

## Eraldo Salmieri - przeskoczyć swój cień

*Spotykamy się w Teatrze Wielkim w Poznaniu, w którym przygotowuje Pan premierę Balu maskowego Giuseppe Verdiego. Wcześniej interpretował Pan to dzieło w Staatstheatre w Bremie w 1999 roku. Czy Bal maskowy jest operą zajmującą istotne miejsce w Pana repertuarze?*

Bal maskowy jest dla mnie bardzo ważnym dziełem, ale uważam, że nie zajmuje ono najwyższego miejsca w twórczości Verdiego. Jakkolwiek jest jednym z tych dzieł Mistrza, które znajdują się w ścisłej czołówce literatury operowej.

Przebiegi pracy nad tą operą w Bremie i w Poznaniu są porównywalne. Tutaj mam jednak dużo więcej czasu na próby z poszczególnymi zespołami, co na pewno w znaczny sposób wpływa na głębię interpretacji wykonawców. Wielogodzinne próby dają także i mnie możliwość jeszcze głębszego wniknięcia w partyturę, dzięki czemu Bal maskowy staje się dla mnie punktem odniesienia dla wielu innych kompozycji tego gatunku.

*Prowadził Pan przedstawienia oper Verdiego, m.in. Aidy, Traviaty, Nabucco na wielu scenach operowych świata. Jak mógłby Pan krótko scharakteryzować dzieło Bal maskowy, znaleźć jego miejsce w twórczości Giuseppe Verdiego, porównać do wcześniejszych i późniejszych oper kompozytora?*

Myślę, że porównywanie tej opery do innych dzieł Verdiego nie jest wcale istotne. Bal maskowy jest jednym z tych dzieł, którego libretto oparte jest o autentyczną historię Europy. Przy pracy nad tą operą najbardziej fascynujące jest dla mnie poczucie muzycznej ciągłości narracyjnej od pierwszych taktów, do samego końca. Nawet przez sekundę nie można odczuć jakiegokolwiek zawieszenia, nie ma chwili wytchnienia w wyrażaniu sensu muzycznego. Muzyka, instrumentacja, głosy wokalne są pełne kontrastów. Bal maskowy jest pierwszym dziełem, w którym można to piękno poczuć w jednym ciągu, w jednym rozwiązaniu. To jedna z pierwszych oper Verdiego, gdzie recytatyw jest bardzo rozbudowany. Nie ma większych podziałów pomiędzy ariami a recytatywami, jak było we wcześniejszych, a czasem i w późniejszych dziełach Mistrza. W Balu można wyróżnić dwie czy trzy prawdziwe arie – cała reszta jest ściśle połączona. Myślę, że Bal maskowy był dla Verdiego pewnym doświadczeniem, do którego powrócił dopiero w Otellu i Falstaffie, gdzie główny prym wiodą recytatywy i ansamble.

Bardzo interesujący dla mnie jest również element wprowadzenia osobnego zespołu muzyków na scenę. Nie jest on jednak użyty jako całkowicie odrębny zespół, tzw. „banda” co pojawiło się już w innej operze kompozytora – w Rigoletcie. Scena balowa z udziałem Gustawa przypomina mi trochę Don Giovanniego Mozarta. W obu przypadkach zestawione są ze sobą dwa różne plany dźwiękowe – orkiestry na dole i zespołu na górze. To z kolei wzbudza we mnie nowe pomysły, bardzo mnie fascynuje.



*Spotyka się Pan z wykonawcami, którzy proponują swoją wizję ról i interpretację. Jakie widzi Pan, jako decydujący interpretator muzyczny tego dzieła, największe trudności związane z partyturą utworu? Czy Bal maskowy w porównaniu z innymi operami Verdiego zawiera takie trudności? Może one nie dotyczą tylko solistów, ale i orkiestry, chóru?*

Przede wszystkim zwracam uwagę na możliwości techniczne wykonawców, dopiero potem mając powyższe na uwadze, staram się ukierunkować ich punkt widzenia. Ważne jest także, co soliści proponują w swoich interpretacjach, czyli przeżycia emocjonalne związane z daną rolą. Ważne jest, aby i jedno i drugie mądrze połączyć. Oczywiście mam swoje pomysły, które mogą nie współgrać z ich interpretacją, ale można na ten temat dyskutować, i tak też robimy. Wszystko jest bardzo ważne, należy brać pod uwagę całą wyobraźnię, materiał, warunki głosów, które się wybiera. Bardzo istotnym dla mnie czynnikiem, który powinno się odkryć jest talent solistów. Można wtedy wszystkiego dokonać, rozpatrywać pomysły, wydobywać ekspresję. Myślę, że wszyscy soliści czują i rozumieją, iż można rozpoznać pewne wartości, które się posiada i wtedy je uzewnętrznić, harmonijnie wykorzystać w muzyce. Jak to się mówi we Włoszech „przeskoczyć swój cień”, który wszyscy mamy. Muszę też powiedzieć, że spotykając się w pracy z pięknymi głosami czasem zmieniam swoje wyobrażenie, i to dzięki właśnie ekspresji wykonawców, potem zastanawiam się, kto bardziej pasuje do danej roli czy postaci... To jest bardzo trudne, ale zarazem bardzo kreatywne w naszej profesji.

*Wiadomo, że na dyrygencie spoczywa największa odpowiedzialność za realizację muzyczną dzieła. Który etap pracy nad partyturą jest dla Pana najistotniejszy, a może... najtrudniejszy? Który ma największy wpływ na efekt końcowy?*

Pierwszy! Pierwszy etap z solistami, ale także pierwszy z orkiestrą i chórem. Myślę, że każdy muzyk od razu rozpoznaje, czy ma możliwość „ekspresji samego siebie” w jemu odpowiadającym stopniu. Jeśli jest rodzaj tzw. muzycznego zaufania, który powinien pojawić się zaraz na początku, wtedy nie ma specjalnych problemów, jeśli nie – praca staje się bardziej skomplikowana.

Bardzo istotny jest dla mnie moment, kiedy soliści i orkiestra spotykają się po raz pierwszy. Można wtedy ocenić jak przebiegła praca z samymi instrumentalistami oraz jak odnajdują się wraz z nimi soliści. Bardzo lubię też chodzić na pierwsze próby z reżyserem, by zobaczyć, ile z naszej muzycznej pracy pozostało, a co zniknęło kiedy śpiewacy zaczynają się poruszać, kiedy pojawia się nowe tempo akcji, czy różne elementy sceniczne. Można wtedy ocenić, ile dzięki pierwszym próbom udało się uzyskać. Zatem te trzy momenty są dla mnie najważniejsze.

*Czy realizacja teatralna, wizja reżysera i pomysł spektaklu mają wpływ na Pańską interpretację muzyczną dzieła, czy jest ona niezmienna?*

Jeśli pojawia się coś, co jest przeciwko moim odczuciom dotyczącym muzyki, rzeczywiście nie czuję się wygodnie. Zazwyczaj jednak nie zmieniam swojej muzycznej wizji. W przypadku, kiedy praca reżysera podkreśla jakieś aspekty muzyki, bardzo się z tego cieszę i doceniam dodatkową interpretację. Studiując partyturę od razu myślę, jak muzyka

charakteryzuje dany obraz, jakąś scenę. Wiele pomysłów samej reżyserii jest już zawarte w samej muzyce. To, że można zrozumieć sens dzieła wynika także z akcji zawartej w słowach i dźwiękach.

*Czy jest zatem możliwa Pana ingerencja w reżyserię spektaklu, jeśli niesie ona za sobą np. jakieś niebezpieczeństwo zagrażające samej muzyce, zapisowi partytury?*

Nie jestem w stanie zmienić wizji reżysera... Mam tylko nadzieję, że on rozumie co ja robię i ufa mi pod względem realizacji muzycznej. Kiedyś byłem asystentem dyrygenta przy pewnej produkcji. Reżyserem był Amerykanin Robert Wilson, który pewnego razu przerwał próbę i powiedział: „Widzicie co widzicie, ale słyszycie co słyszycie”. W przypadku spektaklu muzycznego, w którym publiczność ma oglądać akcję sceniczną i jednocześnie słuchać muzyki, te dwa elementy, istniejące w tym samym czasie, nie mogą sobie nawzajem przeszkadzać. Czasem muzyka jest na tyle interesująca, że zapomina się o scenie, a czasem odwrotnie – więcej uwagi zwraca się na reżyserię. Należy stworzyć jedną treść, która płynnie przenikałaby przez kolejne warstwy. W reżyserii nie jest aż tak istotne, jaki styl czy epokę reprezentuje realizacja. Ważne, by umiejętnie dopasowała się do strony muzycznej dzieła. Widziałem w waszym teatrze *Così fan tutte*, o którym nie można powiedzieć, że jest to realizacja sceniczna wyjęta z czasów



Bal maskowy w Teatrze Wielkim w Poznaniu

© J. Malinowski



samego Mozarta. Myślę, że niektórzy ludzie byli mocno zszokowani takim ujęciem, ale moim zdaniem zarówno gra aktorska, jak i cała realizacja muzyczna były perfekcyjnie dopracowane. Pozostaje oczywiście pytanie o inne wartości w tego typu przedstawieniach

*Ukończył Pan Konserwatorium Giuseppe Verdiego w Mediolanie, Akademię Muzyczną w Wiedniu, a także klasę mistrzowską u wielkiego interpretatora dzieł operowych i mistrza batuty Carlo Marii Giuliniego w Accademia Musicale Chigiana w Sienie. Czy ta wielka tradycja operowa, sięgająca przecież samych korzeni muzyki włoskiej, miała na Pana wpływ, a może przesądziła w jakimś stopniu o wyborze drogi artystycznej?*

Oczywiście, wszystkie moje doświadczenia pozostawiły po sobie pewne znaki. Należy zdawać sobie sprawę z osiągnięć przeszłości. Włoska tradycja inaczej jest rozumiana w samych Włoszech, niż niemiecka w Niemczech i czegoś innego ona dotyczy. Elementem je łączącym jest osobowość wykonawcy, która byłaby silniejsza od innych czynników związanych z pracą nad dziełem. Jeśli jest prosta linia pomiędzy kompozytorem a późniejszymi interpretatorami, to istnieje ona przede wszystkim w kontakcie z duchem twórcy. Tak naprawdę nie ma zasad tworzących tradycję. Tradycja potrzebuje wierności wobec kontaktu z duchem kompozytora. Jako przykład można podać takie nazwiska dyrygentów jak Arturo Toscanini czy Vittorio Sabata. Obaj byli wierni tradycji Verdiowskiej, choć tak bardzo różni od siebie.

Spotkanie z Giulinim to bardzo istotny moment w moim życiu artystycznym. Wróciłem z Wiednia, gdzie cały czas mnie uczono co jest poprawne, a co złe, jak na przykład relacje temp (lento, adagio itp.) w dziełach Mozarta i nagle wszystko się zmieniło. Wtedy on powiedział: „Nie wiem na czym ten problem polega. Znam tylko muzykę.” Było to dla mnie bardzo wzniosłe, zastanawiałem się co to znaczy – jest np. metronom, na który trzeba zwracać uwagę, lecz pewne wartości nie zawsze mogą być zapisane na papierze nutowym. Praca nad partyturą nigdy nie przyniesie odpowiedzi, czy wybrana droga interpretacji jest słuszna. To jest coś podobnego, kiedy zastanawiasz się, czy wybrałeś odpowiednią szkołę, żonę czy przyjaciół. Dla mnie wielką fascynacją i przygodą życiową są momenty, kiedy pracuję nad sztuką i nie wiem czy jest to właściwe, ale tworzę interpretacje, jak gdyby dla własnej psychoanalizy. Być wiernym pomysłom, geniuszowi, czuć bliskość z wcześniejszymi zamiarami kompozytora, znaleźć swoją duszę w większej całości i jej nie zatracić – to są czynniki, które pielęgnują tradycję.

*Czy zastanawiał się Pan , na czym polega różnica pomiędzy muzyką włoską i niemiecką?*

Rozumiem i czuję symfonie Brucknera i chciałbym wierzyć, że są pod względem zawartości pozamuzycznej, nazwijmy to po imieniu – filozoficznej, zbliżone są do dzieł np. Vivaldiego. Różnicę pomiędzy muzyką włoską a niemiecką można rozpatrywać w odniesieniu do formy i zawartości dzieł. Zawartość istnieje w takich dziełach niemieckich, jak na przykład w symfoniach Brahmsa. Nie można powiedzieć o czym one są, ale mają swoją zawartość, formę. We Włoszech nie ma III. symfonii Verdiego czy V. Pucciniego, forma tego rodzaju nie istnieje. Włosi zawsze chcieli opowiadać jakieś historie, jak to się dzieje np. w operach. Były one jednak mniej filozoficzne, niż niemieckie utwory tego gatunku. Fenomen Wagnera nie

polega na tym, że wraca do korzeni niemieckiej tradycji – istotna jest u niego linia filozoficzna, ideologiczna. Oczywiście nie można powiedzieć, że muzyka Verdiego nie jest pogłębiona o wymiar estetyczny, ale jest ona wartością samą w sobie. We włoskiej muzyce takie afekty jak ból czy radość są sztuką samą w sobie, natomiast w niemieckiej muzyce można odnaleźć odpowiedzi na szereg pytań.

*Czy pracując i dyskutując z Maestro Giulinim poruszał Pan nietatwe tematy dotyczące interpretacji muzyki Giuseppe Verdiego?*

Wielokrotnie rozmawiałem z Giulinim o Verdim. Martwił się bardzo, że w naszych czasach sztuka Verdiego zostaje zatracana ze względu na brak śpiewaków. Zastanawiał się, czy są tzw. „głosy Verdiowskie” i czym się one charakteryzują. Dyrygując przez wiele lat pracował z wieloma wybitnymi śpiewakami, a w którymś momencie zaczął odczuwać niedostatek odpowiednich głosów do interpretacji muzyki Verdiego, choć podobno technika wokalna jest coraz lepsza, jest więcej solistów, więcej teatrów. Sam też zacząłem się zastanawiać, czym jest na przykład baryton Verdiowski. Niektórzy mówią, że musi być bardzo ciepły, inni twierdzą, że istotna jest przede wszystkim barwa... Myślę, że to co się stało wynika z diapazonu, czyli zakresu



Ukłony po premierze Balu maskowego

© J. Mellarski

skali głosu, który jest teraz wyższy. W tej chwili dźwięk jest wyższy o pół tonu, niż sto lat temu, zatem głos jest, określmymy to – „cieńszy”. Verdi w swoich czasach słyszał inną wysokością dźwięku. To samo jest z dynamiką. Kiedyś piano było znacznie większe niż jest dzisiaj.

*Z jakim dziełem Giuseppe Verdiego czuje się Pan najbardziej emocjonalnie związany? Czy jest takie, które w przyszłości chciałby Pan zinterpretować?*

Najbardziej jestem zainteresowany operami, których nigdy nie wykonywałem. Na przykład Makbet, którego słyszałem ostatnio tutaj w Teatrze – nigdy nim nie dyrygowałem i tym bardziej o nim marzę. Wierzę, że dopiero wtedy możesz dobrze poznać jakieś dzieło, kiedy się „w nim znajdziesz”, przesiąkniesz każdą nutą. Zatem jeśli czegoś nie wykonasz, to nie wiesz o czym mówisz. Najbardziej ekscytujące jest odkrywanie w sobie nowych dzieł i możliwości w nich ukrytych.

*Inauguruje Pan VI. Poznańskie Dni Verdiego w poznańskim Teatrze Wielkim wyżej wspomnianym Balem maskowym. Czy ilość wystawianych w Operze Poznańskiej dzieł Verdiego, dodajmy, że jest to 11 tytułów, jest dla Pana zaskoczeniem, czy spotkał się już Pan z tego rodzaju przedsięwzięciem na europejskich i światowych scenach?*

Po pierwsze byłem zaskoczony, że będę inaugurował ten Festiwal. Jestem tym bardzo zaszczycony. Oczywiście byłem zaskoczony również ilością oper Verdiego w jednym teatrze. Nawet w największych operach w Europie, gdzie repertuar obejmuje różne style i epoki, nie ma tak szerokiego repertuaru Verdiowskiego, nie tyle prezentowanego w jednym miesiącu, ale przez cały rok! Tego lata rozmawiałem z wieloma ludźmi we Włoszech, Szwajcarii, Austrii czy Niemczech i wszyscy oni byli pod wielkim wrażeniem tego przedsięwzięcia. Mam nadzieję, że przedstawienie Balu maskowego na stałe wejdzie do repertuaru poznańskiego teatru i dostarczy słuchaczom wielu wrażeń i przeżyć.



© Michał J. Stankiewicz  
mstankiewicz@opera.poznan.pl