



OPERA

OPERETKA

W KRAKOWIE

SCENA OPEROWA

A. E. M. GRÉTRY

ZEMIRA

I AZOR

200 LAT OPERY W KRAKOWIE



ANDRE ERNEST MODESTE GRETRY
ZEMIRA I AZOR

Libretto

J. F. MARMONTEL

Tłumaczenie

S. KUSZEWSKI, ST. LACHOWICZ

Kierownictwo muzyczne

EWA MICHNIK

Inscenizacja i reżyseria

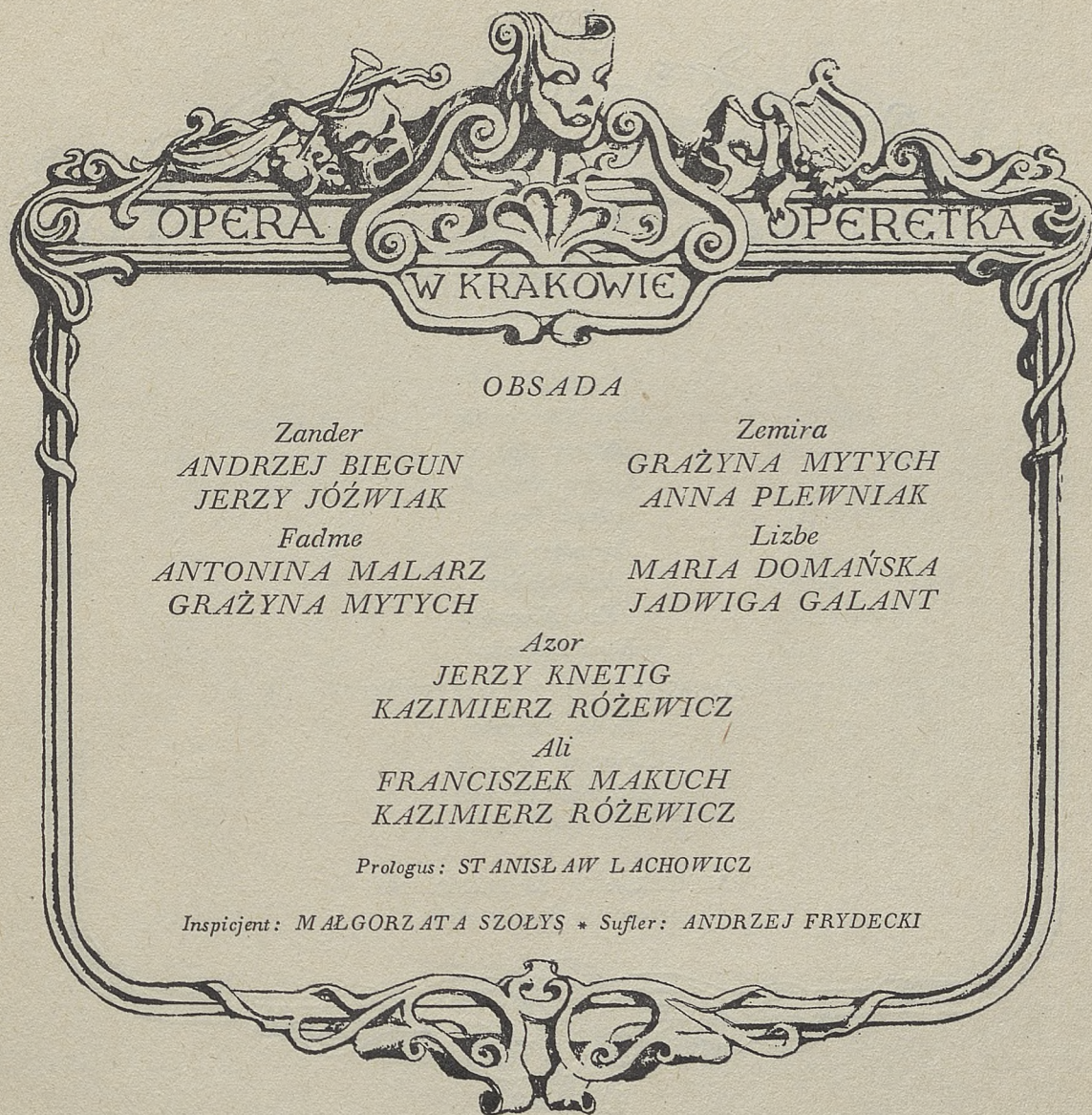
STANISŁAW LACHOWICZ

Scenografia

MARIA i STANISŁAW WALCZAK

Choreografia

JÓZEF MARCINIAK



OPERA

OPERETKA

W KRAKOWIE

OBSADA

Zander

ANDRZEJ BIEGUN
JERZY JÓŹWIAK

Fadme

ANTONINA MALARZ
GRAŻYNA MYTYCH

Zemira

GRAŻYNA MYTYCH
ANNA PLEWNIAK

Lizbe

MARIA DOMAŃSKA
JADWIGA GALANT

Azor

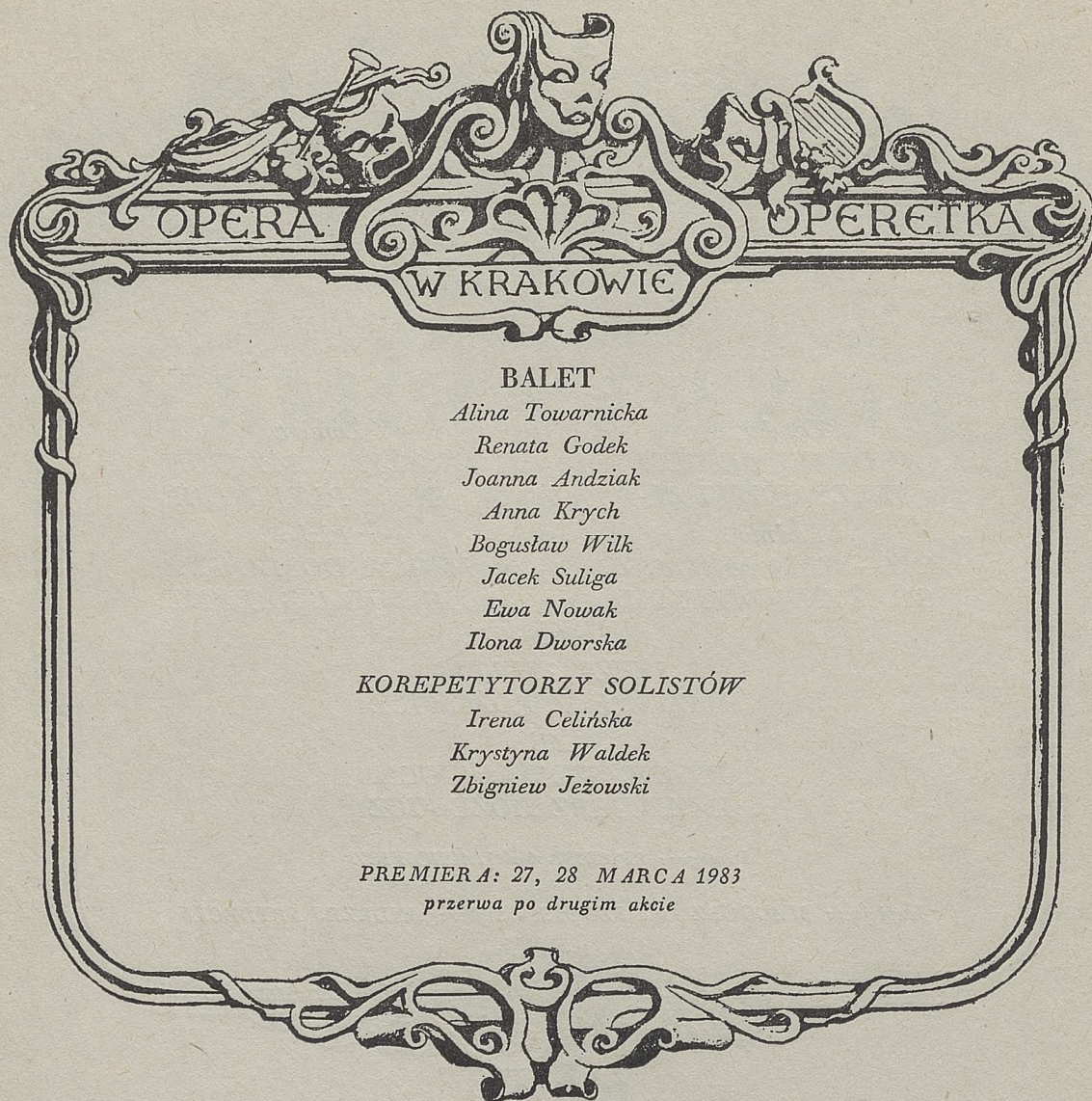
JERZY KNETIG
KAZIMIERZ RÓŻEWICZ

Ali

FRANCISZEK MAKUCH
KAZIMIERZ RÓŻEWICZ

Prologus: STANISŁAW LACHOWICZ

Inspicjent: MAŁGORZATA SZOLYS * Sufler: ANDRZEJ FRYDECKI



BALET

Alina Towarnicka

Renata Godek

Joanna Andziak

Anna Krych

Bogusław Wilk

Jacek Suliga

Ewa Nowak

Ilona Dworska

KOREPETYTORZY SOLISTÓW

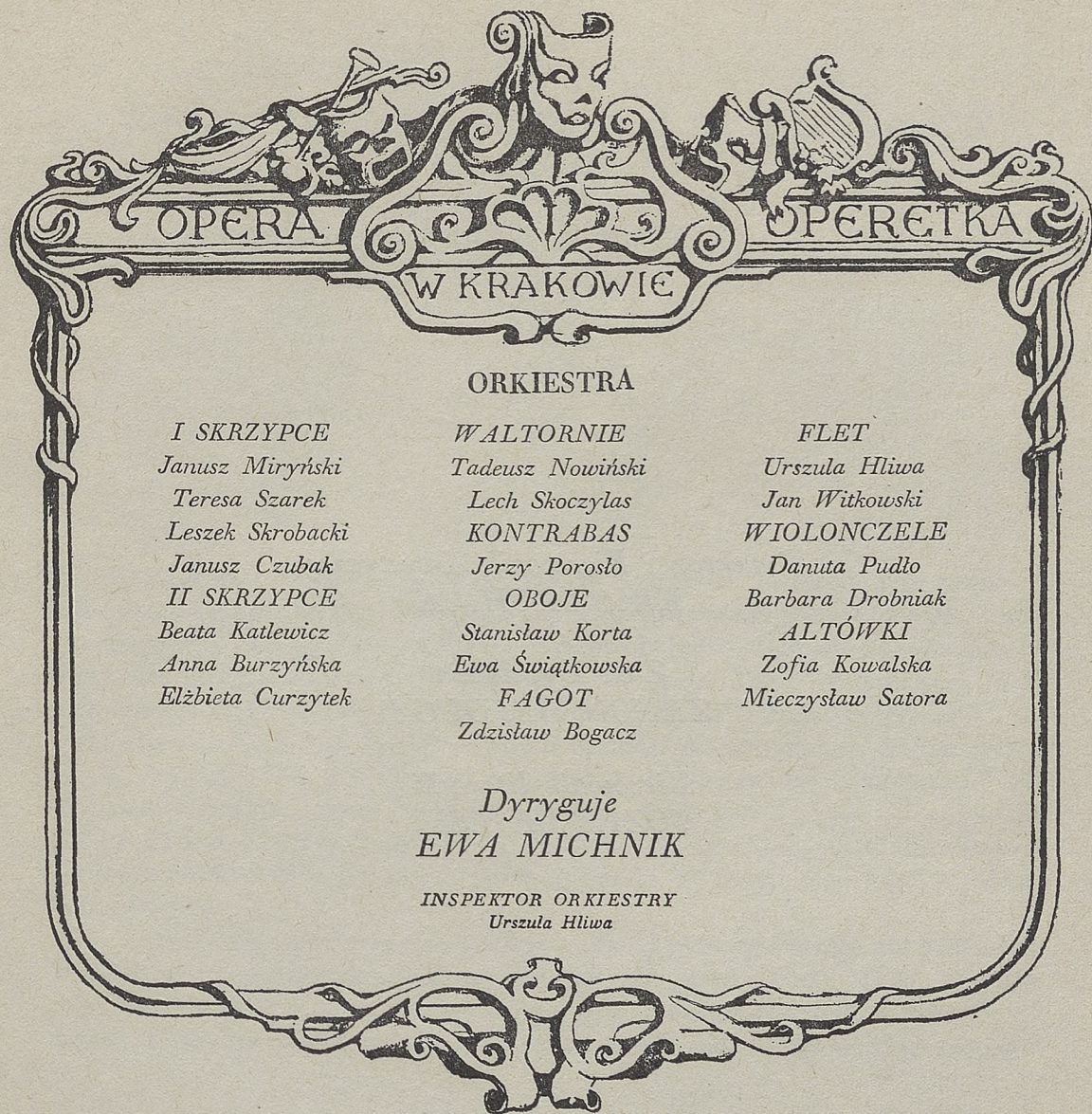
Irena Celińska

Krystyna Waldek

Zbigniew Jeżowski

PREMIERA: 27, 28 MARCA 1983

przerwa po drugim akcie



OPERA

OPERETKA

W KRAKOWIE

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński

Teresa Szarek

Leszek Skrobaccki

Janusz Czubak

II SKRZYPCE

Beata Katlewicz

Anna Burzyńska

Elżbieta Curzytek

WALTORNIE

Tadeusz Nowiński

Lech Skoczylas

KONTRABAS

Jerzy Porosło

OBOJE

Stanisław Korta

Ewa Świątkowska

FAGOT

Zdzisław Bogacz

FLET

Urszula Hliwa

Jan Witkowski

WIOLONCZELE

Danuta Pudło

Barbara Drobniak

ALTÓWKI

Zofia Kowalska

Mieczysław Satora

Dyryguje

EWA MICHNIK

INSPEKTOR ORKIESTRY

Urszula Hliwa

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
EWA MICHNIK

Z-ca Dyrektora
ZENON HAJDUGA

Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI

NA 200 LECIE
KRAKOWSKICH PUBLICZNYCH PRZEDSTAWIEŃ
OPEROWYCH

Stanisław Lachowicz

W październiku 1981 r. obchodziliśmy w Krakowie 200-lecie powstania — jak pisano — „*pierwszego polskiego, narodowego, stałego, zawodowego, publicznego teatru*”. Za spadkobierców dwuwiekowej tradycji uznano — i słusznie — wszystkie krakowskie teatry, a wśród nich także Teatr Muzyczny, Operę i Operetkę. Pierwsza otwarte przedstawienie operowe odbyło się jednak — jak wskazuje aktualny stan badań — nieco później, po teatralnym, a mianowicie 9 (10). marca 1782. Na dwuczęściowy spektakl złożyły się: „*Pigmalion*” J.J. Rousseau (krótka „*scena liryczna*”) i opera „*Zemira i Azor*” — muzyka André Ernest Grêtry, libretto Jean François Marmontel — w tłumaczeniu na język polski S. Kuszewskiego. Rzecz grano do 19. marca tego roku, a później wznawiano¹).

Pierwsza połowa marca 1782 r. to okres pewnego przełomu w dziejach młodej sceny krakowskiej, uruchomionej 20. października 1781 r. przez Mateusza Witkowskiego; zrezygnował on z prowadzenia teatru właśnie 12 marca 1782, nie doprowadzając do końca nawet pierwszego sezonu swej an-

treprezy. Rajcy magistraccy już tego samego dnia zaaprobowali kandydaturę nowego przedsiębiorcy teatralnego, Mateusza Esmonda, mieszczanina krakowskiego, z zawodu fryzjera, a równocześnie bodaj najlepszego aktora w zespole Witkowskiego. Tak więc pierwszy spektakl opery „*Zemira i Azor*” odbył się jeszcze za antreprezy pierwszego kierownika teatru, niejako ją zamykając. W każdym razie rzecz była wcześniej zaplanowana i przygotowana przez Witkowskiego, a Esmond tylko kontynuował jego plany. Spektaklem teatralno-operowym „*Pigmalion*” — „*Zemira i Azor*” niejako inaugurował pierwszy sezon operowy, a zarazem pierwszy sezon swojej antreprezy 1782/83.

Niestety niewiele wiemy o tej pierwszej krakowskiej premierze operowej. Ponieważ na miejscu brakowało wykształconych solistów, zdolnych do spełnienia znacznych wymogów partii śpiewaczych opery Grétry’ego, nie jest wykluczone, że Witkowski sięgnął (częściowo?) po solistów warszawskich, którzy dzieło to wykonywali uprzednio już wielokrotnie (co najmniej od października 1781).

Nie wiadomo, czy rzecz wykonywano w całości, czy też ze skrótami; nie wykluczone też, że — zgodnie ze współczesną praktyką — rezygnowano z niektórych trudniejszych fragmentów śpiewanych, poprzestając na wypowiedzeniu danego tekstu mową, względnie go streszczając. Znamy natomiast kłopoty antreprenera z zestawieniem orkiestry. Otóż Francuz Emil Muray wspomina, w swych „*Obserwacjach*”²⁾, z przełomu XVIII i XIX wieku, że aktorzy „*byli wspomagani w owym szlachetnym przedsięwzięciu orkiestrą złożoną z 5 lub 6 muzykantów, bardziej nadających się do tawerny niż do teatru*”.

Spektakle pierwszego publicznego teatru w Krakowie odbywały się na II piętrze Pałacu Spiskiego przy Rynku Głównym. „*Pokój dość przestronny — pisał Muray — ale całkiem goły, poczerniały od starości był pierwszą salą widowiskową tego miasta, dawniej stolicy Polski*”. Dalej dowiadujemy się o podłodze z nieheblowanych desek, płótnie źle malowanym, horyzoncie i kulisach chwiejących się; brak było amfiteatru, łóż, galerii i paradyżu. Posta-

wiono tylko kilka niewyścielanych ław dla dam, panowie zaś stali „*bez żadnego wyróżnienia dla stanu; było to schronienie i triumf równości*” — pisze ironicznie Muray. Zespół liczył podówczas 6 aktorek i tyleż aktorów, ludzi młodych, którzy nigdy prawdziwego teatru nie widzieli; po prostu weszli na deski i stali się aktorami. Przedsiębiorcą i dyrektorem był fryzjer, który w swoim zawodzie wyrobił sobie wcale dobrą pozycję. Był on przekonany, że wszystko prowadzi znakomicie i nie słuchał dobrych rad E. Muraya.

Antreprenerzy przed uruchomieniem przedstawień spisywali dwie podstawowe umowy: z magistratem i właścicielem sali teatralnej. Magistrat obwarowywał swą zgodę na prowadzenie teatru obowiązkiem wpłacania umówionej kwoty do kasy miejskiej (pierwsze 2–3 miesiące zwolnione były od opłaty) oraz ustalał zazwyczaj cenę biletów w zależności od klasy miejsca. Warunki właściciela sali były szersze. A oto skróty umowy z 15. VII. 1782 r.³⁾

„*Miedzy skarbem J.O. Xcia Jmci Massalskiego, Biskupa Wileńskiego z jednej, a Jmością Panami Mateuszem Ezmondem i Wincentym Henkowskim z drugiej strony stanęła umowa czyli kontrakt o najęcie sali wielkiej dla wyprawienia komedyj na drugim piętrze w Pałacu Spiskim będącej, jako też i całe piętro z pokojami dla pomieszkania tegoż Jmci Pana Ezmonda z czeladzią jego i na zachowanie garderoby tyatralnej puszcza się na sumę (...); waruje przytem skarb wycieranie kominów, które sam od siebie Jmć Pan Ezmond wycierać co miesiąc każe (...) Także ostrożności ognia, przez co jeśliby się (Boże broń) szkoda jakowa wyrządziła (...) odpowiedzieć i tę szkodę nadgrodzić mają, jakoteż ochędostwo po wszystkich pokojach pod strychem i po jego ustroiniach wszystkich, nie wylewanie przez okna fecessiów tak na dziedziniec jako też na rynek waruje skarb (...); Xcia Jmci dokłada się punkt, iż co komedya Jmć p. Ezmond biletów pięć bez żadnej od skarbu wymagania zapłaty dawać będzie obowiązany na pierwsze miejsce (...)*”.

Witkowski prowadził teatr krótko, bo tylko od 17 października 1781 do 12. marca 1782, Esmond dłużej, bo od 12. marca 1782 do 7. lutego 1784, ale i on musiał z całego przedsięwzięcia zrezygnować pod presją trudności

finansowych. Już wcześniej zwlekał z opłatą dla magistratu, z czynszem dzierżawnym i honorariami dla aktorów. Zresztą z wpływami za bilety bywało różnie, gdyż Kraków, liczący zaledwie 10 tysięcy mieszkańców, był biedny, zrujnowany, a tradycje teatralno-operowe nie istniały tu żadne.

Nie wiemy jakie opery grane były w następnych sezonach, nie zachowały się bowiem z tego okresu zestawienia repertuarowe. W 1784 r. powrócił do krakowskiego teatru Witkowski, ale niechętny mu magistrat zawarł równocześnie drugą umowę — z Józefem Srokowskim. Konkurencja zakończyła się już u schyłku tegoż roku upadkiem obu antreprez.

Odtąd w Krakowie utrzymywały się jedynie imprezy muzyczne organizowane przez księdza Sierakowskiego, w czasie których uczniowie jego katedralnej szkoły śpiewu wykonywali liczne kantaty zwłaszcza kompozytorów włoskich. Działalność księdza kanonika hr. Sierakowskiego odegrała ważną rolę w procesie umuzykalnienia społeczności krakowskiej w ostatnim dwudziestolecu XVIII wieku. Trzeba pamiętać, że w małym i ubogim podówczas Krakowie muzyka nie miała odpowiednich warunków rozwoju. Jak pisał w swych „*Wspomnieniach*” Ambroży Grabowski⁴⁾ — opierając się na wiarygodnej opinii — „*koło r. 1770 w całym Krakowie znajdowały się dwa klawikordy albo spinety, instrumenty na kształt fortepianu*”.

Szkołą śpiewu, utrzymywaną w latach 1781 — 1787 przez Sierakowskiego, kierował Franciszek Ksawery Kratzer, którego synowie Kazimierz i Walenty oraz córka Małgorzata występowali z początkiem XIX w. w operze. Sam Sierakowski nie poprzestawał na działalności pedagogicznej: prócz prac teologicznych napisał i wydał 3-tomową rozprawę pt. „*Sztuka Muzyki dla młodzieży krajowej*” oraz przetłumaczył na język polski kilkadziesiąt librett kantat włoskich i „*Hymny z brewiarza rzymskiego*”. Jego szkoła zdobyła sobie tak duże uznanie, że przysyłano tu dzieci z nawet odległych ziem polskich. Koncerty odbywały się w domu narożnym przy ul. Grodzkiej i placu św. Magdaleny, zwanym „*Zerwikapturem*”. Tutaj zaproszono też na imprezę króla Stanisława Augusta, podczas jego pobytu w Krakowie w 1787 r. Monarcha

bawił się szczególnie dobrze na przedstawieniach operetki pt. „*Filozofowie wrzekomi*“, w której wystąpili w doktorskich togach chłopcy ze szkoły Sierakowskiego. Wyuczeni adepci muzyki bywali później angażowani do chóru opery Jacka Kluszewskiego, a nawet jako soliści — np. słynny bas-buffo Jan Nepomucen Szczurowski i Małgorzata Magdalena Kratzerówna — stając obok zawodowych śpiewaków włoskich i krajowych.

M. M. Kratzerówny nie wspomina J. Reiss⁵⁾, wymienia natomiast znakomitą śpiewaczkę Magdalенę Jasińską, jego rzekomo wykształconą w zespole Kluszewskiego. Tymczasem najpierw śpiewała ona w teatrze magnackim w Nieświeżu, następnie przeniosła się do teatru W. Bogusławskiego w Wilnie, później śpiewała w zespole warszawskim, a dopiero po tej kilkuletniej wokalne „zaprawie” występowała — około 4 lata — u Kluszewskiego, kolejnego krakowskiego przedsiębiorcy teatralnego.

Ważne wydarzenie muzyczne przyniósł rok 1786: została skomponowana i wydana w miejscowej drukarni pierwsza opera i to tematycznie związana z Krakowem. „*Rywale czyli czapstrzyk w Krakowie — opera w dwóch aktach z muzyką P. Zagórskiego*” była właściwie komedyjką z muzycznymi wstawkami (arie, duety, chóry). Tekst napisał Kasper Méciszewski, a muzykę Wawrzyniec Zagórski, miejscowy skrzypek i kompozytor. Rzecz grano kilkakrotnie zespołem amatorskim, złożonym z osób „z towarzystwa” w jednej z prywatnych rezydencji.

Prawie każde imieniny króla Stanisława Augusta fetowano w Krakowie uroczyście. Np. „*Gazeta Warszawska*“⁶⁾ zanotowała pod datą 15 maja 1782, że uczczono je „*wotywą, odprawioną przy muzyce na trzech chórach rozstawionej (...) oraz obiadem u generała Wodzickiego przy dźwiękach kapeli regimentowej i salwach armatnich*“.

Przyjazd króla w drugiej połowie czerwca 1787 ściągnął tu z Warszawy operę włoską Domenico Toniollego, która — za przyzwoleniem władz miejskich — występowała w Rynku Głównym w byłym spichrzu ratuszowym na I piętrze, w tej samej sali „*Na Cle*“, którą — jeszcze w 1646 r. — próbował na zlecenie Władysława IV przerobić dla celów opery B. Bolzoni.

To samo locum pragnął też początkowo wykorzystać dla swego teatru Jacek Kluszewski, wkrótce jednak z tego zrezygnował i przystąpił do remontu wynajętych sal na II i III piętrze Pałacu Spiskiego. Uruchamiając tu z końcem 1787 r. działalność teatralną, oparł się początkowo na włoskim zespole operowym Toniollego. Repertuar też był włoski; grano opery Paisiella, Picciniego, Cimarosy Schachta, Gazzanigi, Sacchiniego, Salieriego. Po dwóch sezonach realizowanych przez artystów włoskich przystąpił antreprenier do zorganizowania w Krakowie „*Kompanii Aktorów Narodowych*”, złożonej z artystów warszawskich, lubelskich i miejscowych. Dawała ona przedstawienia niemal do końca 1794 r. W repertuarze obok oper włoskich znalazły się polskie wodewile i komedio-opery, grywane wcześniej na scenie warszawskiej: „*Zośka czyli Zaloty wiejskie*” Macieja Kamińskiego oraz „*Nie zawsze śpi ten co chrapi*” Kajetana Majera — Gaetaniego. Mimo upadku Rzeczypospolitej i żałoby narodowej Kluszewski nie zrezygnował z myśli o teatrze. Wreszcie udało mu się uzyskać cesarski przywilej na prowadzenie teatru krakowskiego przez 20 lat licząc od 1. stycznia 1799. W dniu tym uruchomił nową scenę — po przerobieniu trzech swoich kamieniczek na rogu obecnej ulicy Jagiellońskiej i placu Szczepańskiego (dziś Teatr Stary). Tym samym zapoczątkowany został nowy rozdział w historii krakowskiego teatru i opery.

Z nazwiskiem Jacka Kluszewskiego, starosty brzegowskiego, wiązą się przez ponad czterdzieści lat dzieje krakowskiej sceny. Posiadał on szerokie zainteresowania i kompetencje w zakresie historii, literatury, teatru, a przy tym był wielce utalentowany muzycznie, grał biegle na kilku instrumentach (m. in. na skrzypcach), dyrygował, śpiewał; gdy do tego dodamy nadzwyczajną obrotność w interesach, zrozumiałe się stanie dlaczego zapisał się on złotymi literami w historii kultury teatralnej Krakowa.

Niestety przekazy, dotyczące repertuarów operowych ostatniego 20-lecia XVIII i pierwszego XIX wieku, są nader skąpe, niepełne. Niekiedy całe sezony stanowią dziś białe plamy na mapie krakowskiej działalności teatralno-ope-

wej⁷⁾). Stopniowo przybywa tytułów, ale nie wszystkie da się określić jako przynależne do gatunku opery czy dramatu.

Niektóre znane z historii muzyki tytuły operowe okazują się przy bliższym rozpoznaniu sztukami teatralnymi bez muzyki (tytuły były często podobne lub identyczne). Nawet gdy przy tytule znajdujemy nazwisko kompozytora, trudno stwierdzić czy grano całą partyturę operową, czy też dramat przepleciony fragmentami muzycznymi z opery. Jednak pewne jest, że co najmniej połowę repertuaru krakowskiej sceny, stanowiły opery, wodewile itp. dzieła muzyczno-teatralne.

Czy spektakle Witkowskiego i Esmonda z lat 1781—82 można nazwać pierwszymi miejskimi, publicznymi, stałymi, zawodowymi, narodowymi, jak obwołano je w publikacjach rocznicowych w październiku 1981? Były to na pewno przedstawienia miejskie, bo przeznaczone dla „różnego stanu” mieszkańców Krakowa; z tym że o charakterze przedsiębiorstwa prywatnego. Ale spektakle prywatne odbywały się już znacznie wcześniej, tyle że dla wybranych gości „z towarzystwa”. Tak więc przedstawienia w 1781—83 roku należałoby raczej nazwać tylko publicznymi, ogólnie dostępnymi; choć dostępność tę ograniczały dość wysokie — jak na miejscowe stosunki — ceny biletów.

Owe spektakle zwie się też stałymi, regularnymi, choć przecież takimi nie były. Również na wyrost nazywa się ówczesny zespół aktorski — zawodowym, choć wiadomo, że jego członkowie prócz dobrej woli i zapału żadnych kwalifikacji nie posiadali; uprawiali często inne profesje, a aktorstwem parali się tylko po amatorsku. Zaś określeniem „Teatr Narodowy” zwykliśmy dziś określać instytucje teatralne o najwyższym poziomie repertuaru i wykonawstwa, gdy tymczasem przed 200 laty nazywano tak po prostu zespoły polskie, w przeciwieństwie do kompanii niemieckich czy włoskich. A więc zostaliśmy przy określeniu — przedstawienia ... krakowskie.

Wprawdzie pojedyncze imprezy operowe odbywały się w Krakowie już wcześniej, ale tylko okazjonalnie, zaś krakowskimi były tylko z — miejsca

wystawienia. Grały wówczas zespoły zagraniczne w obcym języku, na zamówienie poszczególnych arystokratów świeckich czy kościelnych, którzy uświetniali w ten sposób uroczystości organizowane dla zaproszonych gości.

Dorywcze, prywatne, zamknięte przedstawienia operowe w wykonaniu zagranicznych kompanii odbywały się w tymże Pałacu Spiskim u książąt Lubomirskich w latach 1725–1750 („*La fede ne traditamenti dramma per musica*”, „*Vincelao*”, „*La Griselda*”⁸), a także w Krzysztoforach u biskupa Kajetana Sołtyka (pod kierunkiem Ksawerego Kratzera).

Józef Reiss pisze⁹), że „w r. 1725 ówczesny wojewoda krakowski i starosta spiski, Teodor Lubomirski, sprowadził na swój dwór włoską drużynę operową, która wykonywała arcydzieła mistrzów włoskich, zarówno opery seria, jak i buffa”). Zachowała się też wzmianka o przedstawieniu opery włoskiej wystawionej sumptem biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego 17 stycznia 1748 r. z okazji rocznicy koronacji Augusta III. A oto tekst owej notatki „*Kuriera Polskiego*”¹⁰):

„Ja Książę Jmć Biskup Krakowski obchodził diem anniverfariem Coronationis Najjaśn. Państwa przy rzesistym z armat biciu przez całe Te Deum Laudamus w Katedrze, po skończonym nabożeństwie lautissime częstował Ichmościów Senatorów tu przytomnych i urzędników Województwa Krakowskiego i całe V. Capitulum, pierwszy stół na osób 60, drugi na osób 40. Przy spełnianiu zdrowia Najjaśn. Państwa, Najjaśn. Familii, Senatu i Rzeczypospolitej dano z armat ognia, po obiedzie była Opera po włosku in gratiam festynu tego, na której ciż goście i innych znaczy konkurs był. Po operze zaczęły się assamble, po tym kolacją dano, na której wszystkie damy, które się tu przytomne znajdowały były”.

Jednak pierwszy kontakt z nową sztuką teatralno-muzyczną zwaną z początku, tj. w pierwszej połowie XVII wieku, dramatem muzycznym, *dramma per musica*, a dopiero później operą — nawiązał Kraków nie poprzez sceniczną realizację, lecz dzięki wydaniu w 1628 r. w miejscowej oficynie drukarskiej pierwszego libretta w języku polskim, przekładu z języka włoskiego

działa F. Saracinella. Tłumaczem był Stanisław Serafin Jagodyński, wesoły, bardzo lubiany wierszopis, który towarzyszył królewiczowi Władysławowi, późniejszemu królowi Władysławowi IV w podróży włoskiej i wraz z nim oglądał alegoryczny dramat poety florenckiego Ferdynanda Saracinello z muzyką Franceski Cacini „*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*” wystawiony w 1625 r. na dworze Medyceuszów, a dedykowany właśnie polskiemu królewiczowi, który znalazł się w Florencji w trakcie dwuletniej podróży po Europie Zachodniej.

Oczywiście początek działalności operowej trzeba liczyć nie od najbardziej nawet interesującego wydawnictwa, ale od pierwszych wystawionych w Krakowie spektakli. I tu pytanie: czy krakowska opera liczy „zaledwie” 200 lat? Przecież S. Windakiewicz¹¹), a za nim Z. Jachimecki¹²) pisali o wybudowaniu teatru na Wawelu dla przedstawień mających uświetnić uroczystość koronacyjną pięknej Ludwiki Marii Gonzaga-Nevers, drugiej żony Władysława IV w lipcu 1646 r., zaś H. Feicht¹³), informował o krakowskich przedstawieniach z okazji tejże koronacji. Także Władysław Józef Dobrowolski¹⁴), — opierając się widać na powyższych informacjach pisał o rzekomych przedstawieniach w 1646 r., a tym samym o ponad 300-letnich tradycjach spektakli operowych w Krakowie.

Jednakże w świetle odnalezionej na początku lat pięćdziesiątych naszego wieku „*Kroniki*” Marcina Golińskiego¹⁵), sprawa przedstawiała się zupełnie inaczej. Teatr miano wprawdzie budować, ale nie na Wawelu, tylko w spichrzu ratuszowym, zaś przedstawienia w ogóle się nie odbyły, bowiem prace — prowadzone w atmosferze niechęci mieszczan krakowskich — nie zostały ukończone na czas. Oddajmy jednak głos autorowi wspomnianej „*Kroniki*”...

„*Komedyja miała być. Pod ten czas koronacyjej przyjechał Niemiec, który miał komedyją stroić dla uciechy Królestwa J.M. w ratuszu królewskim, gdzie spichlerze, tamże za rozkazaniem Króla J.M. wszystkie piętra, tragarze porzezano, popsowano, a według tego Niemca woli i rozkazania insze budynki budowano i kołowroty robieli; koło tego robieli cieślów pod 60 przez niedziel 4;*

nie skończył tego on Niemiec, tymczasem Król J.M. wyjechał z Krakowa, nie mogąc się doczekać tego figlarza jego komedyjej, i nie dokończywszy wyjechał i figlarz precz z Krakowa, i koszt tak wielki w niwecz i szkoda, którą poczynił P.P. krakowianom, sroga”.

Budowniczym theatrum w spichrzu krakowskiego ratusza był nie Niemiec, a Włoch, Bartłomiej Bolzoni (prawdopodobnie z Bolzano), królewski architekt, którego skierowaniu do Krakowa towarzyszyło pismo Władysława IV do Rady Miasta z 21 maja 1646¹⁶) w którym czytamy m. in.:

„Jedzie do Krakowa (...) Bartłomiej Bolzoni (...) na wystawienie i przygotowanie z własnej jego inwencyjej pewnych machin do komedyjej na szczęśliwą da Bóg koronacją Najjaśniejszej Królowej (...); chcemy abyście w wystawieniu tych machin bez żadnych tergiwersacyjej i trudności dopomogli, miejsce mu do tego sposobne pokazali, dali i naznaczyli, powroźów, windów i inszych, jako sobie dać rozkaże, pondera, które potem Wiernościom W.W. powrócić będzie powinien, dawali i użyzcali, rzemieślnika i wszelkich operarios naznaczyli i przysposobili, robić kazali i we wszystkim jego potrzebom i rekwizycyjom dosyć uczynili (...)”.

Niestety na mieszczan krakowskich nawet królewski majestat nie czynił widać wrażenia; „tergiwersacyj i trudności” stworzono Bolzoniemu zbyt wiele, aby mógł się terminowo z królewskiego zadania wywiązać. Nic nie wskazuje na to, aby — mimo uczynionego zawodu, a nawet „despektu” — Władysław IV wyciągnął w stosunku do Rady Miejskiej jakieś konsekwencje ...

Niektórzy autorzy snują domysły, że zamiast przedstawienia operowego w Ratuszu mogło się w czasie uroczystości koronacyjnych odbyć jakieś widowisko muzyczno-baletowe na Wawelu. Opierają się tu o adnotację na egzemplarzu *„Pieśni na szczęśliwy wjazd Najjaśniejszej Ludwiki Maryjej (...)”*. Jednak określenie „spaniały bal” nie musi oznaczać widowiska baletowego, a tylko dworską zabawę z zespołowymi tańcami.

Bardziej prawdopodobne wydaje się, że zaplanowane dla Krakowa przez króla widowisko operowe odbyło się w dwa tygodnie później, 31 lipca

1646 r. w zamku niepołomickim. Wskazuje na to rachunek za „*rzeczy do komedyjej potrzebnych, z Warszawy wodą na szkucie do Niepołomic przy- prowadzonych*”¹⁷⁾. O tym, że król z Krakowa udał się istotnie do Niepołomic, wiadomo też z innego przekazu.

Krakowskie „próby operowe” Władysława IV rozpatrywało w oparciu o „*Kronikę*” M. Golińskiego już kilku autorów, żaden jednak przy tej okazji nie stwierdził, że fakt niezrealizowania owych spektakli przesuwają prawie o cały wiek termin pierwszego przedstawienia operowego w Krakowie.

Gdy czytamy w historii muzyki polskiej, że pierwsze w Polsce przedstawienie operowe odbyło się w Warszawie po powrocie królewicza Władysława z zagranicznych wojaży — nie możemy się i tu oprzeć pewnym wątpliwościom. Prawdopodobne bowiem jest, że polskie dwory magnackie posiadały przy swoich kapelach operę włoską jeszcze wcześniej. Zachowała się notatka o tenorze opery włoskiej, Matheo, zatrudnionym w latach 1621–1639 w kapeli dworskiej Stanisława Lubomirskiego (1583–1649). Innymi śpiewakami, nieco później zaangażowanymi byli: Dominik Marchetti — altysta, Baltazar, Filippini, Lachini¹⁸⁾.

Czyżby więc pierwsze prywatne przedstawienia operowe w Polsce odbyły się nie na Zamku Warszawskim w 1628 r. — jak dotychczas utrzymywano — lecz około 1620 r. w rezydencji Lubomirskiego w Zamku Wiśnickim pod Bochnią, wprawdzie nie w Krakowie, ale na krakowskiej ziemi? Niestety w tym zakresie — przy skromnych przekazach — opieramy się głównie na domysłach.

Natomiast pewne jest, że pierwszym publicznym sezonem operowym w Krakowie był sezon M. Esmonda 1782/83, tj. przed 200 laty.

- ¹ J. Got, „*Repertuar Teatru w Krakowie 1781–1843*”, Warszawa 1969.
- ² E. Muray, „*Observations sur l'art dramatique (...)*” t. I, rkp. B. J.
- ³ K. Bąkowski, „*Teatr Krakowski 1780–1815*”, Kraków 1907.
- ⁴ J. Reiss, „*Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*”, Kraków 1939.
- ⁵ J. Reiss, „*Tesknota Krakowa za operą*”, (w:) drukowany program przedstawień „*Hrabiny*” Moniuszki w Teatrze im. Słowackiego, 10 VIII 1945.
- ⁶ „*Gazeta Warszawska*” 1782, nr 39.
- ⁷ J. Got, j.w.
- ⁸ K. Bąkowski, j.w.
- ⁹ J. Reiss, „*Tesknota Krakowa (...)*”, j.w.
- ¹⁰ „*Kurier Polski*” 1748, nr 582.
- ¹¹ S. Windakiewicz, „*Teatr Władysława IV. 1633–1648*”, Kraków 1893.
- ¹² Z. Jachimecki, „*Muzyka polska w rozwoju historycznym*”, cz. I, Kraków 1948.
- ¹³ H. Feicht, „*Muzyka w okresie polskiego baroku*” (w:) „*Z dziejów polskiej kultury muzycznej*”, T. I, Kraków 1958.
- ¹⁴ W. J. Dobrowolski, „*Narodziny opery w Polsce*” (w:) drukowany program „*Rigoletta*” Verdiego w Operze Krakowskiej 1954/55.
- ¹⁵ Rkp. 188 Bibl. Ossol. k. 494, przedruk: J. Bieniarzówna, „*Z dawnego Krakowa. Szkice i obrazy z XVII w.*”, Kraków 1957.
- ¹⁶ F. K. Piekosiński, „*Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa*”, t. II, Kraków 1890.
- ¹⁷ Rachunki królewskie z 1646 r., Archiwum Gł. Akt Dawnych w Warszawie.
- ¹⁸ „*Słownik muzyków polskich*”, t. I, Kraków 1964.



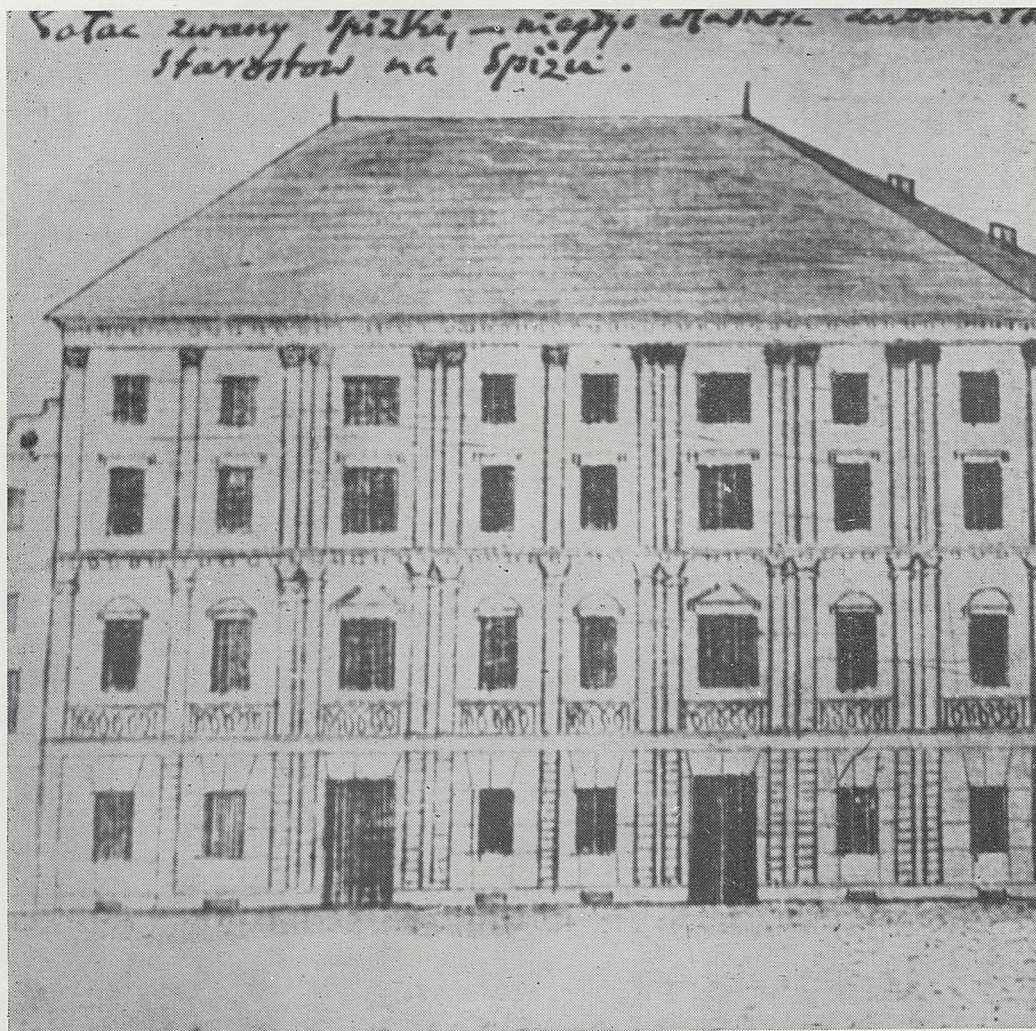
Król Władysław IV



Karta tytułowa libretta „La Liberazione”



Dawny ratusz krakowski



Pałac Spiski wg rysunku z r. 1787

Melencowski Kapur autor.

RYWALE

CZTŁI

CZAPSTRZYK w KRAKOWIE

OPERA

w DWOCH AKTACH

z Muzyką P. ZAGORSKIEGO.



w Krakowie 1786.

w Drukarni Ignacego Grebla Typ: y Bibl: J. M. M.

ŒUVRE VII^e.

ZEMIRE ET AZOR

COMEDIE-BALLET

En Vers et en Quatre Actes

*Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novemb.
1771. et à la Comédie Italienne le lundi 16 Décembre 1771.*

Dedice à Madame La Comtesse

DU BARRY

PAR

M. GRETRY

Pensionnaire du Roi

Et de l'Académie des Philharmoniques de Boulogne.

Prix 40^{ll}

Gravée par J. Dezauchie.

*A PARIS chez Boubaud rue Mauconseil près la Comédie Italienne, et
chez qui l'on trouvera les Parties gravées séparément.*

Imp. par Ventatye

„Zemira i Azor”. Karta tytułowa partytury wydania francuskiego

ZEMIRA Y AZOR,
O P E R A

W

CZTERECH AKTACH

z Francuskiego na Polski język
przetłómaczona.

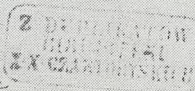
PRZEZ

AKTOROW NARODOWYCH J. K. Mci

na Teatrze publicznym.

DNIA 9. MAJA ROKU 1782.

REPREZENTOWANA.

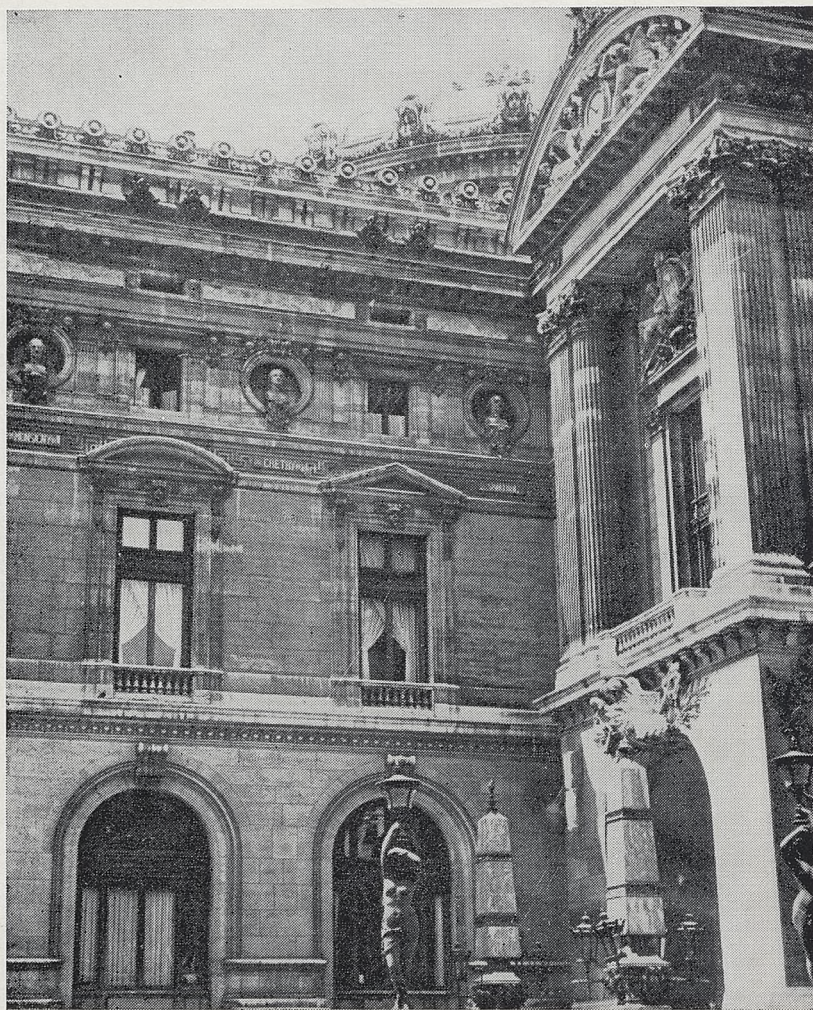


—♦—
w Warszawie 1782.

Nakładem i Drukiem MICHAŁA GRÖLLA,
Księgarza Nadwornego J. K. Mci.



Nagrobek J. E. Grètry'ego na paryskim cmentarzu Père Lachaise



Popiersie J. E. Grètry'ego na frontonie paryskiej opery (w drugim owalu)

GRÉTRY
I
JEGO DZIEŁO

Stanisław Lachowicz

André Ernest Modeste Grétry urodził się 11. II 1741 w Liège, a zmarł 24. IX 1813 w Montmorency koło Paryża. Belgowie uważają go za swojego kompozytora narodowego, mimo że właściwie całą działalnością i twórczością związał się z Paryżem, Francją. Ojciec był skrzypkiem w kolegiacie St. Denis, w tamtejszej też szkole syn pobierał początki muzycznego nauczania¹⁾. Niestety chłopiec z natury nieśmiały i chorowity nie potrafił dostosować się do surowych, wręcz barbarzyńskich sposobów nauczania, ojciec więc zabrał go ze szkoły i oddał w opiekę pedagogiczną p. Leclér. Przyszły kompozytor pobierał następnie lekcje harmonii u p. Rencke, organisty kolegiaty i kontrapunktu u p. Moreau, kierownika zespołu przy kaplicy Saint Paul. Niestety studia polifonii rozpoczęte za późno i w atmosferze niechęci ucznia — nie dawały dobrych wyników. Grétry'ego interesowało bardziej tworzenie pełnych ekspresji melodii niż operowanie suchymi regułami kontrapunktu, których zresztą później nie stosował w swej twórczości, a w „*Pamiętnikach*” traktował ironicznie.

Przebywając we Włoszech i Szwajcarii wystawiał tam swoje pierwsze

dzieła sceniczne: „*Vendémiaire*” w Rzymie (1759 r.) oraz „*Izabella i Gertruda*” — w Genewie (1767 r.). Wolter, któremu tamże złożył wizytę, namówił go do wyjazdu do Paryża, gdzie Grétry poświęcił się już całkowicie twórczości operowej, zwłaszcza w zakresie opéra comique (wcześniej pisał utwory kameeralne i chóralne, msze, symfonie). Stworzył około 70 oper.

Pierwszymi dziełami wystawionymi w Paryżu były: „*Mariages Samnites*”, „*Huron*” (1768 r., pierwszy większy sukces), „*Lucile*”, „*Tableau parlant*” („*Mówiący obraz*”, 1769 r.), „*Silvain*” („*Sylwan*”, 1770 r.), „*Les deux avarés*” („*Dwaj skąpcy*”, 1770 r.), „*L'Amitié à l'épreuve*” („*Wypróbowana przyjaźń*”). I wreszcie jawi się opera w 4 aktach pt. „*Zémire et Azor*”, wystawiona 9 XI 1771 r. w Fontainebleau, a 16. XII tegoż roku przed publicznością paryską. Sukces był olbrzymi. Dalsze dzieła Grétry'ego, ważniejsze w jego dorobku operowym, to chronologicznie: „*Fausse Magie*” („*Falszywa magia*”), „*Amant jaloux*” („*Zazdrosny amant*”), „*Jugement de Midas*” („*Sąd Midasa*”), „*Aucassin et Nicolette*”, „*Caravane de Lion*”, „*Richard Coeur de Lion*” („*Ryszard Lwie Serce*”, 1784 r.) „*Raul Barbe Bleue*” („*Raul Sinobrody*”, 1789 r.), „*Guillaume Tell*” („*Wilhelm Tell*”, 1891 r.).

Warto wspomnieć, że ostatnie ćwierćwiecze XVIII stulecia to okres bogaty w światowe wydarzenia muzyczne; Gluck dokonał reformy opery francuskiej (1772–1779), zaś rok 1781 przyjmuje się za początek okresu pełnej dojrzałości kompozytorskiej Haydna, przede wszystkim zaś Mozarta („*Idomeneo*” 1781 r., „*Urowadzenie z seraju*” 1782 r.). U nas w Polsce zaczęły się właśnie jawić pierwsze opery rodzime Gaetaniego, Kamińskiego, Hollanda, Wejnerta.

W okresie wielkiej rewolucji francuskiej tworzył Grétry szumne dzieła okolicznościowe, wystrzegając się jednak efektów naturalistycznych. W swojej publicystyce zwracał uwagę kolegom — kompozytorom na nadużywanie nie tylko dynamiki (np. armat), ale także na rozbudowywanie zespołów. Uważał, że tracą na tym wartości artystyczne, muzyczne.

Dzieła operowe Grétry'ego przez wiele lat przodowały w repertuarach

francuskiej Opery Komicznej, łącząc w sobie śpiewność opery włoskiej z wyrazistością opery francuskiej. Jednak u schyłku XVIII w. nowi utalentowani twórcy, zwłaszcza Méhul i Chérubini, przyczynili się do odsunięcia ich na dalszy plan. Wyrazistszej deklamacji, bogatszej harmonii i bardziej pomysłowej orkiestracji w dziełach młodych twórców, mogły opery Grétry'ego przeciwstawić tylko swój niezaprzeczalny wdzięk. Niekiedy jednak wybitni artyści włączali starego Grétry'ego do swego repertuaru i odnosili pokaźne sukcesy. Zmarły 24 IX 1813 r. kompozytor został pochowany na cmentarzu Père-Lachaise z nadzwyczajnymi honorami.

Wielką zasługą Grétry'ego było ugruntowanie formy opéra comique, gdzie ustępy muzyczne przeplatają się z mówionymi dialogami. Gatunek ten, wywodzący się z francuskiej opery wodewilowej, uważa się niesłusznie — za naśladownictwo, względnie przedłużenie niemieckiego singspielu; tymczasem było na odwrót. Kompozytor nie stronił od pantomimy i baletu, a — co chyba najciekawsze — był pierwszym, który na większą skalę wprowadził do swoich oper motywy przewodnie, tj. krótkie zwroty melodyczne towarzyszące osobom względnie sytuacjom. Niestety w zakresie orkiestracji był minimalistą, poprzestając na akompaniowaniu do śpiewu, nie interesując się dostatecznie barwnością instrumentalną.

Opera „*Zémire et Azor*” przeszła do historii muzyki także dzięki temu, że twórca sięgnął tu do tematyki baśniowej, która później stała się tak ważną dla opery romantycznej. Nic więc dziwnego, że „*Zémire*” Grétry'ego uważa się za dzieło preromantyczne (podobnie jak „*Ryszarda Lwie Serce*” z jego wszelkimi tematycznie atrybutami opery romantycznej). Właśnie Grétry był jednym z tych kompozytorów, którzy przerzucili pomost między klasycyzującą operą drugiej połowy XVIII wieku, a XIX-wieczną operą romantyczną.

Opera w 4 aktach pt. „*Zémire et Azor, ou la belle et la bête*” („*Zemira i Azor, albo piękność i potwór*”) zdobyła duże powodzenie, chyba największe spośród oper Grétry'ego. Współcześnie grano ją w całej Europie. Kompozytor wspomina w swych „*Pamiętnikach*”²⁾ jak to w jednym dniu w pewnym

mieście grano ją w trzech językach: po flamandzku, niemiecku i francusku. W Warszawie została wystawiona m. in. 13 i 14 października oraz 11. listopada 1781 r. przez zespół niemiecki jako „*Zemir und Azor*“³⁾. Wkrótce śpiewano utwór po polsku w tłumaczeniu S. Kuszewskiego. Libretto owe — co dowodzi warszawskiej popularności opery Grétry’ego — zostało wydane drukiem w księgarni Michała Grölla⁴⁾.

Sukces „*Zemiry i Azora*” jest w dużym stopniu zasługą pełnego wdzięku, przejrzystości i wyraziście zbudowanego libretta. Okrutny los zmienia tu pięknego królewicza — za karę, że żył w samozachwyceniu — w ohydny potwora; wkrótce jednak miłość zwalcza brzydotę. W oczach ukochanej i kochającej staje się napowrót pięknym i bogatym. Zresztą czym jest piękno i bogactwo bez miłości? Oto w baśniowej szacie ujęty odwieczny problem....

Autorem tekstu był Jean François Marmontel (1723–1799), uważany za jednego z najlepszych stylistów francuskich, członek Akademii Francuskiej, a od 1783 r. jej sekretarz. W Bibliotece Jagiellońskiej znajduje się duży zestaw jego książek, dzieł dramatycznych, historycznych, librett operowych, opowiadań, wspomnień, komedii, „powieści moralnych” oraz dzieł dotyczących teorii literatury.

Libretto „*Zemiry i Azora*” utrafiło znakomicie w preromantyczne gusta epoki. Zresztą już w pięć lat później (1776 r.) jeden z kompozytorów niemieckich posłużył się przeróbką owego libretta, tytułując dzieło „*opera romantyczno-komiczna*”. W 1819 r. napisał operę do analogicznego tekstu Luis Spohr.

Zdarzały się też balety... Otóż Gaetano Pugnani (1731–1798) włoski skrzypek, dyrygent i kompozytor, goszcząc w 1779 r. w Warszawie — prawdopodobnie pod wpływem oglądanych tam aspektakli opery Grétry’ego — napisał balet, zachowany jako rękopis w Oddziale Muzycznym Biblioteki Jagiellońskiej, pt. „*Ballo Zémir et Azor pour le clavecin composé pour S.E. MD la Comtesse Tyszkiewicz née Princesse Poniatowska*”. Dzieło składa się z uwertury i 32 krótkich (z wyjątkiem ostatniego) numerów muzycznych; rzecz wystawiano

w Warszawie w latach 1779, 1781, 1788–1791 w choreografii Daniela Kurza⁵⁾.

Na tych samych elementach oparł swój film „La belle et la bête” w 1946 r. Jean Cocteau, zaś ostatnio krakowska Groteska wystawiła widowisko z tekstem Jana Ośnicy pt. „Baśń o pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi”. Drukowany program w „Grotesce” powołuję się na pierwowzór służący Ośnicy, starodawną baśń francuską oraz na analogiczną powiastkę drukowaną we Wrocławiu w 1785 r., nie wspominając jednak nic o operze Marmontela-Getry’ego, której prapremiera odbyła się w Paryżu w 1771 r., premiera w Warszawie 10 lat później, zaś polskie libretto wydano w Warszawie w 1782 r. (więc wcześniej niż we Wrocławiu).

Niestety o tłumaczu libretta, S. Kuszewskim, nic prawie nie wiemy; nie znamy nawet pełnego imienia. W zbiorach B.J. zachowało się — prócz anonimowo wydanej „Zemiry” — także jego tłumaczenie „Cyrulika sewilskiego” Beaumarchais’go, Warszawa 1780 r.

O popularności „Zemiry i Azora” w Polsce może świadczyć jeszcze jeden fakt, na który n.b. dotychczas nikt nie zwrócił uwagi. Otóż librecista najpopularniejszej polskiej śpiewogry (obok — szerzej rozbudowanych — „Krakowiaków i Górali”) „Zamku na Czorsztynie” z muzyką Karola Kurpińskiego — J.W. Krasieński dzieło swoje rozpoczął w pół wieku później wręcz identycznie. I w „Zemirze”, i w „Zamku” jawi się pan i jego komiczny tchórzliwy sługa, którzy burzliwą nocą zabłąkali się do — zdawałoby się — opustoszałego zamku-pałacu. Pan pragnie tu przenocować, lękliwy sługa bardzo się tego boi; dostają niespodziewanie kolację itd. Tyle że tam Persja, a tu Czorsztyn...

Proces tworzenia muzyki „Zemiry i Azora” znany nam jest z „Pamiętników” Grétry’ego⁶⁾.

„Utwór ten zajął mi całą zimę 1770 r.; cdczuwałem pełną rozkosz w pisaniu „Zemiry” (...) Trzy elementy, które rządzą muzyką zostały uwzględnione we wzorowej proporcji, choć zdarzały się momenty podkreślenia jednego z uszczerbkiem dla innych. Bowiem jeśli się podkreśli prawdę wyrazu, ekspresję,

to melodia i harmonia muszą się podporządkować; oto istota muzyki dramatycznej (...)”.

Dalej kompozytor krytykuje „wyuczonych harmonistów“ (polifonia się dlań w ogóle nie liczyła). Wspomina, jak to zastosował trzymaną nutę fagotu dla ilustracji ziewania Alego, a tercet córek wsparł pełnym wyrazu, a cichym, towarzyszeniem trzech instrumentów dętych; opowiada też o trudnościach, na jakie natrafiał przy komponowaniu niektórych fragmentów „*Zemiry*”. Wkońcu dowiadujemy się, że gdy na premierze publiczność wywoływała twórców, aktorzy wyprowadzili na scenę samego tylko Grétry’ego, bowiem autor libretta J.F. Marmontel, uciekł przed owacją z teatru.

A jak przedstawia się muzyka „*Zemiry i Azora*”? Jest to typowa śpiewogra, gdzie numery muzyczne o charakterze raczej statycznym, przeplatane są tekstami prozy, posuwającej naprzód akcję. Numerów muzycznych jest 20, a ponadto kilka ustępów nienumerowanych, czysto orkiestralnych: uwertura, „symfonia”, dwa antrakty i muzyka baletowa. Oczywiście najliczniejsze są arie: po 4 śpiewa Ali i Azor, 3 — Zemira, 2 — Zander (razem 13 arii); reszta to 3 duety, 2 tercety, jeden kwartet i finał zbiorowy. Arie utrzymane są w tradycyjnej formie trzyczęściowej A-B-A (z modyfikacjami). Orkiestra tu mała, opierająca się na kwartecie smyczkowym ze zmiennym towarzyszeniem instrumentów dętych, takich jak flet, obój, klarnet, fagot, waltornia (w obsadzie pojedynczej lub podwójnej). Fragmenty baletowe są nieliczne, ale znaczące, wyraźnie ożywiające akcję. Chór — tylko w finale opery — zastosowany jest ad libitum, a ponieważ dubluje solistów-śpiewaków może zostać opuszczony.

Natomiast partie wokalne stawiają przed artystą duże wymagania skalowe (rozpiętość dwóch oktaw) oraz w zakresie sprawności technicznej (liczne biegniki, koloratury), a także pełnego opanowania oddechu (długie frazy) i poprawnej dykcji. Dzieło zasługuje na wznowienie nie tylko ze względów historycznych (a dla nas też — rocznicowych), ale także dzięki swym walorom artystycznym — muzycznym i tekstowym.

- ¹ Alexis Azevedo, „Notice” (w:) „*Zemire et Azor*” — *partition pour piano et chant*”, Paris 1846/47. Paris
- ² A. E. M. Gretry, „*Memoires ou Essais sur la Musique*” t. I.
- ³ „*Avis Divers*”, periodyk, Warszawa 1781, nr 10 i 14.
- ⁴ „*Gazeta Warszawska*” 1782, suplement do nr 39.
- ⁵ Katalog wystawy „Zabytki polskiej kultury muzycznej (...) w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej”, Kraków 1976.
- ⁶ Gretry, op. cit.

STRESZCZENIE
LIBRETTA
OPERY

Akcja „*Zemiry i Azora*“ rozgrywa się w Persji (dziś Iran) w okolicy cieśniny Ormuz, łączącej Zatokę Perską z Morzem Arabskim, w dwóch miejscach: przed pałacem Azora, królewicza perskiego przemienionego przez złą czarownicę w potwora, oraz w prowincjonalnym domu, zamieszkałym przez kupca Zandera i jego trzy córki: Zemirę, Fadme i Lizbe oraz służącego Ali.

AKT I.

Zander i Ali zabłądzili burzliwą nocą w nieznaną okolicę, przed pięknie oświetlonym, a — zdawałoby się — niezamieszkałym pałacem. Zander decyduje się tu przenocować, zaś lękliwy Ali protestuje, bojąc się duchów (nr 1 — Ali, aria). Dowiadujemy się, że Zander stracił cały majątek, niczego się więc już dobrego nie spodziewa, ani też nie lęka niczego złego (nr 2 — Zander, aria). Nagle przed głodnymi staje stół pełen jadła i napojów — przypuszczalnie — dar właściciela pałacu. Obaj, pożywiwszy się obficie, rozprawiają: czy jechać już czy nie jechać do odległego domu (nr 4, Zander-Ali, duet). Zander na odjeźdnym

zrywa z krzaka piękną różę, obiecaną swej ukochanej córce Zemirze (nr 5, Zander, aria). Nagle jawi się właściciel pałacu, potworny Azor. Jest oburzony na postępek Zandera; za zerwanie róży żąda jego głowy. Wkońcu, nieco ułagodzony, stawia warunek: uwolni Zandera, jeśli ten poświęci mu jedną z córek, przy czym zapewnia, że gdyby ten chciał go oszukać, zemści się (nr 6, Azor, aria). Zander i Ali odlatują na chmurze podstawionej przez Azora.

AKT II.

W domu Zandera. Trzy siostry w oczekiwaniu ojca starają się — haftując — nie zasnąć. (Nr 7, Zemira-Fadme-Lizbe, tercet). Gdy ten przybywa, pocieszają go serdecznie. Zemira dziękuje za przepiękną różę (nr 8, Zemira, aria). Ali przypomina sobie niebezpieczną podróż wśród chmur (nr 9, Ali, aria), a na zapytanie Zemiry, nie chce wyjawić powodu szczególnych zmartwień jej ojca. Zander, który woli sam zginąć, niż ożarować córkę Azorowi — pisze list pożegnalny i odchodzi. Zemirze udaje się w końcu wymóc od Alego prawdę, decyduje się udać do pałacu Azora, a tym samym uratować ojca (nr 10, Zemira-Ali, duet).

AKT III.

Pałac Azora. Z monologu Azora dowiadujemy się, że jego potworny wygląd to kara z ręki czarownicy za to, że kiedyś chełpił się swą pięknnością. Czar przestanie działać dopiero wtedy gdy zakocha się w nim niewinna dziewczyna. Niestety każda ujrzawszy go ucieka, przerażona jego wyglądem. A przecież serce jego jest czułe i żadne miłości (nr 11, Azor, aria). I oto zbliża się Zemira w towarzystwie Alego; zapewnia lekkiego sługę że będzie się tu czuć całkiem bezpiecznie (nr 12, Zemira-Ali, duet). Ali odchodzi, a przed pałacem jawią się Geniusze i Wróżki (zespół baletowy), które oddają honory Zemirze. Przybywa też Azor, którego wyglądem dziewczyna jest przerażona, stopniowo jednak zaczyna się uspakajać. Azor, pięknym głosem, zachwyca się Zemirą (nr 13, Azor, aria), zaprasza ją przy tym w gościnę, obiecując spełnić każde jej życzenie.

Zemira śpiewa nastrojową pień o ptasiej mamie, skrzywdzonej przez ptasznika (nr 14, Zemira, aria). Gdy wypowiada pragnienie ujrzenia jeszcze raz ojca i sióstr, jawią się oni w czarodziejskim zwierciadle (nr 15, Fadme-Lizbe-Zander, tercet); niestety zauroczona Zemira podbiega do lustra i obraz niknie. Zakochany Azor pozwala dziewczynie udać się po raz ostatni do domu rodzinnego, wręcza jej przy tym czarodziejski pierścień, którego zatrzymanie czyni ją wolną; jeśli go dobrowolnie odrzuci — natychmiast znajdzie się tu, w pałacu. Zemira przyrzeka szybki powrót.

AKT IV.

Dom Zandera. Jawi się Zemira, przywieziona „latającym wozem” (nr 16, Ali, aria). Zander nie chce ofiary ulubionej córki, sam spełni wolę Azora. Wszyscy zastanawiają się nad tragiczną sytuacją (nr 17, Zander — Zemira-Fadme-Lizbe, kwartet). Zemira odrzuca jednak pierścień; powróci do Azora. Akcja przenosi się przed pałac. Azor nie może doczekać się Zemiry. Jest pewny, że go odtrąciła (nr 18, Azor, recytatyw i aria), decyduje się więc umrzeć w samotni. Lecz oto jawi się Zemira wzywając na darmo Azora (nr 19, Zemira, aria), uprzytamnia sobie, że go kocha i głośno wyznaje swą miłość. W tym momencie rozlegają się grzmoty, a wśród błyskawic zaskoczona dziewczyna widzi Azora na tronie „w pełnej okazałości i piękności”. Wdzięczny królewicz bierze ją za żonę i wieńczy jej skronie koroną. Przybywa ojciec i siostry; wszyscy śpiewają na cześć miłości (nr 20, soliści i chór, finał).

S. L.

JAK
PRZYGOTOWYWALIŚMY
JUBILEUSZOWĄ PREMIERĘ

Stanisław Lachowicz

Odkrycie, że premierę „*Pigmationa*” J.J. Rousseau 9 (10) marca 1782 r. w krakowskim teatrze Witkowskiego-Esmonda uzupełniono operą Grétry’ego „*Zemira i Azor*“, jest dla teatrologa właściwie bez znaczenia. Tymczasem dla muzykologa, miłośnika teatru operowego, historyka opery krakowskiej — wiadomość to nadzwyczaj cenna. Określa konkretną datę pierwszego publicznego, ogólnie dostępnego spektaklu operowego w Krakowie.

200 lat, to rocznica piękna, jubileusz w pełni usprawiedliwiony, a nawet zasłużony. Z czym wystąpić przy tej okazji? Oczywiście — z wznowieniem owej pierwszej pozycji operowego repertuaru. Pomysł znalazł serdeczne uznanie dyr. Ewy Michnik. Skąd jednak zdobyć materiał nutowy, partyturę opery? Chyba jedynie tylko za pośrednictwem francuskiego przedstawicielstwa dyplomatycznego w Polsce. Dyr. Zenon Hajduga potraktował sprawę jako swoje „zadanie bojowe“.

I oto z pełnej życzliwości korespondencji radcy d/s nauki i kultury Ambasady Francuskiej w Polsce, p. Jacques’a Fauve’a, dowiedzieliśmy się, że

po jednym egzemplarzu starej partytury „*Zemiry*” posiadają Biblioteka Narodowa i Opera w Paryżu, ale na pewno nie wypożyczą ich za granicę. Dlatego p. Fauve nawiązał prywatny kontakt z p. Jean'em Mongrédien, mieszkającym w Nogent sur Marne, profesorem muzykologii na Sorbonie, specjalizującym się w muzyce okresu Rewolucji i Cesarstwa (nb. uradowała go wiadomość, że „*Zemire*” grano przed dwoma wiekami, a więc wkrótce po paryskiej prapremierze w Warszawie i Krakowie). Prof. J. Mongrédien z niezwykłą życzliwością zgodził się wypożyczyć ze zbiorów własnych oryginalną, starą partyturę i wysłał ją na ręce radcy J. Fauve'a do Warszawy; stamtąd partycja powędrowała do Instytutu Francuskiego w Krakowie. Po powieleniu partytury w Bibliotece Jagiellońskiej można było przystąpić do jej rozpracowania. Niestety nuty zostały wydane wkrótce po paryskiej prapremierze, a więc przed 210 laty, stąd stara pisownia i dziś już raczej nie stosowane klucze.

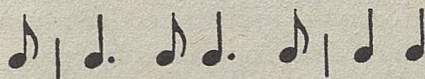
Zdobycie partytury, a później wyciągu fortepianowego to jeszcze nie wszystko. „*Zemira*” napisana była do tekstu francuskiego, ale w Warszawie około 1780 r. i chyba także w Krakowie wykonywano ją po polsku w przekładzie — jak już wspomniałem — S. Kuszewskiego. Gdzie zdobyć to stare libretto, wydane w 1782 r. przez warszawskiego księgarza, M. Grölla? Gdy poszukiwania po różnych bibliotekach poza Krakowem nie dały rezultatu, konieczne stało się zwrócenie do... najbliższej, Biblioteki Jagiellońskiej. Gruntowne przestudiowanie kartotek dotyczących J. F. Marmontela i S. Kruszwskiego, a także przeglądnięcie całego ich dorobku, pozwoliło mi odkryć małą książeczkę, polskie libretto, wydane właśnie u M. Grölla, tyle że nie sygnowane nazwiskiem tłumacza, wydane anonimowo. Jednak autorstwo S. Kuszewskiego nie ulega wątpliwości. Znalezisko to było dla nas bardzo ważne, bo tylko natrafienie na stary polski autentyk — zwolniło nas od obowiązku przygotowania premiery jubileuszowej w języku francuskim.

Niestety podpisywanie w partyturze polskiego tekstu S. Kuszewskiego pod wiersze francuskiego oryginału okazało się bardzo kłopotliwe. W latach ostatniego ćwierćwiecza XVIII w. nie przywiązywano jeszcze żadnej

wagi do pokrywania się akcentów mowy z akcentami muzycznymi (deklamacja). Rozprawy „o metryczności i rytmiczności”, o prozodii języka polskiego w ujęciu Elsnera, a zwłaszcza Królikowskiego, ukazały się dopiero w roku 1818. Do tego czasu tłumaczono obce wiersze, tak, jak one biegły, nie licząc się zupełnie z wymogami języka polskiego. Oczywiście śpiewanie dziś tekstów Kuszewskiego z zupełnie fałszywymi akcentami jest nie do pomyślenia; konieczne okazały się zatem znaczne retusze. Oto przykłady...



Już po-go — da (tekst Kuszewskiego)
Po-go-da już (tekst poprawiony)



Już ja-śnie-ją o-bło-ki
Ja-śnie-ją już o-bło-ki



Nie myśl, że mnie zwie-dziesz
Ty nie myśl, że mnie zwie-dziesz

Miejscami — jak w przykładach — udało się deklamację poprawić poprzez zmianę szyku zdania, jakieś rozdrobnienie wartości, względnie ich połączenie (łukami). Niestety najczęściej nie było to możliwe i — zarówno ze względów deklamacyjnych, jak i znaczeniowych — trzeba było dorabiać wiersze nowe, oczywiście naśladowując stary język i styl Kuszewskiego.

Następny problem, to brak wyciągu fortepianowego, bez którego nie byłoby możliwe prowadzenie prób indywidualnych i zespołowych z solistami. Znalazszy się w lipcu-sierpniu 1982 r. prywatnie w Paryżu, przystąpiłem do poszukiwań. Okazało się, że wyciąg fortepianowy „*Zemiry*” został jednak wydany, tyle że na przełomie 1846/47 r., a więc dziś jest unikatem. Po jednym egzemplarzu posiada go paryska Biblioteka Narodowa i Opera tylko o wypoży-

czeniu za granicę nie może być mowy; w Bibliotece zgodzono się — co najwyżej — dokonać kserokopii. Trzeba więc było podjąć ryzykowną dla polskiego turysty decyzję... finansową.

Wędrowanie po Paryżu przyniosło dalsze korzyści... Na prawostronnej fasadzie budynku Opery Narodowej udało się odnaleźć — wśród popiersi innych wybitnych kompozytorów — także popiersie Grétry'ego. Tradycyjny zaś spacer na Père-Lachaise z kwiatami dla Chopina pozwolił odkryć (i sfotografować) — w odległości kilkunastu metrów od grobowca naszego wielkiego twórcy — grobowiec Grétry'ego z jego popiersiem.

Wyciąg fortepianowy „Zemiry“ przywiozłem do Krakowa. Można było teraz wpisać doń polskie teksty i kilkakrotnie powielić. W następnej kolejności przystąpiła do pracy dyrektorka Ewa Michnik — kierowniczka muzyczna i dyrygent. Chodziło naprzód o dokonanie pewnych skrótów muzycznych w numerach nadmiernie rozbudowanych, trudnych do percepcji dla dzisiejszego słuchacza. A wreszcie o znalezienie właściwej koncepcji realizacji muzycznej, dyrygenckiej poszczególnych numerów opery, przygotowanie orkiestry i zgranie całości.

Także reżyser — aby uniknąć zbędnego przegadania, rozwlekłości — musiał dokonać znacznych skrótów w tekstach mówionych. Dopiero teraz można było przystąpić do rozpisywania partii dla solistów i rozpocząć korepetycje, opracowanie wszystkich ról muzycznie, tekstowo, pamięciowo, w wykonaniu indywidualnych i w zgraniu zespołowym. Konieczne się też stało — w braku odpowiednich materiałów — rozpisanie z partytury poszczególnych głosów instrumentów orkiestry towarzyszącej śpiewakom (też nieco zredukowanej).

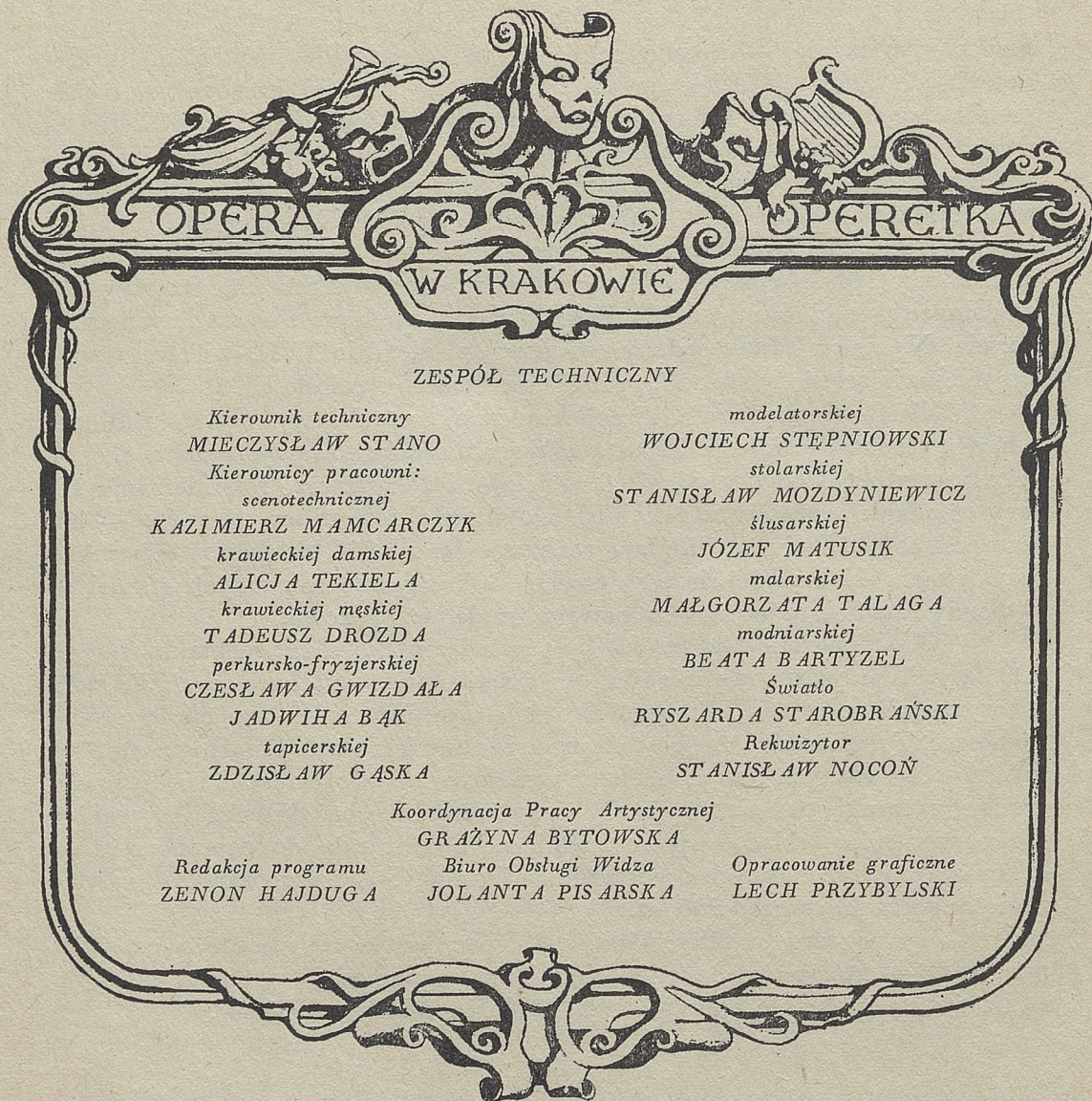
Ważnym stał się problem wyboru koncepcji reżyserskiej spektaklu. Wykonanie owej opery komicznej całkowicie „na serio”, z poważnym potraktowaniem rozlicznych archaizmów oraz z wiernym przyjęciem jej baśniowych atrybutów — byłoby chyba dla dzisiejszego słuchacza po prostu nudne. Trzeba więc na całość spojrzeć nieco „z przymrużeniem oka” i — przywołując na

pomoc wyobraźnię — trochę całość aktorsko podstylizować celem upodobnienia do realizacji dzieła przed 200 laty na ubogiej krakowskiej scenie pseudo-zawodowej. Jak informują stare przekazy — w tradycjach oświeceniowych utrzymywał się przesadny, pełen patosu, styl deklamacji: aktorstwo cechował manieryzm i mechaniczność gestu, wzniosła afektacja, przejawskrawiona, przesadna mimika oraz brak swobody w ruchu i geście. Na scenie nie utrzymywano w zasadzie kontaktu z partnerami. Dopiero romantyzm wprowadził realistyczny sposób gry aktorskiej, polegający na studiach charakteru poszczególnych postaci oraz na działaniu scenicznym, zgodnym z wzorami wziętymi z życia. Niekiedy jednak podtrzymywano gdzieś XVIII-wieczne tradycje przejawiające się w afektacji, patosie, przesadnej wzniosłości.

XVIII-wieczny styl realizacji scenicznej może dziś wywoływać uśmiech, a nawet serdeczny śmiech. Zresztą te same uczucia towarzyszą nam choćby przy czytaniu tekstów w starej polszczyźnie. Jeżeli szczerze rośmieszymy się przy oglądaniu obrazów z tak bliskiego nam okresu filmu niemego — jak szampańsko bawiłyby nas filmowe realizacje sprzed 200 lat (gdyby oczywiście rozwój techniki bardziej się pospieszył)? Wskrzeszanie zebawnych staroci to wyborny ratunek przed nadętą powagą, nudą też operową.

W scenografii też trzeba było nawiązać do wizji spektaklu sprzed 200 laty. Wprawdzie nie miałyby sensu naśladowanie „*chwiejących się kulis i horyzontu*” (z relacji Muraya), ale małe wymiary sceny należałoby chyba zachować. Tym bardziej, że spektakl przewidziany jest też do grania w następnej kolejności na różnych małych scenach w Krakowie i w objazdach. Spodziewane trudne warunki techniczne, brak sceny obrotowej, a zwłaszcza wyciągów i zapadni, nikły skład zespołu technicznego zmuszają do zaproponowania dekoracji prostych, łatwych do ustawienia i zmiany. A będzie zarazem nawiązanie do spektaklu sprzed 200 lat.

Oby pokażny wysiłek wielu osób, począwszy od naszych francuskich przyjaciół — którym serdecznie dziękujemy za pomoc — a skończywszy na realizatorach spektaklu, przyniósł zadowolenie widzów-słuchaczy.



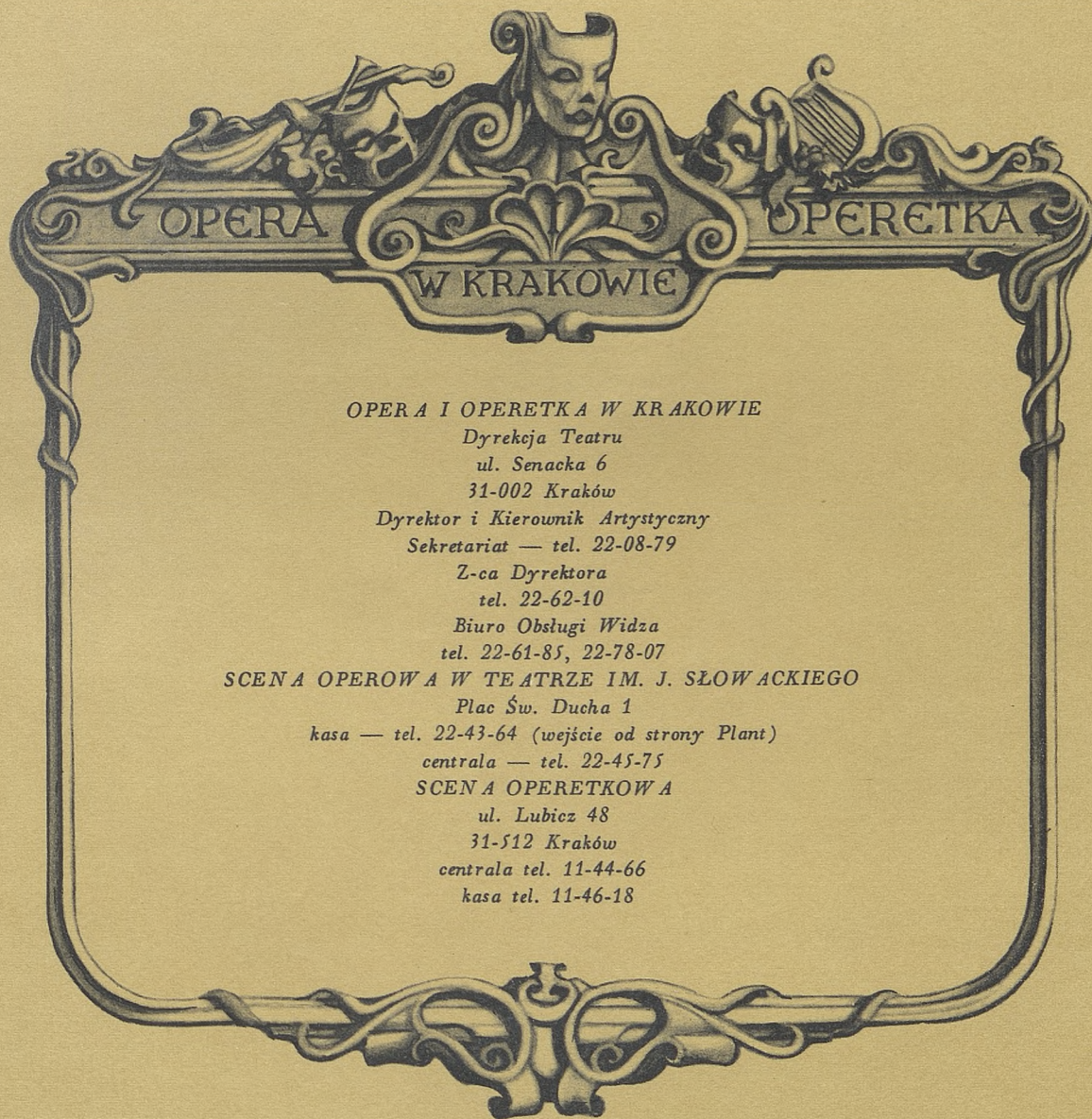
ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW STANO

Kierownicy pracowni:
scenotechnicznej
KAZIMIERZ MAMC ARCZYK
krawieckiej damskiej
ALICJA TEKIELA
krawieckiej męskiej
TADEUSZ DROZDA
perkursoro-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA
JADWIGA BAK
tapicerskiej
ZDZISŁAW GĄSKA

modelatorskiej
WOJCIECH STĘPNIOWSKI
stolarskiej
STANISŁAW MOZDYNIEWICZ
ślusarskiej
JÓZEF MATUSIK
malarskiej
MĄGORZATA TALAGA
modniarskiej
BEATA BARTYZEL
Światło
RYSZARD STAROBRĄŃSKI
Rekwizytor
STANISŁAW NOCŃ

Koordinacja Pracy Artystycznej
GRAŻYNA BYTOWSKA
Redakcja programu
ZENON HAJDUGA
Biuro Obsługi Widza
JOLANTA PIŚARSKA
Opracowanie graficzne
LECH PRZYBYLSKI



OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

Dyrekcja Teatru

ul. Senacka 6

31-002 Kraków

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

Sekretariat — tel. 22-08-79

Z-ca Dyrektora

tel. 22-62-10

Biuro Obsługi Widza

tel. 22-61-85, 22-78-07

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

Plac Św. Ducha 1

kasa — tel. 22-43-64 (wejście od strony Plant)

centrala — tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA

ul. Lubicz 48

31-512 Kraków

centrala tel. 11-44-66

kasa tel. 11-46-18

Cena zł. 40.—