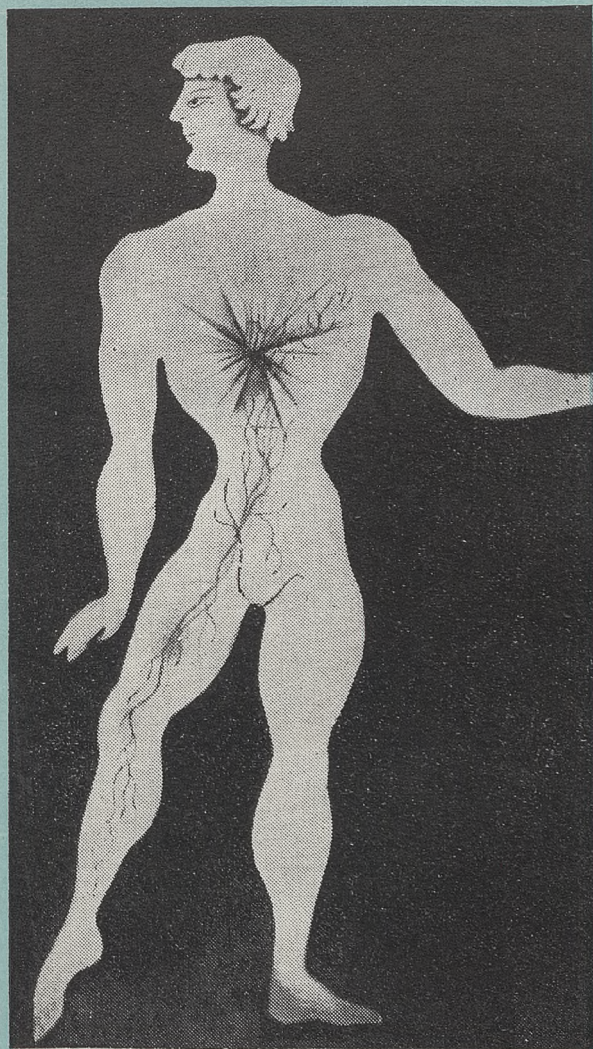


OPERA



**MIEJSKI
TEATR
MUZYCZNY**

**GIANNI
SCHICCHI**

ROMEO I JULIA

**ZAMEK
SINOBRODEGO**

**FRANCESCA
DA RIMINI**

**KRAKÓW
1963 R.**

DYREKTOR I KIER. ARTYST. KAZIMIERZ KORD

**MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE
SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ KORD**

BÉLA BARTÓK

ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO

PREMIERA: MAJ 1963

BÉLA BARTÓK

ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO

OPERA W JEDNYM AKCIE:

LIBRETTO: B. BALAZS ▲ TŁUMACZENIE: A. BARDINI

OSOBY

Sinobrody	TADEUSZ PODSIADŁO ADAM SZYBOWSKI
Judyta	HELENA SZUBERTÓWNA HALINA SZYMAŃSKA

w rolach niemych:

JOANNA PUTER, KRYSTYNA UNGEHEUER, JACEK
HECZKO, JÓZEF PARUŻNIK

Inscenizacja: **BOHDAN KORZENIEWSKI**

Scenografia:
WOJCIECH KRAKOWSKI

Kierownictwo muzyczne
KAZIMIERZ KORD

Kineformy:
ANDRZEJ PAWŁOWSKI

*Układ choreograficzny
Henryk Duda*

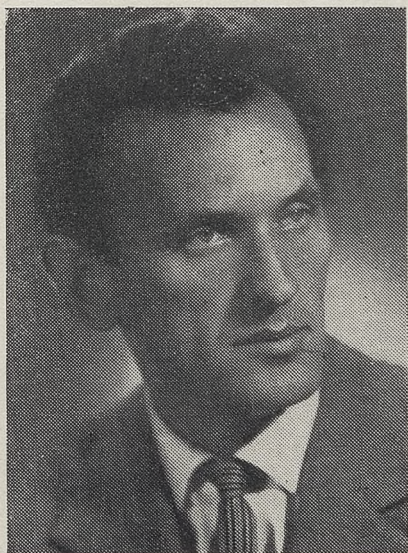
ORKIESTRA MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO



Helena Szubertówna



Halina Szymańska



Tadeusz Podsiadło



Adam Szybowski

NAJBLIŻSZA PREMIERA OPEROWA:

W. A. MOZART

*UPROWADZENIE
Z SERAJU*

pod dyрекcją muzyczną:
ROMANA MACKIEWICZA

w reżyserii:
WOLFGANGA WEITA (NRD)

w oprawie plastycznej:
TADEUSZA GRONDALA

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE
SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ KORD

PIOTR CZAJKOWSKI

FRANCESCA DA RIMINI

PIOTR CZAJKOWSKI

FRANCESCA DA RIMINI

(UWERTURA — FANTAZJA)

Choreografia:

HENRYK TOMASZEWSKI

Opracowanie muzyczne:

KAZIMIERZ K O R D

Asystent choreografa:

HENRYK DUDA

Scenografia:

KAZIMIERZ WIŚNIAK

Inspicjent:

WIESŁAW KOLANKOWSKI

Asystent scenografa:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

*

*

*

ORKIESTRA MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

DYRYGENT:

KAZIMIERZ K O R D

OBSADA:

Francesca da Rimini	JOANNA FUTER KRYSTYNA UNGEHEUER
Malatesta da Rimini, mąż Franceski:	JÓZEF KIELJAN JÓZEF PARUŹNIK
Paolo, brat Malatesty	ANATOL ALBRECHT JACEK HECZKO
Kurtyzana	TERESA DZIĘGIELÓWNA MARIA GIDLEWSKA KRYSTYNA UNGEHEUER
Uwodziciel	JÓZEF KIELJAN JULIAN TOTA
Kokietka	MIROŚLAWA BACHORZ
Zalotnik:	STANISŁAW DOBRANOWSKI
Ładacznice	KAZIMIERA DĄBROWICZ ANITA KIWORSKA
Rycerz	ANATOL ALBRECHT WITOLD MAJOR
Król	WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
Szalone	TERESA DZIĘGIELÓWNA ALICJA NIWELT LIDIA POŁCZYŃSKA
Kardynał	WŁODZIMIERZ RYŃSKI
Asysta kardynała	HENRYK PIOTROWICZ
Skąpiec	WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
Służka skąpca	EWA PAPÉE
Żebraczki	MAGDALENA KLOCKIEWICZ KRYSTYNA TRUSZKOWSKA

NAJBLIŻSZA PREMIERA OPEROWA

CARMEN

Trudno byłoby wskazać kompozytora, którego dzieła spotykałyby się z tak sprzecznymi, przeciwstawnymi opiniami, jak twórczość *Piotra Czajkowskiego* (1840—1893). Przez jednych bezgranicznie uwielbiany, gdzieindziej witany gwiazdami i tupaniem; ceniony i równocześnie... krytykowany za eklektyzm i... wynalazczość, za trudność jego muzyki i... łatwiznę, za elegancję i... wulgarność, za spokój i... wybuchowość, za programowość i... absolutną czystość muzyczną, za kosmopolityzm i... ludowość, za sentymentalny romantyzm i... klasyczność, za dzieła monumentalne i... miniatury, za... Czyż fakt ten nie jest najlepszą legitymacją prawdziwej wielkości? A wielkość to nie spiżowa, posągowa; w równym stopniu filharmoniczna i operowa, co kameralna, domowa, radiowa, sprawdzalna palcami tak znakomitego wirtuoza, jak początkującego melomana.

Mimo że w b. r. minie już 70 lat od śmierci tego znakomitego kompozytora rosyjskiego, stale odkrywamy wiecznie żywe, nowe aspekty jego genialnej sztuki. Na pewno on sam nie przewidywał, że np. dwie fantazje na orkiestrę symfoniczną (inni nazywają je uwerturami programowymi lub zgoła poematami symfonicznymi): „*Francesca da Rimini*” i „*Romeo i Julia*”, dzieła czysto orkiestralne znajdą sobie nowe przeznaczenie, że będą stanowiły kanwę dla koncepcji baletowych. Przecież trzy epokowe dzieła baletowe Czajkowskiego: „*Jezioro łabędzie*”, „*Spiąca królewna*”, a szczególnie genialny „*Dziadek do orzechów*”, to wystarczająco wspinała danina dla tego gatunku sztuki. A jednak balet zapożycza sobie dalsze kompozycje Czajkowskiego, szuka w nich nowych, nieprzeczuwalnych — zdawałoby się — możliwości.

Francesca da Rimini była piękną córką Gwidona da Polenty, pana Rавenny, którą — wbrew jej woli — poślubił ok. 1275 r. brzydki i ułomny Malatesta da Rimini. Gdy jego przyrodni brat, piękny Paolo pokochał Franceskę uczuciem gorącym i odwajemnym, — obrażony mąż zorganizował zasadzkę, zabijając nieszczęsnych kochanków.

Muzyka Czajkowskiego pozostaje z treścią owego autentycznego wydarzenia, opisanego zresztą przez Dantego w „*Boskiej komedii*” („*Piekieło*”, V. pieśń) — w związku dość luźnym. Tylko w zachwycająco lirycznych frazach środkowej części (Andante cantabile) możemy znaleźć bez trudu muzyczne odwzorowanie uczuć i nastrojów pięknej, a także nieszczęśliwej Franceski (jej cień opowiada Dantemu historię tragicznej miłości i śmierci). Części skrajne dzieła malują grozę dantejskiego piekła (chromatyka, dysonansowość, ostra rytmika itd.). Fantazja orkiestralna „*Francesca da Rimini*”, swego czasu uważana za muzyczną rewelację, dziś rzadko gości w programach koncertów symfonicznych.

Z baletem opartym na muzyce „*Franceski*” wystąpił po raz pierwszy *Fokin* w petersburskim *Teatrze Maryjskim* (1915). Lepsze i dziś najpopularniejsze ujęcie pochodzi od *Dauida Lichine* (libretto napisane wspólnie z *Cliffordem*, inscenizacja *markiza de Cuevas*, prapremiera w londyńskim *Couvent Garden* w 1937 r.).

Romeo i Julia — to bohaterowie nieśmiertelnej tragedii Szekspira, powstałej około 1594 r. w oparciu o autentyczne wydarzenia. Dramat miłosny dwojga kochanków z *Werony* stawał się wielokrotnie podkładem programowym dla dzieł muzycznych. Interesowali się nim m. i. tacy kompozytorzy jak *Berlioz* i *Gui* (symfonie), *Gounod*, *Delius*, *del Campo*, *Sutermeister*, *Zadonai* (opery), *Bernstein* (musical), *Lambert* i *Prokofiew* (balety).

Uwertura-fantazja „*Romeo i Julia*” Piotra Czajkowskiego, wypracowana w okresie 1868—70 jest — dzięki bogatej zawartości melodycznej, rytmicznej i orkiestracyjnej — jednym z najpopularniejszych dzieł tegoż kompozytora. Warto tu zwrócić uwagę na charakter programowości Czajkowskiego; nie jest ona typu ilustracyjnego, a raczej psychologicznego, nie rysuje akcji, lecz maluje przeżycia bohaterów, ujęte w ścisłą konstrukcję muzyczną. W „*Romeo i Julii*” mamy do czynienia z Allegrem sonatowym o dwóch przeciwstawnych grupach tematycznych: temacie wrogości, nienawiści (spór rodzin *Montecchi* i *Capuletti*) i temacie miłości (dwoje kochanków). Tematy te ulegają trzykrotnemu przetworzeniu, a całość otrzymuje jeszcze uroczystą introdukcję (wstęp) i smutny, malujący tragiczną śmierć kochanków epilog.

Dramat szekspirowski stał się widowiskiem baletowym już w r. 1785; opracował go wtedy weneccjanin *Eusebion Luzzi*. Nieco późniejsza jest realizacja *Klausa Schalla* w Kopenhadze. Sławne ujęcia XX w. z muzyką Czajkowskiego, to dzieła *Bronisławy Niżyńskiej* (*Sergiusz Lifar* jako *Romeo*, rok 1926) i *Jeana Cocteau* (1924). Największą sławę zdobyło sobie dzieło choreografa radzieckiego *Ławrowskiego*, który wystawił „*Romeo i Julię*” jako dramat baletowy w 3 aktach (13 odsłon) z muzyką *Prokofiewa* w *Teatrze Kirowa* w Leningradzie (1940 r. *Julia-Utanowa*, *Romeo* — *Sergiejew*). W następnych latach nastąpiły dalsze światowe premiery tego dzieła.



Dwiema fantazjami orkiestralnymi Czajkowskiego w ujęciu baletowym scena operowa Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie pragnie zainaugurować serię dalszych widowisk baletowych, których realizacji od dziesiątek lat domagała się na próżno opinia środowiska kulturalnego naszego miasta.

Stanisław Lachowicz

Z sylwetką sceniczną Jerzego Kaplińskiego zetknąłem się po raz pierwszy lat temu paręnaście, na doprawdy znakomitym spektaklu tanecznym. Rzecz działa się, naturalnie, w Krakowie, w czasach „historycznych”, impreza nosiła tytuł „Koncert baletowy”, a wykonawcami byli: Barbara Bittnerówna i Jerzy Kapliński. Ściślej mówiąc, był to najautentyczniejszy debiut Bittnerówny i zarazem pierwszy występ Kaplińskiego w Krakowie. Prezentując niezwykle bogaty program układów i ewolucji, demonstrując jednocześnie olbrzymi repertuar niuansów technicznych, znakomita para fascynowała nie tylko mistrzowskim kunsztem tanecznym i wielką kulturą interpretacji gestycznej, ale także nieskazitelnym zmysłem muzycznym oraz jakimś przedziwnie fluidalnym, głęboko sugestywnym i jedynym w swoim rodzaju urokiem osobistym.

Największy jednak splendor przypadł w udziale Kaplińskiemu. On bowiem był autorem opracowania choreograficznego i reżyserskiego, on wspólnie z Bittnerówną zaprojektował kostiumy, on także dobrał i subtelnie wysmakował bardzo zróżnicowany i bardzo ekspresyjny podkład muzyczny. Dość powiedzieć, że oboje z Bittnerówną tańczyli do muzyki Chopina, Listy, Smetany, J. Straussa, Webera i innych wybitnych klasyków, jak również do kompozycji Becce, Berge, Muhra, Sygietyńskiego i Wróblewskiego. Ciągle jeszcze jak żywe stoją mi przed oczyma poszczególne obrazy baletowe tego naprawdę wspaniałego i niezapomnianego wieczoru. A więc „Deszczowe preludium”, „Pieśń moczarów”, „Suita wschodnia”, „Kaczki za wodą” i „Anna-polka”.

Tak więc już w tamtych trudnych czasach Kapliński pokazał swój lwi pazur rasowego tancerza oraz wysokiej klasy baletmistrza — reżysera. Jego dalsze losy, to dłuższa i obfitująca w błyskotliwe sukcesy współpraca z Bittnerówną, wielostronne powiązania ze sztuką operową, udatne opracowania wielu baletów, spektakli i widowisk, a wreszcie także działalność pedagogiczna. Co jednak w Kaplińskim uderza najbardziej i jakie cechy jego osobowości twórczej należałoby uznać za dominujące. Dla wszystkich, którzy się kiedykolwiek zetknęli z nim



Barbara Bittnerówna w jednej ze swych efektownych figur tanecznych

osobiście, a przede wszystkim z jego warsztatem choreografa — reżysera, odpowiedź nie powinna nastroczać najmniejszych nawet dwuznaczności. Kapliński jest bez wątpienia prawdziwym intelektualistą sztuki baletowej. Wskazują na to liczne przykłady jego misternie wyspekulowanych koncepcji choreograficznych, wspierających się zawsze na solidnym znawstwie rzemiosła, na nieomyślnej intuicji artystycznej i szlachetnej pasji twórczej. A ponadto ujmująca bezpośredniość, skromność i olbrzymi wdzięk osobisty, a więc wszystkie te atrybuty, jakie bardzo pomagają w życiu i pracy. Jest przy tym rzeczą oczywistą, że całym swym „złotym kapitałem” Jerzy Kapliński operuje także na gruncie krakowskim, dokonując przekładu uwertury — fantazji Piotra Czajkowskiego pt. „Romeo i Julia” na trudny i specyficzny język opracowania baletowego. Pora tedy najwyższa, aby go wyrwać z kierunku codziennych intensywnych prób i postawić pod „pręgierzem” dziennikarskich pytań, których tak bardzo nie lubi.

— Panie Jurku, prosimy zatem o parę jędrnych zdań na ogólny temat: „co to jest taniec”.

„Taniec jest rytmicznym ruchem ciała”. Tę definicję, chyba jedną z najstarszych, przypisuje się Platonowi. Taniec rozwija się na zasadzie określonego przebiegu rytmicznych ruchów ciała, które tworzą harmonijne całości o pewnym specyficznym stylu.

Ruchy taneczne kształtowały się samoistnie, niezależnie od muzyki. Należy przez to rozumieć, że wszelkie formy muzycznego towarzyszenia tańcowi są elementem chronologicznie późniejszym, że jednym słowem najpierw był „czysty taniec”, a potem dopiero pojawił się „akompaniament do tańca”. Z tego stwierdzenia wypływa logiczny wniosek, że taniec stanowi niejako domenę absolutną i „jako taki” może się z powodzeniem obywać bez muzyki. Zresztą spór na ten temat datuje się od bardzo dawna. Teoretycy tańca starali się wykazać, że jest wielkim nieporozumieniem wzajemne uzależnianie obu sztuk, że istota tańca zawarta w rytmie ciała nie wymaga uzupełnienia w formie akompaniamentu. Podobnie zresztą taniec może się obejść bez oprawy dekoracyjnej. Wystarczy najprostsze tło: kotara i światło. Taniec nabiera wtedy szczególnej zwartości i logiki.

Działą na widza tym, co stanowi jego istotę: rytmem i harmonią. Sute tło dekoracyjne wspólnie z frapującym akompaniamentem rozpraszają uwagę. Wrażenie estetyczne powstaje wtedy z pomieszania różnogatunkowych podnieć. Jednocześnie zatracą swoją czystość, ponieważ nie wywodzi się z wyłącznej tylko percepcji tańca.

Taniec to także prolog miłości. Dlatego w erotykach wszystkich czasów rozbrzmiewają na jego cześć peany i dytyramby. Nie ma bowiem piękniejszego uczucia niż potężny rytm, który opanowuje człowieka w tańcu. Żadne z ćwiczeń fizycznych nie posiada takiego mnóstwa harmonijnych ruchów, co taniec, żadne z nich nie jest w stanie nadać ludzkiemu ciału tyle estetycznego piękna i sugestywnego uroku. W tańcu nie sposób także uważać za jedyny cel takich wyników, jakie uzyskuje się na „deskach” teatru. Celem musi być ideał zdrowia i piękno wygimnastykowanego ciała. Harmonijnie rozwinięte ciało pełni bowiem określone funkcje witalne i estetyczne, a ponadto daje człowiekowi zdolność do prawdziwej pełni życia.

— Przed momentem wspomniał Pan o apoteozie i gloryfikacji tańca w poezji lirycznej różnych autorów i różnych epok historycznych. To nas przybliżyło do zasadniczych spraw, związanych z Pańską misją artystyczną w Krakowskim Teatrze Muzycznym. Czy można więc prosić o kilka zdań na temat Pańskiej koncepcji, dotyczącej choreograficznego przetworzenia uwertury — fantazji Czajkowskiego i zrealizowania jej w postaci widowiska baletowego.

— To byłoby nazbyt skomplikowane. Zresztą zagadnienia, o których mowa, poruszyłem w obszernym liście do Pana, przesłanym z Warszawy w przerwie między dwoma cyklami prób.

— Pozwoli Pan, że go zacytuję w najważniejszych fragmentach: „Drogi Panie Zbigniewie! Mile wspominam mój pobyt w Krakowie i cieszę się, że znowu odwiedzę to czarujące miasto. Chciałbym, nawiązując do poprzedniego listu, przedstawić moje credo w sprawach dotyczących układu do uwertury — fantazji „Romeo i Julia” P. Czajkowskiego. W realizacji tego przedstawienia starałem się kontynuować od dawna obraną linię artystyczną, jak również rozwijać mój własny pogląd na zagadnienie choreografii. Podobną „metodologię” stosuje zresztą od „niepamiętnych” czasów. Tak więc chodzi mi o wyrażenie miłości dwojga ludzi, walczących z przeciwnościami, jakie stwarza przed nimi wrogie otoczenie. Ich wzajemne uczucie jest tak wielkie, że nie załamuje się nawet pod najcięższymi ciosami losu. Dlatego też nie utożsamiałem moich bohaterów z ich Szekspirowskimi odpowiednikami. Co więcej, umieściłem ich w nieokreślonym czasie i nieokreślonych warunkach działania. W „Romeo i Julia” rozmyślnie wyeksponowałem motyw wielkiej nieśmiertelnej miłości, odrzucając pozostały sztafaż tego dramatu. Idąc za tą myślą zmieniłem również zakończenie tematu, pozostawiając zasadniczą jego ideę — miłość niezniszczalną.

Wprowadzając tak zasadnicze zmiany fabularne wydaje mi się celowe podkreślić, że mamy tu do czynienia z „impresjami na temat”, a nie z utworem pod tytułem „Romeo i Julia”. W ten sposób unikniemy ewentualnych zarzutów deformacji libretta i odbiegania od oryginału.

Jak Pan więc widzi, sprawa naszej premiery leży mi bardzo na sercu i chciałbym, aby całość spektaklu odniosła jak największy sukces...”

— Dziękując za interesującą rozmowę, życzę Panu, Panie Jurku, dalszej owocnej współpracy z Krakowskim Teatrem Muzycznym i wielu jeszcze sukcesów artystycznych na scenach i estradach baletowych.

Rozmowę przeprowadził

Zbigniew Rybak

Niniejszy program zawiera łączne omówienie czterech pozycji: opery G. Pucciniego „*Gianni Schicchi*”, opery B. Bartoka „*Zamek Księcia Sinobrodego*” oraz przedstawień baletowych do muzyki P. Czajkowskiego „*Romeo i Julia*” i „*Francesca da Rimini*”. Jednocześnie w nin. programie zamieszczone zostały obsady spektaklu premierowego „*Gianni Schicchi*” i „*Romeo i Julia*”. Następna premiera, w skład której wejdzie opera „*Zamek Sinobrodego*” i balet „*Francesca da Rimini*”, odbędzie się w kwietniu 1963 r. Z kolei wszystkie cztery pozycje będą stanowiły „element wymienny” jednego „trójczłonowego” spektaklu.

GIACOMO PUCCINI:

GIANNI SCHICCHI

OPERA KOMICZNA W JEDNYM AKCIE

LIBRETTO: GIOACCHINO FORZANO

TŁUMACZENIE: JAN POPIEL

O S O B Y:

Gianni Schicchi	STANISŁAW LACHOWICZ
Lauretta, jego córka	TEKLA DAROWSKA TERESA GRYBÓŚ
Zyta	WALERIA SZAJOWSKA HALINA SZYMAŃSKA
Rinnucio	BOLESŁAW PAWLUS ROMAN WĘGRZYN
Gherardo	JAN LACHOWSKI STEFAN STARZYK
Nella	ALICJA SŁAWECKA TERESA WESSELY
Gherardino	ALEKSANDRA TOMCZYK
Betto	KAROL LEHNERT ANDRZEJ PAŁOWSKI
Simon	TADEUSZ PODSIADŁO JERZY SYPEK
Marco	WNCENTY GŁODEK ADAM SZYBOWSKI
Ciesca	LUCYNA JĘCZMIONKA STEFANIA ZACHARIASZ
Spineloccio, lekarz	KAROL LEHNERT ANTONI WOLAK
Amantio, notariusz	ZBIGNIEW RADŁOWSKI TADEUSZ SOLAWA
Pinelino	ANDRZEJ KARP
Guccio	ANDRZEJ KARP BRONISŁAW KASZYŃSKI

Kierownictwo muzyczne:
KAZIMIERZ KORD

Inscenizacja i reżyseria:
BOHDAN KORZENIEWSKI

Asystent reżysera:
ANDRZEJ ZIĘBICKI

Dyrygent:
KAZIMIERZ KORD

Opracowanie scenograficzne:
ANDRZEJ CYBULSKI

Asystent scenografa:
ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Korepetytorzy:
KRYSTYNA WALDEK
JAN GRABOWSKI

Inspicjent:
WIESŁAW KOLANKOWSKI



ORKIESTRA MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

DZIAŁ TECHNICZNY

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

PIOTR CZAJKOWSKI
UWERTURA — FANTAZJA

ROMEO I JULIA

INSCENIZACJA — UKŁAD TANECZNY:

JERZY KAPLIŃSKI

WYKONAWCY:

BARBARA BITTNERÓWNA

MARIAN FLORKOWSKI

JOANNA PUTER, JACEK HECZKO

ORAZ ZESPÓŁ BALETOWY MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO
W SKŁADZIE:

GRUPA I: DĄBROWICZ KAZIMIERA, DZIĘGLÓWNA TERESA,
KIWIORSKA ANITA, NIVELT ALICJA, TRUSZKOWSKA KRY-
STYNA, UNGEHEUER KRYSTYNA, ŻUCZENIA KRYSTYNA, HECZKO
JACEK, MAJOR WITOLD, PIOTROWICZ HENRYK, TOTA JULIAN,
WARUSZYŃSKI WŁODZIMIERZ.

GRUPA II: BACHORZ MIROŚŁAWA, GIDLEWSKA MARIA, KLOC-
KIEWICZ MAGDALENA, PAPÉE EWA, POŁCZYŃSKA LIDIA,
PUTER JOANNA, APOSTOLSKI WŁODZIMIERZ, DOBRANOWSKI
STANISŁAW, KIELJAN JÓZEF, PARUŹNIK JÓZEF, RYŃSKI WŁA-
DYSŁAW.

Scenografia:
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Dyrygent:
KAZIMIERZ KORD

Kierownictwo muzyczne:
KAZIMIERZ KORD

Asystent scenografa:
ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Korepetytorzy:
JÓZEF BOROWICKI
MAREK MIETELSKI

Asystent baletmistrza:
HENRYK DUDA

Inspicjent:
WIESŁAW KOLANKOWSKI

Inspektor baletu:
EWA PAPÉE

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPEROWEJ MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

I skrzypce:

Roesner Zdzisław
(koncertmistrz)
Bojadżijew Radosvet
Bruckowski Eustachy
Czoch Mieczysław
Sitek Erwin
Skrobacz Leszek
Solarczyk Stefan
Suchorowska Danuta
Szubrowna Ewa
Wasik Anatoliusz

Kontrabasy:

Dubrawski Władysław
Kołasa Bolesław
Mitka Jan
Słowik Zdzisław

Flety:

Jaworski Edward
Towarnicki Jerzy
Węgrzyn Stanisław

Trąbki:

Czech Bronisław
Jodłowski Tadeusz
Kunert Zygmunt

Puzony:

Bigos Andrzej
Piela Andrzej
Przybylski Jan

II skrzypce:

Fillmowski Kazimierz
Kozik Barbara
Kozik Roman
Olejniczak Henryk
Patrońska Zofia
Skocz Władysław
Stańko Józef
Wojcieszek Jan

Oboje:

Korczyński Kazimierz
Stengl Wacław

Tuba:

Kania Eugeniusz

Perkusja:

Korczowski Zenon
Peller Ryszard
Reindl Emil

Altówki:

Czerny Stefan
Gulanowski Kazimierz
Kozera Tadeusz
Łabuś Leopold
Muszański Czesław
Satora Mieczysław

Klarnety:

Orczyk Stanisław
Siwiec Stefan
Wyczyński Ignacy

Harfa:

Rostowska Helena

Inspektor orkiestry:

OLEJNICZAK HENRYK

Fagoty:

Gryboś Damian
Thiel Henryk

Wiolonczele:

Makowicz Józef
(koncertmistrz)
Grzymek Zofia
Sosin Bronisław
Stefański Stanisław
Żmijowski Władysław

Waltornie:

Łabuś Stefan
Mucha Tadeusz
Peciulewicz Czesław
Polak Edmund





Fragmenty cyklu roboczego: Zespół baletowy w trakcie próby z „Romeo i Julia” (zdjęcia 1, 2); grupa solistów w jednej ze scen opery „Gian-ni Schicchi” (3); dyr. Kazimierz Kord „w roli” interpretatora partytury muzycznej (4).



ZESPÓŁ CHÓRU OPEROWEGO MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

Soprany:

Bułat Karolina
Jamrozek Helena
Kowalik Celina
Kunowska Magdalena
Podhorecka Wiesława
Sablik Krystyna
Sapalska Maria

Alty:

Brajnini Władysława
Budziaszek Stanisława
Curzytek Halina
Dyras Stanisława
Dziedziec Zofia
Lachocka Julia
Starzewska Alina
Szeliga Leokadia

Tenory:

Furmańczyk Zbigniew
Korzeniowski Zbigniew
Mazur Stanisław
Migacz Zenon
Osak Karol
Pyś Władysław
Ścisło Józef

Basy:

Ciołczyk Ignacy
Głodek Wincenty
Karp Andrzej
Kaszyński Bronisław
Korzeń Tadeusz
Namaczyński Andrzej
Radłowski Zbigniew

Inspektor chóru:

ANDRZEJ KARP

Gianni Schicchi. Już trzy opery *Giacomo Pucciniego* (1858—1924): „*Madama Butterfly*”, „*Tosca*” i „*Cyganeria*” zostały w ostatnich latach wystawione na krakowskiej scenie operowej. Zresztą należą one do żelaznego repertuaru na całym świecie. Wszystko, począwszy od celnie dobranego, dramatycznego libretta, poprzez bogactwo melodyczne, harmoniczne, rytmiczne, orkiestracyjne, do ostatecznej realizacji muzyczno-wizualnej, — służy tu jednemu, nadrzêdnemu celowi, „prawdzie życiowej”, wzruszającej i pełnej ekspresji.

W r. 1918 odbyła się w Nowym Yorku prapremiera nowego dzieła Pucciniego, tryptyku: „*Płaszcz*” — „*Siostra Angelica*” — „*Gianni Schicchi*”. Pierwsze dwie jednoaktówki mają wymowę tragiczną; w brutalnym „*Płaszczu*” dokonuje się zbrodnia na tle zdrady małżeńskiej, subtelna zaś *Siostra Angelika* popełnia samobójstwo. O ile w obu przypadkach akcja kończy się śmiercią, o tyle w trzecim, w „*Gianni Schicchi*” rzecz się właśnie w momencie śmierci... rozpoczyna.

...Stary bogacz, Buoso Donati zmarł. Zebrana u łóżka rodzina nie-szczerze oplakuje stratę, oczekując tylko na moment otwarcia testamentu. Okazuje się jednak — o zgrozo! — że Donati wszystko zapisał na klasztor. Szczęśliwie jawi się sprytny Gianni Schicchi, swoisty mędrzec ludowy. Proponuje ukryć śmierć Buosa, on zaś sam — odpowiednio przebrany — położy się do łóżka i podyktuje notariuszowi nowy testament. Pomysł przyjęto z entuzjazmem. Jednak w momencie omawiania szczegółów podziału majątku wybucha między krewniakami ostre starcie; każdy rad by dostać najlepszą część. Sprawę załatwia „najsprawiedliwiej” sam Schicchi; otóż bardziej smakowite kąski zapisuje... sobie. Po wyjściu notariusza i świadków rozwścieczona rodzina rzuca się na Gian-niego; ten ich jednak przepędza z domu, którego stał się teraz — mocą testamentu — właścicielem. Jest uszczęśliwiony, bo oto nic nie stoi na przeszkodzie małżeństwu jego ukochanej córki Lauretty — teraz wcale już nie ubogiej — z Rinucciem, jednym z spadkobierców Buosa...

Zabawna treść jednoaktówki — zaczerpnięta z „*Piekła*” Dantego — dała Pucciniemu okazję do napisania po raz pierwszy (i jedyny) opery komicznej. Trzeba przyznać, że i tutaj okazał się on mistrzem nadzwyczajnym. Ów, nieco makabryczny i rubaszny żart operowy napisany jest z kapitalnym wyczuciem sceny, jej wymogów i efektów; roi się tu od znakomitych pomysłów muzycznych o nieustannej zmienności, oraz groteskowych i parodystycznych chwytów. Momentami zdaje się, jak gdyby dowcipny kompozytor żartował sobie z siebie samego, przystawiając nieco krzywe zwierciadło do własnych, manierycznych chwytów i typowych sytuacji. Gatunek komiczny pozwolił Pucciniemu popisać się też niezrównaną orkiestracją, pełną zacięcia i dowcipu. W sumie jednoaktówka „*Gianni Schicchi*” zasłużyła sobie chyba na — lansowaną przez wielu teoretyków — opinię najlepszej ze wszystkich oper Pucciniego.

Zamek księcia Sinobrodego. *Bela Bartók* (1881—1945), najwybitniejszy kompozytor węgierski jest miłośnikiem sztuki operowej raczej mało znany. Często natomiast natrafiamy na jego nazwisko w programach koncertów symfonicznych, kameralnych, recitali pianistycznych i pieśniarskich. Uważany za wielkiego klasyka XX-wiecznej współczesności przykuwa uwagę swym niepowtarzalnym stylem muzycznym, bazującym na folklorze, głównie węgierskim (bogata rytmika i oryginalna harmonika). Jego dwa balety: „*Drewniany książę*” (1916) i „*Cudowny mandaryn*” (1919) oraz opera „*Zamek Sinobrodego*” (1911, prapremiera 1918) dość rzadko — ze względu na trudności muzyczne — znajdują drogę na

scenę operową. Zresztą również libretto „Zamku”, opracowane na symbolistyczną modłę według starofrancuskiej baśni nie ułatwiła percepcji. Wprawdzie zachowana jest klasyczna jedność akcji, czasu i miejsca, jednak akcja ta, statyczna, ogranicza się do minimum, a czas i miejsce zupełnie nieokreślone. Obsada sprowadza się tylko do dwóch osób śpiewających, lecz nie one tu decydują, tylko... mroczne wspomnienia.

...Judyta, młoda żona Sinobrodego prosi swego męża, nie umiejącego jej odmówić, aby otworzył siedmioro tajemniczych drzwi; pragnie poznać, co za nimi się kryje, ciekawa się dowiedzieć — o przeszłości jej ukochanego. Nie jest przerażona izbą tortur, ani arsenałem śmiertelnej broni, czy też klejnotami lśniącymi od krwi; nie odstrasza ją — wierzącej w potęgę swej miłości — ogrody przesiąknięte krwią, ani krwawe chmury, czy jeziora pełne wylanych łez. Kiedy jednak otwierają się ostatnie drzwi i ukazują trzy poprzednie żony Sinobrodego, Judyta ulega fatalistycznej sile i idzie za nimi. Sinobrody zostaje sam.

Sens libretta „Zamku Sinobrodego” bywa różnie tłumaczony. Prawdopodobnie chodzi tu o wykazanie, że najpiękniejsza, najbardziej ofiarna miłość skapitułuje, ugnie się pod ciężarem wspomnień; to też należy je stanowczo zwalczać wraz z wszelką małostkową ciekawością. Czy to jest jednak możliwe? Judyta i Sinobrody nie byli w stanie...

Muzyka *Bartoka* nie zniża się do ilustracyjności, a jedynie działa swą nastrojowością, emocją. Znakomite zastosowanie znalazły tu środki francuskiego impresjonizmu, rzucone na tło węgierskiego folkloru. Jednoaktówka „Zamek Sinobrodego” stanowi zwartą całość, w której jednak wyróżnić można poszczególne fragmenty, zapoczątkowane każdym kolejnym otwarciem drzwi do tajemniczych komnat; każdy z epizodów nosi odmienne znamiona brzmieniowe i wyrazowe. W miarę rozwoju muzycznego dramatyczne napięcie wzrasta do końcowej kulminacji.

Opera *Bartoka*, wykonana estradowo po raz pierwszy w Polsce jesienią 1961 r. przez Filharmonię Krakowską, winna obecnie w realizacji scenicznej zdobyć jeszcze pełniejsze uznanie miłośników muzyki, sztuki wspaniałej, choć nie zawsze łatwej.

Stanisław Lachowicz

Opracowanie redakcyjne i graficzne programu:
ZBIGNIEW RYBAK

Bieżący repertuar sceny operowej M. T. M.:

St. Moniuszko: „HALKA”

G. Puccini: „MADAMA BUTTERFLY”

J. Massenet: „DON KICHOT”

G. Donizetti: „DON PASQUALE”

G. Puccini: „GIANNI SCHICCHI”

P. Czajkowski: „ROMEO I JULIA” (balet)

W bezpośrednim przygotowaniu:

B. Bartók: „ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO”

P. Czajkowski: „FRANCESCA DA RIMINI” (balet)

Najbliższe premiery operowe;

W. A. Mozart:

„UPROWADZENIE
Z SERAJU”