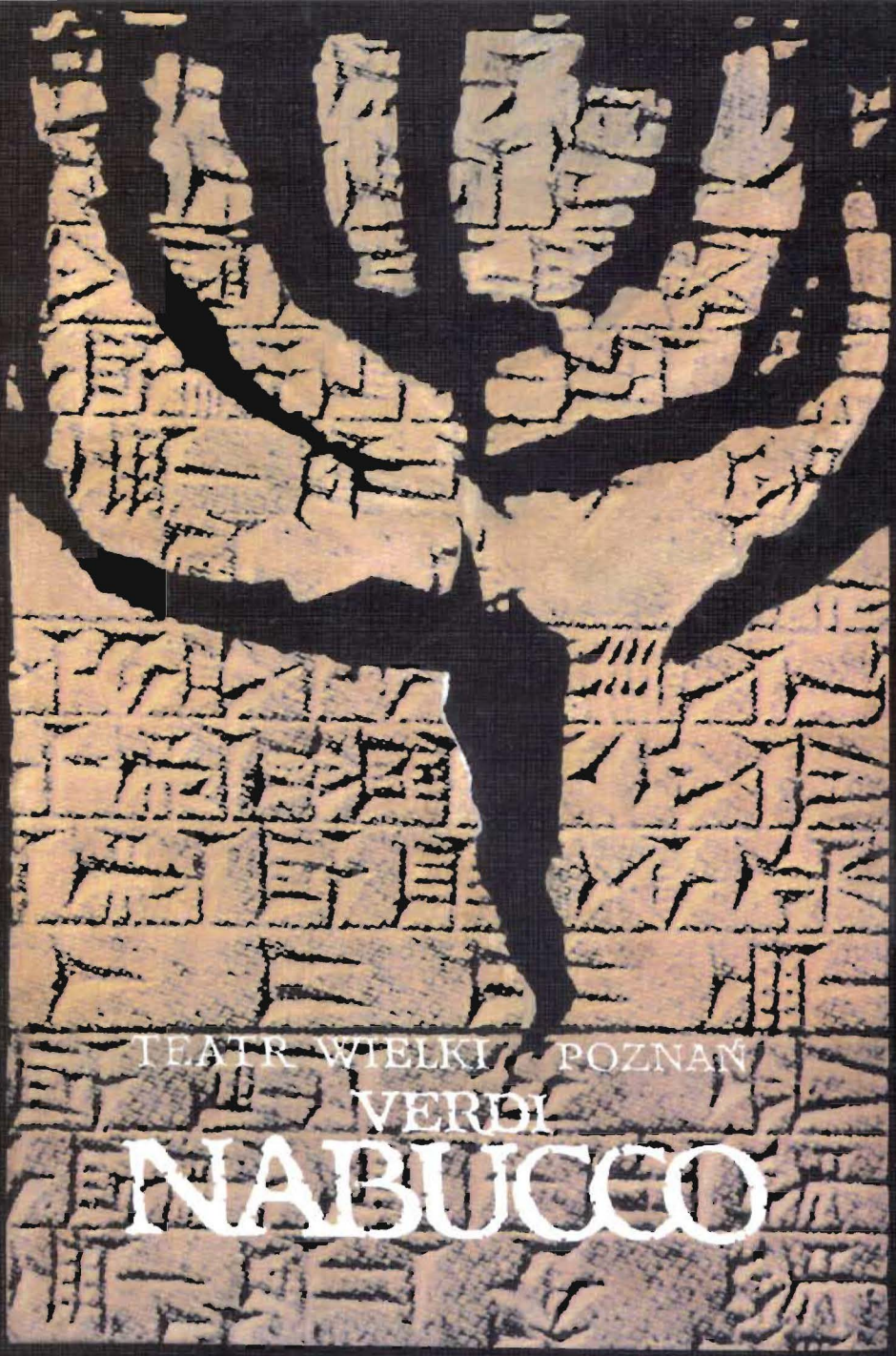


TEATR WIELKI POZNAŃ

VERDI

NABUCCO

TEATR WIELKI
im. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny: Sławomir Pietras
Dyrektor artystyczny: Marek Weiss-Grzesiński
Dyrektor muzyczny: José Maria Florêncio Júnior

Giuseppe Verdi

NABUCCO

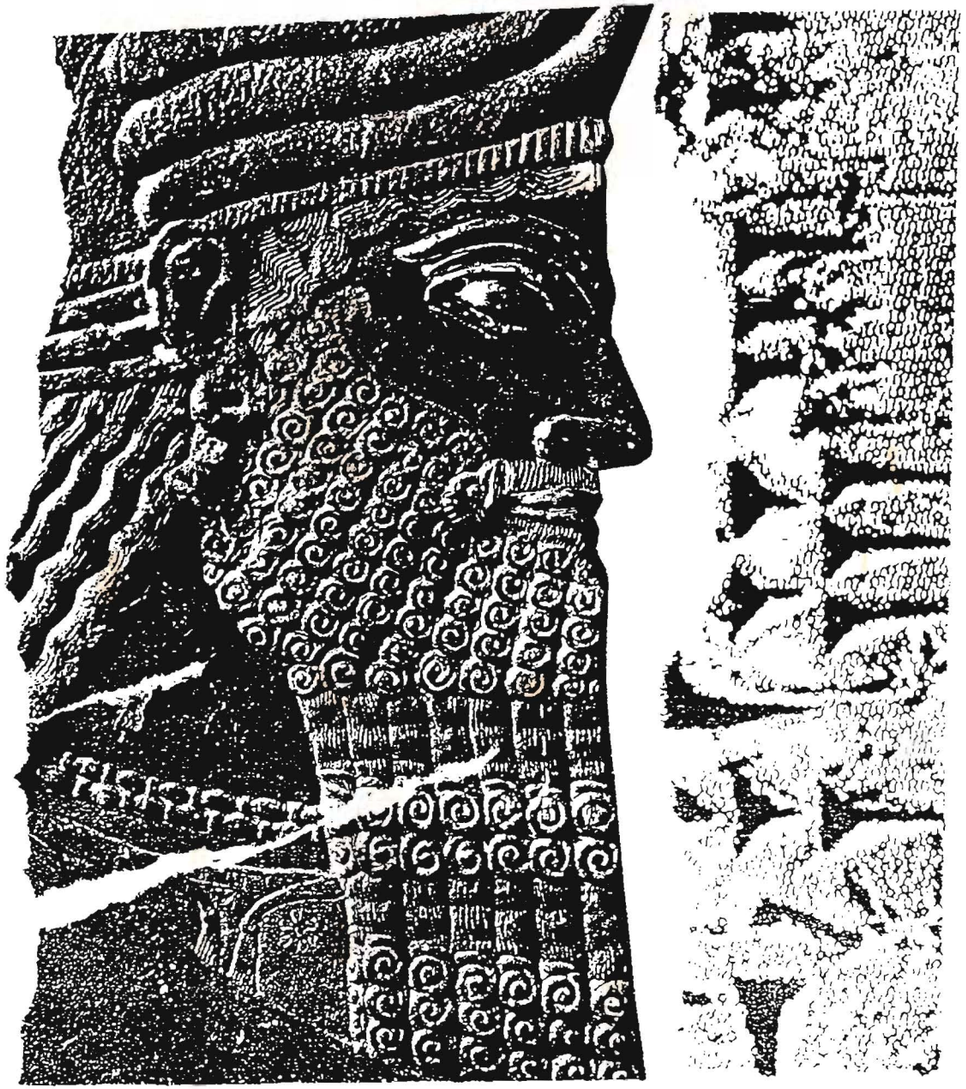
Premiera 18 marca 1995 r.

Nieobecność Nabucca *w repertuarze operowego Poznania jest paradoksem. W gmachu pod Pegazem od dziesięcioleci święci triumfy* Aida, Otello, Rigoletto, Traviata, Bal maskowy *i wiele innych arcydzieł Giuseppe Verdiego. To zapewne tłumaczy zdominowanie młodzieńczych oper Mistrza przez tytuły pochodzące z dojrzałego i późnego okresu twórczości.*

Z wczesnych jego dzieł powojenny Poznań zna tylko Attilę *(1968) i* Ernaniego *(niezapomniana realizacja Teatro Comunale dell' Opera Genova w 1969 r.). Najwyższa więc pora, aby przekonać się w naszym mieście, że wczesny Verdi to również geniusz melodyjności, zwartości konstrukcyjnej, monumentalności scen zbiorowych oraz wirtuozerii wokalnej w ariach i ansamblach.*

W jednym z teatrów, gdzie wystawiałem Nabucca, *podczas próby generalnej stałem za kulisami obok inspicjenta, który, śledząc przedstawienie, w pewnej chwili westchnął: „Co numer, to szlagier!". Myślę, że po każdym poznańskim wykonaniu tego dzieła będziemy mogli tak samo wzdychać nad jego urodą – i z satysfakcją je oklaskiwać.*

Sławomir Pietras



NABUCHODONOZOR

WŁAŚCIWIEJ NABOKADNEZAR II, NABUKUDURIUSUR, KRÓL BABILONII OD OK. 605 DO 562 R. P.N.E. W 605 R. POKONAŁ W BITWIE POD KARKEMISZ WOJSKA FARAONA NECHO II. PODEJMUJĄC WIELE WYPRAW WOJENNYCH OPANOWAŁ SYRIĘ I FENICJĘ Z WYJĄTKIEM TYRU, KTÓREGO NIE MÓGŁ ZDOBYĆ PRZEZ 13 LAT OBLĘŻENIA.

WEDŁUG BIBLII, KRÓL JUDY JOAKIM WYWOŁAŁ POWSTANIE ZDŁAWIONE PRZEZ NABUCHODONOZORA, KTÓRY PO OBLĘŻENIU ZDOBYŁ JEROZOLIMĘ W 597 R., UPROWADZIŁ DO BABILONU MŁODEGO KRÓLA I WIELU POTOMKÓW ZNAKOMITYCH RODÓW, OSADZAJĄC NA TRONIE JUDEI ZEDEKIASZA. PO NOWYM POWSTANIU I DŁUGIM OBLĘŻENIU JEROZOLIMA ZOSTAŁA W 586 R. ZDOBYTA I OBRÓCONA W RUINĘ, A KRÓL I WSZYSCY MIESZKAŃCY, OPRÓCZ CHŁOPÓW, WYWIEZIENI DO BABILONU.

NABUCHODONOZOR BYŁ WIELKIM BUDOWNICZYM, ZNACZNIE ROZBUDOWAŁ BABILON, OTOCZYŁ POTRÓJNYMI MURAMI, WZNIÓSŁ PAŁACE, ŚWIĄTYNIE, SŁAWNĄ BRAMĘ ISZTAR I „ŚWIĘTĄ DROGĘ" DLA PROCESJI RELIGIJNYCH, CZYNIĄC ZE STOLICY NAJWIĘKSZE MIASTO ÓWCZESNEGO ŚWIATA. PAŃSTWO NOWOBABILOŃSKIE OSIĄGNĘŁO SZCZYT ROZWOJU ZA JEGO PANOWANIA, ALE JUŻ ZA JEGO NASTĘPCY, NABONIDA, UPADŁO ZDOBYTE PRZEZ CYRUSA II, KRÓLA PERSÓW.

Władysław Kopaliński
Słownik mitów i tradycji kultury
Warszawa 1987

Łukasz M. Olenderek

NABUCCO
BIBLIJNA OPERA OKRESU RISORGIMENTA

... i wysławiam Króla Niebios,
albowiem wszystkie dzieła jego są prawdą
i drogi Jego sprawiedliwością,
a tych, którzy postępują pysznie,
mocen jest uniżyć.
Proroctwo Daniela 4,34

Rok 1840 był niewątpliwie najbardziej dramatycznym okresem w życiu Giuseppe Verdiego. 19 czerwca zmarła jego żona Margherita (wcześniej, w ciągu dwóch lat, stracił dwoje dzieci: Virginię i Icilia), natomiast niespełna trzy miesiące później, 5 września, odbyła się premiera dwuaktowej opery komicznej *Un giorno di regno* (*Dzień królowania*), która miała się okazać największą klęską artystyczną kompozytora w całej jego długoletniej karierze. Załamany tragedią rodzinną, a zobligowany kontraktem, Verdi napisał operę, która nie tylko spotkała się z ostrą krytyką publiczności, ale także jego samego zniechęciła do dalszej pracy twórczej. Postanowił zerwać z działalnością kompozytorską i, rozdarty wewnętrznie, zaszył się w samotności, dręczony rozpaczą. Dopiero nadzwyczajne wysiłki i starania impresaria mediolańskiej La Scali Bartolomea Merelliego, który być może widział już w młodym artyście przyszłego geniusza sceny operowej, skłoniły Verdiego do zmiany decyzji. Głównym atutem w rękach Merelliego okazało się libretto Temistocle Solery *Nabucodonosor*, opowiadające o, opartych na biblijnym epizodzie, losach króla Babilonii.

Solera, autor librett także trzech następnych oper Verdiego (*I Lombardi*, 1843; *Giovanna d'Arco*, 1845; *Attila*, 1846) jawi się jako postać niezwykle barwna. W swym życiu był m.in. impresariem w Madrycie, poufnym doradcą królowej Hiszpanii Isabelli, wydawcą religijnego czasopisma w Mediolanie, zaufanym kurierem między Napoleonem II a kedywem Egiptu oraz antykwariuszem we Florencji. Jego libretto, którego pierwowzorem była sztuka Anicet-Bourgeois'a i Francisa Cornue pod tym samym tytułem, pełne wspaniałych wierszy i wyrazistych sytuacji dramatycznych, zafascynowało młodego kompozytora, a piękny tekst chóru więzionych Żydów „Va pensiero" do końca stopił wszelkie opory Verdiego, który z zapałem poświęcił się pracy.

Premiera *Nabucca*, 9 marca 1842 r., w której udział wzięła m.in. Giuseppina Strepponi (Abigaille) – przyszła druga żona kompozytora, zakończyła się dawno nie notowanym na włoskiej scenie triumfem. Nie był to przy tym jedynie sukces początkującego artysty. Verdi wstrząsnął bowiem teatrem operowym. Dzieło w jednej chwili wyniosło go na wyżyny wielkiej sztuki i uczyniło sławnym w całej Europie. Odtąd znikły w jego życiu troski materialne, ponieważ zamówienia na następne utwory zaczęły napływać ze wszystkich liczących się scen i teatrów.

Rok 1842 był niewątpliwie przełomowy w historii opery, bowiem wysunął na piedestał następcę dotychczasowych wybitnych kompozytorów. W tym czasie Bellini już nie żył (zmarł w 1835 r.), Rossini nie tworzył oper od dwunastu lat (ostatnia, *Guillaume Tell*, powstała w 1829 r.), a Donizetti,

Giuseppina Strepponi (Abigaille), druga żona kompozytora

zagrożony utratą zdrowia, był w przededniu zakończenia swej kariery. Giuseppe Verdi stał się więc kolejnym, być może najdoskonalszym, ogniwem w niekończącym się łańcuchu znakomitych włoskich kompozytorów operowych, a jego kariera, trwająca ponad 50 lat, miała okazać się najdłuższą w historii tego gatunku.

Tematem *Nabucca* Verdi nawiązał do typu muzyki dramatycznej określanej mianem *opera sacra*. Jej tradycja sięga wczesnego baroku. W pierwszej połowie XVII w., obok szkoły florenckiej i weneckiej, ważnym ośrodkiem rozwoju muzyki dramatycznej stała się szkoła rzymska, głównie dzięki działalności rodziny Barberinich, a zwłaszcza Maffea Barberiniego, który – będąc najpierw kardynałem, a później papieżem (Urban VIII) – szczególnie interesował się sztuką. Pod zamożnym mecenatem duchowieństwa zaczęły powstawać opery podejmujące tematy religijne – przeważnie żywoty świętych i historie biblijne. Jednym z najwybitniejszych utworów tego czasu jest niewątpliwie *Il Sant'Alessio* Stefano Landiego (1632), który reprezentuje typowe cechy twórczości dramatycznej szkoły rzymskiej. Są nimi rozbudowane partie chóralne, wynikające bez wątpienia z wieloletniej tradycji polichóralnej muzyki kościelnej w Rzymie, oraz monumentalizm oprawy scenicznej.

Jednakże w dalszych latach epoki baroku i w całym klasycyzmie tematyka religijna oper całkowicie ustąpiła miejsca wątkom świeckim i mitologicznym, pozostawiając sobie gatunek niescenicznej muzyki dramatycznej – oratorium. W XIX wieku nastąpił powrót do tematyki religijnej, czego przykładem może być opera sacra *Mosè in Egitto* G. Rossiniego (1818) i akcja tragiczno-religijna w 3 aktach *Il diluvio universale* (*Potop powszechny*) G. Donizettiego (1830). Mimo to jednak opera pozostała artystycznym profanum, a powroty ku tematom religijnym były sporadyczne. Taką sytuację zastał na początku lat czterdziestych XIX w. Verdi, w którego twórczości *Nabucco* jest jedyną operą zasługującą na określenie *sacra*. Opowiadając o uwięzieniu Żydów i podboju Jerozolimy przez króla Babilonii Nabuchodonozora – który potem, ukarany przez Boga, korzy się przed nim uwalniając wszystkich więźniów i przyjmując wiarę chrześcijańską – przedstawia słowo boże w formie jakby zniekształconego, operowego kazania skierowanego ku wiernym.

Zgodnie z tradycją sacra, zespół chóralny, symbolizujący masy ludzkie, zajmuje w *Nabucco* ważne miejsce w przebiegu utworu, będąc nie tylko dekoracją sceniczną, lecz wspólnie z solistami kształtując akcję dramatyczno-muzyczną. Zespół chóralny sprawuje tutaj różne funkcje. Z jednej strony, prezentuje postawę aktywną, uczestnicząc i biorąc czynny udział w przebiegu akcji. Przykładem może być chór kapłanów, którzy proponują Abigaille przyjęcie tronu, „Noi già sparso abbiamo fama" z II aktu, czy chór żołnierzy Nabucca, pragnących walczyć dla niego i kraju, w cabaletcie „Cadran cadranno i perfidi". Z reguły jednak zespół chóralny pełni funkcję komentująco-relacjonującą. W pierwszym przypadku jest biernym obserwatorem wydarzeń rozgrywających się na scenie i w krótkich frazach komentuje słyszane słowa i zachowania bohaterów. Jest to często stosowany przez Verdiego tradycyjny środek, za pomocą którego kompozytor wzmacnia ekspresję kwestii wypowiadanych przez postacie solowe i wymowę dramaturgiczną sceny. Z drugiej strony, chór relacjonuje w *Nabucco* wydarzenia, które odbywają się poza sceną. Przykładem takiej sytuacji może być chór otwierający operę, „Gli arredi festivi", czy scena chóralna z I aktu „Lo vedeste". Za pomocą partii chóralnych artykułowane są również zbiorowe emocje i uczucia. W tym wypadku Verdi posługuje się kilkoma, ściśle określonymi typami afektów. Należą do nich modlitwa (m.in. „Gli arredi festivi" i „Immenso Jeovha" z IV aktu), lament („Va pensiero"), chór radości („È l'Assiria una regina" z III aktu) i zemsty („Il maledetto ha non fratelli" z II aktu). Charakterystyczną cechą tych Verdiowskich partii chóralnych jest to, iż prezentowane w nich afekty artykułowane są za pomocą ściśle skonwencjonalizowanych środków muzycznych. Przykładem może być „Va pensiero", który, choć skomponowany w tonacji molowej, podobnie jak inne patriotyczne lamenty w twórczości mistrza z Le Roncole, jest wokalnym unisonem, oraz „Il maledetto ha non fratelli", który, jak wszystkie chóry zemsty u Verdiego, wykonywany jest staccato.

Inną główną cechą, obok tematyki i rozbudowanego czynnika chóralnego, wiążącą *Nabucca* z gatunkiem sacra jest niewątpliwie forma modlitwy, która przenika cały utwór. Jako ekspresja emocji pojawiała się ona często także w wielu operach typowo świeckich. Jednakże w tym dziele spiętrzenie częstotliwości jej występowania nadaje operze charakter sakralny. Odnaleźć w niej można niemal wszystkie możliwe rodzaje modlitwy: od patetycznej, zbiorowej pochwały potęgi Boga („Immenso Jeovha"), która, poprzez zastosowanie techniki a cappella, nawiązuje do tradycji dawnej polichóralności rzymskiej – do intymnej, indywidualnej błagalnej prośby (aria Nabucca „Dio di... Giuda" z IV aktu); od płomiennego wezwania Zachariasza o zgubę dla atakujących Babilończyków (cabaletta „Come notte" w I akcie) – po pełną pokory prośbę

umierającej Abigaille o miłosierdzie („Su me... morente..."). Niemal każdy z „numerów" w *Nabucco* jest wezwaniem skierowanym do Boga. Jedynie w wyniku modyfikacji akcji dramatycznej zmienia się jego wymowa, wyraz oraz forma.

Jednakże rozpatrywanie trzeciej opery Verdiego tylko w kontekście dzieła religijnego byłoby, oczywiście, zbyt dużym uproszczeniem, biorąc pod uwagę okres historyczny, w którym ten utwór powstał. Na początku lat trzydziestych XIX w. we Włoszech, rozbitych na wiele małych księstw, pozostających pod rządami Francji, Austrii czy papieża, nasilać się zaczęły rewolucyjne dążenia, mające na celu zjednoczenie kraju w jeden wolny i niezależny twór państwowy. Ruchem wyzwoleńczym, który, określany od nazwy jednego z czasopism mianem *Risorgimento* (zmartwychwstanie, dźwignięcie się), trwał od 1831 do 1871 roku, kierowali słynni włoscy patrioci: przywódca organizacji Młode Włochy Giuseppe Mazzini, wojskowy Giuseppe Garibaldi oraz Camillo Cavour. Do walk wyzwoleńczych, które rozgorzały na całym Półwyspie Apenińskim, zaczęli dołączać pisarze, poeci, politycy i kompozytorzy, swoją twórczością pragnąc nieść pomoc w odzyskaniu niepodległości. Z tych ostatnich najgłośniejszym był Giuseppe Verdi, który w swoich

utworach, zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości, poprzez alegorie i przenośnie (były potrzebne, aby cenzura dopuściła do wystawienia danej opery), świadomie bądź podświadomie głosił idee narodowowyzwoleńcze. Prędko też stał się dla Włochów uosobieniem walk o wolność, przez co po premierach jego kolejnych oper na murach zaczęły pojawiać się napisy „Viva V.E.R.D.I.", które były zakamuflowanym skrótem „Viva Vittorio Emanuele re d'Italia".

Opera *Nabucco*, w której Verdi symbolizuje poprzez dzieje narodu żydowskiego niewolę Włoch, zapoczątkowała cykl dzieł patriotycznych mistrza z Le Roncole. Miały one ściśle określoną konstrukcję. Najczęściej zbudowane były z czterech aktów lub z prologu i trzech aktów. Otwierała je *introduzione*, w której jedna z postaci w solowym wystąpieniu wykonywała arię lub arioso, często przy akompaniamencie zespołu chóralnego. W drugiej lub trzeciej odsłonie wkraczała na scenę bohaterka – *heroina*, śpiewając arię o narracyjnym charakterze, będącą na ogół opowieścią snu, marzeniem lub wspomnieniem. Często była ona poprzedzona chórem żeńskim. Drugi i trzeci akt kończyły rozbudowane finały – *concertata*, złożone z dużej liczby solistów i chóru. Jednym z finałów mógł być również burzliwy, gwałtowny duet (np. duet zemsty), zamykający efektownie któryś ze środkowych aktów. W obrębie jednego z centralnych aktów występował także bardzo często rozbudowany trzyczęściowy duet, który mógł być wyznaniem miłosnym bądź ważną dla przebiegu akcji rozmową. Ostatni akt otwierała wielokrotnie *preghiera* – modlitwa głównej bohaterki, natomiast prawie zawsze kończyła go finałowa scena śmierci.

To syntetyczne ujęcie budowy oper włoskich I połowy XIX w. odpowiada również konstrukcji *Nabucca*, która, choć wykazuje pewne modyfikacje względem przedstawionego kanonu, zachowuje jednak jego ogólny szkielet. Operę Verdiego rozpoczyna, zgodnie z modelem, introduzione z udziałem Zachariasza i zespołu chóralnego, jednakże pojawienie się Abigaille z arią o narracyjnym charakterze zostaje przesunięte na początek II aktu, który otwiera jej cantabile „Anch'io dischiuso un giorno" oraz cabaletta „Salgo già del trono aurato". Dalszą realizacją omówionego wzorca są ansamble – *concertata*, które kończą I i IV akt opery, rozbudowany trzyczęściowy duet Nabucca i Abigaille w III akcie, rozpoczynająca ostatni akt modlitwa Nabucca „Dio di... Giuda" oraz finałowa scena śmierci jego córki. Ten model konstrukcyjny, tak charakterystyczny dla oper okresu Risorgimenta, zachowuje Verdi w dalszej twórczości, a jego elementy

można odnaleźć nawet u schyłku wieloletniej kariery mistrza, w *Otellu* (1887).

Przedstawiony kanon nie był wszakże jedyną cechą tak ściśle związaną z okresem Risorgimenta w twórczości Verdiego. W jego operach tego czasu bardzo charakterystyczną i często występującą stała się konstrukcja sceniczna *cantabile – cabaletta*, składająca się najczęściej z dwóch arii lub duetów, skontrastowanych ze sobą, które tworzyły całość dramatyczno-muzyczną.

Cantabile była wolną, spokojną arią (bądź duetem), w której wyrażono emocje o charakterze statycznym, odpowiadającym wolnemu tempu i śpiewnej linii melodycznej. Z reguły były to lamenty, arie (duety) miłosne lub arie (duety) pożegnalne.

Cabaletta natomiast stanowiła gwałtowną arię lub duet, które charakteryzowały się prostą konstrukcją formalną. Składała się z dwóch strof, przy czym druga była mechanicznym powtórzeniem pierwszej, zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej. W cabaletcie innego rodzaju, charakterystycznym dla duetów, w której brały udział dwie antagonistyczne postacie, każda ze stron śpiewała inny tekst. W drugiej strofie często włączała się pierwsza postać, wtrącając w krótkich frazach słowa, które zwykle kontrastowały z uczuciem drugiej osoby. W partyturach Verdiego odnaleźć można również trzeci typ cabaletty, występujący także tylko w przypadku duetów, gdzie składa się ona z trzech strof. W tym wypadku każdy ze śpiewaków wykonywał jedną zwrotkę, natomiast trzecia strofa śpiewana była dwugłosowo.

We wszystkich tych typach, które w praktyce często łączyły się ze sobą, akompaniament orkiestry sprowadzał się do regularnie powtarzanego, polonezowego lub marszowego rytmu. Cabaletta nigdy nie istniała samodzielnie, lecz zawsze była powiązana z poprzedzającą ją częścią cantabile, która, przedstawiając zazwyczaj emocję skrajnie odmienną, tworzyła wobec niej silny kontrast. Uczucia zawarte w pierwszej, wolnej części, zawsze miały charakter statyczny. W cabaletcie następowała dynamizacja afektów.

W *Nabucco* występuje stosunkowo mało cabalett, jednakże wynika to z ograniczonej liczby arii i duetów w tej operze. Najbardziej konwencjonalne ramy układu *cantabile – cabaletta* posiadają „D'Egitto lá sui lidi" i „Come notte" Zachariasza w I akcie oraz „Ach'io dischiuso un giorno" i „Salgo già del trono aurato" Abigaille w akcie II, które reprezentują pierwszy z omówionych typów cabaletty. W obu wypadkach emocje statyczne zawarte w częściach cantabile (pochwała Boga przez Zachariasza i lament Abigaille) na skutek gwałtownego impulsu dynamizują się w płomienną nienawiść Zachariasza i dziką radość Abigaille. Ta pierwsza wywołana jest wiadomością o ataku wojsk babilońskich, druga – propozycją przejęcia tronu.

Jednakże Verdi starał się również przełamywać utarte schematy. Ciekawą, świadczącą o wprowadzaniu modyfikacji do z góry ustalonego kanonu, jest cabaletta Nabucca z IV aktu. Część cantabile stanowi modlitwa obłąkanego króla „Dio di... Giuda", w której błaga Boga Żydów o uzdrowienie i przysięga przyjąć wiarę chrześcijańską. Gdy obłęd ustępuje i wraz z wojskiem (chór męski) wyrusza na ratunek Fenenie, wyśpiewuje swoje emocje w cabaletcie „Cadran... cadranno", o interesującej budowie architektonicznej. Tradycyjna, dwustroficzna forma ustępuje w tym wypadku miejsca pięcioczęściowemu schematowi ABA'B'A", który w interesujący sposób zostaje rozdysponowany między orkiestrę, partię Nabucca i zespół chóralny.

Nabucco jest niewątpliwie jednym z najciekawszych utworów Verdiego okresu Risorgimenta. Pełen wspaniałych melodii, porywających rytmów, o wartkiej akcji dramatycznej, od razu zdobył serca wszystkich Włochów, którzy widzieli w losie podbitych Żydów niewolę swojego narodu. Splatające się w tym utworze: religijna modlitwa z patriotycznym apelem, pochwała Boga z apoteozą wolności i zbawienie z alegorią odzyskania niepodległości – dawało wiarę, tak potrzebną wszystkim walczącym. I choć dzisiaj, po ponad stu pięćdziesięciu latach, tamte czasy uległy już zapomnieniu, temat ten wydaje się być nadal aktualny, bowiem zawsze gdzieś na świecie będą żyli ludzie potrzebujący nadziei...

Literatura

J. Budden, *The Operas of Verdi: From Oberto to Rigoletto*. T. 1. London 1973.

J. Chomiński, *Historia muzyki*. T. 1. Kraków 1990.

F. Noske, *The Signifier and the Signified*. The Hague 1977.

Ch. Osborne, *The Complete Operas of Verdi*. London 1969.

A. Porter, *Verdi*, w: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Red. S. Sadie. London 1980.

V. Sheean, *Orfeusz osiemdziesięcioletni*. Kraków 1967.

H. Swolkień, *Verdi*. Kraków 1968.

Obłęd Nabuchodonozora

Wszystko to dosięgło króla Nabuchodonozora. Po upływie dwunastu miesięcy, gdy się przechadzał po tarasie królewskim Babilonu, zaczął król mówić: „Czyż nie jest to Babilon wielki, który ja zbudowałem na królewską stolicę w potędze mej siły i na chwałę mego majestatu?" I jeszcze było słowo na ustach jego, gdy zagrzmiał głos z nieba: „Zapowiada się tobie, królu Nabuchodonozorze! Panowanie od ciebie odeszło i od ludzi cię wypędzą, ze zwierzyną polną mieszkanie twoje, trawą jak woły żywić cię będą i siedem czasów przyjdzie po tobie, aż poznasz, że Najwyższy jest władcą nad królestwem ludzkim, a daje je, komu zechce". Tejże godziny spełniło się słowo na Nabuchodonozorze; wypędzono go od ludzi i trawę jadł jak woły, a rosa niebieska skrapiała jego ciało, aż mu włos wyrósł jak orłowi i paznokcie jakby ptasie.

Proroctwo Daniela 4,25-30

Uzdrowienie Nabuchodonozora

A po upływie dni podniosłem ja,
Nabuchodonozor, oczy swe do nieba; rozum mój
mi się wrócił i wielbiłem Najwyższego i wiecznie
żyjącego, i chwaliłem, i wysławiałem. Albowiem
władza Jego to władza wiekuista, a królestwo Jego
z pokolenia na pokolenie.

I wszyscy mieszkańcy ziemi
za nic są poczytani:
a z wojskiem niebieskim postępuje
według swego upodobania.
I nie ma nikogo,
kto by wstrzymał Jego ramię
i śmiał Mu powiedzieć:
Cóż to czynisz?

W tym momencie wrócił mi rozum i ku chwale
mojego królestwa wrócił mi mój majestat i mój
blask, a moi ministrowie i możnowładcy odszukali
mnie, z powrotem nad królestwem zostałem
ustanowiony i jeszcze większa władza przypadła
mi w udziale. Teraz chwalę ja, Nabuchodonozor,
i wywyższam, i wysławiam Króla Niebios,

albowiem wszystkie dzieła Jego są prawdą
i drogi Jego sprawiedliwością,
a tych, którzy postępują pysznie,
mocen jest uniżyć.

Proroctwo Daniela 4,31-34

Kornel Michałowski

VERDI W POZNANIU

Mało znany jest fakt, że recepcja twórczości operowej Giuseppe Verdiego w Polsce miała przed 150 laty swój początek niespodziewanie w... Poznaniu – wprawdzie nie na scenie teatru, lecz na... łamach prasy. Właśnie tu, w marcu 1846 roku, w dwutygodniku „Dziennik Domowy", „poświęconym życiu domowemu, familijnemu i towarzyskiemu", ukazał się w numerze 5 (w dziale „Rozmaitości") nader interesujący, choć rozmiarami raczej niewielki, artykuł – jakby proroctwo pojawienia się geniusza opery, o którym w Polsce dotąd nie słyszano (dopiero dwa lata później miała pojawić się po raz pierwszy opera Verdiego na scenie warszawskiej). Można się domyślać, że autor tego tekstu – najprawdopodobniej redaktor i wydawca „Dziennika Domowego", znany i zasłużony w Poznaniu publicysta, księgarz i edytor Napoleon Kamieński (1806-1873) – przejął zapewne główne jego myśli z bliżej nieznanego, być może niemieckiego, źródła:

Verdi jest teraz najsłynniejszym kompozytorem we Włoszech i jego dzieła przedstawiają w Londynie i Paryżu. Niebawem ukazują się one w Niemczech i z tego powodu warto o nim pomówić. Verdi tak jest obfity w pisaniu, jak Rossini i Donizetti, wiele z jego oper zupełnie przepadło, inne zaś pod niebiosa wynoszą. Równie muzykę jego niektórzy ganią, drudzy zapowiadają nowe ukształtowanie się opery. Tyle pewna, że mimo swej młodości należy już teraz do najpierwszych kompozytorów. Nie oznacza się wprawdzie bogactwem wesołych melodii jak Rossini, ani posiada czułej melancholii Belliniego, ale siła i powaga zbliżająca go do niemieckiego charakteru, najwięcej przebija w jego dziełach. Wskutek tego stara się drogę nową utorować dla włoskiej muzyki i połączyć zalety niemieckiej i włoskiej muzyki. Wyzwolił się z przedawnionych form, nie lubi powtarzać po sześć i osiem razy jak Rossini, jego arie są ulane w nowej formie, jego recytatywy różnią się zupełnie od zwyczajnych, a jego chóry odznaczają się sztuczną kombinacją głosów; niedostaje jego melodiom dostatecznego wykonania i rozwinięcia, przechodzi zbyt często bez powodu do innego rytmu i zmienia takt, jednym słowem, poświęca zbyt muzykę dramatowi, jak mu we Włoszech zarzucają, z tego powodu staje się zbyt lakonicznym, a stąd niezrozumiałym [...].

Przypomnijmy, że jednocześnie tu chwalony i krytykowany młody, 32-letni wtedy Verdi, był już autorem ośmiu oper, dziewiątą z kolei, *Attilę*, wystawił w weneckim Teatro Fenice 17 marca 1846 r. – w tydzień po ukazaniu się cytowanej tu, pierwszej chronologicznie pozycji polskiego piśmiennictwa verdiowskiego, które zresztą miało rozwinąć się dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX w., w miarę coraz szerszej znajomości i recepcji twórczości Verdiego (spośród 26 jego oper wystawiono w Polsce od 1848 r. dotąd 20).

Jest rzeczą zastanawiającą, że pół roku później Napoleon Kamieński ponownie podjął w swym czasopiśmie (nr 19 z 21 IX 1846) temat Verdiowski, tym razem konkretyzując rozważania o szczególnej roli chórów w operze *Nabucco*:

Spodziewają się we Włoszech po komponiście Verdim, że zmieni zupełnie operę. [...] Między wszystkimi nowszymi kompozytorami oper we Włoszech najwięcej pracy łoży Verdi na chóry. Jego Nabucco *przekonywa nas o nowej drodze, po której pójść postanowił. Chóry występują w tej operze daleko silniej, czynniej aniżeli w innych operach. Masa zaczyna żyć. Nie chce być ona machiną raz*

Giuseppe Verdi

smutną, drugi raz wesołą według nastroju przewodnika, bohatera opery, w którego ręku się znajduje, ale chce działać niezawiśle. I tu znachodzimy główny żywioł przyszłej opery. Dotąd męczono nas boleścią miłości lub radością pojedynczych osób, są to błahe i najułomniejsze strony ludzkiej natury, które nam się w operach pokazują. Czego się wszyscy pozbyli w życiu zwyczajnym i książkach, to jeszcze bałamuci się po operach. I dlatego rzeczą jest konieczną, aby i w operze życie zakwitło, a to nastąpi, skoro chóry i całość sztuki przeważy, kiedy tekst zostanie wybrany, mogący obudzić współczucie ludu. – A więc i w muzyce myślą o emancypacji.

Dopiero dwa lata po poznańskich artykułach pojawiła się pierwsza opera Verdiego na polskiej scenie: była nią 4-aktowa *Jerozolima* (druga wersja *Lombardczyków na pierwszej krucjacie*), wystawiona 25 marca 1848 r. w warszawskim Teatrze Wielkim. Wkrótce pokazano tam *Makbeta* (1 I 1849) i *Dwóch Foscarich* (24 V 1849), którym towarzyszyły już częste recenzje w prasie warszawskiej, podobnie jak pięciu dalszym operom Verdiego przedstawionym w Warszawie w latach 1851-1854 (kolejno: *Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Trubadur*).

Publiczność poznańska poznała muzykę Verdiego dopiero w 1855 roku i to najpierw w... sali „Bazaru", 22 lutego, na koncercie sławnego już, 25-letniego pianisty Hansa von Bülowa, który zagrał m.in. własnej kompozycji *Arabesques sur un motif du Rigoletto*... Siedem miesięcy później, 30 września 1855 r., niemiecki Teatr Miejski, działający od 1804 r. w nie istniejącym już dziś budynku na Placu Wilhelmowskim (dziś Wolności), wystawił pierwszą w Poznaniu operę Verdiego *Nabuchodonozor* (*Nabucco*). Przedstawiono ją do końca roku jeszcze trzykrotnie (26 X, 1 XI, 3 XII), co nie zdarzało się zbyt często w ówczesnej praktyce operowej. (Nawiasem mówiąc, repertuar operowy Teatru Miejskiego tamtego czasu był imponujący: od połowy września do końca grudnia 1855 r. wystawiono w 50 spektaklach 30 oper 17 autorów, w tym po raz pierwszy w Poznaniu m.in. *Euryanthe* Webera, *Wampira* Marschnera, *Cygankę* Balfe'a i *Wesołe kumoszki z Windsoru* Nicolaia...) Niestety, nie znamy bliższych szczegółów tej najwcześniejszej poznańskiej premiery Verdiowskiej – poza obsadą podaną na zachowanych szczęśliwie afiszach – gdyż wśród dość licznych sprawozdań operowych zamieszczanych w ówczesnej „Posener Zeitung" akurat brak recenzji z *Nabucca* – najwidoczniej nowa opera nieznanego kompozytora włoskiego „debiutującego" w Poznaniu nie zwróciła uwagi krytyków. Jedyne w tym czasie polskie czasopismo, „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego", nie interesowała się teatrem niemieckim.

Rok później Teatr Miejski wystawił drugie w Poznaniu dzieło Verdiego: *Ernaniego* (16 XI 1856), a w trzy lata potem następną operę, *Trubadura* (2 XII 1859). 25 XII 1868 pojawił się po raz pierwszy na tej scenie *Rigoletto*, a w 5 lat później (13 XII 1873) pierwszy „polski" Verdi w Poznaniu – *Violetta* (*Traviata*), wystawiona przez zespół Teatru Polskiego na scenie Teatru Miejskiego, pod muzyczną dyrekcją Stefana Krzyszkowskiego (w 9 spektaklach do końca sezonu). Odtąd dzieła Verdiego – zwłaszcza sławna trójca: *Rigoletto*, *Trubadur*, *Traviata* – weszły niemal na stałe do repertuaru poznańskich scen muzycznych, polskich i niemieckich. W ciągu minionych 140 lat cztery teatry w Poznaniu wystawiły na czterech scenach (na Placu Wolności 1855-1874 i 1879-1910, przy ul. 27 Grudnia 1879-1914 i ul. Fredry od 1910 r.) 14 oper Verdiego w blisko 60 różnych inscenizacjach i wznowieniach (nie licząc wykonań poszczególnych aktów lub fragmentów oraz występów gościnnych). Oto ich pełny rejestr w chronologicznej kolejności premier:

Nabucco – 30 IX 1855 (Teatr Miejski = TM); *Ernani* – 16 XI 1856 (TM), 11 III 1880 (Teatr Polski = TP), 31 I 1914 (TP); *Trubadur* – 2 XII 1859 (TM), 2 XII 1879 (TM), 14 I 1880 (TP), 11 XII 1912 (TP), 27 I 1922 (Teatr Wielki = TW), 28 XI 1935 (TW), 29 III 1941(Reichsgautheater Posen =RgTh), 6 III 1965 (TW); *Rigoletto* – 25 XII 1868 (TM), 11 XI 1883 (TM), 30 X 1903 (TM), 26 I 1921 (TW), 25 XI 1933 (TW), 30 VI 1944 (RgTh), 6 VII 1945 (TW), 29 I 1949 (TW), 4 IX 1960 (TW), 13 II 1988 (TW); *Traviata* – 13 XII 1873 (TP), 25 XI 1884 (TM), 16 I 1912 (TP), 10 X 1913 (TM), 4 III 1921 (TW), 21 IV 1938 (TW), 24 IX 1949 (TW), 11 IX 1971 (TW), 19 XI 1983 (TW); *Bal maskowy* – 20 III 1884 (TM), 8 II 1900 (TM), 23 VI 1921 (TW), 20 III 1884 (TM), 8 II 1900 (TM), 21 II 1913 (TM), 23 VI 1921 (TW), 22 III 1959 (TW); *Aida* – 6 XII 1889 (TM), 25 XII 1904 (TM), 3 XI 1920 (TW), 3 III 1934 (TW), 12 III 1947 (TW), 23 III 1963 (TW), 14 XI 1972 (TW); *Otello* – 1908/09 (TM), 22 XII 1924 (TW), 16 XII 1941 (RgTh), 22 III 1953 (TW), 16 XII 1962 (TW), 20 XII 1980 (TW); *Moc przeznaczenia* – 4 XII 1930 (TW), 12 I 1991 (TW); *Nieszpory sycylijskie* – 16 III 1935 (TW); *Don Carlos* – 24 IV 1943 (RgTh), 15 X 1970 (TW); *Makbet* – 2 IV 1944 (RgTh); *Attila* – 2 III 1968 (TW); *Falstaff* – 26 XI 1988 (TW).

Stadttheater in Posen.

Heute Sonntag den 30. September 1855.
Mit aufgehobenem Abonnement.
Zum ersten Male:

Nebukadnezar.

Große Oper in 4 Akten von Solera. Musik von J. Verdi

Personen:

Jerusalem. Der Gottlose.

Der Text der Opernarien ist an der Kasse für 3 Sgr. zu haben.

Preise der Plätze.

Anfang um 7 Uhr. Kassenöffnung um 6 Uhr.

Einlagen:

Fr. Wallner.

Giuseppe Verdi

NABUCCO

TREŚĆ OPERY

Akt I

Tłum Żydów zebrany przed świątynią jerozolimską z wielką trwogą oczekuje zbliżającej się do miasta armii babilońskiej króla Nabuchodonozora. Spodziewających się najgorszych cierpień i zagłady podtrzymuje na duchu stary kapłan Zachariasz, prezentując Żydom gwarantkę ich nietykalności – zakładniczkę Fenenę, która jest ukochaną córką Nabuchodonozora. Nadbiega książę jerozolimski Ismael z wieścią, że rozjuszeni napastnicy są już nieopodal świątyni. Zachariasz powierza mu Fenenę, raz jeszcze apelując do odwagi Żydów i ich wiary w nieskończoną moc Jedynego Boga, który już tylekroć w dziejach Izreala dowiódł swojej łaskawości broniąc Żydów przed ich wrogami.

Pozostawszy sam na sam z Feneną, Ismael rozpoznaje w niej swoją wybawicielkę z czasów, kiedy jako poseł jerozolimski w Babilonie wzbudził niebezpieczną miłość w sercu starszej córki Nabucca – Abigail: złej i mściwej kobiety, której pochodzenie z nieprawego łoża było dodatkowym powodem do nienawiści wobec młodszej siostry. Tylko wielka wzajemna miłość pozwoliła Fenenie i Ismaelowi przetrwać ten ciężki okres. Książę proponuje teraz ukochanej, że uwolni ją wbrew rozkazowi Zachariasza. Nie wie, że ich miłosne wyznania podsłuchuje zazdrosna siostra, która przeniknęła do świątyni dzięki pomocy przebranych za Żydów żołnierzy babilońskich, mających zadanie otwarcia bram nacierającym wojskom Nabucca.

Zrozpaczeni Żydzi z Zachariaszem na czele widzą, że nie ma już dla nich ratunku. Na dziedziniec świątyni wkracza triumfujący Nabuchodonozor. W obronie świętego miejsca, zdesperowany Zachariasz grozi królowi, że zabije zakładniczkę i zamierza się na Fenenę. Ocala ją Ismael, dla którego miłość stała się ważniejsza od nakazów braterskich więzi. Dla Żydów staje się od tej chwili przeklętym zdrajcą, a Nabucco, odzyskawszy ukochaną córkę, zapowiada Żydom straszną zemstę i uprowadzenie ich z Jerozolimy na wieczne wygnanie do Babilonu.

Akt II

W swoich wiszących ogrodach Abigail, odtrącona przez ukochanego mężczyznę i przez ojca, który oddał Fenenie swoje dziedzictwo, skarży się na swój los i samotność. Wspomina, że nie zawsze była złym człowiekiem i że to brak miłości spowodował przemianę w jej sercu. Pociesza się, że udało się jej wykraść dowód świadczący o jej nieprawym pochodzeniu i że teraz może znów podjąć walkę o odzyskanie tronu. Utwierdza ją w tym jej sojusznik, arcykapłan Baala, który przynosi wiadomość, że niezrozumiała życzliwość Feneny do Żydów i ich Boga jest okazją do odebrania jej dziedzicznych praw i przyznania korony Abigail.

Stary Zachariasz modli się, żeby niewola babilońska nie złamała wiary Żydów w Jedynego Boga i jego moc. Prosi Pana o opiekę nad udręczonym i poniżanym ludem.

Żydzi napotkawszy błąkającego się w rozpaczy Ismaela, nie przyjmują jego pełnych skruchy próśb o zezwolenie mu na powrót do grona braci. Ma się trzymać od nich z daleka, jako zdrajca przeklęty przez Boga i naród. Jakby w odpowiedzi na modły Zachariasza nadchodzi jego siostra Anna prowadząc Fenenę, która właśnie przyjęła wiarę w Boga Jahwe i stała się Żydówką, by móc poślubić Ismaela. Nadbiega zaufany sługa Nabucca Abdallo z ostrzeżeniem, że Abigail z wojskiem i oddanymi sobie kapłanami Baala nadciąga, by odebrać Fenenie królewską koronę. Nagle pojawia się rozwścieczony buntem Nabucco, który rozdziela zwaśnione siostry, zapowiadając powrót swoich rządów i uprzedzając, że od tej chwili ma być mu oddawana boska cześć jako władcy i jako Bogu zarówno Babilończyków, jak i Żydów. Nagły grom powala go jednak na ziemię i odbiera mu rozum. Płaczącemu starcowi Abigail odbiera koronę już bez żadnych trudności i sprzeciwów.

Akt III

Babilończycy świętują koronację Abigail i triumf Baala w jego świątyni. Niespodziewanie pojawia się obłąkany Nabucco prowadzony przez wiernego Abdalla, który nie może sobie z nim poradzić. Abigail oddala zebranych i wyjaśnia zamroczonemu szaleństwem ojcu, że wszystkie działania podjęła w jego imieniu i dla jego dobra. Podstępem namawia go do podpisania wyroku na wszystkich Żydów. Król nie zdaje sobie sprawy, że tym samym podpisuje wyrok na Fenenę. Kiedy się o tym dowiaduje, jest już za późno. Zrozpaczony, nazywa Abigail niewolnicą i wytyka jej nieprawe pochodzenie, które stawia ją w rzędzie niewolników. Abigail pokazuje mu jednak, że to ona jest we władaniu jedynego świadectwa jej urodzenia. Niszcząc je na oczach ojca, raz na zawsze uniemożliwia mu jakiekolwiek oskarżenia pod jej adresem. Wstrząśnięty starzec błaga o litość dla siebie i swojej młodszej córki. Abigail, drwiąc z jego łez i słabości, każe osadzić go w więzieniu.

Żydzi skazani przez Abigail na zagładę opłakują swój los i utraconą, tak pełną niegdyś chwały, ojczyznę. Zachariasz, jak zawsze, usiłuje podnieść ich na duchu przypominając, że ich prawdziwą ojczyzną jest świat Boga, który nigdy nie opuści swoich wiernych. Pokrzepieni Żydzi odzyskują wiarę i czekająca ich śmierć nie wydaje się już tak przerażająca.

Nabucco w więzieniu słyszy przygotowania do egzekucji i widzi Fenenę prowadzoną przez żołnierzy na śmierć. Szukając możliwości ratunku, zaczyna modlić się do Jahwe o to, aby ten Jedyny i Wszechmocny Bóg zlitował się nad jego córką. I oto staje się cud. Król odzyskuje władzę nad swoim umysłem, a po chwili i nad sługami, którzy stają przy nim gotowi do walki.

Zachariasz przygotowuje prowadzoną na śmierć Fenenę do godnego przyjęcia palmy męczeństwa. Pełna wiary, nie boi się śmierci i składa swoje życie i miłość na ołtarzu Jahwe. Nagle nadchodzi Nabucco na czele wiernych żołnierzy. Jego zwycięstwo wieńczy Jahwe zniszczeniem posągu Baala, wskazując w ten sposób, gdzie należy szukać prawdziwej wiary. Uwolnieni przez Nabucca Żydzi i nawróceni Babilończycy śpiewają potężny hymn dziękczynny na cześć Jahwe. Nadchodzi śmiertelnie zraniona Abigail. W obliczu śmierci wyznaje swoje grzechy i łączy Ismaela ze swoją siostrą, polecając swą duszę tak cudownie odnalezionemu przez wszystkich Jedynemu Bogu.

Marek Weiss-Grzesiński

NABUCCO

Giuseppe Verdi

Opera w oryginalnej wersji językowej

Libretto
Temistocle Solera

Kierownictwo muzyczne
José Maria Florêncio Júnior

Reżyseria
Marek Weiss-Grzesiński

Dekoracje
Marek Dobrzycki

Kostiumy
Maksymilian Kreütz

Choreografia
Emil Wesołowski

Reżyseria świateł
Paweł Dobrzycki
Jerzy Bojar

Przygotowanie chóru
Jolanta Dota-Komorowska
Maciej Wieloch

Asystent reżysera
Wiesław Bednarek

Współpraca muzyczna
Piotr Deptuch

Przygotowanie solistów
Katarzyna Kędzierska, Lucyna Klockiewicz, Krystyna Kujawa, Wanda Marzec, Rajmund Nowicki

Inspicjenci
Danuta Kaźmierska, Janina Zalewska, Janusz Temnicki

Suflerzy
Izabella Kopiec, Wadim Zorin

NABUCCO

Giuseppe Verdi

OBSADA

NABUCCO – Zbigniew Macias
Jerzy Mechliński
Igor Strunin

FENENA – Urszula Jankowiak
Wita Nikołajenko
Jolanta Podlewska

ABIGAIL – Joanna Cortes
Barbara Kubiak
Krystyna Kujawińska

ISMAEL – Józef Kolesiński
Sylwester Kostecki
Michał Marzec

ZACHARIASZ – Marian Kępczyński
Piotr Nowacki
Romuald Tesarowicz

ARCYKAPŁAN BAALA – Marian Kępczyński
Jerzy Kulczycki

ABDALLO – Karol Bochański
Piotr Friebe

ANNA – Joanna Kubaszewska
Danuta Trudnowska

CHÓR, BALET, ORKIESTRA I STATYŚCI TEATRU WIELKIEGO W POZNANIU

José Maria Florêncio Júnior

kierownictwo muzyczne

Urodził się w 1962 r. w Fortaleza, w stanie Ceara w Brazylii. Studia muzyczne odbył w Brazylii (Universidade de Minas Gerais), w Nowym Yorku (The Juilliard School of Music), w Wiedniu (Akademia Muzyczna) i w Polsce (Akademia Muzyczna w Warszawie). W sumie studiował pod kierunkiem dziewięciu profesorów, siedmiu narodowości, wśród których byli m.in. David Machado, Eugene Ormandy, Henryk Czyż. Był koncertmistrzem altówek Orkiestry Symfonicznej Minas Gerais w Belo Horizonte i Orkiestry Symfonicznej Bahia w Salvadorze, występując często jako solista na koncertach i recitalach.

Od 1985 r. artysta przebywa w Polsce, gdzie prawie natychmiast po swoim przyjeździe rozpoczął aktywną karierę dyrygencką, prowadząc wiele koncertów symfonicznych, kameralnych, przedstawień operowych i baletowych. Sprawował funkcję stałego dyrygenta Teatru Wielkiego w Łodzi. Poza tym był dyrektorem muzycznym Państwowej Opery we Wrocławiu oraz dyrektorem naczelnym i artystycznym Orkiestry i Chóru PRiTV w Krakowie. Obecnie jest stałym dyrektorem Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Do ważniejszych dokonań artystycznych ostatnich sezonów w karierze José Marii Florêncio Júniora zaliczyć należy:

*– nagrodę Złota Łódka '92, '93 za najlepszy Spektakl Teatralny Roku w Łodzi (*Ernani *Verdiego,* Cavalleria Rusticana *Mascagniego)*

– poprowadzenie uroczystego koncertu otwierającego cykl obchodów 50-lecia Holocaustu

– poprowadzenie spektaklu otwierającego Olimpiadę Sztuk w Barcelonie, która odbywała się równolegle z Igrzyskami Olimpijskimi

– Nagrodę Krytyków Muzycznych w São Paulo dla najlepszego dyrygenta sezonu 1992.

Artysta dokonał również wielu nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych.

Marek Weiss-Grzesiński

reżyseria

W latach 1967-1974 studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie (dyplom w 1974 r.). Debiutował realizacją dramatu Troilus i Kressida *Szekspira na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. W 1978 r. objął dyrekcję Teatru Muzycznego w Słupsku, gdzie przez trzy lata zrealizował (z grupą młodych aktorów) szereg inscenizacji dramatów Szekspira (obok sztuk innych dramaturgów).*

Stypendium udzielone przez British Institute w Warszawie umożliwiło mu podjęcie w Anglii studiów dotyczących twórczości Szekspira. Ich efektem była głośna realizacja Hamleta, *nagrodzona w Toruniu.*

W roku 1981 zrealizował w Państwowej Operze we Wrocławiu operę Z. Rudzińskiego Manekiny *– przedstawienie to było prezentowane w 1981 r. na festiwalu w Rennes, w 1982 na Festiwalu Narodów w Sofii, w 1983 w Paryżu i w 1985 w Tel Avivie, Hajfie i Jerozolimie. W roku 1983 r. na scenie Państwowej Opery w Sofii zrealizował operę G. Verdiego* Il Trovatore. *Cztery lata później, w New Israeli Opera w Tel Avivie,* Wielkość i upadek miasta Mahagonny *Brechta/Weilla. Z wielu dalszych realizacji zagranicznych wymienić należy* Nabucco *Verdiego w Istambule, na zamówienie Festivalu 500. rocznicy sprowadzenia Żydów do Turcji,* Króla Rogera *K. Szymanowskiego w Buffallo i Detroit (realizacja była prapremierą tego kompozytora w USA i została uznana przez krytykę nowojorską za największe wydarzenie muzyczne marca 1992 r.) i wreszcie, w Korei Płd.,* Traviatę *Verdiego i* Łucję z Lamermoor *Donizettiego.*

W latach 1982-1988 i 1992-1995 Marek Grzesiński był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie, na scenie którego zrealizował następujące opery:

L. van Beethoven, Fidelio *(prezentowano w Moskwie, Dreźnie i na festiwalu w Vichy)*
A. Berg, Wozzeck *(prapremiera polska)*
G. Donizetti, Łucja z Lammermoor
S. Moniuszko, Straszny dwór *(Drezno, Karlsruhe, Wiedeń, Ludwigshafen i Moskwa)*
M. Musorgski, Borys Godunow *(Drezno, Karlsruhe, Bruksela, Ludwigshafen, Paryż, Luksemburg, Berlin Zachodni, Haga i festiwal w Jerozolimie)*
G. Puccini, Turandot *(Karlsruhe i Luksemburg)*
Z. Rudziński, Manekiny *(Drezno, Essen, Hanover, Konstancja, Karlsruhe, Kilonia, Ludwigshafen, Tel Aviv, Monachium, Luksemburg, Paryż)*
G. Verdi, Aida *(Francja, Szwajcaria, RFN i Luksemburg)*
G. Verdi, Macbeth *(RFN, Francja, Szwajcaria)*
G. Verdi, Traviata *(RFN, Francja)*
R. Kunad, Mistrz i Małgorzata *(transmisja satelitarna ZDF do Europy Zachodniej, 6 II 1988 r.)*
J. Bruzdowicz, Bramy raju *(Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej Podziemnej Solidarności w dziedzinie Teatru za rok 1987)*
P. Czajkowski, Dama pikowa *(Paryż)*
G. Verdi, Nabucco *(RFN, Francja, Luksemburg)*
R. Strauss, Salome *(RFN, Austria, Szwajcaria, Włochy)*
K. Penderecki, Raj utracony *(prapremiera polska).*

W latach 1989-1991 Marek Grzesiński był dyrektorem artystycznym Teatru Północnego w Warszawie, gdzie z własnym zespołem realizował swojego rodzaju teatr amatorski. Kiedy sytuacja finansowa teatrów warszawskich uniemożliwiła mu dalsze poszukiwania twórcze, powrócił do opery i zrealizował m.in. w Teatrze Wielkim w Łodzi dwie głośne inscenizacje Diabłów z Loudun *K. Pendereckiego i* Don Giovanniego *Mozarta. Obydwa spektakle były prezentowane w RFN.*

Od stycznia 1995 r. jest dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Emil Wesołowski

choreografia

Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu jako uczeń W. Milona, B. Kasprowicz, T. Kujawy i C. Drzewieckiego. W 1966 r. zaangażował się do zespołu Opery Poznańskiej. W 1973 r. opuścił Operę wraz z innymi tancerzami Drzewieckiego i został solistą nowo utworzonego w Poznaniu Polskiego Teatru Tańca. Od 1976 r. był pierwszym solistą tego zespołu. Poza tym współpracował również z poznańską szkołą baletową, wykładając tam taniec klasyczny i modern dance metodą Conrada Drzewieckiego. Prowadził zajęcia baletmistrzowskie z jego zespołem, rozpoczął również współpracę choreograficzną z teatrami dramatycznymi i operetkowymi.

W 1979 r. rozpoczęła się jego współpraca realizatorska z teatrami operowymi. Przez sezon kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W połowie 1982 r. przyjął funkcję kierownika baletu w warszawskim Teatrze Wielkim. Trzy lata później, w nadziei na rozszerzenie swoich działań choreograficznych, zrezygnował z funkcji kierownika baletu poświęcając więcej czasu pracy twórczej. Pracował m.in. z Laco Adamikiem, Izabellą Cywińską, Kazimierzem Dejmkiem, Jerzym Gruzą, Adamem Hanuszkiewiczem, Markiem Weissem-Grzesińskim i Krzysztofem Zalewskim.

Do jego ważniejszych realizacji scenicznych należą:
Quattro movimenti, *muz. B. Schaeffer. Opera Wrocławska, 1980* – Ballada, *muz. F. Chopin. VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983* – Gry, *muz. C. Debussy. Teatr Wielki w Warszawie, 1989* – Mozartiana, *muz. P. Czajkowski. Polski Teatr Tańca, 1990* – Dies irae, *muz. R. Maciejewski. Teatr Wielki w Warszawie, 1991* – Legenda o Józefie, *muz. R. Strauss. Teatr Wielki w Łodzi, 1991* – Święto wiosny, *muz. I. Strawiński. Teatr Wielki w Warszawie, 1993*

W uznaniu dorobku artystycznego, we wrześniu 1992 r. Emil Wesołowski otrzymał tytuł głównego choreografa Teatru Wielkiego w Warszawie.

Paweł Dobrzycki
dekoracje

W 1980 r. ukończył Wydział Architektury na Politechnice Krakowskiej, rok później – Studium Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem za Operetkę *W. Gombrowicza, promotorzy: prof. prof. Lidia i Jerzy Skarżyńscy). Jako scenograf związany był etatowo z Teatrem Powszechnym w Warszawie (za dyrekcji Zygmunta Hübnera), Teatrem Nowym w Poznaniu (za dyrekcji Izabelli Cywińskiej) i Teatrem im. J. Słowackiego (dyrektor Bogdan Hussakowski). Ponadto współpracuje z Wallgraben Theater Freiburg w RFN. Realizował scenografie w innych teatrach: Teatrze Dramatycznym w Warszawie, STU w Krakowie, Operze Krakowskiej, Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, Théâtre Espace Acteur w Paryżu, Teatrze Jermołowej w Moskwie, Teatrze Dramatycznym w Omsku na Syberii i innych teatrach w kraju i za granicą oraz w Teatrze Telewizji. W Teatrze Rozrywki zrealizował w 1984 roku* Nikiformy *E. Redlińskiego.*

Ma w dorobku kilkadziesiąt przedstawień, wśród nich: Odejście głodomora, Szewców, Bramy raju, Kandyda *(reż. M. Kochańczyk),* Dziewictwo, Wesele, Żegnaj Judaszu, Largo desolato, Tartuffe, Ślub, Burzę, Czerwone nosy, Fausta. *Sam często projektuje i realizuje światła.*

Przygotował kilka indywidualnych wystaw rysunków, malarstwa i scenografii. Był wykładowcą na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie, obecnie wykłada w Studium Scenografii krakowskiej ASP. Prowadzi cykl zajęć w St. Martin-in the-Fields College of Art w Londynie.

Otrzymał sporo nagród, m.in. spektakl Diabły *J. Whitinga w Theatre Clwyd Mold w Wielkiej Brytanii uznany został spektaklem roku – Art Awards '92.*

Maksymilian Kreütz
kostiumy

Urodzony w 1966 r. w Łodzi, jest sukcesorem rodzinnych tradycji malarskich. Swoje scenograficzne umiejętności doskonalił w okresie stażu w pracowni prof. Andrzeja K. Majewskiego jako jego długoletni asystent.

Zadebiutował w warszawskim Teatrze Wielkim, projektując dekoracje i kostiumy do baletów La Caprice du sort *i* Synowie Ziemi *do muzyki W. A. Mozarta. Kolejną realizacją była scenografia do dramatu Michaela Hacketta w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Po tym sukcesie ponownie podjął współpracę z Teatrem Wielkim, projektując imponującą liczbę kostiumów (400) do widowiskowej inscenizacji* Nabucca *Verdiego. Sugestywne malarskie piękno, wsparte precyzją, ikonograficzną wiedzą w odtworzeniu historycznej wizji antycznego Babilonu, przysporzyło mu wiele znakomitych recenzji.*

Pracując dla teatru, nie porzucił twórczości malarskiej, uczestnicząc w wystawach i aukcjach dzieł sztuki, wśród których wymienić można słynną aukcję „Fundacji na rzecz dializy" w Katowicach w 1994 r., prowadzoną przez Wiesława Ochmana, na której jego „Pejzaż z okolic Kościelca" został bardzo wysoko oceniony.

Jolanta Dota-Komorowska
dyrektor chóru

Po ukończeniu studiów muzycznych w zakresie dyrygentury chóralnej w poznańskiej Akademii Muzycznej (1966 r.) podjęła pracę w Teatrze Wielkim (wówczas Państwowej Operze) im. S. Moniuszki w Poznaniu jako dyrygent chóru. Od 1980 r. jest kierownikiem tego zespołu.

Pracując w Teatrze, przygotowała chór do około stu premier, wśród których znajdują się najwybitniejsze dzieła operowe. Krytyka podkreślała zawsze precyzyjne wykonawstwo, piękne brzmienie i dobre aktorstwo chóru oraz doskonałe jego przygotowanie, nawet w najtrudniejszych, typowo chóralnych operach. Równocześnie przez dziesięć lat Jolanta Dota-Komorowska prowadziła Chór Męski „Hasło", z którym zdobyła szereg nagród na ogólnopolskich konkursach i przeglądach (nagroda dla dyrygenta w Legnicy, Poznaniu i Raciborzu).

Otrzymała także nagrody za zasługi w upowszechnianiu kultury: Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Poznaniu (1978), Odznakę Honorową miasta Poznania (1975 i 1978) i Zasłużony Działacz Kultury.

CHÓR

Dyrektor chóru: Jolanta Dota-Komorowska
Dyrygent chóru: Maciej Wieloch

Soprany

Ewa Boguszewska, Józefa Francuziak, Irina Filipowicz, Barbara Grzywaczewska, Barbara Jędrychowska
Kornelia Kempa, Krystyna Kolasińska, Joanna Kopeć, Bożena Kraśnicka, Ewa Kukla, Krystyna Lejman
Agnieszka Lubawy, Jadwiga Łukaszewska, Irina Pietrowa, Joanna Rejer-Kulikowska, Anna Retecka
Bożena Szczerbal, Lidia Szpilewska, Karolina Sztuka, Wiesława Urbaniak
Katarzyna Zając, Violetta Zawadzka, Sylwia Zwierzyńska

Alty

Lidia Brych, Joanna Chmielnicka, Krystyna Gumny, Małgorzata Józefczyk, Maria Kaczmarek
Hanna Kielich-Matusiak, Urszula Klawiter, Danuta Kulcenty, Daria Kwiatkowska, Irena Masiel
Maria Owczarzak, Beata Szafrańska, Jolanta Uszyńska, Małgorzata Wojciechowska

Tenory

Krzysztof Antkowiak, Marek Chmiel, Piotr Chmiel, Michał Gumienny, Jarosław Gwoździk
Klaudiusz Kapłon, Jan Mantaj, Piotr Płończyk, Dariusz Stręk, Tolisław Wiśniewski
Jan Wower, Piotr Stanisław Woźniak

Basy

Lech Algusiewicz, Jarosław Gorczak, Witold Nowak, Michał Olczak, Maciej Ogórkiewicz
Stanisław Olenderek, Ernest Paluszkiewicz, Roman Piechocki, Robert Rachuta, Ryszard Staś

CHÓR PRZYOPEROWY

Tenory

Aleksander Barczyn, Roman Boruszak, Roman Jakuć, Jerzy Mantaj, Piotr Snuszka

Basy

Juliusz Gabryelski, Brunon Gazecki, Arkadiusz Hirsch, Krzysztof Jahns, Andrzej Just
Jerzy Pruchniewski, Andrzej Przygocki, Ryszard Skąpski, Piotr Urbaniak

BALET

Dyrektor baletu: Liliana Kowalska

Dominika Antkowiak, Agnieszka Gąsiewicz, Renata Gorczak, Ewa Jabłońska, Violetta Jankowiak
Bogusława Kaczmarczyk, Kinga Kokot, Magdalena Kossakowska, Ewa Misterka, Liliana Surdyk
Bogdan Jabłoński, Paweł Kromolicki

ORKIESTRA

Dyrektor muzyczny: José Maria Florêncio Júnior

I skrzypce

Piotr Kostrzewski – *koncertmistrz*, Krzysztof Dastych – *koncertmistrz*, Giedy Jędrzejczak – *koncertmistrz*
Romuald Hejnowicz, Teresa Zielątkiewicz, Maria Olszewska, Dezydery Grzesiak, Maria Bawolska
Małgorzata Hadyńska, Maria Matuszewska, Tadeusz Kunysz, Zbigniew Bronikowski, Beata Ficner

II skrzypce

Jerzy Stasik, Ryszard Chmielewski, Stanisław Suchoń, Wiesław Ziółkowski, Olga Hała
Danuta Radziszewska, Krzysztof Masłyk, Halina Farbotnik, Joanna Modzelewska

Altówki

Aleksander Rybkowski, Ryszard Hoppel, Wojciech Gumny, Bogumiła Kostek, Agnieszka Sobieraj

Wiolonczele

Bożena Zimowska – *koncertmistrz*, Arkadiusz Broniewski – *koncertmistrz*
Antonina Górska, Ewa Pruchniewska, Aleksandra Jóźwiak, Agata Maruszczak

Kontrabasy

Franciszek Radziszewski, Ryszard Kaczanowski, Krystyna Dymaczewska, Jerzy Springer
Stanisław Binek, Józef Pszczółka

Flety

Jerzy Pelc, Agnieszka Gandecka, Brygida Binek

Oboje

Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Alina Stasińska, Krzysztof Nowak

Klarnety

Lucjan Wiza, Kazimierz Budzik, Krzysztof Mayer, Michał Holas

Fagoty

Jan Janas, Dariusz Rybacki, Andrzej Józefowicz

Waltornie

Witold Habdas, Kazimierz Kostyra, Włodzimierz Kuzik, Leszek Walkowiak, Ewa Kruszona

Trąbki

Leszek Kubiak, Stanisław Kwapisz, Henryk Rzeźnik

Puzony

Mirosław Miłkowski, Edward Chmiel, Jacek Kasprzak, Tomasz Stanisławski

Tuba

Czesław Piechocki

Perkusja

Henryk Dycha, Lucyna Dastych, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka, Piotr Kucharski

Harfa

Hanna Petruk

I Zastępca dyrektora naczelnego: Jerzy Bojar
Zastępca dyrektora ds. administracji: Krystyna Ratajczak
Koordynacja pracy artystycznej: Maria Krystyna Różańska
Kierownik wokalny: Ewa Wdowicka
Kierownik literacki: Katarzyna Liszkowska
Kierownik techniczny: Jacek Wenzel
Kierownik produkcji: Wanda Zielińska
Pedagog statystów: Józef Zieliński

Kierownicy pracowni

Główny oświetleniowiec: Marek Rydian
Scena: Leszek Bogusławski
Dekoratornia: Konrad Nowicki
Perukarnia: Teresa Radziej
Montaż dekoracji: Dariusz Michalski
Garderobiane: Ewa Wower
Rekwizytornia: Krystyna Hoedt
Malarnia: Andrzej Gustowski
Modelatornia: Elżbieta Suszek
Pracownia krawiecka damska: Anna Nowak
Pracownia krawiecka męska: Jan Furszpaniak
Modystka: Eugenia Jędraszczyk
Pracownia obuwnicza: Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia: Romuald Derucki
Stolarnia: Marek Kwiatkowski

Redakcja programu
Łukasz M. Olenderek

Projekt okładki i opracowanie graficzne
Ryszard Kaja

Zdjęcia
Andrzej Grabowski, Robert Król, Juliusz Multarzyński, Leon Myszkowski
Archiwum

Cytowane fragmenty z Biblii
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu
Pod red. Benedyktynów Tymienieckich. Pallottinum. Poznań 1965

Redakcja techniczna
Grzegorz Śliwiński, Krzysztof Steinke

ars nova

Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań, ul. Norwida 17/13
Druk i oprawa: TOTALDRUK, Poznań, ul. Naramowicka 112

BANK GDAŃSKI
I ODDZIAŁ w POZNANIU
ul. PADEREWSKIEGO 10
60 - 967 POZNAŃ
NR 306203 TELEFON: 52-07-23 TELEX: 0412746

HURTOWNIA PAPIERU
ILON
Juliusz Brzóstowski
62-052 Komorniki, ul. Stawna 25
tel. 13-77-07

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP