

Pajace

R. Leoncavallo

**Rycerskość
wieśniacza**

P. Mascagni





Ruggero Leoncavallo

Pajace

Pietro Mascagni

Rycerskość wieśniacza

Premiera

18, 19 lutego 2001



Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie



Dyrektor Naczelny
Jerzy Noworol

Dyrektor Artystyczny
Tadeusz Kozłowski

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

*Ilustracje zamieszczone w niniejszym wydawnictwie
są reprodukcjami projektów kostiumów Marty Hubki*

NR ISBN 83-912689-5-0



Ruggero Leoncavallo

Pajace

Opera w dwóch aktach

Pietro Mascagni

Rycerskość wieśniacza

Opera w jednym akcie

Realizatorzy

Kierownictwo muzyczne

Andrzej Straszyński

Reżyseria

Wojciech Adamczyk

Scenografia

Wojciech Jankowiak

Współpraca realizatorska

Asystent reżysera

Ewa Stengl

Kostiumy

Marta Hubka

Asystent dyrygenta

Tomasz Lida

Przygotowanie chóru

Ewa Bator



Obsada

Pajace

Canio

Ireneusz Jakubowski/Imeri Kawsadze

Nedda

Marta Abako/Edyta Piasecka-Chudzikiewicz

Tonio

Andrzej Biegun/Zenon Kowalski

Beppo

Maciej Gallas/Paweł Szczepanek

Silvio

Jan Migala/Włodzimierz Skalski

Rycerskość wieśniacza

Santuzza

Anna Plewniak/Monika Swarowska-Walawska

Turiddu

Janusz Dębowski/Tomasz Kuk

Łucja

Maria Domańska/Bożena Zawiślak-Dolny

Alfio

Andrzej Biegun/Przemysław Firek/Zenon Kowalski

Lola

Marta Abako/Bożena Zawiślak-Dolny



Ruggero Leoncavallo

1857

8 marca (według innych źródeł 23 kwietnia) w Neapolu, w rodzinie urzędnika sądowego, urodził się Ruggero Leoncavallo, przyszły włoski kompozytor i librecista operowy.

1866

Rozpoczyna naukę w Konserwatorium San Pietro a Maiella. Uczęszcza do klasy kompozycji Lauro Rossiego, fortepianu Benjamino Cesiego oraz kontrapunktu Michele Ruty.

1874

Uzyskuje dyplom Konserwatorium.

1876

W jesieni rozpoczyna na Uniwersytecie Bolońskim studia humanistyczne pod kierunkiem Giosuè Carducciego.

1882

Udaje się do Egiptu, by objąć stanowisko nadwornego pianisty. Wskutek wybuchu wojny egipsko-angielskiej zmuszony zostaje do ucieczki w arabskim przebraniu z Kairu do Ismaili, skąd poprzez Port Said ewakuuje się do Marsylii. Zamieszkuje w Paryżu, gdzie poślubia śpiewaczkę Berthe Rambaud. Dochodzi do wykonania fragmentów poematu symfonicznego *La nuit du mai*.

1888

Przenosi się do Mediolanu. Jest jednym z wielu współautorów libretta *Manon Lescaut* Giacomo Pucciniego.

1891

Podczas pobytu w Vacallo w Szwajcarii zajmuje dom naprzeciw Pucciniego i pracuje nad librettem oraz muzyką do *Pajaców*, których kompozycja zajmuje mu 5 miesięcy.

1892

21 maja w mediolańskim Teatro Dal Verme prapremiera *Pajaców*. W lecie zasiada w jury III Konkursu Sonzogna na operę jednoaktową.

1893

20 marca na łamach mediolańskiego „Il Secolo” Leoncavallo zarzuca Pucciniemu, że nielojalnie podjął temat, nad którym pracuje on już od pewnego czasu, co zapoczątkowuje pomiędzy obydwu kompozytorami spór związany z ich operowymi wersjami „Scen z życia cyganerii” Henri Murgera. 9 listopada w mediolańskim Teatro Dal Verme prapremiera wcześniejszej opery *I Medici*, stającej się przyczyną sześcioletniego zatargu z wydawnictwem Ricordich, które pierwotnie zamówiło to dzieło.

1896

10 marca 1896 w rzymskim Teatro Argentina prapremiera chronologicznie najwcześniejszej opery - *Chatterton*.

1897

6 marca w weneckiej La Fenice prapremiera *Cyganerii*.

1898

7 lutego w lizbońskim Teatro San Carlos prapremiera opery Augusta de Oliveiro Machado *Mario Wetter*, powstałej do libretta Leoncavalla.



1900

10 listopada w mediolańskim Teatro Lirico prapremiera opery *Zazà* (polska premiera 10 grudnia 1909 w warszawskim Teatrze Wielkim). Prawykonanie w Mediolanie, pod dyktando Vittoria Marii Vanza poematu symfonicznego *Sérafitus-Sérafita*.

1903

28 kwietnia i 1 maja prowadzi w Filharmonii Warszawskiej koncerty kompozytorskie, złożone z *Suity w dawnym stylu*, *Suity neapolitańskiej*, fragmentów oper (*Pajace*, *Chatterton* i *Medyceusze*) oraz poematu *Sérafitus-Sérafita*. 14 maja dyryguje w Teatrze Wielkim *Pajacami*, zagranymi z III aktem jego *Cyganerii*.

1904

Enrico Caruso nagrywa napisaną dla niego popularną pieśń pt. *Mattinata*. 13 grudnia w berlińskim Königliches Opernhaus prapremiera zamówionej przez Wilhelma II opery *Roland von Berlin*.

1906

W listopadzie w Stanach Zjednoczonych prapremiera operetki *La Jeunesse de Figaro* według sztuki Victoriena Sardou.

1910

15 stycznia w rzymskim Teatro Constanzi, pod dyktando Pietro Mascagniego prapremiera opery *Maia*. 19 stycznia w rzymskim Teatro Nazionale prapremiera operetki *Malbruck* według noweli Boccaccia.

1912

24 czerwca w rzymskim Teatro Constanzi prapremiera operetki *La Reginetta delle rose*. 16 września w rzymskim Hipodromie prapremiera opery *I Zingari*, według poematu Puszkina.

1913

14 kwietnia w palermiańskim Teatro Massimo prapremiera *Mimi Pinson*, nowej redakcji *Cyganerii*. W listopadzie, w londyńskim Prince of Wales Theatre prapremiera operetki *Are You There?*.

1915

9 lutego równocześnie w rzymskim Teatro Nazionale oraz turyńskiej Politeama Chiarella prapremiera operetki *La Candidata*.

1916

27 kwietnia w genueńskim Teatro Carlo Felice prapremiera opery *Goffredo Mameli*. 2 września w Teatro del Casino w Montecatini prapremiera operetki *Prestami tua moglie*.

1919

Umiera 9 sierpnia w Montecatini. Miesiąc później, 16 października w rzymskim Teatro Adriano ma miejsce prapremiera operetki *A chi la giarrettiera?*. W kolejnych latach po śmierci kompozytora dochodzi do prapremier pozostawionych przez niego dzieł: 13 grudnia w Opera Auditorium w Chicago opery *Edipo Re*, uzupełnionej przez Giovanniego Pennacchia (dla którego Leoncavallo napisał libretto opery *Redenzione* - prapremiera w neapolitańskiej Politeama Giacosa w 1920 roku), 29 kwietnia 1923 w Domu Zdrojowym w Montecatini operetki *Il Primo bacio* oraz 26 czerwca 1925 w neapolitańskiej Politeama Giacosa operetki *La Maschera nuda*, dokończonej i zinstrumentowanej przez Salvatore Allegre.

opr. Lesław Czapliński



Pietro Mascagni

1863

7 grudnia w Livorno, w rodzinie piekarza, przychodzi na świat Pietro Mascagni, przyszły włoski kompozytor operowy i dyrygent.

1872

Rozpoczyna naukę muzyki u Emilia Bianchiego oraz gry na organach u Antonia Biaginięgo.

1876

Podaje naukę harmonii i kontrapunktu u Alfreda Soffrediniego w Instytucie Muzycznym im. Luigi Cherubiniego w Livorno. W następnych latach odbywają się prawykonania jego pierwszych kompozycji: orkiestrowych symfonii, utworów muzyki religijnej, kantaty *In filanda* (W przędzalni) oraz *Ody do radości* (do słów F. Schillera).

1882

Rozpoczyna studia w Konserwatorium Mediolańskim u Amilcare Ponchiello i Michele Saladina. Wspólnie z Giacomo Puccinim wynajmuje pokój.

1884

Podczas mediolańskich występów trupy Cesare Rosiego obecny jest na przedstawieniu *Rycerskości wieśniaczej* Giovanniego Vergi z Eleonorą Duse w roli Santuzzy.

1885

Na wiosnę przerywa studia i jako dyrygent dołącza do zespołów operetkowych Forlięgo, Sconamiglia i Mareski. Na ich użytek powstaje operetka *Il Re a Napoli*, wystawiona 18 marca w Teatro Municipale w Cremonie.

1886

Zamieszkuje w Cerignoli, gdzie prowadzi miejscowe Towarzystwo Filharmoniczne oraz orkiestrę w Teatrze Miejskim.

1888

Dowiedziawszy się w czerwcu o rozpisany przez mediolańskiego wydawcę Eduarda Sonzogna II Konkursie na operę jednoaktową, w przeciągu kilku miesięcy komponuje *Rycerskość wieśniaczą* według tak samo zatytułowanej sztuki Vergi.

1890

Spośród 72 partytur do scenicznej realizacji skierowano trzy (obok opery Mascagniego *Labille* Nicola Spinello i Rudella Vincenza Ferroniego). 17 maja w rzymskim Teatro Vostanzi prapremiera *Rycerskości wieśniaczej*, uzyskującej ostatecznie I Nagrodę wysokości 3000 lirów.

1891

31 października w rzymskim Teatro Costanzi prapremiera *Przyjaciela Fryca* (polska premiera 17 grudnia 1892 w warszawskim Teatrze Wielkim).

1892

10 listopada we florenckim Teatro della Pergola prapremiera *I Rantzau* pod dyktando kompozytora, co stanie się odtąd regułą.

1895

W mediolańskiej La Scali 16 lutego prapremiera opery *Guglielmo Ratcliff* według tragedii Heinego, a 25 marca *Silvano*. Mascagni zostaje dyrektorem Konserwatorium w Pesaro.

1896

2 marca w Pesaro prapremiera jednoaktowej opery *Zannetto* (polska premiera 23 stycznia 1918 w lwowskim Teatrze Wielkim).



1898

22 listopada w rzymskim Teatro Constanzi prapremiera *Iris* (polska premiera 25 kwietnia 1931 w poznańskim Teatrze Wielkim).

1901

17 stycznia jednocześnie w 6 teatrach (mediolańskiej La Scali, weneckiej La Fenice, rzymskim Teatro Constanzi pod dyрекcją kompozytora, genueńskim Carlo Felice, turyńskim Teatro Regio i werońskim Teatro Filharmonico) prapremiera opery *Le Maschere*.

1902

2 marca na koncercie w Filharmonii Warszawskiej dyryguje m.in. *Stabat Mater* Rossiniego, 3 i 4 marca fragmentami własnych utworów, a 5 marca w Teatrze Wielkim prowadzi spektakl *Rycerskości wieśniaczej*.

1905

16 marca w Théâtre du Casino w Monte Carlo prapremiera opery *Amica*.

1911

2 czerwca w Teatro Coliseo w Buenos Aires prapremiera *Isabeau*.

1913

15 grudnia w mediolańskiej La Scali prapremiera opery *Parisina* według dramatu Gabriela D'Annunzia.

1917

30 kwietnia w rzymskim Teatro Constanzi prapremiera baśni operowej *Lodoletta*.

1919

13 grudnia w rzymskim Teatro Quirino prapremiera operetki *Sě*.

1921

2 maja w rzymskim Teatro Constanzi prapremiera opery *Il Piccolo Marat*.

1925

16 października na koncercie w Filharmonii Warszawskiej dyryguje m.in. wstępem do *Śpiewaków norymberskich* Wagnera, *Rapsodią litewską* Karłowicza i *IX Symfonią* Dvořaka. W poznańskim Teatrze Wielkim prowadzi 22 października przedstawienie *Aidy* Verdiego, a 24 października *Rycerskości wieśniaczej* oraz *Pajaców* Leoncavalla.

1926

Kieruje pierwszym wystawieniem w mediolańskiej La Scali *Pajaców* Leoncavalla.

1932

23 marca w Teatro di Casino Municipal w San Remo prapremiera młodzieżcej opery *Pinotta*.

1935

16 stycznia w mediolańskiej La Scali prapremiera *Nerona*.

1940

Z okazji jubileuszu 50 lecia *Rycerskości wieśniaczej* prowadzi jej przedstawienia w weneckiej La Fenice (19 lutego), rzymskim Teatro Constanzi (5 marca) i mediolańskiej La Scali (12 kwietnia).

1945

Umiera 2 sierpnia w rzymskim hotelu Plaza. Sześć lat później jego prochy przeniesione zostają do rodzinnego Livorno, a miejscowemu teatrowi nadane jego imię.



Libretto

Akcja obu oper rozgrywa się na Sycylii, w tej samej małej miejscowości, w drugiej połowie XX wieku. *Pajace* dzieją się w roku 1953, *Rycerskość...* w roku 1955. W obu operach pojawiają się ci sami bohaterowie.

Scena przedstawia plac w miasteczku. Po lewej stronie droga prowadząca do niewidocznego kościoła. Po prawej stronie, blisko proscenium, trattoria. W lewym portalu cokół z posągami Chrystusa Pantokratora, w prawym portalu ścienna, kamienna studnia. W tle wyblakły błękit sycylijskiego nieba, kamienno-gliniany pejzaż miasteczka, w oddali ruiny rzymskich budowli.

Pajace

Prolog

Kurtyna podnosi się, na scenie tłum w fantastycznych strojach i fryzurach (ostre kolory, wyraziste kontrasty, postmodernistyczna mieszanina), w strumieniach kolorowego światła. Na proscenium stolik z lampką. Przy stoliku siedzi Reżyser. Tłum porusza się rytmicznie. Reżyser przerywa próbę. Zespół rozchodzi się, kurtyna opada. Reżyser zwraca się do widowni i powiadamia zebraną publiczność, iż nie ma zamiaru ukazywać na scenie nierealnych, fantastycznych historii, lecz wydarzenia wzięte prosto z życia, może jaskrawe i brutalne, za to całkowicie prawdziwe.

Schodząc ze sceny Reżyser wznawia akcję.

Akt I

Miejscowość dźwiga się jeszcze ze zniszczeń wojennych. Budynki otaczają rusztowania, remont trwa w gospodzie należącej do Łucji, matki Turiddu. Z okazji święta akcesoria budowlane i murarskie zostały uprzątnięte, a rusztowania przystrojone wstęgami i kwiatami. Na murach przyczepione afisze z objazdowego kina: *Cud w Mediolanie* De Siki i *Casablanca* Curtiza. Jest Dzień Wniebowzięcia i w całej miejscowości panuje radosny, świąteczny nastrój. Na scenie odświętnie wystrojony tłum mieszkańców przechadza się po jarmarku. Sprzedawcy (straganowi, naręczni i walizkowi) oferują amerykańską odzież, płyty, delikatesy, kosmetyki, zabawki, itp. Wśród kupujących biegają dzieci, kręcą się karabinierzy, itd.

Ulicznicy roznoszą wieść: przybywa trupa wędrownych aktorów. Na plac wjeżdża furgonetka z amerykańskiego demobilu, upstrzona afiszami i plakatami. Mieszkańcy witają aktorów. Canio wchodzi na maskę wozu i anonsuje wieczorne przedstawienie. Nedda rozdaje swoje zdjęcia, pozuje do zdjęć z mieszkańcami, Beppo i garbus Tonio rozdają programy. Wśród tłumu Lola i Turiddu w mundurze szeregowca strzelców alpejskich. Łucja oferuje aktorom pomieszczenia gospody jako garderobę.

Piękność Neddy, młodej żony kierownika trupy, nęci zbyt wielu mężczyzn. Sprowokowany żartem jednego z mieszkańców Canio w gorących słowach mówi o swej wielkiej miłości - przez nią tak bardzo zazdrosny jest o żonę. Uprzedza Neddę, że gdyby kiedykolwiek była mu niewierna, czeka ją śmierć.

Canio wraz z resztą komedianów, zaproszony przez gościnnych mieszkańców (m. in. przez Alfia) na poczęstunek, udaje się do pobliskiej gospody; Tonio z kanistrem udaje się po benzynę. Dźwięk dzwonów wzywa wiernych na nieszpory.



Nedda zostaje sama, wynosi z furgonu kostiumy i rekwizyty, przygotowuje je do przedstawienia. Widok lecących ptaków uświadamia Neddzie tęsknotę za innym życiem, pragnienie wyzwolenia się z męczącego związku. Pojawia się Tonio z kanistrem, pragnie za wszelką cenę zdobyć wzajemność Neddy. Ta jednak pogardliwie wyśmiewa jego zaloty, oblewa wodą ze studni, a gdy Tonio brutalnie chwyta ją w ramiona - uderza go w twarz szpicrutą. Garbus z wściekłością w sercu ustępuje z placu, poprzysięgając zemstę.

Okazja nadarza się niemal natychmiast, bo oto nadchodzi młody Silvio. Z rozmowy Silvia z Neddą wynika, że od dawna trwa ich potajemny romans. Silvio błaga ukochaną, by porzuciła Cania. Nedda waha się, wreszcie przystaje na wspólną ucieczkę. Nie dostrzegli oboje Tonio, który podsłuchiwał ich rozmowę i przyprowadził z gospody Cania.

Silvio zbiegł w ostatniej chwili, wściekłość zdradzonego małżonka zwraca się więc przeciw Neddzie. Gdy ta nie chce zdradzić imienia ukochanego, tylko interwencja pozostałych członków trupy sprawia, iż obywa się bez rozlewu krwi. Aktorzy zaczynają przygotowania do przedstawienia. Na scenie zostaje samotny Canio. Canio wie, że za chwilę będzie musiał grać wesołą komedię, choć serce pęka mu z bólu.

Akt II

Wędrowny teatr rozpoczyna przedstawienie. Scenę urządzono na bazie furgonetki. Widownię zaimprovizowano z ławek kościelnych, ławek ogrodowych, ław wyniesionych z gospody oraz krzeseł przyniesionych przez mieszkańców. Łucja, Turiddu i pracownicy gospody roznoszą wino i ciastka, Lola i Turiddu wymieniają całusy, Alfio popija z kolegami. Gwar rozmów, kłótnie o lepsze miejsca, przepychanki.

Zaczyna się spektakl. Dekoracja przedstawia mieszkanie Neddy-Kolombiny. Nedda-Kolombina czeka na swego kochanka, Arlekina, którego rolę gra Beppo. Zamiast niego przybywa Taddeo-Tonio i w pocieszny sposób wyjawia jej swą miłość. Arlekin wchodzi przez okno i wyrzuca niefortunnego konkurenta. Gdy nadchodzi mąż Kolombiny - Pajac, którego rolę gra Canio, Arlekin również ucieka - i oto na scenie powtarza się niemal dosłownie historia minionego popołudnia, padają niemal identyczne słowa.

Canio, którego sercem targa zazdrość i rozpacz, resztką woli trzyma swe nerwy na wodzy. Jednak żądając od Kolombiny, by mu wyjawiała imię zbiegłego kochanka, zaczyna coraz bardziej tracić poczucie granicy między komedią a rzeczywistością. Spostrzega to Nedda. „Pajacu, pajacu” - mówi z cicha do męża, pragnąc przypomnieć mu graną rolę. Lecz słowa te wywołują wręcz przeciwny skutek - i Canio wybucha z całą tłumioną dotąd pasją. Nedda ponownie odmawia podania nazwiska kochanka, lecz tym razem Canio przebija ją nożem. Znajdujący się wśród tłumu Silvio rzuca się na ratunek ukochanej, jednak i on ginie z ręki Cania, który poznał w nim kochanka żony. Canio stoi chwilę bez ruchu, po czym wypuszcza nóż z ręki i z rozpaczą, a zarazem ironią w głosie mówi do zmarłej ze zgrozy i przerażenia publiczności „La commedia è finita!” - „przedstawienie jest skończone!” - i podryza sobie gardło. Na scenie pojawia się Reżyser i kończy pierwszą część przedstawienia.



Rycerskość wieśniacza

Prolog

Przed kurtyną pojawia się ponownie Reżyser. Daje znak i kurtyna się podnosi. Scenę wypełnia nocna mgła. Dom Loli i Alfia, gdzieś na przedmieściu. W oknie, w świetle księżyca, Lola w nocnej koszuli, otulona szalem. Pod oknem Turiddu śpiewa Sicilianę na cześć swej ukochanej. Obdarowana kwiatem Lola wpuszcza Turiddu do siebie. Reżyser opuszcza kurtynę i schodzi ze sceny.

Część I

Mineły dwa lata. Odnowione budynki i posąg Chrystusa ściągają turystów. Pyszni się odnowiona fasada gospody - „TRATTORII” Łucji i Turiddu z szyldem „Coca-Coli”. Afisze *Rzymskich wakacji* Wylera, *La Strady* i *Il Vitelloni* Felliniego. Posąg Chrystusa owinięty w czarną krepę.

Słoneczny poranek wielkanocny. Łucja wraz z dwiema kelnerkami otwiera trattorię. Pojawia się wycieczka amerykańskich turystów. Obwieszonym aparatami wycieczkowiczom nie udaje się obejrzeć pomnika Chrystusa, miejscowej atrakcji, przewodnik doradza im łyk wina i oczekiwanie na obrzęd odsłonięcia rzeźby. Turystów nagabuje miejscowy żebrak, w którym rozpoznajemy garbusa Tonia.

Plac zapęłnia się wieśniakami, którzy w odświętnych strojach przybywają do kościoła. Kobiety niosą kwiaty, kwietne girlandy, kolorowe wstęgi i koronkowe sukienki dla rzeźb, mężczyźni niosą lekyty z posągami świętych: Łucji, Agaty i Rozalii oraz pchają dwukołowy „wóz sycylijski” z figurą Madonny. Pojawia się zdenerwowana Santuzza. Tłum idzie do kościoła. Santuzza pragnie zasięgnąć od Łucji wiadomości o jej synu, a swym narzeczonym, Turiddu. Łucja wyjaśnia, iż Turiddu pojechał do miasteczka Francofonte po wino do gospody, lecz Santuzza wie na pewno, że tej nocy widziano go we wsi.

Nucąc ulubioną piosenkę nadchodzi zawodowy kierowca Alfio, który właśnie przyjechał do domu na święta. Mieszkańcy witają go z radością, gdyż Alfio jest bardzo lubiany przez wszystkich. Alfio również powiada, iż widziano Turiddu tego ranka w pobliżu. Łucja chce o coś spytać, lecz na porozumiewawczy znak Santuzzy - milknie.

Rozpoczyna się nabożeństwo. Chór w kościele przy dźwięku organów intonuje wielkanocny hymn Regina coeli. Z kościoła wychodzi procesja. Ksiądz błogosławi wiernych, wszyscy klękają. Ponad śpiew rozmodlonego tłumu wzbija się pełna uczucia modlitwa Santuzzy. Wierni wracają do kościoła, turyści idą zwiedzać miasteczko, pozostają Łucja i Santuzza.

Z rozmowy Santuzzy z Łucją wynika, iż Turiddu, zanim jeszcze poszedł do wojska, zaręczony był z Lolą. Później, gdy wrócił, pokochał Santuzzę. Teraz jednak serce jego zwraca się znów ku Loli, która kokietuje go, mimo że jest już żoną Alfia.

Łucja idzie do kościoła. Pojawia się Turiddu. Prowadzi motocykl z koszem, z którego wystają skrzynki z winem. Skrzynki z winem wnosi do trattorii, zabiera się za wymianę koła w motocyklu. Praca jest wygodną ucieczką przed wymówkami kochanki. Santuzza błaga go, by powrócił do niej, obiecując zapomnieć mu jego niewierność. W trakcie rozmowy dochodzi niemal do rękoczynów. Na dźwięk głosu Loli Turiddu wychodzi po zapasowe koło do trattorii, Santuzza czeka na rywalkę.



Lola wchodzi z kwiatami, śpiewa popularną piosenkę. Dekoruje kwiatami figurę Chrystusa. Lola, prowokując Santuzzę, z zalotnym uśmiechem kokietuje Turiddu. Po wyjściu Loli wybucha gwałtowna kłótnia między narzeczonymi. Turiddu idzie za Lolą do kościoła.

Rozpacz porzuconej Santuzzы zamienia się w gniew. Przeklina niewiernego kochanka, a spotkawszy szukającego Loli Alfia, w porywie złości zdradza mu, że Turiddu romansuje z jego żoną. Prostoduszny, lecz zazdrosny Alfio poprzysięga krwawą zemstę. Santuzza zbyt późno spostrzega, iż popełniła straszny błąd. Kurtyna opada.

Intermezzo

Ponownie przed kurtyną pojawia się Reżyser. Ponownie kurtyna podnosi się. Widoczny fragment wnętrza kościoła: w zakamarku pod witrażem Lola i Turiddu całują się. Reżyser opuszcza kurtynę i wychodzi.

Część II

Po skończonym nabożeństwie tłum wieśniaków wysypuje się z kościoła. Mieszkańcy plotkują, śmieją się, ktoś próbuje tańczyć. Atmosfera zabawy. Wszyscy robią sobie zdjęcie ze świeżo ochrzczonego dzieckiem. Łucja z kelnerkami dostawiają nowe stoliki i krzesła. Kościelny przychodzi po Łucję, która idzie do kościoła z tacą zastawioną jedzeniem i butelkami.

Turiddu, w świetnym humorze, zaprasza wszystkich na wino do gospody matki; wznoszą się napełnione szklanki i Turiddu intonuje radosny toast na cześć wina i miłości. Nawet Tonio dostaje flaszkę. Pojawiają się turyści, których tym razem Turiddu nie odgania, tylko wręcza szklanki z winem.

Do gospody wchodzi Alfio. Odręca ofiarowane mu przez Turiddu wino. Padają ostre słowa. Kobiety wyprowadzają Lolę. Nic nie rozumiejących turystów wyprowadza przewodnik. Tonio wybiega przerażony.

Dochodzi do starcia. Alfio, według sycylijskiego obyczaju, wyzywa uwodziciela żony do walki na noże, oświadczając, że będzie nań czekał za gospodą. Wszyscy wychodzą. Turiddu zostaje sam. Za późno obudziły się w sercu Turiddu wyrzuty sumienia. Z kościoła wychodzi z pustą tacą Łucja. Turiddu żegna się z matką i powierzając jej opiece Santuzzę, wybiega w ślad za Alfim. W tym właśnie momencie wchodzi do gospody Santuzza. W ślad za nią wchodzi Reżyser. Chwilę trwa pełne napięcia milczenie, po czym za gospodą wzmagają się gwar. Słychać wyraźnie słowa: „Tam leży zabity Turiddu”.

Zmiana światła, wszyscy nieruchomią. Reżyser kłania się widzom i daje znak do opuszczenia kurtyny, która opada zgodnie z ostatnim akordem opery.

Wojciech Adamczyk



Libretto

Events in both operas take place in Sicily, in the same small town in the latter half of the 20th century. *I Pagliacci* is set in 1953, while *Cavalleria* - in 1955. The same protagonists appear in both operas.

The stage shows a square in the town. On the left there is a road leading to an unseen church. On the right, close to the proscenium, there is a trattoria. In the left portal there is a plinth with a statue of Christ, while in the left portal there is a stone well set in the wall. The background consists of the faded blue of the Sicilian sky, the stone and clay view of the town and Roman ruins in the distance.

1 Pagliacci

Prologue

The curtain rises; there is a crowd on the stage, in fancy dress and hairstyles (vibrant colours, sharp contrast, a post-modernist mix) in streams of coloured light. On the proscenium there is a table with a lamp. The Director is sitting at the table. The crowd moves rhythmically; the Director stops the rehearsal. The troupe disperses and the curtain descends. The Director turns to the audience and explains to them that he has no intention of showing unreal and fantastic stories on the stage, but only events from everyday life, that are perhaps garish and brutal, but completely true.

The play resumes when the Director leaves the stage.

Act I

The town is still recovering from war destruction. Buildings are surrounded by scaffolding, and renovation is under way at the inn belonging to Lucia, Turiddu's mother. Because of the feast day, construction and bricklaying tools have been cleared away, and the scaffolding is decorated with ribbons and flowers. There are posters from a travelling cinema on the walls: V. De Sica's *Miracle in Milan* and M. Curtiz's *Casablanca*. It is Ascension Day and a merry and festive atmosphere prevails in the village. On the stage, a crowd of residents dressed in their Sunday best is walking around the fete. Stallholders and sellers of goods in hand and out of suitcases are offering American clothing, records, delicatessen, cosmetics, toys etc. Children are running and carabinieri are wandering among the buyers.

Street urchins spread the news: a troupe of travelling actors is coming. An ex-American army truck, stuck with posters, drives on to the square. The residents welcome the actors. Canio climbs on the truck's bonnet and announces this evening's performance. Nedda gives away photos of herself and poses for photographs with the residents, while Beppo and hunchback Tonio hand out programs. In the crowd there is Lola, and Turiddu in uniform of an Alpine Rifles private. Lucia offers the actors rooms at the inn as wardrobes.

The beauty of Nedda, the young wife of the troupe leader, tempts too many men. Canio, provoked by a joke from one of the residents, speaks heatedly of his great love: because of it he is so very jealous of his wife. He warns Nedda that death awaits her if she's ever unfaithful to him.



Together with the rest of the comedians, Canio, invited by the hospitable villagers (including Alfio) for a meal, goes to the nearby inn; Tonio takes a canister and goes to get some petrol. The sound of bells calls the faithful to vespers.

Nedda is left on her own and takes costumes and props out of the truck and prepares them for the performance. The sight of birds in flight makes her realise her longing for a different life and a desire to break free of the tedious relationship. Tonio appears with the canister; he tries to get Nedda to reciprocate his feelings at any cost. However, she laughs contemptuously at his courtship, drenches him with water from the well, and when Tonio catches her in a brutal embrace, she hits him on the face with a whip. The hunchback backs away with fury in his heart and swears revenge.

An opportunity appears almost immediately because young Silvio arrives. It is clear from the conversation between Silvio and Nedda that a secret affair has been going on between them for a long time. Silvio begs his sweetheart to leave Canio. Nedda hesitates, but finally agrees to run away with him. Neither of them has noticed Tonio, who overheard their conversation and brought Canio from the inn.

Silvio escaped at the last moment, so the fury of the cuckolded husband turns on Nedda. When she doesn't want to reveal her lover's name, only intervention of the other troupe members prevents bloodshed. The actors begin preparations for the performance. A lone Canio remains on stage. He knows that in a moment he will have to play a merry comedy, though his heart is bursting with pain.

Act II

The travelling theatre starts the performance. The stage is set on the back of the truck. The impromptu auditorium is made from church pews, garden benches, benches taken from the inn and chairs brought by the villagers. Lucia, Turiddu and the inn workers carry round wine and biscuits, Lola and Turiddu exchange kisses, and Alfio is drinking with his friends. There is a sound of talking, quarrels for better places, and scuffles.

The performance starts. The stage is set as the house of Nedda-Colombina. She is waiting for her lover Harlequin, played by Beppo. Instead of him, Taddeo (Tonio) arrives and confesses his love in a funny way. Harlequin climbs in through the window and throws out the hapless suitor. When Colombina's husband - the clown, played by Canio - arrives, Harlequin also runs away; and thus an almost identical story as that in the past afternoon is reproduced on the stage, and almost the same words are spoken.

Canio, whose heart is torn by jealousy and despair, barely manages to hold his temper. However, when he demands of Colombina to reveal her runaway lover's name, he begins to lose the sense of boundary between the comedy and reality. Nedda sees this. "Clown, clown", she whispers to her husband to remind him of his role. But these words have the opposite effect, and Canio explodes with all the pent-up fury.



Nedda again refuses to give her lover's name, but this time Canio pierces her with a knife. Silvio runs out from the audience and comes to his sweetheart's rescue, but he too dies at the hand of Canio, who recognises him to be his wife's lover. For a moment Canio stands motionless, then he lets the knife fall and says with despair - and also irony - in his voice to the audience, petrified with fear and horror: "La commedia e finita!" - "the performance is over!", and cuts his own throat. The Director appears on the stage and ends the first part of the performance.

Cavalleria Rusticana

Prologue

The Director appears again in front of the curtain. He gives a sign and the curtain rises. The stage is filled with night fog. Lola and Alfio's house, somewhere on the outskirts of town. Lola, wearing a nightdress and wrapped in a shawl, stands in the moonlit window. Under the window Turiddu is singing the Siciliana in honour of his sweetheart. Lola, receiving a gift of a flower, lets Turiddu in her house. The Director lowers the curtain and leaves the stage.

Part I

Two years have passed. The renovated buildings and the statue of Christ attract tourists. The façade of Lucia and Turiddu's inn - the Trattoria - with its Coca-Cola sign looks gorgeous after renovation. There are posters of Wyler's *Roman Holiday*, and Fellini's *La Strada* and *I Vitelloni*. The statue of Christ is wrapped in black crepe.

A sunny Easter morning. Lucia and two waitresses open the trattoria. A group of American tourists appears. The camera-hung tourists can't get a look at the statue of Christ - the local attraction. Their guide advises them to have some wine and to wait for the ceremony of unveiling the statue. The tourists are accosted by a local beggar, whom we recognise to be Tonio the hunchback.

The square fills up with villagers in their best clothes, going to church. Women carry flowers and floral garlands, colourful ribbons and lace robes for the sculptures, men carry litters with statues of St. Luce, St. Agatha and St. Rosalia, and push a two-wheeled "Sicilian cart" with the statue of the Madonna. An irritated Santuzza appears. The crowd is moving towards the church. Santuzza wishes to obtain information from Lucia on the latter's son, and her fiancé, Turiddu. Lucia explains that Turiddu had gone to the town of Francofonte to get wine for the trattoria, but Santuzza knows for sure that he was seen in the village that night.

Humming his favourite song, the professional driver Alfio appears, who has just come home for the holiday. The residents welcome him joyously, for Alfio is very much liked by everyone. Alfio also says that Turiddu was seen nearby this morning. Lucia wants to ask about something, but is silent at a sign from Santuzza.

Mass starts. The choir, with a backing from the organ, intones the Easter hymn *Regina coeli*. A procession comes out of the church. The priest blesses the faithful and all are kneeling.



Santuzza's impassioned prayer rises above the singing of the prayer-engrossed crowd. The faithful return to the church, the tourists go sightseeing in the town and only Lucia and Santuzza remain.

It is clear from Santuzza's talk with Lucia that Turiddu was engaged to Lola before he went to the army. Later, when he came back, he fell in love with Santuzza. But now his heart is again turning towards Lola, who is wooing him again despite the fact that she is already Alfio's wife.

Lucia goes to church. Turiddu appears. He is riding a motorcycle with a basket in which cases of wine can be seen. He carries them into the trattoria and then sets about changing a tyre in the motorcycle. The work is a convenient escape from his lover's reproaches. Santuzza begs him to come back to her and promises to forget his unfaithfulness. It almost comes to scuffles during the conversation. Hearing Lola's voice, Turiddu goes to the trattoria to get a spare wheel; Santuzza waits for her rival. Lola comes in with flowers, singing a popular song. She decorates the statue of Christ with the flowers. Lola, provoking Santuzza, woos Turiddu with a flirtatious smile. After Lola leaves, a violent quarrel erupts between the fiancés. Turiddu follows Lola into the church.

Abandoned Santuzza's despair turns to anger. She curses her unfaithful lover, and when she meets Alfio, who's looking for Lola, in a fit of anger she tells him that Turiddu is having an affair with his wife. Simple-hearted yet jealous Alfio swears bloody revenge. Santuzza sees -too late - that she made a terrible mistake. The curtain falls.

Interval

The Director again appears in front of the curtain. The curtain rises again. Part of the church interior is visible; Lola and Turiddu are kissing in a nook under the stained glass window. The director lowers the curtain and leaves.

Part II

After Mass is over, a crowd of villagers comes out of the church. They are gossiping, laughing, someone tries to dance. The atmosphere is that of fun. Everyone has their photo taken with a newly baptised child. Lucia and the waitresses bring more tables and chairs. The sexton comes for Lucia, who goes into the church with a tray laden with food and bottles.

Turiddu, in a fantastic mood, invites everyone for wine to his mother's inn; full glasses are raised and Turiddu intones a toast to wine and love. Even Tonio gets a bottle. Tourists appear, and this time Turiddu doesn't chase them away but hands them glasses of wine.

Alfio enters the inn. He rejects the wine offered by Turiddu. Harsh words are spoken. The women take Lola away. The guide takes away the group of confused tourists. Tonio runs out in flight.

A scuffle starts. Alfio, according to the Sicilian custom, challenges his wife's lover to a knife fight, saying he would be waiting behind the inn. Everyone leaves; Turiddu remains on his own. Pangs of conscience rose in his heart too late. Lucia comes out of the church with an empty tray. Turiddu bides farewell to his mother and leaves Santuzza in her care; he runs out after Alfio. At this very moment Santuzza enters the inn, followed by the Director. For a moment there is a tense silence, then a din of voices rises behind the inn. Words are heard clearly: "There lies Turiddu, killed."



The light changes, everyone become still; the Director bows to the audience and gives a sign to lower the curtain, which falls with the last chord of the opera.

Wojciech Adamczyk
translated by Dagmara Jakubowska

Running time: 2 hrs 35 mins

Commedia Alla Rusticana czyli dwa oblicza operowego weryzmu

W czasach, gdy aktorstwo uchodziło za profesję przeklętą, komedianom odmawiano nawet pochówku w poświęconej ziemi. To właśnie z myślą o nich, podczas Rewolucji Francuskiej przyjęto zapis, że „żaden obywatel nie może być pozbawiony dostępu do stanowisk publicznych z racji swego zawodu”. Takimi prowincjonalnymi, wędrownymi komedianami, dalekimi potomkami dawnych mistrzów włoskiej komedii improwizowanej, są tytułowi *Pajace* z opery Ruggiero Leoncavalla. Jak się jednak okaże, nawet oni swój honor mają, podobnie jak wieśniacy z południa Włoch, dla których występują, igrając na scenie z autentycznymi uczuciami, co nieuchronnie doprowadzić musi do tragedii. Skądinąd motyw dosłownego przekleństwa ciąży zarówno nad losami postaci Leoncavalla (odtrącony przez bohaterkę zalotnik poprzysięga na czczoną tego dnia Madonnę, że się zemści), jak i *Rycerskości wieśniaczej* Pietro Mascagniego (zdradzona dziewczyna życzy niewiernemu kochankowi, aby Wielkanoc okazała się dla niego zgubną). Poza tym obydwie opery rozgrywają się w okresie świątecznym: przypadającego na czas Wielkanocy wiosennego przebudzenia przyrody oraz w Dniu Wniebowzięcia, obchodzonego we Włoszech jako ludowe święto pełni lata. Wkrótce po ich powstaniu zaczęto też je łączyć w ramach jednego wieczoru. W Warszawie już 25 października 1892 zagrano je razem. Odtąd to małżeństwo z weryzmu stało się prawie powszechną praktyką, a obydwie dzieła zwykło się uważać nieomal za programowe wystąpienia tego kierunku we włoskiej sztuce operowej.

Muzyczny weryzm, zwany też młodą szkołą włoską, stanowił rodzimą odpowiedź na wagnerowską reformę dramatu muzycznego. Starał się uzyskać maksymalny efekt sceniczny nie tyle poprzez patos przedstawionych zdarzeń, co melodramatyczną skłonność do sytuacyjnych skrajności, przybliżając się zarazem do codziennych realiów w zakresie ich tła. Stąd na ogół współczesna tematyka oraz środowiska, które dotąd niezbyt często gościły na scenie, albo ukazywane były w wyidealizowanej postaci, dalekiej od rzeczywistości. A więc już nie szlachetny „lud”, chwytający za broń we wzniosłych celach, ale biedota, margines społeczny, zrewoltowane pospólstwo, lub prości chłopci. Od Wagnera przejęto natomiast dążenie do dramatycznej ciągłości i jednolitości, zwłaszcza klimatu. Pojawia się również odmienny od tradycji belcanta typ wokalne emisji i ekspresji, operujący dynamicznymi skrajnościami (niechętni weryzmowi mówili nawet o „operach krzyku”).



Najbliższy ideałom Wagnera był Leoncavallo, w jednej osobie librecista i kompozytor, noszący się z zamiarem stworzenia operowego cyklu *Crepusculum* (Zmierzch), samym swym tytułem nawiązującego do ostatniego ogniwa wagnerowskiej tetralogii - *Zmierzchu bogów*. Dotyczyć on miał czasów florenckiego Renesansu i składać się z trzech części: *Medyceuszy*, *Girolama Savanaroli* i *Cesare Borgii*. Ostatecznie muzyka powstała wyłącznie do tych pierwszych. W *Pajacach* natomiast z upodobaniem posługuje się bliską Wagnerowi formą ariosa, a także w ograniczonym zakresie stosuje technikę motywów przewodnich.

Z kolei Mascagni w *Rycerskości wieśniaczej* nawiązał bardziej do ducha niż litery wagnerowskiego dramatu muzycznego. Jego dzieło odznacza się jednolitością, zdawałoby się niepowstrzymanym rozwojem akcji muzyczno - scenicznej, osiągającej coraz większe napięcie, prowadzące do nieuniknionej katastrofy. Kompozytor posługuje się nie tylko śpiewem, ale również różnymi odmianami mowy (wspomniane złorzeczenie, wypowiedziane w formie deklamacji, dobiegające zza sceny końcowe okrzyki, zwiastujące śmierć bohatera). Ustępy solowe, aczkolwiek formalnie wyodrębnione jako 9 numerów, tworzą faktycznie muzyczne continuum, będąc wtopione w większe całości dramaturgiczne (śpiewana zza sceny siciliana w ramach orkiestrowego preludium, modlitwa Santuzzy na tle dochodzącego z kościoła hymnu Regina coeli), a orkiestra potraktowana jest symfonicznie jako czynnik muzycznej narracji. W stosunku do Wagnera, ale i Leoncavalla, utwór Mascagniego odznacza się większą zwartością, a przynajmniej takie wywiera wrażenie, albowiem *Pajace* są mniej więcej tych samych rozmiarów i pierwotnie także pomyślane były jako opera jednoaktowa. Eduard Hanslick skomentował to z właściwą sobie dozą złośliwości: „Paroksyzm mascagnizmu ma tę zasługę, że jest środkiem leczniczym na paroksyzm wagneryzmu. W przeciwieństwie do fałszywej i niezdrowej zasady stylu wagnerowskiego, przywraca Mascagni zdrową i właściwą, tę mianowicie, że nie ma muzyki bez melodii, a opery bez śpiewu” (*Die Moderne Oper*, Berlin 1891-3, s. 171-180).

Na gruncie literatury hasła weryzmu sformułował i urzeczywistniał Giovanni Verga. Nic dziwnego zatem, że jego opowiadanie *Rycerskość wieśniacza*, przez samego autora przerobione na sztukę pod tym samym tytułem (prapremiera w turyńskim Teatro Carignano 14 stycznia 1884, polska w warszawskim Teatrze Letnim 14 czerwca 1891), stało się źródłem operowego libretta. Pośród dziesiątki epizodycznych postaci, toczy się dramat miłości i zazdrości pomiędzy spodziewającą się nieślubnego dziecka Santuzzą, a jej ukochanym Turiddu, jego dawną kochanką Lolą i jej obecnym mężem, woźnicą Alfim. W rezultacie pomiędzy mężczyznami dochodzi do krwawej konfrontacji. Zarówno w sztuce Vergi, jak i operze Mascagniego, finałowy pojedynek odbywa się za kulisami, tak że o jego przebiegu dowiedzieć się można jedynie ze stanowiącej pierwowzór obydwu noweli: „Obaj umieli się bić na noże. Dzielnie sobie poczynali. Turiddu ostro nacierał na przeciwnika i bronił się rozpaczliwie. (...) Ale w chwili, gdy żołnierz gotował się odeprzeć cios, Alfio schylił się ku ziemi, schwycił garść piasku i rzucił w oczy Turiddu. (...) Chciał się on jeszcze ratować, robiąc rozpaczliwe skoki do przodu, lecz Alfio go dogonił i zadał dwie rany - jedną w brzuch, drugą w gardło. (...) Turiddu, chwycając się, uczynił kilka kroków między drzewami i upadł jak kamień na ziemię. Krew z gardła płynęła strumieniem. Próbował jeszcze powiedzieć: „Mamo, mamo!” - lecz z tego słowa nie mógł już wymówić” (tł. Wierczyśław Łoś, w: *Spod włoskiego nieba. Nowele i obrazy*, Warszawa 1897, s.177-179).



Na przełomie stuleci: XIX i XX, przez europejskie sceny przetoczyła się istna kawalkada operowych opracowań *Cavallerii rusticany* Vergi. *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, w tym samym teatrze, o półtora miesiąca wyprzedziła *Mala Pasqua!* Stanislao Gastaldona. 17 lat później w Amsterdamie światła rampy ujrzała *Cavalleria rusticana* Domenico Monleoniego. Z kolei zawarte w nich wątki usiłowali na swój sposób kontynuować Oreste Bimboni w operze *Santuzza* (1895) oraz Norweg Gaston Borch w także jednoaktowym *Silvio* (1898).

Gdy po nieudanej wyprawie do Egiptu, Leoncavallo znalazł się na paryskim bruku, przypadł mu w udziale los zbliżony do tego, jakiego doświadczali bohaterowie murgerowskich *Scen z życia cyganerii*. Chwytał się zatem najrozmaitszych zajęć. Udzielał lekcji muzyki, przygrywał w *café concerts*, komponował piosenki dla szansonistek z *Eldorado*, w której to scenerii umieścił później akcję swojej *Zazy*. Był też korepetytorem śpiewaków, dla których rozpisывał ponadto głosy operowych partytur. W tych to okolicznościach zawarł znajomość z francuskim barytonem Victorem Maurelem. To on właśnie dopisze do *Pajaców* słowa prologu, który stanie się rodzajem werystycznego manifestu, skoro zapewnia się w nim, że „*Autor postarał się wam odmalować/kawałek życia. Ma on jeden cel/albowiem artysta jest człowiekiem, co dla ludzi/powinien tworzyć. Prawdę mając za wzór*”. Maurel osobiście zaśpiewał go na prapremierze, będąc jednym z tytułowych *Pajaców*, a mianowicie Toniem, który w pierwotnej wersji zamykał też operę, wygłaszając znamiennej kwestię „*La commedia è finita!*”, będącą ironiczną pointą dopiero co mającej miejsce tragedii. Od czasu poprowadzonej w następnym roku przez samego kompozytora wiedeńskiej premiery przyjęło się jednak wkładać ją w usta Cania, który w trakcie dawanego przedstawienia, na oczach widzów zabija swą wiarołomną żonę i jej kochanka. Leoncavallo ze swej strony utrzymywał, że przywołane w operze wypadki rzeczywiście się wydarzyły, a jego rodzina była w nie częściowo zamieszana. Otóż młodzieniec, uwodzący żonę wędrownego aktora, służyć miał w domu przyszłego kompozytora, którego ojciec z kolei skazał miał podwójnego mordercę na 20 lat więzienia. Po latach stało się to nawet kanwą filmowych *Pajaców* z Beniamino Giglim, w których pojawiała się również postać ich autora, zagranego przez Carla Romano.

Obydwu utworom towarzyszyły rozliczne kontrowersje natury prawnej. Verga, w związku z zepchnięciem przez operę Mascagniego jego sztuki w cień, dochodził na drodze sądowej swoich praw do tantiem, które mu zresztą przyznano w wysokości połowy wpływów z przedstawień. Z kolei Mascagni zaskarżył wspomnianego Monleone, gdy jego *Cavalleria rusticana* przywędrowała do Włoch i w 1907 wystawiona została w Turynie, wymuszając na nim zmianę libretta. Po raz trzeci *Rycerskość wieśniacza* stała się przedmiotem procesu i roszczeń ze strony kompozytora w 1916 roku, gdy na ekrany kin weszły jednocześnie dwie jej adaptacje. Pierwsza, w reżyserii Ubalda Marii Del Colle, a powstała z inicjatywy wydawcy - Sonzogno - druga, autorstwa Ugo Faleny, będąca filmową wersją dramatu Vergi, ale z Gemmą Belincioni, odtwórczynią Santuzzy podczas prapremiery opery. Tym razem jednak nie miał szczęścia i jego pozew został oddalony. Za to po 23 latach, gdy powstała kolejna ekranizacja *Amleto* Palermiego, nie zgodził się na wykorzystanie swojej partytury, tak że nową ilustrację muzyczną skomponował Alessandro Cicognini. W tej sytuacji dopiero po jego śmierci nakręcony został film Carmine Gallonego z 1953 roku, z m.in. Anthony Quinmem w roli Alfia, któremu głosu użyczył sam Tito Gobbi.



Podobnych obiekcji nie żywił natomiast Leoncavallo, który godził się na wszelkie zabiegi, mogące przysłużyć się dalszej popularyzacji jego najslynniejszego dzieła. Pajace nie dotknęły co prawda bruku, ale schodów music-hallu w londyńskim Hipodromie, gdzie w 1911 roku kompozytor osobiście dyrygował taką ich przeróbką. Z kolei w latach 20. zagrano je w warszawskim Cyрку przy ul. Ordynackiej, kierownictwo muzyczne powierzając Bronisławowi Wolfsthalowi. W cyrkowej scenerii została też umieszczona akcja filmu *Camilla Mastrocinqe Ridi Pagliaccio* (Śmiej się Pajacu) z 1940 roku. Cztery lata wcześniej operę tę przeniósł na ekran Karl Grune, w roli Cania obsadzając ulubionego wówczas tenora Richarda Taubera. Na scenie natomiast była to ostatnia rola Jana Reszke, a bez wątpienia życiowa Enrica Caruso.

Również Leoncavallo nie uniknął sporów sądowych wokół swego dzieła. Po paryskiej premierze *Pajaców* wystąpił przeciw niemu francuski dramaturg Catulle Mendès, zarzucając mu popełnienie plagiatu względem jego własnej miniatury scenicznej *Femme de Tabarin* (Żona Tabarina, 1887), w której tytułowy bohater - skądinąd postać historyczna - w trakcie swych popisów na placu Dauphine sztyletuje swoją żonę Francisquine, przyłapawszy ją in flagranti z gwardzystą kardynała Richelieu, a na koniec zwraca się do świadków zajścia ze słowami: „Straży! Straży! Zabiłem swą żonę! Wymierzcie mi sprawiedliwość!”. Jego roszczenia okazały się o tyle bezzasadne, że już 20 lat przed nim, Hiszpan Manuel Tamayo y Baus zawarł podobny motyw nakładania się artystycznej fikcji na fakty z życia artystów w swoim *Un drama nuevo* (Nowy dramat), w którym Yorick z trupy Shakeseare'a morduje podczas spektaklu swego wychowanka, dowiedziawszy się, że zamierza on zbiec z jego żoną.

Mascagniego i Leoncavalla na zawsze połączyły dwie opery, stanowiące ich sceniczne debiuty, a zarazem oznaczające narodziny weryzmu. Mascagni jeszcze kilkakrotnie usiłował będzie powtórzyć sukces, nawiązując do wypróbowanej formuły w *Silvano*, dramacie zazdrości z życia nadmorskich przemysłowców, operze *Amica*, będącej historią nieszczęśliwej miłości, ponownie rozgrywającej się wśród wieśniaków, wreszcie dramacie politycznym z czasów Rewolucji Francuskiej *Małym Maracie*. Najbardziej jednak pociągała obydwu tematyka historyczna. Mascagni szukał w niej przede wszystkim pierwiastka poetyckiego, ogniskującego się wokół motywu „przeklętej miłości”. Powraca on kolejno w „krwawych” dramach: gotyckim *Ratcliffie*, renesansowo-dekadencjkiej *Parisinie*, średniowiecznej *Isabeau*, będącej tragiczną trawestacją legendy o lady Godivie. Raz też przebrany zostaje w egzotyczny kostium japońskiej *Iris*. Leoncavallo, poza *Medyceuszami*, wyprawia się w przeszłość w celu ukazania tragicznego losu artysty, niezrozumianego przez swe czasy i otoczenie, co daje znać o sobie w *Chattertonie*, operze z życia osiemnastowiecznego, angielskiego poety. Konwencja commedii dell'arte z II aktu *Pajaców* zainspirowała Mascagniego do napisania w tym duchu całej opery *Maschere* (Maski), podobnie jak wcześniej jego *Rycerskość wieśniacza* posłużyła za wzór dla tych pierwszych.

O ile jednak Mascagni do późnej starości zażywał sławy Mistrza, to Leoncavallo jeszcze za życia stał się obiektem niewybrednych niekiedy ataków. Celował w nich zwłaszcza Puccini, wypominając mu dążenie do sukcesów za wszelką cenę, a więc i schlebianie tanim gustom. Również ogłoszona po jego śmierci wypowiedź D'Annunzia utrzymana była w nieco dwuznacznym tonie: „Niezwykły koniec tego bujnego twórcy oper i operetek, który w swym nazwisku połączył nazwy dwóch szlachetnych stworzeń (leone po włosku to lew, a cavallo - koń), a umarł przytłoczony melodyczną nadwagą”.



Chór

Soprany

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

Alty

Agnieszka Czekaj-Janicka
Agata Gondek
Anna Juszczyk
Maria Mitkowska *
Lucyna Ordon-Klimczak
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
Artur Zgrajka

Barytony

Krzysztof Kielbiński
Stanisław Knapik
Jan Migala
Andrzej Wartalski

Basy

Marcin Herman
Adam Kossek
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Sadzik

Inspektor

Maria Pawlisz

Bibliotekarz

Bożena Kielbińska

*stała współpraca



Orkiestra

I skrzypce

Swietłana Siemiannikowa (koncertmistrz)
Paweł Wójtowicz (II koncertmistrz)
Ewa Sobczak
Teresa Szarek
Irena Wójtowicz
Barbara Łobaczewska-Kuźnia
Igor Laszkiewicz
Anna Stolarz
Adam Ziętkiewicz
Michał Sternicki

II skrzypce

Iwona Ibek-Milewska
Bożena Baran-Darska
Tomasz Kuźnia
Halina Boroni
Ewa Welanyk
Jan Malik
Agnieszka Majerska
Angela Sznicar
Edyta Szlachetka

altówki

Aleksandra Michajlenko
Igor Petryczenko
Vitalij Michajlenko
Małgorzata Piekarczyk
Maria Drak
Piotr Augustyn
Janusz Chrzanowski

wiolonczele

Barbara Drobniaak-Jakóbik (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
Sylvia Tomera-Długosz

klarnety

Jerzy Krowicki
Dezyderiusz Boroni
Ryszard Cieśla
Stanisław Olko

fagoty

Arkadiusz Babiński
Marcin Krakowski
Patrik Krzyszkowski

waltornie

Jarosław Jaworski
Ryszard Rakoczy
Paweł Siedlik
Antoni Pietras
Marek Jałocha
Andrzej Szkaradek

trąbki

Marek Domagalski
Jacek Król
Maurycy Biesiadecki

puzony

Bogdan Piznal
Arkadiusz Bała
Krzysztof Węgrzyn
Wacław Fular

tuba

Jarosław Janecki

perkusja

Sylvia Romek
Maria Stojek
Marcin Kotarba
Jacek Wać

harfa

Liliana Kosiorowska-Wysocka

fortepian

Maria Mazurkowska

Inspektorzy

Janusz Pańczyk
Jerzy Porosło

Bibliotekarz

Leszek Pacanek



Korepetytor Chóru

Oleg Sznicar

Korepetytorzy Solistów

Irena Celińska

Małgorzata Westrych

Krystyna Szeluszenko

Inspicjenci

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

Sufler

Dorota Sawka

Obsługa tablicy elektronicznej

Iwona Futro-Stepan

Ewa Gąsiewska

Kierownik Działu Koordynacji**Pracy Artystycznej**

Iwona Futro-Stepan

p.o. Kierownika Działu Marketingu

Ewa Świdorska-Winnicka

Zespół Techniczny**Kierownik Działu Technicznego**

Magdalena Zagórska

Kierownik Sceny

Tadeusz Sajak

Kierownik Pracowni**Elektryczno-Akustycznej**

Józef Rybarczyk

Kierownik Pracowni**Krawieckiej Damskiej**

Alicja Tekieła

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



ORBIS
HOTEL CONTINENTAL

Patronat medialny



DZIENNIK POLSKI





To był świetny pomysł. Odkąd mam konto osobiste BPH SEZAM, oszczędzam czas i pieniądze. Dzisiaj zrobię komuś niespodziankę...

Internet: www.bph.pl
Infolinia: 0801 654 654
(koszt jak za jednorazowe połączenie lokalne)

nowość:
przelewy przez
telefon komórkowy

SEZAM otwiera nowe możliwości

Konto osobiste BPH SEZAM to sposób na oszczędność czasu i pieniędzy. Posiadaczom konta zagwarantowaliśmy nowoczesny i wygodny dostęp do rachunku przez: Internet (BPH Sez@m), telefon komórkowy (BPH SMS: teraz także możliwość wykonania przelewów),

Teleserwis, infolinię oraz atrakcyjną ofertę kart płatniczych. Dodatkowo dla naszych Klientów przygotowaliśmy w prezencie kartę bankomatowo-płatniczą BPH-VISA SEZAM Electron. Otwórz więc SEZAM.

BANK BPH 



Opera i Operetka w Krakowie

ul. Dietla 50, 31 - 039 Kraków

tel. (48-12) 422 62 10

fax (48-12) 422 08 79

[http:// www. opera.krakow.top.pl](http://www.opera.krakow.top.pl)

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

Rezerwacja biletów zbiorowych

(Biuro Obsługi Widza)

ul. Dietla 50, 31 - 039 Kraków

czynne od poniedziałku do piątku w godz. 8.00 - 16.00

tel. (48-12) 422 78 07

fax (48-12) 421 94 19

Sprzedaż biletów

Scena Operowa - Teatr im. J. Słowackiego, pl. Św. Ducha 1

kasa czynna codziennie w godz. 9.00 - 19.00,

wtorek, niedziela w godz. 10.00 - 19.00

tel. (48-12) 423 17 00

Scena Operetkowa - ul. Lubicz 48

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

tel. (48-12) 421 42 00

Opera and Operetta in Cracow

31-039 Cracow, 50 Dietla St.

ph (48-12) 422 62 10

fax (48-12) 422 08 79

[http:// www. opera. krakow.top.pl](http://www.opera.krakow.top.pl)

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

Booking office

31-039 Cracow, 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.

Tue, Sun, 10.00 a.m. - 7.00 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

Prosimy o nienagrywanie i niefotografowanie spektakli.

Prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych

No photographs, video or audio recording during performances.

Please switch off your mobile phone.

Projekt

Bianka Odrzygóźdź

Artim Agencja Reklamowa