Giuseppe Verdi
ERNANI
VERDI

Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Patroni medialni

POLSKA THE TIMES GŁOS WIELKOPOLSKI

inyourpocket
ESSENTIAL CITY GUIDES

radio Merkury POZNAŃ

Merkuriusz

Classic RMF

THE VISITOR www.thevisitor.pl
BEZPŁATNE PRZEWODNIKI

gazeta WYBORCZA.PL

kulturaonline.pl

TVP POZNAŃ

MAESTRO

Mecenat

PZU

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

DYREKTOR MICHAŁ ZNANIECKI

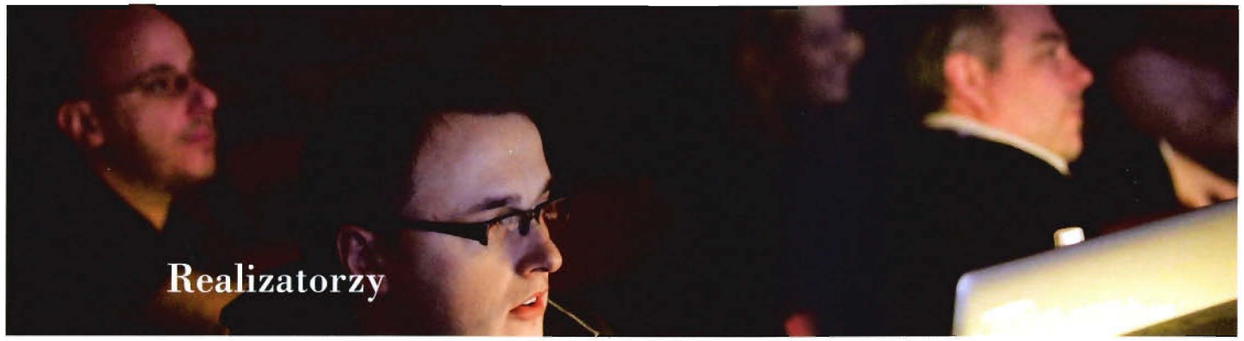
Giuseppe Verdi

ERNANI

opera w czterech aktach

libretto Francesco Maria Piave
na podstawie dramatu Victora Hugo

premiera
24 października 2009
IX Poznańskie Dni Verdiego



Realizatorzy

kierownictwo muzyczne Mieczysław Nowakowski
inscenizacja i reżyseria Michał Znaniecki
dekoracje Luigi Scoglio
kostiumy Kornelia Piskorek
realizacja świateł Bogumił Palewicz
kierownictwo chóru Mariusz Otto

współpraca muzyczna Agnieszka Nagórka
asystent reżysera Zofia Dowjat

Obsada

Ernani Emmanuel di Villarosa
Marc Heller

Gomez de Silva Marco Vinco
Marian Kępczyński

Donna Elvira Barbara Kubiak
Agnieszka Hauzer

Don Carlo Luca Salsi
Mariusz Godlewski

Don Riccardo Hubert Stolarski
Bartłomiej Szczeszek

Jago Piotr Pieron
Patryk Rymanowski

Giovanna Natalia Kawałek
Wiesława Wiza

chór i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

Streszczenie

Akt I. Zbójca

Pierwszy obraz
A.D. 1519, obóz zbójców w górach Aragonii. Herszt Ernani przerywa pijatykę, trzeba mu bowiem wsparcia kamratów w sprawie prywatnej: zamierza porwać ukochaną Elwirę, której grozi przymusowy ślub z opiekunem, starym Don Ruizem Gomezem de Silva. Zbójcy zgadzają się na wyprawę, ku radości Ernaniego.

Drugi obraz
W zamku Silvy Elwira z drżeniem oczekuje swego zbawcy, jednym spojrzeniem nawet nie zaszczycając drogocennych podarków ślubnych Silvy. Zaskakuje ją przybycie Karola, króla Hiszpanii, który wyznaje jej namiętność. Elwira dzielnie mu się jednak opiera, choć król próbuje wziąć ją gwałtem. Na ratunek Elwirze przybywa Ernani, który wdarł się do zamku ukrytym przejściem. Nim rywale zdążą skrzyżować miecze, pojawia się pan zamku, sędziwy Silva. Znajdując w swoim domu aż dwóch uwodzicieli, arystokrata nie posiada się ze zdumienia, po czym opłakuje załosną kondycję zakochanego starca. Duma nie pozwala mu jednak puścić płazem takiej hańby, wyzywa więc obu nieproszonych gości na pojedynek. Gdy jednak królewski giermek ujawnia tożsamość Karola, Silva musi ugiąć kolano i zdławić w sercu gniew. Król wyjawia mu wówczas oficjalną przyczynę swych odwiedzin: zamierza ubiegać się o tron zmarłego dziada, cesarza Maksymiliana, potrzebuje zatem wsparcia jednego z wielkich rodów Hiszpanii. Prosi też o schronienie na noc, którego zaszczycony Silva niezwłocznie mu udziela, ku przerażeniu Elwiry i Ernaniego. Karol jednak przedstawia zbójcę jako członka swej świty, z czego ten korzysta, by salwować się ucieczką.

Akt II. Gość

W najpiękniejszej sali zamku szykują się zaślubiny Silvy z Elwirą. Do wrót puka pielgrzym, prosząc o gościnę, Silva zaś, posłuszny rodzinnej tradycji, skrzętnie mu jej udziela. Widząc Elwirę w białym weselnym stroju, pielgrzym ofiarowuje szczęśliwemu oblubieńcowi ślubny prezent, zrywając kaptur. To Ernani, zbójca wyjęty spod prawa, za którego głowę wyznaczono nagrodę, głowa należy zaś odtąd do Silvy. Nadal posłuszny zasadom gościnności, Silva odmawia przyjęcia podarku. Ernani i Elwira zostają sami. Na wyrzuty kochanka dama odpowiada, wskazując sztylet, którym zamierzała odebrać sobie życie przed ołtarzem. By przypieczętować pojednanie, para wymienia pocałunek, na co wpada osłupiały Silva. Będzie jednak musiał odłożyć zemstę na później, gdyż wesele zaszczycił swą obecnością król Karol. Słysząc, że władca szuka zbójcy, Silva ukrywa Ernaniego w zamku, po czym ofiarowuje królowi własną głowę w zamian za nietykalnego gościa. Karol jednak nie chce o tym słyszeć, gdy zaś Elwira rzuca mu się do stóp, błagając o litość, Karol postanawia zrobić z niej zakładniczkę, czym nie osłabia wszakże determinacji Silvy. Po wyjściu króla i Elwiry starzec wyprowadza Ernaniego z kryjówki, wręczając mu szpadę, zbójca jednak nie chce z nim walczyć. Wyjawia mu natomiast rzeczywiste uczucia króla do Elwiry. Na takie dictum Silva zbiera żołnierzy, nim jednak zabije drugiego – możnego uwodziciela, zamierza ukarać pierwszego – nikczemnego zbójcę. Ernani dotrzyma wierności danemu słowu, błaga tylko o ostatnią łaskę: chce jeszcze raz ujrzeć ukochaną, przysięgając uroczyście, że gdziekolwiek i kiedykolwiek Silva zapragnie jego śmierci, wystarczy mu zadąć w róg myśliwski, a jego życzenie zostanie spełnione.

Akt III. Łaska

Grobowiec Karola Wielkiego w Akwizgranie. W chwili gdy elektorzy Świętego Cesarstwa zebrali się, by ogłosić Karola cesarzem, on sam zstąpił do grobowca, chcąc przyłapać tam spiskowców czyhających na jego życie. Rozkazuje, by proklamację obwieszczono trzema salwami armatnimi, jego giermek zaś ma niezwłocznie przyłączyć się doń wraz z Elwirą. Pozostawszy sam na sam z wielkim przodkiem, władca rozmyśla o marności ludzkich poczynań, po czym ukrywa się w cieniu grobowca. Wchodzą spiskowcy, a są wśród nich Silva i Ernani. Los wskazuje Ernaniego: to on ma zamordować króla. Silva gotów jest opłacić ten honor własnym życiem i całym majątkiem, Ernani nie może jednak zrezygnować z zemsty na zabójcy swego ojca.
Spiskowcy ślubują wierność sprawie. Grzmią armaty, Karol wyjawia swą obecność, jednocześnie zaś przez otwarte wrota wchodzi sześciu elektorów z całą świtą, w pełnym blasku. Spiskowcy zostają zdemaskowani, a nowy cesarz nie zna litości: szlachta na szafot, reszta do lochów! Ernani ujawnia wówczas swój tytuł i pochodzenie: jako książę Juan Aragoński chce zginąć z innymi parami Hiszpanii. Karol nie ma nic przeciwko temu, dopiero Elwira przypomina mu, że władcy przystoi łaskawość. Karol pada na kolana, by zasięgnąć rady Karola Wielkiego, po czym ogłasza powszechne przebaczenie. Wszyscy intonują radosny śpiew na cześć cesarza Karola V, tylko stary Silva zaciska usta w bezsilnej wściekłości

Akt IV. Maska

W pałacu książąt aragońskich w Saragossie książę, znany kiedyś pod nazwiskiem Ernaniego, świętuje zaślubiny z piękną Elwirą. Wśród weselnych gości krąży tajemniczy, zamaskowany mężczyzna, podczas gdy Elwira i Ernani dają wyraz bezbrzeżnemu szczęściu. Nie zdążą się nim jednak nacieszyć, w ogrodzie rozbrzmiewa bowiem złowróżbny róg, na znak, że starzec przybył po swoją ofiarę. Pojawia się Silva, tym razem bez maski, głuchy na błagania Ernaniego: w jego wieku została mu już tylko jedna radość – unieszczęśliwić innych. Wręcza Ernaniemu zatruty kielich i sztylet, do wyboru. W chwili gdy Ernani sięga po ostrze, pojawia się Elwira, jej modły jednak także nie odnoszą skutku. Pomny kastylijskiego honoru, Ernani przebija sobie serce, Elwira mdleje, a Silva wybucha złowrogim śmiechem.

Piotr Kamiński, Ernani, w: „Tysiąc i jedna opera"
PWM Edition

W sieci uczuć

z Michałem Znanieckim, reżyserem spektaklu, rozmawia Anna Świderska-Schwerin

Jak to się stało, że Pana ulubionym miejscem na ziemi jest Argentyna. Czyżby była to naturalna konsekwencja Pana zainteresowań kulturą półwyspu Iberyjskiego?

To prawda, u początku mojej fascynacji były historyczno-kulturowe i polityczne związki między Hiszpanią a Włochami, z których się wywodzę. Pierwszy raz pojechałem do Hiszpanii 10 lat temu, gdy przyjąłem propozycję ówczesnej dyrekcji Teatru Wielkiego w Poznaniu do wyreżyserowania właśnie opery *Ernani* Verdiego.
Zbierając dokumentację do spektaklu i tropiąc historyczne ślady bohaterów Victora Hugo i Giuseppe Verdiego, zwiedziłem Saragossę i sporą część Aragonii. Pojechałem, aby zebrać materiały ikonograficzne, zdobyć inspiracje kolorystyczne, posmakować nastrojów i relacji międzyludzkich, doświadczyć pewnej surowości. Jest to obszar stanowiący zdecydowane zaprzeczenie Hiszpanii słonecznej i rozbawionej. Moim największym odkryciem, z którego potem narodziła się właśnie Argentyna, była swoista miejscowa surowość egzystencji, a także żywość pewnych wartości i tradycji, które w Europie się nieco zatarły, a tam nadal funkcjonują. Okazuje się, że plon tej wyprawy przydał się po 10 latach. Z pierwszej podróży do Hiszpanii przywiozłem np. fragmenty koronek, które w spektaklu znajdziemy na elementach symbolicznych takich jak krzesła, podłoga, projekcje.

Czy pracując nad dzisiejszą realizacją *Ernaniego* sięgał Pan również do dzieła Victora Hugo?

Tak, ale nie sądzę, abym kiedykolwiek podjął się wystawienia literackiego oryginału. To były czasy, gdy wszystkie powieści romantyczne posługiwały się zupełnie innym językiem. Verdi tymczasem potrafił ze swoimi librecistami uprościć pewne sytuacje na potrzeby opery. Dla mnie fascynujące jest przede wszystkim wejście w świat konwencji operowej, którą się posługuje Verdi, a zatem odkrywania poprzez realizm metafory pewnych zachowań. Akcja opery jest przedziwna i zbudowana w sposób nietypowy. Na początku mamy do czynienia prawie z samymi monologami. Bohaterowie się przedstawiają i odkrywamy istniejące między nimi powiązania. Upraszczając – mamy do czynienia z galimatiasem emocji i uczuć związanych z jedną kobietą. Mamy trzech bohaterów: Silvę, Don Carlosa i Ernaniego, którzy symbolizują inny wzorzec mężczyzny. Silva, który w swojej starości i przywiązaniu do tradycji przechodzi w żółć; Don Carlos – król, który dojrzewa i z lekkoducha i bawidamka przeradza się w cesarza. Wreszcie mamy Ernaniego, który kocha Elwirę szczerze i otwarcie, ale w końcu przegrywa jako outsider i rozbójnik.
Pośrodku sieci uczuć tych trzech mężczyzn, z których każdy zmaga się ze swoją historią dojrzewania, znajduje się Elwira. Postać bardzo operowa, znajdująca się cały czas na skraju załamania, czy wręcz samobójstwa, będącym jedyną możliwą reakcją. Jest to kobieta uprzedmiotowiona, przez co trudna dla nas do zrozumienia, w odniesieniu do dzisiejszej psychologii i obyczajowości, gdzie kobiety same o sobie decydują. Verdiowska Elwira jest manipulowana, zmuszana do ślubu, namawiana do ucieczki z własnym kochankiem pod pozorem porwania – w każdym akcie jest „używana" w różny sposób.

A co z mitu Ernaniego pozostało na północy Hiszpanii?

Są stare hiszpańskie rodziny, które do dzisiaj nawet z pewną przesadą pielęgnują wartości, przywiązanie do tradycji i do pojęcia honoru – tak obecne w operze Verdiego. Postaci zbójników, outsiderów żyjących w górach również istnieją, ale nie są symbolem wolności i niezależności w naszym rozumieniu. Hiszpanie wręcz postrzegają Ernaniego jak my naszego Kordiana, czyli spiskowca, który dostał szansę zabicia króla. Zresztą sceny spisku w *Ernanim* i w *Kordianie* są dosyć podobne.

Czy ma Pan w tej operze swojego ulubionego bohatera, którego w jakimś sensie Pan wyróżnia?

Nie jestem w stanie wybrać takiej postaci. Wszystkie są ze sobą powiązane, tworzą dziwną sieć zależności i to mnie w tej operze fascynuje. Stąd mój pomysł usadowienia postaci na scenie. Nawet wtedy gdy nie śpiewają, to wzajemnie się obserwują, kontrolują swoje uczucia, miłość i odrzucenie. Silva – szlachetny hrabia, przez odrzuconą miłość staje się człowiekiem zaślepionym zemstą. Ernani co chwilę się poddaje i chce zginąć w imię miłości, i Elwira, która miota się między chęcią bycia kobietą aktywną i pasywną. Myślę jednak, że dla dzisiejszego widza najciekawszą postacią jest Don Carlos. Król – który staje się cesarzem, wulgarny, młody, żywy młodzieniec – który przeradza się w dojrzałego wodza i rezygnuje z własnego szczęścia w imię obowiązku wobec narodu i ma nowe marzenie – chce się zapisać w historii. Aria Don Carlosa, w której on zastanawia się czym było jego dotychczasowe życie i jak chce je zmienić jest dla mnie najpiękniejszym fragmentem opery.

Dlaczego symbolem XIX-wiecznej opery Verdiego uczynił Pan w swojej realizacji czerwone krzesło?

Zdecydowanie u progu wykorzystania tego symbolu była sieć powiązań między bohaterami. Chciałem postaci w jakiś sposób zablokować, zatrzymać w kadrze, aby każda miała swoje miejsce na scenie, do którego się wraca, z którego się ucieka...
Zainspirowało mnie również malarstwo Zdzisława Beksińskiego – jego 2, 3 najważniejsze obrazy przedstawiają krzesło, które wyraża emocje, samotność i staje się symbolem naszego bycia na scenie świata. To jest też i mój punkt wyjścia w poznańskiej realizacji. Stąd każda postać ma krzesło – swoje stałe miejsce na scenie.

Krzesło może być przesunięte, zanegowane, ale zawsze możemy do niego powrócić. Jest wręcz motywem przewodnim postaci: Don Carlos ma krzesło, które jest przenoszone, wywracane – w zależności od zamiarów innych osób; krzesło Elwiry na początku jest pełne kwiatów czyli marzeń, które są zrywane lub niszczone; wreszcie krzesło Ernaniego jest rozbite przez chór – symbol społeczeństwa, które unicestwia każdego outsidera. Dodatkowo symboliczno-abstrakcyjną funkcję krzesła podkreśla wykorzystana w scenografii pochylona kościelna rozeta – również symbol pew-nej stałej i starej tradycji.

Do realizacji spektaklu zaangażował Pan swoich stałych współpracowników: Zofię Dowjat, Kornelię Piskorek, Luigiego Scolio, Bogumiła Palewicza...

Współpracuję z nimi już od 10 lat, a to powoduje, że o pewnych sprawach myślimy podobnie. A zatem mamy mniej problemów. Przeżyliśmy razem te same muzea, te same kościoły, bardzo często te same podróże, wspólnie wzbogacaliśmy się światem. Ponieważ jest to już nasz trzeci projekt *Ernaniego*, długo rozmawialiśmy jak powiązać nasze doświadczenia zawodowe i osobiste wynikające z kontaktów z Hiszpanią w jak najbardziej spójny przekaz. A jest to ważne pokazując spektakl nie tylko przed poznańską publicznością, ale i widzami w samej Hiszpanii, w Bilbao, jak i w Tel-Avivie.

Zdzisław Beksiński, 1979

Ernani: sukces, który spowolnił drogę na szczyt?

Wojciech Włodarczyk

Wczesne dzieła Giuseppe Verdiego darzymy coraz większym zainteresowaniem i szacunkiem. I nie chodzi tylko o profesjonalną, niejako obligatoryjną „ciekawość" poważnych badaczy muzyki – historyków, muzykologów, teoretyków, badaczy stylów i epok. Coraz częściej kompozycje te są wystawiane w teatrach, nagrywane na CD, ba – nawet filmowane i udostępniane na płytach DVD lub Blu-ray. To zupełnie zrozumiałe w czasach ułatwionej, powszechnej dostępności dzieł sztuki muzycznej. W czasach Verdiego jego operę w całej pełni można było usłyszeć i poznać tylko w teatrze. Istniały również inne możliwości, ale już zarezerwowane dla bardziej „wtajemniczonych". Można było zdobyć tzw. wyciąg fortepianowy utworu z dokładnie zapisanymi partiami wokalnymi, ale już orkiestrą zredukowaną do systemu dwóch pięciolinii i – w zaciszu domowym – przestudiować przy fortepianie. Drukowane też były najpopularniejsze arie w różnych opracowaniach. Wreszcie, gdy dzieło zdobyło uznanie i sławę, jego fragmenty wypełniały przestrzeń dźwiękową ulicy, śpiewane lub grane na różnych instrumentach, z mechanicznymi katarynkami włącznie. A dziś każdy kto tego zapragnie, może mieć rzeczywiście każdą muzykę w domu. Zarówno sprzęt do odtwarzania nagrań czy odbioru dobrej jakości sygnału radiowego lub telewizyjnego nie jest przesadnie drogi, a i koszty nagrań lub audycji nie zrujnują większości zainteresowanym budżetu. Utwory uznane za arcydzieła wystawiono na scenach i utrwalano dziesiątki, a może i setki razy. Przyszedł więc czas na tytuły mniej znane, często „zakurzone" w archiwach. Tendencja ta sprawia czasem bardzo miłe niespodzianki – nieoczekiwanie okazuje się, że nie pamiętamy o tych utworach niesłusznie, podążając tokiem myśli naszych poprzedników. Oni ustalili hierarchię, swoją hierarchię, ale przesłanki, którymi się kierowali wcale nie muszą być identyczne z tym co dziś myślimy, jak odczuwamy, jakie są nasze potrzeby, pragnienia, oczekiwania... no i oczywiście wiedza.

Taką właśnie mniej znaną a jednocześnie – nie ma co do tego wątpliwości – wartościową operą Giuseppe Verdiego jest *Ernani* do libretta Francesca Marii Piave wg dramatu Victora Hugo. Gdy Verdi otrzymywał z weneckiego teatru La Fenice zamówienie na napisanie nowej, piątej już opery, był rok 1843. Kompozytor miał wówczas 30 lat i coraz większe doświadczenie twórcze. Uporczywie i konsekwentnie walczył o ugruntowanie swojej pozycji w świecie muzycznym. Rozpierała go chęć tworzenia, miał wielkie pragnienia i plany, w przyszłość patrzył z optymizmem. Dotąd jego utwory miały swoje prawykonania w mediolańskiej La Scali, teraz ruszał na podbój „perły Adriatyku". Czasy nie były spokojne – tendencje zjednoczeniowe i wolnościowe, zarówno radykalne jak i te zdecydowanie nacechowane umiarkowaniem, zataczały coraz większe kręgi w grupach społecznych i środowiskach Italii.

Dumna Wenecja, szczycąca się wspaniałą historią i tradycjami potężnej republiki, zaledwie czterdzieści lat wcześniej, w roku 1797, została zdobyta przez wojska napoleońskie, by – po pokoju w Campo Formio w październiku tego samego roku – wejść w skład cesarstwa austriackiego. Gdy wybuch Wiosny Ludów ogarnął swym ożywczym powiewem większość krain Europy, w marcu 1848 roku Wenecja ogłosiła na krótko niepodległość. Zresztą, przenosząc swe działania artystyczne z Mediolanu do Wenecji, Verdi pozostawał w tym samym kraju, pod berłem tego samego monarchy. Mediolan od 1714 do 1859 roku pozostawał pod władzą Wiednia z krótką, pięcioletnią przerwą (1797-1802), gdy wchodził w skład, a nawet przez jakiś czas był stolicą Republiki Cisalpińskiej – włoskiego państwa powołanego do życia przez Napoleona, którego armię współtworzyły Legiony Polskie Henryka Dąbrowskiego. Dla ścisłości historycznej godzi się dodać, że owa przerwa we władaniu Austrii była nieco dłuższa. Wiedeń przywrócił podległość Mediolanu w roku 1815 i dominował w mieście do Wiosny Ludów a ściślej aż do roku 1859. Nic więc dziwnego, że Verdi, bardzo korzystną umowę na napisanie *Ernaniego* zawarł podczas wykonania swego *Nabucca* w stolicy, czyli w Wiedniu.

Jako, że Verdi zawsze przywiązywał ogromną wagę do treści libretta, które opatrywał swoją muzyką, to i tym razem dość długo rozważał różne możliwości, pomysły i propozycje. Pamiętajmy, że istotny był nie tylko jego gust i upodobania artystyczne ale musiał się liczyć z akceptacją tematu przez władze i to władze austriackie. Nad czym się zastanawiał? W grę wchodziły: *Cromwell* Hugo, *Król Lear* Szekspira, postać Coli di Rienzi – trybuna ludowego i przywódcy rewolucji rzymskiej XIV wieku oraz dwa utwory lorda Byrona – *Korsarz* i *Dwaj Foskariusze*. Warto pamiętać, że te dwa ostatnie tematy wykorzysta Verdi w latach późniejszych.

Ostatecznie Verdi decyduje się i uzyskuje akceptację dla *Hernaniego albo Honoru kastylijskiego* (tak w tłumaczeniu polskim brzmi oryginalny tytuł francuski) Victora Hugo.

Pierwsze wykonanie opery *Ernani* Giuseppe Verdiego odbyło się w weneckim La Fenice w sobotę 9 marca 1844 roku. W rolach głównych wystąpili: sopran Sophie Loewe (jako Elwira), tenor Carlo Guasco (rola tytułowa), baryton Antonio Superchi (król Hiszpanii Carlos V) i bas Antonio Selva (Gomez de Silva). Był to bardzo dobry zestaw solistów. Choćby para protagonistów: Loewe pochodziła z Niemiec (jej nazwisko powinno się więc pisać Löwe, ale leksykony najczęściej podają wersję przez „oe") zasłynęła rolą Marii Padilli w operze Gaetano Donizettiego. Dwa lata po premierze *Ernaniego* Verdi dla niej właśnie stworzył rolę Odabelli w operze *Attila*. Guasco występował nie tylko w najważniejszych teatrach włoskich, ale też w niemal całej Europie, kreując role w dziełach Rossiniego, Mercadante, Donizettiego, Paciniego, Belliniego i oczywiście Verdiego. Jak wieść niesie, nie byli oni w najlepszej formie owego pamiętnego, premierowego wieczoru, ale nie mogło być tak źle skoro publiczność nie kryła zachwytu. Sukces był kompletny, z roku na rok lawinowo narastała liczba nowych wystawień *Ernaniego*, w coraz to większej liczbie krajów. Dość powiedzieć, że dzieło szybko przekroczyło morza i oceany. W londyńskim Her Majesty's Theatre wykonano je w 1845 roku (prawie dokładnie w rocznicę prapremiery, bo 8 marca), a publiczność Nowego Jorku mogła poznać kompozycję po następnych zaledwie dwóch latach (13 kwietnia 1847 roku). W Polsce, w Warszawie, przedstawiono *Ernaniego* w 1851 roku. Tak więc wenecka premiera była, ogólnie rzecz biorąc, ważnym wydarzeniem artystycznym, ale dla Giuseppe Verdiego stanowiła punkt zwrotny w karierze.

Gdy Verdi przedstawił światu swą nową operę, wśród wielkich twórców włoskich Gioacchino Rossini milczał od piętnastu lat – pamiętna premiera *Wilhelma Tella* odbyła się w Paryżu w roku 1829. Zapewne nie dowiemy się nigdy dlaczego przez następne trzydzieści dziewięć lat życia, jako że umarł w roku 1868, nie zdecydował się napisać niczego dla sceny. Przedwcześnie zmarły Vincenzo Bellini swą ostatnią premierę opery *Purytanie* celebrował przed dziewięcioma laty, w roku 1835. Również Gaetano Donizetti – nawet jak na owe czasy niezwykle płodny artysta – właśnie w roku 1844 *Don Sebastianem królem Portugalii* zamykał korpus swych siedemdziesięciu oper. Ostatnie arcydzieło – komedię *Don Pasquale* – wydał na świat rok przed premierą *Ernaniego*. W ojczyźnie Verdi stawał się pierwszoplanową postacią teatru muzycznego.

We Francji zaś Giacomo Meyerbeer *Hugenotami* tryumfował w roku 1836 a jego Prorok miał się pojawić dopiero pięć lat po *Ernanim*. Za ponad dwa lata Hector Berlioz miał wystąpić ze swoją kantatą dramatyczną *Potępienie Fausta*. Na Charlesa

Gounoda i Georgesa Bizeta trzeba było czekać jeszcze dłużej (*Safona* Gounoda to rok 1851, *Doktor Miracle* Bizeta – 1857). Richard Wagner zamknął już czas swoich poszukiwań i premierą *Holendra tułacza* w roku 1843 wkraczał na drogę budowy dramatu muzycznego – rok po *Ernanim* miał powstać *Tannhäuser*.

Świat opery zmieniał się, w przeszłość odchodził dawny styl. Odmienny był sposób myślenia kompozytorów o kształtowaniu materii dramatyczno-muzycznej, przeciwstawiali się bowiem zastanym konwencjom, dążyli ku prawdzie na scenie. Wśród nich ważną postacią był Verdi. Choć zupełnie inaczej niż Wagner, też miał stworzyć dramat muzyczny; dramat muzyczny południa – nasycony, pełen barw i uczuć ale nade wszystko naznaczony szlachetnością najczystszej próby. *Ernani* był ważnym wydarzeniem, kamieniem milowym na tej drodze.

A jaką operą jest *Ernani*? Jak należałoby z naszej perspektywy ocenić tę partyturę? Verdi zaprojektował to dzieło jako dramat liryczny (dramma lirico) w czterech aktach, a właściwie częściach (in quattro parti). Każda z tych części opatrzona została tytułem: „Il bandito" („Zbójca"), „L'ospite" („Gość"), „La clemenza" („Łaska") i „La maschera" („Maska"). Tak nakreślone ramy Verdi wypełnił treścią muzyczną, syntezą elementów włoskiej tradycji operowej i nurtów nowych, sygnalizujących jego własny, rodzący się styl.

Jeżeli będziemy próbowali wskazać owe ukłony, które kierował Verdi ku, jakże ważnej dla każdego Włocha, tradycji, to przede wszystkim musimy zwrócić uwagę na arie z dość statycznym, konwencjonalnym akompaniamentem orkiestry. Ariom tym oczywiście nie można niczego zarzucić. Są napisane z niezaprzeczalnym porywem talentu, śpiewne, melodycznie doskonałe, ale chwilami, jak choćby pierwsza aria Elviry, można w nich znaleźć ślady dawnych konwencji i – kiedyś nieodzowny – element popisowy w finałowej kadencji. Oddajmy jednak sprawiedliwość mistrzowi, albowiem zwraca uwagę dbałość kompozytora, by rodzaj, dynamika czy dramatyzm arii dostosowane były do przeżyć postaci, ich nastroju i stanu emocji. Przed Verdim rzadko dokładano takich starań. Kilkakrotnie można też znaleźć w *Ernanim* przykłady potwierdzające tezę samego Verdiego, który po latach mawiał, że na początku swej twórczości pisał opery z cabalettami. Odbywa się to tak: co jakiś czas, tok recytatywu (oczywiście akompaniowanego) przerywany był pauzą generalną, po której w orkiestrze pojawiał się prosty akompaniament zawierający powtarzającą się sekwencję – jeden dźwięk niski, a po nim trzy wyższe, ale na jednym poziomie (osławione „um-ta-ta-ta" – cytuję za Henrykiem Swolkieniem). Na jego tle głos wokalny wykwitał piękną, ale też nieskomplikowaną kantyleną.

Tak dzieje się np. w ariach Ernaniego i Elviry w I akcie, w tercecie Silvy, Ernaniego i Elviry w II akcie czy też, w tej samej odsłonie, w duecie Silvy i Carlosa. O wiele bardziej interesujące jest poszukiwanie i określanie tego, co w partyturze nowe. Przede wszystkim jest to „kameralizacja", czyli odchodzenie od planów dalekich a koncentrowanie się na przeżyciach bohaterów, postrzeganych jako wrażliwi, podobni do nas, ludzie. Owszem, mamy w *Ernanim* chóry, i to po verdiowsku doskonałe (na początku I aktu – męski, kompanów głównego bohatera, chór kobiet-dwórek Elviry w tym samym akcie, porywający chór po wyborze Carlosa na cesarza w akcie III czy chór balowy w akcie ostatnim), ale uwagę widza i słuchacza przykuwa przede wszystkim to co dzieje się w sercach i duszach bohaterów. Wprawdzie scena w La Fenice była o wiele mniejsza niż ta w La Scali, czyli było tam zdecydowanie mniej miejsca na efektowne sceny zespołowe. Nie była to jednak jedyna przyczyna zmiany sposobu widzenia i projektowania przebiegu opery. Ustanowienie nowej perspektywy, pochylenie się nad pojedynczym bohaterem i jego losem, uwydatnienie i opisanie muzyką jego przeżyć stanowiło jedną z naczelnych cech późniejszych, najdoskonalszych dzieł Verdiego. Rzecz następna, o kapitalnym znaczeniu, to zupełnie inne niż w przeszłości myślenie kompozytora o formie dzieła.

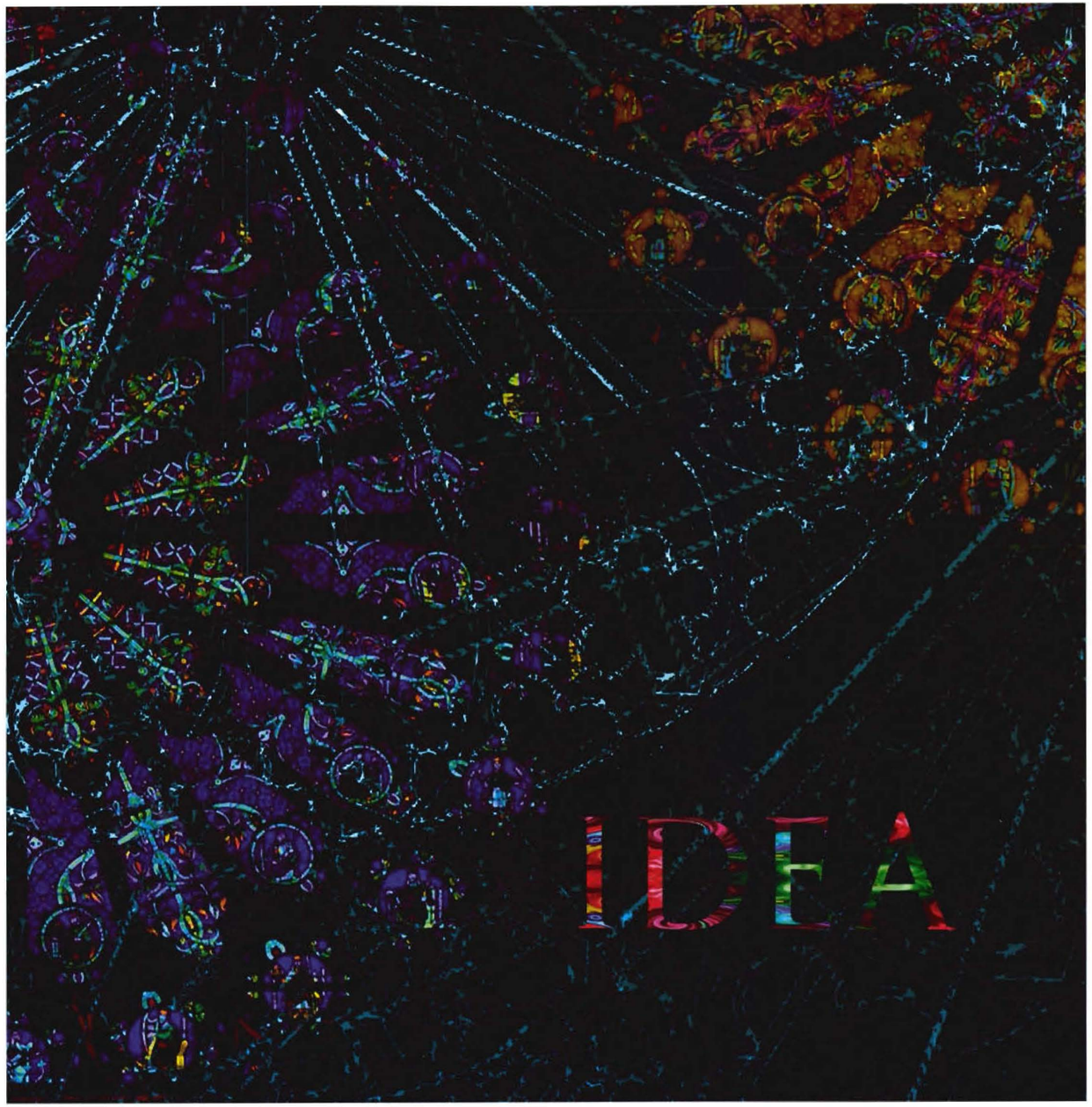
Poszczególne „numery", choć zaznaczone w partyturze, schodzą na plan dalszy. Mniej ważne stają się same arie, duety czy recytatywy. Naczelne znaczenie zyskuje akt, jako punkt odniesienia wszystkich użytych środków. W akcie III po krótkim, nastrojowym preludium orkiestry z uwypukleniem partii klarnetu, pojawia się Carlos (z recytatywem i arią), potem następuje scena sprzysiężenia (w partyturze adnotacja „congiura") – scena zupełnie swobodna w przebiegu muzycznym, chóralna z przejmującymi inwokacjami Silvy i Ernaniego. Całość zamyka sekwencja, w której na tle chóralnych owacji na cześć nowego cesarza, każda z głównych postaci przeżywa swój własny los. Ten akt to nierozerwalna całość, tylko wysłuchanie go właśnie w całości pozwala zrozumieć intencje twórcy. No i wreszcie zwięzłość i szlachetność jednolitości stylu. Zwłaszcza owa zwięzłość zwraca szczególną uwagę. Verdi w całym okresie tworzenia tej opery, a wiemy o tym z zachowanej korespondencji, naciskał na swego poetę, by unikał niepotrzebnego „gadulstwa". Uwagi te dotyczyły głównie finałów wszystkich aktów. Kompozytor żądał, by w tekście znalazły się tylko słowa bezwzględnie konieczne do opisania akcji i przeżyć bohaterów. Taki tekst znajdował swoje odwzorowanie w muzyce jakże sugestywnej, pełnej wyrazu i siły ekspresji.

Ernani to już prawdziwy Verdi z krwi i kości, dzieło jednolite w stylu i konsekwentne we wszystkich użytych środkach, zamknięte, stanowiące zapowiedź późniejszych wielkich partytur.

Ale, jak to zwykle bywa w życiu, za swój sukces kompozytor musiał zapłacić wysoką cenę. Stał się sławny, posypały się więc propozycje i zamówienia. Aby wywiązać się z nich musiał latami całymi komponować ponad siły, często w pośpiechu, nierzadko obniżając loty. Wcześniej, od 1838 do 1844 roku, czyli w ciągu niecałych sześciu lat, Verdi napisał pięć oper. Sam musiał szukać sposobności do komponowania utworów, które miały szanse wystawienia na scenie, zabiegać o zainteresowanie tych, którzy decydowali o repertuarze. Teraz sytuacja zupełnie się odmieniła – w tym samym 1844 roku, kiedy po raz pierwszy wykonano *Ernaniego*, powstała jeszcze jedna opera *Dwaj Foskariusze*, tym razem napisana dla Rzymu. W ciągu następnych dziewięciu lat, do roku 1853, światło dzienne ujrzało trzynaście dzieł wystawionych premierowo na scenach Mediolanu, Neapolu, Wenecji, Florencji, Londynu, Paryża i Triestu. Ten właśnie okres zwykł był nazywać Verdi „anni di galera" – „latami galer".

Różny był ciężar gatunkowy powstałych wówczas utworów, ich wartość artystyczna i potem znaczenie w historii muzyki. Dopiero w owym 1853 roku – roku premier *Trubadura* i *Traviaty*, gdy pozycja kompozytora była na tyle silna, że sam mógł decydować o tym co i dla kogo będzie pisał – otworzył się najpiękniejszy czas w muzycznym życiu Verdiego, czas obfitujący w niekwestionowane arcydzieła. Można by więc zaryzykować tezę, że sukces opery *Ernani*, który uczynił Verdiego kompozytorem modnym, by nie rzec pożądanym, paradoksalnie wydłużył jego drogę do wymarzonej doskonałości. Pośpiech zazwyczaj nie jest sojusznikiem twórcy, uniemożliwia dopracowanie szczegółów, prowadzi do schematyzmu, może zagrozić rutyną wypierającą wizję i natchnienie. Ale bądźmy sprawiedliwi. Verdi nigdy nie uległ pokusie łatwego zarobku – owszem, gdy podpisał kontrakt to zawsze się z niego wywiązał i tylko z braku czasu rezygnował „na tę jedną chwilę" ze swych ideałów. A gdy już wreszcie mógł sobie na to pozwolić, dyktował twarde warunki. Wtedy, tylko z powodu własnych wątpliwości artystycznych, potrafił odwlekać premierę i nie godził się na żaden kompromis.

A może owe „lata galer" potrzebne były Verdiemu, aby stał się tym, kim jest dla nas dziś? Może – by użyć terminologii sportowej – był to konieczny trening? Wszak trening, zwłaszcza bardzo wyczerpujący, nie od razu przynosi oczekiwane rezultaty, ale w dalszej perspektywie okazuje się środkiem do osiągnięcia mistrzostwa. Pozostawmy więc te pytania bez odpowiedzi i zróbmy to, co powinien uczynić każdy miłośnik opery uczestniczący w dzisiejszym spektaklu: rozsmakujmy się w *Ernanim*, poznajmy młodego Verdiego, który już w roku 1844, na czterdzieści dziewięć lat przed premierą genialnego *Falstaffa*, potrafił przedstawić dzieło o poziomie artystycznym niedostępnym dla innych.



Hernani
do Don Karlosa

Skoro o topór chodzi, którego Hernani
Uniknąłby, zbyt mały pod twymi stopami,
Gdy miecz twój tylko w górze ciosy swe zadaje,
Skoro trzeba być wielkim, by umrzeć – powstaję.
Bóg, który dał ci berło i tron ponad trony,
Mnie uczynił Segorby księciem i Cardony,
Markizem Monroy, hrabią Gor i Albatera,
Panem dóbr, które trudno mi wymienić teraz.
Jestem Jan Aragoński, syn księcia-banity.
Z wyroku twego ojca – mój został zabity,
Jam też wygnaniec, królu Karlosie z Kastylii,
Mord jest sprawą rodzinną naszych dwóch familii.
Ty masz topór – ja sztylet, najjaśniejszy Panie.
Bóg uczynił mnie księciem, góralem – wygnanie.
Niestety bezowocnie ostrzyłem swą szpadę
O głazy gór, hartując ją pod wodospadem.

Akt IV, scena 4
przeł. Henryk Rostworowski
PIW 1955

Hernani Hugo i *Ernani* Verdiego: romantyczny dramat gestu paradoksu

Michał Bajer

Premiera *Hernaniego* Victora Hugo miała miejsce w Komedii Francuskiej w 1830 roku i wywołała skandal: wpisała się bowiem w prowadzoną od kilku lat burzliwą kampanię na rzecz promocji romantyzmu. Hugo powszechnie uchodził za jednego z przywódców partii romantyków. Trzynaście lat później, wybór *Hernaniego* na operowy temat ciągle stanowił swoistą manifestację. Po tryumfie *Nabucco* i, nie tak błyskotliwej, lecz pozytywnie przyjętej premierze *Lombardczyków*, Verdi rozpoczął współpracę z nowym librecistą, Francesco Maria Piave. Razem napiszą jeszcze dziewięć oper. W *Ernanim*, po raz pierwszy tak otwarcie nawiązali do literatury uchodzącej za postępową, czy wręcz wywrotową, tworząc dzieło nowoczesne i pragnące za takie uchodzić. Wystawiona w weneckim Teatro La Fenice opera odniósł natychmiastowy sukces.

Hernani Hugo i dramat romantyczny

Na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci XIX wieku, we Francji zaznacza się wyraźna zmiana teatralnych mód. Sławne na cały świat dziedzictwo XVII-wiecznych dramatopisarzy – takich jak Corneille, Racine czy Molier – coraz powszechniej postrzegane jest jako pewien balast, a obowiązujące klasycystycznych autorów reguły kompozycji zaczynają być otwarcie kwestionowane. Jak w 1823 roku pisze Stendhal w dziełku pt. *Racine i Szekspir*:
„Romantycyzm jest sztuką dostarczania narodom takich dzieł literackich, które w obecnym stanie [obyczajów] i poglądów mogą dać im możliwie najwięcej przyjemności. Klasycyzm, wprost przeciwnie, dostarcza im literatury, która możliwie najwięcej przyjemności dawała ich pradziadom".

Pod wieloma względami, *Hernani* Hugo stanowi ilustrację postępowych tendencji teatralnych epoki. Wśród ściśle nowatorskich elementów sztuki wymienić można po pierwsze rezygnację z zasady jedności miejsca i czasu. W przeciwieństwie do tragedii Racine'a i Corneille'a, rozgrywających się w ciągu kilku godzin w przestrzeni jednego budynku, albo nawet pomieszczenia, akcja dzieła toczy się kolejno w wielu miejscach, a trwa nie krócej niż siedem miesięcy. Po drugie, zauważyć można wprowadzenie obrazowania poetyckiego uchodzącego w latach 30. XIX wieku za oryginalne i śmiałe: Hugo jako jeden z pierwszych umieścił w dramacie rozbudowane opisy natury, bez precedensu w ściśle skonwencjonalizowanym poetyckim języku klasycyzmu. Do najistotniejszych innowacji zaliczyć jednak należy dokonany w sztuce melanż gatunków. Wykładając własną koncepcję nowego teatru – w sławnej przedmowie do *Cromwella* (1827) – poza rezygnacją z reguły trzech jedności Hugo wysunął postulat łączenia w ramach jednej struktury elementów komedii i tragedii. Przykładem wcielenia w życie tej idei jest w *Hernanim* kreacja króla Hiszpanii, don Carlosa. W otwierającej sztukę scenie włamania do pałacu Don Ruy'a i później – aż do przełomu, dokonującego się w momencie objęcia cesarskiej władzy – postaci tej przypisane są cechy bez mała błazna. Łącząc brutalność z często ujmującym sposobem bycia, sypie on niewybrednymi żartami, ujmuje w cudzysłów najbardziej podniosłe sytuacje. Mimo obecności pierwiastków ewidentnie nowatorskich, *Hernani* posiada jednak również cechy zachowawcze, właściwe dla francuskiej dramaturgii XVII i XVIII w.

W cytowanym już dziełku *Szekspir i Racine*, Stendhal ocenia, iż podstawową właściwością sztuk klasycystycznych jest „tyrania tyrady" (będącą formą dyskursu dramatycznego, długą, skomplikowaną mową). Zdaniem pisarza, bohaterowie dramatów Corneille'a i Racine'a nie rozmawiają bowiem ze sobą, a zamiast tego, wymieniają kunsztowne, retorycznie zorganizowane, oficjalne komunikaty. Mimo obecności wtrętów codziennego języka, to właśnie tyrady pozostają podstawową formą teatralnego dyskursu stosowanego przez Hugo. Autor *Hernaniego* nie naśladuje realistycznego dialogu (na to, w historii europejskiego dramatu przyjdzie jeszcze poczekać), a największą rolę przywiązuje do rozbudowanych monologów i przemów.
Hernani, kamień milowy w historii XIX-wiecznego dramatu lokuje się w istocie między dwoma modelami estetycznymi. Hugo świadomie podkreśla tę dwoistość, kiedy we wstępie do edycji sztuki, zachęca czytelników do odkurzenia tomu tragedii Corneille'a. W pewnej mierze to ona zadecydowała też o sławie utworu, którego pewne pasaże oklaskiwane były nawet przez najzagorzalszych wrogów romantyzmu (a więc klasycystyczne osadzenie może zostać odczytane jako zabieg świadczący o roztropności twórcy).

Hernani i *Ernani*

Porównując libretto opery z oryginałem, stwierdzić należy, że włoscy autorzy obeszli się z tekstem Hugo nad wyraz wiernie. Wśród najistotniejszych przesunięć, wymienić można – zwykłą w sytuacjach adaptacji – redukcję. Dotyczy ona nie fabularnych wątków dramatu, gdyż te w całości trafiają na operową scenę, ale po prostu długości. Dramat Hugo jest pięcioaktowy, podczas, gdy Verdi i Piave zamykają historię tragicznego banity w czterech częściach. Pierwszy i drugi akt francuskiej sztuki ukazuje dwie kolejne próby uwiedzenia Donny Sol (w operze: Elwiry) przez króla, dwukrotnie przywodzonego do porządku nieoczekiwanym nadejściem Hernaniego. Skondensowanie obu sytuacji w jednej – pierwszej – części opery wydaje się trafnym zabiegiem. Verdi i Piave unikają tym samym swego rodzaju powtórzenia. Kolejna zmiana zaznacza się w zakończeniu: u Hugo, inaczej niż u Piavego, pogrzeb będzie podwójny, gdyż śmierć zadaje sobie również ukochana Hernaniego.
Najważniejsza modyfikacja dotyczy jednak charakterystyki króla Karola. Wyeliminowana została cechująca tę postać groteskowość. Zachowując pewną dwuznaczność, monarcha nie ma już w sobie nic z szekspirowskiego wesołka: nie pozwala sobie na pikantne uwagi, demaskatorskie komentarze. Z przestrzeni pośredniej między komedią a tragedią, w której zgodnie ze swoimi teoretycznymi postulatami umieścił go Hugo, sprowadzony został na twardy grunt typowego, dziewiętnastowiecznego melodramatu płaszcza i szpady.
Pozwala nam to stwierdzić, że adaptując *Hernaniego*, Verdi i Piave zdecydowali się na rezygnację z ważnej części jego estetycznego nowatorstwa. Cechująca dzieło Hugo dramaturgiczna równowaga między pierwiastkami dwóch estetyk zaburzona została na korzyść... klasycyzmu. To chyba zastanawiająca konkluzja w odniesieniu do opery traktowanej dość powszechnie, jako manifest verdiowskiego romantyzmu.

Gest paradoks

Nie sposób mówić, ani pisać o *Hernanim/Ernanim* nieporuszając kluczowej, zawsze intrygującej kwestii: finałowego samobójstwa tytułowego bohatera. W zakończeniu historii – kiedy wszystko już ułożyło pomyślnie, a on sam wywikłał się z wszelkich matni, zmył z siebie hańbę banicji, odzyskał tron, majątek i zyskał prawo do poślubienia Donny Sol – Don Juan Aragoński (bo takie jest prawdziwe imię banity) odbiera sobie życie. Uczta weselna zamienia się w stypę.
Oczywiście, autorzy nie szczędzą argumentów uzasadniających taką a nie inną decyzję bohatera. Podtytuł oryginalnego dramatu to *honor Kastylii*: Hernani umiera, gdyż dał słowo. Jednak problem dotyczy nie tyle wewnętrznej spójności – ideologicznych, filozoficznych czy moralnych motywacji – co raczej sensu dramaturgicznej konstrukcji, której ostatnim ogniwem, jest wydarzenie tak jaskrawo przeczące obiegowemu pojęciu o mechanizmach ludzkiej psychiki. O tym, że nie jest to problem wydumany, świadczy powracający w recepcji obu dzieł jak refren, zarzut krytyków o braku psychologicznego prawdopodobieństwa w charakterystyce protagonisty. Nawet tak subtelny egzegeta jak Piotr Kamiński podkreśla w swojej encyklopedii *Tysiąc i jedna opera*, pewnego rodzaju wynaturzenie tej postaci, pisząc o Ernanim jako o „patologicznym pyszałku" i zrównując go tym samym z Silvą.
Podobne zwieńczenie struktury dramatycznej świadczy o zakorzenieniu we wzorcach dostarczonych przez dramaturgię wcześniejszych epok, a finał *Hernaniego/Ernaniego* zawiera w sobie – co nieoczywiste u autorów tak jawnie manifestującego swoją nowoczesność

– nawiązania do struktur najdawniejszej dramaturgii europejskiej.
W twórczości klasyków greckiego dramatu, a także ich późniejszych naśladowców, wyróżniają się teksty, które określić można jako tragedie gestu-paradoksu. W ramach takiej struktury, akt budzący osłupienie publiczności, gdyż przeczący obiegowym kategoriom myślenia (taki jest sens terminu paradoks: coś niezgodnego z powszechną opinią) zajmuje szczególnie eksponowane miejsce na planie całości formy: jest jej ostatnim ogniwem, dominantą, do której prowadzą wszystkie inne elementy. Postrzegana z perspektywy finału, cała tragedia jest tutaj rekonstrukcją procesu decyzyjnego, prowadzącego bohatera do popełnienia patetycznego czynu. Po nim nie dzieje się już nic, albo dzieje się niewiele. Publiczność zostaje sama ze swoją grozą. Cechą tragedii gestu paradoksalnego (np. teatralnych wersji mitu dzieciobójczyni Medei czy Orestesa i Elektry zabijających własną matkę) jest sam fakt oparcia konstrukcji dramatu na zdarzeniu, którego pełne psychologiczne uzasadnienie zamiast być po prostu danym, usytuowanym raz na zawsze w porządku oczywistości, staje się dopiero przedmiotem spekulacji. Zawiera w sobie ładunek interpretacyjnej zagadki. Co łączy Hernaniego z wielkimi zbrodniarzami rodem z greckiej tragedii? Po pierwsze, gest bohatera nie dotyczy wyłącznie jego samego, ale wymierzony jest również w kochaną przezeń kobietę. U Hugo przyjmuje to bardzo dosłowną formę, gdyż w konsekwencji decyzji podjętej przez narzeczonego, umiera także narzeczona. Po drugie, autodestrukcja protagonisty dokonuje się w punkcie kulminacyjnym dramatycznego konfliktu wewnętrznego: jeśli bohater od początku waha się między światem romantycznej miłości i honoru, jego samobójstwo jest znakiem zwycięstwa Hernaniego-mściciela nad Hernanim-kochankiem. Bezwzględny, dokonany wbrew sobie akt przemocy wobec siebie i wobec innych: w tym punkcie, twór Hugo spotyka się z Horacym zabijającym własną siostrę, oraz – to bardzo odległe echo, a jednak warto je tu przywołać – z bohaterem pierwszej nowożytnej tragedii europejskiej, Massinissą posyłającym swej żonie Sofonisbie w ślubnym darze puchar wypełniony trucizną oraz z rzymską Lukrecją, zabijającą się, by zmyć piętno gwałtu, mimo, że wszyscy namawiają ją do poniechania dramatycznej decyzji.
Warto podkreślić, że czyny wszystkich wymienionych bohaterów funkcjonują w różnych porządkach etycznych, nie mogą być zestawione pod względem ich moralnego sensu. Łączy je jednak dramaturgiczna funkcja i miejsce w strukturze, napięcie między świadomie posuniętym do granic zrozumienia gestem bohatera sztuki, a dostarczeniem jego racjonalnych motywacji przez autora.

Opery gestu paradoksu

Można zaryzykować twierdzenie, iż Giuseppe Verdi jest kompozytorem, który uczynił z dramatów paradoksalnego gestu jeden z charakterystycznych, stałych wątków swojej twórczości. W odróżnieniu od wielu wcześniejszych włoskich autorów, Verdi wraz ze swymi librecistami nie tylko nie łagodzi zarazem patetycznego i ambiwalentnego wymiaru czynów niektórych bohaterów, a wręcz przeciwnie, na ich niejednoznaczności opiera konstrukcję kilku swoich oper.
Jakkolwiek dokonana przez Andreę Maffei adaptacja *Zbójców* Schillera (1847) jest artystyczną porażką, oddaje ona sprawiedliwość jednemu elementowi oryginału, mrocznemu, szokującemu finałowi właśnie. Ukazuje on przerażającą zbrodnię dokonaną przez głównego bohatera, upadłego arystokratę: w obecności bandy przestępców, którym przewodzi, zabija on swoją – uwielbianą – narzeczoną. Jak we wszystkich przykładach dramatów paradoksalnego gestu, także i tutaj zakończenie zamiast definitywnie zamykać intelektualne wątki, otwiera dopiero przestrzeń dyskusji. Podobną dramaturgiczną konstrukcję odnaleźć można w *Stiffeliu* (1850) do libretta Piavego, dziele być może nie natchnionym, jednak bardzo konsekwentnie przeprowadzającym temat relacji łaski i namiętności w życiu człowieka. Po długim, pełnym rozpaczy kryzysie, pastor przebacza swojej żonie zdradę.
Arcydziełem verdiowskiej opery paradoksalnego gestu jest jednak *Otello* (1887) napisany do libretta Arrigo Boito. Cała struktura daje się tu rozwinąć à rebours począwszy od okrzyku Emilii w czwartym akcie „Otello uccise Desdemona!" („Otello zabił Desdemonę!"). Wszystko jest jakby dokonaną krok po kroku – obleczoną w subtelną siatkę symbolicznych obrazów i intelektualnych opozycji – rekonstrukcją finałowej zbrodni. Czy Otello zabił Desdemonę w wyniku podłej intrygi, a może takie rozwiązanie wpisane było od samego początku w miłosną historię Maura i śnieżnobiałej Madonny?

Mieczysław Nowakowski

W 10 roku życia rozpoczął naukę gry na skrzypcach, potem na waltorni. Jest absolwentem warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w klasie Bohdana Wodiczki, dyplom w 1959 roku z Filharmonią Narodową. W 1964 w Wenecji ukończył mistrzowski kurs dyrygencki u Franco Ferrary.
W latach 1958-61 był dyrygentem Teatru Muzycznego w Gdyni; w 1961-69 dyrygentem w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w Warszawie; w 1969-72 był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Państwowej Opery w Poznaniu; w 1972-73 dyrektorem Teatru Muzycznego Telewizji Polskiej w Warszawie; w latach 1973-82 dyrygentem i kierownikiem muzycznym Teatru Wielkiego w Warszawie; w 1982-84 kierownikiem artystycznym Filharmonii w Olsztynie, w 1984-88 Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, a także w latach 1984-86 dyrektorem muzycznym opery w Skopje. W okresie 1988-90 był szefem Orkiestry PR i TV w Warszawie. W tym okresie przygotował i poprowadził polskie premiery oper: *Xerxes* Händla, *Diabły z Loudun* Pendereckiego, *Julietta* Martinu, *Il Re pastore* i *Betulia Liberata* W.A. Mozarta, w 1979 i 1981 *Straszny dwór* i *Hrabina* Stanisława Moniuszki w Tokio. Posiada w repertuarze ok. 50 baletów i ok. 60 oper z repertuaru światowego.
W okresie od 1990 do 1996 roku współpracował z Warszawską Operą Kameralną. Jest profesorem w Akademii Muzycznej w Warszawie. Dyryguje operami klasycznymi i współczesnymi oraz koncertami muzyki symfonicznej i oratoryjnej, w wykonaniu polskich i zagranicznych zespołów, w większości krajów Europy. Posiada ogromy dorobek nagrań archiwalnych dla PR i TV z czołowymi solistami, wokalistami oraz pokaźny dorobek nagrań płytowych muzyki polskiej.
Za filmową wersję dramatu muzycznego *Jutro* Tadeusza Bairda otrzymał nagrodę „Złota Praha" na konkursie telewizyjnym w Pradze czeskiej.

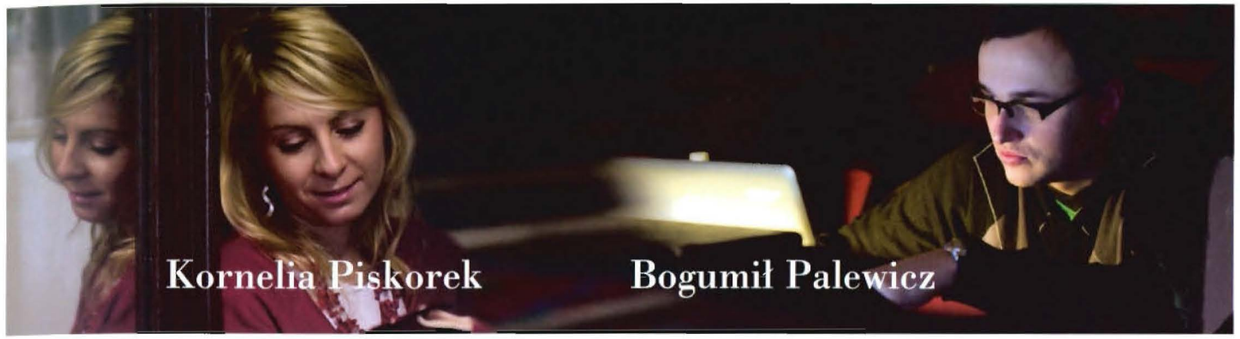
Michał Znaniecki

Studiował w warszawskiej PWST, następnie na Uniwersytecie w Bolonii u Umberto Eco. Kolejnym etapem były studia u Giorgio Strehlera w Teatro Piccolo di Milano. W niedługim czasie swoje umiejętności reżyserskie potwierdził, debiutując w mediolańskiej La Scali spektaklem opartym na muzyce Monteverdiego.
Uznany za największy talent reżyserski w 1995 r. zaczął utwierdzać swoją pozycję w teatrach operowych i dramatycznych we Włoszech, Francji, Irlandii i Polsce. Jest autorem ponad 100 spektakli muzycznych i dramatycznych. W teatrze operowym oprócz pozycji repertuarowych (*Don Pasquale, Carmen, Straszny dwór, Makbet, Simon Boccanegra, Bal maskowy, Otello, Rigoletto*) pasjonuje się odkrywaniem i realizacją dzieł rzadkich i nieznanych jak *Maddalena* Prokofiewa, *Drei Pintos* Mahlera, *Ożenek* Mussorgskiego, *Żydówka* Halevy'ego czy *Flaminio* Pergolesiego.
W 1995 r. w Mediolanie założył grupę teatralną Ape Teatrale. Współpracuje ona z takimi instytucjami jak: Opera Bolońska, Rossini Opera Festival w Pesaro, Cantiere di Montepulciano, Wexford Opera Festival, Festival Pergolesi Spontini w Jesi, Festival di Due Mondi w Spoleto, Luglio Musicale Trapanese na Sycylii.
W ostatnich sezonach pojawił się jako reżyser i scenograf na scenach opery Turyńskiej (*Man and boy: Dada* Nymana), Bolońskiej (*Ascanio in Alba* Mozarta), Sardyńskiej (*Mose in Egitto* Rossiniego). W Trieście zrealizował operę Haydna *Isola disabitata*, w Teatro Pergolesi w Jesi odbyła się prapremiera *L'Ape musicale* Da Pontego, na Festiwalu delle Nazioni prapremiera włoska *Mandragory* Szymanowskiego. Jeszcze raz w Turynie powstała inscenizacja *Króla Leara* Szekspira i entuzjastycznie przyjęte *Cosi fan tutte* Mozarta we Wrocławiu. Pod koniec 2006 następne dzieła Mozarta zamknęły rok poświęcony temu geniuszowi: *Don Giovanni* pokazywany w Bresci, Pavi, Como, Ceremonie, a przede wszystkim w Paryżu w Opéra de Massy i kolejne *Cosi fan tutte*, tym razem na Sycylii.
Rok 2007 otworzył spektakl *Cyrano de Bergerac* z Placido Domingo w roli tytułowej zrealizowany w Walencji. Następnie otworzył sezon opery w Bilbao *Zamkiem Sinobrodego* Bartóka, a zamknął rok inscenizacją *Rigoletta* w Operze Wrocławskiej. Jego musical *Dr Jekyll and Mr Hyde* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie otrzymał Złotą Maskę za Spektakl Roku 2007.
W 2008 roku związał się z Operą Narodową realizując jako reżyser i scenograf *Łucję z Lammermoor* Donizettiego. Następne projekty 2008 roku to *Włoszka w Algierze* w Łodzi, *Samson i Dalila* w Bologni, *Otello* Verdiego na Wyspie Piaskowej we Wrocławiu, a następnie *Pamiętnik zaginionego Janacka* w Madrycie. Został odznaczony Medalem Regionu Puglia za osiągnięcia artystyczne w 2008 roku.
Rok 2009 zaczął się realizacją *Napoju Miłosnego* w Operze Wrocławskiej, *Don Giovanniego* z Mariuszem Kwietniem w Operze Krakowskiej i *Samson i Dalila* we Wrocławiu, *Lucrezia Borgia* w Operze Narodowej. Oprócz stałej współpracy jako dyrektor naczelny z Teatrem Wielkim w Poznaniu będzie kontynuował projekty w teatrach Hiszpanii (Bilbao, Sevilla, Madryt), Włoch (Pisa, Livorno, Bari, Triest), Argentyny (La Plata, Buenos Aires) i Polski (Wrocław, Szczecin, Kraków).

Luigi Scoglio

Jest absolwentem State Arts Institute „E. Basile" w Mesynie oraz Akademii Sztuk Pięknych, Wydziału Scenografii w Urbino, którą ukończył z wyróżnieniem pracą na temat funkcji i rozwoju światła w teatrze XX wieku.
Od roku 1999 pracuje jako scenograf w teatrze, filmie i reklamie – nie tylko we Włoszech (Rzym, Mediolan, Ferrara, Bolonia, Modena, Trewir, Perugia, Parma, Brescia, Wenecja i wiele innych miast), ale i w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Austrii, Francji i Hiszpanii.
Jego realizacje teatralne dotyczą przede wszystkim teatru operowego i muzycznego – ma w dorobku współpracę z takimi artystami, jak Luca Ronconi, Mario Corradi, Rosetta Cucchi, Italo Nunziata, Fabrizio Crisafulli, Anne Riitte Ciccone, Denis Krief, Patricia Panton, Giorgio Rossi, Paolo De Falco czy wreszcie – Michał Znaniecki.
Ostatnio zajmuje się również instalacjami video, fotografią oraz wystawami dzieł sztuki.

Dziesięcioletnia współpraca z Michałem Znanieckim zaowocowała wieloma inscenizacjami oper i dramatów w całej Europie. W Polsce Luigi Scoglio stworzył projekty scenografii do następujących spektakli (wszystkie w reżyserii Michała Znanieckiego): *Żydówka* Halevy'ego (asystent scenografa, Teatr Wielki w Poznaniu, 2000), *Król walca* J. Straussa (dekoracje, Teatr Muzyczny, Poznań 2001), *Łucja z Lammermoor* Donizettiego (współpraca scenograficzna, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2008), *Włoszka w Algierze* Rossiniego (współpraca scenograficzna, Teatr Wielki, Łódź 2008), Gala otwarcia sezonu 2008/2009, Program składany (aranżacja scenograficzna, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2008), *Don Giovanni* Mozarta (asystent, Opera Krakowska, Kraków 2009), musical *Producenci* Brooksa (scenografia, Teatr Rozrywki, Chorzów 2009) oraz *Lukrecja Borgia* Donizettiego (asystent scenografa, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2009).

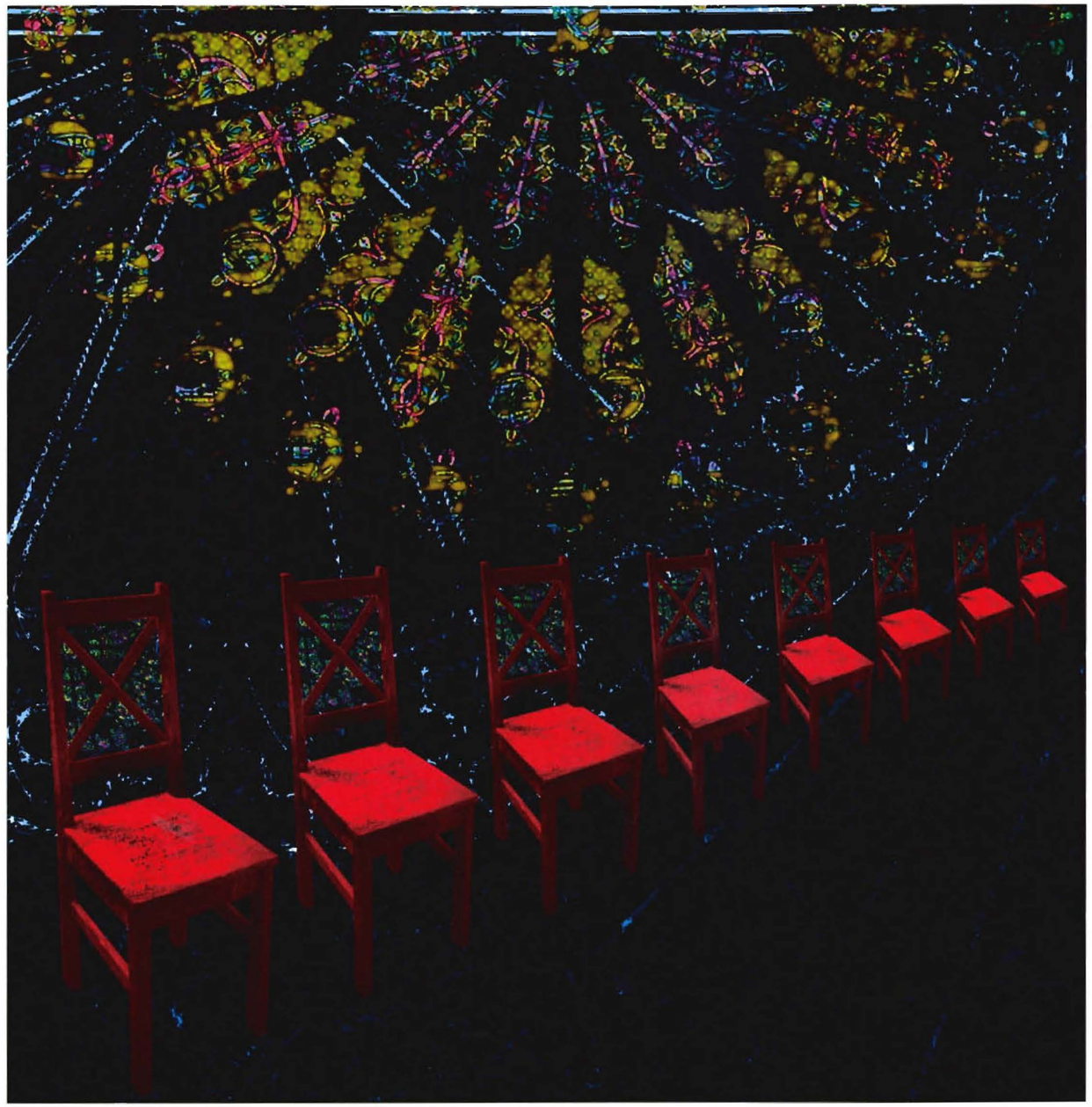


Kornelia Piskorek

Projektantka kostiumów scenicznych. Absolwentka Akademi Sztuk Pięknych w Łodzi oraz Haute Ecole D'arts Appliques w Genewie i Ecole National Superieure Des Arts Visuels w Brukseli.
W swoim dorobku posiada kreacje kostiumów dla teatrów szwajcarskich, m.in. w Martigny do operetki F. Lopeza *La Route Fleurie* (2005), w Verossaz do spektaklu *Leonard da Vinci* w Théâtre du Croàtion (2006), w Sion do oper *Wesele Figara* W.A. Mozarta (2006) i *Cyganeria* G. Pucciniego (2008) w L'association Ouverture-Opéra, w Genewie do spektakli *Deuil sied à Electre* E. O'Neilla w Maison des Arts du Grütli (2007) i *Kaukaskie koło kredowe* B. Brechta w Théâtre St Gervais (2009), w St Pierre-de-Clage do sztuki *Hrabia Monte Christo* (2008). W Buenos-Aires w Hopballehus International Theatre zaprojektowała kostiumy do sztuki *El Monkey*.
Uczestniczyła w licznych pokazach mody w Polsce, Szwajcarii i Belgii, jej prace przdstawiane były na wielu wystawach zbiorowych.
Była asystentką Michała Znanieckiego przy kreacji kostiumow do oper *Don Giovanni* Mozarta w Operze Krakowskiej (2009) i *Lukrecja Borgia* Donizettiego w Operze Narodowej w Warszawie (2009).

Bogumił Palewicz

Karierę zawodową rozpoczął od współpracy przy realizacji koncertów, m.in. Sonique we Wrocławiu. Zajmował się programowaniem oświetlenia do spektakli w Teatrze Muzycznym Capitol: *Opera za trzy grosze* B. Brechta, *Gorączka, Scat, czyli od pucybuta domilionera*. Współpracował z Holiday on Ice (Holandia) przy realizacjach Hollywood i Diamonds. Ważnym etapem zdobywania doświadczenia scenicznego był dla niego pobyt w Meksyku i praca w firmie Tihany Spectacular, w charakterze reżysera świateł i szefa oświetlenia. Kolejne realizacje miały miejsce w Polsce i były to: *Cosi fan tutte* Mozarta (Teatr Wielki w Poznaniu), *Taniec Wampirów*, *Akademia Pana Kleksa* (Teatr Muzyczny ROMA).
Współpracował m.in. z takimi artystami jak: Sarah Kawahara, Robin Cousins, Durham Marenghi, Felice Ross, Hans-Peter Lehmann, Grzegorz Jarzyna, Wojciech Kościelniak, Laco Adamik, Barbara Kędzierska, Cornelius Baltus, Simon Tutchener, Franz Czeisler. Od 2004 pracuje w Operze Wrocławskiej na stanowisku reżysera świateł. Pracował przy realizacjach spektakli: *Antygona* Rudzińskiego, *Bal życia* do tekstów Osieckiej, Zygfryd Wagnera, *Nabucco* Verdiego (Cypr), *Halka* Moniuszki, *Traviata* Verdiego, *Ester* Praszczałka, *Hagith* Szymanowskiego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego i *Cosi fan tutte* Mozarta, *Tristan* Wagnera, *Samson i Dalila* Saint-Saënsa.



Orkiestra

I skrzypce
Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Eliza Schubert-Pietrzak
Kamila Gryska
Agata Nocoń
Magdalena Olech
Dezydery Grzesiak
Małgorzata Hadyńska
Maria Matuszewska
Andre Kasztelan
Małgorzata Wnęk
Katarzyna Janda-Dawidziuk
Aleksandra Lesner
Agata Kabacińska

II skrzypce
Tomasz Żelaśkiewicz
Ryszard Chmielewski
Maria Murawa-Fraska
Wiesław Ziółkowski
Monika Dworczyńska
Dawid Walczak
Maria Bawolska-Dastych
Joanna Modzelewska
Olga Hała
Maria Radziszewska
Krzysztof Masłyk

altówki
Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Ryszard Hoppel
Agnieszka Kubasik
Remigiusz Strzelczyk
Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek

wiolonczele
Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Andrzej Nowicki
Aleksandra Awtuszewska
Aleksandra Jóźwiak
Marta Łupacz
Agata Maruszczak
Arkadiusz Broniewski
Mateusz Słojewski

kontrabasy
Donat Zamiara
Ryszard Kaczanowski
Jerzy Springer
Stanisław Binek
Michał Francuzik
Tomasz Grabowski

harfa
Paulina Kostrzewska

flety
Brygida Gwiazdowska-Binek
Karolina Porwich
Michał Dykiel
Agnieszka Gandecka
Maciej Piotrowski

oboje
Mariusz Dziedziniewicz
Wiesław Markowski
Maria Pasternak
Piotr Furtak

klarnety
Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

fagoty
Dariusz Rybacki
Joanna Kołodziejska
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak

waltornie
Mikołaj Olech
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka
Emilia Dobrzyń
Joanna Kubiś
Damian Lotycz

trąbki
Maciej Słomian
Sylwester Szychowiak
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

puzony
Zbigniew Starosta
Piotr Banyś
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor
Mirosław Miłkowski

tuby
Jacek Kortylewicz

perkusja
Piotr Kucharski
Piotr Sołkowicz
Aleksandra Szymańska
Małgorzata Bogucka-Miler
Piotr Szulc

instrumenty klawiszowe
Krzysztof Leśniewicz

Soprany

Izabella Błasiak
Ewa Boguszewska
Irina Filippovitch
Anita Furgol-Kownacka
Barbara Grzywaczewska
Małgorzata Hadrych
Barbara Jędrychowska
Joanna Kleinszmidt
Joanna Kopeć-Hoffmann
Kinga Krasowska
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Anna Muraszko
Iwona Neuman
Joanna Otto
Wiesława Urbaniak

Tenory

Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Sławomir Lebioda
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Jan Wower

Alty

Lidia Brych
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Danuta Kulcenty
Beata Kulpa-Owczarek
Monika Matuszak
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lilla Suszka
Jolanta Snuszka
Violetta Zawadzka
Krystyna Zakrzewska-Gumna

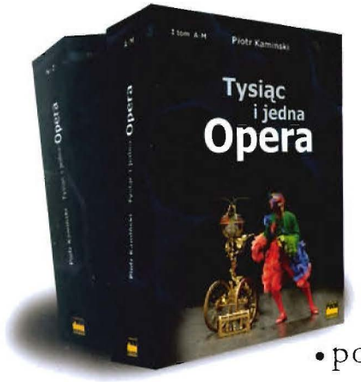
Basy

Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Piotr Skołuda

PWM EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński



Największy na świecie
„niezbędnik" operowy
Biblia opery (wg *Le Point*)

- ponad cztery wieki opery
- 1000 oper, 230 kompozytorów
- 2 tomy, ponad 2000 stron

Zapraszam do mojego świata...

Publikacja dostępna od 17 października 2008 w empikach, dobrych księgarniach oraz na stronie **www.1001opera.pl**

Patroni medialni:

RZECZPOSPOLITA · POLITYKA · POLSKIE RADIO · TVP KULTURA · onet.pl

Fot. A. Zakrzewski, A. Jarzębski

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków, www.pwm.com.pl

Design: 2to2REKLAMA

Dyrektor	Michał Znaniecki
I zastępca dyrektora	Ryszard Markow
Z-ca ds. artystycznych	Anna Świderska-Schwerin
Kierownik muzyczny	Mieczysław Nowakowski
Kierownik baletu	Jacek Przybyłowicz
Kierownik chóru	Mariusz Otto
Kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej	Maciej Wieloch
Kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
Główna księgowa	Ewa Olczak
Impresariat	Katarzyna Liszkowska
Pozyskiwanie fundu-szy	Barbara Borgieł
Kierownik Służb pracowniczych	Grażyna Kostro
Kierownik administracji	Hanna Maląg
Inwestycje	Norbert Sobczak
Radca prawny	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
Archiwum	Tadeusz Boniecki
Przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec, Barbara Odwrot, Olena Skrok, Rajmund Nowicki
Asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
Inspektor baletu	Andrzej Płatek
Akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
Pedagog baletu	Uran Azymov
Inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza, Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki, Janusz Temnicki
Suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin
Kierownik techniczny	Jacek Wenzel
Kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
Pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
Realizator światła	Marek Rydian
Scena	Dariusz Michalski
Dekoratornia	Robert Niedrich
Perukarnia	Ewa Niedźwiedź
Garderobiane	Ewa Wower
Malarnia	Jacek Wysocki
Pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędryczka
Pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
Modystki	Elżbieta Bogusławska
Pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia	Romuald Derucki
Stolarnia	Marek Kwiatkowski
Opracowanie i redakcja programu	Michał J. Stankiewicz
Opracowanie graficzne	typodrom Jacek Kaliński

Zdjęcia z prób (backstage) Katarzyna Zalewska www.catennazalewska.com
Na okładce wykorzystano fragment plakatu autorstwa Luigiego Scoglio.
W programie wykorzystano obraz Zdzisława Beksińskiego z 1979.

PIEKIELNIE **DOBRA**
ANIELSKO **DELIKATNA**

Astra. Podwójna natura

Kawa Astra ma podwójną naturę. To jedyna kawa z pełną zawartością kofeiny, która równocześnie dba o Twoje zdrowie. Jest anielsko delikatna i piekielnie dobra. Przekona Cię łagodnością i zafascynuje intensywnym smakiem.

www.astra.com.pl

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU