

The background is a dark, mottled green with a textured, almost marbled appearance. A vertical crease or fold line runs down the center of the page. A horizontal tear or cut is visible near the bottom, creating a jagged edge. The overall color palette is dark and monochromatic, with varying shades of green and black.

Tru
ba
dur

Giuseppe Verdi

TRUBADUR

Opera w IV aktach

Libretto: SALVATORE CAMMARANO I LEONE BARDARE

wg Antonia Garcii Gutiérreza

Przekład: Janina Gillowa

70 premiera
29 czerwca 1969 r.

DZS 30

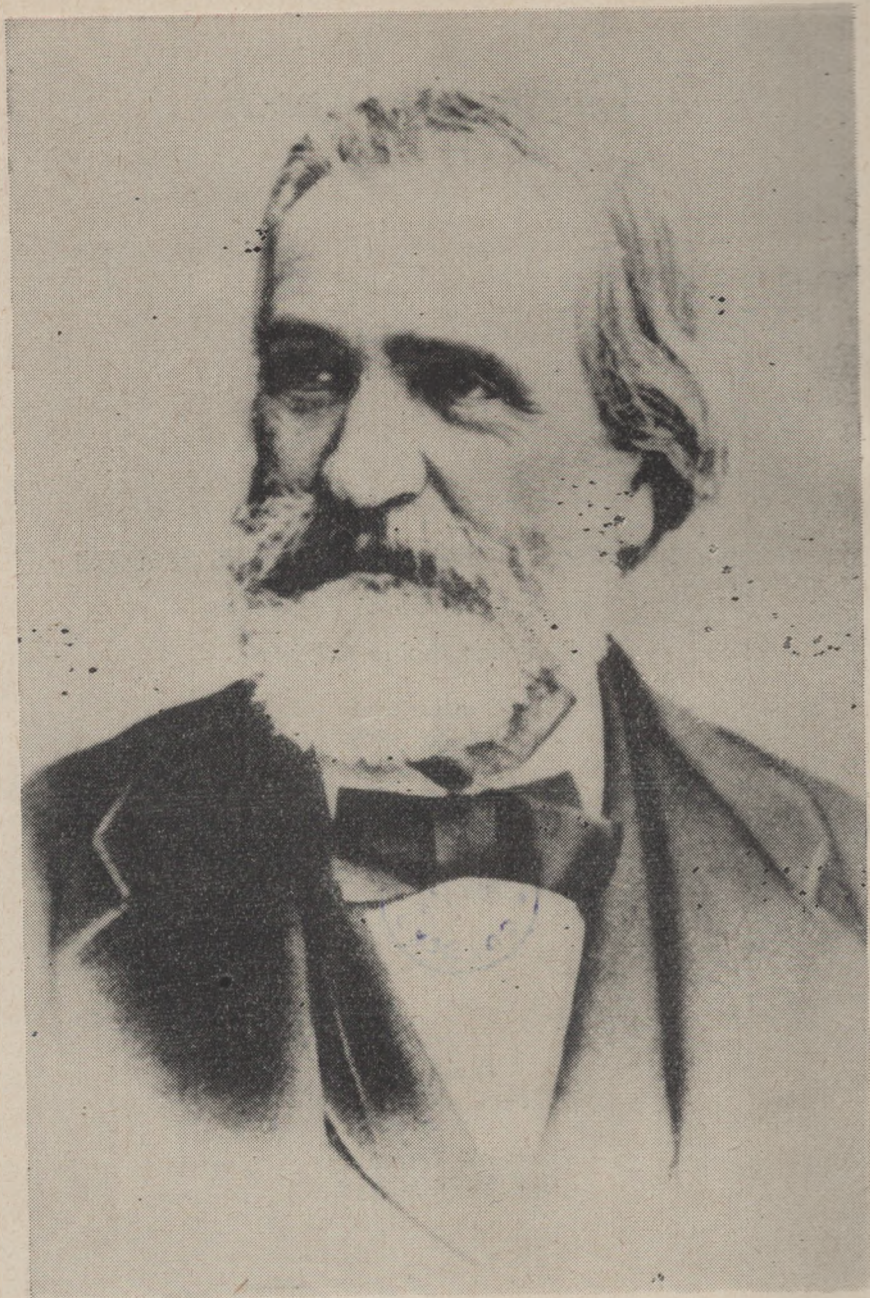


Dyrektor
TADEUSZ RYBOWSKI

Kierownik artystyczny
JERZY PROCNER

PAŃSTWOWA OPERA I FILHARMONIA BAŁTYCKA
W GDAŃSKU

VERDI I JEGO „TRUBADUR”



GIUSEPPE VERDI (1813-1901)



Giuseppe Verdi to chyba najpopularniejszy kompozytor operowy wszystkich czasów. Na wywoławcze hasło w postaci jego nazwiska, każdemu – nawet mało wyrobionemu – słuchaczowi przychodzi na myśl cała lista jego dzieł. I pamiętamy nie tylko te najważniejsze, znane z racji częstych ich wykonań na scenicznych deskach oper dosłownie całego świata, ale też i mniej popularne, w całości nie realizowane niemal nigdy, a prezentowane tylko fragmentarycznie na antenie radia, czy na płytach. Trzeba dodać, że ów aplauz publiczności, wyraźnie wyczuwalny i dzisiaj, towarzyszył Verdiemu zawsze, nieledwie od pierwszych prób kompozytorskich i pierwszych teatralnych sukcesów. Nigdy jednak entuzjazm słuchaczy nie wpłynął na spadek jego twórczego napięcia. Wprost przeciwnie: nawet najlepsze przyjęcie kolejnej pozycji powodowało wzrost koncentracji i wysiłków, by następne dzieło było jeszcze lepsze.

Giuseppe Verdi urodził się w roku 1813 jako syn wiejskiego sklepikarza w Roncole koło Parmy. Nie był „cudownym” dzieckiem, ale zapewne musiał być wyraziście muzykalny, skoro jego ojciec zdecydował się na kupienie mu szpinetu i posłał go na naukę do miejscowego organisty. Owa muzykalność sprawiła też, że sąsiednie miasteczko Busseto ufundowało mu, w kilka lat później, stypendium i wysłało na studia do mediolańskiego konserwatorium.

Młody Giuseppe do tej uczelni nigdy nie chodził. Obciął się na wstępnym egzaminie i przez komisję uznany został jako „niezdolny do zawodu muzycznego”. Nie załamał się jednak niepowodzeniem. Pracował sam, uczył się u pianisty Lavigini’ego, następnie przez kilka lat był organistą w Busseto i w roku 1839 wystawił w mediolańskiej La Scali swoją pierwszą operę – „Oberto”. Późniejsze opery – „Nabuchodonozor”, „Lombardowie”, „Joanna d’Arc”, „Attila”, „Bitwa pod Legnano” i inne – także przyniosły sukcesy. I choć nie utrzymały się do dzisiaj w repertuarze teatrów, choć były prymitywne pod względem teatralnym, ich muzyka często pozostawiała wiele do życzenia, a teksty były z reguły podrzędne, to jednak charakteryzowały się dwoma cechami: miały zawsze dramatyczny wyraz i były patriotyczne. W latach walki Włoch o wyzwolenie były to cechy niebagatelne, a ich siła polegająca na komunikatywności – ogromna. Patriotyczna muzyka Verdiego, w kraju, w którym umiejętność czytania nie była przecież powszechna, znaczyła nieraz

więcej niż polityczne odezwy. A Verdi jak umiał brał udział w walce. Doszło do tego, że jego nazwisko czytano jako hasło narodowe. Wypisywane na płotach i murach „Evviva Verdi” odczytywano jako „niech żyje Vittorio Emanuele Re di Italia”, a więc ten, który w przyszłości miał zjednoczyć Włochy.

Patriotyczne i narodowe elementy w pierwszych operach Verdiego bez wątpienia przyczyniły się do wzrostu jego popularności na Półwyspie. Były one również bardzo ważne w procesie kształtowania się warsztatu kompozytorskiego ich autora. To przecież dzięki tym operom i doświadczeniom w nich zebranych, mógł Verdi wystartować z dziełem, które rozpoczęło drugi niejako okres jego twórczości, okres, który przyniósł mu światową sławę i majątek.

Opera „Rigoletto”, napisana według dramatu Wiktora Hugo „Król się bawi”, różniła się od poprzednich 16-tu dzieł Verdiego nie tylko starannie dobranym i opracowanym tekstem, nie tylko efektywnością i bogactwem oprawy muzycznej, ale przede wszystkim głębią dramatycznego wyrazu i znakomitą muzyczną charakterystyką postaci. Była pierwszym rzeczywiście mistrzowskim dziełem włoskiego kompozytora, pierwszym punktem w ciągu tytułów zakończonych olśniewającą w swej sławie „Aida”. „Szekspirowskie” swe dzieła jak „Otello”, czy „Falstaff”, będące trzecim i najwspanialszym etapem jego twórczości, napisał Verdi wiele lat później, już niemal na przełomie wieku dwudziestego.

„Rigoletto” ujrzał światła rampy weneckiego teatru „La Fenice” w roku 1851. W dwa lata później, 19 stycznia 1853 roku w Rzymie odbyła się premiera „Trubadura”. Publiczność przyjęła go entuzjastycznie. Nic więc dziwnego, że w krótkim czasie opera ta triumfuje we wszystkich teatrach włoskich, że w rok później wystawia ją Opera Cesarska w Wiedniu, Teatr Wielki w Warszawie (w wersji oryginalnej, premiera wersji polskiej odbyła się w roku 1859), Teatr Włoski w Paryżu, w roku 1855 Covent Garden w Londynie i Teatr Cesarski w Petersburgu i chyba wszystkie liczące się teatry operowe na całym świecie. Wszędzie publiczność wiwatuje na cześć Mistrza, a krytyka nie szczędi pochwał. Rzecz o tyle dziwna, że „Trubadur” nie jest operą dobrą. Może inaczej: nie jest tak dobrą, jak jej sąsiadki – „Rigoletto” i również wystawiono po raz pierwszy w roku 1853 „Traviata”.

Najpoważniejszym mankamentem „Trubadura” jest libretto napisane wg melodramatu Antonia Garcii Gutiérreza. Jak stwierdzał jeden z biografów Verdiego jest to „najbardziej absurdalny i najbardziej szalony z melodramatów”, a słynny tenor Leo Slezak w swoich „Pamiętnikach” konkludował dowcipnie: „O „Trubadurze” nie mogę niestety nic bliższego powiedzieć, bo chociaż sam występowałem w tej operze bardzo wiele razy, to jednak do dziś nie wiem dobrze, o co tam chodzi...”.

Rzeczywiście nie łatwo zorientować się w powodzi niesamowitych sytuacji i nieprawdopodobnych konfliktów. Pisze o tym w swej monografii o Verdim Henryk Swolwiek: „Zazdrość i zemsta, trucizna, topór i płonący stos – oto motor akcji w „Trubadurze” (...) W dodatku dla wprowadzenia słuchacza w intrygę opery niezbędne jest długie opowiadanie o dawno minionych dramatycznych wydarzeniach, opowiadania, które – nota bene – Ferrando snuje w rytmie zbliżonym do rytmu mazurka. Wszystkie nurtujące bohaterów tej opery uczucia zostały przez Verdiego podane in extremis. Szczególnie Cygankę Azucenę odmalowano z niezwykłą siłą, a jej profil muzyczny zarysowany został dogłębnie i przekonująco. Ale i jej przejmujące opowiadanie o ginącej na stosie matce przebiega w rytmie... walca. W ogóle jest w „Trubadurze” dużo tanecznych rytmów z wyraźną przewagą nieparzystych...”.

65 Adagio

Lo de sta al le me vi
По шли те е му ви

мо де рле, ал со гул, ал со гни
де ня, бы лой люб ви в грез бла

del la mori, ma de! non dir gli im
жен ных, но толь ко к не му не до во

prov vi do le re ne, le re ne, le re ne del mio cor,
ся те стра да ний, стра да ний боль ной мое й ду ши



Scena pojedynku hr. Luny z Maricem. Wg XIX-wiecznej litografii

Kiedyś zarzucano tej operze „ciemność i ponurość”, dziś – taneczność rytmów i zewnętrzne efekciarstwo. Ale niezależnie od tych słusznych niewątpliwie pretensji, niezależnie od zawikłań libretta, muzyka „Trubadura” jest po prostu znakomita sama w sobie – niezwykle melodyjna, pełna włoskiego, czy może raczej hiszpańskiego temperamentu, świetnie instrumentowana i przede wszystkim umożliwiająca popis wszystkim występującym śpiewakom.

I zawsze podobała się ona i podoba publiczności. A to jest przecież najważniejsze.

Bogdan M. Jankowski



tyczeń i luty w Mediolanie nigdy nie są przyjemne. Zimno, wilgoć, niepogoda dają się we znaki głosom śpiewaków, humorom dyrygentów i stopom ludności. Ale stary Maestro był niemal bez przerwy w dobrym nastroju, pracując więcej od wszystkich i lepiej od wszystkich to znosząc. W ciągu tych tygodni ciężka melancholia, przekleństwo jego życia, nie dawała znać o sobie. Peppina oczywiście otaczała go najczulszą opieką, a zresztą od tylu lat był honorowym gościem mediolańskiego Grand Hotelu, że gdyby nawet o czymś zapomniała, *cavaliere* Spatz, dyrektor hotelu, natychmiast by o tym pomyślał. Zresztą *menage* Verdiego w nieznaczej mierze zdawał się na dobrodziejstwa służby i restauracji hotelowej. Mieli swego własnego kucharza, własną służbę i obszerne pomieszczenie dla wszystkich, podobnie jak w każdej podróży. Maestro od tak dawna przywykł do tych wygod, że ich w ogóle nie zauważał, chyba gdy czegoś zabrakło. Wszystkim zajmowała się żona.

Zachowały się jej listy, w których dokładnie wylicza wszystkie potrzeby: własna kuchnia, sypialnie i łazienki, pokoje dla trzech służących osobistych i salony – wszystko na tym samym piętrze. Mediolański Grand Hotel jest o jedną przecznicę oddalony od La Scali, Verdi mógłby bez trudu iść piechotą, jak to dawniej często robił, ale tym razem czekał na niego powóz, chroniący go zarówno przed ciekawością tłumu, jak i przed chłodem i wilgocią ulic.

Był nawet przystojniejszy tej zimy. Gęste loki wily się nad jego uszami, orli nos nie wydawał się zbyt zakrzywiony, broda zawsze porządnie uczesana. Możemy być pewni, że Peppina dbała o jego ubrania, szyte z najlepszych materiałów. W tych sprawach Peppina i jego służący byli bardzo skrupulatni. Natomiast ani służącemu, ani żonie nie zawdzięczał bystrego i spokojnego spojrzenia swych szarych oczu, które dostrzegały wszystko i przekazywały zdobyte informacje do umysłu chłodnego i głębokiego. Nieco dandysowskie portrety pędzla Boldiniego, malarza niegdyś przecenianego, tak jak dziś niedocenianego, dają nam pewne wyobrażenie o tym Verdim, którego oglądała publiczność. Ufryzowany i lekko uperfumowany stary człowiek, równie dobrze przygotowany do przyjmowania hołdów królowej, jak i oklasków tłumu. Portret Boldiniego, malowany w roku 1886, na siedem lat przed zimą *Falstaffa*, oddaje, moim zdaniem, nie tylko lekką atmosferę dandysostwa, lecz również przeblask rozbawienia w oczach



La Scala w XIX w.

samego modelu z powodu tej niezwyklej prezentacji. Bo przecież Verdi był wieśniakiem z urodzenia i wychowania, wieśniakiem do szpiku kości, i nie mógł bez lekkiej ironii traktować podobnego wystawienia się na widok publiczny.

Wkładając gumowe buty do spacerów po długiej alei topolowej (sam wszystkie drzewa sadził) w Sant' Agata, chodząc po polach i obliczając zbiory kartofli lub buraków cukrowych, wędrując po deszczu i ścinając palką, wyciętą z własnego drzewa, przydrożne chwasty często zapewne śmiał się głośno z losu, który jego, człowieka największej skromności i jak najbardziej stroniącego od rozgłosu, uczynił bożyszczem własnego narodu i świata. Jak to powiedział car, samowładca Wszechrosji? „Mój „Verdi, jesteś potężniejszy ode mnie!” Cha! cha! cha! cha! cha! (tak pisze Verdi w swych listach, gdy chce zaznaczyć, że się sam do siebie głośno śmiał). A wszyscy inni: kedyw Egiptu ze swym śmiesznym Kanałem Sueskim, cesarz Napoleon III, prezydenci, książęta, premierzy, ze swymi kwiatami, depezbami, listami i szczodrymi wynagrodzeniami, wszyscy tacy sami, bo żaden z nich nie umiałby wyhodować porządnej grządki rzodkiewek, bo żaden z nich nie wie, kiedy trzeba zbierać siano. Czy potrafią oni określić według słońca i wiatru, gdzie lepiej posadzić brzoskwinie, w sadzie czy pod murem? Gdyby tak któryś z nich miał wybudować dom, urządzić ogród, obsiać we właściwy sposób okoliczne pola, hodować kury, gęsi i kilka pospolitych wiejskich koni, cóż by z tego wyszło?...

Verdi był z ducha liberałem i republikaninem, nawet jego nieszczęsne dzieci otrzymały imiona, które brzmiały jak proklamacje rzymskiej republiki, córeczka



Wnętrze La Scali

nazywała się Virginia, syn – Romano, i chociaż nie miał czasu na zajmowanie się polityką ani też nie miał w tym kierunku żadnych skłonności, nigdy nie było najmniejszej wątpliwości, po czyjej stronie są jego uczucia. Gdy po raz pierwszy przeniósł się do Mediolanu, zjechał właśnie do tego miasta cesarz austriacki Ferdynand, by koronować się w katedrze na króla Lombardii – Wenecji. W liście Verdiego do Busseto wydarzenie to skomentowane jest lakonicznie: „Cesarz wyjechał, burdel skończony”. W każdym wypadku i za każdym razem, gdy jego uczucia dochodzą do głosu, są one zawsze tej samej natury: są uczuciami Włocha, gorliwego patrioty.

Temat *Nabucca* (losy Izraelitów, cierpiących pod obcą tyranią Babilończyka Nabuchodonozora i opętanych marzeniami o wielkości i przyrzeczonej im wyzwoleniu) – musiał oczywiście wznieść gorączkę krwi, ale możemy być pewni, że Verdi wiedział, co robi. Był zbyt inteligentny, by nie zdawać sobie sprawy z tego, że pisząc o Izraelitach ma na myśli Włochów, a mówiąc o wolności która nastanie, ma na uwadze swój kraj i naród. Mógł jednak nie wiedzieć, a skłonny jestem uważać, że faktycznie nie wiedział iż jego żarliwe uczucia będą natychmiast zrozumiane i podchwyczone w całym Włoszech. Nie mógł się zresztą tego spodziewać, gdyż nigdy dotąd nic podobnego się nie zdarzyło. Tak jakby muzyka połączona z tekstem Solery równocześnie miała dwa różne znaczenia: jedno jawne, w którym cenzor austriacki nie mógł dopatrzeć się niczego występnego, i drugie, zrozumiałe dla każdego szczerego Włocha i przyjęte jako żarliwy apel. Do ostatniej chwili nikt nie mógł przewidzieć, że to co napisał Verdi z głębi swych uczuć okaże się wyrazem duszy narodu w owej chwili historycznej.

Chór *Va, pensiero, sull'ali dorate* przebiegł Włochy z szybkością światła i już w progu kariery znalazł się Verdi w aureoli patriotyzmu narodowego, w aureoli Risorgimento, która odtąd będzie mu towarzyszyła przez dziesięciolecia, a w oczach Włochów nie zgaśnie nigdy. Tego rodzaju uświęcony i uznany patriotyzm miał dla artysty swe dobre, jak i złe strony. Dzięki niemu w takiej epoce jak Risorgimento serce jego uderzało tym samym rytmem co serca publiczności i zapewniało mu szczególną uczuciową wierność, ale stanowiło również wielką pokusę ulegania łatwym efektom, której w tym dziesięcioleciu Verdi nie zawsze umiał stawiać opór. Jednego natomiast możemy być pewni, a mianowicie szczerości jego uczuć. *Va, pensiero* jest stronicą autentycznego muzyczno-dramatycznego natchnienia, doskonale wkomponowaną w operę dla której została napisana, a równocześnie apelującą samodzielnie do uczuć szerszej publiczności, która ją sobie natychmiast przyswoiła. Nie wiemy w jakim stopniu tego rodzaju muzyka przyczyniła się do ponownego rozpalenia włoskiego ducha, które my nazywamy Risorgimento. Nie można wymierzyć nie tylko poezji i muzyki, ale także i efektu przez nie wywołanego. Dla ludzi, którzy w tych burzliwych czasach żyli, nie ulegało wątpliwości, że twórczość Verdiego, nawet jeśli jej efekt był niezamierzony, nawet gdy była jak najdalsza od patriotyzmu – uczyniła wiele dla rozbudzenia Włoch...

Począwszy od *Nabucca* (1842 r.), Verdiego podejrzewano stale o wywrotowe myśli i intencje; co prawda jest rzeczą zadziwiającą, jak wielu takich znaczeń potrafiła się publiczność w jego dziełach dopatrzeć, nawet wtedy, gdy sam kompozytor żadnych takich zamiarów nie miał. W każdej jego nowej operze policja szukała przez szkło powiększające politycznej nieprawomyślności. Nawet ów najbardziej przedsiębiorczy, pracowity i fachowy z wszystkich muzyków teatralnych niełatwo dawał sobie radę z nieustannie powtarzającymi się kłopotami natury politycznej. Wielka popularność, którą Verdi zdobył szybko po *Nabucco* i której już nigdy potem nie stracił, stawiała go pod pewnymi względami w niekorzystnej sytuacji, gdy przygotowywał i wystawiał jakiegokolwiek nowe dzieło. Zazwyczaj otrzymywał w końcu rekompensatę, ale im bardziej się go obawiano i im więcej się po nim spodziewano, tym trudniejsze były pierwsze kroki. Od *Nabucca* począwszy aż po wyzwolenie Włoch każda opera natrafiała na te same trudności. Warto przy tym zwrócić uwagę na charakterystyczny fakt, że pełna jego dojrzałość twórcza nastąpiła dopiero po powstaniu wolnych i zjednoczonych Włoch. Wszystkie dzieła wcześniejsze były komponowane i wystawiane po pokonaniu niezliczonych przeszkód.

W żadnym innym kraju nie było możliwe tak bliskie, nierozzerwalne, a jednak trudne do uchwycenia wzajemne przenikanie się muzyki i polityki, ściślejszej polityki i opery. W dziewiętnastym wieku opera była we Włoszech dla całego kraju i całego społeczeństwa sztuką najważniejszą. Nawet niezależnie od twórczości Verdiego było siłą jednoczącą, ponieważ przekraczała bezsensowne granice małych państw i stawała się sztuką prawdziwie narodową. Przystała już być rozrywką książąt i jak żadna inna sztuka, związana z takimi trudnościami technicznymi, stała się naprawdę ludową, z ludu się wywodziła i dla ludu była przeznaczona. Muzyka dramatyczna Verdiego z lat czterdziestych i pięćdziesiątych od razu docierała na ulice. Każdy myślący Włoch wiedział, że Verdi jest siłą narodową, siłą rewolucji narodowej, jaką było Risorgimento, a olbrzymia manifestacja tej nocy w Rzymie przypieczętowała to głębokie i powszechne przekonanie.

Verdi mógł sobie przy tej okazji przypomnieć – być może, był w tej



„Niech żyje Verdi”

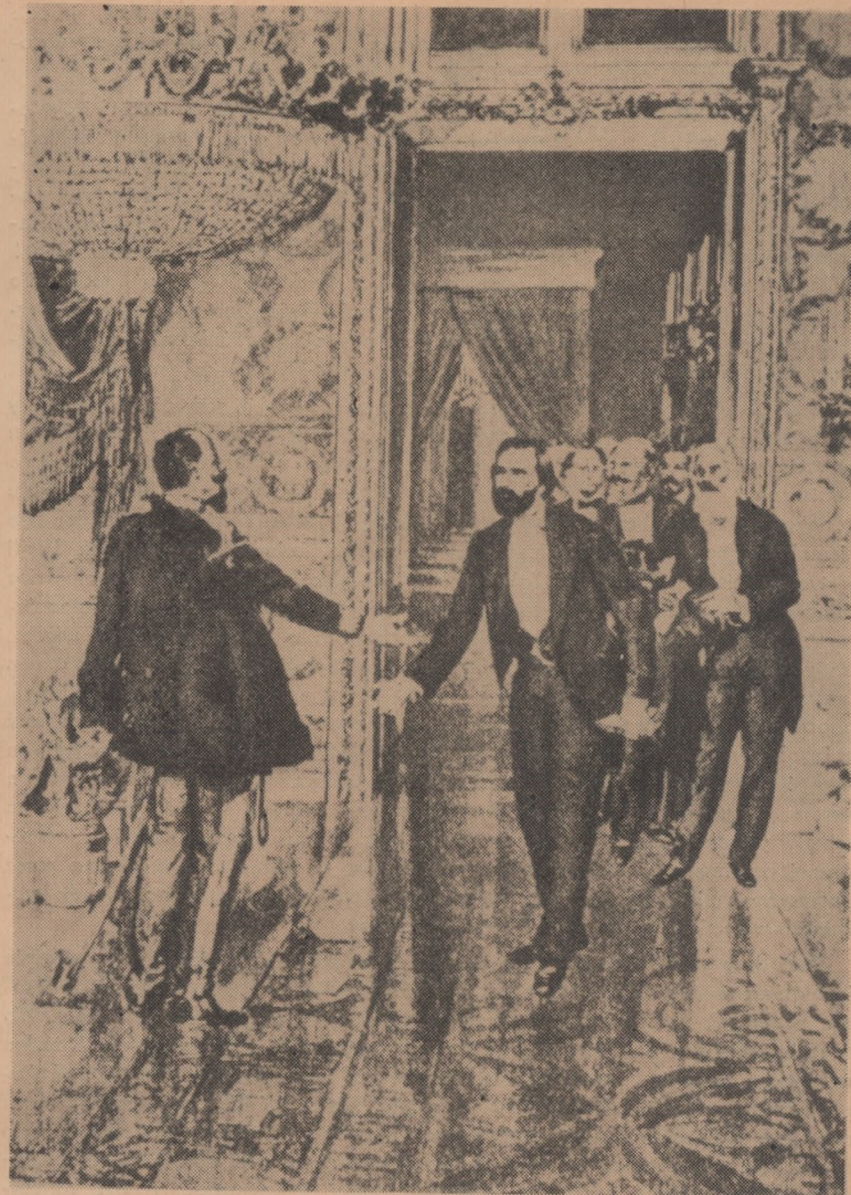
chwili jedynym, który pamiętał – ile rzymskich premier wywołało burzliwą reakcję ludu, reakcję czysto polityczną, rewolucyjną. *Nabucco*, *Lombardowie*, *Ernani*, które przybyły tu z Mediolanu, czy też *Dwaj Foscari* i *Bitwa pod Legnano*, których premiery tu właśnie w Rzymie się odbyły. A nieustanne, denerwujące trudności z cenzurą papieską. I o nich myślał zapewne w tej chwili, jako o wspomnieniach Rzymu, którego już nie było. Istniały dwa rodzaje ludzi, po których mógł się spodziewać wszystkiego: cenzorzy w małych przestraszonych księstwach, takich jak państwo papieskie czy królestwo Neapolu i publiczność operowa podniecona (na przykład z okazji premiery), kiedy w atmosferze zawsze był jakiś odcień hysterii. Dla cenzora niemal wszystko nadawało się do skreślenia, a dla publiczności każda, nawet najbardziej niewinna kompozycja mogła być wezwaniem do broni. Dla Rzymu, podobnie jak dla Wenecji, każda premiera Verdiego była też okazją do wywołania zamieszek i teraz na sam koniec, stary człowiek nie mógł odmówić im okazji do małego zamieszania, które tak radowało lud.



Giuseppina Strepponi – druga żona kompozytora

W jednej tylko premierze zarówno cenzor, jak i publiczność nie mogli doszukać się polityki. Był to *Trubadur*, wystawiony po raz pierwszy w pamiętny wieczór 19 stycznia 1853 r. w teatrze Apollo. Urzędnicy papiescy kręcili tylko nosem na wprowadzenie modlitwy i świętych symboli na scenę i na próżno czytali skrupulatnie libretto, szukając jakiegoś rewolucyjnego podtekstu. Nie mogli go znaleźć, podobnie zresztą jak rzymska publiczność, oklaskująca sztukę.

Trubadur był prawdopodobnie pierwszą próbą czysto muzycznego porozumienia Verdiego z rzymską publicznością i, jak się zdaje, kompozytor nie bardzo był zadowolony z wyniku. Opera zyskała natychmiastowe powodzenie



Verdi u Wiktora Emanuela II

i pozostała jednym z jego najpopularniejszych utworów, ale nie podobali mu się rzymscy wykonawcy i, jak się należało tego spodziewać, reakcja publiczności, która upodobala sobie z miejsca najpopularniejsze fragmenty. Dla niego, podobnie jak i dla nas dzisiaj, najważniejsze były te części, które zawierają akcent ludzkiej namiętności, ale publiczności, i to nie tylko premierowej, w Rzymie, lecz i na całym świecie, spodobał się chór Cyganów będący dla

Verdiego krokiem wstecz w stosunku do osiągniętych już wyników, i arie tenorowe, w których można było ku zachwytowi galerii interpolować wysokie C (nie napisane przez Verdiego)...

Nad partyturą pracował kompozytor bez pośpiechu przez dwadzieścia miesięcy, dłużej aniżeli nad jakąkolwiek inną dotąd napisaną operą, dłużej aniżeli nad świetną *Traviatą*, która nastąpiła natychmiast po *Trubadurze*. W całym kraju robiono mu wyrzuty, że rujnuje bel canto stylem śpiewu wprowadzonym w *Trubadurze*, kiedy to miejscami okrzyki rozpacz lub bólu przerywają śpiew, ale z każdym rokiem coraz bardziej uporczywie kładł nacisk na znaczenie każdej postaci, każdej sceny i teraz niewiele go już obchodziło czy bel canto przetrwa w dawnej swej postaci. Dwie partie kobiece w *Trubadurze* są skomponowane pięknie, a ich nastroje wyrażone zostały w muzyce, która istotnie wprowadza nowy styl śpiewu do włoskiej opery.

Verdi komponował wokalnie, zawsze to zresztą robił, od pierwszej opery do ostatniej, ale nie czynił postępów w instrumentacji, harmonii i prawdziwym nowatorstwie. W ciągu tych lat można zauważyć u Verdiego tendencję do powtarzania się. Jego styl muzyczny, wyraźnie zarysowany w *Nabucco*, nie wzbogaca się, a brak dyscypliny muzycznej i dramatycznej sprowadza go niemal do poziomu katarzyniarza. Od naocznych świadków wiemy, jak Verdi w tym czasie orkiestrował: „Tak szybko, jak tylko nadążało pióro”, nic więc dziwnego, że większa część partytury dla orkiestry składała się z akompaniamentu, przypominającego gitarę. Dla kompozytora o takim talencie i wiedzy, znającego gruntownie możliwości instrumentów było to zwykłym marnowaniem czasu. Oczywiście, nawet i w tych prostych czynnościach wyprzedzał swych poprzedników – Rossiniego, Belliniego i Donizettiego, ale jego oryginalność polegała przede wszystkim na nacisku, jaki kładł na dostosowanie muzyki do słów i postaci, to znaczy na linii wokalne. Była ona dramatyczna, pełna wyrazu, uczuciowo i muzycznie prawdziwa bez względu na to, jak szkieco została potraktowana w orkiestrze. Postępując w ten sposób pozbył się przesadnej ornamentacji, najczęściej bzdurnej, którą obrosła opera włoska, a przez uporczywe wysiłki, aby uzyskać prawdziwą ekspresję, przygotowywał się do wokalnych wspaniałości dwóch następnych okresów.

Tak duży nacisk kładłem na wyrażenie „wokalny”, ponieważ ono właśnie jest głównym elementem rozwoju twórczości Verdiego w tym okresie i w istocie pozbawia znaczenia wszelkie inne aspekty jego ówczesnego dzieła. Co więcej, chciałbym wyrazić moje przekonanie, którym nie mogą zachwiać żadne autorytety lekarskie, że stale powtarzająca się w ciągu tylu lat – pod koniec pracy nad dziełem – choroba gardła miała źródło psychogenne. Verdi chorował, ponieważ komponował czysto wokalnie, ponieważ jego dzieło było czysto wokalną muzyką. Śpiewał gardłem, oczywiście nie dosłownie, lecz psychicznie, każdą nutę i słowo każdej swej opery. Intensywność, z jaką to czynił, nie tylko stworzyła to niezwykle pisanie na głos, które zrewolucjonizowało śpiew współczesny, lecz również bezpośrednio wyczerpywało jego własne gardło. Zjawisko to znają dobrze słuchacze muzyki, a nawet muzycy. Istnieje słynne zdanie Nietzschego, który skarżył się, że muzyka Wagnera powoduje u niego ból gardła. Wokalistyka Verdiego jest na wskroś dramatyczna i nawet trafiające się niekiedy bardziej staroświeckie ornamentacje posiadają pewną treść dramatyczną.

Verdi przepadał za barwą i kontrastem, domagał się od swych sopranów



Alegoria postaci z oper: *Trubadur*, *Rigoletto*, *Aida*, *Lombardowie*

długiej linii melodycznej, głębokich tragicznych nut od kontraltów, trudnej wysokiej deklamacji od tenorów, pchnął w górę barytony i zepchnął niżej basy. Nikt dotąd nie pisał w operze tak efektownych partii dla śpiewaków, ale za to przez trzydzieści pięć lat komponowanie opery przyprawiało Verdiego zawsze o ból gardła. Dopiero gdy zaczął pisać muzykę jednym ciągiem od górnej pięciolinii aż do końca partytury – to znaczy ze znacznie bardziej rozwiniętą strukturą muzyczną w całej orkiestrze – choroba jego zaczęła ustępować i wreszcie zanikła zupełnie. Nerwowe zaburzenia żołądkowe, które zazwyczaj towarzyszyły bólowi gardła i przejawiały się głównie w nudnościach, stanowiły część tego samego zjawiska psychogenne, związanego z pracami nad ukończeniem opery.

Twórczość Verdiego łatwo można ustawić w grupy: istnieje „wczesny Verdi” – od *Nabucco* do *Luizy Miller*, w którym potężny talent toruje sobie drogę poprzez odziedziczone lub też tradycyjne formy ku coraz to większej swobodzie. Jest „okres środkowy”, który nagle wybucha w najpopularniejszych dziełach Mistra – w *Trubadurze*, *Rigoletto* i *Traviacie* – pełny ludzkiej prawdy w muzycznej formie, zawierający wszystko, co tylko muzyka wokalna może zawierać, dosłownie wszystko: od pospolitej wulgarności aż po subtelną poezję, równie

czystą jak u Szekspira czy Mozarta. Talent był tak potężny, że musiał znaleźć sobie ujście, musiał się wypowiadać. „Okres środkowy” był jak wodospad Niagara lub trzęsienie ziemi w San Francisco. Na takie rzeczy nie ma rady, bez względu na to, czy się podobają, czy też nie. Faktem jest, że istnieją. I wreszcie „okres końcowy”, pora żniw, gdyż dwa wspaniałe dzieła – jedno tragiczne, a drugie komediowe – pogodziły, splotyły i zamknęły w sobie wszystkie elementy niezrównanego daru. Tymi arcydziełami są *Otello* i *Falstaff*.

Na uboczu, nie związane z tymi okresami żadnymi innymi więzami, jak chyba tylko dalekim pokrewieństwem, stoi dzieło niezwykle: *Aida* – starczyłoby go dla usprawiedliwienia pracy całego życia.





Trubadur Walther von der Vogelweide



Najdawniejsi średniowieczni lirycy francuscy to trubadurzy prowansalscy. Pierwsze ich pokolenie działające około 1130 roku wydało od razu poetów znakomitych. Sama nazwa pochodzi od prowansalskiego wyrazu „trobar” lub francuskiego „trouver” co oznacza: wyszukiwać, wymyślać, tworzyć. Poezja trubadurów opierała się na odrębnych cechach językowych właściwych dla prowincji Gaskonii, Prowansji, Owernii, Viennois i nadgranicznych obszarów Hiszpanii. Jej treścią były pochwały na cześć panów, czyli tzw. pieśni służebne, treny na cześć zmarłych oraz miłość, galanteria i uwielbienie dla kobiet. Trubadurami byli albo rycerze, albo w ich służbie pozostający śpiewacy i muzycy, którzy wędrowali od dworu do dworu, oddani swej sztuce, zwanej później sztuką radosną.

Pieśni wykonywali przy wtórze instrumentów; na ogół były one jednogłosowe lecz są także o charakterze tanecznym bądź ludowym. Do bardziej znanych trubadurów należą: Wilhelm IX hr. Poitiers – był on pierwszym twórcą liryki miłosnej opartej o koncepcję *amour courtois*, Marcabru – mistrz hermetyzmu poetyckiego, autor słynnego poematu o wyprawach krzyżowych i inni.

Liryka trubadurów prowansalskich wywarła duży wpływ na poezję całej niemal Europy. To właśnie trubadurzy dokonali zespolenia ideału kultury świeckiej z konwencją erotyczną, głównym motywem liryki stały się bowiem niezaspokojone pożądania miłosne. A przez to miłość, jako zjawisko czy przeżycie naturalne, nabrała znaczenia etycznego i estetycznego, stawała się dziedziną swoistego doskonalenia uczuć, myśli i ich wyrazu, swoistym ideałem, modelem całego życia duchowego człowieka. Trubadurzy, ci poeci-muzycy, w swej konwencji poetyckiej skondensowali wszelkie ówczesne tęsknoty do pięknego życia. Konwencja ta uległa przemianom i w samej liryce prowansalskiej, i w liryce rozwijającej się później na terytorium północnej Francji, a następnie w twórczości włoskiej szkoły poetyckiej, zwanej *dolce stil novo*. Z niej wyrosli Dante i Petrarca oraz wiele kierunków renesansowej poezji francuskiej.

Hiszpański pisarz i dramaturg Antonio Garcia Gutiérrez nawiązał w swym dramacie „El trovador” powstałym w 1836 roku do tradycji średniowiecznych trubadurów, a chociaż G. Verdi i obaj libreciści Salvatore Cammarano i Leone Bardare umiejscowili akcję w XV-wiecznej Hiszpanii – to jednak genezę postaci bohatera tytułowego należy przede wszystkim poszukiwać w poezji i zwyczajach wcześniejszego okresu.

LIRYKI TRUBADURÓW

JAUFRE RUDEL

Żadna inna mnie nie upoi
Prócz miłowania mego w dali
Bo któraż przy niej się osto
Urodą, z bliska czy z oddali
Dla pięknej mej umiłowanej
Rad w saraceńskie chcę kajdany –
Bliżej być przy niej, chociaż skuty!

BERNARD DE VENTADOUR

Boże, gdybym tak jaskółką
Wzbił się do przestworu
I po nocy dotarł ciemnej
Do mej Pani dworu!
Piękna Pani, twój kochany
Z miłości marnieje
Jeszcze chwila, a w nim serce
Do reszty omdleje.
Pani ukochana
Padam na kolona!
Śliczne ciało, twarz rumiana
Srogi ból zadaje

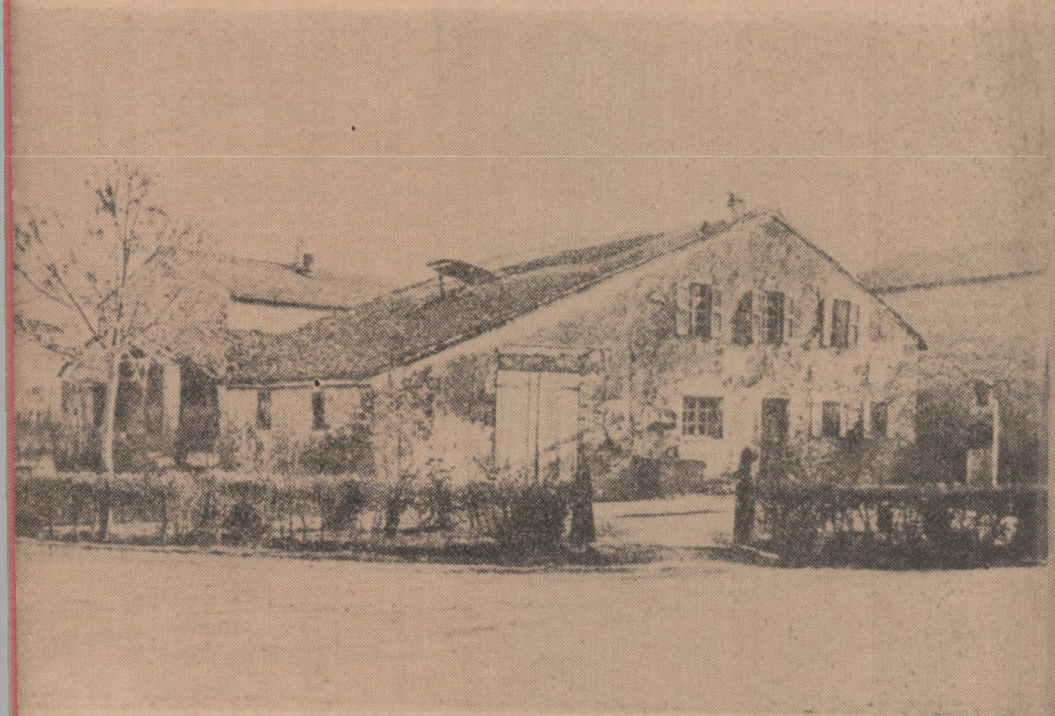
(tłum. Z. Romanowicz)



artysta musi
iść w zawody
z przyszłością
w chaosie
odkrywać
nowe światy
i nawet jeśli
na swojej
nowej drodze
dostrzeża
bardzo, bar-
dzo daleko
nikłe światel-
ko nie może
go odstraszać
mgła
która jeszcze
światelko to
przesłania
musi on kro-
czyć
naprzód
i nawet jeśli
potyka się
niekiedy
i pada musi
się dźwignąć
i ustawicznie
iść naprzód

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

- 1813** – w dniu 10 października urodził się w niewielkiej wiosce Le Roncole koło Busseta (ówczesne księstwo Parmy) – Józef Verdi (Giuseppe, Fortunino, Francesco). Ojciec jego, Karol, był szynkarzem i prowadził mały sklepik z różnorodnymi artykułami.
- 1821** – ojciec kupuje dla małego Giuseppe, który zdradza zdolności muzyczne, szpinet (rodzaj małego fortepianu). Początkowo uczy się on muzyki u miejscowego organisty Luigi Baistrocchiego.



Dom rodzinny Verdiego w Le Roncole

- 1823** – w listopadzie przyjęto dziesięcioletniego chłopca do gimnazjum w Busseto. W staraniach dopomógł mu pierwszy i jedyny zresztą mecenas młodego Verdiego – Antonio Barezzi, zamożny fabrykant trunków i prezes miejscowego Towarzystwa Filharmonicznego. Giuseppe pragnąc polepszyć swoją sytuację materialną przyjmuje pracę dochodzącego organisty w Le Roncole; jednocześnie uczy się w Busseto w szkole muzycznej kierowanej przez Ferdinanda Provesiego, wychowanka konserwatorium w Parmie.
- 1828** – jeden z pierwszych sukcesów kompozytorskich: orkiestra w Busseto wykonuje „Cyrulika sewilskiego” Rossiniego z uwerturą napisaną przez młodego Verdiego. Powstają dalsze utwory wokalne i instrumentalne bardzo życzliwie przyjmowane przez publiczność.

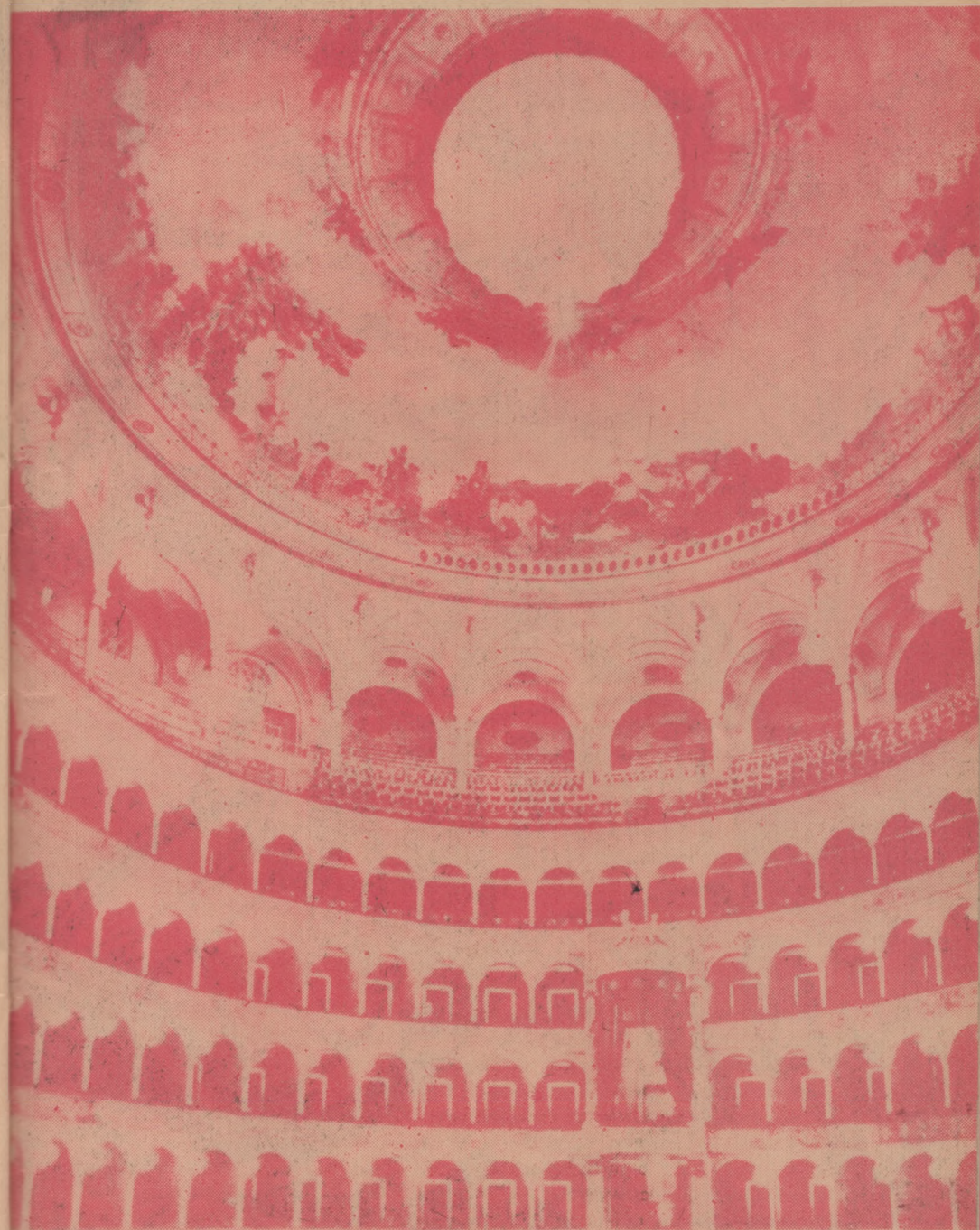
- 1832** – w maju Verdi korzystając z przyznania mu 4-letniego stypendium udaje się do Mediolanu, gdzie pragnie wstąpić do konserwatorium. Jednak nie zostaje przyjęty przede wszystkim z uwagi na przekroczony 18 rok życia. Dlatego rozpoczyna naukę prywatnie u Vincenzo Lavigny, ucznia Paisiella, kompozytora, profesora konserwatorium i współpracownika Opery La Scala.



Villa w Sant' Agata

- 1835** – kończy naukę u Lavigny i zwraca na siebie uwagę świetnym prowadzeniem oratorium Haydna „Stworzenie świata”. Powraca ponownie do Busseto i dyryguje orkiestrą filharmoniczną.
- 1836** – 5 marca zostaje tam Verdi mianowany maestro di musica, prowadzi lekcje fortepianu i organów oraz kieruje pracami filharmonii.
– 5 maja poślubia Marheritę, córkę A. Barezziego.
- 1838** – wychodzi z druku zbiór 6 pieśni z towarzyszeniem fortepianu, pewne zwroty melodyczne można później odnaleźć w „Nabuchodonozorze”, „Trubadurze” i „Aidzie”.
– 8 września państwo Verdi wyjeżdżają z Busseto do Mediolanu, gdzie pragną ubiegać się o wystawienie pierwszych oper.

- 1839** – 17 listopada dzięki poparciu śpiewaczki Giuseppiny Streponi, odbyła się w La Scali premiera opery Verdiego pt. „Oberto”. Zarówno prasa jak i publiczność przyjęły ją bardzo życzliwie, a firma „Ricordi” wydała drukiem partyturę i wyciąg.
- 1840** – zawarcie umowy z impresariem Marellim o napisanie opery komicznej, jej tytuł brzmi: Dzień królowania (Un giorno di regno), a bohaterem jest król Stanisław Leszczyński.
- w czerwcu umiera żona Verdiego, poprzednio zaś, wkrótce po urodzeniu zmarły córka Virginia i syn Ililio,
 - 5 września zakończona niepowodzeniem prapremiera opery „Dzień królowania” w La Scali w Mediolanie; kompozytor pod wpływem kolejnych nieszczęść jest bliski całkowitego załamania. Znajduje jednak siły do dalszej pracy i w latach
- 1841–1842** – pisze nową operę „Nabucco” osnutą na tle dziejów Nabuchodonozora.
- 1842** – 9 marca triumfalna premiera tej opery w Mediolanie (w głównej roli G. Streponi), imię kompozytora staje się sławne.
- 1843** – 11 lutego sukces opery „Lombardowie” w Mediolanie, temat był wówczas aktualny z punktu widzenia politycznego.
- 1844–1846** – powstają dalsze opery do librett Piavego: „Ernani” osnuta na dramacie W. Hugo i „Dwaj Foscari” według Byrona. Mniejszym powodzeniem cieszy się w Mediolanie Joanna d’Arc i Alzira w Neapolu, natomiast wielki sukces odnosi w dniu 17 marca opera historyczna pt. Attyla wystawiona w Wenecji.
- 1847** – Verdi kontynuuje pracę nad swą pierwszą operą szekspirowską – Makbet. Jej premiera odbyła się 14 marca we Florencji. Kompozytor udaje się do Paryża gdzie nawiązuje bliższą znajomość ze śpiewaczką G. Streponi, tam też przerabia za radą Scribea „Lombardczyków” dla opery paryskiej.
- 1848** – Verdi jako naoczny świadek rewolucji lutowej w Paryżu podpisuje apel patriotów włoskich skierowany do rządu francuskiego z protestem przeciwko okupacji przez wojska austriackie prowincji Lombardii i Wenecji. Wobec rewolucyjnych wrzeń we Włoszech wraca do Mediolanu i komponuje hymn karbonariuszy do tekstu Memelego, stwierdza wówczas: „niech ten hymn rozbrzmiewa jak najprędzej wśród muzyki dział na równinach Lombardii”.
- w Warszawie wystawiono „Lombardczyków”.
- 1849** – 27 stycznia ogromne manifestacje patriotyczne po premierze „Bitwy pod Legnano”, która przedstawiała pierwsze włoskie zwycięstwo nad Fryderykiem Barbarossą (1176 r.). „Bitwę pod Legnano” uznano za manifestację przez kompozytora miłości do ojczyzny, „Tłumy wdzierały się siłą do wnętrza teatru, wypełniając go po brzegi...”.
- Verdi nabywa posiadłość ziemską Sant’ Agata opodal Busseto i tam zamieszkuje wraz z Peppiną Streponi.
- 1851** – w marcu entuzjastyczne przyjęcie Rigoletta w Wenecji. Z wystawieniem było wiele kłopotów ponieważ cenzura uznała temat za niebezpieczny od strony politycznej i moralnej, ostaną redakcją libretta była wyrazem kompromisu, co odbiło się na wątku dramatycznym. W Warszawie wystawiono „Rigoletto” już w roku 1853.
- 30 czerwca umiera matka kompozytora, on rozpoczyna pracę nad „Tru-



Teatro Costanzi w Rzymie



Współczesna karykatura Verdiego

badurem". Żywo interesuje się librettem, które stopniowo nadsyła mu S. Cammarano, pragnie, aby temat został potraktowany „z całą nowością i odrębnością hiszpańskiego dramatu”. Śmierć Cammarano w dniu 17 lipca roku

- 1852 – przerywa pracę nad librettem. Trzeci akt dokończył i cały czwarty napisał inny neapolitańczyk – L. Bardare.
- 1853 – 19 stycznia triumfalne przyjęcie „Trubadura” przez rzymską publiczność, wkrótce zostaje on wystawiony w innych operach włoskich oraz w Paryżu, Londynie, Petersburgu i niemal na całym świecie.
 - 6 marca zakończona niepowodzeniem premiera „Traviaty” w Teatro La Fenice w Wenecji. Duży w tym udział miał tytuł opery, gdyż traviata oznacza kobietę złąkanką, upadłą, co uznano za wysoce niemoralne.
- 1854 – zmiana tytułu z „Traviaty” na „Violette” i kilka drobnych skreśleń w tekście zapewniło operze ogromny sukces w dniu 6 maja w innym weneckim teatrze San Benedetto.
- 1859 – 17 lutego premiera „Balu maskowego” w teatrze Apollo w Rzymie. Wielkie powodzenie tej opery, która zespala „koloryt romantyczny i technię werystyckie Rigoletta i Trubadura z akcentem dramatycznym, spontanicznością, lekkością przejętą z teatru francuskiego”.
 - 29 sierpnia Verdi w kościele San Martino w Collonges-sous-Salève bierze ślub z Giuseppiną Streponi; 17 września odbyło się pierwsze spotkanie Verdiego z hr. Cavourem, przywódcą jednoczących się Włoch.
- 1861 – Verdi zostaje posłem pierwszego włoskiego parlamentu, który powziął historyczną decyzję utworzenia Królestwa Włoskiego.
- 1867 – umiera w styczniu ojciec G. Verdiego, a w lipcu Antonio Barezzi.
 - 11 marca premiera Don Carlosa w Paryżu.
- 1870 – Verdi na zamówienie kedywa Egiptu rozpoczyna komponować „Aidę”.
- 1871 – 24 grudnia prapremiera „Ady” w Teatrze Włoskim w Kairze. Próba generalna trwała od godz. 19 do 4 rano, publiczność żywo oklaskiwała niemal każdy fragment tego dzieła. Sukces na premierze był ogromny.
- 1872 – europejska premiera „Aidy” również spotyka się z triumfalnym przyjęciem, kompozytor jest 32 razy wywoływany przed kurtynę.
- 1873 – Verdi po śmierci A. Manzoni, poety i filozofa, duchowego przywódcy ruchu wyzwolenieckiego, komponuje mszę żałobną „Requiem”. Jej pierwsze wykonanie odbyło się w roku
- 1874 – 22 maja w kościele San Marco w Mediolanie a 25 maja w La Scali.
- 1879 – Verdi przyjmuje od Boito zarys libretta Otella.
- 1887 – 5 lutego prapremiera Otella w mediolańskiej La Scali. Zjazd najwybitniejszych przedstawicieli sztuki europejskiej. Olbrzymi entuzjazm widzów, po spektaklu publiczność wypręga konie i ciągnie powóz wiozący Verdiego do hotelu; zostaje on honorowym obywatelem Mediolanu.
- 1888 – nabywa plac w Mediolanie pragnąc na nim zbudować Dom dla zasłużonych muzyków (w roku 1899 podpisał akt fundacyjny dla Casa di Riposo).
- 1893 – premiera w La Scali ostatniej opery Verdiego: „Falstaff”, wkrótce potem entuzjastyczne przyjęcie jej w Rzymie. Kompozytor zostaje honorowym obywatelem Wiecznego Miasta.
- 1897 – 14 listopada umiera druga żona G. Verdiego, Giuseppina, w testamen-

cie nakazała: „przyszłam na świat w biedzie i bez pompy, i bez pompy pragnę zstąpić do grobu”.

1898 – w styczniu Verdi nie mogąc znieść samotnego pobytu w Sant' Agata przenosi się do Mediolanu. Pisze 4 utwory religijne wykonane po raz pierwszy w Paryżu.

– 26 maja usłyszała je Genua, koncertem dyrygował Arturo Toscanini.

1901 – 21 stycznia kompozytor zostaje dotknięty paralizem i 27 stycznia umiera. 30 stycznia odbył się skromny, zgodnie z życzeniem zmarłego, pogrzeb na cmentarzu Monumentale, lecz wkrótce na wniosek rządu trumny G. Verdiego i jego żony zostają w obecności blisko 300 tys. osób biorących udział w pogrzebie, przeniesione do krypty w „Casa di Riposo per Musicisti”, 900 śpiewaków pod kierownictwem Toscaniniego intonuje fragmenty z „Nabucca”. Również w La Scali odbyły się podniosłe uroczystości żałobne podczas których świat muzyczny oddał ostatni hołd wielkiemu kompozytorowi.

opracował L. M.

TREŚĆ

Akt I.

Odsłona 1. Dowódca straży zamkowej, Ferrando, opowiada zgromadzonym dworzanom i żołnierzom tragiczne dzieje rodu hrabiów di Luna. Oto przed 30 blisko laty do sypialni dzieci hrabiego wkradła się raz Cyganka. Pochwycono ją i spalono na stosie, posądzając, iż chciała rzucić czary na dzieci. W kilka dni później znikł bez śladu jeden z dwóch synków hrabiego, zaś w pobliżu stosu, na którym skołała stara Cyganka, znaleziono na pół spalony szkielet małego dziecka. Odtąd panowało ogólne przekonanie, że córka spalonej Cyganki, chcąc pomścić śmierć matki, porwała i zamordowała dziecko hrabiego. Stary hrabia nie wierzył w to jednak i po latach, umierając polecił synowi, obecnemu panu zamku, by szukał Cyganki, a przez nią starał się odnaleźć brata.

Odsłona 2. Wśród nocy w pałacowym ogrodzie Leonora, oczekując przybycia trubadura Manrico, opowiada swej powiernicy Inez, jak na jednym z turniejów przyjmował Manrico wieniec zwycięstwa z jej rąk i oboje pokochali się od pierwszego wejrzenia (aria Tacea la notte). Niestety – Manrico ma rywala w hrabim di Luna, który także pretenduje do ręki Leonory, mimo braku wzajemności z jej strony, i tej nocy przybył również pod okna jej pałacu. Słychać z dala tęskną pieśń, którą przybywający Manrico wita ukochaną (Deserto sulla terra). Spotkawszy się tak nieoczekiwanie dwaj rywale chwytają za broń – rozpoczyna się zacięta walka.

Akt II.

Odsłona 1. W obozie cygańskim w niedostępnych górach nad Zatoką Biskajską przebywa ranny Manrico pod troskliwą opieką Azuceny, którą uważa za swoją matkę. Przed oczyma starej Cyganki trwa wciąż widmo płonącego stosu, na którym w chwili oblędu miast syna swego wroga spaliła własne dziecko (aria Stride la vampa). Na jej zapytanie, dlaczego w walce nie zabił swego wroga, skoro mógł to uczynić, Manrico odpowiada, iż jakiś wewnętrzny głos nie pozwolił mu zadać hrabiemu di Luna śmiertelnego ciosu. Azucena wie dobrze, co to był za tajemny głos... Opowiada ona teraz Manricowi o strasliwym zgonie swej matki i o zaginięciu jednego z synów hrabiego di Luna, nie wyjaśnia jednak tajemnicy do końca, poprzestając na oznajmieniu zdumionemu trubadurovi, że – nie jest jej synem. Dalszą rozmowę przerywa przybycie posłańca przywożącego rozkaz, na mocy którego Manrico, jako stronnik powstańców dowodzonych przez księcia di Urgel, ma swą drużyną obsadzić zamek Castellor i bronić go przed wojskami hrabiego di Luna. Zarazem przywozi posłaniec wiadomość, że na skutek fałszywych wieści o śmierci Manrica w ostatniej bitwie – nikt bowiem prócz najbliższych nie znał jego miejsca pobytu w górskim obozie – zrozpaczona Leonora postanowiła wstąpić do klasztoru; Manrico, nie zważając na błaganie Azuceny i na świeże jeszcze rany, wyrusza natychmiast, by połączyć się z ukochaną.

Odsłona 2. Leonora wkrótce ma się zjawić w klasztorze, by złożyć śluby zakonne. Ten właśnie moment wybrał hrabia di Luna, aby ją porwać, a na-



stępnie poślubić, choćby wbrew jej woli. Przybył więc do klasztoru, mając u boku Ferranda z niewielkim oddziałem zbrojnych. Plany jego jednak spełzają na niczym, w momencie bowiem gdy nadchodzi Leonora w orszaku mniszek, zjawia się jak spod ziemi Manrico ze swą drużyną. Leonora z okrzykiem radości rzuca się w ramiona ukochanego, którego nie spodziewała się już nigdy ujrzeć, a hrabia di Luna wobec wyraźnej przewagi musi ustąpić, przysięgając w duszy zemstę.

Akt III

Odsłona 1. Hrabia di Luna obległ zamek Castellor, którego broni Manrico na czele swej rycerskiej drużyny. W ręce żołnierzy hrabiego wpada Azucena, która usiłowała przekraść się do zamku. Hrabia, przekonany, iż jest ona matką Manrico i sprawczynią zniknięcia jego brata, każe ją uwięzić.

Odsłona 2. W zamku Castellor mają się odbyć zaślubiny Manrica i Leonory (aria Ah! si ben mio). Radosną uroczystość przerywa goniec, który donosi o pojmaniu Azuceny przez żołnierzy hrabiego. Manrico, pewien, że hrabia każe stracić jego przybraną matkę, spieszy na pomoc uwięzionej (stretta Diquella pira).

Akt IV.

Odsłona 1. Manrico nie zdołał uratować Azuceny. Jego mężna drużyna uległa przygniatającej przewadze wroga, a on sam dostał się do niewoli. Hrabia di Luna triumfuje: ma w ręku Manrica i Azucenę, może pomścić brata, o którego śmierci jest przekonany, a jednocześnie pozbyć się znenawidzonego rywala. Ciemną nocą pod murami więzienia zjawia się Leonora (aria D'amor sull' ali rosee). Słyszy złowrogie dźwięki dzwonu śmierci, posępny chór mnichów modlących się za skazanych i śpiew, którym żegna ją na wieki ukochany Manrico (Miserere). W duszy jej budzi się nagłe postanowienie, gdy nadchodzi hrabia, Leonora ofiarowuje mu najwyższą cenę – siebie samą – w zamian za uwolnienie Manrica. Uradowany hrabia zgadza się skwapliwie (duet Mira, d'acerbe lagrime). Nie przeczuwa, że Leonora nigdy nie będzie do niego należała, przed chwilą bowiem zażyła truciznę.

Odsłona 2. W więzieniu Azucena i Manrico oczekują świtu, który przyniesie im śmierć (duet Ai nostri monti). W celi skazańców zjawia się Leonora, zwiastując ukochanemu wolność. Manrico jednak, dowiedziawszy się, jaką ceną okupione zostało jego życie, nie chce przyjąć ofiary. Obrzuca Leonorę obelgami, przekonany, że go zdradziła i istotnie zgodziła się poślubić hrabiego. Pojmuje swój błąd dopiero wtedy, gdy Leonora ze słowami miłości na ustach pada martwa u jego stóp. Przybywający w tym momencie hrabia nie rozumie wielkości jej ofiary. Czuje się oszukany i w porwywie wściekłości każe natychmiast wieść Manrica na stracenie. Azucena w milczeniu patrzy przez okno na egzekucję, a gdy głowa trubadura spadła pod ciosem katowskiego topora, zwraca się do hrabiego ze słowami „Czy wiesz, kogo kazałeś zabić? To był... twój brat!”.

Józef Kański

Przedruk z Przewodnika Operowego

Z NOTATNIKA POiFB

ROK MONIUSZKOWSKI W OPERZE

- 30 marca wystawiono na scenie we Wrzeszczu po dwuletniej przerwie operę „Halka”
- 27 kwietnia premiera „Straszego dworu” w realizacji: Zbigniewa Bruny, – kier. muzyczne, Ryszarda Slezaka – inscenizacja i reżyseria, Janiny Jarzynówny-Sobczak – choreografia, Zdzisława Bubelli – scenografia i in.
- udział Z. Bruny i Chóru Filharmonicznego w koncertach zorganizowanych przez Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Gdańsku dla uczczenia tradycji muzycznych tego miasta i Roku Moniuszkowskiego
- współpraca przy V Gdańskim Wieczorze Muzycznym GTPS poświęconym twórczości St. Moniuszki
- dalsze koncerty przewidziane są w terminie do 4 czerwca 1972 roku – stulecia śmierci kompozytora.

PRZED JUBILEUSZEM

- W 1970 roku przypada jubileusz 25-lecia Filharmonii Bałtyckiej i 20-lecia Opery. Pierwszy koncert symfoniczny orkiestry był bowiem 29 września 1945 roku, a pierwszy spektakl Studia Operowego w dniu 29 czerwca 1950 r.
- Obchody jubileuszowe odbędą się pod protektoratem Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku.
- Na czele Komitetu Organizacyjnego stanęli: dyrektor Tadeusz Rybowski, kierownik artystyczny Jerzy Procner i przewodniczący Rady Teatru Michał Kaszyc.

AKTUALNY REPERTUAR OPERY BAŁTYCKIEJ

Verdi	– <u>OTELLO</u>
↳ Rossini	– CYRULIK SEWILSKI
Czajkowski	– JEZIORO ŁABĘDZIE
Puccini	– TURANDOT
Auber	– <u>FRA DIAVOLO</u>
Moniuszko	– HALKA
↳	– STRASZNY DWÓR
↳ Verdi	– RIGOLETTO
↳	– TRAVIATA
↳ Puccini	– TOSCA
	– <u>MADAME BUTTERFLY</u>
Borodin	– <u>KNIAŻ IGOR</u>
Prokofiew	– ROMEO i JULIA
Asafiew	– FONTANNA BAKCZYSARAJU
↳ Offenbach	– OPOWIEŚCI HOFFMANNA
Humperdinck	– JAŚ i MAŁGOSIA
↳ Strauss	– BARON CYGAŃSKI
↳ Offenbach	– SZÓSTA ŻONA SINOBRODEGO
Łuciuk	– NIOBE
Turski	– TYTANIA i OSIOŁ
Łuciuk	– PANCERNIK POTIOMKIN
Mozart	– SERENADA (Eine kleine Nachtmusik)
Czajkowski	– FRANCESCA DA RIMINI



Najbliższa premiera:

WIECZÓR BALETOWY DLA UCZCZENIA 25-LECIA POLSKI
LUDOWEJ

w programie: A. MALAWSKI – Wierchy

ZESPÓŁ SOLISTÓW SPIEWAKÓW

Anna Bartoszyńska	Józef Figas
Leokadia Borowska	Jan Gdaniec
Magdalena Bojanowska	Franciszek Kokot
Zofia Czepielówna-Schiller	Jan Kusiewicz
Alina Kozłowska	Feliks Lewandowski
Helena Moloń	Edward Mikulski
Magdalena Nysler	Jerzy Podsiadły
Urszula Szerszeń-Malecka	Wacław Prabucki
Maria Zielińska	Kazimierz Sandurski
Łucja Żelukiewicz	Kazimierz Sergiel
	Jerzy Szymański
Czesław Babiński	Paweł Trzebiatowski
Stefan Cejrowski	Franciszek Warecki

Korepetytorzy:

Urszula Kulkowa
Laura Popławska
Helena Zwijasowa

CHÓR OPERY BAŁTYCKIEJ

Kierownik Chóru
WIESŁAW CZERSKI

Korepetytor
HENRYK SPYCHAŁA

Inspektor
ZDZISŁAW SUSKI

Sopran

Stefania Adamczak
Ludgarda Chudzicka
Rozwita Deptulska
Stanisława Gibczyńska
Teresa Huk
Urszula Kolańska
Jadwiga Korzeniowska
Irmína Kostkiewicz
Donata Lewandowska
Krystyna Lupińska
Felicja Manikowska
Halina Massalska
Teresa Nawrocka
Kornelia Piepkówna
Genowefa Pilchowska
Michalina Podbiłska

Barbara Kordulska
Alicja Krzyżanowska
Krystyna Malewiczka
Urszula Radtke
Maria Raduła
Anna Węgrzyn

Tenory

Jan Badura
Edward Bykowski
Andrzej Dąbkowski
Gerard Dzieszuk
Włodzimierz Grandowicz
Tadeusz Leśniowski
Erwin Miszker
Stanisław Różagórski
Ryszard Ratószny
Grzesław Wielikaniec
Jan Zwiernik

Alty

Czesława Andersz
Halina Bartkowiak
Janina Bukowska
Władysława Filipiak
Zofia Gachowa
Urszula Glasenapp
Gabriela Iwor
Zdzisława Jungowska

Basy

Jerzy Budnik
Gustaw Donocik
Jerzy Dorosz
Jarosław Gierkowicz
Stanisław Kamiński
Władysław Kasprzyk

Kazimierz Nowiński
Zdzisław Suski
Zdzisław Szlowski
Bogdan Łukaszewski

Andrzej Szwarckopf
Jan Łukaszewski
Zygmunt Wensora
Henryk Wolnik

CHÓR FILHARMONICZNY

Kierownik
LEON SNARSKI

Prezes Chóru
DARIUSZ KOWALIK

Korepetytor
HENRYK SPYCHAŁA

Tenory

Andrzej Rogowski
Norbert Dereszkiwicz
Marian Ejsmont
Stefan Kamiński
Teodor Kudła
Jerzy Mosiński
Antoni Paradowski
Bolesław Rzeźnik
Herbert Ustarbowski

Basy

Jan Biliński
Stefan Ellert
Józef Gmiński
Dariusz Kowalik
Jan Kleina
Marian Lubiatowski
Marek Ofierzyński
Wiktor Szymański
Zbigniew Waniewski

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownik artystyczny i I dyrygent: JERZY PROCNER
Dyrygent: ZBIGNIEW BRUNA
Dyrygent-asystent: GRZEGORZ SUTT

I skrzypce:

Wojciech Szmaj (koncertmistrz)
Tadeusz Kochański (koncertmistrz)
Franciszek Bujalski
Jerzy Kucal
Kazimierz Stein
Maria Langowska
Wiesław Jeziorny
Henryk Niemiro
Michał Mieńko
Irena Zielińska
Kazimierz Huzarski

II skrzypce:

Stanisław Kosiorek
Sylwester Sztukowski
Jerzy Małecki
Wacław Butowski
Wanda Popielska
Stefan Osterczy
Bronisław Brochocki
Joanna Lubowicz
Norbert Kres
Bernard Tomczyk
Alicja Dardzińska

Altówki

Mieczysław Smilgin
Jerzy Wojtkowski
Kazimierz Mańkowski
Krystyna Lejman
Piotr Budny
Roman Sajek
Jan Kopczyński

Wiolonczele

Bożena Zaborowska (koncertmistrz)
Janusz Swillo (koncertmistrz)
Andrzej Filar
Franciszek Pokorniecki
Karol Baryła
Tadeusz Tomczak
Krzysztof Sperski
Zdzisław Miodowski
Tadeusz Andrzejewski

Kontrabasy

Edwin Piotrowicz
Barbara Popkiewicz
Stanisław Rosiek
Adam Chamera
Adolf Mazur
Antoni Pilc
Zdzisław Piotrowicz

Harfa

Regina Rużkowa

Fortepian

Urszula Kulkowa

Organy

Henryk Spychała

Flety:

Wacław Gągałka
Ryszard Kłaman
Jarosław Kaziński
Mieczysław Kwiecień

Oboje:

Erwin Gassan
Romuald Buczkowski
Józef Raatz
Stanisław Sękowski

Rożek angielski

Henryk Chrapkowski

Klarnety:

Władysław Świercz
Jan Zaręba
Andrzej Pietras
Ryszard Świercz

Bas-klarnet

Kazimierz Guzowski

Fagoty:

Benedykt Raduła
Mirosław Stracewski
Maksymilian Piłat

Kontrafagot

Jerzy Pawłowski

Waltornie:

Aleksander Suchoples
Edward Daniecki
Marian Jakubowicz
Kazimierz Filipowicz
Zygmunt Klimek
Tomasz Tylewski
Leon Brzostek

Trąbki:

Ryszard Ratajczak
Józef Burdynowski
Józef Stachnik
Alicja Artwińska
Szymon Pawłowski

Puzony:

Aleksander Trus
Roman Wachowski
Edward Grygorowicz
Alfons Kasprzycki

Tuba

Jerzy Ulatowski

Perkusja:

Marian Szymański
Bronisław Rugienis
Witold Brzeski
Wacław Wiśniewski
Zenon Elert

Inspektor orkiestry:

Henryk Niemiro



Kierownik sceny – Janusz Dutkiewicz
Światła – Bronisław Ciba
Kierownik warsztatów – Henryk Wisz

Kierownicy pracowni:
perukarskiej – Halina Wasielewska
stolarskiej – Bronisław Rapicki
modelarskiej – Mieczysław Iwanicki
malarskiej – Zdzisław Bubella
krawieckiej damskiej – Sabina Ostrowska
krawieckiej męskiej – Kazimierz Skoczeń
obuwniczej – Jerzy Borysewicz
Rekwizytor – Jan Walerzak
Brygadier sceny – Daniel Stefański



Redakcja – Lech Mokrzecki
Opracowanie graficzne – Ryszard Stryjec
Projekt okładki – Stanisław Bąkowski
Zdjęcia – Michał Kaszyc
Współpraca redakcyjna – Romuald Snarski
Wydawca – Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka

Zakłady Graficzne w Gdańsku, zam. nr 1841 – L-4.

Nakład 10 000

Cena 5,50 zł

PAŃSTWOWA OPERA I FILHARMONIA BAŁTYCKA
w GDAŃSKU

Dyrektor
TADEUSZ RYBOWSKI

Kierownik artystyczny
JERZY PROCNER

TRUBADUR

Kierownictwo muzyczne – JERZY PROCNER
Inscenizacja i reżyseria – MAREK OKOPIŃSKI
Scenografia – STANISŁAW BĄKOWSKI

Obsada

Leonora	29	– IMRINA KOSTKIEWICZ URSZULA SZERSZEŃ-MAŁECKA
Azucena	✓	✓ MARIA ZIELIŃSKA – ZOFIA CZEPIEŁOWNA-SCHILLER
Manrico	✓	✓ ALINA KOZŁOWSKA – JAN KUSIEWICZ
hr. Luna	✓	✓ FRANCISZEK WARECKI – CZESŁAW BABIŃSKI
Ferrando	✓	✓ KAZIMIERZ SANDURSKI – KAZIMIERZ SERGIEL JERZY SZYMAŃSKI ✓ ZDZISŁAW SUSKI
Inez	✓	✓ ANNA BARTOSZYŃSKA MAGDALENA NYSLER
Ruiz	✓	✓ JÓZEF FIGAS FELIKS LEWANDOWSKI EDWARD MIKULSKI
Cygan	✓	✓ ZDZISŁAW SUSKI PAWEŁ TRZEBIATOWSKI
Posłaniec	✓	✓ JÓZEF FIGAS FELIKS LEWANDOWSKI EDWARD MIKULSKI

Żołnierze i służba zamkowa, Cyganie, Cyganki i orszak
kobiety Leonory
Akcja rozgrywa się w Hiszpanii w XV wieku.

ORKIESTRA i CHÓR POiFB PRZY WSPÓŁDZIALE CHÓRU
FILHARMONICZNEGO

Dyrygują:
JERZY PROCNER
GRZEGORZ SUTT

Asystent reżysera
MICHAŁ KASZYC

Przygotowanie chóru
WIESŁAW CZERSKI
LEON SNARSKI

Przygotowanie solistów
URSZULA KULKOWA
LAURA POPŁAWSKA
HELENA ZWIJASOWA

Inspicjenci
MICHAŁ KASZYC
LECH STACHOWSKI

Sufler
EUFEMIA KLASSA

Światło
BRONISŁAW CIBA

Kierownik sceny
JANUSZ DUTKIEWICZ

Biblioteka PWSM Gdańsk

Dział

Autor

Tytuł

Nr inw.

30