



Gaetano
DONIZETTI **LUCHA Z LAMMERMOOR**

OPERA i OPERETKA
w Krakowie



Gaetano Donizetti

Łucja z Lammermoor

Premiera / Première

22, 23 lutego / February 1998



DYREKTOR NACZELNY / GENERAL DIRECTOR

Jerzy Noworol

DYREKTOR ARTYSTYCZNY / ARTISTIC DIRECTOR

Kai Bumann

ZASTĘPCA DYREKTORA NACZELNEGO / DEPUTY DIRECTOR

Barbara Sumek-Brandys



BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Sponsor strategiczny Opery i Operetki w Krakowie

Gaetano Donizetti

ŁUCJA Z LAMMERMOOR

Lucia di Lammermoor

Opera w trzech aktach / Opera in 3 Acts

LIBRETTO

Salvatore Cammarano

według powieści Waltera Scotta

KIEROWNICTWO MUZYCZNE / CONDUCTOR

Tadeusz Kozłowski

REŻYSERIA / DIRECTOR

Laco Adamik

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY / SET AND COSTUME DESIGNS

Barbara Kędzierska

Prapremiera / World première: Neapol, 26 września / September 1835

Premiera polska / Polish première: Warszawa 1843



*Kalendarium życia i twórczości
Gaetano Donizettiego
(1797–1848)*

1797

29 listopada w Bergamo przychodzi na świat Gaetano Donizetti.

1808

Kilkuletni Donizetti rozpoczyna naukę śpiewu i kontrapunktu w Istituto Musicale w Bergamo pod kierunkiem Giovanniego Simona Mayra.

1815

Rozpoczyna studia w Liceo Musicale w Bolonii, gdzie studiuje kontrapunkt i kompozycję u Padre Mattei. W trakcie studiów powstają trzy najwcześniejsze opery Donizettiego do tekstów P. Metastasio: „Il Pigmaliione”, „L'Olimpia” oraz „Lira d'Achille”.

1817–1821

Podczas pobytu Donizettiego w rodzinnym Bergamo powstają kolejne kompozycje operowe oraz utwory instrumentalne i religijne.

1818

4 listopada w Wenecji Donizetti debiutuje 2-aktową operą „Enrico conte di Borgogna”.

1822

Rzymska premiera opery Donizettiego „Zoriade di Granata” staje się pierwszym wielkim sukcesem kompozytora.

1824

4 lutego odbywa się prapremiera opery „Lajo nell'imbarazzo”. Dzieło odnosi znaczny sukces, otwierając przed kompozytorem sceny wszystkich włoskich teatrów operowych.

Od tej pory stale wzrasta popularność Donizettiego jako kompozytora i dyrygenta operowego.

1827

Donizetti zawiera układ z neapolitańskim impresario, Domenico Barbaja, na mocy którego jest zobowiązany do komponowania czterech oper rocznie.

21 listopada w Neapolu odbywa się premiera 1-aktowej farsy „Viva la mamma”.

1830

26 grudnia w mediolańskim Teatro Carcano ma miejsce premiera opery „Anna Bolena”. Główną rolę kreuje Giuditta Pasta, jedna z najwybitniejszych sopranistek, dzięki której publiczność przyjmuje dzieło owacyjnie. Odniesiony sukces zapewnia Donizettiemu europejski rozgłos. W tym czasie Gioacchino Rossini po premierze „Wilhelma Tella” oświadcza, iż zarzuca komponowanie i jednocześnie wskazuje na swego następcę Donizettiego.

1832

2 stycznia neapolitański Teatr San Carlo wystawia nową operę kompozytora „Faust”.

13 marca i 12 maja w Mediolanie odbywają się premiery kolejnych oper, skomponowanych do librett znanego autora F. Romaniego: *Ugo, conte di Parigi* oraz „*L'elisir d'amore*” (*Napój miłosny*). Druga z nich spotyka się z niezwykle entuzjastycznym przyjęciem.

1833

26 grudnia w Mediolanie wystawiona zostaje z wielkim sukcesem opera „*Lukrecja Borgia*”.

1834

Wystawienie „*Marii Stuart*”, drugiej po „*Annie Boleyn*” opery Donizettiego opartej na motywach historii Anglii, zostaje zakazane przez neapolitańską cenzurę. Głównym powodem sporu jest sylwetka tytułowej bohaterki, zdaniem cenzorów przedstawiona nadto realistycznie. Po ostrych starciach z cenzurą, Donizetti wprowadza zmiany do libretta opery i 18 października tego samego roku wystawia ją w teatrze San Carlo pod nowym tytułem: „*Buondelmonte*”.

1835

Donizetti obejmuje stanowisko profesora w neapolitańskim Conservatorio di San Pietro a Majella.

26 września, na scenie Teatro San Carlo w Neapolu odbywa się premiera „*Łucji z Lammermoor*”. W roli tytułowej wystąpiła Fanny Tacchinardi-Persiani. Libretto opery oparte na motywach powieści Waltera Scotta napisał Salvatore Cammarano. Udana współpraca z librecistą powoduje, iż kompozytor jeszcze siedmiokrotnie sięga po jego libretta.

We wrześniu umiera Vincenzo Bellini. Poruszony śmiercią przyjaciela, Donizetti komponuje *Messa da Requiem*, *Lamento* oraz *Symfonię* opartą na tematach z oper Belliniego.

1838

Powstaje opera „*Poliuto*” (*Męczennicy*). Prawykonanie oryginalnej wersji dzieła odbędzie się 10 lat później, już po śmierci kompozytora.

1839

Cenzura neapolitańska uniemożliwia realizację premiery „Poliuto”. Po bezskutecznych starciach z cenzorami, Donizetti opuszcza Neapol i wyjeżdża do Paryża.

1840

W Paryżu odbywają się prapremiery kolejnych oper: 11 lutego „La fille du régiment” (Córka pułku) oraz 2 grudnia „La favorite” (Faworyta). Do realizacji obu dzieł zaangażowani zostają najśłynniejsi śpiewacy, co przyczynia się do sukcesu obu oper u publiczności i krytyki. „Córka pułku” szybko staje się jedną z popularnych pozycji repertuaru światowych scen operowych. 10 kwietnia w Paryżu wystawiona zostaje nowa wersja zakazanej przez neapolitańską cenzurę opery „Poliuto”, pod tytułem „Les martyrs”.

1842

19 maja w Wiedniu odbywa się premiera opery „Linda di Chiamonix”. Jej niebывалemu sukcesowi zawdzięcza Donizetti stanowisko cesarskiego kompozytora i dyrygenta na wiedeńskim dworze. Pod koniec roku Donizetti powraca do Paryża.

1843

3 stycznia odbywa się prapremiera opery „Don Pasquale”, skomponowanej w ciągu zaledwie 11 dni. Należać ona będzie do najpopularniejszych dzieł kompozytora.

1844

Powstaje ostatnie dzieło Donizettiego – opera „Caterina Cornaro”. W tym czasie u kompozytora pojawiają się pierwsze symptomy choroby umysłowej. Lekarze diagnozują postępujący paraliż.

1846

W wyniku postępującej choroby Donizetti zostaje umieszczony w zakładzie dla nerwowo chorych w Ivry pod Paryżem.

1847

Ciężko chory kompozytor odwieziony zostaje do rodzinnego Bergamo.

1848

Donizetti umiera 8 kwietnia.

30 listopada w Teatro San Carlo w Neapolu odbywa się prawykonanie opery „Poliuto” w wersji pierwotnej.

Marian Wallek-Walewski

Łucja z Lammermoor

Waltera Scotta – Gaetano Donizettiego
na tle epoki

Romantyzm. Gdy wymawiamy to słowo w naszej pamięci staje rząd nazwisk: Goethe, Schiller, Chateaubriand, Byron, Mickiewicz, Słowacki, Shelley, Burns, Norwid, Krasiński, Scott, Puszkina; obok genialnego Francesco Goi i Eugeniusza Delacroix – przedstawiciele angielskich prerafaelitów i pejzażyści „Szkoły Barbizońskiej”; wśród muzyków – nie kończąca się fala nazwisk świetnych i trwale zapisanych w historii: Beethoven z ostatnich swych dzieł, Karol Maria von Weber, Franciszek Schubert, Feliks Mendelssohn-Bartholdy, Vincenzo Bellini, Fryderyk Chopin, Franciszek Liszt, Robert Schumann i Ryszard Wagner, Glinka i Dargomyżski, później – cała wielka Rosyjska Piątka, Czajkowski, Dwořak, nie licząc tych, którzy postawę romantyków mieszały z bardziej umiarkowanym, ukłasyfikowanym warsztatem kompozytorskim – jak Brahms, Wolff, Bruckner, czy nawet Mahler.

Jakże bujna epoka! Jak wiele indywidualności!

Dziś, myśląc, czy mówiąc o romantyzmie, popełniamy często nieświadomie poważny błąd. Wydaje nam się oto, że była to epoka – w jakiś

sposób jednorodna. Zapominamy, że nie tylko można by wydzielić w niej szereg faz, lecz że był to okres, w którym, jak nigdy może w historii kultury ludzkiej, współistniały obok siebie różne tendencje, różne światopoglądy. Był bowiem romantyzm okresem pełnym sprzeczności. Sprzeczności, które przez swe współistnienie gwarantowały jego rzeczywistą siłę, gwarantowały rzeczywiste miejsce w historii kultury. Weźmy dla przykładu: Romantyzm jak żadna może epoka lubuje się w monumentalizmie; wtedy to przecież powstaje gigantyczna przebudowa Paryża, wtedy to powstają dzieła tak olbrzymie rozmiarami jak *IX symfonia* – Beethovena, *Symfonia Fantastyczna* – Berlioza, *VII Symfonia* – Schuberta, sławne plafony Pałacu Luksemburskiego, malowane przez Delacroix i gigantyczne oratoria i opery Meyerbeera. A równocześnie jest to epoka miniatury. Tej dosłownej, portretowej, tak chętnie noszonej na sercu przez ówczesnych kochanków jak i miniatury muzycznej. To okres nokturnów Fielda, Szymanowskiej i Chopina, ulotnych okrucichów muzycznej materii, jakimi są chopinowskie *Preludia*, okres mendelssohnowskich *Pieśni bez słów*, schubertowskich pieśni, schumannowskich *Scen dziecięcych*, czy ulotnych wizji jego *Karnawału*.

Romantyczny ideał bohatera! Jakże słusznie pisał Byron w początkowej strofie swego *Don Juana*:

*Szukam nie lada rzeczy – bohatera.
Trudne to, bo dziś co raz inny modny;
Gazeciarz czarem przygód go podpira,
Czas waży, mierzy, odrzuca. Przygodny
Jego opieki walor spadł do zera.*

Rzeczywiście, żadna może epoka nie poszukiwała z takim uporem ideału bohatera, ideału postawy człowieka. Bohaterem jest zarówno Doktor Faust, jak i Mefistofeles, czy – w innym wymiarze – Werter – Goethego, René – u Chateaubrianda; Mickiewicz dostarczył tu całej galerii, by wymienić tylko Konrada Wallenroda, Gustawa i Konrada z *Dziadów*; u Słowackiego napotykamyna tak różne sylwetki jak Kordian i Szczęsny Kossakowski; u Puszkina – *Oniegin* i *Herman*. Jakże różni są: Adolf – Constanta, bohaterowie Musseta: Oktaw ze *Spowiedzi dziecięcia*

wieku i Lorencazzio, Walentyn, Celio, Oktaw i Fortunio z komedii, Lucjan Sorell i Fabrycy – Stendhala, Hernani i Didier u Wiktora Hugo, Antony u Aleksandra Dumasa, Irydion i Hrabia Henryk u Krasińskiego; byronowscy bohaterowie: Don Juan, Giaur, Kain, Manfred, Korsarz, ba – nawet byronowski „antybohater” – Beppo.

Jaki jest więc romantyczny bohater, gdy literatura dostarcza nam tylu odmiennych modeli, gdy z aprobatą przedstawia tyle odmiennych postaw? Jest w tym dziwny i ciekawy paradoks: epoka, która – jak może żadna – dążyła do określenia idealnej postawy człowieka, postawy takiej nie znalazła, postawy takiej nie określiła. Więcej, obnażając różnorodność i zmienność owych postaw wskazała na ich bardzo istotny moment. Na moment autentyczności, na moment zaangażowania. Wbrew pozorom, romantyczni bohaterowie nie są pozbawieni skaz, błędów, nie zawsze nawet walczą „w obronie dobrej sprawy”. Ich zasadniczym walorem jest jednak autentyzm absolutnego zaangażowania. Nigdy nie są „letni”. Są żarliwi w wyznawaniu własnych ideałów. Są bohaterami „pełnokrwistymi”.

Sir Walter Scott (1771–1832) był jednym z tych twórców epoki Romantyzmu, który dostarczył literaturze i wyobraźni współczesnych nie tylko serii doskonałych „romantycznych opisów przyrody” (to chyba właśnie od niego wziął się w malarstwie – początkowo angielskim – motyw jelenia u wodopoju...), ale również niezwykle bogatą galerię różnorodnych romantycznych bohaterów. Był Walter Scott nie tylko jednym z najpoczytniejszych autorów swych czasów, ale też chyba i autorem, który doczekał się największej ilości adaptacji scenicznych i opracowań operowych.

Łucja z Lammermoor (w oryginale powieść ta nosi tytuł – *Narzeczoną z Lammermoor*) jest w twórczości Scotta pozycją dość odrębną. Z całokształtem twórczości tego pisarza łączy ją realistyczne traktowanie wydarzeń historycznych (nawet historia nieszczęśliwej Łucji prawdopodobnie jest wydarzeniem, które rzeczywiście miało miejsce...) wierne oddanie atmosfery opisywanej epoki, jej realiów, obyczajów. Różni ją natomiast od innych jego dzieł – sam nastrój. Na ogół bowiem, twórczość Waltera

Scotta nawet wówczas, gdy opisuje on wydarzenia krwawe i ponure, nie pozbawiona jest ciepła optymistycznego patrzenia na świat. Charaktery jego postaci są zazwyczaj pełnokrwiste, nie pozbawione nawet wad, czy wynaturzeń, jednakże nigdzie w jego twórczości nie napotykamy takiego nagromadzenia psychicznego okrucieństwa, sadyzmu, takiego spotęgowania rzeczywistej grozy, tak ostro zarysowanych ciemnych stron duszy bohaterów. Mimo woli, przychodzą na myśl niektóre, pełne naturalistycznego okrucieństwa i prawdziwej znajomości najtragiczniejszych otchłani psychiki ludzkiej – sceny Shakespearea. Zresztą nie tylko psychologiczne pogłębienie tragicznych postaci przywołuje tu na myśl nazwisko największego dramaturga epoki elżbietańskiej. Sama struktura *Narzeczonej z Lammermoor* pod wieloma względami przypomina szekspirowski dramat – *Romeo i Julia*. I tu motorem tragedii, przeznaczeniem, które określa los młodych kochanków jest walka zwaśnionych rodów. I tu i tam młoda dziewczyna skazana jest przez rodzinę na małżeństwo z człowiekiem, którego ani zna, ani, kocha. Na małżeństwo, które będzie ukoronowaniem planów ambicji rodowych. I tu i tam spotykamy wreszcie dwie, pozornie konwencjonalne postacie, które w podobny sposób odegrają rolę w miłości i życiu dwojga kochanków. To niania-powiernica oraz postać spowiednika-kapelana. U Shakespearea, a także u Scotta właśnie ta postać działa w najlepszej wierze, może właśnie aby tym bardziej podkreślić okrucieństwo losu, jakiego staje się bezpośrednią przyczyną w ostatniej fazie tragedii. Są jednak i pewne różnice w strukturze pomiędzy dziełem Shakespearea i powieścią Waltera Scotta. U wielkiego dramaturga tragedia *Romea i Julii* ma charakter nieomal sterylnie czysty, niezmacony ingerencją innych sił poza krwawą niechęcią wrogich rodzin. Scott umieszczając akcję *Narzeczonej z Lammermoor* w konkretnym czasie historycznym, w konkretnych uwarunkowaniach klanowo – politycznych wprowadził tu element uwarunkowania zewnętrznego. Wrogość pomiędzy Ashtonami i Ravenswoodami prawdopodobnie nie musiałaby doprowadzić do krwawego rozwiązania; jednakże lord Henryk Ashton jest też w sytuacji przymusowej: małżeństwo Łucji z królewskim faworytem Arturem Bucklaw jest dlań jedyną

szansą ratowania nie tylko pozycji własnego rodu, ale nieomal jedynym gwarantem osobistego bezpieczeństwa. Shakespeare – w *Romeo i Julii* – jak rzadko kiedy zrezygnował z wprowadzenia na scenę uwarunkowań „Wielkiego Mechanizmu” walk politycznych, walk o władzę. Uzyskał dzięki temu niezwykłą koncentrację na wątku lirycznym; zaostriżył przy tym tragizm sytuacji, gdyż jest to właściwie dramat, tragicznych, non-sensownych pomyłek. Walter Scott budując swe opowiadanie, które jest przecież w oryginale powieścią – nie dramatem, musiał rozbudować wszelkie wątki poboczne, towarzyszące. Wierny swej pasji wskrzeszenia historii musiał prostą strukturę wypełnić całym sztafażem konkretnych uwarunkowań. Było to konieczne dla formy powieści.

Przeniesiona na scenę *Łucja z Lammermoor* nie rezygnuje ze swego powieściowego sztafażu. Nie rezygnuje przynajmniej w samym librecie. Librecista – Salvatore Cammarano – licząc się zapewne z popularnością dzieł Scotta zadbał aby w librecie nie zabrakło nic z pobocznych wątków fabularnych. Idąc zresztą w dużej mierze za gustami swej epoki zadbał o możliwie największe zróżnicowanie terenu akcji, o wprowadzenie wielkiego aparatu chóralnego, który ma tu obrazować szkockie rycerstwo tłumnie wypełniające dwór Ashtona. Wydaje się, że w zamyśle librecisty – *Łucja z Lammermoor* – miała być wielką operą historyczną bogatą scenograficznie, taką jak meyerbeerowski *Robert Diabeł*, który na dwa lata przed wystawieniem opery Donizettiego podbił był Paryż. Jednakże Gaetano Donizetti (1797 – 1848) zupełnie inaczej odczytał dramaturgiczny sens *Łucji*. Posłuszny woli teatru i librecisty wypełnił muzyką wszystkie zaplanowane przez scenarzystę miejsca. A jednak, sam dramat potraktował zupełnie odmiennie. Powiedziałibyśmy dziś może – „kameralnie”, albo – „w kategoriach liryczno – psychologicznych”. W muzyce Donizettiego nie ma wcale wielkiego eposu historycznego. To opera o zakroju absolutnie lirycznym. Z silnie wyeksponowaną partią tytułową. Z bogato – w muzyce – nakreśloną psychologiczną sylwetką bohaterki. Ona to, jej wewnętrzne przeżycia, jej kolejne stany psychiczne, jej wewnętrzny dramat nieomal wyłącznie zainteresował tu kompozytora. Można powiedzieć, iż o ile librecista

starał się możliwie najwierniej streścić opowiadanie Scotta, o tyle Donizetti dotarł do sedna, do samej struktury dramatu. I bliższy jest w tym ujęciu dramaturgicznej koncepcji szekspirowskiego Romea i Julii, aniżeli opowiadaniu Szkockiego Liarda.

Problem ten jest przyczyną, dla której *Łucja z Lammermoor* cieszy się do dziś poważaniem głównie dla swych walorów muzycznych – nie dramaturgicznych, fabularnych, teatralnych. Jako dzieło teatralne jest – nie ukrywajmy tego – wręcz słaba. Natomiast, szczególnie jeśli znajdzie artystkę wysokiej klasy, która potrafi z prawdziwie dramatycznym napięciem kreować postać tytułową, wówczas to dopiero staje się jednym z piękniejszych dokumentów romantycznego pojmowania psychiki bohaterów.

Tu dochodzimy do bardzo ważnego zagadnienia. Kulminacyjnym momentem opery jest wielka scena obłądu Łucji. Starożytność, a później średniowiecze znajdowały dla obłądu wyraźne miejsce. Był on albo dowodem kontaktu z bóstwem, bądź konszachców z demonami. Tak czy inaczej, był formą społecznie rozumianą, choć nie zawsze z entuzjazmem akceptowaną (świadcstwem są egzorcyzmy „uwalniające” obłąkanych spod władzy demonów...). Renesans zaczął podchodzić do obłądu jako do choroby. Nie na darmo obłąd opilczy w 1405 r. zyskał swe medyczne obywatelstwo... Była to więc – przynajmniej w rozumieniu bardziej postępowych umysłów – bądź choroba, bądź wynik nieokiełznanych, wybujałych namiętności. W takim to właśnie sensie widział obłąd, szaleństwo wierny uczeń Montaigne’a – Shakespeare. W ten też sposób zdaje się pojmować obłąd Łucji zarówno Scott jak i Donizetti. W swej wielkiej arii przypomina Łucja jeszcze jedną z szekspirowskich bohaterek, którą – mówiąc nawiasem zajmował się i Walter Scott w innej powieści – *Lady Mackbeth*.

Rzecz jasna, Donizetti przystępując do muzycznego opracowania libretta o tak wielkim ładunku spiętrzonych namiętności, o tak wielkim ładunku nieuniknionego tragizmu, stanął wobec poważnego – właśnie dla niego, który wykształcił już swój lekki, zwiewny styl muzyczny – bardzo trudnego zadania. Temat wyraźnie nie mieścił się w ramach jęgo

ówczesnych doświadczeń operowych i wypracowanych norm języka muzycznego. Ponadto – Donizetti był prawym dziedzicem włoskiej tradycji i stylu *bel canto*. Tradycji śpiewu, w którym już sama uroda głosu zdaje się stać w sprzeczności z tragizmem sytuacji scenicznej. Śpiewu, w którym nawet najokrutniejsze słowa zdają się zyskiwać krągłość i czysto zmysłowe piękno. Jednakże już w czasach Donizettiego trwająca ponad sto lat tradycja *bel canto* zdołała wykształcić zasób środków interpretacyjnych, które pozwalają wielkim wykonawcom na całkowite wyrażanie wszelkich odcieni psychologicznych, na całkowite „uzewnętrznienie” tych wszystkich stanów, które pozornie tak są odległe od ideału „pięknego śpiewu”. Rzecz jasna, wymaga to niezwyklej sztuki, niezwyklej kunsztu wokalnego.



Karykatura sektetu z finału II aktu opery *Lucja z Lammermoor*

O muzyce Donizettiego do *Lucji z Lammermoor* można śmiało powiedzieć, iż nieomal w całości „rozgrywa się pomiędzy nutami”. Odczytana tylko w swej czysto zewnętrznej warstwie zapisowej staje się chwilami nudna, katarynkowa, nieciekawa. Podana z prawdziwie „wypieszczonym”, wymodelowanym każdym słowem – zadziwia nas nie tylko swą czysto zewnętrzną melodyjnością, nie tylko potoczystością, „łatwością”

motywów, ale może ponad wszystko – mistrzostwem, z jakim zawiera w najprostszych nawet frazach rzeczywiste i wielkie napięcia psychologiczne – mistrzostwem, z jakim najprostsze nawet efekty harmoniczne i instrumentacyjne zespalają się z linią wokalną, która jest tu najczystszy i bezbłędnym nośnikiem stanów emocjonalnych bohaterów opery. Dwa momenty może szczególnie zwracają uwagę w całości opery. Pierwszym jest znakomity sekstet, gdzie zróżnicowanie stanów emocjonalnych wszystkich występujących postaci i połączenie ich w rewelacyjnie współbrzmiący ansambl jest dowodem cudownego mistrzostwa muzycznego połączonego ze znakomitą obserwacją psychologiczną. (Podobny efekt uzyskał w kilkanaście lat po premierze *Łucji z Lammermoor* – Verdi w niezapomnianym kwartecie z ostatniego aktu *Rigoletta*...). Drugim arcyciekawym momentem jest sławna scena obłędu Łucji. Straszna choroba, która nie ominęła i samego kompozytora, a która nie była obca i innym wybitnym twórcom tej epoki (wymienimy tylko Roberta Schumann, Gerarda de Nerval i Nietzschego), ukazana jest w całym sztafażu towarzyszących omamów dźwiękowych, które reprezentowane są tu przez nieco puste, ubogie w alikwoty, dźwięki towarzyszącego fletu, w całej romantyczno – realistycznej stylizacji epoki. Obłęd jest tu wprowadzanie chorobą, ale jest też wynikiem dramatycznej sytuacji konfliktowej, jest rezultatem nadludzkich cierpień załamanej wewnętrznie bohaterki.

Przedruk eseju z programu krakowskiej inscenizacji *Łucji z Lammermoor* z roku 1966

Łucja z Lammermoor

Opera w 3 aktach

Libretto: Salvatore Cammarano

według powieści Waltera Scotta

AKT I

Odsłona 1

Grupa uzbrojonych mężczyzn pod dowództwem Normana przeszukuje okolice zamku Ravenswood.

Lord Henryk Ashton w rozmowie z Normanem i Rajmundem opowiada o zaciętej nienawiści pomiędzy szlacheckimi rodami Ashtonów i Ravenswoodów. Bezpośrednią przyczyną konfliktu była grabież dóbr Ravenswoodów przez zaborczych sąsiadów Ashtonów. Obecnie intrygi polityczne, w których uczestniczy Henryk, mocno nadszarpnęły jego majątek. Jedyny ratunek upatruje lord Ashton w małżeństwie swej siostry Łucji z bogatym lordem Bucklawem. Tymczasem Łucja odmawia tego małżeństwa, ponieważ kocha Edgara, prawowitego dziedzica Ravenswood, śmiertelnego wroga Henryka.

Powracają zbrojni, którzy widzieli tajemniczą postać ukrywającą się w ruinach wieży. Rozpoznali w niej Edgara. Zaslepiony nienawiścią Henryk poprzysięga jeszcze raz zemstę na rodzie Ravenswoodów.

Odsłona 2

Nocą w zamkowym parku Łucja oczekuje Edgara chcąc go pożegnać przed jego wyjazdem do Francji. Towarzyszy jej powiernica, Alicja, której Łucja zwierza się z dręczących ją złych przeczuc. Zwierzenia przerywa nadejście Edgara. W imię miłości gotów jest zakończyć wieoletnią waśń obu rodów i chce prosić lorda Ashtona o rękę Łucji. Żegnając się, zakochani wymieniają pierścionki, przysięgając sobie miłość i wierność na wieki.

AKT II

Odsłona 1

Tymczasem Henryk bezwzględnie dąży do realizacji swych zamiarów, Łucja jednak stanowczo sprzeciwia się poślubieniu lorda Bucklawa. Aby odmienić jej uczucia, Henryk posuwa się do sfalszowania przechwyconych listów Edgara i nadaje im taką treść, z której wynika, iż Edgar złamał obietnicę, zapalał poważnym afektem ku innej damie i teraz oczekuje od Łucji cofnięcia danego słowa. Przeczytawszy owe listy, Łucja żałamuje się i nie próbuje nawet stawiać oporu presji i szantażom brata. Ostatnie jej nadzieje kruszy spowiednik, zamkowy kapelan Rajmund, powołując się na pamięć jej zmarłej matki oraz wizję zguby i hańby brata. Łucja zgadza się wstąpić w więzy małżeńskie z Arturem Bucklawem.

Odsłona 2

Dzień ślubu jest dla Łucji dniem żałoby. Ledwie oboje narzeczeni podpisują kontrakt ślubny, na zamku pojawia się Edgar Ravenswood, który właśnie przyszedł prosić Henryka Ashtona o zgodę na poślubienie Łucji. Rozgrywa się dramatyczna scena, w trakcie której Edgar, przekonany o zdradzie ukochanej, rzuca na podłogę otrzymany od niej pierścień. Wstrząśnięta Łucja mdleje, podczas gdy wzburzony Edgar wybiega z zamku.

Akt III

Odsłona 1

Henryk poszukuje Edgara ukrywającego się w ruinach wieży. Sprowadziła jego tu wiadomość o uknutej przez Henryka intrydze. Żądny zemsty Edgar wyzywa przeciwnika na pojedynek. Mają się spotkać niebawem w pobliżu grobowca rodziny Ravenswood.

Odsłona 2

W tym czasie na zamku w Lammermoor trwają przygotowania do uczty weselnej. Radosny nastrój przerywa nadejście kapelana Rajmunda. Przynosi on zgromadzonym tragiczną wiadomość: Łucja, uległszy pomieszanemu zmysłom, zamordowała poślubionego lorda Bucklawa. Jakby na potwierdzenie tych słów nadchodzi sama Łucja. Rzeczywistość już do niej nie dociera, znajduje się w innym świecie: wydaje jej się, że rozmawia z ukochanym Edgarem, podczas gdy zgromadzeni goście stoją zamarli z grozy.

Odsłona 3

Następnego dnia o świcie Edgar, stojąc przy grobowcu swoich przodków, oczekuje przybycia Henryka. Jego serce przepełnia gorycz wywołana nagłą zmianą decyzji Łucji. Tymczasem zamiast Henryka, widzi Edgar nadciągający od strony zamku kondukt. Żałobnicy opowiadają mu o ostatnich wydarzeniach i okolicznościach śmierci Łucji. Wiadomość o tragicznej śmierci ukochanej popycha Edgara do samobójstwa – przebijają się szeptem. Pobliskie źródło zabarwia się krwią.

Lucia di Lammermoor

An opera in three acts

Libretto based on the original story

By Walter Scott,

Salvatore Cammarano

AKT I

Scene 1

A group of armed men under the command of Norman search through the surroundings of Ravenswood castle.

Lord Henry Ashton, in conversation with Norman and Raymond, talks about a feud between the noble families of Ashtons and Ravenswoods. The direct cause of the conflict was the plundering of Ravenswoods estates by their aggressive neighbours, the Ashtons. Currently, the political intrigues in which Henry participates have brought him close to bankruptcy. He sees his only rescue in his sister Lucy marrying rich Lord Bucklaw. Lucy, however, refuses to marry him, since she loves Edgar, the legitimate heir to Ravenswood and an implacable enemy of Henry's.

The armed men return, having seen a mysterious figure hiding in the ruins of the tower. They have recognised the figure to be Edgar. Blind with hatred, Henry once again vows revenge on the Ravenswoods.

Scene 2

At night Lucy awaits Edgar in the castles park, as she wishes to bid him good-bye before his departure for France. She is accompanied by her confidante Alice, whom Lucy tells of her worrying misgivings. The conversation is interrupted by the arrival of Edgar, who in the name of love is ready to end the long family feud and ask lord Ashton to give him her hand in marriage. Before parting, the lovers exchange rings, and profess eternal love and faithfulness to each other.

ACT II

Scene 1

In the meantime, Henry relentlessly continues to strive to fulfil his plans; Lucy, however, is strongly opposed to marrying lord Bucklaw. In order to obtain the change of her heart, Henry resorts to falsifying Edgars letters which he has intercepted and makes them sound as if Edgar has broken his oath, fallen in love with another lady and now expects Lucy to take her word back. Having read the letters. Lucy breaks down and does not even try to resist her brothers pressure and blackmail. Her last hopes are crushed by her confessor Raymond, the chaplain of the castle, who appeals to the memory of her late mother and evokes a vision of her brothers ruin and disgrace. Lucy then agrees to betroth Arthur Bucklaw.

Scene 2

The day of the wedding is the day of Lucy's mourning. Hardly have the betrothed signed the marriage contract before Edgar Ravenswood appears in the castle – he has come to ask Henry Ashton's permission to marry Lucy. A dramatic scene ensues during which Edgar, convinced of his beloved's betrayal, throws his engagement ring on the floor. Shocked, Lucy faints, while Edgar in indignation runs out of the castle.

ACT III

Scene 1

Henry looks for Edgar who has taken refuge in the ruins of the tower having discovered the truth about Henry's intrigue. Desiring revenge, Edgar challenges his enemy to a duel. They are about to meet, near Ravenswoods family tomb.

Scene 2

At the same time in Lammermoor castle, preparations for the wedding feast are continuing. The festive atmosphere is broken by the arrival of Raymond the chaplain, who brings the tragic news. Lucy has become insane and murdered her newly married husband, lord Bucklaw. As if to confirm, Lucy herself comes in. She does not live in the real world any more: she seems to be talking to her beloved Edgar, while the wedding guests stand around, frozen with fear.

Scene 3

The next day at dawn Edgar stands near his ancestors tomb and awaits Henry's arrival. He is full of bitterness at Lucy's sudden change of heart. Instead of Henry, Edgar sees a funeral procession coming from the castle. The mourners tell him of the latest events and the circumstances of Lucy's death. The news of his beloved's tragic death drives Edgar to suicide – he stabs himself with his sword and his blood reddens the nearby spring.

POPRZEDNIE REALIZACJE
Łucji z Lammermoor G. Donizettiego
na scenie Opery i Operetki w Krakowie

1966 rok, premiera: 13 września

Realizatorzy

Kierownictwo muzyczne: *Roman Mackiewicz*

Reżyseria: *Sławomir Żerdzicki*

Scenografia: *Tadeusz Grondal*

Czas wystawienia: 13 IX 1966–28 IV 1975 Ilość przedstawień: 54



Jadwiga Romańska (Łucja) i Tadeusz Podsiadło (Rajmund) w inscenizacji z 1966 roku

POPRZEDNIE REALIZACJE
Łucji z Lammermoor G. Donizettiego
na scenie Opery i Operetki w Krakowie

1988 rok, premiera: 10 –11 lipca

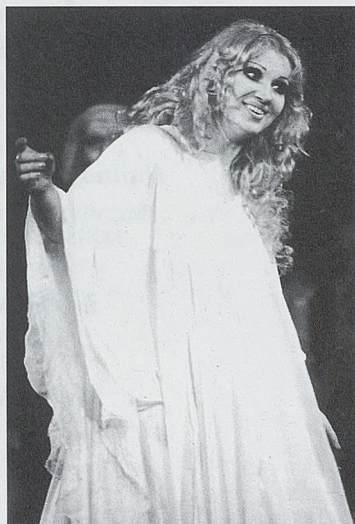
Realizatorzy

Kierownictwo muzyczne: *Ewa Michnik*

Reżyseria: *Maria Foltyn*

Scenografia: *Jadwiga Jarosiewicz*

Czas wystawienia: 10 VII 1966–17 VI 1992 Ilość przedstawień: 14



Monika Swarowska i Krystyna Tyburowska w scenie obłędu Łucji w inscenizacji z 1988 roku

Współpraca realizatorska

PRZYGOTOWANIE CHÓRU

Ewa Bator

ASYSTENT DYRYGENTA

Tomasz Lida

ASYSTENT REŻYSERA

Ewa Stengl

KOREPETYTORZY SOLISTÓW

Irena Celińska

Małgorzata Westrych

KOREPETYTOR CHÓRU

Oleg Sznicar

INSPICJENCI

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

KONSULTACJA JĘZYKOWA

Dorota Sawka

Christian Maggio

SUFLER

Dorota Sawka

Obsada / Characters

LORD ASHTON

Andrzej Biegun

Rafał Songan (gościnnie)

ŁUCJA

Monika Swarowska

Krystyna Tyburowska

Joanna Woś (gościnnie)

EDGAR

Janusz Dębowski

Adam Zdunikowski (gościnnie)

ARTUR

Imeri Kawsadze

Tomasz Kuk

RAIMONDO

Przemysław Firek

Wiesław Nowak

ALISA

Maria Domańska

Bożena Walczyk-Skrzypczak

NORMANO

Franciszek Makuch

Witold Wrona

TADEUSZ KOZŁOWSKI

dyrygent

Ukończył Akademię Muzyczną w Warszawie w 1973 r. w klasie dyrygentury prof. B. Madeya. Jeszcze w trakcie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie szczeble kariery dyrygenckiej. W latach 1981–87 pełnił funkcję dyrektora artystycznego tej sceny. W 1986 r. dyrygował spektaklem inauguracyjnym *Aidy* Verdiego, otwierającym odrestaurowany Teatr Vittorio Emanuele w Mesynie. W 1987 r. przyjął zaproszenie Macedońskiego Teatru Narodowego na stanowisko szefa dyrygenta, a w latach 1990–1991 został pierwszym dyrygentem Macedońskiej Filharmonii Narodowej. Występował w wielu krajach Europy, m.in.: w Austrii, Belgii, Danii, Grecji, Holandii, Francji, Szwajcarii, Włoszech i byłych krajach bloku wschodniego. Po powrocie do kraju współpracuje z wieloma teatrami muzycznymi. W swoim repertuarze posiada ponad 60 oper i baletów. Sprawował kierownictwo muzyczne 28 premier. Od roku 1996 jest dyrektorem artystycznym Teatru Muzycznego w Łodzi.



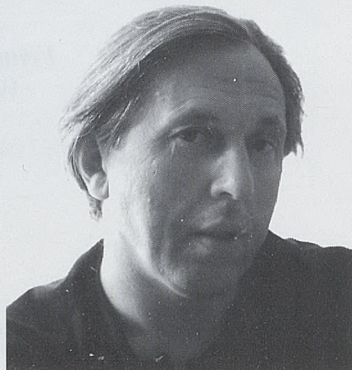
LACO ADAMIK

reżyser

Studia reżyserskie ukończył w Pradze. Od roku 1972 pracuje w Polsce. W 1993 r. był dyrektorem artystycznym 1 Programu TVP S.A., a od roku 1995 jest dyrektorem artystycznym Wytwórni Filmowej „Dydakta”. Jest reżyserem wielu spektakli Teatru Telewizji (m.in. *Burza* W. Shakespear, *Król Edyp* Sofoklesa, *Peleas i Melizanda* M. Maeterlincka, *Borys Godunow* A. Puszkina, *Don Carlos* F. Schillera, *Zegnajcie leczko* R. Chandra oraz adaptacja telewizyjna spektakli K. Swinarskiego: *Wyzwolenia* St. Wyspiańskiego i *Dziady* A. Mickiewicza). Wspólnie z A. Holland wyreżyserował dla Teatru TV *Proces* F. Kawki i *Lorenzaccio* A. de Musseta. W jego dorobku artystycznym znajdują się również widowiska muzyczne (*Prolog z demonami*, *Misterium ognia*, *Życie to jest teatr*, *Wołanie Eurydyki* i in.), filmy (*Wsteczny bieg*, *Cham*, *Mężczyzna niepotrzebny*, serial telewizyjny *Crimen*) oraz muzyczne cykle programowe (*Muzyka i ekran*, *Piękne głosy*). Jest również reżyserem koncertów galowych i finałowych, m.in.: Festiwalu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, Koncertu Artystów dla Rzeczypospolitej, Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w roku 1993, a w r. 1996 Międzynarodowego Festiwalu w Sopocie.

Oprócz dużych spektakli wykonał wiele reklam telewizyjnych, małych form i czołówek. Poza telewizją Laco Adamik pracował dla teatru Ateneum w Warszawie i Teatru Starego w Krakowie.

Współpracował z Teatrem Wielkim w Warszawie. Wielokrotnie realizował spektakle operowe wystawiane na scenach we Wrocławiu, Łodzi, Dortmundzie, Liege i Krakowie (*Tosca* G. Pucciniego w sezonie 1996/1997).





BARBARA KĘDZIERSKA

scenograf, kostiumolog

Ukończyła Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W roku 1971 rozpoczęła stałą współpracę z Telewizją Polską, projektując scenografię i kostiumy do wielu spektakli Teatru Telewizji (m.in. *Elżbieta, królowa Anglii*, *Borys Godunow*, *Gra miłości i śmierci*, *Molier czyli zмова świętoszków*, *Człowiek z dwóch czasów*, *Irydion*, *Ostatni z Jagiellonów*, *Epilog*, *Cztery wezwania z przyczyny św. Jerzego*, *Reformator*, *Iwanow*, *Pogrzeb fabrykanta*, *Amadeusz*, *Krystyna*, *Trucizna teatru*, *Sokół Maltański*, *Król Edyp*, *Don Carlos*, *Zegnaj laleczko*, *Obrona Keysowej*, *Matka Courage*, *Przybysz z Narbony*, *Odbita sława*), widowisk i spektakli muzycznych (m.in. *Gala Piosenki Aktorskiej* oraz cykl operowych programów muzycznych *Piękne głosy*).

Dorobek artystyczny B. Kędzierskiej uzupełniają spektakle zrealizowane w teatrach dramatycznych na terenie całej Polski, m.in. w Teatrze Starym w Krakowie oraz w Teatrze Ateneum w Warszawie. Do najbardziej znanych jej realizacji należą: *Polowanie na karaluchy*, *Don Carlos*, *Iwona księżniczka Burgunda*, *Awantura w Chioggi*. Była autorką scenografii Międzynarodowego Festiwalu Piosenki Sopot 96 oraz widowiska Fryderyki 97.

Od roku 1982 współpracuje z Teatrem Wielkim w Warszawie gdzie była scenografem takich dzieł operowych jak: *Czarodziejski flet*, *Włoszka w Algierze*, *Fidelio*, *Wozzek*, *Manru*, *Książ Igor*, *Amadi di Gaula*, *Paziowie królowej Marysieńki*, *Królowa Jadwiga*, *Złoty kogucik*, *W krainie jesiennych liści*. Współpracuje także z Polskim Teatrem Tańca (*Legenda o Józefie*, *Homage Ginastera*, *Pejzaż nocą*, *Dziecko słońca*).

W Operze Krakowskiej jest autorką scenografii najnowszej realizacji *Toski* Pucciniego.

Orkiestra

I SKRZYPCE

Swietlana Siemiannikowa (koncertmistrz)
Leszek Skrobacz (koncertmistrz)
Ewa Sobczak
Teresa Szarek
Irena Wójtowicz
Barbara Łobaczewska-Kuźnia
Igor Laszkiewicz
Anna Stolarz
Paweł Wójtowicz
Adam Ziętkiewicz

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska-Bandosz
Bożena Baran
Tomasz Kuźnia
Halina Boroni
Ewa Welanek
Jan Malik
Agnieszka Majerska
Małgorzata Podolak

ALTÓWKI

Aleksandra Mikhailenko
Igor Petryczenko
Małgorzata Piekarczyk
Maria Drwal
Magdalena Wróbel
Wiktor Mikhailenko

WIOLONCZELE

Barbara Drobniak-Jakóbk (koncertmistrz)
Alina Grochala
Krzysztof Wójtowicz
Barbara Wrońska-Korzeniowska
Danuta Pańczyk
Stanisława Komońska
Leszek Pacanek

KONTRABASY

Jerzy Porosto
Marek Lewandowski
Marek Bednarczyk
Beata Leszczyńska-Królik

FLETY

Janusz Pańczyk
Wiesław Suruło
Bronisław Zajęc
Małgorzata Gładys

OBOJE

Leonid Pozdeev
Miroslaw Drak
Sylvia Tomera

KLARNETY

Jurij Krowicki
Dezyderiusz Boroni
Ryszard Cieśla
Stanisław Olko

FAGOTY

Arkadiusz Babiński
Piotr Miś
Marcin Krakowski

TRĄBKI

Marek Domagański
Maurycy Biesiadecki
Jacek Król

WALTORNIE

Ryszard Rakoczy
Jarosław Jaworski
Paweł Siedlik
Henryk Piesza
Antoni Pietras

PUZONY

Arkadiusz Bała
Bogdan Piznał
Krzysztof Przybył
Krzysztof Węgrzyn

PERKUSJA

Sylvia Romek
Maria Mustalska-Stojek
Marcin Kotarba
Jacek Wac

HARFA

Maria Mazurkowska

INSPEKTOR ORKIESTRY

Janusz Pańczyk

Chór

SOPRANY

*Dorota Bębenek
Zofia Ciszewska
Maria Czarnecka
Joanna Guzik
Małgorzata Hyży
Bożena Kielbińska
Kamila Mędek
Aleksandra Sotnicka
Małgorzata Szajder
Beata Wąsowicz
Anna Wątrobska-Jękot
Maria Węgrzyn
Jadwiga Wierzbicka-Delekt
Lidia Zoi-Raymond*

ALTY

*Agnieszka Czekaj-Janicka
Ewa Grabowska-Szczechura
Anna Juszczyk
Maria Mitkowska
Maria Pawlisz
Joanna Piękoś
Lidia Pirowska
Teresa Tippe
Monika Wojtasiewicz-Oleniak*

TENORY

*Andrzej Calka
Jarosław Dijuk
Józef Garlak
Krzysztof Kogut
Dariusz Pallonek
Wiesław Popiołek
Wojciech Radoń
Adam Rusek
Ryszard Słysz
Paweł Szczepanek*

BASY

*Krzysztof Dębicki
Krzysztof Kielbiński
Stanisław Knapik
Sebastian Krawczuk
Adam Kossek
Jan Migala
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Sadzik
Jerzy Szawel
Andrzej Wartalski*

INSPEKTORZY CHÓRU

*Maria Pawlisz
Adam Sadzik*

KIEROWNIK DZIAŁU KOORDYNACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ

Iwona Futro-Stepan

KIEROWNIK DZIAŁU MARKETINGU

Ewa Siemdaj

KIEROWNIK DZIAŁU OBSŁUGI WIDZA

Ewa Świderska-Winnicka

Zespół techniczny

KIEROWNIK DZIAŁU TECHNICZNEGO

Magdalena Zagórska

ZASTĘPCA KIEROWNIKA DZIAŁU TECHNICZNEGO

Ryszard Hodur

KIEROWNIK SCENY

Tadeusz Sajak

KIEROWNIK PRACOWNI ELEKTRYCZNO-AKUSTYCZNEJ

Józef Rybarczyk

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ

Alicja Tekiela

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ

Maria Odrobina

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKO-FRYZJERSKIEJ

Jadwiga Bąk-Gach

PRACOWNIA MODNIARSKA

Helena Dzióbek

PRACOWNIA MALARSKA

Marek Jarosz

PRACOWNIA ŚLUSARSKA

Franciszek Szumny

PRACOWNIA STOLARSKA

Henryk Czarnecki

PRACOWNIA MODELATORSKA

— ***Wacław Didur***

PRACOWNIA TAPICERSKA

Tadeusz Szczerba

PROJEKT OKŁADKI

Wiesław Wałkusi

REDAKCJA PROGRAMU

Ewa Siemdaj

Ewa Miśkiewicz

ROR w BANKU BPH SA



15%

oprocentowanie w skali roku

15,87%

po uwzględnieniu kwartalnej
kapitalizacji odsetek

JEDEN RACHUNEK A TYLE MOŻLIWOŚCI

Dzięki niemu będziesz wygodnie
dysponować swoimi
środkami a przy okazji wygrasz z inflacją*

ŁATWY DOSTĘP DO GOTÓWKI

- realizacja czeków w całym kraju - w bankach i w urzędach pocztowych,
- karta SEZAM akceptowana w sieci ponad 100 bankomatów BPH SA i w ponad 300 bankomatach sieci Euronetu;

OSZCZĘDNOŚĆ CZASU I WYGODA

- możliwość automatycznego przekazywania środków na lokatę terminową,
- regulowanie stałych opłat za czynsz, gaz, energię itp.,
- płatności bezgotówkowe za towary i usługi za pomocą kart BPH-PolCard i BPH-VISA Classic,
- telefoniczna informacja o stanie konta;

FINANSOWA POMOC W POTRZEBIE

- bez zbędnych formalności - w ramach przyznanego limitu kredytowego,
- ułatwiony dostęp do innego rodzaju kredytów.

Bank, który myśli o Tobie

Szczegółowych informacji
udzielają placówki
BPH SA na terenie całego kraju.



BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

PATRONAT RADIOWY



POLSKIE
RADIO
KRAKÓW

Spektakl zrealizowany przy finansowym wsparciu
Jacka Gerlacha – Gerlach Auto Spółka z o.o.
Profesjonalny serwis *Peugeot*
ul. Radzikowskiego 49, Kraków

Opera i Operetka w Krakowie
ul. Bracka 12, 31-005 Kraków
tel. 422 62 10, 421 28 13, 422 57 26
fax 422 08 79

Biuro Obsługi Widza
(rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych)
tel. 422 78 07

KASY BILETOWE PROWADZĄ SPRZEDAŻ

Teatr Słowackiego, pl. Św. Ducha
czynna codziennie w godz. 9.00 – 19.00
z wyjątkiem wtorku i niedzieli w godz. 12.00 – 19.00
tel. 423 17 00

Scena przy ul. Lubicz
Czynna od poniedziałku do soboty w godz. 9.00 – 19.00
tel. 421 42 00

