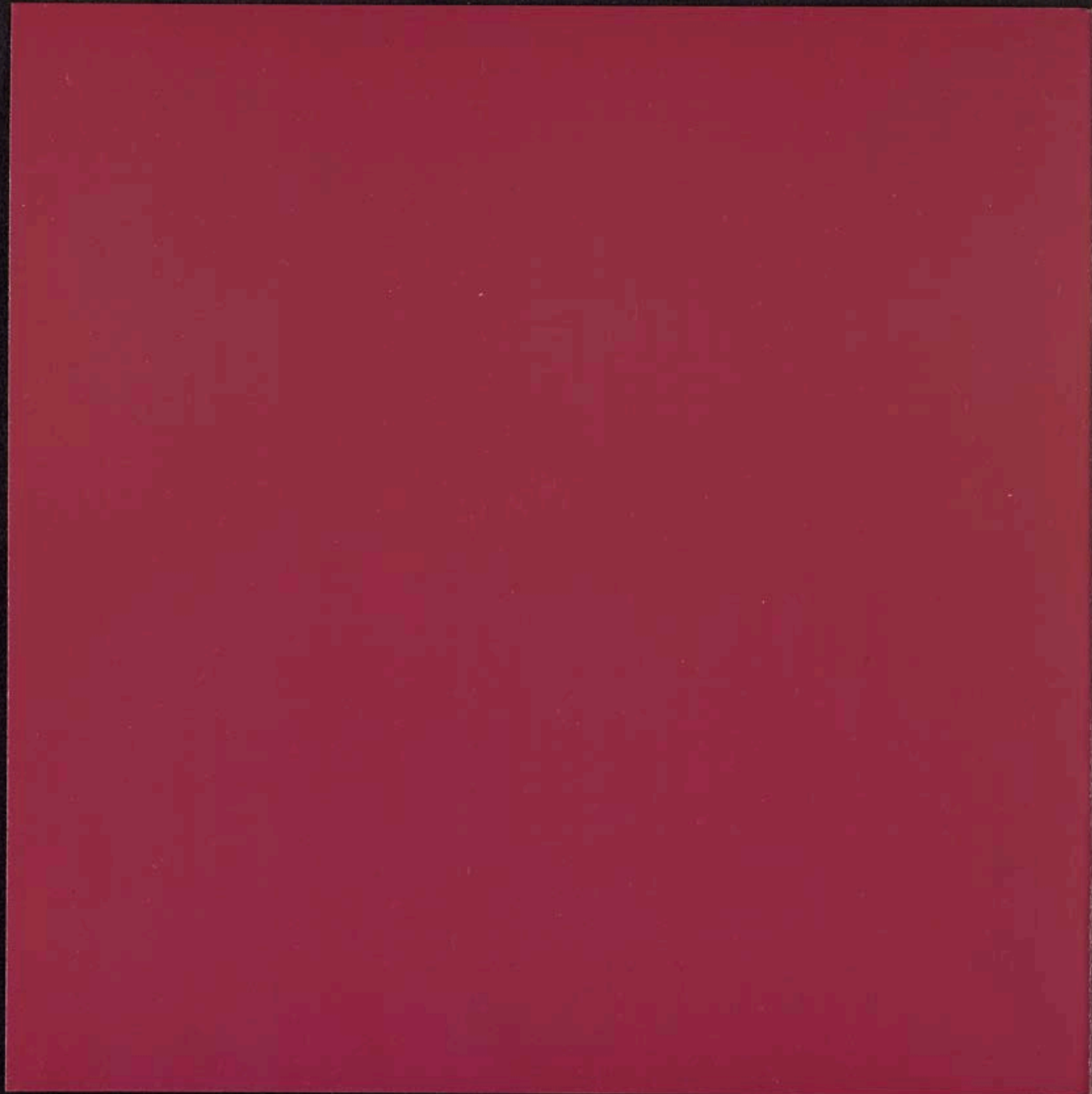


Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



• TEATR WIELKI W ŁODZI •
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
premiera • 12 listopada 2005



dyrektor naczelny
WOJCIECH SKUPIEŃSKI

dyrektor artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI



Giacomo Puccini

TOSCA

opera w trzech aktach

libretto - Luigi Illica i Giuseppe Giacosa według dramatu Victoriena Sardou

prapremiera - 14 stycznia 1900 roku,
Teatro Costanzi w Rzymie

premiera - 12 listopada 2005 roku,
Teatr Wielki w Łodzi

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim.

Premiera przygotowana w koprodukcji z SUPIERZ ARTIST MANAGEMENT

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent - szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tejszeny. W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainauguował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnnie spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu. Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi. Dla tej sceny przygotował blisko 40 premier, w tym prapremiery polskie: *Echnaton* Philipa Glassa, *Dialogi karmelitanek* Francisa Poulenc'a, *Adriana Lecouvreur* Francesca Cilei, *Kandyd* Leonarda Bernsteina.

W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. Obecnie jest dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Łodzi. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.

reżyseria **FRANK-BERND GOTTSCHALK**

Urodził się w Królewcu w Prusach Wschodnich. Już w okresie szkolnym rozpoczął edukację muzyczną (skrzypce i fortepian), co zaowocowało koncertami z różnymi orkiestrami, w późniejszym okresie jako solisty-skrzypka. Założył kwartet smyczkowy i orkiestrę kameralną. Jest absolwentem Wyższej Szkoły Muzycznej i Aktorskiej w Hamburgu i Uniwersytetu w Hamburgu (germanistyka, romanistyka i psychologia). Jako inscenizator zadebiutował na Niederdeutsche Bühne, a od 1968 roku był asystentem reżysera w teatrze w Wuppertalu; debiut reżyserski odbył w 1971 roku sztuką *Tiefland*. Później przyszły pierwsze inscenizacje gościnne: Amsterdam - *Cyrulik sewilski*, Barcelona - *Tannhäuser*, Darmstadt i Kassel 16 inscenizacji, m.in. *Nabucco*, *Rigoletto*, *Carmen*, *Andrea Chenier*. W latach 1975 - 77 był głównym kierownikiem przedstawień w Giessen i Moguncji, prowadził także pracę dydaktyczną w Konserwatorium Petera Corneliusa w Moguncji i w Wyższej Szkole Muzycznej w Mannheim-Heidelbergu. W latach 1983-89 był członkiem kierownictwa i głównym kierownikiem przedstawień w Münster i gościnnie realizował spektakle w Darmstadt, Moguncji i Bremie. Od 1989 roku jest „wolnym” reżyserem w teatrach niemieckich - w Giessen, Erfurcie, Hildesheim Eisenach, Osnabrück, Münster oraz we Włoszech - Triest.

Poza wymienionymi w swoim dorobku ma realizacje oper: *Fidelio*, *Wolny strzelec*, *Wozzeck*, *Rheingold* (Triest), *Turandot* (Catania), *Borys Godunow* (Osnabrück), *Madame Butterfly*, *Carmen*, *Wesele Figara*, *Otello*, *Eugeniusz Oniegin* (Erfurt) i inne.

współpraca reżyserska **ANDREAS PAESLER**

Reżyser, choreograf, pedagog baletu. Edukację baletową zdobywał w Studio Tańca w Mönchengladbach i Akademii Baletowej w Kolonii. Jako tancerz występował m.in. w Kompanii Tańca Historycznego "Corona di Danza" i w Staatstheater w Moguncji. W latach 1983 - 88 był asystentem reżysera, choreografem i inspicjentem w Teatrze Muzycznym w Münster, a następnie w latach 1990 -1993 - pedagogiem baletu jednocześnie w "Scoula di Danza Arabesque - Cita di Livorno" i "Scoula Comunale di Danza" we Włoszech. Od 1993 roku był współpracownikiem Centro Isadora Duncan w Prato w zakresie tańca klasycznego i techniki Marty Graham, a od 1994 roku działał jako "wolny" reżyser i choreograf.

Współuczestniczył w realizacjach takich pozycji, jak m.in.: *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Wesoła wdówka* i *Eugeniusz Oniegin* (Erfurt), *Wozzeck* (Triest), *Baron cygański* (Tecklenburg), *Sen nocy letniej* (Monachium), *Traviata* (Bydgoszcz - Opera Nova).

scenografia **KAREL SPANHAK**

Urodził się w Holandii i tam zdobył wykształcenie w zakresie scenografii w Akademiach Sztuki w Amsterdamie i Enschede. Po studiach pracował w Holland Festival i Nederlands Danstheater, a w latach 1967 - 69 jako scenograf w Heidelberg-Meinz i Krefeld. Od 2002 roku pracuje jako "wolny" scenograf i kostiumolog. Współpracuje z teatrami w : Freiburgu, Baden-Baden, St.Gallen, Osnabrück, Trier, Wilhelmshaven, a także z niemiecką telewizją SWF.

kostiumy **LIOBA WINTERHALDER**

Jest cenionym scenografem i autorem projektów kostiumów nie tylko w Niemczech. Edukację w zakresie sztuk plastycznych zdobywała m.in. w Akademii Sztuki w Augsburgu (grafika i malarstwo), Akademiach Sztuk Pięknych w: Monachium (scenografia i projektowanie kostiumów) i Berlinie (projektowanie wnętrz). Pierwszy projekt scenograficzny wykonała mając siedemnaście lat dla teatru lalkowego w Augsburgu. Jako asystentka scenografa współpracowała w Paryżu z Andre Acquartem, Rogerem Blinem i Jeanem Genetem; samodzielnie projektowała kostiumy dla Theatre de Paris, a jej projekty kostiumów do *Carmen* realizowane były w operach w Amsterdamie, Lizbonie i Lyonie. W latach 1974-78 współpracowała w Bochum z artystami tej miary, co: Peter Zadek, Jirji Menzel, Jürgen Flimm, Rosa von Praunheim, a także z teatrami w Berlinie, Bonn, Hamburgu, Düsseldorfie, Monachium, Wuppertalu, Rotterdamie, Antwerpii i Amsterdamie. Artystka jest także autorką licznych wystaw, współpracuje z filmem i telewizją; od 1999 roku jest wykładowcą (projektowanie kostiumów) w Międzynarodowej Szkole Filmowej w Kolonii.

kierownictwo chóru **MAREK JASZCZAK**

Absolwent Łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, początkowo jako artysta chóru Filharmonii Łódzkiej, a następnie kolejno jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru. W dorobku artysty są dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m.in. *Magnificat* Bacha, *IX Symfonia* Beethovena, *Pory roku i Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego. Od 1990 roku Marek Jaszczyk jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie z zespołem chóru przygotował znaczące pozycje z wielkiego repertuaru operowego. Od ponad 10. lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m.in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie. Drugą wielką pasją artysty jest komponowanie. Píše głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek PINOKIO), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

współpraca muzyczna
asystenci reżysera
asystentki scenografa
realizacja światła

Piotr Wujtewicz
Maria Szczucka, Waldemar Stańczuk
Wanda Zalasa, Elżbieta Panek
Jerzy Stachowiak

pianistki korepetytorki

Ewa Szpakowska, Nadieżda Pawlak
Maria Czerkawska, Małgorzata Zajączkowska

akompaniator chóru
inspicjenci

Zbigniew Rymarczyk
Stanisław Krawiec, Zbigniew Pawełczyk

List Pana był dla mnie prawdziwą niespodzianką. Nie ochłoniłem jeszcze z wrażenia. Mimo to jestem spokojny i przekonany, że jeśli Pan ponownie przejrzy ów trzeci akt, opinia Pana ulegnie zmianie. Nie przemawia przeze mnie bynajmniej zarozumiałość, lecz przeświadczenie, iż oddałem, jak potrafiłem najlepiej, dramat, który miałem przed sobą. Wie Pan dobrze, jak jestem skrupulatny w oddawaniu sytuacji i słów i z jaką rozważą rzucam muzykę na papier.

(-) Co do przypadkowości, to jest ona świadoma: nie może tu być mowy o akcji jednostajnej i spokojnej, jak w innych fabułach miłosnych. Poeci nie potrafili mi dać (mówię o zakończeniu) nic dobrego, a przede wszystkim nic prawdziwego: ciągle akademizm, akademizm i stereotypowe, mdławie słówka miłosne. Musiałem jakoś poradzić sobie, aby dobić do końca, nie nudząc słuchaczy i unikając jakiegokolwiek akademizmu.

(-) Nie wiem doprawdy, jak wytłumaczyć to Pana ujemne wrażenie. Zanim wezmę się do przeróbki (czy będzie zresztą jeszcze na to czas?), wpadnę do Mediolanu i porozmawiamy w cztery oczy, z fortepianem i nutami przed sobą i jeżeli wrażenie Pańskie utrzyma się - jak dobrzy przyjaciele "spróbujemy znaleźć ratunek", mówiąc słowami Scarpia.

Dziękuję również Panu za zainteresowanie, jakie dla mnie ma i miał od dnia, w którym miałem szczęście Go spotkać. Nie podzielał opinii Pana o tym trzecim akcie: po raz pierwszy nie jesteśmy w zgodzie. Spodziewam się jednak, i ośmielam się twierdzić, że przekona się Pan do niego, jestem tego pewien. Zresztą zobaczymy..."

z listu Pucciniego do wydawcy Ricordiego,
11 października 1899 roku

Plakat do *Toski*
Adolfo Hohensteina, 1899 r.



OBSADA

Floria Tosca, *śpiewaczka*

MAGDALENA BARYLAK
MAŁGORZATA BOROWIK
MONIKA CICHOCKA
DANUTA DUDZIŃSKA

Mario Cavaradossi, *malarz*

KRZYSZTOF BEDNAREK
IRENEUSZ JAKUBOWSKI

Scarpia, *prefekt policji*

ZENON KOWALSKI
WOŁODYMYR OPENKO
KRZYSZTOF WITKOWSKI

Cesare Angelotti

RAFAŁ PIKAŁA
ROBERT ULATOWSKI

Zakrystian

ANDRZEJ KOSTRZEWSKI
PIOTR MICIŃSKI

Spoletta, *agent policji*

TOMASZ JEDZ
BORYS ŁAWRENIW
KRZYSZTOF MARCINIAK

Sciarrone, *żandarm*

WITOLD TOMCZYK

Dozorca więzienny

ZBIGNIEW KUŹNIK
STEFAN PASKA

Pastuszek

MAŁGORZATA KULIŃSKA
IZABELLA SULIMA

dyrygent

CHÓR i ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

oraz uczniowie Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. H. Wieniawskiego w Łodzi.
przygotowanie - ELŻBIETA SOBIERAJ

TADEUSZ KOZŁOWSKI





Widokówki reklamowe wydane przez Ricordiego, 1900 r.

„TOSCA” PRZEBÓJ LITERACKI I OPEROWY

Od dramatu do opery

Wśród autorów teatralnych drugiej połowy XIX wieku i pierwszych lat XX jednym z największych faworytów publiczności europejskiej był słynny dramaturg francuski Victorien Sardou (1831-1908). Nazwisko to i dzisiaj jeszcze pojawia się w repertuarze teatralnym, głównie dzięki znakomitej komedii *Madame Sans-Gêne*. Doskonały znawca efektu teatralnego i psychologii widza, dysponujący nadto zaletami świetnego pióra i bogatej fantazji, umiał Sardou dać widzowi zarówno silną emocję, jak i beztroską zabawę - toteż w opinii współczesnych uchodził za prawdziwego maga teatru.

Jednym z największych „przebojów” Sardou była sztuka *Tosca*, napisana w roku 1887 dla wielkiej francuskiej aktorki Sary Bernhardt. Łącząc umiejętnie dramat historyczny z psychologicznym i przyprawiając to wszystko odrobiną sensacji i erotyzmu, a dając nadto wykonawczyni głównej partii olbrzymie możliwości dla wykazania pełnej skali jej talentu, Sardou zapewnił *Tosce* trwałe powodzenie nie tylko we Francji, ale i w całej Europie.

Na sztukę tę jako temat do ewentualnego libretta operowego zwrócił Pucciniemu uwagę jeszcze Fontana. W roku 1889 Puccini podziwiał *Toskę* w wykonaniu samej Sary Bernhardt w Mediolanie, a w kilka lat później również we Florencji. Mimo iż nie znał jeszcze wówczas języka francuskiego, pozostał pod głębokim wrażeniem sztuki Sardou. Dał temu wyraz w liście do Ricordiego (pisanym 7 V 1889, zaledwie w kilka tygodni po premierze *Edgara*), prosząc wydawcę o poczynienie niezbędnych kroków dla uzyskania zezwolenia autora na adaptację operową dzieła. Nie wiemy, czy po pierwszym zapale Puccini porzucił zamiar, czy też może Sardou odmówił zezwolenia, nie mając zaufania do mało znanego wówczas we Francji kompozytora, dość na tym, że projekt *Toski* na razie został złożony ad acta. Po kilku latach Puccini powrócił do pomysłu, aby go znowu zarzucić, i wreszcie wiosną 1895 roku, jeszcze w czasie pracy nad *Cyganerią*, zdecydował się definitywnie na komponowanie *Toski*. Decyzja ta sprawiła Ricordiemu niemało ambarasu, wydawca bowiem uzyskał w międzyczasie autoryzację Sardou, lecz widząc niezdecydowanie Pucciniego, był przekonany, że temat go nie interesuje i podpisał kontrakt na *Toskę* z Alberto Franchettim. Pochodzący z arystokratycznej rodziny piemonckiej, baron Alberto Franchetti (1860-1942) był jednym z najzdolniejszych kompozytorów włoskich swego pokolenia. Pod względem wiedzy muzycznej i przygotowania teoretycznego przewyższał on bardzo wielu ze swych kolegów



Widokówka reklamowa wydana
przez Ricordiego, 1900 r.

i miał wszelkie dane, aby zająć pierwszoplanowe stanowisko w twórczości operowej swych czasów. Do tego brakowało mu jednak dostatecznie silnej indywidualności artystycznej i zdecydowanej postawy nowatorskiej.

Giulio Ricordi zdawał sobie dobrze sprawę z braków i zalet Franchettiego jako muzyka i nie miał najmniejszych wątpliwości co do wyższości Pucciniego. Aby zadowolić przyjaciela, najchętniej zaproponowałby Franchettiemu rozwiązanie kontraktu za ewentualnym odszkodowaniem, poczucie taktu jednak nie pozwalało mu wystąpić z tego rodzaju inicjatywą, zwłaszcza, że Franchetti, dobrze sytuowany materialnie, na pewno nie uległby pokusie rekompensaty pieniężnej. Delikatnej misji przezwyciężenia przeszkody podjął się Illica, autor libretta do projektowanej opery Franchettiego. Nie wiemy dokładnie, jakich użył argumentów, aby przekonać kompozytora, dość na tym, że po pewnym czasie Franchetti zrezygnował z kompozycji *Toski* i zwrócił Ricordiemu libretto. W tej sytuacji wydawca mógł już bez żadnych skrupułów podpisać kontrakt z Puccinim. Twórca *Cyganerii* nie był zresztą jedynym muzykiem, którego podbiła sztuka francuskiego „maga teatru”. Sam wielki Giuseppe Verdi, poznawszy sztukę Sardou, miał dla niej wiele szczerego uznania, a nawet oświadczył, że gdyby był młodszy, napisałby chętnie operę na jej temat.

Akcja *Toski* Sardou rozgrywa się w roku 1800 w Rzymie i biorą w niej udział, epizodyczny zresztą, niektóre postacie historyczne, sam jednak wątek dramatyczny jest oczywiście zmyślony. Sardou po napisaniu swej sztuki spotkał się z zarzutami plagiatu ze strony dramaturgów Ernesta Daudeta (brata słynnego pisarza Alfonsa) i Maurice Barrymore'a (założyciela słynnej amerykańskiej „dynastii” aktorów teatralnych i filmowych) odparł je jednak twierdzeniem, iż akcję *Toski* zaczerpnął z autentycznego epizodu, który miał miejsce w Tuluzie w XVI wieku w czasie walk religijnych między katolikami a hugonotami. Według tego epizodu księżę Montmorency, głowa katolików, przyrzekł żonie jednego ze skazanych na śmierć hugonotów ułaskawienie męża, o ile ona jemu, Montmorency'emu, ulegnie. Nieszczęsna kobieta przystała na to i zapłaciła cenę wymaganą za życie męża, Montmorency jednak słowa nie dotrzymał.

Powyższe zdarzenie, przeniesione na sugestywne tło papieskiego Rzymu w okresie ścierania się absolutyzmu monarszego z posiewem idei wolnościowych, głoszonych przez wielką rewolucję francuską, pozwoliło na stworzenie widowiska barwnego, przykuwającego uwagę od pierwszej do ostatniej sceny; dawało ono ponadto pole do popisu aktorskiego głównych bohaterów. Centralna postać, żona skazanego na śmierć hugonoty, przekształciła się tu w śpiewaczkę operową Florię

Toskę, jej mąż w malarza Cavaradossiego, a Montmorency w barona Scarpę, prefekta policji.

Dramat Sardou składa się z pięciu aktów, rozgrywających się kolejno w kościele Sant' Andrea al Quirinale, pałacu Farnese, podmiejskiej willi Cavaradossiego, gabinecie Scarpę i wreszcie w więzieniu na zamku Św. Anioła. Ostatni akt jest podzielony na dwa obrazy (cela Cavaradossiego i taras, na którym malarz ma zostać rozstrzelany). Zważywszy na to, że chodziło o gotową sztukę teatralną, a nie o powieść, przeróbka *Toski* na libretto operowe nastęrczała dużo mniejsze trudności niż przeróbka *Cyganerii*. Illica dysponował już zresztą librettem napisanym dla Franchettiego i libretto to zyskało duże uznanie samego Sardou. Ujmowało ono całą akcję w trzy akty. Układ ten miał dużo niedogodności, bo zmuszał do przeniesienia głównej kwatery szefa policji (wraz z izbą tortur!) do tego samego pałacu, w którym rezydowała i urzędowała przyjęcia królowa, a ponadto skazany na śmierć Cavaradossi musiał pisać list do ukochanej nie w celi, lecz dość nieoczekiwanie na... wolnym powietrzu; miał jednak tę zaletę, że był zwięzły i przejrzysty.

Weryzm czy naturalizm...

Zazwyczaj uważa się *Toskę* za typową manifestację włoskiego weryzmu. Pojęcie weryzmu w muzyce jest do tej pory przedmiotem nieporozumień i napotyka na najbardziej różnorodne interpretacje.

Termin „weryzm” (od włoskiego *vero* - prawdziwy) posiada w znaczeniu obiegowym pewien odcień ujemny i jest interpretowany jako brutalny realizm, nie gardzący przy tym jaskrawymi efektami dramatycznymi i tanią sensacją. W takim wyłącznie sensie rozumie ten wyraz na przykład słynna encyklopedia muzyczna Grove'a. Brutalność i przejawianie efektu dramatycznego można wprawdzie spotkać niekiedy w operach tak zwanych „werystów”, jednakże trudno uznać te czynniki za wynalazek, monopol lub główne cechy twórczości kompozytorów zaliczanych do omawianej grupy. W konkretnym przypadku *Toski* spotykamy niewątpliwie jaskrawe efekty dramatyczne, ten sam zarzut jednak można by postawić niektórym scenom *Fideli* Beethovena, *Hugonotów* Meyerbeera, *Żydówki* Halevy'ego, *Trubadura*, *Don Carlosa* czy *Otella* Verdiego, *Salome* Straussa, *Wozzecka* Berga oraz całemu szeregowi innych oper nie zaliczanych do werystycznych.

Weryzm to nic innego jak włoskie wydanie naturalizmu, prądu literackiego rozpowszechnionego w Europie w trzech ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku, a reprezentowanego przez Zolę, Maupassanta, Hauptmanna, Zapolską i innych (jest



Hariclea Darclée, pierwsza *Tosca*.
Teatro Costanzi, 1900 r.

rzeczą charakterystyczną, że wielka 36-tomowa *Enciclopedia Italiana*, opracowana przez najwybitniejszych naukowców włoskich, nie zawiera nawet oddzielnego hasła poświęconego weryzmowi, lecz odsyła do hasła „naturalizm”). Jak wiadomo, naturalizm był protestem przeciw tematyce oderwanej od życia i starał się ukazywać prostych ludzi, ich środowisko, namiętności i konflikty, troszcząc się przede wszystkim o prawdę wyrazu i nie cofając się nawet przed ich przejaśnieniem.

Historycy muzyki mówią często o włoskiej szkole werystycznej i zaliczają do niej Pucciniego, Mascagniego, Leoncavallę, Giordana, Cileę, Wolf-Ferrarię oraz ich naśladowców. Włoska literatura muzyczna niechętnie używa określenia „szkoła werystyczna” i woli zastępować je terminem „szkoła młodowłoska” (*giovane scuola italiana*). Jest to w pełni uzasadnione, gdyż to, co ogólnie uważa się za weryzm, nie było kierunkiem o jasno sprecyzowanym i konsekwentnie realizowanym programie, lecz jedynie pewną słabiej lub silniej akcentowaną tendencją w wyborze tematyki oper u ważniejszych kompozytorów włoskich na przełomie XIX i XX wieku. W wyborze swych oper nie kierowali się żadnym specjalnym kryterium i wybierali taką, jaka ich przekonywała lub po prostu im się podobała.



Hariclea Darclée.
La Scala

Tak zwany „weryzm” na gruncie operowym nie miał żadnych zamiarów światoburczych i nie był ani rewolucją, ani reakcją przeciw komukolwiek lub czemukolwiek. Było to po prostu kontynuowanie tradycji włoskiej opery ze zmianami podyktowanymi koniecznością dostosowania jej do mentalności widza na przełomie XIX i XX wieku i do wymogów postępu techniki muzycznej. I to wszystko. Kompozytorzy tej grupy ani nie zwalczali, ani nie lekceważyli, ani nie zajmowali pozycji polemicznej w stosunku do swych bezpośrednich poprzedników, a zwłaszcza Verdiego i Wagnera, lecz odnosili się do nich z największym respektem i uważali się za ich naturalnych spadkobierców. Dążenie do malowania prawdy życiowej, głębokie wniknięcie w psychologię postaci, zajęcie się „szarym człowiekiem”, uwzględnienie problemu krzywdy ludzkiej - wszystko to niewątpliwie stanowi zasługę szkoły młodowłoskiej, ale również nie jest nowością wprowadzoną przez nią do teatru muzycznego. Nie szukając zbyt daleko, znajdziemy te wszystkie elementy już u Verdiego. Czyż trzeba bardziej wymownych przykładów zajęcia się „szarym człowiekiem”, żyjącym prawie poza nawiasem swego społeczeństwa, jak *Rigoletto* lub *Violetta*? Czyż można energiczniej piętnować krzywdę ludzką, jak to uczynił Verdi w *Rigoletcie* lub w *Luizie Miller*? Krzywdę zatem wyrządza Verdiemu ten, kto ocenia jego dzieła jako



Milka Ternina. Covent Garden, 1900 r.



Antonio Scotti, Scarpia.
Covent Garden, 1900 r.

koturnowe, a wprowadzenie prawdy życiowej do opery przypisuje dopiero jego następcom ze szkoły młodowłoskiej.

Józef Reiss wśród czynników charakteryzujących weryzm w muzyce wymienia: parlando zbliżone do zwykłej mowy, przewagę harmonicznego dysonansu nad konsonansem, rolę orkiestry polegającą na ilustracji i podkreśleniu akcji dramatycznej, melodie o większej intensywności wyrazu i odrębnej budowie w porównaniu z tradycyjną melodią operową oraz traktowanie śpiewu jako środka wyrazu, a nie jako okazji do popisu wokalnego. Jeśli wyeliminujemy parlando, które w operach „werystycznych” pojawia się wcale nie częściej niż na przykład w *Damie pikowej* Czajkowskiego, to wszystkie inne elementy definicji Reissa dadzą się zastosować równie dobrze a może nawet jeszcze lepiej do twórczości Wagnera niż do oper „werystów”. Znajdziemy je również (z wyjątkiem przewagi dysonansu nad konsonansem, bardzo problematycznej zresztą nawet u Wagnera i u „werystów”) w ostatnich operach Verdiego, a w szczególności w *Otelli* i *Falstaffie*. Tak więc nie ma elementów czysto muzycznych, które pozwoliłyby odróżnić operę „werystyczną” od „nie werystycznej”.

Jeśli chodzi zaś o stosunek Pucciniego do weryzmu, to najtrafniej malują go - zdaniem naszym - następujące słowa Bonaccorsiego: „Idealizując to, co realne, Puccini nie był werystą, a opera Pucciniego na ogół (nel suo complesso) nie jest sztuką werystyczną jak zwykło się mówić w sposób pogardliwy. Weryzm dla Pucciniego to odkrycie elementu poetyckiego w rzeczywistości”.

Opera jak...dramat muzyczny.

W koncepcji formalnej *Tosca*, podobnie jak *Cyganeria*, jest dramatem muzycznym bez wyraźnego podziału na „numery” i z szerokim zastosowaniem techniki „motywów przewodnich”. Jeśli chodzi o pole do popisu śpiewaczego, to *Tosca* daje go może nawet więcej niż *Cyganeria*. Słynna aria Cavaradossiego w I akcie i *Modlitwa* Toski w II akcie są tego rodzaju koncesjami na rzecz wykonawcy. Nieobecność ich zubożyłaby niewątpliwie partyturę opery, ale nie wywarłaby większego wpływu na stronę czysto dramatyczną, a nawet nadałaby jej żywsze tempo. Nie brak również w operze obrazów par excellence widowiskowych, jak znakomite zresztą muzycznie i scenicznie *Te Deum* w zakończeniu I aktu. Element symfoniczno-opisowy, do którego od wczesnej młodości Puccini zdradzał duże zamiłowanie, dochodzi do głosu w nadzwyczaj udanym wstępie do III aktu. Umiejętność operowania kolo-rytem orkiestrowym święci w *Tosce* prawdziwe triumfy. Obok fragmentów o wie-



Maria Jeritza

lkiej potędze brzmienia, nie ustępującej pod tym względem freskom symfonicznym Mahlera i Ryszarda Straussa, nie brak delikatnych i pastelowych efektów instrumentalnych, wykorzystujących w pełni zdobycze impresjonizmu francuskiego (wystarczy przytoczyć znakomite wyzyskanie dolnego rejestru fletów w scenie badania Cavaradossiego w II akcie i całą instrumentację wstępu do III aktu.) Repertuar środków harmoniczych również i tutaj nie pozostaje w tyle za awangardowymi dziełami ówczesnej europejskiej twórczości muzycznej. Tendencje do efektów czysto brzmieniowych, wyzwalających się z reguł klasycznej harmonii, manifestują się w *Tosce* jeszcze wyraźniej niż w poprzednich operach. Przeskoki do odległych tonacji bez jakiegokolwiek przygotowania, serie nierozwiązanych dysonansów i luźne zestawianie obok siebie poszczególnych akordów, zacierające obraz tonalny myśli muzycznej, są tutaj na porządku dziennym. Chwiejność tonalną osiąga kompozytor również przez szerokie stosowanie chromatyki. Ma to miejsce zwłaszcza w momentach wyrażających nastroj niepokoju, trwogi i napięcia. Tendencja do wykraczania poza tradycyjny system oparty wyłącznie na skali durowej i molowej wyraża się również w użyciu skal modalnych, występujących w muzyce ludowej. Wrażliwość artystyczna Pucciniego broni się jednak przeciw jakimkolwiek doktrynerstwu i pedantycznemu stosowaniu określonego „systemu”, toteż niejednokrotnie kompozytor - gdy uważa to za właściwe - używa środków najprostszych, nie przestając mimo to nigdy być sobą. Najpiękniejszy może pomysł muzyczny opery - elegijna melodia w zakończeniu II aktu, kiedy załamana Tosca decyduje się poświęcić dla ratowania Cavaradossiego, a Scarpia zabiera się do pisania przepustki, nie wykracza poza normalny repertuar warsztatu klasyków, a przy tym ma charakter typowo „pucciniowski”. Cały ten długi ustęp oparty jest na nucie stałej cis, pojawiającej się uporczywie kilkadziesiąt razy. Wysoce dramatyczne sytuacje i charakter poszczególnych postaci stawiały przed Puccinim jako artystą poważne zadania, którym umiał on sprostać całkowicie. Cokolwiek by można zarzucić *Tosce*, trzeba przyznać, że nie ma w niej nigdy rozdzwienku między muzyką a sytuacją i uczuciami, lecz że dzięki muzyce zostają one podkreślone. Po raz pierwszy Puccini zajął się tematem wymagającym takiej siły i patosu i udowodnił, że skala jego talentu jest dostatecznie rozległa, aby je wyrazić.

Nieprawdopodobne... ale efektowne!

Libretto *Toski*, mimo swoich wysokich walorów literackich i na ogół dobrej konstrukcji, posiada zasadniczą wadę - zbyt - wiele nieprawdopodobieństw, na



Janina Korolewicz-Waydowa

których opiera się cała akcja. Trudno zrozumieć, co zmusza Cavaradossiego do malowania zamówionego obrazu w samym kościele, a nie w warunkach znacznie wygodniejszych, to jest u siebie w pracowni (nie chodziło przecież o fresk ścienny, lecz o zwykły obraz na płótnie). Angelotti po ucieczce z zamku Św. Anioła nie kieruje się do którejś z pobliskich miejscowości Kampanii Rzymskiej, gdzie miałby łatwe szanse ukrycia się, lecz do nadzwyczaj eksponowanego kościoła San Andrea della Valle, położonego przy jednej z najruchliwszych ulic Rzymu. Ucieczka więźnia zostaje odkryta już po jego przybyciu do kościoła, Scarpia więc musi być naprawdę jasnowidzem, skoro od razu natrafia na właściwy ślad zbiega, albo też markiza Attavanti organizuje ucieczkę brata w sposób rozbrajająco naiwny, każąc mu chronić się w miejscu, na które policja skieruje swoje pierwsze podejrzenia. Zupełnym nonsensem jest sprawa z fikcyjną egzekucją Cavaradossiego. Wszechwładny Scarpia, który jednym skinieniem palca, w zwykłym trybie administracyjnym posyła malarza na śmierć, oświadcza, że nie ma innej możliwości uratowania go jak tylko aranżując komedię z fikcyjną egzekucją, której naiwność bije w oczy. Co gorsza, Tosca, choć zdaje sobie sprawę, z jakiego kalibru przeciwnikiem ma do czynienia, daje się schwytać w pułapkę i bierze za dobrą monetę jego oświadczenie. Podobne nieprawdopodobieństwa są na porządku dziennym w starej włoskiej operze, gdzie o wiele bardziej dbano o efekt sceniczny niż o logikę wydarzeń. Mimo niewątpliwych analogii libretta *Toski* z operami przeszłości dzieło Pucciniego ma niewątpliwą zaletę, którą nie zawsze spotkać można w dawnej włoskiej operze seria. Postacie opery działają wprawdzie w okolicznościach mało prawdopodobnych, ale ich reakcje, myśli i uczucia są zupełnie realne. Główna bohaterka zachowuje się często w sposób melodramatyczny, jak gdyby jedyną jej troską było uzyskanie efektu i zapewnienie sobie aplauzów (wystarczy przytoczyć jej zachowanie się po zabiciu Scarpia). Miłość Toski do Cavaradossiego, nieco egzaltowana, ma dużo teatralnej przesady, a końcowy jej okrzyk, w którym wzywa Scarpia na sąd boży, mógłby być z powodzeniem zastąpiony słowami: „Patrzcie, jak efektownie potrafię umierać”. I skacze do akwenu, którego w tym miejscu nie ma! Nie można jednak twierdzić, aby postać jej była psychologicznie fałszywa. Zachowanie się Toski mogłoby razić w odniesieniu do jakiejkolwiek innej kobiety, u niej jednak jest zupełnie na miejscu. Toska jest aktorką z zawodu, instynktu i temperamentu, u której fikcja teatralna weszła w krew i stała się poniekąd drugą naturą. Jest jednak przy tym normalną kobietą, ze wszystkimi słabościami, a nie jakimś niedoścignionym wzorem cnót, na modłę bohaterek dawnych oper. Jej zazdrość i nieostrożność powodują cały łańcuch katastrofalnych następstw, poczynając od aresztowania Cavaradossiego aż po własne samobójstwo. Nie jest



Renata Tebaldi



Mario del Monaco, Cavaradossi.

wykluczone, że Cavaradossi przetrzymałby może mężnie całą torturę i musiałby zostać zwolniony z braku dowodów, Tosca jednak nie może znieść cierpień malarza, załamuje się i zdradza kryjówkę Angelottiego, gubiąc tym nieodwołalnie i zbiega, i własnego narzeczonego. Niejednokrotnie zarzucano Pucciniemu przejawianie efektu dramatycznego, a nawet zły smak we wprowadzeniu do opery zbyt realistycznej sceny tortur Cavaradossiego, nawet jeśli odbywa się ona nie na oczach widza, lecz za kulisami. Musimy stwierdzić, że owa dramatyczna sytuacja była, mimo wszystko, dramatyczną koniecznością. Bez niej moralne tortury Toski, jej nerwowe załamanie się i ujawnienie kryjówki Angelottiego byłyby czymś nieprzekonywającym dla widza. Nie chodziło tu Pucciniemu o efekt dla samego efektu i wywołanie dreszczyka emocji, lecz o usprawiedliwienie psychologiczne tragicznego kroku bohaterki. Wyznanie Toski, wymuszone torturą Cavaradossiego, którą również widz odczuwa i przeżywa, staje się zrozumiałe, a nawet budzi dla bohaterki współczucie. To samo wyznanie, uzyskane zbyt łatwo i bez użycia bardzo drastycznych środków przymusu moralnego, budziłoby dla niej tylko pogardę i odrazę. Bez tej tyle dyskutowanej sceny *Tosca* byłaby strawniejsza dla przewrażliwionych estety, ale zawierałaby pewien zgrzyt, którego nie wyeliminowałoby nawet najbardziej artystyczne opracowanie dzieła. Scarpia nie jest może najwyraźniej zarysowaną postacią męską w całej twórczości Pucciniego. Nagromadzenie w jego osobie podłości i bestialstwa mogłoby wydawać się przesadą w czasach powstania opery, dla pokolenia jednak, które widziało okropności II wojny światowej, Scarpia nie jest wcale fikcją czy abstrakcją, lecz tworem zupełnie realnym.

Premiera – bomba sezonu?

Kompozycja opery, rozpoczęta w lecie 1896, została ukończona 29 września 1899. Jako miejsce premiery Giulio Ricordi wybrał tym razem Teatro Costanzi (obecnie Teatro dell'Opera) w Rzymie, licząc zapewne na to, że rzymskie tło opery będzie miało pewien wpływ na życzliwe nastawienie słuchaczy i na sukces dzieła. Wypadki tym razem niepełnie potwierdziły słuszność jego strategii. Premiera odbyła się 14 stycznia 1900 r.. Przybyli na nią m.in.: królowa Małgorzata (ta sama, która siedemnaście lat przedtem udzieliła młodemu Pucciniemu rocznego stypendium na studia w Mediolanie), ministrowie, członkowie parlamentu, wszyscy najwybitniejsi włoscy muzycy oraz liczni korespondenci najważniejszych dzienników europejskich i amerykańskich. Atmosfera na sali była szczególnie napięta. Niektórzy śpiewacy otrzymali listy anonimowe z pogróżkami, a dyrygent Leopoldo Mugnone



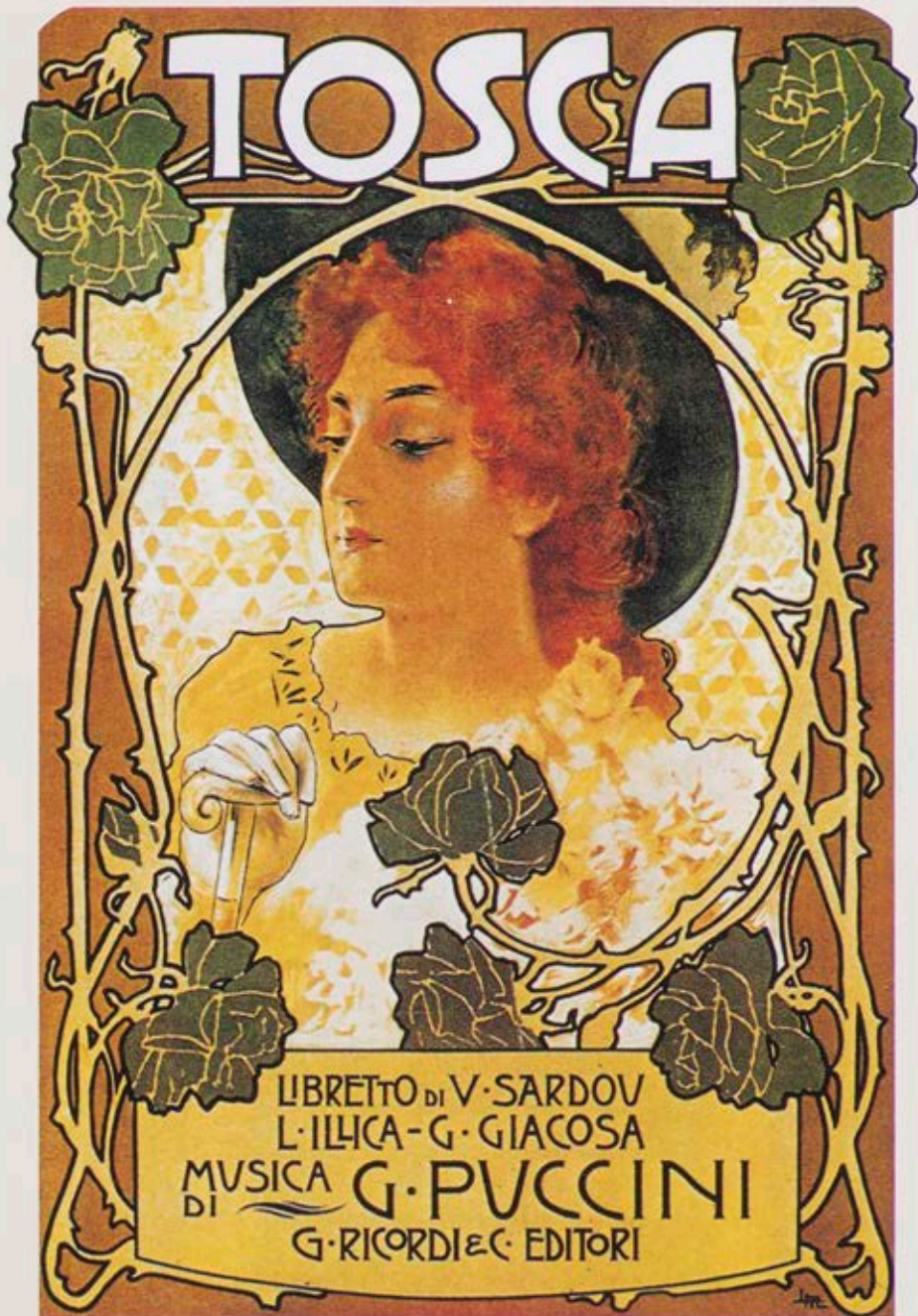
Jan Kiepura
po gościnnym występie w Krakowie

został ostrzeżony przez policję, iż według posiadanych przez nią poufnych informacji, w czasie przedstawienia ma zostać rzucona bomba. Wiadomość ta szybko rozeszła się po teatrze, potęgując nastrój ogólnego zdenerwowania. Nie można jej było brać zbyt lekko, gdyż Włochy przeżywały w owym czasie okres szczególnie kłopotliwy. Kosztowna i w dodatku przegrana kampania abisyńska w 1896 roku spowodowała duże trudności gospodarcze, na które rząd nie umiał znaleźć rozwiązania. Obecność na sali królowej i przedstawicieli rządu mogła stanowić znakomitą okazję do demonstracji politycznej a nawet zamachu. Że nie była to próżna obawa, świadczy fakt, iż kilka lat przedtem, gdy Mugnone dyrygował w Operze w Barcelonie, na sali wybuchła bomba rzucona przez anarchistę. Dyrygent wprawdzie wyszedł cało, nie obeszło się jednak bez zabitych i rannych wśród publiczności. Można sobie przeto wyobrazić, w jakim stanie ducha Mugnone wchodził teraz na podium. Opera zaczęła się źle. Muzyka nie tylko nie przerwała szeptów i rozmów publiczności, ale je jeszcze spotęgowała. Hałas stał się tak nieznosny, że w podnieconej atmosferze wiele osób uległo panice. Mugnone przerwał przedstawienie i kazał opuścić kurtynę. Na szczęście zamiast oczekiwanego dramatu nastąpiła... komedia. Hałas okazał się rezultatem zbyt żywych protestów publiczności przeciw licznyim widzom spóźniającym się i przeszkadzającym w słuchaniu opery. Po uspokojeniu się widowni przedstawienie zostało podjęte na nowo i dobiegło do końca bez żadnych incydentów. Wiadomość o bombie była prawdopodobnie zwykłym żartem jakiegoś dowcipnisia, albo też, podobnie jak i listy anonimowe do artystów, próbą dywersji ze strony osób zainteresowanych w fiasku *Toski*.

Opera ogólnie podobała się. W I akcie trzeba było powtórzyć arię Cavaradossiego i finałowe *Te Deum*, w drugim arię Toski *Vissi d'arte*, a w trzecim arię Cavaradossiego i końcowy duet.

Bezpośrednio po premierze opera osiągnęła w samym tylko Rzymie dwadzieścia przedstawień przy szczelnie wypełnionej sali i bardzo szybko podbiła teatry włoskie i zagraniczne. Jeśli dzisiaj mówi się o *Tosce* bez bliższego określenia, ma się zawsze na myśli operę Pucciniego, a nie dramat Sardou, zupełnie zapomniany. Świadczy to, że zalety muzyczne i dramatyczne opery muszą znacznie przewyższać jej wady. Jeśli więc dzisiaj, *Tosca* ciągle należy do najulubieńszych oper w całym repertuarze, to pozycji tej sobie z całą pewnością nie uzurpowała.

Na podstawie: Wiarosław Sandelewski
PUCCINI PWM Kraków, 1963
(tytuły od redakcji)



Okladka pierwszego wyciągu fortepianowego.
Ricordi, 1900 r.

REALIZACJE „TOSKI” W ŁODZI

Opera Łódzka - 12 maja 1959

kierownictwo muzyczne
inscenizacja i reżyseria
scenografia

MIECZYŚŁAW WOJCIECHOWSKI
KAROL BORKOWSKI
EWA SOBOLTOWA

Teatr Wielki w Łodzi - 23 marca 1968

kierownictwo muzyczne
inscenizacja i reżyseria
dekoracje
kostiumy

JÓZEF KLIMANEK
ANTONI MAJAK
HENRI POULAIN
MARIA HORBACZEWSKA



*Wera Kuźmińska, Stanisław Heimberger (Scarpia)
Opera Łódzka, 1959 r.*



*Maria Foltyn, Zbigniew Studler (Scarpia)
Teatr Wielki, 1968 r.*



*Jadwiga Pietraszkiewicz,
Tadeusz Kopacki (Cavaradossi)
Teatr Wielki, 1968 r.*



*Teresa Wojtaszek-Kubiak,
Tadeusz Kopacki (Cavaradossi)
Teatr Wielki, 1968 r.*

Teatr Wielki w Łodzi - 20 lutego 1988

kierownictwo muzyczne

reżyseria

dekoracje

kostiumy

ALEKSANDER TRACZ

KLAUS WAGNER

MARIUSZ CHWEDCZUK

XYMENA ZANIEWSKA



Joanna Cortés,
Sylwester Kostecki (*Cavardossi*)



Irena Głowaty,
Jerzy Jadczyk (*Scarpia*)



Teresa Wojtaszek-Kubiak,

GIACOMO PUCCINI I JEGO „TOSCA”



Giacomo Puccini

Urodzony 22 grudnia 1858 roku w Lukce, Giacomo Puccini w swym barwnym i bogatym życiu przeszedł przez wszystkie chyba jego stopnie. Skromne dzieciństwo od wczesnych lat rozświetlała sztuka. Kiedy miał zaledwie pięć lat zaczął uczyć się muzyki. Tak o tym wspominał w późniejszych swych latach: *Ojciec mój często zabierał mnie ze sobą, kiedy szedł grać na organach katedry w Lukce; również i w domu sadzał mnie przed klawiaturą. Ponieważ jednak nie chciałem dotykać klawiszy, przyszedł mu do głowy pomysł, aby kłaść na klawiaturze drobne miedziaki. Wtedy natychmiast wyciągałem ręce, aby zbierać pieniążki i w ten sposób moje małe palce niechętnie przyciskały klawisze, a organy zaczynały dźwięczeć: nie zdając sobie z tego sprawy, nabrałem ochoty i zacząłem grać.*

Ojciec zmarł gdy Giacomo miał 5 lat. Mając dziesięć lat, Puccini nieraz już zastępuje miejscowego organistę w jego muzycznych obowiązkach; natomiast jako czternastoletni chłopiec dzięki swojej muzyce potrafi już utrzymać cały dom. Wychowany w kręgu muzyki organowej, pragnął Puccini poświęcić się twórczości kościelnej, lecz kiedy zobaczył i usłyszał na scenie operowej arcydzieło Verdiego - *Aidę* (było to w Pizie, dokąd młodzieniec poszedł pieszo w obie strony nie mając pieniędzy na opłacenie biletu kolejowego), w Puccinim skryształizowało się stanowcze postanowienie wyłącznego zwrócenia się w kierunku twórczości operowej. Trafność tej decyzji miała potwierdzić niezbyt odległa przyszłość. Na razie w roku 1880 młody Puccini rozpoczął poważne studia muzyczne w ówczesnej stolicy włoskiej, w Mediolanie, gdzie jako student Konserwatorium był m.in. uczniem klasy kompozycji jaką prowadził sławny autor *Giocondy*, Amilcare Ponchielli.

Wesołe, choć nieraz głodne i chłodne lata studenckiej biedy w Mediolanie, obfitowały w epizody jak gdyby żywcem przeniesione później do *Cyganerii*; jednocześnie prowadziły one początkującego kompozytora do upragnionego celu, do całkowitego poświęcenia się operze. W 1884 na prapremierze pierwszej swojej opery *Le Villi* (*Boginki*), Puccini klania się ze sceny wstydząc się swego ubrania o kawowej barwie, niezbyt licującej z tak przełomowym momentem w życiu młodego twórcy jakim jest pierwszy jego kontakt z publicznością eleganckiego teatru operowego... Następne opery przynoszą rozgłos, stale rosnącą sławę, pieniądze (jak gdyby ubogie miedziaki na klawiszach organów stanowiły dobrą wróżbę...), sukcesy i uwielbienie całego świata, a szczególnie fantastyczne wprost powodzenie u najwytworniejszych kobiet Europy i Ameryki - o czym zresztą krążyły legendy, chętnie podtrzymywane przez czułego na tego rodzaju famę kompozytora, prawdziwego

Włocha z krwi i kości. *Manon Lescaut* (1893), *Cyganeria* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904) - oto kolejne etapy zawrotnej wprost kariery kompozytorskiej Pucciniego, które sprawiły, iż w końcu stał się „sławą swoją pierwszy w całym świecie”.

W pełni powodzenia i dostatku, Puccini osiadł w luksusowej willi nad jeziorem, w Torre del Lago niedaleko od rodzimej Lukki, gdzie w zaciszu mógł oddawać się pracy twórczej. Dla odprężenia często o świcie wyruszał na jezioro własną motorówką (miał ich całą flotyllę), był zawziętym myśliwym i kiedy nie wystarczało mu wodne ptactwo, szukał ciekawych łowów, jak na przykład na strusie... w dalekiej Argentynie. Częste podróże po niemal całym świecie prowadziły go triumfalnym szlakiem premier: jednym ze szczytowych momentów kariery twórczej Pucciniego była uroczysta premiera opery *Dziewczyna z Zachodu* (*La fanciulla del West*) w roku 1910, w nowojorskiej Metropolitan Opera, uświetniona takimi nazwiskami wykonawców jak Arturo Toscanini przy pulpicie dyrygenckim i Enrico Caruso w głównej roli. Tragiczny był finał tego iście królewskiego życia. Szybko rozwijająca się śmiertelna choroba - rak gardła - wśród nieopisanych męk przerywa życie Pucciniego, który umiera w klinice w Brukseli 29 listopada 1924 roku. Śmierć nie pozwoliła kompozytorowi dokończyć najlepszej chyba z jego oper - *Turandot*; na próżno błagał brukselskich lekarzy najpierw o dwa tygodnie życia, później chociażby już tylko o tydzień. Prawykonanie *Turandot* w mediolańskiej La Scali odbyło się już po śmierci kompozytora, 25 kwietnia 1926 roku, pod kierownictwem Arturo Toscaniniego.



Puccini (od lewej) ze swoimi librecistami
Giuseppe Giacosa i Luigi Illica

Muzyka Pucciniego przeżyła swego twórcę: nie tylko żyje i nie starzeje się, ale przeciwnie cieszy się coraz większym (jeśli to jeszcze możliwe!) umiłowaniem nie tylko szerokich mas publiczności teatrów operowych całego świata, ale także i coraz to większym uznaniem krytyków (co równie ważne), którzy niejednokrotnie zarzucali mu - nieraz nawet może i nie słusznie - uleganie pewnej manierze, powtarzanie tych samych wypróbowanych efektów, czy wreszcie schlebienie gustom publiczności. Opery Pucciniego to zwarte dramaty muzyczne, w których muzyka wiernie podąża za rozwojem akcji scenicznej. Pełne umiaru zastosowanie techniki motywów przewodnich, charakteryzujących bohaterów dramatu, ich uczucia i nastroje, wiąże poszczególne sceny w jednolitą całość. Partie wokalne odznaczają się nadzwyczajną śpiewnością i giętkością melodii: opierając się na wyjątkowej wprost znajomości zasad techniki śpiewu, słynnego włoskiego bel-canto, Puccini prowadzi głosy wokalne w taki sposób, aby śpiewacy nie męczyli się zbyt mając jednocześnie pełne pole do popisu. Tu leży jedna z tajemnic popularności oper Pucciniego

wśród wykonawców. W przeciwieństwie do marginesowego raczej traktowania orkiestry, typowego dla Rossiniego czy nawet jeszcze „wczesnego” Verdiego, pogłębiona rzadko spotykanym mistrzostwem symfoniki orkiestra Pucciniego mieni się barwami jakich nie słyszano przedtem we włoskiej operze. O niezrównanej wirtuozerii instrumentacyjnej twórcy *Toski* niech zaświadczy niekłamany podziw, jaki właśnie z tego powodu żywił dla Pucciniego Maurice Ravel: bardzo krytycznie odnoszący się do innych kompozytorów, zwracający uwagę na pewne słabości orkiestracyjne w utworach takiego mistrza jak Debussy, Ravel bez reszty podziwiał umiejętności i osiągnięcia Pucciniego w tej dziedzinie, chociaż sam nazywany był „jubilerem tonów”.

Spośród dwunastu oper Pucciniego *Tosca* z pewnością jest jedną z najulubieńszych oper świata, niezmiennie pojawiającą się w żelaznym repertuarze teatrów muzycznych wszystkich krajów. Wymagające zarówno zdolności aktorskich, jak też świetnego materiału głosowego i dobrego wykształcenia wokalistycznego, główne role *Toski* stale pobudzają ambicje śpiewaków: opera ta szczególnie pociąga młodych artystów, pragnących wykonaniem *Toski*, Cavaradossiego czy Scarpia wykazać swoją dojrzałość artystyczną, podbić serca publiczności i zdobyć uznanie krytyków. Każdy z „szanujących się” tenorów czy sopranów za punkt honoru uważa wystąpienie w *Tosce*, arie z tej opery śpiewają (tak jak potrafią) niezliczone rzesze adeptów trudnego kunsztu śpiewaczego, zarówno amatorzy- dyletanci jak i uczniowie szkół muzycznych.

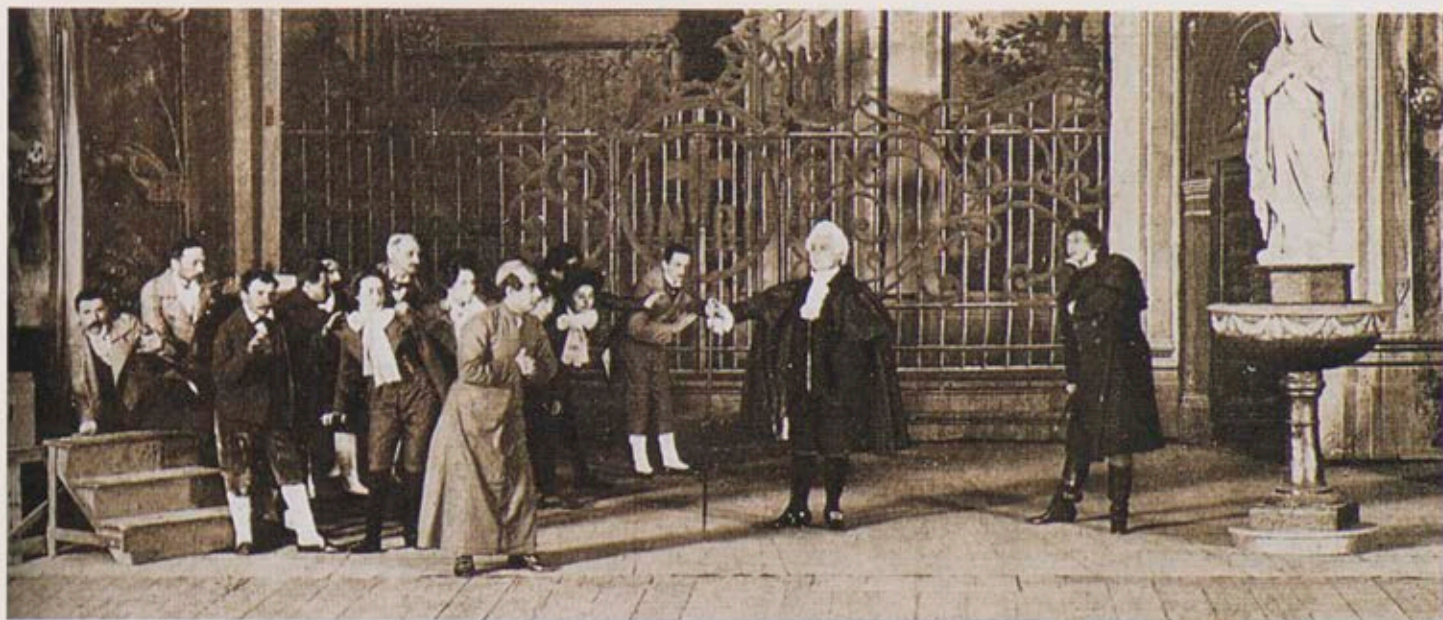


TOSCA - film Luchino Viscontiego (1942), Rossano Brazzi i Carla Candiani

Tosca zrobiła karierę światową, jak mało która z innych oper. Dzięki muzyce Pucciniego, operowa *Tosca* zupełnie zaćmiła swój teatralny literacki pierwowzór. Ale też kompozytor potrafił włożyć w sztukę znacznie więcej niż sam jej autor, który myślał jedynie o stworzeniu wielkiej roli dla Sary Bernhardt. Muzyka Pucciniego wysubtelniła, uszlachetniła zbyt jaskrawe momenty akcji, potęgując jednocześnie siłę ich dramatycznego wyrazu. Co więcej: tragedię osobistą podniosła do sugestywnego dramatu, w którym dzisiaj widzimy znacznie więcej niż zamierzał pokazać mieszczański pisarz.

W operze tej wystąpiły nadzwyczaj wyrażone konflikty społeczne i narodowe. Wszystkimi możliwymi w sztuce operowej środkami z całą świadomością wywołanego efektu dramatycznego, dochodząc nieraz może aż do zbyt brutalnych muzycznie momentów, kompozytor przeciwstawił sobie dwa światy: walczących o wyzwolenie swego narodu patriotów włoskich z jednej strony, a z drugiej przedstawicieli reakcyjnej, klerykalnej tyranii, uciskającej i bezwzględnie tłumiącej wszelkie przejawy dążeń niepodległościowych i wyzwoleniczych. Współczesny widz odbiera tragizm jaki tkwi w muzyce i treści tej opery tym silniej, iż poruszane w *Tosce* problemy jakże bardzo są aktualne i w naszych, dzisiejszych czasach.

Stanisław Prószyński
(przedruk z programu Teatru Wielkiego w Łodzi, 1988 r.)



TOSCA, prapremiera - Teatro Costanzi, 1900 r.



Giacomo Puccini, karykatura z 1912 r.



Giacomo Puccini (1923 r.)

WAŻNIEJSZE DATY Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

- 1858 W położonym niedaleko od Pizy włoskim mieście Lucca 22 grudnia przyszedł na świat Giacomo Puccini jako piąte dziecko kompozytora Michele Pucciniego.
- 1863 Mały Giacomo zaczyna u swego ojca naukę gry na organach.
- 1864 Umiera Michele Puccini zostawiając w biedzie żonę i siedmioro dzieci.
- 1869 Lata nauki Pucciniego w Seminarium św. Michała i Marcina oraz w Instytucie
- 1872 Muzycznym Paciniego w Lukce. Od 1872 r. młody Puccini utrzymuje swoją rodzinę, pracując jako organista. Pierwsze kompozycje organowe i chóralne.
- 1876 Powstaje *Preludium* na orkiestrę symfoniczną. Młody kompozytor pieszo wybiera się do Pizy, aby tam usłyszeć sławne arcydzieło Verdiego *Aidę*.
- 1878 Pierwszy sukces - wykonanie *Credo i Motetu*.
- 1880 Jesienią Puccini udaje się do Mediolanu, gdzie rozpoczyna w Konserwatorium
- 1881 Muzycznym studia u Bazziniego i Ponchiellego.
- 1882 Sukces pracy dyplomowej Pucciniego - *Kaprysu symfonicznego*, wykonanego na popisie w sali La Scala w Mediolanie. Puccini zaczyna pracę nad pierwszą operą *Willidy* (*Le Villi*).
- 1884 Prawykonanie *Willid* w mediolańskim Teatro Dal Verne, kompozytor 18. razy wywoływany jest przed kurtynę. W grudniu w Teatro Regio w Turynie wielki sukces *Willid* w nowej, dwuaktowej wersji.
- 1885 Na zamówienie mediolańskiego wydawnictwa muzycznego Ricordiego Puccini komponuje nową operę.
- 1889 Prapremiera opery *Edgar* w mediolańskiej La Scali.
- 1890-92 Praca nad nową operą *Manon Lescaut*.
- 1893 W Teatro Regio w Turynie prawykonanie trzeciej opery Pucciniego *Manon Lescaut*. 30. wywołań kompozytora przed kurtynę w czasie przedstawienia.
- 1894 Puccini wraz z żoną i dwojgiem dzieci osiedla się w Torre del Lago, gdzie kończy pisać ostatnią scenę czwartej swej opery - *Cyganerii*.

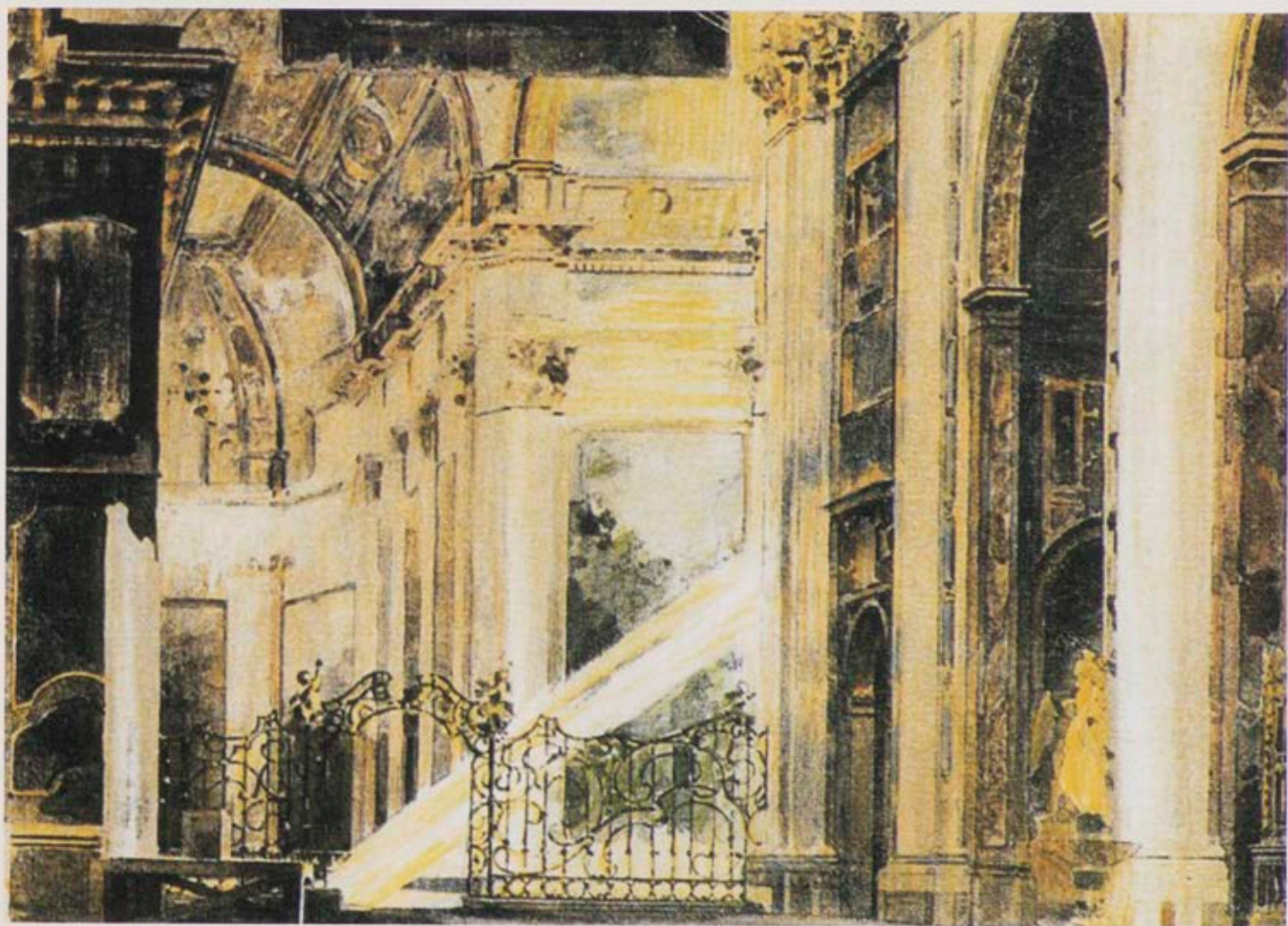


Maria Callas, Tito Gobbi (*Scarpia*)
Covent Garden, 1964 r.



Maria Callas, Tito Gobbi (*Scarpia*)
Covent Garden, 1964 r.

- 1896 Prawykonanie *Cyganerii* pod dyрекcją Arturo Toscaniniego.
- 1898 Entuzjastyczne przyjęcie *Cyganerii* w Paryżu.
- 1900 Prapremiera nowej opery *Tosca* w Teatro Costanzi w Rzymie. Sukcesy *Cyganerii* i *Toski* w Paryżu i Londynie.
- 1904 Prawykonanie *Madame Butterfly* w mediolańskiej La Scali. Puccini wycofuje partyturę opery, która w zmienionej wersji odnosi wielki sukces w Brescii.
- 1905 Wielkie tournee kompozytora po świecie (Paryż, Nowy Jork, Madryt, Kair).
- 1910 W nowojorskiej Metropolitan Opera House sukces nowej opery *Dziewczyny z Zachodu* (*La fanciulla del West*). Dyrygował Toscanini, śpiewał Enrico Caruso.
- 1912 W końcu roku Puccini rozpoczyna kompozycję jednoaktowej opery *Płaszcz* (*Il Tabarro*).
- 1914 Skuszony olbrzymim honorarium (200.000 koron) Puccini komponuje dla wiedeńskiego Karlstheater operetkę *Jaskółka* (*La Rondine*). Wybuch wojny uniemożliwia wystawienie jej w Wiedniu.
- 1917 Prapremiera *Jaskółki* w Monte Carlo. Kompozytor rozpoczyna pracę nad jednoaktową operą komiczną *Gianni Schicchi*.
- 1918 Puccini przenosi się z Torre del Lago do Viareggio. Nowa jednoaktowa opera *Siostra Angelica* oraz *Płaszcz* i *Gianni Schicchi* odnoszą w Nowym Jorku wielki sukces jako *Tryptyk* (*Il Trittico*).
- 1920 Kompozytor rozpoczyna prace nad dwunastą - ostatnią - swoją operą: *Turandot*.
- 1924 Król Wiktor Emmanuel III mianuje Pucciniego senatorem. Początki choroby gardła. Po stwierdzeniu raka krtani Puccini udaje się do Brukseli, gdzie poddaje się skomplikowanej operacji gardła. 29 listopada (w cztery dni po operacji) Puccini umiera w Brukseli nie ukończywszy opery *Turandot*. Ciało kompozytora sprowadzono do Włoch, trumnę ze zwłokami wmurowano w ścianę pracowni w Torre del Lago tuż za pianinem, przy którym powstała większość dzieł kompozytora. Willa zamieniona została w Muzeum.
- 1926 W kwietniu uroczysta prapremiera *Turandot* w La Scali pod dyрекcją Toscaniniego. W oparciu o pozostawiony szkic kompozytora operę dokończył Franco Alfano.

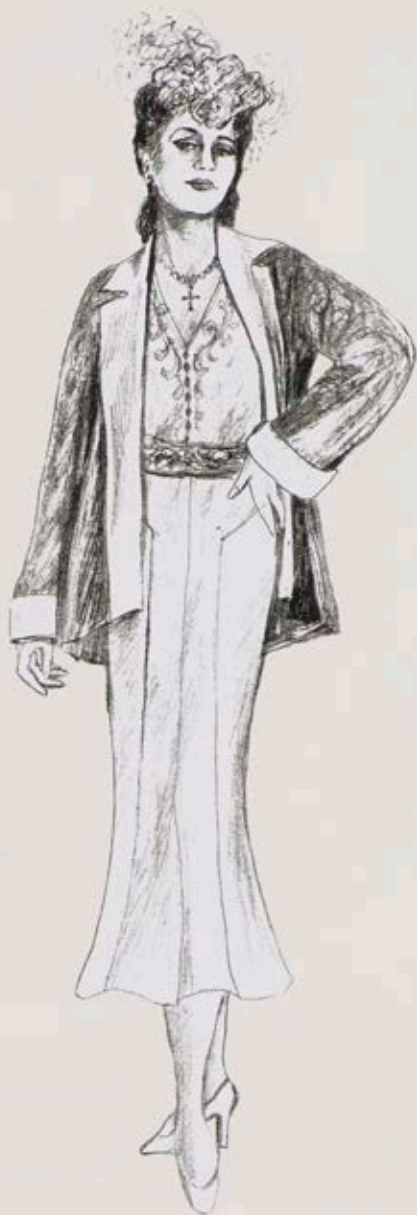


Scenografia Adolfo Hohensteina do prawykonania TOSKI w Teatro Costanzi w Rzymie, akt pierwszy.



STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I



Do rzymskiego kościoła Św. Andrzeja wpada więzień zbiegły z Zamku Świętego Anioła. To Cesare Angelotti, były konsul Rzeczypospolitej, uwięziony i skazany na śmierć za udział w spisku przeciwko tyranii rządzącej krajem. W tym właśnie kościele jego siostra, markiza Attavanti, pozostawiła klucz do bocznej kaplicy i przebranie mające pomóc Angelottiemu w ucieczce. Pojawia się młody malarz, Mario Cavaradossi, by pracować nad rozpoczętym obrazem Marii Magdaleny. Serce młodego artysty wypełnia radość tworzenia i miłość do słynnej śpiewaczki Toski. Angelotti rozpoznając w malarzu swego przyjaciela, ufa, że z jego pomocą uda mu się ująć prześladowcom; rzeczywiście, Mario nie waha się - oddaje Angelottiemu swój koszyk z żywnością i obiecuje pomóc mu w ucieczce. W tym momencie do kościoła wchodzi ukochana Cavaradossiego, Floria Tosca. Zamknięte drzwi do kaplicy i dobiegające spoza nich głosy budzą w niej podejrzenia, że Mario ją zdradza. Malarz jednak, czułymi słowami, uspokaja kochankę i aby nie wyjawić przed nią tajemnicy zbiegłego więźnia, pod pozorem pilnej pracy, wyprawia ją z kościoła.

Odgłos armatniego wystrzału zwiastuje, że w Zamku Św. Anioła spostrzeżono już ucieczkę Angelottiego. Cavaradossi postanawia ukryć przyjaciela w swojej willi za miastem i obydwaj bocznym wyjściem wymykają się z kościoła. Tuż po ich wyjściu pojawia się mnich - zakrystian z wieścią, że zagrażająca staremu porządkowi rewolucyjna armia Napoleona została pokonana przez Austriaków pod Marengo i w związku z tym odbędzie się niebawem uroczyste nabożeństwo dziękczynne. Do kościoła przybywa prefekt rzymskiej policji, baron Scarpia - w pościgu za zbiegłym więźniem. Spostrzega pusty koszyk na żywność, otwarte boczne wejście do kaplicy, a ponadto - dziwne podobieństwo rozpoczętego obrazu Marii Magdaleny do postaci rzymskiej arystokratki - markizy Attavanti oraz wachlarz z herbami markizy, porzucony prawdopodobnie w pośpiechu. Wskazując te szczegóły Tosce, Scarpia liczy, że w ten sposób obudzi w niej zazdrość. Nie zawodzi się w swych przewidywaniach: śpiewaczka nie wie, że markiza Attavanti jest siostrą zbiegłego Angelottiego i że to ona właśnie ułatwiła mu ucieczkę z więzienia, nie wie też, że Mario nadał swej świętej rysy damy odwiedzającej codziennie kościół, nie znając nawet jej nazwiska. W porywie zazdrości i urażonej dumy śpieszy do



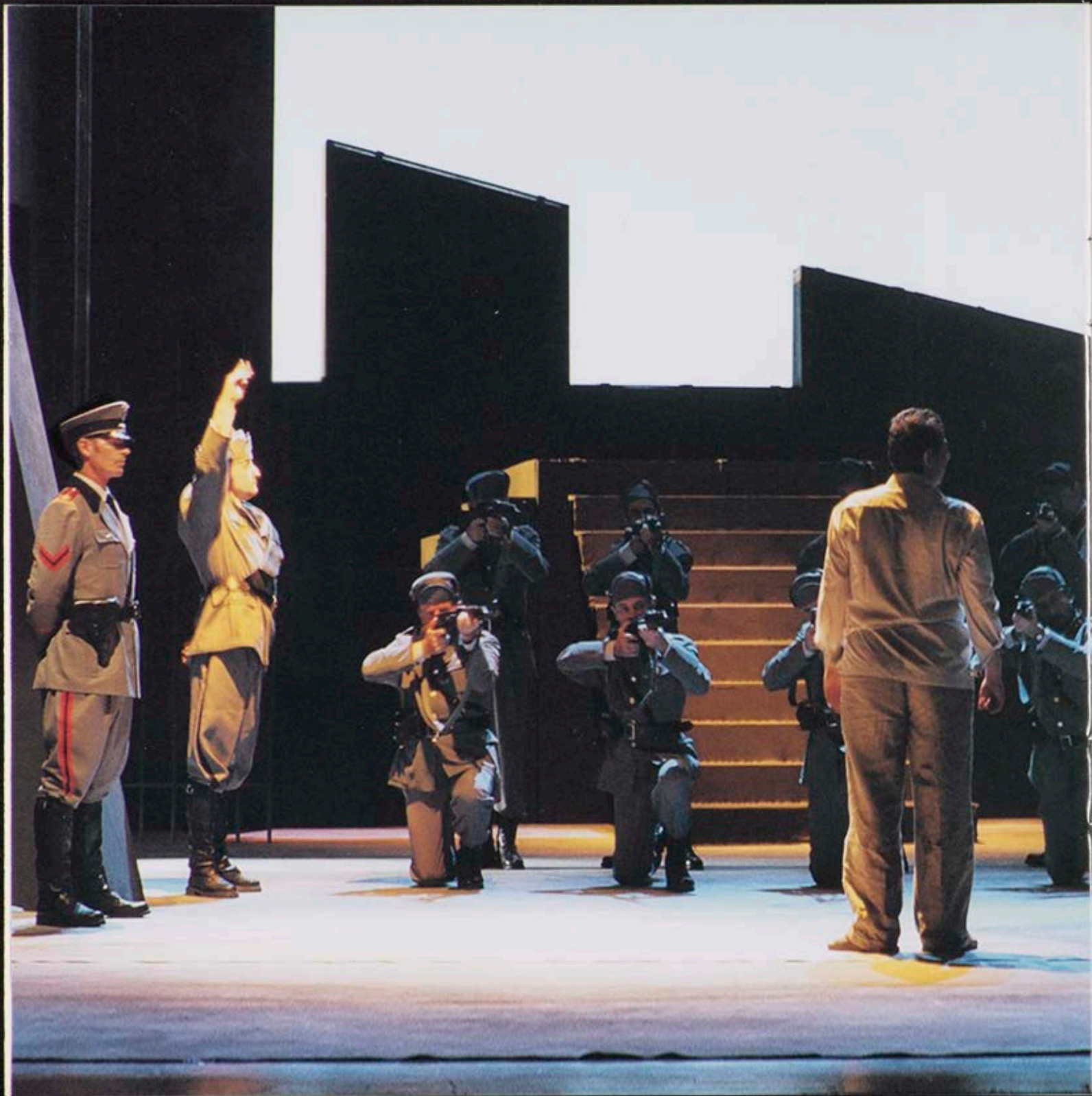


mieszkania malarza - nie przeczuwa, że tuż za nią podążają ludzie Scarpia. Prefekt policji nie posiada się z radości. Oto los dał mu w ręce broń, dzięki której być może uda się odnieść aż dwa zwycięstwa: pochwycić więźnia i ...zdobyć Toskę, o której względy od dawna bezskutecznie zabiegał. Rozpoczyna się uroczyste nabożeństwo. Kościół wypełnia się tłumem wiernych, a na tle ich śpiewu Scarpia w dalszym ciągu snuje swe okrutne plany.

AKT II

W swoich apartamentach w Pałacu Farnese Scarpia zasiada do kolacji. Z dalszych sal dobiegają dźwięki gawoty: to królowa wydaje uroczyste przyjęcie, które Tosca uświetnić ma swoim śpiewem. Agent policyjny - Spoletta donosi, że nie znaleziono zbiega w willi Cavaradossiego, aresztowano natomiast samego malarza. Podczas wstępnego przesłuchania Mario stanowczo zaprzecza, jakoby coś wiedział o miejscu ukrycia Angelottiego. Scarpia karze poddać malarza torturom w obecności wezwanej uprzednio Toski i doprowadza do tego, że nieszczęśliwa kobieta, słysząc jęki męczonogo kochanka, zdradza kryjówkę zbiegłego więźnia. Tortury przerwa-
no, jednak Mario, słysząc, że Tosca wydała tajemnicę Angelottiego, z pogardą odrzuca ją od siebie. Żandarm Sciarrone wbiega z wieścią, że poprzednie informacje były fałszywe: to właśnie Napoleon zwyciężył Austriaków. Słyszcząc to Cavaradossi, mimo że z trudem może ustać na nogach po przebytych cierpieniach, zrywa się i intonuje płomienny hymn na cześć wolności - tym samym wydaje na siebie wyrok śmierci. Rozpoczyna się między Toską a Scarpia targ o życie. Śpiewaczka gotowa jest zapłacić każdą sumę - nie tego jednak żąda Scarpia. W zamian za uwolnienie malarza, Tosca ma być całkowicie uległa jego żądaniom.

Za oknem słychać werble plutonu egzekucyjnego. Zrozpaczona i nieludzko udręczona Tosca zgadza się na wszystkie warunki, byle ratować ukochanego. Scarpia wyjaśnia jej, że ze względu na potrzebę zachowania tajemnicy egzekucja musi się odbyć, odbędzie się jednak tylko pozornie; w obecności śpiewaczki wydaje Spoletcie odpowiednie polecenie, dodając jednak znacząco: podobnie jak było z hrabią Palmieri. Tosca żąda jeszcze glejtu dla dwóch osób na opuszczenie Rzymu. Scarpia spełnia żądanie, kiedy jednak zbliża się do Toski, chcąc ją objąć, ta wiedziona rozpaczą i nienawiścią, przebijając go pochwycenym z zastawionego stołu nożem. Z ręki Scarpia wyrywa upragniony glejt i śpieszy do więzienia, by uwolnić kochanka.



AKT III



Noc blednie - z oddali dobiega tęskna pieśń pastuszka, dźwięki dzwonów porannych zwiastują świt. Cavaradossi zostaje wyprowadzony z celi na dziedziniec Zamku Św. Anioła - niebawem ma nastąpić egzekucja. Nieszczęśliwy skazaniec błaga dozorcę więziennego o ostatnią łaskę - by mógł napisać ostatni list. Dozorca, wiedziony litością, wyraża zgodę i przyrzeka list doręczyć. Raz jeszcze staje przed oczami skazańca całe piękno jego młodego i szczęśliwego życia, i słodki obraz ukochanej Toski. Ala oto nieoczekiwanie pojawia się sama Tosca, zwiastując ukochanemu rychłe ocalenie. Radośnie witają teraz oboje blask jutrzeńki, jako symbol bliskiej wolności i szczęścia. Tosca żartobliwie poucza kochanka, jak się ma zachować podczas fałszywej egzekucji, jak upaść udając martwego.

Zbliża się pluton egzekucyjny, pada salwa. Gdy żołnierze odchodzą, Tosca wzywa Maria, by powstał i uchodził wraz z nią. Niestety, Scarpia nawet po śmierci oszukał Toskę. Egzekucja Cavaradossiego, która według jego zapewnień miała być fałszywa, okazała się ... prawdziwa. Na szalejącą z bólu i rozpaczny śpiewaczkę rzuca się straż, odkryto bowiem zabójstwo Scarpia. Tosca wyrwa się i ...

Józef Kański
Przewodnik operowy
PWM, Kraków 1978

sezon 2005/2006
PREMIERA - 12 listopada 2005 roku

w programie wykorzystano:

projekt plakatu
projekty kostiumów
fotografie

Ryszarda Kai (okładka)
Lioby Winterhalder
Franciszka Myszkowskiego
(Opera Łódzka, 1959, Teatr Wielki, 1968)
Chwalisława Zielińskiego
(Teatr Wielki, 1988 i 2005)
Carla H. Hillera

materiały ikonograficzne ze zbiorów

opracowanie programu
opracowanie graficzne programu

Tomasz Graczyk
Iwona Marchewka

wydawca

Teatr Wielki w Łodzi

oddano do druku

26 października 2005 roku

Materiały reklamowe dostarczone przez reklamodawców.



Teatr Wielki w Łodzi - Instytucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego



TEATR WIELKI W ŁODZI

pl. Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (42) 633 99 60
fax (42) 631 95 52
e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl
<http://www.teatr-wielki.lodz.pl>

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

KASA BILETOWA

od wtorku do soboty: 12.00–19.00
niedziele i święta (gdy grane jest przedstawienie): 15.00–19.00
telefony: (42) 633 77 77, (42) 633 99 60 wewn. 126, 127

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

od poniedziałku do piątku: 10.00–16.00
telefony: (42) 633 31 86, (42) 633 99 60 wewn. 120, 122
telefon/fax: (42) 639 87 49
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

RESTAURACJA POLSKA



Łódź, ul. Piotrkowska 12

tel. +48 42 633 83 45

www.restauracjapolska.net1.pl



Restauracja czynna od 12:00 do 22:00
lub według zapotrzebowania
Kawiarnia czynna od 9:00 do 22:00

-  tradycyjna kuchnia polska
-  przyjęcia okolicznościowe,
bankiety, catering
-  klimatyzowany lokal
-  profesjonalna obsługa





Audycje pod redakcją

ANNY KOLASY

Wieczór Melomana - środy, godz. 23.05

- prezentacje nagrań
- nowości płytowe
- retransmisje koncertów

Muzyczne pejzaże - soboty, godz. 12.30

- reportaże - wydarzenia muzyczne Łodzi i regionu

Wędrowki z Polihymnią - niedziele, godz. 7.30

- magazyn publicystyczny

Zaprasza Polskie Radio Łódź



ŁÓDŹ

TVP3 Łódź producent wielu uznanych i renomowanych pozycji antenowych zaprasza do współpracy przy realizacji swoich programów.

W zamian za pokrycie części kosztów programu firma Państwa ma szansę zaistnieć na antenie Telewizji jako sponsor.

PROGRAMY PRODUKOWANE PRZEZ TVP3 ŁÓDŹ

Autofan

Biznes po łódzku

Filmowa Encyklopedia Łodzi

FILMmufka

Małe Conieco

Magazyn Kulturalny

Magazyn Sportowy

Na Sygnale

Podaj Cegłę

Prowokacje

Strefa Biznesu

Sygnałek

W zdrowym ciele, zdrowy duch

i inne.



COROCZNA NAGRODA
DLA SPONSORÓW PROGRAMÓW W TVP3 ŁÓDŹ

www.lodz.tvp.pl/reklama



Hotel "Grand" w Łodzi



Zapraszamy

Łódź, ul. Piotrkowska 72
tel. +48 42 633 99 20, fax. +48 42 633 78 76
www.orbis.pl, e-mail: logrand@orbis.pl



Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA **S**
sieć kwiaciarni

LÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydlewska.pl





**TEATR
WIELKI**

W Ł O D Z I