

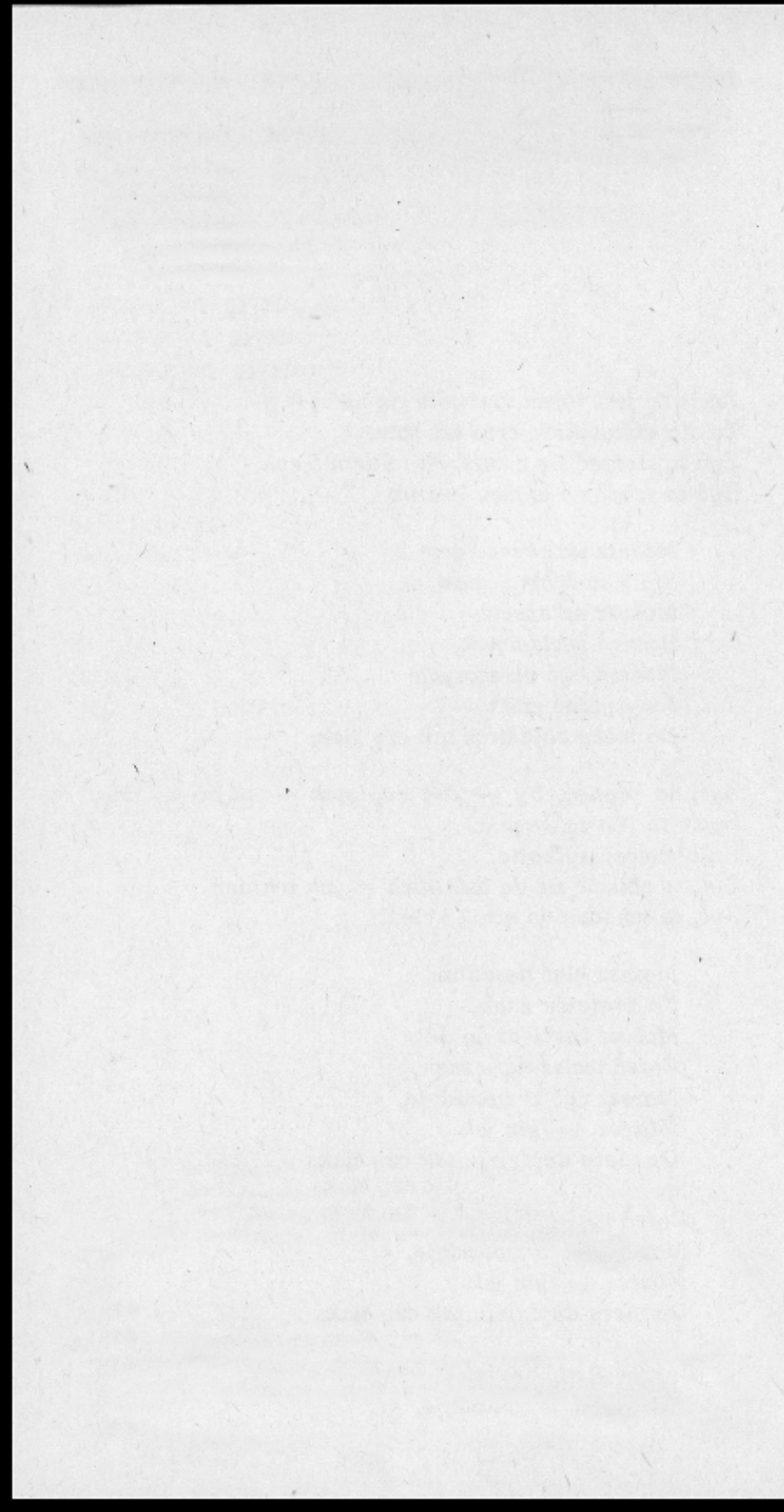
TEATR WIELKI

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



STO LAT „AIDY“

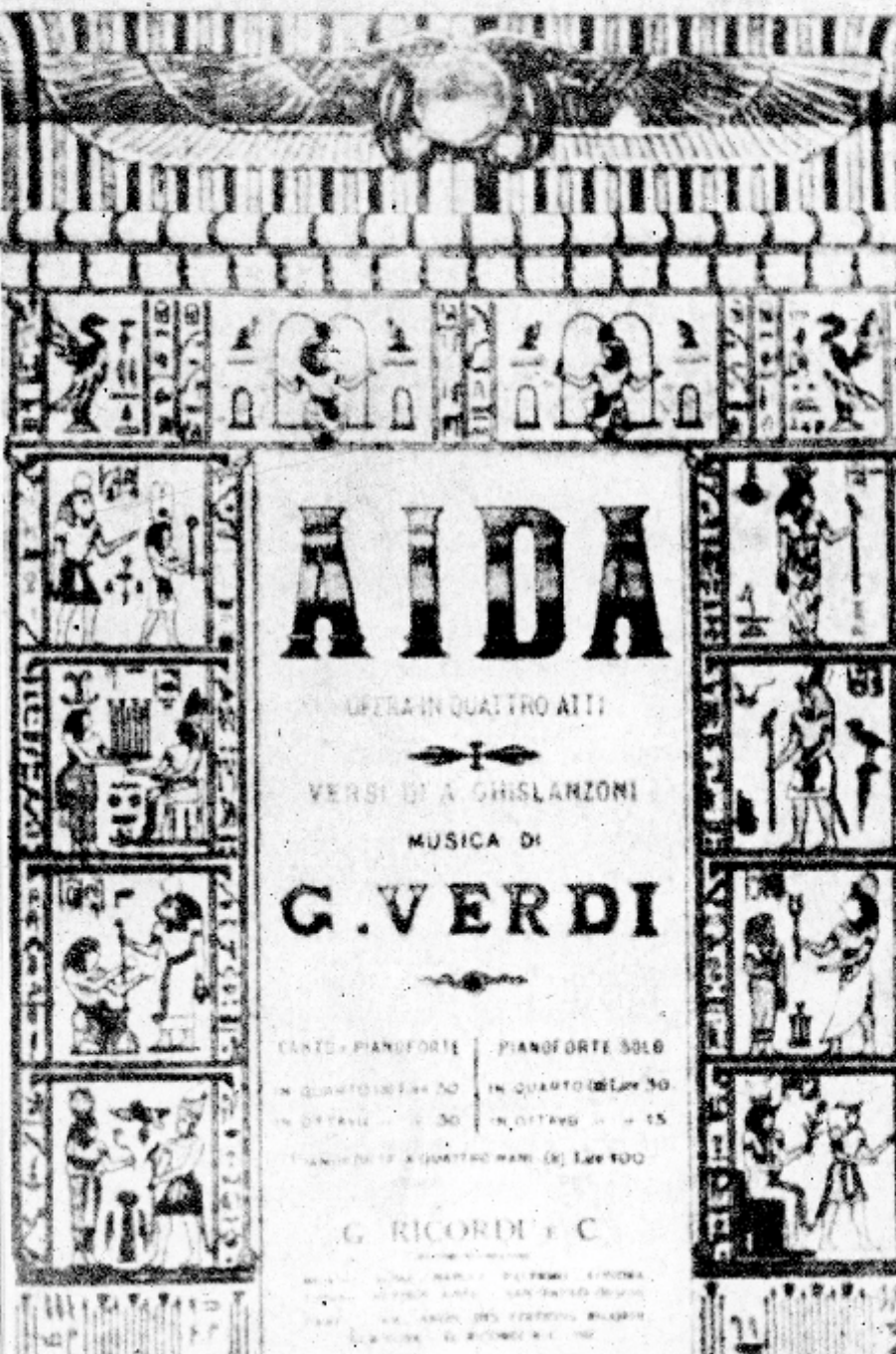
Uroczysta setna rocznica zbliża się. Dokładnie 24 grudnia przyszłego roku „egipska“ opera Verdiego zamknie pierwsze stulecie swoich sukcesów, wkraczając bez obawy w następne. Teatry, które w danej chwili nie mają tej pozycji w repertuarze, czynią bardzo taktownie i przezornie nadrabiając ten brak. Przez 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 córki 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 córka faraonów zbiega z tronu i zamienia się w zwykłą, szalejącą z rozpacz kobiety, gotową na klęczkach, w pokorze żebrac zmiłowania dla ukochanego. A i Radames, którego konwencjonalna, choć piękna, aria „Boska Aida” 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.



AIDA

OPERA IN QUATTRO ATTI

VERSI DI A. GHISLANZONI

MUSICA DI

G. VERDI

CANTO + PIANOFORTE	PIANOFORTE SOLO
IN QUANTO DUE L. 50	IN QUANTO DUE L. 50
IN OTTAVO L. 30	IN OTTAVO L. 15
FRANCHESE E A QUATTRO MANI (K) L. 100	

G. RICORDI & C.

MILANO: VIA MONTENAPOLEONE, 10. FIRENZE: VIA DE' TORNABUONI, 15. ROMA: VIA CONDOTTI, 15. NAPOLI: VIA CALABRITTO, 15. PALERMO: VIA MESSINA, 15. GENOVA: VIA S. PIETRO, 15. TORINO: VIA S. PIETRO, 15. VENEZIA: S. MOISÈ, 15. ANCONA: S. PIETRO, 15. BOLOGNA: S. PIETRO, 15. BRESCIA: S. PIETRO, 15. COMO: S. PIETRO, 15. CREMA: S. PIETRO, 15. FERRARA: S. PIETRO, 15. GORIZIA: S. PIETRO, 15. INDIRIZZI: S. PIETRO, 15. LECCE: S. PIETRO, 15. LIVORNO: S. PIETRO, 15. LUCCA: S. PIETRO, 15. MACERATA: S. PIETRO, 15. MANTOVA: S. PIETRO, 15. MEDA: S. PIETRO, 15. MODENA: S. PIETRO, 15. MONZA: S. PIETRO, 15. NOVARA: S. PIETRO, 15. OGGIOSONE: S. PIETRO, 15. ORSIERO: S. PIETRO, 15. PAVIA: S. PIETRO, 15. PORDENONE: S. PIETRO, 15. PUGLIA: S. PIETRO, 15. RAVENNA: S. PIETRO, 15. REGGIO EMILIA: S. PIETRO, 15. RIMINI: S. PIETRO, 15. ROME: S. PIETRO, 15. SARONNO: S. PIETRO, 15. SESTO CALENDE: S. PIETRO, 15. SIRMIONE: S. PIETRO, 15. SONDRIO: S. PIETRO, 15. TREVISO: S. PIETRO, 15. TRIESTE: S. PIETRO, 15. UDINE: S. PIETRO, 15. VERONA: S. PIETRO, 15. VIGEVANO: S. PIETRO, 15. VOGHERA: S. PIETRO, 15. VARESE: S. PIETRO, 15. VIGEVANO: S. PIETRO, 15. VOGHERA: S. PIETRO, 15. VARESE: S. PIETRO, 15.

الله

اسمیه مسی او برانک ترجمه سید

با اراده حضرت خلد یو اخی

غزل نسونی طرفندن انشاء تنظیم و ویردی
نام مرصعی شناس معرفتیه موزیه نوطه سنه وضع و توفیق
اوله ورق

اشبوتیا تر و موزمه ملرنده مصرتیا تر و خانه سنده بالفعل
اوینادا لشدر

اشبوا و بر اقام و قایده راسخ و چلی افتدیلر معرفتیه ترکیبیه
ترجمه و تحویل

ودفعه اولی وادی النیل مطبعه سنده
طبع و نشر — ل اوله لشدر

سنه 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, jęklivy 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.

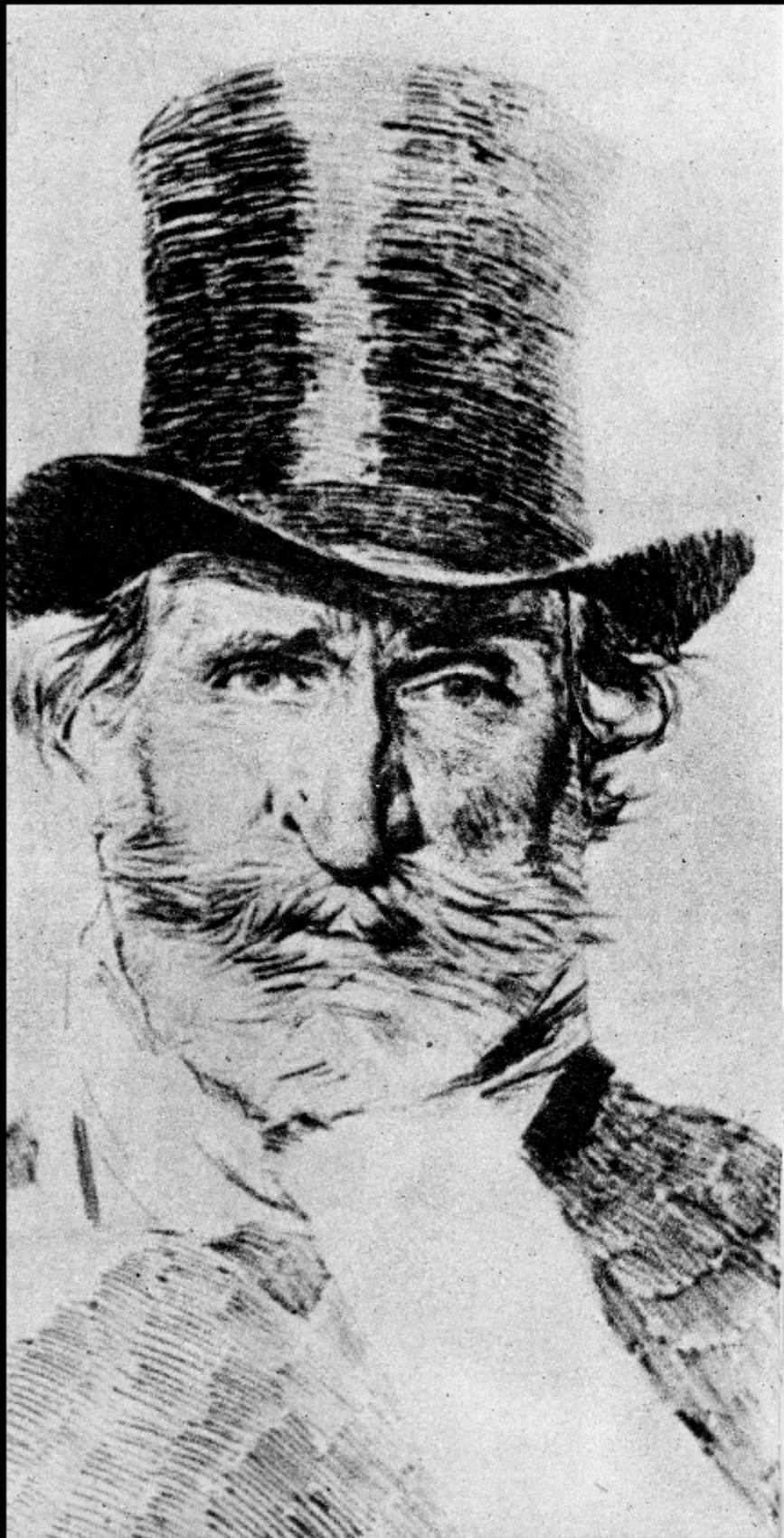
Zważywszy, że z dwóch oper szekspirowskich, „Otelła” i „Falstaffa”, koronujących — jak to się wciąż powtarza — twórczość operową Verdiego, pierwszą wystawia się rzadko, a drugą jeszcze rzadziej, „Aidzie” przypada rola najbardziej dostępnej i zarazem najbardziej muzycznie dojrzalej z oper Verdiego. Słuchacz 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 „słyszemy”

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. Vacza). 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. Duveyrier.
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 meistra, 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, podsunętych mu zreczenie 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 ktoś 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 tyłu 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 (ósmą) 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 beżceremonialnie, 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 zde gustowany, że wolalbym 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. Udał się pan do Kalru? 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 najszcześniejszy, jeśli udało mi się wywołać jakie bądź życzliwe przyjęcie. A teraz ileż hałasu wokół jednej opery! Dziennikarze, artyści, chórzysci, 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 wokalne, 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: zbyt 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 wspaniale. 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 napędzać 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 obwinia 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 łóż 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 Ghislanzoniemu 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 MICHONSKI
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



AIDA

Opera w czterech aktach

Libretto: Antonio Ghislanzoni

Przekład: Joanna Kulmowa

O S O B Y

FARAON

AMNERIS, jego córka

RADAMES, wódz wojsk egipskich

AMONASTRO, król Etiopów

AIDA, jego córka

RAMFIS, arcykapłan egipski

POŚLANIEC

KAPŁANKA

Kapłani – żołnierze – niewolnicy – jeńcy etiopscy – lud

Akcja rozgrywa się w Egipcie w czasach starożytnych.

TRESC LIBRETTA

AKT I

Scena 1

Na ziemię egipską wojska etiopskie dokonały zbrojnego najazdu. Przed świątynią Izidy 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 życzenie, 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 Izdy 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 bogale 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 podsłuchiwał 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.



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.

AAA pedin egr

