

m a ł a S C E N A



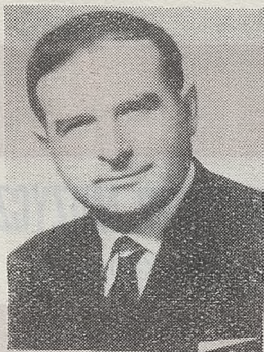
MIEJSKI TEATR MUZYCZNY

W KRAKOWIE

widma

**Konrad
Wallenrod**

PRZEDSTAWIAMY



STANISŁAW LACHOWICZ. Po ukończeniu studiów na Muzykologii U. J. i na Wydziałach: Teorii i Wokalnym PWSM w Krakowie współdziałał przy organizowaniu początków krakowskiej Sceny Operowej, której jest czołowym solistą od lat piętnastu. Ma w swoim repertuarze ponad 30 partii basowych i barytonowych (częściowo w nagraniach radiowych). Występuje na koncertach symfonicznych w całym kraju, estradowych, w radio i telewizji. Reżysersko debiutował „Zamkiem na Czorsztynie” przed ośmiu laty. Jako starszy asystent U. J. wykładał przez 12 lat kontrapunkt i fugę w Katedrze Muzykologii. Ma w swoim dorobku kilka dysertacji naukowych, wiele prac publicystycznych, popularnonaukowych oraz kilkaset recenzji muzycznych. Za pracę artystyczną i społeczną odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi i Złotą Odznaką Miasta Krakowa.



TADEUSZ GRONDAL. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa u prof. Zb. Pronaszki i na Wydziale Scenografii u prof. Karola Frycza. Po uzyskaniu dyplomu debiutuje w Teatrze Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie „Huraganem na Kain”. Specjalnością jego jest scena operowa. Do najciekawszych projektów scenograficznych należą: „Łucja z Lammermoor” wystawiona w Krakowie i Poznaniu, „Tosca” — w Poznaniu, „Hrabina” i „Dziadek do orzechów” w Operze Wrocławskiej oraz polska prapremiera „Opery żebraczej” i „Rigoletto” w Bydgoszczy. Na Scenie Operetkowej w Krakowie na uwagę zasługują dekoracje do „Panny Wodnej” i „Łoży Królewskiej”. Tak widzowie, jak i krytyka z uznaniem przyjmują jego ciekawe i odkrywcze rozwiązania scenograficzne.



ROMAN MACKIEWICZ. Absolwent Lwowskiego Konserwatorium, debiutował jako dyrygent w 1948 roku na estradzie Filharmonii Warszawskiej. Do roku 1956 — kiedy to w Warszawie dyrygował po raz pierwszy operą — poświęcił się wyłącznie muzyce symfonicznej; przez 4 lata był kierownikiem artystycznym Filharmonii Pomorskiej. Z Krakowskim Teatrem Muzycznym związał się od 1958 r. Równocześnie zaangażowany jest jako dyrygent Opery Śląskiej w Bytomiu. Ma w repertuarze ponad 20 oper i prowadził blisko 2 000 przedstawień, z czego ponad 300 to „Halka” Stanisława Moniuszki.

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:

K A Z I M I E R Z K O R D

TEATR MUZYCZNY MAŁYCH FORM

ADAM MICKIEWICZ

STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

s c e n y l i r y c z n e

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

KONRAD WALLENROD

m o n t a ż

KRAKÓW — 1969

Rysunki i okładka — TADEUSZ GRONDAL

Redaktor techniczny — TERESA MICHALSKA

TEATR MUZYCZNY MAŁYCH FORM

A cóż to takiego? Dramatyczne teatry małych form są dobrze znane i od kilku lat przyjeły się u nas na dobre. Teatr muzyczny — wiadomo — to opera, operetka i ich pochodne. Czyżby teatr muzyczny małych form miał być tylko skameralizowaną postacią opery? A może jest to umuzyczniona wersja teatru jednego lub kilku aktorów? Raczej nie!

Pierwszą podniętą do poszukiwań nowej formy stała się niemożność dawania spektakli operowych poza wielkimi skupiskami ludzkimi, miastami, bogatymi w budynki operowe, z dużymi scenami i zapleczem. Opera, wymagająca wielkiego aparatu wykonawczego, licznych solistów, potężnych chórów, baletów, orkiestry, dekoracji, świateł, nie mieści się na małych scenach. A dowożenie publiczności na spektakle, choć szeroko stosowane, przysparza dużych trudności. Zresztą człowiek pragnie sztuki na co dzień, bliżej swego miejsca zamieszkania, pracy, nauki.

Czy więc rezygnować z powszechnego oddziaływania wspaniałej formy artystycznej, jaką jest bez wątpienia opera, stanowiąca syntezę teatru i muzyki? Czy godzić się z udostępnianiem arcydzieł przebogatej literatury operowej tylko nielicznym, względnie tylko pośrednio, poprzez ekran telewizyjny czy kinowy?

Sporadyczne próby wystawiania oper kameralnych, tj. mało-obsadowych, na scenach powiatowych, w zakładowych domach kultury, ośrodkach wczasowych i szkołach, a także realizowanie tzw. montażu operowych (skróków; bez kostiumów i dekoracji), dowodzi, że artyści operowi nie rezygnują z upowszechniania swej sztuki również w terenie. Niestety tego rodzaju spektakle są zbyt skromną namiastką oryginału operowego. Prelekcja-konferansjerka, łącząca poszczególne fragmenty, rzadko potrafi dać złudzenie akcji, wyczarować kostiumy, dekoracje. Główną słabością jest tu brak orkiestry, zastępowanej przez — o ileż dźwiękowo uboższy — fortepian.

I tu może stać się pomocną współczesna technika... Orkiestrę i chór (a nawet niektóre fragmenty solistyczne) można nagrać, a następnie odtwarzać z magnetofonu. Soliści śpiewają „na podsłuchu”, bez dyrygenta (rzecz dość trudna, ale wykonalna); występują w kostiumach, w charakteryzacji, tyle że na tle uproszczonych z braku miejsca dekoracji. W ten sposób można realizować wszelkie opery kameralne, wzgl. skameralizowane (skrócone). Tak właśnie wystawiliśmy w Krakowie przed ośmiu laty „Zamek na Czorsztynie” Kurpińskiego, grany później z powodzeniem w Lublinie, Kielcach i Koszalinie.

W krakowskiej realizacji „Zamku na Czorsztynie” wprowadzono nowość: użyto magnetofonu zamiast orkiestry, ale słaby literacko tekst pozostał. Obecnie zaś w teatrze małych form pragniemy dobierać pozycje z tekstami o dużej randze literackiej. W ogóle chcielibyśmy robić „teatr literatury i muzyki” gdzie znaczny nacisk położony jest na słowo, dla którego muzyka stanowi podporę emocjonalną, nastrojową. Pragniemy odejść od tradycyjnie banalnych librett operowych, których teksty — chciałoby się powiedzieć: na szczęście — w przeważającej części zupełnie nie dochodzą do słuchacza.

W warunkach małych scen i do minimum zmniejszonego zespołu artystycznego konieczne staje się stosowanie ekonomii w sytuacjach scenicznych, oszczędności w ruchu i geście, stonowania emocji. Samo słowo — śpiewane (soliści-śpiewacy), czy mówione (recytatorzy) — musi dojść w pełni do słuchacza (wymagana precyzja dykcyjna).

Jako pierwszy program Teatru Muzycznego Małych Form przy MTM w Krakowie realizujemy spektakl mickiewiczowski, w którego skład wchodzi „Widma” Stanisława Moniuszki do II części „Dziadów” i „Konrad Wallenrod” z muzyką Władysława Żeleńskiego. W dalszej kolejności chcemy mówić, śpiewać i tańczyć o... miłości. Damy jeden z cyklów pieśniarskich Roberta Schumann (z dodatkami wierszy mówionych), a obok skrót baletu „Romeo i Julia” Prokofiewa z tekstem Szekspira. Myślimy także o spektaklu „Legenda i pieśni Murzynów amerykańskich” oraz o wieczorze „tylko dla dorosłych” (Molière-Regeny: „Sganarel czyli rogiacz z urojenia”, oraz Murger-Puccini: „Sceny z życia cyganerii”), a także o spektaklu dla młodzieży szkolnej (np. Kochanowski-Rudziński: „Odprawa posłów greckich”).

Warto by także zająć się wydobywaniem z zapomnienia licznych, interesujących, a nawet rewelacyjnych arcydzieł muzycznych, które — z różnych przyczyn — nie mogą trafić na tradycyjną scenę operową. W każdym przypadku teatr tego typu może dawać duże pole dla eksperymentów programowych, inscenizacyjnych, reżyserskich, scenograficznych oraz w zakresie techniki scenicznego (operowanie dźwiękiem, światłem itd). Pomysłów i możliwości jest wiele, obo tylko nasz teatrzyk sprawdził się artystycznie w zetknięciu z widzem-słuchaczem, do którego jest adresowany!



„Dziedziczymy dzieło Adama Mickiewicza jako najcenniejsze dobro narodowe, pochylamy się od dzieciństwa nad jego księgami i ustawicznie czerpiemy z nich piękno i otuchę. Napisano o Mickiewiczu biblioteki; pokolenie po pokoleniu ofiarowuje cały zasób swego uczuciowego doświadczenia i swojej wiedzy o pięknie wyjaśnieniu istoty jego poezji. Lecz poezja Mickiewicza jest głębi niezmierzonej, nie wyczerpiemy jej nigdy. Każde pokolenie znajduje w jego dziele potrzebne mu natchnienie wiary w naród i w ludzkość, każda epoka odkrywa w nim takie skarby moralne i artystyczne, jakich szuka. Każdy Polak, zarówno prostaczek jak i mędrzec, znajdzie u Mickiewicza tyle piękna, ile pragnie odczuć i ile jest zdolny. Do wszystkich czytających po polsku — on przemawia najszerzej i najpoufniej”. (Julian Przyboś, Przedmowa do I tomu Dzieł Mickiewicza, Wydanie Narodowe, 1948).

Jedną z najcenniejszych zalet języka poetyckiego Mickiewicza jest jego m u z y c z n o ś ć. Prawie w każdym wierszu słyszy się muzykę płynącą przez rytm, formę i nastrój. Zresztą poeta bardzo interesował się muzyką i wielokrotnie wypowiadał swoje pragnienie zostania kompozytorem. „Ty wiesz, — pisał do swego przyjaciela B. Zaleskiego — gdybym miał pieniądze, porzuciłbym literaturę i książki, osiadłbym na wsi i komponował muzykę”. Wiemy o kilku próbkach kompozytorskich Mickiewicza, a także o szkicach libretta operowego, do którego muzykę miał pisać Franciszek Mirecki.

Ale znacznie bogatsze dowody jego wrażliwości muzycznej rozsiane są w twórczości poetyckiej. Trudno nie wspomnieć tutaj znakomitego Koncertu Wojskiego, czy niezrównanego w swej obrazowości i ekspresji Koncertu Janikiela, czy wreszcie finalnego Poloneza z „Pana Tadeusza”. Także jego słynne improwizacje poetyckie odbywały się z zasady na tle muzyki. Jak przekazali współcześni — Mickiewicz w niektórych towarzystwach bywał prawie wyłącznie dla posłuchania dobrej muzyki. Zaszywał się wówczas w najciemniejszy kąt pokoju i w głębokim skupieniu, całymi godzinami żył muzyką. Gdy raz wybuchł pożar w mieszkaniu i wszyscy z hałasem wybiegli dla gaszenia, poeta nie zauważył niczego i pozostał sam.

Szczególne cenne są wzmianki źródłowe o paryskich kontaktach Mickiewicz-Chopin. Obaj geniusze spotkali się po raz pierwszy w kilka dni po przybyciu Mickiewicza do Paryża i odtąd często się widywali, nawzajem odwiedzali, wspólnie składali wizyty towarzyskie, wspólnie improwizowali i dyskutowali.



ADAM MICKIEWICZ

STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

sceny liryczne

Obsada:

Guślarz	— STANISŁAW LACHOWICZ
Dziewczyna-Zosia	— ALICJA ŚWIĄTEK
Starzec	— WINCENTY GŁODEK
Widmo dziedzica	— ADAM RITTER
(nagranie)	— ADAM SZYBOWSKI)
Dziecięca para taneczna	— TERESA WESSELY)
(nagranie)	— MAGDALENA GRODYŃSKA
Rapsod	— MAGDALENA GRODYŃSKA
Wieśniacy, wieśniaczki, widma	
Układ taneczny	— JÓZEF PARUŹNIK

Nagrania chóru i orkiestry MTM pod dyr. ROMANA MACKIEWICZA

INSCENIZACJA, REŻYSERIA, KIEROWNICTWO MUZYCZNE
STANISŁAW LACHOWICZ

PRZYGOTOWANIE CHÓRU
ZBIGNIEW TOFFEL
KOREPETYTOR
IRENA BLAHACZKOWA

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI

KONRAD WALLENROD

m o n t a ż

ADAPTACJA: STANISŁAW LACHOWICZ

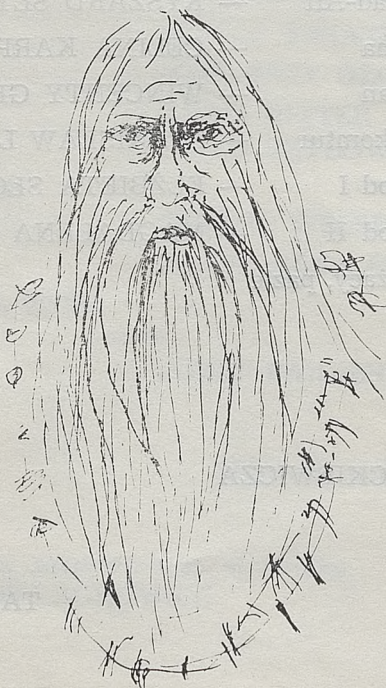
Obsada:

Konrad-Alf	— RYSZARD SŁYSZ
Aldona	— CELINA KARPIŃSKA
Halban	— WINCENTY GŁODEK
Arcykomtur	— STANISŁAW LACHOWICZ
Rapsod I	— ELŻBIETA SŁOMCZYŃSKA
Rapsod II	— MAGDALENA GRODYŃSKA
Krzyżacy, pazie	

SCENOGRAFIA
TADEUSZ GRONDAL

Mickiewicz, jak wielu emigrantów polskich, na próżno starał się przekonać Chopina do pisania oper, zwłaszcza wielkich, narodowych, historycznych. „Zostawcie mi fortepian” — rzekł wreszcie raz Chopin w zniecierpliwieniu. Małżeństwo Mickiewicza z Celiną Szymanowską, córką wybitnej pianistki i kompozytorki, Marii, jeszcze bardziej związało poetę ze światem muzycznym. Do tekstu Mickiewicza Chopin napisał dwie lubiane pieśni: „Precz z moich oczu” (w 1830 r., jeszcze w Warszawie) i „Moja pieszczotka” (1837).

Najwięcej muzyki do tekstów wieszcza napisał Stanisław Moniuszko: „Widma”, „Sonety krymskie” i 17 pieśni solowych ze „Znaszli ten kraj” oraz balladami „Czaty” i „Trzech budrysów” na czele. Zresztą z wszystkich polskich poetów wiersze Mickiewicza cieszą się największym powodzeniem u kompozytorów polskich i obcych. Przed wielu laty wybitny bibliograf Mickiewicza — dr A. Semkowicz doliczył się 1580(!) utworów muzycznych (o różnej wartości) do tekstów tego poety. A nowe stale przybywają. Jeszcze jeden to dowód wielkich walorów muzycznych mickiewiczowskiego wiersza.



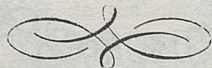
Dzieło rodziło się powoli. Najpierw ukazała się drukiem w 1855 r. „Piosnka Zosi”, później powstawały dalsze, pojedyncze „numery”, a do prawykonania doszło dopiero w 1865 r. Mimo to kompozycja wykazuje dużą jedność stylistyczną. Termin premiery „Widm” 22 stycznia 1865 r. w Warszawie nie był na pewno przypadkowy. Moniuszko-patriota uczcił w ten sposób drugą rocznicę wybuchu powstania styczniowego. Wymowa polityczna rocznicy, tekst Mickiewicza i muzyka ulubionego kompozytora złożyły się na wspaniały sukces.

„Moniuszko wyśpiewał i wygrał toż samo, co Mickiewicz napisał na kartach nieśmiertelnego poematu swego; „Widma” w muzyce naszej są tym, czym „Dziady” w literaturze” — pisało w recenzji popremierowej. Istotnie trudno o lepsze odczytanie muzyczne poematu, ustalenie właściwszych proporcji soliści-chór (chór-lud spełnia tu oczywiście rolę dominującą), dobór szerszego nastroju i kolorytu ludowego. Stara obrzędowość pogańska, przeniesiona na grunt chrześcijańskich praktyk religijnych znalazła tu znakomite odwzorowanie. Oryginalnym — jak na ówczesną praktykę — chwytem formalnym, zresztą żarliwie dyskutowanym, było pozostawienie pewnych fragmentów dla recytacji, dla mówienia, a nie śpiewania.

Po pierwszym wykonaniu „Widm” nastąpiły dalsze, w Warszawie i Lwowie. Kraków po raz pierwszy zapoznał się z tą perłą polskiej literatury kantatowej 14 stycznia 1867 r. Moniuszko osobiście trzykrotnie dyrygował dużym zespołem wykonawczym „Widm”, złożonym z muzyków zawodowych i amatorów, entuzjastów jego talentu. Połowę dochodu z trzeciego koncertu kompozytorskiego w Krakowie przeznaczył Moniuszko na cele Towarzystwa Akademickiego Bratniej Pomocy.

Wystawienie „Widm” na scenie sugerowano jeszcze za życia kompozytora, a w r. 1869 próby w Operze Warszawskiej były nawet dość zaawansowane; niestety dyrekcja cofnęła się przed trudnym zadaniem. Tak więc w inscenizacji teatralnej dano „Widma” po raz pierwszy dopiero w 1878 r. w teatrze lwowskim (zresztą z sukcesem). Wiele lat później wystawiono dzieło w Operze Warszawskiej (z Didurem jako Dziedzicem), a następnie w Operze Poznańskiej (1921) i w Wilnie (1928—30).

5 maja 1969 obchodziliśmy 150-lecie urodzin Stanisława Moniuszki, najwybitniejszego twórcy polskiej opery i pieśni. Ponieważ za trzy lata, 4 czerwca 1972 roku będziemy czcić 100-lecie jego śmierci, należy się spodziewać, że lata 1969—72 staną się okresem szczególnego eksponowania postaci i twórczości Moniuszki. Wystawienie „Widm” w programie pierwszej premiery Teatru Muzycznego Małych Form niech będzie — bodaj skromnym — wyrazem hołdu krakowskiej sceny operowej dla wielkiego muzyka i Polaka.



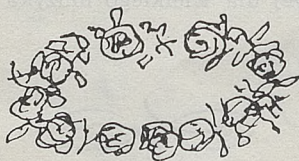
„KONRAD WALLENROD” ŻELEŃSKIEGO

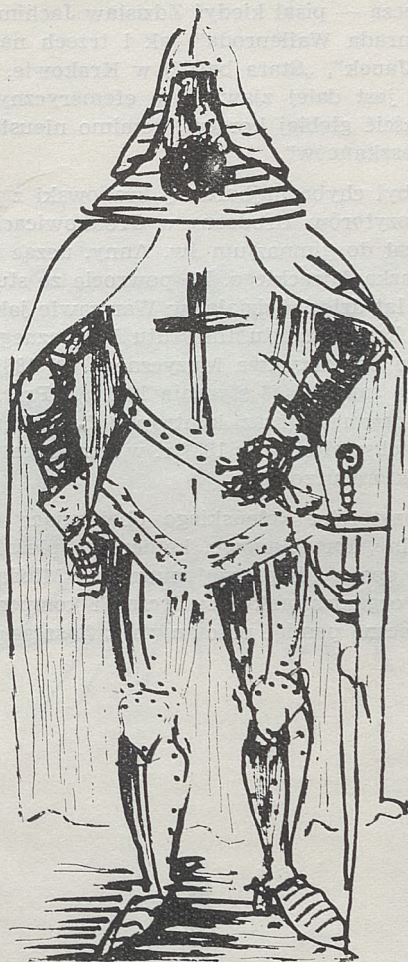
Recenzenci warszawscy pisząc o pierwszych koncertach „Widm” wspominali też o operze Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (1807—1867) pt. „Konrad Wallenrod” („Krzyżacy”), z której fragmenty wykonywano estradowo w Warszawie w 1859, 1864, 1865 roku. Niestety pracę nad tym dziełem, osnutym na dwóch pierwszych częściach poematu Mickiewicza, przerwała śmierć kompozytora.

W kilka lat później temat podjął A. Ponchielli, kompozytor włoski, twórca znanej opery „La Gioconda”, który do libretta A. Ghislanzoniego wg poematu „Konrad Wallenrod” Mickiewicza napisał operę „Il Lituani”. Premiera odbyła się w Mediolanie 7. III. 1874 r., a w dziesięć lat później przerobiona opera otrzymała tytuł „Aldona”.

Władysław Żeleński marzył od lat młodzieńczych o napisaniu opery w oparciu o tekst poematu Mickiewicza. Dzieło powstawało powoli i częściowo. Kilka fragmentów napisał jeszcze w okresie studiów w Pradze i Paryżu, ale solidnie do pracy zabrał się dopiero w 1880 roku, gdy otrzymał napisane prozą przez Zygmunta Sarneckiego libretto, któremu formę wierszowaną nadał Władysław Noskowski (Łada). Całość opery ujęto w cztery akty: Na Litwie — Wybór — Uczta — Sąd. Z niektórych fragmentów mickiewiczowskich zrezygnowano, dodano natomiast sceny nowe, zwiększając możliwości inscenizacji, udratyzowania dzieła, ujętego przecież w oryginale w formę swobodnej narracji.

Pracę ukończył kompozytor w 1884 r., a prapremiera, daleka zresztą nawet od zwykłej poprawności, odbyła się w Operze Lwowskiej, 26 lutego 1885 r. Niestety o wystawieniu dzieła na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie nie można było — ze względu na carską cenzurę — nawet marzyć. Dopiero po dwudziestu pięciu latach, w 1910 r. doszło do wykonania dzieła na prawdziwie wysokim poziomie muzycznym i inscenizacyjnym, które wreszcie ukazało pełne walory utworu i mistrzostwo kompozytorskie Żeleńskiego; ustawiło go zaraz po Moniuszce w historii opery polskiej. Przedstawienia te odbyły się na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie siłami lwowskiego zespołu operowego, w czasie uroczystości 500-lecia grunwaldzkiego zwycięstwa oręża polskiego. W latach późniejszych „Konrad Wallenrod” Żeleńskiego sprawdzał się też znakomicie na innych scenach: w okresie międzywojennym w Poznaniu i Warszawie, a niedawno w Operze Bałtyckiej.





Nasza adaptacja dzieła dla potrzeb Teatru Małych Form miała do wyboru: albo pójść za układem opery, albo za oryginałem mickiewiczowskim. Daliśmy pierwszeństwo Mickiewiczowi. Niektóre fragmenty — skróconego — poematu przeznaczono do recytacji rapsodów (częściowo na tle muzyki Żeleńskiego), inne wzięto z opery, starając się do maksimum podpisać teksty oryginalne, nieporównywalne w swej wartości ze słabymi wierszami librecisty. W wyniku tych zabiegów tylko Ballada Halbana oraz kilkuwierszowe fragmenty ze sceny sądu i finału są pióra W. Noskowskiego. Poza tym — oryginalny Mickiewicz.

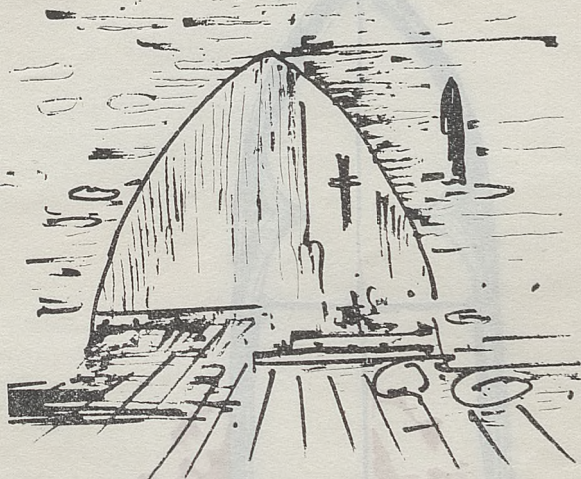
„Paradoksalną rzeczą — pisał kiedyś Zdzisław Jachimecki — był fakt powstania zarówno „Konrada Wallenroda” jak i trzech następnych oper Żeleńskiego („Goplana”, „Janek”, „Stara baśń”) w Krakowie, w mieście, w którym opera była zawsze i jest dalej zjawiskiem efemerycznym, nietrwałym, gdzie nie może nigdy zapuścić głębiej korzeni, pomimo nieustannego wołania o nią tysięcznych rzesz mieszkańców”.

Zresztą Żeleński był chyba najbardziej krakowski z wszystkich wybitniejszych polskich kompozytorów. Urodzony w Grodkowicach, blisko puszczy Niepołomickiej, uczęszczał do gimnazjum św. Anny, ucząc się równocześnie muzyki m. in. u Franciszka Mireckiego. Po powrocie ze studiów w Pradze i Paryżu tylko niespełna lat dziesięć działał w Warszawie jako następca Moniuszki w klasie harmonii i kontrapunktu Instytutu Muzycznego, a później jako dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. W 1881 r. powrócił do Krakowa i tu pozostał do śmierci (23 stycznia 1921 r.). Przez trzydzieści lat uczył gry na fortepianie, organach oraz kontrapunktu i harmonii w miejscowej szkole muzycznej, przekształconej w 1887 r. w konserwatorium, pełniąc równocześnie funkcję dyrektora uczelni.

Twórczość kompozytorska Żeleńskiego obejmująca cztery opery, utwory orkiestralne, kameralne, fortepianowe, kameralne pieśni solowe i chóry stanowi pomost między epoką Chopina-Moniuszki, a Młodą Polską. Jego wielkie dzieło pedagogiczne, organizatorskie, społeczne i kompozytorskie zasługuje na wysoką ocenę i wdzięczną pamięć potomnych, zwłaszcza na ziemi krakowskiej.

Stanisław Lachowicz





DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik działu: Mieczysław Stano

Kier. prac. krawieckiej damskiej	— Zofia Borowska
Kier. prac. krawieckiej męskiej	— Tadeusz Drozda
Kier. prac. fryzjerskiej	— Edward Korzeniowski
Kostiumy	— Pracownie MTM
Dekoracje	— Pracownie MTM
Rekwizyty	— Irena Czerny

