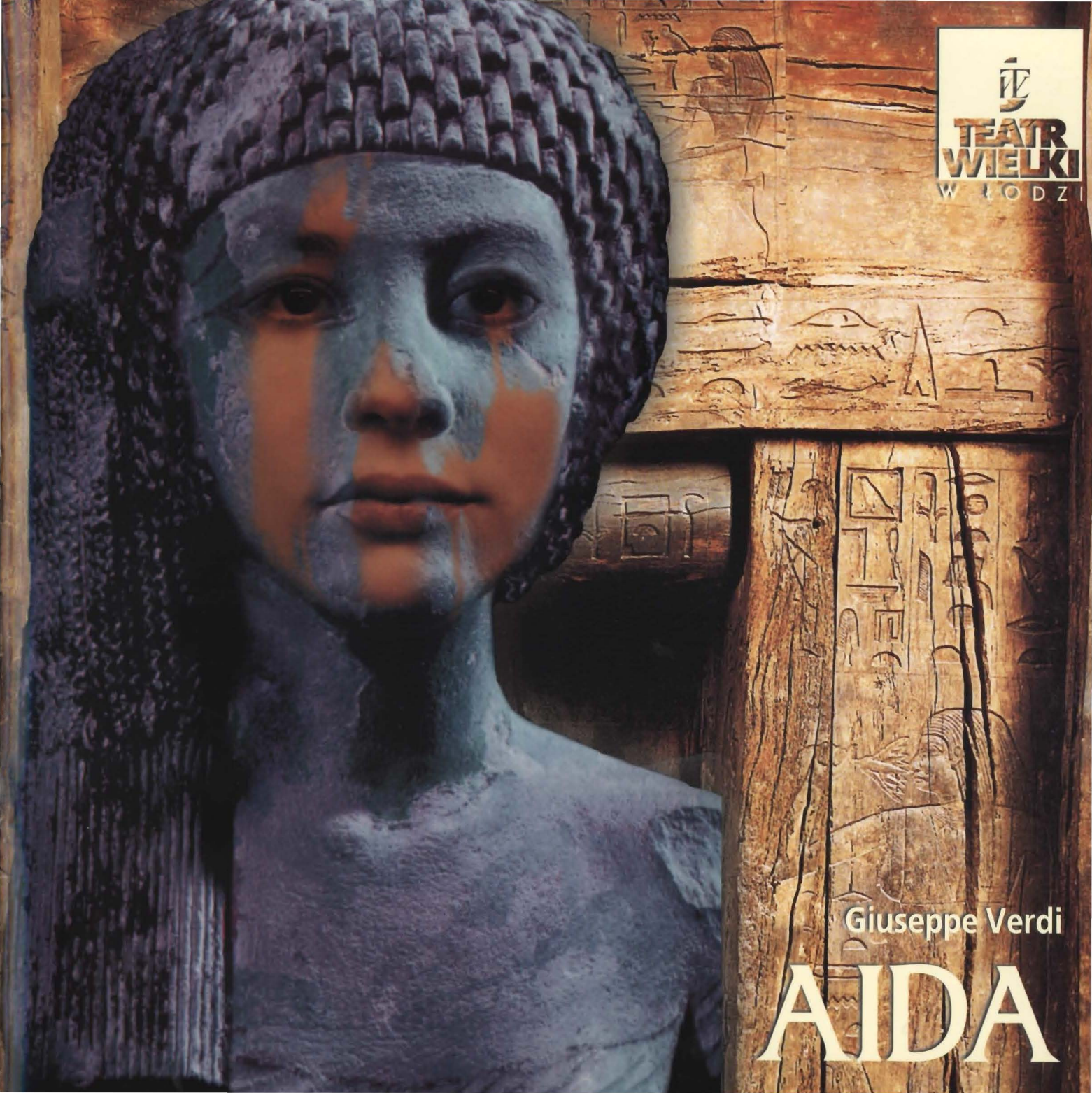

TEATR WIELKI
W ŁODZI
Giuseppe Verdi
AIDA

dyrektor naczelny
WOJCIECH SKUPIEŃSKI

dyrektor artystyczny
KAZIMIERZ KOWALSKI

TEATR WIELKI W ŁODZI

Giuseppe Verdi

AIDA

opera w czterech aktach

libretto - Antonio Ghislanzoni

prapremiera - 24 grudnia 1871 roku, Kair

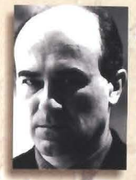
premiera - 18 lutego 2006 roku,
Teatr Wielki w Łodzi

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim.

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent - szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.
W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.
W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnnie spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu. Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi. Dla tej sceny przygotował blisko 40 premier, w tym prapremiery polskie: *Echnaton* Philipa Glassa, *Dialogi karmelitanek* Francisa Poulenca, *Adriana Lecouvreur* Francesca Cilei, *Kandyd* Leonarda Bernsteina.
W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie i ponownie do 2005 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi. Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.



inscenizacja i reżyseria **MAREK WEISS-GRZESIŃSKI**

Reżyser teatralny i operowy. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1974) i reżyserię w warszawskiej PWST (1980). Debiutował realizacją dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda* w Teatrze Narodowym. Jako dyrektor Teatru Muzycznego w Słupsku (1978-81) z grupą młodych aktorów zrealizował kilka inscenizacji dramatów Szekspira. Stypendium British Institute w Warszawie umożliwiło mu podjęcie studiów szekspirowskich w Wielkiej Brytanii; ich efektem była głośna realizacja *Hamleta*. W 1981 roku zrealizował w Państwowej Operze we Wrocławiu prapremierę opery Zbigniewa Rudzińskiego *Manekiny*, która prezentowana była przez wrocławski zespół na Festiwalu w Rennes oraz na Festiwalu Narodów w Sofii, a następnie przez zespół warszawski w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Tel Avivie, Monachium, Brukseli i wielu innych miastach Europy.
W latach 1982-88 i 1992-95 był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował wtedy na tej scenie kilkanaście oper; były wśród nich: *Borys Godunow* Musorgskiego, *Fidelio* Beethovena, *Wozzeck* Berga, *Łucja z Lammermoor* Donizettiego, *Straszny dwór* Moniuszki, *Turandot* Pucciniego, *Manekiny* Rudzińskiego, *Aida*, *Makbet*, *Traviata* i *Nabucco* Verdiego, *Mistrz i Małgorzata* Kunada, *Bramy raju* Joanny Bruzdowicz, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Salome* Richarda Straussa, *Raj utracony* Pendereckiego i *Faust* Gounoda. Wiele z tych spektakli prezentowanych było w Niemczech, Francji, Austrii, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Chinach, Japonii, Izraelu i Rosji.
Od 1989 roku, przez dwa sezony, pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Północnego w Warszawie. W 1991 roku powrócił do opery i zrealizował dwie głośne inscenizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Diabły z Loudun* Pendereckiego i *Don Giovanni* Mozarta. Tę ostatnią przygotował również w 1998 roku w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w Warszawie. Zapraszany jest jako reżyser przez teatry zagraniczne; zrealizował *Trubadura* Verdiego w Sofii, *Wielkość i upadek miasta Mahagonny* Brechta i Weilla w Tel Avivie, *Nabucco* Verdiego w Istambule, *Króla Rogera* Szymanowskiego w USA,

Traviatę Verdiego i *Łucję z Lammermoor* Donizettiego w Korei Południowej, *Aidę* w Belgii i Holandii oraz *Eugeniusza Oniegina* w Finlandii. Wielokrotnie realizował spektakle na festiwalach w Atenach, Jerozolimie, Xanten, Carcassonne i Pafos.
W latach 1995-2001 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Z zespołem tego teatru przygotował opery: *Nabucco*, *Traviata*, *Trubadur*, światową prapremierę *Elektry* Theodorakisa (Luksemburg, 1995), *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Wesele Figara*, *Czarodziejski flet*, *Cyrulik sewilski*, *Salome*, *Diabły z Loudun*, *Carmen*, *Borys Godunow*.
Polska prapremiera opery Marcela Landowskiego *Galina* zrealizowana w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1999) zyskała tak wielkie uznanie, że spektakl zaproszono, jako jedyną prezentację polskiego teatru operowego, na Światową Wystawę EXPO 2000 w Hanowerze. W maju 2001 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu przygotował nowatorską realizację *Aidy*, która zakończyła sześcioletni okres współpracy z tym teatrem. W październiku tego samego roku jego produkcja *Wolnego strzelca* Webera zainaugurowała działalność odrestaurowanego gmachu Opery Dolnośląskiej. Z jej zespołem zrealizował także wielkie widowiska w Hali Ludowej, takie jak: *Nabucco*, *Skrzypek na dachu* i *Aida* oraz operę Zbigniewa Rudzińskiego *Antygona*.
5 września 2004 roku został mianowany zastępcą dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego-Opery Narodowej. Po odwołaniu dyrektora Jacka Kaspszyka, zrezygnował z funkcji 30 września 2005 roku.

dekoracje i światła **PAWEŁ DOBRZYCKI**
(pierwsza realizacja w Teatrze Wielkim w Łodzi)

Dyplom otrzymał w 1980 roku na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, a w 1981 roku - dyplom z wyróżnieniem w Studium Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (promotorzy: prof. prof. Lidia i Jerzy Skarżyńscy). W swoim artystycznym dorobku ma ponad 170. zrealizowanych scenografii w teatrach w kraju i za granicą (w swoich realizacjach jest także reżyserem i realizatorem światła). Współpracował z wybitnymi reżyserami: Zygmuntem Huebnerem, Izabellą Cywińską, Heleną Kaut-Howson i Andrew Visnewsky (Wielka Brytania), Yorgosem Kimoulisem (Grecja), Michałem Ratyńskim, Markiem Weissem-Grzesińskim, Mikołajem Grabowskim, Eugeniuszem Korinem, Krzysztofem Babickim, Tadeuszem Bradeckim, Wojciechem Adamczykiem, Edwardem Wojtaszkiem, Julią Wernio i innymi.
Oprócz scenografii uprawia również rysunek i malarstwo oraz projektowanie architektoniczne dla teatrów, a także działalność pedagogiczną: w latach 1984-2001 był wykładowcą scenografii na ASP w Krakowie, w latach 1985-1992 prowadził seminarium scenograficzne na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie i cykle zajęć dla studentów scenografii w St. Martin College of Art w Londynie. Od 2001 roku jest kierownikiem Międzywydziałowej Katedry Scenografii ASP w Warszawie.
Był etatowym scenografem w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1982-89), w Teatrze Nowym w Poznaniu (1988-90), zastępcą dyrektora d/s remontu Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (1990-92), członkiem Rady Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki (1990-93). Był także projektantem wielu wystaw scenograficznych, w tym autorem projektu polskiej wystawy narodowej na Praskim Quadriennale Scenografii Światowej PQ'95. Jest autorem szeregu wystaw indywidualnych, m. in. w: Norymberdze, Moskwie, Paryżu, Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu i Lublinie oraz uczestnikiem wielu wystaw zbiorowych.

kostiumy **MARIA BALCEREK**

Jest absolwentką Państwowego Liceum Sztuk Pięknych w Kielcach (1980), a następnie Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (1985) na Wydziale Tkaniny Unikatowej w pracowni J. Pierzgalskiej i A. Mańczak oraz pracowni malarstwa - A.Szonerta.
Jako autorka projektów kostiumów debiutowała w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi w 1992 roku w sztuce Hertza *Czupurek*. Na tej scenie zrealizowała kilkanaście pozycji (w tym wiele nagrodzonych), wśród nich są m.in.: *Wesele Figara* Beaumarchaisa, *Celestyna* de Rojasa, *Klątwa* Wyspiańskiego, *Krewniaki* Bałuckiego, *Sen nocy letniej* Szekspira, *Czarownice z Salem* Millera, *Wujaszek Wania* Czechowa, *Romeo i Julia* Szekspira, *Faust* Goethego.
Swoje projekty realizuje w teatrach dramatycznych całej Polski, m. in.: Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie (*Maria Stuart* Hildesheimera), Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach (*Rybak i jego dusza* Wilde'a), Teatr Polski we Wrocławiu (*Wesele* Wyspiańskiego), Teatr Polski w Bielsku Białej (*Księga dżungli* Kiplinga), Teatr Stary w Krakowie (*Car Mikołaj* Słobodzianka), Teatr Lubuski w Zielonej Górze (*Koty* Wolańskiego), Teatr Nowy w Łodzi (*Kadisz* Gorina) oraz w teatrach lalkowych, m. in.: Arlekin w Łodzi, Guliwer w Warszawie, Teatry Lalek w Olsztynie, Będzinie i Wrocławiu.
Artystka jest także współautorką projektu Studia Filmowego Se-Ma-For w Łodzi i TVP-Poznań - *O największej kłótni* Kołakowskiego (1999), który wyróżniono 14. nagrodami na międzynarodowych festiwalach filmowych - m.in.: Millenium Film Festival of Fine Arts in Szonloku (Węgry), 5-th. International Short Film Festival in Siena (Włochy).
Imponujący jest także dorobek Artystki w dziedzinie teatru operowego i muzycznego, m. in.: *Cyganeria*, *Carmen*, *Wolny strzelec*, *Dyrektor teatru*, *Służąca panią* - Opera Dolnośląska we Wrocławiu, *Madame Butterfly*, *Zemsta Nietoperza* - Opera Krakowska, *Bal maskowy* - Opera Narodowa w Warszawie, *Opowieści Hoffmanna* - Opera Nova w Bydgoszczy, *Halka*, *Carmen* - Teatr Wielki w Poznaniu, *Człowiek z La Manchy* - Teatr Muzyczny w Łodzi, *Faust* - Opera Bałtycka w Gdańsku, *Falstaff* - Teatr Wielki w Łodzi, *Carmen* - Teatr Muzyczny w Lublinie, *101. Dalmatyńczyków* - Teatr Muzyczny w Gliwicach.

choreografia **IZADORA WEISS**
(pierwsza realizacja w Teatrze Wielkim w Łodzi)

Jest absolwentką Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie i Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Po ukończeniu szkoły pracowała w Teatrze Wielkim w Warszawie i jednocześnie studiowała na wydziale pedagogiki baletu. Jako choreograf debiutowała w 1996 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu; spektakl nosił tytuł *Sny nocy letniej* i składał się z trzech części do muzyki kompozytorów filmowych (Serra, Horner, Jenkins). Owacyjne przyjęcie spektaklu przez publiczność zbiegło się ze znakomitymi recenzjami prasowymi.
Artystka stale współpracuje z polskimi reżyserami operowymi; zrealizowała choreografię do takich spektakli, jak m. in.: *Turandot*, *Straszny dwór*, *Galina*, *Salome*, *Czarodziejski flet*, *Don Giovanni*, *Aida*, *Carmen*, *Wolny strzelec*, Nabucco, *Eugeniusz Oniegin*, *Faust*, *Halka*. Spektakle te były prezentowane na najważniejszych scenach krajowych i w USA, Francji, Niemczech, Luksemburgu, Holandii i Finlandii. Na festiwalu w Wexford w Irlandii zrealizowała choreografię do *Strasznego dworu*, *Opery za trzy groszei Syberii*.
Przełomowym spektaklem w jej dorobku stał się *I Koncert Skrzypcowy* Krzysztofa Pendereckiego zrealizowany w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Po tej realizacji Jiri Kylian zaprosił ja do Nederlands Dance Theater na staż choreograficzny. Wielokrotne pobyty w zespole jednego z największych współczesnych choreografów dały jej szansę doskonalenia warsztatu u boku takich twórców, jak: Hans van Manen, Ohad Naharin, Paul Lghtfoot, Sol Leon i Saburo Teshigawara. W ramach festiwalu Malta 2000 przygotowała spektakl *Cztery pory roku* do muzyki Vivaldiego w nagraniu Nigela Kennedy'ego, który po obejrzeniu tej choreografii zaproponował jej współpracę nad nowym projektem. Najważniejszym spektaklem w jej artystycznej działalności jest zrealizowany w Operze Bałtyckiej balet "...z nieba" do muzyki Michała Lorenca, z jej własnym librettem. Sukces tego przedstawienia otworzył przed nią drogę do spełnienia marzenia o utworzeniu własnego zespołu, z którym mogłaby realizować swoje ambitne plany choreograficzne.
Izadora Weiss jest dwukrotną stypendystką Ministerstwa Kultury i Sztuki.

kierownictwo chóru **MAREK JASZCZAK**

Absolwent łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, początkowo jako artysta chóru Filharmonii Łódzkiej, a następnie kolejno jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru. W dorobku artysty są dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m. in. *Magnificat* Bacha, *IX Symfonia* Beethovena, *Pory roku* i *Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego. Od 1990 roku Marek Jaszczak jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie z zespołem chóru przygotował znaczące pozycje z wielkiego repertuaru operowego. Od ponad 10. lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m. in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie. Drugą wielką pasją artysty jest komponowanie. Pisze głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek PINOKIO), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

współpraca muzyczna — **Kazimierz Wiencek**
asystenci reżysera — **Maria Szczucka, Waldemar Stańczuk**
asystenci scenografa — **Wanda Zalasa, Zygmunt Dziubiński**
asystentka choreografa — **Malwina Poleszak-Kopeć**
realizacja światła — **Jerzy Stachowiak**
pianistki korepetytorki — **Ewa Szpakowska, Nadieżda Pawlak**

akompaniator chóru — **Maria Czerkawska, Małgorzata Zajączkowska**
akompaniatorzy baletu — **Zbigniew Rymarczyk**
inspicjenci — **Elżbieta Bruc, Jan Skonieczny**
suflerka — **Stanisław Krawiec, Zbigniew Pawełczyk**
Beata Suder

Marek Weiss-Grzesiński

W PARYSKIM NAWIASIE ...

To jest opowieść o miłości i patriotyzmie. *O tym, że czasami trzeba pomiędzy tymi uczuciami dokonać wyboru, o tragedii, jaka z tego wyboru wynika. Klasyczna historia, tysiące razy opisywana w pięknych księgach, powielana w teatrze i w filmach. Wydawałoby się, że wszystko już zostało na ten temat powiedziane, że nie warto tego odgrzebywać, bo już o tym słyszeliśmy i wiemy, jak się zakończy. Ale przecież ta wątpliwość i zniecierpliwienie znikają, kiedy opowieść się rozpoczyna, a my wciągamy się po raz tysięczny w odwieczne problemy, których człowiek wciąż nie może rozwiązać, mimo wielkiej swej, jakoby, mądrości. Na tym polega zawsze siła sztuki, że potrafi nam wciąż zadawać te same pytania i zmuszać do swoich własnych odpowiedzi. Każdy musi sam dokonać wyboru. Każdy musi sam osądzić, co jest dobre, a co złe. Naszym obowiązkiem jest tylko opowiadać odwieczne historie tak, żeby nie zanudzić Was, zanim się nie wciągniecie w dramat naszych bohaterów.*

Młodzieniec, przed którym otwiera się wspaniała kariera polityczna połączona z najbardziej intratnym małżeństwem w tej części globu i w tym czasie, ma serce zajęte uczuciem do kobiety z najniższej warstwy społecznej. Związek z nią sprowadziłby go na dno, a bajeczna kariera rozwiałaby się jak dym. Już samo przyznanie się publiczne do ukochanej naraziłoby go na śmieszność i wstyd. A jednak nie może przestać o niej myśleć i nie może się jej wyrzec. Czy była jego kochanką? Sądząc z namiętności miłosnych zwierzeń, chyba tak. Jego uczucia mają konkretny, fizyczny kształt. Ona kocha go równie mocno i równie beznadziejnie. Jest dla niej nie tylko nieosiągalny z racji swojej pozycji społecznej, ale przede wszystkim jest wrogiem jej ojczyzny, a z czasem mordercą jej bliskich. Obowiązek wobec krwi jej rodziców nakazuje go zabić, a nie oddawać mu się w miłości.

AIDA, Teatr Wielki w Łodzi, 1970 r.
fot. J. Neugebauer

Ale ten obowiązek jest ponad siły zakochanej kobiety. Wybiera więc własną śmierć u boku mężczyzny, który poświęcił dla niej swój kraj i swoje pełne sukcesów życie. Tak oto wyglądają ramy naszej opowieści o Aidzie.

Ta jedna z najpopularniejszych oper w światowym repertuarze była interpretowana na różne sposoby. Była i taka inscenizacja, gdzie Aida była palestyńską bojowniczką Arafata. Widziałem spektakl, w którym Aida była córką czeczeńskiego przywódcy, a Faraon rosyjskim generałem. To według mnie niepotrzebne uwspółcześniania akcji, ale jeśli uda się z tego zbudować fascynujący teatr, wszystkie takie zabiegi są wtedy usprawiedliwione. Niektóre arcydzieła mają wyjątkową nośność ponadczasową i można je rozgrywać w każdej epoce, byleby zachować wszystkie wewnętrzne napięcia i skomplikowaną strukturę dramaturgiczną. Takie są sztuki Szekspira, taki jest teatr antyczny, takie są niektóre opery. Taka jest „Aida". W jednej z moich ośmiu inscenizacji tego dzieła spróbowałem sobie nawet wyobrazić, jak wyglądałoby to w konwencji gier komputerowych. Do dzisiaj w jednym z szanowanych teatrów ta realizacja cieszy się dużym powodzeniem. Ostatnio wstydzę się takich zabiegów, służących przede wszystkim wypinaniu reżyserskiej piersi przed osobę kompozytora. Uważam, że nie ma potrzeby narzucania doskonale napisanemu materiałowi jakiejś obcej mu dramaturgii.

A jednak nie da się pokazać widzowi współczesnemu „Aidy" tak, jak została ona napisana przez Verdiego na otwarcie Kanału. Egiptologia, antropologia, osiągnięcia sztuk wizualnych tak bardzo odbiegły od tego, co sobie wielki i zacny kompozytor wyobrażał przy realizacji owego intratnego zamówienia, że warto pokusić się o stworzenie jakiejś specyficznej konwencji, w jakiej byłoby możliwe wykonanie tego muzycznego arcydzieła. Każda próba może się okazać cenna i pomocna w przekazaniu tej przeważającej części widowni, jaką tworzą ludzie nienawykli do wsłuchiwania się

w rozkoszne szczegóły operowych kolubryn, jak „Aida", piękna zawartego w jej nutach i poezji patetycznej historii, jaką opowiada. Jak więc pogodzić ze sobą przekonanie, że trzeba poszukiwać specjalnego klucza do opowiedzenia tej historii z pogardą dla reżyserskich sztuczek żonglowania historycznym czasem i konwencjami? A może spróbować wyobrazić sobie „Aidę" i jej czasy przez pryzmat paryskiego tygla, w jakim Verdi próbował znaleźć dla siebie i swojej genialnej muzyki godne miejsce?

Paryż był w sposób szczególny zafascynowany Egiptem i jego historią. To była tradycja napoleońska z jednej strony, a z drugiej pewne pokrewieństwo form pomiędzy cesarską Francją, a krajem faraonów. Fala za falą docierały nad Sekwanę odkrycia archeologów, a za nimi moda na Orient, tajemnice prahistorii i seksualne osobliwości, którymi według zakłamanej śmietanki towarzyskiej Wschód był przesycony. Reliktem tych fascynacji jest na poły komiczny upiór Luwru o imieniu Belfegor. Ale w ich wyniku nauka przeżyła jeden z największych swoich sukcesów, czyli odczytanie hieroglifów. Kicz miesza się w tej sprawie z prawdziwą wzniosłością. Gdyby więc udało się pokazać, jak z komercyjnej, hołdującej tanim gustom i modzie, zabawy w Egipt wyrasta Verdiemu wielkie, przejmujące dzieło o najwyższych wartościach w życiu człowieka, byłaby to gra warta świeczki. Może też byłby to jakiś drobny wkład w budowanie nowoczesnego teatru operowego, który przecież nie musi być skazany na umieszczanie każdej akcji w klimatach nocnych klubów i śmietników cywilizacji.

AIDA, Teatr Wielki w Łodzi, 2006 r., próby z reżyserem.

Jestem przywiązany do sensu utworu i do sensu poszczególnych jego elementów. Nie mogę znieść chaosu i bałaganu. Przez to już moje myślenie o teatrze odbierane jest jako konserwatywne w świecie, gdzie chaos i bezkarność jakiegokolwiek wyboru jest prawem nadrzędnym. Skoro jesteśmy wszyscy równi, to równorzędny jest głos mądry i głos głupi, równouprawniony jest akt destrukcji i akt budowania, jednakowo bezgrzeszne są takie cechy jak honor i podłość. Jeśli konserwatyzmem jest niezgoda na takie równouprawnienie, to wolę być skrajnie konserwatywny i nienowoczesny. Teatr, w którym związek pomiędzy sensem i formą, pomiędzy muzyką i obrazem zostały zerwane jest teatrem kuglarzy i oszustów. Być może taka nowoczesność jest nie tylko łatwiejsza dla twórców, ale i atrakcyjniejsza dla publiczności, bo zezwala na bezmyślność i bierność, ale biada tym, którzy tego opium nadużywają. Jak wszyscy czarownicy i szamani będą w końcu wyśmiani i zlekceważeni. Widz chce być traktowany poważnie i chce rozumieć, co do niego mówimy. Dlatego dbanie o sens, prawdę ludzką i harmonię z muzyką zawsze pozostanie podstawowym obowiązkiem reżysera.

Będzie to więc opowieść o miłości i patriotyzmie. Tak jak Verdi ją wymyślił. Mam nadzieję, że nasz ironiczny paryski nawias, jakim opatrujemy tę historię, nie przeszkodzi wniknąć w nią poważnie i współczująco wobec głównych bohaterów. Ich tragiczne losy nie są przecież mniej tragiczne z racji wpisania ich w historyczny kostium, ani też nie byłyby bardziej wiarygodne, gdybyśmy opowiedzieli je przy pomocy współczesnego kostiumu.

Naszym nadrzędnym zadaniem w tej realizacji było związanie każdej akcji, napięcia, sensu działania z muzyką. Ideałem spektaklu operowego jest dla mnie synteza myślenia baletowego i wokalnego. Uważam, że każdy ruch, zmiana świateł, ekspresja i charakter postaci muszą wynikać z partytury. Niby każdy tak mówi, ale praca nad tym, by tak się stało jest żmudna i niewdzięczna, więc często realizatorzy rezygnują z tych planów w połowie drogi. Mam nadzieję, że tym razem tak się nie stanie. Wierzę, że rozkosz łączenia w odbiorze publiczności tego, co się widzi, z tym, co się słyszy jest celem, któremu warto poświęcić czas i wysiłek. Nigdy nie dość przypominania sobie o tym, że trzeba dążyć do jedności teatru i muzyki. To było marzenie wielu ludzi opery z Gluckiem, Wagnerem i Puccinim na czele. Marzył o tym także Verdi i poświęcił wiele energii na przekonanie ludzi teatru do myślenia syntetycznego. Opera jako synteza wszystkich sztuk wciąż pozostaje naszym umykającym horyzontem. Ale podążajmy w jego kierunku. Może nie sposób go dogonić, ale przecież można pięknie spędzić życie w pościgu za nim.

Alicja Węgorzewska

AIDA, Teatr Wielki w Łodzi, 2006 r., próby z reżyserem.

STARY DOBRY MISTRZ

Triumfalna prapremiera opery *Nabuchodonozor* w mediolańskiej La Scali 9 marca 1842 roku rozpoczęła długi szereg sukcesów kompozytorskich Verdiego. Przed młodym kompozytorem otworzyły się wszystkie sceny muzyczne Italii, a wkrótce i najpoważniejsze teatry operowe Europy zaczęły ubiegać się o prawo wystawiania najnowszych dzieł genialnego Włocha, ofiarowując mu królewskie nieraz honoraria za skomponowanie specjalnie zamówionych oper.

Ale *Nabuchodonozor* stanowił przełom nie tylko w karierze kompozytorskiej Verdiego: główną partię kobiecą - Abigaille - kreowała jedna z najlepszych wówczas śpiewaczek włoskich, 25-letnia Giuseppina Strepponi, dla której zresztą ta rola była przez kompozytora specjalnie napisana. Osamotniony po śmierci swej żony i obojga dzieci Verdi znajduje za parę lat w Józefinie wierną, nieodstępną towarzyszkę życia.

Następne opery utrwalają sławę kompozytora w całej Europie. Wymieńmy tu chociaż najwybitniejsze, jak: *Ernani* (według Hugo, 1844), *Makbet* (wg Szekspira, 1847), *Zbójcy* (wg Schillera, napisana dla opery w Londynie, 1847), *Korsarz* (wg Byrona, 1848), czy wreszcie *Luiza Miller* (wg Schillera, 1849). Zwraca tu uwagę fakt, że Verdi w poszukiwaniu tematów do swych oper sięgał po słynne dramaty z literatury europejskiej, polecając współpracującym z nim librecistom właściwie tylko dopasowanie do potrzeb muzycznych tekstów dramatów; może tu służyć jako dalszy przykład *Rigoletto* (wg Hugo), *Traviata* (wg Dumasa syna) czy wreszcie *Otello* i *Falstaff* - obie opery według dramatów Szekspira. W takim doborze tematów przejawia się wyraźnie charakterystyczne dla Verdiego wyczucie sceny, efektu dramatycznego, nadające jego dziełom wybitne walory teatralno-widowiskowe. Opery Verdiego to nie "sceny liryczne", to nie umuzycznione poematy, jak u niektórych innych kompozytorów operowych; zawsze odznaczają się silnie podkreśloną przez muzykę dramatycznością akcji scenicznej.

W ślad za sukcesami artystycznymi przyszło i powodzenie materialne; Verdi staje się człowiekiem majętnym. Wierny przyzwyczajeniom z dzieciństwa, pragnie ponownie osiedlić się na wsi, z dala od gwaru, dymu i intryg wielkich miast. Znana jest jego niechęć do

Giuseppe Verdi, kolorowana litografia, autor Carlo Pellegrini, 1879 r.

wszelkiej reklamy, do prasy. Dlatego też w 1848 roku kupuje posiadłość ziemską Sant'Agata w pobliżu rodzinnej wioski Le Roncole. Tam po dokonaniu niezbędnych przeróbek, po rozbudowie i unowocześnieniu domu, gospodarstwa i ogrodu, kompozytor zamierza osiedlić się na stałe. Przedtem jednak spędza kilka lat mieszkając na zmianę w Paryżu (1847 i 1849) i w Busseto - razem z Józefiną Strepponi. W połowie stulecia Verdi przeżywa pierwszy punkt kulminacyjny swej twórczości: trzy pod rząd opery - *Rigoletto, Trubadur* i *Traviata* (zrazu przyjęte niechętnie), rozszerzają sławę Verdiego na cały już świat.

Podróże artystyczne po Europie szlakiem wyznaczonym przez premiery oper zamawianych przez obce teatry prowadzą Verdiego kilka jeszcze razy do Paryża (*Nieszpory sycylijskie*, 1855), do Rzymu (triumf *Balu maskowego*, 1859), do Londynu (*Hymn narodów*, skomponowany z okazji Wystawy w 1862 roku), do dalekiego Petersburga (*Moc przeznaczenia*, 1862), do Madrytu (1863), znowu do Paryża (tu przerabia *Makbeta* w 1865, a potem *Don Carlosa* w 1867 roku). Wreszcie szczytowy sukces na miarę światową: niesłychany triumf *Aidy* w Kairze w 1871 roku!

Po napisaniu *Aidy* Verdi tworzy już niewiele, za to wszystkie dzieła ostatnich lat cechuje piętno niewątpliwego geniuszu ich twórcy. W pierwszą rocznicę śmierci wybitnego poety i rewolucjonisty włoskiego, Alessandro Manzoniego, w 1874 roku odnosi Verdi wielki sukces z okazji wykonania mszy żałobnej - *Requiem*, poświęconej pamięci Manzoniego. Potem jeszcze dwa niespodziewane już w tak podeszłym wieku, sensacyjne wprost triumfy: stary mistrz z młodzieńczą świeżością wieńczy dzieło swego życia dwiema genialnymi

W posiadłości Sant'Agata, akwarela, autor Leopoldo Metlicovitz, 1892 r.

Giuseppe Verdi, obraz olejny, autor Giuseppe Barbaglia, 1887 r.

operami. Pełen dramatycznej siły *Otello* jakże kontrastuje z najlepszą chyba operą Verdiego - *Falstaffem*, będącym jak gdyby pełnym pogody i mądrego, dojrzałego uśmiechu filozoficznym spojrzeniem na całe tak długie i bogate życie.

Kiedy 27 stycznia 1901 roku osiemdziesięciosiedmioletni Verdi umiera, ciało jego zostaje uroczyście złożone w kaplicy ufundowanego przez siebie Domu dla starych muzyków, tuż obok trumny ze szczątkami Giuseppiny Strepponi. Na pogrzebie zebrało się kilka tysięcy ludzi, aby oddać ostatni hołd nie tylko wielkiemu artyście, ale i wielkiemu człowiekowi. Nie było orkiestry, bo Verdi w testamencie zastrzegł sobie najtańszy, najskromniejszy pogrzeb, bez muzyki. Ale najbardziej wzruszającą chwilą w czasie pogrzebu była ta, kiedy nad grobem z piersi niezliczonego tłumu samorzutnie wykwitła pieśń *Va pensiero sull'ali dorate - Pofruń, myśli, na skrzydłach złocistych-* stary chór z młodzieńczej opery Verdiego *Nabuchodonozor*. Tą właśnie melodią naród włoski pożegnał swego wielkiego syna - patriotę i twórcę.

***

Z osiemdziesięciu siedmiu lat życia Verdiego na okres twórczy przypada około sześćdziesięciu: od pierwszej, nie wystawionej młodzieńczej opery *Rocester* napisanej około 1836 roku, aż do genialnego, zdumiewającego niesłychaną u osiemdziesięcioletniego starca młodzieńczą wprost świeżością i siłą twórczą *Falstaffa,* wystawionego w 1893 roku.

Tak długi okres pracy twórczej - może nawet jedyny w całej historii muzyki przykład niesłabnącej z wiekiem inwencji kompozytora - dał w rezultacie pokaźny dorobek. Trudno podać właściwie dokładną liczbę oper skomponowanych przez Verdiego, ponieważ niektóre z nich były przez kompozytora przerabiane, uzupełniane lub skracane (jak *Don Carlos* czy *Simone Boccanegra*), inne zaś oprócz przeróbek otrzymywały nawet zmienione libretta i całkowicie nowe tytuły (np. *Lombardczycy - Jerozolima* lub *Stiffelio - Aroldo).* W każdym razie liczba ta waha się około trzydziestu; listę dzieł tego kompozytora uzupełnia jeszcze kilkanaście utworów muzyki kościelnej z monumentalnym - nie tak bardzo teatralnym, jak zwykło się mówić - *Requiem* (1874), poza tym *Kwartet smyczkowy* (1873), kilkanaście pieśni solowych, *Hymn narodów* (1862) oraz szereg

młodzieńczych utworów pisanych jeszcze dla orkiestry Towarzystwa Filharmonicznego w Busseto.

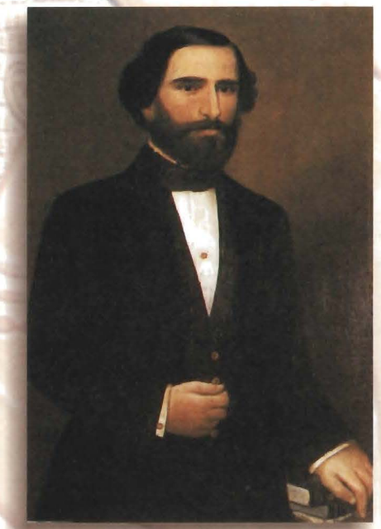
Całą twórczość Verdiego charakteryzuje rzadko u kompozytorów spotykane, niemal bezustanne doskonalenie się, stały wzrost poziomu inwencji twórczej sprawiający, że prawie każda następna opera wartością swej muzyki przewyższa poprzednią. Za koronę zaś bogatej twórczości Verdiego uważane są trzy jego dzieła - *Aida, Otello* i *Falstaff* -te dwie ostatnie napisane przez sędziwego już wówczas starca.

Na przestrzeni tej całej drogi nieustannego rozwoju twórczości wyraźnie wyodrębniają się poszczególne etapy, stanowiące zupełnie różne okresy dziejów sztuki Verdiego: pierwszy - okres młodzieńczego dojrzewania (1838-1849), ukoronowany genialnym "tryptykiem": *Rigoletto, Trubadur* i *Traviata* (1851-1853); okres następny, lata 1855-1869, wyraźnie przejściowy, pełen poszukiwań z m.in. *Balem maskowym* i *Don Carlosem;* wreszcie szczyt całej drogi twórczej Verdiego: trzy genialne opery: *Aida* (1870), *Otello* (1887) i *Falstaff* (1893). Ale tych kilka odrębnych zdawałoby się okresów twórczych tworzy jedną, wyrazistą i konsekwentną linię rozwojową, nie ma tu żadnej przypadkowości ani zwrotów w tył od raz obranego - może nawet nie zawsze zupełnie świadomie - kierunku.

Wchodząc na widownię muzyki europejskiej w momencie największych triumfów opery włoskiej, reprezentowanej zwłaszcza przez "wielką trójkę": Rossiniego, Belliniego i Donizettiego - z początku kilkoma pierwszymi operami Verdi zdobywa sobie pozycję co najmniej równorzędną wśród mistrzów tradycyjnej włoskiej opery. Jednak już w najwcześniejszych jego utworach, mimo wykorzystywania nieraz najbardziej tradycyjnych, zużytych i oklepanych środków technicznych właściwych stylowi *bel canto* - wyraźnie zaczyna się krystalizować nowy pierwiastek, dotąd - jeżeli nie zupełnie obcy, to w każdym razie raczej rzadki w operze włoskiej.

W odróżnieniu od swych poprzedników, dla których piękny śpiew był naczelnym celem twórczości operowej, Verdi rozwija elementy dramatyczne. Rozszerza na przykład zdawkowe dotychczas recytatywy w pełne wyrazu sceny dramatyczne, dba o charakterystykę muzyczną postaci, nierzadko przyznaje orkiestrze zasadniczą rolę w rozwoju akcji (zarzucano kiedyś Verdiemu, że zniszczy śpiewaków zbyt mocną i głośną instrumentacją, która dla nas brzmi niemal naiwnie!). Niewątpliwie w dziejach opery włoskiej własnym „wynalazkiem" Verdiego było usamodzielnienie i pełna odrębność poszczególnych głosów występujących razem w tzw. *ensemble;* najbardziej znanym przykładem jest kwartet z *Rigoletta,* gdzie z czterech osób śpiewających jednocześnie każda ma własną linię melodyczną, własny, indywidualny charakter muzyczny. Niektóre z tych elementów sporadycznie można było znaleźć już u wcześniejszych kompozytorów włoskich, np. u Belliniego w jego genialnej *Normie* (1831). Najbardziej zbliżony do Verdiego był wówczas neapolitański kompozytor operowy G. S. Mercadante (1795-1870), w którego operach (m.in. *Il giuramento - Przysięga* i *Il bravo - Rozbójnik)* widać było nowe u włoskiego twórcy potraktowanie libretta operowego. Dziś całkowicie zapo-

Willa Sant'Agata, akwarela, autor Leopoldo Metlicovitz, 1892 r.



Giuseppe Verdi

Giuseppina Strepponi-Verdi, dozgonna towarzyszka kompozytora.

mniany, Mercadante może być uważany za bezpośredniego prekursora Verdiego; niewątpliwy geniusz późniejszego twórcy *Aidy* pozwolił Verdiemu śmielej i bardziej stanowczo przełamać dotychczasową tradycję opery włoskiej i dlatego też, jako naprawdę dramatyczny kompozytor operowy, Verdi usunął swoją twórczością mniej utalentowanego i ostrożniejszego w poczynaniach kompozytorskich poprzednika.

Pierwszy okres twórczości Verdiego charakteryzuje właśnie stałe pogłębianie pierwiastka dramatycznego w przejętych od poprzedników ramach tradycyjnej opery włoskiej. W tym też sensie należy rozumieć określenie, iż Verdi osiągnął punkt szczytowy w operach następnego okresu twórczości. Były to: *Rigoletto, Trubadur* oraz *Traviata,* w której muzykolodzy dopatrują się wyraźnej zapowiedzi późniejszego o parę dziesiątków lat weryzmu operowego (*Carmen* Bizeta, Mascagni, Leoncavallo, Puccini). Istotnie, zupełną i odkrywczą nowością *Traviaty* jest zepchnięcie zewnętrznej akcji na drugi plan; ustępuje ona tu miejsca niezwykle subtelnie i przekonywająco podmalowanej muzycznie czy raczej muzyczno-dramatycznie akcji psychologicznej, rozwojowi uczuć bohaterów dramatu. Już w tych trzech operach „środkowego okresu" Verdi osiągnął niespotykaną przedtem siłę wyrazu dramatycznego, subtelność i prawdę w malowaniu uczuć przy jednoczesnym nieporównanym wprost pięknie melodii (*bel canto!)* i zawartości form operowych. Ale to jeszcze mu nie wystarczało: następne opery przyniosły dalsze poszukiwania nowych form spotęgowanego wyrazu dramatycznego. Zwłaszcza w *Balu maskowym* i *Don Carlosie* widać wyraźnie zdecydowane dążenie do uformowania samodzielnego, choć wyrastającego wciąż jeszcze z włoskiej tradycji operowej, dramatu muzycznego.

Niesłusznie zarzucano czasami Verdiemu naśladownictwo Richarda Wagnera, którego rewolucyjne reformy na polu opery, uwieńczone stworzeniem tzw. dramatu muzycznego, w połowie XIX wieku, wywołały powszechną dyskusję i stały w centrum najwyższego zainteresowania opinii publiczności i krytyków muzycznych. Stanowczo trzeba podkreślić, że Verdi do swoich osiągnięć doszedł własną drogą, nieraz może równolegle - ale przecież niezależnie od swego genialnego rówieśnika - Wagnera. Podobne tendencje nurtowały zresztą i innych ówczesnych kompozytorów operowych; wystarczy tu wymienić choćby genialnego twórcę rosyjskiego dramatu muzycznego - Musorgskiego, którego przecież trudno byłoby posądzić o jakiekolwiek naśladowanie Wagnera. Tak samo i u Verdiego: rezultat jego poszukiwań, jego własne drogi do dramatu muzycznego - to *Aida, Otello* i *Falstaff* - trzy arcydzieła muzyczno-dramatyczne, otwierające operze włoskiej nowe możliwości rozwojowe, a jednocześnie w każdym takcie, w każdym pomyśle jak najbardziej południowe, włoskie, jakże odmienne od północnego, germańskiego charakteru sztuki Wagnera.

na podstawie:
Stanisław Prószyński
AIDA J. Verdiego, PWM 1958
(tytuł od redakcji)

Giuseppe Verdi, akwarela autor Francesco Vinea, 1885 r.

WAŻNIEJSZE DATY Z ŻYCIA KOMPOZYTORA

1813 **10 października** w Le Roncole urodził się Giuseppe Verdi.

1823 W listopadzie wstępuje do gimnazjum i szkoły muzycznej w Busseto.

1836 Verdi zostaje mianowany "maestro di Musica" gminy Busseto. Żeni się z Margheritą Barezzi. Komponuje operę „Oberto, książę San Bonifacio".

1839 Verdi osiedla się w Mediolanie. Prapremiera „Oberta" w La Scali.

1840 W marcu umiera żona Margherita. Klęska w La Scali opery komicznej „Rzekomy Stanisław".

1842 Sukces „Nabucca" w La Scali.

1843 Prapremiera „Lombardczyków" w La Scali.

1844 Wielki sukces opery „Ernani" w Bolonii, w Rzymie „Dwóch Foscarich".

1845 "Joanna d'Arc" w La Scali, „Alzira" w Neapolu.

1846 W Wenecji wielkie powodzenie „Attili".

1847 Sukcesy „Makbeta" w całych Włoszech. „Zbójcy" w Londynie, „Lombardczycy" w Paryżu.

1849 Triumfalna premiera „Bitwy pod Legnano" w Rzymie. Verdi z Giuseppiną Strepponi, osiedla się w Busseto. „Luiza Miller" w Neapolu.

1851 Triumf „Rigoletta" w Wenecji. Wyjazd z Giuseppiną do Paryża.

1853 Wielki sukces „Trubadura" w Rzymie, klęska „Traviaty" w Wenecji.

1855 Premiera zamówionych przez Operę Paryską „Nieszporów sycylijskich".

1859 Entuzjastyczne przyjęcie w Neapolu „Balu maskowego". Ślub z Strepponi.

1867 W Paryżu premiera „Don Carlosa". Umiera ojciec Verdiego.

1871 24 grudnia premiera „Aidy" w Kairze.

1874 Prawykonanie „Requiem" w rocznicę śmierci Manzoniego.

1887 Entuzjastyczne przyjęcie opery „Otello" w La Scali.

1893 „Falstaff" w La Scali.

1897 Umiera druga żona Verdiego Giuseppina Strepponi.

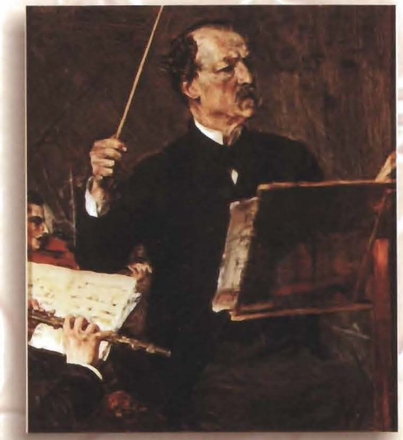
1901 **27 stycznia** Verdi umiera w Mediolanie. Ciało złożono w Domu Schronienia dla muzyków i śpiewaków, powstałym z inicjatywy kompozytora.

Giuseppe Verdi, obraz olejny, autor Giovanni Boldini, 1886 r.

COŚ JAKBY DLA „WIELKIEGO KRAMIKU", ALE WE WŁOSKIEJ MANIERZE

W 1870 roku w Egipcie miało się odbyć uroczyste otwarcie Kanału Sueskiego. Władca Egiptu, Izmaił Pasza - Wielki Wezyr i Kedyw w jednej osobie - pragnął nadać tej jedynej w swoim rodzaju, doprawdy epokowej i historycznej chwili najwspanialszą oprawę. Wśród pompatycznych uroczystości inauguracyjnych nie mogło zabraknąć akcentu muzycznego. Miała nim być nowa opera, specjalnie na tę okazję zamówiona dla założonej w 1869 roku Opery Włoskiej w Kairze. Wybór kompozytora nie był trudny; wzięto pod uwagę tylko trzech ówcześnie najwybitniejszych twórców operowych - Gounoda, Verdiego i Wagnera. W tej „konkurencji" zwyciężył najsłynniejszy wtedy ze wszystkich, to znaczy Verdi. Warunkiem zamówienia było libretto oparte na tematyce związanej z historią egipską, dające szerokie możliwości dla efektownego wystawienia, dekoracji, muzyki, baletu - jak dla Wielkiej Opery Paryskiej. Zastrzegając sobie wyłączne prawo wyboru śpiewaków i dyrygenta, który na miejscu, w Kairze przygotowałby z zespołem operę, kompozytor zażądał zupełnie niesłychanego honorarium, zawrotnie wysokiego jak na owe czasy - i otrzymał je: sto pięćdziesiąt tysięcy franków, płatnych przez bank Rotszylda w Paryżu.

Ismail I Pasza - wicekról Egiptu.



E. Muzio - dyrygent, który polecił Verdiego Ismailowi I.

Verdi szybko zabrał się do pracy. Tematu do opery dostarczył wybitny egiptolog Auguste Mariette, zwany w kraju piramid - Mariette-Bey. Przygotowaniem libretta zajął się dyrektor Opery Komicznej w Paryżu, Camille du Locle, z którym Verdi współpracował od czasu *Don Carlosa.* Napisany przezeń tekst francuski libretta Verdi polecił przetłumaczyć na język włoski oraz przystosować do potrzeb muzycznych właściwemu libreciście *Aidy*- którym jest Antonio Ghislanzoni. Jak wyglądała praca du Locle'a i Ghislanzoniego, a raczej ich współpraca z narzucającym swoje muzyczno-dramatyczne koncepcje Verdim, można się dowiedzieć z obszernej korespondencji kompozytora z librecistami. Oto fragment listu Verdiego do Ghislanzoniego z dnia 22 sierpnia 1870 r., pisanego w Sant'Agata:

"... dla sceny poświęcenia (chodzi tu o drugą odsłonę I aktu) już coś znalazłem. Jeżeli to panu wydaje się nieodpowiednie, poszukamy dalej. Ale przede wszystkim należałoby tu stworzyć jak najefektowniejsze pole do popisu dla muzyki. Scena

składałaby się z litanii, którą rozpoczynają kapłanki, a kapłani odpowiadają; potem nastąpi taniec obrzędowy z powolną, smutną muzyką; krótki recytatyw, mocny, uroczysty jak psalm biblijny i modlitwa w dwóch zwrotkach, wygłaszana przez kapłana, a później powtórzona przez wszystkich. I szczególnie pierwsza zwrotka powinna by mieć spokojny patos, aby, jak tylko możliwe, odróżniała się od innych chórów w finałach pierwszego i drugiego aktu, w których prawie że pachnie Marsylianką...

Wydaje mi się, że litanie muszą (po raz tysiączny niech pan wybaczy moją śmiałość) składać się z małych strof po jednym długim wierszu i jednym pięciozgłoskowym, albo (i może tak byłoby lepiej, gdyby wszystko tak ukształtować) z dwóch ośmiostopowych wierszy. Pięciostopowy byłby jak „Ora pro nobis". W ten sposób stworzyłyby się małe zwrotki każda po trzy wiersze, w sumie sześć, i to w zupełności wystarczyłoby dla tej sceny".

Ostatnia scena *Aidy* - w podziemnym grobowcu - została skomponowana przez Verdiego do własnego tekstu, napisanego prozą. W tym wypadku rola librecisty ograniczyła się wyłącznie do zrymowania całkowicie wykończonej muzycznie sceny.

Wynikiem tak pojętej przez świadomego swych zamierzeń twórczych kompozytora współpracy ze „styranizowanymi" przezeń autorami tekstu jest libretto niezwykle zwarte, trafnie podkreślające wszystkie sytuacje dramatyczne opery. Zadziwiająco zwięzłe, oszczędne w słowach sceny posiadają niesłychaną plastykę i sugestywność wyrazu dramatycznego. Nawet sceny chóralne i baletowe, w innych operach stanowiące raczej dodatkową ozdobę głównej akcji czy wprost będące efektownymi wstawkami - w *Aidzie* najściślej wiążą się z głównym nurtem akcji scenicznej; wyrastając organicznie z dramatycznego rozwoju libretta, podkreślają nastrój poszczególnych scen (np. w świątyni Wulkana czy nad Nilem) oraz potęgują siłę działania dramatycznego, jak w scenie triumfu w Tebach czy jeszcze dobitniej - w końcowej scenie opery. Tu spotykamy nawet zupełnie nowoczesny efekt teatru symultanicznego: dwie różne akcje przebiegają jednocześnie na dwóch poziomach sceny - duet miłosny i śmierć zamurowanych żywcem kochanków, a nad ich głowami pełne ponurego tragizmu obrzędowe śpiewy

Camille du Locle, autor szkicu libretta AIDY.

i tańce kapłanów w świątyni. To genialne zamierzenie twórcze kompozytora w inscenizacjach naszych teatrów najczęściej niestety, nie jest uwzględniane; z niewiadomych przyczyn usuwa się tu chór za scenę oraz całkowicie rezygnuje z baletu.

Prócz zwięzłości libretto *Aidy* charakteryzuje się doskonałym, jeśli chodzi o wyrazistość i mocny efekt sceniczny, skrzyżowaniem dwóch odrębnych planów akcji. Dramat osobisty bohaterów, typowy i nawet może banalny, obraca się w wypróbowanym wielokrotnie na scenie kręgu takich motywów, jak miłość, zazdrość, intryga, cierpienie i nienawiść. Osobiste dzieje rozgrywają się na tle wydarzeń ogólnych o zabarwieniu pseudohistorycznym; w tej płaszczyźnie występują takie elementy, jak wojna, triumf zwycięstwa, majestat dworu faraona, poniżenie niewolników i jeńców wojennych, obowiązek wobec ojczyzny i jej zdrada, świat kapłanów i ich okrutne sądy. Konflikt dramatyczny *Aidy* wynika właśnie ze skrzyżowania i tragicznego splecenia ze sobą obydwu głównych nurtów akcji: osobiste uczucia bohaterów opery, w tragicznym dla nich zetknięciu z nieubłaganą machiną państwową starożytnego Egiptu, z jego racją stanu, łamią się i zyskują tragiczny finał. Stąd dramat i tragedia, bogate możliwości dla kompozytora, wzruszenia u widzów i ... zapewniony długi żywot *Aidy*.

Dekoracje świątyni Izis Philippe'a M. Chaperona , do inscenizacji paryskiej.

Skomponowana w ciągu zaledwie kilku miesięcy i ukończona w listopadzie 1870 roku muzyka *Aidy*, już przy swym prawykonaniu zadziwiła publiczność niezwykłą świeżością inwencji twórczej, oryginalnością i bogactwem pomysłów. „Stary" Verdi, o którym chętnie wtedy mówiono, że już się przeżył i skończył, że powinien ustąpić miejsca młodszym - pokazał tutaj pełnię swego rozkwitu twórczego. Podobne niespodzianki zresztą przyniosą jeszcze później premiery obu ostatnich oper - *Otella* i *Falstaffa;* stary Verdi do samego prawie końca swego długiego życia nie pozwoli „zdystansować się" młodszym od siebie kompozytorom.

Komponując muzykę *Aidy*, Verdi sam określił rodzaj dramatyczny tego dzieła: *coś jakby dla „wielkiego kramiku", ale we włoskiej manierze*. „Wielki kramik", *La grande boutique*, to w ustach Verdiego złośliwe, ale zdaje się trafne określenie Wielkiej Opery w Paryżu. Muzyka *Aidy* wypływa z obydwu podanych przez kompozytora źródeł. Pompatyczny styl wielkiej opery (jak np. u Meyerbeera czy Halevy'ego), uzasadniony w tym wypadku specyfiką zamówienia - przejawia się w *Aidzie* raczej tylko w cechach zewnętrznych, jak operowanie pełnymi przepychu i świetności scenami zespołowymi, chórami, baletem. Natomiast wspomniana przez Verdiego „maniera włoska" stanowi tu zdecydowanie najważniejszy punkt wyjścia dla kompozytora: wyraźne oparcie się na głosie ludzkim - na śpiewie (mimo wyjątkowo barwnej i bogatej orkiestry); każdy prawie zwrot melodyczny, każda nuta najściślej wypływają z włoskiej tradycji operowej. Przejęcie pewnych, raczej formalnych cech z francuskiej wielkiej opery, a nawet całkowicie indywidualne zastosowanie takich elementów dramatu muzycznego jak motywy przewodnie czy unikanie zamkniętych „numerów" muzycznych, wszystko to absolutnie nie przeszkadza Verdiemu w zachowaniu w *Aidzie* bardzo jednolitego, czysto włoskiego stylu.

Kompozytor pragnął zapoczątkować *Aidą* okres odnowienia

włoskiej opery, której tradycyjne elementy wobec nowszych prądów, a szczególnie wobec powagi i głębi dzieła Wagnera - wydawały się zbyt płytkie; wzbogacenie repertuaru wszystkich na świecie katarynek „przebojami" przede wszystkim z najnowszych oper Verdiego również mogło świadczyć o zdewaluowaniu tego gatunku muzyki operowej. Organiczne wtopienie w tradycyjną włoską operę rozszerzających i wzbogacających ją pierwiastków, w pewnym sensie przejętych z Francji czy Niemiec, nie pozwoliło dzięki geniuszowi Verdiego na jakiekolwiek zamącenie czystości stylu.

Projekt scenografii AIDY Hermanna Burgharta, do inscenizacji wiedeńskiej.

Typowo włoskie melodie operowe w *Aidzie* uszlachetniają się, zatracając swój „katarynkowaty" charakter (stwarza go nieznośna kanciastość i symetria dwutaktowych fraz!), rozszerzają się w pełne dramatyczności okresy, oscylują często pomiędzy czysto śpiewną, szeroką kantyleną a zbliżonym do mowy recytatywem. Ten nowy w operze włoskiej XIX wieku styl recytatywny (dawno już zapomniano o opartym na innych zresztą zasadach stylu recytatywnym Monteverdiego i pierwszych włoskich „operzystów" z początku XVII wieku) - którego coraz częstsze zapowiedzi znajdujemy już we wcześniejszych dziełach Verdiego - w połączeniu z oszczędnym w przeciwieństwie do Wagnera użyciem motywów przewodnich, wreszcie daleko już posunięta w *Aidzie* zamiana zamkniętych numerów na wiążące się ze sobą bezpośrednio sceny, wynikające z rozwoju akcji - wszystko to pozwoliło Verdiemu na stworzenie „prawidłowego" dramatu muzycznego. Ustępstwem na rzecz śpiewaka jest chyba tylko słynna aria (właściwie romanca) Radamesa *Boska Aido!*, większość zaś arii jak najściślej wynika z przebiegu akcji - wyrażają one uczucia bohaterów opery, a nie są jedynie tradycyjnymi popisowymi „numerami" śpiewaków. Dramatyczność *Aidy* spotęgowana jest niesłychaną jednolitością i stopieniem w nierozerwalną całość wszystkich elementów: muzyki, jej powiązania z tekstem poetyckim, sytuacji scenicznej, charakterystyki postaci. W wielu scenach tej opery trudno wprost byłoby wyodrębnić działanie poszczególnych składników, stapiają się bowiem w monolityczną jedność, tworząc niezrównane, pełne realistycznej prawdy dramatycznej i sugestywnej siły wyrazu obrazy dramatu muzycznego.

Do takiego rezultatu doszedł Verdi niezależnie od zdobyczy Wagnera, inną - własną drogą, opierającą się niewzruszenie na włoskiej tradycji operowej. I dlatego też *Aida* rzeczywiście może być uważana za inaugurację nowego okresu rozwojowego opery włoskiej.

Interesujący w *Aidzie* jest problem muzycznego kolorytu lokalnego Egiptu. Od bardzo jeszcze naiwnych i nie mających nic wspólnego z autentyzmem efektów tzw. muzyki „tureckiej" (raczej janczarskiej) Mozarta czy Beethovena daleka jest droga do osiągnięć Verdiego na tym polu. Twórcy wcześniejszych oper, których akcja odgrywa się w egzotycznych krajach (np. *Kalif z Bagdadu* Boieldieu, *Afrykanka* Meyerbeera czy u nas *Paria* Moniuszki) - nie zadawali sobie trudu nadania muzyce wiarygodnych cech danego folkloru. Egzotyzm bardziej na serio pojawił się chyba pierwszy raz w muzyce europejskiej w 1844 roku, w symfonii *Le désert (Pustynia)*, francuskiego kompozytora Felicjana Davida; można by też wymienić tu Liszta czy Glinkę z ich próbami stosowania np. gamy cygańskiej czy

rytmów gruzińskich (rapsodie węgierskie, *Rusłam i Ludmiła)* oraz egzotyzującą *Zélis et Valcour* M. K. Ogińskiego (1799).

W wypadku *Aidy* mamy do czynienia z bardziej konsekwentną metodą. Ponieważ nie zachowały się żadne zabytki muzyczne starożytnego Egiptu, Verdi spróbował - z pozytywnym rezultatem - zrealizować własną koncepcję tej muzyki. W instrumentacji *Aidy* często używał tych właśnie instrumentów , które znajdują się na malowidłach czy płaskorzeźbach egipskich, a więc harf, fletów czy długich, prostych trąb, specjalnie wykonanych w Mediolanie według pomysłu Verdiego. W melodyce atmosferę Wschodu wywołuje Verdi użyciem licznych ozdobników, melizmatów, a także przez monotonne powtarzanie pewnych motywów. Jeżeli do tych egzotycznych, orientalnych elementów dodać jeszcze dość często w *Aidzie* stosowane pewne archaizujące zwroty, jak figury melodyczne przywodzące na myśl chorał gregoriański, unisonowe prowadzenie głosów chóru czy orkiestry, czy też reminiscencje tonacji kościelnych - wynik zsumowania tych różnorodnych sposobów, dotyczących instrumentacji, melodyki, rytmiki i harmonii - rzeczywiście stwarza miejscami bardzo sugestywny orientalno-archaiczny koloryt. Oczywiście dalekie to jest od autentycznego folkloru Egiptu czy Arabii, tym niemniej w swoim czasie stanowiło zupełną nowość.

Projekty kostiumów Auguste'a Mariette'a.

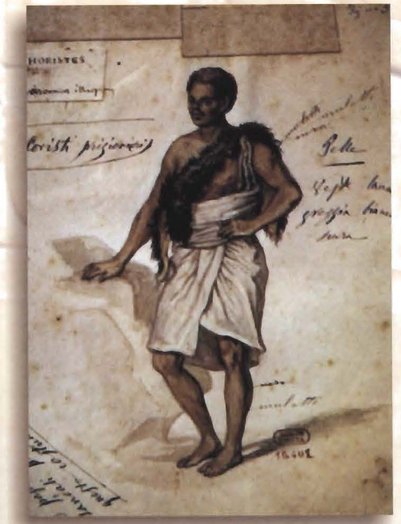
Stylizacja na egzotykę wywołała w końcu XIX wieku istną falę naśladownictwa. W *Aidzie* mamy bezpośrednie źródło tych wszystkich niezliczonych *Perskich jarmarków, Baletów egipskich, Ogrodów chińskiej świątyni* czy *Japońskich tańców z pochodniami.* Ale pamiętać trzeba, że kiedy w podziwie pytano Verdiego, skąd wypływa u niego tak sugestywna wizja staroegipskiej muzyki, kompozytor szczerze i z humorem odpowiedział: *Tak sobie ją wyobraziłem* ...Był to przecież ten sam Verdi, który w jednym ze swoich listów takimi słowami określił istotę swojej twórczości:

„Naśladować prawdę może być dobrze, ale wynaleźć prawdę jest lepiej, dużo lepiej..."

Ukończona przez Verdiego *Aida* musiała jednak dość długo czekać na wykonanie. Kanał Sueski otwarto już w listopadzie 1869 roku, tzn. bez *Aidy*, zapowiedziany zaś termin premiery musiał ulec kilkakrotnemu przesunięciu. Głównym powodem była wojna niemiecko-francuska w 1870 - 71 roku; zamówione w Wielkiej Operze wspaniałe dekoracje musiały czekać w oblężonym, a później wstrząsanym przez powstanie Komuny - Paryżu do zakończenia wojny i kompletnego uspokojenia, zanim można było wysłać je do Kairu.

Verdi wykorzystał zwłokę na dokonanie kilku zmian w swojej partyturze, między innymi dopisał arię Aidy nad Nilem, zmienił chór kapłanów itp. Przesłuchanie w La Scali wielkiej uwertury do *Aidy* nie zadowoliło kompozytora i na jej miejsce skomponował zwięzłe subtelne preludium.

Projekty kostiumów Auguste'a Mariette'a.



Wreszcie 24 grudnia 1871 roku odbyła się w Kairze długo oczekiwana prapremiera opery. Zapowiedziana głośno i szeroko przez prasę (ku niezadowoleniu Verdiego, który nienawidził reklamy), premiera ta ściągnęła wszystkich najwybitniejszych muzyków i krytyków z całej Europy oraz najświetniejszą publiczność międzynarodową, stała się wprost sensacyjnym wydarzeniem światowym - zarówno towarzyskim, jak i muzycznym.

Tylko Verdi był nieobecny, nie znosił bowiem morskiej podróży. Publiczność przyjęła przygotowaną i dyrygowaną przez Bottesiniego operę z niesłychanym entuzjazmem; z podobnym powodzeniem spotkało się europejskie prawykonanie 8 lutego 1872 roku w mediolańskiej La Scali. Tylko krytycy - i w Kairze, i w Mediolanie - ku rozgoryczeniu Verdiego doszukiwali się rozmaitych wad *Aidy*, upatrywali w niej nawet naśladownictwa Wagnera. Tym niemniej triumfalny, do dziś dnia niesłabnący pochód *Aidy* przez sceny operowe całego świata - wbrew początkowym opiniom - dowiódł trwałych wartości dzieła.

na podstawie:
Stanisław Prószyński
AIDA J.Verdiego, PWM 1958
(tytuł od redakcji)

Kostium Aidy w prapremierze wiedeńskiej.

OPERY GIUSEPPE VERDIEGO

Oberto, conte di San Bonifacio
libretto: A.Piazza, T.Solera - 1839 *

Un giorno di regno
libretto: F.Romani - 1840

Nabucco
libretto: T.Solera - 1842

I Lombardi alla prima crociata
libretto: T.Solera - 1843

Ernani
libretto: F.M.Piave - 1844

I due Foscari
libretto: F.M.Piave - 1844

Giovanna d'Arco
libretto: T.Solera - 1845

Alzira
libretto: S.Cammarano - 1845

Attila
libretto: T.Solera - 1846

Macbeth
libretto: F.M.Piave - 1847

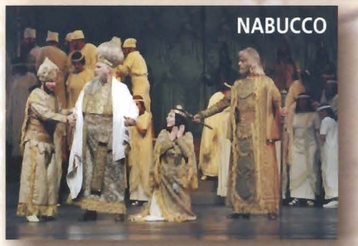
I masnadieri
libretto: A.Maffei - 1847

Il corsaro
libretto: F.M.Piave -1848

La battaglia di Legnano
libretto: S.Cammarano - 1849

Luiza Miller
libretto: S. Cammarano - 1849

w repertuarze naszego Teatru:



Stiffelio
libretto: F. M. Piave - 1850

Rigoletto
libretto: F. M. Piave - 1851

Il Trovatore
libretto: S. Cammarano - 1853

La Traviata
libretto : F. M. Piave - 1853

I vespri siciliani
libretto: E. Scribe, Ch. Duveyrier - 1855

Simone Boccanegra
libretto: F. M. Piave - 1857

Un ballo in maschera
libretto: A. Somma - 1859

La forza del destino
libretto: F. M. Piave - 1862

Don Carlos
libretto: J. Méry, C. du Locle - 1867

Aida
libretto :A. Ghislanzoni - 1871

Otello
libretto: A. Boito - 1887

Falstaff
libretto: A. Boito - 1893

** rok premiery*

prof. Jadwiga Lipińska

OKIEM EGIPTOLOGA

Już w 1835 roku ówczesny wicekról Egiptu zakazał niekontrolowanego wywozu zabytków z tego kraju, ale sam dość liberalnie udzielał zezwoleń, nawet na tak wielkie obiekty, jak obeliski. Sytuacja zmieniła się dopiero po 1858 roku, gdy francuski egiptolog Francois Auguste Ferdinand Mariette (1821-1881) został mianowany dyrektorem nowo powstałej Narodowej Służby Starożytności. Mariette miał ogromne sukcesy w szeroko zakrojonych badaniach archeologicznych i odkrył słynne katakumby świętych byków Apisów w Sakkara, ale przede wszystkim był twórcą pierwszego muzeum w tym rejonie świata, Muzeum Egipskiego w Kairze. Miał wielkie zasługi w ochronie zabytków i ograniczeniu ich wywozu. Był w swoim czasie najbardziej znanym autorytetem w dziedzinie archeologii Egiptu, publikował liczne artykuły i książki, ale znalazł też czas na napisanie opowiadania pt. *Narzeczona Nilu*, które następnie przepracował na libretto *Aidy*. Włoch Antonio Ghislanzoni przetłumaczył je na włoski, a pewne korekty do niego wprowadził kedyw Egiptu, inicjator wystawienia opery w ufundowanym przez siebie stosunkowo niewielkim budynku opery w Kairze, ukończonym w 1869 roku. Swój udział miał też przyjaciel kompozytora Camille du Locle, autor scenariuszy do kilku oper Verdiego, który zaproponował mu wystawienie opery o tematyce zaczerpniętej ze starożytnego Egiptu z okazji uroczystości otwarcia Kanału Sueskiego. Jednak to się nie udało i premiera *Aidy* odbyła się dopiero dwa lata później.

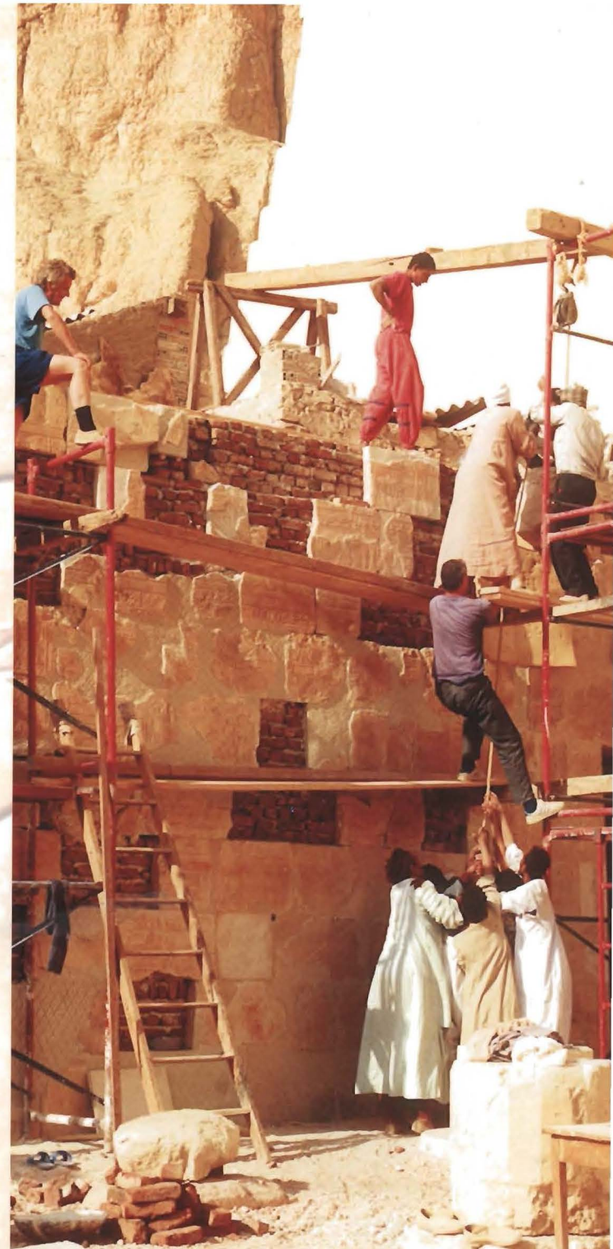
Francois Auguste Ferdinand Mariette

Tytułowa Aida, to prawdopodobnie żeńska forma greckiego imienia Aeta, pochodzącego od egipskiego Aiata, które Mariette zmiękczył dla wygody śpiewaków. Przyznał to w liście do du Locle'a. Męskie imię Aetos wymieniono na słynnym Kamieniu z Rosetty, który odegrał kluczową rolę w odcyfrowaniu hieroglifów przez Champolliona. Trudno się domyśleć przyczyny wyboru tak niezwykłego imienia, gdyż nigdzie więcej ono nie występuje.

Odkryty przez Polaków teatr w Aleksandrii, narada z prof. K. Michałowskim

Związek Mariette'a z *Aidą* nie ograniczył się jedynie do scenariusza: sporządził on także projekty dekoracji i kostiumów, wielką wagę przykładając do ich stylistycznej poprawności, co było nowością w tym czasie. Wówczas, jak to jest zresztą praktykowane do dzisiaj, scenografom wystarczał niewielki, typowy repertuar symbolizujących starożytny Egipt obelisków, piramid, portyków i sfinksów, wymieszanych w całkowicie dowolnych i często fantastycznych konfiguracjach. Mariette dekoracje zaprojektował według istniejących zabytków architektury, ściśle wzorując się na rzeczywistych budowlach. Można to nazwać stylem „archeologicznym". To samo dotyczyło kostiumów, choć doskonale zdawał sobie przy tym sprawę z trudności w adaptowaniu strojów starożytnych na potrzeby teatru, obawiał się bowiem komicznego efektu, gdy na przykład egipski władca, wyrzeźbiony w granicie jako siedzący sztywno na tronie w wielkiej peruce i ogromnej koronie, musiał wstać i poruszać się po scenie, a w dodatku śpiewać... Być może, że obawa przed śmiesznością i niepowodzeniem utworu spowodowały sprzeciw dla umieszczenia jego nazwiska wśród autorów dzieła. Stąd pozostał anonimowym, choć jego wkład był ogromny. Warto tu wspomnieć, że za te prace nie został nigdy wynagrodzony, żył ze swej pensji wypłacanej jako urzędnikowi kedywa.

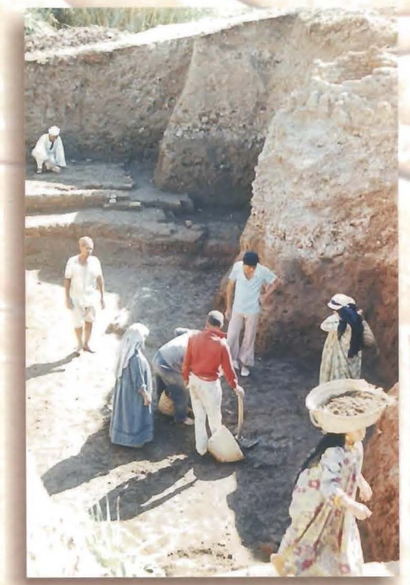
Treść dzieła jest prosta - historia miłosna w trójkącie - ale Mariette osadził ją w egzotycznym dla widzów i wiecznie atrakcyjnym starożytnym Egipcie, nie precyzując jednak momentu historycznego. Zbrojne konflikty państwa faraonów z krainą zwaną Etiopią sąsiadującą z nim od południa (nie mająca nic wspólnego z dzisiejszym państwem o tej nazwie) zdarzały się wielokrotnie, więc nie można na tej podstawie uściślić daty wydarzeń. Król egipski celowo nie został nazwany i pozostał bezimienny, więc akcja mogła mieć miejsce w jakimkolwiek czasie. Ale do pewnego stopnia koncepcję autora scenariusza zdradzają wymyślone przez niego fikcyjne imiona bohaterów wywodzące się od głównych egipskich bogów: bóstwa słońca Ra - Radames i Ramfis, oraz uniwersalnego, państwowego bóstwa Amona - Amneris, Amonasro. Są to greckie formy tych imion, co może sugerować datę akcji na okres po podboju Aleksandra Wielkiego, gdy Egiptem rządzili macedońscy władcy z dynastii Ptolemeuszy (332-32 r.,p.n.e.). Stroje zaprojektowane przez Mariette'a wskazują na te właśnie czasy, choć architektura jest stylistycznie starsza. Wystąpiła też, anachronicznie, świątynia Wulkana, który był rzymską formą imienia boga Hefajstosa, przez Greków identyfikowanego z egipskim Ptahem, bogiem rzemiosł. Ten Wulkan nie pasuje do greckich imion i nazw. Na usprawiedliwienie autora można stwierdzić, że greckie formy imion egipskich są używane do dziś, jak np. Mykerinos zamiast Mankuare, czy Sezostris zamiast Senweseret. Rzymska forma nazwy bóstwa pośród greckich nie jest więc niczym nadzwyczajnym. Akcja opery toczy się w Memfis, który jednak w czasach panowania Ptolemeuszy nie



Prace rekonstrukcyjne w świątyni królowej Hatszepsut (XV wiek p. n. e.) w Deir El-Bahari.

był stolicą. Od założenia Aleksandrii w niej właśnie mieściła się rezydencja królewska. Jak z tego widać, próba uściślenia daty akcji napotyka na trudności, niewątpliwie zamierzone przez autora scenariusza. Znamienne jest pominięcie imienia króla, co w założeniu miało uniemożliwić jego identyfikację. Mariette chciał nadać konfliktowi miłości, władzy i obowiązku charakter uniwersalny, nie związany z określonym momentem historycznym.

Mimo swojej dogłębnej wiedzy, Mariette aż ponad sześć miesięcy studiował zabytki architektury w południowym Egipcie - świątynie i grobowce - by nie popełnić błędów w scenografii. Zamawiał też, na potrzeby opery, kopie zabytków, a z projektów kostiumów korzystano jeszcze przez sto lat po śmierci Mariette'a (np. w Mediolanie w 1975-76 i w Weronie w 1982 r.). Te stroje stanowiły szczególną wartość, gdyż zwykle scenografowie skupiają się na kilku schematach, ubierając na przykład wszystkie postacie w pasiaste chusty, choć był to wyłącznie atrybut władzy i nikt poza nią takiej chusty nigdy nie



Wykopaliska w Tell Atrib w Delcie Nilu.

nosił! Zdarza się, że scenograf ubiera aktorów w tuniki rodem z Rzymu. W inscenizacji w Nowym Jorku w 1976 roku, strażnicy nosili kopie słynnej maski Tutenchamona. Co gorsze, reżyser jednej z wersji *Aidy* dodał scenę, w której mumia Tutenchamona wstaje ze swego sarkofagu, by objąć Radamesa... Mariette pewno przewracał się w grobie...

Ogólnie można stwierdzić, że wielki egiptolog przed ponad stu laty tak wysoko ustawił poprzeczkę, że do dziś niewielu pokusiło się o przełamanie schematów i wyjście poza bardzo ograniczony, popularny krąg symboli starożytnego Egiptu. Zadziwiająco mało przedostało się do opery zdobyczy archeologii egipskiej, a jeśli w ogóle, to w tak spaczonej formie, jak przytoczone wyżej przykłady inspiracji odkryciem grobowca Tutenchamona. Do rzadkich przykładów sięgnięcia po rekwizyty będące kopiami zabytków muzealnych należy inscenizacja w Londynie (1979 r.).

Aidę obejrzało dotychczas wiele milionów widzów, stała się ona jedną z najczęściej wystawianych oper. Co ciekawe, była wspólnym dziełem Francuza Mariette'a, drugiego Francuza - du Locle'a, Włochów - Verdiego i Ghislanzoniego oraz Egipcjanina (albańskiego pochodzenia) wicekróla Ismaila, który nie tylko finansował przedsięwzięcie, ale brał czynny udział w jego realizacji i w redagowaniu libretta. Nie sposób dojść, kto naprawdę był współautorem, bo nawet brat Mariette'a rościł sobie do tego pretensje.

Współpraca ludzi z różnych nacji jest dla Egiptu charakterystyczna, szczególnie w dziedzinie archeologii. Choć Anglicy, Francuzi, Niemcy i nieco później Amerykanie położyli podwaliny tej nauki, stopniowo dołączyli do nich przedstawiciele innych narodów, i dziś trudno jest wymienić kraje, które nie rozwijają egiptologii. Stała się ona obowiązkowym elementem studiów historycznych. Niemiecki badacz Wolfgang Heck stwierdził kiedyś, że prowadzenie badań egiptologicznych jest na pewnym poziomie rozwoju kultury tak samo potrzebne, jak posiadanie orkiestr symfonicznych. Na egipskich terenach zabytkowych sąsiadują dziś ze sobą archeologiczne ekspedycje już nie tylko z wymienionych krajów, lecz także z Węgier, Czech, Polski, Belgii, Danii, Szwecji, Holandii, Japonii... i wielu innych. Studia nad zabytkami egipskimi prowadzone są w krajach

Ameryki Północnej i Południowej, a także w wielu krajach Afryki. Egiptologia stała się prawdziwie międzynarodową dyscypliną i wzorowym przykładem współpracy uczonych z różnych kontynentów i krajów.

Polacy w XIX wieku nie zajmowali się Egiptem, mieli dość problemów u siebie. Niektórzy, przy okazji pielgrzymek do Ziemi Świętej, przejeżdżali przez Egipt, niektórzy kolekcjonowali zabytki, ale prawdziwy adept egiptologii pojawił się dopiero na początku XX wieku. Był to Samuel Smoleński (1884-1909), historyk, który z powodu gruźlicy wyjechał do Egiptu. Pilnie studiując, został wkrótce specjalistą i mianowano go kierownikiem austro-węgierskiej misji wykopaliskowej w Szaruna i Gamhud. Część znalezisk z tych wykopalisk trafiła do Krakowa; jednak Smoleński, mając niespełna 25 lat, zmarł przedwcześnie.

W 1934 roku profesor archeologii klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego Kazimierz Michałowski (1901-1981) został zagranicznym członkiem Francuskiego Instytutu Archeologii Wschodu w Kairze i wziął udział we francuskich pracach archeologicznych w Deir El-Medina w pobliżu Luksoru. Już w dwa lata później doszło do pierwszych polsko-francuskich wykopalisk w Edfu w Górnym Egipcie, prowadzonych przez Michałowskiego i jego polskich kolegów. Prace trwały niestety tylko trzy zimowe sezony, przerwała je bowiem II Wojna Światowa. Mimo to przyniosły obfity plon w postaci zabytków i publikacji naukowych. Zabytki, razem z przekazanym przez Instytut Francuski darem obiektów pochodzących z Deir El-Medina, pozwoliły na zorganizowanie stałej galerii sztuki i artystycznego rzemiosła egipskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie (1938). Druga galeria istniała w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, trzecia, tylko częściowo udostępniona, znajdowała się w zamku w Gołuchowie opodal Kalisza. Od 1934 roku na Uniwersytecie Warszawskim egiptologii uczył profesor Antoni Śmieszek (1881-1943), a w Krakowie od 1928 roku działał wybitny archeolog Stanisław Jan Gąsiorowski (1897-1962). Sytuacja polskiej egiptologii w latach przed II Wojną Światową rokowała szybkie nadrobienie zaległości w stosunku do krajów Europy Zachodniej, ale wybuch wojny przerwał ten rozwój; profesor Michałowski trafił do obozu, a wielu jego współpracowników wojny nie przeżyło. Przerwane badania wznowiono niemal bezpośrednio po wojnie, a profesor

Posąg faraona Totmesa III odkryty w Deir El-Bahari.

Michałowski znów rozpoczął wykłady. W 1949 roku nastąpiło otwarcie odrestaurowanej Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W 1960 roku z pomocą tej Galerii przyszło Muzeum Luwru, przekazując w depozyt część swych przebogatych zbiorów. W 1957 - Michałowski zainaugurował działalność Polskiej Stacji Archeologii w Kairze, placówki organizującej i koordynującej prace terenowe nie tylko w Egipcie, ale także w Sudanie, Syrii i innych krajach Bliskiego Wschodu. W samym Egipcie działają polskie misje w Aleksandrii (gdzie odkryto późnoantyczny teatr, łaźnie i prawdopodobnie najstarszy uniwersytet), w Deir El-Bahari koło Luksoru (odkrycie ruin świątyni z XV wieku p.n.e., prace rekonstrukcyjne w sąsiadującej słynnej świątyni królowej Hatszepsut), w Sakkara (odkrycie grobowca wezyra z XXIV wieku p.n.e.), w Tell El-Farkha w Delcie Nilu (znalezisko z okresu przeddynastycznego), w Marina El-Alamein na zachód od Aleksandrii (nekropola i miasto z czasów grecko-rzymskich), w Marea (gdzie prace koncentrowały się na wielkich łaźniach z okresu bizantyjskiego) i chronologicznie najpóźniejsze stanowisko Naqlun, siedziba mnichów i pustelników koptyjskich.

Już samo wyliczenie tych stanowisk i ich chronologia świadczą o powstaniu w Polsce silnego, aktywnego ośrodka badawczego i dołączeniu do czołówki światowej w studiach nad Egiptem starożytnym w ciągu całej jego historii.

prof. Jadwiga Lipińska
(zdjęcia ze zbiorów autorki)

Dekoracje do AIDY autorstwa A. Mariette'a, 1871 r.

OBSADA

Faraon	**TOMASZ FITAS** **RAFAŁ PIKAŁA**
Amneris, *jego córka*	**JOLANTA BIBEL** **DANUTA NOWAK-POŁCZYŃSKA**
Aida, *niewolnica etiopska*	**MAGDALENA BARYLAK** **MONIKA CICHOCKA** **ROMA OWSIŃSKA**
Radames, *dowódca wojsk egipskich*	**KRZYSZTOF BEDNAREK** **IRENEUSZ JAKUBOWSKI**
Ramfis, *arcykapłan egipski*	**PIOTR NALEŻYTY** **ROBERT ULATOWSKI** **KRZYSZTOF WITKOWSKI**
Amonasro, *król Etiopów*	**WIESŁAW BEDNAREK** **ZENON KOWALSKI**
Kapłanka	**JOLANTA BOBRAS** **MAŁGORZATA KULIŃSKA**
Posłaniec	**TOMASZ JEDZ** **KRZYSZTOF MARCINIAK**
	CHÓR • BALET • ORKIESTRA **TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI**
dyrygent	**TADEUSZ KOZŁOWSKI** **KAZIMIERZ WIENCEK**

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy

Krótki dialog arcykapłana Izydy, Ramfisa, z młodym wodzem, Radamesem, wprowadza we właściwą akcję. Oto właśnie za chwilę bogini ma dokonać wyboru wodza, który powiedzie egipskie wojska przeciw armii etiopskiej, po raz drugi już napadającej świętą ziemię Egiptu. Radames gorąco pragnie otrzymać to dowództwo; pokochał on młodą niewolnicę, Aidę, pojmaną w czasie poprzednich walk z Etiopami, i spodziewa się, że gdyby teraz powrócił na czele zwycięskiej armii, Faraon nie odmówiłby mu niczego: przywróciłby wolność Aidzie i pozwoliłby poślubić ukochaną. Do pogrążonego w marzeniach młodzieńca zbliża się córka Faraona, Amneris. Kocha ona od dawna Radamesa i niepokoi ją jego wyraźna od pewnego czasu obojętność. Gdy zaś młody wojownik na widok wchodzącej Aidy okazuje widoczne wzruszenie, serce Amneris poczyna nurtować podejrzenie, iż niewolnica ta może być jej rywalką.

Wkracza Faraon, otoczony wspaniałym orszakiem. Przed jego obliczem staje posłaniec, który przybiegł od południowych granic Egiptu z wieścią o nagłej napaści wojsk etiopskich pod dowództwem króla Amonasra. Faraon wzywa Egipcjan do boju i oznajmia, że bogini Izyda wyznaczyła już wodza, który poprowadzi wojska: jest nim Radames. Wśród okrzyków entuzjazmu Amneris podaje młodzieńcowi święty sztandar i wszyscy udają się do świątyni na uroczysty obrzęd. Sercem Aidy targają sprzeczne uczucia; chciałaby życzyć zwycięstwa Radamesowi, lecz zwycięstwo to oznacza klęskę i niedolę jej ojczyzny, a może i śmierć jej najbliższych osób.

W świątyni odbywa się uroczyste nabożeństwo przed posągiem boga Ptah. Tu przy wtórze śpiewów kapłańskich arcykapłan Ramfis wręcza mającemu wyruszyć do walki Radamesowi miecz.

Akt drugi

W pałacu faraonów w Memfis, otoczona służebnicami Amneris, oczekuje powrotu zwycięskich wojsk egipskich z Radamesem na czele. W rozmowie z Aidą Amneris upewnia się, że etiopska niewolnica kocha młodego wodza. Z dumą i wyższością oświadcza, że ona - córka faraonów - jest jej rywalką. Z oddali dobiega gwar i odgłosy trąb, świadczące o zbliżaniu się zwycięskich wojsk.

Wśród radosnych okrzyków tłumu wkraczają przez tabańską bramę zwycięskie pułki Egipcjan, wiodąc jeńców i niosąc bogate łupy. Na tronie zasiada Faraon - przy jego boku Amneris i arcykapłan Ramfis. Witany radośnie wkracza Radames. Amneris zawiesza mu na szyi wieniec zwycięstwa, zaś Faraon w imieniu wdzięcznej ojczyzny obiecuje spełnić każde jego życzenie.

Radames każe przywieść przed majestat Faraona jeńców etiopskich. Wśród nich ze zgrozą dostrzega Aida swego ojca, ten jednak stanowczym ruchem nakazuje jej milczenie i sam zwraca się do Faraona, błagając o litość dla pokonanych. Przyznaje, że jest ojcem Aidy, twierdząc przy tym jednak, że król Amonasro zginął w krwawym boju. Radames prosi Faraona o wolność dla zwyciężonych przeciwników. Ramfis jednak ostrzega przed nierozważnym czynem miłosierdzia, doradzając, aby przynajmniej Aidę wraz z jej ojcem zatrzymać jako zakładników. Faraon idzie po myśli kapłana, zaś Radamesowi jako jeszcze jeden dowód wdzięczności ofiarowuje rękę swojej córki. Amneris triumfuje, natomiast Aida jest w rozpaczy, podobnie jak Radames, który nie może teraz odrzucić tego dowodu łaski Faraona.

Akt trzeci

Nocą nad brzegiem Nilu z orszakiem kapłanek i arcykapłanem Ramfisem u boku kroczy Amneris do świątyni Izydy, by tam ostatnią noc przed zaślubinami z Radamesem spędzić na modlitwie, błagając boginię o szczęście i miłość przyszłego małżonka. Pojawia się Aida; chce w tym ustronnym miejscu raz jeszcze - może ostatni - spotkać się z ukochanym. Serce jej wypełnia rozpacz i tęsknota za ojczyzną. W ślad za nią przybywa nieoczekiwanie Amonasro. Dowiedział się, że Radames ma powtórnie wyruszyć na wyprawę wojenną, i nakłania Aidę, aby wykorzystując miłość młodzieńca, przeciągnęła go na stronę Etiopów, a przynajmniej aby wydobyła od niego wiadomość o niestrzeżonych miejscach na granicy. Aida wzdraga się, w końcu jednak ulega. Amonasro kryje się wśród krzewów, bo oto nadbiega Radames. Aida odtrąca jego miłosne wyznania, przypominając o bliskim małżeństwie z Amneris, i wreszcie doprowadza do tego, że młody wódz po dłuższej walce wewnętrznej decyduje się zbiec z nią z Egiptu i udać się na pustynię. Obmyślając drogę ucieczki, zdradza Radames mimo woli wojskowe plany Egipcjan. Słowa jego podsłuchał Amonasro, który teraz wychodzi z ukrycia i, ku przerażeniu młodzieńca, daje mu się poznać jako król Etiopów. Zrozpaczonemu Radamesowi już teraz nic innego nie pozostaje jak ucieczka. W tym jednak momencie nieoczekiwanie pojawia się Amneris z Ramfisem. Aida i Amonasro uciekają, natomiast Radames w poczuciu swej winy dobrowolnie oddaje się w ręce arcykapłana.

Akt czwarty

Amneris raz jeszcze usiłuje pozyskać serce Radamesa. Oto prowadzonemu na sąd młodemu wodzowi przyrzeka wyjednać łaskę i uniewinnienie, jeżeli poślubi ją i wyrzeknie się Aidy. Radames jednak odmawia. Odkąd Aida zniknęła, nie pragnie on niczego prócz śmierci. Gdy więc zbiera się rada kapłańska pod przewodnictwem Ramfisa, Radames milczy, nie odpowiadając na zadawane pytania. Milczeniem tym potwierdza swą winę i skazany zostaje na śmierć przez zamurowanie żywcem w podziemnym grobie. Za późno zrozumiała Amneris, co sprawiła jej duma i zazdrość. Przeklinając bezlitosnych i niewzruszonych sędziów, osuwa się na ziemię.

Wyrok dopełnił się - nad Radamesem zamknęła się pokrywa grobowca. Nie sam jednak został pochowany. Oto wśród ciemności, z uczuciem przerażenia i radości zarazem, odnajduje Aidę. Udało jej się ujść przed pościgiem, kiedy jednak usłyszała o sądzie i wyroku na Radamesa, powróciła niespostrzeżona przez nikogo i ukryła się w grobowcu, aby umrzeć wraz z ukochanym. Złączeni uściskiem, spokojnie oczekują śmierci - myśl ich ulatuje z grobowych ciemności w krainę wiecznego światła i szczęścia. Nad grobowcem zaś zrozpaczona Amneris modli się o ukojenie dla swego serca.

Józef Kański
Przewodnik operowy
PWM, 1978

sezon 2005/2006

PREMIERA - 18 lutego 2006 roku

w programie wykorzystano:

projekt plakatu — Pawła Dobrzyckiego (okładka)
fotografie — Chwalisława Zielińskiego

Przedruku fragmentów książki S. Prószyńskiego „AIDA J. Verdiego" dokonano za zgodą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego S.A. w Krakowie

opracowanie programu — Tomasz Graczyk
opracowanie graficzne programu — Iwona Marchewka

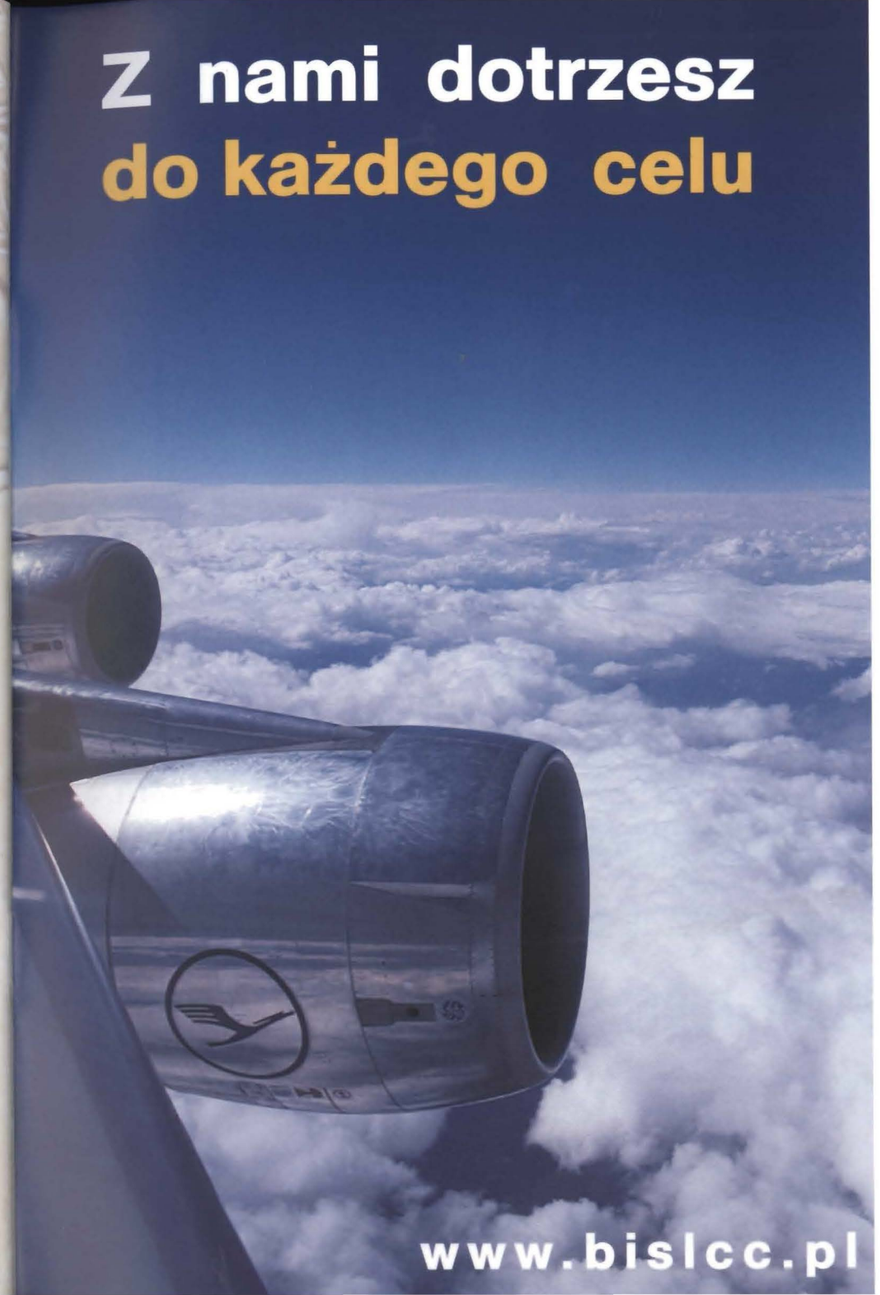
wydawca — Teatr Wielki w Łodzi

oddano do druku — 6 lutego 2006 roku

Materiały reklamowe dostarczone przez reklamodawców.

Teatr Wielki w Łodzi - Instytucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

Z nami dotrzesz
do każdego celu



www.bislcc.pl

Bis
Lufthansa
City Center

90-418 Łódź
Al. Kościuszki 27
tel. (042) 630 09 91, 630 09 92

99,2 MHz
RADIO ŁÓDŹ

Audycje pod redakcją

ANNY KOLASY

Wieczór Melomana - środy, godz. 23.05

- prezentacje nagrań
- nowości płytowe
- retransmisje koncertów

Muzyczne pejzaże - soboty, godz. 12.30

- reportaże - wydarzenia muzyczne Łodzi i regionu

Wędrówki z Polihymnią - niedziele, godz. 7.30

- magazyn publicystyczny

Zaprasza Polskie Radio Łódź

TVP 3
ŁÓDŹ

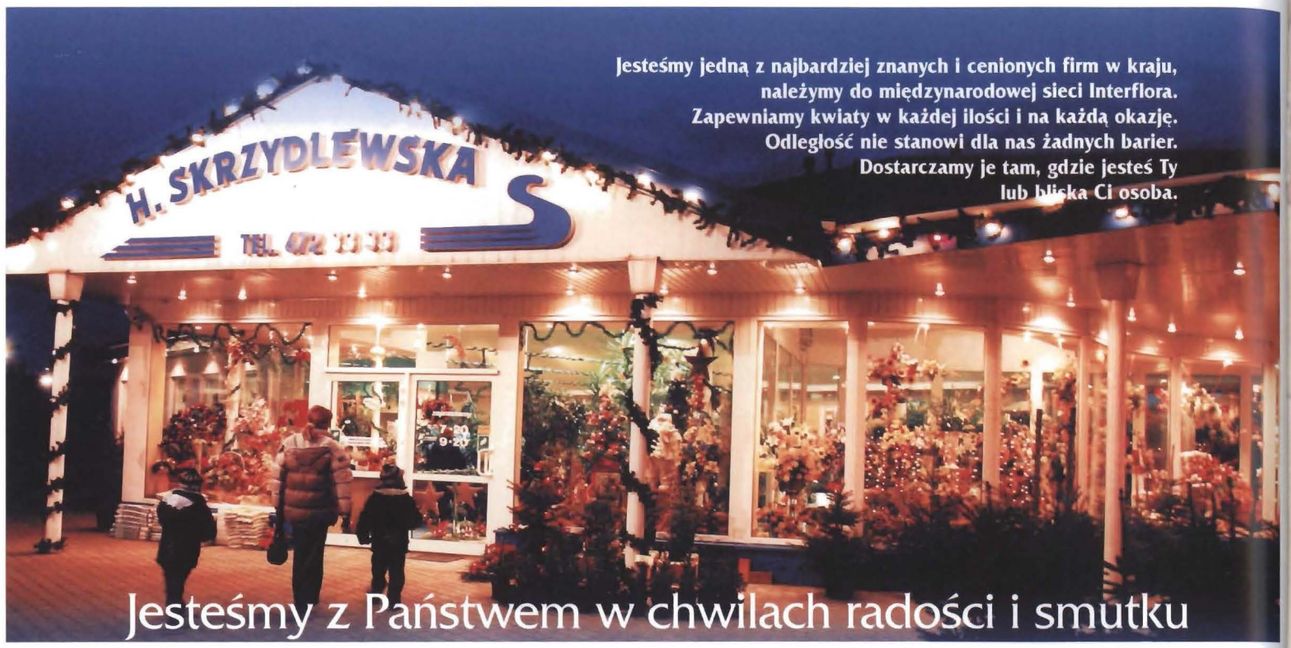
TVP3 Łódź producent wielu uznanych i renomowanych pozycji antenowych zaprasza do współpracy przy realizacji swoich programów.
W zamian za pokrycie części kosztów programu firma Państwa ma szansę zaistnieć na antenie Telewizji jako sponsor .

PROGRAMY PRODUKOWANE PRZEZ TVP3 ŁÓDŹ

Autofan
Biznes po łódzku
Filmowa Encyklopedia Łodzi
FILMmufka
Małe Conieco
Magazyn Kulturalny
Magazyn Sportowy
Na Sygnale
Podaj Cegłę
Prowokacje
Strefa Biznesu
Sygnałek
W zdrowym ciele, zdrowy duch
i inne.

COROCZNA NAGRODA
DLA SPONSORÓW PROGRAMÓW W TVP3 ŁÓDŹ

www.lodz.tvp.pl/reklama



Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA

sieć kwiaciarni

ŁÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydlewska.pl

infolinia: 0800 672 333

TEATR WIELKI W ŁODZI

ZAPRASZA

TEATR WIELKI W ŁODZI
pl. Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (42) 633 99 60
fax (42) 631 95 52
e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl
http://www.teatr-wielki.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

KASA BILETOWA
od wtorku do soboty: 12.00–19.00
niedziele i święta (gdy grane jest przedstawienie): 15.00–19.00
telefony: (42) 633 77 77, (42) 633 99 60 wewn. 126, 127

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
od poniedziałku do piątku: 10.00–16.00
telefony: (42) 633 31 86, (42) 633 99 60 wewn. 120, 122
telefon/fax: (42) 639 87 49
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

www.idczak.pl

Idczak

Autoryzowany dealer VW

Łódź, ul. Przybyszewskiego 176/178,
tel. (042) 677 17 17, fax (042) 677 17 01
E-mail: salon.vw.lodz@idczak.pl

Zgierz k. Łodzi, ul. Lipowa 11a,
tel. (042) 716 69 96, fax (042) 716 11 22
E-mail: salon.vwaudi.zgierz@idczak.pl

Infolinia: 0 801 160 002 (koszt połączenia – opłata jak za jednostkę taryfikacyjną połączenia loka

Podczas drogi na szczyt,

musisz mądrze rozkładać siły

Jazdy próbne modelami
A2, A3, A4, A6, A8.

Idczak

ul. Przybyszewskiego 176/178
93-120 Łódź
tel. (42) 677 17 07
www.idczak.audi.pl

Audi
Idczak