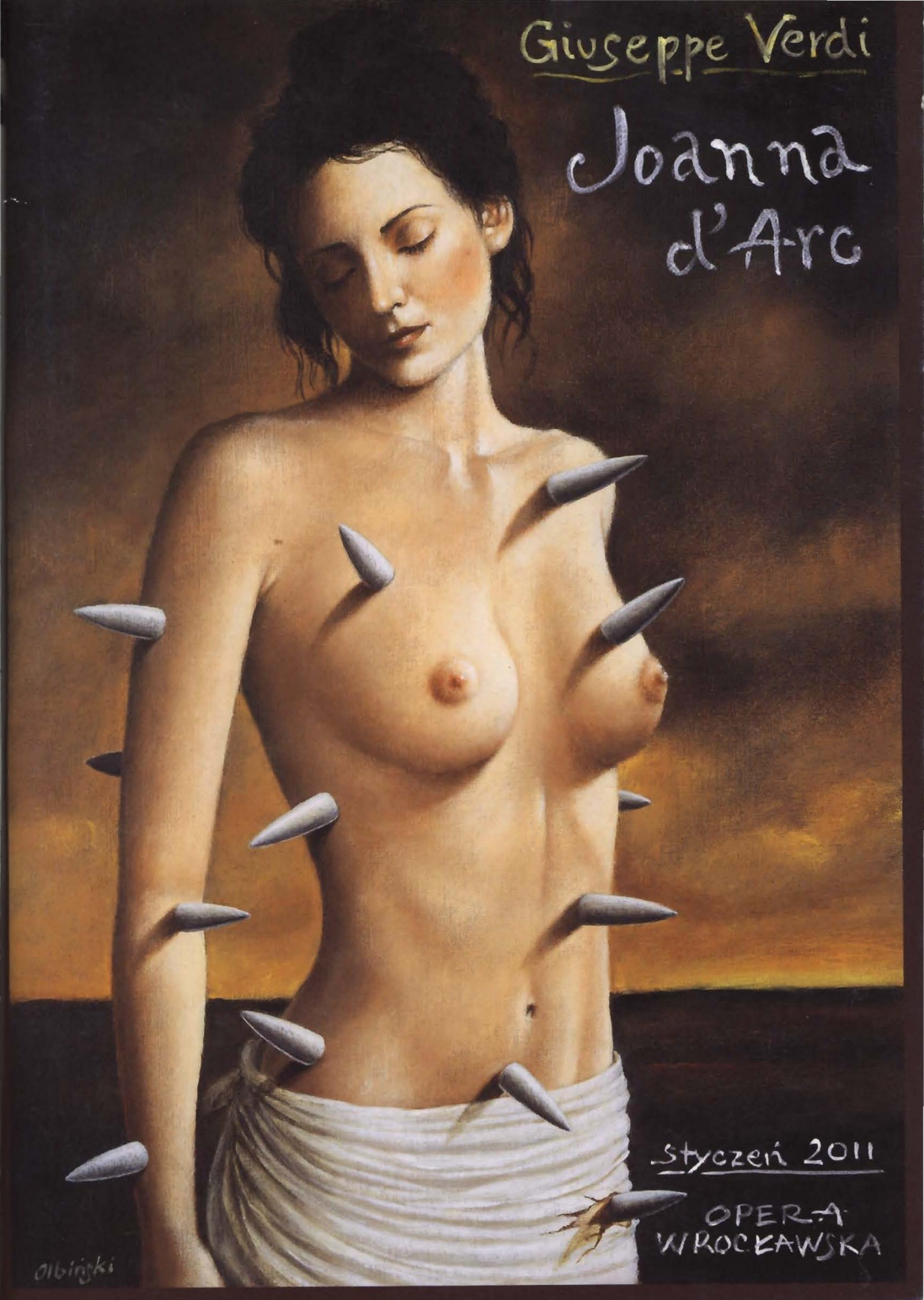

Giuseppe Verdi
Joanna d'Arc
Styczeń 2011
OPERA WROCŁAWSKA
Olbiński

Projekt scenografii wrocławskiej premiery *Joanny d'Arc*
Stage design of premiere of *Joan of Arc* in Wrocław
CLAUDIA WEINHART

DOLNY ŚLĄSK
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

kandydat wrocław europejska stolica kultury 2016

OPERA WROCŁAWSKA

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

EWA MICHNIK
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

JOANNA D'ARC GIOVANNA D'ARCO

GIUSEPPE VERDI

LIBRETTO TEMISTOCLE SOLERA

OPERA W 3 AKTACH Z PROLOGIEM | OPERA IN 3 ACTS WITH PROLOGUE

MEDIOLAN, 1845 PRAPREMIERA | WORLD PREMIERE
WARSZAWA, 1872 PREMIERA POLSKA | POLISH PREMIERE

PREMIERA | PREMIERE

PIERWSZE WYKONANIE WE WROCŁAWIU
1ST STAGING IN WROCŁAW

SO | SA, ND | SU **29, 30 I 2011 19:00**
SO | SA, ND | SU **5,6 II 2011 19:00**

CZAS TRWANIA SPEKTAKLU | DURATION: 150 MIN.
1 PRZERWA | 1 INTERVAL

SPEKTAKL WYKONYWANY JEST W JĘZYKU WŁOSKIM Z POLSKIMI NAPISAMI
ITALIAN LANGUAGE VERSION WITH POLISH SURTITLES

WYKONANIA ODBYWAJĄ SIĘ ZA ZGODĄ POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO SA
HAND IN GLOVE WITH POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA

SEZON JUBILEUSZOWY
65-LECIE POLSKIEJ SCENY OPEROWEJ WE WROCŁAWIU
JUBILEE SEASON
65TH ANNIVERSARY OF THE POLISH OPERATIC STAGE IN WROCŁAW

TAURON POLSKA ENERGIA

OFICJALNY PARTNER
65 JUBILEUSZOWEGO SEZONU OPERY WROCŁAWSKIEJ
AN OFFICIAL PATRON OF WROCŁAW OPERA 65TH JUBILEE SEASON

realizatorzy

producers

REALIZATORZY | PRODUCERS

Ewa Michnik
Kierownictwo muzyczne, dyrygent | Musical direction, conductor

Bassem Akiki
Współpraca muzyczna | Musical co-operation

Natascha Ursuliak
Reżyseria | Stage direction

Claudia Weinhart
Scenografia | Stage designs

Małgorzata Słoniowska
Kostiumy | Costume designs

Benedikt Zehm
Reżyseria świateł | Lighting design

Annie-Laure Drüner
Dramaturg | Dramatist

Anna Grabowska-Borys
Przygotowanie chóru Opery Wrocławskiej
Wrocław Opera choir master

Hanna Marasz
Asystent reżysera | Assistant director

Teresa Tołłoczko
Tłumaczenie libretta | Libretto translation

Mateusz Wiśniewski
Opracowanie tekstu na tablicę świetlną | Polish surtitles

Justyna Skoczek, Olesya Tutova, Katarzyna Pawłowicz
Korepetytorzy solistów | Soloists' coaches

Rafał Olbiński
Autor plakatu | Author of the poster

obsada
cast

OBSADA | CAST

CARLO VII, król Francji | king of France
Evan Bowers*
Nikolay Dorozhkin
Ivan Kit

GIACOMO, dostojnik kościelny | church dignitary
Mariusz Godlewski*
Bogusław Szynalski*

GIOVANNA, pasterka | shepherdess
Evgeniya Kuznetsova
Anna Lichorowicz

DELIL, zaufany króla | king's confidental
Łukasz Gaj
Aleksander Zuchowicz

KARDYNAŁ | Cardinal
Damian Konieczek

TALBOT, oficer angielski | english officer
Marek Paśko

Soliści, orkiestra, chór, balet Opery Wrocławskiej
Soloists, orchestra, choir, ballet of Wrocław Opera

Dzieci z chóru dziecięcego Opery Wrocławskiej
Children from children choir of Wrocław Opera

Dzieci ze Studium Tańca i Baletu przy Operze Wrocławskiej
Children from School of Dance and Ballet at Wrocław Opera

*gościnnie | special guest

DYREKCJA ZASTRZEGA SOBIE PRAWO DO ZMIAN W OBSADACH
THE CURRENT CAST IS SUBJECT TO CHANGE

Joanna d'Arc

Giovanna d'Arco

JEANNE W GIOVANNĘ PRZEMIENIONA

Piotr Kamiński

9 marca 1844, w weneckim teatrze La Fenice, Verdi odnosi wielki sukces operą *Ernani*, według dramatu Wiktora Hugo – wielki, choć nie tak wielki, jak przed dwoma laty, gdy 9 marca 1842 publiczność La Scali triumfalnie przyjęła *Nabuchodonozora*. Nie sądźmy jednak, że ma wówczas za sobą pasmo takich sukcesów; przeciwnie, grafik jego kariery przypomina raczej pejzaż tatrzański: po sukcesie (*Oberto*, 1839) – katastrofa (*Dzień królowania*, 1840); po triumfie (*Nabucco*, 1842) – triumf olśniewający wprawdzie, acz słomiany (*Lombardczycy*, 1843), skoro już na weneckim wznowieniu tej opery, na krótko przed prapremierą *Ernaniego*, publiczność albo gwizdała, albo ziewała... Wściekły Verdi chciał natychmiast opuścić miasto na lagunie, odwołując *Ernaniego*, ponieważ jednak dyrekcje teatrów trzymały w owych czasach paszporty kompozytorów w zamkniętej szufladzie, musiał zostać i skończyło się na zmianach obsadowych.

Dyrekcja La Fenice wiedziała, co robi, *Ernaniego* poprzedziła bowiem w Wenecji niesłychana fama, rozpuszczana przez... kopistów (którzy w pierwszej kolejności zapoznali się z utworem), a potwierdzona na premierze, wkrótce zaś na całym świecie. Lecz choć wenecka arystokracja wyrywała sobie genialnego trzydziestolatka, a publiczność po każdym przedstawieniu oświetlała mu pochodniami drogę do weneckiego locum, Verdi nie miał złudzeń. To właśnie od *Ernaniego* datują się w jego życiu „gli anni di galera" – „lata na galerach", których kres przyszedł dopiero po *Balu maskowym* (1859), gdy mógł nareszcie wytchnąć, miast rok po roku tłuc jedną operę za drugą, w obawie, że jeśli choć na chwilę spocznie, publiczność o nim zapomni. Donizetti, zdjęty tą samą gorączką, produkował w latach 30. dwie, trzy, czasem cztery premiery rocznie!

Co gorsza, pomimo tych sukcesów, krytyka wciąż uważała młodego twórcę za debiutanta, który dopiero dowieść musi swoich walorów. I tylko czekała, kiedy mu się noga powinie.

Okazji po temu nie brakło. Już w kilka miesięcy po *Ernanim*, Verdi wystawia na scenie rzymskiego Teatro Argentina mroczną tragedię wenecką wedle dramatu Byrona, *Dwaj Foscari*, gdzie publiczność klaszcze wprawdzie i szturmuje kasy – lecz nie wytrwa długo w tym entuzjazmie, dzieło bowiem, choć ambitne i pod pewnymi względami bardzo ciekawe, popadnie w zapomnienie równie szybko, jak *Lombardczycy*.

Tymczasem Verdi pracował zaś już nad następną operą dla La Scali.

JOANNA D'ARC – NA SCENIE

Dokumentacja z nią związana jest uboga, nie wiemy zatem na pewno, kto podsunął temat, niezbyt oryginalny (doliczono się pięciu wcześniejszych wersji operowych tej historii; ostatnią wystawił w roku 1830 Giovanni Pacini do libretta opartego na tragedii Schillera *Dziewica Orleańska*, 1801 – por. Czajkowski, *Orleanskaja diewa*, 1881), choć przecie nie aż tak wyświechtany, jak... *Don Juan* w czasach, gdy Da Ponte plądrował w pośpiechu dla Mozarta cudze libretto! Tekst miał dostarczyć Verdiemu Temistocle Solera, autor *Oberta*, *Nabucca* i *Lombardczyków*, a później jeszcze *Attyli*. Poeta twierdził, że napisał „całkowicie oryginalny dramat włoski", od Schillera przejmując jedynie postać ojca wydającego córkę Anglikom, by z niej wypędzili demona. W istocie Solera odcedził tylko intrygę Schillera, z dwóch tuzinów postaci zachowując pięć, w tym trzy pierwszoplanowe: Joannę (sopran), jej ojca Jakuba (baryton) i króla Karola VII (tenor). Naprawił też gafę weimarskiego klasyka, który każe Joannie pałać miłością do najeźdźcy, burgundzkiego rycerza Lionela; w operze Joanna kocha się wprawdzie, ale patriotycznie, darząc uczuciem delfina!

Kompozycja zajęła Verdiemu cztery miesiące, od rana do późnej nocy, podczas gdy jednocześnie pracował nad wznowieniem *Lombardczyków*, gdzie śpiewali przyszli prawykonawcy *Giovanny*: znakomita Erminia Frezzolini (pierwsza Viclinda w *Lombardczykach*), jej mąż, tenor Antonio Poggi i sprawdzony w roli Nabuchodonozora baryton Filippo Colini. Premiera odbyła się 15 lutego 1845 r. Pomimo fatalnej atmosfery panującej wówczas w teatrze, nowe dzieło zyskało duży aplauz publiczności, o czym świadczy 16 dalszych przedstawień. Katarynki i orkiestry uliczne grały „kawałki" z partytury (miały w czym wybierać...), Verdi tego jednak nie słyszał, opuścił był bowiem Mediolan przed prapremierą, po czym – urażony chłodnym przyjęciem ze strony miejscowej krytyki – ogłosił, że *Giovanna d'Arco* padła ofiarą spisku, gdyż to jego... najlepsza opera! W końcu śmiertelnie obraził się na impresaria La Scali, przysięgając, że jego noga nigdy więcej w tym teatrze nie postanie... I dotrzymał słowa przez 40 lat: choć La Scala grała jego opery (tu dano np. włoskie premiery *Mocy przeznaczenia* i *Aidy*), kolejne prawykonanie legendarna scena ujrzała dopiero w roku 1887, a był to *Otello*.

Nazajutrz po mediolańskiej prapremierze *Giovanna d'Arco* doczekała się kilku wznowień, przy czym niektóre łatwo przeoczyć: w weneckim La Fenice na przykład (1845) wystąpiła, z przyczyn cenzuralnych, pod pseudonimem... *Orietta di Lesbo*, z wyretuszowanym librettem. Wkrótce ujrzały ją też europejskie stolice, Madryt, Lizbona, Petersburg i Wiedeń, znowu La Scala (1865) i wreszcie ojczyzna protagonistki, Francja, gdzie w paryskim Théâtre-Italien (1868) rolę tytułową zaśpiewała legendarna Adelina Patti. Dzisiaj opera

należy do verdiowskich cymeliów, bronią jej zaś sławne soprany, które szybko rozpoznały tu jedną z najpiękniejszych ról w dorobku młodego Verdiego.

A choć nie brak krytyków, którzy umieszczają *Giovannę* na krótkiej liście najgorszych oper kompozytora, trudno nie wzruszyć ramionami: nie ma czegoś takiego jak „zła" opera Verdiego. Podobnie jak u Haendla, z którym niezłomny wieśniak z Busseto dzielił niedźwiedzią naturę, siłę charakteru, oraz niespożytą energię, co słychać w każdym takcie muzyki obu mistrzów – nawet w utworach drugoplanowych znajdą się zawsze klejnoty, nie pozwalające odstawić partytury na półkę z komentarzem „grać nie warto".

UWERTURA

Z Wenecji, gdzie nadzorował wznowienie *Foscarich*, Verdi wysłał do dyrygenta, który miał następnej wiosny prowadzić *Giovannę* w Teatro della Pergola we Florencji, ciekawe uwagi dotyczące interpretacji utworu, poczynając od uwertury, granej dziś częściej, niż sama opera. W przeciwieństwie do swej poprzedniczki, uwertury do *Nabuchodonozora*, uwertura do *Giovanny d'Arco* nie odwołuje się wprost do żadnego spośród tematów opery, stosując raczéj pokrewieństwa motywów i nastrojów. Składa się z trzech części i, jak podkreślają komentatorzy, nawet nie udaje, że ma coś wspólnego z klasycznym „allegro sonatowym". Przypomina raczej osiemnastowieczną „sinfonię" – a bliżej jeszcze, uwerturę do *Wilhelma Tella* Rossiniego. Część pierwsza, *Allegro*, to „burza" (*Allegro agitato, ma non troppo*, precyzuje Verdi w swym liście), część druga, urocze, koncertujące *Andante* pastorale na flet, obój i klarnet (Verdiemu bardzo zależało na jego „pastoralnym" charakterze, bliskim słynnemu *ranz des vaches* z uwertury Rossiniego), i wreszcie finał – bojowe *Allegro* (Verdi : „*marziale*, w tym samym tempie, co część pierwsza"). Powraca tu, jakże odmieniony, motyw wstępującej gamy z części wolnej, który odnajdziemy także w „wielkim marszu triumfalnym" z II aktu opery.

PROLOG

Pierwszy obraz. Późne lata dwudzieste XV w., ostatnia faza wojny stuletniej, na tle dynastycznego sporu między Anglią i Francją. Jesteśmy w Lotaryngii, w rodzinnej wiosce Joanny, Domrémy, gdzie – wbrew historii – schronił się prawowity monarcha, delfin Karol, przyszły Karol VII (Carlo, którego libretto mieni od początku królem). Zwą go pogardliwie „królem z Bourges", tyle mu bowiem zostało dumnego królestwa, które od zwycięstwa szekspirowskiego Henryka V pod Azincourt (1415) jęczy pod butem angloburgundzkim. W podwójnym chórze, żołnierze (tenory i basy) wyjawiają wieśniakom, że delfin został wypędzony, a zagłodzony Orlean wpadnie niebawem w ręce Anglików. Zebrani złorzeczą

okupantom przy akompaniamencie orkiestrowej blachy. Nagle u szczytu schodów pojawia się Karol; „taki młody, a taki nieszczęśliwy", wzdycha chór. Chcąc powstrzymać rozlew krwi, delfin postanowił wysłać do Orleanu parlamentariuszy, ostatecznie zrzec się tronu i zakończyć wojnę. Uroczyście zwalnia też poddanych ze wszystkich przysiąg. Tak mu rozkazała Matka Boska, ukazując mu się we śnie – którego treść poznamy w dwuczęściowej arii. Pierwsza część to śpiewne *Andantino*, którego linia wznosi się, gdy mowa o Przenajświętszej. Karol ujrzał we śnie potężny dąb, a na nim – wymalowaną postać Dziewicy. Ona to rozkazała mu złożyć u swych stóp zbroję i miecz. Dąb taki istotnie znajduje się w okolicy, wieśniacy ostrzegają jednak władcę (chór w tempie *Allegro assai mosso*, gdzie pobrzmiewa zapowiedź fantastyczno-groteskowego stylu Wiedźm z *Makbeta*), że... tam właśnie zbierają się okoliczne demony! Karolowi niestraszne są jednak takie niebezpieczeństwa, postanawia więc ruszyć na wskazane miejsce (cabaletta, którą Verdi nakazał grać *largo e cantabile*). Zebrani chcą mu towarzyszyć, on jednak oddala ich władczym gestem i odchodzi.

Drugi obraz. Las pod Domrémy, po prawej kapliczka, po lewej potężny dąb, u jego stóp – kamienna ława. Burzę, którą rozpoczyna się ta scena i gdzie zygzaki fletów grają role błyskawic, zapowiedziała nam już uwertura, choć przy pomocy innych środków muzycznych. Podobna burza szaleje w duszy wieśniaka Jakuba (Giacomo), który przybył tu w poszukiwaniu córki Joanny, przekonany, że to miejsce jej schadzek z Szatanem. Samego podejrzenia nie dość jeszcze na arię, Jakub śpiewa zatem jedynie dramatyczny recytatyw *accompagnato* (sięgając przy tym najwyższej nuty swej skali, wysokiego F; „prawdziwy" baryton verdiowski sięga o cały ton wyżej) i szuka kryjówki. Pojawia się i Joanna, śpiewając modlitwę, pełną słodyczy i melancholii właściwych raczej uciśnionym heroinom Donizettiego – w imię rychłego kontrastu, gdy bowiem błaga niebiosa o miecz i szyszak („una spada ed un cimier"), ta sama, kropkowana figura rytmiczna nabiera marsowego charakteru, by rozpłynąć się w ozdobnikach aż po wysokie D. Gdy wyczerpana trudną arią – zasypia, przybywa Karol. Złożywszy przy niej miecz i hełm, klęka i modli się – gdy muzyka wpada nagle w całkiem nowy ton.

Po dziś dzień budzi on zdumienie słuchaczy, choć w roku 1845 oczarował weneckich... kataryniarzy. Słyszymy mianowicie frywolnego walczyka na 3/8, przy akompaniamencie takich instrumentów jak fisharmonia, harfa i trójkąt. To Joanna ujrzała we śnie dwa skłócone hufce Duchów, Złych (soprany, tenory, basy) i Dobrych (alty). Złe namawiają ją, by korzystała z życia, póki czas, Dobre – przepowiadają jej bohaterski los, pod warunkiem wszakże, iż nie ulegnie cielesnym pokusom! Joanna budzi się, spostrzega króla, poznaje go natychmiast (to stały motyw legendy o Joannie d'Arc), widząc zaś wymarzony miecz

i szyszak, intonuje cabalettę („grać najszybciej, jak to możliwe", zaleca Verdi, cokolwiek to znaczyło w owych czasach). Muzyka galopuje bezwstydnie i dość hałaśliwie, aż do chwili, gdy w mroku wyłania się Jakub, który... również rozpoznał delfina. Trzy głosy splatają się w krótkim *Andante*, gdzie Jakub mówi rzecz najważniejszą: a więc Joanna weszła w konszachty z Diabłem po to, by uwieść młodego monarchę! I prolog kończy się powrotem szalonego *Allegro tutta forza*, tym razem na trzy głosy.

AKT I

Pierwszy obraz. Anglicy, zgromadzeni w „wolnej, skalistej okolicy" nieopodal Reims, jeszcze się nie otrząsnęli: jakaś diablica spadła na nich pod Orleanem, rozbijając ich w proch! Głusi na wyjaśnienia Talbota, naczelnego dowódcy sił angielskich, który nie chce wierzyć jej diabelskiemu pochodzeniu, śpiewają efektownego, poszarpanego rytmicznie marsza „na tle nerwowym" – gdy nagle los im zsyła niespodziewany ratunek. Jakiś starzec z rozwianym włosem i obłędem w oku, czyli znany nam już wieśniak Jakub, zapewnia, że jeszcze przed zachodem słońca wyda im zbrojną dzieweczkę. W swej arii przyznaje, że choć jest Francuzem („Franco son io"), honor i Ojczyznę ceni wyżej, niż hańbą okupione zwycięstwo – na domiar złego zaś Karol uwiódł mu córkę! Po krótkim *tempo di mezzo* (łączniku między dwiema częściami arii), gdzie Talbot i żołnierze użalają się nad losem starca, Jakub intonuje cabalettę, zapewniając, że ratunek duszy przeważa nad ojcowskim cierpieniem; żołnierze wraz z Talbotem wtórują mu bojowo.

Drugi obraz. Jesteśmy w pałacowym ogrodzie w Reims, przed koronacją delfina. Joanna, którą wciąż prześladują głosy demonów, wspomina spokojne życie wśród lasów i pól (orkiestrowe rogi tworzą sielankowy nastrój), śpiewając najsławniejszą arię z tej opery, subtelną, melodyjną romancę, gdzie solo fletowe przypomina wolną część uwertury, kreśląc czysty i piękny portret bohaterki. Ledwo jednak zbrojna dziewica ogłosi swą decyzję powrotu do rodzinnych stron, w tempie *Allegro vivo* staje przed nią młody delfin: czyżby w takiej chwili gotowa była go porzucić? Rozpoczyna się burzliwy duet, przywodzący na myśl *Bal maskowy*, gdzie tenor również zaskakuje partnerkę w chwili zwątpienia i żarliwą frazą wydziera jej miłosne wyznanie. Wtrącają się aliści chóralne alty, czyli Dobre Duchy, przypominając Joannie, co jej grozi, jeśli ulegnie... Verdi sięga tu po swe najlepsze argumenty: pokrętna figura rytmiczna w smyczkach towarzyszy rozterce Joanny, tenor zaś odpowiada prostą, wzlatującą ku górnym rejestrom melodią, której Joanna nie jest w stanie się oprzeć. Ekstazę Karola i rozpacz „przeklętej" Joanny przerywa w tempie *Allegro* zgiełk uroczystości koronacyjnych, lecz choć Karol intonuje strettę w umiarkowanym tempie *Allegro moderato*, wdziera się w nią triumfalny chichot Złych Duchów przy akompaniamencie jazgotu orkiestrowej blachy, i to one mają tu ostatnie słowo: „Vittoria, vittoria"!

AKT II

W kimkolwiek pierwsze 137 taktów II aktu wzbudzi zażenowanie – temu świat włoskiego melodramma pierwszej połowy XIX w. jest całkowicie obcy... Gdyż pamiętać trzeba, że opera była wówczas widowiskiem popularnym, bliskim sztuce jarmarcznej, a do raju „wysokiej sztuki" uleciała znacznie później. Verdi pisze więc hałaśliwego marsza (*Gran Marcia Trionfale*), z udziałem scenicznej orkiestry (tzw. banda) i chóru („dzieci w bieli, heroldowie, halabardnicy, paziowie, urzędnicy, marszałkowie królestwa, szlachta, rycerze, damy dworu, ambasadorowie..."), my zaś możemy tylko podziwiać blask i wyuzdaną energię tej muzyki, które już za chwilę – prawem kontrastu – przysłużą się dramatowi. Orszak wszedł do katedry (pod wezwaniem NMPanny, a nie św. Dionizego, jak czytamy w didaskaliach), zapadła cisza, na placu został Jakub, który śpiewa swoją smutną romancę. Wiemy, że ulubionym tematem Verdiego jest nie romans tenora z sopranem – lecz para „ojciec i córka", motyw powracający u niego od pierwszej (*Oberto*) do ostatniej opery (*Falstaff*). Z katedry dochodzą dźwięki trąb i radosne okrzyki chóru (*Te Deum*), we wrotach ukazują się Karol w koronie, a przy nim – Joanna, której wzburzenie opisuje rozdygotana w kropkowanych rytmach orkiestra. By ją ukoić, świeżo namaszczony monarcha ogłasza ją opiekunką Francji, obiecując jej... katedrę! Tego już za wiele dla Jakuba, który protestuje przeciw świętokradztwu. W śpiewnej, choć ożywionej rytmicznie narracji (przypomnijmy sobie arioso króla Etiopów przed całym dworem Faraona i – córką Aidą) Jakub oskarża córkę o konszachty z piekłem. Rozpoczyna się jedna z „figur obowiązkowych" opery romantycznej: zespołowe *concertato*, kiedy to czas staje w miejscu, by wszyscy mogli dać wyraz osłupieniu, rozterce, rozpaczy. Zrazu ledwo wsparta akcentami oniemiałej orkiestry, sekwencja zmierza ku typowej dla takich scen, podniosłej kantylenie Joanny, uwieńczonej kadencją w najwyższym rejestrze, przy akompaniamencie zespołu. Aż po analogiczną scenę w III akcie *Otella* – tak śpiewać będą u Verdiego ofiary niesprawiedliwych oskarżeń. A teraz scena jak z procesu Radamesa w *Aidzie*: Jakub oskarża, Karol błaga Joannę o odpowiedź, ona jednak, w poczuciu winy – lecz innej, niż ta, o jaką tu ją pomawiają – milczy i – w finałowej stretcie *Allegro vivo* – zostaje wypędzona. Tylko Karol przysięga jej wierność i ratunek, wspierając wokalnie jej frazy w całej tej końcowej sekwencji.

AKT III

Powracamy do obozu Anglików – choć niezupełnie wiadomo, jak i dlaczego do tego doszło... Librecista uprościł tu intrygę Schillera, troszcząc się głównie o to, by Jakub dotrzymał obietnicy, danej najeźdźcy w akcie I. Słysząc zgiełk bitewny, zakuta w kajdany

Joanna odzyskuje animusz – co obserwujący ją z dala ojciec bierze za przypływ szaleństwa. Dość jednak, by pogrążyła się w głębokiej modlitwie, wykładając Bogu wszystkie tajniki serca, aby Jakub pojął ogrom swej zbrodni. Pisząc duety dla ojca (baryton) i córki (sopran) Verdi nie myli się nigdy, nic dziwnego zatem, że słyszymy jedną z najpiękniejszych stronic opery. Uniesiona nową wiarą Joanna wstaje, niczym Nabucco w ostatnim akcie, i prosi Boga o cud. Schiller wkłada tu w usta swej Joanny obraz Samsona – Solera jednak palnął kolejny (po „katedrze św. Dionizego") błąd, wspominając któregoś z apostołów, co później „nieznany sprawca" poprawił w partyturze na... króla Saula! Tak czy owak, Jakub wynurza się z mroku i, błogosławiąc córce, wysyła ją na pole walki, wtórując jej w żwawej cabaletcie – po czym przygląda się z dala jej bohaterskim zmaganiom. Francuzi odnoszą zwycięstwo, przypłacone, niestety, śmiertelną raną bohaterki. Podobnie jak u Schillera, stosu w Rouen nie będzie. Karol wyraża swą rozpacz w pięknej romancy, delikatnie zinstrumentowanej na rożek angielski i wiolonczelę. Przy dźwiękach marsza żałobnego rycerze wnoszą na scenę Joannę, która raz jeszcze otwiera oczy, żegnając się ze sztandarem, z ojcem i z ukochanym królem, po czym – w lotnych frazach, sięgających wysokiego C – składa ducha w ręce Matki Boskiej. Towarzyszą jej radosne anioły (alty) i wściekłe szatany (basy), które przeklinają kolejny triumf niebios.

CODA

Jak zwykle, Verdi zapewnił swej publiczności piękne widowisko, pełne zarówno wokalnych i instrumentalnych subtelności – co, przyznajmy, tu i ówdzie cyrkowego zgiełku. Znajdziemy go jednak we wszystkich jego operach z pierwszego okresu, czasów tzw. Risorgimenta, to jest odrodzenia i zjednoczenia Włoch. Słuchając udręczonych Izraelitów z *Nabuchodonozora*, czy wygnanych Szkotów z *Makbeta*, pamiętajmy, że dla ówczesnej włoskiej publiczności aluzja do narodowych losów była równie przejrzysta, jak dla Polaków słuchających inwokacji do „matki mojej miłej" w arii Stefana. Podobnie jest z Joanną d'Arc, wyzwolicielką okupowanej Francji, która wojnę dynastyczną – przekształciła w patriotyczną. Verdi pisząc dla niej muzykę, a Włosi słuchając jej ze sceny, widzieli tę samą, włoską dziewczynę, zakochaną, waleczną i – rozśpiewaną.

Solera pomylił zapewne Reims, gdzie królów francuskich koronowano, z podparyską bazyliką św. Dionizego, gdzie ich chowano! W Reims było jedynie opactwo pod wezwaniem pierwszego biskupa Paryża.

JOAN IN GIOVANNA TRANSFORMED

Piotr Kamiński

On 9 March 1844 at the Venetian theatre La Fenice, Verdi achieves great success with the opera *Ernani*, based on the play by Victor Hugo. Great success, yet not as great as the success two years previously, on 9 March 1842, when the audience at La Scala received *Nebuchadnezzar* with exultation. Let us not think, however, that he has a run of such successes behind him; on the contrary, the graph of his career better recalls a Tatra landscape: following success (*Oberto*, 1839), catastrophe (*Un giorno di regno, ossia il finto Stanislao*, 1840); following triumph (*Nabucco*, 1842), another dazzling triumph admittedly, albeit short-lived (*I Lombardi alla prima crociata*, 1843), for as early as the Venetian production of this opera, shortly before the premiere performance of *Ernani*, the audience were either whistling or yawning... Enraged, Verdi desired to leave the city on the lagoon immediately, cancelling *Ernani*, yet since theatre managements in those days kept the passports of composers closed in a drawer, he was forced to stay, and changes in cast were how it finished.

The management of La Fenice knew what it was doing, for *Ernani* was preceded in Venice by amazing rumour, rumour set about by, surprisingly, the copyists, the first to become acquainted with the work. This was confirmed at the premiere, and soon in turn throughout the world. Nonetheless, though the Venetian aristocracy snatched at the brilliant thirty-year-old, and the audience following every performance illuminated by torchlight the route to his Venetian accommodation, Verdi was under no illusions. In his life it is with *Ernani* precisely that the "gli anni di galera" begin – the "years on the galleys" – the end of which came only after *Un ballo in maschera* (1859). Then he could at long last rest, instead of year after year running off one opera after another, in fear that if he eased up for even a moment, the public would forget him. Donizetti, overcome with the same fever, produced in the 1830s two, three, sometimes four premieres a year!

Worse than this is the fact that despite these successes, the critics still regarded the young artist as a novice, who was only to prove his virtues, and they awaited only his falling down.

Opportunities were not absent from then on. As early as several months after *Ernani*, Verdi was on the stage of the Roman Teatro Argentina putting on a dark Venetian tragedy based on a play by Byron, *I due Foscari*. Here, it is true, the audience applaud and storm the box office, but do not long persevere in the enthusiasm, for the work,

though ambitious and in certain respects very interesting, sinks into oblivion as quickly as *I Lombardi alla prima crociata*.

Meanwhile Verdi is already working in turn on another opera for La Scala.

GIOVANNA D'ARCO – ON THE STAGE

The related documents are few, and thus we know not with any certainty who raised the subject, a subject not especially original (five earlier operatic versions of the story are counted, the last staged in 1830 by Giovanni Pacini, to a libretto based on the Schiller tragedy *The Maid of Orleans*, 1801; cf. Tchaikovsky, *Orleanskaja diewa*, 1881), though it was after all not quite as tired as even *Don Juan* in the days when Da Ponte, for Mozart, plundered in haste the libretto of another! The text in this case was to be provided for Verdi by Temistocle Solera, author of *Oberto*, *Nabucco* and *I Lombardi alla prima crociata*, and later still *Attila*. The poet claimed to have written "an entirely original Italian drama", adopting from Schiller only the father turning the daughter in to the English, that they would drive out from her the demon. In actual fact Solera drained only the intrigue of Schiller, from two dozen characters retaining five, including three of those leading: Giovanna (soprano), her father Giacomo (baritone) and the king, Carlo VII (tenor). He remedied too the gaffe of the Weimar classic, which had Giovanna glow with love for the invader, the Burgundian knight Lionel; Giovanna is in love in the opera, yes, but patriotically, the affection felt for the dauphin!

The composition took Verdi four months, from morning until late at night, while at the same time he worked on a new production of I *Lombardi alla prima crociata*. In this were singing the future first performers of Giovanna: the outstanding Erminia Frezzolini (the first Viclinda in I *Lombardi alla prima crociata*), her husband, the tenor Antonio Poggi, and the baritone Filippo Colini, proven in the role of *Nebuchadnezzar*. The premiere came on 15 February 1845. Despite the dreadful atmosphere then prevailing in the theatre, the new work won great applause from the audience, testimony to this being the 16 subsequent performances. Though barrel organs and street bands played 'ditties' from the score (which much to choose from...), Verdi was not to hear this, for he departed Milan before the premiere performance, then – wounded by the cool reception on the part of local critics – announcing that *Giovanna d'Arco* had fallen victim of a conspiracy – since this was his best opera! He came ultimately to be mortally offended with the impresario of La Scala, swearing never again to set foot in the theatre... He kept his word for 40 years: while La Scala played his operas (among others, the Italian premieres

of *La forza del destino* and *Aida* were given here), the legendary stage beheld a further premiere performance only in 1887, and this was *Otello.*

Following the Milanese premiere performance of *Giovanna d'Arco*, several new productions awaited, with some easily overlooked: at the Venetian La Fenice for example (1845) it appeared, for reasons of censorship, under a pseudonym – *Orietta di Lesbo* – with a retouched libretto. Soon to behold it were also the European capitals of Madrid, Lisbon, Saint Petersburg and Vienna, again La Scala (1865), and at last the homeland of the protagonist, France, where at the Parisian Théâtre-Italien (1868) the title role was sung by the legendary Adelina Patti. Today the opera is among the Verdi cimelia, and is protected by the renowned sopranos who have quickly identified here one of the most beautiful roles in the work of the young composer.

And while there is no shortage of critics who place *Giovanna* on a shortlist, a shortlist of the worst operas by the composer, it is difficult not to shrug the shoulders: there is no such thing as a 'bad' Verdi opera. As with Haendel (with whom the indomitable peasant from Busseto shared a bearish nature, his strength of character and an inexhaustible energy, to be heard in every bar of the music of both masters), in even the background pieces there are gems always to be found, with this not allowing the scores to be placed on the shelf accompanied by the comment "not worth playing".

OVERTURE

From Venice, where he was supervising a new production of *Foscari*, Verdi sent to the conductor who was the next spring to conduct *Giovanna*, at the Teatro della Pergola in Florence, some interesting remarks concerning the interpretation of the work, beginning with the overture, this played today more often than the opera itself. Unlike its predecessor, the overture to *Nebuchadnezzar*, that to *Giovanna d'Arco* does not refer directly to any theme among those of the opera, applying more an affinity in motifs and moods. It is made up of three parts and, as commentators emphasise, it does not even pretend anything in common with the classical sonata-allegro form. It recalls more the 18th-century sinfonia – and closer still the overture to *Guillaume Tell* by Rossini. The first part, an *Allegro*, is a "storm" (*Allegro agitato, ma non troppo*, specifies Verdi in his letter); the second part, an enchanting, chirping andante pastorale for flute, oboe and clarinet (Verdi was determined that it have a 'pastoral' character, close to the famous *Ranz des Vaches* from the Rossini overture); and at last the finale – a militant *Allegro* (Verdi: "*marziale*, at the same tempo as the first part"). Returning here – and how altered

– is the motif of a ascending scale from the slow part, which we find also in the "great triumphal march" of act II of the opera.

PROLOGUE

First image. It is the late 1420s, the final stage of the Hundred Years' War, on the backdrop of a dynastic dispute between England and France. We are in Lotharingia, in the home village of Giovanna, Domrémy, where – in defiance of history – the rightful monarch has taken shelter: the dauphin, Carlo, the future Carlo VII (from the beginning named as king by the libretto). Contemptuously they call him "the king from Bourges", for that much has been left him of the proud kingdom which since the Shakespearean victory of Henry V at Agincourt (1415) has groaned under the Anglo-Burgundian boot. In a double choir the soldiers (tenors and basses) reveal to the peasants that the dauphin has been driven out, and that the starved Orléans will soon fall into the hands of the English. The assembled company curse the occupying forces to the accompaniment of orchestral metal. Suddenly Carlo appears at the top of the steps; "so young, and so unhappy," the choir sighs. Wishing to end the spilling of blood, the dauphin decides to send to Orléans messengers, to renounce the throne finally and conclude the war. Ceremonially he also releases the subjects from all oaths. He was so ordered by the Mother of God, appearing to him in a dream, the content of which we discover in a two-part aria. The first part is a melodious *Andantino*, the line of which rises when speaking of the Most Blessed. In his dreaming Carlo beheld a mighty oak, and on it the painted figure of the Virgin. She ordered him to place both armour and sword at her feet. Sure enough, just such an oak is to be found in the vicinity, although the peasants warn the lord (the choir, in the tempo *Allegro assai mosso*, the announcement heard in the fantastical and grotesque style of the Witches of *Macbeth*) that it is there precisely that local demons gather! The dangers cause Carlo no dread, however, and he decides to start for the place indicated (a cabaletta, which Verdi ordered be played *largo e cantabile*). The assembled company wish to accompany him, yet he dismisses them with a lordly gesture and departs.

Second image. The forest by Domrémy we see, on the right a shrine, on the left a mighty oak, and at its foot a stone bench. The storm which begins this scene and in which the zigzags of flutes play the role of lightning, has already been forecast by the overture, though with the aid of other musical means. A similar storm rages in the soul of the peasant Giacomo, who has arrived here in search of his daughter Giovanna, convinced that this is the site of her trysts with Satan. The suspicion itself not yet sufficient for an

aria, Giacomo sings only a dramatic recitative *accompagnato* (in it reaching the highest note of his scale, a high F; a 'true' Verdi baritone reaches a whole tone higher) and seeks the hiding place. Giovanna also appears, singing a prayer, full of the sweetness and melancholy more apt for the oppressed heroines of Donizetti. This is in the name of quick contrast, for when she begs the heavens for a sword and basinet ("una spada ed un cimier"), the same dotted rhythmic figure gains a grim character, to dissolve into embellishments right up to a high D. Exhausted by a difficult aria, she sleeps, whereupon Carlo arrives. With sword and helmet placed by her, he kneels and prays – and the music flows suddenly into an entirely new tone.

Inspiring amazement in listeners to this day, in 1845 it also bewitched, perhaps unexpectedly, the organ-grinders of Venice, in that we hear a frivolous waltz in 3/8 time, to the accompaniment of such instruments as the harmonium, harp and triangle. Giovanna has beheld in her dream two regiments of Spirits at variance, the Evil (sopranos, tenors, basses) and the Good (altos). The Evil encourage her to take advantage of life while there is yet time, while the Good foretell her heroic fate – this on the condition, however, that she surrenders not to the temptations of the body! Giovanna wakes, notices the king and recognises him at once (a constant motif in the legend of Joan of Arc), and seeing in turn the dream sword and basinet, intones a cabaletta ("play as rapidly as possible", recommends Verdi, whatever this signified in those days). The music gallops shamelessly and rather noisily up until the moment at which Giacomo looms in the darkness... also having recognised the dauphin. Three voices entwine in a brief andante, where Giacomo speaks that which is most important: that Giovanna has colluded with the Devil in order to seduce the young monarch! And the prologue ends with the return of the frantic *Allegro tutta forza*, this time for three voices.

ACT I

First image. The English, assembled in the "free, rocky region" nearby Reims, have not yet pulled themselves together: some kind of she-devil fell upon them near Orléans, smashing them to dust! Deaf to the explanations of Talbot, commander of the English forces, who does not want to believe in the devilish origin, they sing a striking, rhythmically jagged and nervous march – when suddenly fate sends them unexpected hope. An old man, hair blown and madness in the eye – the peasant we have already met, Giacomo – assures them that by sunset he will turn in the armed maiden. In his aria he admits that while he is a Frenchman ("Franco son io"), he values honour and Homeland higher than a victory

paid for in shame – on top of it all, Carlo has seduced his daughter! Following a brief *tempo di mezzo* (the link between the two parts of the aria), with Talbot and the soldiers pitying the fate of the old man, Giacomo intones a cabaletta, giving an assurance that the saving of the soul outweighs paternal suffering; the soldiers, along with Talbot, accompany him militantly.

Second image. We are in a palace garden in Reims, prior to the coronation of the dauphin. Giovanna, whom the voices of the demons still torment, recollects a peaceful life among forests and fields (orchestral horns create an idyllic mood), singing the most famous aria of the opera, a subtle, melodious romanca; a flute solo recalls the slow part of the overture, painting a pure and beautiful portrait of the heroine. Scarcely however, has the armed virgin announced her decision to return home, when – in the tempo *Allegro vivo* – the young dauphin is standing before her: could she be ready in such a moment to abandon him? A stormy duet begins, bringing to mind *Un ballo in maschera*, in which the tenor also surprises his partner in a moment of doubt and with an ardent phrase snatches at a confession of love. Yet cutting in are choral altos, that is, the Good Spirits, reminding Giovanna what she risks if yielding... Verdi reaches here for his best arguments: a tortuous rhythmic figure in strings accompanies the quandary facing Giovanna, the tenor in turn replying with a simple melody, ascending toward the upper registers, which Giovanna is unable to resist. The ecstasy of Carlo and despair of the "damned" Giovanna is interrupted in the tempo *Allegro* by the tumult of the coronation celebrations, but while Carlo intones a stretta in the restrained tempo *Allegro moderato*, the triumphant snicker of the Evil Spirits bursts in to the accompaniment of the din of the orchestral metal, and it is they that have the last words: "Vittoria, vittoria!"

ACT II

In whomever the first 137 bars of act II cause embarrassment, know that to this the world of Italian melodramma of the first half of the 19th century is entirely alien... It is necessary to bear in mind that opera then was a popular event, close to a vulgar art, and to the paradise of 'high art' it ascended considerably later. Verdi therefore writes a noisy march (*Gran Marcia Trionfale*), with the participation of a stage orchestra (the so-called "banda") and a choir ("children in white, town criers, halberdiers, pages, officials, marshals of the realm, gentry, knights, ladies-in-waiting, ambassadors..."). We may admire the splendour and unbridled energy of the music, which in a short moment – by the law of contrast – will serve the drama. The procession has entered the cathedral (dedicated

to the Blessed Virgin Mary, and not Saint Denis, as we read in the stage directions), silence has fallen, and on the square Giacomo remains, to sing his sad romance. We know that the favoured subject of Verdi is not the romance of a tenor and a soprano – but a "father and daughter" pair, a motif recurring with him from the first opera (*Oberto*) to the last (*Falstaff*). From the cathedral come the sounds of trumpets and the joyful cheers of the choir (*Te Deum*), and in the doorway appears Carlo in crown, and with him Giovanna, whose agitation is described by the orchestra trembling in dotted rhythms. To soothe her, the newly-anointed monarch proclaims her protector of France, promising her... a cathedral! This is now too much for Giacomo, who protests against the sacrilege. In a melodious though rhythmically animated narrative (remember the arioso of the King of Ethiopia before the entire court of the Pharaoh and, of course, his daughter Aida) Giacomo accuses the daughter of dealings with hell. There then begins one of the "required" figures of Romantic opera: an ensemble "concertato", where time stands in place that all may express stupefaction, quandary, despair. At first barely supported by the accents of the speechless orchestra, the progression heads toward the solemn cantilena of Giovanna, typical of such scenes and crowned with a cadence in the highest register, to the accompaniment of the ensemble. Right through until the analogous scene in act III of *Otello*, this is how the victims of unjust accusations in Verdi will sing. And now a scene seeming drawn from the trial of Radames in *Aida*: Giacomo accuses, and Carlo begs Giovanna for a response, yet she, with a sense of guilt – but different than that with which she is here charged – remains silent. In the concluding stretta, *Allegro vivo*, she is driven away. Only Carlo promises her fidelity and rescue, supporting her phrases vocally throughout this final progression.

ACT III

We return to the camp of the English, though not quite knowing how and why this has happened... The librettist simplified here the intrigue of Schiller, seeing to it chiefly that Giacomo kept the promise given to the invader in act I. Hearing the tumult of battle, the fettered Giovanna regains her spirit, which the father, observing from afar, takes as a surge in madness. It is enough, however, that she plunges into a deep prayer, laying out before God the innermost recesses of her heart, for Giacomo to comprehend the enormity of his crime. In writing duets for father (baritone) and daughter (soprano), Verdi is never mistaken; small wonder then that we hear one of the most beautiful pages of the opera. Lifted by a new faith, Giovanna rises, like Nabucco in the final act, and asks

God for a miracle. Schiller places here on the lips of his Giovanna the image of Samson – Solera, however, produces a further error (after 'Cathedral of Saint Denis'), mentioning one of the Apostles, which later an 'unknown perpetrator' corrects in the score to... King Saul! In any case, Giacomo emerges from the darkness and, blessing the daughter, sends her to the battlefield, accompanying her in a jaunty cabaletta. He watches from afar her heroic struggles. The French take the victory, at the cost, regrettably, of the heroine suffering a mortal wound. As in Schiller, there will be no stake in Rouen. Carlo voices his despair in a beautiful romanca, delicately orchestrated for English horn and cello. Onto the stage, to the tones of a funeral march, knights carry Giovanna. Once again she opens her eyes, to bid farewell banner, father and beloved king, following which – in bright phrases, reaching a high C – she sets her soul in the hands of the Mother of God. She is accompanied by both joyful angels (altos) and devils enraged (basses), with the latter cursing another triumph for heaven.

CODA

As usual, Verdi provides his audience with a beautiful show, filled with both vocal and instrumental subtleties, but which, we will admit, has here and there a circus hurly-burly. We find this, however, in all of the operas of his earlier period, the time of the so-called Risorgimento, the revival and unification of Italy. Listening to the tormented Israelites in *Nebuchadnezzar*, or the exiled Scots in *Macbeth*, we must remember that for the Italian public of the time the allusion to national fortunes was equally clear as for Poles listening to the invocation to "mother my beloved" in the aria of Stefan. So it was with Joan of Arc, liberator of occupied France, who transformed a dynastic war into a war patriotic. Verdi wrote music for her, and Italians listened to her on stage, yet both saw the same, an Italian girl, enamoured, valiant – in song.

Solera no doubt confused Reims, where French kings were crowned, with the Basilica of Saint Denis in Paris, where they were interred! In Reims there was only an abbey dedicated to the first bishop of Paris.

Projekt scenografii wrocławskiej premiery *Joanny d'Arc*
Stage design of premiere of *Joan of Arc* in Wrocław
CLAUDIA WEINHART

JOANNA D'ARC. HISTORIA JEJ ŻYCIA

Elżbieta Szczucka

Postać i czyny Joanny d'Arc – bohaterki narodowej Francji – obrosły legendą, a historia jej krótkiego życia stała się inspiracją twórczości malarzy, poetów, kompozytorów i filmowców. Artyści, na potrzeby swoich dzieł, dodatkowo jeszcze „ubarwiali" tę i tak fascynującą osobowość.

Co więc mówią źródła o dziewiętnastu latach życia patronki Francji? Jakie są fakty historyczne? Mimo, że od śmierci Joanny d'Arc minęły wieki, a dokładnie 580 lat, zachowały się świadectwa jej losów, z których skrzętnie korzystają historycy. Podstawowym źródłem informacji są: całkowity tekst jej przesłuchania przed trybunałem w Rouen, pięć oryginalnych rękopisów, opisujących wyrok na Joannę odnaleziony w XIX w. Jest również kompletny zapis jej procesu rehabilitacyjnego (odbył się w 24 lata po śmierci na stosie), a w nim zeznania złożone pod przysięgą przez 115 świadków. Do cennych materiałów źródłowych, ułatwiających historykom analizę życia Joanny d'Arc, należy spisany w języku łacińskim sądowy protokół. Pierwszym historykiem, który napisał całą historię Joanny d'Arc (1817), był Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes.

„LOS KRÓLESTWA ZAWISŁ NA LOSIE ORLEANU"

Istotne dla losów Joanny jest tło historyczne, w którym przyszło jej żyć – okres wojny stuletniej (spór o sukcesję francuskiego tronu). Anglicy, stosując taktykę spalonej ziemi, odnosili zwycięstwa w bitwach na terenie Francji, wyniszczając kraj. Oblegali Orlean, jedyne lojalne wobec Francji miasto na północy kraju, którego zdobycie otwierało im drogę do centrum Francji. Niewielu wierzyło, że miasto długo wytrzyma oblężenie wroga.

Joanna (właściwie Jeanne) d'Arc, córka ubogich wieśniaków Jacka i Izabeli, najprawdopodobniej urodziła się 6 stycznia 1412 r. w Domremy-la-Pucelle, wsi położonej w księstwie Bar (północno-wschodnia Francja). Niepiśmienna pasterka otrzymała w rodzinie głębokie wychowanie religijne. Mając trzynaście lat, złożyła śluby dziewictwa. Po latach, podczas procesu zeznała, że w wieku dwunastu lat miała pierwsze widzenie: św. Michał Archanioł, św. Katrzyna i św. Małgorzata powiedzieli jej, że Bóg chce wypędzić Anglików z ziemi francuskiej i doprowadzić delfina do Reims i tam go koronować na króla Francji. Powierzają jej tę misję. Objawienia wielokrotnie się powtarzają, a święci wskazują jej drogę postępowania.

Zdeterminowana nastolatka w maju 1428 r. prosi krewnego, aby zaprowadził ją do pobliskiego Vaucouleurs, do dowódcy garnizonu, gdzie zabiega o zgodę na wizytę na dworze królewskim w Chinon. Zostaje odprawiona. W styczniu następnego roku ponownie udaje się

do dowódcy garnizonu i w dniu bitwy pod Rouvray przepowiada klęskę delfina Karola VII. Gdy przepowiednia dziewczyny się sprawdziła, dowódca przydziela jej eskortę i pozwala na długą (150 mil) podróż do Chinon. Wyruszyła w męskim ubraniu (tego żądały głosy świętych) 23 lutego 1429 r. 8 marca siedemnastoletnia pasterka zostaje przyjęta przez Karola VII. Składa petycję o zezwolenie na wyjazd z wojskiem i wyposażenie w ekwipunek: pancerz, miecz oraz konia. Król, obawiając się kompromitacji, iż zaufał awanturnicy, heretyczce lub czarownicy, nakazuje komisji śledczej w Poitiers zbadanie jej prawdomówności i moralności. Teologowie wydali orzeczenie o „korzystnym domniemaniu" i nakazali ostateczny sprawdzian młodziutkiej wieśniaczki – czy obroni oblężony Orlean.

Nastoletnia analfabetka dowodzi żołnierskim oddziałem i pod oblężony Orlean dociera 29 kwietnia 1429 r. Prowadzi wojsko do zwycięstw, zmienia dotychczasową ostrożną strategię francuskich dowódców na atak. Mobilizuje swoją odwagą i determinacją wojsko do walki. Pod jej dowództwem Francuzi zdobywają fortecę za fortecą, a ona przekonuje radę wojenną do ryzykownych ataków. Uznana została za bohaterkę, gdy podczas walk o Orlean strzała z kuszy przeszywa jej szyję, a ona pokonując ból, powróciła do walki, prowadząc wojsko do ostatecznego zwycięstwa nad Anglikami w Orleanie. Uznano to za cud. Historycy oceniają, że udało się jej „odwrócić bieg wojny".

NOWA, ZWYCIĘSKA STRATEGIA

Anglicy spodziewają się, że wojska francuskie teraz udadzą się w kierunku Paryża. Joannie, z determinacją realizującej polecenia świętych, udaje się przekonać Karola VII do przekazania jej dowództwa nad armią, realizacji planu odbicia od wroga mostów nad Loarą i marszu na Reims. Chce w tym mieście doprowadzić do koronacji króla. Wojsko się jej podporządkowuje, a Dziewica Orleańska prowadzi je do kolejnych zwycięstw, odzyskując w ciągu sześciu dni z rąk Anglików miasta: Jargeau, Meung-sur-Loire oraz Beaugency. Tak jak zapowiadała mieszkańcom Tournai 25 czerwca 1429 r. – „Dziewica daje wam znać, że w osiem dni wygoni Anglików z miejsc, które zajmują nad rzeką Loarą poprzez atak lub innymi środkami". W bitwie o Jargeau została ranna – uderzona kamienną kulą armatnią w hełm, podczas wspinaczki po drabinie na mur. Świadkowie byli przekonani, że tylko cud sprawił, iż przeżyła.

Francuskie wojska idą zwycięskim szlakiem. Miażdżą Anglików pod Patay, przejmują kolejne miasta, które teraz poddają się bez oporu. Reims otworzyło bramy 16 lipca 1429 r., w dzień później w Katedrze Najświętszej Maryi Panny odbyła się koronacja Karola VII. To był szczęśliwy dzień dla Joanny, ponieważ na zaproszenie króla przybyli dawno niewidziani jej rodzice. Nie wiedziała, że to jej ostatnie spotkanie z matką i ojcem.

Teraz Joanna wzywa do szybkiego marszu na Paryż. Jednak król jest niezdecydowany, traci

czas na negocjacje z Burgundczykami. W końcu przejmuje dowództwo, ale niezdecydowanie widać w działaniach wojsk oblegających Paryż. Nawołująca do walki Joanna zostaje ranna w nogę i siłą wyniesiona z pola walki. Szturm na Paryż jest nieudany, król nakazał odwrót.

POJMANIE I EGZEKUCJA

W 1430 r. Joanna ponownie rusza do boju, ale jak zeznaje, głosy przepowiadają, że zostanie uwięziona. 23 maja pod Compiegne dostaje się do niewoli. Nie miał kto zapłacić za nią okupu jenieckiego. Karol VII nie interweniował. Próbowała ucieczki z więzienia w Vermandois, gdzie była przetrzymywana. Zdecydowała się na skok z 21-metrowej wieży, który cudem przeżyła. Przeniesiono ją do Arras. Angielski rząd wykupił ją od księcia Burgundii, a znaczącą rolę w tym „targu" odegrał biskup Pierre Cauchon. To też jego rękoma Anglicy rozprawiają się z Joanną. Biskup Cauchon wykorzystując działania inkwizycji oskarża Joannę o czarnoksięstwo i wytacza proces o herezję. Joanna wbrew regułom przetrzymywana jest w świeckim więzieniu i pilnowana przez angielskich strażników. Nie otrzymuje zgody na posiadanie swego obrońcy. Proces nad dziewiętnastoletnią Joanną rozpoczyna się 9 stycznia 1431 r. w siedzibie angielskiego rządu w Rouen. Protokół z procesu ukazuje inteligencję Joanny. 24 maja zapadł wyrok – kara śmierci. Przez cały proces król Karol VII nie zrobił nic, aby ratować Joannę.
30 maja rankiem Joanna się wyspowiadała, przyjęła komunię świętą i doprowadzono ją na rynek, gdzie przebaczyła nieprzyjaciołom, prosiła o modlitwę i dodała „głosy moje od Boga pochodziły i wszystko, co uczyniłam, było z rozkazu Bożego". Skonała na stosie w płomieniach, a Anglicy spopielałe szczątki wrzucili do Sekwany.

REHABILITACJA

W 1452 r. rozpoczęła się pośmiertna rewizja wyroku na wniosek matki Joanny i generalnego inkwizytora Johana Brehala. Zespół teologów analizował zeznania 115 świadków. W czerwcu 1456 r. Brehal podsumowuje postępowanie rewizyjne, opisując Joannę jako męczennicę i oskarżył o herezję nieżyjącego już biskupa Pierra Cauchon, który w akcie zemsty doprowadził do skazania niewinnej.
Trybunał oficjalnie uznał niewinność Joanny 7 lipca 1456 r., a ogłoszenie nastąpiło w obecności jej matki w pałacu biskupim w Rouen, w miejscu, w którym skazano jej córkę na śmierć na stosie. Kościół beatyfikował Joannę w 1909 r., a kanonizował 16 maja 1920 r. w Bazylice św. Piotra w Watykanie.

JOAN OF ARC. THE HISTORY OF HER LIFE

Elżbieta Szczucka

The figure and deeds of Joan of Arc – the French national heroine – have become legend and the history of her short life has inspired the works of painters, poets, composers and film-makers. Artists have, for their creative purposes, also 'enriched' this fascinating personality.
So what say the sources about the nineteen years of life of this patron saint of France? What are the historical facts? Although centuries have passed since her death (580 years to be exact), the documents of her fate, studied diligently by historians, have survived. The essential sources of information are the full text of her interrogation before the tribunal in Rouen and five original manuscripts discovered in the 19th century describing the sentence Joan was given. There is also the complete record of the rehabilitation process (which took place 24 years after her death at the stake), including the sworn testimonies of 115 witnesses. Another valuable source aiding historians in analysing the life of Joan of Arc is the record of court proceedings, written in Latin. The first historian to write the entire story of Joan of Arc, in 1817, was Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes.

"THE FATE OF THE KINGDOM IS CONTINGENT ON THE FATE OF ORLÉANS"

Important in the fate which Joan met was the historical background of the times she lived in – the period of the Hundred Years' War (the dispute over succession to the French throne). The English, applying a scorched earth strategy, won victories in battles on the territory of France, ruining the country. They besieged Orléans, the only town in the north of the country loyal to France, the capture of which opened the way to the centre of the country. Few there were who believed that the town could withstand a long siege by the enemy.
Joan of Arc, daughter of the poor peasants Jacques and Isabelle, was most likely born on 6 January 1412 in Domremy-la-Pucelle, a village located in the duchy of Bar (in north-eastern France). The illiterate shepherdess was brought up by her family in a deeply religious manner. At the age of thirteen she took vows of chastity. Years later, during the trial, she admitted that she had at the age of twelve experienced her first vision: Saint Michael the Archangel, Saint Catherine and Saint Margaret had told her that God wanted to drive the English from France and lead the Dauphin to Reims to crown him there king of France. They entrusted her with this mission. The revelations came frequently and the saints showed the manner of her conduct.
In May 1428 the determined teenager asks a relative to take her to nearby Vaucouleurs, to the commander of the garrison, where she seeks permission to visit the Royal Court in Chinon. She is

dismissed. The following January Joan returns and, on the day of the battle of Rouvray, foretells the defeat of Dauphin Charles VII. When the prophecy is confirmed, the commander grants her an escort and permits the long, 150-mile journey to Chinon. She sets off disguised as a man (as the voices of the saints demanded) on 23 February 1429. On 8 March the 17-year-old shepherdess is accepted by Charles VII. She petitions for permission to depart with the army and for military equipment – armour, sword and horse. The king is worried he is trusting a heretic or sorceress and, afraid of embarrassment, he orders a commission of inquiry at Poitiers to verify her truthfulness and morality. The theologians announce a "favorable presumption" and order the ultimate test for the young peasant – the defence of the besieged Orléans.

The illiterate teenager takes command of troops and, on 29 April 1429, arrives at the siege of Orléans. She leads the force to victories, changing the previous, cautious strategy of the French commanders to one of attack. Her courage and determination mobilises soldiers to fight. Under her command the French capture fortress after fortress and Joan wins over the war council to the risky attacks. She is considered a heroine when, after being wounded in the neck by a crossbow bolt she returns, despite the pain, to fight, leading the troops to the final victory over the English at Orléans, which is acknowledged a miracle. Historians judge that she managed to turn the 'tide of war'.

A NEW WINNING STRATEGY

The English expect that French troops will now set off towards Paris. Joan pursues the orders of the saints with determination and manages to persuade Charles VII to grant her command of the army. The plan is to recapture the bridges along the Loire and advance on Reims; she aims there to bring about the coronation of the king. The army submits to her and the Maid of Orléans leads her troops to successive victories, recovering within six days the towns of Jargeau, Meung-sur-Loire and Beaugency. She has an announcement for the inhabitants of Tournai on 25 June 1429: The maid informs you of this, that in eight days she will expel the English from the points they occupy on the river Loire, by attack or by other means. At the battle of Jargeau she is injured, her helmet hit by a stone cannonball as she climbs a ladder at the wall. Witnesses are convinced that she survives only by miracle.

The French troops follow a victorious route. They crush the English at Patay and take successive cities, which now surrender with no resistance. Reims opens its gates on 16 July 1429. The coronation of Charles VII takes place the following day at the Holy Virgin Mary cathedral. This is a happy day for Joan – at the invitation of the king come her parents, and she has not seen them in a long time. She does not know it is her last meeting with her mother and father.

Now Joan calls for a prompt march on Paris. However, the king is indecisive and wastes time on negotiations with the Burgundians. He finally takes command, but it can be seen that the actions of the troops besieging Paris are irresolute. Joan, driving the troops on, suffers an injury to her leg and is taken from the battlefield by force. The assault on Paris is unsuccessful and the king orders the withdrawal.

CAPTURE AND EXECUTION

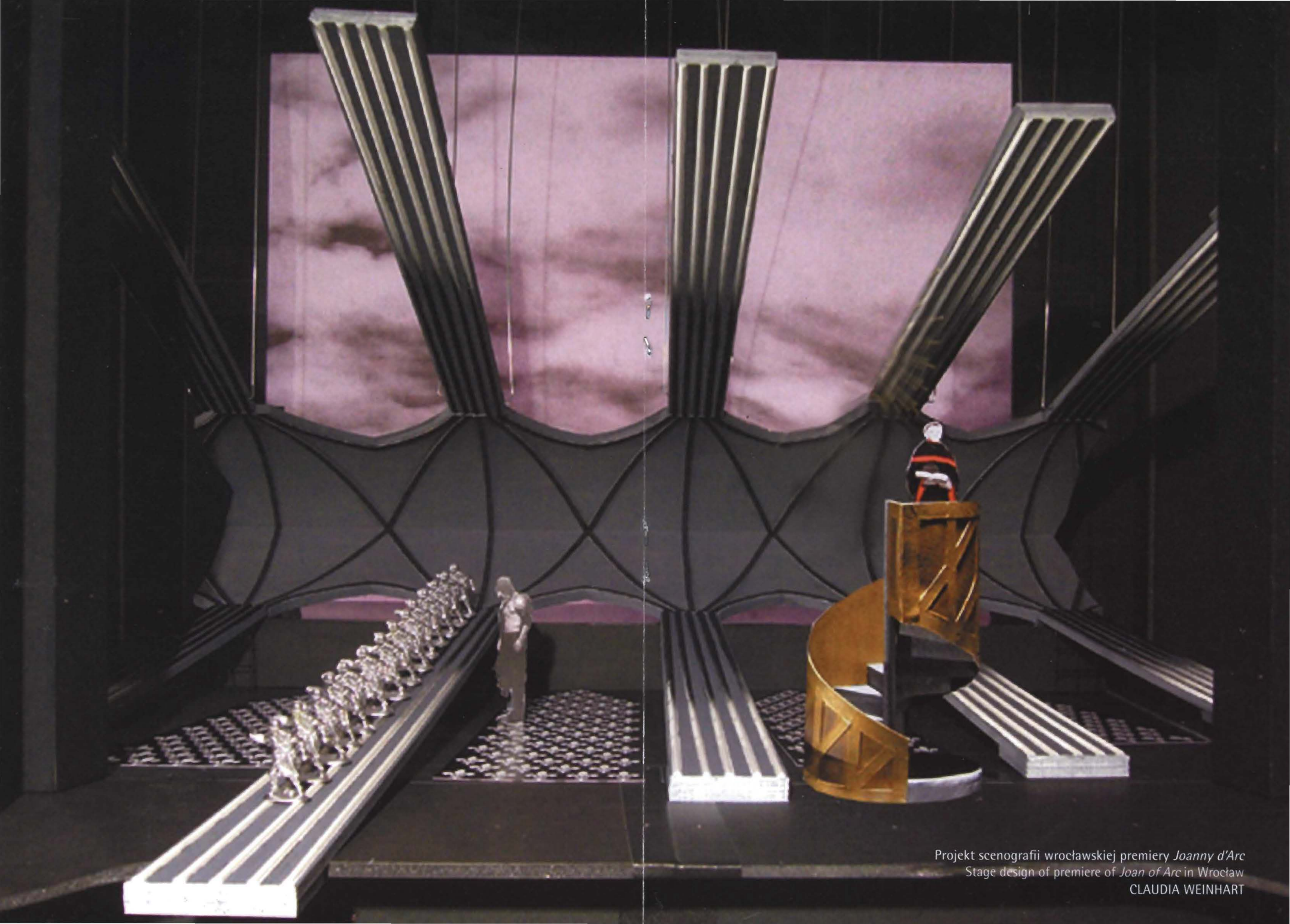
In 1430 Joan moves to the attack again, but, as she testifies, the voices predict that she will be imprisoned. She is captured at Compiegne on 23 May. There is no one to ransom the prisoner of war. Charles VII does not intervene. She attempts to escape from the prison in Vermandois where she is detained. She decides to jump from the 21-metre tower, which she survives by a miracle. She is then moved to the town of Arras. The English government purchases her from the Duke of Burgundy and Bishop Cauchon assumes a prominent role in this 'deal'. With the work of the Inquisition, Bishop Cauchon accuses Joan of sorcery and files a lawsuit for heresy. Joan, contrary to the rules, is held at the secular jail guarded by English guards. She is denied the right to a legal adviser. The trial against 19-year-old Joan commences on 9 January 1431 at the seat of the English government in Rouen. The trial protocol shows how clever Joan was. On 24 May she is sentenced to die. Throughout the trial the king, Charles VII, does nothing to save her.

On the morning of 30 May Joan made her confession, received Communion and was brought to the market where she forgave the enemies, asked for prayer and added: "my voices came from God and everything I have done was the order of God". She died at the stake in flames and her remains were cast into Seine.

REHABILITATION

The posthumous retrial began in 1452 at the request of Joan's mother and general inquisitor Jean Brehal. A team of theologians analysed the testimonies of 115 witnesses. In June 1456 Brehal sums up the appeal trial, describing Joan as a martyr and accusing the late Bishop Pierre Cauchon of heresy for having led, in an act of revenge, an innocent to condemnation. The court of appeal officially declared Joan innocent on 7 July 1456, in the presence of her mother, at the palace of the bishop in Rouen, the city where the daughter was sentenced to death at the stake.

The Church beatified Joan in 1909 and canonised her on 16 May 1920 at the Basilica of Saint Peter in Vatican City.



Projekt scenografii wrocławskiej premiery *Joanny d'Arc*
Stage design of premiere of *Joan of Arc* in Wrocław
CLAUDIA WEINHART

JOANNA D'ARC W OPERZE WROCŁAWSKIEJ

KONCEPCJA INSCENIZACYJNA NATASCHY URSULIAK (REŻYSER) I ANNIE-LAURE DRÜNER (DRAMATURG)

Annie-Laure Drüner

Podczas gdy jakość muzyki Verdiego nie pozostawia wątpliwości, dużym obciążeniem *Joanny d'Arc* pozostają niedociągnięcia libretta. Aby stworzyć inscenizację na miarę współczesnych nam czasów, konieczne jest przedstawienie takiej koncepcji, która rozprawi się nie tylko z problemami dzieła, ale także krytycznie potraktuje centralną postać kobiecą. Natascha Ursuliak: „Ważne jest dla mnie pokazanie bohaterki jako kobiety. Wypowiadając się w imieniu zespołu kobiet, które przygotowują tę inscenizację, uważam, że naszym obowiązkiem jest opowiedzieć *Giovannę* właśnie z perspektywy kobiet. Klasyczny obraz niewinności, z którym wciąż mocno związane jest nasze patriarchalne społeczeństwo, stracił na aktualności". Reżyserka nie wierzy ani w misję dziewicy, ani w świadomość tej misji. Motywacji czynów Giovanny doszukuje się raczej w „zaspokojeniu jej Ego. Giovanna chce być zauważona. Poszukuje pozycji społecznej, która odpowiadałaby jej wyjątkowości. Jej dziewictwo traktuję jako obraz charyzmatycznej osobowości, zdolnej poprowadzić cały naród". Tym samym na znaczeniu traci wątek miłosny. „Jest on wyłącznie ilustracją dla celów, które pragnie osiągnąć każdy z bohaterów. Każdy z nich wykorzystuje – bardziej lub mniej świadomie – innych, aby osiągnąć swój cel. Miłość rozumieją jako realizację własnych ambicji: w przypadku Giacoma jest to władza, u Carla autokreacja, a u Giovanny chęć skupienia na sobie uwagi". Natascha Ursuliak pokazuje tytułową postać jako kobietę nowoczesną i racjonalną, przy tym pełną wewnętrznych rozterek. „Chwile słabości, niepewność – uczucia, które nie są obce dzisiejszym kobietom i pozostają głęboko zakorzenione w naszym wychowaniu, wyrażają się w rozdwojeniu wewnętrznych głosów Giovanny". Pierwotna koncepcja Solery, kobiety złożonej w ofierze, powinna zostać jednak zachowana. „Giovanna w dążeniu do samospełnienia zostaje unicestwiona między dwoma biegunami władzy: Kościołem i państwem". Reżyserka rozumie Giovannę także jako parabolę indywiduum pośrodku starcia wielkich, chcących nią zawładnąć, sił. „Biografia Joanny nie może się zakończyć szczęśliwie. Jako element rozgrywki między Kościołem i państwem jest skazana na śmierć w niesławie. Przywracając w naszej inscenizacji wyrok śmierci z ręki Kościoła, powróciłyśmy do prawdziwej historii życia Joanny". W koncepcji Nataschy Ursuliak Kościół i korona są w równym stopniu ważne. „Aby umniejszyć niedostatki dramaturgiczne libretta, potrzebowałyśmy antagonisty równego Carlowi. Wzmocniłyśmy pozycję Kościoła,

zbliżając się tym samym do historycznej prawdy. Przekształciłyśmy postać Giacomo – „padre" nie jest już biologicznym ojcem Joanny, lecz jej spowiednikiem. Tym samym nadałyśmy librettu silniejszych związków przyczynowo-logicznych".

TREŚĆ

Kilka lat po tym, jak Verdi i jego librecista Solera w nowej operze złożyli hołd mitowi *Dziewicy Orleańskiej*, za sprawą publikacji akt procesowych z XV stulecia światło dzienne ujrzała prawdziwa historia Joanny d'Arc. Dokumenty te pozbawiły operę wiarygodności w dwóch ważnych punktach: po pierwsze nie istniał nigdy emocjonalny związek między Giovanną i królem, a po drugie jej rodzice nigdy nie zwątpili w jej misję. Zespół reżyserski próbuje za pomocą dwóch przesunięć dramaturgicznych usunąć niespójność oryginału i zmienić libretto w opowieść, która nie będzie tylko klasycznym romansem operowym z historią w tle, lecz dramatem władzy i jej nadużyć. W tym celu po pierwsze przetransformowałyśmy związek Joanny i króla wyłącznie na płaszczyznę polityczną, po drugie z ukochanego ojca Giacomo uczyniłyśmy duchowego „padre", inkwizytora, z wszystkimi zagrożeniami i konsekwencjami, które może przynieść ze sobą nadużycie tej pozycji.

POCZĄTEK HISTORII

Dorastający książę Carlo spędza potajemnie czas z młodziutką Giovanną. Ich niewymuszone zabawy w fechtunek były mile widzianą odmianą od surowych lekcji nauczyciela, ambitnego człowieka Kościoła, Giacomo. Gdy był proboszczem, Giovanna zwróciła jego uwagę swoim zachowaniem, odmiennym od jej rówieśniczek. Jej zdolności i wyjątkowość każą mu wierzyć, że jest opętana przez diabła.

PROLOG

Scena pierwsza: We Francji panują niespokojne czasy. Wojna skazuje na cierpienia naród, szlachtę i duchowieństwo. Prawowity następca tronu, Carlo, za sprawą swojej przywódczej osobowości, doskonale sprawdza się jako dowódca wojskowy. Wie o tym również inkwizytor Giacomo, który stara się nie tylko o utwierdzenie własnej władzy duchowej, lecz chciałby zyskać również wpływ na wydarzenia na świecie. Dlatego też szuka sposobu na wzmocnienie pozycji Carla, nielubianego, narcystycznego aspiranta do tronu. W tym celu potrzebny jest mu jakiś cud, szczególnie teraz, gdy po ostatnich nieudanych potyczkach Carlo popadł w niełaskę. Na domiar złego jeden z oficerów przyłapuje go na tchórzliwym unikaniu walki, co wprawia w złość żołnierzy i zgromadzonych wokół ludzi. Jedynie obecność dostojnika kościelnego powstrzymuje eskalację gniewu. Carlo daje

się poznać w tej sytuacji jako sprytny strateg. Nie waha się zagrozić swoją abdykacją, która z pewnością pogrążyłoby cały kraj w chaosie. Wie, że tym samym wszystkie starania o trwały pokój spełzłyby na niczym. Ta groźba i jego elokwentna przemowa uspokajają rozgniewany tłum. Carlo odzyskuje zaufanie, przedstawiając plan rozwiązania wszystkich problemów w formie snu, w którym powierza swoją broń Bogu. On sam ulega własnej retoryce i odurza się wizją władzy. Giacomo dostrzega w wizji Carlo szansę doprowadzenia do koronacji młodzieńca za pomocą zorganizowanego i kontrolowanego „cudu".

Scena druga: Giacomo spotyka się z ludźmi, z którymi łączy go braterstwo duchowe. Giacomo i jego sprzymierzeńcom przyświecają cele, wykraczające daleko poza religię, chcą mieć wpływ na społeczne i polityczne otoczenie. Poszukują odpowiedniej personifikacji „woli boskiej" pod postacią bożego wojownika. Giacomo zauważa Giovannę modlącą się u stóp posągu Maryi. Pamięta ją z czasów swojej młodości, gdy był jeszcze księdzem w wiosce. Wydała mu się wtedy niezwykłą, upartą i wyemancypowaną dziewczyną. Ponieważ jej wyjątkowość przypisywał opętaniu przez diabła, poddawał ją często egzorcyzmom. Brutalne rytuały pozostawiły ślady w jej psychice. Giacomo wie, że Giovanna jest osobą bardzo uduchowioną, i że może nią łatwo manipulować. Podsłuchuje jej modlitwę, w której dziewczyna wypowiada życzenie ratowania Francji. Okazuje się ona idealnym narzędziem dla jego planów. Gdy Giovanna usypia u stóp pomnika Maryi, zjawia się Carlo, by odłożyć broń i się modlić. Giovannę dręczą złe sny, jednak gdy się budzi, znajduje miecz, który staje się dla niej znakiem misji bożej. Jest gotowa, by działać i stać się wodzem. Gdy w kandydacie do tronu rozpoznaje swego przyjaciela z dawnych czasów, nabiera pewności co do swojej misji. Carlo natomiast dostrzega w charyzmatycznej dziewczynie przydatną pomocniczkę.

AKT I

Scena pierwsza: Giovanna osiągnęła sukces. Wraz z Carlem jednoczy lud, torując drogę do koronacji młodemu pretendentowi do tronu. Giacomo zauważa, jak silną pozycję zyskała dzięki temu Giovanna. Zaniepokojony, omawia ten problem z Kardynałem.

Scena druga: Po pierwszych zwycięstwach Giovanna ma świadomość, wypełniła swjoej misji. Jej sen stał się rzeczywistością. Uważa, że teraz powinna wrócić do swojej wioski. Carlo próbuje ją przed tym powstrzymać – stała się idolem ludu i stanowi polityczną legitymację jego panowania. Ten spór przeszkadza mu w przygotowaniach do koronacji.

Giacomo obserwuje tę scenę. Giovanna nie widzi go, ale odczuwa jego obecność. Powracają jej traumatyczne przeżycia z dzieciństwa; w wizji grozi jej diabeł pod postacią egzorcysty, młodego Giacomo. Carlowi z dużym wysiłkiem udaje się ją uspokoić. Postanawiają wspierać się w swoich misjach – ona jako strażniczka pokoju, on jako pretendent do tronu.

AKT II

Podczas ceremonii koronacyjnej Giovanna, na życzenie Carla, zajmuje jako posłanka boża pozycję Kardynała. Lud wiwatuje na cześć nowego króla i Giovanny. Tymczasem Giacomo zastanawia się, jak mógłby odsunąć Giovannę. Wychodząc z katedry, Carlo w swoim zachwycie ogłasza Giovannę świętą. Kardynał, mając na względzie pragmatyczny aspekt gwarancji pokoju, przyjmuje odważny gest Carla bez komentarza. Nie chciałby jeszcze teraz atakować jego pozycji, ufa w umowę zawartą z Giacomem. Ten zaś dostrzega teraz szansę oczernienia Giovanny w oczach ludu i przygotowania jej klęski. Oskarża ją o herezję, ponieważ podczas aktu koronacyjnego zajęła miejsce Kościoła. Carlo nie jest królem z bożego nadania, lecz jest królem z nadania Giovanny. Giovanna rozpoznaje w Giacomo duchownego, który jest winien jej traumatycznych przeżyć w młodości. Nie jest w stanie się bronić. Nie czuje się niczemu winna i powierza swój los bożej łasce. Poplecznik Giacomo pojmuje Giovannę. Carlo przygląda się temu bez sprzeciwu.

AKT III

Aby nie zagrozić swojej pozycji, Carlo stara się trzymać jak najdalej od konfliktu między Kościołem i jego bohaterką. Ona modli się w lochu o ratunek. Giacomo postanowia, że nie będzie czekał na sąd kościelny. Chce mieć pewność, że problem Giovanny zniknie i morduje ją. Gdy zajmuje się usuwaniem śladów swojej zbrodni, zaskakuje go król. Carlo decyduje się zatuszować mord, co da mu szansę, by przestać wreszcie być marionetką Giacomo i definitywnie postawić się ponad dostojnikiem kościelnym.
Historia pokazała, że obaj – król i dostojnik kościelny – popadli w zapomnienie, podczas gdy mit męczennicy będzie wiecznie żywy.

JOAN OF ARC IN WROCŁAW OPERA

STAGING CONCEPTION OF NATASCHA URSULIAK (DIRECTOR) AND ANNIE-LAURE DRÜNER (DRAMATIST)

Annie-Laure Drüner

The quality of the music of Verdi may go unquestioned, but the shortcomings of the libretto remain a great burden. In order that a production of the opera may be created appropriate for our times, it is necessary that there be a representation of the concept such as will enter discussion not only with the problem of the work, but also with the central female figure. Natascha Ursuliak says: "Of importance to me is a take on the heroine as a woman. And as a female team I believe it is our duty to tell Giovanna from the point of view of women. The classic image of innocence, to which our patriarchal society is still deeply attached, is not particularly relevant". The director believes in neither the mission of Giovanna nor the awareness of her mission. She discerns the motivation for the deeds of Giovanna more in a "fullfillment of her Ego. Giovanna wants to be noticed. She is trying to find a social position which corresponds to her uniqueness. I treat her virginity as the image of her charismatic personality, which is able to lead the entire nation". The love motif thus becomes less significant. "She is an image of the goals for which each fights alone. Everyone uses others – consciously or not – to achieve their goal. When they speak of love, what they have in mind is a love of their own affairs: in Giacomo this will be power, in Carlo self-presentation, and in Giovanna attention". Natascha Ursuliak presents the eponymous character as a modern and rational woman, retaining with it her inner battle. "Her doubt in herself, the uncertainty which every woman feels to this day and which is so deeply ingrained in our upbringing, manifests itself in a splitting of her inner voices". The original conception of a woman offered up as a sacrifice should, however, be retained. "In striving for self-fulfilment Giovanna dies between two poles of power: the church and the state". For Giovanna is also this: a parable of the individual in the midst of a clash of great forces wanting to bring her under control. "Giovanna's biography cannot end well. As the ball in a game between church and state she is condemned to death in disgrace. The restoration of the death sentence from the hand of the church is a nod to history". As Natascha Ursuliak has conceived it, these are important to an equal degree. "To smooth out the dramaturgic deficiencies of the libretto, there was a need for an antagonist equal to Carlo. We built up the position of the church, and thus moved closer to historical truth. With the aid of the character of Giacomo, but formulated anew – "padre" is no longer the beloved father of Giovanna, but her confessor – we tied the libretto together with stronger causal and logical bonds".

PLOT

Several years after Verdi and his librettist Solera paid homage to the myth of The Maid of Orleans in a new opera, the true story of Giovanna d'Arco saw the light of day due to the publication of trial documents from the 15th century. These deprived the opera of credibility on two important points: there was never an emotional bond between Giovanna and her king, and her parents never lost faith in her mission. As has been mentioned, the directorial team attempt with the aid of two dramaturgic shifts to remove the incoherence of the original and change the libretto into a story to be not only a classic operatic love story with history as a backdrop, but a drama of power and its abuses. To this end we first transformed the bond between Giovanna and the king on the political plane alone, and second we made the beloved father Giacomo merely a spiritual "padre", an inquisitor, with all of the threats and consequences which the abuse of this position could bring with it.

THE BEGINNING OF THE STORY

The young prince Carlo is playing with a girl, Giovanna. The unforced fun they find in swordsmanship was a welcome change from the strict lessons of their teacher, the ambitious man of the church, Giacomo. When he was a parish priest, Giovanna drew his attention with her behaviour, different than her peers. Her abilities and uniqueness have him believe that she is possessed by the devil.

PROLOGUE

Scene I: Turbulent times prevail in France. The war condemns nation, gentry and clergy alike to suffering. The rightful heir to the throne, Carlo, is an excellent military commander as a result of a personality given to leadership. Aware of this too is the inquisitor Giacomo, who is not only attempting to confirm his own spiritual power, but would like to gain an influence over the events of the world. He is as a result also seeking a means to reinforce Carlo, disliked, narcissistic candidate for the throne. To this end he urgently needs a miracle of some kind, particularly now, when following recent unsuccessful skirmishes Carlo has fallen into disfavour, and on top of all of this one of the officers has caught him hiding before battle. This last angers the soldiers and nearby population, and only the presence of a spiritual superior halts an escalation. Carlo can be seen in this situation to be a cunning strategist. He does not hesitate to threaten his abdication, which would with certainty plunge the entire country into chaos. He knows that all efforts for a lasting peace would then come to nothing, and this threat and his eloquent speech allow the angry crowd to be calmed. He gains trust anew at the moment in which he presents his plan for the resolution of all problems, in the

form of a dream in which he entrusts his arms to God. He himself surrenders to his rhetoric and is stupefied by a vision of power. Giacomo perceives in Carlo's vision an opportunity to bring about, with the aid of an organised and controlled "miracle", his coronation.

Scene II: Giacomo meets friends with whom he has formed a spiritual brotherhood. The group to which Giacomo belongs also has purposes which go far beyond religion and wishes to alter the social and political environment. In keeping with the language of the images of those times, the group seeks the appropriate personification of "the will of God", in the form of a divine warrior. Giacomo notices Giovanna praying at the foot of a statue of Mary. He knows her from the times of his love, when he was still a priest where she grew up, and she seemed to him then an unusual, stubborn and emancipated girl. Since he attributed her uniqueness to a possession by the devil, he often subjected her to ritual exorcisms, these brutal rituals leaving their marks on her psyche. He knows that Giovanna possesses a metaphysical sensitivity, and that he is easily able to influence her. He overhears her prayer, in which she voices a wish to save France. The ideal medium for his project. When Giovanna falls asleep at the foot of the statue, Carlo appears, to put aside his arms and pray. Giovanna is plagued by bad dreams, yet upon awakening finds a sword and takes this as a sign of a divine mission. She is ready to act and become a leader. As soon as she recognises a friend from the days of her youth in the candidate for the throne, the road to the mission stands open before her. Carlo also perceives a useful assistant in the charismatic girl.

ACT I

Scene I: Giovanna has achieved success. The young idealist unites the people under herself and Carlo, who may now be crowned. Giacomo observes the powerful position Giovanna has won as a result of their support. He discusses this problem with a Cardinal.

Scene II: Following the first victories, Giovanna is conscious that she has fulfilled her mission. Her dream has become reality. She believes that she should now return to her village, and Carlo attempts to stop her, as she has become the idol of the people and constitutes the political legitimisation of his reign. The dispute hinders him in preparations for the coronation. Giacomo observes the scene. Giovanna, without seeing him, feels his presence, and her traumatic experiences from childhood return; in her vision she is threatened by the devil in the form of the exorcist, the young Giacomo. With great effort Carlo is able to calm her. They

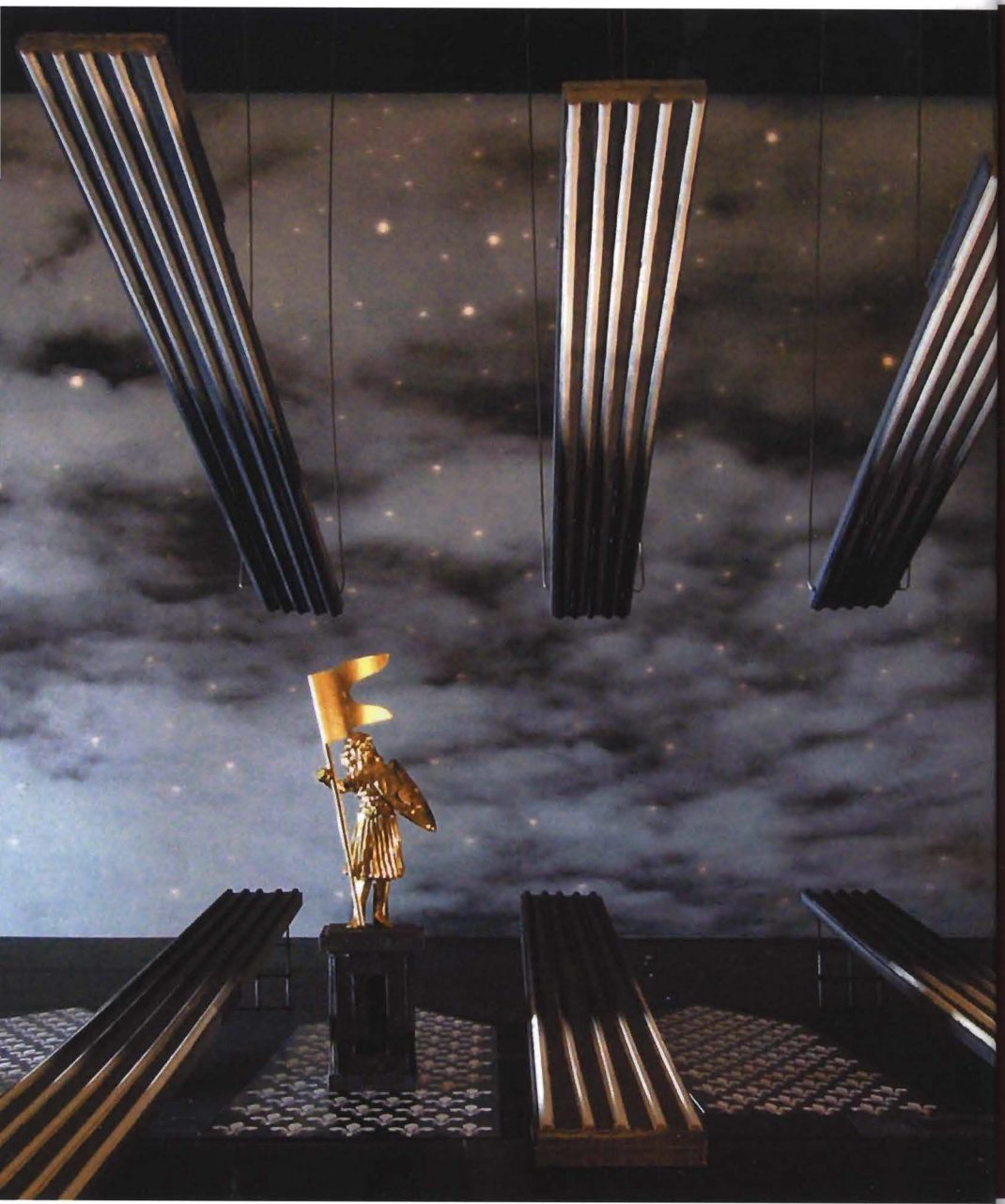
support each other in their missions: Giovanna as guardian of the peace and Carlo in his aspiring to power.

ACT II

During the coronation ceremony Giovanna, as divine messenger, assumes at the request of Carlo the position of cardinal. The people cheer in honour of both the new king and Giovanna. Meanwhile Giacomo ponders how he could remove her. When leaving the cathedral, in his rapture Carlo pronounces Giovanna a saint. Cardinal, taking into consideration the pragmatic aspect of a guarantee of peace, accepts the effusive gestures of Carlo without comment. He would not yet wish to attack his position, relying on an agreement with Giacomo. He on the other hand perceives a chance to defame Giovanna in the eyes of the people, and to prepare her defeat. He accuses Giovanna of heresy, since during the act of coronation she took the place of the church. Carlo is not a king invested by God, but a king invested by Giovanna. Giovanna recognises in Giacomo the father responsible for the traumatic experiences of her youth. She is unable to defend herself. She feels no guilt and entrusts her fate to the grace of God; Giacomo is able to lead her away with the aid of his henchmen. Carlo permits all, remaining passive.

ACT III

So as not to threaten his position Carlo attempts to keep as far as possible from the conflict between the church and his heroine. She prays in a dungeon for rescue. Giacomo decides that he will not wait for the ecclesiastical court of Cardinal. He wishes to be certain that the problem of Giovanna vanishes from this world and he kills her. When he is occupied in removing the traces of his crime, Carlo surprises him. Carlo decides to cover up the murder, giving him a chance to cease at last being the puppet of Giacomo and definitively put himself above the church dignitary.
The history shows, that the king and his representative of the church sink into oblivion, while the myth of the martyr will last.



Projekt scenografii wrocławskiej premiery *Joanny d'Arc*
Stage design of premiere of *Joan of Arc* in Wrocław
CLAUDIA WEINHART

realizatorzy

producers

KIEROWNICTWO MUZYCZNE, DYRYGENT | MUSICAL DIRECTION, CONDUCTOR

EWA MICHNIK

Ewa Michnik ukończyła trzy fakultety Akademii Muzycznej w Krakowie: teorię muzyki, pedagogikę i dyrygenturę (1972), a także odbyła studia uzupełniające pod kierunkiem prof. Hansa Svarovsky'ego w Wiedniu. W latach 1981-1995 była dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Krakowskiej, a od 1995 r. pełni funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Opery Wrocławskiej. Jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej w Krakowie z tytułem profesora zwyczajnego. W swoim dorobku artystycznym ma ponad 95 premier operowych, koncerty symfoniczne, prawykonania, filmy telewizyjne, nagrania płytowe i radiowe.

Od 1997 r. z zespołem Opery Wrocławskiej przygotowuje w Hali Stulecia superwidowiska operowe z udziałem gwiazd światowych scen, które co roku ogląda kilkudziesięciotysięczna widownia. Realizuje również spektakle plenerowe. W czerwcu 2003 r. przygotowała *Giocondę* A. Ponchiellego jako superwidowisko operowe na Odrze dla 30-tysięcznej widowni, emitowane przez TVP. W ramach Letniego Festiwalu Operowego w 2007 r. *Napój miłosny* G. Donizettiego na Pergoli, w czerwcu 2008 r. – *Otello* G. Verdiego na Wyspie Piasek, a w czerwcu 2010 po raz pierwszy w Polsce sceną operową stał się obiekt sportowy – na Stadionie Olimpijskim zaprezentowano *Turandot* G. Pucciniego.

W latach 2003-2006 zrealizowała na scenie Hali Stulecia wielki dramat muzyczny R. Wagnera *Pierścień Nibelunga*. Jest drugą kobietą na świecie i pierwszą Europejką, która dyrygowała całością tetralogii R. Wagnera.

Laureatka Nagrody Krytyków Złoty Orfeusz na Festiwalu „Warszawska Jesień" (1992) za najlepsze wykonanie współczesnej polskiej opery *Śmierć Don Juana* R. Palestra.

W 1999 r. otrzymała Nagrodę Prezydenta Wrocławia. Ewa Michnik została pięciokrotnie wyróżniona Wrocławską Nagrodą Muzyczną: 2000 – za *Nabucco*, 2003 – za *Giocondę*, 2006 – za wystawienie tetralogii R. Wagnera, 2008 – za promowanie współczesnej twórczości operowej i baletowej. Wyróżniona także Kluczem Sukcesu 2008.

Uhonorowana odznaczeniami państwowymi: Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2001), Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (2010) oraz Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2005). Jest laureatką dorocznej Nagrody Ministra Kultury w dziedzinie muzyki (czerwiec 2007). W sierpniu 2007 r. otrzymała nadany przez Prezydenta Republiki Federalnej Niemiec Horsta Koehlera Krzyż Zasługi na Wstędze Orderu Zasługi Republiki Federalnej Niemiec.

Ewa Michnik w kwietniu 2008 r. otrzymała Złotego Fryderyka – honorową nagrodę przemysłu fonograficznego za całokształt twórczości. W listopadzie tego samego roku została uhonorowana nagrodą Polskiej Złotej Muzy, przyznawaną przez Stowarzyszenie Muzyki Polskiej, za ogromny wkład w promowanie polskich utworów, a zwłaszcza rodzimej twórczości operowej. 20 kwietnia 2009 r. zostały wręczone w Warszawie Fryderyki - nagrody polskiego przemysłu płytowego. W kategorii „Album roku" wyróżniono nagranie DVD wrocławskiego spektaklu *Król Roger* Karola Szymanowskiego pod kierownictwem muzycznym Ewy Michnik. W maju 2010 została uhonorowana Złotym Orfeuszem: Nagrodą im. Arturo Toscaniniego, przyznawaną przez Académie Du Disque Lyrique w Paryżu, a we wrześniu 2010 – Śląską Nagrodą Kulturalną.

Ewa Michnik graduated from three faculties of the Academy of Music in Kraków – music theory, pedagogy and conducting (1972) – and underwent supplementary studies under the direction of Prof. Hans Svarovsky in Vienna. In the years 1981-95 she was General and Artistic Director of the Kraków Opera, and since 1995 has performed the function of General and Artistic Director of Wrocław Opera. She is a member of the academic staff at the Academy of Music in Kraków, with the title of Professor Ordinarius. Her artistic output encompasses over 95 opera premieres, symphony concerts, first performances, films made for television, and recordings, including for radio.

Since 1997 she has, with the Wrocław Opera team, prepared opera super-productions at Centennial Hall featuring stars of world stages, watched every year by an audience of several tens of thousands. She also produces open-air performances, in June 2003 preparing *La Gioconda* by A. Ponchielli as a super-production, with the opera staged on the Odra River for an audience 30,000 strong and broadcast by TVP. As part of the Summer Opera Festival in 2007, the open-air work produced was *L'elisir d'amore* by G. Donizetti, staged at the Pergola, and in June 2008 *Otello* by G. Verdi, performed on Wyspa Piasek. A sports complex became an opera stage for the first time in Poland in June 2010, with the presentation at the Olympic Stadium of *Turandot* by G. Puccini.

In the years 2003-2006 Ewa Michnik brought to Centennial Hall stage the great musical drama by R. Wagner that is *Der Ring des Nibelungen*. She is only the second woman in the world, and the first in Europe, to have conducted the whole of the Wagnerian tetralogy.

The artist is a winner of the Orphée d'Or Critics' Award, at the Warsaw Autumn Festival (1992), for best performance of the contemporary Polish opera *Death of Don Juan* by R. Palester, while in 1999 she received the President of Wrocław Award.

She has also been awarded the Wrocław Music Prize five times: in 2000 for *Nabucco*, 2003 for *La Gioconda*, 2006 for staging the tetralogy of R. Wagner and 2008 for promotion of contemporary work in opera and ballet. She was also awarded the Key to Success 2008.

Ewa Michnik has been honoured with the national decorations of the Officer's Cross of the Order of Polonia Restituta (2001), the Commander's Cross of the Order of Polonia Restituta (2010) and the Gold Gloria Artis Medal for Service to Culture (2005). In addition, she has been a winner of the annual Minister of Culture Award in the field of music (June 2007). In August 2007 she was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, given by President of the Federal Republic of Germany Horst Koehler.

Ewa Michnik received in April 2008 a Gold Fryderyk, the merit award of the phonographic industry, for the whole of her work. In November of the same year she was honoured with the Polish Golden Muse, awarded by the Association of Polish Music, for an immense contribution to the promotion of Polish works, and in particular native output in opera. On 20 April 2009 the Fryderyks, the Polish record industry awards, were presented in Warsaw; singled out in the Album of the Year category was the DVD recording of the Wrocław performance of *King Roger* by Karol Szymanowski, which was given under the music directorship of Ewa Michnik. In May 2010 the artist was honoured with an Orphée d'Or, the Arturo Toscanini Award, presented by the Académie Du Disque Lyrique in Paris, and in September 2010 she received the Silesian Cultural Prize.

REŻYSERIA | STAGE DIRECTION

NATASCHA URSULIAK

Urodziła się w Wiedniu i dorastała w Stuttgarcie. Jako córka kanadyjskiego nauczyciela baletu i tancerki już w przedszkolu otrzymywała lekcje baletu i współpracowała z chórem dziecięcym Staatstheater Stuttgart. Studiowała anglistykę, muzykę i teatrologię w Tybindze i Wiedniu oraz śpiew w Stuttgarcie, Wiedniu i Nowym Yorku (u Hildemarie Keim, Tiny Staudacher-Lukasovsky i Richarda Lissamore'a). Od 2001 do 2008 r. Natascha Ursuliak była asystentką reżysera w Bayerische Staatsoper w Monachium i współpracowała z takimi twórcami, jak David Alen, Peter Mussbach, Achim Freyer, Peter Konwitschny czy Dimitri Tscherniakov. Tę samą funkcję pełniła również w Opera National de Paris, Royal Opera House Covent Garden, Semperoper w Dreźnie, Gran Teatro del Liceu w Barcelonie oraz Theater an der Wien. W Bayerische Staatsoper tworzyła w latach 2005-2008 liczne projekty dziecięce. Brała w nich udział jako reżyserka, autorka i aktorka. Zaprowadziły ją one aż do Hamburga. Tu podjęła się inscenizacji jednej z jej własnych oper, napisanej dla Opernloft Hamburg *Rotkäppchen – Einsatz im Wolfsrevier*. Wielokrotnie reżyserowała w Landestheater Coburg m.in. *Die Riemannoper*, *Die glückliche Reise* oraz *Der Vogelhändler* w Landestheater w Passau, Landshut i Straubing. W pawilonie Bayerische Staatsoper reżyserowała *About Us* Eliota Sharpa. Do przyszłych projektów Nataschy Ursuliak należą m.in. *Die Zirkusprinzessin* w Oper Leipzig oraz reżyseria premiery *Saint Francois d'Assise* podczas Festiwalu Operowego we współpracy z Hermanem Nitschem w Bayerische Staatsoper.

Natascha Ursuliak was born in Vienna and grew up in Stuttgart. As the daughter of a Canadian ballet professor and a dancer she received as early as childhood ballet classes, and was a member of the children's chorus at the Staatsoper Stuttgart. She studied English and Music and Theatre Science in Tübingen and Vienna, as well as classical singing in Stuttgart, Vienna and New York (with Hildemarie Keim, Tina Staudacher-Lukasovsky and Richard Lissamore).
From 2001 to 2008 Natascha Ursuliak was an assistant director at the Bayerische Staatsoper in Munich and worked together with directors such as David Alden, Peter Mussbach, Achim, Freyer, Peter Konwitschny and Dmitri Tscherniakov. In this field she also worked at the Opera National de Paris, the Royal Opera House Covent Garden, the Semperoper in Dresden, the Gran Teatro del Lieu in Barcelona and the Theater an der Wien.
For the Bayerische Staatsoper she created in the years 2005-2008 several childrens projects, which she realised as director, author and actress. This later brought her to Hamburg, where she directed the children's opera *Rotkäppchen-Einsatz* im Wolfsrevier, written especially for the Opernloft Hamburg. She directed several operas for the Landestheater Coburg, among them *Die Riemannoper*, *Die Glückliche Reise* and *Der Vogelhändler*, at the Landestheater in Passau, Landshut and Straubing. At the Pavillon of the Bayerische Staatsoper she directed *About Us* by Elliott Sharp.
Future projects for Natascha Ursuliak include *Die Zirkusprinzessin* at the Opera Leipzig and *Saint Francois d'Assise* for the Opera Festival at the Bayerische Staatsoper in Munich, in cooperation with Hermann Nitsch.

SCENOGRAFIA | STAGE DESIGNS

CLAUDIA WEINHART

Studiowała architekturę na Technische Universität München i scenografię w Hochschule für Fernsehen und Film München i w FH Rosenheim. Swoją karierę rozpoczęła jako architektka w obszarze planowania i zabudowy miejskiej, wkrótce jednak rozpoczęła pracę w Monachium jako asystentka oprawy plastycznej w Bayerische Staatsoper, obejmując tu opieką produkcje Stefanosa Lazardisa, Petera Mussbacha i Paula Steinberga. Jako asystentka scenografa Paula Steinberga Claudia Weinhart pracowała przy Bregenzer Festspiele, w Staatsoper Unter den Linden w Berlinie, w Theater an der Wien oraz w Nederlandse Oper Amsterdam.
Jako scenografka pracowała m. in. w Monachium, Hamburgu i Kaieserslautern. W 2009 r. Claudia Weinhart otrzymała nagrodę Rolfa Maresa Teatru w Hamburgu.

Claudia Weinhart studied architecture at the Technische Universität München and stage design at the Hoschule für Fernsehen und Film in Munich and FH Rosenheim. She began her career as an architect planning urban building development and soon took up work in Munich as an assistant to the stage designer at the Bayerische Staatsoper. There she had in her care productions of Stefanos Lazardis, Peter Mussbach and Paul Steinberg. Following this, the artist also assisted stage designer Paul Steinberg during the Bregenzer Festspiele, and at the Staatsoper Unter den Linden in Berlin, the Theater an der Wien and the Nederlandse Oper Amsterdam.
Claudia Weinhart has also worked as a stage designer among others in Munich, Hamburg and Kaiserslautern. In 2009 she received the Rolf Mares Prize of the Hamburger Theater.

MAŁGORZATA SŁONIOWSKA

Artysta plastyk, absolwentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarka, uznana w kraju i za granicą projektantka scenografii i kostiumów teatralnych. Od 1988 r. związana z Operą Wrocławską. Brała udział w ponad 120 realizacjach operowych i baletowych, dla których projektowała kostiumy i dekoracje. Z okazji jubileuszu dwudziestolecia współpracy artystki z Operą Wrocławską kostiumy jej autorstwa wystawiane były na wystawie zatytułowanej „Kostiumeria" we wrocławskim Ratuszu. W 2008 i 2009 r. kostiumy Małgorzaty Słoniowskiej prezentowane były na VI i VII Gali Międzynarodowego Konkursu Off Fashion w Kielcach. Natomiast w grudniu 2008 r. w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, w ramach ekspozycji „W przestrzeni Uniwersum/ labiryncie śmierci – Inscenizacje plastyczne oper Krzysztofa Pendereckiego" prezentowano kostiumy zaprojektowane przez artystkę do wrocławskiej inscenizacji *Raju utraconego* K. Pendereckiego. W zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach znajdują się kostiumy autorstwa Małgorzaty Słoniowskiej do *Kantaty o kawie* i *Kantaty chłopskiej* J. S. Bacha, wystawionych w Operze Wrocławskiej. Artystka współpracowała z licznymi scenami operowymi i teatralnymi w kraju i na świecie, tworząc kostiumy i scenografię. dla Opery Wrocławskiej (tu m.in. do *Pierścienia Nibelunga* R. Wagnera, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, *Raju utraconego* K. Pendereckiego), Teatru Wielkiego w Łodzi (m.in. *Don Pasquale* i *Impresario w opałach* G. Donizettiego), Stadttheater Görlitz (m.in. *Student żebrak* K. Millöckera, *Pietruszka* I. Strawińskiego), Opery Lwowskiej (m.in. *Straszny dwór* S. Moniuszki), Opery Bałtyckiej w Gdańsku (m.in. *Kawaler srebrnej róży* R. Straussa), Opery Śląskiej w Bytomiu (m.in. *Carmina Burana*, C. Orffa), Opery na Zamku w Szczecinie (m.in. *Magia czarów* M. Ravela) oraz Teatru Muzycznego w Gliwicach (m.in. *Hrabina Mariza* E. Kalmana). Artystka została odznaczona Brązowym i Srebrnym Krzyżem Zasługi oraz uhonorowana Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

Małgorzata Słoniowska is a visual artist and graduate of the Wrocław Academy of Art and Design, and a painter and a designer of scenography and theatrical costumes, acknowledged at home and abroad. Since 1988 she has been linked with Wrocław Opera. The artist has taken part in over 120 opera and ballet productions, designing costumes and scenery. For the 20th anniversary of the collaboration with Wrocław Opera, costumes of her creation were displayed at an exhibition entitled Kostiumeria at Wrocław Town Hall. In 2008 and 2009 costumes by the artist were presented at the 6th and 7th Gala of the International Off Fashion Contest in Kielce, while costumes of her design for the Wrocław production of *Paradise Lost* by K. Penderecki were presented in December 2008 at the Centre for Polish Scenography in Katowice, as part of the exhibition "In the space of the Universum/ labyrinth of death: The artistic production of the operas of Krzysztof Penderecki". Costumes authored by Małgorzata Słoniowska for *The Coffee Cantata* and *The Peasant Cantata* by J. S. Bach, staged at Wrocław Opera, are to be found in the collections of the Silesian Museum in Katowice. Małgorzata Słoniowska has collaborated with numerous opera and theatre stages at home and abroad, creating costumes and scenography for Wrocław Opera (a.o. *Der Ring des Nibelungen* by R. Wagner, The *Tales of Hoffmann* by J. Offenbach and *Paradise Lost* by K. Penderecki), the Grand Theatre in Łódź (a.o. *Don Pasquale* and *L'impresario in angustie* by G. Donizetti), Stadttheater Görlitz (a.o. *Der Bettelstudent* by K. Millöcker and *Petrouchka* by I. Stravinsky), the Lviv Theatre of Opera and Ballet (a.o. *The Haunted Manor* by S. Moniuszko), the Baltic Opera in Gdańsk (a.o. *Der Rosenkavalier* by R. Strauss), the Silesian Opera in Bytom (a.o. *Carmina Burana* by C. Orff), the Castle Opera in Szczecin (a.o. *The Sorcerer's Apprentice* by M. Ravel) and the Music Theatre in Gliwice (a.o. *Gräfin Mariza* by E. Kálmán). The artist has been decorated with the Bronze and Silver Cross of Merit and honoured with the Bronze Gloria Artis Medal for Service to Culture.

RAFAŁ OLBIŃSKI

Wybitny polski artysta, na stałe mieszkający w Nowym Jorku. Po ukończeniu Wydz. Architektury Politechniki Warszawskiej (1969), zajmował się grafiką użytkową. Współpracował z kilkoma polskimi czasopismami, projektował m.in. szatę graficzną magazynu „Jazz Forum". W 1981 r. wyemigrował do USA, gdzie wkrótce stał się uznanym malarzem, ilustratorem i designerem. Od 1985 r. jest wykładowcą w School of Visual Arts w Nowym Jorku. Jego prace ukazywały się regularnie na łamach takich czasopism jak: „Newsweek" i „Time". Jest twórcą plakatów teatralnych i projektów na zamówienie prestiżowych instytucji międzynarodowych, a także reklam dla wielkich koncernów.
W 2002 r. zadebiutował w roli twórcy scenografii operowej do przedstawienia *Don Giovanni* W. A. Mozarta w Operze Filadelfijskiej. Za swoje prace otrzymał ponad 150 nagród, w tym złote i srebrne medale przyznawane przez Art Directors Club of New York oraz Society of Illustrators w Nowym Jorku i Los Angeles, zaś w Londynie – nagrodę czasopisma „Creative Review" za najlepsza brytyjską ilustrację. W 1994 r. został uhonorowany paryską Prix Savignac, odpowiednikiem Oscara, za Najbardziej Znaczący Plakat Roku. Zwyciężył także w konkursie na plakat „Nowy Jork stolica świata" (1995). Dla Opery Wrocławskiej zaprojektował plakaty do premier *Król Roger, Napój miłosny, Kopciuszek, Wesele Figara, Opowieści Hoffmanna* oraz *Samson i Dalila*. W 2006 r. Prezydent RP odznaczył artystę złotym medalem Gloria Artis.
Prace Rafała Olbińskiego znajdują się w galeriach i prestiżowych instytucjach całego świata, m.in. w Nowym Jorku, Waszyngtonie, Toyamie, Osace oraz w wielu prywatnych kolekcjach. W ostatniej dekadzie odbyło się ponad 30 wystaw artysty m.in. w USA, Niemczech, Japonii, Polsce, Belgii. Rafał Olbiński jest także literatem. Wydał dwanaście opowiadań – zbiór nigdy dotąd niepublikowanych tekstów artysty, miniaturowych, bajkowych opowieści, nasyconych tym samym klimatem, z którego znane są jego obrazy.

Outstanding Polish artist, domiciled in New York. Graduated from Architecture Department of Warsaw Polytechnic (1969) he worked as graphic designer. As a student he cooperated with several Polish magazines, e.g. "Jazz Forum". Emigrated to USA (1981) and soon recognised as painter, illustrator and designer. From 1985 lecturer with the New York School of Visual Arts. His works regularly appear in major international magazines (e.g. "Newsweek", "Time"). Created posters for the theatre and opera. Successful debut as stage designer in *Don Giovanni* at Philadelphia Opera (2002).
Distinguished by over 150 prizes eg, Art Directors Club of New York, Society of Illustrators in New York and Los Angeles, Prix Savignac for the World's Most Memorable Poster (1994), the Creative Review Award for the Best in British Illustration (1994). In 1995 his painting was chosen in the New York Capital of the World competition. For The Wrocław Opera he designed posters for *King Roger, Elisir d'amore, Cinderella, Figaro's wedding, The tales of Hoffmann* and *Samson et Dalila*. In 2006 The President of Poland awarded the artist with a Gloria Artis Gold Medal.
Rafał Olbiński's works have been acquired by many galleries and prestigious institutions across the world (eg in New York, Washington DC, Toyama, Osaka) as well as by many private collectors. During the last decade his works were displayed at over 30 exhibitions across the world (eg USA, Germany, Japan, Poland, Belgium). Olbiński is also a writer – his miniature stories are permeated by the same climate as his paintings.

realizatorzy, soliści

producers, soloists

REALIZATORZY | PRODUCERS

BASSEM AKIKI
Współpraca muzyczna
Musical co-operation

ANNIE-LAURE DRÜNER
Dramaturg
Dramatist

BENEDIKT ZEHM
Reżyseria świateł
Lighting design

ANNA GRABOWSKA-BORYS
Przygotowanie chóru
Opery Wrocławskiej
Wrocław Opera choir master

HANNA MARASZ
Asystent reżysera
Assistant director

SOLIŚCI | SOLOISTS

CARLO VII, król Francji | king of France

EVAN BOWERS*
TENOR

NIKOLAY DOROZHKIN
TENOR

IVAN KIT
TENOR

GIACOMO, dostojnik kościelny | church dignitary

MARIUSZ GODLEWSKI*
BARYTON | BARITONE

BOGUSŁAW SZYNALSKI*
BARYTON | BARITONE

GIOVANNA, pasterka | shepherdess

EVGENIYA KUZNETSOVA
SOPRAN | SOPRANO

ANNA LICHOROWICZ
SOPRAN | SOPRANO

DELIL, zaufany króla | king's confident

ŁUKASZ GAJ
TENOR

ALEKSANDER ZUCHOWICZ
TENOR

KARDYNAŁ | Cardinal

DAMIAN KONIECZEK
BAS | BASS

TALBOT, oficer angielski
english officer

MAREK PAŚKO
BAS | BASS

*GOŚCINNIE | SPECIAL GUEST

DYREKCJA, KIEROWNICTWO I ZESPOŁY OPERY WROCŁAWSKIEJ
MANAGEMENT AND STAFF OF THE OPERA OF WROCŁAW

Dyrektor naczelny i artystyczny | General and artistic director	Ewa Michnik
Zastępca dyrektora | Deputy director	Janusz Słoniowski
Pełnomocnik dyrektora ds. finansowych – Główny Księgowy The chief accountant, financial department	Kazimierz Zalewski
Dyrygenci | Conductors	Ewa Michnik Tomasz Szreder Tadeusz Zathey Bassem Akiki
Kierownik muzyczny | Music director	Tomasz Szreder
Scenograf | Set designer	Małgorzata Słoniowska
Asystenci reżysera | Assistant directors	Hanna Marasz Adam Frontczak*
Asystent dyrektora | Assistant to general and artistic director	Mateusz Wiśniewski
Pełnomocnik dyrektora ds. wykonywania czynności prawnych w zakresie zwykłego zarządu – Główny specjalista ds. prawnych Associate counsel	Marzena Malinowska
Pełnomocnik dyrektora ds. inwestycyjnych Opera director's proxy of investment	Kazimierz Budzanowski
Główny specjalista ds. marketingu Marketing manager	Marek Pieńkowski
Główny specjalista ds. impresariatu International artistic work manager	Paweł Marzec
Kierownik działu koordynacji pracy artystycznej Artistic operations manager	Krystyna Preis
Kierownik działu promocji i obsługi widzów Audience and promotion service manager	Anna Leniart
Kierownik działu służby pracowniczej Personal department manager	Grażyna Lis-Galasińska
Kierownik działu płac i ubezpieczeń społecznych Human resources manager	Halina Głodek-Zadka
Kierownik działu księgowości Accountig department manager	Ewa Masłek
Rzecznik prasowy | Press spokeswoman	Elżbieta Szczucka
Inspicjenci | Deputy stage managers	Adam Frontczak Julian Żychowicz

* współpraca | cooperation

SOLIŚCI ŚPIEWACY | SOLOISTS

Soprany | Sopranos	Ewa Czermak | Aleksandra Kubas | Evgeniya Kuznetsova Aleksandra Lemiszka | Anna Lichorowicz | Anastazja Lipert Joanna Moskowicz | Iwona Handzlik | Aleksandra Makowska Ewa Vesin* | Jolanta Żmurko
Mezzosoprany | Mezzo-sopranos	Barbara Bagińska | Anna Bernacka | Dorota Dutkowska Katarzyna Haras | Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak | Iryna Zhytynska
Tenory | Tenors	Łukasz Gaj | Andrzej Kalinin | Nikolay Dorozhkin Ivan Kit | Edward Kulczyk | Rafał Majzner Aleksander Zuchowicz
Barytony | Baritones	Krzysztof Caban | Jacek Jaskuła | Zygmunt Kryczka Maciej Krzysztyniak | Piotr Płuska | Łukasz Rosiak Marcelo Andrés San Martin
Basy | Basses	Wiktor Gorelikow | Damian Konieczek | Marek Paśko Janusz Zawadzki | Radosław Żukowski
Bas-baryton | Bass-baritone	Tomasz Rudnicki

ARTYŚCI GOŚCINNI | GUESTS

Soprany | Sopranos	Magdalena Barylak | Lada Biriucov | Agnieszka Bochenek-Osiecka Maria Bulgakova | Jana Dolezilkova | Galina Kuklina Edyta Kulczak | Aleksandra Kurzak | Georgina Lukacs Maja Słoniowska | Dorota Wójcik | Marta Wyłomańska
Mezzosopran | Mezzo-soprano	Edyta Kulczak
Tenory | Tenors	Alexandru Badea | Rafał Bartmiński | Krzysztof Bednarek Luis Chapa | Steven Harrison | John Horton Murray Janusz Ratajczak | David Righeschi | Arnold Rutkowski Marek Szymański | Paweł Wunder | Adam Zdunikowski Mario Zhang
Barytony | Baritones	Mariusz Godlewski | Adam Kruszewski Jerzy Mechliński | Maciej Ogórkiewicz | Artur Ruciński Nabil Suliman | Bogusław Szynalski
Basy | Basses	Andrzej Klimczak | Piotr Miciński | Janusz Monarcha Piotr Nowacki | Rafał Siwek | Wojtek Śmiłek Bartosz Urbanowicz
Kontratenor | Countertenor	Sebastian Kaniuk
Pedagog wokalny | Vocal teacher	Ewa Czermak
Korepetytorzy solistów | Soloists' coaches	Katarzyna Pawłowicz | Justyna Skoczek Olesya Tutova | Nadezda Gordeeva

* współpraca | cooperation

ORKIESTRA | ORCHESTRA

Koncertmistrz-solista Concert master-soloist	Adam Czermak
Koncertmistrz Concert master	Stanisław Czermak
Z-cy koncertmistrza Assistants concert master	Igor Solonenko | Tomasz Stocki
I skrzypce | 1st violin	Joanna Bryła | Henryk Kozioł Agata Krauz-San Martin | Michał Krzyżosiak Anna Majewska | Monika Piruta | Jan Szczerek
II skrzypce | 2nd violin	Ilona Borek | Katarzyna Łozowska Justyna Nawrat | Rafał Olszewski Estera Piec | Justyna Piękoś Anna Szczerbińska | Andrzej Tom
Altówki | Violas	Julia Hanasz | Andrzej Jakimowicz | Marek Kamiński Elżbieta Siedlecka | Andrzej Szykuła | Romuald Żarejko Barbara Żarejko
Wiolonczele | Cellos	Anna Dynda | Krystyna Marchel | Maciej Miłaszewicz Lidia Młodawska | Jakub Myślak | Dariusz Piecha
Kontrabasy | Double basses	Wiesław Kaczmarczyk | Dariusz Kaczorowski Krzysztof Kafka | Ireneusz Szykuła
Fortepian / Klawesyn / Organy / Celesta Keyboard instruments	Nadezda Gordeeva | Katarzyna Pawłowicz Justyna Skoczek | Olesya Tutova
Flety | Flutes	Izabela Chudy | Dorota Imienińska Tykha Monika Ledwolorz | Tadeusz Witek
Oboje | Oboes	Krzysztof Olearczyk | Maciej Strasiński | Urszula Szostak Konrad Wojtowicz
Rożek angielski | English horn	Mirosław Wiącek
Klarnety | Clarinets	Mariusz Bałdyga | Rafał Dynda | Mateusz Maszyński Przemysław Polak
Fagoty | Basoons	Dariusz Bator | Józef Czichy | Andrzej Kuprianowicz Kasper Lechowski | Tomasz Wieczorek
Waltornie | French horns	Andrey Kontorin | Jerzy Porębski | Krzysztof Proskień Adam Szybiak | Sławomir Trojanowski* Sławomir Wagner | Adam Wolny
Trąbki | Trumpets	Paweł Ficoń | Dawid Głogowski | Paweł Spychała Mirosław Wenc
Puzony | Trombones	Jacek Makowski | Paweł Maliczowski | Fryderyk Mizerski Wiktor Rakowski | Grzegorz Rymarczuk
Tuba | Tuba	Grzegorz Pastuszka
Perkusja | Percussion	Karol Papała | Jarosław Paszko | Zbigniew Wojciechowski
Harfa | Harp	Bożena Trendewicz | Magdalena Czopka
Inspektor orkiestry | Orchestra inspector	Wiktor Rakowski

* współpraca | cooperation

CHÓR | CHOIR

Kierownik chóru | Choir master	Anna Grabowska-Borys
Akompaniator chóru | Coach	Alina Pełka
Soprany | Sopranos	Alicja Grabowy | Ewa Jaskuła* | Agnieszka Józefczyk Maria Kamyczek | Katarzyna Kozdrowska-Kordyjak | Kinga Krzywda Beata Marciniak-Kozłowiecka | Kinga Mazurkiewicz-Pala Paulina Pobłocka | Katarzyna Słowińska | Bronisława Sobierajska Katarzyna Szafarska | Sabina Szkwarek Małgorzata Walczyk-Cegiełkowska Małgorzata Węgrzyn-Krzyżosiak | Beata Wiszniewska
Alty | Altos	Urszula Czupryńska | Beata Gąsior Jolanta Górecka | Joanna Grabowska-Piekarska Beata Kaczmarska-Staszak | Monika Kusz | Barbara Mach Jolanta Michalak-Lechowska | Ryszarda Nawdziun Ewa Wadyńska-Wąsikiewicz | Anna Wojciechowska
Tenory | Tenors	Iwan Andrunyk | Sławomir Baranowski Piotr Bunzler | Oleksandr Gerasymyuk | Lesław Kijas Marcin Klarman | Robert Kopa | Łukasz Łukaszka Bolesław Słowiński | Wojciech Stasik
Basy | Basses	Andrzej Adrianowicz | Mieczysław Chodaczek | Marek Ciepły Wojciech Dereń | Marcin Grzywaczewski | Bartosz Jachim Marek Klimczak | Marek Kłosowski | Jerzy Szlachic
Inspektor chóru | Choir inspector	Katarzyna Słowińska

BALET | BALLET

Kierownik baletu | Ballet master	Bożena Klimczak
Pedagog baletu | Teacher	Ałła Abesadze
Akompaniator baletu | Coach	Stanisław Gal
I Tancerka | 1st dancer	Nozomi Inoue
I Tancerz | 1st dancer	Sergii Oberemok
Soliści | Soloists	Oleksandr Apanasenko | Tomasz Kęczkowski Marta Kulikowska de Nałęcz | Piotr Oleksiak | Paweł Oleksiak Łukasz Ożga | Anna Szopa | Paulina Woś
Koryfeje | Coryphees	Dajana Al - Makosi | Kamila Dykta Anna Gancarz | Sławomir Herta | Anatolij Ivanov Liliya Ivanova | Neda Kalember | Zofia Knetki | Magdalena Kurilec Adam Piątek | Sylwia Piotrowicz Michał Skrzeczkowski | Karolina Woźniak
Zespół | Corps de ballet	Nicole Banasiak | Aleksandra Fiet | Paula Krawczyk | Dominika Królak Magdalena Lis | Martyna Muskała | Monika Wyrębska
Inspektor baletu | Ballet inspector	Paweł Oleksiak

* współpraca | cooperation

KIEROWNICTWO TECHNICZNE | TECHNICAL CREW

Kierownik techniczny Technical manager	Henryk Lidtke
Kierownik zespołu pracowni dekoracji i kostiumów Decorations and costumes atelier manager	Zbigniew Francuz
Kierownik magazynu kostiumów i garderobianych Storage (costumes) and dressing room manager	Krystyna Baros
Kierujący zespołem elektryków oświetlenia sceny Stage lighting management	Łukasz Różewicz
Kierownik sekcji akustycznej Acoustic manager	Jerzy Gałek
Asystent scenografa ds. technicznych Technical assistant to set designer	Jan Romanowski
Kierownik pracowni malarskiej Scenic painting manager	Elżbieta Kocowska
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej Men's costumes atelier manager	Waldemar Krawczyk
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej Women's costumes atelier manager	Elżbieta Chmielewska
Kierownik pracowni perukarskiej i charakteryzatorskiej Wigs and makeup atelier manager	Grażyna Matuszak
Brygadzista pracowni modystycznej Milliner atelier	Maria Grzesiak
Brygadzista pracowni szewskiej Shoes atelier	Bogusław Nowicki
Główny energetyk | Chief power engineer	Ireneusz Esz

Projekt | Design — Angelika Siwon
Opracowanie graficzne | Graphic design — Małgorzata Niciarz
Przygotowanie i druk | Desk Top Publishing — PUH SEMATA Sp. z o.o.
Wydawca | Published by — Opera Wrocławska 2011

Nakładem Opery Wrocławskiej

©Opera Wrocławska

MECENAT | PATRONAGE

DOLNY ŚLĄSK
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

kandydat wrocław europejska stolica kultury 2016

PATRONAT HONOROWY AMBASADORA REPUBLIKI WŁOSKIEJ

TAURON POLSKA ENERGIA

OFICJALNY PARTNER
65 JUBILEUSZOWEGO SEZONU OPERY WROCŁAWSKIEJ
AN OFFICIAL PATRON OF OPERA 65TH JUBILEE SEASON

SPONSOR PREMIERY | PREMIERE SPONSOR

PKO BANK POLSKI

SPONSORZY | SPONSORS

Qubus Hotel ★★★★ WROCŁAW

Scandic WROCLAW

GreenHouse Restaurant & Bar

PATRONI MEDIALNI | MEDIA PATRONAGE

Jedynka Polskie Radio

dwójka Polskie Radio

TVP WROCŁAW

POLSKA The Times Gazeta Wrocławska

MAESTRO www.maestro.net.pl

GO JEK GRAK

Opera Wrocławska

Foyer Opery:

Wystawa tematyczna fotograficzno-malarska
z okazji premiery opery Giuseppe Verdiego

Joanna d'Arc

autorzy: Edyta Leśniak, Zygmunt Kozimor,
i Aleksander Korman

Zapraszamy w dniach 28.01-20.02.2011
kontakt z twórcami: akorm@wp.pl

KUP FOTEL DLA OPERY

Opera Wrocławska, wzorem najsłynniejszych teatrów operowych świata takich jak: Metropolitan Opera w Nowym Jorku czy Covent Garden w Londynie, kontynuuje akcję pod nazwą „Kup fotel dla Opery".

Proponujemy Państwu wykupienie fotela na widowni naszego teatru. Każdy, kto przeznaczy na ten cel kwotę 5.000 zł, wpisze się do ekskluzywnego grona Przyjaciół Opery, mogących się poszczycić posiadaniem miejsca z tabliczką ze swoim nazwiskiem lub nazwą firmy. Lista Fundatorów zostanie również umieszczona na specjalnej tablicy wmurowanej w widocznym miejscu w budynku Opery.

SZCZEGÓŁOWYCH INFORMACJI DOTYCZĄCYCH KUPNA FOTELI UZYSKAĆ MOŻNA
POD NUMERAMI TELEFONÓW:
TEL: + 48 71 370 88 80 | TEL/FAX: + 48 71 370 88 81
E-MAIL: OPERA@OPERA.WROCLAW.PL

KONTO OPERY:
BANK PKO BP 81 1020 5226 0000 6002 0190 5058 | Z DOPISKIEM „KUP FOTEL DLA OPERY"

CAFÉ
OPERA

KAWIARNIA W OPERZE WROCŁAWSKIEJ
www.cafeopera.wroclaw.pl

Dla widzów Opery czynna godzinę przed spektaklem.
Zapraszamy na pyszne ciasta, przekąski, napoje
i wyśmienitą kawę w pięknym wnętrzu.

DWUTYGODNIK
ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne

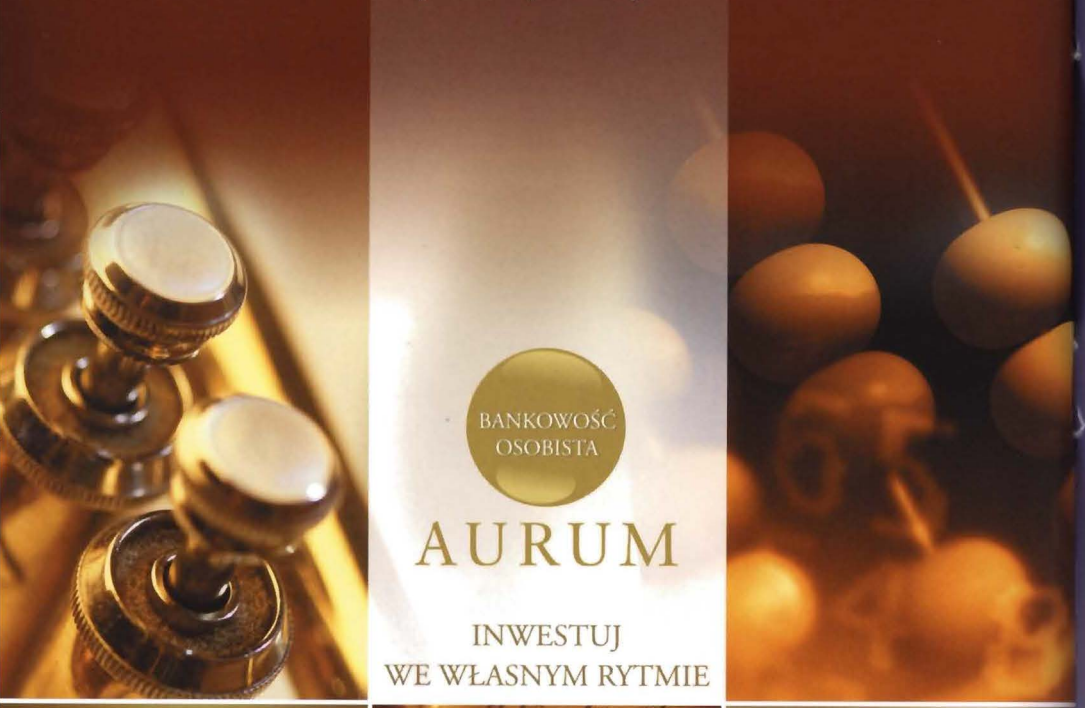
„Ruch Muzyczny" jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku,
do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

PKO BANK POLSKI

Prestiżowy program bankowości osobistej
dla klientów o wysokich wymaganiach.

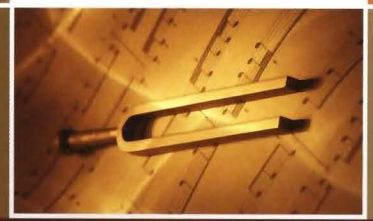
Dyskrecja i komfort obsługi
Indywidualna opieka osobistego doradcy
Nowoczesne instrumenty finansowe
Prestiżowe produkty i usługi niefinansowe



BANKOWOŚĆ OSOBISTA

AURUM

INWESTUJ
WE WŁASNYM RYTMIE



www.pkobp.pl • infolinia 801 302 302 • +48 81 535 65 65
(Opłaty zgodne z taryfą operatora)

Nasza energia
tworzy przyszłość

TAURON
POLSKA ENERGIA

Przyłącz się
do nas!

www.tauron-pe.pl

OPERA WROCŁAWSKA | UL. ŚWIDNICKA 35 | WROCŁAW
TEL. 71 370 88 80 | TEL. / FAX 71 370 88 81

SEKRETARIAT@OPERA.WROCLAW.PL | OPERA@OPERA.WROCLAW.PL
WWW.OPERA.WROCLAW.PL