

1974

Trabina



HRABINA PREMIERY

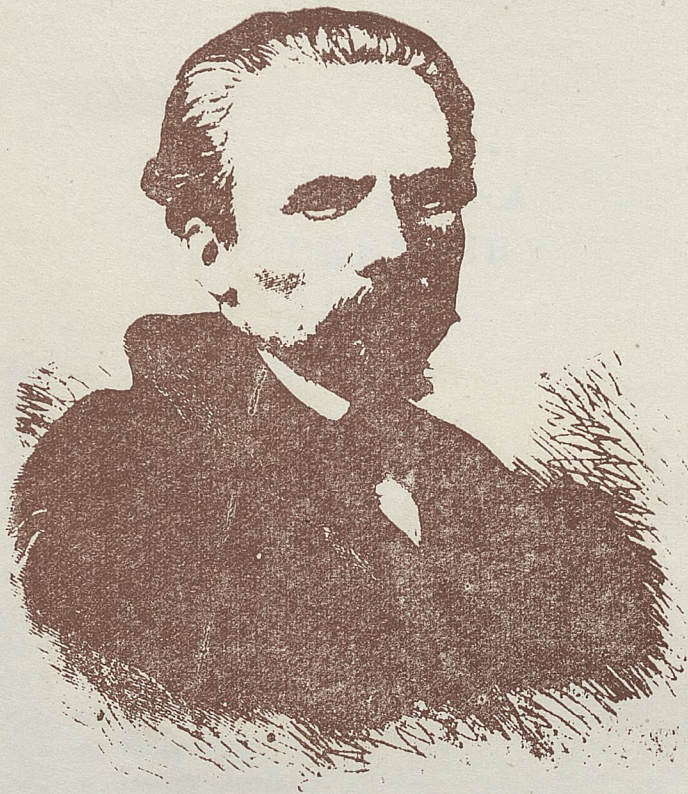
- 7.II.1860 — Teatr Wielki Warszawa
1867 — Warszawa
1872 — Lwów
1874 — Lwów
1887 — Lwów
1898 — Warszawa
1903 — Lwów
1911 — Poznań
1916 — Warszawa
1919 — Warszawa
1925 — Wilno
1926 — Katowice
1926 — Nowy Jork
1927 — Warszawa
1929 — Lwów
1929 — Poznań
1937 — Lwów
1938 — Warszawa
1945 — Kraków
1946 — Poznań
1951 — Warszawa
1953 — Bytom
1954 — Wrocław
1959 — Bydgoszcz
1960 — Warszawa
1960 — Bytom
1963 — Warszawska Opera Objazdowa
1968 — Wrocław
1969 — Warszawa
1974 — Kraków

Miejski
TEATR
MUZYCZNY

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
ARKADIUSZ BASZTOŃ

ZASTĘPCA DYREKTORA:
ALEKSANDER SZYMANEK

KIEROWNIK LITERACKI:
MARIAN WALLEK-WALEWSKI



WŁODZIMIERZ WOLSKI

(1824—1882)

„Cała dzisiejsza poetycka sława Wolskiego znajduje się... pod znakiem Halki, ale nawet i na tę sławę — musimy to wyraźnie powiedzieć — zapracował dla Wolskiego Moniuszko”.

Tak Julian Tuwim skomentował niegdyś całokształt dorobku twórczego poety, który swe miejsce w kulturze polskiej zawdzięcza w dużej mierze temu, że był szczęśliwym librecistą Halki i Hrabiny. A jednak, w zdaniu tym nie zamyka się cała prawda o wielkości i — zarazem — słabości tego pisarza. Zbyt ni pociąg do alkoholu wyłączył go dość szybko z prawdziwie artystycznego nurtu epoki. A jednak przetrwał w historii literatury polskiej nie tylko jako autor dwu librett. Z przekonania był ludowcem. Jego wcześniejsza wersja Halki, podobnie jak młodzieńczy „Ojciec Hilary” — wskazywały na romantyczny radykalizm, powieść — „Domek przy ulicy Głębokiej” była bodajże pierwszą na gruncie polskim próbą zajęcia się życiem drobnomieszczaństwa, zresztą podpowiedzianą przez lekturę Dickensa. Był wreszcie gorącym patriotą, on pierwszy wprowadził do literatury polskiej symbol „czerwonego sztadaru” emblemat polityczno-społecznej walki o niepodległość prowadzonej przez lud. Krępowany przez cenzurę (np. w oryginałach librett, na bal do Hrabiny miał przybyć książę Józef Poniatowski..., Halka miała zabić swą arystokratyczną świekrę itd.) wybrał — podobnie jak wielu współczesnych mu — emigrację, na której zmarł nie znajdując dostatecznej siły ducha i talentu aby tam pozostawić dzieła o walorze trwalszym.



STANISŁAW MONIUSZKO

(1819—1872)

Nie miejsce tu, aby w obszerniejszym szkicu referować raz jeszcze sądy na temat dziejowej roli Moniuszki jako jednego z najwybitniejszych po Chopinie kompozytorów Polskich XIX wieku. Sprawy te znane z lekcji kultury ojczystej nie wymagają — jak mi się wydaje — stałego przypominania. Pragnę zwrócić uwagę na kilka istotnych, a może nie dość punktowanych problemów, jakie wiążą się ściśle z twórczością tego kompozytora. Moniuszko był z wyboru kompozytorem słowiańskim, tak jak z wyboru np. Kurpiński starał się naśladować styl opery „włoskiej z elementami polskimi”. Ten wybór określał Moniuszkę jako artystę należącego do konkretnej orientacji zarówno politycznej (po stronie słowianofilstwa) jak i estetycznej (w kręgu wzajemnych oddziaływań kompozytorów rosyjskich, czeskich, polskich). Wybór ten został postanowiony po sukcesach odniesionych w zakresie pieśniarstwa jeszcze w czasie studiów berlińskich, gdy Moniuszko porzucił drogę ewentualnej międzynarodowej sławy, jaką gwarantowały mu niektóre opracowania pieśni np. Goethego (choćby rewelacyjnie opracowana pieśń — Znasz li ten kraj — wytrzymująca porównanie z największymi osiągnięciami tamtej epoki na Zachodzie Europy).

Innym punktem, który warto może wydobyć w tym momencie to czysto pozytywistyczny stosunek do własnej działalności kompozytorskiej. Jej funkcja była jasno określona przez korzyść narodu, korzyść publiczną. Oznaczało to organiczną pracę od podstaw w zakresie stworzenia zrębów

kultury muzycznej od „śpiewników domowych” poprzez muzykę wówczas najpopularniejszą — kościelną, aż po operę. O ile w pierwszych dwu dziedzinach Moniuszko apelował nieomal wyłącznie do wrażliwości estetycznej słuchaczy, o tyle w zakresie opery stawiał sobie konkretne zadania wychowania obywatelskiego. Tak było w Halce, która była ostrym wyzwaniem przeciw dwoistości moralnej postaw szlachty wobec ludu, tak było w wypadku Hrabiny, która — ofiarowana „Publiczności Warszawskiej” była równocześnie adresem przeciw snobizmom, modzie na „cudzoziemszczyznę”, przeciw fałszywej hierarchii moralnej, a za prostotą i czystością obyczaju, za kolorytem lokalnym, za „swojskością”, czy wreszcie, gdy w Straszym Dworze stawiał sobie za zadanie „krzepić duszę wspomnieniem dawnej świetności”, po upadku powstania Styczniowego.

Wreszcie sprawa trzecia: stosunek Moniuszki do folkloru. Nie była to sprawa mody, jak miało to miejsce nawet u naszych największych poetów Romantyzmu, nie było to szukanie źródeł nowego języka muzycznego, jak w wypadku Chopina. Moniuszko wybierając jako swój żywioł Słowiańszczyznę traktował ją jako niepodzielną wartość kulturową. Jego folklorem była nie tylko wąsko pojmowana twórczość ludowa. Folklorem był żywioł „swojskości”. W epoce, która uwypuklała różnice pomiędzy kulturami poszczególnych warstw społecznych, poszczególnych kast, czy — w innym wymiarze — poszczególnych regionów, Moniuszko był za tworzeniem kultury ogólnonarodowej; ponadklasowej, skupiającej w sobie wszystko co najlepsze w kulturze wszystkich warstw społecznych. Stąd doskonała muzycznie galeria typów polskich: chłopów, wieśniaków, szlachty zagonowej, arystokracji szlacheckiej i zmetropolizowanej arystokracji warszawskiej. I stąd także pomyłki i arystokratyczne pęknięcia w tych momentach, gdy starał się przedstawiać muzycznie postacie spoza kręgu polskości, spoza kręgu swojskości. Dla niego kultura muzyczna w Polsce była bowiem tylko jedna — nie ludowa, nie szlachecka, nie arystokratyczna — ale ponad wszystko — polska.

DRAMAT ROZDARTEJ SPÓDNICY

Przy końcu drugiego aktu, a więc w samym punkcie „Złotego podziału”, następuje niefortunne rozdarcie balowej sukni hrabiny. Nie przypadkowo chyba ta scena znalazła się właśnie w tym miejscu, nie bez powodu też została rozbudowana do rozmiarów potężnego operowego finału, librecista i kompozytor starali się ten epizod akcji szczególnie wyeksponować. Na początku drugiego aktu Hrabina odśpiewuje odę do sukni, w której ujawnia, jak wiele od tego stroju zależy: kariera towarzyska, powodzenie u mężczyzn, a nawet wybór przyszłego kochanka. I rzeczywiście suknia, a ściślej mówiąc jej rozdarcie, staje się przyczyną odprawy najpoważniejszego konkurenta, Kazimierza, odprawy, która później zostaje cofnięta — poniewczasie. Wątek sukni — niczym tren powłóczysty — ciągnie się aż do trzeciego aktu. W formie zapowiedzi jest on obecny już w pierwszym, którego jedną ze scen wypełnia uroczyste wniesienie sukni przy dźwiękach marsza niemal triumfalnego.

Moment rozdarcia wspaniałej kreacji Hrabiny jest więc w operze punktem centralnym, do którego można odnieść prawie wszystko, co się dzieje przedtem i potem. Zauważył to już w roku 1860 w swojej recenzji z prapremiery Józef Sikorski, nazywając operę trzyaktową historią spódnicy. Późniejsi moniuszkolodzy, trawestując to określenie, pisali często o tragedii rozdartej spódnicy. Ale najwnikliwszy z nich, Witold Rudziński, w swojej obszernej źródłowej pracy o Moniuszce, rewidując wiele niesłuszných poglądów na temat twórczości tego kompozytora, odrzuca stanowczo to sformułowanie.

W istocie, gdy się Hrabinie dobrze przyjrzeć i przysłuchać, okazuje się, że rozdarta suknia nie jest bynajmniej główną bohaterką opery. Nie jest nią zresztą także — wbrew tytułowi — jej właścicielka. Gdyby nią była, opera miałaby być tragedią, dla Hrabiny kończy się ona osobistą klęską. A przecież jest oczywiste, że mamy tu do czynienia z komedią.



Wskazuje na to treść i pogodny finał opery, a ponadto jeszcze jej forma na współ śpiewna, na wpół mówiona, typowa dla francuskiej opery comique.

Kto wobec tego jest właściwym bohaterem Hrabiny?

Na pierwszy plan wysuwa się główna postać męska, Kazimierz. Nie tylko ze względu na ważność zajmowanej roli, lecz także z uwagi na fakt, że spośród głównych osób działających w operze on jeden tylko przeżywa wewnętrzną ewolucję. Wszystkie pozostałe (z wyjątkiem Podczaszyca) do końca opery są tym samym, czym były na początku. Hrabina pozostaje wierna swojej miłości do Kazimierza, Bronia — swemu uczuciu do tegoż, Choraży — staropolszczyźnie, Dzidzi — francuskiej modzie. Kazimierz w trzecim akcie zmienia strój cywilny na mundur wojskowy, a co najważniejsze: swoje poglądy i przedmiot swoich sercowych zainteresowań. To wszystko predystynuje go na głównego bohatera opery, której właściwy tytuł powinien brzemieć nie Hrabina, ale Kazimierz czy raczej — na zasadzie analogii Mickiewiczowskiej — Pan Kazimierz.

Biografowie Moniuszki zauważyli dawno analogie pomiędzy Hrabina a Panem Tadeuszem. Tytułowa bohaterka opery przypomina nieco Telimenę, Bronia — Zosię, Kazimierz — Tadeusza, Choraży — Sędziego. Zbieżności te nie są być może przypadkowe. Kto wie, czy Wolskiemu istotnie nie przyświecały przy formułowaniu pomysłów te arcytypy Mickiewiczowskie, duszy polskiej tak miłe?

Wydaje się, że Kazimierz był desygnowany przez librecistę i kompozytora na główną postać opery, ale z przyczyn obiektywnych czy subiektywnych jakoś to nie wyszło. Mało wyraziście scharakteryzowano też partnerkę Kazimierza, Bronię, w związku z czym także i rozgrywający się pomiędzy nimi romans wypadł na pozór blade. Obaj autorzy skupili bowiem swoją uwagę na innych w problemie.

Może dlatego właśnie Hrabina nie posiada bohatera osobowego w całym tego słowa znaczeniu. Chodziło tu o sprawę o wiele bardziej ważką. Nie mogąc jej wyłożyć wprost, Wolski i Moniuszko wypowiedzieli ją na marginesie i między wierszami.

Suknia Hrabiny i ona sama to tylko pretekst, romans Kazimierza i Broni — to tekst; ale nie tekst w tej operze jest ważny, lecz jej narodowo-polityczny podtekst.

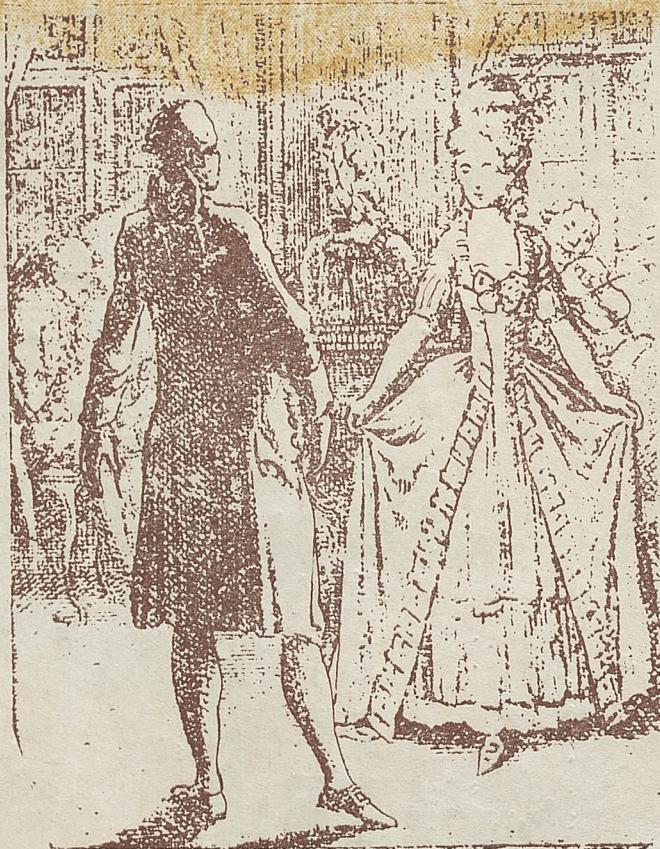
Hrabinę nazwano słusznie najlepszą operą o Warszawie. Po wielkim sukcesie na premierze, o którym pisano, że był bodaj większy od sukcesu premierowego Halki, na karcie tytułowej pierwszego wydania wyciągu fortepianowego Hrabiny kompozytor umieścił słowa: „Publiczności warszawskiej, a w dowód wdzięczności za uprzejme przyjęcie mojej muzyki i zachętę do dalszej pracy, poświęca Stanisław Moniuszko”.

Niezależnie od tego, osąd samej Warszawy w Hrabinie jest jednoznaczny: Warszawa bawi się, trawiając czas na wystawnych balach i ucztach. A dzieje się to bynajmniej nie w jakimś sielsko-spokojnym okresie, ale w niespełna 10 lat po klęsce powstania Kościuszkowskiego, wkrótce po ostatnim rozbiorze pod okupację pruską.

Wydaje się, że ta satyra na lekkoduszne balowanie nie była wymierzona li tylko w Warszawę roku 1800, lecz także w Warszawę każdej epoki, bo stolica zawsze przecież lubiła się bawić i naśladować obcych. Ale zawsze te tendencje stołecznych „światowców” budziły sprzeciw bardziej zachowawczego miejscowego „światka”.

Wielki świat i mały światek. Wielki świat ludzi modnie się ubierających, modnie myślących, rozmawiających ze sobą modnym językiem. I mały światek ludzi ubierających się po polsku mówiących rodzimym językiem. Dwa światy żyjące ze sobą w ciągłym konflikcie, istniejące w każdej epoce, tylko w każdej przybierające odmienne postacie.





ORKIESTRA

Tadeusz Mirowicz — koncertmistrz I skrzypce

Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Stefan Solarczyk
Stanisław Moskal
Zofia Patrońska
Anna Klimczyk
Jan Wojcieszek
Anna Burzyńska

Benedykt Szymura — koncertmistrz II skrzypce

Jolanta Wojtas
Henryk Olejniczak
Tadeusz Lipka
Jan Malik

Altówki
Mieczysław Satora
Bogumiła Jagielnicka
Aleksandra Senisson
Zofia Boklak

Wiolonczele
Swetosław Mutałow
Barbara Wrońska
Krystyna Guspiel

Kontrabasy
Czesław Ząbek
Jan Salamon
Ryszard Węgrzyn

Flety
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczyska
Zbigniew Kamionka

Oboje
Walerian Kotas
Magdalena Paździor

Różek Angielski Tadeusz Oracz

Klarnety
Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty
Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Wojciech Orawiec

Trąbki
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Jacek Chudziak

Waltornie
Czesław Peciulewicz
Józef Wróbel
Tadeusz Noga
Zygmunt Firlit
Jan Grzechowski

Puzony
Maksymilian Grobosz
Andrzej Bigoś
Jan Przybylski
Andrzej Wsołek

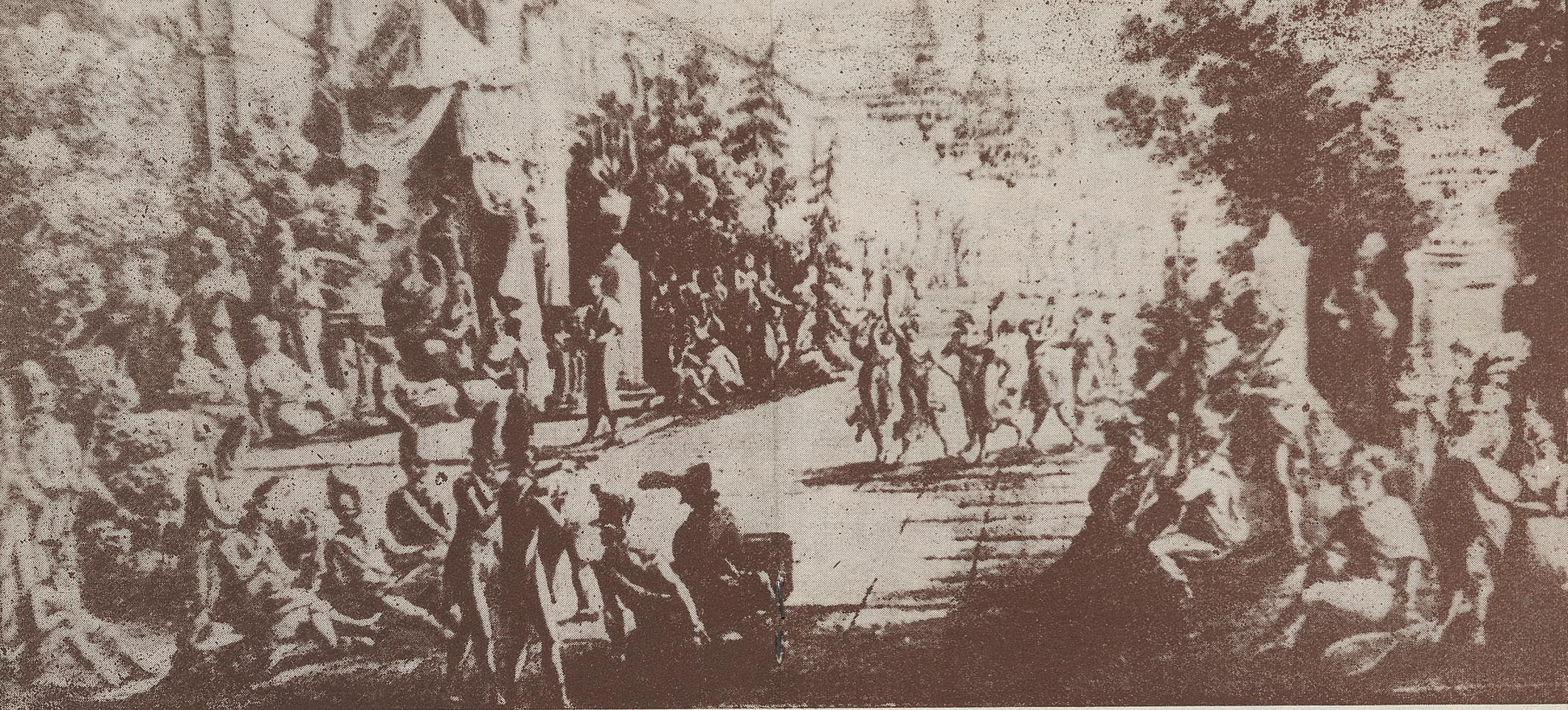
Tuba
Eugeniusz Kania

Perkusja
Konstanty Szewczyk
Barbara Nowak
Mieczysław Decowski

Harfa
Barbara Bujak

Inspektor orkiestry: **Erwin Sitek**

Wózni orkiestry: Edward Kołodziejczyk
Władysław Wieczorek



OBSADA

Kierownictwo muzyczne — ARKADIUSZ BASZTOŃ
Inscenizacja i reżyseria — MIROSŁAW WAWRZYNIAK
Scenografia — BARBARA STOPKA-OLSZAŃSKA
Choreografia — BARBARA KASPROWICZ

HRABINA	— TERESA GRYBOŚ
	— STEFANIA ZACHARJASZ
CHORAŻY	— JERZY SYPEK
	— TADEUSZ PODSIADŁO
BRONIA	— EWA STENGL
	— ALICJA ŚWIĄTEK
KAZIMIERZ	— RYSZARD BROŻEK
	— KAZIMIERZ RÓŻEWICZ
PODCZASZYC	— STANISŁAW LACHOWICZ
DZIDZI	— EDWARD ADLER
	— JAN LACHOWSKI

CHÓR

Soprany: Wilhelmina Galas
Krystyna Kiedo
Joanna Kwaśnicka
Zofia Martyniak
Elżbieta Towarnicka
Daniela Rybarczyk
Stanisława Sowińska
Stanisława Szubryt
Lidia Polańska

Alty: Barbara Adamik
Krystyna Dobrzańska
Wanda Dusza
Jadwiga Galant
Maria Sejdor
Danuta Wermińska
Barbara Zbroja

Tenory: Stefan Babik
Andrzej Całka
Emil Dźwigoń
Rafał Kazanowski
Andrzej Kalinowski
Franciszek Makuch
Jan Maksymowicz
Kazimierz Różewicz
Zbigniew Rodko
Christo Saczanow
Janusz Wroński

Basy: Jan Firek
Mieczysław Gaczoł
Zbigniew Gierasieński
Tadeusz Hajduk
Stanisław Makohon
Eugeniusz Ostafin
Ihor Potiuch
Franciszek Wołoch
Ryszard Zaremba
Stanisław Ziółkowski
Jan Dearlat
Mieczysław Domagalski

Inspektor chóru: Kazimierz Rożewicz

BALET

Akt I

Walc

Janina Gawlik
Grażyna Karaś
Barbara Kotarba
Urszula Kuciel
Monika Pawlusiewicz
Krystyna Truszkowska
Włodzimierz Apostolski
Józef Baliński
Mieczysław Banet
Andrzej Cięcielowski
Stanisław Dobranowski
Marek Fima

Akt II

Flora

Monika Pawlusiewicz
Urszula Skrynkowicz

Zefir

Józef Baliński
Jacek Heczko
Edward Szpotański

Janina Gawlik, Grażyna Karaś, Barbara Kotarba, Alicja Niwelt

Morskie Koniki

Jolanta Bochaczek, Urszula Kuciel, Irena Mrokowa, Zofia Wilkoń

Nimfy

Barbara Kałużna, Mirosława Bachorz, Teresa Dziegłówna, Krystyna Truszkowska

Trytony

Józef Baliński, Mieczysław Banet, Andrzej Cięcielowski

Satiry

Włodzimierz Apostolski, Stanisław Dobranowski, Marek Fima, Józef Kieljan, Włodzimierz Waruszyński
Uczniowie Studium Baletowego

Kierownik baletu: Józef Parużnik

Inspektor baletu: Ewa Papée



Kierownictwo chóru
Asystent reżysera
Asystent choreografa
Przygotowanie solistów

Inspicjent
Sufler

— ZBIGNIEW TOFFEL
— MAGDALENA GRODYŃSKA
— JOZEF PARUŻNIK
— IRENA CELIŃSKA
— KRYSTYNA WALDEK
— ANNA JAWORSKA
— IRENA HEMZACZEK

Na początku XIX wieku, w okresie odpowiadającym czasowi akcji Hrabiny, „wielki świat” to była francuszczyzna w ubiorze, w mowie, w piśmie, w myśli — czy w rzeczowej bezmyślności. Opanowała ona niemal bez reszty ówczesną arystokrację. Prym tu wiodła „La Blacha”, czyli warszawska siedziba księcia Józefa Poniatowskiego — Pałac pod Blachą. Był to okres raczej prywatny w życiu bohatera narodowego. W operze imię księcia zostało dyskretnie pominięte. Wielokrotnie natomiast wymieniono nazwisko jego faworyty pani de Vauban, której przybycie (zapewne w towarzystwie księcia Pepi) zapowiadało się jako clou balu organizowanego przez Hrabinę. Tej to pary tyczą się słowa: Więc będziemy oglądali Herkulesa przy Omfali.

„Świat i światek” oglądamy w operze w różnych sytuacjach: w koegzystencji, w akcji i w kontrakcji. Na początku opery żyją one obok siebie w przestronnych salonach Hrabiny. Kwintesencją tej idylli jest duet miłosny Hrabiny i Kazimierza — przedstawicieli tych odrębnych światów. W drugim akcie następuje polaryzacja, zarysowująca się wszakże już w akcie pierwszym, poczynając od wkroczenia na scenę Chorążego. Rozdarcie sukni w finale drugiego aktu oznacza ostateczne zerwanie związków pomiędzy „światem” a „światkiem”. W ciągu całych dwóch dni aktów „świat” dominował, atakował, odtrącał. W trzecim akcie role się odwracają: „światek” przestaje być w defensywie, przechodzi do ofensywy. I wreszcie zdecydowanie dominuje, odtracając pojednawczą ofertę „świata”. Następuje przewartościowanie: „wielki świat” okazuje się nie tak znowu wielkim, „Mały” — nie tak znowu małym, zaś najważniejsze jest to, że w pojedynku pomiędzy pozornie mocniejszym żywiołem narodowym ten drugi odnosi zwycięstwo. Zawarta w tym trochę irracjonalna, ale zawsze chętnie przyjmowana myśl jest jasna, że „małe” może zwyciężyć „wielkie”, miejscowe dać radę napływowemu, polskie zatriumfować nad obcym.

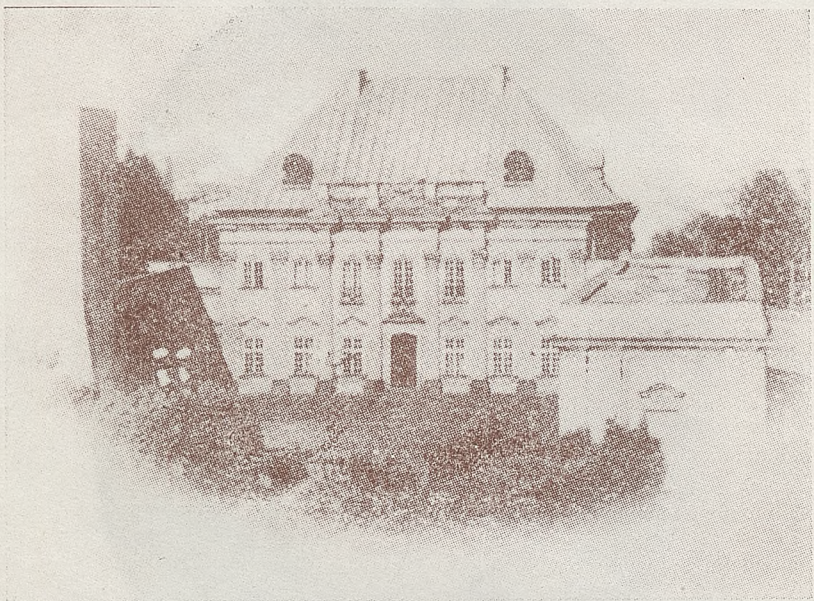


Dwóm przeciwstawnym sobie żywiołom odpowiadają dwa rodzaje muzyki. Występowaniom przedstawicieli żywiołu polskiego towarzyszą zawsze melodie i rytmy narodowe lub quasi-ludowe. Scenom z udziałem reprezentantów kosmopolitycznej „sosjety” — rytmy walca, kotyliona i figury dźwiękowe o charakterze świadomie kosmopolitycznym. Krańcowa niemal odmienność tych dwóch rodzajów muzyki była prawdopodobnie powodem pozostawienia w operze dialogów mówionych. O ile bowiem w monologach nie zachodziła potrzeba mieszania ze sobą dwóch stylów o tyle w dialogach osób przynależących do dwóch różnych środowisk (a takich dialogów jest w operze najwięcej) byłoby to konieczne. A to z kolei groziło nieintegralnością i dekompozycją formy muzycznej.

Czego Moniuszko nie uczynił w trakcie opery, zrobił jednak w uwerturze, budując ją z tych dwóch przeciwstawnych sobie elementów. Niezwykle kunsztowny jej kształt muzyczny polega — z technicznego punktu widzenia — na połączeniu dwutematycznej formy sonetowej (temat pierwszy — „sosjeta”, temat drugi — Bronia) z formą potpourri.

W wielu miejscach opery Moniuszko podpowiada w muzyce to, czego Wolski nie mógł otwarcie wyrazić słowami. I tak na przykład słowom arietty Broni z trzeciego aktu, w którym mowa o krwawym boju, toczonym być może przez Kazimierza, towarzyszy rytm bolera, pozwalający domyślać się, że chodzi o walki legionów Dąbrowskiego w Hiszpanii.

Rytmy narodowe i tego rodzaju pointy muzyczne nie wystarczały jednak Moniuszce, skoro sięgnął w Hrabinie — wbrew swemu zwyczajowi ściśle przestrzeganiem przedtem i potem — do cytatu. Skłonić go mógł do tego tylko jeden powód: świadomość silniejszego politycznego działania motywu, który zawiera w sobie określone skojarzenia przy tym fragmencie pierwszej księgi poematu: Takie były zabawy, spory w one lata, wśród cichej wsi litewskiej...



TREŚĆ OPERY

Akt I

W pałacu owdowiałej niedawno Hrabiny ma odbyć się wielki bal. Musi on być wyszukany i niezwykle jak przepiękna ma być kreacja pani domu, przygotowywana od kilku tygodni przez najsłynniejszą krawcową Warszawy. Od powodzenia całej imprezy uzależniona jest pozycja towarzyska Hrabiny w stołecznych salonach. Hrabina pragnie zaćmić nawet słynną panią de Vauban, która ma zaszczyścić u boku księcia Pepi planowaną uroczystość. Całe wytworne towarzystwo z największym zapalem przygotowuje się do tego niebywałego wydarzenia. Najwięcej energii i pomysłowości wykazuje tu modny elegant Dzidzi, siostrzeniec Podczaszyca, pretendencja do szkatuły i wdzięków swawolnej wdowy. W balu ma wziąć udział Podczaszyca, w którym niefrasobliwy Dzidzi roznieca niewczesną skłonność do młodziutkiej Broni, skrycie kochającej się w Kazimierzu. Na nieszczęście Kazimierz jest bez pamięci zadurzony w kókiety go, starszej od niego Hrabinie. W te wszystkie salonowe perypetie wmieszany jest stary polonus Choraży, równolatek Podczaszyca, a dziadek przywiezionej na swój pierwszy karnawał do stolicy Broni.

Akt II

Przed oficjalnym rozpoczęciem balu odbywa się coś w rodzaju próby generalnej w kostiumach, przeplatanej występami baletowymi, śpiewem i tańcami. Hrabina przeobrażona już w Dianę śpiewa triumfująco — marzycielską arię. Wszystko oczywiście aranżuje i prezentuje Dzidzi. Na wstępie zebrani oglądają Zefira goniącego Florę, następnie Hrabina śpiewa efektowną, oczywiście włoską arię. Wreszcie ma swój upragniony występ Podczaszyc w charakterze Neptuna w asyście nimf, trytonów, koników morskich, a następnie satyrów. Zupełnie niespodziewanie zaproszona do solowej piosenki Bronia zdobywa chwilowy, ale powszechny aplauz. W czasie zbiorowego kotyłiona nadchodzi wiadomość o przybyciu oczekiwanej pani de Vau-ban. W zamieszaniu Kazimierz nieostrożnie powoduje rozdarcie wypięszonej kreacji pani domu. Wybucho niesłychany skandal, w czasie którego Kazimierz, nie bez satysfakcji Dzidziego, zostaje najsurowiej potraktowany przez Hrabinę.

Akt III

Akcja przenosi się do dworku Chorążego, oddającego się z pasją ulubionym łowom. Odtrącony Kazimierz wyruszył po pamiętnym incydencie na wojnę, a teraz ma powrócić w rodzinne strony. Nadal tęskni za nim Bronia, ale i Hrabina nie daje za wygrane. W poszukiwaniu prawdziwego uczucia opuszcza nawet stolicę. W międzyczasie jednak wiele się zmieniło. Podczaszyc opamiętał się i powrócił do staropolskich obyczajów, a Kazimierz skierował swe uczucia ku Broni. Chłodne przywitanie Hrabiny przez Kazimierza i kapitalna, „siupremowa” interwencja Podczaszyca ostatecznie rozwiązuje poplątane losy bohaterów. Opromieniony nimbem narodowego bohaterstwa Kazimierz i wiernie kochająca Bronia otrzymują błogosławieństwo Chorążego. Hrabina ponosi porażkę. Znosi ją jednak z godnością, choć z autentycznym bólem. Wygrywa natomiast swoją matrymonialną partię Dzidzi. Po odejściu Hrabiny i Dzidziego cała reszta z czeredą myśliwych i pułkowymi kolegami Kazimierza, łatwiej niż on radzącymi sobie z dziewczętami, kończy operę akcentami wesela i narodowej zgody.



Z WARSZAWSKIEJ PREMIERY „HRABINY” FRAGMENTY RECENZJI

Zapał i najwyższe zadowolenie z jakeimi przyjęto wczoraj po raz pierwszy przedstawioną operę Stanisława Moniuszki p.t. „Hrabina”, dowiodły jak wysoko ceni publiczność nasza rodzime talenta: znakomity ten utwór, bogaty w rozliczne piękności harmonii, chętnie byśmy po szczególe rozebrali, gdyby szczupłość ram pisma naszego pozwoliła na to; zapewne nie jeden specjalny organ chętnie nas w tem wyręczy: my ze swej strony powiedzieć tylko możemy, że opera ta godna jest autora Halki i że również jak ona długo zachwycać będzie słuchaczy, jeśli zawsze tak po mistrzowsku jak wczoraj wykonana będzie.

Zręcznie pomyślane libretto, a skreślone ślicznym wierszem, jest utworem godnym pióra tak wysoko utalentowanego poety, jakim jest nasz Włodzimierz Wolski. Wystawa opery świetna. Tańce pełne wdzięku układu p. Romana Turczynowicza, dyrektora baletu.

Po ukończeniu przywołani zostali panny: Rivoli 15-kroć, Dowiakowska 3-kroć, Chodowiecka 10-kroć, pp. Żółkowski 15-kroć, Matużyński 8-kroć, Troschel i Kamiński po 10-kroć, oraz pp. Moniuszko 8-kroć, a Wolski 6-kroć.

Piękny to był wczorajszy dzień dla Moniuszki: wynagrodzono go, w części przynajmniej, za pracę, za wszystkie trudy, jakie od kilkunastu miesięcy przechodził. Hrabina, owo wypieszczone dziecko imaginacji kompozytora, przyjęta została z zapalem prawie większym jak Halka, przy pierwszym jej na świat warszawskim wystąpieniu. Prawda, że drogę do serca publiczności miała już bardzo utorowaną: Halka i Flis, zacne jej rodzeństwo, chociaż mniej arystokratycznie tytułowane, ręczą, że z dobrego domu pochodzą. Więc zapal był wielki Moniuszko na wejściu ledwo się pokazał w ciemnych drzwiczkach orkiestrowych, powitany, salwą oklasków i odprowadzony przez nie całą drogę do dyrektorskiej estrady, pięć minut jeszcze musiał się kłaniać przy pulpicie.

(„Gazeta Warszawska”, nr 36 z dn. 8 lutego 1860)

W „Halce” Moniuszko sięgnął do głębi duszy ludzkiej; wielkie jej cierpienia i boleści szeroką, pełną rzewnego uczucia pieśnią wyśpiewał. W „Hrabinie” gdzieś dotyka tylko drażliwych strun serca, na chwilę je potrąca; stąd ta lekkość melodii, kołysząca rozkosznie zmysły słuchacza, gdy w „Halce” wpijają się one boleśnie i szeroko w duszę naszą. Dla tego właśnie powodu niepodobna obszerniejszego czynić porównania między tymi dwiema operami.

(Aleksander Niewiarowski „Gazeta Codzienna” z dn. 11 i 12 lutego 1860)

Pan Moniuszko nie wszędzie tekst opracował i zostawił dosyć miejsc takich, które artyści na scenie mową zwyczajną oddają. Nie dlatego jednak uczynił to kompozytor, że Hrabina jest operą komiczną, ale dlatego zapewne, że nie wszędzie tekst jest tej natury, by muzyką opracowany, zyskał na znaczeniu, albo by muzyka sama znaczenie z niego wziąć mogła — nie wszędzie przedstawia uczucie, za którym muzyka najchętniej się ubiega (...)

Ze takich miejsc w „Hrabinie” nie brakuje, więc pan Moniuszko zostawił je, czym je p. Wolski zrobił: dialogiem, koncertem itp.

Z tekstem w rękę widzimy, że p. Moniuszko najzupełniej miał słuszość, wybierając pewne tylko dla siebie ustępy; niemniej żalujemy, że musiał to zrobić, bo opera w całości opracowana muzycznie — jest operą do pewnego stopnia tylko.

(Józef Sikorski „Ruch Muzyczny” nr 7 z dn. 15 lutego 1860)



Redakcja programu:
MARIAN WALLEK WALEWSKI

Opracowanie graficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego:
MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny:
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Kier. prac scenotechnicznej:
FELIKS STOLARSKI

Kier. prac. kraw. damskiej:
ZOFIA BOROWSKA

Kier. prac. kraw. męskiej:
TADEUSZ DROZDA

Kier. prac. fryzjerskiej:
CZESŁAWA GWIZDAŁA

Światło:
EUGENIUSZ WIECHEĆ

Akustyka:
ZBIGNIEW JANIK

Kostiumy:
Pracownie M.T.M.

Fryzury:
Zespół fryzjerski M.T.M.

Obuwie:
Sp-nia „GROMADA”

Nakrycia głowy:
HALINA PAZDERSKA

Dekoracje:
Pracownia M.T.M.

Pracownia modelatorska:
IRENA CZERNY
JÓZEFA KOPACZ
MARIAN PASŁAWSKI

EGZEMPLARZ BŁĘDNY

Cena zł 10,—

