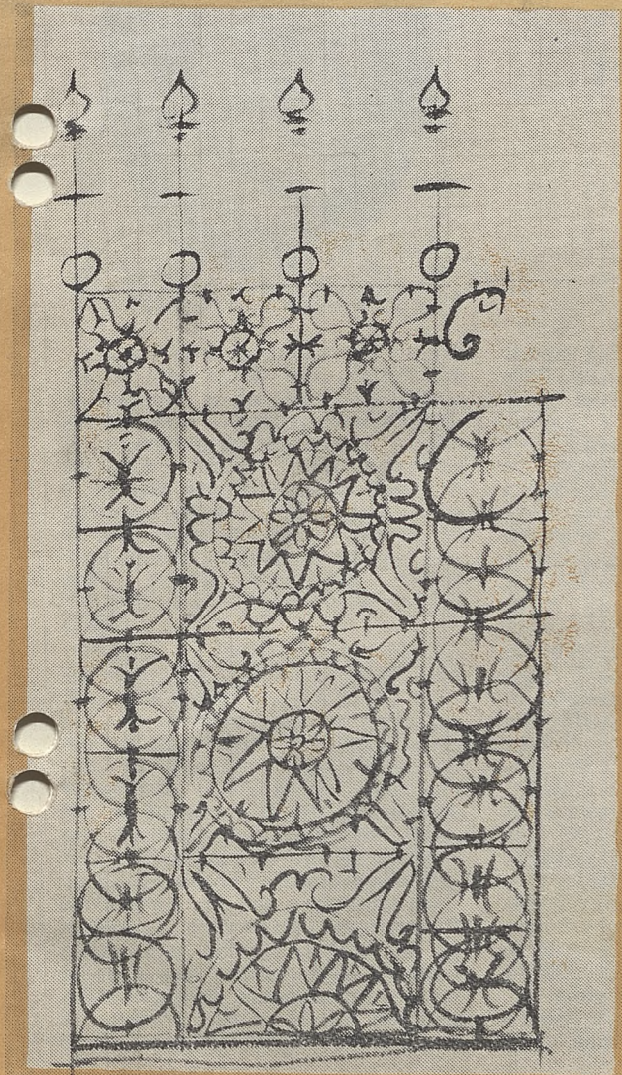


OPERA

1963



**MIEJSKI
TEATR
MUZYCZNY**

UPROWADZENIE Z SERAJU

**KRAKÓW
1963 R.**

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ KORD

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY



Geniusz muzyki żywej

Co wiemy o Mozarcie? Że urodził się w 1756 r., że był „cudownym dzieckiem”, że już od 6 roku życia koncertował i komponował... Cytujemy entuzjastyczne oceny współczesnych; Mozart miał niespełna 8 lat, gdy encyklopedysta Melchior Grimm, napisał: „Nie wątpię, że to dziecko przyprawitoby mnie o zawrót głowy, gdybym je częściej słuchał; proszę zrozumieć, trudno uchronić się od szaleństwa widząc cuda”.

Wiemy, że Mozart w 12 roku życia (tak!) napisał dwie opery: „La Finta Semplice” i „Bastien et Bastienne”. Że cała młodość upływała mu na męczących podróżach z ojcem po Europie, gdzie zdumiewał wszystkich niebywałym talentem. Np. w Rzymie potrafił po jednym przesłuchaniu przenieść całe „Miserere” Allegriego — i to bez błędu — na papier nutowy. Kompozycje Mozarta sypią się, jak z rogu obfitości. Niektórzy współcześni oceniają je nadzwyczaj entuzjastycznie. M. in. jeden z najwybitniejszych i najpopularniejszych kompozytorów epoki, Johann Adolf Hasse powiada o 15-letnim Mozarcie: „Ten urwis

wtraci nas wszystkich w zapomnienie”. Wiemy też o latach niepowodzeń; muzyka Mozarta nie idzie za modą... Przychodzi 25 rok życia i porzucenie upokarzającej służby u arcybiskupa salzburskiego, hr. Colloredo. Wśród licznych kompozycji jawią się wspaniałe opery: najpierw „Urowadzenie z Seraju” (prapremiera 16. VII. 1782), a później „Wesele Figara”, „Don Juan”, „Cosi fan tutte”, „Czarodziejski flet”. Okresy wielkich triumfów przeplatają się z latami niepowodzeń. Trudności finansowe stają się w ostatnich latach nie do zniesienia. Mozart pisze wspaniałe „Requiem” i umiera grudniową nocą 1791 roku, mając 35 lat.

Koleje życia każdego kompozytora wyjaśniają nie jeden problem jego twórczości. Tymczasem w odniesieniu do Mozarta metoda ta raz po raz zawodzi. Jak np. zrozumieć pogodny, słoneczny styl jego muzyki powstałej często w najtrudniejszych okolicznościach i warunkach życiowych?

A może sięgnąć do katalogu? Doświadczamy się, że człowiek ten umierając bardzo młodo pozostawił ko-

losalny dorobek: 24 opery, 71 arii koncertowych, 41 pieśni, 19 mszy, 51 symfonii, 55 koncertów, 108 innych utworów orkiestralnych, 76 utworów na fortepian, 93 pozycji kameralnych... Katalog powie o niebywalej pracowitości kompozytora, żaden jednak katalog nie wyjaśni, dlaczego twórczość Mozarta osiągnęła tak wysoki piedestał.

Powiadamy, że Mozart nie był w zasadzie nowatorem, a to winno dyskwalifikować; przecież w pojęciu wielu fachowców muzycznych głównie nowatorstwo w środkach technicznych, głównie chwytły dotąd nieznane, zaskakujące otwierają wrota nieśmiertelności. Tak bywa dziś. Dawniej jednak nie chodziło o pomysłowość za każdą cenę; ważna była przede wszystkim muzyka, jej zawartość treściowa, obleczone w przylegającą doń formę. Tutaj Mozart był prawdziwym mistrzem. Potrafił zamknąć w swej muzyce wszystko co ludzkie, wszelkie człowiecze uczucia i namiętności: humor, radość, zadowolenie, — a obok ból, cierpienie, smutek. Liczne z jego arii są wyraźną zapowiedzią romantyzmu. Zresztą trudno się dziwić zainteresowaniom Mozarta dla muzyki uczucia. Żyje przecież w okresie „*Sturm und Drang*” w okresie „burzy i naporu”, który przebiega przez ziemie niemieckie. W latach 1772—1781 powstają typowe dzieła niemieckiego romantyzmu z „*Cierpieniami młodego Werthera*” Goethego i „*Zbójcami*” Schillera na czele.

Także twórczość Glucka posiada już pewne cechy romantyczne; samo jego założenie, że opera ma nie tylko bawić, ale przede wszystkim wzruszać — wyrasta z romantycznego podłoża. Aria Mozarta różni się jednak mocno od arii Glucka. Nawet w pełnych majestatu, jakby gluckowskich melodiach panuje łagodna, czarująca linia o delikatnym klimacie włoskim. Oczywiście mocno rozczarowałby się ten, kto by szukał u Mozarta wszędzie wielkich uczuć, przeżyć. Wiele jego arii i an-



sambli wyraża treści proste, nieskomplikowane; sporo z nich można zaliczyć do — w najlepszym tego słowa znaczeniu — muzyki rozrywkowej.

Temperament i humor, a obok spokój i powaga — oto dwa charakterystyczne, przeciwstawne sobie nurty twórczości Mozarta. Bo wielki ten twórca nie tylko skupił w swoim dziele wszelkie muzyczne zdobycze epoki, nie tylko dokonał wspaniałej syntezy, ale także często lubił przeciwstawiać sobie różne techniki, gatunki wyrazowe, nastroje, a nawet podstawy estetyczne. Podówczas jedni opowiadają się za żywiołowością włoską, popisem, przyjemnością ucha, rozrywką, tancernym płasaniem w stylu galant; drudzy zaś żądają, aby muzyka była mową uczuć. Mozart w swych dziełach przyznaje rację jednym i drugim; w pewnych okresach opowiada się chętniej za lekkością i wdziękiem, w innych za wyrazem uczuciowym; wielokrotnie także zestawia wprost obok siebie części, które reprezentują na zmianę oba założenia estetyczne.

Bez trudu można wykazać, jak niezgodne ze stanem faktycznym jest twierdzenie niektórych teoretyków, jakoby Mozart był wyznawcą „czystego piękna w muzyce, niezmąconego żadną pozamuzyczną emocją”. Przecież każdy utwór tego geniusza zwraca się do człowieka, do jego myśli i uczuć, względnie do jego instynktu zabawy. Innych kompozycji Mozart nie napisał.

Oczywiście dla dzisiejszego słuchacza niektóre pomysły muzyczne Mozarta mogą się wydawać zbyt łagodne, delikatne. Od połowy XIX wieku przyzwyczailiśmy się przecież do afektacji, naturalizmu, do brutalnego wręcz uzewnętrznienia uczuć (weryzm). Mozart żył w innej epoce. Zresztą delikatność muzyki mozartowskiej wynika nie tylko z poglądów estetycznych epoki, ale także z osobistych przekonań kompozytora, który pisze np. tak w jednym z listów (właśnie w związku

z „Uprowadzeniem z Seraju”): „*Podobnie jak namiętność jakkolwiek byłaby gwałtowna, nigdy nie wypowiada się aż do niesmaku, podobnie muzyka nawet w najstraszniejszej sytuacji nie powinna nigdy obrażać ucha, ale i wtedy jeszcze je urzekać, słowem pozostać zawsze muzyką*”. Nic dziwnego, że muzyka Mozarta czarująca, łagodna, wytworna, miękka, wyrażając różne treści życiowe zawsze trzyma ekspresję w granicach estetycznego piękna.

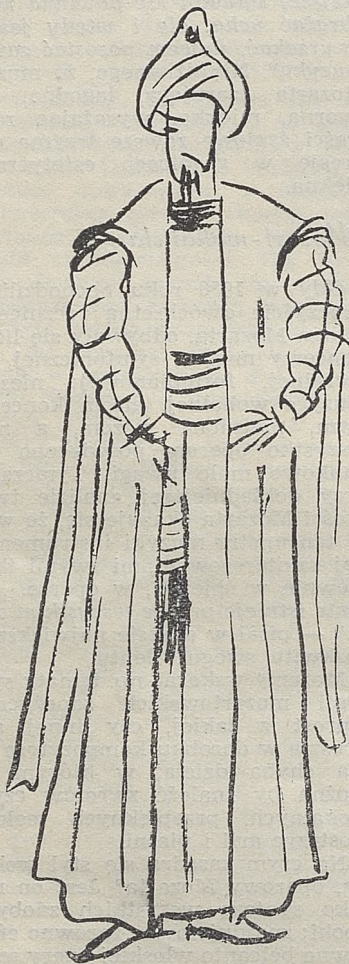
Mozart-wokalista

Gdy w 1956 roku obchodziliśmy uroczystości dwóchsetną rocznicę urodzin Mozarta, odbywały się liczne koncerty muzyki symfonicznej, kameralnej, fortepianowej; niestety muzyce wokalne, ariom koncertowym, pieśniom, mszom, a nade wszystko operom poświęcono stosunkowo mało uwagi. Tymczasem przy dokładniejszej analizie twórczości Mozarta okazuje się, że wielki ten mistrz muzyki instrumentalnej zainteresowaniami swymi tkwił głównie w śpiewie, w operze. „*Dla mnie istnieje przede wszystkim opera*” — pisał w okresie największego rozkwitu swego talentu.

Możemy wskazać np. tematy symfonii mozartowskich zapożyczone wprost z takiej, czy innej arii. Zresztą w dorobku kompozytora nie ma chyba dzieła, w którym nie można by znaleźć zwrotów czysto wokalnych, przepięknych melodii, siostrzyc arii i pieśni.

Na czym zasadza się styl wokalny, operowy Mozarta? Jest on niejako syntezą wszystkich zdobyczy epoki; znajdujemy tu zarówno efektowne belcanto włoskiej opery seria, jak deklamacyjny sposób śpiewania opery francuskiej seria, jak parlamento włoskiej opery buffa i realizm niemieckiego singspielu. Mozart wychodzi z opery włoskiej; tam nauczył się pisać zgodnie z wymogami głosu, dogodnie dla śpiewaka, stwarzając dlań zarówno szerokie

możliwości wyrazowe, jak możliwości popisu. Popisu śpiewaczego nigdy jednak nie przekładał nad logiczną akcją sceniczną, nad prawdę



wyrazu. Była to jedna z przyczyn, dla których śpiewacy współcześni na ogół niechętnie pracowali nad operami Mozarta.

Co konieczne jest dla celnego wykonywania oper mozartowskich?

Śpiewak musi dysponować przede wszystkim znaczną rozpiętością skali (często dwie oktawy plus tercja) i znakomicie opanowanym oddechem. Problemy oddechu śpiewaczego ważne są nie tylko w ariach lirycznych, ale — bodaj jeszcze w większym stopniu — w partiach dynamicznych, humorystycznych, gdzie szybkie tempo i duża ilość tekstu (w języku polskim szczególnie trudnego) skłania do zapomnienia o oddechu, co w wyniku nieuniknionych spięć może prowadzić do uszkodzenia i zniszczenia aparatu głosowego. Solidna praca oddechu wymaga jednak znacznego wysiłku fizycznego, dlatego przy śpiewaniu Mozarta trzeba dysponować świetną kondycją.

Oczywiście konieczna jest też pełna sprawność techniczna w zakresie biegłości, ruchliwości, giętkości, precyzji, lekkości. Określenie, że Mozart trzeba śpiewać „lekko” stwarza jednak sporo nieporozumień. Istotnie wiele utworów instrumentalnych, a także niektóre arie są typowym przykładem stylu galant; tutaj precyzja i wdzięk idzie ponad wszystko. Nie można jednak bezwyrazową lekkością kwitować przeżyć wielu bohaterów mozartowskich; często konieczny jest tu śpiew emocjonalnie bogaty, szeroki. Nie można też wcale rozumieć śpiewu lekkiego, jako „bezgłosia”, falsetu itp. Mozart wychodzi przecież z włoskiej szkoły, gdzie obowiązuje śpiew pełny, solidny. Najważniejsze jednak, że nigdy technika śpiewacza nie może przysłaniać spraw wyrazowych. Mozart chwalił np. piękną kantylenę słynnego podówczas śpiewaka, Raaffa, ale krytykował jego brak dramatycznego nerwu, brak życia i wyrazu w śpiewie. Mechaniczne, metronomiczne produkowanie Mozarta — co dla niektórych jest ideałem odwórstwa — prowadzi do nudy, do zabicia tej, jakże ludzkiej, niemechanicznej sztuki.

Muzyka wokalna Mozarta, to nieustanne przenikanie się tekstu i muzyki, elementów dla niego w pełni

równouprawnionych. Wprawdzie już Gluck dążył do określenia muzycznego każdej postaci opery, ale Mozart poszedł od niego znacznie dalej. Jego postacie sceniczne nie mają nic z posagowości Glucka, nie są nigdy uosobieniem jakichś ogólnych cech (dobra, zła, wierności, miłości), lecz żyją własnym, indywidualnym życiem, rozwijają się i zmieniają na scenie, jak człowiek w życiu, a ich czyny są zawsze uzasadnione psychologicznie.

Konieczność rejestrowania wydarzeń i malowania stanów uczuciowych stawia przed śpiewakiem problem dykcji. Zresztą Mozart, to nie tylko belcanto i realizm dramatyczny, to również styl deklamacyjny i parlato. Świetnie powiedział jeden z teoretyków, że muzyka operowa Mozarta, to „muzycznie traktowane studium mowy”. Niestety u nas często zapomina się o podstawowym wymaganiu mozartowskiej wokalistyki, o dykcji. W zdawkowym śpiewaniu giną więc bez śladu zarówno uczuciowe subtelności, jak i perełki humoru, komizmu, które szczerą ręką rozrzucił kompozytor po prawie wszystkich swych dziełach. Kiedy mówimy o dowcipie mozartowskim warto przypomnieć, że właśnie u niego wiele skorzystali kompozytorzy XIX w., tworząc przeróżne zabawne chwytły, stanowiące okrasę ich utworów.

W Polsce dzieła Mozarta cieszyły się zawsze dużym powodzeniem i uznaniem. Chopin pisał: „Mało jest takich geniuszów, którzy wszystkie instrumenty czują i wszystko z każdego dobyć potrafią. Znam tylko dwóch: Bacha i Mozarta. Umiejętność Mozarta jest zawsze na poziomie jego natchnienia”. Chopin woził ze sobą partyturę „Requiem”, a na łożu śmierci prosił przyjaciół, by grali nie jego sonatę, lecz Mozarta: „to jest prawdziwa muzyka” — mówił.

Zresztą Mozart zdobył sobie w Polsce pełne uznanie jeszcze znacznie wcześniej. „Porwanie z Seraju” — bo tak brzmiał ówczesny



tytuł polski — wystawione zostało w Warszawie zaledwie w rok po premierze wiedeńskiej, a „Don Juan” w dwa lata po prapremierze praskiej. Widocznie ziemie nasze nie były podówczas wcale zaściankiem muzycznym Europy.

Dziś rzadko gości u nas Mozart na scenach operowych. Nawet czołowe placówki operowe mają w repertuarach zaledwie 1—2 oper mozartowskich. Krakowska scena operowa wystawieniem „Uprowadzenia z Seraju” zaczyna obecnie i w tej dziedzinie nadrabiać swoje wieloletnie zaległości.

Stanisław Lachowicz

WOLFGANG AMADEUSZ
MOZART



UPROWADZENIE
Z
SERAJU

(DIE ENTFÜHRUNG AUS
DEM SERAIL)

Opera komiczna
w trzech aktach

LIBRETTO: K. F. BRETZNER, G. STEPHANIE
PRZEKŁAD: I. ZIÓŁKOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:
WOLFGANG WEIT
(Opera w Lipsku — NRD)

Kierownictwo muzyczne:
ROMAN MACKIEWICZ

Scenografia:
TADEUSZ GRONDAL

Asystent scenografa:
ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Korepetytorzy:
IRENA BLAHACZKOWA
KRYSTYNA WALDEK
JAN GRABOWSKI

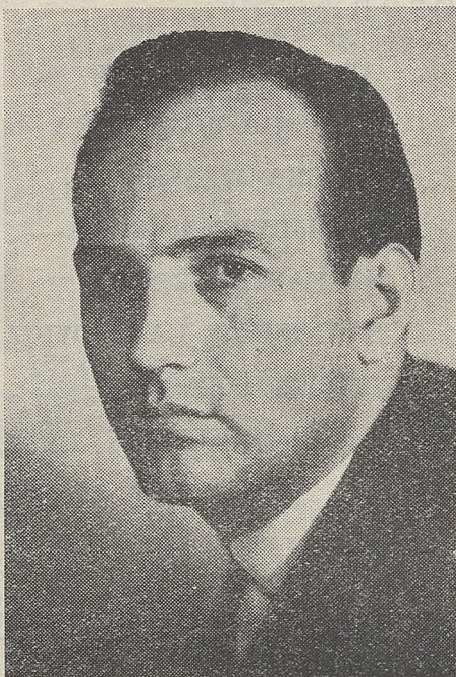
OSOBY:

Selim Basza	ADAM SZYBOWSKI
Konstancja	JADWIGA ROMAŃSKA
Blonda	TERESA WESSELY
Belmonte	KAZIMIERZ MYRLAK
Pedrillo	STEFAN STARZYK
Osmin	STANISŁAW LACHOWICZ
Naczelnik straży	ANDRZEJ KARP
Wioślarz	TADEUSZ KORZEŃ

ORKIESTRA I CHÓR MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

DYRYGENT

ROMAN MACKIEWICZ



Z
WOLFGANGIEM
WEITEM
O
KONCEPCJI
REŻYSERSKIEJ
„UPROWADZENIA
Z
SERAJU”

Od chwili gdy pojawił się w Krakowie, towarzyszyłem mu we wszystkich ważniejszych spotkaniach artystycznych, we wszystkich tasiemcowych naradach i konferencjach, poświęconych sprecyzowaniu ogólnych zarysów koncepcji reżyserskiej „Uprawdzenia z Seraju”. W pierwszym rzędzie wynikało to z moich obowiązków „nadwornego tłumacza” Dyrekcji. Ale nie tylko. W miarę bowiem, jak poznawałem ciekawą sylwetkę artystyczną Wolfganga Weita, jego gruntowną wiedzę fachową i rzeczowy sposób argumentowania, jego młodzieńczy zapał do pracy i szczerą chęć przysłużenia się sprawie rozwoju opery w Krakowie, nabierałem dlań coraz większego respektu i przy każdym następnym spotkaniu angażowałem coraz więcej osobistego zainteresowania. Tak więc dzięki towarzyskiej i bezpośredniej atmosferze, w jakiej przeprowadzaliśmy dalsze rozmowy i załatwialiśmy różne bieżące formalności, miałem sporo okazji do zapoznania się z poglądami filozoficznymi mojego interlokutora, jego postawą ideową i credo artystycznym. Co jednak w Wolfgangu Weitem uderza najbardziej i co w nim zasługuje na prawdziwy szacunek. Niewątpliwie jego prostolinijność, prawy charakter i głęboka ideowość. Dla nas Polaków szczególnie sympatyczną cechą Weita jest to, że mamy do czynienia z człowiekiem bardzo młodym, wychowanym w nowej atmosferze ideologicznej i szczerze odznaczającym się od niesławnej przeszłości swego narodu. Gdy w stosownym kontekście jakiejś bardzo zasadniczej rozmowy oświadczył nam wręcz, że jest komunista, brzmiało to niezwykle naturalnie i szczerze, a zarazem jakoś uroczyście i pryncypialnie.

Spróbujmy jednak dokonać pełniejszej prezentacji naszego miłego gościa. Najpierw kilka szczegółów biograficznych. Wolfgang Weit, który dopiero co ukończył trzydziesty rok życia, jest, jak na swój bardzo jeszcze młody wiek, gruntownie wykształconym fachowcem. Zasadnicze studia muzyczne i reżyserskie odbył w Berlinie (Deutsche Hochschule für Musik). Ponadto studiował także na Uniwersytecie Humboldta, pogłębiając swe wiadomości w dziedzinie literatury dramatycznej, psychologii i teatrologii. Egzamin ze swego głównego kierunku studiów (reżyserii operowej) składał... w Operze Państwowej w Berlinie. Jego pierwszą pracą warsztatową było opracowanie reżyserskie oraz inscenizacja opery „Sganarelle” Rudolfa Wagnera-Régeny (z tekstem Moliëra). Bezpośrednio po ukończeniu studiów został zaangażowany do Teatru Operowego w Lipsku w charakterze asystenta-reżysera. Szybko jednak zwrócił na siebie uwagę, zwłaszcza że przemawiała za nim nie byle jakie argumenty: konkretna wiedza, niepoślednie zdolności i prawdziwy instynkt artystyczny. Toteż w bardzo krótkim czasie został podniesiony do rangi etatowego reżysera Teatrów Miejskich w Lipsku, ze specjalnym uwzględnieniem scen muzycznych, a w szczególności teatru operowego. Mimo że staż reżyserski Wolfganga Weita nie jest jeszcze specjalnie długi, na jego koncie zawodowym figuruje już kilka poważnych osiągnięć artystycznych. Oczywiście, należy przez to rozumieć szereg samodzielnych opracowań reżyserskich i inscenizacyjnych, a ponadto żywe kontakty i współpracę z wieloma wybitnymi reżyserami (w tym również z prof. Walterem Felsensteinem). Warto jednocześnie dodać, że oprócz swych głównych zajęć reżyserskich w Operze, Wolfgang Weit jest także docentem Wyższej Szkoły Muzycznej w Lipsku.

Alë pora przejść do pytań. Czy można więc prosić Pana o scharakteryzowanie głównych założeń Pańskiej koncepcji realizatorskiej w krakowskim przedstawieniu „Uprowadzenia z Seraju”.

Obecnie wszystkie ośrodki sztuki operowej w NRD zaprzątnięte są ideą odnowienia i zreformowania teatru muzycznego. Również Teatr Operowy w Lipsku zadaje sobie niemało trudu, aby w tych słuźnych dążeniach zaznaczyć swój własny i jak najbardziej aktywny udział. W szczególności staramy się o możliwie najpełniejsze scharmonizowanie wszystkich części składowych widowiska operowego. To jest niejako tendencja centralna. Wiadomo jednak, że aby zbudować jakąkolwiek sensowną całość, trzeba wpiër odpowiednio wycyzelować cały szereg elementów konstrukcyjnych. Mam tu przede wszystkim na myśli wzorową interpretację muzyczną, która powinna w możliwie najwyższym stopniu odzwierciedlać intencję i zamysł twórczy autora. Jednocześnie każde wykonanie wokalne i muzyczne powinno się legitymować wysoką kulturą odtwórczą i maksymalną wiernością wobec oryginału. To zaś, co jest wyrażone w muzyce, co stanowi o dramaturgii muzycznej danego dzieła, nie może nie znaleźć odpowiedniego wyrazu w koncepcji reżyserskiej i opracowaniu inscenizacyjnym. Srodkiem natomiast, który to wszystko przetwarza w adekwatną wizję plastyczną, jest możliwie najdoskonalsza scenografia. Te wszystkie integralne czynniki staramy się proporcjonalnie wyważać i możliwie bezbłędnie synchronizować w naszych wystawieniach operowych, wystawieniach, które adresujemy do nowej publiczności, nowego widza i słuchacza. Wierzmy bowiem, że tymi srodkami zdołamy wzbudzić zainteresowanie dla sztuki operowej, że nowy widz teatru muzycznego, oprócz doznań czysto estetycznych, zostanie także poddany wychowawczemu oddziaływaniu postępowych idei moralnych.

Jest więc moim dążeniem, aby ten program ideowo-artystyczny, jaki legł u podstaw działalności Opery w Lipsku, zastosować także w mojej pracy z zespołem krakowskim.

Mam również nadzieję, że to zamierzenie będę mógł zrealizować bez większych trudności, ponieważ dyr. Kazimierz Kord, któremu z tego miejsca chciałbym uprzejmie podziękować za jego cenną ofertę współpracy, okazał wiele zrozumienia dla mojego stanowiska ideowo-artystycznego i mojej metody warsztatowej. Ze swej natomiast strony cieszę się jak najbardziej, że swoim skromnym wkładem pracy będę mógł przyczynić się do ugruntowania pozycji teatru operowego w Krakowie i pozyskania mu nowych zwolenników.

Co się tyczy mojej koncepcji reżyserskiej i opracowania inscenizacyjnego, to nie chciałbym wykorzystywać gościnnych łamów niniejszego programu do narzucania komukolwiek jakiegokolwiek sugestii czy oceny. Wartość mego dzieła można bowiem ocenić na podstawie konfrontacji z żywą realizacją sceniczną. Chciałbym jedynie ograniczyć się do podkreślenia, że w całym swoim zamierzeniu postanowiłem być jak najbardziej posłuszny intencjom Mozarta, że pragnąłem konsekwentnie przeprowadzić jego główny postulat dramatyczno-muzyczny. Tym postulatem była najniewątpliwiej chęć ukazania żywych ludzi w konkretnych sytuacjach życiowych, chęć ukazania ich myślącymi, czującymi i działającymi. „Urowadzenie z Seraju” jest bowiem dziełem operowym o określonych tendencjach postępowych, z wyraźną pointą humanistyczną. Dowodzi tego zarówno wspaniałomyślny postępек Selima Baszy, jak i kapitalna charakterystyka poszczególnych postaci w partyturze muzycznej. W dramaturgii muzycznej „Urowadzenia” pobrzmiewają wyraźne akcenty „Oświecenia Wiedeńskiego”, epoki, która odcisnęła się charakterystycznym piętnem twórczości Lessinga (Jego „Natan Mędrzec” został zakazany przez cenzurę cesarską jako zbyt postępowy... na rok przed wystawieniem „Urowadzenia z Seraju”).

Abym dochował wierności tym postępowym i humanistycznym postulatom „Urowadzenia”, uznałem za słuszne całą moją koncepcję reżyserską oprzeć na założeniach realistycznego teatru muzycznego.

Dziękując serdecznie za Pańskie cenne uwagi, życzymy Panu dalszych sukcesów artystycznych na scenach operowych własnego kraju, jak również dalszego kontynuowania owocnej współpracy z Miejskim Teatrem Muzycznym w Krakowie.

Rozmowę przeprowadził

Zbigniew Rybak

LIBRETTO:

Akt I. Młody Hiszpan, Belmont, w poszukiwaniu za swą narzeczoną, Konstancją, stara się dostać do pałacu Selima baszy, lecz wstępu broni brutalny, a komiczny zarazem dozorca Osmin. Szczęśliwie napotkany Pedrillo, dawny służący Belmonta opowiada swemu panu, jak to jego, Konstancję i pokojówkę Blondę porwali piraci, aby wystawić ich później na sprzedaż. Całą trójkę kupił Selim basza; Blondę ofiarował Osmi-nowi, a zakochawszy się w Konstancji pragnie ją pozyskać dla siebie. Pedrillo, jako ogrodnik zdobył zaufanie baszy i teraz może przedstawić mu Belmonta jako „budowniczego”. Podstęp się udaje i Selim przyjmuje młodzieńca do służby. Teraz droga do pałacu jest otwarta; rośnie szansa wyrwania obu niewiast z haremu.

Akt II. W ogrodzie pałacowym Osmin zaleca się do Blondy, która kpiąc z niego poucza, jak należy traktować europejskie kobiety. Po ich odejściu nadchodzi basza z Konstancją; wierna Belmontowi woli raczej iść na tortury, czy ponieść śmierć, niż zostać uległą baszy. W międzyczasie Pedrillo opowiedział Blondzie o przybyciu Belmonta

w celu uprowadzenia obu dziewcząt z seraju. Uradowana pokojowa biegnie z dobrą nowiną do swej pani, Pedrillo zaś, aby się pozbyć Osmi-na, spija go winem. Wreszcie dwie pary kochanków spotykają się i przygotowując ucieczkę mówią o swej wzajemnej miłości i szczęśliwie rozwianych podejrzeniach o zdradę.

Akt III. Jako umowny znak dla Konstancji i Blondy Pedrillo śpiewa sentymentalną balladę. Przy pomocy drabiny pierwsza para wydostaje się na zewnątrz, niestety w momencie ucieczki Blondy nadbiega Osmin, zbudzony z pijackiego snu i łapie ją wraz z Pedrillem. Brutal cieszy się triumfem.

Selim basza ma wydać najsurowszy wyrok na przychwyconą czwórkę uciekinierów, zwłaszcza że — jak się okazuje — Belmont jest synem jego najzaciętszego wroga wojennego. Obie pary, gotując się na śmierć, czule żegnają z sobą. Nie spodzianie Selim okazuje wspaniałościę, ułaskawia zakochanych i pozwala im swobodnie wracać do ojczyzny. Wszyscy wielbią wielkość dobrego baszy.

La

Agituj, propaguj i popieraj operę —

*— najpiękniejszą formę sztuki wokalne
i teatru muzycznego!*

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPEROWEJ MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

I skrzypce:

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

Kontrabasy:

Kolasa Bolesław
Dubrawski Władysław
Mitka Jan
Słowik Zdzisław

Trąbki:

Czech Bronisław
Kunert Zygmunt
Jodłowski Tadeusz

Flety:

Jaworski Edward
Węgrzyn Stanisław
Towarnicki Jerzy

Puzony:

Piela Andrzej
Przybylski Jan
Bigos Andrzej

II skrzypce:

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

Oboje:

Korczyński Kazimierz
Stengl Wacław

Tuba:

Kania Eugeniusz

Rózek angielski

Oracz Tadeusz

Perkusja:

Korczowski Zenon
Reindl Emil
Peller Ryszard

Klarnety:

Wyczyński Ignacy
Siwiec Stefan
Orczyk Stanisław

Altówki:

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

Harfa:

Rostkowska Helena

Fagoty:

Thiel Henryk
Gryboś Damian

Inspektor orkiestry:

HENRYK OLEJNICZAK

Wiolonczele:

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

Waltornie:

Peciulewicz Czesław
Łabuś Stefan
Polak Edmund
Mucha Tadeusz

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
Dyras Stanisława
Dziedzic 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

DZIAŁ TECHNICZNY:

Kierownik Działu Technicznego:	EUGENIUSZ KRZYWDZIAK
Z-a Kierownika Technicznego:	ADAM MALARZ
Brygadier sceny:	WŁODZIMIERZ KOPACZ
Światło:	EDWARD KSYK
Dekoracje-Rekwizyty:	
Kier. Pracowni Scenotechnicznej:	TADEUSZ GRONDAL
Kostiumy:	PRACOWNIE TEATRALNE M.T.M.
Kierownik Pracowni Damskiej:	ZOFIA BOROWSKA
Kierownik Pracowni Męskiej:	TADEUSZ DROZDA
Peruki:	WŁODZIMIERZ STĘPNIOWSKI
Nakrycia głowy:	MARIA SZTUKOWA

Opracowanie redakcyjne programu:
ZBIGNIEW RYBAK

Szkice graficzne:
TADEUSZ GRONDAL

Bieżący repertuar operowy.

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)**
B. Bartok: **ZAMEK SINOBRODEGO**
W. A. Mozart: **UPROWADZENIE Z SERAJU**

W BEZPOŚREDNIM PRZYGOTOWANIU:

P. Czajkowski

„Francesca da Rimini“
(balet)

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY
OPERA I OPERETKA
W KRAKOWIE
ul. Senacka 6 tel. 575-88
ORGANIZACJA WIDOWNI

Cena zł 4.50

Najbliższa premiera operowa:

G. Bizet

„CARMEN”