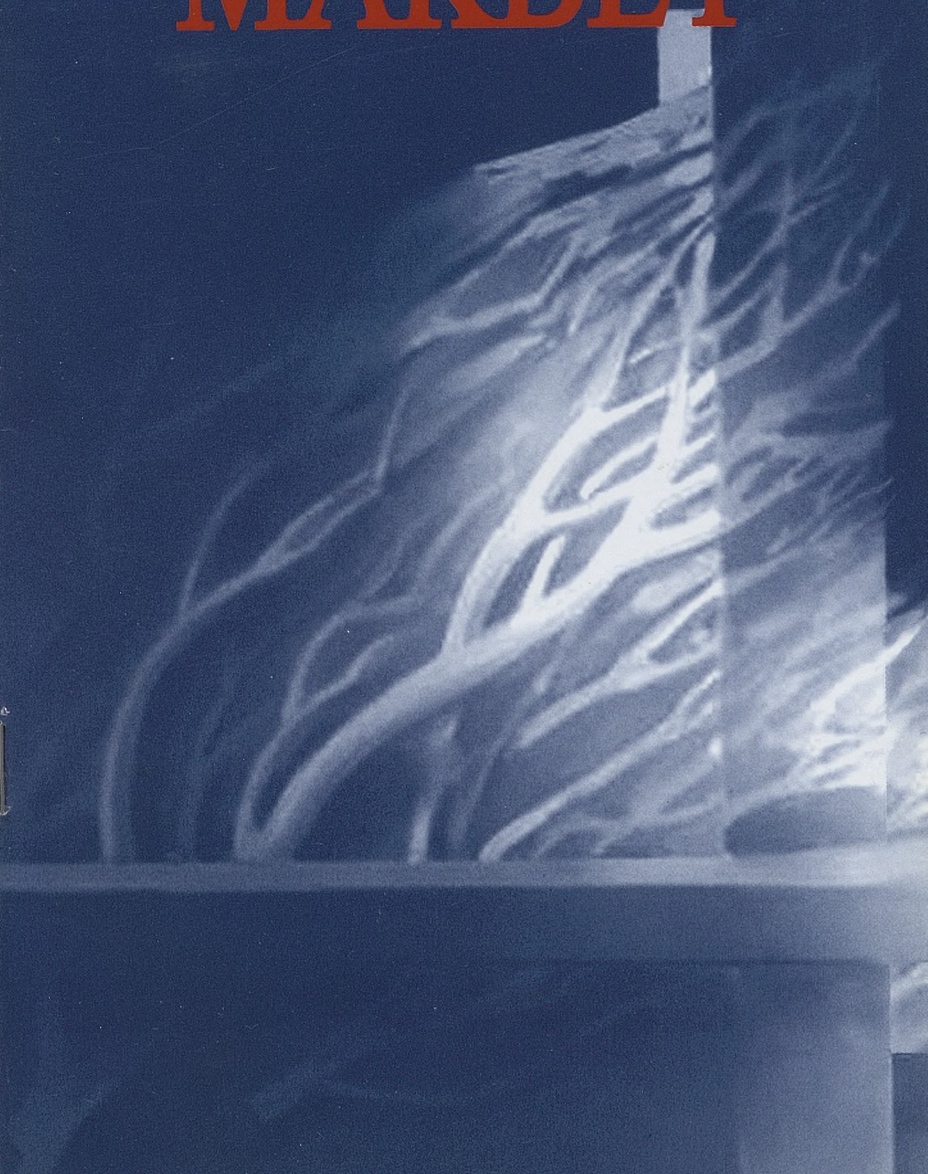




Scena Operowa

Giuseppe Verdi

MAKBET





Scena Operowa

Giuseppe Verdi

MAKBET

MACBETH

PREMIERA/PREMIÈRE

16, 17 września 2001

Scena Operowa

w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie

Opera Stage in Słowacki Theatre

in Cracow

Dyrektor Naczelny
General Director
Bogusław Nowak

Dyrektor Artystyczny
Artistic Director
Tadeusz Kozłowski

Z-ca Dyrektora d/s
Administracyjno-Technicznych
Administrative and Technical
Director
Andrzej Gurda

Dyrekcja Opery i Operetki w Krakowie składa serdeczne
podziękowania Panu Dyrektorowi Jerzemu Noworolowi
za wkład pracy w przygotowanie opery
Makbet Giuseppe Verdiego.

W programie wykorzystano projekty kostiumów i scenografii
autorstwa Barbary Kędzierskiej.

ISBN 83-912689-8-5



Scena Operowa

Giuseppe Verdi

MAKBET

MACBETH

Opera w czterech aktach/Opera in four acts

Libretto: Francesco Maria Piave

według Williama Szekspira

Prapremiera/Word première: Florencja 14 II 1847

druga wersja/second version: Paryż 21 IV 1865

Realizatorzy/Realization

Kierownictwo muzyczne/Conductor

Tadeusz Kozłowski

Reżyseria/Director

Laco Adamik

Scenografia/Set Designer

Barbara Kędzierska

Przygotowanie chóru/Chorus leader

Ewa Bator

Współpraca realizatorska
Cooperation

Asystenci dyrygenta/Assistant conductors

Bogdan Olędzki

Piotr Sułkowski

Asystent reżysera/Assistant director

Ewa Stengl

Korepetytorzy solistów/Repetiteurs for soloists

Irena Celińska

Małgorzata Westrych

Kristina Šelušenko

Korepetytor chóru/Chorus repetiteur

Oleg Sznicar

Inspicjenci/Stage managers

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

Sufler, tłumaczenie libretta

Prompter, libretto translator by

Dorota Sawka

Obsługa tablicy elektronicznej

Electronic board attended by

Iwona Futro-Stepan

Ewa Gąsiewska

OBSADA/CAST

Makbet/Macbeth

Andrzej Biegun
Rafał Songan (gościnnie)

Lady Makbet/Lady Macbeth

Anna Plewniak
Monika Swarowska-Walawska

Banko/Banco

Przemysław Firek
Wiesław Nowak

Dama

Marta Abako
Małgorzata Lesiewicz

Malkolm/Malcolm

Janusz Dębowski
Jan Zakrzewski

Makduf/Macduff

Imeri Kawsadze
Tomasz Kuk

Lekarz/Medico

Wiesław Nowak
Andrzej Wartalski

Zbójca/Sicario

Jan Migala
Andrzej Kusza

Sługa/Domestico

Marcin Herman
Andrzej Wartalski

Herold/Araldo

Krzysztof Kiełbiński
Ludomir Rogalewski

Orkiestra i Chór Opery i Operetki w Krakowie
Dyrygent Tadeusz Kozłowski

KALENDARIUM

życia i twórczości Giuseppe Verdiego

1813

Przychodzi na świat 10 października w wiosce Le Roncole w pobliżu Busseto jako syn Karola, sklepikarza i Ludwika z domu Uttini, wiejskiej praczki.

1823

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

1827-1828

Bierze coraz żywszy udział w pracach miejscowej filharmonii. Sporządza wyciągi fortepianowe, komponuje. Filharmonicy wykonują publicznie jego uwerturę.

1832

Korzystając z poparcia Barezziego i skromnego stypendium Towarzystwa Dobroczynności. Uczy się teorii i kompozycji u Vincenzo Lavigna. Zajmuje się również dyrygenturą.

1836

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

1838

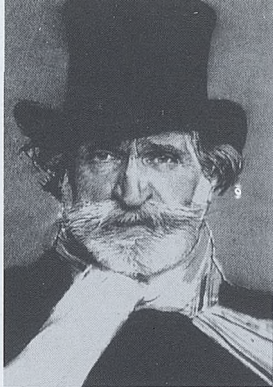
W lipcu rodzi mu się syn Icilio, w sierpniu umiera półtoraroczna córeczka Virginia. Po wygaśnięciu kontraktu z gminą Busseto przenosi się do Mediolanu.

1839

W październiku umiera syn Verdiego Icilio. W listopadzie premiera *Oberta* odnosi znaczny sukces, a firma Ricordi nabywa prawa jej publikacji.

1840

Kontrakt z Merellim na operę komiczną *Un giorno di regno* (*Dzień panowania*). Umiera żona Verdiego Margherita.



We wrześniu w teatrze La Scala ponosi fiasko opera *Dzień panowania*. Verdi postanawia porzucić zawód kompozytora.

1842

Opera *Nabucco* odnosi wielki sukces w Mediolanie; główną partię kobiecą śpiewa Giuseppina Stepponi.

1843

Wielki sukces artystyczny opery *Lombardczycy* w Mediolanie. Do libretta młodego poety F.M. Piave, które osnute zostaje na dramacie Victora Hugo, komponuje operę *Ernani*.

1844

W weneckim teatrze La Fenice *Ernani* odnosi pełny sukces. Pierwsza opera Verdiego dla Rzymu - *I due Foscari* (*Dwaj Foscari*), również do libretta Piavego, zostaje przyjęta życzliwie, jednakże nie zdobywa powodzenia.

1845

Chłodnemu przyjęciu *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.

1846

Wenecki sukces *Atylli* przywraca Verdemu popularność. Rozpoczyna pracę nad swą pierwszą operą „szekspirowską” - *Makbetem*.

1847

Premiera *Makbeta* we Florencji odnosi sukces. Powodzenie opery *Zbójcy* w Londynie. Dla Paryża przerabia operę *Lombardczycy*, która wystawiona pt. *Jerozolima* spotyka się jednak z chłodnym przyjęciem.

1848

Jako naoczny świadek przebiegu rewolucji ludowej, obalającej Ludwika Filipa, Verdi podpisuje płomienny protest przeciwko tyranii austriackiej w Lombardii i prowincji Veneto. Opuszcza Paryż i przybywa do Mediolanu. Pośpiesznie napisana opera *Korsarz* (wg Byrona) z librettem Piavego, zostaje wystawiona w Trieście nie odnosi sukcesu.

1849

Premiera *Bitwy pod Legnano* w Rzymie zamienia się w manifestację patriotyczną. Verdi i Stepponi zamieszkują razem w Busseto.

1850

Powstaje szkic libretta do nigdy nie zrealizowanego *Króla Lira* (wg Szekspira) wybór pada na dramat Victora Hugo *Król się bawi*. Powstaje opera *Stiffelio*, która w ponosi na premierze zupełną klęskę.

1851

Entuzjastyczne przyjęcie *Rigoletta* w weneckim teatrze La Fenice.

1853

19 stycznia *Trubadur* odnosi w Rzymie wielki sukces, jednak 6 marca fiasko spotyka wenecką premierę *Traviaty*. W Paryżu Scribe (autor przeszło stu librett) wręcza kompozytorowi tekst *Nieszporów sycylijskich*. Warszawska premiera *Rigoletta*.

1854

Traviata (pod tytułem *Violetta*) odnosi pełny sukces w weneckim teatrze San Sebastian. Dalsza praca nad *Nieszporami*.

1855

Nieszpory sycylijskie wystawione w Operze Paryskiej (w języku francuskim) spotykają się z dobrym przyjęciem.

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 spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem. 29 sierpnia Verdi i Stepponi biorą cichy ślub w kościele Collonges-sous-Salre w Sabaudii.

1861

W lipcu rozpoczyna pracę nad operą *Sila przeznaczenia* na zamówienie Petersburga.

1862

Z okazji światowej wystawy w Londynie, komponuje *Hymn narodów*, kantatę do tekstu A. Boita. Jej wykonanie w Queen's Theatre jest uwieńczone sukcesem. Natomiast wystawiona w Petersburgu *Sila przeznaczenia* jest przez tamtejszą publiczność przyjęta raczej chłodno.

1865

Przerobiona opera *Makbet* nie ma większego powodzenia w Paryżu.

1868

Pierwsze spotkanie z Aleksandrem Manzoniem, wielbionym przez Verdiego poetą i filozofem, jednym z duchowych przywódców włoskiego ruchu narodowo-wyzwoleńczego.

1870

Po dłuższych pertraktacjach w związku z otwarciem Kanału Sueskiego godzi się skomponować *Aidę* na zamówienie kedywa Egiptu - Ismaela Paszy.

Honorarium osiąga fantastyczną sumę 150 000 franków.

Premiera *Aidy* w Kairze zostaje zaplanowana na styczeń następnego roku.

1871

Wojna francusko-pruska i jej następstwa opóźniają wystawienie *Aidy*, która ostatecznie ma miejsce 24 grudnia w Teatrze Włoskim w Kairze.

1872

8 lutego europejska premiera *Aidy* w mediolańskiej La Scali pod osobistym nadzorem Verdiego, z Teresą Stolz w partii tytułowej spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem.

1873

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.

1879

Verdi szuka nowych librett, komponuje *Pater Noster* i *Ave Maria* do świeckich tekstów Dantego. Od Boita przyjmuje szkic libretta *Otella*.

1884

Powstaje nowa 4-aktowa wersja *Don Carlosa* dla Wiednia.

1887

5 lutego ma miejsce entuzjastycznie przyjęta premiera *Otella* w La Scali. Dwa dni później Mediolan obdarza Verdiego obywatelstwem honorowym.

1893

9 lutego triumfalna premiera *Falstaffa* w La Scali.

1896

Te Deum na chór i orkiestrę.

1897

14 listopada umiera Giuseppina Strepponi.

1898

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

1901

27 stycznia umiera w Mediolanie.



Dama dworu

LIBRETTO

Akcja rozgrywa się w Szkocji około połowy XI w.

Akt I

Scena I

Na pustkowiu nieopodal miejsca zwycięskiej bitwy, którą stoczono z wojskami tana Kawdoru, zbuntowanymi przeciwko królowi-Duncanowi, gromadzą się czarownice. Nadchodzi Makbet, dowódca armii królewskiej i jego przyjaciel Banko. Czarownice przepowiadają im przyszłość. Makbet zostanie tanem Kawdoru, a następnie królem. Banka nie czekają podobne zaszczyty, ale jego potomkowie zasiądą na tronie Szkocji. Makbet przerażony jest przepowiedniami, tan Kawdoru przecież żyje, a on sam nigdy nie wyciągnie ręki po koronę. Ale to, co rzekły czarownice, zaczyna się sprawdzać. Oto posłowie przynoszą wiadomość, że król Duncan postanowił skazać na śmierć zdrajcę, a w nagrodę za zwycięstwo obdarzył Makbeta tytułem tana Kawdoru.

Scena II

W zamku Makbeta jego żona czyta otrzymany od niego list, w którym donosi jej o ostatnich wydarzeniach i dziwnej przepowiedni czarownic. Lady Makbet postanawia, iż losowi trzeba dopomóc (aria „Vieni! t'affretta” *Przybądź!, śpiesz się*), zwłaszcza, że-jak donosi jej służący - Duncan spędzi noc w zamku. Kiedy zatem małżonek powraca, Lady Makbet mówi mu, iż król powinien umrzeć, a wtedy z pewnością Makbeta obwołano by jego następcą. Do zamku przybywa Duncan wraz ze swym synem Malkolmem i rycerskim orszakiem, w którym znajduje się też Banko i Makduf. Makbetem targają rozterki, czy rzeczywiście powinien dokonać zbrodni, ale kiedy słyszy dzwonek; znak, iż król już zasnął, udaje się do jego sypialni. Lady Makbet z niecierpliwością oczekuje na powrót małżonka. Przerażony Makbet opowiada jej o przebiegu zabójstwa, ale ona nie podziela jego wątpliwości. Dla niej najważniejsze jest upewnienie się, czy Duncan rzeczywiście nie żyje (duet „Fatal mia donna!”- *Posepna moja pani!*). Nadejście Makdufa i Banka zmusza małżonków do ukrycia się. Makduf, który zgodnie z wcześniejszym rozkazem otrzymanym od króla idzie go obudzić, odkrywa zbrodnię. Przerażony wszczyna alarm. Domownicy Makbeta i świta królewska proszą Boga o sprawiedliwy wyrok na nieznanego mordercę.

Akt II

Scena I

Podjejrzany o zamordowanie Dunkana Malkolm uciekł do Anglii, Makbet zostaje więc królem a Lady Makbet próbuje uspokoić jego sumienie. Makbeta niepokoi przede wszystkim dalszy ciąg przepowiedni czarownic, wedle której władza ma przejść w ręce synów Banka. A zatem przyjaciel i jego syn także muszą umrzeć. Pozostawszy sama Lady Makbet głosi pochwałę władzy, która usprawiedliwia zbrodnię (aria „La luce langue, il faro spegnesi”- *Światło słabnie, latarnia gaśnie*).

Scena II

W lesie grupa zbirów czeka na Banka. Mają rozkaz zabić go. Banko nadchodzi wraz z synem Fleancem. Jest pełen obaw i najgorszych przeczuc (aria „Come dal ciel precipita l'ombra” - *Jakiż z nieba opada cień*). I rzeczywiście ginie z rąk wysłanników Makbeta, w ostatniej chwili nakazuje jednak synowi uciec.

Scena III

W zamku Makbet wraz z małżonką podejmują gości. Lady Makbet wznosi toast za nowe radosne życie, które odsunie dawne zło i nienawiść (aria „Si colmi il calice”- *Niech napelni się puchar*). Jeden z morderców Banka donosi Makbetowi, iż rozkaz nie został w pełni wykonany, Fleance uciekł. Wszyscy dostrzegają zmieszanie Makbeta, ten wszakże tłumaczy je nieobecnością przyjaciela. Kiedy jednak wśród gości pojawia się duch Banka, jego dziwne zachowanie definitywnie mąci wesół nastrój. Lady Makbet próbuje ratować sytuację ponownym toastem, ale ciągły dialog męża ze zjawą, którą widzi tylko on, zmusza wszystkich do opuszczenia zamku. Makduf, od dawna podejrzewający Makbeta, postanawia opuścić kraj rządzony przez mordercę.

Akt III

Scena I

Trwa sabat czarownic, które przyrządzają wywar o piekielnej mocy. Przybywa Makbet i żąda od nich wyjaśnienia zagadek przyszłości. Czarownice twierdzą, iż te objaśnić mogą tylko duchy silniejsze od nich. I oto pierwsza zjawy ostrzega Makbeta przed Makdufem. Druga przepowiada, iż nikt zrodzony z kobiety nie jest w stanie go pokonać. Trzecia-że będzie niezwyciężony dopóki las Birnam nie podejdzie pod mury jego zamku. Makbet chce znać jednak odpowiedź na najważniejsze pytanie: kto będzie panować po jego śmierci. Ukazuje się mu poczet ośmiu królów, potomków Banka. Przerażony rozumie, iż los zadzwilił z niego (aria „Fuggi, regal fantasima”- *Piecz, królewska maro*).

Na pustkowiu odnajduje małżonka Lady Makbet, który opowiada jej, czego przed chwilą dowiedział się od czarownic. Oboje postanawiają dalej podążać obraną drogą. Należy zatem wymordować pozostałą w Szkocji rodzinę Makdufa i dopaść syna Banka (duet „Vi trovo alfin!”-*Znajduje cię wreszcie!*).

Akt IV

Scena I

Obóz uchodźców na pograniczu Szkocji i Anglii. Wygnańcy wspominają uciśnioną ojczyznę (chór „Patria oppressa!”- *Ojczyzno udreńczona!*). Makduf dowiedziawszy się o zamordowaniu żony i dzieci czyni sobie wyrzuty, iż pozostawił najbliższych na pastwę tyrana (aria „Ah, la paterna mano”- *Ach, ojcowiska dłoń*). Przybywa Malkolm z oddziałami angielskimi i daje rozkaz żołnierzom osłonięcia się gałęziami wyciętymi z pobliskiego lasu Birnam. Armia wyrusza do walki z Makbetem.

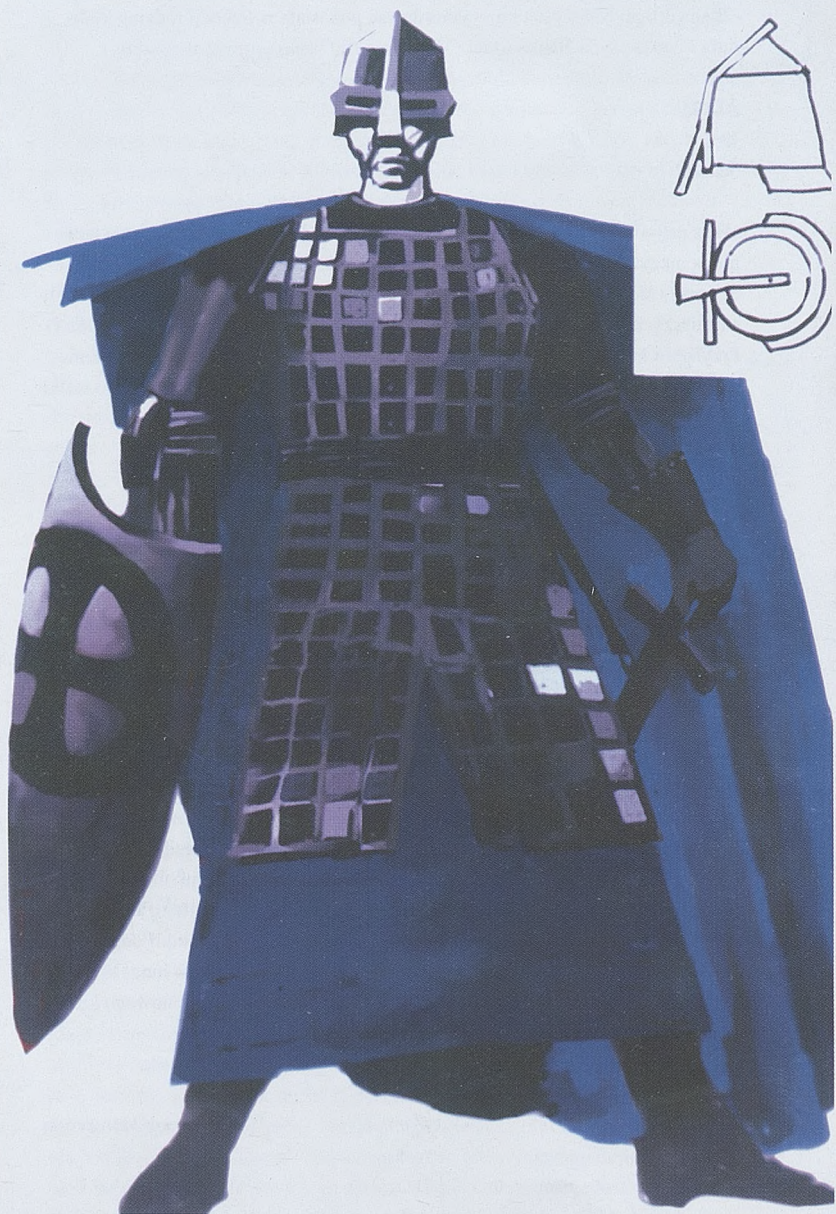
Scena II

Na dworze Makbeta Doktor i Dama dworu z przerażeniem obserwują królową, która od kilku nocy nieustannie krąży po zamkowych komnatach. Lady Makbet znów nadchodzi. Rozmawia z urojonymi duchami, wszędzie widzi krew, której śladów nie może zmyć ze swoich rąk (aria „Una macchia é qui tuttora”- *Plama... jest tu cały czas*).

Scena III

Osamotniony Makbet raz jeszcze rozważa swe szanse w walce z nadciągającymi wojskami Makdufa, przypominając sobie przepowiednie czarownic (aria „Pietà, rispetto, amore”- *Miłosierdzie, szacunek, miłość*). Dowiaduje się, że nie tylko Lady Makbet umarła, ale i las Birnam zbliża się do zamku, mimo to postanawia stanąć do ostatecznego starcia. Dochodzi do spotkania z Makdufem, którego uprzedza, iż nikt zrodzony z kobiety nie może go zabić. Ale Makduf odpowiada, że nie jest urodzony, lecz przedwcześnie wydobyty z matczynego łona. Makbet wie, że to już koniec. Ginie, a zwycięzcy wznoszą pieśń na cześć nowego króla Makdufa i triumfującej sprawiedliwości.

Jacek Marczyński



Makbet

LIBRETTO

The events are taking place in Scotland about the middle of the 11th century

Act I

Scene I

Not far from the site of the victorious battle fought with the army of the thane of Cawdor who rebelled against king Duncan, witches gather. Macbeth, the commander of the king's army, and his friend Banquo arrive. The witches foretell their future. Macbeth will become the thane of Cawdor, and then king. Banquo will not attain such honours, but his descendants will have the Scottish throne. Macbeth is terrified by the prophecies-the thane of Cawdor is alive after all, and he himself would never reach for the crown. But what the witches said is beginning to come true. Messengers bring the news that king Duncan decided to sentence a traitor to death, and bestowed the title of thane of Cawdor on Macbeth as a reward for victory.

Scene II

At Macbeth's castle his wife reads a letter from him in which he reports on the latest events and the witches' strange prophecy. Lady Macbeth decides that fate should be helped (the aria *Vieni t'affretta*), especially that, as a servant told her, Duncan would spend the night at the castle. Thus when her husband returns, Lady Macbeth tells him the king should die, and then Macbeth would certainly be appointed as his successor. Duncan arrives at the castle with his son Malcolm and an entourage of knights, including Banquo and Macduff. Macbeth is torn by doubts as to whether he really should commit the crime, but when he hears a bell a sign that the king has fallen asleep-he goes to his bedchamber. Lady Macbeth waits impatiently for her husband's return. Macbeth, terrified, tells her about the murder, but she does not share his doubts. For her the most important is to be assured that Duncan really is dead (the duet *Fatal mia donna!*). The arrival of Macduff and Banquo forces the couple to hide. Macduff, who, following the king's earlier order, goes to wake him, discovers the murder. Frightened, he raises alarm. Macbeth's householders and the royal entourage pray for a just sentence for the unknown killer.

Act II

Scene I

Malcolm, suspected of murdering Duncan, escaped to England. Thus Macbeth became king; Lady Macbeth is trying to assuage his conscience. But Macbeth is disturbed mainly by the rest of the witches' prophecy, according to which power is to pass into the hand of Banquo's descendants.

Thus his friend and the latter's son must also die. Alone, Lady Macbeth sings the praise of power that justifies crimes (the aria *La luce langue*).

Scene II

In the forest a group of thugs is waiting for Banquo. They were ordered to kill him. Banquo comes with his son Fleance. He is full of fear and foreboding (the aria *Come dal ciel precipita l'ombra*). He is right - he dies at the hands of Macbeth's killers, but at the last moment he orders his son to escape.

Scene III

At the castle, Macbeth and his wife are entertaining guests. Lady Macbeth raises a toast for the new joyful life which will overcome old evil and hatred (the aria *Si colmi il calice*). One of Banquo's killers reports to Macbeth that the order was not fully carried out-Fleance escaped. Everyone notices Macbeth's confusion, but he explains it with his friend's absence. However, when Banquo's ghost appears among the guests, his strange behaviour definitely spoils the good mood. Lady Macbeth tries to save the day with another toast, but her husband's constant dialogue with the apparition, which only he can see, forces everyone to leave the castle. Macduff, who has been suspecting Macbeth for a long time, decides to leave the country governed by a murderer.

Act III

Scene I

The witches are having a Sabbath, during which they prepare a concoction with lethal power. Macbeth arrives and demands that they clarify the riddle of the future. The witches say that this can only be done by spirits stronger than themselves. And the first apparition warns Macbeth against Macduff. The second one foretells that no one born of woman can defeat Macbeth. The third one says that he would be invincible as long as the Birnam forest is clear of his castle walls. However, Macbeth wants to know the answer to the most important question-who will reign after his death. Eight kings appear-Banquo's descendants. Macbeth, terrified, understands that fate has mocked him (the aria *Fuggi, regal fantasima*). Lady Macbeth finds her husband in the wasteland; he tells her what he has just heard from the witches. They both decide to follow their previous path. Thus Macduff's family remaining in Scotland should be killed off and Banquo's son should be caught (the duet *Vi trovo alfin!*).

Act IV

Scene I

A refugee camp on the border between Scotland and England. The refugees reminisce about their lost fatherland (the choir *Patria oppressa!*). Macduff, having learned about the murder of his wife and children, reproaches himself for having left his family at the mercy of a tyrant (the aria *Ah, la paterna mano!*). Malcolm arrives with English battalions and orders soldiers to camouflage themselves with branches cut from the nearby Birnam forest. The army sets forth to battle with Macbeth.

Scene II

At Macbeth's court, the Doctor and the Lady-in-waiting are fearfully watching the queen, who has been wandering around the castle chambers for several nights. Lady Macbeth comes again. She talks to imaginary ghosts, and everywhere she sees blood that she cannot wash off her hands (the aria *Una macchia è qui tuttora*).

Scene III

Macbeth, deserted by all, again weighs his chances in the fight with Macduff's approaching army, and remembers the witches' prophecies (the aria *Pièto, rispetto, amore*). He learns that not only has Lady Macbeth died, but the Birnam forest is also approaching the castle, but he still decides to fight the final battle. He meets Macduff, whom he warns that no one born of woman can kill him. But Macduff answers that he was not born, but prematurely taken from his mother's womb. Macbeth knows that this is the end. He dies, and the victors sing a song of praise for the new king Macduff and triumphant justice.

Jacek Marczyński

translated by Dagmara Jakubowska

Jacek Marczyński

Makbet Verdiego - wierność i sztuka kompromisu

„Drogi teściu! Od dawna już nosiłem się z myślą dedykowania opery Tobie, który byłeś mi ojcem, dobroczyńcą i przyjacielem. Było to obowiązkiem; dopełniłbym go wcześniej, gdyby przemożne trudności temu nie przeszkodziły. Otóż wreszcie *Makbet*, którego wyróżniam ze wszystkich swoich oper i wobec tego uważam, że jest najbardziej godny ofiarowania Tobie". Ten list Giuseppe Verdi wysłał do Antonio Barezziego 25 marca 1847 r., w kilka dni po florenckiej premierze *Makbeta*. Wyraża w nim szacunek do teścia, znaczącej postaci w życiu miasta Busseto. Pełnił on tam funkcję prezesa Towarzystwa Filharmonicznego, a ponadto założył dobrze prosperującą gorzelnię, był właścicielem hurtowni kawy, cukru i towarów kolonialnych. Interesy przysparzały Barezziemu znaczących dochodów, co z kolei pozwalało mu oddawać się wielkiej pasji - muzyce. Jako jeden z pierwszych poznał się też na talencie nieznanego chłopca o imieniu Giuseppe. Verdi przybył z wioski La Roncole do Busseto, gdy miał lat dziesięć. Barezzi otoczył go troskliwą opieką, zapewnił możliwość kształcenia, a z czasem oddał rękę córki, Margherity. Nic więc dziwnego, że po latach Verdi pisał o swym protektorze: „Jemu zawdzięczam wszystko, wszystko, wszystko. I tylko jemu jednemu, i nikomu innemu... Znałem tylu ludzi, lecz nigdy nie spotkałem lepszego!". Utrzymywał bliskie kontakty z Barezzim również po śmierci Margherity, która zmarła w 1840 roku na zapalenie opon mózgowych. Miała zaledwie dwadzieścia sześć lat, żoną Verdiego była przez cztery lata.

W zacytowanym tu liście jest wszakże i drugi wątek, dla krakowskiej prezentacji *Makbeta* mający z pewnością istotniejsze znaczenie. Pisze kompozytor o swym dziele, iż wyróżnia je szczególnie. Co prawda, opinię tę sformułował w roku 847, a najważniejsze opery miał stworzyć dopiero w przyszłości, ale też nie wypowiedział tych słów pod wpływem chwili. Czuł szczególną odpowiedzialność przystępując do pracy nad *Makbetem* i chciał, by zajął on znaczące miejsce w jego dorobku. W chwili premiery miał 34 lata i był twórcą cenionym już nie tylko we Włoszech. Uznanie przyniosła mu opera *Nabucco*, której premiera odbyła się 9 marca 1842 r. w La Scali, ale umocnił swą pozycję w następnych latach komponując m.in. *Lombardczyków*, *Ernaniego* czy *Joannę d'Arc*. Im bardziej jednak stawał się sławny, z tym większą starannością dobierał tematy do nowych oper. Już kilka lat przed powstaniem *Makbeta* myślał zatem Verdi o którymś z dramatów Szekspira. Pociągał go przede wszystkim *Król Lear*, ale do końca życia nie odważył się jednak ozdobić muzyką najgenialniejszego, jego zdaniem, szekspirowskiego tekstu, mimo że do pomysłu wracał kilkakrotnie. Interesował się *Hamletem* i *Burzą*, ale w końcu zdecydował się na *Makbeta*. W zafascynowaniu Szekspirem nie był w owych czasach odosobniony. Romantyzm na nowo odkrył jego dramaty dla teatru, inspirowały one XIX-wiecznych kompozytorów m.in. Berlioza (symfonia *Romeo i Julia*), Gounoda (opera *Romeo i Julia*), Mendelssohna (muzyka do *Snu nocy letniej* ze słynnym marszem weselnym), Webera (opera *Obero*), a nawet Rossiniego, choć jego *Otello* daleko odbiegł od oryginału. W tej operowej wersji losów zazdrosnego Maura ważną rolę odgrywa na przykład ojciec Desdemony, który dla córki upatrzył innego

kandydata na męża, niejakiego Rodriga, a słynną chusteczkę - dowód zdrady zastąpiono listem, który Desdemona rzekomo napisała do protegowanego jej ojca. Verdi w żadnej ze swych szekspirowskich oper, a przecież oprócz *Makbeta* skomponował *Otella* i *Falstaffa*, nie pozwolił sobie na taką niefrasobliwość w traktowaniu dzieł stradfordczyka.

Zbyt cenił jego dramaty.

„Oto szkic *Makbeta*. Tragedia ta jest jedną z największych kreacji ludzkich! Jeżeli my nie możemy zrobić rzeczy wielkiej, spróbujmy przynajmniej uczynić coś dalekiego od pospolitości. Szkic jest dokładny: bez wymuszenia i krótki. Polecam ci wiersze, które jednak powinny być krótsze - im będą krótsze, tym więcej zrobią efektu... Zapamiętaj sobie dobrze, że w wierszach nie powinno być ani jednego zbędnego słowa: każde z nich powinno coś mówić, trzeba także używać, języka wzniosłego z wyjątkiem chóru czarownic, który powinien być dziwaczny i oryginalny, a nawet trywialny". Takie wskazówki zawarł Verdi w liście do autora libretta. Był nim Francesco Maria Piave, ten sam, który wcześniej dostarczył mu tekstu do *Ernaniiego* oraz dość rzadko dziś wystawianej opery *I due Foscari*, później zaś pracowali razem nad *Rigolettem*, *Traviatą*, *Simonem Boccanegrą* czy *Mocą przeznaczenia*. List ten dobrze oddaje stosunek, jaki miał Verdi do librecistów. Pozostawiał im tylko małe pole manewru, oczekiwał zaś podporządkowania się kompozytorskiej wyobraźni. Od tekstu nie wymagał na ogół wielkich walorów językowych, ale przede wszystkim zwięzłości, celności oraz intensywności wyrazu. „Miej zawsze w pamięci, by mówić mało słów... mało słów... mało słów...ale pełnych znaczenia" pisał do Piavego przy pracy nad *Makbetem*. Prześledzenie korespondencji między kompozytorem a autorem libretta pokazuje wyraźnie, iż nie tylko zasadnicza koncepcja, ale wiele dramaturgicznych rozwiązań szczegółowych w *Makbecie* pochodzi od samego Verdiego. Jeżeli zatem Henryk Swolkień, autor najcenniejszej na gruncie polskim monografii Verdiego twierdzi, iż tekst do *Makbeta* może „pod nie jednym względem uchodzić za parodię Szekspira", winą za to obciążyć trzeba w jednakowym stopniu i autora libretta, i samego kompozytora. Ta opinia, sformułowana kilkadziesiąt lat temu, jest wszakże wysoce niesprawiedliwa. Aby się o tym przekonać, wystarczy uważnie przyjrzeć się tekstowi Szekspira oraz dziełu Verdiego. W operze nie ma dysput szkockich rycerzy oraz Malkolma i Donalbeina, synów zamordowanego przez Makbeta króla Dunkana. Brakuje zatem tego, co w szekspirowskim *Makbecie* jest refleksją na temat władzy oraz historii, której porządek wyznaczają konflikty i antagonizmy. Dokonując takiej redukcji wydobyl jednak Verdi jądro tragedii - namiętności ludzkie. Zachowana została wyrazistość pary głównych bohaterów z ich niepohamowaną żądzą władzy prowadzącą do zbrodni. Od niej zaś można się tylko uwolnić popełniając kolejną zbrodnię. Spirala zła napędzająca działania Makbeta i jego małżonki jest równie istotna dla Szekspira i dla Verdiego.

Operę - tak jak i dramat - otwiera scena z wiedźmami, u Verdiego wszakże w stosunku do całości bardziej rozbudowana. Jest ona bowiem bardzo widowiskowa, a to liczyło się w XIX-wiecznej operze. Ponadto pokazuje uwikłania bohatera ze światem wymykającym się racjonalnym opisom, co również było częstym motywem opery, czy w ogóle sztuki tamtej epoki. Również i w akcie trzecim ponownemu spotkaniu Makbeta z wiedźmami poświęcono znacznie więcej miejsca. Mimo to klimat szekspirowskiej tragedii został zachowany. Podobnie jak w monologu Banka z II aktu na moment przed zamordowaniem go przez zbirów Makbeta. U Szekspira zdążył on tylko przynaglić swego syna do uciezki, Verdi dodał mu posępną arię. Z Szekspira zaczerpnął też niewątpliwie skłonność do scenicznych kontrastów. Po dramatycznej rozmowie Makbeta i Lady Makbet odbytej po zamordowaniu króla i wykryciu zbrodni Verdi wstrzymał akcję monumentalnym finałem pierwszego aktu z chóralną modlitwą do Boga o ochronę przed złem. Z kolei w akcie drugim po śmierci Banka następuje pełna pozornej radości scena biesiadna z efektownym toastem Lady Makbet. Dopiero w akcie czwartym następuje dwukrotne odstępstwo od oryginału. Akt ten rozpoczyna chóralna skarga wygnaćców szkockich śpiewających o uciśnionej ojczyźnie, kończy go natomiast pieśń zwycięstwa. Oba fragmenty są aluzją do sytuacji politycznej ówczesnych Włoch i dowodem pewnego kompromisu kompozytora. Jego *Nabucco* zdobył ogromną popularność, gdyż w opowieści o Żydach marzących o niepodległej ojczyźnie Włosi dopatrzyli się - i słusznie - obrazu swego losu. Oczekiwali zatem od Verdiego kolejnych dzieł patriotycznych i on rzeczywiście w *Lombardczykach*, *Ernani*, *Joannie d'Arc* czy *Attili* starał się odpowiadać na to społeczne zamówienie. Sięgnął po *Makbeta*, bo chciał oderwać się od treści strictly politycznych, ale przecież nie odważył się do końca pójść wbrew oczekiwaniom swojej publiczności.

Jest zresztą *Makbet* operą muzycznego kompromisu i pod innym względem. Verdi dopiero dojrzywał do własnej koncepcji opery jako dramatu muzycznego nie rezygnującego wszakże z piękna wplecionych wń melodii. Urzeczywistni te zamysły w drugim, dojrzałym etapie swej twórczości, czego najdoskonalszym przykładem stanie się *Traviata*. Dalej pójdzie u schyłku życia w dwóch ostatnich dziełach: *Otello* i *Falstaffie*. Na razie odważył się zaprezentować publiczności *Makbeta* - operę bez wątku miłosnego, co wówczas było czymś wyjątkowym. Ale zachował tzw. numerowy charakter dzieła, składającego się z następujących po sobie scen zbiorowych, arii i duetów. Mimo to nie wypaczają one idei tragedii, a co więcej, w każdej z arii - od wielkiej sceny z listem Lady Makbet z I aktu po arię Makbeta z IV aktu - odnaleźć można tę samą intensywność myśli i emocji co w szekspirowskich monologach. Widać to może wyraźniej zwłaszcza w czasach nam współczesnych, kiedy teatralni inscenizatorzy dokonują istotnych redukcji tekstu dramatu Szekspira. Z reguły mniej dziś interesują się oni ową refleksją historyczną, bardziej zaś portretami psychologicznymi bohaterów i motywacjami ich działań. Tego samego wyboru dokonał Verdi ponad 150 lat temu.

Fakt ten może tłumaczyć wzmożone zainteresowanie operowym *Makbetem* od drugiej połowy XX wieku. Wystawiony po raz pierwszy 14 marca 1847 roku w Teatro della Pergola we Florencji zagościł w następnym dziesięcioleciu na wielu scenach europejskich (w 1849 r. wystawiono go i w Warszawie), był prezentowany w Nowym Jorku i Buenos Aires. Potem w 1865 roku dla Paryża Verdi przygotował nową wersję. Dokonał znaczących przeróbek: dopisał arię Lady Makbet na początek II aktu, jej duet z Makbetem przy końcu III aktu, chór uchodźców szkockich z IV aktu. Zmienił zakończenie, a także skomponował scenę baletową - taniec wiedźm. Francuska publiczność nie wyobrażała sobie przecież, by w III akcie jakiegokolwiek opery mogło zabraknąć popisów tancerzy. Premiera paryska zakończyła się triumfem. "*Makbet* - sukces olbrzymi. Finał I aktu i toast - bisowane. Wykonanie godne podziwu, wystawienie cudowne, powszechny entuzjazm" - donosił Verdiemu jego wydawca Leon Escudier. A mimo to wkrótce potem *Makbet* na lat kilkadziesiąt zniknął ze sceny. Dziś na szczęście bywa wystawiany, choć często bez sceny baletowej, która zdaniem wielu realizatorów zatrzymuje akcję. Ale to naprawdę świetna muzyka, jak wszystko zresztą, co wyszło spod pióra Verdiego.



Malkolm, Dworzanin

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

OPERY I OPERETKI W KRAKOWIE

SEZON 2001/2002

SOLIŚCI

Soprany

Marta Abako
Krystyna Behounek
Maria Domańska
Anna Karasińska*
Małgorzata Lesiewicz-Przybył
Agnieszka Mazur-Świder*
Edyta Piasecka-Chudzikiewicz
Anna Plewniak
Marta Poliszot
Monika Swarowska-Walawska
Krystyna Tyburowska
Bożena Walczyk-Skrzypczak
Karin Wiktor-Kałucka
Joanna Woś*

Mezzosoprany

Bożena Zawiaślak-Dolny

Tenory

Krzysztof Bednarek*
Janusz Dębowski
Ireneusz Jakubowski*
Imeri Kawsadze
Jerzy Knetig*
Tomasz Kuk
Wojciech Maciejowski*
Franciszek Makuch
Andrzej Orechwo*
Dariusz Pietrzykowski*
Kazimierz Różewicz
Leszek Świdziński*
Jan Wilga*
Wojciech Wróblewski
Jan Zakrzewski
Adam Zdunikowski*

Barytony

Andrzej Biegun
Marcin Bronikowski*
Władysław Guzik
Zbigniew Macias*
Włodzimierz Skalski*
Rafał Songan*
Konrad Szota

Basy

Jarosław Bręk*
Przemysław Firek
Bogdan Kurowski*
Wiesław Nowak

* współpraca

ORKIESTRA

I skrzypce

Swietłana Siemiannikowa

koncertmistrz

Paweł Wójtowicz

II koncertmistrz

Ewa Sobczak

Teresa Szarek

Irena Wójtowicz

Barbara Łobaczewska-Kuźnia

Igor Laszkiewicz

Anna Nęcka

Adam Ziętkiewicz

Michał Sternicki

Edyta Szlachetka-Hajto

II skrzypce

Iwona Ibek-Milewska

Bożena Baran-Darska

Tomasz Kuźnia

Halina Boroni

Ewa Welanyk

Jan Malik

Agnieszka Majerska

Angela Sznicar

altówki

Aleksandra Michajlenko

Igor Petryczenko

Vitalij Michajlenko

Małgorzata Piekarczyk

Maria Drak

Piotr Augustyn

Janusz Chrzanowski

wiolonczele

Barbara Drobniań-Jakóbiak

koncertmistrz

Alina Grochala

Krzysztof Wójtowicz

Barbara Wrońska-Korzeniowska

Danuta Pańczyk

Stanisława Komońska

Leszek Pacanek

kontrabasy

Jerzy Porosło

Marek Lewandowski

Marek Bednarczyk

flety

Janusz Pańczyk

Wiesław Suruło

Małgorzata Gładys

oboje

Leonid Pozdeev

Mirosław Drak

Sylvia Tomera-Długosz

klarnety

Jerzy Krowicki

Dezyderiusz Boroni

Ryszard Cieśla

Stanisław Olko

fagoty

Arkadiusz Babiński

Marcin Krakowski

Patryk Krzyszkowski

waltornie

Jarosław Jaworski

Ryszard Rakoczy

Paweł Siedlik

Antoni Pietras

Marek Jałocha

Andrzej Szkaradek

trąbki

Marek Domagalski

Jacek Król

Maurycy Biesiadecki

puzony

Bogdan Piznal

Arkadiusz Bała

Krzysztof Węgrzyn

Wacław Fular

tuba

Jarosław Janecki

perkuszja

Sylvia Romek

Maria Stojek

Marcin Kotarba

Jacek Wać

harfa

Liliana Kosiorowska-Wysocka

fortepian

Maria Mazurkowska

Inspektorzy

Janusz Pańczyk

Paweł Siedlik

Bibliotekarz

Leszek Pacanek

CHÓR

Kierownik Chóru

Ewa Bator

Asystent Kierownika Chóru

Maciej Kozłowski

Soprany

Alina Antonik

Zofia Ciszewska

Maria Czarnecka-Reichel

Joanna Grandys

Bogumiła Gorczyca

Małgorzata Hyży-Wypart

Bożena Kielbińska

Kamila Mędrek-Żurek

Elżbieta Mikulska

Joanna Rakoczy

Aleksandra Sotnicka

Małgorzata Sznajder-Dziechciowska

Anna Wątrobska-Jękot

Maria Węgrzyn

Jadwiga Wierzbicka-Delekta

Lidia Zoń-Raymond

Alty

Agnieszka Czekaj-Janicka

Agata Gondek

Anna Gajdzik

Maria Mitkowska *

Lucyna Ordon-Klimczak

Maria Pawlisz

Joanna Piękoś

Lidia Pirowska

Teresa Tippe

Monika Wojtasiewicz-Oleniak

Tenory

Andrzej Całka

Jarosław Dijuk

Józef Garlak

Krzysztof Kogut

Maciej Kozłowski

Dariusz Palonek

Wiesław Popiołek

Wojciech Radoń

Adam Rusek

Paweł Szczepanek

Łukasz Zakrzewski

Artur Zgrajka

Barytony

Krzysztof Kielbiński

Stanisław Knapik

Jan Mięgała

Andrzej Wartalski

Andrzej Kusza

Basy

Marcin Herman

Adam Kossek

Józef Perun

Ludomir Rogalewski

Adam Sadzik

Inspektor

Maria Pawlisz

Bibliotekarz

Bożena Kielbińska

BALET

Kierownik

Jacek Drozdowski

Z-ca kierownika

Monika Myśliwiec

Soliści

Renata Drozdowska

Elena Korpusenko

Monika Myśliwiec

Jacek Drozdowski

Adam Kłafczyński

Marek Kobielski

Victor Korpusenko

Vasyl Masliy

Krzysztof Szymaniuk

Michail Zubkow

Koryfeje

Marzena Biesiadecka

Magdalena Malska

Wioletta Maciejewska

Małgorzata Piechnik

Maja Witkowska-Miś

Marta Żurawska-Kobielska

Tomasz Wojciechowski

Tancerze

Karolina Cichy

Bożena Kołodziejczak

Monika Powiadacz

Gabriela Rybicka-Kwaśny

Donata Smulko

Kinga Szablowska

Sebastian Kubacki

Łukasz Marczyński

Tomasz Szaro

Igor Wroniecki

Inspektor

Vasyl Masliy

Akompaniator

Tadeusz Markowski



Lady Makbet

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej

Iwona Futro-Stepan

Kierownik Działu Marketingu

Katarzyna Woźniak

Z-ca Kierownika Działu Marketingu

Ewa Świdzka-Winnicka

ZESPÓŁ TECHNICZNY**Kierownik Działu Technicznego**

Magdalena Zagórska

Kierownik Sceny

Tadeusz Sajak

Kierownik Pracowni Elektrycznej

Józef Rybarczyk

Pracownia Modniarska

Helena Dziubek

Kierownik Pracowni Krawieckiej Damskiej

Alicja Tekiel

Kierownik Pracowni Krawieckiej Męskiej

Ewa Dura

Kierownik Pracowni Perukarsko-Fryzjerskiej

Jadwiga Bąk-Gach

Pracownia Akustyczna

Zbigniew Zawiaślak

Pracownia Malarska

Marek Jarosz

Pracownia Ślusarska

Franciszek Szumny

Pracownia Stolarska

Henryk Czarnecki

Pracownia Modelatorska

Wacław Didur

Sponsorzy



Kraków Bronowice

Patronat medialny



DZIENNIK POLSKI

A close-up photograph of a person's hand, wearing a dark sleeve, reaching out to touch a bronze sculpture of a bull's head. The sculpture is highly detailed, showing the texture of the bull's skin and the ridges on its forehead. It is placed on a white pedestal. In the background, two abstract paintings are visible on a light-colored wall.

Koledzy radzą mi, żebym zainwestował
w sztukę. Ale czy to jest dobra lokata kapitału?
Ja lubię pewne inwestycje, dlatego ulokowałem
pieniądze w moim banku.

BANK BPH 

Internet: www.bph.pl

Opera i Operetka w Krakowie

ul. Dietla 50, 31-039 Kraków
tel. (48-12) 422 62 10
fax (48-12) 422 08 79
www.opera.krakow.top.pl
e-mail: opera@opera.krakow.top.pl

Rezerwacja Biletów Zbiorowych

Biuro Obsługi Widza
ul. Dietla 50, 31-039 Kraków
czynne od poniedziałku do piątku
w godz. 8.00 - 16.00
tel. (48-12) 422 78 07
fax (48-12) 421 94 19

Sprzedaż Biletów

Scena Operowa
Teatr im. Słowackiego, pl. Św. Ducha 1
Kasa czynna codziennie
w godz. 9.00 - 19.00
wtorek, niedziela, w godz. 10.00 - 19.00
tel. (48-12) 421 16 30

Scena Operetkowa
ul. Lubicz 48
kasa czynna od poniedziałku do soboty
w godz. 9.00 - 19.00
tel. (48-12) 421 42 00

Prosimy o nienagrywanie i niefotografowanie spektakli.
Prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych.

Opera and Operetta in Cracow

31-039 Kraków, 50 Dietla St.
phone (48-12) 422 62 10
fax (48-12) 422 08 79
www.opera.krakow.top.pl
e-mail: opera@opera.krakow.top.pl

Booking Office

31-039 Cracow, 50 Dietla St.
open Mon. - Fri. 8.00 a.m. - 4 p.m.
phone (48 12) 422 78 07
fax (48 12) 421 94 19

Ticket Sales

Opera Stage
Słowacki Theatre at 1 Św. Ducha Sq.
Box Office open every day
9.00 a.m. - 7.00 p.m. except Tue
Sun. 10.00 a.m. - 7 p.m.
phone (48 12) 421 42 00

Operetta Stage
48 Lubicz St.
Box Office open Mon. - Sat.
9.00 a.m. - 7.00 p.m.
phone (48 12) 423 17 00

No photographs, video or audio recordings during performance.
Please switch off your mobile phones.

