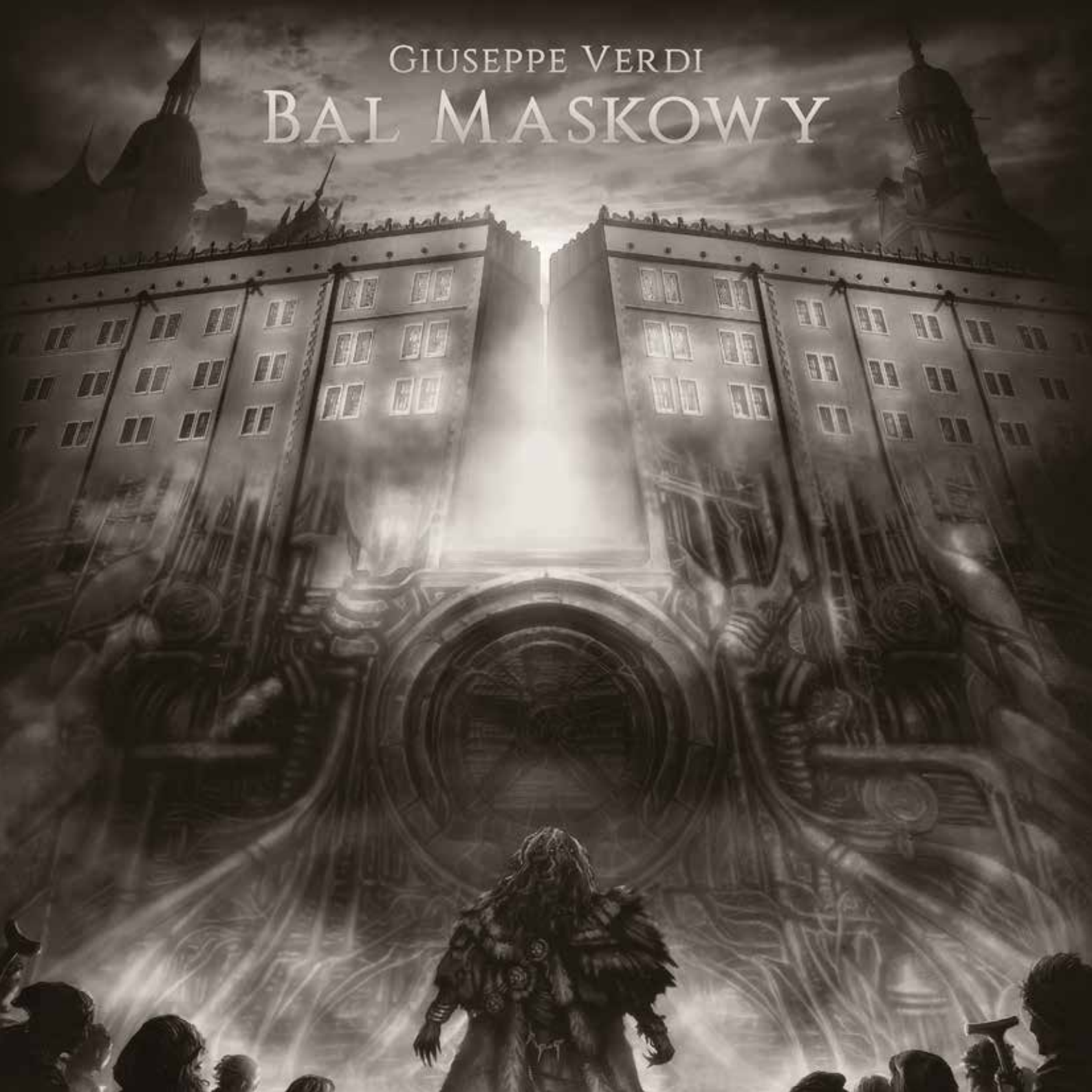


GIUSEPPE VERDI
BAL MASKOWY





PRODUCENT | PRODUCER

Polskie Lutnictwo

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA
EDITORIAL COOPERATION

PATRONAT MEDIALNY
MEDIA PATRONACE

RMF *Classic*

TVP *55lat*
SZCZECIN

SPONSORZY SEZONU ARTYSTYCZNEGO 2015/2016
SPONSORS OF THE 2015/2016 ARTISTIC SEASON



IMS-GRIFFIN

OT LOGISTICS



Bank Polski



OPERA
NA ZAMKU
w Szczecinie

Giuseppe Verdi

BAL MASKOWY | A MASKED BALL

Premiera z okazji Nowego Otwarcia
Szczecin, 20 listopada 2015

A premiere to celebrate the New Opening
Szczecin, 20th November 2015



PROGRAM
REGIONALNY

NAKŁADOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



Pomorze
Zachodnie

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI FUNDUSZ
ROZWOJU REGIONALNEGO



Projekt pn. „Przebudowa Opery na Zamku w Szczecinie” jest współfinansowany przed Unią Europejską z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Zachodniopomorskiego na lata 2007-2013.

Szanowni Państwo,

Do czerwoności rozgrzewała emocje. Budziła apetyt na coraz piękniejsze miasto. Podsycała aspiracje artystyczne. Choć jest jedną z setek udanych inwestycji zrealizowanych dzięki funduszom z Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Zachodniopomorskiego – jednak inna niż wszystkie. Remont Opery na Zamku, największa inwestycja w kulturę, realizowana przez Samorząd Województwa od początku jego istnienia, dobiegł końca. Czekaliśmy na ten moment 5 lat. Pokonywaliśmy kolejne ogromne problemy, które pojawiały się w miarę zaawansowania prac i upływu czasu.

Wierzę, że ten moment, gdy pierwszy raz przekraczamy próg starej – nowej Opery na Zamku, jednoczy nas wszystkich w przeżywaniu tych samych emocji: ulgi, że podołaliśmy arcytrudnemu wyzwaniu i dumy, że udało się to zrobić tak dobrze. Nowa jest scena i orkiestron, akustyka, oświetlenie, widownia, kuluary oraz sala prób wraz z garderobami. Koszt inwestycji to ponad 74 miliony złotych, z czego ponad 43 miliony to unijne dofinansowanie. To kolosalny wkład w budowę nowego standardu pracy Opery na Zamku.

Dzisiejszego wieczora, na *Balu maskowym* Giuseppe Verdiego, będziemy mogli przełożyć techniczny język inwestycji, ekonomii i finansów na język muzyki i artystycznego widowiska. Jestem pewien, że ten przekład trafi nam wszystkim do serc, a nowa Opera na Zamku szybko stanie się kolejną chlubą mieszkańców Szczecina i całego Pomorza Zachodniego.

Olgierd Geblewicz
Marszałek Województwa Zachodniopomorskiego



fot. UM

Ladies and Gentlemen,

We have been high on emotion thinking of it. Expecting our town to be more beautiful than ever. Our artistic aspirations have been fuelled. Though it is one of hundreds of successful investments completed thanks to funds from the Regional Operational Programme of

West Pomeranian Voivodeship – it is unique. The renovation of the Castle Opera, the biggest investment in our culture, carried out by the Regional Self-Government since the beginning of its activity, has come to an end. We have been waiting for this moment for 5 years. We have overcome numerous major problems that appeared while work was in progress.

I believe the moment we cross the doorstep of the old – new Castle Opera for the first time, we will be united in the experience of the same emotions: relief that we have managed to cope with a very challenging task and the pride that we did it so well. The new stage, orchestra pit, the acoustics, illumination, auditorium, backstage and the rehearsal room with the dressing rooms. The total cost of the investment amounts to over 74 millions PLN and over 43 mln of this sum came from the European subsidy. This is a tremendous contribution to the new standard of work of the Castle Opera. Tonight, during *A Masked Ball* by Giuseppe Verdi, we will be able to translate the technical language of investment, economics and finance into the language of music and artistic spectacle. I am convinced such a translation will find the way to our hearts and the new Castle Opera will soon bring even more credit to the citizens of Szczecin and the whole West Pomerania.

Olgierd Geblewicz
Marshal of the West Pomeranian Voivodeship

BAL MASKOWY | A MASKED BALL

Tytuł oryginalny | Original title *Un ballo in maschera*

Melodramma w trzech aktach | Melodrama in three acts

Muzyka | Music by Giuseppe Verdi

Libretto Antonio Somma na podstawie libretta *Gustave III ou le bal masqué (Gustaw III albo bal maskowy)* Eugène'a Scribe'a
Libretto by Antonio Somma based on the drama *Gustave III ou le bal masqué (Gustav III or a masked ball)* by Eugène Scribe

Oryginalna wersja językowa z polskimi napisami | Original language version with the Polish surtitles

Prapremiera | World premiere

Rzym, Teatro Apollo | Rome, Apollo Theatre, 17 lutego | February 1859

Premiera polska | Polish premiere

Warszawa, Teatr Wielki | Warsaw, Teatr Wielki, 22 października | October 1865

Premiera obecnej inscenizacji | Premiere of this production

Szczecin, Opera na Zamku | Szczecin, The Castle Opera, 20 listopada | November 2015
z okazji Nowego Otwarcia | to celebrate the New Opening

Reżyseria i scenografia | Director and Set Designer

Waldemar Zawodziński

Kierownictwo muzyczne | Music Director

Vladimir Kiradjiev

Kostiumy | Costume Designer

Maria Balcerek

Choreografia i ruch sceniczny | Choreography and Stage Movement

Janina Niesobska

Reżyseria światła | Lighting Designer

Waldemar Zawodziński

Przygotowanie chóru | Chorus Master

Małgorzata Bornowska

Asystent reżysera | Assistant Director

Mirosław Kosiński

Asystent dyrygenta | Assistant Conductor

Bartosz Olejnik

Asystent choreografa | Assistant Choreographer

Anna Tłokińska

Obsada | Cast

Gustaw III, król Szwecji | Gustav III, King of Sweden

Max Jota, Sylwester Kostecki, Tomasz Kuk

hrabia René Anckarström, jego przyjaciel | Count René Anckarström, his friend

Tomasz Łuczak, Pierre-Yves Pruvot, Rafał Songan

Amelia, jego żona | Amelia, his wife

Joanna Tylkowska-Drożdż, Anna Wiśniewska-Schoppa

Ulryka, wróżka | Ulrica, a fortune-teller

Gosha Kowalinska, Małgorzata Walewska

Oskar, paź | Oscar, a page

Iwona Handzlik, Sylwia Krzysiek

hrabia Ribbing, spiskowiec | Count Ribbing, a conspirator

Tomasz Łuczak, Adam Tomaszewski

hrabia Horn, spiskowiec | Count Horn, a conspirator

Janusz Lewandowski, Adam Tomaszewski

Christian, żeglarz | Christian, a sailor

Krzysztof Bobrzecki, Janusz Lewandowski

Sędzia | A Judge

Hubert Stolarski, Paweł Wolski

Służący Amelii | A Servant of Amelia

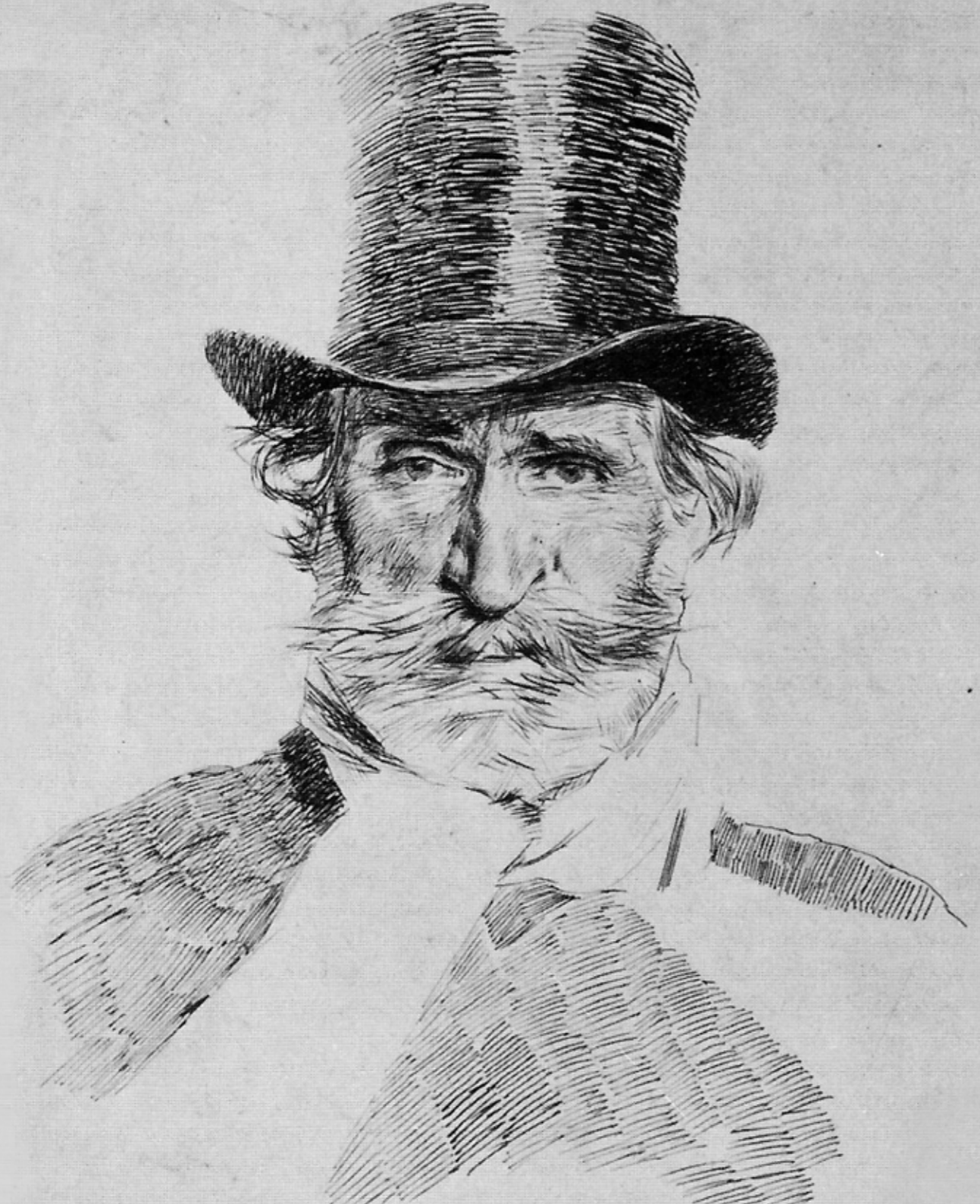
Piotr Zgorzelski

Orkiestra, Chór i Balet Opery na Zamku | Orchestra, Ballet and Chorus of the Castle Opera

Dyrygent | Conductor

Vladimir Kiradjiev





**WARIACJE POCZTOWE. DOLE I NIEDOLE BALU MASKOWEGO W ŚWIETLE LISTÓW.
THE MAILING VARIATIONS. THE UPS AND DOWNS OF A MASKED BALL IN THE LIGHT OF THE LETTERS.**

1857

Verdi do sekretarza neapolitańskiego teatru San Carlo
Vincenza Torellego

Busseto, 19 września 1857

*Jestem bliski zwątpienia! W ostatnich miesiącach przejrzałem mnóstwo dramatów, parę nawet uroczych, nie trafiłem jednakże na nic, co by naprawdę mi się spodobało. Ostatnio uwagę przykuł *Il tesoniere di Re Don Pedro* (Skarbnik króla Don Pedra), którego tekst zaraz dałem do tłumaczenia, lecz gdy zabrałem się za szkice, by mu nadać postać umożliwiającą komponowanie, znalazłem w nim tyle niedostatków, że zrezygnowałem z zamysłu. Teraz ślęczę nad francuskim dramatem *Gustavo III di Svezia*. Libretto pióra Scribe'a, było przede mną wykorzystane w Opéra ponad dwadzieścia lat temu. Wspaniała rzecz. Wielowarstwowa i piękna, ale i ten tekst, jak wszystkie teksty muzyczne, jest mocno konwencjonalny, co mnie zawsze drażniło, a teraz uważam wprost za nieznośne.*

Verdi to the secretary of the Neapolitan theatre San Carlo
Vincenzo Torelli

Busseto, 19 September 1857

*I am close to doubt! For the last few months, I have looked through many dramas, some even charming ones, but I have encountered nothing I really liked. Recently, my attention has been caught by *Il tesoniere di Re Don Pedro* (The Treasurer of King Don Pedro), the text of which I immediately had translated; however, when I got down to sketching, to give it the form that enables composing, I found so many shortfalls in it that I gave up the whole idea. Now, I am poring over French drama *Gustavo III di Svezia*. The Libretto by Scribe was previously used in the Opéra more than twenty years ago. It is a wonderful thing. Multi-layer and beautiful; but the text, like all musical texts, is strongly conventional, which has always irritated me and which I, now, find almost unbearable.*



Verdi do Torellego

Busseto, 14 października 1857

Przekazałem poecie (Somme) pański list i ufam, że to nie będzie trudne przenieść miejsce akcji gdzieś indziej i zmienić imiona; jednakże teraz, gdy poeta musi nabrać otuchy, lepiej dać mu doprowadzić dramat do końca. Wtedy dopiero zaczniemy myśleć nad zmianą tematu. Jaka szkoda, że wypadnie nam zrezygnować z całej pompy dworu kogoś takiego jak Gustaw III! Trudno też będzie wynaleźć księcia takiego formatu jak on. Biedny poeta!

Verdi to Torelli

Busseto, 14 October 1857

I have given your letter to the poet (Somma) and I trust it will not be difficult to shift the setting to a new location and to change the names; however, now, when the poet must be heartened, it is better to let him lead the drama to the end. It is only then that we start thinking about a change of subject. What a pity, we will have to give up the whole splendour of the court of someone like Gustav III! It will also be difficult to find a duke of such format like him. The poor poet!

Verdi do Antonia Sommy

Busseto, 6 listopada 1857

Właśnie otrzymałem twój miły list z 1 listopada z końcówką pierwszego aktu. Wiersze pasują mi jak najlepiej. Znalazłem tylko parę niezbyt ważnych drobiazgów, które poprawisz w mgnieniu oka. Bardzo dobra scena między Amelią i wieszczką (...). Trzy strofy w tercecie Amelii, Wieszczki i Gustawa brzmią mi jakoś słabo (może się mylę), być może trzeba im czegoś więcej z twego poetyckiego impetu. Uroczą sceną z wejściem chóru i balladą Gustawa, szczególnie pięknie brzmi bezpośrednio następujący po tym recytatyw scritto è lassù. W następującym kwartecie musi Pan wziąć wzgląd na to, że mamy do czynienia z chórem spiskowców i że musimy im jednak dać coś powiedzieć. Także i w tym chórze przydałaby się odrobina poetyckiej ekstazy. Jedyne, co trzeba jeszcze szlifować, zaczyna się od słów Or tu, che tutto sai. Obecny tekst nie uwypukla wystarczająco scenicznej sytuacji. Miejsce jest nieprzejrzyste, nie oświetla należycie obojętności Gustawa, przerażenia Wieszczki i lęku spiskowców. Ponieważ scena ta jest równie ważna jak żywa, chcę, by była przekonująco oddana. Czyżby krępowały tu Pana metrum i rym? Jeśli tak, to proszę zrobić z tego recytatywu. Wolę dobry recytatyw niż nieszczególne wiersze.

Bardzo proszę zrobić coś z rymem ed'esso – adesso. Te są niezbyt podobne, co w muzyce brzmi źle. Proszę wyrzucić też Dio non paga il sabato. Niech mi Pan wierzy, porzekadła tego rodzaju i wszelkie inne idiotyzmy są na scenie bardzo niebezpieczne. Na końcu aktu nie wolno zapomnieć o Oskarze i Anckaströmie. Obaj stoją tam przed rampą i każdemu trzeba dać popisową strofę. Oczekuję tych poprawek i ulepszeń i ufam, że wypadną tak dobrze jak ostatnia część, z której jestem niezmiernie zadowolony.

Verdi to Antonio Somma

Busseto, 6 November 1857

I have just received your nice letter of 1 November with the end of the first act. I like the poems very much. I have only found a few minor things you will be able to correct in a flash of lightning. A very good scene between Amelia and the fortune-teller (...). The three strophes in the trio of Amelia, the Fortune-teller and Gustav sound to me somehow weak (maybe I am wrong), but they might need something more of your poetical impetus. The charming scene with the entrance of the choir and Gustav's ballad; especially beautiful is the sound of the immediately following recitative scritto è lassù. In the subsequent quartet, you have to take into consideration that we have here the choir of conspirators and we need to let them say something. A bit of poetic ecstasy would also be nice in this choir. The only thing which needs to be improved begins with the words Or tu, che tutto sai. The present text does not sufficiently emphasise the situation on the stage. The place is unclear, not shedding enough light on Gustav's indifference, the Fortune-teller's fright and the conspirators' fear. Because this scene is as much important as lively, I want it to be presented in a convincing manner. Aren't you constrained by the meter and rhythm here? If so, please make it into recitatives. I prefer a good recitative to mediocre poems.

Please, also, do something with the rhyme ed'esso – adesso. They are too similar, which sounds bad in music. Also, please, get rid of Dio non paga il sabato. Believe me that sayings of this kind and any other idiocies are very dangerous on stage. At the end of the act, Oscar and Anckaström cannot be forgotten. They are both standing there, in front of the ramp, and they both need to be given a spectacular strophe each. I am expecting corrections and improvements and I trust that they are as good as the last part, which I am very satisfied with.

Verdi do Sommy

Busseto, 20 listopada 1857

Dostałem drugi akt. Duet Gustawa z Amelią jest wspaniały, cudowny. Bije zeń żar, jest w nim wzburzenie, wszystko to, co właściwe jest namiętności. Życzyłbym sobie, by tak samo wyglądała aria Amelii. Być może wszystko psuje formę, obie strofy są jakieś takie, że sytuacji brak wielkości.

Tercet po duecie nie wypadł za dobrze. Przede wszystkim musi Pan domknąć wszystkie wiersze jedenastozgłoskowe. To absolutnie konieczne! W rozmowie między Gustawem, Amelią i Anckaströmem jest jakaś sztywność, jakiś fałsz, jakaś niejasność.

Verdi to Somma

Busseto, 20 November 1857

I have just received the second act. The duetto of Gustav and Amelia is wonderful, fabulous. There is heat coming from it, there is agitation, everything what is typical of passion. I wish Amelia's aria would look just the same. It may be the form that spoils everything, both the strophes are such that the situation lacks grandeur.

The trio following the duetto is not too good. First of all, you need to close all hendecasyllable verses. This is absolutely necessary! In the conversation between Gustav, Amelia and Anckaström, there is some rigidity, some falseness, some ambiguity.



Somma do Verdiego

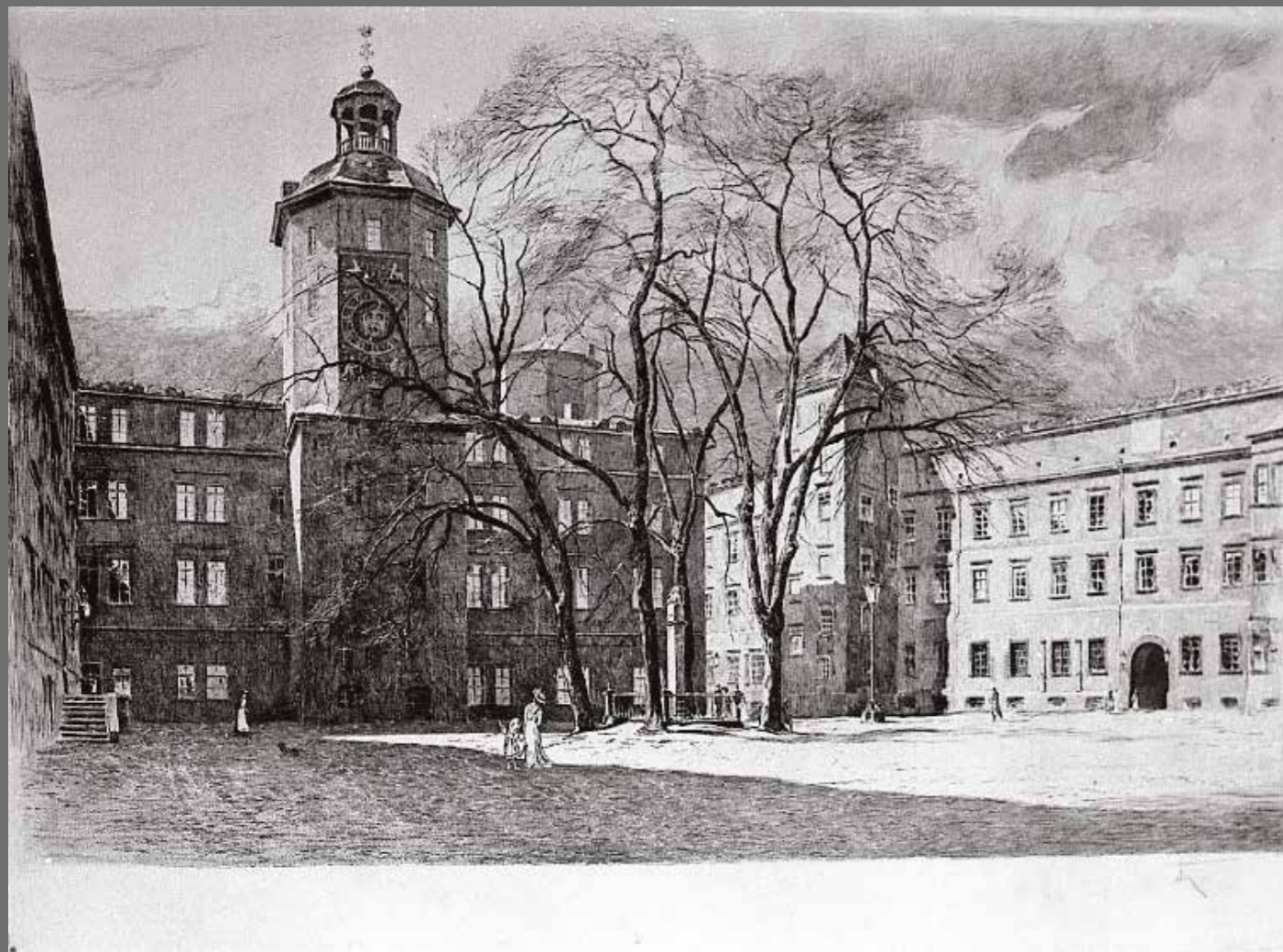
Wenecja, 17 listopada 1857

Wczoraj dotarł do mnie Twój list z memorandum neapolitańskiej cenzury. Wolno nam osadzić to gdziekolwiek na Północy z wyjątkiem Szwecji i Norwegii. Ale jaki czas mamy wybrać na ulokowanie akcji? Wypowiedz się, proszę, w tej kwestii. Nie wiem, czy znajdę, jak tego sobie życzy pan cenzor, takie miejsce, by przesady i zabobony czarownicy nabrały wiarygodności. Przesady istniały przecież zawsze i wszędzie. Ich źródłem jest natura, rodzą się zaś w ludzkich sercach. Tak czy siak, trzeba uczynić zadość tym ich oczekiwaniom. Krótko mówiąc, należałoby to jakoś rozjaśnić, chyba że wolisz umieścić akcję sam już nie wiem gdzie, na ziemi węgierskiej czy polskiej.

Somma to Verdi

Venice, 17 November 1857

I received your letter yesterday with memorandum of the Neapolitan censorship. We are allowed to set it anywhere in the North except for Sweden and Norway. Yet, which period shall we chose to set the plot? Please, express your point of view in this matter. I do not know if I will be able to find such place, as Mr Censor wishes, where the witch's superstitions become credible. Superstitions have always been present everywhere. Their source is nature, they are born in human hearts. Anyway, their expectations must be met. Shortly saying, it should be made clear in a way, unless you prefer to set the plot I do not know myself where, on the Hungarian or Polish ground.



Somma do Verdi

Wenecja, 19 listopada 1857

(...) Myślałem o czasie i miejscu, w którym trzeba umieścić akcję, by zadowolić (assecondare) cenzurę, i przyszło mi na myśl, jeśli to ma to być Północ i jakiś książę, akcja zaś ma być przeniesiona wstecz, w czasy, gdy pogaństwo toczyło walkę z cywilizacją chrześcijańską, to nie najgorszym rozwiązaniem (non sarebbe male) byłoby Pomorze w okresie, gdy rycerze teutońscy tępil idolatrię, wciąż jeszcze żywotną w wielu zakątkach księstwa, którego stolicą był Szczecin. Można by dać temu tytuł Książę Hermann (Il Duca Ermanno), bo to imię spotykane w historii tamtych stron. Mnie wydaje się ono lepsze niż Stefan, Wieńczysław, Bolesław, Otto, Kanut, Steton (?) czy jeszcze inni, jakich tam napotykasz. Skoro króla zmieniamy na księcia, a z Anckarströma robimy jakiegoś hrabiego, to zamiast Sztokholmu niech to będzie Szczecin. Przy takiej zamianie będę musiał wyrzucić rzeźbiarza i malarza, bo to straszliwy anachronizm w tamtym czasie i kraju (terribili anachronismi in quel tempo e passe), i zastąpić to w pierwszym recytatywie czymś innym.

Somma to Verdi

Venice, 19 November 1857

(...) I have been thinking about the time and place to set the plot, so as to satisfy (assecondare) the censorship, and I thought that, if this is supposed to be the North and some duke, the plot is to be set in the past, in the times when paganism was fighting with Christian civilisation, quite a good solution (non sarebbe male) would be the Pomerania in the period when Teutonic knights were eradicating idolatry still vital in many corners of the Duchy with its capital in Szczecin. The title could be Duke Hermann (Il Duca Ermanno), because this name is quite frequent in those regions. To me it seems better than Stephan, Vencislav, Boleslav, Otto, Cnut, Stetson or any other you can meet there. If the king is changed into a duke and Anckarström is made into a count, let it be Szczecin instead of Stockholm. With such a change, I will have to get rid of the sculptor and the painter, as it would be a terrible anachronism in those times and country (terribili anachronismi in quel tempo e passe) and replace this in the first recitative with something else.

Verdi do Sommy

Busseto, 26 listopada 1857

Myszę szczerze, że XIII wiek to dla naszego Gustawa czasy zbyt odległe. Wszak to epoka tak surowa i tak brutalna, zwłaszcza w tamtej krainie, że uważam za wielki absurd wprowadzać tam tak francuskie w charakterze i typie postaci jak Gustaw czy Oskar. Z tym wszystkim jest to przecież błyskotliwy dramat w stylu naszych czasów. Trzeba wtedy na tej Północy wyszukać jakiegoś księcia, jakiegoś diuka, choćby nawet diabła, w każdym razie kogoś, kto widział trochę świata i wdychał powietrze dworu Ludwika XIV. Jak już ukończysz dramat, będziesz to sobie mógł spokojnie rozważyć.

*O drugim akcie już Ci pisałem. Teraz chcę Ci powiedzieć, co myślę o trzecim. Pierwszy dialog Anckarströma z Amelią wypadł drętwo, mimo że sytuacja jest niezmiernie napięta i żywa. W tekście francuskim raz i drugi wypowiedane jest dramatyczne: *il faut mourir* (nie ma rady, trzeba umrzeć / śmierć jest nieuchronna). Ja wiem, że *apparecchiati alla morte* (przygotujcie się na śmierć) czy *raccomandati al Signore* (zawierzcie się Bogu) wyraża poniekąd to samo, ale na scenie nie ma tej mocy, jaką ma proste *bisogna morire* (trzeba umierać). Wszystkie te wiersze ciężko związać z muzyką. Do tego słowa, które powinny dobitnie zabrzmieć ze sceny, wcale nie brzmią. Cztery strofy *Cantabile* Amelii są jak trzeba, chociaż dwa pierwsze wiersze brzmią zdaje mi się pospolicie (*Ah, mi concedi in grazia/ Anco una volta almeno* – Pozwól mi łaskawie / przynajmniej raz jeszcze). Tekst arii Anckarströma dobry w całości. Scena pomiędzy nim i spiskowcami powinna przebiegać szybciej. Poczyn więc skróty. Gdy wchodzi Amelia i z ust wyrzywa jej się imię męża, to w dramacie francuskim jest to sytuacja przerażająca i bardzo piękna. W wierszach, któreś mi przesała, nie robi na mnie takiego wrażenia.*

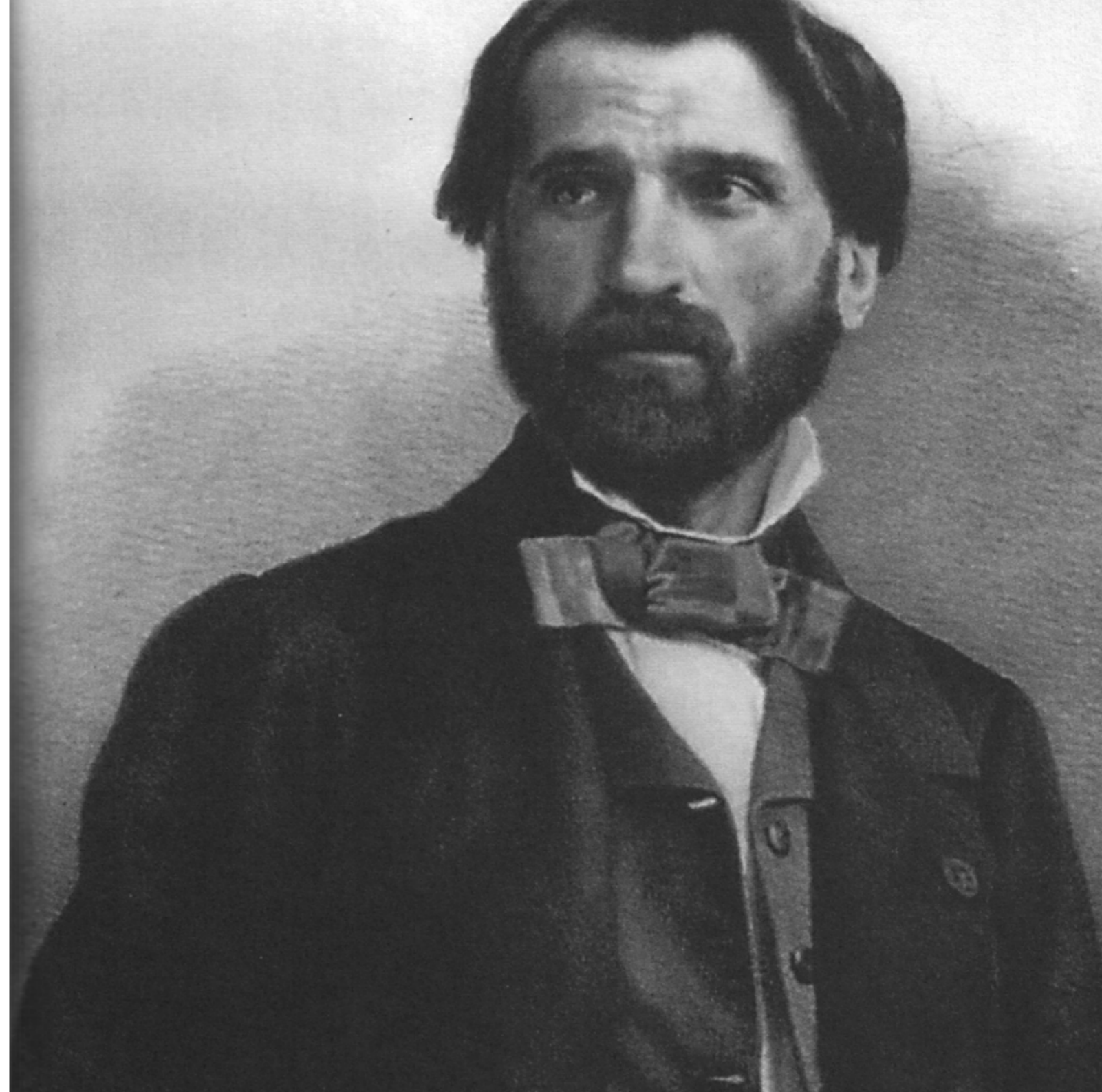
Verdi to Somma

Busseto, 26 November 1857

I honestly think that the 13th century is too distant times for our Gustav. It is such a harsh and brutal period, especially in that region, that I consider it a great absurd to introduce there characters who are so French in their nature and type like Gustavo or Oscar. With all this, it is a brilliant drama in the style of our times. Thus, it is necessary to find some prince, some duke in the North or even the devil himself - anyone who has seen a bit of the world and breathed the air of Louis XIV's court. When you finish the drama, you will be able to consider this at ease.

*I have already told you about the second act. Now, I would like to tell you what I think about the third one. The first dialogue between Anckarström and Amelia sounds lifeless, although the situation is extremely tense and lively. In the French text it is said twice dramatically: *il faut mourir* (there is no other way but to die / death is unavoidable) I know that *apparecchiati alla morte* (get ready to die) or *raccomandati al Signore* (entrust yourselves to God) expresses the same, yet, on the stage it does not have the same power as *bisogna morire* (we must die). All these verses are hard to combine with music. In addition, the words which should sound emphatically from the stage, do not sound at all. The four *Cantabile* strophes of Amelia are fine, although the first two verses, it seems to me, sound quite common (*Ah, mi concedi in grazia/ Anco una volta almeno* – Be graceful to me / at least once more). The text of Anckarström's aria is good as a whole. The scene between him and the conspirators should be faster. So make it shorter. When Amelia comes in and blurts her husband's name, it is a scary and very beautiful scene in the French drama. In the verses you have sent me, it does not make such impression on me at all.*

Wybór i polski przekład listów | Selection and Polish translation of letters by
Józef Baliński



BAL MASKOWY – JEDYNA HISTORIA WIELKIEJ OPERY ZE SZCZECINEM W TLE A MASKED BALL – THE ONLY GREAT OPERA STORY WITH SZCZECIN AS ITS SETTING

Czy jest możliwe, aby w Szczecinie, i to na Zamku Książąt Pomorskich, a ściślej w jego Skrzydle Południowym, gdzie niegdyś mieściły się komnaty książęce, a obecnie swoją odnowioną siedzibę ma Opera na Zamku, rozegrała się historia jednej z najświetniejszych światowych oper? Pierwsza odpowiedź, jaka się nasuwa, jest oczywiście przecząca, ponieważ Szczecin nigdy nie był miejscem akcji jakiegokolwiek opery. W mieście tym nie gościł Mozart, Haendel, Rossini, Donizetti, Verdi ani Puccini, jak również ich libreciści i twórcy dramatów, które stały się literacką inspiracją dla sławnych oper¹. A jednak prawda jest inna i to właśnie ta



fol. Sebastian Wołosz

opowiedziana niżej historia stała się dla mnie rzeczywistą inspiracją przy wyborze tytułu na wielką inaugurację szczecińskiej Opéry na Zamku po zakończeniu przebudowy w prastarej siedzibie Gryfitów. Gdy uświadomiłem sobie, w jak niezwykły, wręcz magiczny sposób historia splata się z rzeczywistością, jak my, ludzie opery, możemy te plany ucieleśnić, byłem najzupełniej pewien, że tytułem, jaki wybierzemy na otwarcie odremontowanej i zmodernizowanej sceny zamkowej, będzie *Bal maskowy* geniusza włoskiej opery Giuseppe Verdiego. Powiem nawet więcej, historia nigdy by nam tego nie wybaczyła, gdybyśmy *Balu* nie wystawili.

Kilka miesięcy po premierze opery *Simon Boccanegra* (1857) Giuseppe Verdi rozpoczął pracę nad kolejną swoją operą. Był już wtedy związany kontraktem z Teatrem San Carlo w Neapolu, gdzie miał wystawić nowe dzieło podczas karnawału 1858 r. Jego pierwszym pomysłem było stworzenie opery według dramatu Williama Szekspira *Król Lear*, z pomocą weneckiego dramaturga i poety Antonio Sommy. Historia tworzenia muzyki, a zwłaszcza poszczególnych arii do tej nigdy nieukończonych opery stała się przez wiele lat tematem ożywionej korespondencji między słynnym kompozytorem a nowym librecistą. Pomimo podpisanego kontraktu z neapolitańskim teatrem realizacja projektu *Króla Leara* została odłożona (nie po raz pierwszy) do szuflady, ponieważ mająca śpiewać według zamysłu Verdiego główną partię kobiecą Maria Piccolomini nie mogła wystąpić w czasie, na który zaplanowano premierę nowej opery. We wrześniu 1857 r., miesiąc po premie-

Is it possible that it was the Pomeranian Dukes' Castle in Szczecin, and to be more precise its Southern Wing which used to house ducal chambers, and where currently the renovated Castle Opera is located, that was a place where the history of one the most celebrated world-famous operas unfolded? The first answer that comes to our minds is no, because Szczecin has never been the scene of any opera setting. The city was never visited by Mozart, Haendel, Rossini, Donizetti, Verdi or Puccini, or their librettists or drama composers so that it could become an inspiration for well-known operas. Surprisingly, history proves otherwise and the story I am about to tell you became

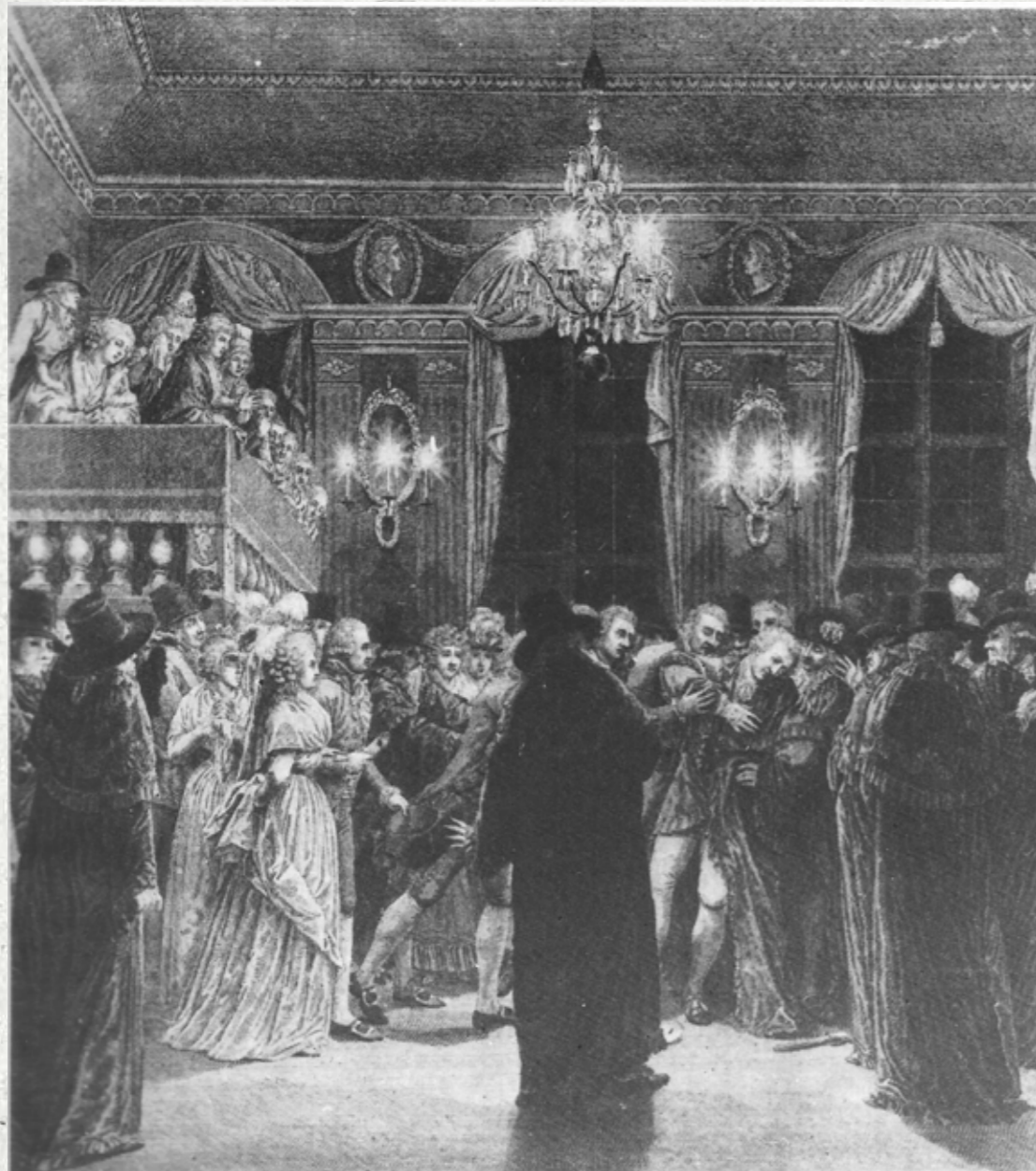
a true inspiration for me when it came to choosing a title for the great inauguration of the renovated Szczecin's the Castle Opera which is located in the old seat of the House of the Griffins. When I realized how history and reality intertwine, in an incredible, almost magical way, and how people of the opera can make that communion come to life, I was completely convinced that the title we were going to choose for the opening of the renovated and modernized opera scene should be *A Masked Ball* by the genius Italian opera composer Giuseppe Verdi. What is more, I believe that history would never forgive us if we decided otherwise.

A few months after the premiere of *Simon Boccanegra* opera in 1857 Giuseppe Verdi began working on another opera. He had already signed a contract with San Carlo Theatre in Naples where he was supposed to stage his new work during the carnival of 1858. His first idea was to create an opera based on William Shakespeare's *King Lear* with the help of Venetian playwright and poet Antonio Somma. The history of composing music, and in particular selected arias for this never-finished piece was for many years a source of lively correspondence between the famed composer and the new librettist. Despite the contract with the Naples theatre the completion of *King Lear* opera was put on hold (not for the first time) because Maria Piccolomini whom Verdi wanted to sing the main female part could not perform at the time for which the pre-

miere had been planned. In September 1857, a month after *Aroldo* premiere in Rimini, the composer still had no libretto for the commissioned opera. In October he asked Somma and the management of the San Carlo Theatre to translate again and modify the work of a French playwright and librettist Eugène Scribe entitled *Gustave III ou le bal masqué*. The work had been previously used by Daniel Auber to compose an opera which had been successfully staged since 1833. After the text had been accepted by the librettist and the management of the Naples theatre, Verdi began working on the music for the new opera. A great challenge awaited also Antonio Somma who had no previous experience writing for a music theatre. The greatest difficulty lied in transforming the original five act libretto into an equally engrossing story in three acts. Problems started to multiply when the drama was too hastily and not very neatly translated from French into Italian. It turned out that Verdi and Somma would also have to face difficulties with poetic and dramaturgic aspects of the real story which was based on the assassination of Gustav III of Sweden during a ball in the Stockholm opera in 1792.

On 16 March 1792 king Gustav invited nearly 800 guests to the opera which he had founded. The place of the tragedy proved to be symbolic since the monarch had great love for art, music, and especially opera. According to some sources before leaving for the opera the king had received a letter in which he had been warned about going to the gathering. Paradoxically, the message was penned by one of the conspirers, a man named Lilienhorn, who might have felt pangs of conscience or was indecisive about following through with the assassination. Despite being urged by the courtiers not to go, the king arrived around midnight at the ball where he was, indeed, shot in the back by the guard captain Jacob Johann Anckarström who managed the conspiracy. The king survived the assassination attempt but died several days later as a result of the gunshot. A few dozen conspirers were arrested, including the assassin. After a quick trial only captain Anckarström was sentenced to death. Decapitation was carried out in April 1792 after the convicted had been flogged and had his hand cut off. The corpse of the regicide was presented for public viewing as a warning to others².

To understand the real reason behind the assassination one has to move back in time. King Gustav III was a supporter of physiocracy, i.e. a free market based on agricultural production. He persistently aimed at having all the privileges and monopoly of the Swedish aristocracy and nobility withdrawn. By way of his initiative in 1780 a free trade of grain was introduced in the whole kingdom. Between 1775 and 1787 he successfully implemented currency reform and

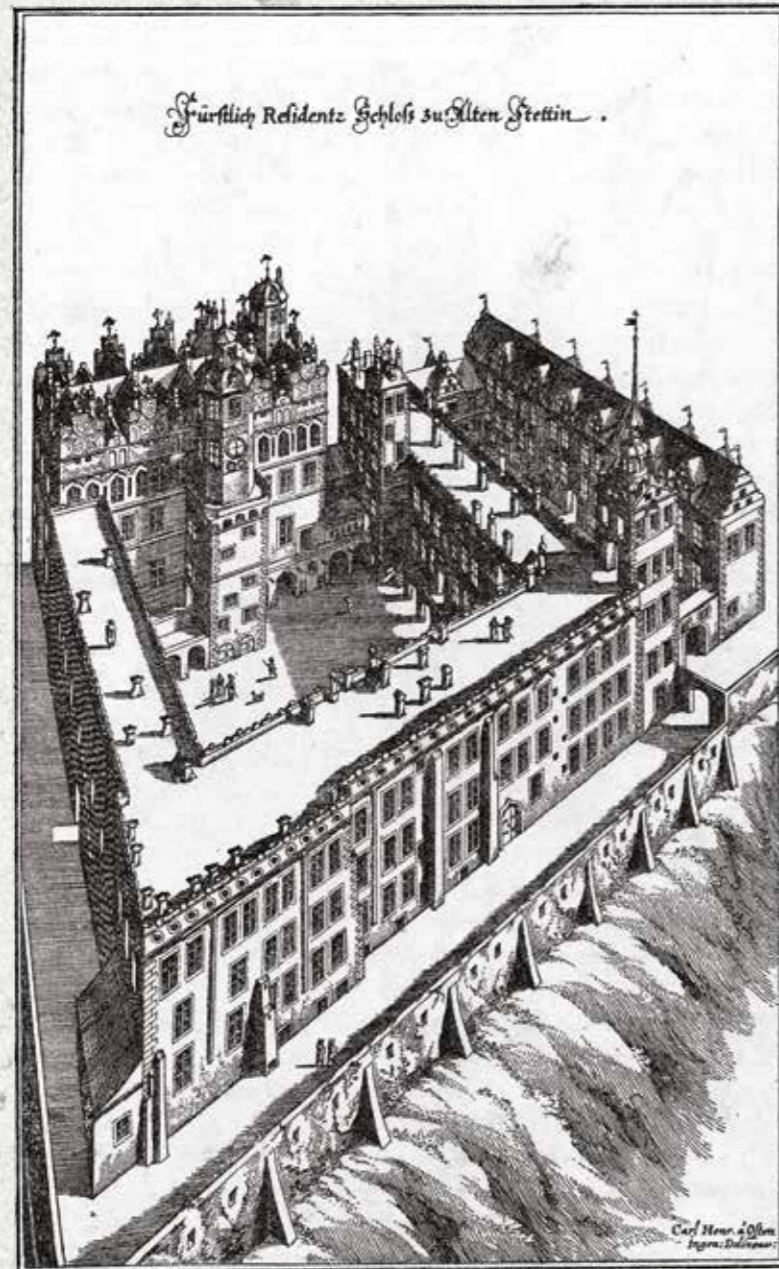


W latach 1775–1787 władca przeprowadził również udaną reformę walutową oraz kodyfikację prawa. Zmodernizował wymiar sprawiedliwości, znosząc tortury, procesy o czary i sądy nadzwyczajne. Mimo dużego oporu kleru przeforsował w 1779 r. deklarację o wolności religijnej. Działania te demokratyzowały Szwecję i czyniły ją krajem stosunkowo nowoczesnym ustrojowo nawet jak na ówczesne realia. Reformatorska polityka króla wzbudziła jednak niezadowolenie wśród niektórych środowisk, a działaniom radykalnym sprzyjały niewątpliwie nastroje rewolucyjne zapoczątkowane we Francji w 1789 r. Wkrótce zawiązał się spisek mający na celu obalenie monarchii. Tyle jeśli chodzi o historię. Powróćmy do opery.

Gdy tylko streszczenie libretta Sommy dotarło do neapolitańskich cenzorów, stało się jasne, że zaproponowana przez Verdiego opera musi ulec zmianie, jeśli ma być wystawiona w Neapolu – siedzibie króla Obojga Sycylii Ferdynanda II. Cenzorom strzegącym władztwa Burbonów szczególnie nie odpowiadało to, że libretto dotyczy historii skrytobójczego zamachu na panującego monarchę. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro sam Ferdynand II niemal stracił życie w zamachu w 1856 r. Nie dziwi więc treść listu wysłanego do Verdiego przez cenzorów w listopadzie 1857 r., w którym nakazali kompozytorowi m.in. zamianę postaci króla na księcia, miejsca dramatu na obszar kultury celtyckiej, a czas akcji na okres pogańskich wierzeń pełnych przesądów, czarów i duchów, dalekich od chrześcijańskiej tradycji³. W tej sytuacji Somma zaproponował przeniesienie miejsca akcji opery na tereny średniowiecznego Pomorza. Verdi zaakceptował miejsce, jednak sceptycznie odniósł się do wieków średnich. Zgodził się również zastąpić króla księciem, a czas akcji przeniósł zaledwie o sto lat wcześniej od autentycznych wydarzeń, a więc do wieku XVII. W tym właśnie miejscu historia wielkiej światowej opery splata się z historią Szczecina i Pomorza Zachodniego. Zastanawiając się nad wyborem miejsca dramatu, Verdi i Somma zaproponowali cenzorom stolicę Księstwa Pomorskiego Szczecin, który po zakończeniu wojny trzydziestoletniej w 1648 r. znalazł się w granicach Szwecji. Głównym bohaterem opery uczynili zaś księcia szczecińskiego, rezydującego nie gdzie indziej jak na Zamku Książąt Pomorskich. Była to oczywista pomyłka historyczna, ponieważ ostatni władca z rodu Grafitów Bogusław XIV zmarł bezpotomnie w 1637 r., a pochowany został uroczyście w asyście władz szwedzkich dopiero 17 lat później. Nie wiemy, czy cenzorzy podobnie jak Verdi i Somma zdawali sobie sprawę z tej niekonsekwencji, niewykluczone jednak, że bohaterem dramatu był w ich zamyśle ówczesny książę szwedzki pełniący funkcję generalnego gubernatora Pomorza. Zmieniając miejsce, czas i szczegóły fabularne, kompozytor i librecista stworzyli de facto nową historię,

law codification. He modernized the judiciary system by abolishing torture, witchcraft trails and extraordinary trials. Despite considerable opposition from the clergy, he introduced the declaration of religious freedom. Such actions made Sweden more democratic and modern in terms of political system even during those times. However, there were certain groups dissatisfied with the king's reformative spirit, and the French Revolution which began in 1789 was undoubtedly conducive to any radical actions. Soon, a conspiracy was organized to overthrow the king. That is the history. Let us return to the opera.

As soon as the summary of the Somma's libretto was read by the Naples censors it became clear that the opera proposed by Verdi had to be changed if it was to be shown in Naples – the seat of Ferdinand II of the Two Sicilies. The censors who protected the power of the Borbons were particularly displeased with the fact that the libretto concerned an assassination of the reigning monarch. This is understandable since king Ferdinand himself was almost killed in an assassination attempt in 1856. It should come as no surprise that the censors in a letter sent to Verdi in November 1857 demanded that the composer change the protagonist to be a duke instead of a king, the action to be set in Celtic culture and during the times of pagan beliefs full of superstition, magic and ghosts, far removed from the Christian tradition³. In such situation Somma offered to change the place of the opera to the medieval Pomerania. Verdi accepted the place but was sceptical about the Middle Ages. He also agreed to replace the king with a duke and to move the action by only 100 years preceding the authentic events, that is to the 17th century. It is here that the history of the world renown opera intertwines with the history of Szczecin and Western Pomerania. Pondering what place to choose for the drama, Verdi and Somma suggested the capital of the Duchy of Pomerania – namely, Szczecin which after the Thirty Years' War in 1648 was within Swedish borders. The protagonist of the opera was supposed to be Szczecin duke who resided in no other place than the Pomeranian Dukes' Castle. This was, of course, a historical mistake since the last ruler from the House of Griffins, Bogislaw XIV of Pomerania died childless in 1637 and was buried in a formal ceremony in the presence of the Swedish authorities only 17 years later. We do not know whether the censors realized the inconsistency like Verdi and Somma did, but it cannot be excluded that they planned for the protagonist of the drama to be the then ruling Swedish duke who was acting general governor of Pomerania. By changing the setting, time and plot details, the composer and librettist were actually creating a new story which they presented with



której nadali również nowy tytuł: *Una vendetta in domino* (*Zemsta w domino*). Na przełomie 1857 i 1858 r. Verdi dokończył, choć jeszcze bez orkiestracji, drugi i trzeci akt „szczecińskiej” wersji opery, która stać się miała podstawą premierowego spektaklu. Kompozytor w liście do dyrektora neapolitańskiego teatru ze stycznia 1858 r. napisał: Opera gotowa... Entuzjazm nie trwał jednak długo, ponieważ jeszcze w tym samym miesiącu cenzorzy odrzucili zaproponowaną wersję. Głównym powodem krytyki była próba zamachu na cesarza Napoleona III w styczniu 1858 r. Nie bez znaczenia był tu fakt, iż zamachowcem okazał się Włoch Felice Orsini, owładnięty myślą, że śmierć cesarza wywoła we Francji wybuch rewolucji, która następnie rozprzestrzeni się na Włochy, przynosząc tak wyęsknioną niepodległość. 14 stycznia Orsini wraz z trzema współnikami obrzucił ładunkiem wybuchowym powóz, którym jechał Napoleon III z żoną. W wyniku eksplozji zginęło kilkadziesiąt przypadkowych osób, cesarz jednak nie odniósł żadnych obrażeń. Zamachowiec został schwytany i stracony. Jak na ironię losu tego feralnego wieczoru Napoleon III podążał w swojej karecie na przedstawienie do paryskiej opery⁴.

Wobec zaistniałej sytuacji Verdi został zmuszony do wprowadzenia bardziej rygorystycznych zmian, takich jak uczynienie z Amelii siostry głównego bohatera, nie zaś jego żony, rezygnacji z motywu losowania spośród konspiratorów tego, który zgładzi króla, wreszcie umieszczenia sceny samego zamachu za kulisami. Spór między Verdim a cenzorami zaostrzył się. Wówczas w roli mediatora wystąpiła dyrekcja Teatru San Carlo, która tym samym stała się współtwórcą kolejnej wersji libretta pod tytułem *Adelia degli Adimari*, historii rozgrywającej się tym razem we Florencji w 1385 r. Verdi odrzucił jednak ten pomysł. Negocjacje zostały zerwane, zaplanowane występy odwołano, a sam kompozytor zgodził się na przełożenie terminu realizacji kontraktu na bliżej nieokreśloną przyszłość. Kiedy stało się jasne, że nowa opera Verdiego nieprędko zostanie wystawiona w Neapolu, co zresztą stało się powodem procesu sądowego między kompozytorem a teatrem, Verdi postanowił przenieść premierę do Teatru Apollo w Rzymie. Wkrótce okazało się, że rzymscy cenzorzy, choć bardziej liberalni, domagali się również zmiany miejsca akcji dramatu oraz obniżenia rangi głównego bohatera. Co ciekawe, libretto wysłane do Rzymu w celu zatwierdzenia, nie było tym „szczecińskim”, lecz „szwedzkim” z nieco tylko zmienioną lokacją, czasem oraz postacią księcia zamiast króla. Libretto pod nowym, kolejnym już tytułem *Il Conte di Gothemberg* ponownie uczyniło Szwecję terenem akcji opery. Tym razem miała się ona rozegrać w 1760 r.⁵ W maju 1858 r. Verdi przesłał Sommie kopię ocenzurowanego libretta. W długim i pełnym gorzkości liście librecista pisał: „Róbcie, co chcecie z poezją, a jeśli okaże się, że *Conte di Gothemberg* może zostać,

a new title *Una vendetta in domino* (*Revenge in Costume*). At the turn of 1857 and 1858 Verdi finished, although without orchestration, the second and third act of the “Szczecin” version of the opera which was meant to be the basis for the premiere performance. In a letter to the Naples theatre management the composer wrote in 1858: The opera is finished... But the enthusiasm was short-lived because it was in the same month that the censors rejected the proposed version. The main reason for disapproval was an assassination attempt of the Emperor Napoleon III in January 1858. It was also meaningful that the assassin turned out to be an Italian, Felice Orsini who was pre-possessed with the idea that the Emperor’s death would cause revolution in France which could then spread to Italy and bring the longed-for freedom. On 14 January Orsini with three conspirers threw explosives at the carriage with Napoleon III and his wife inside. As a result of the explosion a few dozen bystanders were killed but the Emperor was unharmed. The bomber was caught and executed. On that particular evening Napoleon III was on his way to the Paris opera – what an irony of fate⁴.

Under such circumstances Verdi was forced to introduce even stricter changes such as making Amelia the protagonist’s sister instead of his wife, giving up the motif of drawing lots by the conspirers to choose the one who would kill the king, and change the setting of the assassination itself which was initially supposed to take place behind the scenes. The conflict between Verdi and the censors intensified. The management of San Carlo Theatre decided to mediate between the two parties and thus became a co-author of another libretto version entitled *Adelia degli Adimari* which told a story taking place in Florence in 1385. However, Verdi rejected the idea. Negotiations had been broken, the planned performances cancelled and the composer himself agreed for the contract to be postponed until remote future. When it became clear that the new Verdi opera will not be staged soon in Naples, which was the reason for a lawsuit between the composer and the theatre, Verdi decided to organize the premiere at the Apollo Theatre in Rome. Soon it became apparent that the Roman censors, although more liberal, also demanded that the setting was changed and the protagonist less prominent. Interestingly, the libretto sent to Rome for approval was not the “Szczecin” libretto but the “Swedish” version with a changed location, time and a duke instead of a king. The new libretto with yet another title (*Il Conte di Gothemberg*) concerned events in Sweden. This time it was set in 1760⁵. In May 1858 Verdi sent to Somma a copy of the censored libretto. In a long and very bitter letter the librettist wrote: “Do what you will with the poetry, but if *Conte di Gothemberg* is to stay, so be it, as long as my name is not there”. Somma’s attitude may come as a surprise, sin-

to niech tak będzie, tak długo, jak nie będzie tam mojego imienia”. Postawa Sommy może nieco zdumiewać, zwłaszcza że już wcześniej zaakceptował zaproponowane zmiany. Co więcej, wątki dramaturgiczne zostały nienaruszone, stąd można sądzić, że w większym stopniu ucierpiała дума autora libretta niż jego dobra osobiste. Verdi natomiast nauczony wcześniejszymi doświadczeniami zagroził kościelnym urzędnikom, iż wystawi operę na bardziej oświeconej północy kraju, toteż wkrótce opór cenzorów zmalął. Jedyńm wciąz różniącym obie strony wątkiem fabularnym pozostawało losowanie bezpośredniego sprawcy zamachu. Cenzorzy nie zgadzali się na umieszczenie tego motywu w operze. I gdy wydawało się już, że konflikt nie zostanie rozwiązany, na scenę wkroczył przyjaciel Verdiego Antonio Vasselli (prywatnie szwagier Donizettiego). Przeprowadził on szereg rozmów z rzymskimi cenzorami, którzy ostatecznie przystali na wszystkie postacie i sytuacje, jakie wykreował Somma. „Byłoby tylko konieczne – pisze Vasselli w liście do Verdiego w czerwcu 1858 r. – aby przenieść scenę poza Europę, na przykład do Ameryki”. Wszystko wskazuje na to, że pomysłodawcami przeniesienia miejsca akcji *Balu maskowego* do Ameryki stali się kościelni cenzorzy. Latem 1858 r. Verdi i Somma zgodzili się na umieszczenie akcji opery w koloniach angielskich w Ameryce Północnej i zamianę króla Gustawa III na hrabiego Ryszarda Warwicka, gubernatora Bostonu. Powrócono przy tym do pierwotnego tytułu *Un ballo in maschera*. Zmiany tej nie zaakceptował Somma, nie pozwalając na zamieszczenie swojego nazwiska na afiszach.

Mimo burzliwych losów opera znalazła swój szczęśliwy finał. Premiera *Balu maskowego*, która odbyła się 17 lutego 1859 r. w Teatrze Apollo w Rzymie, okazała się wielkim sukcesem, a sama opera stała się jednym z najpopularniejszych i najchętniej granych dzieł Verdiego. I choć nie osiągnęła tej sławy co *Rigoletto*, *Trubadur* czy *Traviata*, zajmuje stałe miejsce w repertuarach większości teatrów operowych na świecie. Niektóre współczesne wersje *Balu maskowego* próbują odtworzyć oryginalne libretto napisane przez Sommę, oparte na historii zabójstwa szwedzkiego króla w XVIII-wiecznym Sztokholmie. Również imiona bohaterów opery do dziś funkcjonują w dwóch wersjach: „szwedzkiej” i „amerykańskiej”.

Co ciekawe, „szczęścińska” wersja *Balu maskowego* osnuta wokół fikcyjnego zamachu na władcę pomorskiego miała rozgrywać się w prywatnych komnatach książęcych, mieszczących się w Skrzydle Południowym Zamku Księżąt Pomorskich, czyli dokładnie tu, gdzie znajduje się obecnie siedziba szczecińskiej Opery. Paradoksalnie scena staje się w ten sposób miejscem historycznych wydarzeń, przeniesionych za sprawą włoskich cenzorów z sal opery sztokholmskiej na zamek w Szczecinie. Poddajmy się zatem urokowi *Balu maskowego* w kompi-

ce he had agreed to the previously proposed changes. What is more, the plots of the drama remained unchanged, so we may assume that it was the librettist's pride that suffered more than his personal rights. Verdi, on the other hand, having knowledge from previous experiences, threatened the church censors that he would stage the opera in the more enlightened north of the country which made the censors' resistance waver. The only bone of contention remained drawing lots to choose the assassin. Censors refused to have this motif in the opera. When it seemed that the conflict was to remain unresolved Verdi's friend, Antonio Vasselli, came to the rescue (he was Donizetti's brother-in-law). He held a number of talks with the Roman censors who eventually agreed to all characters and situations created by Somma. The only thing necessary – wrote Vasselli to Verdi in a letter – would be to change the setting from Europe to, say, America. It seems then that originators of the idea to change the setting of *A Masked Ball* to America had been church censors. In summer 1858 Verdi and Somma agreed for the opera to take place in the English colonies in North America and changed king Gustav III for Riccardo, Count of Warwick and Boston governor. The initial title *Un ballo in maschera* (*A Masked Ball*) was restored. The change was not accepted by Somma who did not agree to have his name on the playbills.

Despite the turbulences the opera came to a fortunate completion. The premiere of *A Masked Ball* on 17 February 1859 at the Apollo Theatre in Rome was a great success and the opera became one of the most renowned and frequently staged of Verdi's works. Although it did not match the fame of *Rigoletto*, *Troubadour* or *Traviata* it is a staple at most of the world's opera theatres. Some contemporary versions of *A Masked Ball* attempt to recreate the original libretto written by Somma based on the history of the Swedish king's assassination in the 17th century Stockholm. Also, even today, the names of the characters are known and used in both versions – “Swedish” and “American”.

Interestingly, the “Szczecin” version of *A Masked Ball* revolving around the fictional assassination of the Pomeranian lord was supposed to be set in the private ducal chambers which are in the Southern Wing of the Pomeranian Dukes' Castle, which is exactly where the Szczecin Opera is located. Paradoxically, the stage becomes a place of historical events which due to Italian censors had been moved from the rooms of the Stockholm opera to the castle in Szczecin. Let us succumb to the charms of *A Masked Ball* in a compilatory and poetic Swedish-Pomeranian version with music composed for the American setting. Let our imagination take over. Let us close our

lacyjnej i poetyckiej wersji „szwedzko-pomorskiej” z muzyką do wersji „amerykańskiej”. Niech nasza wyobraźnia zacznie żyć własnym życiem. Zmruźmy oczy, poczujmy, że naprawdę jesteśmy na dworze księcia z rodu Gryfitów. Słyszycie te odgłosy? To nadchodzą dworzanie, by powitać pana na zamku... A jeśli się nieco boicie, załóżcie maski.

Jacek Jekiel

¹ Oczywiście nie licząc nigdy nie wystawionej opery Marka Jasińskiego *Książę na Szczecinie* (*Duke at Szczecin Castle*) with a libretto by Joanna Kulmowa.

² Jednym z najciekawszych i najpełniejszych opisów wydarzeń z marca 1792 r. w Szwecji dostarcza anonimowo wydana publikacja *Histoire de l'assassinat de Gustave III, roi de Suède, par un officier polonais témoin oculaire*, której faktycznym wydawcą był Alexis-François Artaud de Montor. Kim był tajemniczy polski oficer, który był świadkiem sztokholmskich wydarzeń, do końca nie wiemy, ale aż prosi się o komentarz, że historia Polski z historią powszechną splecione są więzią niebywałą, tyleż przypadkową, jak i trwałą. Szerzej na ten temat zob. P. Ugniewski, *Zamach na Gustawa III oczami polskiego świadka*. Pasaż wiedzy. Muzeum Pałac Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie, www.wilanow-palac.pl.

³ D. Rosen, *A Tale of Five Cities: The Peregrination of Somma's and Verdi's Gustavo III* (and *Una vendetta in domino* and *Un ballo in maschera*) at the Hands of the Neapolitan and Roman Censorship, Verdi Forum, nr 26, New York 2000, s. 54.

⁴ Nie tylko dla cenzorów opery i teatru stawały się niebezpieczne. Już wkrótce, bo 14 kwietnia 1865 r., w nowojorskim teatrze Forda dojdzie do podobnego jak w Sztokholmie zabójstwa. Tym razem ofiarą będzie prezydent USA Abrahama Lincolna. Śmiertelny strzał w loży teatralnej oddał aktor John Wilkes Booth. Nie przytaczam tego zdarzenia, aby straszyć miłośników teatru i opery jakimś szczególnym niebezpieczeństwem, nie mogę jednak przejść obojętnie nad dziwnymi zrządzzeniami losu. Oto europejscy cenzorzy po zamachu na cesarza Napoleona III zatwierdzają miejsce dziania się opery *Balu maskowy* w bezpiecznym Bostonie, czyli w Ameryce (premiery w 1859 r.), aby po kilku latach doświadczyć dramatu Lincolna w nowojorskim teatrze. Zaiste „wyczcucie” niebywałe.

⁵ Te dość sensacyjnie brzmiące ustalenia zawdzięczamy pracy amerykańskiego badacza Rosena (op.cit, s. 56). Jako pierwszy dotarł we włoskich archiwach do tego libretta z dopiskiem cenzora kościelnego Ruggieriego i datą 26 marzec 1858 r.

eyes and feel that we are, indeed, at the court of the duke from the House of Griffins. Can you hear the sounds? It is the courtiers coming to welcome their lord at the Castle... And if you are afraid, put your masks on.

Jacek Jekiel

¹ Of course, not taking into account the never staged opera by Marek Jasiński *Książę na Szczecinie* (*Duke at Szczecin Castle*) with a libretto by Joanna Kulmowa.

² One of the most interesting and complete descriptions of the events from March 1792 in Sweden can be found in an anonymous publication entitled *Histoire de l'assassinat de Gustave III, roi de Suède par un officier polon ais témoin oculaire*, which was actually published by Alexis-François Artaud de Montor. We do not know for sure who was the mysterious Polish officer who witnessed the events in Stockholm but one cannot help noticing that Poland's history intertwines with general history in a manner which is just as incredible, as it is accidental and strong. To read more on the subject see P. Ugniewski, *Zamach na Gustawa III oczami polskiego świadka*. Pasaż wiedzy. Muzeum Pałac Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie (www.wilanow-palac.pl).

³ D. Rosen, *A Tale of Five Cities: The Peregrination of Somma's and Verdi's Gustavo III* (and *Una vendetta in domino* and *Un ballo in maschera*) at the Hands of the Neapolitan and Roman Censorship, Verdi Forum, No. 26, New York 2000, p. 54.

⁴ It was not only to censors that operas and theatres proved to be dangerous. On 14 April 1865 at Ford's Theatre events similar to the Stockholm assassination took place. This time the victim was the U.S. President Abraham Lincoln. The fatal shot was fired by an actor John Wilkes Booth. I do not recall this event to scare theatre and opera lovers, but I cannot remain indifferent to such stroke of fate. There it was – European censors after the assassination attempt of Napoleon III approved the setting for *A Masked Ball* to be safe Boston in America (premiere in 1859) only to witness after a few years Lincoln's drama at the NY theatre. What a foreshadowing, indeed.

⁵ This quite sensational discovery was made by an American researcher David Rosen, op. cit, p. 56. Rosen was the first to find this libretto in an Italian archive with an annotation made by a church censor called Ruggieri and a date 26 March 1858.

WARIACJE POCZTOWE. DOLE I NIEDOLE BALU MASKOWEGO W ŚWIETLE LISTÓW. THE MAILING VARIATIONS. THE UPS AND DOWNS OF A MASKED BALL IN THE LIGHT OF THE LETTERS.

1858

Verdi do Sommy

Neapol, 7 lutego 1858

Tkwią w grzechawisku przykrości. Cenzura, to już niemal pewne, wyda w sprawie libretta zakaz. Powód? Nie znam. Miałem wszakże w tym rację, kiedy mówiłem, że trzeba odrzucić każde zdanie, każde słowo, które może wydać się podejrzanym. Najpierw były zastrzeżenia wobec niektórych słów. Po słowach przeszli do scen, po omówieniu scen, mówili o całości. Zapropozowali mi następujące zmiany (jako warunek zgody):

Po pierwsze, z głównego bohatera zrobić zwykłego Signore i zrezygnować bezwzględnie z pojęcia suweren; po wtóre, z żony zrobić siostrę; po trzecie, zmienić scenę i osadzić ją w takim czasie, by wydała się prawdopodobna; po czwarte, żadnego balu; po piąte, żadnego zabójstwa na otwartej scenie; po szóste, scenę z losowaniem nazwisk wyrzucić; po siódme, po ósme, po dziewiąte... Rozumiesz, rzecz jasna, że takich zaakceptować nie mogłem. Zatem: nie ma opery, zatem: abonenci nie uiszczą żadnej z dwu rat, zatem: rząd wstrzyma subwencje, zatem: teatr wniesie skargę przeciwko wszystkim, mnie zaś już grozi odszkodowaniem w wysokości 50 tysięcy dukatów!! Co za piekło! Napisz do mnie niezwłocznie i powiedz, co o tym sądzisz. Bywaj.

Verdi to Somma

Naples, 7 February 1858

I am stuck in a bog of nuisance. The censorship will, almost definitely, issue a ban on the libretto. The reason? I do not know it. I was right, however, when I said it is necessary to reject each sentence, each word which might seem suspicious. First, there were reservations as regards a few words. After the words, they went on to the scenes and, having discussed the scenes, they talked about the whole. They proposed the following changes to me (as a condition of their consent):

Firstly, the main hero must be changed into a common Signore and the idea of a sovereign must definitely be given up; secondly, the wife must be changed into a sister; thirdly, the scene needs to be changed and set in such a period that it seems more probable; fourthly, no ball; fifthly, no assassination on the open stage; sixthly, the scene with drawing lots with names - to be thrown out; seventhly, eighthly, ninthly... You understand, obviously, I could have not accepted such changes. Thus, there is no opera. Thus, the subscribers will not pay any of the two instalments. Thus, the government will withdraw its subvention. Thus, the theatre will file a complaint against everyone and I risk compensation in the amount of 50 thousand ducats!! What a hell! Write to me immediately and say what you think about it. Farewell.



Verdi do Vincenza Luccardiego

Neapol, 27 lutego 1858

Zapadła decyzja, że Vendetta in domino (Zemsta w domino) nie zostanie tu wystawiona. Ricordi poinformował mnie w imieniu dyrekcji i rządu, że zostanie wystawiona w Mediolanie. Jeśli mam wyznać prawdę, to bym wolał wystawić ją raczej w Rzymie. Po pierwsze, by móc miło spędzić stagione z Tobą i naszym drogim Vasellim, po wtóre, by operę tę wystawić pod spizowymi drzwiami Watykanu i wykazać, że jej libretto znalazło akceptację nawet rzymskiej cenzury.

Verdi to Vincenzo Luccardi

Naples, 27 February 1858

The decision has been taken that Vendetta in domino (Revenge in Costume) will not be staged here. Ricordi informed me, on behalf of the management and the government, that it will be staged in Milano. If I am to tell the truth, I would rather stage it in Rome. Firstly, to be able to spend nice stagione with you and our dear Vaselli; secondly, to stage the opera at the Vatican's bronze door to show that the libretto was accepted even by the Roman censorship.



Verdi do Sommy

Busseto, 6 sierpnia 1858

Musisz uzbroić się w odwagę i cierpliwość. Nade wszystko cierpliwość. Jak to wyczytasz z listu Vasello, który dołączam, cenzura (rzymska) przedstawiła całą listę wyrażen i wierszy dla nich nie do zaakceptowania. Jeśli czujesz w tej chwili, że krew Ci uderza do głowy, to odłóż ten list i weź go ponownie do ręki dopiero, gdy się prześpisz i co dobrego zjesz. Pamiętaj, że w obecnych okolicznościach najlepsze, co w ogóle być może, to wystawić tę operę w Rzymie. Zakwestionowane przez cenzurę wiersze i zwroty są, i owszem, liczne, ale mogłoby ich przecież być jeszcze więcej. Z drugiej strony tak koniec końcem jest lepiej, ponieważ wiemy, czym się mamy kierować, co nam wolno zostawić, co natomiast należy skreślić. Do tego jest przecież masa wierszy, których zmieniać nie ma żadnej potrzeby, skoro król stał się obecnie gubernatorem. Co do szubienicy w akcie drugim, to nie zaprzętaj nią sobie głowy, sam się postaram, uzyskać na nią zgodę.

Verdi to Somma

Busseto, 6 August 1858

You need to equip yourself with courage and patience. Patience, most of all. As you can read it in Veselli's letter I am attaching, the (Roman) censorship presented the whole list of expressions and verses not acceptable for them... If you can feel now blood rushing into your head, put this letter away and take it again when you have some sleep and eat something good. Remember that in the present circumstances, the best possible is to stage the opera in Rome. There are, obviously, a lot of verses and expressions questioned by the censorship, but there could always be more of them. On the other hand, in the end, it is better like this because we know what we should be directed by, what we are allowed to leave and what we must delete. Moreover, there are many verses which do not need to be changed if the king has become a governor now. As regards the gallows in the second act, do not bother about it, I will try to get their consent myself.

Verdi do Vincenzego Jacovacciego

Neapol, 29 grudnia 1858

Somma nie zgadza się na umieszczenie jego nazwiska w librecie Balu maskowego, ponieważ spaskudzone zostało w zbyt wielu miejscach. Zakładam, że to akurat nie ma dla Ciebie dużego znaczenia, dlatego chcę Cię prosić, byś uczynił jego woli zadość. Odpisz niezwłocznie i udziel mi pełnomocnictwa do zdjęcia jego nazwiska, bym mógł z mej strony napisać do Mediolanu, gdzie drukują libretto.

Verdi to Vincenzo Jacovacci

Naples, 29 December 1858

Somma does not agree to his name being placed on the libretto of A Masked Ball, because it has been fozzled in too many places. I assume it is of no great significance for you so I am asking you to satisfy his will. Please, write forthwith and give me the power of attorney to delete this name so that I may write to Milano where they are printing the libretto.

Wybór i polski przekład listów | Selection and Polish translation of letters by
Józef Baliński



GUSTAW GUSTAV

(...) Król wstaje, chodzi po pokoju, zbiera broszury i rzuca do ognia na kominku. Potem staje przy gniebiony przy drzwiach w głębi sceny i bębni palcami po szybach. Otwierają się ukryte drzwi. Wychodzi z nich Anckarström i podnosi pistolet. Ale równocześnie wchodzi Królowa, czytając jakiś list, i staje między Królem i Anckarströmem, w chwili gdy ma paść strzał. Anckarström wycofuje się i drzwi się zamykają.

KRÓL Madame! To pani?... Ha, myślałem... (*łapie się za serce*)

KRÓLOWA Sire?... (*przygląda mu się badawczo*) Pan jest chory?

KRÓL Wie pani, mam wrażenie, jakbym uniknął wielkiego niebezpieczeństwa i jakby to pani mnie uratowała.
Albo jakby czekało mnie wielkie niebezpieczeństwo... Proszę dotrzymać mi towarzystwa. Pani wie, co się stanie jutro.

KRÓLOWA Myślę, że nikt tego nie wie.

KRÓL Madame! Jestem w czepku urodzony i ze szczęściem Cezara...

KRÓLOWA Ze szczęściem Cezara... czy nie było tam kogoś, kto nazywał się Brutus?
Twarz Anckarströma pojawia się na szybie w głębi sceny, ale Królowa stoi także teraz przed Królem.

KRÓL Brawo, Madame! „Czy nie było kogoś, kto nazywał się Brutus?” – To wspaniałe!...
Wspaniałe! Madame!
(*podaje Królowej rękę, by wyprowadzić ją na prawo*)

przekład Zygmunt Łanowski
wybór Józef Baliński

(...) The king stands up, walks around the room, collects brochures and throws them into the fire in the fireplace. Next, he stands downbearted next to the door upstage and drums his fingers on the glass. A hidden door opens. Anckarström enters and raises a gun. At the same time, the Queen enters reading a letter and stands between the King and Anckarström, just when the latter is about to shoot. Anckarström withdraws and the door closes.

THE KING Madame! Is that you?... Ha, I've been thinking... (*he touches his heart*)

THE QUEEN Sir?... (*she looks at him inquiringly*) Are you ill?

THE KING You know, I feel as if I've just avoided a great danger and you've rescued me.
Or as if some great danger was threatening me... Please, keep me company.
You know what will happen tomorrow.

THE QUEEN I think no one knows this.

THE KING Madame! I was born with a silver spoon in my mouth and Caesar's luck...

THE QUEEN With Caesar's luck... wasn't there anyone called Brutus?
Anckarström's face appears behind the glass upstage, but the Queen is standing in front of the King again.

THE KING Bravo, Madame! „Wasn't there anyone called Brutus?” – It's great!... Great! Madame!
(*he holds out his hand to the Queen and leads her to the right*)

translation into English based on Polish translation by Zygmunt Łanowski
selected by Józef Baliński



MASKA THE MASK

Maska odróżnia się od wszystkich innych stadiów przemiany swą nieruchomością. W miejsce nieustającej ruchliwej gry twarzy pojawia się jej dokładne przeciwieństwo, absolutne zneruchomienie i stałość. Właśnie w mimice wyraża się nieustanna gotowość człowieka do przemian. Spośród wszystkich stworzeń ma on bezwzględnie najbogatszą mimikę, jego życie najbardziej też obfituje w przemiany. Wprost trudno uwierzyć, co w ciągu jednej jedynej godziny rozgrywa się na twarzy człowieka. Gdybyśmy mieli więcej czasu na dokładniejszą obserwację wszystkich drgnień i nastrojów, jakie ujawniają się na czyjejs twarzy, zdumiałyby nas te niezliczone załączki przemian, dających się rozpoznać i wyodrębnić.



Nie wszędzie obyczaj traktuje jednakowo swobodną grę twarzy. W niektórych cywilizacjach wolność twarzy jest znacznie ograniczona. Za niedozwolone uchodzi okazywanie natychmiast bólu czy radości, człowiek zamyka je w sobie, a twarz pozostaje nieruchoma. Głębsza przyczyna takiej postawy leży w żądaniu niezmiennych autonomii człowieka. Nikomu się nie pozwala wnikać w siebie i samemu też się nie wnika w drugiego człowieka. Człowiek powinien mieć siłę istnienia tylko dla siebie, powinien też mieć siłę pozostawania niezmiennym. Jedno z drugim idzie w parze. Bowiem to właśnie oddziaływanie ludzi na siebie pobudza do nieustannych, krótkotrwałych przemian. Wyrażają się one w gestykulacji i mimice, tam, gdzie obydwie są zakazane, wszelkie przemiany są utrudnione, a w końcu zupełnie ustają.

Pewne doświadczenie w obcowaniu ze sztywną istotą takich „stoickich”, przeciwnych naturze stworzeń pomaga bardzo szybko poznać sens

The mask is distinguished from all the other end-states of transformation by its rigidity. In place of the varied and continuous movement of the face it presents the exact opposite: a perfect fixity and sameness. Man's perpetual readiness for transformation is clearly expressed in the mobility of his face. The play of his features is far richer and more varied than that of any animal and he has, too, the richest experience of transformation. It is inconceivable how many changes a face can undergo in the course of a single hour. If one had time to study all the movements and moods which pass over it, one would be astonished at the number of seminal transformations it reveals.



People's attitude to this play of the features varies. In some civilisations the freedom of the face is largely restricted. It is thought improper to show pain and pleasure openly; a man shuts them away inside himself and his face remains calm. The real reason for this attitude is the desire for personal autonomy. No intrusion on oneself is permitted, nor does one intrude on anyone else. A man is supposed to have the strength to stand alone and also the strength to remain himself. The two things go hand in hand. For, it is the influence of one man upon another which stimulates the unending succession of transformations. They are expressed in gestures and movements of the face and, where these are suppressed, all transformation becomes difficult and, in the end, impossible.

A little experience of the inflexibility of such unnatural „stoics”, soon leads one to understand the general significance of the mask: it is a conclusion. Into it flows all the ferment of the as yet unclear and uncompleted

maski w ogóle: jest ona stadium końcowym. Płynny ruch niewyraźnych, na wpół niedokończonych przemian, których cudownym wyrazem jest każda naturalna ludzka twarz, ma swe ujście w masce, w niej znajduje swój koniec. Kiedy się już pojawi, nie ukazuje niczego, co się zaczyna, niczego, co jest bezkształtnym, nieświadomym załączkiem. Maską jest jednoznaczna, wyraża coś bardzo określonego, nic więcej i nic mniej. Maską jest nieruchoma: to, co określone, nie zmienia się.

To prawda, że za tą maską może kryć się inna. Nic nie zabrania aktorowi pod jedną maską nosić drugiej. Podwójne maski znane są u wielu ludów: uchyla się jednej, a spod niej wyłania się następna. Ale także ona jest maską, osobnym stadium końcowym. Od jednej do drugiej prowadzi się krok. To wszystko, co mogłoby stać między nimi, tu jest wykluczone, nie istnieje łagodne przejście, tak jak odbywa się to na przykład na twarzy człowieka. To nowe, inne pojawia się bez uprzedzenia. Jest tak samo wyraźne i równie nieruchome, jak to poprzednie. Między maską a maską wszystko może się zdarzyć, ale tylko skokowo, w jeden identyczny, skoncentrowany sposób.

Tuż za maską zaczyna się tajemnica. W surowych, w pełni wykształconych przypadkach, tam, gdzie maskę traktuje się poważnie, nie wolno wiedzieć, co się pod nią znajduje. Maską wyraża wiele, ale jeszcze więcej kryje. Jest granicą: naładowaną groźną treścią, której nie wolno poznać, która wyklucza stosunek poufałości, przybliży się do człowieka, ale też, w tej właśnie bliskości, pozostaje od niego szczerze odgradzona. Grozi tajemnicą, która pod nią narasta. Nie można z niej czytać płynnie, jak z twarzy, więc człowiek domyśla się pod nią i lęka czegoś nieznanego.

W sferze wizualnej mamy tu do czynienia z tym samym doświadczeniem, które znane jest każdemu ze sfery akustycznej. Człowiek przyjeżdża do kraju, którego język jest mu całkowicie obcy. Otaczają go ludzie, którzy coś do niego mówią. Im mniej rozumie, tym więcej się domyśla. Podejrzewa rzeczy nieznaną. Lęka się wrogości. Ale gdy słowa obcego przetłumaczone zostaną na znany mu język, nie dowierza, czuje ulgę, a jednocześnie lekkie rozczarowanie. Jakże to niewinne! Jak niegroźne! Każdy zupełnie obcy język to akustyczna maska, gdy się go zrozumie, staje się czytelną i wkrótce swoją twarzą.

Elias Canetti

przekład Eliza Borg i Maria Przybyłowska
wybór Józef Baliński

metamorphoses which the natural human face so miraculously expresses, and there it ends. Once the mask is in position there can be no more beginnings, no groping towards something new. The mask is clear-cut; it expresses something which is quite definite, and neither more nor less than this. It is fixed; the thing it expresses cannot change.

It is true that behind one mask there can be another. There is nothing to prevent an actor wearing a second mask under his first. Special double masks are found among many peoples. As soon as one mask opens another is seen beneath it. But this too is a mask, a separate conclusion. It is reached by a leap. Whatever might lie between one mask and the other is eliminated; there is no preparation for the transition as there is in a face. The new, the different thing is suddenly there, as clear and fixed as the other was. Anything can be effected by a change of masks, but it always happens in a leap, in one sudden, concentrated movement.

Everything behind the mask is mysterious. When the mask is taken seriously, as in the cases we are discussing here, no-one must know what lies behind it. A mask expresses much, but hides even more. Above all it separates. Charged with a menace that must not be precisely known - one element of which, indeed, is the fact that it cannot be known - it comes close to the spectator, but, in spite of this proximity, remains clearly separated from him. It threatens him with the secret dammed up behind it. Unlike a face, there are no passing changes in it which can be interpreted, and so he suspects and fears the unknown that it conceals.

Transported into terms of sounds, this is an experience familiar to all of us. One arrives in a country knowing nothing of the language and is surrounded by people talking. The less one understands, the more one imagines; one attributes all sorts of things to them, one suspects hostility and is incredulous, relieved and even a little disappointed when their words are translated into a familiar language. How harmless, how innocent it all was! Every completely unknown language is a kind of acoustic mask; as soon as one learns it, it becomes a face, understandable and soon familiar.

Elias Canetti

translated from German by Carol Stewart
selected by Józef Baliński





MIĘDZY WYRAFINOWANĄ POWIERZCHOWNOŚCIĄ A DRAMATEM UCZUĆ BETWEEN THE REFINED SURFACE AND THE DRAMA OF PASSIONS

„Kupiłem *Bal maskowy* Verdiego, by zapewnić sobie towarzystwo na kilka godzin. To dzieło mocne, brutalne, pełne wielkiej mocy i niezwykle plastyczne. Wydaje mi się, że pewne fragmenty tej opery należą do najlepszych w całej twórczości Verdiego. Nie znałem jej, mimo to rozpoznałem wiele fragmentów, które były mi znajome od czasu dzieciństwa. Ale jakież libretto! Jaka poezja! To historia Gustawa III przeniesiona do Bostonu z przyczyn politycznych. *Odo l'orma dei passi spietati*. Czy ktoś słyszał już coś podobnego?”

W ten sposób Ferruccio Busoni, włoski pianista, kompozytor i dyrygent, pisał z Trydentu do swojej żony, gdzie zatrzymał się, by odpocząć podczas tournée koncertowego, w lipcu 1906 r., czyli zaledwie czterdzieści siedem lat po premierze dzieła Verdigo. „Reakcję tę – pisze Pierluigi Petrobelli – można uznać za symptomatyczną, pokazuje ona bowiem ambiwalentny stosunek pokolenia całkowicie oderwanego od klimatu artystycznego i intelektualnego, który panował w czasie, gdy rodziła się verdiowska opera, jednocześnie jednak jest to reakcja muzyka genialnego, który pojął natychmiast, instynktownie i całkowicie, istotę dzieła tak dalekiego jego własnej wrażliwości”.

Premiera *Balu maskowego* odbyła się 17 lutego 1859 r. w Teatro Apollo w Rzymie. Był to ogromny sukces. Verdi miał wtedy czterdzieści sześć lat i za sobą dwadzieścia dwie napisane opery.

“I bought myself Verdi's *Un ballo in maschera*, to keep me company for a few hours. It is a strong and brutal, incredibly powerful and vivid composition. Some sections of this opera are, I suppose, among the best in Verdi's entire output. Though I had not heard it before, I recognised many fragments that seemed familiar to me from my childhood. And what a libretto it has! What poetry! It is the story of Gustav III, set not in Sweden but in Boston, for political reasons. *Odo l'orma dei passi spietati*. Has anyone ever heard anything like it?”

These is what the Italian pianist, composer and conductor Ferruccio Busoni wrote to his wife in a letter sent from Trento, where he took a brief repose during a concert tour in July 1906, just forty-seven years after the premiere of Verdi's opera. “His reaction,” commented Pierluigi Petrobelli, “can be considered symptomatic. It exemplifies the ambivalent attitudes of a generation completely removed from the artistic and intellectual climate that had accompanied the rise of Verdi's operas. On the other hand, it was the reaction of a musical genius, who instantly demonstrated a profound, instinctive understanding of a work so remote from his own artistic sensitivity.”

A Masked Ball was premiered on 17th February 1859 in Rome's Teatro Apollo, and proved a huge success. Verdi was 46 at that time, with as many as twenty-two operas to his name.

In his *Diaries*, under the date of 23rd April 1861, Verdi's near-contemporary Hans Christian Andersen wrote:





Hans Christian Andersen, niemalże rówieśnik Verdiego, zanotował w swoim *Dzienniku* pod datą 23 kwietnia 1861 r.: „[Genoa] poszliśmy do teatru Carlo Felice na dwa pierwsze akty najnowszej opery Verdiego *Bal maskowy*. Muzyka zwyczajna, ale było kilka pięknych głosów”.

Nie ma wątpliwości, że *Bal maskowy* jest dziełem wybitnym. Jak pisze francuski muzykolog Jean-François

Boukobza, widać w nim, jak styl Verdiego ewoluuje, jak kompozytor poszukuje większej zwięzłości i pogłębionego zmysłu dramatycznego. „Na planie formalnym w operze tej widać skłonność ku konstrukcji złożonej z wielkich paneau – ogromnych ansambli, wewnątrz których pojawiają się zwarte dialogi, popisy solowe, epizody chóralne i rozmaite ansamble, od duetu po kwintet. Akcja nigdy nie zwalnia, zwłaszcza że poszczególne numery są krótkie i mało rozwinięte”. Widać w tym dziele pomysł Verdiego, który ma na celu budowanie ciągłości w dyskursie muzycznym, pragnienie wpisania tradycyjnych form w większe całości, co powoduje przemianę owych form.

Nie znaczy to jednak, że w świadomości melomanów takie tradycyjne formy nie znalazły sobie godnego miejsca. Do najlepiej znanych należy niewątpliwie arcytrudny duet Amelii i Riccarda z aktu II. Wielu komentatorów podkreśla, że jest to jeden z najpiękniejszych przykładów sztuki verdiowskiej, dla wielu jeden ze szczytowych momentów rozwoju kompozytora. Boukobza jest zdania, że to „duetto jest nie tylko sukcesem na planie wokalnym, ale przyczynia się też do lepszego zrozumienia opery poprzez pogłębienie charakterystyki postaci. Zwłaszcza Riccarda pokazany jest w nowym świetle. Non-szalancki i impulsywny gubernator z aktu I ukazuje się słuchaczom jako osobowość bardziej złożona, świadoma swojego tragicznego przeznaczenia, jednocześnie ulegająca poczuciu winy i wyrzutom sumienia”.

„[Genoa] [We] went to Teatro Carlo Felice to see the first two acts of Verdi's latest opera *A Masked Ball*. The music – nothing out-of-the-ordinary, but there were some beautiful voices.”

Un ballo in maschera is, beyond any doubt, an outstanding work. The French musicologist Jean-François Boukobza claims that it shows the evolution of the composer's language, his search for a more succinct style and a deeper sense of drama. “As far as form is concerned, it betrays a predilection for the construction of vast *panneaux*, of huge ensemble scenes, between which one will find compact dialogues, spectacular solos and choral episodes, as well as varied voice settings: from a duet to a quintet. The action never slows down, the more so as the individual numbers are brief and not very developed.” In this work, Verdi demonstrates his idea for constructing continuity in musical discourse, and his desire to combine traditional forms into larger wholes, which leads to a transformation of those forms.

The traditional forms, however, did find a worthy place in the minds of the audience. Among the best known one should mention the formidably difficult duet of Amelia and Riccardo from Act Two. Many commentators quote it as one of the finest examples of Verdi's style, one that marks a climactic point in his development. Boukobza describes this *duetto* as “not only successful in vocal terms, but also – contributing to a better understanding of the opera by providing a more in-depth characterisation of the persons of the drama. In particular, it shows Riccardo in a new light. At this point the nonchalant, impulsive governor of Boston from Act One reveals a personality that is much more complex, aware of its tragic doom, but also not immune to feelings of guilt and qualms of conscience.”

When choosing from among the wealth of recordings of *Un ballo in ma-*



W bogatej dyskografii *Balu maskowego* wielu melomanów właśnie na tę scenę w pierwszym rzędzie będzie zwracać uwagę. Rację trzeba jednak też przyznać Christophowi Capacciemu, że „*Bal maskowy* jest operą dyrygentów, a nie jedynie wielkich głosów verdiowskich, gdzie kwartet śpiewaków załatwia sprawę, a dyrygent jedynie za nimi podąża, dbając o harmonię brzmienia i wspólne zakończenie”. Zdaniem Capacciego nie jest to też opera zawłaszczona przez tenorów – by wykonanie było udane, konieczne jest „znalezienie równowagi pomiędzy głosami a orkiestrą” w taki sposób, jak czynił to wielki Gianandrea Gavazzeni. *Bal maskowy* jest dziełem paradoksalnym, cierpiącym na – jak podpowiada nam Capacci – niby-cyklotymię, czyli targane jest patologicznymi niemal zaburzeniami nastrojów, które najlepszych nawet wykonawców sprowadzić mogą na estetyczne manowce. Wykonując *Bal maskowy* trzeba umieć pokazywać uśmiech, lekkość łącząc z cierpieniem. Trzeba oddać sprawiedliwość wyrafinowanej powierzchowności *à la française*, mając jednocześnie świadomość nieuchronności i głębi tragedii.

Poznając *Bal maskowy* Giuseppe Verdiego, warto zastanowić się nad tym, jak bardzo różnie patrzeć na to dzieło (i operę w ogóle) mogą śpiewacy, dyrygenci i reżyserzy.

Enrico Caruso do żony Dorothy

Hotel Sevilla, Hawana, Kuba
23 maja 1920 r., szósta po południu

Jak zwykle zaczęliśmy spektakl *Ballo Masque* o 9 wieczorem i moja pierwsza pieśń była przykładem „belcanta”, nie została jednak zrozumiana i niewiele było oklasków na końcu aktu, dwa wyjścia za kurtynę. W drugim akcie potężna owacja dla Besanzoni za jej „Graves”, których ludzie inteligentni nie lubią. Moje pierwsze trio z Besanzoni i Madam Escobar, śpiewaczką meksykańską, przyjęte niemal kompletną ciszą. Potem druga część tego samego aktu (II), który cały jest dla tenora, i dopiero wówczas dostałem swoją owację za barkarolę i scherzo. Na koniec aktu wiele razy mnie wywoływano przed kurtynę. W trzecim akcie miałem duet i tercet. Frazy w duecie zaśpiewałem wspaniale i spodziewałem się, że na koniec będzie potężna owacja, ale po wysokiej nucie Madam Escobar w ogóle nie było aplauzu. Tercet poszedł dobrze, ale bez oklasków. W pierwszej części ostatniego aktu mam wielką frazę, w której oddaję całą swą duszę, i była kolejna owacja. Część druga poszła dobrze.[...]



schera, most music-lovers will focus first and foremost on this scene. All the same, Christophe Capacci was right to observe that “*A Masked Ball* is not merely an opera of great Verdi voices, where a quartet of singers does all the work and the conductor's job is simply to follow them, to ensure a proper blend and synchronise the finale. *Un ballo*, however, is something more: it is a conductor opera.” Nor is *Un ballo in maschera* dominated by the tenors, Capacci claims. For a performance to be successful, “a proper balance between the voices and the orchestra” needs to be achieved, as illustrated by the interpretations of the great Gianandrea Gavazzeni. *A Masked Ball* is a paradoxical work, Capacci explains – suffering from cyclothymia, that is, torn between extreme, nearly pathological mood swings, which can lead even the best performers into an aesthetic trap. A successful interpretation of *Un ballo* will consistently maintain a smile, combining lightness with a measure of suffering. One needs to do full justice to the refined superficialities *à la française* while remaining acutely aware of the inevitable, profoundly tragic doom.

While making acquaintance with Giuseppe Verdi's *A Masked Ball*, it will be interesting to see how this work (and the opera genre at large) has been perceived by singers, theatre directors and conductors.

Enrico Caruso confesses to his wife Dorothy

Hotel Sevilla, Habana, Cuba
May 23rd 1920, 6 p.m.

As usual we begin the performance of “*Ballo Masque*” at 9 p.m. and my first song was an esemple of “bel canto” but misunderstand and there was few clappings and at the end of the act two courtin call. At the second act a tremendous ovation to Besanzoni for her “Graves” which the intelligent do not like. My first trio with Besanzoni and Madam Escobar, a Mexican singer, nearly pass under silence. Then came the second part of the same act (II) which is all for the tenor and there I had my ovation with my barkarola and at the scherzo. At the end of the act many courtin call. Third act I had a duet and a terzet. I sung frases in the duet splendidly, and I thought that at the end there will be a tremendous ovation, but by a high note of Madam Escobar, there was no applause. The terzet went well but no clapping. Many courtin call. First part of the last act I have a big frase in which I give all my soul and there was another ovation. The second part went well.[...]

Musisz wiedzieć, że lubię dobrze śpiewać to, co inni artyści wykonują bez uczucia, konsekwencją tego jest taka, że orkiestra, chór i dyrygent przywykli nie przywiązywać do tego wagi, po prostu grają dalej, z tego powodu bardzo się denerwuję i tracę emocje. Oczywiście publiczność zauważa moje starania i docenia moją pracę.

Rico

Herbert von Karajan do Michaela Gielena, dyrygent do dyrygenta

W latach 1957–1964 Herbert von Karajan kierował Wiedeńską Operą Państwową. Jeśli wierzyć anegdotom bądź pisanym nie dość krytycznie biografom, nagrania, które były owocem złączenia kunsztu Toscaniniego z geniuszem Verdiego, służyły Karajanowi za przykład, jakiego z upodobaniem używał podczas pracy z młodszymi od siebie dyrygentami. Pracujący w wiedeńskiej operze za czasów zwierzchnictwa Herberta von Karajana dyrygent Michael Gielen, wówczas nieco ponadtrzydziestoletni, domagał się od mistrza obiektywnej oceny swoich umiejętności. Jedyne co usłyszał to wymijające – „Świetnie dyrygowane”. Kiedy Gielen przygotowywał się do przejęcia po swoim znakomitym koleździe Dimitrim Mitropoulosie pulpit dyrygenckiego podczas wykonywania *Balu maskowego* Giuseppe Verdiego, dostał wskazówkę, że ma się jak najprecyzyjniej trzymać interpretacji zaproponowanej przez Mitropoulosa. Tak też uczynił. Karajan po spektaklu zawołał go do siebie i powiedział: „Posłuchaj, trio było zdecydowanie za szybkie”. Gielen zaprotestował, argumentując, że Mitropoulos tak właśnie prowadzi orkiestrę. „Mitropoulos się myli” – odpowiedział Karajan i dodał: „Spójrz na metronom”. Gdy okazało się, że Gielen nie zna nagrania *Balu maskowego* pod batutą Toscaniniego, Karajan powiedział oschle: „Musisz go posłuchać, to nagranie cał-



kowiec zmieniło moje wyobrażenie o tym, jak należy dyrygować Verdim”. Dlaczego sugerował młodszemu koleździe to właśnie nagranie? Przypomnijmy, że znajdujemy się w Wiedniu. W jednym z najznakomitszych niemieckojęzycznych teatrów operowych. W niemieckich teatrach operowych wedle teorii Karajana muzyka Verdiego brzmiała zbyt prosto i powierzchownie. Spowodowane było to tym, że niemieccy dyrygenci nadmiernie szarpali rytm. Najbardziej ewidentnym przykładem było skracanie w taktie na 4/4 ostatniej wartości. Przed takim podejściem do muzyki Verdiego Karajan przestrzegał, a Gielenowi nakazał studiować nagrania Arturo Toscaniniego.

You must know that I like to sing well what the other artists sing without any feeling and for consequence being, orchestra, chorus and conductor accustomed to not give any importance, they go on, and this makes me nervous and lets me lose my feeling. Of course the public remarks these things and they appreciate my work.

Rico

Herbert von Karajan to Michael Gielen: or one conductor teaches another

In 1957–1964 Herbert von Karajan was head of the Vienna State Opera. According to anecdotes and some rather uncritical biographers, recordings which documented the combination of Toscanini's skill with Verdi's genius served Karajan as a favourite example in his work with junior conductors. Michael Gielen, then a little over thirty years old, who worked at the Wiener Staatsoper under Karajan, demanded an objective appraisal of his abilities, but all he got was an uncommitted remark: “Finely conducted”, the maestro would say. When Gielen was preparing to take over from his excellent colleague Dimitri Mitropoulos for a performance of Giuseppe Verdi's *Un ballo*, Karajan told him to keep as close to

Mitropoulos' guidelines for interpretation as possible – which was what he dutifully did. After the spectacle, Karajan summoned him and said: “Look, the trio was definitely too fast.” Gielen protested, claiming that this was how Mitropoulos conducted his orchestra. “Mitropoulos is wrong,” replied Karajan, “look at the metronome.” When it turned out that Gielen did not know the recording of *A Masked Ball* under Toscanini, so Karajan said drily: “You must listen to it. This recording completely transformed my

idea of how Verdi ought to be conducted.” Why did he recommend this particular recording to his younger colleague? We must recall that this happened in Vienna, in one of the best opera houses in the German-speaking countries. But according to Karajan's theory, in German operas Verdi's music sounded simplistic and superficial. This was because German conductors were too fond of rugged rhythm, the most evident example of which was the way they cut the last value short in a 4/4 measure. This was an approach to Verdi's music that Karajan warned musicians against, and this is why he bade Gielen to study the interpretation of Arturo Toscanini.



Joseph Volpe i Piero Faggioni, dyrektor teatru kontra reżyser

W swojej autobiografii *The Toughest Show on Earth* wieloletni dyrektor nowojorskiej Metropolitan Opera w Nowym Jorku Joseph Volpe tak opisał przygotowania do premiery *Balu maskowego*, która odbyła się 25 października 1990 r.:

„Niestety, projekty autorstwa scenografa Met były nieudane, dostaliśmy je bardzo późno, zdążyliśmy w ostatniej chwili. Nie miałem innego wyboru, jak pozwolić, by Faggioni zajął się całą inscenizacją. Skutkiem tego była niemal całkowita anarchia, spowodowana koniecznością konsultowania z nim absolutnie wszystkiego – dyskusje te skończyły się kolejnym w jego karierze skandalem.

Naprawdę gorąco zrobiło się, gdy asystent reżysera wezwał mnie na próbę, prosząc, bym pilnie porozmawiał z panem Faggionim. Jak się okazało, podczas sceny na balu Faggioni nakazał dwóm Afroamerykanom śpiewającym w chórze, by opuściły swoje zwyczajowe pozycje z przodu sceny i ustawiły się możliwie najdalej od publiczności. – Czarni na tyły – krzyknął Faggioni. – Nie ma czarnych w Szwecji!

Joseph Volpe and Piero Faggioni, or an opera manager versus stage director

In his autobiography entitled *The Toughest Show on Earth*, Joseph Volpe, long-time director of New York's Metropolitan Opera, thus described the preparations for a premiere of *Un ballo in maschera* on 25th October 1990:

“Unfortunately, the sketches by the Met's designer were a dud, and by the time they came in we were down to the wire. I had no option but to let Faggioni take over the whole show. The result was near anarchy, caused by the necessity of consulting with the jack-of-all trades on every aspect of the production – discussions that invariably began with another Faggioni rehashing of ancient history.

Things got really crazy when I was called during a rehearsal by an assistant director who said it was ‘urgent’ that I have a word with Mr. Faggioni. Apparently, during the ball scene, he had ordered two African American women in the chorus to vacate their customary positions downstage and get as far out of sight as possible. ‘Blacks to the back!’ he barked. ‘There are no blacks in Sweden!’

Chórmistrz Met niejedno w życiu słyszał, ale to było coś nowego nawet dla niego. Dwie chórzystki posłusznie przeszły na sam koniec. Asystent reżysera uznał (słusznie), że *signor* Faggioni powinien dowiedzieć się, jak obecnie traktuje się sprawy rasy w Ameryce.

– Murzyni mogliby być w Bostonie, ale nie w Szwecji – powtórzył Faggioni.

– Piero – odpowiedziałem mu cicho – to jest Ameryka.

Popatrzył na mnie tak, jakbym właśnie powiedział „Macedonia”, i dalej obstawał przy swoim. W końcu dwie Afroamerykanki wróciły na swoje stare miejsca, doskonale widoczne dla widzów. Jednak Faggioni łatwo się nie poddał. Uparł się, by czarnoskóry amerykański bas Terry Cook, który wykonywał partię konspiratora Sama, miał biały makijaż. Jednocześnie nie miał nic przeciwko temu, by afroamerykańska śpiewaczka Harolyn Blackwell, która śpiewała pазia Oscara, występowała, pokazując naturalną cerę. – Spiskowiec nie może być czarny – oświadczył Faggioni. – A Oscar może, bo jest służącym. Poddałem się”.

Dziś w Met taka rozmowa byłaby nie do pomyślenia, o czym najlepiej świadczy fakt, że Aleksandrs Antonenko, który w nowej inscenizacji *Otella* Bartletta Shera wykonuje partię tytułową, wychodzi na scenę bez makijażu czerniącego twarz. Takie założenie reżyserskie wywołało zarówno oburzenie, jak i lawinę pytań. Verdi na pewno nie dopuściłby do tak skrajnej interpretacji swojego dzieła. Choć wobec recenzentów starał się zachować dystans. W jednym z listów Verdiego napisanym w Busseto 5 czerwca 1859 r. do impresaria Vincenza Jacovacciego możemy przeczytać zaskakujące, jak można by przypuszczać dla tak temperamentnego kompozytora, słowa:

„Myli się pan, broniąc *Balu maskowego* przez atakami dzienników. Powinien pan czynić tak, jak ja czynię zawsze: nie czytać ich czy raczej pozwolić im śpiewać w tym tonie, w którym pragną, w którym być może zawsze śpiewały! Poza tym pytanie jest następujące: czy to zła opera, czy dobra. Jeśli zła i dziennikarze niepoohlebnie się o niej wyrażali, to mieli rację; jeśli dobra, a mimo to nie chcieli jej za takową uznać, mimo odczuć własnych i odczuć innych ludzi [...], trzeba im pozwolić mówić, co chcą, i nie zwracać na nich uwagi”.

Sylwia Wachowska

The Met chorister had heard it all, but this was a new one. Dutifully, the two women had moved to the back of the bus. The assistant director, however, thought (correctly) that Signor Faggioni needed to be brought up to date on race in America.

‘There were maybe blacks in Boston, but there are no blacks in Sweden,’ Faggioni reiterated.

‘Piero,’ I said quietly, ‘this is America.’

He looked at me as though I’d said ‘Macedonia’ and continued to argue the point. In the end, the two African American women returned to their original positions in full view of the audience. Faggioni, however, doesn’t give up easily. He insisted that the black American bass Terry Cook, who was singing the conspirator Sam, put on white makeup. At the same time, it was fine if the black American soprano Harolyn Blackwell, who was singing the page Oscar, retained her natural complexion. ‘The conspirator can’t be black,’ Faggioni declared. ‘Oscar can be black, because he’s a servant.’ I gave up.”

This kind of discussion would be unthinkable at today’s Met, which is best illustrated by the fact that Aleksandrs Antonenko, cast in the title part in Bartlett Sher’s new adaptation of *Otello*, comes on the stage without blackening make-up on his face. This concept has caused much public outrage and triggered an avalanche of questions. Verdi would certainly not allow such a radical reinterpretation of his work. But with reviewers, he tried to maintain distance. In one of the letters Verdi wrote to the impresario Vincenzo Jacovacci in Busseto (of 5th June 1859), he included a statement that may come to us as a surprise, considering the composer’s hot-tempered nature:

“You are wrong to defend *Un ballo in maschera* against attacks in the press. You should follow my example and do what I always do: Do not read those texts, let them sing in any key they like, one in which they may always have sung! The real question is: is this a bad or a good opera. If it is bad and journalists have made unfavourable comments about it, they were simply right. But if it is good and still they refused to acknowledge its worth, denying their own true feelings and those of other people [...] then let them say what they like, we will simply not pay attention.”

Sylwia Wachowska



E tu ricorri al mio! (Scena ultima)

Un Ballo in maschera. Opera di Verdi

TRZEŚĆ OPERY SYNOPSIS

Akt I

Obraz 1

Na porannej audiencji w zamku króla Gustawa III zbiera się cały dwór: dworzanie, petenci, zwolennicy władcy i jego przeciwnicy, wśród nich hrabiowie Ribbing i Horn. Paź Oskar wręcza panu listę gości zaproszonych na bal maskowy. Gustaw znajduje na niej imię Amelii, którą w skrytości kocha, a która jest żoną oddanego mu przyjaciela, hrabiego René Anckarströma. Ten o afekcie króla nie ma jednak pojęcia. Właśnie nadchodzi – z ostrzeżeniem o groźbie knutego przez spiskowców zamachu stanu. Gustaw nie chce nawet znać nazwisk konspiratorów. Więcej uwagi budzi u niego dekret o wydaleniu z kraju wróżki Ulryki Arvidson, który przedstawia mu do podpisu sędzia. W obronie inkryminowanej nieoczekiwanie występuje paź. Jego przemowa skłania Gustawa do odwiedzenia podejrzanej o czary osobiście. W przebraniu, ze świtą zaufanych dworzan rusza złożyć jej wizytę.

Obraz 2

Otoczona gronem kobiet Ulryka przyzywa Lucyfera, by ją oświecił. Przebrany za rybaka Gustaw obserwuje, jak Ulryka przepowiada zeglarzowi Christianowi dostatek i awans. Proroctwo jej spełnia się natychmiast, gdyż Gustaw wsuwa mu do kieszeni nominację oficerską i złoto... Nadchodzi zawaolowana Amelia. Gustaw słyszy jej rozmowę z wróżką. A Amelia wyznaje Ulryce, że cierpi, bo pokochała swego króla grzeszną miłością, a teraz szuka rady. Ulryka radzi jej spożyć jakieś ziele, które ma zerwać o północy. Nadchodzi reszta dworu ze spiskowcami. Teraz sam król daje sobie powróżać. Ulryka przepowiada mu rychłą śmierć, ostrzega też, że zabójcą będzie ten, kto jako pierwszy uściśnie jego dłoń. Zaraz potem wbiega w pośpiechu Anckarström. Spontanicznie wyciąga rękę do Gustawa, który też go wita, tracąc tym samym incognito. Ulryka traci natomiast wiarygodność. Nikt z dworu nie wierzy już w jej nieomyślność.

Akt II

Amelia przełamuje lęk i w środku szuka mocy cudownego ziele na uroczysku pod wzgórzem straceń. Tam zaskakuje ją Gustaw, skrycie podążający za nią krok w krok. Żadne nie jest już w stanie się powstrzymać, oboje wyznają miłość. Nadchodzi Anckarström zatroskany o bezpieczeństwo króla. Wie, że sytuacja jest groźna. Anckarström

Act I

Scene 1

The whole court gathers at the morning audience in the castle of King Gustav III: courtiers, petitioners, the ruler's supporters and opponents, including Counts Ribbing and Horn. Page Oscar hand in the list of guests invited to a masked ball to his master. Gustav finds the name of the woman whom he is secretly in love with on the list – Amelia, the wife of his loyal friend, Count René Anckarström. He is, however, not aware of the king's affection. He is just coming – with a warning of a coup d'etat plotted by conspirators. Gustav does not even want to know the names of the conspirators. He is more interested in a decree on banishment of a fortune-teller named Urlica Arvidson, which is submitted to him to sign by a magistrate. The page, unexpectedly, defends the incriminated woman. His speech persuades Gustav to visit the woman accused of witchcraft personally. In disguise, accompanied by a retinue of trusted courtiers, he goes to pay her a visit.

Scene 2

Surrounded by a group of women, Urlica calls upon Lucifer to enlighten her. Disguised as a fisherman, Gustav observes Urlica foretelling wealth and promotion to a sailor named Christian. Her prophesy comes true immediately as Gustav slips officer's appointment and gold into his pocket... Veiled Amelia comes in. Gustav hears her conversation with the fortune-teller. Amelia confesses to Urlica that she is tormented by her sinful love to the king and she seeks advice. Urlica tells her about a certain herb which must be gathered at midnight. The other courtiers come with conspirators. The king asks to have his fortune told. Urlica foretells his forthcoming death and warns him that he will be killed by the next man who shakes his hand. Right after that, Anckarström arrives in a hurry. He spontaneously holds out his hand to Gustav, who shakes it, simultaneously, losing his incognito. Urlica loses her credibility. No one from the court believes her infallibility any more.

Act II

Amelia, conquering her fears, looks for the miraculous herb in the middle of the night in a wondrous place at the bottom of the execution hill. She is surprised by Gustav, who secretly follows her step by step. Neither of them is able to restrain any more and they both declare their love to each other. Anckarström arrives, worried about the king's safety.

nie rozpoznaje w damie w woalu swojej żony. Przyjaciele zamieniają płaszcze. Gustaw uchodzi, zostawiając Amelię pod opieką przyjaciela. Anckarström przyrzeka królowi, że nie będzie próbował dociekać, kim jest powierzona jego opiece. Spiskowcy rzucają się na przebranego za króla, Anckarströma. Próbując osłonić towarzyszkę, Anckarström, w zamieszaniu mimowolnie zrywa z niej płaszcz. Jest wstrząśnięty odkryciem, lecz już po chwili chłodno oznajmia spiskowcom, że ich przyjmie u siebie następnego dnia.

Akt III

Obraz 1

Anckarström nie może się posiąść z gniewu. Nieprzejednany, gotów jest zabić żonę, gdyż nie wierzy jej zapewnieniom, że nie dopuściła się zdrady. W końcu gniew, nad którym nie panuje, przenosi na Gustawa i poprzysięga sobie, że za wyrządzoną mu krzywdę król zapłaci życiem. Przybyłym rebeliantom zgłasza chęć przystąpienia do spisku. Jako rękojmię szczerości swoich intencji gotów jest dać im jako zakładnika syna. Zależy mu tylko, by to on mógł uśmiercić króla. Chętnych jest jednak więcej, toteż o wyborze zabójcy muszą rozstrzygnąć losy. Do wyciągnięcia z urny losu z imieniem zabójcy Anckarström zmusza Amelię. Jest szczęśliwy, gdy znajduje na kartce swoje nazwisko. Zaraz potem przybywa od króla Oskar z zaproszeniem na maskaradę. Dla spiskowców feta w maskach to najlepsza okazja do przeprowadzenia zamachu. Zaproszenie zostaje przyjęte. Amelia, która przeczuwa, co się święci, decyduje się ostrzec Gustawa.

Obraz 2

Gustaw zdaje sobie sprawę, że musi się wyrzec Amelii. Ponieważ nadal ją kocha, najlepszym wyjściem wydaje mu się wysłanie przyjaciela z rodziną do Finlandii. Nadchodzi Oskar z anonimowym ostrzeżeniem o zamachu, do którego może dojść na zabawie. Gustaw wie, że jeśli opuści bal, uznany zostanie za tchórze, lekceważy więc zagrożenie i decyduje się pójść na bal.

Obraz 3

Na maskaradzie Anckarström w sprytny sposób wyciąga od Oskara, w jakim przebraniu wystąpi król. Amelia rozpoznawszy Gustawa próbuje go raz jeszcze ostrzec przed niebezpieczeństwem. Ten natomiast w żarliwych słowach oznajmia Amelii, że musi ją wysłać z mężem do ich ojczyzny. Oboje wiedzą, że ta rozmowa to ich pożegnanie. Przerwywa je śmiertelny cios zadany przez Anckarströma, który nagle rzuca się między nich. W ostatnich słowach Gustaw zapewnia przysięgą o niewinności Amelii i wielkodusznie wybacza wszystkim wszystko.

He knows the situation is dangerous. Anckarström does not recognise his wife in a veiled lady. The friends exchange their cloaks. Gustav escapes, leaving Amelia in his friend's care. Anckarström promises to the king not to ask the identity of the woman in his care. The conspirators attack Anckarström disguised as the king. Trying to protect his companion, Anckarström unintentionally tears off her cloak. He is shocked with the discovery, but he quickly tells the conspirators coolly to visit him the next day.

Act III

Scene 1

Anckarström is not able to resist his anger. Intransigent, he is ready to kill his wife as he does not believe her assertions that she had not betrayed him. Finally, he shifts his anger, which he cannot control, onto Gustav and swears that the king will pay with his life for the harm done to him. He tells the arriving conspirators he wants to join the plot. As a proof of his sincere intentions, he is ready to pledge the life of his son. He only wants to be the one who kills the king. However, there are more of those willing to do it, so they draw lots to select the killer. Amelia is forced by Anckarström to draw the winning name. He is happy to find his name on the lot. Right then, Oscar arrives with invitations to the masquerade from the king. For the conspirators, the masked ball is the best opportunity for the assassination. They accept the invitations. Amelia, realising what is about to happen, decides to warn Gustav.

Scene 2

Gustav realises he must renounce his love for Amelia. Because he still loves her, the best solution seems to be sending his friend with his family to Finland. Oscar comes with an anonymous warning about assassination which might take place during the party. Gustav knows that, if he misses the ball, he will be considered a coward, so he disregards the danger and decides to go there.

Scene 3

During the masquerade, Anckarström cleverly gets out of Oscar which costume the king is wearing. Amelia, having recognised Gustav, tries to warn him again about the danger. Nevertheless, he tells Amelia in passionate words that he has to send her with her husband to their native country. They both know this conversation is their farewell. It is interrupted by the deadly stab of Anckarström, who suddenly plunges between them. In his last words, Gustav swears that Amelia is innocent and forgives everyone magnanimously.



WALDEMAR ZAWODZIŃSKI – reżyseria, scenografia, reżyseria światła. Należy do grona najwybitniejszych polskich reżyserów i scenografów. W 1985 r. ukończył Państwową Wyższą Szkołę Plastycznych w Łodzi, a w 1988 r. Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Przez wiele lat związany był z Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie od 1992 r. pełnił funkcję dyrektora artystycznego. W latach 2011-2013 był także dyrektorem artystycznym łódzkiego Teatru Wielkiego. Reżyserował na wielu dramatycznych, muzycznych i operowych scenach Polski. Jest autorem kilkudziesięciu opracowań plastycznych do własnych i cudzych inscenizacji. Poza licznymi sztukami teatralnymi, Waldemar Zawodziński wyreżyserował opery m.in. *Śmierć Don Juana*, *Nabucco*, *Bal maskowy*, *Holender tułacz*, *Faust*, *Cyganeria*, *Falstaff*, *Raj utracony*, *Opowieści Hoffmanna*, *Czarodziejski flet*, *Wolny strzelec*, *Madame Butterfly*, *Latający Holender*, *Poławiacze pereł*. Jest laureatem wielu nagród i odznaczeń, w tym dorocznej Nagrody Ministra Kultury za wybitną działalność artystyczną. Z okazji 110-lecia stałej sceny teatralnej w Łodzi został odznaczony przez Prezydenta RP Złotym Krzyżem Zasługi.



fot. Maciej Piąsta

WALDEMAR ZAWODZIŃSKI – director, set designer, lighting designer. He belongs to the group of the most highly recognized Polish directors and stage designers. In 1985 he graduated from the Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (State Higher School of Visual Arts) in Lodz, and in 1988 from the Directing Department of PWST National Academy of Theatre Arts in Krakow. For many years he was associated with the Stefan Jaracz Theatre in Lodz, where he held the position of an artistic director from 1992. In the years 2011-2013 he was also the artistic director of the Grand Theatre in Lodz. He has directed on many theatrical, musical and opera stages in Poland. He is the author of dozens of artistic designs for his own and others productions. In addition to numerous theatre plays, Waldemar Zawodziński has also directed operas, among others, *The Death of Don Juan*, *Nabucco*, *A Masked Ball*, *The Flying Dutchman*, *Faust*, *La Bohème*, *Falstaff*, *Paradise Lost*, *The Tales of Hoffmann*, *The Magic Flute*, *Der Freischütz*, *Madame Butterfly*, *The Pearl Fishers*. He received many awards and honors, including the award of Minister of Culture for outstanding artistic activity. On the occasion of the 110th anniversary of a permanent theater scene in Lodz, he received a Gold Cross of Merit from the President of Poland.

VLADIMIR KIRADJIEV – kierownictwo muzyczne. Urodził się w Bułgarii, od 1989 r. mieszka w Wiedniu. Z wyróżnieniem ukończył studia w Akademii Muzycznej w Sofii w zakresie dyrygentury, kompozycji i prowadzenia chórów. Doskonalił swoje umiejętności w Weimarze u Kurta Masura (1983), w Sienie u Franca Ferrary (1985), w Warnie u Karla Österreichera (1987). W 1988 r. asystował Rafaelowi Frühbeckowi de Burgos przy wystawieniu opery *Borys Godunow*, a w 1996 – Jiriemu Koutowi przy *Eugeniuszu Onieginie* w Operze Niemieckiej w Berlinie. W latach 1991-1992 był szefem artystycznym wiedeńskiej Residenzorchester, w 1994 r. – dyrygentem podczas Lucerneńskiego Festiwalu Muzycznego, pełniąc funkcję composer in residence. W latach 1995 i 1996 współpracował z reżyserem Götzem Friedrichem oraz śpiewakami René Kollo i Matti Salminenem w Operze Niemieckiej w Berlinie. Kierował tam również jednoaktową operą *Ożenek Musorgskiego*. Od 1996 r. jest stałym gościem festiwalu operowego w Siguldzie (Łotwa), gdzie współpracuje z takimi gwiazdami, jak: Anna Netrebko, Elina Garanča, Maja Kowalewska, Nadia Krasteva i Natalia Uszakowa. W ostatnich latach ściśle współpracuje z reżyserami Jurijem Alexandrowem i Peterem Sellarsem. Vladimir Kiradjiev dyryguje orkiestrami: łotewskiej Filharmonii Narodowej, filharmonii w Gdańsku, Lublinie, we Wrocławiu, w Łodzi i Białymstoku, Filharmoni



fot. Włodzimierz Piątek

VLADIMIR KIRADJIEV – music director. Bulgarian-born conductor and composer living in Vienna since 1989. He graduated with distinction in orchestral and choral conducting as well as composition from the Academy of Music in Sofia. He developed his abilities in Weimar with Kurt Masur (1983), in Siena with Franco Ferrara (1985), and in Varna with Karl Österreichera (1987). In 1988 he was an assistant conductor to Rafael Frühbeck de Burgos in Boris Godunov, and in 1996 – to Jiri Kout in Eugene Onegin at the Deutsche Oper Berlin. In 1991-1992 Vladimir Kiradjiev was the artistic director of Vienna's Residenzorchester, in 1994 – composer-in-residence and conductor during the Lucerne Festival. In 1995 and 1996 he collaborated with the director Götz Friedrich and the singers René Kollo and Matti Salminen at the Deutsche Oper Berlin, where he also conducted Mussorgsky's one-act opera *The Marriage (Zhenitba)*. Since 1996 Kiradjiev has been a regular guest of the opera festival in Sigulda, Latvia, where he has worked with such stars as Anna Netrebko, Elina Garanča, Maja Kowalewska, Nadia Krasteva and Natalia Ushakova. In recent years he has also collaborated with the opera directors Yuri Alexandrov and Peter Sellars. Vladimir Kiradjiev has conducted the orchestras of Latvian State Philharmonic, the philharmonics in Gdańsk, Lublin, Wrocław, Łódź, Białystok, the Silesian

Philharmonic in Katowice, Klangforum Wiedeń oraz Słowacką Orkiestrą Kameralną Zilina, UNAL Symphony Orchestra w Shenzhen (Chiny), Litewską Orkiestrą Państwową i Budapesztańską Orkiestrą Festiwalową, oraz Filharmonikami Sofijskimi i Symfoniakami Berlińskimi. Solistami na koncertach, które prowadził, i podczas jego nagrań były takie znakomitości, jak Rafał Blechacz, Ludmil Angelov, Sharon Kam, Guy Touvron i Andrey Korsakov. Pracował z następującymi zespołami operowymi: Opera Narodowa w Rydze, Opera Narodowa w Sofii, Opera Komiczna w Berlinie, Opera w Grazu, Teatr Ludowy w Rostoku, Tatarska Opera Narodowa w Kazaniu. Poza wspomnianymi festiwalami w Lucernie i Siguldzie Kiradjiev gościł również na Festiwalu Warszawska Jesień, na Wiedeńskich Tygodniach Festiwalowych, Musica Electronica Nova we Wrocławiu. Pełnił funkcję dyrektora Muzycznego Festiwalu w Röttingen w Niemczech. Nagrywał płyty zarówno muzyką współczesną (Lang, Kaufmann, Urbanner), jak również z walcami Straussa i muzyką operową Pucciniego. Vladimir Kiradjiev jest nauczycielem akademickim na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu. Od kilku lat prowadzi kursy dyrygentury w ramach Międzynarodowej Akademii Letniej Praga-Wiedeń-Budapeszt.

MARIA BALCEREK – kostiumy. Jest jednym z najwybitniejszych polskich kostiumografów. Dyplom łódzkiej ASP uzyskała w 1985 r. na Wydziale Tkaniny Unikatowej, w pracowni J. Pierzgalskiej i A. Mańczak oraz pracowni malarstwa A. Szonerta. Związana zawodowo z Teatrem Wielkim i Teatrem Muzycznym w Łodzi. Regularnie współpracuje z reżyserem Waldemarem Zawodzińskim. Stworzyła liczne prace kostiumograficzne i scenograficzne do spektakli teatralnych, a także oper jak m.in. *Cyganeria*, *Sen nocny letniej*, *Bal maskowy*, *Opowieści Hoffmanna*, *Carmen*, *Halka*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Baron cygański*. Wielokrotnie nagradzana za kostiumy i scenografię. W 1996 r. otrzymała Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Ważnym osiągnięciem Marii Balcerk jest scenografia do filmu *O największej kłótni* (wg L. Kołakowskiego w reż. Zbigniewa Koteckiego) nagradzanego na międzynarodowych festiwalach filmowych.



fot. Maciej Piąsta

MARIA BALCEREK – costume designer. She is one of the most outstanding Polish costume designers. In 1985 she obtained a diploma from the Faculty of Tapestry of The Academy of Fine Arts in Lodz, in the studio of J. Pierzgalska and A. Mańczak, as well as A. Szonert's painting studio. She is professionally associated with the Grand Theatre and the Music Theatre in Lodz. She regularly collaborates with director Waldemar Zawodziński. She has created numerous costume and stage design works for theatre performances, as well as operas, among others, *La Bohème*, *Midsummer Night's Dream*, *A Masked Ball*, *The Tales of Hoffmann*, *Carmen*, *Halka*, *Madame Butterfly*, *Aida*, *The Gypsy Baron*. An award-winning costume designer and production designer. In 1996, she received an award from the Minister of Culture and Arts. An important achievement of Maria Balcerk is the stage design for the movie *O największej kłótni* (*The Biggest Quarrel*) (after L. Kołakowski, dir. by Zbigniew Kotecki), awarded at international film festivals.

JANINA NIESOBSKA – choreografia i ruch sceniczny.

Jest absolwentką Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu. Związała się z Teatrem Wielkim w Łodzi, gdzie w latach 1958-1982 była jedną z czołowych solistek baletu. Dość wcześnie rozpoczęła pracę jako choreograf telewizyjny i filmowy. Stworzyła wiele rewiowych widowisk telewizyjnych, z których ogromną popularność zdobył cykliczny program rozrywkowy *Dobry wieczór, tu Łódź*. Współpracowała z teatrami operowymi i dramatycznymi z Bytomia, Krakowa, Łodzi czy Warszawy oraz z takimi wybitnymi choreografami jak: Kurt Joosse, Erich Walter, czy Boris Ejfman. Janina Niesobska zapisała się w historii również jako twórcza i kierownik pierwszej w Polsce grupy baletowej tańca rozrywkowego i współczesnego *Le Soleil*. Zrealizowała wiele spektakli teatru telewizji oraz stworzyła choreografię do takich oper jak: *Faust*, *Król Ubu*, *Bal maskowy*, *Carmen*. Za osiągnięcia artystyczne otrzymała liczne nagrody i wyróżnienia. Przez wiele lat wykładała reżyserię ruchu i ruch sceniczny w Państwowej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.



fot. Maciej Piąsta

JANINA NIESOBSKA – choreography, stage movement.

She is a graduate of Państwowa Szkoła Baletowa (the National School of Ballet) in Bytom. She began performing at the Grand Theatre in Lodz, where she was one of the leading ballet soloists between 1958-1982. Early on she started working as a television and film choreographer. She has created numerous revue television shows, of which the cyclical entertainment program *Dobry wieczór, tu Łódź* has gained a tremendous popularity. She has worked with opera and drama theaters from Bytom, Krakow, Lodz and Warsaw, and with such outstanding choreographers as: Kurt Joosse, Erich Walter, or Boris Ejfman.

Janina Niesobska is also well-known as the creator and manager of Poland's first group of ballet and contemporary dance *Le Soleil*. She has given many television and theatre performances and created choreographies for operas like: *Faust*, *Ubu Rex*, *A Masked Ball*, *Carmen*. For her artistic achievements she received numerous awards and distinctions. For many years she has taught movement directing and stage movement in Państwowa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna (National Higher School of Film, Television and Theatre) in Lodz.

MAŁGORZATA BORNOWSKA – przygotowanie chóru.

Ukończyła z wyróżnieniem studia magisterskie na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, dwuletnie Podyplomowe Studia w zakresie Chórmistrzostwa oraz dwuletnie Podyplomowe Studia Emisji Głosu na Wydziale Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W 2011 r. uzyskała stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie dyrygentura na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

W latach 1999-2001 współpracowała ze Szczecińskim Chórem Chłopięcym „Słowiki”, 2000-2005 była korepetytorem wokalnym w Chórze Zachodniopomorskiej Szkoły Biznesu. Od 2005 r. jest kierownikiem chóru Opery na Zamku w Szczecinie, z którym od 2008 prowadzi również własną działalność koncertową, wykonując zarówno utwory a cappella, jak i wokально-instrumentalne. Na swoim artystycznym koncercie ma ponadto kierownictwo muzyczne nad spektaklami: *Farfurka królowej Bony M. Drobnera*, *O krasnoludkach i sierotce Marysi J. Stalmierskiego* oraz *Dla Niepodległej*, których jest również dyrygentem. Od 2013 jest adiunktem na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie.



fot. Włodzimierz Piątek

MAŁGORZATA BORNOWSKA – chorus master.

She obtained a master's degree with distinction from the Music Education Department of the F. Chopin Academy of Music in Warsaw, followed by a two-year Postgraduate Study in Choral Conducting and a two-year Postgraduate Voice Emission Study at the Department of Conducting, Jazz and Music Education of the Academy of Music in Bydgoszcz. In 2011 she obtained a Doctor of Musical Arts degree in conducting from the Department of Choral Conducting, Music Education, Church Music, Eurhythmics and Dance of the F. Chopin University of Music in Warsaw.

In 1999-2001 she worked with the Szczecin Boys' Choir "Słowiki", and in 2000-2005 was a vocal répétiteur for the Choir of the West Pomeranian Business School. Since 2005 she has been the choirmaster of the Castle Opera in Szczecin, which she has independently conducted in unaccompanied and vocal-instrumental concerts since 2008. She has served as music director of such productions as M. Drobner's *Queen Bona's Plate* and J. Stalmierski's *Fairy Tale On Dwarves and a Little Orphan Girl Mary*, as well as *For the Independent* (all of which she also conducted). Since 2013 she has been a lecturer on the faculty of the Music Education Department of Szczecin Art Academy.



NOTY BIOGRAFICZNE

Vincenzo **Jacovacci** (1811–1881), impresario, jeden z najbardziej skutecznych w tym fachu. W Rzymie od 1840 roku w Teatro Apollo. Verdi miał u niego prapremiery *Trubadura* (1853), *Balu maskowego* (1859) i włoska prapremierę *Mocy przeznaczenia* pod zmienionym tytułem *Don Alvaro* (1863).

Vincenzo **Luccardi** (1811–1876), rzeźbiarz rzymski, profesor Akademii św. Łukasza, bliski przyjaciel kompozytora, także ceniony przezeń konsultant we wszystkim, co dotyczyło scenografii i kostiumów.

Antonio **Somma** (1809–1865), triesteński poeta i pisarz, dyrektor tamtejszego Teatro Grande. Potem związany z Wenecją. To on pracował nad librettem *Króla Leara*.

Vincenzo **Torelli** (1807–1884), zaprzyjaźniony z Verdim krytyk literacki, dziennikarz, wydawca neapolitańskiego periodyku „L’Omnibus”. Przez krótki czas sekretarz Teatro San Carlo w Neapolu, zwolniony po procesie teatru z Verdim.

August **Strindberg** (1849–1912), uważany za twórcę nowoczesnego języka w literaturze szwedzkiej, mistrza dramatu naturalistycznego i prekursora dramatu ekspresjonistycznego. Wszechstronnie utalentowany, publikował wiersze, nowele, powieści, sztuki teatralnej, eseje, rozprawy historycznokulturowe, krytycznoliterackie i językoznawcze, malował, interesował się fotografią, botaniką, chemią, alchemią, teozofią, okultyzmem. W latach 1874–1883 był asystentem w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie, zaś w latach 1883–1896 przebywał na emigracji (Francja, Szwajcaria, Niemcy, Dania).

Elias **Canetti** (1905–1994), poeta, dramaturg, powieściopisarz, eseista austriacki, laureat Nagrody Nobla w 1981 r. Pochodził z rodziny Żydów sefardyjskich. W młodości związany był z wiedeńską moderną, od 1938 r. mieszkał w Wielkiej Brytanii. W 1952 r. przyjął obywatelstwo brytyjskie. W III Rzeszy zakazano czytania jego książek. Po II wojnie światowej szeroki rozgłos zdobyła jego jedyna powieść *Auto da fé*.

Ferruccio **Busoni** (1866–1924), włoski kompozytor, pianista, dyrygent, pedagog. Pochodził z rodziny muzyków. Studiował grę na fortepianie i kompozycję. W wieku dwudziestu lat wyjechał do Lipska, następnie do Helsinek, gdzie poznał swoją przyszłą żonę i zaprzyjaźnił się z Sibeliusem. Mieszkał w Moskwie, Bostonie, Nowym Jorku. Osiadł w Berlinie, nie zrezygnował jednak z podróży. Komponował głównie na fortepian. W swoim bogatym dorobku ma trzy opery. Zmarł w trakcie komponowanie swojej czwartej opery, najbardziej znanej, zatytułowanej *Doktor Faust*.

Hans Christian **Andersen** (1805–1875), duński pisarz i poeta. Pochodził z biednej rodziny. Naukę umożliwił mu stypendia. Fascynował go teatr i muzyka. Marzył by zostać aktorem lub śpiewakiem. W Kopenhadze uczył się do szkoły baletowej. Publikował wiersze, opowiadania, powieści i sztuki teatralne. Najbardziej znany jest ze swojej twórczości baśniopisarskiej. Dużo podróżował. Jego książki cieszyły się dużym powodzeniem, a on sam zyskał uznanie jako pisarz.

Gianandrea **Gavazzeni** (1909–1996), włoski kompozytor, dyrygent, krytyk muzyczny. Fortepian i kompozycję studiował w Rzymie i Mediolanie. Porzucił kompozycję na rzecz dyrygentury. Orkiestrą La Scali zadyrygował po raz pierwszy w 1940 r. Otwierał sezon 1957–1958 w La Scali, zadyrygował wtedy *Balem maskowym* Verdiego w gwiazdorskiej obsadzie, z Marią Callas i Giuseppe di Stefanu. Artysta o niespożytej energii, za pulpitem dyrygenckim pojawiał się niemal do końca życia.

Enrico **Caruso** (1873–1921), neapolitańczyk. Pracę jako mechanik rozpoczął w wieku 10 lat, szybko jednak postanowił poświęcić się muzyce. Słynny

BIOGRAPHICAL NOTES

Vincenzo **Jacovacci** (1811–1881), impresario, one of the most successful in this job. In Rome from 1840 in Teatro Apollo, where Verdi had the premières of *The Troubadour* (1853), *A Masked Ball* (1859) and the Italian première of *The Power of Faith* under a changed title *Don Alvaro* (1863).

Vincenzo **Luccardi** (1811–1876), Roman sculptor, professor at the Academy of San Luca, the composer’s close friend and valued consultant as regards all aspects of scenography and costumes.

Antonio **Somma** (1809–1865), a Triestine poet and writer, the director of Teatro Grande. Later connected with Venice. He was working on the libretto of *King Lear*.

Vincenzo **Torelli** (1807–1884), a friend of Verdi, literary critic, journalist, editor of the Neapolitan periodical “L’Omnibus”. For a short period, the secretary of Teatro San Carlo in Naples, fired after a lawsuit between Verdi and the theatre.

August **Strindberg** (1849–1912), considered the creator of modern language in Swedish literature, the master of naturalistic drama and the precursor of expressionist drama. Multi-talented, published poems, short stories, novels, plays, essays, historical and cultural as well as literary criticism and linguistic dissertations, painted, was interested in photography, botany, chemistry, alchemy, theosophy, occultism. In the years 1874–1883 – an assistant in the Royal Library in Stockholm, 1883–1896 – in emigration (France, Switzerland, Germany, Denmark).

Elias **Canetti** (1905–1994), an Austrian poet, playwright, novelist and essayist, winner of the Nobel Prize in 1981. He came from a Sephardi Jewish family. In his youth, he was connected with the Vienna modernity. From 1938, he was living in the United Kingdom. In 1952, he received British citizenship. In the Third Reich, it was forbidden to read his books. After the 2nd World War, his only novel *Auto da fé* gained wide publicity.

Ferruccio Busoni (1866–1924), Italian composer, pianist, conductor and pedagogue. Born into a musical family, he studied piano and composition. At the age of twenty he took up studies in Leipzig; then moved to Helsinki, where he met his future wife and made friends with Sibelius. He lived in Moscow, Boston, and New York, subsequently settled in Berlin, but he did not give up his travels. He wrote mostly for the piano. His extensive output also includes three operas, and he died while composing his fourth, best known stage work: *Doktor Faust*.

Hans Christian **Andersen** (1805–1875), Danish writer and poet. Coming from a poor background, he received education thanks to scholarships. He was fascinated with theatre and music, and dreamt of becoming an actor or a singer. In Copenhagen, he attended a ballet school. He published poems, short stories, novels and theatrical plays, but he is best known for his fairy tales. He travelled widely. His books enjoyed much popularity, and he himself gained recognition as a writer.

Gianandrea **Gavazzeni** (1909–1996), Italian composer, conductor and music critic. He studied piano and composition in Rome and Milan. He then abandoned composition and focused on conducting. He first led the La Scala Orchestra in 1940. He opened the 1957–58 season at the La Scala with Verdi’s *Un Ballo in Maschera*; the star-studded cast included Maria Callas and Giuseppe di Stefano. This indefatigable artist appeared on the conductor’s podium nearly until the end of his life.

Enrico **Caruso** (1873–1921), a Neapolitan. He started working as a mechanic at the age of 10, but soon decided to dedicate himself to music.

nauczyciel Guglielmo Vergine po pierwszym spotkaniu porównał głos Carusa do „świsu wiatru w kominie” i nie chciał go przyjąć, później jednak pomógł w organizacji debiutu młodego śpiewaka. Enrico Caruso wkrótce stał się sławny. Dziś uważa się go za pierwszego wielkiego tenora epoki fonograficznej.

Herbert von **Karajan** (1908–1989), Salzburczyk. Uważany za jednego z największych dyrygentów XX wieku. Przez 35 lat był szefem Berlińskich Filharmoników. Szacuje się, że za jego życia sprzedano się około 200 milionów płyt z jego nagraniami. Interpretacje muzyczne Karajana oparte były na znakomitej znajomości partytur i swoistym kulcie legato. Jego biografowie zgodnie przyznają, że był mistrzem autokreacji, o czym także dziś można przekonać się poszukując informacji na jego temat.

Joseph **Volpe** (ur. 1940) urodził się na Brooklynie. Do zespołu Metropolitan Opera w Nowym Jorku dołączył w 1964 r., początkowo pracował jako stolarz. Dyrektorem generalnym nowojorskiej opery był przez 16 lat. Gdy odchodził na emeryturę w 2006 r., na przyjęciu w hotelu Waldorf-Astoria zebrały go setki wielbicieli, a serenadę na jego część zaśpiewali Anna Netrebko i Mariusz Kwiecień.

Piero **Faggioni** (ur. 1936), urodził się w Carrarze. Włoski reżyser, scenograf i aktor, kinomanom najlepiej znany z udziału w filmie *Oedipus orca* w reżyserii Eriprando Viscontiego. Twórca wielu inscenizacji operowych.

Aleksandrs **Antonenko** (ur. 1975), łotewski tenor. Urodził się w Rydze. W rodzinnym mieście ukończył akademię muzyczną i rozpoczął karierę zawodową jako członek chóru miejscowej opery. Szybko jednak zaczął wykonywać partie solowe. Obecnie należy do grona czołowych wykonawców partii verdiowskich, w tym arcytrudnej roli Otella. Laureat wielu nagród, w tym Jussi Björling Society Prize (Szwecja) oraz Grand Prix de la Culture 2014 (Austria).

ŹRÓDŁA TEKSTÓW

Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani I-II*, Reale accademia d’Italia: Studi e documenti, 4, Roma 1935.

August Strindberg, *Gustaw III, w: tegoż, Dramaty królewskie. Dramaty liryczne*, wybór i przekład Zygmunt Łanowski, posłowie Lech Sokół, Wydawnictwo Poznańskie, Seria Dziej Pisarzy Skandynawskich, Poznań 1988.

Elias Canetti, *Masa i władza*, przekład E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, seria *Nowy Sympozjon*, Czytelnik, Warszawa 1996.

Joseph Volpe, *The Toughest Show on Earth*, New York 2006.

Pierluigi Petrobelli, *La fusion des styles*, w: *Giuseppe Verdi. Un bal masqué*, Opéra National de Paris, Paris 2007.

Michel Orcel, *La résonance des mythes*, w: *Giuseppe Verdi. Un bal masqué*, Opéra National de Paris, Paris 2007.

Un Bal masque. Verdi, L’Avant-Scène Opéra, Paris 2007.

I Copialettere di Giuseppe Verdi. Pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913.

Dorothy Caruso, *Enrico Caruso. His Life and Death*, New York 1945.

Richard Osborne, *Herbert von Karajan. A Life in Music*, London 1998.

Andersen. Dzienniki 1825-1875, wybór, przekład i opracowanie Bogusława Sochańska, Poznań 2014.

After their first meeting, the famous teacher Guglielmo Vergine compared Caruso’s voice to “wind whistling in the chimney” and refused to enrol him; nevertheless, he later helped organise the young singer’s debut. Caruso soon became famous, and is considered today as the first great tenor of the phonographic era.

Herbert von **Karajan** (1908–1989), a native of Salzburg, one of the greatest 20th-century conductors. For 35 years he was the principal conductor of the Berliner Philharmoniker. An estimated 200 million copies of his recordings were sold in his lifetime. His interpretations were grounded in in-depth knowledge of the scores and a cult of the legato. His biographers admit that he was a master of self-creation and self-presentation, which is evident also today to anyone looking for information about that famous artist.

Joseph **Volpe** (b. 1940) comes from Brooklyn. He joined New York’s Metropolitan Opera in 1964 as an apprentice carpenter. General Manager of the Met for 16 years. His retirement reception at the Waldorf-Astoria Hotel in 2006 brought together hundreds of admirers, and Anna Netrebko with Mariusz Kwiecień sang a serenade in his honour.

Piero **Faggioni** (b. 1936). This Italian film director, set designer and actor is best known to cinema-goers for his role in Eriprando Visconti’s *Oedipus orca*. Director of many opera productions.

Aleksandrs **Antonenko** (b. 1975), a Latvian tenor. Born in Riga, he graduated from the music academy in his home city and embarked on a professional career in the local opera choir. Soon he began to perform solo parts. At present he is one of the leading interpreters of Verdi roles, including the formidably difficult part of Otello. Winner of many awards, including the Jussi Björling Society Prize (Sweden) and the Grand Prix de la Culture 2014 (Austria).

TEXT SOURCES

Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani I-II*, Reale accademia d’Italia: Studi e documenti, 4, Rome 1935.

August Strindberg, *Gustaw III*, in: *Dramaty królewskie. Dramaty liryczne*, selection and translation by Zygmunt Łanowski, afterword by Lech Sokół, Wydawnictwo Poznańskie, The Series of Scandinavian Writers’ Works, Poznań 1988.

Elias Canetti, *The Figure and the Mask in The Crowds and Power*, Continuum, New York, 1962.

Joseph Volpe, *The Toughest Show on Earth*, New York 2006.

Pierluigi Petrobelli, *La fusion des styles*, in: *Giuseppe Verdi. Un bal masqué*, Opéra National de Paris, Paris 2007.

Michel Orcel, *La résonance des mythes*, in: *Giuseppe Verdi. Un bal masqué*, Opéra National de Paris, Paris 2007.

Un Bal masque. Verdi, L’Avant-Scène Opéra, Paris 2007.

I Copialettere di Giuseppe Verdi. Pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913.

Dorothy Caruso, *Enrico Caruso. His Life and Death*, New York 1945.

Richard Osborne, *Herbert von Karajan. A Life in Music*, London 1998.

Andersen. Dzienniki 1825-1875, selected, translated and edited by: Bogusława Sochańska, Poznań 2014. English translation: *The Diaries of Hans Christian Andersen*, 1st ed., transl. by Patricia L. Conroy and Sven Hakon Rossel, University of Washington Press 1990.

OPISY ILUSTRACJI

Na okładce: *Bal maskowy*, plakat autorstwa Macieja Wojtali; s. 8: G. Boldoni, szkic słynnego pastelowego portretu Verdiego, Collezione E. Piceni, Mediolan, s. 12: Zamek Książąt Pomorskich – dziedzińiec, widok na wieżę zegarową, akwaforta, Max Hellmann, ok. 1905–1910 r.; s. 15: Verdi z okresu pracy nad *Balem maskowym*, fot. Disderiego, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, Nowy Jork; s. 18: *Zabójstwo króla Gustawa III w Sztokholmie w 1792 r.*, Bibliothèque national de France, Paryż; s. 20: *Zamek Książąt Pomorskich*, widok zamku z lotu ptaka od północnego wschodu, sztych M. Meriana z 1652 r., Muzeum Narodowe w Szczecinie; s. 26: Verdi na próbie *Balu* w Neapolu z sopranistką Fioretti i tenorem Fraschinim. Karykatura Malchiorre’a Delfica; s. 27: Girardet, *Gustaw III*, rycina, Galeries historiques de Versailles, Wersal; *Jacob Johan Anckarström*, zabójca Gustawa III; s. 28: James Ensor, *Intryga*, Antwerpia, Musee Royal des Beaux-Arts; s. 29: James Ensor, *Spór masek z wisielcem* (detale), Antwerpia, Musee Royal des Beaux-Arts; s. 30: Obraz Édouarda Maneta z 1874 r., zatytułowany *Bal maskowy w operze*. Narodowa Galeria Sztuki w Waszyngtonie; s. 31: Wnętrze rzymskiego Teatru Apollo, w którym 17 lutego 1859 r. odbyła się prapremiera *Balu maskowego* Giuseppe Verdiego; s. 32: Giuseppe Verdi, *Bal maskowy*. Obwoluta opracowania opery Giuseppe Verdiego na głos i fortepian opublikowanego w 1889 r. przez mediolańskie wydawnictwo Giulio Ricordiego; Mariano Padilla y Ramos jako Renato i Sarolta de Bujanovis jako Amelia w inscenizacji *Balu maskowego* Giuseppe Verdiego, w teatrze Casino w Kopenhadze, maj 1867 r.; s. 33: Portret słynnego włoskiego śpiewaka, tenora Enrica Carusa. 1910 r.; s. 34: Arturo Toscanini. Lata czterdzieste XX wieku; s. 35: Partytura *Balu maskowego* z adnotacjami i wskazówkami naniesionymi przez dyrygenta Georga Soltiego. Solti po raz pierwszy zadyrygował tym dziełem Giuseppe Verdiego w 1954 r. we Frankfurcie; s. 37: Scena zabójstwa z III aktu *Balu maskowego* Giuseppe Verdiego. Rycina umieszczona jest na frontyspisie opracowania *Balu maskowego* na głos i fortepian, wydawnictwo Ricordi, 1860 r.; s. 40–42 (w tle): Projekty kostiumów do *Balu maskowego* autorstwa Marii Balcerek; s. 43: Okrzyki i napisy Viva Verdi! były hasłem włoskich patriotów walczących o zjednoczenie Włoch. Najgorętszy politycznie czas zbiegł się z prapremierą *Balu maskowego*. Wyraz „VERDI” stał się symbolicznym akronimem imienia i tytułu przyszłego króla Wiktora Emanuela II (Vittorio Emanuele, Re D’Italia).

Opracowanie redakcyjne | **Edition**

Anna Markiewicz-Czaus, Jerzy Wołosiuł

Skład i projekt | **Programme booklet concept and typesetting**
Monika Gerlicka

Wybór ikonografii | **Selection of illustrations**

Józef Baliński, Sylwia Wachowska, Jerzy Wołosiuł

Tłumaczenia | **Translations**

Anna Broniarek, Tomasz Zymer

DESCRIPTIONS OF ILLUSTRATIONS

On the cover: *A Masked Ball*, a poster by Maciej Wojtala; p. 8: G. Boldoni, a sketch of the famous Verdi’s pastel portrait, Collezione E.Piceni, Milan.; p. 12: The Castle of Pomeranian Dukes – courtyard, view of the clock tower, aquaforte, Max Hellmann, approx. 1905–1910; p.15: Verdi in the period of working on *A Masked Ball*, a photography by Disderi, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, New York; p. 18: *The Assassination of King Gustav III in Stockholm in 1792*, Bibliothèque national de France, Paris; p. 20: *The Castle of Pomeranian Dukes*, bird’s-eye view from the north-east, a print by M. Merian from 1652, the National Museum in Szczecin; p. 26: Verdi in *A Masked Ball* rehearsal in Neaples with the soprano, Fioretti and the tenor, Fraschini. A caricature by Melchiorre Delfico; p. 27: Girardet, *Gustav III*, an engraving, Galeries historiques de Versailles, Versailles; *Jacob Johan Anckarström*, the assassin of Gustav III; p. 28: James Ensor, *The Intrigue*, Musee Royal des Beaux-Arts, Antwerp; p. 29: James Ensor, *The Dispute of Masks with a Hangman* (details), Musee Royal des Beaux-Arts, Antwerp; p. 30: A painting by Édouard Manet, entitled *A Masked Ball at the Opera* (1874). National Gallery of Art, Waszyngton; p. 31: Interior of the Apollo Theatre in Rome, where the world premiere of Verdi’s *Un ballo in maschera* took place on 17th February 1859; p. 32: Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera*. Cover of a transcription for voice and piano, printed in 1889 by the Milanese publisher Giulio Ricordi; Mariano Padilla y Ramos as Renato and Sarolta de Bujanovis as Amelia in a production of Giuseppe Verdi’s *Un ballo in maschera* at the Casino theatre in Copenhagen, May 1867; p. 33: A portrait of the famous Italian tenor Enrico Caruso, 1910; p. 34: Arturo Toscanini in the 1940s; p. 35: A score of *Un ballo in maschera*, with handwritten notes and guidelines added by the conductor Georg Solti, who first conducted this opera in 1954 in Frankfurt; p. 37: The assassination scene from Act Three of Verdi’s *Un ballo in maschera*. Printed on the frontispiece of a transcription of that opera for voice and piano, publ. by Ricordi in 1860; p. 40–42 (in the background): Costume designs for *A Masked Ball* by Maria Balcerek; p. 43: “Viva Verdi” was a catch phrase used as a cry and in wall inscriptions by Italian patriots in their struggle for the unification of the country. Politically the hottest period of the Risorgimento coincided with the premiere of *Un ballo in maschera*. The word “VERDI” was used as an acronym for the name and title of the future king, Victor Emmanuel II (Vittorio Emanuele, Re D’Italia).

ARTYŚCI I PRACOWNICY W SEZONIE 2015/2016

Dyrektor

Jacek Jekiel

Zastępca dyrektora ds. artystycznych

Jerzy Wołosiuł

Soliści śpiewacy

Soprany: Lucyna Boguszewska, Joanna Tylkowska-Drożdż, Ewa Biegas*, Iwona Handzlik*, Sylwia Krzysiek*, Ewa Majcherczyk*, Ewa Olszewska*, Urszula Piwnicka*, Anna Rosa*, Anna Wiśniewska-Schoppa*, Gabriela Silva*, Aleksandra Wiwata*. **Mezzosoprany:** Gosha Kowalinska, Małgorzata Kustosik*, Małgorzata Walewska*. **Tenory:** Hubert Stolarski, Paweł Wolski, Piotr Zgorzelski, Adam Jeleń*, Max Jota*, Sylwester Kostecki*, Tomasz Kuk*, Paweł Skałuba*, Adam Zdunikowski*. **Barytony:** Tomasz Łuczak, Jerzy Artysz*, Krzysztof Bobrzecki*, Piotr Kędziora*, Mirosław Kosiński*, Zenon Kowalski*, Jerzy Mechliński*, Pierre Ives-Pruvot*, Rafał Songan*, Witold Żołądkiewicz*. **Bas-barytony:** Janusz Lewandowski, Łukasz Goliński*, Adam Tomaszewski*. **Kontratenor:** Michał Sławecki*

* *współpraca*

Aktorzy

Michał Dudziński*, Wiesław Łągiewka*, Wojciech Malajkat*

* *współpraca*

Soliści instrumentalіści

Sławomir Wilk* - fortepian

Orkiestra

Dyrygenci: Jerzy Wołosiuł, Vladimir Kiradjiev, Golo Berg, Małgorzata Bornowska (współpraca). **I skrzypce:** Danuta Organiściuk* (koncertmistrz), Tomasz Rutkowski*, Jarosław Wojtasiak (inspektor orkiestry), Krzysztof Organiściuk, Krzysztof Buszczyk, Anna Kazmierska, Natalia Lebedeva, Maria Radoszewska, Aleksandra Głowacz. **II skrzypce:** Misza Tsebriy*†, Olga Kharytonova, Agnieszka Murawska, Paulina Fediuk. **Altówki:** Edyta Hedzielska*†, Ewelina Drozdowska*, Andrzej Słoniecki*, Marzena Rutkowska, Bogdan Krochmal, Oksana Grytsai, Serhiy Matviychuk. **Wiolonczele:** Dariusz Dudziński* (koncertmistrz), Włodzimierz Żylin*, Małgorzata Olejak*, Bogumiła Wójcik, Mirosława Lignarska, Sylwia Dworzyńska. **Kontrabasy:** Iurii Skakun*, Krzysztof Borkowski. **Flety:** Volodymyr Kopchuk*, Joanna Wojdyło*. **Oboje:** Michał Balcerowicz*†, Dorota Jakóbska. **Klarnety:** Iurii Kulakivskiy*, Piotr Mróz*. **Fagoty:** Andriy Moroz*, Marcin Szczygieł. **Waltornie:** Serhiy Melnychenko*, Ivan Yurkou, Rafał Kowalczyk. **Trąbki:** Mansfet Masny*†, Igor Zuzanski*. **Puzony:** Arkadiusz Głogowski*, Oleksiy Haritonov*. **Tuba:** Sergii Shchur*. **Harfa:** Alicja Badach*. **Perkusja:** Renata Bułat-Piecka*†, Dominika Sobkowiak

* *muzyk solista † prowadzący grupę*

Chór

Kierownik chóru: Małgorzata Bornowska. **Soprany:** Małgorzata Górna, Kornelia Iwaćkowska, Małgorzata Kieć, Maria Krahel, Danuta Sowa, Kateryna Tsebriy, Marzena Wiencis*. **Alty:** Monika Gałczyk-Lewicka, Małgorzata Kotek, Krystyna Maziuk (inspektor chóru), Marina Waszyńska, Małgorzata Zgorzelska* **Tenory:** Andrzej Budziszewski, Felipe Alonso Céspedes Sánchez*, Adam Kacperski, Ivan Kit, Paweł Lipowski, Robin Mamrot, Marcin Sceeħ*, Piotr Urban **Basy:** Dawid Błaszczuk, Dariusz Hibler, Winicjusz Jankowski, Dariusz Kotlarz, Michał Marszałek, Dawid Safin, Jarosław Zadon

* *solista chóru*

Balet

Kierownik baletu: Karol Urbański, Anna Tłokińska (pedagog baletu), Martin Meng* (pedagog gościnny), Olga Trybel (masażystka-rehabilitantka). **Soliści:** Christina Janusz, Kseniia Naumets-Snarska, Paweł Wdówka. **Koryfeje:** Żaneta Bagińska, Klaudia Batista, Karolina Cichy-Szromnik (inspektor baletu), Olga Kuźmina-Pietkiewicz, Monika Marszałek, Aleksandra Zdebska, Vladyslav Golovchuk, Patryk Kowalski, Marek Ludwisiak, Piotr Nowak, Maksim Yasinski. **Zespół baletowy:** Daryna Kołodziejczyk, Stephanie Nabet, Nayu Hata, Julia Kucharska, Daria Sokołowska, Vasył Kropyvnyi, Pedro Rizzi Maciel, Roger Bernad Paretas, Łukasz Przespolewski

Akompaniatorzy

Irina Paliwoda, Olha Bila, Mirosława Białas*

* *współpraca*

Inspicjentki

Izabela Mielczarek, Maria Malinowska-Przybyłowicz,

Bibliotekarz Opery

Misza Tsebriy

Stroiciel fortepianów

Szymon Piotrowski

Dział dekoracji i obsługi sceny

Andrzej Snarski (kierownik), Łukasz Kołodziejczyk, Ryszard Kotecki, Waldemar Andrzejak, Patryk Brodniewicz, Andrzej Brzeskot, Kinga Dalska, Andrzej Kieć, Marek Kmieć, Filip Misiewicz, Maciej Pieróg, Stanisław Uroda, Krzysztof Wojtasik

Dział kostiumów i charakteryzacji

Agata Tyszko (kierownik), Dorota Jagodzińska, Katarzyna Meronk, Wiesława Misiewicz, Wiesława Zygmunt, Małgorzata Tatara, Marzena Głuch, Adriana Pawłaszek, Bożenna Sobera, Justyna Szulc-Urban

Dział elektro-akustyczny

Dawid Karolak (kierownik), Zbigniew Carlo, Adrian Jankowski, Paweł Kois, Andrzej Kryński, Jakub Skowroński

Administracja

Sekretariat: Agata Gwóźdź. **Dział finansowo-księgowy:** Elżbieta Cegielska (główny księgowy), Monika Sałdan, Maria Dziecioł, Elżbieta Huk, Sandra Pałys, Dagmara Lis, Mirosław Pieczykolan. **Manager:** Karolina Bindas. **Dział marketingu:** Anna Markiewicz-Czaus (kierownik), Kinga Baranowska, Anna Basek, Monika Gerlicka, Tomasz Ostach, Marta Peszko. **Dział administracyjno-gospodarczy:** Joanna Prokocka (kierownik), Agnieszka Płocha, Paweł Gorczyński, Andrzej Rzesutek, Andrzej Betka, Janusz Grzegorzczk, Danuta Kościelna, Bożena Wąsik, Maria Kisiel, Ewa Świerzyńska, Marek Pawlonka, Marek Adamczak, Krzysztof Wojdyła. **Dział organizacji pracy artystycznej:** Maciej Mizgalski (kierownik), Katarzyna Wawrzyniak. **Dział inwestycji i funduszy zewnętrznych:** Anna Korecka (kierownik), Roman Kudelnicki, Agnieszka Piszczalka. **Dział kadr:** Małgorzata Pigan (kierownik), Katarzyna Ładczuk. **Kasa opery:** Iwona Huk, Marzena Kaczmarek-Pudło. **Archiwum:** Urszula Hofubowska. **Wynajem hali:** Joanna Prokocka. **Bhp/ppoż.:** Sebastian Gryckiewicz





OPERA
NA ZAMKU

www.opera.szczecin.pl