?

Absolutnie tak. Zresztą znam większość tutejszych śpiewaków, a także muzyków z orkiestry, ponieważ spotykaliśmy się już na innych scenach. Nie jest to dla mnie zupełnie nowe otoczenie. Jeśli chodzi o atmosferę, jest rzeczywiście bardzo przyjazna i wszyscy ją współtworzymy. Nie ma między nami zawiści, czy konkurencji. Większość występujących tu śpiewaków nie jest zaangażowana na jeden sezon. Przyjeżdżają tu chętnie co roku, oczywiście jeśli są wystarczająco dobrzy i zostaną ponownie zaproszeni. Nawet ci, którzy są zaangażowani jako tzw. „covery” (zastępstwo w razie nagłej potrzeby), absolutnie nie są traktowani jak „ci gorsi”. Też stanowią część tej wielkiej, festiwalowej rodziny.



Piotr Beczala (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

Pojawiały się krytyczne głosy dotyczące tegorocznej inscenizacji „Lohengrina”, że jest zbyt mroczna i rady, żeby najlepiej zamknąć oczy i wsłuchać się w muzykę, która jest największą siłą

spektaklu. Czy pan się z tym zgadza?

Tylko częściowo. Taki był zamysł artysty malarza Neo Raucha, który został tu zaangażowany jako scenograf. To jest jego wizja; chciał, żeby było ciemno, więc jest ciemno. Najważniejsze, że śpiewacy są w miarę dobrze oświetleni, widoczni dla siebie nawzajem, dla publiczności i to wystarczy, żeby spektakl mógł przemówić do widzów i żeby nie musieli zamykać oczu. Ja nie odczuwam żadnego dyskomfortu na scenie, bywały przedstawienia, podczas których miałem gorsze problemy z oświetleniem lub jego brakiem. Nasz „Lohengrin” był pokazywany na kanale 3SAT i okazało się, że sprawdza się znakomicie jako spektakl telewizyjny. Dobrze się go ogląda, nawet w takiej mrocznej aurze. Poza tym w czasie projekcji można dostrzec kilka szczegółów, które mogą umknąć widzom w teatrze.

Albo odwrotnie, na przykład w scenie pojedynku, podczas której Lohengrin i Friedrich von Telramund walczą w powietrzu. Oglądając ją w telewizji myślałam, że to lalki, a w teatrze zobaczyłam, że to żywi ludzie...

Na tym polega iluzja, bo to nie my fruujemy, tylko dwóch przebranych za nas chłopców-statystów. Wchodzimy z Tomaszem za kulisy, a tam czeka już dwóch młodych statystów, którzy są wciągani na linach do góry, a później z powrotem. I to jest

moim zdaniem naprawdę dobry pomysł, daje wspaniały efekt sceniczny. Nawet proponowaliśmy, żeby ci chłopcy wychodzili razem z nami do ukłonów już po I akcie, ale niestety, musieli poczekać do końca całego spektaklu.

W innych miejscach i podczas innych przedstawień, w których brał pan udział, zdarzały się na pewno zabawne sytuacje?

Istnieje zwyczaj, że podczas ostatniego spektaklu z danej serii robimy sobie dowcipy. Tak było na przykład w pierwszej scenie Eugeniusza Oniegina, w którym śpiewałem w Nowym Jorku, a razem ze mną Ania Netrebko i Mariusz Kwiecień. Według zamysłu reżysera, jako Włodzimierz Leński wchodziłem na scenę trzymając słoik konfitur i dawałem go w prezencie Łarinie, po czym słoik stał na stole do końca aktu. Przed ostatnim spektaklem kupiłem w polskim sklepie słoje ogórków kiszonych i nakleiłem na nim etykietkę z wizerunkiem Ani i Mariusza, oraz podpisem „Ogórki Leńskiego”. Kiedy w trakcie przedstawienia wręczyłem Ani słoik, ona po prostu otworzyła go i dała Mariuszowi jednego ogórka.

Kilka lat temu nagrał pan płytę z utworami operetkowymi, m. in. autorstwa Richarda Taubera, którego postać przypomniał pan publiczności. Podobno śpiewacy operowi

nie powinni zajmować się operetką, bo to hamuje ich rozwój wokalny?

To stereotyp, dotyczący nie tylko operetki, lecz i pieśni, z którymi też przecież występuję. Tauber był dla mnie pretekstem, żeby odkryć i pokazać operetkę na nowo. Ale nie tylko on, również nasz Jan Kiepura i wielu śpiewaków operowych, którzy do lat 70. śpiewali w operetkach przyczyniali się do jej popularności i wysokiego poziomu. Dopiero w latach 80. i 90. nastąpiła degradacja tego gatunku, bo w teatrach przestano robić porządne produkcje. Powstawały wtedy małe zespoły, które organizowały spektakle operetkowe możliwie jak najmniejszym kosztem. W efekcie z roku na rok spadał poziom przedstawień. Moja płyta była impulsem, który doprowadził do przerwania tego negatywnego procesu. Powiedziałem wówczas, że bardzo cieszyłbym się, gdyby choć jeden z kolegów poszedł w moje ślady i niedługo potem Jonas Kaufmann i Klaus Florian Vogt nagrali operetkowe płyty. Ostatnio śpiewałem w „Krainie uśmiechu” Franza Lehara w Zurychu pod dyрекcją Fabia Luisiego. Jest to operetka na najwyższym poziomie, z udziałem wspaniałych śpiewaków.



Piotr Beczała (Lohengrin), fot. Enrico Nawrath, biuro prasowe festiwalu.

W zeszłym roku występował pan z recitalem pieśni w Elbphilharmonie w Hamburgu. Jak pan ocenia tamtejsze warunki akustyczne?

Sala koncertowa ze sceną pośrodku i widownią dookoła nadaje się bardziej do muzyki symfonicznej, niż wokalne, bo śpiewak przecież musi projektować dźwięk w określonym kierunku. Ale być może kiedyś zaśpiewam tam koncert solowy. Tymczasem wystąpiłem w sali kameralnej z recitalem pieśni. Bardzo lubię stare, klasyczne sale koncertowe, jak np. Musikverein we Wiedniu, Concertgebouw w Amsterdamie, czy Musikverein w Grazu. Miałem też okazję przekonać się, jak wspaniała jest

akustyka koncertowa Teatru Wielkiego w Warszawie i w Carnegie Hall w Nowym Jorku, czy Paryskiej Opery Palais Garnier.

Do recitali pieśni, z którymi występuje pan w Niemczech, wybiera pan m. in. Mieczysława Karłowicza?

Z Karłowiczem, który skomponował 23 pieśni, w tym większość z nich w Berlinie, odczuwam swego rodzaju muzyczną więź. Dwanaście lat temu nagrałem również płytę z pieśniami Karola Szymanowskiego, którego ogromnie cenię.

Rok temu rozmawialiśmy też o projekcie wystawienia „Halki” Stanisława Moniuszki w 2019 roku w Theater an der Wien. W jakim stopniu jest on zaawansowany?

Pracowałem nad tym projektem osiem lat, przygotowując go właśnie na rok 2019, który jest Rokiem Moniuszkowskim. „Halka” będzie wystawiona pod dyрекcją Łukasza Borowicza i w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Powstało nowe muzyczne opracowanie partytury Moniuszki i chcemy zainteresować świat operą polską, która z pewnością jest tego warta. Mogę już zdradzić, że premiera odbędzie się 8 grudnia 2019 r., przewidziane jest od trzech do pięciu spektakli. Partię Janusza zaśpiewa Tomasz Konieczny.

Czy i w przyszłym roku zobaczymy pana w Bayreuth w „Lohengrinie”? Podobno może pan wziąć udział tylko w dwóch przedstawieniach.

Właśnie trwają rozmowy na ten temat. Na pewno wezmę udział w dwóch galowych spektaklach, razem z Anią Netrebko, ponieważ podpisałem na nie kontrakt. Będą to dwa ostatnie przedstawienia w ramach festiwalu, ale bardzo możliwe, że zaśpiewam w którymś jeszcze. Muszę tylko skoordynować wszystko z moim kalendarzem, który na przyszły rok jest już właściwie wypełniony.

Jakie ma pan dalsze plany koncertowe, po festiwalu w Bayreuth, również te związane z Polską?

Obiecałem sobie i polskiej publiczności, że przynajmniej raz w roku zaśpiewam w Polsce i jak dotąd udaje mi się dotrzymywać słowa. Czasami udaje mi się „wykroić” jakiś dodatkowy termin, zwykle w dniach pomiędzy spektaklami, albo w początkowym okresie prób. Jeszcze w trakcie trwania Bayreuther Festspiele miałem koncert w Operze Leśnej w Sopocie, na otwarcie festiwalu „Sopot Classic”. W październiku tego roku występuję w Warszawie z recitalem pieśni. Jeśli chodzi o mój udział w projektach operowych, mam bardzo napięty plan. Najpierw leczę do Madrytu śpiewać Fausta, potem do Nowego Jorku na sylwestrową premierę „Adriany Lecouvreur” z Anią Netrebko,

później wracam do Europy, aby wystąpić w Zurichu w „Manon” Masseneta, a jeszcze wcześniej zadebiutuję w Wiedniu partią Caravadossiego w „Tosce”. Mam też zamiar nagrać w Walencji nową płytę z ariami werystycznymi m. in. Verdiego i Pucciniego, który to projekt musiałem odłożyć, w związku z udziałem w festiwalu w Bayreuth.

Twarze Piotra Beczały i Anny Netrebko malował wybitny portrecista Tadeusz Biernot z Toronto:

<http://www.cultureave.com/tadeusz-biernot-twarze/>