

KRAKOWSKIE TOWARZYSTWO OPEROWE

PROGRAM

RIGOLETTO

GIUSEPPE VERDI



K R A K Ó W 1954/55

A red curved line, possibly a signature or a mark, located at the bottom right of the page.

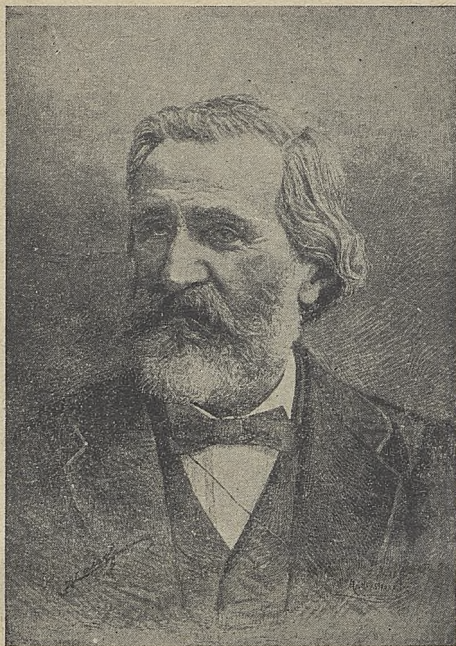


„RIGOLETTO“

Opera w trzech aktach z prologiem

Libretto: Fr. M. Piave

Muzyka: G. Verdi



GIUSEPPE VERDI

1813—1901

W roku 1813 urodził się, w małej wiosce w okolicach Parmy, Giuseppe Verdi. W tymże roku urodził się w Lipsku Ryszard Wagner. W tym samym roku ujrzeli światło dzienne dwaj wielcy ludzie opery europejskiej. Obaj stali się centralnymi postaciami operowej sztuki — włoskiej i niemieckiej.

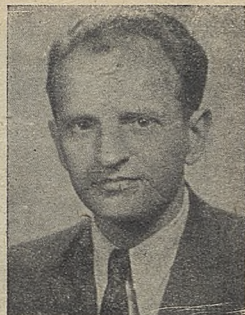
Wyszli z innych tradycji, chodzili innymi drogami, doszli do szczytów różnych — ale chodzili drogą przeznaczeń swych długo i wytrwale.

18-letni nie może się dostać do konserwatorium mediolańskiego jako „niezdolny do zawodu muzyka”. Uczy się prywatnie, i mając lat 26 zdobywa uznanie swą pierwszą operą. W kilka lat później



Tadeusz Krzemiński

Kierownictwo opery



Zdzisław Datko

jego opera „Nabucco“ (Nebukadnezar) zdobywa we Włoszech rozgłos, chór ciemieżonych „nad wodami Babilonu“ bierze publiczność włoską za aluzję skierowaną przeciw zaborcy austriackiemu. W czasie narodowego wskrzeszenia Włoch nazwisko Verdiego staje się hasłem patriotów włoskich: „Evviva Verdi“ — znaczy wówczas: niech żyje Vittorio Emanuele Re di Italia.

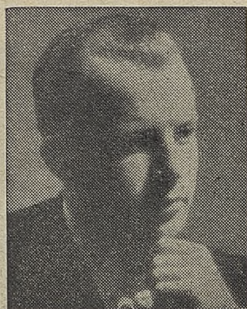
Opery pierwszego okresu Verdiego (1839—1850) — mimo teatralnej surowości i melodii nieraz natarczywie trywialnych, mimo tekstów podrzędnej zwykle wartości — mają jednak dramatyczną siłę, nieraz przejmują szerokim oddechem melodii. W okresie środkowym (1850—1870) Verdi stopniowo dochodzi do ogłady i opanowania wyrazu scenicznego, przy czym melodie jego, nie tracąc scenicznego impetu, nabierają soczystości i charakterystyki.



Jerzy Sillich
Dyrygent



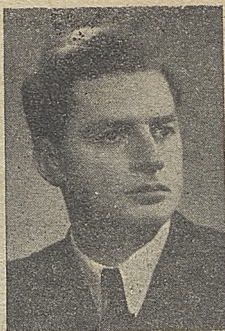
Antoni Wolak
Reżyser



Jerzy Katlewicz
Dyrygent



Jadwiga Romańska



Janusz Zipser

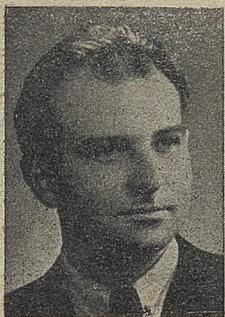


Janina Stano

Owdowiawszy i po stracie dwojga dzieci, Verdi żeni się ze śpiewaczką Giuseppiną Streponi, przebywa najczęściej w swej posiadłości ziemskiej Sant Agata, koło swej wioski ojczystej.

Poczet oper tego okresu rozpoczyna „Rigoletto”, w dwa lata później ukazują się na scenach włoskich „Trubadur” i „La Traviata” (1853). Następnie „Nieszpory Sycylijskie”, „Simone Boccanegra”, „Aroldo”, „Bal Maskowy” (1859), „Moc Przeznaczenia” (1862), „Don Carlos” (1867), wreszcie „Aida” napisana na otwarcie Kanału Suezkiego w 1871.

W tych operach osnutych na tekstach zrazu jeszcze jaskrawie naiwnych, niezawsze wolnych od szablonów, coraz wyraźniej zaznacza się sztuka muzycznej charakteryzacji osób i sytuacji. Orkiestra Verdiego staje się coraz barwniejsza i pomysłowo ożywiona, wychodzi coraz bardziej w roli podrzędnego akompaniatora śpie-



Stanisław Lachowicz



Halina Żychal



Antoni Szczurowski



Józef Bok
Chórmistrz



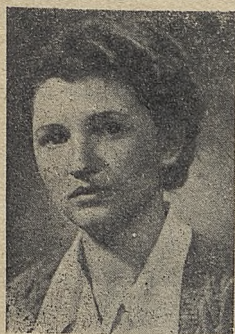
Zofia Wojciechowska



Adam Szybowski

wu, umie stwarzać nastrojowe „chwile osobliwe”. Formy śpiewu okazują coraz umiejętniejsze sposoby rozplanowania i budowy aktów. Dopiero opery tego okresu — począwszy od „Rigoletta” — wchodzi do repertuarów wielkich teatrów pozawłoskich, „Trubadur” i „La Traviata” zyskują niezwykłą popularność, „Aida” jest jedną z największych sensacji całego świata operowego.

Po „Aidzie” Verdi uważa, że jego kariera skończona. Píše w roku 1874 „Requiem” — z okazji śmierci Manzoni. Nie chce już pisać nowych oper. Dopiero współpraca z kompozytorem-poetą Arrigiem Boito, skłania starzejącego się Verdiego do wysokiego, nierozwiązanego dotychczas problemu: poważnej opery osnutej na tragedii Szekspira. Powstaje zadziwiający „Otello” Verdiego (1887). Wreszcie, dobiegający wieku lat 80, kompozytor tylu poważnych i zawsze tylko poważnych oper, pisze operę komiczną, komedię muzycz-



Genowefa Szarblewska



Stefan Starzyk



Teresa Weselly



Leszek Koperny



Maria Feherpataky



Mieczysław Frogni

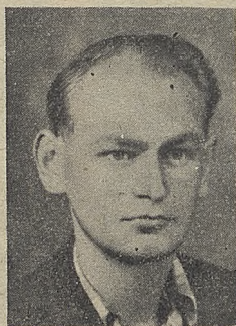
na „Falstaff”. Te dwie ostatnie opery Verdiego oznaczają szczyt romańskiej opery 19 wieku.

Verdi jest włoskim odpowiednikiem — nie naśladowcą — Ryszarda Wagnera. Dzieli ich od siebie zasadnicza różnica, różnica między charakterem, ideałem, celem opery włoskiej a niemieckim dramatem muzycznym. Obaj, Verdi i Wagner wynieśli sztukę operową swych narodów na wyżyny wielkiego stylu. Przeszło 50 lat trwał stopniowy rozwój, krystalizacja sztuki Verdiego. Dzięki talentowi, charakterowi, inteligencji i wykształceniu — dane mu było przejść stopnie od nizin konwenansu do wyżyn stylu; od niepowodzenia wielu jego wcześniejszych oper, do serii samych sukcesów wieńczących każdą późniejszą. Serię światowych sukcesów rozpoczyna „Rigoletto”.

Kiedy w roku 1850 wenecki teatr operowy Teatro Fenice zwrócił się do Verdiego, znanego autora szesnastu oper — z zamówieniem



Michał Garda



Krzysztof Goraj

nowej opery, kompozytor miał już temat upatrzonej: francuską sztukę Wiktora Hugo „Król się bawi”, historię o galanckim królu francuskim Franciszku I. Wypróbowany współpracownik Verdiego F. M. Piave, który już kompozytorowi dostarczył teksty do pięciu dawniejszych oper, wypracował szkic tekstu, którego życzył sobie Verdi. Opera miała się nazywać „Przekleństwo” (La Maledizione). Powstało libretto operowe, ale cenzura austriacka (Wenecja jeszcze była wówczas pod okupacją austriacką) miała wiele do zarzucenia treści zamierzonej opery. Przede wszystkim, że bohaterem był król „cynicznie rozwiązy”.

Zaczęły się targi i rokowania autorów z cenzurą, wreszcie centralną postacią stać się miał nie król tylko jego trefniś Triboulet, przezwany z włoska Tribuletto, wreszcie Rigoletto.

Verdi zapalił się do pracy i jednym ciągiem, w ciągu czterdziestu dni, napisał muzykę nowej opery. Pociągały go kontrasty, tak charakterystyczne w teatrze Wiktora Hugo. Błazen Rigoletto — czułym ojcem. Przedrwiwa wszystkich a sam przeżywa osobisty dramat. Dwór pełen lekkoduchów, książę niemal przypadkiem uchodzi skrytobójcy. Miłostki i romanse a w głębi zbir Sparafucile. Miłość i zbrodnia — oto kontrasty, których potrzeba było Verdiemu.

Pełne powodzenie miała opera „Rigoletto” na pierwszym jej przedstawieniu w roku 1851. Nawet sam kompozytor, zawsze pełen uczciwej samokrytyki, uczuł pewność siebie. Wkrótce „Rigoletto” ukazuje się na różnych scenach włoskich, i to pod różnymi tytułami jak: Viscardello, Clara di Perth, Lionello, bo zawsze trzeba dla udobruchania cenzury przenosić akcję opery w coraz to nowe, „neutralne” środowisko. Wkrótce ustala się nazwa „Rigoletto” i pod tą nazwą opera Verdiego nabiera rozgłosu w szerokim świecie, wszędzie zadziwia „prawdą życiową” i „brutalnym realizmem”.

Tych cech dopatrujemy się dziś i w innych operach choćby samego Verdiego „Rigoletto” nie przedstawia nam „pełni uchwytu życia” ani głębszego zagadnienia psychologii. Zawsze jeszcze dzieło Verdiego ujmuje słuchacza śpiewnością i operowością. Niektóre sceny wystrzelają wysoko nawet ponad zwykły poziom włoskich oper i są poprostu świetnym teatrem. Np. duet Rigoletta z bandytą na początku drugiego aktu, kwartet w ostatnim akcie, scena burzy.

Technicznie oznacza ta opera wielki postęp stylistyczny: płynnie rozmówczy recitativ, śpiewne arioso (monolog Rigoletta w drugim akcie) — to były w swoim czasie nowości naruszające dawną ścisłą separację między śpiewną arią a recitativem sucho, schematycznie i prawie bezśpiewnie mówionym. Taką nowość nazywano wtedy

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO

Opera w 3-ch aktach z prologiem
Libretto F. M. Piave

OSOBY:

Księżę Mantui

JÓZEF PRZADA
JANUSZ ZIPSER

Hrabina

TERESA WESELY

Rigoletto, nadworny błazen

BOLESŁAW JANKOWSKI
ANTONI WOLAK

Dworzanie:

Monterone

STANISŁAW LACHOWICZ
ADAM SZYBOWSKI

Gilda

HALINA MICKIEWICZÓWNA
JADWIGA ROMAŃSKA
JANINA STANO

Marullo

KRZYSZTOF GORAJ
LESZEK KOPERNY

Sparafucile, bandyta

STANISŁAW LACHOWICZ
ANTONI SZCZUROWSKI

Borsa

STEFAN STARZYK

Magdalena, jego siostra

ZOFIA WOJCIECHOWSKA
HALINA ŻYCHAŁ

Ceprano

MIECZYŚLAW FROGNI
MICHAŁ GARDA

Joanna, opiekunka Gildy

MARIA FALKENBERG
GENOWEFA SZARBLEWSKA

Paź

MARIA FEHERPATASY
ALEKSANDRA JANOWSKA

Damy, dworzanie, paziowie. — Rzecznictwo dzieje się w mieście Mantua w XVI w.

Włoskie tańce renesansowe układu:

JANINY STRZEMBOSZ

BALET: Józef Bobek, Leszek Doniec, Krystyna Filak, Zenon Hajduga, Alicja Krzywdzianka, Ryszard Maguszewski, Ewa Papée,
Danuta Pelc, Anna Szewczyk, Eliasz Szymańczyk, Zofia Wydmańska

Dyrygenci: JERZY KATLEWICZ
JERZY SILLICH

Dekoracje: EUGENIUSZ BOŻYK
Reżyser: ANTONI WOLAK

Chórmistrz: JÓZEF BOK

„wagneryzmem”. W istocie Verdi odbiega od sztywnego recitativu i opanowuje swobodny styl konwersacyjny.

Z rozmowy na początku pierwszego aktu wyłania się „ballata con eleganza” księcia. Aria Gildy w drugim akcie, aria księcia na początku aktu trzeciego, finezyjne duety — to pozornie tradycyjne ozdoby opery, a jednak i tu zmienił się dawny Verdi. Inaczej tu przemawia sytuacja dramatyczna i nastrojowe tło, znikły tu szablon. Cóż dopiero sceny oparte na kontrastach np. skarga Rigoletta wobec dworzan.

W tej operze Verdi zaczyna być prawdziwym dramaturgiem sceny muzycznej. Wstąpiwszy na tę drogę dojdzie w następnych dziesięcioleciach do poważnych dzieł teatru muzycznego, a skończy swymi dwiema szekspirowskimi operami „Otello” i „Falstaff”, w których opera włoska stanie na wysokości godnej tragedii i komedii Szekspira.

„Rigoletto” jest pierwszym krokiem Verdiego w kierunku włoskiego dramatu operowego.

KAROL STROMENGER

RIGOLETTO

Treść

AKT I

Pałac księcia Mantui — wiek XVI. Książę, wielki wielbiciel płci pięknej, opowiada swemu dworzaninowi o pewnej pięknej dziewczynie, z którą widuje się już od trzech miesięcy, a ona nie wie kim jest jej wielbiciel. Płochy amant, książę, nie ma zamiaru dotrzymać wierności dziewczynie i zaleca się do hrabiny Ceprano. Trefniś księcia, Rigoletto, kpi z zazdrości hrabiego Ceprano. Wtedy dworzanin Marullo opowiada, że garbaty trefniś Rigoletto ukrywa u siebie w domu młodą, uroczą „kochankę”. Gdy książę skarży się blaznowi, że w miłostce do hrabiny Ceprano przeszkadza mu jej zazdrosny mąż, Rigoletto radzi, aby hrabinę porwać a jej męża wygnać albo zgładzić. Ceprano słyszy o tej radzie, więc przysięga zemstę, porozumiewa się z jego dworzanami, którzy wszyscy nie cierpią bezczelnego trefnisia. Wchodzi hrabia Monterone, któremu książę uwiódł córkę. A gdy książę nie chce słuchać skarg godnego starca, Monterone przeklina księcia i jego blazna, po czym zostaje odprowadzony do więzienia. Ale Rigoletto jest do głębi zaniepokojony przekleństwem Monterona, bo przecie on sam ukrywa przed okiem księcia swą ukochaną córkę Gildę, a nie wie, że właśnie z nią potajemnie widuje się książę.

AKT II

Pusta uliczka, za murem dom i ogród Rigoletta. Wieczorem wraca błazen przerażony i pod wrażeniem przekleństwa, które rzucił na niego Monterone. Zbir Sparafucile ostrzega Rigoletta, że ktoś zaleca się do jego córki i ofiaruje mu, w razie potrzeby, swą pomoc. Po rozmowie ze zbirem Rigoletto wchodzi do swego domu i czule wita się z córką. Ostrzega ją, aby nigdy nie wydalała się z domu — odchodzi. Ale bocznym wejściem zdołał się wślizgnąć do Gildy — księżę. Ona zna go pod jego przybranym nazwiskiem: studenta Gualtier Malde. Na ulicy zebrali się dworzanie, którzy chcą spłatać figla znienawidzonemu błaznowi. Sprowadzają go, zawiązują mu oczy, zapewniając, że chodzi im o uprowadzenie hrabiny Ceprano. Rigoletto nie przeczuwając podstępu, własną ręką przytrzymuje drabinę, po której oni uprowadzają — Gildę. Dopiero, kiedy wszyscy odeszli, Rigoletto zdejmuje z oczu przepaskę i widzi co się stało. Jak oszalały biegnie do pałacu księcia.

AKT III

Komnata w pałacu. Dworzanie są przekonani, że uprowadzili „kochankę” błazna i cieszą się z dokonanej psoty. W pałacu znajduje się już Gilda, księżę spieszy do niej. Wchodzi Rigoletto, pokrywając swoją rozpacz błazeńskimi conceptami, a nieznacznie szuka uprowadzonej córki. Z rozmowy dworzan Rigoletto domyśla się, że Gilda już znajduje się w objęciach księcia. Wtedy Rigoletto wyznaje, że Gilda jest jego córką. Oni, wzruszeni i zdumieni jego rozpaczą, widzą, że wyrządzili mu nie psotę, ale krzywdę. Kiedy wchodzi Gilda, odchodzą, pozostawiając córkę z nieszczęśliwym ojcem. Oczywiście, księżę nadużył jej czystej miłości, więc Rigoletto chce ją wywieźć za miasto. Przeprowadzają przez komnatę uwięzionego hrabiego Monterone, któremu błazen oświadcza z goryczą, że przekleństwo jego już się spełniło. Księciu przysięga Rigoletto krwawą zemstę.

AKT IV

Przed chatą podmiejską zbira Sparafucile, stoi Rigoletto z Gildą. Chce ją przekonać o niewierności księcia. Ale księżę, w przebraniu oficera, wchodzi do chaty i żąda wina (aria: Kobieta zmienną jest). Siostra zbira, Magdalena, wesoło przyjmuje księcia, podczas czego Sparafucile wychodzi na ulicę i pyta Rigoletta, czy ma zabić „tego

człowieka?" Przez szparę w oknie widzi Gilda, jak jej ukochany zaleca się do Magdaleny. Rigoletto wysła córkę, w męskim przebraniu, w podróż do Werony, dokąd sam obiecuje przybyć dnia następnego. Po odejściu Gildy Rigoletto daje zbirowi pieniądze, jako zapłatę za zabicie nocnego gościa (tj. księcia), po czym odchodzi. Ale Magdalena wstawia się u brata, aby oszczędził życia pięknego młodzieńca, bo przecie z pewnością znajdzie się jakiś przechodzień, którego będzie mógł zabić zamiast młodzieńca. Gilda podsłuchiwała tę rozmowę i postanawia poświęcić się za ukochanego. Puka więc do drzwi, a Sparafucile zabija ją. Nadchodzi Rigoletto, widzi jakieś zwłoki, cieszy z dokonanej zemsty. Ale wtem słyszy głos księcia, znów śpiewającego piosenkę o „kobiecie zmiennej”. Rigoletto patrzy na trupa, w którym poznaje — własną córkę. Oszałały z bólu, raz jeszcze wspomina przekleństwo Monterona.

STEFAN OTWINOWSKI

O rozwój życia muzycznego

Krakowskie Towarzystwo Operowe wznawia swą pracę. W dniu dzisiejszym rozpoczyna się więc niejako nowy, drugi sezon teatru muzycznego. *Teatr muzyczny* — zastanówmy się nad tym zagadnieniem. Zjawiska należy określać w czasie i w miejscu. Otóż to. Jest pora, żeby pomyśleć nie tylko o czasie, ale właśnie i o miejscu...

Najpierw nieco refleksji ogólnych. Słowo *teatr* ma w Krakowie starą i świetną tradycję. Tradycję tę podjęło społeczeństwo i artystyczny aktyw zaraz po wojnie. Przedstawienia dramatu i komedii w latach 1945—1949 należały do najświetniejszych w kraju. Sukcesja Pawlikowskiego, Kotarbińskiego, Solskiego, Osterwy została podjęta i kontynuowana. Zresztą i w tym czasie rozwojowi teatru dramatycznego pomagali Osterwa i Solski. Powojenny okres dyrekcji Juliusza Osterwy łączy się w naszej pamięci z pierwszą udaną próbą upowszechnienia sztuki teatralnej. Znakomity, twórczy inscenizator był bowiem także najbardziej utalentowanym organizatorem widowni. Ostatnie lata działalności Osterwy są latami wielkiego ożywienia kulturalnego Krakowa we wszystkich dziedzinach sztuki. Kiedy wspominam ten okres, myślę nie tylko o częstych, interesujących prapremierach w Teatrze Starym, o konsekwentnym programie Teatru im. Słowackiego — ale myślę także

o płodnych w skutki dyskusjach teatralnych, o współpracy artystów z rozmaitych dziedzin sztuki, o bogatej inwencji scenograficznej, o świetnych ilustracjach muzycznych... Myślę także o wielu wzruszających przedstawieniach operowych. I opera znalazła wtedy gościnne schronienie w gmachu Teatru im. Słowackiego. Opera — impreza o stosunkowo małej w naszym mieście tradycji — wstępnym bojem zdobyła nie tylko uszy, ale i serce Krakowian... Przyszłość niestety potem okres pewnej stagnacji w kulturalnym życiu Krakowa i właśnie w tym zastoju zgaś pionierski wysiłek Bierdiajewa i jego pełnych poświęcenia współpracowników. Ale zapotrzebowanie, mało: entuzjazm dla teatru muzycznego wśród szerokich mas robotników i inteligencji bynajmniej nie osłabł. Działające w ciężkich warunkach technicznych Towarzystwo Operowe ma za sobą gorące poparcie całego społeczeństwa Krakowa z Nową Hutą. Próby minionego sezonu najlepiej o tym świadczą. Dwadzieścia jeden przedstawień i dwadzieścia jeden nadkompletów, sześćdziesiąt procent widzów to ludzie pracujący w Nowej Hucie. Ten po raz już wtóry zorganizowany wysiłek artystów starszych i młodszych, ten entuzjazm słuchaczy należy przejąć jako podwalinę przyszłych logicznych, rozwojowych planów. Tyle o czasie.. Teraz z kolei pomyślny o miejscu. Bo przecież chyba wszyscy sobie zdajemy z tego sprawę, że szeroko komentowany niedostatek przedstawień naszej opery ma swe źródło w ubóstwie miejsca scenicznego, w braku odpowiednich urządzeń technicznych, w przypadkowości imprezy, w niemożności przeprowadzenia pełnego obrazu sztuki najbardziej skomplikowanej artystycznie.

Nowy sezon — nazwijmy to tak oficjalnie — rusza mimo wszelkich przeszkód. „Rigoletto”, potem „Straszny dwór”, potem „Eugeniusz Oniegin” — a więc nawet tak zwane duże formy. Zobaczymy obok starszych artystów nowe obsady, tak — pełne obsady młodzieży artystycznej, wykształcone w naszych, przede wszystkim krakowskich szkołach. Rodzi się jeszcze inny, dodatkowy obowiązek: sprawa opieki. Odpowiedzialność za życiową drogę tej młodzieży. Stop. Argumentacji dosyć.

Wniosek z mego felietonu powinien być jeden. Dla dobra muzycznej kultury naszego miasta, dla dobra rozwoju pięknej sztuki śpiewu i tańca, dla jeszcze lepszych perspektyw młodzieży — konieczną wydaje się wielka akcja społeczna. Głównym jej celem będzie nie tylko stałe popieranie działalności Towarzystwa Operowego, ale i najrealniej: budowa gmachu Opery.

Narodziny opery w Polsce

Wielka epoka Odrodzenia wśród mnóstwa zdobyczy, które przyniosła światu zwłaszcza przez Włochy, przyniosła nam operę. Dużo czynników złożyło się na powstanie tej najbardziej skomplikowanej formy teatralnej. Ta różnorodność czynników spowodowała, że opera rodziła się powoli poprzez różne pośrednie formy, przez blisko stulecie. Sformowała się wreszcie na ostatku we Florencji w latach od 1589—1860 kiedy powstały pierwsze prawdziwe opery. Do lat trzydziestych, więc XVII wieku trwa pierwszy, renesansowy jeszcze okres rozwoju opery, nim przyjdzie barokowy, kontrreformacyjny (zwalczający reformację) okres rzymski.

Polska miała to szczęście, że mogła jeszcze zaszcześcić u siebie operę florencką, tego pierwszego, renesansowego okresu. Wyzwalanie się ekonomiczne jednostki ludzkiej z więzów systemu feudalnego spowodowało jego wyzwolenie duchowe również w dziedzinie sztuki. Jednym z objawów tego wyzwolenia jednostki w muzyce było przeciwstawianie indywidualnych głosów na zasadzie zwanej kontrapunktem czyli po łacinie kropka przeciw kropce. W dziedzinie więc głosowej bas przeciwstawiano tenorowi, a alt sopranowi. W ramach twórczości renesansowej spotykamy te funkcje przeciwnych głosów przy bardzo nieraz wyrazistym podkreśleniu śpiewanego tekstu. Tak wykształcała się treść i forma przyszłych sol, duetów, tercetów itd., przyszłej opery. Kształtowały się warunki pod późniejszy rozwój arii, tego nadzwyczajnego osiągnięcia wyzwolonego głosu ludzkiego. W tym czasie Polska, a w szczególności Kraków, przeżywała okres wspaniałego rozwoju muzyki. Nowe, śmiało zdobycze muzyki europejskiej szybko przyjmowały się u nas i pobudzały rodzimych kompozytorów do oryginalnej, wybitnej twórczości. Wielu znakomitych kompozytorów zagranicznych dłużej lub krócej rozwijało w Polsce swą działalność. Ucho więc nasze chłonęło już z łatwością wielkie zdobycze Odrodzenia i dojrzało do przyjęcia najnowszej formy muzycznej tego okresu (początek XVII wieku) a mianowicie opery.

Obok czynników muzycznych powoli rozwijały się we Włoszech, a w ślad za nimi w Polsce czynniki dramatyczne i teatralne przyszłej opery. Wiemy więc, że Odrodzenie już u swych początków przypominało światu dramat starożytnych Greków i Rzymian. Wkrótce też rozmaici autorzy włoscy zaczęli pisać tak zwane „dra-

maty humanistyczne" pisane po łacinie, a oparte ściśle na tradycjach starożytnych. Z kolei narodził się dramat w języku narodowym o tej samej tematyce starożytnej. Dramaty jednak oparte o wielką „uczoność” filologów były niesamowicie nudne i widzowie męczyli się przy ich teatralnych realizacjach. Wtedy to opierając się na starożytnych wiadomościach, że dramat starożytny był dramatem muzycznym zaczęto je również ilustrować muzycznie. Ponieważ nie zachowała się właściwie muzyka starożytna, sięgnęli ówcześni kompozytorzy teatralni do współczesnej muzyki Odrodzenia. Tak spłotyły się pierwiastki dramatyczne z muzycznymi.

Ten dramat humanistyczny pojawił się w Polsce w początkach XVI wieku i był niewątpliwie wystawiany już wtedy z ową ilustracją muzyczną. Tak dwa elementy przyszłej opery zaszczepiły się bardzo wcześnie w naszym kraju, a mianowicie bogata, renesansowa muzyka wokalna i dramat muzyczny. Trzeci wreszcie element opery balet renesansowy zawitał u nas na Wawelu bardzo prędko jak wykazują rachunki królewskie, bo na początku panowania Zygmunta Starego, a może jeszcze dawniej, bo w roku 1503. Balety te podobnie jak wspomniany dramat humanistyczny wystawiane były w dzisiejszej Sali Senatorskiej, pod istniejącą tu galerią przenoszoną dla orkiestry.

Niekiedy te balety rozgrywały się na dziedzińcu pałacowym. Tu przede wszystkim wykonywano te balety, które łączyły się z tak zwanymi „tryumfami” tj. gatunkiem widowisk, który przybył do nas również z Włoch. Owe „tryumfy” powstały z parad wojskowodworskich urządzanych dla uczczenia jakichś ważnych wydarzeń w życiu władców, a przeznaczonych na oddziaływanie na wyobraźnię mas. Taką pierwszą jeszcze nie wykształconą „tryumf” paradę przeżyła Polska i Kraków w roku 1518, gdy Zygmunt Stary witał przybywającą z Włoch swą przyszłą małżonkę Bonę. Wtedy to w owym pochodzie uczestniczyło 10.000 ludzi w najrozmaitszych, różnobarwnych strojach.

Do tych pochodów dołączały się potem postacie ubrane w kostiumy mitologiczne, zgodne mniej więcej z wyobrażeniami starożytnych Greków i Rzymian. Zaczęły jechać wozy, na których ułożone były całe pantominy i balety. Tak więc powstał wyżej wzmiankowany „tryumf”, któremu z kolei zawdzięcza opera bogactwo formy widowiskowej, a zwłaszcza wstawki rozrywkowe, intermedia. Pierwszy taki pełny „tryumf” widzimy u nas dopiero za Zygmunta III w roku 1596 z inicjatywy wielkiego działacza naszego teatru Mikołaja Wolskiego. W tym pierwszym polskim „tryumfie” widzimy

wszystkie te sceny muzyczne, które potem przejawiają się w najstarszych dojrzałych operach włoskich. Mielśmy już w Polsce w XVI wieku widowisko o typie operowym, brak nam było tylko jednolitej formy dramatycznej, która cechuje właściwą operę.

Tę operę przynosi do nas dopiero młodociany Władysław IV ze swej podróży zagranicznej w latach dwudziestych XVII wieku. W roku 1628 ukazuje się w Krakowie drukiem najdawniejsze polskie libretto operowe pisane pięknym językiem pióra Stanisława Jagodyńskiego „Wybawienie Rugiera z wyspy Alcyny”. Pierwsze przedstawienia operowe oglądała jednak Warszawa, potem Gdańsk, Wilno, a wreszcie w roku 1646 Kraków. W tym właśnie roku w czerwcu i w lipcu dano cały szereg przedstawień operowych, które już były w naszym dorobku.

Przypominamy te wydarzenia właśnie w chwili, gdy po raz nie wiem, który odradza się opera w Krakowie z trzysta z górą lat od swych pierwszych krakowskich prapremier.

