

WIKTOR BRÈGY

— wędrujący tenor liryczny

Na początku swoich pamiętników pisał: „Czy urodziłem się artystą? Zastanawiałem się niejednokrotnie nad tym pytaniem i dziś u kresu moich konszachtów z Muzami dochodzę do wniosku — że tak. Niech zresztą spisane przeze mnie wspomnienia mówią same za siebie.

Pochodzę ze starego francuskiego rodu, wywodzącego się ze wschodniej Francji i mającego w gronie swych znakomitszych członków szereg dyplomatów. Dziwnym zbiegiem okoliczności niektórzy z nich przebywali na dworach królów polskich, sprawując tam swój mniej lub bardziej szacowny urząd (...) Nie sądzę wszakże, że uzdolnienia artystyczne odziedziczyłem po moich przodkach dyplomatycznych. Najwyżej może ich wytrwałość w dążeniu do obranego celu. Bo swego sprytu poskapili mi niepoczciwi antenaci!

(...) Przyszedłem na świat 3 września 1903 roku w Kijowie. (...) Rodzice moi, pobrawszy się jako ludzie bardzo młodzi, widocznie nie znaleźli trwałego szczęścia, gdyż po sześciu latach rozeszli się, zaś matka wkrótce potem wyszła za mąż za przystojnego oficera rosyjskiego, poznanego na ślizgawce, która w owym czasie była miejscem spotkań towarzyskich. (...) Jako trzyletni malec wraz z matką i ojczymem wyruszyłem w bezkresną wędrówkę po Syberii ku pierwszemu celowi, jakim był garnizon wojskowy we Władywostoku, miejsce odkomenderowania ojczyma”.

Dzieciństwo spędził Wiktor Brègy na Syberii i w Mandżurii, wędrując z ojczymem. Potem osiedlił się w rodzimym Kijowie, gdzie rozpoczął naukę w gimnazjum i wraz ze starszym bratem Eugeniuszem zaczął odwiedzać operę. W VII Gimnazjum Klasycznym w Kijowie stawiał też pierwsze kroki na estradzie koncertowej.

„Jednym z obowiązujących przedmiotów był śpiew, prowadzony przez doskonałego wykładowcę Dymitra Rewuckiego (...) Zbadawszy dokładnie mój głos, stwierdził, że możliwości moje przekraczają przeciętną i że mogę zaprezentować się jako wykonawca utworu solowego przy akompaniamencie fortepianu. Mieliśmy w klasie nie tyle jakiego pianistę. Był nim Włodzimierz Horowitz, przyszły wirtuoz o światowej sławie, ale wówczas dość rzadki gość w szkole. Mówiono, że nie ma na to czasu, gdyż musi grać całymi dniami. Gdy jednak zjawiał się w klasie i zasiadał na swym miejscu w drugiej ławce, obgryzując nerwowo paznokcie, stawał się obiektem ogólnego zainteresowania. Był chłopcem średniego wzrostu o bladej cerze i długich ciemnych włosach uczesanych z przedziałkiem”.

Na jednym z koncertów szkolnych, których główną gwiazdą był Horowitz, wystąpili też dwaj śpiewacy: profesor Rewucki i uczeń Brègy, wykonujący szkocką pieśń ludową. „Akompaniował nam Horowitz. Nie przypuszczałem wówczas, że pierwszy mój akompaniator w życiu będzie jednym z najświetniejszych pianistów XX wieku”. Wystartował więc Wiktor Brègy w dobrym towarzystwie.

Po dramatycznej ucieczce z Kijowa, rozpoczętej w noc sylwestrową 1919 roku, w styczniu rodzina Brègy'ch dotarła do Warszawy. Tu rozpoczął się nowy etap w życiu przyszłego artysty.



Wiktor Brègy uważał, że tak naprawdę,
to zadebiutował w Warszawskim Teatrze Wielkim (1928) w roli tytułowej w *Fauście*

Wiosną 1923 roku zdał egzaminy maturalne. „Na jesieni tegoż roku zapisałem się na wydział prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Uczyniłem to bez przekonania, gdyż obrona specjalność właściwie mało mnie interesowała. Marzyłem o rozpoczęciu studiów wokalnych, mających otworzyć mi drogę do upragnionego świata teatru”.

Naukę śpiewu rozpoczął u Adeli Comte-Wilgockiej, znanej śpiewaczki oratoryjno-kantatowej, sopranistki, uczennicy Giovanniego Battisty Sbriglii i Jana Reszkego. Wspominam o nauczycielach Comte-Wilgockiej, bowiem szkoła śpiewu jaką zawdzięczała paryskim profesorom w dużym stopniu zaważyła na jej pracy pedagogicznej, której poświęciła większość swego życia. „Posiadła w stopniu olśniewającym znajomość i miała dar praktycznego wdrażania zasad starowłoskiej szkoły śpiewu — pisał o niej Henryk Woźnica. — Wyznawała niewzruszalność reguł tej bardziej klasycznej, odróżniając ją nieomylnie od owej nowej swobodniejszej włoskiej werystycznej orientacji w zakresie kształcenia głosu. Ceniła zarazem dorobek naukowy szkół wokalistycznych francuskiej i niemieckiej oraz rzeczywiste ich osiągnięcia. Rozporządzała rozległą wiedzą o anatomii i fizjologii ludzkiego narządu głosowego. Wykazywała zadziwiającą intuicję i konsekwencję w dążeniu ku doprowadzeniu instrumentu głosowego do stanu możliwie najpełniejszej, wolnej od wad natury wewnętrznej i zewnętrznej, sprawności”.

Pierwszym „zakulisowym” kontaktem Wiktora Brègy z Teatrem Wielkim w Warszawie było statystowanie. „Z czasem awansowałem na wojownika egipskiego, szczytem zaś kreacji w *Aidzie* było aresztowanie Radamesa w akcie nad Nilem”.

Wakacje 1924 roku przerwały na osiemnaście miesięcy studia wokalne Wiktora Brègy. „Odziedziczywszy po ojcu obywatelstwo francuskie podlegałem obowiązkowi służby wojskowej, w związku z czym pod koniec 1924 roku miałem wyjechać do Francji”. Ale jeszcze przed wyjazdem do wojska, na jednej z lekcji u Adeli Comte-Wilgockiej, młody śpiewak poznał śpiewającą uczennicę, która zmieniła jego losy. „Ujrzawszy po raz pierwszy jasnowłosą dziewczynę o pięknych, kasztanowych włosach, posłyszałem w sobie zupełnie wyraźny, spokojny, ale stanowczy głos: ona będzie moją żoną (...) Pobraliśmy się wprawdzie dopiero po moim powrocie z wojska, jednak już od chwili spotkania dążenia moje do zdobycia pozycji artystycznej uzyskały dodatkowy, nader intensywny bodziec”.

Jesienią 1926 roku Wiktor Brègy wraz z żoną Zofią rozpoczęli dalsze studia wokalne pod kierunkiem Marii Łubkowskiej. „Pracowałem z całą gorliwością, na jaką było mnie stać. Idąc posłusznie za wskazaniem pani Łubkowskiej, usiłowałem uchwycić główny sens jej metody. Tkwił on w sposobie oddychania. Bardzo szybko uświadomiłem sobie, że znaczenie prawidłowego oddychania wcale nie było przeceniane i że namiętne pragnienie rozwiązania tej edypowej zagadki, decydującej o życiu lub śmierci śpiewaka, było całkowicie uzasadnione. (...) Po przeszło ośmiomiesięcznych zmaganiach, systematycznie naprowadzany przez pedagoga, pewnego dnia doznałem objawienia: poczułem prawidłowo oparty, lekki, swobodnie brzmiący, a zarazem bardzo pewnie «siedzący» dźwięk. W jednej wspaniałej chwili skoordynowały się w moim aparacie głosowym wszystkie potrzebne elementy czynnościowe, czego wynikiem stał się piękny, prawidłowy dźwięk. Od tej chwili pracowałem jak w malignie...”

We wrześniu 1927 roku oficer prowadzący tzw. ruchomy teatr dla żołnierzy i ludu „Scena Polska” (który dawał bezpłatne przedstawienia w miejscowościach pozbawionych teatru) zaproponował Brègy’emu zaśpiewanie partii Jontka w przygotowywanej obecnie *Halce*. Przed



Witor Brègy-wędrujący tenor liryczny;
na zdjęciu w Manon Masseneta jako Kawaler de Grioux - lata 30-te w Bernie lub Bazylei

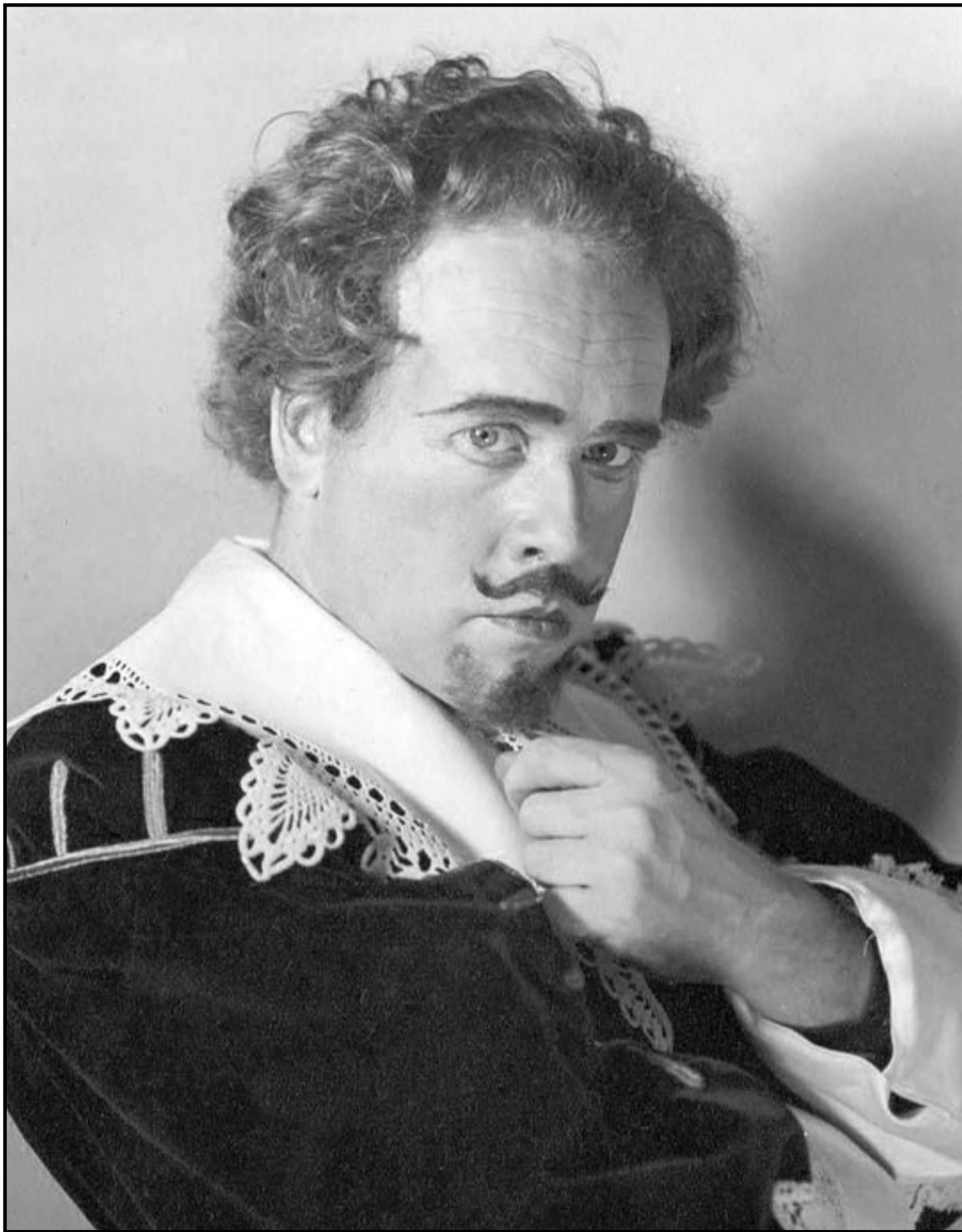
wyjazdem zespołu w teren premiera odbyła się na początku października w warszawskich „Nowościach”. Brègy był już po nieudanej audycji w Teatrze Wielkim, gdzie na przesłuchaniu nie wzbudził zainteresowania komisji przyjmującej nowych solistów, stąd propozycja „Sceny Polskiej” była ze wszechmiar na czasie. W ciągu miesiąca przygotował się do występu w czołowej partii tenorowej naszej opery narodowej i 7 października jako Jontek wyszedł po raz pierwszy w życiu na scenę teatru.

Mimo iż był to spektakl przygotowywany nie przez zawodowy teatr muzyczny, a raczej przez zespół przypadkowo dobrany, na pół amatorski, debiut Brègy’ego został odnotowany aż w czterech gazetach. W dwa dni po premierze *Halki* w teatrze „Nowości” Władysław Fabry napisał na łamach „Polski Zbrojnej”: „Nie było w Polsce żadnej wielkiej śpiewaczki i śpiewaka, którzy by nie mieli w swym repertuarze Halki i Jontka. A więc olbrzymia skala porównawcza jest dla wykonawców bardzo niebezpieczna (...) Toteż do parodii wykonania tylko krok jeden, zwłaszcza gdy w tym samym dniu wieczorem wystawia *Halkę* Teatr Wielki z p. Polińską-Lewicką w partii tytułowej. Jednak stwierdzamy z prawdziwą radością, że do tego nie doszło, a para głównych wykonawców zasłużyła na szczerzy poklask. Stanowili ją p. Jankiewiczowa (Halka) i p. Brègy (Jontek). Obydwa głosy młode i świeże, doskonale postawione i dobrze niosące (...) zwłaszcza p. Brègy wzruszał swym istotnym talentem i pięknym timbrem...” Zaś Adam Wieniawski donosił w dzienniku „Rzeczpospolita”, że „przedstawienie wypadło dodatnio i świadczyło o artystycznej kompozycji oraz sumienności organizatorów tej pod każdym względem pożytecznej i godnej poparcia imprezy (...) Wśród artystów wyróżniają się bardzo korzystnie: p. Jankiewiczowa (Halka), śpiewająca partię swą dobrze wyszkoloną, dźwięczną i metalicznym głosem oraz p. Brègy (Jontek), młody i wielce obiecujący tenor, którego produkcja wykazuje nieprzeciętny talent śpiewaczy”.

Być może, że warszawscy recenzenci oceniali tę imprezę upowszechnieniową według taryfy ulgowej, chcąc podnieść na duchu tych śpiewaków, którzy nie na reprezentacyjnej scenie Teatru Wielkiego mają sięgać ku szczytom artyzmu, lecz ich powołaniem jest „niesienie kaganka muzyki”. Trudno dziś dociec, jakie były miarki tych ocen, faktem natomiast jest to, że debiut Wiktora Brègy’ego został zauważony przez prasę i życzliwie potraktowany przez recenzentów. Pamiętajmy jednocześnie, że w tym samym czasie o rok starszy od naszego bohatera inny tenor, Jan Kiepusza, był już po swoim „chrzcie bojowym” w wiedeńskiej Staatsoper i otwierały się przed nim sceny operowe całej Europy. Fakt ten był także nie bez znaczenia dla naszych recenzentów, piszących o innych, pojawiających się na scenie młodych tenorach.

Odniesiony przez prasę debiut w zespole „Sceny Polskiej” doprowadził Wiktora Brègy przed oblicze wszechwładnego dyrektora Teatru Wielkiego, Emila Młynarskiego. Rozmowa ta miała przełomowe znaczenie dla dalszych losów początkującego artysty. Sięgnijmy więc raz jeszcze do jego pamiętnika, gdzie ta scena z życia startujących śpiewaków została sugestywnie opisana:

„Emil Młynarski, wówczas pięćdziesięciosiedmioletni elegancki pan o ruchach dystyngowanych, nieco nonszalanckich, przyjął mnie siedząc za biurkiem w gabinecie na pierwszym piętrze prawego skrzydła gmachu teatralnego. Skubiąc prawą brew charakterystycznym ruchem kciuka i palca wskazującego, przez chwilę spoglądał bacznie z wyrazem pewnego rozczarowania. Niedbałym gestem wskazał mi krzesło. Rozmowa potoczyła się mniej więcej w



Wiktor Brègy w Balu maskowym - Szwajcaria, lata 30-te (Berno albo Bazylea)

następujący sposób:

— Jakoś mizernie mi wyglądasz...

Mówił zaciągając wyraźnie po kresowemu i nie przestając skubać brwi. Istotnie nie wyglądałem na atlete, byłem chudy, niedożywiony, ubrany w ciemną marynarkę z wytartymi łokciami. Siedziałem w milczeniu, czekając na swój los.

Mówił mi pan Orłowski (jeden z recenzentów owej *Halki* na scenie Teatru „Nowości” — przyp. W.P.), że podobno ładnie śpiewałeś Jontka. A więc poradziłeś sobie z arią w drugim akcie?

Tykał z wielkopańską nonszalancją, nie pozbawioną wdzięku. Czułem się tym onieśmielony i nie wiedziałem, co mam powiedzieć.

— Wytrzymałeś dobrze całą partię? A jesteś taki chudy...

Odezwał się we mnie instykt samoobrony: — Wytrzymuję całą partię z największą łatwością. Może się pan dyrektor przekonać.

— Ja wierzę panu Orłowskiemu. A zresztą... zdaje mi się, że skądś ciebie znam.

— Brałem udział w ostatniej audycji w pańskim teatrze.

— No widzisz! Tak mi się zdawało. Śpiewałeś arię z « Dziewczyny z Zachodu ».

— Pan dyrektor ma dobrą pamięć.

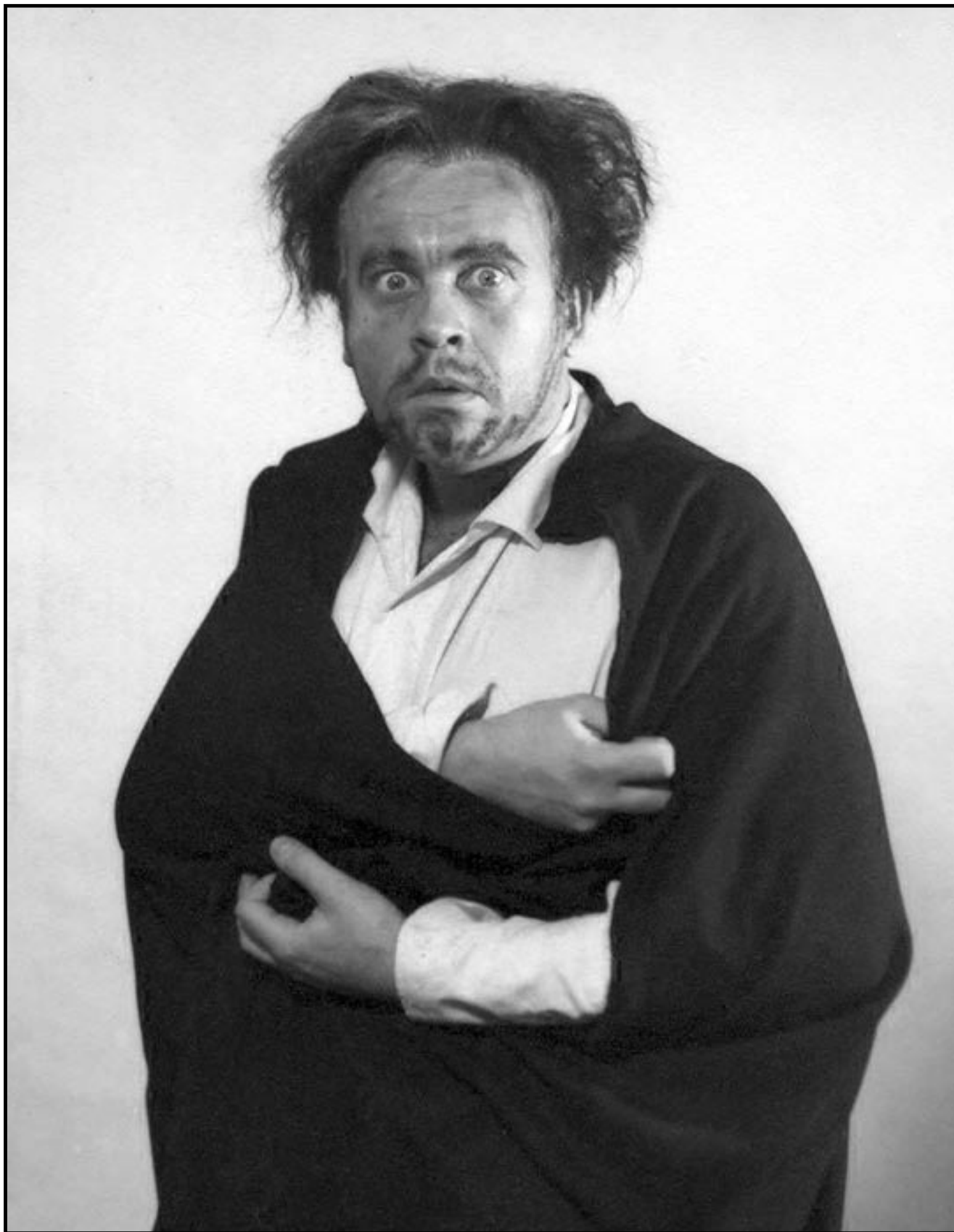
— Powiedziałem od razu: ładny, liryczny głos, ale po co głupi bierze się do dramatycznej arii. Nie jesteś ani Dygasem, ani Gruszczyńskim.

— Zapewne.

— Ale wezmę cię na próbę. Kontraktu ci nie dam. Będziesz co miesiąc przychodził do mnie po swoją gażę i będziesz się uczyć partii. Gdy już się czegoś nauczysz, wypróbuję cię. Pamiętaj: potrzebuję Fausta, bo u mnie w teatrze nie ma teraz komu go śpiewać. Dostaniesz pieniądze za ten miesiąc, żebyś się trochę odżywił i ubrał. — Mówiąc to, otworzył lewą szufladę biurka. Była to szuflada w pewnym sensie historyczna. Zwykle na jej dnie spoczywała spora paczka banknotów pochodzących z funduszu dyspozycyjnego dyrektora. On też wyłącznie rozdelał je pomiędzy wybranymi przez siebie ludźmi, w zależności od humoru, upodobania czy też konieczności. A że, jak każdy człowiek miał swoje czułe struny — co sprytniejsi potrafili (...) wyłudzić nie jeden tysiączek. Wówczas, siedząc nieśmiało przed potężnym dyrektorem, nie byłem świadom, iż zostałem w jednej chwili wprowadzony do kręgu uprzywilejowanych. Zobaczyłem jedynie leżące przede mną na stole pięć banknotów stułotowych i poczułem, jak zapiera mi dech. Pięćset złotych! Była to miesięczna gaża dość wysokiego urzędnika. Mając takie uposażenie, mogłem żyć spokojnie, przestać zamęczać się korepetycjami, poświęcając się wyłącznie sprawom muzyki i teatru. (...) Był to koniec roku 1927”.

Po kilku miesiącach przygotowań nadszedł wreszcie upragniony debiut na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Nie był to co prawda Faust zapowiadany przez dyrektora Młynarskiego, lecz opera-balet *Syrena* Witolda Maliszewskiego. 29 kwietnia 1928 roku Wiktor Brègy zadebiutował w tym utworze rolą królewicza.

Adam Wieniawski napisał w recenzji: „W świeżo wystawionej *Syrenie* zadebiutował w niedzielę wieczór jako Królewicz młodziutki i bardzo obiecujący tenor polski, p. Wiktor Brègy. Z partii tej trudno jeszcze osądzić go wszechstronnie. Śpiewa ze smakiem, a głos posiada miły w brzmieniu i ciepły”. Nieco szerzej wypowiedział się Piotr Rytel: „P. Brègy to tenor o pięknych



Brègy Wiktor (Don Jose) w *Carmen* - akt IV, Szwajcaria, lata 30-te

możliwościach w czasie przyszłym. Pełny, bogaty głos domaga się wprost należytego rozwoju i pielęgnacji rozumnej. Na scenie trochę nieśmiały, o ruchach mało wyrobionych, czyni wszakże p. Brègy wrażenie sympatyczne, widać w nim bowiem talent bez cienia kabotynizmu. Mniemać można, iż głos p. Brègy'ego, o ile rozwinie się normalnie, przekroczy granice tenora lirycznego i stanie się co najmniej mezzo carrattere...”

Do końca sezonu był jeszcze Królewiczem kilkanaście razy. I tylko Królewiczem w „Syrenie”, w sercu bowiem śpiewały inne, wielkie partie.

W zaśpiewaniu po raz pierwszy w życiu dużej partii z klasycznego repertuaru pomógł mu przypadek, a właściwie targi finansowe między Ignacym Dygasem, nie kwestionowanym królem warszawskich tenorów, a dyrektorem Młynarskim. Na początku następnego sezonu, we wrześniu 1928 roku, na afiszu była *Tosca*. Wykonawcą roli Cavaradossiego był Dygas, natomiast dwaj pozostali czołowi tenorzy tej sceny: Adam Dobosz i Stanisław Gruszczyński nie wchodzili w drogę Ignacowi — jak go w teatrze nazywano — i nie dublowali Cavaradossiego. 28 września rano Ignacy Dygas odmówił wieczornego występu w *Tosce*, jeśli nie dostanie pięciuset-złotowej podwyżki. Młynarski był nieugięty i wołał odwołać spektakl, niż ustąpić wobec szantażu. Wielki Ignac nie przewidział tylko tego, że „ten młody Brègy” umie całą partię na pamięć, a przez codzienne przebywanie w teatrze nauczył się też bezwiednie wszystkich sytuacji scenicznych w tym przedstawieniu.

Dyrygent Jerzy Sillich, który miał prowadzić wieczorny spektakl, kiedy dowiedział się, że Brègy zna partię Cavaradossiego, zrobił z nim próbę muzyczną i nagle przed młodym śpiewakiem pojawiła się wielka szansa.

„Wieczorem wszystko poszło jak z płatka — zapisał w pamiętniku po latach. — Przemiała koleżanka, Adelina Czapska, świetna Tosca, i Eugeniusz Mossakowski jako Scarpia pomagali mi z całą zyczliwością. Również Sillich czuwał bacznie przy pulpicie. Byłem zresztą zupełnie przytomny i świadomy niemal każdego drobnego ruchu. Jedyne w scenie szamotania się w akcie drugim dałem się ponieść żywiołowi i straciłem panowanie nad sobą. Bolesnie kopnąłem jednego ze statystów usiłującego mnie obezwładnić, a po wywleczeniu mnie za kulisy nie od razu zaniechałem walki. Sądzone w pierwszej chwili, że dostałem bzika”.

Na szczęście po załatwieniu męskich porachunków ze statystą, który za bardzo przejął się swoją rolą łapacza zakochanych malarzy, artysta malarz Cavaradossi powrócił na scenę i dokończył z powodzeniem swój pierwszy występ w *Tosce* u boku tak renomowanych partnerów, jak Czapska i Mossakowski. A krytyk „Polski Zbrojnej” tak oto odnotował to zdarzenie: „Partię Cavaradossiego wypląnął p. Brègy od razu na szerokie fale kariery operowej. Skromność, talent i przepiękny głos tenorowy młodego artysty odniosły walne zwycięstwo”.

Dwa tygodnie później wystąpił wreszcie w tytułowej roli w *Fauście* Gounoda. Dwa dni po tym zdarzeniu, 14 października, „Kurier Warszawski” doniósł: „Pan Wiktor Brègy grający w piątkowym *Fauście* rolę tytułową, święcił prawdziwy tryumf artystyczny. Jeżeli się zważy, że p. Brègy znajduje się obecnie we wstępnym okresie swej kariery, to sukces osiągnięty przez niego jest wprost imponujący...”

31 stycznia 1929 roku wystąpił po raz pierwszy w trzeciej wielkiej partii szczególnie ważnej dla każdego polskiego tenora, czyli jako Stefan w *Strasznym dworze* Moniuszki. Przedstawienie prowadził Emil Młynarski, a o dobrym przyjęciu ze strony publiczności mogły świadczyć



Wiktor Brègy (Almaviva) w *Cyruliku sewilskim* - lata 30-te, (Bazylea)

oklaski zmuszające Brègy'ego do bisowania arii z kurantem (o czym pisali recenzenci w kilku gazetach).

Tempo kariery było coraz szybsze. W repertuarze swoim Wiktor Brègy zaczął kolekcjonować coraz więcej ról pierwszoplanowych, okraszanych rosnącą popularnością wśród warszawskich miłośników opery i coraz lepszymi recenzjami. Długo czekał na swoją szansę, długo, z samozaparciem przygotowywał się do tego zawodu. Ale gdy już wystartował, to zręby przyszłej kariery zaczął budować na solidnych podstawach, a ona sama rosła z dużym przyspieszeniem. Niebawem należał już do czołowych solistów naszej reprezentacyjnej sceny operowej. W następnym sezonie — 1929/30 — razem z Heleną Lipowską brał udział w nowej (i ostatniej w Warszawie przed wojną) inscenizacji *Halki*. I razem z tą partnerką w partii tytułowej Wiktor Brègy-Jontek dokonał pierwszych w swoim życiu nagrań płytowych dla warszawskiej wytwórni „Syrena”. 14 grudnia 1929 roku brał udział w prapremierze opery Piotra Ryttla *Jjola*, a już w styczniu wystąpił w prezentowanej po raz pierwszy w Warszawie *Jenufie* Janaczka.

W kwietniu 1930 roku przyjechał do Warszawy światowej sławy bas rosyjski, Fiodor Szalapin. W Teatrze Wielkim miał wystąpić dwa razy: jako Mefisto w *Fauście* Gounoda i w roli tytułowej w *Borysie Godunowie* Musorgskiego. Kontrakt opiewał na cztery tysiące dolarów. Partnerem Szalapina w pierwszej z oper, jako tytułowy Faust, był Wiktor Brègy. Zapisał on w swoich pamiętnikach dość dokładnie sceniczne spotkanie z Szalapinem, a ponieważ opis ten — jako relacja świadka i uczestnika zdarzeń — daleko odbiega od obiegowych opinii i jako dokument dotąd nie publikowany z pewnością ma swoją wartość poznawczą, pozwalam go sobie przytoczyć we fragmentach.

„Szalapin zjechał do Warszawy z wielką pompą i reklamą. Poruszał się po teatrze majestatycznie, jak wielki pan na swoich posiadłościach z góry spoglądając na «poddanych». Obnosił się wyprostowany, z wysoko uniesioną głową, poruszając się krokiem wolnym, majestatycznym. Jego postawa olbrzyma wyglądała rzeczywiście imponująco, a wyrazista, ciekawa twarz przykuwała uwagę. Miał wówczas pięćdziesiąt siedem lat.

Na zarządzonej dla niego próbie zachowywał się nieprzyjemnie, dawał polecenia w formie imperatywnej, nie zadając sobie trudu szczegółowego wyjaśnienia swoich intencji interpretacyjnych. Może został sprowokowany do takiej postawy przez mój młody wiek nie budzący w nim widocznie większego szacunku i zaufania. Nie wiem jednak dlaczego traktował z góry innych kolegów, starszych i bardziej ode mnie doświadczonych. Musiały to być skutki nawyku niemiłe, zewnętrzne oznaki «wielkości», które — jak było powszechnie wiadomo — lubił ujawniać w pewnych okolicznościach (...)

Największe jednak rozczarowanie przyniosła obserwacja jego kreacji aktorskiej. W szkolnych czasach kijowskich nie udało mi się ujrzeć Szalapina jako Mefista, pamiętam jednak fantastyczne opinie, jakie towarzyszyły jego rzadkim występom. Tymczasem zostałem zaskoczony powierzchownością koncepcji scenicznej, realizowanej środkami prymitywnymi, oddziałującymi na wrażliwość wizualną widza, nie poruszając go emocjonalnie (...) Bawił mnie nie angażując wewnątrz i denerwując pretensjonalnością wyrazu.

(...) Strój Szalapina — czerwony i bardzo ozdobny miał chyba na celu przedstawienie Mefista jako «wielkiego pana». Nie chciał go jednak pozbawić cech diabolicznych, użył więc jaskrawej czerwieni, stosując jednocześnie charakterystyczną twarz, którą obecnie uznalibyśmy



Wiktor Brègy (Jontek) i Annie Weber-Brägger (*Halka*) podczas szwajcarskiej prapremiery naszej opery narodowej (Berno 12 XI 1933 roku)

za mocno przesadną i naiwną. Istniała kiedyś wódka nosząca nazwę « Mefisto ». Na etykiecie przedstawiony był diabeł w czerwonym kostiumie w dziwnie wykręconej pozie, co prawdopodobnie miało podkreślić jego piekielne właściwości. Szalopinowskie ujęcie postaci szatana przypominało ową podobiznę na butelce (...)

Zdenerwowanie pozbawiało go chwilami panowania nad sobą. Jakkolwiek przestrzegałem dokładnie wszystkich otrzymanych zaleceń dotyczących poszczególnych sytuacji scenicznych, w pewnej chwili w prologu posłyszałem wściekły, zdławiony szept mistrza: — Poszoł won na drugą stronę! — Byłem posłuszny i zastosowałem się do «uprzejmego» zaproszenia, pomimo przeświadczenia iż znajdowałem się na właściwym miejscu ustalonym w czasie próby...”

Przedstawienie to odbyło się 30 kwietnia 1930 roku. Kilka dni później Wiktor Brègy odbył swą pierwszą w życiu zagraniczną podróż teatralną i 4 maja wystąpił gościnnie w *Fauście* na scenie opery królewskiej w Sztokholmie, a dwa dni potem w *Tosce*. W trzecim roku występów operowych obca publiczność i recenzenci przyjęli śpiewaka z Polski z dużą życzliwością. „Svenska Dagbladet” zwróciła uwagę na: „...frazowanie tak inteligentne i muzycznie interesujące, że polskiego gościa słuchało się z prawdziwą przyjemnością”. Natomiast „Stockholms Tidningen” uznał, że: „...śpiewak dysponuje miękkim, urzekającym swą barwą głosem, który szczególnie dobrze odpowiada wymaganiom stawianym przez dzieło Gounoda. Również pod względem



Wiktor Brègy w *Marcie Flotowa* - Szwajcaria, lata 30-te (Bern lub Bazylea)

aparycji, jak i gry aktorskiej, nie pozostawia pan Brègy nic do życzenia”. Zachęcony powodzeniem w *Fauście* podczas przedstawienia *Toski* artysta czuł się już dużo swobodniejszy, co zauważyła gazeta „Social-Demokraten”, pisząc: „...jako Mario Cavaradossi w *Tosce* miał okazję w większym stopniu niż w *Fauście* udokumentować swoje zalety jako artysta muzyk i aktor...”

Sezon 1929/30, tak nabrzmiął wydarzeniami ważnymi dla biografii artystycznej, zakończył Wiktor Brègy również mocnym akcentem: wystąpił w roli Stefana w *Strasznym dworze*; przedstawienie to transmitowane było przez Polskie Radio. Wspinaczka była żmudna i trudna, ale teraz mając lat dwadzieścia siedem, a w repertuarze wiele partii pierwszoplanowych



Wiktor Brègy, zdjęcie prywatne - Szwajcaria, lata 30-te

mógł już Wiktor Brègy powiedzieć, że jako artysta stanął na mocnych nogach.

Rok później w lipcu 1931, po kolejnym sezonie w Operze Warszawskiej, który zakończył się pustą kasą, złym zarządzaniem i zamknięciem Opery przez Magistrat, razem z żoną wyjechał do Paryża. Przesłuchanie przed Louisem Massonem, dyrektorem Opera Comique, wypadło pomyślnie i Wiktor Brègy został zaangażowany na nowy sezon 1931/32 w paryskiej Operze Komicznej.

„Od pierwszego kontaktu z tym teatrem — wspominał potem — poczułem się samotny i dezorientowany. Nie znalazłem za kulisami tradycyjnej poczekalni dla artystów, do jakiej przyzwyczałem się w warunkach warszawskich. Nie zauważyłem również artystów przychodzących na codzienne pogawędki do teatru...”

Więc gdzie — w takich warunkach — miały powstawać plotki teatralne, drobne intrygi i burze w szklance wody? Warszawa w tym względzie okazała się niezastąpiona.

Zadebiutował na nowej scenie 8 października 1931 roku rolą Geralda w *Lakme Delibesa*. Mimo gorącego przyjęcia ze strony publiczności czuł się niezbyt dobrze. „Ani w czasie przedstawienia, ani po przedstawieniu nikt z dyrekcji nie odwiedził mnie w garderobie. Również koledzy trzymali się na dystans, nie zdradzając żadnych intencji towarzyskich. Uderzył mnie dziwny chłód, panujący za kulisami tego wielkomijskiego teatru...”

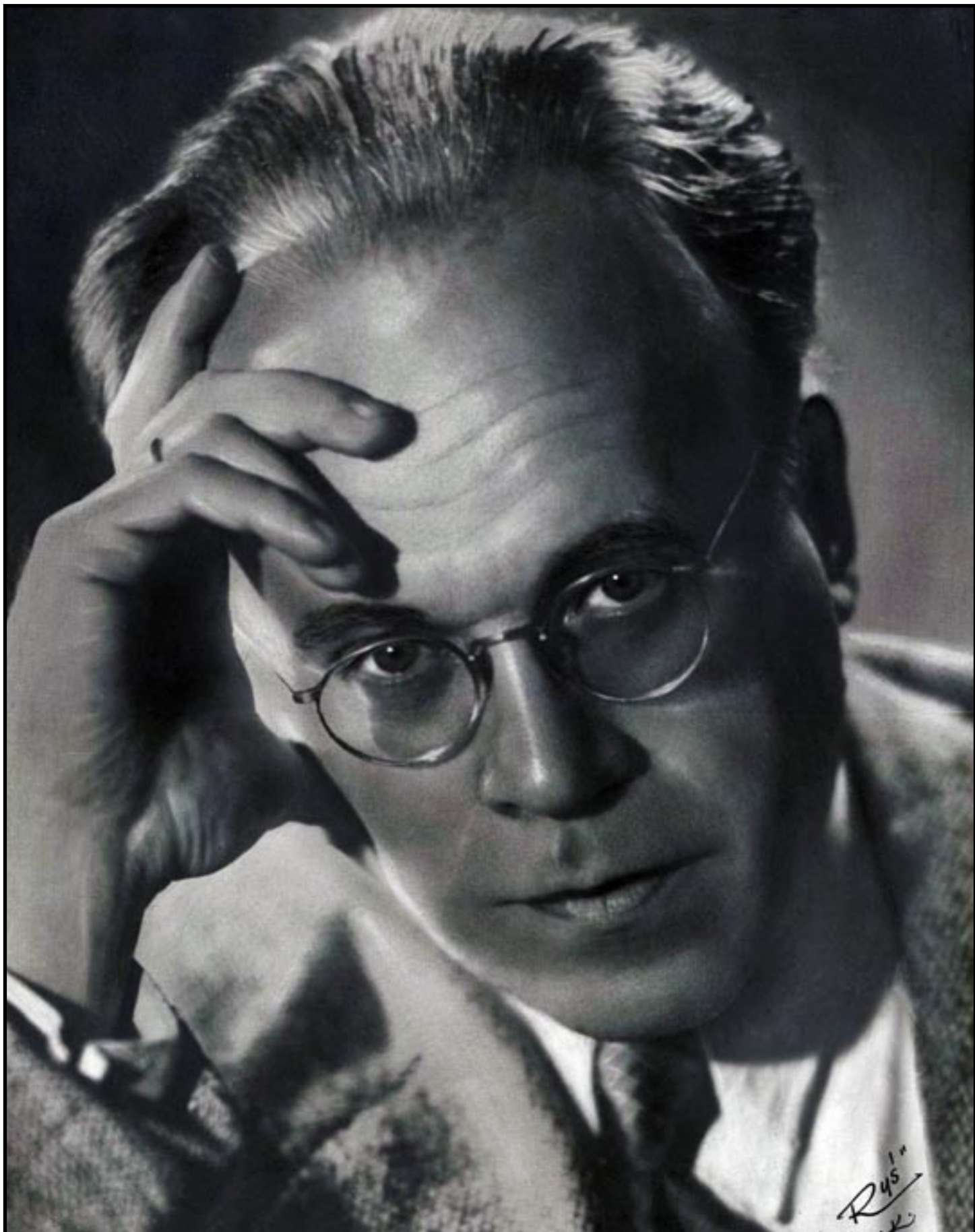
Po jednym sezonie spędzonym w Operze Comique, gdzie śpiewał jeszcze w *Werterze* i w *Manon Masseneta*, Wiktor Brègy przeniósł się do Szwajcarii, a tam podpisał kontrakt z Operą w Bernie. Z głośniejszego, tętniącego światowym życiem stolicy Francji nagle wpadł w ciszę, porządek i układność szwajcarskiej stolicy. Tu rozpoczął się nowy etap jego kariery w obszarze niemieckojęzycznym. Zadebiutował jednak jeszcze w języku francuskim w oryginalnej wersji *Fausta* Gounoda 16 września 1932 roku na scenie stołecznego Berner Stadttheater. Publiczność szwajcarska, nobliwa i skupiona, na ogół nie afiszuje się ze swoimi wrażeniami. Ale na pierwszym przedstawieniu Brègy’ego siedzieli też na galerii włoscy dostawcy jarzyn, więc kiedy usłyszeli w *Fauście* wysokie C... Oddajmy głos oburzonemu krytykowi z „Berner Tagwacht”:

„W roli tytułowej zaprezentował się Wiktor Brègy (...) Bez dającego się zauważyć wysiłku, głos sięga do wysokiego C (...) Efektowny ton tak dalece wytrącił z równowagi licznych historyków, iż swoimi wrzaskami i hałaśliwymi owacjami zepsuli śpiewakowi zakończenie arii. Energiczny protest kulturalnych słuchaczy skierowany przeciw awanturnikom (...) przyczynił się do przywrócenia porządku. W związku z powyższym incydentem zwracamy uwagę, że w żadnym przypadku nie będziemy tolerować na przedstawieniach operowych podobnych cyrkowych występów zapożyczonych z tradycji włoskich staggione...”

Rzeczywiście: co kraj, to obyczaj (często nie tolerowany nawet po sąsiedzku).

Pierwszy sezon na scenie berneńskiej przyniósł artyście stale rosnącą popularność i uznanie krytyki. Ponieważ była to opera stołeczna, po pewnym czasie zaczęto mówić o Wiktorze Brègy’m — pierwszy tenor szwajcarski. A przy wysokiej kulturze muzycznej Szwajcarów trzeba przyznać, że była to pozycja licząca się.

„Sezon 1932/33 dobiegał końca (...) Od pewnego czasu nosiłem się z myślą wprowadzenia na scenę szwajcarską *Halki* Moniuszki, która wydawała mi się pozycją bardzo odpowiednią zarówno ze względu na swoją wartość muzyczną, jak i na zrozumiałość dla Szwajcarów ideę libretta. Sprowadziłem z Polski wyciąg fortepianowy oraz istniejący od czasów premiery



Wiktor Brègy, zdjęcie prywatne wykonane w Gdańsku w 1952 roku
w Zakładzie Fotograficznym Ryś

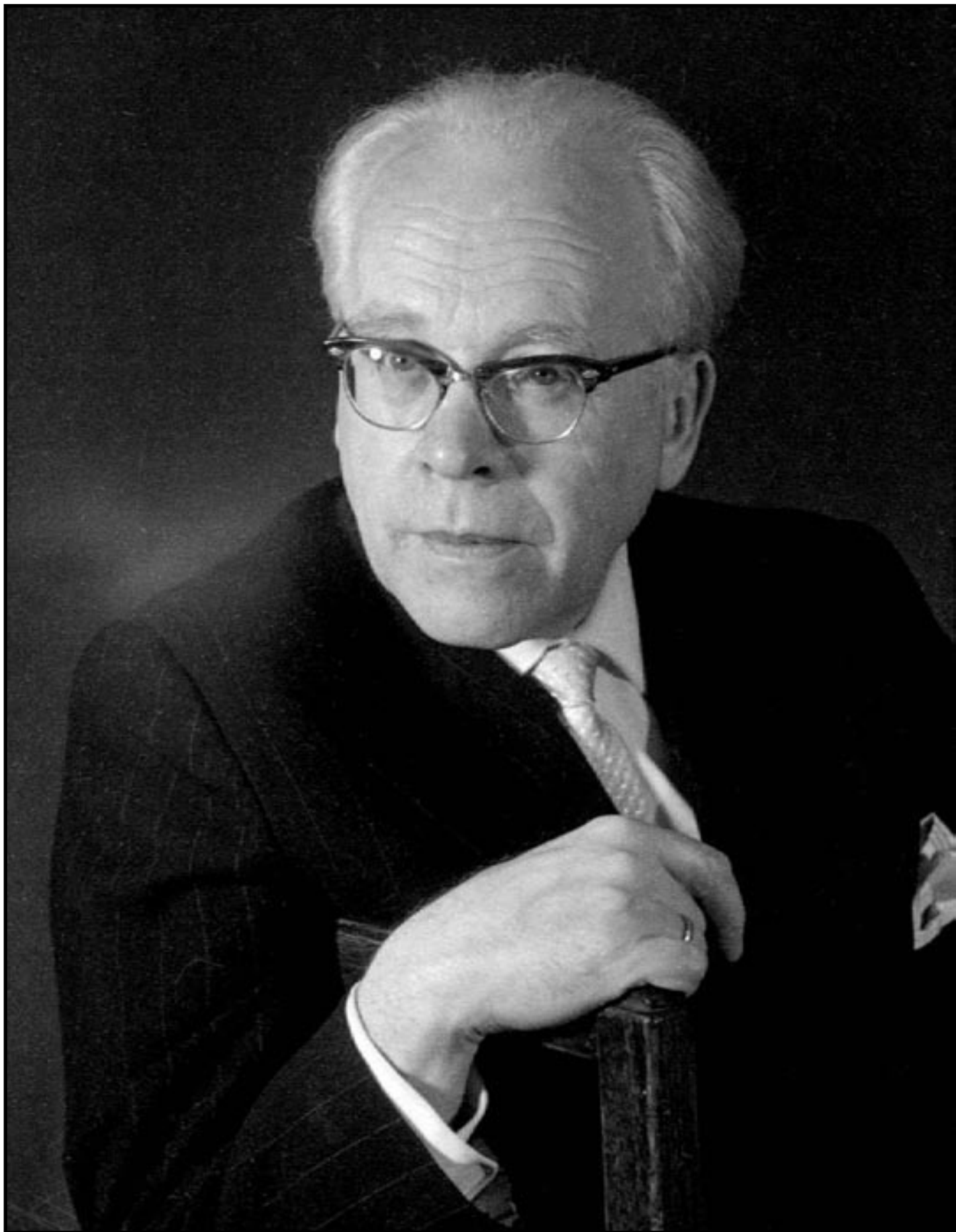
wiedeńskiej przekład niemiecki tekstu. W zorganizowanym dla kierownictwa opery berneńskiej przesłuchaniu wystąpiłem razem z moją żoną Zofią. Ponieważ umiała prawie całą partię *Halki*, mogliśmy zademonstrować najpiękniejsze fragmenty utworu. Wynik przesłuchania okazał się nadszpiewanie udany. Muzyka *Halki* wzbudziła zachwyt słuchaczy, Zofia zaś zaimponowała urodą swego głosu i muzykalnością, w związku z czym otrzymała propozycję gościnnego występu. Jednocześnie całe kierownictwo teatru wypowiedziało się za wstawieniem *Halki* do repertuaru następnego sezonu”.

Dzięki staraniom poselstwa polskiego w Bernie i Wiktora Brègy doszło do pierwszego wystawienia naszej opery narodowej w Szwajcarii, a premierę tę połączono z obchodami 15 rocznicy odzyskania niepodległości Polski. I 12 listopada 1933 roku, o ósmej wieczorem, dyrygent Kurt Rothenbuhler podniósł batutę w kanale orkiestrowym Berner Stadttheater, rozpoczynając uwerturę do *Halki*. Na widowni gala, jakiej tu nie pamiętano od lat. Cały korpus dyplomatyczny, przedstawiciele władz federalnych i kantonu berneńskiego z prezydentem Szwajcarii, doktorem Schulthessem, stała publiczność premierowa stolicy i Polacy zamieszkali w tym kraju. Spektakl przygotował scenicznie emigrant z III Rzeszy, ceniony reżyser filmowy i teatralny, Leopold Sachse, zaś bardzo w nim istotne sceny baletowe opracowała choreograficznie Polka stale mieszkająca w Szwajcarii, Stefania Warrent-Jasińska. Ze wszystkich relacji po tym przedstawieniu jakie przeczytałem, zamieszczonych w prasie szwajcarskiej, i korespondencjach w polskich gazetach wynikało, że ta premiera była wielkim odkryciem i miłym zaskoczeniem dla Szwajcarów, którzy po raz pierwszy usłyszeli o istnieniu Stanisława Moniuszki. *Halka* podobała się od pierwszego taktu uwertury, zaś z każdą kolejną sceną atmosfera na sali była coraz bardziej gorąca, dochodząc do wielkich owacji w IV akcie po arii Jontka *Szumią jodły na gór szczycie*, śpiewanej początkowo — jak i cały spektakl — w tłumaczeniu na język niemiecki, a powtórzonej na bis po polsku.

W roli tytułowej wystąpiła śpiewaczka szwajcarska, primadonna Opery Berneńskiej, Annie Weber-Bragger, zaś w roli Jontka partnerował jej Wiktor Brègy. Nie tylko recenzent „Neue Berner Zeitung” był zdziwiony, pisząc: „... dlaczego dzieło to od dawna nie zdobyło sobie powszechnej popularności? Oklaski szczerze wypełnionej widowni stale zyskiwały na nasileniu, aż wreszcie przeistoczyły się w nie milknącą owację...” Krytyk z „Berner Tagwacht” też dokonał miłego odkrycia, zapytując jednocześnie: „Jest prawdziwą zagadką, dlaczego to arcydzieło nie zyskało znaczenia międzynarodowego? Cóż wie się o nim we Francji, Anglii czy Niemczech? Znane przewodniki operowe nie potrafią nic o nim powiedzieć, ba, nawet go nie wymieniają...”

Dlaczego *Halka* nie weszła do międzynarodowego obiegu? Od premiery szwajcarskiej upłynęło dalsze pół wieku jej historii scenicznej i dalej nie potrafimy sensownie odpowiedzieć na to pytanie. Ale zapewne winić za to powinniśmy się przede wszystkim my, Polacy. Pojedyncze, chlubne wyjątki — jakim może być przykład Wiktora Brègy w latach trzydziestych, który korzystając ze swojej pozycji artystycznej w Szwajcarii, doprowadził w 1933 roku do premiery w Bernie, a dwa lata później w Zurychu, czy powojenne działania Marii Fołtyn popularyzującej *Halkę* w wielu krajach — niestety nie zastąpiły i nie zastąpią przemyślanej i sensownie realizowanej promocji naszej sztandarowej opery.

A przecież, czego dowodem berneńska inscenizacja. *Halka* może podobać się obcej publiczności nawet bardziej od innych oper z żelaznego repertuaru. Dowodziła tego primabalerina Opery w Bernie, Stefania Warrent-Jasińska, w rozmowie z dziennikarzem „Ilustrowanego



Brègy Wiktor, zdjęcie prywatne, Warszawa 1966, ©.W.A.Brègy

Kuriera Codziennego”:

— Prawdziwą atrakcją była dla mnie praca nad tańcami w *Halce*. Obawiałam się, że Szwajcarzy nie odczują rytmu polskiej muzyki tanecznej...

— Czy *Halka* podobała się w Bernie?

— Bardzo. Najlepiej świadczy o tym fakt, że teatr ten był wysprzedany 18 razy, a opery w Bernie idą przeciętnie po 8—10 razy. Do powodzenia *Halki* przyczynił się niewątpliwie w znacznej mierze Wiktor Brègy, który śpiewał Jontka. Jest on ulubiercem publiczności berneńskiej...”

Do 1939 roku Wiktor Brègy na stałe był związany ze scenami operowymi Szwajcarii: w Bernie, a potem w Bazylei. Jednocześnie występował gościnnie w Warszawie, Zurychu, Wiedniu, Krakowie, Poznaniu, Pradze, Lucernie, Lwowie, Salzburgu, ciesząc się dobrą renomą. Podczas wojny mieszkał w Warszawie, a po powstaniu znalazł się, jak wielu innych artystów warszawskich, w Krakowie. Tutaj też, w sierpniu 1945 roku, po raz pierwszy po zakończeniu wojny wystąpił na scenie operowej w *Hrabinie*. W Teatrze Słowackiego — gdzie występował zespół Opery Krakowskiej — śpiewa) Brègy przez następne dwa lata, zajmując się jednocześnie pracą pedagogiczną w Warszawie.

Od 1950 roku przez następne trzy lata Wiktor Brègy pracował w Gdańsku w Studio Operowym, którego był współzałożycielem, pedagogiem i reżyserem. Potem przeniósł się do Opery Warszawskiej, gdzie został zatrudniony jako reżyser. A od 1956 roku równoległe z działalnością reżyserską rozpoczął pracę wykładowcy wokalistyki w stołecznej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Dwa lata później otrzymał nominację na profesora. W swoim dorobku reżyserskim i inscenizacyjnym miał też prapremiery oper polskich: *Krakatuk* Szeligowskiego w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (30 XII 1956 r.) i *Komendant Paryża* Rudzińskiego na scenie Opery Poznańskiej (27 III 1960 r.).

Mając lat 61, Wiktor Brègy otrzymał obywatelstwo polskie. Prawie przez całe życie wędrował po europejskich scenach operowych z paszportem francuskim w kieszeni, rozstawiając polską wokalistykę i propagując naszą muzykę. Natomiast jego dokonania reżyserskie w okresie powojennym kronikarz polskiej wokalistyki, Henryk Woźnica opatrzył takim komentarzem: „Wyjątkowo cennymi były zalety reżyserii, jak ją pojmował i której założenia praktycznie stosował Wiktor Brègy. Przebieg przygotowanych przezeń wystawień odznaczał się nieposzlakowaną naturalnością i realizmem psychologicznym. Miały one w sobie jakby nieograniczoną dynamikę, a także pełnię życia. Sylwetki wszystkich postaci posiadały zawsze rysy wyraziście uwypuklone. Przedstawienia operowe, ponadto owiane czarem poezji, nasycone były, gdy znajdowało to uzasadnienie, wielobarwnym komizmem”.

Miał w dorobku około 50 wyreżyserowanych przedstawień operowych, w tym także premierę *Strasznego dworu* w Bernie. Tak więc 8 października 1948 roku druga opera Moniuszki dzięki jego staraniom trafiła do stolicy Szwajcarii.

Swoje doświadczenia śpiewacze i pedagogiczne opublikował Wiktor Brègy w książce *Elementy techniki wokalne* (1975 r.).

Zmarł 20 maja 1976 roku w Warszawie.

Pozostały nagrania płytowe, których dokonał w Polsce i w Szwajcarii.

Płyty z lat 1929—1939

Firma „Syrena-Electro“

- Nr 20255/56 S.Kazuro-dwa duety z oratorium *Słońce: Noc i Białe jaśminy*. Wykonawcy: Zofia i Wiktor Brègy z towarzyszeniem orkiestry.
- 20392/93 P.Mascagni-Siliciana z *Rycerskości wieśniaczej*, G. Puccini-aria Cavaradossiego z III aktu *Toski*. Wykonawcy: W. Brègy z orkiestrą Opery Warszawskiej, dyrygował B. Szulc.
- 20394/ 95 S. Moniuszko 95 — aria Jontka *Szumią jodły...* Wykonawcy: W. Brègy z orkiestrą Opery Warszawskiej; dyrygował B. Szulc.
- 20396/97 G. Puccini — aria Rudolfa z *Cyganerii*; P. Czajkowski — aria Leńskiego z *Eugeniusza Oniegina*. Wykonawcy: W. Brègy z orkiestrą Opery Warszawskiej; dyrygował B. Szulc.
- 20737/38 Joh. J. H. Yerhulsi — *Requiem* (fragment); G. Faure — *Pod Krucyfiksem*. Wykonawcy: W. Brègy i R. Wraga z Chórem Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa” pod dyrekcją W. Lachmana.
- 20739/40 Pieśń Święty Boże. Wykonawcy: W. Brègy z Chórem Towarzystwa Śpiewaczego „Harfa” pod dyrekcją W. Lachmana.

Nagrania po roku 1945

Firma „Odeon“

- Nr 236121 a/b S. Moniuszko — aria z kurantem ze *Straszego dworu*. Wykonawcy: W. Brègy z orkiestrą pod dyrekcją J. Ozimińskiego.

Firma „Muza“

- Nr 1190 a/b Fr. Chopin — *Moja pieszczotka* op. 74 nr 12 Fr. Chopin — *Nie ma czego trzeba* op. 74 nr 13 (akompaniuje J. Lefeld — fortepian).
- 1678 a/b S. Moniuszko — *Do oddalonej* S. Moniuszko — *Niedziela* (akompaniuje W. Klimowiczowa — fortepian).

- 1679 a/b E. Pankiewicz — *Na dobranoc* op. 19 nr 4.
K. Szymanowski — *Czasem gdy długo na półsennie marzę* (akompaniuje
W. Klimowiczowa — fortepian).
- X 1732 a S. Moniuszko — *Panicz i dziewczyna*. Wykonawcy: W. Brègy
i W. Klimowiczowa — fortepian.

Ponadto: P. Mascagni: *Pieśń przy winie z Rycerskości wieśniaczej* — reedycja nagrania z lat trzydziestych zamieszczona została w albumie *Polskich Nagrań Gwiazdy polskiej opery*. Zarejestrowano także na specjalnych płytach (czarna masa, podłoże metalowe, nagranie jednostronne) recital radiowy z dnia 19 X 1946 roku w Radio-Bern w Szwajcarii (znakomita jakość techniczna), zawierający pieśni polskie (Paderewski, Moniuszko, Niewiadomski, Pankiewicz, z Jerzym Lefeldem przy fortepianie).

Istnieją też dwie płyty (bardzo zniszczone) nagrane w Szwajcarii i wyprodukowane specjalną techniką (cienka masa plastikowa na metalowym podłożu, nagranie dwustronne). Płyty zawierają pieśni kompozytorów szwajcarskich (Neuchaus i Flury) oraz kwartet z ostatniego aktu *Cyganerii*.



© Wacław Panek
wacławpanek@wacławpanek.pl