

CAMILLE SAINT-SAËNS

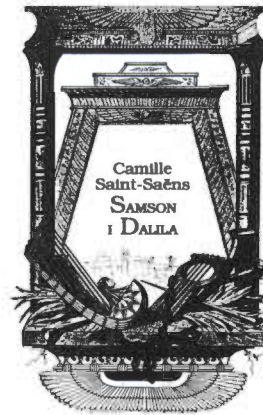


SAMSON I DALILA





V. Carpaccio - „Samson i Dalila”





Dyrektor naczelny i artystyczny
Mieczysław Dondajewski

Camille Saint-Saëns
SAMSON I DALILA

(SAMSON ET DALILE)

Opera w 3 aktach
Libretto: Ferdinand Lemaire
(oryginalna wersja językowa)

Premiera 26, 27 marca 1994 r.
Sezon XLIX 93/94



kierownictwo muzyczne
**Mieczysław
Dondajewski**

inscenizacja i reżyseria
**Robert
Skolmowski**



scenografia
**Andrzej
Sadowski**

choreografia
**Teresa
Kujawa**



przygotowanie chóru
Ewa Grygar, Stanisław Rybarczyk

asystent reżysera
Maria Bosko

korepetytorzy solistów
**Barbara Jakóbczak-Zathey, Halina Rachwalik,
Maria Rzemieniecka**

inspicjenci
Małgorzata Kamma, Teresa Rylska

konsultacja językowa
Ewa Poterałowicz

BIBLIA
TO IEST KSIĘGI STAREGO
Y NOWEGO TESTAMENTU
według łacińskiego przekładu
na polski język przełożone
przez
X. Iakoba WUYKA z Wagrowca
Theologa Societatis Jesu.

W Warszawie
Nakładem Towarzystwa Biblijnego Warszawskiego
w drukarni N. Glücksberga
1821

Księga Sędziów

Rozdz. XIII

1. Y Znowu synowie Izraelowi uczynili złe przed oblicznością Pańską: który te dał w ręce Philistynów przez czterdzieści lat.
2. Y był jeden mąż z Saraa, y z pokolenia Dan, imieniem Manue, mający nieplodną żonę.
3. Który się ukazał Anioł Pański, y rzekł do niéy: Nieplodnaś jest, y bez dziątek: ale poczniesz y porodzisz syna:
4. Strzeżże abyś nie piła wina y sycery, ani jadła nic nieczystego:
5. Abo wiem poczniesz y porodzisz syna, którego głowy brzytwa się nie dotknie: bo będzie nazareczyk Boży z dzieciństwa swego, y z żywota matki, a on pocznie wybawiać Izraela z ręki Philistynów.

Rozdz. XVI

4. Potym rozmiłował się niewiasty która mieszkała w Dolinie Sorek, a zwano ją Dalila.
5. Y przytechali do niéy książęta Philisthyńskie, y rzekli: oszukay go, a wywiedz się od niego, w czym tak wielką moc ma, a iakobyśmy go zwyciężyć mogli, y związanego utrapić. To ieśli uczynisz, damyć każdy tysiąc y sto srebrników.

6. Rzekła tedy Dalila do Samsona: Powiedz mi, prosze, w czym jest nawiększa moc twoia,
17. Tedy otwierając prawdę, rzekł do niéy: Żelazo nigdy nie postało na głowie moiej, bom jest nazareusz, to jest poświęcony Bogu z żywota matki moiej: ieśliby mi głowę ogolono, odeydzie odemnie moc moja y ustanę, y będę iako inni ludzie.
19. A ona uspiła go na koleniach swoich, y położyła głowę iego na swym łonie. Y przyzwała barwierza, y ogoliła siedm włosów iego, y poczęła go odpychać y wyganiać od siebie: bo natychmiast moc odeszła od niego.
21. Którego pojmawszy Philisthynowie, natychmiast mu oczy wyłupili, y wiedli go do Gazy związawszy łańcuchami, a zamknawszy go w ciemnicy, żarna obracać przymusili.
22. Y luź włosy iego podрастаć poczynaly:
24. A Książęta Philisthyńskie zeszyli się były pospołu żeby ofiarowały ofiary wielkie Dagonowi bogu swemu, y weselili się mówiąc: Dał bóg nasz nieprzyaciela naszego Samsona w ręce nasze.
26. Który rzekł pacholęciu, który go prowadził: Puść mię że się dotknę słupów, na których stoi wszystkie dom, a podeprę się na nich, y trochę odpocznę.
29. Y utąwszy obadwa słupy, na których stał dom, jeden z nich prawą ręką, a drugi lewą trzymając,
30. Rzekł: Niech umrze dusza moja z Philisthynami. Y zatrząsnawszy mocno słupami, upadł dom na wszystkie Książęta, y na inny lud który tam był: y daleko ich więcej umierał, niżli przed tym żywy będąc zabił.



„Niech pan skończy swoją operę”

(list Saint-Saënsa)

Kiedyś stary meloman, który często do mnie przychodził, zwrócił uwagę na biblijny temat Samsona – rozmawialiśmy też o oratorium, ponieważ za jego czasów ta forma cieszyła się dużym powodzeniem.

[...] Znałem więc pewnego czarującego młodzieńca, który był zaprzyjaźniony z moją rodziną. To Ferdinand Lemaire, który uprawiał poezję jako amator, a ja pisałem muzykę do jego wierszy.

Powiedziałem mu o projekcie oratorium. „Oratorium? – ależ nie. Zróbmy operę”. Zaczęliśmy pracować. Nasz pomysł wywołał święte oburzenie. Opera biblijna!

I chociaż panowała moda na operę historyczną, to ja się nie zniechęcałem. Mój poeta napisał dwa pierwsze akty. Ja natomiast ze swej strony nagryzmoliłem coś, co było czytelnym tylko dla mnie w pierwszym akcie. Lecz rzecz dziwna: jak tylko szkic preludium zaistniał w mojej głowie, kiedy chciałem przekazać ten pomysł kilku moim przyjaciółom – napisałem trzy role bez jednej nuty orkiestrowej. Zapomniałem nazwiska trzech śpiewaków, którym akompaniowałem, naturalnie „z pamięci”, ponieważ z wyjątkiem partii wokalnych nic nie było napisane. Audytorium (w tym Antoni Ru-

binstejn) było zmrożone. Nie padł najmniejszy komplement, nawet słowa grzecznościowe nie zostały skierowane pod adresem autora...

Trochę później ten sam drugi akt był grany przez Augusta Holmësa, Henri Regnaulta (który miał czarujący głos tenorowy i śpiewał bardzo dobrze) oraz Romana Bussine. Efekt był lepszy, lecz tak mało zachęcający, że przestałem się zajmować tym chimerycznym dziełem. Lata mijały...

Pewnego razu byłem w Niemczech, dokąd pojechałem, aby wziąć udział w uroczystościach muzycznych, którym przewodniczył Liszt.

Przed powrotem do Francji zaszedłem pożegnać Mistrza – przyszło mi na myśl, by przedstawić Mu moje plany. „Niech pan skończy swoją operę” – powiedział, nie usłyszawszy ani jednej nuty – „ja ją wystawię”.

Jak Pan wie, on był wszechmocny w Weimarze. Pani Viardot przeżywała renesans swojego nadzwyczajnego głosu. Śpiewała w Weimarze czarująco. Rola Dalili była dla niej wymarzona. W Croissy, w teatrze plenerowym, razem z Nicot i Romanem Bussine zagrała Viardot połowę drugiego aktu. Pan Halanzier, dyrektor Opery i kilku innych Paryżan przysłuchiwało się próbie; niestety, wynik był negatywny. Nie było orkiestry – byłem tylko ja z dużym fortepianem. W końcu chwila realizacji dzieła w Weimarze nadeszła, tłumaczenie było zrobione, ale wybuch wojny w 1870 r. wszystko zniweczył. Dopiero w grudniu 1877 SAMSON mógł ujrzeć światła rampy, lecz – niestety – bez Pani Viardot. Było za późno. Sukces weimarski był ogromny – niestety bez perspektyw. W Berlinie uważano go za nic nie znaczący.

Zrealizowano SAMSONA jeszcze w Hamburgu i na tym koniec... Dopiero po 10 latach dzieło wystawiono w francuskiej wersji językowej w Rouen – ale Paryż go nie chciał. Trzeba było obecności Pana Ritta, który usłyszał SAMSONA w Edene i zdecydował się wystawić go w Operze, w roku wielkiej erupcji Etny.

Ja, ze swej strony, zmuszony byłem pokonać w ciągu 12 dni trasę Paryż – Etna tam i z powrotem, by móc uczestniczyć w pierwszej próbie Samsona i być świadkiem wybuchu wulkanu. [...]

Przełożyła Teresa Rylska



„Trybuna Genewska” opublikowała list
Pana Camille’a Saint-Saënsa,
skierowany w ubiegłym roku
do krytyka muzycznego tegoż dziennika

*Pointe – Pescade
(Algieria, 16 grudnia 1891)*

Szanowny Panie!

Pański artykuł w Trybunie stawia mnie tak wysoko i maluje mnie w takim świetle, że nie znajduję słów wdzięczności; ale nie Pańskimi pochwałami chcę się zająć. Nie chciałbym uchodzić w Pańskich oczach za jednego z tych wrażliwych artystów, których już zmarszczka na płatku róży przyprawia o jęki i żale. [...]

Pewne jest, że żadne z moich dzieł dramatycznych nie było tak przyjęte jak obecnie SAMSON i DALILA. Przypisuje Pan to nierówne szczęście mojej osobie, ale właśnie tutaj nie zgodziłbym się z Panem.

Wszystkie moje opery były komponowane według tego samego klucza, z grubsza polegającego na zastosowaniu metod wagnerowskich, które są zgodne z moją naturą. W wielu punktach jednak zachowałem swój sposób widzenia, a zwłaszcza mój własny styl, na tyle, na ile to było możliwe. Tylko koloryt i charakter różnicują moje dzieła. Tak, w DALILI koloryt jest bardziej wspaniały a charakter inten-

sywniejszy; można to zawdzięczać głównym osobom dramatu, które są nie tylko postaciami, ale osobowościami. [...]

Sądzę, że DALILA pozostanie moim głównym dziełem – więksi ode mnie też mają swoje szczytowe pozycje, których pozłomu nigdy nie powtórzyli; jest to FAUST Gounoda, ŻYDÓWKA Halevy’ego, DON JUAN Mozarta, HUGONOCI Meyerbeera, FEDRA Racne’a, MIZANTROP Mollera i MASKOTA Audrana – a wagneryzm nie ma tutaj nic do rzeczy. Chcę przeprosić za to moje gadulstwo. Chciałem raczej powiedzieć Panu o mojej domniemanej niestałości, do której robi Pan lekką aluzję, lecz jest to dobry żart – czemuż służyłyby studia i refleksje, gdybyśmy mieli widzieć sprawy jednakowo w dwudziestym i pięćdziesiątym roku życia? Zarzucano mi, że nie mam żadnej doktryny – przyznam, że mało się tym przejmowałem, za to uważałbym się za zbyt szczęśliwego, gdybym mógł być przekonany o swoim talencie. Niestety, lub – na szczęście, zbyt wiele miałem do czynienia z mistrzami, aby robić sobie jakieś złudzenia. Nigdy nie powie się tylu złych rzeczy o moich dziełach, ile ja o nich myślę; można by zarzucić mi wiele słusznych uwag, oprócz tych, na które zasługuję.

Niech Pan wybaczy tyle zbędnych słów, niech Pan w tym tylko widzi bardzo żywe zainteresowanie, które powstało pod wpływem Pańskiego artykułu i proszę przyjąć wyrazy serdecznej sympatii.

C. Saint-Saëns
(tr)



Paul Dukas*

Partytura Pana Saint-Saënsa

Partytura Saint-Saënsa sprawia wrażenie napisanej wczoraj; witalność, jaką zachowuje po dwudziestu latach swego istnienia, świadczy jedynie o jej niezaprzeczalnych wartościach.

Pierwszy akt *Samsona i Dalili* zaczyna się introdukcją, w której głosy chóralne (śpiewające za kurtyną) współbrzmiają z orkiestrą w szerokiej inwokacji o mrocznym i przytłaczającym charakterze. Uwertura utrzymana jest w stylu oratorium dramatycznego, który dominuje w pierwszym akcie. Ta fuzja głosów i instrumentów stanowi przygotowanie do pierwszego obrazu i jest z nim nierozdzielnie związana. Cały początek (chóralny i orkiestralny), aż do przybycia Samsona, zaliczamy do najpiękniejszych fragmentów tejże opery. Na uwagę zasługuje epizodyczna postać Starca hebrajskiego, którego błagania nasycone są godnym podziwu ładunkiem emocjonalnym. Niebываłej mocy oddziaływania nabiera płomienny hymn, wykonywany przez śpiewaka przy jednoczesnej powściągliwości orkiestry. Aria Abimeleka oraz Arcykapłana Dagona tworzą kontrast z muzyką scen poprzednich. Pierwsza – z powodu szczególnego kolorytu instrumentalnego o istic barbarzyńskim charakterze, druga – poprzez rytm i ekspresję narastającej furii cudownie odzwierciedla charakter owej tajemniczej osobistości.

Zresztą cały akt jest zbudowany na kolorystycznych kontrastach, które znakomicie chronią akcję przed monotonią. Hymn Starców hebrajskich, chór młodych dziewcząt, tercet Samsona, Dalili i Starca, taniec kapłanek Dagona, hymn do wiosny – stanowią najbardziej udane i oddające klimat wątki.

Drugi akt składa się tylko z trzech obrazów. Preludium i aria Dalili tworzą pierwszą scenę. Podziwiamy ten wstęp, mimo braku przewodniej myśli muzycznej – jego szatę brzmieniową możemy porównać do „szelestu” instrumen-



tów o tak niebywałym kolorycie, że prawie nie zauważamy, iż składa się jedynie z tryli, gam chromatycznych i dźwięków z instrumentów dętych. To preludium tworzy doskonałą oprawę do dalszego toku akcji.

Charakter postaci Arcykapłana i kurtyzany został w partyturze trafnie uchwycony. Środkowa część ich duetu – skomponowana według antycznego wzorca, obowiązkowego recytatywu – jest deklamacją godną samego Glucka. Zakończenie jest już potraktowane bardziej nowatorsko, przy jednoczesnym zachowaniu ogólnie przyjętych wzorców. Pianissimo na słowach „Połączmy się obydwójce” (Unissons – nous tous deux) daje silniejszy efekt dramatyczny.

Spotkanie, do którego dochodzi pomiędzy Samsonem i Dalilą, jest najlepiej rozwiniętym obrazem w całym dziele. Jest sceną, w której natchnienie kompozytora ukazało w całej krasie swoje bogactwo. Aby oddać rzeczywiste piękno tego duetu trzeba tutaj wszystko wyszczególnić: niepokoje i rozterki duchowe Samsona, skargi Dalili, serdeczne wylewności i namiętne wyznania dwojga kochanków, aż do ich kulminacyjnej walki podczas burzy. Każda z faz tej miłosnej sceny

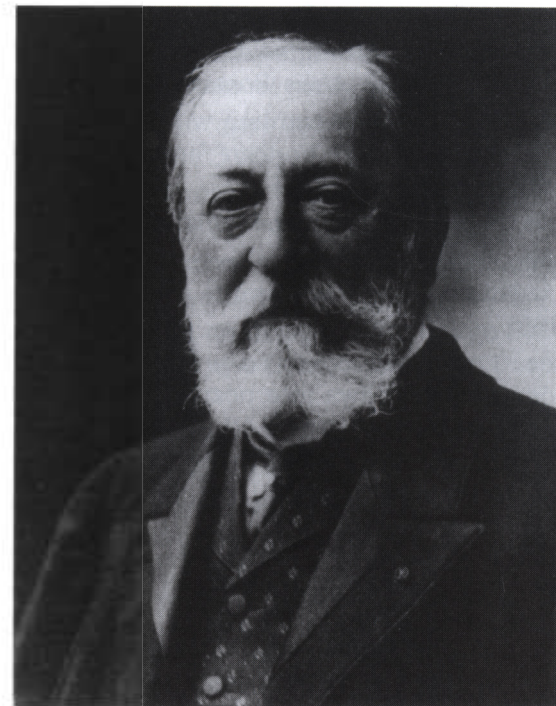
i sceny zdrady jest oddana z nieporównywalną muzyczną mocą. Tajemnica sukcesu tkwi, jak się wydaje, w ekspresyjnych kantylenach Dalili oraz w środkowej części duetu: „Ach! Odpowiedz na mą czułość” (Ah! répond à ma tendressé), który często bywa entuzjastycznie oklaskiwany. Ten duet ma w sobie coś, co jest więcej warte aniżeli to czarujące zdanie. Ponadto jest to obraz nie mający równych sobie – oparty na klasycznych motywach walki dobra i zła, wyboru między powinnością a namiętnością z wielkim tragicznym finałem.

Trzeci akt zawiera kwintesencję absolutnego piękna. Obraz, w którym Samson obraca młyńskie żarna należy do najbardziej wzruszających scen, jakie Saint-Saëns kiedykolwiek napisał. Ekspresja instrumentalna partytury wyzwala naturalne emocje – przytłaczające przeżycia o niewyobrażalnym smutku ogarniają słuchacza.

Wielka zbiorowa scena finałowa jest monolitem (z wyjątkiem chóru Filistynów i fragmentu baletowego), w którym sarkazm Dalili, Hebrajczyków i Arcykapłana współbrzmia ze skargami Samsona aż do chwili, gdy bohater odzyskał swoją utraconą siłę – powala pod ruinami naród wraz z jego bogiem. Wspaniale narastająca dramaturgia muzyczna, na bazie której odbywa się uroczystość liturgiczna, uświadamia nam siłę i bogactwo instrumentacji, którą Camille Saint-Saëns zastosował zgodnie ze swoją twórczą wizją. Pod tym względem partytura *Samsona* jest (nie należy w to wątpić) tym, co posiadamy najdoskonalszego spośród oper francuskich.

(tr)

* Paul Dukas (1865–1935) – kompozytor francuski, autor sławnego scherza symfonicznego *Uczeń czarnoksiężnika* (*L'apprenti sorcier*, 1897).



Życie i twórczość Camille'a Saint-Saënsa

Kalendarium

1835 Urodził się 9 października w Paryżu.
1848 Wstępuje do Konserwatorium. Studiuje m.in. harmonię i kompozycję u F. Benoist'a, N. Rebera, J. Halévy'ego i Ch. Gounoda.
1853 Komponuje *Symfonię Es-dur* op. 2. Zostaje organistą w Saint-Merry.
1856 Powstaje *Messe solennelle* op. 4 i *Symfonia F-dur „Urbs Roma”*.
1858 Mianowany organistą w kościele St Madaleine. Pisze *Koncert fortepianowy D-dur* op. 17.
1859 *Symfonia D-dur (bez opusu)*.
1861 Zostaje profesorem fortepianu w szkole w Niedermeyer (pozostanie tam do roku 1865).
1864 Pisze szkic opery *La princesse jaune*, którą ukończył dwa lata później (wystawiona w Opéra-Comique 12 VI 1872). Rozpoczyna *Le timbre d'argent* (wystawiony w Théâtre Lyrique 23 II 1877, przerobiony w 1913).
1868 *Koncert fortepianowy g-moll* op. 22. Szkic *Samsona i Dalili* (ukończony w 1876. Pierwszy akt wystawiony 26 III 1875 w Châtelet; opera reprezentowana w całości w Weimarze 2 XII 1877, w Rouen 3 III 1890, w Paryżu: 31 X 1890 i 1892).
1871 Zakłada z C. Franckiem Société Nationale de Musique. Pisze poemat symfoniczny *Le rouet d'Omphale (Kołowrotek Omfalli)*.
1873 Poemat symfoniczny *Phaéton*.
1874 *Wariacje na temat Beethovena* op. 35 na dwa fortepiany. Poemat symfoniczny *Taniec szkieletów (La danse macabre)* – pierwsze wykonanie 24 I 1875.
1875 *Koncert fortepianowy c-moll* op. 44. Kończy poemat biblijny *Le déluge (Potop)*.
1878 Komponuje *Requiem* op. 54, operę *Etienne Marcel* i *Symfonię a-moll* op. 55.
1880 *Koncert skrzypcowy h-moll* op. 61.

1881 Zostaje członkiem Académie des Beaux Arts.
1885 Zbiór artykułów *Harmonie et melodie*.
1886 Poemat symfoniczny *Karnawał zwierząt (Le carnaval des animaux)*, *Symfonia c-moll* op. 78 z organami.
1890 Rozpoczyna publikować swoje wspomnienia (*Portraits et souvenirs*).
1896 Balet *Javotte*, wykonany po raz pierwszy w Lyonie 3 XII.
1899 Komponuje *I kwartet smyczkowy e-moll* op. 112.
1902 *Marsz koronacyjny (Marche du Couronnement)*, pierwsze wykonanie w Londynie.
1908 Muzyka do dramatu filmowego *Zabójstwo księcia Guise (L'assassinat du Duc de Guise)*.
1914 *Ave Maria*.
1916 *Hymn na 14 lipca (Hymne pour le 14 Juillet)*. Muzyka do *Nie igra się z miłością (Ou ne badin pas avec l'amour)*.
1919 *II kwartet smyczkowy G-dur* op. 153. *Hymn dla Pokoju (Hymne pour la Paix)*. *Sześć Etiud* op. 161 na fortepian.
1920 Dwa tomiki wierszy lirycznych (*Rimes familleres*).
1921 Dyryguje po raz ostatni 21 sierpnia w Béziers. Umiera 16 grudnia w Algierze.

Maciej Łagiewski

Ołtarze – cmentarze

Świadectwem długich dziesiątków wieków – od najstarszych kultur aż po nasze czasy – są przede wszystkim dzieła architektury, najtrwalsze pomniki historii zaginionych dawno cywilizacji i narodów.

Wznoszenie świątyń dla nowej religii na ruinach miejsc innego kultu było prawidłowością dziejową. To, co jedni kiedyś budowali, drudzy palili, burzyli lub pozbawiali starej funkcji. Zwycięzcy rzadko dostrzegali piękno architektury, a zachowanym obiektom wyznaczyli nowe zadania w służbie podobnych idei. „Praktyczne” spojrzenie wielu wodzów sprzyjało ponownemu wykorzystaniu niejednej świątyni, ołtarza, nagrobka lub piedestału. Tak było w zburzonej Jerozolimie, a później w upadającym Rzymie, gdzie przestronnych wnętrz budowli używano dla celów nowego kultu. Czasem brano gotowe elementy konstrukcyjne: kolumny, architrawy z opuszczonych i zrujnowanych świątyń lub łaźni, by wspierały bazyliki tryumfującej religii. Budynki te przestawały być intymnym „mieszkaniami Boga”, zmieniając

się w miejsca zbiorowych modlitw i uczestniczenia w ofierze. Architektura chrześcijańskich kościołów była we fragmentach naśladownictwem i rozwinięciem nie tylko rzymskich świątyń, ale i żydowskich synagog. Starożytne wanny zamieniono na sarkofagi i kamienne stoły ołtarzy. Wielkiego domu wspólnej modlitwy potrzebował też Islam, wnoszący także na ruinach starożytnej kultury swoje własne pomniki, niepodobne do gustu i wyobrażeń Rzymian czy chrześcijan. Po upadku cesarstwa zachodnio-rzymskiego absolutną potęgą stał się Kościół, zjednoczony do czasu z władzą świecką. Organizacje zakonne zaczęły kształtować nową kulturę, żądając posłuszeństwa w sferach wiary i obyczajów, grożąc mieczem i śmiercią nieposłusznym. Pierwsze kary spadły na innowierców. W XIV wieku Europę zalała fala pogromów wymierzonych w społeczność żydowską. Przyczyną niepokoїв był często fanatyzm religijny wzniecany pogłoskami o rzekomym zatruciu przez Żydów studni chrześcijańskich, zbeszczyszczeniu hostii lub złożeniu w ofierze chrześcijańskiego dziecka. Konflikty te kończyły się nierzadko śmiercią ściganych. Nastroje wrogie Żydom nie ominęły Śląska oraz najbliższego ich skupiska we Wrocławiu.

Dnia 27 września 1345 r. dokumentem czeskiego króla Jana Luksemburskiego, zezwolono rajcom „dobrego miasta Wrocławia wszelkie kamienie z cmentarza żydowskiego, znajdujące się na powierzchni ziemi i pod nią wykopać i użyć przy umocnieniu murów miejskich”. Płyt nagrobnych było tak dużo, że około 50. pracowników zajmowało się tą operacją przez 10 dni. Czy kamienie posłużyły wyłącznie do projektowanej naprawy murów, do końca nie wiemy, ale użyto ich również do brukowania ulic i jako materiału konstrukcyjnego w powstających wówczas budowlach. Podczas różnych prac remontowych

Stary cmentarz żydowski we Wrocławiu przy ul. Ślężnej (stan z 1981 r.). Fot. M. Łagiewski





Synagoga
„Pod Białym
Bocianem”
przy
ul. Włodkowica
we Wrocławiu
(stan z 1994 r.).
Fot. M. Grotowski

wych prowadzonych we Wrocławiu od XVIII do XX wieku odkryto 25 macew. Nagrobki odnajdowano w zaskakujących miejscach, między innymi w fundamentach jednej z kaplic katedry, na dziedzińcu ratusza, w izbie więziennej ratusza oraz pod filarem Sali Książęcej tejże budowli, pod filarem i w fundamentach wieży kościoła św. Elżbiety, w kamienicy Rynek 6, w domu parafialnym w Leśnicy, na obrzeżu Odry oraz w ulicznym chodniku. Wszystkie macewy pochodziły z lat 1203–1345 i należały do najstarszych śladów osadnictwa żydowskiego we Wrocławiu. Później część z nich uległa zniszczeniu, inne pozostawiono w fundamentach, a tylko pięć ze wspomnianych płyt można jeszcze dziś oglądać w sąsiedztwie bramy starego cmentarza żydowskiego przy ul. Ślężnej. Ekspozowano je tam już w latach dwudziestych obecnego stulecia. To symboliczne miejsce miało być zapewne przestrogą rodem z odległych wieków średnich przed możliwością nadejścia niespokojnych czasów. Nie było to pierwsze ostrzeżenie przypominające o losie żydowskiego „miasta umarłych” z lat pogromów i prześladowań. 18 kwietnia 1761 r. na Przedmieściu Świdnickim, pomiędzy dzisiejszymi ulicami Gwarna i Dworcowa, gmina żydowska otworzyła swój drugi od średniowiecza plac grzebalny. Wtedy to „na straży” nekropolii ustawiono kamień z wykutą przestrogą: „Kto to miejsce spokoju naruszy, będzie toporem uderzony, topór rękę mu utnie, jeżeli tu grób zbeszcześci”. Ta niezwykła groźba z czasów biblijnych chroniła cmentarz do 1944 r. i była podobno czytelna jeszcze po wojnie, ale niestety nie pomogła temu szczególnie czczonemu miejscu. Więcej szczęścia miała nekropolia przy ulicy Ślężnej, która po latach zapomnienia znalazła prawnego opiekuna. Dziś ten tak dalece inny od otaczającego go świata „dom wieczności”, rzadko odwiedzany i ukryty wśród drzew, fascynuje niczym zatopiona legendarna Atlantyda lub zasypana warstwą popiołu i kamienia starożytna Pompeja. Upiorna machina hitlerowskiej zagłady przerwała nagle, podobnie jak wybuch Wezuwiusza, żywot kultury związanej od stuleci także ze śląską ziemią.

Pomostem łączącym wymarłe lub wymordowane kultury z żyjącymi ludźmi są zawsze cmentarze, mówiące o dawnym świecie i jego ludziach zaklętych w pomniki nagrobne, które ożywia nasza pamięć.

Opracowanie graficzne
Maciej Szłapka

Projekt okładki
Andrzej Borkowski

Na okładce
plakat Franciszka Starowiejskiego

Skład komputerowy: TYPO-GRAF

Druk: Joto-Jadwiga

Wydawca:
Państwowa Opera we Wrocławiu
ul. Świdnicka 35
50-066 Wrocław

Biuro Obsługi Widzów
tel. 307-27

Dziękujemy Żydowskiemu Instytutowi Historycznemu
za pomoc w realizacji programu.

CURTIS MARKET, ENES
i OPERA WROCLAWSKA
zapraszają na

PONIEDZIAŁEK W OPERZE

Uroczysta inauguracja wieczornych spotkań
w foyer Teatru, we współpracy
z Wrocławskim Ośrodkiem Telewizyjnym
odbędzie się 11 kwietnia 1994 roku
o godz. 20⁰⁰.

Mamy zaszczyt być mecenasem
Opery Wrocławskiej



ENES

Co dwa tygodnie pytaj
w księgarniach muzycznych

Puch muzyczny

- artykuły • felietony • eseje •
 - wywiady •
 - recenzje koncertów,
przedstawień operowych,
książek i płyt •



Christian van Couwenbergh - „Samson i Dalila”

A ona uspiła go na koleniach
swoich, y położyła głowę jego
na swym łonie. Y przyzwała
barwiera, y ogoliła siedm
włosów jego, y poczęła go
odpychać y wyganiać od
siebie: bo natychmiast moc
odeszła od niego.





Camille Saint-Saëns
Samson i Dalila

Premiera 26 marca 1994

Obsada

DALILA	Ewa Podleś
SAMSON	Tomasz Madej
ARCYKAPŁAN	Maciej Krzysztyniak
ABIMELECH	Zbigniew Kryczka
STARZEC HEBRAJSKI	Radosław Żukowski
POSEŁ FILISTYŃSKI	Andrzej Kalinin
FILISTYN I	Wojciech Krzysztyniak
FILISTYN II	Antoni Bogucki

Chór, Balet i Orkiestra Opery Wrocławskiej
dyryguje Mieczysław Dondajewski