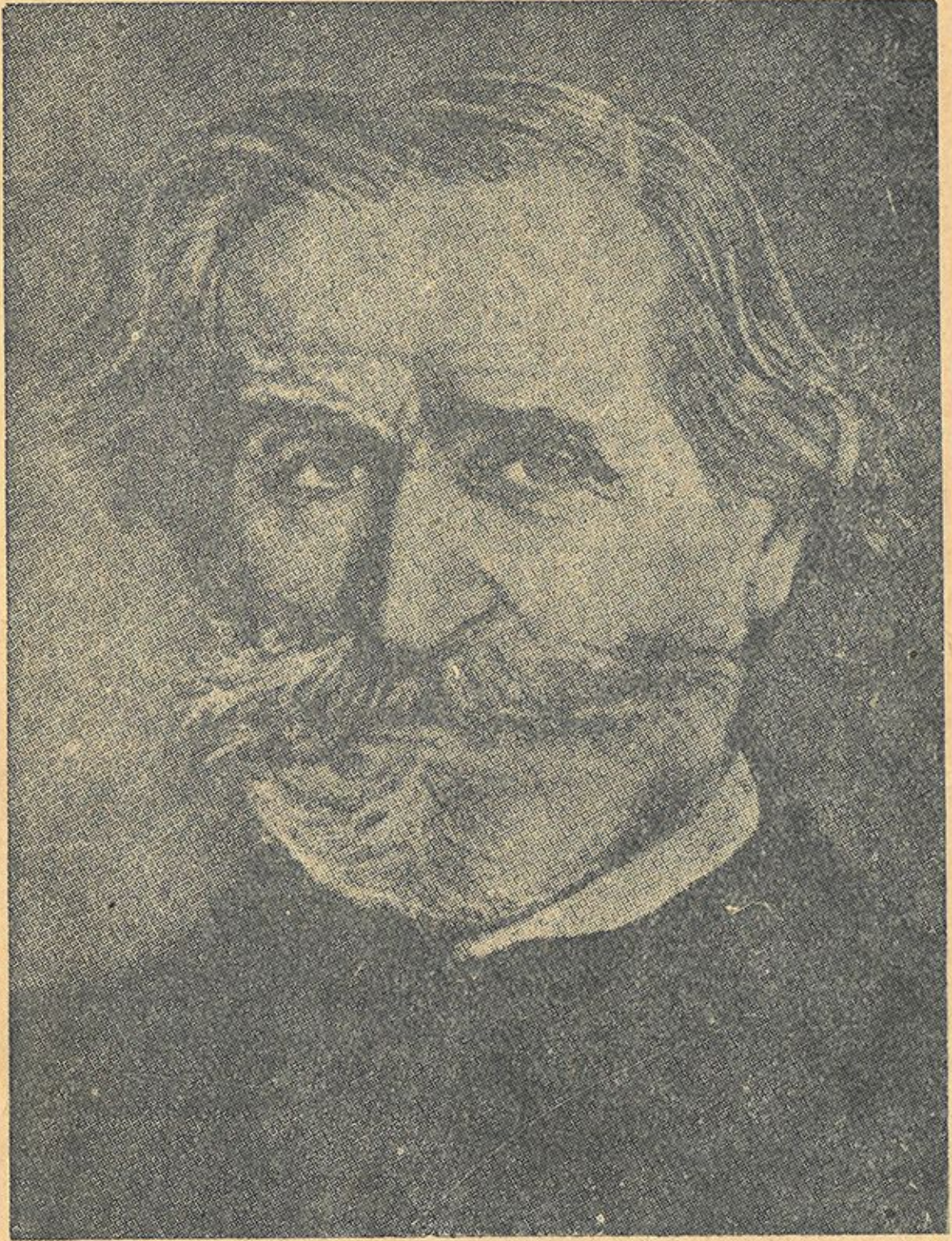


STOWARZYSZENIE PRZYJACIÓŁ OPERY

ŁÓDZKA OPERA



PROGRAM



GIUSEPPE VERDI

(1813 — 1901)

RIGOLLETO VERDIEGO

„Rigoletto” — siedemnasta z rzędu opera Giuseppe Verdiego — wykonana po raz pierwszy w Wenecji, w teatrze Fenice, 11 marca 1851 — rozpoczyna drugi okres twórczości Verdiego. Jest to jego pierwsza opera wchodząca w skład dzisiejszych repertuarów operowych. A tych szesnastu wcześniejszych oper? Z rzadka tylko „Ernani“, „Luiza Miller“ (wg dramtu Fr. Schilera „Intryga i miłość“) pojawiają się dziś na scenach i przeważnie tylko włoskich. Więc dokładnie w połowie 19-go stulecia rozpoczyna się światowa kariera Verdiego, przedstawicielskiego kompozytora operowej Italii. Bo już w dwa lata po premierze „Rigoletta“, Verdi w tym samym roku (1853) występuje z operami „Trubadur“ i „La Traviata“, które w ciągu lat następnych zdobywają wszystkie sceny operowe ówczesnego świata muzycznego.

Jednak swymi młodzieńczymi operami, z epoki przed „Rigolettem“, stał się Verdi już kompozytorem dobrze znanym we Włoszech. Nawet znane już jest jego nazwisko poza jego krajem. W Warszawie Teatr Wielki wystawił już operę „Jerozolima“ (drugi tytuł „I Lombardi“) w r. 1848, a w rok później opery „Macbeth“ i „Dwaj Foscari“, a w roku 1851 operę „Ernani“ (w tłumaczeniu Jana Chęcińskiego).

Największy sukces z wczesnych oper Verdiego, zażywał jego „Nabucco“ (Nabukadnezar — premiera w Scali, Mediolan 1842) — i tej właśnie opery Teatr Wielki w Warszawie nie mógł wystawić z przyczyn dobrze zrozumiałych, ponieważ nie mogły się podobać carskiej cenzurze skargi ciemionych w assyryjskiej niewoli. Bo i we Włoszech publiczność słuchając chóru „Wzleć myśli na skrzydłach złotych“ dosłuchiwała się wymownej aluzji do Włoch, jeszcze nie zjednoczonych i w całości niemal zajętych przez mocarstwa obce. Pieśń tego chóru stała się hymnem włoskich patriotów, śpiewano ją podczas manifestacji narodowych a Verdi stał się postacią walki o włoską wolność. Nawet nazwisko jego było symboliczne, jako że litery nazwiska oznaczały: Wiktor Emanuel król Italii (Vittorio Emanuele Re D'Italia). Więc kiedy rozlegały się okrzyki „niech żyje Verdi“, to znaczyło tyle co: niech żyje Wiktor Emanuel (król Piemontu i Sardynii, przyszły zjednoczyciel i pierwszy król Włoch).

Chór z opery „Nabucco“ jest więc kartą w historii politycznej Włoch. Tym chórem w r. 1901, przy pogrzebie Verdiego dyrygował młody kapelmistrz Arturo Toscanini — i tenże chór odśpiewano w 1957 r. przy pogrzebie Toscaniniego, również w wykonaniu chóru opery mediolańskiej „alla Scala“.

„Nabucco“ pierwszy triumf operowy Verdiego, nie był jednak jedynie

sukcesem z sytuacji politycznej. Talent operowy, chwyt sceniczny, opanowanie zespołów, impet melodyjny — to już cechy muzyki 29-letniego kompozytora, wchodzącego na arenę działania w latach, kiedy panują we Włoszech opery Belliniego i Donizettiego. Donizetti jest główną postacią opery włoskiej — Bellini już nie żyje, Rossini dawno przestał pisać opery. A sam Donizetti, słuchając „Nabucco” Verdiego, mówi: „a jednak — geniusz!”. Nas ciekawi, dlaczego to „a jednak...”?

Z dodatkiem „a jednak“ — przyznaje mu się geniusz. Z jakimś zastrzeżeniem w bilansie ostatecznym usprawiedliwionymi „geniuszem”. Tu zaczyna się nowy świat opery, świat Verdiego, który już nie jest zwykłą kontynuacją belcanta Belliniego, Donizettiego. Świat Verdiego to stopniowe kroczenie „brutalnego realisty” do coraz lepszego teatru, do coraz wyższej koncepcji opery, do jej ostatecznej sublimacji, do „Otella”, „Falstaffa”. Na tej drodze pierwszym etapem jest „Rigoletto”.

Zdobył Verdi niezależność, zakupił posiadłość Sant Agata, w Parmie, w pobliżu miasteczka Busseto, w sąsiedztwie którego urodził się (w Roncole, w 1813). W Sant'Agata zamieszkał ze swą przyszłą żoną Giuseppiną Streponi, która w „Nabucco“ kreowała partię Abigaili. W Sant'Agata powstała większość oper Verdiego. Był on doskonałym agronomem, przykładowo zagospodarował swój majątek ziemski. Czczony przez ludność, chętnie przebywał w swej posiadłości, spędzał jednak po kilka miesięcy w roku w Genui, Mediolanie, Paryżu.

Lubił Paryż, tylko Opera paryska drażniła go swym kosmopolityzmem. Ale Paryż to miejsce romantycznych dramatów, miejsce sławnych premier: „Hernaniego“, „Marion Delorme“ Wiktora Hugo. W Paryżu cenzura zabroniła po premierze sztuki Wiktora Hugo „Król się bawi” jej dalszego wystawiania. Cóż w niej było tak gorszącego? Galanckie sprawy króla francuskiego Franciszka I-go — to było „niemoralne“! Minęły lata. Verdi znał sztukę. Jego już pięciokrotny partner operowy, librecista Francesco Maria Piave, sporządził mu tekst, opera będzie zatytułowana „Przekleństwo“ (La Maledizione). Ale czy austriacka cenzura dopuści do wystawienia tej opery w Wenecji? Piave zaręcza, że sprawa pójdzie gładko. Tymczasem namiestnikowi austriackiemu „Przekleństwo” wydaje się „niemoralne” — bo przeklinanym jest przecie pomazaniec, król, uosobiona praworządność!... Zaczynają się targi, co zmienić w treści opery, jak ją nazwać; kogo zrobić główną postacią. I oto, z tych targów wychodzi na tytułowego bohatera kulawy błazen, który w dramacie Wiktora Hugo jest postacią tylko epizodyczną. Ale i do kalectwa trefniasia i do trupa w worku (w ostatniej scenie) przyczepia się cenzura, widocznie wrażliwa na sprawy operowej estetyki.

Verdi w tych czasach już zna Szekspira, chciałby i w operze wionąć podmuchem realizmu, chciałby wyrwać operę z rozrzedzonego powietrza utopii. Bo przecież na ziemi realnej miejsce znajdzie się i dla poezji, dla pięknego śpiewu; a śpiew to melodia, a melodia to najsilniejszy motor akcji operowej. Oto właściwie cała dramaturgia Verdiego. Daleki on od

teoretyzowania na temat opery, „jak najmniej dyskutować na temat estetyki operowej”, to jego zasada. Wystarczy mu pisać opery z instynktu teatralnego, pracować nad sobą — resztę zrobi doświadczenie, samokrytyka i lata — dziesięciolecia!.. W ciągu lat z górą pięćdziesięciu. Verdii przechodzi proces uszlachetnienia stylu. Począwszy od „Rigoletta” każda jego opera, czy lepiej czy gorzej udana, jest etapem w formacji jego stylu, każda jest dokumentem jego „sumienia artystycznego”.

Sumienie artysty! Tym słowem Verdii stawia swoje ultimatum w rokowaniach z cenzorem. Cenzor ustępuje, byle tylko z króla opery zrobić księcia, jakiegoś historycznie nieokreślonego „Księcia Mantui”. A główny akcent dramatyczny ma paść na błazna, postać tak mało dostojną, że niech sobie wreszcie kuleje. A może właśnie dlatego będzie śmieszny, więc będzie jak mówią Francuzi „rigolo”. I oto nazwa tytułowego bohatera — Rigoletto. Już przed premierą wenecką „Rigoletto” owiany był legendą zmagania z cenzurą, treść opery uchodziła za sprawę drażliwą, i stąd na różnych scenach tytuł „Rigoletto” znów wydawał się cenzorom niewłaściwy (?) i opera wychodziła przez jakiś czas pod tytułami: Vis-caradello, Lionello, Clara di Parth... Słowem coć trzeba było zmienić, aby niecenzuralna opera nagle stała się cenzuralna..

Z perspektywy stu lat, co nam się wydaje w tej operze zmianą, odmianą, co w niej nowego, co w niej pozostało żywego? Dla śpiewaków pytanie stawia się jeszcze inaczej: co my z tych postaci potrafimy zrobić? A wiadomo, że mimo różnych konwencjonalizmów operowych, mimo szczegółów przestarzałych, mimo niektórych melodii natarczywie trywialnych — „Rigoletto” jest operą, która jest miejscami prawdziwie „dobrym teatrem”. Postacie są wyraźnie „postawione”, ostro zarysowane. Sceny następują po sobie w „romantycznych kontrastach” — jak w sztukach Wiktora Hugo. Akcja rozgrywa się wśród środowisk różnych, biegnie zygzakami nastrojowych przeciwieństw, a przy tym całość jest bardzo jednolita. „Rigoletto” to już opera dojrzałego praktyka, który nie tylko znajduje swój styl ale i każdej operze umie nadać jej styl odrębny. Po raz pierwszy baryton włoski — baritone cantante — staje jako główny bohater opery Verdiego, z rynsztunkiem patosu ale lirycznie pogłębionego, ze szczerością akcentów prawdziwie ludzkich. Verdi bierze operę na serio, „szuka człowieka”, zanim pisze partyturę, obmyśla każdą scenę, każdą sytuację, „wychodzi z siebie aby utożsamić się z każdą postacią”, myśli o gestach, pozach, o kostiumach i dekoracjach. A kiedy widuje swą operę po latach, wydaje mu się, że wiele w niej tkwi jeszcze w sferze przestarzałych banalności, że powodzenie jego oper polega na tym co w nich najgorsze. Już odrzeka się od swych „błędów młodości”. Dojrzewa, przechodzi proces krystalizacji. Po „Aidzie:: (1871) chce złamać pióro, czuje że jego kariera skończona. Ale daje się namówić, jako 74-letni pisze „Otella”, jako prawie 80-letni kończy swą twórczość radosnym „Falstaffem”, który jest szczytem „Teatru Verdiego”. Pierwszym etapem na drodze do tego szczytu był „Rigoletto”.

Orkiestrowy krótki wstęp przypomina nam, że „przekleństwo” było załączkową ideą „Rigoletta”. Ballada księcia „Ta lub inna, to wszystko mi jedno” już jest portretem utytułowanego lekkoducha. Jego menuetowy, galancki dialog z hrabiną Ceprano („Odjeżdżasz? okrutna”) poprzedza krótką scenę chóralną w rytmie tanecznym i dialogiem księcia z trefnisiem Rigolettem. Verdi jest mistrzem takich rozmów „inkrutowanych” na rytmach tanecznych. Zbiorowa scena chóralna i już oto Monterone, którego prześmiewa trefniś i ściąga przez to na siebie przekleństwo starca. Chór szyderców — halabardnicy odprowadzają Monterona do więzienia. W drugiej odsłonie, mistrzowsko założonej i prowadzonej, duet Rigoletta ze zbrojcem, to znowu dialog, zmowa na tle (basowej) melodii spokojnej a groźnej. Monolog Rigoletta jest majstersztykiem duchowego portretu. W wykonaniu np. Adama Didura, monolog ten bywał wstrząsającym dramatem („On mi równy”). Liryczny charakter ma rozmowa ojca z córką, a duet Gildy z „nieznajomym” rośnie melodią ciepłą, pełną aromatu teatralnego. Recytatyw przed wielką arią „Caro nome” (Odkąd jego imię znam) oto chwila zamyślenia nad imieniem, które „na zawsze w sercu mi zostanie”. Sama aria należy do kosztowności repertuaru koloraturowego. Chór „Cicho, cicho, wybiła godzina” — kapryśny a przy tym złowróźbny — jest partią popisową dla zespołu, przebieżem dźwięczności głosów. Akt drugi rozpoczyna aria księcia („Ach, jaka szkoda, że się z nią tak stało”), poprzedzająca opowiadanie chóru o porwaniu Gildy niby „kochanki Rigoletta”. Sam Rigoletto zrozpaczony udaje wesołego, aby wybuchnąć wreszcie wściekłością — już nie udaną. Jego duet z Gildą, mimo jaskrawości operowej, ma siłę i rozmach. Czujemy, że kompozytor bierze bardzo serio ten „duet zemsty”. W trzecim akcie — sławna kancona księcia „Serce kobiety” (albo: „Kobieta zmienną jest”) już w dniu prapremiery stała się popularna. Arcydziełem zespołowym jest kwartet, który zaczyna księżę słowami „Gdy tydzień temu pierwszy raz przyszedłem do gospody”. Każda z czterech osób — księżę, Gilda, Magdalena, Rigoletto — śpiewa „w swoim charakterze i ze swej sytuacji”. A całość przy zupełnej prawdzie dramatycznej, daje muzykę pełną i okrągłą, zbudowaną jakby na prawach wyłącznie muzycznych. Scena burzy, prawie mówiony dialog Magdaleny ze zbrojcem, śpiew księcia z za sceny. Po czym jeszcze wzruszający śpiew rozpaczy Gildy — ostatnia scena, w której spełnia się przekleństwo Monterone.

Widywaliśmy na polskich scenach „Rigoletta”, z Grąbczewskim, Zygmuntem Zaleskim, Eugeniuszem Mossakowskim — w roli tytułowej. Księcia śpiewał w Warszawie Jan Kiepusza, Adam Dobosz — za dawnych czasów kiedy jeszcze Artur Rodziński prowadził warszawskiego „Rigoletta”. Trzeba naszym śpiewakom podtrzymywać wielkie tradycje tej opery na naszych scenach. Wzorem mogą im być piękne nagrania płytowe w których „Rigoletto” żyje zdrowo, i już zaczął swego życia stulecie drugie.

GIUSEPPE

R I G O

Opera w 3

Libretto F. M. Piavego. Przekł.

OS

Książę Mantui	{ EDWARD KAMIŃSKI TADEUSZ KOPACKI ROMUALD SPYCHAŁSKI
Rigoletto, błazen księcia	{ TADEUSZ GAWROŃSKI STANISŁAW HEIMBERGER ZDZISŁAW KLIMEK
Gilda, jego córka	{ DANUTA DEBICHOWA NINA HAMERNIK DANUTA PRUSKA ZOFIA RUDNICKA
Sparafucile, bandyta	{ IGOR MIKULIN RYSZARD NOWALIŃSKI
Magdalena, siostra bandyty	{ KRYSTYNA JACKOWSKA NINA JURDZIŃSKA IZABELLA STRZAŁKOWSKA URSZULA WALCZAK
Joanna, opiekunka Gildy	{ ZOFIA LUKAS HALINA OSTROWSKA

Damy dworu, dworz

Rzecz dzieje się w Księstwie

Obsada baletu: ANNA KOŁYSZKO, BARBARA GARSTKIEWICZ, JANINA NIES
FELIKS MALINOWSKI, EUGENIUSZ RADUCKI, EUGENIUSZ KORCZAKO

Inscenizacja i reżyseria: PIOTR WIDLICKI Kierownictwo muzyczne: MIECZY

Inspicjent: KAZIMIERZ CYBULSKI

Przygotowanie solistów: I. BLANK

Dyrygują: MIECZYŚLAW WOJC
ZYGMUNT GZELLA,

Dyrektor: SABINA NOWICKA

PE VERDI

LETTO

aktach (4 obrazach)

ad N. N. opracował Piotr Widlicki

ROBY:

Hrabia Monterone	{	MICHAŁ MARCHUT
	{	JAN OBRZUT
Marullo	{	WIKTOR CHODZIUK
	{	MIROSLAW ZAWORSKI
Borza	{	ROMAN OSIŃSKI
	{	STEFAN RÓŻAŃSKI
Hrabia Ceprano	{	MAREK KAŁUŻYŃSKI
	{	IRENEUSZ PINTERA
Hrabina Ceprano	{	BARBARA JAKLICZ
	{	WANDA SZCZAWIŃSKA
Dowódca straży pałacowej	{	MARIAN KAŁUZIŃSKI
	{	JERZY LESZCZYŃSKI
Paż księżnej	{	ELŻBIETA JEŻEWSKA
	{	LUCYNA WALCZAK

nie, paziowie, halabardnicy

Mantui w pierwszej połowie XVI w.

OBBSKA, GERDA ŻMUDZIŃSKA, ALINA BARANOWSKA, HALINA KOZIELEWSKA,
OWSKI, STEFAN PIĄTKOWSKI, ANDRZEJ LUDWICKI, BOHDAN JANKOWSKI

WŁADYSŁAW WOJCIECHOWSKI Scenografia: EWA SOBOLTOWA JÓZEF RACHWAŁSKI

Choreografia: FELIKS PARNELL

LEIDER, E. MIKUCKA, T. SAMUJŁŁO

WŁADYSŁAW WOJCIECHOWSKI, WITOLD DOBRZYŃSKI

WŁADYSŁAW RYMARCZYK

Kierownik artystyczny: WŁADYSŁAW RACZKOWSKI

RIGOLETTO

Streszczenie libretta

Akt I

Obraz 1.

Na dworze księcia Mantui codzienny, oficjalny bal. Przygrywają dwie orkiestry: na tarasie dęta, w sali — smyczkowa. Na znak mistrza ceremonii dworzanie przerywają taniec, ustawiają się szpalerem w oczekiwaniu na przyście księcia. Księżę przychodzi w towarzystwie żony, witając pochylonych w ukłonie dworzan. Uśmiecha się znacząco w stronę hrabiny Ceprano. Za nim podąża jego nadworny błazen Rigoletto, kłaniając się komicznie wszystkim zebranym.

Księżę po odbyciu ceremonii powitalnej, zostawia księżnę w towarzystwie dam dworu i wraca do sali tronowej. Idzie za nim jego zaufany dworzanin — Borsa, któremu księżę zwierza się z poczynionych przez siebie kroków celem poznania pewnej, zauważonej w kościele, pięknej nieznanym. Borsa schlebując mu pyta o inne miłosne plany księcia. Księżę bez ogródek przyznaje się do chęci uwiedzenia hrabiny Ceprano i każdej innej kobiety, jeśli ta przypadnie mu do gustu. Wchodzi mistrz ceremonii i daje znak orkiestrze. Rozlegają się dźwięki menueta.

Księżę widząc hrabinę Ceprano bez męża, szybko podchodzi do niej i prowadzi do tańca. Stara się przekonać ją o szczerości swoich uczuć. Hrabina z trwogą spogląda w stronę miotającego groźne spojrzenia męża i dyskretnie wciąga księcia do sąsiedniej sali.

W czasie menueta z bocznych sal przyszli dworzanie. Z zaciekawieniem obserwują zaloty księcia. Plotkują. Jest wśród nich i Rigoletto, który szydzi i naśmiewa się z hrabiego. Dworzanie nienawidzą błazna, knują zemstę. Jeden z nich — Marullo wypatrzył, że Rigoletto biegnie często za miasto w odległy zaułek. Podejrzewa, że mieszka tam jego kochanka. Przynosi tę wiadomość do pałacu. Dworzanie początkowo nie dają wiary słowom Marulla. Wypytyują Marulla o szczegóły. Najbardziej zaciekawiony tą wiadomością jest hrabia Ceprano.

Księżę zadowolony z rozmowy z hrabiną wraca z Rigolettem do sali. Rigoletto namawia księcia do porwania hrabiny. Radzi wtrącić hrabiego do lochu, skazać na wygnanie lub po prostu stracić. Hrabia słyszy przypadkowo ich rozmowę. Doprowadzony do ostateczności kpinami Rigoletta postanawia wykorzystać wiadomość przyniesioną przez Marulla i zemścić się na trefnisiu. Namawia zebranych dworzan do udziału w spisku i wyznacza im godzinę i miejsce spotkania. W chwili gdy wszyscy postanawiają kontynuować zabawę, niespodziewanie zjawia się przed oblicze księcia hrabia Monterone, któremu księżę, za namową Rigoletta uwiódł

córkę. Rigoletto kpi ze wzburzenia i słusznego gniewu ojca. Monterone przysięga zemstę, przeklina księcia i przeklina Rigoletta. W tym momencie Rigoletto uświadamia sobie, że także jest ojcem i że taki sam los mógłby spotkać jego córkę. Kurczy się w sobie pod gromem słów Monterona. Radby uciec od tego głosu — daremnie. Klątwa starca brzmi mu ciągle w uszach. Wyciąga błagalnie ręce w stronę wyprowadzanego przez halabardników hrabiego. Książę wzburzony wychodzi z sali. Zabawa zostaje przerwana.

Obraz 2.

Rigoletto przerażony rzuconym na niego przekleństwem wraca do swego domku ukrytego w zakątku Mantui, naprzeciw pałacu hrabiego Ceprano. Podchodzi do ukrytej w murze furtki. Z mroków nocy wyłoniła się wysoka i ponura postać bandyty Sparafucilla. On to od dłuższego czasu obserwuje domek Rigoletta i zauważył, że jakiś młodzian często tu przychodzi. Podejrzewając w nim rywala Rigoletta, i widząc w tym możliwość zarobku dla siebie, ofiaruje swą pomoc w zgładzeniu gacha. Zaniepokojony Rigoletto wypytuje Sparafucilla o cenę, sposób uprawiania „rzemiosła“, miejsce przebywania i wreszcie każe mu odejść. Zostawszy sam medytuje nad swoim losem, który w jego mniemaniu nie wiele się różni od losu bandyty. Wybucho gwałtownym gniewem na niesprawiedliwość społeczną, na stosunki panujące na dworze. Nie może zapomnieć klątwy hrabiego Monterone. Podejrzewając najgorsze wywołuje córkę z domu. Wypytuje co robiła. Rozrzewnia się na jej prośbę by opowiedział o zmarłej matce. Za nic nie zgadza się na spacer do miasta. Wzburzony woła Joannę i nakazuje jej baczenie czuwać nad bezpieczeństwem Gildy.

W tym momencie książe, którego przedmiotem zainteresowań jest spotykana w kościele córka Rigoletta Gilda, wyszedł w przebraniu z pałacu, z nadzieją przeniknięcia do jej domku. Bada uważnie okalający domek mur i ukrytą w murze furtkę. Rigoletto słysząc szmer wybiega na ulicę. Rozgląda się badawczo na wszystkie strony. Nie spostrzega ukrytego w cieniu księcia. Niespokojny wraca i w pośpiechu zapomina zamknąć furtkę na zasuwę. Książę korzystając z nieuwagi Rigoletta, chyłkiem za jego plecami, przenika do środka i kryje się za schodami prowadzącymi na taras. Rigoletto jeszcze raz udziela rad i wskazówek Joannie, żegna się czule z Gildą i odchodzi w stronę pałacu. Joanna zmierza na górę do pokoju Gildy. Spostrzega ukrytego księcia. Chce podnieść krzyk, lecz na widok suto wypchanej sakiewki w rękę księcia zmienia zamiar. W rozmowie z Gildą zachwala jego urodę i majątek. Gilda nie zna wartości pieniądza. Najchętniej pokochałaby ubożego. Zniecierpliwiony książe skinieniem ręki nakazuje Joannie wyjść. Gilda zostawszy sama wyznaje wobec siebie samej miłość do nieznanego. Książę słysząc to wychodzi z ukrycia i przerażonej Gildzie wyjawia rzekomo szczere uczucia. Gilda pod wrażeniem słów uspakaja się,

daje się uwieść złudnym zapewnieniom księcia. Wbiega Joanna zaniepokojona zbyt długą obecnością księcia. Książę jeszcze raz obejmuje Gildę, przysięga wierną miłość. Zadowolony z odniesionego sukcesu udaje się na dalszą, nocną wędrówkę. Gilda idzie do swego pokoju na górze. Rozkoszuje się pięknymi słowami księcia. Przysięga być mu wierną do grobu.

W głębi uliczki ukazuje się grupa zamaskowanych dworzan. Kryją się pod murem, obserwują Gildę, zachwycają się jej urodą. Postanawiają działać bez zwłoki. W tym ukazuje się Rigoletto. Podchodzi do furtki, nadśluchuje. Na szelest kroków Borsy odwraca się przerażony. Stara się w ciemnościach dostrzec przechodnia. Inicjatywę spisku przejmuje Marullo. Wpadł na pomysł wykorzystania obecności Rigoletta, by jeszcze okrutniej zakpić z niego. Rigoletto uspokojony i pewny, że dworzanom chodzi o porwanie hrabiny Ceprano, ofiaruje im swą pomoc. Idzie trzymać drabinę. Tymczasem spiskowcy przystawiają długą drabinę do muru okalającego domek Rigoletta. Przechodzą przez mur, otwierają furtkę. Jedni biegną do pokoju Joanny, inni na górę do Gildy. Po chwili wprowadzają związaną Gildę, biorą ją na ręce i unoszą w stronę pałacu.

Rigoletto zniecierpliwiony zbyt długim oczekiwaniem zrywa opaskę. Wzrok jego pada na otwartą naocież furtkę. Przerażony wbiega do środka wołając Gildę. Biegnie prędko na górę. Pół przytomny, zbiega na dół. Kieruje się w stronę pokoju Joanny, gdy ta, związana ukazuje się w drzwiach. Usiłuje biec w pogoń za dworzanami, lecz siły odmawiają mu posłuszeństwa.

Akt II

Dworzanie wiedzą, że księcia nie ma w pałacu. Chcą mu zrobić niespodziankę. Pośpiesznie wnoszą Gildę do jego komnaty. Zdążają w ostatniej chwili, gdyż księżę wiedziony złym przecuciem, w drodze powrotnej do pałacu, wstąpił do domku Gildy i zastał go opuszczonym. Poprzysięga zemstę śmiałkowi, który sprzątnął mu Gildę przed nosa.

Dworzanie śpieszą do księcia z radosną wieścią o porwaniu kochanki Rigoletta. W trakcie ich opowiadania książę domyśla się, że porwana przez nich osobą jest właśnie Gilda. Zadowolony wbiega do swego pokoju.

Tymczasem Rigoletto po odzyskaniu przytomności i po przeszukaniu okolicy przychodzi do pałacu. Pod maską wesołości kryje ból i rozpacz ojca. Przygląda się uważnie zebrany i po ich kpiących minach i wykrętnych odpowiedziach domyśla się, że Gilda jest w pokoju księcia. Usiłuje wejść tam przemocą. Dworzanie powstrzymują go, brutalnie odpychają. Rigoletto zaczyna prosić. Klęka i z wyciągniętymi rękami błaga o litość dla siebie. Drzwi otwierają się gwałtownie. Wybiega Gilda cała w nieładzie. Przyzywa ojca, przypada mu do piersi i wyznaje swoją hań-

bę. Poruszony do żywego Rigoletto wypędza z sali zażenowanych niecnym postępkiem dworzan. Zupełnie załamany słucha spowiedzi Gildy. Przyciąga ją do siebie, tuli i pociesza. Rozwidnia się zupełnie. Straż pałacowa prowadzi skutego hrabiego Monterone na wieżę. Monterone zrezygnowany, nie widząc możliwości zemsty na księciu, przepowiada mu szczęśliwy los. Słyszac te słowa Rigoletto przejmuje na siebie rolę mściciela i w gwałtownym wybuchu nienawiści, niepomny na prośby Gildy, przysięga krwawo pomścić jej i swoją hańbę.

Akt III

Rigoletto przez cały miesiąc układa plany zemsty. Wchodzi w kontakt z bandytą Sparafucillem. Późnym wieczorem przyprowadza pod jego dom Gildę, żeby na własne oczy przekonała się o niewierności księcia.

Zwabiony przez Magdalene, siostrę Sparafucilla, książe przychodzi w przebraniu do jej domu, zaleca się do niej i pozyskuje jej wzajemność. Gilda nie może znieść tego widoku. Rigoletto sądząc, że wyleczył ją z uczucia do księcia, każe jej wracać do domu, przebrać się i uciekać do Werony. On jutro tam się zjawi. Gilda odchodzi niechętnie. Przeczująca, że ojciec coś knuje. Rigoletto wręcza bandycie połowę należności za zamordowanie księcia. Wróci o północy zabrać trupa. Chce go własnoręcznie wrzucić do rzeki.

Sparafucille krzystalając ze zbliżającej się burzy, zaprasza księcia na nocleg do swego domu. Prowadzi go na górę. Znużony książe zasypia. Magdalenie podoba się nowy kochanek. Chciałaby ocalić mu życie. Prosi brata by go oszczędził i zamiast niego zamordował Rigoletta, gdy ten przyniesie resztę pieniędzy. Sparafucille nie zgadza się. Woli zabić pierwszego lepszego przechodnia gdy ten przed północą poszuka u nich schronienia. Tę ich znowę słyszy ukryta za murem Gilda. Wróciła przeczuwając niebezpieczeństwo grożące jej ukochanemu. Układa bohaterski plan. Poświęci się za księcia i zmyje swoją hańbę. Zwraca na siebie uwagę oczekującego ofiary Sparafucilla. Pada martwa pod jego ciosem. Burza osiąga kuluminacyjny punkt.

Powoli ustaje nawałnica. Bije północ. Rigoletto przychodzi po odbiór trupa. Podchodzi ostrożnie do drzwi domu. Puka. Ukazuje się głowa bandyty. Każe mu zaczekać. Po chwili wychodzi ciągnąc za sobą worek. Odbiera od Rigoletta resztę złota i wraca do siebie. Rigoletto z triumfującą miną podchodzi do worka. Poi się zemstą. Chwyta wór z zamiarem wrzucenia go do rzeki, gdy w tym słyszy znajomy głos. To książe po wyjściu od Magdaleny nuci wesołą piosenkę. Rigoletto poznaje głos księcia. Drżącymi rękami rozrywa worek i w blasku błyskawicy poznaje Gildę. Oszalały z rozpaczy tuli trupa córki do piersi. Myśl o przekleństwie starca rozszerza oblędem jego oczy. Bieże trupa na ręce i chwiejnym krokiem idzie w mrok nocy.

ZESPÓŁ WOKALNY OPERY ŁÓDZKIEJ

Bartosz Maria	Cybulski Kazimierz
Dowgiałło Regina	Gawroński Tadeusz
Hamernik Janina	Heimberger Stanisław
Jackowska Krystyna	Kacperski Józef
Jaklicz Barbara	Kałużyński Marian
Janowska Barbara	Kałużyński Marek
Jurdzińska Nina	Kamiński Edward
Kępnier Anna	Klimek Zdzisław
Kuźmińska Weronika	Kopacki Tadeusz
Lipińska Józefa	Krogulski Ludwik
Lukas Zofia	Leszczyński Jerzy
Malisiewicz Mieczysława	Marchut Michał
Masłowska Teresa	Michoński Stanisław
Mielczarek Elżbieta	Mikulin Igor
Narkiewicz Maria	Misztela Kazimierz
Ostrowska Halina	Narkiewicz Kazimierz
Panow Genowefa	Nowaliński Ryszard
Pruska Danuta	Obrzut Jan
Rajch Eugenia	Osiński Roman
Romanowska Halina	Pintera Ireneusz
Rudnicka Zofia	Romański Tadeusz
Sobajda Romana	Różański Stefan
Stefańska Zofia	Spychalski Romuald
Stocka Jadwiga	Stępień Marian
Strzałkowska Iza	Szymoniak Stanisław
Szczawińska Wanda	Śledź Józef
Śliwińska Janina	Toroń Marian
Walczak Lucyna	Waloch Zbigniew
Walczak Urszula	Wawrzyniak Władysław
Wieczorek Krystyna	Wodzyński Jan
Wójcikiewicz Irma	Zawadzki Kazimierz
Cegiella Tadeusz	Zaworski Mirosław
Chodziuk Wiktor	Zieliński Ryszard

DEKORACJE I KOSTIUMY
WYKONANO W CENTRALNYCH WARSZTATACH TEATRÓW
ŁÓDZKICH

Kierownik pracowni:

stolarskiej	— ALEKSANDER KROWIRANDA
malarskiej	— STEFAN POLANOWSKI
tapicerskiej	— HENRYK LEŚNIAK
krawieckiej męskiej	— ZYGMUNT CIESIELSKI
krawieckiej damskiej	— LEOKADIA STYCZYŃSKA
perukarni męskiej	— EUGENIUSZ KARDYNI
perukarni damskiej	— HELENA PODGÓRSKA
szewskiej	— JÓZEF WRÓŻYŃSKI
Brygadier sceny	— KAZIMIERZ JANOWSKI
Główny oświetleniowiec	— RYSZARD STANISZEWSKI
Kierownik techniczny sceny	— KAZIMIERZ MRÓZ

Cena zł 2.—

PREMIERA

2. XII. 1957 r.