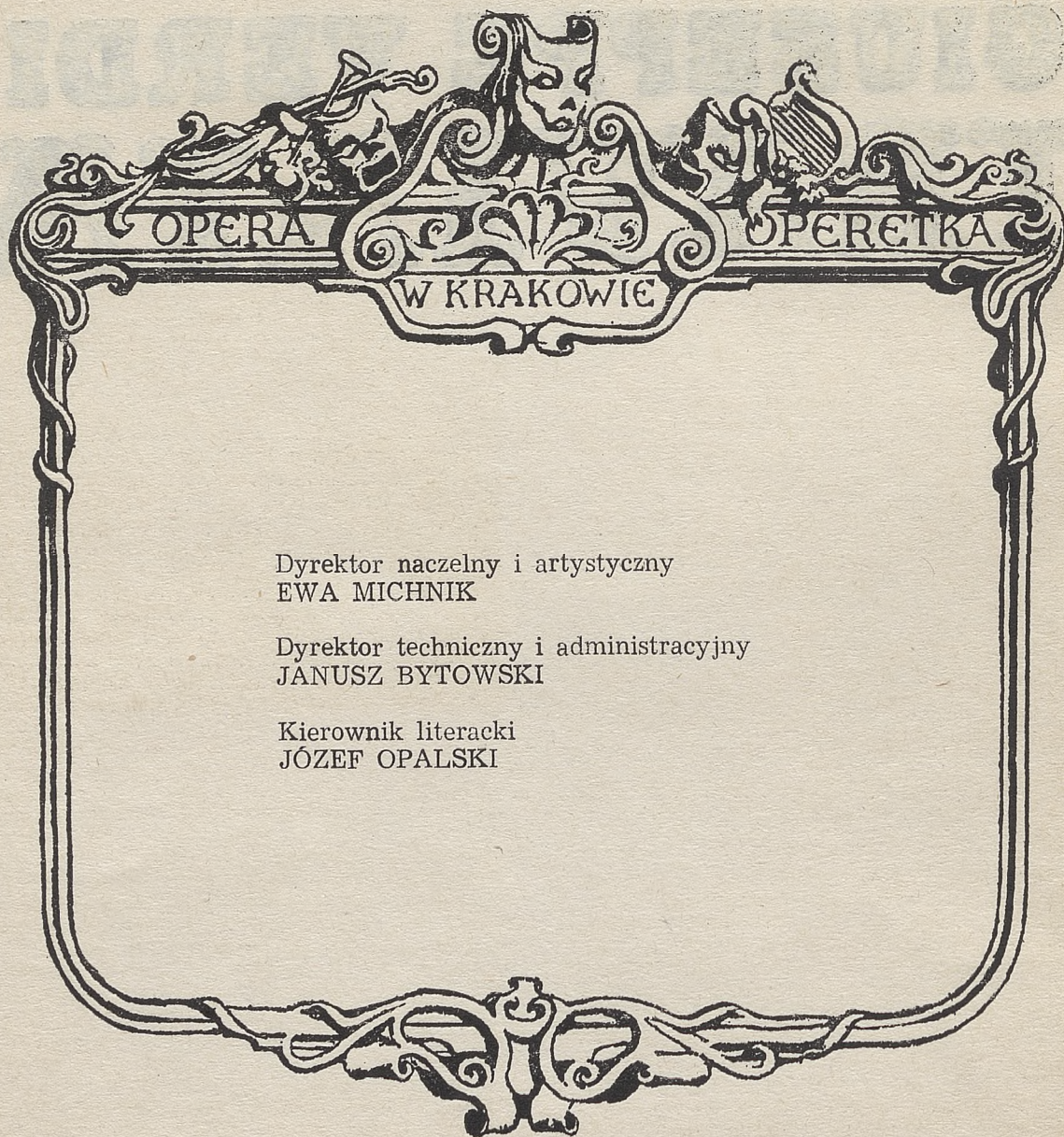


GIUSEPPE VERDI
TRAVIA



Dyrektor naczelny i artystyczny
EWA MICHNIK

Dyrektor techniczny i administracyjny
JANUSZ BYTOWSKI

Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1813

10 października w wiosce Le Roncole w pobliżu Busseto (podówczas w księstwie Parmy) przychodzi na świat Józef (Giuseppe Fortunino Francesco) Verdi, syn Karola, sklepikarza i Ludwiki z domu Uttini, wiejskiej praczki.

1821

Ojciec doceniając zdolności muzyczne syna, kupuje mu stary szpinet; chłopiec rozpoczyna naukę muzyki u miejscowego organisty nazwiskiem Baistrocchi.

1823

Dzięki poparciu Barezziego, hurtownika zaopatrującego sklep ojca a zarazem aktywnego melomana, chłopiec dostaje się do gimnazjum i do szkoły muzycznej w Busseto, kierowanej przez Provesiego.

1827—1828

Bierze coraz żywszy udział w pracach miejscowej Filharmonii. Sporządza wyciągi fortepianowe, komponuje. Filharmonicy wykonują publicznie jego uwerturę. Provesi ceni go jako dobrego pianistę i swego następcę.

1829

Prośba o przyznanie Verdiemu wakującego miejsca organisty w pobliskiej parafii zostaje odrzucona.

1832

Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium miejscowego Towarzystwa Dobroczynności udaje się do Mediolanu. Egzamin wstępny do Konserwatorium (fortepian) daje wynik niepomyślny z powodu przekroczonych 18 lat i... nielombardzkiego pochodzenia kandydata. Verdi pozostaje w Mediolanie. Bierze lekcji teorii i kompozycji u Vincenzo Lavigna. Zajmuje się również dyrygenturą.

1836

Zostaje mianowany maestro di musica gminy Busseto. Poślubia córkę swego protektora, Margheritę Barezzi.



1838

Komponuje 6 romansów z towarzyszeniem fortepianu. W lipcu rodzi mu się syn Icilio, w sierpniu umiera półtoraroczna córeczka Virginia. Po wygaśnięciu kontraktu z gminą Busseto przenosi się Verdi do Mediolanu.

1839

Za namową śpiewaczki Giuseppiny Streponi, której spodobała się partia sopranowa w operze Verdiego „Oberto”, impresario Merelli przyjmuje operę do wykonania w mediolańskim teatrze La Scala. W październiku umiera syn Verdiego Icilio. W listopadzie premiera „Oberta” odnosi znaczny sukces. Firma Ricordi nabywa prawa publikacji opery.

1840

Kontrakt z Merellim na operę komiczną „Un giorno di regno” (Dzień panowania). W marcu umiera żona Verdiego Margherita. We wrześniu fiasko premiery „Dzień królowania” w teatrze La Scala. Verdi postanawia porzucić zawód kompozytora. Impresario Merelli próbuje zainteresować go nowym tematem operowym.

1842

W marcu wielki sukces opery „Nabucco” w Mediolanie ze Strepponi w głównej partii kobiecej.

1843

Opera „Lombardeczyzy” odnosi w Mediolanie wielki sukces artystyczny i... patriotyczny. Verdi zdobywa pełną niezależność finansową. Syją się zamówienia. Dla Wenecji komponuje do libretta młodego poety Piavego „Ernanię”, osnute na dramacie V. Hugo.

1844

W weneckim teatrze La Fenice „Ernani” odnosi pełny sukces. Pierwsza opera Verdiego dla Rzymu — „Dwaj Foscari”, również do libretta Piavego, zostaje przyjęta życzliwie. Verdiego wywołują przed kurtynę 30 razy. Opera nie zdobywa jednak trwałego powodzenia.

1845

Nikłym sukcesem „Joanny d'Arc” w Mediolanie i „Alziry” w Neapolu towarzyszą głosy o twórczej degradacji Verdiego. Istotnym powodem są słabe libretta i konieczność komponowania w stałym pośpiechu. „Kurier Warszawski” daje pierwszą wzmiankę „o panu Verdi”.

1846

Wenecki sukces „Attyli” przywraca Verdiemu zachwianą nieco popularność. Zły stan zdrowia zmusza go do rezygnacji z zaproszenia do Londynu. Rozpoczyna pracę nad swą pierwszą operą szekspirowską „Makbetem”.

1847

Po niesłychanej ilości prób pod bezpośrednim kierownictwem Verdiego, premiera „Makbeta” we Florencji. Sukces był dość znaczny (i tym razem doszukano się aluzji patriotycznych). Powodzenie premiery „Zbójców” w Londynie nie towarzyszy dalszym przedstawieniom. Verdi odrzuca niezwykle korzystną ofertę londyńskiego impresaria Lumleya, nie mogąc uwolnić się od swych włoskich kontraktów. Przerabia dla Paryża „Lombardeczyków”. Opera ta, wystawiona tam pod tytułem „Jerozolima”, doznaje chłodnego przyjęcia. W Paryżu Verdi zbliża się do Giuseppiny Strepponi.

1848

Jako świadek przebiegu rewolucji lutowej, obalającej Ludwika Filipa, podpisuje Verdi skierowany do Francji przez patriotów włoskich plemienny protest przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto. Na pierwszą wiadomość o wrznięciu w Lombardii i wyruszeniu przeciwko Austriakom wojsk włoskich pod wodzą króla Piemontu Karola Alberta, Verdi opuszcza Paryż i przybywa do Mediolanu. Na wezwanie przywódcy patriotycznego stowarzyszenia Karbonariuszy Genuieńczyka Mazziniego, komponuje hymn do tekstu Mameliego. Pośpiesznie komponowana opera „Korsarz” (wg Byrona) do skłconego przez Piavego libretta, wystawiona w Trieście bez udziału Verdiego, doznaje niepowodzenia. Pierwsze przedstawienie verdiewskie („Lombardeczyzy”) w Warszawie.

1849

Verdi nabywa w pobliżu Busseto posiadłość ziemską Sant'Agata, która później staje się jego „kwatery główną”. Premiera „Bitwy pod Legnano” w Rzymie zamienia się w manifestację patriotyczną. Manifestacje towarzyszą pojawieniu się tej opery i na innych scenach włoskich. Verdi i Strepponi zamieszkują razem w Busseto. „Luiza Miller” (wg Szyllerowskiej „Intrygi i miłości”) w Neapolu odnosi początkowo nikły sukces.

1850

Ustawiczne poszukiwania tekstu do nowej opery. Szkic libretta do nigdy nie zrealizowanego „Króla Lira” (wg Szekspira). Wybór pada na dramat V. Hugo „Król się bawi”. W międzyczasie komponuje Verdi operę „Stiffelio”, która w Trieście ponosi na premierze zupełną klęskę.

1851

Po perypetiach z cenzurą wenecką entuzjastyczne przyjęcie premiery „Rigoletta” w weneckim teatrze La Fenice. Verdi powraca do Busseto, decyduje się na „Trubadur” i myśli o „Traviacie”. Umiera mu matka. Nie mogąc znieść dokuczliwego wścibstwa w swoje życie prywatne ze strony mieszkańców Busseto, wyjeżdża z Giuseppiną ponownie do Paryża. Pracuje nad „Trubadurem”.

1853

19 stycznia „Trubadur” odnosi w Rzymie wielki sukces, a 6 marca fiasko spotyka wenecką premierę „Traviaty” wystawionej w tym samym teatrze La Fenice, który przed dwoma laty był

widownią triumfu „Rigoletta”. Nowa podróż do Paryża, gdzie Scribe (autor przeszło stu librett) wręcza kompozytorowi tekst „Nieszporów sycylijskich”. „Rigoletto” w Warszawie.

1854

„Traviata”, po zmianie 5 numerów, odnosi (pod tytułem „Violetta”) pełny sukces w weneckim teatrze San Sebastian. Dalsza praca nad „Nieszporami”.

1855

„Nieszpory sycylijskie” wystawione w Operze Paryskiej (w języku francuskim) doznają dobrego przyjęcia. Verdi powraca do Busseto po niemal dwuletniej nieobecności.

1857

Paryski sukces „Trubadura”. Niepowodzenie nowej opery do libretta Piavego pod tytułem „Simone Boccanegra” w Wenecji. Ten sam los spotyka w Rimini operę „Aroldo”, będącą przeróbką „Stiffelia”.

1859

Po stanowczym przeciwstawieniu się daleko idącym żądaniom burbońskiej cenzury w Neapolu, Verdi wystawia w rzymskim teatrze Apollo operę „Bal maskowy” (pierwotne tytuły: „Gustaw III”, „Zemsta w domino”), która doznaje entuzjastycznego przyjęcia. 29 kwietnia Verdi i Strepponi biorą cichy ślub w kościele w Colanges-Sous-Salère w Sabaudii. 4 września zostaje kompozytor wybrany w Busseto do przedstawicielstwa mającego w Turynie głosować za przyłączeniem księstwa Parmy do Piemontu pod berłem przyszłego króla zjednoczonych Włoch.

1861

Pod osobistym naciskiem Cavoura, właściwego politycznego przywódcy całych jednoczących się Włoch, Verdi przyjmuje wybór na posła do pierwszego włoskiego parlamentu, który w tym samym roku poweźmie historyczną decyzję utworzenia Królestwa Włoskiego. Śmierć Cavoura wstrząsa Verdim głęboko. W lipcu rozpoczyna komponować na zamówienie Petersburga operę „Siła przeznaczenia”. W grudniu pierwsza podróż do Petersburga. Premiera zostaje jednak przesunięta do przyszłej jesieni.

1862

Z okazji światowej wystawy w Londynie komponuje Verdi „Hymn narodów”, kantatę do tekstu Boita. Wykonanie w Queen's Theatre jest uwieńczone sukcesem. Natomiast „Siła przeznaczenia” w Petersburgu, dokąd Verdi udał się ponownie wraz z małżonką, jest przyjęta raczej chłodno.

1865

Przerobiona opera „Makbet” nie ma większego powodzenia w Paryżu. Verdi wycofuje się z parlamentu, korzystając z upływu kadencji.

1868

Pierwsze spotkanie z Aleksandrem Manzoniem, wielbionym przez Verdiego poetą i filozofem, jednym z duchowych przywódców włoskiego ruchu narodowo-wyzwoleńczego. Śmierć Rossiniego. Verdi inicjuje uczczenie pamięci zmarłego uroczystym wykonaniem „Mszy żałobnej”, dzieła zbiorowego, w którym każdą z części napisać miałby jeden ze współczesnych włoskich kompozytorów. Impreza nie dochodzi do skutku wobec niechętnego stanowiska dyrygenta Marianiego, znakomitego odtwórcy szeregu oper Verdiego. Verdi zrywa stosunki z Marianim, który — przykład artystycznej vendetty! — zwraca swoje zainteresowanie ku dziełom... Wagnera.

1870

Po dłuższych pertraktacjach Verdi godzi się skomponować „Aidę” — w związku z otwarciem Kanału Sueskiego — na zamówienie kedywa Egiptu, Izmaila paszy, opłacone fantastyczną podówczas sumą 150 000 franków. Współpracuje nad włoskim librettem pisanym pod jego kierunkiem przez Ghislanzonię. Premiera „Aidy” w Kairze zostaje ustalona na styczeń przyszłego roku. Odrzuca propozycję objęcia dyrekcji Konserwatorium w Neapolu po zmarłym kompozytorze operowym Mercadantem.

1871

Wojna francusko-pruska i jej następstwa opóźniają wystawienie „Aidy”. Verdi odmawia przybycia na uroczystą premierę do Kairu. (Awersja do reklamy, złe znoszenie podróży morzem.) 1 listopada włoska premiera „Lohengrina” Wagnera w Bolonii pod dyrekcją Marianiego. 24 grudnia prapremiera „Aidy” Verdiego w Teatrze Włoskim w Kairze (otwartym w 1869 r.).

1872

8 lutego europejska premiera „Aidy” w mediolańskiej La Scali pod osobistym nadzorem Verdiego, z Teresą Stolz w partii tytułowej. Verdi wywołany 32 razy przez rozentuzjasmowaną widownię. Mariani dyryguje pierwszym włoskim wykonaniem „Tannhäusera” Wagnera.

1873

„Aida” w neapolitańskim teatrze San Carlo. Przesunięcie premiery z powodu choroby Teresy Stolz. Verdi wykorzystuje zwłokę na skomponowanie kwartetu smyczkowego. Umiera Manzoni. Verdi, głęboko poruszony, postanawia skomponować na jego cześć „Requiem”.

1874

„Messa da Requiem” wykonana w kościele św. Marka w Mediolanie, a potem w La Scali. „Aida” w berlińskiej Hofoper i w Operze Włoskiej w Paryżu (Verdi dyryguje trzema pierwszymi przedstawieniami). Mianowanie Verdiego Senatorem Królestwa.

1876

5 marca umiera Piave, poeta i przyjaciel Verdiego. Począwszy od tego roku Verdi z małżonką przebywają z reguły zimą w Genui (Palazzo Doria-Pamphili), a latem w Sant'Agata.

1879

Verdi szuka nowych librett. Zbliża się do Boita, twórcy opery „Mefistofeles”, który zostaje stałym gościem willi Sant'Agata, skądinąd trudno dostępnej twierdzy. Komponuje „Pater Noster” i „Ave Maria” do świeckich tekstów Dantego. Przyjmuje szkic libretta „Otella” od Boita.

1880

Dojrzeła zamysł skomponowania muzyki do „Otella”. Nowa wersja opery „Simone Boccanegra” dla La Scali.

1883

W Wenecji umiera Wagner. Verdi, który osobiście go nie poznał, pisze do Ricordiego list sławiący geniusz rzekomego rywala.

1884

Nowa 4-aktowa wersja „Don Carlosa” dla Wiednia.

1886

„Otello” ukończony. Praca nad partyturą.

1887

5 lutego entuzjastyczna premiera „Otella” w La Scali. Dwa dni potem Mediolan obdarza Verdiego obywatelstwem honorowym.

1888

Verdi nabywa pałac w Mediolanie z zamiarem budowy Domu schronienia dla muzyków (Casa di Riposo).

1889

Przyjmuje szkic libretta „Falstaffa” „bez zobowiązania”.

1893

9 lutego triumfalna premiera „Falstaffa” w La Scali z Maurelem (świetnym odtwórcą partii Jagona w „Otellu” i partii Rigoletta).

1896

Ukończenie „Te Deum” na chór i orkiestrę.

1897

14 listopada umiera Giuseppina.

1898

Cztery utwory religijne „Quattro pezzi sacri” zamykają twórczość Verdiego.

1899

Podpisuje akt fundacji Casa di Riposo.

1900

Odmawia zgody na nazwanie konserwatorium w Mediolanie jego imieniem.

1901

21 stycznia w Mediolanie zostaje dotknięty paralizem prawej strony ciała.

27 stycznia w nocy umiera.

HENRYK SWOLKIEN

O „TRAVIACIE”

Premiera „Rigoletta” w Wenecji była jednym wielkim tryumfem, premiera „Trubadura” w Rzymie — nie mniejszym. A premiera „Traviaty”? Następnego dnia po premierze w weneckim Teatro la Fenice, tym samym, w którym tak wielki sukces odniósł przed laty „Rigoletto”, Verdi pisał: „Drogi Emanuelu, „Traviata” wczoraj wieczorem fiasko. Moja wina czy śpiewaków? Czas to osądził! Zawsze twój G. Verdi”.¹

Dwa dni później — pisał do rzeźbiarza Luccardiego do Rzymu: „Drogi Luccardi, nie napisałem do Ciebie po pierwszym przedstawieniu „Traviaty” — piszę po drugim. Fiasko zdecydowane! Nie wiem, czyja wina, i lepiej o tym nie mówić. Nie powiem ci nic o muzyce, lecz pozwól mi, abym też nic ci nie mówił o wykonawcach. Przekaż te wiadomości Jacovacciemu, a to mu wystarczy za odpowiedź na jego ostatni list, w którym zapytywał mnie o tych wykonawców. Zegnaj, mój drogi głuptasio, i Kochaj mnie zawsze. Wyjeżdżam jutro do Busseto.”²

¹ List do E. Muzia, 7 III 1853.

² List do V. Luccardiego, 9 III 1853.

Co było przyczyną niepowodzenia „Traviaty”? Wszystko — oprócz muzyki. Można powiedzieć, że tym razem nie potrzeba było obiekcji cenzorów — wyręczyła ich publiczność. Tytuł — „Traviata”, a więc zblakana, kobieta upadła ... niemoralne! Temat — wyuzdany! Współczesna epoka i współczesne stroje — drażniące! Kurtyzana na scenie, i to jako tytułowa bohaterka! Mało tego: kurtyzana jako jedyna w całej operze postać szlachetna, zdolna w imię miłości do prawdziwego poświęcenia — to było zbyt silne oskarżenie dla kompromisowej moralności mieszcuchów, obraza, policzek nie do darowania. A już za prowokację uznano umieszczenie akcji w połowie XIX stulecia, a więc — współcześnie dla słuchaczy, co niedwuznacznie podkreślały stroje. Cóż, że rzecz dzieje się w Paryżu? To tylko wybieg ... Drażniła też i forma opery: zredukowanie roli chórów do minimum, skoncentrowanie akcji na przeżyciach tytułowej bohaterki, subtelniejsze niż w dotychczasowych operach środki dramatycznej charakterystyki. A reszty — jak wyraźnie wynika z aluzji w popremierowych listach Verdiego — dokonali wykonawcy. Jeszcze przed premierą miał Verdi kłopoty z do-

braniem właściwej obsady. Otrzymałszy z Paryża niezbyt pozytywną ocenę sopranistki Salvini — Donatelli, nie wyraził zgody na obsadzenie przez nią partii Violetty. W rezultacie jednak, nie dysponując chwilowo lepszymi sopranistkami, musiał wycofać swój sprzeciw. Tak więc na premierze nader korpulentna Salvini — Donatelli nie przekonywała a w roli suchotnicy w ostatnich akcie wręcz śmieszyła. Tenorową partię Alfreda śpiewał chłodny Graziani, a występujący w barytonowej partii jego ojca Varesi, doskonale pierwszy odtwórca Rigoletta — zawiódł wskutek niedyspozycji. „Nie zrozumieście niczego z mojej muzyki” — miał oświadczyć wykonawcom Verdi. Premiera „Traviaty” musiała się skończyć klęską. Znaleźli się co prawda w Wenecji tacy, którzy od razu zorientowali się w prawdziwej wartości nowej opery. W „Gazzetta di Venezia” pojawiły się nawet 7 i 12 marca artykuły, które krytykując wykonawców, podważały potępiający werdykt publiczności i przepowiadały rychły odwet. Verdi nie dał za wygraną i zabrał się do krytycznej rewizji partytury. Dokonał w niej zresztą tylko niewielu zmian. 6 maja 1854, a więc dokładnie w czternaście miesięcy po fatalnej prapremierze w La Fenice, tym razem na deskach weneckiego teatru San Benedetto „Traviata” odniosła należny jej sukces. Spezie, wykonawczynię partii tytułowej, porównywano do sopranistek tej miary co Pasta i Malibran. Do weneckiego tryumfu „Traviaty” przyczynił się głównie Antoni Gallo, były skrzypek, a obecnie wydawca, szczerze Verdiemu oddany. On to zdołał skruszyć opór Maestra i nakłonić go do przejrzania partytury. Zresztą nie tym nikłym poprawkom zawdzięczała opera obecny swój sukces.

„Traviata», którą się wykonuje obecnie w San Benedetto — oświadczył Verdi — nie różni się niczym, najzupełniej niczym od wykonywanej w ubiegłym roku w La Fenice, z wyjątkiem kilku transpozycji i małych retuszy, które poczyniłem ...” Verdi nie był zresztą obecny w San Benedetto. O sukcesie opery informowali go przyjaciele. „Muszę ci powtórzyć — pisał Ricordi — że nie było jeszcze w Wenecji sukcesu równego sukcesowi „Traviaty”, nawet w czasach twego „Ernanięgo”. Gallo pisze mi, że trzeciego wieczoru „szaleństwo oklasków miało w sobie coś satanicznego”.

„Ci sami słuchacze — pisał doktor Cesare Vigna, oddany przyjaciel Verdiego — którzy przedtem ją potępili, teraz szczyć się tym, że wydali o niej sąd jako o najpiękniejszej operze...”

Z tym samym wielkim sukcesem wystawiono „Traviatę” wkrótce potem w Rzymie i Neapolu (tutaj pod tytułem „Violetta”), a następnie w najważniejszych teatrach za granicą. „Czas osądzi ...” — prorokował Verdi. Osądził i to prędko. Co — być może — w najwyższym stopniu powinno być podziwiane w muzyce „Traviaty”, ściśle zespolenie w jedną stylistycznie całość elementów bel canto z elementami szukającego „prawdy życia” weryzmu. Zespolenie owo dało się uzyskać dzięki daleko posuniętemu umiarowi raczej kameralnie traktowanych środków. Nie ulega kwestii, że muzyka „Traviaty” w stosunku do poprzednich oper Verdiego zawiera wiele nowego: melodyka jej — zwłaszcza w recytatywach — jest bardziej swobodna, harmonika bardziej wyszukana, koloryt instrumentalny bardziej wyrafinowany, ale wszystko potraktowane z dużą powściągliwością i dużą subtelnością. Jeśli już przy „Rigoletcie” można mówić o weryzmie, o swego rodzaju realizmie, to realizm czy weryzm „Traviaty” jest typem „weryzmu lirycznego”, stosunkowo bliskiego stylowi bel canto. „Weryzm liryczny” operuje głównie kantyleną i z umiarem stosowanymi kontrastami, który w nadużywaniu późniejszych typowych przedstawicieli włoskiego weryzmu (Mascagni, Leocavallo, Giordano, Puccini) często przechodziło w manierę. Właśnie dlatego to zespolenie stylów w „Traviacie” nie ma w sobie nic sztucznego — muzyka całej opery jest bardzo jednolita. Motorem akcji są wewnętrzne przeżycia bohaterki, a głównie ich wyrazem jest kantylena, kantylena zachowująca doskonałość włoskiego bel canto, jednak bez śladu jego wynaturzenia, kantylena, w której odnajdujemy nie zafałszowaną prawdę wyrazu. Nie tylko smutek i rezygnacja odmalowane są w partyturze „Traviaty” z budzącą podziw trafnością. Z pewnością scena gry w karty w II akcie, poprzedzająca kulminacyjny punkt opery, kiedy to oszalały z zazdrości i nie panujący nad sobą Alfred publicznie znieważa Violetkę, rzucając jej, jak dziewczęcinie ulicznej, wygrane przed chwilą złoto — to jedna z najbardziej mistrzowskich scen dramatycznych w całej

twórczości Verdiego. Atmosferę emocji gry, zazdrości i niepokoju, oczekiwania katastrofalnego spięcia oddaje ustawicznie pulsujący taneczny temat — uporczywe ostinato, będące, można by powiedzieć, dramatycznym ujęciem tanecznym ram całej sceny, na tle którego narasta coraz gwałtowniejsza wymiana zdań rywali. W jeszcze większym stopniu aniżeli w „Luizie Miller” i „Rigoletcie” podziwiać można w „Traviacie” sztukę przechodzenia parlando w cantabile. Nawet tam gdzie pojawia się już zarys „zamkniętej formy”, partia wokalna zachowuje jeszcze często charakter recytatywu. Z drugiej strony w takich scenach, jak rozmowa Violetty z ojcem Alfreda, cały dialog oparty w zasadzie na recytatywie ani na chwilę nie schodzi do roli recytatywu secco — przez cały czas w obydwu partiach pojawiają się nasycone melodyjnością tematy, kilkutaktowe odzywki, w których jakiś jeden akord, jeden krótki zwrot melodyczny czy niespodziewana modulacja partii orkiestry znakomicie komentują dramatyczny przebieg akcji. Często głównym ośrodkiem dramatycznego wyrazu staje się orkiestra, w gruncie rzeczy w całej operze traktowana raczej z kameralną powściągliwością. W dramatycznej chwili pisania przez Violetkę listu, w którym — podobnie jak w „Luizie Miller” — zaprzeć się ma ona swego uczucia do Alfreda stan jej duszy: zwykłą, głęboko kobiecą rozpacz, oddaje żalosny, łkający temat klarnetu.

Nawet wtedy, gdy partia orkiestry spełnia tylko rolę rytmicznego tła, kompozytor umie nadać jej walor wysoce dramatyczny, artystycznie znacznie bardziej przekonujący niż tremolanda w wysokich pozycjach, pochody równoległych akordów, tryły w wysokich rejestrach i szaleństwa perkusji „oficjalnych” włoskich werystów.

Wraz z „Traviatą” Verdi zrealizował jedno ze swych dążeń: skomponował operę, w której głównym celem było nadanie dramatycznego wyrazu wewnętrznym przeżyciom bohaterów przy kameralnie traktowanych środkach. Wyrażano przypuszczenie, że już „Luiza Miller”, a w jeszcze większym stopniu „Traviata”, były, pod pewnym przynajmniej względem, wyrazem protestu Verdiego przeciwko środowisku, które w imię moralizującej mieszczańskiej pruderii usiłowało zmącić jego współżycie z Peppiną. Właśnie to osobiste, przynajmniej w części, zaangażowanie się Verdiego w dość drastyczną sytuację w okresie komponowania wspomnianych oper miało mu, zdaniem niektórych komentatorów, ułatwić uzyskanie, szczególnie w „Traviacie”, tak trafnego artystycznie wyrazu. Ale wybór tematów, w których bohaterka ugięła się pod naporem przesądów kołtuńskiego otoczenia, mógł być poddyktowany po prostu obiektywnie ocenianymi teatralnymi walorami, zawsze tak dla Verdiego atrakcyjnymi.

(fragment książki „Verdi”, PWM 1963)

ALEKSANDER DUMAS

„DAMA KAMELIOWA”

(fragment)

Drogi przyjacielu, płakałam cicho, słuchając wywodów, które nieraz snułam sama, a które teraz w ustach pańskiego ojca nabierały prawdziwej powagi. Mówiłam sobie to wszystko, czego ojciec nie śmiał mi powiedzieć, a co wiele razy cisnęło mi się na usta: że jestem przecież tylko dziewczyną lekkich obyczajów i że gdybym znalazła jakiegokolwiek usprawiedliwienie dla naszego związku, zawsze będzie się ono wydawało wyrachowaniem; że moje dawne życie nie daje mi żadnego prawa, by marzyć o podobnej przyszłości, i że biorę na siebie odpowiedzialność, której ani moje nawyki, ani moja reputacja nie mogą poprzeć żadną gwarancją. Poza tym kochałam pana, Armandzie. Ojcowski ton, jakim przemawiał do mnie pan Duval, czyste uczucie, jakie we mnie budził, szacunek pana, jaki z całą pewnością zyskałabym później — to wszystko wzniewało w moim sercu szlachetne myśli, które podnosiły mnie we własnych oczach i rozbudzały nie znane dotąd mi ambicje. Na myśl o tym, że ten starszy pan, który błaga mnie o litość w imię przyszłości syna, powie kiedyś swej córce, aby w modlitwach wymieniła także moje imię, jako imię tajemniczej przyjaciółki — przeistaczałam się i byłam dumna z siebie.

Egzaltacja wyolbrzymiała może w owej chwili moje ówczesne przeżycia, ale tak czułam, drogi przyjacielu. Nowe uczucia zagłuszały we mnie pamięć o wspólnie przeżytym szczęściu. Ocierając łzy powiedziałam do pańskiego ojca:

— A więc dobrze, proszę pana. Czy wierzy pan, że kocham pańskiego syna?

— Tak — odrzekł pan Duval.

— Ze kocham miłością bezinteresowną?

— Tak.

— Czy wierzy pan, że miłość jest marzeniem

mojego życia, jego nadzieją i szansą oczyszczenia?

— Oczywiście.

— No, to niech mnie pan raz tylko pocałuje tak, jak pan całuje swą córkę, a przysięgam panu, że ten jedyny czysty pocałunek uzbroi mnie przeciw mojej miłości i że nim upłynie tydzień, syn powróci do pana i będzie może nieszczęśliwy przez jakiś czas, ale uleczony na zawsze.

— Jest pani szlachetną kobietą — odpowiedział ojciec, całując mnie w czoło. — Bóg panią wynagrodzi za to, co pani czyni. Boję się jednak, że nic pani nie wskóra u mego syna.

— O, niech pan będzie spokojny, znienawidzi mnie!

Napisałam do Prudencji, że godzę się na propozycję hrabiego N. i że ma go zawiadomić, iż pójdę na kolację z nim i z nią. Zapięczętowałam list i nic nie mówiąc o jego treści, poprosiłam pańskiego ojca, aby go przekazał zaraz po przybyciu do Paryża.

Ojciec zapytał mnie jednak, co list zawiera.

— Szczęście pańskiego syna — odpowiedziałam. Ojciec pana pocałował mnie po raz drugi i ostatni. Pocałował na czołe dwie łzy wdzięczności, które były jakby odpuszczeniem dawnych moich grzechów, i w chwili kiedy właśnie zgodziłam się oddać innemu mężczyźnie, promieniałam dumą na myśl o tym, co okupuję tym nowym grzechem.

To było naturalne, Armandzie. Czyż nie powiedział mi pan, że ojciec jego jest jednym z najuczciwszych ludzi, jakich można spotkać w życiu?

Pan Duval wszedł do powozu i odjechał.

Jednakże jestem kobietą. Kiedy zobaczyłam pana, nie mogłam powstrzymać się od płaczu, ale nie załamalam się. Czy dobrze zrobiłam? Oto pytanie, jakie zadaję sobie dzisiaj, kiedy chora, kładę się do łóżka, z którego już chyba nie wstanę. Był pan świadkiem tego, co przeżywałam, w miarę jak zbliżała się godzina na-

szego rozstania. Nie było już przy mnie pańskiego ojca, który by mnie podtrzymał na duchu, i w pewnej chwili byłam bliska tego, by wyznać panu wszystko, tak bardzo przerażała mnie myśl, że ściągam na siebie pańską nienawiść i pogardę. Nie uwierzy pan chyba, Armandzie, że prosiłam Boga o dodanie mi sił, a dowodem, że przyzwolił na moje poświęcenie, jest to, że dał mi siły, o które błagałam. Potrzebę pomocy odczułam jeszcze bardziej przy kolacji, bo nie chciałam wiedzieć, co za chwilę

zrobię, tak bardzo bałam się, że zabraknie mi odwagi! Któż by to powiedział, że ja, Małgorzata Gautier, tak straszliwie cierpieć będę na samą myśl o jakimś nowym kochanku? Piłam, aby zapomnieć, i nazajutrz rano obudziłam się w łóżku hrabiego. Oto cała prawda, przyjacielu. Proszę mnie osądzić i wybaczyć, tak jak ja wybaczyłam panu wszystkie krzywdy, jakie mi pan wyrządził od owego dnia.

Przełożył: Stanisław Brucz

TRAVIATA (LA TRAVIATA)

Opera w trzech aktach; libretto Francesco Maria Piave wg „Damy Kameliowej” Aleksandra Dumasa — syna.

Prapremiera: Wenecja 6 III 1853.

Premiera polska: Warszawa 1856 (wersja oryginalna), 1864 (wersja polska).

AKT I.

W apartamentach pięknej kurtyzany Violetty Valéry odbywa się wspaniały bal. Gospodynię otacza rój paryskiej złotej młodzieży, a także i kilku starszych arystokratów. Młody Alfred Germont intonuje toast na cześć władającej światem miłości (toast „Libiamo, libiamo”). Alfred jest po raz pierwszy w domu Violetty, wprowadzony przez jednego z przyjaciół. Widował ją jednak nieraz i pokochał gorąco od pierwszego wejrzenia. Nie tał przed Violettą swych uczuć, ona jednak oświadcza, iż jej serce nie jest już zdolne do prawdziwej miłości i radzi Alfredowi, aby starał się zapomnieć o niej, póki jeszcze czas (duet „Un di felice, eterea”). Jednak pod wpływem gorących słów Alfreda w sercu Violetty budzą się echa dawnych, zapomnianych już uczuć. Gdy zostaje sama, rozmyśla nad pustką i nicością życia, jakie dotychczas pędziła, pozornie tylko wesołego i beztroskiego. Postanawia zerwać z przeszłością i z Alfredem zacząć nowe życie (aria „Ah! for’è lui — Sempre libera”).

AKT II

Odsłona 1. Alfred i Violetta porzucili Paryż i żyją w ustronnej willi pod miastem z dala od świata, zajęci wyłącznie swą miłością (aria „De miei bollenti spiriti”). Alfred nie domyśla się, że Violetta ma poważne trudności materialne. Gdy przypadkiem dowiedział się od służącej Anniny, że pani kazała jej jechać do Paryża i sprzedawać znajdujące się tam sprzęty i kosztowności, śpieszy sam do miasta, by zdobyć środki potrzebne do uregulowania długów i zobowiązań swej uko-

chanej. Wkrótce po jego odejściu zjawia się w willi Violetty ojciec Alfreda. Przyjechał, by odebrać Violetcie swego syna. Siostra Alfreda jest bowiem zaręczona i do małżeństwa tego rodzina Germontów przykładą wielką wagę. Gdyby narzeczony siostry dowiedział się, że Alfred żyje u boku upadłej kobiety, zerwałby zaręczyny. Stary Germont widzi, że Violetta nie jest już płochą zalotnicą, jaką była dawniej; wielkość jej miłości wzrusza go głęboko, jednak przeważa w nim wzgląd na obyczaje i przesady głęboko zakorzenione w jego środowisku. Błaga więc Violettę, aby dla dobra Alfreda i jego rodziny zrezygnowała ze swej miłości (duet „Ah, dite alla giovine”). Violetta, która już wiele poświęciła dla Alfreda, godzi się wreszcie i na tę najcięższą ofiarę. Gdy Alfred wraca, oświadcza mu, że musi na krótki czas wyjechać. Po wyjeździe Violetty — Alfred odnajduje list, w którym ukochana donosi, że wyjeżdża na zawsze; postanowiła bowiem wrócić do Paryża i prowadzić dawny tryb życia. Miotany gniewem i zazdrością, chce natychmiast ruszyć w ślad za nią, jednak wybiegając z domu, spostrzega w drzwiach swego ojca. Starzec w serdecznych słowach błaga Alfreda, by nie szukał Violetty i wrócił do rodziny („Di provenza mare il suol”). Prośby jego nie odnoszą skutku. Alfred śpieszy do Paryża szukać Violetty.

Odsłona 2. U Flory Bervoix — przyjaciółki Violetty — odbywa się przyjęcie. Dla zabawienia licznie zebranych gości gospodyni zaprosiła hiszpański zespół baletowy. Wśród przybyłych widzimy Violettę u boku barona Douphol. Zjawia się Alfred. Udając że nie dostrzega Violetty, zasiada do gry w karty z baronem. Szczęście mu sprzyja — wygrywa poważne sumy, następnie prowokuje rozdrażnionego już rywala do ostrej wymiany zdań i wreszcie wyzywa go na pojedynek. Gdy Violetta stara się przeszkodzić starcy, Alfred obrzuca ją obelgami i ciska jej pod nogi wygrane przed chwilą pieniądze, jako zapłatę za chwile spędzone razem. Upokorzona

i złamana Violetta mdleje, zaś ojciec Alfreda, który zjawia się właśnie w tym momencie, wyprowadza syna, czyniąc mu wyrzuty za jego brutalne zachowanie.

AKT III

Tragiczne przejścia podkopały do reszty i tak już słabe zdrowie Violetty. Ciężko chora leży samotnie w swym mieszkaniu i marzy tylko o tym, żeby przed śmiercią ujrzeć jeszcze ukochanego (aria „Addio del passato”). Alfred do-

wiedział się poniewczasie, jak wielką ofiarę poniosła dla niego Violetta i zdołał wybłagać u ojca pozwolenie na ślub z ukochaną. Przybywają obydwaj do domu Violetty, która na widok Alfreda zapomina o swej chorobie i wraz z nim snuje plany szczęśliwej przyszłości (duet „Parigi, o cara”). Jednak jest już za późno. Życie Violetty gaśnie — w ramionach ukochanego oddaje ostatnie tchnienie.

Józef Kański, *Przewodnik operowy*, PWM 1985

GIUSEPPE VERDI

„TRAVIATA”

Kierownictwo muzyczne

Reżyseria

Scenografia

Choreografia

Dyrygent

Przygotowanie chóru

Asystent reżysera

Korepetytorzy solistów

Inspicjent

Sufler

EWA MICHNIK

WOJCIECH ZIĘTARSKI

ELŻBIETA KRYWSZA-FEDOROWICZ

JACEK TOMASIŁ

EWA MICHNIK

ROMAN MACKIEWICZ

EWA BATOR

HALINA SZYMAŃSKA

IRENA CELIŃSKA

KRYSTYNA WALDEK

ANNA JAWORSKA

MAŁGORZATA SZOŁTYS

KRYSTYNA STASZEWSKA

WERSJA JĘZYKOWA WŁOSKA

OBSADA

Violetta Valéry	ANNA PLEWNIAK
Flora Bervoix	KRYSTYNA TYBUROWSKA
	ZOFIA JABŁOŃSKA
	DANUTA WERMIŃSKA
	EWA SUKIENNIK
Annina	MARIA DOMAŃSKA
	JADWIGA GALANT
Alfred Germont	RYSZARD SŁYSZ
	JAN ZAKRZEWSKI
George Germont	ANDRZEJ BIEGUN
	WINCENTY GŁODEK
	BOGUSŁAW SZYNALSKI
Gaston	JANUSZ DĘBOWSKI
	JAN WILGA
Baron Douphal	JANUSZ BOROWICZ
	STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
Markiz de Obigny	MIECZYŚŁAW DOMAGALSKI
	JANUSZ BOROWICZ
Doktor Grenvil	WIESŁAW NOWAK
	ZBIGNIEW SZCZUCHURA
Józef	RAFAŁ KAZANOWSKI
	JAN MIGAŁA
Służący Flory	EMIL DŹWIGOŃ
	STANISŁAW MAKOHON
Komisarz	STANISŁAW MAKOHON
	BOGDAN KALARUS

CHÓR

SOPRANY

Wilhelmina Galas
Zofia Ciszewska
Krystyna Jurek
Bożena Lewandowska
Jadwiga Wierzbicka
Zdzisława Sznajder
Danuta Masior
Krystyna Kiedo
Elżbieta Jankosz
Anna Wątrobska
Maria Bąba
Aleksandra Tippe
Alina Krawczyk
Marta Kasprzyk
Krystyna Matys
Maria Odrzywołek
Maria Czarnecka

ALTY

Wanda Dusza
Renata Sejdor
Anna Bartnik
Iwona Fenczyn
Halina Mironowska
Halina Gaczol
Anna Korczyńska
Anna Miśkowiec
Ewa Grabowska
Alina Nutowicz
Magdalena Motyl

TENORY

Bogusław Wojnowski
Wojciech Radoń
Józef Garlak
Władysław Woźniak
Emil Dźwigoń
Rafał Kazanowski
Andrzej Caika
Krzysztof Kogut
Jan Migala
Wojciech Wojnarowski

BASY

Stanisław Makohon
Aleksander Kwaśny
Krzysztof Kielbiński
Marek Vogt
Janusz Modrakowski
Ihor Potiuch
Tadeusz Hajduk
Mieczysław Domagalski
Jerzy Szaweł
Marek Grochowalski
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Kossek
Mieczysław Gaczol
Janusz Chytroś
Janusz Borowicz
Bogdan Kalarus
Andrzej Bernagiewicz
Paweł Miśkowiec

Korepetytor chóru
Inspektorzy

Kierownik chóru

Małgorzata Westrych
Krzysztof Kielbiński
Renata Sejdor
Ewa Bator

ZESPÓŁ BALETOWY

Kierownik artystyczny
Zespołu Baletowego
P/o kierownika baletu
I tancerka
Soliści

Jacek Tomasik
Alina Towarnicka
Alina Towarnicka
Barbara Gatty-Kostyal
Aleksandra Mioduska
Roman Bossy
Walery Karulis
Bogusław Wilk
Krzysztof Zakrzewicz

Koryfeje

Anna Gliszewska
Barbara Kotarba
Anna Krych
Lech Druch
Jan Starowicz

Zespół

Ewa Nowak
Małgorzata Piechnik
Jadwiga Pytel
Emilia Sikora
Marta Żurawska
Marek Fima
Adam Klawczyński
Paweł Rakoczy

Studio

Marzena Kozikowska
Beata Makohon
Beata Ryńca
Ewa Strzałkowska
Magdalena Sliz
Bogusław Granda
Jacek Kantorowicz
Leszek Kozioł
Marian Walczyk
Robert Zaleśny

Pedagog baletu

INESSA MAŁANICZEWA

Pedagog Studia
Baletowego
Inspektor baletu
Korepetytor

KRYSTYNA
UNGEHEUER
JAN STAROWICZ
JADWIGA MUSIAŁ

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński
— koncertmistrz
Leszek Skrobacki
Teresa Szarek
Jan Wojcieszek
Stefan Solarczyk
Janusz Czubak
Elżbieta Zarębska

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska
Elżbieta Telega
Ewa Welanyk
Lidia Serafin
Ewa Janicka
Jan Malik
Bożena Baran

ALTÓWKI

Mieczysław Satora
Stanisław Mleczo
Aleksandra Senisson
Małgorzata Piekarczyk
Henryk Żywicki

WIOLONCZELE

Barbara Wrońska
Barbara Drobnia
Danuta Pudło
Ryszard Sterkowicz
Alina Grochala

KONTRABASY

Marek Markowicz
Marek Mackiewicz
Jerzy Porosło

FLETY

Danuta Bińczycka
Bronisław Zajac
Janusz Panczyk
Bogusław Kawula
Grażyna Oledzka

OBOJE

Stanisław Korta
Marek Włodkowski
Magdalena Paźdzór
Marek Drzewi

KLARNETY

Ignacy Wyczyński
Janusz Antonik
Jan Ignatjuk
Stanisław Olko
Antoni Majerski

FAGOTY

Eugeniusz Studnicki
Damian Gryboś
Zdzisław Bogacz
Władysław Dwojak

WALTORNIE

Tadeusz Nowiński
Józef Wróbel
Zygmunt Firlit
Jarosław Jaworski
Stanisław Poświatowski

TRĄBKI

Tadeusz Jodłowski
Magdalena Łapińska
Andrzej Chrobak
Janusz Szczęch

PUZONY

Stefan Skwarek
Andrzej Bigos
Andrzej Wsołek
Krzysztof Węgrzyn

TUBA

Andrzej Filipek

HARFA

Lilianna Kosiorowska

PERKUSJA

Kazimierz Dobrowolski
Włodzimierz Pabian
Maciej Sobol
Maria Mastalska
Beata Wilewska

INSPEKTOR

ORKIESTRY

Tadeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK

ALEKSANDER NOWAK
MICHAŁ WOJCIECHOWSKI

Kier. prac. kraw. damskiej

ALICJA TEKIELA
ZOFIA ZIĘBIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej

STANISŁAW SILCZUK
FRANCISZEK MUSIAŁ

Bryg. prac. modniarskiej

KATARZYNA REWILAK

Brygadier sceny

TADEUSZ KONIECZNY

Kier. prac.

perukarsko-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kier. prac. stolarskiej

JÓZEF KMIEĆ

Pracownia modelarsko-malarska

WOJCIECH STĘPNIOWSKI
WACŁAW STRZAŁKA

Światło

JÓZEF RYBARCZYK
RYSZARD STAROBRĄŃSKI

Koordinacja pracy artystycznej

Kierownik

GRAZYNA BYTOWSKA

Biuro Obsługi Widza

Kierownik

JOLANTA PISARSKA

Redakcja programu

JÓZEF OPALSKI

Współpraca

EWA NOWICKA
MAREK LASKOWSKI
MARIUSZ SIELSKI

Opracowanie graficzne

JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU

31-002 Kraków, ul. Senacka 6

DYREKTOR NACZELNY

I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

DYREKTOR TECHNICZNY

I ADMINISTRACYJNY — tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA

tel. 22-61-85, 22-78-07

Scena Operowa w Teatrze

IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Plac Św. Ducha 1

kasa — tel. 22-43-64

wejście od strony Plant

centrala — tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA

I SCENA DZIECIĘCA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

centrala tel. 21-22-66

kasa tel. 21-46-18

CO DWA TYGODNIE! ☆ ★ ☆ ★

» ruch muzyczny » ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

ruch muzyczny



WIĘCEJ WIEDZIEĆ »»»»» WIĘCEJ SŁYSZĘĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym

☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ w kraju i na świecie

DN-6. zam. 574/86. A-17/1390. 10.000

Cena zł 50.—