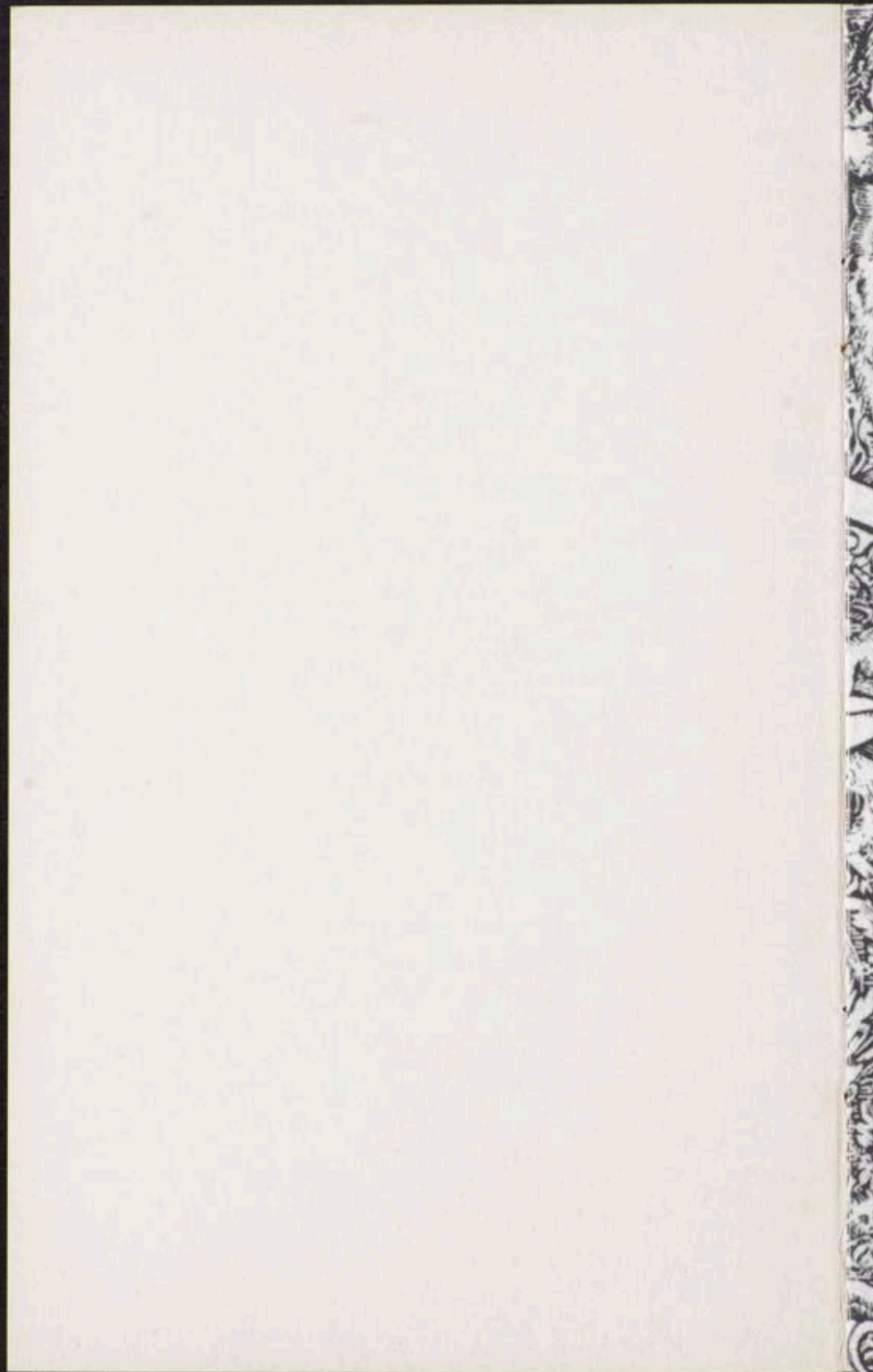


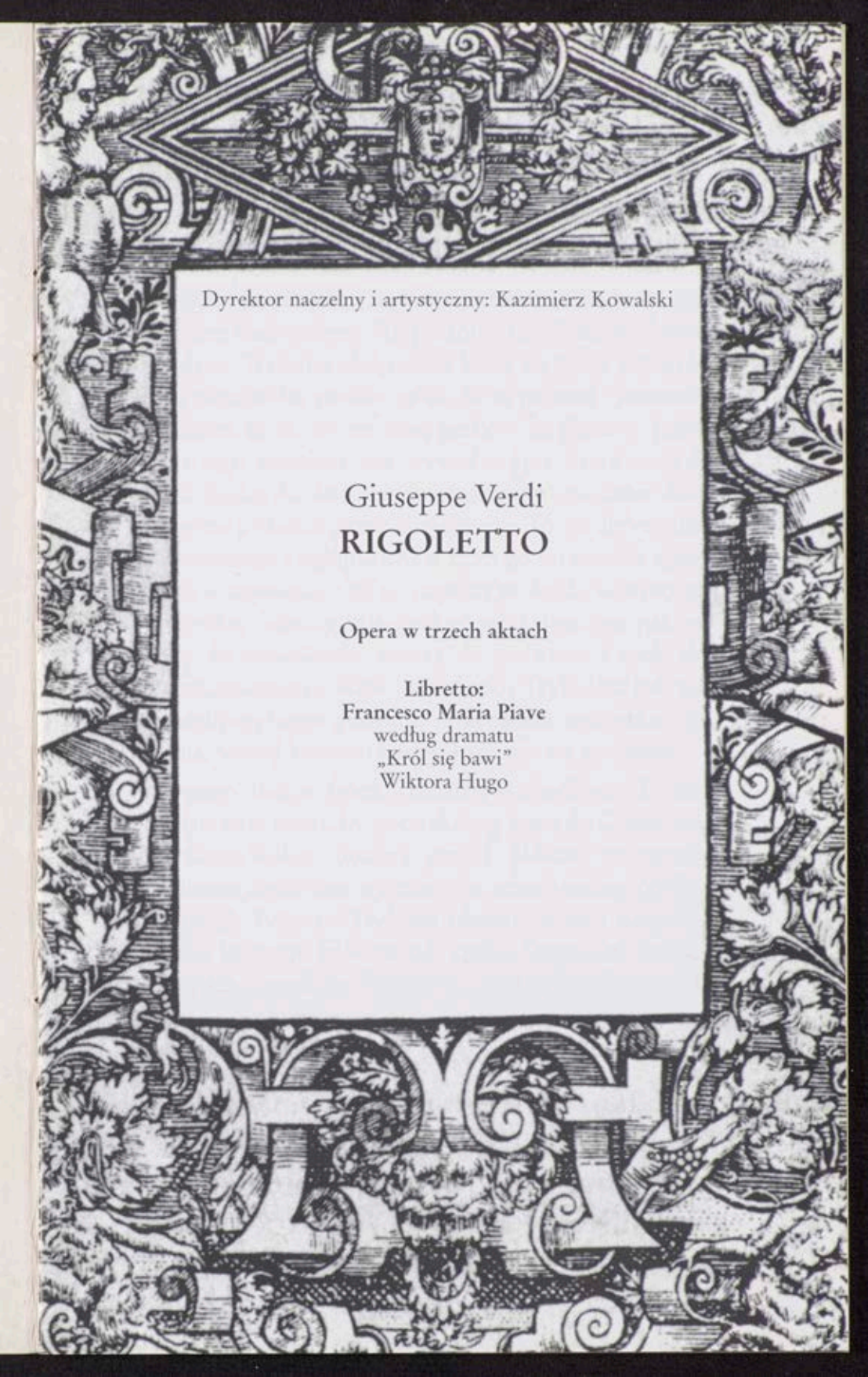
GIUSEPPE VERDI

RIGOLETTO

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

TEATR WIELKI W ŁODZI





Dyrektor naczelny i artystyczny: Kazimierz Kowalski

Giuseppe Verdi
RIGOLETTO

Opera w trzech aktach

Libretto:
Francesco Maria Piave
według dramatu
„Król się bawi”
Wiktora Hugo

Premiera dramatu Wiktora Hugo „Król się bawi” (22 listopada 1832) przeobraziła się w manifestację republikańską przeciwko wzrastającemu uciskowi ze strony reżimu Ludwika Filipa. Nazajutrz sztuka została zdjęta z afisza. Drugie przedstawienie odbyło się dopiero w pięćdziesiątą rocznicę premiery.

„Trybulet jest kaleką. Trybulet jest chory. Trybulet jest błaznem nadwornym. 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. Jedy-
nym jego zajęciem jest wywoływanie ustawicznych starć między królem a dworzanami oraz rzucanie słabszego na pożarcie przez silniejszego. To on deprawuje, demoralizuje i ogłupia króla. Pcha go ku tyranii, ignorancji i zepsuciu. On to napuszcza króla kolejno na wszystkie rodziny szlacheckie, wskazując mu palcem żony do uwiedzenia, siostry do porwania i córki do zbeszczeszczenia. Król jest w ręku Trybuleta jedynie wszechpotężnym pajacem, niszczącym wszystkie istnienia, wśród których błazen 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 wznie-
sioną ręką przeklina Trybuleta. Stąd wywodzi się cała sztuka. Właściwym jej tematem jest przekleństwo pa-
na de Saint-Vallier. Proszę uważać...

W kogóż ugodziło to przekleństwo? Czy w Trybuleta, trefnisia 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 zarzę 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 popadła w zło, ponieważ sam jako człowiek zepsuty wie, ile zło przysparza cierpienia. I klątwa starca ugodzi właśnie Trybuleta w jedyny przedmiot ukochania - w jego córkę. Ten sam król, którego Trybulet pcha ku gwałtom, porwie jego córkę. Opatrzność zada błaznowi taki sam cios, jaki zadała panu de Saint-Vallier.

Po uwiedzeniu córki Trybulet nastawi sidła na króla, by ją pomścić, ale to właśnie ona w nie wpadnie. Trybulet zatem ma 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 porywa dlań własną córkę. Chce zamordować króla, by pomścić córkę, a zabije ją samą. Kara nie zatrzymuje się w pół drogi. Przekleństwo ojca Diany wypełnia się na ojcu Blanki.”

*Z przedmowy Wiktora Hugo do francuskiego wydania dramatu, Paryż, 1832
Cytowany fragment pochodzi z wydania PIW, Warszawa 1954
(przekład Henryka Roztworowskiego pod redakcją Zbigniewa Bieńkowskiego).*

Trybulet (1479 - 1536) - słynny błazen królewski na dworze Ludwika XII i Franciszka I. Postać historyczna. W operze Verdiego zmieniającej czas i miejsce akcji otrzymał on miano Rigoletta.

Zabiegajcie więc o to, by obumarło w was to wszystko, co was pociąga ku ziemi, jak: rozpusta, lubieżność, złe żądze i chciwość - ta ostatnia jest zresztą pewną formą bałwochwalstwa. To właśnie takie występki sprowadzają gniew Boży na tych, co się buntują. Niegdyś wy również dopuszczaliście się tych wszystkich występków.

Teraz jednak odrzućcie już to wszystko: gniew, zapalczywość, złość, wzajemne znieważanie się i słowa hańbiące wasze usta. Przestańcie okłamywać jedni drugich, bo przecież pozbyliście się już waszego starego człowieka razem z jego złymi nawykami, a przyodzialiście się niejako w człowieka nowego, w takiego człowieka, który się odnawia bez przerwy na obraz swego Stwórcy, zmierzając do coraz głębszego poznania (Boga). W tej sytuacji nie ma już podziału na Greków i Żydów, na obrzezanych i nieobrzezanych, na barbarzyńców i Scytów, na niewolników i wolnych. Chrystus jest wszystkim i we wszystkich.

Tak więc jako wybrani, uświęceni i umiłowani przez Boga powinniście się przyodziać w prawdziwe miłosierdzie, w dobroć, w pokorę, w cichość i cierpliwość. Znoście jedni drugich i wybaczajcie sobie nawzajem, gdyby ktoś miał jakiś żal do drugiego. Jak Pan wybaczył wam, tak i wy wybaczcie jedni drugim. Przede wszystkim zaś starajcie się o miłość, która zapewni wam zdobycie pełnej doskonałości.

*Z listu św. Pawła do Kolosan,
rozdz. 3, wiersze 5-14
oprac. ks. Kazimierz Romaniuk*

KŁOPOTY Z LIBRETTEM

„*Rigoletto* jest pierwszym skończonym arcydziełem, które wyszło spod pióra Verdiego”. Tak pisze powściągliwy na ogół w swym entuzjazmie i starannie wyważający słowa Massimo Mila. Dodaje też, że w postaci błazna i ojca uwiedzionej Gildy mamy „pierwszego żywego bohatera Verdiowskiego”, a w całej operze „niemal że doskonałą równowagę pomiędzy muzyką i dramatem”.

Z pewnością w opinii tej nie ma wiele przesady. „Sporo jeszcze w *Rigolectie* wulgaryzmów, banalnych pomysłów melodycznych, gitarowych akompaniamentów, śmiesznych chórów...” - dodaje włoski komentator jakby dla przekonania czytelnika o swej obiek-



Giuseppe
Verdi
w latach
1850 - tych

tywności. Ale w sumie: „skończone arcydzieło”. Kto wie, czy nie najbardziej już od z górą stu lat elektryzująca publiczność opera Verdiego? Pierwsza z tych, które dotąd utrzymują się w repertuarze. (...)

Na premierze w weneckim La Fenice, w dniu 11 marca 1851 roku, sukces bezapelacyjny, przechodzący wszystkie dotychczasowe. Dla Verdiego i Piavego sukces okupiony koniecznością pokonania niesłychanych wprost trudności.

Decyzja osnuca wątku libretta na dramacie Wiktora Hugo *Le roi s'amuse* (*Król się bawi*) powzięta została przez Verdiego jak zwykle pod wrażeniem czysto teatralnych walorów sztuki. Marzari, występujący w imieniu dyrekcji La Fenice, odniósł się z dużą rezerwą do tematu opery, opartego na zakazanym w Paryżu dramacie Hugo. Specjalnie w Wenecji, która w pamiętnym roku 1848 długo

opierała się tłumiącym powstanie austriackim bagnetom, sytuacja była trudna, a czujność cenzury i policji zaostrożona.

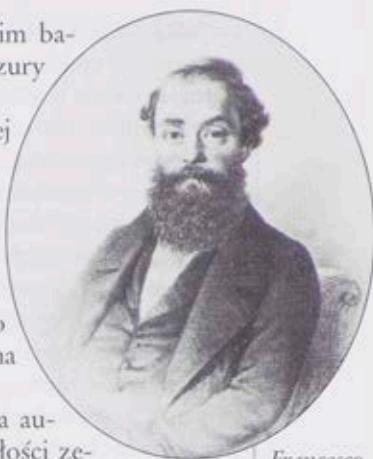
Piave, któremu Maestro zalecił jak najdalej idące kierowanie się względami na cenzurę, obiecał - jak zawsze - posłuszeństwo. Zaręczył, że w fabrykowanym przez niego tekście nic nie obudzi zastrzeżeń cenzury. Verdi, tematem pasjonujący się już od 1849 roku, wziął się z właściwym sobie zapalem do pracy: ilość gotowej muzyki rosła z dnia na dzień.(...)

Okazało się, że Marzari miał rację. Cenzura austriacka nie mogła tolerować podobnej śmiałości zestawienia „podłego błazna” z panującym. Po przedłożeniu przez dyrekcję teatru libretta do wglądu zawyrokowano: „Cesarsko - królewska Dyrekcja Centralna Porządku Publicznego stwierdza, że dramat *Le roi s'amuse* Wiktora Hugo, z którego pan Piave wysnuł swą nową pracę, został nieprzychylnie przyjęty zarówno w Paryżu, jak i w Niemczech, a to dla rozwiązłości, którą jest przesiąknięty; niemniej Dyrekcja Centralna, mając na względzie prawość poety, jak i rozsądek Maestra, ufa, że temat będzie rozwinięty w sposób stosowny i dla upewnienia się co do tego prosi o dalszy kontakt”. Niestety „dalszy kontakt” przyniósł całkowity zakaz. (...)

Wyrok ten spadł na Verdiego jak grom z jasnego nieba. Cały gniew skupił się na nieszczęsnym Piavem. Czyż nie zapewniał on w tyłu listach, że wszystko pójdzie dobrze? Do premiery w La Fenice pozostawało już niespełna dziesięć tygodni i o świeżym temacie nie można było nawet myśleć. (...)

Piave gotów był na daleko idący kompromis w kierunku „umoralnienia” libretta, ale Verdi nie chciał nawet o tym słyszeć. Proponował Marzariemu rozwiązanie umowy. Najzupełniej nieoczekiwanie uratował sprawę dyrektor weneckiej policji Carlo Martelli, zapalony zresztą wielbiciel Maestro. Gorąco obiecał pomóc, nie skąpiąc rad.

Przyznać trzeba, że inwencji mu nie brakło. I tak niezbędnym warunkiem ocalenia libretta była - zdaniem zacnego stróża bezpieczeństwa - zmiana tytułu; *Klątwa* bowiem, taki miał być tytuł zamierzony opery, to zbyt wymowna podnieta do snucia światoburczych aluzji. Ani króla Franciszka I, ani w ogóle panującego! Najlepiej jakiś pomniejszy wielmoża, byle nie był publicznie wyklinany. Jeszcze lepiej byłoby z klątwy zrezygnować, podobnie z garbu błazna, a także i z worka, w którym miano wydać nieszczęsnemu ciało



Francesco
Maria
Piave



zamordowanej córki - aż strach pomyśleć, co za przykład dla wywrotowców spod znaku „Giovine Italia”!

Verdi bronił się z właściwą sobie zaciekłością: „Książę musi być koniecznie liberynym, bez tego obawy Triboletta, zakazującego córce wychodzić z ukycia, nie byłyby uzasadnione.(...) Nie rozumiem, dlaczego usuwa się worek! Jakie znaczenie ma ten worek dla policji? Czy boją się wrażenia? (...) Po usunięciu worka ktoś 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”.*

Marzari dał się przekonać. Chodziło teraz o przekonanie Martellego. Ale i to się udało. Zgodził się na pozostawienie suwerena na scenie, byle tylko rola jego nie wysuwała się na plan pierwszy. Błaznowi wolno pozostawić jego garb, a także i worek. Z jego niegodziwości i żądzy zemsty trzeba uczynić siłę napędową dramatu. Trzeba też zmienić tytuł: *Triboletto* nasuwa niepożądane skojarzenia ze słowem *tribolazione* - udręka.

Sam Martelli zaproponował nadanie tytułowemu bohaterowi imienia Rigoletta. *Rigolo* to po francusku wesołek. Tak więc - ciekawy paradoks! - porzucając na rozkaz cenzury Francję z jej żądnym uciech królem Franciszkiem I, nadano tytułowemu bohaterowi, a także i samej operze tytuł o źródłosłowie francuskim. Akcję przeniesiono na dwór fikcyjnego księcia Mantui.

„Jeżeli skomponuję tę operę i przyniesie mi ona uznanie, będziemy mogli oświadczyć potomności, że zaprosiliśmy do współpracy... funkcjonariusza policji”** (...)

Warto zaznaczyć, że wenecki tryumf prapremiery *Rigoletta* uważał Verdi za stosowne skwitować w liście do Luccardiego tylko jednym lakonicznym zdaniem: „Jeśli chodzi o *Rigoletto*, dowiedz się, że debiut był jak najszcześniejszy”.

Fragment książki Henryka Swolkienia „Verdi”,
PWM, Kraków 1968r. (Tytuł pochodzi od redakcji)

* Z listu do C. Marzariego, 14.XII.1850

** Verdi do Piavego



RIGOLETTO – bohater opery werystycznej

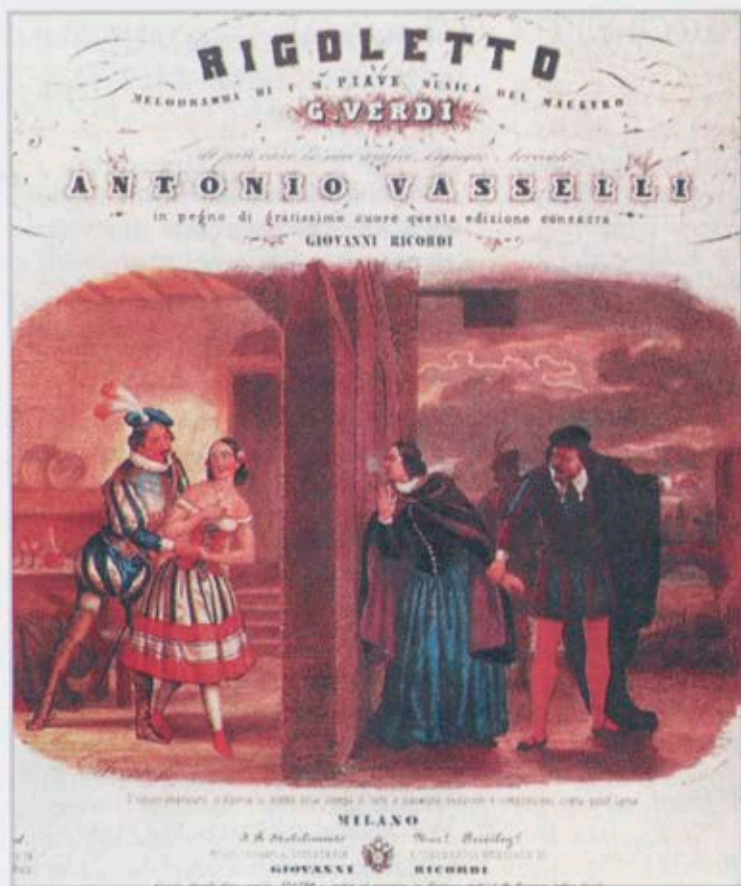
Publiczność Verdiego była aż nadto przez niego samego przyzwyczajona do scenicznych eposów, w których bohaterów ożywiała jedynie tylko szczytna idea miłości ojczyzny, walki o jej wyzwolenie, w których punkty kulminacyjne akcji przenoszone były na potężne finały ze śpiewającym unisono chórem.

Być może po wpływie politycznych klęsk 1849 roku zwrócił się Verdi do tematów, w których jądrem dramatu były osobiste przeżycia jednostki.

Jeżeli oficjalnie uznany włoski weryzm (od vero - prawdziwy) z przełomu stulecia (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano), szukający w swych środkach wyrazu dla bezlitosnej i brutalnej nie-rzeczywistości życia, był weryzmem nieco doktrynerskim, to weryzm Verdiego, będący zresztą dla jego następców punktem wyjścia, wypływał z twórczej potrzeby, ze szczerości, z jaką muzyka wyrażała uczucia bohatera. Wzorem był Szekspir, do którego dzieł zbliżał się Verdi coraz bardziej przez długie lata swej twórczej kariery. Żywi ludzie, pełne życia sytuacje, odwieczne ludzkie uczucia miłości, zazdrości, zemsty - oto wspólny świat Szekspira i równie nieomylnym wyczuciem sceniczności obdarzonego Verdiego.

W miarę rozwoju akcji dramatycznej bohaterowie jego oper stają się coraz bardziej głęboko czującymi ludźmi. Są też przez niego - jeśli tak można powiedzieć - przesuwani na pozycje weryzmu. Violetta w *Traviacie* z lekkomyślnej kurtyzany staje się zdolną do poświęcenia kobietą. Renato w *Balu maskowym* pod wpływem rzekomej zdrady i Otello żyją już tylko zazdrością i zemstą. Nawet Amneris w *Aidzie* przemienia się z dumnej córki faraona w żebrzącą litości kobietę. Lecz ciąg ten otwiera Rigoletto, który już w drugiej odsłonie pierwszego aktu zrzuca maskę błazeńską, by ukazać zatroskane oblicze głęboko czującego ojca. Jemu też przypada rola bohatera pierwszej opery werystycznej.

Zrywając stopniowo z wynaturzeniem w stylu bel canto, Verdi zachowuje jednak niewątpliwe jego zalety, a więc prymat śpiewu (bo opera to przede wszystkim forma wokalna...). Dla nadania arii czy recytatywowi zamierzonego dramatycznego wyrazu nie potrzebuje rezygnować z powabów kantyleny. Wystarczy przestudiować osobno każdą z partii sławnego kwartetu w ostatnim akcie *Rigoletta*. Nie zrywając w zasadzie z utrzymywaniem partii orkiestry w drugim planie, potrafi już w uwerturze *Rigoletta* nadawać jej rytmom fascynujące zadanie głównego wyrażiciela nastroju, opero-



Okladka
pierwszego
wydania
partytury
„Rigoletta”;
scena
z kwartetem
z ostatniego
aktu.

wać wyszukaniem tłem harmonicznym czy pomyslową instrumentacją. Potrafi całym scenom tej opery nadawać „koloryt lokalny” rzucając na nie, stosownie do wymogów akcji, snop światła lub też zasnuwając je mrokiem. W jednym i drugim wypadku arsenał środków jest równie skuteczny, jak i prosty i - co najważniejsze - są to środki wyłącznie muzyczne.

W recytatywach *Rigoletta*, którym powierzone są zupełnie nowe zadania, tętni życie. I tutaj głos decydujący ma kantylena. (...) Piękno i trafność charakterystyki dramatycznej uderzającej w muzyce *Rigoletta* nie mogą przesłonić słabych stron jego libretta, któremu zresztą mocno szkodziło policyjne współautorstwo. Partie bohaterów, poza tytułową, nieco przybladły, zdradzając skłonność do sięgania tu i ówdzie po konwencjonalny język wybujałego belcanta. Taką koncesją na rzecz wirtuozowskiego popisu jest niewątpliwie sławna aria Gildy (*Caro nome*) z aktu I. Jej heroiczna decyzja



poświęcenia życia dla ratowania ukochanego nie znajduje dostatecznie silnego wyrazu muzycznego.

Lekkomyślnego libertyna, jakim jest książę, nader trafnie charakteryzuje ballada (*Questa o quella*) z pierwszej sceny. Ale recytatyw i aria na początku aktu II rażą - mimo swego piękna - częstym w stylu bel canta popisowym chłodem. Głównemu „przebojowi” opery, sławnej arii *La donna é mobile*, zarzucano raczej niesłusznie wulgarność. Nie bez powodu sprzeciwiał się Verdi wykonywaniu tego, tak dla tenorów łakomego kąska, na estradach koncertowych, rozumiejąc, że dopiero na scenie, w ścisłym powiązaniu z dramatyczną sytuacją, ta nieco frywolna piosenka może mieć swój pełny sens artystyczny.

Nawet i w partii samego Rigoletta, tam gdzie pojawiają się popisowe kadencje czy też tradycyjna „cabaletta” (*Si, vendetta...*), odczuwamy jakby cofnięcie się do minionego okresu pierwszych kilkunastu oper Verdiego. To samo zarzucić można niektórym „ariom chóralnym”, mimo ich swoistego wdzięku. W sumie, *Rigoletta* nie można uznać za dzieło o nieskazitelnej jedności stylu.

Z pewnych nieudomogów swej ulubionej opery zdawał sobie zapewne sprawę i sam Verdi, który przy sposobności wznawiania jej w Paryżu miał wyrazić żal, że wiek podeszły nie pozwala mu na przeróbkę.

Główne atuty *Rigoletta*, wynoszące je pod tym względem nawet ponad późniejsze, bardziej dojrzałe dzieła Verdiego, to szczerść, siła i bezpośredniość wyrazu, będące wynikiem zapału, z jakim ta muzyka była komponowana.

Jak podaje Monaldi, Verdi zapytany kiedyś, której ze swych oper dałby pierwszeństwo, odpowiedział: „Gdybym był melomamem, wybrałbym ponad wszystkie *Traviatę*, lecz gdybym był maestrem, wybrałbym *Rigoletta*”.

*Fragment pracy Henryka Swolkienia
„Rigoletto Verdiego”, PWM 1958*



TREŚĆ LIBRETTA

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 pozabawionego skrupułów młodzieńca, żądnego jedynie rozkoszy i uciech życia. Niedawno uwiódł córkę hrabiego Monterone, a teraz wpadła mu w oko piękna hrabina Ceprano. Błazen ksiązęcy, zniechęcony przez wszystkich pokracczy 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 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. Ksiązę każe uwięzić zuchwalca, lecz słowa hrabiego wstrząsnęły nieczułym dotąd sercem Rigoletta, budząc w nim lęk, zgrozę i przeczucie bliskiego nieszczęścia.

Rigoletto powraca do swego domu ; wciąż dźwięczą mu w uszach straszne słowa przekleństwa. Najemny morderca Sparafucile pragnie ofiarować mu swe usługi, Rigoletto jednak odrzuca jego propozycję. Czy jego język - ostry język błazna - nie jest równie dobrą bronią jak żelazo zbója? Lecz po chwili w jego duszy budzi się uczucie grozy i lęku. Żró-

dłem trosk i niepokojów 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 wędrowki 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 ...przebrany ksiązę. 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 przestraszonych Gildy, przedstawia się jako Gualtier Maldé, 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, że chodzi 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 II

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 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, księżę, ogarnięty namiętnością, spieszy do swej ofiary. Tymczasem przybywa do pałacu Rigoletto. Śpiewając bląhą piosenkę i pod maską błazeńskiego dowcipu ukrywając swą troskę, szuka wszędzie śladów obecności Gildy. Dworzanie jednak nie dopuszczają go do pokoiów księżęcych. Błazen tak długo szczydził z nich, teraz i oni mogą nareszcie do woli naigrawać się z jego rozpacz i poniżenia. Wiadomość, że Gilda nie jest kochanką Rigoletta, lecz jego córką, na chwilę tylko wstrząsa ich sumieniami. Daremnie nie-szczesny ojciec usiłuje groźbami, to znów pokornym błaganiem poruszyć ich serca. Wtem pojawia się 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 jego sercu wzbiera wściekły gniew. W tym momencie słychać głos starego hrabiego Montehone. 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 nieublagany: uwodziciel jego córki musi zginąć!

AKT III

W domu Sparafucila księżę zaleca się do siostry bandyty, pięknej Magdaleny. Ra-

cząc się winem, śpiewa słynną pieśń o zmienności serc kobiecych i nie przeczuwa, że grozi mu śmierć, Rigoletto bowiem zapłacił Sparafucilowi 20 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 oddała się, nakazując Gildzie, by w męskim przebraniu podążyła śpiesznie do Werony, a księżę, upojony winem i pieścizotami, 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 jednak przystojny młodzieniec, prosi brata, by darował mu życie. Sparafucile po pewnym wahaniu - chce wszak wypełnić sumiennie to, za co mu zapłacono - wyraża zgodę, jeżeli tylko znajdzie się ktoś, kogo mógłby zabić zamiast księcia. Słyszając to Gilda postanawia poświęcić się za ukochanego: udając podróżnika 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 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



REALIZATORZY

Jerzy SALWAROWSKI
kierownictwo muzyczne

Guram MELIWA
reżyseria i scenografia

Piotr Wujtewicz
współpraca muzyczna

Marek Jaszczak
kierownictwo chóru

światło:

Bogumił Rosiński

asystenci reżysera:

Maria Szczucka, Waldemar Stańczuk

Waldemar Drozd

asystenci scenografa:

Bożena Smolec-Błaszczyk, Ewa Woskowska, Wanda Zalasa

inspicjenci:

Andrzej Koperwas

Urszula Rybicka

pianiści korepetytorzy:

Ewa Szpakowska

Maria Czerkawska

Nadieżda Pawlak

Katarzyna Widera

Arkadiusz Tokarski

dyrygenci chóru:

Elżbieta Kwiecień, Marek Jaszczak

Pierwsza przerwa - 20 minut

Druga przerwa - 15 minut



OBSADA

Księżę Mantui	Krzysztof Bednarek Ireneusz Jakubowski Dariusz Stachura
Rigoletto nadworny błazen	Jerzy Jadczyk Zenon Kowalski Andrzej Niemierowicz Rafał Songan
Gilda, jego córka	Anna Jeremus Katarzyna Nowak Joanna Woś
Sparafucile, bandyta	Tomasz Fitas Kazimierz Kowalski Andrzej Malinowski
Magdalena, jego siostra	Marta Abako Jolanta Bibel Małgorzata Borowik
Giovanna, opiekunka Gildy	Alicja Panek Jolanta Zielińska
Hrabia Monterone	Tomasz Fitas Andrzej Malinowski Rafał Songan
dworzanie księcia Marullo	Andrzej Kostrzewski Andrzej Niemierowicz Jarosław Wąsik
Borsa	Borys Ławreniów Krzysztof Dyttus (art. chóru)
Hrabia Ceprano	Kazimierz Kowalski Piotr Miciński
Hrabina Ceprano	Dorota Janczak Anna Jeremus
Dowódca straży	Andrzej Kraciński Józef Mituta (artyści chóru)
Paź	Dorota Janczak Alicja Panek
Chór • Orkiestra	
Dyrygent	Jerzy Salwarowski Piotr Wujtewicz



SEZON 1994/95

Premiera 22 kwietnia 1995 r.

- W programie wykorzystano zdjęcia z następujących publikacji:
1. „Verdi”. Eine Dokumentation, Zusammengestellt und Herausgegeben von William Weaver, Henschelverlag, Berlin 1980.
 2. „Kronika opery”, Wydawnictwo Kronika, Warszawa 1993.
 3. „Renesans”, PWN, Warszawa 1980

Redakcja - Agnieszka Smuga
Realizacja - zap

Wydawca - Teatr Wielki w Łodzi
Nakład - 5.000 egz.
Druk - Polydruk, Łódź

EXPRESS 14⁰⁰

ilustrowany

*z Tobą przez
cały rok!*



POWSZECHNY BANK GOSPODARCZY S.A.

***PBG S.A. jeden z największych
banków w Polsce oferuje:***

- * kredyty oraz gwarancje złotowe i dewizowe,
akceptowane przez banki krajowe i zagraniczne;
- * kompleksową obsługę transakcji w handlu zagranicznym
za pomocą nowoczesnego systemu SWIFT;
- * kredyty na inwestycje energooszczędne;
- * kredyty dyskontowe;
- * wydawanie i obsługę własnych kart płatniczych VISA
Business oraz VISA Classic;
- * kredyty w rachunkach bieżących;
- * pełną obsługę rachunków złotych i dewizowych;
- * rozliczenia czeków.

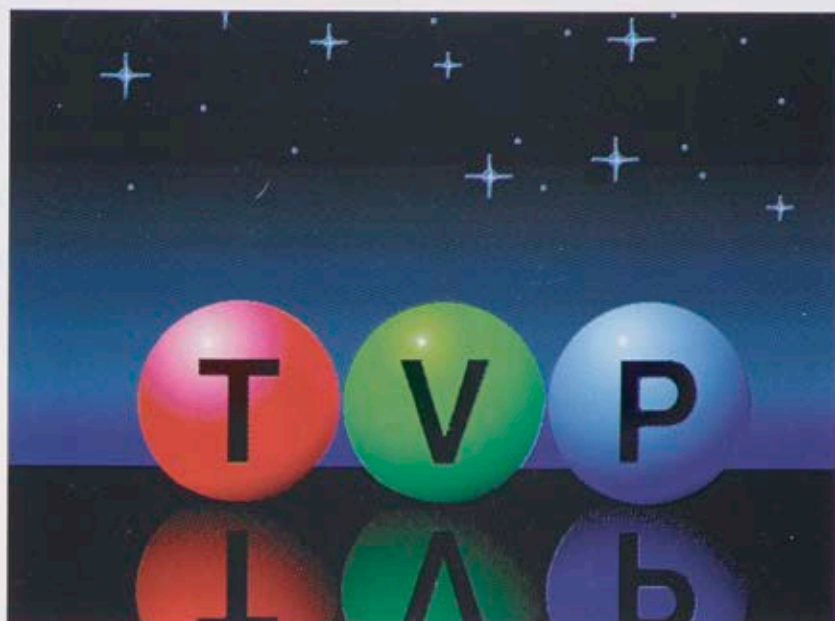
Oferujemy również:

- * pożyczki dla osób fizycznych;
- * kredyty na ratalny zakup środków transportu;
- * kredyty na ratalny zakup artykułów przemysłowych;
- * kredyty hipoteczne i budowlane;
- * prowadzenie Rachunków Oszczędnościowo -
Rozliczeniowych (ROR);
- * lokaty terminowe w złotych i dewizach;
- * wydawanie i obsługę Euroczeków;
- * usługi maklerskie, w tym także na zlecenie telefoniczne;
- * wynajem skrytek sejfowych;
- * kantorową wymianę walut.

POSIADAMY GWARANCJE SKARBU PAŃSTWA

CENTRALA 90-950 ŁÓDŹ, AL. PIĘSUDSKIEGO 12 TEL. 36 14 70, 36 07 21, 36 28 86

**TELEWIZJA POLSKA S.A.
ODDZIAŁ w ŁODZI**



BIURO REKLAMY
90-117 Łódź, ul.Narutowicza 13
tel: 32-79-03, 32-53-40 w.266, 295
tel./fax: 32-48-77



ostre...?
ostre!!!
smaczne...?
smaczne!!!

szukaj znaku firmowego...



ZAKŁAD PRZETWÓRSTWA OWOCÓW I WARZYW
97-160 ROKICINY 104, tel./fax: 174 Rokiciny, ul.ŁÓDZKA 8, tel: 55

ul. Wydawnicza 5

to Twoje nowe
CENTRUM HANDLOWE
już od 18 maja 1995



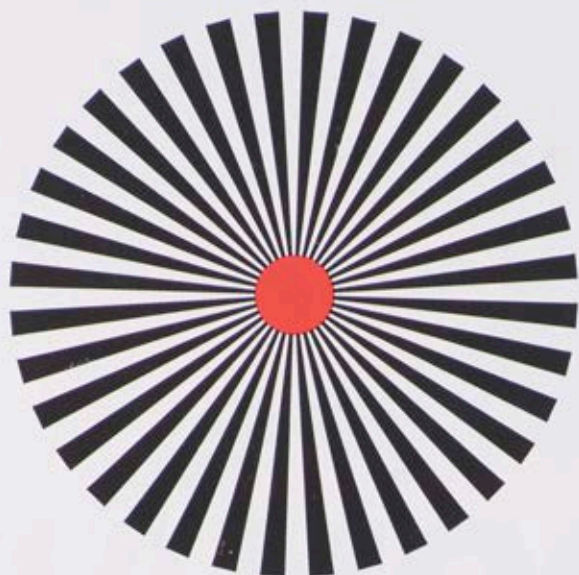
DOMAR



to Twoje sklepy!

DOMY TOWAROWE
CENTRUM S.A.

Oddział w Łodzi



DOM TOWAROWY
UNIWERSAL

To zakupy
w dobrym stylu!

Zapraszamy

Łódź, Pl. Niepodległości 4



SERTAL

**TWOJE SKLEPY:
D.H. „TEOFIL”
ul. Franciszkańska 99
ul. Lelewela 3/7**

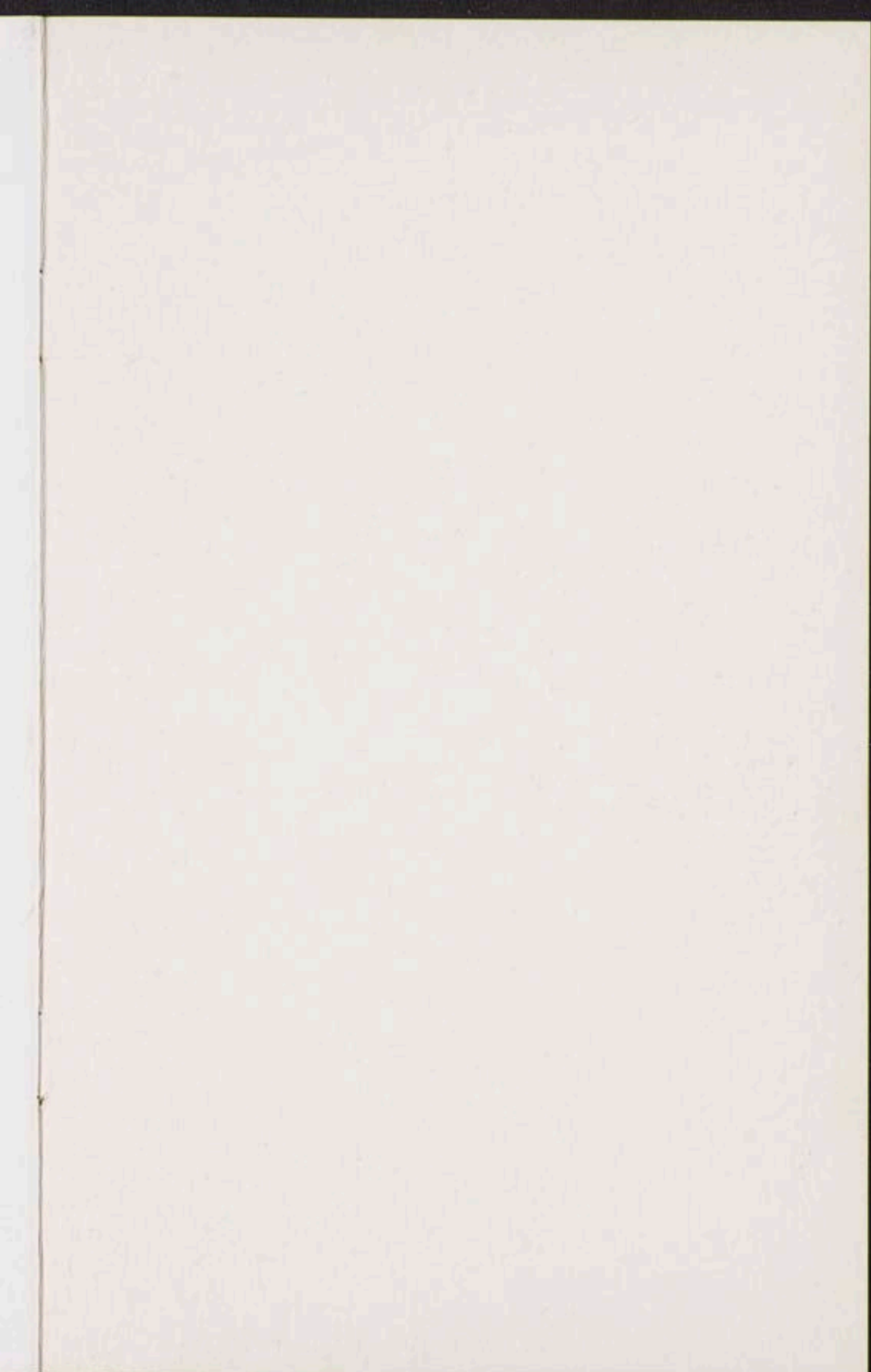
**ZAPRASZAMY !
ŻYCZYMY UDANYCH ZAKUPÓW**



SPECJALISTYCZNE GABINETY LEKARSKIE

Łódź, ul. Piotrkowska 48
pon-piątek 8⁰⁰-20⁰⁰, sobota 10⁰⁰-16⁰⁰
☎ 33-17-95

Łódź, ul. Jaracza 14
pon-piątek 8⁰⁰-20⁰⁰, sobota 10⁰⁰-16⁰⁰
☎ 32-07-02



THE
LIBRARY