



The Met
ropolitan
Opera **HD**

DON CARLOS

GIUSEPPE
VERDI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
I ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

DON CARLOS DON CARLO

OPERA W PIĘCIU AKTACH

LIBRETTO: CAMILLE DU LOCLE I FRANÇOIS-JOSEPH MÉRY

TEKST WŁOSKI: ACHILLE DE LAUZIÈRES

OSOBY

FILIP II ————— BAS

król Hiszpanii

DON CARLOS ————— TENOR

infant hiszpański

RODRIGO ————— BARYTON

markiz Posa

WIELKI INKWIZYTOR ————— BAS

dziewięćdziesięcioletni ślepiec

MNICH ————— BAS

ELŻBIETA DE VALOIS ————— SOPRAN

KSIĘŻNICZKA EBOLI ————— MEZZOSOPRAN

TEBALD ————— SOPRAN

paź Elżbiety

HRABINA AREMBERG ————— ROLA NIEMA

HRABIA LERMA ————— TENOR

HEROLD KRÓLEWSKI ————— TENOR

GŁOS Z NIEBA ————— SOPRAN

POSŁOWIE FLANDRYJSCY, INKWIZYTORZY,
PANOWIE I DAMY DWORU HISZPAŃSKIEGO,
LUD, PAZIOWIE, STRAŻ FILIPA II, MNISI,
SŁUDZY ŚWIĘTEGO OFICJUM, ŻOŁNIERZE,
URZĘDNIICY, POSŁOWIE Z PROWINCJI
IMPERIUM HISZPAŃSKIEGO

W PIERWSZYM AKCIE AKCJA ROZGRYWA SIĘ
WE FRANCJI, W POZOSTAŁYCH AKTACH
– W HISZPANII OKOŁO 1560 ROKU

PRAPREMIERA: TEATRO MUNICIPALE W MODENIE,
29 GRUDNIA 1886 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU – 22 LISTOPADA 2010 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— NICHOLAS HYTNER

SCENOGRAFIA ————— BOB KROWLEY

REŻYSERIA ŚWIATŁA ————— MARK HENDERSON

PRZYGOTOWANIE CHÓRU ————— DONALD PALUMBO

OBSADA

FILIP II ————— FERRUCCIO FURLANETTO

DON CARLOS ————— ROBERTO ALAGNA

RODRIGO ————— SIMON KEENLYSIDE

WIELKI INKWIZYTOR ————— ERIC HALFVARSON

MNICH ————— ALEXEI TANOVITSKY

ELŻBIETA DE VALOIS ————— MARINA POPLAVSKAYA

KSIĘŻNICZKA EBOLI ————— ANNA SMIRNOVA

TEBALD ————— LAYLA CLAIRE

HRABINA AREMBERG ————— ANNE DYAS

HRABIA LERMA ————— EDWARD VALDES

GŁOS Z NIEBA ————— JENNIFER CHECK

CHÓR, ORKIESTRA

THE METROPOLITAN OPERA

W NOWYM JORKU

DYRYGENT ————— YANNICK NÉZET-SÉGUIN

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN
OPERA W NOWYM JORKU – 11 GRUDNIA 2010 ROKU

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO PIĘCIU GODZIN
(Z DWIEMA PRZERWAMI)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

KOPRODUKCJA THE METROPOLITAN OPERA,
ROYAL OPERA HOUSE, COVENT GARDEN
I NORWEGIAN NATIONAL OPERA AND BALLET

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy

Francja, około roku 1560. Wbrew woli króla Hiszpanii Filipa II, jego syn i spadkobierca Carlos przyjechał *incognito* do Fontainebleau, gdzie toczą się negocjacje w sprawie traktatu pokojowego między obu krajami. Chciał koniecznie zobaczyć swoją narzeczoną Elżbietę, córkę króla Francji Henryka II Walezego, i gdy ją ujrzał, zakochał się w niej (*Io la vidi*). Kiedy spotyka w lesie Elżbietę i jej pazią, którzy zabłądzili podczas polowania, śpieszy im z pomocą, nie ujawniając jednak, kim jest. Elżbieta wypytuje go o swojego przyszłego męża, czując lęk przed małżeństwem z nieznanym jej mężczyzną. Carlos wręcza jej miniaturowy portret hiszpańskiego infanta, czyli swój własny wizerunek. Młodzi wpatrują się w siebie oczarowani (duet *Che mai fate voi?*). Ich krótkie szczęście rujnuje wiadomość, że ustalenia traktatu zostały zmienione i Elżbieta ma wyjść za mąż za Filipa, ojca Carlosa. Elżbieta z bólem wyraża zgodę. Zakochani nie potrafią ukryć rozpacz, tymczasem wszyscy wokół nich świętują koniec wojny.

Akt drugi

Carlos próbuje odzyskać spokój duszy w klasztorze San Yuste w Hiszpanii, gdzie modli się przy grobie swojego dziadka, cesarza Karola V. Wydaje mu się, że szepczący słowa pocieszenia mnich jest duchem cesarza. Pojawia się Rodrigo, markiz Posa. Namawia Carlosa, by pośpieszył za nim do Flandrii, by ulżyć losowi kraju uciskanemu przez Hiszpanów. Młodzieńcy postanawiają walczyć razem o jego wolność i przysięgają sobie dożgonną przyjaźń (duet *Dio, che nell'alma infondere amor*).

W przyklasztornym ogrodzie księżniczka Eboli w otoczeniu dam dworu śpiewa balladę o mauretańskim

królu (*Nel giardin del bello*). Nadchodzi Elżbieta (teraz już królowa) w towarzystwie markiza Posy, który ukradkiem przekazuje jej list od Carlosa, proszącego o spotkanie. Królowa odprawia wszystkich i oczekuje Carlosa. Infant prosi Elżbietę o wstawiennictwo u króla dla uzyskania zgody na wyjazd do Flandrii. Podczas rozmowy nie jest w stanie ukryć, że jego uczucie do niej nie wygasło. Elżbieta odrzuca go i rozpaczony Carlos wybiega, przeklinając swój los. Przybyły król jest oburzony pogwałceniem etykiety: królowa przebywa bez towarzystwa. Hrabina Aremborg, która winna była znajdować się w otoczeniu Elżbiety, zostaje ukarana wygnaniem.

Posa, zostawszy sam z królem, oskarża go o represje wobec ludu Flandrii. Filip odmawia zmiany polityki, jest jednak pod wrażeniem odwagi markiza. Król ostrzega Posę przed Inkwizycją, mówi też o swoich podejrzeniach wobec Carlosa i Elżbiety, prosząc markiza o śledzenie syna i królowej. Posa godzi się, mając nadzieję na wykorzystanie zaufania króla do realizacji swoich wzniosłych celów.

Akt trzeci

Carlos otrzymał list z prośbą o sekretne spotkanie o północy w madryckich ogrodach królowej. Jest przekonany, że kobietą, której wyznaje uczucie, jest Elżbieta, tymczasem to zakochana w nim księżniczka Eboli. Kiedy Carlos odkrywa pomyłkę, odrzuca księżniczkę. Eboli, uświadomiwszy sobie, że infant kocha królową, przysięga go zdemaskować. Słowa księżniczki słyszy Posa i grozi, że ją zabije, ale Carlos powstrzymuje go. Eboli ucieka. Posa przekonany, że Carlosowi grozi niebezpieczeństwo, prosi go o powierzenie mu ważnych dokumentów.

Przed katedrą w Valladolid ma odbyć się *auto da fe*. Carlos przyprowadza w to miejsce grupę posłów z Flandrii, którzy chcą przedstawić królowi swoje prośby, Filip jednak ich odprawia. Gdy nie godzi się również na mianowanie Carlosa zarządcą Flandrii, księżę dobywa szpady, przysięgając bronić udręczonej prowincji. Filip rozkazuje, by syna rozbrojono. Ku zdumieniu zgromadzonych czyni to Posa. W podzięcie otrzymuje od króla tytuł książęcy. Podczas gdy grupa heretyków jest prowadzona na stos, niebiański głos obiecuje im życie wieczne.

Akt czwarty

W nocy, w gabinecie Filip duma nad swoim losem króla i niekochanego męża (*Ella giammai m'amò!*). Nadchodzi stary i ślepy Wielki Inkwizytor, któremu król przedstawia sprawę Carlosa. Inkwizytor z góry rozgrzesza go za wydany wyrok śmierci: skoro Bóg poświęcił swojego syna, by ocalić ludzkość, król musi w imię wiary stłumić w sobie miłość do dziecka. Starzec domaga się także głowy Posy. Kiedy król zostaje sam, gorzko przyznaje, że władza Kościoła jest bezgraniczna. Nadchodzi wzburzona Elżbieta, skarżąc się, że ktoś wykradł jej cenną szkatułkę – znajduje ją teraz w dłoniach męża. To Eboli, która wiedziała, że królowa przechowuje w niej portret Carlosa, wręczyła ją królowi. Filip domaga się, by Elżbieta otworzyła szkatułkę w jego obecności. Kiedy królowa się waha, sam ją otwiera i wyjmuje z niej portret, oskarżając żonę o cudzołóstwo. Elżbieta słabnie i król wzywa pomocy. Nadbiegają Eboli i Posa. Markiz wyraża zdumienie, że król, który rządzi połową świata, nie potrafi zapanować nad własnymi emocjami, księżniczką zaś targają wyrzuty sumienia, gdy widzi, do czego doprowadziła jej zazdrość. Zostawszy sama z królową, Eboli nie tylko przyznaje się

do kradzieży szkatułki, ale wyznaje także, że była kochanką króla. Elżbieta postanawia wydalic ją z dworu. Zrozpaczona Eboli przeklina swoją urodę, źródło nieszczęść, i przysięga, że ostatni dzień na dworze poświęci na ratowanie Carlosa (*O don fatale*).

Posa odwiedza Carlosa w więzieniu i powiadamia go, że wykorzystał przekazane mu przez księcia tajne dokumenty, aby wziąć na siebie winę za flandryjski spisek. Jego los jest zatem przesądzony, teraz więc to Carlos musi zająć się sprawą odzyskania wolności przez Flandrię. Nagle pada strzał – Posa został śmiertelnie ranny przez żołnierzy Świętej Inkwizycji. Przed śmiercią powierza księciu wiadomość, że Elżbieta czeka na niego nazajutrz w klasztorze San Yuste i błogosławi los, który pozwolił mu oddać życie w ofierze za człowieka, który stanie się zbawicielem Hiszpanii (*Per me giunto è il dì supremo*).

Akt piąty

Elżbieta, która przybyła do klasztoru, niczego nie oczekuje już od życia (*Tu, che le vanità*). Kiedy nadchodzi Carlos, królowa namawia go do kontynuowania dzieła Posy dla odzyskania wolności przez Flandrię. Kochankowie, rozstając się na zawsze, mają nadzieję na szczęście już tylko w przyszłym świecie. Ich ostatnie słowa słyszą król Filip i Wielki Inkwizytor. Kiedy słudzy Świętej Inkwizycji próbują pojmać Carlosa, z ciemności wyłania się duch cesarza Karola V, z którego ust padają słowa o tym, że cierpienie jest nieuniknione, a spokój znaleźć można tylko w niebie.



NICHOLAS HYTNER

REŻYSER

Brytyjczyk, dyrektor artystyczny National Theatre w Londynie. Uznawany za jednego z najlepszych brytyjskich reżyserów teatralnych, od jakiegoś czasu zajmuje się także filmem. Urodził się w Manchesterze, kształcił na Uniwersytecie w Cambridge. Początkowo pracował w teatrach w Exeter i Leeds oraz w Royal Exchange Theatre w Manchesterze. Dla Royal Shakespeare Company wyreżyserował *Miarękę za miarękę*, *Burzę* i *Króla Lira*. Pracował także dla Britain's National Theater, gdzie wyreżyserował m.in. *Szaleństwo króla Jerzego* A. Bennetta. W Nowym

Jorku inscenizował *Miss Saigon* C.-M. Schönberga, *Karuzelę* R. Rodgersa i O. Hammersteina oraz *Wieczór trzech królów* W. Szekspira. *Karuzela* została uhonorowana pięcioma Nagrodami Tony, w tym dla najlepszego reżysera. Jego film *Szaleństwo króla Jerzego* otrzymał cztery nominacje amerykańskiej Akademii Filmowej. W kolejnym głośnym filmie N. Hytnera – *Czarownicach z Salem* – zagrał D. Day Lewis, P. Scofield, J. Allen i W. Ryder. Przedstawienia operowe w jego reżyserii grane są w Londynie, Paryżu, Genewie, Monachium, Chicago i Moskwie.



FERRUCCIO FURLANETTO

FILIP II (BAS)

Włoch, najczęściej występuje w operach włoskich kompozytorów i w operach Mozarta. Zadebiutował w La Scali w *Makbecie* G. Verdiego pod dyrekcją C. Abbado w 1979 r. Partię Filipa II zaśpiewał na Salzburger Festspiele pod dyrekcją H. von Karajana, co stało się początkiem jego międzynarodowej kariery. Występował także pod batutą wielu innych słynnych dyrygentów, m.in. L. Bernsteina, C.-M. Giulini, sir G. Solti, C. Abbado, D. Barenboim, B. Haitinka czy R. Mutiego. Jest zapraszany przez najsłynniejsze amerykańskie i euro-

pejskie teatry i festiwale operowe. W Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu jako pierwszy Włoch wykonał partię Borysa Godunowa. W nagraniu na DVD *Don Carlos* z Met z 1983 r. pod dyrekcją J. Levine'a wykonywał partię Wielkiego Inkwizytora, występując obok P. Dominga, M. Freni, G. Bumbry, L. Quilica i N. Giaurowa. W 1982 r. zaśpiewał partię Sparafucile w *Rigoletcie* G. Verdiego w inscenizacji J.-P. Ponnelle'a z L. Pavarottim w roli Księcia Mantui. Wiener Staatsoper przyznała mu zaszczytny tytuł Kammersänger. Jest Honorowym Ambasadorem ONZ.



ROBERTO ALAGNA

DON CARLOS (TENOR)

Francuz, syn włoskich imigrantów. Wkrótce po zdobyciu pierwszej nagrody w Konkursie L. Pavarottiego w 1988 r. wystąpił w roli Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego w Glyndebourne Opera. Dwa lata później entuzjastycznie przyjęty występ w tej samej roli w La Scali stał się początkiem jego międzynarodowej kariery. Początkowo wykonywał liryczne partie tenorowe (Rudolfa w *Cyganerii* i Rinuccia w *Giannim Schicchi* G. Pucciniego, Nemorina w *Napoju miłosnym* i Edgara w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Romea w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda), ostatnio

coraz częściej sięga po partie dla tenora bohaterskiego (Don José w *Carmen* G. Bizeta, Cavaradossi w *Tosce* G. Pucciniego, Canio w *Pajacach* R. Leoncavalla, Radames w *Aidzie* czy Manrico w *Trubadurze* G. Verdiego). Początkowo śpiewu uczył się sam, później pod kierunkiem dyrygenta A. Pappano. W 1994 r. francuska prasa nadała mu tytuł „Osobowości Muzycznej Roku”, w następnym roku zdobył Nagrodę im. L. Oliviera. Jest kawalerem *l'Ordre des Arts et Lettres*, najwyższego francuskiego odznaczenia, przyznawanego przez ministra kultury Francji.



SIMON KEENLYSIDE

RODRIGO (BARYTON)

Brytyjczyk, laureat Nagrody im. R. Taubera (1986), zwycięzca wielu konkursów wokalnych. „Najlepszy Baryton” według magazynu „L'Opera” (*Don Giovanni* W. A. Mozarta, Théâtre de la Monnaie, 2004), „Śpiewak Roku” według „ECHO Klassik” (2007), dwukrotny laureat Nagrody im. L. Oliviera (za występy w przedstawieniach w Covent Garden w 1984 r. i w przedstawieniu *Billygo Budda* B. Brittena w English National Opera w 2005 r.), laureat Nagrody Gramophone w kategorii: najlepszy recital za płytę *Tales of the Opera*. Zadebiutował w Staatsoper w Hamburgu, następnie śpiewał w Scottish Opera, Royal

Opera House, English National Opera, Welsh National Opera, San Francisco Opera oraz w teatrach w Genewie, Paryżu i Sydney. Występował też na Glyndebourne Festival. W Met śpiewa od 1996 r. (m.in. Belcore w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, Hamlet w operze A. Thomasa – w tej roli widzieliśmy go w ubiegłym sezonie, Hrabia Almaviva w *Weselu Figara* oraz Papageno w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta). W Covent Garden w 2004 r. wystąpił w roli Prospera w prapremierze *The Tempest* T. Adesa, a rok później – w roli Winstona Smitha w prapremierze 1984 L. Maazela.



ERIC HALFVARSON ————— WIELKI INKWIZYTOR (BAS)

Pochodzący z Illinois śpiewak regularnie współpracuje z najznakomitszymi europejskimi i amerykańskimi teatrami operowymi i orkiestrami symfonicznymi. W rolach: Barona Ochsa w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa, Hagena w *Zmierzchu bogów*, Heinricha w *Lohengrinie* i Hundinga w *Walkirii* R. Wagnera, Claggarta w *Billy Buddzie* B. Brittena, Sarastra w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, Filipa II i Wielkiego Inkwizytora w *Don Carlosie* oraz Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda występował w Opéra National de Paris, Covent Garden, Gran Teatre del Liceu, Staatsoper w Wiedniu, The Metropolitan

Opera, na Festiwalu w Bayreuth, w Teatro Colon w Buenos Aires, Deutsche Oper i Staatsoper w Berlinie oraz w operach w San Francisco, Dallas, Houston, Santa Fe, Waszyngtonie czy Los Angeles. Koncertował na Festiwalu w Edynburgu i w słynnej sali Concertgebouw w Amsterdamie, współpracuje z wieloma zespołami orkiestrowymi, m.in. z The Chicago Symphony, San Francisco Symphony, The National Symphony, The Houston Symphony, The Boston Symphony czy London Philharmonic Orchestra. Partię Wielkiego Inkwizytora nagrał dla EMI (dyrygował A. Pappano).



MARINA POPLAVSKAYA ————— ELŻBIETA DE VALOIS (SOPRAN)

Urodzona w Moskwie, studiowała w Instytucie Muzycznym im. Ippolitowa-Iwanowa. Jest laureatką wielu konkursów, m.in. First International Elena Obraztsova Competition w 1999 r. (II nagroda) i Maria Callas Grand Prix w Atenach w 2005 r. (I nagroda). W 2003 r. po raz pierwszy wystąpiła w Teatrze Bolszoi, a rok później została jego solistką. Była uczestniczką Jette Parker Young Artists Programme przy Covent Garden. Na tej scenie zaśpiewała m.in. partię Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, Leonory w *Trubadurze* i Elżbiety de Valois

w *Don Carlosie* G. Verdiego, Melizandy w operze C. Debussy'ego oraz Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego. W Met wystąpiła już jako Natasza w *Wojnie i pokoju* S. Prokofiewa oraz Liu w *Turandot* G. Pucciniego, wkrótce pojawi się jako Violetta Valéry w premierze *Traviaty* G. Verdiego. W repertuarze ma także m.in. partie Małgorzaty w *Fauście* Ch. Gounoda, Adiny w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego, Rozyny w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego i Senty w *Holendrze Tułaczu* R. Wagnera.



ANNA SMIRNOVA ————— KSIĘŻNICZKA EBOLI (MEZZOSOPRAN)

Rosjanka, pochodzi z moskiewskiej rodziny o długich muzycznych tradycjach. W latach 2000–2002 studiowała w Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie, uczestniczyła też w kursach mistrzowskich E. Schwarzkopf i T. Hampsona w Zurychu. W swoim repertuarze ma, obok partii Eboli, m.in. także partie Amneris w *Aidzie* i Azuceny w *Trubadurze* G. Verdiego, Giulietty w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Olgi w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego i Elżbiety w *Marii Stuart* G. Donizettiego. W 2007 r. po raz pierwszy wystąpiła w La Scali (w *Adrianie Lecouvreur* F. Cilei).

Rok później na tej samej scenie zaśpiewała partię Eboli (pod dyrekcją D. Gattiago) oraz partię Amneris (pod dyrekcją D. Barenboima), we wrześniu 2009 r. wzięła udział w tournée zespołu La Scali po Japonii. W roli Amneris pojawiła się także na deskach Deutsche Oper w Berlinie, Teatro dell'Opera di Roma i Staatsoper w Wiedniu. W Deutsche Oper wystąpiła również w *Adrianie Lecouvreur*. W 2010 r. zaśpiewała partię Azuceny w *Trubadurze* G. Verdiego w The Israeli Opera Tel Aviv pod dyrekcją Z. Mehty. W Met występuje po raz pierwszy.



YANNICK NÉZET-SÉGUIN ————— DYRYGENT

Urodzony w Montrealu, ukończył Konserwatorium w Quebecu. Współpracował z wieloma kanadyjskimi orkiestrami, m.in. w Calgary, Toronto, Vancouver i Ottawie. Od 2004 r. pracował w Europie: w Tuluzie, Birmingham, Frankfurt, Dreźnie, Sztokholmie, Wiedniu i Paryżu, a także w Australii i Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Od roku 2000 był dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Orchestre Métropolitain du Grand Montréal. W sezonie 2008/2009 zastąpił Valery'ego Gergieva na stanowisku dyrektora muzycznego Rotterdam Philharmonic Orchestra i został głównym

gościnnym dyrygentem London Philharmonic Orchestra. W 2010 r. Rotterdam Philharmonic Orchestra pod jego batutą dała koncert w słynnej sali Concertgebouw, wystąpiła w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, na BBC Proms oraz na Festiwalu Gergieva w Rotterdamie. Współpracował z L'Opéra de Montréal i Canadian Opera Company. W Met poprowadził już przedstawienia *Carmen* z R. Alagną i E. Garançą. W aktualnym i przyszłym sezonie artystycznym będzie dyrygował w La Scali i Covent Garden.





DON CARLOS, JEDNO Z NAJWIĘKSZYCH OSIĄGNIĘĆ VERDIEGO,
POWSTAŁ W FAZIE SZCZYTOWEJ POPULARNOŚCI KOMPOZYTORA,
W CHWILI, GDY ARTYSTA W PEŁNI JUŻ WYKSZTAŁCIŁ
INDYWIDUALNY STYL.

DON CARLOS GIUSEPPE VERDIEGO: PRAWDA PSYCHOLOGICZNA I MOŻLIWOŚCI OPEROWEJ NARRACJI

Giuseppe Verdi, najwybitniejszy twórca XIX-wiecznej opery włoskiej, zajmował się komponowaniem oper przez ponad pół wieku. Pierwsze jego dzieło, *Oberto*, miało premierę w 1839 r., ostatnią operę, *Falstaffa*, mistrz ukończył w 1893 r. W tym czasie muzyka europejska, także włoska twórczość operowa, mocno ewoluowały, a zmiany oddziaływały też znacząco na styl i charakter powstających w owym półwieczu oper autora *Traviaty*.

Rozpoczynający – pod koniec lat trzydziestych XIX w. – działalność kompozytorską, Verdi przejął model włoskiej opery *bel canto* w wersji wykształconej przez jego poprzedników: Vincenza Belliniego i Gaetana Donizettiego. W operach z lat czterdziestych XIX w., które przyczyniły się do popularności artysty w całej Italii, dominują melodyjne duety oraz dwuczęściowe arie o kontrastującym tempie i charakterze obu odcinków (liryczne *cantabile* i popisowa *cabaletta*). Pogłębienie wyrazu dramatycznego i indywidualizacja języka dźwiękowego zaznaczyły się w zasadniczej dla dalszego rozwoju kompozytora triadzie operowej z początku lat pięćdziesiątych – operach *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata*. W dziełach tych Verdi wypracował oryginalny sposób charakterystyki postaci, zaczął też operować muzycznymi motywami przypominającymi, tj. frazami melodycznymi związanymi z kluczowymi dla tematyki danego dzieła elementami akcji dramatycznej.

W tym indywidualnym, typowo Verdiowskim stylu, utrzymane są dalsze jego opery, aż do początku lat osiemdziesiątych, kiedy to kompozytor zaczął dążyć do zasadniczego ujednoczenia struktury dzieła. Przejawem owego późnego eksperymentowania z formą operową stało się w głównej mierze zbliżenie muzycznej narracji aryjnej do recytatywu i niwelacja tym samym tradycyjnego dualizmu recytatywu i arii w operze włoskiej. Rezultaty tych działań można zaobserwować w ostatnich jego dziełach, operach *Otello* i *Falstaff*.

Don Carlos, jedno z największych osiągnięć Verdiego, powstał w fazie szczytowej popularności kompozytora, w chwili, gdy artysta w pełni już wykształcił indywidualny styl. Wyrazem uznania dla talentu twórcy stały się zamówienia nowych dzieł, składane nie tylko przez dyrekcje teatrów włoskich, ale i przez zagraniczne centra sztuki operowej. Już w 1855 r. Verdi stworzył pierwszą operę przeznaczoną dla zagranicznej sceny – wykonane w Paryżu *Nieszpory sycylijskie*. Później pojawiły się zamówienia z Rosji (*Moc przeznaczenia* dla Sankt Petersburga, 1862), ponownie z Paryża (*Don Carlos*, 1867), a nawet z odległego Kairu (*Aida*, 1871). Międzynarodowa sława Verdiego stała się faktem, artysta wyrósł na głównego – obok Richarda Wagnera – przedstawiciela europejskiego teatru muzycznego.

Libreciści opery *Don Carlos*, François-Joseph Méry i Camille Du Locle, problematykę dzieła wysnuli z romantycznego dramatu Friedricha Schillera, ale wykorzystanie tekstu sztuki wymagało wprowadzenia szeregu zmian i skrótów. Akcja dzieła została pozbawiona szeregu wątków pobocznych, głównie politycznych i społecznych, jednak w fabule opery pojawiła się tematyka rywalizacji królewskiej władzy świeckiej i kościelnej Inkwizycji katolickiej, podobnie jak wątek walki narodowowyzwoleńczej ludu flamandzkiego oraz historia mariażu Elżbiety de Valois i Filipa II. Inna sprawa, że funkcjonują one w dziele Verdiego w zakresie drastycznie okrojonym, odgrywając jedynie rolę tła dramatycznego. W porównaniu z pierwotnym wzorem literackim marginalizacji uległy niektóre z postaci, np. istotny dla intrygi Schillerowskiego dramatu hrabia Lerma wyśpiewuje w operze Verdiego jedynie kilka nieznaczących kwestii. Z innych postaci (Alba, Domingo) wprowadzonych na karty dzieła niemieckiego romantyka libreciści całkowicie zrezygnowali, a rozwój intrygi został skoncentrowany i skrócony. Wszystkie te zmiany wynikały z faktu znacznie wolniejszej, niż dramatyczna, wokalne narracji w operze.

Kapitałnym osiągnięciem Verdiego stała się w strukturze *Don Carlosa* muzyczna charakterystyka postaci i sytuacji dramatycznych. Tkanka muzyczna dzieła zawiera kilka powracających w przebiegu motywów przypominających; główne z nich to motyw fascynacji miłosnej Elżbiety i Carlosa, motyw przyjaźni Carlosa i Posy, a także motyw tajemniczego Carlosa V, ojca Filipa II i dziadka don Carlosa. Kompozytor przywołuje te motywy w kilku kluczowych sytuacjach dramatycznych, w których mogą one pełnić funkcję ilustracji czy muzycznego unaocznienia. Niekiedy jednak, w zależności od kontekstu sytuacyjnego, Verdi

modyfikuje kształt muzyczny danego motywu. Wyrazistym przykładem takiego zabiegu staje się chociażby żałobna wersja motywu przyjaźni Carlosa i Posy w scenie finału trzeciego aktu, w której Carlos zmuszony zostaje przez przyjaciela do oddania broni. Rozczarowanie i przekonanie o zdradzie Posy sugestywnie ilustruje tonacja molowa i posępna kolorystyka dźwiękowa motywu, który we wcześniejszych partiach opery dźwięczał radośnie i pozytywnie. Tego typu rozwiązania świadczą o tym, iż Verdi inspirował się pewnymi pomysłami Wagnera, choć w całości idee niemieckiego twórcy były mu estetycznie dość obce.

Scena wielkiego finału wskazuje wyraźnie na rodowód francuski, na związki z tradycją *grand opéra*, monumentalnej opery historycznej, w której wielkie masy ludzkie i rozbudowane sceniczne *tableaux*, cechujące się rozmachem i obecnością wielu postaci i statystów, wpływały na ciężar gatunkowy przedstawienia. Ale o szczególnym miejscu *Don Carlosa* w historii opery zadecydowały te karty partytury, na których Verdi nakreślił muzycznie przejmujące i silnie zindywidualizowane charakterystyki psychologiczne bohaterów. Sposób przedstawienia skomplikowanych motywacji osobowościowych Filipa II w jego słynnym monologu z czwartego aktu nie ma sobie równych w historii opery, a swoboda muzycznej konstrukcji i zmienność sposobów narracji dźwiękowej kongenialnie korespondują z zawikłaną i wewnętrznie niezharmonizowaną osobowością hiszpańskiego władcy.

Przejmująco i demonicznie prezentuje się charakterystyka muzyczna Wielkiego Inkwizytora w scenie duetu następującej bezpośrednio po owym monologu króla. To jeden z kluczowych momentów opery, a jednocześnie szczytowy poziom inwencji twórcy, który w niezrównany, ale i prze-

rażający sposób prezentuje obraz Inkwizycji, Kościoła terroru religijnego i szantażu moralnego. Duet Filipa i Inkwizytora przeznaczony został na dwa głosy basowe, które wspierają się na nisko brzmiących instrumentach orkiestry, głównie dętych. To muzyka piekła, grozy, strachu – nic dziwnego, że cenzura kwestionowała taką wizję Kościoła katolickiego. To równocześnie chyba najdobitniejszy głos Verdiego humanisty, wolnomyśliciela i demokraty, zwalczającego przemoc, zniewolenie i dyskryminację.

Bardzo wyraziście i w odmienny pod względem muzycznym sposób zostały scharakteryzowane obie postaci kobiece. Elżbiecie przypisany jest ton liryczny, melancholijny, a jej osobowość nacechowana zostaje aurą lirycznej rezygnacji. Bohaterka staje się uosobieniem rozczarowania życiowego, zawodu, romantycznego *Weltschmerz*. Bardzo różni się od niej Eboli, drapieżny wamp, bezwzględna, pełna temperamentu i pozbawiona zahamowań moralnych kobieta-demon. Trudno o bardziej wyrazisty kontrast postaci. Jest on niezwykle interesująco poprowadzony w toku opery, jako że panie w trzecim akcie zamieniają się przeciw strojami. Verdi, przesycony dążeniem do uwiarogodnienia dramatycznego poszczególnych epizodów przedstawianej historii, w tej scenie nadaje postaci Eboli wiele muzycznego ciepła, liryzmu, delikatności. Dopiero w takim kontekście można sugestywnie odczuć przyczynę fatalnej pomyłki don Carlosa: nie tylko strój, ale i charakterystyka osobowościowa Eboli przypominają tu Elżbietę.

O ogólnym kształcie i stylu *Don Carlosa* zadecydowały okoliczności powstania dzieła, Verdi otrzymał bowiem zamówienie od dyrekcji Opery Paryskiej na napisanie utworu mającego uświetnić odbywającą się w Paryżu Wystawę Światową. Dzieło przygotowano bardzo starannie

– premierę w dniu 11 marca 1867 r. poprzedziły wielomiesięczne próby. Wymagał tego rozmach przedsięwzięcia, w którym w wielkich widowiskowych scenach zbiorowych, ze słynnym finałem trzeciego aktu na czele, występowało wielu solistów, zespół chóru i zespół baletu.

Taki hieratyczny *Don Carlos* nie spodobał się publiczności francuskiej i opera nie odniosła sukcesu. Główne zarzuty dotyczyły rozmiarów kompozycji, która wydawała się stanowczo zbyt długa i rozwlekła. Ten argument zaczął zresztą pojawiać się już podczas przygotowywania spektaklu i to właśnie od fazy prób poprzedzających paryską premierę rozpoczynają się trudne i zmienne losy *Don Carlosa* jako dzieła będącego przykładem swoistego *work in progress*. Skróty, poprawki, zmiany i wersje stały się nieodłącznymi towarzyszami historii tego utworu, który na skutek niechętnego przyjęcia przez długi czas nie dorównywał popularności *Balu maskowego* czy *Aidy* i dopiero w ostatnim półwieczu wszedł na trwałe do repertuaru scen operowych.

Oryginalna wersja paryska *Don Carlosa* zawierała akcję sceniczną rozplanowaną na pięć rozbudowanych aktów, z których pierwszy rozgrywał się w Fontainebleau we Francji, a akcja pozostałych toczyła się w Hiszpanii na dworze króla Filipa II. W pierwszym akcie zarysowane zostały główne wątki, zarówno społeczno-polityczne tło fabularne, jak i indywidualne losy bohaterów. Dzieło rozpoczyna rozbudowana introdukcja, która przedstawia lud francuski znękaną toczącą się wojną, wprowadza też na scenę Elżbietę, gotową do skrajnych poświęceń dla ratowania ojczyzny. Dochodzi tu więc do głosu motywacja działań Elżbiety związana z jej patriotyczną i narodową identyfikacją. Niestety, cała introdukcja została usunięta jeszcze przed



premierowym pokazem dzieła, kiedy okazało się, że opera jest stanowczo za długa i publiczność nie zdążyłaby wrócić do domów przed północą.

Oryginalna wersja francuska *Don Carlota* sporadycznie tylko gości na scenach operowych, nieliczne są też jej nagrania płytowe. Dopiero źródłowa edycja tej wersji przygotowana przez Ursulę Günther i Andrew Portera pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. uutorowała drogę do wykonania scenicznych i rejestracji fonograficznych – wyraźne zainteresowanie obudziło zwłaszcza jej nagranie z 1985 r. pod dyrekcją Claudia Abbado, a także sceniczna prezentacja tej postaci opery w 1996 r. na scenie Théâtre Châtelet w Paryżu zrealizowana przez Luca Bondy'ego. W tym spektaklu nie pojawiła się jednak wspomniana introdukcja, reżyser zrezygnował też z baletu w akcie trzecim. Pełną oryginalną wersję partytury zaprezentowała dopiero wiedeńska Staatsoper w październiku 2004 r. Spektakl, wyreżyserowany przez Petera Konwitschny'ego, przyjął rozmiary Wagnerowskiego dramatu muzycznego, trwa bowiem ponad pięć godzin.

W 1867 r. wyszła drukiem pierwsza (francuska) wersja partytury *Don Carlota*, która stała się podstawą dalszych wykonania opery, m.in. w Bolonii w październiku 1867 r., nie zawierała już ona jednak kilku fragmentów muzycznych skreślonych przez Verdiego. Powszechną praktyką stało się odtąd skracanie dzieła, a zwłaszcza usuwanie pierwszego aktu. W takiej niepełnej czteroaktowej postaci miał swą premierę *Don Carlos* w drugiej (po paryskiej) realizacji w londyńskiej Covent Garden w czerwcu 1867 r., ze skrótami zabrzmiała też ta opera w przedstawieniu w Neapolu w 1872 r., choć tu z kolei Verdi dołączył kilka nowo skomponowanych odcinków muzycznych.

Ciągłe zarzuty dotyczące nadmiernie rozbudowanych rozmiarów opery kompozytor postanowił rozwiązać, podejmując w latach 1882–1883 ponowną redakcję partytury i przygotowując we współpracy z librecistą Antoniem Ghislanzoni włoską wersję dzieła. W zrewidowanej postaci, wystawionej po raz pierwszy w 1884 r. w mediolańskiej La Scali, dzieło jest czteroaktowe, usunięty został bowiem akt w Fontainebleau, a narodziny uczucia między Elżbietą a Carlosem librecista przeniósł do przedakcji. Zaznaczyła się dzięki temu jednolitość pod względem miejsca akcji, utwór zyskał też na zwartości przez pominięcie wielu odcinków muzycznych z oryginalnej wersji. Z pięciu godzin muzyki zostały trzy, ale skróty przyczyniły się do przeskoków narracyjnych w fabule, widz zatem musi braki uzupełnić lekturą libretta. Przykładem może być usunięcie sceny zamiany strojów między Elżbietą a Eboli, co wywołało wspomniane *faux pas* Carlota. Skróty spowodowały też zakłócenia w spójności przebiegu muzycznego: motyw duetu miłosnego Elżbiety i Carlota towarzyszył wszak narodzinom ich uczucia w Fontainebleau. Co prawda owa melodia duetu pojawia się w dalszym przebiegu opery, jednak – nie będąc znana słuchaczowi – nie jest kojarzona z sytuacją pierwszego spotkania kochanków.

Czteroaktową wersję włoską z 1884 r. opublikowało wydawnictwo muzyczne Ricordi'ego i stała się ona podstawą większości późniejszych wykonania i nagrań *Don Carlota*. Jej wzorcową realizacją płytową stanowi edycja pod dyrekcją Herberta von Karajana z 1978 r., na scenie zaś można ją bejrzeć np. w berlińskiej Staatsoper (w reżyserii Philippa Himmelmana z 2004 r.) czy w Wiener Staatsoper (w reżyserii Pier-Luigiego Pizziego z 1989 r.); na tej drugiej scenie ta wersja jest grywana na zmianę ze wspomnianą wersją francuską.

Verdi nie uznał realizacji z 1884 r. za ostateczną – dwa lata później przygotował kolejną, ostatnią już wersję partytury, dołączając akt pierwszy (Fontainebleau). Owa pięcioaktowa wersja włoska również doczekała się publikacji Ricordiego, w realizacjach scenicznych pojawia się jednak stanowczo rzadziej (trwa cztery godziny!), choć miłośnicy nagrań cenią sobie wykonanie Carla Marii Giuliniiego z 1971 r. oparte na tej edycji. To właśnie ta pięcioaktowa wersja włoska zostanie zaprezentowana w nowej realizacji The Metropolitan Opera z 2010 r.

Między pierwszą wersją *Don Carlosa* a ostatnimi poprawkami wprowadzonymi przez kompozytora upłynęło dwadzieścia lat, podczas których pogłębiał się jego styl dramatyczny znacząco kształtem *Aidy* i *Otella*. Można dyskutować na temat zasadności wyboru poszczególnych wersji, argumenty jednak nie dają się uzgodnić, gdyż dotyczą rozmaitych kategorii stylistycznych, zarówno muzycznych, jak i dramatycznych. Nie sposób powiedzieć, która z wersji jest najdoskonalsza, w realizacjach ujawniają się indywidualne preferencje reżyserów i dyrygentów. Przychodzący do teatru miłośnik opery zawsze więc będzie zaskoczony, gdy usłyszy jakiś nieznaną mu dotychczas fragment *Don Carlosa* albo gdy w wykonaniu zostanie pominięty fragment znany mu wcześniej. Warto jednak pamiętać w przypadku tego dzieła o specyficznym sprzężeniu zwrotnym, następującym między dążeniem twórcy do wiarygodnego odwzorowania ludzkich losów i motywacji a oczekiwaniami oraz przyzwyczajeniami publiczności operowej, i w tej perspektywie oceniać wartość poszczególnych wersji opery.

dr hab. RYSZARD DANIEL GOLIANEK —————
*muzykolog, profesor Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu,
kierownik Katedry Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Łodzi*





DON CARLOS DE AUSTRIA I AVIS, KSIĄŻĘ ASTURII

BYŁ JEDNĄ Z NAJTRAGICZNIJSZYCH POSTACI W DZIEJACH HISZPAŃSKIEJ RODZINY KRÓLEWSKIEJ.

Syn króla Filipa II Habsburga i Marii Manueli Portugalskiej z domu Avis przyszedł na świat 8 lipca 1545 r. w Valladolid. Cztery dni później zmarła jego młoda, osiemnastoletnia matka. Małżeństwo Marii i Filipa było następstwem układu dynastyczno-politycznego między Hiszpanią a Portugalią. Ze względu na przyszłość obu rodzin królewskich związek ten był błędem – małżonkowie byli blisko spokrewnieni. Ich wspólną prababką była Joanna Szalona. Związki rodzinne spowodowały, że don Carlos miał jedynie cztery prababki zamiast ośmiu. Skutkiem licznych krzyżowych małżeństw było także genetyczne obciążenie chorobą umysłową, której objawy występowały u wielu jego krewnych. Wspomniana już prababka Carlosa, królowa Joanna, była obłąkana. Z tego powodu została odsunięta od władzy i przez blisko pięćdziesiąt lat więziona na zamku w Tordesillas. Niezrównoważony był również jego kuzyn Sebastian, król Portugalii od 1554 r. Także rozwój fizyczny don Carlosa był niedostateczny.

Ambasador cesarza na dworze hiszpańskim baron von Dietrichstein tak opisywał jego wygląd zewnętrzny: „Nie jest szeroki w plecach, ani wysokiego wzrostu; jedno z jego ramion jest nieco wyżej niż drugie. Ma piersi zapadłe i mały garb na plecach. Jego lewa stopa jest znacznie większa od prawej”.

Carlos wychowywał się bez rodziców: matka nie żyła, a ojciec w latach 1548–1551 i 1554–1559 przebywał poza Hiszpanią. Początkowo chłopcem opiekowały się ciotki Maria i Juana, a następnie jego wychowawcą został Luis Sarmiento. Od roku 1554 stan zdrowia infanta stopniowo się pogarszał, coraz częściej uskarżał się na różnego rodzaju bóle i długotrwałe gorączki. Czynił bardzo małe postępy w nauce, także w czytaniu, charakter jego pisma był niewyrobitony. Czuł się samotny i opuszczony, coraz silniej zaś ujawniały się jego skłonności do okrucieństwa, a nawet sadyzmu: okazywał radość, widząc pieczone żywcem króliki czy osłepianie konia. Kiedy stał się młodzieńcem, jego zainteresowania skupiały się na winie i kobietach, wobec których często bywał okrutny. W jego życiu zaczęła dominować agresja, zaciekleść i rozdrażnienie. Ambasador francuski w Madrycie tak opisywał zachowanie infanta Carlosa: „Jest zazwyczaj szalony i wściekły – wszyscy tu litują się nad dolą kobiety, która będzie musiała z nim współżyć”.

Uporczywie nawracająca gorączka spowodowała, że lekarze zalecili Filipowi II, aby wysłał syna gdzieś poza stolicę dla zmiany powietrza. W ten sposób w 1562 r. książę znalazł się w Alcalá de Henares, gdzie rozpoczął studia na uniwersytecie. Jego towarzyszami byli don Juan de Austria i książę Aleksander Farnese. W zdrowiu księcia nastąpiła niewielka poprawa, ale i tutaj Carlos zaczął prowadzić awanturnicze życie. Podczas jednej z miłosnych eskapad spadł ze schodów i doznał ciężkiego urazu głowy. Jego

stan był bardzo ciężki. Chwymano się różnych środków, aby przywrócić księciu zdrowie, m.in. korzystano z pomocy moryskiego znachora Pinterete, a także wkładano mu do łóżka mumię zakonnika, który zmarł w czystości ciała. Dopiero trepanacja czaszki przeprowadzona przez sławnego lekarza Vesaliusa uratowała mu życie. Infant zaczął chodzić, ale objawy choroby umysłowej uległy dalszemu nasileniu, co przejawiało się dziwnymi i okrutnymi zachowaniami (m.in. zaatakował nożem księcia Albę, wyrzucił przez okno pazia czy zmusił do zjedzenia butów szewca, kiedy te okazały się za ciasne).

Mimo objawów choroby Filip II początkowo starał się traktować syna normalnie, nie okazywał mu niechęci i widział w nim swojego dziedzica. W roku 1559 obiecał mu wyjazd do Niderlandów i objęcie tam rządów. Rok później Carlos został zaprzysiężony na następcę tronu i otrzymał tytuł księcia Asturii, tradycyjnie nadawany dziedzicom korony królewskiej. Ojciec wprowadzał go także w arkana sztuki rządzenia, dlatego począwszy od 1564 r. Carlos uczestniczył w posiedzeniach Rady Państwa. Rozpoczęto też utajnione rozmowy na temat małżeństwa infanta z królową Szkocji Marią Stuart, ale szybko je zerwano.

W tym czasie książę Asturii z coraz większą natarczywością żądał od ojca zgody na wyjazd do Niderlandów, jednak Filip II – wobec pierwszych objawów buntu na tym terenie – zdecydowanie jej odmówił. Infant nawiązał wówczas kontakty z przybywającymi z Brukseli do Madrytu przywódcami opozycji: hrabią Egmontem i baronem Montigny, a księciu Albie, któremu król powierzył dowództwo nad armią mającą za zadanie stłumienie rebelii w Niderlandach, groził śmiercią. W roku 1567 nastąpiło znaczne pogorszenie relacji między synem a ojcem. Jesie-

nią książę Asturii zaczął zbierać pieniądze i potajemnie przygotowywał ucieczkę z kraju. Wtajemniczony w plany księcia Juan de Austria powiadomił o tym zamiarze króla. Tym razem Filip II uznał, że musi podjąć wobec obłąkanego syna radykalne działania – 14 stycznia 1568 r. król na czele gwardzistów udał się do komnaty syna i nakazał oddanie go pod straż. Książę został wywieziony z madryckiego pałacu i osadzony w wieży zamku w Arevalo, w tym samym, w którym więziono babkę Joanny Szalonej Izabelę Portugalską.

W Hiszpanii decyzję Filipa II przyjęto ze zrozumieniem, zdawano sobie bowiem sprawę, że była to też jego osobista tragedia. W liście do papieża Piusa V król, wyjaśniając powody uwięzienia don Carlosa, pisał, że nie chodziło „o gwałtowne usposobienie czy winę księcia, ani też z mojej strony o chęć ukarania go lub poprawienia, gdyby bowiem takie były moje motywy, podjąłbym inne kroki, nie posuwając się aż do ostateczności (...) ponieważ jednak za moje grzechy z woli Boga książę ma tak wielkie i liczne wady, zarówno umysłowe, jak i wynikłe z jego fizycznej kondycji, i tak gruntownie pozbawiony jest kwalifikacji niezbędnych do sprawowania władzy, zobaczyłem, jak wielkim ryzykiem byłoby dopuszczenie go do następstwa tronu oraz jakie by z tego wypłynęły niebezpieczeństwa”.

Od początku pobytu w więzieniu zdrowie fizyczne i psychiczne don Carlosa ulegało pogorszeniu. Książę odmawiał przyjmowania posiłków i musiał być karmiony siłą, zaczął połykać różne przedmioty, połknął m.in. złoty pierścień z diamentami. Zmarł 24 lipca 1568 r.

Dziś postać don Carlosa i okoliczności jego śmierci owiane są tajemnicą i legendą, ale współcześni mu Hiszpanie

nie mieli wątpliwości, że został on uwięziony z uzasadnionych powodów, a jego śmierć nastąpiła w sposób naturalny. Nie znajduje potwierdzenia w źródłach historycznych jego romans z Elżbietą de Valois, drugą żoną Filipa II, co miało doprowadzić do jego zabójstwa. Wątek ten wykorzystali w swoich dziełach Friedrich Schiller i Giuseppe Verdi. Wywodzi się on z opublikowanej w roku 1581 *Apologii* Wilhelma Orańskiego, jednego z przywódców antyhiszpańskiego powstania w Niderlandach. Utwór ten odegrał bardzo ważną rolę w kształtowaniu się „czarnej legendy” Hiszpanii i jej króla Filipa II, której symbolami były Święta Inkwizycja, *auto da fe*, konkwistadorzy i okrucieństwo żołnierzy hiszpańskich zorganizowanych w *tercios*. W taki schemat, popularny i rozpowszechniany szczególnie przez protestantów, wpisany został rzekomy romans don Carlosa z Elżbietą.

prof. dr hab. RYSZARD SKOWRON —————
kierownik Zakładu Historii Nowożytnej XVI–XVIII w.
Instytutu Historii Uniwersytetu Śląskiego



DON CARLOS I HISZPAŃSKA INKWIZYCJA

Historia don Carlosa w operze Verdiego rozgrywa się na tle działalności Hiszpańskiej Inkwizycji, znanej z okrucieństw popełnianych w imię religii. Na skutek wydanych przez nią w ciągu trzystu pięćdziesięciu lat wyroków za przestępstwo herezji zostało zabitych od trzech do pięciu tysięcy ludzi. Powołano ją do życia w 1480 r., po zjednoczeniu Hiszpanii, co stało się możliwe po ślubie Ferdynanda Aragońskiego i Izabeli Kastylijskiej. Wtedy też narodziła się idea upowszechniania jednej religii, co miało sprzyjać jedności politycznej państwa.

Wykorzystane w libretcie kluczowe elementy Hiszpańskiej Inkwizycji: postać Wielkiego Inkwizytora czy *auto da fe* przedstawiają obraz powszechnie stosowanych wówczas terroru i tortur. Jednak na przestrzeni wieków ocena jej działalności została zafałszowana.

Korzenie Hiszpańskiej Inkwizycji sięgają VIII w., kiedy Maurowie z Afryki Północnej najechali Półwysep Iberyjski. W ciągu kolejnych siedmiu wieków Hiszpanie stopniowo wypychali Maurów na południe. Wskutek długotrwałych wojen Hiszpanom udało się odzyskać władzę na półwyspie (okres ten nazywany jest *la reconquista*, co oznacza ponowne zdobycie). Pod koniec XV w. potomkowie Maurów-najeźdźców zamieszkiwali już tylko mały obszar wokół Granady.

Dla stabilizacji kraju ważna była jedność religijna, dlatego też ludność żydowską i muzułmańską uznano za zagrażającą katolickiej Hiszpanii. Odczuwając narastającą wrogość

w swojej ojczyźnie, wielu Żydów przeszło na katolicyzm, aby móc pozostać w kraju, w którym ich rodziny żyły od pokoleń. Hiszpanie chcieli także ograniczyć liczbę wyznawców islamu, których podejrzewano o sprzyjanie imperium tureckiemu – stanowili oni więc dla kraju strategiczne zagrożenie.

Taką sytuację polityczną państwa zastała nowo poślubiona para: Ferdynand V i Izabela I. W 1478 r. król i jego małżonka zażądali papieskiego dekretu, ustanawiającego w Hiszpanii Inkwizycję. Jak wskazuje nazwa, jej pierwotnym zadaniem było badanie autentyczności nawróceń Żydów i muzułmanów. Pod zarządem niesławnego Wielkiego Inkwizytora Tomása de Torquemady zakres działalności Inkwizycji poszerzył się o stosowanie kar za czary, poligamię i lichwę.

Dominikanin Torquemada, religijny doradca królowej Izabeli, był pierwszym i jednocześnie najbardziej znanym Wielkim Inkwizytorem. W ciągu pierwszych piętnastu lat swojej działalności Hiszpańska Inkwizycja zyskała opinię surowej i „spragnionej krwi”. W tym okresie – podczas sprawowania władzy przez Torquemadę – na stosach spłonęły blisko dwa tysiące ludzi. Jego wrogość wobec Żydów, a także silny wpływ na królową Izabelę prawdopodobnie przyczyniły się do wydania w 1492 r. edyktu, na mocy którego wszyscy Żydzi zostali wydaleny z Hiszpanii.

Mimo znacznych wpływów, Torquemada był zależny od króla, który go mianował i przed którym inkwizytor

odpowiadał za podejmowane działania. I choć z pewnością między każdym królem a kolejnymi Wielkimi Inkwizytorami rodziły się osobiste relacje, mało jest prawdopodobne, żeby scena podobna do tej z opery Verdiego – między Filipem II i Wielkim Inkwizytorem – mogła mieć kiedykolwiek miejsce.

Po mianowaniu przez króla Wielki Inkwizytor powoływał radę, która działała jak sąd najwyższy. Rada sprawowała władzę nad trybunałami lokalnymi. Po wniesieniu opłaty oskarżeni w ciągu trzydziestu–czterdziestu dni przygotowywali swoją obronę. Wprawdzie zapewniano im pomoc prawną, ale udowodnienie niewinności było niezwykle trudne, ponieważ często nie mieli oni możliwości zakwestionowania oskarżenia.

Po brutalnych początkach okrucieństwo Hiszpańskiej Inkwizycji osłabło. W wiekach XVI i XVII wykonywano około trzech wyroków śmierci rocznie. Władza Hiszpańskiej Inkwizycji zaczęła maleć na początku XIX w., instytucja ta została ostatecznie wyeliminowana z życia publicznego w 1834 r.

Na podstawie materiałów The Metropolitan Opera —————



PARTNER FILHARMONII

TOYOTA ŁÓDŹ

PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

TOYA STUDIOS



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU
„THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA
DZIĘKI GRANTOWI
NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ
SPONSORUJĄCĄ CYKL
„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

Bloomberg

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

