

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Giuseppe Verdi

ERNANI

1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880

1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890

1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Giuseppe Verdi

ERNANI

Opera w czterech aktach
Libretto – FRANCESCO PIAVE
według Wiktora Hugo

Ernani
AKT IV

VERDI Ernani



Libretto per il Teatro
di Giuseppe Verdi
Opera in tre atti

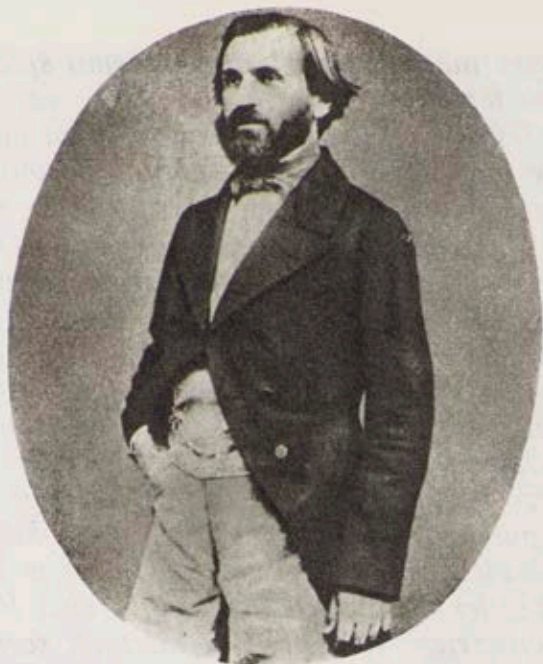
O czym marzą młodzi utalentowani śpiewacy? Dyrektor teatru operowego powinien znać te marzenia. Jeśli okazuje się, że pragnieniom młodych artystów zdolnych do pokonania brawurowych partii operowych włoskiego repertuaru towarzyszy wielkie zainteresowanie publiczności młodzieżymi dziełami Giuseppe Verdiego, to należy po prostu spektakle te włączać do repertuaru.

Im więcej jednak brawury wokalne zapisanej w partyturze, tym szczególniejsza przestroga dla młodych i potrzebne doświadczenie tych starszych. Po międzynarodowych sukcesach „Nabucca” pora w Teatrze Wielkim w Łodzi na „Ernaniego”. Jeśli łódzka publiczność da kolejną szansę wokalną naszym ulubieńcom, akceptując nieznaną w Polsce, ale jakże piękne wczesne dzieła mistrza z Busetto, może wreszcie wyjdziemy na naszych scenach z zaklętego kręgu Traviat, Rigolett, Aid i Trubadurów.

Nie prezentowane od niepamiętnych czasów w Polsce przedstawienie „Ernaniego” wykonają nasi protagoniści w reżyserii młodego Meksykańczyka, w scenografii młodego Poznaniaka i pod dyrekcją muzyczną młodego Brazylijczyka. Jeśli będzie sukces, zaprosimy do wykonania tego spektaklu również młodych tenorów, sopranów, barytonów i basów z różnych krajów.

A więc do dzieła!

Stanisław Pietras



Verdi. Fotografia z 1844 roku

Tę fotografię – z pierwszego okresu ich twórczości – ofiarował Verdi autorowi libretta „Ernaniego”.



Francesco Maria Piave

Debiutował w teatrze librettem „Ernaniego”. Był to początek jego współpracy z kompozytorem, która przetrwała aż do czasów „Mocy przeznaczenia”, gdy choroba zmusiła poetę do bezczynności. Piave mieszkał w Mediolanie, gdzie później został reżyserem w La Scali.

Po wystawieniu *Nabucca* w weneckim Teatro La Fenice, intendent – tym mianem określają po dziś dzień we Włoszech dyrektora teatru – hrabia Mocenigo, zwrócił się do Verdiego z propozycją skomponowania opery również i dla Wenecji. Propozycja odpowiadała Verdiemu. Ostatecznie nic go nie zmusza pisać tylko dla La Scali. A zresztą wystawił tu już cztery opery, warto zrobić przerwę, niech publiczność mediolańska za nim zatęskni. Wenecki La Fenice to z pewnością jeden z najpoważniejszych teatrów na całym Półwyspie. Wszakże to dla tego teatru Rossini skomponował *Tancreda* i *Semiramidę*, a Donizetti *Belizaria* i *Marię Rudenz*, tutaj wystawiali też swoje opery Mercadante i Pacini, a teraz Verdi miał napisać *Ernanięgo*. To pierwsze zamówienie spoza La Scali było dobitnym stwierdzeniem uznania, jakim cieszył się już twórca *Nabucca*. Na uprzejme zaproszenie odpisał równie uprzejmym listem. (...)

Zanim zwycięży *Ernani*, jak zwykle poprzedzają go kłopoty ze znalezieniem odpowiedniego tematu. Mocenigo zwraca uwagę Verdiego na nową gwiazdę literatury francuskiej. To poeta Wiktor Hugo. Oczywiście Verdi zna jego dzieła i ceni ich autora. Jest całą duszą przejęty prądami romantycznymi, a francuski poeta, walczący ze skostniałymi formułami klasycyzmu, jest mu szczególnie bliski.

Mocenigo sugeruje *Cromwella*. Ma nawet pod ręką poetę, a raczej rymoroba do sklecenia libretta. To osiadły w Wenecji, dobrze znający specyfikę teatralną Francesco Maria Piave (1810–1876). Verdi przyjmuje te sugestie. Jednak po rozpoczęciu współpracy z Piavem rezygnuje z *Cromwella* na rzecz innego dramatu Wiktora Hugo, dramatu, który wiosną 1830 odniósł w Paryżu prawdziwy triumf. To *Hernani* – temat, jakim interesował się już Bellini. Verdi – zwróćmy na to uwagę – opowiada się za tym tematem, gdyż odbija on swym rodzajem od *Nabucca* i *Lombardczyków*. Mocenigo przystaje i kompozytor bierze się z właściwym sobie zapałem do pracy.

„Poeta robi wszystko, czego sobie życze” – oświadcza Verdi jednemu z przyjaciół. Rzeczywiście, przez cały czas wieloletniej współpracy Piave będzie nie tylko duszą i ciałem oddanym przyjacielem Verdiego, ale niewolniczym wykonawcą jego niekiedy kapryśnych poleceń. *El maestro vol cussi, e basta* („Maestro tak chce, i basta”) – to w weneckim dialekcie wypowiedziany jego „chwyt” obronny, stosowany wobec wytykających mu błędy i niedorzeczności w librettach. Verdi ustala cały plan libretta, scena po scenie, a czasem nawet komponowanie muzyki wyprzedza powstawanie tekstu.

Komponując swego *Ernaniego* – w adaptacji włoskiej zarzucono pisownię francuską – Verdi nie dokonywał przełomu w tradycyjnej operze. Szedł tu raczej śladami Donizettiego, który swą *Lukrecję Borgię* oparł również na dramacie Hugo. W tytułowym bohaterze widzi kompozytor wybitnie teatralną postać. Pamiętajmy, że opera dla słuchacza włoskiego była, i jest przede wszystkim teatrem. Owszem, niech będzie nasycona melodiami, które oby dały się łatwo zapamiętać, śpiewać i gwizdać, ale niech pozostanie teatrem, niech obfituje w dramatyczne spięcia, pełne emocji sytuacje, niech bohaterów akcji ożywiają uczucia miłości, zazdrości i zemsty – nade wszystko zemsty, owej osławionej włoskiej wendety! Verdi znał swoją publiczność i znał teatr. Stąd też pisanie dla niego libretta było trudnym zadaniem. Ani przez chwilę nie nudzić, ani jednego zbędnego słowa, zwłaszcza w punktach kulminacyjnych; jeśli już słowo, to tylko sceniczne, a więc takie, które bezpośrednio i łatwo dociera do słuchacza. Przede wszystkim jednak sytuacje, nie słowa, lecz sytuacje!

Zamawianie libretta w owych czasach było prywatną sprawą kompozytora, sam je w całości opłacał, sam miał prawo czuwać nad jego redakcją.

Jednakże *Ernani* oznaczał przełom w zainteresowaniach Verdiego: odejście od wielkich obrazów na rzecz odmalowywania przeżyć i uczuć jednostki, porzucenie typu opery ustalonego w *Mojżeszu* Rossiniego dla dramatycznego indywidualizmu Belliniego i Donizettiego, wreszcie nawiązanie do pierwszej opery, *Oberto*, która była już „operą postaci”, a nie „operą mas”. Opery chóralne, zbliżające się do typu oratoryjnego, miały w

swym charakterze coś archaicznego, sprzecznego z tendencjami epoki wysuwającymi na plan pierwszy jednostki. *Ernani* natomiast to właśnie przejście do bliższego romantyzmowi typu „opery postaci”.

Czy decydowały tu względy ideologiczne? Z pewnością, lecz w równej mierze praktyczne: wyłącznie większe teatry, a na dobrą sprawę jedynie La Scala dysponować mogła odpowiednimi liczebnie zespołami i wystarczającym zapleczem dla należytego wystawiania „oper masowych”. Tymczasem w ówczesnych Włoszech zdobywały znaczenie teatry mniejsze, dbające o szeroki repertuar, ambitne i pragnące nowości. (...)

Wenecka prapremiera *Ernani*ego 9 marca 1844 przyniosła Verdiemu pełny sukces, co było tym bardziej znamienne, że wystawienie tutaj *Lombardczyków* zakończyło się fiaskiem. W *Ernanim* wykonawcy nie dopisali: śpiewający partię tytułową tenor Guasco był zachrypnięty, a o wykonawczyni sopranowej partii Elwiry, kapryśnej Zofii Loewe, pisał Verdi w liście do Appiani: „Nie można śpiewać bardziej fałszywie, niż to wczoraj robiła Loewe”. Z czasem niejedno początkowe zdanie tej czy innej arii z *Ernani*ego stało się przysłowiowym, często powtarzanym zwrotem, jak na przykład: „Ernani, Ernani, uwolnij mnie”, „O nieszczęśny, uwierzyłeś” (podobnie u nas: „I ty mu wierzysz, biedna dziewczyno” przeszło do użytku i na pozamoniuskowskie okazje).

Po zamknięciu sezonu w Teatro La Fenice *Ernani*ego wystawił wenecki Teatro San Benedetto. Ponad dwadzieścia teatrów włoskich biło się teraz o prawo wystawienia tej opery. W ślad za nimi zgłosili się dyrektorzy teatrów w Paryżu i Londynie. Donizetti wystawił *Ernani*ego pod swoją dyrekcją w Wiedniu.

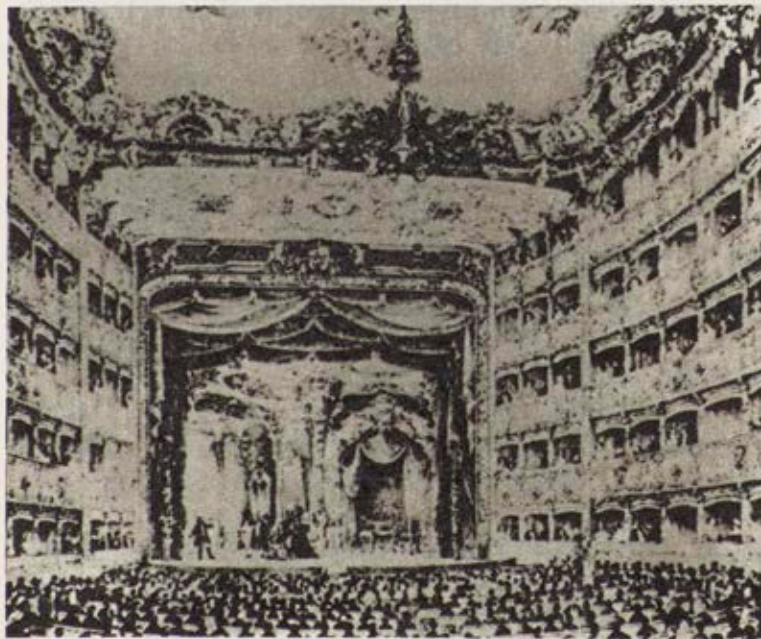
Henryk Swolkień



Teatr La Fenice w Wenecji. Przystań dla gondoli.

Teatr La Fenice.

Pierwsza opera Verdiego skomponowana nie dla La Scali, „Ernani” była jego piątym dziełem. Pomijając kilka drobnych zmian, teatr ten wygląda dziś niemal tak samo, jak w czasie, gdy Verdi przybył do Wenecji w grudniu 1843.



Cromwell, o ile znam jego znaczenie historyczne, jest bez wątpienia pięknym materiałem, jednak wszystko zależy od sposobu, w jaki zostanie on potraktowany. Nie znam wprawdzie signora Piave, ale jeśli Jaśnie Wielmożny Pan zapewnia mnie, że jest on dobrym poetą i znawcą efektów teatralnych oraz form muzycznych, proszę Pana o oddanie mu dołączonego pisma, które przedtem łaskawie zechce Pan przeczytać. (...)

Verdi do hrabiego Mocenigo, 26 lipca 1843

Ten *Cromwell* na pewno nie zasługuje na zainteresowanie, jeśli weźmie się pod uwagę wymogi teatru. Konstrukcja odpowiada regułom, jest jasna, jednym słowem: dobrze zrobiona, jednak słaba w treści. Wina bardziej może materiału niż poety. (...)

Och, gdybym mógł robić *Ernaniego*, to byłoby pięknie! Dla poety byłby to wprawdzie duży trud, jednak przede wszystkim próbowałbym wynagrodzić mu to, a potem z pewnością osiągnęlibyśmy większe powodzenie u publiczności.

Zresztą signor Piave jest bardzo zręczny w składaniu wierszy, a *Ernani* wymaga tylko ustawienia we właściwym porządku. Treść jest gotowa, a zainteresowanie olbrzymie.

Jutro będę obszernie pisał do signora Piave i przeniosę na papier wszystkie te sceny z *Ernaniego*, które uważam za odpowiednie. Stwierdziłem już, że cały pierwszy akt można ująć we wspaniałej introdukcji i zakończyć w tym miejscu, gdzie Don Carlos pyta Silwę o *Ernaniego*, a ten jest ukryty za jego portretem. Akt drugi można uformować według czwartego aktu francuskiego dramatu, a trzeci zakończyć wspaniałym tercetem i śmiercią *Ernaniego* etc. (...)

Verdi do hrabiego Mocenigo, 5 września 1843

Z pańskiego listu dowiaduję się, że Piave chciałby się ze mną porozumieć, aby uniknąć zmian w gotowym dziele. Co do mnie, nigdy nie nagabywałem poety, aby z mego powodu zmieniał choć jeden wiersz. Skomponowałem muzykę do trzech librett Solery i jeśli by porównać oryginały, które przechowałem, z wydrukowanymi librettami, można stwierdzić, że zaledwie kilka wierszy zostało zmienionych, a i te z własnego przekonania Solery. Natomiast signor Piave jeszcze nie pisał (dla teatru) i stąd jest naturalne, że nie wyznaje się na tych sprawach. Bo gdzież jest primadonna, która mogłaby zaśpiewać jedno po drugim: wielką cavatinę, duet, który kończy się tercetem i cały finał, jak to ma miejsce w pierwszym akcie *Ernaniego*? Singor Piave zapewne mógłby mi podać argumenty, ja jednak mam inne i odpowiem mu, że płuca nie wytrzymają tego wysiłku. Gdzie jest maestro, który bez znużenia przetworzy w muzykę 100 wierszy recytatywów, jak w trzecim akcie? We wszystkich czterech aktach *Nabuccą* czy *Lombardczyków* nie znajdzie pan więcej niż 100 wierszy recytatywów. (...) Pana, który jest dla mnie tak niezwykle łaskawy, proszę, by dał to signorowi Piave do zrozumienia i przekonał go. Jak mało doświadczenia mam ja sam, jednak przez cały rok chodzę do teatru i pilnie uważam. Doszedłem do wniosku, że wiele kompozycji nie poniosłoby fiaska, gdyby numery były lepiej rozłożone, działania lepiej obmyślane, muzyczne formy wyrazu jaśniejsze (...), jednym słowem, gdyby zarówno poeta jak i maestro mieli więcej doświadczenia. Często fraza, zdanie, które w powieści czy dramacie przepięknie się prezentują, jako zbyt długi recytatyw w dramacie muzycznym robią wrażenie po prostu śmieszne. (...)

Verdi do Guglielmo Brenny, 15 listopada 1843

Wczoraj o dziesiątej przybyłem szczęśliwie do Wenecji i niezwłocznie odszukałem Verdiego (...). Pisze pełen polotu i za dwa dni będzie gotowy. Słyszałem arię primadonny, jest cudowna. Poznałem Piave, młodego człowieka, który jest tak samo pełen życia jak Solera. (...)

Giovannino Barezzi do Antonio Barezziego (pierwszego mecenasa i wielkiego przyjaciela Verdiego), 26 lutego 1844

Wczoraj wieczorem słyszeliśmy *Ernaniego* z Guasco bez głosu i z przerażającą chrypką, jak też z Loewe, która nigdy wcześniej nie śpiewała tak fałszywie jak wczoraj. Rezultat był jednak nadzwyczaj szczęśliwy. Wszystkie części dostały brawa, poza cavatiną Guasco.

Cztery wywołania na końcu pierwszego aktu, dwa po drugim, trzy po trzecim i cztery kurtyny na końcu przedstawienia. (...) Gdyby mieli śpiewaków, nie chcę powiedzieć pierwszej klasy, ale przynajmniej takich, którzy mogliby sprostać głosowo, wówczas *Ernani* wzbudziłby większy zachwyt niż *Nabucco* i *Lombardczycy* w Mediolanie.

Gioyannino Barezzi do Antonio Barezziego, 10 marca 1844

Na murach naszego największego teatru powiewa sztandar, na którym złotymi literami wypisane jest *Ernani*. Ludność i senatorowie wielogłosowym aplauzem nagrodzili tego hiszpańskiego bandytę. Materiał dramatyczny autorstwa Hugo, wersja włoska F. Piave, harmonie Verdiego – godnego uwielbienia twórcy *Lombardczyków* i *Nabucca*. Jego ostatnie nuty upoiły serca nawet pedantycznych krytyków i najbardziej surowych matron.

W foyers, na ulicach, w salach, na spotkaniach, nowe pieśni są na wszystkich ustach. Na wozie triumfalnym maestrowi towarzyszyli poeta oraz śpiewacy. Były wieńce, kwiaty, okrzyki, laury dla wszystkich.

Il Gondoliere, Wenecja, 10 marca 1844

REALIZATORZY

JOSE MARIA FLORENCIO JUNIOR
Kierownictwo muzyczne

JOSE LUIS PEREZ
Reżyseria

RYSZARD KAJA
Scenografia

LAJLA ZABOROWSKA
Kierownictwo chóru

- | | |
|------------------------|---|
| Asystent dyrygenta | - Maciej Stawujak |
| Asystent reżysera | - Maria Szczucka
Waldemar Stańczuk |
| Asystent scenografa | - Bożena Smolec-Błaszczyk
Wanda Zalasa |
| Inspicjenci | - Alicja Derkacz
Urszula Rybicka
Andrzej Koperwas |
| Pianiści korepetytorzy | - Elżbieta Zwierzchowska
Maria Czerkawska
Nadieżda Pawlak
Piotr Pietrzak
Ewa Szpakowska |
| Akompaniator chóru | - Dariusz Ciotucha |
| Dyrygenci chóru | - Elżbieta Kwiecień
Henryk Karpiński |

OBSADA

- Ernani, zbójca – KAŁUDI KAŁUDOW
TADEUSZ KOPACKI
SYLWESTER KOSTECKI
ZYGMUNT ZAJĄC
- Don Carlos – ZENON KOWALSKI
ZBIGNIEW MACIAS
- Elwira – IRENA GŁOWATY
SYLWIA MASZEWSKA
KRYSTYNA RORBACH
HANNA ZDUNEK (gościnnie)
- Don Ruy Gomez de Silva – ANDRZEJ MALINOWSKI
PIOTR NOWACKI
ROMUALD TESAROWICZ
- Giovanna,
niania Elwiry – ELŻBIETA GORZĄDEK
MAŁGORZATA PAWLAK
MARIA SZCZUCKA
- Riccardo,
giermek króla – KRZYSZTOF DYTUS
WIESŁAW PIETRZAK
- Jago,
giermek Silvy – PIOTR MICIŃSKI
WŁADYSŁAW PODSIADŁY
RAFAŁ SONGAN

CHÓR · ORKIESTRA

Dyrygenci – JOSE MARIA FLORENCIO JUNIOR
MACIEJ STAWUJAK

Pierwsza przerwa – 20 minut
Druga przerwa – 15 minut

MUZYKA „ERNANIEGO”

W przypadku *Nabucca* wiemy dokładnie, która część tekstu literackiego jako pierwsza zainspirowała kompozytora. Epizod z życia Verdiego, który mógłby być zaczerpnięty z powieści – nagłe objawienie i fenomenalna kompozycja chóru *Va pensiero* – należy do największych chwil w historii muzyki. W związku z *Ernanim* nie mamy żadnych informacji tego rodzaju. Może jednak nie będzie zbyt ryzykownym przypuszczenie, że fantazję kompozytora pobudziła ta część utworu Hugo, w której występuje motyw muzyczny, a przy tym motyw ten ma kluczowe znaczenie dla dramatu. Wśród rekwizytów fabuły znajduje się przecież instrument – róg, na którego głos kiedyś sformował się oddział zbójców Ernaniego. Róg ten nosi stale u pasa kapitan zbójców, dopóki bieg wydarzeń nie sprawi, że będzie musiał się z nim rozstać. Chwila ta nadchodzi, gdy Ernani i Silva zawierają przymierze w imię wspólnej zemsty. Silva odbiera od Ernaniego przysięgę, że ten na wezwanie sam pozbawi się życia. *Przysięgasz? Na co?* – pyta Silva. *Na głowę mego ojca* – brzmi odpowiedź. Silva: *Czy sam sobie o tym przypominasz?* I wówczas Ernani wypowiada słowa, które rozstrzygną o jego losie:

*Posłuchaj! Weź ten róg.
Gdziekolwiek będę i o każdej porze,
Gdy uznasz, że nadszedł czas,
Bym oddał życie –
Zadmij w ten róg i bądź spokojny.
To się stanie.*

I jak w strasznej baśni – zwiastujący śmierć głos rogu niweczy szczęście kochanków tuż po zaślubinach: nadeszła pora tragicznego porachunku.

Smutna muzyka rogu jest głównym motywem *Ernaniego*. Nią zaczyna się uwertura opery, ona towarzyszy przysiędze bohatera i wplata się w scenę końcową dzieła. Melodia składa się z sygnałowego powtórzenia kil-

Silva

AKT I ^{obraz 2}
OPERA AKT II

ERNANI

Giuseppe VERDI



Manuscript
Peking
Library
No. 1000000000

Buttons or studs 1, 2
Buttons for

Buttons 1, 2, 3

Buttons 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Buttons 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Buttons 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Handwritten signature or initials, possibly 'H. H. H.'

1

ku dźwięków, a widmowe tremolo instrumentów smyczkowych w niskim rejestrze przydaje jej grobowo głuchego brzmienia. Verdi wprowadza do muzyki swej opery sygnał rogu jako cytat lub motto.

We wstępie i scenie przysięgi motyw ten nie miesza się z innym materiałem muzycznym, jest otoczony przez pauzy. Jego charakter, tak odległy od krainy melodii belcanta, sprawia, że w scenie końcowej jeden ciągły dźwięk rogu (co więcej, może to być nawet jego naśladowanie na innym instrumencie, na przykład na instrumentach smyczkowych) wystarczy, byśmy pojęli jego znaczenie i wraz z Ernanim zdrżeli w przeżuciu tego, co jeszcze nie zostało wypowiedziane.

Technika niedopowiedzenia, znaku, wynosi ostatnią scenę ponad poziom całego dzieła, na wyżyny mistrzostwa, które będzie osiągał dojrzaly Verdi. Tutaj kompozytor w znakomity sposób uzyskuje tę tak bardzo upragnioną zwięzłość. W ostatniej scenie opery niemal na zasadzie montażu zestawia krótkie fragmenty arii, duetów i recytatywów. Nie ma tu żadnego zbędnego dźwięku. Scena jest spojona nie tylko przebiegiem akcji, ale i reprzykami (rymami), a wielokrotne pojawianie się wspomnianego „motywu rogu” przetwarza szeregi zmieniających się co chwilę afektów (miłości, rozpaczy, błagania, bohaterstwa) w jedną zamkniętą formę muzyczną. Końcowa scena opery ze swą ścisłą konstrukcją ukazuje przyszłe możliwości twórcze Verdiego i przynosi chlubę kompozytorowi *Aidy*. Ale *Ernani* ukazuje także inne cechy, które w przyszłości miały się rozwinąć. W wielu momentach odnajdujemy zwiastuny *Trubadura*. (Na przykład tercet Don Carlosa, Elwiry i Ernaniego z I aktu można porównać z ansamblem Leonory, Manrica i Luny z I aktu *Trubadura*). Postać Don Carlosa to poprzednik dwóch późniejszych postaci Verdiowskich. Młody, lekkomyślny, łatwo ulegający czarowi miłości władca, który w II akcie na oczach całej swojej świty i gości weselnych Silvy wprowadza Elwirę jako „zakładniczkę”, czemu zresztą towarzyszy przepiękna serenada, jest zapowiedzią niektórych cech Hrabiego Ryszarda z *Balu maskowego*. Natomiast wykonywana tutaj z towarzyszeniem wiolonczeli solo aria Carlosa w grobowcu w Akwizgranie, gdzie rozmyśla on o osamotnieniu, jakie przynosi władza, z pewnością odżyła w pamięci Verdiego, gdy two-

rzył postać Filipa II. (*Don Carlos* jest zresztą także historycznie kontynuacją *Ernaniego*, ponieważ po cesarzu Karolu wstąpił na tron Filip II).

Ernani w pewnym sensie „otwiera wrota” twórczości Verdiego i stwierdzamy to nie tylko wówczas, gdy porównujemy go z późniejszymi dziełami mistrza, ale również gdy słuchamy tej opery zgodnie z kolejnością powstawania dzieł kompozytora, to znaczy po *Nabucco* i *Lombardczykach*. W przeciwieństwie do tamtych, *Ernani* nie jest „operą mas” czy oratorium operowym (*Nabucco*), ani uszeregowaniem statycznych obrazów (*Lombardczycy*), lecz dramatem osób, kilku silnych osobowości. Stosownie do tego nowego celu sceny chóralne w *Ernanim* schodzą na drugi plan. Większość z nich (z wyjątkiem rozpoczynającego operę chóru zbójców oraz popularnego chóru spiskowców zaczynającego się od słów *Si ridesti il Leon di Castiglia*) należy do najbardziej konwencjonalnej warstwy opery. Całe swoje wysiłki skierował Verdi na muzyczne ujęcie konfliktu czterech głównych postaci.

Dużą część muzyki opery stanowią arie, duety i ansamble odpowiadające stanom ducha bohaterów oraz ilustrujące ich spotkania. Środki artystyczne stosowane przez Verdiego w pojedynczych, zamkniętych mniejszych częściach nie wykazują jeszcze bogatej różnorodności późniejszych form. Najczęściej słyszymy numery w formie strofy lub trójczłonowe, okraszone efektownymi zmianami melodycznymi lub harmonicznymi. Pełne inwencji rozwiązania rodzą się z łączenia drobnych form. W formach większych, takich jak scena czy akt, Verdi śmieiej zrywa z szablonami swojej epoki.

Znaczącym osiągnięciem *Ernaniego* jest to, że Verdi obdarza postaci indywidualnym, charakterystycznym kolorytem muzycznym. Udało mu się tutaj w ramach stylu belcanto zróżnicować muzycznie charaktery bohaterów.

Najmniej złożona jest postać *Ernaniego* (na ogół nie wychodzi poza tenor bohaterski), bardziej zróżnicowana jest postać *Don Carlosa* (większe możliwości daje tu i dramat Wiktora Hugo, i libretto), a muzyczna charakterystyka *Silvy* jest wirtuozowska, jest jednym z wybitniejszych osiągnięć młodego Verdiego.

Z Silvą wiąże się niemal całkowicie odrębny, łatwy do rozpoznania, indywidualny język muzyczny i nawet jego recytatywy odróżniają się od innych. Stary grand jest brutalnym żołnierzem o niewzruszonym charakterze. Nie uznaje modnych komplementów, dwornych mów. Jak tamten zwiastujący los głos rogu, tak jego słowa rozbrzmiewają najczęściej z purytańską prostotą, bez melodii, przez powtórzenie jednego jedynego dźwięku lub kilku dźwięków i w czwartym akcie jednoczą się z głosem rogu, który symbolizuje jedyny cel jego wypalonego życia: śmierć Ernaniego. Jednak ten sam Silva, niewzruszony starzec, staje się słaby, gdy idzie o Elwirę. Na początku finału I aktu, po zdemaskowaniu Ernaniego i Don Carlosa pojmuje swą tragedię: cóż z tego, że serce ma młode, gdy postarzał. Jego partia jest tutaj gęsto zabarwiona pochodami chromatycznymi. (U Verdiego było to wówczas wyjątkowe).

Gniew Silvy także inaczej wyraża się w muzyce, aniżeli gniew jego młodych rywali, którzy nigdy nie porzucają (Ernani) lub porzucają rzadko (Carlos) swą bohaterską pozę. Postarzały grand wyzywa młodych mężczyzn na pojedynek w monumentalnej cabaletcie (szybkiej, rytmicznej arii), a gdy na własne oczy przekonuje się o wzajemnej miłości Elwiry i Ernaniego, jest w najwyższym stopniu ogarnięty żądzą zemsty, budzi się w nim płomień demonicznej nienawiści (II akt – *No, vendetta piu tremenda*). Aby przedstawić jego niepohamowany, nieludzki gniew, Verdi odrzuca styl belcanto i każe swemu bohaterowi śpiewać „szkaradnie” gwałtownie, w urywanym rytmie. Ponad czterdzieści lat później w roli Jagona znajdziemy podobne fragmenty. Ale to nie Jagon jest bezpośrednim spadkobiercą Silvy, lecz Rigoletto (również owoc wyobraźni Hugo), mający znacznie niższą pozycję społeczną i znacznie bardziej zraniony w swych uczuciach niż dumny hiszpański grand. Don Ruy Gomez de Silva zajmuje poczesne miejsce wśród wielkich postaci Verdiewskich.

András Batta



Starcie „klasyków” z „romantykami” w czasie prapremiery „Hernaniego”
(karykatura Louisa Reybauda, 1846)

Dwa pierwsze przedstawienia dramatu poetyckiego *Hernani* czyli *Honor kastylski* autorstwa Wiktora Hugo, które odbyły się w Komedii Francuskiej w Paryżu w dniach 25 i 27 lutego 1830 roku są uważane za przełomowe w dziejach teatru francuskiego, za wielką i zwycięską bitwę romantyków z tradycjonalistami. Ci ostatni przybyli do teatru, aby zniszczyć tę sztukę, łamiącą wszelkie konwencje dramatyczne. Tłumy zwolenników Hugo, młodych pisarzy, malarzy i muzyków pod wodzą Teofila Gautiera, swym niesłychanym entuzjazmem zapewniły triumf *Hernaniego* i romantyzmu.

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Władający Hiszpanią na początku XVI w. król Filip I wyzwał z dziedzictwa rodzinę Don Juana Aragońskiego. Don Juan, szukający pomsty na synu Filipa, Don Carlosie, uszedł w góry Aragonii i zgromadziwszy zbójczą drużynę, stanął na jej czele, przybierając imię Ernaniego. Zbójców niepokoi posępna twarz wodza i jego smutek; Ernani opowiada im o swej miłości do pięknej Elwiry, siostrzenicy starego granda hiszpańskiego, Don Ruy Gomeza de Silvy (aria *Merce, diletti amici*). Miłość ta jest wzajemna, lecz do uszu Ernaniego dotarła wieść, iż podstarzały arystokrata sam kocha się w Elwirze i zamierza ją poślubić. Widząc rozpacz Ernaniego, wierni zbójcy postanawiają porwać Elwirę.

W zamku hrabiego Silvy Elwira z rozpaczą myśli o ślubie, który ma ją połączyć z krewniakiem. Marzy, by Ernani przybył i uwolnił ją od grożącego niebezpieczeństwa, marzy o szczęściu przy boku ukochanego (aria *Ernani, involami*). Pod nieobecność Silvy pojawia się w zamku późnym wieczorem sam Don Carlos, który od dawna pała miłością do Elwiry. Czułymi słowami i obietnicami licznych zaszczytów stara się nakłonić ją do wzajemności (aria *Vieni meco*); Elwira jednak z szacunkiem, lecz stanowczo odtrąca wszelkie zakusy króla. Don Carlos posuwa się do gróźb, a nawet chce użyć przemocy. Na tę scenę przybywa Ernani, który zakradł się tej nocy do zamku Silvy, pragnąc ujrzeć ukochaną. Obaj rywale dobywają szpad. Ale oto powraca właśnie z podróży gospodarz zamku, a za nim cały orszak hiszpańskiej szlachty. Zdumienie Silvy wobec zaskakującej sytuacji przeradza się w gorzki żal przede wszystkim ku Elwirze, która – jak sądzi – zdradziła jego zaufanie i ściągnęła hańbę na jego siwą skroń (aria *Infelice! e tu credevi*). Pragnąc się zemścić na rywalach, wzywa ich do walki. W tym momencie przybywający z jakąś wieścią giermek zwraca się do króla i sprawia, że wszyscy poznają w nieznanym szlachcicu władcę Hiszpanii. Silva, grand hiszpański, zawsze wierny tronowi, skłonny jest przypuszczać, że źle zrozumiał intencje Carlosa. Oddawszy zatem należną cześć majestatowi, zaprasza króla w gošcinę; Ernaniemu udaje się ujść.

AKT II

Ernani, tym razem przebrany za pielgrzyma, pojawia się ponownie w zamku Silvy w dniu, gdy ten święcić ma zaślubiny z Elwirą. W ślad za nim wpada na zamek król na czele zbrojnych żołnierzy w pościgu za głośnym zbójcą. Dla Silvy jednak prawo gościnności jest święte, więc choć poznał Ernanię i wie, że ten odebrać mu chce Elwirę, odmawia stanowczo wydania go królowi, mimo iż Don Carlos groźnie żąda głowy samego Silvy, jako buntownika. Mściwy król zabiera z sobą Elwirę, obiecując zwrócić ją... w zamian za wydanie Ernanię. Silva jest nieugięty – dopiero po odjeździe Don Carlosa wypuszcza Ernanię z kryjówek i wyzywa go na pojedynek. Ernani nie chce przyjąć walki ze znacznie słabszym od siebie starcem, a przy tym swoim wybawcą. Co więcej, otwiera on Silvie oczy na prawdziwe pobudki postępowania Don Carlosa. Teraz wspólne pragnienie zemsty jednoczy rywali. Za cenę tej zemsty oddaje Ernani Silvie własne życie. Wręcza mu swój róg, przysięgając zabić się sam, gdy jego dźwięk posłyszysz.

AKT III

Ernani i Silva zgodnie wyruszają w pościg za królem. Docierają do Akwizgranu, gdzie Don Carlos ma niebawem koronować się na cesarza Niemiec. Tam wraz z resztą spiskowców spotykają się w podziemnym grobowcu cesarza Karola Wielkiego. Niestety, spisek zostaje wykryty, a sprzysiężeni skazani na śmierć. Jednakże wstawiennictwo Elwiry tak wzrusza i odmienia serce Don Carlosa, opromienionego właśnie świeżym majestatem cesarskiej władzy, że ulaskawia on skazańców, a co więcej, rezygnując ze swych osobistych pragnień, oddaje Elwirę Ernaniemu (aria i scena *O sommo Carlo*).

AKT IV

Nie było jednak dane Ernaniemu zaznać szczęścia przy ukochanej: mściwy Silva czuwa, i gdy Ernani wraz z Elwirą święcą w Saragossie dzień swych zaślubin, fatalny głos rogu przypomina o przysiędze. Wierny honorowi, odbiera sobie Ernani życie u stóp Elwiry.

SEZON 1989/90

PREMIERA 24 LUTEGO 1990

W programie wykorzystano następujące źródła:

András Batta, Tekst do albumu płytowego „ERNANI” wydane go przez HUNGAROTON w koprodukcji z Delta Music GmbH, SLPD 12259-61, 1982

Józef Kański, Przewodnik operowy, PWM, 1964

Henryk Swolkień, Verdi, PWM, 1968

Verdi, Eine Dokumentation. Zusammengestellt und herausgegeben von William Weaver, Henschelverlag, Berlin 1980

Projekty kostiumów – RYSZARD KAJA

Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Tłumaczenie tekstów z języka niemieckiego

i opracowanie programu – Elżbieta Włodarczyk

Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład II – 5000 egz.

Cena zł 2000,-

Łódzkie Zakłady Graficzne

Zam. 390/1104/90



**RESTAURACJA TEATRU WIELKIEGO
„Orfeusz”**

ul. Narutowicza 43

oferuje:

- śniadania, obiady, kolacje**
- bankiety, przyjęcia**

Czynna codziennie w godzina 12.00–24.00

Zapraszamy

albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety
albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety
albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety
albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety
albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety
albumy
książki
czasopisma
foldery
plakaty
kalendarze
etykiety

Łódzkie Zakłady Graficzne

90-019 ŁÓDŹ
ul. Dowborczyków 18
(dawniej PKWN)
telefon 74 52 66
telefax 74 62 57
telex 88 42 78
lzg pl.

*** * * * *
Co dwa tygodnie!

puch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek *
FELIETONY * WYWIADY *

puch muzyczny



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

puch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00–19.00.
tel. 33-77-77, 33-99-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.