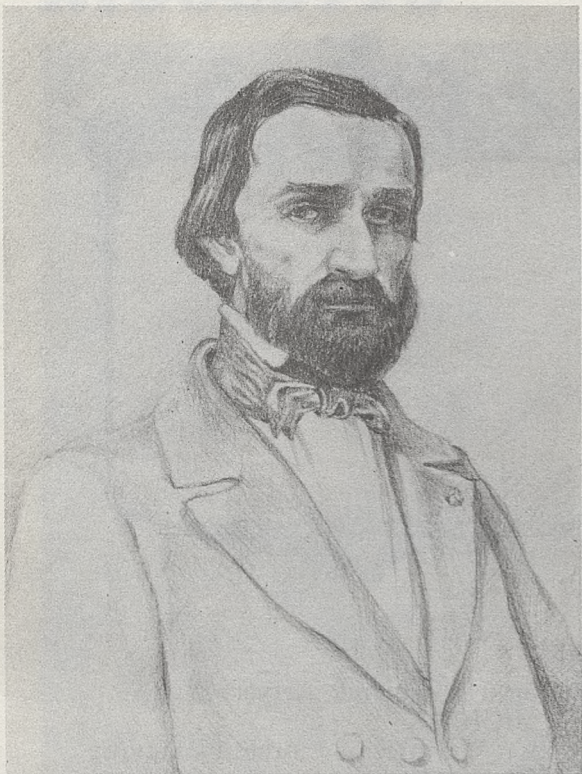
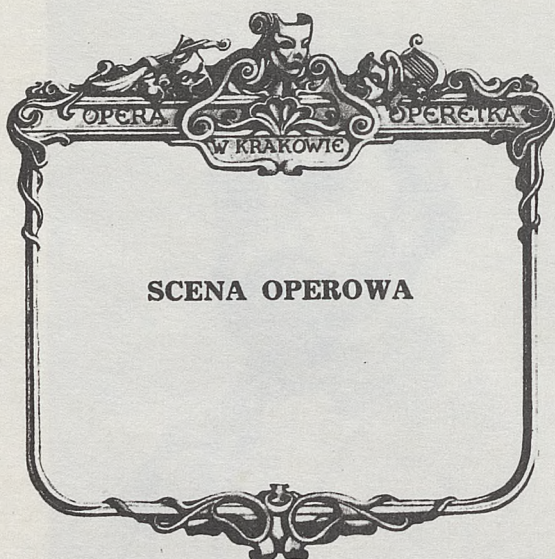




GIUSEPPE VERDI
1813–1901

w 175 rocznicę urodzin



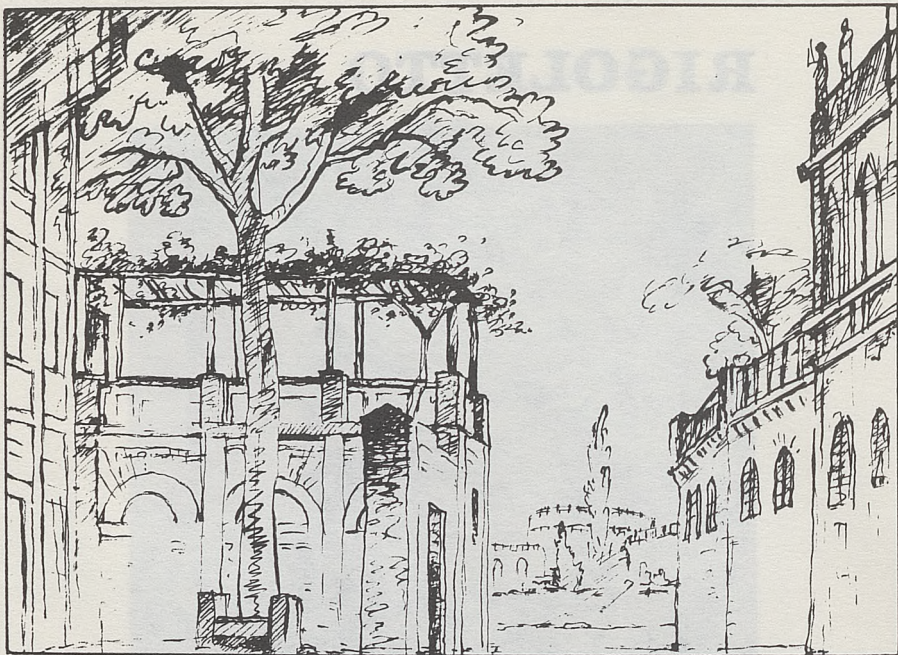
SCENA OPEROWA

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
EWA MICHNIK
Dyrektor Techniczny i Administracyjny
JANUSZ BYTOWSKI
Kierownik Literacki
JÓZEF OPALSKI

RIGOLETTO



Triboulet, błazen Franciszka I, około roku 1530. Ecole des Clouet.



Szkic dekoracji Giuseppe Bertoja do prapremiery „Rigoletta”.

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI GIUSEPPE VERDIEGO

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 Ludwika 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 wy-ciągi fortepianowe, komponuje. Filharmonicy wykonują publicznie jego uwer-turę. Provesi ceni go jako dobrego pianistę i swego następcę.

1829

Prośba o przyznanie Verdiemu wakującego miejsca organisty w pobliskiej pa-rafii zostaje odrzucona.

1832

Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium miejscowego To-warzystwa Dobroczynności udaje się do Mediolanu. Egzamin wstępny do Kon-servatorium (fortepian) daje wynik niepomysłny z powodu przekroczonych 18 lat i... nielombardzkiego pochodzenia kandydata. Verdi pozostaje w Medio-lanie. Bierze lekcje teorii i kompozycji u Vincenzo Lavigna. Zajmuje się również dyrygenturą. Wertuje literaturę muzyczną.

1836

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

1838

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

1839

Za namową śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, 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 królowania”). 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 „Lombardczycy” odnosi w Mediolanie wielki sukces artystyczny i... patriotyczny. Verdi zdobywa pełną niezależność finansową. Sypią się zamówienia. Dla Wenecji komponuje do libretta młodego poety Piavego „Ernaniego”, osnutego 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 sukcesom „Joanny d’Arc” w Mediolanie i „Alziry” w Neapolu towarzyszą głosy o twórczej dekadencji 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 doszukan o 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 „Lombardczyków”. Opera ta, wystawiona tam pod tytułem „Jerozolima”, doznaje chłodnego przyjęcia. W Paryżu Verdi zbliża się do Giuseppiny Strepponi, wiążąc się z nią na całe życie.

1848

Jako świadek przebiegu rewolucji lutowej, obalającej Ludwika Filipa, podpisuje Verdi skierowany do Francji przez patriotów włoskich płomienny protest przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto. Na pierwszą wiadomość o wrzeniu 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 Genuenicyka Mazziniego, komponuje hymn do tekstu Mameliego. Pospiesznie komponowana opera „Korsarz” (wg Byrona) do skle-

conego przez Piavego libretta, wystawiona w Trieście bez udziału Verdiego, doznaje niepowodzenia. Pierwsze przedstawienie verdiowskie („Lombardczycy”) w Warszawie.

1849

Verdi nabywa w pobliżu Busseto posiadłość ziemską Sant'Agata, która później staje się jego „kwaterą 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 „Trubadura” 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 fiasco 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 Sebastiano. 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 „Simone Boccanegra” w Wenecji. Ten sam los spotyka w Rimini operę „Arol-do” 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 Collanges-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 podejmie 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 suk-

cesem. 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 każda 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 Pa-szy, 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 znośnienie podróży morzem.) 1 listopada włoska premiera „Lohengrina” Wagnera w Bolonii pod dyktando Marianiego. 24 grudnia prapremiera „Aidy” Verdiego w Teatrze Włoskim w Kairze (otwartym w 1869).

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 Dan-tego. Przyjmuje szkic libretta „Otella” od Boita.

1880

Dojrzewa zamiysł skomponowanie muzyki do „Otella”. Nowa wersja opery „Si-mone 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 paraliżem prawej strony ciała.

27 stycznia w nocy umiera.

Szkic dekoracji Giuseppe Bertoja do prapremiery „Rigoletta”



Józef Opalski „RIGOLETTO” — MIĘDZY ROMANTYZMEM A SZEKSPIREM

„Złoty wiek opery, od Mozarta do Verdiego, zbiegł się ze złotym wiekiem liberalnego humanizmu, niekwestionowanej wiary w wolność i postęp. Jeśli dobre opery są dzisiaj rzadsze, to, być może, nie tylko dlatego, iż dowiedzieliśmy się, że jesteśmy mniej wolni, niż wierzył dziewiętnastowieczny humanizm, lecz także dlatego, iż utraciliśmy pewność, że wolność jest niedwuznacznym błogosławieństwem, że człowiek wolny jest z konieczności dobry. Stwierdzenie, że opery są trudniejsze do napisania, nie oznacza, że są niemożliwe. Byłoby tak jedynie wówczas, gdybyśmy zupełnie przestali wierzyć w wolną wolę i osobowość. Każde dobrze wzięte wysokie C obala teorię, wedle której jesteśmy nieodpowiedzialnymi marionetkami w teatrze losu i przypadku.”

W. H. Auden

JADZI JAROSIEWICZ

„KRÓL SIĘ BAWI” WIKTORA HUGO

1.

22 listopada 1833 odbyła się premiera „Le roi s’amuse” („Król się bawi”) w Komedii Francuskiej w Paryżu. Premiera ta przeobraziła się w burzliwą manifestację republikańską. Młodzież obecna na widowni, dowodzona przez Teofila Gautier, śpiewała pieśni Rewolucji Francuskiej: „Carmagnole” i „Marsyliankę”. Dzień po premierze Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdjęło sztukę z afisza twierdząc, iż zawiera ona sceny niemoralne. W istocie, powodem interwencji ministerstwa były ostre akcenty antymonarchiczne w tekstach Trybuleta (późniejszego Rigoletta) w aktach III i IV.

Następna próba wystawienia dramatu (w roku 1873), również skończyła się niepowodzeniem. Komendant Paryża, generał Ladmiraull, zakazał wystawienia sztuki, przygotowywanej przez teatr Porte Saint-Martin.

Drugie przedstawienie dramatu „Król się bawi” odbyło się dopiero w pięćdziesiątą rocznicę jego premiery, 22 listopada 1882 roku, a więc w 31 lat po premierze „Rigoletta” Verdiego.

2.

W tydzień po zdjęciu sztuki, Hugo tak pisał w „Przedmowie autora” do swego dramatu (30 listopada 1832): „Ukazanie się tego dramatu na scenie teatralnej stało się powodem niesłuchanego wprost zarządzenia ministra.

Nazajutrz po pierwszym przedstawieniu autor otrzymał do p. Jousslin de Lasalle, dyrektora Teatru Francuskiego, tej treści list, którego oryginał starannie przechowuje:

„Jest w tej chwili godzina wpół do jedenastej. Otrzymałem właśnie rozkaz z zawieszenia przedstawień sztuki „Król się bawi”. Minister zakomunikował mi ten rozkaz za pośrednictwem p. Taylora. Dnia 23 listopada.”

Pierwszym odruchem autora było powątpiewanie. Zarządzenie było tak samowolne, że aż niewiarygodne.

W tak zwanej „Charte-Vérité” powiedziane jest bowiem: „Francuzi mają prawo publikacji”. Proszę zwrócić uwagę, że tekst nie mówi o prawie drukowania, lecz o wiele szerszej, w ogóle o prawie publikacji. (...)

Podstawowa ustawa dodaje: „Cenzura nigdy nie będzie przywrócona.” Tekst nie wymienia bynajmniej cenzury gazet czy cenzury książek, lecz mówi po prostu o cenzurze. Chodzi więc o cenzurę w najszerszym tego słowa znaczeniu, o wszelką cenzurę, zarówno teatralną, jak i prasową. Teatr prawnie nie podlega zatem cenzurze. (...)

Autor, nie mogąc uwierzyć w tak wielką beczelność i szaleństwo, pobiegł do teatru. Na miejscu fakt ten całkowicie się potwierdził. Minister wydał rzeczywście powyższy rozkaz, z tytułu osobistego autorytetu i z racji boskich uprawnień ministra. Minister nie musiał podawać autorowi żadnych powodów. Po prostu zabrał mu sztukę, pogwałcił jego prawo, odebrał jego własność. Nie pozostawało już właściwie nic innego, jak wtrącić samego poetę do Bastylii. (...)

Zdumiona i zaskoczona Komedia Francuska podjęła próby interwencji u ministra, by uzyskać cofnięcie owej dziwacznej decyzji. Ale wysiłki jej spełzyły na niczym. Rada sutańska, przepraszam, rada ministrów zebrała się w ciągu dnia. Dwudziestego trzeciego był to tylko rozkaz ministra, dwudziestego czwartego był to już rozkaz ministerstwa. Dwudziestego trzeciego sztuka była tylko zawieszona, dwudziestego czwartego została definitywnie zakazana. Polecono nawet teatrowi wykreślić z afiszy te trzy niebezpieczne słowa: „Król się bawi”. Ponadto przykazano również temu niebezpiecznemu Teatrowi Francuskiemu, by się nie uskarżał i w ogóle wziął wody do ust. Może byłoby szlachetnie, pięknie i lojalnie stawiać opór temu tak azjatyckiemu despotyzmowi, ale teatrom brak na to odwagi. Obawa przed cofnięciem przywilejów czyni z nich dające się bezkarnie poniewierać sługi i poddanych, eunuchów i niemowy. (...)

nasze cenzorzy twierdzą ponoć, że „Król się bawi” zgorszył ich, obraził ich poczucie moralności, że sztuka ta zraniła skromność żandarmów, że brygada pana Léotaud, która była na przedstawieniu, uznała je za sprosne, że urząd obyczajności publicznej ze wstydu przysłonił oblicze. A oto wreszcie hasło, które cenzura podszeptnęła policji i które od kilku dni nie miało krążyć wokół nas: Sztuka jest niemoralna! Hola, moi łaskawcy! Na ten temat ani słowa! (...)

Sztuka jest niemoralna? Tak sądzicie? Czyżby z powodu swego założenia? Założenie jest następujące: Trybulet jest kaleką. Trybulet jest blaznem nadwornym. Trybulet jest chory. To potrójne upośledzenie czyni go złym. Trybulet nienawidzi króla za to, że jest królem, nienawidzi panów za to, że są panami i nienawidzi ludzi za to, że nie mają garbów na plecach. Jedynym jego zajęciem jest wywoływanie ustawicznych starć między królem a dworzanami oraz rzucanie słabszego na pożarcie przez silniejszego. To on deprawuje, demoralizuje i oglupia króla. Pcha go ku tyranii, ignorancji, zepsuciu. On to napuszcza króla na wszystkie rodziny szlacheckie, wskazując mu palcem żony do uwiedzenia, siostry do porwania lub córki do zbeshczeszczenia. Król jest w rękę Trybuleta jedynie wszechpotężnym pajacem, niszczącym wszystkie istnienia, wśród których blazen każe mu się poruszać. Pewnego dnia, w środku zabawy, w chwili gdy Trybulet namawia króla, by porwał żonę panu de Cossé, pan de Saint Vallier dociera przed oblicze monarchy i dumnie czyni mu wyrzuty za zniesławienie córki — Diany de Poitiers. Trybulet naśmiewa się i naigrawa z ojca, któremu król uwiódł córkę. Starzec ze wznieśloną ręką przeklina Trybuleta. Stąd wywodzi się cała sztuka. Właściwym jej tematem jest przekleństwo pana de Saint-Vallier. Proszę uważać. Jesteśmy na początku drugiego aktu. W kogoż ugodziło to przekleństwo Czy w Trybuleta, trefnisa królewskiego? Nie, bynajmniej. Ugodziło ono w człowieka i ojca,

który ma serce i córkę. Trybulet ma córkę, i to jest najistotniejsze. Trybulet nie ma na tym świecie nic, prócz córki. Ukrywa ją przed światem w odludnej dzielnicy, w stojącym na uboczu domku. Im gorliwiej rozsiewa po mieście zarazę rozpusty i zepsucia, tym pilniej trzyma swoją córkę z dala od świata. Wychowuje swe dziecko w niewinności, w cnocie i skromności. Lęka się najbardziej, by nie popadło w zło, ponieważ sam jako człowiek zepsuty wie, ile zło przysparza cierpienia. I kłątwa starca ugodzi właśnie Trybuleta w jedyny przedmiot jego ukochania — w jego córkę. Ten sam król, którego Trybulet pcha ku gwałtom, porwie mu jego córkę. Opatrzność zada białonowi taki sam cios, jaki zadała panu de Saint-Vallier. Po uwiedzeniu córki Trybulet nastawi sidła na króla, by ją pomścić, ale ona w nie wpadnie. Trybulet ma zatem dwoje wychowanków: króla i córkę. Króla, którego nakłania do złego i córkę, którą wychowuje w cnocie. Jedno zgubi drugie. Błazen zamierza porwać dla króla panią de Cossé, a porwya dlań własną córkę. Chce zamordować króla, by pomścić córkę, a zabija ją samą. Kara nie zatrzymuje się wpół drogi. Przekleństwo ojca Diany wypełnia się na ojcu Blanki.”

Trudno o bardziej wnikliwe, pełne pasji streszczenie sztuki, także idei moralnej i wątku dramatycznego „Rigoletta”. To antyczne fatum i sprawiedliwa kara opatrności tak zafascynowały Verdiego i twórcę libretta, Francesco Marię Piavego, że Trybulet jawił im się jako postać na miarę bohaterów szekspirowskich, jakiś nowy Ryszard III. Oddajmy jeszcze głos Wiktorowi Hugo i jego „Przedmowie”:

„Nie do nas należy stwierdzenie, czy jest to słuszna koncepcja dramatyczna, ale z pewnością jest to słuszna koncepcja moralna.” (...)

„RIGOLETTO” — DZIEJE POWSTANIA

3.

Już w roku 1843, pracując nad „Ernanim” według innego dramatu Wiktora Hugo, Piave i Verdi przeżyli kłopoty z cenzurą. Wówczas jednak skończyło się na „retuszach” kilku drobniaków. Wenecka policja już wtedy niechętnie patrzyła na sztukę, która na swej paryskiej premierze („Hernani” 1830 r.) rozpoczęła pamiętną dyskusję między klasykami i romantykami. Cenzura pamiętała, że wenecka publiczność żywo reagowała na operę Verdiego, zwłaszcza na chór: „Si ridesti 'il Leon di Castiglia...” („Zbudził się Lew Kastylii...”). Pamiętała o tym i Verdi i prosił Piavego, by tym razem dostarczył mu libretto, które nie będzie drażniło cenzury, zwłaszcza, że teraz, w roku 1850, uwaga policji specjalnie była wyostrzona i czujna. Władze austriackie zbyt dobrze pamiętały rok 1848, kiedy to na całej równinie Po musiały walczyć z powstaniem a Wenecja stawiała opór szczególnie długi i zacięty. Uległa dopiero wówczas, gdy w całym mieście zapanował głód i wybuchła epidemia cholery...

4.

Verdi wszystko to rozumiał doskonale gdy przyjmował propozycję skomponowania nowej opery od dyrektora weneckiego teatru Le Fenice, Marzariego. Pisz o tym Henryk Swolkień („Rigoletto”, PWM 1958):

„Śięgając po jeszcze jeden dramat Wiktora Hugo mógł Verdi — zdający sobie sprawę — z niedomogów partytury „Ernanięgo” — chcieć rehabilitować się we własnych oczach w nowokomponowanej operze. Z pewnością jednak decydujące znaczenie miał tu nieomylny instynkt sceniczny Verdiego, który na ogół nigdy go nie zawodził. Instynkt ten ukazał mu nic przewodnią dramatu — działanie kłątwy, jaką zbolały ojciec rzucił na sztychającego zeń błazna. „Kłątwa” („La Maledizione”) — taki też był pierwotnie zaplanowany tytuł opery.

Piavemu zlecił Verdi jak najdalej idące kierowanie się względami na cenzurę. Piave, uważany nie tyle za poetę ile za ...rymora, dał się poznać jako ślepy wykonawca zleceń Verdiego. Jego credo literackie zamykało się w zdaniu wypowiedianym w weneckim dialekcie: „El maestro vol cussi e basta!” („Maestro tak chce i basta!”). Verdi angażując librecistę miał zwyczaj dawać mu już rozplanowany układ libretta z podziałem na arie, duety, sceny zbiorowe wraz z poleceniem: „Ubierz to w wiersze!”. Pisanie libretta było dla Verdiego niewątpliwie zjedzeniem po społu z nim przysłowiowej beczki soli.

Przyznać jednak trzeba, że właśnie dla Piavego żywił on uczucie szczerej przyjaźni, nie opuścił go w późniejszych latach obezwładnionego atakiem paralizu, a i po śmierci przyjaciela pamiętał o wyposażeniu osieroconej rodziny.

Piave zapewnił maestra, że w fabrykowanym tekście, nic, ale to zupełnie nic, nie obudzi zastrzeżeń cenzorów i wziął się do opracowywania libretta „Kławy”. Zaraz po premierze „Stiffelia” (Triest — 16 listopada 1850 — przyp. mój — J. Opalski) Verdi miał już sporo gotowej muzyki. I nagle pod koniec roku spada jak piorun z jasnego nieba wiadomość, że cenzura najkategoryczniej odrzuciła całość gotowego już tekstu. Verdi wpadł we wściekłość, nie szczędząc Piavemu wyrzutów. Czyż można myśleć o zupełnie nowym temacie teraz, gdy do określonego kontraktem z Marzarim terminu pozostało zaledwie 8 do 10 tygodni?” (...)

Jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu cenzury pisał Verdi do Marzariego: „Zarówno idea, jak i koloryt muzyczny były już w mej myśli odnalezione. Mogę powiedzieć, że dla mnie główna część pracy została zrobiona. Gdybym teraz miał być zmuszony do przedstawienia się na inny temat, nie starczyłoby już czasu dla przeprowadzenia takich studiów i nie napisałbym opery, z której w swym sumieniu mógłbym być zadowolony.”

Ten, jakże charakterystyczny, list rzucił światło na typowy dla Verdiego proces tworzenia opery. Podważa również legendę o skomponowaniu całego „Rigoletta” w 40 dni.

Stanowisko cenzury było niewzruszone. Do zakazu dołączono wyrzut, że „poeta Piave i sławny maestro Verdi nie umieli znaleźć dla swych talentów lepszego pola od tego tematu odznaczającego się wyuzdaną niemoralnością i lubieżną trywialnością.”

Zgnębiony Piave gotów był iść na daleko idący kompromis w kierunku „umoralnienia” libretta. Przesłane przezeń pojednawcze dary wigilijne w postaci świeżych ryb i ciasta zostały w Busseto chłodno przyjęte. O daleko idącym wybielaniu tematu nie chciał Verdi nawet słyszeć. Sprawa nowej opery przedstawiała się katastrofalnie.

Nadzieja ocalenia jej zaświtała dość nieoczekiwanie. Na widowni pojawił się dyrektor weneckiej policji Carlo Martelli, ten sam — dziwnym trafem — który swym podpisem zatwierdził poprzednio zakaz cenzury. Ten zapalony wielbiciel Verdiego obiecał pomoc, ale za cenę daleko idących zmian libretta. Przyznać trzeba, że przezacny stróż bezpieczeństwa dał się ponieść pomysłowości, ba! niemalże poetyckiej wienie...

Tytuł opery „Kława” — wykluczone! Zbyt to ponętna podnieta do snucia aluzji. Niech będzie „Triboulet” czy z włoska: „Triboletto”. (Tu z kolei narodziły się inne skojarzenia: tribolazione to po włosku — udręka, przyp. mój J. O.). Nie ma mowy o królu Franciszka I ani w ogóle o jakimkolwiek panującym. Jeśli zastąpi się go jakimś innym wielmożą — nie może on być publicznie wyklinyany. A w ogóle najlepiej z kławy zrezygnować. Tak jak i z garbu błazna — ułomność ta zbyttno razić będzie publiczność. A także i z worka, w którym błaznowi wydadzą ciało zamordowanej — mogłoby to być dla pewnych elementów zbyt zachęcającym przykładem...

Verdi bronił się jak niedźwiedź w matni, apelując do zdrowego rozsądku. Zmienić nazwisko osób — pociągnie to za sobą konieczność zmiany miejsca akcji; usunąć kławę — to pozbawić dramat jego napędowej siły. Usunąć work — ktoś wtedy uwierzy, że nieszczesny błazen potrafi dłuższy czas nie rozpoznać zwłok córki?

„Śpiewający kaleka? — pisał Verdi — i czemuż nie?... Uważam za świetny pomysł nadanie temu człowiekowi pokracznych kształtów w zestawieniu z jego zdolnym do miłości sercem. Właśnie te kontrasty zgnęły mnie do sięgnięcia po ten temat. Gdy się go pozbawi tych właściwości, uniemożliwi mi się komponowanie muzyki.”

Apelował w imię „sumienia artystycznego” — i wreszcie osiągnął swój cel. Martello zmiękł. Niech już pozostanie suweren na scenie, byle jego rola potraktowana była drugoplanowo. Dramatyczny nacisk spoczywać ma na błaznie, który pada tu ofiarą własnej niegodziwości i żądy zemsty. Przenosząc

akcję z Francji do Włoch, z Paryża na dwór księcia Mantui, zmieniono imię tytułowego bohatera z Triboletta na Rigoletta, a zatem na imię — ciekawy paradoks! — o źródłosłowie francuskim („rigoło” — „wesołek”). Zanim zdecydowano się ostatecznie na księcia Mantui (duca di Mantova), miał to być książę Vendôme...

Tak więc dzięki porozumieniu atakującego szefa weneckiej policji i brojących się kompozytora i poety powstała ostateczna wersja libretta „Rigoletta” — owoc kompromisu.”

Gdy już największe trudności zostały pokonane, Verdi mógł napisać do Piavego: „Jeżeli skomponuję tę operę i przyniesie mi ona uznanie, będziemy mogli oświadczyć potomności, że zaprosiliśmy do współpracy... komisarza policji.”

5.

„Gdybym był melomanem, wybrałbym ponad wszystkie (operę) „Traviatę”, lecz gdybym był maestrem, wybrałbym „Rigoletta”

Verdi

Prapremiera „Rigoletta”, 11 marca 1851 roku, w weneckim teatrze Le Fenice była prawdziwym triumfem! Kwartet z III aktu spotkał się z frenetycznym przyjęciem, aria zemsty z II aktu bisowana była trzykrotnie. Łączna ilość bisów osiągnęła liczbę dwunastą. Publiczność opuszczając teatr śpiewała: „La donna è mobile”... Aria księcia stała się od razu jednym z największych „przebojów” w całej historii opery. „Rigoletto” był siedemnastą z kolei operą Verdiego. Żadna z poprzednich nie cieszyła się tak niezwykłym powodzeniem u publiczności. W tym samym sezonie powtórzone ją jeszcze w teatrze La Fenice 21 razy, a zaraz potem odbyły się premiery w Grazu, Budapeszcie, Pradze, Lubece, Stuttgarcie, Bremie, Hanowerze, Londynie... Warszawa ujrzała ją w dwa lata po premierze, w roku 1853. Poetyckiego przekładu libretta na język polski dokonał Jan Chęciński, przyszły autor librett do „Strasznego dworu”, „Verbum nobile” i „Parii” Stanisława Moniuszki. Jeszcze jeden przykład absurdalnych ingerencji cenzury: z przekładu Chęcińskiego nakazano wykreślić słowo „Książę” i zastąpić je jakimś nonsensownym imieniem Manfred.

Paryż ujrzał „Rigoletta” dopiero w roku 1857. To był triumf! Nawet Rossini, nie należący do wielbicieli twórcy „Rigoletta”, powiedział po paryskiej premierze: „W tej muzyce odnajduję wreszcie geniusz Verdiego.”

Krytyka natomiast przyjmowała dzieło Verdiego bardzo rozmaicie. Po weneckiej prapremierze pisała nazajutrz wenecka „Gazzetta”: „Takiej opery nie osądza się w jeden wieczór. Wczoraj byliśmy przytłoczeni nowościami: nowością muzyki, nowością stylu, nowością form poszczególnych fragmentów.” I choć sam temat, według recenzenta, raził „ohydztwem i pokracznością”, to jednak: „Żeby powiedzieć prawdę, orkiestra jest zachwycająca i zdumiewająca; orkiestra przemawia i płacze razem ze słuchaczem, budząc w nim uniesienia...”

Krytycy zagraniczni byli bardziej surowi. Paryska „Gazette Musicale” stwierdziła krótko: „il n’y a pas mélodie!” („brak melodii!”), londyński „Times”: „Rigoletto” — to najsłabsza opera pana Verdiego, najbardziej wyzbyta inwencją, najbardziej uboga i pozbawiona wszelkiej pomysłowości. Zagłębiać się w jej analizę byłoby stratą czasu i miejsca.” Nie lepiej przyjął „Rigoletta” w „Ruchu Muzycznym” (11 XI 1857) Józef Sikorski: „wysilenia na oryginalność, ubieganie się za wymykającą się mu często prawdą dramatyczną, instrumentacja przemyślana raczej niż charakteryzująca.” Londyńskie „Athenaeum”: „Muzyka „Rigoletta” jest żenująco nieudolna i śmieszna, pełna wulgarności i ekscentryczności, uboga w pomysły.”

Publiczność jednak, nie zważając na krytyków, szalała z entuzjazmu. Także kompozytorzy doceniali wartość wspianego dzieła Verdiego. Warto przywołać choćby opinię Karola Szymanowskiego (list do Leonii Gradstein z sanatorium w Grasse, pisany 21 I 1937 roku, a więc na dwa miesiące przed śmiercią): „Bardzo dużo słucham radia. Czasem świetne rzeczy. Onegdaj tak cudownego „Rigoletta” z Rzymu, że aż się wzruszyłem w 4 akcie. Zresztą uważam to za arcydzieło Verdiego.”

Sam Verdi, niezwykle wobec swoich dzieł surowy, powiedział do barytona Varesiego, odtwórcy partii Rigoletta: „Jestem rad z siebie i sądę, że nie napiszę nic lepszego.”

Dziś „Rigoletto” należy do najbardziej cenionych i najpopularniejszych oper twórcy „Makbety”. Przy wszystkich słabościach libretta (ach, to wieczne poszukiwanie dobrego librecisty, którego wreszcie pod koniec życia miał znaleźć Verdi w Arrigo Boiciei!), muzyka opery jest tak pełna uczucia, prawdy i napięcia dramatycznego, że dziś nikt już nie ma wątpliwości, iż „Rigoletto” należy do najwspanialszych arcydzieł muzyczno-teatralnych w całej historii opery.

„RIGOLETTO”

6.

(Szekspir) „to uwielbiany przeze mnie poeta, którego mam w ręku od pierwszej młodości, którego czytam stale i wciąż od nowa.”

Verdi — 1865 r.

„Ach, Szekspirze, Szekspirze! Wielki znawco dusz ludzkich!”

Verdi — 1872 r.

Ta prawda, że „Rigoletto” oparty jest (i to dość dokładnie w sensie konstrukcji dramaturgicznej) na tragedii, par excellence, romantycznej, jaką jest „Król się bawi”. Ale nie należy zapominać, że tragedia ta powstała w okresie wielkiej fascynacji Hugo dramatami Szekspira, jednego z tych, których autor „Nędzników” miał później umieścić „w serii geniuszów nieco odmiennie od serii wielkich ludzi”. W serii tej, obok Szekspira, możemy odnaleźć między innymi Homera, Hioba, Izajasza, Ajschylosa, św. Pawła, św. Jana, Dantego, Cervantesa... Geniusze, którym udało się osiągnąć „ten zatrważający przykład myśli, z którego widać ciemności”.

Verdi kochał Szekspira, by tak powiedzieć, od zawsze. Już w roku 1845 interesował się „Burzą” i „Hamletem” jako ewentualnymi librettami operowymi. W 1847 roku odbyła się we Florencji premiera „Makbety” (gdybyż jeszcze Piave napisał lepsze libretto!) a w roku 1850 Verdi sporządził szkic do libretta według swego ukochanego „Króla Leara”. Jego długi życiorys artystyczny wienczyły dwa arcydzieła oparte na dramatach Szekspira (i wreszcie wspaniałych librettach Arrigo Boitai): mając lat 74 (w roku 1887) skomponował „Otella” a w wieku lat 80 (w roku 1893) — „Falstaffa”. Twierdził zresztą — i chyba miał rację — że zna Szekspira jak żaden ze współczesnych mu twórców muzycznych. Miłość do Szekspira oświeśla jego opery bardzo wyraźnie. Muzyka Verdiego wyrasta z żywiołu dramatu szekspirowskiego, przemawiając tylko innym językiem. Komplikacje natury ludzkiej rzuconej w mechanizmy polityki, żądza władzy i rozterki duszy, erotyzm i silne poczucie manicheizmu naszych poczyną i doznają sprawiają, że jak dramaty Szekspira tak dzieła Verdiego są atrakcyjne dla teatru i pociągające dla publiczności.

„Rigoletto” rozpoczyna wielką serię dojrzałych tragedii. Wyrasta on wprawdzie z ducha romantyzmu ale przefiltrowany jest wyraźnie przez fascynację i głęboką lekturę arcydzieł Szekspira.

7.

Bohater opery Verdiego nie jest dla nas tylko pokracznym błaznem, trywialnym trefnisiem przeżywającym tragedię. Jest kimś znacznie więcej — jest lustrem i sumieniem dworu, jego złą siłą panującą nad wszystkimi. To rodzaj „wielkiego inkwizytora” dworu w Mantui przed którym drżą wszyscy, nawet książę. Wystarczy popatrzeć na portret Trybuleta zamieszczony w naszym programie: oto prawdziwy władca dworu! — tym dotkliwszy stanie się jego upadek!

Prawdziwy Trybulet (1479—1536) cieszy się w historii Francji podobną sławą jak nasz Stańczyk. Był on na dworze Ludwika XII a zwłaszcza Franciszka I (który słynął z miłosnych przygód i zamiłowania do zabaw, co wykorzystał w swym dramacie Wiktor Hugo) prawdziwym jego postrachem, osobą, której

jadowitych szyderstw się bano ale której zdaniem się liczono. Taki nam się jawi Trybulet — Rigoletto. Renesansowy szyderca, szekspirowski bohater uosabiający siłę i zło, wreszcie po ludzku cierpiąca postać z romantycznej tragedii.

8.

Szczęśliwy traf chciał, że będąc tego lata w Italii, dowiedziałem się, że Riccardo Muti przygotowuje nowe nagranie „Rigoletta” dla firmy EMI, które powinno ukazać się w sklepach jeszcze tej zimy. Po raz pierwszy w historii nagrań (a być może i wystawień scenicznych) włoski dyrygent wraca do nieocenzurowanej wersji tekstu. Udało mi się do tej wersji dotrzeć i dzisiaj Państwu ją przedstawiamy. Są to drobiazgi, ale bardzo znaczące. Oto na przykład początek aktu III, gdy książe wchodząc do mieszkania Sparafucile na pytanie czego żąda, odpowiada „tua sorella e del vino” („twojej siostry i wina” jak w dramacie Wiktora Hugo zresztą). W wersji ocenzurowanej żądanie brzmi: „una stanza e del vino” („mieszkania i wina”). W tej wersji tekst Rigoletta wskazującego córce zachowanie księcia do tej pory był niezrozumiały: „Son questi i suoi costumi!” („Oto jego obyczaje!”). Szczęśliwie dla opery cenzura dzisiaj mniej dba o tuszowanie złych obyczajów książąt...

9.

Dzieło Verdiego rozpoczyna się od Preludium wprowadzającego słuchaczy w atmosferę opery. Naczelnym jego motywem jest motyw kławy, którą rzuca na Rigoletta stary hrabia Monterone. Brzmi on najpierw w trąbkach, później narasta od pianissimo do dramatycznego fortissimo, by opaść w rozpaczliwym łkaniu. Znowu trąbki przynoszą echo tematu kławy. Czterokrotnym, patetycznym powtórzeniem kadencji Verdi wprowadza nas w samą istotę mającego się rozegrać dramatu.

Akt I, odsłona I

Silnie kontrastuje z atmosferą Preludium początek sceny rozgrywającej się w czasie wyuzdanego balu na dworze księcia Mantui. Okres świętności panowania Gonzagów, olśniewające bogactwo kończącego się renesansu. Książe rozmawia z jednym z dworzan, Borsą. Opowiada, że od trzech miesięcy śledzi w każdy świąteczny dzień pewną piękną dziewczynę. Zauważył też, że co noc odwiedza ją jakiś tajemniczy nieznajomy. Borsza wskazuje na zebrane na balu piękności. Książe jednak zainteresowany jest tylko żoną jednego z dworzan, hrabiego Ceprano. W pięknej balladzie wyznaje swoje życiowe credo: dziś ta, jutro inna...

Rozpoczynający się menuet (dalekie echo menueta z „Don Giovanniego” Mozarta) pozwala mu zatańczyć z hrabiną Ceprano. Rigoletto, prawdziwe krzywe lustro dworu, szybko orientuje się w sytuacji, szydzi z hrabiego Ceprano i — wychodzi.

Marullo, korzystając z nieobecności Rigoletta, opowiada o swoim odkryciu: choć trudne to do uwierzenia, garbaty szyderca ma kochankę. Opowiadanie Marulla przerywa wejście księcia i Rigoletta. Ten doradza swemu władcy, by porwał hrabinę a męża wtrącił do więzienia lub... pozabawił głowy. Ceprano przysięga zemstę znienawidzonemu przez wszystkich bliźniowi.

Wspaniałą zabawę mąci wtargnięcie starego hrabiego Monterone, który, jak posąg komandora w „Don Giovannim” przyszedł upomnieć się o swą zhańbioną córkę. Rigoletto, który z całej duszy nienawidzi dworu z księciem na czele, rzuca kolejną serię szyderstw w nieszczęsnego starca. Znieważony hrabia przeklina bliźna:

„Królu nie przystoi

Szczuć psem lwa dostojnego, co nad grobem stoi.

(do Trybuleta)

Ktokolwiek jesteś, gadzie, coś upadł tak nisko,

Że śmiesz z rozpaczcy ojca robić pośmiewisko,

Bądź przeklęty!”

(„Król się bawi”)

Halabardnicy wyprowadzają aresztowanego Monterone. Rigoletto jest wstrząśnięty.

Akt I, odsłona II

Ciemna noc. Uliczka za miastem. Dom Rigoletta, obok pałacu hrabiego Ceprano. Właśnie w tym domu Rigoletto ukrywa swą piękną córkę, Gildę, którą dworacy wzięli za jego kochankę. To ją ksiądz od trzech miesięcy usiłuje zdobyć. Błazen pełen jest złych przeczuczeń, dręczy go wspomnienie kłątwy. Z mroku wyłania się tajemnicza postać — to bandyta Sparafucile, płatny morderca, ofiarujący swe usługi. W jego „rzemiośle” pomaga mu piękna siostra, Magdalena. Duet Rigoletta i Sparafucile („spara fucile” po włosku znaczy „daje ognia ze strzelby”) jest jednym z najwspanialszych fragmentów opery: dialog barytona z basem na tle melodii prowadzonej przez wiolonczelę i kontrabas sprawia wstrząsające wrażenie. Rigoletto — na razie — odprawia bandytę.

Rigoletto zostaje sam. Jego monolog (nazwany przez Verdiego „sceną”) to wielka, dramatyczna rozmowa z samym sobą, w której nienawiść do dworaków miesza się ze strachem przed kłątwa starca. Jedyne przy córce Rigoletto znajduje ukojenie, ona jest całym jego światem, przy niej staje się zupełnie innym człowiekiem, pełnym słodyczy i łagodności. Gilda nie zna nawet nazwiska ojca, prosi by przynajmniej o zmarłej matce jej opowiedział... Rigoletto ulega jej we wszystkim, na jedno tylko za nic nie chce się zgodzić, by Gilda wychodziła do miasta. Przyzywa Giovannę, opiekunkę Gildy i raz jeszcze przykazuje jej by nie odstępowała córki ani na krok, nawet w kościele. Przestraszony jakimś szmerem, wybiega zobaczyć, co się dzieje. Korzysta z tego ksiądz przebrany za biednego studenta i wślizguje się do wewnątrz. Ucisza Giovannę rzucając kieszkę złota i kryje się szybko widząc powracającego Rigoletta. Gilda żegna ojca.

Młoda dziewczynę dręczą wyrzuty sumienia. (Giovanna sobie z nich pokpiwa). Nie przyznała się ojcu, że od dawna podoba się jej młodzieniec, którego spotyka w kościele. Gdy Giovanna napomyka, że być może jest to wielki pan, Gilda wyznaje, iż wolałaby by był biedny, kochałaby go jeszcze bardziej. Z ukrycia wybiega ksiądz, klęka przed nią — i kończy jej wyznanie miłości. Giovanna na jego znak oddała się. Ksiądz przedstawia się jako ubogi student Gualtier Malde i w płomiennych słowach opowiada o swej miłości.

Nagle słysząc kroki, Giovanna wraca zaniepokojona. Zakochani żegnają się szybko. Gilda zostaje sama i śpiewa swą najślawniejszą arię-wyznanie miłości: „Caro nome” („Drogi imię”).

Zjawiają się zamaskowani i uzbrojeni dworacy, by porwać rzekomą kochankę błazna. Pełen niepokoju i złych myśli powraca Rigoletto. Ceprano chciałby skorzystać z okazji i zabić znenawidzonego sztyrce. Borsa jednak sprzeciwia się temu — jutro przecież będą mieć lepszą zabawę. Rigoletto słyszy głosy, jest zaniepokojony coraz bardziej, uspokaja się dopiero gdy rozpoznaje Marullę, który oznajmia, że przybył z towarzyszami by porwać dla księcia hrabinę Ceprano. Daje mu maskę i chytrze zawiązuje oczy, każe także trzymać drabinę. Dworacy porywają Gildę. Słyszając jej wołanie o pomoc, Rigoletto odkrywa całą tajemnicę. Z okrzykiem „Kłątwa!” pada zemdlony.

Akt II

Pałac księcia. Ksiądz bardzo jest wzburzony — wrócił wczoraj jeszcze raz do domu Gildy i zorientował się, że mu ją porwano. Tę, którą kocha... być może. Zjawiają się dworacy z nowiną, że porwali kochankę Rigoletta, opowiadają jak tego dokonali. Ksiądz spieszy na spotkanie... z Gildą.

Zjawia się Rigoletto, zrozpaczony a więc tym bardziej jadowity i groźny. Bacznie obserwuje każdy szczegół, który mógłby go naprowadzić na ślad porwanej córki. Na pytanie czy ksiądz jeszcze śpi, otrzymuje odpowiedź twierdzącą. Wchodzi paź książęcej — jego pani chce rozmawiać z mężem. Dworzanie usiłują różnymi wykrętami go oddalić. Rigoletto domyśla się prawdy, rzuca się w kierunku sypialni księcia lecz dworzanie zagradzają mu drogę... Milczą, widząc zrozpaczonego ojca a nie kochankę.

Wbiega Gilda, płacze ze wstydu, nie chce tego, co zaszło opowiadać przy obcych. Rigoletto staje się znowu groźny, wypędza dworaków. Słucha opo-

wieści córki o tym jak skromny student pozyskał jej serce, jak przybył wczorajszej nocy, miłość jej przysięgał... Rigoletto jest zdruzgotany wiadomością o hańbie Gildy. Zapowiedziany przez dowódcę straży wkracza prowadzony na śmierć Monterone. Nie wierzy już, że księcia kiedykolwiek dosięgnie zemsta. Rigoletto obiecuje go pomścić: „Vendetta!” — oto, co może jeszcze pocieszyć serce zrozpaczonego ojca.

Akt III

Za miastem. Tu mieszka Sparafucile ze swą siostrą Magdaleną. Przybywa Rigoletto z córką. Chce jej udowodnić (nieszczęsna dziewczyna wciąż kocha swego uwodziciela), że słowa księcia, jego zapewnienia o wielkiej miłości nic nie znaczą. Wchodzi przebrany książę i śpiewa swą ulubioną piosenkę o zmienności serca kobiecego („La donna é mobile” — „Kobieta zmienną jest”). Chce uwieść piękną Magdalenę. Całą scenę obserwuje Gilda z ojcem. Rozpoczyna się sławny kwartet, uważany za najpiękniejszy w całej literaturze operowej. Każda z czterech postaci obdarzona jest odrębną linią melodyczną, całkowicie różną w wyrazie, wyrażającą różne uczucia a wszystko połączone jest po mistrzowski w fascynującą całość.

Rigoletto każe córce wracać do domu a następnie udać się do Werony. Książę i Magdalena bawią się coraz lepiej. Rigoletto wręcza bandycie zaliczkę, dziesięć skudów — resztę dostanie po zabiciu księcia. O północy blazen wróci, by osobiście wrzucić worek ze zwłokami do rzeki. Nadciąga burza. Książę przygotowuje się do noclegu. Przed zaśnięciem śpiewa raz jeszcze swoją ulubioną piosenkę...

Na Magdalenie zalotnik zrobił jednak wrażenie. Chciałaby go uratować. Wraca Gilda. Słyszy z przerażeniem o przygotowywanym morderstwie: Magdalena proponuje bratu by zabił garbusa, gdy wróci z resztą zapłaty. Sparafucile nie zgadza się — ma swoją etykę zawodową. Jedyne rozwiązanie: jeżeli jakimś cudem ktoś zjawi się w taką burzę, zostanie zamordowany a zwłoki ukryte w worku zastąpią trupa księcia.

Gilda postanawia uratować życie ukochanego i sama się poświęcić. Odważnie rusza na spotkanie śmierci.

Powraca Rigoletto. Trzydzieści dni czekał na spełnienie swej zemsty... Bije północ. Sparafucile ciągnie worek z trupem. Rigoletto odbiera od niego worek i ma już wrzucić do rzeki gdy słyszy nagle głos śpiewającego księcia. Nieszczęsny ojciec z napięcia, z nadmiaru ciosów, które na niego spadły jest już na wpół obłąkany. Rozwiązuje worek i przy świetle błyskawicy odkrywa straszliwą prawdę: oto jego dziecko, martwe. Oszalałemu z rozpaczyny wydaje się, że jego córka jeszcze żyje, że z nią rozmawia... Z okrzykiem „O, klątwo!” wygraża milczącemu niebu.

Józef Opalski
Kraków, w październiku 1988 r.

Bibliografia:

1. Wiktor Hugo — „Król się bawi”, przeł. Henryk Rostworowski, pod red. Zbigniewa Bieńkowskiego, PIW 1954
2. Jean-Bertrand Barrère — „Wiktor Hugo”, przeł. Jerzy Parvi, PIW 1968
3. „Manifesty romantyzmu”, pod red. Aliny Kowalczykowej, PWN 1975
4. Henryk Swolkień — „Rigoletto” J. Verdiego”, PWM 1958
5. Henryk Swolkień — „Verdi”, PWM 1963
6. Carlo Gatti — „Verdi”, Mediolan 1953
7. René Leibowitz — „Connaissez-vous Verdi?” — Paryż 1957

Giuseppe Verdi
„RIGOLETTO”

Opera w trzech aktach
Libretto: Francesco Maria Piave
według „Król się bawi” Wiktora Hugo
Prapremiera: Wenecja 11.III.1851
Prapremiera polska: Warszawa 1853

Kierownictwo muzyczne: EWA MICHNIK
Reżyseria: JÓZEF OPALSKI
Scenografia: WIKTOR ZIN
Kostiumy: JADWIGA JAROSIEWICZ
Przygotowanie chóru: EWA BATOR
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI

Asystenci reżysera: KRZYSZTOF PRUS
(teatrologia UJ)
BOGUSŁAW SZYNALSKI

Asystent scenografa: WOJCIECH ŻEROMSKI
Korepetytorzy solistów: MAŁGORZATA BIŃCZYCKA
STEFANIA BROŻEK NOWOTARSKA
IRENA CELIŃSKA
MAŁGORZATA WESTRYCH

Inspicjent: IRENA HEMZACZEK
MAŁGORZATA SZOŁTYS

Sufler: STEFANIA SŁOWIK

Konsultacja językowa: MARIA OLSZAŃSKA

PREMIERA: 30.III.1989 r.

OBSADA:

Księżę Mantui	Władimir FEDOTOW Andrzej JURKIEWICZ Piotr WNUKOWSKI
Rigoletto	Bogusław SZYNALSKI
Gilda, jego córka	Ewa HYL Anna PLEWNI Krystyna TYBUROWSKA Irena ZACHARKO-FEDOTOW
Sparafucile	Janusz BOROWICZ Zbigniew SZCZACHURA
Magdalena, jego siostra	Zofia JABŁOŃSKA Bożena ZAWIŚLAK
Giovanna, opiekunka Gildy	Zofia JABŁOŃSKA Ewa SUKIENNIK
Hrabia Monterone	Andrzej BIEGUN Wincenty GŁODEK
Marullo	Andrzej BERNAGIEWICZ Stanisław ZIÓŁKOWSKI
Borsa	Janusz DĘBOWSKI Franciszek MAKUCH
Hrabia Ceprano	Andrzej BIEGUN Przemysław FIREK Wincenty GŁODEK
Hrabina, jego żona	Jadwiga GALANT Zofia JANKOWSKA
Dowódca straży	Przemysław FIREK
Paź księżnej	Ewelina CHROBAK oraz
Córka Monterone	Jadwiga WIERZBICKA
Damy dworu	Zofia CISZEWSKA Maria CZARNECKA Ewa GRABOWSKA Anna KORCZYŃSKA Maria WĘGRZYN Anna WŁODKOWSKA
Kurtyzany	Grażyna BARCZEWSKA Krystyna JUREK Bożena KIELBIŃSKA Magdalena MOTYL Zdzisława SZNAJDER

CHÓR

TENORY

Andrzej Calka
Emil Dźwigoń
Józef Garlak
Rafał Kazanowski
Krzysztof Kogut
Edward Macheta
Jan Migala
Marek Majcher
Krzysztof Piotrowski
Wojciech Radoń
Tadeusz Szeptycki
Krzysztof Wasserman
Bogusław Wojnowski
Władysław Woźniak

BASY

Mieczysław Domagalski
Marek Grochowalski
Zbigniew Fortuna
Tadeusz Hajduk
Krzysztof Kiełbiński
Adam Kossek
Aleksander Kwaśny
Stanisław Makohon
Paweł Miśkowiec
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Jerzy Szawel

Korepetytor Chóru
MAŁGORZATA WESTRYCH
Inspektorzy
JÓZEF PERUN
RENATA SEJDOR
Kierownik Chóru
EWA BATOR

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński — koncertmistrz

Leszek Skrobacz

Teresa Szarek

Irena Wójtowicz

Janusz Czubak

Elżbieta Zarębska

Jan Wojcieszek

Marek Mucha

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska

Bożena Baran

Lidia Serafin

Zbigniew Uliasz

Barbara Kuźnia

Tomasz Kuźnia

Agnieszka Pisula

ALTÓWKI

Henryk Żywicki

Mieczysław Satora

Waldemar Brzeski

Małgorzata Piekarczyk

Stanisław Mleczko

Aleksandra Senisson

WIOLONCZELE

Barbara Drobniak

Dobrosław Krzyżanowski

Barbara Wrońska

Alina Grochala

Danuta Pudło

Danuta Maron

KONTRABASY

Marek Markowicz

Jerzy Porosło

FLETY

Janusz Pańczyk

Grażyna Olędzka

Małgorzata Gładys

OBOJE

Stanisław Korta

Krystian Płaczko

Janusz Puławski

ROŻEK ANGIELSKI

Marek Włodkowski

KLARNETY

Ignacy Wyczyński

Antoni Majerski

Andrzej Kłak

FAGOTY

Eugeniusz Studnicki

Władysław Dwojak

Sławomir Szymański

Damian Gryboś

TRĄBKI

Tadeusz Jodłowski

Magdalena Łapińska

Władysław Grochot

WALTORNIE

Tadeusz Nowiński

Józef Wróbel

Antoni Pietras

Jarosław Jaworski

Krzysztof Watoła

PUZONY

Stefan Skwarek

Krzysztof Węgrzyn

Janusz Greliak

TUBA

Zbigniew Cebulski

PERKUSJA

Kazimierz Dobrowolski

Maciej Sobol

Maria Mastalska

Beata Wilewska

INSPEKTOR ORKIESTRY

Tadeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik Techniczny
ROMANA FEKETE-ROŻEK
Kier. Techniczny Sceny Operowej
TADEUSZ KONIECZNY
Kier. prac. kraw. damskiej
ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej
KAZIMIERZ KASZOWSKI
Kier. prac. modniarskiej
BARBARA NOWIŃSKA
Kier. prac. peruk.-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. tapicerskiej
MICHAŁ RZEPKA
Kier. prac. stolarsko-ślusarskiej
JÓZEF KMIĘC
Kier. prac. modelatorskiej
KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI
Kier. prac. malarskiej
WACŁAW STRZAŁKA
Kier. zespołu elektryczno-akustycznego
JÓZEF RYBARCZYK
PIOTR TOWARNICKI

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Kier. GRAŻYNA BYTOWSKA
Biuro Obsługi Widza
Kier. JOLANTA PISARSKA
Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI
Główny Specjalista do spraw reklamy
mgr MARIAN LIDA
Współpraca
IWONA FEDYNA
Opracowanie graficzne
JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU ul. Senacka 6, 31-002 Kraków

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

DYREKTOR TECHNICZNY I ADMINISTRACYJNY

tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA, ul. Bracka 4, 31-051 Kraków tel. 22-20-83

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

Pl św. Ducha 1

Kasa — tel. 22-43-64, centrala tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIEĆA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

centrala tel. 21-22-66, kasa tel. 21-46-18

Cena: 185 zł

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

