

Cyganeria

La Bohème
Giacomo Puccini



OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
W KOPRODUKCJI ZE
STÄDTISCHE THEATER W CHEMNITZ

La Bohème

Cyganeria

La Bohème
Giacomo Puccini



KOPRODUKCJA
ZE STÄDTISCHE
THEATER
W CHEMNITZ
(NIEMCY)

PREMIERA/PREMIÈRE
30, 31 STYCZNIA/JANUARY 2000
SCENA OPEROWA
W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
OPERA STAGE
IN J. SŁOWACKI THEATRE
IN CRACOW

Opera i Operetka w Krakowie
Dyrektor Naczelny/General Director
Jerzy Noworol

Städtische Theater w Chemnitz
Dyrektor Naczelny/General Director
Rolf Stiska



Projekt został zrealizowany przy finansowym wsparciu Urzędu Miasta Krakowa

ISBN 83-912689-1-8

Giacomo Puccini

Cyganeria

La Bohème

Realizatorzy/Realization

Kierownictwo muzyczne/Conductor
Andrzej Straszynski

Reżyseria/Director
Michael Heinicke

Scenografia/Set Designer
Wolfgang Bellach

Kostiumy/Costumes Designer
Eva Bellach

Współpraca realizatorska

Przeniesienie reżyserii
Michael Schäfer

Asystent reżysera
Ewa Stengl

Asystent dyrygenta
Tomasz Lida

Adaptacja scenografii
Tadeusz Smolicki

*Przygotowanie chóru
Opéry i Operetki w Krakowie*
Ewa Bator

*Przygotowanie chóru chłopięcego
Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie*
Lidia Matynian-Hałoń

Obsada/Cast

Rudolf (Rudolfo)

Janusz Dębowski/Tomasz Kuk

Marcel (Marcello)

Andrzej Biegun/Rafał Songan

Schaunard

Jarosław Sielicki/Konrad Szota

Colline

Bogdan Kurowski/Wiesław Nowak

Mimi

Marta Abako/Anna Karasińska/Małgorzata Lesiewicz

Musetta

Krystyna Tyburowska/Karin Wiktor-Kałucka

Alcindor (Alcindoro)

Władysław Guzik/Jarosław Sielicki/Andrzej Wartalski

Benoit

Marcin Herman/Wiesław Nowak

Parpignol

Paweł Szczepanek/Franciszek Makuch

Sierżant (Sergente dei Doganieri)

Ludomir Rogalewski

Celnik

Stanisław Knapik

Kelnerzy

Adam Sadzik/Grzegorz Woźniak

Orkiestra i chór Opery i Operetki w Krakowie

Chór chłopięcy Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie



Schaunard (Fugère), Marcel (Bouvet), Rudolf (Maréchal) i Colline (Isnardon) w paryskiej prapremierze *Cyganerii*,
13 czerwca 1898

Giacomo Puccini

Cyganeria *La Bohème*

Opera w czterech aktach/Opera in four acts

Prapremiera/World première: 1 II 1896, Turyn/Turin 1896

Dyrygent/Conductor: Arturo Toscanini

Rudolf/Rudolfo: Evan Gorga

Mimi: Cesira Ferrani

Musetta: Camilla Pasini

Marcel/Marcello: Tieste Wilmant

Schaunard: Antonoi Poni-Corsi

Premiera polska/Polish première: Warszawa 1898/Warsaw 1898

Wersja oryginalna/original version

Kalendarium

życia i twórczości
Giacomo Pucciniego

(1858-1924)



1858

22 grudnia w Lukce (Toskania) urodził się Giacomo Puccini, w rodzinie o czteropokoleniowych tradycjach muzycznych, przechodzących z ojca na syna. Kompozytorami, dyrygentami i organistami byli kolejno:

Giacomo (1712-1781), Antonio (1747-1832), Domenico (1771-1815) i Michele (1813-1864).

1863

W wieku 5 lat rozpoczyna naukę gry na organach u ojca, kontynuowaną po jego śmierci u Carla Angeloniego.

1868-72

Uczęszczając do Instytutu Muzycznego Paciniego w Lukce. Pod koniec tego okresu zaczyna występować w charakterze organisty, z czym wiąże się pierwsze próby kompozytorskie.

1875

Podejmuje pracę organisty w Muligliano, a następnie w Somaldi.

1877

Bez powodzenia bierze udział w zorganizowanym z okazji wystawy w Lukce konkursie kompozytorskim, do którego zgłosił hymn *I figli d'Italia bella* (nie zachowany).

1878

Pod wpływem obejrzanego w pobliskiej Pizie spektaklu *Aida* G. Verdiego dojrzewa w nim postanowienie zostania kompozytorem operowym. Z okazji uroczystości ku czci św. Paulina, patrona Lukki, wykonane zostają dwie jego kompozycje kościelne: *Motet* oraz *Credo*.

1880

W charakterze „pracy końcowej”, dającej tytuł absolwenta Instytutu Muzycznego Paciniego w Lukce, przedstawia Mszę As-dur (*Messa di Gloria*), w której wykorzystał wcześniej skomponowane *Credo*. Dzięki przyznanemu przez królową Małgorzatę stypendium, rozpoczyna 16 grudnia studia w Konserwatorium Mediolańskim (u Antonia Bazziniego i Amilcare Ponchiello).

1883

Uzyskanie dyplomu na podstawie utworu orkiestrowego *Capriccio sinfonico*, po raz pierwszy wykonanego na uczelnianym popisie 14 lipca, a następnie wykorzystanego m.in. w *Cyganerii*.

1884

31 maja w mediolańskim Teatro Dal Verme prapremiera opery *Willidy*, napisanej na konkurs Edoarda Sonzogna (na którym nagrodzona została *Rycerskość wieśniacza* Mascagnie).

go, a uczestniczyły m.in. *Pajace* Leoncavalla). Początek współpracy z mediolańskim wydawnictwem muzycznym Casa Ricordi i osobistej przyjaźni z kierującym nim Giulio Ricordim.

1889

21 kwietnia w mediolańskiej La Scali prapremiera *Edgara*. Duże wrażenie wywiera na kompozytorze gościnny występ Sary Bernhardt w sztuce francuskiego dramaturga Victoriena Sardou – *La Tosca*.

1891

Zamieszkuje w Torre del Lago nad jeziorem Massaciuccoli. Miejscowi pisarze i malarze zakładają wraz z Puccinim *Club La Bohème*.

1893

1 lutego w turyńskim Teatro Regio prapremiera *Manon Lescaut*, przynosząca autorowi renomę czołowego kompozytora włoskiego młodego pokolenia.

1896

1 lutego w turyńskim Teatro Regio prapremiera *Cyganerii**, potwierdzająca pozycję Pucciniego we włoskim świecie muzycznym.

1898

W maju pierwszy pobyt kompozytora w Paryżu z okazji francuskiej premiery *Cyganerii* w Opéra Comique, wykorzystany także na bezpośrednie pertraktacje z Victorienem Sardou w sprawie adaptacji jego *Toski*.

1900

14 stycznia w rzymskim Teatro Costanzi prapremiera opery *Tosca**. W czasie londyńskiego pobytu z okazji angielskiej premiery *Toski*, Puccini ogląda w Duke of York's Theatre sztukę D. Belasco *Madam Butterfly*, która zainspiruje jego następną operę. Ostateczne zakończenie budowy rezydencji w Torre del Lago k. Pizy.

1904

17 lutego w mediolańskiej La Scali zakończona niepowodzeniem prapremiera opery *Madama Butterfly**. Po dokonaniu przez kompozytora przeróbek dzieło odnosi 28 maja sukces w Teatro Grande w Brescii (partię Cho-cho-san wykonuje polsko-ukraińska śpiewaczka – Salomea Kruszelnicka). Zalegalizowanie dwudziestoletniego pożycia z wcześniej zamężną Elvirą Gemignani, z którego to związku pochodził urodzony w 1886 jedyny syn artysty – Antonio.

1907

Cykl dzieł scenicznych Pucciniego w nowojorskiej Metropolitan Opera z udziałem kompozytora, który poznaje kolejną sztukę Belasco *Girl of the Golden West*, na której oprze libretto swego kolejnego dramatu muzycznego.

1910

10 grudnia prapremiera *Dziwczęcia z Zachodu* w nowojorskiej Metropolitan Opera.

1913

W Paryżu Puccini ogląda sztukę Didiera Golda *La Houppelande*, której motywy wykorzysta w *Płaszczu*, pierwszym ogniwie przyszłego tryptyku.

1917

27 marca prapremiera opery komicznej *Jaskółka* w Monte Carlo.

1918

14 grudnia w nowojorskiej Metropolitan Opera prapremiera *Tryptyku*, złożonego z jednoaktówek: *Płaszcz*, *Siostra Angelika* i *Gianni Schicchi*. *

1921

W grudniu kompozytor zamieszkuje w Viareggio.

1924

Otrzymanie godności senatora. Pierwsze oznaki postępującego raka gardła. 29 listopada Giacomo Puccini umiera w klinice w Brukseli, gdzie poddawany był kuracji radowej. Śmierć przerwała prace nad ostatnią operą *Turandot*, dokończoną według pozostawionych szkiców przez Franca Alfano, a której prapremiera odbyła się 24 kwietnia 1926. Ciało kompozytora początkowo spoczęło w rodzinnym grobowcu Toscaninich w Mediolanie, a w 1927 roku przeniesione zostało na teren jego prywatnej rezydencji w Torre del Lago, gdzie od 1954 roku organizowane są festiwale oper Pucciniego, ze sceną malowniczo usytuowaną na brzegu jeziora.

opr. Lesław Czapliński

* opery Pucciniego wystawiane w Krakowie

Libretto

Akt I

Na poddaszu jednej z tanich kamienic paryskiej Dzielnicy Łacińskiej na wzgórzu Montmartre dwóch przyjaciół artystów, poeta Rudolf i malarz Marcel, kpi sobie z zimna, pragnąc w ten sposób rozgrzać się nieco. Jest właśnie wigilia Bożego Narodzenia, ale w mieszkaniu artystycznej cyganerii nic na to nie wskazuje. Marcel proponuje, aby przynajmniej porąbać krzesło na opał, ale Rudolf ma lepszy pomysł. Jego sztuka będzie się świetnie nadawała na spalanie. Niestety, papier płonie szybko i gdy do pokoju wchodzi Colline, filozof, właśnie dopala się ostatnia strona pierwszego aktu dramatu. Wśród ironicznych uwag na temat „płomiennej historii” nikną w ogniu kolejne akty. Wtem do pokoju wpada jeszcze jeden mieszkaniec poddasza, muzyk Schaunard, w towarzystwie dwóch chłopców niosących opał i zapasy żywności. Chwali się w jaki sposób udało mu się zgromadzić taki majątek: oto pewien angielski lord zatrudnił go do dziwnej usługi – kazał mu grać dopóty, dopóki nie zdechnie papuga sąsiada. Nie czekając długo muzyk użył swego uroku, oczarował służącą i przyniesioną przez nią cykutą otruił ptaka, za co został sownie wynagrodzony. Rozochoceni radosnym obrotem spraw przyjaciele planują wspólne wyjście do miasta, gdy w drzwiach staje właściciel kamienicy, Benoit, domagając się komornego. Sprytem i pochlebstwami udaje się jednak artystycznej braci skierować myśli gospodarza ku innym sprawom i nakłonić do zwierzeń na temat swych miłosnych podbojów. Udając zgorznienie jego lubieżnością wyrzucają właściciela za drzwi, a sami udają się do kawiarni „Momus”*, aby tam spędzić resztę wieczoru. Tylko Rudolf się ociąga, gdyż chce jeszcze skończyć rozpoczęty artykuł. Zostaje sam.

W opustoszałym mieszkaniu rozlega się nagle ciche pukanie. Ktoś stoi za drzwiami. Na pytanie – Kto tam? – odpowiada kobiecy głos. Okazuje się, że to Mimi, młoda hafciarka z sąsiedztwa, której na schodach zgasa świeca. Rudolf zaprasza dziewczynę do środka, częstuje winem, chce by została, ale ona mówi, że się spieszy. Gdy wychodzi, powtórnie gaśnie jej świeca, a na dodatek przez nieuwagę upuszcza klucz. Niemal po omacku zaczynają go wspólnie szukać na podłodze. Rudolf znajduje w końcu zgubę, lecz chcąc zatrzymać Mimi udaje, że wciąż szuka i niby przypadkiem chwytą dłoń dziewczyny. Śpiewa „Ta rączka taka zimna... Czy może ją ogrzać?” (Aria *Che gelida manina*). Zwierza się nowo poznanej pannie, że jest poetą, a ona opowiada mu o swoim życiu – „Tak, zwą mnie Mimi, choć mam na imię Łucja” (Aria *Mi chiamano Mimi*). Okazuje się, że poezja także nie jest jej obca – kwiaty, które wyszywa są dla niej tym, czym dla Rudolfa strofy jego wierszy.

Zniecierpliwieni przyjaciele pokrzykują na kolegę literata, aby się pospieszył, a ten odpowiada, że dołączy do nich w kawiarni i będzie z dziewczyną. Pomiędzy młodymi ludźmi zaczyna kiełkować uczucie i coraz czulsze słowa zamieniają się w duet miłosny (*O soave fanciulla*).

Akt II

Na skrzyżowaniu ulic przy „Café Momus” panuje niezwykle ożywienie. Przedświąteczne zakupy, rozmowy, zarty... Rudolf zabiera Mimi, aby kupić jej piękny czepek, Schaunard wyklóca się ze sprzedawcami, Colline dokonuje triumfalnego zakupu nowej książki. Dwaj ostatni, wraz z Marcelem wynoszą z kawiarni stolik i ustawiają obok innych, ku niezadowoleniu pozostałych gości. Podchodzi do nich Parpignol, sprzedawca zabawek i proponuje ich kupno, gdy zjawiają się Mimi i Rudolf, który dziewczynę, uradowaną swym nowym różowym czepek, przedstawia całemu towarzystwu. Rozmowa o miłości wywołuje w Marcelu przykre wspomnienia. Ich obiektem jest Musetta, jego niewierna kochanka, która oto pojawia się w towarzystwie nowego adoratora, radcy Alcindora, robiąc wokół siebie wiele zamieszania. Natychmiast zauważa Marcela i odstawia dla niego cały spektakl chcąc pozbyć się swego nudnego towarzysza. Narzeka najpierw na obsługę, zachowuje się kapryśnie, a w pięknym walcu (*Quando me'n vo*) wspomina dawne życie w kręgach cyganerii. W końcu wysła podtatusiałego amanta, aby przyniósł jej nowe trzewiki, bo te, które ma na stopach rzekomo ją cisną. Pozbawszy się go rzuca się w objęcia Marcela. Kiedy słychać przechodzącą obok orkiestrę wojskową, Musetta namawia wszystkich, aby opuścili lokal zostawiając rachunki do pokrycia Alcindorowi. Po ich wyjściu powraca wystawiony do wiatru radca, któremu kelner podaje rachunek do zapłacenia.

Akt III

Przy rogatce d'Enferre na obrzeżach miasta czuwają celnicy. Panuje chłodna, zimowa noc, ale z pobliskiej tawerny dochodzą odgłosy zabawy. Ulicą przechodzą sprzedawczynie mleka, handlarze, a w końcu pojawia się Mimi. Poszukuje Marcela, który obecnie mieszka wraz z Musettą w gospodzie, malując szyldy dla właściciela. Gdy wychodzi, Mimi zwierza mu się ze swej zgryzoty: Rudolf zadreczętał

*Café Momus – nazwa popularnej w środowisku paryskiej cyganerii kawiarni, ulubione miejsce spotkań i gorących dyskusji. Momus (z grec. Μόμος) w *Teogonii* Hezjoda występuje jako jedno z bóstw należące do potomstwa boginii Nocy. Była to jednak przede wszystkim postać literacka personifikująca sarkazm, kpinę, dokuczliwą krytykę.

ją najpierw swą bezpodstawną zazdrością, a teraz odszedł. Marcel próbuje jakoś pocieszyć dziewczynę, gdy poeta pojawia się u wejścia do gospody. Mimi nie chce być zauważona i szybko znajduje sobie ukrycie, a tymczasem mężczyźni toczą dalej rozmowę między sobą. Rudolf udaje przed przyjacielem, że porzucił Mimi, bo flirtowała z innymi mężczyznami, ale Marcel naciska, aby podał on właściwy powód. Wtedy Rudolf kreśli dramatyczny obraz ich związku. Mimi jest umierająca, a jego nie stać na lekarza, nie może jej pomóc. W tym momencie Mimi kaszląc zdradza swoją obecność, a Marcel umyka do gospody, gdzie słychać śmiech Musetty. Pozostali przy rogatkach Rudolf i Mimi wyznają sobie raz jeszcze miłość. Scena ta staje się osią dramaturgiczną całego aktu. Następuje czułe pożegnanie zakochanych, choć decyzję o rozstaniu pragnęliby przesunąć jak najdalej. Z gospody słychać w tym czasie gwałtowną sprzeczkę Musetty i Marcela, który wyrzuca jej, że kokietuje innych mężczyzn. Oba kontrastujące ze sobą duety ujęte są w formę kunsztownego kwartetu.

Akt IV

Akcja powraca na poddasze, do mieszkania artystów, gdzie wiodą oni wspólny żywot. Tym razem Marcel i Rudolf nie są jednak skorzy do żartów i ironii. Ich serca dręczą wspomnienia o ukochanych (Aria Rudolfa *Ah, Mimi, tu più non torni*). Wejście Schaunarda i Collina, którzy przynoszą skromny prowiant sprawia jednak, że ich humory się poprawiają. Cała czwórka zaczyna radosne przekomarzanie się, przerwane nagłym wejściem Musetty, a z nią Mimi, która zebrala resztki nadwątlonych sił aby przybyć do swego ukochanego. Przyjaciele pomagają ciężko chorej dziewczynie położyć się, a Musetta oddaje Marcelowi swoje kolczyki, aby ten kupił za nie lekarstwa i ciepłą muflę. Colline postanawia pożegnać się ze swym płaszczem, by pieniądze ze sprzedaży przeznaczyć na lekarza (Aria *Vecchia zimmarra*). Ale na wszystko jest już za późno. Mimi jest umierająca. Tylko Rudolf nie przyjmuje tego do wiadomości. Szepczą sobie jeszcze czułe słowa, przypominają swe pierwsze spotkanie, co muzyka odpowiednio podkreśla cytowanymi motywami. Nadchodzi Musetta wręczając Mimi muflę i mówiąc jej, że to Rudolf za nią zapłacił. Ale chora dziewczyna powoli traci kontakt z rzeczywistością. Rudolfowi w bólu wydaje się, że Mimi zasypia. Podchodzi do okna, aby je zasłonić, a gdy się odwraca, dostrzega straszną prawdę: Mimi nie żyje.

Ewa Cichoń



Giacomo Puccini i jego libreciści Giuseppe Giacosa i Luigi Illica

Libretto

Act 1

In a garret of a low-rent building in the Parisian Latin Quarter on Monmartre hill, two friends, Rudolph the poet and Marcel the artist, make light of the cold in an attempt to perk themselves up. It is Christmas Eve, but nothing in the flat suggests it is so. Marcel proposes chopping a chair into pieces to at least have firewood, but Rudolph has a better idea. His play would make perfect fuel. Unfortunately, paper burns fast, and when Colline the philosopher enters the room, the last page of the first act of Rudolph's drama is turning into ash. Amidst ironic remarks on the "flaming story", an act after an act is fed into the stove. Suddenly, another tenant, Schaunard the musician, rushes into the room, escorted by two boys carrying fuel and food. Schaunard tells the others how he has come to such riches: a lord from England hired him to perform a weird service – he was supposed to play till the neighbor's parrot dropped dead. Without hesitation the musician decided to use his charm. He charmed a servant girl and poisoned the bird with hemlock she provided. He was well paid for his toil. Chattered up by this unexpected turn of events, the friends are planning an outing, but Benoit, the landlord, enters the room, demanding rent to be paid. Yet wit and flattery help the young artists to direct the landlord's thoughts to other matters and to talk him into confiding his love conquests. Pretending to be scandalized by his lechery, they chuck the old fogey out, and proceed to the "Momus" coffeehouse to spend the rest of the evening there. Only Rudolph hesitates, as he wants to finish the article he has been writing. He stays in the flat alone.

Suddenly, a soft knocking at the door resounds in the empty flat. Somebody is at the door. The question "Who is it" is answered in a female voice. It is Mimi, a young embroidress living in the neighborhood, whose candle went out while she was climbing the stairs. Rudolph invites the girl in, offers her some wine, wants her to stay, but she says she is in a hurry. While she is leaving, the candle goes out again, and on top of that she accidentally drops her key. Rudolph and Mimi start to look for the key on the floor, almost blindfold. He finally finds the key, but wanting Mimi to stay longer, he pretends he is still looking for it and seemingly by accident he seizes the girl's hand. He sings "This little hand is so cold... May I warm it a little?" (the aria *Che gelida manina*). He confides in the newly met girl that he is a poet, and she tells him about her life. "Yes, they call me Mimi, although my name is Lucia". (the aria *Mi chiamano Mimi*). It appears that poetry is nothing foreign to her – the flowers she embroiders are for her what verses are for Rudolph.

The impatient artists shout at their friend the poet to hurry up, but he replies he will join them in the coffeehouse and bring a girl with him. Warm feelings of affection begin to bud between Rudolph and Mimi, and their more and more tender words are transformed into a love-duet (*O soave fanciulla*).

Act 2

At the crossroads close to the "Momus" coffeehouse, the atmosphere is festive and lively, with people engaged in Christmas shopping, talking and joking. Rudolph takes Mimi to a shop to buy a pretty bonnet for her, Schaunard quarrels with vendors, Colline triumphantly buys a new book. The latter two accompanied by Marcel take a table from the coffeehouse and place it beside other tables in the street, to the indignation of respectable passers-by. They are approached by Parpignol, the toy vendor, who tries to talk them into buying a toy, when Rudolph and Mimi appear. Mimi is delighted over her new pink bonnet. Rudolph introduces the girl to his bohemian friends. Their talk about love evokes sad memories in Marcel. He remembers Musetta, his faithless lover, who amidst a lot of commotion approaches the coffeehouse with Alcindor the adviser, her new wooer. She immediately notices Marcel and gives a true performance for him, trying to get rid of her boring companion. Musetta starts from complaining of the service, then demonstrates capricious behavior, and, in a beautiful waltz (*Quando me'n vo*) recalls her life of old among the bohemian friends. Finally she sends her beau of ripe years away to fetch her a new pair of shoes, as the ones she is wearing allegedly pinch her toes. Having thus got rid of Alcindor, Musetta clasps Marcel in her arms. Musetta urges her friends to depart the coffeehouse, leaving the bills for Alcindor to pay. After their departure, the deceived legal advisor returns and is presented with unpaid bills by a waiter.

Act 3

At the d'Enferre turnpike, in the suburbs, customs officers are on the alert. The winter night is cold, but sounds of merry-making can be heard from a neighboring tavern. Milkmen and vendors walk along the street, and finally Mimi appears. She looks for Marcel, who presently lives in the tavern with Musetta and earns his living painting shop-signs for the proprietor. When Marcel comes outside, Mimi confides her worries in him: Rudolph first tormented her with his unfounded jealousy, and then left her. Marcel tries to offer her solace, when the poet arrives at the door of the tavern. Mimi does not want to be seen and she promptly finds some hiding place, while the men continue talking. Rudolph pretends he jilted Mimi because she flirted with other men, but Marcel presses him into giving the true reason. Then Rudolph depicts a dramatic picture of their relationship. Mimi is dying, but Rudolph cannot afford to pay a physician and thus cannot help her. Presently Mimi coughs, betraying her presence, and Marcel slips away to the tavern, where Musetta's laugh can be heard. At the turnpike, Rudolph and Mimi once again declare their love. This scene becomes the dramatic axis of the entire act 3. The young lovers bid each other a tender farewell, although they would prefer to delay the decision of parting their ways as much as possible. Sounds of a violent quarrel can be heard from the tavern; Marcel reproaches Musetta for having coquetting with other men. The two contrasting dialogues have the form of a masterly quartet.

Act 4

We are back in the garret, in the flat occupied by the artists, where they live together. Yet this time Marcel and Rudolph are not eager to joke and be ironic. Their hearts are tormented by memories of their lovers (Rudolph's aria *Ab, Mimi, tu più non torni*). The arrival of Schaunard and Collin, carrying some scant food provisions, improves their mood. The foursome start light banter, interrupted by a sudden appearance of Musetta accompanied by Mimi, who has tapped the remaining strength to see her beloved. The friends help the seriously ill girl lay down, and Musetta gives Marcel her earrings to sell and buy some medicines and a warm muff for Mimi. Collin decides to part with his coat and design the money from its sale for a fee for a doctor (the aria *Vecchia zimarra*). But it is too late. Mimi is dying. Only Rudolph refuses to admit the fact. Mimi and Rudolph whisper tender endearments, recall their first meeting, what is emphasized by the score quoting appropriate themes. Musetta arrives, hands the muff to Mimi and tells her Rudolph has paid for it. But the sick girl is slowly departing for the other side of reality. It seems to Rudolph Mimi is falling asleep, while the whispers of his friends and their faces tell him she is dead.

Ewa Cichoń
translated by Joanna Szydłowska

Cyganeria Pucciniego

czyli Mimi zwycięża Musette

La Bobème, dzieło ostatniego przedstawiciela prawdziwie włoskiej tradycji operowej bel canto, Giuseppe Pucciniego (1858 – 1924) – kontynuatora nurtu werystycznego – wbrew tytułowi nie jest po prostu operą o życiu paryskiej bohemy. Bo choć to prawda, że wszystko dzieje się w słynnej Quartier Latin, dzielnicy malarzy, poetów i pięknych kobiet, to życie tego środowiska jest tutaj tylko wyrażone odmalowanym tłem. Nie przypadkiem przecież kolejne akty nazwał kompozytor „obrazami”, nawiązując tym także do tytułu oryginału, na którym się oparł, czyli *Scène de la vie de bobème* (*Sceny z życia cyganerii*). Ta powieść francuskiego pisarza Henri Murgera (1822-1861) zrobiła niesłychaną karierę w latach czterdziestych jeszcze jako cykl opowiadań drukowanych w paryskim czasopiśmie „*Le Corsaire*”. Życie zbuntowanej wobec filistynskiego społeczeństwa bohemy artystycznej z początku XIX wieku, znane autorowi *Scen...* z autopsji, opisane zostało przez niego niezwykle sugestywnie i z wielką dbałością o szczegóły. Dla trzydziestopięcioletniego kompozytora natomiast, następcy znamienitego, choć niezamownego rodu muzyków z włoskiego miasta Lukka, Paryż był miejscem zupełnie obcym. Jednak powieść Francuza wywarła na nim ogromne wrażenie. Przypominała mu jego własne doświadczenia z czasów studiów w Mediolanie. Balansowanie na granicy nędzy, wspólnie wynajmowane kwatery, w których by przeżyć, trzeba było nieomalogo sprytu i dużej dozy wyobraźni, a co najważniejsze, zawsze wiernego i chętnego do zabawy towarzystwa umiłającego wszelkie niedogodności – wszystko to było Pucciniemu znajome. Zresztą przygotowanie libretta do swojej *Cyganerii* powierzył jednemu z przyjaciół z tamtych studenckich czasów – Luigiemu Illice (1859-1919), doświadczonemu już libreciście i dramaturgowi, a do współpracy z nim namówił jeszcze Giuseppe Giacosa (1847-1906) równie cenionego poetę i pisarza. Wspólnie stworzyli oni, w przeciągu prawie dwóch lat nieustannych poprawek i dyskusji, czy wręcz kłótni nad ostateczną wersją opery, libretto nieco odbiegające od literackiego oryginału, ale oddające doskonale jego specyficzną atmosferę.

Dla kompozytora jednak istotnym elementem dramaturgii nie były egzystencjalne problemy barwnego zbiorowiska artystów-outsiderów nie przystających do żadnej oficjalnej grupy społecznej, czy ukazane w tle życie prostych ludzi, lecz historia młodej dziewczyny, hafciarki Mimi. Tej postaci właśnie potrzebował, taką ją sobie wyobraził i to ona była mu prawdziwą muzą. Po napisaniu ostatniej sceny, sceny śmierci Mimi, miał podobno uronić łzy wzruszenia, czego świadkami byli towarzysze jego twórczych wysiłków, przyjaciele i członkowie „Klubu Cyganerii”, którym nakazał grać w karty, podczas gdy on zatopiony w myślach i kłębach dymu nad klawiaturą fortepianu dopisywał ostatnie sceny. Bez swej ukochanej Mimi nie stworzyłby dzieła, które zdobyło i wciąż zdobywa serca publiczności. Choć to może zabrzmieć banalnie, ale właśnie w przypadku tej opery, bardziej niż w przypadku jakiegokolwiek innej, trzeba to stwierdzić, treścią jest opowiedziana od początku do końca historia miłości i śmierci, może nieco sentymentalna, ale szczerą.

Sama Mimi to uosobienie romantycznej kobiety i kochanki. Nic dziwnego, rzecz przecież dzieje się w początkach wieku dziewiętnastego, gdy następuje rozkwit idei romantycznych w sztuce. Nie chodzi tu jednak o typowe wyobrażenie romantycznej miłości niespełnionej, przepełnionej fantazjami i tęsknotą za odległym ideałem, rozgrywającej się na tle ruin i gasnącej przyrody. Choć i tu afekt jest udziałem poety, a jego obiektem – ideał z jego marzeń, to jednak ideał ów objawia mu się jako rzeczywista kobieta, choć wątpliwa i delikatna, jak lilie, które wyszywa. Objawia mu się w tym momencie gdy na Mimi stojącą przy oknie pogrążonej w półmroku mansardy pada światło księżyca. Element tęsknoty też jest tu obecny, w co prawda nieco ironicznej, ale wymownej scenie początkowej z IV aktu, gdy Rudolf wraz z Marcelem opuszczeni przez swe kochanki i muzy wspominają je i wdychają do pozostawionych przez nie pamiątek – różowego czepek i wstążki. Znamienne także, że opowieść ta dzieje się zimą, jak w słynnym cyklu pieśni Schuberta.

Nie chodzi tu jednak o przypisywanie Pucciniemu jakichś obcych mu motywów, czy idei, lecz raczej o wydobywanie analogii, których autor niekoniecznie musiał być świadom. Wystarczy, że pragnął zawrzeć w swojej operze atmosferę młodości i „uśmiechniętego przez łyzy romantyzmu”. A przy tym niewątpliwie tragiczna historia miłości hafciarki Mimi i poety Rudolfa wysunięta została przez niego i jego librecistów na plan pierwszy. Stałym kontrapunktem tego zasadniczego wątku uczynili oni opowieść o związku malarza Marcela i Musetty, moralnie dwuznacznej, choć szczerze zakochanej w swoim artyście piękności. Perypetie tej pary, trącące nieco operetką, poprzez kontrast wzniosłości i prozaiczności, wnoszą w akcję opery element autentyzmu – życie ukazane jest tu w jego dwojakiej masce – tragedii i farsy, obu prawdziwych. W sferze zarówno samego libretta, jak i jego muzycznego opracowania przeciwstawne światy: tragedii i komedii, liryzmu i burleski, wzniosłości i codzienności współlistnieją zgodnie i nierozzerwalnie. Operowanie kontrastami, nagłymi wtrętami dramaturgicznymi, zmianami nastrojów przychodzi Pucciniemu z łatwością i jest istotnym walorem jego dzieła.

W muzyce stosuje kompozytor motywy przewodnie za przykładem Richarda Wagnera, lecz traktuje je z większą swobodą. Niekiedy każe motywom rozrastać się w całe tematy, nie szczędzi uroków pięknego śpiewu i prawdziwie melodyjnych fraz. Innym razem motywy określonych osób, czy stanów umieszcza w momentach pozornie przypadkowych. Ale też nie pozwala im zawładnąć wyobraźnią, lecz raczej stara się rozwijać przy ich pomocy dramaturgię swego scenicznego dzieła. W sferze formy opera Pucciniego nie jest już, jak wiele jej poprzedniczek, zwykłym zlepkiem muzycznych numarów, choćby traktujących w sposób najbardziej wierny o życiu zwykłych ludzi, ale prawdziwym dramatem muzycznym i prawdziwie werystyczną (zgodnie ze znaczeniem włoskiego słowa *vero* – czyli prawda) operą o życiu cygankerii, o jej ideałach, o owym



Teresa Wessely (Musetta) i Adam Szybowski (Marcel) w krakowskiej realizacji *Cygankerii*, 1957

przemieszaniu marności egzystencji i wielkich ambicji, zewnętrznej kokieterii i skrywanej głębi uczuć, wygłupu i powagi, o życiu z perspektywą sławy lub upadku w zanadru. A przy tym opowieścią znakomicie osadzoną w epoce. Sam wielki Claude Debussy, choć nie skłonny do pozytywnych sądów na temat włoskiej opery, miał się podobno pochlebnie wyrazić o trafności oddania w *La Bohème* atmosfery Paryża oraz realiów epoki rewolucji lipcowej i zniechęconego, mieszczańskiego „króla-gruszki”, Ludwika-Filipa. A poza sferą libretta udało się to Pucciniemu także przy pomocy śmiałych i charakterystycznych właśnie dla twórczości impresjonisty francuskiego środków muzycznych, szczególnie w zakresie instrumentacji i harmonii. Jako przykład podaje się tu zazwyczaj fragment rozpoczynający III akt, gdzie w niezwykle sugestywny sposób muzyka maluje scenę śnieżnego, zimowego świtu za pomocą pustych brzmień kwint granych przez flet i harfę na tle tremola wiolonczel. Zresztą nie tylko w tym wypadku Puccini okazał się mistrzem operowania barwami orkiestry. Partia orkiestrowa służy mu jako narzędzie w kreowaniu dramaturgii, a nie tylko akompaniament.

Na tak doskonale muzycznie zinterpretowanym i odmalowanym tle dzieje się rzecz o Mimi. Ona sama to uosobienie poezji i wdzięku, a jednocześnie wcielenie czystej i prawdziwej miłości skazanej na śmierć w brutalnym świecie. Na jej operowy wizerunek złożyły się dwie bohaterki Murgerowskich *Scen...* pierwowzór Mimi, delikatne stworzenie o skórze białej jak kamelia, a rękach „bielszych niż ręce samej bogini Próżniactwa”, oraz Francine, dziewczę wątłe i chorowite, o wciąż zziębniętych dłoniach, ale podobnie jak Mimi wrażliwe i kochające. Powiązanie delikatności z chorobliwym wdziękiem, na wskroś romantyczne, pozwoliło stworzyć jeszcze bardziej wyrazistą, poruszającą i autentycznością swoją przekonującą artystycznie postać.

Udało się to Pucciniemu znakomicie. Nie na darmo wyklócał się o szczegóły libretta. Świetna konstrukcja dramaturgiczna, nie mówiąc już o wyższości muzycznej oprawy, pozwoliła mu zwyciężyć w rywalizacji z Ruggiero Leoncavallo, który mniej więcej w tym samym czasie podjął się przełożenia na język muzyczny powieści Murgera. Choć najprawdopodobniej twórcy nie wiedzieli nic wcześniej o swoich planach, doszło między nimi do nieporozumienia w kwestii oryginalności pomysłu. Leoncavallo bowiem, sam będąc wziętym librecistą, zanim zdecydował się podjąć wyzwanie, proponował podobno Pucciniemu swe usługi przy stworzeniu libretta opartego właśnie na Murgerowskich *Scenach z życia cyganerii*. Ten jednak albo tego nie pamiętał, albo nie chciał pamiętać, a gdy sam przekonał się o wartości tematu zabrał się do pracy nad nim z ogromną energią i ukończył dzieło prawie rok przed swoim kolegą, co już na wstępie dało mu przewagę.

Prapremiera *Cyganerii* Pucciniego, która odbyła się w Turynie 1 lutego 1896 roku (dokładnie w rok po ogromnym sukcesie poprzedniej jego opery *Manon Lescaux*) nie przyniosła jednak od razu oczekiwanego sukcesu. O ile publiczność bardziej skłonna była do pochlebstw, to krytyka druzgotała dopiero co wyniesionego na ołtarze twórcę, kiwała znacząco głowami nad jakoby złą ścieżką, na którą wkroczył i radziła mu powrót na jakiś bliżej nie określony teren bardziej podobno przynależny jego talentowi. Przede wszystkim jednak źle wróżyła temu najnowszemu płodowi kompozytora. Do tego wszystkiego oliwy dolał traf w postaci znakomitego dyrygenta. Podobno młody wówczas Arturo Toscanini, któremu przypadło w udziale dyrygowanie premierowym przedstawieniem stanowczo odmówił powtarzania na bis ostatniego aktu. A przecież to w ogóle było nie do pomyślenia w tamtych czasach, aby udana premiera mogła się obyć bez bisu. Toscanini jednak obstawał przy swoim – jakżeż to może być aby Mimi umierała dwukrotnie na suchoty podczas tego samego wieczoru! To zupełnie nie dramaturgiczne.

Nic to jednak nie zaszkodziło sławie *Cyganerii*, która i tak rozpalila się szybko jasnym płomieniem. Jeszcze w Rzymie, trzy tygodnie później nie całkiem udało się porwać publiczność, a tym bardziej krytykę – sprawę przesądziło trzecie wystawienie, które odbyło się 13 kwietnia tego samego roku w Palermo. Od początku towarzyszył mu lęk przed datą – nie dość, że 13, to jeszcze w dodatku piątek. Przesądny dyrygent Leopoldo Mugnone nie chciał się zgodzić na występ, na dodatek oboista tuż przed rozpoczęciem nie nadchodził – słowem, pech. Ale Puccini przekonywał, że dla niego data jest szczęśliwa

i nie mylił się. Po przedstawieniu sycylijska publiczność szalała, artyści nie mogli zejść ze sceny i już rozcharakteryzowani musieli po raz kolejny powtarzać ostatni akt. Puccini telegrafował do swoich librecistów: „Mimi zwyciężyła Musettę”.

Zwycięstwo to otworzyło operze drogę na sceny całego świata. W repertuarze swoim umieszczały partię Mimi najsłynniejsze soprań, jak choćby Nellie Melba. Z kolei niezrównanym odtwórcą roli Rudolfa był król tenorów Enrico Caruso, a jego żona, Ada Giachetti, która w pamiętnym przedstawieniu w Palermo kreowała rolę Musetty nadała później swoim dzieciom imiona Mimi i Rudolfa. Z udziałem światowej sławy tenora Jana Kiepury nakręcono nawet film oparty na *Cyganerii* Pucciniego. Kiepura występował w nim wraz ze swoją partnerką i żoną Marthą Eggert. Współcześnie znakomitą kreację Mimi stworzyła choćby Mirella Freni z partnerującym jej Luciano Pavarottim, a w Krakowie w latach pięćdziesiątych – Jadwiga Romańska u boku Janusza Zipsa (1957).

Można by powtórzyć za Edisonem, który tak skonstatował operę Pucciniego: „Ludzie umierają – rządy się zmieniają – ale *Cyganeria* żyć będzie wiecznie”.



Jadwiga Romańska (Mimi) i Janusz Zipsa (Rudolf) w krakowskiej realizacji *Cyganerii*, 1957

La Bohème by Puccini or Mimi triumphs over Musetta

Contrary to its title, *La Bobème*, the work of the last representative of the truly Italian tradition of operatic bel canto and a follower of the verist trend, Giuseppe Puccini (1858-1924), is not simply an opera about the life of Parisian Bohemia. Although it is true that the events take place in the famous Quartier Latin, the district of artists, poets and beautiful women, yet the life of this community is here an expressive picture or background only. It is not an accident that the composer called particular acts of his opera "pictures", thus referring to the title of the original work on which he based *La Bobème* – *Scène de la vie de bohème (Scenes from the life of Bohemia)*. This novel written by the French author Henri Murger (1822-1861) was a smashing success in the forties, when it was published as a cycle of short stories in the Parisian "*Le Corsaire*". Murger had first-hand knowledge of the life of early 19th century artistic Bohemia, rebelling against the philistine society, and he described it in a very suggestive way, scrupulously presenting details. On the other hand, for the 35-year old composer, a successor of an eminent though indigent family of musicians from the Italian town of Lukka, Paris was a completely foreign place. Yet the French novel made an indelible impression on Puccini. It reminded him of his experience when he was a student in Milan. He was familiar with hovering at the edge of poverty, sharing rented flats with others, surviving only thanks to quick wits and imagination, and what is most important – thanks to faithful friends, always eager to joke and play and thus to help forget all inconveniences of daily life. After all Puccini entrusted the task of preparing the libretto for his *La Bobème* to his friend of old, student days, Luigi Illica (1859-1919), at that time already an experienced librettist and playwright; the composer also talked Giuseppe Giacosa (1847-1906), an equally well known poet and writer, into helping Illica in this endeavor. After two years of incessant revisions and discussions or outright quarrels about the final version of the opera, they wrote a libretto which somewhat departed from the literary original, but exquisitely rendered its unique atmosphere.

Yet for the composer the significant element of the drama did not lie in the existential problems of the picturesque community of artists-outsiders, living beyond all official social groups, not in the life of common people showed in the background, but in the story of a young girl, Mimi the embroidress. He needed such a character, he imagined Mimi just so, and she was for him a true muse. Having written the final scene – that of Mimi's death, he allegedly shed a tear of emotion, what was witnessed by companions of his creative efforts, friends and members of the "Bohemia Club", whom Puccini ordered to play cards while he himself, lost in thoughts, shrouded in smoke and bent over the keyboard, completed the last scenes. Without his beloved Mimi Puccini would not have been able to create an opera that has been winning the hearts of the spectators ever since. Although it may sound banal, yet we must say that this opera more than any other tells a story of love and death, from beginning to end, and the story itself is possibly somewhat sentimental, but true.

Mimi herself personifies a romantic woman and lover. No wonder, the events described take place in early 19th century, when the romantic ideas in art were in full bloom. Yet what is meant here is not the typical presentation of unfulfilled, romantic love, saturated with fantasies and longing for a distant ideal, a love amidst ruins and dying nature. And although here it is also the poet who is in love and the object of his affection is an ideal of his dreams, yet this ideal materializes as a real woman, albeit frail and delicate as the lilies she embroiders. His love materializes when a moonbeam shines on Mimi who is standing by the widow of a plunged in darkness garret. An element of longing is also present – in the somewhat banal, but still emphatic opening scene of Act 4, when Rudolph and Marcel, deserted by their lovers and muses, fondly speak of the mementos the girls have left behind – a pink bonnet and a ribbon. It is also worth remembering that the story takes place in winter just as in the famous cycle of Schubert's lieder.

By no means are we trying to ascribe to Puccini motifs or ideas that would be alien to the composer, but rather to emphasize the analogies which he not necessarily consciously sought. Suffice to say that he wanted his opera to embrace the atmosphere of youth and of "romanticism laughing through tears". And undoubtedly the tragic love story of Mimi the embroidress and Rudolph the poet was placed by the composer and his librettists in the foreground. They made a constant counterpoint for this main plot in the story of Marcel and Musetta, who was morally ambiguous, but truly in love with her artist. Through the contrast of sublimity and commonplaceness, their vicissitudes – somewhat operetta-like in character – enrich the opera with an element of authenticity. Here life is portrayed as wearing a double mask of tragedy and farce, both of them true. In the realm of the very libretto and its musical score, contrasting worlds of tragedy and comedy, lyricism and burlesque, sublimity and commonplaceness – inseparably coexist in harmony. Playing with contrasts, sudden dramatic turns, change of moods is easy for Puccini and this is a significant value of his opera.

In his music the composer uses leading motifs, following the example of Richard Wagner, but he treats them with greater liberty. Sometimes he orders his motifs to grow into entire themes and lavishly showers us with beautiful singing and melodious phrases. Sometimes he introduces motifs describing particular characters or states in seemingly accidental moments. Yet he does not allow them to completely rule the imagination, but rather attempts to use them as aids in developing the dramaturgy of his opera. As a form, Puccini's opera is no longer – as its numerous predecessors – a mere conglomerate of musical pieces that speaks about the life of common people in a most faithful way, but it is a real musical drama and a truly veristic – in agreement with the Italian meaning of the word *vero* -the truth – opera about the life of Bohemia, its ideals, about the mixture of futility of existence and lofty ambitions, internal coquetry and hidden depth of feelings, tomfoolery and seriousness, about life bordering on fame or fall. And the story itself is deeply rooted in its own particular epoch. The great Claude Debussy himself, although never given to express positive opinions on Italian opera, allegedly praised the accuracy of *La Bohème* in depicting the atmosphere of Paris, the reality of the July revolution and the time of Louis Philip, the hated, bourgeois "king-pear". Apart from the libretto, Puccini managed to achieve this goal employing bold musical media, characteristic for the work of this French impressionist, especially in the realm of orchestration and harmony. To exemplify, the fragment beginning Act 3 is usually quoted, where Puccini's music suggestively depicts a snowy, winter dawn by hollow quints on the flute and harp sounding against the cello tremolo. It is not the only instance that Puccini showed his mastery in operating the orchestral colors and timbres. And the orchestral part is for him a tool in creating the drama, and not a mere accompaniment.

Mimi's story unfolds against such a background, exquisitely interpreted and depicted by the music. Mimi herself personifies poetry and charm, but at the same time she is an embodiment of pure and true love that is condemned to death in our brutal world. Her operatic picture combines two female protagonists of Murger's *Scènes ...* – Mimi's prototype, a delicate being whose skin is as white as a camellia, and hands "whiter still than the hands of the Goddess of Idleness", and Francine, a frail and sickly maiden, whose hands are always cold, but who – similarly as Mimi – is sensitive and loving. The truly romantic association of softness and unhealthy charm made it possible to create an even more expressive, moving and artistically authentic character. This Puccini managed to do splendidly. It was not for nothing that the composer wrangled over details of the libretto. The perfect construction of the opera's dramaturgy, not mentioning the superiority of the musical setting, allowed Puccini to defeat his rival Ruggiero Leoncavallo, who at roughly the same time undertook the adaptation of Murger's novel for the opera. Although both composers were initially most likely unaware of their plans, yet later they had a disagreement as to the originality of the idea. Before he decided to accept the challenge, Leoncavallo, himself a popular librettist, allegedly proposed to Puccini his services in developing a libretto based on Murger's *Scenes from the life of Bohemia*. Yet Puccini either did not remember or was unwilling to remember this event, and when he became convinced as to the value of the subject, he pursued his work energetically and completed the opera almost a year earlier than his colleague, what gave him an upper hand already at the start. The world première of Puccini's *La Bohème* took

place in Turin on February 1, 1886, precisely one year after the tremendous success of his previous opera, *Manon Lescaux*. Yet it did not instantly bring the expected popularity. Inasmuch as the spectators were more prone to flattery, the critics crushed the formerly praised composer, shook knowingly their heads at the allegedly wrong path he was taking and advised Puccini to return to some indefinite terrain, seemingly more appropriate for his talents. But most of all, the critics predicted failure for this newest work. To further complicate matters, chance poured oil into the flames and the premiere performance was conducted by an eminent person. Young Arturo Toscanini decidedly refused an encore of the last act. And yet at that time it was unthinkable for a successful premiere to go without an encore. Yet Toscanini persisted in his opinion – how could that be possible for Mimi to die of consumption twice during the same evening! No dramaturgy at all!

Yet the fame of *La Bohème* did not dwindle, on the contrary, it soon lit with a bright flame. Three weeks later, in Rome, it was not quite possible to carry away the audience, and especially to enrapture the critics, but the third performance was decisive. Palermo, April 13 – from the very beginning apprehension ruled. Not only the date was ominous; it was Friday to boot. Leopoldo Mugnone, the superstitious conductor, was adamant not to perform, the more so that the oboist failed to come to the opera house in time. But Puccini insisted that for him the date was lucky and he was not mistaken. After the performance the Sicilian spectators were transported with awe, the artists were unable to leave the stage and had – with their make-up removed – to repeat the last act yet another time. Puccini cabled his friends: "Mimi has triumphed over Musetta".

Through this victory *La Bohème* gained a free entry to the stages worldwide. Mimi's part was in the repertoire of the most famous sopranos, such as Nellie Melba. Enrico Caruso, the king of tenors, was an unrivalled Rudolph, while his wife Ada Giachetti, who sang the part of Musetta in the unforgettable Palermo performance, later named her children Mimi and Rudolph. A movie based on Puccini's *La Bohème* was even made, with Jan Kiepura, the worldfamous tenor, and his partner and wife Martha Eggert. Mirella Freni, whose partner was Luciano Pavarotti, created a splendid contemporary Mimi. In the fifties, in Cracow, the protagonists were Jadwiga Romańska and Janusz Zipser (1957).

One might echo the words of Thomas Edison, who thus commented his watching Puccini's opera: "People die – governments change – but *La Bohème* will live forever".

translated by Joanna Szydłowska



Od lewej siedzą: Andrzej Biegun (Marcel), Wiesław Nowak (Colline), Zbigniew Szczechura (Schaunard), Jadwiga Romańska (Mimi), Janusz Marciniak (Rudolf); krakowska realizacja *Cyganerii*, 1982

Orkiestra

I skrzypce

Świetłana Siemiannikowa (koncertmistrz)

Paweł Wójtowicz (II koncertmistrz)

Ewa Sobczak

Teresa Szarek

Irena Wójtowicz

Barbara Łobaczewska-Kuźnia

Igor Łaszkiewicz

Anna Stolarz

Adam Ziętkiewicz

Michał Sternicki

Leszek Skrobacz *

II skrzypce

Iwona Ibek-Milewska

Bożena Baran

Tomasz Kuźnia

Halina Boroni

Ewa Welanyk

Jan Malik

Edyta Szlachetka-Hajto

Anna Burzyńska-Bandos *

altówki

Aleksandra Mikhajlenko

Igor Petryczenko

Vitalij Mikhajlenko

Małgorzata Piekarczyk

Maria Drak

Piotr Augustyn

wiolonczele

Barbara Drobniaak-Jakóbbik

(koncertmistrz)

Alina Grochala

Krzysztof Wójtowicz

Barbara Wrońska-Korzeniowska

Danuta Pańczyk

Stanisława Komońska

Leszek Pacanek

kontrabasy

Jerzy Porosło

Marek Lewandowski

Marek Bednarczyk

flety

Janusz Pańczyk

Wiesław Suruło

Małgorzata Gładys

oboje

Leonid Pozdeev

Mirosław Drak

Sylwia Tomera-Długosz

klarnety

Jerzy Krowicki

Dezyderiusz Boroni

Ryszard Cieśla

Stanisław Olko •

fagoty

Arkadiusz Babiński

Marcin Krakowski

Patryk Krzyszkowski

waltornie

Jarosław Jaworski

Ryszard Rakoczy

Paweł Siedlik

Antoni Pietras

Marek Jałocha

Andrzej Szkaradek

trąbki

Jacek Król

Marek Domagałski

Maurycy Biesiadecki

puzony

Arkadiusz Bała

Bogdan Piznał

Wacław Fular

tuba

Jarosław Janecki

perkusja

Sylwia Romek

Maria Stojek

Marcin Kotarba

Jacek Wać

harfa

Liliana Kosiorowska-Wysocka

fortepian, czelesta

Maria Mazurkowska

Inspektor orkiestry

Janusz Pańczyk

* – stała współpraca

Chór

soprany

Alina Antonik
Zofia Ciszewska
Maria Czarnecka-Reichel
Joanna Grandys
Bogumiła Gorczyca
Bożena Kielbińska
Kamila Mędrek-Żurek
Elżbieta Mikulska
Joanna Rakoczy
Aleksandra Sotnicka
Małgorzata Sznajder-Dziechciowska
Anna Wątrobska-Jękot
Maria Węgrzyn
Jadwiga Wierzbicka-Delekta
Lidia Zoń-Raymond

altu

Agnieszka Czekaj-Janicka
Katarzyna Gąsior
Anna Juszczyk
Maria Mitkowska *
Maria Pawlisz
Joanna Piękoś
Lidia Pirowska
Teresa Tippe
Monika Wojtasiewicz-Oleniak

tenory

Andrzej Całka
Jarosław Dijuk
Józef Garlak
Krzysztof Kogut
Maciej Kozłowski
Dariusz Palonek
Wiesław Popiołek
Wojciech Radoń
Adam Rusek
Paweł Szczepanek
Jarosław Szurek *
Artur Zgrajka

barytony

Krzysztof Kielbiński
Stanisław Knapik
Jan Migala
Andrzej Wartalski

basu

Krzysztof Dębicki
Marcin Herman
Adam Kossek
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Sadzik

Kierownik chóru
Ewa Bator

Z-ca kierownika chóru
Adam Korzeniowski

Inspektor chóru
Maria Pawlisz

Akompaniator chóru
Krystyna Szeluszenko

Korepetytorzy Solistów
Irena Celińska
Małgorzata Westrych

Inspicjenci
Anna Jąworska
Hanna Podkanowicz-Zarycka
Magda Wojewoda

Sufler
Dorota Sawka

Obsługa tablicy świetlnej
Iwona Futro-Stepan

Czas trwania spektaklu/Running time:
2'50"

* – stała współpraca

Z-ca Dyrektora d/s Techniczno-Administracyjnych
Andrzej Gurda

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej
Iwona Futro-Stepan

Kierownik Działu Marketingu
Katarzyna Woźniak

Kierownik Biura Obsługi Więza
Ewa Świdzka-Winnicka

Zespół techniczny

Kierownik Działu Technicznego
Magdalena Zagórska

Kierownik Sceny
Tadeusz Sajak

Kierownik Pracowni Elektryczno-Akustycznej
Józef Rybarczyk

Kierownik Pracowni Krawieckiej Damskiej
Alicja Tekiel

Kierownik Pracowni Krawieckiej Męskiej
Ewa Dura

Kierownik Pracowni Perukarsko-Fryzjerskiej
Jadwiga Bąk-Gach

Pracownia Modniarska
Helena Dziubek

Pracownia Malarska
Marek Jarosz

Pracownia Ślusarska
Franciszek Szumny

Pracownia Stolarska
Henryk Czarnecki

Pracownia Modelatorska
Wacław Didur

SPONSORZY

BANK BPH



Bank, który myśli o Tobie

Sponsor strategiczny Opery i Operetki w Krakowie

EPOKA
AGENCJA REKLAMOWA



ORBIS
HOTEL CONTINENTAL

GERLACH AUTO
SPÓŁKA Z O.O.

Profesjonalny serwis Peugeot, ul. Radzikowskiego 49, Kraków

PATRONAT MEDIALNY

DZIENNIK POLSKI



**RADIO
KRAKÓW**

101,6FM *Matopolska*

Istnieją wartości bezcenne



- Minister Kultury i Sztuki nadał Bankowi BPH tytuł „Sponsora Kultury 1998”
- Bank BPH został wpisany na „Złotą listę Sponsorów Kultury 1998”
- Tytuł Mecenasa Kultury Krakowa roku 1996, 1997, 1998

Istnieją wartości, których nie można przełożyć na liczby. Skarby kultury to wspaniałe przejaw twórczych sił. Bank BPH, jako instytucja o szerokich horyzontach od lat wspiera różne inicjatywy kulturalne. Uważamy to za swój obowiązek wobec polskiego społeczeństwa. Podobnie, jak tworzenie oferty, która odpowiada idealnie potrzebom Klientów.

Internet: www.bph.pl

Internet: www.sezam.bph.pl

Infolinia: 0801 130075

Koszt połączenia wynosi 29 gr brutto

BANK BPH 
Bank, który myśli o Tobie



Opera i Operetka w Krakowie

ul. Dietla 50, 31-039 Kraków, tel. (012) 422 62 10, fax (012) 422 08 79

<http://www.opera.krakow.top.pl>

e-mail: opera@opera.krakow.top.pl

Rezerwacja biletów

BIURO OBSŁUGI WIDZA

ul. Dietla 50, 31-039 Kraków, czynne od poniedziałku do piątku w godz. 8.00 – 16.00

tel. (012) 422 78 07, fax (012) 421 94 19

Sprzedaż biletów

SCENA OPEROWA

Teatr im. J. Słowackiego, pl. Św. Ducha 1,

kasa czynna codziennie w godz. 9.00 – 19.00, wyjątek: wtorek, niedziela, godz. 12.00 – 19.00

tel. (012) 423 17 00

SCENA OPERETKOWA

ul. Lubicz 48

kasa czynna od poniedziałku do soboty w godz. 9.00 – 19.00

tel. (012) 421 42 00

Prosimy o nienagrywanie i niefotografowanie spektakli.

Prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych.

Opera and Operetta in Cracow

31-039 Kraków, 50 Dietla St., ph. (48-12) 422 62 10, fax (48-12) 422 08 79

<http://www.opera.krakow.top.pl>

e-mail: opera@opera.krakow.top.pl

Booking Office

31-039 Kraków, 50 Dietla St., open Mon – Fri 8.00 a.m. – 4 p.m.

ph. (48-12) 422 78 07, fax (48-12) 421 94 19

Ticket Sales

OPERA STAGE

J. Słowacki Theatre at 1 Św. Ducha Sq., Box Office open every day 9.00 a.m. – 7.00 p.m.

except Tue, Sun 12.00 a.m. – 7 p.m.

ph. (48-12) 423 17 00

OPERETTA STAGE

48 Lubicz St., Box Office open Mon – Sat 9.00 a.m. – 7.00 p.m.

ph. (48-12) 421 42 00

No photographs, video or audio recordings during performance.

Projekt: Renata Brońka

Autorzy zdjęć: Feliks Nowicki, Wojciech Plewiński

©EPOKA 2000

EPOKA
AGENCJA REKLAMOWA

*Member of
European Agency Network*



Życzymy wszystkim

miłośnikom opery i operetki

wspaniałych

i niezapomnianych wrażeń.



OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

GIACOMO PUCCINI
CYGANERIA

KOPRODUKCJA ZE STÄDTISCHE THEATER W CHEMNITZ (NIEMCY)

kierownictwo muzyczne
ANDRZEJ STRASZYŃSKI

reżyseria
MICHAEL HEINICKE

przeniesienie reżyserii
MICHAEL SCHÄFER

scenografia
WOLFGANG BELLACH

adaptacja scenografii
TADEUSZ SMOLICKI

kostiumy
EVA BELLACH

Premiera: 31 stycznia 2000
Scena Operowa: Teatr im. J. Słowackiego

OBSADA:

<i>Mimi</i>	Marta Abako
<i>Marcel</i>	Rafał Songan
<i>Rudolf</i>	Tomasz Kuk
<i>Schaunard</i>	Konrad Szota
<i>Colline</i>	Wiesław Nowak
<i>Musetta</i>	Karin Wiktor-Kalucka
<i>Benoit</i>	Marcin Herman
<i>Alcindor</i>	Władysław Guzik
<i>Parpignol</i>	Paweł Szczepanek
<i>Sierżant</i>	Ludomir Rogalewski
<i>Celnik</i>	Stanisław Knapik
<i>Kelnerzy</i>	Adam Sadzik, Grzegorz Woźniak

Orkiestra, chór Opery i Operetki w Krakowie

Chór chłopięcy Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie

REALIZATORZY:

ANDRZEJ STRASZYŃSKI

Po ukończeniu Akademii Muzycznej w Warszawie, w klasie skrzypiec u prof. Ireny Dubiskiej oraz w klasie dyrygentury u prof. Stanisława Wisłockiego został dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach 1991-94 był dyrektorem artystycznym, a do dziś jest stałym dyrygentem warszawskiej sceny operowej.

Wśród jego realizacji muzycznych dla Teatru Wielkiego znalazły się kolejno: *Łucja z Lammermoor* Donizettiego, *Macbeth* Verdiego, *Cyganeria* Pucciniego, *Manru* Paderewskiego, *Nabucco* Verdiego, *Capuletti i Montecchi* Belliniego, *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Salome* Richarda Straussa, *Raj utracony* Pendereckiego i *Faust* Gounoda. Sprawował kierownictwo muzyczne realizacji baletowych: *Kopciuszką* i *La Sylphide* oraz wieczorów baletowych takich choreografów, jak: Maurice Béjart, Walentin Jelizariew, Teresa Kujawa, Hans van Manen i Yuriko. Współpracuje ze scenami operowymi Krakowa, Łodzi i Poznania.

W bogatym dorobku posiada występy z tak wybitnymi artystami, jak: Irina Archipowa, Katia Ricciarelli, Stefania Toczyska, Lucia Valentini-Terrani, Teresa Żylis-Gara, Plácido Domingo, Nicolai Gedda, Leo Nucci, Ruggiero Raimondi i Martti Talvela. Występował przed publicznością Brukseli, Genewy, Kopenhagi, Luksemburga, Paryża, Pekinu, Petersburga, Rzymu, Seulu, Tokio i Wiednia.

W kręgu jego zainteresowań znalazła się również muzyka symfoniczna, od klasyki po awangardę. Wielokrotnie koncertował za granicą, m.in. w Buenos Aires, Bukareszcie, Halle, Montevideo i Salzburgu. Towarzyszył jako dyrygent występom takich wirtuozów, jak: Peter Donohoe, Jean Fournier, Benedetto Lupo, Mischa Maisky, Garrick Ohlsson i Grigorij Sokolow. Dokonywał również nagrań muzyki polskiej z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach

MICHAEL HEINICKE

W latach 1962–1972 studiował śpiew i reżyserię operową w Dreźnie i Berlinie. Karierę rozpoczął jako asystent Hary'ego Kupfera, głównego reżysera Opery Komicznej w Berlinie. Następnie był jednym z głównych reżyserów we Freibergu i Bautzen. W 1990 r. został mianowany Dyrektorem Opery w Chemnitz. Jako reżyser gościnny pracował m.in. w Bonn, Ottawie, Waszyngtonie i Istambule. W ramach festiwalu w Salzburgu inscenizował w 1995 r. operę *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* (*Puchacz i latająca księżniczka*) Udo Zimmermanna. Międzynarodowe uznanie zdobyły jego najnowsze inscenizacje dzieł Ryszarda Wagnera: *Rheingold* (*Złoto Renu*) i *Die Walküre* (*Walkiria*). Michael Heinicke jest reżyserem opery K. Weilla *Der Weg der Verheissung* (*Droga przeznaczenia*) przygotowanej w międzynarodowej amerykańsko-niemiecko-izraelsko-polskiej koprodukcji.

MICHAEL SCHÄFER

Ukończył reżyserię teatru muzycznego w Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie. Od roku 1989 współpracuje ze Städtische Theater w Chemnitz jako aktor i asystent reżysera (*Der Weg der Verheissung* K. Weilla, reż. Michael Heinicke).

WOLFGANG BELLACH

W 1964 r. ukończył studia w Berlinie, na kierunku scenograficznym u prof. Kilgera. W 1970 r. został zaangażowany do Städtische Theater w Chemnitz na stanowisko scenografa i kostiumologa oraz artysty. Znaczące realizacje z tego czasu to m.in.: *Porgy and Bess*,

Wizyta starszej pani, Falstaff, Macbeth, Salome, Carmen, Tannhäuser, Śpiewacy Norymberscy, West Side Story.

Wspólnie z Irmgardem Lange inscenizował m.in. *Don Kichota* i *Romea i Julię*. Współpracował m.in. z Deutschen Theater, Staatsoper w Berlinie oraz Staatsschauspiel i Staatsoper w Dreźnie.

TADEUSZ SMOLICKI

Absolwent Politechniki Krakowskiej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jest autorem scenografii do ponad 100 spektakli zrealizowanych w teatrach polskich i zagranicznych. Współpracował z najlepszymi scenami w kraju, m.in. Teatrem Starym w Krakowie, Teatrem Narodowym w Warszawie, Teatrem Polskim we Wrocławiu, Teatrem Muzycznym w Gdyni oraz Teatrem Telewizji. Jest laureatem Złotej Maski (1995 r.) za scenografię do spektaklu *Damy i huzary* A. Fredry w Teatrze Śląskim w Katowicach. Swoje prace architektoniczne, scenograficzne i plastyczne wystawiał w wielu miastach w kraju i za granicą, m.in. w Krakowie, Bielsku, Rzeszowie, Paryżu, Pradze. Wraz z żoną Anną prowadzi w Krakowie własną Galerię Teatralną *Proscenium*.

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

ul. Dietla 50, 31 – 039 Kraków

tel.: (0 12) 422 62 10

fax: (0 12) 422 08 79

<http://www.opera.krakow.top.pl>

e-mail: opera@opera.krakow.top.pl

REZERWACJA BILETÓW (Biuro Obsługi Widza)

ul. Dietla 50, 31 – 039 Kraków

czynne od poniedziałku do piątku w godz. 8.00 – 16.00

tel.: (0 12) 422 78 07

fax: (0 12) 421 94 19

SPRZEDAŻ BILETÓW

SCENA OPEROWA – Teatr im. J. Słowackiego, pl. Św. Ducha 1

kasa czynna codziennie w godz. 9.00 – 19.00

wyjątek: wtorek, niedziela, godz. 12.00 – 19.00

tel. (0 12) 423 17 00

SCENA OPERETKOWA – ul. Lubicz 48

Kasa czynna od poniedziałku do soboty w godz. 9.00 – 19.00

tel. (0 12) 421 42 00