



Giuseppe Verdi

TROVATORE

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI

... w sercu Afryki, w Indiach, wszędzie usłyszysz Trubadura...

Verdi, z listu do hrabiego Arrivabene, 1862

Trubadur to nokturn. Sztuka, w której wszystko toczy się nocą, a przecucie śmierci jest wszechobecne. Co mówi trubadur w pierwszych słowach? „Sam jestem na świecie, sam się zmagam z okrutnym losem”. Swoją ukochaną prosi w serenadzie: "Daj mi trochę nadziei, bo jestem wyklęty".

*To coś innego niż to, co można usłyszeć dziś:
„Jesteś sexy. Też jestem sexy. Może zrobimy z tym coś!?”...*

Riccardo Muti



2...
62

ca,
ych
n".
y".
ziś:
P...

luti



Sezon XLVIII 2014/2015

40
LAT
OPERY
W ŁODZI

DYREKTOR NACZELNY

WOJCIECH NOWICKI

TRUBADUR

GIUSEPPE VERDI

OPERA W CZTERECH CZĘŚCIACH

na podstawie
tak samo zatytułowanego dramatu
Antonia Garcii Gutiérreza

libretto

SALVATORE CAMMARANO • LEONE BARDARE

Opracowanie programu, ikonografia i grafika Józef Baliński

premiera: sobota, 22 listopada 2014

IL TROVATORE

Dramma lirico in quattro parti
L'argomento è tratto dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez

TRUBADUR

OPERA W CZTERECH CZĘŚCIACH
Na podstawie tak samo zatytułowanego dramatu Antonia Garcii Gutiérreza

libretto

SALVATORE CAMMARANO • LEONE BARDARE

muzyka

GIUSEPPE VERDI

Prapremiera: Rzym, Teatro Apollo, 19 stycznia 1853

Premiera polska: Warszawa, 11 maja 1854

Poprzednie realizacje w Łodzi:

1981, Tadeusz Kozłowski, Józef Grubowski

1996, Tadeusz Kozłowski, Sławomir Żerdzicki

kierownictwo muzyczne

reżyseria

dekoracje i kostiumy

reżyseria światel

przygotowanie chóru

asystenci dyrygenta

asystenci reżysera

inspicjenci

ERALDO SALMIERI

LACO ADAMIK

BARBARA KĘDZIERSKA

BOGUMIŁ PALEWICZ

WALDEMAR SUTRYK

MARTA KOSIELSKA

MARIA SZCZUCKA

WALDEMAR STAŃCZUK

ANDRZEJ KOWALIK

ZBIGNIEW PAWEŁCZYK

premiera Teatr Wielki w Łodzi, sobota, 22 listopada 2014

IL TROVATORE

PERSONAGGI • POSTACI

Hrabia di Luna	ZENON KOWALSKI MIKOŁAJ ZALASIŃSKI
Leonora	ANNA WIŚNIEWSKA-SCHOPPA DOROTA WÓJCIK
Azucena	ANNA LUBAŃSKA AGNIESZKA MAKÓWKA OLGA MAROSZEK
Manrico	ALEXANDER SCHULZ DOMINIK SUTOWICZ
Ferrando	PATRYK RYMANOWSKI ROBERT ULATOWSKI
Ines	PATRYCJA KRZESZOWSKA OLGA MAROSZEK
Ruiz	KRZYSZTOF MARCINIAK MARCIN CIECHOWICZ
Stary Cygan	MICHAŁ BARAŃSKI ANDRZEJ STANIEWSKI
Posłaniec	MARCIN CIECHOWICZ KRZYSZTOF DYTUS

Chór: towarzyski Leonory i zakonnice, domownicy hrabięgo di Luna, żołnierze, Cyganie, Cyganki
Akcja toczy się na początku XV wieku, częściowo w Baskonii, częściowo w Aragonii.

Soliści • Chór • Orkiestra

dyryguje ERALDO SALMIERI



ERALDO SALMIERI

DYRYGENT

Włoski dyrygent austriackiego pochodzenia. Urodził się w Linzu, kształcił w Mediolanie, w konserwatorium im. Giuseppe Verdiego, następnie w Wiedniu, w *Universität für Musik und darstellende Kunst*, w klasie Ottmara Suitnera. Umiejętności doskonalił u Pierre'a Dervaux w Nicei i Carla Marii Giuliniego w *Accademia Chigiana* w Sienie. Już jako student prowadził dzieła Haydna, Mozarta i Schumanna w wiedeńskich salach *Konzerthauzu* i *Musikvereinu*. Debiutował w 1989 roku w Monachium (*Deutsches Theater*), gdzie prowadził kolejno *Traviatę* i *Nabucca Butterfly*. W Mozartowskim Roku 1990 przygotował w Sofii uroczystą premierę *Wesela Figara*. W Sofii gościł ponadto na międzynarodowym festiwalu muzycznym w 1992 roku dyrygując *Włoszką w Algierze*, i w latach 1993 i 1995 prowadząc *Rigoletta* i *Toskę*. W tym samym 1995 roku poprowadził *Wesele Figara* w reżyserii Giorgia Strehlera w *Teatro Bellini* w Katanii. W 1997 dał się poznać w *Deutsche Oper am Rhein* w Düsseldorfie, gdzie dyrygował *Toską*, w Węgierskiej Operze Państwowej w Budapeszcie i w *Opéra National de Bretagne* w Rennes. W latach 1992 i 1996 był dyrektorem muzycznym Nowej Orkiestry Symfonicznej w Sofii; w 2003 konsultantem muzycznym *Festival Dei Due Mondi Gian Carla Menottiego* w Spoleto. W sezonie 2006/2007 jako dyrektor muzyczny kierował zespołami Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, gdzie przygotował m.in. *Bal maskowy* Verdiego w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego. Od 2013 roku jest kierownikiem muzycznym w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie przygotował m.in. *Cyrulika sewilskiego*, *Traviatę* i *Annę Bolenę*.

**LACO ADAMIK**

REŻYSER

Reżyser teatralny, filmowy i operowy pochodzenia słowackiego. Absolwent Akademii Filmowej (FAMU) w Pradze. Od początku lat siedemdziesiątych mieszka i pracuje w Polsce. Renome zdobył jako twórca wybitnych spektakli telewizyjnych, w których, jako pionier w tym względzie, łączył reżyserię z nowymi technikami realizacji wizji. Pokażną część jego artystycznego dorobku zajmuje opera. W latach 1982-1990 pracował jako reżyser w Teatrze Wielkim w Warszawie. Zrealizował tam między innymi *Amadigi di Gaula* (*Amadisa z Galii*) Händla, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego kogucika* Rimskiego-Korsakowa. Współpracuje także z innymi scenami operowymi kraju – Operą Wrocławską, Teatrem Wielkim w Łodzi, Operą Krakowską i Operą Nova w Bydgoszczy. Na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi zrealizował *Cyganerię* Pucciniego, *Makbeta* Verdiego i *Carmen* Bizeta. Opera Krakowska ma w repertuarze jego inscenizacje *Lucji z Lammermooru* Donizettiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesela Figara* Mozarta i *Trubadura* Verdiego. Od 2008 roku zajmuje stanowisko głównego reżysera tej sceny. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień.



BARBARA KĘDZIERSKA

DEKORACJE I KOSTIUMY

Scenograf i kostiumolog. Przez wiele lat współpracowała z telewizją, dla której stworzyła scenografie do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, festiwali i koncertów. Jest autorką wielu scenografii w teatrach dramatycznych – w Krakowie, w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, w Warszawie, w Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum. Znaczną część twórczości artystki stanowią przedstawienia operowe. W latach 1982-1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim w Warszawie. Zrealizowała na tej scenie między innymi *Wozzecka* Berga, *Włoszkę w Algierze* Rossiniego, *Fidelia* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gaula* Händla, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego kogucika* Rimskiego-Korsakowa.

Współpracuje z Operą Wrocławską, dla której projektowała scenografię i kostiumy do widowiskowej megaprodukcji *Kniazia Igora*. W Teatrze Wielkim w Łodzi przygotowała scenografię do *Makbeta* Verdiego i kostiumy do *Purytanów* Belliniego. Przedstawienia z jej scenografią ma w repertuarze Opera Śląska w Bytomiu, Opera Nova w Bydgoszczy, Opera Krakowska. W Krakowie przygotowała scenografię do *Dydony i Eneasza* Purcella, *Toski* Pucciniego, *Lucji z Lammermooru* Donizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa, *Diabłów z Loudun* Pendereckiego, *Carmen* Bizeta, *Wesela Figara* Mozarta. Jej prace były wielokrotnie nagradzane.



BOGUMIŁ PALEWICZ

REŻYSER ŚWIATŁA

Reżyser światła i programista. Pochodzi z Wrocławia. Autor koncepcji oświetlenia różnorodnych przedstawień na scenach Warszawy, Wrocławia, Poznania, Bydgoszczy, Krakowa, Szczecina. Zagranicą pracował między innymi w Walencji (El Palau de les Arts Reine Sofia) w ABAO Ópera w Bilbao i w Teatro Real w Madrycie. Dał się też poznać w Holandii i w Meksyku. W 2005 był głównym konsultantem ds. techniki scenicznej przy projekcie modernizacji Teatru Muzycznego „Capitol”. Z Laco Adamikiem i Barbarą Kędzierską współpracował przy realizacji głośnej wrocławskiej *Halki*. We Wrocławiu opracował światła do wszystkich części *Tetralogii* Wagnera wyreżyserowanej przez Hansa-Petera Lehmana w Hali Stulecia, do plenerowego przedstawienia *Napój miłosnego Donizettiego* i do *Rigoletta* Verdiego w reżyserii Michała Znanieckiego. Z Grzegorzem Jarzyną i Felice Ross przygotował *Così fan tutte* Mozarta w Poznaniu. W 2008 roku zrealizował oprawę świetlną fontanny w Toruniu. Współprojektował także wrocławską fontannę multimedialną. W roku 2009 stworzył pokaz muzyczno-świetlny w Łodzi. W Teatrze Wielkim opracował światła do opery Donizettiego *Maria Stuarda*.

STRESZCZENIE • CZĘŚĆ I

POJEDYNEK

Krótko przed północą. Na odwachu saragosskiego zamku Aljaferia. By utrzymać w czujności straż – w kraju toczy się bowiem wojna domowa – dowódca gwardii hrabiego di Luna opowiada wartownikom tragiczną historię rodu swojego pana (*All'erta! All'erta!*). Jakieś trzydzieści lat wstecz do zamku wkradła się Cyganka. Pochwycona w komnacie, w której spali synkowie hrabiego, i posadzona o czary, została natychmiast spalona na stosie. Niedługo potem bez śladu znikł młodszy hrabicz, a na pogorzeliisku po stosie, na którym skończyła stara Cyganka, znaleziono zwęglone szczątki dziecka. Podejrzanie padło na jej dorosłą córkę, która tymczasem przepadła bez śladu. Nikt nie wątpił, że porwała i zamordowała małego chłopca, ażeby pomścić okrutną śmierć własnej matki. Według Ferranda w morderstwo syna nie wierzył jedynie stary hrabia. Krótko przed śmiercią wymógł przysięgę od ocalałego brata, że niestrudzenie, będzie szukał zbrodniarki i wydusi z niej prawdę.

Tej samej nocy, trochę później. W przyzamkowym ogrodzie Leonora, wyczekując Manrica, zwraca się do swojej towarzysze. Zakochała się na amen. Mężczyzna, który zawiązał jej sercem, jest tajemniczy trubadur. Poznała go na turnieju. Wieńczyła go jako zwycięzcę i wtenczas od pierwszego wejrzenia bez pamięci wzajemnie się pokochali (*Tacea la notte*). Tymczasem z oddali dochodzi już jego płomienny śpiew (*Deserto sulla terra*). Leonora rzuca się spontanicznie w ramiona rycerza, który właśnie nadchodzi, ale nie jest to wyteśkniony Manrico, tylko hrabia di Luna, od dłuższego czasu narzucający się Leonorze ze swym nieodwzajemnionym afektem. Gdy w chwilę potem zjawia się również Manrico, między mężczyznami dochodzi do pojedynku (tercet: *Di geloso amor sprezzato*). Zwycięża Manrico. Jakiś wewnętrzny głos nakazuje mu puścić pokonanego z życiem, mimo że hrabia jest nie tylko jego rywalem, ale i politycznym wrogiem.



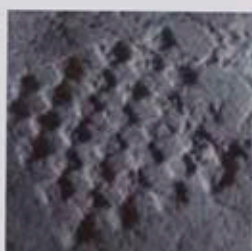
ego
ż -
dca
tom
ortal
hku
cie,
ary,
ugo
na
ara
Po-
sem
wała
tru-
nor-
otko
ata,
lusi



wym
się
czy-
iczy
jako
bez
tte).
nny
oon-
cho-
abia
orze
wilę
edzy
Di
akiś
nego
lem,

Zamek Aljaferia w Saragossie z kwadratową Wieżą Trubadura (Torre del Trovador) (widok ogólny i detale);

na stronie poprzedniej:
Rycerz (Der Bamberger Ritter) z XIII wieku, Katedra w Bambergu,
fot. F. Mader



STRESZCZENIE • CZĘŚĆ II

CYGANKA

Dłuższy czas potem, w obozie Cyganów, krótko przed świtem. Manrico wraca do sił z ran odniesionych w którejś z wojennych potyczek. Wierzy, że jego matka jest Cyganką, na imię ma Azucena. To jej matkę, przed laty, bezlitośnie spalono na stosie, bo posądzono ją o rzucenie uroku na synów di Luny. Od jej śmierci Azucena jest ovladnięta nieprzepartym pragnieniem odwetu. Z czystej zemsty porwała młodszego brata hrabiiego, którego szczątki jak uważano, odnaleziono w pogorzeliisku. Azucena, której czasem mieszają się zmysły, bredzi niestworzone historie (*Stride la vampa*) o rzuceniu w ogień rodzzonego synka... (*Condotta ell era ni ceppi*) Tak jest i teraz, lecz gdy Manrico dopytuje ją, kim dla niej właściwie jest, w odpowiedzi słyszy, że jej synem... Mimo upływu czasu Manrico nie potrafi zapomnieć, ani pojąć impulsu, który sprawił, że darował di Lunie życie. Ulegając natarczywości matki przysięga, że drugi raz już tego nie zrobi (duet: *Mal reggendo*). Przybyły do obozu posłaniec przynosi najnowsze wiadomości. Wojna w kraju na nowo się wzmogła, Manrico dostaje rozkaz bronić zamku Castellor. Niedobre wieści dotyczą też Leonory. Przekonana, że ukochany poległ, chce wycofać się z dworu i wstąpić do zakonu. Manrico reaguje natychmiast. Głuchy na zaklęcia i groźby bezzwłocznie rusza z drużyną do klasztoru położonego w pobliżu zamku Catstellor.



Jest późna noc. Pod klasztorem czatuje w ciemnościach hrabiowski oddział z rozkazem porwania Leonory, którą di Luna chce koniecznie poślubić, nawet gdyby musiał do tego użyć siły i gwałtu (*Il balen del suo sorriso - per me ora fatale*). Zamiar ten udaremnia Manrico, wpadając niespodziewanie z liczebniejszym oddziałem i odbijając nieprzytomną ze szczęścia wybranke.

zed
ych
atka
tke,
dzio-
l jej
pra-
sze-
ano,
sem
orie
syn-
gdy
od-
zasu
alsu,
ajac
tego
ożu
ojna
zkaz
a też
yco-
guje
wło-
nego

anno-
ania
ubić,
alen
uda-
icze-
a ze



STRESZCZENIE • CZĘŚĆ III
CYGAŃSKI SYN

Wojna domowa nadal wrze, ale szala zwycięstwa ponownie przechyliła się na stronę zwolenników króla. Rebeliantom, którymi dowodzi Manrico, pozostał jeszcze zamek Castellor oblegany właśnie przez wojsko hrabiego. Tymczasem w ręce di Luny wpadła pojmana przez jego żołnierzy Azucena. Hrabia jest przekonany, że jest matką Manrica, Ferrando zaś rozpoznaje w niej Cyganke, która uprowadziła jego młodszego brata.

Wśród obleżonych nie ma już nadziei. W tej sytuacji Manrico i Leonora postanawiają przyspieszyć swój ślub (*Ah! Si ben mio*). Tuż przed uroczystością na zamek wpada posłaniec z wieścią o pojmaniu Cygan-ki. Manrico wie, że Azucenie grozi stos. Rusza jak najspieszniej na pomoc matce (*stretta Di quella pira*).

stwa
ków
ozo-
przez
adła
jest
zaś
jego

uacji
swój
na
gan-
a jak
ra).



10
522

STRESZCZENIE • CZĘŚĆ IV
EGZEKUCJA

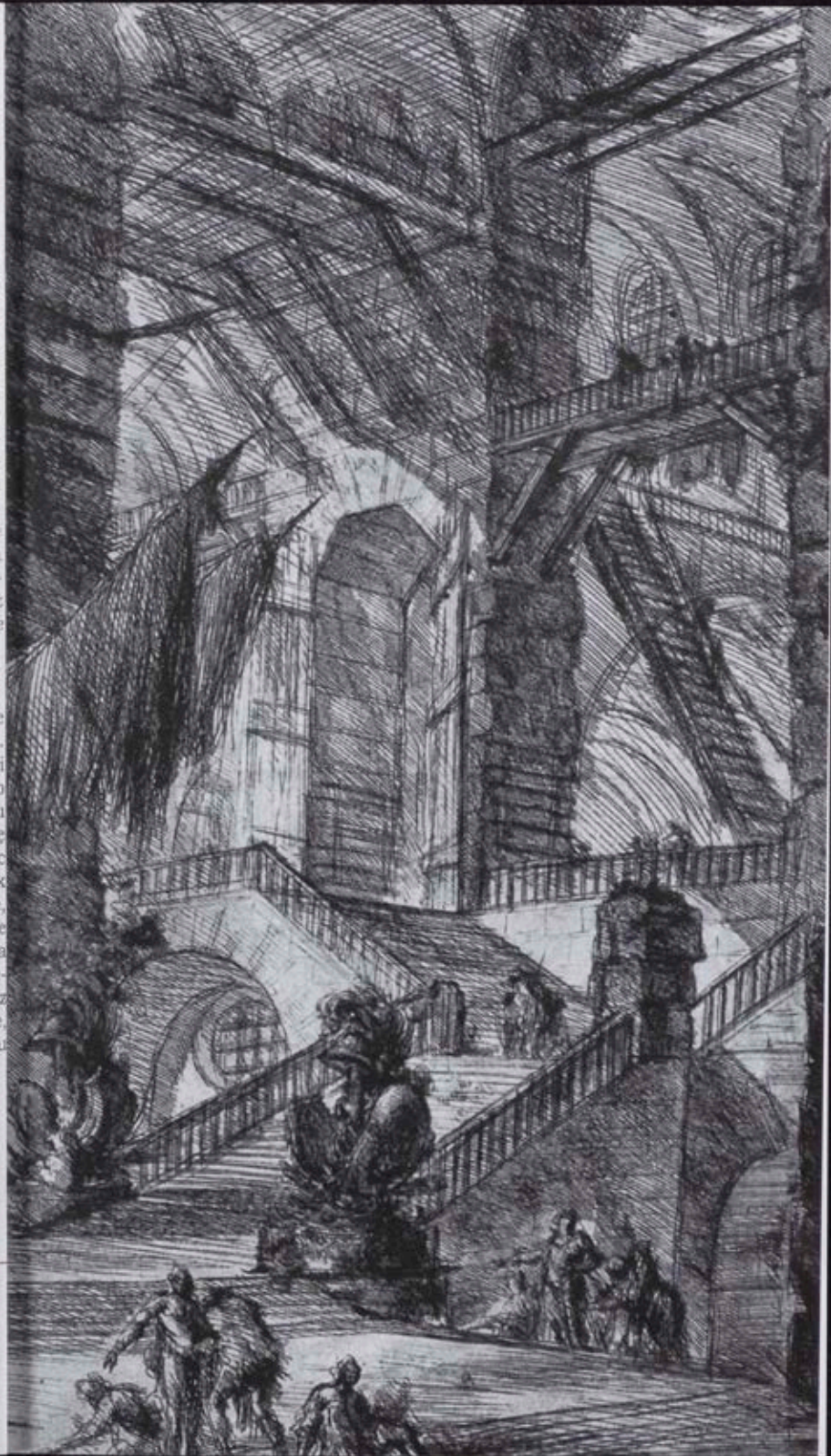
Azuceny nie udało się uratować. Drużyna Manrica została rozbita, on sam, pojmany, czeka na śmierć wraz z matką. Di Luna triumfuje. Może pomścić śmierć brata, bo jest przekonany, że brat od dawna nie żyje, może też raz na zawsze pozbyć się zniechęconego rywala. Ciemną nocą pod murami więzienia zjawia się Leonora (*D'amor sull'ali rosee*). Słyszy złowrogi dzwon bijący na śmierć, słyszy śpiew modlących się za skazańców mnichów, słyszy głos żegnającego się z nią na wieki ukochanego (*Miserere*). Za wszelką cenę chce mu jednak uratować życie. Nadchodzi hrabia. Daremnie Leonora błaga go o łaskę. Ale gdy w zamian składa ofiarę z samej siebie, di Luna mięknie i ustępuje. Jest tak zaskoczony jej niespodziewanym zwrotem, że nie dostrzega nawet, iż Leonora ukradkiem coś łyka... (duet *Mira, d'acerbe lagrime*).

Szary świt zwolna przenika do celi skazańców. Żadne nie śpi, oboje szukają pociechy rojąc o lepszym życiu. Niespodziewanie do celi zachodzi Leonora. Mówi ukochanemu, że jest już wolny, lecz musi szybko uciekać. Bez niej, ponieważ sama nie jest w stanie mu towarzyszyć. Nieufny Manrico wietrzy w tym zdradę i pochopnie podejrzewa ją o niewierność. Złorzeczając rzuca przekleństwo. Prawdę poznaje, gdy widzi, jak Leonora słabnie... Gdy pada bez życia na ziemię, odkrywa ją także przybyły do celi hrabia. W porywie gniewu rozczarowany di Luna od razu posyła Manrica na śmierć. Azucena w milczeniu przypatruje się egzekucji. Jedno jej słowo i mogłaby ocalić Manrica, lecz chęć zemsty, która towarzyszy jej przez całe życie, zwycięża. Gdy jest już po wszystkim, rzuca hrabiemu w twarz: *Egli era tuo fratello!* (To był twój brat!)



arica
nierć
ńścić
a nie
dzio-
ienia
tyszy
odła-
naja-
). Za
Nad-
ę. Ale
Luna
nie-
et, i:
cerbe

adne
ci. Ci.
Mówi
rybko
ie mu
drade
ecząc
i, jak
emie,
rywie
arica
egze-
a, lecz
życie,
oiemu



LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

*Verdi to wielki kompozytor, ale słaby jak baba,
skoro zgadza się z librecistą tak dumnym jak
Camarano, którego za to tylko, że napisał
Trubadura, należałoby skazać na dożywotnie galery.*

Temistokles Solera¹

W rok po śmierci Verdiego i w niecałe pół wieku po prapremierowym triumfie *Trubadur* – rzecz pod każdym względem i z każdego punktu widzenia niezwykła – wywołał spór o posmaku skandalu. Skandal jest naturalnie zjawiskiem socjologicznym, nie artystycznym, ale w operze, gdzie nic nie jest takie jak wszędzie indziej, nawet skandal bywa czymś więcej niż rewoltującym ekscesem, i tak też było ze zdarzeniem, które chcę tu przypomnieć. Spór ów bowiem przerodził się w konflikt, konflikt w batalię, ta zaś zapoczątkowała proces trwający na dobrą sprawę do dziś: gruntowną rewizję estetycznych poglądów we Włoszech zwaną „renesansem sztuki Giuseppe Verdiego”, gdzie indziej (z angielską) – jej „restauracją”. Rozumieć to należy dwojako: jako „rewaloryzację” dzieł lekceważonych, bo sponiewieranych wcześniej nie tylko kiepskich, ale i w dobrych teatrach, i przywrócenie – zwłaszcza najlepszym spośród nich – należnego im miejsca. Sprawcą zamętu był człowiek, o którym mówiono (choć dopiero potem), że na świat przyszedł, by dyrygować Verdim.

Zrazu, nic tego nie zapowiadało. Przez pierwsze lata kierowania La Scala Toscanini dał się poznać wyłącznie jako promotor dzieła Wagnera. Dopiero w drugim roku minionego stulecia, to jest czwartym swoich tam rządów, sięgnął pierwszy raz do rodzimego repertuaru, wybierając, ku zaskoczeniu wszystkich nie *Falstaffa*, ani nie *Otella*, tylko nie wznawianego od niemal dwudziestu lat *Trubadura*.

Jak łatwo zgadnąć, pomysł spotkał się z powszechną dezaprobatą wszystkich obozów i wszelkich koterii i frakcji: „starych” i „młodych”, „konserwatystów” i „postępowców”, zagorzałych „wagnerian” i patriotycznie uniesionych kapłanów kultu właśnie zmarłego mistrza. Ci, którzy wielbili Toscaniniego za lekturę *Tristana*, czy za kolejne wagnerowskie inauguracje nie mogli pojąć, że chce wskrzeszać coś tak niewymownie prymitywnego. Tę tak „straszliwą ramotę”, którą czas zmienił w „zwietrzałą mumię”! Inni z kolei drżeli z obawy, że „ich” Verdi, pod Toscaninim, padnie ofiarą *teutońskich eksperymentów* i poddany zostanie

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

metronomicznej chłości... Sukces i rozgłos premiery (9 lutego 1902) zatkał usta krzykaczom, ostudził wyrażnie polemiczny ferwor, przede wszystkim jednak zapoczątkował ostrożną rewizję stanowisk. Oczywiście w kwestii muzyki, bo co się tyczy libretta, to opinii o jego niedorzeczności i zatrważającej lichocie, nie zmieniło nic.

Appunto! Żadne dzieło Verdiego nie miało tak skrajnych, wzajemnie wykluczających się ocen, żadna z oper w ogóle – może z wyjątkiem *Lohengrina*³ – nie wywołała tylu żartów, szyderstw czy kpin. Pomimo to, ten niebывały „neogotycki kicz” jest nieodmiennie jedną z najpopularniejszych i najchętniej wystawianych oper.

Trubadur fascynuje i wzbudza niesmak. Wprawia widza w euforię, ale czasem w zażenowanie. Jako paradny przykład *singers'opera* przyciąga publiczność, pociąga śpiewaków i ściąga zarazem gromy co wybredniejszych krytyków. Niekiedy wręcz prowokuje do połajanek, i to tak różne intelekty i temperamenty jak Leo Slezak czy Arnold Schönberg.

Jedną z pierwszych ofiar tej schizofrenicznej dwoistości odczuć był Temistokles Solera (1815-1878). Słynny librecista *Nabucca* nadal uchodził za kogoś, kto na sztuce pisania librett znakomicie się zna. Ale Solera, człowiek marny, niestateczny i całkowicie nie zrównoważony, szybko wypadł z fachu, zgorzkniał, jak to bywa czasami z ludźmi, których nadmiar talentów doprowadził do nędzy. Solera, jak wiemy, wykpił libretto, jako niezborne, niedramatyczne, niewydarzone. Do tego *tak zagmatwane jak abrakadabra*, co jest już grzechem nie do odpuszczenia, ponieważ niejasność udaremnia wzruszenie, wzbudza irytację bądź wywołuje śmiech.

Następcy Solery przejęli ten osąd nie poddając go weryfikacji. Zamiast wejrzeć w tekst, wygodniej im było dziwić się bądź wydziwiać, że ten stek głupstw mógł natchnąć Verdiego do tylu oryginalnych pomysłów, że takie androny mogły przynieść tyle cennych, a zmarnowanych myśli muzycznych! O ile lepszym miejscem byłby dla nich *Król Lear*, rozpoczęty, jak wiemy, w tym samym czasie i z nieznanym powodów zarzucony na amen, na koniec nawet zniszczony przez



kompozytora do ostatniego śladu⁴! Cała ta adwokatura ma oczywisty cel: zdjęcie odium z kompozytora i przerzucenie odpowiedzialności za wszelkie niedorzeczności na librecistę. Ten zbożny zamiar okazał się jednak niewykonalny, ponieważ okoniem stanęły fakty. Jak wynika z korespondencji Verdiego, w *Trubadurze* wszystko albo prawie wszystko – od wyboru literackiego tworzywa, po nadanie librettu ostatecznego kształtu – jest dziełem samego kompozytora lub rezultatem jego apodyktycznych interwencji. Wkład librecistów ogranicza się, na dobrą sprawę do ujęcia narzuconego materiału w słowa i stosowny porządek wersyfikacyjny.

Czterdziestoletni Verdi nie był ani debiutantem, ani kimś, komu by brakowało rozeznania w teatrze. Za bierając się do siedemnastej z rzędu opery – pierwszej z którą nie wiązał się żaden termin, kontrakt czy



zamówienie – miał już za sobą czternaście lat doświadczeń z operową industria, w tym „długa” dekadę tego, co nazywał „galerniczą harówką”. Miał też pierwszy spektakularny sukces. Jako autor *Rigoletta* (1851) z prowincjonalnej znakomitości stał się twórcą, którego nowości wyczekiwał cały świat. Z dramatem Gutiérreza, poza Hiszpanią nieznanym, zetknął się krótko po florenckiej premierze *Macbetha*, gdy zaczął się pilnie rozglądać za twórczym do nowego libretta. Prócz *Keana* Aleksandra Dumasa⁵ brał wtenczas w rachubę którąś z tragedii Szekspira: *Króla Leara* ewentualnie *Hamleta*. Z tego właśnie okresu pochodzi pierwsza wzmianka o głośnej w Hiszpanii sztuce tamtejszego romantyka i jest to wypowiedź euforyczna. Skąd ją znał, skoro poza francuskim nie znał języków? Z pewnością z przekładu utalentowanej językowo Giuseppiny, która przyswoiła mu również *Simona Boccanegrę*⁵.



Drogi Cammarano – pisał w liście z 2 stycznia 1850 roku do najsłynniejszego w tym czasie librecisty Włoch – tematem, którym chciałbym się zająć i który panu proponuję tym razem, jest hiszpański dramat Gutiérra El trovador. To rzecz, według mnie wspaniała, wprost fantastyczna. Jej ogromną zaletą są wyraziście zarysowane sytuacje. Chcę mieć tu dwie duże role kobiece. Główną należy powierzyć Cygance, bo to nadzwyczajny charakter, ale również i drugą ująć trzeba jako postać pierwszoplanową. Sam to zresztą osądź, boś do tego jakby stworzony, tylko zrób to możliwie prędko. Ze zdobyciem dramatu nie powinieneś, sadzę, mieć większego kłopotu...

Cammarano, który pracował z Verdim już parokrotnie, do tekstu dotarł i szybko nawet przeczytał długo natomiast ociągał się z odpowiedzią. Przypuszczając wolno, że dramat – z wielu względów osobliwy – po prostu mu się nie spodobał. Verdi nie naglił, bo był to akurat czas, w którym spadło nań dużo kłopotów, a do tego borykać się musiał z ludzką niegodziwością. Śmierć bardzo bliskiej mu matki, kryzys spowodowany osamotnieniem, utarczki z ojcem, z którym rozmawiał już tylko przez adwokatów, rozczarowanie



1850
ecisty
który
ramat
wspa-
etą są
dwie
gance,
druga
tam to
o zrób
powi-

paro-
czytał
czypu-
liwy-
bo był
potów
rością,
wodo-
tórym
wianie

postawą najbliższych przyjaciół, szykany mieszkań-
ców Busetta strzępiących języki na nim i na Giusep-
pinie, przykrości i trudności w zarządzaniu posiadło-
ścią Sant'Agata – powodów, by pomysły twórcze
odsunąć na bok, było dość.

Gorzkie skargi na los w listach z tego okresu adreso-
wanych do Klary Maffei, wiele mówią o nastroju
i depresyjnym usposobieniu, w jaki wtenczas popadł.
Był to stan zniechęcenia, przemęczenia, rezygnacji.
Zatem dopiero po roku, i po weneckiej premierze
Rigoletta, kompozytor wysyła kolejny sygnał, że po-
myśl z hiszpańskim dramatem ciągle zaprzęta mu
głowę. Tym razem donosi o tym w liście do Cesarina de
Sanctisa.

*Szlag mnie trafia na Cammarano – zżyma się, jak to
on, w dosadnych słowach – gdyż trwoni czas, który ja
cenię ponad wszystko. Do tej pory nie mam od niego
choćby słowa o Trubadurze. Podoba mu się czy nie?
Nie pojmuję poza tym, coś ty miał na myśli, pisząc
o jakichś trudnościach, jakie nastęrcza jakby ten tekst
– zarówno z uwagi na „zdrowy rozsądek”, jak i przez
względ na wymogi teatru. Na coś takiego odpowiadam
wprost i bez ogródek: im nowocześniejsze, im swobo-*

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

dniejsze w formie libretto dostanę od Cammarana, tym bardziej będę rad! Niech więc robi w spokoju, na co ma tylko ochotę. Czym śmieiej zechce sobie poczynić, tym bardziej mnie ucieszy. Ma mieć jedynie wzgląd na wymagania publiczności! Jednym słowem, rzecz ma być krótka! Jako jego przyjaciel postaraj się wpłynąć na niego, ażeby nie strwonił już ani jednej minuty⁷.

Pośrednictwo przyjaciela to zabieg taktyczny. Cammarano był w swoim fachu osobistością i znakomitością. Naturalnie, był tuzinkowym poetą, lecz jako autor librett takich wielkich szlagierów jak *Lucja z Lammermoor* czy *Roberto Devereux* osiągnął sławę, może wiotką, wówczas jednak ogromną, toteż trzeba było się z jego opinią liczyć. Z tym wszystkim, jako ceniony lokalnie malarz i poeta, miał koneksje wśród neapolitańskich elit. Przyznajmy też, oddając mu sprawiedliwość, że był na pewno czymś więcej niż wirtuozem wersyfikacji. Posiadał, co wiemy, talent dramaturgiczny, dlatego cieszył się wzięciem, ponieważ to, co pisał miało solidną konstrukcję. Wprawdzie, bo z wyraźnym umiarem, dozwalał rozpanoszoną w operze emfazę, miał też instynktowne wycucie granic patosu. Szczególnie w scenach, w których heroiczne jednostki wchodziły w konflikt ze zbiorowością. Verdi cenił jego talent i umiejętności. Że go traktował z respektem, świadczą choćby ustępstwa, na które szedł, gdy się z nim spierał o kształt libretta *Luizy Miller*.

W końcu to jemu właśnie, a nie komu innemu, zaproponował opracowanie *Króla Leara*. Stąd też choć zwykle szorstki i obcesowy, tu postępował rozważnie i ostrożnie, jak doświadczony menadżer operowej branży.

Do czasu, ma się rozumieć. Bo gdy robota ruszyła i nabrała rozpędu, odsłonił rogi, wyciągnął pazury i powrócił do swoich sztuczek. Zadreślał chorowitego poetę, nieustannie go nękał, tyranizował, przypierał do muru, poddawał presji niczym przywiedłą cytrynę, z której postanowił wycisnąć wszystek sok. Ich współpraca przypominała cichą, ale nieustępliwą walkę. Nie dlatego, że Cammarano stawiał opór i był krnąbrny; przeciwnie, był to jak wiemy człowiek nieśpie-



szny, łagodny, smętny i małowówny. Jak to z milczkami bywa, czasem ściskał albo szczyrzył zęby, prawdziwa przyczyna nieporozumień tkwiła jednak w tym, że był z krwi i kości konserwatystą. W dramacie, który Verdiego wprawił w zachwyt, dostrzegł tylko cudactwa, niedorzeczności, duby smalone. Pełen rozterki – i uprzejmie skrywanej odrazy – eliminował androny, „ratował”, co mógł, ciało, co się dało, rugował lub zmieniał wszystko, co się kłóciło z zasadami, które uznawał i podług których z sukcesem pracował przez całe życie. Jak łatwo zgadnąć, robota szła mu kulawo, a jej wyniki coraz bardziej irytowały zleceniodawcę.

El trovador nie był pierwszym spotkaniem Verdiego z tematem hiszpańskim – to nastąpiło przy *Ernanim* – był natomiast pierwszym zetknięciem z dramaturgią hiszpańską i pierwszą próbą zastosowania w operze tego, co w jej poetyce i specyfice wydało mu się odkrywcze i nowe. Można więc rzec, że *Il trovatore* otwiera w jego twórczości etap eksperymentów formalnych. Krótco potem przykuł go inny dramat tego samego autora, i to tak mocno, że mamy dziś z tego dwie odległe w czasie (1854, 1881) redakcje *Simona Boccanegry*, jeszcze później atrakcyjne tworzywo



dostrzegł w dziele ekscentrycznego kordobańskiego księcia, który do teatru w Hiszpanii wprowadził romantyzm. *Don Alvaro czyli moc przeznaczenia*⁸ odniósł wielki sukces, podobnie późniejszy o rok (1836) *El trovador*.

Gigantyczny dramat rycerski w pięciu aktach, dwudziestu trzech obrazach i trzydziestu dziewięciu scenach wierszem i prozą (*Drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y en verso...*) Gutiérrez – ściślej Antonio García Gutiérrez (1813-1884), którego Brockhaus z przelomu wieku prezentuje z niezwykłym respektem – stworzył *Trubadura* jako dwudziestodwuletni młodzieniec. Potem przez lata cierpiał, bo żadna z rzeczy, które napisał później, nie przyćmiła sławy tego debiutu.

Akcja sztuki toczy się w pierwszych latach XV wieku. Ściślej – po śmierci Marcina I Aragońskiego (1410), gdy spór o sukcesję doprowadził do długotrwałej wojny domowej. Wybór nowego monarchy (1412), nie tylko nie uspokoił stron, ale je wręcz rozjątrzył, tak że elekt czekać musiał na koronację dwanaście lat. W dramacie Gutiérreza pretendentów do tronu reprezentują ich rzecznicy. Po stronie prawowitego króla Ferranda (el de Antaquera) stoi grand Don Nuño de Artal, hrabia di Luna, którego to księżycowe



kiego
ił ro-
niósł
36) E
tch.
więciu
co en
rez -
órego
ezwy-
dzie-
ał, bo
ćmiła

wieku
(410).
ej woj-
, nie
tak że
e lat
tronu
witego
Nuño
ycowe

nazwisko nosił znany hiszpański ród. Z obozem rene-
gatów, którym przewodzi buntownik hrabia Jaime de
Urgel, związany jest Don Manrique, domniemany pół-
Cygan i trubadur w jednej osobie. Historyczny kon-
flikt pozwala na szereg mniej lub bardziej przejr-
zystych aluzji do współczesnej guerilli, przede wszy-
stkim wyostre jednak antagonizm głównych bohate-
rów tragedii. Choć to rodzeni bracia, żaden nie wie
o łączących ich więzach krwi, obu dzieli natomiast
wszystko: instynktowna nienawiść, temperament,
sposób życia, orientacja polityczna, rywalizacja
o względy tej samej damy. Leonora de Sese, choć spo-
krewniona z prawowitym monarchą, swoje uczucia
lokuje w rokoszanie i rebeliancie. Ten uwiódł ją
wprawą, z jaką się posługiwał mieczem, piórem
i lutnią. Dla niej jest to miłość na śmierć i życie, toteż,
gdy nadchodzi wieść, że ukochany poległ, bez waha-
nia chce pójść do klasztoru.

W tej ponurej tragedii nie ma postaci, na której losy
nie rzutowałyby cienie wydarzeń z przeszłości. Ich
sprawczynią, ale także ofiarą jest Azucena – nie tak
stara co udręczona życiem Cyganka. Jej imię w języku
hiszpańskim oznacza białą lilię, która uchodzi za
symbol miłości, nadziei i niewinności. Ta niewinność,
w świetle znanych nam zdarzeń, jest oczywiście pro-
blematyczna. Ale dzika miłość, jaką zaborczo otacza

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

przybranego syna, jak też obsesyjna nadzieja, że uda jej się pomścić śmierć matki, którą stary di Luna posłał na stos, to dwa główne rysy tej osobowości, której niezwykłość zafascynowała Verdiego. Nieukożone pragnienie odwetu raz już doprowadziło Azucenę do katastrofy, gdy wskutek makabrycznej pomyłki, w ekscytacji i umysłowym zamęcie rzuciła w płomień własnego synka, a nie porwanego w tym celu potomka zabójcy matki.

W zakończeniu sztuki jej przybrany syn Don Manrique wdziera się do klasztoru i porywa ukochaną przed samymi obleczynami. Oboje znajdują schronienie w twierdzy Castellor. Gdy ta pada zdobyta przez wojsko hrabiego, rodzinna tragedia znajduje ostateczne rozwiązanie. Leonora zażywa truciznę, Manrique idzie na szafot, Azucenę, która przez moment może napawać się zemstą, czeka tak jak jej matkę stos.

W streszczeniu sztuka sprawia wrażenie gotyckiego dreszczowca w krajobrazie i guście śródziemnomorskim. Lektura tekstu niezupełnie te podejrzenia rozwiewa, z drugiej jednak strony także ich nie potwierdza. *El trovador* to przede wszystkim romantyczna tragedia losu. Historia czterech niewinnych istot, które niszczy fatalny los, które dzielą i łączą nieokiełznane uczucia miłości, zazdrości, nienawiści i pragnienia zemsty. Wszystkim wspólny jest paniczny lęk przed tajemnicą życia i śmierci. Nasuwa się tedy nieuchronne pytanie, co Verdiego tak mocno w tym tekście zafrapowało. Na pewno, bo sam o tym mówił, ostro zarysowane charaktery i sytuacje. Na pewno wyrazistość postaci, zwłaszcza Cyganki, o której rozpisuje się wtenczas niemal w każdym liście. Ale także konwencjonalnej na pierwszy rzut oka Leonory, której kobiecość jest przecież całkiem inna niż kruchość przeżywającej podobne perypetie Lucii Ashton. Co jeszcze prócz tego? Temat? Skomplikowana intryga? Patos przewyższający wszystko, co mu mogły zaoferować sztuki krajowe czy francuskie? Emfaza? Osobliwe przemieszanie scen dramatycznych i ustępów lirycznych? Podobieństwo do *Hernaniego*?

Nadzieje na sukces, w gruncie rzeczy uzasadnione skoro sztuka zrobiła w Madrycie furorę? Pewnie

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

wszystko po trosze, rozstrzygające znaczenie miało, wszakże jak się wydaje, coś, czego nikt po nim raczej się nie spodziewał.

Nie wypowiedziałeś się jeszcze ani słowem, czy dramat ci się spodobał – napisał do Cammarano w którymś z ostatnich listów. Zaproponowałem ci go, ponieważ uważam, że ma piękne dramatyczne momenty, przede wszystkim jednakże dlatego, że jako całość jest czymś oryginalnym i zupełnie niespotykanym. Jeżeli jesteś innego zdania, to dłaczego mi nie podsuniesz lepszego tematu?

W kolejnym liście, skierowanym do Neapolu pięć dni później, przeświadczenie to jest już ujęte w kategorię formę albo-albo:

Jeżeli (sztuki) nie uda nam się wprowadzić na nasze sceny z zachowaniem wszystkiego, co w tym hiszpańskim dramacie jest śmiałe i nowe, to lepiej już od razu z niej zrezygnować!

Wśród hiszpanistów, zwłaszcza starszej daty czy tych, którzy do przedmiotu i kraju swych studiów docierali przez Francję (Funes, Adams, Regensburger, u nas Morawski), jakiś czas pokutował pogląd, że *El trovador* to coś w rodzaju transpirenejskiej repliki *Hernaniego*. W istocie jedno z drugim ma tyle wspólnego co *Pan Twardowski* z *Faustem*. Już José de Larra – krytyk bystry jak nasz Mochnecki, zarzucił dziełu nazbyt śmiałą koncepcję. Jego rozwichrzenie i niezborności – pisał – ujdą w poetyckiej powieści, ale nie w teatrze... Muzykologów przyjmujących tę opinię za pewnik nie zastanowił paradoks, że Verdi, który z *Hernaním* uporał się grubo wcześniej, tego uderzającego jakoby najwyraźniej podobieństwa nie dostrzegł, skoro w hiszpańskim dramacie odkrył „niespotykane” dotąd jakości. Kłopot w tym, że *El trovador* w niejednym kojarzy się z głośnym dziełem Hugo. Już choćby w tym, że każdy akt, który Gutiérrez określa starodawnym terminem *jornada*, tak jak u niego, stanowi zamkniętą całość i ma odrębny własny tytuł. Analogie z *Hernaním* nie ograniczają się zresztą tylko do tego aspektu. Tak w jednym jak i w drugim utworze ostentacyjnie eksponowany jest egzotyczny koloryt.

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

Dla Hugo, egzotyczna była już sama Hiszpania, jak tajemnicza wizygocko-arabska kraina za siedmioma górami, u Gutiérreza podobna aura otacza osobliwą a nieprzystępną społeczność Cyganów. W pewnym mierze podobieństwo łączy sylwetki tytułowych bohaterów. W obu przypadkach są to arystokraci pozbawieni pozycji społecznej i wyzuci z majątku. Ludzi, których los stracił w nędzę i niebyt, i których wyniosło na powrót obce środowisko. Rebelianci i samotnicy, istoty chwiejne, chimeryczne, porywcze, rozdarte nieobliczalnie w reakcjach, krótko mówiąc toksyczne. W obu dziełach źródłem napięć i motorem działań postaci jest zazdrość. W *Hernaním* o Donię del Sol walczy trzech mężczyzn. U Gutiérreza osią konfliktu jest rywalizacja dwu braci.

Wystarczy jednak zapuścić oko trochę głębiej do środka, a wtenczas ujawnią się także różnice. W sztuce Hugo dwutorowa akcja toczy się żywiołowo, ale logicznie. Każda scena, każda sytuacja, każda kwestia przynosi zwrot albo zaskakuje niespodzianką. Mimo to, zdarzenia wypływają jedno z drugiego i, co ważniejsze, wszystkie się toczą na scenie. W hiszpańskiej tragedii wygląda to całkowicie inaczej; akcja strzępi się w niej niczym gotycka ruina, wydarzenia i epizody jeśli nawet się zająbiają, to luźno, jakby przypadkowo i enigmatycznie, wiele przy tym rozgrywa się poza sceną. Widz dowiaduje się o tym z relacji też niewzyciecznych, bo ujętych w poetyckie formy ballad i pieśni (cuentos). I one, i potoczyste monolog liryczne – świadectwa talentu poety, ale i jego skłonności kaligraficznych – wywołują wrażenie, jakby *Trubadur* był raczej rozpisana na rolę poetycką powieścią, a nie dramatem, który może rozegrać się na scenie. Uderzająca jest tu wreszcie fragmentaryczność akcji pełnej tajemnic, niejasna chronologia, mnogość zagadek i niedomówień, rytm zdarzeń, które kształtują niespodziewane napięcia i celowe luki epicki nalot w ustępach lirycznych, i liryczny patos partii epickich. Uwagę budzi też stylizacja społeczność hiszpańskich Cyganów, których Gutiérrez maluje jak Walter Scott północnych Szkotów, a nas Gosczyński Ukraińców. No i ostentacyjna wprost nonszalancja w traktowaniu historii... Nie dość, że



trubadurów lokuje w epoce, w której nie było już po nich śladu, to do akcji wprowadza Cyganów, i nawet posyła ich na stos, ignorując dobrze znany fakt, że pierwszy cygański tabor przekroczył Pireneje dopiero w 1425 roku, a pierwszy odnotowany w kronikach stos zapłonął w 1499 roku. Błąd, rzecz jednak można, nie gorszy niż anachronizm Mickiewiczowskiej *Ballady o Alpuharze*, tyle że nasz wieszcz zagubił się na terenie obcym (...).

Józef Baliński



1). E. Checchi, *Librettisti e libretti di Giuseppe Verdi* (Nuova Antologia); F. Walker, *The Man Verdi*, Londyn 1962, s. 146; *Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano 1913, reprint: Bologna, Forni 1979.

2). Verdi przez długi czas uchodził za „łatwego” artystę, a jego dzieła wymagająca publiczność przyjmowała z rezerwą. Delacroix (w swoich *Dziennikach*) posuwa się wręcz do prostackich obelg z grą słów Verdi/Merdi. Przez długi czas krytycznie odbierano Verdiego w krajach niemieckojęzycznych, we Francji i Anglii, nawet we Włoszech. Tam, jeszcze w połowie ubiegłego wieku pisarz Dino Buzatti (1951) utyskiwał, iż muzyce tej „brak szyku”... Benjamin Britten „zmienił swoją nader złą opinię” dopiero po obejrzeniu *Traviaty* (por. Harold Rosenthal, *The Rediscovery of „Don Carlos”* in: *Our Day*, Atti del Primo Congresso nale di Studi Verdiani, Parma, 1969, s.551) – W odrodzeniu zainteresowania teatrem i muzyką Verdiego ważną rolę prócz Włochów odegrali twórcy kultury niemieckojęzycznej: austriacki pisarz Franz Werfel, jako autor głośnej powieści estetycznej *Verdi* (przełożonej na polski przez Leopolda Staffa) i pierwszego przekładu listów kompozytora, Ryszard Strauss, który zadedykował Verdiemu *Guntrama*, i Erich Kleiber, wybitny dyrygent słynny z prawykonań wielkich dzieł muzyki XX wieku. Także Igor Strawiński entuzjastycznie wypowiadał się o dziele Verdiego, zwykle niestety krytykując równocześnie Wagnera... Warto przypomnieć, że słynny parmeński Instytut Studiów nad

LUNATYCZNA OPERA Z OGNIEM

Verdim (*Istituto di Studi Verdiani*) pracuje dopiero od 1960 roku, a jego nowojorski odpowiednik (*American Institute for Verdi Studies*) od 1975.

3). *Trubadur*, tak jak *Lohengrin* pośród dzieł Wagnera, uchodzi za najbardziej melodyjną operę Verdiego.

4). Pracę nad *Królem Learem*, do którego libretto pisał Cammarano, Verdi zakończył na etapie szkiców. L.K. Gerhartz (*Il Re Lear di Antonio Somma, Atti del Primo Congresso...*, s. 110) i Gilles de Van (*Verdi. Un Théâtre en musique*, Paris 1992, s. 148 n.) są zdania, że Verdi wykorzystał je w innych operach. W powieści Werfla Verdi pali te rękopisy, co jest hipotezą nie do udowodnienia.

5). Julian Budden, *Verdi*. London/Melbourne J.M. Dent, 1985, s.57.

Dramat Aleksandra Dumasa z 1836 roku (*Kean ou désordre et génie*) przedstawia słynnego tragika jako niezłomnego artystę, ale i bohatera licznych skandali i romansów.

6). Jako neapolitańczyk znalazł oczywiście hiszpański.

7). List nosi datę 2 marca 1851 roku.

8). Angel de Saavedra Ramirez de Baquedano, książę (duque) de Rivas (1791-1865).

MISERERE

To, na co Leiris usiłuje zwrócić nam uwagę (a o ile wiem, jest on pierwszym egzegetą sztuki operowej tak dogłębnie zajmującym się tym problemem), to rola, jaką w operze odgrywa przestrzeń sceniczna – jej specyficzne ukształtowanie wizualne i dźwiękowe. Jest on nawet autorem pojęcia „przestrzeń brzmieniowa” (*espace sonore*), nie sądzę tedy, że dopuszczę się niedyskrecji, jeśli wyznam, iż dwie pierwsze wersje eseju, który Leiris zechciał uprzecznie zadedykować mnie, słowo „przestrzeń” miały już w samym tytule (wersja druga, co się tyczy nagłówek, ostateczna, nosiła tytuł *Opéra et Espace sonore*) Najdziwniejsze jest jednak, że chcąc przedstawić swą tezę, Leiris wybrał sobie *Trubadura*, operę która przez długi czas – a tu i ówdzie zdarza się to nawet i dziś – uchodziła za klasyczny przykład *singers'opera*, rzecz, w której fabuła oraz cała struktura dramatyczna stanowią w najlepszym razie pretekst dla wirtuozowskich wokalnych popisów. Zobaczmy więc, jak Leiris charakteryzuje i analizuje słynne *Miserere* z ostatniego aktu.

To bez wątpienia jedno z najczęściej i najskuteczniej „partaczonych” przez realizatorów miejsc tej partytury (tak jak sam *Trubadur* jest bodaj najpowszechniej i najbardziej psutym utworem w całym repertuarze operowym). Z patetyczną skargą sopranu – pisze Leiris – łączą się – w przedziwnej mozaice stylów – olśniewający śpiew tenora, o którym wiemy, że tkwi w celi, faktycznie zaś stoi w kulisach, i głuchy pomruk męskiego chóru intonującego muzykę o charakterze sakralnym, przy czym tego, gdzie konkretnie ów chór znajduje się, nie da się w zasadzie precyzyjnie określić. Tak więc do naszych uszu, z bardzo różnych planów, docierają dwa wyraziste głosy: z przodu głos pogrążonej w rozpacz kobiety, z oddali – głos mężczyzny, którego nie widać. Prócz tego jeszcze psalmodyczne *Miserere* śpiewane przez ukryty za dekoracją chór, którego nie potrafimy precyzyjnie zlokalizować. Jedyne, co wiemy, to, że stoi on za kanałem orkiestry, ta zaś tworzy czwarty ważny komponent tej muzyczno-przestrzennej konstelacji. Unaoczniając, jak złożona, jak „gęsta” i jak skomplikowana jest ta scena, Leiris ostrzega przed jej

falszywą interpretacją. Czyni to odsłaniając prawdziwy sens zastosowania tyłu tak skomplikowanych środków. Ci, co się strasznie boją uchodzić za „łatwą publiczność” – kontynuuje Leiris – uznają, że Verdi, tak jak to Verdi, „uszył” tę scenę, „okropnie grubymi niciami”. W gruncie rzeczy jest ona bowiem konwencjonalna, tak jak w każdym innym melodramacie, a jej efekt polega na wyzyskaniu stylistycznych kontrastów – tym celniejszych i tym wyrazistszych, że odbijają one relacje zachodzące pomiędzy postaciami. Na scenie widzimy protagonistkę, która równocześnie śpiewa i gra. Mamy ponadto głos „z offu”, jak to się mówi w języku filmu, i sporą zbiorowość postaci zepchniętych na tak odległy już plan, że brak im nie tylko indywidualności, ale i tożsamości... Otóż, czy to się podoba smakoszom, czy nie, musimy stwierdzić, iż to, co tak lekceważąco zbywają frazesem „grube nici”, to istotne środki ekspresji specyficzne dla opery i jej jedynie właściwe. Albowiem opera to nie tylko teatr tworzony poprzez muzykę, ale także muzyka wpisana w określoną teatralną przestrzeń.

Zajrzyjmy zatem do nutowego zapisu i zobaczymy, o jakie środki chodzi.

Po podniesieniu kurtyny scena przedstawia skrzydło zamku z wieżą. Jej niewielkie okna zamykają kraty. Jest ciemna noc. Z kanału słychać tylko klarnety i fagoty, które w niskim rejestrze cichutko (*pianissimo*) i wolniutko (*tempo adagio*) wchodzi z motywem triol.



Za pomocą środków tak skąpych Verdi ewokuje i noc, i nastrój niepokoju. Na scenie z mroku wylaniają się dwie słabo widoczne postaci. To Leonora i Ruiz. Po krótkim recytatywie bez akompaniamentu orkiestry Leonora zostaje sama. Klarnety i fagoty jeszcze raz powtarzają swój motyw. Tym razem wprowadza on dramatyczny recytatyw Leonory, której od tej chwili akompaniują już smyczki.

1. Timor di me? Sicu-ra, presta è la mia di-fe-sa!

Zaraz po tym następuje przepiękne wirtuozowskie arioso Leonory (w którym śpiewa ona o tym, jak kocha Manrica). Do smyczków dołączają kolejne instrumenty dęte. Muzyka za ich sprawą zyskuje wyrazistsze kontury, a głos sopranu nabiera intensywności, odzwierciedla emocjonalny stan bohaterki. Ważną funkcję rytmiczną wciąż pełnią triole.

1. deh! non dir - gli im provvido le pe - ne del mio cor,

Po wybrzmieniu sopranu następuje krótka pauza. Moment kompletnej ciszy. Potem gdzieś z dali odzywa się męski chór, któremu akompaniują jedynie dzwony (oczywiście, żałobne).

Śpiewane przez mnichów *Miserere* wprowadza nową figurę rytmiczną. Daje to efekt kontrastu, albowiem tym razem jest to rytm parzysty, do tego punktowany.

CORO INTERNO

Ten. I.^{mi} *a mezza voce*

Mi . se . re . re d'un'al . magià vi . ci . na

Ten. 2.^{di}

Mi . se . re . re d'un'al . magià vi . ci . na

Bar. e F

Mi . se . re . re d'un'al . magià vi . ci . na

] *AND.^{te} ASSAI SOSTENUTO* ($\text{♩} = 54$)

1. a Campana dei morti

mf

Wszystko to współgra z sytuacją sceniczną. Miarowość śpiewu zakonników budzi w Leonorze lęk. Daje mu wyraz w dramatycznym dziewięcioletowym ostinato. Orkiestra – teraz już pełna (choć bez harfy) bardzo cicho (Verdi postawił w tym miejscu *ppp*), ale i uporczywie powtarza tę samą figurę rytmiczną, która wybija się także w śpiewie Leonory i uwydatnia zarazem punktowany rytm chóru zakonników.

LEO.

Quei suon, quelle pre - ci, so . len . ni, fu - ne - ste,

W ostatnich dwu taktach na powrót pojawiają się jednak triole, przygotowując jakby moment, gdy włącza się głos Manrica. Akompaniuje mu harfa, jedyny instrument, którego dotąd nie słyszeliśmy, a który teraz gra dobrze już znany trójkowy rytm. Co do partii tenora, to w jej muzyce łączą się oba rytmy.

MAN. (dalla torre)

Ah!..... che la mor.te o.gno - ra

6

Arpa

Kolejna cezura, nieco inna, tym razem bowiem głos Leonory nakłada się na końcowe słowa Manrica, w akordzie zaś pobrzmiwają smyczki. Po niej ponownie rozbrzmiewa *Miserere* chóru.

LEO.

Ohciel! Sento mancarmi...

M

Ten. I: - o, addio, Leonora, addi - o!

Orch. Mi - se - r



W kolejnym, następującym teraz dziewięciotaktowym ostinato sopranowi wtóruje (od drugiego taktu) chór. I znowu ucina je fraza Manrica, któremu akompaniuje solo harfa. Scenę zamyka coda z udziałem wszystkich.

Powyższa analiza miała dwa cele: ujawnienie przez opis muzycznych środków, za pomocą których Verdi zbudował tę scenę, i wskazanie sposobu, w jaki budował on w *Miserere* akustyczną przestrzeń. Jak pisze Leiris, pierwszym krokiem było powiązanie każdego głosu (obojga solistów, chóru, orkiestry) z precyzyjnie wyznaczonym obszarem teatralnej przestrzeni. Wyodrębnienie tych miejsc wynika nie tyle z sytuacji zakreślonej przez dramat – gdyby tak było, można by śmiało mówić o „grubych niciach” – co – przede wszystkim – z zapisanego w partyturze przestrzennego scenariusza brzmień. W tym scenariuszu zaś swój równoprawny udział mają wszystkie wyodrębnione elementy: motywy melodyczne i rytmiczne, pauzy, relacje harmoniczne, sposób orkiestrowania oraz zróżnicowane traktowanie poszczególnych głosów.

René Leibowitz

* Michal Leiris, *L'Opéra, musique en action*, „L'Arc” 1965, nr 27 (przedruk w tomie Zébrage, 1992).



Thomas Ruff 07h 28m/ - 45° (1990)

EL TROVADOR

Antonio García Gutiérrez

MANRIQUE:

Dziś mi się śniło, że wśród głuchoj nocy
blisko laguny, która liże stopy
zamku Castellor,
byłem razem z tobą.
Wszystko wokoło sen spokojny spowił,
jęk tylko jakiś smutny i złowrogi,
drżący i chwiejny niby wiatr w lagunie
do moich uszu sączył melancholię.
I smutno błyszczał swym ponurym blaskiem
księżyc żółtawy...
U twego boku siedząc tam na brzegu,
słyszałem, zda się, serca mego bicie,
a odkrywając na nowo
twa piękność i moją miłość,
nuciłem pieśń czułą.
Wiatr w wodzie mruczał tę smutną melodię,
Powtarzał mój śpiew
i twoje westchnienia ...

Fragment, Jornada IV

NOCE BEZSENNE. FANTAZJE NA TLE CZARNYM

Józef Ignacy Kraszewski

Noc. Nadchodzi godzina spoczynku przymusowego: wszystko, co posłusznym jest rozkazom matki natury, układa się do snu, zawiera powieki, obumiera na czas, aby potem odżyć znowu do pracy. Ciężaru życia bez przerwy nie zniosłaby żadna istota.

Przeciw temu prawu ogólnemu jeden człowiek może się buntuje, czasem dobrowolnie, częściej pomimo woli, mimo pragnienia wypoczynku. Pożąda snu, ale on nie przychodzi na zawołanie. Rozbudzony duch ciała nie daje pokoju. Naówczas rozpoczynają się męczeńskie oczekiwania godziny, długie jak wieki, czarne jak przepaście, pełne widm straszliwych i trwogi nieokreślonej, nieukołysanej. Sen dany jest może na to, aby czarna noc dręczyć nas nie mogła, ma ona bowiem siłę i nielitościwość kata. Matka-natura znieczula nas przez miłosierdzie, aby wyzwolić od męczarni. Nieszczęśliwi skazańcy spać tylko nie mogą, a katownie znosić muszą.

Noc. Z wolna cisza rozpościera się dokoła. Na niebiosach gasną światła, księżyc i gwiazdy świecą tylko jak widma mdłym odbiciem dalekich blasków. Stoją na straży nad uśpionymi. Co czuwa, wszystko się niepokoi i boleje. Głosy nocy są jękami cierpienia, wołaniem ratunku, krzykiem konania, wrzaskiem rozpacz, urągliwym śmiechem szyderstwa. W wyobraźni ludu, w jego podaniach noc otwiera szatanom wrota na świat, a widmom i upiorom groby. Stworzenia, które nie śpią w nocy, wszystkie są napiętnowane jakimś przekleństwem, skazane na jakąś męczarnię. Cisza nocy jest straszna, grobowa. Żaden jęk nie mógłby być nad nią bardziej przejmującym, okropniejszym. Ona zdaje się dlatego tylko istnieć, aby ją przerwał jakiś grom, trzask, łoskot zniszczenia i śmierci. Im dłużej trwa, tym spotęgowuje oczekiwanie i trwogę.

Wyteżone oko nareszcie dostrzeżga coś w ciemności; wyprężone ucho słyszy wśród tego milczenia tysiące rodzących się, a nie zrodzonych szmerów, przywalonych kamienną ciszą. Są li to głosy czy marzenia? Zrozumieć ich niepodobna. Zaledwie pochwycone, rozplywają się, ledwie rozeznane, mieniają się, gina. Na tej wielkiej karcie milczenia i ciemności fantazja maluje, co zechce, wszystkie wywołane przez nią obrazy wsiąkają za tę czarność i ciszę bezdenną.

Sen! Sen byłby dobrodziejstwem...



Bibliografia

- Luciano Berio, Mowa wygłoszona na otwarciu IV Międzynarodowego Kongresu Verdiowskiego w Chicago (1974), [w:] *Studi Verdiani I* (1982), s. 99-105;
- Georges Bizet, Verdi, *Revue Nationale et Etrangère*, VIII/1867), przedruk w: Winton Dean, Georges Bizet, London, Dent, 1965;
- Copia lettere di Giuseppe Verdi a cura di G. Cesare e A. Lusio, Milano 1913, reprint: Bologna, Forni 1979.;
- Antonio García Gutiérrez, *El Trovador*, Edición de Antonio Rey Hazas, Colección Clásicos Plaza&Janés S. A. Editores 1984;
- Józef Ignacy Kraszewski, *Pamiętniki*, oprac. Wincenty Danek, Wrocław 1972, BN I/ 207 Ossolineum;
- René Leibowitz, *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Gallimard, Paris 1972;
- George Bernard Shaw, *Trubadur*, artykuł z *The Nation* z 7 lipca 1917 roku) za: *Shaw on Music*, Ed. Eric Bentley, Garden City N.Y. 1955;
- Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przekład Stefan Jarociński, PWM Kraków 1980;
- Igor Strawiński, Wywiad z 1935 roku udzielony bolońskiemu dziennikowi *Il Resto del Carlino*;
- Giuseppe Verdi, *Der Trubadour. Il Trovatore*, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, Schott-Mainz-Piper, München 1983.
- Skróty nie wszędzie zaznaczone, tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, Józef Baliński.

Ilustracje:

Okladka: Johan Christian Caspar Dahl, *Krajobraz w świetle księżycy* (fragment), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Anonim (Kastylija), *Tablice z sarkofagu Sancho Saiz de Carillo w Burgos*, Museo del Arte de Catalunya w Barcelonie; Pieter Breughel, *Triumf Śmierci* (fragment) Madryt, Museo del Prado.

s.1: Verdi około 1850, fot. Desideriego, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, N.Y.; s. 10: *Rycerz*, ok. 1230 Bamberg, Katedra; s. 11: Zamek Aljaferia w Saragossie; s. 12. Isidre Nonell, *Cyganka z profilu*, 1902, Barcelona, Museu d'Art Modern del MNAC; Edouard Manet, *Cyganka z papierosem*, 1861, Princeton University Art Museum; s. 13: Gustave Doré, *Stara Cyganka*, 1862, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain; s. 14. Stos, anonimowy drzeworyt hiszpański z XV wieku; s. 15: Łukasz Cranach, *Bitwa*, 1504, drzeworyt; s. 17: Giovanni Battista Piranesi, *Carcere VIII*, 1761; s.20-25: Napoleon Thomas, litografie do *Trubadura*, Paryż, Bibliothèque National, Opéra; s. 26-27: Giuseppe i Pietro Bertoja, projekty scenograficzne do I i II części *Trubadura w La Fenice w Wenecji* (1853/1854), Wenecja, Biblioteca Correr; s. 31: *Trubadur w Londynie*, 1856, (Lucy Escott, Henri Doughton, A. Brahm), Mediolan, Collection Costa; s. 32: *Trubadur w Parmie*, 1872; s. 39: *Miserere*, litografia, Niemcy, XIX w.; s. 40: Thomas Ruff, *07h 28m/-45°* (1990); s. 43: Jill Clayburgh jako Catarina Siliestri w roli Leonory z w nawiązującym do *Trubadura* filmie Bernardo Bertolucci'ego *La Luna* (1979).

Źródła ilustracji:

Aldorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Centre Culturel du Marais, Katalog wystawy z 1984 roku, oprac. Jacqueline I Maurice Guillard; Aus der Distanz, Photographien von... Thomas Ruff..., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991;

Barral Xavier I Allet (hrsg.) *Die Geschichte der Spanischen Kunst*, Inke Brockhaus Araya, Köln 1997;

Maestro Verdi, "L'Avant Scène Opéra", nr 200, Paris 2001; *Der Mond*, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Köln, 2009; Giovanni Battista Piranesi, Könnemen, 1997; Peter Pakesch, Verena Formanek (hrsg.) *Blicke auf Carmen / Landesmuseum Joanneum, Seeing Carmen*. Katalog wystawy, Köln 2005; *Un Anno fra due ere*, Banca Toscana 1992; Verdi. *Le trouvère, "L'Avant Scène Opéra"*, nr 60, Paris 1984; Thünde Wehli, *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu*, przekład Janina Ruszczycówna, Warszawa 1983.

DYREKTOR NACZELNY WOJCIECH NOWICKI, zastępca dyrektora ds. administracyjnych Maciej Bargielowski, zastępca dyrektora ds. produkcji Krzysztof Bogusz, zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych Grzegorz Kruhly, główna księgowa Teresa Płonowska, SOLIŚCI: sopran: Monika Cichocka, Aleksandra Novina-Chacińska, Anna Wiśniewska-Schoppa, Joanna Woś, Dorota Wójcik, Patrycja Krzeszowska, mezzosopran: Bernadetta Grabias, Elwira Janasik, Agnieszka Makówka, Olga Maroszek, tenory: Krzysztof Marciniak, Dominik Sutowicz, barytony: Andrzej Kostrzewski, Zenon Kowalski, Przemysław Reznar, Adam Szerszeń, basy: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Robert Ulatowski, pianiści korepetytorzy solistów: Tetyana Dranchuk, Taras Hlushko, BALET: I soliści: Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas, Piotr Ratajewski, soliści: Valentyna Batrak, Ekaterina Kitaeva-Muşko, Julia Sadowska, Witold Biegański, Nazar Botsiy, Wojciech Domagała, Jan Łukasiewicz, Krzysztof Pabjańczyk, koryfeje: Agnieszka Białous, Aleksandra Gryś, Ewa Kowalska-Brodek, Aneta Kosmowska. Minori Nakayama, Anna Pruszyńska-Galvany, Yuki Itaya, Wiktor Krakowiak-Chu, Dominik Senator, Kirill Shcherban, Ryo Takaya, zespół: Izabela Barbacka, Marta Borczakowska, Lydie Bouffaux, Caroline Bulst, Claudia Elvetico, Hanna Jankowska, Karolina Jaremkó, Lidia Kolbus, Matylda Molińska, Riho Okuno, Sakurako Onodera, Daria Ozga, Hannah Sofó, Bogumiła Solek, Adrianna Stępień, Klaudia Strzelczyk, Reina Yamashita, Grzegorz Brożek, Jakub Józwiak, Tomu Kawai, Mateusz Kubiak, Dawid Kucharski, Yukihiko Minamizawa, Federico Paris, Arthur Stashak, kierownik baletu: Dominik Muško, asystentki-pedagogzy: Lubov Bakhareva, Anna Lewandowska, Uran Azymov, akompaniatorzy: Elżbieta Bruc, Bogusław Bigos*, Marta Zawada*, koordynator baletu: Jarosław Biernacki*, inspektor baletu: Krzysztof Pabjańczyk, ORKIESTRA: I skrzypce: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Iwona Tomaszewska, Andrzej Marchel, Ryszard Dutkowski, Marcin Budziński, Henryka Nierychło, Marek Nowakowski, Bogdan Mazur, Paweł Załucki, Karolina Pacholczyk, Aleksandra Bartoszek, Wiesława Ryczel*, II skrzypce: Hanna Drzewiecka-Borucka, Katarzyna Galdecka-Sprawka, Lech Gutowski, Beata Bugała, Wojciech Clapiński, Ewa Walkiewicz, Ariadna Paczeński, Patrycja Badowska, Marta Jabłońska, Katarzyna Korzycka, Andrzej Kowalczyk*, Stanisław Pławner*, Beata Włodek-Pędziwiatr*, altówki: Maria Tomala, Kazimierz Mazur, Franciszek Nierychło, Katarzyna Piasecka-Filipiak, Jacek Rurak, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel, Justyna Luczyńska, Adam Brakowski, wiolonczele: Agnieszka Kołodziej, Maciej Baran, Joanna Dwidowska, Marek Przybyła, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzyk, Adam Czystak, Marta Wróblewska*, kontrabasy: Michał Przeździecki, Miłosz Krupka, Sylwester Masłoń, Marcin Wajch, Michał Łuczak, harfy: Dorota Szyszkowska-Janiak, Joanna Tomala, flety: Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska-Grzywińska, Olga Leonkiewicz, Dionizy Chrzastowski*, oboje: Agata Piotrowska-Bartoszek, Krzysztof Siemiński, Justyna Herc-Pabisak, Monika Woźniak, klarnety: Piotr Maciejewski, Zuzanna Niedziela, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Walkiewicz, fagoty: Andrzej Kalkandzis, Michał Labecki, Beata Strembicka, trąbki: Konrad Boniński, Mirosław Dudek, Tomasz Chrzęścianek, Adam Kowalczyk, waltornie: Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Marta Dominiuk-Kwiatkowska, Zbigniew Galant*, Mieczysław Woźnica*, puzony: Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Dariusz Sprawka, Bartłomiej Kruszyński, Tomasz Jagoda, Waldemar Paś*, tuba: Jacek Dwidowski, perkusja: Sebastian Dworczak, Bożena Kozłowska, Magdalena Kowalczyk, Bogusława Stelmach, Jakub Jeziorowski, Jan Pawlak, fortepian: Andrzej Zawadzki kierownik muzyczny: Eraldo Salmieri, DYRYGENCI: Marta Kosielska, Tadeusz Kozłowski*, Michał Kocimski*,

koncertmistrz: Ludwika Tomaszewska-Klimek, inspektorzy: Waldemar Szubski, Andrzej Marchel, CHÓR: sopran: Anna Bacciarelli, Agnieszka Białek, Dorota Bronikowska, Maria Górlach, Dagny Konopacka, Agnieszka Lechocińska, Katarzyna Nowacka, Sylwia Nowicka, Beata Olszewska, Aldona Orzel-Sztabińska, Irena Pietrzak, Katarzyna Pisarek, Maria Stuczyńska, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak-Drygas, Anna Terlecka-Kierner, Agnieszka Wasilewska-Stefańska, Jadwiga Wiktorska-Zajac, Dorota Woźniak, Ewa Anders*, Maria Brojek*, Elżbieta Grzelak*, alty: Agorica Basiuras, Anna Dylukowska-Dobiec, Ewelina Hrycak, Teresa Kmiecik-Biernacka, Dominika Kobalczyk, Anna Kobylańska-Przybyła, Katarzyna Kuźnik, Justyna Ozdowska, Paulina Pomykała, Jolanta Sitek, Joanna Skoblewska, Anna Szymańska, Otylia Świdorska, Izabela Wesółowska, Agnieszka Witkowska, Marzena Zarzycka, Dorota Zatke, Wiesława Świstak-Mazur*, Leokadia Jarzyńska*, tenory: Michał Jan Barański, Mariusz Budkowski, Marcin Ciechowicz, Przemysław Cierzniewski, Krzysztof Dyttus, Wojciech Kryger, Artur Mleko, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski, Ryszard Adamus*, Feliks Dhubak*, Waclaw Dobrowolski*, Jerzy Spelak* basy: Michał Barański, Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Grzegorz Kujawiak, Zbigniew Kuźnik, Józef Mituta, Wiesław Rudnicki, Andrzej Staniewski, Adam Suwald, Jakub Telinga, Witold Tomczyk, kierownik chóru Waldemar Sutryk, z-ca kierownika chóru Michał Jan Barański, inspektor chóru Krzysztof Dyttus, korepetytor chóru Zbigniew Rymarczyk, inspicjenci Anna Krzemińska, Andrzej Kowalik, Zbigniew Pawelczyk, z-ca kierownika działu organizacji pracy artystycznej Rafał Domagała, kierownik biura obsługi widzów Elżbieta Magin, z-ca kierownika działu literackiego Iwona Marchewka, kierownik działu produkcji przedstawień Katarzyna Zblowska, zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów Marzena Szkobel, zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji Zygmunt Dziubiński, kierownik działu eksploatacji przedstawień Sylwester Borowski, główny specjalista ds. urządzeń sceny Marek Ziółkowski, kierownik impresariatu Krystyna Filip, kierownik działu organizacji i kadr Iwona Czubaszek, kierownik działu administracyjnego Mariola Majda, kierownik działu zaopatrzenia i transportu Marian Brodowicz, kierownik działu zamówień publicznych Ewa Danielak, kierownik działu inwestycji Paweł Malinowski, główny specjalista ds. funduszy UE Małgorzata Kazimierska, kierownik działu eksploatacji Dominik Dudziński, główny specjalista ds. energetyki Jerzy Tomasiak, kierownik działu zakwaterowań i ochrony mienia Mariola Materka, kierownik zakładowej służby ratowniczej Tomasz Lewandowski, kierownik pracowni malarskiej Krzysztof Lisowski, kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji Teresa Janicka, starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej Beata Adamiak, starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej Ewa Rykowska, starszy mistrz pracowni tapicerskiej Zdzisław Kapitula, starszy mistrz pracowni nakryć głowy i dodatków do kostiumów Anna Kołomańska, starszy mistrz pracowni modelatorskiej Marzanna Machalska, starszy mistrz pracowni szewskiej Krzysztof Pacyniak, starszy mistrz pracowni stolarskiej Jacek Tomczyk, starszy mistrz pracowni ślusarskiej Jerzy Urbaniak, główny brigadier brygady akustyków Roman Kulesza, główny brigadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny Jacek Wojciechowski, główny brigadier brygady napędów sceny Andrzej Maciejewski, główny brigadier brygady oświetlenia sceny Adam Trautz, główny brigadier w brygadzie mechaników Tomasz Pira, mistrz brygady garderobianych Anna Krawczyńska.

*współpraca

Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego



Szankiet do pracowni malarskiej
dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



skład i przygotowanie DTP
Iwona Marchewka

wydawca
Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
www.operalodz.com

kasa biletowa
od poniedziałku do soboty:
12.00-19.00
niedziele i święta
(w dniu przedstawień):
15.00-19.00
telefon: 42 633 77 77

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
od poniedziałku do piątku:
8.00-16.00 tel: 42 633 31 86
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl


Bilety do kupienia on-line na stronie:
www.operalodz.com lub www.bilety24.pl

oddano do druku: 12.11.2014



KWIACIARNIA
Flores

www.kwiaciarniaflores.pl

- kompleksowa obsługa kwiatowa ślubów, komunii, chrztów itp.
 - kwiatowe aranżacje wnętrz
 - florystka pogrzebowa
 - kwiaty cięte
 - wiązanki okolicznościowe
 - rośliny doniczkowe
 - bogaty asortyment oryginalnych dekoracji wnętrz
 - dostawa kwiatów pod wskazany adres
- 

Zapraszamy: pon.- sob. 8.00-19.00

Łódź, ul. Łagiewnicka 130
(róg Julianowskiej)

flores.lodz@gmail.com



NIA
S

s.pl



00
30
ej)
m



www.operalodz.com