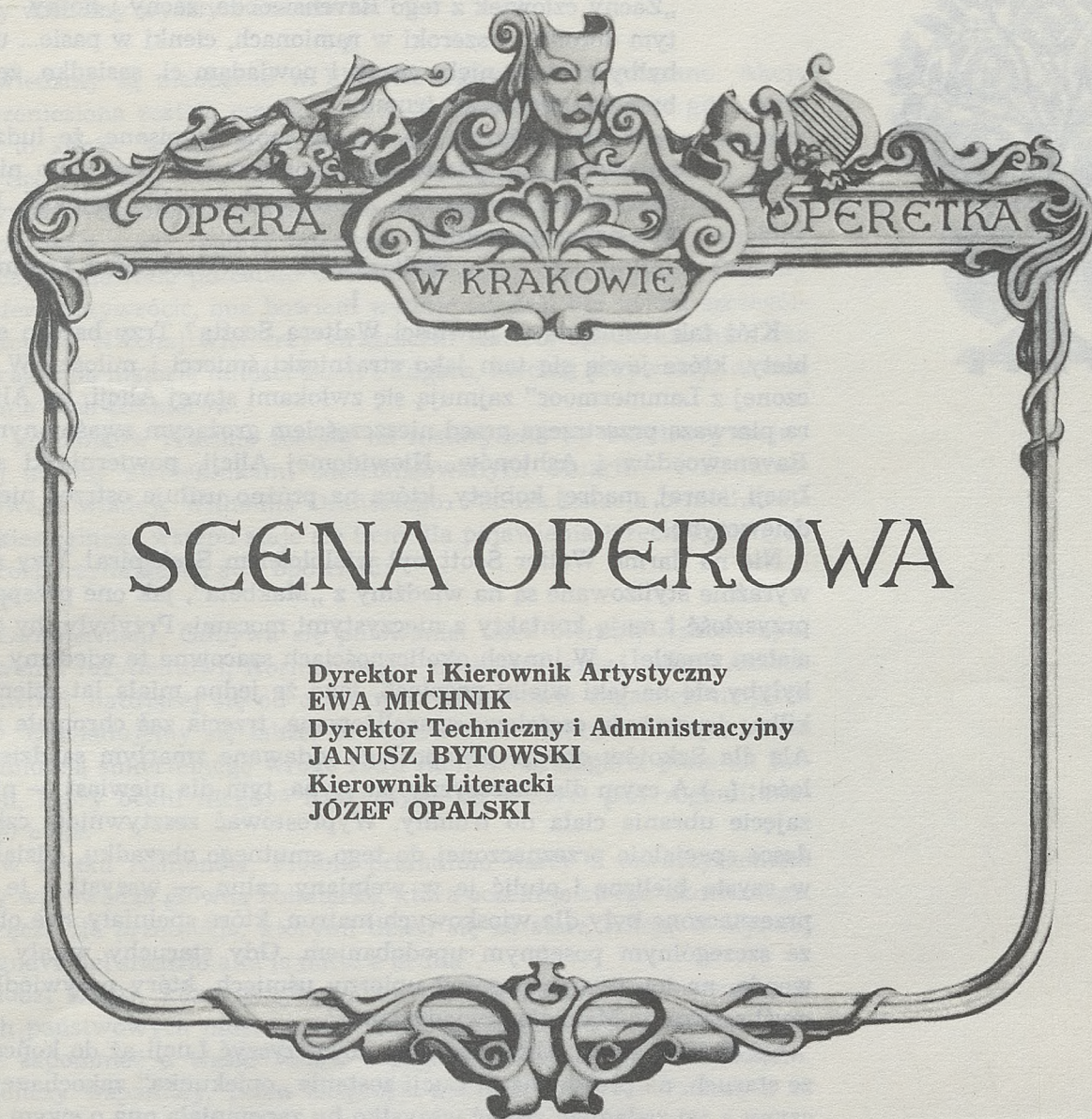




LUCTA
Z LAMMERMOORU

GAETANO
DONIZETTI



SCENA OPEROWA

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

EWA MICHNIK

Dyrektor Techniczny i Administracyjny

JANUSZ BYTOWSKI

Kierownik Literacki

JÓZEF OPALSKI

Józef OPALSKI
WRACAMY DO WALTERA SCOTTA



„Zacny człowiek z tego Ravenswooda, zacny i hojny — A przy tym dorodny... szeroki w ramionach, cienki w pasie... urodziwy byłby z niego nieboszczyk i powiadam ci, sąsiadko, że chętnie bym go ubierała do trumny.

— E tam! Przecie on ma na czole wypisane, że ludzka ręka nie będzie mu prostowała członków i że jego ciało nie będzie spoczywało na marach. Zapamiętaj to sobie, jejmość, bo wiem to z pewnego źródła.”

Walter Scott — „Narieczona z Lammermoor”

1.

Któż tak rozmawia w powieści Waltera Scotta? Trzy bardzo stare kobiety, które jawią się tam jako strażniczki śmierci i miłości. W „Narzechowanej z Lammermoor” zajmują się zwłokami starej Alicji, tej Alicji, która pierwsza przestrzega przed nieszczęściem grożącym zwaśnionym rodowi Ravenswoodów i Ashtonów. Niewidomej Alicji, powierniczki sekretów Lucji, starej, mądrej kobiety, która na próżno usiłuje ostrzec nieszczęsną dziewczynę.

Nie na darmo Walter Scott był wielbicielem Szekspira! Trzy staruchy wyraźnie stylizowane są na wiedźmy z „Makbeta”, jak one przepowiadają przyszłość i mają kontakty z nieczystymi mocami. Przybyły, by zająć się ciałem zmarłej: „W innych okolicznościach szacowne te wiedźmy nie zdobyłyby się na taki wielki pośpiech, jako że jedna miała lat osiemdziesiąt kilka, druga była częściowo sparaliżowana, trzecia zaś chromała na nogę. Ale dla Szkotów obojga płci posługi oddawane zmarłym są dziełem miłości; (...) A czym dla mężczyzny jst stypa, tym dla niewiast — niewesołe zajęcie ubrania ciała do trumny. Wyprostować zeszywniałe członki na desce specjalnie przeznaczonej do tego smutnego obrządku, odziać zwłoki w czystą bieliznę i otulić je w wełniany całun — wszystkie te funkcje przeznaczone były dla wioskowych matron, które spełniały swe obowiązki ze szczególnym posępnym upodobaniem. Gdy staruchy witały Ravenswooda, na ich twarzach gościł upiorny uśmiech, który przywiódł mu na myśl spotkania Makbeta z wiedźmami.”

Od śmierci starej Alicji będą one towarzyszyć Lucji aż do końca. Jedna ze staruch, na prośbę matki Lucji zostanie „opiekunką” zakochanej dziewczyny a jej zadaniem zrobić wszystko by zapomniała ona o swym ukochanym Edgarze. To te trzy wiedźmy, będą obserwować wspaniały orszak ślubny Lucji, przepowiadając niebawem równie wspaniały pogrzeb. Ich

przepowiednie miały się sprawdzić — szybko mogły triumfować na pogrzebie panny Ashton: „I kracząc jak trzy kruki w przewidywaniu zarazy, trzy wiedźmy wyszły z cmentarza.”

2.

Trzy wiedźmy są nieobecne w librecie Salvatore Cammarano. Akcja opery przeniesiona została omyłkowo (?) w wiek XVI, podczas gdy akcja powieści to koniec wieku XVII. Nasz spektakl rozgrywa się w czasach Waltera Scotta, który swą „Narzeczoną z Lammemoor” napisał w roku 1819. Wywarła ona olbrzymi wpływ na cały romantyzm europejski. Z gotyckiej powieści grozy, pełnej tajemnic, sił nadprzyrodzonych i znaków złowieszczych niewiele pozostało w librecie opery Donizettiego. Chcemy tę atmosferę przywrócić, ona bowiem wydaje się dziś dla teatru szczególnie atrakcyjna. Niechaj więc trzy strażniczki śmierci opowiedzą nam raz jeszcze tragiczną historię miłości Łucji i Edgara, niechaj przywołają dawne wydarzenia i ich bohaterów...

Dzieje kochanków rzucone zostały na historyczne tło burzliwej wojny domowej między zwolennikami zdetronizowanych Stuartów i stronnictwem nowego władcy, Wilhelma Orańskiego. Ponura tonacja b-moll krótkiego orkiestralnego wstępu staje się tłem dla pojawienia trzech upiornych staruch rozpoczynających swą opowieść:

CZĘŚĆ I

Lasy Lammermoor. Odbywa się polowanie. Lord Henryk Ashton opowiada swemu rezydentowi, Normanowi, o wiekowej waśni rodów Ashton i Ravenswood, datującej się od czasu gdy Ashtonowie zagarnęli majątek sąsiadów. Dowiadujemy się także, że siostra lorda Henryka, Łucja, kocha z wzajemnością śmiertelnego wroga rodu Ashtonów, Edgara, pana na Ravenswood, który ocalił niegdyś dziewczynę od śmierci pod rogami rozjuszonego byka.

Park w zamku Ashtonów. Piękne preludium harfy z towarzyszeniem orkiestry wprowadza główną bohaterkę, która oczekuje swego ukochanego. Łucję dręczą złe przeczucia, którymi dzieli się ze starą Alicją w słynnej arii „Regnava nel silenzio alta la notte e bruna”.

Nadchodzi Edgar, który przybywa by się pożegnać, gdyż w ważnych sprawach państwowych musi opuścić Szkocję. Edgar, w imię miłości, gotów jest zapomnieć o waśni rodów i pogodzić się z lordem Ashtonem. Scenę kończy wspianiały, pełen ekspresji duet miłosny: „Verranno a te sull'aure i miei sospiri ardenti”.

Apartamenty lorda Ashton. Lord Henryk widzi ruinę znaczenia i majątku swego rodu poprzez zaangażowanie po stronie przegrywających



Stuartów. Jedyny ratunek to wydać Łucję za lorda Artura Bucklawa, którego pozycja na dworze może ocalić upadający ród Ashtonów. Kiedy Łucja stanowczo się sprzeciwia, przypominając, że ślubowała miłość Edgarowi, Henryk ucieka się do fałszerstwa — przedstawia podróbione listy pana na Ravenswood, z których wynika, że zdradza on Łucję. Zrozpaczona dziewczyna zgadza się poślubić lorda Artura.

Nadchodzi czas zaręczyn (świetny chór gości weselnych: „Per te immenso giubilo”, którego melodia była hymnem powstańców polskich, jako tzw. Marsz Mierosławskiego: „Do broni, ludy, powstańmy wraz.”). Artur jest jednak zaniepokojony pogłoskami na temat miłości Łucji i Edgara. Henryk usiłuje go przekonać, że dziwne zachowanie siostry spowodowane jest przygnębieniem po śmierci matki. Zjawia się narzeczona w towarzystwie Alicji i kapelana zamkowego, Rajmunda Bidebenta. Wie, że nie ma wyjścia, musi podpisać kontrakt ślubny. Łucja jest jednak świadoma sytuacji, mówi — „Podpisałam wyrok na siebie.”

W tym momencie niespodziewanie zjawia się Edgar. Następuje jeden z najwspanialszych fragmentów opery — sekstet z chórem „Chi mi frena in tal momento”, w którym sześć osób: Łucja, Alicja, Edgar, Artur, Henryk i Rajmund wyrażają najrozmaitsze swe uczucia połączone przez niezwykle piękną muzykę w kunsztowny węzeł harmoniczny. Edgar, przejęty sceną która się przed nim rozgrywa i przekonany o niewierności ukochanej rzuca pod stopy Łucji pierścień zaręczynowy. Nieszczęśliwa dziewczyna mdleje. Henryk wyzywa Edgara na pojedynek. Edgar przyjmuje wyzwanie.

CZĘŚĆ II

Wielka sala w zamku Ashtonów. Z okazji ślubu Artura z Łucją odbywa się bal, który zostaje przerwany wejściem kapelana. Jego opowieść mrozi zabawę: Łucja w oblakaniu zabiła bowiem niekochanego Artura. Zjawia się Łucja, której wydaje się, że rozmawia z ukochanym Edgarem (następuje najsłynniejsza scena szaleństwa w całej historii opery, aria „Il dolce suono”). O scenie tej w IV tomie „Form muzycznych” tak piszą Krystyna i Józef Chomińscy: „Scenę oblakania Łucji należy uważać za typowy wytwór opery romantycznej. (...) Zmieniające się stany psychiczne Łucji wpływają na duże zróżnicowanie jej partii. Ze stanu depresji przechodzi w stan wzburzenia, ma halucynacje, widzi, jak róże kwitną dokoła jej ukochanego, słyszy śpiewy weselne, odczuwa woń kadzideł i świec. Dla zobrazowania tych przeżyć Donizetti wykorzystuje dotychczasowe środki wyrazu: arie, recytatywy, duże kontrasty agogiczne i fakturalne. We fragmentach aryjnych posługuje się zarówno sylabicznym traktowaniem tekstu, jak i szeroką koloraturą (...)”.



Grobowiec rodzinny Ravenswoodów. Edgar w arii „Tombe degli avi miei” rozpacza nad rzekomą zdradą ukochanej. Od strony zamku nadciąga orszak pogrzebowy — oszalała Łucja popełniła samobójstwo. Edgar nie widzi już sensu w dalszym życiu, śmiertelnie rani się sztyletem... W rozplywającej się mgle pozostają trzy staruchy, niemi świadkowie zamierzchłych wydarzeń.

3.

Libretto Cammarana rozmija się dość poważnie z powieścią Scotta. Nie występują w operze rodzice Łucji: matka, nieprzejeđnany wróg Ravenswoodów i sir William Ashton, ojciec, skłonny do kroków bardziej pojednawczych. Henryk ma w powieści zaledwie lat 14, natomiast to jego starszy brat Douglas wyzywa Edgara na pojedynek. Sam Edgar, zrozpaczony śmiercią Łucji, nie popełnia samobójstwa na cmentarzu lecz ginie w ruchomych piaskach nadmorskich. Te rozbieżności nie zmieniają wszakże faktu, iż libretto „Łucji z Lammermoor” jest jednym z lepiej skonstruowanych librett epoki.

Warto jeszcze przypomnieć jak wielki wpływ na nasz romantyzm miała powieść Waltera Scotta (zainteresowanych odsyłam do rozpraw Stanisława Windakiewicza i Konstantego Wojciechowskiego). Wielkim jej wielbicielem był Adam Mickiewicz, co widać wyraźnie w „Panu Tadeuszu”. Miłość Edgara i Łucji miała zapanować nad waśnią rodową jak miłość Tadeusza Soplicy i Zofii Horeszkówny. Caleb Balderstone, majordomus Ravenswoodów jest też wyraźnym prototypem ostatniego klucznika Horeszków, Gerwazego.

O swej fascynacji „Narzeczoną z Lammermoor” pisał też niejednokrotnie w swych listach Bohdan Zaleski i chciał wzorem Scotta przypominać dzieje Ukrainy jak autor „Rob Roya” z dziejami Szkocji czynił. Wyraźne reminiscencje „Narzeczonej z Lammermoor” znajdujemy z „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego, w którym Orlika w stanie prawie obłąkania zabija niekochanego męża... Przykłady możnaby mnożyć...

„Narzeczona z Lammermoor” to najlepsza chyba w konstrukcji powieść Waltera Scotta, bliska prawdziwej tragedii, być może dlatego, że pisana w ostrych paroksyzmach bólu w czasie choroby autora. Jej siła emanowała na całą epokę o czym w kolejnych inscenizacjach opery Donizettiego często się zapomina. Wracajmy zatem do Scotta. Duch gotyckiego roman-su grozy niechaj patronuje naszemu spektaklowi. A jego mottem niech będzie cytat, który otwiera jeden z ostatnich rozdziałów powieści: „Któż to wychodzi z małżeńskiej sypialni? To Azrael, anioł śmierci.” (Southey)



DONIZETTI

Domenico Gaetano Maria, ur. 29.11.1797 Bergamo — 8.04.1848 Bergamo, włoski kompozytor. W 1808 rozpoczął naukę muzyki u S. Mayra (śpiew, fortepian) w Istituto Musicale w Bergamo. Od 1815 studiował u Padre Mattei (kontrapunkt, kompozycja) w Liceo Musicale w Bolonii. Tam powstały trzy najwcześniejsze opery Donizettiego „Il Pigmalione”, „L'Olimpiada”, „L'ira d'Achille”, kilka kwartetów smyczkowych i symfonii. 1817—21 przebywał w Bergamo; wówczas napisał większość swych kompozycji instrumentalnych, kilka oper i utworów religijnych. W 1818 wystawiono w Wenecji po raz pierwszy operę Donizettiego „Enrico di Borgogna”. Pierwszym wielkim sukcesem była opera „Zoraide di Granata” (wystawiona Rzym 1822). W następnych latach stale wzrastała sława Donizettiego jako kompozytora, dyrygenta i reżysera operowego. W 1827 zawarł kontrakt z impresario neapolitańskim D. Barbają, zobowiązując się do pisania 4 oper rocznie. W 1829 został dyrektorem muzycznego teatru królewskiego w Neapolu. Rozgłos europejski zyskał operą „Anna Boleyn” (wystawiona Mediolan 1830). Następne opery — „Napój miłosny” (1832), „Lukrecja Borgia” (1833), „Maria Stuart” (1834), a szczególnie „Łucja z Lammermoor” (1835) — cieszyły się niezwykłą popularnością i wykonywane były na wielu scenach europejskich przez najwybitniejszych śpiewaków. W 1835 Donizetti objął stanowisko profesora kontrapunktu i kompozycji w Conservatorio di San Pietro a Majella w Neapolu. W tym samym roku, po śmierci V. Belliniego, napisał na jego cześć „Lamento”, „Messa da Requiem” i „Symfonię” opartą na tematach z oper zmarłego kompozytora. W 1839 po ostrych starciach z cenzurą neapolitańską, która nie zezwoliła na wystawienie opery „Poliuto”, Donizetti wyjechał do Paryża. Nawiązał tu stałą współpracę z Eugène Scribe'm, który opracował nową wersję libretta „Poliuta” (wyst. w Paryżu 1840 pt. „Les martyrs”), napisał libretto do opery „Dom Sébastien, roi de Portugal” (1843) i był współautorem libretta do opery „Faworyta” (1849). Pobyt Donizettiego w Paryżu przerywany był licznymi podróżami koncertowymi do Włoch i Austrii; 1842 wystawiono w Wiedniu operę „Linda z Chamonix”. Ogromny sukces opery pociągnął za sobą mianowanie Donizettiego nadwornym kompozytorem i dyrygentem orkiestry na dworze cesarskim. Dla kaplicy dworskiej napisane zostało „Offertorium — Miserere”. W 1843 Donizetti wrócił do Paryża, gdzie w ciągu kilku dni powstała opera „Don Pasquale”. Przez następne dwa lata podróżował między Wiedniem i Paryżem. W 1844 skomponował ostatnią operą „Caterina Cornaro”. W 1845 wystąpiły u Donizettiego objawy choroby psychicznej. W 1846 umieszczony został w zakładzie zamkniętym w Ivry pod Paryżem, w 1847 przewieziony do rodzinnego Bergamo, gdzie zmarł.

W twórczości Donizettiego, obejmującej ponad 600 kompozycji, przeważa muzyka wokalna. Największe znaczenie mają opery, kontynuujące pod względem stylistycznym tradycje opery włoskiej XVIII w. Wykazują one wpływy S. Mayra (oszczędna instrumentacja, faworyzowanie instrumentów dętych drewnianych) i G. Rossiniego (typ melodyki, sposoby osiągania efektów komических). Niektóre opery posiadają cechy romantyczne w tematyce (libretta oparte na dziełach Byrona, Scotta, Hugo), instrumentacji (kolorystyka instrumentalna dla celów charakterystyki dramatycznej, np. uwertura do „Emilii z Liverpool”, hymn weselny z „Il paria”, uwertura do „Po-

liuta”), zastępowaniu uwertury krótkim wstępem instrumentalnym bezpośrednio powiązanym z pierwszym aktem (np. „Lukrecja Borgia”, „Łucja z Lammermoor”), doborze środków dramatycznych (pogłębienie charakterystyki psychologicznej postaci, zacieśnienie związku między dramatem a muzyką, np. finałowa scena z „Anny Boleyn”, scena obłąkania Łucji z „Łucji z Lammermoor”). Najważniejszym środkiem wyrazu w operach Donizettiego jest melodyka: koloraturowa (przeważająca we wczesnych operach), kantylenowa o cechach lirycznych oraz w stylu „popolareSCO”, spokrewniona z pieśniami neapolitańskimi (np. piosenka Pazia z „Francesca di Foix”, serenada Ernesta z ostatniego aktu „Don Pasquale”, aria Gennara z prologu do „Lukrecji Borgii”). Nawiązanie do pieśni neapolitańskich występuje także w pieśniach solowych Donizettiego; tak np. „Te vojo bene assaje” śpiewa się jako neapolitańska pieśń ludową. W późniejszych dziełach kompozytor często operował melodyką stanowiącą syntezę elementów koloraturowych, kantylenowych i „popolareSCO”. Rytmikę Donizettiego cechuje duża częstotliwość występowania rytmów punktowanych i tanecznych. Dla twórczości operowej Donizettiego charakterystyczna jest skłonność do parodii, satyry oraz mistrzowskie łączenie elementów komicznych i tragicznych. Język muzyczny Donizettiego — mimo pewnych cech indywidualnych — zawiera wiele środków konwencjonalnych (harmonika, schematy architektoniczne), powszechnie stosowanych w XIX-wiecznej operze włoskiej. Donizetti wyróżniał się wśród współczesnych mu kompozytorów świetną znajomością i wyczuciem specyfiki sztuki teatralnej: dramaturgii operowej (był autorem kilku librett), gustów publiczności (śpiewne, często sentymentalne, łatwe do zapamiętania melodie stawały się przebojami) i wymagań śpiewaków (umożliwienie wszechstronnego ukazania umiejętności wokalnych). Najwybitniejsi ówczesni śpiewacy — G. L. Duprez, C. Grisi, L. Lablache, G. Mario, G. Pasta, A. Patti, F. Persiani, G. B. Rubini, A. Tamburini — byli wykonawcami oper Donizettiego, przyczyniając się znacznie do wzrostu ich popularności. Dla Pasty i Rubiniego Donizetti napisał „Annę Boleyn”, dla Persiani i Dupreza „Łucję z Lammermoor”, dla Pasty „Ugo, conte di Parigi”, a „Rosmundę” i „Pia de Tolomei” dla Persiani. Obecnie do najpopularniejszych dzieł Donizettiego należą opery komiczne — „Napój miłosny”, „Córka pułku”, „Faworyta” i „Don Pasquale” (jedna z najwybitniejszych włoskich oper komicznych) — oraz reprezentatywna opera seria w stylu wielkiej opery francuskiej „Łucja z Lammermoor”. O żywotności oper Donizettiego świadczy fakt, iż są one nagrywane przez rozliczne firmy płytowe w wykonaniu wybitnych śpiewaków (M. Callas, E. De Muro, G. Di Stefano, T. Gobbi, L. Pons, J. Sutherland i in. oraz najlepszych zespołów operowych. W Polsce wystawiono jeszcze za życia Donizettiego kilka jego oper: „Napój miłosny” (1839), „Łucję z Lammermoor”, „Lukrecję Borgia”, „Córka pułku” (1843), „Don Pasquale” (1844), „Betly” (1845), „Lindę z Chamounix” (1847). Zdobyły one od razu wielkie uznanie publiczności. Arie z niektórych oper osiągnęły taką popularność, że śpiewano na ich melodię polskie pieśni patriotyczne, np. „Marsz Mierosławskiego” na melodię chóru weselnego z „Łucji z Lammermoor”.



**DANUTA SZLAGOWSKA, ENCYKLOPEDIA MUZYCZNA PWM,
KRAKÓW, 1984**



WIAROSŁAW SANDELEWSKI

„ŁUCJA Z LAMMERMOORU” — PIEŚŃ O MIŁOŚCI I ŚMIERCI

Najświeższy kontrakt z Teatro San Carlo przewidywał napisanie nowej opery która zostałaby wystawiona w pierwszych miesiącach 1835 roku. Kompozytor nie miał chwilowo na uwadze żadnego tematu, toteż gorączkowo przerzucał szereg książek w poszukiwaniu jakiegoś pomysłu. Wreszcie znalazł. Uwagę jego przyciągnęła powieść „The Bride of Lammermoor” (Naręczona z Lammermoor) Waltera Scotta, cieszącego się wówczas ogromnym rozgłosem w całej Europie, i na tę właśnie powieść padł jego wybór; ale znalezienie tematu i zatwierdzenie go przez kierownictwo teatru to jeszcze nie wszystko: trzeba było znaleźć poetę, który wykroiłby z powieści odpowiednie libretto. Ktoś ze znajomych podsunął mu kandydaturę Salvatora Cammarana, a ponieważ czas naglił, kompozytor — acz nie miał dotąd okazji wypróbowania literackich umiejętności kandydata — bez większych trudności wyraził zgodę. Neapolitańczyk Salvatore Cammarano (1801—1852) nie był poetą wysokiej klasy, miał jednak wrodzony zmysł charakterystyki dramatycznej i doskonałą znajomość sceny. Pochodził z rodziny pracowników teatralnych i zanim poświęcił się pisaniu librett, był zatrudniony w Teatro San Carlo początkowo jako malarz-dekorator, a później jako kierownik sceny. Powierzenie mu napisania libretta do „Łucji z Lammermooru” (taki jest ostateczny tytuł opery) nie pozbawione było pewnego ryzyka (...) okazało się jednak posunięciem nader szczęśliwym. Cammarano potrafił doskonale uchwycić w powieści Scotta punkty zasadnicze i na ich podstawie zbudował libretto jasne i logiczne, a przy tym odznaczające się dużymi walorami dramatycznymi (...). Po zatwierdzeniu tematyki przez kierownictwo teatru można było przystąpić do pracy nad operą. Kiedy to nastąpiło — dokładnie nie wiemy, prawdopodobnie jednak miało to miejsce dopiero w ostatnich dniach maja 1835, gdyż jeszcze w pismach datowanych 25 i 29 owego miesiąca Donizetti ponagla kierownictwo teatru, aby dało swoje „placet” na wybór tematu i osobę librecisty, tłumacząc, że dalsza zwłoka może uniemożliwić oddanie teatrowi gotowej partytury w określonym kontraktem terminie. Zarówno kompozytorowi, jak i libreciście praca szła jak z płatka: do dostarczanych mu stopniowo fragmentów tekstu kompozytor natychmiast pisał muzykę i wreszcie 6 lipca 1835 mógł na ostatniej karcie partytury umieścić słowo „Fine”. W ten sposób skomponowanie i zinstrumentowanie „Łucji” zajęło Donizettiemu nie więcej jak 40 dni. Premiera odbyła się 26 września 1835, antycypowana o dwa dni w stosunku do przewidzianego terminu, i zakończyła się tryumfem — jednym z największych zarówno w karierze artystycznej autora, jak i w dziejach słynnego neapolitańskiego teatru. Publiczność — zdawało się — oszalała z entuzjazmu, wiwatując nie tylko na cześć kompozytora, ale i wykonawców, wśród których znajdowało się dwoje śpiewaków zaliczanych do najwspanialszych głosów ówczesnej epoki: sopran Fanny Tacchinardi Persiani w roli tytułowej i tenor Gilbert Duprez. W liście do mediolańskiego wydawcy Giovanniego Ricordiego pisze Donizetti jeszcze „na gorąco” w trzy dni po pamiętnej premierze: „Łucja z Lammermooru” poszła na scenę i pozwól mi, abym — jak przyjacielowi — bez fałszywej skromności powiedział prawdę. Podobała się bardzo, o ile mogę wierzyć aplauzom i otrzymanym gratulacjom. Wielokrotnie byłem wzywany przez publiczność, wielokrotnie również wywoływano śpiewaków. Leopold,

brat J.K.Mości, który był obecny i oklaskiwał, powiedział mi szereg nader pochlebnych komplementów (...). Byłbym Ci bardzo zobowiązany, gdybyś zechciał powiedzieć przyjacielowi Cerriemu, aby wysłał kilka słów z nowinami do mojego Mayera w Bergamo". I to wszystko, co w bardzo obfitej korespondencji mówi Donizetti o jednym z najważniejszych wydarzeń w swoim życiu. Nie trzeba dodawać, że gdziekolwiek później „Lucja” znalazła się na scenie, odnosiła — z małymi wyjątkami — wielkie sukcesy, a w ciągu najbliższych kilkunastu lat nie było naprawdę ważnego teatru operowego na kuli ziemskiej, który by jej nie wystawił (Teatr Wielki w Warszawie dał premierę 7 października 1843). Opera ta weszła nawet do historii literatury powszechnej: zajmują się nią Flaubert i Tolstoj, omawiając przeżycia swych bohaterów — Emmy Bovary i Anny Kareniny. Talent muzyczny i dramatyczny Donizettiego, który w dziedzinie opery komicznej uzewnętrzniał się najdobitniej w „Napoju miłosnym”, teraz potwierdził się również w dziedzinie opery seria, udowadniając, że Donizetti jest kompozytorem wszechstronnym i że zarówno rodzaj komiczny, jak i tragiczny potrafi traktować w sposób pewny, sugestywny i artystycznie przekonujący. René Leibowitz w swej „Historii opery” tymi słowami charakteryzuje Donizettiego: „Jego wyjątkowa płodność przejawiała się we wszystkich rodzajach i w każdym z nich doszedł on do perfekcji; w ten sposób zawdzięczamy mu pewną liczbę arcydzieł, które na swoim polu stanowią punkty szczytowe (...). Głęboki i trwały był (...) jego wkład do włoskiej opery romantycznej i właśnie w nim później sztuka Verdiego znajdzie jedno ze swych głównych źródeł (...). Jeszcze silniej niż w operach Rossiniego przejawia się tu romantyzm muzyczny w swej najczystszej i najbardziej typowej postaci. Taka opera, jak „Lucja z Lammermooru”, sławna jeszcze dzisiaj i obecna na afiszach większości teatrów operowych, jest pod tym względem szczególnie charakterystyczna i bezspornie może być uważana za jedną z największych oper swej epoki. Zawsze uważałem, że proroctwo Stendhala dotyczące syntezy sztuki operowej owego czasu manifestuje się w pełni w tej operze, gdzie do romantyzmu Webera przyłączają się bel canto i kunszt scen zbiorowych Rossiniego”. Ów element romantyczny odnotowuje również William Ashbrook, który słusznie nadmienia: „Aczkolwiek Donizetti daleki jest od tego, aby być wyłącznym przedstawicielem ducha romantycznego we włoskiej operze, dał mu on jednak najbardziej reprezentatywny wyraz. Donizetti rozumiał cierpienie. Jego własne życie zawierało tyle udręki co treść romantycznej opery”.

„DONIZETTI”, KRAKÓW 1982





Lucja z Lammermoor

Gaetano Donizetti

LUCJA Z LAMMERMOORU (Lucia di Lammermoor)

Oprera w trzech aktach.

Libretto: Salvatore Cammarano, wg. „Narzeczonej z Lammermoor” Waltera Scotta

prapremiera: Neapol 26.09.1835 premiera polska: Warszawa 1843

kierownictwo muzyczne	— EWA MICHNIK
inscenizacja	— MARIA FOLTYN i JADWIGA JAROSIEWICZ
reżyseria	— MARIA FOLTYN
scenografia	— JADWIGA JAROSIEWICZ
przygotowanie chóru	— EWA BATOR
choreografia	— PRZEMYSŁAW ŚLIWA
układ pojedynku	— MAREK LECH
asystent reżysera	— TERESA WESSELY
korepetytorzy solistów	— MAŁGORZATA BINCZYCKA — STEFANIA BROŻEK-NOWOTARSKA — IRENA CELIŃSKA
inspicjent	— MAŁGORZATA SZOLTYS
sufler	— STEFANIA SŁOWIK
premiery 10, 11.07.1988	



OBSADA

Lord Ashton	— ANDRZEJ BIEGUN
	— WINCENTY GŁODEK
	— BOGUSŁAW SZYNALSKI
Lucja	— MONIKA SWAROWSKA
	— KRYSTYNA TYBUROWSKA
Edgar	— WŁADIMIR FEDOTOW
	— ANDRZEJ JURKIEWICZ
	— RYSZARD SŁYSZ
	— PIOTR WNUKOWSKI
Artur	— JANUSZ DĘBOWSKI
	— ANDRZEJ JURKIEWICZ
Raimondo	— JANUSZ BOROWICZ
	— PRZEMYSŁAW FIREK
Alisa	— ZOFIA JABŁOŃSKA
	— EWA SUKIENNIK
	— BOŻENA ZAWIŚLAK
Normano	— FRANCISZEK MAKUCH
	— JANUSZ DĘBOWSKI
Wiedźma I	— KRYSTYNA UNGEHEUER
Wiedźma II	— JACEK HECZKO
Wiedźma III	— JACEK TOMASIK

CHÓR

SOPRANY

Zofia Ciszewska
Krystyna Jurek
Bożena Kielbińska
Jadwiga Wierzbicka
Zdzisława Sznajder
Danuta Masior-Czopko
Krystyna Kiedo
Elżbieta Jankosz
Anna Wątrobska
Maria Węgrzyn
Aleksandra Sotnicka
Marta Kasprzyk
Lidia Zoń
Maria Odrzywólek-Wyroba
Maria Czarnecka

ALTY

Wanda Dusza
Renata Sejdor
Iwona Fenczyn
Halina Mironowska
Anna Korczyńska
Anna Miśkowiec
Ewa Grabowska
Alina Antonik
Magdalena Motyl

TENORY

Bogusław Wojnowski
Wojciech Radoń
Józef Garlak
Władysław Woźniak
Emil Dźwigoń
Rafał Kazanowski
Andrzej Calka
Krzysztof Kogut
Jan Migala
Wojciech Wojnarowski
Tadeusz Szeptycki

BASY

Stanisław Makohon
Aleksander Kwaśny
Krzysztof Kielbiński
Tadeusz Hajduk
Mieczysław Domagalski
Jerzy Szawel
Marek Grochowalski
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Kossek
Janusz Chytróś
Bogdan Kalarus
Paweł Miśkowiec

Kierownik chóru —
EWA BATOR
Korepetytor chóru —
MALGORZATA WESTRYCH
Inspektor —
JÓZEF PERUN



ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński — koncertmistrz

Leszek Skrobacki

Teresa Szarek

Jan Wojcieszek

Stefan Solarczyk

Janusz Czubak

Elżbieta Zarebska

Marek Mucha

Irena Wójtowicz

Agnieszka Pisula

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska

Lidia Serafin-Ignatjuk

Bożena Baran

Zbigniew Uliasz

Barbara Łobaczewska-Kuźnia

Tomasz Kuźnia

Andrzej Wojtaszak

ALTÓWKI

Waldemar Brzeski

Mieczysław Satora

Stanisław Mieczko

Aleksandra Senisson

Małgorzata Piekarczyk

Henryk Żywicki

WIOLONCZELE

Barbara Wrońska

Barbara Drobniak

Danuta Pudło

Jarosław Murzyn

Alina Grochala

Danuta Maron

KONTRABASY

Marek Markowicz

Jerzy Porosło

FLETY

Danuta Bińczycka

Bronisława Zając

Janusz Pańczyk

Małgorzata Koper-Gładys

OBOJE

Stanisław Korta

Marek Włodkowski

Krystian Płaczo

Janusz Puławski

KLARNETY

Ignacy Wyczyński

Andrzej Klak

Antoni Majerski

FAGOTY

Eugeniusz Studnicki

Damian Gryboś

Sławomir Szymański

Władysław Dwojak

WALTORNIE

Zygmunt Firlić

Tadeusz Nowiński

Józef Wróbel

Jarosław Jaworski

Antoni Pietras

TRĄBKİ

Tadeusz Jodłowski

Magdalena Lapińska

PUZONY

Stefan Skwarek

Janusz Greliak

Krzysztof Węgrzyn

TUBA

Zbigniew Cebulski

HARFA

Lilianna Kosiorowska

KLAWESYN

Marta Kaczmarska

PERKUSJA

Kazimierz Dobrowolski

Maciej Sobol

Maria Mastalska

Beata Wilewska

INSPEKTOR ORKIESTRY

Tadeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik

ROMANA FEKETE-ROŻEK

Kier. Prac. kraw. damskiej

ALICJA TEKIELA

Kier. Prac. kraw. męskiej

KAZIMIERZ KASZOWSKI

Kier. techniczny Sceny Operowej

TADEUSZ KONIECZNY

Kier. prac. perukarsko-fryzjerskiej

CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kier. prac. stolarsko-ślusarskiej

JÓZEF KMIĘĆ

Kier. prac. tapicerskiej

MICHAŁ RZEPKA

Kier. prac. modelatorsko-malarskiej

WOJCIECH STĘPNIOWSKI

Kier. zesp. elektryczno-akustycznego

JÓZEF RYBARCZYK

Prac. modniarska

BARBARA NOWIŃSKA

Koordynacja pracy artystycznej

Kierownik

GRAŻYNA BYTOWSKA

Biuro Obsługi Widza

Kierownik

JOLANTA PISARSKA

Redakcja programu

JÓZEF OPALSKI

Współpraca

JOANNA TARGOŃ

MAREK ŁASKOWSKI

Opracowanie graficzne i ilustracje

JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

31-002 Kraków, ul. Senacka 6

DYREKTOR TECHNICZNY I ADMINISTRACYJNY

tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA tel. 22-61-85

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

Pl. św. Ducha 1

Kasa — tel. 22-43-64, centrala tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIEĆA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

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

CO DWA TYGODNIE! ☆ ★ ☆ ★

» ruch muzyczny » ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

ruch muzyczny



WIĘCEJ WIEDZIEĆ »»»» WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym

☆ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ w kraju i na świecie

