



GIACOMO PUCCINI
TOSCA





DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY EWA MICHNIK
Z-CA DYREKTORA BOGUSŁAW NOWAK
KIEROWNIK LITERACKI JÓZEF OPALSKI

GIACOMO PUCCINI

Mała kronika życia i twórczości

1858. W położonym niedaleko od Pizy włoskim mieście Lucca 22 XII przychodzi na świat Giacomo (Jakub) Puccini jako piąte dziecko kompozytora Michele Pucciniego oraz jego żony, Albiny Puccini-Magi.

1863. Mały Jakub zaczyna u swego ojca naukę gry na organach.

1864. 23 I umiera Michele Puccini, zostawiając w biedzie żonę i siedmioro dzieci.

1868—1872. Lata nauki Jakuba Pucciniego. Od 1872 r. młody muzyk utrzymuje swoją rodzinę, pracując jako organista. Pierwsze kompozycje organowe i chóralne.

1876. Powstaje „Preludium” na orkiestrę symfoniczną. Młody kompozytor pieszko wybiera się do Pizy, aby tam usłyszeć sławne arcydzieło Verdiego — „Aida”.

1880—1881. Jesienią 1880 Puccini udaje się do Mediolanu, gdzie 16 XII 1881 rozpoczyna studia w konserwatorium muzycznym u Bazziniego i Ponchiello.

1883. Ogromny sukces pracy dyplomowej Pucciniego — „Kaprysu symfonicznego”, wykonanego w La Scali. Kompozytor zaczyna pracę nad pierwszą operą — „Le Villi” („Willidy”).

1884. 31 V prawykonanie „Willid” w mediolańskim Teatro Dal Verme kompozytor 18 razy wywołany jest przed kurtynę.

1889. 21 IV prapremiera nowej opery „Edgar” w La Scali.

1893. 1 II w Turynie w Teatro Regio prawykonanie trzeciej opery Pucciniego — „Manon Lescaut”; 30 wywołań kompozytora przed kurtynę w czasie przedstawienia!

1894—1895. Sukcesy materialne i ustalenie pozycji pozwalają Pucciniemu osiedlić się we własnej willi w Torre del Lago (między Lukką a Pizą). Tu 10 XII kończy pisać ostatnią scenę czwartej swojej opery — „Cyganerii”.

1896. 1 II w Teatro Regio w Turynie prawykonanie „Cyganerii” pod dyktando Toscaniniego. W kwietniu sensacyjny triumf „Cyganerii” w Palermo.

1898. Paryż entuzjastycznie przyjmuje „Cyganerię” i jej twórcę.

1900. 14 I prawykonanie „Toski” w Teatro Costanzi w Rzymie. W Londynie i Paryżu Puccini jest świadkiem sukcesów „Cyganerii” i „Toski”.

1904. 17 II prawykonanie „Madame Butterfly” w mediolańskiej La Scali.

1905—1906. Śladami wykonań swoich oper Puccini odwiedza m.in. Paryż, Nowy Jork, Buenos Aires, Madryt, Kair. (Do ostatnich lat życia kompozytor wiele podróżuje.)

1910. 10 XII w nowojorskiej Metropolitan Opera House w obecności kompozytora niesłychany sukces od-



nosi dzieło Pucciniego „Dziewczyna z Zachodu” („La Fanciulla del West”) — dyrygował Toscanini, śpiewał Caruso.

1912. W końcu tego roku Puccini rozpoczyna kompozycję jednoaktowej opery „Płaszcz” („Il Tabarro”).

1914—1916. Skuszony olbrzymim honorarium (200.000 koron) Puccini komponuje dla wiedeńskiego Karlstheater operetkę „Jaskółka” („La Rondine”); wybuch wojny uniemożliwia wystawienie jej w Wiedniu.

1917. 27 III prawykonanie „Jaskółki” w Monte Carlo. Praca nad kompozycją jednoaktowej opery komicznej „Gianni Schicchi”.

1918. Skomponowana w tym roku jednoaktowa opera „Siostra Angelica” („Suor Angelica”), razem z obojema wcześniejszymi jednoaktówkami Pucciniego tworzy „Tryptyk” („Il Trittico”), którego premiera odbywa się 14 XII w Nowym Jorku.

1920. Kompozytor rozpoczyna pracę nad dwunastą — ostatnią — swoją operą „Turandot”.

1924. 18 IX król Wiktor Emanuel III mianuje Pucciniego senatorem.

Wiosną tego roku występują u kompozytora pierwsze objawy raka gardła. W Brukseli poddaje się skomplikowanej operacji gardła i umiera tamże 29 XI.

1926. 25 IV w teatrze La Scala w Mediolanie uroczysta premiera „Turandot” pod dyktando Toscaniniego; w oparciu o pozostawione 36 kartek ze szkicami Pucciniego operę dokończył Franco Alfano.

PUCCINI CZYLI POCHWAŁA SENTYMENTALIZMU

Sentymentalny, cikliwy, banalny, eklektyczny — oto najczęstsze oskarżenia, wytaczane Pucciniemu przez jego adwersarzy. Trzeba zaś przyznać, iż nie brakowało ich i nie brakuje nadal w poważnych „opiniotwórczych” kręgach muzycznych. Niewiele stosunkowo uwagi poświęca się twórczości operowej Pucciniego w podręcznikach historii i form muzycznych. Uznany niemal powszechnie, choć nie bez pewnych wątpliwości i znaków zapytania, za najbardziej reprezentatywnego przedstawiciela tzw. włoskiego weryzmu, twórca „Cyganerii” doczekał się oczywiście swojego miejsca w dziejach opery i dramatu muzycznego. Nie jest to jednak pozycja zbyt eksponowana, równa tej choćby, jaką zajmuje wielki rodak i poprzednik Pucciniego Giuseppe Verdi, nie mówiąc już o Ryszardzie Wagnerze. Przymiotniki „eklektyczny”, „prymitywny”, pojawiają się nawet w encyklopediach i leksykonach muzycznych. Równoważą je niekiedy pochlebne uwagi o szczególnym zmyśle teatru i prawdy psychologicznej, o umiejętności szybkiego przyswajania nowych zdobyczy języka muzycznego (łącznie z brzmieniową harmoniką impresjonizmu czy bitonalizmami), wreszcie o szczególnym darze syntezy lub „kompromisu” między tradycją włoskiej opery i wymogami nowoczesnego dramatu muzycznego. Zaszczytne miano kontynuatora wielkiego dzieła Verdiego to najwyższa ocena, jakiej doczekał się Puccini od znawców opery.

O paradoksie ! — znaczenie jakie skłonni są przypisywać twórczości Pucciniego historycy muzyki jest niemalże odwrotnie proporcjonalne do rzeczywistej pozycji, jaką twórczość owa zajmuje w naszej współczesnej kulturze muzycznej. Prawda to tak oczywista, że aż trywialna. Zaświadcza ją zaś... statystyka przedstawień operowych. Jeśli przypominać ów fakt, to tylko po to, aby zadać sobie pewne głębsze pytanie: czy popularność może tak dalece różnić się z autentyczną wartością? I to popularność bynajmniej nie efemeryczna?

Nie odpowiem z pewnością wyczerpująco na to pytanie. Wszystko, co jestem w stanie w tej sprawie, w ramach krótkiego tekstu, sformułować, to tylko pewne hipotezy, niejasne przeczucia, intuicje. Moja teza wyjściowa zabrzmiała wręcz skrajnie: myli się nie „głosująca nogami” publiczność, mylą się krytycy i muzykolodzy, odmawiający muzyce Pucciniego większych wartości. Główną zaś przyczyną ich fatalnej pomyłki jest błędna, linearno-progresywnistyczna koncepcja historii. Koncepcja, w myśl której wartościowe jest tylko to co „nowe” i „postępowe”. To właśnie w imię tej koncepcji usiłuje się w swoisty sposób „zrehabilitować” Pucciniego, wyszukując dla zrównoważenia „banalną” bel cantę wszelkie harmoniczne smaczki jego partytur: a to sekwencję akordów zwiększonych, a to równoległe kwinty, a to niebanalne zastosowanie skal modalnych czy egzotycznych, a to efekty bitonalne. Wszystko dla wykazania: popatrzcie, on też stosował „nowatorskie” na swoje czasy środki, on też „nadążał za rozwojem”, on też był wcale nowoczesny. Cała owa procedura jest oczywiście szalenie naiwna i ginie od własnej broni. Unieczestwia ją proste zestawienie chronologiczne: Trzy najpopularniejsze opery Pucciniego — „Cyganeria”, „Tosca” i „Madame Butterfly” — powstały w latach 1893—1904, a więc równoległe z „Peleasem i Melizandą” Debussy’ego oraz „Salome” Ryszarda Straussa. Pośmiertna prapremiera „Turandot” w 1926 roku nastąpiła w rok po prapremierze „Wozzecka” Berga. Otóż właśnie między przełomami Debussy’owskiego „Peleasa” i Bergowskiego „Wozzecka” rozwija się odrębna, bynajmniej nie rewolucyjna droga twórcza Pucciniego. Skrupulatny badacz znajdzie w niej oczywiście własną linię ewolucji warsztatu kompozytorskiego. Nie przesadzajmy jednak: Puccini umiał wprowadzić korzyść ze zdobyczy współczesnego mu języka dźwiękowego, podążał jednak zawsze w tyle czy obok awangard muzycznych. Bo też nie było jego pasją odnawianie muzyki, odkrywanie nowych światów dźwiękowych. Postawił sobie zadanie nieporównanie „skromniejsze”: wyrazić w swoim teatrze mu-

zycznym dramaty zwykłych ludzi, smutki i tragedie codziennego życia. Czyż nie odnajdujemy samych siebie w postaciach Pucciniowskiej „Cyganki”? Niech nas nie zwodzi japońska egzotyka „Madame Butterfly” czy nawet baśniowo-fantastyczne tło „Turandot”. Motywacje wyboru podobnych tematów miały w istocie rzeczy mało wspólnego z modernistyczną fascynacją kulturami dalekiego wschodu: Pucciniemu chodziło nie o podróż do źródeł kultury i czasu, drażnienie mistycznej tajemnicy wszechistnienia czy też odkrywanie egzotycznych kultur. Pragnął ukazać poprzez postaci różnych czasów i różnych światów wszechobecną i ponadczasową potęgę miłości. Ona to właśnie jest zasadniczym tematem całej jego twórczości. Nie można więc szukać oryginalności Pucciniego w tym jedynie co jest darem trafnej charakterystyki muzycznej, umiejętnością malowania kolorytu środowiska i scenicznego tła akcji. Trzeba znajdować ją w tym, co stanowi największą siłę jego teatru muzycznego, a bywa uważane za jego słabość. A mianowicie w swoistym, niepowtarzalnym liryzmie jego muzyki operowej. W sile wyrazu Pucciniowskiej melodyki: giętkiej, tkliwej, subtelnej, żarliwej, rejestrującej wszelkie poruszenia uczuciowe scenicznych bohaterów. Nie znajdziemy lepszych przykładów owej mistrzowskiej sztuki bel canta, jak arie i duety Mimi i Rudolfa, Toski i Cavaradossiego, Butterfly i Pinkertona; jak niezrównany kwartet z III aktu „Cyganki”, w którym rozstają się dwie pary kochanków, jedna w smutku zaś druga w gniewie. Melodyka Pucciniego jest przy tym rozwinięciem włoskiego bel

canta w języku muzycznym przełomu wieków, języku epoki późnego romantyzmu i modernizmu. Jeszcze Verdi utrzymywał emocje w klasycznych ryzach, godził potrzebę wyrazu i wielkich nieraz namiętności z potrzebą formy. II połowa XIX wieku przyniosła wszakże rewolucję dramatu muzycznego Wagnera; ową prawdziwą eksplozję uczuciowej ekspresji, wyrażającej się w „unendliche Melodie” i w krańcowym schromatyzowaniu harmoniki. Powrót do klasycznej symetrii, do wyrażenia rozczłonkowanych form, nie był już możliwy. Otwarte zostały nowe drogi. Melorecytacja Debussy’ego, przechodząca płynnie w śpiewną melodię aż po najwyższe jej ekstatyczne uniesienia, rozwijała się na kanwie przebiegów brzmieniowo-harmonicznych wyzwolonych już z funkcyjności dur-moll. Kontynuacja drogi Wagnera prowadziła do ekspresjonistycznego krzyku i w rezultacie — destrukcji melodii. W czasach Schönbergowskiego „Księżycowego Pierrota” i Bergowskiego „Wozzeka” Puccini postanawia uratować piękny śpiew. Przedsięwzięcie, wydawałoby się, beznadziejne. A przecież uwieńczone powodzeniem. Nikomu nie udało się już później połączyć w tak doskonały sposób śmiałości i rozległości rysunku linii melodycznej z jej prostotą i płynnością. Nikomu nie udało się już więcej skomponować tak wspaniałych arii operowych. Wypada zatem w konkluzji niniejszego tekstu przyznać adwersarzom Pucciniego rację. Jego muzyka jest po prostu sentymentalna. Dodam: sentymentalna w najbardziej szlachetnym sensie tego określenia. Za to właśnie uwielbiają ją miliony słuchaczy na całym świecie.

Leszek Polony

TOSCA — OPOWIEŚĆ O AKTORCE

Tosca najpierw narodziła się dla teatru: Victorien Sardou, jeden z dramaturgów w II połowie dziewiętnastego wieku najpopularniejszych, napisał ją dla Sary Bernhardt. Mistrzowskie połączenie melodramatu, sensacji i erotyzmu zapewniło sztuce entuzjastyczne przyjęcie a boska Sara stworzyła w niej jedną ze swych legendarnych kreacji. Bo też Sardou jak mało kto wyczuł duszę aktorki i sporządził fascynujący jej portret — ta Tosca nie przestaje być aktorką ani na chwilę, opuszczając scenę zmienia tylko rolę, stając się heroiną życia. Nawet z morderstwa czyni spektakl — zabijając Scarpię myśli o scenografii, brak tylko tego, by trzymając zakrwawiony nóż przypatrywała się sobie z zachwytem, podniecona dramatycznością sceny. A przecież Tosca nie jest bynajmniej potworem, potrafi, z miłości, zdobyć się na poświęcenie największe. I tylko sztuczność teatru jaką jest przeżycona, odzywa się w najbardziej nawet dla niej skomplikowanych sytuacjach życiowych. A świat dawno zapomniałby o zmurszałej już dotkliwie tragedii Sardou, gdyby nie opera Pucciniego. Choć jej premiera (14 stycznia 1900 r.) w rzymskim Teatro Costanzi (dziś Teatro dell'Opera) nie spotkała się bynajmniej z entuzjazmem jednoznacznym. Dość przypomnieć, co pisał po premierze specjalny korespondent warszawskiego „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”: „Przygotowywana od dawna opera Pucciniego — wyznać trzeba — zawiodła poniekąd pokładane w nim nadzieje. Talent Pucciniego przeważnie liryczny (...) nie nadawał się do tragicznego patosu, jakim przeziąknięte jest trzyaktowe libretto, wykrojone z pięciu aktów głośnego melodramatu Sardou. Puccini jest mistrzem w rodzajowej charakterystyce i subtelnym cieniowaniu uczuć, ale dramatycznością lira jego nie rozporządza. Stąd jego muzyka nie zestrza się harmonicznie z akcją i wygląda jak akompaniament o parę tonów niższy. Nie brak dziełu pojedynczych piękności, całość uważać należy za rzecz nieudatną(...) Opera sama, nie sądzę, aby się utrzymała w całości przez czas dłuższy. Nie poświęcamy jej też obszerniejszego sprawozdania”. Jakże ów korespondent się pomylił! 84-letnia dziś Tosca kroczy dumnie wśród heroin operowych, na wspomnienie których miłośnicy opery na całym świecie doznają przyspieszonego bicia serca: Carmen i Rozyna, Mimi i Violetta, Norma i Medea zdają się oddawać hołd swej koleżance. Bo też trudno o portret aktorki bardziej wyrazisty! Wspomagana muzyką o rzadko spotykanym nerwie dramatycznym Tosca od swego pierwszego wejścia w nawę kościoła San Andrea della Valle aż po skok z tarasu zamku Św. Anioła przyciąga uwagę widzów i słuchaczy. Puccini stworzył w swej operze postać jakich niewiele w historii teatru. Tosca żyje i gra, wydaje się w swej zazdrości być kobietą zazdrosną i grać ją równocześnie, przeszyta bólem ten ból przedstawiać, szaleńczo kochać i grać szaleństwo miłości. Każdy z jej desperackich gestów jest jednocześnie gestem teatralnym i prawdziwie ludzkim, wspaniale profesjonalnym i najgłębiej przeżyтым. Jak w soczewce, w jej losie skupia się ból ludzki i magia teatru, rzadko spotykane stężenie teatralnej pozy i naturalnej namietności. Toteż nic dziwnego, że przez ponad osiem dziesiętników już lat Tosca podbija publiczność. Dziś przypominamy ją w Krakowie. Oto ona...

Józef Opalski



TOSCA

AKT I.

Do rzymskiego kościoła Św. Andrzeja wpada więzień zbiegły z Zamku Świętego Anioła. To Cesare Angelotti, były konsul Rzeczypospolitej, uwięziony i skazany na śmierć za udział w spisku przeciwko tyranii rządzącej krajem. W tym właśnie kościele jego siostra, hrabina Attavanti pozostawiła klucz do bocznej kaplicy i przebranie mające pomóc Angelottiemu w ucieczce. Pojawia się młody malarz, Mario Cavaradossi, by pracować nad rozpoczętym już obrazem Marii Magdaleny. Serce młodego artysty wypełnia radość tworzenia i radość szczęśliwej miłości do słynnej śpiewaczki Toski, a dwa te uczucia splatają się razem w dziwną i piękną harmonię (aria Recondita armonia). W artyście malującym obraz Marii Magdaleny z radością poznaje Angelotti swego przyjaciela; ufając, że z jego pomocą zdoła ująć prześladowcom, Mario nie waha się — oddaje Angelottiemu swój koszyk z żywnością i obiecuje pomóc mu w ucieczce. W tym właśnie momencie przybywa do kościoła ukochana Cavaradossiego, Floria Tosca. Zamknięte drzwi od kaplicy i dobiegające spoza nich głosy budzą w jej sercu podejrzenia, że Mario ją zdradza. Malarz jednak czuлыми słowami uspokaja kochankę (duet Ah ! quegli occhi) i aby nie wyjawiać przed nią tajemnicy zbiegłego więźnia, pod pozorem pilnej pracy wyprowadza ją z kościoła. Odgłos armatniego strzału zwiastuje, że w Zamku Św. Anioła spostrzeżono już ucieczkę Angelottiego. Nie ma czasu do stracenia — Cavaradossi postanawia ukryć przyjaciela w swojej willi za miastem, i obydwoj boczny wyjściem wymykają się z kościoła. Tuż po ich wyjściu pojawia się mnich-zakrystian z wieścią, że zagrażająca staremu porządkowi rzeczy rewolucyjna armia Napoleona została pokonana przez Austriaków pod Marengo i w związku z tym odbędzie się niebawem uroczyste nabożeństwo dziękczynne. Do kościoła przybywa groźny prefekt rzymskiej policji, baron Scarpia, w pościgu za zbiegłym więźniem. Spostrzega pusty koszyk z żywnością, otwarte boczne wejście do kaplicy, a ponadto dziwne podobieństwo rozpoczętego obrazu Marii Magdaleny do postaci rzymskiej arystokratki — hrabiny Attavanti, oraz wachlarz z herbami hrabiny, porzucony widocznie w pośpiechu. Wskazując te szczegóły Tosce, która tymczasem ponownie pojawiła się w kościele, Scarpia liczy,

że w ten sposób obudzi jej zazdrość. Nie zawodzi się w swych przewidywaniach: śpiewaczka nie wie, że hrabina Attavanti jest siostrą zbiegłego Angelottiego i że to ona właśnie ułatwiła mu ucieczkę z więzienia, nie wie też, że Mario nadał swej świętej rysy damy odwiedzającej codziennie kościół, nie znając nawet jej nazwiska. W porывie zazdrości i obrażonej dumy śpieszy do mieszkania malarza — nie przeczuwa, że tuż za nią podążają zbirówie Scarpia. Prefekt policji nie posiada się z radości. Oto los dał mu w ręce broń, dzięki której być może uda mu się odnieść aż dwa zwycięstwa: pochwyć więźnia i... zdobyć Toskę, o której względy od dawna bezskutecznie zabiegał. Rozpoczyna się uroczyste nabożeństwo. Kościół napełnia się tłumem wiernych, a na tle śpiewu Scarpia w dalszym ciągu snuje swe okrutne plany (monolog Tre sbirri, una carozza).

AKT II

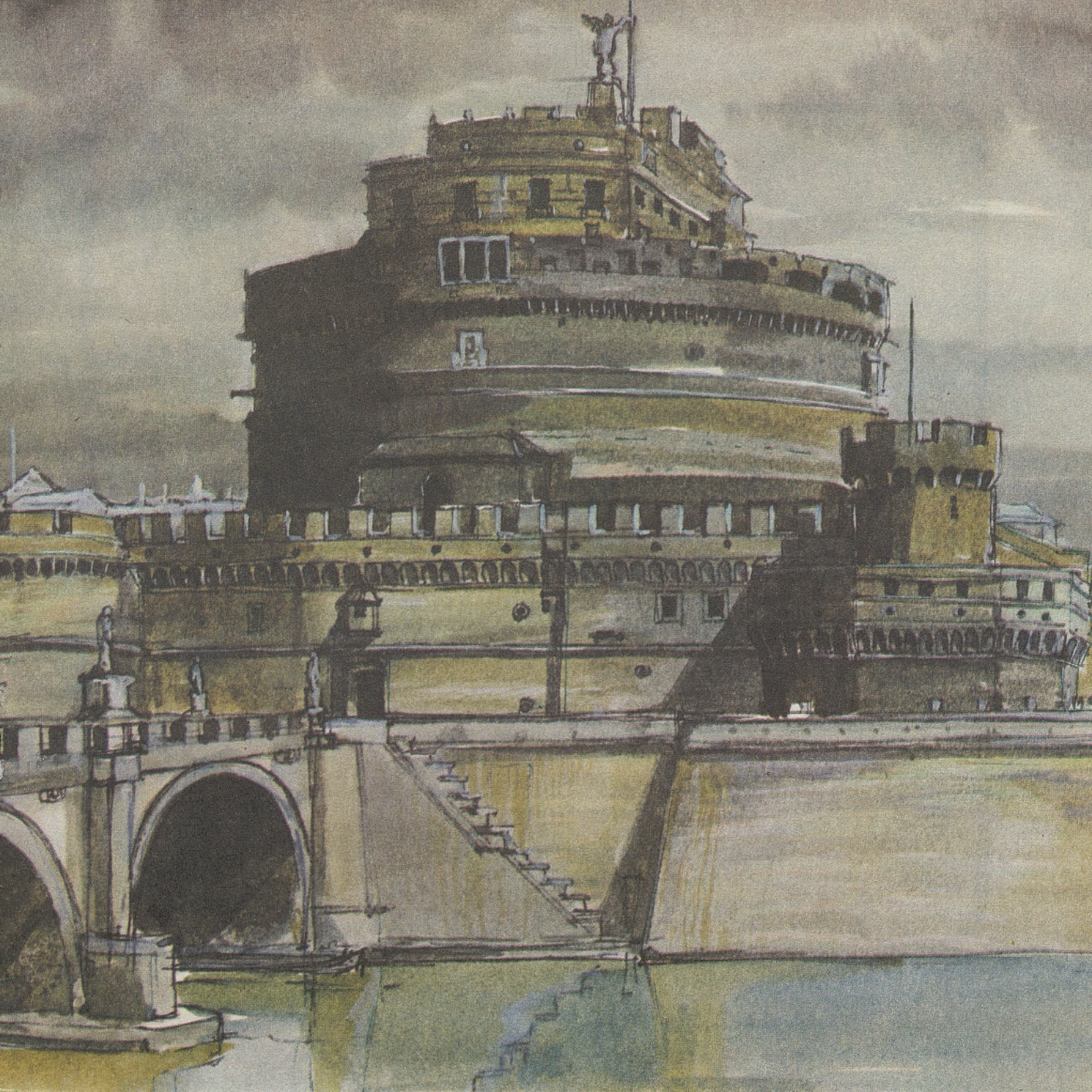
W swym mieszkaniu w Pałacu Farnese zasiada Scarpia do wieczerzy. Z dalszych sal dobiegają dźwięki gawoty; to królowa wydaje uroczyste przyjęcie, które Tosca uświetnić ma swym śpiewem. Agent policyjny, Spoletta, donosi, że nie udało się odnaleźć zbiega w willi Cavaradossiego, lecz za to aresztowano samego malarza. Podczas wstępnego przesłuchania Mario energicznie zaprzecza, jakoby wiedział coś o miejscu ukrycia Angelottiego. Scarpia każe zatem poddać go torturowi w obecności zawezwanej uprzednio Toski i doprowadza do tego, że nieszcześliwa kobieta, słysząc jęki męczonogo kochanka, zdradza kryjówkę zbiegłego więźnia. Tortury przerwano, jednak Mario, słysząc, że Tosca wydała tajemnicę Angelottiego, z pogardą odrzuca ją od siebie. Żandarm Sciarro-ne wbiega z wieścią, że poprzednie informacje były fałszywe: to właśnie Napoleon rozgromił Austriaków. Słyszając że Cavaradossi, mimo że z trudem może ustać na nogach po przebytych cierpieniach, zrywa się i intonuje płomienny hymn na cześć wolności — tym samym wydaje na siebie wyrok śmierci. Teraz rozpoczyna się między Scarpia i Toską targ o jego życie. Śpiewaczka gotowa jest zapłacić każdą sumę — nie tego jednak żąda Scarpia. W zamian za uwolnienie malarza, Tosca musi być całkowicie uległa jego żądanom. Za oknem słychać werble plutonu egzekucyjnego. Zrozpaczona, nieludsko udęczona Tosca zgadza się wreszcie na wszystkie warunki, byle ratować ukochanego (aria Vissi d'arte — Żyłam sztuką). Scarpia wyjaśnia jej, że ze względu na potrzebę zachowania tajemnicy egzekucja musi się odbyć, odbędzie się jednak tylko pozornie;



w obecności śpiewaczki wydaje baron Spoletcie odpowiednie polecenie, dodając jednak znacząco: „podobnie jak to było z hrabią Palmieri”. Tosca żąda jeszcze glejtu dla dwóch osób na opuszczenie granicy Rzymu. Scarpia spełnia żądanie, kiedy jednak zbliża się do Toski, chcąc ją objąć, ta, wiedzona rozpaczą i nienawiścią, przebija go pochwyconym z zastawionego stołu nożem. Ze stygnących palców Scarpi wyrывa upragniony glejt i śpieszy do więzienia, by oczekiwać uwolnionego kochanka.

AKT III

Noc błędnie — z oddali dobiega tęskna pieśń pastuszka, dźwięki dzwonów porannych zwiastują świt. Cavaradossi zostaje wyprowadzony z celi na dziedziniec Zamku Św. Anioła — niebawem ma nastąpić egzekucja. Nieszczęśliwy skazaniec błaga więziennego dozorcę o ostatnią łaskę — by mógł napisać krótki list. Dozorca, wiedziony litością, wyraża zgodę i przyrzeka list doreczyć. Raz jeszcze staje przed oczami skazańca całe piękno jego młodego i szczęśliwego życia i słodki obraz ukochanej Toski (aria *E lucevan le stelle*). Ale oto nieoczekiwanie pojawia się w więzieniu sama Tosca, zwiastując ukochanemu rychłe ocalenie. Radośnie witają teraz oboje blask jutrzeńki, jako symbol bliskiej już wolności i szczęścia. Zartobliwie poucza Tosca kochanka, jak się ma zachować w czasie fałszywej egzekucji, jak upaść udając martwego (duet *Ah ! franchigia... O dolci mani*). Zbliża się pluton egzekucyjny, pada salwa. Gdy żołnierze odchodzą, Tosca wzywa Maria, by powstał i uchodził wraz z nią. Niestety, Scarpia nawet po śmierci oszukał Toskę. Egzekucja Cavaradossiego, która według jego zapewnień miała być fałszywa, okazała się... prawdziwa. Na szalejącą z bólu i rozpacz śpiewaczkę rzuca się straż, odkryto bowiem zabójstwo Scarpii. Lecz Tosca wyrывa się i z murów Zamku Św. Anioła rzuca się w przepaść.





GIACOMO PUCCINI TOSCA

Libretto:

wg VICTORIENA SARDOU

LUIGI ILLICA i GIUSEPPE GIACOSA

Przekład polski: K. CZEKOTOWSKI
B. OSTROMENCKI

Kierownictwo muzyczne

Reżyseria

Scenografia

Dyrygent

Kierownictwo chóru

Asystent reżysera

Korepetytorzy solistów

Inspicjent

Sufler

EWA MICHNIK

ERWIN NOWIASZAK

ALEKSANDRA SELL-WALTER

EWA MICHNIK

EWA BATOR

HALINA SZYMAŃSKA

IRENA CELIŃSKA

KRYSTYNA WALDEK

ANNA JAWORSKA

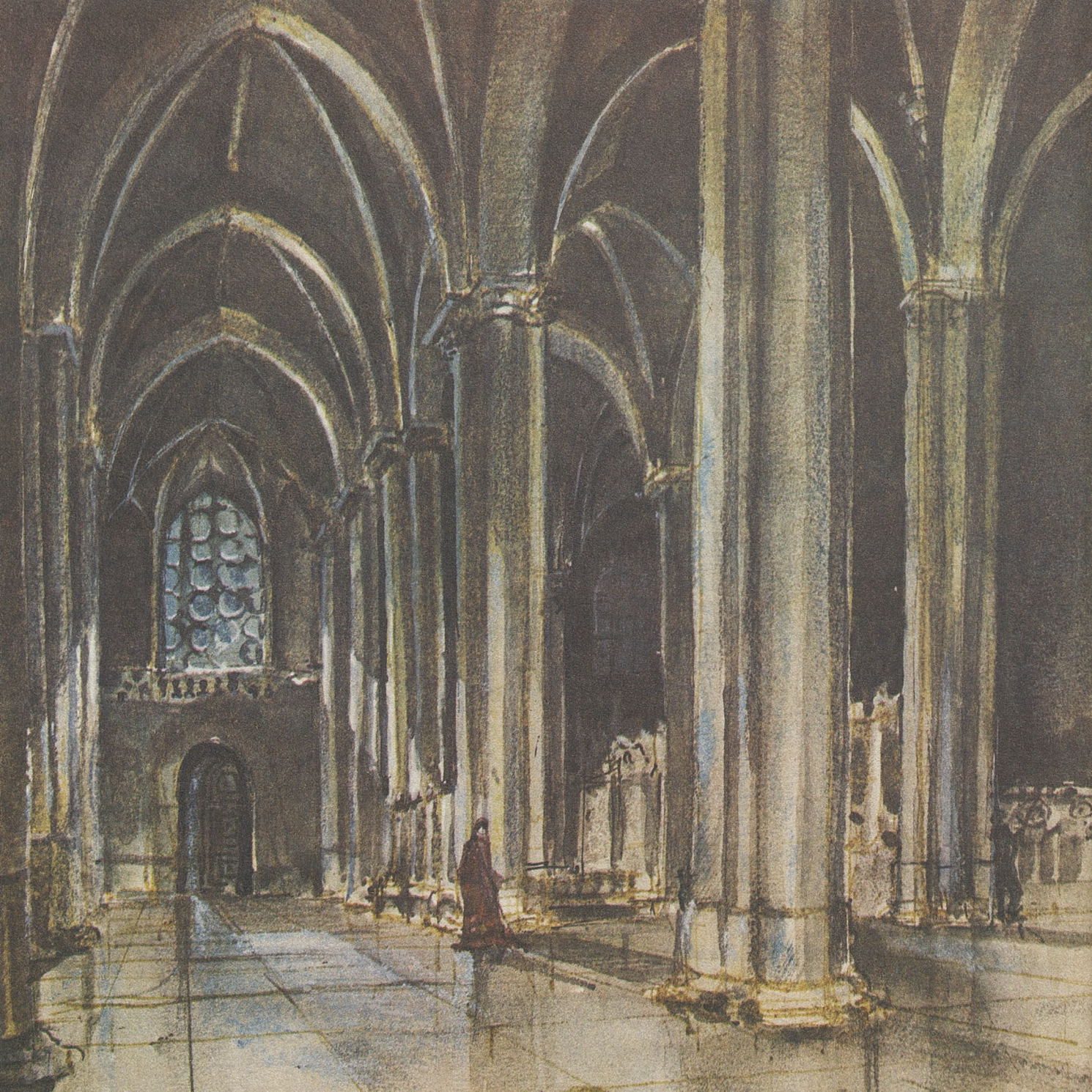
KRYSTYNA STASZEWSKA

Premiera: 1 i 2 lipca 1984 r.



OBSADA

Tosca	ZOFIA JANKOWSKA MONIKA SWAROWSKA ELŻBIETA TOWARNICKA
Cavaradossi	STANISŁAW KOWALSKI RYSZARD SŁYSZ JANUSZ WENZ
Baron Scarpia	ANDRZEJ BIEGUN WINCENTY GŁODEK BOGUSŁAW SZYNALSKI
Cesare Angelotti	TADEUSZ PODSIADŁO ZBIGNIEW SZCZUCHA
Zakrystianin	WIESŁAW NOWAK STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
Spoletta	JANUSZ DĄBROWSKI FRANCISZEK MAKUCH
Sciarrone	MIECZYŚLAW DOMAGAŁSKI STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
Dozorca więzienia	STANISŁAW MAKOHON IHOR POTIUCH
Pastuszek	DANUTA WERMIŃSKA JÓZEF GARŁAK



CHÓR

SOPRANY

Wilhelmina Galas
Krystyna Jurek
Bożena Lewandowska
Danuta Masior
Jadwiga Wierzbicka
Anna Wątrobska
Zofia Ciszewska
Ewa Tomecka
Grażyna Siwek
Alina Krawczyk
Baria Bąba
Maria Czarnecka
Halina Dąbrowska
Elżbieta Drażek
Katarzyna Katlewicz
Krystyna Matys
Maria Odrzywołek
Jolanta Pal
Zdzisława Sznajder
Krystyna Kiedo
Aleksandra Tippe
Barbara Miecznik

ALTY

Anna Bartnik
Anna Korczyńska
Renata Sejdor
Ewa Rogowska
Teresa Kmiecik
Wanda Dusza
Iwona Fenczyn
Halina Peciulewicz

TENORY

Andrzej Całka
Emil Dźwigoń
Rafał Kazanowski
Wojciech Radoń
Bogusław Wojnowski
Władysław Woźniak
Zbigniew Oliwa
Józef Garlak

BASY

Aleksander Kwaśny
Krzysztof Kielbiński
Stanisław Makohon
Jerzy Szawel
Ihor Potiuch
Marek Bednarz
Ludomir Rogalewski
Mieczysław Domagalski
Tadeusz Hajduk
Janusz Modrakowski
Józef Perun
Marek Grochowalski
Bogdan Kalarus
Mieczysław Gaczol

Korepetytor chóru
MAŁGORZATA WESTRYCH

Inspektorzy
KRZYSZTOF KIELBIŃSKI
RENATA SEJDOR

Kierownik chóru
EWA BATOR

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński
— koncertmistrz
Leszek Skrobacz
Teresa Szarek
Jan Wojcieszek
Stefan Solarczyk
Janusz Czubak
Beata Katlewicz
Elżbieta Zarębska

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska
Jan Malik
Elżbieta Telega
Lidia Serafin
Ewa Janicka
Ewa Halina Janicka

ALTÓWKI

Mieczysław Satora
Małgorzata Żelazna
Stanisław Mleczko
Aleksandra Senisson

WIOLONCZELE

Barbara Wrońska
Ryszard Sterkowicz
Danuta Pudło
Barbara Drobniak

KONTRABASY

Marek Mackiewicz
Henryk Żagiell

HARFA

Małgorzata Skaczeń
Bożena Zalewska

FLETY

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka
Bogusław Zając
Urszula Hliwa
Bogusław Kawula

OBOJE

Stanisław Korta
Magdalena Paździor
Marek Moroń

ROŻEK ANGIELSKI

Marek Włodkowski

KLARNET BASOWY

Stanisław Przysaś

KLARNETY

Ignacy Wyczyński
Janusz Antonik
Jan Ignatjuk
Stanisław Olko

FAGOTY

Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Piotr Pająk
Zbigniew Bogacz

KONTRAFAGOT

Henryk Urbański

TRĄBKI

Tadeusz Jodłowski
Magdalena Łapińska
Zygmunt Kunert
Andrzej Chrobak
Ryszard Wojnarowski

WALTORNIE

Józef Wróbel
Tadeusz Nowiński
Zygmunt Firlit
Lech Skoczylas
Antoni Pietras

PUZONY

Stefan Skwarek
Andrzej Bigoś
Andrzej Wsółek
Krzysztof Węgrzyn

TUBA

Eugeniusz Kania

PERKUSJA

Mieczysław Decowski
Włodzimierz Pabian
Maciej Sobol
Maria Mastalska

INSPEKTOR ORKIESTRY

Tedeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW STANO

Kier. prac. kraw. damskiej
ALICJA TEKIELA
ZOFIA ZIEMBIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej
JAN WIECHA

Nakrycia głowy
HELENA DZIUBEK

Kier. prac. peruk.-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA
JADWIGA BĄK

Kier. prac. tapicerskiej
MICHAŁ RZĘPKA

Pracownia modelarska
WOJCIECH STĘPNIOWSKI

Światło
RYSZARD STAROBRAŃSKI
JÓZEF RYBARSZYK

Prac. ślusarska
BOLESŁAW CYGANIK

Prac. malarska
JAN SZCZUREK

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Kierownik
GRAŻYNA BYTOWSKA

Biuro Obsługi Widza
Kierownik
JOLANTA PISARSKA

Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI

Współpraca
ANNA JAKUBIEC
BOGUSŁAW ZOREK

Opracowanie graficzne (i ilustracje)
JANUSZ WRZESIŃSKI

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. 21-22-66 kasa
tel. 21-46-18

SCENA DZIECIĘCA ul. Lubicz 48, tel. 21-22-66

EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY

