

Jan Jazownik

Akcja sceniczna jako efekt oddziaływań koncepcji muzycznej i reżyserskiej

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 2, 43-65

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Jan Jazownik

Akcja sceniczna jako efekt oddziaływań koncepcji muzycznej i reżyserskiej

Idea zjednoczenia się krajów Europy prowokuje nas do poszukiwania wspólnego dziedzictwa kulturowego. Spośród pierwszych wspólnot kulturowych, które pojawiły się na naszym kontynencie, szczególnie wyróżniła się cywilizacja starożytnej Grecji. Jej osiągnięcia wywarły ogromny wpływ na rozwój społeczeństwa naszego kontynentu i innych narodów świata¹. To właśnie sztuka antyczna stworzyła najstarszą europejską formę teatru – dramat grecki, uniwersalną formę wyrażania myśli artystycznej, będącą syntezą poezji, muzyki i tańca. Forma ta zafascynowała pod koniec XVI wieku grono intelektualistów (uczonych, poetów i muzyków) skupionych wokół osoby hrabiego Giovanniego Bardi, a znanych nam dziś jako Camerata Florencka. Ich pomysł wskrzeszenia dramatu greckiego doprowadził do powstania najbardziej osobliwego tworu scenicznego – OPERY. Formy, która ulegając na przestrzeni lat przemianom oraz modyfikacjom, rozwijała się i przekształcała fascynując, wzruszając, drażniąc lub bulwersując publiczność teatrów operowych całego świata.

Śledząc historię rozwoju muzycznych form scenicznych zauważamy, że pomimo zmieniających się stylów i trendów, zawsze istniał problem scalenia muzycznego dzieła scenicznego w jedną logiczną całość, nadania odpowiedniego wyrazu dramatycznego zawartym w utworze treściom, podporządkowania ich akcji dramatycznej za pomocą dostępnych w danej epoce środków artystycznych i technicznych. Patrząc dziś na ten problem z perspektywy dyrygenta (kierownika muzycznego spektaklu) pragnę podzielić się swoimi przemyśleniami i wnioskami.

¹ N. Davies, *Europa*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2004, s. 19–20.

Oglądając spektakl operowy, operetkowy czy musicalowy przeciętny widz nie zdaje sobie sprawy, że to, co ogląda, powstało w wyniku współpracy wielu osób. W obecnym teatrze operowym głównymi postaciami tworzącymi koncepcję spektaklu są: kompozytor, dyrygent i reżyser. Te trzy osoby poprzez wykonawców i przy pomocy scenografa, kostiumologa, choreografa, chórmistrza, akustyka, oświetleniowca oraz całej obsługi technicznej (na zasadach współzależności) współtworzą spektakl – **muzyczne dzieło sceniczne**; Dzieło, które – pojmowane jako twór intencjonalny² – dopiero w procesie wykonawczym stanie się skończonym, muzycznym dziełem scenicznym. Złoży się na to współpraca wymienianych wcześniej osób, a **koncepcje wykonawcze** dyrygenta i reżysera przebiegać będą na płaszczyznach rozwiązań **technicznych i interpretacyjnych**. Zespół działań składających się na **techniczne koncepcje wykonawcze** to: przygotowanie zespołów, dykcja, problemy intonacyjne, rytmiczne itp. Na **koncepcje interpretacyjne** złożą się: miejsce muzyki w spektaklu, budowa formy, realizacja agogiki, artykulacji, dynamiki.

U podstaw każdej koncepcji powinny leżeć:

1. Znajomość stylu i epoki, z której pochodzi utwór.

Jeśli pragniemy pozostać wierni idei kompozytora oraz historycznej konwencji epoki, nie możemy zastosować np. W operze barokowej, modelu akcji współczesnego kina, czy pozbawić muzyki czynnika opisu wokalnego.

2. Dokładna analiza i interpretacja partytury wraz z tekstem libretta.

Tu odkrywamy dzieło, jego formę i treść, zapoznajemy się z koncepcją kompozytora. Dotarcie do dokumentów, notatek źródłowych może być bardzo pomocne i ciekawe. Przykładem niech będą uwagi Christopha Willibalda Glucka – reżysera, spisane podczas wznowienia jego dzieła *Echo i Narcyz w Paryżu*: „Scena 3. – Cała ta [...] scena winna być mówiona z ogniem i grana z przejściem. Rozwlekłość byłaby dla niej zgubna. Trzeba, by aktorzy zważali na dobre frazowanie i by recytatyw był szybko deklamowany. [...] Koniec sceny winien być bardzo żywy, jeśli idzie o Echo.” „Akt II, scena 2 – [...] Trzeba mniej ruchów i gestów, wzruszenia i smutku w grze wszystkich nimf”³.

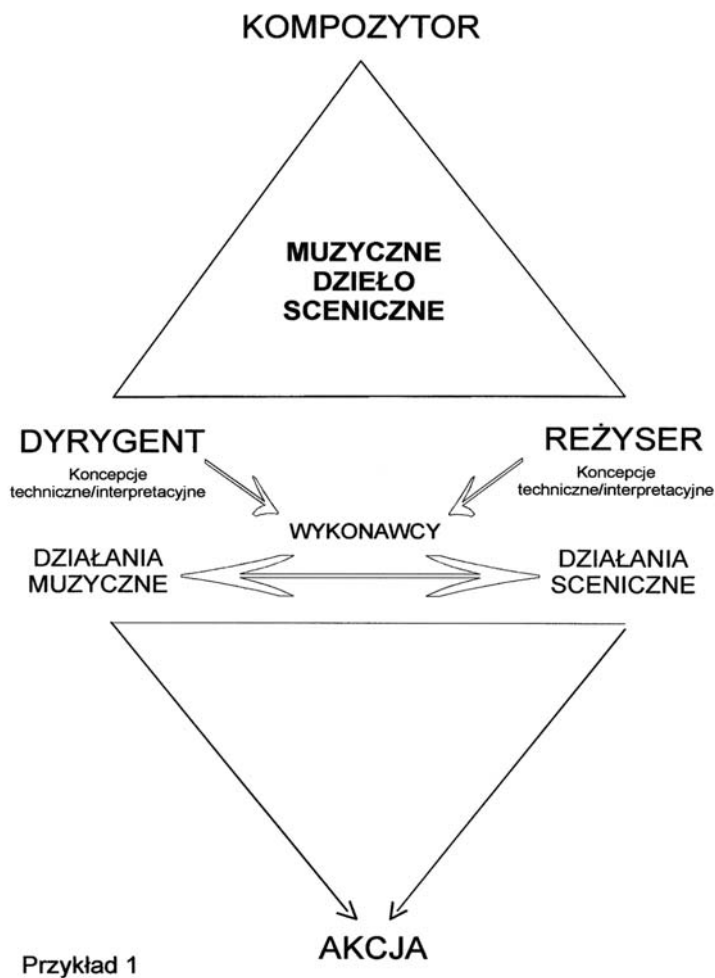
3. Pomysł.

Indywidualny wkład twórcy oparty na jego wiedzy i wyobraźni.

² R. Ingarden, *Studia z estetyki*, [w:] *O tożsamości dzieła muzycznego*, t. 2, PWN, Warszawa 1959.

³ B. Horowicz, *Teatr Operowy*, PIW, Warszawa 1963, s.127.

Koncepcje wykonawcze **techniczne i interpretacyjne** złożą się na zespół **działań muzycznych** (u dyrygenta) i **scenicznych** (u reżysera). Działania muzyczne i sceniczne, współoddziałując na siebie, będą uzupełniały się wzajemnie, a ich wypadkową stanie się **akcja** (przykład 1. Grafik autora artykułu).



Zaprezentowany tutaj schemat wzajemnych relacji osób i pojęć związanych z realizacją dzieła scenicznego unaocznia nam rolę, jaką pełnią: **dyrygent i reżyser** oraz w jakich odniesieniach znajdują się oni w stosunku do pojęcia **akcji**.

Wszystkie procesy zachodzące w czasie wypracowywania koncepcji (reżyserskich i muzycznych) oraz rozwiązania z nich wynikające są rezultatem podstawowych czynników:

- Postawy reżysera i dyrygenta określającej ich osobisty stosunek do rozumienia muzycznego dzieła scenicznego.
- Podejścia do tekstu libretta i jego związku z formą spektaklu.

-Zdolności postrzegania zjawisk muzycznych i scenicznych zawartych w partyturze.
Czynniki te rozpatruję z punktu widzenia autora pracy – dyrygenta.

REŻYSER

Musimy mieć świadomość, że osoba reżysera pojawiła się w historii teatru operowego dość późno i nie rozwiązała wszystkich problemów towarzyszących twórcom muzycznym inscenizacji teatralnych. Od momentu, gdy Jacopo Peri wystawił swoją *Dafne* (1598)⁴ aż do końca XVIII wieku, przygotowanie przedstawienia leżało w gestii kompozytora lub librecisty. Bezpośredni wpływ na zewnętrzny wygląd przedstawienia mieli jednak architekci sceny budujący przemysłne maszyny i dekoracje teatralne.

„Tam się wiele miratum dignum widziało, konie żywe, ludzie po powietrzu latające na pół godziny i dalej. Okręty, galery na teatrum pływające tak wielkie, że się kilkadziesiąt człowieka w nich mieściło” – pisał członek dworu króla Jana Sobieskiego, Teodor Billewicz, o weneckim przedstawieniu *Il Vespasiano* – Carlo Pallaviciniego (1678)⁵.

Pozostawienie akcji scenicznej osobistej inwencji śpiewaków nie dawało zadowalających rezultatów. W opisach Charlesa Simona Favarta (1710–1792), francuskiego librecisty XVIII wieku możemy przeczytać: „Śpiewacy włoscy są jedynymi, którzy obywają się bez gry. Nikogo nie razi poprawianie żobotu w momencie, kiedy śpiewają o burzy, a ich primadonny posiadają wyłączny sekret wachlowania się przy ariach wybuchowych”⁶.

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) podaje „malowniczy” obraz opery paryskiej połowy XVIII wieku: „Widzi się aktorki prawie w konwulsjach, wrywające gwałtowne jęki z płuc, z pięściami zaciśniętymi na piersiach, z głową odrzuconą do tyłu z twarzą rozpaloną, o nabrzmiąłych naczyniach krwionośnych, dyszące... Ich wysiłki sprawiają tyleż cierpienia tym, którzy na nie patrzą, co ich śpiew tym, którzy ich słuchają”⁷.

Szczególnie w tym kontekście zwracają uwagę znane z historii rozwoju muzyki postacie wybitnych kompozytorów – reżyserów: Jeana-Baptiste Lully, Christopha Willibalda Glucka, Wolfganga Amadeusza Mozarta, którzy wskazywali na potrzebę zmiany zachowania występujących na scenie aktorów i konsekwentnie egzekwowali swe wymagania. Potrzeba wprowadzenia scenicznego koordynatora pojawiła się w końcu XVIII wieku wraz ze wzrostem obsady oper i wymagań kompozytorów (Carl Maria von Weber, Giuseppe Verdi). Ryszard Wagner był tym, który pierwszy wprowadził pojęcie „dyrygenta sceny”, widząc w osobie reżysera brakujące ogniwo pełnej koncepcji realizacji

⁴ *Kronika Opery*, Wydawnictwo Kronika M.B. Michalik, Warszawa 1993, s. 13.

⁵ A. Szweykowska, *Wenecki teatr modny*, PWM, Kraków 1980, s. 26.

⁶ B. Horowicz, *Teatr operowy*, PIW, Warszawa 1963, s. 103.

⁷ Tamże, s. 116.

dzieła. Poprzez Cosimę i Siegfrieda Wagnerów („strażników” spuścizny Ryszarda), Gustava Mahlera (genialnego inscenizatora), Otto Klemperera (angażującego awangardowych reżyserów teatralnych okresu międzywojennego) docieramy (zdaję sobie sprawę, że bardzo „na skróty”) do czasów, w których zadania reżysera stanowią jeden z głównych elementów tworzących muzyczne dzieło sceniczne i są nie bez znaczenia dla dyrygenta.

Lia Rotbaumówna (reżyser operowy, w latach 1958–1968 związana z Operą Wrocławską) w książce *Opera a jej kształt sceniczny*⁸ wymienia cały krąg problemów, który musi znaleźć się w polu widzenia nie tylko współczesnego reżysera, ale każdego artysty parającego się operą. Zalicza do nich: granice współczesnienia opery, sposób pojmowania teatralności, rytm i tempo narracji – ustytuczenie, czy dynamizację spektaklu, problem wierności dziełu – stosunek realizatorów do partytury.

Koncepcje reżyserskie wpływają na tempo narracji i stronę muzyczną spektaklu. Pod tym względem możemy zauważyć dwie skrajne postawy reżyserskie:

1. Epicką – sprowadzającą postacie sceniczne do symboli wyrażających problem; kobieta – mężczyzna, władza – poddani, prawda – kłamstwo (problem ucieleśniony jest przez postać). W tym przypadku muzyka wypowiada myśli i działania postaci. Jest akcją. (Ryszard Wagner określa swojego *Tristana i Isoldę* nie jako dramat muzyczny, lecz jako *akcję* (Handlung).

2. Dramatyczną – ukazującą konflikt między konkretnymi postaciami scenicznymi z wyeksponowaniem czynnika ruchu i gestu (działanie postaci ukazuje problem).

Muzyka dopowiada myśli i interpretuje stany emocjonalne bohaterów. Istnieje na scenie w konkretnej akcji. Towarzyszy akcji.

Na powyższe interpretacje nakłada się konwencja wystawienia spektaklu: archiwalna (znajdująca swoją najdoskonalszą realizację w zespołach specjalizujących się wykonawstwem muzyki dawnej), lub współczesna. Powyższe koncepcje i postawy odzwierciedlają także sposób podejścia dyrygenta (kierownika muzycznego spektaklu) do partytury.

Konstantin Stanisławski twierdził: „[reżyser] to jest taki człowiek, który swą twórczością zdolny jest budzić w ludziach myśli potrzebne współczesności”⁹. Trudno dziś wyobrazić sobie, by bagaż doświadczeń współczesnego świata z całą jego złożonością stosunków społecznych, wiedzy historycznej i techni-

⁸ L. Rotbaumówna, *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*, PWM, Kraków 1969, s. 15.

⁹ Tamże, s. 17.

cznej nie miał wpływu na interpretację opery czy operetki, bez względu na to, w jakim okresie ona powstała.

Uwspółcześnieniu podlega głównie zewnętrzna „szata” spektaklu – oprawa scenograficzna, kostiumy, sposób zachowania się śpiewaków. Warstwa muzyczna pozostaje często bez zmian. Przykładem takich rozwiązań może być spektakl *Orfeusza i Eurydyki* Chrisopha Willibalda Glucka przygotowany przez „The Australian Opera” w Sydney¹⁰, gdzie współczesne potraktowanie ruchu scenicznego pozwoliło Orfeuszowi (David Hobson) na śpiewanie arii z ręką w kieszeni garnituru.

Podobną współczesną wersję oprawy scenograficznej i choreograficznej znajdujemy słuchając (i oglądając) arię Kleopatry w operze *Julius Cesar* – Georga Fridericha Haendla (przykład 2)¹¹.

Przedstawienie może także „wchłoniąć” muzyczne formy subkultury.

W szczecińskiej „adaptacji” (tak wypada to nazwać) *Wesołej Wdówki* Franza Lehara (reżyseria – Adam Hanuszkiewicz) pieśń Gryzetek z III aktu została przedstawiona w formie choreograficznej i muzycznej [sic!] rapu¹².

Stosunek reżysera do tekstu dzieła scenicznego rzutuje na przekazywane treści i budowę formalną spektaklu. Wszelkie zmiany zachodzące w warstwie słownej znajdują swoje odbicie w warstwie muzycznej utworu, gdyż są one ze sobą powiązane zależnością zadaną przez kompozytora. O relacjach muzyki i tekstu pisze Mozart w jednym ze swoich listów: „W operze poezja musi być po prostu posłuszną córką muzyki... najlepiej, jeżeli zejdą się ze sobą dobry kompozytor, z mądrym poetą, rzadkim jak ptak Feniks – wtedy można być pewnym powodzenia”¹³.



Kleopatra – Susan Larson

¹⁰ C.W. Gluck, *Orfeusz i Eurydyka*, „The Australian Opera” w Sydney 1994 reżyseria – S. Lazaridis, dyryguje – M. Guidarini, Orfeusz – D. Hobson. Akt I, Nr 9 – Aria Orfeusza *Cerco il mio ben così*.

¹¹ G.F. Haendel, *Julius Cesar*, Dresden Staatskappelle 2002, dyrygent – C. Smith, reżyseria – P. Sellars. Akt III, Aria Kleopatry; solistka – S. Larson. Zdjęcie stanowi klatkę filmowej wersji opery emitowanej w programie Mezzo.

¹² F. Lehár, *Wesoła Wdówka*, Opera na Zamku w Szczecinie, reżyseria – Adam Hanuszkiewicz, kierownictwo muzyczne – Wacisław Kunc, współpraca artystyczna – Jan Jazownik, 1999.

¹³ K. Stromenger, *Uprowadzenie z seraju Mozarta*, PWM, Kraków 1957, s.17.

Zwyczaj wykonywania muzycznych dzieł scenicznych w oryginalnych językach stał się już właściwie praktyką. Elektroniczne tablice świetlne podają tłumaczenie libretta i melomani nie wiedzą nawet, że w XVII wieku „widzowie przychodzili do teatru z drukowanym tekstem opery i ze świecznikami, umożliwiającymi śledzenie go. Ślady tych świeczek widnieją na niektórych zachowanych egzemplarzach librett”¹⁴. Powodem była też kiepska dykcja solistów – ta „praktyka wykonawcza” artystów pozostała w niektórych teatrach do dziś, a złośliwi proponują wyświetlanie tekstu także naszych oper narodowych.

W niektórych przypadkach (zwłaszcza w formach, w których występują długie partie mówione: singspiel czy operetka), dokonuje się tłumaczenia tekstu libretta. W każdym tłumaczeniu istotne jest, by oddawało ono wiernie treść oryginału – zwłaszcza na słowach kluczowych. Jego dopasowanie do linii melodycznej zawsze spowoduje zmiany elementu rytmicznego partii wokalnych (przykład 3).

Orpheus Nr 2. Recitativ (partia solisty)

Wersja francuska (1774) Christoph Willibald Gluck
 Tekst: Pierre Louis Moline

Orpheus

Wersja włoska tekstu (1859) Opracowanie H. Berlioz

crés d'Eu-ri-di-ce ren-dez les su-pré-mes hon-neurs, et cou-vrez son tom-beau de fleurs.
 to-se d'Eu-ri-di-ce ren-de-te gli ul-ti-mi o-no-ri, e il mar-mo in ghir-lan-da-te.

Christoph Willibald Gluck - *Orfeusz* (wersja paryska); Nr 2 Recitativ.

Fragment partii wokalne. Różnice rytmiczne pomiędzy tekstem francuskim i włoskim.

Dokonując tłumaczenia libretta, realizator argumentuje to działaniem istotnym znaczeniem treści słownej, która buduje formę i akcję dramatyczną. W postaciach scenicznych i ich wypowiedziach publiczność może rozpoznać występujące w mniej lub bardziej zaszyfrowanej formie panujące aktualnie stosunki społeczne i wybitne postacie współczesne, wystawiane na ośmieszenie. Takie zadanie „spełniały” swego czasu operetki i reżyserzy poprzez modyfikację

¹⁴ B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 87.

tekstu starali się ten cel osiągnąć. *Kronika Opery* pod datą 1903 podaje informację: „*Orfeusz w Piekło* – Jacquesa Offenbacha święci w paryskim Théâtre Variétés kolejny wielki sukces. Upłynęło czterdzieści pięć lat (prapremiera – 21.10.1858) od pokazania złośliwej parodii Drugiego Cesarstwa i towarzystwa paryskiego. [...] Od czasu prapremiery stosunki społeczne i polityczne uległy jednak znacznej zmianie, tak, iż potrzebna była istotna przeróbka tekstu, aby włączyć doń liczne aktualne aluzje”¹⁵. Jakiego rodzaju były to zmiany artykuł nie opisuje, jednak jak daleko obecnie posunąć się może reżyser w tym względzie pokazuje szczecińska *Wesoła Wdówka* Franza Lehara. Zmiana tekstu, wprowadzenie alegorycznej postaci – Ojczyzny przyczyniły się do całkowitej zmiany kształtu i charakteru spektaklu (przykład 4)¹⁶.



Ojczyzna w otoczeniu urzędników państwowych

Liberalny stosunek reżysera do tekstu zawsze budzi kontrowersje i trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź jak daleko (i czy w ogóle) ma on prawo przekształcać istniejący już przecież w zapisie partytury muzyczny utwór sceniczny. Wszelkie zmiany będą zawsze rzutowały na formę spektaklu, a tym samym formę warstwy muzycznej dzieła. Przykłady takich zbiegów znajdujemy już w historii. Zmian dokonywali kompozytorzy i realizatorzy. Przyczyną były i są gusty publiczności, chęć pokazania możliwości solisty lub zespołu, potrzeba

¹⁵ *Kronika Opery...*, s. 305.

¹⁶ Tamże, zdjęcie z archiwum Opery na Zamku w Szczecinie.

doskonalenia dzieła lub ukrycia niedociągnięć wykonawców, nowe wizje spowodowane zmieniającym się światem itp.

Skróty, usuwanie wątków pobocznych, dodatki, zamiana kolejności scen, to zabiegi znajdujące swoje odbicie w budowie formy spektaklu – tym samym budowie formy muzycznej dzieła. Przekształcenia te mają bezpośredni wpływ na przebieg akcji dramatycznej utworu.

Jednym z pierwszych kompozytorów, który tworzył nowe wersje swoich oper był Christoph Willibald Gluck. Jego włoskie opery cieszyły się dużym zainteresowaniem w Paryżu. Pragnąc sprostać gustom francuskiej publiczności dokonywał zmian w tekście i muzyce (balety). Dla Paryża Giuseppe Verdi zmienił *Lombardczyków*, *Nieszpory Sycylijskie* i *Don Carlosa*. Nie udało się to jednak Ryszardowi Wagnerowi. Pomimo dodania scen baletowych w *Tannhäuserze* poniósł w Paryżu (1861) klęskę artystyczną. Awanturą, krzykami i śmiechem przyjęto „pomyłkę” umiejscowienia scen baletowych w I, a nie jak było to w zwyczaju w II akcie.

Wskazówki kompozytora dotyczące wykonania *Tannhäusera* wciąż dopuszczają możliwość ingerencji w formę dramatu pod pewnymi, określonymi przez niego warunkami: „Wagner żąda w scenie wejścia gości nie tradycyjnego orszaku operowego, ale imitacji życia realnego. Chór ma być podzielony na grupy przyjaciół i krewnych. Każda dama i każdy rycerz witani są u wejścia, przyjaźnie i z godnością [...]. Jeśli statyści w ostatniej scenie pierwszego aktu nie dają się ożywić i nie sprawiają wrażenia wesołego tłumu strzelców najeżdżających scenę, należy skreślić postludium orkiestrowe”¹⁷.

Udoskonalanie i dążenie do perfekcji doprowadziło do powstania nowych, kompozytorskich opracowań dzieł: *Fidelio* – Ludwiga van Beethovena, *Marii Stuart* – Gaetano Donizettiego, *Mocy przeznaczenia* – Giuseppe Verdiego, *Madamy Butterfly* – Giacomo Pucciniego, *Ariadny* – Ryszarda Straussa.

Paul Hindemith wystawiając w 1952 swoją operę *Cardillac* (prapremiera 1926), po doświadczeniach II wojny światowej, poszerzył dzieło do czterech aktów. Wbudował w nią liczne wstawki i zrewidował tekst. *Cardillac* nie był już jak w pierwszej wersji bohaterem, lecz przestępcą pchanym do zbrodni.

Jeden z pierwszych przekazów dotyczący zmian dokonanych przez inscenizatorów przedstawień pochodzi z roku 1644. Była to *Ulisse erante* – Francesco Sacratiego (uważanego ówczesnie za następcę Monteverdiego) wykonana w teatrze SS. Giovanni e Paolo w Wenecji. Zmienione zostało zakończenie utworu. „Autor kończył swój dramat zgodnie z dotychczasową dworską konwencją obrazem alegorycznej apoteozy. Tymczasem apoteozę ową tak przesunięto, by na końcu przedstawienia mógł zebrać oklaski – obyczajem trup zawodowych – cały zespół aktorski i żegnać widzów tekstem na cześć Troi, jak wiadomo, uznawanej za «prakolebkę» Wenecji”¹⁸.

¹⁷ B. Horowicz, *Tetar operowy...*, s. 153.

¹⁸ A. Szweykowska, *Wenecki teatr...*, s. 44.

W 1645 roku wystawiono we Francji *La finta pazza* tego samego kompozytora. Opera uległa pewnym modyfikacjom. Wiele scen skrócono, a nawet przerobiono na sceny mówione dostosowując do miejscowych gustów. Praktyka zmian musiała być wtedy popularna, gdyż sam Jean Baptiste Lully wystawiając włoskie opery w Paryżu dokomponowywał do nich wstawki baletowe (m.in. do: *Egisto*, *Ercole amante* – Francesco Cavalleo, *Nozze di Peleo e di Teti* Capriolego).

Kompozytorzy wyrażają się jednak o tego typu działaniach z dezaprobatą, dopuszczając tylko swoje, autorskie poprawki. Autor broszury *Il teatro alla moda* (jej autorstwo udowodniono Benedetto Macello, włoskiemu kompozytorowi i literatowi), wydanej anonimowo w Wenecji w 1720 roku, w szyderczy sposób daje wskazówki kompozytorowi opery: „Powinno się móc przedstawić operę [obsadą] tylko sześciu osób, z tym, że dwie lub trzy role mają być tak ujęte, aby w razie potrzeby można je było usunąć nie niszcząc dramaturgicznej intrygi”¹⁹.

Giuseppe Verdi pisał w roku 1851 do swego przyjaciela, rzeźbiarza Luccardi: „[...] Wiem, że zrujnowano w Rzymie nie tylko *Stiffelia*, ale i *Rigoletta*. Ci «impresarii» jeszcze nie zrozumieli, że opery powinny być wystawiane w całości, tak jak były pomyślane przez autora, albo lepiej ich nie wystawiać wcale. Nie rozumieją, że przeniesienie jednego fragmentu, jednej sceny jest prawie zawsze powodem niepowodzenia. A cóż dopiero – wyobraź sobie – gdy zmienia się całą treść opery!![...] To nie była moja muzyka”²⁰.

Powyższe cytaty świadczą o tym, że wykonawca (dyrygent, reżyser) styka się z problemem kształtu dzieła scenicznego i od niego samego, jego wiedzy i wyczucia stylu zależy ostateczny jego wygląd. Opera rządzi się prawami konwencji (rozumianej tu jako zespół zwyczajów /mody/ przyjętych przez środowisko w danym okresie historycznym). Spotyka się z potępieniem, znudzeniem i drwiną. We wspomnianym *Il teatro alla moda* czytamy: „Jeśli tak się złożyło, że w więzieniu znaleźli się Mąż i Żona i jedno z nich szło na śmierć, drugie bezwzględnie powinno pozostać [na scenie], aby zaśpiewać ariettę, której słowa muszą być wesołe, aby rozproszyć smutek ludu i dać mu do zrozumienia, że wszystko to dzieje się dla żartu”²¹.

„Szczyt mody każe, by [nieszczęśliwy bohater] płakał i umierał śpiewając szybko i wesoło” pisał Pier Francesco Tossi (1653–1732), włoski śpiewak operowy (kastrat)²².

Pomimo tych i innych krytycznych uwag i oczywistego nonsensu w przebiegu ciągu dramatycznych zdarzeń nie spotkałem się jednak z pomysłem usunięcia fragmentu ostatniego tchnienia śpiewanego przez uduszoną już Desdemonę *Muio innocent...* (G. Verdi – *Otello*), lub skreślenia „Arii w worku”, podczas

¹⁹ Tamże, s. 160.

²⁰ H. Swołkień, *Rigoletto G. Verdiego*, PWM, Kraków 1958, s. 35.

²¹ A. Szwejkowska, *Wenecki teatr...*, s. 159.

²² Tamże, s. 159.

której zaszytletowana Gilda śpiewnie wyznaje ojcu, co uczyniła i dlaczego (G. Verdi – *Rigoletto*).

DYRYGENT

Dyrygent zapoznając się z partyturą muzycznego dzieła scenicznego poszukuje zawartych w niej elementów akcji. Przekłada w swej wyobraźni język dźwięków, na ciąg koncepcji dźwiękowych zespołowych niejednokrotnie z obrazem. „Widzi” konkretne sceny, ich koloryt, klimat, elementy ruchu, zachowania się śpiewaków – wkracza w sferę koncepcji dźwiękowych scenicznych, stanowiącą obszar zainteresowań reżysera – „widzi” akcję spektaklu. Nie zawsze tak samo jak reżyser.

Pierwsze spotkania dyrygenta z reżyserem są bardzo ważne. Głównym ich celem jest wspólne przetłumaczenie języka muzyki na język scenicznego działania. Dobrze, jeśli już podczas pierwszych rozmów dochodzi do zgodnych poglądów a koncepcje i postawy obydwu „dowodzących” są zbieżne.

„5 grudnia 1705 roku po wystawieniu opery *Cleopatra* doszło w Hamburgu do autentycznej walki na szpady między dotychczas zaprzyjaźnionymi kompozytorami Johannem Matthesonem a Jerzym Fryderykiem Haendlem, który kierował przedstawieniem. [...] Gdy Mattheson zażądał od Haendla opuszczenia miejsca dyrygenta, co ten odrzucił, doszło do gwałtownej sprzeczki, która zakończyła się wyzwaniem na pojedynek przez Matthesona. Już w czasie prób do tego przedstawienia dochodziło do nieprzyjemnych napięć między oboma [...]. Mattheson zarzucał Haendlowi, iż nie trzyma się wskazówek jego partytury. Wielokrotnie mu przerywał w trakcie dyrygowania, wmawiając mu inną interpretację, co Haendel jako kierownik muzyczny prób wypraszał sobie. Sensacyjny pojedynek między obu kompozytorami na placu targowym skończył się bez ran, gdyż szpada Mattesona przy decydującym pchnięciu pękła, natrafiając na szeroki metalowy guzik od surduta Haendla”²³.

Podobne konflikty na linii dyrygent – reżyser – kompozytor zdarzają się niestety także dziś. Przebieg ich nie jest na szczęście aż tak gwałtowny.

Na początku artykułu określiłem, że akcja jest wypadkową wszystkich działań muzycznych i scenicznych; dyrygenta i reżysera. Tym samym, podkreśliam jeszcze raz, rozumiana jest przeze mnie znacznie szerzej niż sam problem ruchu. Ten jednak, jako element działań scenicznych, stanowi jeden z istotnych komponentów akcji.

Już Esteban (Stefano) Arteaga (hiszpański teoretyk muzyki, 1747–1799) wytykał błąd braku ekspresji w ruchach większości śpiewaków: „Wszyscy oni uważają, że akcja jest absolutnie zbyteczna. Często poruszają tylko wargami stojąc nieruchomo, a jeśli czynią ruch, to wyłącznie po to, by fałszywymi gestami zburzyć nastrój, jaki śpiew ich mógł wywołać [...]. Zaledwie zaczyna się recytatyw zapowiadający arię, Eponina zaczyna przechadzać się wolnym krokiem wzdłuż

²³ *Kronika opery...*, s. 23.

i wszecz teatru, mimo obecności Cesarza na scenie [...] po czym śpiewa swoją arię. [...] z kolei Jego Cesarska Wysokość rozpoczyna przechadzkę, pełen gracji i godności, przebiegając oczyma wszystkie łoża, strojąc miny, pozdrawiając przyjaciół i znajomych, uśmiechając się do suflera lub muzyków w orkiestrze, podziwiając swe pierścienie, bawiąc się łańcuchem od zegarka i czyniąc sto innych, równie miłych grzeczności²⁴.

Ruch powinien wynikać z tekstu muzycznego i być z nim związany. Miła dla oka jest interpretacja motywu czy frazy, która pokrywa się z układem choreograficznym baletu. Porozumienie między dyrygentem a choreografem jest w tym względzie bardzo ważne. Dwie różne interpretacje motywu i punktów kulminacyjnych frazy pokazuje (przykład 5²⁵).

Orpheus

Nr 35 Balet

partia fletu / I skrzypiec-fragment (takt 1 - 4)

Lento Christoph Willibald Gluck

Lento

— oparcie motywu / frazy

Christoph Willibald Gluck - *Orfeusz* (wersja paryska); Nr 32 Balet

Uzgodnienie z choreografem wspólnej koncepcji daje efekt harmonii obrazu i dźwięku. Niestety, nie wszyscy mistrzowie baletu rozumieją ten problem. Osobiście byłem świadkiem, gdy tancerze tańczyli walca do dwudzielnego akompaniamentu; bez większych trudności.

Ruch sceniczny wynika nie tylko z przebiegu dramatycznej akcji, lecz stanowi integralny składnik języka muzycznego kompozycji. Czasami muzyka przekazać może treści szybciej niż tekst. Rozporządzając bogactwem i różnorodnością środków wyrazu dysponuje wielkimi możliwościami dramatycznej ekspresji. Może przyspieszać akcję i zdradzać ukryte myśli bohatera; niejako „idzie na skróty”.

²⁴ Tamże.

²⁵ Partytura: Christoph Willibald Gluck, *Orfeusz*, Edition Peters.

Przykładem idealnego stopienia ruchu, ekspresji i formy stanowi „aria” Jokasty w filmowej wersji *Króla Edypa* – Igora Strawińskiego²⁶. Kołyszący ruch motywu – wychylenia sekundowe w połączeniu z synkopą, znalazły odbicie w ruchu rąk Jokasty. (♩ = 84, metrum $\frac{2}{4}$). Formę arii (**ABA'**) podkreśla akcja: **A** – Przejście Królowej tanecznym krokiem, ruchy powolne i płynne; **B** (*Oracula, oracula...*) – Część statyczna z wyeksponowanym czynnikiem ekspresyjnym zaznaczonym mocną mimiką twarzy aktorki (ruchy stają się gwałtowne). **A'** – ponownie, liryczne przejście solistki, lecz w przeciwnym kierunku (przykład 6²⁷).



A **B** **A'**
Igor Strawiński – *Król Edyp*, Jokasta – Jessye Norman

Rozpatrując problem akcji z punktu widzenia postawy artysty (epicka – dramatyczna), czasami samą muzykę rozumiemy jako akcję, czasem zaś jako element ją wspomagający. Z muzyką–akcją będziemy mieli do czynienia zawsze, gdy na pierwszy plan wysunie się czynnik popisu wokalnego. Solista w tym przypadku koncentruje uwagę słuchacza na swoim, osobistym działaniu muzycznym. Działania sceniczne mogą wówczas doprowadzić do zakłócenia harmonijnego przebiegu dzieła²⁸.

Zauważał już ten problem Gluck pisząc w przedmowie do *Alcesty*: „Przedsięwzięwszy napisanie muzyki do *Alcesty* postawiłem sobie za cel uniknięcie tych wszystkich nadużyć, które źle zrozumiana duma śpiewaków i przesadna ustepliwość kompozytorów wprowadziły do opery włoskiej, czyniąc z najbardziej uroczystego i najpiękniejszego z widowisk – najnudniejsze i najśmieszniejsze. Starłem się ograniczyć muzykę do jej istotnej funkcji, którą jest służenie

²⁶ I. Strawiński, *Król Edyp*, Saito Kinen Orchestra, reżyseria – Julie Taymor, dyryguje – S. Ozawa, Jokasta – Jessye Norman, Aria Jokasty.

²⁷ Zdjęcia stanowią wybrane klatki wersji filmowej dramatu emitowanego w TVP 2.

²⁸ Nie rozpatruję tego problemu z punktu widzenia kompozytora, gdyż wykracza to poza zakres pracy. Należy jednak zastanowić się czy popis wokalny jest uzasadniony logiką prowadzenia frazy, napięć i budowy formalnej utworu. Czy pochodzi od kompozytora, czy jest wynikiem uzasadnionej zwyczajami epoki improwizacji solisty. Powyższe czynniki będą miały oczywiście także wpływ na przebieg akcji utworu i nie można o nich zapomnieć.

nie poezji, przez wzmoczenie ekspresji uczuć i napięcia sytuacji, bez przerywania akcji i oziębienia jej zbędnymi ornamentami”²⁹.

Uwagi Ferruccio Busoniego bardziej odnoszą się do formy działań scenicznych we współczesnym teatrze operowym, niż dają obraz konkretnych rozwiązań, są jednak bardzo ciekawe: „Słowo śpiewane zawsze będzie konwencją i przeszkodą dla prawdziwego działania. Aby z tego konfliktu wyjść z honorem, należy akcję, w której postaci działają i śpiewają postawić na płaszczyźnie nieprawdy i nieprawdopodobieństwa. Skoro jedna niemożliwość podpierać będzie drugą, obie będą dopuszczalne”³⁰.

Interesujący przykład poszukiwania związku między akcją a muzyką znaleźć można w liście Metastasia do Johanna Hassego w związku z operą *Attilio Regolo* (1749). Zaznacza on wyraźnie, że „Regulus, powinien trwać w pozycji siedzącej aż do określonego momentu, po czym śpiewa resztę stojąc, a kiedy wstaje, orkiestra powinna wyrażać zdecydowanie i energię”³¹.

Lubimy, kiedy coś się dzieje. Tempo naszego życia, dramatyzm wydarzeń, natłok informacji codziennie „rzeźbią” naszą psychikę. Zdobywcze nowoczesnej techniki audio i wideo, a co za tym idzie, pręźnie rozwijająca się sztuka filmowa operująca mistrzowsko skrótami i efektami specjalnymi, wywierają wpływ na sposób odbioru i oczekiwania dzisiejszej publiczności. Nie wystarcza sytuacja, w której coś JEST. Coś musi się DZIAĆ.

Poszukując akcji w utworze możemy znaleźć ją w grupie działań muzycznych już na poziomie partytury³². Wnikając w jej treść zauważamy cały szereg zjawisk muzycznych, które jawią się jako elementy działań scenicznych i wpływają na akcję. Zjawiska te (oczywiście w dużym uproszczeniu) spróbujemy podzielić na e l e m e n t y w e w n ę t r z n e (wynikające z samego zapisu nutowego) oraz c z y n n i k i z e w n ę t r z n e – z którymi mamy zazwyczaj do czynienia już bezpośrednio podczas wykonania dzieła scenicznego. Elementy wewnętrzne stymulują działania sceniczne na poziomie formy, faktury, frazy czy motywu.

Skróty, zmiana kolejności scen, dodatki są zawsze niebezpieczne dla zachowania ciągłości akcji dramatycznej dzieła. W niektórych przypadkach zabiegi te mogą jednak pomóc widzowi w odbiorze treści i nastroju sceny. Zastosowanie fragmentów muzyki spektaklu, jako podkładu scen dialogowanych w operetce, mogą przyczynić się do większej zwartości formy, „ocieplenia” klimatu dialogu; być elementem scalającym działania sceniczne. Już Mozart poszukiwał podobnych rozwiązań: „... duodrama [...] zawsze pragnąłem zająć się tym rodzajem dramatu [...]. Wiesz, że nie śpiewa się w nim, ale deklamuje, i że muzyka jest

²⁹ B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 43.

³⁰ Tamże, s. 73.

³¹ Tamże, s. 97.

³² w ten sposób dochodzimy do stwierdzenia, że „dzianie się” jest już „zaprogramowane” przez kompozytora.

jakby recytatywem akompaniowanym. Chwilami również mówi się na podkładzie muzycznym, a to daje najwspanialsze wrażenie” (list do ojca z 12 XI 1778)³³.

Zabieg ten stosowałem wielokrotnie wykorzystując muzyczne frazy utworu lub muzyki pochodzącej z epoki.

Przyspieszenie akcji można osiągnąć wprowadzając element „dialogowania” – łącząc fragmenty solowe z fragmentami ansambłowymi lub chóralnymi. W częściach o formie ronda, czy pieśni zwrotkowej można ten efekt uzyskać zwiększając obsadę refrenu, lub zestawiając odpowiednie fragmenty sąsiadujących ze sobą numerów, gdy drugi z nich jest powtórzeniem poprzedniego w zwiększonej obsadzie (przykład 7³⁴).

Henry Purcell – *Dydona i Eneasz*

Schemat canzonetty nr 7:

Duet: Belinda, Druga Służąca

A	A	B	A	B'	A
Refren	Refren (powt.)	Zwrotka	Refren	Zwrotka	Refren
<i>Fear no...</i>	<i>Fear no...</i>	<i>Ever Gentle...</i>	<i>Fear no...</i>	<i>Cupid strew...</i>	<i>Fear no...</i>

Chór:

A	A	B	A	B'	A
----------	----------	----------	----------	-----------	----------

FORMA DIALOGOWA:

Duet	Chór	Duet	Chór	Duet	Chór
A	A	B	A	B'	A

Zmiana w układzie formy Canzonetty zastosowana przez autora podczas przygotowań do premiery spektaklu

Wcześniejsze wprowadzenie chóru w na scenę i dialog soli – tutti zwiększa dynamizm sceny i ożywia akcję.

Zestawianie odcinków solowych i ansamblowych z tutti nie musi odbywać się zawsze na zasadzie dialogu. Z bardzo ciekawym zjawiskiem formalno-fakturalnym stykamy się w sytuacji, gdy kompozytor przeplata je na zasadzie uzupełniania lub kontrastu. Nasuwa to skojarzenia ze sposobem montażu taśmy

³³ B. Horowicz, *Teatr operowy...*, s. 38.

³⁴ Partytura: H. Purcell, *Dido and Aeneas*, King's Music 1995.

filmowej. Interpretuję to zjawisko jako efekt filmowy. Rezultat taki osiąga Giacomo Puccini w *Cyganerii* na początku II aktu. Wigilia Bożego Narodzenia. Na ulicy tłum: uliczne łobuziaki, sprzedawcy, studenci, przechodnie, nasi bohaterowie (Musetta, Mimi, Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline) i inni. Rozmawiają, wykrzykują, śpiewają, kłócą się. Nagromadzenie tak dużej liczby rozmaitych postaci znajduje swoje odbicie w sposobie narracji muzycznej. Dużo krótkich wątków melodyczno-rytmicznych o zróżnicowanym charakterze przeplata się ze sobą oddając efekt ruchu i zamieszania. Odcinki tutti, będące odpowiednikiem planu ogólnego, zestawione zostały ze zbliżeniem – fragmentami ansambłowymi³⁵, gdzie na chwilę koncentrujemy uwagę na działaniach wybranej grupy bohaterów. Następuje wówczas wrażenie muzycznego zatrzymania czasu.

Podobny zabieg zastosował Georges Bizet w scenie finałowej (27. Duet and final Chorus³⁶) opery *Carmen*. Pełne dramatyzmu sceny duetu Carmen i Don José przerywają dobiegające z oddali radosne okrzyki tłumów oglądających odbywającą się właśnie corridę (obydwa Allegro giocoso oraz Allegro moderato). Tym razem fragmenty duetu, zróżnicowane melodycznie, agogicznie i wyrazowo są nośnikiem akcji – rozgrywających się wydarzeń. Odcinki tutti zatrzymują czas, gromadząc jednocześnie napięcie, które wybucha na wyższym poziomie ekspresyjnym wraz z początkiem kolejnego pojawienia się duetu.

Umiejętne wydobycie opisanego wyżej efektu przez reżysera, scenografa i oświetleniowca stworzyć może wspaniały ciąg przenikających się ujęć planu filmowego w teatrze.

Wnikając „w głąb” partytury odkrywamy, że nawet fraza czy poszczególne jej motywy mogą nasuwać dyrygentowi i reżyserowi sugestie dotyczące działania. Poniższe przykłady, zestawione katalogowo, dają wyjaśnienie tego stwierdzenia:

Wolfgang Amadeus Mozart – *Le nozze di Figaro*. Akt I, No 2 Duettino. Zuzanna wpada w złość na repetowanym f^2 (forte, cresc. W orkiestrze), skok oktawy w dół powinien być podkreślony gestem. Jej kolejne krótkie wejścia („ed ecco...”, „in tre salti...”) upewniają nas w tym stwierdzeniu – jest zdenerwowana i takie powinno być jej zachowanie na scenie. Figaro uspakaja, starając się zachować dyskrecję. Powtarzające się motywy (wraz z ich augmentacją) wymagają powtarzającego się schematu zachowania (lub jego wariantowości).

³⁵ Początkowe i kolejne 2/8, Allegro focoso, przeciwstawiane odcinkom 3/4, As-dur, Lo stesso movimento, *Un poco sostenuto*, oraz Lo stesso movimento ma sostenendo; (Partytura: G. Puccini – *La Bohème*, CASA RICORDI – BMG RICORDI S.p.A., Casa Ricordi, Milano 1999).

³⁶ Partytura: G. Bizet, *Carmen*, Dover publications, Inc., N.Y. 1989.

62 SUSANNA *p*
 don don a mia por - ta il dia - vol lo por - ta, *f* ed ec - co in tre sal - ti...
 F. *p* FIGARO *p*
 Su - san - na pian pian Su -
 71
 S. ed ec - co... in tre sal - ti...
 F. pian pian pian pian
 san - na pian pian Su - san - na pian pian pian pian pian pian

Wolfgang Amadeus Mozart – *Le nozze di Figaro*. Akt I, No 2, t. 62 – 78³⁷

Wolfgang Amadeus Mozart – *Così fan tutte*. Finał i aktu. Przedłużony fermatą i podkreślony w orkiestrze tryl na słowie „Francia” daje Despina możliwość odzwierciedlenia w działaniu drgań magnetycznego kamienia uzdrawiającego.

382
 V.I *sf*
 V.II *sf*
 Va. *sf*
 382 DESPINA
 ...là in Fran - - - - - cia fu.
 Vc. e B. *sf*

Wolfgang Amadeus Mozart – *Così fan tutte*. Akt I, scena XVI, t. 382 – 385³⁸

Franz Lehár – *Die lustige Witwe*. Wejście Daniły. Drugi akord D-dur tutti w takcie 8 wykorzystany został przez reżysera jako okazja do działania – upadek ze stołu³⁹.

³⁷ Partytura: W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, Bärenreiter, 1973.

³⁸ Partytura: W.A. Mozart, *Così fan tutte* KV 588, Bärenreiter, 1968.

No. 4 Auftrittslied

(Danilo)

Franz Lehár – *Die lustige Witwe*. Akt I, Nr 4 – wstęp do kupletów Daniły⁴⁰

Engelbert Humperdinck – *Hänsel und Gretel*. Ozdobnik na słowie „Geheimniss” – „tajemnica” zwraca uwagę wykonawcy i nasuwa skojarzenie z dziecięcym przedrzeźnianiem. Znalazło to swoje odbicie w interpretacji muzycznej i działaniach scenicznych aktorów w szczecińskiej interpretacji opery⁴¹.

Engelbert Humperdinck – *Hänsel und Gretel*. Akt I, scena 1. Duet Jasia i Małgosi⁴²

Engelbert Humperdinck – *Hänsel und Gretel*. Skok kwinty w górę w partii wokalnej Ojca i odpowiedź Matki (skok kwinty w dół) są muzycznym potwierdzeniem objaśnienia *will sie küssen* – chce ją pocałować. Nawet bez opisu, mo-

³⁹ F. Lehár, *Wesoła Wdówka*; Opera na Zamku w Szczecinie, reżyseria – A. Hanuszkiewicz, kierownictwo muzyczne – W. Kunc, współpraca artystyczna – J. Jazownik, 1999.

⁴⁰ F. Lehár, *Die lustige Witwe*, Musikverlag Doblinger, Wien, München 1906.

⁴¹ E. Humperdinck, *Jaś i Małgosia*; Opera na Zamku w Szczecinie, reżyseria – V. Suska, kierownictwo muzyczne – J. Jazownik, 2000.

⁴² Partytura: E. Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, Dover publications, Inc., N.Y. 1995.

tyw powoduje skojarzenia z żartobliwym, zalotnym gestem Ojca i ostrą ripostą gospodyni.

43

VATER

MUTTER

Ach geh!

's war heut ein hei- te-rer Tag, fandst du nicht auch lieb Weib? —

Engelbert Humperdinck – *Hänsel und Gretel*. Akt II, scena 3. Duet Ojca i Matki⁴³

Maurice Ravel – *L'Heure espagnole*. Scena I – glissando puzonów w paryskiej interpretacji opery znalazło odbicie w ruchu Ramiro – nagle zatrzymanie i wygięcie w tył, balans ciałem, ratuje go od upadku; a może postanawia on nagle zawrócić⁴⁴?



Maurice Ravel – *L'Heure espagnole*. Ramiro – Franck Ferrari⁴⁵

⁴³ Tamże.

⁴⁴ M. Ravel, *L'Heure espagnole*. Opéra National de Paris, kierownictwo muzyczne – s. Ozawa, realizacja – D. Kent.

⁴⁵ Zdjęcie stanowi klatkę filmowej wersji opery emitowanej w programie Mezzo.

Przykłady te ukazują, że na poziomie partytury (motyw, harmonia, faktura, forma) można znaleźć wiele odniesień do akcji scenicznej. Jest ona niejako z a k o m p o n o w a n a w muzyczne dzieło sceniczne przez kompozytora.

Na wykonanie muzyki podczas realizacji spektaklu (a tym samym na przebieg akcji) mają także wpływ c z y n n i k i z e w n ę t r z n e .

Na dobór tempa i poziom napięcia ekspresyjnego będzie miał wpływ dynamizm prezentowania przebiegu akcji dramatycznej przez wykonawców (zależny od osobistych predyspozycji śpiewaków w dniu spektaklu, a także... od reakcji publiczności).

Prawidłowość i komfort wykonania układów w częściach baletowych zależy od właściwego doboru tempa przez dyrygenta. Korekta agogiczna (zaczekanie na akcję – gest, skok itp.), zwiększenie dynamiki, wyostrzenie artykulacji to zabiegi, których nagłe zastosowanie może pomóc zespołowi baletu przy realizacji układu. Dodatkowa fermata, ritardando, lub odwrotnie – przyspieszenie tempa może okazać się zbawienne dla wokalisty przeżywającego właśnie problemy z oddechem. Wyostrzenie rytmu, wzmocnienie dynamiki partii basu pozwoli skoordynować muzyczne działania śpiewaków na scenie.

Te wszystkie korekty dokonywane przez dyrygenta prowadzącego spektakl muzyczny zależą od jego wiedzy, doświadczenia, umiejętności technicznych i wycucia problemu. Może on swą kreacją przeszkodzić lub pomóc zespołowi. Każde przedstawienie opery, operetki czy musicalu będzie inne, bez względu na jego ramy koncepcji narzuconych podczas prób reżyserskich i muzycznych. Dopiero jako spektakl, muzyczne dzieło sceniczne uzyska swój ostateczny kształt.

Starając się pokazać różnorodne aspekty działań muzycznych i scenicznych wpływające na akcję spektaklu muzycznego wymieniłem, sądzę, najważniejsze. Warto zwrócić jednak uwagę na fakt, że multimedialne środki artystycznej wypowiedzi otworzyły przed współczesnym teatrem operowym duże możliwości. Opisywanego wcześniej wrażenia e f e k t u f i l m o w e g o doznałem oglądając niedawno spektakl *Zmierzchu bogów* Ryszarda Wagnera we Wrocławskiej Hali Ludowej⁴⁶. Dwa dużych rozmiarów telebimy umieszczone po bokach olbrzymiej sceny pokazywały zbliżenia postaci występujących w dramacie. Widz sam dokonywał wyboru (montażu) czy w danej chwili chce oglądać plan ogólny – scenę, czy zbliżenie – ekran. Zabieg ten znacznie zwiększył dynamikę akcji, nawet w długich scenach statycznych.

Innym przykładem może być francuski pomysł wystawienia *Ariadny na Naxos* Ryszarda Straussa (Lyon 2002). Kamery wideo skierowano na publiczność pokazując widzom ich własny wizerunek na ekranach i tym samym zacie-

⁴⁶ R. Wagner, *Die Götterdämmerung*; spektakl Opery Wrocławskiej dnia 15 października 2006, sala Hali Ludowej we Wrocławiu. Kierownictwo muzyczne – E. Michnik, reżyseria – H.-P. Lehmann, dekoracje – W. Zawodziński, reżyseria światła – B. Palewicz. Soliści, orkiestra, chór Opery Wrocławskiej. Dyrygent – T. Szreder.

rając granice między zespołem wykonawczym i odbiorcą. Publiczność stała się elementem akcji scenicznej.

Wśród wystawianych obecnie oper współczesnych dużą popularnością cieszą się formy kameralne – tzw. „pocket theatre”⁴⁷ z kilkusobową obsadą i kameralnym zespołem muzyków. W formie tej akcja zostaje zredukowana do minimum, a rolę reżysera często przejmuje dyrygent (przykład 8).



Roman Haubenstock-Ramati – *Comédie*; 3 fragmenty partytury⁴⁸

„Teatr kieszonkowy” stanowi alternatywę i jest przeciwwagą dla „superprodukcji” – spektakli robionych z dużym rozmachem (potężne dekoracje, bogate efekty scenograficzne, żywe zwierzęta na scenie) nawiązujących do tradycji dawnych oper. Wrocławskie przedstawienia operowe prowadzone przez dyrektora Opery Wrocławskiej Ewę Michnik w Hali Ludowej (*Trubadur*, *Aida*, *Nabucco* – Giuseppe Verdiego, *Carmina Burana* – Carla Orffa, *Straszny Dwór* – Stanisława Moniuszki) są tego doskonałym przykładem. Spektakle cieszą się

⁴⁷ w ramach konwencji *pocket theatre* wystawiane są także klasyczne dzieła operowe. Partia orkiestry zostaje wówczas opracowana na mały zespół kameralny (zwykle kilka instrumentów z towarzyszeniem fortepianu). Więcej informacji można uzyskać przeglądając repertuary teatrów operowych świata np. Donald Pippin's Pocket Opera in San Francisco (<http://www.pocketopera.org/P-about.htm>).

⁴⁸ R. Haubenstock-Ramati, *Comédie*, Universal Edition No. 14820, 1979.

Fragment opisu partytury (tłum. własne):

„W przedniej części sceny, na środku, ustawiono trzy identyczne, stykające się ze sobą dzbany gliniane o wysokości około jednego metra, z nich wystają trzy głowy, szyje ciasno osadzone w zwężeniu. [...] Przez cały czas zwrócone są do publiczności i pozostają w bezruchu. Twarze są stare, wyglądają jak zamazane, ledwo można je odróżnić od dzbanów glinianych.

Padające na twarze światło reflektora zmusza je do mówienia. [Jego] przejście [...] z jednej twarzy na drugą następuje bardzo szybko. [...] Rozprowadzanie światła (odbywa się za pomocą reflektora), odgrywa znaczną rolę, jest dyrygentem i wyznacza czas wykonywania dzieła. Jeśli chodzi o dyrektora do spraw muzycznych, odgrywa tutaj rolę reżysera. Dokładnie omawia partie ze śpiewakami (aktorami), oraz muzykami, pozwalając śpiewakom, podczas przedstawienia, reagować automatycznie zgodnie z pojawiającym się światłem, które stanowi fundament tej sztuki, pozwala również muzykom na spontaniczne reakcje, z dużą dozą zmienności, które to cechy stanowią podstawę ruchomej i zmiennej zarazem formy muzycznej”.

ogromnym powodzeniem, co świadczy o potrzebie tworzenia tej formy sztuki wbrew opiniom o „wymieraniu gatunku” opery.

Problem realizacji dzieła muzycznego w teatrze operowym jest złożony i przebiega na wielu płaszczyznach. Uzależniony jest od koncepcji wszystkich osób uczestniczących w procesie tworzenia spektaklu i jego wykonania: kompozytora, autora libretta, producenta, wykonawców: orkiestry, solistów, chórów, baletu, dyrygenta, reżysera, scenografa, kostiumologa, choreografa, chórmistrza, akustyka, oświetleniowca, obsługi technicznej. Wszystkie te osoby uzależnione są od siebie w wielu możliwych układach i odniesieniach. Elementy wewnętrzne, wynikające z kompozycji: Koncepcje reżyserskie z osobistym podejściem do tekstu, formy, logiki przebiegu akcji dramatycznej, koncepcje dyrygenta: wynikające z tekstu partytury i osobistego poczucia dramaturgicznego. Czynniki zewnętrzne: Możliwości zespołów, ich dyspozycja. Przypadek i umiejętność reakcji w sytuacji, gdy: solista nie wchodzi na scenę, elektrownia wyłącza światło w trakcie trwania spektaklu, rekwizyty przemieszczają się w nieplanowany sposób po scenie i orkiestronie, śpiewaczka traci głos tuż przed rozpoczęciem spektaklu, solista improwizuje swoją wersję arii. Są to wszystko elementy mające bezpośredni wpływ na wykonanie muzyki i przebieg akcji podczas spektaklu. Spektaklu, który zachwyci albo znudzi.

Jeśli ktoś, widząc ogrom problemów i trudności, zastanawia się jeszcze, czy nie jest bezpieczniej ograniczyć się do prowadzenia koncertów w salach filharmicznych, dedykuję cytaty z *Weneckich zapisków teatralnych* (1681) Christofora Ivanovicha (uczonego kanonika działającego w Wenecji w latach 1557–1688):

„Trzy były według mego przekonania cele, dla których wprowadzono na świecie teatru, a są to te same trzy cele, które wskazuje retoryka, mianowicie: uczciwość, przyjemność i pożytek. I rzeczywiście, jakaż rozrywka może być bardziej uczciwa od tej, którą doradziła ludziom sama Cnota? Starożytni przedstawiali ludziom Muzy jako dziewice, toteż uczciwe jest obcowanie z nimi, i aby nie zniżyło się do rozwiązłości i nie stało się występne, poeta winien chronić jego godność, jeśli nie chce zasłużyć na nagany i zarzuty. Dalej: nie może być większego zadowolenia niż to, które się rodzi z harmonii, a uczy jej sam ruch sfer [niebieskich], stąd, gdy się doda harmonię do innych rzeczy składających się na teatr, sprawia to, że przynosi on zadowolenie na trzy sposoby: oczom przez wspaniałość, uszom – przez muzykę, a umysłowi przez poezję. Możliwości te i środki dane są przez Boga dla przyjemności ludzi, jeśli służą jako godne wytchnienie dla umysłu i odpoczynek dla ducha. Pożytek [dochód] wreszcie jest koniecznym środkiem, który wobec wydatków [...] umożliwia urzeczywistnienie idei teatru i pobudza wolę do działań umiejętnych, mających na celu [wywołanie] przyjemnego złudzenia”⁴⁹.

⁴⁹ A. Szweykowska, *Wenecki teatr...*, s. 93.

Bibliografia

1. Davies N., *Europa*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2004.
2. *Encyklopedia Muzyki* (red.) A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
3. Horowicz B., *Teatr Operowy*, PIW, Warszawa 1963.
4. Ingarden R., *Studia z estetyki*, [w:] *o tożsamości dzieła muzycznego*, t. 2, PWN, Warszawa 1959.
5. Kański J., *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1995.
6. Kydryński L., *Przewodnik operetkowy*, PWM, Kraków 1994.
7. *Kronika Opery*, Wydawnictwo Kronika M.B. Michalik, Warszawa 1993.
8. Rotbaumówna L., *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*; PWM, Kraków 1969.
9. Stromenger K., *Urowadzenie z Seraju Mozarta*, PWM, Kraków 1957.
10. Swolkień H., „*Rigoletto*” G. *Verdiego*, PWM, Kraków 1958.
11. Szweykowska A., *Wenecki teatr modny*, PWM, Kraków 1980.

Partytury:

1. Bizet G., *Carmen*, Dover publications, Inc., N.Y. 1989.
2. Gluck C.W., *Orpheus*, Edition Peters.
3. Haubenstock-Ramati R., *Comédie*, Universal Edition No. 14820, 1979.
4. WHumperdinck E., *Hänsel und Gretel*, Dover publications, Inc., N.Y. 1995.
5. Lehár F., *Die lustige Witwe*, Musikverlag Doblinger, Wien, München 1906.
6. Mozart W.A., *Le nozze di Figaro* KV 492, Bärenreiter 1973.
7. Mozart W.A., *Così fan tutte* KV 588, Bärenreiter 1968.
8. Puccini G., *La Bohème*, CASA RICORDI – BMG RICORDI S.p.A., Casa Ricordi, Milano 1999.
9. Purcell H., *Dido and Aeneas*, King's Music 1995.
10. Strawiński I., *Oedipus Rex*, Boosey & Hawkes.