

Richard **Wagner**

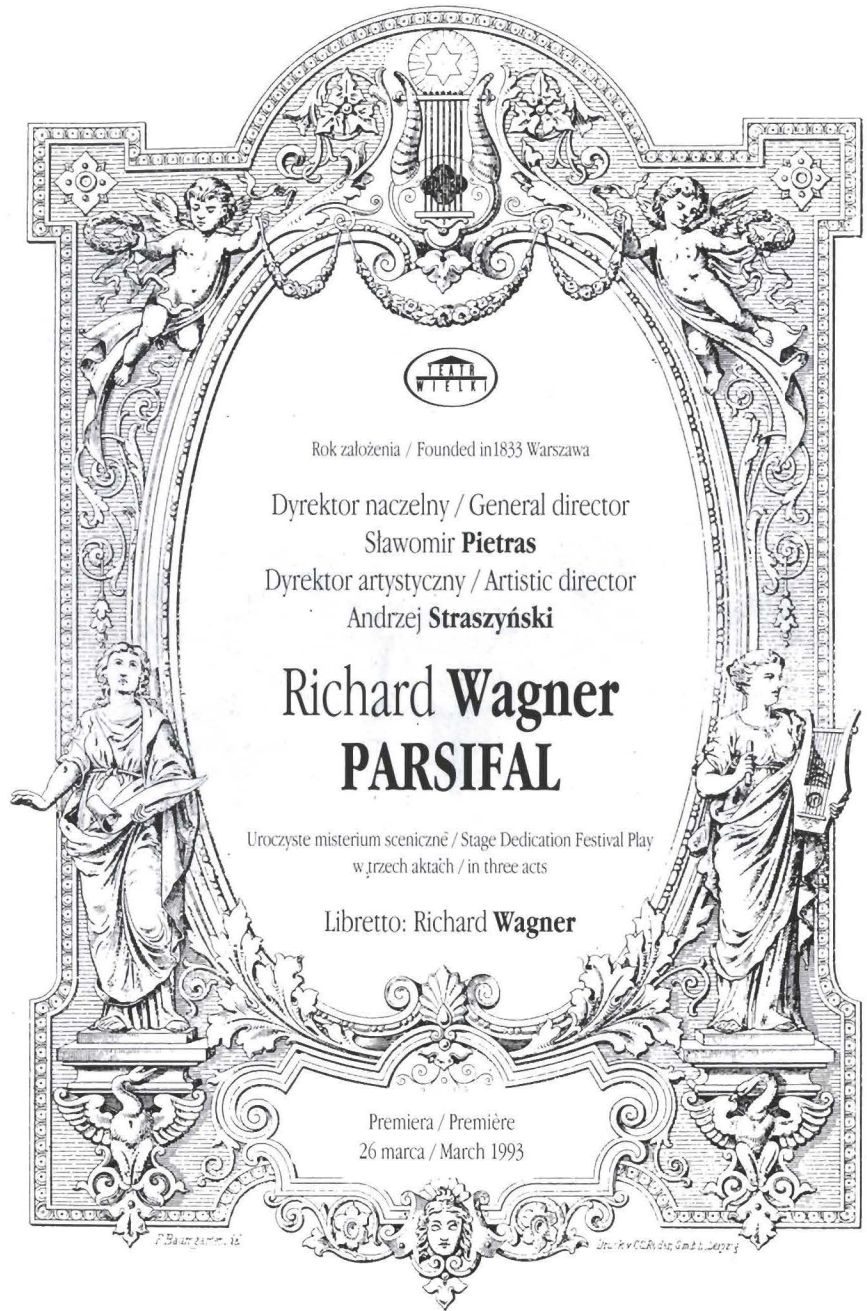
Teatr Wielki Warszawa




PARSIFAL

Najdoskonalszą sztuką jest dramat,
najdoskonalszym zaś dramatem
jest dramat prawdziwie ludzki.

Richard Wagner





Rok założenia / Founded in 1833 Warszawa

Dyrektor naczelny / General director
Sławomir Pietras

Dyrektor artystyczny / Artistic director
Andrzej Straszynski

Richard Wagner
PARSIFAL

Uroczyste misterium sceniczne / Stage Dedication Festival Play
w trzech aktach / in three acts

Libretto: **Richard Wagner**

Premiera / Première
26 marca / March 1993

P. Baumgarten, 18 Ust. k.v. C. R. v. d. G. m. b. H. 1993

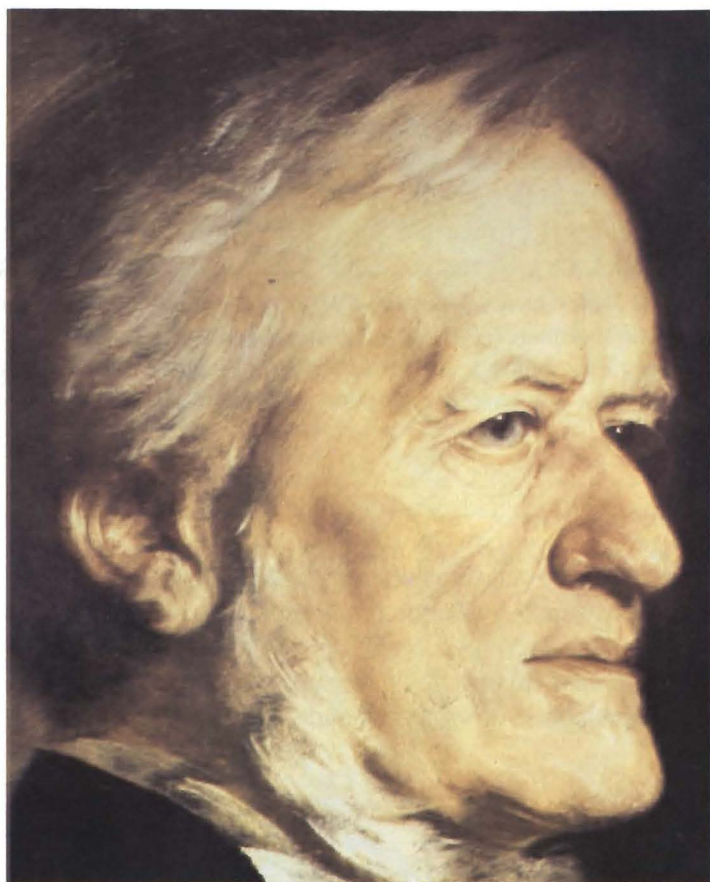


Georges Rochegrosse: Le Chevalier aux Fleurs, 1894 (fragment)

Wielokrotnie zadawano mi pytanie, czy nasz teatr powróci do *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera w pamiętnej inscenizacji Augusta Everdinga. Oczywiście tak! Zabezpieczywszy w naszych magazynach wspaniałe dekoracje Günтера Schneidera-Siemssena i piękne kostiumy Andrzeja Majewskiego, postawiliśmy przed sobą zadanie trudne, ale możliwe do wykonania. *Pierścień Nibelunga* zostanie przywrócony do repertuaru w momencie, kiedy skompletujemy w całości jego polską obsadę. Tymczasem, w tej trudnej wagnerowskiej sprawie stawiamy krok do przodu. Jest nim wykonanie *Parsifala*, po raz drugi w Polsce od czasów, gdy wystawił go na naszej scenie niezapomniany Emil Młynarski.

Budowanie solidnych tradycji w dziedzinie sztuki jest zawsze procesem długim, wymagającym wiary, skupienia i cierpliwości. Niestety, polska tradycja wagnerowska ciągle jeszcze nie sięga wielkości Mistrza z Bayreuth. A tymczasem, w miarę upływu lat, jego dramaty muzyczne fascynują coraz to bardziej. Również Polaków... Prezentujemy zatem ostatnie dzieło Richarda Wagnera z myślą o przyszłych przedsięwzięciach, utrwalających tradycję wagnerowską w Polsce.

Hans Peter



Richard Wagner

Richard Wagner

PARSIFAL

Uroczyste misterium sceniczne / Stage Dedication Festival Play
w trzech aktach / in three acts

Libretto: Richard **Wagner**

Oryginalna wersja językowa / In the original German

Kierownictwo muzyczne / Music director

Antoni **Wicherek**

Reżyseria / Director

Klaus **Wagner**

Scenografia / Designer

Thomas **Pekny**

Kierownictwo chóru / Chorus director

Bogdan **Gola**

Ruch sceniczny / Choreographer

Emil **Wesołowski**

Soliści, Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego
Soloists, Chorus and Orchestra of the Teatr Wielki

Prapremiera / World première

Bühnenfestspielhaus, Bayreuth

26 lipca / July 1882

Premiera polska / Polish première

Teatr Wielki, Warszawa

27 marca / March 1927

Premiera obecnej inscenizacji / Première of this production

26 marca / March 1993

Parsifal, Percival, Perceval, Percivale, Parzifal, w najwcześniejszej formie bohater francuskiej bajki ludowej. Chłopiec wychowany w lesie przez matkę, która straciła męża i pozostałych synów w rycerskich walkach i, chcąc oszczędzić swoje ostatnie dziecko, wychowuje je w kompletnej prostocie i nieświadomości nawet własnego imienia. Chłopiec przypadkiem spotyka rycerzy w błyszczących zbrojach, których bierze za aniołów przybyłych z nieba. Spotkanie to budzi w nim nieprzemienne pragnienie zostania rycerzem; porzuca matkę, która umiera ze zgrzyoty. Na dworze króla Artura staje się dzielnym rycerzem. W legendzie arturiańskiej jest jednym z najsłynniejszych rycerzy Okrągłego Stołu, związanym szczególnie z poszukiwaniem św. Graala.

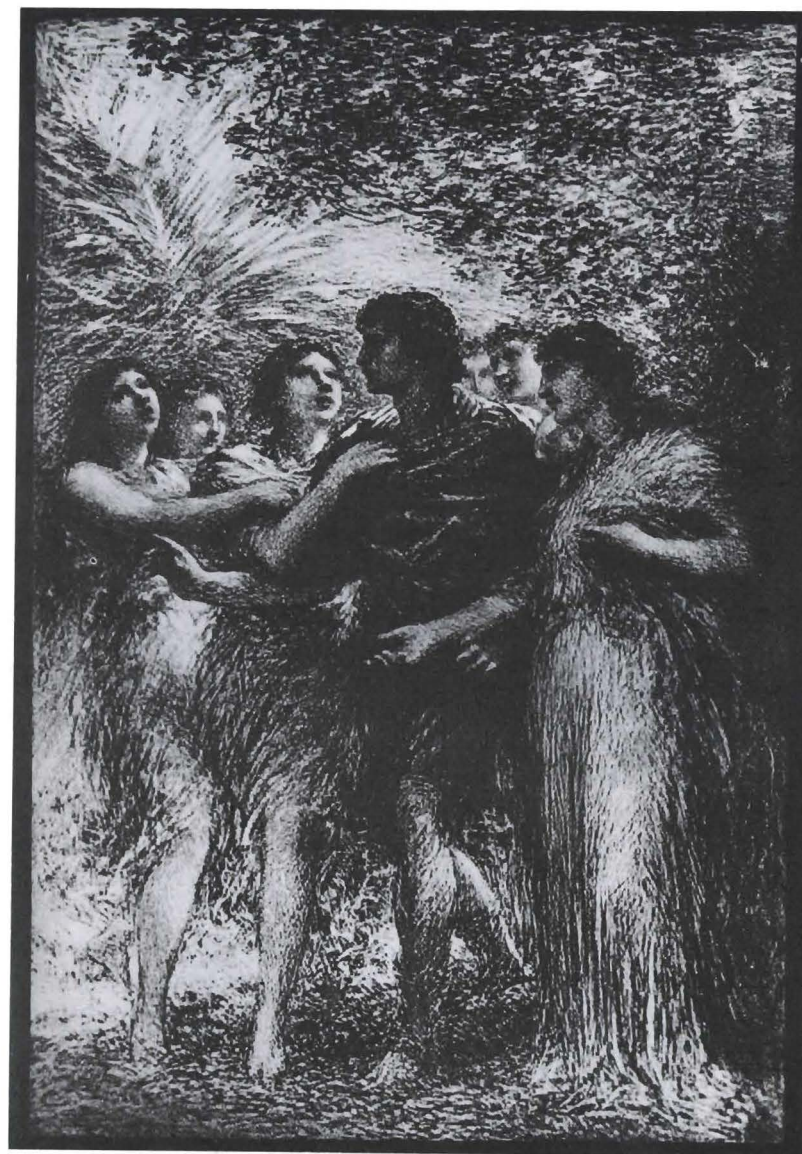
W literaturze pięknej pojawia się po raz pierwszy we francuskim poemacie *Perceval* (ok. 1175) Chrétiena de Troyes. Perceval na dworze króla Artura budzi podziw wszystkich swoją odwagą i siłą, ale nierozgarnięty i nie znający obyczaju rycerskiego, nie pyta we właściwym miejscu i czasie o znaczenie Graala, mistycznego naczynia ukazanego mu w tajemniczym zamku, w którym znalazł się przypadkiem. Perceval poniewczasie poświęca się poszukiwaniom Graala i krwawiącej włóczni, którą zobaczył przy tej samej okazji.

Historię tę, nie dokończoną przez Chrétiena, rozwijało wielu innych poetów, przy czym Graal, w sposób najwidoczniej nie przewidziany przez Chrétiena, staje się kielichem, do którego Józef z Arymatei zebrał krew płynącą z rany w boku Chrystusa na krzyżu, kielichem według późniejszej wersji przeniesionym do brytyjskiego zamku Corbenic, znajdującego się w nieznanym miejscu.

Wolfram von Eschenbach, największy poeta niemiecki średniowiecza, podjął ok. 1197-1210 r. w swoim *Parzivalu* wątek poematu Chrétiena de Troyes. Bohater jego, zarazem winien i nie winien, staje się pierwszym „poszukiwaczem Boga” literatury niemieckiej.

Ostatnim wielkim dziełem na ten temat, ukazującym romantyczny renesans wartości moralnych średniowiecza, jest misterium sceniczne *Parsifal* (Bayreuth 1882, wyst. pol. Warszawa 1927) Richarda Wagnera, ostatnie dzieło kompozytora, oparte na *Parzivalu* Wolframa von Eschenbacha. Amfortas, król rycerzy mistycznego bractwa św. Graala, zraniony został świętą włócznią przez złego czarownika Klingsora. Żaden lek nie może ulżyć cierpieniom króla. Klingsor zaczarowuje Kundry, pokorną służkę rycerzy Graala, symbol „wiecznej kobiecości”, aby skusiła Parsifala do złamania ślubów czystości. Wszakże pocałunek jej sprawia, że Parsifal pojmuje znaczenie bólu rany Amfortasa i tajemnicę obrzędów św. Graala. Włócznia ciśnięta w niego przez Klingsora zawisa w powietrzu i Parsifal czyni nią znak krzyża, obalając tym w gruzy zamek czarownika. Parsifal, pojawiwszy już swą misję, odtrąca Kundry i każe jej szukać go na Monsalwacie. Po wielu cierpieniach i przejściach Parsifal odnajduje drogę na Monsalwat, wybawia Amfortasa i Graalowych rycerzy, wznosi cudowny kielich nad ich głowami, a Kundry, dziś pokorna pokutnica, umiera u jego nóg.

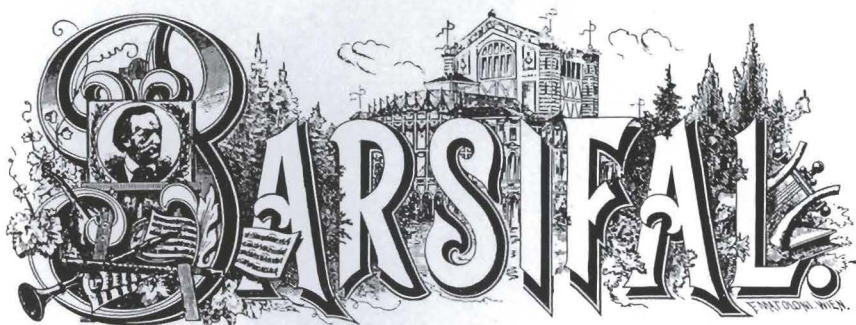
Władysław Kopalinski



Henri Fautin-Latour: Parsifal wśród dziewcząt-kwiatów

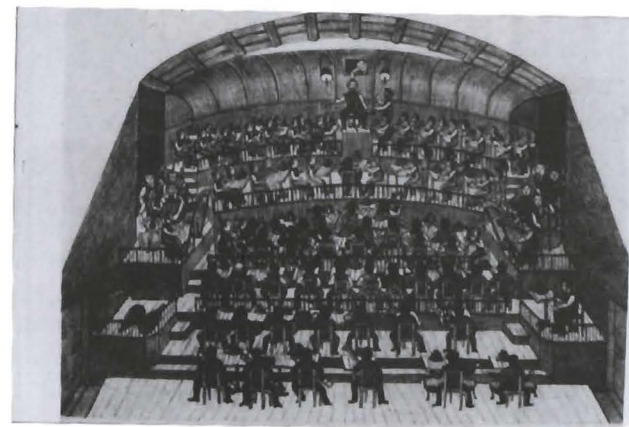
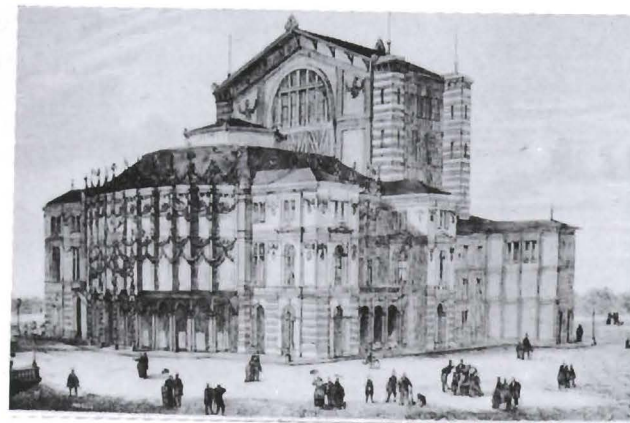
Pierwsze przedstawienia w Bayreuth tkwią jeszcze w stylu epoki, widać brak doświadczenia inscenizacyjnego w dziedzinie sztuki nowej i specjalnej. Dopiero po wielu latach pojawi się kwestia, jak pogodzić naturalizm sceny Wagnera z poezją jego dzieła. Będzie to zagadnieniem generacji następczej. Warunkiem, który samemu Wagnerowi wydał się podstawowym, była niewidzialna orkiestra, „mistyczna otchłań”, „lono dramatu idealnego” – niby starogreccka orkiestra. Ten mistyczny aparat otrzyma nowe zadanie – misterium religijne Wagnera, ostatnie jego dzieło sceniczne.

Po napisaniu *Tristana* Wagner ma uczucie, że już nie stworzy nic radykalnie nowego, że się już wypowiedział i odtąd mógłby się tylko powtarzać, że właściwie ważniejsze wydaje mu się, aby jego dotychczasowe dzieła ukazały się światu w doskonałej zrozumiałości, niż żeby miał tworzyć nowe. Píše w liście: „o, nie jakoby brakło widoków nęcących (podejmowania nowych dzieł), ale teraz znam już mego demona, teraz nadchodzą godziny poważne, wszystko już wiem, już nie dam się uwieść...” Tak mówi człowiek teatru, dla którego pisanie jest środkiem do celu, a celem: wykonanie na scenie, człowiek, który nie chce „mnożyć literatury scenicznej”, którego celem jest własny teatr, a środkiem własne dzieła.



Teatr w Bayreuth jest nie przykładem, tylko unikatem. Idea przedstawień wyjątkowych wymagała teatru wyjątkowego. Pismo z r. 1873 „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth” (Scena festiwalowa w Bayreuth) podkreśla odświętny charakter tego teatru w odróżnieniu od innych teatrów („Tagesbühnen” – sceny dnia powszedniego), których widownia jest miejscem zebrania towarzyskiego, których budowa odpowiada towarzyskiemu charakterowi teatru. W Bayreuth urzeczywistniać się ma „cała prawda szlachetnej sztuki w złudzie pełnej znaczeń... nic nie ma być na tej scenie zaznaczone, nic powiedziane prowizorycznie. O ile terazniejszość stać na sztukę, ma się odbyć na tej scenie najdoskonalsze przedstawienie, scenicznie i odtwórczo”. Najwyższa doskonałość podniosłej złady ma stworzyć hipnozę, sen o samym pięknie. Niech przypadnie wszystko, co przypomina rzeczywistość! „Z odczutej, jako pierwszy warunek, konieczności zakrycia orkiestry, technicznego ogniska muzyki, wychodzi stopniowo konieczność przekształcenia widowni...”

Orkiestra niewidoczna – pomysł po raz pierwszy przez Wagnera wypowiedziany w przedmowie do wydania tekstu *Nibelungów* (1862) – ma cel dwojaki: oczyszczenia i stopienia



Festspielhaus w Bayreuth: gmach, widownia, orkiestron

dźwięku orkiestry, następnie wyłączenia widoku orkiestry, który jest „przeszkodą dla złydy”. Praktyka bayreucka ukazała, że rzeczywiście na ogół stłumienie dźwięku orkiestry daje dobre wyniki, amalgamuje dźwięk i podnosi plastykę śpiewu, ale nie jest odpowiednie dla wszystkich dzieł Wagnera. W *Pierścieniu*, gdzie orkiestra jest traktowana „rejestrowo”, tj. zwartymi grupami instrumentów pokrewnych, dźwięk istotnie się stapia, zakryta orkiestra traci jednak w *Tristanie* i *Śpiewakach norymberskich*, gdzie instrumenty występują bardziej indywidualnie. Tu ich indywidualność jest stłumiona.

Na niewidoczności orkiestry zyskuje bezwzględnie złyda sceniczna, która jest postulatem istotniejszym. Brak widoku orkiestry w tym teatrze wspomaga złydę widowiska, przede wszystkim stwarza jej ważny warunek – odległość wzrokowo „neutralną”. Aby orkiestra była niewidoczna z wszystkich miejsc, budowa widowni musiała być inna, scena musiała przedstawiać przestrzeń o plastycznej głębi. Stąd budowa amfiteatru, bez pięter, rzędy krzeseł w układzie wycinków kół, wspólna perspektywa sceny, stąd widzialność postaci w wymiarach pozornie zwiększonych, nadludzkich i gra złudzeń perspektywicznych. Widz znajduje się teraz w „theatron”, tj. w miejscu, gdzie... między nim a obrazem sceny nie znajduje nic wyraźnie widocznego, niby w „zawieszeniu utrzymaną odległość”. Przedstawia mu się nieosiągalnie daleki obraz, podczas gdy w mistycznej otchłani wznoszą się dźwięki zaświata, niby opary ze świętego łona Ziemi opływające trójnog Pytii. „Muzyka utrzymuje słuchacza w stanie natchnionego jasnowiedzenia, a obraz sceny staje się zwierciadłem samego życia”. Rola Wagnera nie ogranicza się teraz do „poruszania kukielek teatryku”, jest teraz kapłaństwem! Teatr jest świątynią, a muzyka wspomaga iluzję tak, jak obraz sceny gra przestrzenią.

Myśl „przeźrzenności duchowej” muzyki za pomocą symbolizmu harmonii wyraża artykuł Wagnera w „Bayreuther Blätter”, pochodzący z r. 1879: *O zastosowaniu muzyki w dramacie*. Zdaniem Wagnera, dotychczas muzyka symfoniczna opierała się w zasadniczych swych formach na idei tańca, ale rozwijała się w kierunku harmonicznego wyrazu, czego skutkiem było włączenie w obręb muzyki orkiestrowej pojęć programowych poetyckich. Wzbogacenie środków harmoniczych w celu symfonicznej bezprogramowości prowadziło do twórców połowicznych, pozbawionych znaczenia artystycznego. Twórcza rozbudowa narastających środków harmoniczych może nastąpić jedynie w muzyce teatralnej. Co w muzyce Beethovena jeszcze nie ma uzasadnienia, mianowicie śmiałość i siła wyrazu, staje się koniecznością w muzyce dramatycznej, gdzie wrażenia widziane stapiają się z dźwiękowymi. Do skutecznej gry złudzeń potrzebna jest wiara słuchacza. Sztuka jest religią, artysta jest kapłanem, sztuka jest wybawieniem od życia.

Pisma Wagnera z ostatniej epoki znowu wychodzą poza sprawy sztuki i teatru, ale nigdy Wagner nie przedstawiał swych myśli równie teatralnie! Operuje naświetleniem tendencyjnym, perspektywą historyczną, kulisami rozumowań. Porusza tematy od sztuki dalekie, pisze o sprawach rasowych, o wiwiskcji, zagadnieniu kolonizacyjnym, teatr Wagnera doświadcza swych efektów w dziedzinach coraz bardziej nieoczekiwanych. Wśród filozoficznie przybranych alegorii pojawiają się motywy religijne – to nuta *Parsifala*! Dawny ateista, który postacią Zygryda i jego religią przyrody w niemalym stopniu uformował nadczłowieka



Sala w zamku św. Graala z pierwszego „Parsifala” w Bayreuth, 1882

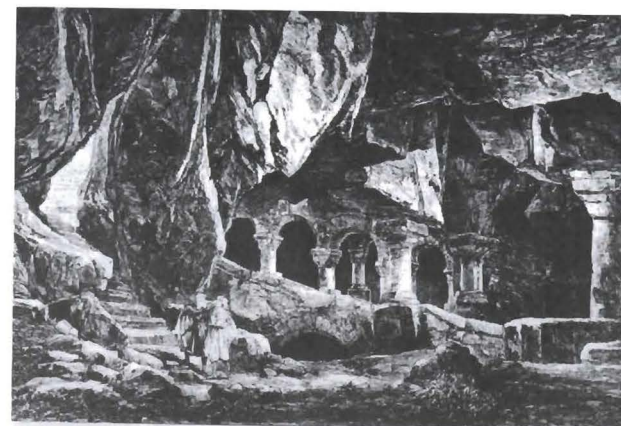
Nietzschego, teraz szuka nastrojów świętych. Osobiście pozostanie daleki od wiary, ale znajdzie jej namiastkę – miłosierdzie.

Parsifal będzie „przez litość świadomym prostaczkiem czystym”. Między cierpiącego króla Amfortasa a „laskę pokoju świętości” wejdzie łącznik: miłosierdzie, którego bohaterem będzie Parsifal, odwrócenie Zygryda. „Cudowne odwrócenie woli uczyni go bohaterem boskości” – mówi Wagner o swym bohaterze, zdając sobie sprawę z nieco błędnej charakterystyki



Rudolf Seitz: Projekt kostiumu Kundry, Bayreuth 1882 / Rudolf Seitz: projekt kostiumu Parsifala, Bayreuth 1882

tej postaci. Pisze: „Parsifal jest utęsknionym zbawcą Amfortasa. Amfortas, nabierze takiego tragizmu we właściwym oświetleniu, że bardzo będzie trudno przydać także ważność innej postaci. Tą postacią musiałby być Parsifal, jeżeli nie ma się nią stać obojętny „deus ex machina”. Tak więc na pierwszy plan trzeba postawić rozwinięcie charakteru Parsifala, podniosłą krystalizację jego usposobienia skupionego i pełnego miłosierdzia. A do tego jeszcze nie mogę znaleźć akcji o dość szerokiej płaszczyźnie... muszę wszystko tak zmieścić w trzy główne



Sceny z pierwszego „Parsifala” w Bayreuth, 1882



Sceny z pierwszego „Parsifala” w Bayreuth, 1882

jaskrawe sytuacje, aby głęboka i rozgąłżona treść wystąpiła jasno i wyraźnie. Bo tak bić na wyobraźnię i tak rzecz przedstawić, to już szczególność mej sztuki”. Oto kłopoty, jakie Wagnerowi sprawia temat i bohater.

Cała praca życia, całe doświadczenie, składa się na powolne krystalizowanie się dzieła, którego osią dramatyczną jest nieco abstrakcyjna myśl: zbawienia przez miłosierdzie. A ten dramat sam szuka zbawienia – opery. Rozkosz i świętość, cierpienie i rozumienie cierpienia, boska i ludzka miłość, przyroda i śmierć – wszystkie motywy uczucia powracają w postaciach, które są wariantami dawnych postaci wagnerowskich. Parsifal jest bohaterem biernym, odwróceniem Zygfyryda. Zygfyryd kuje miecz – Parsifal łamie swój luk. Zygfyryd wyrusza na przygody – Parsifal powraca po cierpieniu tułaczki. Zygfyryd zdobywa kobietę – Parsifal odrzaca Kundry. Kundry, bierna służebna rycerzy św. Graala i – równocześnie! – czarodzieja Klingsora, uwodzi Parsifala z pomocą dialektyki o miłości i zbawieniu.

Aby odczuć dramat Parsifala potrzeba wiary i dobrej woli. Ale Wagner z myślowo wiotkiego materiału buduje całość artystycznie jednolitą, teatralnie doskonale postawioną. Jeżeli w dramatycznej osnowie znać zwolniony pęd twórczy i „charakter oratoryjny”, to „steatralizowanie świętości” dalekie jest od wyczynu czysto technicznego. Atrybut wiary – ceremonial, symbolika obrządku – budzi wiarę w potęgę estetyki religijnej, w dostojność religijnej legendy. Dymy wyroczni, o której mówił Wagner, są dymem kadzielnic chrześcijańskich. Nie naiwna wiara, tylko przepych religii i piękno jej symbolów stają mu się teraz impulsami.

„Dekadencja” Wagnera jest jeszcze zawsze na wielką miarę. Kiedy w ostatnim akcie, z nastroju zwątpienia i przygnębienia, muzyka powoli wylania momenty nadziei, kiedy Parsifal powraca jako nieznaną „rycerz w czarnej zbroi”, a stary Gurnemanz poznaje w nieznanym przyszłego zbawcę i daje mu królewskie pomazanie, kiedy muzyka wśród czaru wielkopiątkowego płynie poprzez kwieciste łąki, aby następnie towarzyszyć pompie pogrzebu Titurela, kiedy wreszcie rozgrywa się dramat zrozpaczonego i już do bluźnierstwa gotowego króla Amfortasa, aż do chwili wystąpienia Parsifala jako zbawcy i celebrowania przez niego obrządku św. Graala – wśród końcowej apoteozy – czujemy powiew wielkiej poezji scenicznej.

Nie dramat, nie istota religii, ale poezja sceny wagnerowskiej zwycięża. „Stary wąż znowu zwyciężył, starsi panowie ocierali łezkę” – mówił Nietzsche o powodzeniu *Parsifala*. Ale kiedy Nietzsche usłyszał na koncercie partie symfoniczne z *Parsifala*, zawołał: „Czy Wagner napisał kiedy coś równie doskonałego!”

Na piątym przedstawieniu *Parsifala* w małym salonie bayreuckiego teatru, śpiewak Scaria widzi, jak Wagner zsiniał osuwa się na sofę, uderzając pięściami powietrze, jak gdyby walczył z niewidocznym wrogiem. „Tym razem uszedłem jej jeszcze...” – mówi. W kilka dni później sam prowadzi przedstawienie, po którym żegna swych muzyków „do następnego roku...” Sezon skończony. Wagnera ogarnęło wielkie zmęczenie. Pragnie teraz znowu zobaczyć Wenecję. Czy nie mówiła raz pani Cosima, że „jeżeli żyć trzeba w Niemczech, to pięknie umrzeć można tylko w Italii”?

Dnia 13 lutego roku 1883 umiera Wagner w weneckim pałacu Vendramin-Kalergis. Rewolucyjne, bojowe, odnowicielskie i nawet jeszcze u schyłku wspaniałe dzieło „najwyższego teatru”, dzieło całego życia Wagnera skończone.

Karol Stromenger

Dzieło życia Kiedy Richard Wagner rozpoczął szkicowanie dramatycznego kształtu przyszłego „uroczystego misterium scenicznego”, czynił to zrazu bez przekonania, pełen wątpliwości i obaw o rezultat podjętej pracy. Mit o Graalu – jedna z najpiękniejszych i najbardziej niezwykłych legend zrodzonych w średniowieczu, fascynował go od lat swym pięknem i mistyczną siłą. Choć zamysł dzieła, a nawet jego ogólny szkic dramaturgiczny od dłuższego już czasu przechowywał Wagner w swojej wyobraźni, wahał się ciągle przed ostatecznym podjęciem tego tematu. „Kogóż nie przejdzie dreszcz najczulszych i najpodnioslejszych uczuć, kiedy usłyszy, że ta czara, z której Zbawiciel pił na pożegnanie ze swoimi uczniami istnieje jeszcze, i że czystemu dane jest oglądać ją i oddawać jej cześć. Jakież to nieporównane!” – pisał Wagner w jednym z listów do Matyldy Wesendonk.

Wzajemne powiązania między sztuką a religią były jedną z wieczniejszych obsesji intelektualnych genialnego artysty. Temat ten przenikał jego osobowość, pobudzał wyobraźnię i zmuszał umysł do ustawicznego wysiłku. Wiele interesujących stwierdzeń, dotyczących tych właśnie problemów, zawarł Wagner w swojej pracy teoretycznej, zatytułowanej *Religion und Kunst (Religia i Sztuka)*, będącej ostateczną werbalizacją wieloletnich przemyśleń.

„Dopiero poprzez muzykę liryka chrześcijańska stała się prawdziwą sztuką – stwierdza kompozytor – muzykę kościelną śpiewano zawsze do słów pojęcia dogmatycznego; we wrażeniu, które ona wywoływała, rozwiązywała te słowa, jak i ustalone przez nie pojęcia – aż do zaniku ich postrzegalności... Muzyka znosi wszelki rozdział między pojęciem a uczuciem przy pomocy zjawiska dźwiękowego z niczym realnym nie dającego się porównać”. Oto magiczna siła muzyki, jej wszechogarniające działanie, w które Wagner wierzył namiętnie. Artystycznym ucieleśnieniem owych religijno-estetycznych dywagacji miał się stać właśnie *Parsifal* – dzieło życia, będące bodaj najwspanialszym przykładem genialnej wyobraźni muzycznej kompozytora. Choć jednocześnie – dzieło zdradzające wyraźne już objawy dekadencji wyznawanej przez niego filozofii sztuki, apogeum pragnień, które Friedrich Nietzsche tak trafnie określił jako „zapotrzebowanie na oszołomienie, spazm, ogłuszenie i objęd”.

Bezpośrednim źródłem literackim, na którym Wagner oparł treść swojego „uroczystego misterium” był niemiecki poemat rycerski z XIII wieku – *Parzival* Wolframa von Eschenbacha. Z utworem tym zapoznał się kompozytor wiele lat wcześniej, podczas pracy nad *Lobengrinem*. Autentyczna postać Wolframa von Eschenbacha, pojawia się już wśród głównych bohaterów scenicznych *Tambäusera* – jako jeden z uczestników turnieju śpiewaczego na zamku Wartburg. W tamtych latach zetknął się również Wagner z jeszcze wcześniejszą wersją tego mitu, z bezspornym pierwowzorem opowieści o świętym Graalu – słynnym, niedokończonym eposem rycerskim Chrétiena de Troyes *Perceval ou Conte du Graal*, utworem wywodzącym się z kręgu tak zwanej „bretońskiej” tematyki poetyckiej.

Trzeba od razu podkreślić, że aczkolwiek średniowieczna legenda o Graalu – cudownym, szczerolotym naczyniu, zarówno w ujęciu Chrétiena de Troyes, jak i Wolframa von Eschenbacha, zawierała w sobie pewne elementy idei chrześcijańskiej, to były one jednak traktowane dość powierzchownie – jako jeden z elementów ówczesnej obyczajowości, wysuwający na pierwszy plan treści nie tyle religijne, co głęboko humanistyczne. Koncepcja filozoficzna

dzieła Wagnera odwraca całkowicie te proporcje, nasycając *Parsifala* do głębi mistyką religijną. Już choćby traktowanie samego Graala, widomego symbolu transcendentalnych pragnień, jest tego najlepszym dowodem.

U Wolframa von Eschenbacha Graal jest po prostu szlachetnym kamieniem, którego widok darzy wieczną młodością i dzięki któremu odradza się z popiołu odmłodzony Feniks. Chrétien de Troyes natomiast pojmuje Graala jako kielich, w którym przechowuje się hostię. Wagner przychylił się do poglądu, że Graal jest świętym pucharem używanym przez Chrystusa w czasie Ostatniej Wieczerzy, do którego następnie Józef z Arymatei zebrał krew wypływającą z przebitego boku Ukrzyżowanego Chrystusa. W ujęciu Wagnera jest on zatem oczywistym, eucharystycznym symbolem Łaski Bożej. Taka wizja Graala narodziła się już zresztą w średniowieczu, w czasach Wolframa von Eschenbacha.

„Jak straszne znaczenie ma teraz stosunek Amfortasa do tego cudownego kielicha: on, z raną, którą zadał mu jakiś rywal w namiętnej przygodzie miłosnej, musi ląknąć dla jedynego swojego pokrzepienia łaski tej krwi, która płynęła z rany zadanej tą samą włócznią, kiedy Zbawiciel, wyrzekając się świata (...) umierał na krzyżu z pragnienia! Krew za krew, rana za raną, ale tu i tam jaka przepaść między tą krwią, między tą raną”.

Kiedy Richard Wagner zawarł zacytowane przed chwilą myśli w liście do Matyldy Wesendonk, pisany w maju 1859 roku, wówczas jeszcze nie rozpoczął systematycznej pracy nad *Parsifalem* i – jak się zdaje – niepokój, który wynika z jego słów dowodzi resztek dystansu wobec podjętego tematu. Owo porównywanie krwi Amfortasa i Chrystusa, rany okaleczonego grzesznika z raną umierającego Boskiego Syna – nawet dziś jeszcze może wydawać się nam pomysłem wręcz bluźnierczym. Jednakże w następnych latach religijna ekstaza zaprowadziła Wagnera na myślowe bezdroża, z których odwrotu już nie było. Nieomylną i jakby nietkniętą pozostała tylko jego intuicja genialnego artysty-muzyka i wizjonera teatru. Ta właśnie intuicja pozwoliła na stworzenie dzieła prawdziwie wielkiego, bez względu na to, jak krytycznie nie ocenialiśmy jego filozoficznej zawartości.

Spójrzmy zatem również przez chwilę na dramaturgię *Parsifala*, wzmagającą niezwykle ekspresję i mistycyzm dzieła. Jest niemal pewne, że kompozytor posłużył się tu bardzo konkretnymi chwytami scenicznymi, które mają swe źródła w praktykach teatralnych średniowiecza – a nawet jeszcze dalej, w antycznej dramaturgii greckiej. Idzie tu mianowicie o rzecz niezmiernie interesującą, o symbolikę wynikającą z topograficznego układu sceny i o konkretne działania sceniczne, wywodzące się z tej właśnie symboliki.

Kiedy publiczność dionizyjskiego teatru w Atenach zasiadała na południowym zboczu Akropolu, wówczas po prawej stronie widać było wyraźnie plac targowy, główne dzielnice miasta oraz port w Pireusie. Po lewej natomiast stronie znajdowały się przedmieścia Aten, a dalej wieś. Ta prosta zależność sytuacyjna, wynikająca z perspektywy rozciągającej się przed oczyma widzów, spowodowała powstanie określonej symboliki akcji scenicznej: akto-rzy pojawiający się od prawej strony personifikowali obywatele Aten lub jakiegokolwiek innego miasta, w którym rozgrywała się akcja sztuki, z lewej zaś strony przybywali zazwyczaj obcy goście lub cudzoziemcy.



Sredniowieczna ilustracja do sagi o Parzivalu



Parzival, malowidlo sredniowieczne

Ez miz vn wizende geschehen
 Swer di bysch solo er leben.
 Ich wune herte diu ist wunchant
 Gvntsalwarche ist si genant
 Der byrge wut ist boiam
 Der desalwarche wal sin nam.
 Das brähte der alte tyvrel.
 An sinen syn koyl krimvnel.
 Diez der werde wigant
 Vn manigen pril er warb sin hant
 Erlach an einer tyolte rot
 All im ein chvngur dar gebot
 Der selbe lie vier werdev chint
 Bi richte. driv mit iamer sint
 Der vierde der hat armbr.
 Durch got fur lunde er das tvr
 Der ist geheizen treuwezent
 Anforal sin bvdet lent
 Der en mach geriten noch gegen
 Hoch geligen noch gesten.
 Der ist vf myntsalwarche wut
 Vngenade in niht verbut
 Si sprach herte wart u chome dar
 Zv der iemerlichen schar.
 So wart dem wirt warden rat
 Vil chvmbert den er lange hat
 Der waleal zv der munde sprach.
 Gtoger wtunder ich da gesach.
 Vnde mange frowen wol getan
 Bi der stimme er chande si den man
 Si sprach dv bist ez Parsifal
 V sage sahe dv den Gral.

W myśl tej samej zasady, troje drzwi znajdującego się w głębi sceny wzniesionego pałacu, miało swoją stałą symbolikę: środkowe były zarezerwowane dla króla, prawe wejście prowadziło do pomieszczeń służby, a lewe służyło tylko niewolnikom. Tak więc strona prawa oznaczała zawsze pokój, natomiast lewa – naddciągające niebezpieczeństwo i nieustającą groźbę. Lewe drzwi służyły również do wypędzenia grzeszników zę świątyni.

Kontynuację zasad symboliki wynikającej z topografii sceny odnajdujemy również bez trudu w średniowiecznych widowiskach teatralnych. Najbardziej widowym tego przykładem są słynne dramaty liturgiczne. Tutaj cała sceneria była jednym z nienaruszalnych kanonów widowiska, precyzujących symbolikę każdej kolejnej sekwencji akcji. Działo się tak zawsze, niezależnie od tego czy misterium rozgrywane było wewnątrz świątyni, czy też na placu przed kościołem, a nawet w formie pochodu na ulicach miasta. Szczegółowe wskazówki, dotyczące zagospodarowania i zorganizowania całej przestrzeni teatralnej (jak byśmy to dziś nazwali), odnajdziemy w oryginalnych, zachowanych tekstach słynnego misterium z Donaueschingen czy Pasji Wielkanocnej z Lucerny.

Te z pozoru odległe przykłady prowadzą nas wprost do „uroczystego misterium scenicznego”, do *Parsifala*. W żadnej innej partyturze nie umieścił bowiem Wagner tak pedantycznie dokładnych, precyzyjnych wskazówek odnośnie topografii sceny. Odwieczna symbolika „prawicy” i „lewicy” jest tu – jak się zdaje – bardzo wyraźnie i świadomie przestrzegana.

W scenie świątyni Graala z pierwszego aktu orszak rycerzy wkracza uroczystie z prawej strony, Amfortas zaś – król grzeszników – wnoszony jest od strony lewej. Kundry, która w pierwszym akcie jest wręcz czarownicą, w drugim – kusicielką, symbolem wiecznej kobiecości, czy też ową podstarzałą „różą piekiel” (jak ją złośliwie określił Claude Debussy), w trzecim akcie przeistacza się w uosobienie skruchy i pokory, jest kolejnym wcieleniem Marii Magdaleny. W ostatnim akcie Kundry przybywa więc do świątyni Graala wraz z orszakiem rycerzy od prawej strony, razem z Parsifalem niosącym świętą włócznię.

Na koniec pozostaje kwestia dramaturgii muzycznej, bowiem to ona czyni w ostatecznym wyniku z *Parsifala* skończone arcydzieło. Mistyka i pseudofilozofia wagnerowskiego tekstu nikną wobec dominacji i wszechogarniającego działania jego muzyki. Cała misternie wypracowywana przez wiele lat technika „motywów przewodnich” właśnie w tym dziele osiąga prawdziwą funkcjonalność i – co najważniejsze – komunikatywność. Technika ta zostaje użyta z nadzwyczajnym wyczuciem nastroju i umiaru, motywy przewodnie, niczym znaki przy drodze, pozwalają nie zatracić się w pochłaniającej nas lawinie dźwięku, są elementem porządkującym, cudownie prostym i skutecznym.

Nasze oniesmielenie wobec ogromu tej muzyki, przy pierwszym zetknięciu z partyturą, jest uczuciem absolutnie naturalnym i zrozumiałym. Zetknijemy się bowiem z jedną z najwspanialszych budowli, jaką udało się wznieść człowiekowi przy pomocy umysłu i serca oraz nieodpartej woli tworzenia.

Wiktor A. Brégy

Dzieje PARSIFALA *Parsifal* nie jest operą w myśl powszechnie przyjętej konwencji, a także według intencji autora. W celu określenia odrębności gatunku Richard Wagner używał nawet specjalnej nazwy – *Bühnenweihfestspiel*, którą przyjęło się tłumaczyć na język polski jako *uroczyste misterium sceniczne*. Ale właściwie jest to jeszcze jeden dramat muzyczny Wagnera.

Dzieło powstawało długo, bo w sumie 33 lata. Po raz pierwszy Wagner zetknął się z mitem o rycerzu Parsifalu (Parzivalu) w roku 1845, kiedy to na kuracji w Mariańskich Łaźniach przeczytał poemat Wolframa von Eschenbacha, w którym znalazł też m.in. sagę o Lohengrinie. Jak wiadomo, z tego właśnie poematu korzystał już wcześniej, komponując w latach 1845-1848 swojego *Lobengrina*.

Dlaczego mówimy tu o *Lohengrinie*? Otóż już w tej operze wspomina się zarówno o świętym Graalu, jak i o Parsifalu. Lohengrin ogłasza tam bowiem wszem i wobec, iż jest rycerzem Graala i synem króla Parsifala. Ale kto był tym Parsifalem? Według starych legend był to „czysty prostak”, który zdobył cennego Graala, zapewniającego wieczne życie temu, kto go ujrzał. Richard Wagner rozszerzył tę legendę, posługując się dodatkowo innymi sagami i dodając własne pomysły. W efekcie powstało coś zupełnie nowego, owo osobliwe misterium sceniczne.

Pomimo że myśl skomponowania dramatu muzycznego o Parsifalu narodziła się w 1845 r., jednak do realizacji projektu Wagner przystąpił dopiero w 1857 r. Początkowo nie był zadowolony z wyniku swej pracy i pomysł zarzucił, by powrócić doń dopiero wiele lat później. *Parsifal* ostatecznie ujrzał światła sceny dopiero w 1882 r. jako ostatni z dramatów muzycznych Wagnera – jeśli nie najlepszy, to na pewno najbardziej dojrzały. Więcej mistrz z Bayreuth nie zdołał napisać, zmarł bowiem w pół roku później.

Wagner zajmuje w historii opery wybitne miejsce, chociaż nie skomponował tak wielu dzieł, jak na przykład Verdi i inni kompozytorzy jego epoki. Jeśli nie liczyć trzech jego oper młodzieńczych, to w ogóle pozostawił tylko siedem – plus cztery z cyklu *Pierścień Nibelunga*. Ale znaczenie ich jest ogromne. Przede wszystkim dlatego, że zreformował operę, czyniąc z niej dramat muzyczny z prawdziwego zdarzenia. Tradycyjne, zamknięte numery muzyczne (arie, duety, ansamblówki) zastąpił ciągłymi „nieskończonymi melodiami”, które nie schodzą z reguły do podstawowej nuty danej tonacji. Na język muzyczny Wagnera składają się głównie motywy przewodnie. Są to krótkie motywy, przeplatające się wzajemnie i symbolizujące zarówno same postacie, jak i rzeczy, uczucia i nastroje. *Rienzi*, jego pierwsza licząca się opera, wzorowana była jeszcze wyraźnie na francuskiej „grand opéra” typu meyerbeerowskiego, ale już w *Holandrze tulaczu* stawiał pierwsze kroki w kierunku dramatu muzycznego według nowo ustalonych przez siebie reguł. I kroczył tą drogą konsekwentnie aż do tetralogii *Pierścień Nibelunga*, w której formę swą, ściśle dostosowaną do tekstu i przebiegu zdarzeń, doprowadził do perfekcji. Niemal równoległe do *Pierścienia Nibelunga* powstały dalsze arcydzieła: *Tristan i Izolda* oraz *Śpiewacy norymberscy*. W *Parsifalu* motywów przewodnich jest mniej, ale są one znacznie dłuższe niż w poprzednich dramatach.

Na pierwszym festiwalu w Bayreuth (1876) zrealizowano po raz pierwszy w całości *Pierścień Nibelunga*. Było to przedsięwzięcie ogromne. Wymagania Wagnera odnośnie warunków scenicznych, wysiłku muzyków i śpiewaków były wręcz niewykonalne. Uważał więc –

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas	Herr Reichmann.	Kundry	Frau Materna. Fräulein Brandt.
Titirel	„ Kindermann.	„ „	„ „ Malten.
Gurnemanz	„ Scaria. „ Siebr.	Erster Gralsritter	Herr Fuchs. „ Stumpf.
Parsifal	„ Winkelmann. „ Gulehua. „ Jäger.	Erster Knappe	Fraulein Galfy „ Keil.
Klingsor	„ Hill. „ Fuchs.	Zweiter Dritter Vierter	Herr Mikorey. „ v. Hübnet.
Klingsor's Zaubermädchen:		I. Gruppe	Fräulein Horson. „ Meta. „ Pringle.
Sechsis Einzel-Sängerinnen:		II. Gruppe	„ André. „ Galfy. „ Beloe.

und Sopran und Alt in zwei Chören, 21 Damen.
Die Bruderschaft der Gralsritter, Jünglinge und Knaben.

Ort der Handlung:

Auf dem Gebiete und in der Berg der Gralsritter „Monsalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gothischen Spaniens. — Sodann: Klingsor's Zauber Schloss, am Südhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

Beginn des ersten Aufzugs 4 Uhr.
„ „ zweiten „ 6 1/2 „
„ „ dritten „ 8 1/2 „



Pierwsi wykonawcy „Parsifala”: Amalie Materna (Kundry), Emil Scaria (Gurnemanz) i Herman Winkelmann (Parsifal), Bayreuth 1882
Theodor Reichmann, pierwszy wykonawca roli Amfortasa, Bayreuth 1882



Hermann Winkelmann (Parsifal) z dziewczętami-kwiatami w prapremierowej inscenizacji, Bayreuth 1882

nie bez racji – iż żaden z „ówczesnych” teatrów nie był w stanie zagrać tetralogii tak, jak to sobie wyobrażał. Chodziło mu przy tym nie tylko o sceniczną realizację, choć i to odgrywało pewną rolę, lecz głównie o wykonanie muzyczne. W celu uzyskania jak najlepszego efektu, na zlecenie kompozytora zbudowano w teatrze festiwalowym w Bayreuth fosę orkiestrową krytą w stronę widowni, gdzie muzycy umiejscowieni byli na różnych płaszczyznach. Uzyskano w ten sposób specyficzne brzmienie, niespotykane w żadnym innym teatrze. Właśnie z tego względu Wagner zabronił początkowo wykonywania tetralogii poza Bayreuth. Wkrótce jednak zmienił zdanie. Niewykluczone, że zmieniłby je również w przypadku *Parsifala*, gdyby wiedział, jak szybko świat przyswoi sobie jego dzieła. Ponieważ jednak dostrzegał problemy z realizacją tego dzieła poza ramami własnego festiwalu, obstawał za wyłącznym wystawianiem go w Bayreuth. Decyzja ta akceptowana była przez zagorzałych wielbicieli kompozytora bez zastrzeżeń, gdyż uważali oni ten utwór za rzecz zupełnie wyjątkową, mistyczną, za swego rodzaju objawienie. Skoro sam mistrz tak uważał, było to dla nich święte. Szanse na rygorystyczne przestrzeganie tego zakazu były jednak na szczęście z góry ograniczone. Postanowiono chronić prawnie *Parsifala* tylko do 30 lat od śmierci autora. Ponieważ Wagner zmarł w lutym 1883 r., prawa autorskie wygasać miały 1 stycznia 1914 r.

Spadkobiercy Wagnera oraz wielbiele jego twórczości próbowali ominąć przepisy prawne i starali się nawet skłonić Reichstag w Berlinie do uchwalenia w tej sprawie specjalnej ustawy. Wśród wielu innych, także Richard Strauss był zwolennikiem takiej decyzji, ale w końcu odpowiedniej ustawy nie uchwalono. Tak więc dopiero z początkiem 1914 r. prawa autorskie wygasły i ku zgorzeleniu rodziny Wagnera niemal w całej Europie zaczęto grać *Parsifala*. Tłumy ludzi chodziły na przedstawienia, choćby z samej ciekawości. Nareszcie można było zobaczyć na własne oczy i usłyszeć to, co dane było przez tyle lat jedynie małej garstce wybrańców. Bo któż mógł sobie pozwolić na pielgrzymkę do Bayreuth i kupowanie tam drogiego biletu? Wtajemniczonych było więc niewielu, ale ich krąg stale się odtąd rozszerzał.

Byli jednak tacy, którzy znali fragmenty *Parsifala* jeszcze przed jego pierwszą sceniczną realizacją. Preludium po raz pierwszy zabrzmiało 25 grudnia 1878 r. w willi kompozytora w Bayreuth, wykonywane przez kapelę dworską z Meiningen z okazji 45 rocznicy urodzin Cosimy Wagner. Grane było także 12 listopada 1880 r. w Monachium na specjalnym koncercie prywatnym dla Ludwika II.

Prapremierę *Parsifala* przygotowywano bardzo starannie niemal przez rok. Częściowo próby odbywały się jeszcze przed zakończeniem pracy nad partyturą. Ludwik II obiecał oddać bezpłatnie kompozytorowi do dyspozycji swą kapelę dworską pod warunkiem, że dyrygować będzie jej szef Hermann Levi. I tak też się stało. Prapremiera odbyła się w Bayreuth 26 lipca 1882 r. Przy pulpicie stał Levi, a sam Wagner wyreżyserował przedstawienie. W rolach głównych wystąpili: Hermann Winkelmann (*Parsifal*), Amalie Materna (*Kundry*), Emil Scaria (*Gurnemanz*), Theodor Reichmann (*Amfortas*) i Karl Hill (*Klingsor*).

Prapremiera zaowocowała pewnym brzemieniem w skutki nieporozumieniem. Wagner nie życzył sobie, by podczas przedstawienia publiczność wywoływała artystów przed kurtynę. A takie były wówczas zwyczaj. Ale nie miał jednak na myśli oklasków. A chociaż później pró-

„Parsifal” na scenie Teatro alla Scala, Mediolan 1920



Heinrich Hansel w roli Parsifala, Bayreuth 1914 / Józef Mann w roli Parsifala, Darmstadt 1916

bował uściślić swe życzenie i sam na przedstawieniach bił brawa (za co nawet został kiedyś wygwizdany), bardzo długo utrzymywała się tradycja zakazująca klaskania, zwłaszcza po pierwszym akcie.

Wbrew pozorom zakaz wykonywania *Parsifala* poza Bayreuth nie był traktowany aż tak rygorystycznie, jak to później przedstawiano. Wagner zezwalał jednak na wykonywanie pewnych fragmentów podczas koncertów symfonicznych. Już 24 listopada 1882 r., zaledwie w cztery miesiące po prapremierze, preludium przedstawione zostało na koncercie Thomas Orchestra w Nowym Jorku, a w niespełna pięć lat później Theodor Thomas wykonał koncertowo w Filadelfii sceny z dziewczętami-kwiatami. Również pod kierownictwem muzycznym Josepha Barnby'ego grano fragmenty dzieła w londyńskim Albert Hall w listopadzie 1884 r., a w kwietniu 1891 r. w Bostonie wykonano koncertowo w języku angielskim całego *Parsifala* pod dyрекcją Benjamina Langa.

Jednym z wiernych towarzyszy i współpracowników Wagnera był Leopold Damrosch z Poznania. Od 1884 r. pracował on jako dyrektor muzyczny i jedyny dyrygent nowojorskiej Metropolitan Opera. Z dużym powodzeniem grał on w Nowym Jorku opery Wagnera, głównie przed europejską widownią emigracyjną. Miał zamiar wystawić również *Parsifala*, ale nagła śmierć pokrzyżowała jego plany. Dzieło zrealizował tam ostatecznie syn Leopolda, Walter Damrosch, posługując się partyturą zdobytą w Londynie. Niestety, były to jedynie wykonania koncertowe i miały miejsce po sezonie. Śpiewacy bali się po prostu ryzyka, mogli zostać za to na zawsze wykluczeni z udziału w festiwalach w Bayreuth. Wykonawcami tych koncertów (4 i 6 marca 1887 r.) były chór i orkiestra Oratorio Society oraz soliści: Marianne Brandt i Lillian Nordica (Kundry), Emil Fischer (Gurnemanz) i August Krämer (Parsifal). Po kilku latach, 15 lutego 1891 r. zespół Metropolitan Opera wykonał preludium i wielką scenę z drugiego aktu *Parsifala* już w ramach oficjalnego koncertu niedzielного. Dyrygentem był Anton Seidl, a solistami: Heinrich Gedehus (Parsifal), Emil Fischer (Gurnemanz) i Theodor Reichmann (Amfortas). Pewne źródła mówią również o tym, że Seidl grał całego *Parsifala*, tyle że w jednej dekoracji, na scenie brooklyńskiej.

Pierwsze w pełni udokumentowane wykonanie sceniczne *Parsifala* poza Bayreuth odbyło się w Nowym Jorku w 1903 r. Dyrektorem Metropolitan Opera był wówczas Heinrich Conried pochodzący z Bielska-Białej. Dowiedziawszy się o zamiarze wystawienia *Parsifala*, Cosima Wagner rozpoczęła ostrą kampanię przeciwko Conriedowi, podając go nawet do sądu. Conried wyszedł jednak zwycięsko z rozprawy przed sądem nowojorskim, w Stanach Zjednoczonych bowiem prawa autorskie dzieł Wagnera nie były zastrzeżone. Tak więc amerykańska premiera *Parsifala* odbyła się 24 grudnia 1903 r., a jej wykonawcami byli: Milka Ternina (Kundry), Alois Burgstaller (Parsifal), Anton van Rooy (Amfortas), Robert Blass (Gurnemanz), Marcel Journet (Tituel) i Otto Goritz (Klingsor). Dzieło przygotował muzycznie Felix Mottl, a dyrygował Alfred Hertz. Krytycy zgodnie stwierdzili, że inscenizacja nowojorska zdecydowanie przewyższała wszystkie dotychczasowe, oglądane w Bayreuth. Za kadencji dyrektorskiej Conrieda do roku 1908 grano *Parsifala* w Metropolitan Opera aż 25 razy!



„Parsifal” na scenie Opery Leśnej w Sopocie, 1928 / Milka Ternina (1863 – 1941) w roli Kundry

Entuzjastyczne przyjęcie *Parsifala* przez publiczność nowojorską skłoniło impresaria Henry'ego W. Savage'a do wykorzystania sytuacji. Postarał się on o angielski przekład libretta, skompletował zespół i wyruszył z *Parsifalem* z Bostonu do wielkich miast amerykańskich. Kierownikiem muzycznym tej wyprawy był Walter H. Rothewell. Sukces był tak wielki, że Savage wynajął również salę Metropolitan Opera na swoje przedstawienia. Gdyby nie to, że zespół opery nowojorskiej wracał po letniej przerwie do swojej siedziby, Savage grałby tam pewnie *Parsifala* jeszcze przez wiele miesięcy. Solistami podczas tego tournée byli m.in. Francis McLennan (Parsifal), Putnam Griswold (Gurnemanz) oraz Louise Kirkby-Lunn (Kundry). Również Maurice Grau, pochodzący z Brna, umieszczał zawsze w repertuarze *Parsifala* za swej kadencji dyrektorskiej w MET. Wiązał zwykle te przedstawienia z terminami świąt amerykańskich: Dziękczynienia, rocznicą urodzin Lincolna czy Waszyngtona. Do chwili wygaśnięcia praw autorskich w Niemczech dano w sumie w nowojorskiej Metropolitan Opera 44 przedstawienia misterium Wagnera.

W Europie także miały miejsce wykonania *Parsifala* przed 1914 rokiem. W kościele św. Elżbiety we Wrocławiu grano dzieło w formie oratorium w 1900 roku. Arturo Toscanini włączył fragmenty do programu koncertowego La Scali w dniu 12 kwietnia 1903 r. Było to wykonanie w języku włoskim, a śpiewali m.in.: Lucia Silvestri (Kundry), Giuseppe Borgatti (Parsifal), Giulio Rossi (Gurnemanz) oraz Antonio Scaniani (Amfortas).

13 lutego 1913 r. odbyło się „prywatne” wykonanie *Parsifala* w Monte Carlo. Była to „magiczna” data, bo w tym dniu minęło dokładnie 30 lat od śmierci Wagnera. W niektórych krajach uważano więc, że dokładnie w tym dniu wygasają prawa autorskie, nie zaś dopiero po upływie roku kalendarzowego 1913. Tak więc 13 lutego 1913 r. grano też po raz pierwszy *Parsifala* na scenie w Zurychu pod dyrekcją Lothara Kemptera, a w Buenos Aires w tym samym dniu prezentowano dzieło w języku włoskim. 8 września 1913 r. odbyło się włoskojęzyczne przedstawienie w Rio de Janeiro. W obu południowoamerykańskich miastach dyrygował Gino Marinuzzi.

Wbrew powszechnej opinii, nawet w Niemczech sięgano do *Parsifala* przed 1914 rokiem poza festiwałem w Bayreuth. Ernst von Schuch (który później przygotowywał m.in. prapremierę *Manru* Paderewskiego) włączył w 1884 r. trzeci akt do koncertu symfonicznego w Dreźnie i nikt nie miał z tego powodu pretensji. Śpiewali tam m.in. Therese Malten i Heinrich Gudehus, którzy interpretowali już swoje role na festiwalu w Bayreuth. *Parsifal* grany był też w teatrze dworskim w Monachium, gdzie w latach 1884 i 1885 zorganizowano osiem specjalnych przedstawień dla Ludwika II.

Pierwsze wykonanie fragmentów *Parsifala* w Polsce miało miejsce w warszawskiej Filharmonii 3 grudnia 1904 r.; solistami byli śpiewacy z różnych krajów, jak: Erik Schmedes (Parsifal), Felia Litvinne (Kundry), Giuseppe Kaschmann (Amfortas i Klingsor), Konrad Zawilowski (Gurnemanz). Soliści śpiewali po francusku (!), a chór po polsku. (Dzieje *Parsifala* w Polsce omawia w naszym programie Józef Grubowski – przyp. red.).

Holenderskie Towarzystwo Wagnerowskie wystawiało *Parsifala* w Amsterdamie w latach 1906, 1908 i 1912. Śpiewali m.in. Einar Forchhammer (Parsifal), Felia Litvinne (Kundry), Robert Blass (Gurnemanz) i Richard Breitenfeld (Amfortas), a dyrygował Henri Viotta. Rzecz



„Parsifal” na scenie Metropolitan Opera z udziałem Margaret Harshaw (Kundry) i Seta Svanholma (Parsifal), Nowy Jork 1960

dziwna, że w związku z tymi wykonaniami nie było ani większego rozgłosu, ani też poważniejszych protestów.

Po 1914 roku zarówno w Niemczech, jak i w większości innych krajów *Parsifal* cieszył się niesłabnącym powodzeniem. Grano go najczęściej w okresie wielkanocnym, przeważnie w Wielki Piątek. Grono wykonawców związanych z tym dziełem było i jest niewielkie. Tak np. w latach 1926-1948 wielki tenor duński Lauritz Melchior występował na scenie Metropolitan Opera w roli tytułowej aż w 40 przedstawieniach. W Bayreuth również niewielu tenorów wykonywało tę rolę; w latach powojennych dla przykładu m.in. Wolfgang Windgassen, Ramon Vinay, Hans Beirer, Jess Thomas, James King, René Kollo, Peter Hofmann i Siegfried Jerusalem, a ostatnio również Plácido Domingo. Nie śpiewał *Parsifala* ani w Bayreuth, ani też gdzie indziej jeden z największych tenorów wszystkich czasów – Jan Reszke (Jean de Reszke), chociaż bardzo tego pragnął. Nie przyjął on zaproszenia do Bayreuth z bardzo prozaicznej przyczyny. Królowa Anglii Wiktoria, z którą Reszke był zaprzyjaźniony (jakież to były czasy!) nie chciała, by śpiewał przed Kaiserem niemieckim, którego nienawdziła. Śpiewał natomiast



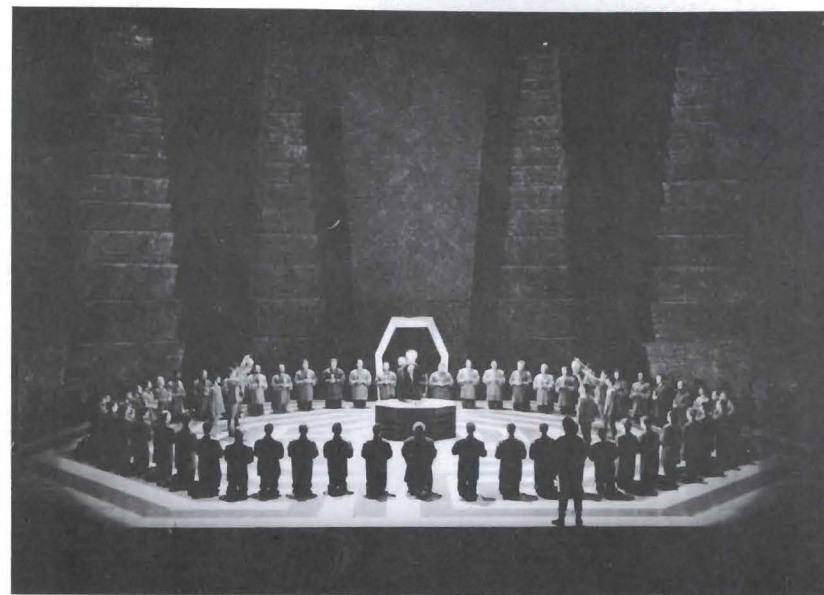
„Parsifal” w inscenizacji Jeana-Claude’a Ribera, Bonn 1985

za granicą *Parsifala* inny tenor pochodzący z Polski – Józef Mann, tragicznie zmarły w Berlinie w 1921 r. podczas przedstawienia *Aidy* na scenie Staatsoper.

Percepcja *Parsifala* od samego początku była kontrowersyjna. Najbardziej negatywnie oceniał to dzieło Friedrich Nietzsche. Nie było ono też tak bardzo faworyzowane w III Rzeszy, jak się to powszechnie sądzi, a pomijano je w NRD. Aspekty polityczne *Parsifala* poruszył w filmie z 1982 r. Hans-Jürgen Syberberg, u którego cała akcja rozgrywa się w wyobraźni Wagnera jako dramat idei. Klingsor reprezentuje tam antymyśliciela, który symbolizuje nadużycie wielkich idei: począwszy od Chrystusa, a skończywszy na Marksie. Film Syberberga to rzecz o niechwalebnej historii Niemiec.

Od samego początku dochodziło do nadużyć popularności *Parsifala*. Powstawały pisma i restauracje nazywane tym imieniem. Nie cofano się nawet przed produkcją przedmiotów codziennego użytku o tej nazwie. Dziś na szczęście wszystko to należy już do przeszłości i *Parsifal* Wagnera uważany jest wyłącznie za wielkie dzieło teatru muzycznego.

Carl H. Hiller



„Parsifal” w inscenizacji Wolfganga Wagnera, Bayreuth 1989

PARSIFAL w Warszawie W Dolinie Szwajcarskiej, podczas jednego z koncertów, które prowadził Benjamin Blise, wykonany został utwór wówczas zupełnie w Warszawie nie znany: uwertura do opery *Tannhäuser* Richarda Wagnera. Na widowni, obok Stanisława Moniuszki, siedział Aleksander Poliński, późniejszy historyk i wybitny krytyk muzyczny. Po latach przekazał on Piotrowi Rytłowi, co powiedział wówczas Moniuszko: „Tak, tak, muzyka wspaniała, orkiestracja imponująca. Ale gdyby u nas ktoś napisał coś podobnego, to by go raczej wyśmiano za pomysły harmoniczne, tak nowe i świeże, nam obce, za potęgę brzmienia, która nawet w ogrodzie oszalałaby słuchacza. Ale to jest muzyk, ten Wagner, niech go kule biją!”.

A jednak droga dzieł Wagnera na nasze sceny była trudna, długa, żmudna. Brakowało i dyrygentów, i wykonawców ról wagnerowskich. Po wielu latach oczekiwań, 19 lipca 1879 r. po raz pierwszy przedstawiony został w Warszawie *Lobengrin*. Wspaniały włoski kapelmistrz, a zarazem dyrektor opery w Teatrze Wielkim, Cezar Trombini wystawił tę operę w polskim tłumaczeniu Aurelego Urbańskiego. Po Trombinim dyrekcję objął Czech Josef Rebiček (Józef Rzebiček), który wprowadził na scenę warszawską drugi utwór Wagnera *Tannhäusera*. Utalentowany ten dyrygent organizował również w Teatrze Wielkim koncerty symfoniczne, podczas których wykonał po raz pierwszy w Polsce marsza żałobnego ze *Zmierzchu bogów*, introdukcję do *Śpiewaków norymberskich* i *Parsifala*, uwertury do oper *Rienzi*, *Holender tulacz*, a także *Pożegnanie Wotana z Brunildą* i *Cwałowanie Walkirii*. Również Emil Młynarski do swoich koncertów symfonicznych w Teatrze Wielkim (jeszcze przed otwarciem Filharmonii) wprowadzał różne fragmenty z dzieł Wagnera. Wreszcie 24 lutego 1903 r. Teatr Wielki wystąpił z premierą *Walkirii* pod dyrekcją Vittorio Podestiego i w reżyserii Władysława Floriańskiego.

Fragmenty dzieł Wagnera grywano również w Filharmonii, począwszy od jej otwarcia (1901). Tu także zasłużył się Emil Młynarski, prezentując Warszawie już 31 grudnia 1901 r. koncertową wersję pierwszego aktu *Walkirii*. Dopiero później dyrektor Aleksander Rajchman wpadł na pomysł estradowego wystawienia *Parsifala*.

Zanim jednak do tego doszło, 18 listopada 1904 r. odbył się w Filharmonii wielki koncert symfoniczny pod dyrekcją Siegfrieda Wagnera, syna wielkiego Richarda i po kądzieli wnuka Franciszka Liszta. Prasa uznała, „że ukazanie się szczęśliwego spadkobiercy tak głośnych imion w świecie muzycznym wzbudziło pewną sensację i skutecznie przyczyniło się do zapelnienia sali koncertowej”. Program imponował dziełami Warszawie dotychczas nie znanymi, jak: poemat symfoniczny *Orfeusz* Liszta, a z kompozycji Siegfrieda Wagnera – trzy wyjątki z jego oper: uwerturę z *Bärenhäutera*, preludium z *Kobolda* i walca z *Księcia Wildfanga*. Poliński recenzował: „Jako kapelmistrz, Zygfryd Wagner wykazał dużo uzdolnienia specjalnego w tym kierunku. Obdarzony pamięcią równie nadzwyczajną, jak jego ojciec i dziadek, prowadził orkiestrę, nie posilując się partyturą, wprawnie, przytomnie i spokojnie; tempa daje wyborne i doskonale, wydobywa z orkiestry efekty cieniowania artystycznego. Prócz dzieł wyżej wymienionych, dyrygował tak cennymi perłami twórczości swego ojca, jak: wstęp do *Śpiewaków norymberskich*, marsz żałobny ze *Zmierzchu bogów*, uwertura do *Tannhäusera* oraz wspaniała *Idylla Zygfryda* (napisana na jego urodziny przez uszczęśliwionego tym ojca). Odtworzenie tych pereł, zgodnie ze wskazówkami przekazanymi utalentowanemu

Richard Wagner

ВАРШАВСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

Сезонъ 1904/5

Въ **Понедѣльникъ**, 22 ноября 1904 въ 8¼ ч. в.

ВТОРОЙ и ПОСЛѢДНІЙ РАЗЪ:

ПАРСИФАЛЬ

Мистерія Ричарда ВАГНЕРА въ 3 картин.

Оркестръ увеличенъ до 90 чел. подъ управл. Люд. Челянскаго. Смѣшанные хоры Филармоніи, усиленные участіемъ хора Меры и дѣтскаго. Смѣшан. хоръ и дѣтскій подготовлены проф. М. Суринскимъ.

Хоръ Меры подготовленъ директоромъ С. Носковскимъ.

FILHARMONIA WARSZAWSKA

Sezon 1904/5

W **Понедzialek**, 5 grudnia 1904 o g. 8¼ w.

DRUGI i OSTATNI RAZ:

PARSIFAL

Misterjum Ryszard. WAGNERA w 3 obrazach.

Оркестра powiększona do 90 osób pod dyrekcją Lud. Czelańskiego. Chóry mieszane Filharmonji, wzmocnione udziałem chórów liry i dzieciennego. Chór mieszany i dziecienny przygot. prof. M. Surzyński.

Chór liry przygotował dyrektor Z. Noskowski.

PARSIFAL

TEATRY MIEJSKIE



TEATR WIELKI
OPERA

SOBOTA, DNIA 24 MARCA 1928 r.

o godz. 6-ej wiecz.

PARSIFAL

Uroczyste misterjum sceniczne w 3-ch aktach (7-miu odsłonach)
RYSZARDA WAGNERA

AMFORTAS	EUGENIUSZ MOSSAKOWSKI		JANINA ORLOWSKA
TITUREL	ZYGMUNT MOSSOCZY	GIERMKOWIE	TEODOZJA SKONIECZNA
GURNEMANTZ	ALEKSANDER MICHALOWSKI		M. IURYCY JANOWSKI
PARSIFAL	STANISLAW GRUSZCZYŃSKI		
KLINGSOR	M. PALEWICZ-GOLEJEW-SKI		M. IRYLA KARWOWSKA
KUNDRY	MARJA BUDZISZEWSKA	DZIEWCZĘTA-KWIATY	JANINA ORLOWSKA
RYCERZE	GUSTAW IVO		ELIENA JURKIEWICZ
	JANUSZ POPLAWSKI		EUGENJA HOFFMAY
			ZOFJA SZYMBORSKA
			ZOFJA WĘGRZYŃOWNA

Rycerze Graala i Giermkowie. Dziewczęta-kwiaty.

Obraz I: OKOLICY ZAMKU GRAALA. Obraz II: SALA NA ZAMKU GRAALA. Obraz III: WIEŻA ZAKŁĘTI GO ZAMKU KLINGSORA. Obraz IV: CZARODZIEJSKI OGRÓD ZAMKU KLINGSORA. Obraz V: FIJNY ZAMKU KLINGSORA. Obraz VI: OSIEDLE GURNEMANTZA. Obraz VII: SALA ZAMKU GRAALA.

DEKORACJE KAUTSKIEGO i ROTTONARA WYKONANE W WIEDNIU W 1913 ROKU.

KAPELMISTRZ: EMIL MŁYNARSKI REŻYSERJA I INSCENIZACJA: ADOLF POPLAWSKI
INSCENIZACJA TECHNICZNO-DEKORACYJNA: ST. JASIŃSKI i J. WODYŃSKI
KIEROWNIK CHÓRU: JERZY SILLICH CHÓR DZIECI: A. SZCZYGIELSKI

PRZYGOTOWANIE MUZYCZNE: W. ELSZYK

DYREKTOR OPERY.
EMIL MŁYNARSKI

UWAGA: O godz. 8-ej po ukończeniu II-go obrazu godzinna przerwa.
Początek III-go obrazu punktualnie o godz. 9-ej.
Między V a VI-tym obrazem 15-to minutowa przerwa.

kapelmistrzowi zarówno przez nieśmiertelnego jego rodzica, jak i najsłynniejszych wagnerzystów, wywarło wrażenie ogromne”.

W dwa tygodnie później, 3 grudnia 1904 r. odbyło się w Filharmonii koncertowe wykonanie *Parsifala* z niewielkimi skreśleniami w partyturze. Z treścią i znaczeniem dzieła zapoznaly słuchaczy sprawozdania Zygmunta Noskowskiego z aktualnych widowisk w Bayreuth oraz drukowane w „Echu Muzycznym” studium Walerego Gostomskiego.

Wyobraźmy sobie ogromną estradę Filharmonii, zalaną po brzegi chórem. Na estradzie stało 110 osób chóru mieszanego, 70 członków chóru „Lira” i 24 chłopców z chóru dziecięcego. Za nim u stóp organów – orkiestra. Przed chórem na balkonowym wzniesieniu – dyrygent czeski Ludvík Čelánský (Czelański), górujący nad śpiewakami i muzykami. Po lewej i prawej stronie – soliści:

„Rola tytułową śpiewał Duńczyk Eryk Schmedes, pierwszy tenor opery cesarskiej w Wiedniu, śpiewak obdarzony głosem silnym, brzmiącym barytonowo i technicznie wyćwiczonym doskonale, a z wymaganiami Wagnera obznajmiony dokładnie”. W Bayreuth śpiewał tę rolę kilkakrotnie, wykonywał ją również w Paryżu.

„Rola Amfortasa, może najpiękniejszą w *Parsifalu*, z wielkim uczuciem i stylem, odtwarzał tak znakomity artysta, jak Giuseppe Kaschmann, wykonawca tej roli na festiwalu w Bayreuth w latach 1894-1896”. Był również wykonawcą roli Klingsora.

„Partię Kundry objęła primadonna opery paryskiej p. Felia Litvinne, śpiewaczka obdarzona niezwykle pięknym, silnym, dźwięcznym i wyrobionym sopranem. Wykonanie przez nią tej roli, a głównie niezmiernie trudnego duetu z Parsifalem w akcie drugim, nosiło wszystkie cechy wysokiego artyzmu śpiewaczego”.

„P. Konrad Zawilowski niemniej wybornie odtworzył rolę Gurnemanza urozmaicając szczęśliwie jednostajność nastroju tej roli cieniowaniem efektownym i umiętnym”.

Wszyscy soliści śpiewali po francusku. „Chóry okazały się godnymi wszelkiej pochwały, a więc największej nawet. Śpiewały bowiem nadzwyczajnie rytmicznie, cieniowały równo, a słowa tekstu polskiego wymawiały bardzo wyraźnie. Orkiestra kierowana batutą p. Czelańskiego świetnie wywiązała się z niezmiernie trudnego zadania.

W poniedziałek, dnia 5 grudnia 1904 r. *Parsifal* sprowadził ponownie tłumy publiczności do Filharmonii. Potężne dzieło wypadło znakomicie. Soliści i orkiestra stali na wysokości wielkiego zadania, a chóry trzymały się dzielnie i były czynnikiem prawdziwie artystycznym w Filharmonii”.

W 1908 r. dyrygent czeski Emil Řezníček poprowadził na scenie Teatru Wielkiego dwie następne wagnerowskie premiery: *Holendra tulacza* oraz *Śpiewaków norymberskich*.

W lutym 1914 r. *Tristan i Izolda* oraz *Parsifal* były tematem odczytów Cezarego Jellenty. Dyrekcja Teatru Wielkiego zapowiedziała natomiast wystawienie fragmentu *Parsifala* (*Zamek Graala*). „W Wiedniu zamówiono dekoracje imponujących rozmiarów i pełnej kolorytu malowniczości”. Prasa podała również, że „arcydzieło wagnerowskie ukaże się w całości na początku sezonu przyszłego; tym razem jako przedsmak jesiennej biesiady, publiczność będzie miała sposobność ujrzeć obrazu, wywierającego głębokie wrażenie”. Postać Amfortasa

odtworzył w nim Waclaw Brzeziński, a obok wystąpili: Adam Ostrowski, Zygmunt Mossoczy i Mikołaj Lewicki. Reżyserował Mikołaj Lewicki, a dyrygował Pietro Cimini. Aleksander Poliński napisał wówczas: „o wartości tego obrazka mówić dziś nie ma potrzeby; będzie o niej mowa w sprawozdaniu z pierwszego przedstawienia *Parsifala*”. Niestety, do premiery w planowanym terminie nie doszło. Teatr liczył na Ignacego Dygasa w roli Parsifala, ale wybitny tenor wyjechał wkrótce do Moskwy, gdzie zaproponowano mu występy na znacznie korzystniejszych warunkach finansowych. Gdy zaś do tego w sierpniu 1914 r. wybuchła I wojna światowa, przysł ostatecznie sen o wystawieniu *Parsifala*.

W 1919 r. dyrekcję Teatru Wielkiego objął Emil Młynarski i dzieła Wagnera ponownie zaczęły pojawiać się na warszawskiej scenie. 24 stycznia 1921 r. odbyła się premiera *Tristana i Izoldy*, a 16 stycznia 1925 r. wprowadzono do repertuaru *Zygfryda*. Nadszedł wreszcie rok 1927...

Nie cofający się przed ogromnymi trudnościami Emil Młynarski, współpracując z reżyserem Adolfem Poplawskim, dał 27 marca 1927 r. premierę *Parsifala*. Adaptacja wykonanych wcześniej w Wiedniu dekoracji spoczywała w rękach artystów malarzy: Stanisława Jasińskiego i Józefa Wodyńskiego. Kierownictwo chórów operowych sprawował D. Polzinetti, zaś chórów dziecięcych – A. Szczygielski. A oto wykonawcy głównych ról premierowego przedstawienia: Stanisław Gruszczyński (Parsifal), Maria Budziszewska (Kundry), Eugeniusz Mosakowski (Amfortas), Aleksander Michałowski (Gurnemanz), Zygmunt Mossoczy (Titur), Marian Palewicz-Golejewski (Klingsor).

Realizacja ta wzbudziła uznanie i szacunek. Inscenizacja Adolfa Poplawskiego „zdobyła się na czyn nie tylko ze znamiem wielkiego artyzmu, ale w drugim obrazie aktu pierwszego potrafiła się tak z duchem utworu połączyć, że poezja Wagnera ogarniała słuchacza całą swą przenikliwością i całym swym czarem. Ten drugi obraz był kreacją o takim wyrazie, jakiego nie spotyka się często na scenie opery”.

Kompozytor i krytyk muzyczny Felicjan Szopski pisał: „Orkiestra zdobyła się na rzecz miary niecodziennej. Tu szczególnież znać rękę Emila Młynarskiego. Kto wie ile talentu, wiedzy, doświadczenia i pracy trzeba było włożyć w takie przygotowanie partii orkiestrowej *Parsifala*, nie może powstrzymać się od słów głębokiego uznania. Młynarski spełnił z orkiestrą obowiązek swój w taki sposób, jak to być może udziałem tylko najpoważniejszych i najwybitniejszych artystów. Tego rodzaju wprowadzenie *Parsifala* na scenę warszawską jest dla niego i dla naszego życia muzycznego chlubą”.

„Interpretacja p. Marii Budziszewskiej wykazała osiągnięty w zupełności rezultat zrozumienia tragicznej dwoistości Kundry, podkreślony grą pełną siły i przechodzącą daleko poza szablony operowe. Była obawa czy partia Kundry nie będzie dla jej głosu zbyt niską. Okazało się jednak, że niskie dźwięki wystudiowane były z wielką starannością, brzmiały czysto i dobrze. Poziom artystyczny, jaki osiągnęła w kreacji tak trudnej młoda ta artystka, mówi jak najlepiej o jej talencie”.

„O Michałowskim wiedzieliśmy dobrze, że jego postawienie sprawy będzie miało znaczenie wybitne. To też nie jest to niespodzianką wcale, co nam stworzył jako pelen szczerego,



Stanisław Gruszczyński, pierwszy warszawski Parsifal (górne zdjęcia)

Eryk Schmedes, pierwszy wykonawca Parsifala w wersji koncertowej w Warszawie (tu w roli Zygryda)

Scena z pierwszej inscenizacji „Parsifala” w Teatrze Wielkim z udziałem: Eugeniusza Mossakowskiego (Amfortas), Aleksandra Michalowskiego (Gurnemanz) i Stanisława Gruszczyńskiego (Parsifal), Warszawa 1927

prostego, a szlachetnego i podniosłego wyrazu w roli Gurnemanza, przy tym głosem tak pięknym”.

„Amfortas Mossakowskiego miał siłę dramatyczną, która zdradzała niezwykle pogłębienie się jego talentu. Z tym pogłębieniem związane zalety wokalne, jakie u p. Mossakowskiego są znane, łączą się w całość kreacji pod każdym względem bardzo wartościowej”.

„Parsifal Gruszczyńskiego był w swym wyrazie bardzo trafny od chwili pierwszej epoki nieświadomości, w jakiej go poznajemy, przez doskonale odegraną scenę z Kundry, do czasu skupienia świętego, w jakim, po błędnej wędrówce, przybywa do celu”.

Emil Młynarski dyrygował *Parsifalem* do końca swej dyrekcji 14 razy w niezmienionej obsadzie. Później pałeczkę dyrygencką przejął jego następca na stanowisku dyrektora Teatru Wielkiego – Piotr Stermich (Stermicz-Valcrocciata). W czterech przedstawieniach *Parsifala* przez niego prowadzonych tylko Jan Romejko zastąpił Mossakowskiego w roli Amfortasa.

Gdy 29 marca 1931 r. *Parsifalem* zadyrygował wreszcie Walerian Bierdiajew, wróciła na scenę ta sama obsada ról głównych, jaką podziwiała Warszawa podczas premiery. Drobne zmiany nastąpiły jedynie w mniejszych rolach. Wkrótce jednak znakomity nasz tenor Stanisław Gruszczyński odszedł na emeryturę. 22 marca 1934 roku Bierdiajew wprowadził czterech nowych wykonawców: Antoniego Golebiowskiego (Parsifal), Franciszkę Płatówną (Kundry), Romana Wrągę (Tituel) i Janusza Brodnickiego (Klingsor). Z wcześniejszej obsady pozostał tylko Mossakowski i Michalowski. Nadzór reżyserski nad pięcioma wykonaniami przejął teraz Mikołaj Lewicki.

Ostatnie przed wojną wznowienie *Parsifala* miało miejsce 9 marca 1937 r. za dyrekcji Jerzego Mazarakięgo. Bierdiajew z Popławskim zaprezentowali wtedy jeszcze pięć przedstawień. Wrócił do swojej roli Stanisław Gruszczyński. A obok niego występowali: Franciszka Płatówna (Kundry), Aleksander Michalowski (Gurnemanz) i Edward Bender (Tituel).

Recenzent „Expressu Porannego” zanotował: „Przedstawienie *Parsifala* wypadnie nam zaliczyć do najlepszych wieczorów operowych w tym sezonie. Okazuje się, że nawet i w dzisiejszych trudnych warunkach bytowania Opery, są jeszcze szlachetne i godne pozycje repertuarowe (...). Tym razem zrobiono wysiłek rzetelny i obmyślono go z sensem. Wykonanie było po prostu bardzo dobre, trzeba nawet przyznać, że w danych warunkach nie można było zrobić więcej ani lepiej, co jest chyba największą pochwałą. Dyrektor Bierdiajew przeszedł samego siebie, tak się pięknie „rozkręcił”, że orkiestry słuchało się z rozkoszą. Stanisławowi Gruszczyńskiemu należą się słowa gorącego uznania za rolę tytułową, pięknie opracowaną i zniewalającą szczerością wyrazu. Chapeau bas przed tą kreacją! Obok tego prawdziwego, szlachetnego artysty – p. Franciszka Płatówna jako Kundry wzbudza zasłużony respekt dla przejmującej wyrazistości śpiewu i gry. Doskonali Amfortas – Eugeniusz Mossakowski, dobry Gurnemanz – Aleksander Michalowski, wcale udany Klingsor – Kazimierz Czekotowski, dopełniają się wzajemnie, przyczyniając się do pełnego powodzenia całości, która idzie sprawnie i estetycznie”.

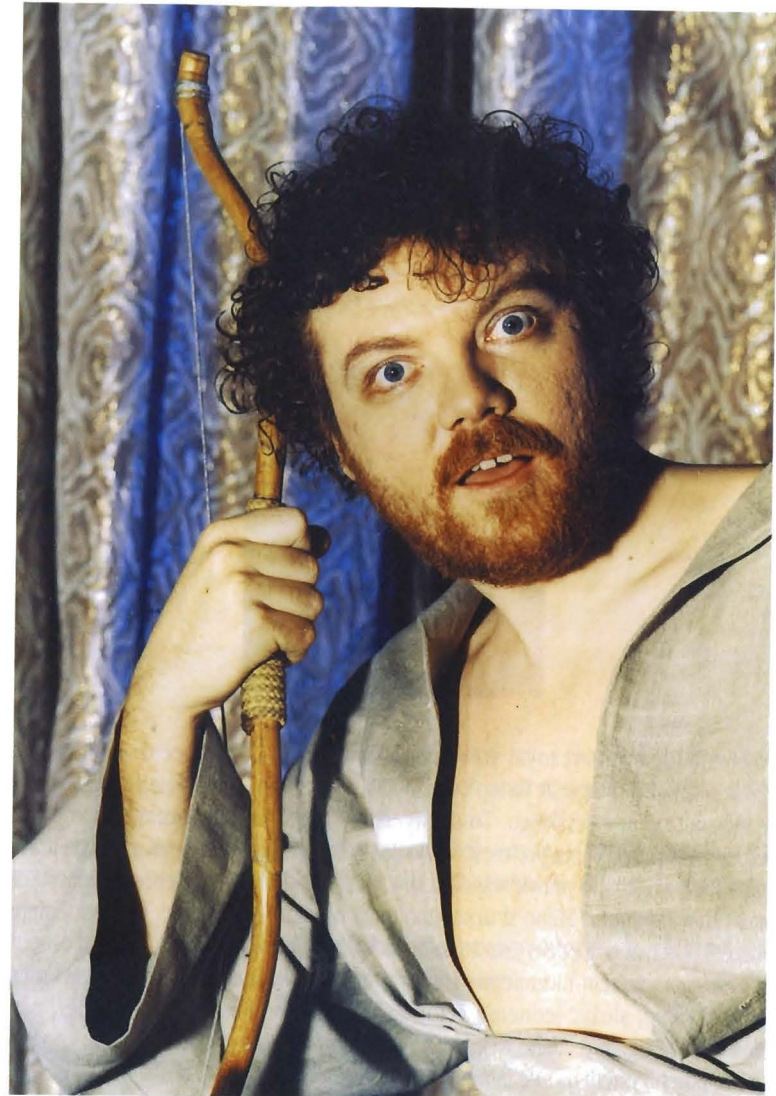
Jestem przekonany, że powrót *Parsifala* na scenę Teatru Wielkiego po 56 latach od jego ostatnich przedstawień zyska sobie nie mniejsze uznanie.

Józef Grubowski

Dyskografia PARSIFALA Śpiewacy wymienieni są według następującej kolejności wykonywanych partii: Parsifal, Amfortas, Tituel, Gurnemanz, Klingsor, Kundry.

1950 FOYER (FO 1002), wersja CD IMS (Mdr 36041) – VERONA 27085/87; A.Badelli, R.Panerai, D.Lopatto, B.Christoff, G.Modesti, M.Callas; Chór i Orkiestra RAI w Rzymie, V.Gui – dyr. Rejestracja wykonania radiowego 20-21 XII 1950, wersja skrócona przygotowana przez Giovanniego Pozzę, śpiew w jęz. włoskim. **1951** DECCA (6 35006); W.Windgassen, G.London, A.van Mill, L.Weber, H.Uhde, M.Mödl; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, H.Knappertsbusch – dyr. Nagrania dokonano podczas spektakli. **1953** MELODRAM (Mel 533) – RODOLPHE (RP 12378-81), wersja CD IONS (RPC 32516-7); R.Vinay, G.London, J.Greindl, L.Weber, H.Uhde, M.Mödl; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, C.Krauss – dyr. Rejestracja spektaklu. **1956** MELODRAM (Mel 563) – CETRA (?); R. Vinay, D.Fischer-Dieskau, H.Hotter, J.Greindl, T.Blankenheim, M.Mödl; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, H.Knappertsbusch – dyr. Rejestracja spektaklu. **1958** MELODRAM (Mel 583); H.Beirer, E.Wächter, J.Hines, J.Greindl, T.Blankenheim, R.Crespin; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, H.Knappertsbusch – dyr. Rejestracja spektaklu. **1960** MELODRAM (Mel 018); H.Beirer, T.Stewart, T.Adam, J.Greindl, G.Neidlinger, R.Crespin; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, H.Knappertsbusch – dyr. Rejestracja spektaklu. **1962** PHILIPS (6747 250) – MELODIJA 33 D 033809-18, wersja CD PHILIPS (416 390 2); J.Thomas, G.London, M.Talvela, H.Hotter, G.Neidlinger, I.Dalis; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, H.Knappertsbusch – dyr. Nagrania dokonano podczas spektakli. **1970** DEUTSCHE GRAMMOPHON (2740 143), wersja CD DG (435 718 2); J.King, T.Stewart, K.Ridderbusch, F.Crass, D.McIntyre, G.Jones; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, P.Boulez – dyr. Nagrania dokonano podczas spektakli. **1972** DECCA (Set 550-4), wersja CD DECCA (417 143 2); R.Kollo, D.Fischer-Dieskau, H.Hotter, G.Frick, Z.Kélemén, Ch.Ludwig; Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker, G.Solti – dyr. **1980** DEUTSCHE GRAMMOPHON (2741 002), wersja CD DG (413 347 2); P.Hofmann, J.van Dam, V.von Halem, K.Moll, S.Nimsgern, D.Vejzovic; Chór Deutsche Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, H.von Karajan – dyr. **1982** ERATO (Num 750105), wersja CD ERATO (2292-45662 2); R.Goldberg, W.Schöne, H.Tschammer, R.Lloyd, A.Haugland, Y.Minton; Chór Filharmonii Czeskiej, Orkiestra Filharmoniczna Monte-Carlo, A.Jordan – dyr. Nagranie zostało wykorzystane jako ścieżka dźwiękowa w filmie H.J.Syberberga. **1984** EMI (HMV 270178-82) wersja CD EMI (CDC 7 49182-6 2); W.Ellsworth, P.Joll, D.Gwynne, D.McIntyre, N.Folwell, W.Meier; Chór i Orkiestra Opery Walijskiej, R.Goodall – dyr. **1985** PHILIPS (416 842), wersja CD PHILIPS (416 842 2); P.Hofmann, S.Estes, M.Salminen, H.Sotin, F.Mazura, W.Meier; Chór i Orkiestra Festiwalu w Bayreuth, J.Levine – dyr. Nagrania dokonano podczas spektakli. **1991** TELDEC (9031 74448 2); S.Jerusalem, J.van Dam, M.Hölle, G.von Kannen, J.Tomlinson, W.Meier; Chór Staatsoper Berlin, Berliner Philharmoniker, D.Barenboim – dyr. Na dyskach wizyjnych firmy PHILIPS (070 410 1) istnieje zapis spektaklu z Bayreuth z 1981 roku, w którym biorą udział śpiewacy nieobecni w żadnym innym nagraniu: S.Jerusalem, B.Weickl, M.Salminen, H.Sotin, L.Roar, E.Randova, dyryguje – H.Stein.

Zestawił *Marek Stachyra*



Sylwester Kostecki w roli Parsifala, Warszawa 1993

Od dyrygenta *Parsifal* jest dziełem absolutnie fascynującym. Pod każdym względem. Gdyby odrzucić jego barokowo-literackie i pseudomistyczne naleciałości, byłby to chyba Wagner najbliższy naszemu czasom. Tak naprawdę bowiem, filozofię tego dzieła można wyjaśnić w prosty sposób: opowiada ono o stanie totalnego zagrożenia.

Nie ma świętej włóczni – i nagle świat rycerzy św. Graala staje w obliczu groźby całkowitego rozkładu. Można by powiedzieć, że został zdruzgotany, a rycerze snują się niczym zblakani na pustyni. Trzeba kogoś zupełnie z zewnątrz, by przywrócił ich życiu. Gdy zatem *Parsifal* pojawia się w trzecim akcie z włócznią w rękę, dopiero wtedy świat powraca do normy – ze źródła bije woda, zielenieje trawa, a na drzewach pojawiają się liście...

To Kundry objawia młodzieńcowi samego siebie. I to w dwójnasób. Zaczyna on rozumieć kim jest naprawdę, ale rozumie też cierpienia matki, Amfortasa, całej ludzkości. W tym momencie musi jednak wypełnić obowiązek: chwytając włócznię – symbol władzy, panowania nad światem. Aby to uzyskać, zmuszony jest odrzucić kobietę. Dokonuje politycznego wyboru. Czyż nie jest w tym współczesny?



Pod względem muzycznym również można wiele powiedzieć o współczesności *Parsifala*. Zwróćmy uwagę, że wstęp i pierwsza scena w świątyni są silnie związane rytualnymi wymogami stanu rycerskiego. To się wyraźnie słyszy. Można zrozumieć kompozytora: dopiero „czysty prostak” ma przynieść wyzwolenie... Ale w partii Amfortasa słychać już także coś zupełnie innego – to prawie współczesny, bardzo „młody” sposób pisania muzyki. Albo chromatyka w *Parsifalu*! Mimo iż uznawano to za zupełnie niemożliwe, przecież kompozytor poszedł pod tym względem jeszcze dalej niż w *Tristanie*!

Parsifal jest zarazem niezmiernie trudnym zadaniem dla dyrygenta. Wszystko musi tu działać wspólnie, służyć jednemu celowi... Wielki kapelmistrz Erich Kleiber, gdy go chwalono za szczególnie udane wykonanie wagnerowskiego arcydzieła, mawiał: „po prostu dobry Pan Bóg przyszedł na salę i usiadł mi za plecami”.

Ale nawet dobry Pan Bóg nie może być każdego wieczora w każdym teatrze. Bywa jednak, że się pojawia. I wtedy można naprawdę poczuć się szczęśliwym. Takie właśnie jest to dzieło.

Antoni Wicherek

Od reżysera Dlaczego reżyseruję *Parsifala* w Warszawie? Nie miałem wyboru! I nie chodziło mi o honor – choć jest to dla mnie honorem. Nie kierowała mną również idea wymiany między niemieckim i polskim teatrem, chociaż współpraca dyrektora Sławomira Pietrasa z moim teatrem w Niemczech trwa już od wielu lat. Chodzi mi raczej o efekt tej pracy.

Właśnie dlatego znalazłem się w samym sercu kraju moich sąsiadów, w Teatrze Wielkim w Warszawie, a tętno tego miasta stało się moim tętnem. Mieszkalem tu i pracowałem nad wielkim, niemieckim dziełem muzycznym mojego imiennika, najdoskonalszą kompozycją Richarda Wagnera. W mieście, tak ciężko zmaltretowanym przez Niemców.

Do czego zmierzałem przede wszystkim? Chciałem zgłębić istotę dramatu i jego charakter, opowiedzieć tę złożoną historię tak klarownie, jak prosta jest ona w istocie. Reżyser zobowiązany jest przede wszystkim do poszukiwania prawdy. Musi odrzucić to, co w dziele jest naleciałością mody, dotrzeć do jego sedna.

A sens tej opowieści jest bardzo prosty. Zakonowi grozi zagłada. Wszyscy czują się porzuceni, zagubieni, choć droga do oczyszczenia tkwi w nich samych. Nie panują nad sobą,



a bez tego żadna wspólnota nie jest możliwa. Wiedzą o tym i cierpią. Cierpią z powodu wzgardy świata i pogardy do samych siebie. Ratunek musi nadejść, nadzieja – prostota i doświadczenie zarazem, ale bez zmysłowości i cynizmu.

Kto to ogarnie? Nowo-ochrzczony, który poprzez ból – może – poznał co to litość? Czyż nie jest to współczesna opowieść? Czy uda się ująć ją tak trafnie w sto lat po śmierci Richarda Wagnera?

Opowiedzieć tę historię przejrzyście, nie kalecząc przy tym muzyki – to właśnie chciałem osiągnąć, przygotowując warszawską inscenizację *Parsifala*.

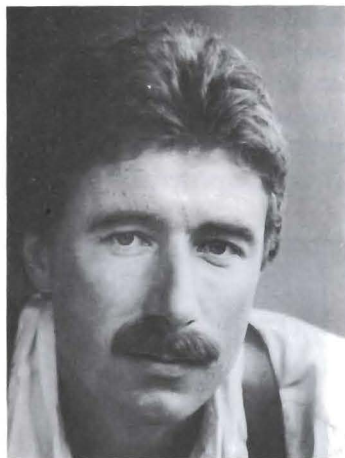
Klaus Wagner

Realizatorzy / Producers

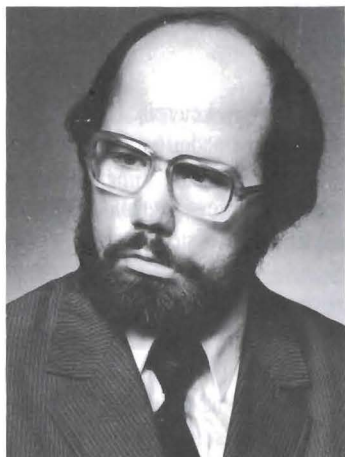
Kierownik muzyczny / Music director Antoni **Wicherek**

Reżyser / Director Klaus **Wagner**

Scenograf / Designer Thomas **Pekny**



Thomas Pekny



Bogdan Gola



Emil Wesołowski

Kierownik chóru / Chorus director Bogdan **Gola**

Ruch sceniczny / Choreographer Emil **Wesołowski**

Światła / Lighting designer Stanisław **Zięba**

Obsada / Cast

Amfortas

Wiesław **Bednarek**, Zenon **Kosnowski**, Zbigniew **Macias**

Titirel

Mieczysław **Milun**, Piotr **Nowacki**, Jerzy **Ostapiuk**

Gurnemanz

Aleksander **Teliga**, Włodzimierz **Zalewski**

Parsifal

Grzegorz **Caban**, Sylwester **Kostecki**, Roman **Węgrzyn**, Ryszard **Wróblewski**

Klingsor

Ryszard **Morka**, Piotr **Nowacki**, Bronisław **Pekowski**

Kundry

Joanna **Cortés**, Hanna **Lisowska**, Ryszarda **Racewicz**

I Rycerz Graala/ Knight of Grail

Józef **Stępień**, Ryszard **Wróblewski**

II Rycerz Graala/ Knight of Grail

Jan **Dobosz**, Czesław **Galka**, Mikołaj **Konach**

I Giermek/ Squire

Jeanette **Bożalek**, Grażyna **Ciopińska**

II Giermek/ Squire

Krystyna **Jaźwińska**, Elżbieta **Pańko**

III Giermek/ Squire

Stanisław **Kowalski**, Tomasz **Madej**, Bogusław **Morka**

IV Giermek/ Squire

Jacek **Parol**, Adam **Zdunikowski**

Solo altowe/ Alt solo

Krystyna **Jaźwińska**, Elżbieta **Pańko**

Dziewczęta-kwiaty/ Flower maidens

I grupa/ groupe

Zdzisława **Donat**, Jadwiga **Skoczył**

Jeanette **Bożalek**, Teresa **Krajewska**

Krystyna **Jaźwińska**, Elżbieta **Pańko**

II grupa/ groupe

Grażyna **Ciopińska**, Izabella **Kłosińska**

Krystyna **Wysocka-Kochan**, Hanna **Zdunek**

Anna **Lubańska**, Maria **Olkisz**, Anna **Vranova**

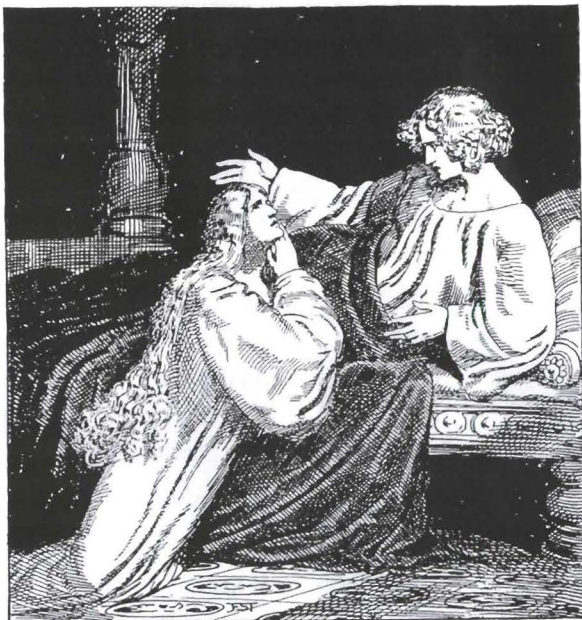
Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego

Choir and Orchestra of the Teatr Wielki

Dyrygent/Conductor

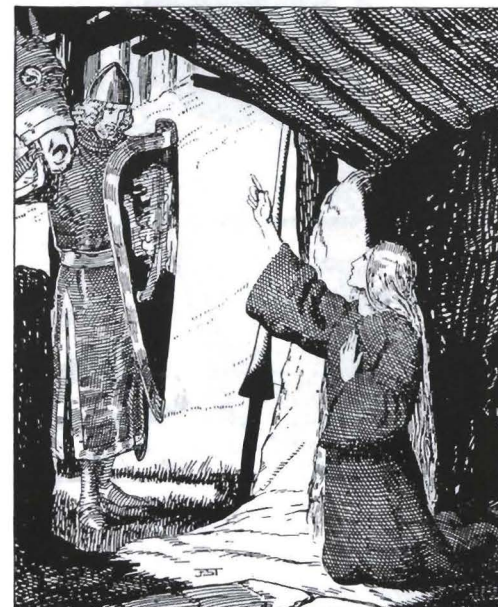
Antoni **Wicherek**

PARSIFAL. Treść misterium Rycerz Titurel otrzymał od aniołów świętego Graala, czarę, z której pił Chrystus podczas Ostatniej Wieczerzy i w którą zebrano jego krew, oraz włócznię, która przebiła ciało Chrystusa na Golgocie. Dla tych świętości zbudował Titurel zamek-świątynię i powołał zakon rycerzy. Czerpiąc cudowną moc z Graala, nieśli oni pomoc ofiarom ludzkiej niesprawiedliwości. O posiadanie relikwi zabiegał czarodziej Klingsor. Zbudował on w pobliżu świątyni pałac i założył czarodziejski ogród, gdzie dziewczęta-kwiaty uodziały rycerzy Graala. Na starość Titurel oddał rządy nad królestwem Graala swemu synowi Amfortasowi. Ten wyruszył przeciwko Klingsorowi, ale w ogrodzie czarownika uległ pokusom „czarodziejki” Kundry, przez co utracił świętą włócznię, a Klingsor ranil go nią. Cierpi Amfortas, rana jego nie goi się, bo tylko włócznia, która ją zadała, ma cudowną moc jej wyleczenia. Jednakże głos z nieba zwiastował mu ratunek tymi słowy: *czekaj wybrańca, a będzie nim przez litość świadom prostaczek czysty*.



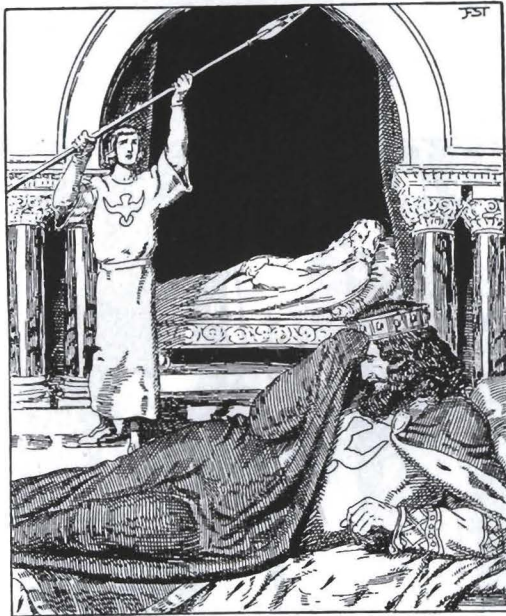
Akt I Leśna polana w pobliżu zamku Graala. Wniesiono cierpiącego Amfortasa, aby zażył kąpeli w świętej sadzawce. Przybywa dzika kobieta Kundry, która służy rycerzom św. Graala, ale jest również narzędziem czarów Klingsora. Właśnie przywołała balsam dla Amfortasa. Zapatrzeni w dziwną kobietę, młodzi giermkowie słuchają opowieści starego Gurnemanza. Opowiada on im o zamku Graala, o Kundry, która niegdyś skusiła Amfortasa, dziś jeszcze czekającego na zbawcę „prostaczką czystego”. Nagle pada na ziemię raniony labędź. Rycerze są oburzeni brakiem czci dla świętego miejsca. Wbiega młokos, który zabił ptaka i żąda swej zdobyczy. Gurnemanz strofuje śmiałka. Młokos odczuwa skruchę, na znak czego łamie swój luk. Nazywa się Parsifal, nie zna imienia swego ojca. Uciekł od matki i pobił za rycerzami, gdyż sam chciał być rycerzem. Gurnemanz ma niejasne przeczucie szczególnego powołania prostaka. Zabiera go ze sobą do świątyni na obrzędową wieczerzę św. Graala.

Parsifal widzi chorego Amfortasa, odprawiającego obrządek wśród mąk cielesnych i duchowych. Lśni święta czara, z nieba zwisa gołębicą, napojem ze świętej czary napelniają się kielichy rycerzy. Parsifal nic nie rozumie. Utkwił mu tylko w pamięci widok cierpiącego króla. Zniecierpliwiony tępotą wyrostka, Gurnemanz wypycha go za drzwi: niech idzie w świat. Po wyjściu Parsifala słychać ze szczytu kopuły słowa: *przez litość świadom, prostaczek czysty – czekaj go*.



Akt II Wnętrze zamku Klingsora. Czarodzieja niepokoją wieści o bohaterskich czynach nieznanego młodego rycerza. Tym rycerzem stał się po latach Parsifal. Do usidlania go posłuży Klingsorowi Kundry, choć bardzo niechętnie spełnia ona rozkazy czarodzieja.

W przepysznym ogrodzie rój dziewcząt-kwiatów. Gdy nadchodzi Parsifal zwiastowany Klingsorowi magicznym zwierciadłem, dziewczęta uwodzą go śpiewem. On jednak pozostaje nieczuły na ich powaby, więc Klingsor wzywa Kundry. Kobieta podchodzi do Parsifala, pyta o jego rodziców. On już ich nie pamięta. Kundry mówi mu, że ojcem jego był król Gamuret, który poległ w walce, a jego matka Harcelajda wychowała syna w stanie prostaczym z obawy, że i on zechce być wojownikiem. Przed śmiercią poleciła, by Kundry oddała synowi ostatnie pozdrowienia i pocałunek. Kundry pochyla się i gorąco całuje Parsifala w usta, w ten sam sposób jak niegdyś uwiodła Amfortasa. Parsifal jednak myśli teraz o cierpieniach Amfortasa, więc wyrwa się. Kundry wzywa na pomoc Klingsora. Czarodziej rzuca w rycerza świętą włócznią, która sama zatrzymuje się nad głową Parsifala. Rycerz chwytą włócznię i robi nią znak krzyża. Zamek Klingsora zapada się, czarodziejski ogród znika.



Akt III Monsalvat, przed chatą Gurnemanza. Amfortas wciąż cierpi, a Gurnemanz w smutku pędzi żywot pustelniczy. Z ciemnych zarośli przed jego chatą dochodzi jęk. To z długiego snu budzi się odrętwiała Kundry. Nie jest już dzika ani uwodzicielska, jest uosobieniem skruchy i pokory. Teraz chce służyć tylko świątyni Graala, władza Klingsora nad nią straciła swą moc. Nadchodzi rycerz w czarnej zbroi. Milcząc, zatyka w ziemię włócznię, klęka i modli się nad nią. W nowo przybyłym poznaje starzec dawnego „prostaka”, który przynosi z powrotem świętą włócznię. Parsifal opowiada o swych wędrówkach, cierpieniach i walkach, w których musiał bronić włóczni, a sam nie mógł jej używać do walki. Wzruszony Gurnemanz daje namaszczenie Parsifalowi, widząc w nim przyszłego króla. U świętego źródła Kundry myje nogi rycerzowi, a Parsifal udziela jej chrztu.

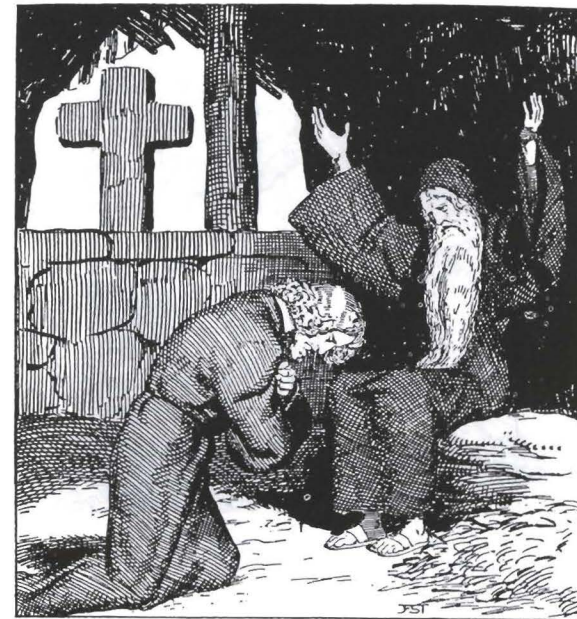
W świątyni żaloba. Umarł stary Titurel, ma się odbyć jego uroczysty pogrzeb. Do przybytku pod kopułą rycerze wnoszą trumnę, a z drugiej strony – łożo z chorym Amfortasem. Od dawna pozbawieni świętej wieczerzy, rycerze domagają się odsłonięcia czary. Ale Amfortas wzbrania się, czuje się grzesznym, niegodnym i tak cierpi, że życzy sobie już tylko śmierci. W chwili jego największej rozpaczycy wchodzi Parsifal z włócznią. Dotyka nią rany króla. Uzdrawiony Amfortas klęka przed włócznią, podczas gdy Parsifal odsłania czarę św. Graala i klęka przed nią. Czara żarzy się, zmarły Titurel błogosławiącym gestem wyciąga ręce z trumny. Zwisła gołębicą nad głową Parsifala, któremu Amfortas i Gurnemanz składają hołd.



PARSIFAL The Plot The concept of the Holy Grail is the opera's leitmotif. The Holy Grail is the vessel, in which the crucified Christ's blood had been collected. It is venerated as most sacred by the knights of the Grail's castle and imparts life-giving force as well as nourishment. The spear which struck the Saviour at the cross also belongs to the Holy Grail. Klingsor has brought the spear into his power. Initially, he was a pious hermit. Unable to meet the Grail knights' vow of chastity, he castrated himself. After having been cast out of the Grail's domaine, Klingsor won magic power to create a realm, in which enticing women have already depraved many knights. The Grail's king, Amfortas, therefore set out against Klingsor, but he was taken to a seductive woman, Kundry, and lost the Holy Spear to Klingsor. Struck with it, Amfortas wound does not close.



Act I The knight Gurnemanz orders the pages to prepare a bath for the sick Amfortas in the nearby lake. Kundry once derided the Saviour at the cross and has been condemned to a double existence both as serving penitent in the Grail's domain and as seductress in Klingsor's magic realm since then. She brings balm for Amfortas. All efforts to ease his torment are in vain, though. Gurnemanz tells that only one person will be able to redeem Amfortas and bring back the Holy Spear: "Enlightened through compassion, the innocent fool." Parsifal comes into the Grail's domaine and hunts a swan. Gurnemanz demands that Parsifal accounts for his offence, senses and hopes that this foolish lad might be the promised saviour. He takes him into the temple to the ritual of the Grail's unveiling. This ritual, which gives new vitality to the knights, is extremely torturous to the sinful Amfortas. Parsifal, however seems to comprehend nothing and is turned out of the temple by Gurnemanz.



Richard Wagner

Act II Parsifal has entered Klingsor's magic realm. Klingsor summons Kundry, to seduce and destroy the intruder. She resists at first but has to yield to Klingsor's power. Seductive flower-girls woo Parsifal in vain. Kundry calls him by his name and tells him about his deceased mother. Kundry's kiss strikes a chord in Parsifal's subconscious; he realizes his vocation to redeem both Amfortas from his pain and the Grail's knighthood from the bane of defilement. Kundry's ardent desire to spend just one hour together in love is rebuffed by Parsifal. She calls for Klingsor's help in vain: he hurls the Holy Spear at Parsifal who takes hold of it and destroys Klingsor's magic realm.



PARSIFAL

Act III Parsifal has wandered searched long for the Holy Grail. On a Good Friday he meets Gurnemanz and Kundry, who has woken from a long, deathly sleep. Gurnemanz describes the decline of the Grail's community: Titurel, Amfortas' father, has died. The Grail's knights live dispersed as Amfortas refuses to unveil the Grail. Parsifal knows that only he himself can bring redemption. Kundry washes his feet, Gurnemanz anoints him as king. Parsifal's first office is the atoning baptism of Kundry. Parsifal is lead to the Grail's temple. At Titurel's obsequies Amfortas is to unveil the Grail once again. The tormented king refuses and wishes for long awaited death. Parsifal touches the wound with the spear and thereby redeems Amfortas. Kundry, too, sinks down redeemed. As the new king, Parsifal reveals the Grail.



Współpraca muzyczna Bogdan Ołędzki
 Asystent dyrygenta Piotr Racewicz
 Asystenci reżysera Leonard Katarzyński, Jan Młodawski
 Asystentki scenografa Ewa Jarosz, Joanna Medyńska, Ewa Mikułowska
 Korepetytorzy solistów Teresa Brzozowska, Helena Christenko,
 Janina Anna Pawluk, Małgorzata Piszek
 Inspicjenci Marzenna Domagała, Teresa Krasnodębska
 Suflerzy Lech Jackowski, Andrzej Wojtkowiak
 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 Olbrys
 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



Vivart

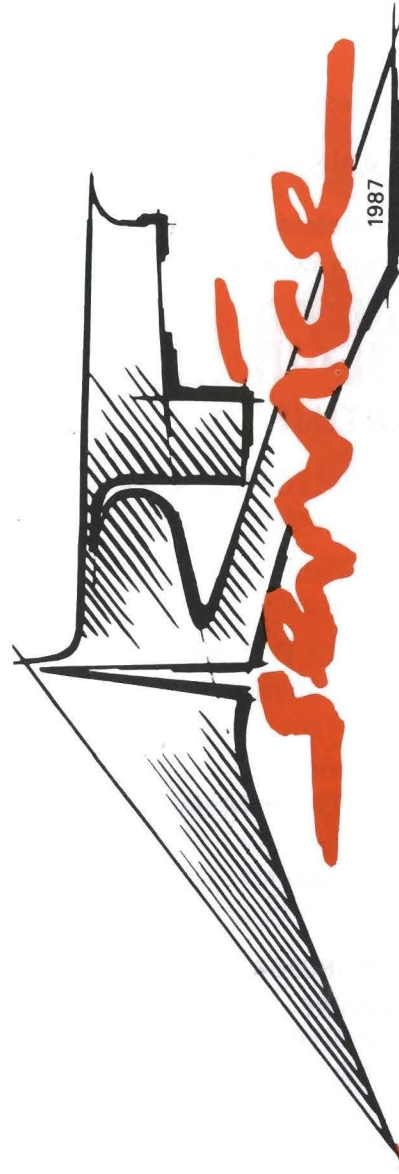
La passion de la musique

Sprzedaż wysyłkowa : Vivart Spółka z o.o.
 80-296 Gdańsk ul. Na Wzgórzu 34 tel./fax (0-58) 47-68-78

Sklepy płytowe : **Gdańsk** ul. Św. Ducha 8
Warszawa ul. Senatorska 17 tel./fax 26-45-03

VIVART...

- ▷ TO FASCYNUJĄCE
ODKRYCIE WIELKIEJ
MUZYKI
- ▷ TO PROFESJONALNA
OBSEŁUGA I DORADZTWO
MUZYCZNE
- ▷ TO ODDZIELNY SALON
ODSŁUCHOWY DO
MUZYKI KLASYCZNEJ
- ▷ TO NAJLEPSZA RELACJA
CENY DO JAKOŚCI
TOWARU



REKLAMA • FOTO • PROJEKTY • WYDAWNICTWA
OPAKOWANIA • WYSTAWY • MARKETING • CONSULTING
AGENCJA HANDLOWA – ART SERVICE



PL 00-894 WARSZAWA UPT 66 SP 59 tel. 497623

AMPLICO LIFE

Pierwsze Amerykańsko-Polskie Towarzystwo Ubezpieczeń na Życie i Reasekuracji S.A.

OFERUJE PAŃSTWU

Ubezpieczenia ochronno-oszczędnościowe odpowiadające
najwyższemu standardom światowym

AMERYKAŃSKA POLISA NA ŻYCIE GWARANTUJE

- **SYSTEMATYCZNOŚĆ OSZCZĘDZANIA** ●
w celu zgromadzenia kapitału lub funduszu emerytalnego
- **WYSOKIE ODSZKODOWANIA** ●
w przypadku nieszcześcia
- **WZROST WARTOŚCI POLISY** ●
dzięki zyskom z inwestycji

INFORMACJE

O UBEZPIECZENIACH INDYWIDUALNYCH

AGENCJA

00-193 Warszawa, ul. Stawki 2
tel. 635 64 45, 635 57 76

O UBEZPIECZENIACH GRUPOWYCH

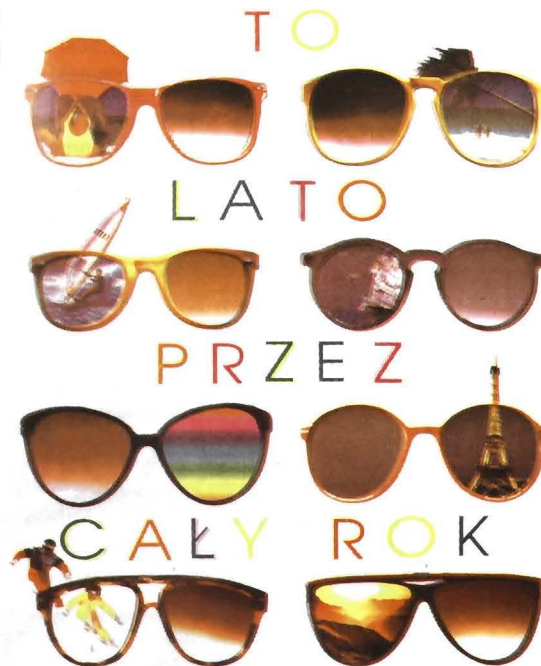
BIURO GŁÓWNE

00-095 Warszawa, Pl. Bankowy 2
tel. 637 12 11, 635 20 00
fax 635 70 71, kom. 39 12 11 83

ZAUFAM NAM!!!

Amplico Life jest spółką akcyjną American International Group, Inc. i Banku Polska Kasa Opieki, S.A.
AIG jest wiodącą międzynarodową organizacją ubezpieczeniową z siedzibą w USA.
Podległe jej towarzystwa ubezpieczeniowe oferują wszystkie rodzaje ubezpieczeń w 130 krajach całego świata.
Bank Pekao S.A. jest jedną z najstarszych i największych instytucji bankowych w Polsce.

ORBIS



ul. Bracka 16
00-028 Warszawa
tel. 26-02-71
tlx 81-47-61
fax 27-33-01

Księgarnia muzyczna PRZY OPERZE

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

Muzyka klasyczna / opera – Płyty analogowe i CD
kasyety 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



BEREX Sp. z o.o.

ul. Opaczewska 87, 02-201 Warszawa
tel. 658-35-92, tel./fax 658-35-99

Spółka **BEREX** w ciągu ponad dwóch lat swojej działalności stała się jedną z najważniejszych firm komputerowych w Polsce. Podpisaliśmy umowę **VAR** z Firmą **WYSE TECHNOLOGY** z Doliny Krzemowej w Kalifornii, która za naszym pośrednictwem stawia do Państwa dyspozycji swoje zaplecze w zakresie **sprzętu, oprogramowania systemowego, szkolenia oraz serwisu gwarancyjnego i pogwarancyjnego**. **BEREX** to kompetentny, zgrany i dynamiczny zespół specjalistów, przeszkolonych przez **WYSE TECHNOLOGY**.

Autor programu
Paweł **Chynowski**

Opracowanie graficzne
Wojtek **Freudenreich**

Współpraca redakcyjna
Izabela **Jankowska** i Krystyna **Kruczyńska**

Źródła tekstów

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985
Stromenger K., *Przewodnik operowy*, Iskry, Warszawa 1959
Stromenger K., *Teatr Wagnera*, Lwów, bez daty
Wagner R., *Parsifal*, program Bühnen der Stadt Bonn, 1985
oraz materiały zamówione przez redakcję

Źródła zdjęć

Archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie
Bücken E., *Richard Wagner*, Athenaeon, Potsdam 1933
„Kurier Warszawski”, Warszawa, 1927, nr 92
Mener F. U., *Die Sappoter Waldoper*, Schliessen Verlag, Berlin 1934
Muzeum Teatralne w Warszawie
Orrey L., Milnes R., *Opera. A Concise History*, Thames and Hudson, London 1987
„Świat”, Warszawa, 1927, nr 14
Tomasi G. L., *Guida all'opera*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1971
Wolzogen H., *Parzival der Gralsucher*, Berlin 1928
The World of Music an Illustrated Encyclopedia, Abradale Press, New York 1963
Zbiory Józefa Grubowskiego i Carla H. Hillera

Rysunki
Franz **Stassen**

Autorzy zdjęć
Heidelind **Andritsch**, **Gottheil und Sohn**, **Lelli / Masotti**, Jan **Malarski**, Juliusz **Multarzyński**,
Leon **Myszkowski**, Stefan **Odry** oraz **Festspielleitung Bayreuth**

Reprodukcje
Juliusz **Multarzyński**

Skład komputerowy i łamanie
„**Twój STYL**” Sp. z o.o.
Katarzyna **Malarska** i Irena **Mara**

Druk
Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski, sp.c.

Wydawca
Teatr Wielki w Warszawie

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP



POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

A woman with styled brown hair and blue eyes, wearing a red draped dress and a multi-strand necklace of orange beads, holds a red perfume bottle. The bottle has a gold cap and a label that reads 'SAMSARA GUERLAIN PARIS'. The background is a warm, textured red.

SAMSARA

PARFUM
EAU DE PARFUM
EAU DE TOILETTE



GUERLAIN
PARIS