# TEATR WIELKI – Opera Narodowa

T. Laval, Paryż 1859

Warszawa

Więc jakieś życie
świta przede mną.
Dalej, łapmy je,
pędźmy za nim,
biegiem, biegiem!

**Szekspir**
Król Lear

TEATR WIELKI

**Opera Narodowa / National Opera**
Rok narodzin / Founded in 1778 Warszawa

Dyrektor naczelny / General director **Sławomir Pietras**
Dyrektor artystyczny / Artistic director **Andrzej Straszyński**

Rycina z okładki „Fausta", 1828

Opera w pięciu aktach / Opera in five acts

Libretto **Jules Barbier, Michel Carré**

Premiera / Première **18 czerwca / June 1994**
Dla upamiętnienia setnej rocznicy śmierci Kompozytora

**Mecenas przedstawienia** PZU

Rembrandt: **Dr Faust**, akwaforta, ok. 1652

Przestudiowałem wszystkie fakultety,
Ach, filozofię, medycynę, prawo
I w teologię też, niestety,
Do dna samegom wgryzł się pracą krwawą –
I jak ten głupiec u mądrości wrót
Stoję – i tyle wiem, com wiedział wprzód.

Johann Wolfgang Goethe

(fragment monologu Fausta)

Przedstawienie opery Charlesa Gounoda *Faust* to przede wszystkim wielka inscenizacja, angażująca dużą liczbę wykonawców na scenie. Wieloletnią tradycję wykonawczą tego dzieła tworzyli najwięksi śpiewacy, mający okazję do wybitnych kreacji w partii tytułowej oraz w rolach Małgorzaty, Mefista i Walentego. Operowa wersja *Fausta* jest jednym z wielu muzycznych nośników archetypu tej postaci, rozsławionej przez najwybitniejszego niemieckiego romantyka Johanna Wolfganga Goethego.

Czym wszakże jest *Faust* dla codziennego bywalca teatru operowego? Jest jedną z najbardziej lubianych oper, cieszy się zawsze dużym zainteresowaniem publiczności i co za tym idzie, grany jest zwykle przy wypełnionej widowni. Oczywiście, dzieje się tak wtedy, gdy melomani mogą być pewni wysokiego C tenora, mistrzowsko wykonanego ronda i serenady Mefista, pięknego głosu Małgorzaty, świetnie brzmiącego chóru żołnierzy i innych scen zbiorowych, aż wreszcie urody i kunsztu baletu w *Nocy Walpurgii*. Do tego jeszcze niezbędna jest interesująca scenografia, dobry dyrygent, a przede wszystkim ciekawy pomysł inscenizacyjny i świetna reżyseria.

Jeśli nasza dzisiejsza realizacja *Fausta* spełni te warunki, będziemy mogli liczyć na wiele przedstawień tego dzieła w codziennym repertuarze.

Kazimierz Pietras

# Charles Gounod

# FAUST

Opera w pięciu aktach / Opera in five acts
Przedstawienie w dwóch częściach / Performance in two movements

Libretto
**Jules Barbier, Michel Carré**
według dramatu Johanna Wolfganga Goethego
after Johann Wolfgang Goethe's drama
Przekład / Translation
Joanna **Kulmowa**

Kierownictwo muzyczne / Music director
**Andrzej Straszyński**
Inscenizacja i reżyseria / Producer and director
**Marek Weiss-Grzesiński**
Scenografia / Designer
**Zofia de Inēs**
Choreografia / Choreographer
**Emil Wesołowski**
Kierownictwo chóru / Chorus director
**Bogdan Gola**

Soliści, Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Soloists, Chorus, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre

Prapremiera / World première
**Théâtre-Lyrique, Paris, 19 marca / March 1859**
Premiera polska / Polish première
**Teatr Wielki, Warszawa, 6 marca / March 1865**
Premiera obecnej inscenizacji / Première of this production
**18 czerwca / June 1994**

A. Scheffer: Charles **Gounod**, portret olejny

**Johann (Jörg, Georg) Faust** (ok. 1480-ok. 1540) to niemiecki wędrowny pseudohumanista, pseudolekarz i alchemik, mag, „filozof filozofów", uchodzący za czarnoksiężnika, głoszący z nieporównaną chełpliwością własną chwałę jako „astrologa, drugiego maga świata, źródła nekromancji, chiromanty, aeromanty, pyromanty" itp. Studiował w Heidelbergu teologię, w Krakowie magię i czarnoksięstwo, krążył między humanistycznymi ośrodkami naukowymi Niemiec, Niderlandów, Szwajcarii i Włoch, próbując szczęścia w alchemii, prześladowany i tępiony jako heretyk, rozpustnik i oszust. Napisał dzieło *Höllenzwang* (*Zmuszenie piekła*), traktat magii, wiedzy tajemnej, studiowany także przez Goethego. Wkrótce wokół jego awanturniczego żywota i dokonywanych przez niego cudów zaczęły rosnąć i szeroko się rozprzestrzeniać legendy.
Pierwszą książką o Fauście była *Historia von dr Johann Fausten, dem weltbeschrevten Zauberer und Schwartzkünstler* (*Dzieje dra Johanna Fausta, słynnego czarnoksiężnika i mistrza czarnej magii*) wydana w 1587 r. przez drukarza frankfurckiego Johanna Spiessa. To punkt wyjścia dalszych dróg rozwoju legendy, słynny niewielki tomik znany pt. *Das Faustbuch* (*Książka Fausta*). Diabeł, z którym Faust zawiera pakt, nazywa się tu już Mefistofilem, znajdujemy też przy Fauście jego „famulusa" Wagnera, tu także Faust dąży do zdobycia najpiękniejszej kobiety, greckiej Heleny. Bezbożność Fausta ukarana zostaje wieczystym potępieniem.

Władysław **Kopaliński**

# FAUST Goethego

**FAUST Goethego** tragedia (cz. I – 1808, cz. II – 1832, tłumaczenie polskie – 1844). W *Prologu w Niebie* staje zakład między Panem i Mefistofelesem o to, czy diabłu uda się doprowadzić duszę Fausta, uczonego starca, do upadku. Faust poznał wszystkie dziedziny nauki w swym gorącym pragnieniu wiedzy, ale rozczarowany jej ograniczonością, poszukuje doświadczeń wynikłych z użycia świata i władzy. Aby to osiągnąć, musi wejść w układy z diabłem; przywołanemu Mefistofelesowi obiecuje swą nieśmiertelną duszę w zamian za jego służby, jeśli potrafi sprawić, aby Faust zawołał do mijającej chwili radości: „Trwaj! jesteś tak piękna!".

Następują diabelskie próby stworzenia takiej chwili – Mefisto odmładza Fausta, który zakochuje się w młodej Gretchen (Małgorzacie) i popychany do tego przez diabła, choć nie bez wyrzutów sumienia, uwodzi ją. Dziewczyna rodzi dziecko i w chwili paniki topi je, a w ostatniej scenie części I, oczekując w lochu egzekucji za swą zbrodnię, odmawia ucieczki z Faustem i powierza się Bogu. W części I Mefisto przyrzeka ukazać Faustowi zarówno „mały świat" doświadczeń i przeżyć osobistych, jak i „wielki świat" polityki, historii i kultury. Ten drugi ukazany jest w części II, dłuższej od pierwszej, niezwykle skomplikowanej, alegorycznej, o symbolice ciemnej i trudnej. Składa się z grubsza z 2 partii: pierwsza to epizod z Heleną, napisany pierwotnie jako oddzielny i zamknięty poemat. Helena, symbolizująca idealne piękno sztuki greckiej, przywołana z Hadesu i gorąco upragniona przez Fausta, zostaje mu w końcu zabrana. Autor w tej części rozwija wiele swoich poglądów na temat mitologii, kultury, sztuki, umiejętności rządzenia, wojny, życia dworskiego, ekonomii, wiedzy przyrodniczej i religii. W drugiej partii II części (akt 4 i 5) Faust usiłuje usprawiedliwić swe istnienie przez służbę ludziom, wydziera morzu, z pomocą Mefista, kawał zatopionej ziemi, aby na niej osadzić idealne społeczeństwo. Tymczasem Troska chwyta Fausta i oślepia go. Mimo to pozwala mu zawołać: „Chwilo, trwaj! jesteś tak piękna." Piekło chce pochwycić jego duszę, ale ratuje ją i unosi do nieba chór aniołów głosząc: „Kto wiecznie dążąc się trudzi, tego możemy wybawić."

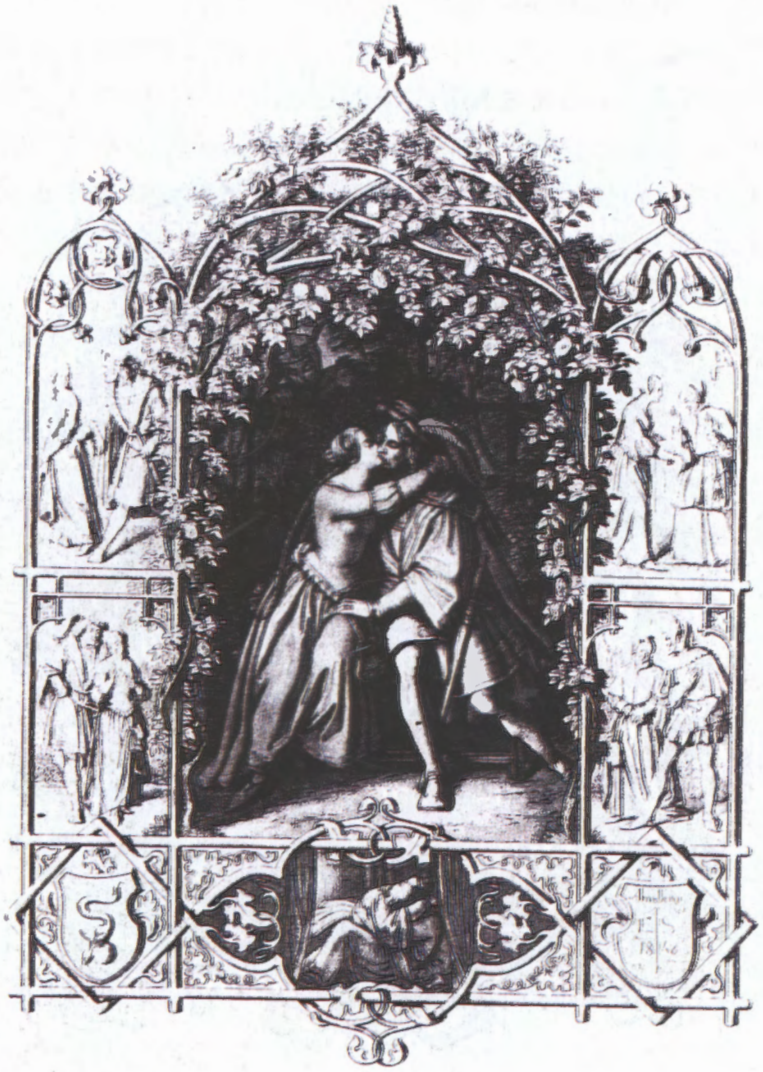
Władysław **Kopaliński**

Johann Wolfgang **Goethe**, portret olejny

Ojcowie i nauczyciele, myślę: „Czym jest piekło?" I sądzę tak: „To cierpienie, że nie można już bardziej kochać." Raz jeden, w nieskończonym bycie, niewymiernym w czasie i przestrzeni, dano istocie duchowej, stawiając ją na ziemi, możność powiedzenia: „Jestem i kocham." Raz, tylko raz jeden, dano jej mgnienie miłości czynnej, żywej i w tym celu dano jej życie ziemskie, i czas, i jego kresy, i cóż: owa istota szczęśliwa odrzuciła bezcenny dar, nie oceniła go, nie pokochała, spojrzała pogardliwie i stała się nieczuła. Ta istota, opuściwszy ziemię, widzi łono Abrahama i rozmawia z Abrahamem, jak nam wskazano w przypowieści o bogaczu i Łazarzu, i raj ogląda, i do Boga wzbić się może, lecz tym się właśnie zadręcza, że do Boga wzbija się ona, która nie kochała, i zetknie się z kochającymi, ona, która miłością wzgardziła. Albowiem widzi wyraźnie i sama sobie już mówi: „Teraz już mam wiedzę, i choć zapragnęłam miłości, w miłości mej nie będzie już bohaterstwa, nie będzie ofiary, albowiem skończone jest moje życie na ziemi, i nie przyjdzie już patriarcha Abraham, by kroplą bodaj wody żywej (to znaczy darem życia na ziemi, poprzedniego i czynnego) ochłodzić płomień pragnienia miłości duchowej, którym płonę teraz, bo na ziemi wzgardziłam nią; bo nie masz już życia i czasu już więcej nie będzie! Chociaż życie bym złożyła w ofierze za innych, jest to już niemożliwe, albowiem minęło to życie, które mogłam złożyć w ofierze, i teraz otwarła się otchłań między tamtym życiem a tym istnieniem."

Fiodor **Dostojewski**

(„Bracia Karamazow",
Z rozmów i pouczeń starca Zosimy)





*Długa pauza. Pochyla się nagle nad magnetofonem, wyłącza go, zdejmuje gwałtownie szpule zrywając taśmę, odrzuca je, zakłada poprzednie, cofa taśmę do miejsca, którego chce słuchać, już ma włączyć, lecz w pół gestu zamiera, wolno ogląda się za siebie przez lewe ramię i długo patrzy w ciemność w głąb sceny po prawej, następnie wolno odwraca się z powrotem, włącza, słucha patrząc nieruchomo przed siebie.*

TAŚMA – że zbierała agrest. Znów zacząłem mówić, że wydaje mi się to beznadziejne i że nie ma sensu ciągnąć tego dalej, a ona nie otwierając oczu zgodziła się ze mną. (*Pauza.*) Poprosiłem ją, żeby spojrzała na mnie i po chwili... (*pauza*) po chwili zrobiła to, ale oczami zwężonymi od słońca. Pochyliłem się nad nią, by znalazły się w cieniu, i dopiero wtedy otworzyły się naprawdę. (*Pauza.*) Wpuściły mnie. (*Pauza.*) Zniosło nas i łódź utknęła w trzcinach. Ugięły się pod naporem dziobu, jakby wzdychając. (*Pauza.*) Osunąłem się na nią, twarzą na jej piersi, a rękę kładąc na niej. Leżeliśmy tak bez ruchu. Tylko pod nami wszystko się kołysało i kołysało nas, łagodnie, w górę i w dół, i z jednego boku na drugi.

*Pauza. K r a p p porusza bezgłośnie wargami.*

Minęła północ. Nigdy nie słyszałem podobnej ciszy. Jakby ziemia była nie zamieszkana.

Samuel **Beckett**

(„Ostatnia taśma Krappa")

# Charles Gounod

**Charles François Gounod** urodził się 17 czerwca 1818 r. w Paryżu. Jego ojciec François-Louis był malarzem, matka Victoire z domu Lemachois była pianistką, uczennicą L. Adama. Osierocony przez ojca w wieku 5 lat, pozostał Charles pod wyłączną opieką matki, która była też jego pierwszą nauczycielką muzyki. Od 1829 r. edukacją muzyczną chłopca zajął się A. Reicha. Na ten okres przypadają pierwsze wrażenia związane z operą: *Otellem* Rossiniego i *Don Giovannim* Mozarta. W 1836 r. Gounod wstąpił do konserwatorium paryskiego, gdzie kształcił się pod kierunkiem J. Helévy'ego (kontrapunkt), J.F. Lesueura i F. Paëra (kompozycja) oraz P. Zimmermanna (fortepian). W latach 1837-39 trzykrotnie próbował swoich sił w konkursie Prix de Rome, zdobywając wreszcie nagrodę za kantatę *Fernand*.

Pobyt w Rzymie umożliwił młodemu twórcy m.in. zapoznanie się z kościelną muzyką polifoniczną XVI wieku (wykonaną w Kaplicy Sykstyńskiej). Ten typ muzyki stał się dla Gounoda ideałem artystycznej czystości i doskonałości, a dzieła Palestriny muzycznym odpowiednikiem geniuszu Michała Anioła. Bez większego entuzjazmu odnosił się natomiast Gounod do modnych wówczas oper włoskich (G. Donizettiego, V. Belliniego, G. Mercadantego). Studiował z zainteresowaniem partytury Lully'ego, Glucka, Mozarta i Rossiniego. Wielkim olśnieniem stała się w tym czasie dla Gounoda muzyka J. S. Bacha, w którą zaczął się wgłębiać pod wpływem znajomości z Fanny Mendelssohn-Hensel, siostrą F. Mendelssohna-Bartholdy'ego, pianistką o gruntownym wykształceniu muzycznym i wyrafinowanym smaku. Ona też wprowadziła Gounoda w świat dzieł Goethego. Podczas pobytu w Rzymie wyraźnie przejawiła się postawa religijna Gounoda, na którą znaczny wpływ wywarł dominikanin Père Lacordaire, znany jako kaznodzieja, głoszący doktrynę o odmłodzeniu wiary katolickiej poprzez nawrót do podstawowych prawd biblijnych. Gounod napisał w tym czasie liczne utwory religijne, m.in. mszę oraz *Te Deum* na zespół wokalny a cappella, ostro skrytykowane przez Spontiniego za nawiązanie do stylu palestrinowskiego.

W Rzymie także poznał słynną śpiewaczkę P. Viardot. Jesienią 1842 r. Gounod wyjechał do Wiednia, gdzie dzięki pomocy O. Nicolaia doprowadził do wykonania swoich *Messe de Rome* i *Messe de Requiem*. W następnym roku zetknął się z F. Mendelssohnem, co utrwaliło w nim rozmiłowanie w muzyce J. S. Bacha, poszerzyło rozeznanie w muzyce niemieckiej oraz dało możność usłyszenia orkiestry lipskiego Gewandhausu. Po powrocie do Paryża Gounod objął stanowisko organisty i kierownika muzycznego w kościele Missions Entrangères. Ambitny zamiar zapoznania słuchaczy z dziełami Palestriny i Bacha napotkał jednak opór ze strony wiernych, którym wydawały się one monotonne i pozbawione wyrazu, a opinię tę podzielał także Berlioz. W latach 1846-48 nasiliły się dążenia Gounoda do życia w stanie duchownym. Kompozytor uczęszczał na wykłady do Seminarium Karmelitańskiego, poddawał się ścisłym rygorom życia duchownego, nosił nawet sutannę, a podpisywał się „abbé Gounod". Wydarzenia 1848 r. zmusiły go do zmiany planów i trybu życia. Viardot skłoniła go wówczas do napisania opery i zaprotegowała u N. Roqueplana, dyrektora Opery Paryskiej. Powstała wtedy pierwsza opera Gounoda *Sapho*, która wywołała sprzeczne opinie, od zachwytu np. Berlioza, poprzez ostrożną pochwałę Th. Gautiera, aż do stwierdzenia A. Adama o zbyt silnych wpływach Glucka. Publiczność zarówno paryska, jak i londyńska odniosła się nieprzychylnie do dzieła, nie znajdując w nim modnych wówczas efektów scenicznych. W 1852 r. Gounod ożenił się z Anną Zimmermann, córką prof. konserwatorium paryskiego. Wkrótce objął stanowisko największego chóru męskiego w Paryżu, Orphéon la Ville de Paris, dla którego napisał m.in. *Messe aux Orpheonistes i Messe solennelle de Sainte Cécile*, która przyniosła twórcy zdecydowany sukces. Kolejną próbą w dziedzinie twórczości dramatycznej, była muzyka do sztuki *Ulisses* F. Ponsarda. Krytyka ustosunkowała się do Gounoda tym razem bardziej jednomyślnie i przychylnie, sama jednak sztuka nie wytrzymała próby czasu. Następne dzieło sceniczne Gounoda, *La nonne sanglante*, której akcja rozgrywa się w średniowiecz-

J.A.D. Ingres: Charles **Gounod** jako młodzieniec, rysunek

nych Czechach, napisana została znowu dla Opery Paryskiej. Wybór libretta pełnego niesamowitości, taniej grozy, magii i lubieżności świadczy o zwrocie, przynajmniej chwilowym, w zapatrywaniach estetycznych Gounoda w stronę gustu i oczekiwań przeciętnego widza. Dzieło to istotnie odniosło ogromny sukces u publiczności, jednak po 11 przedstawieniach następca Roqueplana na stanowisku dyrektora opery wykreślił je z repertuaru.

Z nieco wcześniejszych lat (1852) pochodzi jeden z najpopularniejszych do dziś utworów Gounoda *Méditation sur le premier prélude de J. S. Bach*, istniejący w kilku różnych aranżacjach: na skrzypce lub głos solowy (z tekstem *Ave Maria*) z towarzyszeniem orkiestry, fortepianu lub organów, a także na fortepian lub organy solo, jak również w opracowaniu na chór z orkiestrą. W 1857 r., bezpośrednio po ciężkim kryzysie zdrowotnym i psychicznym kompozytor rozpoczął wieloletnią współpracę z Théâtre-Lyrique i jego dyrektorem L. Carvalho oraz librecistami J. Barbierem i M. Carrém. Pierwszym efektem ich współdziałania była opera komiczna wg sztuki *Médecin malgré lui* Moliera, entuzjastycznie przyjęta przez krytykę.

Myśl o napisaniu opery na motywach zaczerpniętych z *Fausta* Goethego nurtowała Gounoda od dłuższego czasu. W 1850 r. kompozytor miał możliwość zapoznać się z dramatyczną wersją legendy o Fauście pióra M. Carrégo pt. *Faust et Marguerite*, z której wzięty został później tekst do *Chanson du Roi de Thule*. Carré z myślą o przyszłej operze Gounoda napisał również tekst do *Chanson du veau d'or*. Autorem libretta nawiązującego jednak poza wspomnianymi fragmentami do *Fausta* Goethego jest J. Barbier. W połowie pracy Gounoda nad nową operą Carvalho zawiesił na pewien czas swoje zamówienie na to dzieło ze względu na premierę melodramatu *Faust*, jaką przygotowywano z wielkim rozmachem w Théâtre Porte-Saint-Martin. Utwór ten przetrwał jednak na scenie zaledwie parę miesięcy i nie zdołał wpłynąć decydująco na losy *Fausta* Gounoda. Prapremiera pierwszej wersji opery z dialogami mówionymi odbyła się w Théâtre-Lyrique 19 marca 1859 r. z C. Carvalho w roli Małgorzaty. Dzieło przyjęte zostało początkowo dość chłodno. W rok później w inscenizacji *Fausta* w Strasburgu zastąpił Gounod dialogi mówione recytatywami, a na zamówienie Opery Paryskiej (premiera 1869) dopisał scenę baletową *Nuit de Walpurgis* (często później opuszczaną). Począwszy od wczesnych lat 60. sława *Fausta* ciągle rosła, dzieło przeżyło triumfalny pochód najpierw przez wszystkie sceny operowe we Francji, a następnie również poza jej granicami (Bruksela, Sztokholm, Mediolan, Londyn, Hamburg, Petersburg, Barcelona, Warszawa 1865).

Kolejne cztery opery Gounoda nie powtórzyły już sukcesu *Fausta*. *Philémon et Baucis* wg La Fontaine'a miała zaledwie 13 przedstawień. Dla teatru operowego w Baden-Baden napisał Gounod w tym samym jeszcze roku krótką operę komiczną *La Colombe*. Entuzjazm mieszkańców Baden-Baden nie znalazł jednak potwierdzenia u publiczności paryskiej. Całkowite fiasko poniosła *La reine de Saba*, której libretto oparte zostało na *Histoire de la reine du matin*, arabskiej legendzie opublikowanej przez G. de Nervala. Akcenty społeczne zawarte w libretcie wywołały dezaprobatę obecnego na premierze cesarza Napoleona III, którą zgodnie podchwycili krytycy.



Nieco lepiej powiodło się *Mireille*, która przeżyła 41 przedstawień. Światową sławę zdobyła jednak opera *Roméo et Juliette*. Premierowe wystawienie zbiegło się w czasie ze światową wystawą odbywającą się w Paryżu (1867), co nie pozostało bez wpływu na bezsporny i natychmiastowy triumf opery, jakiego nie doświadczyło ani przedtem, ani potem żadne z dzieł operowych Gounoda. Na rok przed prapremierą *Roméo et Juliette* Gounod uhonorowany został wyborem do Académie des Beaux Arts, w kilka miesięcy później orderem Legii Honorowej. W 1868 r. na skutek kłopotów zdrowotnych kompozytor udał się na kurację do Morainville, a następnie wyjechał do Rzymu. Tutaj utrzymywał kontakty towarzyskie z F. Lisztem, z którym łączyła go pewna wspólnota duchowa i artystyczna. Miał możność wówczas zapoznać się

Charles **Gounod** i gmach **Opery Paryskiej**, pocztówka z epoki

z dziełami oratoryjnymi Liszta, *Legendą o św. Elżbiecie* oraz *Chrystusem* i być może pod ich wpływem zaczął pisać oratorium *Sainte-Cécile*, którego jednak nie ukończył, oraz *Rédemption*, ukończone dopiero po 12 latach.

Wojna francusko-pruska stała się przełomowym momentem w życiu Gounoda. Kompozytor natychmiast włączył się w patriotyczne życie stolicy kantatą *À la frontière*. Wkrótce jednak po klęsce pod Sedanem i kapitulacji Napoleona III, w listopadzie 1870 r. Gounod wraz z rodziną przeniósł się do Anglii, gdzie pozostał do czerwca 1874 r. Początkowo znalazł schronienie w Blackheart, następnie zaś osiadł w Londynie, gdzie mógł podjąć działalność zawodową. Znalazł również wydawcę swoich nowych utworów w osobie H. Littletona, ówczesnego właściciela wydawnictwa Novel-

lo. 1 maja 1871 r. z okazji otwarcia nowo wybudowanego Royal Albert Hall zaprezentowana została publiczności okolicznościowa kantata *Gallia*, której libretto oparte na proroctwach Jeremiasza oraz biblijnych lamentacjach, nawiązywało również do aktualnej sytuacji politycznej we Francji. Życie prywatne Gounoda związane było w tym czasie z Georginą Weldon, śpiewaczką-amatorką, modną i podziwianą w wyższych sferach.

Znajomość ta stała się powodem czasowego rozpadu małżeństwa Gounoda. Kompozytor zamieszkał w domu G. Weldon zwanym Tavistock House, dawnej posiadłości K. Dickensa. W domu tym Weldon prowadziła szkołę śpiewu, której najzdolniejszym uczniem był polski śpiewak Jan Reszke. Gounod odrzucił co prawda w tym czasie propozycję objęcia dyrekcji konserwatorium paryskiego, nie zerwał jednak zupełnie stosunków z ojczyzną. 29 października 1871 r. na koncercie inaugurującym działalność konserwatorium po półtorarocznej przerwie została wykonana jego kantata *Gallia*, która w tym samym jeszcze roku doczekała się również scenicznej wersji w Opéra Comique. Na wiosnę 1872 r. Gounod dał serię koncertów w Albert Hall. Ich program, w którym przeważały utwory Gounoda lub też jego przeróbki tradycyjnych angielskich anthemów, stał się powodem ostrych protestów ze strony obrońców rodzimej muzyki angielskiej oraz sporu kompozytora z Royal Albert Hall Company, która w efekcie powierzyła prowadzenie tych koncertów innemu dyrygentowi. Jednocześnie prowadził Gounod batalię z wydawcami o uznanie i odpowiednie uhonorowanie praw autorskich. Był to również okres intensywnej pracy kompozytorskiej - napisał między innymi pięcioaktową operę *Polyeucte* (wg Corneille'a), *Requiem* oraz liczne psalmy, anthemy, chóry i pieśni. Nie udało się jednak Gounodowi zyskać poparcia królowej Wiktorii dla swoich zamierzeń artystycznych, tzn. dla wystawienia *La rédemption* w Albert Hall. Fakt ten, którego przyczyną była częściowo reputacja G. Weldon, naruszył w znacznym stopniu równowagę psychiczną kompozytora. Powodem licznych nieporozumień była także atmosfera panująca w Tavistock House. Doprowadziło to w rezultacie do zerwania stosunków Gounoda z Weldon i jego powrotu do Francji.

Gounod zajął się teraz ponownie pisaniem oper, bez szczególnego zresztą powodzenia (*Cinq-Mars*, 1877 i *Le tribut de Zamora*, 1881). Premiera *Polyeucte* miała miejsce dopiero w 4 lata po powrocie Gounoda do kraju, a to z powodu przedłużającego się procesu, jaki toczył się między kompozytorem a Weldon o zwrot licznych partytur pozostawionych w domu zaborczej Angielki. Ostatnie lata życia poświęcił Gounod twórczości religijnej, głównie mszalnej, oratoryjnej (*Mors et vita*) i pieśniowej (np. *Ave Maria nr 2*). Z osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych lat XIX w. pochodzi także kilka jego najbardziej znanych rozpraw i artykułów, m.in. *Le „Don Juan" de Mozart, Mémoires d'un artiste* oraz *De l'artiste dans la société moderne*. Zmarł w Paryżu 18 października 1893 r.

Aleksandra **Konieczna**



**Charles de France** Niebywały zamęt historyczny, jaki przeżywała Francja na przełomie XVIII i XIX stulecia, wszystko co działo się w tym kraju jako bezpośredni skutek Wielkiej Rewolucji komplikowało w sposób niepomierny ocenę sytuacji kultury francuskiej u progu nowej epoki. To, co się wówczas wydarzyło, było ponadto źródłem zbyt wielkich uproszczeń w postrzeganiu dokonujących się przemian. Wystarczy bowiem jeszcze nawet dziś znaleźć się na moment w sercu Francji, stanąć pośród resztek monumentalnego niegdyś, romańskiego opactwa w burgundzkim Cluny, aby zdać sobie sprawę z tragicznie niszczącej siły tamtego wielkiego podmuchu historycznego. Z drugiej jednak strony, ewolucja estetyczna miała także swoje własne prawa i, wbrew pozorom, nie poddawała się bez reszty presji wydarzeń. Krótko mówiąc, przemiany w dziedzinie kultury częściowo tylko były rezultatem nieuchronnych przekształceń życia, a kultura Francji jest pod tym względem najlepszym przykładem wyjątkowej stabilności wielu charakterystycznych cech decydujących o jej niezależności i odrębności ponad epokami historycznymi.

Warto o tym pamiętać, kiedy wkraczamy w wiek XIX, stulecie narodzin idei romantyzmu, w epokę bardzo ważną i skomplikowaną dla kultury Francji. Zawirowania dziejowe tu właśnie odcisnęły swój ślad w postaci dostrzegalnego kryzysu dawnych idei twórczych, które straciwszy swoje naturalne zaplecze w postaci poparcia dworu królewskiego i całej arystokracji, nie zdołały się jeszcze nagiąć, lub raczej przystosować do nowego układu społecznego.

Muzyka, a szczególnie opera francuska, znalazła się w trudnej sytuacji. Wspaniała epoka spektakli dworskich, czasy królowania *tragedii lirycznej*, wraz ze śmiercią jej ostatniego wielkiego twórcy Jeana Philippe'a Rameau odchodziły bezpowrotnie w przeszłość. Do Paryża przybywają teraz całe zastępy obcych artystów, którzy w niebezpieczny sposób zaczynają dominować w życiu muzycznym nadsekwańskiej stolicy. Najpierw pojawił się tu Christoph Willibald Gluck głoszący swoją wielką reformę opery, będącą osobliwym konglomeratem gustu niemieckiego, włoskiego i po trosze francuskiego. Później, ton życiu muzycznemu miasta zaczynają nadawać kompozytorzy włoscy: Paisiello, Cherubini, Spontini. Wreszcie pojawia się w Paryżu nowe pokolenie muzyków Italii: Donizetti, Bellini, Rossini.

Napór muzyki włoskiej nie był we Francji niczym nowym, przynajmniej od czasów kardynała Mazariniego. Ale teraz, w XIX stuleciu, pojawiło się kolejne zagrożenie w postaci coraz silniejszych wpływów kultury niemieckiej, które stało się prawdziwie realne wraz z narastaniem idei romantyzmu ogarniającej stopniowo całą Europę. Muzyka francuska była teraz w wyjątkowo skomplikowanej sytuacji dwustronnego naporu. Z tego przeogromnego galimatiasu w połowie XIX wieku wyłania się jedynie monumentalna postać Hectora Berlioza, choć i jego rozwichrzona wyobraźnia wzbudzała niekiedy więcej kontrowersji niż przychylnych opinii.

*Berlioz był zawsze ulubionym kompozytorem tych, którzy niezbyt dobrze znają się na muzyce* – powiada Claude Debussy, ukrywający się za dziennikarskim pseudonimem Monieur Croche'a – *natomiast specjaliści jeszcze po dziś dzień przerażeni jego swobodą harmoniczną, mówią nawet o jego „potknięciach" i o „gwizdaniu" na formę... Czy to są właśnie przyczyny, które sprowadzają do zera wpływy Berlioza na muzykę nowoczesną i sprawiają, że w pewnym sensie pozostał on całkowicie samotny?* – zapytuje Claude Debussy.

Kluczowy problem dla muzyki francuskiej połowy XIX wieku stanowiło zatem to, w jaki sposób zdoła ona wytworzyć swój własny, niezależny idiom sztuki romantycznej, idiom pozostający w zgodzie z wielowiekową tradycją tego kraju, nakazującą przeciwstawiać nadmiernym wybuchom namiętności, umiejętność subtelnej elegancji i kontrolowanego umiaru w wyrażaniu uczuć. I w takim właśnie kontekście historycznym pojawia się Charles Gounod (1818-1893), w takiej a nie innej rzeczywistości artystycznej musimy go postrzegać, aby właściwie zrozumieć prawdziwą wartość tego co stworzył. – *Berlioz podniósł poziom naszej muzyki ponad linię dostrzegalną przez tłumy. Gounod natomiast, geniusz bardziej przystępny, wznoszący się nie tak wysoko, był bardziej pożyteczny dla nowego prądu, który mniej więcej od 1860 roku stał się istotnym dla muzyki*

*francuskiej* – stwierdza historyk, Andre Coeuray. – *Najważniejsze jest to, że sztuka Gounoda stanowi prawdziwy wyraz uczuciowości francuskiej* – puentuje Claude Debussy – *czy się tego pragnie, czy też nie, takich rzeczy się nie zapomina.*

**Droga ku operze** Młodość kompozytora, jego styl życia, poglądy, a nawet początki muzycznej kariery nie zapowiadały wcale sukcesów przyszłego twórcy francuskiej opery romantycznej. Gounod co prawda już we wczesnej młodości fascynował się partyturą *Don Giovanniego* Mozarta, pozostawał również pod wrażeniem *Otella* Rossiniego, ale studia w Paryskim Konserwatorium i późniejszy wyjazd do Rzymu, skierowały jego myśli w zupełnie inne regiony sztuki. Odkrył tu przede wszystkim niezwykłe bogactwo i głębię wyrazu muzyki religijnej. Pochłonęła go całkowicie ogromna spuścizna Giovanniego da Palestriny, którą studiował na równi z kontemplowaniem słynnych fresków Michała Anioła zdobiących Kaplicę Sykstyńską. W tym czasie powstaje pierwsza bodaj, duża kompozycja religijna Gounoda – *Te Deum* na osiem głosów solowych i dwa chóry *a capella*, kompozycja wyraźnie w stylu neopalestrinowskim i mająca jeszcze charakter zdecydowanie ćwiczebny. Ale już wkrótce dochodzi do publicznych wykonań jego kolejnych dzieł religijnych: *Mszy rzymskiej* (*Messa de Rome*) oraz *Requiem*. Odbywa się to w Wiedniu, dzięki poparciu znanego niemieckiego kompozytora Otto Nicolaia.

Drobiazgowe analizy rygorystycznych zasad renesansowego kontrapunktu Palestriny kierują uwagę młodego kompozytora w stronę dokonań innego mistrza polifonii – Johanna Sebastiana Bacha. Jego muzyka stanie się odtąd kolejną fascynacją Gounoda, wzorcem i miłością całego życia. Zważywszy, że mamy do czynienia z przyszłym reprezentantem czysto francuskiego stylu muzycznego, intrygującym jest niewątpliwie fakt, iż Gounod poświęca się teraz z zapałem rozległym studiom kultury niemieckiej. Dokonuje się to częściowo za sprawą Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego oraz jego siostry Fanny Hensel, z którymi łączyły Gounoda więzy przyjaźni. Tak czy inaczej, właśnie w tym okresie swego życia – jeszcze w trakcie pobytu w Rzymie, a później w Niemczech – Gounod zetknął się po raz pierwszy z dramatem Johanna Wolfganga Goethego *Faust*. – *Dzieło to nie opuszczało mnie ani na moment, nosiłem je wszędzie ze sobą* – napisze później kompozytor w swoich *Pamiętnikach* (*Memoires*) – *przechowywałem w umyśle, niczym bezładne notatki, najrozmaitsze idee, które mogłyby stać się w przyszłości tematem opery. Ale pomysły te miały się zrealizować dopiero w siedemnaście lat później.*

F. Bred: Johann Wolfgang **Goethe**

Tymczasem pod wpływem studiów pogłębił się również światopogląd religijny artysty. Po powrocie z Rzymu, w 1843 roku, Gounod obejmuje stanowisko organisty w kościele Missions Etrangères, a następnie pod wpływem ojca Lacordaire, znanego kaznodziei prowadzącego wspaniałe konferencje religijne w katedrze Notre-Dame, staje się uczestnikiem seminaryjnego kursu przy kościele Saint-Sulpice. Gounod tworzy teraz właściwie wyłącznie muzykę religijną i kolejne kompozycje podpisuje krótko: „abbé Gounod". – *Utwory religijne i symfoniczne są z całą pewnością gatunkami wyższego rzędu w porównaniu z muzyką dramatyczną* – notuje w swoich *Pamiętnikach* – *jest ona ponadto przeznaczona dla innej publiczności niż ta, która zazwyczaj wypełnia sale teatralne.*

A jednak, jeszcze w trakcie pobytu w Rzymie, pojawia się w życiu Gounoda postać, która zaważy nad całą jego dalszą przyszłością kompozytorską. Młodsza siostra słynnej gwiazdy Marii Malibran-Garcia, Paulina Viardot (również wspaniała śpiewaczka, tryumfująca ostatnio jako Fides w *Proroku* Meyerbeera) otworzyła Gounodowi drogę do kariery operowej. Gdyby nie znane

Paulina **Viardot** w roli Azuceny w "Trubadurze" Giuseppe Verdiego, litografia, 1855.

powszechnie, surowe zasady moralne kompozytora, jego głębokie przekonania religijne, daleko posunięta zażyłość z Pauliną mogłaby pozornie wyglądać na zwykły romans. Viardot tymczasem była – jak się zdaje – po prostu doskonale świadoma talentu Gounoda i to właśnie ona podsunęła mu temat jego pierwszej opery, ona namówiła znanego pisarza – Emila Augiera, aby napisał Gounodowi libretto, i to ona przekonała dyrektora Opery Paryskiej – Nestora Roqueplana do zgody na wystawienie przyszłego dzieła.

Gounod pracował nad partyturą *Sopho*, goszcząc w prywatnej posiadłości Pauliny Viardot w Courtavenel w okolicach Brie. Miał tu nie tylko zapewniony spokój przez ponad pół roku, ale także nieocenioną możliwość konsultowania swoich pomysłów z Pauliną, która była przecież kobietą niezwykłą: znakomita śpiewaczka, biegła pianistka, kompozytorka, a co najważniejsze – mimo młodego wieku, wytrawna znawczyni skomplikowanych stosunków rządzących muzycznym środowiskiem Paryża. Na koniec Paulina miała przecież zostać pierwszą odtwórczynią tytułowej roli Sapho, przyczyniając się w ten sposób do podniesienia artystycznej rangi tego kompozytorskiego debiutu.

*Sapho* ujrzała wreszcie światła sceny 16 kwietnia 1851 roku nie wywołując nadmiernego zachwytu wśród publiczności. Był to zaledwie klasyczny *succès d'estime*. Mimo nie najlepszych recenzji prasowych, godzi się jednak zwrócić uwagę na pochlebną ocenę dzieła przez tak uznany autorytet jak Hector Berlioz – to liczyło się przecież znacznie więcej. Największy sukces odniosła w tym przypadku właśnie Paulina Viardot. Nie dzięki swej znakomitej kreacji w roli Sopho, lecz poprzez fakt, iż udało się jej zaszczepić bakcyla sztuki teatru w świadomość Gounoda i to już do końca jego długiego życia.

**„Faust"** Podobnie jak *Wolny strzelec* Webera w odniesieniu do kultury niemieckiej, tak również *Faust* Gounoda uważany jest powszechnie za rodzaj archetypu francuskiej opery. Jakkolwiek pogląd taki stanowi daleko idące uproszczenie myślowe, nie jest wcale do końca pozbawiony pewnych racji. W istocie bowiem jedno jest pewne: dzieło to stało się wręcz manifestacją osobliwego paradoksu, który zmusza nas do poszukiwania najistotniejszych i najwartościowszych jego cech, ukrytych gdzieś znacznie głębiej pod warstwą znakomitego , błyskotliwego widowiska operowego. Oto więc Faust, którego pierwowzór literacki jest jedną z najwspanialszych demonstracji myśli i ducha niemieckiego romantyzmu, na oczach zdumionej publiczności operowej przeobraża się w produkt czysto francuski. Nieco dwuznaczna rola w tym zdumiewającym przeistoczeniu oryginalnego tekstu Goethego, skłania nas jednak do sformułowania zasadniczego pytania: ile – tak naprawdę – zmieściło się z *Fausta* w operze Gounoda? Dla wielu wyznawców „czystości estetycznej" sztuki i dla fanatycznych wielbicieli Goethego *Faust* Gounoda będzie zawsze tylko zwykłą profanacją genialnego dramatu. Dla innych dzieło to jest prostym dowodem pozornie oczywistego faktu, że opera (właśnie nie dramat muzyczny, lecz opera) żyje głównie dzięki muzyce, zaś libretto to jedynie mniej lub bardziej funkcjonalne rusztowanie, dzięki któremu kompozytor wznosi swój gmach wyobraźni dźwiękowej. Fakt ten nie jest jednak aż tak oczywisty, o czym być może przekona nas również dzisiejszy spektakl Teatru Wielkiego, a sztuka XX wieku nakłania nas do maksymalnej tolerancji w tym względzie.

Spójrzmy jednak na *Fausta* Gounoda raz jeszcze przez pryzmat XIX–wiecznego gustu i mając na względzie szczególną osobowość kompozytora. Dość istotnym zdaje się być fakt, że opera ta nie była partyturą, która narodziła się z dnia na dzień, jak z grubsza ociosany i niedomyślany do końca pomysł, lub też jako efekt nagłego błysku fantazji, rezultat nagłego zauroczenia tematem. Przeciwnie, dzieło Gounoda dojrzewało w nim przez całe lata i wiele zewnętrznych okoliczności towarzyszących powstaniu tej opery, ma w istocie jedynie drugorzędne znaczenie. Fascynujące jest to, że idea wykorzystania dramatu Goethego powstała w umyśle Gounoda bardzo wcześnie, już w trakcie pierwszego kontaktu z tekstem, w 1838 roku podczas pobytu w rzymskiej Villa Medicis, kiedy młodzieńcza wyobraźnia twórcza kompozytora była w stanie niemal dziewiczym.



Miał wówczas Gounod do dyspozycji francuskie tłumaczenie *Fausta* dokonane przez Gerarda de Nervala, tłumaczenie jedynie pierwszej części dramatu, zaledwie z kilkoma fragmentami części drugiej. Z tego samego tłumaczenia korzystali zresztą przyszli libreciści opery: Michel Carré, a szczególnie Jules Barbier, który swoją adaptację *Fausta* miał już gotową w roku 1850.

Początek pracy Gounoda nad partyturą *Fausta* przypada na rok 1855. Zostaje ona na czas jakiś przerwana koniecznością ukończenia innego dzieła scenicznego (*Médicin malgré lui*) i przygotowania premiery tego utworu w styczniu 1855 roku. Do ostatecznej pracy nad *Faustem* przystąpił więc kompozytor podczas swego pobytu w Luzernie w Szwajcarii, w lipcu tego samego roku.

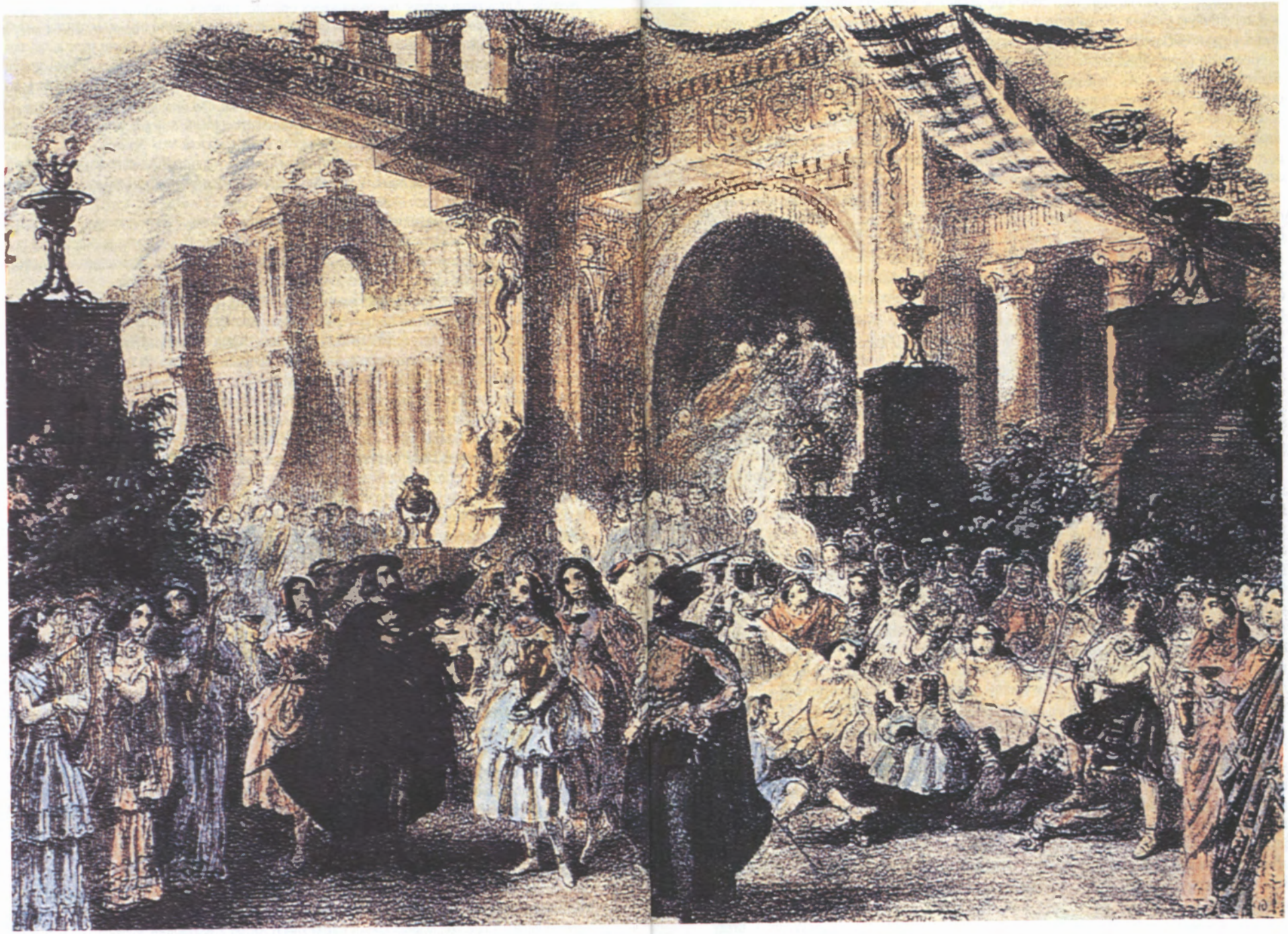
– *Ta opera sprawiła mi wiele bólu i trudu* – wyznaje Gounod w swych *Pamiętnikach* – *chciałbym ją ukończyć jak najszybciej, aby znikła wreszcie sprzed moich oczu, odczuwam potrzebę, aby tak się stało.*

Po ostatecznej instrumentacji V aktu i doszlifowaniu pewnych pomysłów aktu IV – jak go określał Gounod – fantastycznego, opera była właściwie gotowa i już we wrześniu mogła być zaprezentowana przyszłym wykonawcom podczas próbnego przesłuchania w foyer paryskiego Théâtre-Lyrique.

Pierwszą wykonawczynią partii Małgorzaty miała być początkowo Margerite Ugalde, błyskotliwa gwiazda Opera-Comique. Ostatecznie rola ta przypadła jednak Marie Miolan-Carvalho, żonie aktualnego dyrektora Théâtre-Lyrique. Mme Carvalho dysponowała sopranem bardzo lekkim, szczególnie zgodnym z gustem tamtej epoki. Ale miała za to podobno ujmującą powierzchowność predystynującą ją do postaci Małgorzaty. Mimo, że fakt powierzenia jednej z głównych ról nowej opery żonie dyrektora teatru może nasuwać bardzo konkretne przypuszczenia, Gounod był z niej wyjątkowo zadowolony. – *Mme Carvalho jest zjawiskiem wręcz zachwycającym* – pisał w styczniu 1859 roku w liście do Bizeta, mając już za sobą pierwsze próby. – *Wykonała ona w sposób nadzywczajny scenę w kościele, która jest jednym z najważniejszych fragmentów opery. Jest również urocza, kiedy śpiewa podczas pierwszego spotkania z Faustem w drugim akcie.*

Premiera najnowszego dzieła Gounoda odbyła się ostatecznie 19 marca 1859 roku na scenie Théâtre-Lyrique. Opinie na temat opery – jeśli wierzyć sprawozdaniu paryskiego czasopisma „Journal des Debats" – były zdecydowanie korzystne, choć nie pozbawione niejednokrotnie sprzecznych ocen. Gazeta cytuje również słowa obecnego na premierze Hectora Berlioza, który jako autor prezentowanej nie tak dawno, własnej wersji muzycznej dramatu Goethego (*Potępienie Fausta*, 1846), nie miał zapewne do końca obiektywnych poglądów. Warto przypomnieć, że Berlioz także korzystał z francuskiego tłumaczenia pióra Nervala. Trzeba jednak przyznać, że uznany mistrz zachował się bardzo godnie wobec utworu młodego rywala i docenił wiele fragmentów jego partytury. Zwrócił szczególną uwagę na mroczny wstęp orkiestrowy do I aktu, zauważył słynną do dziś cavatinę Fausta oraz „ogrodowy kwartet" z III aktu. Berlioz nie pomylił się wcale, są to rzeczywiście jedne z najlepszych fragmentów opery, które przetrwały próby czasu. Jeżeli dodamy do tego *Złotego cielca*, Mefistofelesa i *Arię z klejnotami* Małgorzaty, to lista prawdziwych przebojów będzie prawie kompletna.

Od 19 marca do 31 grudnia 1859 roku *Faust* osiągnął na scenie Théâtre-Lyrique liczbę aż 57 przedstawień przynosząc niezły dochód. Pierwsze przedstawienie poza Paryżem miało miejsce w Strasburgu w kwietniu 1860 roku. W lutym roku następnego trzeba odnotować fakt szczególnej wagi w postaci poważnego i w gruncie rzeczy bardzo pozytywnego artykułu na temat *Fausta* w niemieckiej gazecie ukazującej się w Darmstadtcie („Neue Zeitschrift fur Musik"). Artykuł fachowo podkreślał indywidualność stylu Gounoda, zwracał uwagę na umiejętność i łatwość z jaką uwolnił się on od maniery *grande-opera* Meyeerbera. Porównuje muzykę *Fausta* do najnowszych (jak na owe czasy) pomysłów Richarda Wagnera, dostrzegając w niej pewne analogie z ideą „motywów przewodnich". Takie zestawienie języka muzycznego *Fausta* z Wagnerem wydawać się nam dziś



Scena z prapremiery **"Fausta" w paryskim Théâtre-Lyrique**.

musi nieco „na wyrost", trudno również wiedzieć czy usatysfakcjonowało ono samego Gounoda. Tak czy inaczej, w sierpniu 1861 roku odbyła się w Dreźnie niemiecka premiera jego opery, ale pod zmienionym tytułem *Margarethe*. Jak widać, uwielbienie i przesadna wierność wobec oryginalnego tekstu Goethego w jego ojczystym kraju zwyciężyła.

Niezwykła popularność ostatecznej wersji opery Gounoda spowodowała, że nie bardzo zdajemy sobie sprawę, jak zmienne losy przeżywała jej pierwsza redakcja. Przede wszystkim przypomnijmy, że najpierw *Faust* został skomponowany według formuły typowej francuskiej *opera-comique*, to znaczy z dialogami mówionymi podobnie jak *Carmen* Bizeta). Wykonywana współcześnie wersja z recytatywami śpiewanymi była opracowana przez Gounoda znacznie później i zaprezentowana publicznie dopiero w 1869 roku. Był to jednocześnie dzień, w którym dzieło Gounoda znalazło się po raz pierwszy na scenie Opery Paryskiej.

Niewielką również mamy świadomość, jak dużo zmian i skrótów zaistniało w partyturze *Fausta* na przestrzeni niewielu lat. Jeżeli powołamy się na oryginalny rękopis Gounoda, opublikowany drukiem wiele lat później jako *Documents inedits sur „Faust"* (*Nieznane dokumenty dotyczące „Fausta"*, Fischbacher, 1912), przekonamy się, że partytura przedstawiona w 1858 roku cenzurze, różni się w sposób zasadniczy od tekstu muzycznego, jaki znamy dziś. Wiele szczegółów dotyczących istotnych skrótów poznajemy dzięki relacjom tak wiarygodnych przedstawicieli tamtej epoki, jak np. Camille Saint-Saëns czy Jules Massenet. Sam dyrektor Carvalho przyznał niedługo po śmierci Gounoda, że był zmuszony dokonać zasadniczych cięć w tak zwanej „scenie Harzu", którą zresztą kompozytor specjalnie cenił ze względu na jej rozbudowany, niemal symfoniczny charakter. Scena ta jednak wydłużała nieznośnie operę ponad miarę zwykłego wieczoru teatralnego. Usunięto także piękny duet Małgorzaty i Walentego w scenie festynu w II akcie, kiedy ofiarowuje ona wyruszającemu na wojnę bratu swój krucyfiks. Zmian tych było tak wiele, że nie sposób omówić je dokładnie w niniejszym artykule. Szczególnie zainteresowanych losami partytury *Fausta* wypada więc chyba odesłać do ostatniego nagrania płytowego opery (EMI, 1991) zrealizowanego przez Michela Plaassona, które przywraca aż cztery nie wykonywane dotąd fragmenty wraz z wymienionym wyżej duetem Małgorzaty i Walentego.

**Inspiracje i spekulacje** Nie od dziś wiadomo, że tak jak relacje zachodzące między dziełem Gounoda a oryginalnym tekstem Goethego budziły nieustannie wiele wątpliwości i zupełnie zbytecznych nieporozumień, również szczególna wymowa religijna opery stała się powodem szeregu dyskusji, a współcześnie – źródłem wielu inspiracji lub wręcz spekulacji. W czasach Gounoda liczne osobistości (także cenzura) miały zastrzeżenia wobec kilku „bluźnierczych zdań" padających ze sceny w trakcie aktu rozgrywającego się w kościele. W naszych czasach może raczej drażnić dość nachalna i naiwna w muzycznej formie apoteoza w finale ostatniego aktu. Była ona jednak bez wątpienia przede wszystkim manifestacją określonych, osobistych odczuć religijnych kompozytora. Faktem jest, że wiele najnowszych realizacji *Fausta* z owych podtekstów religijno-filozoficznych czyni nieraz wyraźny punkt wyjścia dla określonych koncepcji inscenizacyjnych.

Najdalej idzie ostatnio po tej drodze wiedeńska inscenizacja *Fausta* (Staatsoper) firmowana nazwiskiem słynnego reżysera filmowego Kena Russela. Pozostał on do końca wierny swemu stylowi, skłonności do drwiny, intelektualnej kontestacji, a nawet profanacji określonych symboli, ubierając Małgorzatę w zakonny habit i nakazując Mefistofelesowi prowokować na scenie sytuacje może niekiedy nazbyt drastyczne wobec odczuć religijnych wielu potencjalnych widzów. Tym niemniej, inscenizacja Russela jest po prostu fascynująca poprzez swą formę sceniczną i stanowi jeszcze jeden dowód na potwierdzenie faktu, że opera Gounoda pozostaje nadal utworem absolutnie żywym, sprawdzającym się w nieustannie teatralnym istnieniu, tworząc od nowa kolejne fazy magicznego odmładzania Fausta inspiracją następnych... i następnych pokoleń realizatorów.

Wiktor A. **Brégy**



# Życiorys

Byłem chłopcem cichym trochę sennym – i o dziwo –
inaczej niż moi rówieśnicy – rozmiłowani w przygodach –
na nic nie czekałem – nie wyglądałem przez okno

W szkole – pracowity raczej niż zdolny posłuszny bez problemów

Potem normalne życie w stopniu referenta
ranne wstawanie ulica tramwaj biuro znów tramwaj dom sen

Nie wiem naprawdę nie wiem skąd to zmęczenie niepokój udręka
zawsze i nawet teraz – kiedy mam prawo odpocząć

Wiem nie zaszedłem daleko – niczego nie dokonałem
zbierałem znaczki pocztowe zioła lecznicze nieźle grałem w szachy

Raz byłem za granicą – na wczasach – nad Morzem Czarnym
na zdjęciu słomkowy kapelusz twarz ogorzała – prawie szczęśliwy

Czytałem to co pod ręką: o socjalizmie naukowym
o lotach kosmicznych maszynach myślących
i to co lubiłem najbardziej: książki o życiu pszczół

Tak jak inni chciałem wiedzieć co stanie się ze mną po śmierci
czy dostanę nowe mieszkanie i czy życie ma sens

A nade wszystko jak odróżnić dobro od tego co złe
wiedzieć na pewno co białe a co całkiem czarne

Ktoś mi polecił dzieło klasyka – jak mówił –
zmieniło ono jego życie i życie milionów ludzi
Przeczytałem – nie zmieniłem się – wstyd wyznać –
zapomniałem doszczętnie jak nazywał się klasyk

Może nie żyłem – tylko trwałem – wrzucony bez mojej woli
w coś – nad czym trudno panować i nie sposób pojąć
jak cień na ścianie
więc nie było to życie
życie całą gębą

Jak mogłem wytłumaczyć żonie a także innym
że wszystkie moje siły
wytężałem żeby nie zrobić głupstwa nie ulegać podszeptom
nie bratać się z silniejszym

To prawda – byłem wiecznie blady. Przeciętny. W szkole wojsku
biurze we własnym domu i na wieczorkach tanecznych.

Leżę teraz w szpitalu i umieram na starość.
Tu także ten sam niepokój udręka.
Gdybym się drugi raz urodził może byłbym lepszy.

Budzę się w nocy spocony. Patrzę w sufit. Cisza.
I znów – raz jeszcze – zmęczoną do szpiku kości ręką
odganiam złe duchy i przywołuję dobre.

*Zbigniew Herbert*

Józefina Reszke śpiewała Małgorzatę m.in. w Teatro alla Scala w 1880 r.
(portret w tej roli namalował E. Vancin, Muzeum Teatralne)

Sławni polscy wykonawcy „Fausta”

Edward Reszke śpiewał Mefista m.in. w Operze Paryskiej, Coven Garden
i Metropolitan Opera w latach 1885-1903
(portret w tej roli namalował Z.H. Deane. Muzeum Teatralne)

Jan Reszke śpiewał Fausta m.in. w Operze Paryskiej, Coven Garden
i Metropolitan Opera w latach 1885-1901
(portret w roli Romea namalował Z.H. Deane, Muzeum Teatralne)

Marcella Sembrich śpiewała Małgorzatę m.in. w Metropolitan Opera w latach 1899-1902
(portret w roli Violetty, Royal Opera House Archive)

Sławni polscy wykonawcy „Fausta”

# scena Operowa

Kwartalnik
poświęcony
sztuce operowej
W stałej sprzedaży
w Teatrze Wielkim
oraz
w prenumeracie

Numer 1/92 — 30 000 zł

Numer 1/93 — 35 000 zł

Numer 2/93 — 35 000 zł

Zacznij
czytać
od
pierwszego
numeru

Numer 3/93 — 35 000 zł

Numer 4/93 — 35 000 zł

Numer 1/94 — 40 000 zł

Wysyłamy pocztą po opłaceniu odpowiedniej sumy
na blankiecie pocztowym z wyraźnym podaniem
zamawianego numeru
(pokrywamy koszt przesyłki pocztowej)

Nasze konto:
Teatr Wielki - Opera Narodowa
PBK III O/M Warszawa nr 370015-5236


# WIELKI TEATR.

№ 6526

ABONAMENT ZAWIESZONY.

Dziś w Piątek dnia 17 Marca 1865 roku.

## PRZEDSTAWIENIE ARTYSTÓW WŁOSKICH

## O P E R A

w 4-ch aktach a 10-ciu obrazach (1-y i 4-ty akt w dwóch odsłonach) z muzyką K. Gounod:

# F A U S T.

Z powodu długości widowiska, zacznie się punktualnie o godzinie wpół do 7-méj.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Doktor Faust | — | — | — | Pani *Bettini.* | Studenci. |
| Meffistofeles | — | — | — | Pan *Tasti.* | Żołnierze. |
| Małgorzata | — | — | — | Panna *Brunetti.* | Mieszczanie. |
| Walenty | — | — | — | Pan *Gnone.* | Matrony. |
| Siebel | — | — | — | Pani *Trebelli-Bettini.* | Dziewczęta. |
| Marta | — | — | — | Panna *Bighicka.* | Duchy. |
| Wagner | — | — | — | Pan *Suszyński.* | |

w drugiéj odsłonie 1go aktu i w 4tym akcie

## T Á Ń C E

układu Romana Turczynowicza.

Panny: Cholewicka, Wł. Królikowska, Złotnikiewicz Rycerkiewicz, Zarémba. Józefa Popiel, Budynowicz, Jagielska i Corps de ballet

*** Egzemplarzy drukowanych opery FAUST w języku polskim, nabyć można przy wejściach po kop. 30.

CENA MIEJSC

| | Ruble srebrne | Kopiejki | | | | | Ruble srebrne | Kopiejki | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Loża pierwszego piętra z 4ma biletami | — | 6 | — | — | i na Ubogich | 10 | — | 2 | — | 50 i na Ubogich |
| Loża parterowa z 4ma biletami | — | 6 | — | — | — | 11 | — | 1 | — | 80 — |
| Loża drugiego piętra z 4ma biletami | — | 4 | — | 50 | — | 10 | — | 1 | — | 35 — |
| Loża galerjowa z 4ma biletami | — | 2 | — | 25 | — | 10 | — | 1 | — | 5 — |
| Amfiteatr 1-go piętra w 4-ch pierwszych rzędach | — | 1 | — | 20 | — | 2½ | — | — | — | 52½ — |
| — — następnych rzędach | — | — | — | 90 | — | 2½ | — | — | — | 45 — |
| Amfiteatr 2-go piętra — | — | — | — | 75 | — | 2½ | — | — | — | 22½ — |

| | Ruble srebrne | Kopiejki | | |
|---|---|---|---|---|
| Krzesło w 1ym rzędzie — | — | 2 | — | 50 i na Ubogich |
| Krzesło w 2-im, 3-im i 4-ym rzędzie — | — | 1 | — | 80 — |
| Krzesło w 5-ym, 6-ym, 7-ym i 8-ym rzędzie | — | 1 | — | 35 — |
| Krzesło w następnych i bocznych rzędach | — | 1 | — | 5 — |
| Galerja, miejsce numerowane — | — | — | — | 52½ — |
| Galerja, miejsce nienumerowane | — | — | — | 45 — |
| Paradyz — — | — | — | — | 22½ — |

ZACZNIE SIE O GODZINIE WPÓŁ DO 7-méj.

W Drukarni Gazety Warszawskiéj.

Afisz jednego z pierwszych przedstawień „Fausta" w Teatrze Wielkim, 1865

# FAUST w Warszawie

**Studiując repertuar Teatru Wielkiego od jego otwarcia łatwo można dostrzec, że zaraz po *Halce* Stanisława Moniuszki, na drugie miejsce pod względem popularności wybija się dzieło francuskiego mistrza tonów – *Faust* Charlesa Gounoda. I trudno doprawdy dowieść co jest powodem tak wielkiej popularności tej opery wśród widzów warszawskich. Czy to zasługa autentycznie natchnionych melodii Gounoda, czy magia operowego gatunku zespolonego tu z odwieczną legendą, czy stara jak świat nasza tęsknota za przemijającą młodością i jej miłosnymi uniesieniami?**

## I inscenizacja: 6 marca 1865

Dzięki relacjom dziennikarzy „Kuriera Warszawskiego" możemy dziś przynajmniej częściowo odtworzyć atmosferę przygotowań polskiej premiery *Fausta* na scenie Teatru Wielkiego, a także pierwsze z niej wrażenia i późniejsze komentarze. Zapowiadano to przedstawienie już dwa miesiące przed premierą.

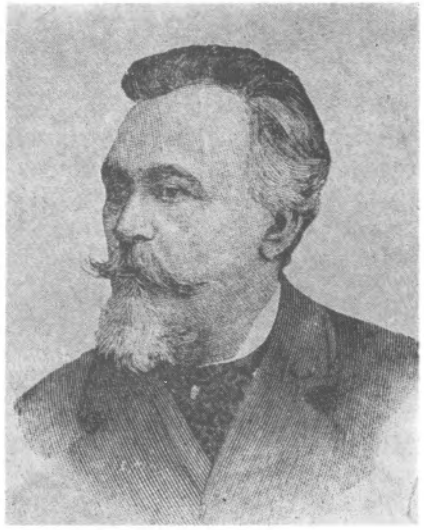
W numerze z 9 stycznia 1865 r. czytamy, co następuje: *Zamówiona do trupy włoskiej, bawiącej obecnie w Warszawie, primadonna Tagliani zmarła w Mediolanie. Wkrótce ma przybyć inna śpiewaczka, specjalnie do roli Małgorzaty w „Fauście" Gounoda wezwana panna Brunetti, a raczej Brunet, jest bowiem Francuzką, podobnież jak pełna wdzięku i talentu, tak przez publiczność polubiona pani Trebelli-Bettini, która również w „Fauście" występować będzie.*

Im bliżej premiery – wiadomości było więcej. *Na przedstawienie „Fausta" w przyszłą niedzielę* – czytamy w numerze z 1 marca 1865 r. – *na benefis p. Bettini dać się mające, biletów do lóż 1-go piętra i parterowych nabyć można codziennie od godz. 12-ej z rana do 3-ej po południu w mieszkaniu benefisanta w Hotelu Angielskim pod nrem 12; do wszystkich zaś innych miejsc numerowanych w tymże hotelu pod nrem 16.*

W trzy dni później, 4 marca 1865 r. znowu zła wiadomość: *Z powodu uroczystości dworskiej przypadającej w niedzielę przedstawienie opery „Faust", na dochód p. Bettiniego, odłożone zostaje na poniedziałek dnia 6-go marca r.b.* Cenna to była wiadomość dla czytelników „Kuriera", którzy zakupili już bilety na premierę, bowiem afisz informował tylko, że *„Faust", opera w 4-ch aktach a 10 obrazach (pierwszy i czwarty akt w dwóch odsłonach) z powodu długości widowiska zacznie się punktualnie o godz. wpół do 7-mej.*

Na podstawie afisza podać też możemy realizatorów i głównych wykonawców premierowego przedstawienia. Byli nimi:

Dyrygent **Jan Quattrini**
Reżyser **Leopold Matuszyński**
Scenograf **Antoni Sacchetti**
Choreograf **Roman Turczynowicz**
Chórmistrz **Jan Meller**
A w rolach głównych wystąpili:
Faust **Alessandro Bettini**
Mefisto **Ferdinando Tasti**
Małgorzata p. **Brunetti**
Walenty p. **Gnone**
Siebel **Zelia Trebelli-Bettini**
Marta **Wiktoria Rybicka**
Wagner **Emilian Suszyński**



**Realizatorzy polskiej premiery „Fausta":**
dyrygent Jan **Quattrini**, reżyser Leopold **Matuszyński**
scenograf Antoni **Sacchetti**, choreograf Roman **Turczynowicz**

Na drugi dzień, 7 marca 1865 r. ukazała się pierwsza recenzja, krótka ale bardzo zachęcająca: *Wczoraj nareszcie miało miejsce pierwsze przedstawienie „Fausta", o którym już tak dawno tyle rozpowiadano, tyle cudów obiecywano. Pierwsze przedstawienie to tylko nieco więcej jak próba jeneralna: wreszcie słysząc nową operę, trudno nawet po części nieraz zdać sobie sprawę z gry i śpiewu artystów, pozostaje tylko ogólne wrażenie, i to, wyznać musimy na korzyść nowej opery wypadło. Wystawa jest przepyszna, dyrekcja nie szczędziła kosztów ani na dekoracje, ani na ubiory. Wszystkie dekoracje nowe, pomysłu i pędzla zasłużonego naszego dekoratora pana Sacchettiego. Chóry wybornie wyuczone przez pana Mellera, chór starców na żądanie powtórzono. Panna Brunetti może za wspaniała na Gretchen, pani Trebelli zachwycająca jak zwykle, obdarzona została bukietami. P. Bettini jako tenor di grazia pełen zalet, Mefistofeles mniej zadowolił. Oto pokrótce pierwsze wrażenie z „Fausta".*

Było tych wrażeń na łamach „Kuriera" więcej, również w ciągu następnych dni: przedstawiano legendę o Fauście, porównywano ją z naszą o Panu Twardowskim, komentowano po przerwie nowe obsady. Łza się w oku kręci, gdy pomyśleć o okazjonalnym tylko zainteresowaniu operą współczesnej prasy.

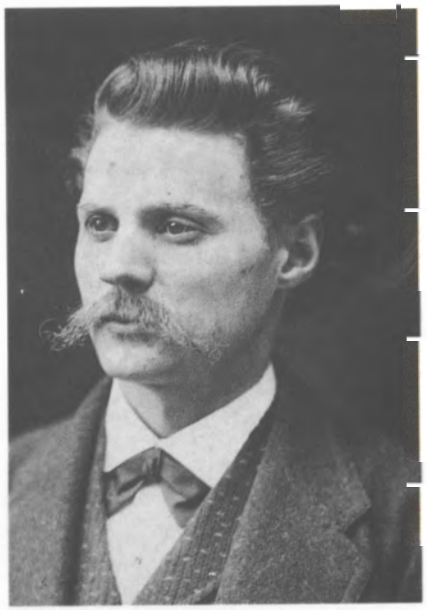
Oddzielnym problemem pierwszych przedstawień *Fausta* na scenach świata były tańce. Słynna później *Noc Walpurgii* była w pierwszej wersji opery bardzo krótka. Dopiero w 1869 r., dla dogodzenia paryżanom (a po części także wzorując się na Wagnerze, który specjalnie dla Paryża dopisał nową bachanalię do *Tannhäusera*), dołączył Gounod do *Fausta* nową *Noc Walpurgii*, do której użył chóru z wcześniejszej wersji *Nocy* i kilku innych fragmentów pierwotnej partycji.

A wracając do premierowej warszawskiej inscenizacji *Fausta*, ona również posłużyła w trzy lata później do pierwszego wykonania tej opery w języku polskim (podczas premiery w 1865 r. chór śpiewał po polsku, a soliści po włosku). Polski tekst libretta, w tłumaczeniu reżysera Leopolda Matuszyńskiego, śpiewali po raz pierwszy 16 czerwca 1868 r.:

Faust **Franciszek Cieślewski**
Mefisto **Józef Prohazka**
Małgorzata **Bronisława Dowiakowska**
Walenty **Jan Koehler**
Siebel **Józefa Graetz**

W tej również inscenizacji doszło u nas po raz pierwszy do prezentacji opuszczanej dotąd, całej *Nocy Walpurgii*. Przygotował ją choreograficznie José Mendez i pokazał premierowo 15 sierpnia 1880 r. Jednak około 1887 r. znów powrócono w Teatrze Wielkim do poprzedniej, skróconej wersji choreograficznej Romana Turczynowicza lub opuszczano ją całkowicie.

Warto też odnotować późniejszy udział niektórych znakomitych wykonawców, którzy występowali na scenie warszawskiej w tej pierwszej inscenizacji *Fausta*. W roli tytułowej występowali m. in.: Achille Corsi, Daniel Filleborn, Emanuel Carrion, Julian Zakrzewski, Angelo Masini, Aleksander Myszuga, Jean de Negri, Antonio Aramburo i Ignacy Warmuth; w roli Mefista: Enrico Gasperini, Romuald Wasilewski, Władysław Seideman, Julian Jeromin i Władysław Miller; w roli Małgorzaty: Desire Artot, Adelina Paschalis, Teodozja Friderici-Jakowicka, Józefina Reszke, Elly Russel, Felicja Kaszowska i Helena Herman, a w roli Walentego: José Padilla, August Sovestre i Witold Aleksandrowicz. Dyrygowali tamtym *Faustem* m.in.: Adam Münchheimer i Józef Řebiček.



**Pierwsi polscy wykonawcy głównych ról w „Fauście":**
Bronisława **Dowiakowska**, Franciszek **Cieślewski**, Józef **Prohazka**

# FAUST w Warszawie
## II inscenizacja: 6 października 1891

Dyrygent **Cezar Trombini**
Reżyser **Leopold Matuszyński**
Scenografowie **Józef Guranowski**
i **Karol Klopfer**
Choreograf **Roman Turczynowicz**
(tylko walc przeniesiony z I inscenizacji)
W rolach głównych wystąpili:
Faust **Emanuel Suagnes**
Mefisto **Aristodemo Sillich**
Małgorzata **Adrianna Bussi**
Walenty **Józef Chodakowski**
Siebel **Wilhelmina Lewicka**

Opiekę reżyserską po rychłej śmierci Leopolda Matuszyńskiego przejęli z czasem Józef Chodakowski i Władysław Floriański, a spektaklem tym dyrygowali również: Francesco Spetrino, Emil Młynarski i Vittorio Podesti. Występowali w tej inscenizacji m.in.: w roli tytułowej: Achilles Stehle, Fernando Valero, Francesco Marconi, Stanisław Sienkiewicz, Henryk Drzewiecki i Tadeusz Leliwa; w roli Mefista: Edward Reszke, Adam Didur, Stanisław Tarnawski i Adam Ostrowski; w roli Małgorzaty: Janina Korolewicz, Salomea Kruszelnicka, Gemma Bellincioni, Geraldine Farar, Frances Alda, Lina Cavalieri i Sigrid Arnoldson, a w roli Walentego: Mattia Battistini, Antonio Scotti, Giuseppe Kaschman, Mario Sammarco, Eugenio Giraldoni i Wiktor Grąbczewski.

Aristodemo **Sillich**, warszawski Mefisto w roku 1891



# FAUST w Warszawie
## III inscenizacja: 9 października 1912

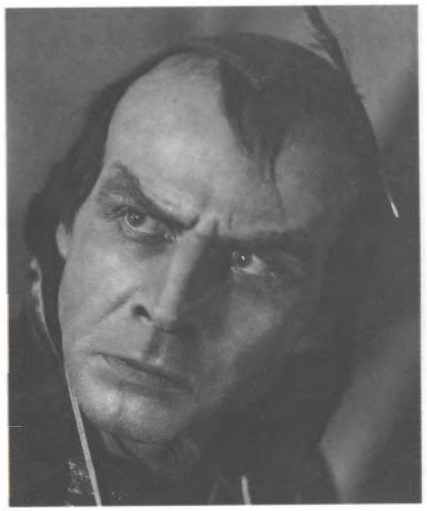
Dyrygent **Pietro Cimini**
Reżyser **Mikołaj Lewicki**
Scenograf **Stanisław Jasieński**
Choreograf **Roman Turczynowicz**
(tylko walc przeniesiony z I inscenizacji)
Chórmistrz **Jakub Hirszfeld**
W rolach głównych wystąpili:
Faust **Giuseppe Gensardi**
Mefisto **Adam Didur**
Małgorzata p. **Grafczyńska**
Walenty **Sergiusz Metaxian**
Siebel **Zofia Zabiełło**

Atrakcją tej premiery był udział znakomitego, wówczas basa Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Adama Didura w roli Mefista. Była to rola, którą zadebiutował w zespole MET 14 listopada 1908 r. w wyjazdowym spektaklu na Brooklynie. Jego partnerami byli tam wówczas Geraldine Farar i Enrico Caruso, a dyrygował znany także w Warszawie Francesco Spetrino. Również nasza publiczność entuzjastycznie przyjęła występy Didura, niegdyś stałego artystę Teatru Wielkiego. W tym właśnie tonie relacjonował te przedstawienia m.in. Aleksander Poliński.
Wkrótce, na cztery miesiące przed ewakuacją władz rosyjskich z Warszawy, Adam Dołżycki dodał do *Fausta* (po raz pierwszy od 28 lat) scenę *Nocy Walpurgii* w choreografii Michała Kuleszy.
Po wkroczeniu Niemców do Warszawy całkowitej zmianie uległa dyrekcja Teatru Wielkiego. Opiekę reżyserską nad *Faustem* i innymi przedstawieniami objął teraz Wiktor Grąbczewski, a po nim Henryk Kawalski. Na nową premierę *Fausta* Gounoda trzeba jednak było poczekać do czasu uzyskania niepodległości.

Adam **Didur** w roli Mefista,
rzeźba K. Małczyńskiej-Pajzderskiej

# FAUST w Warszawie
# IV inscenizacja: 29 grudnia 1923

Dyrygent **Emil Młynarski**
Reżyser **Adolf Popławski**
Scenograf **Wincenty Drabik**
Choreograf **Piotr Zajlich**
Chórmistrz **Dagoberto Polzinetti**
W rolach głównych wystąpili:
Faust **Adam Dobosz**
Mefisto **Tadeusz Orda**
Małgorzata **Adelina Czapska**
Walenty **Wacław Brzeziński**
Siebel **Tola Mankiewicz**



Tadeusz **Orda** w roli Mefista

Z artystów tamtych lat, występujących w tej inscenizacji należy wspomnieć dyrygentów tej miary, co: Artur Rodziński, Milan Zuna, Zdzisław Górzyński, Jerzy Bojanowski, Grzegorz Fitelberg, Egizio Massini i inni. W głównych rolach występowali w tamtym przedstawieniu m.in.: w roli tytułowej: Józef Woliński, Stanisław Gruszczyński, Michał Lehman-Prawdzic, Jan Kiepura (około 30 przedstawień) i jego brat Władysław Ladis-Kiepura, Antoni Gołębiowski, Janusz Popławski i Mieczysław Perkowicz; w roli Mefista: Aleksander Michałowski, Roman Wraga, Zygmunt Zaleski, Włodzimierz Kaczmar i Fiodor Szalapin; w roli Małgorzaty: Maria Mokrzycka, Ewa Bandrowska-Turska, Zofia Fedyczkowska i Ada Sari, a w roli Walentego: Eugeniusz Mossakowski, Jan Romejko, Eugeniusz Maj i Jerzy Czaplicki.
Wraz z rywalizacją między baletmistrzami tamtych lat w Teatrze Wielkim, w ślad za zmieniającymi się dyrektorami baletu wymianie ulegały również wersje choreograficzne *Nocy Walpurgii* w tej inscenizacji. Po Zajlichu realizowali ją kolejno: Jan Ciepliński w 1934 r. i Sasza Leontiew w 1936 r.



# FAUST w Warszawie
# V inscenizacja: 20 listopada 1938

Dyrygent i inscenizator **Adam Dołżycki**
Reżyser **August Wiśniewski**
Choreograf **Mieczysław Pianowski**
Chórmistrz **Brunon Kubik**
W rolach głównych wystąpili:
Stary Faust **Mikołaj Warwa**
Faust **Mieczysław Salecki**
Mefisto **Kazimierz Poreda**
Małgorzata **Barbara Kostrzewska**
Walenty **Cezary Kowalski**
Siebel **Jerzy Granowski**

Większość z 52 przedstawień tego *Fausta* wykonana została w tej samej obsadzie. Dalszą eksploatację inscenizacji brutalnie przerwała wojna, w wyniku której zburzony został gmach Teatru Wielkiego.

Barbara **Kostrzewska** i Mieczysław **Salecki** w rolach Małgorzaty i Fausta.

# FAUST w Warszawie
# VI inscenizacja: 12 czerwca 1946

Krystyna **Madeyska** i Michał **Szopski**
w rolach Małgorzaty i Fausta

Dyrygent **Tadeusz Mazurkiewicz**
Reżyser i scenograf **Stanisław Cegielski**
Choreograf **Piotr Zajlich**
Chórmistrz **Stanisław Gawdziński**
W rolach głównych wystąpili:
Faust **Michał Szopski**
Mefisto **Kazimierz Poreda**
Małgorzata **Krystyna Madeyska**
Walenty **Józef Korolkiewicz**
Siebel **Krystyna Brenoczy**

W pierwszych latach po zakończeniu wojny zalążek Opery Warszawskiej montowano w sali teatralnej przy Marszałkowskiej 8. Tam właśnie odbyła się premiera VI warszawskiej inscenizacji *Fausta* Gounoda.
Na szczególne podkreślenie z tamtego okresu zasługuje „wyczyn" wokalny Michała Szopskiego i Kazimierza Poredy, którym zdarzyło się śpiewać swe role codziennie (oprócz poniedziałków) w ciągu jednego miesiąca. Późniejszymi przedstawieniami dyrygował także Olgierd Straszyński.



# FAUST w Warszawie
# VII inscenizacja 28 i 29 lipca 1956

Dyrygent **Mieczysław Mierzejewski**
Reżyser **Ludwik René**
Scenograf **Otto Axer**
Choreograf **Stanisław Miszczyk**
Chórmistrz **Stanisław Nawrot**

Ta premiera miała miejsce w kolejnej tymczasowej siedzibie Opery Warszawskiej – w sali „Romy" przy Nowogrodzkiej 49.
Znaczącym wydarzeniem artystycznym był 6 października 1956 r. gościnny występ znakomitego basa ukraińskiego Borisa Gmyrii w roli Mefista.

Scena zbiorowa z premiery w roku 1956

W rolach głównych premierowych przedstawień wystąpiły kolejno dwie obsady:
Faust **Ryszard Małożewski,**
**Jerzy Kobza-Orłowski**
Mefisto **Edmund Kossowski, Bernard Ładysz**
Małgorzata **Jadwiga Dzikówna,**
**Maria Zientówna**
Walenty **Marian Woźniczko, Albin Fechner**
Siebel **Lesław Wacławik, Zenon Wójcik**

## FAUST w Warszawie
## VIII inscenizacja: 6 kwietnia 1966

Dyrygent: **Zdzisław Górzyński**
Reżyser: **Ladislav Štros**
Scenografowie: **Josef Svoboda** i **Jan Skalicky**
Choreograf: **Stanisława Stanisławska**
Chórmistrz: **Józef Bok**

Ta ostatnia premiera odbyła się już oczywiście w odbudowanym Teatrze Wielkim i pozostawała w repertuarze warszawskiej sceny operowej do końca 1970 r. osiągając liczbę 77 przedstawień. Dyrygował również Bogusław Madey.

Kazimierz **Pustelak**, Włodzimierz **Denysenko** i Barbara **Nieman** w rolach Fausta, Mefista i Małgorzaty

W rolach głównych występowali kolejno:
Faust **Kazimierz Pustelak**, **Zdzisław Nikodem**, **Wiesław Ochman**
Mefisto **Włodzimierz Denysenko**, **Bernard Ładysz**, **Marek Dąbrowski**
Małgorzata **Barbara Nieman**, **Halina Słoniowska**, **Halina Słonicka**, **Hanna Lisowska**
Walenty **Zdzisław Klimek**, **Jerzy Kulesza**, **Eugeniusz Banaszczyk**, **Andrzej Hiolski**, **Tadeusz Prochowski**
Siebel **Anna Malewicz**, **Agnieszka Kossakowska**

Jak wynika z przytoczonych tu danych, warszawska tradycja inscenizacyjna *Fausta* Gounoda liczy sobie już 130 lat, a najnowsza realizacja dzieła jest u nas dziewiątą z kolei. Wypada życzyć jej powodzenia i wieloletniej obecności w repertuarze Opery Narodowej.

Dokumentację tradycji inscenizacyjnej „Fausta" Gounoda na scenie warszawskiej w latach 1865-1966 opracował:

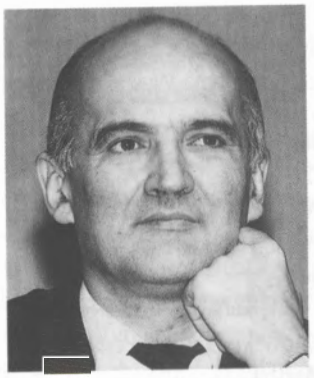
Józef **Grubowski**



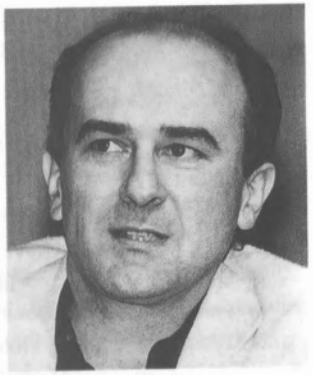
## FAUST w Warszawie
## IX inscenizacja: 18 czerwca 1994

# Realizatorzy

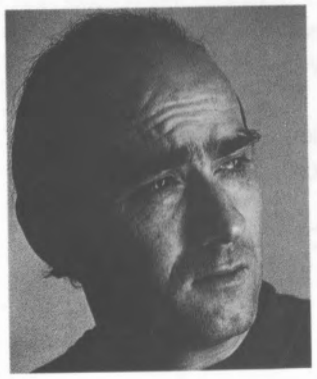
**Andrzej Straszyński**
Kierownictwo muzyczne



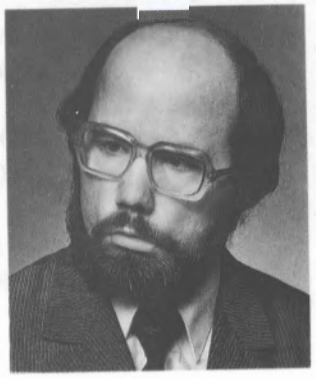
**Marek Weiss-Grzesiński**
Inscenizacja i reżyseria



**Zofia de Inês**
Scenografia



**Emil Wesołowski**
Choreografia



**Bogdan Gola**
Kierownictwo chóru

# Obsada / Cast

**Stary Faust / Old Faust**
Bogdan Paprocki, Józef Stępień, Roman Węgrzyn
**Młody Faust / Joung Faust**
Józef Przestrzelski, Adam Zdunikowski
**Mefisto / Méphistophélés**
Robert Dymowski, Ryszard Morka, Romuald Tesarowicz
**Małgorzata / Marguérite**
Izabella Kłosińska, Dorota Radomska, Krystyna Wysocka-Kochan
**Walenty / Valentine**
**brat Małgorzaty / brother to Marguérite**
Krzysztof Borysiewicz, Ryszard Cieśla, Andrzej Zagdański
**Brander (Wagner)**
Czesław Gałka, Mikołaj Konach
**Siebel**
**młodzieniec zakochany w Małgorzacie / young man in love with Marguérite**
Krystyna Jaźwińska, Piotr Łykowski, Elżbieta Pańko
**Marta / Martha**
**sąsiadka Małgorzaty / neighbour to Marguérite**
Wanda Bargiełowska, Maria Olkisz, Krystyna Szostek-Radkowa

## Noc Walpurgii / Walpurgies Night

**Tańczą / Danced**
Kama Akucewicz, Anna Białecka, Krystyna Cichorzewska
Sylwia Dytkowska, Beata Grzesińska, Barbara Kryda, Anita Kuskowska
Elżbieta Kwiatkowska, Julitta Łubińska-Zielińska, Małgorzata Marcinkowska
Świetłana Nowodran, Milena Onufrowicz, Beata Więch

Ilja Bieliczkow, Piotr Chojnacki, Zdzisław Ćwioro, Tomasz Dembczyński
Łukasz Gruziel, Marcin Kaczorowski, Walery Mazepczyk, Jarosław Piasecki
Krzysztof Słoń, Andrzej Marek Stasiewicz, Wojciech Ślęzak, Bogusław Tużnik
Karol Urbański, Wojciech Warszawski, Sławomir Woźniak
oraz zespół baletowy / and company

Soliści, Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Soloists, Chorus, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre

**Dyrygent / Conductor**
Andrzej Straszyński, Bogdan Olędzki

## Treść przedstawienia

Część I Stary Człowiek, mędrzec, który zaznał długiego i pełnego życia, wyrusza w swoją ostatnią drogę i robi rachunek sumienia. Nazywają go Faustem, ale mógłby równie dobrze nosić imię Lear lub Krapp. Jest zrozpaczony, bo nie znajduje w swoim życiu niczego, co mogłoby stanowić jakąś niepodważalną wartość. Pragnie śmierci na przekór budzącej się jutrzence. Chciałby nawet przynaglić tę śmierć, ale dobiegające go odgłosy radosnego życia niweczą jego zamiary. Urąga Bogu, którego w swoim długim życiu nigdy nie odnalazł. Wzywa Szatana na pomoc swojej zagubionej duszy. Gdy ten się zjawia, Faust zwierza mu się, że jedynym jego pragnieniem jest powrócić choćby na chwilę do naiwnej swej młodości, by jeszcze raz przeżyć oszołomienie miłością, wolą życia i dziecinną wiarą w przyszłe dni. Jedyny prawdziwy skarb, jaki człowiek posiada w swoim życiu, to – według Fausta – skarb młodości, zdolnej do kochania i bycia kochaną. Mefisto za cyrograf naznaczony krwią zgadza się spełnić pragnienie starego człowieka. Jeśli możliwe jest przywrócenie młodości, tak dzięki magii Szatana, teatru, czy wszelkich innych sztuk tworzących złudne fantomy, możliwe jest również zbudowanie świata, w którym ta młodość mogłaby się odnaleźć.

Oto rynek miasteczka z katedrą w tle, gdzie odbywa się pożegnanie rycerzy wyruszających na daleką wojenną wyprawę. Mefisto wrzuca Fausta w sytuację optymalną dla jego działań. Wybiera takie miejsce i czas, w którym ludzie rozstają się, osłabiając łączące ich więzi. Kiedy mężczyźni opuszczają kobiety, by iść zabijać, zło zyskuje moc i zasiewa swoje ziarno.

Walenty, brat Małgorzaty prosi Boga o opiekę nad siostrą, nie ufając deklaracjom jej wielbiciela Siebla, którego dziwna, tajemnicza natura nie pozwala mu wziąć udziału w wojennej wyprawie. Mefisto niweczy powagę wspólnej modlitwy. Śpiewa im pieśń o władzy zła nad człowiekiem i upija ich winem, w które przemienia wodę z fontanny, parodiując jak zwykle boskie akty i nauki. Ożywia materię kamiennego posągu, demonstrując swą władzę nad życiem i śmiercią. Jednak jego władza i siła są fałszywe. Łamie miecze, ale nie potrafi oprzeć się mocy krzyża.

Mefisto pozostaje z Faustem wśród osamotnionych, otumanionych wolnością kobiet, podczas kiedy mężczyźni wyruszają na krucjatę w poczuciu, że zwyciężyli złe moce. Pośród roztańczonych kobiet Faust próbuje zdobyć przychylność Małgorzaty, ale ona od początku jawi nam się jako strażniczka wartości i wcielenie cnót.

Pod oknem Małgorzaty wyczekuje Siebel. Jest on uosobieniem niedoskonałości i nieudolności. To miejscowy niedołęga, który nie mogąc uczestniczyć w wojennej wyprawie, czeka z bukietem kwiatów aż los da mu szansę złożenia swych poplątanych uczuć u stóp tej, która jest wcieleniem doskonałości i piękna. Mefisto, jak ze wszystkiego, drwi również z nieszczęsnego Siebla. Usuwa go jednak Faustowi z drogi, widząc rywala w kimś, kto mimo swoich ułomności, dysponuje niepodważalnym walorem szlachetnego i dobrego serca.

Małgorzata zostaje zupełnie sama, wydana na pokusy i siłę miłości odmłodzonego Fausta. Symboliczne, diabelskie klejnoty osłabiają jej zdolność oceny faktów. Blask złota oślepia w szczególny sposób, trudno jej odróżnić dobro od zła, prawdę od kłamstwa. O tym właśnie jest wielka aria Małgorzaty, jeśli wnikniemy w jej magiczny sens.

Scena podwójnych zalotów, która potem następuje, jest jak duet miłosny ukazany w krzywym zwierciadle. Fałsz zapewnień Fausta, obłudę jego deklaracji kontrapunktuje duet Marty i Mefista, parodiującego jak zwykle dar miłości. Im bardziej szczery jest zachwyt Fausta nad urodą i czystością Małgorzaty, tym brutalniej szydzi Mefisto z jego afektów. Szatan przypomina nam, że miłość Fausta skażona jest grzechem kłamstwa tak długo, jak długo odmłodzony nie przyznaje się kim jest naprawdę.

Kiedy jednak Faust ulega czystości Małgorzaty i rezygnuje z jej zdobycia, Mefisto interweniuje i z ukrycia pokazuje „prawdziwą" naturę niewinnej dziewczyny. Demaskując jej naturalne instynkty, skazuje ją na bezbronność wobec fizycznej pokusy. Znów udało mu się wszystkich oszukać. Faustowi wmówił, że prawdziwa Małgorzata idzie za głosem ciała, a Małgorzacie – że nie może się bronić, ponieważ zostały zdemaskowane jej pragnienia. Szatan triumfuje.

Część II Upłynęło wiele miesięcy. Zakończył się już okres szczęśliwych uniesień. Zhańbiona i porzucona Małgorzata w kościele modli się o przebaczenie. Ale właśnie tam, gdzie człowiek powinien czuć się najbezpieczniej, zło wytęża swoje siły, by odebrać nadzieję na miłosierdzie i łaskę. Im bliżej Boga, tym Szatan jest aktywniejszy i bardziej perfidny. Teraz dopiero wychodzi na jaw, że prawdziwym celem działań Mefista nie jest stary Faust, którego dusza stała się przecież łupem łatwym i oczywistym, lecz Małgorzata – z jej czystością, ufną wiarą i szlachetnym sercem. Faust jest tylko narzędziem służącym do zdobycia duszy Małgorzaty. „Nie ma dla ciebie litości i miłosierdzia. Będziesz przeklęta" – obwieszcza Mefisto przerażonej grzesznicy.

Wracają mężczyźni z wojennej wyprawy. Wracają do kobiet zmęczonych i przerażonych wolnością. Walenty spotyka Siebla i chce z nim jak najszybciej iść do domu siostry. Kiedy pojmuje, że stało się nieszczęście, wpada w gniew. Siebel błaga, by ostudził swoje emocje modlitwą, zanim podejmie jakąkolwiek decyzję.

W kościele znów pojawia się Mefisto ze swym zdeprawowanym podopiecznym. Aby sprowokować Walentego, śpiewa nad modlącym się swoją bluźnierczą serenadę. Dochodzi do walki, w której brat Małgorzaty ginie z ręki Fausta. Umierając, przeklina siostrę, winiąc ją za swoją śmierć i odbierając ostatnią nadzieję na to, że Bóg kiedykolwiek wybaczy jej grzechy. Wszyscy są poruszeni przekleństwem Walentego i potępiają go jednoznacznie. Nie wolno wyręczać Boga w osądzaniu człowieka. Nie wolno potępić, nie dając nadziei na miłosierdzie i zbawienie.

Zapada noc. Mefisto zaprasza Fausta do swojego królestwa. Chce mu pokazać, że nawet w świątyni on jest prawdziwym panem. Ożywia i desakralizuje figury świętych, traktując je jak kawałki wyrzeźbionego drewna i zmuszając do wyuzdanych pląsów. Nie ma świętości, nie ma sacrum, nie ma Kościoła – nie ma więc Boga. Szatan rządzi światem. Zło triumfuje bez przeszkód. Zrozpaczony Faust odwołuje się do jedynej wartości, jaka pozostała mu w życiu – do miłości. Przywołuje obraz Małgorzaty i pod jej obronę ucieka ze swoim nieszczęściem.

Oto więzienie, w którym Małgorzata oczekuje na śmierć za zbrodnię dzieciobójstwa. Faust próbuje ją uwolnić. Nie rozumie, że Małgorzacie jest potrzebne zupełnie inne wyzwolenie. Potępiona przez wszystkich, udręczona, obłąkana kobieta znajduje w sobie dość siły moralnej, by odmówić przyjęcia proponowanej przez Fausta wolności. „Kto tam stoi obok ciebie? – pyta – To demon! Przepędź go! Zostaw mnie! Budzisz we mnie wstręt!" Widzi Fausta takiego, jakim jest naprawdę – starego i ohydnego. Skończyły się kłamstwa. Widzi Szatana, jakim jest naprawdę. Nie utraciła najważniejszego daru Boga, jakim jest dar odróżniania dobra od zła. „Potępiona!" – wyrokuje pochopnie Mefisto nad umierającą Małgorzatą. „Zbawiona!" – odpowiadają mu głosy z nieba w apoteozie Chrystusa Zbawiciela, który poprzez swoją męczęńską śmierć nauczył nas prawdy o bożym Miłosierdziu i Miłości.

**Postscriptum** Jak łatwo zauważyć, nie jest to typowe streszczenie poszczególnych aktów dzieła operowego. Ale przecież libretto, streszczane przy takich okazjach, jest zaledwie częścią prawdy o spektaklu teatralnym, budowanym przy pomocy wielu różnych elementów przez wielu ludzi. Wierzę, że spektakl jest integralnym dziełem sztuki, które służąc publiczności i będąc dla niej tworzonym, nie ma wszakże charakteru usługowego. Wyraża jakieś przesłanie, odzwierciedla czyjeś poglądy, jest dowodem wiary. Nosi zatem znamiona czyjejś intepretacji, punktu widzenia narzucanego niekiedy z pasją i uporem godnym lepszej sprawy.

Czy nie jest więc słuszniej opowiedzieć treść spektaklu, nawet gdyby to odbiegało w sposób zdumiewający od kanonu związanego z danym dziełem? A zresztą, czy ów kanon nie bywa często szkodliwy dla odbioru dzieła w sposób, o jakim marzył kompozytor? Mam w związku z *Faustem* takie podejrzenia.

Tradycja wystawiania tej opery zepchnęła ją do rodziny popularnych widowisk o bajkowej fabule, upychanej w formę coraz bardziej schlebiającą gustowi widza, nawykłego do trawienia sztuki bez wysiłku, a domagającego się przy tym szacunku dla swojej uświęconej przez demokrację przeciętności.

Jestem przekonany, że opera Gounoda jest dziełem wybitnym, o ogromnym ładunku filozoficznym i poetyckim. Niesłusznie pogardzana przez wielbicieli Goethe'owskiego pierwowzoru – jest oczywiście daleko idącą adaptacją wątków wielkiego dramatu. Dzięki muzyce osiąga on jednak wyżyny, do których Goethe niekiedy docierał.

Muzyka dodaje poezji takich skrzydeł, jakich używają tylko najwięksi mistrzowie słowa. Dlatego opera wciąż jest królową wszystkich sztuk. I chociaż królowa czasem wydaje nam się zbyt otyła i zabawna w swoim patosie, pamiętajmy, że opowiada o sprawach najwyższych, ostatecznych – o nas samych.

Marek Weiss-Grzesiński





**Part I** Weary of his long, eventful life, an Old Sage is about to depart on his last journey and examines his (own) conscience. He is known as Faust, but could have just as well be called Lear or Krapp. He is in despair because in all his life he has failed to find anything that would be an absolute value. Though the sun is rising, he craves for death and wants to end his life, but the happy voices outside distract him. He defies God whom he has failed to find during his long life and calls on Satan to help his lost soul. When Satan appears, Faust tells him that his only wish is to be taken back – if only for a moment – to his youth and once again to experience the excitement of love, the will to live and a chidish faith in the future. Man's only treasure, Faust believes, is the treasure of youth, which is capable of loving and being loved. For the pledge sealed in blood, Mephistopheles agrees to fulfil the old man's dream.

If it is possible to resorte youth – trough the magic of Satan as well as theatre and all the other arts that create deceptive fantasies – then it is also possible to build a world where this youth can find its place.

Here is a town square with a cathedral in the background. Knights are about to depart on a long crusade. Mephistopheles throws Faust into a situation that will best serve his own intentions. He has chosen the time and the place where people are parting and the links between them grow weaker, when men desert their women in order to kill, when evil grows in strength and sows its seeds.

Valentine asks God to watch over his sister Marguerite. He does not trust the promises of her admirer, Siebel, who is prevented from going on the crusade by some strange, mysterious force. Mephistopheles wrecks the solemnity of their commom prayer. He sings them a song about the power of evil over man and makes them drunk by turning the water in the fountain into wine – as a parody of the acts of God and science. He breathes life into the stone statue to show his power over life and death. But his power is false. He can break swords, but has to retreat before the cross.

Mephistopheles remains with Faust amidst all the deserted women who are intoxicated with freedom, while their men, convinced that they have defeated evil powers, go on the crusade. The women are dancing Faust tries to win the favours of Marguerite who at first seems to be the personification of all virtues.

Siebel waits under Marquerite's window. He embodies imperfection and ineptitude. He is a local oaf who could not take part in the crusade and, a bunch of flowers in his hand, waits for fate to give him the chance to lay his confused feelings at the feet of the one who embodies perfection and beauty. Mephistopheles makes fun of the unfortunate Siebel. Then he removes him from Faust's path. For Faust is a match for his evil and in spite of all his limitations has a kind and noble heart.

Marquerite is alone – a prey to temptation and the love of the rejuvenated Faust. The symbolic devilish jewels weaken her ability to judge the situation. The glitter of gold makes her blind to what is good and what is evil, what is truth and what is deception. Such is the deep magic sense of her great aria.

The scene of double courting that follows is like a love duet presented in a distorting mirror. The deceit of Faust's promises, the duplicity of his declarations is counterpointed by the duet of Martha and Mephistopheles, the latter again parodying the divine gift of love. The truer Faust becomes in his admiration for Marquerite's beauty and purity, the more brutal Mephistopheles is in his mockery. Satan reminds us that Faust's love will be tainted by the sin of duplicity as long as the rejuvenated man does not admit who he really is.

When, however, Faust surrenders before Marguerite's innocence and gives up the idea of winning her, Mephistopheles intervenes and from behind the scenes shows him the "true" nature of the innocent girl. He reveals her natural instincts and condemns her to helplessness in the face of carnal temptation. He has again succeeded in cheating everyone. He has made Faust believe that the real Marguerite yearns after the forbidden fruit, and persuaded the girl that she can no longer resist, since her craving has been revealed. Satan is again triumphant.

**Part II** Many months have gone by. The times of bliss are over. Marguerite, disgraced and deserted, comes to church in order to pray for forgiveness. But it is there, where man should feel particularly safe, that evil spares no effort to deprive her of all hope for mercy. The closer to God, the more perfidious Satan becomes.

It is now clear that Mephistopheles' real object was not the old Faust, whose soul has been an easy prey anyway, but Marguerite, her innocence, trusting faith and noble heart. Faust is only a means to winning Marguerite's soul. "There's no mercy or pity for you. You'll be condemned", declares Mephistopheles to the terrified sinner.

Men come back home from their crusade to find their women tired and frightened of freedom. Valentine has met Siebel and wants to take him to his sister's house. When he learns of the misfortune that has befallen him, he grows angry. Siebel implores him to cool his emotions with prayer before he takes any decision.

In church, Mephistopheles again appears in the company of his depraved charge. In order to provoke Valentine, he sings his blasphemous serenade. Fighting ensues and Faust kills Marguerite's brother who, dying, curses his sister, blames her for his death and deprives her of her last hope for God's forgiveness for her sins. Everybody is moved by Valentine's stern words and disapproves of his severity. No one has the right to take God's place in judging man. One must not condemn without leaving hope for mercy and salvation.

The night is falling. Mephistopheles invites Faust to this kingdom. He wants to show him that he is the master even in the temple. He breathes life into the Holy Figures and desecrates them by treating them like pieces of sculpted wood and making them dance perverse dances. Nothing is sacred; there is no church, so there is no God. Satan rules the world. Evil is





triumphant. In despair, Faust remembers the only value that is left in his life – love. He recalls the picture of Marguerite and, in his unhappiness, appeals to her for help.

In prison, Marguerite is about to die for killing her child. Faust tries to free her. He does not understand that Marguerite needs a completely different kind of deliverance. Condemned by all and distressed, the desperate woman still finds enough moral strength in herself not to accept the gift of freedom offered by Faust. "Who's that standing next to you?" she asks. "The Demon. Chase him away! Leave me alone! You fill me with disgust!" She sees Faust as he really is – old and hideous. The deception is over. She sees Satan as he really is. She has not lost the most important of the divine gifts – the gift of distinguishing between good and evil. "Condemned!" Mephistopheles rules prematurely over the dying Marguerite. "Redeemed!" answer celestial choirs in the apotheosis of Christ the Saviour, who through His passion and death taught us the truth of divine Mercy and Love.

**Postcript** This, as can be seen, is not a typical summary of the individual acts of an opera. But we should remember that such summaries are only part of the truth about a theatre production which is built by many people with the help of various elements. I believe that any theatre production is a work of art in its own right, and is made for and serves an audience, but nevertheless does not have the character of a simple "service to the population". It puts forward some message, reflects someone's views, and is evidence of faith. Therefore it bears marks of someone's interpretation and point of view, which is sometimes imposed with extravagant passion and stubbornness.

Is it not then right to tell the story – even if it departs considerably from the canon of the given work? Besides, doesn't it happen sometimes that that canon interferes with the reception of the work that the composer dreamt of. Such is the case with Faust. I suspect.

The traditional productions of this opera have treated it as a fairy-tale and given it a form that has conformed increasingly with the tastes of the viewer, who is accustomed to absorbing art with no effort on his part and at the same time insists that in the name of democracy, his own mediocrity should be paid due respect.

I am convinced that Gounod's opera is a masterpiece of immense philosophical and poetic content. Held, unfairly, in contempt by the enthusiasts of Goethe's original, it is of course a free adaptation of the individual threads of the great drama. Thanks to the music, however, it soars to heights which Goethe himself only occasionally reached.

Music lends wings to poetry and only the greatest of authors know what use to make of such wings. For this reason opera continues to be the queen of all arts. And although sometimes it seems pompous and ridiculously pathetic, we should remember that it tells us of the most important, ultimate matters – it tells us about ourselves.

Marek Weiss-Grzesiński

# To nie jest mydło. to Dove

Słowo „Dove" w języku angielskim oznacza „białego gołębia".
Nic trafniej nie symbolizuje naturalnej czystości i delikatności.
Dove składa się w 1/4 z kremu nawilżającego i substancji myjących, neutralnych dla skóry (nie zawiera związków alkalicznych).
Pielęgnuje Twoją skórę już podczas mycia. Sprawia, że staje się ona bardziej delikatna i elastyczna. Wypróbuj Dove.
Od razu poczujesz różnicę. Dove nie wysusza skóry jak mydło, ponieważ ***Dove to w 1/4 krem nawilżający.***


Współpraca muzyczna: **Bogdan Olędzki**
Asystent dyrygenta: **Piotr Racewicz**
Asystenci reżysera: **Monika Kozak, Anna Staszak**
Asystenci scenografa: **Mariola Janicka-Janda, Joanna Medyńska**
Asystent choreografa: **Janina Galikowska**
Asystent chórmistrza: **Mirosław Janowski**
Korepetytorzy solistów: **Miłosława Brzezińska, Helena Christenko, Jan Laska, Danuta Pęczkowska, Małgorzata Piszek, Iwonna Wierucka-Wróblewska**
Inspicjenci: **Marzenna Domagało, Teresa Krasnodębska**
Suflerzy: **Lech Jackowski, Barbara Rakowska**
Kierownik grupy statystów: **Wiesław Borkowski**
Kierownik biblioteki muzycznej: **Renata Pawlak**

Dyrektor techniczny:
**Jerzy Bojar**

Kierownik pracowni scenograficznej: **Ewa Mikułowska**
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: **Kazimierz Olbryś**
Kierownicy pracowni: **Irena Chudzińska, Ludwik Fiegel, Wiesław Kalinowski, Stefan Kępiński, Marianna Lazur, Tadeusz Michalec, Józef Niedbał, Małgorzata Olkiewicz, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Waldemar Sochaj, Marek Sotek, Grażyna Szczecińska, Stanisław Żelechowski**
Kierownik działu sceny: **Mirosław Łysik**
Brygadierzy sceny: **Andrzej Nowolski, Marek Popis**
Kierownik działu elektrycznego: **Piotr Marconi**
Dźwięk: **Małgorzata Skubis**
Światła: **Stanisław Zięba**


IBM

*Najnowocześniejsze komputery - najlepsi fachowcy*

**IBM Polska**

Filozofia naszej firmy to: zadowolenie klienta, szacunek dla jednostki, dążenie do doskonałości

IBM Polska ma zaszczyt sponsorować Operę Narodową

IBM Polska
00-950 Warszawa
ul. Nowy Świat 15/17
tel. 625 10 10
fax 625 70 63

Oddział we Wrocławiu:
53-329 Wrocław
Plac Powstańców Śląskich 5
tel. (0 71) 68 99 86
fax (0 71) 68 99 89

Oddział w Katowicach:
40-945 Katowice
ul. Dąbrowskiego 22
tel. (0 32) 155 44 19
fax (0 32) 155 44 35

# Księgarnia muzyczna PRZY OPERZE

Warszawa, ul. Moliera 8, tel./fax 26 46 48

**Muzyka klasyczna / opera** – Płyty analogowe i CD
kasety audio i VIDEO, wydawnictwa książkowe
**Nuty / partytury** – Edition Breitkopf, Edition Peters,
PWM, Editio Musica Budapest
**Periodyki** – Gramophone, Classic CD, CD Review,
Opera, Scena Operowa, Taniec

**ZAPRASZAMY** poniedziałek – piątek od 11 do 19, sobota od 11 do 15



Autor programu

**Paweł Chynowski**

Opracowanie graficzne

**Studio Graficzne 1&1**
**Bokiewicz / Freudenreich**

Współpraca redakcyjna **Mariusz Grudzień**
Przekład streszczenia na język angielski **Bogna Piotrowska**
Redakcja techniczna i łamanie **Barbara Brzezińska**

Rysunki do „Fausta": A. v. Kreling i E. Seibertz
Na okładce: T. Laval, Plakat prapremierowego przedstawienia w paryskim Théâtre-Lyrique, 1859

**Źródła tekstów literackich**

Beckett S., **Ostatnia taśma Krappa**, w: Dzieła dramatyczne, przekład A. Libera, PIW, Warszawa, 1988
Dostojewski F., **Bracia Karamazow**, przekład A. Wat, PIW, Warszawa 1970
**Encyklopedia Muzyczna PWN**, Kraków 1988
Goethe J. W., **Faust**, przekład F. Konopka, PIW, Warszawa 1962
Herbert Z., **Rovigo**, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992
Kopaliński W., **Słownik mitów i tradycji kultury**, PIW, Warszawa 1985
Szekspir W., **Król Lear**, przekład Stanisław Barańczak, Wydawnictwo „W drodze", Poznań 1990

**Źródła zdjęć**

Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej
Biblioteka Instytutu Sztuki PAN, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego
Musée National de Château de Versailles, Muzeum Teatralne w Warszawie
Royal Opera House Archives, London, Victoria and Albert Museum, London
Zbiory Józefa Grubowskiego

Autorzy zdjęć: **R. Burzyński, K. Gierałtowski, E. Hartwig, Kloch & Dutkiewicz, J. Kostka, J. Malarski, J. Mieczkowski, J. Multarzyński, F. Myszkowski, L. Myszkowski, S. Okołowicz, Trzemski**
Reprodukcje: **Juliusz Multarzyński**

Druk: **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp. c.**
Wydawca: **Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie**



RISTORANTE

LA GIOCONDA

Plac Piłsudskiego 9, gmach Teatru Wielkiego

Po zakończeniu spektaklu teatralnego restauracja LA GIOCONDA zaprasza Państwa na kolację polecając oryginalną, włoską kuchnię, doskonałą i dyskretną obsługę, miłą rodzinną atmosferę

**RESTAURACJA**
**czynna od godz. 12⁰⁰ do ostatniego gościa**
**tel. 26 36 13, 27 94 42**

30000-zł

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

Al. Wincentego Witosa 31, 00-710 Warszawa,
Tel.: 642-92-02, 642-05-70, 641-15-63, 642-86-97
Fax: 642-83-73, 642-63-39, 640-13-91