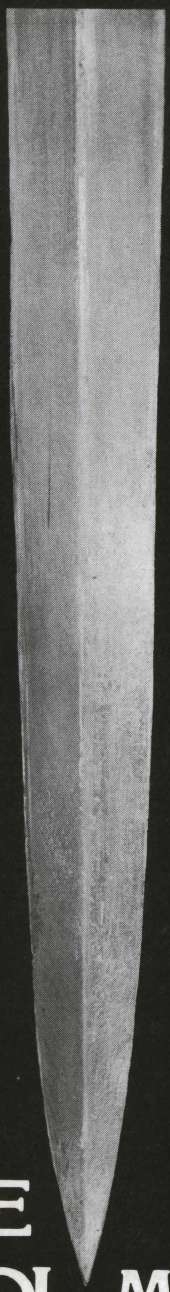
TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE



GIUSEPPE VERDI MACBETH

TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

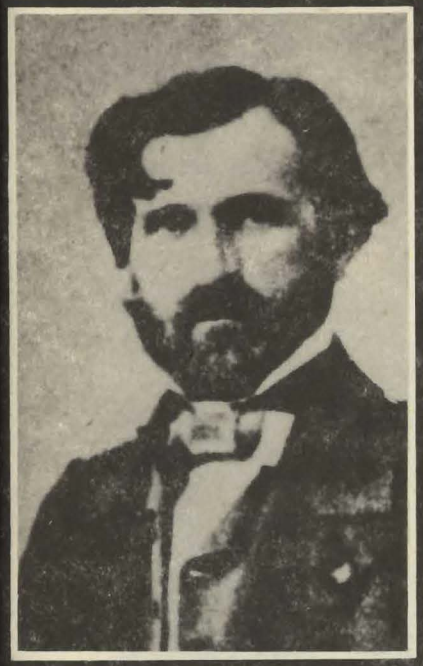
WARSZAWA 1 TEATR WIELKI 9.10.82 8

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

GIUSEPPE VERDI

MACBETH

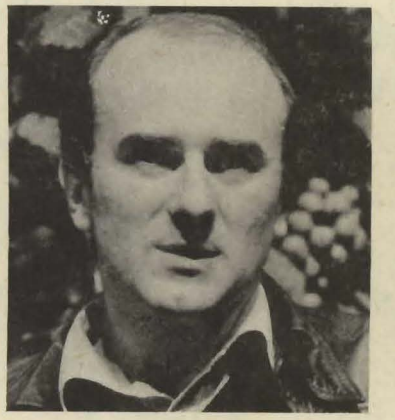


opera w 4 aktach
libretto według dramatu
Wiliama Szekspira:
Francesco Maria Piave

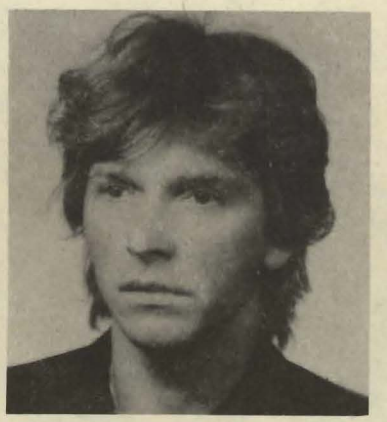
oryginalna wersja włoska
z 1865 roku
(bez sekwencji baletowej)

Premiery:
9 i 10 listopada 1985

Kierownictwo muzyczne:
ANDRZEJ STRASZYŃSKI

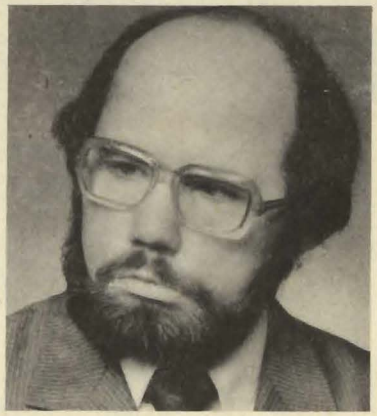


Inscenizacja i reżyseria:
MAREK GRZESIŃSKI



Dekoracje:
WIESŁAW OLKO

Kostiumy:
IRENA BIEGAŃSKA



Kierownictwo chóru:
BOGDAN GOLA

OBSADA

MACBETH	– Jerzy Artysz, Wiesław Bednarek, Andrzej Hiolski, Florian Skulski
LADY MACBETH	– Ryszarda Racewicz, Krystyna Szostek-Radkowa
DAMA	– Urszula Hołubowska, Krystyna Jaźwińska, Mirosława Karpińska, Maria Olkisz
BANCO	– Czesław Gałka, Ryszard Morka
MACDUFF	– Stanisław Kowalski, Roman Węgrzyn
MALCOLM	– Bogusław Morka, Michał Skiepko, Piotr Wnukowski
LEKARZ **HEROLD** **ZBIR** **SŁUGA**	– Marek Dąbrowski, Edmund Kossowski, Edward Pawlak

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO W WARSZAWIE
Statyści

Współpraca muzyczna:	Tomasz Szreder
Asystenci reżysera:	Marek Kossakowski, Włodzimierz Witt
Scenografowie asystenci:	Irena Gaj, Ewa Mikułowska
Korepetytorzy solistów:	Teresa Brzozowska, Ewa Kamińska, Aldona Krasucka, Alina Liwska, Irena Sobczyńska
Inspicjenci:	Jadwiga Bursztynowicz, Teresa Krasnodębska
Suflerzy:	Lech Jackowski, Barbara Rakowska
Konsultant językowy:	Magdalena Rozpędowska
Kierownik grupy statystów:	Bolesław Osik

Kiedyś poświęciłem się Szekspirowi. Pracując nad nim w różnych warunkach i z różnymi zespołami doszedłem do wniosku, że niesposób wystawić go prawdziwie. Obwiniałem tylko siebie. Po latach z ulgą usłyszałem wypowiedź Petera Steina, której sens był bardzo podobny. Jeden z największych artystów sceny przyznawał, że teatr szekspirowski realizuje się przede wszystkim w warstwie językowej. W czasie pobytu w Anglii miałem możność przekonać się, jak nawet tam rzadko to się zdarza. Zadanie, które Szekspir postawił teatrowi jawiło się coraz dobitniej jako niewykonalne. Czyż jest coś bardziej przygnębiającego w teatrze niż naiwność i nuda wiejąca ze spektakli największego z dramaturgów, którego prymat poetycki wydaje się czymś nadprzyrodzonym? Nie, z wyjątkiem dramatu greckiego nie ma nic bardziej przygnębiającego. W teatrze antycznym zachodzi to samo zjawisko, co w teatrze szekspirowskim. Wygórowane nadzieje, marzenia najwyższego lotu, pragnienie głębokiego wstrząsu duchowego, a praktyka codzienna teatru opływa w mizerne i nikczemne zjawiska, zwane Hamlet czy Edyp. Jeszcze mamy trzeci sektor w teatrze, gdzie ten sam rozziew pomiędzy zamiarem a wykonaniem budzi to rozpacz to śmiech. Opera. Tutaj to wszystko, o czym mówiłem poprzednio spotęgowane jest po wielokroć. I rzeczywiście, nie znajdziemy już niczego bardziej przygnębiającego od zjawiska szumnie zapowiedzianego jako Carmen. Nie sposób zrealizować prawdziwie spektaklu operowego. Czerwona kreska, od której w ogóle zaczyna się ten gatunek sztuki, umieszczona jest jednak zbyt wysoko. Raz na tysiąc zdarza się, że ją ktoś przekroczy, ale w pozostałych wypadkach to coś, co powstaje nie jest operą, lecz rozpaczliwą próbą osiągnięcia jej przejmującego kształtu. Połączenie zaś w jedno zdanie tego, czego oczekiwał Szekspir z tym czego wymaga opera podnosi niewykonalność do kwadratu i stawia pod znakiem zapytania sensowność takiego przedsięwzięcia. Mimo to próbować trzeba i próbować się będzie. Jeśli tylko arcymistrzom byłoby wolno wystawiać i grać Szekspira i Sofoklesa, jeśli tylko oni mieliby prawo wyśpiewać Mozarta, pozostała rzesza artystów mniej doskonałych ucierpiałaby nadto dotkliwie. Wybaczmy więc tej reszcie porywanie się na nieosiągalne, bo wielu czyni to nie przez pychę, lecz przez zwykłe marzycielstwo, które przecież nie zawsze jest szkodliwe.

I tak myśląc o naszym Makbecie i swoim w nim udziale wierzę, że niektórzy z Państwa poprzez niedoskonałość tego spektaklu dojrzą jednak i pokochają doskonałość, ku której wskazuje on drogę.

Marek Grzesiński

Toshiro Mifune, fragment kadru z filmu Akiro Kurosawy „Tron we krwi" wg Macbetha

WIKTOR A. BRÉGY

MACBETH ALCHEMIA DRAMATU

(...) natura stworzyła ludzi w taki sposób, iż mogą wszystkiego pragnąć, a nie mogą wszystkiego otrzymać.

Niccolo Machiavelli, KSIĄŻĘ

1 Oryginał i adaptacja, pierwowzór i jego twórcza replika. Logiczna współzależność zawsze prowokująca, rodząca tym silniejsze wątpliwości, im większa jest artystyczna ranga oryginału. W przypadku *Macbetha* mamy do czynienia z materiałem wyjątkowo pasjonującym, zachęcającym do rozleglejszych przemyśleń. Z jednej bowiem strony genialny dramat Szekspira, dzieło przebogate w swojej strukturze teatralnej, poetyckiej i myślowej; z drugiej – opera Verdiego, a więc utwór sceniczny wywiedziony niemal całkowicie z ducha muzyki, podlegający zatem odmiennemu systemowi ocen i wartości. Jeśli zapragniemy dotrzeć do sedna sprawy, zechcemy podjąć trud odnalezienia elementów współtworzących specyfikę operowej formy, dzieło Verdiego stworzy nam ku temu wyjątkową okazję. Porównując verdiowskiego *Macbetha* z pierwowzorem literackim (jedynie w celu unaocznienia dramaturgicznej odrębności opery) musimy nieustannie pamiętać, że mamy przed sobą dwa niezależne, estetycznie całkowicie autonomiczne dzieła – i to jest konstatacja podstawowa dla dalszych rozważań.

Renato Bruson jako Macbeth

Historia dramatu poucza nas, że muzyka towarzyszyła teatrowi zawsze, od najstarszych form widowiskowych (związanych np. z obrzędami religijnymi), aż po dzień dzisiejszy. Muzyka jedynie towarzyszyła, stanowiąc efektowną oprawę widowisk, czasami precyzując lub potęgując napięcie dramatyczne, czasami po prostu ilustrując określone sytuacje sceniczne, nigdy jednak nie pretendując do roli wiodącej. Dopiero w operze muzyka przejęła tę podstawową, narracyjną funkcję, którą w dramacie pełniło słowo. Historia opery uświadamia nam fakt, że narodziny tego gatunku oznaczały powstanie zupełnie nowego rodzaju ekspresji dramatycznej opartej na zasadniczej dominacji elementu muzycznego – dominacji jakościowej, nie ilościowej. Wzajemne relacje między muzyką i słowem stały się problemem centralnym, ulegały wielorakim przeobrażeniom decydując w istotny sposób (obok przekształceń czysto muzycznych) o kierunkach ewolucji gatunku. Operowa forma uzyskała swoją odrębność na styku muzyki i słowa, a inspiracja literacka niejednokrotnie uruchamiała, wręcz stymulowała wyobraźnię kompozytorów. Słowo zawsze współdecydowało o wyrazie dramatycznym dzieła współtworząc operę, która nie jest przecież formą li tylko muzyczną, lecz utworem przeznaczonym dla sceny teatralnej – i to jest druga podstawowa konstatacja.
Poznanie istoty operowej formy wymaga zatem analizy muzycznej w powiązaniu z dokładnym prześledzeniem historycznych uwarunkowań literacko-dramatycznych gatunku w poszczególnych etapach jego ewolucji, a nawet w odniesieniu do konkretnych dzieł. Czyż można np. zrozumieć we właściwy sposób sam moment narodzin opery nie dostrzegając ogólnej sytuacji poezji i dramatu włoskiego na przełomie XVI i XVII stulecia? Jak można pojąć ideę francuskiej tragedii lirycznej nie znając dzieł Racine'a lub Corneille'a? Czy potrafimy właściwie odczuć szlachetną prostotę *Wolnego strzelca* Webera bez niemieckiej poezji romantycznej, lub – bardziej jeszcze – wyrafinowanej poetyki *Pelleasa i Melisandy* Debussy'ego bez symbolistów francuskich (Mallarmégo, Verlaine'a, Rimbauda)?
Osobny, niezwykle ważny problem, to stosunek twórców opery (tak kompozytorów, jak librecistów) do przemian dokonujących się w teatrze europejskim na przestrzeni stuleci.
Zarówno teatr Szekspira w historii dramatu, jak i teatr muzyczny Verdiego w dziejach opery mają znaczenie pierwszorzędnej wagi, chociaż skala i rozległość problemów (nie tylko zresztą estetycznych) związanych z tymi zjawiskami, wydają się nieporównywalne. Nie można ogarnąć jednym spojrzeniem bogactwa dramaturgii szekspirowskiej wobec nieprawdopodobnej wielości jej uwarunkowań historycznych, estetycznych i warsztatowych. Jakże pięknie przedstawił ten stan niemożności Henri Fluchere w swojej książce poświęconej genialnemu dramaturgowi Anglii elżbietańskiej: „Teatr Szekspira (...) jest głosem całej epoki, która przemawia na wszelkie możliwe tony i sposoby, a za pośrednictwem fikcyjnych postaci wyraża sumę wiedzy, trosk, wzruszeń oraz idei stanowiących to, co się zwykło nazywać duchem czasu. (...) Nie ma prymatu intrygi czy bohaterów, filozofii czy nawet poezji; istnieje ogólny efekt wywołany pomyślnym układem tych wszystkich elementów tworzących niepodzielną całość. Gdyby można było dostrzec dramat poza czasem – ale czy można tak postąpić z fugą lub z katedrą, którą przynajmniej trzeba obejść dookoła?"
Teatr muzyczny Verdiego nie posiada aż tak bogatych i skomplikowanych uwarunkowań, jednakże dla opery włoskiej szczególnie, oznacza zbliżający się nieuchronnie moment cezury historycznej, a właściwie ostatni mocny akord zamykający jej trzywiekową tradycję wypełnioną zarówno wielkimi artystycznymi wzlotami, jak i niewątpliwymi upadkami. Twórczość dramatyczna Szekspira jest w stanie ciągle na nowo zapładniać naszą wyobraźnię nie tylko poprzez swą ponadczasową mądrość i bogactwo myśli, ale w równym stopniu poprzez otwartą formę teatralną, która od ponad trzystu lat potrafi naginać się z łatwością do wszelkich zmian wyobraźni artystycznej, form życia i myślenia ludzi, będących rezultatem upływu czasu. Teatr muzyczny Verdiego daje nam również poczucie obcowania z wielką sztuką, ale jednocześnie świadomość, że jej formuła estetyczna, choć wyniesiona na największe wyżyny artyzmu, nie jest w stanie przekroczyć czasu swojej epoki. Jest sprawą zamkniętą, dokonaną.

2

Interesujące światło na metodę kompozytorską i styl pracy twórczej Verdiego rzucają szczegóły, dotyczące jego stosunków z librecistami. Istnieje dość rozpowszechniony pogląd, że on sam był de facto głównym librecistą swoich oper. Pisze o tym np. zupełnie wyraźnie P.J.Smith w książce *The tenth Muse* (Dziesiąta Muza). Stwierdzenie to niezbyt dokładnie jednak przedstawia istotę sprawy niezależnie od faktu, iż Verdi rzeczywiście opracowywał często osobiście obszerne fragmenty librett (choćby właśnie *Macbetha*), zawsze natomiast ingerując zasadniczo w pracę autora piszącego dla niego tekst. Chciałoby się więc zadać pytanie: dlaczego w takim razie Verdi nigdy nie pokusił się o to, aby stworzyć choć jedno w pełni autorskie dzieło, to znaczy podpisując własnym nazwiskiem zarówno muzykę jak i tekst libretta?
Współpracował przede wszystkim z czterema autorami: Temistocle Solera napisał dla niego teksty do pięciu oper (w tym *Nabucco*), Salvatore Cammarano cztery (największą popularność osiągnął *Trubadur*), Francesco Maria Piave aż dziewięć (wśród nich *Macbetha, Rigoletto, Traviatę*), wreszcie Arrigo Boito *Othella* i *Falstaffa*. Stosunki Verdiego z librecistami bywały bardzo różne i wahały się od ściśle profesjonalnych, bez cienia jakiejkolwiek zażyłości (jak w przypadku Antonia Sommy, autora *Balu Maskowego*), aż do prawdziwej, głębokiej przyjaźni, która łączyła go z Boitem. Jeśli chodzi o Francesco Mario Piave (który interesuje nas szczególnie ze względu na libretto *Macbetha*), jego stosunki z Verdim były dość bliskie choćby poprzez wieloletnią, owocną współpracę. Przymioty charakteru nie mogą jednak równać go z Boitem, który wyposażony w ogromną kulturę i otwartość ducha, inteligencję i zacięcie intelektualisty, był – jak się wydaje – niezastąpionym partnerem dla Verdiego, szczególnie w

okresie jego największych wątpliwości artystycznych, a także najbardziej doniosłych przemian w twórczości pod koniec życia. Piave natomiast, dość pośledni poeta o wyobraźni nieco prowincjonalnej (pracował jako zwykły korektor w jednej z weneckich drukarni zanim rozpoczął pisanie librett), był przez wiele lat wyjątkowo pojętnym i wygodnym współpracownikiem Verdiego. Mimo, że obdarzony dość skromnymi zdolnościami poetyckimi, posiadł jedną umiejętność bardzo cenną, lub raczej praktyczną: potrafił pisać teksty solidne i wyjątkowo funkcjonalne. Umiejętność ta, odpowiadająca wówczas bardzo Verdiemu, wywiedziona była niewątpliwie z gruntownej znajomości operowego reperatuaru i doskonałego wyczucia gustów i przyzwyczajeń publiczności.

Jaką zatem w istocie rolę pełnili libreciści w twórczości Verdiego? Prawdziwym zaczynem jego wyobraźni twórczej były zawsze wielkie arcydzieła literackie, które opracowywał: dramaty Victora Hugo, Fryderyka Schillera, wreszcie Szekspira. Komponując opery, Verdi posługiwał się z reguły oryginalnymi tekstami poetyckimi, a nie tylko librettami opracowanymi dla niego. W poczynaniach tych był niekiedy wręcz pedantyczny! Na przykład pracując nad *Othellem*, obok libretta Boita, studiował francuski przekład dramatu Szekspira i aż trzy wersje włoskie (nie licząc oryginału angielskiego). Mimo tak wielkiej dociekliwości i bezprzykładnego szacunku dla oryginału, kompozytor pozostawiał świadomie pewne niewielkie pole manewru dla librecistów, aby zachować indywidualne cechy ich wyobraźni literackiej. Można to łatwo zauważyć analizując zbiorczo prace każdego z nich. I tak na przykład opery, które powstały we współpracy z Solerem (Nabucco, I Lombardi, Giovanna d'Arco) przepojone są nastrojem epicko-religijnym, a także akcentami patriotycznymi wyrażanymi niejednokrotnie najsilniej poprzez mistykę religijną. Współpraca z Piave natomiast zaowocowała dziełami, w których dominuje zdecydowanie los indywidualnego bohatera (*Rigoletto, La Traviata, Macbeth, La Forza del destino)*, konieczność dokonywania wyboru między ogniem uczucia, dławiącą żądzą, namiętnością, a poświęceniem i śmiercią.

Ogólnie rzecz biorąc jednak, metoda pracy twórczej Verdiego polegała na podporządkowaniu wszystkiego i wszystkich jego własnej wyobraźni. Jeśli nawet dostrzegał indywidualność librecistów, w praktyce pozostawiał im niewiele swobody. Bronił do upadłego swoich racji dramaturgicznych i co najważniejsze, egzekwował je. Rozpracowywał bardzo powoli i dokładnie każdy z podejmowanych tematów – był wówczas nieraz chwiejny w swoich poglądach i podatny na wpływy. Kiedy jednak w jego umyśle zaistniała ostateczna koncepcja dzieła, był natychmiast gotów do szybkiej pracy i wtedy nie pozwalał już nikomu sprowadzić się z raz wybranej drogi. Sprawą podstawową był fakt, że od tekstu poetyckiego nie wymagał wielkich walorów językowych, ale przede wszystkim zwięzłości, celności oraz intensywności wyrazu. Nie pozostawiał więc najmniejszego miejsca na jakąkolwiek literacką autonomię libretta – musiało ono być całkowicie podporządkowane dramatowi, który rozgrywał się poprzez muzykę. Tego wymagał bezwzględnie, aby osiągnąć spójność dramaturgiczną muzyki i słowa. W czasie pracy nad *La forza del destino* napisał Verdi znamienne słowa w liście do Francesco Maria Piave: „Poezja może i powinna wyrażać to samo co proza, ale przy pomocy połowy słów"(...)

3

Wśród dzieł scenicznych Szekspira, *Macbeth* sprawia wrażenie utworu szczególnego. Wydaje się, jakby ześrodkowały się w nim wszelkie możliwości i znamiona szekspirowskiego stylu obrazowania wydarzeń, modelowania wizerunków postaci poprzez misterną gmatwaninę sytuacji na poły realnych i metaforycznych, układających się w niezwykły ciąg myślowy sugestywny i precyzyjny. Wszystko to może się jednak dokonywać przede wszystkim dzięki wyrazistości stylu poetyckiego, bowiem – jak powiada Henri Fluchere – „spośród wszystkich sposobów wypowiadania się mowa jest najbardziej pełna, najbardziej subtelna, ale i najbardziej wymagająca. Jest tak dlatego, że podejmuje się ona przekazać nie tylko myśli, ale i wzruszenie pod formą, która stara się być piękna i zrozumiała zarazem." Jakież więc pozostaje pole do działania dla muzyki wobec tak zachłannej dominacji słowa? Nie ulega żadnej wątpliwości, że właśnie na tle nieprzebranego bogactwa szekspirowskiego *Macbetha* myślenie dramaturgiczne Verdiego unaocznia się w sposób szczególnie przekonywujący. Jako muzyk obdarzony wyjątkowo silnym instynktem teatralnym, bezbłędnie „wypreparował" on z szekspirowskiej tkanki poetyckiej ten element, który przeszczepiony na grunt muzyki nie tylko nie osłabł, ale przeciwnie, urósł w siłę i nabrał intensywności: grę namiętności ludzkich. Ale jednocześnie namiętności te musiały zostać przedstawione w kształcie najprostszym, najbardziej skondensowanym, wręcz biologicznym; sprowadzone do postaci archetypu zachowań i postaw ludzkich w danej sytuacji, gdyż tylko w takiej formie mogły być odwzorowane poprzez muzykę. Scenariusz verdiowskiego *Macbetha* ogranicza się w zasadzie do tego, co jest również jądrem oryginału, do fascynującego studium ludzkich namiętności. W operze jednak uczucia te są jakby pozbawione wszelkiej motywacji intelektualnej, lecz jedynie przedstawione jako emocje czyste, spotęgowane do maksimum ekspresją muzycznego tworzywa. Tekst libretta wprawdzie opisuje sytuacje, ale nie drąży ich w głąb, nie stara się ich analizować. Motywacja zbrodni staje się zrozumiała właściwie bardziej poprzez ingerencję wszechobecnych sił nadprzyrodzonych, tajemnych, które mącą jasność umysłów i narzucają własną logikę wydarzeń. Sceny z wiedźmami, które również u Szekspira mają istotne znaczenie, w operze Verdiego uzyskują wymiar znacznie większy, właściwie stymulują napięcie emocjonalne całego dzieła. Wielkie monologi szekspirowskie zredukowane do muzycznej formy arii, w zasadzie nie tracą swojej siły ekspresyjnej, ale nabierają zgoła odmiennego sensu wpisując się bardziej w metaforyczny klimat opery niż to ma miejsce w oryginalnym dramacie. Tak się dzieje w przypadku arii Macbetha w pierwszym akcie (wizja zakrwawionego sztyletu , ·ed popełnie-

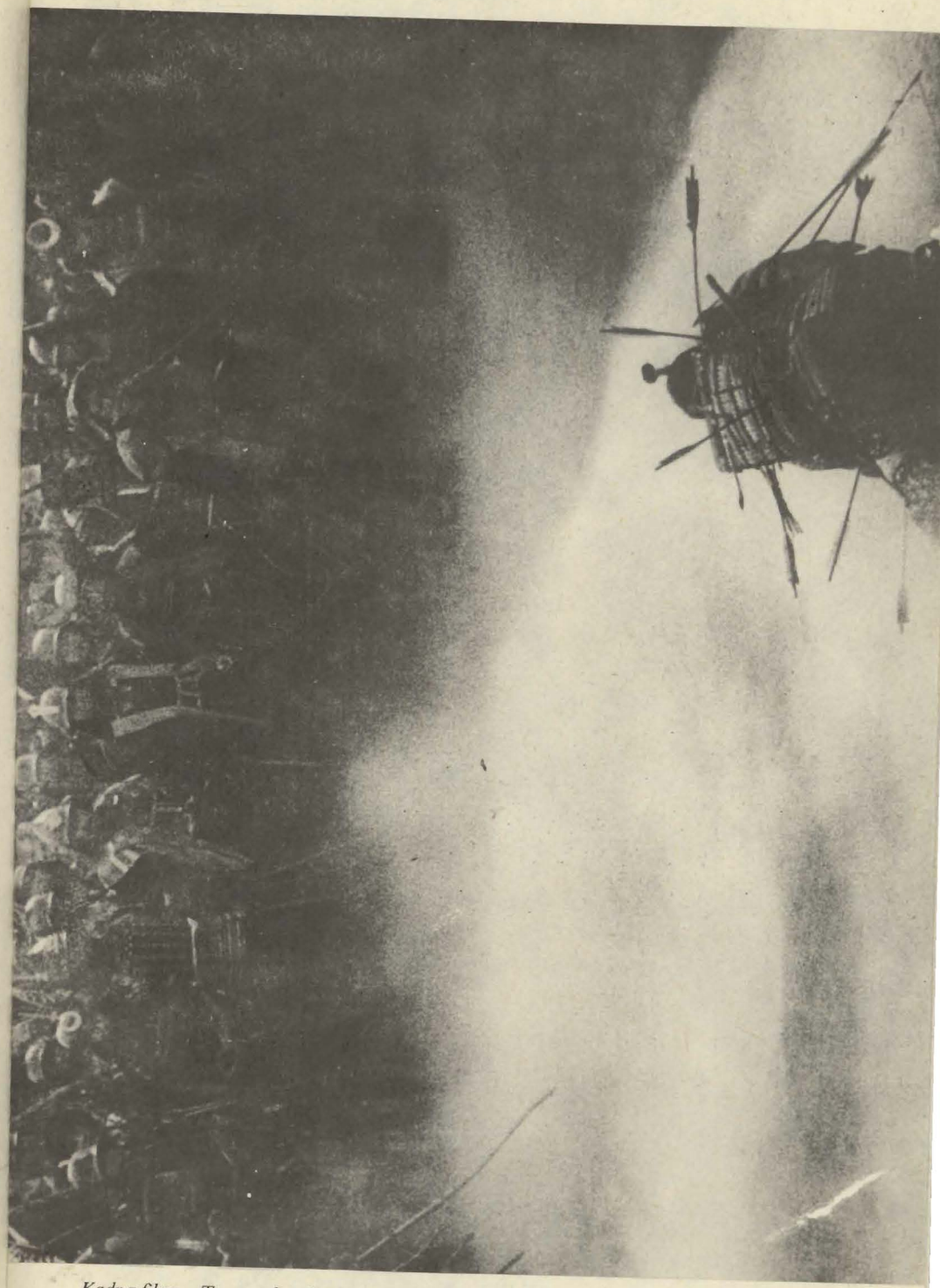
niem zbrodni), jak i – bardziej jeszcze – w scenie lunatycznego snu Lady Macbeth.

Aby na moment nie osłabić napięcia, Verdi świadomie rezygnuje z tych wszystkich scen szekspirowskiego dramatu, które bezpośrednio nie dotyczą samego jądra tragedii. Nieoczekiwanie jednak, do tak jednorodnie zaplanowanej konstrukcji, wprowadza kompozytor element zupełnie obcy dramatowi Szekspira, który zburzy symboliczny nastrój i zabrzmi fałszywym tonem końcowej apoteozy. Elementem tym są jednoznaczne aluzje do realnej sytuacji politycznej ówczesnych Włoch. Wielka scena chóralna na początku czwartego aktu oraz finałowy hymn zwycięstwa są od początku do końca pomysłem Verdiego i nie ma powodu w jakikolwiek sposób sceny te łączyć z szekspirowskim oryginałem.

I wreszcie problem ostatni, który wymagałby właściwie zupełnie odrębnego studium analitycznego: czysto muzyczna realizacja dramatu poprzez konkretne elementy operowej formy. Trudno nie zauważyć, że XIX wieczna praktyka operowa (szczególnie na terenie Włoch) była dość odległa od rozwiązywania tego rodzaju problemów. Dominował wówczas schematyczny kształt widowiska operowego (złożonego głównie z następujących po sobie na przemian arii, cavatin, cabalett, rozbudowanych wokalnie duetów itd.) ukierunkowanego przede wszystkim na popis wokalny. Do opery chodziło się głównie po to, aby kontemplować bel canto, cała reszta – w tym również dramat rozgrywający się na scenie – traktowany był jako pretekst, nieledwie dodatek do wokalnych wyczynów ulubionych gwiazd. Taka forma opery miała wprawdzie swoje historyczne korzenie w wieku XVII i XVIII, ale jej ówczesne, bardzo precyzyjne i logiczne założenia estetyczno-konstrukcyjne stały się nieco anachroniczne wraz ze schyłkiem epoki baroku. Opera barokowa we wszystkich swych warstwach była konwencjonalna, zaś opera XIX wieku ewoluowała jednoznacznie w kierunku teatru realistycznego (później naturalistycznego).

Verdi był człowiekiem teatru z krwi i kości, jego wyobraźnia musiała wcześniej czy później rozsadzić zbyt ciasny schemat ówczesnej operowej formy, choć jako rodowity Włoch bardzo był przywiązany do tradycji bel canta. Zanim jednak nastąpił ostateczny przełom w jego twórczości (niestety dopiero w ostatniej fazie życia), zdołał wydźwignąć ów tradycyjny schemat operowej formy na niewiarogodne wyżyny artyzmu, czyniąc go autentycznym dramatem i prawdziwym teatrem. Dokonał tego nie naruszając prymatu śpiewu w operze i to jest najbardziej zadziwiające! Teatr Verdiego istnieje i funkcjonuje jedynie dzięki muzyce i tylko poprzez muzykę, a śpiew jest podstawowym nośnikiem dramatycznego wyrazu. Połączenie śpiewu i poezji w jedną nierozerwalną całość, uczynienie głosu ludzkiego podstawowym nośnikiem treści dramatycznych leży u podstaw najwspanialszej tradycji włoskiego teatru muzycznego, stanowi istotę jego genezy. Ta piękna tradycja, zagubiona gdzieś po drodze, odżyła ponownie w dziełach Verdiego. Rozbłysła raz jeszcze na krótko, ale pełnym i silnym blaskiem.

Wiktor A.Brégy



Kadr z filmu „Tron we krwi" Akiro Kurosawy

GIUSEPPE VERDI

do libercisty

FRANCESCO MARIA PIAVE

Mediolan; 4 września 1846

Oto szkic Macbetha. Tragedia ta jest jedną z największych kreacji ludzkich! Jeśli my nie możemy zrobić rzeczy wielkiej, spróbujmy przynajmniej uczynić coś dalekiego od pospolitości. Szkic jest dokładny: bez konwencji, bez wymuszenia, i krótki. Polecam ci wiersze, które jednak powinny być krótsze – im będą krótsze, tym więcej zrobią efektu. (...) Zapamiętaj sobie dobrze, że w wierszach nie powinno być ani jednego zbędnego słowa: każde z nich powinno coś mówić, trzeba także używać języka wzniosłego z wyjątkiem chóru czarownic, który powinien być dziwaczny i oryginalny, a nawet trywialny.

(...) Błagam cię na kolanach, nie zaniedbuj Macbetha, jeśli nie z innych powodów, to przynajmniej dbając o moje zdrowie, które teraz jest doskonałe, ale może się nagle pogorszyć jeśli sprawisz, że będę niespokojny... Krótkość i wzniosłość (...)

★★★

Mediolan, 22 września 1846

Otrzymałem cavatinę, która lepiej pasuje do introdukcji. Chociaż jak zwykle jesteś rozwlekły! Na przykład w liście, który czyta lady Macbeth są w wierszu właściwe słowa; zbyt mało energii w pozostałym recytatywie a całkiem niedostateczna siła w pierwszym czterowierszu adagia – wiersz „vieni su questo core..." jest tak pospolity, iż odbiera całą energię strofie.

(...) Zbyt wielu słów używasz dla wyrażenia „Ma tu abbastanza non sarai mal vaggio", zbyt wiele słów także w „Chi a congiurarsi". Te same rzeczy w stylu bardziej wzniosłym można wyrazić przy użyciu połowy słów!
Co do introdukcji, należy tu zrobić wiele rzeczy. Pierwsze strofy czarownic powinny mieć charakter bardziej niezwykły, nie umiem wskazać ci sposóbu, ale wiem, że takie jakie są, nie są piękne. (...) Krótko mówiąc, eksperymentuj i szukaj sposobu, by uczynić poezję dziwaczną (MIEJ ZAWSZE W PAMIĘCI BY MÓWIĆ MAŁO SŁÓW... MAŁO SŁÓW... MAŁO SŁÓW ALE PEŁNYCH ZNACZENIA).

★★★

Mediolan, 25 października 1846

(...) W Macbeth'cie na początku drugiego aktu Lady Macbeth ma pisać w samotności list do męża o zabiciu Banca. Nie podoba mi się, by ona pisała list w tym przedsionku, skądinąd niewielu słowami można wyrazić to samo bez pisania listu: „Banco i jego syn żyją... ale natura nie stworzyła ich nieśmiertelnymi... Oh Macbeth'cie... Nowa zbrodnia... Przedsięwzięcie zaczęte... itd.
Żegnaj... polecam ci moje zamówienie. Czuję się dobrze.

★★★

Mediolan, 10 grudnia 1846

(...) Chciałbym uświadomić ci dobrze ostatni akt. Pragnąłbym, żeby zaczynał się sceną z wielkim, patetycznym chórem, który opisywałby położenie nieszczęsnej Szkocji pod panowaniem Macbetha. Chór powinien składać się ze Szkotów zbiegłych z Anglii a potem byłby chórem ludu, doszliby tanowie – jeden czy drugi, to nieważne –zrób jak uważasz za słuszne. W tym chórze chciałbym (tak jak Szekspir czyni to w dialogu między Rosse i Macdufem) mieć obraz charakterystyczny wzniosły i patetyczny nieszczęsnej Szkocji. Scena powinna rozgrywać się w Anglii, ale na granicy Szkocji. Zresztą, powiedziałem ci o moich intencjach, ale jeśli uda ci się zrobić to lepiej, rób to, co jest absolutnie niezbędne dla dramatu, to znaczy opisanie w ten czy inny sposób tyranii Macbetha a zatem i nędzy Szkocji. Oto szkic: (...)

Francesco Maria Piave

Fragmenty listów GIUSEPPE VERDIEGO pisanych w czasie pracy nad nową wersją opery Macbeth

★★★

Santa Agata, październik 1864, do LEONA ESCUDIER

Przejrzałem już Macbetha, aby napisać arię taneczną (aria di ballo). Ale biada! Po lekturze tej muzyki zostałem uderzony szczegółami, których nie powinienem był tam znaleźć. By powiedzieć krótko – są tam fragmenty słabe, albo pozbawione charakteru, co jest jeszcze gorzej. Potrzebne jest zatem:

1. *aria Lady Macbeth w akcie II*
2. *przerobienie różnych fragmentów „wizji" w III akcie*
3. *kompletne przerobienie arii Macbetha w III akcie*
4. *poprawienie pierwszej sceny IV aktu*
5. *zrobienie na nowo ostatecznego finału usuwając z niego śmierć Macbetha.*

Aby dokonać całej tej pracy – poza baletem – potrzebuję czasu i odpowiadałoby mi, aby Carvalho porzucił myśl o wystawieniu Macbetha jeszcze tej zimy.

★★★

do LEONA ESCUDIER

(...) W pierwszym akcie nie zmieniam niczego poza tempem ostatniej części duetu; tym niemniej chóry zostają nienaruszone. (...) Wydaje mi się jednak, że należałoby zmienić śmierć Macbetha, ale nie przychodzi mi nic innego do głowy jak tylko hymn zwycięstwa (Inno di Vittoria); Macbeth i Lady Macbeth są już nieobecni i skoro ich nie ma na scenie, niewiele można zrobić z rolami drugoplanowymi. To co mnie kłopocze, to balet. Nie można go zrobić inaczej, jak tylko na początku III aktu po chórze: na scenie nie ma nikogo poza wiedźmami i kazać tańczyć przez kwadrans albo dwadzieścia minut tym „uroczym stworzeniom" byłoby wściekłym divertissement. Nie można również sprawić, aby pojawiły się sylfy, duszki itd. ponieważ mamy je później, kiedy Macbeth jest zemdlony.
Jeśli ma pan coś dobrego do zasugerowania, proszę mi napisać szybko.

★★★

do librecisty FRANCESCO MARIA PIAVE:

Santa Agata, 28 stycznia 1865

Stoję przed koniecznością zrobienia ostatniego chóru, ale są tysiące, tysiące rzeczy wokół, które odczuwam jako nijakie. Mam jeden pomysł, który może być rzeczą pikantną i który przekładam do twojej aprobaty. Po bitwie chciałbym widzieć bardów śpiewających chór zwycięstwa. Bardowie – ty wiesz – w tamtych czasach postępowali zwykle za wojskiem. Pierwsze trzy wiersze powinny być urwane, ostatni z akcentem na trzeciej zgłosce od końca. To da charakter suchy i dziki, który jest dobry i ma wyraz. (...)

do wydawcy w Paryżu LEONA ESCUDIER:

(...) Przekona się pan, że w balecie (divertissement) jest pewna niewielka akcja, która wiąże się znakomicie z dramatem. Wszystko jest zaznaczone w partyturze i znajdzie pan tam również opis tego divertissement.
Pojawienie się Hekate, bogini nocy jest dobre, ponieważ przerywa te wszystkie diaboliczne bujdy i stwarza miejsce dla spokojnego i surowego adagio. Musi pan koniecznie wiedzieć, że Hekate nie powinna tańczyć, lecz jedynie robić pozy (fare delle poze). Jest też konieczne abym uprzedził pana, że adagio powinno być grane przez clarone lub klarnet basowy – jak to jest zaznaczone w partyturze – w unisonie z wiolonczelą i fagotem, co daje dźwięk ponury i głęboki, poważny jak tego wymaga sytuacja. Niech pan poprosi dyrygenta orkiestry, żeby doglądał moich wskazówek takt po takcie. (...) Inną sprawą którą muszę polecić jest ścisłe zachowanie składu instrumentów, które formują mały zespół orkiestrowy na scenie (orchestrina) w momencie pojawienia się ośmiu króli. Ta mała orkiestra złożona z 2 oboi, 6 klarnetów in la, 2 fagotów i contra fagotu tworzy brzmienie spokojne, dziwne i tajemnicze, którego inne instrumenty nie mogłyby oddać. Powinny one być umieszczone w pobliżu otwartej trappe (zapadni?), skąd dźwięk może się rozchodzić po całym teatrze, ale w sposób tajemniczy, jakby z oddali. (...)

Fragmenty listów G. Verdiego zaczerpnięto z monografii kompozytora autorstwa Franco Abbiatiego. Tłumaczyła E.O.

(...)
Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.

MACBETH; akt 5, scena piąta;
przekład Józefa Paszkowskiego

WILLIAM SHAKESPEARE MACBETH

Renato Bruson (Macbeth)
i Renata Scotto (Lady Macbeth);
Covent Garden, 1981 r.

MAKBET:

Jeśli to, co się ma stać, stać się musi,
Niechby przynajmniej stało się niezwłocznie.
Gdyby ten straszny cios mógł przeciąć wszelkie
Dalsze następstwa, gdyby ten czyn mógł być
Sam w sobie wszystkim i końcem wszystkiego
Tylko tu, na tej doczesnej mieliźnie,
O przyszłe życie bym nie stał. Lecz zwykle
W podobnych razach tu już kaźń nas czeka.
Krwawa nauka, którą dajem, spada
Na własną naszą głowę, Sprawiedliwość
Zwraca podaną przez nas czarę jadu
Do własnych naszych ust. Z podwójnych względów
Należy mu się u mnie bezpieczeństwo:
Jestem i krewnym jego, i wasalem.
To samo zbyt już przeważnie potępia
Taki postępek – lecz jestem, co więcej,
I gospodarzem jego, który winien
Drzwi zamknąć jego zabójcy, nie, owszem,
Sam mu do piersi zabójczy nóż przykładać.
A potem – Dunkan tak skromnie piastował
Swą godność, tak był nieskalanie czystym
W pełnieniu swego wielkiego urzędu,
Że cnoty jego, jak anioły nieba,
Piorunującym głosem świadczyć będą
Przeciw wyrodnym sprawcom jego śmierci,
I litość, jako nowo narodzone,
Nagie niemowlę lub cherub siedzący
Na niewidzialnych, powietrznych rumakach,
Wiać będzie w oczy każdemu okropny
Obraz tej zbrodni, aż łzy wiatr zaleją.
Jeden, wyłącznie jeden tylko bodziec
Podżega we mnie tę pokusę, to jest
Ambicja, która przeskakując siebie
Spada po drugiej stronie.

Wiliam Szekspir, MAKBET
Akt pierwszy, scena siódma;
przekład polski: Józef Paszkowski

MAKBET:

(...)
Jestli to sztylet, co przed sobą widzę,
Z zwróconą ku mej dłoni rękojeścią?
Pójdź, niech cię ujmę! Nie mam cię, a jednak
Ciągle cię widzę. Fatalne widziadło!
Nie jesteżeś ty dla zmysłu dotykania,
Tylko dla zmysłu widzenia dostępny?
Jestżeś sztyletem tylko wyobraźni?
Rozpalonego tylko mózgu tworem?
Widzę cię jednak tak samo wyraźnie
Jako ten, który właśnie wydobywam.
Ty mi wskazujesz jak przewodnik drogę,
Którą iść miałem; takiego też miałem
Użyć narzędzia. Albo mój wzrok błaznem
Jest w porównaniu z resztą moich zmysłów,
Albo jest więcej wart niż wszystkie razem.
Ciągle cię widzę, a na twojej klindze
I rękojeści znamiona krwi, których
Pierwej nie było. Nie ma ich w istocie:
Moja to krwawa myśl jawi je oczom
Na całym teraz półobszarze świata
Natura zdaje się martwa i straszna
Marzenia szarpią snu cichą zasłonę.
Teraz to władza czarodziejska święci
Ofiary bladej Hekacie i dziki
Mord, podniesiony z legowiska wyciem
Czujnego swego czatownika, wilka,
Którego odgłos jest dlań ekscytarzem,
Chyłkiem, jak złodziej lub duch, mknie do celu.
O ty spokojna, niewzruszona w swoich
Posadach ziemio, nie słysz moich kroków,
Aby kamienie nie wypowiedziały,
Gdzie idę, i nie zdradziły alarmem
Tej grozy, co ma nastąpić.
Ja się odgrażam, a on jeszcze żyje;
Żar czynu ziębią słów jałowe chryje.
Dalej! czas nagli; już dzwonka wezwanie
Daje mi sygnał. Nie słysz go, Dunkanie,
Bo tego dzwonka melodia straszliwa
Do nieba ciebie lub do piekła wzywa.

Wiliam Szekspir, MAKBET
Akt drugi, scena druga;
przekład polski: Józef Paszkowski

(...)

LADY MAKBET
Jeszcze jedna plama.

LEKARZ
Cicho, zaczyna mówić; muszę sobie zapisać wszystko, co usłyszę, abym mógł lepiej spamiętać.

LADY MAKBET
Precz, przeklęta plamo! mówię. Raz dwa – czas działać. – Piekło ciemne. – Wstydź się, mężu, wstydź się! Żołnierzem jesteś, a tchórzysz? Cóż stąd, chociażby się wydało? Nikt nas przecież nie pociągnie do tłumaczenia. – Jednakże kto by się był spodziewał tyle krwi w tym starcu!

LEKARZ
Słyszysz, pani?

LADY MAKBET
Tan Fajf miał żonę; gdzież ona jest? Cóż to? Czyliż te ręce nigdy obmyć się nie dadzą? Dość tego, mężu, dość tego! Wszystko popsujesz tym obłąkanym wzrokiem.

LEKARZ
Nieszczęsna, wiadome jej są rzeczy, których nie powinna wiedzieć.

DAMA
Powiedziała, czego nie powinna była mówić; to rzecz pewna. Bóg raczy wiedzieć, co jest jej wiadome!

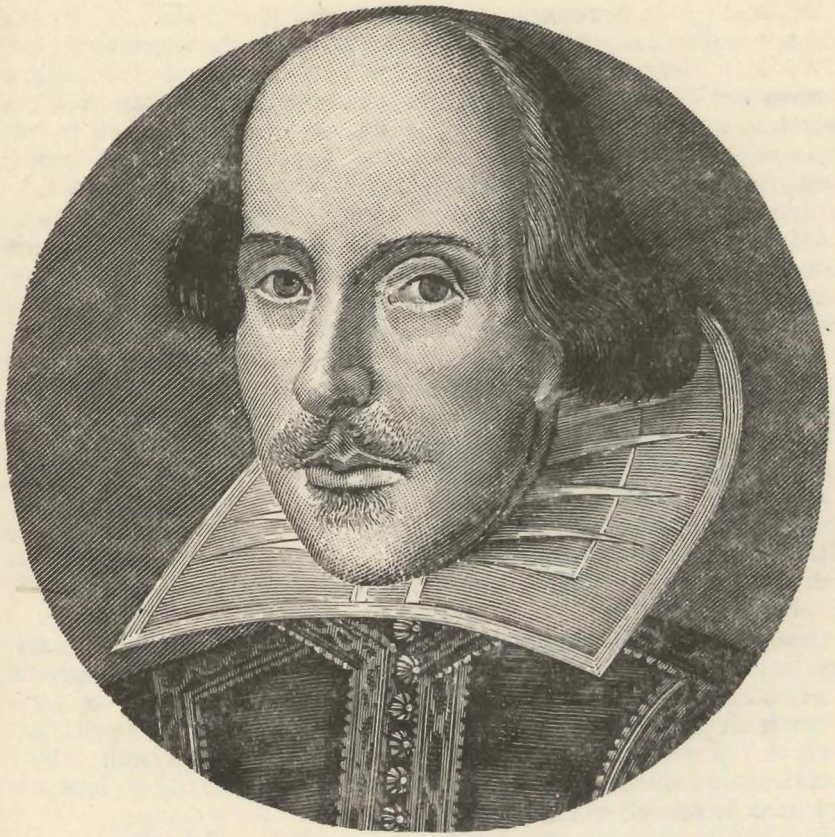
LADY MAKBET
Ciągle ten zapach krwi! Wszystkie wonie Arabii nie odejmą tego zapachu z tej małej ręki. Och! och! och!

LEKARZ
Co to było za westchnienie! Ciężkie musi być brzemię na sercu.

DAMA
Nie chciałabym mieć jej serca w moim łonie za wszystkie zaszczyty tego świata.

LEKARZ
W rzeczy samej.

DAMA
Nie daj mi Panie, tego dożyć!



William Shakespeare

LEKARZ
Choroba tego rodzaju leży za obrębem mojej umiejętności. Znałem jednakże ludzi, co śpiąc chodzili, a mimo tego skonali bogobojnie na łożu.

LADY MAKBET
Umyj ręce, weź szlafrok; nie wyglądaj tak blado. Powtarzam ci, Banko pogrzebany, nie powstanie więcej.

LEKARZ
Czy tak?

LADY MAKBET
Do łóżka! do łóżka! kołatają do bramy. Pójdź, pójdź! pójdź! daj rękę! Co się stało, odstać się nie może. Do łóżka! do łóżka! do łóżka!

(...)

Wiliam Szekspir, MAKBET
Akt piąty, scena druga;
przekład polski: Józef Paszkowski

(...) *Macbeth* to bezwzględne, absolutne zwycięstwo zła, zło – by tak rzec – w stanie czystym, zło powstałe bez racji i nie dające wyników. Wielki poemat śmierci i nocy, nad którym unoszą się złowróżebne zawodzenia czarownic, poemat, co z uderzeniem północy rozwiera czeluść piekielną. Krew, widma, rozpaczliwa walka – a potem śmierć. Niezwykły poemat, halucynacyjny od początku do końca, zwarta masa słów, obrazów, nawoływań – skojarzonych ściśle z liryczną funkcją mroków i śmierci. Wokół głównego wątku, wątku zakłócenia wartości – „szpetność upięknia, piękność szpeci" – skupiają się stopniowo wszelkie czynniki pomocne w mieszaniu kart, wszystkie symbole ponętne niczym trujące kwiaty, wszelkie groźby, jakie utaiła w sobie zatruta aura chorego i przeklętego królestwa. Niepewność, chwiejność, niezdecydowanie towarzyszą wszędzie tragicznemu bohaterowi, który wspinając się po kamienistych zboczach, zdążając na Zamek Rozpaczy – i w otchłań niesłychanych koszmarów, gdzie pierwiastek nadnaturalny i nienaturalny szachrują w rzutach kośćmi zbroczonymi krwią fatalizmu i gdzie w głębiach nocy błyszczy masywne złoto korony z chyboczącym przy niej widmem sztyletu. Przyczajona za blankami zamku czeka wyniosła, wzgardliwa kobieta o stalowych oczach, przygotowując krwawe łańcuchy przyszłych zbrodni. Nie ma tu miejsca na miłość, jak zresztą i na żadne inne ludzkie uczucie. (...)

Oświetlenie sztuki zmienia się przechodząc od półmroku do kompletnych ciemności, to w półcieniu, to wśród czarnej nocy rozpętane siły zła osłabiają lub napinają ludzką wolę, sieją wszędzie grozę, podsycają złe zamiary, wywołują koszmary i halucynacje, budzą złośliwe narowy w zwierzętach, zbroją ramię zbrodniarza, skrzykują sabaty czarownic i duchów – regulując światło na tyle, aby krew była widoczna na zsiniałych ciałach. (...)

Świat *Macbetha* to świat oszustwa, trwogi i śmierci. W całości hołduje nadprzyrodzonej przewrotności, działającej w półmroku, w jaskiniach nocy, w mdłym świetle ni to z sennej mary, ni z halucynacji, w atmosferze tej krzyk wyraża trwogę, apostrofa przeradza się w delirium werbalne, wróżby tłumaczą się wielorako. Każdy wiersz jest nasycony symboliką, każdy obraz budzi drżenie, każde niejasne słowo tai w sobie ironię groźby. Tragedia ta, triumf kondensacji lirycznej, jest pokrewna moralitetowi, który można by nazwać beznadziejnym, złe moce niszczą tu bowiem upragniony ład boży i upragnioną moralność powszechną. Nie ma w niej miejsca, jak w świecie *Króla Leara*, na bunt o kategoriach metafizycznych: Macbeth, zapędzony w sytuację bez wyjścia, równą klęsce, rzuca bezapelacyjne wyzwanie absurdowi czynów niezmazalnych, jakkolwiek z wabiącej go litości, dobroci i czułości emanuje stale przyćmiony blask widoczny chwilami poprzez mgłę koszmaru. Dokonał się tu cud poetycki tak wielki, że ów najbardziej przesycony czernią ze wszystkich dramatów Szekspira okazuje się najbogatszy w konkret poezji sprecyzowanej i doprowadzonej do krańcowego napięcia, dzięki czemu nasza wyobraźnia przyjmuje cały ten miraż wizji teatralnej za wizję własną.

(...)

HENRI FLUCHÈRE, *Szekspir, dramaturg elżbietański*, część trzecia: *Tematy*; PIW 1965, przełożyła na język polski Violetta Komorowska.

(...) Spójrzmy na *Macbetha*. Spójrzmy na tę przerażającą szybkość, z jaką pierwszy akt toczy się ku zbrodni. Na wrzosowiskach wre bój, kawalkady pędzą na zamek Inverness.

Jest to wyścig gnających ku przepaści wysłanników króla i Macbetha. Kto przybędzie pierwszy? „Gdzież jest nasz tan Cawdor? – mówi król. – Biegliśmy za nim w trop; chcieliśmy nawet nocleg dla niego przygotować, ależ jemu niełatwo sprostać w konnej jeździe i miłość jego, szybsza od rumaka, dawno musiała nas uprzedzić". Macbeth na popasie pchnął dwóch wysłanników do swej żony – pierwszy przynosi dziwną wieść o wróżbie czarownic, a kiedy Lady Macbeth wchodzi na scenę czytając przysłany list, los już nadciąga: oto bez tchu wali się u jej nóg drugi wysłannik. Moment złowieszczej inwokacji tającej w sobie zbrodnię i śmierć: „Ochrypł kruk nawet...", i oto zjawia się Macbeth. Kilka groźnych swoją dwuznacznością słów i król dociera na zamek mówiąc: „Zamek ten w miejscu wdzięcznym położony, powietrze jego przyjemnie napawa i rzeźwi moje zmysły."

A potem nagle zapada noc. Czas przestaje istnieć. Zespala się z nocą. Zostają tylko gusła, pohukiwanie sów, krople krwi na sztylecie i odblaski czerwieniejących pochodni, które chwilami przebijają gęstwę ciemności. Przewlekły koszmar trwający kilka sekund lub kilka stuleci, a wśród koszmaru tego rozbrzmiewa dzwon, zawsze ten sam, który wzywa człowieka na spotkanie z jego losem. Od tej chwili czas nie stanowi już dla Szekspira konieczności. Albo raczej niespiesznie rozporządza czasem. Nadchodząca sprawiedliwość może poruszać się z wolna. Macbeth uznał, że skroś oczy czarownic rozszyfrował dwuznaczne orędzie losu. Lecz orędzie to zasnuł opar krwi i przesłonił lot kruków. Czas, który – jak mu się wydawało – miał już za sobą, pełen był groźnych tajemnic, które postanowił wyjaśniać stopniowo. Mniej więcej osiemnaście lat, jeżeli odnieść się do historii, zapełnia trzy ostatnie akty – ażeby Macbeth mógł osiągnąć tę oto przerażającą trzeźwość sądu: „Ciągle to jutro, jutro i znowu jutro wije się w ciasnym kółku od dnia do dnia, aż do ostatniej głoski czasokresu..." Macbeth przeżył te wszystkie dni, jeden po drugim, w upojeniu władzą i śmiertelnym strachu, w dławiącym lęku, by nie popełnić nowej zbrodni – ale najpotworniejsze z nich wystarczą nam w tej monotonnej serii. Rytm może ulegać zwolnieniu, fatalizm zbrodni jest nieunikniony, jak fatalizm odwrócenia sytuacji na rzecz sił dobra. Czas przyczaił się niczym dzika bestia obserwująca niespokojne ruchy swej ofiary, świadoma, że wystarczy jej wyciągnąć po nią pazury w godzinie, którą sama wyznaczy. Macbeth na dobrą sprawę zatriumfował nad sobą, ów zaś triumf stanowi znów jasność osądu. Podtrzymuje ona końcowy heroizm Macbetha – który mogłaby strącić na dno wątpliwości wyrażających się w tchórzliwym a zarazem definitywnym: „Właściwie po co?", gdyby w tym punkcie dramatu funkcją jej nie było rzucić pozorom ostateczne wyzwanie duszy wyzwalającej się wreszcie z sideł czasu.

(...)

HENRI FLUCHÈRE, *Szekspir, dramaturg elżbietański*, część druga: *Technika*, str. 155-156; PIW 1965, tłumaczenie na język polski: Violetta Komorowska

MACBETH
NA SCENACH ŚWIATA

1847 03.14 **Florencja,** Teatro della Pergola, prapremiera pierwszej wersji. Wyk.: Barbieri-Nini, Felice Varesi...
1848 02.20 **Madryt,** w języku włoskim.
1849 01.01 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, w języku polskim (przekład J. Jasińskiego). Wyk.: L. Rywacka...; 04.27 P. Rivoli; 07.15 Mansui. 01.13 **Lisbona**, w języku włoskim; **Hawana**, w języku włoskim; **Malta,** w języku włoskim; 12.11 **Wiedeń,** w języku niemieckim.
1850 04.24 **Nowy Jork**, MET, w języku włoskim; **Konstantynopol,** w języku włoskim; **Budapeszt**, w języku węgierskim (tłumaczenie: B. Egressy); 12.13 **Hanower,** w języku niemieckim.
1851 04.21 **Wiedeń,** w języku włoskim.
1852 04.29 **Sztokholm**, szwedzkie tłumaczenie: C.W.A.Strandberg
1854 03.21 **Buenos Aires,** w języku włoskim; 12.?? **Petersburg,** w języku włoskim (pod tytułem: „Sivardo il Sassone").
1855 **Santiago de Chile,** w języku włoskim.
1856 **Ateny; Pressburg,** w języku niemieckim; 09.22 **Graz.**
1857 12.?? **Mexico,** w języku włoskim.
1858 **Bukareszt,** w języku włoskim.
1859 03.30 **Dublin,** w języku włoskim. Wyk.: Pauline Viardot-Garcia, dyr. Arditi.
1860 **Amsterdam**, w języku włoskim.
1865 04.21 **Paryż**, Théatre-Lyrique, pierwsze wykonanie nowej wersji, w języku francuskim (przekład: C.Nuitter i A.Beaumont), wcześniejsze tłumaczenie L.Danglasa zostało opublikowane w 1853 r.
1872 **Sydney,** w języku włoskim.
1886 05.13 **Zagrzeb,** tłumaczenie chorwackie: I.Trnski
1921 10.15 **Sztokholm,** nowa wersja szwedzka: H.Key.
1928 04.21 **Drezno,** nowa wersja niemiecka G.Göhlera; **Zürich** (wersja G.Göhlera).
1931 10.01 **Berlin,** wersja G.Göhlera.
1932 **Rzym,** wyk.: Scacciati, Franci, dyr.: Guarnieri.
1933 04.28 **Wiedeń,** wersja G.Göhlera, wyk.: Rose Pauly...
1935 12.?? **Praga,** wersja G.Göhlera.
1938 05.21 **Glyndebourne,** w języku włoskim, pierwsze wykonanie w Anglii (opera była już dwukrotnie przygotowywana w latach 1861 i 1870, ale nie została wykonana), wyk.: Vera Schwarz, Valentino, Franklin, David Lloyd... dyr.: Fr. Busch; **Mediolan**, Scala, wyk.: G.Cigna, Jacobo, Sved, T. Pasero, Parmeggiani, dyr.: Marinuzzi.
1939 **Buenos Aires,** w języku włoskim, wyk.: Spani, Sved, Vaghi... dyr.: Panizza.

Renato Bruson jako Macbeth; Opera Paryska 1984 r.

1947 **Edynburg,** International Festival, w języku włoskim (spektakl zrealizowany w Glyndebourne), wyk.: Grandi, Valentino, Tajo, Midgley... dyr.: Goldschmidt.
1949 **Zürich,** wyk.: Malaniuk, Dow...
1950 **Berlin,** wyk.: M. Mödl, A. Metternich, Hermann... dyr.: J. Keilberth
1951 05.06 **Florencja,** Maggio Fiorentino, wyk.: A. Varnay, J. Petrov, I. Tajo, G. Penno... dyr.: V. Gui.
1952 **Mediolan,** Scala, wyk.: Callas, Mascherini... dyr.: V. de Sabata.
1958 **Nowy Jork,** MET, wyk.: L. Rysanek, L. Warren...

1960 **Londyn,** Covent Garden, wyk.: A. Shuard, T. Gobbi...
1964 06.27. **WROCŁAW**, dyr.: Adam Kopyciński, reż.: Lia Rotbaum, scen.: Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka, wyk.: Zofia Konrad, Włodzimierz Denysenko, Piotr Ikowski, Janusz Zipser, Franciszek Warliński, Urszula Walczak, Andrzej Grzywniak, Ludwik Mika, Maciej Kański, Wacław Wronecki
1973 **Krefeld, Mönchengladbach** dyr. R. Satanowski, reż. P. Hager
1977 **Turyn,** wyk.: Josephine Barstow...; **Lyon**, dyr.: M. Arena, reż.: Benheim, scen.: Rapp; **Seattle**, wyk.: G. Bumbry, S. Björling... dyr. Holt
1980 02.06 **Berlin Zachodni**, dyr.: G. Sinopoli, reż.: L. Ronconi, scen.: L. Damiani, wyk.: O. Stapp, R. Bruson, V. van Halem, V. Luchetti; 02.21 **Hamburg,** dyr.: Ch. von Donhanyi, reż.: G. Friedrich, scen.: Skalicky i Svoboda.
11.21 **Stokholm,** dyr.: C.F. Giliario, reż.: K. Hendriksen, scen.: K. Hysing, wyk.: M. Hallin, E. Saeden, R. Cederlöf, M. Kastu; 11.23 **Avignon,** dyr.: M. Veltri, reż.: J. Karpo, scen.: K. Osmundsen, wyk.: G. Dimitrowa, S. Carolli, B. Giaiotti, N. Martinucci; 07.20 **Buenos Aires,** Teatro Colon, dyr.: M. Veltri, reż.: Margharita Wallmann, scen.: R. Oswald, wyk.: J. Barstow, G.P. Mastromei, M. Rinuado, B. Prior;
1981 04.03 **Londyn,** Covent Garden, dyr.: R. Muti, reż.: E. Moshinsky, scen.: J. Napier, wyk.: R. Scotto, R. Bruson, R. Lloyd, N. Shicoff..; 08.18 **Ravenna,** dyr.: B. Rigacci, reż.: G. Zennaro, scen.: T. Tegano, wyk.: O. Stapp, R. Bruson...; 12.26 **Parma,** Teatro Regio, dyr.: M. Veltri, reż. i scen.: L. Damiani, wyk.: G. Dimitrowa, R. Bruson, L. Roni, V. Luchetti.
1982 **Verona**, wyk.: G. Dimitrowa, R. Bruson, Tinsley, Veronelli...; **Dijon,** Grand Théatre, dyr.: A. Krieger, reż.: G. Zennaro, scen.: S. Creuz, wyk.: A.M. Antoine, S. de Salas...
1984 **Salzburg,** Festspiele, dyr. R. Chailly, reż.: P. Faggioni, scen.: E. Frigerio i F. Squarciapino, wyk.: G. Dymitrowa, P. Cappucilli, M. Giaurow, L. Lima, Taro Ichihara... (wersja powtórzona na Festspiele 1985).
1985 03.30 **Monachium,** Bayerischen Staatsoper, dyr.: R. Muti, reż.: Roberto De Simone, scen.: Giacomo Manzù, wyk.: E. Connell, R. Bruson, J.H. Rootering, V. Luchetti, D. Jennings, U. Ress; 05.18 **Mediolan**, Scala, dyr.: C. Abbado, reż.: G. Strehler, scen.: L. Damiani, wyk.: G. Dimitrowa, P. Cappucilli, M. Giaurow, P. Dvorsky, L. Bergamonti, W. Donati; 05.23 **Santiago de Chile,** dyr.: N. Rescigno, reż.: P.L. Samaritani, wyk.: S. Sass, G. Boyagian, F. Federici, R. Mettre...

Materiał nie jest kompletnym wykazem realizacji scenicznych MACBETHA. Soliści wymieniani są w następującej kolejności kreowanych ról: Lady Macbeth, Macbeth, Banco, Macduf, Duncan, Dama, Malcolm.

MACBETH

DYSKOGRAFIA

ACANTA DE 23.277/78	E. Höngen, M. Ahlersmeyer, H. Alsen, J. Witt... Chór i Orkiestra Opery Wiedeńskiej, dyr. K. Böhm
DECCA	B. Nilsson, G. Taddei... Chór i Orkiestra Academia di Santa Cecilia, 1964 rok.
DEUTSCHE GRAMMOPHON DG 2709062	S. Verret, P. Cappucilli, M. Giaurow, P. Domingo... Chór i Orkiestra La Scali w Mediolanie, dyr. C. Abbado
GLI DEI DELLA MUSICA DMV 320	Leyla Gencer, Giuseppe Taddei, Ferrucio Mazzoli... Chór i Orkiestra Teatro Massimo di Palermo, dyr. Vittorio Gui
EMI C 167 – 02805/7	F. Cossotto, Sch. Milnes, R. Raimondi, J. Carreras... Ambrosian Opera Chorus, New Philharmonia Orchestra, dyr. R. Muti
IGI 287	M. Callas, E. Mascherini, I. Tajo... Chór i Orkiestra La Scali w Mediolanie, dyr. V. de Sabata
MELODRAM MEL 425	A. Shuard, T. Gobbi, J. Rouleau, A. Turp... Chór i Orkiestra Covent Garden w Londynie, dyr. F. Molinari-Pradelli
MELODRAM MEL 433	A. Varnay, I. Petrov, I. Tajo, G. Penno... Orkiestra festiwalu Maggio Fiorentino, dyr. V. Gui
MOVIMENTO MUSICA 03.029	L. Rysanek, L. Warren, J. Hines, C. Bergonzi... Chór i Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf
RCA VL 43545	L. Rysanek, L. Warren, J. Hines, C. Bergonzi... Chór i Orkiestra Metropolitan Opera, dyr. E. Leinsdorf

Materiał nie jest pełnym wykazem nagrań płytowych „Macbetha"

(W.B.)

MACBETH

SCENOPIS OPERY

AKT 1.

Scena I. Wiedźmy: Przechwalają się złymi uczynkami.
Macbeth i Banco – Wchodzą radując się zwycięstwem. Dostrzegają wiedźmy, te witają Macbetha tytułami, których jeszcze nie posiada. Banco zauważa zmieszanie przyjaciela wywołane wróżbami. Jemu wiedźmy przepowiadają, że nie będzie królem Szkocji tak jak Macbeth, ale jego synowie będą panowali przez wiele pokoleń. Przyjaciele nie zdążyli jeszcze uświadomić sobie do końca znaczenie przepowiedni, kiedy posłowie królewscy zawiadamiają Macbetha o mianowaniu go tanem Kawdoru na miejsce zdrajcy, którego król kazał ściąć. Banco zauważa, że to potwierdza prawdomówność piekielnych wróżb. Macbeth przerażony jest własnymi myślami związanymi z przepowiednią iż zostanie królem. Przysięga sobie, że mimo pokus losu nie wyciągnie po koronę zbrodniczej dłoni.

Scena II. Lady Macbeth czyta list od męża, w którym ten donosi jej o wróżbach i łasce króla. Znając ambicje Macbetha Lady zastanawia się, czy mężowi starczy nikczemności i męstwa do wypełnienia tak zuchwałych przedsięwzięć, jakie mu los podsuwa. Zapowiedziany przez posłańca przybywa Macbetha. W kilku słowach małżonkowie porozumiewają się co do swych zamiarów względem króla, który za chwilę ma zawitać do ich zamku na nocleg.

Scena III. W nocy, Macbeth czekając na sygnał dzwonka, którym Lady ma mu oznajmić, że straż króla Dunkana jest już uśpiona, widzi przed sobą krwawy sztylet, symbol swojej zbrodniczej pokusy. Ucinając wszelkie wahania Macbeth idzie zabić śpiącego Duncana. Lady oczekując zakończenia całej sprawy, nadsłuchuje każdego dźwięku z sypialni. Wraca Macbeth wstrząśnięty tym, co przed chwilą zrobił i opowiada żonie o przebiegu zabójstwa i swoich wyrzutach sumienia, które pojawiły się natychmiast po dokonaniu zbrodni. Lady nie podziela wątpliwości moralnych męża. Dla niej najważniejszą rzeczą jest pozostawić na miejscu zbrodni takie ślady, żeby odwróciły one podejrzenia od gospodarzy zamku. Wejście Macduffa i Banca zmusza małżonków do ukrycia się.

Scena IV. Banco czekając na Macduffa skarży się na okropności tej złowróżebnej nocy. Z sypialni Duncana wybiega Macduff z krzykiem, że król został zamordowany. Wyrwany ze snu dwór i domownicy Macbetha podnoszą lament nad zwłokami Duncana prosząc Boga o sprawiedliwy wyrok na nieznanego mordercę. Wszyscy z ufnością oczekują, że Bóg odciśnie na twarzy zbrodniarza kainowe piętno.

Shirley Verret jako Lady Macbeth; Opera Paryska 1984 r.

AKT 2.

Scena I. Lady próbuje uspokoić sumienie Macbetha, ukazując mu znaczenie jego zwycięstw i zgodność sukcesów z przepowiedniami. Okazuje się, że głównym problemem nurtującym nowego króla jest dalszy ciąg tych przepowiedni i w wypadku zgodności z rzeczywistością bezsensowność całego wysiłku ich dwojga. Przecież w ostateczności i tak władza ma przejść w ręce potomków Banca. Wniosek nasuwa mu się nieodparcie. Jego były przyjaciel również musi podnieść śmierć wraz ze swym potomstwem. Lady pozostawszy sama głosi pochwałę rozkoszy władzy, która usprawiedliwia każdą zbrodnię.

Scena II. Siepacze Macbetha przygotowują się do zamordowania Banca. Kiedy ten nadchodzi wraz z synem okazuje się, że jest pełen złych przeczuć i zdaje sobie sprawę z oczekującego nań nieszczęścia. W czasie napadu uprzedzonemu okrzykiem „Zdrada" synowi udaje się uniknąć śmierci.

Scena III. W zamku Macbetha odbywa się przyjęcie. Gospodarz zaprasza do radosnej zabawy. Lady wznosi toast pełen optymizmu i nadziei, że można zacząć nowe życie w miłości i radości puszczając w niepamięć zło i ból. Podczas uczty zbir relacjonuje Macbethowi przebieg zabójstwa Banca i ucieczki jego syna. Zmieszany król rzuca głośne wyzwanie pod adresem zamordowanego. Kiedy nagle pojawia się duch Banca, Macbeth przerażony wypiera się swojej winy. Lady uspokaja męża i zawstydza zwracając mu uwagę na obecnych gości i twierdząc, że obraz ducha jest tylko jego złudzeniem. Jeszcze raz wznosi toast tym razem również za zdrowie „sławnego Banca", „Szkocji chwałę". Kiedy duch pojawia się po raz drugi, Macbetha ogarnia śmiertelne przerażenie. Niesposób ukryć już teraz przed obecnymi nieszczęścia. Macduff decyduje się na opuszczenie ojczyzny „Która rządzona jest przez rękę przeklętą."

AKT 3.

Scena I. Czarownice wrzucają do kotła wszelkiego rodzaju obrzydliwe ingrediencje z których wywar będzie miał piekielną moc. Przybywa Macbeth, który żąda od wiedźm wyjaśnienia zagadki jego przyszłości. Czarownice zapowiadają zjawienie się duchów silniejszych od nich, które odpowiedzą na pytania Macbetha. Pierwszy zjawa, czyli głowa samego Macbetha ostrzega go przed Macduffem. Druga zjawa – dziecko wydarte z łona matki zezwala królowi na wszystkie okrucieństwa, ponieważ nikt zrodzony z kobiety nie jest w stanie mu zagrozić. Trzecią zjawą jest również dziecko, tym razem w koronie, które przepowiada, że Macbeth będzie niezwyciężony do czasu kiedy las Birnam nie podejdzie pod mury jego pałacu. Tryumfujący Macbeth żąda jednak odpowiedzi na najbardziej nurtujące go pytania. Czy rzeczywiście potomstwo Banca będzie panowało po jego śmierci. Ukazują się zjawy ośmiu kolejnych królów Szkocji. Wszyscy są potomkami zamorodowanego przyjaciela. Macbeth rozumie, że los zadrwił z niego. Rzuca się w rozpaczy na złowrogi orszak i pada zemdlony.

Scena II. Znalazwszy swego męża Lady dowiaduje się od niego wszystkich kolejnych szczegółów przepowiedni. Zdeterminowani, zdecydowani na wszystko i połączeni węzłem zbrodni małżonkowie rzucają jeszcze raz całemu światu desperackie wyzwanie. Jak twierdzą, „musi się zakończyć zbrodnią, ponieważ krwią się zaczęło".

AKT 4.

Scena I. Chór wygnańców szkockich śpiewa hymn o uciśnionej ojczyźnie nad którą wznosi się płacz sierot opłakujących pomordowanych. Macduff zwraca się wobec wszystkich do swoich dzieci zabitych z rozkazu Macbetha. Jego lament wymierzony jest przeciwko tyranowi, ale również przeciwko samemu sobie, czyli ojcu, który opuścił swoją rodzinę i nie uchronił jej przed zagładą. Przybywa Malcolm z wojskiem angielskim, któremu wydaje znamienne polecenie osłonięcia się gałęziami birnamskiego lasu. „Potworne zbrodnie zmęczyły Wiecznego" z tym wezwaniem rusza do walki armia mścicieli króla Duncana.

Scena II. Para dworaków śledzi obłąkaną Lady. Wydaje się jej przez cały czas, że nie może zmyć plamy krwi z rąk. Krew widzi wszędzie. Wyrzuca mężowi tchórzliwość i rozpacza z powodu ciągle liczby ofiar ich zbrodniczego planu. Świadkowie tej sceny proszą Boga o litość dla szalonej królowej.

Scena III. Macbeth jeszcze raz rozważa swoje szanse w starciu z przeciwnikami sprzymierzonymi z wojskami angielskimy. W poczuciu bezpieczeństwa umacniają go przypominane w kółko słowa przepowiedni. Ale mimo prób pokrzepienia swojej odwagi Macbeth czuje zbliżający się koniec. Zastanawiając się nad swoją ewentualną śmiercią z rozpaczą uzmysławia sobie, że nikt po nim nie zapłacze, że nad jego grobem słychać będzie tylko przekleństwa. W tym stanie dowiaduje się nagle o śmierci żony. Wygłasza teraz swoje słynne zdanie o życiu, które „jest opowieścią idioty pełną furii i krzyku". Żołnierze przynoszą mu następną hiobową wieść o tym, że las birnamski jednak ruszył się z miejsca.

Macbethowi nie pozostaje już nic innego jak wypełnić swój los do końca. Wzywa wszystkich mężnych, którzy pozostali przy nim, do broni. Dochodzi do spotkania z Macduffem. Król uprzedza go o swoich nadprzyrodzonych możliwościach „Uciekaj, nikt zrodzony z kobiety zabić mnie nie może". „Nie jestem urodzony: wydarty byłem z łona matczynnego". – odpowiada Macduff. Finałowy chór jest pochwałą zwycięzcy i hymnem na cześć sprawiedliwości bożej.

Marek Grzesiński

Dyrektor techniczny:
mgr inż. Jerzy Bojar

Światło:
Stanisław Zięba
Dźwięk:
Janusz Pollo, Iwona Saczuk
Kierownik pracowni
scenograficznej:
Maria Gibasiewicz
Kierownik działu
pracowni dekoracji i kostiumów:
mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni:
Janina Ajnenkiel,
inż. Wiesław Kalinowski,
Jan Lipiec,
dr inż. Tadeusz Michalec,
Teresa Misierewicz,
Wojciech Niedbał,
Tomasz Penciak,
Józef Rotuski,
Elżbieta Sławińska,
Marek Sotek,
Julian Woroniecki,
Małgorzata Zdrodowska,
Stanisław Żelechowski
Kierownik zespołu garderobianych
Tadeusz Iwanowski
Kierownik działu elektrycznego:
inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny:
mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny:
Andrzej Nowolski,
Marek Popis
Redakcja programu:
Wiktor A. Brégy
Opracowanie graficzne:
Wiktor Sadowski
Redaktor techniczny:
Janusz Wójcik

Wydawca:
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Cena zł. 60.

Druk ZPR, zam. 116/85, nakł. 10000 N–88

Co dwa tygodnie!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE * * RECENZJE koncertów * płyt * przedstawień operowych * książek * FELIETONY * WYWIADY *

ruch muzyczny

więcej wiedzieć

więcej słyszeć

ruch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * * * * MUZYCZNYM W KRAJU I NA ŚWIECIE * * * * * * *