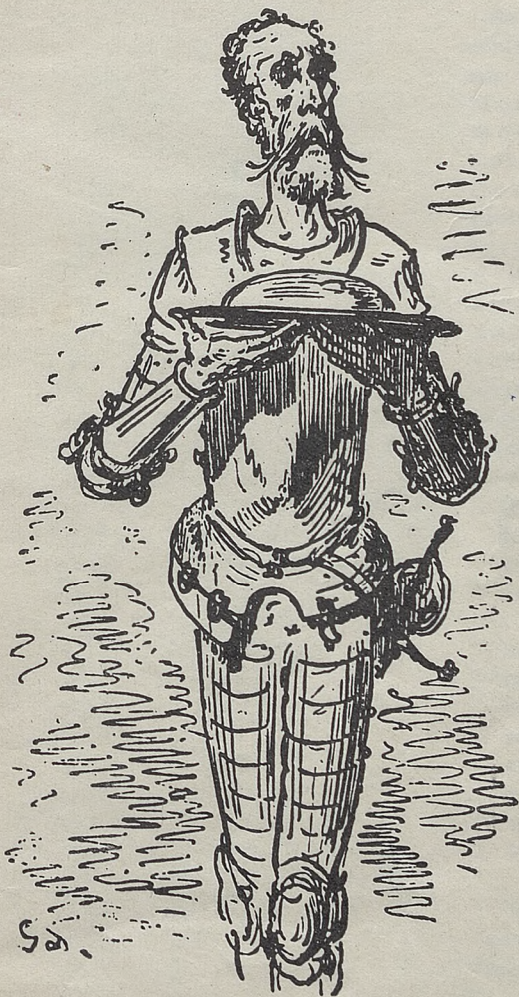


OPERA



MIEJSKI
TEATR
MUZYCZNY

JULES
MASSENET

DON
KICHOT

OPERA
W PIĘCIU
AKTACH

KRAKÓW
1962 R.

DYREKTOR I KIER. ARTYST. KAZIMIERZ KORD



O Massenecie i jego twórczości

Są kompozytorzy, których cenimy nie tylko za ich własną twórczość. Leopold Mozart — ojciec genialnego Wolfganga Amadeusza, Józef Elsner — nauczyciel Chopina, Taniejew — profesor Skriabina czy Gabriel Fauré — znany u nas głównie jako mistrz i artystyczny przewodnik Ravela, to tylko drobna część tych twórców, którzy trwalią pozycję w historii muzyki zawdzięczają swym genialnym wielkim uczniom.

Charakterystyczne: coraz częściej myślimy dziś o Rimskim-Korsakowie, jako o nauczycielu Strawińskiego i tym, który swą sztuką orkiestracji oczarował 14-letniego Ravela (w czasie koncertów na Światowej Wystawie w Paryżu w 1889 r.), aniżeli skłonni jesteśmy uznać w nim znakomitego twórcę wielu dzieł operowych i symfonicznych.

Podobnie jest z Juliuszem Massenetem. Pomimo, iż dopiero 50 lat temu

śmierć przerwała jego działalność twórczą, widzimy w nim przede wszystkim nauczyciela kompozycji, w którego klasie w 1884 r. najwyższą nagrodę przyznawaną wówczas przez Konserwatorium Paryskie, słynną *Prix de Rome*, zdobył Klaudiusz Debussy. I choć nie był Debussy zbyt długo uczniem Masseneta (w ciągu 4 lat studiów konserwatoryjnych przeszedł z klasy Ernesta Guirauda do klasy Masseneta), to jednak, do chwili obecnej przyjmujemy, że to właśnie twórca *Herodiady*, *Wertera* i *Manon* zaważył na muzycznym ukształtowaniu przyszłego twórcy impresjonizmu. Słuchając *Syna marnotrawnego*, *Dziewicy wybranej* czy *Małej suity* zwykliśmy konstatować: „To wczesny Debussy, jeszcze zupełnie massenetowski”. W stwierdzeniu tym kryje się jednak prawda, którą nie zawsze sobie uświadamiamy. Mówiąc tak, stwierdzamy: Juliusz Massenet był kompozytorem obdarzonym indywidualnością twórczą, posiadającym własne oblicze artystyczne. Był kompozytorem, który wprawdzie nie stawiał słupów milowych historii muzyki, ale który potrafił przez pewien czas wycisnąć piętno własnej wizji artystycznej na kulturze muzycznej swoich czasów.

Urodzony w 1842 r. w Montaud (w okolicach Saint Etien) wcześniej, bo już w wieku

11 lat rozpoczął studia w Paryskim Konserwatorium. Ukończył je w 1863, zdobywając zarazem *Prix de Rome*. Po powrocie z Włoch w 1866 r. dzięki poparciu Ambroise Thomasa (kompozytor oper znany obecnie głównie z *Mignon*), którego był uczniem, wystawił swe pierwsze dzieło sceniczne — *La Grand'tante* w Opera Comique. Jednakże dopiero następna opera — *Don Cezar de Bazan* zwróciła na młodego kompozytora żywszą uwagę publiczności. W tym samym czasie (1872) napisał też oratorium — *Maria Magdalena* oraz muzykę do dramatu Leconte de Lisle'a — *Erynie*. Z tego to właśnie dzieła pochodzi popularna „Elegia”, która towarzyszyła Elektrze... w składaniu żałobnej obiaty ceniom ojca. Już w tych utworach, a także w napisanym w 1875 oratorium *Ewa* i w operze *Le roi de Lahore* krystalizują się charakterystyczne cechy stylu massenetowskiego. Nie jest on wolny od pewnych wpływów Gounoda, szczególnie w typowym dla tego kompozytora wahadłowym ukształtowaniu melodii z tendencją do mieszania równoległych trybów: durowego i molowego. Lecz znajdujemy też cechy własne: krótkooddechowość przeważnie dwutaktowej frazy melodycznej z końcówką żeńską, oraz niechęć do stosowania wychyleń chromatycznych



w melodii. Zauważa się przy tym tendencję do wzbogacania towarzyszenia orkiestralnego o efekty kolorystyki harmoniczej przez wprowadzanie paralelizmów wielkich tercji, co prowadzi czasem do krótkich epizodów opartych na skali całotonowej, jak w niektórych późniejszych dziełach Debussy'ego.

Następuje też sprecyzowanie literacko-muzycznych zainteresowań Massenet'a. Bohaterami jego oper i oratoriów są prawie zawsze wielkie heroiny romantyczne. Wszystkie zaś dzieła przenika wg dosadnego określenia Vincenta d'Indy — „erotyzm dyskretny i jakby religijny”. Spotykamy go w następnych operach Massenet'a: w *Herodiadzie* (1881) i w najwybitniejszym chyba dziele — w *Manon* wg Prevosta (1884).

O ile w dotychczasowej twórczości Massenet'a można było mówić o wpływie Gounoda czy nawet lekkiej inspiracji ze strony *Carmen* i *Poławiaczy pereł* przedwcześnie zmarłego (1875) Bizet'a, o tyle w następnych dwóch dziełach nie sposób nie zwrócić uwagi na pewien wpływ Ryszarda Wagnera. Dzieła te, to corneilleowski *Cyd* (1885) z hiszpańskością podbarwioną ponurymi barwami *Pierścienia Niebelungów* oraz *Esclarmonde* (1889). Pamiętać jednak należy, że wpływ ten, ogólnie rzecz biorąc, był bardzo słaby i ogra-

niczył się do wycisnienia pewnego piętna na teatralności późniejszych dzieł operowych Massenet'a, oraz na przejęciu kilku efektów orkiestracyjnych m. i. w wystawionym w 1892 *Werterze* (wg Göthego) oraz w *Taïs* (1894) wg Anatola France'a. W *Taïs* przyjętej zresztą znacznie żywiej, aniżeli ciekawszy muzycznie *Werter*, nawiązał Massenet do popularnego wciąż tematu „szlachetnej dziewczyny lekkiego prowadzenia”. Temat ten, wraz z tematem „kobiety, dla której miłość jest jedynym celem i usprawiedliwieniem życia” prawie obsesyjnie powracać będzie w twórczości Massenet'a. Świadczą o tym, oprócz wymienionych, także: *Portret Manon* (1894), *La Navarraise* (1894), *Sapho* (wg Daudeta — 1897), *Kopciuszek* (1899), *Griselda* (1901), *Cherubin* (1905), *Arianna* (1906) czy *Teresa* (1907). W innych natomiast: *Le jongleur de Notre Dame* (wg France'a — 1902) czy w *Don Kichocie* obserwujemy znów nawrót do „l'erotisme discret et quasi religieux”.

W połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku gąśnie powoli popularność Massenet'a, który nie potrafił już w swej twórczości dotrzymać kroku nowym formom wyrazu, ani zrozumieć wymagań nowej estetyki. Czynił wprawdzie pewne próby w tym kierunku. Świadczą o tym np.: zredukowanie w *Portrecie Manon* ze-



społu orkiestry do obsady prawie kameralnej, czy wprowadzenie, zresztą dość udatnej stylizacji muzyki XVIII w. w *Teresie*. Są to jednak dzieła już wyraźnie anachroniczne w swej epoce. Późniejsze jeszcze: *Don Kichot* a także *Bacchus* (1909) i *Roma* (1912) oraz wykonane pośmiertnie: *Panurg* i *Kleopatra* nie wnoszą nowych elementów dla charakterystyki Massenet'a.

Massenetowski *Don Kichot* powstał w 1910 r. W tym samym roku wykonano np. *Fünf Orchesterstücke* — Schönberga, powstały: *Sechs Stücke* na wielką orkiestrę — Antona Weberna, *Kwartet smyczkowy* — Allana Berga, *I zeszyt Pre-*

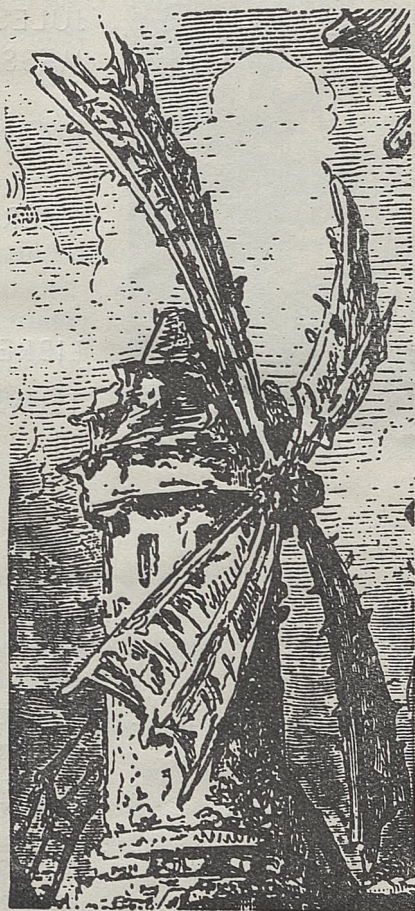
ludiów — Debussy'ego. W tym samym roku zespół Diagilewa, w czasie II sezonu baletów rosyjskich wystawił — *Ognistego Ptaka* — Strawińskiego zaś Ida Rubinstein tańczyła *Szeherazadę* — Rimskiego-Korsakowa. Claudel napisał *Cinq Grandes Odes*, zaś Braque organizował III wystawę kubistów.

Nie ulega więc kwestii, iż opera Masseneta nie mieściła się w nurcie ówczesnej awangardy.

Czy można ją w tej chwili wystawiać?

Uważam że tak. Jest to mało grany, zaś od strony teatralnej świetny przykład XIX-wiecznej (pomimo daty swego powstania) francuskiej opery lirycznej, wraz z jej śmiesznościami i obsesjami, tak muzycznymi jak i literackimi. Muzycznie jest *Don Kichot* też dziełem zgrabnym, które w wielu momentach przypomina, iż twórcą jego był jeden z najpopularniejszych kompozytorów operowych ostatnich trzydziestu lat ubiegłego wieku. Jest to wreszcie doskonała „opera — popis” dla solisty — basy. Niewiele mamy takich pozycji w literaturze muzycznej. Tym bardziej, sądzę, warto jej posłuchać.

MARIAN
WALLEK-WALEWSKI





JULES
MASSENET

DON KICHOT

OPERA W PIĘCIU AKTACH

LIBRETTO: HENRI CAIN

TŁUMACZENIE: GABRIEL KARSKI

OSOBY:

Don Kichot	TADEUSZ PODSIADŁO ✓
Sancho	STANISŁAW LACHOWICZ ✓
Dulcynea	WALERIA SZAJOWSKA ✓ HALINA SZYMAŃSKA ✓
Pedro	TERESA GRYBOŚ ✓ ALEKSANDRA TOMCZYK ✓
Garzia	LUCYNA JEĆZMIONKA ✓ ALICJA SŁAWECKA ✓
Giovanni	ZBIGNIEW KANIEWSKI ✓ JAN LACHOWSKI ✓

Inscenizacja, dekoracje i kostiumy: TADEUSZ KANTOR

Asystent scenografa: ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Współpraca choreograficzna: DOROTA KOTERBSKA

Inspicjent: WIESŁAW KOLANKOWSKI

Rodrigo	KAZIMIERZ MYRLAK ✓ STEFAN STARZYK
Sługa	TADEUSZ KORZEŃ
Herszt	ZBIGNIEW RADŁOWSKI ✓
Zbójca I	WINCENTY GŁODEK ✓
Zbójca II	TADEUSZ KORZEŃ ✓
Zbójca III	ZBIGNIEW KORZENIOWSKI ✓

Kierownictwo i oprac. muzyczne:	KAZIMIERZ KORD
Reżyseria:	TADEUSZ KANTOR, JAN BICZYCKI
Dyrygent:	KAZIMIERZ KORD
Korepetytorzy:	KRYSTYNA WALDEK JAN GRABOWSKI

Kierownik Działu Technicznego:	EUGENIUSZ KRZYWDZIAK
Z-ca Kierownika Technicznego:	ADAM MALARZ
Brygadier sceny:	WŁODZIMIERZ KOPACZ
Światło:	EDWARD KSYK
Dekoracje — Rekwizyty	TADEUSZ GRONDAL
Kier. Pracowni Scenograficznej:	
Kostiumy:	PRACOWNIE TEATRALNE M.T.M
Kierownik Pracowni Damskiej:	WŁADYSŁAWA DELURA-BIRONT
Kierownik Pracowni Męskiej:	TADEUSZ DROZDA
Peruki:	MARIAN ZALESZCZUK
Nakrycia głowy:	MARIA SZCZUKOWA



...Opera stała się instytucją przesadnie profesjonalną i dlatego jest tak nudna i tak wiele konwencjonalnych spektakli zdążyła wyprodukować. W tej całej celebracji kanonów i konwencji operowych zapomniano się, że opera jest również teatrem. Prawdopodobnie takie sformułowanie ułatwia mi fakt, że na tym terenie jestem profanem. Poza tym zarzut ten może wydać się przesadny w świetle innego faktu: iż to fatalne zapomnienie można zaobserwować współcześnie również w samym teatrze. Nie rozwodzę się szerzej nad tym zagadnieniem. Dodam jedynie, iż podobno teatr w swojej istocie i elementarnym założeniu był pomyślany jako kapitalne lekarstwo na nudę.

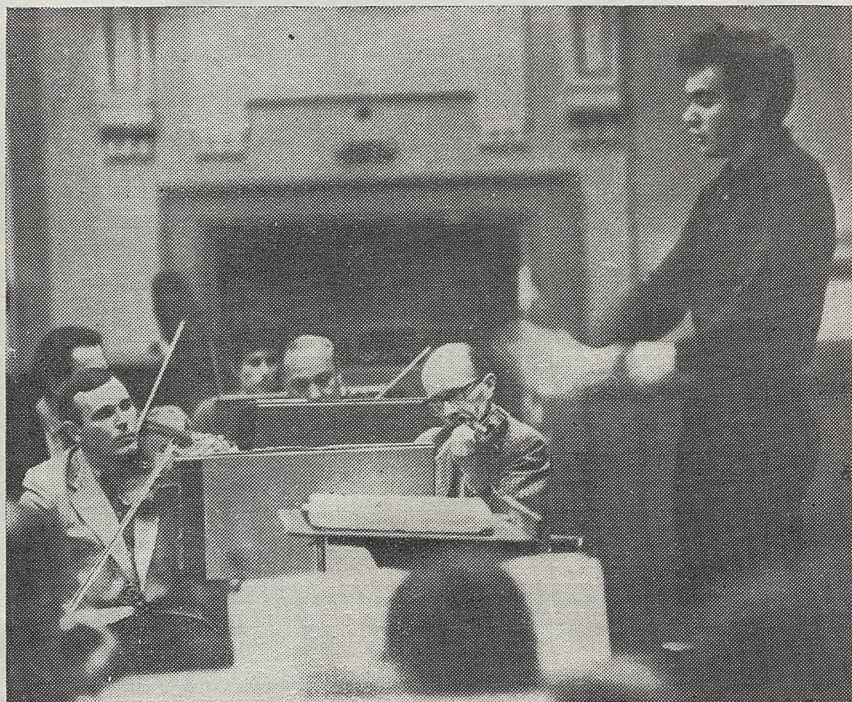
Mężczy mnie jeszcze jeden problem, dość poważnie przeszkadzający w tworzeniu nowego i żywego teatru, problem tak zwanej służebności różnych składników teatru: tekstu, aktora, dźwięku, ruchu, kostiumu, formy plastycznej, światła itd. Możliwe, że ten termin „służebność” ma w rozmowach, prowadzonych między reprezentantami owych „składników”, inne, bardziej wytworne synonimy, ale w gruncie rzeczy treść pozostaje dość jednoznaczna.

Powstaje system stosunków, współzależności, „służebności”, funkcji. Coraz bardziej skomplikowany, rozrastający się aparat teatru pęcznieje powagą swego imponującego mechanizmu. Nad jego funkcjonowaniem radzi spora ilość poważnych ludzi. A sztuka ulatnia się z szybkością dość zatrważającą.

Czasami wyobrażam sobie, że zamiast owego fatalnego terminu „służebność” pojawia się inny: „spotkanie”. Spotkanie artystyczne. Gdyby tak spotkało się kilku artystów z prawdziwego zdarzenia: poeta, mim, aktor, malarz, muzyk.

Gdyby byli prawdziwymi artystami, tzn. gdyby wyczuli w materii sztuki swych partnerów, współdźwięczność, podobną treść i mądrość. Gdyby o teatrze decydowali tylko artyści...

Tadeusz Kantor



1

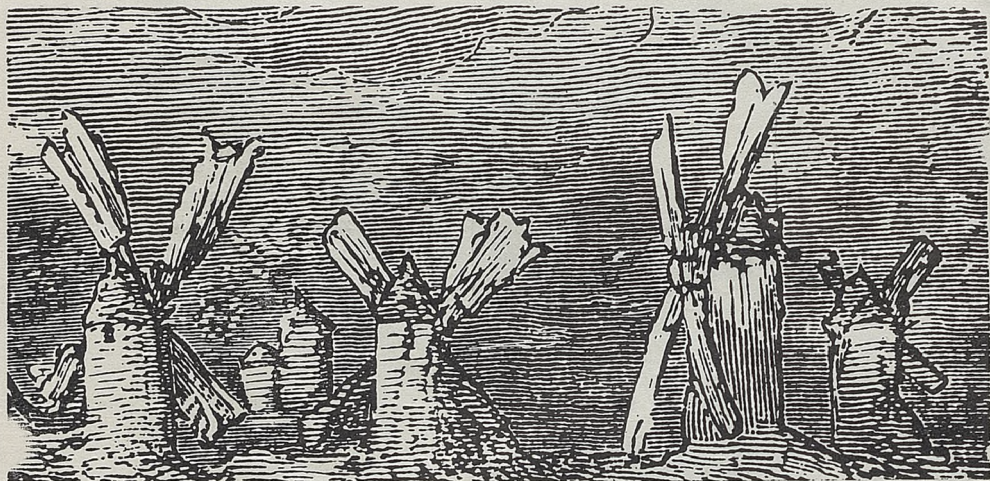




Fragmenty z próby orkiestrowej
„Don Kichota.”

Dyryguje dyr. Kazimierz Kord (1),
partię Dulcynei śpiewa Halina
Szymańska (2), tę samą rolę kreuje
Waleria Szajowska
(3), „cervantesowskie” postaci
Sanczo-Pansy i Don Kichota
odtwarzają Stanisław Lachowicz
i Tadeusz Podsiadło (4).





Poemat Henryka Cain'a, stanowiący podstawę dla komedii heroicznej Juliusza Masseneta „Don Quichotte”, nie odznacza się spośród licznych sztuk teatralnych oraz librett operowych i baletowych, jakie napisano w oparciu o nieśmiertelne dzieło Cervantesa „*EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*” — niczym szczególnym. Z długiej serii przygód bohatera wybiera autor bardzo niewiele; chodzi mu raczej o ukazanie żywych ludzi, ich charakterów, marzeń, cierpień, ich umysłów i serc.

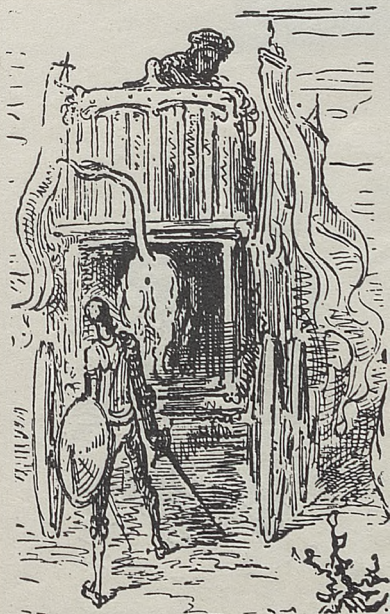
LIBRETTO

Akt I rozpoczyna się od wiatów na cześć pięknej, choć płóchej *Dulcynei*. Pieśń uwielbienia wznoszona przez grupkę głównych amantów, wywołuje dziewczynę na balkon, dając jej sposobność do odśpiewania romantycznego ariosa. A oto na arenę wkracza nowa postać: *Don Kichote*, człowiek dobry, choć trochę... pomyłony — jak referują zalotnicy. Tłum wiwatuje na cześć rycerza, wprawdzie nie bogatego, a przecież liściowego i szcudrego. Bohater marzy o dobroci i miłości ogólnoludzkiej, zaś jego giermek, poczciwy *Sanczo* chciałby tylko... dobrze zjeść i wypić. Zwadę między *Don Kichotem*, a jednym z zazdrosnych adoratorów udaje się *Dulcynei* załagodzić. Fakt.



że rycerz z *Mancy* traktuje ją jako „damę swego serca” śmiesz ją, a jednak trochę urzeka. Mimo to wysłał go na pewną — zdawałoby się — śmierć dla odzyskania skradzionego jej ponoć przez zbójów naszyjnika.

Miłosną ekstazę *Don Kichota* na początku **aktu II** przerywa *Sanczo*. Pragnie on swego pana „sprowadzić na ziemię”, a rozłoszczony doskwierającym mu głodem powstaje na cały kołbiecy ród z *Dulcyneą* na czele. Nagle *Don Kichotowi* zdaje się, że widzi olbrzymy-ludojady”. Krzycząc: „*Dulcyneo*, dla Ciebie, o Pani mego serca!” rzuca się z lancą na... zwykły wiatrak. Przerażony *Sanczo* interweniuje na próżno.



W **akcie III** obaj bohaterowie zbliżają się do jasknini zbójców. Beznadziejna walka kończy się klęską Don Kichota. Gdy ten jednak modlitwą gotuje się na śmierć — w sercach prymitywnych zbirów dokonuje się gwałtowna zmiana; nie tylko wręczają mu zrabowany klejnot, ale jeszcze proszą o błogosławieństwo. Sanczo, który poprzednio uciekł ze strachu do lasu, jest teraz świadkiem cudu.

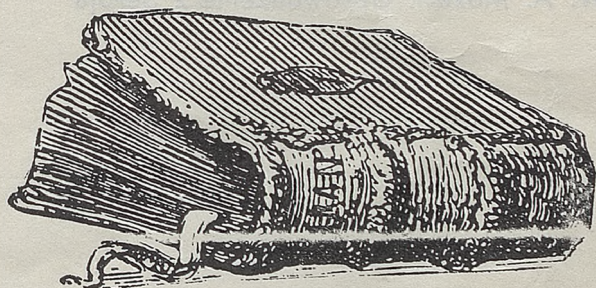
Akt IV. Dulcynea, mimo że otoczona stale gronem amanatów — nudzi się. Ich zaloty już jej nie cieszą; pragnie innej miłości. Na arenę wkracza Don Kichote. Teraz, kiedy przeszedł zwycięsko próbę miłości i odzyskał naszyjnik Dulcinei, będzie mógł się z nią połączyć. Wierny Sanczo też otrzyma wspianą nagrodę... Niestety Dulcynea brutalnym śmiechem przerywa oświadczyzny rycerza; pragnie pozostać na zawsze wolną. Tłumaczy, że musiałaby go zdradzać, a to byłoby niegodne jej przyjaźni dla Don Kichota. Bohater jest złamany. Wierny Sanczo, choć uprzednio nieraz sceptycznie ustosunkowany do fantazji swego ukochanego pana, teraz gdy tłum zaczyna szydzić z marzyciela, staje ostro w jego obronie. Chłopska uczciwość przewyższa wrodzone tchórzostwo i Sanczo przepędza kpiący tłum, a rycerza nawołuje do dalszych

marszów w walce z podłością i brudem.

Akt V, to właściwie wielki monolog Don Kichota, przerywany tylko z rzadka przez hamującego swą rozpacz Sancza. „Ostatni z błędnych rycerzy” — nie przestając marzyć — umiera.

La.





Opracowanie redakcyjne programu:

Zbigniew Rybak

Opracowanie graficzne:

Wojciech Krakowski

Najbliższe premiery i wznowienia operowe:

G. Puccini: „Madame Butterfly” (wznowienie) – 29. X. 1962

G. Donizetti: „Don Pasquale” – 19. XI. 1962

S. Moniuszko: „Halka” (w j. esperanto) 9. XII. 1962

Projektowane premiery operowe i baletowe:

G. Puccini: „Gianni Schicchi”

P. Czajkowski: „Francesca da Rimini” (balet)

S. Prokofiew: „Zaręczyny w klasztorze”

W. A. Mozart: „Uprowadzenie z Seraju”

