



GIUSEPPE VERDI · BAL MASKOWY · OPERA KRAKÓW



Dyrektor Naczelny

JERZY NOWOROL

Dyrektor Artystyczny

RUBEN SILVA

Zastępca Dyrektora

d/s Administracyjno-Technicznych

KAJETAN CZUBACKI

Zastępca Dyrektora

d/s Ekonomiczno-Organizacyjnych

BARBARA SUMEK-BRANDYS



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 Ludwiki z domu Uttini.

1821

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

1823

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

1827-1828

Bierze coraz żywszy udział w pracach miejscowej filharmonii. Sporządza wyciągi fortepianowe, komponuje. Wykonana zostaje publicznie jego uwertura. Provesi ceni Verdiego jako dobrego pianistę i widzi w nim swego następcę.

1829

Prośba o przyznanie Verdiemu wakującego miejsca organisty w pobliskiej parafii zostaje odrzucona (Provesi nie cieszył się sympatią kleru).

1832

Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium miejscowego Towarzystwa Dobroczyńności udaje się do Mediolanu. Egzamin wstępny do konserwatorium



(fortepian) daje wynik niepomyślny z powodu przekroczonych 18 lat i... nielombardzkiego pochodzenia kandydata.

Verdi pozostaje w Mediolanie. Bierze lekcje teorii i kompozycji u Vincenza Lavignii. 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 mu się syn Icilio, w sierpniu umiera półtoraroczna córeczka Virginia. Po wygaśnięciu kontraktu z gminą Busseto Verdi przenosi się do Mediolanu.

1839

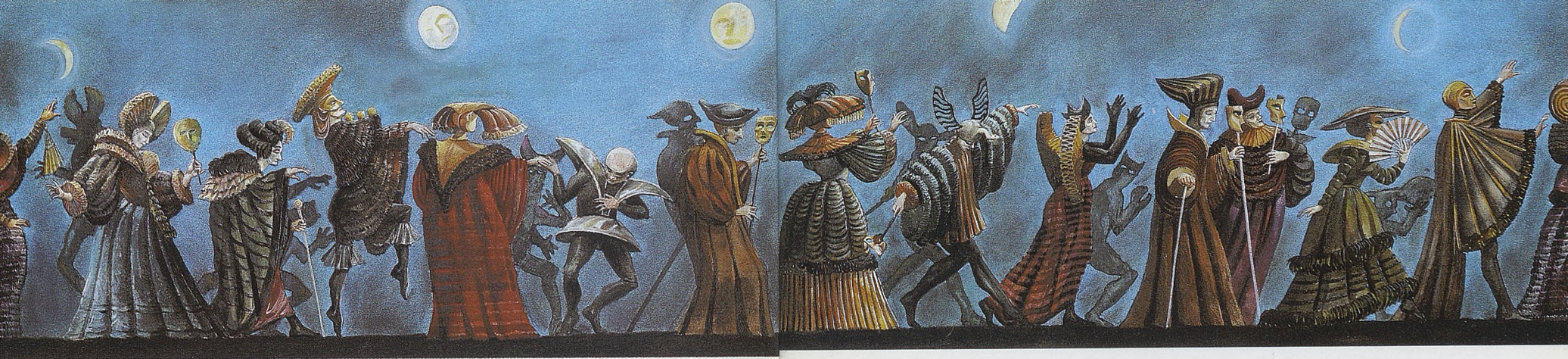
Za namową śpiewaczki Giuseppiny Strepponi, której spodobała się partia sopranowa w operze Verdiego *Oberto*, impresario Merelli przyjmuje operę do wykonania w mediolańskim teatrze La Scala. W październiku umiera syn Verdiego, Icilio. W listopadzie premiera *Oberta* odnosi znaczny sukces. Firma Ricordi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

1840

Kontrakt z Merellim na operę komiczną *Un giorno di regno* (*Dzień królowania*). W marcu umiera żona Verdiego. 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 z G. Strepponi w głównej partii kobiecej.



1843

Opera *Lombardeczy* odnosi w Mediolanie wielki sukces artystyczny i... patriotyczny. Verdi zdobywa pełną niezależność finansową. Sypią się zamówienia. Dla Wenecji komponuje do libretta młodego poety F.M. Piavego operę *Ernani*, osnutą 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, nie zdobywa jednak trwałego powodzenia.

1845

Nikłym sukcesom *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 wielkiej ilości prób pod bezpośrednim kierownictwem Verdiego premiera *Makbeta* we Florencji. Sukces dość znaczny (i tym razem doszukano się aluzji patriotycznych).

Powodzenie *Zbójców* w Londynie. Verdi odrzuca niezwykle korzystną ofertę londyńskiego impresaria Lumleya, nie mogąc zerwać swych włoskich kontraktów.

Przerabia dla Paryża *Lombardeczyków*. Opera ta, wystawiona tam pod tytułem *Jerozolima*, doznaje chłodnego przyjęcia. W Paryżu Verdi zbliża się do Giuseppiny Strepponi.

1848

Jako świadek przebiegu rewolucji lutowej, obalającej Ludwika Filipa, podpisuje Verdi skierowany do Rządu Francuskiego przez patriotów włoskich płomienny protest przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto (Rossini odmówił podpisu...). Na pierwszą wiadomość o wrzeniu w Lombardii i wyruszeniu wojsk włoskich pod wodzą króla Piemontu Karola Alberta przeciwko Austriakom Verdi opuszcza Paryż i przybywa do Mediolanu. Na wezwanie przywódcy patriotycznego stowarzyszenia karbonariuszy, Genuńczyka Mazziniego, komponuje hymn do tekstu Mamelego.

Pośpiesznie napisana opera *Korsarz* (wg Byrona), do skleconego przez Piavego libretta, wystawiona w Trieście bez nadzoru Verdiego, doznaje niepowodzenia.

Pierwsze przedstawienie verdiowskie (*Lombardeczy*) w Warszawie.

1849

Verdi nabywa w pobliżu Busseto posiadłość ziemską Sant' Agata, która później staje się jego "kwaterą główną".

Premiera *Bitwy pod Legnano* w Rzymie zamienia się w manifestację patriotyczną. Manifestacje towarzyszą również pojawieniu się tej opery na innych scenach włoskich.

Verdi i Strepponi zamieszkują razem w Busseto.

Luiza Miller (wg Schillerowskiej *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, tymczasem jednak komponuje Verdi operę *Stiffelio*, która na premierze w Trieście ponosi zupełną klęskę.

1851

Po perypetiach z cenzurą wenecką entuzjastyczne przyjęcie premiery *Rigoletta* w weneckim teatrze La Fenice. Verdi powraca do Busseto, decyduje się na *Trubadura* i myśli o *Traviacie*.

Umiera matka kompozytora. Nie mogąc znieść w Busseto dokuczliwego wścibstwa sąsiadów, ponownie wyjeżdża z Giuseppiną do Paryża. Pracuje nad *Trubadurem*.

1853

19 stycznia *Trubadur* odnosi w Rzymie wielki sukces, a 6 marca fiasco spotyka wenecką premierę *Traviaty*, wystawioną w tym samym teatrze La Fenice, który przed dwoma laty był widownią triumfu *Rigoletta*. Nowa podróż do Paryża, gdzie E. Scribe (pisarz francuski, autor przeszło stu librett) wręcza kompozytorowi tekst *Nieszporów sycylijskich*.

1854

Traviata, po zmianie 5 numerów i tytułu (na *Violetta*), odnosi 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 *Trubadura*. Niepowodzenie nowej opery (do libretta Piavego) pod tytułem *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 G. Strepponi biorą ślub w kościele w Collanges-sous-Salere w Sabaudii.

4 września kompozytor zostaje 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 jednoczących się Włoch, Verdi przyjmuje godność posła do pierwszego włoskiego parlamentu (pierwszy włoski parlament w tym właśnie roku powziął historyczną decyzję utworzenia Królestwa Włoskiego).

Śmierć Cavoura wstrząsa Verdim głęboko.

W lipcu rozpoczyna komponować 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 Verdi komponuje *Hymn narodów*, kantatę do tekstu Boita. Wykonanie w Queen's Theatre zostaje uwieńczone sukcesem. Natomiast *Siła przeznaczenia* w Petersburgu, dokąd Verdi udał się ponownie wraz z małżonką, przyjęta jest 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 każda z części miałby napisać jeden ze współczesnych włoskich kompozytorów. Impreza nie dochodzi do skutku wobec niechętnego stanowiska dyrygenta Marianiego, znakomitego odtwórcy szeregu oper Verdiego.

Verdi zrywa stosunki z Marianim, który - przykład 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; honorarium wynosi fantastyczną podówczas sumę 150 000 franków. Współpracuje nad włoskim librettem, pisanym pod jego kierunkiem przez A. Ghislanzonię. Premiera *Aidy* w Kairze zostaje ustalona na styczeń przyszłego roku.

Odrzuca propozycję objęcia dyrekcji konserwatorium w Neapolu po zmarłym kompozytorze operowym G. Mercadantem.

1871

Wojna francusko-pruska i jej następstwa opóźniają wystawienie *Aidy*. Verdi odmawia przybycia na uroczystą premierę do Kairu. (Awersja do reklamy, złe samopoczucie podczas podróży morskiej).

1 listopada włoska premiera *Lohengrina* Wagnera w Bolonii pod dyktando Marianiego. 24 grudnia prapremiera *Aidy* w Teatrze Włoskim w Kairze (otwartym w 1869 r.).



1872

8 lutego europejska premiera *Aidy* w mediolańskiej La Scali pod osobistym nadzorem Verdiego, z Teresą Stolz w partii tytułowej. Verdi wywołany 32 razy przez rozentuzjazmowaną widownię.

Mariani dyryguje pierwszym włoskim wykonaniem *Tannhausera* Wagnera.

1873

Aida w neapolitańskim teatrze San Carlo. Przesunięcie premiery z powodu choroby Teresy Stolz. Verdi komponuje kwartet smyczkowy.

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 w Paryżu).

Mianowanie Verdiego senatorem 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

Dojrzeva zamyśl 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 entuzjastycznie przyjęta premiera *Otella* w La Scali. Dwa dni potem Mediolan obdarza Verdiego obywatelstwem honorowym.

1888

Verdi nabywa plac 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 w roli tytułowej (świątym odtwórcą partii Jagona w *Otello* i partii Rigoletta).
Otello w Warszawie.

1896

Ukończenie *Te Deum* na chór i orkiestrę.

1897

14 listopada umiera Giuseppina Verdi.

1898

Cztery uwroty religijne *Quattro pezzi sacri* zamykają twórczość Verdiego.

1899

Podpisuje akt fundacji Casa di Riposo.

1900

Odmawia zgody na nazwanie konserwatorium w Mediolanie swoim imieniem.

1901

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

(wg Henryk Swolkień - "Otello" PWM 1960)

Henryk Swolkień

O "BALU MASKOWYM"

(...) I oto doszliśmy do opery Verdiego, która ustępując z pewnością pod niejednym względem ostatnim jego arcydziełom, sumą swych zalet wysuwa się niewątpliwie na czołowe miejsce w całej twórczości kompozytora. To *Bal maskowy*, nadal utrzymujący się w światowym repertuarze, a jednak - mimo wszystko - jakby nie w pełni doceniony.

Gdzież mógł Verdi czuć się lepiej, jak nie w tym miłosnym poemacie? *Bal maskowy* to tragiczny poemat miłości zabronionej i desperackiej. "Można by twierdzić, bez jakiegokolwiek chęci szermowania paradoksem - zauważa Massimo Mila - że *Bal maskowy* to *Tristan i Izolda* Verdiego. Oczywiście *Tristan* przetłumaczony na włoski, przeniesiony pod niebo pełne żaru, jeśli nawet fikcja sceniczna każe dramatowi rozgrywać się w kraju Północy [...] Można opowiadać się za paralelizmem *Balu maskowego* z *Tristanem* jeszcze i z tego powodu, że miłosna treść opery ujawnia się głównie w II akcie, który niemal cały jest jednym wielkim duetem miłosnym, zakłóconym - jak w *Tristanie* - a następnie rozszerzonym do tercetu z przybyciem zdradzanego małżonka".

Wybór tematu nie jest przypadkowy. Verdi bardziej niż kiedykolwiek odczuwa potrzebę odejścia od takich tematów jak *Nieszpory sycylijskie* czy *Simon Boccanegra*, oper - jak je nazywa - "spektaklowych". Tak silnie odczuwa "chęć stworzenia dramatu spokojnego, prostego, czułego", zbliżonego do *Lunatyczki* Belliniego czy *Lindy* z *Chamonix* Donizettiego.

Do autora libretta, a jest nim Antonio Somma, płynie teraz zwykła seria listów z propozycjami, uwagami, poprawkami: ta scena zbyt chłodna, ta sytuacja zbyt blada, ten rym niedogodny.

Libretto *Balu maskowego* oparte zostało na historycznym fakcie zamordowania króla szwedzkiego Gustawa III na balu dworskim przez hrabiego Ankarströma. Temat ten wyzyskał już Scribe, opracowując libretto dla Auber'a - operę wystawiono w Paryżu w 1833 r. Sięgnął po niego również Cammarano - operę z muzyką Mercadantego wystawiano w Turynie w r. 1845. Także i Bellini nosił się z zamiarem opracowania tego tematu. Doprawdy musiało w nim być coś fascynującego.

Na początku 1858 r. Verdi ma już gotową muzykę i wraz z Peppiną siada na okręt w Genui, zdążając do Neapolu. Tutaj bowiem w teatrze San Carlo *Zemsta w domino* - taki jest pierwotny tytuł opery - ma ujrzeć światła rampy. Uprzednio zapewniono, że cenzura neapolitańska zaaprobowała szkic libretta, gdy nagle okazało się, że jeszcze przed dwoma miesiącami kategorycznie odmówiła swej zgody. Dyrekcja teatru, nie chcąc powstrzymywać kompozytora od pisania muzyki i przyjazdu do Neapolu, postanowiła nie powiadamiać go o tym. Teraz, po jego przyjeździe, liczy się na to, że po kilku poprawkach i zmianach dojdzie się z cenzurą do ładu. Ale jak zawsze dotąd w Neapolu, i tym razem pech prześladowuje Verdiego. Dzień przed jego przybyciem Felice Orsini, patriota włoski zbiegły z więzienia w Mantui, dokonuje - być może dla pomszczenia wysyłki interwencyjnych wojsk francuskich do Rzymu w 1849 r. - zamachu na życie Napoleona III. Żadna z bomb

nie dosięga co prawda cesarza, ale ginie szereg osób z jego otoczenia. Nietrudno sobie wyobrazić, w jakim stopniu fakt ten wpływa na zaostrzenie rygorów włoskiej cenzury. Bardziej niż kiedykolwiek *Zemsta w domino* - targnięcie się na życie monarchy - staje się tematem niedopuszczalnym.

I tym razem, podobnie jak to było w Wenecji z *Rigolettem*, cenzura sugeruje daleko idące zmiany.

"Rozpoczęli od tego, że przestraszyli się niektórych wyrażań, niektórych słów; od słów przeszli do scen, od scen do tematu opery. Zaproponowali mi i to jeszcze w drodze łaski takie zmiany: 1. zmienić głównego bohatera z króla na zwykłego śmiertelnika; 2. przemienić małżonkę w siostrę; 3. zmienić scenę z czarownicą, przenosząc ją w epokę, kiedy się w to wierzyło; 4. usunąć bal; 5. mord - za sceną; 6. usunąć scenę, w której imię zabójcy wynika z ciągnięcia losów. I jeszcze, jeszcze i jeszcze![...] Jak się domyślacie, zmiany te są nie do przyjęcia. Tak więc - nie ma już opery. Tak więc właściciele abonamentów nie wpłacą drugiej raty. Tak więc - rząd wstrzyma się z dotacją. Tak więc - teatr będzie się sądzić ze wszystkimi i grozi mi zażądaniem odszkodowania w wysokości 50 000 dukatów!!... Co za piekło!..." (Z listu do A. Sommy, 7 II 1858)

Tydzień później pisze jeszcze do Torellego, krytyka muzycznego, pełniącego obowiązki sekretarza w teatrze San Carlo:

"Proponuje mi się zmiany w librecie, zmiany, które nie zmierzają do czego innego jak do odjęcia mu wszelkiego charakteru i całego efektu.[...] Przenieść akcję o pięć czy sześć wieków wstecz?! (Cóż za anachronizm!) Usunąć scenę, w której powierza się losowi wyznaczenie zabójcy, scenę najmocniejszą i najbardziej nową w dramacie..." (Z listu do V. Torellego, 14 II 1858)

Nie mogąc dojść do ładu z dyrekcją teatru, narzucającą przyjęcie tak zniekształconego libretta i zmianę tytułu opery na *Adelia degli Ademari*, Verdi oddaje sprawę do rozstrzygnięcia Trybunałowi Handlowemu w Neapolu, przedstawiając w długim memoriale absurdalność stawianych żądań.

Na złość dyrekcji teatru pragnie wystawić *Zemstę w domino* w Rzymie, "prawie przed drzwiami Neapolu". A w Rzymie działa impresario Jacovacci, spryciarz nad spryciarze, który napchawszy sobie solidnie kieszenie przy sukcesach *Trubadura*, stale dopraszał się u Maestra nowej opery.

Przez swego rzymskiego *factotum*, rzeźbiarza Luccardiego, ściąga Verdi Jacovacciego do Neapolu. Impresario jest dobrej myśli: jeśli nie uda mu się przekonać kardynała-gubernatora, dotrze i do Ojca Świętego. Maestro musi mu jednak obiecać swój współudział przy wystawieniu opery: cały Rzym go uwielbia - to dopomoże sprawie. Warunkiem powodzenia jest zachowanie sekretu jak najdłużej...

Tymczasem krewcy neapolitańscy, zwiedziawszy się, z jakich powodów nie wystawia się nowej opery Verdiego, coraz bardziej ostentacyjnie biorą stronę Maestra. Dołącza się do nich również brat króla, hrabia Syrakuz. Wrogie rządowi demonstracje przybierają na sile. Sam król poleca wreszcie zwolnić Verdiego z zobowiązań i pozwolić mu wyjechać z królestwa wraz z jego przekłętą partyturą.

Trybunał Handlowy doprowadza do ugody: zamiast *Zemsty w domino*, którą Verdi może wystawić gdzie indziej, da się w San Carlo jesienią operę *Simon Boccanegra*.

Niestety przewidywania Jacovacciego grzeszyły nadmiernym optymizmem: również i cenzura rzymska nie wyraża zgody na przedstawienie królobójstwa na scenie. Verdi, jak zawsze w takich sytuacjach, powraca do Busseto.

"Byłoby niemożliwością znaleźć miejscowość brzydszą od tej, ale z drugiej strony trudno byłoby mi szukać miejsca, gdzie mógłbym żyć bardziej swobodnie. Panująca tu cisza pozwala zebrać myśli, a pewność nieoglądania mundurów wszelkiej maści to też gratka nie lada! Miałem zamiar udać się do Wenecji na sezon kąpielowy, ale ponieważ zaproszono mnie tam do pisania opery, dla uniknięcia operowych kłopotów pozostanę tutaj. Być może, powrócę do Neapolu jesienią, a do Rzymu w karnawale, jeśli ta ich cenzura zechce pozwolić na operę pisaną dla Neapolu. Jeśli nie - tym lepiej, nie będę nic pisać, nawet na nadchodzący karnawał. Począwszy od *Nabucca* nie miałem, można powiedzieć, ani godziny spokoju. Szesnaście lat katorżnych robót!

Napisz mi, droga Klaro, szczegółowo o sobie i o swoim zdrowiu, opowiedz o sprawach mediolańskich i o tym, jak się tam teraz żyje. Ot, już dziesięć lat, odkąd nie widziałem tych miejsc, które tak kochałem, gdzie spędziłem swą młodość i rozpocząłem karierę! ileż wspomnień drogich i smutnych! Kto wie, kiedy znów zobaczę to wszystko..." (Z listu do K. Maffei, 12 V 1858)

Można by ze zdumieniem zapytać: czemuż to Verdi, który przenosi się stale lądem i morzem z północy na południe Półwyspu Apenińskiego i z powrotem, ponawia swe paryskie wypadki, odbywa - krótko mówiąc - tysiąckilometrowe podróże, nie zaryzykuje... przejażdżki do pobliskiego Mediolanu, do którego - jak sam wyznaje - tak tęskni? Można by o to pytać, gdybyśmy go już nie poznali. Ale my go znamy. Mediolan to La Scala, a na La Scalę Maestro jest, ogłędnie mówiąc, zagniewany. Uczucie to jest silniejsze nawet od uczucia tęsknoty do uwielbianej, od dziesięciu lat nie widzianej przyjaciółki.

Na zaproszenie La Fenice odpowiada cierpko: nie może wybaczyć weneckiej kłęski *Simona Boccanegry*. "Sądzę, że będzie lepiej dla mnie pozostawić ten honor innemu, szczęśliwzemu, który przejawia więcej niż ja zdolności do zasłużenia na uznanie publiczności La Fenice." (Z listu do prezesa La Fenice, 16 V 1858)

Jacovacci w Rzymie nie zasypia gruszek w popiele, stając się niemalże codziennym, utrapionym gościem urzędu papieskiej cenzury. Uzyskuje wreszcie pewne koncesje. "Pertraktuję nad akceptacją tytułu *Książę Szczecina* dla bohatera pańskiej opery. Szybko napiszę o decyzji, mam nadzieję, pomyślnej dla realizacji naszej umowy." (Telegram Jacovacciego do Verdiego, 8 VI 1858)

Verdi ze swej strony pociesza librecistę, nie tracąc poczucia humoru. "Cenzura chciałaby przenieść akcję poza granice Europy. Co powiedziałby pan na Amerykę Północną w okresie panowania brytyjskiego? Jeśli nie Ameryka, to jakiś inny kraj. A może Kaukaz?" (Z listu do A. Sommy, 8 VII 1858)

W Sant' Agata Verdi projektuje budowę mostu - oczywiście na własny koszt (przy sposobności da się kawałek chleba tyłu okolicznym biedakom) - skracającego

drogę do Busseto. Barezziego, dotkniętego pierwszym groźnym atakiem apopleksji, pielęgnują oboje z Peppiną z synowską wprost czułością. Zaczyna hurtownik nazywa Peppinę swoją "nianiusią". Powraca do zdrowia, ale w dziewięć lat później ponowny atak pozbawi go życia.

Somma przerabia libretto *Zemsty* i Verdi jest z tych zmian zadowolony. Nowy tytuł opery brzmi: *Bal maskowy*. Król szwedzki zmienia się... jednak w fikcyjnego gubernatora Bostonu, Riccarda di Warwich. Verdi przybywa do Rzymu. Tu dochodzi go wieść o złym przyjęciu *Simona Boccanegry* w La Scali. I znów dyrekcja tego teatru nie wystawia opery jak należy. A publiczność?

"No, jeśli publiczność dobrze przyjmowała moje opery, które obieły świat - między nami kwita. Nie zamierzam jej sądzić: przyjmuję jej surowość, jej gwizdy, jednakże pod warunkiem, że niczego ode mnie żądać nie będzie za oklaski! My - biedni cyganie, wędrowni komedianci i jakby się nas jeszcze nazwało - obowiązani jesteśmy sprzedawać nasz trud, nasze myśli i nasz entuzjazm za złoto. Publiczność za trzy liry kupuje prawo wygwizdania nas lub też oklaskiwania. Nasza dola to pokornie poddawać się temu - ot i wszystko!

Niemniej, nie zważając na to, co mówią przyjaciele czy wrogowie, *Boccanegra* nie jest słabszy od tylu moich innych oper, bardziej od niego szczęśliwych." (Z listu do T. Ricordiego, 4 II 1859)

Krytyk muzyczny (redaktor mediolańskiej "Gazzetta Musicale" wydawanej przez Ricordiego) Filippo Filippi doniósł Verdiemu o machinacjach przeciwników Maestra, które doprowadziły do niepowodzenia również i dwóch następnych przedstawień *Simona Boccanegry* w La Scali.

"Nigdy nie dziwiły mnie skandale w teatrze i, jak pisałem do Ricordiego, licząc już lat 26 poznałem, czym jest publiczność. Od tych czasów i później sukcesy nigdy nie uderzały mi do głowy, a gwizdy nie odbierały odwagi. Jeśli nie porzuciłem tej tak źle się zapowiadającej kariery, to dlatego, że przy 26 latach było już zbyt późno brać się do czego innego, i dlatego, że nie czułem się wystarczająco silny, by powrócić do pracy w polu.

Postawa Ricordiego - chodziło o reakcję wydawcy na skandaliczne wybryki organizatorów burd podczas przedstawień *Boccanegry* - godna jest najwyższej pochwały. Wiem dobrze, że nie jest to człowiek zdolny do sięgania po tę samą podłą broń dla niweczenia machinacji opłacanych przez tych, którym zależy na skandalu. Cóż za podłość! Zawsze to samo! [...]

Kto wie, czy nie byłoby rzeczą chwalebną powtórzyć operę z Corsim, jednakże nie apróbuję tego: przyjąłbym z najzupełniejszą obojętnością sąd publiczności. Jeśli później publiczność nieco ochłonie, to być może będzie w stanie spostrzec, że w *Boccanegrze* jest przynajmniej trochę zamierzeń nie do pogardzenia [...]" (Z listu do F. Filippiego, 9 II 1859)

Próby *Balu maskowego* w rzymskim teatrze Apollo przebiegają sprawnie. Publiczność rzymska oczekuje niecierpliwie premiery, podczas gdy cały naród włoski szykuje się do bliskiej wojny wyzwoleniczej. Bo właśnie na horyzoncie politycznym zdają się dziać ważne wydarzenia.

"Respektując traktaty - mówi 9 stycznia w parlamencie piemonckim Wiktor Emanuel II - nie pozostajemy nieczuli na krzyk cierpienia, który z tyłu stron Italii ku nam się kieruje". Dla wszystkich patriotów była to zapowiedź szybkiej, nieuniknionej wojny z Austrią. Przyjmując życzenia noworoczne korpusu dyplomatycznego, cesarz Napoleon III, sprzymierzony wtedy z Piemontem, wyraził wobec ambasadora austriackiego żal, że stosunki pomiędzy Francją i Austrią nie są już tak dobre jak w przeszłości. Powoli dojrzewały owoce tajnego porozumienia, nazywanego mianem układu z Plombières, który premier królestwa Piemontu, Camillo hrabia Benso Cavour, zawarł z Napoleonem III w roku 1858.

Nazajutrz po mowie Wiktora Emanuela II, gdy podczas odbywającego się w La Scali przedstawienia *Normy* Belliniego rozległ się śpiew chóru: "Wojna! wojna!", publiczność zerwała się z miejsc, wznosząc wrogie okrzyki pod adresem obecnych na widowni oficerów austriackich. Już na premierze *Simona Boccanegry* w La Scali rozlegały się okrzyki: *Viva Verdi*, przy czym słowo Verdi stało się wtedy symbolicznym anagramem imienia i tytułu przyszłego króla zjednoczonej Italii: *Vittorio Emanuele re d'Italia*.

Czyż więc premierę *Balu maskowego* w Rzymie, w dniu 17 lutego 1859, która - jak zapewnia Gatti - była jednym wielkim wybuchem *entusiasmo delirante*, uważać trzeba za jeszcze jeden "okolicznościowy sukces" Verdiego? Na pewno nie. To prawda, że w tak naładowanej atmosferze politycznej nowa opera uwielbianego - a specjalnie w Rzymie! - Maestra mogła łatwo wywołać entuzjazm. Jednakże *Bal maskowy* podbił widownię i, po prawdzie, podbija nadal ogromnymi walorami swej muzyki. Libretto tej opery nie zawierało w sobie żadnych politycznie postępowych haseł: wręcz przeciwnie - czego w swym otumanieniu nie dostrzegły ani cenzura królewska w Neapolu, ani papieska w Rzymie - było wśród oper Verdiego jedynym librettem... zachowawczym! ("Raz tylko Verdi przejął punkt widzenia Cezara, a nie Brutusa" - zauważa dowcipnie M.Miła) Nie przeszkodziło to jednak patriotom włoskim wykorzystać nowego sukcesu Verdiowskiej premiery dla propagandy zjednoczeniowej. *Viva Verdi!* Hasło to w opisanym już przed chwilą symbolicznym znaczeniu pojawiało się na afiszach, ulotkach, murach, pojawiało się wszędzie, od Alp po Sycylię.

Jeśli nawet na pierwszym przedstawieniu, na którym kompozytora wywołano ponad trzydzieści razy, wzięły górę uniesienia patriotyczne, to sukcesy następnych przedstawień *Balu maskowego* - ten najczulszy i najbardziej według Verdiego miarodajny sprawdzian - były już osobistym sukcesem Verdiego-kompozytora, sukcesem jego nowej, z takim trudem zrealizowanej opery.

"Żar namiętności i szczerość uczucia, wysoki poziom artystyczny czynią z *Balu maskowego* - pisze Gatti - najbardziej dojrzały wzór melodramatu Verdiowskiego po *Rigoletcie* i *Trubadurze*. *Bal maskowy* zespala koloryt romantyczny i tchnienie "werystyczne" *Rigoletta* i *Trubadura* z akcentem dramatycznym, spontanicznością, lekkością, które Verdi przejął z teatru francuskiego [...]

Wartkość, płynność dyskursu muzycznego charakteryzują tę operę od początku do końca. W porównaniu z poprzednimi język muzyczny jest tu bogatszy i bardziej urozmaicony. Opera oddycha szerokim tchnieniem melodii, każde słowo staje się

śpiewem, każda fraza jest zarysem śpiewnej linii, która biegnie bez rwania się od początku do końca."

Ów "francuski akcent" to lekkość, ale i swoista elegancja muzyki *Balu maskowego*, elegancja przejawiająca się nie tylko w dworskiej atmosferze otoczenia gubernatora, uosobionej najpełniej w nieco trzpiotowatej postaci pазia Oskara, dla którego wzorem był niewątpliwie paż Cherubin z Mozartowskiego *Wesela Figara*. Lekkość, bynajmniej nie powierzchowną, odczuwa się zresztą w całej partyturze *Balu maskowego*. W muzyce zachowana jest idealna wprost równowaga wzniosłości i lekkości, powagi i żaru, światła i cienia. Role czołowe przypadają tenorowi i sopranowi, a to wcale nie jest u Verdiego regułą. Wręcz przeciwnie: znacznie częściej kierownicza rola w rozwoju akcji dramatycznej powierzana była partii barytonowej, basowej czy - jeśli chodzi o głosy żeńskie - altowej. I tutaj zresztą zawiedziony przyjaciel, Renato (główna oś akcji), jest czymś nowym, jest barytonem, a przepowiednie wróżki Ulryki (kontralt) popychają akcję do dramatycznego rozwiązania. Ulryka to w miniaturze Azucena z *Trubadura*, podobnie jak gubernator Riccardo jest uszlachetnionym odpowiednikiem księcia z *Rigoletta*.

Muzyka *Balu maskowego* może być wzorem niemal zupełnej jednolitości stylu. Mimo swego niewątpliwie kameralnego charakteru, obfituje w sceny zespołowe. Partia orkiestrowa jest bardziej niż kiedykolwiek dotąd u Verdiego potraktowana samodzielnie, barwnie i niezwykle starannie, ale nigdy nie staje się krzykliwa, ani przez chwilę nie dominuje nad stroną wokalną.

Doprawdy o muzyce tej opery mówić można tylko pozytywnie, bo i pomysłowość melodyczna zdumiewająca świeżością, prostotą, i przejrzystość formy idą w parze ze znakomitym wypracowaniem szczegółów, a przy tym wszystko jest lekkie, dowcipne, eleganckie. Na wspomniane już elementy francuskości wpłynęły zapewne lata spędzone przez Verdiego w Paryżu. Gdy pisał dla Paryża - dostrajał się, wbrew własnym chęciom, do wymogów "wielkiej opery". A tutaj, pisząc bardziej od innych kameralny melodramat, nie przestając ani na chwilę być sobą, stworzył coś "godnego Paryża" w głębszym sensie. Mimo sytuacji bardzo dramatycznych dominuje tu liryka, ale nie jest to "nieporadność dramatyczna" liryków, pieśniarzy, debutantów w dziedzinie opery. Jest tu też - można by powiedzieć - spojrzenie na bohaterów "przymrużonym okiem". Nie chodzi już o sam humor. Paż Oskar to uroczy trzpiot również i w muzyce. "Groźni" przywódcy spiskowców, Samuel i Tom, to prawie że groteskowi i chwilami nawet po prostu śmieszni "brzydcy" chłopcy. A i sam główny bohater, szlachetny gubernator Riccardo, to również i pod względem muzycznym *arbitr elegantiarum*. Przy całej lekkości jego partii dźwięczy w niej - gdy trzeba - nuta najbardziej autentycznego uniesienia [...]

Podziwiamy mistrzowski kwartet z *Rigoletta*. Ale tutaj, w *Balu maskowym*, niemal na każdym kroku, gdy tylko sytuacja dramatyczna się ustala, pojawia się tercet, kwartet lub kwintet, w których - i to z jakim mistrzostwem! - dawany jest wyraz przeciwstawnym uczuciom bohaterów. Nie wiadomo, co bardziej podziwiać: czy tercet w scenie przepowiadania Ulryki, czy sławny kwintet po złowróznej przepowiedni (*E scherzo od e follia*), czy tercet po niespodziewanym nadejściu Renata, czy też kwartet (*Ve'se di notte*), w którym szyderstwa spiskowców wiąza

się z rozpaczą Amelii i oburzeniem rzekomo zdradzonego Renata, czy wreszcie kwintet z ostatniego aktu, gdy paż Oskar przybywa z zaproszeniem na bal u gubernatora.

Oto wreszcie wymarzone libretto, obfitujące w sytuacje dramatyczne, prawdziwy teatr, któremu kompozytor mógł dać stosowną muzykę! A przy tym wszędzie i niezmiennie czuje się lekką rękę, która ze swobodą i pewnością spleta kontrastujące partie, umiając zawsze wydobyć na plan pierwszy to, co w danej chwili jest najważniejsze.

W partii orkiestrowej nie spotykana dotąd w tym stopniu u Verdiego dbałość o maksimum wyrazu. Ileż tu pomysłów, jaka staranność w wypracowaniu każdego szczegółu, troska o nieprzerysowanie go, o zachowanie właściwych proporcji w stosunku do partii wokalnych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wprowadzając szereg powracających motywów (niemiecki [w tym wypadku to ważne] komentator, H. Gerigk /*Giuseppe Verdi*, s.98/, podkreśla, że technika ta nie ma nic wspólnego z techniką Wagnerowskich leitmotywów), kompozytor chwilami jakby bawi się i do uczestnictwa w tej zabawie "na wysokim szczeblu artystycznym" zaprasza słuchaczy [...]

W partyturze *Balu maskowego* ważniejszą niż dotychczas u Verdiego rolę odgrywa barwa brzmienia: wystąpieniom pania Oskara towarzyszy flet piccolo, Amelii - rożek angielski i wiolonczela, spiskowcom - niskie rejestry smyczków. Jednego tylko nie odnajdziemy w tej partyturze: nie ma w niej ani śladu doktrynerstwa, akademizmu, manieri. Raz jeszcze wspomnieć wypada o "lekkiej ręce", z jaką kompozytor w tej operze rzucał na papier prawdziwe skarby swych pomysłów. Raz też jeszcze wypada zauważyć, że *Bal maskowy* po z górą stu latach ma pełne prawo zachowania czołowej pozycji wśród wystawianych oper Verdiego.

(H.Swolkień - "Verdi" PWM 1962)

GUSTAW BEZ MASKI

My mieliśmy Stanisława Augusta, mecenas sztuki i nienadzwyczajnie zapisanego w historii władcę. Mniej więcej w tym samym czasie (1771-1792) w Szwecji panował monarcha, w którego życiu sztuka, a zwłaszcza opera odegrały ogromną rolę, i którego panowanie historia też ocenia niejednoznacznie.

O śmierci ojca, Adolfa Fryderyka, Gustaw dowiedział się gdy bawił w łożu paryskiej opery. Swoje panowanie zakończył dwadzieścia jeden lat później, a śmierć dosięgła go w czasie maskarady, w Operze Sztokholmskiej. Zginął z rąk zamachowca Jacoba Johana Anckarströma. Związki Gustawa III z operą nie ustały jednak i wówczas. Sam został bowiem bohaterem operowym: Auber, Mercadante i Verdi poświęcili mu swoje dzieła.

Gustaw urodził się w 1746 roku jako najstarszy syn Adolfa Fryderyka i Luizy Ulryki, księżniczki pruskiej, siostry Fryca Wielkiego (który jak wiadomo też był muzykalny, komponował i grywał na flecie). Matka wychowywała chłopca nieco dziwnie. Kazała żywić wyłącznie zupkami i jarzynami w przekonaniu, że cięższe pożywienie czyni umysł ociężałym. Z tej samej przyczyny była przeciwna nauczaniu syna matematyki. Chłopiec o bladej cerze, szczupłej figurze i błękitnych oczach wyrósł na sympatycznego młodzieńca. Był uzdolniony i wytrwały w pracy (może naprawdę dieta wegetariańska działa cuda?). Uczył się szybko - po wizycie w teatrze (a do teatru miał szczególne zamiłowanie) potrafił recytować z pamięci całe sceny. Wstąpiwszy na tron, w pierwszym roku panowania napisał tekst do opery Francesco Antonio Uttiniego *Thetis och Pelee*. Utwór podobał się bardzo (jeszcze by też się nie podobał!) i zachęcony sukcesem król wybudował operę (1782), aby mieć scenę, gdzie można by wystawiać także królewskie utwory. Gmach, który miał być miejscem późniejszego zamachu na fundatora, zachował się aż do 1891 r. W tym samym zresztą miejscu i dziś w stolicy Szwecji stoi opera. Spośród królewskich utworów należy wspomnieć o *Gustawie Wazie* (1786), operze historycznej z muzyką Johanna Gottlieba Naumanna. Tematowi historycznemu była także poświęcona opera *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* - rzecz o romansie wspomnianego Gustawa Adolfa i damy dworu (prapremiera w 1788 r., muzyka: Georg Joseph Vogler). *Eneas w Kartaginie* (prapremiera po śmierci króla, w 1799 r., muzyka Joseph Martin Kraus), dotyczy zaś, jak tytuł wskazuje - epizodu mitologicznego.

Gustaw III popierał naukę; w 1786 r. założył Szwedzką Akademię. Czynił starania o reformę rodzimego języka: głównie dlatego, że wydawał mu się (z racji chropawego brzmienia) niezbyt przydatny w teatrze i operze. Z twórców operowych cenił bardzo Glucka. Romansami (i w ogóle kobietami) niezbyt się interesował. Jest więc ironią losu, że do historii przeszedł (za sprawą Verdiego) jako nieszczęśliwy kochanek romantycznej Amelii. Dodajmy zresztą, że wdowa po zamachowcu Anckarströmie mieszkała w Paryżu i głośno protestowała, gdy wystawiono operę Aubera, gdzie (jak w *Balu maskowym*) osią konfliktu jest romans króla z żoną zabójcy.

W KRÓLEWSKIEJ OPERZE w Sztokholmie 17 marca 1792 roku odbywała się maskarada. Król był obecny. Zamaskowany uczestnik zabawy wystrzelił z pistoletu, mierząc w plecy władcy. Strzał okazał się śmiertelny: Gustaw zmarł w kilkanaście dni później, na zakażenie krwi, a zamachowca ścięto. Prowadzone w sprawie śledztwo było ponoć wzorem policyjnego kunsztu i sprawności: sprawcę ustalono na podstawie drobnych przesłuchań uczestników balu i oględzin porzuconego pistoletu. (Tak przynajmniej twierdzą źródła które czytałam).

Wydarzenie wywołało wielkie poruszenie w Europie. Trwała w najlepsze Wielka Rewolucja Francuska, burząca istniejący porządek europejski, grożąca tronem, ale dopiero za dwa lata miał zginąć na szafocie Ludwik XVI i jego rodzina.

Gustaw III, lubiany przez kler, stan średni i chłopstwo, nie był popularny wśród szlachty której wpływy ograniczał. Riksdag (parlament) zwoływano w czasie jego panowania ledwie cztery razy. A i tak - na skutek zręcznych królewskich intryg - nie mógł wiele zdziałać. W wyniku zawiązanego spisku (związek Anjala) postanowiono zgładzić króla i zmienić bieg historii. Królobójstwo się udało, zmiana historii - mniej.

Nic dziwnego, że tak niezwykle i tragiczne wydarzenie rychło zainteresowało twórców opery. Daniel Francois Auber, autor *Niemiejskiej Porticy* i *Fra Diavolo* oraz innych popularnych, dziś nie grywanych, oper - przedstawił w Paryżu (a było to 27 lutego 1833 roku) *Gustawa czyli bal maskowy*. Była to wielka - rozmiarami i stylem - opera do libretta Eugène'a Scribe'a. Wielkie sceny ensemblowe, efektowne finały, balet (galop z tej opery miał rychło stać się przebojem), w którym brała udział ponad setka tancerzy, trzysta osób na scenie - to wszystko daje wyobrażenie o rozmachu dzieła i jego inscenizacji, którą uznano za ogromny sukces.

Sukces opery Aubera nie przeszkodził Giuseppe Verdiemu - gdy ten, mając zobowiązania w neapolitańskim TEATRO SAN CARLO, rozglądał się za nowym librettem - sięgnąć właśnie po libretto Scribe'a. Ale tu zaczęły się kłopoty. Przede wszystkim w Neapolu tworzył w tym czasie Saverio Mercadante (bardzo słynny, dziś znów niesłusznie - jak o tym świadczą nagrania płytowe - zapomniany kompozytor). On to właśnie był autorem *Regenta*, kolejnej opery wykorzystującej tragiczny epizod na balu w Sztokholmie. Operę tę grywano ciągle z powodzeniem i Mercadante wcale się nie cieszył z zaangażowania zdolnego konkurenta z północy Włoch. Niektórzy historycy powiadają, że właśnie intrygi Mercadantego ściągnęły na Verdiego kłopoty cenzury. W operach Aubera i Mercadantego nie było wątpliwości, że ofiarą zamachu jest osoba panująca, choć przyczyny zemsty nie były przedstawione zgodnie z historyczną prawdą; wyeksponowano tu bowiem wątek romansowy i zazdrość o rywala. Ale w Neapolu cenzura była ostrożna, wręcz przewrażliwiona. I miała powody.

14 stycznia 1858 r., na kilka dni przed przybyciem Verdiego do Neapolu, który miał przygotować premierę *Balu*, w Paryżu dokonano zamachu na Napoleona III. Zamachowiec Orsini rzucił bombę w momencie, gdy cesarska para udawała się właśnie do opery. Zamach był bezskuteczny. (Później w tym miejscu, by uczcić cudowne ocalenie, Napoleon III polecił zbudować nowy gmach operowy, Palais Garnier, stojący po dziś dzień). Trzeba trafić, że w operze, do której zdążył cesarz,

akurat miano dawać składankę - wieczór galowy na cześć barytona Jeana Etienne'a Massola. W akcie pierwszym miał być *Wilhelm Tell* Rossiniego, a w drugim... fragment *Gustawa III* Aubera. Nie można było dopuścić do skandalu i cesarzowi, który dopiero co uszedł z życiem, pokazać na scenie królobójstwo! Zaczęto pośpiesznie zmieniać program. Jubilat Massol rozpacział, bo tracił popisowe sceny. Z trzecim aktem galówki nie było lepiej: przewidywano fragmenty *Marii Stuart* Schillera. Znow nader niewłaściwy w tych okolicznościach temat... W końcu program jakoś tam posklejano, ale popularna opera Aubera zeszła z afisza na kilka lat. Gdy wróciła w 1861 r., całość akcji przeniesiono do Hiszpanii, a zamiast prawdziwego króla Szwecji na scenie wystąpił książę Gonzago.

Powróćmy jednak do Neapolu i opery Verdiego. Antonio Somma, librecista Verdiego, pracujący na tekście Scribe'a, nazwał operę *Zemsta nosi maskę*, akcję umieścił w Szczecinie, na dworze księcia pomorskiego. Cenzurze to było za mało. Niespełna rok wcześniej dokonano zamachu na Ferdynanda II, króla Obojga Sycylii (nie lubiany król nosił wdzięczny przydomek "re bomba"). A gdy Verdi zjawił się w Neapolu świeżo po zamachu w Paryżu, pośpiesznie zażądano akceptacji dalszych zmian. Bez zgody Verdiego dokonał ich miejscowy poeta, Domenico Bolognese. Wysmażył tekst nie mający nic wspólnego z oryginałem (zmieniono dwie trzecie oryginału). Opera nosiła teraz tytuł *Adelia degli Adimari*, akcję przeniesiono w wiek XIV i chodziło w niej o walki gibelinów z gwelfami na terenie Florencji. Verdi odmówił zgody na tak daleko posuniętą ingerencję. Doszło do procesu, który wygrał kompozytor, otrzymując...rekompensatę pieniężną.

Ostatecznie prapremiera *Balu maskowego* Verdiego odbyła się nie w Neapolu, lecz w TEATRO APOLLO w Rzymie (14 lutego 1859 r. i stała się wielkim triumfem kompozytora). Ale i tu nie obeszło się bez zmian tekstu. Jak wiemy, miejscem akcji *Balu* w jego ostatecznej wersji są okolice Bostonu (!), Riccardo nie jest królem Szwedów, lecz gubernatorem prowincji i księciem (królobójstwa na scenie w tym czasie unikano już skrupulatnie). Ulyka pozostała czarownicą indiańskiego albo murzyńskiego plemienia. (Ten fakt umożliwił bez mała sto lat później występ na scenie METROPOLITAN OPERA, 5 stycznia 1955 r., pierwszej czarnoskórej śpiewaczce - Marion Anderson, która wcieliła się w postać Ulyki). Długa droga libretta *Balu maskowego* przywiodła więc wreszcie operę aż do Ameryki Północnej.

Od czasu do czasu, gdy dziś wystawia się *Bal maskowy*, inscenizatorzy usiłują wrócić do prawdziwego historycznego tła. W 1958 roku, z okazji premiery w Sztokholmie, do libretta Sommy włączono fragmenty oryginalnych poezji Gustawa III. I w sto pięćdziesiąt lat po jego śmierci nie ustaje mieszanie jego losów historycznych i operowych.

(*TWÓJ STYL*, październik 1993)

BAL MASKOWY (*Un ballo in maschera*)

streszczenie

Opera w 3 aktach;

libretto: Francesco Maria Piave i Antonio Somma, wg Eugene Scribe'a.

Prapremiera: Rzym 17 II 1859.

Premiera polska: Warszawa 1865 (wersja oryginalna), 1870 (wersja polska).

AKT I, Odsłona 1. Obraz I. Sen króla.

Obraz II. Szwecja, pałac królewski. Król Gustaw III na porannym posłuchaniu w swym pałacu rozstrzyga sprawy prowincji. W tym czasie paź Oskar przedkłada królowi listę gości zaproszonych na mający się odbyć w najbliższych dniach bal maskowy. Baczej uwagi dworzan nie uchodzi wzruszenie Gustawa III gdy odczytuje imię Amelii, żony swego przybocznego oficera Ankarstoma. Szlachetny, rycerski i sprawiedliwy król jest ogromnie popularny, cieszy się miłością dworzan i ludu; istnieje jednak stronnictwo, któremu rządy jego nie są na rękę i które dąży do jego zguby. Ankarstom przestrzega go przed groźącym niebezpieczeństwem i błaga, by zachowywał jak najdalej idącą ostrożność, gdyż jego śmierć nie tylko dotknęłaby ciężko najbliższych, ale mogłaby stać się nieszczęściem dla całego kraju (aria *Alla vita che t'arride*).

Król otrzymuje do podpisu wyrok skazujący na wygnanie cygańską wróżkę, Adverdson posądzoną o konszachty z nieczystymi siłami. Obawiając się jednak, by kara nie padła na niewinną, postanawia zbadać sprawę osobiście, tym bardziej że paź Oskar przedstawia mu postać wróżbiarki jako niezwykle fascynującą (aria pазia *Volte la terra*).

Odsłona 2. Król Szwecji Gustaw III, przebrany za marynarza, udaje się, wyprzedzając swych dworzan, do chaty wróżki (aria Adverdson *Re del Abyss, affrettati*) i tam z ukrycia słyszy, jak Amelia, żona Ankarstoma, prosi ją o ziele leczące z nieszczęśliwej miłości. Gustaw III od dawna kocha Amelię, nigdy jednak nie dał jej poznać swego uczucia, uważając, iż byłaby to zdrada wobec przyjaciela. Teraz słyszy, że Amelia kocha go również a dowiadując się, iż ma ona udać się po czarodziejskie ziele sama o północy w dziką, odludną okolicę, postanawia choć z daleka czuwać nad nią. Nadchodzi świta króla. Amelia oddala się, zaś król występuje z ukrycia i prosi starą Cyganek, by z kolei jemu odkryła przyszłe losy (aria *Di tu, se fedele*). Wróżka początkowo wzbrania się, gdy jednak król nalega, przepowiada mu rychłą śmierć, i to z ręki przyjaciela - tego, któremu pierwszemu poda rękę. W tej chwili wbiega do izdebki wróżki spóźniony Ankarstom, niespokojny o bezpieczeństwo króla. Gustaw III odruchowo wyciąga dłoń na powitanie druha, co widząc dworzanie cofają się, zdjęci przerażeniem. Król jednak śmieje się z ich obaw (kwintet *E scherzo od e follia*).

AKT II. Po dzikiej okolicy błądzi nocą Amelia, szukając czarodziejskiego ziela (aria *Ma dall'arido stelo*). Serce jej przejmują trwoga; nie wie, że z oddali czuwa nad nią król Gustaw. Zbliży się on do Amelii, daje się jej poznać i oboje, nie będąc

w stanie ukrywać dłużej płonącego w ich sercach uczucia, w gorących słowach wyznają sobie miłość (duet *Teco io sto... O qual soave*). Wtem słyszą czyjeś szybkie kroki. To Ankarstom śpieszy donieść gubernatorowi, że spiskowcy są na jego tropie i lada chwila mogą się tu zjawić. Nie poznaje on Amelii, która zdążyła zakryć twarz welonem, i na prośbę króla pragnącego uniknąć podejrzeń i tłumaczeń przyrzeka odprowadzić tę damę do miasta, nie badając, kim jest. Król uchodzi, jednak nadbiegający spiskowcy podejrzewają, że to on ukrył się w kobiecym przebraniu i zmuszają Amelię do zdjęcia welonu. Gdy zdumiony Ankarstom pozna-je swoją żonę, w uczuciach jego następuje nagle zmiana. Przekonany jest, iż Amelia była z królem na schadzce i w sercu jego miejsce miłości do przyjaciela zajmuje nienawiść, toteż nie waha się sprzymierzyć ze spiskowcami przeciwko niemu. Zaś wiarołomna żona musi zginąć.

AKT III. Odsłona 1. Daremnie stara się Amelia przekonać Ankarstoma o niesłuszności jego podejrzeń; widząc, iż wszelkie tłumaczenia nie zdają się na nic, z poddaniem przyjmuje wyrok śmierci, prosząc tylko o ostatnią łaskę - o prawo pożegnania swego dziecka (aria *Morro, ma prima grazia*). Ankarstom jednak po chwili odrzuca myśl o zabiciu Amelii. Pragnie się zemścić inaczej, jeszcze straszniej. Zginąć musi przede wszystkim król, wiarołomny przyjaciel (aria *Eri tu*). Oto właśnie przybyli spiskowcy. Mają losować, kto podczas mającego się odbyć balu maskowego dokona zamachu na króla Gustawa III. Ankarstom zmusza Amelię, by sama ciągnęła losy, los zaś pada na... niego, on zaś cieszy się z możliwości dokonania zemsty, nie przeczuwając, iż tam, gdzie podejrzewa podłość i zdradę, jest tylko najwyższa prawda i poświęcenie.

Odsłona 2. W komnacie przylegającej do sali balowej Gustaw III, chcąc uniknąć dalszych spotkań z Amelią, podpisuje dekret przenoszący Ankarstoma wraz z żoną do Finlandii. Serce króla cierpi na myśl o rozłące z ukochaną, lecz wie, że jest to jedyny sposób, by dochować nakazów uczciwości i przyjaźni wobec przyjaciela (aria *Ma se m'e forza perdeti*). Paź Oskar przynosi anonimowy list przestrzegający króla przed groźbą zamachu, on jednak lekceważy niebezpieczeństwo i przebiera się w strój balowy.

Odsłona 3. Rozpoczyna się bal maskowy. Spiskowcy krążą, szukając swej ofiary. król ufny w swą prawda i w swą szczęśliwą gwiazdę lekceważy wciąż niebezpieczeństwo. Daremnie paź Oskar w błażej na pozór piosence (arietta *Saper vorreste*) przestrzega go, że jedynie to, iż nikt nie wie, pod jaką maską ukrywa się król Gustaw, ratuje go jeszcze przed skrytobójczym sztyletem. Król jednak nie może się oprzeć pragnieniu zamienienia choć kilku pożegnalnych słów z Amelią. Zostaje wówczas poznany i ginie z ręki mściwego Ankarstoma, który dopiero poniewczasie pojmuje swój straszny błąd.

(Józef Kański - "Przewodnik operowy" PWM 1985)

Giuseppe Verdi - A Masked Ball (Un Ballo in maschera)

Summary

Opera in 3 acts

Libretto: Francesco Maria Piave and Antonio Somma, in Eugene Scribe's version.

Premiere: Rome, 17th February, 1859.

Polish premiere: Warsaw 1865 (original version); 1870 (Polish version)

ACT I, Curtain 1. Scene I. The King's dream.

Scene II. Sweden, the royal palace. At his morning audience King Gustav III is hearing cases from the provinces. The page, Oskar, presents the King with a list of the guests invited to the masked ball which is to be held in a few day's time. The courtiers' scrutinising gaze does not fail to notice Gustav's momentary show of emotion as he reads the name of Amelia, wife of his adjutant, Ankarstom. The noble, chivalrous and just King enjoys a high degree popularity, and he is loved by his courtiers and his subjects. However there is a faction for which he is inconvenient and which wants to bring about his downfall. Ankarstom warns Gustav of the impending danger and begs him to be as wary as possible, since his death would not only be a severe blow to his friends, but would also bring misfortune on his country (the aria *Alla vita che t'arride*).

Among the papers presented to the King for signing there is a writ banishing the fortune-teller, Adverdson, who is suspected of being in league with the powers of evil. However, fearing lest an innocent person should be punished, the King decides to look into the matter personally, especially as Oskar introduces the fortune-teller as a very interesting character (the page's aria, *Volte la terra*).

Curtain 2. The King, disguised as a sailor, makes his way, ahead of his courtiers, to the fortune-teller's cottage (Adverdson's aria, *Re del Abyssso, affrettati*). From his hiding-place he hears Amelia, wife to Ankarstom, ask for a herb remedy to cure her of an unhappy love. Gustav has secretly been in love with Amelia for a long time, but he has never made known his feelings to her, since he considers that this would be disloyal to his friend. Now he discovers that Amelia loves him too, and learns that she is to set out for the magic herbs on her own at midnight to a wild and deserted place. He decides to keep a watch over her safety, although at a distance. The King's retinue appears, and Amelia leaves. Gustav now takes off his disguise and he asks the old Gypsy woman to tell him what the future holds in store for him (the aria *Di tu, se fedele*). At first the fortune-teller is very reluctant, but when the King insists, she foretells his approaching death, at the hand of a friend - the first person to shake him by the hand. At that moment Ankarstom, who has been delayed, runs into the fortune-teller's cottage, anxious for Gustav's safety. The King instinctively stretches out his hand to welcome his friend. Seeing this, his courtiers cringe in fear. But the King laughs off their consternation (the quintet *E' scherzo od e' folia*).

Act II. Amelia is wandering over a wilderness by night, looking for the magic herbs (the aria *Ma dall'arido stelo*). She is terror-stricken, unaware that King Gustav

is watching over her. He approaches her and lets her know of his presence. Unable to hold back their passion any longer, they both declare their love for each other (the duet *Teco io sto... O qual soave*). Suddenly rapid footsteps are heard. It's Ankarstom, hurrying to tell his master that the conspirators are on his trail and that they might arrive at any moment. He does not recognise Amelia, who has managed to cover her face with her veil, and at the request of the King, who wishes to avoid suspicion and the necessity to make explanations, Ankarstom promises to escort the lady back to town without enquiring who she is. The King leaves, however the conspirators arrive and, believing that it is Gustav in a woman's disguise, force Amelia to remove her veil. When the astonished Ankarstom recognises his own wife there is a sudden change in his feelings. He is convinced that Amelia and the King were at a secret meeting, and the friendship he has borne for Gustav turns into hatred. He does not hesitate to join the conspirators plotting against Gustav. His faithless wife must die.

ACT III. Curtain 1. Amelia's attempts to convince Ankarstom that his suspicions are groundless fail. Seeing that all her explanations are in vain she accepts the sentence of death he passes on her with resignation, asking only one last grace, to be allowed to bid farewell to her child (the aria *Morro, ma prima grazia*). After a while, however, Ankarstom abandons the plan to kill Amelia. He wants to take an even more terrible revenge. It is the King, a treacherous friend, who must die (the aria *Eri tu*). The conspirators arrive. They are to draw lots as to which of them is to assassinate King Gustav III during the masked ball. Ankarstom makes Amelia draw the lots, and fate chooses the erstwhile friend to become the slayer, who is pleased that he is about to exact his revenge, without suspecting that what he is convinced is vice and duplicity is in fact the most noble virtue and devotion.

Curtain 2. In the chamber adjacent to the ballroom Gustav III, who wishes to avoid all further meetings with Amelia, signs a decree for the posting of Ankarstom and his wife to Finland. The King is sick at heart to have to part with his beloved, but he knows it is the only way to keep the rules of honesty and friendship (the aria *Ma se m'e forza perderti*). The page Oskar brings an anonymous letter warning the King of the risk of an assassination attempt, but Gustav ignores the warning and changes into a costume.

Curtain 3. The masked ball begins. The conspirators wander round the room, searching for their victim. The King, who trusts to his honesty and his lucky star, continues to behave in total disregard of the danger. In an apparently trivial song (the arietta *Saper vorreste*). Oskar tries to warn him that only the fact that no-one knows which mask it is that covers the King's face is keeping him from the assassin's dagger. However the King cannot resist a last farewell with Amelia. That is when he is recognised and dies at the hands of the vengeful Ankarstom, who realises his terrible mistake when it is too late.

(Józef Kański, "Przewodnik operowy", PWM: 1985)



Giuseppe Verdi
" BAL MASKOWY "

(Un ballo in maschera)

Opera w 3 aktach libretto A. Sommy wg Eugene Scribe'a

Kierownictwo muzyczne
 Reżyseria i scenografia
 Choreografia
 Kierownik chóru
 Asystent reżysera
 Asystent scenografa
 Korepetytorzy solistów

Dyrygent
 Asystent dyrygenta
 Inspicjenci

Sufler

EWA MICHNIK
WALDEMAR ZAWODZIŃSKI
JANINA NIESOBSKA
EWA BATOR
HALINA SZYMAŃSKA
MAREK JAROSZ
IRENA CELIŃSKA
IRINA JERECKAJA
MAŁGORZATA WESTRYCH
EWA MICHNIK
MAŁGORZATA BIŃCZYCKA
ANNA JAWORSKA
HANNA ZARYCKA
DOROTA SAWKA

OBSADA:

Król Szwecji Gustaw III

Hrabia Ankarstom

Amelia - jego żona

Adverdson-Cyganka-wróżka

Oskar

Christian - oficer w służbie
 królewskiej marynarki

Hrabia Horn - oficer

Ribbing - oficer

Sędzia

Służący Amelii

Spiskowcy, dworzanie, lud -

re-cz dzieje się w Szwecji w 1792 r.

JANUSZ DĘBOWSKI
IMERI KAŹSADZE
WALERY KOSTIN
PAWEŁ WUNDER

ANDRZEJ BIEGUN
BOGUSŁAW SZYNALSKI

MONIKA SWAROWSKA
IRINA SUWOROWA

MARTA ABAKO
DOROTA DUTKOWSKA
BOŻENA ZAWIŚLAK

MAŁGORZATA LESIEWICZ
ELŻBIETA MIKULSKA
IRINA SUWOROWA

ALEKSIEJ DROZDOW
KONRAD SZOTA
STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

JANUSZ BOROWICZ
ALEKSANDER MATWIEJEW
WIESŁAW NOWAK

PRZEMYSŁAW FIREK
ZBIGNIEW SZCZECZURA

FRANCIS ZEK MAKUCH
TADEUSZ SZEPTYCKI

FRANCISZEK MAKUCH
ADAM RUSEK
PAWEŁ SZCZEPANEK

CHÓR

alty

AGNIESZKA CZEKAJ
ANNA GAJDZIK
ELŻBIETA GEBEL-NIKONIUK
EWA GRABOWSKA
-SZCZUCHURA
AGATA GONDEK
ANNA KORCZYŃSKA
SWIETLANA KRISTOPOWA
ANNA MIŚKOWIEC
LUCYNA ORDON-KLIMCZAK
MARIA PAWLISZ
JOANNA PIĘKOŚ
LIDIA PIROWSKA
JOANNA RAKOCZY
JOANNA ROGOWSKA

soprany

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

tenory

ANDRZEJ CAŁKA
JAROSŁAW DIJUK
JÓZEF GARLAK
KRZYSZTOF KOGUT
WIESŁAW POPIOŁEK
WOJCIECH RADOŃ
RYSZARD SŁYSZ
TADEUSZ SZEPTYCKI

PAWEŁ SZCZEPANEK
ADAM RUSEK

basy

ANDRZEJ BERNAGIEWICZ
KRZYSZTOF DEBICKI
GRZEGORZ DMYTRZAK
ALEKSIEJ DROZDOW
TADEUSZ HAJDUK
JERZY KASPRZAK
KRZYSZTOF KIELBIŃSKI
STANISŁAW KNAPIK
ADAM KOSSEK
JAN MIGAŁA
PAWEŁ MIŚKOWIEC
JÓZEF PERUN
LUDOMIR ROGALEWSKI
ADAM SADZIK
JERZY SZAWEL
ANDRZEJ WARTALSKI

BALET

MARZENA BIESIADECKA
RENATA DROZDOWSKA
JACEK DROZDOWSKI
RENATA GODEK
ADAM KŁAFCZYŃSKI
WIOLETTA MACIEJEWSKA
WASILIJ MASLIJ
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ
MAŁGORZATA PIECHNIK
ELŻBIETA PIWOWARSKA
TOMASZ SZARO
ALINA TOWARNICKA
MAJA WITKOWSKA
TOMASZ WOJCIECHOWSKI
IWONA WÓJCIK
MICHAŁ ZUBKOW
JASNA DIKUSAR
GRAŻYNA KARAŚ
MAGDA MAŁSKA
JURATA SODITE
ZBIGNIEW HATŁAS

ORKIESTRA

I skrzypce

SWIETLANA SIEMJANNIKOWA -
koncertmistrz

LESZEK SKROBACKI

EWA SOBCZAK

TERESA SZAREK

IRENA WAWAK- WÓJTOWICZ

BARBARA ŁOBACZEWSKA -

KUŹNIA

MAREK MUCHA

ANNA STOLARZ

IGOR ŁASZKIEWICZ

II skrzypce

ANNA BURZYŃSKA - BANDOSZ

BOŻENA BARAN

TOMASZ KUŹNIA

EWA JANICKA - WELANYK

ZBIGNIEW ULIASZ

HALINA BORONI

JAN MALIK

IGOR PETRYCZENKO

Altówki

JURIJ SZEWCZENKO - koncertmistrz

BOGDAN RUSIN

MAŁGORZATA PIEKARCZYK

ALEKSANDRA MICHAJLENKO

Wiolonczele

WIKTOR GLUSZCZENKO - koncert-
mistrz

ALINA GROCHALA

BARBARA DROBNIK - JAKÓBIK

BARBARA WRÓŃSKA

- KORZENIOWSKA

LESZEK PACANEK

STANISŁAWA KRĘŻEL

DANUTA PAŃCZYK

KRZYSZTOF WÓJTOWICZ

kontrabasy

MAREK MARKOWICZ

BEATA LESZCZYŃSKA

JERZY POROŚŁO

MAREK BEDNARCZYK

Flety

JAN PAŃCZYK

ANNA BOREJCZUK - KUPCZYK

MARTA MURZYN
BRONISŁAW ZAJĄC

Oboje

LEONID PAZDEEW

MIROSLAW DRAK

SYLWIA TOMERA

Klarnety

JERZY KROWICKI

RZYSZARD CIEŚLA

DEZYDERIUSZ BORONI

STANISŁAW OLKO

Fagoty

ARKADIUSZ BABIŃSKI

PIOTR MIŚ

SŁAWOMIR SZYMAŃSKI

Trąbki

NIKOLAJ SKICZO

MAURCY BIESIADECKI

Waltornie

RYSZARD RAKOCZY

JURIJ PRONIUK

PAWEŁ SIEDLIK

WITOLD WIDERSKI

HENRYK PIESZKA

ANTONI PIETRAS

Puzony

KRZYSZTOF PRZYBYŁ

BOGDAN PIŻNAL

KRZYSZTOF WĘGRZYN

tuba

JAROSŁAW JARECKI

harfa

LILIANA KOSIOROWSKA

- WYSOCKA

Perkusja

MICHAŁ OPALIŃSKI

MARCIN KOTARBA

JOANNA KIELBAS

Inspektor orkiestry

BARBARA WRÓŃSKA -

KORZENIOWSKA

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 ODOBINA
Kier. prac. perukarsko-fryz. - CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej - JÓZEF KMIĘĆ
pracownia malarska - MAREK JAROSZ
pracownia tapicerska - TADEUSZ SZCZERBA
pracownia modelatorska - WACŁAW DIDUR

KORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

kierownik - URSZULA LALURNY-WAC

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



UNISON

SPÓŁKA Z O.O.

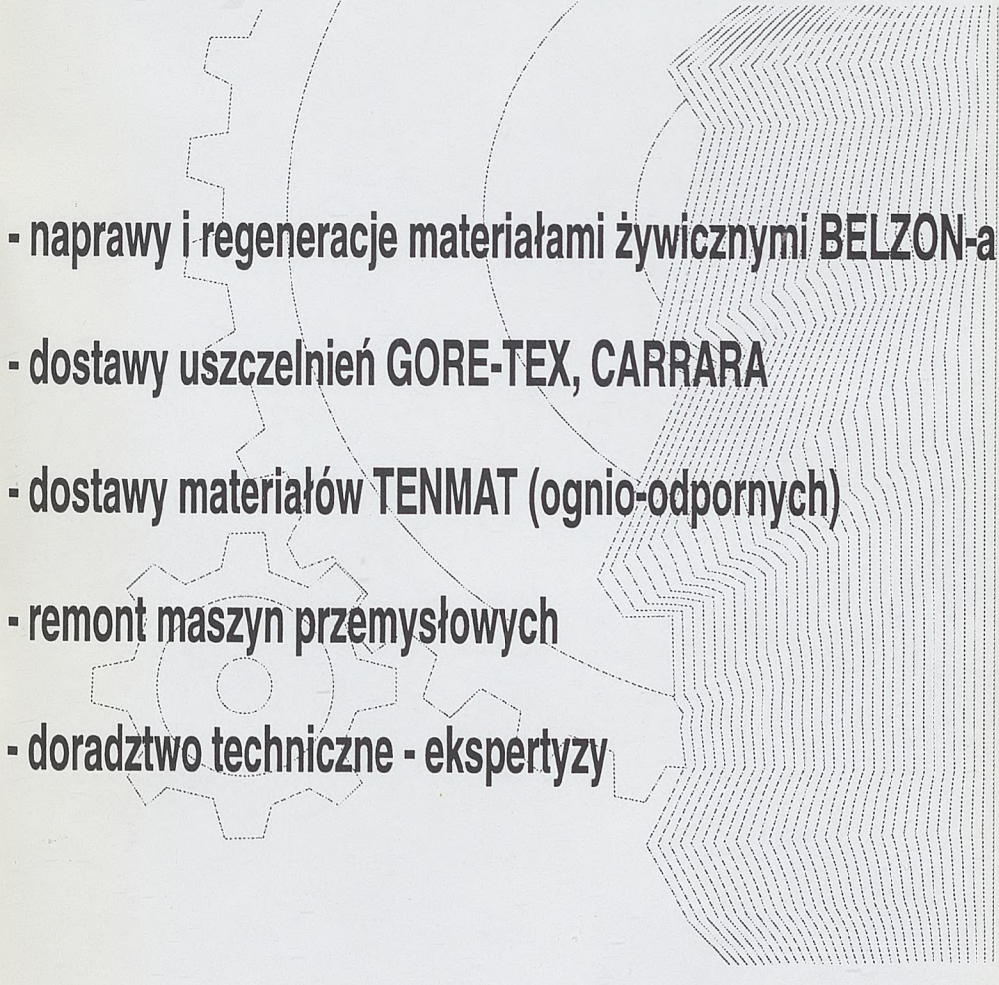
30-017 KRAKÓW, ul. RACŁAWICKA 56/603A

tel./fax: (0-12) 33-00-81,

tel.: (012) 33-11-22 w. 298

**Leszek Pawłowicz - prezes zarządu
współwłaściciel firmy**

**Dominik Kościelny - v-ce prezes zarządu
współwłaściciel firmy**

- 
- naprawy i regeneracje materiałami żywicznymi **BELZON-a**
 - dostawy uszczelnień **GORE-TEX, CARRARA**
 - dostawy materiałów **TENMAT** (ognio-odpornych)
 - remont maszyn przemysłowych
 - doradztwo techniczne - ekspertyzy



• GIUSEPPE VERDI • UN BALLO IN MASCHERA •