

# TEATR WIELKI

W ŁODZI

---

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Giuseppe Verdi

# RIGOLETTO



Dyrektor naczelny  
SŁAWOMIR PIETRAS

Dyrektor artystyczny  
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Giuseppe Verdi

# RIGOLETTO

Opera w czterech aktach  
Libretto: FRANCESCO MARIA PIAVE  
wg „Król się bawi” Victora Hugo  
Przekład: WIKTOR BREGY  
JERZY SEMKOW



*„W roli Gildy – niezrównana Sari, w pełni dyspozycji głosu o wyjątkowej słodczy barwy i szczególnej giętkości. Dzięki naturze i w rezultacie inteligentnych studiów nad sobą doszła do najszlachetniejszego bogactwa jakie może posiadać sopran liryczny. (...) „Caro nome” przyniosło jej największy sukces osobisty, dając pełną miarę jej wartości i kunsztu.”*

*Teatro San Carlo, Neapol 1922 r.*

Od pewnego czasu do wielu polskich cech narodowych dochodzi okazjonalność. Często musimy zrobić coś z jakiegoś powodu. Zamiast wystawić w Łodzi „Rigoletto” dlatego, że jest to po prostu wspaniała opera Verdiego i że ciągle dopytuje się o nią publiczność, szukamy ponadto dodatkowej motywacji. Tym razem nie może być lepszej. Dzień premiery naszego przedstawienia jest jednocześnie setną rocznicą urodzin Ady Sari.

Plejada polskich gwiazd wokalistyki o znaczeniu międzynarodowym składa się generalnie z trzech grup: nazwisk pierwszej wielkości, które na świecie znają wszyscy, artystów o znacznych dokonaniach za granicą, ale przez świat częściowo lub zupełnie zapomnianych oraz z pewnej liczby rodzimych mitomanów, którzy nie dokonali poza krajem niczego, ale tak często swe rzekome sukcesy wmawiali społeczeństwu, że w końcu sami w nie uwierzyli.

Ponad wszelką wątpliwość Ada Sari należy do tej pierwszej, wspaniałej grupy. Jej nazwisko w sposób szczególny wiąże się ze spektaklem „Rigoletta”. Będąc w swojej epoce jedną z kilku najwybitniejszych na świecie koloratur śpiewała Gildę wszędzie tam, gdzie można było zapłacić jej wysokie honorarium. W 1912 roku debiutowała w tej roli w Politeamo Fiorentino, w rok później śpiewała Gildę podczas triumfalnego staggione w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, a na początku 1914 roku, wracając stamtąd, po raz pierwszy stanęła na scenie ojczystej w spektaklu „Rigoletta” w Teatrze Wielkim w Warszawie u boku wspaniałego barytona Wacława Brzezińskiego. W latach dwudziestych i trzydziestych występowała w tym spektaklu również w Operze Poznańskiej i Lwowskiej, przyjeżdżając często do kraju z pobudek patriotycznych. W europejskich i amerykańskich wykonaniach tego dzieła z Adą Sari występowali: Mattia Battistini, Dmitrij Smirnow, Titta Ruffo, Alessandro Bonci, Ladis Kiepur, Riccardo Stracciari, Hippolito Lazaro, Adam Didur, Giuseppe Anselmi.

Tuż po drugiej wojnie światowej za kulisami Teatru im. Słowackiego w Krakowie wpatrywała się w swoją mistrzynię śpiewającą Gildę młodziutka Barbara Kostrzewska, włączając potem niektóre elementy tej kreacji do własnej interpretacji. Począwszy od tego okresu Ada Sari wykształciła i przygotowała na scenę do śpiewania partii Gildy kilkadziesiąt polskich koloratur z ponad setki swych uczennic i uczniów. Po raz ostatni w Polsce wystąpiła Maestra w „Rigoletcie” 3, 4 i 5 maja 1946 roku na scenie Opery Wrocławskiej, a ostatni w jej życiu spektakl operowy odbył się w Wiedniu w roku 1951 i było to również „Rigoletto”.

Tyle więc w setną rocznicę urodzin o Adzie Sari w tym przedstawieniu. Za chwilę jej wokalne dzieci i wnuki uniosą swymi głosami w przyszłość wspaniałą tradycję wykonawczą Verdiowskiego arcydzieła.

Stanisław Pietras

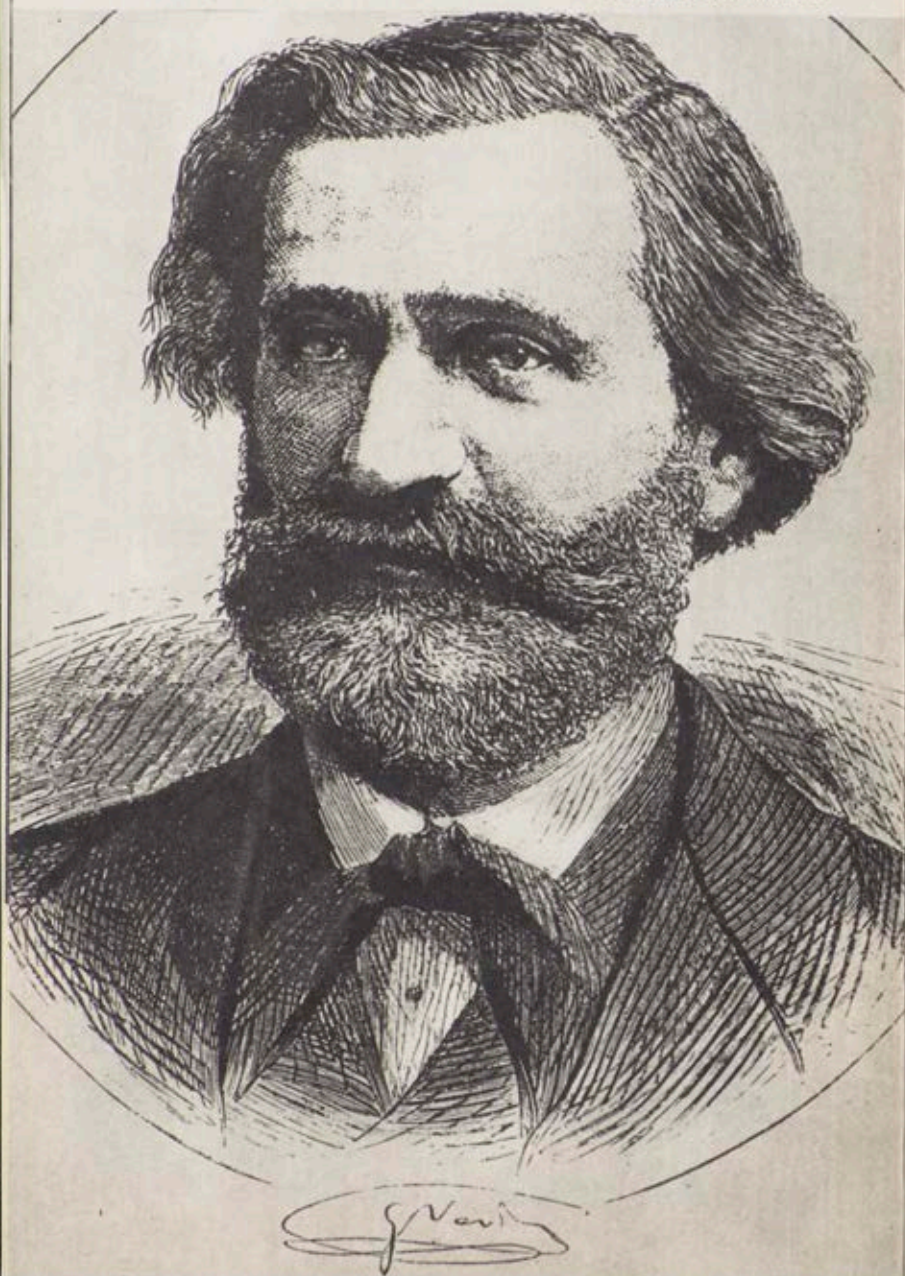
„Jestem rad z siebie i sędzę, że nie napiszę nigdy nic lepszego”.

Verdi po weneckiej prapremierze „Rigoletta”  
G. Monaldi: Verdi, Torino 1926, s. 113

„Nareszcie w tej muzyce odnajduję geniusz Verdiego!”  
Rossini

„Bardzo dużo słuchałem radia. Czasem świetne rzeczy. Onegdaj tak cudownego Rigoletta z Rzymu, że aż się wzruszyłem w IV akcie. Zresztą uważam to za arcydzieło Verdiego”.

Karol Szymanowski w liście do Leonii Gradstein,  
Grasse, 21 stycznia 1937



## VERDI I JEGO „RIGOLETTO”

„Gdybym miał wybierać z punktu widzenia publiczności, ze wszystkich moich oper wyróżniłbym *Traviatę*. Z punktu widzenia kompozytora – wybrałbym jednak *Rigoletto*.” Chociaż przytaczający tę wypowiedź Maestra jeden z jego pierwszych biografów G. Monaldi nie podaje, kiedy wyszła ona z ust Verdiego, wolno przypuszczać, że tak wysoki sąd o „Rigoletcie” wypowiedział on pod koniec swej twórczej życiowej drogi.

Sąd ten może wydawać się dziwny. Czyż bardziej muzycznie dojrzałe, pozbawione w zupełności grzeszących niekiedy we wcześniejszej twórczości Verdiego trywialności, takie dzieła, jak „Bal maskowy”, „Aida”, nie mówiąc o dwóch ostatnich z Szekspirem związanych arcydziełach, „Otellu” i „Falstaffie”, nie zasługiwałyby na najwyższą ocenę? Z pewnością. A jednak ich niezaprzeczone pod wieloma względami wyższość nie zdołał umniejszyć wyjątkowej pozycji, jaką w blisko 55 lat trwającej karierze kompozytorskiej „wieśniaka z Le Roncole” zajmuje szesnasta z kolei opera Verdiego – „Rigoletto”.

W życiu Verdiego (1813–1901), jeśli pominiemy trudne dzieciństwo i pełną chwały starość, wszystko układało się w takt wciąż powracającego rytmu: kłopoty z poszukiwaniem właściwego tematu operowego, najdalej idąca współpraca przy cyzelowaniu szczegółów libretta, użeranie się z habsburską, burbońską czy papieską (w Rzymie będącym do roku 1870 stolicą Państwa Kościelnego) cenzurą, narzucanie impresariom i śpiewakom swej żelaznej woli i... szukanie tematu do następnych oper.

Verdi był muzykiem. Był jednak również „człowiekiem teatru”, znajdującym na wskroś zarówno gusty publiczności, jak i tajemnice scenicznego „effetto”. I on, nie kryjąc swego uznania dla starszych od siebie mistrzów

opery włoskiej, Rossiniego i Donizettiego, powodował się tą samą, co oni, troską wyprowadzenia opery włoskiej z manowców, na które wiodła ją głównie przez kierujących ówczesnymi teatrami impresariów uprawiana praktyka zdobywania publiczności po najmniejszej linii oporu. Lekceważenie głębszych akcentów libretta, dostarczenie primadonnom możliwości błysnięcia koloraturą, a pierwszym tenorom okazji do popisu z nieodzownym „wysokim C”, lekceważenie zdrowego rozsądku i dobrego smaku na rzecz płytkiego, chwytliwego efektu – oto cechy wynaturzonej w XVIII wieku opery włoskiej. I wielcy poprzednicy Verdiego, i przede wszystkim on sam, szukali coraz bardziej konsekwentnie powiązania zarówno treści jak i muzyki komponowanych przez siebie oper z życiem, szukali – jak mówili – „prawdy życiowej”.

Zanim na prapremierze „Rigoletta” w weneckim Teatro La Fenice (Fenix), 11 marca 1851 r., widownia najdosłowniej szalała z zachwytu, przynosząc zarówno kompozytorowi, jak i twórcy libretta, a był nim Francesco Maria Piave – zupełny triumf, obydwaj wymienieni poddani zostali prawdziwym torturom doprowadzającym ich niemalże do kresu wytrzymałości nerwowej. Tortur tych przyczyniły im zastrzeżenia i – co gorsza – zbawienne rady zapobiegliwej, władającej podówczas Wenecją austriackiej policji. Było to już po roku „Wiosny Ludów”, którą i w Wenecji poderwała lud włoski do powstania zmierzającego do zrzucenia jarzma znienawidzonego zaborcy. Rewolucję stłumiono. Gwarancją bezpieczeństwa dalszego władania zaborców miały być bagnety okupujących żołnierzy i dająca znać o sobie na każdym kroku czujność cenzury.

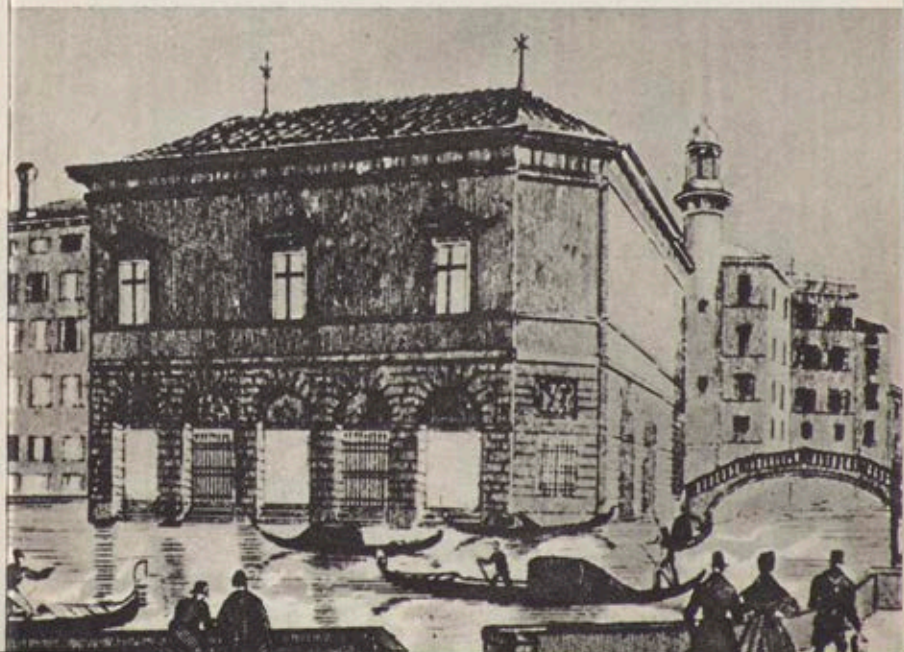
W zakazanym, tym razem przez rodzimą, paryską cenzurę, dramacie Wiktora Hugo „Król się bawi”, osnutym na epizodzie z życia równie zwycięskiego, co cynicznie uwodzicielskiego króla Francji Franciszka I nieomylnym okiem znawcy teatru wyczuł Verdi znakomity temat operowy. A właśnie takiego poszukiwał, pragnąc wywiązać się z zamówienia, którym dyrekcja weneckiej La Fenice zaszczyliła go po sukcesach wcześniej skomponowanego „Ernaniego”.

Oczywiście nie mogło być mowy o prostym przeniesieniu dramatu „Król się bawi” na scenę operową. Z tekstu francuskiego poety należało zrećcznie wysnuć libretto.



Nie była to sprawa łatwa, ale Verdi miał już dobre doświadczenie z poetą niezbyt wysokiego lotu, a za to ślepo mu oddanym, wspomnianym już Piave. Wystarczył krótki rozkaz: „Ubierz to w wiersze” – i poczciwy Piave, mrużący coś pod nosem w weneckim dialekcie, brał się żwawo do roboty. Zadanie miał ułatwione o tyle, że maestro sam wyznaczał sceniczne sytuacje. Dużą natomiast trudność przedstawiała perspektywa daleko idących zastrzeżeń cenzury. Były to lata, kiedy na całym półwyspie Apenińskim, zamieszkiwanym przez ludność włoską, sztucznie rozdzieloną kordonami granicznymi wielu państweczek, na tronach których panoszyli się obcy władcy, coraz to dochodziły do głosu odruchy buntu. Fakt, że w dramacie Wiktora Hugo monarcha tylko przez tragiczny przypadek uchodził z życiem z uknutej nań zasadzki, był dla cenzury czymś z góry wykluczającym udzielenie zezwolenia na przeniesienie go do operowego libretta. Przewidywania Piave sprawdziły się. Verdi, czując się w pełnej formie i komponując muzykę swej nowej opery z całym zapamiętaniem, został jak grom rażony wieścią, że cenzor weneckiej policji wydał zdecydowany zakaz wystawienia nowej opery. Do zakazu dołączono uzasad-

Teatro La Fenice w Wenecji – miejsce prapremiery „Rigoletta”



nienie, wyrażające zdziwienie, że „poeta Piave i sławny maestro Verdi nie umieli znaleźć dla swych talentów lepszego pola do popisu od tego tematu odznaczającego się wyuzdaną niemoralnością i lubieżną trywialnością”.

„Niemoralność, trywialność”... były to tylko pozory, pod którymi w zaborcze mundury odziani policyjni stróżowie dobrych obyczajów kryli obawy przed rewolucyjnym podtekstem dramatu Hugo, przeniesionym do libretta Piave. Verdi był zgnębiony – do określonego umową z teatrem terminu dostarczenia nowej opery pozostawało już niewiele dni! Całą wściekłość wywarł na nieszczęsnym libreciście. Ale to niewiele pomogło. Zdawało się już, że cała sprawa upadnie, gdy zupełnie niespodziewanie możliwość ratunku zjawiała się ze strony... dyrektora weneckiej policji. Szczerze w dotychczasowej twórczości rozmiłowany Carlo Martelli postanowił wybawić z kłopotu i librecistę i kompozytora. Zażądał daleko idących zmian i retuszy w librecie. Należało więc przenieść akcję z Francji do innego kraju, zastąpić panującego jakimś innym możnowładcą, zrezygnować z kłatwy, a nawet... z garbu skrzywdzonego błazna, zrezygnować wreszcie nawet i z worka, w którym wydano mu ciało zamordowanej córki. I znów obawy policji maskowano obłudnie troską o pozbawienie tematu urągającej estetyce naturalistycznej wymowy. Verdi bronił się jak osaczony zwierz z właściwą sobie gwałtownością. (...)

Muzykalny stróż bezpieczeństwa z trudem dawał się przekonywać. Stopniowo jednak, po obustronnych ustępstwach, dochodziło do kompromisu.

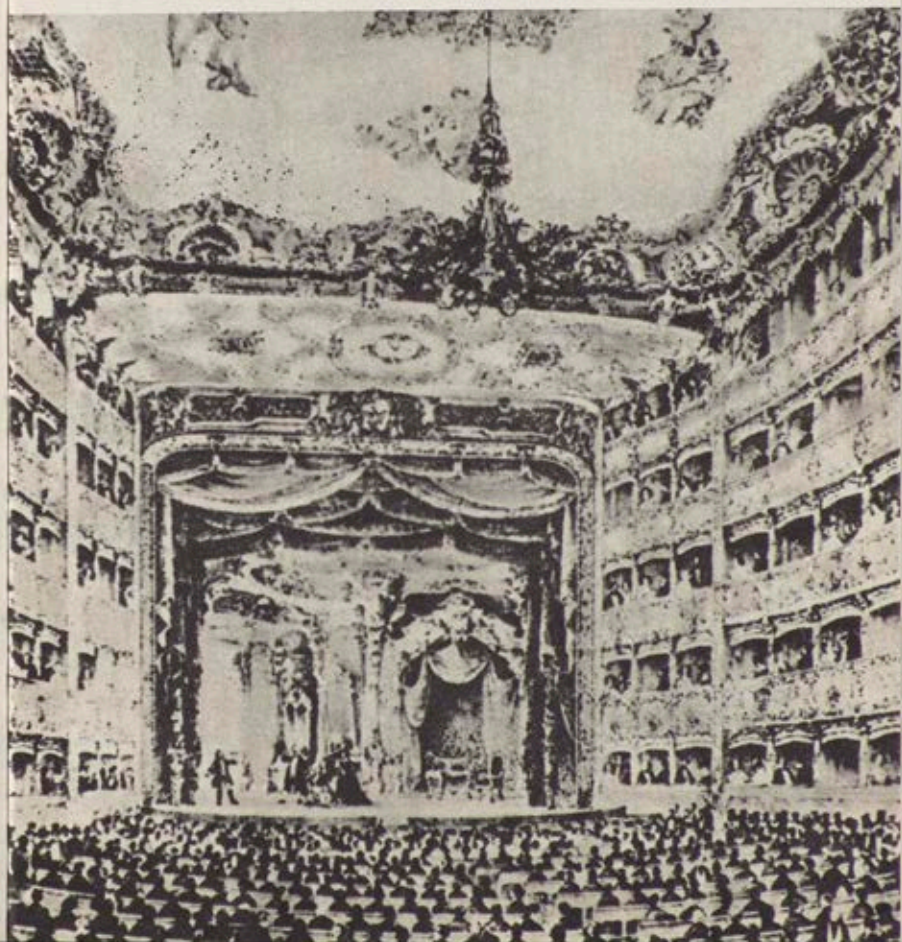
*„Jeżeli – pisał Verdi – skomponuję tę operę i przyniesie mi ona uznanie, będziemy mogli oświadczyć potomności, że zaprosiliśmy do współpracy... komisarza policji”.*

Król Franciszek I zamienił się w księcia Mantui. Zrezygnowano z imienia historycznego błazna królewskiego Triboulet, zamieniając je na Rigoletto. Zrezygnowano z pierwotnego tytułu opery „Kłatwa”. Zrezygnowano z pierwszoplanowej roli suwerena-libertyna, wysuwając na plan pierwszy, nie bez szkody dla pełniejszej charakterystyki innych postaci dramatu, garbatego błazna. Jasne, że przy tych zabiegach usunięto z libretta wszystkie polityczne aluzje, których nie brakło w tekście Hugo. Z pewnością miarą siły twórczego talentu Verdiego może być fakt, że mimo tak okrojonego libretta potrafił on

skomponować świetną muzykę, która zwłaszcza w scenach rozpaczy ojca uwiedzionej przez księcia Gildy wznosi się nie tylko na wyżyny piękna, lecz wzrusza i dzisiaj siłą wyrazu swej dramatycznej prawdy.

Sukces wenecki rozległ się szerokim echem i w innych miastach półwyspu. Prawda, że lokalni cenzorzy nie zasympialli sprawy... „Rigoletto” wystawiono przy zastosowaniu dalszych cięć, zmieniając przy okazji samowolnie tytuł opery na „Viscardello”, „Lionello”, czy „Clara di Perth”. Zwycięstwo patriotów włoskich i ostateczne zjednoczenie całego kraju w 1870 r. położyło kres tym mało chwalebnyemu zabiegom. „Rigoletto”, wystawiane odtąd w swej nieokrojonej wersji, zachowało w twórczości Verdiego swą wysoką pozycję.

Wnętrze Teatro La Fenice



Dlaczego, jak już wspomniano na wstępie, opera ta w karierze twórczej Verdiego zajmuje specjalne miejsce?

Sukcesy wcześniejszych oper Verdiego sprowadzały się często do aktualnych w dobie walki o wyzwolenie i zjednoczenie politycznych akcentów. Były to opery wprowadzające na scenę przy lada okazji chóry, operujące – mimo zabiegów cenzury – wyrazistymi aluzjami tęsknoty do ojczyzny, walki o wolność, zwycięstwa nad wrogiem. Nieraz tam gdzie librecista i kompozytor najmniej się tego spodziewali, publiczność rozszyfrowywała aktualny sens tego czy innego zwrotu i podchwytowała melodię chóru odpowiednio zmieniając słowa. Wkraczała policja, wydawano zakaz dalszych przedstawień, a sława Verdiego, nazywanego coraz powszechniej „Mistrzem Rewolucji Włoskiej”, rosła. Byłoby jednak grubym błędem sprowadzanie patriotycznej roli oper Verdiego tylko do politycznie aluzyjnych tematów. Ten – jak sam o sobie mówił – „z gruba ciosany chłop”, ustawicznie bogacił swą kulturę. Rozmiłowany w Szekspirze gorąco pragnął zmierzyć się z nim w tematach z równą świetnością wyczuwających teatr. Z drugiej strony najważniejszą drogę ujęcia dla swego talentu widział nie w przeważającej dotychczas większości komponowanych przez siebie „operach mas”, lecz w operach wysuwających na plan eksponowany konflikty wewnętrzne jednostki, w których do głosu dochodziły nie patriotyczne zrywy, lecz zwykłe, ludzkie przeżycia miłości, przyjaźni, poczucia krzywdy i pragnienia zemsty. Zwłaszcza ta ostatnia, tak bardzo przez gorąckrwistych mieszkańców południa pojmowana „vendetta”, stawała się w operach Verdiego – a wśród nich i w „Rigoletcie” – głównym motorem akcji. Nie sposób też nie dostrzec, że Verdi ze szczególną pasją wybierał tematy, w których właściwymi, głęboko czującymi swe poniżenie bohaterami, byli przedstawiciele klas upośledzonych. Nie trzeba było tematów historycznych, wystarczyły łatwo zrozumiałe, kameralne, ażeby poruszyć publiczność. Okazało się, że pozbawione politycznej wymowy libretta mocą siły, jaką nadawała im płomienna muzyka Verdiego, jednoczyły zarówno mieszkańców południa, jak i północy półwyspu, umacniając w nich poczucie przynależności do tego samego narodu. Tylko tak pojmować trzeba wielką rolę, jaką twórczość Verdiego odegrała w latach włoskiego, pełnego chwały Risorgimenta.



Verdi w latach 1850-ych

Muzyka „Rigoletta” nie jest jednolita. Nie brak w niej śladów koncesji na rzecz wirtuozowskiego popisu, o czym świadczy choćby – zresztą wspaniała – koloraturowa aria Gildy „Caro nome”. To samo można powiedzieć i o kilku „numerach” chóralnych, czy otwierającej akt II lirycznej arii księcia „Parmi veder le lagrime”. Nie było rady: kreujący partię frywolnego księcia tenor musiał i w tym akcie mieć swoją popisową arię... Ale zarówno ballada „Questa o quella”, jak i rozmyślnie nieco wyuzdana piosenka „La donna è mobile” charakteryzują z nieomylną trafnością goniącego jedynie za niewybredną rozrywką młodzieńca. Na odmianę, ileż szczerego bólu kryje się – i to nie w samym tekście, lecz w muzyce – w ariach Rigoletta! Prawda, że kilka duetów kończy się tutaj tradycyjnie sztucznymi, popisowymi kadencjami. Ale ile mistrzostwa zawiera chyba najpiękniejszy z operowych kwartetów, jakim jest kwartet księcia, ulicznicy Maddaleny, uwiedzionej Gildy i pałającego zemstą Rigoletta, kiedy to cztery, najzupełniej odmiennie traktowane partie wokalne, łączą się w pełną dramatycznej wymowy i jednocześnie skończenie piękną całość! A jak świetnie wyczutym teatralnym kontrastem jest wejście Rigoletta w błazeńskim stroju pomiędzy dworaków, szukającego pohańbionej córki, maskującego rozpacz przy pomocy... skocznej śpiewki! I wreszcie scena dialogu z ofiarującym swe skrytobójcze usługi bandytą, przy całej swej

Projekt scenografii do prapremierowego spektaklu „Rigoletta”





Francesco Maria Piave, autor libretta „Rigoletta”

prostocie i nawet pewnej naiwności środków, należy do najlepszych kart partytury „Rigoletta”. W następującym po niej monologu Rigoletta zatracą się wszelka symetria, a recytatyw, nie rezygnując ani na chwilę z nasycenia melodyką, zmienia ustawicznie charakter w zależności od fluktuacji tekstu. To już zapowiedź stylu, który w pełni miał zatriumfować po latach w „Falstaffie”. Można by wskazać jeszcze wiele wspaniałych miejsc w całej operze, które na pewno równoważą, nieliczne zresztą, jej artystyczne niedomogi.

N. 12

8.

M. 5



Rigoletto.

*Atto I. Scena III.*

Rigoletto.

*Atto I. Scena VII.*

Projekty kostiumów do „Rigoletta”. (Wenecja, 1851)



Jeżeli przytoczony na wstępie cytat Verdiego był w pełni autentyczny, to zapewne tak bardzo wobec samego siebie krytyczny maestro pragnął w nim odwołać się do wewnętrznej pasji z jaką komponował „Rigoletto” – pierwszą z cyklu swych oper, która – jak potwierdza to już jej ponad 100 lat trwająca wysoka pozycja – zapewnić mu miała zaszczytne miejsce w historii opery.

Henryk Swolkień

Przedruk z programu  
Teatru Wielkiego w Łodzi, 1967

Projekty kostiumów do „Rigoletta”. (Wenecja, 1851)



Gilda

Henry Swolkień

Gilda

Henry Swolkień

Gilda

## REALIZATORZY

TADEUSZ WOJCIECHOWSKI

Kierownictwo muzyczne

SŁAWOMIR ŻERDZICKI

Reżyseria

JADWIGA JAROSIEWICZ

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

PIOTR WUJTEWICZ

Przygotowanie chóru

---

Asystent reżysera: Teresa Sieczkowa

Asystenci dyrygenta:

Adam Jasiński, Tadeusz Niećko, Piotr Wujtewicz

Asystent scenografa: Wanda Zalasa

---

## CHÓR • ORKIESTRA

Dyryguje – TADEUSZ WOJCIECHOWSKI

PIOTR WUJTEWICZ

---

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,  
Zdzisław Biliński, Andrzej Koperwas

Pianiści korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska,  
Nadjeżdza Pawlak, Danuta Pęczkowska,  
Ewa Szpakowska, Iwona Wróblewska,  
Andrzej Jaczewski

Akompaniatorzy chóru: Anna Bard, Bogusław Bigos

## OBSADA

KSIĄŻĘ MANTUI	KRZYSZTOF BEDNAREK ANDRZEJ M. JURKIEWICZ JÓZEF PRZESTRZELSKI
RIGOLETTO, nadworny błazen	JERZY JADCZAK WŁADYSŁAW MALCZEWSKI JANUSZ WOJCIECHOWSKI
GILDA, jego córka	SYLWIA MASZEWSKA ROMA OWSIŃSKA JOANNA WOŚ
SPARAFUCILE, bandyta	TOMASZ FITAS KAZIMIERZ KOWALSKI ANDRZEJ MALINOWSKI
MAGDALENA, jego siostra	ALICJA PAWŁAK KINGA ROSIŃSKA EWA SZYMKIEWICZ
GIOVANNA, opiekunka Gildy	JADWIGA MIRECKA STANISŁAWA SZOPIŃSKA JOLANTA ZIELIŃSKA
HRABIA MONTERONE	ZDZISŁAW KRZYWICKI ZBIGNIEW MACIAS STANISŁAW MICHÓŃSKI
MARULLO	} dworzanie księcia
BORSA	
	KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI EUGENIUSZ NIZIOŁ
	KRZYSZTOF DYTUS SYLWESTER KOSTECKI
HRABIA CEPRANO	RYSZARD CZOGAŁA LEONARD KATARZYŃSKI
HRABINA CEPRANO	ELŻBIETA GORZADEK IZABELA KOBUS MARIA SZCZUCKA
DOWÓDCA STRAŻY	GRZEGORZ NAGAJCZYK WIESŁAW RUDNICKI (artyści chóru)
PAŻ	HANNA KLIMCZAK TERESA KMIĘCIK (art. chóru) FRANCISZKA PIETRZAK (art. chóru)

---

Pierwsza przerwa – 20 minut  
Druga przerwa – 15 minut  
Trzecia przerwa – 15 minut

**GRAN TEATRO LA FENICE**  
*Domani Lunedì 10 Marzo 1851 RIPOSO.*  
 Martedì sera 11 Marzo suddetto Recita XXXVIII  
**PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' OPERA**  
**RIGOLETTO**  
 Parla di F. M. PIZZI. — Musica di GIUSEPPE VERDI rappresentata prima.

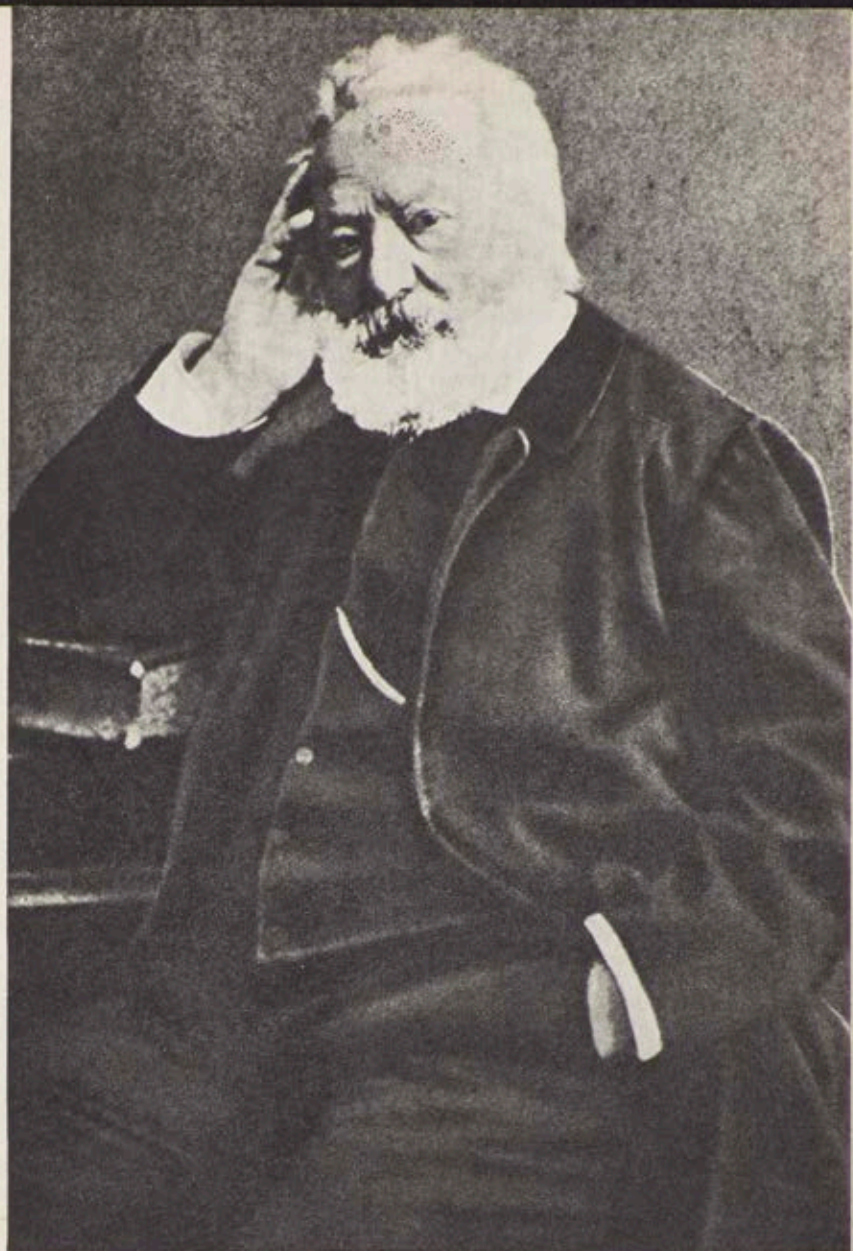
<p><b>PERSONAGGI</b></p> <p>Il Conte di Monterone      Il Duca di Mantova      Il Re di Mantova      Il Principe di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford</p>	<p><b>ARTISTI</b></p> <p>Il Conte di Monterone      Il Duca di Mantova      Il Re di Mantova      Il Principe di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford</p>	<p><b>ESIBIZIONE</b></p> <p>Il Conte di Monterone      Il Duca di Mantova      Il Re di Mantova      Il Principe di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford      Il Conte di Salford</p>
--	---	--

**F. A U S T**

Musica di GIUSEPPE VERDI rappresentata prima.

Afisz prapremierowy „Rigoletta”

„Książę musi być koniecznie libertynem, bez tego obawy Triboletta, zakazującego córce wychodzić z ukrycia, nie byłyby uzasadnione (...) Nie rozumiem, dlaczego usuwa się worek! Jakie znaczenie ma ten worek dla policji? Czy boją się wrazenia? (...) Po usunięciu worka któż uwierzy, że Triboletto przez pół godziny przemawia do trupa, zanim błyskawica nie odkryje mu, że to jego córka? (...) Śpiewający garbus? I czemuż nie? Czy to da efekt? Nie wiem, ale jeżeli ja nie wiem, nie może wiedzieć tego i robiący taką propozycję. Uważam za świetny pomysł nadanie temu człowiekowi pokracznych kształtów w zestawieniu z jego zdolnym do miłości sercem. Właśnie te kontrasty zachęciły mnie do sięgnięcia po ten temat. Gdy się go pozbawi tych właściwości uniemożliwi mi się komponowanie muzyki (...) Swojej muzyki, czy będzie ona dobra, czy też zła, nie piszę nigdy przypadkowo, starając się nadawać jej zawsze określony charakter. W sumie z dramatu oryginalnego i pełnego wymowy zrobili coś banalnego i chłodnego (...) Kierując się sumieniem artysty, nie mogę pisać muzyki do tego libretta”.



Victor Hugo

*„Cała sztuka Hugo polega na tym, aby postaci sceniczne ustawić przemocą w takich sytuacjach, które by jemu, poecie, pozwoliły roz płynąć się w odach, elegiach i skargach, słowem – w patosie wiersza. Jak zręczny librecista dla swego kompozytora, tak Hugo preparuje dla siebie brawurowe arie, duety, tercety, finały. Jeśli wiele jego dramatów przerobiono na opery, to dlatego że od razu były skrojone na modłę operową, gdzie wiersz zastępuje muzykę.”*

Francisque Sarcey

„My, biedni robotnicy z przedmieścia Saint-Antoine” – lubił mówić Wiktor Hugo. Afektacja? Być może, lecz afektacja autentyczna. Sam poznawszy biedę, Hugo rozumiał tych, co ją cierpieli i współczuł ich losowi. Własne powodzenie mąciło mu spokój sumienia. W 1828 wydał *Ostatni dzień skazańca*; w 1832 *Klaudiusza Gueux*. Ten sam temat niesprawiedliwej kary. Te same ataki przeciwko prawom społeczności stworzonej dla bogatych i możnych. Banici, z jakimi zetknął się w dzieciństwie, nie chcieli opuścić jego pamięci; zamyślał napisać długą powieść o Nędzach, a szczególnie o jakimś ściganym przez prawo złoczyńcy, który miałby usprawiedliwienie dla swojego postępuku. (...) Pragnie stać się pisarzem społecznym i orędownikiem biedaków. Lecz jednocześnie, rzecz szczególna, pragnie zrobić fortunę i wyklóca się z wydawcami o umowy. Ale czy to rzeczywiście takie dziwne? Aby zapewnić przyszłość czworga dzieci, trzeba pieniędzy. To bieda nauczyła go niegdyś prowadzić rachunki z nieubłaganą skrupulatnością. (...)

By osiągnąć fortunę literacką, najkrótszą drogą wydawał się wówczas teatr. Dramat, który będzie miał pięćdziesiąt przedstawień po dwa tysiące franków, „robi” sto tysięcy przychodu, czyli dwanaście tysięcy dla autora, który otrzymuje oprócz tego pięć tysięcy za wydanie sztuki drukiem (...) Z drugiej zaś strony Hugo wie, że teatr może i powinien wywierać wpływ moralny i polityczny: „Teatr jest trybuną. Teatr jest amboną.” Ulubionym tematem jego dramatów pozostaje obrona skazańca, banity, przed tymi, co go ciemiężą. Niejasne wspomnienie dzieciństwa ukształtowane przez tragedię. Otóż ze wszystkich banicji najniesprawiedliwszą jest ta, co wynika z urodzenia (bastard – Didier w *Marion de Lorme*) lub z ułomności (i to będzie karzeł Trybulet w *Król się bawi*).

Pomysł tego ostatniego dramatu przyszedł mu, gdy był w Blois. Trybulet, błazen króla Franciszka I, urodził się niedaleko posiadłości generała Hugo. Wiktor odkrył tę postać w Historii Blois, jaką znalazł u ojca. Z prawdziwych jego dziejów nie zapamiętał nic i stworzył wokół

Franciszka I melodramat, w którym Trybulet, pośrednik w królewskiej rozpuście, ukarany zostaje w swej miłości ojcowskiej. Intrygę stanowił splot okoliczności zupełnie nieprawdopodobnych, wspomagany żywym wyczuciem efektów dramatycznych – tu i ówdzie – werwą komiczną. Do tego parę pięknych tyrad. Saint-Beuve, który był w Comedie Française w czasie czytania sztuki, notuje w tonie kwaśno-słodkim: „Mam wprawdzie własny skromny pogląd na tego rodzaju dramaty i stopień ich ludzkiej prawdziwości, nie mam jednak żadnych wątpliwości co do wrażenia, jakie wyrze sztuka, ani co do olbrzymiego talentu, z jakim zostało napisane to dzieło promieniejące pięknnością wiersza...”

A w tajemniczy swych zapisków: „Hugo stworzył kiedyś zdanie tak wydęte, że zrobił się z niego balon, który go uniósł. Z początku sam siebie nabierał – mamała go własna retoryka; dzisiaj jest szczery.”

Premiera *Król się bawi* odbyła się 22 listopada 1832. Choć młodzi demokraci, Młoda Francja, wszyscy ludzie Teofila i Devérii byli na posterunkach, sala reagowała chłodno. Jednakże tyrada Saint-Valliera zapewniła sukces pierwszemu aktowi (...). Lecz koniec drugiego aktu, kiedy błazen pomaga szlachlicom uprowadzić swą córkę Blankę, półnagą, pozwolił lożom, oburzonym atakami przeciwko rodzinom Cossé, Montmorency i innym rodom szlacheckim, krzyczeć o niemoralności. „Matki wasze puściły się ze sługusami. I wszyscyście bastardy!” – wołał do nich Trybulet. Nie podobało im się to. Kiedy po raz ostatni zapadła kurtyna, wrzawa podniosła się taka, że aktor Lieger z trudem zdołał wymienić nazwisko autora. Następnego dnia minister, hrabia d'Argout, „zważywszy na to, że liczne miejsca stanowią obrazę dla czystości obyczajów”, zakazał wystawiania sztuki. Prawdziwym motywem zakazu było to, iż dwór nie mógł znieść, by na scenie sztydono z monarchii, choćby to była monarchia Franciszka I.

Wiktor Hugo wniósł sprzeciw, bardzo podtrzymywany w tym przez Eugeniusza Renduel, wydawcę sztuki.

*Wiktor Hugo do Eugeniusza Renduel:*

Wydaje mi się, drogi panie, że ważne jest dla pana, dla mnie, dla rozgłosu książki i sprawy, aby w przeddzień rozprawy rzecz cała została jak najenergiczniej poruszona w prasie. Posyłam panu siedem krótkich notek z prośbą, by użył pan całego swego wpływu, aby ukazały się one jutro w siedmiu głównych dziennikach opozycyjnych...”

Pomiędzy innymi talentami Hugo posiadał i ten, iż wszelką niełaskę potrafił obrócić w rozgłos dla siebie.

*Dziennik Fontaneya:*

„Przedstawienie *Król się bawi* – zawieszono przez rząd. Co za przysługa oddana Wiktorowi! Idę jutro do niego. Dobrze gra swoją rolę – zabierają mu dwadzieścia tysięcy z kieszeni...”

Trybunał Handlowy uznał, że sprawa nie leży w jego kompetencjach. Hugo wygłosił gwałtowną mowę zwróconą przeciwko rządowi lipcowemu, który oskarżał o unicestwienie jednego po drugim praw przyznanych przez Rewolucję. Napoleon także nie szanował swobód. Nie szanował, to prawda, ale ich nie ukradł. „Lew – mówił Hugo – nie ma obyczajów lisa. Zabierano nam wówczas naszą wolność, to prawda, lecz jakże wzniosłe widowisko dawano nam w zamian... Istniało biuro cenzury, skreślano nasze sztuki z afisza, lecz w odpowiedzi na nasze skargi mogliśmy usłyszeć: «Marengo! Jena! Austerlitz!...»”.

[Zakaz wystawiania i wywołany tym skandal w pewnej mierze przysłużyły się sztuce *Król się bawi*, ocaliły ją od zapomnienia. Po pięćdziesięciu dopiero latach została wznowiona, lecz spotkała się z chłodnym przyjęciem. Właściwie dopiero Verdi, umieszczając dramat Hugo wśród arcydzieł sztuki operowej, ocalił go od zapomnienia. (przyp. red.)]



## ADA SARI

### KRÓLOWA KOLORATURY

Była wielką śpiewaczką. Jedną z najświetniejszych w stuleciu. Krytycy nazywali ją „fenomenem muzycznym, królową koloratury, nowożytną Adeliną Patti”. W 1924 roku berliński recenzent napisał: „Nie tylko nasze pokolenie będzie oczarowane Adą Sari, ale również potomność będzie o niej mówiła jako o jednej z największych śpiewaczek wszystkich czasów”.

W Wadowicach spędziła dwa pierwsze lata swego życia. Potem Szayerowie przenieśli się do Starego Sącza i tam mieszkali aż do wybuchu drugiej wojny światowej.

Jadwiga, nazywana przez domowników Adą, od dzieciństwa objawiała niepospolite zdolności muzyczne, ładnie śpiewała i coraz bieglej grała na fortepianie. Kiedy ukończyła sześć lat, oddano ją na nauki do szkół klasztornych w Starym Sączu i Cieszynie. Potem przebywała w szkole Sióstr Bożej Miłości w Krakowie. (...) Po roku tej edukacji Ada wystąpiła na szkolnym popisie, a potem na koncercie dobroczynnym. (...)

Po maturze panna Jadwiga wyjechała na dalszą naukę do Wiednia do Studia hrabiny Pizzamano. Była to elegancka pensja dla panien, starannie prowadzona pod czujnym okiem samej księżny Lichtenstein. (...)

W maju 1907 roku panna Jadwiga, jako wzorowa uczennica Studia zaproszona została do udziału w galowym koncercie urządzonym w pałacu Lichtensteinów na Praterze. Śpiewała rolę Lalki w operze Auber'a *La poupee automatique* (Automatyczna lalka). Ten pierwszy występ przyniósł nadszodziejany sukces i pierwszą zachwycającą recenzję. (...)

Z tą recenzją nasza bohaterka powróciła do Starego Sącza i przez całe wakacje przekonywała ojca, aby pozwolił jej uczyć się śpiewu we Włoszech. Doktor Szayer początkowo nie chciał nawet o tym słyszeć, ale kiedy córkę poparła także pani Franciszka, uległ i obiecał jesienią pojechać do Mediolanu, aby tam zasięgnąć opinii któregoś ze sławnych pedagogów.

Wybór padł na Antonio Rupnicka. Profesor z uwagą wysłuchał popisu panny Jadwigi, który rozpoczęła arią Rozyny z *Cyrulika sewilskiego*, po czym zwrócił się do ojca z pytaniem:

– Czy pan słyszy tę muchę, która lata koło żyrandola?

Doktor Szayer, najwyraźniej zaskoczony, spojrział w górę i po chwili odpowiedział, że słyszy, ale bardzo słabo. A profesor na to:

– No widzi pan, ja też muchę słyszę słabo, ale jednak wyraźniej niż głos pańskiej córki. Nie wiem, czy w ogóle da się coś z tego zrobić!

Chwila ta była największym niepowodzeniem artystycznym przyszłej Ady Sari. Zalewając się łzami, prosiła profesora, aby



Ada Sari przed debiutem. Mediolan 1909 rok.  
Ze zbiorów Bogusława Kaczyńskiego.

zechciał zatrzymać ją chociaż na kilka miesięcy, na okres próbnego. Rupnick wyraził zgodę. Zaczęła się codzienna, mozolna praca.

„Mam to, o czym marzyłam – pisała do rodziców. – Moje jedyné życzenie zrealizowane. Jestem w Mediolanie i całą duszą oddaję się teraz w spokoju mojej Pani – mojej Sztuce kochanej. Doprawdy proszę mi wierzyć, że idąc na lekcję i przychodząc z niej cieszę się jak dziecko na najwięcej oczekiwaną zabawę. Liczę godziny, aby znów pójść na lekcję i śpiewać, ćwiczyć. W moim Mistrzu jestem zakochana, tak dobry i delikatny człowiek, a przy tym sumienny. Nie mogłam trafić lepiej jak do niego”. (...)

W drugim roku nauki postępy były już tak widoczne, że profesor polecił swej uczennicy opracować kilka partii operowych: Violetkę w *Traviacie*, potem Manon w operze Masseneta, Nedkę w *Pajacach* i Małgorzatę w *Fauście*. O urodziwej i pięknie śpiewającej Polce mówiono coraz częściej w muzycznych salonach Mediolanu. Impresario i dyrektorzy teatrów zapraszali ją na przesłuchania, proponowali kontrakty. Rupnick poważnie zastanawiał się, który z nich wybrać, aż wreszcie zatwierdził najkorzystniejszą propozycję – serię przedstawień w rzymskim Teatro Nazionale. (...)

Tuż przed wyjazdem z Mediolanu panna Jadwiga za namową impresaria zmieniła trudne do wymówienia za granicą nazwisko Szayer na pseudonim sceniczny – Ada Sari. Pierwszy raz przeczytali go mieszkańcy Rzymu w maju 1909 roku na afiszach zapowiadających operę Gounoda *Faust*.

Nazajutrz po premierze włoskie dzienniki okrzyknęły Adę Sari wschodzącą gwiazdą wokalistyki. Recenzenci podkreślali „wielkie uzdolnienia artystyczne, głos świeży i miły, dobrą metodę i swobodę sceniczną”. Ten udany debiut otworzył drogę do renomowanych teatrów w Neapolu, Rzymie i Aleksandrii, gdzie pod dyrekcją samego Mascagniego śpiewała z wielkim powodzeniem rolę Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej*. W następnym sezonie Ada Sari pojawiła się na scenach Mediolanu (Teatro dal Verme), Triestu, Bolonii, Piacenzy, Florencji, Werony, Wenecji i Genui oraz wyjechała na kilka występów do Madrytu i Lizbony.

Zimą roku 1913 sławna i podziwiana już primadonna zaproszona została wraz z grupą wybitnych włoskich śpiewaków na występy w Rosji. To wielkie staggione firmował swym nazwiskiem niekoronowany król barytonów – Mattia Battistini. Ada Sari śpiewała w Petersburgu, Moskwie, Kijowie i Odessie czołowe role w operach: *Rigoletto*, *Demon*, *Mignon*, *Pajace*, *Thais*, *Poławiacze pereł*, *Hamlet* i *Cyganeria*. Już po kilku występach polska artystka zaliczana była do grona najbardziej atrakcyjnych i kasowych gwiazd włoskiego sezonu operowego. (...)

Po zakończeniu występów w Rosji artystka zatrzymała się na kilka dni w Warszawie, aby zaśpiewać w Teatrze Wielkim. Na swój debiut wybrała *Rigoletto*. Publiczność przyjęła ją niezwykle serdecznie, a recenzenci ocenili więcej niż pochlebnie. „Kto tyle daje w zaraniu swej kariery – pisano – przyszłość ma przed sobą najświetniejszą”. Po przedstawieniu wniesiono na

sceną kosz kwiatów ozdobiony białą-czerwoną szarfą, na której widniał napis: „Znakomitej Gildzie w dniu jej pierwszego występu w kraju ojczystym – od Polaków z Petersburga”.

Po przyjeździe do Włoch Ada Sari rozpoczęła objazd całego Półwyspu Apenińskiego z przedstawieniami *Cyrułika sewilskiego*. Śpiewała z Riccardo Stracciarim i Manfredo Polverosim. Krytycy z największym entuzjazmem rozpisywali się o kunszcie wokalnym sławnej trójki, nazywając to tournée „triumfalnym pochodem przez sceny włoskie”.

Pasmo sukcesów przerwała wojna. Ada Sari, poddana cesarza Austrii, musiała niezwłocznie opuścić Włochy. Na jakiś czas zatrzymała się w Wiedniu, a potem za namową ojca przyjęła zaproszenie na występy do Opery Lwowskiej i Teatru Wielkiego w Warszawie.

Po zakończeniu wojny artystka ponownie wyjechała do Włoch. Był to okres największego rozkwitu jej talentu. Czołowe sceny zabiegały o pozyskanie znakomitej primadonny chociaż na kilka występów. Partnerami jej byli najgłośniejsi mistrzowie sceny: Tito Schipa, Aureliano Pertile, Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi, Hipolito Lazaro, Alessandro Bonci, Fiodor Szalapin.

W 1923 roku Ada Sari zaproszona została na występy do mediolańskiej La Scali. Zaproponowano jej rolę Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta przygotowanym przez Arturo Toscaniniego. (...)

Jesienią 1923 roku wyjechała na występy do Anglii, Szkocji i Irlandii. W serii *Celebrity Concerts* towarzyszyli jej najwybitniejsi instrumentalisci tamtych czasów – wiolonczelista Pablo Casals, skrzypek Fritz Kreisler i pianista Wilhelm Backhaus.

W kilka miesięcy później rozpoczęły się koncerty i recitale w Niemczech. Śpiewała w Monachium, Berlinie, Hamburgu, Norymberdze. Witając znakomitą artystkę na niemieckiej ziemi, recenzent „Münchner Zeitung” pisał:

„Pierwsze spotkanie i z miejsca sensacja, może największa sensacja tegorocznego niemieckiego sezonu koncertowego. Ada Sari z mediolańskiej Scali! Wyobraźcie sobie jednocześnie wszystko, coście słyszeli najwspanialszego, jeśli chodzi o słodycz przepięknego sporanu, cudowność wdzięku i elegancji, przypomnijcie sobie wszystkie fajerwerki, jakie demonstrowały największe gwiazdy koloratury: od młodej Prevosti, od Tetrzzini, od Gemmy Bellincioni, złączcie w jedną całość to, co każda z nich miała najlepszego, wyobraźcie sobie młodą Selmę Kurz, rozjaśnioną wszystkimi barwami błękitnego nieba – dopiero wówczas możecie wytworzyć sobie obraz Ady Sari.”

Latem 1925 roku artystka po raz pierwszy opuściła kontynent europejski i wyjechała w długą podróż do Boliwii. (...) Stagione rozpoczęło się premierą *Rigoletta* z Adą Sari w roli Gildy. Potem przedstawiono jeszcze *Carmen*, *Bal maskowy*, *Favoritę*, *Fausta*, *Trubadura*, *Traviatę* i po szesnastu dniach pobytu w La Paz występy przerwano. Wracając do Europy (...)



Ada Sari kuszona zawrotnymi honorariami, jakie proponowała jej dyrekcja Teatro Colon, pozostała przez kilka tygodni w stolicy Argentyny. Pierwszym jej przedstawieniem był *Cyrulik sewilski*. Potem śpiewała *Traviatę*, *Łucję z Lammermoor*, *Rigoletto* i znów *Cyrulika*. Sukcesy były oszałamiające. Polska gwiazda szturmem zdobyła argentyńską publiczność i krytykę.

„Pełny triumf Ady Sari – czytamy. – Niezrównany sopran. Wybitna śpiewaczka i aktorka dramatyczna. Była nie do przecięnięcia.” „Boska Sari przeniosła publiczność do najświetniejszych niebios doskonałej sztuki”. W innej gazecie pisano: „Tłumnie zgromadzona publiczność nie mogła ostudzić swego zapału, oklaskując, wywołując, obsypując kwiatami”.

Po przyjeździe do Europy Ada Sari śpiewała w Szwecji, Norwegii, Szwajcarii, Francji, Holandii, Austrii, w Niemczech, w Polsce, na Węgrzech i w Czechosłowacji, po czym rozpoczęła nowe tournée wiodące przez sceny i estrady Konstantynopola, Aten, Sofii, Zagrzebia, Belgradu, Wenecji, Turynu i Rzymu. Wszędzie przyjmowano ją entuzjastycznie.

Jesienią 1928 roku artystka dwukrotnie odwiedziła Stany Zjednoczone i Kanadę. Punktem kulminacyjnym jej występów był recital w nowojorskiej Carnegie Hall. (...)

W 1936 roku Ada Sari na stałe powróciła do kraju. Najpierw zamieszkała w Krakowie, a potem w Warszawie. W czasie wojny straciła cały dorobek życia: wyszła z płonącej Warszawy w letniej sukience, pędzona przez Niemców do obozu w Pruszkowie. Podczas tego marszu jakiś żołnierz wyrwał jej z ręki torebkę z dokumentami i resztkami kosztowności. Ocalała dzięki pomocy ludzi, których często nie znała.

Po wyzwoleniu wróciła do Warszawy, i z właściwą sobie energią przystąpiła do odbudowy naszego życia muzycznego. Początkowo sama występowała, a potem wprowadzała na sceny i estrady swoich wybitnych uczniów. Była wielkim pedagogim i wielkim przyjacielem młodzieży, która z ufnością i wiarą oddawała w jej mistrzowskie ręce swoją przyszłość.

Ada Sari nigdy nie wyszła za mąż. Uważała, że sztuka jest szczególnym kapłaństwem i wymaga od artysty największego poświęcenia. Muzyka była jedynym sensem i jedyną treścią jej życia. Od dzieciństwa aż do śmierci.

Bogusław Kaczyński

fragmenty książki  
„Dzikie orchidee”

# LIBRETTO

## AKT I

W pałacu księcia Mantui odbywa się bal. W rozmowie księcia z dworzanami oraz w śpiewanej przezeń pełnej temperamentu balladzie rysuje się charakter tego pozbawionego skrupułów młodzieńca, żadnego jedynie rozkoszy i uciech życia. Niedawno uwiódł córkę hrabiego Monterone, a teraz wpadła mu w oko piękna hrabina Ceprano. Błazen książy, znienawidzony przez wszystkich pokraczny garbus Rigoletto, wyśmiewa publicznie hrabiego Ceprano i doradza księciu, aby dla uniknięcia kłopotów kazał go po prostu uwięzić lub zabić. Hrabia pragnie się zemścić i w tym celu proponuje dworzanom, aby porwać dla księcia młodą i piękną dziewczynę mieszkającą w ustronnym domku, do którego co wieczór potajemnie podąża Rigoletto. Ceprano sądzi, że dziewczę to jest kochanką błazna. Atmosferę balu mąci groźny głos starego hrabiego Monterone, który w majestatycznej postawie staje przed księciem, żądając odeń satysfakcji za uwiedzenie córki. Rigoletto wydrwiwa również jego, czym oburzony starzec rzuca na błazna i jego pana straszliwe przekleństwo. Książe każe uwięzić zuchwalca, lecz słowa hrabiego wstrząsnęły nieczułym dotąd sercem Rigoletta, budząc w nim lęk, zgrozę i przeczucie bliskiego nieszczęścia.

## AKT II

Późnym wieczorem powraca Rigoletto do swego domu w ustronnym zaułku na przedmieściach Mantui; wciąż dźwięczą mu w uszach straszne słowa przekleństwa. Najemny morderca Sparafucile pragnie ofiarować mu swe usługi, Rigoletto jednak odrzuca propozycję. Czyż jego język – ostry język błazna – nie jest równie dobrą bronią jak żelazo zbója? Lecz po chwili w duszy jego budzi się uczucie grozy i lęku. Źródłem trosk i niepokojów błazna jest ukochana córka, Gilda, którą chowa on z dala od ludzi, strzegąc jak skarbu i nie pozwalając ani na chwilę oddalić się od domu, chyba tylko w niedzielę do kościoła. Nie wie, że te niedzielne wędrówki wystarczyły, by dziewczę pokochało pięknego nieznanego młodzieńca.

Rigoletto, słysząc jakieś kroki za murem, wybiega zaniepokojony na ulicę, a tymczasem przez uchyloną furtkę wślizguje się ukradkiem... ksiązę w mieszczkańskim stroju. To on właśnie wzbudził miłość w sercu Gildy, a teraz ukryty wśród krzewów, dowiaduje się ze zdumieniem, że jest ona córką jego błazna. Po odejściu Rigoletta ksiązę wychodzi z ukrycia i uspokoiwszy przestrasz Gildy, przedstawia się jako ubogi student, wyznając jej miłość. Gładkie słowa łatwo znajdują drogę do serca i tak już zakochanej Gildy. Żegna się z ukochanym i pełna wzruszenia pieści się dźwiękiem jego imienia. Lecz oto na ulicy pojawiają się jakieś cienie. To dworzanie księcia przybyli wykonać swój plan. Pomaga im sam Rigoletto, przekonany, iż idzie o hrabinę Ceprano, której pałac znajduje się naprzeciwko jego domu. Pozwala więc zakryć sobie twarz maską i sam trzyma drabinę. Dopiero gdy z oddali dobiega go rozpaczliwy krzyk porwanej Gildy, spostrzega, że padł ofiarą podstęp.

### AKT III

Ksiązę nie wie jeszcze o niespodziance, jaką mu zgotowali dworzanie, przeto przekonawszy się o zniknięciu Gildy, przypuszcza, że ktoś inny ośmielił się ją porwać; pragnie ukarać zuchwalca, ogarnia go też żal na myśl o smutnym losie dziewczęcia. Jednak szlachetne uczucia na krótko zagościły w sercu księcia. Gdy dworzanie z humorem opisują mu scenę porwania i donoszą, iż rzekoma kochanka Rigoletta znajduje się w pałacu, ksiązę, ogarnięty namiętnością, śpieszy do swej ofiary. Tymczasem przybywa do pałacu Rigoletto. Śpiewając błahą piosenkę i pod maską błazeńskiego dowcipu ukrywając swą troskę, szuka wszędzie śladów obecności Gildy. Dworzanie jednak nie dopuszczają go do pokojów ksiązęcych. Błazen tak długo szydził z nich, teraz i oni mogą nareszcie do woli naigrawać się z jego rozpachy i poniżenia. Wiadomość, że Gilda nie jest kochanką Rigoletta, lecz jego córką, na chwilę tylko wstrząsa ich sumieniami. Daremnie nieszczęsny ojciec usiłuje groźbami, to znów pokornym błaganiem poruszyć ich serca. Wtem otwierają się drzwi ksiązęcej komnaty i wybiega z nich Gilda. Groźna postawa Rigoletta każe dworzanom opuścić salę, zaś dziewczę, tuląc się do kolan ojca, opowiada mu historię swej miłości oraz scenę porwania. Wstyd nie pozwala jej dokończyć opowieści, lecz Rigoletto rozumie



już wszystko i w sercu jego wzbiera wściekły gniew. W tym momencie przechodzi przez salę prowadzony do więzienia stary hrabia Monterone. Ubolewa on, iż daremne było jego przekleństwo, nikt bowiem nie pomścił jego hańby. Słyszając to Rigoletto w uniesieniu obiecuje okrutnie zemścić się za niego i siebie i intonuje pełną pasji, żywiołową pieśń zemsty. Gilda, w której sercu nie wygasła jeszcze miłość do księcia, prosi ojca, by porzucił swój zamiar, lecz Rigoletto jest nieubłagany: uwodziciel jego córki musi zginąć!

#### AKT IV

W domu Sparafucila księżę zaleca się do siostry bandyty, pięknej Magdaleny. Racząc się winem, śpiewa słynną pieśń o zmienności serc kobiecych i nie przeczuwa, że grozi mu śmierć, Rigoletto bowiem zapłacił Sparafucilowi 200 skudów w zamian za zgładzenie zalotnika Magdaleny. Teraz przyprowadził tu Rigoletto również i Gildę, chcąc, by zrozumiała, że księżę nie jest wart miłości. Głosy obu par – księcia i Magdaleny oraz Rigoletta i Gildy – łączą się w mistrzowskim kwartecie. Rigoletto oddala się, nakazując Gildzie, by w męskim przebraniu podążyła śpiesznie do Werony, a księżę, upojony winem i pieśniami, położył się spać w pokoiku na piętrze. Tymczasem na dworze wybucha burza; chwilę tę uważa Sparafucile za najodpowiedniejszą dla dokonania zabójstwa. Magdalena jednak, której spodobał się przystojny młodzieniec, prosi brata, by darował mu życie. Sparafucile po pewnym wahaniu – chce wszak wypełnić sumienie to, za co mu zapłacono – wyraża zgodę, jeżeli tylko znajdzie się ktoś, kogo by mógł zabić zamiast księcia. Słyszając to Gilda postanawia poświęcić się za ukochanego: udając podróżnego puka do drzwi i wchodzi do wnętrza. Pojawia się Rigoletto i otrzymuje od Sparafucila worek z ciałem zamordowanej ofiary. W jego sercu wzbiera dzikie uczucie triumfu. Lecz oto dobiega go wesół śpiew księcia. Rigoletto, przerażony, rozpruwa worek i w bladym świetle księżycy poznaje... twarz Gildy. Konając, wyznaje ona ojcu, co uczyniła i dlaczego. Rozpacz Rigoletta nie jest w stanie zatrzymać jej gasnącego życia. Gilda umiera, zaś Rigoletto z obłądnym okrzykiem: „Spełniło się przekleństwo!”, pada bez zmysłów na ziemię obok jej martwego ciała.

Józef Kański  
Przewodnik operowy

**SEZON 1985 – 1986**

**PREMIERA**

**28 CZERWCA 1986**

W programie wykorzystano zdjęcia z następujących publikacji: Verdi. Eine Dokumentation zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Henschelverlag, Berlin 1980; René Leibowitz, Storia dell' opera, Chastel Corrèa, Paris 1957; Archiwum Teatru Wielkiego w Łodzi.

Redakcja programu – Agnieszka Smuga  
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski  
Reprodukcja zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład – 10.000 egz.

Cena zł 60.-

Druk – Łódzkie Zakłady Graficzne zam. 206/1104/86 B-6/909

\*\*\*  
**Co dwa tygodnie!**

**puch muzyczny**

ARTYKUŁY \* ESEJE \*  
\* RECENZJE koncertów • płyt •  
przedstawień operowych • książek \*  
FELIETONY \* WYWIADY \*

**puch muzyczny**



**więcej wiedzieć**



**więcej słyszeć**

**puch muzyczny**

PRZEWODNIK PO ŻYCIU \* \*  
\* \* MUZYCZNYM W KRAJU  
I NA ŚWIECIE \* \* \* \* \*

TEATR WIELKI W ŁODZI  
Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź  
Telex 884500 TWLPL

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00-19.00  
tel. 33-77-77, 33-99-60

Przedprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

