

Trubadur (II Trovatore)
Opera Śląska w Bytomiu
Premiera: 18 grudnia 1993

Kierownictwo muzyczne i reżyseria:
Igor W. Lacanicz
Scenografia: **Jan Bernaś**
Kierownictwo chóru: **Krystyna Świder**



Stefania Toczyska (Azucena), 1993



Jerzy Ostapniuk (*Ferrando*), 1993



Janusz Wenz (*Manrico*), 1993



Joanna Kściuczyk (*Leonora*), 1993



Scena zespołowa, 1993

Trubadur (II trovatore)
Opera na Zamku w Szczecinie
Premiera: 15 lipca i 19 listopada 1994

Kierownictwo muzyczne: **Warcisław Kunc**
Inscenizacja, reżyseria, kostiumy: **Olga Iwanowa**
Kierownictwo chóru: **Ryszard Handke**



Bogusław Zalasiński (*Hrabia di Luna*), 1998



Scena na Zamku Książąt Pomorskich, 1998

Trubadur (II Trovatore)

Teatr Wielki w Poznaniu

Premiera: 18 maja 1996

Kierownictwo muzyczne: **José Maria Florêncio Júnior**

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

Scenografia: **Andrzej Sadowski**

Kostiumy: **Irena Biegańska**

Choreografia: **Barbara Gołaska**

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

Maciej Wieloch



Scena zespołowa, 1996



Hasmik Papian (*Leonora*), 1996



Joanna Kozłowska (*Leonora*), 1996



Piotr Liszkowski (*Stary Cygan*), 1996



Józef Kolesiński (*Manrico*), 1996



Jolanta Podlewska (*Azucena*), 1996



Daniel Borowski (*Ferrando*), 1996



Agnieszka Mikołajczyk (*Ines*), 1996



Scena zespołowa, 1996

Trubadur (II Trovatore)
Opera we Wrocławiu
Premiera: 9, 10, 11 i 12 listopada 2000

Kierownictwo muzyczne: **Ewa Michnik**
Reżyseria: **Robert Skolmowski**
Scenografia i kostiumy: **Radek Dębniak,**
Monika Graban
Choreografia: **Maria Kijak**
Kierownictwo chóru: **Małgorzata Orawska**



Maciej Krzysztyniak (*Hrabia di Luna*), 2000



Scena zespołowa, 2000



Vera Baniewicz (*Azucena*), 2000



Barbara Krahel (*Azucena*), 2000



Scena zespołowa, 2000



Scena zespołowa, 2000

O d wielu lat twierdzę z niesłabnącym przekonaniem, że opera jest dziełem muzycznym pisany dla teatru i tylko na scenie sprawdza się do końca jej wielka siła oddziaływania na ludzkie emocje. Ta pozornie oczywista prawda jest często kwestionowana przez melomanów przywiązywanych wyłącznie do rozkoszy słuchowych. Optują za tym, że najlepiej jest delektować się muzyką operową z nagrą płytowych i wykonań koncertowych, ponieważ tylko wtedy pole ich wyobraźni pozostaje niezaśmiecone. No cóż, to prawda, że większość realizacji teatralnych wywołuje niechęć i przekonanie, że lepiej zamknąć oczy i wyobrażać sobie, co by mogło działać się na scenie, gdyby nie chybiona wizja jakiegoś inscenizatora i ta para grubasów doczepiona do swych anielskich głosów. Ale zdarzają się czasami spektakle, które potwierdzają regułę, że tylko żywy teatr ujawnia wielkość dzieła operowego i nadaje mu sens. Wszyscy najwięksi kompozytorzy zabiegali o to, by ich utwory wystawiane były z całym przepchem współczesnego im teatru. Niektórzy, jak Christoph Willibald Gluck czy Richard Wagner, dokonywali w teatrze głębokich reform po to, by ich muzyka znalazła adekwatny wyraz w świecie wizualnym. Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Modest Musorgski czy Richard Strauss komponowali mając głęboką świadomość tego, co w każdym takcie powinno działać się na scenie, jak ma wyglądać dana postać i jakie aktorskie reakcje powinny towarzyszyć poszczególnym frazom muzycznym, a nawet poszczególnym pauzom. Niektórzy opisywali to dokładnie w didaskaliach libretta, ale ci najwiękscy: Mozart i Verdi - lokowali prawie wszystko w muzyce i śledząc uważnie jej przebieg można z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć intencje kompozytorów związane z teatralną realizacją ich partytur.

Po wielu latach wysiłków w tej dziedzinie przekonałem się, że właśnie w muzyce zawarte są prawdziwe marzenia kompozytorów o spektaklu, a w didaskaliach jedynie praktyczne wskazówki uzależnione od wiedzy i przyzwyczajień twórców związanych z im współczesną konwencją teatralną, obyczajami, modą, tempem życia i możliwościami percepcyjnymi ówczesnej widowni oraz możliwościami scenicznymi teatrów, dla których pisali. Gdyby ktoś starannie przygotował inscenację w oparciu o wskazówki libretta *Nabucca*, *Traviaty*, *Makbeta* czy *Aidy*, srodze zaświadczenie widzów dzisiejszych, szukających na scenie odpowiedników wizualnych tego, co właśnie słyszą. Powodem tego rozczerowania jest owa tajemnicza różnica w szybkości starzenia się środków artystycznych w muzyce i tych, których używa teatr. Muzyka Johanna Sebastiana Bacha, czy Wolfganga Amadeusa Mozarta brzmi dzisiaj nie mniej współcześnie niż muzyka Krzysztofa Pendereckiego, ale teatr tamtych czasów jest zabytkiem wyłącznie muzealnym, a wiedza o człowieku i sposoby jej wyrażania mogą nas już tylko śmieszyć. Co zrobić, by ten świat, który sobie kiedyś kompozytor wyobrażała, był i dla nas dzisiaj czymś przejmującym, poważnym i wywołującym pożądany wstrząs?

Teatr Verdiego, a więc świat, który w wyobraźni kompozytora stawał się ilustracją do pojawiających się właśnie na pięciolinii akordów, trzeba by budować w oparciu o emocje, jakie rodzą się w nas pod wpływem jego muzyki. Słuchanie nagrani, studiowanie partytur, śledzenie zabiegów, jakimi posłużył się mistrz, by wywołać nasze wzruszenia - oto zadanie dla inscenizatora stokroć bardziej inspirujące i owocne, niż trzymanie się samej fabuły, opisów dekoracji, związków z epoką i wierności obyczajom w niej panującym. Nic nam nie da znajomość

egiptologii przy realizacji *Aidy*. Zaprowadzi nas ona na manowce równie jałowe, jak badanie architektury Werony, położenia jej ulic i placów oraz kroju kostiumów doby renesansowej z okazji reżyserowania *Romea i Julii* Szekspira, który w mieście przez siebie opisanym nigdy nie był i zupełnie się nie przejmował prawdą historyczną i geograficzną dokładnością. Bardzo podobni są do siebie obaj najwiękscy twórcy teatru dramatycznego i operowego. Epoka i kostium są dla nich tylko pretekstem do pokazania nędzy i wsparcia człoowieka, do rozpoznania praw rządzących nami bez względu na czas, w jakim przyszło nam żyć. Każde dzieło staje się metaforą ludzkiego losu i moralitem przestrzegającym, że nigdy i nigdzie nie udaje się odwrócić odwiecznej hierarchii zła i dobra, a wszelkie takie próby są karane surowo i niezawodnie. Ale nade wszystko, znajdziemy u Verdiego w każdym spektaklu wiernym jego intencjom to zasadnicze przesłanie, że człowiek może być zbawiony przez miłość, która mimo obfitego żniwa śmierci zbieranego w tragicznych finałach, dźwiga nas z otchłani i przenosi w boski wymiar wiecznego zadośćuczynienia. Patos takiego przesłania może się stać w teatrze niezwykle ryzykownym balastem. Grozi nie tylko śmieszność, czy nudą. Jeśli nie zdolamy widzem wstrząsnąć na tyle, by odważyły się myśleć o swoim życiu w kategoriach ostatecznych, poniesiemy kłeskę, bo nawet najpiękniejszy spektakl nie wzruszy obojętnej widowni i pozostanie na marginesie coraz barwniejszych widowisk kultury masowej, w których chodzi tylko i wyłącznie o sprzedany bilet, a wszelkie przesłania i powaga apeli o czystość sumień traktowane są z agresywną pogardą przez wyzwolonych, adwokatów nowego jakoby ładu o liberalnych obyczajach.

Verdi jest staroświeckim moralistą i twierdzi, że cała wielkość jego dorobku w tym zakresie zawarta jest w teatralnej sile jego kompozycji i że jedynie na scenie, budując starannie wszystkie okoliczności zdolne do utrzymania patosu jego pouczeń, możemy osiągnąć jedność pomiędzy muzyką i wstrząsającym oczyszczeniem naszych sumień. Kiedy Aida bierze od ojca narzędzie śmierci i śpiewa swoje: *Ojczyzno moja, ileż ty mnie kosztujesz!*, musimy koniecznie zrealizować w jakiś sposób siłę podrywających się ku górze nut w całym kwintecie, które opowiadają o tym, jaką cenę Aida ma na myśli. Kiedy uwięziony Nabucco prosi, by Bóg Izraela mu wybaczył, należy koniecznie unaocznić na scenie, co kryje się za zapisanym w partiturze trylem fletu, po którym umęczony król doznaje wielkiej łaski obcowania z sacram. Wskazówka reżyserska dotycząca reakcji Traviaty na przeczytany przed chwilą list od Germonta zawarta jest w akordzie podłożonym pod jej okrzyk - *za późno!*. Takich bardzo szczegółowych przykładów można by mnożyć setki. Wbrew pozorom Verdi pozostawia realizatorom bardzo niewielki margines swobody. Dotyczy on architektury scenicznej, stylu kostiumów, rozplanowania przestrzeni, ilości ludzi w tłumach i ich fryzur. Natomiast ich życie emocjonalne, reakcje, szybkość poruszania się po scenie, gniew na ich twarzach czy miłość w ich oczach, wszystko to zapisane jest precyzyjnie w nutach i biada reżyserowi, który tego dokładnie nie odczyta. Widmo sztyletu ukazuje się Makbetowi z dokładnością do jednej sekundy. Jeśli zobaczymy go na scenie dramatycznej nieco później, lub wcześniej, aktor poradzi sobie z tym i można grać dalej. W operze Verdiego spoźnienie lub przyspieszenie akcji kończy się katastrofą polegającą na detonacji patosu, po której można już tylko kontemplować z zamkniętymi oczami walory głosowe dzielnego

barytona. To skupienie uwagi na świecie emocji jest jednym z powodów, dla których teatr Verdiego jest wciąż tak aktualny.

Przemija obraz świata, jego wizualne formy ulegają ciągłym przemianom, ale człowiek i jego uczucia są wciąż takie same i tak jak nie starzeje się muzyka, tak wciąż wiecznie młoda pozostaje ludzka prawda postaci scenicznych oraz ich poszukiwań najwyższych i wiecznych wartości w zmieniającym się świecie. Verdi, jak mało który twórca, wiedział o tym w swoim długim i bogatym życiu. I to właśnie w jego dorobku jest dla mnie najważniejsze.

Marek Weiss-Grzesiński

D a molti anni affermo con grande convinzione che l'opera è una composizione musicale scritta per il teatro e solo sul palcoscenico si realizza pienamente la sua influenza sulle emozioni umane. Questa verità, in apparenza così evidente viene spesso contestata dai melomani che danno importanza solo ai piaceri uditi. Scelgono di godersi la musica dell'opera dai dischi o dai concerti perché solo così la loro immaginazione rimane pura. E'vero, la maggior parte delle realizzazioni sceniche provoca disgusto e la sensazione che sarebbe meglio chiudere gli occhi ed immaginarsi che cosa potrebbe avvenire sul palcoscenico senza quella visione mancata di uno sceneggiatore e quella coppia di ciccioni attaccata alla loro voce celeste. Però ogni tanto abbiamo a che fare con spettacoli che confermano la regola che solo il teatro vivo mostra la grandezza dell'opera e le dà senso. Tutti i più grandi compositori cercavano di eseguire le loro opere con tutto lo splendore del teatro contemporaneo. Alcuni, come Christoph Willibald Gluck o Richard Wagner hanno fatto grandi riforme nel teatro perché la loro musica trovasse un'espressione adeguata nel mondo visivo. Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Modest Musorgski o Richard Strauss componevano con profonda coscienza di ciò che avrebbe dovuto aver luogo sulla scena in ogni atto, come avrebbe dovuto presentarsi ogni personaggio e quale interpretazione dell'attore avrebbe dovuto accompagnare le diverse frasi musicali nonché gli intervalli. Alcuni lo descrivono nelle didascalie del libretto, però i più grandi come Mozart o Verdi hanno nascosto quasi tutto nella musica e solo ascoltan-dola attentamente si possono ricostruire con grande approssimazione le intenzioni dei compositori riguardo alla realizzazione teatrale delle loro partiture.

Dopo molti anni di tentativi in questo campo ho constatato che i veri sogni dei compositori di spettacolo erano racchiusi proprio nella musica, e nelle didascalie si trovavano solo delle indicazioni pratiche relative al sapere ed alle usanze dell'artista collegate alla convenzione teatrale contemporanea, ai costumi, alla moda, al ritmo della vita ed al potere percettivo del pubblico di allora ed anche alle possibilità tecniche dei teatri per i quali scrivevano. Se qualcuno preparasse con grande cura la messa in scena secondo i consigli del libretto di Nabucco, Traviata, Mackbet o Aida, deluderebbe fortemente gli spettatori moderni che cercassero sulla scena gli equivalenti visivi di quello che sentono precisamente. La causa di questa delusione sta nella misteriosa differenza della rapidità dell'invecchiamento dei mezzi artistici tra musica e teatro. La musica di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart è oggi ugualmente moderna come quella di Krzysztof Penderecki, però il teatro di quell'epoca è solo un monumento da museo, la conoscenza dell'uomo ed il modo di esprimere non possono che farci sorridere. Come fare perché il mondo immaginato tempo fa dal compositore sia per noi anche oggi qualcosa di serio, commovente, capace di provocare in noi l'emozione desiderata?

Il teatro di Verdi, cioè il mondo che illustrava nell'immaginazione del compositore gli accordi apparsi allora sul pentagramma, dovrebbe essere costruito in base alle emozioni nate sotto l'influenza della sua musica. Ascoltare le registrazioni, studiare le partiture, osservare i metodi adoperati dal compositore per provocare la nostra commozione - ecco uno scopo più stimolante e più fruttuoso per un allestitore che l'osservazione del soggetto, le descrizioni delle decorazioni, le relazioni con l'epoca e la fedeltà dei suoi costumi. Durante la realizzazione di Aida

La conoscenza dell'egittologia non ci servirà a niente. Ci svierà altrettanto come gli studi sull'architettura di Verona, sulle sue strade e piazze, sui costumi dell'epoca del Rinascimento durante la realizzazione di Romeo e Giulietta di Shakespeare, che non era mai stato nella città da lui descritta e non si preoccupava affatto della precisione storica e geografica. Questi due grandissimi creatori del teatro drammatico e del teatro dell'opera si assomigliano. L'epoca, il costume sono solo il pretesto per mostrare la miseria e la grandiosità dell'uomo, per scoprire le regole che ci governano indipendentemente dal momento in cui viviamo. Ogni opera diventa una metafora della condizione umana ed una moralità che ci avvisa che non si può invertire la gerarchia eterna del bene e del male, e che tutti i tentativi di farlo saranno puniti severamente e senza alcun dubbio. Soprattutto, in ogni spettacolo fedele alle sue intenzioni, troviamo in Verdi il messaggio principale che l'uomo non può essere salvato che dall'amore che, malgrado i tragici finali dove la morte miete, ci solleva dall'abisso e ci porta nella dimensione divina del perdono eterno. Lo stile patetico di un tale messaggio può diventare un ostacolo pericoloso nel teatro. Minaccia non solo di ridicolo ma anche di noia. Se non riusciamo a scuotere lo spettatore in modo abbastanza forte perché abbia il coraggio di pensare alla vita nelle sue categorie definitive, avremo un fiasco perché anche lo spettacolo più bello non potrà commuovere un pubblico indifferente, e rimarrà per sempre ai margini dei più vistosi spettacoli della cultura di massa, nella quale importano solo i biglietti venduti, e ogni messaggio e appello a un serio esame di coscienza sono trattati con disprezzo e aggressività dagli avvocati del nuovo ordine per quanto si dicano, liberi da pregiudizi e costumi.

Verdi è un moralista tradizionale e affermo che la grandezza delle sue opere è nascosta nella potenza teatrale delle sue composizioni e che solo presentando con grande cura sul palcoscenico tutti gli elementi capaci di mantenere il pathos dei suoi avvertimenti possiamo ottenere l'armonia tra la musica e l'esame sconvolgente della nostra coscienza. Quando Aida prende dal padre lo strumento di martirio e canta: O patria! patria... quanto mi costi! dobbiamo assolutamente trovare il mezzo per esprimere la forza delle note che si sollevano verso l'alto in tutto il quintetto e raccontano quale prezzo ha in mente Aida. Quando Nabucco in prigione chiede perdono al Dio di Israele, bisogna assolutamente rendere visibile sulla scena che cosa si nasconde dietro il trillo del flauto, iscritto nella partitura, dopo il quale il re stanchissimo riconosce di aver ottenuto la grazia di essere stato in confidenza con il sacrum. L'indicazione di regia che riguarda la reazione della Traviata dopo aver letto la lettera di Germont è contenuta nell'accordo sottoscritto alla sua esclamazione: E tardi!. Si possono citare centinaia di esempi così dettagliati. Contrariamente alle apparenze, Verdi lascia ai realizzatori solo un piccolo margine di libertà. Questa libertà riguarda l'architettura scenica, lo stile dei costumi, le disposizioni riguardanti lo spazio, la quantità di persone nella folla e le loro acconciature. Quanto alla loro vita, le emozioni, le reazioni, la rapidità del movimento sulla scena, la rabbia sulla loro faccia o l'amore nei loro occhi, tutto questo è descritto con precisione nelle note e guai al regista che non lo legga bene. Il fantasma del pugnale appare a Macbeth con la precisione di un secondo. Se apparirà nel teatro un po' più tardi o un po' prima, un buon attore si arrangerà e lo spettacolo potrà continuare. Nell'opera di Verdi il ritardo o l'accelerazione dell'azione terminerà con una catastrofe, perché il pathos

sarà perduto e dopo possiamo solo chiudere gli occhi per contemplare i valori vocali di un bravo baritono. Questa concentrazione sul mondo delle emozioni è una delle ragioni per le quali il teatro di Verdi rimane sempre così attuale.

L'immagine del mondo passa, le sue forme visuali cambiano sempre, però l'uomo e i suoi sentimenti sono gli stessi. Così come la musica che non diventa antiquata, anche la verità dei personaggi teatrali, e della loro ricerca dei valori supremi nel mondo che cambia, rimane sempre giovane. Verdi con la sua vita così lunga e così ricca lo sapeva meglio di qualsiasi altro creatore. E questa è per me la cosa più importante del suo patrimonio.

Marek Weiss-Grzesiński

It is my long-standing conviction that opera is music which is written for the theatre; its true potential to engage and move us is only realized when it is performed on the stage. This apparent truism is frequently questioned by music-lovers who value opera for its delight to the ear, and who maintain that opera is best enjoyed when listened to on recordings, or during concert performances, which allow the visual imagination free range. It has to be admitted that the majority of productions in opera-houses leave one with the feeling that it would, indeed, be better to close your eyes and imagine what might be happening on the stage, if it weren't for the misguided vision of the producer and for the portly bodies of the angelically-voiced heroes and heroines. But, nevertheless, from time to time, one chances upon a production which offers proof of the fact that the greatness and, indeed, the very point of opera is only revealed through live theatre. The greatest operatic composers were insistent that their works be produced with all the splendour that the contemporary theatre had to offer them; some of them, indeed, such as Gluck or Wagner, brought about profound changes to theatre itself, in order to create the conditions necessary for the adequate visual expression of their music on the stage. Mozart, Verdi, Mussorgsky and Richard Strauss, for example, composed each bar of their music with a clear awareness of what ought to be happening on the stage at that precise moment, what each character should look like, and how each musical phrase - and silences, even - was to be interpreted in the character's actions. Whilst certain opera-composers wrote precise stage-directions to accompany their music, the greatest of them - Mozart and Verdi - located such instructions in the music itself, such that if one follows the course of the music carefully enough it is possible to read with a high de-

gree of accuracy the composer's precise intentions as the work's staging.

After many years working in this field, I have reached the conviction that it is precisely in the music that the composer's true vision of the spectacle is contained, and that his stage-directions are simply practical instructions, shaped by the conventions of the theatre of the time, current fashion, stage-practice, the physical limitations of the theatre, and indeed by the audiences themselves, the way in which they would perceive what they saw before them. A modern production which was true in a literal sense to the stage-directions contained in the scores of *Nabucco*, *La traviata*, *Macbeth* or *Aida*, for example, would disappoint a modern audience, which expects the visual equivalent on stage of the music they are hearing. This is because of that mysterious difference in the rates at which theatrical practice ages, compared to music. Thus the music of Bach or Mozart sounds just as modern today as the music of Penderecki, for example, whilst the theatre of the former composers' times is a subject for historical study only, and their understanding of humanity and the way in which it can be expressed in the theatre would make us laugh today. How, then, is one to make the world which the composer imagined, as engaging, serious, and shocking for audiences today, as it was for the audiences then?

Verdi's theatrical world - the world which he inhabited in his imagination, and which is reflected in his music - is to be constructed on the basis of the emotions which his music provokes in us. Listening to recordings, studying the scores, examining the means which he uses to move us, the audience - this is the true task of the would-be opera-producer, and a far more fruitful source of inspiration than the plot, instructions concerning scenery and other period

details. A knowledge of Egyptology will not help us in a production of *Aida*. If anything, sterile knowledge such as this will lead us astray, just as will the study of the architecture of Verona, the layout of the city, or the cut of Renaissance costumes if we are staging *Romeo and Juliet* - Shakespeare never having been to Verona, and himself showing a fine disregard for historical and geographical detail. In fact, these two great artists - Shakespeare in the theatre, and Verdi in opera - have much in common. Historical settings and period detail were, for them, simply a pretext for showing man's misery or majesty, for investigating the forces that guide us, irrespective of the times in which we happen to live. Each of their works is a metaphor for human fate - a morality play, warning us that at no time, and in no way, is it possible to alter the eternal hierarchy of good and evil, and any attempt to do so is doomed to failure and will meet with severe punishment. Moreover, every production of a Verdi opera which is faithful to the composer's intentions, contains the basic message that man can find salvation through love - a love which, despite the tragic endings of the works, with their litanies of death, lifts us out of the abyss and transposes us into the divine dimension of eternal justice. The pathos contained in this message can, in fact, be a dangerous piece of theatrical baggage; it runs the risk of boring the viewer, or making him laugh. If the production does not succeed in shocking the viewer to the extent that he begins contemplating his life in precisely such metaphysical terms, then even the most beautifully staged production will leave him cold, and become simply a minor example of those ever more colourful spectacles of mass culture, where the only motivation is ticket-sales, and any serious attempt to communicate an edificatory message is dismis-

sed contemptuously by the advocates of the so-called new liberal order.

Verdi is an old-fashioned moralist, and I would argue that the greatness of his achievement is found in the theatrical power of his music. It is only by carefully creating on the stage the necessary environment in which the pathos of his message can be communicated, that we can achieve a unity between the music and its moralistic message. When Aida takes the instrument of her death from her father's hand and sings her aria, *O fatherland! What a price you ask of me!*, we must communicate in some way the dramatic power of the soaring quintet hinting at what sort of price Aida has in mind. When the imprisoned Nabucco prays to the God of Israel for forgiveness, we must show what is meant by the trill on the flute, following which the tortured king departs this life for ever. The composer's instruction to the producer, regarding Traviata's reaction on reading Germont's letter, is contained in the chord over which she sings her phrase, "too late!". There are hundreds of such examples in Verdi's operas. Despite appearances to the contrary, Verdi leaves the opera-producer a very narrow margin for individual interpretation. The producer decides about scenery, costumes, the number of people in the crowd scenes, their hairstyles. Their emotional life, reactions, the speed at which they move across the stage, the anger on their faces or love in their eyes - all of this is precisely indicated in the music, and woe betide the producer who misreads it. Macbeth's vision of the dagger must be timed to the second. If, in the theatre, it appears a little too early or a little too late, the actor deals with it and acts around it. On the operatic stage, however, such mis-timing has catastrophic consequences, the emotional impact is destroyed, and the only option left to the viewer is to close his

eyes and listen to the lovely music. This focus of attention in Verdi's theatrical world on the emotional realm is, in fact, one of the reasons why his work still appears modern to us today.

The world keeps changing, but man and his emotions remain constant. Just as Verdi's music does not date, neither does the authenticity of the characters we are presented with, and their striving towards exalted, eternal values in a changing world. Verdi, with his long life, rich in experience, knew this, as few other creative artists know it. For me, this is perhaps the most significant thing about his artistic achievement.

Marek Weiss-Grzesiński

На протяжении уже многих лет я все с большей уверенностью утверждаю, что опера – это музыкальное произведение, предназначенное для театра, и только на сцене можно окончательно убедиться, насколько велика сила ее воздействия на человеческие эмоции. Эта очевидная, на первый взгляд, правда оспаривается меломанами, которые придают исключительное значение слуховому восприятию. Они настаивают на том, что предпочтительнее наслаждаться оперной музыкой в записях или слушать ее в концертном исполнении. Только в этом случае можно высвободить полет ничем не обремененного воображения. Да, это верно, что большинство театральных постановок вызывает неудовлетворение, и возникает желание закрыть глаза, чтобы вообразить себе идеальный сценический образ, а не довольствоваться вычурной фантазией какого-то постановщика и лицезреть пару толстяков, поющих ангельскими голосами. Но бывают спектакли, подтверждающие правило, что лишь живой театр отражает величие оперного произведения и придает ему заслуженное значение. Все великие композиторы стремились к тому, чтобы их произведения были показаны во всем великолепии современного театра. Некоторые из них, например, Кристоф Виллибальд Глюк или Рихард Вагнер, производили в театре кардинальные реформы для того, чтобы их музыка могла найти адекватное выражение в сценическом представлении. Вольфганг Амадей Моцарт, Джузеппе Верди, Модест Мусоргский или Рихард Штраус писали музыку, четко представляя, что именно должно происходить на сцене в каждом такте, как должен выглядеть конкретный персонаж, и какой должна быть реакция актеров в отдельной музыкальной фразе или во время паузы. Некоторые делали дословное пояснение к либретто, а величайшие из них – Моцарт и

Верди – практически все передавали посредством музыки. Если внимательно проследить музыкальную канву, то с большой вероятностью можно точно передать замысел композиторов о том, как следует воплощать в театральном представлении их партитуры.

Многолетний опыт работы на этом поприще убедил меня, что именно в музыке скрыты истинные мечты композиторов о том, каким должен быть спектакль, а в пояснениях даются лишь практические замечания. Они зависят от знаний и навыков композитора, от сценических возможностей театров, для которых творили, они также связаны с театральной условностью, нравами, модой, темпом жизни и восприимчивостью современников. Если бы кто-то подготовил постановку таких опер, как *Набукко*, *Травиата*, *Макбет* или *Аида*, руководствуясь лишь указаниями в либретто, то жестоко обманул бы сегодняшнего зрителя, желающего увидеть сценическое воплощение той музыки, которую он слушает. Причина такого разочарования кроется в контрасте между тем, как быстро отживают свой век используемые театром художественные средства, и как медленно устаревает музыка. Музыка Иоганна Себастьяна Баха или Вольфганга Амадея Моцарта сегодня звучит не менее современно, чем музыка Кшиштофа Пендерецкого. Театр того времени всего лишь музейный экспонат, а устаревшие представления о человеке могут нас только смешить. Что же в таком случае сделать, чтобы мир, некогда придуманный композитором, и сегодня не утратил свое значение и вызывал желаемые эмоции?

Театр Верди, а, следовательно, и мир, который в воображении композитора еще до появления аккордов на нотном листе превращался в иллюстрацию, необходимо создавать под влиянием эмоций, рожденных его музыкой.

Прослушивание записей, изучение партитур и приемов, которыми пользовался маэстро, чтобы вызвать в нас переживания – именно это является заданием для постановщика. Это во сто крат важнее и интереснее, чем то, что вытекает из самой фабулы, из описания декораций и связей с обычаями той эпохи. Познания в области египтологии излишни при постановке *Аиды*. Это столь же бессмысленно, как при постановке *Ромео и Джульетты* Шекспира изучать архитектуру Вероны, расположение улиц и площадей, а также покрой костюмов эпохи Ренессанса. Ведь сам автор никогда не был в описанном им городе и вовсе не заботился об исторической и географической правде. Величайшие создатели драматического и оперного театра в этом очень схожи. Эпоха и костюмы для них лишь предлог, чтобы показать нищету и величие человеческой личности, распознать законы, довлеющие над нами, когда бы мы ни жили. Каждое произведение становится метафорой человеческой судьбы и моральным предупреждением о том, что невозможно изменить извечную иерархию добра и зла, а всяческие попытки ее нарушить подвергаются неминуемому и суровому наказанию. К тому же, в каждом спектакле Верди, верно отражающем авторскую мысль, можно обнаружить закономерность: человека может спасти любовь, которая, невзирая на обильное жниво смертей в трагических финалах, извлекает нас из бездны и переносит в божественную сферу вечного воздаяния справедливости. Пафос нравоучения в театральном представлении чрезвычайно рискован, так как может вызвать не только смех, но и скуку. И если мы не сумеем заинтересовать зрителя настолько, чтобы он решился задуматься над своей жизнью в категориях вечности, то потерпим фиаско. В этом случае даже самый выдающийся спектакль не сможет

расшевелить безучастную публику, он так и останется на задворках эффектных массовых зрелищ, которые нам навязывает поп-культура. Ведь в ней самое главное – количество проданных билетов, а всяческие нравоучения и призывы к переживанию катарсиса вызовут лишь злобное презрение у блестителей якобы нового порядка, не стесненных никакими предубеждениями.

Верди – старосветский моралист. Я смею утверждать, что величие его наследия заключается в театральной мощи его произведений, и лишь точное воссоздание всех сценических деталей, поддерживающих пафос его нравоучений, позволяет соединить музыку с состоянием катарсиса. Когда Аида берет у отца орудие смерти и при этом поет: «Моя отчизна, чего же ты мне стоишь!», мы обязательно должны каким-то образом передать мощь взывающих вверх нот у всего квинтета, это они расскажут, в чем истинный смысл слов Аиды. Когда находящийся в заточении Набукко просит Бога Израиля простить его, нужно обязательно наглядно показать на сцене, что же значит записанная в партитуре трель флейты, после которой измученный король удостаивается милости общения с духовным миром. Режиссерское указание о том, какой должна быть реакция Травиаты на только что прочитанное письмо от Жермона, вытекает из аккорда, сопровождающего её возглас: «Слишком поздно!». Можно привести множество подобных примеров. Но, несмотря на это, Верди не оставляет постановщикам большой свободы действий. Они вольны планировать архитектуру сцены, стиль костюмов и причесок, заполнять сценическое пространство людскими массами. Но эмоциональная жизнь и реакция героев, их перемещение по сцене, гнев на их лицах или любовь в их глазах – все это подробно записано в нотах, и горе тому режиссеру,

который не сумеет это правильно прочесть. Тень кинжала появляется перед Макбетом с точностью до секунды. Если мы увидим это в драматическом спектакле чуть раньше или чуть позже – актер сможет спасти положение и продолжить игру. В вердиевской опере задержка или форсирование действия могут обернуться катастрофой для спектакля, пафос будет отдавать фальшью, и после этого придется лишь с закрытыми глазами довольствоваться голосовыми данными баритона. Такая концентрация внимания на мире эмоций является единственным свидетельством того, насколько современен театр Верди.

Преображается картина мира, принимая все новые визуальные формы, а человек и его чувства по-прежнему остаются неизменными. Точно так же, как не устаревает музыка, так же вечно молодыми остаются спекнические персонажи с их человеческой правдой, с их поисками извечных ценностей в изменяющемся мире. Прожив долгую и богатую событиями жизнь, Верди знал об этом лучше, чем кто-либо другой. Именно это больше всего меня привлекает в его творческом наследии.

Марек Вайс-Гжесинский

オペラは劇場用の作品で、作品の中の巨大な潜在力が現実化して我々を感動させることができるのは舞台の上だけだという強い確信を数年前から持っています。このよく知られた真実は音楽的な楽しみのみを念頭に置いているオペラ狂いからは疑問視されています。オペラ音楽はレコードやコンサートの演奏を聞いて楽しめるものだというのです。なぜなら、その時彼らの想像力には余計な物が入り込まないからです。まあ、確かに多くの劇場の上演は嫌悪感を抱かせるもので、演出家のおかしなアイディア、そして天使の声を持つ太ったペアを見るよりは、目を閉じて舞台で何が行われているかを想像した方がいいという意見にさせられます。しかし、オペラ作品のすばらしさは生の上演ですか表現できず、生の上演でのみオペラは意味を持つという原則を確認することのできる上演がたまにあります。偉大な作曲家はみな、自分の作品を、当時の劇場の最も豪華な設備を使って上演しようと努力しました。その中でも、グルックやワーグナーなどは、彼らの音楽にふさわしい視覚効果を得るために、劇場を大きく改新しました。モーツアルト、ヴェルディ、ムソルグスキー、リヒャルト・シュトラウスなどは、一小節ごとに、舞台ではどうなっているか、登場人物はどうの見えているか、そして、音楽のすべてのフレーズや休止においても、どんな俳優の反応が伴うべきかを意識しながら作曲していました。そのような説明を台本の余白に書いた作曲家もいましたが、偉大な作曲家、モーツアルトやヴェルディは全てを音楽に含めていました。音楽の進歩を細かくみると、作曲家の劇場での上演に関する意図をかなり詳しく理解出来ます。

数年間この問題に取り組んで、音楽こそに作曲家の上演の意図が含まれていることを確信しました。台本の余白には、当時の劇場のしきたり、習慣、流行、ライフスタイル、劇場とその観衆の能力を考慮した作曲の慣習と知識といった上演の上のヒントが含まれて

いました。もし誰かが現在ナブッコ、トラヴィアータ、マクベスまたはアイーダの台本の余白のヒントに基づいて丁寧に演出をすれば、音楽を聞いて、それに対応するイメージを舞台の上に探している現在の観衆を失望させるでしょう。その理由は、劇場の表現能力と音楽との老朽化の速度の差によるものです。バッハやモーツアルトの音楽はペンデレツキの音楽と同じように現在的に響いていますが、その時代の劇場は現在、博物館の記念物であり、当時の人間にについての知識そして表現の方法は現在の観衆を笑わせるだけです。昔の作曲家が想像した世界に我々が感動して眞面目に受け止め、衝撃を受けるためにはどうすれば良いのでしょうか？

ヴェルディの劇場、つまり作曲家の想像の中の五線譜に記された音の組み合わせによって作られた世界は、ヴェルディの音楽によって我々の中に生まれてくる感情に基づいて作らなければならぬのでしょう。録音を聞いたり、楽譜の研究をしたり、感動を生み出すために巨匠がどんな方法を使ったのかを調べたりするのは、プロット自体を読み、舞台の装飾についての叙述を調べ、時代との関係や習慣についての正確な知識を身につけるより、演出家のインスピレーションに百倍益することでしょう。エジプトの知識はアイーダの上演の時は役に立ちません。シェークスピアの「ロメオとジュリエット」を上演する場合に、ヴェローナの建築、道と広場の位置、またはルネサンスの服装の研究をするのは邪道と言えるでしょう。シェークスピアはヴェローナには行ったこともなく、歴史的、地理的な正確さを気にしてもいませんでした。悲劇そしてオペラ劇の最も偉大な二人の作曲家はとても似ています。時代と服装というのは、人間の貧しさと豊かさを表現する、いつの時代にも存在する人間の世界を治める方法を理解するための口実でしかありません。各作品は人間の運命の隠喩になっており、また、どのような場

合にも善悪の序列は代えられないこと、それを代えようとしている人には厳しく、確実に罰が与えられるという注意の寓意になります。何よりも、ヴェルディの意図に忠実に従っている全ての上演には、人間は愛一一悲劇的な結末で死が訪れるにもかかわらず人間を暗闇から神の永遠に続く思寵の世界に昇華させる愛一一によって救われるという基本的な真実を見つけることが出来ます。作曲家の追求する真実の持つ悲壮感は、劇場では危険な試みになる可能性が高いでしょう。可笑なものになったり、退屈になたりする可能性が高いです。もし、観衆に、自分の命について極端に考え始めるほど十分な衝撃を与えない場合は、一番無難な上演ではあっても、無関心な観衆から敬遠されて失敗に終わるでしょう。そのような上演は他の生彩のある上演一一売れたチケットが一番大事で、新しい秩序を持つ先入観の無い、自由な法の番人によって、誠実で清潔な良心の真面目な呼びかけのすべてが無視されているような上演一一の陰に隠れてしまします。

ヴェルディは昔気質の道徳家で、彼の創造の偉大な点は、すべて、彼の作曲の演劇的な力に含まれています。また、作曲家のメッセージの悲壮感を伝えうる全ての状況を丁寧に作る舞台でしか、音楽と我々の良心の純潔との間の一体化を果たせません。アイーダが父親から殺すための道具を奪い取って、「Patria mia, quanto ti mi costa!」(母国よ、お前はどれだけの代償を私に求めるのか!)を歌う時には、アイーダがどんな代償を考えているかを強調している五重唱の全ての楽譜を、何としても表現しなければなりません。拘留されたナブッコがイスラエルの神に許しを乞う時に(そのすぐ後拷問されていた国王は神聖なるものの世界に行く恩寵が与えられる)、楽譜に書いてあるフルートのトリンに何が隠されているかを舞台で必ず理解させなければなりません。ゲルモントからの手紙を読んだばかりのトラヴィアータの反応についての出演者

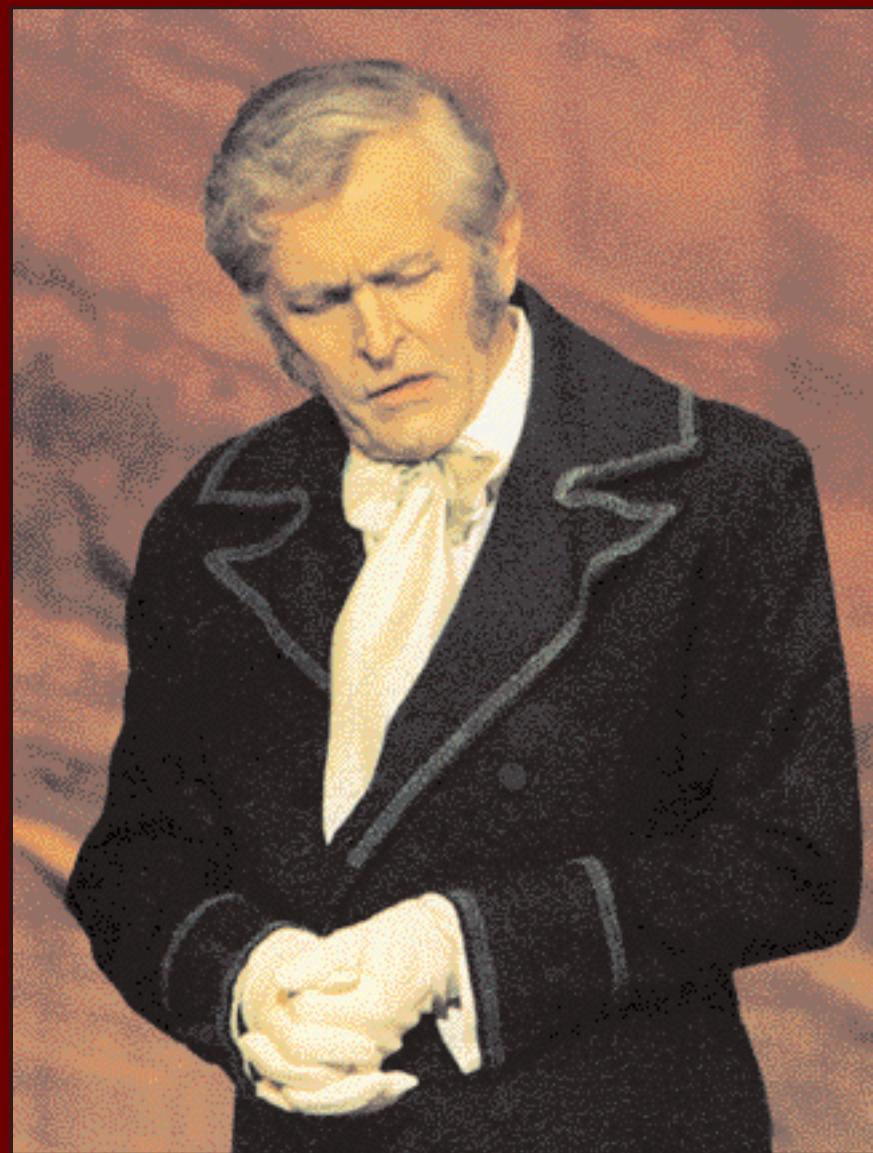
への指示は、トラヴィアータの叫び「遅すぎる!」の背後にある音の組み合わせに含まれています。このような具体的な例は百余りもあります。ヴェルディは予想以上に、演出家に限定された自由しか与えませんでした。それは舞台の建築、服装のスタイル、空間の整備、人数やヘアスタイルなどです。しかし、感情的な生活、反応、舞台での移動の速度、表情に出ている恐怖や目に見える愛は正確に楽譜に書いてあります。それを上手く読みとれない演出家は哀れなものです!ナイフの幻想はマクベスに秒単位のスケジュールで出てきます。もし、劇場でそれが多少早目にまたは遅目に出てくる場合があれば、俳優はこれをごまかしてそのまま続けられます。ヴェルディのオペラでは、このような筋が早かったり遅かったりして出てきた場合は、悲壮感の混沌という惨事になります。その後観衆は目を閉じて、勇敢なバリトンの声の美しさしか楽しめません。この感動の世界を凝縮したものがヴェルディの劇の今に続く現在性の理由です。

世界の光景が過ぎ去る、その視覚的な形は絶え間なく変わって行くけれども、人間とその感情はずっと同じです。ヴェルディの音楽も同じように古くならず、また、人間的な舞台人物の真実、及び、変わり続けていく世界の中で永遠に続く、彼らにとって一番重要な価値の探索はずっと古びることなく残っています。ヴェルディの生涯は長く、経験豊かだったため、彼は他の創造家よりそれをよく分かっていました。それは彼の創造で一番大切な事だと私は思います。

マレック・ヴァイス・グジェンスキ

Traviata (La Traviata)
Opera Śląska w Bytomiu
Premiera: 11 marca 1978

Kierownictwo muzyczne: Napoleon Siess
Reżyseria i choreografia: Henryk Konwiński
Scenografia: Barbara Ptak
Kierownictwo chóru: Krystyna Świder,
Bogdan Gola



Andrzej Hiolski (*Giorgio Germont*), 1993





Tadeusz Leśniczak (*Markiz d'Obigny*), **Hubert Miśka** (*Gaston de Lètorières*), **Ryszard Karczykowski** (*Alfred Germont*),
Bogdan Kurowski (*Doktor Grenvil*), 1993



Feliks Widera (*Alfred Germont*), **Jolanta Wrożyna** (*Violetta Valéry*), 1994



Ryszard Karczykowski (*Alfred Germont*), 1993



Roma Owsńska (*Violetta Valéry*), 1993

Traviata (la Traviata)
Teatr Wielki w Warszawie
Premiera: 22 i 25 lutego 1987

Kierownictwo muzyczne: Zygmunt Latozewski
Reżyseria: Marek Weiss-Grzesiński
Scenografia: Wiesław Olko
Kostiumy: Irena Biegańska
Choreografia: Witold Gruca
Kierownictwo chóru: Bogdan Gola



Izadora Stasiak (*scena baletowa*), 1987



Jan Dobosz (Baron Douphol), **Jacek Parol** (Gaston de Lètorières), 2000



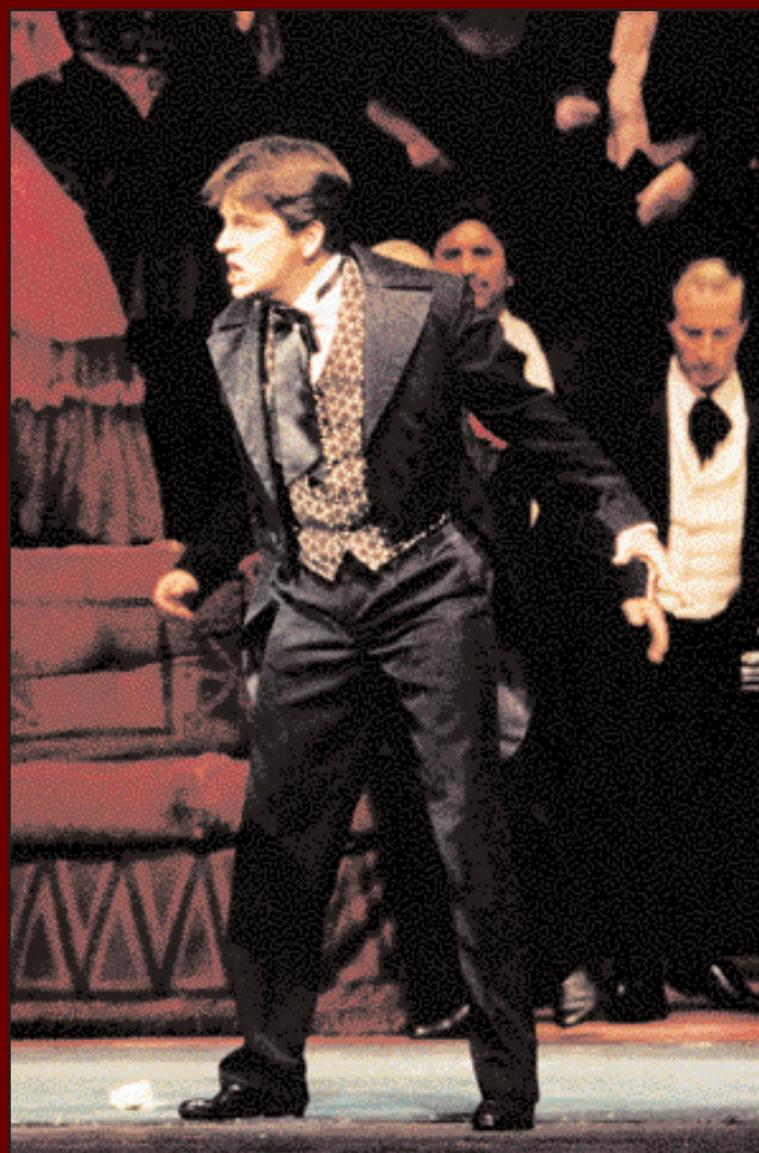
Zdzisława Donat (*Violetta Valéry*), 1987



Dorota Radomska (*Violetta Valéry*), 1994



Lucia Aliberti (*Violetta Valéry*), 2000



Adam Zdunikowski (*Alfred Germont*), 2000



Agata Wiśniewska (*Violetta Valéry*), 1997



Michiè Nakamaru (*Violetta Valéry*), Tokio 2001

fot. Bartosz Mularczyński



Scena finałowa, 2000



Festiwal w Carcassone, 1994

Traviata (La Traviata)
Teatr Wielki w Łodzi
Premiera: 7 marca 1987

Kierownictwo muzyczne: **Tadeusz Kozłowski**
Reżyseria: **Guy Contance**
Scenografia: **Mariusz Chwedczuk**
Kostiumy: **Xymena Zaniewska**
Choreografia: **Emil Wesołowski**
Kierownictwo chóru: **Leon Zaborowski**



Joanna Woś (*Violetta Valéry*), 2001



Scena zespołowa, 2001



Scena zespołowa, 2001

Traviata (La Traviata)

Teatr Wielki w Poznaniu

Premiera: 29 września 1996

Kierownictwo muzyczne: **Ewa Michnik**

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

Scenografia: **Andrzej Sadowski**

Kostiumy: **Ryszard Kaja**

Choreografia: **Emil Wesołowski**

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



Iwona Hossa (*Violetta Valéry*), 1996



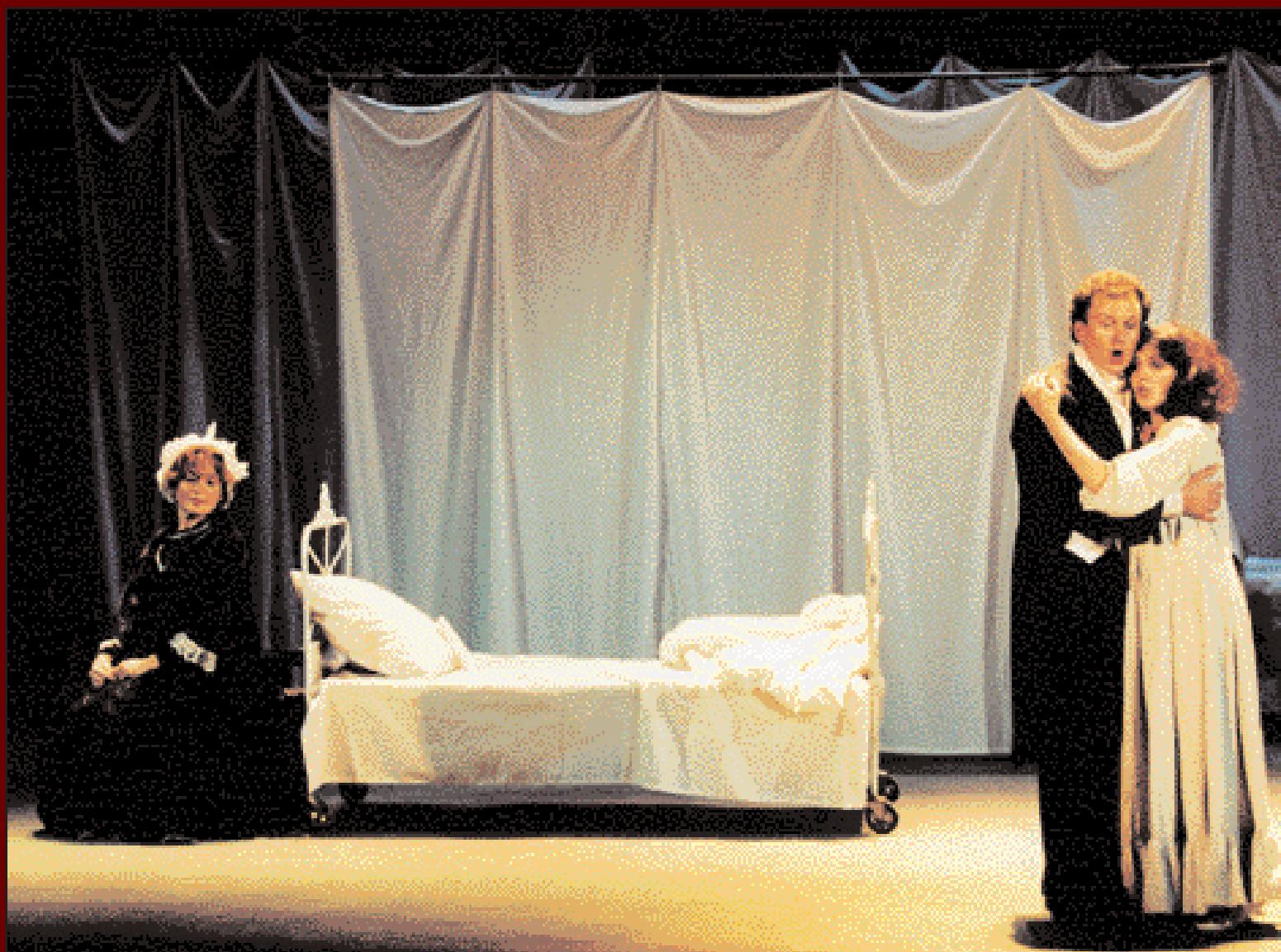
Scena zespołowa, 1996



Izadora Weiss, Paweł Kromolicki (scena baletowa), 1996



Karol Bochański (*Gaston de Lètorières*),
Marian Kępczyński (*Doktor Grenvil*),
Wiesław Bednarek (*Markiz d'Obigny*), 1996



Maria Załanowska (*Annina*), **Roma Jakubowska** (*Violetta Valéry*), **Marek Szymański** (*Alfred Germont*), 1994

Traviata (La Traviata)
Opera NOVA w Bydgoszczy
Premiera: 19 września 1998

Kierownictwo muzyczne: **Simca Heled**
Reżyseria: **Bodo Igész**
Scenografia: **Lucja Kossakowska**
Choreografia: **Vladimir Hlinskikh**
Kierownictwo chóru: **Henryk Wierzchoń**



Gabriela Orłowska - Silva (*Violetta Valéry*), 2001



Scena zespołowa, 2001

Traviata (La Traviata)
Opera Bałtycka w Gdańsku
Premiera: 11 października 1998

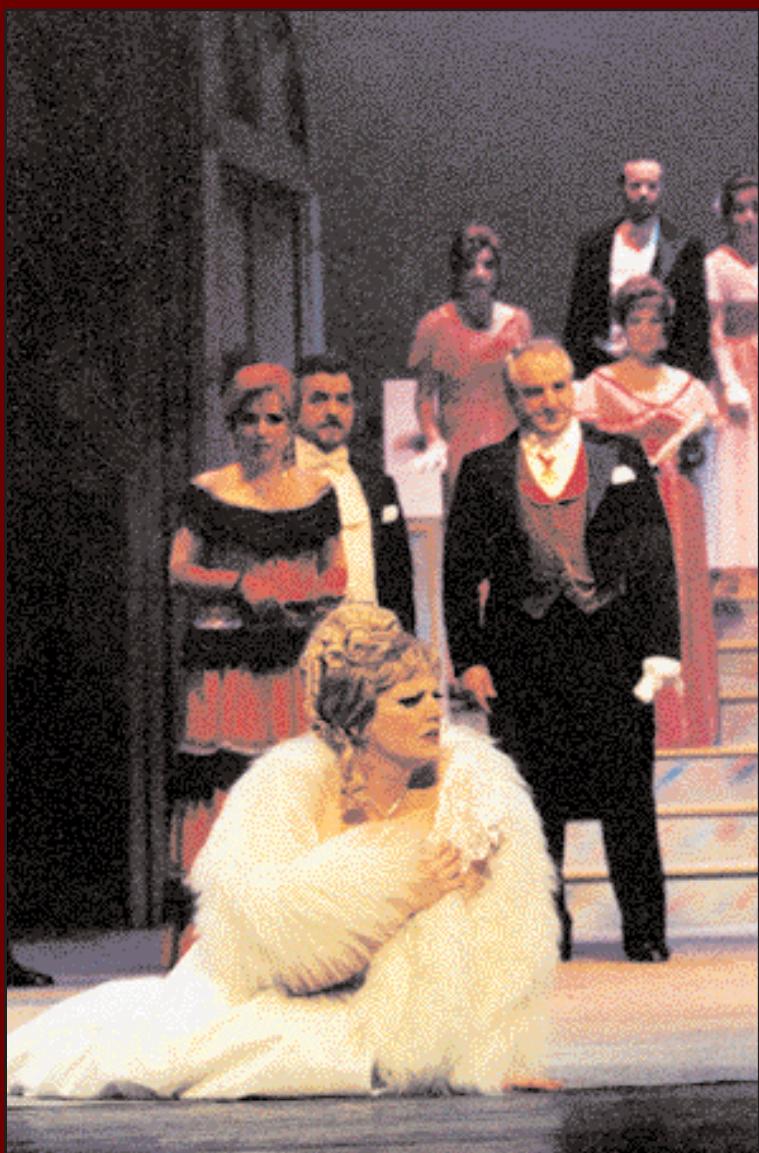
Kierownictwo muzyczne: **Klaus Eisenmann**
Reżyseria: **Gwenda Berndt**
Scenografia: **Ulrich Hüstebeck**
Kierownictwo chóru: **Janusz Łapot**



Paweł Skąuba (*Alfred Germont*), 2001



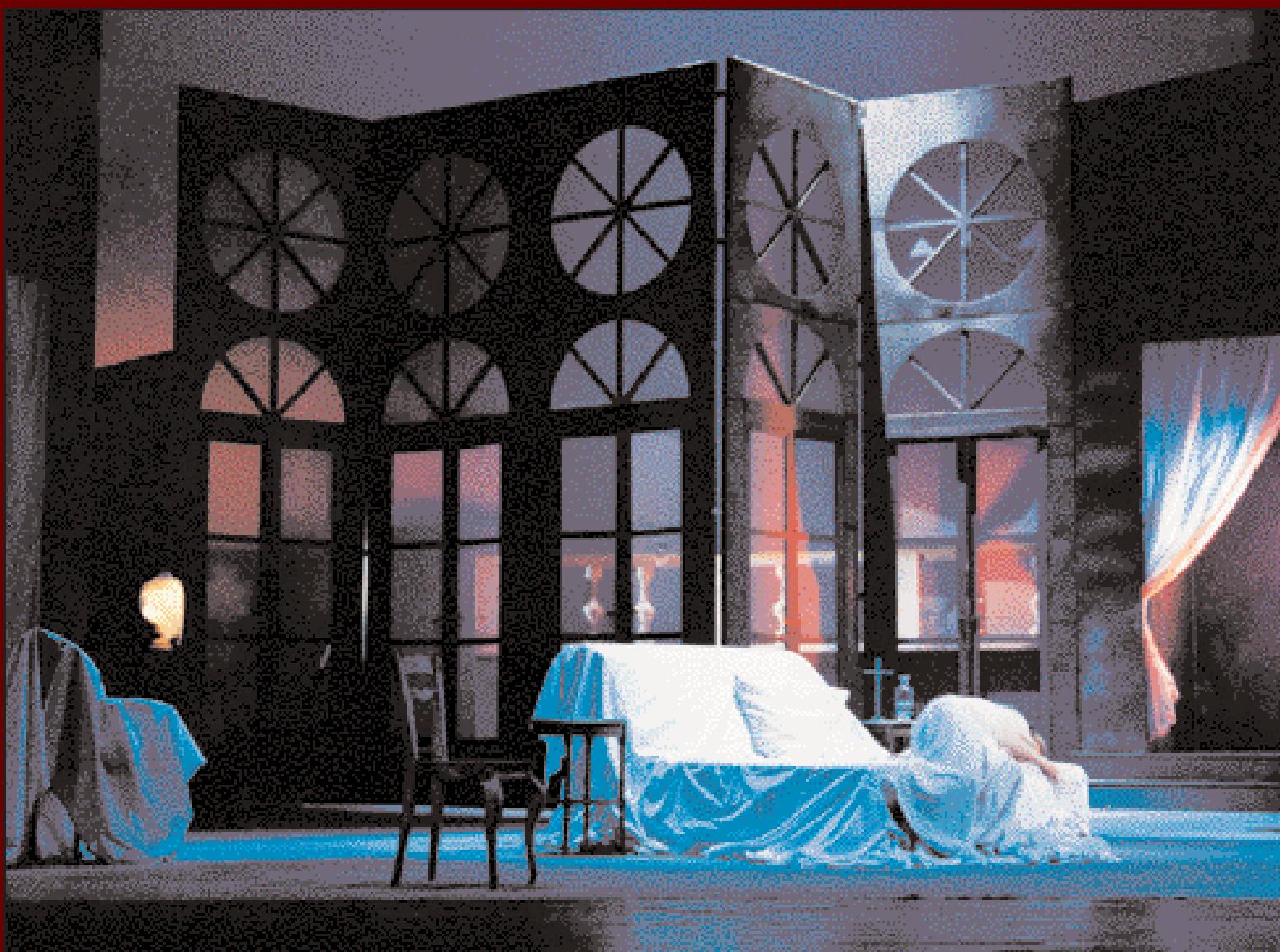
Scena zespołowa, 2001



Agnieszka Wolska (*Violetta Valéry*), 2001



Monika Fedyk-Klimaszewska (*Flora*), 2001



Scena finałowa, 2001

Traviata (La Traviata)
Opera Śląska w Bytomiu
Premiera: 27 maja 2000

Kierownictwo muzyczne: Tadeusz Serafin
Inscenizacja i reżyseria: Wiesław Ochman
Scenografia: Jadwiga Maria Jarosiewicz
Kierownictwo chóru: Jarosław Bagrowski



Barbara Stryjecka (*Violetta Valéry*), 2000



Marek Dynowski (*Markiz d'Obigny*), **Hubert Miśka** (*Gaston de Lètorières*), **Aleksandra Stokłosa** (*Flora*), 2000



Aleksandra Stokłosa (*Flora*) , Marek Ziemniewicz (*Baron Douphol*), Marek Dynowski (*Markiz d'Obigny*),
Juliusz Ursyn-Niemcewicz (*Alfred Germont*), Hubert Miśka (*Gaston de Lètorières*), 2000



Juliusz Ursyn-Niemcewicz (*Alfred Germont*), 1999



Paweł Kajzderski (*Giorgio Germont*), 1999

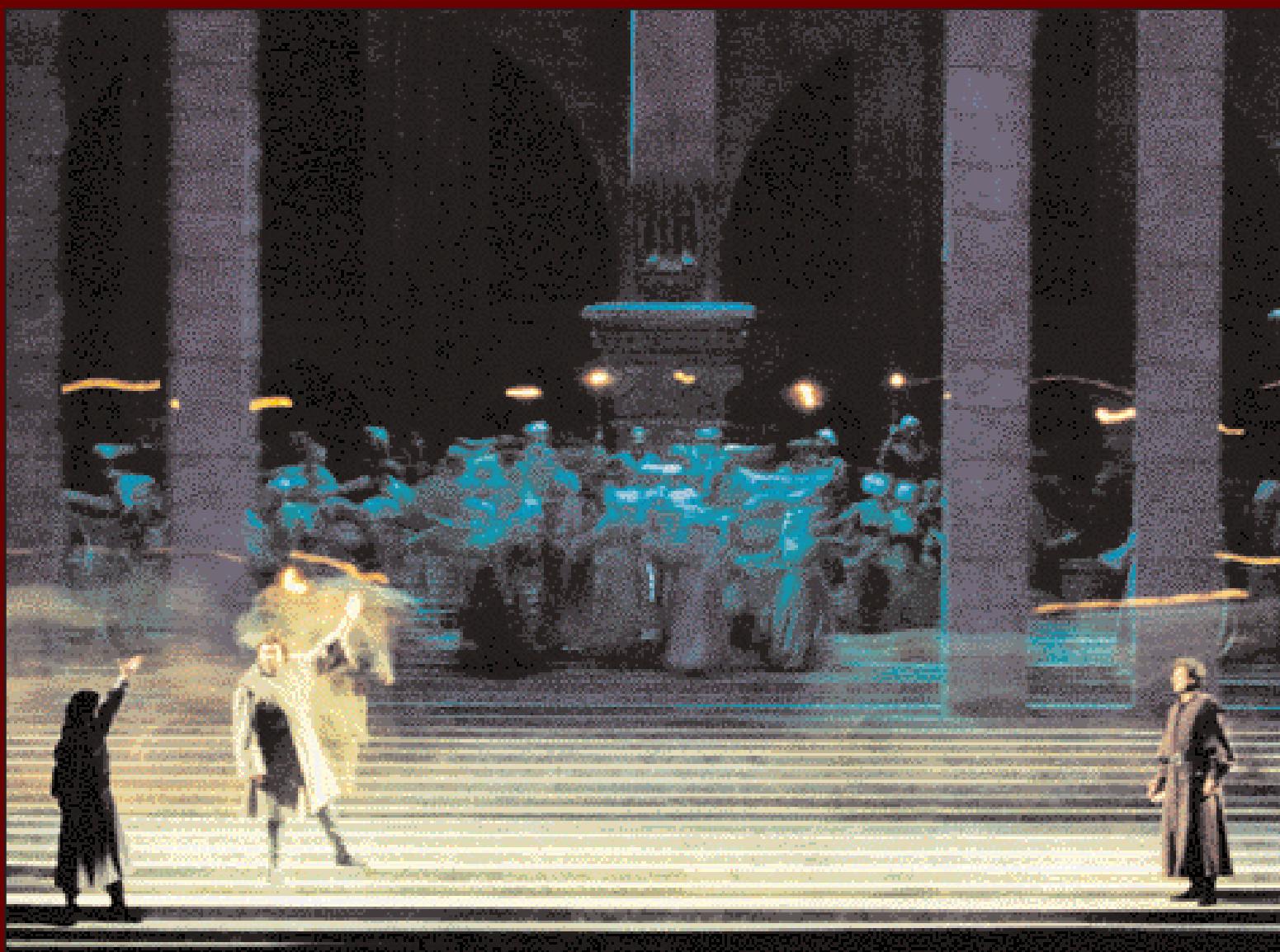
Simon Boccanegra
Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie
Premiera: 9 grudnia 1997

Kierownictwo muzyczne: Grzegorz Nowak
Reżyseria i scenografia: Pier Luigi Pier'Alli
Kierownictwo chóru: Jan Szyrocki



Andrzej Dobber (*Simon Boccanegra*), 1997





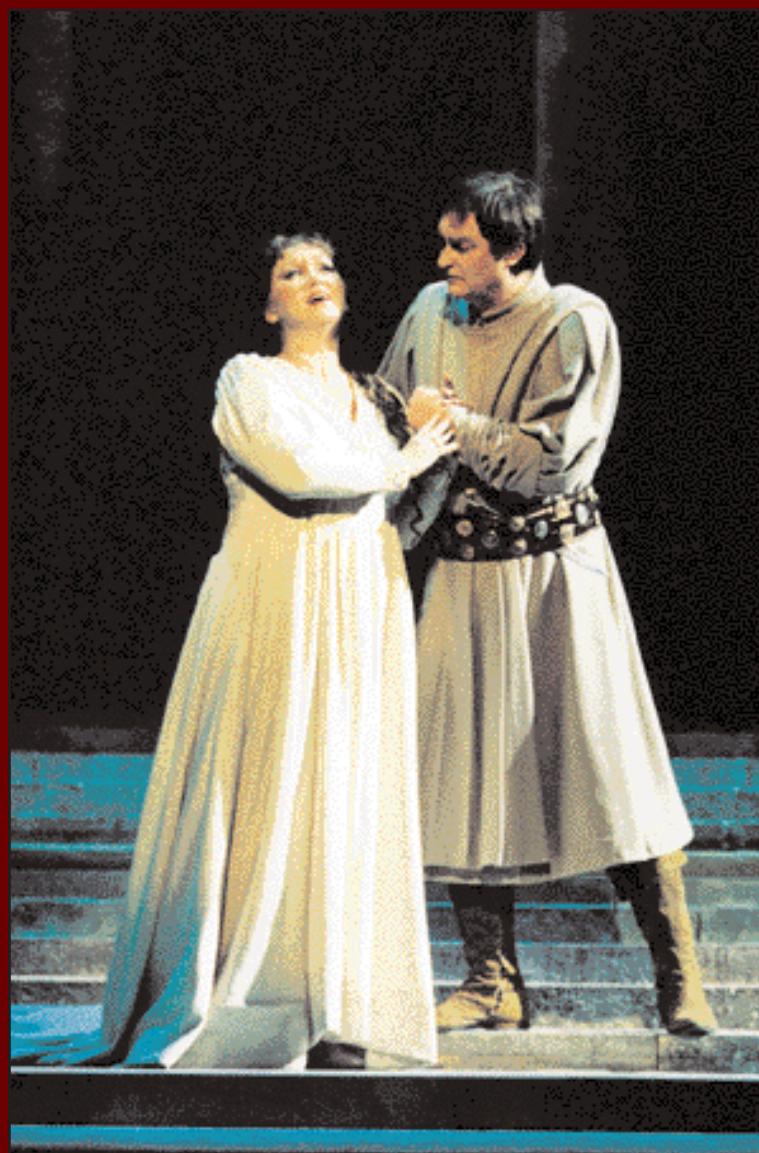
Scena zespołowa, 1997



Władimir Kuzmienko (*Gabriele Adorno*), **Bogusław Szynalski** (*Simon Boccanegra*), **Izabella Kłosińska** (*Maria Boccanegra*), 1997



Ryszard Cieśla (*Paolo Albani*),
Włodzimierz Zalewski (*Jacopo Fiesco*), 1997



Monika Chabros (*Maria Boccanera*),
Ryszard Wróblewski (*Gabriele Adorno*), 1997