BAL MASKOWY

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

GIUSEPPE VERDI

BAL MASKOWY

4

PREMIERA KWIECIEŃ 1981

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Robert Satanowski

GIUSEPPE VERDI

BAL MASKOWY

(UN BALLO IN MASCHERA)
OPERA W 3 AKTACH

Libretto wg. Eugène Scribe'a
ANTONIO SOMMA i FRANCESCO MARIA PIAVE

Tłumaczenie
MARIA SERGA, TADEUSZ KUCZYŃSKI, MIROSŁAW ŁEBKOWSKI

Kierownictwo muzyczne
BOGDAN HOFFMANN

Reżyseria
STANISŁAW BREJDYGANT

Scenografia
LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Ruch sceniczny
TERESA KUJAWA

Kierownik chóru
GRAŻYNA IKOWSKA

Współpraca dyrygencka
Krzysztof Teodorowicz

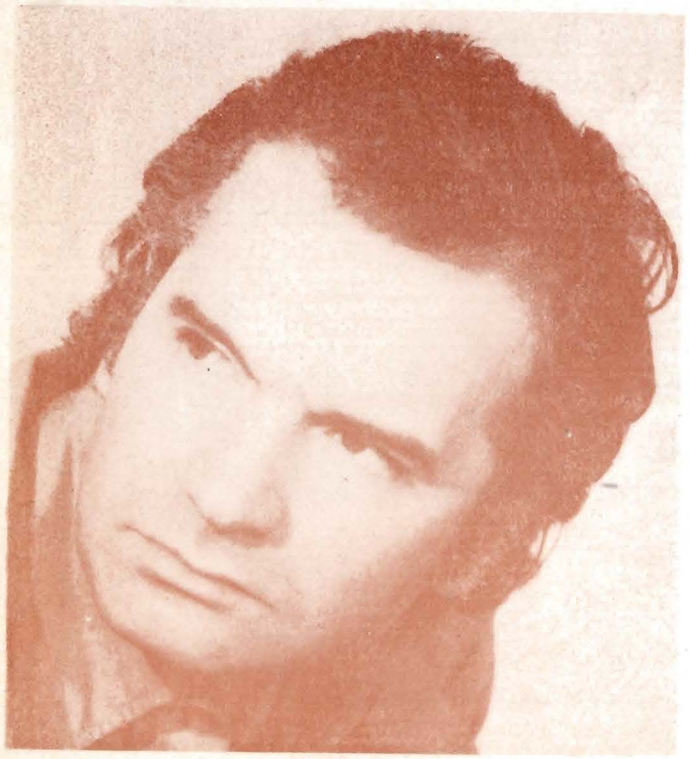
Asystent reżysera
Feliks Tarnawski

Asystent scenografa
Arnold Szymański

Sufler
Wacław Wronecki

Inspicjent
Andrzej Koperwas
Franciszek Warliński

Przygotowanie solistów: Łucja Boguszyńska, Danuta Jakóbczak, Magdalena Kowalewska, Halina Rachwalik, Maria Rzemieniecka



BOGDAN HOFFMANN

LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

STANISŁAW BREJDYGANT

OBSADA:

Król Gustaw III	— **HENRYK KŁOSIŃSKI** **MARIAN KOUBA (gościnnie)** **JANUSZ ZIPSER**
Hrabia Anckarström	— **TADEUSZ PROCHOWSKI** **JANUSZ TEMNICKI** **JANUSZ WOLNY**
Amelia	— **JADWIGA GADULANKA** **ELŻBIETA HOFFMANN** **MARIA ŁUKASIK** **AGATA MŁYNARSKA**
Adjerdson	— **WANDA BARGIEŁOWSKA** **IRENA SZLIFARSKA (gościnnie)** **JOLANTA ZIELIŃSKA**
Oskar	— **ELŻBIETA PAL** **URSZULA SUŁKOŃSKA** **JOLANTA ŻMURKO**
Christian	— **STANISŁAW JURA** **ZBIGNIEW KRYCZKA** **STANISŁAW STOJEK**
Hrabia Horn	— **ANTONI BOGUCKI** **WŁODZIMIERZ TYSZLER**
Ribbing	— **MIECZYSŁAW MILUN** **MIECZYSŁAW HAUTZ**
Sędzia	— **TADEUSZ GALCZUK** **WIESŁAW PIETRZAK** **JAN ZAKRZEWSKI**
Służący Amelii	— **PIOTR CZAJKOWSKI** **JÓZEF WALCZAK** **JERZY ZAWALIŃSKI (art. chóru)**

dworzanie, oficerowie, spiskowcy, maski lud

CHÓR I ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

Dyryguje: BOGDAN HOFFMANN
KRZYSZTOF TEODOROWICZ

Akcja rozgrywa się w Sztokholmie i okolicy 15 i 16 marca 1792 roku.

Giuseppe Verdi około 1860 r.

KRÓLOBÓJSTWO W OPERZE

W nocy z 16 na 27 marca 1792 roku na balu kostiumowym w operze sztokholmskiej kapitan gwardii królewskiej Johan Jakub Anckarström ranił śmiertelnie króla szwedzkiego Gustawa III...

Gustaw III był postacią niezmiernie popularną nie tylko w Szwecji. Energiczny, odważny, przedsiębiorczy zdobywał sobie szerokie rzesze zwolenników urokiem osobistym, umiejętnością pozyskiwania zaufania w bezpośrednim kontakcie zarówno ze swoimi poddanymi jak i z obcokrajowcami, z którymi stykał się w czasie swych licznych zagranicznych podróży. Obok wielu niespornych zalet predystynujących go do piastowania najwyższej godności — ogromnego poczucia obowiązku, spostrzegawczości, zdolności przekazywania i przekonywania, — miał jednak także liczne wady: łatwość zmiany zapatrywań zgodnie z potrzebą chwili, umiejętność wykorzystywania swych najlepszych współpracowników a nawet przyjaciół do osobistych celów, bezwzględność w sięganiu po wyznaczony sobie cel. Entuzjaści Gustawa III, ludzie bliscy dworu, artyści i naukowcy, których był hojnym mecenasem, nazywali go „promieniem wiecznego światła", — wrogowie widzieli w nim przebiegłego intryganta i okrutnego tyrana. Był to niewątpliwie człowiek janusowego oblicza, którego jedna strona jaśniała łaskawością i rozwagą, druga wyrażała przebiegłość, zapalczywość i gwałtowność uczuć. Niewątpliwy wpływ na psychikę księcia miało jego nieszczęśliwe małżeństwo z duńską księżniczką Sofią Magdaleną, córką Fryderyka V, zawarte z przyczyn politycznych pod naciskiem Rady Państwa z kobietą niezrównoważoną, różniącą się od Gustawa zarówno charakterem jak i zainteresowaniami i zapatrywaniami.

Królobójstwo na tronie szwedzkim wywarło ogromne wrażenie w Europie — mimo iż działo się to w czasie gdy nad głowami Ludwika XVI i Marii Antoniny wisiała groźba gilotyny... Zabójstwo na balu maskowym stało się tematem wielu powieści, sztuk teatralnych oper, których autorzy wplatali w dramat polityczny wątki miłosne, tragedie osobiste zarówno króla jak i królobójcy... Jaki był prawdziwy powód tego czynu dokonanego przez jednego z najwierniejszych do niedawna oficerów gwarii królewskiej?

Gustaw III Król Szwecji
portret olejny pędzla Lorenza Pascha

Historia sąsiadującego z polską przez Bałtyk kraju jest u nas prawie nieznana. Jakże często jedynym lepiej znanym epizodem z dziejów Szwecji jest wyprawa Gustawa II Adolfa, opisana przez Henryka Sienkiewicza w „Potopie". Był to okres zwany w historii Szwecji „epoką wielkości", otwartą przez

Gustawa II Adolfa wprowadzeniem kraju, będącego dotychczas pionkiem umieszczonym na uboczu wielkiej polityki europejskiej, na arenę światowej ekspansji militarno-politycznej, celem opanowania całego basenu Morza Bałtyckiego. W następstwie wojen, trwających nieomal bez przerwy przez cały wiek, Szwecja wprawdzie rozrosła się terytorialnie, została jednak zrujnowana pod względem ekonomicznym. Na przełomie XVII i XVIII wieku sąsiedzi Szwecji spowodowali t. zw. „wojnę północną". Mimo początkowych sukcesów Karola XII, bilans tych 20-letnich zmagań był wysoce niefortunny: zawarto pokój w Nystad, w którym Szwecja straciła na rzecz Rosji Inflanty, Estonię, Ingrię i część Karelii a następnie na mocy pokoju w Sztokholmie oddano Szczecin Prusom a Bremę i Verden Hanowerowi.

„Epoka wielkości" zakończyła się obaleniem rządów absolutnych. Nowe ustawy z lat 1719-1723 oddały władzę w ręce riksdagu i Rady Państwa, rozpoczynając trwającą pół wieku „epokę wolności".

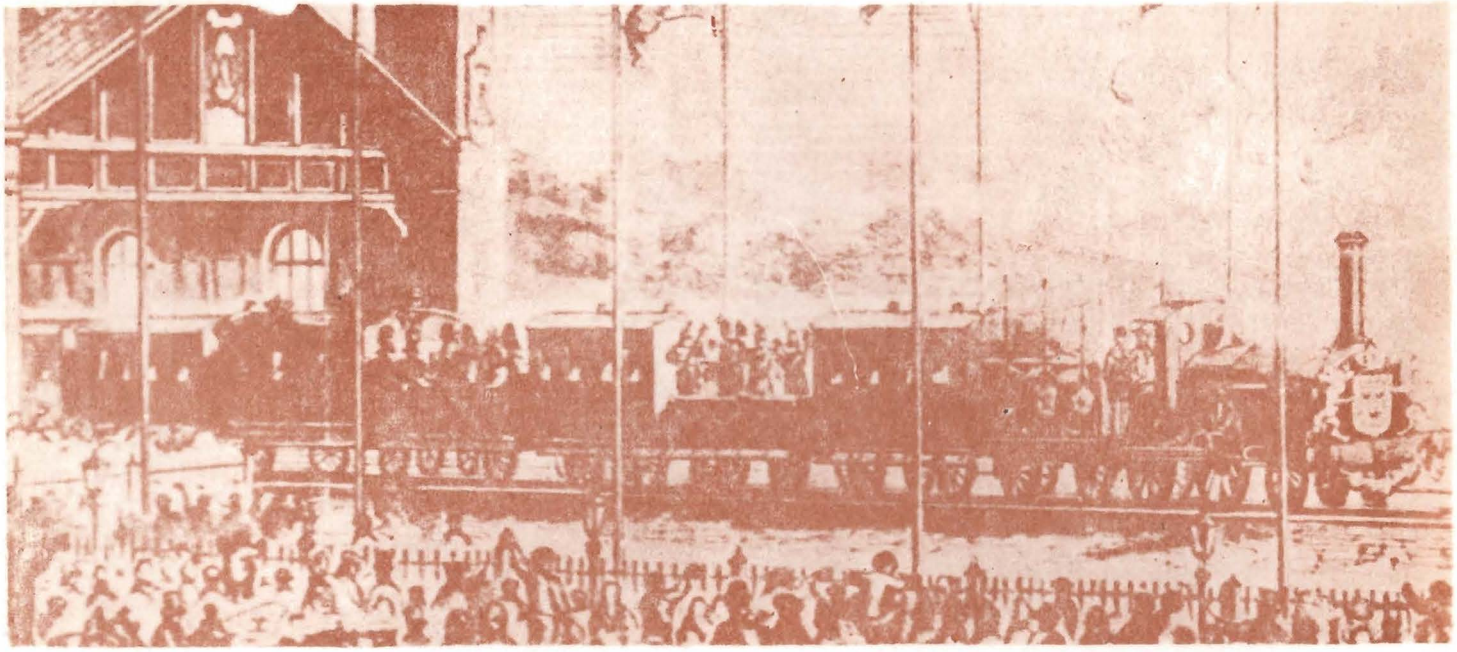
Riksdag był wówczas parlamentem cztero-izbowym: na czoło wysuwała się izba arystokracji t. zw. Izba Panów lub Rycerska, w której każdy ród szlachecki był reprezentowany przez głowę rodziny lub przez jej przedstawiciela. Liczba członków Izby Rycerskiej wahała się zatem od 300 do 1000! Izba kleru wynosiła 50 członków, reprezentacja mieszczan 90 członków, wreszcie przedstawicielstwo chłopów i najemników t. zw. „bönder" — pochodzące z wyboru, liczyło 150 osób. Bezpośrednio z królem władzę sprawowała Rada Państwa, która niejednokrotnie przekształcała się w ramię wykonawcze riksdagu — parlamentu stanów. Znaczenie jakim szczycił się riksdag w „epoce wolności" charakteryzuje maksyma, rozpowszechniana w czasie panowania Ulriki Eleonory, najmłodszej siostry Karola XII: „Twierdzenie, że stany mogą się mylić jest niezgodne z podstawowym prawem państwa!".

Aczkolwiek Ulrika Eleonora posiadała zmysł organizacji państwowej i autorytet jako córka królewska, nie zdołała oprzeć się naciskom rodzimej arystokracji i państw ościennych i po roku panowania, dla pozyskania przychylności południowych sąsiadów, oddała koronę swemu mężowi, dziedzicznemu księciu Hesji, Fryderykowi I. Małżeństwo królewskie było bezdzietne i pragnąc umocnić swoje stanowisko chciało wyznaczyć następcę tronu. Na owego następcę kandydowało 2 rywali: następca tronu duńskiego Fryderyk popierany również przez Francję i lansowany przez carycę Elżbietę — Adolf Fryderyk Holstein-Gottorp z rodu Oldenburg. Mimo iż izba bönder wybrała formalnie następcę tronu Fryderyka, za którym opowiedzieli się również powstańcy z Dalarna, uczestnicy ostatniego szwedzkiego powstania chłopskiego, członkowie partii t. zw. „kapeluszy" zdołali za cenę pokoju z Rosją, zapewnić następstwo tronu przychylnemu partii arystokratów Adolfowi Fryderykowi.

Kraj upadał pod względem ekonomicznym i politycznym, tracąc równocześnie międzynarodowe znaczenie, nieurodzaje powodowały głód i powiększały zadłużenie państwa a kraj był rozdzierany przez dwie współrządzące z teorii a w rzeczywistości rządzące prawem silniejszego partie, które traciły czas na jałowe targi i dyskusje. „Kapelusze" i „czepce". Nazwy te wywodzą się od pogardliwie nazywanej przez magnaterię, uboższej szlachty „szlafmycami" a w skrócie „czepcami". Partia magnatów, wielkich ziemian, bogatych kupców, wysokich oficerów, urzędników cywilnych i duchownych przybrała dla kontrastu dumną nazwę „kapeluszy".

Adolf Fryderyk i jego małżonka Luiza Ulryka, wychowana na dworze Fryderyka II, prawie zupełnie pozbawieni władzy, postanowili dokonać zamachu stanu. Plany pokrzyżowała choroba króla — spisek został wykryty, torturowani spiskowcy ujawnili przywódców, jednak tchórzliwy Adolf Fryderyk odżegnał się od buntowników, własnoręcznie podpisując na nich wyroki śmierci. Król utracił autorytet do tego tego stopnia, że zatwierdzając uchwały nie pytano go o zgodę, i umieszczano pod aktem faksymile podpisu Adolfa Fryderyka.

Najgroźniejszym przeciwnikiem rządu był podówczas następca tronu, syn Adolfa Fryderyka i Luizy Ulryki, dwudziestoletni Gustaw. Poznawszy w czasie podróży do Paryża dwór francuski i teoretyczne zasady oświeconego absolutyzmu, stał się zapalonym zwolennikiem monarchii absolutnej. W listopadzie 1765 roku zapalczywy następca tronu odczytał przed Radą



Uroczyste otwarcie linii kolejowej w Jönköping

Państwa deklarację królewską, zawierającą protest przeciw ograniczeniu władzy króla a następnie — w porozumieniu z przedstawicielem króla Francji Etienne François de Stainville ks. Amboise Choiseul przygotował zamach stanu, zaniechany jedynie na skutek sprzeciwu rodziców, którzy dobrze pamiętali opłakane skutki nieudanego spisku z czerwca 1756 roku.

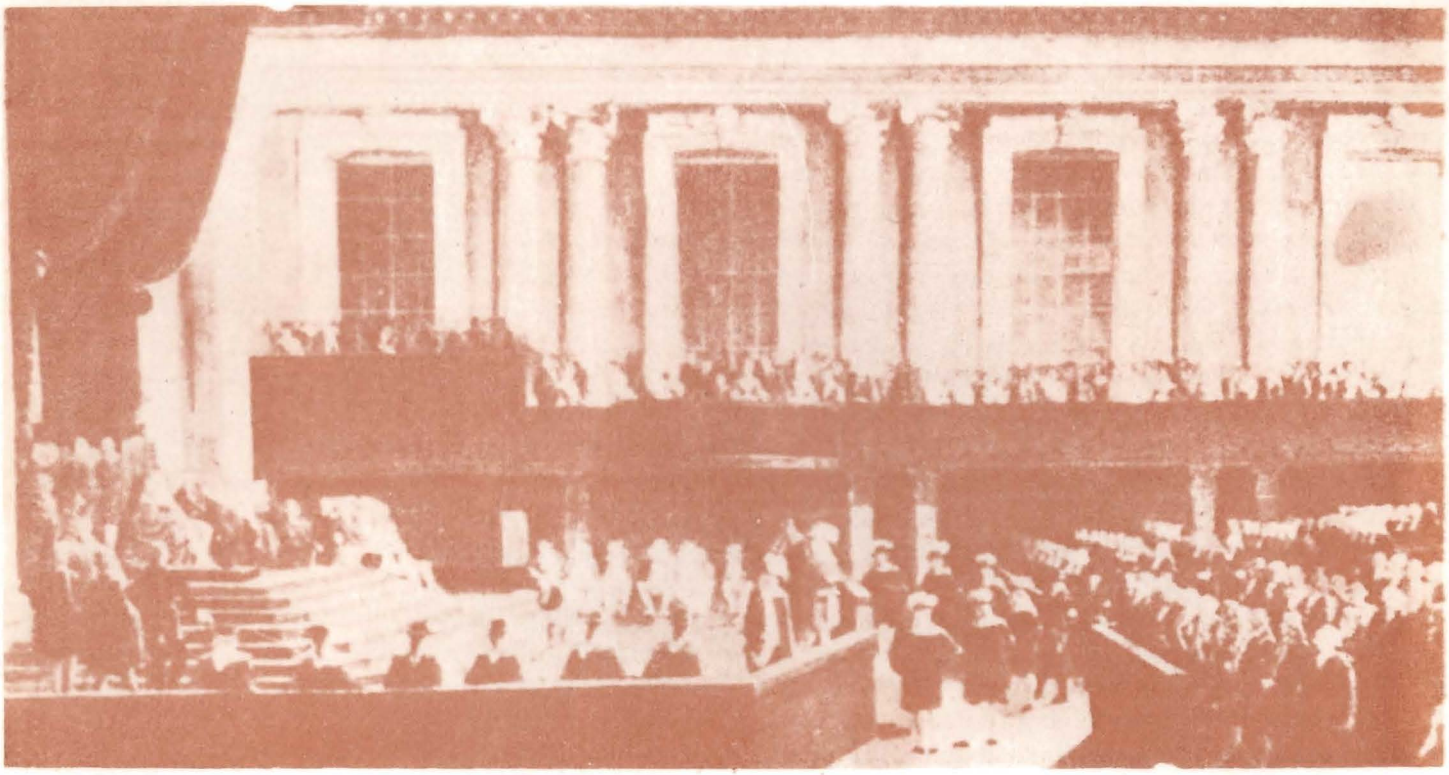
Na riksdagu otwartym w 1769 roku ujawniły się ze szczególną ostrością starcia międzypartyjne, obawy szlachty i oficerów o ich uprzywilejowane stanowisko, egoistyczne spory o prawo do piastowania urzędów, zastrzeżone dotychczas jedynie dla przedstawicieli stanów uprzywilejowanych, walkę bönder o prawo zatrzymania dzieci na ojcowskim gospodarstwie i o prawa dla najemców, okazały się zależności od czynników zagranicznych, niechęć do biurokratycznego ustroju państwa i wreszcie niepokoje spowodowane głodem, będącym następstwem nieurodzaju. W tak skomplikowanej sutuacji zmarł nagle Adolf Fryderyk. Gustaw znajdował się wówczas w Paryżu i został natychmiast wezwany do kraju, gdzie na riksdagu, obwołującym go królem, zmuszony był złożyć deklarację potępiającą absolutyzm. Tymczasem Gustaw planował zamach stanu, który został przygotowany wespół z grupką zaufanych dworzan przy udziale ambasadora francuskiego, Karola Gravier de Vergennes. Początek akcji był dla zamachowców niepomyślny — oddziały wierne królowi, które miały przybyć do Sztokholmu z Finlandii drogą morską, spóźniły się na skutek nieprzychylnych wiatrów, spisek w Kristianstadzie został odkryty przez służbowo podróżującego z ramienia Rady Państwa nadnamiestnika Sztokholmu. Mimo to Gustaw na czele gwardii pałacowej zajął 19 sierpnia 1772 najważniejsze obiekty w stolicy. W dwa dni po zamachu stanu, Gustaw III zebrał riksdag i Radę Państwa w wielkiej sali pałacu królewskiego i wygłosił mowę, uzasadniającą przewrót koniecznością ratowania zagrożonej ojczyzny, zniesienie despotyzmu rządu i partii, przywrócenia praworządności. Oskarżał rząd o korupcję, anarchię, nieudolność, zezwolenie na ingerencję obcych państw w życie polityczne, obie partie o opieranie się na wąskiej bazie społecznej.

„Jest godną pożałowania, jednak powszechnie znaną prawdą — oświadczył król — że nienawiść i spory rozrywają nasze państwo. Od długiego czasu

naród podzielony jest między dwie partie, które dzielą go dosłownie na dwa rodzaje ludzi, łączących się jedynie dla zniszczenia ojczyzny. Wiecie jak podział ten zrodził złość, złość zrodziła zemstę, zemsta prześladowania, prześladowania nowe rewolucje, które w końcu stały się chroniczną chorobą, a ona niszczy i poniża całe społeczeństwo (...). Mylicie się bardzo jeśli przypuszczacie, że szukam tu czegoś innego niż wolności i prawa. Obiecałem rządzić wolnym ludem; to przyrzeczenie jest dla mnie tym bardziej święte, że sam je sobie złożyłem. Nie mam zamiaru naruszać waszych wolności; chcę jedynie zlikwidować despotyzm rządów partii i przekształcić samowolę, przy pomocy której państwo było kierowane, w praworządny i ustawowy rząd, taki jaki nakazany został przepisami prawa i jakim Szwecja rządziła się za czasów moich największych poprzedników...". Emocjonalny i uczuciowy ton oracji zjednał Gustawowi prawie cały riksdag, który głosował zgodnie z życzeniami króla, uchwalając konstytucję opracowaną przez młodego władcę, w której zawarto m. inn. uchwały, że państwem ma rządzić król, zaś Rada mianowana przez króla ma „doradzać nie rządzić". Stany zwoływane na żądanie króla miały sprawować kontrolę i wywierać wpływ na sprawy finansowe z ograniczonym prawem uchwalania podatków. Zgoda riksdagu wymagana była do wypowiedzenia wojny. Aby zmniejszyć głód, król zakazał pędzenia wódki, na co zużywano pokaźne ilości zboża. W riksdagu zwołanym w 1778 roku Gustaw przeprowadził rozszerzenie swobód religijnych, zreorganizował armię, powołał Akademię Szwedzką. Z rozkwitem mieszczaństwa wiązał się też rozwój kultury, poeci i pisarze dopracowali się pięknego języka szwedzkiego o trwałych formach; spośród autorów wybijali się czterej pisarze: Carl Gustaw af Leopold — poeta, dziennikarz, filozof, Johan Henric Kellgren — poeta, romantyk, panteista Thomas Thorild, sentymentalny proromantyk Bengt Linder, wielki pisarz Bellman pisał swoje słynne „Listy Fredmana". Plastyka szwedzka poszczycić się mogła słynnymi malarzami — Roslinem, Pilo i Lafrenssenem, rzeźbiarzem Sergelem, wytworna sztuka urządzania wnętrz w stylu neoklasycznym, znana była w całej Europie pod nazwą stylu gustawiańskiego. Mecenat króla obejmował również teatr i muzykę dworską.

Obraz gustawiańskiej Szwecji nie był jednak jednolity: luksus i bieda, ciemnota i nauka, anachronizmy i nowe odkrycia, sprzeczne idee mieszały się ze sobą, wywołując obok entuzjazmu coraz więcej niezadowolenia, zwłaszcza iż reformy Gustawa III przeprowadzane były przez króla w trybie despotycznym, pod coraz to większym wpływem prywatnych, nieoficjalnych doradców, znienawidzonych przez obie partie, przez zawiedzionych członków „kapeluszy" i zniecierpliwionych „czepców". W roku 1789 król przeprowadził drugi zamach stanu, wygłaszając płomienną mowę oskarżycielską przeciwko Izbie Rycerskiej, a następnie wypraszając jej przedstawicieli z sali obrad. Pozostałe izby dostały polecenie wybrania po trzech reprezentantów do bezpośrednich rozmów z królem. Przywódcy szlacheckiej opozycji zostali zaaresztowani i w ten sposób Gustaw doprowadził do uchwalenia nowej konstytucji, zwanej Aktem o Unii i Bezpieczeństwie, obalającej Radę Państwa, pozbawiającej riksdag inicjatywy ustawodawczej i prowadzącej do ponownego wzmocnienia absolutyzmu królewskiego.

Po szczęśliwym dla floty szwedzkiej zwycięstwie pod Svenksundem nad flotą rosyjską zawarto korzystny pokój, niemniej kraj znalazł się na skraju przepaści, doszło bowiem do tak gwałtownej inflancji, że zaczęło brakować pieniędzy papierowych... „Jest jeszcze przecież w Szwecji nie mało papierni" — miał ponoć odpowiedzieć król, wyjmując kontrolę nad finansami spod opieki riksdagu. Ratunkiem dla Szwecji był eksport żelaza, rosnący z roku na rok na skutek eskalacji wojen w całej nieomal Europie. Despotyzm króla i „uchwały gustawiańskie" niszczące hegemonię magnaterii, powodowały rozrastanie się opozycji, która planowała kontrrewolucję, wyrażając na zwołanym w Gävle w 1792 roku nowym riksdagu zupełnie jawnie nienawiść do Gustawa III. Teoretykiem sprzysiężenia przeciw królowi był Jacob von Engeström, który na zebraniu najzagorzalszych wrogów Gustawa, dygnitarzy pozbawionych lukratywnych stanowisk, oficerów zawiedzionych w nadziejach awansu po wojnie z Rosją, pałających nienawiścią do



Otwarcie rigsdagu przez Gustawa III w 1789 roku

króla odsuniętych od Rady Państwa niedawnych jego doradców, przedyskutował projekt nowej konstytucji po czym wyznaczył spiskowców, gotowych do zamordowania Gustawa III. Wśród tych buntowników gotowych do ataków gwałtu, znajdował się niedawny zaufany Gustawa III, kapitan gwarii królewskiej, zwolniony ze służby na skutek dworskich intryg, zaciekły fanatyk Johan Jakub Anckarström, który uważał króla za sprawcę swoich niepowodzeń życiowych i osobistego wroga a siebie jako zaprzysiężonego królobójcę. W porozumieniu z kilkoma spiskowcami z najwyższych sfer arystokratycznych na balu kostiumowym w operze sztokholmskiej w nocy z 16 na 17 marca 1792 roku Anckarström strzelił do króla, raniąc go śmiertelnie. 29 marca 1972 roku Gustaw III zmarł na skutek odniesionej rany.

Na zakończenie kilka słów o pracach literackich i naukowych Gustawa III. Starannie wykrztałcony król zajmował się gorliwie najnowszymi osiągnięciami naukowymi z dziedziny fizyki, chemii, mechaniki, popierał działalność naukowców i wynalazców, na równi z działalnością artystów. Sam również pisał naukowe traktaty i poezje. Dla nas interesujące jest jedno z jego ostatnich dzieł, traktat powstały na skutek projektu uczestniczenia w elekcji na tron polski. Kontakty króla ze stronnictwem patriotycznym przyniosły owoc w postaci opublikowanego anonimowo traktatu pt. „O niebezpieczeństwie wagi politycznej albo wykład przyczyn, które zepsuły równoważność na północy od wstąpienia na tron rosyjski Katarzyny II". Traktat ten przetłumaczony na język polski w 1790 roku stał się narzędziem propagandy stronnictwa reform w okresie Sejmu Czteroletniego.

Wojciech Dzieduszycki

Gustaw III po zamachu
(sztych Johana Martina Willa)

GUSTAW CZY RICCARDO
CZYLI
KŁOPOTY VERDIEGO Z CENZURĄ

14 października 1857 roku Giuseppe Verdi pisał do Vincenzo Torelliego, redaktora czasopisma „Omnibus" w Neapolu, krytyka muzycznego, pełniącego obowiązki sekretarza w neapolitańskiej operze „San Carlo":

„Posyłam Pana list libreciście; bardzo trudno będzie jednak przenieść miejsce akcji w jakieś inne miejsce i pozmieniać imiona bohaterów. Ale na szczęście nasz poeta jest „w rozpędzie" i doprowadzi szybko całość do końca — wówczas pomyślimy o zmianach libretta. Szkoda, że musimy zrezygnować ze wspaniałości królewskiego dworu Gustawa III. I nie będzie też łatwo znaleźć jakiegoś księcia formatu Gustawa... Biedni libreciści, biedni kompozytorzy...!"

O wymaganiach cenzury neapolitańskiej, nakazującej przeniesienie akcji poza granice Europy, dowiedział się Verdi w momencie, gdy z prawie gotową partyturą „Zemsty w domino" — taki był bowiem pierwotny tytuł opery — przyjechał ze swą towarzyszką życia Peppiną — czyli Giuseppiną Strepponi do Neapolu, aby wykończyć swe dzieło i przygotować je — zgodnie z umową — do premiery w operze „San Carlo". Aby nie opóźniać przyjazdu mistrza, Torelli nie pisał mu wcześniej, że już przed dwoma miesiącami cenzura neapolitańska kategorycznie odmówiła zgody na wystawienie opery Verdiego w proponowanej przez kompozytora postaci. Dyrekcja opery miała nadzieję, że po kilku poprawkach i ustępstwach z obu stron, „San Carlo" uzyska od cenzury zgodę na prapremierę. Tymczasem w przeddzień przyjazdu Verdiego — do Neapolu włoski rewolucjonista, zbiegły z więzienia w Mantui dokonał w Paryżu zamachu bombowego na życie Napoleona III. Wprawdzie cesarz uszedł cało, zginęło jednak szereg osób z otoczenia Napoleona III i w takiej chwili cenzura nie chciała wydać zezwolenia na operę w której treścią jest autentyczny zamach na króla szwedzkiego Gustawa III, jaki miał miejsce w Sztokholmie przed 65 laty. Doszło zatem do pertraktacji Verdiego z cenzurą, o których kompozytor pisze do Torelliego:

„Proponuje mi się zmiany w libretcie, które zmierzają do odjęcia operze całego charakteru i całego efektu... Przenieść akcję o pięć czy sześć wieków wstecz?! (Cóż to za anachronizm!) Usunąć scenę, w której powierza się losowi wyznaczenie zabójcy, scenę najbardziej nową i najmocniejszą w dramacie..." Żądano też zmiany tytułu na „Adelia degli Ademari".

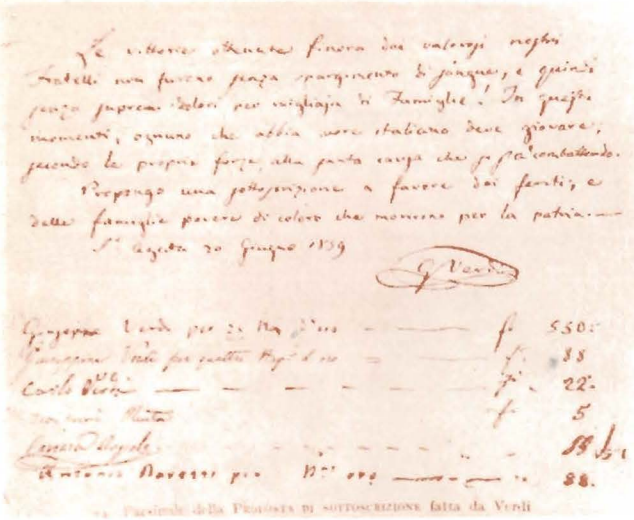
Teatr starał się wywrzeć na kompozytora nacisk, aby przyjął warunki cenzury lub zapłacił odszkodowanie w wysokości 50 tysięcy dukatów... „Co za piekło!" skarży się Verdi w liście do poety Antonio Somma, przedstawiając mu zagmatwaną sytuację w Neapolu. Kompozytor postanawia oddać sprawę do rozstrzygnięcia Trybunałowi Handlowemu w Neapolu i na złość teatrowi „San Carlo" wystawić nową eperę w konkurującej z neapolitańskim teatrem operze „Apollo" w Rzymie. W tym celu przez swego zaufanego przyjaciela, rzymskiego rzeźbiarza Luccardiego zciąga Verdi do Neapolu sprytnego i doskonale znającego stosunki rzymskie impresario Vincenzo Jacovacci, który obiecuje mistrzowi przekonanie kardynała-gubernatora a nawet samego Ojca Świętego o konieczności wystawienia nowej opery Verdiego w Rzymie. Cała intryga przeprowadzona była w najgłębszej tajemnicy, ale nie wiedzieć w jaki sposób przedostała się do wiadomości publicznej w Neapolu i uwielbiający Verdiego Neapolitańczycy urządzili demonstrację, do której dołączył się ... brat króla, hrabia Syrakuz, biorąc stronę kompozytora. Nie chcąc dopuścić do poważniejszych rozruchów, król poleca zwolnić Verdiego z kontraktu i wyjechać z Neapolu z nieszczęsną partyturą!

Niestety prognozy Jacovacciego były zbyt optymistyczne: cenzura rzymska okazała się nie wiele łagodniejsza od neapolitańskiej. Trzeba było zatem dokonać w libretcie zasadniczych zmian. Istniały dziesiątki pomysłów. Jacovacci z dyrekcją opery rzymskiej proponują tytuł „Książę Szczecina", Verdi pisze do librecisty: „co powiedziałby Pan na Amerykę Północną w okresie panowania brytyjskiego? Jeśli nie

Gabinet Verdiego w San'Agata
(fotografia ze zbiorów Ricordi'ego)

Ameryka, to jakiś inny kraj. A może Kaukaz?"... Wypada tutaj przypomnieć, że dramat królobójstwa w 1792 roku w Sztokholmie stanowił temat licznych prac literackich, plastycznych i muzycznych — słynny malarz szwedzki John Martinn Will stworzył całą serię sztychów, upamiętniających dramatyczne chwile królobójstwa z 16 na 17 marca 1792 roku, Carl Michael Bellman poświęcił część listów Fredmana postaci zamordowanego króla, Eugeniusz Scribe napisał dramat „Gustavus III ou le bal masque" który odniósł ogromne sukcesy na wielu scenach europejskich i następnie został przerobiony przez autora na libretto operowe dla Rossiniego na zamówienie teatro „San Carlo". Stary mistrz nie podjął tego tematu, odstępując libretto Danielowi François Auberowi, którego „Gustaw III król Szwecji" zdobył w operze paryskiej w roku 1833 niebywałe powodzenie. Po ten sam temat sięgnął też i Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante pisząc do libretta Salvatore Cammarano romantyczną operę „Un ballo in maschera", który to tytuł użył również i Verdi do swego przerobionego dzieła. Ostatecznie przeniesiono akcję opery ze Sztokholmu do Bostonu, cofając ją o sto lat w czasy brytyjskie, romantyczny król Szwecji zmienił się na fik-

Patrioci włoscy piszą na murach nazwisko „Verdi" jako hasło narodowego zjednoczenia pod panowaniem Viktorio Emanuela. Nazwisko kompozytora stało się wówczas symbolicznym anagramem imienia i tytułu przyszłego króla zjednoczonej Italii: „Vittorio Emanuele re d'Italia".



Propozycja Verdiego subskrypcji na uzbrojenie armii narodowej włoskiej w 1859 roku

cyjnego gubernatora Bostonu, Riccarda di Werwich, zabójca Johan Jakob Anckarström zmienił imię na René, względnie Renato, cyganka Adjerdson zmieniła się w murzynkę, Ulricę, spiskowcy hrabia Horn i Ribbling przybrali imiona Samuel i Tom... nie zmieniła się tylko porywająca, włoska muzyka Verdiego, która sprawiła iż premiera „Balu maskowego" (w którego wykończeniu brał ostatecznie udział także słynny librecista Francesco Maria Piave — autor librett do „Ernaniego", „Mackbetha", „Rigoletta", „Traviaty" „Simona Boccanegra", „Mocy przeznaczenia" itd.) przyniosła twórcy niebywały sukces. Wywoływano kompozytora przed kurtynę 30 razy a później — włoskim obyczajem — wyprzęgnięto konie z powozu, którym Verdi udawał się z opery do hotelu i przeciągnięto w tryumfalnym pochodzie przez główne ulice Rzymu. Był to tryumf nie tylko artystyczny lecz również bez wątpienia i polityczny. Hasła wolności zawarte w libretcie, znalazły oddźwięk ulicy rzymskiej, na murach znów pojawiły się ogromne napisy „Viva Verdi", które każdy patriota włoski czytał „Viva Vittorio Emanuele re d'Italia!", czcząc w ten sposób „ojca rewolucji włoskiej", znakomitego kompozytora a równocześnie dając hasło do jednoczenia się w ruchu patriotycznym dla połączenia Italii pod berłem króla Viktora Emanuela II!

„Bal maskowy" szybko zdobył sceny operowe na całym świecie, grany w wersji „bostońskiej" libretta, później jednak zaczęto nawiązywać do oryginału okaleczonego przez cenzurę. Zrazu nieśmiało — w Neapolu gubernatora Bostonu i jego dwór odziewając w stroje szwedzkie z końca XVIII wieku, potem w Paryżu — nie wiedzieć dlaczego — akcję umieszczano we Włoszech, zamieniając Gustawa w hiszpańskiego granda i wreszcie w operze sztokholmskiej wrócono do wersji historycznej, traktując wielki dramat operowy Verdiego nieomal jako swoją operę historyczną. Od tego czasu wiele teatrów przywraca „Balowi maskowemu" jego oryginalny, historyczny kształt. Tak też i Państwowa Opera we Wrocławiu ofiarowuje swoim słuchaczom i widzom wspaniałe dzieło Giuseppe Verdiego w oryginalnym, pierwotnym, historycznym prawdziwym kształcie dramatu.

Wojciech Dzieduszycki

W ogrodzie posiadłości Verdiego w Sant'Agata
stoją od lewej: Teresa Stolz (śpiewaczka czeskiego pochodzenia, pierwsza Aida, po śmierci Giuseppiny — towarzyszka Verdiego), adwokat, doradca prawny Verdiego Campanari, Giulio Ricordi, Metlicowitz; siedzą od lewej: kuzynka i adoptowana córka Verdiego — Maria Carrara-Verdi, Giuseppina Sterepponi — znakomita śpiewaczka, wieloletnia towarzyszka życia Verdiego, żona kompozytora od 29 sierpnia 1859 roku, Verdi, Giuditta Ricordi.

BAL MASKOWY

„Żar namiętności i szczerość uczucia, wysoki poziom artystyczny czynią z „Balu maskowego" — pisze Gatei**) — najbardziej dojrzały wzór melodramatu Verdiowskiego po „Rigoletcie" i „Trubadurze". „Bal maskowy" zespala koloryt romantyczny i tchnienie „werystyczne" „Rigoletea" i „Trubadura" z akcentem dramatycznym, spontanicznością, lekkością, które Verdi przejął z teatru francuskiego (...)

Wartkość, płynność dyskursu muzycznego charakteryzują tę operę od początku do końca. W porównaniu z poprzednimi język muzyczny jest tu bogatszy i bardziej urozmaicony. Opera oddycha szerokim tchnieniem melodii, każde słowo staje się śpiewem każda fraza jest zarysem śpiewnej linii, która biegnie bez rwania się od początku do końca".

Ów „francuski akcent" to lekkość ale i swoista elegancja muzyki „Balu maskowego", elegancja przejawiająca się nie tylko w dworskiej atmosferze otoczenia gubernatora*), uosobionej najpełniej w nieco trzpiotowatej postaci pazia Oskara, dla którego wzorem był niewątpliwie paź Cherubin z Mozartowskiego „Wesela Figara". Lekkość, bynajmniej nie powierzchowną, odczuwa się zresztą w całej partyturze „Balu maskowego". W muzyce zachowana jest idealna równowaga wzniosłości i lekkości, powagi i żartu, świateł i cieni. Role czołowe przypadają tenorowi i sopranowi, a to wcale nie jest u Verdiego regułą. Wręcz przeciwnie: znacznie częściej kierownicza rola w rozwoju akcji dramatycznej powierzana była partii barytonowej, basowej czy — jeśli chodzi o głosy żeńskie — altowej. I tutaj zresztą zawiedziony przyjaciel, Renato*) (główna oś akcji), jest czymś nowym, jest barytonem, a przepowiednie wróżki Ulryki*) (kontralt) popychają akcję do dramatycznego rozwiązania. Ulryka to w miniaturze Azucena z „Trubadura", podobnie jak gubernator Ricardo*) jest uszlachetnionym odpowiednikiem Księcia z „Rigoletta".

Muzyka „Balu maskowego" może być wzorem niemal zupełnej jednolitości stylu. Mimo swego niewątpliwie kameralnego charakteru, obfituje w sceny zespołowe. Partia orkiestrowa jest bardziej niż kiedykolwiek u Verdiego potraktowana samodzielnie, barwnie i niezwykle starannie, ale nigdy nie staje się krzykliwa, ani przez chwilę nie dominuje nad stroną wokalną.

Doprawdy o muzyce tej opery mówić można tylko pozytywnie, bo i pomysłowość melodyczna zdumiewająca świeżością, prostotą, i przejrzystością formy idą w parze ze znakomitym wypracowaniem szczegółów, a przy tym wszystko jest lekkie, dowcipne, eleganckie. Na wspomniane już elementy francuskości wpłynęły zapewne lata spędzone w Paryżu. Gdy pisał dla Paryża — dostrajał się, wbrew własnym chęciom, do wymogów „wielkiej opery". A tutaj, pisząc bardziej od innych kameralny melodramat, nie przestając ani przez chwilę być sobą, stworzył coś „godnego Paryża" w głębszym sensie. Mimo sytuacji bardzo dramatycznych dominuje tu liryka, ale nie jest to „nieporadność dramatyczna" liryków, pieśniarzy, debiutantów w dziedzinie opery. Jest tu też — można by powiedzieć — spojrzenie na bohaterów „przymróżonym okiem". Nie chodzi już o sam humor. Paź Oskar to uroczy trzpiot również w muzyce. „Groźni" przywódcy spiskowców, Samuel i Tom*) to prawie że groteskowi i chwilami nawet po prostu śmieszni „brzydcy" chłopcy. A i sam bohater, szlachetny gubernator Riccardo*), to również i pod względem muzycznym „arbiter elegantiarum". Przy całej lekkości jego partii dźwięczy w niej — gdy trzeba — nuta najbardziej autentycznego uniesienia (...) Do trzpiotowatego pazia Oskara (sopran w męskim stroju — to już nastraja raczej na groteskę) pasuje doskonale półtaneczna, zamknięta forma, którą odnajdujemy w canzonie z ostatniego aktu, gdy Oskar przekornie wzbrania się zdradzić spiskowcom, w jakim przebraniu zjawi się na balu maskowym gubernator*). (...) Z pewnością jest w „Balu maskowym" wiele spojrzeń w przeszłość, wywołujących atmosferę godną melancholijnych nieszczęśliwych kochanków z oper Donizettiego. Czujemy się jakby cofnięci w czasie, gdy w głównej arii Renata*) rozpaczającego

nad utraconym zaufaniem do żony, flety i harfa przynoszą ritornellę (...) W samej jednak arii dźwięczy już przekonywująco prawda dramatyczna. Wszędzie tam, gdzie wyraz dramatyczny tego wymaga, cantabile zamienia się w declamato. Przykładem może być nastrojowa aria Amelii, szukającej nocą w miejscu straceń — bo tak zaleciła wróżka Ulryka*) — ziela odczynającego urok zakazanej miłości. W drugiej zwrotce — mamy tu budowę zwrotkową — w której Amelię dręczą przewidzenia, śpiew jej przechodzi w declamato, a orkiestra maluje tło nastrojowo-ilustracyjne (...)

Podziwiamy mistrzowski kwartet z „Rigoletta". Ale tutaj, w „Balu maskowym", niemal na każdym kroku, gdy tylko sytuacja dramatyczna się ustala, pojawia się tercet, kwartet lub kwintet, w których — i to z jakim mistrzostwem! — dawany jest wyraz przeciwstawnych uczuć bohaterów. Nie wiadomo co bardziej podziwiać: czy tercet w scenie przepowiedni Ulryki*), czy sławny kwintet po złowróżebnej przepowiedni (E scherzo od é follia), czy tercet po niespodziewanym nadejściu Renata*), czy też kwartet (Ve'se di notte), w którym szyderstwa spiskowców wiążą się z rozpaczą Amelii i oburzeniem rzekomo zdradzonego Renata*), czy wreszcie kwintet z ostatniego aktu, gdy paź Oskar przybywa z zaproszeniem na bal u gubernatora*).

Oto wreszcie wymarzone libretto, obfitujące w sytuacje dramatyczne, prawdziwy teatr, któremu kompozytor mógł dać stosowną muzykę! A przy tym wszędzie i niezmiennie czuje się lekką rękę, która ze swobodą i pewnością splata kontrastujące partie, umiejąc zawsze wydobyć na plan pierwszy to, co w danej chwili jest najważniejsze.

W partii orkiestrowej nie spotykana dotąd w tym stopniu u Verdiego dbałość o maksimum wyrazu. Ileż tu pomysłów, jaka staranność w wypracowaniu każdego szczegółu, troska o nieprzerysowanie go, o zachowanie właściwych proporcji w stosunku do partii wokalnych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wprowadzając szereg powracających motywów, kompozytor jakby bawi się i do uczestnictwa w zabawie tej „na wysokim szczeblu artystycznym" zaprasza też słuchaczy. (Niemiecki komentator, H. Gerigk, pod-

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti

MUSICA

DI GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

AL TEATRO APOLLO IN ROMA

al Carnevale 1859

ROMA

TIPOGRAFIA TIBERINA

1859

Plakat premiery „Balu Maskowego"
(nazwisko librecisty Antonio Somma nie podane na afiszu)

kreśla że technika ta nie ma nic wspólnego z techniką Wagnerowskich „leitmotywów"). Już w orkiestrowym wstępie do opery pojawiają się te motywy. A więc motyw Riccarda*), wyzyskany zresztą następnie w I i II akcie, pełen powagi i szlachetności motyw stronników gubernatora*) oraz szyderczy, staccatowy motym spiskowców. Czy może myślicie — zdaje się pytać kompozytor — że sprawi mi trudność przedstawienia wam tego motywu w formie zgrabnego fugata? Na pewno nie: nie takich rzeczy żądał w swoim czasie maestro Lavigna***)... A może — pyta dalej — macie wątpliwości, czy potrafię dwa motywy połą-

czyć w efektownym stretto? (...) Oczywiście te kontrapunktyczne fluktuacje podkreślają tylko barokową groteskowość spiskowców. (...) W pierwszym tercecie niepokój Amelii wyrażony jest doskonale charakterystycznym motywem (...). Bodajże to już wszystkie z powracających motywów. Indywidualność partii orkiestry występuje poza tym na każdym kroku. W końcowej scenie baletu Verdi powraca do swej ulubionej techniki, zastosowanej już wcześniej w „Makbecie", „Luizie Miller", „Rigoletcie" i „Traviacie": na tle tanecznej (tutaj jest to polka-mazurka) muzyki przebiegają dramatyczne recytatywy.

Egzotyka i — zresztą też nieco groteskowa — niesamowitość wróżki Ulryki*) zostały uwydatnione niezwykle starannie i bardzo trafnie. Punktem wyjścia jest niezawodny akord septymowy zmniejszony (...).

„Nie uczęszczajcie zbyt wiele na przedstawienia współczesnych oper i nie wyolbrzymiajcie piękna harmonii, instrumentacji, akordu, zmniejszonej septymy, niebezpiecznej rafy i zarazem ratunku dla wszystkich, którzy nie umiemy skomponować czterech taktów bez połowy tuzina tych zmiejszonych septym."****)

Otóż w orkiestrowym występie do sceny w pieczarze wróżki Ulryki*), liczącym dwadzieścia osiem taktów, akord zmnieszonej septymy pojawia się ... siedemnaście razy, a więc o wiele częściej niż w cytowanym fragmencie listu. A jednak cały ten wstęp jest bardzo interesujący. To już muzyka typowo romantycznej opery. Zresztą i na scenie mamy romantyczny obrazek: pieczara, kociołek na trójnogu, buchające płomienie... wszystko to w połączeniu z muzyką daje reżyserowi wdzięczne pole do popisu.

Równie wymowny jest wstęp do II aktu, rozpoczynającego się sceną na miejscu straceń. (...) Czyż można było muzycznie wyrazić szyderstwo przywódców spisku, Samuela i Toma*), natrząsających się z Renata*), który w zawoalowanej damie na schadce z gubernatorem*) rozpoznał własną żonę (...)?

W partyturze „Balu maskowego" ważniejszą niż dotychczas u Verdiego rolę odgrywa barwa brzmienia: wystąpieniom pazia Oskara towarzyszy flet piccolo, Amelii — rożek angielski i wiolonczela, spiskowcom — niskie rejestry smyczków. Jednego tylko nieodnajdziemy w tej partyturze: nie ma w niej ani śladu doktrynerstwa, akademizmu, maniery. Raz jeszcze wspomnieć wypada o „lekkiej ręce", z jaką kompozytor w tej operze rzucał na papier prawdziwe skarby swych pomysłów. Raz też jeszcze wypada zauważyć, że „Bal maskowy" po z górą stu latach ma pełne prawo zachowania czołowej pozycji wśród wystawianych oper Verdiego...

Henryk Swolkień

(fragmenty z książki „Verdi", PWM, 1963/1979)

*) Imiona i nazwiska bohaterów podane są tu zgodnie z wersją libretta rzymskiej prapremiery z 1859 r. a zatem Gubernator Bostonu — Riccardo to w naszym przedstawieniu Król Gustaw III Szwedzki, Renato to Hrabia Anckarström, Ulryka to cyganka Adjerdson, spiskowcy Samuel i Tom to hrabia Ribbling i hrabia Horn.

**) C. Gatti „Verdi", Mediolan 1953.

***) Vincenzo Lavigna, mistrz kontrapunktu, nauczyciel muzyki Verdiego w Mediolanie w 1832 r.

****) Z listu Verdiego do F. Florima, historyka, archiwisty i kompozytora (5.I.1071)

BAL MASKOWY

(„Un ballo in masquera")
opera w trzech aktach
Muzyka Giuseppe Verdiego.

Prapremiera w Rzymie 17 lutego 1859; premiera polska w wersji oryginalnej w Warszawie w 1865 roku.

W pałacu królewskim w Sztokholmie dworzanie i oficerowie oczekują pojawienia się króla Gustawa III. Większość zebranych to zwolennicy króla — „Sprawiedliwe jest Twoje władanie, za to kocha i ceni Cię lud" — wołają witając króla. Jest jednak grupa śmiertelnych wrogów króla, spiskowców, którzy pragną się zemścić na Gustawie III za wydane przez sąd królewski wyroki: „Nic od śmierci Cię już nie wybawi. Z ręki Twej nie jeden druh padł! Nie książę lecz kat!"

Zjawia się Gustaw III, który wita serdecznie zgromadzonych: „Druhowie moi! Żołnierze! Serdecznie witam wszystkich was. Wypełnię każdą prożbę. Władca powinien dbać o dobro ludzi podległych jego władzy. Szczęście ludu jest moim głównym celem!"

Paź Oskar przedkłada królowi listę gości zaproszonych na bal maskowy, jaki ma się odbyć nazajutrz. Zebrani z łatwością spostrzegają, że Gustaw przy czytaniu imienia Amelii, pięknej żony swego sekretarza i najbliższego przyjaciela Joahima Jakuba Anckarströma, dziwnie się miesza: „Amelia wśród gości mych będzie też. Jestem szczęśliwy gdy me oczy mogą ją oglądać. Błyśnie jak meteor i znów pogrążę się w mrok bez niej!"...

Anckarström tłumaczy sobie zmieszanie króla i smutek, goryczą ogarniającą władcę, którego podwładni knują spiski „w pałacu tego murach śmierć czai się ponura. Wrogowie układają plan zamachu... Powiedzieć mam nazwiska?..." „Nie trzeba — odpowiada król — Odczuwam do nich wstręt." „Planują Twoją śmierć!". „Narodu miłość moją tarczą. Opatrzność mnie obroni!". „W twoim ręku spoczywają losy całego kraju!" Zjawia się sędzia, który oznajmia królowi, że skazuje na wygnanie cygankę Adjerdson, która mami ludzi, przepowiadając im przyszłość. Gustaw jest rozbawiony opowieścią o nieczystych siłach służących cygance i zachęca wszystkich zebranych, aby w przebraniu zjawili w grocie cyganki, dla rozeznania prawdziwości jej przepowiedni. Król wdzieje na siebie strój rybaka...

*

W pieczarze Adjerdson grupka dziewcząt ze strachem przygląda się wpadającej w trans wróżce... Służący Amelii wchodzi przez tajne wejście: „Posyła mnie pani, co czeka przed bramą. O radę Cię prosi, lecz chce być z Tobą sama!". Cyganka pod pretekstem „narady z diabłem" wyprasza z pieczary wszystkich i przyjmuje Amelię, której opowieść podsłuchuje ukryty Gustaw. Amelia wyjawia przed Adjerdson swoją nieszczęśliwą i występną miłość do króla. Błaga o lekarstwo, które wyrwałoby z jej serca to grzeszne uczucie. Cyganka każe Amelii zerwać własną ręką ziele rosnące na miejscu straceń, pod szubienicą — „gdzie pole krwią zbroczone...". Gustaw słysząc tę przerażającą radę, postanawia nie odstępować Amelii w tej strasznej chwili... Teraz on sam prosi cygankę o wróżbę. Wróżba jest tragiczna: Gustaw zginie z ręki przyjaciela... „Kto mi zada cios" — pyta cyganki. „Ten który dziś pierwszy twą uściśnie dłoń!"... W tej chwili wbiega do pieczary wróżki spóźniony hrabia Anckarström, niespokojny o bezpieczeństwo króla. Gustaw odruchowo podaje mu rękę! Widząc to zebrani dworzanie, którzy słyszeli wróżbę Adjerdson cofają się zdjęci przerażeniem, tylko król śmieje się; „Nie wierzę w przepowiednie!"

„Tutaj to straszne jest miejsce, gdzie przestępca winę swą przypłaca śmiercią..." mówi do siebie Amelia, błądząc w nocy po miejscu straceń w poszukiwaniu czarodziejskiego ziela... Przejęta trwogą, z głębokim uczuciem wdzięczności, ulgi i miłości wita pojawienie się Gustawa, który czuwał nad nią w ukryciu. Kochankowie nie mogą już ukryć swej miłości... Nagle zjawia się hrabia Anckarström, który odkrył spiskowców, przygotowujących zamach na króla i teraz przybiegł tu aby ostrzec przyjaciela. Nie poznaje zasłoniętej szalem Amelii i zobowiązuje się pod przysięgą odprowadzić do Sztokholmu nieznajomą niewiastę nie odkrywając jej zasłony i nie pytając o nazwisko. „Przysięgnij, że ją potajemnie do miasta odprowadzisz stąd — nie rzekniesz ni słowa, nie spojrzysz w jej twarz!"... Samotny król ma jeszcze szansę przedostać się do pałacu...

Gustaw uchodzi, lecz nadbiegają spiskowcy podejrzewając, że to król ukrył się w kobiecym przebraniu i zmuszają Amelię do zdięcia zasłony. Zdumiony Anckarström poznaje w tajemniczej nieznajomej swoją żonę i będąc przekonany, że zdradziła go z Gustawem, postanawia zemścić się na niegodnym przyjaźni królu i nie waha się połączyć ze spiskowcami na zgubę Gustawa... Wiarołomna żona musi zginąć!

* * *

Hrabia Anckarström nie wierzy zaklęciom swej żony i postanawia zadać jej własnoręcznie śmierć. „Gdy śmierć mi przeznaczona — woła Amelia — ostatni raz chcę synka ucałować!" ...Anckarström postanawia darować jej życie, ale zginie wiarołomny przyjaciel: „Właśnie Ty! właśnie Ty mi ukradłeś moją miłość, zniszczyłeś me szczęście...! — woła przysięgając zemstę. Spiskowcy postanawiają losować, kto ma wykonać na Gustawie wyrok śmierci. Losy musi ciągnąć Amelia i ona sama wyciąga los, który skazuje jej męża na królobójcę, mordercę jej ukochanego człowieka...

* * *

Bal maskowy. Spiskowcy szukają swej ofiary, nie mogąc poznać króla wśród zamaskowanych i przebranych w fantastyczne kostiumy gości balowych. Król ufny w swoją szczęśliwą gwiazdę, wierząc w sprawiedliwość losu, lekceważy niebezpieczeństwo, mimo iż paź Oskar w piosence ostrzega, że jedynie nieznana maska i strój ratują króla przed sztyletem. Gustaw nie może jednak zrezygnować z pożegnania z Amelią — postanowił bowiem wysłać hrabiego Anckarströma na placówkę dyplomatyczną do dalekiego kraju... Spiskowcy poznają króla w momencie, gdy zbliżył się do Amelii, wtedy Anckarström zadaje Gustawowi śmiertelny cios!... Król przebacza mordercy a królobójca po niewczasie poznaje swój tragiczny błąd!...

Lidia i Jerzy Skarżyńscy — projekty kostiumów

ŹRÓDŁA I MATERIAŁY

Gatei C.: Verdi, Mediolan 1953
Petzolt R.: Giuseppe Verdi, Lipsk 1956
H. Swolkień.: Verdi, PWM, Kraków 1963
G. Verdi: Autobiografia dalle Lettere, A. Mondadori, Verona 1941
F. Korfel: Giuseppe Verdi — Briefe, Paul Zsolnay Verlag, Berlin 1926
V. Snodan: Orfeusz osiemdziesięcioletni, Czytelnik, Warszawa 1963
S. Hughes: Great Opera Houses, Weidenfeld and Nicolson, London 1956
H. Seeger: Opern Lexikon, Henschelverlag, Berlin 1978
K. Stromenger: Iskier przewodnik operowy, Warszawa
J. Kański: Przewodnik operowy, PWM, Kraków 1964 1964
P. Czerny: Operbuch, Henschelverlag, Berlin
F. Herzfeld: Schallplattenführer für Opernfreunde, Ullstein Bücher, Frankfurt am M. 1962
H. Steger — K. Howe: Opernführer von Monteverdi bis Hindemith, Fischer — Bücherei 1954
R. Riccordi: Enciclopedia della musica, Milano 1972
Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, Warszawa 1968
Brockhaus Handbuch des Wissens, Leipzig 1923
M. Cross: Staries of the great operas, New York 1955
Historia Powszechna, Książka i Wiedza, Warszawa 1968
100 Oper, Izdatelstwo „Muzyka" Leningrad 1968
Ingvar Anderssohn: Dzieje Szwecji, WPN, Warszawa 1967
A. Kersten: Historia Szwecji, Ossolineum, Wrocław 1973

Redakcja programu
WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

Opracowanie graficzne
JERZY WAYGART

Zdjęcia i reprodukcje
MARIA BEHRENDT

Okładka wg fotografii barwnej Stefana Arczyńskiego
STANISŁAW BRZEZICKI

Druk okładki barwnej
PRASOWE ZAKŁADY GRAFICZNE
RSW PRASA—KSIĄŻKA—RUCH
WROCŁAW

Wydawca
PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

WZGraf. Trzebnica zam. 189-81 3000 S-17

Cena 20,— zł

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU