

Fot. Bartek Warzecha, oprac. graficzne Michał Dąbrowski

Giuseppe Verdi

TRUBADUR

Der Troubadour





Giuseppe Verdi

TRUBADUR

DER TROUBADOUR

Premiera 22 kwietnia 2023 r.

Premiere 22. April 2023



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

Dyrektor / Intendant
Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora ds. artystycznych /
Stellvertretender künstlerischer Geschäftsführer
Jerzy Wołosiuk

Zastępca dyrektora /
Stellvertretende des Intendanten
Joanna Prokocka

Giuseppe Verdi

Trubadur / Der Troubadour

Opera w czterech częściach /
Oper in vier Teilen
Libretto
Salvatore Cammarano, Leone Emanuele Bardare

Prapremiera / Uraufführung
Teatro Apollo, Rzym
19 stycznia 1853 r. / 19. Januar 1853

Premiera / Premiere
Opera na Zamku, Szczecin
22 kwietnia 2023 r. / 22. April 2023

Oryginalna wersja językowa z polskimi i niemieckimi napisami /
Originalversion mit polnischen und deutschen Übertiteln

Kierownictwo muzyczne / Musikalische Leitung Jerzy Wołoskiuk
Reżyseria / Regie Barbara Wiśniewska
Scenografia i reżyseria świateł / Bühnenbild und Lichtregie Magdalena Musiał
Kostiumy / Kostüme Mateusz Stępniaik
Choreografia / Choreografie Tomasz Jan Wygoda
Dramaturg Marcin Cecko
Przygotowanie chóru / Vorbereitung des Chors Małgorzata Bornowska

Współpraca muzyczna / Musikalische Zusammenarbeit Ewelina Rożek-Jaworska
Współpraca choreograficzna / Choreographische Zusammenarbeit Grzegorz Brożek
Przygotowanie Chóru Akademickiego im. prof. Jana Szyrockiego ZUT / Vorbereitung des Akademischen Chores
Prof. Szyrocki der Westpommerschen Technischen Universität Dariusz Sikorski
Korepetytorzy solistów / Die Korrepetitoren der Solisten Olha Bila, Michał Landowski
Asystentka scenografa / Bühnenbildnerassistentin Aleksandra Czubińska
(studentka Akademii Sztuki w Szczecinie) / (Studentin der Kunstakademie Stettin)

Obsada / Besetzung

Leonora Joanna Tylkowska-Drożdż, Victoria Vatutina
Azucena Ewa Zeuner
Manrico (trubadur) / (Der Troubadour) Irakli Murjikneli, Dominik Sutowicz
Hrabia di Luna / Graf Luna Tomasz Łuczak, Bartłomiej Misiuda
Ferrando Janusz Lewandowski, Rafał Pawnuk
Ines Sandra Klara Januszewska, Ewa Olszewska
Ruiz Marcin Seech, Paweł Wolski
Posłaniec / Ein Bote Ruslan Bilchak, Petr Zizyak
Stary Cygan / Ein alter Zigeuner Dawid Safin, Adam Szramski

Orkiestra, Chór i Balet Opery na Zamku / Orchester, Chor und Ballet der Oper im Schloss Stettin
Chór Akademicki im. prof. Jana Szyrockiego ZUT / Akademischer Chor Prof. Szyrocki der Westpommerschen Technischen Universität

Dyrygent / Dirigent Jerzy Wołoskiuk

Inspicjentki / Inspizienten Marta Miklińska, Maria Malinowska-Przybyłowicz

Szanowni Państwo

W tym roku mija 170 lat od prapremiery tej najpopularniejszej opery na świecie. Choć przedstawiona w niej historia jest bardzo zagmatwana, to nadal potrafi wzbudzać niezwykle emocje. *Trubadur* to wielkie dzieło, w którym nieprawdopodobne wydarzenia i wątki możemy za każdym razem odkryć na nowo.

Opera na Zamku po raz kolejny zawiesiła artystyczną poprzeczkę bardzo wysoko. Przez tę muzyczną dramaturgię opartą na wielu kontrastach przeprowadzą nas reżyserka Barbara Wiśniewska i kierownik muzyczny Jerzy Wołoskiuk. Realizatorzy, którzy gwarantują wrażenia na najwyższym poziomie.

Trubadur jest opowieścią o tym, jak decyzje, słowa i czyny poprzednich pokoleń wpływają na życie współczesne. Przekaz ten i dziś jest bardzo aktualny. Niech będzie dla nas przestrogą, odpowiednim momentem na wyciągnięcie wniosków.

Jestem przekonany, że artyści oraz cały zespół Opery na Zamku jak zawsze wzniosą się na wyżyny swoich umiejętności i zapewnią miłośnikom opery niezapomniane doznania.

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego

Sehr geehrte Damen und Herren,

in diesem Jahr jährt sich die Welturaufführung dieser beliebtesten Oper der Welt zum 170. Mal. Obwohl die darin dargestellte Geschichte sehr verwirrend ist, kann sie dennoch außergewöhnliche Emotionen wecken. *Der Troubadour* ist ein großartiges Werk, in dem wir unwahrscheinliche Ereignisse und Handlungen jedes Mal aufs Neue entdecken können.

Die Oper im Schloss Stettin hat die künstlerische Messlatte wieder einmal sehr hoch gelegt. Regisseurin Barbara Wiśniewska und Musikdirektor Jerzy Wołoskiuk führen uns durch dieses kontrastreiche Musikdrama. Sie sind Produzenten, die Erlebnisse auf höchstem Niveau garantieren.

Der Troubadour ist eine Geschichte darüber, wie die Entscheidungen, Worte und Taten früherer Generationen das moderne Leben beeinflussen. Diese Botschaft ist auch heute noch sehr aktuell. Lassen wir sie eine Warnung sein, der richtige Moment, um Schlussfolgerungen zu ziehen.

Ich bin davon überzeugt, dass die Künstler und das gesamte Personal der Oper im Schloss wie immer die Höhen ihrer Fähigkeiten erreichen und den Opernliebhabern ein unvergessliches Erlebnis bieten werden.

Olgierd Geblewicz
Marschall der Woiwodschaft Westpommern

„Im więcej nowości i swobody formy w pracy Cammarana, tym lepiej będzie mi się pisało. Niech więc robi, co chce: im będzie śmielszy, tym bardziej mnie zadowoli” – pisał Giuseppe Verdi w liście do jednego z przyjaciół o pierwszym libreciście *Trubadura*. W efekcie powstała opera arcydzieło, która nikogo nie pozostawia obojętnym. W dniu premiery, 19 stycznia 1853 r., w Rzymie widzowie stali po kostki w wodzie, by zdobyć bilety na to wydarzenie. Skończyło się wielkim sukcesem. Tak zaczęła się triumfalna podróż *Trubadura* po światowych scenach. Samą akcją wielu uważa za niejasną, gdyż na scenie widzimy niejako trzy opowieści, a to po prostu jedna: o miłości i dramatycznych skutkach zemsty.

Jak opowiedzieć *Trubadura*, by wybrzmiał z potężną siłą teraz, we współczesnych czasach? Jak opowiedzieć operę pełną mrocznych konfliktów? Inscenizacja Opery na Zamku będzie opowieścią o skutkach dziedziczenia historii, szczególnie zła. O złu, od którego trudno oderwać się jak od toksycznej schedy po naszych antenatach, o traumie, która przechodzi z pokolenia na pokolenie. Czy na tym polega kryzys naszego świata? Czy na tym polega choroba, która go toczy jak nasze sceniczne, metaforyczne koło, zabierając nas wciąż w przeszłość i przerzucając do przyszłości? Jeśli tak – to, jak definiują ludzi oraz ich decyzje czyjeś czyny sprzed lat? Czy umiemy zmierzyć się tu i teraz z własną historią? I czy to oszalałe, kręcące się wciąż koło można zatrzymać?

Mam ogromną nadzieję, że nasz *Trubadur* będzie dla Państwa przeżyciem wręcz terapeutycznym, a przepiękna muzyka zostanie w Państwie na długo.

„Je mehr Neuartigkeit und Formfreiheit in Cammaranos Werk, desto besser werde ich schreiben. Also lassen wir ihn machen, was er will: je kühner er ist, desto mehr wird er mir gefallen“, schrieb Giuseppe Verdi in einem Brief an einen seiner Freunde über den ersten Librettisten des *Troubadours*. Das Ergebnis ist eine Meisterwerk-Oper, die niemanden gleichgültig lässt. Am Tag der Uraufführung, dem 19. Januar 1853, standen die Zuschauer Schlange in Rom knöcheltief im Wasser, um Eintrittskarten für die Veranstaltung zu ergattern. Es endete mit einem großen Erfolg. So begann *Troubadours* Siegeszug über die Bühnen der Welt. Viele halten die Handlung selbst für unklar, weil wir auf der Bühne drei Geschichten sehen, und dies ist nur eine: über Liebe und die dramatischen Folgen von Rache.

Wie kann man den *Troubadour* schildern, dass dieses Werk jetzt, in der Neuzeit, mit mächtiger Kraft widerhallen soll? Wie erzählt man eine Oper voller dunkler Konflikte? Die Inszenierung der Oper im Schloss wird eine Geschichte über die Auswirkungen des Erbes der Geschichte sein, insbesondere des Bösen. Über das Böse, von dem man sich nur schwer lösen kann, wie vom giftigen Erbe unserer Vorfahren, über Traumata, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Ist das die Krise unserer Welt? Ist das die Krankheit, die ihn ruiniert und wie unseres metaphorisches Bühnenrad durchzieht, uns in die Vergangenheit zurückführt und uns in die Zukunft wirft? Wenn ja, wie werden Menschen und ihre Entscheidungen durch die Handlungen von jemandem vor Jahren definiert? Können wir uns hier und jetzt unserer eigenen Geschichte stellen? Und kann dieses verrückte, sich drehende Rad gestoppt werden?

Życzę wspaniałego, pełnego refleksji wieczoru.
Nasze koło właśnie zaczyna się kręcić...

Jacek Jekiel
Dyrektor Opery na Zamku

Ich hoffe sehr, dass unser *Troubadour* für Sie ein
therapeutisches Erlebnis wird und seine wunder-
schöne schöne Musik in Ihnen noch lange bleibt.

Ich wünsche Ihnen einen wunderschönen, besin-
nlichen Abend. Unser Rad beginnt sich gerade zu
drehen...

Jacek Jekiel
Intendant der Oper im Schloss Stettin

Synopsis / Zusammenfassung

Giuseppe Verdi

TRUBADUR DER TROUBADOUR

Synopsis

CZĘŚĆ I

Wieczór. Ferrando, podwładny hrabiego di Luny, opowiada zgromadzonym obywatelom oficjalną wersję tragedii rodu hrabiego, czyli rozdzielonych braci. Ojciec hrabiego di Luny miał dwóch synów. Wedle jego słów pewnego poranka przy kołysce jednego z nich zobaczono starą Cygankę, jej spojrzenie utkwione było w twarzy dziecka. Uznano, że rzuciła urok na chłopca, i skazano ją na stos. Pomścić miała ją ponoć jej córka. Z pałacu porwano wtedy jednego z synów hrabiego, a w miejscu, gdzie spalono Cygankę, w żarze znaleziono szkielet dziecka. Stary hrabia, wierząc, że były to kości jednego z synów, pograżył się w rozpacz. Jednak w głębi serca miał przecucie, że jego syn wciąż żyje. Przed śmiercią poprosił hrabiego di Lunę, by przysiągł, że nie przerwie poszukiwań brata. Na tym kończy się opowieść Ferranda.

Zapada noc. Leonora, wyczekując na pojawienie się trubadura, opowiada Ines o ich pierwszym spotkaniu. Ich rozmowa brzmi jakby Leonora rozmawiała sama ze sobą, zastanawiając się nad naturą jej nagłego zakochania.

Zusammenfassung

I. TEIL

Am Abend. Ferrando, ein Untergebener des Grafen Luna, erzählt den versammelten Bürgern die offizielle Version der Tragödie der Grafenfamilie über die getrennten Brüder. Der Vater des Grafen Luna hatte zwei Söhne. Eines Morgens wurde eine alte Zigeunerin an der Wiege eines der Brüder gesehen, deren Blick auf das Gesicht des Kindes gerichtet war. Sie soll den Jungen verzaubert haben und wurde dafür zum Scheiterhaufen verurteilt. Angeblich sollte ihre Tochter die Rache geschworen haben. Daraufhin wurde einer der Söhne des Grafen aus dem Palast entführt; und an der Stelle, an der die Zigeunerin verbrannt wurde, wurde dann das Skelett eines Kindes in der Glut gefunden. Der alte Graf, der glaubte, dass es sich um die Knochen eines seiner Söhne handelte, stürzte in eine Verzweiflung. Aber tief in seinem Inneren hatte er eine Vorahnung, dass sein Sohn noch am Leben war. Vor seinem Tod forderte er vom Grafen Luna zu schwören, dass er die Suche nach seinem Bruder nicht einstellen würde. Damit endet auch Ferrandos Geschichte.

Na jednym z turniejów Leonora zobaczyła rycerza w ciemnym odzieniu, z ciemną tarczą, na której nie widniał żaden herb. Włożyła mu wówczas na głowę wieniec zwycięzcy, a miłość, jaką poczuła, nie pozwoliła jej o nim zapomnieć. Choć od tego zdarzenia upłynęło dużo czasu, nie miała wątpliwości, że to właśnie jego głos usłyszała w pałacowych ogrodach.

Unoszący się nocą śpiew trubadura rozbudza zadrzot w sercu hrabiego di Luny, domyśla się bowiem, że te miłosne wyznania skierowane są do Leonory, kobiety, którą sam darzy gorącym uczuciem. Pełen nadziei na spotkanie ukochanej spędza kolejną noc pod jej oknami. Leonora również słyszy pieśń trubadura. W ciemności nie rozpoznaje jednak swoich adoratorów i zamiast do trubadura podbiega do hrabiego. Trubadur, widząc to, oskarża ją o zdradę. Leonora błaga go o wybaczenie i przysięga mu miłość. Zazdrosny hrabia żąda od trubadura, aby wyjawiał swoje imię. Gdy dowiadują się, że ma przed sobą Manrica, rycerza skazanego przez króla na śmierć, wyzywa go na pojedynek.

Die Nacht bricht herein. Leonora, die auf das Erscheinen des Troubadours wartet, erzählt Ines von ihrem ersten Treffen. Ihr Gespräch ähnelt einem Monolog in dem sie sich über die Art ihrer plötzlichen Verliebtheit wundern. Bei einem der Turniere sah Leonora einen Ritter in dunkler Kleidung, mit einem dunklen Schild, auf dem kein Wappen abgebildet war. Sie legte ihm damals den Siegerkranz auf den Kopf, und die Liebe, die sie in dem Augenblick empfand, gestatte es ihr nicht, ihn zu vergessen. Obwohl seit diesem Vorfall eine lange Zeit vergangen war, hatte sie keinen Zweifel daran, dass die Stimme, die sie in den Palastgärten vernommen hat, die Stimme eines jenes Ritters gewesen sein musste.

Der nächtliche Gesang des Troubadours erregt Eifersucht im Herzen des Grafen Luna, denn dieser ahnt, dass diese Liebesgeständnisse an Leonora gerichtet sind, eine Frau, für die er selbst eine herzliche Zuneigung empfindet. Voller Hoffnung, seine Geliebte zu treffen, verbringt er eine weitere Nacht unter ihren Fenstern. Auch Leonora hört das Lied des Troubadours. Im Dunkeln verwechselt sie ihre Verehrer und rennt statt auf den Troubadour auf den Grafen zu. Der Troubadour, der dies sieht, beschuldigt sie der Untreue. Leonora bittet ihn um Verzeihung und schwört ihm Liebe. Ein eifersüchtiger Graf verlangt, dass der Troubadour seinen Namen preisgibt. Als der Graf erfuhr, dass er Manrico vor sich hat, einen Ritter, der vom König zum Tode verurteilt wurde, fordert er ihn zum Duell auf.



Francisco Goya,
Pożar w nocy, 1794

Francisco Goya,
Feuer in der Nacht, 1794

CZEŚĆ II

Wczesny świt. Przy ognisku wśród grupy Cyganów siedzi Azucena, obok niej leży jej syn Manrico, sponiewierany po starciu z hrabim di Luna. Azucena śpiewa smutną i ponurą pieśń o płomieniu wznoszącym się ku niebu, do którego zbliża się bosa kobieta, a wokół słychać nieludzki krzyk. Azucena przeżywa traumatyczne wydarzenia z przeszłości. To opowieść o śmierci jej matki, którą ojciec hrabiego di Luny obwiniał o czary i skazał na spalenie na stosie. Poznajemy, że to historia, którą wcześniej wspominał Ferrando. Gdy Cygankę skutą w kajdany rzucono w ogień, jej córka, Azucena, usłyszała krzyk wzywający do zemsty. Wtedy porwała syna hrabiego i przyprowadziła go pod płonący stos. Ogarnięta szałem wepchnęła chłopca w płomienie, by po chwili zorientować się, że zabiła własne dziecko. Nie wiadomo, czy Azucena mówi prawdę. Manrico, słysząc to, zadaje Azucenie pytanie – czy jest jej synem, a jeśli nie, to kim jest? Azucena przeprosza go, że dała się ponieść „duchowi ciemności”, który włożył w jej usta niemądre słowa. Zapewnia Manrica, że jest jej synem. Prosi go też, by podczas kolejnego pojedynku pomścił swoją babkę, nie zawahał się i zabił hrabiego.

2. TEIL

Frühe Morgendämmerung. Azucena sitzt am Lagerfeuer inmitten einer Zigeunergruppe, neben ihr liegt ihr Sohn Manrico, der nach dem Duell mit dem Grafen Luna niedergeschlagen ist. Azucena singt ein trauriges und düsteres Lied über eine Flamme, die in den Himmel steigt, der sich eine barfüßige Frau nähert, und über einen unmenschlichen Schrei, der dabei überall zu hören ist. Azucena erinnert sich an traumatische Ereignisse aus der Vergangenheit. Dies ist die Geschichte des Todes ihrer Mutter, die der Vater des Grafen Luna der Hexerei beschuldigte und zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilte. Wir erfahren, dass dies die Geschichte ist, die Ferrando zu Beginn erzählte. Als die gefesselte Zigeunerin ins Feuer geworfen wurde, hörte ihre Tochter Azucena einen Schrei, der nach Rache verlangte. Daraufhin entführte sie den Sohn des Grafen und brachte ihn zum brennenden Scheiterhaufen. In ihrem Wahn warf sie einen Jungen in die Flammen, nur um nach einer Weile zu erkennen, dass dieser ihr eigenes Kind war. Wobei man nicht erkennen kann, ob Azucenas Geschichte wahr oder erfunden ist. Als Manrico das hört, stellt er Azucena eine Frage: Ist er ihr Sohn, und wenn nicht, wer ist er? Azucena entschuldigt sich bei ihm, dass sie sich vom „Geist der Finsternis“ mitreißen ließ, der ihr törichte Worte in den Mund legte. Sie versichert Manrico, dass er ihr Sohn ist. Sie bittet ihn auch, seine Großmutter während des nächsten Duells zu rächen, nicht zu zögern und den Grafen zu töten.

Do obozu Cyganów przybywa posłaniec z listem, który wzywa Manrica i innych do walki o zamek. Okazuje się też, że wprowadzona w błąd pogłoską o rzekomej śmierci Manrica Leonora ma zamiar wstąpić dziś wieczorem do klasztoru. Manrico wbrew woli Azuceny wyrusza na spotkanie z Leonorą.

Klasztor. Leonora przygotowuje się do ceremonii. Na dziedzińcu czeka na nią hrabia di Luna, chce ją odwieść od tej decyzji, pragnie ją poślubić. Nagle zjawia się Manrico. Zaskoczona Leonora nie może uwierzyć, że ukochany żyje i jest przy niej. Manrico zabiera ją do zamku, odchodzą, pozostawiając pogrążonego w zazdrości hrabiego.

CZĘŚĆ III

Obóz hrabiego di Luny. Hrabia nie może znieść myśli, że Leonora i Manrico są razem. Nagle jego podwładni przyprowadzają schwytaną Azucenę, która krążyła wokół obozu w poszukiwaniu syna. Ferrando rozpoznaje w niej córkę starej Cyganki, kobietę, która rzekomo, przed laty, spaliła na stosie dziecko. Azucena nie przyznaje się do winy, wzywa na pomoc Manrica. Gdy hrabia dowiadyuje się, że jest jego matką, postanawia nie tylko pomścić brata, ale i zemścić się na Manricu. Skazuje Azucenę na śmierć na stosie.

PRZERWA

Leonora i Manrico przygotowują się do ślubu. Miłosne wyznania przerywa posłaniec, który przynosi wiadomość o pojmaniu Azuceny i wydanym przez hrabiego wyroku śmierci.

Ein Bote kommt mit einem Brief im Zigeunerlager an, in dem Manrico und die anderen aufgefordert werden, in den Kampf um die Burg zu ziehen. Es stellt sich auch heraus, dass aufgrund von dem Gerücht über den angeblichen Tod von Manrico, Leonora sich entschlossen hat, noch heute Abend in ein Kloster zu treten. Manrico macht sich gegen Azucenas Willen auf den Weg, um Leonora zu treffen.

Im Kloster. Leonora bereitet sich auf die Zeremonie vor. Graf Luna wartet im Hof auf sie, er will sie von dieser Entscheidung abbringen, denn er will sie heiraten. Plötzlich taucht Manrico auf. Überrascht kann Leonora nicht glauben, dass ihr Geliebter doch am Leben und bei ihr ist. Manrico nimmt sie mit ins Schloss, sie gehen und lassen den Grafen in Eifersucht versunken zurück.

3. TEIL

Im Lager des Grafen Luna. Der Graf kann den Gedanken nicht ertragen, dass Leonora und Manrico zusammen sind. Plötzlich bringen seine Untergebenen die gefangene Azucena, die auf der Suche nach ihrem Sohn das Lager umkreiste. Ferrando erkennt in ihr die Tochter jener alten Zigeunerin, und die Frau, die vor Jahren ein Kind auf dem Scheiterhaufen verbrannt haben soll. Azucena plädiert auf nicht schuldig und ruft Manrico zur Hilfe. Als der Graf erfährt, dass sie Manricos Mutter ist, beschließt er, nicht nur seinen Bruder zu rächen, sondern sich auch an Manrico zu rächen. Er verurteilt Azucena zum Tode auf dem Scheiterhaufen.

Manrico pozostawia natychmiast Leonorę i wyrusza na ratunek matce.

CZĘŚĆ IV

Leonora udaje się do hrabiego prosić o uwolnienie ukochanego. Przechodząc obok więzienia, słyszy smutny głos Manrica, który pojmany przez strażników hrabiego został umieszczony w celi razem z Azuceną.

Hrabia nie może oprzeć się błaganiom Leonory, która w zamian za ocalenie Manrica przyrzeka hrabiemu siebie. Wypowiadając tę przysięgę, ukradkiem wypija truciznę. Hrabia wydaje rozkaz, by wypuścić Manrica na wolność. Leonora idzie przekazać mu tę wiadomość, jednak, gdy Manrico dowiadyuje się, że ma odejść sam, bez ukochanej, posądza ją o zdradę. Trucizna zaczyna działać zbyt szybko. Leonora umiera. Zrozpaczony Manrico rozumie, że poświęciła dla niego swoje życie. Hrabia każe ściąć Manrica, Azucena próbuje go powstrzymać – bezskutecznie. W chwili gdy Manrico umiera, Azucena wyznaje hrabiemu, że był to poszukiwany przez niego brat.

PAUSE

Leonora und Manrico bereiten sich auf ihre Hochzeit vor. Die Liebesgeständnisse werden von einem Boten unterbrochen, der die Nachricht von Azucenas Gefangennahme und dem Todesurteil des Grafen überbringt. Daraufhin verlässt Manrico sofort Leonora und macht sich auf den Weg, um seine Mutter zu retten.

4. TEIL

Leonora geht zum Grafen, um die Freilassung ihres Geliebten zu erbitten. Als sie am Gefängnis vorbeigeht, vernimmt sie die traurige Stimme von Manrico, der, von den Wachen des Grafen gefangen genommen, mit Azucena in eine Zelle gesteckt wurde.

Der Graf kann den Bitten von Leonora nicht widerstehen, die im Gegenzug für Manricos Rettung, sich dem Grafen verspricht. Während sie diesen Eid ablegt, trinkt sie heimlich ein Gift. Der Graf gibt den Befehl, Manrico freizulassen. Leonora geht zu ihm, um ihm diese Nachricht zu überbringen, aber als Manrico erfährt, dass er allein gehen soll, ohne seine Geliebte, beschuldigt er sie der Untreue. Das Gift beginnt zu schnell zu wirken. Leonora stirbt. Verzweifelt begreift Manrico, dass sie ihr Leben für ihn geopfert hat. Der Graf befiehlt, Manrico zu enthaupten, und Azucena versucht vergeblich ihn davon abzuhalten – ohne Erfolg. Als Manrico stirbt, gesteht Azucena dem Grafen, dass er der Bruder war, den er gesucht hat.



**Nie chcemy zatrzymać
przeznaczenia**

**Wir wollen das Schicksal
nicht aufhalten**

Sylwia Wachowska: *Trubadur* Giuseppe Verdiego uznawany jest za jedno z bardziej skomplikowanych i zagmatwanych dzieł operowych. Samo libretto nie pomaga w opowiadaniu tej historii. Niejednoznaczne, z trudnym do określenia przebiegiem akcji, z nieopisanymi, nieprecyzyjnie zdefiniowanymi postaciami stanowi wyzwanie dla inscenizatorów.

Barbara Wiśniewska: Jednym z głównych kłopotów, z którymi musimy się zmierzyć, wystawiając *Trubadura*, jest zrekonstruowanie chronologii zdarzeń. Zawilność historii sprawia, że możliwe są różne ścieżki interpretacyjne. W librecie mamy zapisane wydarzenia, które dzieją się, zanim pojawia się jakakolwiek akcja sztuki. Bohaterowie opowiadają o tym, co się zdarzyło kiedyś, a akcja, zamiast dziać się na naszych oczach, przeplatana jest opowieściami o przeszłości. To sprawia, że fabuła staje się zawikłana i mało czytelna.

Akcja opery rozpięta jest pomiędzy dwiema opowieściami: Ferranda z I części i Azuceny z części II. Oboje relacjonują tę samą historię tylko z różnych punktów widzenia.

Pamiętajmy, że historię piszą zwycięzcy i ci, którzy w jakiś sposób w niej uczestniczyli. Mając odmienne perspektywy, możemy podchodzić do tej samej historii na różne sposoby.

Czy aby oswoić tę potencjalną wielość interpretacji, szukała pani jakiejś metafory, która ułatwiłaby dostęp do tego dzieła i pracę nad nim?

Sylwia Wachowska: Giuseppe Verdis *Der Troubadour* gilt als eines der kompliziertesten und verwirrendsten Opernwerke. Das Libretto selbst leistet auch keine Hilfestellung beim Erzählen dieser Geschichte. Es ist mehrdeutig, mit einem schwer bestimmbareren Handlungsablauf, mit nur rudimentär beschriebenen, ungenau definierten Charakteren, all das muss doch eine Herausforderung für die Theaterregisseure sein.

Barbara Wiśniewska: Einer der Hauptherausforderungen, denen wir uns bei der Inszenierung von *Troubadour* stellen müssen, ist die Rekonstruktion der Chronologie der Ereignisse. Die Komplexität der Geschichte ermöglicht unterschiedliche Interpretationswege. Im Libretto werden Ereignisse festgehalten, die stattgefunden haben, lange bevor die Handlung der Oper einsetzt. Die Charaktere erzählen von dem, was in der Vergangenheit passiert ist. Und die Handlung selbst, anstatt sich vor unseren Augen abzuspielen, ist mit den Erzählungen über die Vergangenheit verflochten. Das macht die Handlung kompliziert und unübersichtlich.

Die Handlung der Oper erstreckt sich zwischen zwei Erzählungen: der des Ferrandos in dem ersten Akt und der der Azucena in dem zweiten Akt. Beide erzählen die gleiche Geschichte, nur aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass die Geschichte von den Gewinnern und denen, die in irgendeiner Weise daran teilgenommen haben, geschrieben wird. Mit unterschiedlichen Per-

spektiven können wir uns der gleichen Geschichte auf unterschiedliche Weise nähern.

Jest taka buddyjska opowieść o słoniu i ślepcach. Pewnego razu król kazał zebrać pięciu ślepców wokół słonia. Poprosił ich, aby go opisali. Jeden dotknął ucha, drugi kłã, trzeci pogłaskał nogę, czwarty schwycił ogon, a piąty usiadł na grzbiecie zwierzęcia. Jednak, kiedy król zapytał, jaki jest słoń, żaden ze ślepców nie umiał określić jego prawdziwego kształtu, bo dla każdego słoń był czym innym. Podobnie jest z opowieścią, może być inna zależnie od tego, kto ją opowiada i w jaki sposób jest opowiadana. Osiã interpretacyjną *Trubadura* jest historia rodzinna, która ma swój początek, gdy obydwaj bracia, synowie starego hrabiego, byli mali. To jest dla nas punkt wyjścia i źródło tego, co się później wydarzyło. Staraliśmy się podchodzić z dystansem i nieufnością do tego, co mówią bohaterowie Verdiego i nie wierzyć we wszystko. Zakładamy, że ludzie często kłamiã i naginają prawdę tak, by spełniała ich oczekiwania. Opowiadana przez Ferranda historia hrabiego di Luny, pojawiająca się na samym początku utworu, jest oficjalną wersją propagandową zdarzeń sprzed lat. Ferrando jest wiernym sługã, dbającym o dobre imię rodziny, w swojej opowieści używa ostrych i pejoratywnych sformułowań: stara Cyganka, nikczemna, przeklęta, kłamczucha, złym okiem spojrzãła na chłopca. Z drugiej strony mamy opowieść Azuceny, wypełnionã emocjami, z której przede wszystkim dowiadujemy się o jej osobistym stosunku do tego, co się wówczas wydarzyło i czego była świadkiem. My dodajemy jeszcze trzeciã opowieść, od której zaczynamy przedstawienie. Pokazujemy na scenie sytuacjã, którą opisuje Ferrando. Dzieje się to równolegle do tego, jak opowieść jest prowadzona. Czyli mamy przestrzeñ, w której widzimy

spektiven können wir uns der gleichen Geschichte auf unterschiedliche Weise nähern.

Um diese potenzielle Vielfalt an Interpretationen zu zähmen, suchten Sie nach einer Metapher, die den Zugang zu diesem Werk und die Arbeit an diesem Werk erleichtern würde?

Es gibt diese eine buddhistische Geschichte über den Elefanten und die blinden Männer. Es war einmal ein König, der befahl fünf blinde Männer, sich um einen Elefanten zu versammeln. Er bat sie, den Elefanten zu beschreiben. Einer berührte das Ohr, der andere den Stoßzahn, der dritte streichelte das Bein, der vierte packte den Schwanz an und der fünfte saß auf dem Rücken des Tieres. Und als der König fragte, wie der Elefant sei, konnte keiner der Blinden seine wahre Gestalt bestimmen, denn für jeden von ihnen war der Elefant was völlig anderes. Es ist mit einer Geschichte ähnlich, es kommt immer drauf an, von wem und wie diese erzählt wird. Die Deutungsachse vom *Troubadour* ist eine Familiengeschichte, die ihren Anfang nimmt, als beide Brüder, Söhne des alten Grafen, klein waren. Dies ist der Ausgangspunkt für uns und die Quelle dessen, was als nächstes geschah. Wir versuchen, uns mit Distanz und Skepsis dem zu nähern, was Verdis Figuren sagen und nicht alles zu glauben. Wir gehen davon aus, dass Menschen oft lügen und die Wahrheit so verbiegen, dass diese ihre Erwartungen erfüllt. Die Geschichte des Grafen Luna, erzählt von Ferrando, die ganz am Anfang des Werkes erscheint, ist die offizielle Propagandaversion der Ereignisse, die sich vor Jahren abgespielt haben. Ferrando ist ein treuer Diener, dem der gute Ruf der Familie

zdarzenia, i mamy słowa Ferranda, z którymi ta opowieść nie do końca się zgadza. Fakty są zakłamane, lekko przesunięte, tak jak przypomina je pamięć, przedstawiane w soczewce. Podczas opowieści Azuceny w II części oglądamy je ponownie. Na scenie umieszczony jest wielki okrąg, koło, które staje się kołem zamachowym całej historii i soczewką, przez którą widzimy prawdę. Ma też inne znaczenia, używamy go na wiele sposobów, w wielu sytuacjach, jest między innymi portalem, za nim mogą pojawiać się różne rzeczy, które wpływają na tę społeczność.

W *Trubadurze* Verdiego mamy bardzo skąpe didaskalia, niewiele wiemy o historii postaci, nie znamy historii rodziny.

To jest kolejne wyzwanie. W trakcie przygotowań musieliśmy narzucić sobie pewne ramy tej opowieści. Skupiliśmy się na postaciach, które nie pojawiają się fizycznie w librecie, ale są jego fundamentem – starym hrabim, ojcu hrabiego di Luny i Manrica, i starej Cygance, matce Azuceny, tak umownie ich nazwaliśmy. Musieliśmy zrekonstruować, stworzyć relację pomiędzy nimi, ponieważ ich historia staje się przyczyną wszystkich zdarzeń. Gdyby stara Cyganka nie została przyłapana przy kołysce syna starego hrabiego i nie została spalona na stosie, to cała trauma późniejszych pokoleń nie miałaby miejsca. Możemy założyć, że chłopcy mieliby ojca, a Azucena matkę. Te zdarzenia zapoczątkowały traumatyczny krąg wydarzeń dla kolejnych pokoleń.

am Herzen liegt. In seiner Geschichte verwendet er harte und abwertende Phrasen: die alte Zigeunerin, verabscheuungswürdig, verflucht, Lügnerin, schaute den Jungen mit einem bösen Blick an. Auf der anderen Seite haben wir Azucenas Geschichte, voller Emotionen, aus der wir vor allem etwas über ihre persönliche Einstellung zu dem, was damals geschah und was sie erlebte, erfahren. Wir fügen eine dritte Geschichte hinzu, mit der wir die Inszenierung beginnen. Wir zeigen auf der Bühne die Situationen, die Ferrando beschreibt. Dies geschieht parallel zu der Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird. Wir haben also einen Raum, in dem wir die Ereignisse sehen, und wir haben Ferrandos Worte, mit denen diese Geschichte nicht ganz übereinstimmt. Die Fakten sind verzerrt, leicht verschoben, so wie es sich das Gedächtnis konstruiert, aus einer gewissen Perspektive dargestellt. Während Azucenas Geschichte im zweiten Teil sehen wir die Ereignisse erneut. Auf der Bühne wird ein großer Kreis, ein Rad platziert, das zum Schwungrad der ganzen Geschichte und zum Prisma wird, durch die wir die Wahrheit sehen. Dieser Kreis ist zugleich mehrdeutig, wir verwenden es in vielerlei Hinsicht, in vielen Situationen, es ist zugleich ein Portal, dahinter können verschiedene Dinge erscheinen, die diese Gemeinschaft betreffen.

In Verdis *Der Troubadour* haben wir sehr knappe Regieanweisungen, wir wissen nicht viel über die Geschichte der Figuren, wir kennen die Geschichte der Familie nicht.

Das ist eine weitere Herausforderung. Während der Vorbereitungen mussten wir uns für diese

Musimy doprecyzować libretto i zadać bardzo istotne pytanie – ile dzieci pojawia się w tej historii?

Według opowieści Ferranda stary hrabia miał dwóch synów, pewnego dnia przyszła stara Cyganka, spojrzała złym okiem i rzuciła urok na jednego z chłopców. Chłopiec zachorował, a stara Cyganka została skazana na stos. To jest oficjalna wersja Ferranda, który jest sługą i strażnikiem pamięci tego rodu, broni również jego honoru. Jest lojalny wobec rodziny. My przede wszystkim nie wierzymy w to, że do szczęśliwej rodziny tak znikąd przychodzi jakaś kobieta, patrzy na małe dziecko i robi mu krzywdę. Ciekawiło nas to, jaki jest powód takiego zachowania? Uznaliśmy, że w tej prahistorii rodzinnej zdarzyło się coś pomiędzy starym hrabią a starą Cyganką, że być może łączył ich romans. Gdy zaczynamy naszą opowieść, widzimy starego hrabiego z żoną i dwójkiem dzieci, nagle w ich świecie pojawia się stara Cyganka, jest w ciąży. Czegoś się domaga.

Czy chce rozbić jego rodzinę?

Tak to interpretuje stary hrabia, chcesz mi zabrać mojego prawowitego syna, chcesz się zemścić. Ta wizja gaśnie i wtedy wchodzi Ferrando z całą swoją propagandową tyradą. Chór jest podzielony na grupy, są śludzy, zbrojni, każda z tych grup wierzy bądź nie wierzy w słowa Ferranda. Zastanawiają się, czy on mówi prawdę. Tu pojawia się rozdźwięk, szczególnie że my, widzowie, widzieliśmy przed chwilą, co mogło się wydarzyć. Wiemy, że wyrok śmierci dla starej Cyganki jest za to, że przyszła ujawnić kłamstwo starego hrabiego, a nie za to, że rzuciła czary. Ferrando mówi przecież, że w ogniu znaleziono kości dziecka,

Geschichte einen gewissen Rahmen auferlegen. Wir konzentrierten uns auf die Figuren, die im Libretto nicht physisch vorkommen, aber seine Grundlage bilden – der alte Graf, der Vater von Graf Luna und Manrico und die alte Zigeunerin, die Mutter von Azucena, wie wir sie nannten. Wir mussten die Beziehungen zwischen ihnen rekonstruieren, teilweise herstellen, denn ihre Geschichte wird zum Urauslöser aller Ereignisse. Wäre die alte Zigeunerin nicht an der Wiege des Sohnes des alten Grafen ertappt und auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden, hätte es all das Trauma späterer Generationen nicht gegeben. Wir können davon ausgehen, dass die Jungen einen Vater und Azucena eine Mutter haben würden. Diese Kollisionen setzten einen traumatischen Kreislauf von Ereignissen für nachfolgende Generationen in Gang.

Wir müssen das Libretto etwas präzisieren und eine sehr wichtige Frage stellen: Wie viele Kinder kommen in dieser Geschichte vor?

Nach Ferrandos Geschichte hatte der alte Graf zwei Söhne, eines Tages kam eine alte Zigeunerin vorbei, schaute mit einem bösen Blick und verzauberte einen der Jungen. Der Junge erkrankte, und die Zigeunerin wurde zum Scheiterhaufen verurteilt. So ist die offizielle Version von Ferrando, der ein Diener und Hüter der Erinnerung an diese Familie ist, und so verteidigt er auch ihre Ehre. Er ist loyal dieser Familie gegenüber. Wir glauben vor allem nicht daran, dass eine Frau aus dem Nichts in eine glückliche Familie hereinbricht, ein kleines Kind anschaut und es verletzt. Uns interessierte vor allem der Grund dieses



a nie, że jakieś dziecko zostało rzucone w ogień i spalone. Stąd ta myśl o ciąży.

Jaką rolę w tej strukturze rodzinnej odgrywa chór? Jego obecność jest bardzo silnie zaznaczona u Verdiego. To są żołnierze, słudzy, Cyganie, mniszki.

W naszej interpretacji chór jest społecznością, plemieniem, które chce oczyścić tę strukturę rodzinną, dojść do prawdy i pomóc tej rodzinie narodzić się na nowo, niezależnie od tego, jakich ofiar ten proces będzie wymagał. Ta społeczność popycha akcję do przodu jak akuszerki niezależnie od tego, co się może wydarzyć.

Chór jest obserwatorem, patrzy z zewnątrz, widzi tę historię szerzej? Ma lepszy ogląd sytuacji?

Odkrywa ją fragment po fragmencie. Zaczynamy spektakl na ciszy i na tej ciszy odbywa się pewnego rodzaju rytuał, który wywołuje obrazy z przeszłości. Ta społeczność zbiera się i rozpoczyna badanie, odkrywanie tego, jaki jest problem tej rodziny, w jaki sposób możemy jej pomóc, co tam się naprawdę wydarzyło. Jedną z inspiracji był dla nas bardzo interesujący film etnograficzny *The Mad Masters (Les Maîtres fous)* w reżyserii Jeana Roucha z 1955 roku, o afrykańskim plemieniu, które żyjąc w swojej własnej przestrzeni, raz na jakiś czas, w ramach rytuału wciela się w duchy kolonizatorów brytyjskich. Jest w tym jakaś plemienna, pierwotna mądrość. Wzbudzają kolejne tematy, kolejne postaci, kolejne duchy.

Verhaltens. Wir kamen zu dem Schluss, dass in dieser Familienvorgeschichte etwas zwischen dem alten Grafen und der alten Zigeunerin passiert sein musste, dass sie vielleicht eine Affäre hatten. Zu Beginn unserer Geschichte sehen wir den Alten Grafen mit seiner Frau und zwei Kindern, plötzlich taucht in ihrer Welt eine alte Zigeunerin auf, sie ist schwanger. Sie verlangt etwas.

Möchte sie seine Familie auseinanderbringen?

So interpretiert es der alte Graf: Du willst mir meinen rechtmäßigen Sohn wegnehmen, du willst Rache nehmen. Die Vision verblasst und dann tritt Ferrando mit all seiner Propaganda-Tirade ein. Der Chor ist in Gruppen unterteilt, es gibt die Diener, die Bewaffneten. Jede dieser Gruppen glaubt oder glaubt nicht an Ferrandos Worte. Sie fragen sich, ob er die Wahrheit sagt. Hier gibt es eine Diskrepanz, zumal wir, die ZuschauerInnen, gerade gesehen haben, was passiert sein konnte. Wir wissen, dass das Todesurteil für die alte Zigeunerin deswegen verhängt wurde, weil sie kam, um die Lüge des alten Grafen zu entlarven und nicht, weil sie jemanden mit einem Zauber belegt hat. Fernando sagt doch selbst, dass die Knochen eines Kindes im Feuer gefunden wurden und nicht, dass ein Kind ins Feuer geworfen und verbrannt wurde. Daher der Gedanke an eine Schwangerschaft.

Welche Rolle spielt der Chor in dieser Familienstruktur? Seine Präsenz ist bei Verdi sehr stark ausgeprägt. Das sind Soldaten, Diener, Zigeuner, Ordensschwester.

Tak zaprojektowana funkcja chóru poza inspiracjami, rytuałami plemiennymi przywodzi również na myśl elementy zaczerpnięte z psychoterapii. Może kojarzyć się z jakimś rodzajem grupy terapeutycznej.

Jeśli już, to byłaby to pewnego rodzaju grupa terapeutyczna wywiedziona raczej z prac Arnolda Mindella o śniącym ciele niż z psychologii zachodniej. Każde ciało ma swoje przeznaczenie i jeżeli tym przeznaczeniem jest śmierć, to jest to śmierć, nie będziemy na siłę zatrzymywać przeznaczenia, tylko musimy doprowadzić do rozwiązania, bo sytuacja tak nabrzmiała, że potrzebuje oczyszczenia.

Rozumiem, że musimy zaakceptować naturalny bieg rzeczy, a nie rozwiązywanie sytuacji przez ingerencję z zewnątrz.

Dlatego używam słowa akuszerka wobec chóru, ten proces, który się dzięki niemu toczy, jest jak wspieranie porodu, ale chór nie ma wpływu na to, co z tego porodu wyniknie. Pomaga wydarzyć się sytuacji, ale nie odpowiada za efekt.

Czy taka rola chóru oznacza rezygnację z przypisanych mu w librecie ról żołnierzy, sług, Cyganów?

W pewnym sensie tak. Przez cały bieg spektaklu to jest ta sama społeczność, w tym samym kostiumie, która w zależności od tego, w jaki sposób ma wesprzeć głównych bohaterów w przepracowaniu problemu i wyczyszczeniu traumy, wciela się w jakąś grupę lub sytuację bądź tak kieruje akcją do przodu, żeby to uleczenie było możliwe.

In unserer Interpretation bildet der Chor eine Gemeinschaft, ein Stamm, der die Familienstruktur reinigen, zur Wahrheit gelangen und dieser Familie helfen will, wiedergeboren zu werden, unabhängig davon, welche Opfer dieser Prozess erfordern wird. Diese Gemeinschaft treibt das Geschehen voran, wie Hebammen, egal was passieren kann.

Der Chor ist ein Beobachter, schaut von außen, hat dieser dann eine breitere Perspektive für diese Geschichte? Hat er einen besseren Überblick über die Situation?

Der Chor entdeckt es Stück für Stück. Wir beginnen die Inszenierung in Stille, diese Stille ist eine Projektionsfläche für eine Art Ritual, das Bilder aus der Vergangenheit hervorruft. Diese Gemeinschaft kommt zusammen und fängt an zu suchen und herauszufinden, was das Problem dieser Familie ist, wie man ihnen helfen könnte, was dort wirklich passiert ist. Eine der Inspirationen für uns war ein sehr interessanter ethnographischer Film *Les Maîtres fous* von Jean Rouch aus dem Jahr 1955 über einen afrikanischen Stamm, der in seinem eigenen Raum lebt. Hin und wieder spielen die StammmitgliederInnen im Rahmen eines Rituals die Rolle der Geister britischer Kolonisatoren. Darin liegt eine gewisse stammeigene Urweisheit. Sie erwecken dadurch weitere Themen, weitere Figuren, weitere Geister.

Die so gestaltete Funktion des Chores erinnert neben Inspirationen aus Stammesritualen auch an Elemente aus der Psychotherapie. Es kann mit einer Art therapeutischer Gruppe in Verbindung gebracht werden.



W tekście libretta mamy zapisane miejsce akcji i czas – to piętnastowieczna Hiszpania z toczącą się w tle wojną domową. Czy ten kontekst historyczny pojawia się w jakiś sposób w inscenizacji?

Przy takim nakomplikowaniu libretta musieliśmy dokonać wyboru i zrezygnowaliśmy z wątków historycznych. Wojna jest oczywiście zapisana w tekście, jednak ważniejsza była dla mnie historia rodziny i walka między dwiema stronami, pomiędzy dwoma mężczyznami, niż historyczna Hiszpania.

Jak wygląda układ postaci przy takich założeniach?

Mamy czworo głównych bohaterów. Dwóch braci, hrabiego di Lunę i Manrica, którzy nie wiedzą o tym, że są braćmi. Azucenę, córkę starej Cyganki, która wychowywała Manrica. To są dwie rodziny sklejone ze sobą poprzez przeszłość i traumę, muszą iść razem, żeby zatrzymać koło zamachowe kolejnych rodzinnych tragedii. I Leonorę, którą obaj bracia darzą uczuciem. Leonora jest piękna i obca. Bracia di Luna to awers i rewers, książycy po dwóch stronach. Jeden jest jasny, drugi ciemny. Jeden jest mocny, świecący, silny, wychowany przez ojca. Umocowany w swojej władzy, w swojej potędze, w tym, w jaki sposób widzi go świat, jest kolonizatorem. Z drugiej strony mamy Manrica wychowanego tylko przez matkę Cygankę. Manrico jest wyklęty, ścigany listem gończym, skazany na śmierć. Dorastał wśród Cyganów po stronie ciemności, ognia. To Manrico jest kochany przez Leonorę, on zapewnia jej miłość romantyczną, rycerską, niespełnioną. Hrabia di Luna oferuje za to miłość gwałtowną, fizyczną. Choć są różni, muszą

Wenn überhaupt, wäre es eine Art therapeutische Gruppe, die eher von den Arbeiten von Arnold Mindell über den träumenden Körper als von der westlichen Psychologie abgeleitet ist. Jeder Körper hat sein Schicksal, und wenn dieses Schicksal der Tod ist, dann ist es der Tod. Wir werden unser Schicksal nicht bezwingen und aufhalten können, sondern wir müssen eine Lösung herbeiführen, denn die Situation ist so angeschwollen, dass sie einer Katharsis bedarf.

Ich verstehe, dass wir den natürlichen Lauf der Dinge akzeptieren müssen und die Lösung einer Situation nicht durch eine Einmischung von außen herbeiführen können.

Deswegen bediene ich mich der Figur einer Hebamme im Bezug auf den Chor. Dieser Prozess, der dank des Chores stattfindet, ist wie die Unterstützung während einer Geburt, aber der Chor hat keinen Einfluss darauf, was aus dieser Geburt hervorgehen wird. Es hilft der Situation sich zu ereignen, ist aber nicht für den Ausgang verantwortlich.

Wenn der Chor eine solche Rolle annimmt, bedeutet das, dass er die ihm im Libretto zugewiesenen Rollen von Soldaten, Dienerinnen und Zigeunerinnen aufgibt?

In gewisser Weise ja. Im Laufe der gesamten Aufführung ist es eine und dieselbe Gemeinschaft, im gleichen Kostüm, die je nachdem, wie sie die Hauptfiguren bei der Lösung des Problems und Aufarbeitung des Traumas unterstützen soll, die Rolle einer Gruppe annimmt oder sich in eine

być w jakiś sposób do siebie podobni, Leonora, która obdarza uczuciem Manrica, w ciemności biegnie do hrabiego. Dwie postaci kobiece, Azucena i Leonora, są na zupełnie różnych biegunach tej historii. Leonora jest z porządku dworskiego, jasna, czysta, naiwna, nieznająca życia. Azucena jest jej przeciwieństwem. Starsza, pomijana społecznie, pierwotna, mądrzejsza, ze stygmatem czarownicy, jest tą, która musiała sobie sama radzić z życiem, ze swoją traumą i tym, w jaki sposób została nią obarczona.

Czy Azucena jest obdarzona większą wrażliwością, więcej widzi, więcej czuje?

Tak, więcej czuję, więcej rozumiem. Ma w sobie pierwotną mądrość. Próbuje jakoś wpływać na bieg wydarzeń, mimo że on jest nieunikniony. Nie do końca może się z tym pogodzić.

Jednak mimo tej świadomości, że jest jakieś przeznaczenie, które ma się zrealizować, to działania kobiet posuwają akcję do przodu. Przypomnijmy, że cały utwór miał pierwotnie nosić tytuł *Azucena*.

Możemy zadać sobie pytanie, kim może być kobieta w romansie rycerskim – albo matką, albo świętą kochanką, albo czarownicą, którą trzeba spalić. Obie kobiety są katalizatorami przemian. Z jednej strony jest Leonora, która została zaprojektowana jako nimfa, z drugiej Azucena, której rolą jest bycie matką. Mamy więc nimfę, do której przypisana jest miłość romantyczna, i matkę, która nie jest postacią seksualną.

Situation hineinversetzt oder so die Handlung voranbringt, dass eine solche Heilung möglich wird.

Im Text des Librettos wird der Ort und die Zeit der Handlung festgehalten – es ist das Spanien des fünfzehnten Jahrhunderts, mit dem Bürgerkrieg im Hintergrund. Erscheint dieser historische Kontext in irgendeiner Weise in der Inszenierung?

Angesichts einer solch hohen Komplexität des Librettos mussten wir eine Entscheidung treffen und verzichteten auf Berücksichtigung der historischen Aspekte. Der Krieg steht natürlich im Text, aber wichtiger war für mich die Familiengeschichte und der Kampf zwischen den beiden Parteien, zwischen zwei Männern, als das historische Spanien.

Wie sieht das Protagonistengefüge unter solchen Annahmen aus?

Wir haben vier Hauptprotagonistinnen. Zwei Brüder, den Grafen Luna und Manrico, die nicht wissen, dass sie Brüder sind. Azucena, die Tochter der alten Zigeunerin, die den Manrico großgezogen hat. Dies sind zwei Familien, die durch die Vergangenheit und das Trauma zusammengeführt wurden, sie müssen zusammengehen, um das Schwungrad weiterer Familientragödien aufzuhalten. Und Leonora, für die beide Brüder eine starke Zuneigung empfinden. Leonora ist schön und fremd. Die Luna Brüder sind wie die Rück- und Kopfseite, wie zwei verschiedene Mondseiten. Die eine ist hell, die andere dunkel. Die eine ist stark,

Kim jest Ines w tej konfiguracji, damą dworu, służką?

Dla mnie Ines jest drugą Leonorą, to są dwie strony tej samej osobowości, które ze sobą dialogują. To jest tak, jak czasami przed lustrem toczy się samemu ze sobą rozmowę. Leonora rozdwa się na siebie i na Ines. Są bohaterkami po dwóch stronach lustra, zachowują się identycznie, są tak samo ubrane. W III części obie przygotowują się do ślubu, Leonora z Manrikiem, a Ines, będąca drugą Leonorą, z hrabią.

Czy dochodzi do ceremonii?

Nie. Tu jesteśmy zgodni z literą libretta. W momencie, w którym ma dojść do ślubu, przybywa Ruiz z wiadomością o wyroku wydanym na Azucenę. Manrico wpada w panikę, ucieka od Leonory, by ratować matkę. Chór wspiera jego decyzję. Leonora zostaje sama. Pod koniec arii, która jest jednocześnie modlitwą i błędzeniem, podchodzi do swojego sobowtóra i podejmuje decyzje o tym, że nie ma już odwrotu. Leonora odczuwa dwuwektorowość tej sytuacji, jedna jej część jest z Manrikiem i z przypisaną do niego miłością romantyczną, niespełnialną, zaś druga część z hrabią, kolonizatorem, który ją złapał, upolował. Jeden i drugi znika, Leonora zostaje sama ze smutkiem, rozbudzonymi uczuciami, z za dużą ilością emocjonalnego bagażu. Jest to dla niej zbyt ciężkie doświadczenie, dlatego decyduje się popełnić samobójstwo. Ta śmierć jest wynikiem długiego procesu. Stary hrabia, niszcząc przed laty swój dom, swoich bliskich, jednym ruchem unicestwił dwie rodziny. Uczynił to jedną decyzją o zamordowaniu starej Cyganki,

schillernd, wirksam, erzogen von seinem Vater. Er ist in seiner Macht und in seiner Agency verankert, in seiner Art und Weise und darin, wie er von der Welt wahrgenommen wird, er ist ein Kolonisator. Auf der anderen Seite haben wir den Manrico, der nur von einer Zigeunermutter aufgezogen wurde. Manrico ist verflucht, mit Haftbefehl gesucht, zum Tode verurteilt. Er wuchs unter Zigeunern auf, auf der Seite der Finsternis, des Feuers. Manrico ist derjenige, der von Leonora geliebt wird, er beschert sie mit der romantischen, ritterlichen, unerfüllten Minne. Der Graf Luna dagegen bietet heftige, körperliche Liebe. Obwohl sie so verschieden sind, müssen sie sich in irgendeiner Weise ähneln. Leonora, die Manrico zugeneigt ist, verwechselt ihn in der Dunkelheit der Nacht mit dem Grafen. Zwei weibliche Protagonistinnen, Azucena und Leonora, befinden sich an völlig unterschiedlichen Polen dieser Geschichte. Leonora entstammt der höfischen Ordnung, sie ist hell, rein, naiv, sie kennt das Leben nicht. Azucena ist das Gegenteil. Sie ist älter, sozial ausgeschlossen, ursprünglich, weiser, auferlegt mit dem Stigma einer Hexe. Sie ist diejenige, die mit dem Leben allein fertig werden musste, mit ihrem Trauma und der Art und Weise, wie ihr dieses Trauma auferlegt wurde.

Ist Azucena sensibler, empfindsamer, nimmt sie mehr wahr?

Ja, sie empfindet mehr, aber versteht auch mehr. Sie trägt diese ursprüngliche Weisheit in sich. Sie versucht irgendwie den Lauf der Dinge zu beeinflussen, auch wenn dieser unvermeidlich ist. Sie kann sich damit nicht ganz abfinden.

o wysłaniu jej na stos. Następstwa jego działań dotykają także ludzi spoza jego rodziny. To przytłoczenie emocjonalne, które ogarnia bohaterów, znajduje swoje odzwierciedlenie w scenografii. Obok obracającego się koła, na początku II części w scenie kuźni, pojawiają się elementy skał, meteorytów. Ta ruda metalu może być zarówno siłą, jak i traumą, z jednej strony jest chropowata, pordzewiała, z drugiej wyblyszczona. Światło rozpała tę błyszczącą powierzchnię, dając wrażenie płomienia.

Ogień, płonący stos jest jednym z ciekawszych i bardziej przejmujących obrazów w *Trubadurze*. Manrico wygląda przez okno i widzi stos przygotowany dla matki, w opowieści Azuceny gorąc płonącego stosu można niemalże poczuć. Stos jest cały czas obecny w tej historii, jakby nieprzerwanie płonął, nie wygasł przez te kilkadziesiąt lat.

Scenografka Magdalena Musiał w swojej pracy stara się koncentrować na tym, w jaki sposób obiekty wpływają na ludzi, jaka jest relacja między człowiekiem a obiektem. Zależało nam na tym, by budować obrazy sceniczne, powoli je wypełniać, dążyć do spełnienia, kulminacji tego obrazu i przekuwać go w kolejny. Tak właśnie pojawia się element ognia.

Skały, ogień, motyw lustra prowokują do bardzo malarskich skojarzeń. Jedną z pierwszych myśli, która może się pojawić, są obrazy Magritte'a.

Doch trotz dieses Bewusstseins, dass es ein Schicksal gibt, das verwirklicht werden muss, treiben die Handlungen der Frauen die Handlung voran. Zur Erinnerung, der ursprüngliche Titel sollte *Azucena* lauten.

Wir können uns die Frage stellen, welche Rolle wird einer Frau in einer ritterlichen Romanze eingeräumt? Entweder die einer Mutter oder einer heiligen Geliebte oder einer Hexe, die verbrannt werden soll. Hier haben beide Frauen die Rolle der Katalysatoren für Veränderung inne. Auf der einen Seite steht Leonora, die als Nymphe entworfen wurde, auf der anderen Seite Azucena, deren Rolle es ist, eine Mutter zu sein. Wir haben also eine Nymphe, der romantische Minne zugeschrieben wird, und eine Mutter, die keine Sexualität aufweist.

Wer ist Ines in dieser Konstellation, eine Hofdame, eine Dienerin?

Für mich ist Ines die zweite Leonora, das sind die zwei Facetten derselben Persönlichkeit, die zueinander in einem Dialog stehen. Es ähnelt einem Gespräch, das man manchmal mit sich selbst vor einem Spiegel führt. Leonora spaltet sich in sich und Ines auf. Das sind Protagonistinnen auf beiden Seiten desselben Spiegels, sie verhalten sich identisch, sie sind auf die gleiche Art und Weise gekleidet. Im dritten Teil bereiten sich die beiden auf die Hochzeit vor, Leonora mit Manrico und Ines, die andere Leonora, mit dem Grafen.



Wydaje mi się, że jeżeli mamy tak trudną operę jak *Trubadur*, warto, i tak staramy się robić, budować sensy metaforą, obrazem, żeby móc podążać za przebiegiem emocjonalnym, ale również żeby założona przez nas historia się opowiedziała, a widzowie zrozumieli po prostu kto kogo lubi albo nie i dlaczego.

To libretto nie tyle tego nie ułatwia, co nie daje narzędzi ku temu.

Dlatego też często na warstwę tekstową i muzyczną trzeba nałożyć jeszcze jedną, trzecią warstwę, która tłumaczy i skleja akcję w taki sposób, żeby móc przeprowadzić ją w ciągu przyczynowo-skutkowym. Od jednego punktu do drugiego i dalej, krok po kroku. Nie chcielibyśmy uciekać wyłącznie w symbolizm, staramy się trzymać wydarzeń, a warstwę metafory psychologicznej, trochę śniącej, trochę psychoanalitycznej, rytualnej, traktować jako warstwę podstawową.

Czy poza Mindellem pojawiały się jeszcze inne inspiracje, związane chociażby z psychologią?

Tak, po wykonaniu takiej podstawowej kwerendy historyczno-muzykologicznej zaczęliśmy zgłębiać inne obszary. Czerpaliśmy m.in. z Marion Woodman, to, co pisze, jest mi szczególnie bliskie, gdy myślę o arii *Miserere*, śpiewanej tuż przed śmiercią przez Leonorę. Towarzyszyło nam wiele inspiracji, wśród nich była psychoanaliza jungowska oraz *Tunel Ego* Thomasa Matzingera.

Kommt es zur Hochzeit?

Nein. Hier stimmen wir in unserer Inszenierung mit dem Wortlaut des Librettos überein. Gerade als die Hochzeit stattfinden soll, trifft Ruiz mit der Nachricht von der Verurteilung von Azucena ein. Manrico gerät in Panik und flieht vor Leonora, um seine Mutter zu retten. Der Chor unterstützt seine Entscheidung. Leonora bleibt allein zurück. Am Ende der Arie, die sowohl Gebet als auch Herumirren ist, geht er auf seinen Doppeltgänger zu und sie beschließen dann gemeinsam, dass es kein Zurück mehr gibt. Leonora nimmt die Zwei-Vektor-Natur dieser Situation wahr, ein Teil von ihr steht zu Manrico und zu der ihm zugeschriebenen romantischen, unerfüllbaren Minne und der andere Teil von ihr steht zu dem Grafen, dem Kolonisator, der sie gefangen und erjagt hat. Sowohl der eine, als auch der andere verschwinden und Leonora bleibt allein mit ihrer Trauer, ihren aufgeweckten Gefühlen, mit allzu großer emotionalen Last zurück. All das ist für sie zu schwer zu ertragen, also beschließt sie, Selbstmord zu begehen. Dieser Tod ist das Ergebnis eines langen Prozesses. Der alte Graf, der vor Jahren sein Heim, seine Nächsten zerstörte, vernichtete zugleich zwei Familien auf einen Schlag. Er beschloss, die alte Zigeunerin zu ermorden, sie auf den Scheiterhaufen zu schicken. Die Konsequenzen seines Handelns betreffen auch Menschen außerhalb seiner Familie. Diese emotionale Überwältigung, die die Protagonistinnen erdrückt, spiegelt sich in dem Bühnenbild wider. Neben dem rotierenden Rad erscheinen zu Beginn des zweiten Teiles Elemente von Gesteinen und Meteoriten in der Szene der Schmiede.

Przy tak niedookreślonym i trudnym materiale współpraca z dramaturgiem wydaje się być nieodzowna, a na pewno bardzo wspierająca i pomocna. Jak wyglądała państwa praca?

Współpraca z dramaturgiem jest dla mnie bardzo ważna. Z Marcinem Cecko pracowaliśmy, poszerzając pola poznawcze, znajdując nowe konteksty, czytając kolejne treści kultury, które można by było zainkorporować do naszej wizji inscenizacyjnej *Trubadura*. Poprzez kolejne teksty, sztukę, sztuki wizualne oraz sztukę performatywną odnajdywaliśmy kolejne tematy, przestrzenie, które rozszerzały i pomagały zrozumieć to, co mamy zapisane w tekście. Przez to, a może dzięki temu, że tekst sam w sobie jest trudny, mało wyjaśnia, buduje mało historii, zależało nam na tym, żeby go pogłębić, poszerzyć i żeby był jak najbardziej wartościowy poznawczo. Dramaturg jest osobą, która wspiera reżysera w intelektualnym rozpracowaniu tekstu. Ze sceny na scenę pilnuje, by wybrzmiały założone przez nas sensy. Zawsze dobrze jest mieć obok siebie osobę, która swoim mądrym okiem jest w stanie wyjaśnić i uporządkować to, co się wydarza na scenie. Uważam, że dramaturg jest osobą absolutnie nieodzowną w teatrze i wspaniale jest taką pracę wykonywać wspólnie, nikt nie jest osobną wyspą. Teatr jest pracą kolektywną, zespołową. Tu nie ma jednego dyktatora, na którego pracują wszyscy. Dla mnie jest to spotkanie z różnego rodzaju artystami, którzy budują wspólnie jedną wypowiedź, czy to jest choreograf, kostiumograf, scenograf czy dramaturg, czy ktokolwiek inny, kto jest częścią tej ekipy. Oczywiście reżyser sam spina w całość tę wypowiedź, uważam, że każda z tych osób dodaje bardzo ważny element do tego, co właśnie wspólnie tworzymy.

Dieses Metallerg kann sowohl eine Kraft als auch ein Trauma symbolisieren; auf der einen Seite ist es rau, rostig, auf der anderen glänzend. Das Licht erhellt diese glänzende Oberfläche und erweckt den Eindruck einer Flamme.

Feuer, brennender Scheiterhaufen ist eines der interessantesten und ergreifendsten Bilder im *Troubadour*. Manrico schaut aus dem Fenster und sieht den Scheiterhaufen, der für seine Mutter vorbereitet wurde, in Azucenas Erzählung ist die Hitze des brennenden Scheiterhaufens fast zu spüren. Der Scheiterhaufen ist stets präsent in dieser Geschichte, als ob dieser ununterbrochen über mehrere Jahrzehnte hinweg brennen würde.

Die Bühnenbildnerin Magdalena Musiał versucht sich in ihrer Arbeit darauf zu konzentrieren, wie Objekte auf Menschen wirken, welche Beziehung zwischen Menschen und Objekten besteht. Wir wollten Bühnenbilder in einem Prozess aufbauen, sie langsam füllen, nach Erfüllung, Kulmination dieses Bildes streben und es erst dann in ein anderes verwandeln. So wurde das Element Feuer eingesetzt.

Felsen, Feuer, das Motiv eines Spiegels rufen sehr malerische Assoziationen hervor. Einer der ersten Gedanken, der sich einstellen könnte, sind die Gemälde von Magritte.

Es scheint mir, dass, wenn wir mit einer so schwierigen Oper wie *Der Troubadour* zu tun haben, es sich lohnt, und so versuchen wir es zu tun, den Sinn mit Metaphern, Bildern aufzubauen, um



dem emotionalen Verlauf folgen zu können, aber auch damit die von uns konstruierte Geschichte, sich so erzählt, dass die Zuschauerinnen es schlichtweg verstehen können, wer wen mag oder auch nicht und warum.

Dieses Libretto macht es weder einfacher, noch liefert es geeignete Werkzeuge, um dies zu tun.

Daher muss oft eine weitere dritte Schicht auf die Text- und Musikschicht aufgetragen werden, die die Handlung so erklärt und zusammenhält, dass sie in einer Ursache-Wirkungs-Abfolge ausgeführt werden kann. Von einem Punkt zum anderen und darüber hinaus, Schritt für Schritt. Wir möchten uns nicht nur in die Symbolik flüchten, wir versuchen, uns an die Ereignisse zu halten, und behandeln die Schicht der psychologischen, etwas verträumter, ein wenig psychoanalytischer, mit ein wenig rituellerer Metapher, als die Grundschicht zu behandeln.

Gab es neben Mindell noch andere Inspirationen, wie zum Beispiel aus der Psychologie?

Ja, nachdem wir eine solche grundlegende historisch-musikwissenschaftliche Recherche durchgeführt hatten, begannen wir, andere Bereiche zu erkunden. Wir haben uns dabei u.a. auf Marion Woodman bezogen. Ihr Schreiben liegt mir persönlich besonders nahe, wenn ich an die *Miserere* Arie denke, die Leonora kurz vor ihrem Tod singt. Wir haben aus vielen Inspirationsquellen geschöpft, darunter Analytische Psychologie nach Jung oder *Der Ego-Tunnel* von Thomas Matzinger.

Bei solch vagem und schwierigem Stoff scheint die Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen unentbehrlich und sicherlich sehr unterstützend und hilfreich zu sein. Wie sah Ihr Job aus?

Die Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen ist für mich sehr wichtig. Wir arbeiteten mit Marcin Cecko zusammen, um kognitive Felder zu erweitern, neue Kontexte zu finden, neue kulturelle Inhalte zu lesen, die in unsere Inszenierungsvision vom *Troubadour* einfließen könnten. Durch weitere Texte, Kunstwerke, visuelle oder performative Kunst, fanden wir neue Themen, Räume, die sich erweiterten und halfen zu verstehen, was in dem Text selbst festgehalten wurde. Weil oder vielleicht dank dessen, dass der Text selbst so herausfordernd ist, wenig erklärt, wenig Geschichte aufbaut, wollten wir diesen vertiefen, erweitern und kognitiv so wertvoll wie möglich gestalten. Der Dramaturg ist so eine Person, die den Regisseur bei der intellektuellen Arbeit mit dem Text unterstützt. Von Szene zu Szene sorgt er dafür, dass die Bedeutungen, die wir angenommen haben, nachhallen. Es ist immer gut, eine Person neben sich zu haben, die mit ihrem weisen Auge in der Lage ist, das Geschehen auf der Bühne zu erklären und zu organisieren. Ich denke, dass der Dramaturg eine absolut unverzichtbare Person im Theater ist und es ist großartig, eine solche Arbeit zusammen zu machen, niemand ist eine isolierte Insel. Das Theater ist eine kollektive Teamarbeit. Hier gibt es nicht den einen Diktator, für den alle hier arbeiten. Für mich ist es ein Treffen mit allen möglichen Künstlern, die gemeinsam eine Geschichte bilden, sei

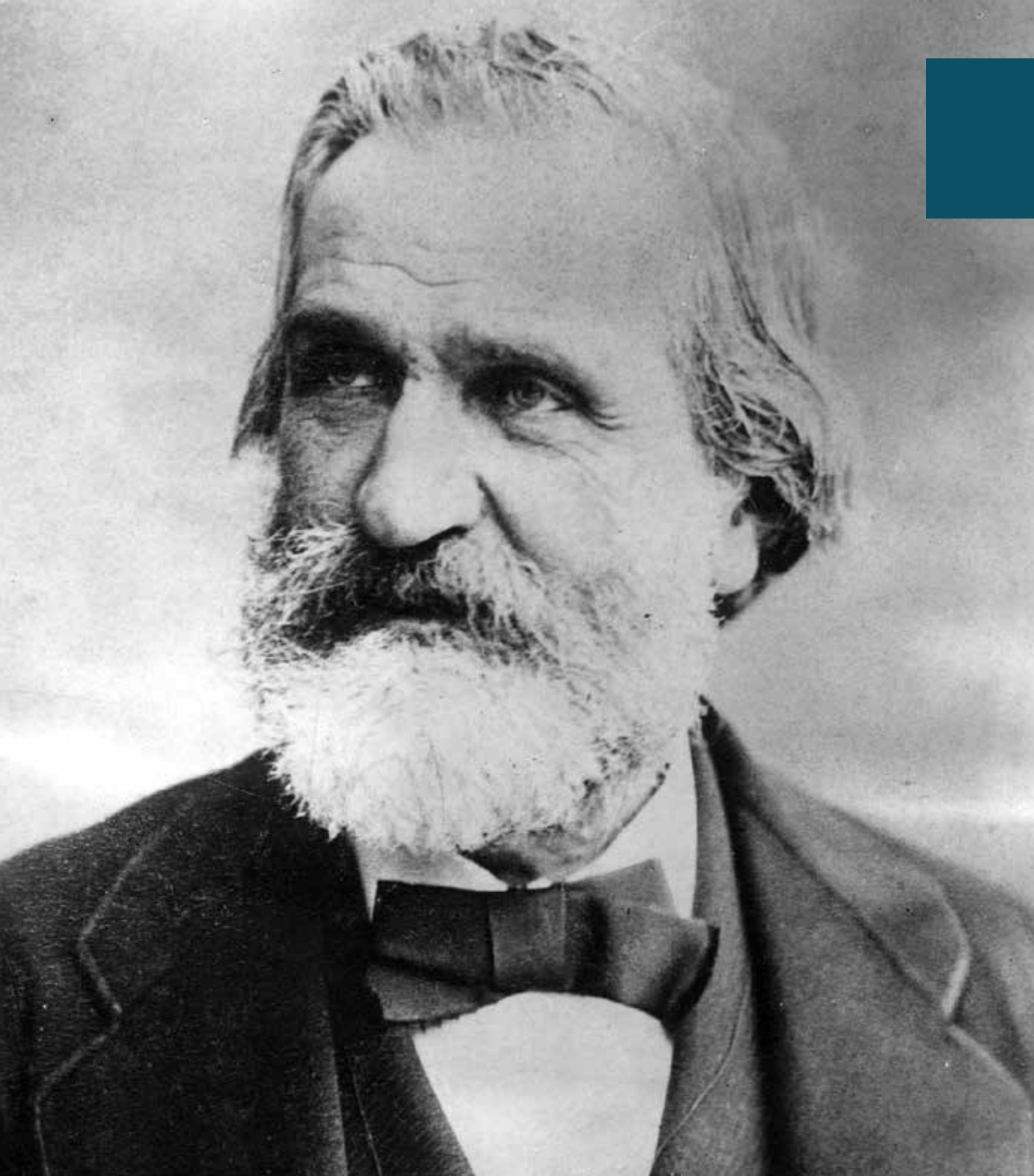
es eine Choreografin, Kostümbildnerin, Bühnenbildnerin oder Dramaturgin oder irgendjemand anderes, der Teil dieser Crew ist. Natürlich verbindet der Regisseur diese Geschichte miteinander, aber ich denke, dass jeder dieser Menschen ein sehr wichtiges Element zu dem hinzufügt, was wir gemeinsam schaffen.

Sylvia Wachowska

Dramaturżka, scenarzystka, autorka scenariuszy wystaw poświęconych między innymi Ignacemu Janowi Paderewskiemu i Stanisławowi Moniuszce. Współpracuje z Operą Nova w Bydgoszczy, warszawskim Teatrem Wielkim – Operą Narodową i Operą na Zamku w Szczecinie.

Dramaturgin, Drehbuchautorin, Autorin von Ausstellungskonzepten, die unter anderem Ignacy Jan Paderewski und Stanisław Moniuszko gewidmet waren. Sie arbeitet mit der Opera Nova in Bydgoszcz, dem Teatr Wielki – Opera Narodowa in Warschau und der Oper im Schloss in Stettin zusammen.





Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi
do Antonia Barezzi,
styczeń 1852

Giuseppe Verdi
an Antonio Barezzi,
Januar 1852

„Najdroższy Teściu” – pisze. (Tej formy nie zmienił nigdy, chociaż Margherita nie żyła już od dwunastu lat). „Po tak długim czekaniu nie spodziewałem się od ciebie tak chłodnego listu, w którym, jeśli się nie mylę, jest kilka bardzo zjadliwych zdań. Gdyby list ten nie nosił podpisu Antonia Barezzi, czyli mego dobrodzieja, odpowiedziałbym energicznie albo i nie odpowiedziałbym w ogóle, skoro jednak podpisany jest tym nazwiskiem, któremu zawsze winien będę szacunek, spróbuję w miarę możliwości przekonać cię, że niczym nie zasłużyłem na tego rodzaju słowa nagany. W tym celu muszę cofnąć się do przeszłości, mówić o innych ludziach i o naszym miasteczku, i dlatego list ten stanie się nieco zbyt obszerny i nudny, ja jednak postaram się pisać jak najzwięźlejš.

Nie wierzę, byś z własnej inicjatywy napisał list, który, jak wiesz, musiał mnie zboleć, ale mieszkasz w miasteczku, którego wadą jest to, że często wtrąca się w cudze sprawy, i które ma zwyczaj ganienia wszystkiego, co nie jest w zgodzie z obowiązującymi tam ideami. Nie proszony nie mam w zwyczaju wtrącać się do cudzych spraw i właśnie dlatego domagam się, by nikt nie wtrącał się do moich. Wynikają z tego jedynie plotki, pogłoski, dezaprobaty. Mam chyba prawo żądać dla siebie tej swobody postępowania, jest przestrzegana nawet w najmniej cywilizowanych krajach. Osądź sam, osądź surowo, lecz sprawiedliwie i bezstronnie. Cóż to szkodzi, że żyję na uboczu?

„Liebster Schwiegervater”, schreibt er. (Er änderte diese Form nie, obwohl Margherita bereits seit zwölf Jahren tot war, wenn ich mich nicht irre, einige sehr bissige Sätze enthalten sind. Wenn dieser Brief nicht von Antonio Barezzi, meinem Wohltäter, unterzeichnet worden wäre, hätte ich energisch geantwortet, oder ich hätte überhaupt nicht geantwortet, aber da er mit dem Namen unterzeichnet ist, dem ich immer Respekt zollen werde, werde ich es versuchen, soweit es mir möglich sein wird, dich zu überzeugen, dass ich solche tadelnden Worte nicht verdient habe. Dazu muss ich in die Vergangenheit greifen und über andere Menschen und über unser Städtchen sprechen, und deshalb wird dieser Brief etwas umfangreich und langweilig, aber ich werde versuchen, mich so kurz und bündig wie möglich zu fassen.

Ich glaube nicht, dass du aus eigener Initiative einen Brief verfasstest, von dem du wusstest, dass dieser mich verletzt haben wird; aber du lebst in einem Städtchen, das den Nachteil hat, dass man sich dort oft in die Angelegenheiten anderer einmischt, und die die Angewohnheit hat, alles zu tadeln, was nicht mit dort geltenden Vorstellungen übereinstimmt. Unaufgefordert habe ich nicht die Angewohnheit, mich in die Angelegenheiten anderer einzumischen, und deshalb verlange ich, dass sich niemand in meine Angelegenheiten einmischt. Dies führt lediglich zu Gerüchten, Gerede, Missbilligungen. Ich denke,

Że nie składam wizyt utytułowanym osobom? Że nie biorę udziału w zabawach i przyjemnościach innych? Że dysponuję swoimi pieniędzmi tak, jak mi się podoba? Powtarzam, no i co w tym złego? W każdym razie nikomu w ten sposób nie wyrządzam krzywdy. Po tym wstępie przechodzę do zdania w twoim liście: „doskonale rozumiem, że nie jestem odpowiednim człowiekiem do załatwiania twoich interesów, mój czas już przeszedł, ale wciąż jeszcze mogę się przydać w małych sprawach...”. Jeśli chcesz przez to powiedzieć, że niegdyś zwykle był powierzać ci poważne sprawy, a teraz posługuję się tobą do załatwiania małych spraw, czyniąc aluzję do listu, który załączyłeś, nie potrafię się wytłumaczyć, chociaż uczyniłbym to dla ciebie w podobnym przypadku. Jeśli zdanie to oznacza wyrzut, że nie powierzyłem ci moich spraw podczas mojej nieobecności, pozwól, że ci powiem: jakże mogłem być tak niedelikatny i złożyć na twoje barki tak duży ciężar, wiedząc, że nigdy nie postawiłeś nogi w swoich posiadłościach wiejskich, ponieważ twoje interesy i tak już za bardzo ciebie pochłaniają? Czy miałem je powierzyć Giovanniemu? Ale czy nie jest to prawdą, że w ubiegłym roku, w tym samym czasie, gdy byłem w Wenecji, udzieliłem mu wszelkich pisemnych pełnomocnictw, a on ani razu nie był w Sant’Agata? Nie robię mu z tego powodu wyrzutu. Był absolutnie w porządku. Miał swoje własne sprawy, dostatecznie ważne i nie mógł zająć się moimi.

Tak więc moje poglądy, pragnienia, życie są odsłonięte, można by wręcz powiedzieć – wystawione na widok publiczny i, skoro jesteście już skłonni do wyznań, nie widzę żadnej przeszkody, która miała by mnie powstrzymać od uniesienia kurtyny, ukrywającej tajemnice zamknięte w czterech ścianach, i opowiedzieć ci o moim życiu domowym. Nie mam

ich habe das Recht, diese Verhaltensfreiheit für mich einzufordern, sie wird auch in den am wenigsten zivilisierten Ländern respektiert. Urteile selbst, urteile hart, aber fair und unparteiisch. Was schadet es denn, wenn ich abseits lebe? Dass ich betitelten Personen keine Besuche abstatte? Dass ich nicht an den Festen und Vergnügen anderer teilnehme? Dass ich über mein Geld verfüge, wie es mir gefällt? Ich wiederhole, was ist denn daran falsch? Ich schade doch niemandem auf diese Weise.

Nach diesen Vorbemerkungen komme ich zu dem Satz in deinem Brief: „Ich verstehe sehr gut, dass ich nicht der richtige Mann bin, um deine Geschäfte zu erledigen, meine Zeit ist abgelaufen, aber ich kann immer noch in kleinen Angelegenheiten nützlich sein „...Wenn du damit meinst, dass ich dir früher ernste Dinge anvertraut habe, und jetzt bediene ich mich deiner, um Kleinigkeiten zu erledigen, in Anspielung auf den Brief, den du beigefügt hast, kann ich mich nicht erklären, obwohl ich es in einem ähnlichen Fall für dich tun würde. Wenn dieser Satz ein Vorwurf bedeutet, dass ich dir in meiner Abwesenheit meine Angelegenheiten nicht anvertraut habe, dann gestatte bitte, dass ich dir sage: Wie konnte ich so unsensibel sein und eine so schwere Last auf deine Schultern legen, wenn ich weiß, dass du nie einen Fuß auf Ihre Landgüter gesetzt hast, weil deine Geschäfte Dich schon so sehr beanspruchen? Sollte ich mich diesem Giovanni anvertrauen? Aber stimmt es etwa nicht, dass ich ihm im vergangenen Jahr, als ich in Venedig war, alle schriftlichen Vollmachten erteilt habe, und er nicht ein einziges Mal in Sant’Agata war? Da mache ich ihm keinen Vorwurf. Er war absolut in Ordnung. Er hatte seine eigenen Angelegenheiten, die wichtig genug waren und er konnte sich nicht noch um meine kümmern.

nic do ukrycia. W moim domu mieszka dama, wolna, niezależna, lubiąca życie samotne, podobnie jak ja, posiadająca majątek chroniący ją przed wszelkimi brakami. Ani ona, ani ja nie mamy obowiązku usprawiedliwiać się przed kimkolwiek z naszego postępowania, ale jakim cudem może ktokolwiek wiedzieć, jakie stosunki nas łączą? Jakie mamy interesy, jakie związki między nami istnieją? Jaką ja mam władzę nad nią czy ona nade mną? Kto wie, czy ona nie jest moją żoną? A w takim wypadku, kto może wiedzieć, czym się kierujemy, nie rozgłaszając tego? Kto może wiedzieć, czy to dobrze, czy źle? A jeśli nawet źle, kto ma prawo obrzucać nas klątwą? A poza tym muszę ci powiedzieć, że w moim domu ma ona prawo do równego, a raczej, powiedziałbym większego szacunku aniżeli ja i nikt nie ma prawa z jakiegokolwiek powodu nie brać tego pod uwagę, a wreszcie, że ma do tego wszelkie prawo dzięki swej postawie, inteligencji i szczególnej uprzejmości, której nigdy nie brak jej wobec ludzi.

Sens tej długiej gadaniny jest taki, że obstaruję przy swoim prawie do swobody działania, ponieważ wszyscy ludzie mają do niej prawo i ponieważ natura moja buntuje się przeciwko robieniu tego, co robią inni, i ponieważ ty, człowiek tak dobry, tak sprawiedliwy, o takim sercu, nie powinieneś ulegać poglądom miasteczka, które – a tego nie wolno przemilczeć – nie chciało mnie zaszczycić stanowiskiem organisty, a teraz plotkuje obłudnie o moim postępowaniu i moich sprawach. Tak dalej być nie może, a jeśli to nie ustanie, wiem, jak mam postąpić. Świat jest duży, strata dwudziestu lub trzydziestu tysięcy franków nie powstrzyma mnie od wyszukania sobie innej ojczyzny. Nic w tym liście nie może cię obrazić, ale jeśli coś ci się nie podoba, uważaj ten list za nie napisany,

Damit sind meine Ansichten, meine Wünsche und mein Leben aufgedeckt, man könnte sogar sagen, der Öffentlichkeit ausgesetzt, und da wir bereits geneigt sind, zu beichten, sehe ich kein Grund, nicht den Vorhang zu heben und die Geheimnisse meiner eigenen vier Wände zu lüften und dir von meinem häuslichen Leben nicht zu erzählen. Ich habe nichts zu verbergen. In meinem Haus lebt eine Dame, frei, unabhängig, ein einsames Leben liebend, wie ich, mit Eigentum, das sie vor allen Engpässen schützt. Weder sie noch ich sind verpflichtet, uns bei irgendjemandem für unser Verhalten zu entschuldigen, aber wie kann irgendjemand wissen, ob und was uns verbindet? Welche Interessen wir haben, welche Beziehungen wir führen? Welche Macht habe ich über sie oder sie über mich? Wer weiß, ob sie nicht meine Frau ist? Und wenn das so ist, wer kann es schon wissen, wieso wir es nicht herausposaunen? Wer kann wissen, ob das richtig oder falsch ist? Und selbst wenn es falsch wäre, wer hat das Recht, uns zu verfluchen? Und außerdem muss ich dir sagen, dass sie in meinem Hause ein Recht auf gleichen, oder besser gesagt, mehr Respekt hat als ich, und niemand hat das Recht, dies aus irgendeinem Grund nicht zu berücksichtigen, und schließlich, dass sie jedes Recht hat, dies aufgrund ihrer Einstellung, ihrer Intelligenz und ihrer besonderen Höflichkeit zu tun, an der es ihr gegenüber Menschen nie mangelt.

Der Sinn dieses langen Vortrags ist, dass ich auf mein Recht auf Handlungsfreiheit beharre, weil alle Menschen ein Recht darauf haben, und weil meine Natur sich dagegen auflehnt, das zu tun, was andere tun, und weil du, ein so guter, so gerechter Mann mit einem solchen Herzen, nicht den Ansichten eines kleinen Städtchen nachgeben solltest, das, und das

ponieważ przysięgam ci na mój honor, że nie mam najmniejszego zamiaru zranić cię. Zawsze uważałem cię i nadal uważam za swego dobroczyńcę, jest to dla mnie zaszczytem i zawsze się tym chwale”.

V. Sheen, *Orfeusz osiemdziesięcioletni*,
Kraków 1976, s. 337-339.

darf nicht verschwiegen werden, mich nicht mit der Position eines Organisten ehren wollte. Und jetzt klatscht es wie wahnsinnig über mein Verhalten und meine Angelegenheiten. Das kann so nicht weitergehen, und wenn es nicht aufhört, weiß ich, was zu tun ist. Die Welt ist gross, der Verlust von zwanzig oder dreissig Franken wird mich nicht davon abhalten, mir eine andere Heimat zu suchen. Nichts in diesem Brief kann dich beleidigen, aber wenn dir etwas nicht gefällt, betrachte diesen Brief als nicht geschrieben, denn ich schwöre dir bei meiner Ehre, dass ich nicht die geringste Absicht habe, dich zu verletzen. Ich habe dich immer als meinen Wohltäter betrachtet und tue dies immer noch, es ist eine Ehre für mich und ich rühme mich immer damit.”

V. Sheen, *Orfeusz osiemdziesięcioletni*,
Krakau 1976, S. 337-339.

Antonio Barezzi, 1877



*Azucena nie zachowała swego charakteru [...].
Wydaje mi się, że obie pasje tej kobiety – miłość
do matki i miłość do syna – nie uzyskały dostatecz-
nie silnego wyrazu. Nie obrazi się pan, gdy pozwolę
sobie zauważyć, że jeśli temat ten nie może być dla
naszych scen potraktowany z całą nowością i od-
rębnością hiszpańskiego dramatu, to lepiej z niego
zrezygnować.*

Giuseppe Verdi do Salvatore Cammarana, 9 kwietnia 1851 roku

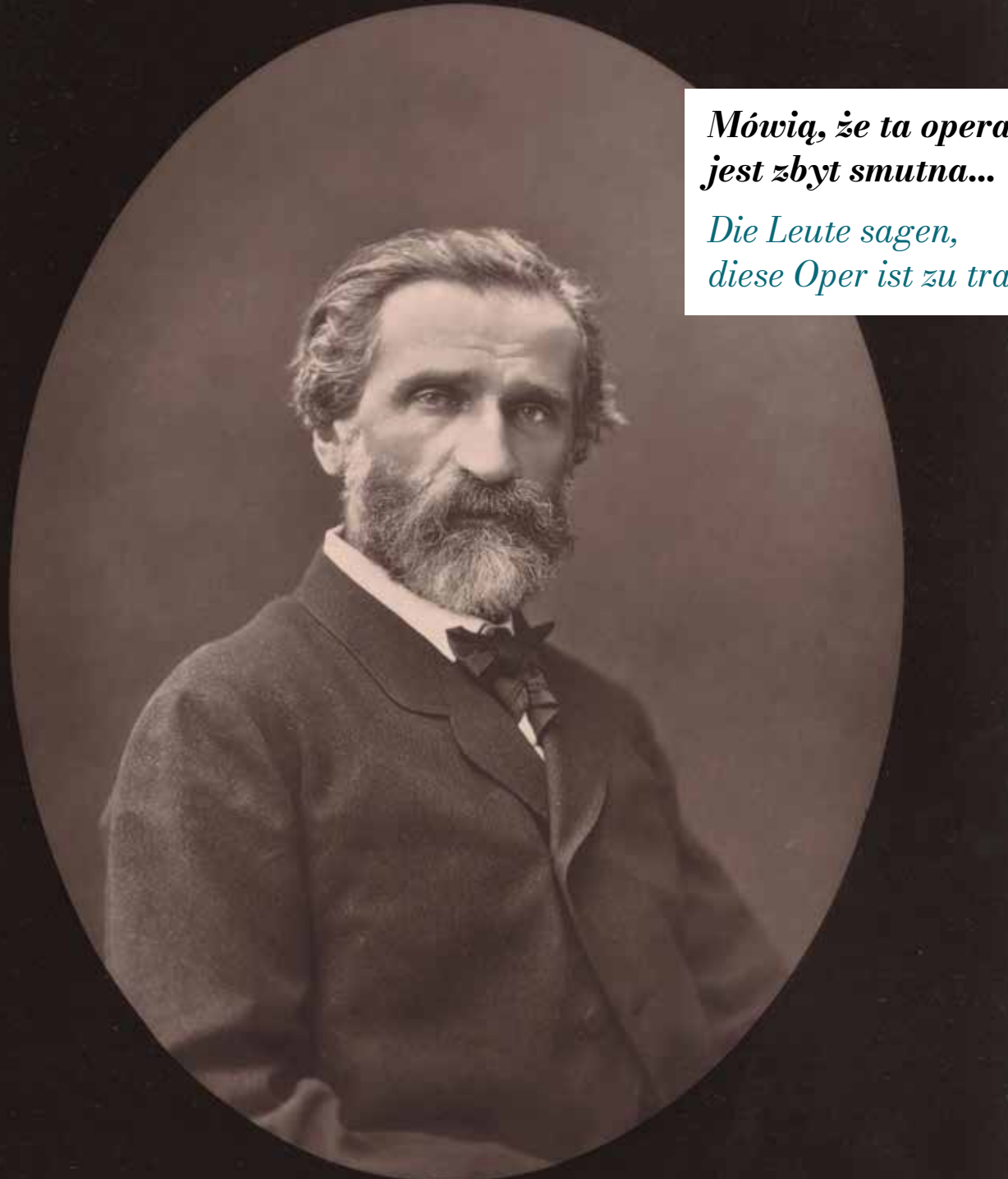
*Azucena hat ihren Charakter nicht bewahrt.
Es scheint mir, dass die beiden Leidenschaften dieser
Frau – ihre Liebe der Mutter und dem Sohn gegenüber
– nicht stark genug zum Ausdruck gebracht wurden.
Sie werden nicht beleidigt sein, wenn ich mir erlaube
zu bemerken, dass, wenn dieses Thema für unsere
Szenen nicht mit der ganzen Neuheit und Besonderheit
des spanischen Dramas behandelt werden kann,
es besser ist, es dann aufzugeben.*

Giuseppe Verdi an Salvatore Cammarano, 9. April 1851



***Mówią, że ta opera
jest zbyt smutna...***

*Die Leute sagen,
diese Oper ist zu traurig...*



Giuseppe Verdi, ok. 1870

*Widzisz tu, Boże, ubogiego starca
Lat i boleści zgiętego brzemieniem!
Jeśli ty serca córek tych buntujesz
Przeciwko ojcu, nie rób ze mnie głupca
W pokorze ducha znoszącego krzywdę,
Ale szlachetnym pierś mą natchnij gniewem!
Niech broń niewieścia, łza, lic mych nie kala!
Nie, czarownice wyrodne! Ja na was
Takiej dokażę zemsty, że świat cały –
Dokonam – jeszcze nie wiem, co dokonam –
Lecz wiem, że będzie to postrachem ziemi!
Myślicie może, że ja płakać będę?
Nie będę płakał.
Mam ja powody płakać, lecz to serce
Na sto tysięcy kawalków wprzód pęknie,
Niżli zapłaczę!*

¹ W. Shakespeare, *Król Lear*, tłum. Leon Ulrich.

*O rechet nicht, was nötig! Der schlechteste Bettler
Hat bei der größten Not noch Überfluß.
Gib der Natur nur das, was nötig ist,
So gilt des Menschen Leben wie des Tiers.
Du bist doch eine Edelfrau;
Wenn warm gekleidet gehn schon prächtig wäre,
Nun, der Natur tut deine Pracht nicht not,
Die kaum dich warm hält - doch für wahre Not -
Gebt, Götter, mir Geduld, Geduld tut not! -
Ihr seht mich hier, mich armen alten Mann,
Gebeugt durch Gram und Alter, zwiefach elend!
Seid ihrs, die dieser Töchter Herz empört
Wider den Vater, macht nicht so zum Narrn mich,
Es zahm zu dulden; weckt mir edeln Zorn!
O laßt nicht Weiberwaffen, Wassertropfen,
Des Mannes Wang entehren! - Nein, ihr Teufel,
Ich will mir nehmen solche Rach an euch,
Daß alle Welt - will solche Dinge tun -
Was, weiß ich selbst noch nicht; doch solln sie werden
Das Graun der Welt. Ihr denkt, ich werde weinen?
Nein, weinen werd ich nicht.
Wohl hab ich Fug zu weinen; doch dies Herz
Soll eh in hunderttausend Scherben splittern,
Bevor ich weine. - O Narr, ich werde rasend!*

¹ W. Shakespeare, *König Lear*, Übersetzung von Leon Ulrich.

Skomponowanie opery opowiadającej przejmującą historię szekspirowskiego króla Leara było marzeniem, które towarzyszyło Giuseppe Verdiemu przez ponad pół wieku. Po raz pierwszy pomysł jego realizacji pojawił się w 1843 roku, kiedy dyrekcja Teatro La Fenice zwróciła się do kompozytora z propozycją wystawienia nowego dzieła. Partię Leara Verdi zamierzał powierzyć wybitnemu barytonowi, jednak żaden ze śpiewaków występujących wówczas na deskach weneckiego teatru nie sprostął jego oczekiwaniom².

Trzy lata później, w roku 1846, operowa adaptacja dzieła Szekspira miała szansę zagościć w Londynie, ta próba również zakończyła się niepowodzeniem. Muzyczne losy Leara odmienić miało ponowne spotkanie z wybitnym librecistą, wieloletnim współpracownikiem Gaetana Donizettiego, twórcą libretta *Lucji z Lammermooru*, Salvatore Cammaranem, z którym Verdi współpracował już kilkukrotnie. Łączył ich wzajemny szacunek i sympatia, choć Verdi nie był łatwym partnerem. Przystępując do pracy, miał jasno określony cel i konsekwentnie go realizował. Sam przygotowywał szkice librett, rozpisывał strukturę dramaturgiczną spektakli, definiował postaci. W listach przekazywał librecistom grzecznie sformułowane acz stanowcze wskazówki. Wcześniejsza współpraca z Cammaranem przy *Alzírze*, *Bitwie pod Legnano* i *Luizie Miller* była dla kompozytora na tyle satysfakcjonująca, że w 1850 roku zlecił mu sporządzenie libretta na podstawie hiszpańskiego dramatu Antonia Garcíi Gutiérreza zatytułowanego *El trovador – Trubadur*, proponując jednocześnie współpracę nad *Królem Learem*.

W liście skierowanym do Cammarana z 28 lutego 1850 roku Verdi pisze: „*Król Lear* jest na pierwszy rzut oka tak obszerny, do tego stopnia powikłany, że wysnucie z niego operowego libretta wydaje się rzeczą niemożliwą.

Eine Oper zu komponieren, die die ergreifende Geschichte von Shakespeares König Lear erzählt, war ein Traum, der Giuseppe Verdi über ein halbes Jahrhundert lang begleitete. Die Idee zur Umsetzung entstand erstmals 1843, als die Direktion des Teatro La Fenice mit dem Vorschlag an den Komponisten herantrat, ein neues Werk zu inszenieren. Verdi wollte die Rolle des Lear einem herausragenden Bariton anvertrauen, aber keiner der Sänger, die damals im venezianischen Theater auftraten, erfüllte seine Erwartungen².

Drei Jahre später, 1846, hatte eine Opernadaption von Shakespeares Werk die Chance, nach London zu kommen, aber auch dieser Versuch scheiterte. Lears musikalisches Schicksal sollte sich durch ein Wiedersehen mit dem herausragenden Librettisten, Gaetano Donizettis langjährigem Mitarbeiter, Salvatore Cammarano, dem Autor des Librettos für *Lucia di Lammermoor*, ändern, mit dem Verdi bereits mehrfach zusammengearbeitet hatte. Sie hatten gegenseitigen Respekt und Zuneigung, obwohl Verdi kein einfacher Partner war. Zu Beginn seiner Tätigkeit hatte er ein klar definiertes Ziel und verfolgte dieses konsequent. Er selbst fertigte Entwürfe der Libretti an, schrieb den dramaturgischen Aufbau der Aufführungen und definierte die Charaktere. In seinen Briefen gab er den Librettisten höfliche, aber bestimmte Anweisungen. Die frühere Zusammenarbeit mit Cammarano bei *Alzira*, *Die Schlacht von Legnano* und *Luiza Miller* war für den Komponisten so befriedigend, dass er ihn 1850 beauftragte, ein Libretto nach dem spanischen Drama von Antonía Garcia Gutiérrez mit dem Titel *El trovador – Troubadour* anzufertigen, und gleichzeitig eine Zusammenarbeit zu *König Lear* vorschlug.



Antonio García Gutiérrez, 1864

Jednakże przy bliższym wejrzeniu sędzę, że trudności, bez wątpienia wielkie, nie są jednak nie do pokonania. Wie pan, nie trzeba robić z *Króla Leara* dramatu w formie bardziej lub mniej tradycyjnej, lecz traktować go w sposób najzupełniej nowy, szeroki, nie licząc się z żadnymi konsekwencjami³. W tym samym czasie Francesco Maria Piave, librecista, z którym Verdi współpracował od 1843 roku – ich pierwsze wspólne dzieło to *Ernani* na podstawie tekstu Victora Hugo – przystępuje do pracy nad adaptacją innego dramatu tego wybitnego francuskiego pisarza *Le roi s’amuse*. Powstały na jego kanwie *Rigoletto* będzie miał swoją premierę w Wenecji w roku 1851.

³ H. Swolkień, *Verdi*, Kraków 1962, s. 111.

In einem an Cammarano gerichteten Brief vom 28. Februar 1850 schreibt Verdi: „*König Lear* ist auf den ersten Blick so gewaltig, so kompliziert, dass es unmöglich scheint, daraus ein Opernlibretto zu zeichnen. Bei näherer Betrachtung glaube ich jedoch, dass die sicherlich großen Schwierigkeiten dennoch nicht unüberwindbar sind. Wissen Sie, man muss *König Lear* nicht in einer mehr oder weniger traditionellen Form zu einem Drama machen, sondern es ganz neu und umfassend behandeln, ohne irgendwelche Konsequenzen zu berücksichtigen³.“ Zur gleichen Zeit begann Francesco Maria Piave, der Librettist, mit dem Verdi seit 1843 zusammengearbeitet hatte – ihr erstes gemeinsames Werk war *Ernani* nach einem Text von Victor Hugo – mit der Bearbeitung eines weiteren Dramas dieses herausragenden französischen Schriftstellers, *Le roi s’amuse*. Der darauf basierende *Rigoletto* wird 1851 in Venedig uraufgeführt. Zwei Jahre später, 1853, finden die Uraufführungen zweier weiterer Opern statt: *Der Troubadour* am 19. Januar im Apollo-Theater in Rom und *La Traviata* 6. März im Teatro La Fenice in Venedig. Es ist kaum vorstellbar, wie intensiv und arbeitsreich diese drei Jahre für Giuseppe Verdi waren. Es entstanden drei einzigartige Werke, von denen jedes von extremen Emotionen durchdrungen ist. *Rigoletto* und *La Traviata* enthalten Themen, die von ihren Zeitgenossen sowohl aus politischer als auch aus moralischer Sicht als anstößig angesehen werden. Alle drei Opern sind fast gleichzeitig entstanden und es ist anzunehmen, dass die ständige thematische Durchdringung deren Intensität befeuern konnte. Diese Werke stärkten nicht nur die künstlerische Position des Komponisten, sondern verschafften ihm auch Ruhe und finanzielle Stabilität. Diese Zeit war ihm nicht nur aus beruflichen, sondern auch aus persönlichen Gründen sehr wichtig. Erkrankungen und Todesfälle von Angehörigen, das gesellschaftlich geächtete Verhältnis zu Giuseppina Strepponi, Ortswechsel, das seit Mitte der 1840er Jahre nicht erloschene Bedürfnis

³ H. Swolkień, *Verdi*, Krakau 1962, S. 111.

² Ch. Osborne, *Letters of Giuseppe Verdi*, New York 1972, s. 69.

² Ch. Osborne, *Letters of Giuseppe Verdi*, New York 1972, S. 69.

Dwa lata później w 1853 roku odbędą się premiery kolejnych dwóch oper: *Trubadura*, 19 stycznia w Teatrze Apollo w Rzymie, i *Traviaty*, 6 marca w weneckim Teatro La Fenice. Trudno wyobrazić sobie, jak intensywne i pracowite były te trzy lata dla Giuseppe Verdiego. Powstały trzy wyjątkowe dzieła, a każde z nich przeżyte jest skrajnymi emocjami. *Rigoletto* i *Traviata* zawierają wątki uznawane przez współczesnych za niecenzuralne, zarówno od strony politycznej jak i moralnej. Wszystkie trzy opery rodziły się i tworzyły niemal jednocześnie, można przypuszczać, że ciągłe wzajemne przenikanie się tematów mogło podsycać ich intensywność. Dzieła te nie tylko ugruntowały artystyczną pozycję kompozytora, ale też zapewniły mu spokój i stabilizację finansową. Ten czas był też wyjątkowo ważny dla niego nie tylko ze względów zawodowych, ale również osobistych. Choroby i śmierć bliskich, napotykanie na społeczny ostracyzm związek z Giuseppiną Strepponi, przeprowadzki, nie gasnąca od połowy lat czterdziestych potrzeba politycznego zaangażowania, to wszystko znajdowało swoje odbicie w twórczości kompozytora.

Verdi doskonale wiedział, jakie konsekwencje przynieść może bolesne splecenie się życia osobistego z zawodowym. Radość z pracy nad wystawieniem w mediolańskiej La Scali pierwszej opery – *Oberta* w 1839 roku przyćmiła rodzinna tragedia, śmierć szesnastomiesięcznego synka Icilia. Nieco ponad rok wcześniej, w tym samym wieku, zmarła córeczka Verdich Virginia. Pomimo bólu kompozytor postanowił wywiązać się umowy i rozpoczął przygotowania do kolejnej premiery – opery *Dzień królowania*. W trakcie pracy, w maju 1840 roku umiera nagle jego żona Margherita. „19 czerwca 1840 roku wyniesiono z mego domu trzecią trumnę. Zostałem sam, zupełnie sam! [...] Cała moja rodzina została zniweczona! [...] I w tym stanie potwornej męki musiałem pisać operę komiczną”⁴.

⁴ H. Swolkień, ibidem, s. 43

nach politischem Engagement spiegeln sich im Schaffen des Komponisten wider.



Francisco Goya, *I są jak dzikie bestie*, rycina z cyklu *Okropności wojny*, 1820

Francisco Goya, *Und sie sind wie wilde Tiere*. Eine Grafik aus *Die Schrecken des Krieges*, 1820.

Verdi war sich der Folgen der schmerzhaften Verflechtung seines Privat- und Berufslebens bewusst. Die Freude, 1839 an der Inszenierung der ersten Oper *Oberto* an der Mailänder La Scala zu arbeiten, wurde von einer Familientragödie überschattet, dem Tod seines sechzehn Monate alten Sohnes Icilio. Etwas mehr als ein Jahr zuvor, im gleichen Alter, war die kleine Tochter der Verdis, Virginia, gestorben. Trotz der Schmerzen entschied sich der Komponist, den Vertrag zu erfüllen und begann mit den Vorbereitungen für die nächste Premiere – die Oper *Il giorno di regno*. Während seiner Arbeit stirbt im Mai 1840 plötzlich seine Frau Margherita. „Am 19. Juni 1840 wurde der dritte Sarg aus meinem Haus getragen. Ich war allein, ganz allein! [...] Meine ganze Familie wurde zerstört! [...] Und in diesem Zustand furchtbarer Qual musste ich eine komische Oper schreiben”⁴.

⁴ H. Swolkień, ibidem, S. 43.

Po jej wrześnieowej premierze, która okazała się spektakularną klęską, kwestionował swój talent i umiejętności. Wspominał: „Publiczność potępiła utwór chorego, młodego człowieka, pogrążonego w nieszczęściu, któremu serce po prostu pękało z nadmiaru rozpaczy! Wiedzano o tym dobrze. Nie powstrzymało to jednak nikogo. [...] Och, gdybyś wtedy publiczność zdobyła się nie na oklaski, lecz przynajmniej na zachowanie milczącego spokoju, nie znalazłbym słów, by jej za to podziękować. Z pewnością częścią winy obarczyć można było muzykę, lecz spora jej część obciążała wykonawców. W głębi duszy znękaney nieszczęściami rodzinnymi i dotkliwie ugodzonej niepowodzeniami w pracy zrodziła się pewność, że sztuka nie da mi już pociechy. Zdecydowałem się więcej nie komponować...”⁵. Pięć lat później *Dzień królowania* wystawiony w teatrze San Benedetto w Wenecji pod nowym tytułem *Rzekomy Stanisław* odniesie sukces. Jednak po klęsce premiery Verdi był zdruzgotany. Dopiero pod koniec roku powoli wraca do świata, zaczyna wychodzić z domu, spotyka się z przyjaciółmi. Impresario podsuwa mu nowe libretto. Początkowo spogląda na nie niechętnie, jednak powoli dając się przekonać i rozpoczyna pracę nad nowym dziełem. Premiera *Nabucca* w marcu 1842 roku okazuje się wielkim triumfem kompozytora. Do końca sezonu tytuł pojawia się na afiszu aż pięćdziesiąt sześć razy. To rekord. *Nabucco* będzie dla Verdiego ważny także z innego powodu. Po raz drugi spotyka wówczas śpiewaczkę Giuseppinę Strepponi. Powierza jej partię Abigaille.

Giuseppina Strepponi, ok. 1842

⁵ H. Swolkień, ibidem, s. 44.

Nach dessen Premiere im September, die sich als spektakulärer Misserfolg herausstellte, stellte er sein Talent und Können in Frage. Er erinnerte sich: „Das Publikum verurteilte die Arbeit eines kranken, jungen Mannes, der in Elend gestürzt war und dessen Herz vor übermäßiger Verzweiflung platzte! Die Leute wussten davon. Aber das hat niemanden aufgehalten. [...] Oh, wenn das Publikum damals nicht applaudiert hätte, aber zumindest geschwiegen hätte, hätte ich nicht die Worte gefunden, ihnen dafür zu danken. Sicherlich konnte ein Teil der Schuld der Musik zugeschrieben werden, aber ein Großteil davon lag bei den Interpreten. In der Tiefe meiner Seele, gequält von familiären Schicksalen und schwer verwundet von Misserfolgen im Beruf, stieg die Gewissheit auf, dass die Kunst mir keinen Trost spenden würde. Ich habe mich entschieden, nicht mehr zu komponieren ...”⁵ „Fünf Jahre später wird *Il giorno di regno*, der im Theater San Benedetto



in Venedig unter dem neuen Titel *Il finto Stanislao* aufgeführt wird, ein Erfolg. Nach dem Premieren-Debakel war Verdi jedoch niedergeschlagen. Erst Ende des Jahres kehrt er langsam in die Welt zurück, beginnt das Haus zu verlassen, trifft sich mit Freunden. Der Impresario überreicht ihm ein neues Libretto. Zuerst sieht er es widerwillig an, aber langsam ist er überzeugt und fängt an, an einem neuen Werk zu arbeiten. Die Uraufführung von *Nabucco* im März 1842 entpuppt sich als großer Triumph für den Komponisten. Am Ende der Saison erscheint der Titel bis zu sechsfünfzig Mal auf dem Plakat. Es ist ein Rekord. *Nabucco* wird für Verdi auch aus

⁵ H. Swolkień, ibidem, S. 44.

I tym razem, podobnie jak w przy wystawieniu *Oberta*, może liczyć na jej protekcję i sympatię. On jest początkującym kompozytorem, ona uznaną śpiewaczką. Jeden z librecistów Verdiego Temistocle Solera pisze: „Godna najwyższych pochwał w *Purytanach* i w *Pia de’ Tolomei*, wspinała w *Lucji* i najwspanialsza w *Napoju miłosnym*. [...] Któż nie płakał, słuchając jej płaczu w trzech pierwszych z wymienionych oper, a specjalnie w *Lucji*, w której była pierwszego wieczoru (nie mówiąc już o następnych) wywołana dwadzieścia trzy razy? I któż nie zachwyił się jej śmiechem w uroczym scherzu w *Napoju miłosnym* Donizettiego? Spróbujcie znaleźć Adinę bardziej trzpiotowatą, bardziej czułą, Lucję – bardziej wzruszającą, a jeśli to się wam uda, możecie mi zaprzeczyć, że śpiewaczki, które tak dobrze wywiązują się zarówno z partii seria, jak i buffa, nie trafiają się często”⁶. Giuseppina Strepponi urodziła się w Lombardii w 1815 roku, była córką kompozytora. Jako najstarsza z czwórki dzieci, po przedwczesnej śmierci ojca, musiała szybko przejąć ciężar utrzymania i wychowanie rodzeństwa. Uczyła się w mediolańskim konserwatorium, zadebiutowała w 1835 roku w *Matilde di Shabran* Rossiniego. Być może zbyt wczesne wkroczenie na sceny operowe przyczyniło się do zaskakująco szybkiego końca jej kariery. Mając zaledwie trzydzieści jeden lat, wycofała się z życia scenicznego, osiadła w Paryżu, zaczęła uczyć.



⁶ H. Swolkień, ibidem, s. 36.

einem anderen Grund wichtig sein. Damals begegnet er zum zweiten Mal der Sängerin Giuseppina Strepponi. Er bestimmt für sie Abigailles Rolle an.

Und dieses Mal, wie an der Aufführung von *Oberto*, kann er auf ihren Schutz und ihre Sympathie zählen. Er ist ein aufstrebender Komponist, sie eine etablierte Sängerin. Einer von Verdis Librettisten, Temistocle Solera, schreibt: „Preiswürdig in *I Puritani* und *Pia de’ Tolomei*, großartig in *Lucia di Lammermoor* und am großartigsten in *Der Liebestrank*. [...] Wer hat nicht geweint, als er sie in den ersten drei dieser Opern weinen hörte, besonders in *Lucia*, wo sie am ersten Abend dreiundzwanzig Mal gerufen wurde (von den nächsten ganz zu schweigen)? Und wer hat ihr Lachen im charmanten Scherzo in Donizettis *Liebestrank* nicht bestaunt? Versuchen Sie, Adina flüchtiger, zärtlicher, Lucia berührender zu finden, und wenn Sie Erfolg haben, können Sie mir verweigern, dass Sänger, die sowohl im Seria- als auch im Buffa-Part so gut sind, nicht oft zu finden sind”⁶. Giuseppina Strepponi wurde 1815 in der Lombardei als Tochter eines Komponisten geboren. Als ältestes von vier Kindern musste sie nach dem frühen Tod ihres Vaters schnell den Unterhalt und die Erziehung ihrer Geschwister übernehmen. Sie studierte am Mailänder Konservatorium und debütierte 1835 in Rossinis *Matilde di Shabran*. Vielleicht trug ihr zu früher Eintritt in die Opernbühne zu dem überraschend schnellen Ende ihrer Karriere bei. Mit nur 31 Jahren zog sie sich aus dem Bühnenleben zurück, ließ sich in Paris nieder und begann zu unterrichten.

Willa Sant’Agata, 1889

⁶ H. Swolkień, ibidem, S. 36.

Tam też, pięć lat po premierze *Nabucca*, w 1847 roku po raz kolejny krzyżują się jej drogi z Verdim, który do stolicy Francji przyjeżdża przygotować kolejną operę, dwunastą w swojej karierze – *Jérusalem*. Połączy ich miłość, spędzą ze sobą kolejnych pięćdziesiąt lat, do śmierci Giuseppiny w 1897 roku, przez kilkanaście lat pozostawać będą w nieformalnym związku, który wzbudzać będzie emocje, szczególnie w rodzinnych stronach kompozytora. Złe słowa i niechęć skierowane w ich stronę nie zagrażą jednak tej relacji, a dom w Sant’Agata, nieopodal Busseto, stanie się ich azylem i przystanią. Giuseppinę ciepło przyjmie były teść Verdiego, Antonio Barezzi, jego protektor i bliski przyjaciel. Choć na ich przyjaźni przez lata pojawiały się drobne rysy, przywiązanie, wzajemny szacunek i ogromna sympatia pozwalały szybko zapomnieć o nieporozumieniach. Giuseppina towarzyszy Verdiemu w pracy, jest powiernikiem i doradcą. Symbolicznym początkiem wspólnego życia jest duet miłosny zapisany w autografie partytury *Jérusalem* częściowo ręką Verdiego, częściowo Giuseppiny. Prawdopodobnie jej zdolnościom językowym i determinacji zawdzięczamy tłumaczenie dwóch dramatów hiszpańskiego pisarza i tłumacza Antonia Garcíi Gutiérreza, na podstawie których powstały opery Verdiego *Simón Bocanegra* i *Trubadur*. Nie wiemy, w jaki sposób tekst *Trubadura* trafił do Verdiego, jego premiera teatralna, zwieńczona sukcesem, odbyła się w Madrycie w 1836 roku.

Émile Antoine Bayard,
Królowa Francji Maria Brabancka
i trubadur Adenes Le Roi,
1868-1885

Émile-Antoine Bayard,
Königin von Frankreich Maria Brabant
und Troubadour Adenes Le Roi,
1868-1885



Dort, fünf Jahre nach der Uraufführung von *Nabucco*, im Jahr 1847, kreuzen sich ihre Wege erneut mit Verdi, der in die Hauptstadt Frankreichs kommt, um eine weitere Oper vorzubereiten, die zwölfte seiner Karriere – *Jérusalem*. Sie werden durch Liebe verbunden sein, sie werden die nächsten fünfzig Jahre zusammen verbringen, bis zu Giuseppinas Tod im Jahr 1897, für etwa ein Dutzend Jahre werden sie in einer informellen Beziehung bleiben, die Emotionen wecken wird, besonders in der Heimat des Komponisten. Doch schlechte Worte und Zurückhaltung ihnen gegenüber werden diese Beziehung nicht gefährden, und das Haus in Sant’Agata, in der Nähe von Busseto, wird ihr Obdach und Zufluchtsort werden. Giuseppina wird von Verdis ehemaligem Schwiegervater Antonio Barezzi, seinem Beschützer und engen Freund, herzlich empfangen. Obwohl ihre Freundschaft im Laufe der Jahre einige kleinere Fehler hatte, ermöglichten ihre Bindung, der gegenseitige Respekt und die große Zuneigung, Missverständnisse schnell zu vergessen. Giuseppina begleitet Verdi bei der Arbeit, ist Vertraute und Beraterin. Der symbolische Beginn ihres gemeinsamen Lebens ist ein Liebesduett, geschrieben im Autograph der *Jérusalem*-Partitur, teils von Verdi, teils von Giuseppina. Ihrer sprachlichen Begabung und Entschlossenheit ist es wohl zu verdanken, dass wir die Übersetzung zweier Theaterstücke des spanischen Schriftstellers und Übersetzers Antonio Garcia Gutiérrez verdanken, auf deren Grundlage Verdis Opern *Simón Bocanegra* und *Troubadour* entstanden. Wie der Text des *Troubadour* zu Verdi gelangte, wissen wir nicht, seine erfolgreiche Theateraufführung fand 1836

Kiedy po premierze *Rigoletta* w marcu 1851 roku okazało się, że Cammarano nie zbliża się do finału pracy nad librettem *Króla Leara*, Verdi zaproponował mu *Trubadura*. Chcąc przekonać go do dramatu Gutiérreza, opisał tekst jako bardzo piękny, pełen polotu, wypełniony silnymi, wyrazistymi emocjami i ciekawie skonstruowanymi postaciami. Cammarano pochodził z rodziny o artystycznych tradycjach, jego ojciec był malarzem i scenografem. Verdi doceniał jego znajomość teatru, uczył się od niego, był przekonany, że wypełniony intensywnymi obrazami śmierci, ognia tekst Gutiérreza przypadnie mu do serca. Tak się nie stało.



Salvatore Cammarano, ok. 1860

in Madrid statt. Als sich nach der Uraufführung von *Rigoletto* im März 1851 herausstellte, dass Cammarano sich nicht der Endphase der Arbeit am Libretto von *König Lear* näherte, bot Verdi ihm *Troubadour* an. Um ihn von Gutiérrez' Drama zu überzeugen, beschrieb er den Text als sehr schön, fantasievoll, voller starker, ausdrucksvoller Emotionen und interessant konstruierter Charaktere. Cammarano stammte aus einer Familie mit künstlerischen Traditionen, sein Vater war Maler und Bühnenbildner. Verdi schätzte seine Kenntnisse des Theaters, er lernte von ihm, er war überzeugt, dass Gutiérrez' Text voller intensiver Bilder von Tod und Feuer sein Herz berühren würde. Das tat es nicht.

Wie Verdi schrieb: „Es war mein Fehler, an einem Thema zu arbeiten, bei dem wir uns nicht einig waren.“⁷ Cammarano und Verdi unterschieden sich voreinander in ihrer Sicht auf die Hauptfiguren des Dramas. Für Verdi war die Zigeunerin Azucena die zentrale Figur, er nahm sie als eine leidenschaftliche Frau wahr, die die Liebe zu einem Kind und einer auf dem Scheiterhaufen verlorenen Mutter vereinte, die den Wunsch nach Rache trägt und hegt. Er widersprach dem Librettisten, als er versuchte, ihr einen Hauch von Wahnsinn zu verleihen, indem er ihr Verhalten durch tiefste Traurigkeit und Bedauern hindurch las. Azucena beschäftigte Verdi so sehr, dass er zunächst wollte, dass die Oper nach ihr benannt wird. Vielleicht hat die Erfahrung mit der Komposition von *Rigoletto*, die gerade zu Ende gegangen war, Gutiérrez Verdi dazu gebracht, intuitiv die Essenz der Charaktere, ihre Emotionen und Gefühle aus dem Text zu extrahieren. Cammarano hingegen steckte mehrere Monate in der Welt von *König Lear* fest, aus der er nicht mehr herauskam und in der es, wie Jan Kott schrieb, keine Hoffnung mehr gibt. Lears Welt ist auseinander gebrochen und wird nie wieder zusammenwachsen. Paradoxerweise half die Ähnlichkeit dieser beiden Dramen um Rache, Eifersucht, Elternliebe und

⁷ J. Budden, *Verdi*, Oxford 2008, s. 61.

Jak pisał Verdi: „moim błędem było rozpoczynanie pracy nad tematem, co do którego nie byliśmy zgodni“⁷. Z Cammaranem różniło ich spojrzenie na główne osoby dramatu. Dla Verdiego postacią centralną była Cyganka Azucena, postrzegał ją jako kobietę pełną pasji, wypełnioną jednocześnie pragnieniem odwetu, miłością do dziecka i do straconej na stosie matki. Nie zgadzał się z librecistą, gdy ten próbował nadać jej rys szaleństwa, jej zachowanie rozczytywał poprzez najgłębiej przeżywany smutek i żal. Azucena tak mocno zaprzątnęła myśli Verdiego, że początkowo chciał, by opera była zatytułowana jej imieniem. Być może dopiero co zakończone doświadczenie komponowania *Rigoletta* powodowało, że z tekstu Gutiérreza Verdi intuicyjnie wyluskiwał esencję postaci, ich emocji, uczuć. Cammarano tkwił natomiast od kilku miesięcy w świecie *Króla Leara*, który go pochłonał, z którego nie mógł się wydobyć, w którym - jak pisał Jan Kott - nie ma już nadziei, który rozpadł się na osobne członki i już nigdy się nie zrośnie. Paradoksalnie podobieństwo tych dwóch dramatów skupiających się wokół zemsty, zazdrości, miłości rodzicielskiej i miłości dziecka nie pomagało w tworzeniu libretta. Wymiana korespondencji doprowadziła do załagodzenia sporu. Cammarano dostosował się do prośb kompozytora. W lipcu pracę nad operą przerwała niespodziewana śmierć Luigi Verdi, matki kompozytora. W liście do Cammarana z 9 września 1851 roku Verdi pisze: „Nagromadzenie poważnych nieszczęść nie pozwalało mi myśleć na poważnie o *Trubadurze*. Teraz sprawy zaczynają iść już własnym torem, muszę poświęcić się znowu muzyce i pracy. Zarówno Wenecja, jak i Rzym poprosiły mnie o opery. [...] Rzym jest bardziej odpowiedni dla *Trubadura*, chociaż brakuje im śpiewaczki odpowiedniej dla Azuceny, a sam wiesz, jak wymagający jestem, jeśli chodzi o Azucenę“⁸.

⁷ J. Budden, *Verdi*, Oxford 2008, S. 61.

⁸ Ch. Osborne, *ibidem*, s. 81.

Kinderliebe nicht bei der Erstellung des Librettos. Der Schriftwechsel führte zur Beilegung des Streits. Cammarano kam den Wünschen des Komponisten nach. Im Juli wurde die Arbeit an der Oper durch den unerwarteten Tod von Luigia Verdi, der Mutter des Komponisten, unterbrochen. In einem Brief an Cammarano vom 9. September 1851 schreibt Verdi: „Die Häufung schwerer Unglücksfälle hinderte mich daran, ernsthaft über den *Troubadour* nachzudenken. Jetzt gehen die Dinge ihren Lauf, ich muss mich wieder der Musik und der Arbeit widmen. Sowohl Venedig als auch Rom baten mich um Opern. [...] Rom ist eher für den *Troubadour* geeignet, obwohl ihnen eine Sängerin fehlt, der für Azucena geeignet ist, und du weißt, wie anspruchsvoll ich bin, wenn es um Azucena geht“⁸.



Luigi Morgari, *Trubadur / Der Troubadour*

⁸ Ch. Osborne, *ibidem*, S. 81.

Pomimo smutku i problemów osobistych Verdi kontynuuje pracę, niestety przychodzi kolejny, niespodziewany cios. W lipcu 1852 roku umiera Salvatore Cammarano. Verdi nic nie wiedział o jego chorobie, o śmierci dowiaduje się z gazety. Tydzień przed odejściem Cammarano ukończył kolejną wersję libretta *Trubadura* i zdążył przesłać ją kompozytorowi. Pełna entuzjazmu i radości odpowiedź przysłała niestety za późno. Verdi stracił od danego przyjaciela i współpracownika. Pozostał też problem niedokończonego libretta. Cammarano, być może spodziewając się najgorszego, przekazał kilka tygodni przed śmiercią projekt *Trubadura* młodemu poecie, z którym współpracował. Leone Emanuele Bardare kończy tekst libretta, jemu zawdzięczamy między innymi słynną arię hrabiego di Luny *Il balen del suo sorriso* z części II i arię Leonory *D'amor sull'ali rosée* z części IV. Nie można dokładnie prześledzić modyfikacji, jakie zostają w tym czasie wprowadzone według wskazówek Verdiego. Wiadomo, że Leonora staje się równorzędną postacią względem Azuceny, hrabia di Luna i Manrico zyskują na sile i wyrazistości. Verdi realizuje to, do czego od początku dążył, do zrównoważenia czworga głównych bohaterów.

Premiera *Trubadura* odbywa się 19 stycznia 1853 roku w rzymskim Teatro Apollo. Choć opera zostaje przyjęta entuzjastycznie, w liście do Klary Maffei z 29 stycznia 1853 roku Verdi żali się na niektórych krytyków: „Mówią, że ta opera jest zbyt smutna, że za dużo w niej umarłych. Ale czy w życiu wszystko nie kończy się śmiercią?”⁹. Melancholia i smutek *Trubadura* nie przeszkadzają mu w zrobieniu ogromnej kariery na scenach operowych. Zazdrość, zemsta, trucizna, ogień, płonący stos to żywioły, które przyciągają widzów. W 1854 roku opera ma swoją premierę w Paryżu w Théâtre-Italien i operze Cesarskiej w Wiedniu, rok później podbija Londyn, a w 1857 roku przetłumaczona na język francuski pojawia się na deskach Opéra de Paris, jako *Le Trouvère*.

⁹ H. Swolkień, *ibidem*, s. 135.

Trotz Trauer und persönlichen Problemen arbeitet Verdi weiter, leider kommt ein weiterer, unerwarteter Schlag. Im Juli 1852 stirbt Salvatore Cammarano. Verdi wusste nichts von seiner Krankheit, er erfährt aus der Zeitung von seinem Tod. Eine Woche vor Cammaranos Abreise vollendete er eine weitere Version des Librettos von dem *Troubadour* und hatte Zeit, es dem Komponisten zu schicken. Leider kam die begeisterte und freudige Antwort zu spät. Verdi hat einen treuen Freund und Mitarbeiter verloren. Es gab auch das Problem des unvollendeten Librettos. Cammarano, der vielleicht das Schlimmste erwartete, gab den Entwurf des *Troubadours* einem jungen Dichter, mit dem er einige Wochen vor seinem Tod zusammenarbeitete. Leone Emanuele Bardare vervollständigte den Text des Librettos, dem wir unter anderem die berühmte Arie des Grafen Luna *Il balen del suo sorriso* aus dem 2. Teil und Leonoras Arie *D'amor sull'ali rosée* aus dem 4. Teil verdanken. Die damals nach Verdis Vorgaben vorgenommenen Umbauten lassen sich nicht genau nachvollziehen. Es ist bekannt, dass Leonora und Azucena gleichberechtigte Charaktere werden, Graf Luna und Manrico gewinnen an Kraft und Ausdruckstärke. Verdi realisiert, was Anfang an wollte, die vier Hauptfiguren auszubalancieren.

Die Uraufführung vom *Troubadour* findet am 19. Januar 1853 im Teatro Apollo in Rom statt. Obwohl die Oper in einem Brief an Clara Maffei vom 29. Januar 1853 begeistert aufgenommen wird, klagt Verdi über einige Kritiker: „Sie sagen, diese Oper sei zu traurig, es gebe zu viele Tote darin. Aber endet nicht alles im Leben mit dem Tod?“⁹ Die Melancholie und Traurigkeit des *Troubadours* hindern ihn nicht daran, eine große Karriere auf den Opernbühnen zu machen. Eifersucht, Rache, Gift, Feuer, ein brennender Scheiterhaufen sind die Elemente, die die Zuschauer anziehen. 1854 wird die Oper in Paris am Théâtre-Italien und an der Kaiseroper in Wien uraufgeführt, ein Jahr später erobert sie London, und 1857 steht sie, ins Französische übersetzt,

⁹ H. Swolkień, *ibidem*, S. 135.



Joseph Wright of Derby, *Kuźnia żelaza* 1772, przedstawiająca najważniejsze włoskie teatry, takie jak Teatro Regio w Turynie i mediolańska La Scala, uważała się za zbyt wyrefinowaną, by oglądać i słuchać oper z połowy XIX wieku, do których zaliczały się między innymi dzieła Verdiego – *Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata*. Melodie i fragmenty arii z nich pochodzące stały się obiektem satyry, grane były na rogach ulic, śpiewane w tawernach czy ośmieszane w teatrach wodewilowych. Fragmentów tekstów zaczerpniętych z librett używano w codziennych rozmowach, docinkach, żartach już czterdzieści, pięćdziesiąt lat przed filmem braci Marx *Noc w operze* z 1935 roku, którego jedną z inspiracji był *Trubadur*. Tullio Serafin, włoski dyrygent i pedagog, asystent Artura Toscaniniego, wspomina mediolański występ znanego komika Edoarda Ferravilli podczas którego Verdi bawił się ponoć do łez. Była to parodia hrabiego di Luny, aktor nie tylko wystąpił w wielkim hełmie ozdobionym kolorowymi strusimi piórami, ale zwracał się do publiczności w mediolańskim dialekcie. Dlatego też, gdy w 1902 roku Toscanini wystawił *Trubadura* najważniej-

als *Le Trouvère* auf der Bühne der Opéra de Paris. Das Publikum um die Jahrhundertwende, das große italienische Theater wie das Teatro Regio in Turin und die Mailänder La Scala besuchte, hielt sich für zu anspruchsvoll, um Opern aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu sehen und zu hören, darunter Verdis *Rigoletto*, *Der Troubadour* und *La Traviata*. Melodien und Arienfragmente daraus wurden zum Gegenstand von Satire, wurden an Straßenecken gespielt, in Kneipen gesungen oder in Variété-Theatern verspottet. Textfragmente aus Librettos wurden bereits vierzig oder fünfzig Jahre vor dem Film *Eine Nacht in der Oper* der Marx Brothers von 1935, von dem einer vom *Troubadour* inspiriert war, in alltäglichen Gesprächen, Witzen und Witzen verwendet. Tullio Serafin, ein italienischer Dirigent und Lehrer, Arturo Toscaninis Assistent, erinnert sich an den Mailänder Auftritt des berühmten Komikers Edoardo Ferravilla, bei dem Verdi angeblich bis zu den Tränen unterhalten wurde. Es war eine Parodie auf Graf Luna, der Schauspieler trat nicht nur in einem riesigen, mit bunten Straußenfedern geschmückten Helm auf, sondern sprach das Publikum auch im Mailänder Dialekt an. Als Toscanini 1902 den *Troubadour* inszenierte, war deshalb das Wichtigste, dass das Publikum nicht lachen sollte¹⁰.

Arturo Toscaninis Karriere war fast von Anfang an mit dem Werk von Giuseppe Verdi verbunden. 1886, im Alter von neunzehn Jahren, dirigierte er erfolgreich *Aida* in Rio de Janeiro, in einer plötzlichen, unerwarteten Stellvertretung. Einige Jahre später, 1898, als er sich darauf vorbereitete, Verdis Werke während der Internationalen Ausstellung in Turin aufzuführen, besuchte er den Maestro und wollte die Einzelheiten der Partituren mit ihm besprechen. Verdi bat ihn dann, *Te Deum* auf dem Klavier zu spielen. Als Toscanini fertig war, hörte er ein Lob von ihm – „Gut gemacht - ein schlechter Musiker könnte es mit Übertreibung spielen, der Gute spielt und fühlt das Stück, genauso wie Sie!“¹¹.

¹⁰ H. Sachs, *Toscanini. Musician of Conscience*, New York 2017, S. 157.

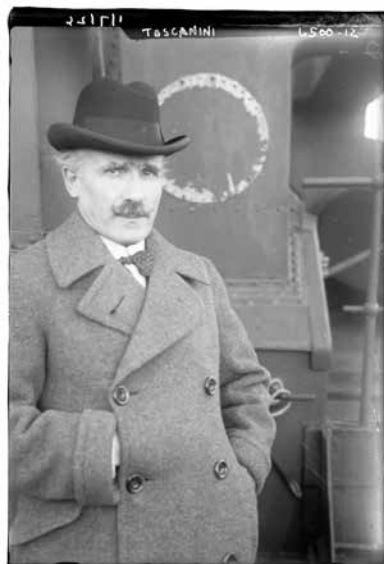
¹¹ J. Budden, *ibidem*, S. 147.

sze było to, by publiczność się nie śmiała¹⁰.

Kariera Artura Toscaniniego niemal od początku łączyła się z twórczością Giuseppe Verdiego. W 1886 roku jako dziewiętnastolatek zadyrygował z sukcesem *Aidą* w Rio de Janeiro, było to nagłe, niespodziewane zastępstwo. Kiedy kilkanaście lat później, w 1898 roku, przygotowywał się do wykonania utworów Verdiego podczas Międzynarodowej Wystawy w Turynie, odwiedził Maestra, chciał przedyskutować z nim szczegóły partytur. Verdi poprosił go wówczas, by zagrał na fortepianie *Te Deum*. Kiedy Toscanini skończył, usłyszał od niego pochwałę: „Dobra robota – zły muzyk mógłby to zagrać z przesadą, dobry gra i czuje utwór, dokładnie tak jak Pan to uczynił”¹¹. W tym samym roku Toscanini został głównym dyrygentem mediolańskiej La Scali. Jak pisze Harvey Sachs w biografii tego znakomitego dyrygenta, nie miał on jeszcze wyrobionego osobistego stosunku do dzieł operowych Verdiego. „Wyrósł słuchając ich w »tradycyjnych« wykonaniach – z dodanymi nutami, kadencjami, nielogicznymi transpozycjami i w niezdecydowanych tempach, które wykaczały daleko poza dopuszczalne granice rubato, przeradzając się w zwykłą deformację. Najdotkliwiej odbiły się te praktyki na trzech operach stanowiących jądro włoskiego repertuaru operowego: na *Rigoletcie*, *Trubadurze* i *Traviacie*. Jak pisze Sachs – każdy teatr prowincjonalny w kraju grał te utwory zgodnie z lokalnymi możliwościami, czasem bez niektórych instrumentów, bez pewnych arii albo zespołów i z podobnymi zmianami. Wygodnictwo wykonawców przerodziło się w przyzwyczajenie, przyzwyczajenie stało się obyczajem, a obyczaj tradycją – i to nie tylko w teatrach prowincjonalnych”¹².

Praca Toscaniniego nad partyturą polegała na dogłębnej analizie dzieła, przede wszystkim dążył do poznania utworu, nie chciał przystosowywać go do własnych po-

Im selben Jahr wurde Toscanini Chefdirigent der Mailänder Scala. Wie Harvey Sachs in der Biographie dieses bedeutenden Dirigenten schreibt, hatte er noch keine persönliche Beziehung zu Verdis Opernwerken entwickelt. „Er wuchs damit auf, sie in «traditionellen» Aufführungen zu hören – mit zusätzlichen Noten, Kadenzten, unlogischen Transpositionen und unentschlossenen Tempi, die weit über die akzeptablen Grenzen des Rubato hinausgingen und zu bloßen Deformationen degenerierten. Drei Opern, die den Kern des italienischen Opernrepertoires bilden, waren am stärksten von diesen Praktiken betroffen: *Rigoletto*, *Der Troubadour* und *La Traviata*.“



Arturo Toscanini,
1900

Wie Sachs schreibt, „spielte jedes Provinztheater des Landes diese Werke nach den örtlichen Möglichkeiten, manchmal ohne bestimmte Instrumente, ohne bestimmte Arien oder Ensembles und mit ähnlichen Veränderungen. Die Bequemlichkeit der Darsteller wurde zur Gewohnheit, die Gewohnheit wurde zum Brauch, der Brauch wurde zur Tradition – und das nicht nur in

trieb i możliwości. Chciał grać utwór w takiej formie, w jakiej zapisał go kompozytor. Ta gruntowna potrzeba analizy dotyczyła również oper Verdiego. Planując swój czwarty sezon w La Scali postanowił wprowadzić na afisz: „dzieło, które było wówczas najbardziej sporniewieraną – jak pisze Sachs – wyświechtaną pozycją repertuaru”¹³ – *Trubadura*.

Jego planów nie poparł wydawca Verdiego Giulio Ricordi i odmówił wydania zgody na wystawienie opery. Uważał Toscaniniego za zuchwalca, nie akceptował też sposobu, w jaki pracował. Ten jednak nie miał zamiaru się poddać i nie odstąpił od swoich planów. Pozyskał wsparcie mediolańskich muzyków i krytyków, po jego stronie stanął również wybitny kompozytor i librecista, współpracujący z Verdim, między innymi nad jego ostatnimi „szekspirowskimi” operami, *Otellem* i *Falstaffem* – Arrigo Boito. Dzięki sprytnie przeprowadzonej kampanii dyplomatycznej Ricordi ustąpił. Premiera *Trubadura* pod batutą Toscaniniego odbyła się 9 lutego 1902 roku i była wielkim sukcesem. Jak pisze Sachs: „liczni słuchacze dwukrotnie starsi od Toscaniniego przez całe dziesięciolecie słuchali *Trubadura* przyprawionego à la mode. Siedziała tam również i grupa młodzieży, której zdaniem dzieło Verdiego w ogóle nie było warte zachodu jako utwór prostacki i gruntownie wyprany z wszelkich wartości”¹⁴. Po premierze w „Gazetta dei Teatri” ukazała się recenzja, której autorem był, nie należący do wielbicieli Toscaniniego, Carlo D’Ormeville. Mimo swojej niechęci napisał: „Kiedy po ostatniej scenie ostatniego aktu spadła kurtyna, dostrzegłem, że Maestro Toscanini promienieje, jak zapewne promieniał Napoleon III, gdy po wielkiej bitwie pod Solferino wysłał do Paryża ów lakoniczny i wymowny telegram: »Wielka bitwa, wielkie zwycięstwo!«. Maestro Toscanini miał rację, mógł być dumny z triumfalnego sukcesu, ponieważ większą część tego sukcesu zawdzięczał sobie.

den Provinztheatern.“¹² Toscaninis Arbeit an der Partitur bestand in einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Werk, er suchte vor allem das Werk kennenzulernen, er wollte es nicht seinen eigenen Bedürfnissen und Möglichkeiten anpassen. Er wollte das Stück so spielen, wie der Komponist es geschrieben hatte. Dieser gründliche Analysebedarf galt auch für Verdis Opern. Bei der Planung seiner vierten Spielzeit an der Mailänder Scala beschloss er, den *Troubadour* – „ein Werk, das damals das am meisten mitgenommene – wie Sachs schreibt – abgenutzte Stück des Repertoires“¹³ – einzuführen.

Seine Pläne wurden von Verdis Verleger Giulio Ricordi nicht unterstützt, und er verweigerte die Erlaubnis, die Oper zu inszenieren. Er hielt Toscanini für unverschämt und billigte seine Arbeitsweise nicht. Dieser wollte jedoch nicht aufgeben und gab seine Pläne nicht auf. Er gewann die Unterstützung von Mailänder Musikern und Kritikern und wurde auch von dem herausragenden Komponisten und Librettisten unterstützt, der mit Verdi unter anderem an seinen letzten „Shakespeare-Opern“ *Othello* und *Falstaff* – Arrigo Boito – zusammengearbeitet hatte. Dank einer geschickten diplomatischen Kampagne gab Ricordi nach. Die Premiere vom *Troubadour* unter der Leitung von Toscanini fand am 9. Februar 1902 statt und war ein großer Erfolg. Wie Sachs schreibt, „haben zahlreiche Zuhörer, die doppelt so alt sind wie Toscanini, seit Jahrzehnten *Der Troubadour*, gewürzt à la Mode, gehört. Es gab auch eine Gruppe junger Leute, denen Verdis Werk als Rohwerk und völlig wertlos ihrer Meinung nach überhaupt nicht der Mühe wert war”¹⁴. Nach der Premiere veröffentlichte die „Gazetta dei Teatri“ eine Rezension von Carlo D’Ormeville, der nicht zu Toscaninis Bewunderern gehörte.

¹⁰ H. Sachs, *Toscanini. Musician...*, ibidem, s. 157.

¹¹ J. Budden, ibidem, s. 147.

¹² H. Sachs, *Toscanini*, Warszawa 1988, s. 104.

¹³ H. Sachs, ibidem, s. 104.

¹⁴ H. Sachs, ibidem, s. 105.

¹² H. Sachs, ibidem S. 104.

¹³ Ibidem, S. 104.

¹⁴ Ibidem, S. 105.

Jeżeli ktoś zdolny jest wyobrazić sobie równie genialną rekonstrukcję opery poniewieranej w najpodlejszych budach, które uzurpują sobie miano teatrów; jeżeli ktoś ma dostateczny talent, by stworzyć – proszę mi wybaczyć to słowo – pierwszą scenę opery, nadając jej barwę absolutnie i zaskakująco nową; jeżeli ktoś potrafi wydobyć z muzyki każdy najdrobniejszy szczegół, ożywić każdą scenę, każdego bohatera; jeżeli ktoś umie nakłonić orkiestrę do tak zdyscyplinowanej gry, a chór do takiej subtelności; jeżeli ktoś umie zainspirować scenografów do istnej rewolucji artystycznej, wskazując im wszystko, wyjaśniając, niemal prowadząc ich za rękę; jeżeli ktoś rozumie, że tylko taki artysta jak Pogliaghi może się podjąć trudnego zadania uprzątnięcia ze sceny starych hełmów z pióropuszcami oraz wlokących się po ziemi płaszczy i stworzyć zupełnie nowy i harmonijny obraz [...] – wówczas trzeba powiedzieć, że choć Fortuna uśmiecha się zazwyczaj do śmiazków, to po raz pierwszy może dowiodła, iż nie jest ślepa. Maestro Toscanini umiał zarówno zażądać tego wszystkiego, jak i osiągnąć zamierzony cel¹⁵. Dla wielu włoskich historyków muzyki to przedstawienie było przełomowe, według niektórych od niego rozpoczął się nowy rozdział w interpretacji operowych dzieł kompozytora. Jak pisze Sachs, to, co nastąpiło po premierze *Trubadura* nazwać można „restauracją Verdiego w dwóch znaczeniach tego słowa: rewaloryzacji dzieła sztuki i przywrócenia Verdiemu należnego mu miejsca”¹⁶.

¹⁵ H. Sachs, *ibidem*, s. 105.

¹⁶ H. Sachs, *ibidem*, s. 107.

Trotz seiner Zurückhaltung schrieb er: „Als der Vorhang nach der letzten Szene des letzten Aktes fiel, sah ich, dass Maestro Toscanini strahlte, wie Napoleon III. gestrahlt haben muss, als er nach der großen Schlacht von Solferino schickte nach Paris jenes lakonische und beredte Telegramm: «Große Schlacht, großer Sieg!» Maestro Toscanini hatte Recht, er konnte stolz auf seinen triumphalen Erfolg sein, denn viel von diesem Erfolg verdankte er sich selbst.

Wenn man sich eine ebenso brillante Rekonstruktion eines Opernwerks vorstellen kann, das in den gemeinsten Baracken verleumdet wird, die den Namen Theater an sich reißen; wenn jemand genug Talent hat, um – verzeihen Sie mir das Wort – die erste Szene der Oper zu schaffen und ihr eine absolut und überraschend neue Farbe zu verleihen; wenn jemand jedes kleine Detail aus der Musik herausholen kann, jede Szene, jeden Charakter zum Leben erwecken kann; wenn man das Orchester so diszipliniert und den Chor so subtil spielen lassen kann; wenn jemand Bühnenbildner zu einer echten künstlerischen Revolution inspirieren kann, ihnen alles zeigt, alles erklärt, sie fast an der Hand führt; wenn man versteht, dass nur ein Künstler wie Pogliaghi die schwierige Aufgabe übernehmen kann, die Bühne von alten Federhelmen und am Boden schleifenden Mänteln zu räumen und ein völlig neues und harmonisches Bild zu schaffen [...], dann muss gesagt werden, dass obwohl Fortune normalerweise Draufgänger anlächelt, hat sie vielleicht zum ersten Mal bewiesen, dass sie nicht blind war. Maestro Toscanini verstand es, all dies zu fordern und das beabsichtigte Ziel zu erreichen¹⁵. Für viele italienische Musikhistoriker war diese Aufführung ein Durchbruch, einigen zufolge markierte sie den Beginn eines neuen Kapitels in der Interpretation der Opernwerke des Komponisten. Wie Sachs schreibt, kann das, was auf die Uraufführung vom *Troubadour* folgte, als „Verdis Restaurierung im doppelten Sinne des Wortes bezeichnet werden: Aufwertung des Kunstwerks und Verdi-Wiederherstellung an seinem rechtmäßigen Platz”¹⁶.

¹⁵ H. Sachs, *ibidem*, S. 105.

¹⁶ H. Sachs, *ibidem*, S. 107.



Frederic Leighton, *Lachrymae*, 1894-95

*Im więcej nowości i swobody formy w pracy
Cammarana, tym lepiej będzie mi się pisać.*

***Niech więc robi, co chce:
im będzie śmielszy,
tym bardziej mnie zadowoli.***

*Niech tylko nie zapomina,
że publiczność żąda krótkości.*

Giuseppe Verdi do Cesarego de Sanctisa,
przyjaciela librecisty Salvatore Cammarana, 29 marca 1851 roku

*Je mehr Novität und Formfreiheit in Cammaranos Werk,
desto leichter fällt es mir zu schreiben. Also man lasse ihn
tun, was er will: Je mutiger er ist, desto mehr wird es in
meinem Sinne sein. Er solle bloß nicht vergessen,
dass das Publikum die Kürze verlangt.*

Giuseppe Verdi an Cesare de Sanctis,
Freund des Librettisten Salvatore Cammarano , 29. März 1851





Jerzy Wołoskiuk

Kierownictwo muzyczne



foto: K. Jankiewicz

Jerzy Wołoskiuk

Musikalische Leitung

Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Sz. Kawalli (dyplom z wyróżnieniem). Był stypendystą Prezydenta Miasta Lublina oraz Ministerstwa Kultury. Współpracował z wieloma orkiestrami w kraju i za granicą. Brał udział w międzynarodowych konkursach dyrygenckich w Orvieto, Spoleto i Madrycie. W 2010 r. był finalistą Międzynarodowego Konkursu dla Młodych Dyrygentów Operowych w Spoleto.

W latach 2006–2013 pracował w Operze Nova w Bydgoszczy, gdzie pod jego kierownictwem muzycznym odbyły się premiery opery baśniowej *Jaś i Małgosia* Humperdincka oraz baletu *Sen nocy letniej* do muzyki Mendelssohna.

Od marca 2013 r. związany z Operą na Zamku w Szczecinie, początkowo jako kierownik muzyczny, a od października 2014 r. jako dyrektor artystyczny. Sprawował kierownictwo muzyczne nad premierami baletów: *Ogniwa* do muzyki Lutosławskiego, *Dzieje grzechu* do muzyki Karłowicza, *Alicja w Krainie Czarów* Zycha, *Polowanie na czarownicę* Marston, *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego, *Wieczór Baletów Polskich* do muzyki Palestra i Moniuszki, *Coming Together* Rzewskiego, operetki *Hrabina Marica* Kálmána, musicali *Crazy for You* braci Gershwinów i *My Fair Lady* Lerner i Loewe, oper *Così fan tutte* Mozarta i *Król Roger* Szymanowskiego oraz oper kameralnych *Proces* Glassa i *The Turn of the Screw* (*Dokręcanie śruby*) Brittena, nagrodzonego Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „najlepszy spektakl w Polsce w 2016 roku”. W 2019 r. rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie jako dyrygent wieczoru prawykonań i członek jury konkursu kompozytorskiego na mikrooperę „12 Minut dla Moniuszki”.

Er absolvierte Fryderyk-Chopin-Musikakademie in Warschau, in der Klasse der Symphonie- und Operdirigenten bei Prof. Szymon Kawalla (Abschluss mit Auszeichnung). Er war Stipendiat des Präsidenten der Stadt Lublin und des Kulturministeriums. Er arbeitete mit vielen Orchestern im Inland und Ausland. Er nahm an internationalen Dirigentwettbewerben in Orvieto, Spoleto (Italien) und Madrid (Spanien) teil. In 2010 war er Finalist des Internationalen Wettbewerbs für Junge Operndirigenten in Spoleto.

In Jahren 2006 – 2013 arbeitete er in der Opera Nova in Bydgoszcz, wo unter seiner musikalischer Leitung fanden die Erstaufführungen der Fabeloper *Hänsel und Gretel* von Humperdinck und des Balletts *Ein Sommernachtstraum* mit der Musik von Mendelssohn statt.

Seit März 2013 ist er mit Oper in Schloss Stettin anfangs als Musikleiter, und dann seit Oktober 2014 als Art-Direktor gebunden. Er hat die Musikleitung in den Erstaufführungen der Balletten, wie *Kettenglieder* mit der Musik von Lutosławski, *Die Geschichte der Sünde* mit der Musik von Karłowicz, *Alice im Wunderland* von Zych, *Hexenjagd* von Marston, *Nussknacker* von Tschaikowsky, *Abend der Polnischen Balletten* zur Musik von Palester und Moniuszko, *Coming Together* von Rzewski, der Operette *Gräfin Mariza* von Kálmán, des Musicals *Crazy for You* von Brüder Gershwin und *My Fair Lady* von Lerner und Loewe, der Opern *Così fan tutte* von Mozart und *König Roger* von Szymanowski und der Kammeroper: *Der Prozess* von Philipp Glass und *The Turn of the Screw* von Britten (ausgezeichnet mit dem Jan Kiepura-Preis in der Kategorie „Das beste Spektakel in Polen 2016“) bekleidet. 2019 begann er als Dirigent des Premierenabends und Mitglied der Jury des Komponistenwettbewerbs für die Mikrooper „12 Minuten für Moniuszko“ am Teatr Wielki – Polnische Nationaloper in Warschau zu arbeiten.

Barbara Wiśniewska

Reżyseria



foto: B. Warzecha

Barbara Wiśniewska

Regie

Absolwentka reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej (2016), wcześniej studentka kulturoznawstwa w IKP UW. Dwukrotna laureatka Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne osiągnięcia i laureatka Nagrody im. Z. Krawczykowskiego. Doświadczenie zdobywała u boku takich artystów, jak Katie Mitchell, Christopher Alden i Ushio Amagatsu. Od 2012 r. współpracuje z Mariuszem Trelińskim jako asystentka oraz reżyserka wznowień jego spektakli w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, El Palau de les Arts Reina Sofia (Hiszpania), Theater an der Wien i Narodne Divadlo Státní Opera (Czechy).

Jej debiutem operowym jest spektakl *Krakowiacy i górale* Bogusławskiego w Operze Wrocławskiej (2017), a ostatnią premierą – *Zemsta nietoperza* J. Straussa syna, którą wystawiono w sierpniu 2022 r. w Alte Münze w Berlinie w ramach festiwalu Berlin Opernfest. Pracę w teatrach dramatycznych rozpoczęła spektaklem *Baby Doll* Williamsa w Teatrze Studio w Warszawie (2015). Od tego czasu zrealizowała wiele produkcji teatralnych, koncertów, spektakli festiwalowych i czytań performatywnych w teatrach instytucjonalnych w Polsce i za granicą.

Absolventin der Regie an der Warschauer Theaterakademie (2016), zuvor Studentin der Kulturwissenschaften an der IKP Universität Warschau. Sie ist zweifache Gewinnerin des Stipendiums des Ministers für Wissenschaft und Hochschulen für hervorragende Leistungen und Gewinnerin von Z. Krawczykowski-Preises. Sie sammelte Erfahrungen an der Seite von Künstlern wie Katie Mitchell, Christopher Alden und Ushio Amagatsu. Seit 2012 arbeitet sie mit Mariusz Treliński als Assistentin und Leiterin von Wiederaufnahmen seiner Aufführungen am Großtheater (Teatr Wielki) – Polnische Nationaloper in Warschau, El Palau de les Arts Reina Sofia (Spanien), Theater an der Wien und Narodne Divadlo Státní Opera (Tschechien).

Ihr Operndebüt ist Bogusławskis *Die Krakowiter und die Bergbewohner* an der Breslauer Oper (2017), und ihre jüngste Premiere ist *Die Fledermaus* von Johann Strauss (Sohn), die im August 2022 im Rahmen der Berliner Opernfeste in der Alten Münze in Berlin aufgeführt wurde. Sie begann ihre Arbeit an dramatischen Theatern mit Williams' *Baby Doll* am Studio Theater in Warschau (2015). Seitdem hat sie viele Theaterproduktionen, Konzerte, Festivalaufführungen und performative Lesungen in institutionellen Theatern in Polen und im Ausland produziert.

Magdalena Musiał

Scenografia i reżyseria światła

Scenografka, kostiumografka, reżyserka światła. Scenografię studiowała u prof. W. Skalikiego w Grazu i W. Minksa w Hamburgu. W ciągu 30 lat pracy tworzyła scenografie i kostiumy dla ważnych scen teatranych w Niemczech i Polsce, m.in. dla Deutsches Theater i Maxim Gorki Theater w Berlinie, dla Narodowego Starego Teatru w Krakowie i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Współpracowała m.in. z Grzegorzem Jarzyną, Mikołajem Grabowskim i Michałem Zadara. Przez wiele lat współpracowała także z Mariuszem Trelińskim i Borsem Kudliczką, tworząc kostiumy do wielu oper, m.in. do *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, do *Borysa Godunowa* Musorgskiego dla scen w Petersburgu, Wilnie, Bratysławie, Brukseli i Tel Awiwie oraz w Warszawie – dla Teatru Wielkiego. Od 2011 r. stworzyła wiele scenografii, współpracując z Milanem Peschelem. W 2009 otrzymała Nagrodę im. L. Schillera za twórcze osiągnięcia w dziedzinie scenografii.



fol. arch. prywatne

Magdalena Musiał

Bühnenbild und Lichtregie

Bühnenbildnerin und Kostümbildnerin, Lichtdesignerin. Sie studierte Bühnenbild bei Prof. Wolfram Skalicki in Graz und Wilfried Minks in Hamburg. Seit 30 Jahren entwirft sie Bühnenbilder und Kostümbilder für bedeutende Theaterbühnen in Deutschland und Polen, u.a. für das Deutsche Theater und das Maxim Gorki Theater in Berlin, für Narodowy Stary Teatr in Kraków und Teatr Wielki-Opera Narodowa in Warszawa. Sie arbeitete u.a. mit Grzegorz Jarzyna, Mikołaj Grabowski und Michał Zadara zusammen. Sie arbeitete viele Jahre mit Mariusz Treliński und Boris Kudliczka zusammen und entwarf Kostüme für zahlreiche Opern, darunter Glucks *Orpheus und Eurydike*, Mussorgskys *Boris Godunow*, für die Bühnen in St. Petersburg, Vilnius, Bratislava, Brüssel und Tel Aviv sowie in Warszawa für Opera Narodowa. Seit 2011 arbeitet sie mit Milan Peschel als Regisseur zusammen, ihre Arbeiten sind auf zahlreichen deutschen Bühnen zu sehen. Ihre Arbeit im Bereich Bühnenbild wurde im Jahr 2009 mit dem Leon-Schiller-Preis gewürdigt.

Mateusz Stępnia

Kostüme



fol. M. Kaniak

Mateusz Stępnia

Kostiumy

Absolwent Studium Techniki Teatralno-Filmowej we Wrocławiu (2002) oraz Wyższej Szkoły Sztuki i Projektowania w Łodzi Wydział Wzornictwa w Katedrze Projektowania Ubioru (2008). W latach 2003–2007 był związany z Operą Wrocławską, od 2008 r. pracuje w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Debiutował w 2006 r. spektaklem *Arabska noc* w reż. M. Dawidziuk. Jest autorem kostiumów do spektakli m.in. A. Ilczuk, M. Strzępki, E. Czaplńskiej-Mrozek, B. Klimczak, H. Marasz, J. Klaty, M. Prusaka, C. Studniaka, M. Stuhra, Ch. Baldwin i K. Materny. Zaprojektował kostiumy do ceremonii otwarcia i zamknięcia Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 oraz ceremonii otwarcia Światowych Igrzysk Sportowych „The World Games 2017”. Z B. Wiśniewską współpracował już w 2017 r. przy spektaklu *Krakowiaczy i górale* w Operze Wrocławskiej.

Absolvent der Schule für Theater- und Filmtechnologie in Breslau (2002) und der Hochschule für Kunst und Design in Łódź, Fakultät für Design am Institut für Modedesign (2008). In den Jahren 2003–2007 war er mit der Breslauer Oper verbunden, seit 2008 arbeitet er am Polnischen Theater in Breslau. Sein Debüt gab er 2006 mit dem Theaterstück *Arabische Nacht*, Regie: M. Dawidziuk. Er ist Designer für Aufführungen, z.B. von A. Ilczuk, M. Strzępka, E. Czaplńska-Mrozek, B. Klimczak, H. Marasz, J. Klaty, M. Prusak, C. Studniak, M. Stuhra, Ch. Baldwin und K. Materna. Er entwarf Kostüme für die Eröffnungs- und Abschlussfeier der Kulturhauptstadt Europas Breslau 2016 und die Eröffnungsfeier der Weltsportspiele World Games 2017. Mit B. Wiśniewska arbeitete er bereits 2017 an der Aufführung *Die Krakowiter und die Bergbewohner* an der Breslauer Oper zusammen.

Tomasz Jan Wygoda

Choreografia

Tancerz, aktor, choreograf, pedagog. Absolwent Wydziału Historii Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Kielcach. Jest autorem choreografii m.in. do: *Medeamaterial*, *Zagłady domu Usherów* i *Oresteji* (TW-ON) oraz *La libertà chiama la libertà* (Opera Wrocławska). Przygotował choreografię także do spektakli m.in. Mikołaja Grabowskiego, Jana Peszka, Mai Kleczewskiej i Jana Englerta. Z Mariuszem Trelińskim pracował m.in. nad: *La Bohème* (Opera w Waszyngtonie), *Borysem Godunowem* (Wilno, TW-ON), *Królem Rogerem*, *Orfeuszem i Eurydyką* (Opera w Bratysławie, TW-ON, Tel Aviv Opera), *Traviatą*, *Turandot* (TW-ON, Savonlinna Opera Festival), *Manon Lescaut* (TW-ON, La Monnaie, Cardiff), *Boulevard Solitude* (Cardiff), *Latającym Holendrem* (TW-ON), *Madamą Butterfly* (Szczecin), *Jolantą i Zamięciem*, *Sinobrodego* (TW-ON, Met), *Salome* (Praga, Warszawa) oraz *Tristanem i Izoldą* (Baden-Baden).



fol. arch. prywatne

Tomasz Jan Wygoda

Choreografie

Tänzer, Schauspieler, Choreograf, Lehrer. Absolvent der Fakultät für Geschichte der Pädagogischen Hochschule in Kielce. Er ist Autor von Choreografien für u.a.: *Medeamaterial*, *Der Untergang des Hauses Usher* und *Oresteia* (TW-ON) und *La libertà chiama la libertà* (Oper in Breslau). Er bereitete auch Choreografien für Aufführungen von Mikołaj Grabowski, Jan Peszek, Maja Kleczewska und Jan Englert vor. Mit Mariusz Treliński arbeitete er u. a. an solchen Opernwerken wie: *La Bohème* (Washington Opera House), *Boris Godunov* (Vilnius, TW-ON), *König Roger*, *Orpheus und Eurydike* (Bratislava Opera House, TW-ON, Tel Aviv Opera), *Traviata*, *Turandot* (TW-ON, Savonlinna Opera), Festival), *Manon Lescaut* (TW-ON, La Monnaie, Cardiff), *Boulevard Solitude* (Cardiff), *Der fliegende Holländer* (TW-ON), *Madama Butterfly* (Stettin), *Jolanthe* und *Herzog Blaubarts Schloss* (TW-ON, Met), *Salome* (Prag, Warschau) und *Tristan und Isolde* (Baden-Baden).

Marcin Cecko

Dramaturg

Dramaturg, poeta, fotograf, autor scenariuszy. Wydał trzy tomiki wierszy: *Rozbiorek* (2000), *Pląsy* (2003) i *Mów* (2006). Współautor *Manifestu Neolingwistycznego*, głosu młodych literatów definiującego na nowo twórczość słowną w epoce upowszechniającej się cyfryzacji. W 2004 r. otrzymał nagrodę im. Marcina Kołodyńskiego „5-10-15 i dalej...” za interdyscyplinarne podejście do twórczości. Pracował jako fotograf reklamowy i portrecista. Lider zespołów performersko-muzycznych: Melancholia, Akryl Trio, 3 Boys Move. Jako dramaturg i autor scenariuszy współpracował z najciekawszymi reżyserami młodego i średniego pokolenia, zrealizował ponad 30 spektakli w teatrach w Polsce i za granicą. Prowadzi zajęcia z dramaturgii i nowych mediów na Uniwersytecie SWPS i zajęcia z performatyki w Polsko-Japońskiej Akademii Techniki Komputerowych. Od 2020 r. współpracuje jako dramaturg z Mariuszem Trelińskim nad inscenizacjami operowymi. Dwa lata później dołączył do Teatru Studio jako dramaturg i kierownik literacki.



fol. arch. prywatne

Marcin Cecko

Dramaturg

Dramaturg, Dichter, Fotograf, Drehbuchautor. Er hat drei Gedichtbände veröffentlicht: *Rozbiorek* (2000), *Pląsy* (2003) und *Mów* (2006). Er ist Mitautor des Neolingwistischen Manifests, der Stimme junger Schriftsteller, die die verbale Kreativität im Zeitalter der weit verbreiteten Digitalisierung neu definieren. 2004 erhielt er den Marcin Kołodyński-Preis „5-10-15 und weiter...” für einen interdisziplinären Zugang zur Kreativität. Er arbeitete als Werbe- und Porträtfotograf und als Leiter von Performance- und Musikgruppen: Melancholia, Akryl Trio, 3 Boys Move. Als Dramatiker und Drehbuchautor arbeitete er mit den interessantesten Regisseuren der jungen und mittleren Generation zusammen, er inszenierte über 30 Theaterstücke in Polen und im Ausland. Er unterrichtet Schauspiel und neue Medien an der SWPS Universität und Performance-Studien an der Polnisch-Japanischen Akademie für Informationstechnologie. Seit 2020 arbeitet er als Dramatiker mit Mariusz Treliński an Operninszenierungen. Zwei Jahre später trat er als Dramatiker und Literaturregisseur dem Studio Theater bei.

Małgorzata Bornowska

Przygotowanie chóru

Ukończyła Wydział Edukacji Muzycznej w Akademii Muzycznej w Warszawie i podyplomowe studia w zakresie chórmiistrzostwa i emisji głosu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie dyrygentura na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w 2018 – doktora habilitowanego w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 2005 r. jest chórmiistrzem w Operze na Zamku w Szczecinie, prowadzi również własną działalność koncertową. Sprawowała kierownictwo muzyczne m.in. nad spektaklami: *Farfurka królowej Bony* i *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, oraz widowiskiem *Dla Niepodległej*. Obecnie prowadzi Chór Amatorski przy Operze na Zamku. Od roku 2013 jest wykładowcą na Wydziale Edukacji Muzycznej w Akademii Sztuki w Szczecinie, od 2019 – profesorem AS.



fol. W. Pątek

Małgorzata Bornowska

Vorbereitung des Chors

Sie absolvierte die Abteilung für Musikpädagogik an der Musikakademie in Warschau und ein Aufbaustudium in Chorleitung und Stimmabgaben der Musikakademie in Bydgoszcz. 2011 promovierte sie in Musikkunst im Fach Dirigieren an der Fryderyk-Chopin-Musikuniversität, 2018 habilitierte sie an der Musikakademie Danzig. Seit 2005 ist sie Chorleiterin an der Oper im Schloss Stettin, daneben betreibt sie eine eigene Konzerttätigkeit. Sie war unter anderem die musikalische Leiterin der Aufführungen: *Steingutteller von Königin Bona* und *Über Zwerge und die Waise Marie* sowie das Spektakel *Für das Unabhängige*. Derzeit leitet sie den Laienchor an der Oper im Schloss Stettin. Seit 2013 ist sie Lehrerin an der Fakultät für Musikpädagogik der Kunstakademie Stettin, seit 2019 – Professorin an der Kunstakademie.

Obsada / Besetzung



Joanna Tyłkowska-Drożdż Leonora

Solistka Opery na Zamku od 2005 r. W repertuarze ma 30 pierwszoplanowych ról operowych i operetkowych, m.in. rolę Violetty (*Traviata*), Amelii (*Bal maskowy*), Roksany (*Król Roger*), Tatiany (*Eugeniusz Oniegin*), Micaeli (*Carmen*), Rozalindy (*Zemsta nietoperza*), Lisy (*Kraina uśmiechu*). Czynnice uczestniczy w krajowych i międzynarodowych wydarzeniach koncertowych i nagraniach płytowych. W kręgu jej zainteresowań jest też muzyka kameralna. Jest laureatką Bursztynowego Pierścienia (2018) za rolę Neddy-Kolombiny w *Pajacach*. W 2015 r. otrzymała nominację i nagrodę specjalną w plebiscycie Szczecinianka Roku. Jest autorką monografii na temat muzycznej historii Szczecina – *Szczeciński Teatr Miejski. Zarys dziejów (1849–1944)* i *Szczecińskie salony muzyczne XIX wieku*. Jest założycielką Fundacji Pomeranian Interculture Network. W 2017 r. została odznaczona Srebrną Odznaką Honorową Gryfa Zachodniopomorskiego. Pracuje jako doktor habilitowana na stanowisku profesora uczelni w Akademii Sztuki w Szczecinie i na Uniwersytecie Szczecińskim.



foto: W. Piątek

Joanna Tyłkowska-Drożdż Leonora

Sie ist Solistin an der Oper im Schloss seit 2005. Ihr Repertoire umfasst 30 führende Opern- und Operettenrollen, darunter Violetta (*La Traviata*), Amelia (*Maskenball*), Roxana (*König Roger*), Tatiana (*Eugen Onegin*), Micaela (*Carmen*), Rosalind (*Die Fledermaus*), Lisa (*Land des Lächelns*). Sie nimmt aktiv an nation-

alen und internationalen Konzertveranstaltungen und Aufnahmen teil. Sie interessiert sich auch für Kammermusik. Sie ist Preisträgerin des Preises Bernsteinring (2018) für die Rolle der Nedda-Colombina in *Bajazzos*. 2015 erhielt sie eine Nominierung und einen Sonderpreis bei der Volksabstimmung zur *Stettinerin des Jahres*. Sie ist Autorin von Monographien über die Musikgeschichte von *Stettin - Stettiner Stadttheater. Abriss der Geschichte (1849–1944)* und *Stettiner Musiksalons des 19. Jahrhunderts*. Sie ist die Gründerin der Stiftung Pomeranian Interculture Network. 2017 wurde sie mit dem Silbernen Ehrenzeichen des Westpommerschen Greifens ausgezeichnet. Sie arbeitet als habilitierte Doktorin an der Stelle einer Universitätsprofessorin an der Kunstakademie Stettin und an der Universität Stettin.

Victoria Vatutina Leonora

Wykształcenie muzyczne zdobyła w swojej ojczyźnie w Ukrainie. W Polsce zadebiutowała na scenie Opery Wrocławskiej w 2006 r. w partii Violetty w *Traviacie* Verdiego. Występuje m.in. w takich operach, jak: *Così fan tutte* (Fiordiligi), *Czarodziejski flet* (Pamina) i *Wesele Figara* (Zuzanna) Mozarta, *Cyrylik sewilski* (Rosina) Rossiniego, *Napój miłosny* (Adina) Donizettiego, *Traviata* (Violetta), *Rigoletto* (Gilda), *Bal maskowy* (Oscar) Verdiego, *Cyganeria* (Mimi, Musetta) i *Gianni Schicchi* (Lauretta) Pucciniego, *Carmen* (Micaela) Bizeta, *Romeo i Julia* (Julia) Gounoda. Była dwukrotnie nominowana do nagrody dla najlepszej śpiewaczki operowej w Polsce, w 2019 r. za partię Fiordiligi w *Così fan tutte* i w 2021 r. za partię Julii w operze *Romeo i Julia*. W 2022 r. od Ministra Kultury otrzymała honorową odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.



foto: M. Hofman

Victoria Vatutina Leonora

Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie in ihrem Vaterland, in der Ukraine. Ihr Debüt in Polen gab sie 2006 auf der Bühne der Breslauer Oper, in der Rolle der Violetta in Verdis *Traviata*. Sie spielt z.B. in Opern wie: *Così fan tutte* (Fiordiligi), *Die Zauberflöte* (Pamina) und *Die Hochzeit des Figaro* (Susanna) von Mozart, *Der Barbier von Sevilla* (Rosina) von Rossini, *Der*

Liebestrank (Adina) von Donizetti, *Traviata* (Violetta), *Rigoletto* (Gilda), *Der Maskenball* (Oscar) von Verdi, *La Bohème* (Mimi, Musetta) und *Gianni Schicchi* (Lauretta) von Puccini, *Carmen* (Micaela) von Bizet, *Romeo und Julia* (Juliet) von Gounod. Sie wurde zweimal für den Preis als beste Opernsängerin Polens nominiert, 2019 für die Rolle der Fiordiligi in *Così fan tutte* und 2021 für die Rolle der Julia in der Oper *Romeo und Julia*. 2022 erhielt sie vom Kulturminister Polens die Auszeichnung für Verdienste um die polnische Kultur.

Ewa Zeuner Azucena

Ukończyła studia wokalne i pedagogiczne w Akademii Muzycznej w Dreźnie i studia podyplomowe (Konzertklasse). Kursy mistrzowskie odbyła u Elisabeth Schwarzkopf i Petera Schreiera. W swoim repertuarze koncertowym ma dzieła Bacha, Händla i Mozarta, oratoria Mendelssohna i Verdiego, kilkanaście programów pieśniarskich oraz utwory muzyki współczesnej. W repertuarze operowym występuje gościnnie m.in. w Semperoper w Dreźnie. W sezonie 2014/2015 debiutowała w partii Kundry w operze *Parsifal* Wagnera pod dyrekcją N. Baresa. Kolejne role operowe to m.in. partia Ulriki w *Balu maskowym* Verdiego, a także w ostatnim sezonie partia Jezibaby w *Rusalce* Dworzaka i Ludmiły w *Sprzedanej narzeczonej* Smetany.



foto: arch. prywatne

Ewa Zeuner Azucena

Sie absolvierte Gesang und Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik Dresden. Aufbaustudium (Konzertklasse) mit Auszeichnung. Sie besuchte Meisterkurse bei Elisabeth Schwarzkopf und Peter Schreier. Ihr Konzertrepertoire umfasst Werke von Bach, Händel und Mozart, Oratorien von Mendelssohn und

Verdi, mehrere Liedprogramme und auch zeitgenössische Musikwerke. In der Spielzeit 2014/2015 debütierte sie als Kundry in Wagners *Parsifal* unter der Leitung von N. Baresa. Es folgten u.a. Partien wie Ulrika in Verdis *Maskenball*, oder in dder letzten *Saison* Jezibaba in Dvoraks *Rusalka* und Ludmila in Smetanas *Verkauften Braut* an der Semperoper Dresden.

Irakli Murjikneli

Manrico (trubadur)

Absolwent Wydziału Dramatycznego Państwowej Akademii Teatralnej i Filmowej (2004) oraz Wydziału Nauki Śpiewu Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Tbilisi (2011). Od 2012 r. jest solistą Gruzjińskiego Teatru Opery i Baletu w Tbilisi, gdzie śpiewał m.in. takie partie: Nemorina w *Napaju miłosnym* Donizettiego, Cavaradossiego w *Tosce* i Rudolfa w *Cyganerii* Pucciniego, Księcia Mantui w *Rigoletcie*, Alfreda w *Traviacie* i Don Alvara w *Mocyprzeznaczenia* Verdiego, Turidda w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego. Partię Leńskiego z *Eugeniusza Oniegina* wykonywał w Łotewskiej Operze Narodowej (2012–2013) i Operze na Zamku (2014). Obecnie występuje gościnnie (jako solista gościnny) w Theater Orchester Biel Solothurn w Szwajcarii, Opéra de Tours (Francja) i Słoweńskiej Operze Narodowej (Słowenia). W 2022 r. zaśpiewał w *Fauście* w operze w Ljubljanie.



foto: K. Nazlamov

Irakli Murjikneli

Manrico (Der Troubadour)

Er ist Absolvent der Schauspielabteilung der Staatlichen Akademie für Theater und Film (2004) und der Gesangsabteilung des Staatlichen Konservatoriums für Musik in Tiflis (2011). Seit 2012 ist er Solist des Georgischen Opern- und Ballettheaters in Tiflis, wo er u. a. solche Rollen wie: Nemorino in Donizettis *Der Liebestrunk*, Cavaradossi in *Tosca* und Rudolph in Puccinis *La Bohème*, Der Herzog von Mantua in *Rigoletto*, Alfredo in *Traviata* und Don Alvaro in Verdis *La forza del destino*, Turiddu in Mascagnis *La cavalleria rusticana* spielte. Er sang die Rolle des Lenski in *Eugen Onegin* an der Lettischen Nationaloper (2012–2013) und an der Stettiner Oper im Schloss (2014). Derzeit tritt er als Gastsolist im Theater Orchester Biel Solothurn in der Schweiz, in der Opéra de Tours (Frankreich) und der Slowenischen Nationaloper (Slowenien) auf. 2022 sang er in *Faust* am Opernhaus in Ljubljana.

Dominik Sutowicz

Manrico (trubadur)

Tenor. Absolwent Akademii Muzycznej w Łodzi w kl. śpiewu solowego (2008). W tym samym roku zadebiutował partią Freda Eynsford-Hilla w musicalu *My Fair Lady*. Uczestniczył w kursach wokalnych prowadzonych m.in. przez H. Łazarską i K. Kałudowa. Współpracuje z teatrami muzycznymi w Polsce i za granicą. Jego repertuar obejmuje m.in. takie partie jak: Max (*Wolny strzelec* Webera), Don José (*Carmen* Bizeta), Cavaradossi (*Tosca* Pucciniego), Pinkerton (*Madama Butterfly* Pucciniego), Ismaele (*Nabucco* Verdiego), Samsona (*Samson et Dalila* Saint-Saënsa), Steuerman (*Latający Holender* Wagnera), Stefan (*Straszny dwór*), Radames (*Aida* Verdiego), Kalaf (*Turandot* Pucciniego). Poza muzyką operową wykonuje również dzieła oratoryjne, np: *Mszę koronacyjną* Mozarta, *Requiem* Verdiego. W dorobku artystycznym ma też nagrania w postaci *Mszy koronacyjnej*, *Requiem* Schnittkego i opery *Halka* Moniuszko. W 2022 r. odznaczony Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



foto: Oskobogunia

Dominik Sutowicz

Manrico (Der Troubadour)

Tenor. Absolvent der Musikakademie in Łódź in der Klasse Sologesang (2008). Im demselben Jahr debütierte er als Fred Eynsford-Hill im Musical *My Fair Lady*. Er nahm an Gesangskursen teil, die unter anderem von H. Łazarska und K. Kałudowa durchgeführt wurden. Er arbeitet mit Musiktheatern in Polen und im Ausland zusammen. Sein Repertoire umfasst Rollen wie: Max (Webers *Freischütz*), Don José (*Carmen* von Bizet), Cavaradossi (Puccinis *Tosca*), Pinkerton (Puccinis *Madama Butterfly*), Ismaele (Verdis *Nabucco*), (*Samson et Dalila* von Saint-Saëns), Steuerman (Wagners *Der fliegende Holländer*), Stefan (*Das Gespensterschloss* von Moniuszko), Radames (Verdis *Aida*), Kalaf (Puccinis *Turandot*). Neben Opernmusik führt er auch oratorische Werke auf, z.B. Mozarts *Krönungsmesse*, Verdis *Requiem*. Zu seinen künstlerischen Leistungen gehören auch Aufnahmen der Werke wie: *Krönungsmesse*, Schnittkes *Requiem* und der Oper *Halka* von Moniuszko. Im Jahr 2022 mit dem Gloria Artis-Medaille für kulturelle Verdienste ausgezeichnet.

Tomasz Łuczak

Hrabia di Luna

Ukończył Akademię Muzyczną w Bydgoszczy pod kierunkiem Marka Moździerza. Uczestniczył w wielu mistrzowskich kursach wokalnych, prowadzonych m.in. przez H. Łazarską, U. Mitręgę-Wagner, P. Tschaplika, M. di Marco. Od roku 2003 występuje w Operze na Zamku w Szczecinie. W swoim repertuarze ma role operowe, operetkowe i musicalowe, m.in: Hrabiego w *Weselu Figara* i Papagena w *Czarodziejskim flectie* W.A. Mozarta, Janusza w *Halce* S. Moniuszki, Silvia w *Pajacach* R. Leoncavalla, Moralesa, Dancaira w *Carmen* G. Bizeta, Hrabiego Tomskiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego oraz Agamemnona w *Pięknej Helenie* J. Offenbacha.



foto: arch. Opery na Zamku

Tomasz Łuczak

Graf Luna

Er hat die Musikakademie in Bydgoszcz unter der Leitung von Marek Moździerz abgeschlossen und an vielen Vokalwettbewerben teilgenommen, die von H. Łazarska, U. Mitręga-Wagner, P. Tschaplik, M. di Marco durchgeführt wurden. Seit 2003 tritt er an der Oper im Schloss Stettin auf. In seinem Repertoire hat er Oper-, Operetten-, und Musicalrollen. Das sind unter anderem solche Rollen wie der Graf in *Figaros Hochzeit* und Papageno in der *Zauberflöte* von Mozart, Janusz in *Halka* von S. Moniuszko, Silvo in *Bajazzos* von R. Leoncavallo, Morales und Dancairo in *Carmen* von G. Bizet, Graf Tomsy in *Pique Dame* von P. Tschaikowski und Agamemnon in die *Schöne Helena* von J. Offenbach.

Bartłomiej Misiuda

Hrabia di Luna

Baryton. Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu, we Wrocławiu i Hochschule für Musik w Dreźnie. Należał do zespołów Staatstheater Nürnberg i Atelier Lyrique de l'Opéra national de Paris. Występował pod batutą takich dyrygentów, jak m.in.: S. Ozawa, D.R. Davies, T. Hengelbrock i S. Cambreling. Został zaproszony do udziału w koncertowym wykonaniu *Tannhäusera* z Orchestre symphonique de Montréal i w światowej prapremierze opery *Les Aveugles* X. Dayera w Théâtre Gérard Philipe. W repertuarze ma ponad 20 partii operowych. Są wśród nich m.in.: Figaro (*Cyrulik sewilski*), Hrabia Almaviva (*Wesele Figara*), Papageno (*Czarodziejski flet*), partia tytułowa w *Eugeniuszu Oneginie*, Janusz (*Halka*). Jest cenionym interpretatorem pieśni, zwłaszcza niemieckiej liryki wokalne. Sięga również po utwory kompozytorów współczesnych.



foto: A. Wąsik-Płocimska

Bartłomiej Misiuda

Graf Luna

Bariton. Er ist Absolvent der Musikakademien in Posen, in Breslau und der Hochschule für Musik in Dresden. Er war Mitglied des Staatstheaters Nürnberg und des Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris. Er trat unter der Leitung von Dirigenten wie S. Ozawa, D.R. Davies, T. Hengebrock und S. Cambreling. Er wurde eingeladen, an einer Konzertaufführung von *Tannhäuser* mit dem Orchestre symphonique de Montréal und an der Uraufführung von X. Dayers Oper *Les Aveugles* im Théâtre Gérard Philipe teilzunehmen. Er hat mehr als 20 Opernpartien in seinem Repertoire. Darunter sind u. a. Figaro (*Der Barbier von Sevilla*), Graf Almaviva (*Die Hochzeit des Figaro*), Papageno (*Die Zauberflöte*), die Titelrolle in *Eugen Onegin*, Janusz (*Halka*). Er ist ein geschätzter Interpret von Liedern, insbesondere von deutscher Gesanglyrik. Dabei greift er auch nach Werken zeitgenössischer Komponisten.

Janusz Lewandowski

Ferrando

Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Od 2001 r. solista Opery na Zamku w Szczecinie. Odtwórca dziesiątek solowych ról. Jest laureatem Srebrnej Ostrogi 2003 – specjalnej nagrody Towarzystwa Przyjaciół Szczecina dla wyróżniającego się młodego artysty teatru. Brał udział w nagraniu trzech płyt z operami *Paria*, *Flis* oraz *Verbum nobile* S. Moniuszki, zarejestrowanych i wydanych przez DUX. Nagranie *Verbum nobile* zostało zwycięzcą prestiżowej International Classical Music Awards 2013 w kategorii opera. Odtwórca dziesiątek solowych ról. Dwukrotnie nominowany do nagrody Bursztynowego Pierścienia w kategorii aktor sezonu.



foto: arch. Opery na Zamku

Janusz Lewandowski

Ferrando

Er ist Absolvent der Felix-Nowowiejski-Musikakademie in Bydgoszcz. Seit 2001 ist er Solist an der Oper im Stettin und Darsteller in Dutzenden von Solo-Rollen. Träger des Preises „Silberner Sporn“ in 2003 – das ist ein Spezialpreis von der Stettin-Liebhaber-Gesellschaft für den herausragenden jungen Theaterartisten. Er nahm an Tonaufnahmen der drei CD-s mit Opern von Stanislaw Moniuszko teil. Diese Tonaufnahmen wurden vom DUX-Verlag ausgezeichnet und herausgegeben. Die Tonaufnahme der Oper *Verbum nobile* hat den renommierten Preis International Classical Music Awards 2013 in der Kategorie Oper bekommen. Er wurde zweimal für den Bernsteinring-Preis in der Kategorie Schauspieler der Spielzeit nominiert.

Rafał Pawnuk

Ferrando

Swoją edukację wokalną rozpoczął w Szkole Muzycznej w Szczecinie w klasie Iwony Górewicz. Ukończył Akademię Muzyczną w Bydgoszczy, w zakresie śpiewu kształcił się pod kierunkiem Leszka Skrli, i w Krakowie – pod kierunkiem Marka Rzepki, oraz Opera Studio in Operze w Monachium. Jest laureatem głównych nagród w konkursach międzynarodowych. Współpracuje z czołowymi teatrami operowymi, filharmoniami i festiwalami w Europie. Ostatnie jego produkcje to debiuty m.in. na Festiwalu w Salzburgu jako Mars w *Orfeusz w piekle* Offenbacha, w Operze w Lille jako Nurabad w *Polawiaczach pereł* Bizeta i w Operze w Limoges jako Wodnik w *Rusalka* Dworzaka. W najbliższym czasie powróci na Festiwal w Salzburgu jako Antonio w *Weselu Figara* Mozarta. W planie ma także rolę Joe w *Rozkwicie i upadku miasta Mahagonny* Weilla w Holenderskiej Operze Narodowej w Amsterdamie, Króla w *Balladach* Schumanna w filharmonii w Hamburgu i Centrum Muzyki w Paryżu.



foto: Don Jean

Rafał Pawnuk

Ferrando

Seine Gesangsausbildung begann er an der Musikschule in Stettin in der Klasse von Iwona Górewicz. Er absolvierte die Musikakademie in Bydgoszcz, im Bereich des Gesangs studierte er unter der Leitung von Leszek Skrla und in Krakau – unter der Leitung von Marek Rzepka und im Opernstudio an der Oper in München. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Wettbewerbe. Er arbeitet mit führenden Opernhäusern, Philharmonien und Festivals in Europa zusammen. Seine jüngsten Produktionen sind Debüts u.a. bei den Salzburger Festspielen als Mars in *Orpheus in der Unterwelt* von Offenbach, an der Oper von Lille als Nurabad in Bizets *Die Perlenfischer* und an der Oper von Limoges als Wassermann in Dvořaks *Rusalka*. Zu den Salzburger Festspielen kehrt er bald als Antonio in Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* zurück. Er hat auch die Rolle des Joe in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Weill an der Niederländischen National Oper in Amsterdam, den King in Schumanns *Balladen* an der Hamburger Philharmonie und dem Musikzentrum in Paris.

Sandra Klara Januszewska

Ines

Absolwentka krakowskiej AM Wydziału Wokalno-Aktorskiego w klasie śpiewu J. Ozimkowskiego i Royal Academy of Music w Londynie. Współpracuje z Operą na Zamku. Tu debiutowała w *Guru* Petitgirarda. Następnie wystąpiła w roli Praczki w *Procesie* Glassa i jako Ciesca w *Giannim Schicchim* Pucciniego. W roku 2020 można ją było usłyszeć w *Stabat Mater* Pergolesiego w koncercie *Tym, którzy nie powrócili z morza*, w 2021 m.in. w roli Olgi w spektaklu *Eugeniusz i Tatiana – Zakręt*. Jako solistka śpiewała partie oratoryjne m.in. w *Requiem* Verdiego (Chartres, Paryż), *Magnificacie* Bacha (Kraków) i *Requiem* Mozarta (Hexham). Ponadto przy akompaniamencie fortepianu lub harfy śpiewała recitale w wielu miastach w Europie, w tym rodzinnym Szczecinie. Ma wieloletnie doświadczenie w roli pedagoga. Jest również logopedką, prowadzi indywidualne i grupowe zajęcia wokalne w autorskiej Pracowni Głosu „Syrena”.



foto: M. Gaudienco

Sandra Klara Januszewska

Ines

Mezzosopran. Absolwentin der Krakauer Musikakademie, der Gesangs- und Schauspielabteilung in der Gesangsklasse von J. Ozimkowski und der Royal Academy of Music in London. Sie arbeitet mit der Oper im Schloss Stettin zusammen. Hier gab sie ihr Debüt in Petitgirards *Guru*. Später trat sie als Waschfrau in Glass' *Prozess* und als Ciesca in Puccinis *Gianni Schicchi* auf. 2020 war sie unter anderem in Pergolesis *Stabat Mater* im Konzert „Diejenigen, die nicht vom Meer zurückgekehrt sind“ und in der Rolle der Olga im Stück *Eugen und Tatiana – die Wendung* zu sehen. Als Solistin sang sie Oratorienpartien, z.B. in Verdis *Requiem* (Chartres, Paris), Bachs *Magnificat* (Krakau) und Mozarts *Requiem* (Hexham). Darüber hinaus sang sie, begleitet von Klavier oder Harfe, Konzerte in vielen Städten Europas, darunter auch in ihrer Heimatstadt Stettin. Sie verfügt über eine langjährige Erfahrung als Pädagogin sowie Logopädin und leitet Einzel- und Gruppengesangsunterricht im Autorstimmstudio „Syrena”.

Ewa Olszewska

Ines

Absolwentka Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Wydziału Wokalno-Aktorskiego, w klasie śpiewu prof. Katarzyny Rymarczyk. Na deskach teatru operowego debiutowała w 2007 r. rolą Erste Dame w operze *Czarodziejski flet* Mozarta. W 2011 r., podczas XVIII Bydgoskiego Festiwalu Operowego, została uznana za najlepszą aktorkę roli drugoplanowej w *Cyganerii* Pucciniego (Musetta) w reżyserii Macieja Prusa. Współpracowała z wieloma polskimi filharmoniami oraz Operą Wrocławską i Gliwickim Teatrem Muzycznym. Występowała również w Teatrze Powszechnym im. J. Kochanowskiego w Radomiu w spektaklach na podstawie II części *Tryptyku rzymskiego* Jana Pawła II. W latach 2007-2011 była solistką Opery Nova w Bydgoszczy. Od 2013 r. współpracuje z Operą na Zamku w Szczecinie, gdzie wykonuje m.in. rolę Guwernantki w *Dokręcaniu śruby* Brittena, nagrodzonym Teatralną Nagrodą Muzyczną im. J. Kiepury w kategorii „najlepszy spektakl w Polsce w 2016 roku”. Od 2020 r. jest członkiem zespołu solistów Opery na Zamku w Szczecinie.



foto: W. Piątek

Ewa Olszewska

Ines

Absolventin der F. Nowowiejski-Musikakademie in Bydgoszcz, an der Fakultät für Gesang und Schauspiel, in der Gesangsklasse von Prof. Dr. Katarzyna Rymarczyk. Ihr Operndebüt gab sie 2007 mit der Rolle der Ersten Dame in Mozarts *Die Zauberflöte*. 2011 wurde sie während des 18. Opernfestival in Bydgoszcz als beste Schauspielerin in einer Nebenrolle in Puccinis *La Bohème* (Musetta) unter der Regie von Maciej Prus ausgezeichnet. Sie hat mit vielen polnischen Philharmonikern, mit der Breslauer Oper und mit dem Musiktheater Gliwice zusammengearbeitet. Sie trat auch am J. Kochanowski-Allgemeintheater in Radom auf, in Aufführungen, die auf dem zweiten Teil des *Römischen Triptychons* von Johannes Paul II. basieren. 2007-2011 war sie Solistin der Opera Nova in Bydgoszcz. Seit 2013 arbeitet sie mit der Oper im Schloss Stettin zusammen, wo sie u. a. die Rolle der Gouvernante in der *The Turn of the Screw* von Britten spielt, ausgezeichnet mit dem J. Kiepura-Musiktheaterpreis in der Kategorie „die beste Leistung in Polen im Jahr 2016“. Seit 2020 ist sie Mitglied des Solistenensembles der Oper im Schloss Stettin.

Marcin Seech

Ruiz

Solista chóru. Z Operą na Zamku związany od 2000 r. Ukończył szczeecińskie szkoły muzyczne: w klasie klarnetu i klasie śpiewu solowego, oraz Wydział Wokalny Akademii Sztuki w Szczecinie. Absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego i Pomorskiego Uniwersytetu Medycznego, którego jest wykładowcą. Doktor nauk medycznych i nauk o zdrowiu, zawodowo zajmuje się rehabilitacją zaburzeń głosu. Umiejętności wokalne kształcił podczas mistrzowskich kursów u Andrzeja Dobbera, Andrzeja Lamperta i Katarzyny Oleś-Blachy. W dorobku ma partie solowe i chóralskie. Wykonuje muzykę operową i operetkową, oratoryjno-kantatową i musicalową. Współpracował z Teatrem Wielkim w Poznaniu, Filharmonią w Szczecinie, Filharmonią Dolnośląską, Uckermärkische Bühnen Schwedt, Mecklenburgisches Staatstheater w Schwerinie, Musica Viva w Bremen i Theater Vorpommern Greifswald/Stralsund.



foto: arch. prywatne

Marcin Seech

Ruiz

Chorsolista. Seit 2000 ist er mit der Oper im Schloss verbunden. Er absolvierte die Stettiner Musikschulen: Klarinettenklasse und Sologesangs-klasse sowie die Gesangsabteilung der Kunstakademie in Stettin. Absolvent der Universität Stettin und der Pommerschen Medizinischen Universität, wo er Dozent ist. Doktor der medizinischen Wissenschaften und Gesundheitswissenschaften, beruflich in der Rehabilitation von Stimmstörungen tätig. Seine stimmlichen Fähigkeiten entwickelte er in Meisterkursen bei Andrzej Dobber, Andrzej Lampert und Katarzyna Oleś-Blacha. Er hat Solo- und Chorpatrien zu seiner Tätigkeit. Er singt Musik aus Opern und Operetten, Oratorien, Kantaten und Musicals. Er arbeitete mit dem Großtheater Posen, der Philharmonie Stettin, der Niederschlesischen Philharmonie, den Uckermärkischen Bühnen Schwedt, dem Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, Musica Viva Bremen und dem Theater Vorpommern Greifswald/Stralsund zusammen.

Paweł Wolski

Ruiz

Śpiewak operowy, prowadzi także działalność naukowo-dydaktyczną jako profesor nadzwyczajny w Akademii Sztuki w Szczecinie, w której pełni funkcję kierownika Katedry Wokalistyki. Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu. Swoje umiejętności doskonalił podczas wokalnych kursów mistrzowskich prowadzonych przez: H. Łazarską, J. Nesterenko, R. Karczykowskiego, P. Kusiewicz i J. Rappé. W latach 2006–2008 był solistą Teatru Muzycznego w Poznaniu, jednocześnie współpracował z tutejszym Teatrem Wielkim. Od 2008 r. jest solistą Opery na Zamku. W repertuarze posiada blisko 40 partii operowych i operetkowych. Wykonuje także muzykę oratoryjno-kantatową od baroku do współczesności, włącznie z praproykonaniami utworów np. J. Stalmierskiego. W roku 2013 otrzymał nominację do Bursztynowego Pierścienia za rolę Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* w reżyserii D. Bertmana.



foto: W. Piątek

Paweł Wolski

Ruiz

Opernsänger, er betreibt auch didaktische und wissenschaftliche Tätigkeit als Universitätsprofessor an der Kunstakademie in Stettin. Absolvent der Musikakademie in Posen. Er perfektionierte seine Fähigkeiten in Meisterkursen bei: H. Łazarska, J. Nesterenko, R. Karczykowski, P. Kusiewicz und J. Rappé. In Posen war er 2006-2008 Solist des Musiktheaters und arbeitete auch mit dem Posener Teatr Wielki (Großes Theater) zusammen. Seit 2008 ist er Solist der Oper im Schloss Stettin. Sein Repertoire umfasst über 40 Opern- und Operettenrollen. Er singt auch Oratorien- und Kantatenmusik vom Barock bis in die Gegenwart, einschließlich der Uraufführungen von Werken von z. B. Janusz Stalmierski. 2013 wurde er für den Bursztynowy Pierścień Preis (Bernsteinring) für die Rolle von Lensky in *Eugen Onegin* von Tschaikowski unter der Regie von D. Bertman nominiert.

Ruslan Bilchak

Posłaniec

Tenor. Absolwent Ukraińskiego Uniwersytetu Państwowego im. Iwana Ohijenki w Kamieńcu Podolskim Wydziału Sztuka Muzyczna i Kultura Artystyczna. W latach 2013–2017 pracował w Filharmonii w Tarnopolu. Od 2021 r. jest związany z Operą na Zamku w Szczecinie jako artysta chóru – solista. Od 2022 r. studiuje w Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Wokalnym w klasie dr. Pawła Skaluby. W Operze na Zamku wystąpił m.in. jako Służący Flory w *Traviacie* Giuseppe Verdiego, śpiewał solo (solo tenorowe) w operze *Król Roger* Karola Szymanowskiego, w *Requiem* Charles'a Gounoda i *Requiem for the Living* Dana Forresta oraz we *Mszy żałobnej* Stanisława Moniuszki.



foto: J. Zeleniuk

Ruslan Bilchak

Ein Bote

Tenor. Ein Absolvent der Ukrainischen Iwan Ohiyenko Staatsuniversität in Kamjanez-Podilskyj, wo absolvierte er Fakultät für Musik-kunst und künstlerische Kultur. 2013–2017 arbeitete er bei der Ternopil Philharmonie. Seit 2021 ist er als Chorkünstler – Solist mit der Oper in Schloss Stettin verbunden. Seit 2022 studiert er an der Akademie der Künste in Stettin an der Fakultät für Gesang in der Klasse von Dr. Paweł Skaluba. An der Oper im Schloss sang er u.a. als Floras Diener in Giuseppe Verdis *Traviata*, sang er solo (Tenorsolo) in Karol Szymanowskis Oper *König Roger*, in Charles Gounods *Requiem* und Dan Forrests *Requiem for the Living* sowie in Stanisław Moniuszkos *Trauermesse*.

Petr Zizyak

Posłaniec

Pochodzi z Kazachstanu. Jest absolwentem Karagandyjskiego Akademickiego Teatru Operetki i Musicalu na kierunku artysta teatru muzycznego (2022). W roku 2019 występował w tym teatrze w zespole chóru i jako aktor solista. W Operze na Zamku został zatrudniony w październiku 2022 r. Wystąpił tu w musicalach: *Crazy for You* George'a i Iry Gershwinów w roli Sama i *My Fair Lady* Alana Jaya Lernerera i Fredericka Loewe'a jako Jamie. W Teatrze Karagandyjskim śpiewał w operetkach w następujących rolach: Marsel–Napoleon w Bajaderze i Rons w *Księżniczce czardasza* Imre Kálmána, Leśnik w *Zemście nietoperza* Johana Straussa syna, Raul de Brioché w *Wesołej wdówce* Franciszka Lehára, w spektaklu *Duch zamku Canterville* W. Baskina jako George oraz w komedii muzycznej *Dyrektor teatru* Wolfganga Amadeusza Mozarta w roli Herza.



foto: G. Salachutdinova

Petr Zizyak

Ein Bote

Er kommt aus Kasachstan. Er ist Absolvent der Akademischen Operetten- und Musiktheater in Karaganda im Bereich Musiktheaterkünstler (2022). 2019 trat er in diesem Theater im Chorensemble und als Solist auf. Er wurde im Oktober 2022 an der Oper im Schloss eingestellt. Er trat hier in den Musicals auf: *Crazy for You* von George und Ira Gershwin als Sam und in *My Fair Lady* von Alan Jay Lerner und Frederick Loewe als Jamie. Am Theater in Karaganda sang er in folgenden Operetten: als Marsel-Napoleon in *La Bayadère*, Rons in *Die Csardasprinzessin* von Imre Kálmán, als Förster in *Die Fledermaus* von Johann Strauss, als Raul de Brioché in *Die lustige Witwe* von Franz Lehár, in dem *Gespent von Schloss Canterville* von W. Baskin als George und in Wolfgang Amadeus Mozarts Musikkomödie *Theaterdirektor* als Herz.

Dawid Safin

Stary Cygan

Od roku 2010 jest związany z Operą na Zamku jako artysta chóru. Obecnie dyplomant w Akademii Sztuki w Szczecinie na Wydziale Wokalnym. Wystąpił w wielu rolach solowych na scenie Opery na Zamku m.in. jako: Posłaniec w *Traviacie*, Secondo Contandino w *Pajacach*, Guccio di Buoso oraz Pinellino w operze *Gianni Schicchi* w reż. Michała Znanieckiego, Cowboy Jimmy w *Crazy for You* w reż. Jerzego Jana Połońskiego, jeden z Gapiów w musicalu *My Fairy Lady* w reż. Jakuba Szydłowskiego, Skrobek i Sarabanda w bajce *O krasnoludkach i sierotce Marysi* w reż. Wiesława Łągiewki, Sędzia w *Historii najmniej prawdopodobnej* w reż. Natalii Babińskiej, Asystent i Dyrektor Kancelarii w *Procesie* oraz Komisarz w operze *Madama Butterfly* w reż. Pii Partum. Występuje również w galach, koncertach oratoryjnych oraz sylwestrowych.



foto: M. S. Sewerynowicz

Dawid Safin

Ein alter Zigeuner

Seit 2010 ist er als Chorkünstler der Oper im Schloss verbunden. Heutzutage ist er Doktorand an der Akademie der Künste in Stettin im Bereich Gesang. Er trat in vielen Solorollen auf der Bühne der Oper im Schloss auf, z.B. als Der Eilbote in *La Traviata*, Secondo Contandino in *Bajazzos*, Guccio di Buoso und Pinellino in der Oper *Gianni Schicchi*, Regie: Michał Znaniecki, Cowboy Jimmy in *Crazy for You*, Regie: Jerzy Jan Połoński, ein Schaulustiger im Musical *My Fairy Lady*, Regie: Jakub Szydłowski, Skrobek und Sarabanda im *MärchennWaise Marysia und die Zwerge*, Regie: Wiesława Łągiewka, *Richter in Das Unglaublichste*, Regie: Natalia Babińska, Assistent und Leiter des Rechtsbüros im *Prozess* und Kommissar in der Oper *Madama Butterfly* unter der Regie von Pia Partum. Außerdem tritt er bei Galas, Oratorien und Silvesterkonzerten auf.

Adam Szramki

Stary Cygan

Śpiew solowy (baryton) ukończył na Wydziale Wokalnym Akademii Sztuki w Szczecinie. Swoją głose kształcił podczas mistrzowskich kursów wokalnych m.in. u Andrzeja Dobbera, Andrzeja Lamperta i Marcina Bronikowskiego. Podczas studiów debiutował rolą Podczaszyca w spektaklu akademickim *Hrabina* Stanisława Moniuszki w Operze na Zamku, z którą związany jest do dzisiaj. Partie oratoryjno-kantatowe wykonywał m.in. z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii w Szczecinie, Filharmonii Zielonogórskiej i Polską Filharmonią „Sinfonia Baltica” im. Wojciecha Kilara. Śpiewał pod kierownictwem znakomych dyrygentów, takich jak Sylvain Cambreling i Charles Dutoit podczas Martha Argerich Festival (Elbphilharmonie i Laeiszhalle w Hamburgu, nagranie dla Avanticlassic) oraz w Emirates Palace Auditorium w Zjednoczonych Emiratach Arabskich.

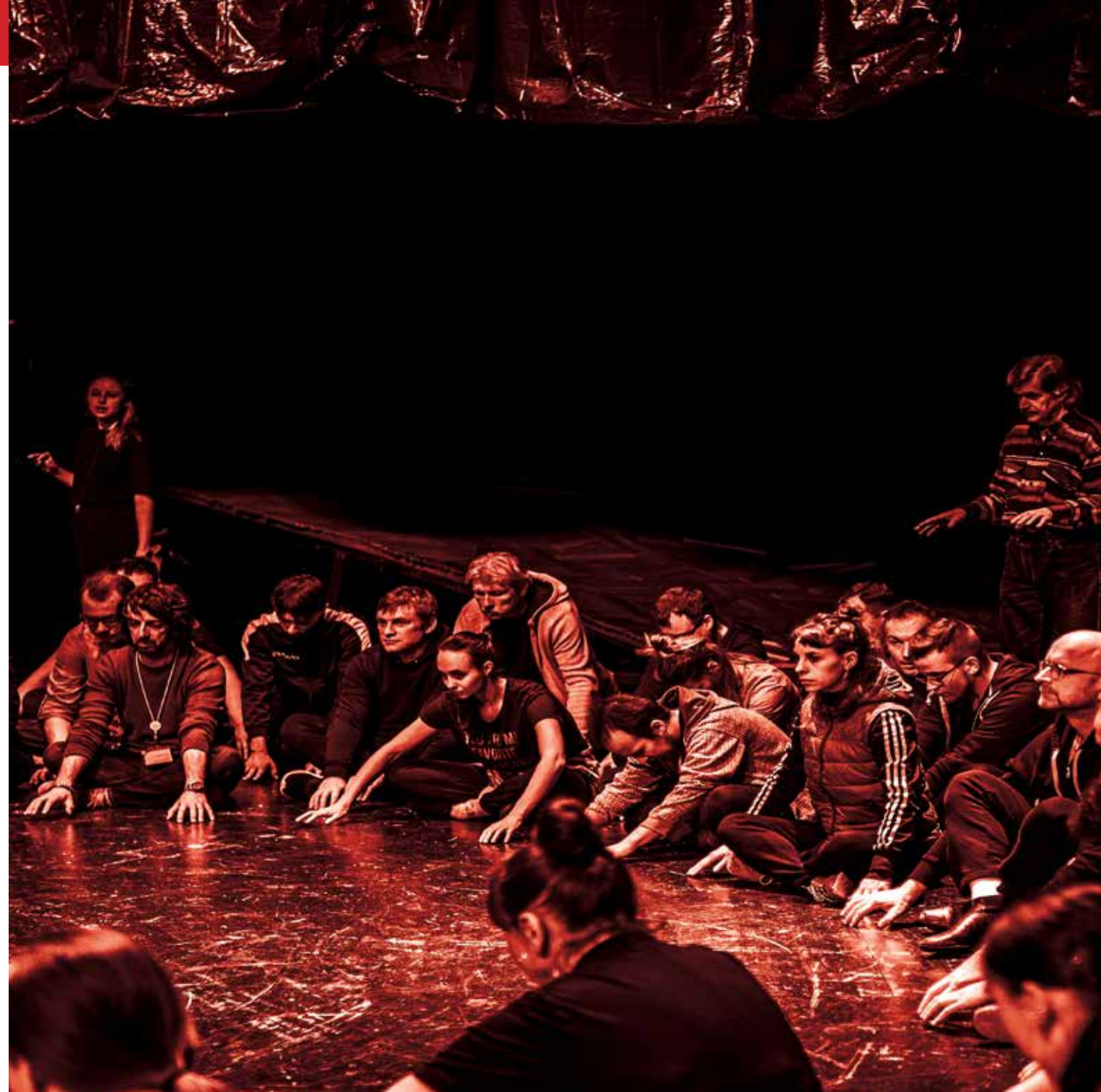


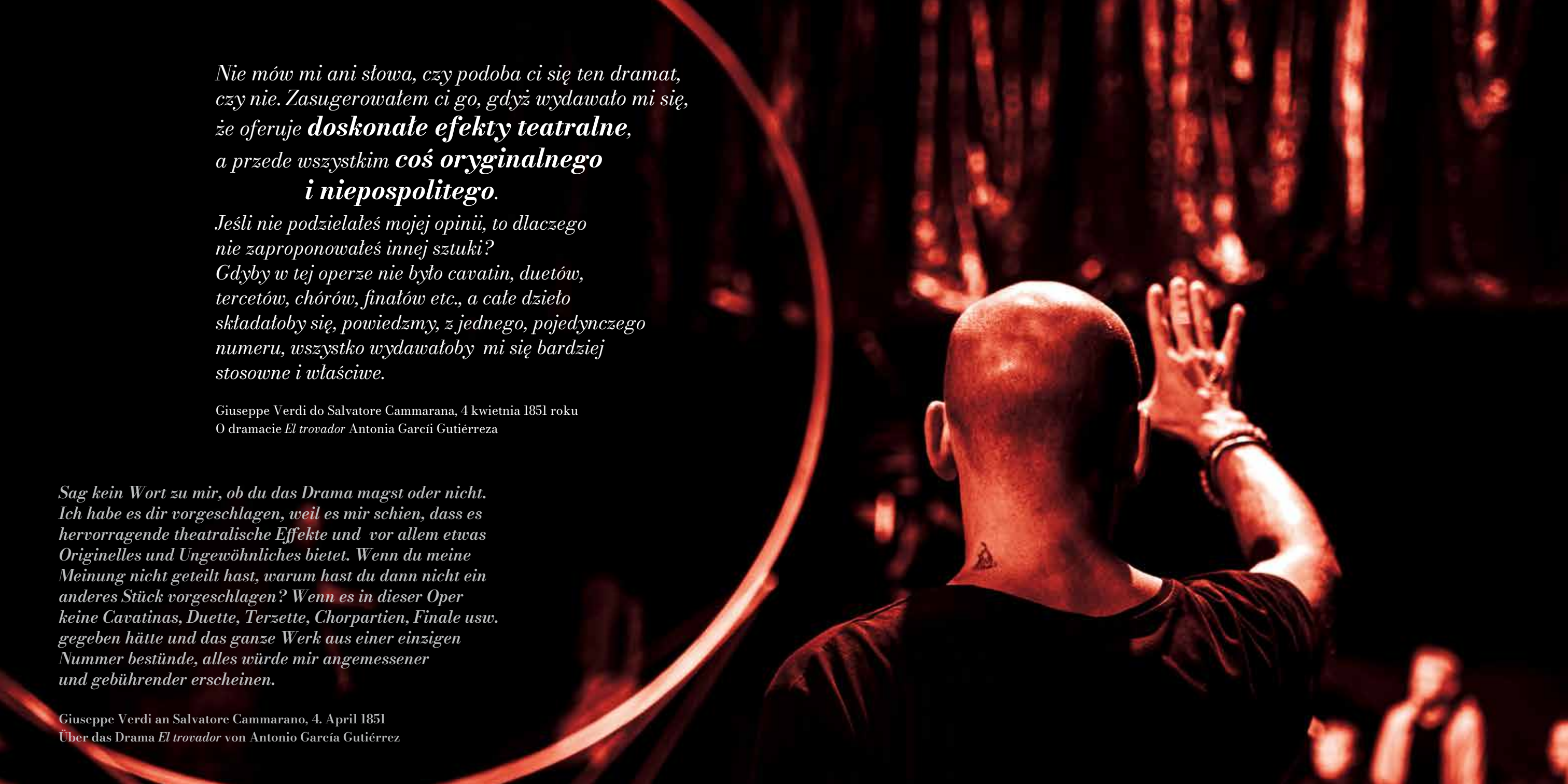
foto: J. Peszel

Adam Szramki

Ein alter Zigeuner

Sologesang (Bariton), er absolvierte die Gesangsabteilung der Kunstakademie in Stettin. Er bildete seine Stimme während Meistergesangskursen weiter, unter anderem mit Andrzej Dobber, Andrzej Lampert und Marcin Bronikowski. Während seines Studiums debütierte er mit der Rolle von Podczaszyca in akademischer Inszenierung der Oper *Gräfin* von Stanisław Moniuszko, an der Oper im Schloss Stettin, mit der er bis heute verbunden ist. Oratorien- und Kantatenpartien spielte er u. a. mit dem Sinfonieorchester der Philharmonie Stettin, mit der Philharmonie in Zielona Góra und der Polnischen Wojciech Kilar-Philharmonie „Sinfonia Baltica“. Er hat unter großen Dirigenten wie Sylvain Cambreling und Charles Dutoit beim Martha Argerich Festival (Elbphilharmonie und Laeiszhalle Hamburg, Aufnahme für Avanticlassic) und im Emirates Palace Auditorium in den Vereinigten Arabischen Emiraten gesungen.





*Nie mów mi ani słowa, czy podoba ci się ten dramat,
czy nie. Zasugerowałem ci go, gdyż wydawało mi się,
że oferuje **doskonale efekty teatralne,**
a przede wszystkim **coś oryginalnego**
i niepospolitego.*

*Jeśli nie podzielałeś mojej opinii, to dlaczego
nie zaproponowałeś innej sztuki?
Gdyby w tej operze nie było cavatin, duetów,
tercetów, chórów, finałów etc., a całe dzieło
składałoby się, powiedzmy, z jednego, pojedynczego
numeru, wszystko wydawałoby mi się bardziej
stosowne i właściwe.*

Giuseppe Verdi do Salvatore Cammarana, 4 kwietnia 1851 roku
O dramacie *El trovador* Antonia Garcíi Gutiérreza

*Sag kein Wort zu mir, ob du das Drama magst oder nicht.
Ich habe es dir vorgeschlagen, weil es mir schien, dass es
hervorragende theatralische Effekte und vor allem etwas
Originelles und Ungewöhnliches bietet. Wenn du meine
Meinung nicht geteilt hast, warum hast du dann nicht ein
anderes Stück vorgeschlagen? Wenn es in dieser Oper
keine Cavatinas, Duette, Terzette, Chorpartien, Finale usw.
gegeben hätte und das ganze Werk aus einer einzigen
Nummer bestünde, alles würde mir angemessener
und gebührender erscheinen.*

Giuseppe Verdi an Salvatore Cammarano, 4. April 1851
Über das Drama *El trovador* von Antonio García Gutiérrez

Artyści i pracownicy

Opery na Zamku w Szczecinie w sezonie 2022/2023

Jacek Jekiel, dyrektor opery

Dyrektor

Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora ds. artystycznych

Jerzy Wołosiuk

Zastępca dyrektora

Joanna Prokocka

Joanna Prokocka, zastępca dyrektora

Soliści śpiewacy

Soprany: Lucyna Boguszewska, Ewa Olszewska, Joanna Tylkowska-Drożdż, Victoria Vatutina, Aleksandra Bałachowska-Madej*, Anna Fabrello*, Anna Farysej*, Paula Maciolek*, Anna Rosa*, Ewa Tracz*, Anna Wiśniewska-Schoppa*, Gabriela Orłowska-Silva*. **Mezzosoprany:** Anna Bernacka*, Elwira Janasik*, Sandra Klara Januszewska*, Monika Korybalska-Kozarek*, Gosha Kowalinska*, Katarzyna Nowosad*, Ewa Zeuner*. **Kontratenorzy:** Tomasz Raczkiewicz*. **Tenorzy:** Pavlo Tolstoy, Paweł Wolski, Piotr Zgorzelski, Jarosław Bielecki*, Dawid Kwieciński*, Tomasz Kuk*, Tomasz Madej*, Irakli Murjikneli*, Juan Noval-Moro*, Łukasz Ratajczak*, Dominik Sutowicz*, Łukasz Załęski*, Adam Zdunikowski*. **Barytony:** Tomasz Łuczak, Krzysztof Bobrzecki*, Mirosław Kosiński*, Christian Oldenburg*, Bartłomiej Misiuda*, Sebastian Szumski*, Witold Żołądkiewicz*. **Bas-barytony:** Janusz Lewandowski, Łukasz Goliński*, Grzegorz Pelutis*, Adam Tomaszewski*. **Basy:** Jakub Michalski*, Rafał Pawnuk*, Piotr Pieron*, Bartłomiej Tomaka*. **Aktorzy:** Tomasz Bacajewski*, Katarzyna Bieschke-Wabich*, Krzysztof Cybiński*, Karol Drozd*, Anna Federowicz*, Anna Gigiel*, Maciej Glaza*, Anna Januszewska*, Danuta Kamińska*, Małgorzata Kotek*, Janusz Kruciński*, Wiesław Łągiewka*, Wiesław Orłowski*, Mariusz Ostrowski*, Konrad Pawicki*, Jacek Piotrowski*, Jerzy Jan Połoński*, Anastazja Simińska*, Wojciech Socha*, Marta Wiejak*, Marcin Wortmann*, Przemysław Żychowski*.

* współpraca

Orkiestra Opery na Zamku w Szczecinie

Orkiestra

Dyrygenci: Jerzy Wołosiuk, Małgorzata Bornowska*, Grzegorz Berniak*, Przemysław Fiugajski*, Vladimir Kiradjiev*, Przemysław Zych*.

* współpraca

Orkiestra Opery na Zamku w Szczecinie

I skrzypce: Danuta Organiściuk* (koncertmistrz), Krzysztof Buszczyk* (zastępca koncertmistrza), Aleksandra Głowacz*, Tomasz Rutkowski*, Maria Grajewska, Anna Kaźmierska, Natalia Lebedeva, Jarosław Wojtasiak (inspektor orkiestry). **II skrzypce:** Misza Tsebriy*†, Olga Haritonow, Paulina Majchrzak, Agnieszka Murawska, Karolina Szponar. **Altówki:** Edyta Prątnicka*†, Aleksandra Pawlak*, Ewelina Stępień*, Bogdan Krochmal, Marzena Rutkowska, Andrzej Słoniecki, Anna Zhavoronkova. **Wiolonczele:** Wojciech Jaworski*† (koncertmistrz), Małgorzata Olejak*, Włodzimierz Zylin*, Sylwia Duszyńska, Mirosława Lignarska, Bogumiła Wójcik. **Kontrabasy:** Iurii Skakun*, Michał Borczyk. **Flety:** Włodzimierz Kopczuk*, Joanna Wojdyło*. **Oboje:** Michał Balcerowicz*, Dorota Jakóbska. **Rożek angielski/obój:** Katarzyna Sobeńko*. **Klarnety:** Piotr Mróz*, Karol Sowa*. **Fagoty:** Andriy Moroz*, Marcin Szczygieł. **Waltornie:** Łukasz Reginia*, Ivan Yurkou, Rafał Kowalczyk, Taras Dovhopol. **Trąbki:** Mansfet Masny*†, Igor Zuzanski*. **Puzony:** Arkadiusz Głogowski*, Oleksij Haritonow*, Grzegorz Włodarczyk. **Tuba:** Sergii Shehur*. **Harfa:** Alicja Badach*. **Perkusja:** Renata Bułat-Piecka*†,

* muzyk solista, † prowadzący grupę

Chór

Kierownik chóru: Małgorzata Bornowska. **Soprany:** Tetiana Bilchak*, Aneta Czaplińska, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis-Mamrot*, Tetiana Lozniewa-Dovhopol. **Alty:** Monika Gałczyk-Lewicka, Marina Waszyńska, Aleksandra Wojtachnia (inspektor chóru), Justyna Zawilińska, Małgorzata Zgorzelska*. **Tenory:** Ruslan Bilchak*, Adam Kacperski, Ivan Kit, Marcin Seech*, Piotr Urban, Petr Zizyak. **Basy:** Dariusz Hibler, Winicjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Oleksandr Polianskyi, Dawid Safin, Adam Szramski, Jarosław Zadon.

* solista chóru

Balet Opery na Zamku w Szczecinie

Balet

Kierownik baletu: Grzegorz Brożek. **Asystent-pedagog:** Ksenia Naumets. **Akompaniator baletu:** Ewelina Fogiel. **Soliści:** Nayu Hata, Ksenia Naumets, Patryk Kowalski, Paweł Wdówka. **Koryfeje:** Żaneta Bagińska, Aleksandra Głogowska, Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Emma McBeth, Stephanie Nabet, Boglarka Novak, Piotr Nowak (inspektor baletu). **Zespół baletowy:** Angela Albonetti, Klaudia Batista, Chiara Belloni, Aleksandra Januszak-Kacperska, Rena Miyamoto, Nadine De Lumé, Julia Safin, Kazutora Komura, Damiano Maffei, Anton Mladenov, Roger Bernad Paretas, Giulio Refosco, Yu Yamani.

Masażystka-rehabilitantka: Marta Pietrzyk

Balet Opery na Zamku w Szczecinie

Korepetytorzy-akompaniatorzy: Olha Bila, Olha Bilas, Michał Landowski

Inspicjentki: Katarzyna Berowska, Marta Miklińska, Maria Malinowska-Przybyłowicz

Balet Opery na Zamku w Szczecinie

Dział dekoracji i obsługi sceny: Andrzej Kieć (kierownik), Krzysztof Wojtasik (z-ca kierownika), Katarzyna Meronk, Józef Jaworski, Ryszard Kotecki, Sebastian Koziorowicz, Michał Marszałek, Marek Mierzejewski, Filip Misiewicz, Paweł Nowakowski, Maciej Pieróg, Patryk Pyrz, Marcin Stachowicz, Aleksander Zdrojewski, Bartosz Madej.

Dział kostiumów i charakteryzacji: Dorota Jagodzińska (kierownik), Edyta Biernacik, Wanda Caban, Barbara Czerniszewska, Wiesława Misiewicz, Anna Skowron, Bożenna Sobera, Justyna Szulc-Urban, Małgorzata Tatara, Agata Włodarczyk, Wiesława Zygmunt.

Dział elektro-akustyczny: Dawid Karolak (kierownik), Zbigniew Carlo, Paweł Kois, Vasyl Kropyvnyi, Andrzej Kryński, Aleksander Miśkiewicz, Jakub Skowroński.

Balet Opery na Zamku w Szczecinie

Administracja

Sekretariat: Izabela Szcześniak

Dział finansowo-księgowy: Monika Sałdan (główna księgowa), Beata Gralak, Dagmara Lis, Joanna Marcinkiewicz, Agata Skalecka. **Dział marketingu:** Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska (z-ca kierownika), Anna Basek, Katarzyna Bazylińska, Marta Peszko. **Rzecznik prasowy:** Magdalena Jagiełło-Kmieciak. **Dział organizacji pracy artystycznej:** Katarzyna Ładczuk (kierownik), Monika Stawiarska, Szymon Piotrowski (stroiciel fortepianów), Misza Tsebriy (bibliotekarz). **Dział administracyjno-gospodarczy:** Agnieszka Płocha (kierownik), Andrzej Betka, Mateusz Fryśny, Janusz Grzegorzcyk, Danuta Kościelna, Robin Mamrot, Andrzej Rzeszutek, Krystyna Sikora, Izabela Szwarc, Ewa Świerzyńska, Elżbieta Zawadzka. **Dział kadr:** Małgorzata Pigan (kierownik), Monika Marszałek. **Gł. spec. ds. fund. zewnętrznych i sponsorów:** Agnieszka Balcerczyk. **Kasa opery:** Marzena Kaczmarek-Pudło, Iwona Wardak. **Archiwum:** Konrad Kieć. **Specjalista ds. BHP:** Grażyna Chojna. **Inspektor IOD:** Przemysław Oćwieja.

Balet Opery na Zamku w Szczecinie



Partner Strategiczny



**BMW
Bońkowscy**

Partner Opery na Zamku
w Szczecinie

PKS SZCZECIN

Partner Opery na Zamku
w Szczecinie



Patroni medialni



Opracowanie merytoryczne i teksty / Textproduktion
Sylwia Wachowska

Projekt i skład / Layout und Satz
Agata Pelechaty

Współpraca redakcyjna / Redaktionelle Zusammenarbeit
Anna Markiewicz-Czaus

Przekład / Übersetzung
Marta Matusiak, Wojciech Kral

Zdjęcia z prób / Probe zu Troubadour, Foto
Piotr Nykowski

Zdjęcie na okładce / Foto auf dem Cover
Bartek Warzecha

Źródła ilustracji / Bildnachweise
Wikimedia Commons: ss. 12, 43, 46, 49 - 55, 57, 61
Narodowe Archiwum Cyfrowe: s. 38
Library of Congress: s. 58

Druk/Druck
Sindruk



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO

www.opera.szczecin.pl