

GIUSEPPE VERDI
NABUCCO
(NABUCHODONOSOR)

TEATRO DELL'OPERA DI CRACOVIA



Dyrektor Naczelny i Artystyczny
EWA MICHNIK
V-ce Dyrektor
ALEKSANDER NOWAK
Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI



MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI GIUSEPPE VERDIEGO

1813

10 października w wiosce Le Roncole w pobliżu Busseto (podówczas w księstwie Parmy) przychodzi na świat Józef (Giuseppe Fortunino Francesco) Verdi, syn Karola, sklepikarza i Ludwika z domu Uttini, wiejskiej praczki.

1821

Ojciec doceniając zdolności muzyczne syna, kupuje mu stary szpinet; chłopiec rozpoczyna naukę muzyki u miejscowego organisty nazwiskiem Baistrocchi.

1823

Dzięki poparciu Barezziego, hurtownika zaopatrującego sklep ojca a zarazem aktywnego melomana, chłopiec dostaje się do gimnazjum i do szkoły muzycznej w Busseto, kierowanej przez Provesiego.

1827-1828

Bierze coraz żywszy udział w pracach miejscowej Filharmonii. Sporządza wyciągi fortepianowe, komponuje. Filharmonicy wykonują publicznie jego uwerturę. Provesi ceni go jako dobrego pianistę i swego następcę.

1829

Prośba o przyznanie Verdiemu wakującego miejsca organisty w pobliskiej parafii zostaje odrzucona.

1832

Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium miejscowego Towarzystwa Dobroczynności udaje się do Mediolanu. Egzamin wstępny do Konserwatorium (fortepian) daje wynik niepomysłny z powodu przekroczonych 18 lat i... nielombardzkiego pochodzenia kandydata. Verdi pozostaje w Mediolanie. Bierze lekcje teorii i kompozycji u Vincenzo Lavigna. Zajmuje się również dyrygenturą. Wertuje literaturę muzyczną.

1836

Zostaje mianowany *maestro di musica* gminy Busseto. Poślubia córkę swego protektora, Margheritę Barezzi.

1838

Komponuje 6 romansów z towarzyszeniem fortepianu. W lipcu rodzi się mu syn Icilio, w sierpniu umiera półtoraroczna córeczka Virginia. Po wygaśnięciu kontraktu z gminą Busseto przenosi się Verdi do Mediolanu.

1839

Za namową śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, której spodobała się partia sopranowa w operze Verdiego „Oberto”, impresario Merelli przyjmuje operę do wykonania w mediolańskim teatrze La Scala. W październiku umiera syn Verdiego Icilio. W listopadzie premiera „Oberta” odnosi znaczny sukces. Firma Ricordi nabywa prawa publikacji opery.

1840

Kontrakt z Merellim na operę komiczną „Un giorno di regno” („Dzień królowania”). W marcu umiera żona Verdiego Margherita. We wrześniu fiasko premiery „Dzień królowania” w teatrze La Scala. Verdi postanawia porzucić zawód kompozytora. Impresario Merelli próbuje zainteresować go nowym tematem operowym.

1842

W marcu wielki sukces opery „Nabucco” w Mediolanie ze Strepponi w głównej partii kobiecej.

1843

Opera „Lombardczycy” odnosi w Mediolanie wielki sukces artystyczny i... patriotyczny. Verdi zdobywa pełną niezależność finansową. Sypią się zamówienia. Dla Wenecji komponuje do libretta młodego poety Piavego „Ernanię” osnutej na dramacie V. Hugo.

1844

W weneckim teatrze La Fenice „Ernani” odnosi pełny sukces. Pierwsza opera Verdiego dla Rzymu — „Dwaj Foscari”, również do libretta Piavego, zostaje przyjęta życzliwie. Verdiego wywołują przed kurtyną 30 razy. Opera nie zdobywa jednak trwałego powodzenia.

1845

Nikłym sukcesem „Joanny d'Arc” w Mediolanie i „Alziry” w Neapolu towarzyszą głosy o twórczej dekadencji Verdiego. Istotnym powodem są słabe libretta i konieczność komponowania w stałym pośpiechu. „Kurier Warszawski” daje pierwszą wzmiankę o „panu Verdi”.

1846

Wenecki sukces „Attyli” przywraca Verdiemu zachwianą nieco popularność. Zły stan zdrowia zmusza go do rezygnacji z zaproszenia do Londynu. Rozpoczyna pracę nad swą pierwszą operą szekspirowską „Makbetem”.

1847

Po niesłyszanej ilości prób pod bezpośrednim kierownictwem Verdiego, premiera „Makbeta” we Florencji. Sukces był dość znaczny (i tym razem doszukano się aluzji patriotycznych). Powodzenie premiery „Zbójców” w Londynie nie towarzyszy dalszym przedstawieniom. Verdi odrzuca niezwykle korzystną ofertę londyńskiego impresaria Lumleya, nie mogąc uwolnić się od swych włoskich kontraktów. Przerabia dla Paryża



„Lombardczyków”. Opera ta, wystawiona tam pod tytułem „Jerozolima”, doznaje chłodnego przyjęcia. W Paryżu Verdi zbliży się do Giuseppiny Streponi, wiążąc się z nią na całe życie.

1848

Jako świadek przebiegu rewolucji lutowej, obalającej Ludwika Filipa, podpisuje Verdi skierowany do Francji przez patriotów włoskich płomienny protest przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto. Na pierwszą wiadomość o wrzeniu w Lombardii i wyruszeniu przeciwko Austriakom wojsk włoskich pod wodzą króla Piemontu Karola Alberta, Verdi opuszcza Paryż i przybywa do Mediolanu. Na wezwanie przywódcy patriotycznego stowarzyszenia karbonariuszy Genuenńczyka Mazziniego, komponuje hymn do tekstu Mameliego. Pospiesznie komponowana opera „Korsarz” (wg Byrona) do skłconego przez Piavego libretta, wystawiona w Trieście bez udziału Verdiego, doznaje niepowodzenia. Pierwsze przedstawienie verdiowskie („Lombardczycy”) w Warszawie.



1849

Verdi nabywa w pobliżu Busseto posiadłość ziemską Sant'Agata, która później staje się jego „kwatery główną”. Premiera „Bitwy pod Legnano” w Rzymie zamienia się w manifestację patriotyczną. Manifestacje towarzyszą pojawieniu się tej opery i na innych scenach włoskich. Verdi i Strepponi zamieszkują razem w Busseto. „Luiza Miller” (wg Szyllerskiej „Intrygi i miłości”) w Neapolu odnosi początkowo nikły sukces.

1850

Ustawiczne poszukiwania tekstu do nowej opery. Szkic libretta do nigdy nie zrealizowanego „Króla Leara” (wg Szekspira). Wybór pada na dramat V. Hugo „Król się bawi”. W międzyczasie komponuje Verdi operę „Stiffelio”, która w Trieście ponosi na premierze zupełną klęskę.

1851

Po perypetiach z cenzurą wenecką entuzjastyczne przyjęcie premiery „Rigoletta” w weneckim teatrze „La Fenice”. Verdi powraca do Busseto, decyduje się na „Trubadur” i myśli o „Traviacie”. Umiera mu matka. Nie mogąc znieść dokuczliwego wścibstwa w swoje życie prywatne ze strony mieszkanców Busseto, wyjeżdża z Giuseppiną ponownie do Paryża. Pracuje nad „Trubadurem”.

1853

19 stycznia „Trubadur” odnosi w Rzymie wielki sukces, a 6 marca fiasko spotyka wenecką premierę „Traviaty” wystawionej w tym samym teatrze La Fenice, który przed dwoma laty był widownią triumfu „Rigoletta”. Nowa podróż do Paryża, gdzie Scribe (autor przeszło stu librett) wręcza kompozytorowi tekst „Nieszporów sycylijskich”. „Rigoletto” w Warszawie.

1854

„Traviata” po zmianie 5 numerów, odnosi (po tytule „Violetta”) pełny sukces w weneckim teatrze San Sebastiano. Dalsza praca nad „Nieszporami”.

1855

„Nieszpory sycylijskie” wystawione w Operze Paryskiej (w języku francuskim) doznają dobrego przyjęcia. Verdi powraca do Busseto po niemal dwuletniej nieobecności.

1857

Paryski sukces „Trubadur”. Niepowodzenie nowej opery do libretta Piavego „Simone Boccanegra” w Wenecji. Ten sam los spotyka w Rimini operę „Aroldo” będącą przeróbką „Stiffelia”.

1859

Po stanowczym przeciwstawieniu się daleko idącym żądaniom burbońskiej cenzury w Neapolu, Verdi wystawia w rzymskim teatrze Apollo operę „Bal maskowy” (pierwotne tytuły: „Gustaw III, „Zemsta w domino”) która doznaje entuzjastycznego przyjęcia. 29 kwietnia Verdi i Strepponi biorą cichy ślub w kościele w Collanges-Sous-Salère w Sabaudii. 4 września zostaje kompozytor wybrany w Busseto do przedstawicielstwa mającego w Turynie głosować za przyłączeniem księstwa Parmy do Piemontu pod berłem przyszłego króla zjednoczonych Włoch.

1861

Pod osobistym naciskiem Cavoura, właściwego politycznego przywódcy całych jednolitych się Włoch, Verdi przyjmuje wybór na posła do pierwszego włoskiego parlamentu, który w tym samym roku podejmie historyczną decyzję utworzenia Królestwa Włoskiego. Śmierć Cavoura wstrząsa Verdim głęboko. W lipcu rozpoczyna komponowanie na zamówienie Petersburga operę „Siła przeznaczenia”. W grudniu pierwsza podróż do Petersburga. Premiera zostaje jednak przesunięta do przyszłej jesieni.

1862

Z okazji światowej wystawy w Londynie komponuje Verdi „Hymn narodów” kantatę do tekstu Boita. Wykonanie w Queen's Theatre jest uwieńczone sukcesem. Natomiast „Siła przeznaczenia” w Petersburgu, dokąd Verdi udał się ponownie wraz z małżonką, jest przyjęta raczej chłodno.

1865

Przerobiona opera „Makbet” nie ma większego powodzenia w Paryżu. Verdi wycofuje się z parlamentu, korzystając z upływu kadencji.

1868

Pierwsze spotkanie z Aleksandrem Manzoniem, wielbionym przez Verdiego poetą i filozofem, jednym z duchowych przywódców włoskiego ruchu narodowo-wyzwoleńczego. Śmierć Rossiniego. Verdi inicjuje uczczenie pamięci zmarłego uroczystym wykonaniem „Mszy żałobnej”, dzieła zbiorowego, w którym każdą z części napisać miałby jeden ze współczesnych włoskich kompozytorów. Impreza nie dochodzi do skutku wobec niechętnego stanowiska dyrygenta Marianiego, znakomitego od twórcy szeregu oper Verdiego. Verdi zrywa stosunki z Marianim, który — przykładał artystycznej vendetty! — zwraca swoje zainteresowanie ku dziełom... Wagnera.

1870

Po dłuższych pertraktacjach Verdi godzi się skomponować „Aidę” w związku z otwarciem Kanału Sueskiego — na zamówienie kedywa Egiptu, Izmaila Paszy, opłacone fantastyczną podówczas sumą 150 000 franków. Współpracuje nad włoskim librettem pisanym pod jego kierunkiem przez Ghislanzioniego. Premiera „Aidy” w Kairze zostaje ustalona na styczeń przyszłego roku. Odrzuca propozycję objęcia dyrekcji Konserwatorium w Neapolu po zmarłym kompozytorze operowym Mercadantem.

1871

Wojna francusko-pruska i jej następstwa opóźniają wystawienie „Aidy”. Verdi odmawia przybycia na uroczystą premierę do Kairu. (Awersja do reklamy, złe znoszenie podróży morzem) 1 listopada włoska premiera „Lohengrina” Wagnera w Bolonii pod dyktando Marianiego. 24 grudnia prapremiera „Aidy” Verdiego w Teatrze Włoskim w Kairze (otwartym w 1869).

1872

8 lutego europejska premiera „Aidy” w mediolańskiej La Scali pod osobistym nadzorem Verdiego, z Teresą Stolz w partii tytułowej. Verdi wywoływany 32 razy przez rozentuzjasmowaną widownię. Mariani dyryguje pierwszym włoskim wykonaniem „Tannhäusera” Wagnera.

1873

„Aida” w neapolitańskim teatrze San Carlo. Przesunięcie premiery z powodu choroby Teresy Stolz. Verdi wykorzystuje zwłokę na skomponowanie kwartetu smyczkowego. Umiera Manzoni. Verdi, głęboko poruszony, postanawia skomponować na jego cześć „Requiem”.

1874

„Messa da Requiem” wykonana w kościele św. Marka w Mediolanie, a potem w La Scali. „Aida” w berlińskiej Hofoper i w Operze Włoskiej w Paryżu (Verdi dyryguje trzema pierwszymi przedstawieniami). Mianowanie Verdiego Senátorem Królestwa.

1876

5 marca umiera Piave, poeta i przyjaciel Verdiego. Począwszy od tego roku Verdi z małżonką przebywają z reguły zimą w Genui (Palazzo Doria-Pamphili), a latem w Sant-Agata.

1879

Verdi szuka nowych librett. Zbliża się do Boita, twórcy opery „Mefistofeles”, który zostaje stałym gościem willi Sant’Agata, skądinąd trudno dostępnej twierdzy. Komponuje „Pater Noster” i „Ave Maria”, do świeckich tekstów Dantego. Przyjmuje szkic libretta „Otella” od Boita.

1880

Dojrzeła zamysł skomponowania muzyki do „Otella”. Nowa wersja opery „Simone Boccanegra” dla La Scali.

1883

W Wenecji umiera Wagner. Verdi, który osobiście go nie poznał, pisze do Ricordiego list sławiący geniusz rzekomego rywala.

1884

Nowa, 4-aktowa wersja „Don Carlosa” dla Wiednia.

1886

„Otello” ukończony. Praca nad partyturą.

1887

5 lutego entuzjastyczna premiera „Otella” w La Scali. Dwa dni potem Mediolan obdarza Verdiego obywatelstwem honorowym.

1888

Verdi nabywa pałac w Mediolanie z zamiarem budowy Domu Schronienia dla muzyków (Casa di Riposo).

1889

Przyjmuje szkic libretta „Falstaffa” „bez zobowiązania”.

1893

9 lutego triumfalna premiera „Falstaffa” w La Scali z Maurelem (świetnym odtwórcą partii Jagona w „Otelu” i partii Rigoletta).

1896

Ukończenie „Te Deum” na chór i orkiestrę.

1897

14 listopada umiera Giuseppina.

1898

Cztery utwory religijne „Quatro pezzi sacri” zamykają twórczość Verdiego.

1899

Podpisuje akt fundacji Casa di Riposo.

1900

Odmawia zgody na nazwanie konserwatorium w Mediolanie jego imieniem.

1901

21 stycznia w Mediolanie zostaje dotknięty paraliżem prawej strony ciała. 27 stycznia w nocy umiera.

„NABUCCO”

Do prób przystąpiono pod koniec lutego 1842 i już wkrótce cały Mediolan mówił o *Nabucco*. Nie było człowieka związanego w jakikolwiek sposób z przygotowywaną operą, który by nie miał czegoś do powiedzenia. Mówiono więc, że muzyka jest tak śmiała, nowa i podniecająca, że największą trudnością jest doprowadzenie prac do końca. Robotnicy, statysci, muzycy, chórzyści, wszyscy co do jednego zamieniali się w słuch, a skutek był taki, że raz po raz próby zamierały. Nie wiemy, jak było naprawdę, być może, że mamy tu do czynienia z domieszką legendy, w każdym razie dokumenty świadczą o tym, premiera 9 marca 1842 roku była jednym z największych triumfów w historii teatru włoskiego, a także jednym z najbardziej brzemiennych w skutki wydarzeń. W ciągu jednego wieczoru Verdi stał się sławny. Publiczność, która nigdy dotąd niczego takiego nie słyszała, przyjęła z zachwytem jego własny styl muzyczny, posiadający już swe charakterystyczne cechy, chociaż jeszcze nie w pełni rozwinięty. Odtąd, bez względu na to, co napisze, nigdy nie będzie miał trudności ze znalezieniem teatrów i dyrekcji, pragnących wystawić jego dzieło. Był to sukces jak na owe czasy rzadki, a towarzyszyły mu jeszcze charakterystyczne domysły i pogłoski, fascynujące ówczesnych Włochów. Trudno powiedzieć, w jakiej mierze dał do nich asumpt sam Verdi. Treścią *Nabucca* są losy Izraelitów, cierpiących pod obcą tyranią Babilończyka Nabuchodonozora. Opetani są marzeniami o wielkości i przyrzeczonemu im wyzwoleniu. Pod pewnymi względami opera ta jest, podobnie jak Beethovenowski *Fidelio*, hymnem o wolności, chociaż nie na tym samym poziomie dojrzałości muzycznej; wydaje mi się, że warto podkreślić w tym miejscu, iż oba te dzieła (*Nabucco* we Włoszech i *Fidelio* w Niemczech) niezwykle często pojawiały się na scenie w ciągu dziesięciolecia po drugiej wojnie światowej. Do dnia dzisiejszego ich polityczny wydźwięk nie stracił aktualności w krajach, dla których zostały napisane. W 1842 roku *Nabucco* został natychmiast uznany za alegorię cierpień Włoch, podzielonych na małe państewka, z których wiele pozostawało pod nieudolnymi rządami obcymi. W tych latach szeregi najwspanialszych ludzi północnych Włoch marnowały swe życie w austriackim więzieniu Spielberg na Morawach, panująca zaś w Mediolanie atmosfera konspiracji podobna była do płomienia żarzącego się pod popiołami, przypominała włoskie powieści Mereditha.

Verdi był oczywiście z ducha liberałem i republikaninem, nawet jego nieszczęsne dzieci otrzymały imiona, które brzmiały jak proklamacje rzymskiej republiki, córeczka nazywała się Virginia, syn — Romano, i chociaż nie miał czasu na zajmowanie się polityką ani też nie miał w tym kierunku żadnych skłonności, nigdy nie było najmniejszej wątpliwości, po czyjej stronie są jego uczucia. Gdy po raz pierwszy przeniósł się do Mediolanu, zjechał właśnie do tego miasta cesarz austriacki Ferdynand, by koronować się w katedrze na króla Lombardii-Wenecji. W liście

Verdiego do Busseto wydarzenie to skomentowane jest lakonicznie: „Cesarz wyjechał, burdel skończony”. W każdym wypadku i za każdym razem, gdy jego uczucia dochodzą do głosu, są one zawsze tej samej natury: są uczuciami Włocha, gorliwego patrioty.

Temat Nabucca musiał oczywiście wzniecić gorączkę krwi, ale możemy być pewni, że Verdi wiedział, co robi. Był zbyt inteligentny, by nie zdawać sobie sprawy z tego, że pisząc o Izraelitach ma na myśli Włochów, a mówiąc o wolności, która nastanie, ma na uwadze swój kraj i naród. Mógł jednak nie wiedzieć, a skłonny jestem uważać, że faktycznie nie wiedział, iż jego żarliwe uczucia będą natychmiast zrozumiane i pochwycone w całych Włoszech. Nie mógł się zresztą tego spodziewać, gdyż nigdy dotąd nic podobnego się nie zdarzyło. Tak jakby muzyka połączona z tekstem Solery równocześnie miała dwa różne znaczenia: jedno jawne, w którym cenzor austriacki nie mógł dopatrzeć się niczego występnego, i drugie zrozumiałe natychmiast dla każdego szczerego Włocha i przyjęte jako żarliwy apel. Gdy rozważam możliwość, że Verdi nie działał w tym wypadku świadomie, chcę tylko powiedzieć że, o ile mi wiadomo, przystępując do pracy nie miał zamiaru buntować swych współobywateli. Postanowił po prostu napisać operę, w toku zaś komponowania rozgorzał jego patriotyzm, oświetlając całe dzieło. Do ostatniej chwili nikt nie mógł przewidzieć, że to, co napisał, z głębi swych uczuć okaże się wyrazem duszy narodu w danej chwili historycznej.

Chór *Va, pensiero, sull'ali dorate* przebiegł Włochy z szybkością światła i już u progu kariery znalazł się Verdi w aureoli patriotyzmu narodowego, w aureoli Risorgimento, która odtąd będzie mu towarzyszyła przez dziesięciolecia, a w oczach Włochów nie zgaśnie nigdy. Tego rodzaju uświęcony i uznany patriotyzm miał dla artysty swe dobre, jak i złe strony. Dzięki niemu w takiej epoce jak Risorgimento serce jego uderzało tym samym rytmem co serca publiczności i zapewniało mu szczególną uczuciową wierność, ale stanowiło również wielką pokusę ulegania łatwym efektom, której w tym dziesięcioleciu Verdi nie zawsze umiał stawiać opór. Jednego natomiast możemy być pewni, a mianowicie szczerości jego uczuć. *Va, pensiero* jest stronicą autentycznego muzyczno-dramatycznego natchnienia, doskonale wkomponowaną w operę, dla której została napisana, a równocześnie apelującą samodzielnie do uczuć szerszej publiczności, która ją sobie natychmiast przyswoiła. Nie wiemy, w jakim stopniu tego rodzaju muzyka przyczyniła się do ponownego rozpalenia włoskiego ducha, które my nazywamy Risorgimento. Nie można wymierzyć nie tylko poezji i muzyki, ale także i efektu przez nie wywołanego. Dla ludzi, którzy w tych burzliwych czasach żyli, nie ulegało wątpliwości, że twórczość Verdiego, nawet jeśli jej efekt był niezamierzony, nawet gdy była jak najdalsza od patriotyzmu — uczyniła wiele dla rozbudzenia Włoch. Kto jednak to wie naprawdę? Istniało coś, co kazało ochotnikom brać udział w ich desperackich wyprawach, było coś w atmosferze, być może, bardziej złożonego i ogólnego aniżeli jakakolwiek muzyka, ale mniej konkretnego aniżeli czerwone koszule

Garibaldiego i odezwy Mazziniego. Jedna pieśń może zdziałać więcej niż każda liczba odezwy i czerwonych koszul, ale też może być tylko innym przejawem tej samej wibrującej i niewidzialnej rzeczywistości. Któż to może powiedzieć?

Nie ulega wątpliwości, że w życiu Verdiego *Nabucco* stał się dramatycznym punktem zwrotnym. Dzieli jego drogę na dwie połowy, jak przełęcz w wysokich górach. Dotąd wszystko było biedą, cierpieniem i walką, odtąd wszystko tonęło w słońcu powodzenia. Zdarzały mu się jeszcze czasami klęski, największą była *Traviata*, ale nie potrafiły go już więcej pogrążyć w rozpacz. Miał także głośnie i pamiętne sukcesy, ale i one nie zdołały wytrącić go z równowagi. Trudno o bardziej miazdzące niepowodzenie i straszliwszy spektakl w annałach teatru operowego niż jego druga opera *Un Giorno di Regno* i o pełniejszy triumf niż *Nabucco*. Tak więc wcześniej, bardzo wcześniej zetknął się z dwiema krańcowościami życia teatralnego. Nie ukończył jeszcze dwudziestu dziewięciu lat — miał przed sobą sześćdziesiąt lat życia — a już znał morał Falstaffa; „*Cammina, cammina, idź, nie ustawaj*. Cokolwiek się zdarzy, idź przed siebie, swą własną drogą”.

Vicent Sheean

„Orfeusz osiemdziesięcioletni” Tłumaczenie: Henryk Krzeczkowski
„Czytelnik” 1963



Henryk Swolkień

„NABUCCO”

W listopadzie Verdi likwiduje mieszkanie, w którym nie ma odwagi dalej żyć, odsyłając skromny dobytek do Busseto. Zamieszkuje w pokoju umeblowanym, stołuje się niemal za grosze w lichej jadalni. Często nie opuszcza w ogóle pokoju, żywiąc się jak więzień — sucharami i wodą. Zamknięty i milczący. Unika przyjaciół, których liczba zresztą znacznie się zmniejszyła.

Pewnego wieczoru, pod koniec roku, natyka się na Merellego. Ujawszy go pod ramię impresario opowiada, że zajęty jest nową operą, który chciałby wystawić w karnawale. To *Nabuchodonozor* do osnutego na epizodzie biblijnym libretta Solery. Merelli pragnąłby zainteresować tym tematem Nicolaia. Lecz kompozytorowi z Królewca temat nie trafia do gustu. „Wyobraź sobie — skarży się Verdiemu Merelli — libretto zdumiewające, wspaniałe, nadzwyczajne! Sytuacje dramatycznie wyraziście, wzniosłe, piękne wiersze, a ten uparciuch nie chce o niczym słyszeć, twierdzi, że libretto jest nie do przyjęcia (...) Nie wiem sam, jak ruszyć głową, by prędko znaleźć innego.”

Verdi skłonny jest odstąpić Nicolaiowi libretto opery, którą sam miał komponować jeszcze przed zerwaniem kontraktu, na co Merelli chętnie przystaje. W zamian za to zachęca Verdiego do przeczytania libretta Solery, a gdy ten się wzbrania, wciska mu je przemocą do rąk i odchodzi. Verdi wraca do siebie.

„Po drodze — oddajmy mu ponownie głos — odczuwałem na sobie jakiś bliżej nieokreślony ciężar, było mi smutno, ogarnął mnie niepokój. Powróciłem do domu i z gestem prawie że gwałtownym rzuciłem manuskrypt na stół. Padając, sam się otworzył. Nie wiem czemu wzrok mój padł na zapisane stronice, i przeczytałem ten wiersz: *Va, pensiero, sull' ali dorate*. („Wzniesić się, myśli, na skrzydłach złocistych.”) Przebiegłem oczami dalsze linijki i doznałem silnego wstrząsu, tym bardziej że była to niemalże parafraza Biblii, której lektura zawsze mnie porywała.

Czytam jeden fragment, czytam drugi. Natępnie, trwając w zamiarze nieskomponowania więcej, zadaję sobie gwałt i odkładam manuskrypt — udaję się do łóżka. Ale gdzie tam! *Nabucco* tętni mi w głowie, sen nie nadchodzi. Wstaję i czytam libretto, nie raz, lecz dwa, trzy razy, tak że rano, można powiedzieć, cały tekst Solery umiałem na pamięć.

Z tym wszystkim nie zamierzałem zmieniać twardo podjętej decyzji i w ciągu dnia udałem się do teatru, aby zwrócić manuskrypt Merellemu.

No cóż piękne? — rzekł do mnie.

Bardzo piękne.

Ach, więc!... Napiszże do niego muzykę.

Nawet we śnie nie chcę o tym słyszeć.

Napisz do niego muzykę, napisz do niego muzykę!!

I mówiąc to, bierze libretto, wsuwa mi je do kieszeni palta, wypycha za drzwi, zamykając je na klucz. Cóż było robić?

Powróciłem do domu z *Nabucco* w kieszeni; jednego dnia wiersz, następnego drugi, raz jedna nuta, innym razem cała fraza, powoli, powoli, opera została napisana.” (Ze szkicu autobiograficznego Verdiego, z 1879 r.)

Pracując nad operą Verdi odczuwa powracającą energię. Dyskutuje zawięcie z Solerą, autorem libretta. W październiku 1841 *Nabucco* jest ukończony. Przypominając Merellemu jego obietnicę, Verdi domaga się wystawienia opery w karnawale 1842 r. Merelli oświadcza, że gotów jest dotrzymać słowa. Zgłasza tylko taką obiekcję: w repertuarze sezonu są już trzy nowe opery renomowanych autorów — Donizettiego, Niniego i Paciniego. Wystawienie jeszcze czwartej, i to autora dopiero wybijającego się (zwłaszcza po niedawnej klęsce *Dnia królowania*), jest sprawą ryzykowną dla wszystkich, a specjalnie — zdaniem jego — dla Verdiego. Byłoby dużo lepiej doczekać wiosny, sezonu, w którym Merelli, nie mając nowych zobowiązań, mógłby zapewnić operze dobrą wystawę i dobre wykonanie.

Verdi nie daje się przekonać: albo w karnawale, albo wcale. Wie dobrze, że właśnie tylko w najbliższym sezonie liczyć może na takich

wykonawców, jak Strepponi i Ronconi. Merelli radzi Verdiemu, by i tym razem porozumiał się ze Strepponi: jeśli partia Abigaille spodoba się jej, zaśpiewa w operze.

„Ta muzyka bardzo mi się podoba” — oświadcza śpiewaczka. Udaje się razem z Verdim do Ronconiego, któremu zwraca uwagę na piękno opery. „Dzisiaj jeszcze pomówię z impresariem” — oświadcza Ronconi.

Wszystko zdaje się układać pomyślnie. Tymczasem gdy w końcu grudnia ukazuje się *cartellone* zapowiadający karnawałowe premiery, brak w nim *Nabucca*...

„Byłem młody, krew się we mnie gotowała. Napisałem liścisko do Merellego, w którym zawarłem całą swoją urażę. Przyznaję, że już w chwili po wysłaniu listu odczułem coś w rodzaju wyrzutów sumienia...” (cytowany szkic autobiograficzny).

Jeżeli dotąd widzieliśmy w Merellim tylko chytrego impresaria, krzywdziliśmy go. Jako impresario miał zresztą rację: dać cztery opery nowe w jednym sezonie było dużym ryzykiem. Pokazał jednak teraz, że umie powodować się szlachetnością. Nie obraził się wcale. Posyła po Verdiego i pyta: „Czy w ten sposób pisze się do przyjaciela? Zresztą dosyć tego! Damy twego *Nabucca*. Musisz jednak zrozumieć, że będę miał szalone wydatki przy innych nowych operach, nie będę więc w stanie wystawić *Nabucca* z nowymi dekoracjami i specjalnie zamówionymi kostiumami. Będę musiał po prostu przerobić to, co najbardziej odpowiedniego znajdzie się w magazynie”.

„Zgodziłem się na wszystko — kończy Verdi. — Wyszedł nowy *cartellone*, na którym wreszcie przeczytałem: *Nabucco*.”

Już podczas prób nowej opery przenikały na miasto wieści podsycające ciekawość publiczności. W partyturze było jednak wiele nowego, co wywołało uznanie wykonawców. Dosłownie wszyscy, nie wyłączając personelu technicznego, zrobili co mogli, aby przedstawienie wypadło jak najlepiej.

Premiera 9 marca 1842 była jednym wielkim triumfem 29-letniego Verdiego. Oklaskiwano wszystkie numery opery. Zgodnie z tradycyjnym zwyczajem podczas premiery kompozytor zasiadł wśród orkiestry, między pierwszym wiolonczelistą a pierwszym kontrabasistą. Pretekstem było przewracanie nut tym instrumentalistom: W rzeczywistości chodziło o asystowanie sukcesowi czy też upadkowi własnego dzieła. Tym razem jednak wszyscy pewni byli sukcesu. Pierwszy wiolonczelista, Mereghi, pozwolił sobie nawet na taką uwagę: „Mistrzuniu, dziś wieczorem chciałbym być na pańskim miejscu!”

„Z tą operą, prawdę mówiąc, rozpoczęła się moja kariera artystyczna” — miał prawo oświadczyć Verdi.

Uwertura do *Nabucca* przedstawia popularny wtedy typ potpourri — zestawienia wyjętych z oper fragmentów. Fragmentem kulminacyjnym uwertury jest typowo rossiniowskie crescendo, ściśle wzorowane na

ostatniej części uwertury do *Wilhelma Tella*. Krótki motyw, odpowiedniejszy zresztą do opery buffa, powraca w coraz pełniejszej obsadzie instrumentalnej i przy wzrastającej dynamice.

W operze największy nacisk położony jest na sceny chóralne. Więc przede wszystkim sławne *Va, pensiero*, śpiewane — ulubiony efekt Verdiego — unisono. „Wielka aria śpiewana przez sopran, alty, tenory i basy” — jak trafnie powiedział Rossini.

W ariach trafia się melodyka rażąca konwencjonalnością. Orkiestra nie odgrywa w tej operze tak ważnej roli jak w późniejszych operach Verdiego. Recytatywy są jeszcze bardzo belliniowskie, chociaż dramatyczny zmysł Verdiego daje już znać o sobie. Sporo tu typowych dla niego punktowanych rytmów. Począwszy od *Nabucca* Verdi nie przestaje doskonalić się w tym, co sam określa mianem parola scenica. Oto jak to określenie rozszyfrowuje w swej znakomitej książce Massimo Mila: „Są to wykrzykniki, proste akcenty, często tylko szczęśliwie uplasowana wysoka nuta, efekt orkiestrowy, niespodziewane crescendo czy diminuendo, modulacja do minoru. Raczej pojedyncze efekty wyrazowe niż szerszą falą płynąca inwencja melodyczna. A jednak jest to muzyka, w której dramat wyraża się trafniej niż w długich ariach i cabalettach. I dlatego sedno dramatu przemieszcza się z głównych partii opery na marginesowe, a specjalnie na początkowe fragmenty poszczególnych scen, na powiązania jednej z drugą, na orkiestrowe przygrywki przed ariami, na skąpe słowa recytatywu, które w intencji librecisty powinny być przelatywać możliwie najszybciej, a których tymczasem kompozytor użył do pogłębienia charakterystyki psychologicznej i dla zaakcentowania przejrzystej prawdy dramatycznej”.*

„A jednak to geniusz!” — miał się wyrazić o Verdim, po wysłuchaniu w Mediolanie *Nabucca*, stojący wtedy u szczytu sławy Donizetti.

Do końca sezonu *Nabucco* miał pięćdziesiąt sześć przedstawień, co było podówczas nie notowanym rekordem. Verdi stał się modny. Jego imieniem nazywano nie tylko krawaty i szale, ale nawet sosy. Ricordi zapłacił za prawo wydania *Nabucca* 3 000 lirów. Merelli pośpieszył z nową propozycją na następny sezon. Lata trosk materialnych mógł teraz Verdi uważać za minione. Za radą Strepponi zażądał za nową operę 8 000 lirów, dokładnie tyle, ile w swoim czasie otrzymał za *Normę* Bellini. Rzecz charakterystyczna, że tej rady (godzącej w kieszeń Merellego) udzieliła Verdiemu właśnie... Strepponi. Z Verdim łączyła ją wtedy tylko przyjaźń, oparta na wzajemnym szacunku. Partia Abigaille w *Nabucco* była zresztą jedyną partią Verdiowską, w której wystąpiła.

Zważywszy, że Bellini już nie żył, Rossini milczał od lat dwunastu, a Donizetti, zagrożony utratą zdrowia, był w przededniu załamania się kariery, pozycja Verdiego wysuwała się na czoło ówczesnej włoskiej twórczości operowej. *Oberto* przyniósł mu sukces, *Dzień królowania* pozwolił odczuć smak goryczy niepowodzenia, a *Nabucco* — dał sławę.

* M. Mila: *Giuseppe Verdi*, Bari 1958

Nabucco to również pierwsza opera Verdiego, której czysto artystyczne sukcesy wymagała jej polityczna aktualność. Nie potrzeba było szczególnej wyobraźni, by w scenie chóralnej, w której Żydzi, więźniowie Babilonu, śpiewają sławne *Va, pensiero* przyzywając daleką, uciśnioną ojczyznę, doszukać się zbieżności z polityczną sytuacją pokawałkowanej i ciemnionej przez zaborców Italii. Verdiemu zbyt nieraz pochośnie zarzucano celowe wybieranie dla swych oper tematów pozwalających dyskutować ich „polityczne sukcesy”. Zapomniano o tym, że Verdi, gorący i szczery patriota, jeśli nawet rozmyślnie szukał takich właśnie tematów, to mógł to robić nie z chęci zysku, lecz w przekonaniu, że spełnia swój patriotyczny obowiązek, że bierze pośrednio udział w walce o polityczne wyzwolenie i zjednoczenie ojczyzny.

Po całym Półwyspie krążyły w tych latach odezwy i pamflety. Ale z pewnością jedno tylko *Va, pensiero*, śpiewane od Morza Jońskiego po Alpy, zrobiło dla sprawy włoskiej więcej niż setki najbardziej płomien-nych drukowanych odezów. Jeśli nawet chóralna pieśń z *Nabucca* oddziaływała swą treścią, to oddziaływanie owo nie byłoby skuteczne bez pięknej, płomiennej i łatwo wpadającej w ucho melodii Verdiego.

Henryk Swolkin
„Verdi” — PWM 1962



Józef Kański

NABUCHODONozOR (NABUCCO)

Opera w 4 aktach, libretto: Temistocle Solera

Prapremiera: Mediolan 9.III.1842.

Premiera polska: Lwów 1850 (wersja niemiecka),
Warszawa 1854 (wersja polska).

JEROZOLIMA

AKT I.

W świątyni jerozolimskiej lud błaga Boga o ratunek przed zbliżającą się armią babilońską, którą prowadzi król Nabuchodonozor. Hebrajczycy spodziewają się, że zakładniczką pokoju zostanie znajdująca się wśród nich Fenena, córka Nabucca. Uwolniła ona z niewoli babilońskiej młodego księcia Izmaela i wraz z nim uszła do Jerozolimy. Na czele zbrojnego oddziału babilońskiego wkracza na dziedziniec Abigail — pierwszorodna, lecz nielegalna córka króla Babilonu. Ona także kocha Izmaela i teraz triumfuje, widząc swoją rywalkę, Fenenę, zdaną wraz z Izmaelem na jej łaskę. Pojawia się też Nabucco, grożąc śmiercią wszystkim Żydom. Nie słucha prośb Zachariasza, który zamierza się mieczem na Fenenę. Szczęściem w ostatniej chwili osłania ją Izmael, Nabucco przysięga ukarać srogo naród żydowski.

BEZBOŻNIK

AKT II.

Odsłona 1. Abigail nie posiada się z gniewu, że król na czas swojej nieobecności w Babilonie powierzył władzę nie jej, lecz Fenenie. Gdy więc Arcykapłan Baala, oburzony życzliwością Feneny dla Żydów, proponuje Abigail królewską koronę, młoda dziewczyna podchwytuje tę myśl z zachwytem. Postanawiają wspólnie rozpuścić między ludem wieść, że Nabucco zginął na wojnie, i wprowadzić Abigail na tron.

Odsłona 2. W innej części królewskiego pałacu stary Zachariasz modli się, aby Bóg oświecił jego umysł. Lud żydowski jest przekonany, że Izmael to zdrajca; jedynie Zachariasz i jego siostra, Anna, wierzą w dobrą wolę Izmaela i Feneny. Pałacowy sługa, Abdallo, wpada z wieścią o śmierci Nabucca. W ślad za nim wkracza Abigail wraz z Arcykapłanem Baala, pragnąc odebrać Fenenie królewską koronę. Wtem nieoczekiwanie pojawia się wśród zebranych Nabucco i wkłada koronę na swoje skronie. Ogarnięty szałem, żąda, aby wszyscy oddali mu hołd jako bogu. Zachariasz nieustraszenie sprzeciwia się temu, a i córka Nabucca, Fenena, daje się poznać jako wyznawczyni wiary izraelskiej. Gdy Nabucco brutalnie nalega na oddanie mu czci boskiej, grom z niebios powala go na ziemię. Triumfująca Abigail stroi się w królewskie szaty.

WISZĄCE OGRODY

AKT III.

Odsłona 1. We wspaniałych wiszących ogrodach babilonu Abigail jako władczyni zasiada na tronie. Arcykapłan uzyskuje od niej wyrok śmierci na Fenenę i wszystkich Żydów. Aby spowodować zagładę plemienia izraelskiego, Abigail wykorzystuje zrećznie słabość Nabucca, którego umysł uległ zamroczeniu. Kiedy jednak król dowiaduje się, że i Fenena ma ponieść śmierć, odmawia zatwierdzenia wyroku. Wówczas Abigail rozkazuje go uwięzić.

Odsłona 2. Żydzi siedzący nad wodami Babilonu skarżą się gorzko na swój los z dala od ukochanej ojczyzny. Zachariasz dodaje im otuchy i zaręcza, iż lew Judy w końcu odniesie zwycięstwo (chór *Va pensiero*).

BOŻEK POKONANY

AKT IV.

Odsłona 1. Z głębokim smutkiem rozmyśla Nabucco o Fenenie, którą ujrzał przez okno prowadzoną na miejsce stracenia. W tej tragicznej chwili błaga o pomoc Jehowę, Boga Izraela. Obłęd ustępuje i Abdallo na rozkaz swego pana przynosi mu miecz.

Odsłona 2. U wejścia do świątyni Baala Arcykapłan oczekuje skazańców. Fenena, umocniona na duchu przez Zachariasza, żegna się ze światem. Zanim jednak Arcykapłan rozpoczął krwawą ofiarę, pojawia się groźny Nabucco. Abigail, chcąc odkupić swe przewinienia, w ostatniej chwili życia prosi o połączenie małżeńskim węzłem Feneny z Izmaelem i umiera z imieniem Jehowy na ustach. Wzruszony Nabucco wspaniałomyślnie darowuje wolność wszystkim Żydom, zaś Zachariasz intonuje pochwalny hymn na cześć potężnego Jehowy.

Przewodnik operowy PWM 1985



Giuseppe Verdi

„NABUCCO”

(Nabuchodonozor)

Opera w 4 aktach, libretto: Temistocle Solera

Kierownictwo muzyczne

Reżyseria i scenografia

Reżyseria ruchu scenicznego

Reżyser światła

Asystent reżysera

Asystenci scenografa

Kierownik chóru operowego

Kierownik chóru Organum

Korepetytorzy solistów

Konsultacja językowa

Inspicjenci

Sufler

EWA MICHNIK

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

JANINA NIESOBSKA

KRZYSZTOF SENDKE

HALINA SZYMAŃSKA

IWONA STARCZYK

DOROTA WIJAS

EWA BATOR

BOGUSŁAW GRZYBEK

IRENA CELIŃSKA

IRINA ERETSKAJA

MAŁGORZATA WESTRYCH

BEATA BAKALARZ

ANNA JAWORSKA

MAŁGORZATA SZOŁTYS

HANNA ZARYCKA

DOROTA CIEŻAREK

OBSADA

Nabucco	ANDRZEJ BIEGUN BOGUSŁAW SZYNALSKI ✓
Fenena	MAŁGORZATA LESIEWICZ ✓ BOŻENA ZAWIŚLAK
Izmael	JANUSZ DĘBOWSKI IMERI KAWSADZE ✓ WALERY KOSTIN
Abigail	BARBARA KRZEKOTOWSKA MONIKA SWAROWSKA ✓
Zachariasz	JANUSZ BOROWICZ ✓ PRZEMYSŁAW FIREK
Arcykapłan	PRZEMYSŁAW FIREK ✓ JERZY KASPRZAK ZBIGNIEW SZCZUCHURA
Abdallo	ANDRZEJ BERNAGIEWICZ JAN MIGAŁA TADEUSZ SZEPTYCKI ✓
Anna	MARIA DOMAŃSKA ✓ MAŁGORZATA LESIEWICZ

Partie chóralne w wykonaniu połączonych chórów
Opery Krakowskiej i „Organum”

Spektakl zrealizowany przy pomocy
Włoskiego Instytutu Kultury w Krakowie

Premiera: 7.06.1992 r.

Fundacji Kultury Polskiej - Filia w Krakowie
Zakładowi Ubezpieczeń Społecznych „WESTA”

CHÓR OPERY KRAKOWSKIEJ

soprany

ALINA ANTONIK
ZOFIA CISZEWSKA
MARIA CZARNECKA
BOGUMIŁA GORCZYCA
MAŁGORZATA HYŻY
BOŻENA KIELBIŃSKA
ELŻBIETA MIKULSKA
ALEKSANDRA SOTNICKA
ZDZISŁAWA SZNAJDER
BEATA WĄSOWICZ
ANNA WĄTROBSKA
MARIA WĘGRZYN
LIDIA ZON
JADWIGA WIERZBICKA

tenory

ANDRZEJ CAŁKA
KRZYSZTOF KOGUT
EDWARD MACHETA
WOJCIECH RADON
TADEUSZ SZEPTYCKI
WIESŁAW POPIOŁEK
RYSZARD SŁYSZ

alty

LUCYNA BĘŁTOWSKA
ELŻBIETA GEBEL
EWA GRABOWSKA
BOŻENA ŁASZKIEWICZ
ANNA MIŚKOWIEC
MARIA PAWLISZ
JOANNA PIEKOŚ
JOANNA ROGOWSKA
BOGNA RYMARKIEWICZ
MONIKA WOJTAŚIEWICZ
ANNA KORCZYŃSKA

basy

ANDRZEJ BERNAGIEWICZ
MIECZYSLAW DOMAGALSKI
TADEUSZ HAJDUK
JERZY KASPRZAK
KRZYSZTOF KIELBIŃSKI
STANISŁAW KNAPIK
ADAM KOSSEK
ALEKSANDER KWAŚNY
JAN MIGAŁA
PAWEŁ MIŚKOWIEC
JÓZEF PERUN
LUBOMIR ROGALEWSKI
ADAM SADZIK
JERZY SZAWEL

CHÓR ORGANUM

soprany

ANNA GAJDZIK
ELŻBIETA DŁUGOSZ
TERESA TIPPE
AGNIESZKA CZEKAJ
ANNA WOJTAS
MAGDALENA SZYMAŃSKA
AGNIESZKA KOŁODZIEJCZYK
KINGA PARAFINIUK
MAŁGORZATA ŁUDZIK
ANNA ZIOBRO
BEATA BUCZEK
JOLANTA PAŁ
AGNIESZKA WALCZY

tenory

DANIEL BIENKIEWICZ
JAROSŁAW RACZEK
GRZEGORZ BARCZEWSKI
BOGDAN WASSERMANN
JERZY DWORSKI
FRANCISZEK MAKUCH

alty

MARIA MITKOWSKA
DANUTA ADRYCH
MONIKA PISUŁA
IZABELLA RATUŚIŃSKA
BARBARA SIKLUCKA
LIDIA PIROWSKA
MAŁGORZATA HENNIG
WANDA DUSZA

basy

STEFAN SKRZYŃSKI
JAROSŁAW ZIAJKA
KAMIL BIENKIEWICZ
LUCJAN DMYTRZAK
STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
RYSZARD SKALSKI

BALET

Tancerze

ALINA TOWARNICKA
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ

Soliści

RENATA GAŁCZYŃSKA
GRAŻYNA KARAŚ
MAŁGORZATA ZALEJSKA
JACEK DROZDOWSKI
ALEKSANDER ABRITALIN

Koryfeje

RENATA GODEK
ELŻBIETA PIWOWARSKA
IWONA WÓJCIK

Zespół

ILONA DWORSKA
WIOLETTA MACIEJEWSKA
MAŁGORZATA PIECHNIK
MARZENA WOJTASIK
TOMASZ SZARO
TOMASZ WOJCIECHOWSKI

ORKIESTRA

I skrzypce

SWIETLANA SIEMJANNIKOWA
LESZEK SKROBACKI
EWA SOBCZAK
TERESA SZAREK
ALEKSY BIELSKI
IRENA WÓJTOWICZ
BARBARA KUŹNIA
MAREK MUCHA
ANNA STOLARZ

II Skrzypce

ANNA BURZYŃSKA
ANNA KLIMCZYK
BOŻENA BARAN
ZBIGNIEW ULIASZ
TOMASZ KUŹNIA
EAW WELANYK
AGNIESZKA MAJERSKA
JAN MALIK

Altówki

JURIJ SZEWCZENKO
MAŁGORZATA PIEKARCZYK
ALEKSANDRA MICHAJLENKO
TERESA RUSEK-STĘPIEŃ
ZOFIA KOWALSKA

Wiolonczele

WIKTOR GŁUSZCZENKO
BARBARA DROBNIAK
BARBARA WRÓŃSKA-KORZENIOWSKA
ALA GROCHAŁA
MAGDALENA ZUBRZYCKA
STANISŁAWA STOPA
DANUTA PAŃCZYK
KRYSTYNA GUSPIEL
LESZEK PACANEK

Flety

JANUŚZ PAŃCZYK
MAŁGORZATA GŁADYS
BRONISŁAW ZAJAC
ANNA BOREJCZUK

Oboje

MIROŚLAW DRĄK
LEONID POZDEEW
URSZULA PATEREK
SYLWIA TOMERA

Klarnety

BORONI DEZYDERIUSZ
STANISŁAW OLKO

Fagoty

JAN MICHAŁSKI
SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

Trąbki

MICHAŁ POPOWICZ
NIKOLAJ SKICZKO
MAURYCY BIESIADECKI

Waltornie

JURIJ PRONIUK
RYSZARD RAKOCZY
JÓZEF WRÓBEL
ANTONI PIETRAS
WITOLD WIDERSKI

Puzony

BOGDAN PIŻNAL
TADEUSZ GMYREK
KRZYSZTOF WĘGRZYN

Perkusja

MIECZYŚLAW DECOWSKI
MARIOLA MASTALSKA
MACIEJ SOBOL

Harfa

LILIANA KOSIOROWSKA

Inspektor orkiestry

BARBARA WRÓŃSKA

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — ZDZISŁAW JAROSIK
Kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY
Kier. prac. elektr.-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK
Kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODROBINA
Kier. prac. perukarsko-fryzj. — CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej — JÓZEF KMIĘĆ
pracownia malarska — MAREK JAROSZ
pracownia modniarska — HELENA DZIUBEK
pracownia tapicerska — TADEUSZ SZCZERBA
pracownia modelarska — WACŁAW DIDUR

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

kierownik — URSZULA LALURNY-WAĆ

BIURO OBSŁUGI WIDZA

kierownik — EWA ŚWIDERSKA-WINNICKA

Opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU 31-002 Kraków, ul. Senacka 6

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

V-CE DYREKTOR — tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA — tel. 21-16-30

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA —

ul. Lubicz 48, centrala tel. 21-22-66, 21-42-00

Kasa — tel. 21-16-30

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO —

Pl. św. Ducha 1, tel. 22-45-75

Kasa — tel. 22-45-75

Skład: „KRAKSET”

Druk:  Kraków tel. 55 19 06

