TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

GIUSEPPE VERDI

AIDA

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS
Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Giuseppe Verdi

AIDA

Opera w czterech aktach
Libretto: Antonio Ghislanzoni
Przekład: Joanna Kulmowa

Czy serce me miłości twojej nie uległo?
Nie odejdę od ciebie, chociażby mnie mieli
na dzień do bagna wsadzić i obić w dodatku,
jak w krainie syryjskiej – laską i pałkami,
jak w krainie nubijskiej – cienkimi rózgami,
jak na skraju górzystej pustyni – kijami
albo jak na wybrzeżu nizinnym – trzcinami.

I nie posłucham tego, co mi radzą,
żebym ciebie pragnąć przestała nareszcie.

Z poezji staroegipskiej, przekład T. Andrzejewskiego

HENRYK SWOLKIEŃ

STO LAT „AIDY"

Uroczysta setna rocznica zbliża się. Dokładnie 24 grudnia przyszłego roku „egipska" opera Verdiego zamknie pierwsze stulecie swoich sukcesów, wkraczając bez obawy w następne. Teatry, które w danej chwili nie mają tej pozycji w repertuarze, czynią bardzo taktownie i przezornie nadrabiając ten brak. Przez całe stulecie „Aida" miała zawsze opinię opery „kasowej" o murowanym powodzeniu. Czy można się dziwić? Atrakcyjne, nieszablonowe libretto, piękna muzyka, no i ta egzotyczna oprawa z Nilem, piramidami, świątyniami, a w scenie triumfu po zwycięstwie, nieraz i z całą wprowadzaną na scenę menażerią, aż do słoni włącznie.

Ale właśnie te ogromne możliwości efektownej wystawy z całym przepychem godnym potęgi faraonów, zaczęły gdzieś tak w drugiej połowie naszego stulecia razić. Jeżeli na szczęście przestały nas śmieszyć wydatne brzuszki Radamesów, kolubrynowate córy faraona i bardzo brzydkie, boskie Aidy coraz trudniej utrzymać powagę na widok wpędzanej przy trzasku staroegipskich biczów garstki jeńców etiopskich, a nawet i groźni wojownicy egipscy też raczej śmieszą. Jeszcze bardziej śmieszyłyby nas pierwsze „patriotyczne" opery Verdiego z ich scenami chóralnymi i tłumem statystów. Pocieszmy się, że i sam Verdi pragnął jak najprędzej z tego się wyzwolić. Dla niego sytuacją operową, w której czuł się najlepiej, były odwiecznie ludzkie konflikty psychologiczne pomiędzy jednostkami bez względu na epokę i szerokość geograficzną uczucia

miłości, tęsknoty, zazdrości. O ileż mu łatwiej pisać świetną muzykę, z chwilą gdy dumna córa faraonów zbiega z tronu i zamienia się w zwykłą, szalejącą z rozpaczy kobietę, gotową na klęczkach, w pokorze żebrać zmiłowania dla ukochanego. A i Radames, którego konwencjonalna, choć piękna, aria „Boska Aido" może razić swoją sztucznością, okazuje się dużo bardziej ludzki gdy rozpacza, gdy ze zwycięskiego wodza staje się zwykłym człowiekiem. Bo Verdi uważał się przede wszystkim za zwykłego człowieka opiewającego najchętniej skrzywdzonych i poniżonych: garbatego błazna, wzgardzoną kurtyzanę, zdradzonego Maura, czy etiopską niewolnicę. Nic nie ujmując piękna i wspaniałości muzyce dwóch pierwszych aktów „Aidy" zaryzykować można twierdzenie, że muzyka prawdziwie wielka pojawia się w tej operze dopiero w akcie III i IV, gdy scena pustoszeje, gdy przestają nas niepokoić posągi bogów, poczty sztandarowe i chóry kapłańskie, gdy na scenie pojawiają się żywi, cierpiący ludzie. Wtedy dopiero Verdi czuje się zupełnie nieskrępowany, wtedy dopiero jego muzyka ma w sobie i coś niebiańskiego i coś ze „stąpania po ziemi", choć nie traci nic ze swej kunsztowności. Przykładem — aria Aidy nad Nilem, o ileż bardziej tchnąca prawdą życiową od arii Radamesa w akcie I.

Warto zwrócić uwagę na egzotykę „Aidy". Jeśli o scenografię chodzi, sprawa wydaje się jasna: starożytny Egipt z jego, w części jeszcze po dzień dzisiejszy zachowanymi topograficznymi akcesoriami. Prawda, że inwencja współczesnych scenografów zmierza często do

Tytułowa strona wyciągu fortepianowego AIDY. Wydawnictwo G. Ricordi.

Strona tytułowa partytury AIDY, wydanej w języku tureckim w r. 1871 w Kairze.

ایده

اسمیله مسمی اوپرانك ترجمه سیدر

باارادهٔ حضرت خدیو اعظمی

غزلنسونی طرفندن انشا وتنظیم و ویردی

نام موسیقی شناس معرفتیله موزیه نوطه سنه وضع وتوقیع

اولنه رق

اشبو تیاترو موسملرنده مصر تیاترو خانه سنده بالفعل

اوینادلمشدر

اشبو اوپرا قلم وقایعده راسخ وچلبی افندیلر معرفتیله ترکچه یه

ترجمه وتحویل

ودفعهٔ اولی وادی النیل مطبعه سنده

طبع وتمثیل اولنمشدر

سنة ۱۲۸۸

tego, by w akcie „nad Nilem" brakowało... takowego, by zniknęły ze sceny tradycyjne palmy, piramidy i księżyc (to było dobre przez lat 90, ale nie teraz, gdy my wyznaczamy granice tradycji!). W gruncie rzeczy te innowacje nie mają znaczenia dopóki nie stają w poprzek muzycznemu teatrowi samego Verdiego. Jeżeli więc każe się śpiewać Aidzie wielką arię w akcie I przed opuszczoną kurtyną, czy też niweczy się wręcz stereofoniczne efekty w scenie sądu, wydobywając kapłanów z podziemia, sytuacja się zaostrza. Ale w samej muzyce egzotyki niewiele: jakiś tam tu i ówdzie obniżony II stopień, oscylowanie między dur i moll, jękliwy dźwięk oboju i to chyba wszystko. Jak wiadomo staroegipskie i staroetiopskie relikty muzyczne nie zachowały się, nie miał więc czego Verdi zapożyczać i stylizować. Skoncentrował się też na tym, co od wieków się nie zmienia — na ludzkich duszach.

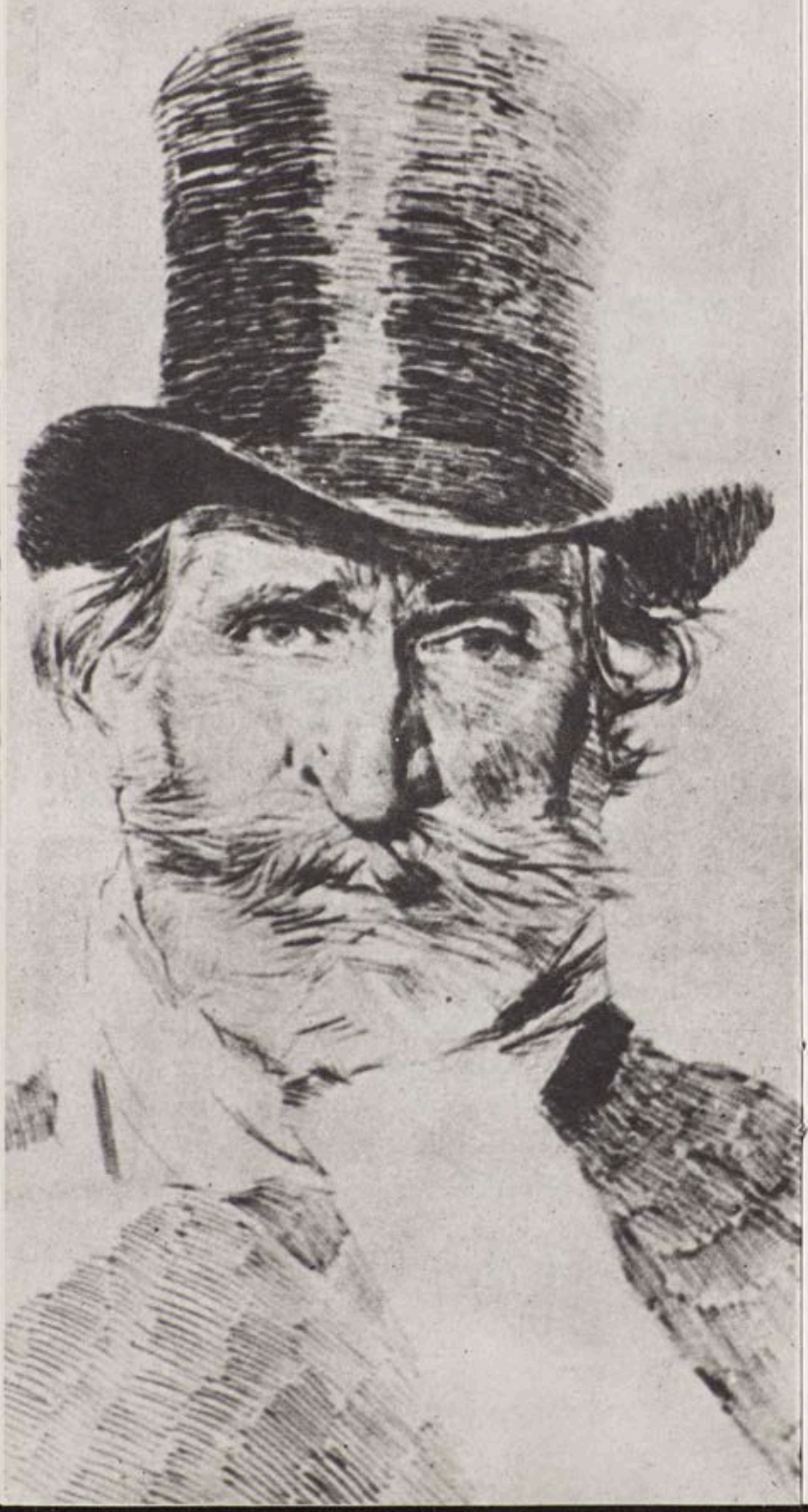
Zważywszy, że z dwóch oper szekspirowskich, „Otella" i „Falstaffa", koronujących — jak to się wciąż powtarza — twórczość operową Verdiego, pierwszą wystawia się rzadko, a drugą jeszcze rzadziej, „Aidzie" przypada rola najbardziej dostępnej i zarazem najbardziej muzycznie dojrzałej z oper Verdiego. Słuchacz z łatwością spostrzega, że nie ma tu tradycyjnych „numerów" — sztucznego podziału na arie i sceny zespołowe, że orkiestra, choć nigdy nie biorąca góry, ma jednak wiele do powiedzenia, że kilka motywów przewodnich (Aidy, Amneris, kapłanów) powraca, że w takich momentach jak wstęp do aktu III po prostu „słyszymy"

płynący Nil. Wszystko to w porównaniu z wcześniejszymi operami mistrza wydaje się i na pewno jest bogatsze, bardziej dojrzałe i po stu latach fascynujące.

„Aida" od początku, już w Kairze i na europejskiej premierze w mediolańskiej Scali, odnosiła zdecydowany sukces. Prawda, że od razu odzywały się „wagnerowskie pomruki". Zarzucano Verdiemu, zresztą nie po raz pierwszy wpływy Wagnera. Dziś z całą wyrazistością dostrzegamy zupełną bezpodstawność tych zarzutów. Prawda, że wtedy wystarczało nieco ambitniejsze potraktowanie partii orkiestry dla narażenia się na ten zarzut. W innych operach Verdiego, jak rzadko dziś wystawiany „Simon Boccanegra", można by poważniej dyskutować nad pewnymi wpływami. Ale właśnie „Aida" może być doskonałym przykładem nie tylko niezależności, ale wręcz odmiennego potraktowania problemu opery: prymat śpiewu, wręcz odmienne niż u Wagnera potraktowanie motywów przewodnich, zasługujących raczej na miano powracających cytatów i przede wszystkim ogromna zwartość, oszczędność środków, ani śladu przegadania, nie mówiąc o nudzie — oto typowo verdiowskie, najzupełniej nie wagnerowskie cechy dojrzałych oper mistrza z wioski Le Roncole, kto wie czy nie w najpełniejszym stopniu ujawnione właśnie w „Aidzie".

Stulecie tej opery to na pewno wielka data w dziejach muzyki.

Henryk Swolkień



WYKAZ OPER GIUSEPPE VERDIEGO:

„Oberto, hrabia San Bonifacio". Libretto: A. Piazza i T. Solera. Premiera 1839, Mediolan

„Dzień królowania". Libretto: F. Romani. Premiera 1840, Mediolan

„Nabuchodonozor". Libretto: T. Solera. Premiera 1842, Mediolan

„Lombardczycy na pierwszej krucjacie". Libretto: T. Solera. Premiera 1843, Mediolan

„Ernani". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1844, Wenecja

„Dwaj Foscari". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1844, Rzym

„Joanna d'Arc". Libretto: T. Solera. Premiera 1845, Mediolan

„Alzira". Libretto: S. Cammarano. Premiera 1845, Neapol

„Attyla". Libretto: T. Solera. Premiera 1846, Wenecja

„Makbet". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1847, Florencja

„Zbójcy". Libretto: A. Maffei. Premiera 1847, Londyn

„Jerusalem" (przeróbka **„Lombardczyków"** do libretta A. Royera i G. Vaeza). Premiera 1847, Paryż

„Korsarz". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1848, Triest

„Bitwa pod Legnano". Libretto: S. Cammarano. Premiera 1849, Rzym

„Luiza Miller". Libretto: S. Cammarano. Premiera 1849, Neapol

„Stiffelio". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1850, Triest

„Rigoletto" Libretto: F. M. Piave. Premiera 1851, Wenecja

„Trubadur" Libretto: S. Cammarano. Premiera 1853, Rzym

„Traviata" Libretto: F. M. Piave. Premiera 1853, Wenecja

„Nieszpory sycylijskie". Libretto: E. Scribe i Ch. Duveyerier. Premiera 1855, Paryż

„Simon Boccanegra". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1857, Wenecja

„Aroldo" Libretto: F. M. Piave. Premiera 1857, Rimini

„Bal maskowy" Libretto: A. Somma. Premiera 1859, Rzym

„Moc przeznaczenia". Libretto: F. M. Piave. Premiera 1862, Petersburg

„Don Carlos Libretto: J. Méry i C. du Locle. Premiera 1867, Paryż

„Aida" Libretto: A. Ghislanzoni. Premiera 1871, Kair

„Otello" Libretto: A. Boito Premiera 1887, Mediolan

„Falstaff" Libretto: A. Boito Premiera 1893, Mediolan

VERDI O SWOJEJ •AIDZIE•

Korespondencja w trakcie komponowania tej opery, reakcja kompozytora na głosy prasy po premierze, należy z pewnością do najciekawszych wypowiedzi maestra, rzucających wiele światła na tego równie wspaniałego artystę, jak i niezwykłego człowieka. Pasja z jaką pisał tę muzykę (każdy z 4 aktów nie dłużej jak miesiąc!), przeniknęła do jego korespondencji.

Już samym szkicem libretta, podsuniętym mu zręcznie przez dyrektora paryskiej opery Verdi jest zafascynowany:

„Przeczytałem egipski scenariusz. Zrobiony bardzo dobrze i scenicznie wspaniały. Oprócz tego są tam dwie lub trzy sytuacje, jeśli nawet nie nowe, to bez wątpienia przepiękne i żywe. Ale któż napisał ten scenariusz? Czuje się w nim wytrawną rękę człowieka doskonale znającego teatr..."

Główna wskazówka, jakże charakterystyczna — jakiej Verdi udziela włoskiemu libreciście, Ghislanzoniemu, brzmi:

„Nie ma powodu wypowiadać ani jednego zbędnego słowa".

Korespondencja pomiędzy przebywającym w swej willi Santa Agata kompozytorem, a zamieszkującym w pobliskim Mediolanie librecistą, mogłaby uchodzić za praktyczny wykład dramaturgii operowej. Jednemu krótkiemu fragmentowi z aktu II, poświęca Verdi kilkanaście listów. Powodując się swym zaprawionym na tylu już wcześniej skomponowanych operach, nieomylnym instynktem „człowieka teatru", jest wciąż niezadowolony i sugeruje nieszczęsnemu poecie nieustanne poprawki:

„Zmiana dokonana w finale istotna, ale pozbawiona życia. Na przykład odezwanie się Amonastra: „Milcz!" Jeśli wypowiedzieć to słowo szybko, nie dojdzie do publiczności. Jeśli wypowiedzieć je wolno — ostudzi całą akcję. Ogólny okrzyk: „Jej ojciec!", powinien być bezpośrednio związany ze słowami Aidy: „Mój ojciec!". Słowa „Co mówisz?", mają także coś studzącego. Aida jest źle ustawiona na scenie i, być może, mówi nie to, co powinna by mówić w danej chwili.

Dalej: zamiast pytania króla: „Jej ojciec?", dałbym słowa Amonastra: „Tak, jej ojciec". W sumie nic nie wygraliśmy i trzeba koniecznie przerobić na nowo tę małą scenkę. Idzie tu o zwykłe rozmieszczenie słów. Ponieważ scenka ma znaczenie zasadnicze, biada nam, jeśli słowa okażą się nieodpowiednie..."

Po tym liście — jak wynika z treści, już w związku z tą jedną sceną nie pierwszym — następuje wymiana listów co kilka dni. Ghislanzoni nadsyła nowe wersje, a Verdi poddaje je błyskawicznej krytyce.

Po kilkunastu dniach wymiany listów Verdi wciąż nie jest zadowolony:

„Boję się, że przepłynąwszy ocean, utoniemy w szklance wody. Jeszcze raz (ósmy) przerobiłem ten mały urywek i nie udał mi się. Król, zdaniem moim, nie znalazł swego miejsca na scenie... Ale w danej chwili lepiej odłożyć na bok tę scenę i zająć się dokończeniem instrumentacji. Tak więc do widzenia na pewien czas."

„Pewien czas" to nie więcej, jak pięć dni. Bo znów płynie do librecisty list Verdiego zaczynający się od słów:

„Drogi Ghislanzoni. Wróćmy jeszcze raz do finału..."

Już z gotowymi, zaakceptowanymi wierszami Verdi, swoim zwyczajem, postępuje bezceremonialnie, rezygnując z poezji na rzecz prozy.

„Wiem dobrze, co pan mi powie: a wiersz, rym, strofa? Nie wiem, co powiedzieć. Ale ja, gdy akcja tego wymaga, bez wahania porzuciłbym rytm, rym, strofę, pisałbym wiersze swobodne, aby oddać jasno i wyraźnie wszystko to, czego wymaga akcja. Niestety, dla teatru jest niejednokrotnie konieczne, aby poeci i kompozytorzy mieli talent niepisania ani poezji, ani muzyki."

Przyjaciół kwituje listami w rodzaju:

„Orzę jak wół i po niewielu dniach wszystko, co wymaga namysłu, będzie zakończone".

Krótko przed egipską premierą „Aidy" wybitny włoski krytyk Filippo Filippi, oferuje Verdiemu swoje usługi dla wydatnego zareklamowania premiery. Verdi skarży się wydawcy Ricordiemu:

„Jestem w tej chwili tak zdegustowany, że wolałbym tysiąc razy rzucić w ogień partyturę „Aidy", i to bez odrobiny żalu! Chce pan?... Mamy jeszcze czas!... Umowa dotąd nie podpisana i jeśli chcecie, mogę zniszczyć wszystko. Ale jeżeli ta biedna opera ma jednak istnieć, to, na miłość boską, nie trzeba reklamy, nie trzeba sztucznie wywoływanego szumu, który jest dla mnie czymś najbardziej poniżającym..."

A i sam Filippi dostaje stosowną odpowiedź:

„Wielce szanowny panie Filippi! Panu wyda się może dziwne, bardzo dziwne to, co pragnę napisać, ale proszę wybaczyć, że nie jestem w stanie przemilczeć wszystkich nurtujących mnie uczuć. Udaje się pan do Kairu? Wszakże to dla „Aidy" najpotężniejsza reklama, jaką tylko można było sobie wyobrazić. Wydaje mi się, że

sztuka przestaje być sztuką, stając się rzemiosłem, miłą zabawką, polowaniem, ulubionym przedmiotem, za którym się goni i któremu chce się zapewnić jeśli nie sukces, to przynajmniej rozgłos za wszelką cenę! (...) Uczucie, jakie się we mnie budzi, to niechęć i upokorzenie! Wspominam zawsze z radością moje pierwsze kroki, kiedy to niemalże bez przyjaciół, bez kogoś, kto by za mną przemówił jedno słowo, bez przygotowań, bez jakichkolwiek powiązań, przedstawiałem publiczności swoje opery, gotów na rozstrzelanie i najszczęśliwszy, jeśli udało mi się wywołać jakie bądź życzliwe przyjęcie. A teraz ileż hałasu wokół jednej opery! Dziennikarze, artyści, chórzyści, dyrektorzy, profesorzy itd. itd. — wszyscy muszą nieść swoją cegiełkę na budynek reklamy i utworzyć w ten sposób nędzne ramy, które nie dodają ani odrobiny zasługi operze, a raczej przesłaniają jej rzeczywistą wartość. A to jest godne pożałowania, najgłębszego pożałowania!

Dziękuję panu za uprzejmą ofertę w odniesieniu do Kairu (...) Pragnę dla tej opery jedynie tylko dobrego i nade wszystko inteligentnego wykonania partii wokalnej, instrumentalnej, a także i **mise en scène.** *A reszta:* **à la grace de Dieu.** *Tak rozpocząłem i tak chcę kończyć moją karierę.*

Życzę panu szczęśliwej podróży, oddany G. Verdi."

Na premierze w Kairze Verdi nie był: zbytnio obawiał się podróży morskich. W niespełna siedem tygodni (!) po premierze w Kairze odbyła się w La Scali europejska premiera opery. Oto jedna z relacji kompozytora:

„Drogi Arrivabene, wczoraj wieczorem „Aida" poszła wspaniale. Wykonanie ansambli i poszczególnych partii — doskonałe, wystawa też. Stolz (Aida) i Pandolfini (Amonastro) — wspaniali. Waldmann (Amneris) — dobra. Fancelli (Radames) ma piękny głos, ale nic więcej. Pozostali dobrzy, a orkiestra i chór wspaniałe. Co dotyczy muzyki — opowie ci o niej Piroli. Publiczność przyjęła ją łaskawie. Nie chciałbym przed tobą udawać skromnisia i powiem wprost: z pewnością opera ta należy do liczby moich najmniej złych. Czas postawi ją na tym miejscu, na które zasługuje. I na koniec, żeby powiedzieć wszystko w jednym słowie, wydaje mi się, że to sukces, który będzie napełniać teatry. Jeśli tak nie będzie, napiszę ci o tym".

Ale pisać nie było potrzeby...

Natomiast krytyki w prasie nie zachwyciły maestra:

„Krytyki głupie, a pochwały jeszcze głupsze: ani jednej myśli ciekawej (...), ani jednego, który chciałby uwydatnić moje założenia, nic, tylko nonsensy i głupstwa,

a na ich dnie coś niby uraza, tak, jakbym popełnił zbrodnię pisząc i czuwając nad dobrym wystawieniem „Aidy". Nikogo rzeczywiście, kto chciałby podkreślić bardzo dobre wykonanie i **mise en scène!"**

I do władz miejskich Mediolanu, i do dyrekcji La Scali, z którą od lat nie był w najlepszych stosunkach, miał Verdi nowe pretensje:

„I tak dzisiejszy wieczór to ostatni wieczór „Aidy"! Oddycham! Nie będą już więcej mówić o niej lub też tylko powiedzą ostatnie słowa. Może znajdzie się jeszcze jakaś nowa obelga, być może znów obwinią mnie o wagneryzm, a zatem **requiescant in pace.** *A teraz bądźcie łaskawi powiedzieć mi, jakie ofiary poniosła dyrekcja dla tej mojej opery? Niech was nie przeraża to pytanie, ale zmuszony jestem przypuścić, że były ofiary, jeśli żaden z tych panów nie powiedział mi, choćby w uznaniu za moje trudy i dla straconych z mojej własnej kieszeni licznych tysięcy lirów: „Psie, dziękuję ci!" A może to ja powinienem dziękować im za to, że zgodzili się przyjąć i wystawić tę nieszczęsną „Aidę", która po dwudziestu przedstawieniach przyniosła im dochód 165 000 lirów, nie licząc tego, co wpłynęło od posiadaczy lóż i abonamentów? Ach, Szekspirze, Szekspirze! Wielki znawco dusz ludzkich! — tak, ja nigdy niczego się nie nauczę!!!"*

***

Żeby poświęcić choć kilka słów libreciście „Aidy", Antonio Ghislanzoniemu, przypomnijmy pewne zabawne wydarzenie. Tuż przed kairską premierą pod wpływem skrupulatnych specjalistów egiptologów wysłano do Ghislanzoniego telegram tej treści: „Czy Radames ma oddawać miecz arcykapłanowi, czy też nie?". Telegraficzna odpowiedź brzmiała następująco:

„Jeśli miecz jest z drzewa — niech odda, jeśli ze złota — lepiej niech nie ufa".

I jeszcze jedna ciekawostka. Przy wystawieniu „Aidy" w Parmie, pewien młodzieniec z Reggio Emilia udał się na przedstawienie tej opery dwukrotnie. Ponieważ opera mu się nie podobała, zażądał w liście do Verdiego... zwrotu poniesionych wydatków, podając ich zestawienie: przejazdy koleją, bilety wejścia, kolacja na dworcu. Verdi zlecił swemu wydawcy zaspokojenie pretensji niezadowolonego, z pominięciem jedynie najmniejszej zresztą pozycji — kolacji na dworcu, bo — jak uzasadniał: „mógł ją zjeść w domu".

Henryk Swolkień

REALIZATORZY

KAZIMIERZ WIENCEK
Kierownictwo muzyczne wznowienia

ROMAN SYKAŁA
Inscenizacja

RYSZARD NOWALIŃSKI
Reżyseria wznowienia

HENRI POULAIN
Dekoracje

MARIA HORBACZEWSKA
Kostiumy

WITOLD BORKOWSKI
Choreografia

HENRYK KARPIŃSKI
Przygotowanie chóru

Asystent scenografa – Ewa Woskowska
Asystent choreografa – Kazimierz Knol
Asystent chórmistrza – Elżbieta Kwiecień

CHÓR · BALET · ORKIESTRA

Dyryguje: TADEUSZ KOZŁOWSKI
ZYGMUNT LATOSZEWSKI
KAZIMIERZ WIENCEK

Inspicjenci: Urszula Rybicka, Zdzisław Biliński, Andrzej Koperwas

Pianiści-korepetytorzy: Ewa Szpakowska, Anna Tomasik, Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda

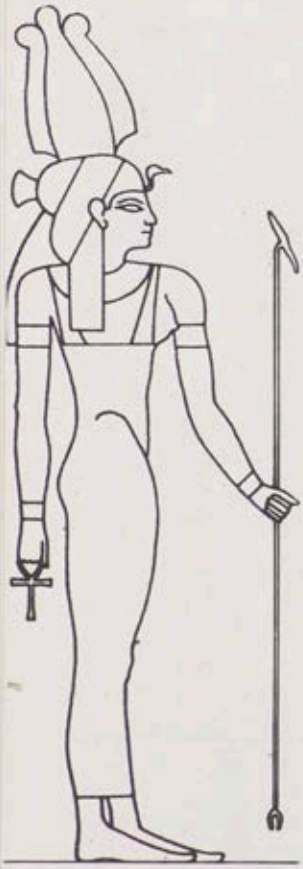
OBSADA

Faraon	TOMASZ FITAS STANISŁAW MICHOŃSKI
Amneris	IZABELA KOBUS RYSZARDA RACEWICZ KINGA ROSIŃSKA
Radames	ZYGMUNT ZAJĄC JANUSZ ZIPSER (gościnnie)
Amonastro	JERZY JADCZAK WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
Aida	KRYSTYNA KUJAWIŃSKA (gościnnie) ELŻBIETA NIZIOŁOWA BARBARA RUSIN
Ramfis	TOMASZ FITAS ZDZISŁAW KRZYWICKI
Posłaniec	ANDRZEJ M. JURKIEWICZ RYSZARD ADAMUS (art. chóru)
Kapłanka	EWELINA KWAŚNIEWSKA MARIA SZCZUCKA

Pierwsza przerwa 15 minut
Druga przerwa 20 minut
Trzecia przerwa 15 minut

ALBERTYNA SZCZUDŁOWSKA

CZY MOŻNA MÓWIĆ O HISTORYCZNYM PODŁOŻU „AIDY"



Wybitny egiptolog francuski, odkrywca wielu cennych zabytków i założyciel Muzeum Egipskiego w Kairze, Auguste Mariette, podsunął Ismailowi Paszy, kedywowi Egiptu, pomysł osnucia nowej opery na wydarzeniach historycznych, jakie miały miejsce w tym kraju w okresie panowania faraonów. Sądził on, iż ówczesny stan wiedzy o bogatej przeszłości starożytnego Egiptu, oparty na źródłach, których dostarczały liczne wykopaliska, i źródłach filologicznych, był na tyle zadawalający, żeby umożliwić twórcom opery dokładne zapoznanie się z wybranym przez nich tematem. Zainteresowali się bowiem twórcy libretta: Antoni Ghislanzoni i Camille du Locle wojną prowadzoną przez państwo faraonów ze swym południowym sąsiadem, krajem Kusz.

Kontakty starożytnego Egiptu z krainą Wawat (czyt. Łałat) i Kusz, przez Greków nazywaną Etiopią, a obecnie Nubią, sięgają zamierzchłej starożytności. Herodot, grecki historyk żyjący w V w. p.n.e. tak opisuje Nubię:

W okolicy powyżej Elefantyny mieszkają już Etiopowie...

Wzdłuż rzeki odbywasz lądem podróż przez 40 dni, ostre bowiem skały wystają z Nilu i liczne są tam rafy podwodne, które uniemożliwiają żeglugę. Skoro w czterdziestu dniach przewędrujesz tę okolicę, wsiadasz znowu na inny statek i żeglujesz przez dwanaście dni, a następnie przybywasz do wielkiego miasta, które zowie się Meroe. To miasto ma być metropolią wszystkich Etiopów. Jego mieszkańcy czczą z bogów tylko Zeusa i Dionizosa, tych cenią wysoko i mają nawet wyrocznię Zeusa. (Herodot II, 29).

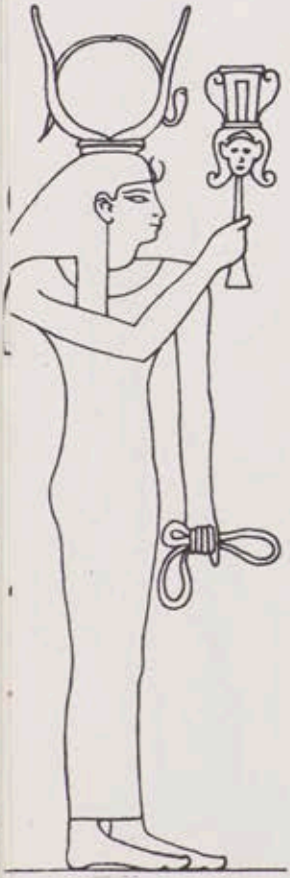
Zdecydowana wyższość egipskiej organizacji państwowej, gospodarki i kultury nad słabymi i raczej prymitywnymi plemionami nubijskimi pozwalała na prowadzenie dogodnej dla Egiptu polityki wobec Nubii. Przede wszystkim eksploatowano ją gospodarczo; stamtąd przywożono heban, kość słoniową, kadzidło, drzewo, miedź, złoto i niewolników. System twierdz wzniesionych przez władców egipskich na tych terenach zapewniał stałą kontrolę nad krajem, powstrzymywał bunty i ochraniał biegnące tędy szlaki handlowe. Z biegiem czasu administrację kraju oparto o wzory egipskie i wprowadzono kult bogów egipskich.

Akcja „Aidy" rozgrywa się w starożytnym Egipcie, prawdopodobnie w VII w. p.n.e. Głównym wątkiem są dzieje miłości niewolnicy etiopskiej przebywającej na dworze faraona i jednego z wyższych oficerów armii egipskiej, którego pragnie poślubić córka panującego. Wątek ten ukazany jest na tle losów historycznych, jakie miały przypaść w udziale Egiptowi w jego stosunkach z południowym sąsiadem. One to właśnie sprawiają, iż utwór ukazuje widzowi wielobarwną i interesującą wizję przeszłości.

Zasięg współcześnie prowadzonych prac nad stosunkami egipsko-nubijskimi, obejmujący tak publikacje nowo odkrytych zabytków, jak i opracowania poszczególnych zagadnień, pozwala wysunąć przypuszczenie, że autorzy libretta wiadomości o wypadkach przedstawionych w „Aidzie" mogli zaczerpnąć z wielu źródeł. Prawdopodobnie wiedzieli oni o inśkrypcji wyrytej na steli i znalezionej przez Augusta Mariette'a w pobliżu Ge-

bel Barkal. Opowiada ona bowiem o przegiegu wojny egipsko-nubijskiej w VII w. p.n.e. Podobny temat — wojna egipsko-etiopska w wyniku najazdu Etiopów — występuje także w „Aidzie".

W I tysiącleciu p.n.e. minęła era rozkwitu i potęgi Egiptu, do jakiej doprowadziły ją rządy dawnych faraonów. To stosunkowo niedawno największe mocarstwo ówczesnego świata straciło szybko swe znaczenie w Azji Zachodniej, Libii i Sudanie. Jedyne zwycięstwo, jakie zostało odniesione przez armię egipską w Azji Zachodniej za panowania faraona Szeszonka, w roku 926 p.n.e. przywróciło autorytet Egiptu jedynie w Palestynie. W wyniku źle prowadzonej polityki zagranicznej kurczyły się też granice Egiptu: odpadały prowincje w Syrii i Palestynie, uniezależniała się południowa część Nubii. Państwa lenne nie wspierane militarnie przez Egipt, który miał je chronić przed wzrastającą potęgą Asyrii i jej zaborczą polityką, szukały innych środków ochrony przed zagrażającą im zagładą. Z upadkiem politycznym zwiększał się także upadek ekonomiczny. Nie zasilany daninami skarb ubożał coraz bardziej, malała liczebność armii, wzrastała anarchia. Przez przeszło czterysta lat krajem rządzili słabi faraonowie, którzy niejednokrotnie dzielili swą władzę nad nim z coraz to większą ilością mniej lub bardziej niezależnych książąt.



W końcu VIII wieku p.n.e. o władzę nad Egiptem zaczęli się ubiegać nie tylko książęta rodzimi. Pokusił się o nią Pianchi, władca Etiopów.

W roku 751 p.n.e. Pianchi koronował się na króla w położonej u podnóża Gebel Barkal Napacie mieście nubijskim, które

stało się stolicą teokratycznego państwa, założonego przeszło dwieście lat wcześniej przez część kleru Amona tebańskiego. Nowy władca — jak podaje długa historyczna inskrypcja wyryta na steli znalezionej przez francuskiego egiptologa — był człowiekiem bardzo religijnym, energicznym, znał wspaniale sztukę wojenną, psychikę żołnierzy i potrafił nimi kierować. Orientował się także w sytuacji, jaka panowała wówczas w Egipcie. Korzystając z osłabienia swego północnego sąsiada, postanowił sięgnąć po koronę tych, którzy przedtem uzależniali jego kraj od swej woli. W roku 730 p.n.e. wyruszył zbrojnie na Egipt. Napotykając na słaby opór armia etiopska dotarła wkrótce do Teb, stolicy Egiptu z okresu, kiedy kraj ten był mocarstwem. Pianchi, po zdobyciu miasta powrócił do Napaty. Na nowo zdobytym terytorium pozostawił liczne garnizony wojska. Uniemożliwiały one zorganizowanie jakiegokolwiek oporu zbrojnego, a regularne raporty, jakie słano do Napaty, informowały władcę o tym, co się dzieje w Środkowym i Dolnym Egipcie. W tym czasie rządzili tam liczni książęta i możnowładcy. Zajęci rywalizacją o rozszerzenie swych wpływów nie śpieszyli na odsiecz. Jedynie Tefnacht, książę Sais, miasta położonego w zachodniej Delcie, postanowił stawić zdecydowany opór wojskom nieprzyjaciela. Tefnacht wyruszył na południe ze swymi siłami, zajął Memfis, siedzibę boga Ptah, uważanego za stwórcę świata i patrona artystów, podporządkował sobie Nemroda, księcia Hermopolis. Płynąc Nilem coraz dalej na południe pokusił się Tefnacht wraz ze swym wojskiem o zdobycie Herakleopolis miasta pozostającego w rękach wroga.

Pianchi, dowiedziawszy się o zamiarze Tefnachta wydał rozkaz swej armii, aby stawiła opór maszerującym na południe wojskom egipskim. Sam zaś pośpieszył z Napaty z nowymi posiłkami. Wobec przeważającej siły wroga w bitwie na Nilu wojsko egipskie poniosło klęskę. Nubijczycy zdobyli miasto, łupy i niewolników. Odniesione zwycięstwo zachęciło Pianchi do ścigania nieprzyjaciela. „Zmuszę mieszkańców Dolnego Egiptu aby poczuli smak mych palców". Z tymi słowy – jak podaje inskrypcja znaleziona w pobliżu Gebel Barkal — Pianchi rozpoczął wielką ofensywę. Jak potop — notuje autor tekstu — armia zwycięzcy posuwała się na północ pustosząc miasta, zdobywając łupy i zabierając niewolników. Lecz gdy w zwycięskim pochodzie najeźdźcy dotarli do Memfis, zastali jego mieszkańców gotowych do odparcia ataku. Tefnacht, będąc arcykapłanem boga Ptah zdecydował się nie oddawać miasta bez walki. Stojąc na czele 8.000 żołnierzy zaciekle bronił silnie ufortyfikowanego miasta. Pianchi postanowił jednak zdobyć miasto szturmem. Zwoławszy naradę, przedstawił oficerom swój plan świadczący o wielkich zdolnościach strategicznych i dużej przebiegłości. Skierował on mianowicie główny atak od strony południowo-wschodniej tj. od strony Nilu, gdzie mury były słabsze i dawno nie odnawiane. Tutaj też znajdował się port, a okręty stały tuż pod murami. Pokonawszy flotę egipską użył on następnie okrętów jako pomostu, po którym weszli jego żołnierze do walczącego miasta; złupili je, a mieszkańców wybili.

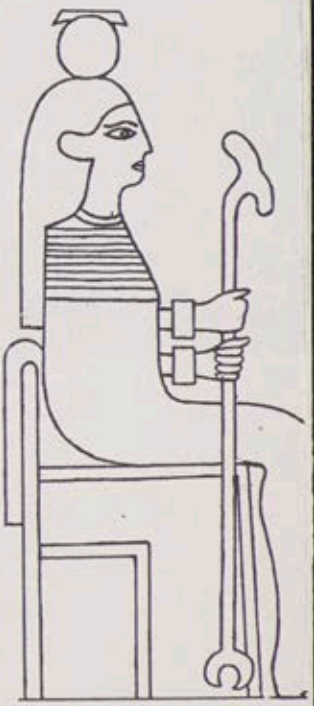
Po tym zwycięstwie, jakie odniosła armia Pianchi, okoliczni książęta oddali hołd zdobywcy, a kapłani boga-słońca Re z Heliopolis uznali go za syna tego boga. Podobnie, opuszczony przez wszystkich swoich sprzymierzeńców uczynił Tefnacht.

„Nie będę nieposłuszny rozkazom króla. Nie będę odrzucał tego, co mówi Jego Majestat. Nie uczynię nic złego każdemu księciu bez Twej wiedzy. Będę czynił to co każe król".

Tymi słowy przysięgał Tefnacht — jak podaje znaleziona przez Mariette'a inskrypcja — że będzie lojalny wobec nowego faraona, który już jako król Górnego i Dolnego Egiptu uznał go za swego suwerena. Władza Pianchi sięgała od Morza Śródziemnego na północy, aż do IV katarakty na południu.

Mimo klęski, jaką poniósł Tefnacht, butny ten książę podnosił jeszcze kilkakrotnie głowę przeciwko najeźdźcy i — jak się wydaje — zdobył pewne wpływy, gdyż syn jego Bokchoris, któremu tradycja grecka przypisuje mądre reformy prawne, uważany jest za założyciela i jedynego przedstawiciela nowej dynastii.

„Aida" nie jest operą historyczną. Przedstawione tu losy wojny egipsko-etiopskiej w świetle faktów spisanych na steli w długiej historycznej inskrypcji, nie są zgodne z rzeczywistością. Są one płodem fantazji autorów libretta, podobnie jak i bohaterowie opery, którym nadano zgrecyzowane nieistniejące imiona egipskie, jak i rekonstrukcja całokształtu stosunków panujących na dworze faraona oraz niektóre zwyczaje.



Przedruk artykułu zamieszczonego w programie do „Aidy" w Teatrze Wielkim w Warszawie, 1966

Och, najmilszy, twoimi sprawami
zapragnęłam się zająć jak żona.
Gdy twe ramię na moim spoczywa
z miłością ku tobie się zwracam.

Mówię sercu mojemu o tobie,
proszę mocno, jak ktoś zakochany:
„Moim władcą niech będzie dziś w nocy
jest mi bowiem bez niego jak w grobie".

Czy nie jesteś i zdrowie i życie?
Kiedy tylko przybliżasz się do mnie,
twoim zdrowiem tak bardzo się cieszy
moje serce, co wciąż ciebie szuka.

Z poezji staroegipskiej, przekład T. Andrzejewskiego

AIDA

Opera w czterech aktach
Libretto: Antonio Ghislanzoni
Przekład: Joanna Kulmowa

OSOBY

FARAON
AMNERIS, jego córka
RADAMES, wódz wojsk egipskich
AMONASTRO, król Etiopów
AIDA, jego córka
RAMFIS, arcykapłan egipski
POSŁANIEC
KAPŁANKA
Kapłani – żołnierze – niewolnicy – jeńcy etiopscy – lud
Akcja rozgrywa się w Egipcie w czasach starożytnych.

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Scena 1

Na ziemię egipską wojska etiopskie dokonały zbrojnego najazdu. Przed świątynią Izydy arcykapłan Ramfis rozmawia z młodym wodzem Radamesem, który pragnie otrzymać dowództwo nad wojskami egipskimi. Wierzy on, że gdyby powrócił z bitwy zwycięzcą, Faraon spełniłby każde jego życzenia, a wtedy mógłby poślubić niewolnicę Aidę i przywrócić jej wolność. Do Radamesa przychodzi Amneris, córka Faraona, która od dawna go kocha i którą zaczyna niepokoić obojętność młodego wodza. Gdy Radames nie może ukryć wzruszenia na widok nadchodzącej Aidy, Amneris zaczyna podejrzewać, że w niewolnicy ma swoją rywalkę.
Otoczony wspaniałym orszakiem wkracza Faraon. Po chwili nadbiega posłaniec, który przynosi wiadomość o nagłej napaści Etiopów na południowe granice Egiptu.

Ich dowódcą jest król Amonastro — ojciec Aidy. Faraon wzywa Egipcjan do boju i oznajmia, iż decyzją bogini Izydy Radames zostaje wodzem wojsk egipskich. Wiadomość ta zostaje przyjęta radośnie i wszyscy udają się do świątyni boga Ptah, na uroczysty obrzęd. Pozostaje samotna Aida, która pragnie zwycięstwa Radamesa, jednocześnie zdając sobie sprawę, że oznacza to śmierć i klęskę jej najbliższych.

Scena 2

W świątyni boga Ptah odbywa się uroczyste nabożeństwo, które ma przynieść zwycięstwo wojskom egipskim. Arcykapłan Ramfis wręcza Radamesowi poświęcony miecz.

AKT II

Scena 1

Amneris w otoczeniu niewolnic oczekuje w pałacu Faraona na powrót Radamesa. Rozmawia z Aidą i wtedy upewnia się, że istotnie niewolnica kocha młodego wodza. Bogata, piękna i dumna córka władcy Egiptu oświadcza Aidzie, że jest jej rywalką. Rozmowę Amneris i Aidy przerywa gwar zbliżających się oddziałów egipskich.

Scena 2

Wkraczają zwycięskie wojska egipskie pod wodzą Radamesa. Tłum wiwatuje na cześć zwycięzców, którzy prowadzą jeńców i niosą bogate łupy. Na tronie zasiada Faraon w otoczeniu Ramfisa i Amneris.
Władca Egiptu obiecuje spełnić każde życzenie młodego wodza. Radames każe przyprowadzić przed tron jeńców etiopskich, wśród których Aida z przerażeniem dostrzega swego ojca — króla Amonastro. Ten jednak nakazuje jej milczenie i sam błaga Faraona o łaskę dla jeńców. Radames również prosi władcę o wolność dla pokonanych Etiopów. Faraon postanawia uwolnić jeńców, zatrzymując Aidę i jej ojca jako zakładników. Radames w nagrodę otrzymuje rękę córki Faraona.

AKT III

Amneris z orszakiem kapłanek i Ramfisem podąża brzegiem Nilu do świątyni, by spędzić na modlitwach ostatnią noc przed ceremonią zaślubin Radamesa.
Nadchodzi Aida, by po raz ostatni potajemnie spotkać się ze swym ukochanym. Nagle pojawia się Amonastro, który namawia córkę, by wykorzystując uczucia Radamesa, dowiedziała się od niego o niestrzeżonych przejściach na granicy. Nadchodzi Radames, Amonastro ukrywa się. Radames po wewnętrznej walce decyduje się na opuszczenie Egiptu wraz z Aidą i obmyślając plan ucieczki zdradza wojskowe tajemnice swego kraju. Z ukrycia nieoczekiwanie wychodzi Amonastro, który podsłuchał rozmowę Aidy z Radamesem i wyznaje, że jest królem Etiopów. W tym momencie nadchodzą Amneris i Ramfis; Aida z ojcem ucieka, zaś młody wódz dobrowolnie oddaje się w ręce arcykapłana.

AKT IV

Scena 1

Radamesa czeka sąd i skazanie za zdradę tajemnic wojskowych. Amneris pragnąc pozyskać uczucie młodzieńca, obiecuje mu wyjednać uniewinnienie, jeżeli zgodzi się ją poślubić. Radames jednak odmawia; po ucieczce Aidy pragnie tylko śmierci. Przesłuchiwany Radames odmawia zeznań i tym samym potwierdza swoją winę. Zostaje skazany na śmierć przez zamurowanie żywcem.

Scena 2

Wyrok został wykonany; Radamesa zamknięto w grobowcu. Ale oto okazuje się, że razem z nim jest Aida, która znając wyrok sądu ukryła się tu niepostrzeżenie, by umrzeć razem z ukochanym. Kochankowie spokojnie oczekują śmierci. Nad grobowcem zrozpaczona Amneris przeklina siebie i błaga bogów o spokój dla swego serca i sumienia.

Gwałtownie bije serce moje,
gdy tylko wspomnę twoją miłość,
nie daje mi po ludzku chodzić,
wciąż tłucze się na swoim miejscu.

Nie daje mi koszuli włożyć,
nie przyodziałam się narzutką,
nie uczerniłam sobie oczu,
nie namaściłam pachnidłami.

Nie stój, do domu zaraz wracaj
mówi mi serce, gdy go wspomnę
nie czyń mnie, serce me, szaloną,
dlaczego działasz nierozumnie?

Spokojnie czekaj, aż brat przyjdzie,
uspokój także ludzkie oczy,
nie dopuść by mówiono o mnie:
Dziewczyna, którą miłość miota.
Zachowaj spokój, gdy go wspomnisz.
O, serce, nie bij tak gwałtownie.

Z poezji staroegipskiej, przekład T. Andrzejewskiego

TEATR WIELKI W ŁODZI

PREMIERA 19 GRUDNIA 1970

Wznowienie 28 lutego 1982

W programie wykorzystano fragmenty liryki staroegipskiej ze zbioru pt. „Pieśni rozweselające serce" w przekładzie Tadeusza Andrzejewskiego, PWN, 1963 oraz ilustracje z wyd. „The Woman in Egyptian Art", Leipzig 1969

Opracowanie programu	Stanisław Dysbardis
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Nakład V – 3000 egz.
Cena programu zł 40.–
Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne ul. PKWN 18.
Zam. 451/1104/83 L-6/2453.

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.