

DON CARLOS

MIEJSKI TE ATR MUZY CZNY *w* KRA KOWIE

* SCENA OPEROWA w Teatrze im. Juliusza Słowackiego

* PREMIERA 20 marca 1972 r.

STOPNIE NIAMIĘTNOŚCI STOPNIE WŁADZY

HISTORIA Don Carlosa, hiszpańskiego infanta nieprzy-
padkiem stała się przedmiotem dwu różnych, choć w obu wypadkach ważkich kreacji dramatycznych. W przypadku pierwszym — gdy myślimy o „Don Carlosie” Fryderyka Schillera — kontemplujemy doskonale piękno jego konstrukcji dramaturgicznej, dzięki której problematyka dwu najsilniejszych namiętności ludzkich: żądzy władzy i siły niemożliwego do zrealizowania pociągu erotycznego, spleta się w klasycznych proporcjach, tworząc dramat wielowątkowy, ogniskujący się wokół człowieka walczącego przeciw losowi, który pozornie przeznaczył go do udziału w najwyższej władzy i w najdoskonalszej miłości.

W wypadku „Don Carlosa” Verdiego, który od strony dramaturgii literackiej, od strony konstrukcji wątku libretta nie jest arcydziełem, w tym to drugim wypadku koncentrujemy się na wspaniałym zamyśle i realizacji rozwiniętej koncepcji muzycznej, kunsztownie spiętej klamrą prologu i epilogu, zestawiającej obok siebie sceny — w sensie, jaki terminowi temu nadaje historia opery — których ideowy, muzyczno-literacki sens składa się na widowisko operowe o niezwyklej sile wyrazu, złożone i skomplikowane psychologicznie i pretendujące do ukazania poprzez podwójny porządek: muzyki i słowa — hierar-

chii namiętności i autorytetów moralnych.

OILE u Schillera mamy do czynienia z dramatycznym wypełnieniem każdej działającej postaci, z ukazaniem pobudek jej działania, rozwoju i kryształizacji postaw aż po przyjęcie krańcowych odpowiedzialności za wyznawane idee, o tyle w dziele Verdiego, gdzie charakterystyka psychologiczna znacznie bardziej mieści się w muzyce, historia Don Carlosa jest już dramatem postaw ujednoznaczonych; „Don Carlos” Verdiego jest więc zarówno dramatem występujących w dziele tym postaci, jak i dramatem różnych idei, które — już spolaryzowane — ścierają się w nieuniknionym dramatycznym konflikcie. Rzecz jasna — tekst w wypadku opery Verdiego to wąta i chwilami niezgrabna podpórka, na której rozpięta jest wielka walka idei prezentowanych z jednej strony poprzez spopularyzowane przez historię i Schillera postacie, z drugiej zaś przez wyrazistą, jednoznaczną, charakterystyczną muzykę.

ZARÓWNO jak arcydzieło Schillera, tak i opera Verdiego jest kanwą, na której każda epoka stara się przedstawić swe własne dzieje, swe własne niepokoje, swoje własne udręki. Współczesny reżyser niezwykle chętnie wycina i wykreśla sceny, kwestie, przedstawia czasem nawet kolejność epizodów. Zabieg ten wydaje

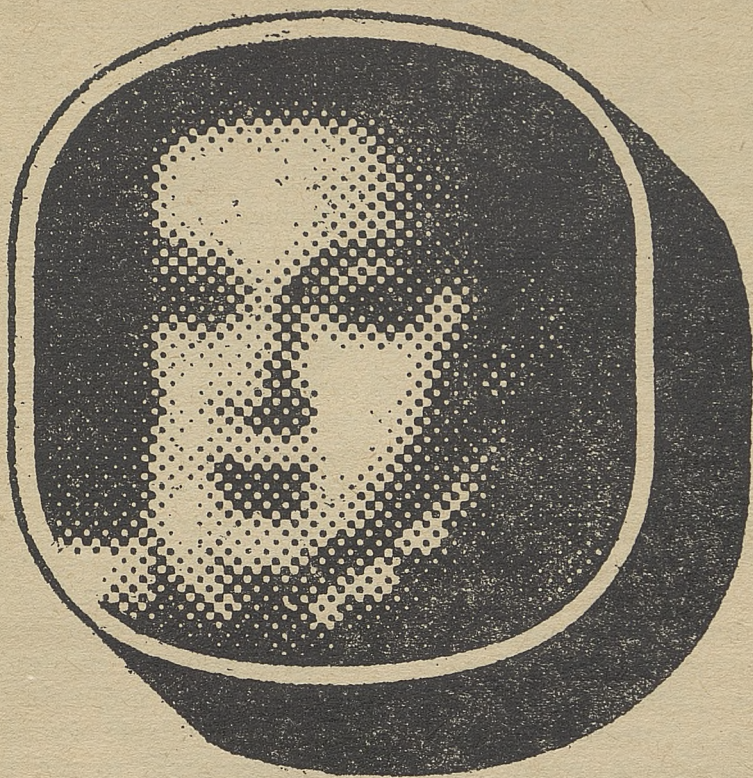
się nieraz konieczny; dzisiejsza konwencja teatralna unika zbyt długich tyrad, boi się zawierzyć nośnej sile słowa, ceni wypowiedź skrótową, metaforyczną, szybsze kojarzenia, niż miało to miejsce w teatrze romantycznym. Najłatwiej zabiegi te udają się w wypadku tłumaczeń Schillera na języki obce. Autentyczne piękno wczesnoromantycznej kadencji wiersza nie broni już tu całości myśli autorskiej przed ołówkiem reżysera. Ten ostatni dokonuje swoistego wyboru, który ma mu w rezultacie pomóc w „dzisiejszym” — skrótowym i bardziej metaforycznym odczytaniu aktualnych dla naszej epoki treści „Don Carlosa”.

TNACZEJ w operze. Tu reżyser jest znacznie bardziej skrupowany. Wycięcie „niepotrzebnych fragmentów” może w znacznie silniejszym stopniu, niż ma to miejsce w teatrze dramatycznym, zniszczyć artystyczny efekt całości. Tu modna obecnie metoda „aforystycznego” ujmowania rozbudowanych monologów jest po prostu niemożliwa. Aria nie daje się skrócić, gdyż rządzą nią prawa ściśle muzyczne, które wyznaczają jej bieg, meandry i czas trwania. Podobnie jest ze scenami ensambłowymi. W ten sposób — opera wymaga większej wierności wobec oryginalnej koncepcji autora, aniżeli wersja literacka dramatu.

PO wyjaśnieniu tych zasadniczych spraw warto może jeszcze raz podkreślić, iż — przynajmniej w wypadku opery romantycznej — psychologiczne

wątki dramatu zawarte są już niejako wewnątrz samej muzyki. Ona określa charakter miłości Don Carlosa, ona mówi o psychice królowej Elżbiety, ona relacjonuje — znacznie bardziej szczegółowo niż czyni to tekst libretta — wewnętrzną przemianę księżniczki Eboli i szczegółowo maluje charaktery Posy, Filipa czy Inkwizytora. Przy tak szczegółowym dookreśleniu postaci — rolą współczesnego reżysera operowego jest w głównej mierze dotarcie do zasadniczych wątków ideowych dzieła, ich jasne lub właśnie celowo zawiłane przedstawienie; jest to raczej praca w materii idei, a nie tylko psychologii i nieomal już przez kompozytora zarysowanym szkicu sytuacyjnym (wyznaczają go dość dokładnie prawidła akustyki scenicznej, konieczności korelacji pomiędzy solistami i zespołami a orkiestrą oraz służebna rola wykonawców w stosunku do kreującego przedstawienie głównego wykonawcy, którym każdorazowo powinien być dyrygent).

WYDAJE się, że idee, z jakimi mamy do czynienia w operowej wersji „Don Carlosa” dają się streścić w analizie stopni namiętności, jakie wiąże ze sobą przyjaźń i miłość oraz analizie hierarchizacji władzy. Verdi pisał swe dzieło dla konkretnych celów politycznych. Don Carlos musi być bohaterem pozytywnym w pewnej założonej aksjologii, gdzie miłość do ojczyzny jest silniejsza niż miłość do kobiety. Dla Posy także ojczyzna znaczy więcej niż życie. Ojczyźnie służy szpadą, sprytem, krwią



DON CARLOS

wreszcie. Dla infanta hierarchia przedstawia się następująco: obrażona miłość własna, pojęcie honoru i konwencjonalna etyka (ona początkowo zabrania mu umizgów do kobiety, która jest żoną jego ojca), lojalność wobec przyszłych obowiązków władcy i — jako wartość ostateczna — wolność człowieka, symbolizowana przez religijną i polityczną wolność Flandrii. Każda z poprzednich namietności zawiera się w namietnym umiłowaniu wolności człowieka. Rezygnując z kolejnych wcieleń tej namietności, Carlos gotów jest zadać sobie samobójczy cios, jeżeli odebrana mu zostanie szansa spełnienia się w ostatecznym, rozpaczliwym umiłowaniu człowieka i prawa do własnego, niezawisłego sumienia. Kolejne klęski cząstkowych realizacji „wolności” przywodzą Carlosa do tej wolności, co w jego etyce znaczy — ponieść śmierć.

Rogryg markiz Posa też na najwyższym miejscu w swej hierarchii wartości postawił wolność człowieka. Jako żołnierz najłatwiej decyduje się na śmierć. Trudniej byłoby mu zdradzić przyjaciela, choć i to jest dopuszczalne jako droga do ostatecznego zwycięstwa Flandrii, czyli do zwycięstwa idei wolności.

HIERARCHIOM wartości prezentowanym przez infanta i wysłannika Niderlandów przeciwstawione są stopnie namietności i władzy prezentowane przez Filipa i Wielkiego Inkwizytora. Filip, zazdrosny mąż, gotów jest w jakimś sensie ustąpić przed racją stanu, przed racją władzy, którą sam reprezentuje. Jego miłość do Elżbiety jest namietnością posiadacza, który mógłby utracić posiadany przedmiot, opinię, władzę. Wyższy stopień namietnej potęgi władania pre-

zentuje przeor Dominikanów. Dla Wielkiego Inkwizytora nie liczy się ani władza państwowa, ani racja stanu, ani zasady dekalogu. Z równą łatwością mógłby zamknąć w więzieniu króla Filipa, jak zgodzić się na zabójstwo następcy tronu, na rzeź i kaźń tysięcy chrześcijan, którzy odstąpili od rzymskiej ortodoksji.

MAESTRIA opery Verdiego polega na umiejętnym dawkowaniu i przeciwstawianiu stopni zdobywania wewnętrznej wolności przez Carlosa, Posę, Elżbietę i księżniczkę Ebo-li, narastaniu presji hierarchizowanej władzy. Im silniejsza, bardziej totalnie ogarniająca tyrania, tym u świadomych bohaterów dramatu bardziej krystalizuje się idea wszechpotężnej wolności. Wolności, którą można uzyskać przez wyrzeczenie się świata, przez otwarty bunt, przez poświęcenie własnego życia.

WSPÓŁCZESNE polskie inscenizacje „Don Carlosa” zapominają na ogół o dwu czynnikach, które wskazuje Verdi jako alternatywne drogi do wolności. Pierwsza wiedzie poprzez aktywność ludu, jego bunt. Inną tajemniczą siłą jest wolność wewnętrzna prezentowana przez przeora Kartuzów.

QILE lud może ustąpić przed złowieszczym autorytetem Inkwizycji, o tyle zdobycie wewnętrznej wolności może być, zdaniem Verdiego, jeszcze

potężniejszym instrumentem samostanowiącej się władzy. Tajemniczy Frate — i tak się dzieje w inscenizacjach trzymających się ściśle wskazań i ideologii kompozytora — bierze w opiekę Don Carlosa, wprowadza go do wnętrza nieprzenikalnego nawet dla Inkwizycji eremu. Jest to symboliczne przekazanie prawdy, że ponad władzą fizyczną, która może posłużyć się najwymyślniejszymi restrykcjami czy torturami nawet — istnieje prawo silniejsze i ważniejsze — potęga wolności niezawisłego sumienia. Walkę o tę niezawisłość można przypłacić życiem. Dokumentował to nie raz w historii okres, jaki i my mamy w pamięci — czasy pogardy. W inscenizacji niektórych reżyserów — i tak się dzieje w wypadku niniejszego przedstawienia — Don Carlos ginie śmiercią samobójczą. Swą wolność uzyskuje przez dramatyczne zejście ze sceny życia. Miast ginąć z rąk oprawców, lub, być może, przeniewierzyć się swym uświadomionym już ideałom wolności, woli ostateczną ucieczkę.

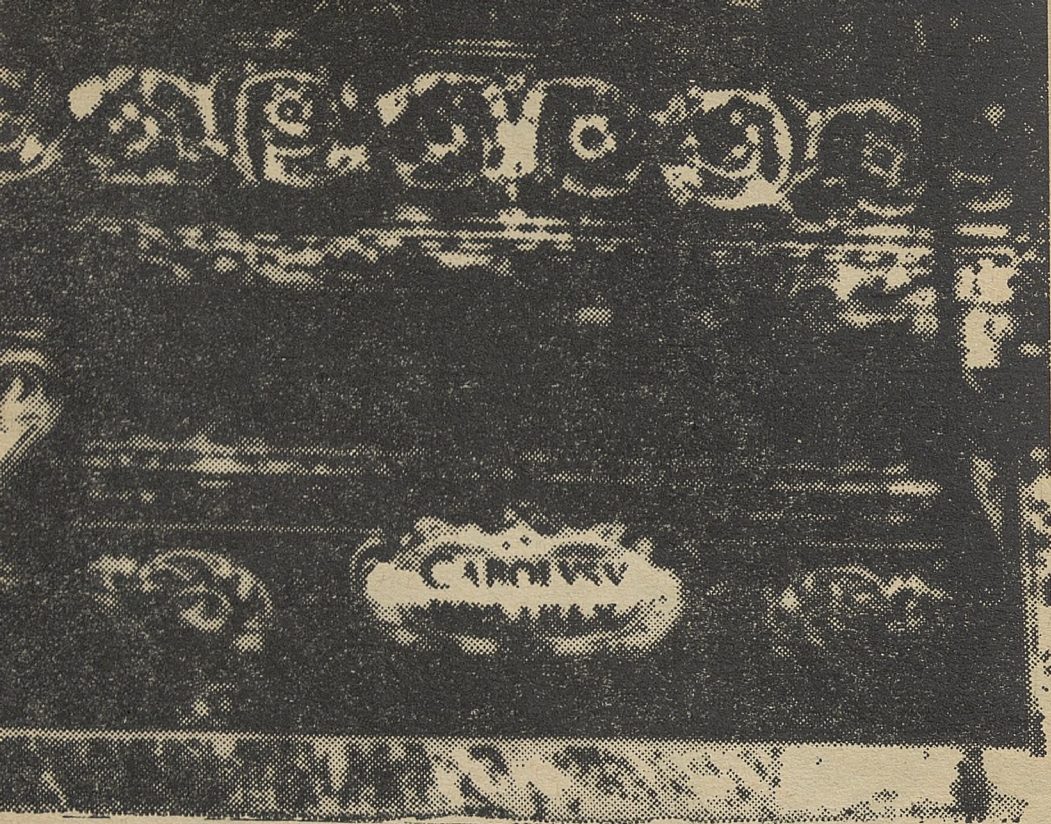
ZNAJĄC już obie stosowane wersje zakończenia dramatu — być może należy zastanowić się, który wybór jest słuszniejszy ideowo. Zależy to nie tylko od wyznawanej ideologii, ale też i od przypisywanej samemu Carlosowi odwagi. Czy Don Carlos byłby w stanie unieść ciężar własnej wewnętrznej wolności? Czy lepiej, aby zginął „bohaterko”?



Streszczenie **O**PERY



AKCJA opery rozgrywa się w drugiej połowie XVI wieku w Hiszpanii. Władcą państwa jest despotyczny Filip II. Poślubił on księżniczkę francuską, Elżbietę, w celach politycznych, ale także dla zaspokojenia swych męskich ambicji w rywalizacji z... własnym synem, Don Carlosem, który wcześniej był z Elżbietą zaręczony. W znęcaniu się nad Elżbietą i Carlosem za ich wzajemną miłość znajduje też Filip ujście dla swego kompleksu władzy. Teoretycznie rządzi „świata połową”, ale w rzeczywistości musi ściśle wykonywać zalecenia świętej Inkwizycji, topiącej w morzu krwi każdy odruch społecznego rozsądku, uczciwości, swobody. Choć król uznaje słuszność argumentów szlachetnego wolnomyśliciela, markiza Posy, jednak nie tylko nie uwalnia Flandrii od ciemniącego ją namiestnika, ale jeszcze czuje się zmuszony wydać Posę Inkwizycji.



AKT I, odsłona 1.

© SWICIE, w kaplicy przyklasztornej modlą się mnisi przy grobowcu Karola V, ojca aktualnie panującego króla Filipa II. Następcą tronu, Don Carlos, zniechęcony do świata i ludzi, decyduje się wstąpić do klasztoru. Nadchodzi markiz Posa, witany serdecznie przez infanta. Kiedy dowiaduje się o trwałej miłości Carlosa do Elżbiety, namawia go, aby prosił ojca o wysłanie do Flandrii, gdzie mógłby nie tylko zapomnieć o nieszczęśliwej miłości, ale też jako namiestnik — wiele zdziałać dla dobra krzywdzonego ludu. Carlos aprobuje pomysł Posy, obaj przysięgają sobie wierność i dogonną przyjaźń.

GIUSEPPE VERDI

DON CARLOS

/ DON CARLO /

Opera w czterech aktach

Tekst wg dramatu F. Schillera

Napisali J. Méry i C. du Locle

Tłumaczył: J. Popiel

O B S A D A:

FILIP II król Hiszpanii	— STANISŁAW LACHOWICZ TADEUSZ PODSIADŁO JERZY SYPEK
ELŻBIETA DE VALOIS jego żona	— TERESA GRYBOS HELENA SZUBERT STEFANIA ZACHARIASZ
DON CARLOS infant Hiszpanii	— JAN LACHOWSKI RYSZARD SŁYSZ JANUSZ ZIPSER
KSIEŻNICZKA EBOLI dama dworu królowej	— ZOFIA JABŁOŃSKA BARBARA MARCZYŃSKA HALINA SZYMAŃSKA
RODRYG, MARKIZ POSA	— WINCENTY GŁODEK ADAM SZYBOWSKI
WIELKI INKWIZYTOR	— STANISŁAW LACHOWICZ TADEUSZ PODSIADŁO
TEBALDO paź królowej	— JADWIGA GALANT STANISŁAWA SZUBRYT
MNICH	— FRANCISZEK WOŁOCH STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
HRABIA LERMA	— RAFAŁ KAZANOWSKI FRANCISZEK MAKUCH
GŁOS	— WILHELMINA GALAS DANIELA RYBARCZYK
Chór MTM i uczniowie Studium Baletowego	

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:

Stanisław LACHOWICZ

ASYSTENT REŻYSERA

Magdalena GRODYŃSKA

SCENOGRAFIA:

Barbara STOPKA-OLSZAŃSKA

KOREPETYTORZY SOLISTÓW:

Irena BLAHACZKOWA • Krystyna WALDEK

INSPICJENT:

Anna JAWORSKA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE: • DYRYGENT:

Roman MACKIEWICZ

KOREPETYTOR CHÓRU:

Ewa KAWA

SUFLER:

Irena HEMZACZKOWA

CHÓRMISTRZ:

Zbigniew TOFFEL

KIEROWNIK STUDIUM BALETOWEGO:

Maria GIDLEWSKA

WSPÓLPRACA CHOREOGRAFICZNA:

Jerzy KAPLIŃSKI

KOREPETYTOR STUDIUM BALETOWEGO:

Józef CZARNIK

ZESPÓŁ ORKIESTRY

CHÓR

I SKRZYPCE:

TADEUSZ MIROWICZ (Koncertmistrz)
LESZEK SKROBACKI
ERWIN SITEK
TERESA SZAREK
STEFAN SOLARCZYK
STANISŁAW MOSKAL
ZOFIA PATROŃSKA
ANNA KLIMCZYK
ANNA BURZYŃSKA
WIESŁAW GLAZER
ZDZISŁAW STASZEWSKI

II SKRZYPCE:

BENEDYKT SZYMURA (Koncertmistrz)
JOLANTA FRĄCZEK
HENRYK OLEJNICZAK
WŁADYSŁAW SKOCZ
TADEUSZ LIPKA
JAN MALIK
JANUSZ WRÓŃSKI

ALTÓWKI:

MIECZYŚLAW SATORA
KRZYSZTOF WIECZOREK
ZOFIA BOKŁAK
ALEKSANDRA SENISSON
KRZYSZTOF PŁASZEWSKI

WIOŁONCZYLE:

HENRYK ZARZYCKI (Koncertmistrz)
ANDRZEJ HAJDUK
KRYSTYNA GUSPIEL
WANDA BICZEL
BARBARA WRÓŃSKA

KONTRABASY:

JAN SALAMON
CZESŁAW ZĄBEK

FLETY:

STANISŁAW WĘGRZYN
DANUTA BIŃCZYCKA
KRZYSZTOF LANGMAN

OBOJE:

WACŁAW STENGL
MAGDALENA PASZYŃSKA

ROŻEK ANGIELSKI:

TADEUSZ ORACZ

KLARNETY:

IGNACY WYCYŃSKI
STEFAN SIWIEC
STANISŁAW ORCZYK

FAGOTY:

DAMIAN GRYBOS
HENRYK URBĄŃSKI
JAN ŚMIGACZ (contrfagot)

TRĄBKI:

ZYGMUNT KUNERT
TADEUSZ JODŁOWSKI
JERZY KRUK

WALTORNIE:

CZESŁAW PECIULEWICZ
JÓZEF WRÓBEL
ZYGMUNT FIRLIT
ANDRZEJ BARTNIK

PUZONY:

ZBIGNIEW GRUDZIEN
ANDRZEJ BIGOŚ
JAN PRZYBYLSKI

PERKUSJA:

ANDRZEJ GLISZEWSKI
BARBARA NOWAK
EMIL REINDL

HARFA:

BARBARA BUJAK

TUBA:

EUGENIUSZ KANIA

INSPEKTOR ORKIESTRY:

DAMIAN GRYBOS

WOŹNI ORKIESTRY:

EDWARD KOŁODZIEJCZYK
WŁADYSŁAW WIECZOREK

SOPRANY:

WILHELMINA GALAS
KRYSTYNA KIEDO
JOANNA KWAŚNICKA
ZOFIA MARTYNIAK
KRYSTYNA NOSIDŁAK
LIDIA POLAŃSKA
DANIELA RYBARCZYK
STANISŁAWA SOWIŃSKA
URSZULA SZCZEPAŃSKA
STANISŁAWA SZUBRYT

ALTY:

BARBARA ADAMIK
ANNA DARMAS
KRYSTYNA DOBRZAŃSKA
WANDA DUSZA
ZOFIA JABŁOŃSKA
RENATA SEJDOR
BARBARA ZBROJA

TENORY:

STEFAN BABIK
ANDRZEJ CAŁKA
EMIL DŹWIGOŃ
ADAM GŁOGOWSKI
RAFAŁ KAZANOWSKI
JAN MAKSYMOWICZ
FRANCISZEK MAKUCH
ZBIGNIEW RODKO
KAZIMIERZ RÓŻEWICZ
CHRISTO SACZANOW

BASY:

JAN FIREK
MIECZYŚLAW GACZOŁ
ZBIGNIEW GIERASIŃSKI
TADEUSZ HAJDUK
EDWARD KUREK
STANISŁAW MAKOHON
EUGENIUSZ OSTAFIN
IHOR POTIUCH
FRANCISZEK WOŁOCH
STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

INSPEKTOR CHÓRU:

KAZIMIERZ RÓŻEWICZ



AKT I, odsłona 2.

W OGRODZIE damy dworu wesoło śpiewają. Nadchodzi Elżbieta, a Posa wręcza jej list od matki z Paryża, oraz dyskretnie przekazuje bilecik od infanta. Wezwany przez królową Carlos prosi ją o wstawiennictwo u Filipa w sprawie wyjazdu do Flandrii, a równocześnie przypomina chwile obopólnego szczęścia. Elżbieta jednak, choć nadal kocha Carlosa, pozostaje wierną małżonką króla.

Niestety Filip nie ufa Elżbiecie i stale posądza ją o zdradę. Kiedy zastał ją samą, czyni wymówki damom dworu. Wierzy natomiast w uczciwość Posy, którego pragnie też sobie pozyskać. Markiz, korzystając z okazji opisuje królowi katastrofalną sytuację ludu flandryjskiego i prosi o interwencję. Król zaś — w chwili szczerości — skarży się na Elżbietę i Carlosa; zwraca się o pomoc, a równocześnie ostrzega markiza przed Inkwizycją.

(przerwa)



AKT II, odsłona 1.

W PAŁACU odbywa się zabawa; zasmucona królowa nie chce jednak brać w niej udziału, prosi o zastępstwo swą damę dworu, księżniczkę Eboli. Nadchodzi Don Carlos i sądząc, że ma przed sobą Elżbietę, jeszcze raz wyznaje jej swą gorącą miłość. Eboli jest uszczęśliwiona, kiedy jednak Carlos poznaje swą omyłkę i wycofuje się z miłosnych deklaracji — oburzona, zawistna księżniczka poprzysięga zemstę. Przypadkowo przybyły Posa chce dla ratowania Carlosa zabić intrygantkę, ale szlachetny infant broni ją. Przyjaciele raz jeszcze zapewniają się o wzajemnej wierności.

AKT II, odsłona 2.

AKCJA przenosi się na plac przed kościołem, gdzie w obecności króla, dworu, przedstawicieli świętej Inkwizycji i ludu-mieszczan odbędzie się ponura uroczystość autodafe. Tok przygotowań zostaje zakłócony przybyciem delegacji flandryjskiej, proszącej króla — zresztą na próżno — o zmiłowanie. Również interwencja Carlosa jest bezowocna, a na prośbę o mianowanie go namiestnikiem we Flandrii odpowiada bezlitosny i zawistny ojciec — rozkazem odebrania infantowi szpady.

(przerwa)

AKT III, odsłona 1.

WCISZY gabinetu, u schyłku jeszcze jednej bezsennej nocy, pozornie nieludzki monarcha snuje smutny, acz piękny monolog, a następnie prowadzi rozmowę z Wielkim Inkwizytorem, dziewięćdziesięcioletnim ślepym starcem. Ten radzi mu, by dla wyższych, państwowych celów kazał zgładzić syna; równocześnie żąda wydania na śmierć markiza Posy. Arcykatolicki król jest za słaby, aby sprzeciwić się wszechmocy Inkwizycji.

Jawi się Elżbieta ze skargą na kradzież cennej szkatułki. Okazuje się, że szkatułkę przekazano królowi, który — znajdując w niej wizerunek infanta — oskarża żonę o wiarołomstwo. Królowa mdleje, a Posa czyni królowi wymówki za jego gwałtowność i zapewnia o niewinności Elżbiety. Gdy królowa przytomnieje, zastaje obok siebie księżniczkę Eboli, która poniewczasie zrozumiała swą nikczemność. To ona, z zazdrości o Carlosa odrzucającego jej amory, przekazała szkatułkę Filipowi, ba, ona pozwalała królowi na takie „poufałości”, o jakie oskarżała Carlosa i Elżbietę. Zanim zacznie odpokutowywać swe winy w klasztorze, pragnie uczynić wszystko dla ratowania Carlosa.

(przerwa)



AKT III, odłona 2.

POSA odwiedza infanta w więzieniu. Ofiarowując swe życie za przyjaciela, przyjmuje na siebie winy Carlosa, organizatora flandryjskiego spisku. Infant nie zdąży już powiedzieć królowi prawdy, bowiem szlachetny Posa ginie od skrytobójczej kuli. W tym momencie wdzierają się do więzienia tłum zbuntowanych (przez Eboli?) mieszczan, żądających zwolnienia ulubionego przez lud Carlosa. Z poważnej opresji ratuje króla Wielki Inkwizytor; rzuca buntowników na kolana. Tak oto raz jeszcze objawia się zależność władzy królewskiej od wszechmocy Kościoła.



AKT IV.

PRZED wyjazdem do Flandrii infant żegna się tajemnie z królową. Oboje postanowili zrezygnować z osobistego szczęścia dla dobra innych; Elżbieta zamknie się w klasztorze, a Don Carlos — realizując testament Posy — poświęci swe siły dla walki o wolność ludu. Jednak niespodziewane przybycie Filipa wraz z Wielkim Inkwizytorem przekreśla raz na zawsze zamysły szlacheckiej pary. Carlos, nie chcąc oddać się w ręce trybunału i siepaczy Inkwizycji, przebija się sztyltem. Nadbiegający dla ratowania infantu mieszczańscy lud tym razem już nie ułęką się Inkwizycji; niestety jest za późno...

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik Działu Technicznego

MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny

WŁODZIMIERZ KOPACZ

Kier. prac. scenotechnicznej

FRANCISZEK GAWLIK

Kierownik prac. kraw. damskiej

ZOFIA BOROWSKA

Kierownik prac. kraw. męskiej

TADEUSZ DROZDA

Kierownik prac. fryzjerskiej

EDWARD KORZENIOWSKI

Światło

EUGENIUSZ WIECHEĆ

Akustyka

KRZYSZTOF ŁUBA

ZBIGNIEW JANIK

Kostiumy

PRACOWNIE M. T. M.

Fryzury

ZESPÓŁ FRYZJERSKI M.T.M.

Nakrycia głów

HALINA PAZDERSKA

Obuwie

SPÓŁDZIELNIA „GROMADA”

Dekoracje

PRACOWNIE M. T. M.

Pracownia modelatorska

IRENA CZERNY

JÓZEFA KOPACZ

MARIAN PASŁAWSKI

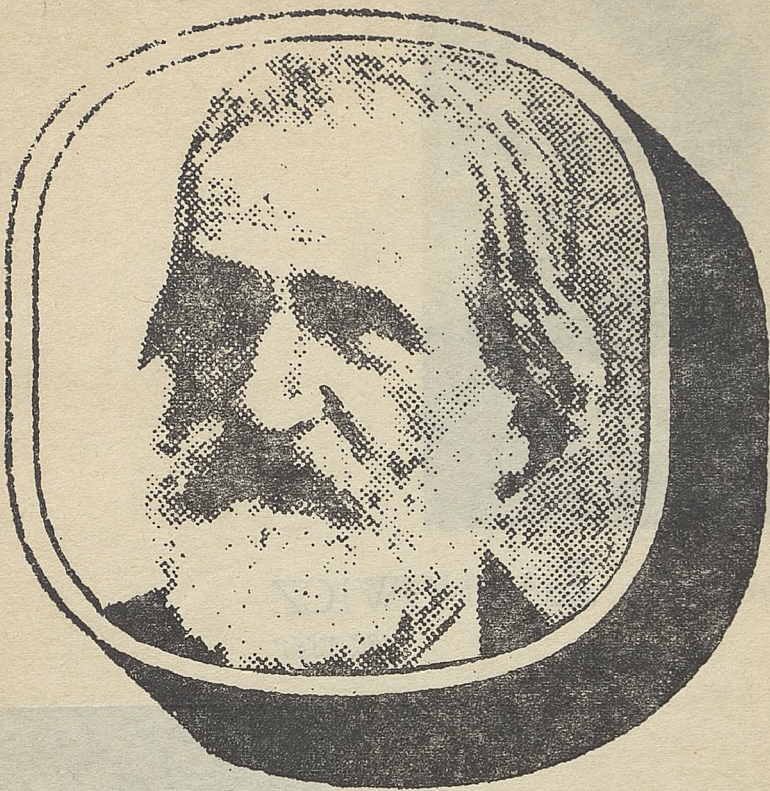


Redakcja programu

TERESA MICHALSKA

Opracowanie graficzne

LECH PRZYBYLSKI



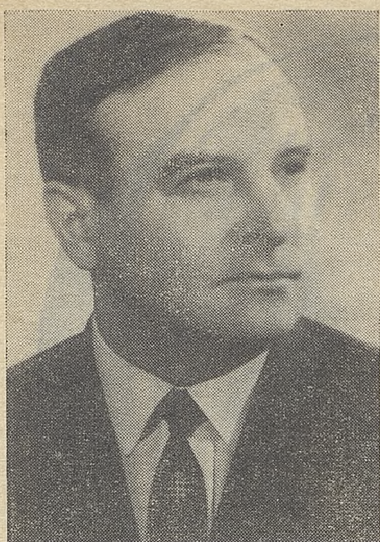
GIUSEPPE VERDI (1813—1901) urodził się w wiosce Roncole koło Busseto (okolice Parmy) w rodzinie włoskiego oberżysty. Pierwszą naukę muzyki pobierał u miejscowego organisty. Po otrzymaniu stypendium od miasta Busseto osiemnastoletni Verdi udaje się na studia do Mediolanu, gdzie uczy się u akompaniatora mediolańskiej La Scali, Vincenza Lavigni. Mając lat dwadzieścia jeden zostaje organistą w Busseto. Wydaje wówczas pierwsze pieśni.

W r. 1839 pierwszą operę Verdiego „Oberto” z uznaniem przyjmuje Mediolan. Triumfem młodego kompozytora jest opera „Nabucco” („Nabuchodonozor”) wystawiona w La Scali w 1842 r. Dzięki tym i następным operom Verdi staje się popularny. Jego nazwisko jest hasłem włoskich patriotów; hasło „Evviva Verdi!” oznacza „Niech żyje Vittorio Emanuele Re d’Italia” (miał on w przyszłości zjednoczyć Włochy).

Najpopularniejsze opery Verdiego powstają po roku 1850: 1851 — „Rigoletto”, 1853 — „Trubadur”, „Traviata”, 1855 — „Nieszpory sycylijskie”, 1857 — „Simone Boccanegra”, 1859 — „Bal maskowy”, 1862 — „Moc przeznaczenia”, 1867 — „Don Carlos”.

Dzieła Verdiego wchodzą szybko do repertuaru teatrów operowych w całej Europie. Sensacją i uwieńczeniem tego etapu twórczości jest „Aida” (1871), którą sam kompozytor uważa w tym czasie za szczyt, a zarazem kres swej kariery. W 1874 r. pisze „Requiem”.

Ale współpraca z kompozytorem-poetą A. Boito skłania go do ponownego podjęcia pracy nad operą, tym razem — o tematyce szekspirowskiej, do pisania opery, która byłaby teatrem muzycznym w duchu Szekspira. Powstają dwa wielkie dzieła: „Otello” (1887) i „Falstaff” (1893), które są ostatecznym ukoronowaniem życia i twórczości Verdiego, a jednocześnie — szczytowym osiągnięciem opery włoskiej końca XIX wieku.



Stanisław **L**ACHOWICZ
reżyser

GIUSEPPE VERDI

DON CARLOS



Barbara **S**TOPKA OLSZAŃSKA
scenograf



Roman **M**ACKIEWICZ
kierownik muzyczny~dyrygent

Cena 5 zł

ADON CARLO