

Nabuchodonozor (Nabucco)

Opera Śląska w Bytomiu

Premiera: **28 maja 1983**

Kierownictwo muzyczne: **Napoelon Siess**

Inszenacja i reżyseria: **Lech Hellwig - Górzynski**

Scenografia: **Jan Bernaś**

Kierownictwo chóru: **Krystyna Świder**





Scena zespołowa, 1994



Marek Ziemniewicz (*Nabucco*), Iwona Noszczyk (*Fenena*), 1994

Nabuchodonozor (Nabucco)
Opera Bałtycka w Gdańsku
Premiera: 14 października 1984

Kierownictwo muzyczne: **Janusz Przybylski**
Inscenizacja i reżyseria: **Ryszard Peryt**
Scenografia: **Andrzej Sadowski**
Kierownictwo chóru: **Janusz Łapot**



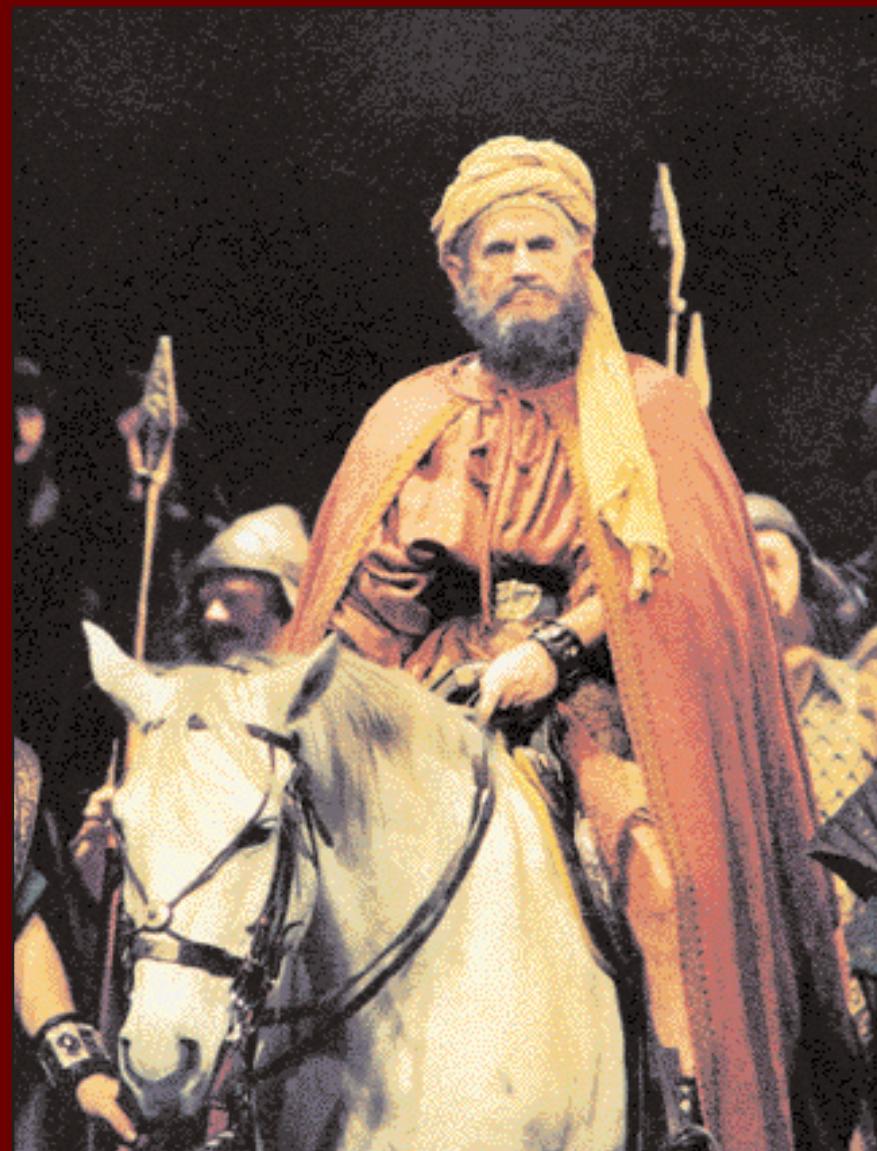
Florian Skulski (*Nabucco*), 1984



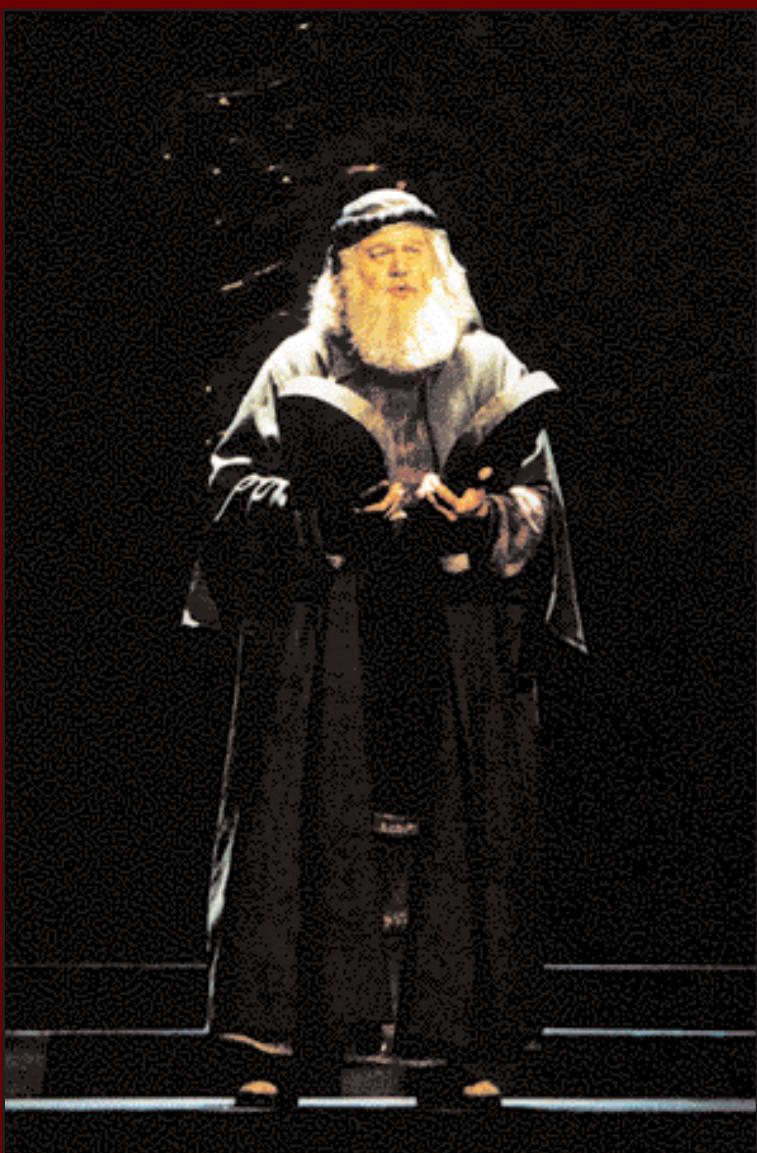
Scena zespołowa, 1999

Nabuchodonozor (Nabucco)
Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie
Premiera: 26 czerwca 1992

Kierownictwo muzyczne: Andrzej Straszyński
Inscenizacja i reżyseria: Marek Weiss-Grzesiński
Scenografia: Andrzej Kreütz Majewski
Choreografia: Emil Wesołowski
Kierownictwo chóru: Bogdan Gola



Bogdan Paprocki (*Abdallo*), 1994



Radosław Żukowski (*Zaccaria*), 1992



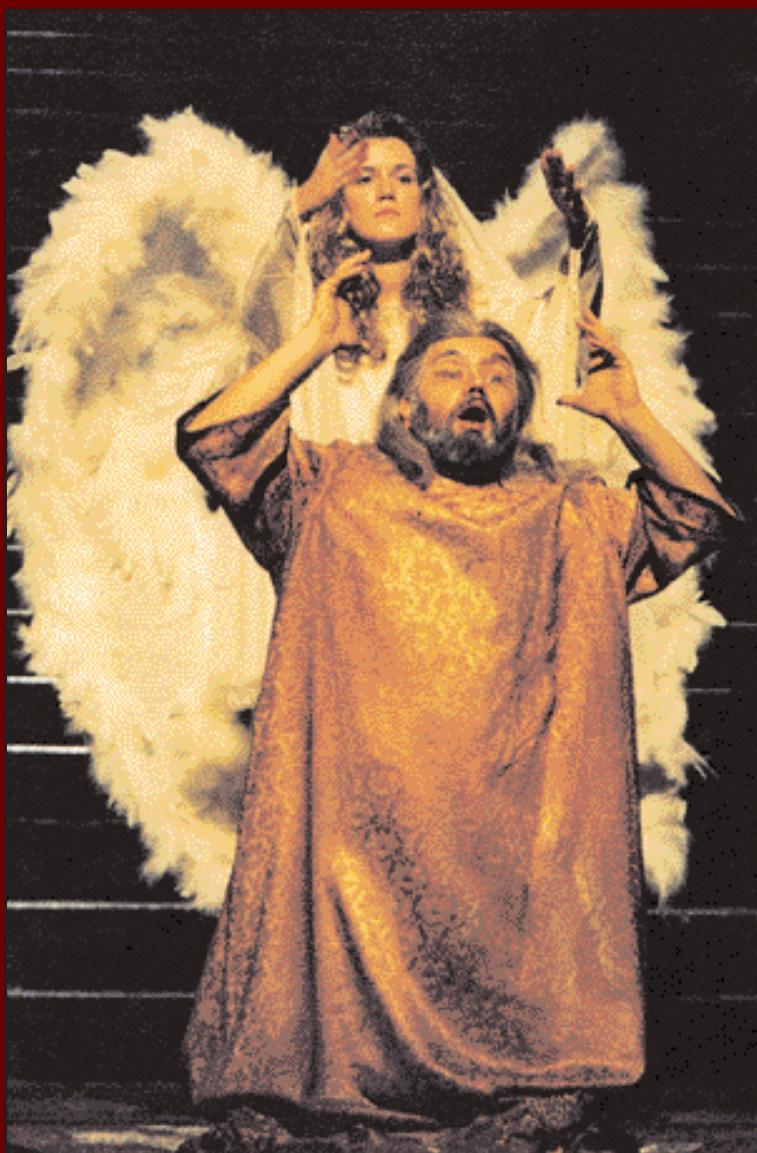
Ghena Dymitrowa (*Abigaille*), 1996



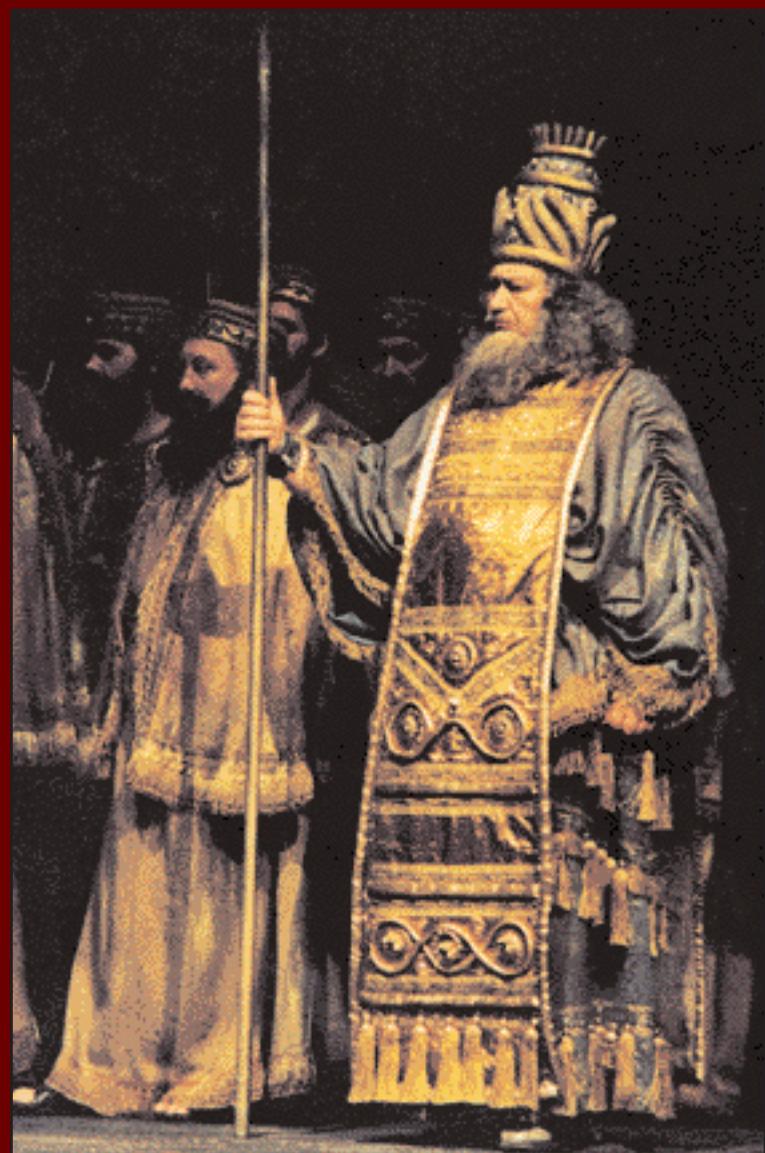
Scena zespołowa, 1992



Scena zespołowa, 1994



Wiesław Bednarek (*Nabucco*), 1992



Mieczysław Milun (*Arcykapłan*), 1992



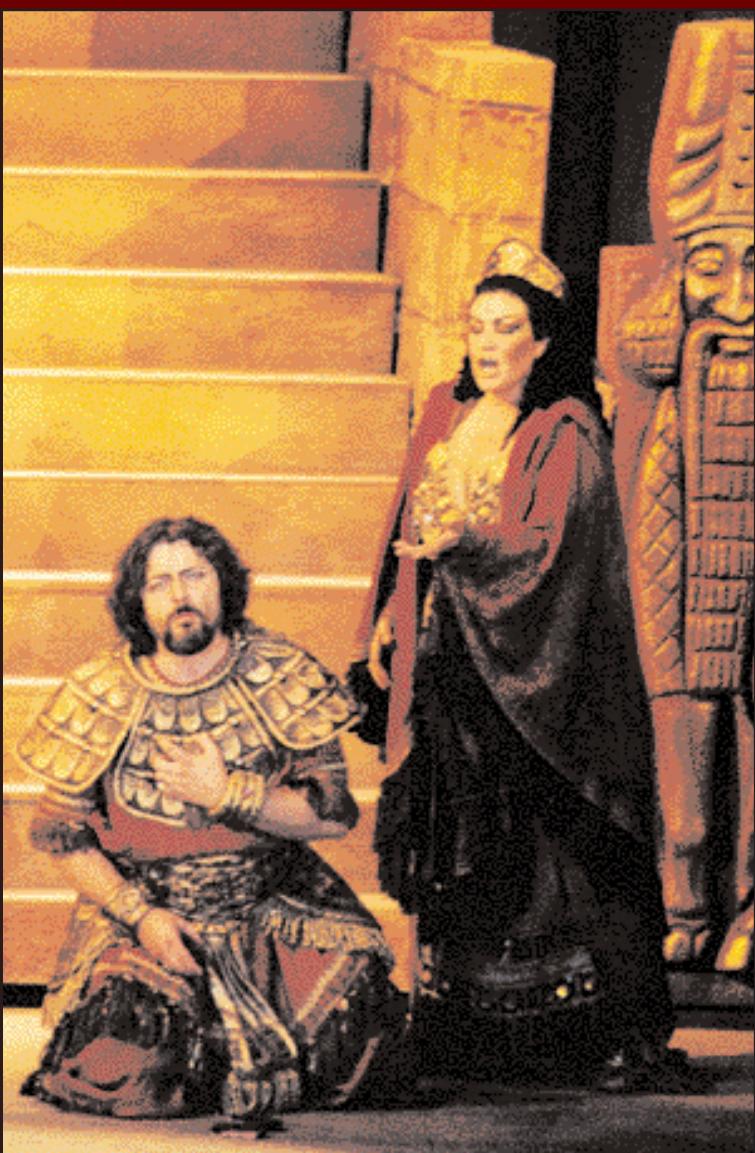
Scena zespołowa, 1992

Nabuchodonozor (Nabucco)
Opera we Wrocławiu
Premiera: 1, 2 i 3 października 1999

Kierownictwo muzyczne: **Ewa Michnik**
Reżyseria: **Marek Weiss-Grzesiński**
Scenografia: **Paweł Dobrzycki**
Choreografia: **Izadora Weiss**
Kierownik chóru: **Małgorzata Orawska**



Scena zespołowa, 1999



Mihaly Kalmandi (*Nabucco*), Barbara Kubiak (*Abigaille*), 1999



Bogusław Szymalski (*Nabucco*), 1999



Scena zespołowa, 1999

Nabuchodonozor (Nabucco)

Teatr Wielki w Poznaniu

Premiera: 18 marca 1995

Kierownictwo muzyczne: **José Maria Florêncio Júnior**

Inscenizacja i reżyseria: **Marek Weiss-Grzesiński**

Scenografia: **Paweł Dobrzański**

Kostiumy: **Maksymilian Kreütz**

Choreografia: **Emil Wesołowski**

Kierownictwo chóru: **Jolanta Dota-Komorowska,**

Maciej Wieloch



Zbigniew Macias (*Nabucco*), 1995



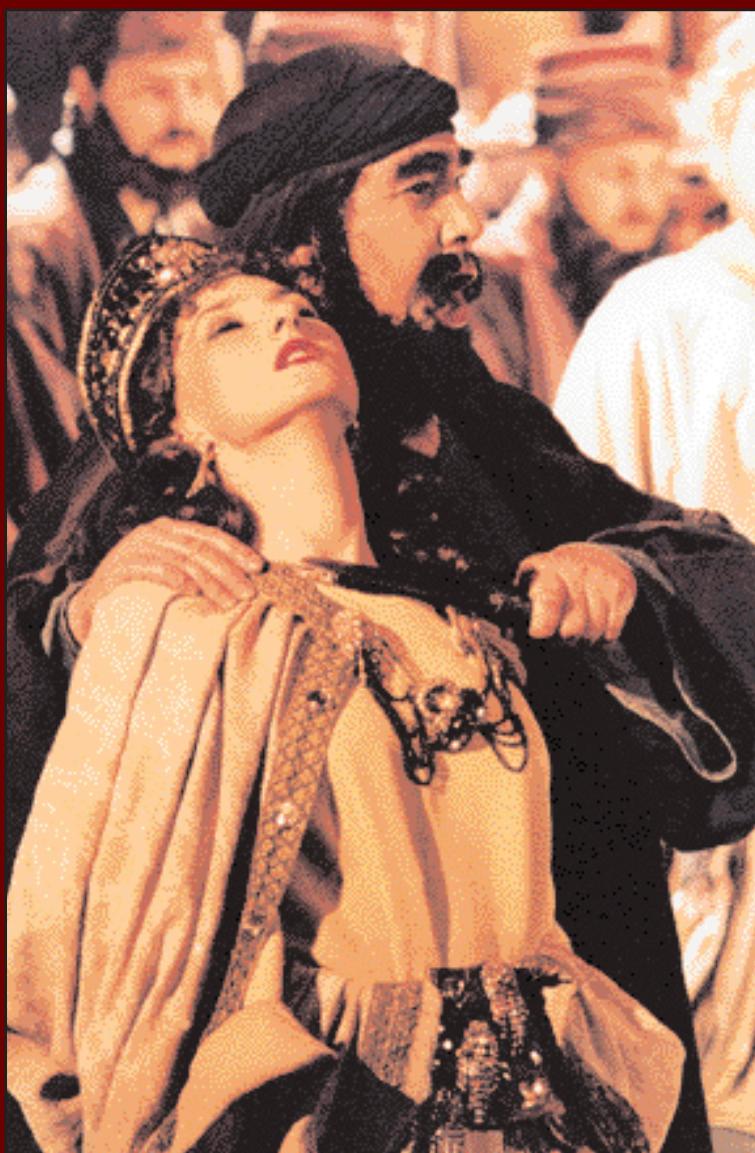
Scena zespołowa, 1995



Jerzy Mechliński (*Nabucco*), 1995



Krystyna Kujawińska (*Abigaille*), 1995



Jolanta Podlewska (*Fenena*), Romuald Tesarowicz (*Zaccaria*), 1995



Scena baletowa, 1995



Scena zespołowa, 1995

Nabuchodonozor (Nabucco)

Opera NOVA w Bydgoszczy

Premiera: 29 kwietnia 1995

Kierownictwo muzyczne: **Maciej Figas**

Inszenizacja i reżyseria: **Ryszard Peryt**

Scenografia: **Andrzej Sadowski**

Kierownictwo chóru: **Henryk Wierzchoń**



Halina Fulara-Duda (*Abigaille*), 2000



Scena zespołowa, 2000



Scena zespołowa, 2000

Nabuchodonozor (Nabucco)
Teatr Opery i Baletu we Lwowie
Premiera: 25 i 28 marca 2000

Kierownictwo muzyczne: **Miron Josypowicz**
Reżyseria: **Giuseppe Vishilia**
Scenografia: **Tadeusz i Michał Ryndzak**
Kierownictwo chóru: **Bogdan Heriawienko**



Igor Kuszpler (*Nabucco*), **Ludmiła Sawczuk** (*Abigaille*), 2000



Aleksander Gromysz (Zaccaria), 2000



Scena zespołowa, 2000

Moja fascynacja twórczością Giuseppe Verdiego rozpoczęła się od momentu podjęcia przeze mnie analizy jego partytur, które dokumentują drogę niezwykłego rozwoju twórczego kompozytora - od *Nabucca* do *Falstaffa*.

Giuseppe Verdi całe życie doskonalił własny, odrębny styl komponowania, czerpiąc ze swych bogatych doświadczeń człowieka znającego dokładnie teatr operowy. Był spadkobiercą wielkich włoskich mistrzów polifonii, a także *bel canta*, ale - mimo wszystko - jego drogę twórczą wyznaczała muzyka wokalna, która przekazywała przede wszystkim treści dramatyczne. Verdi świadomie odrzucił „instrumentalne” traktowanie głosu ludzkiego po to, by poprzez muzykę wokalną przekazać prawdę uczuć i namiętności. To poszukiwanie prawdy trwało przez całe jego życie, nawet w okresie 16 lat twórczego milczenia pomiędzy *Aidą* a *Otellem*, które Verdi poświęcił na studiowanie setek partytur mistrzów włoskich, francuskich i niemieckich, przemyślenia twórcze i próby. W konsekwencji tego czasu intensywnych poszukiwań twórczych powstały dwa najwybitniejsze utwory ostatniego okresu twórczości: *Otello* i *Falstaff*.

Wszystkie opery Verdiego odzwierciedlają wielką znamomość możliwości technicznych i wyrazowych głosu ludzkiego, a wykorzystywanie specyfiki tessytury poszczególnych głosów jest zawsze celem do osiągnięcia zamierzzonego efektu wyrazowego. To „wokalne” komponowanie, podporządkowane jest uwypukleniu muzyki - dramatycznej, pełnej ekspresji. Taki sposób tworzenia zmuszał kompozytora do bardzo starannego wyboru wykonawców swoich dzieł. Verdi zawsze podkreślał, że w jego operach nie mogą występować śpiewacy, którzy posiadają tylko „ładny głos”, że muszą oni umieć oddać namiętności zapi-

sane w muzyce, a także posiadać zdolności aktorskie. Zainteresowała go przede wszystkim forma wypowiedzi twórczej poprzez sztukę operową. Kompozytor pisał prawie wyłącznie muzykę operową, bo przecież nawet *Requiem* jest pełną wstrząsającego dramatyzmu muzyką operową, z bardzo bogato rozwiniętą partią orkiestry, z włączeniem ulubionej przez kompozytora techniki kontrapunktu w partiach orkiestry, chóru i solistów. W swych operach Verdi posługiwał się klasycznymi środkami formalnymi według podziału na arie, recytatywy, ansamble, sceny, chóry, a jednak podejście do sposobu wykorzystania tych środków różni się i zmienia w zależności od czasu, w którym powstają kolejne dzieła. W okresie wcześnieym, od *Oberta*, *Nabucca*, *Ernaniego* i *Makbeta*, do *Luizy Miller* podział ten jest bardzo wyraźny. Również „scena”, a więc soliści i chór, są najważniejsi. Orkiestra ma rolę bardziej akompaniującą, jest jeszcze niezbyt rozbudowana, ale zawsze podkreśla dramatyzm libretta. *Nabucco* jest przykładem wspaniałego oddania nastrojów i żarliwości uczuć, wykorzystania specyficznej barwy instrumentów orkiestry do podkreślenia charakteru arii lub jej nastroju (aria *Abigaille* z IV aktu - solo różka angielskiego i wiolonczeli). Okres środkowy: *Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata*, to czas intensywnego poszukiwania prawdy poprzez na wskroś dramatyczną muzykę. Pomimo tego, iż kompozytor ulega zwyczajom epoki i umieszcza w operach tego okresu popisowe dla śpiewaków arie np. *Violetty* w *Traviacie* czy *Księcia w Rigoletcie*, to wszystkie środki podkreślają dramaturgię dzieła tak, by doprowadzić w końcowym okresie twórczości do stworzenia swoistego stylu dążącego do eliminacji arii popisowej - czego przykładem jest *Falstaff*. W tym też okresie kompozytor stosuje wszystkie rodzaje recytatywu - *recitativo secco, accompagnato, melorecitativo - a piacere*.

Ogromną ewolucję odbyła także orkiestra u Verdiego: od składu klasycznego, jak u Ludwiga van Beethovena, w *Oberto* i *Nabucco*, do trzykrotnie większej orkiestry w *Aidzie*, *Otelu* i *Falstaffie*. Są to przykłady zwrócenia przez kompozytora szczególnej uwagi na samodzielnią partię orkiestry o bardzo bogatej instrumentacji, wykorzystującej walory barwy dźwięku do podkreślenia charakterystyki postaci i współdziałającej ze sceną w momentach dramatycznych, czy - jak w *Falstaffie* - w momentach komicznych. Jest to wyraźny nurt symfoniczny w jego twórczości operowej. Słuchając oper z ostatniego okresu twórczości Verdiego odczuwa się bogactwo i siłę orkiestry. Pojawia się powtarzanie charakterystycznych tematów, których nie możemy nazywać leitmotivami, ale z pewnością kompozytor posługuje się nimi do odmalowania osobowości i charakteru postaci występujących na scenie. Skomplikowane struktury harmoniczne są już zupełnie inne od prostej harmonii w pierwszym okresie twórczości i służą podkreśleniu dramaturgii dzieła. Brak arii, stosowanie „nie kończącej się inwencji melodycznej”, zwartość tekstu muzycznego zawsze wspaniale współdziałającego z tekstem libretta (dwie ostatnie opery oparte są na dziełach Szekspira) - to wszystko zmieniło styl jego oper w porównaniu z *bel cantem*. Ta ewolucja artystyczna trwająca do ostatniego dzieła napisanego przecież w 80 roku życia kompozytora (*Falstaff* zaskakuje jednakowo słuchaczy, jak i wykonawców) jest niezwykle budującym, twórczym przykładem możliwości artysty mądrego, dojrzałego, wciąż poszukującego, a jednocześnie wiedzącego dokładnie, w którym momencie twórca powinien powiedzieć sobie słowami Szekspira (*Falstaff*): *Idź własną drogą*. Giuseppe Verdi zawsze poszukiwał swej własnej drogi twórczej, bronił się przed jakimikolwiek porównaniami z innymi

kompozytorami. Zawsze miał świadomość tego, że tworzy własny język muzyczny na wskroś włoski, a jednocześnie ogólnoludzki.

Ewa Michnik

I mio incanto per Verdi è iniziato nel momento in cui mi sono messa a fare le analisi delle sue partiture che mostrano il cammino dello straordinario sviluppo artistico del compositore - da *Nabucco* a *Falstaff*.

Per tutta la vita Giuseppe Verdi ha perfezionato il proprio modo di comporre attingendo alla sua ricca esperienza di uomo che conosceva bene il teatro operistico. Era un erede dei grandi maestri italiani della polifonia e del bel canto, però - nonostante tutto - il suo cammino artistico era determinato anche dalla musica vocale che trasmetteva prima di tutto un valore drammatico. Verdi ha rifiutato consapevolmente di trattare la voce umana in modo "strumentario" perché voleva esprimere la verità della passione e dei sentimenti attraverso la musica vocale. Questa ricerca della verità è durata tutta la vita, anche nel periodo dei 16 anni del suo silenzio artistico, tra *Aida* e *Otello*, una sospensione che Verdi aveva destinato allo studio di centinaia di partiture dei maestri italiani, francesi e tedeschi, alle meditazioni artistiche ed agli esperimenti. Come conseguenza di queste ricerche artistiche intense sono nate le due più belle opere dell'ultimo periodo della sua creatività: *Otello* e *Falstaff*.

Tutte le opere di Verdi dimostrano una profonda conoscenza delle possibilità tecniche ed espressive della voce umana, ed il fatto di sfruttare la particolarità della tessitura delle singole voci ha sempre lo scopo di ottenere l'effetto espressivo voluto. Questa composizione "per voce" serve a mettere in rilievo la musica - drammatica, piena di espressione. Un tal modo di comporre costringe il compositore a scegliere con grande cura gli interpreti delle sue opere. Verdi ha sempre sottolineato che i cantanti aventi solo "una bella voce" non possono interpretare le sue opere.

Loro devono saper esprimere la passione contenuta nella musica ed aver talento d'attore. L'ha attirato soprattutto la forma dell'espressione artistica attraverso l'opera. Il compositore scriveva quasi esclusivamente musica per opera, perché anche La Messa da Requiem è musica d'opera piena di un dramma sconvolgente, con la parte dell'orchestra molto sviluppata e la tecnica del contrappunto preferita dal compositore inclusa nelle parti dell'orchestra, del coro e dei solisti. Nelle sue opere Verdi si serviva dei classici mezzi formali con la ripartizione in arie, recitativi, ensemble, scene, cori; però il modo d'utilizzare e di trattare questi mezzi era differente e cambiava secondo il periodo della nascita delle opere. Nel primo periodo, da *Oberto*, *Nabucco*, *Ernani* e *Macbeth* a *Luisa Miller*, questa divisione è molto evidente. Anche il "palcoscenico", cioè i solisti ed il coro sono i più importanti. Il ruolo dell'orchestra è piuttosto quello di accompagnare, non è ancora molto sviluppato, però sottolinea sempre la drammaticità del libretto. *Nabucco* è un esempio di come si può esprimere in modo stupendo l'atmosfera e l'ardore dei sentimenti, un esempio dello sfruttamento del timbro specifico degli strumenti d'orchestra per mettere in rilievo il carattere dell'aria o della sua atmosfera (l'aria di *Abigaille* dell'atto IV - solo del corno inglese e violoncello). Il periodo intermedio- *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata* - è un periodo di ricerca intensiva di verità attraverso la musica profondamente drammatica. Benché il compositore si lasci influenzare dalle usanze dell'epoca e utilizzi ancora nelle opere di questo periodo le arie brillanti per i cantanti, per esempio l'aria di *Violetta* nella *Traviata* o del Principe in *Rigoletto*, tutti i mezzi sottolineano la drammaticità dell'opera, per condurre finalmente nell'ultimo periodo alla creazione di uno stile specifico che tende ad eliminare l'aria brillante - come in

Falstaff. Il compositore applica in questo periodo tutti i tipi di recitativo - recitativo secco, accompagnato, melorecitativo - a piacere.

Anche l'orchestra di Verdi ha subito una grande evoluzione: dalla composizione classica, come in Ludwig van Beethoven, in Nabucco o Oberto, all'orchestra già triplicata dell'Aida, Otello e Falstaff; ecco, sono gli esempi di come un'attenzione particolare sia rivolta alla parte autonoma dell'orchestra con una ricca strumentazione che sfrutta i valori del suono per mettere in rilievo le caratteristiche dei personaggi e le scene nei momenti drammatici o comici come in Falstaff. Questa è una tendenza sinfonica evidente nelle sue opere. Quando si ascoltano le opere di quest'ultimo periodo dell'attività artistica di Verdi, si sente la ricchezza e il potere dell'orchestra. Appaiono motivi caratteristici che si ripetono, che non possiamo chiamare leitmotiv, però il compositore se ne serve sicuramente per dipingere la personalità ed il carattere di un personaggio scenico. Le strutture armoniche complesse sono completamente differenti dall'armonia semplice del primo periodo e servono a sottolineare la drammaticità dell'opera. L'assenza di arie, la presenza di "invenzioni musicali senza fine", ed il contenuto del testo musicale sempre in sintonia con il libretto in modo magnifico (le due ultime opere sono basate sui testi di Shakespeare) - tutto questo ha cambiato lo stile delle sue opere in confronto al bel canto. Questa evoluzione artistica che è durata fino all'ultima opera, scritta nell'80° anno di vita del compositore (Falstaff meraviglia sia il pubblico che gli esecutori), è un esempio molto eloquente della potenza di un artista maturo, intelligente, sempre alla ricerca e che pure conosce bene il momento nel quale l'artista si dovrebbe dire con le parole di Shakespeare (Falstaff) Fai la tua strada.

Giuseppe Verdi ha sempre cercato il proprio cammino artistico e non si può paragonare con nessun altro compositore. Ha sempre avuto la consapevolezza di aver creato un proprio linguaggio musicale, profondamente italiano ma nello stesso tempo universale.

Ewa Michnik

My fascination with Verdi's music began when I started analysing the scores of his operas, documenting the composer's remarkable creative journey from *Nabucco* to *Falstaff*.

Verdi, during the course of his life, gradually developed and perfected his own, peculiar compositional style, drawing on his rich experience of the opera theatre. Despite being heir to the great Italian masters of polyphony and the *bel canto* school, it was the concept of vocal music as the means of communicating drama which shaped Verdi's artistic development. He consciously rejected the 'instrumental' treatment of the human voice, instead using the voice to communicate true feelings and emotions. This search for artistic truth continued throughout his life, even during his sixteen-year silence between *Aida* and *Otello*, a time which Verdi dedicated to the study of hundreds of scores by the great Italian, French and German composers, to creative reflection and experimentation. This period of fermentation resulted in two of Verdi's greatest late period works - *Otello* and *Falstaff*.

All Verdi's operas reflect a deep understanding of the technical possibilities, as well as expressive potential, of the human voice. Verdi uses particular tessituras of individual voices to achieve particular expressive effects. His 'vocal' compositional style emphasizes the dramatic, expressive nature of the music. This style meant that the composer had to choose his singers with great care. He always stressed that they needed more than just "a nice voice" - they had to be able to communicate effectively the emotion written into the music, and to be talented actors, too. Verdi was interested first and foremost in the expressive means used in the genre. He wrote almost exclusively opera. Even his *Requiem* is full of the drama of opera, with

a rich orchestral score and featuring the composer's favoured contrapuntal style in the orchestral, choral and solo writing. Verdi drew on classical forms in his operas - aria, recitative, ensemble, scene, chorus - but his use of these devices differs depending on the period in which the opera was written. In his early period, the division between individual numbers is very clear - from *Oberto*, *Nabucco*, *Ernani* and *Macbeth*, to *Luisa Miller*. The scene, involving soloists and chorus, is the most important element here. The orchestral writing in this period is not very developed, the orchestra being used primarily as accompaniment, although always to emphasize the dramatic content of the libretto. *Nabucco* contains many examples of Verdi's use of particular orchestral colours to emphasize the character of an aria, or its mood (for example, the use of solo cor anglais and 'cello in Abigaille's Act IV aria). *Rigoletto*, *Il trovatore*, and *La traviata* date from Verdi's middle period, a period of intense search for artistic truth, to be achieved by consistently dramatic music. Although Verdi, following the customs of his time, includes display arias for his singers - Violetta's aria in *La traviata*, or the Prince's aria in *Rigoletto*, for example - these are used to highlight the dramatic content of the opera. This approach led to the unique style of the late period where Verdi tends towards the elimination of the display aria - as in *Falstaff*, for example - and the use of a variety of recitative styles: *recitativo secco*, *accompagnato*, *melorecitativo* - *a piacere*.

Verdi's operas also witness significant evolution in the orchestra, from the classical orchestra known to Beethoven, of *Oberto* or *Nabucco*, to the orchestra three times this size, in *Aida*, *Otello* or *Falstaff*. These late operas show a particular emphasis on the independent role of the richly-instrumented orchestral part, the use of individual instru-

ments to highlight particular characteristics of the figures on the stage, and the full participation of the orchestra in the dramatic - or, in *Falstaff*, comic - moments in the action. This is a clearly symphonic element in Verdi's operatic music. Listening to the late operas one is struck by the richness of the orchestration and the power of the orchestra. Characteristic themes appear and re-appear, not quite *leitmotifs*, but themes used by the composer to portray particular features and qualities of the characters on the stage. Moreover, the complicated harmonic structure of the music of the late operas is quite different from the simple harmonies of the early works; this, again, is used to highlight the drama. The absence of arias, the use of endless melody, the musical text working in perfect harmony with the libretto (Verdi's last two operas are based on Shakespeare) - these all represent significant developments in Verdi's operatic style compared to the earlier *bel canto*. This artistic evolution, which continued throughout the composer's eighty years (and *Falstaff* is a work which is shocking to both listener and performer) is a fascinating and edifying example of the artistic potential of a great composer constantly engaged in the search for artistic truth, knowing exactly at which point to say to himself, in the words of Falstaff, *Go thine own way*. Verdi, throughout his life, sought his own artistic paths, and rejected comparison with other composers. He was always aware of having created his own musical language, consummately Italian, and yet, at the same time, universal.

Ewa Michnik

Мое увлечение творчеством Джузеппе Верди началось с момента изучения его партитур, документально подтверждающих этапы развития композиторского мастерства, начиная с *Набукко* и заканчивая *Фальстрафом*.

Являясь большим знатоком оперного театра, используя свой богатый опыт, Джузеппе Верди на протяжении всей жизни совершенствовал свой особый стиль композиции. И хотя он продолжал оставаться наследником великих итальянских мастеров полифонии и бельканто, однако, его творческий путь определила вокальная музыка, наполненная драматическим содержанием. Верди сознательно отказался от «инструментального» подхода к человеческому голосу, стараясь передать правдивость чувств и переживаний посредством вокальной музыки. Эти поиски продолжались всю его жизнь, даже во время 16-летнего молчания – в перерыве между *Аидой* и *Отелло*. Этот период жизни Верди посвятил изучению сотен партитур итальянских, французских и немецких композиторов, сочинительским опытам и размышлениям. В результате интенсивных творческих исканий им были созданы два величайшие произведения последнего периода – *Отелло* и *Фальстраф*.

Все оперы свидетельствуют о глубоких познаниях Верди в области технических и речевых возможностей человеческого голоса. Для достижения задуманного эффекта композитор использовал специфику tessitura отдельных голосов. Этот «вокальный» подход способствовал усилению драматизма и экспрессии в музыке. Поэтому композитор был вынужден очень старательно подбирать исполнителей для своих произведений. Верди всегда подчеркивал, что для исполнения его опер не достаточно обладать лишь «хорошим голосом», певцы должны уметь передать содержащиеся в музыке переживания, да к тому же еще обладать актерским талантом. Композитора в первую очередь привлекало творческое самовыражение в оперном жанре. Верди в основном сочинял оперную музыку. Ведь даже *Реквием* – это оперная

музыка, потрясающая своим драматизмом, где наряду с богато расписанной партией для оркестра, композитор использует свою излюбленную технику *контрапункта* в партитуре оркестра, хора и солистов. В операх Верди обращается к классическим формам: ариям, речитативам, ансамблям, сценам, хорам. Однако применение этих форм меняется в зависимости от периода, когда создавались произведения.

В раннем периоде, начиная от *Оберто*, *Набукко*, *Эрнани* и *Макбет* и заканчивая *Луизой Миллер*, уже ощущимы эти различия, к тому же «сцена», а, следовательно, солисты и хор несут основную нагрузку. Оркестр исполняет роль аккомпаниатора, и хотя его состав еще не полностью расширен, он способствует усилению элемента драматизма, содержащегося в либретто. *Набукко* является исключительным примером того, как можно передать переживания и пылкость чувств, используя специфику звуковой окраски инструментов оркестра для того, чтобы подчеркнуть характер или настроение арии (ария Абигайль в IV акте – соло английского рожка и виолончели). Последующий творческий период – *Риголетто*, *Трубадур*, *Травиата* – это время напряженного поиска истины посредством драматической музыки. И хотя в операх этого периода композитор, как бы отдавая дань эпохе, все еще продолжает сочинять отдельные арии для исполнителей, чтобы усилить драматизм произведения, (арии Виолетты в *Травиате* или Герцога в *Риголетто*), то в заключительном периоде своего творчества он уже приходит к созданию своеобразного стиля, исключающего такие арии (как, например, в *Фальстрафе*). В этот период композитор использует всевозможные виды речитативов – *recitativ secco*, *acompaniato*, *melorecitativ* - *apiacere*.

Большую эволюцию можно заметить в развитии вердиевского оркестра: от классического состава (как у Людвига ван Бетховена) в операх *Оберто* и *Набукко*, до троекратно расширенного – в *Аиде*, *Отелло* и *Фальстрафе*.

Это свидетельствует о том, какое серьезное внимание Верди уделял самостоятельной партии оркестра, его богатой инструментовке. Звуковые нюансы подчеркивают характер персонажей, их сценическое участие в драматических или же, как в *Фальстафе*, в комических ситуациях. Таким образом, мы можем говорить о появлении симфонического направления в его оперном творчестве. В операх последнего периода слышится богатство и мощь оркестра. Появляющиеся повторы музыкальных тем, которые уже нельзя назвать лейтмотивами, композитор использует для характеристики сценических персонажей. Сложные гармонические структуры, уже совсем иные в сравнении с простой гармонией периода его раннего творчества, усиливают драматизм произведения. Отсутствие арий, использование «бесконечной мелодии», насыщенность музыкального текста, всегда досконально согласованного с текстом либретто (две последние оперы написаны по произведениям Шекспира) – все это изменило стиль его опер по сравнению с «*bel canto*». Эта творческая эволюция продолжается вплоть до последнего произведения, написанного композитором на восьмидесятом году жизни, – *Фальстаф* изумляет не только слушателей, но и исполнителей. Это – вдохновляющий пример творческих возможностей зрелого и опытного композитора, находящегося в постоянном поиске, и в то же время отдающего себе отчет в том, когда же следует сказать самому себе словами Шекспира из *Фальстафа*: «Иди собственным путем». Джузеппе Верди искал свой собственный путь, опровергал всяческие сравнения с другими композиторами. Он всегда осознавал, что создает свой индивидуальный музыкальный язык, подлинно итальянский, и в тоже время общечеловеческий.

Эва Михник

私のヴェルディの創作に対する興味は、「ナブッコ」から「ファルスタッフ」に至る作曲家の著しい創作上の進歩を示すスコアを分析したときから始まりました。

ジュゼッペ・ヴェルディは、オペラ劇場に通暁する豊かな経験を利用して、自分の独特な作曲のスタイルを一生磨き続けました。ヴェルディはイタリアのポリフォニーとベルカントの大作曲家の後継者であったけれども、彼の創作の道は、悲劇的な意味を担った声楽の音楽に向かいました。声楽で、情熱と感情の真実を見せるために、ヴェルディは人間の声の機械的な使い方をわざと放棄しました。その真実を求める苦闘は、16年間の「沈黙」期間を含めて、一生続きました。その「沈黙」期間とは、ヴェルディがイタリア、フランス、ドイツの大作曲家の数百のスコアを研究し、創作について検討し、実験するために必要だった、「アイーダ」から「オテロ」までの休作期間でした。この休作期間はヴェルディの晩年の2つの優れた傑作、「オテロ」と「ファルスタッフ」に結実しました。

ヴェルディの全てのオペラは人間の声の技術的、表現的能力の素晴らしい知識に裏付けられています。各声の特徴的なテシトウラは作曲家が予期した表現効果を達成するために使われています。この「声楽中心の」作曲は表現豊かな、悲劇的な音楽を強調する役割を持っています。このような作曲の方法は、作曲家に自作品の演出者の厳しい選択を強いました。自分のオペラには、ただ「良い声」を持っているだけの歌手は登場できないとヴェルディはいつも言っていました。彼によると、音楽に含まれている情熱を表せる、役者の能力を持っている歌手ではないといけない、ということでした。彼は特にオペラ芸術の舞台表現の形に興味を持ちました。ヴェルディの作曲のほとんどはオペラ音楽でした。レクイエムも、作曲者が大好きなオペラ音楽でした。

ケストラ、合唱、ソロの部分の対位法の技術を含んでいる、大規模なオーケストラによる強烈にドラマティックなオペラの音楽です。ヴェルディは自分のオペラには、アリア、レチタティーボ、アンサンブル、シン、合唱などの古典的な方法を使用していましたが、その使い方は作品の作られた時期によって違っています。初期—オペルトからナブッコ、エルナーニ、マクベス、ルイザ・ミラーまで—にはその区別はとてもはつきり見えます。「舞台」、つまりソリストと合唱も重要です。オーケストラはただ伴奏の役割に過ぎず、あまり大規模ではないけれども、いつも台本のドラマ性を強調しています。ナブッコにおける情緒と情熱的な感情の表現、そしてアリアの雰囲気を強調するためのオーケストラの特別な音色の楽器の使用（第4幕のアビガイーレのアリアーイングリッシュホルンとチェロ）はその素晴らしい例です。中期—リゴレット、トロヴァトーレ、トラヴィアータは徹頭徹尾ドラマティックな音楽の中からの真実を探す時期です。当時の慣習に従って、歌手を引き立てるアリアを入れている（例：トラヴィアータのヴィオレッタのアリアや、リゴレットの王子のアリアなど）けれども、全ての方法は作品のドラマを強調する役割を果たしています。最終的には歌手を引き立てるアリアもなくすようにして、独特的なスタイルを作りました（ファルスタッフ）。その時でもヴェルディは全ての種類のレチタティーボを使用しています（*recitativo secco, accompagnato, melorecitativo-a piacere*）。

ヴェルディのオーケストラも大きく進歩しました。オペルトとナブッコでのベートヴェンのような古典的な構造から、アイーダ、オテロ、ファルスタッフでの3倍の規模のオーケストラへの変化です。それはとても華々しい楽器の独自なオーケストラに注意させられ

る例です。そして音楽の音色の特徴によって登場人物の性格を強調したり、また悲劇的な場面、またはファルスタッフのような喜劇的な場面を強調するための舞台と音楽の協力の例です。それはヴェルディのオペラ創造におけるはっきりしたシンフォニックな変化です。彼の後期オペラを聞くとオーケストラの豊かさと力を感じます。特徴的なテーマの繰り返しが出てきます。そのテーマは示導動機とは違い、作曲家が登場人物の性格と個性を明確に表現するために使われています。複雑なハーモニーの構造は初期の単純なハーモニーとは随分違って、作品のドラマ性を強調する役割を果たしています。アリアの不使用、「不終了メロディの創意」の適用、楽譜の緊密さはいつも台本に協調しています（最後の2つのオペラはシェークスピアによっている）—その全ての変化は、「ベルカント」と比較すれば明らかのように、彼のオペラのスタイルを変えました。ヴェルディは80才の時に最後の作品（ファルスタッフは聴衆と演奏者を等しく驚嘆させています）を作曲しました。彼の芸術の進歩は、非常に賢明な、成熟した芸術家、常に探索を続けながらも、シェークスピア（ファルスタッフ）の言葉「自分の道を進め」をいつ自分に対して言うべきかよく分かっている芸術家の創造の能力の好例です。ジュゼッペ・ヴェルディはいつも自分の創造の道を探しており、他の作曲家とのいかなる比較をも拒絶しました。イタリア的なものに満ちていながらも、同時に全人類的な独自な音楽の言葉を創造しているという意識をいつも持っていました。

エバ・ミフニック

Ernani
Opera Śląska w Bytomiu
Premiera: 27 października 1990

Kierownictwo muzyczne: **Tadeusz Serafin**
Inscenizacja i reżyseria: **Henryk Konwiński**
Scenografia: **Jan Bernaś**
Kierownictwo chóru: **Krystyna Świder**



Aleksander Teliga (*Ruyz Gamez de Silva*), 1993





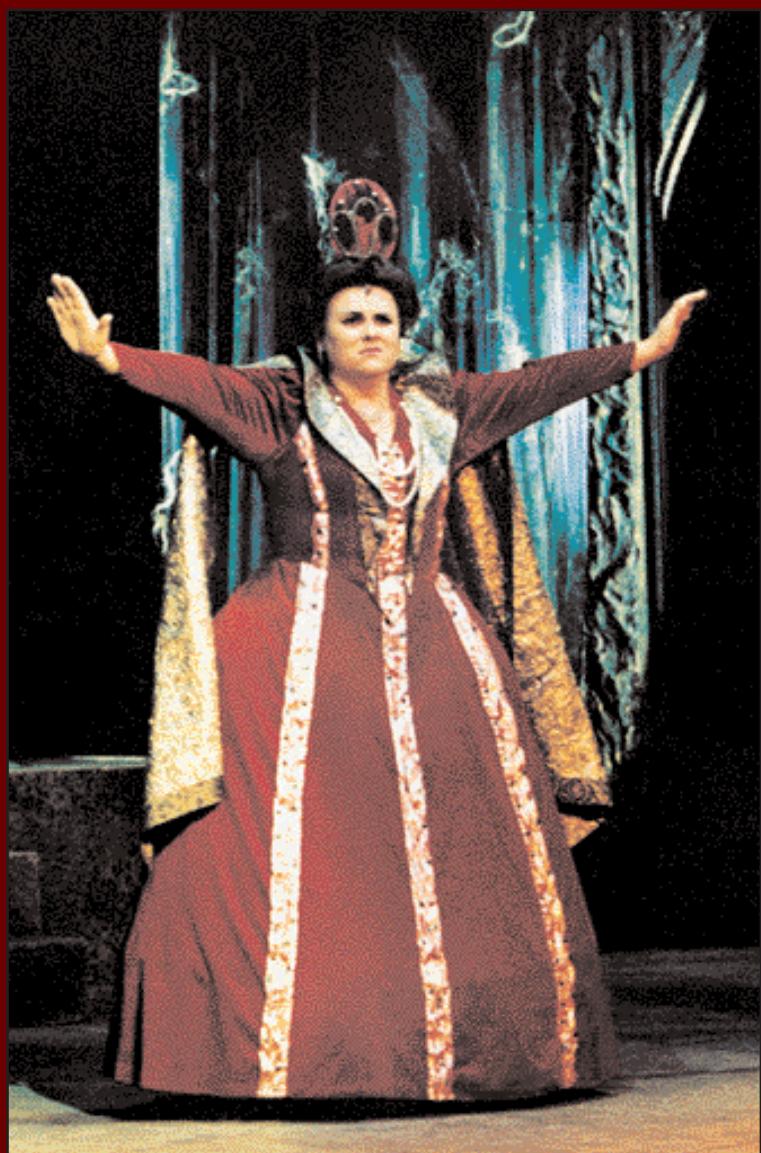
Scena zespołowa, 1993



Aleksander Teliga (*Ruyz Gamez de Silva*), Janusz Wenz (*Ernani*), 1993



Marek Ziemniewicz (*Iago*), 1993



Barbara Krzekotowska (*Elwira*), 1993

Makbet (Macbeth)

Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie

Premiera: 9 i 10 listopada 1985

Kierownictwo muzyczne: **Andrzej Straszyński**

Inscenizacja i reżyseria: **Marek Weiss-Grzesiński**

Scenografia: **Wiesław Olko**

Kostiumy: **Irena Bięgańska**

Kierownictwo chóru: **Bogdan Gola**





Krystyna Szostek-Radkowa (*Lady Makbet*), Jerzy Artysz (*Makbet*), 1985



Ryszarda Racewicz (*Lady Makbet*), Wiesław Bednarek (*Makbet*), 1985



Adam Kruszewski (*Makbet*), 1994



Joanna Cortes (*Lady Makbet*), 1992



Bogusław Morka (*Malkolm*), 1995



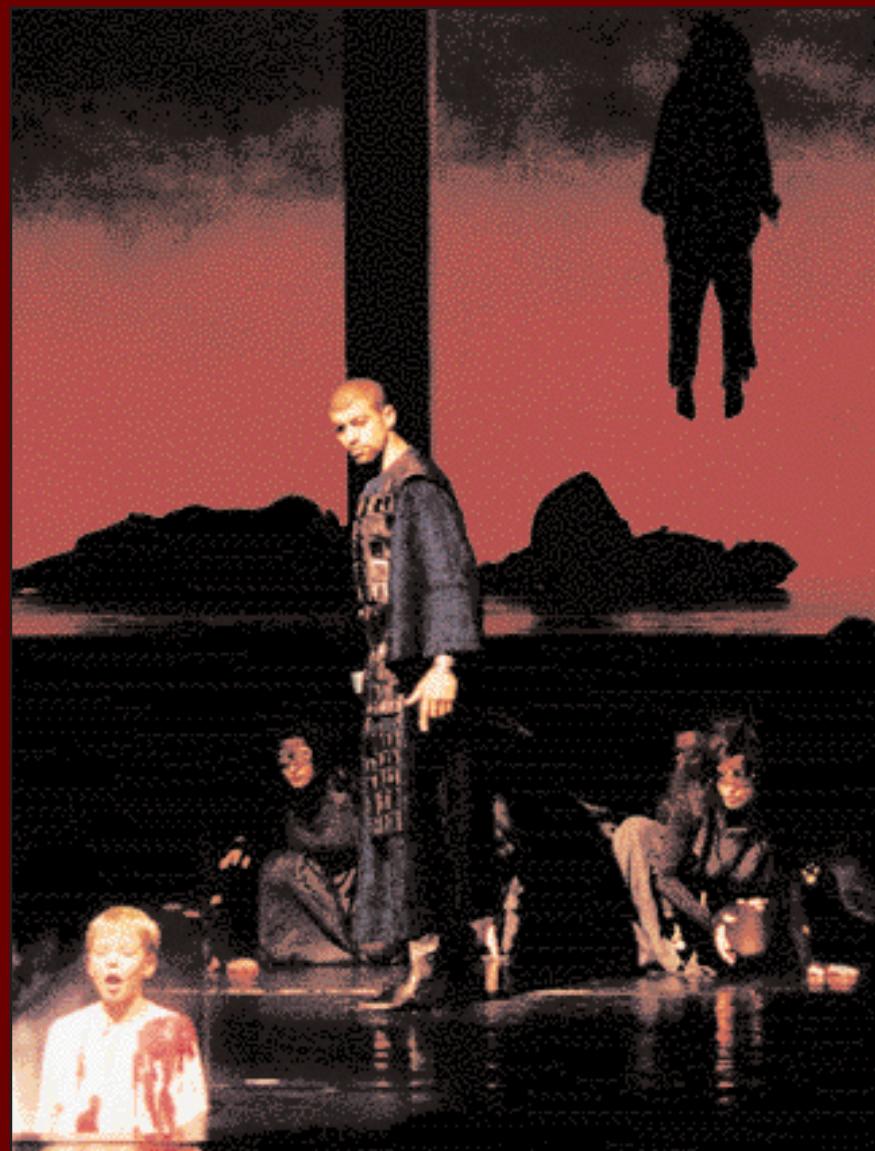
Paulette de Vaughn (*Lady Makbet*), 1995



Scena zespołowa, 1995

Makbet (Macbeth)
Teatr Wielki w Łodzi
Premiera: 25 września 1999

Kierownictwo muzyczne: Tadeusz Kozłowski
Reżyseria: Laco Adamik
Scenografia: Barbara Kędzierska
Kierownictwo chóru: Marek Jaszczałk



Rafał Songan (*Malcom*), 1999



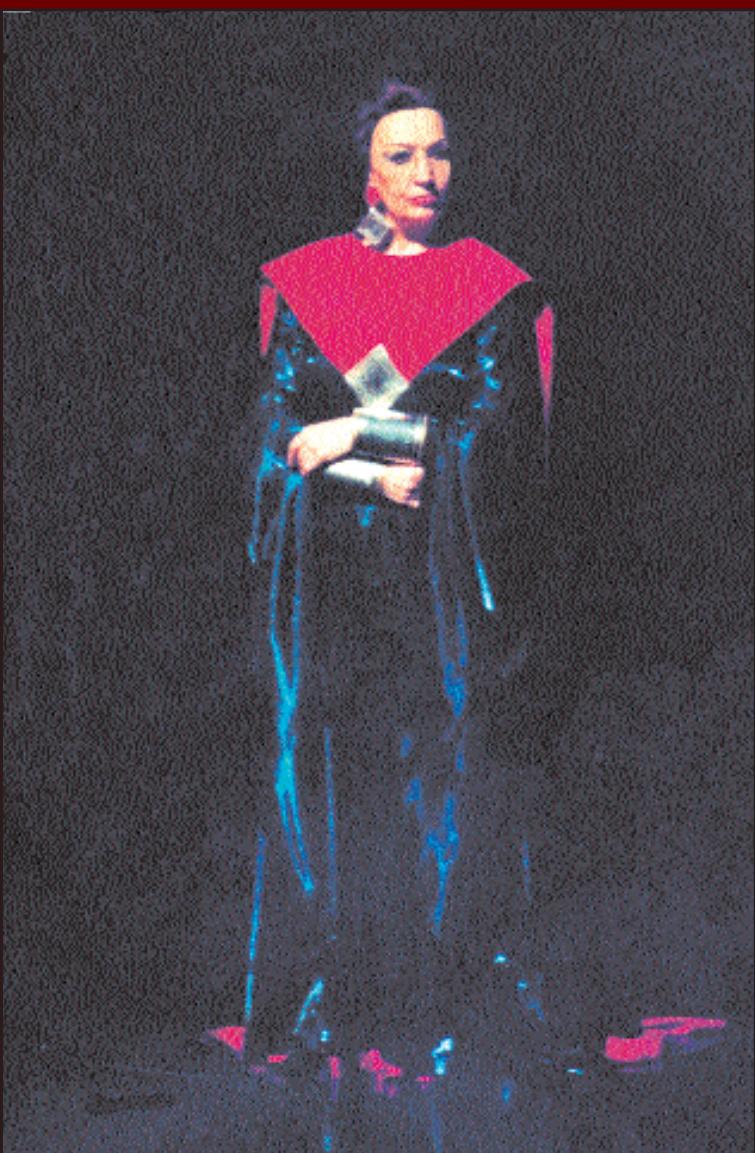
Scena zespołowa, 1999



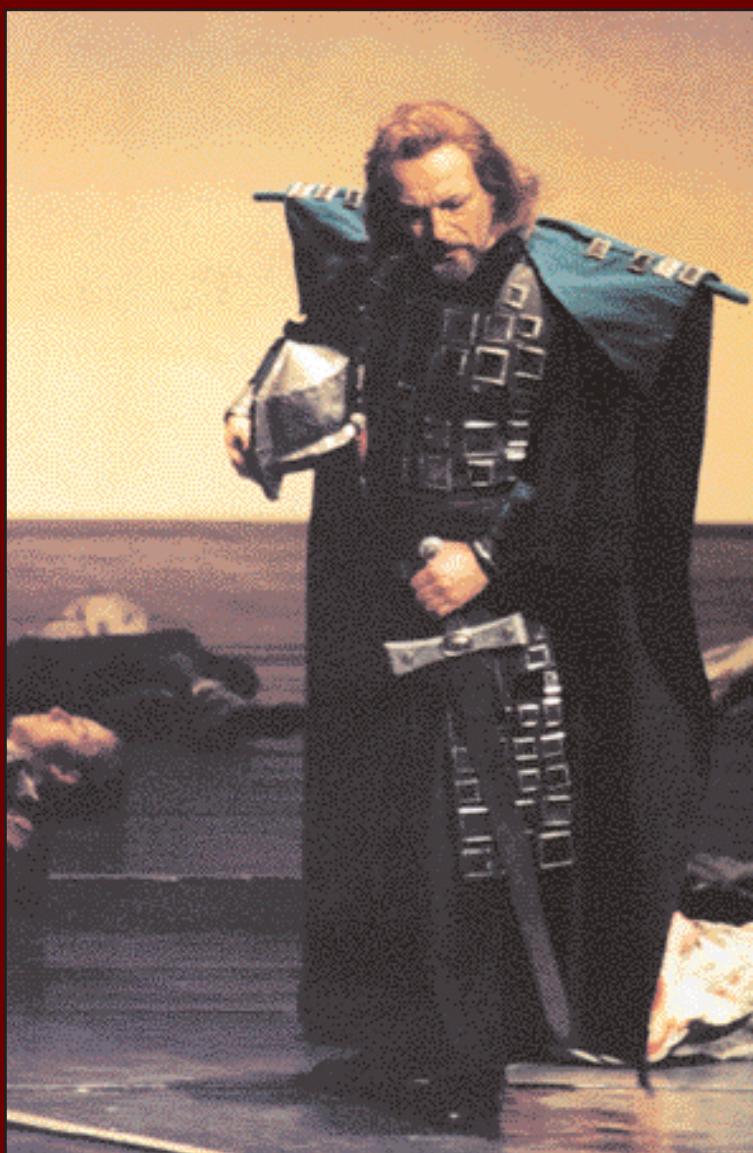
Andrzej M. Jurkiewicz (*Makduf*), Tomasz Jedz (*Malkolm*), 1999



Tomasz Madej (*Makduf*), Tomasz Fitas (*Banko*), 2001



Krystyna Rorbach (*Lady Macbeth*), 2001



Renato Bruson (*Macbeth*), 2001



Scena zespołowa, 1999

Stiffelio

Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie

Polskie prawykonanie koncertowe 16 i 17 stycznia 1993

Kierownictwo muzyczne: **Werner Seitzer**

Kierownictwo chóru: **Bogdan Gola**



Cwetan Michajłow, Eduard Tumagian, Łarissa Szewczenko, Leonid Zimnienko,
Werner Seitzer (dyrygent), Stanisław Kowalski, Agnieszka Dąbrowska, Marcin Rudziński, 1993

Mantua



Mantua jest drugim obok Florencji miastem, w którym narodziła się sztuka operowa i toczy się akcja *Rigoletta*.

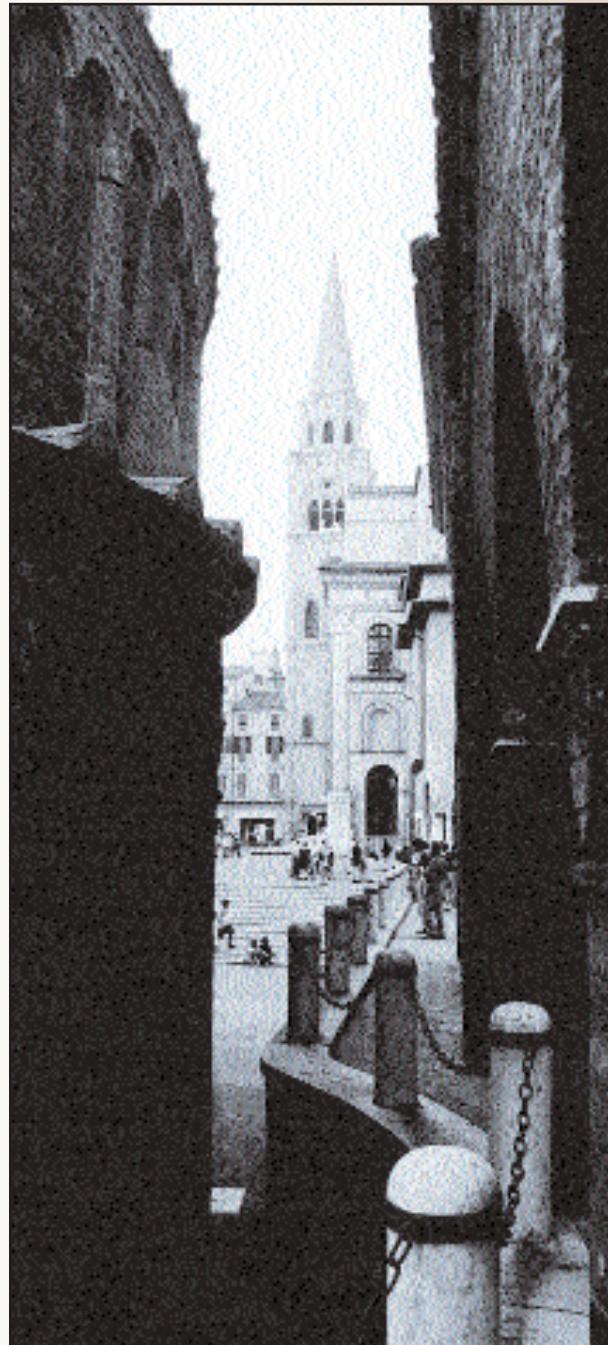
Mantova, il secondo luogo, accanto a Firenze, dove è nata l'arte dell'opera e dove si svolge l'azione di *Rigoletto*.

Mantua, where the action of *Rigoletto* takes place. Along with Florence, the city witnessed the very beginnings of opera.

Мантуя – это второй город после Флоренции, где четыреста лет тому назад родилась опера. Здесь также происходит действие оперы *Rigoletto*.

「マントヴァ」 – フィレンツェの次にオペラの生まれた場所で、「リゴレット」の舞台になっている町です。

Mantua



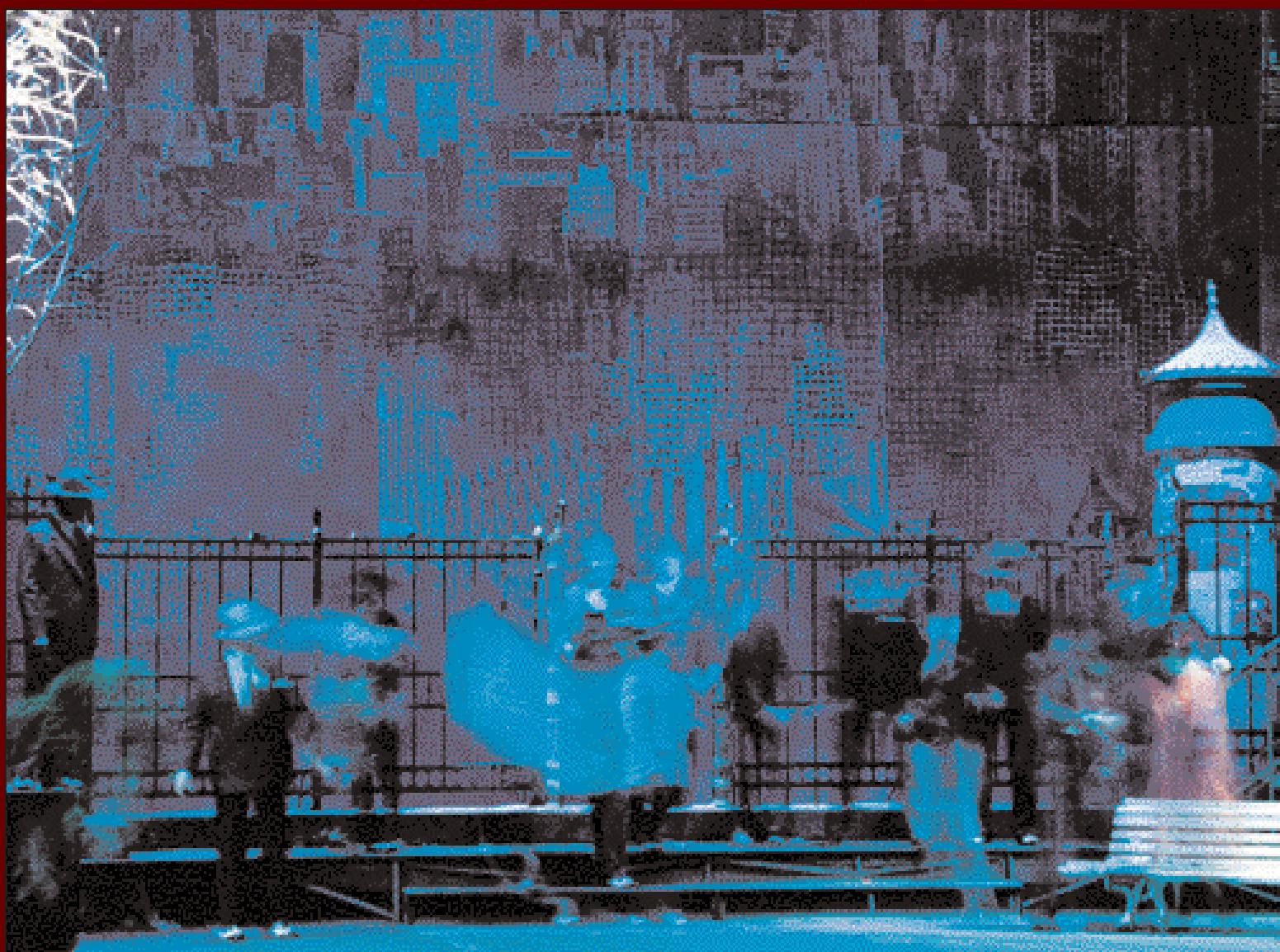
Rigoletto
Opera Bałtycka w Gdańsku
Premiera: 28 kwietnia 1990

Kierownictwo muzyczne: Zbigniew Bruna
Inscenizacja i reżyseria: Kari Vilenius
Scenografia: Andrzej Markowicz
Kierownictwo chóru: Janusz Łapot



Florian Skulski (*Rigoletto*), 1996

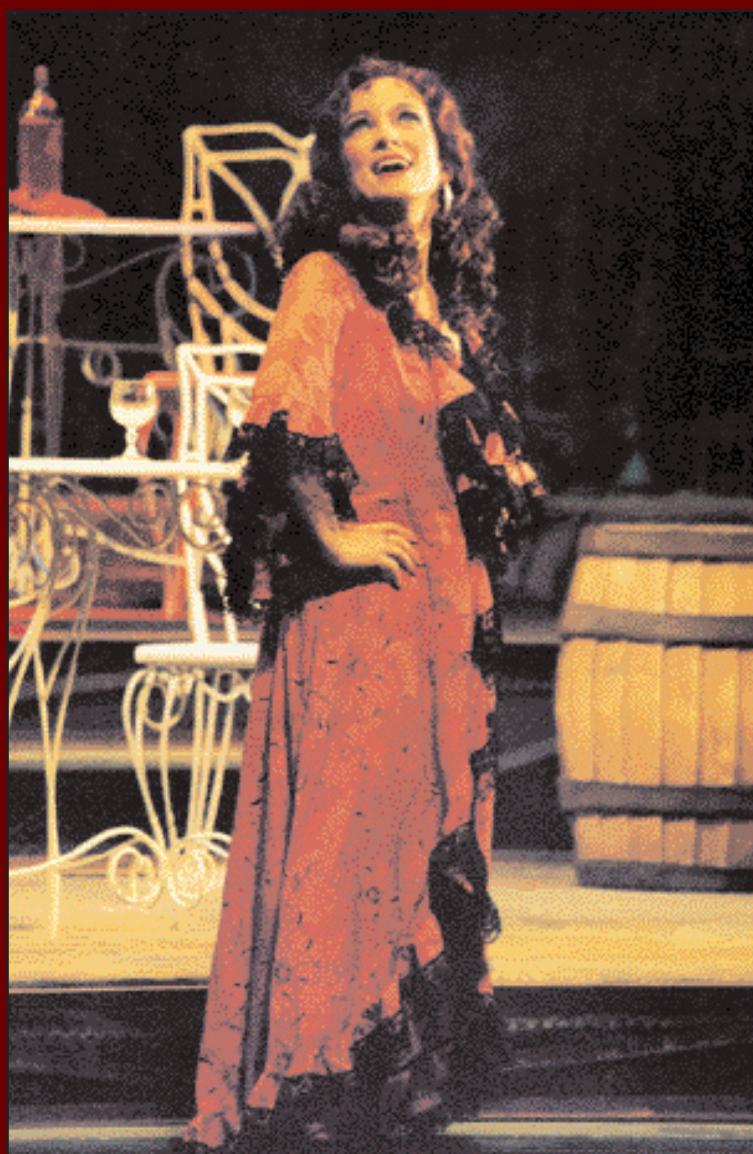




Scena zespołowa, 1996



Scena zespołowa, 1996



Marzena Prochacka (*Gilda*), 1996

Rigoletto
Opera Śląska w Bytomiu
Premiera: 25 i 26 stycznia 1991

Kierownictwo muzyczne: Tadeusz Serafin
Inscenizacja i reżyseria: Henryk Konwiński
Scenografia: Jan Bernaś



Marek Ziemniewicz (*Rigoletto*), 1996



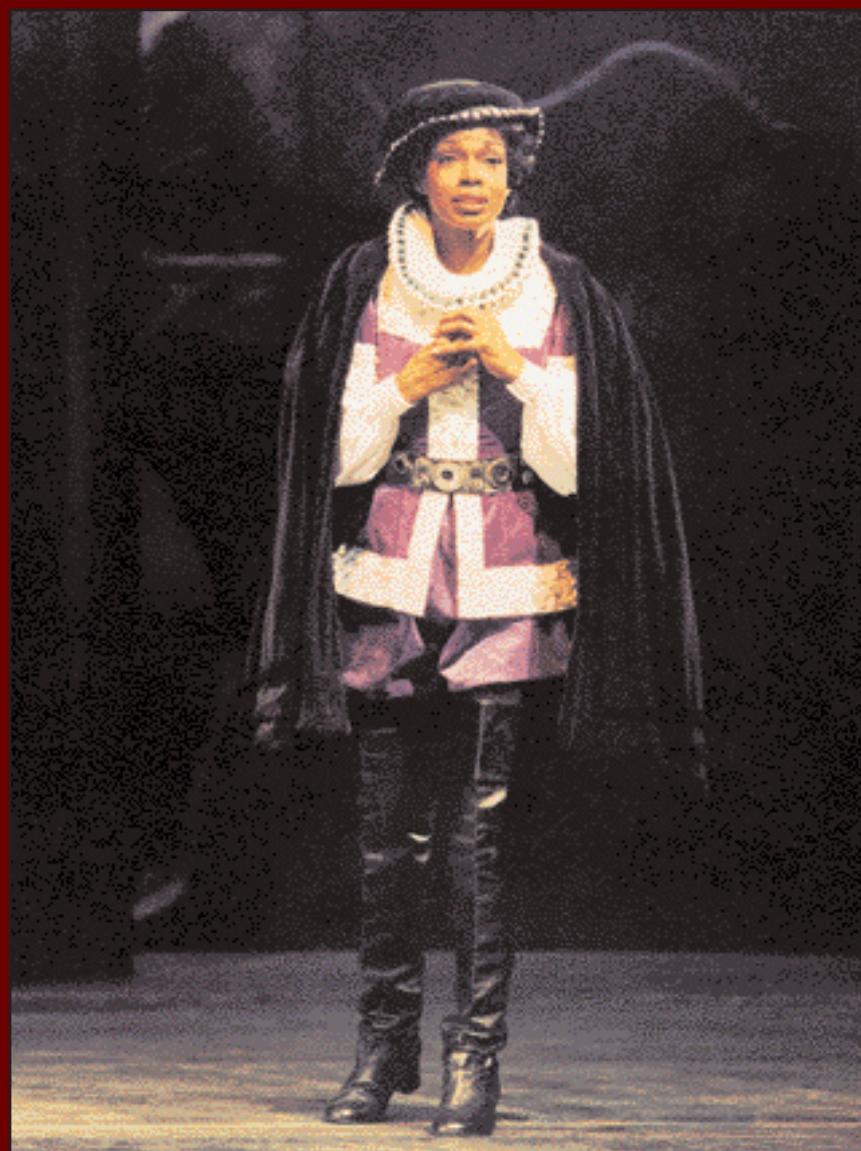
Agnieszka Mazur (*Gilda*), Janusz Wenz (*Książę Mantui*), 1996



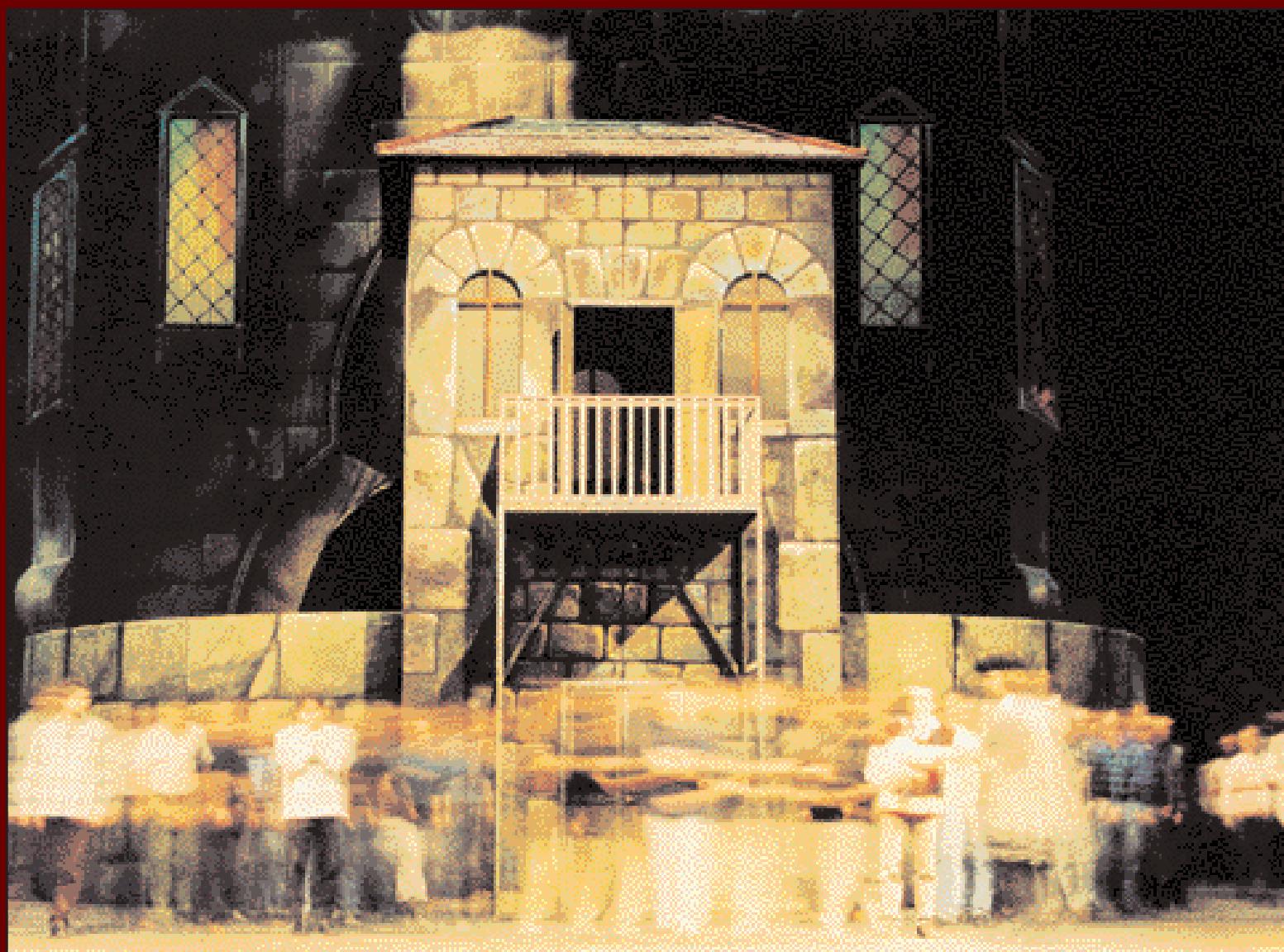
Scena zespołowa, 1996

Rigoletto
Teatr Wielki w Łodzi
Premiera: 22 kwietnia 1995

Kierownictwo muzyczne: **Jerzy Salwarowski**
Reżyseria i scenografia: **Guram Meliwa**
Kierownictwo chóru: **Marek Jaszczałk**



Gwendolyn Bradley (*Gilda*), 2001



Scena zespołowa, 2001

Rigoletto

Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie

Premiera: 12 marca 1997

Kierownictwo muzyczne: **Tiziano Severini**

Reżyseria: **Gilbert Deflo**

Scenografia: **Enzo Frigerio**

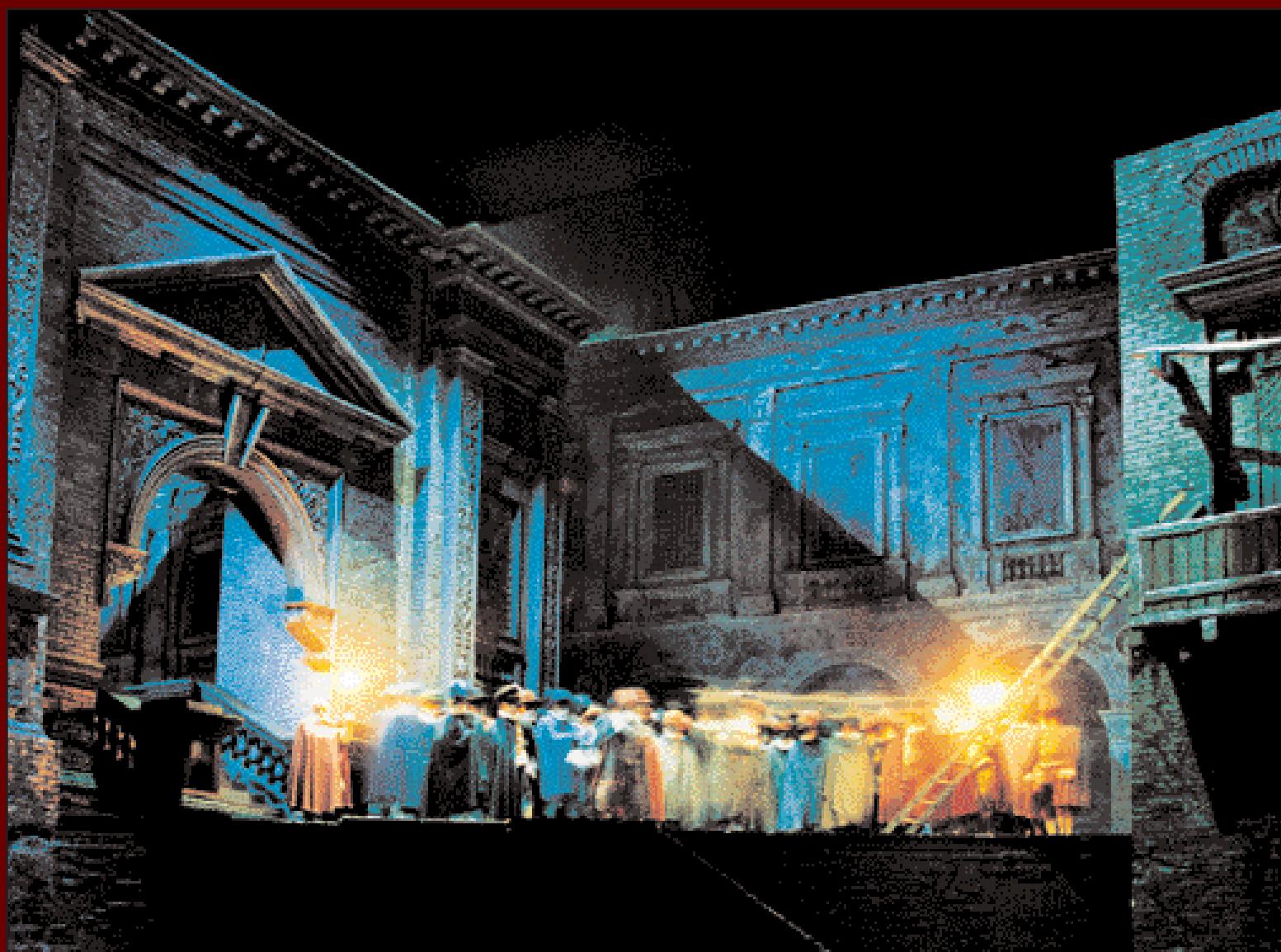
Kostiumy: **Franca Squarciapino**

Choreografia: **Zofia Rudnicka**

Kierownictwo chóru: **Jan Szyrocki**



Andrzej Szkurhan (*Rigoletto*), 1997



Scena zespołowa, 1997



Agnieszka Wolska (*Gilda*), 1997



Piotr Nowacki (*Sparafucile*), 1997



Robert Dymowski (*Hrabia*), **Krzysztof Bednarek** (*Książę Mantui*), **Andrzej Zagdański** (*Marullo*), 1997



Czesław Gałka (*Hrabia*), 1997



Robert Dymowski (*Hrabia*), 1997



Scena baletowa, 1997