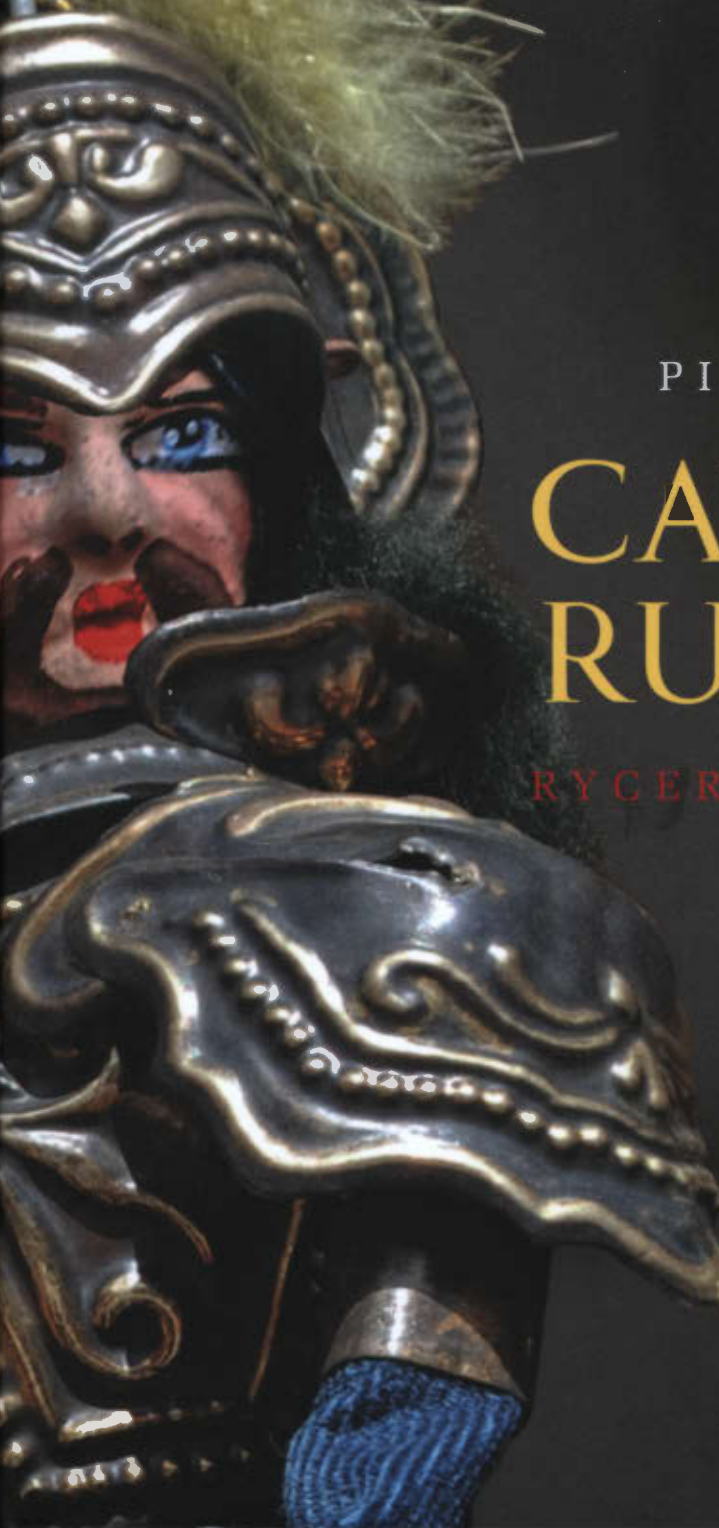


TEATR WIELKI

PIETRO MASCAGNI

CAVALLERIA  
RUSTICANA

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA



PIETRO MASCAGNI

# CAVALLERIA RUSTICANA

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA



pod honorowym patronatem Ambasady Włoch w Warszawie under the honourable auspices of Ambasciata d'Italia a Varsavia



**TEATR WIELKI**

IM. STANISŁAWA MONIUSZKI  
W POZNANIU

PIETRO MASCAGNI

# CAVALLERIA RUSTICANA

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

opera w jednym akcie an opera in one act

Libretto  
**Giovanni Targioni-Tozzetti i Guido Menasci**  
na podstawie powieści **Giovanniego Vergi**  
pod tym samym tytułem

Libretto by  
**Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci**  
based on **Giovanni Verga's** novel  
of the same title

premiera 31 stycznia 2015 premiere January 31, 2015



# REALIZATORZY CREDITS

kierownictwo muzyczne

conductor

**Gabriel Chmura**

reżyseria, scenografia, światła

direction, set & lighting designs

**Leszek Mądzik**

kostiumy solistów

soloists costume designs

**Zofia de Ines**

ruch sceniczny

stage movement

**Zbigniew Szymczyk**

współkreacja światel

lighting design co-author

**Marek Rydian**

kierownictwo chóru

chorus master

**Mariusz Otto**

współpraca muzyczna

conductor assistant

**Grzegorz Wierus**

asystent reżysera

director assistant

**Bartłomiej Szczeszek**

asystent scenografa

set designer assistant

**Sławomir Szondelmajer**





## OBSADA CAST

SANTUZZA

Barbara Kubiak

Helena Zubanovich

ALFIO

Stanisław Kuflyuk

Jaromír Trafankowski

TURIDDU

George Oniani

Wojciech Sokolnicki

LOLA

Monika Mych-Nowicka

Magdalena Wilczyńska-Goś

MAMMA LUCIA

Sylwia Złotkowska

chór i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

chorus and orchestra of Poznań Opera House

## THE LEANNESS OF WORDS

4

Images of emotions fill the space and time of events in a small Sicilian village. This land bears and releases feelings which will be fired up by the characters of the drama. Love, fear, despair and finally death take their toll on the land heated by the sun, wine and emotions. Time gives impetus to a spiral of excitement, fascination and distraction. Every time of the day is good enough to free feelings, yearning and fulfilment. Those states are – ironically – accompanied by the Easter air. The sacred feeds on sin and the opposite – sin wants clearing. The authority, conscience, the motor which moves the wheel of Time is the energy of the choir. Thanks to it, we witness successive fragments of the characters' lives. The choir is not only the observer but also the emissary of Time, it gives breath and energy to the events.

Changing images accompany the libretto. They are lively not only due to the diversified texture and colour but also because of the motion, constant, almost imperceptible, but introducing the proper atmosphere into each new situation.

That weird whirl, thanks to the choir blended into the stage scenery, wants to make those lively images universal. The characters, with their voices and expression, bear that expression and at the same time blend into its texture. Integration of music and image is an important element of the staging of *Cavalleria rusticana*. The fact that the image and the music interpenetrate, forms a new, dramatically homogenous world, full of seen and heard human experience, which should take place both among the performers and the recipients of this very popular opera.

Leszek Mądzik





## W UBOGOŚCI SŁOWA

Obrazy emocji wypełniają przestrzeń i czas wydarzeń małej wioski sycylijskiej. Ta ziemia rodzi i wyzwala uczucia, które bohaterzy dramatu rozpalą do granic możliwości. Miłość, przerażenie, rozpacz, aż wreszcie śmierć, zbiera żniwo na rozpalonej od słońca, wina i uczuć ziemi wieśniaków. Czas nakręca spiralę podnieć, fascynacji i zatracenia. Każda pora dnia jest dobra, by dawać upust wyznaniom, tęsknotom czy spełnieniom. Tym stanom towarzyszy – jak na ironię – świąteczna aura Wielkiej Nocy. *Sacrum* żywi się grzechem i odwrotnie, grzech pragnie oczyszczenia. Wyrocznią, sumieniem, motorem, które wprawia to koło, któremu na imię Czas, jest energia chóru. Za jego sprawą świadkujemy kolejnym fragmentom życia bohaterów dramatu. Chór jest nie tylko obserwatorem, ale i wysłannikiem Czasu, dającym tchnienie i energię temu, co się wydarzy.

W przeżywanego anegdocie libretta towarzyszy zmieniający się obraz. Jest on żywy nie tylko przez zróżnicowaną fakturę i kolor, ale i przez ruch, stały, prawie niezauważalny, ale jednak powodujący, że w każdej nowej sytuacji wprowadza inny, właściwy do wydarzeń klimat.

Ta dziwna karuzela życia za sprawą wtopionego w scenografię chóru pragnie nadać tym żywym obrazom uniwersalny wymiar. Bohaterowie tej opery swoim głosem, jego ekspresją wychodzą z poszczególnych kwater rodząc ją, ale też wtapiając się w jej fakturę. Integracja muzyki i obrazu jest istotnym elementem inscenizacji *Rycerskości wieśniaczej*. To przenikanie obrazu z muzyką tworzy organicznie nowy, dramaturgicznie jednolity świat, świat pełen zobaczonego i usłyszanego ludzkiego przeżycia, które w moim pragnieniu powinno się zdarzyć tak wśród wykonawców jak i odbiorców tej popularnej opery.

Leszek Mądzik



Turiddu sings a “Sicilian” serenade to Lola, the girl to whom he had been engaged before going into the army and whom on his return he has found married to Alfio, a well-off teamster.

The square of a village near Catania. It is Easter morning, the bells are chiming and the peasants, singing happily, are coming in from their fields and orchards to attend church. Santuzza, Turiddu's mistress, suspects that he is striking up a new affair with his old flame and has come looking for him at his mother's house, the inn. Santuzza swears that Turiddu has been seen outside Lola's house in the depths of night. Mamma Lucia is disturbed by this information, guesses the truth and wants to continue the conversation in privacy. The discussion is interrupted by the arrival of Alfio with a group of villagers. Alfio also saw Turiddu last night around his house.

Meanwhile the crowd fills the square and the Easter procession forms, to be followed by solemn mass in the church. When Mamma Lucia attempts to leave Santuzza, she breaks into tears and tells Mamma Lucia how desperately she loves Turiddu, who had seduced her only to console himself after Lola's marriage and who still gives his heart to Lola, who in turn still loves him and is openly betraying her husband. As Mamma Lucia goes into the church, she is filled with foreboding.

Santuzza, left alone, sees Turiddu coming and confronts him, asking him to make his intentions clear. He doesn't want to hear anything about it. He begins to quarrel angrily with Santuzza, in a rising ride of male arrogance. Santuzza progresses from reasonable accusation about his unfaithfulness to anger, humiliation and pleas for pardon, once Turiddu has reacted so that she fears to lose him. At this point, Lola arrives, singing a mocking song dedicated to Turiddu.

Lola goes into the church and the lovers take up their quarrel, in a continuously rising pitch, to the pretended wrath of Turiddu and the exasperation of Santuzza, who finally shouts a little-used epithet at him. Turiddu's response is to turn his back on her and enter the church.

When Alfio arrives, Santuzza, in a frenzy, reveals to him the liaison between his wife and Turiddu. Alfio listens with cold fury, and when he understands that Santuzza is telling him the truth, he swears to avenge his honour.

The mass is over and the crowd comes out of the church. A group of men stops at the inn. Turiddu invites his friends to drink to Easter and offers a glass to Alfio, but he does not want to have it. Then Turiddu embraces Alfio and, as is the custom, bites his right ear.

This is the end of the ritual challenge, the appointment is made to meet immediately in the nearby gardens just outside the village. Before going off to meet his rival, Turiddu begs his mother to bless him and asks her to be a mother to Santuzza. Then he kisses her several times and runs out of the town. A few minutes later, it is all over. From the lanes an indistinct murmur is heard and then a wild cry from a woman rushing into the square: “Turiddu has been killed!”




Młody wieśniak Turiddu w radosnej *siciliane*, sławi urodę Loli, dla której gotów jest poświęcić życie.

W słoneczny dzień wielkanocny plac małej wioski zapełnia się mieszkańcami, którzy w odświętnych strojach przybywają do kościoła. Do Mammy Lucii podchodzi Santuzza, w poszukiwaniu swojego narzeczonego Turiddu. Starsza kobieta próbuje uspokoić dziewczynę zapewniając, że syn pojechał do miasta po nowy zapas wina do jej gospody. Santuzza twierdzi jednak, że widziano go w okolicy ostatniej nocy. Przechodzi woźnica Alfio, mąż Loli, prosząc Mammę Lucię o kielich wina. Gdy ta odpowiada, że Turiddu jeszcze nie wrócił z dostawą z Francofonte, Alfio wyraża zdziwienie – on także widział Turiddu ostatniej nocy niedaleko swego domu. W kościele rozpoczyna się nabożeństwo, wszyscy przyłączają się do modlitwy. Po chwili Santuzza wyznaje całą prawdę Mammie Lucii: Turiddu zanim poszedł do wojska, miał romans z Lolą, która nie czekając na powrót ukochanego, wyszła za mąż za Alfia. Gdy Turiddu wrócił, pokochał Santuzzę i żyliby szczęśliwie, gdyby zazdrosna o dawnego kochanka Lola nie zdradziła z nim w końcu swego męża. Mamma Lucia dowiaduje się z przerażeniem, że cała wioska huczy od plotek, a jedynie Alfio, jak zwykle, nie ma o niczym pojęcia.

Powraca Turiddu, Santuzza błaga go, by do niej powrócił, jednak ten na widok przechodzącej nieopodal Loli, rzuca się za nią w pościg. Gdy Santuzza próbuje mu zagrozić drogę, odpycha ją brutalnie i wybiega, ścigany strasznym przekleństwem. Zrozpaczona Santuzza w gniewie wyznaje całą prawdę mężowi Loli. Alfio przysięga zemstę i Santuzza dopiero teraz zdaje sobie sprawę, że popełniła straszliwy błąd. Po skończonym nabożeństwie kobiety wracają do domów, mężczyźni zaś zatrzymują się w oberży Mammy Lucii, gdzie Turiddu wznosi toast na cześć Loli. Alfio odpycha jednak podsuwany mu kielich, dodając do tego afrontu niewybaczalną obelgę. Wszystko stało się jasne, Turiddu i Alfio wymieniają rytualny pocałunek: Turiddu gryzie rywala w ucho na znak wyzwania, które Alfio przyjmuje.

Za późno obudziły się wyrzuty sumienia w sercu Turiddu. Pożegnawszy się z matką i powierzwszy jej opiece Santuzzę, spieszy na miejsce fatalnego spotkania. Oszalała z niepokoju Santuzza rzuca się w ramiona Mammy Lucii. Po chwili nieznośnej ciszy słychać rozdzierający krzyk: „zabili kuma Turiddu!”



Jan Bończa-Szabłowski

LESZEK MAŃZIK  
CZAS ZDOBYWANIA TAJEMNICY

*Tworzę widzowi pewną dramaturgię obrazów, które działają na wzrok oraz na słuch, bo ważnym elementem spektaklu jest muzyka. Jeżeli widz podda się ich kosmosowi, wzbudzą się w nim uczucia i emocje, które są formą mojego z widzem porozumienia. Jest to język bez słów, język niewerbalny.*

– powiedział Leszek Mądzik, jeden z najbardziej niezwykłych twórców polskiego teatru. Teatru, w którym łączy cechy wizjonera, filozofa i – a może przede wszystkim – wielkiego humanisty.

W naszym rozbieganym i rozwrzeszczanym świecie jego spektakle są jak łyk wody dla spragnionego i strudzonego wędrowca. W rzeczywistości pełnej fałszywych wzorców i podejrzanych ideałów odsyłają do źródła, przypominają o prawdziwej hierarchii wartości.

Leszek Mądzik, scenograf, reżyser, malarz, fotograf, któremu światowy rozgłos przyniosły autorskie spektakle Sceny Plastycznej KUL, urodził się 5 lutego 1945 roku w Bartoszowinach na Kielecczyźnie.

U podnóża Gór Świętokrzyskich spędził dzieciństwo. Wiele z ówczesnych doznań przeniósł później do swoich dzieł teatralnych, plastycznych, utrwalił w fotografii. A te doznania były szczególne. Okna domu w Kielcach wychodziły bowiem na szpital i kostnicę.

*Z dzieciństwa wyraźnie pamiętam obraz karawanu, który oglądałem z perspektywy szyn, po których wkładało się do środka trumnę. Myślę, że moja przestrzeń w teatrze to taki karawan, który zdąża na swoje miejsce. A ja w nim rozgrywam swoje kolejne spektakle.*

Przedstawienia Leszka Mądzika są niezwykle malarskie. Niektóre ich kadry wyglądają wręcz jak misternie tkane gobeliny. Nie jest to zaskakujące, bo sam artysta wspominając

początki swej twórczości, przyznał, że w liceum w Kielcach przygotowywano go do tkactwa. Tęsknił nawet za własną pracownią, warsztatem, jaki posiadali dawni mistrzowie.



*Wydawało mi się, że koncepcja mojego życia ułoży się wokół takiego miejsca: na środku gobelin, ja projektuję, mając do pomocy kilka osób, które znają tajniki barwienia tkanin. Fascynowało mnie preparowanie naturalnych barwników i nasycanie kolorem wełny, sizalu, konopi i juty. Fascynowali mnie mistrzowie ikon. Ikona dawała mi wielką ucztę. Tęsknota do ikony zrodziła potrzebę malowania. W okresie nauki w liceum plastycznym zrobiłem na desce wiele interpretacji świętych postaci. Myślę, że w moim malarstwie impresjonizm zderzył się z ikoną.*

Patrząc na jego niezwykle i wielowymiarowy dorobek artystyczny, aż trudno uwierzyć, że trzykrotnie bez powodzenia zdawał na Akademii Sztuk Pięknych. Po warszawskiej ASP, której jest teraz profesorem, był Kraków i Poznań. Od 1966 roku studiował na Wydziale Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Tam też rozpoczął swoją przygodę z teatrem. Na KUL-u, który stał się dla niego wieloletnią przystanią, działał od 1951 roku Teatr Akademicki, mało znany, choć z ciekawym dorobkiem. Tam pojawiły się pierwsze po wojnie *Dziady*, sztuki Georges Bernanosa, Paula Claudela, Thomasa Stearnsa Eliota, Romana Brandstaettera.

Osobą, która zainspirowała Leszka Mądzika do zainteresowania się teatrem, była legendarna Irena Byrska. Kiedy w Teatrze Akademickim rozpoczęła pracę nad inscenizacją *Wandy* Cypriana Kamila Norwida, obejrzała serię obrazów młodego studenta historii sztuki i powiedziała krótko: „Znajdźcie mi tego człowieka!”. Mądzik został więc zaproszony do zaprojektowania scenografii i wtedy, jak wspomina, zaczęło się wyciszenie jego malarstwa na korzyść teatru. Wkrótce spotkał też Mieczysława Kotlarczyka i pracował z nim przy przedstawieniu *Amor Divinus – Tryptyk Staropolski*. Był jego ostatnim współpracownikiem.

*Przygotowując pierwsze scenografie, zacząłem marzyć, by ożyły, stały się partnerem dla aktora.*

– wspominał artysta. Potem te scenografie zaczęły ożywać, wypełniać się nowymi treściami, tworzyć odrębny świat. Zaczęły układać się w autonomiczne, a jednocześnie

bardzo osobiste wypowiedzi artysty. To one od lat wypełniają treść założonej przez studenta Mądzika w 1969 roku Sceny Plastycznej KUL.

*Pracę nad spektaklem zaczynam od skonstruowania w myślach i wyobraźni obrazów, które płyną we mnie bardziej intensywnie i są bardziej nasycone, niż ma to później miejsce w rzeczywistości teatralnej. Potrzebne są narzędzia, którymi się wywoła to, co zaistniało w wyobraźni. Komponenty światła, przestrzeni, faktury, rekwizytu, dynamiki, kinetyki. Tu jest największy opór materii i największe zmęczenie. Ale odczuwam też wielką radość w komponowaniu spektaklu, bo muszę pokonać wiele trudności, żeby doczekać premiery. Dlaczego nie mam świadków na próbie? Próby są wielką niewiadomą. Męczącym pytaniem: czy uda się przenieść to, co wyobrażone i wytęsknione, do teatru. Z trudu i obaw rodzą się doświadczenia, które w ostateczności żywią spektakl. Ale parę batalii po drodze przegrywam. Bywam też na próbach zaskakiwany pozytywnie sytuacjami, których nawet nie planowałem.*

Leszek Mądzik, konstruując plastyczną oprawę swoich spektakli, posługuje się tworzywem „blisko natury”. W jego teatrze pojawia się więc ziemia, kłosa i ziarna zbóż. Było ścięte drzewo w *Kirze*, był piach

w spektaklu *Pętanie*, były suche liście, pióra, pierze. Bo cała konstrukcja teatru Mądzika bierze się ze świata, z jego ziemskich okrucichów. Jednym z ważnych elementów przez lata była też woda.

*Wodę po raz pierwszy w teatrze uruchomiłem w spektaklu *Włókna*, prowadząc od sufitu jej strużkę, by obmywała ciało człowieka. Potem woda pojawiała się w *Wilgoci*, we *Wrotach*, a już najintensywniej w *Kasandrze*, kiedy całą scenę uczyniłem z wody. Woda wyręcza mnie w obmyślaniu kostiumu, bo jeśli tkaninę przyłożę do ciała, a ciało zanurzę w wodzie, to ona modeluje kostium bez mojego udziału. Może dlatego we *Wrotach* kostiumy w tak szczególny sposób „dotykają” faktury ludzkiego ciała.*



Oglądając bardzo „erogenne” spektakle jak *Zielnik* czy *Pętanie*, nie sposób nie zauważyć, że miłość w teatrze Leszka Mądzika stawała się coraz bardziej wyzwolona i biologiczna, choć jednocześnie cały czas wpisywała się

w surowy pejzaż przemijania. Potem nieco się wyciszyła i zaczęła ustępować takim tematom, jak czas i sacrum. Twórcę sceny Plastycznej KUL od dawna fascynowała granica widoczności.

*Tworzę przestrzeń, która zaczyna się od zupełnej ciemności. A ta każe mi wszystko rodzić od zera. Jakbyśmy zamknęli powieki i ktoś chciałby się pod nie dostać. Początkiem spektaklu jest zatem brak światła. A światło często poprzedza muzyka. To, co się przed widzem jawi, jest czarnym blejtrmem. Wybieram światłem fragmenty przestrzeni i widz skupia się tylko na nich.*

Leszek Mądzik jest więc demiurgiem, który ma pełną kontrolę nad wzrokiem widza. W dowolnym momencie pozbawia go tego, co już dostrzegł, i pokazuje, a właściwie „naświetla” sytuację w innym miejscu, bo

zaciekawiony odbiorca podąża za światłem, które buduje dramaturgię spektaklu. Zacierające się granice widoczności powodują, że zaciera się też granica między aktorem a marionetką.

*Prowadzę materię spektaklu, a ona mi robi niespodzianki. Odkrywam obrazy, którymi sam jestem olśniony. Umykają też takie, z którymi nie mogę dać sobie rady. Czuję, że jestem jeszcze wobec nich bezsilny, ale one we mnie zostają.*

O nieśmiałym procesie dochodzenia do pewnych tematów świadczy przykład z Brunonem Schulzem. Kiedy w 2009 roku w Muzeum Narodowym w Kielcach przygotowywałem kolejną edycję wystawy «W stronę Schulza», pomyślałem, by do jej współtworzenia zaprosić Leszka Mądzika. Nie miałem wątpliwości, że w tym dialogu

wyobraźni drohobyckiego artysty z twórcami współczesnymi głos Mądzika może być ważny. Twórca Sceny Plastycznej KUL przyjął z zainteresowaniem to zaproszenie, przygotował bardzo interesującą aranżację. A swój akces poparł takim oto wyznaniem:

*Bruno Schulz był mi zawsze potrzebny, przeczuwałem jego stany, nastroje czy rozterki. W tej codzienności szarej, biednej i tragicznej odnajdywałem wielki kapitał o tajemnicy człowieka. Jego czytanie świata przez pryzmat lęku, marzenia i intensywnej wyobraźni w małym miasteczku, jakim był prowincjonalny Drohobycz, dotyka tych pokładów naszego jestestwa, które ukryte są pod warstwą zewnętrznej codzienności. Ta codzienność to też pejzaż dzieciństwa, fascynacji prawie nieobecnym ojcem i opiekuńczą matką. To spacerzy z Nią otwierały młodemu Schulzowi krainy tajemne, które wrażliwy Bruno odkrywał.*

Sukces tamtej edycji wystawy sprawił, że po kilku miesiącach Mądzik zdecydował się na zrealizowanie pełniejszej wypowiedzi o tym artyście. I tak powstał XX spektakl Sceny Plastycznej – *Lustro*.

Widzowie teatru Leszka Mądzika nie mają wątpliwości, że wiele jego spektakli przybiera

formę misterium lub traktatu filozoficznego. Jednym z najważniejszych tematów jest śmierć. A te widowiska to rodzaj osławiania ze śmiercią. Temat śmierci pojawiał się już w okresie dzieciństwa artysty. Mądzik zanotował wówczas następujący obraz:

*Pamiętam śmierć dwojga dzieci. Zasypał je piach ze skarpy.  
Jedno z nich jeszcze w ustach miało wisienkę.*

*Gdybym w obliczu śmierci stanął najbliżej, nie wiem, czy bym sobie dał z nią radę, ale ten czas, który we mnie pracuje, jest też po to, by sobie z odchodzeniem radzić. Sytuację wiecznego rozstania dziwnie obchodziłem po śmierci ojca. Tchnienie powstało z żalu po nim. Potrzebowałem takiego pocieszenia, o którym śpiewamy w Któryś za nas cierpiał rany. Po płaczu nastąpiło pogodzenie, Tchnienie stało się więc żalem, płaczem i smętnicą nad odejściem ojca.*

Z kolei szczególną formą osławiania ze śmiercią Matki był spektakl *Odchodzi*. Mądzik znalazł tu współbrata w Tadeuszu Różewiczu i jego poezji. A konkretną inspiracją, impulsem stał się jego tom *Matka odchodzi*. Ten poruszający spektakl to nie była reakcja na odejście, lecz przygotowanie się na proces odchodzenia. A przede wszystkim świadomość nieuchronności tego procesu.

Leszek Mądzik zapraszany jest ze swymi spektaklami na najważniejsze festiwale teatralne na świecie. Scena Plastyczna KUL stała się od lat ambasadorem polskiej kultury. Mądzik coraz śmieiej wchodzi też w materię teatru dramatycznego. Doskonale odnajduje się w teatrze pantomimy i operze. Niektóre widowiska Mądzika są jak wejście do czyśćca, w którym czujemy się bezradni, a wtedy, zaglądając z niepokojem w głąb własnej duszy, liczymy, mimo wszystko, na rozgrzeszenie.

*Jest we mnie świadomość czasu, którego coraz mniej żał, że zostawisz tych, co są młodszy od ciebie, że ich opuścisz na zawsze. Że kończy się czas zdobywania Tajemnicy. Bo los już jutro może przerwać nam działanie. Czy tak ma być, czy może jeszcze zdążę dowiedzieć się czegoś takiego, co da mi spełnienie? Zastanawiam się, na ile jest ten teatr odpowiedzią na to, co po mnie pozostanie.*

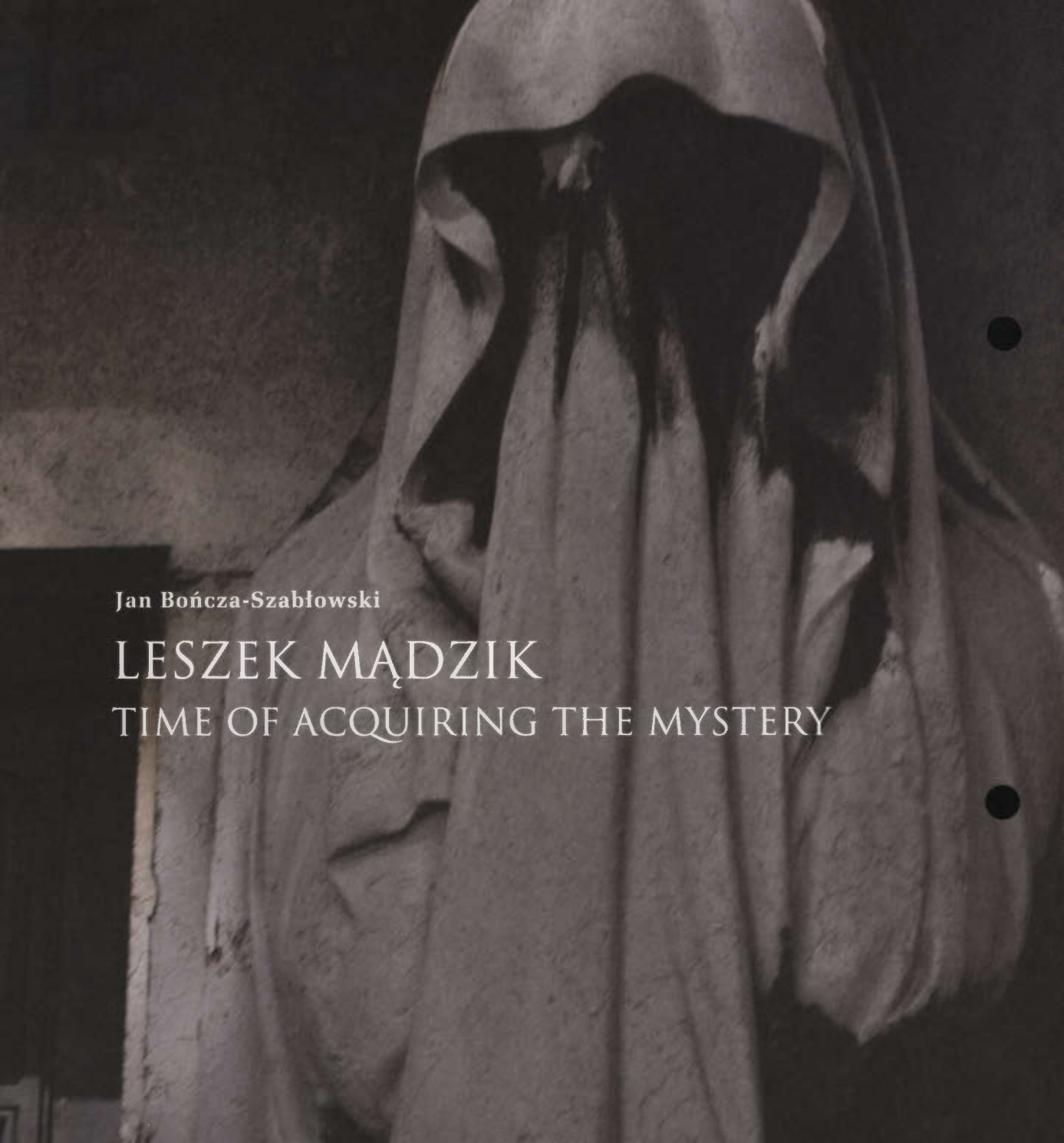
Wypowiedzi artysty cytowano za książką:  
Leszek Mądzik, *Mój teatr*, Idea Media, Lublin 2000



**Jan Bończa-Szablowski** – dziennikarz i publicysta, recenzent teatralny i krytyk sztuki dziennika „Rzeczpospolita”. Autor ponad setki wywiadów z najważniejszymi postaciami polskiej kultury. Absolwent Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, uzupełnionej o zajęcia Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych IACT. Współzałożyciel i pierwszy prezes Fundacji Republika Marzeń. Stypendysta MKiDN. Twórca cyklu wystawienniczego „W stronę Schulza”. Autor wystawy „Świat Nikifora Niki For You”. Przygotowuje książki o Schulzu i Rubensie.







Jan Bończa-Szabłowski

LESZEK MAŃDZIK

TIME OF ACQUIRING THE MYSTERY



*For the audience I create a drama of pictures which stimulates their eyes and ears, as music is an important part of the performance. If the spectators give in to their cosmos, they can arouse feelings which are a form of my communication with the audience. It is a language without words, non-verbal.*

– said Leszek Mądzik, one of the most outstanding artists of the Polish theatre. Theatre where he combines qualities of a visionary, philosopher and – or first of all – a great humanist. In our feverish, noisy world his shows are like a sip of water for a thirsty, weary wanderer. In the reality full of false patterns and suspicious ideals they refer us to the source, remind about the real hierarchy of values.

Leszek Mądzik, a stage designer, director, painter and photographer who enjoys worldwide renown thanks to his original performances at the Stage of Art at the John Paul II Catholic University of Lublin (KUL), was born on 5<sup>th</sup> February 1945 in Bartoszowiny, near Kielce. He spent his childhood at the foot of the Świętokrzyskie Mountains. He then transferred many of his experiences to his theatre, his paintings and photographs. Those experiences were unusual – the windows of his house in Kielce faced a hospital and mortuary.

*From my childhood I clearly recall an image of a hearse, which I looked at from the perspective of tracks on which coffins were placed inside it. I think that my space in the theatre is like such a hearse which is heading towards its place. And I am the one who plays his performances in it.*

Mądzik's shows are really picture-sque. Some scenes look like elaborately woven Gobelins. It is not surprising, though, as the

artist began his work in his secondary school in Kielce, where he was taught weaving. He even yearned to have his own workshop, like the old masters.

*It seemed to me that the concept of my life will be arranged in such a place: a Gobelin in the centre, I'm designing it and some people, experts in dying fabrics, surround me. Preparing natural dyes and saturating wool, sisal, hemp or juta with colour fascinated me. I was also fascinated by icon masters. The icon was like a feast for me. My longing for icons made me want to paint. While attending the art secondary school I painted a lot of interpretations of saints on pieces of board. I think that in my painting Impressionism met the icon.*

Looking at his outstanding, multidimensional artistic oeuvre, it is difficult to believe that he failed to be admitted to the Academy of Fine Arts three times. After the Academy in Warsaw, where he is a professor now, there were Kraków and Poznań. In 1966 he started studying at the Department of the History of Art of the Catholic University of Lublin. There his adventure with the theatre began. The Catholic University of Lublin was his haven for many years. In 1951 a students' theatre started there, not well-known, but with interesting repertoire. On its stage *Dziady* by Mickiewicz was staged the first time after the war, as well as plays by Bernanos, Claudel, Eliot or Brandstaetter.

The legendary Irena Byrska inspired Leszek Mądzik to be interested in the theatre. When in the KUL students' theatre she began working on *Wanda* by Norwid, she saw a series of paintings by the young student of the History of Art and said: Find the man! Mądzik was then invited to design the stage scenery and it was then, as she recalls, that his moving from painting to the theatre started. Soon he met Mieczysław Kotlarczyk and worked with him staging *Amor Divinus – Tryptyk Staropolski*. Mądzik was Kotlarczyk's last collaborator.

*Preparing my first stage designs I started to dream that they get alive, become partners for the actors.*

– the artist recollected. Then the designs did start to live, to fill up with new meanings, create a distinct world. They started to become autonomous and very

personal expressions. They have been filling the KUL Stage of Art, started by the student Leszek Mądzik, for years.

*I begin my work on a performance constructing pictures in my thoughts, my imagination, the images flow through me more intensely and are more vivid than later, in the reality of the theatre. I need tools to develop what existed in my imagination. Light, space, texture, props, dynamics and kinetics. This is the greatest resistance of matter, the greatest fatigue. But I also enjoy composing a show because I have to overcome many difficulties before I see the premiere. Why don't I have any witnesses during rehearsals? Rehearsals are a great unknown, a tiresome question: will I be able to transfer the imagined and longed-for to the stage? From difficulties and anxiety arises experience which finally feeds the show. But I usually lose several battles. Sometimes during rehearsals I'm positively surprised by situations which I never planned.*

Leszek Mądzik, making visual settings for his performances, uses "natural" materials, so in his theatre there are often soil, ears and grains. There has been a cut tree in *Kira* and sand in

*Pętanie*, dry leaves and feathers. For Mądzik's theatre comes from lights, from its terrestrial scraps. For years also water was an important element.

*I first used water in *Włókna*, there was a small stream flowing from the ceiling and washing the human body. Later water appeared in *Wilgoć*, *Wrota* and most intensely in *Kassandra*, where I made the whole stage of water. Water helps me to work out the costume, as when I put fabric to the body and plunge the body in water, the latter shapes the costume without my participation. Perhaps that is why in *Wrota* costumes in such a particular way 'touch' the human body.*

Watching the really “erogenic” performances like *Zielnik* or *Pętanie*, it is hard to overlook the fact that love in Mądzik’s theatre became more and more liberated and biological, although all the time it was a part of the

severe scenery of evanescence. Then it “calmed down”, giving way to other topics, like time and the sacred. The founder of the KUL Stage of Art has long been fascinated with the borders of visibility.

*I make the space which begins with total darkness. It makes me start everything from scratch. As if we closed our eyes and someone wanted to get under our eyelids. So, the beginning of a show is lack of light. Light is often preceded with music. What the spectator sees is a black stretcher. I choose fragments of the space with light and the audience focus only on those fragments.*

Therefore, Leszek Mądzik is a demiurge who has full control over the audience’s eyesight. At any moment he deprives the spectators of what they have already noticed, or rather “irradiates” the situation in a dif-

ferent place, because the intrigued viewer follows the light which builds the dramatic effect of the play. As the limits of visibility blur, also the border between the actor and the puppet blur.

*I lead the matter of the show and it gives me surprises. I discover images and they dazzle me. Images which I cannot cope with make off. I feel I am helpless against them. But they stay inside me.*

There is an example of the tentative process of attaining some topics. When in 2009 I was preparing another edition of my exhibition «W stronę Schulza» «Towards Schulz» for the National Museum in Kielce, I thought I could invite Leszek Mądzik to create it with me. I had no doubts that

in the dialogue of imagination of Bruno Schulz with modern artists Mądzik’s voice may be very important. Leszek accepted my invitation with interest and prepared a very interesting design. He supported his participation with such a confession:

*I have always needed Bruno Schulz, sensed his states, moods and dilemmas. In that dull, poor and tragic reality I found a great capital about human mystery. His seeing the world from the angle of fear, dream and intense imagination in a small town, which the provincial Drohobycz was, touches those reserves of our being which are hidden under the outside prevalence. That prevalence is the landscape of his childhood, his fascination with his usually absent father and protective mother. It was going for walks with her that opened mysterious lands for the young Schulz, which the sensitive boy discovered.*

The succes of that exhibition made Mądzik after several months decide to say something more about Schulz and so the 20<sup>th</sup> performance of the Stage of Art *Lustro* came into being.

The audience of Leszek Mądzik's theatre have no doubts that many of his shows

have a form of a mystery play or a philosophical treatise. One of the most important topics is death and the shows are a way of getting accustomed with death.

The subject appeared, as I mentioned before, in the artist's childhood. Mądzik made a note of such an event:

*I remember death of two children. They were buried by sand from an escarpment. One of them still had a cherry in the mouth.*

*If I stood as close to death as possible, I don't know if I would cope with it, but time, which is working in me, helps to deal with passing.*

*I dealt with eternal parting with my father in a strange way. I wrote Tchnienie out of grief. I needed such consolation which we sing about in Któryś za nas cierpiał rany [Through Your wounds and sacred passion, Lord and Saviour, show us Your compassion]. After crying I resigned myself to it, so Tchnienie became sorrow, grief and wistfulness caused by my father's death.*



*Odchodzi* was a performance which helped Mądzik to accustom to his mother's death. Mądzik found a companion in Tadeusz Różewicz and his poetry. The inspiration, impulse was Różewicz's work *Matka odchodzi* [*Mother departs*]. This moving play was not reaction to death but preparation for the process of passing. And first of all, awareness that the process is inevitable.

Leszek Mądzik and his plays are invited to the most significant festivals in the world. The KUL Stage of Art has been an ambassador of Polish culture for years. Mądzik is entering the subject of dramatic theatre more and more boldly, too. He also feels fulfilled in pantomime and opera. Some of Mądzik's plays are like entering the purgatory, where we feel helpless and then, uneasily looking into our souls, we count on absolution after all.

*I'm aware of the time and that there is less and less of it, there is sorrow that you have to leave those who are younger than you, that you will leave them for ever. That the time of acquiring the mystery is almost up. As the fate may stop our work tomorrow. Is it bound to be so or do I still have time to find out something that will give me fulfilment? I wonder to what extent the theatre is the answer to what will stay after me.*

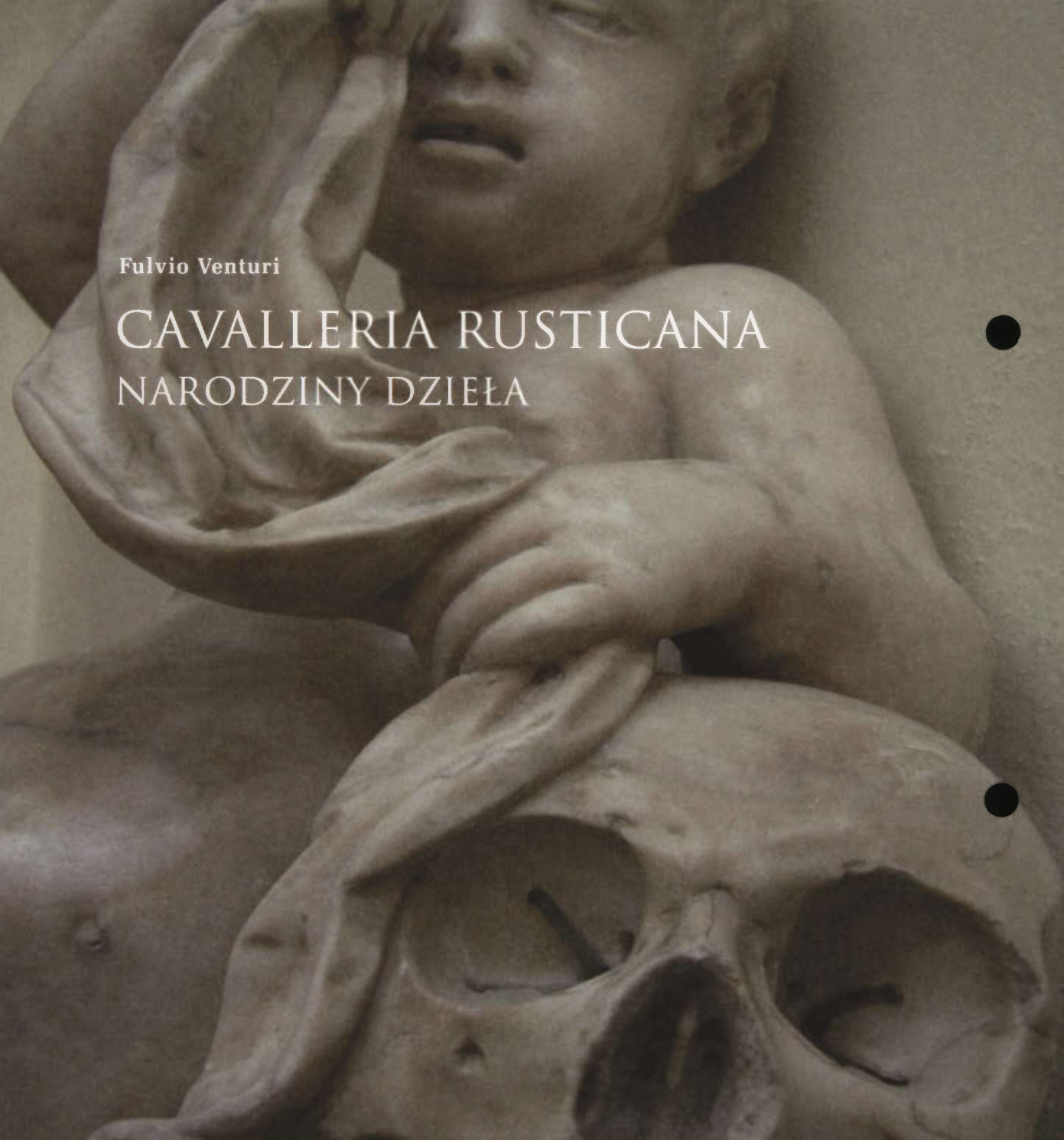
Leszek Mądzik's quotes were taken from the book:  
Leszek Mądzik, *Mój teatr*, Lublin 2000




---

**Jan Bończa-Szablowski** – a journalist and columnist, theatre reviewer and art critic for the "Rzeczpospolita" daily. The author of more than a hundred interviews with the most significant personages of Polish culture. Graduated from the University of Warsaw, the faculty of Polish Philology, also attended Theatre Arts classes at The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw. A member of IACT. One of the founders and the first president of the foundation Republika Marzeń. A scholarship holder of the Ministry of Culture and National Heritage. The author of an exhibition series "W stronę Schulza" ["Towards Schulz"] and an exhibition "Świat Nikiфора Niki For You". Jan Bończa-Szablowski is now preparing a book about Schulz and Rubens.



A close-up photograph of a marble sculpture. The upper portion shows a young child's face, looking upwards with a pensive or sorrowful expression. The child's hands are positioned over a human skull, which is the central focus of the lower half of the image. The lighting is soft, highlighting the textures of the marble and the folds of a cloth draped over the child's shoulder. Two solid black circles are placed on the right side of the image, one above the other.

Fulvio Venturi

CAVALLERIA RUSTICANA  
NARODZINY DZIEŁA

## Młody Mascagni

Kiedy 17 maja 1890 roku *Rycerskość wieśniacza* odniosła nieoczekiwany sukces, jej twórca nie skończył jeszcze dwudziestu siedmiu lat – Pietro Mascagni urodził się 7 grudnia 1863 roku w Livorno. Jego ojciec Domenico był średnio zamożnym piekarzem, pochodzącym z miejscowości San Miniato al Tedesco, leżącej między Pizą i Florencją, zaś matka, Emilia Reboa całkowicie poświęcała się rodzinie. Dzieciństwo Mascagniego naznaczone było żałobą. W październiku 1873 roku zmarła jego matka, osierociwszy Pietra i jego rodzeństwo: Francesca (najstarszego), Carla, Elvirę i Paola. Potem przedwczesna śmierć zabrała także Carla i Elvirę. O ile ból spowodowany stratą matki był bardzo silny, a smutne wspomnienie naznaczyło późniejsze życie i poetykę muzyka, młody Pietro dorastał otoczony miłością ojca, który wiązał z nim duże nadzieje, z uwagi na bystrość i inteligencję chłopca. Domenico Mascagni pragnął uczynić swego syna, obdarzonego elokwencją i urodą, adwokatem i, zachęcony dobrymi wynikami w szkole, zapisał go do gimnazjum, szkoły dla wyższych sfer. Jednak Pietro, uczęszczając do Congregazione di San Luigi Gonzaga, rozpoczął naukę muzyki u Emilio Bianchi, bardzo znanego w Livorno nauczyciela i śpiewaka, zdradzając uzdolnienia również na tym polu. Wykazał się pięknym głosem, śpiewając jako kontralt w kościele podczas nabożeństw i nauczył się gry na instrumentach klawiszowych: fortepianie, fisharmonii, organach. Ojciec wspierał także i te zainteresowania syna, kupując za 70 lirów stary fortepian, na którym Pietro nieustannie grał. Po latach, będąc u szczytu sławy, Mascagni lubił wspominać, że dzień, w którym ten instrument znalazł się w domu, był najszcześniejszym dniem jego młodości. Stało się oczywiste, że pasja do muzyki wymagała ciągłego rozwoju. W realizacji tego celu pewien pozornie mało znaczący epizod, okazał się jednak fundamentalny. W 1875 roku muzyk Alfredo Soffredini, absolwent konserwatorium w Mediolanie, podobnie jak Mascagni pochodzący z Livorno, powróciwszy do swego rodzinnego miasta założył Istituto Musicale Livornese.

Do tej właśnie szkoły młody Pietro od następnego roku uczęszczał na regularne lekcje muzyki. W wieku piętnastu lat, pod dachem nowego instytutu – któremu w międzyczasie nadano imię Luigiego Cherubiniiego – Pietro Mascagni zaczął komponować. Jego pierwszą znaną kompozycją była romanza *Duolo eterno!* (*Wieczny ból*), którą młodzieniec zadedykował ojcu, jako wspomnienie o matce. Najbardziej znaczące kompozycje z tego okresu miały charakter sakralny (jedna *Ave Maria*, kilka *Kyrie*, jeden *Pater Noster* itp.), w którym uwidoczniła się wyraźnie miłość Mascagniego do ludzkiego głosu. Niemniej jednak Pietro Mascagni skomponował również dwie symfonie: I Symfonia F-dur (niedawno odnaleziona) i II Symfonia F-dur.



## Ku Rycerskości...

Pietro Mascagni szedł naprzód jak burza, wkrótce stał się znany w Livorno jako najbardziej obiecujący uczeń z Cherubiniego. W tym czasie komponował już utwory o strukturze bardziej złożonej niż ta, która charakteryzowała jego dotychczasowe próby. Jego pierwszą dużą partyturą była świecka kantata *In Filanda (W przędzalni)*, która 9 lutego 1881 roku została wykonana w Istituto Cherubini.

Po sukcesie *In Filanda* Mascagni skomponował muzykę do słynnego utworu – ody *Do Radości (An die Freude)* Friedricha Schillera, tej samej, którą wykorzystał Beethoven w swym triumfalnym finale IX Symfonii. Sięgając po ten temat, Mascagni wykazał się nie lada odwagą i ta śmiałość została ponownie nagrodzona – Alfredo Soffredini postarał się, by także to dzieło zostało publicznie wykonane i znalazł w osobie hrabiego Florestano de Larderel nowego mecenasa dla młodego kompozytora. *Do Radości* została wykonana w marcu 1882 roku w historycznym teatrze w Livorno, kierowanym przez Accademia degli Avvalorati, który na przestrzeni XVIII i XIX w. gościł na swojej scenie wielkie spektakle. Mascagni odniósł kolejny sukces, w wyniku którego Soffredini, a przede wszystkim Larderel postanowili wysłać młodzieńca do Mediolanu, żeby mógł kontynuować studia w Regio Conservatorio di Musica, kierowanym przez Amilcare Ponchiello. W październiku Mascagni zdał egzamin wstępny. Niezależnie od stypendium otrzymywanym od hrabiego Larderel, Mascagni zaczął komponować na zamówienie muzykę sakralną, jak również i inne drobne utwory, melodie, romanse, dzięki czemu mógł pozwolić sobie na aktywne uczestnictwo w mediolańskim życiu muzycznym. Wtedy też poznał innych młodych muzyków, z którymi zaprzyjaźnił się na całe życie. 31 maja 1884 roku był na przedstawieniu *Le Villi*, pierwszej opery Giacomo Pucciniego – ucznia Konserwatorium od 1880 roku – którego poznał jeszcze na zajęciach. Sukces kolegi ze studiów obudził w Mascagnim ducha współzawodnictwa.

W Mediolanie także poznano się na talencie Mascagniego i livornijczyk stał się jednym z ulubionych uczniów tak znakomitych nauczycieli jak Michele Saladino i Amilcare Ponchielli. Jednak w roku 1885 Mascagni dołączył do zespołu operetkowego jako zastępca dyrygenta, co nie zostało dobrze przyjęte w Konserwatorium i – po dyskusji z prof. Bazzinim, sławnym skrzypkiem, podczas której, jak się zdaje, Mascagni zachowywał się dość lekceważąco – młodzieniec rzucił studia, nie zważając na niezadowolenie ojca. Następnie Mascagni, postanowiwszy pójść własną drogą, dołączył do znaczącego zespołu operetkowego Scognamiglio-Maresca.

## Geneza opery

W roku 1887, podczas swych podróży artystycznych, Pietro Mascagni trafił do miejscowości Cerignola, dużego centrum rolniczego w Tavoliere w Pugli. W miasteczku tym otrzymał ze strony burmistrza propozycję stałej pracy, dobrze opłacane stanowisko dyrektora tamtejszej filharmonii. Mascagni, który w międzyczasie związał się z dziewczyną pochodzącą z Parmy, Argenide Marcelliną Carbognani (zwaną Liną), i oczekiwał narodzin ich dziecka, przyjął propozycję. Dziecko, które przyszło na świat w maju, przeżyło zaledwie cztery miesiące. To nowe, silne cierpienie spowodowało głęboką przemianę w życiu Pietra Mascagniego. 7 lutego 1888 roku wziął ślub z Liną. W kwietniu, wraz ze stworzoną przez siebie orkiestrą młodych muzyków, doprowadził do wykonania własnej *Mszy* w katedrze w Cerignola. Dzieło, do którego wrócił po latach, będąc już sławnym muzykiem, zyskało nazwę *Messa di Gloria*.

W październiku 1888 roku Pietro Mascagni, po przeczytaniu ogłoszenia w gazecie, postanowił wziąć udział w konkursie ogłoszonym przez wydawnictwo muzyczne Sonzogno w Mediolanie, na napisanie jednoaktowej opery. Operą tą będzie *Rycerskość wieśniacza*. Komponowanie rozpoczął natychmiast po otrzymaniu pocztą pierwszych wersów od Giovanniego Targioni Tozzettiego. Do pracy potrzebował jednak fortepianu, na który, będąc w trudnej sytuacji finansowej, nie mógł sobie pozwolić. Po pomoc zwrócił się do rodziny – tym razem ciotka Maria, z San Miniato, przesłała mu czek na 150 lirów, dzięki którym Mascagni spełnił swój zamiar. Powstawanie *Rycerskości wieśniaczej* ożywiło szczęśliwe wydarzenie – w nocy 3 lutego 1889 roku przyszedł na świat Domenico, syn Liny i Pietra, natychmiast nazwany pieśczośliwie Mimi, na cześć burmistrza Cerignoli, don Domenico Cannone. Choć komponowanie opery sprawnie posuwało się naprzód, niespokojny kompozytor do tego stopnia poddał się wątpliwościom, iż już po zakończonej pracy bliski był zrezygnowania z pomysłu przesłania partytury do oceny jury. Podobno to jego żona, podjąwszy słuszną decyzję, wysłała partyturę do Mediolanu w pewien okropny, deszczowy i wietrzny dzień.

Tekst, do którego Mascagni miał skomponować muzykę, docierał do niego – do Cerignoli, miejscowości leżącej około tysiąc kilometrów od Livorno, gdzie przebywali jego literaccy współpracownicy Giovanni Targioni-Tozzetti i Guido Menasci – w częściach, w obszernej korespondencji. Większość listów sygnowana była przez Mascagniego i Targioni-Tozzettiego; na szczęście dla nas korespondencja zachowała się do naszych czasów niemal w całości i stanowi nieocenione źródło dokumentacji. Pierwszy kontakt między twórcami, z 26 października 1888, zdradza nam zamiar Mascagniego napisania muzyki do tematu zaczerpniętego z powieści *Marito e sacerdote* (*Mąż i kapłan*) Nocoli Misasiego, a także wysokość nagród ustaloną dla oper, które zwyciężą w Konkursie Sonzogno (3000 lirów za pierwsze miejsce, 2000 za drugie, samą tylko „możliwość wystawienia” za trzecie, 1000 lirów za najlepsze libretto) oraz skład komisji sędziowskiej. Pierwsze wersy dotarły do Mascagniego 4 stycznia 1889 roku i były to: „romanza soprano”, „wejście woźnicy, mocne, oryginalne” oraz „pierwszy chór” (obecny *Gli aranci olezzano* [*Pachną pomarańcze*]). Jako pierwsze opatrzone muzyką zostały: wejście woźnicy (*Il cavallo scal pita* [*Koń grzebie kopytami*]) i muzyczny wstęp do wspomnianego „pierwszego chóru”. W tym samym liście Mascagni informuje swoich współpracowników, że „to będzie całkowita nowość, jeśli [...] dochowa się wierności oryginalnemu dziełu” i wyraża uznanie dla tekstu, który otrzymał: „Brawo! Brawo! – Przepiękne wersy”, kończąc list entuzjastycznym „Uda się nam!”.

Miesiąc później (3 lutego 1889, dzień, w którym przyszedł na świat Domenico), Mascagni skomponował muzykę do całego otrzymanego tekstu, za co dziękował Giovanniemu Targioni-Tozzettiemu i Guido Menasciemu; piętnaście dni później prosił obu poetów o wprowadzenie szeregu zmian, proponując wersy, które odnajdziemy potem w ostatecznej wersji opery (na przykład *Viva il vino ch'è sincero* [*Niech żyje szlachetne wino*]). Bardzo interesujący jest list z 18 marca 1889 roku, fundamentalny dla poznania *Rycerskości*. Dowiadujemy się z niego, że według Mascagniego kluczowym pod względem emocjonalnym dla całej opery było zdanie *A te la mala Pasqua!* [*Życzę ci najgorszych Świąt!*]. Natomiast finał – piękny skądinąd *exodos* chórally umieszczony po tym, jak dowiadujemy się o krwawym zdarzeniu, wzięty wprost z teatru greckiego – nie mógł znieść zderzenia z emfatycznym patosem tragicznego okrzyku *Hanno ammazzato compare Turiddu* [*Zabili kuma Turiddu*].

26 maja 1889 roku opera była gotowa i Mascagni, pamiętając o otrzymanej pomocy, zadedykował swe dzieło hrabiemu Florestano de Larderel. Po gorączkowej pracy nad ostatnimi szczegółami, łącznie z umieszczeniem słowa PAX na partyturze i na wyciągu fortepianowym, dwa dni później opera została wysłana do komisji konkursowej. Przesyłka ważyła dwa kilo i osiemset gramów. „Miejmy nadzieję, że przyniesie nam 2800 gram biletów po tysiąc lirów” – napisał Mascagni do Giovanniego Targioni Tozzettiego i Guida Menasciego. Przyniosła dużo więcej.

## Wskazówki interpretacyjne

Mascagni nadał *Rycerskości* strukturę pozornie tradycyjną, z „zamkniętymi” numerami, tak jak było to przyjęte w operze włoskiej przez cały XIX wiek, i podzielił ją – jak w spisie treści – w następujący sposób:

Preludium i Siciliana - *O Lola ch'hai di latti la cammisa*

Chór i introdukcja - *Gli aranci olezzano*

Scena i wejście Alfio - *Il cavallo scalpita*

Scena i Modlitwa - *Regina Coeli, laetare*

Romanza i scena: *Voi lo sapete, o mamma*

Duet Santuzza – Turiddu a): *Tu qui, Santuzza?*

Piosenka Loli b): *Fior di giaggiolo*

Dalszy ciąg duetu Santuzza Turiddu c): *Ah, lo vedi che hai tu detto*

Duet Santuzza – Alfio d): *Oh, il signore vi manda, compar Alfio... Turiddu mi tolse l'onore*

Intermezzo

Scena, chór i toast: *A casa, a casa, amici*

Finale

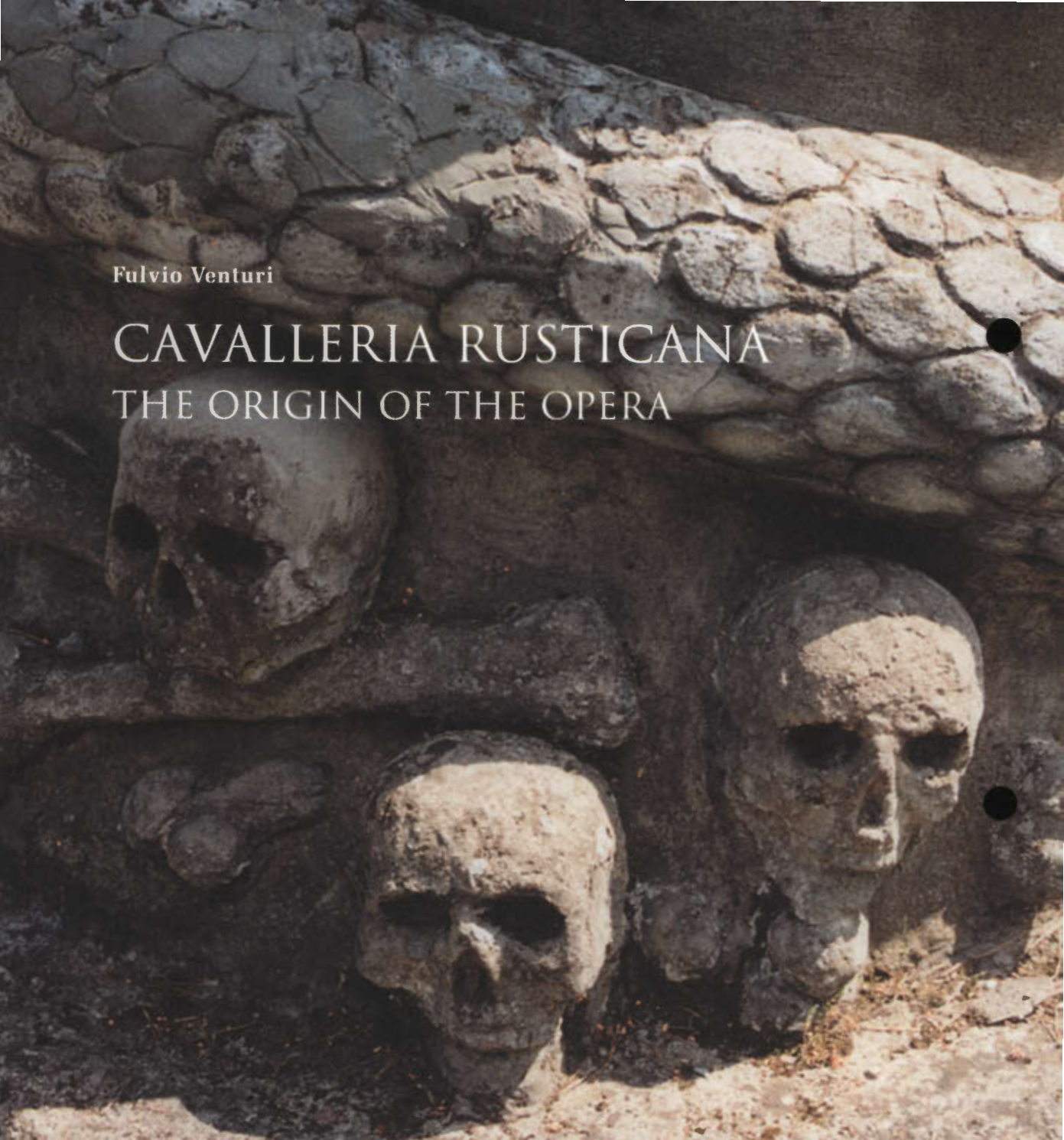
W sumie mamy 12 numerów muzycznych, które mogłyby oznaczać tyleż samo zamkniętych muzycznych komórek, arii, duetów, chórów, oddzielnych epizodów spiętych konwencją. W rzeczywistości tak nie jest. Zamiast tego daje się zauważyć ciągłość muzyki, tworzącą sceny, wyrażającą uczucia, artykułującą swą frazę w niezwyklej relacji między nutami i słowami, między wartościami muzycznymi i sylabami, jak gdyby Mascagni przyswoił sobie verdiowską lekcję i powtórzył ją po swojemu, używając całkowicie oryginalnego języka. Jest również w *Rycerskości* ukryty związek z naturą, ze światłem słonecznym, z zapachem ziemi, z szelestem liści, której wybuchy namiętności, magmatyczna uczuciowość postaci, zwięzłość jak w tragedii greckiej, nie spychają na drugi plan.

grudzień 2014

---

**prof. Fulvio Venturi** urodził się, mieszka i pracuje w Livorno. Regularnie pisze eseje z dziedziny muzykologii i współpracuje z Teatr. Comunale w Florencji, Teatro dell'Opera w Rzymie, Wexford Opera Festival. Jest autorem monografii i licznych publikacji na temat działalności muzycznej Mascagniego. Dotychczas opublikował *Iris* (1898-1998), *Stulecie* (1998), *Opera w Livorno* (2000) dla Kółka Muzycznego „Przyjaciele Opery, m. G. Mariniego w Livorno”, wydanej drukiem *Le Maschere* 1901-2001, *Stulecie* (2001) w 2006 napisał *Pietro Mascagni biografia i chronologia wykonawcza*, w tym samym roku *Teatr Goldoniego*, w 2007 *Galliano Masini, człowiek, głos*, w 2010 *Niezapomniane wieczory. Opera w Livorno. Miejsca, wydarzenia, osoby od 1760 do 1960*, w 2011 *Isabeau, kobieta sprzed wielu lat*. W 2010 roku wydał *To był piękny dzień*, swoją pierwszą publikację związaną z prozą. Jest autorem sztuk teatralnych: *Zaszedł księżyc*, poświęconej Marii Callas, *Lato*, poświęconej Gabrieli D'Annunzio.



A photograph of several ancient stone skulls embedded in a wall. The wall has a scale-like pattern, possibly made of stone or plaster. The skulls are arranged in a row, with some appearing to be part of a larger structure. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the stone and the shadows of the skulls.

Fulvio Venturi

CAVALLERIA RUSTICANA  
THE ORIGIN OF THE OPERA

### Young Mascagni

When on 17<sup>th</sup> May 1890 *Cavalleria rusticana* became so successful, its creator was not even 27 years old. Pietro Mascagni was born on 7 December 1863 in Livorno. His father Domenico was not a very wealthy baker. He came from San Miniato al Tedesco, situated between Pisa and Florence. The mother, Emilia Reboa, was totally devoted to her family. Mascagni's childhood was marked by mourning. In October 1873 his mother died, orphaning Pietro and his brothers and sisters: Francesco (the eldest), Carlo, Elvira and Paolo. Next also Carlo and Elvira died prematurely. The boy's pain caused by his mother's death was really strong and affected the future musician's life and poetics, but Pietro grew up deeply loved by his father, who put great hopes on him because of his acuity and intelligence. Domenico Mascagni wanted to make his eloquent and handsome son a lawyer. Encouraged by his son's good school results, he sent him to a secondary school for upper classes. Pietro, however, while attending Congregazione di San Luigi Gonzaga, took up music lessons with Emilio Bianchi, a teacher and singer well-known in Livorno. Mascagni revealed a great talent. He sang beautifully as contralto during church services and learned to play keyboard instruments: the piano, harmonium and organ. His father supported also those interests and bought an old piano for 70 liras, which Pietro played all days. At the peak of fame Mascagni liked recalling the day when the instrument had been brought to his home as the happiest of his early life. It was obvious that his passion for music required constant development. One seemingly insignificant episode appeared fundamental for that: in 1875 a musician and graduate of the conservatoire in Milan Alfredo Soffredini, who also came from Livorno, returned to his home town and founded Istituto Musicale Livornese.

In the next year Pietro started to take regular lessons in that school. As a fifteen-year-old it was in the Institute – which in the meantime was named after Luigi Cherubini – that Pietro Mascagni began composing. The first known piece was a romance *Duolo eterno!* [*Eternal pain*], which the young man dedicated to his father as a tribute to his mother. The most significant works are of sacred character (one *Ave Maria*, several *Kyrie*, one *Pater Noster* etc.) and there Mascagni's love for human voice revealed. He also composed two symphonies: the First Symphony in F major and the Second Symphony in F major.

### **Towards *Cavalleria***

Pietro Mascagni made rapid progress. Soon he became known in Livorno as Cherubini's most promising pupil. At that time he composed pieces with a more complicated structure than the previous ones. His first big score was a secular cantata *In Filanda* [*In the spinning mill*], performed at Istituto Cherubini on 9<sup>th</sup> February 1881.

After the success of *In Filanda* Mascagni composed music for the famous ode *To Joy* by Friedrich Schiller, the very same which Beethoven used for the exultant finale of his Ninth Symphony. Using that motif Mascagni proved to be really brave but his confidence was rewarded again – Alfredo Soffredini saw to it that the piece was performed and also found a patron for the young composer – count Florestano de Larderel. *To Joy* was performed in March 1882 in the historic theatre of Livorno, directed by Accademia degli Avvalorati, where in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries grand shows took place. Mascagni was successful once more, which resulted in Soffredini's and Larderel's decision to send him to Milan, where the young man could continue his studies at Regio Conservatorio di Musica, directed by Amilcare Ponchielli. In October Pietro passed the entrance exam. Apart from receiving the scholarship from count Larderel, Mascagni began composing to order. He wrote sacred music as well as other small pieces, melodies, romances and thanks to that he could afford to take active part in the musical life of Milan. At that time he made friends with other young musicians. On 31<sup>st</sup> May 1884 he went to see *Le Villi*, Giacomo Puccini's first opera. Mascagni met Puccini in the Conservatoire in 1880. His friend's success woke a competitive spirit in Mascagni.

In Milan Mascagni's talent was also appreciated and he became a favourite student of such outstanding teachers as Michele Saladino and Amilcare Ponchielli. However, in 1885 Mascagni joined the operetta as a conductor assistant and that was not well perceived in the Conservatoire. After a debate with Prof. Bazzini, a famous violinist, when apparently Mascagni behaved disrespectfully, the young man quit his studies, with no regard for his father's discontent. Then he chose his own path and joined the Scognamiglio-Maresca operetta group.



### The origin of the opera

In 1887, during his artistic trips Pietro Mascagni found himself in Cerignola, a big agricultural centre in Tavoliere in Puglia. The mayor of the town offered him a permanent job, a well-paid position of the philharmonic director. Mascagni, having joined up with a girl from Parma, Argenide Marcellina Carbognani (called Lina), who was expecting a baby, accepted the proposition. The child, born in May, lived only four months. That new, acute suffering affected Mascagni deeply. On 7<sup>th</sup> February 1888 he married Lina. In April, together with the orchestra he had founded, the composer managed to perform his *Mass* in the Cerignola cathedral. The work, which he returned to many years later, when he was a famous musician, was named *Messa di Gloria*.

In October 1888 Pietro Mascagni found an advertisement of Sonzogno, a music publishing house in Milan, and decided to take part in a competition for writing a one-act opera. He started composing *Cavalleria rusticana* as soon as he received the first lines from Giovanni Targioni-Tozzetti. However, he needed a piano to do it and he could not afford it, being in financial trouble. He asked his family for help and his aunt Maria from San Miniato sent him a cheque for 150 liras. Thanks to that Mascagni was able to fulfil his desire. Composing *Cavalleria* was marked by a happy event – on 3<sup>rd</sup> February 1889 Lina and Pietro's son was born, called by the pet name Mimi. He was named Domenico in honour of the mayor of Cerignola, don Domenico Cannone. Although writing the opera was making progress fast, the anxious composer was overcome by doubt to such an extent that after finishing his work he was close to giving up his idea of sending the score to the jury. His wife is thought to have made the right decision and sent the score to Milan on a terrible, rainy and windy day.



The text for the music Mascagni was to compose reached him at Cerignola – about a thousand kilometres from Livorno, where the authors of the libretto Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Mensaci lived – in parts. Most letters of their prolific correspondence were signed by Mascagni and Targioni-Tozzetti; fortunately, almost all letters have been preserved and make an invaluable source of documentation. The first contact between the artists, from 26<sup>th</sup> October 1888, reveals Mascagni's intention to write music for a motif drawn from Nicola Misasi's novel *Marito e sacerdote* [*Husband and Priest*]. It also tells us about the rewards for the winners of the Sonzogno competition (3000 liras for the first place, 2000 for the second, “a possibility of performance” for the third, 1000 liras for the best libretto) as well as the composition of the jury. Mascagni received the first verses on 4<sup>th</sup> January 1889 and they were “the soprano romance”, “the coachman's entrance, expressive, original” and “the first choir” (from *Gli aranci olezzano* [*Oranges blossoming*]). The entrance of the coachman (*Il cavallo scal pita* [*With my horses bounding*]) and the musical introduction for the “first choir” mentioned above were the first to obtain music. In the same letter Mascagni informs his collaborators that “it will be something completely new if faith with the original is kept”, expresses his admiration for the text he received: “Bravo! Bravo! – most beautiful verses” and finishes with an enthusiastic “It'll be a success!”.

A month later (on 3<sup>rd</sup> February 1889, the day when Domenico was born) Mascagni composed music for the whole text he had got and thanked Giovanni Targioni Tozzetti and Guido Menasci; fifteen days later he asked both poets to introduce a number of alterations, proposing verses which can be found in the final version of the opera (e.g. *Viva il vino ch'è sincero* [*See the honest cup so cheery!*]). The letter from 18<sup>th</sup> March 1889 is really interesting and fundamental for getting to know *Cavalleria*. It reveals that according to Mascagni the key phrase as far as emotions are concerned is *A te la mala Pasqua!* [*On thee come Evil Easter!*], whereas the finale, as if taken from the Greek theatre – a beautiful choir exodos performed just after we find out about the bloody event – could not bear the clash with the emphatic pathos of the tragic cry *Hanno ammazzato compare Turridu* [*They have murdered Master Turridu*].

On 26<sup>th</sup> May 1889 the opera was finished. Mascagni, remembering who had helped him, dedicated the work to count Florestano de Larderel. After the frenzied work on the last details, together with writing the word PAX on the score, two days later the opera was sent to the jury. The parcel weighed 2.8 kilos. “Let us hope that it will bring us 2800 gram of tickets, a thousand liras each”, wrote Mascagni to Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci. It brought much, much more.

### Interpretation hints

Mascagni gave *Cavalleria* a seemingly traditional structure, with “closed” numbers, which was characteristic for the Italian opera of the 19<sup>th</sup> century, and he divided it – like in a table of contents – in the following way:

The prelude and Siciliana: *O Lola ch'hai di latti la cammisa*

Choir and introduction: *Gli aranci olezzano*

Scene and Alfio's entrance: *Il cavallo scalpita*

Scene and prayer: *Regina Coeli, laetare*

Romance and scene: *Voi lo sapete, o mamma*

Santuzza – Turiddu duet a): *Tu qui, Santuzza?*

Lola's song b): *Fior di giaggiolo*

Santuzza-Turiddu duet continued c): *Ah, lo vedi che hai tu detto?*

Santuzza – Alfio duet d): *Oh, il signore vi manda, compar Alfio... Turiddu mi tolse l'onore*

Intermezzo

Scene, choir and toast: *A casa, a casa, amici*

Finale

Thus, there are 12 musical numbers, which could mean closed musical parts, arias, duets, choirs, separate episodes linked by the convention. However, it is actually different. There is a continuity of music which makes the scenes, expresses feelings, articulates the phrase in the unusual relation between the notes and words, between the notes and syllables, as if Mascagni learned Verdi's lesson and used it in his way, with a totally original language. In *Cavalleria* there is also a hidden relation with nature, sunshine, the smell of soil, the rustle of leaves, and they are not moved to the background by the outbursts of passion, chaotic emotionality of the characters or compactness like in Greek tragedy.

December 2014

# PIETRO MASCAGNI

36

## krótka nota biograficzna

Pietro Mascagni urodził się w 1863 roku w Livorno, przy Piazza delle Erbe. W roku 1880 powstają jego pierwsze kompozycje muzyki symfonicznej i sakralnej, a w 1881 kantata *In Filanda*, do słów Alfreda Soffrediniego. W roku 1882 wyjeżdża do Mediolanu i zostaje przyjęty do Konserwatorium. Obracając się w mediolańskim środowisku artystycznym poznaje Giacomo Pucciniego i Amilcare Ponchiello. Jednak wkrótce jego stosunki ze środowiskiem konserwatorium bardzo się pogorszą. Po kłótni z nauczycielem, Mascagni postanawia porzucić Instytut i studia muzyczne. Przez kilka lat wiąże koniec z końcem jako dyrygent operetkowy. W grudniu 1886 roku w Cerignola, w południowych Włoszech (Puglia), obejmuje stanowisko dyrektora tamtejszej Filharmonii. Pozostaje tam do roku 1892, komponując swoją pierwszą operę i udzielając lekcji muzyki i śpiewu. W maju 1890 roku jego *Rycerskość wieśniacza*, wystawiona w Rzymie w ramach konkursu ogłoszonego przez wydawnictwo Sonzogno, odnosi niebywały sukces, który przyniesie mu sławę i bogactwo.

Rok później (30 października 1891) w Teatro Costanzi w Rzymie odbywa się premiera kolejnej opery – *L'amico Fritz*. W roku 1892, we Florencji, wystawia trzecią operę, *I Rantzau*, która powtarza sukces poprzednich. Po niej wystawione zostaną *Guglielmo Ratcliff* i *Silvano* (obie wystawione w Teatro alla Scala w Mediolanie w 1895) oraz *Zanetto* (Pesaro, 1896). W 1896 obejmuje stanowisko dyrektora Liceum muzycznego im. G. Rossiniego w Pesaro. W tym okresie Mascagni rozpoczyna współpracę z Luigim Illicą nad operą *Iris*, na zamówienie wydawcy Ricordiego. Ci sami twórcy pracują wspólnie nad kolejnym projektem, *Le maschere*, dla wydawnictwa Edoardo Sonzogno. Mascagni nadal występuje jako dyrygent, kierując między innymi sześcioma koncertami w mediolańskiej La Scali, w tym VI Symfonią h-moll „Patetyczną” Piotra Czajkowskiego, wykonaną po raz pierwszy we Włoszech, oraz własną kompozycją na sopran i orkiestrę, poematem symfonicznym *A Giacomo Leopardi*, z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin poety (Recanati, 29 czerwca 1897). W listopadzie 1898 w rzymskim Teatro Costanzi dyryguje premierą *Iris*. W tych latach pracuje także nad operą *Vistilia*, której akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie i której libretto (autorstwa Giovanniego Targioni-Tozzettiego i Guida Menasciego, na podstawie książki *Rocco de Zerbi*) zostało opublikowane w 1900 roku. Ten projekt nie został jednak nigdy ukończony, a skomponowana do niego muzyka zostanie potem wykorzystana przez Mascagniego w *Neronie*, który trzydzieści pięć lat później zamknie jego drogę artystyczną.



W latach 1899-1902 liczne tournées, które odbył jako dyrygent, prowadzą go do Petersburga, Wiednia i do Stanów Zjednoczonych. Po premierze nie najlepiej przyjętych *Masek*, która 17 stycznia 1901 miała miejsce równocześnie w sześciu różnych miastach (Rzym, Mediolan, Wenecja, Turyn, Genua, Werona), udaje się do Wiednia na zaproszenie Gustawa Mahlera, gdzie, w Teatro Imperiale, dyryguje *Requiem* Giuseppe Verdiego, dla upamiętnienia śmierci muzyka, która miała miejsce właśnie w tym czasie. Następują kolejne tournées po Europie i Stanach Zjednoczonych, do czasu, gdy w roku 1903 obejmuje stanowisko dyrektora Scuola Nazionale di Musica w Rzymie, do którego dochodzi, od 1909, także stanowisko dyrektora artystycznego Teatro Costanzi. Ta podwójna funkcja nie przeszkadza Mascagniemu kontynuować artystycznych podróży po świecie, w tym dwóch kilkumiesięcznych tournées po Ameryce Południowej, z których pierwsze związane jest z interkontynentalnym „lansowaniem” *Isabeau* (Buenos Aires, 2 czerwca 1911). Po nieprzerwanej pracy nad skomponowaniem i wystawieniem kolejno: *Parisina* (do libretta Gabriele D’Annunzio, Mediolan, Teatro alla Scala, 14 grudnia 1913), *Lodoletta* (Rzym, Teatro Costanzi, 30 kwietnia 1917), *Rapsodia satanica* (ścieżka dźwiękowa do filmu *Nino Oxilii* i *Fausto* Marii Martiniego pod tym samym tytułem), *Si* (operetka, Rzym, Teatro Quirino, 13 grudnia 1919) i *Il piccolo Marat* (Rzym, Teatro Costanzi, 2 maja 1921), w 1927 Mascagni zostaje wysłany przez Rząd Włoch do Wiednia, aby, jako oficjalny przedstawiciel, wziąć udział w odbywających się tam obchodach setnej rocznicy śmierci Ludwiga van Beethovena. Następnie, latem 1930, staje za pulpitem dyrygenckim w Torre del Lago, aby poprowadzić *Cyganerię*, przedstawienie inaugurujące pierwszą edycję Festiwalu poświęconego Giacomo Pucciniemu. 16 stycznia 1935 roku w La Scali ma miejsce premiera *Nerone*, ostatniej opery Mascagniego, z librettem Giovanniego Targioni-Tozzettiego.

Pięćdziesięciolecie *Rycerskości wieśniaczej*, przypadające w roku 1940, świętowane było na całym świecie niezliczonymi wystawieniami tej najsłynniejszej opery Mascagniego. Z tej okazji *Rycerskość* została również utrwalona na płycie pod dyrekcją kompozytora.

W latach 1943 i 1944 Mascagni kończy swoją karierę dyrektora Teatro Reale dell’Opera w Rzymie (były teatr Costanzi). Pietro Mascagni umiera w pokoju swojego apartamentu w Hotelu Plaza w Rzymie (jego stałe miejsce zamieszkania od 1927 r.) 2 sierpnia 1945 roku, tuż po zakończeniu II wojny światowej. Dziś można odwiedzić jego grób na Cmentarzu Miłosierdzia w Livorno, gdzie przeniesiono jego zwłoki w roku 1951.

Mascagni uważany jest za założyciela Młodej Szkoły Włoskiej, stylu operowego, który odwołuje się bezpośrednio do literackiego weryzmu i do pewnego nurtu obowiązującego w malarstwie pod koniec dziewiętnastego wieku w szkole włoskiej, zwanego „bozzettismo” (z wł. bozzetto – szkic), jednak dziś zdaje się to być zbyt ograniczające zaszkladkowanie. Choć duża część dorobku Mascagniego czeka na odkrycie i krytyczną klasyfikację, wydaje się oczywiste, że był on bardziej związany z dekadentyzmem i symbolizmem (przede wszystkim *Iris*, *Isabeau*, *Parisina* i *Rapsodia satanica*), aby w końcu dojść do fazy końcowej, gdzie twórczą ideą będzie przerabianie wcześniejszych kompozycji i cytowanie własnej muzyki, jednakże bez popadania w retoryczny samozachwył.



## Repertuar operowy

***Cavalleria rusticana*** (17 V 1890, Teatro Costanzi, Rzym)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (na podstawie Giovanniego Vergi)

***L'amico Fritz*** (31 X 1891, Teatro Costanzi, Rzym)

libretto: Nicola Daspuro (na podstawie Émile'a Erckmanna i Alexandre'a Chatriana)

***I Rantzau*** (10 XI 1892, Teatro La Pergola, Florencja)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (na podstawie Émile'a Erckmanna i Alexandre'a Chatriana)

***Guglielmo Ratcliff*** (16 II 1895, Teatro alla Scala, Mediolan), libretto: Heinrich Heine (tłum. Andrea Maffei)

***Silvano*** (25 III 1895, Teatro alla Scala, Mediolan), libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti

***Zanetto*** (2 III 1896, Liceo Musicale, Pesaro)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (na podstawie sztuki *Le passant* François Coppée)

***Iris*** (22 XI 1898, Teatro Costanzi, Rzym), libretto: Luigi Illica

***Le maschere*** (17 I 1901, Teatro Carlo Felice – Genua, Teatro Regio – Turyn, Teatro alla Scala – Mediolan,

Teatro La Fenice – Wenecja, Teatro Filarmonico – Weronia, Teatro Costanzi – Rzym), libretto: Luigi Illica

***Amica*** (16 III 1905, Monte Carlo), libretto: Paul Bérel (pseudonim Paula Choudensa)

***Isabeau*** (2 czerwca 1911, Teatro Coliseo, Buenos Aires), libretto: Luigi Illica (na podstawie Alfreda Tennysona)

***Parisina*** (15 XII 1913, Teatro alla Scala, Mediolan), libretto: Gabriele d'Annunzio

***Lodoletta*** (30 IV 1917, Teatro Costanzi, Rzym)

libretto: Giovacchino Forzano (na podstawie powieści Quida [pseudonim Marie Louise de la Ramée]

*Two Little Wooden Shoes*)

***Sì*** (13 XII 1919, Teatro Quirino, Rzym), libretto: Carlo Lombardo (operetka)

***Il piccolo Marat*** (2 V 1921, Teatro Costanzi, Rzym)

libretto: Giovacchino Forzano, Giovanni Targioni Tozzetti

***Pinotta*** (23 III 1932, Teatro del Casino, Sanremo) spisana na podstawie młodzieńczej kantaty

*In Filanda* (1881), libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti

***Nerone*** (16 I 1935, Teatro alla Scala, Mediolan) z muzyką napisaną dla opery *Vistilia* (około 1892-1900)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti (na podstawie Pietra Cossy)

## PIETRO MASCAGNI

a biographical note

Pietro Mascagni was born in 1863 in Livorno. In 1888 he wrote his first symphonic and sacred compositions, in 1881 the cantata *In Filanda*, to the words by Alfred Soffredini. In 1882 he goes to Milan to attend the Conservatoire. Moving in Milan artistic circles he meets Giacomo Puccini and Amilcare Ponchielli. However, his relations with the Conservatoire circle soon become worse. Mascagni has an argument with his teacher and decides to quit the Institute and musical studies. For several years he earns his living as an operetta conductor. In December 1886 he assumes the position of the philharmonic director in Cerignola, in the south of Italy (Puglia). He stays there till 1892, composing his first opera and teaching music and singing. In May 1890 his *Cavalleria rusticana*, performed in Rome after it wins a competition organised by Sonzogno publishing house, becomes tremendously successful, making Mascagni rich and famous.

A year later (30<sup>th</sup> October 1891) another opera, *L'amico Fritz*, has its premiere at the Teatro Costanzi in Rome. In 1892 in Florence Mascagni puts on his third opera *I Rantzau*, equally successful as the previous two. Next *Guglielmo Ratcliff* and *Silvano* are staged (both at the Teatro alla Scala in Milan, 1895), then *Zanetto* (Pesaro 1896). In 1896 Mascagni becomes the head teacher of Rossini Secondary Musical School in Pesaro. At that time he established collaboration with Luigi Illica, to write the opera *Iris*, ordered by Ricordi, a publisher. The same artists work together on *Le maschere*, for the Edoardo Sonzogno publishing house. Mascagni still performs, conducting e.g. six concerts at the Milan La Scala, including Pyotr Tchaikovsky's Symphony No. 6 in B minor ("Patthétique"), for the first time in Italy, and his own soprano and orchestra symphonic poem *A Giacomo Leopardi*, on the poet's hundredth birthday (Recanati, 29<sup>th</sup> June 1897). In November 1898 at the Roman Teatro Costanzi he is the conductor at the premiere of *Iris*. At that time he is also working on the opera *Vistilia*, set in ancient Rome. Its libretto (written by Giovanni Targioni-Tozzetti and Guido Menasci, based on *Rocco de Zebri*) was published in 1900. However, that project was never finished. The music which Mascagni composed for it was later used for his *Nerone*, which thirty-five years later finished his artistic career.



From 1899-1902 the numerous tours which he makes as a conductor lead him to Saint Petersburg, Vienna and the United States. After the premiere of *The Mask*, which takes place on 17<sup>th</sup> January 1901 in six cities (Rome, Milan, Venice, Turin, Genoa and Verona) at once and is not very successful, he is invited by Gustav Mahler to Vienna, there he conducts Giuseppe Verdi's *Requiem* as a tribute to the musician, who died at that time. There are other tournées around Europe and USA, until in 1903 he becomes the director of Scuola Nazionale di Musica in Rome and then, in 1909, he assumes the position of the artistic manager at the Teatro Costanzi. That double function does not prevent Mascagni from his artistic tours, including two a few-months' tournées in South America. The first tour was connected with intercontinental promotion of *Isabeau* (Buenos Aires, 2<sup>nd</sup> June 1911). Mascagni works continually and his operas are performed: first *Parisina* (with libretto by Gabriele D'Annunzio, Milan, Teatro alla Scala, 14<sup>th</sup> December 1913), then *Lodoletta* (Rome, Teatro Costanzi, 30<sup>th</sup> April 1917), *Rapsodia satanica* (soundtrack for *Nino Oxilia* and *Fausto Maria Martini's* film with the same title), *Sì* (operetta, Rome, Teatro Quirino, 13<sup>th</sup> December 1919) and *Il piccolo Marat* (Rome, Teatro Costanzi, 2<sup>nd</sup> May 1921). In 1927 the Italian government sends Mascagni to Vienna where, as an official representative, he participates in the commemoration of Ludwig van Beethoven's 100<sup>th</sup> death anniversary. In the summer of 1930, at Torre del Lago, he conducts *La bohème*, which opened the first edition of the Festival devoted to Giacomo Puccini. On 16<sup>th</sup> January 1935 at La Scala the last opera by Mascagni, *Nerone* with Giovanni Targioni-Tozzetti's libretto, takes place.

The 50<sup>th</sup> anniversary of *Cavalleria rusticana* is celebrated in 1940 all over the world with numerous performances of the most famous opera by Pietro Mascagni. It is also recorded, conducted by the composer himself.

In 1943 and 1944 Mascagni finishes his career as the director of Teatro Reale dell'Opera in Rome (formerly Teatro Costanzi). He dies in his suite at the Plaza Hotel (where he lived from 1927) on 2<sup>nd</sup> August 1945, just after the end of World War II. He is buried in the Mercy Cemetery in Livorno; his body was moved there in 1951.

Pietro Mascagni is considered the founder of the Young Italian School, an opera style which refers directly to the literary verismo and a current called "bozzettismo" (Italian bozzetto means "a sketch"), which was present in the 19<sup>th</sup>-century painting in the Italian school. However, today this classification does not seem sufficient. Although a large part of Mascagni's work is still waiting for discovery and critical classification, it appears obvious that he was rather connected with the Decadent movement as well as Symbolism (first of all *Iris*, *Isabeau*, *Parisina* and *Rapsodia satanica*). At the final stage his creative idea was rewriting pieces composed earlier and quoting his own music, but without falling into rhetorical self-admiration.



## Opera works

***Cavalleria rusticana*** (17 V 1890, Teatro Costanzi, Rome)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (based on Giovanni Verga)

***L'amico Fritz*** (31 X 1891, Teatro Costanzi, Rome)

libretto: Nicola Daspuro (based on Émile Erckmann and Alexandre Chatrian)

***I Rantzau*** (10 XI 1892, Teatro La Pergola, Florence)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (based on Émile Erckmann and Alexandre Chatrian)

***Guglielmo Ratcliff*** (16 II 1895, Teatro alla Scala, Milan), libretto: Heinrich Heine (transl. Andrea Maffei)

***Silvano*** (25 III 1895, Teatro alla Scala, Milan), libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti

***Zanetto*** (2 III 1896, Liceo Musicale, Pesaro)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (based on play's François Coppée *Le passant*)

***Iris*** (22 XI 1898, Teatro Costanzi, Rome), libretto: Luigi Illica

***Le maschere*** (17 I 1901, Teatro Carlo Felice – Genoa, Teatro Regio – Turin, Teatro alla Scala – Milan,

Teatro La Fenice – Venice, Teatro Filarmonico – Verona, Teatro Costanzi – Rome), libretto: Luigi Illica

***Amica*** (16 III 1905, Monte Carlo), libretto: Paul Bérel (the pseudonym of Paul Choudens)

***Isabeau*** (2 czerwca 1911, Teatro Coliseo, Buenos Aires), libretto: Luigi Illica (based on Alfred Tennyson)

***Parisina*** (15 XII 1913, Teatro alla Scala, Milan), libretto: Gabriele d'Annunzio

***Lodoletta*** (30 IV 1917, Teatro Costanzi, Rome)

libretto: Giovacchino Forzano (based on novel's Quida (the pseudonym of Marie Louise de la Ramée)

*Two Little Wooden Shoes*)

***Si*** (13 XII 1919, Teatro Quirino, Rome), libretto: Carlo Lombardo (operetta)

***Il piccolo Marat*** (2 V 1921, Teatro Costanzi, Rome)

libretto: Giovacchino Forzano, Giovanni Targioni-Tozzetti

***Pinotta*** (23 III 1932, Teatro del Casino, Sanremo) rewritten on the basis of youthful cantata *In Filanda* (1881)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti

***Nerone*** (16 I 1935, Teatro alla Scala, Milan) with the music from an opera *Vistilia* (about 1892-1900)

libretto: Giovanni Targioni-Tozzetti (based on Pietro Cossa)

# PIETRO MASCAGNI

## W TEATRZE WIELKIM W POZNANIU IN POZNAŃ OPERA HOUSE



Atrakcją sezonu 1925/26 niewątpliwie były występy kompozytora Pietro Mascagniego, dyrygującego w Operze Poznańskiej przedstawieniami swej *Rycerskości wieśniaczej*, a także oper *Pajace* Ruggiera Leoncavalla (24 X 1925) i *Aida* Giuseppe Verdiego (22 X 1925). Zygmunt Latoszewski zaliczył występy Mascagniego do sensacyjnych:

„Najwyższe zainteresowanie musiała wywołać oczywiście interpretacja jego *Cavallerii*. Była ona oczywiście pod niejednym względem rewelacją. Wiele szczegółów partytury, zwłaszcza rytmicznych i dynamicznych przedstawiło się w nowym świetle. Szerokie linie melodii nabrały siły wyrazu, wybitnie podkreślona została rasowa ludowość ich charakteru. Wszystko razem, także gra aktorów, wolna była od pęt szablonu, drgało życiem, jakie tylko zapał wykrzesać potrafi. W wyniku – przedstawienie pełne żywiołowej ekspresji, wartością zaś artystyczną wysoko wznoszące się ponad przeciętny poziom dnia powszedniego”.



The highlight of the 1925/1926 season was undoubtedly the performance of the composer Pietro Mascagni at the Poznań Opera House, conducting his *Cavalleria rusticana* as well as *Pagliacci* by Ruggiero Leoncavallo (24<sup>th</sup> Oct 1925) and Giuseppe Verdi's *Aida* (22<sup>nd</sup> Oct 1925). Zygmunt Latoszewski numbered Mascagni's performance among the most thrilling ones:

Helena Mejchrzakówna (Lola)  
Stanisław Drabik (Turiddu)



"The greatest interest was aroused by the interpretation of his *Cavalleria*. In many respects it was a revelation. Many details of the score, especially those relating to the rhythm and dynamics, were presented in a new light. The expansive melodic lines gained a power of expression, its folk character was emphasized. Everything, including the acting, was free from patterns and full of life which only enthusiasm can muster. The result was a performance full of vehement expression, of an outstanding artistic value."



Zofia Fedyczkowska (Iris), Stanisław Drabik (Osaka)

▲  
**24 IX 1920**  
**CAVALLERIA RUSTICANA**

dyrygent conductor  
**Jarosław Leszczyński**

reżyseria direction  
**Adam Ludwig**

scenografia set & costume designs  
**Leon Dołżycki**

▲  
**25 IV 1931**  
**IRIS**

dyrygent conductor  
**Zygmunt Wojciechowski**

reżyseria direction  
**Karol Urbanowicz**

scenografia set & costume designs  
**Leon Dołżycki**



Emma Szabrowska-Lesznerowa (Lole)  
Józef Wolffski (Turiddu)  
Stanisława Zawadzka (Santuzza)



Janusz Tennicki (Alfo)  
Józef Kolesiński (Turiddu)

**14 XI 1935**  
**CAVALLERIA RUSTICANA**

dyrygent conductor  
**Stefan Barański**

reżyseria direction  
**Maria Janowska-Kopczyńska**

scenografia kompilowana  
stage decors compiled

**9 XI 1946**  
**CAVALLERIA RUSTICANA**

dyrygent conductor  
**Zygmunt Latoszewski**

reżyseria direction  
**Maria Janowska-Kopczyńska**

scenografia set & costume designs  
**Zygmunt Szpangier**

**6 II 1983**  
**CAVALLERIA RUSTICANA**

dyrygent conductor  
**Adam Pałka**

reżyseria direction  
**Sławomir Żerdzicki**

scenografia set & costume designs  
**Andrzej Sadowski**

# CAVALLERIA RUSTICANA

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

opera w jednym akcie    melodramma in un atto

Libretto: **Giovanni Targioni-Tozzetti i Guido Menasci**  
na podstawie powieści **Giovanniego Vergi**  
pod tym samym tytułem

Libretto di **Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci**  
tratto dalla novella di **Giovanni Verga**  
dallo stesso titolo

tłumaczenie: **Anna Makuracka**

Postacie: **Santuzza** młoda wieśniaczka, *sopran*  
**Turiddu** młody wieśniak, *tenor*  
**Lucia** jego matka, *sopran*  
**Alfio** woźnica, *baryton*  
**Lola** jego żona, *mezzosopran*

Personaggi: **Santuzza** una giovane contadina, *soprano*  
**Turiddu** un giovane contadino, *tenore*  
**Lucia** sua madre, *soprano*  
**Alfio** un carrettiere, *baritono*  
**Lola** sua moglie, *mezzosoprano*

*Scena przedstawia plac w sycylijskiej wiosce.  
W głębi, po prawej, kościół z drzwiami wejściowymi.  
Po lewej karczma i dom Matki Lucii.  
Niedziela Wielkanocna.*

*La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia.  
Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile.  
A sinistra Osteria e la casa di Mamma Lucia.  
È il giorno di Pasqua.*

## SICILIANA

**Turiddu***przy opuszczonej kurtynie*

O, Lola, w sukience barwy mleka,

Jesteś biała i czerwona, niby wiśnia.

Gdy wyglądasz przez okno, twe usta się śmieją,

Szczęśliwy ten, kto pierwszy cię całował!

U twych drzwi krew rozlana,

Lecz ja nie zważam, że mogę paść zabity...

A kiedy umrę i pójdę do raju,

Jeśli ciebie tam nie znajdę, wcale nie wejde.

*Na początku scena jest pusta. Świta.*

## CHÓR

**Kobiety***spoza sceny*

Pachną pomarańcze

Na brzegach zielonych,

Śpiewają skowronki

Wśród mirtów ukwieconych;

To czas, gdy każdy nuci

Słodką pieśń,

Co bicie serca

Przyśpiesza.

*Kobiety wchodziż na scenę.*

## SICILIANA

**Turiddu***a sipario calato*

O Lola ch'ai di latti la cammisa

Si bianca e russa comu la cirasa,

Quannu t'affacci fai la vucca a risa,

Biato cui ti dà lu primu vasu!

Ntra la porta tua lu sangu è sparsu,

E nun me mporta si ce muoru accisu...

E s'iddu muoru e vaju mparadisu

Si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu.

*La scena sul principio è vuota. Albeggia.*

## CORO D INTRODUZIONE

**Donne***di dentro*

Gli aranci olezzano

Sui verdi margini,

Cantan le allodole

Tra i mirti in fior;

Tempo è si mormori

Da ognuno il tenero

Canto che i palpiti

Raddoppia al cor.

*Le donne entrano in scena.*

**Mężczyźni***spoza sceny*

W polu,

Wśród złotych kłosów

Płynię do nas dźwięk

Waszych czołen.

Znużeni,

W chwilach wytchnienia,

O was myślimy,

Dziewczęta piękne, jak słońce.

Do was spieszymy,

Jak ptak, co leci

Na zew ukochanej.

*Mężczyźni wchodzią na scenę.***Kobiety**

Skończmy już wiejskie

Prace: Dziewica

Pogodna raduje się

Z powodu Zbawcy;

To czas, gdy każdy nuci

Słodką pieśń,

Co bicie serca

Przyśpiesza.

*Chór przechodzi przez scenę i wychodzi.***Uomini***di dentro*

In mezzo al campo

Tra le spiche d'oro

Giunge il rumor

Delle vostre spole,

Noi stanchi

Riposando dal lavoro

A voi pensiam,

O belle occhi-di-sole.

A voi corriamo

Come vola l'augello

Al suo richiamo.

*Gli uomini entrano in scena.***Donne**

Cessin le rustiche

Opre: la Vergine

Serena allietasi

Del Salvator;

Tempo è si mormori

Da ognuno il tenero

Canto che i palpiti

Raddoppia al cor.

*Il coro attraversa la scena ed esce.*



## SCENA

*Santuzza i Lucia***Santuzza***wchodząc*

Powiedzcie, matko Lucio...

**Lucia***zaskoczona*

To ty? Co chcesz?

**Santuzza**

Gdzie jest Turiddu?

**Lucia**

Aż tu przychodzisz szukać

Mojego syna?

**Santuzza**

Wybaczcie mi, chcę tylko wiedzieć,

Gdzie go znajdę.

**Lucia**

Nie wiem, nie wiem,

Nie chcę kłopotów!

**Santuzza**

Matko Lucio, błagam was ze łzami,

Zlitujcie się, jak Pan nad Magdaleną,

Powiedzcie, proszę, gdzie jest Turiddu...

**Lucia**

Pojechał po wino

Do Francofonte.

## SCENA

*Santuzza e Lucia***Santuzza***entrando*

Dite, mamma Lucia...

**Lucia***sorpresa*

Sei tu? Che vuoi?

**Santuzza**

Turiddu ov'è?

**Lucia**

Fin qui vieni a cercare

Il figlio mio?

**Santuzza**

Voglio saper soltanto,

Perdonatemi voi, dove trovarlo.

**Lucia**

Non lo so, non lo so,

Non voglio brighe!

**Santuzza**

Mamma Lucia, vi supplico piangendo,

Fate come il Signore a Maddalena,

Ditemi per pietà dov'è Turiddu . . .

**Lucia**

È andato per il vino

A Francofonte.

**Santuzza**

Nie! Widzieli go we wsi  
Późną nocą.

**Lucia**

Co ty mówisz?  
Przecież nie wrócił do domu!  
*kierując się w stronę wejścia do domu*  
Wejść!

**Santuzza**

*zrozpaczona*  
Nie mogę wejść do waszego domu,  
Jestem wyklęta!

**Lucia**

Co wiesz  
O moim synku?

**Santuzza**

O, jaki cierń mam w sercu!

## WEJŚCIE ALFIO Z CHÓREM

*Alfio, Chór, te same*

**Alfio**

Koń grzebie kopytami,  
Dzwonią dzwonki,  
Trzaska bat. Wio!  
Niech sobie wieje lodowaty wiatr,  
Niech pada deszcz czy śnieg,  
Co to dla mnie?

**Santuzza**

No! l'han visto in paese  
Ad alta notte.

**Lucia**

Che dici?  
Se non è tornato a casa!  
*avviandosi verso l'uscio di casa*  
Entra!

**Santuzza**

*disperata*  
Non posso entrare in casa vostra.  
Sono scomunicata!

**Lucia**

E che ne sai  
Del mio figliolo?

**Santuzza**

Quale spina ho in core!

## SORTITA DI ALFIO CON CORO

*Alfio, Coro e dette*

**Alfio**

Il cavallo scalpita,  
I sonagli squillano,  
Schiocca la frusta. E va!  
Soffi il vento gelido,  
Cada l'acqua o nevichi,  
A me che cosa fa?

**Chór**

Jak dobrze  
Być woźnicą,  
Jeździć sobie tu i tam!

**Alfio**

W domu czeka na mnie Lola,  
Co mnie kocha, da pociechę,  
Co jest wzorem wiernej żony.  
Niech sobie koń grzebie kopytem,  
Niech dzwonki dzwonią,  
Jest Wielkanoc, a ja wróciłem!

## SCENA I MODLITWA

**Lucia**

Szczęśliwy z was człowiek, kumie Alfio,  
Zawsze taki wesoly!

**Alfio**

Matko Lucio,  
Macie jeszcze trochę  
Tego starego wina?

**Lucia**

Nie wiem;  
Turiddu po nie  
Pojechał.

**Alfio**

Jak to, przecież jest tutaj!  
Widziałem go dziś z rana  
W pobliżu mojego domu.

**Coro**

O che bel mestiere  
Fare il carrettiere  
Andar di qua e di là!

**Alfio**

M'aspetta a casa Lola  
Che m'ama e mi consola,  
Ch'è tutta fedeltà.  
Il cavallo scalpiti,  
I sonagli squillino,  
E Pasqua, ed io son qua!

## SCENA E PREGHIERA

**Lucia**

Beato voi, compar Alfio,  
Che siete sempre allegro così!

**Alfio**

Mamma Lucia,  
N'avete ancora  
Di quel vecchio vino?

**Lucia**

Non so;  
Turiddu è andato  
A provvederne.

**Alfio**

Se è sempre qui!  
L'ho visto stamattina  
Vicino a casa mia.

**Lucia**  
*zaskoczona*  
 Jak to?

**Santuzza**  
*prędko*  
 Cicho.  
*Z kościoła słyszać Alleluja.*

**Alfio**  
 Pójdę już,  
 Wy idźcie do kościoła.  
*Wychodzi.*

**Chór**  
*wewnątrz kościoła*  
 Regina coeli laetare.  
 Alleluja!  
 Quia quem meruisti portare.  
 Alleluja!  
 Resurrexit sicut dixit.  
 Alleluja!

**Santuzza, Lucia i chór spoza sceny**  
*na placu*  
 Wyśpiewujmy chwałę,  
 Pan nie umarł,  
 On, jaśniejący,  
 Otworzył grób,  
 Wyśpiewujmy chwałę  
 Pana zmarłychwstałego,  
 Co dziś wstąpił  
 Do chwały Niebios!

**Lucia**  
*sorpresa*  
 Come?

**Santuzza**  
*rapidamente*  
 Tacete.  
*Dalla chiesa odesi intonare l'Alleluja.*

**Alfio**  
 Io me ne vado,  
 Ite voi altre in chiesa.  
*Esce.*

**Coro**  
*interno della chiesa*  
 Regina coeli laetare.  
 Alleluja!  
 Quia quem meruisti portare.  
 Alleluja!  
 Resurrexit sicut dixit.  
 Alleluja!

**Santuzza, Lucia e coro esterno**  
*sulla piazza*  
 Inneggiamo,  
 Il Signor non è morto,  
 Ei fulgente  
 Ha dischiuso l'avel,  
 Inneggiam  
 Al Signore risorto  
 Oggi asceso  
 Alla gloria del Ciel!

**Chór***wewnątrz kościoła*

Ora pro nobis Deum.

Alleluja!

Gaude et laetare, Virgo Maria.

Alleluja!

Quia surrexit Dominus vere.

Alleluja!

*Wszyscy wchodzią do kościoła  
poza Santuzzą i Lucią.***ROMANZA I SCENA***Lucia i Santuzza***Lucia**Czemu pokazałaś,  
Że mam być cicho?**Santuzza**

Wiecie, matko, że Turiddu,

Zanim poszedł do wojska,

Przysiągł Loli

Wierność na wieki.

Gdy wrócił, dowiedział się, że wyszła za mąż;

Nową miłością

Chciał ugasić płomień,

Co gorzał mu w sercu:

Pokochał mnie, a ja jego.

Ona, nie mogąc znieść mojego szczęścia,

O swym mężu zapomniała,

Chora z zazdrości...

Zabrała mi go...

A ja zostałam zhańbiona:

Lola i Turiddu się kochają,

A ja płaczę, ja płaczę!

**Coro***interno della chiesa*

Ora pro nobis Deum.

Alleluja!

Gaude et laetare, Virgo Maria.

Alleluja!

Quia surrexit Dominus vere.

Alleluja!

*Tutti entrano in chiesa  
tranne Santuzza e Lucia.***ROMANZA E SCENA***Lucia e Santuzza***Lucia**Perché m'hai fatto  
Segno di tacere?**Santuzza**

Voi lo sapete, o mamma,

Prima d'andar soldato,

Turiddu aveva a Lola

Eterna fè giurato.

Tornò, la seppe sposa;

E con un nuovo amore

Volle spegner la fiamma

Che gli bruciava il core:

M'amò, l'amai.

Quell'invidia d'ogni delizia mia,

Del suo sposo dimentica,

Arse di gelosia...

Me l'ha rapito...

Priva dell'onor mio rimango:

Lola e Turiddu s'amano,

Io piango, io piango!



**Lucia**

Biada nam,  
Co ty mi opowiadasz  
W ten święty dzień?

**Santuzza**

Jestem przekłeta.  
Idź, matko  
Prosić Boga  
I pomódl się za mnie.  
Jak przyjdzie Turiddu,  
Spróbuję go przebłagać  
Raz jeszcze!

**Lucia**

*idąc w kierunku kościoła*  
Dopomóż jej,  
Święta Mario!

*Wychodzi.***SCENA***Santuzza i Turiddu***Turiddu**

*wchodząc*  
Ty tutaj, Santuzzo?

**Santuzza**

Czekałam tu na ciebie.

**Turiddu**

Jest Wielkanoc,  
Nie idziesz do kościoła?

**Lucia**

Miseri noi,  
Che cosa vieni a dirmi  
In questo santo giorno?

**Santuzza**

Io son dannata.  
Andate o mamma,  
Ad implorare Iddio,  
E pregate per me.  
Verrà Turiddu,  
Vo' supplicarlo  
Un'altra volta ancora!

**Lucia**

*avvicinandosi alla chiesa*  
Aiutatela voi,  
Santa Maria!

*Esce.***SCENA***Santuzza e Turiddu***Turiddu**

*entrando*  
Tu qui, Santuzza?

**Santuzza**

Qui t'aspettavo.

**Turiddu**

È Pasqua,  
In chiesa non vai?

**Santuzza**

Nie idę.

Muszę z tobą pomówić...

**Turiddu**

Szukałem matki.

**Santuzza**

Muszę z tobą pomówić...

**Turiddu**

Nie tu! Nie tu!

**Santuzza**

Gdzie byłeś?

**Turiddu**

Co za pytanie?

We Francofonte!

**Santuzza**

Nie, nieprawda!

**Turiddu**

Santuzza, wierz mi...

**Santuzza**

Nie, nie kłam;

Widziałam, jak szedłeś

Ścieżką w dół...

A dziś rano, o świcie,

Widzieli cię

Koło wejścia do domu Loli.

**Turiddu**

Ach tak! Śledziłaś mnie?

**Santuzza**

Non vo.

Debbo parlarti...

**Turiddu**

Mamma cercavo.

**Santuzza**

Debbo parlarti...

**Turiddu**

Qui no! Qui no!

**Santuzza**

Dove sei stato?

**Turiddu**

Che vuoi tu dire?

A Francofonte!

**Santuzza**

No, non è ver!

**Turiddu**

Santuzza, credimi...

**Santuzza**

No, non mentire;

Ti vidi volger

Giú dal sentier...

E stamattina, all'alba,

T'hanno scorto

Presso l'uscio di Lola.

**Turiddu**

Ah! mi hai spiato?

**Santuzza**

Nie, przysięgam.  
 Powiedział nam o tym  
 Kum Alfio,  
 Jej mąż, przed chwilą.

**Turiddu**

To tak odwzajemniasz  
 Moją miłość do ciebie?  
 Chcesz, żebym się zabił?

**Santuzza**

Och! Nie mów tak...

**Turiddu**

Więc zostaw mnie w spokoju;  
 Na próżno chcesz  
 Litością  
 Uciszyć mój słuszny gniew.

**Santuzza**

Więc ją kochasz?

**Turiddu**

Nie...

**Santuzza**

O wiele ładniejsza  
 Jest Lola.

**Turiddu**

Cicho, nie kocham jej.

**Santuzza**

Kochasz...  
 Och! Przeklęta!

**Santuzza**

No, te lo giuro.  
 A noi l'ha raccontato  
 Compar Alfio  
 Il marito, poco fa.

**Turiddu**

Così ricambi  
 L'amor che ti porto?  
 Vuoi che m'uccida?

**Santuzza**

Oh! questo non lo dire...

**Turiddu**

Lasciami dunque, lasciami;  
 Invan tenti sopra  
 Il giusto sdegno  
 Colla tua pietà.

**Santuzza**

Tu l'ami dunque?

**Turiddu**

No...

**Santuzza**

Assai più bella  
 È Lola.

**Turiddu**

Taci, non l'amo.

**Santuzza**

L'ami...  
 Oh! maledetta!

**Turiddu**  
Santuzza!

**Santuzza**  
Ta zła kobieta  
Zabrała mi ciebie!

**Turiddu**  
Uważaj, Santuzzo,  
Nie jestem niewolnikiem  
Twojej głupiej  
Zazdrości!

**Santuzza**  
Zbij mnie, przeklnij,  
Kocham cię i przebaczę,  
Ale nie zniosę już  
Tej udreki.

## PIOSENKA LOLI

*Lola, ci sami*

**Lola**  
*spoza sceny*  
Kwiecie irysu,  
Pięknych aniołów  
Są w niebiosach tysiące,  
Ale tak piękny, jak on  
Jest tylko jeden.  
*wchodząc*  
Och! Turiddu... Przechodził tędy Alfio?

**Turiddu**  
Dopiero co przyszedłem na plac.  
Nie wiem...

**Turiddu**  
Santuzza!

**Santuzza**  
Quella cattiva femmina  
Ti tolse a me!

**Turiddu**  
Bada, Santuzza,  
Schiavo non sono  
Di questa vana  
Tua gelosia!

**Santuzza**  
Battimi, insultami,  
T'amo e perdono,  
Ma è troppo forte  
L'angoscia mia.

## STORNELLO DI LOLA

*Lola e detti*

**Lola**  
*dentro alla scena*  
Fior di giaggiolo,  
Gli angeli belli  
Stanno a mille in cielo,  
Ma bello come lui  
Ce n'è uno solo.  
*entrando*  
Oh! Turiddu... È passato Alfio?

**Turiddu**  
Son giunto ora in piazza.  
Non so...



**Lola**  
 Może został  
 U kowala,  
 Ale chyba się nie spóźni.  
*ironicznie*  
 A wy...  
 Słuchacie mszy na placu?

**Turiddu**  
 Santuzza mi mówiła...

**Santuzza**  
*złowrogo*  
 Mówiłam, że dziś jest Wielkanoc  
 I Pan Bóg wszystko widzi!

**Lola**  
 Nie idziecie na mszę?

**Santuzza**  
 Ja nie, niech idzie ten, kto wie,  
 Że nie nagrzeszył.

**Lola**  
 Ja dziękuję Panu  
 I całuję ziemię.

**Santuzza**  
*z ironią*  
 Och, dobrze robisz, Lola!

**Turiddu**  
*do Loli*  
 Chodźmy, chodźmy!  
 Nic tu po nas.

**Lola**  
 Forse è rimasto  
 Dal maniscalco,  
 Ma non può tardare.  
*ironica*  
 E... voi  
 Sentite le funzioni in piazza?

**Turiddu**  
 Santuzza mi narrava...

**Santuzza**  
*tetra*  
 Gli dicevo che oggi è Pasqua  
 E il Signor vede ogni cosa!

**Lola**  
 Non venite alla messa?

**Santuzza**  
 Io no, ci deve andar chi sa  
 Di non aver peccato.

**Lola**  
 Io ringrazio il Signore  
 E bacio in terra.

**Santuzza**  
*ironica*  
 Oh, fate bene, Lola!

**Turiddu**  
*a Lola*  
 Andiamo, andiamo!  
 Qui non abbiám che fare.

**Lola**  
z ironią  
Och! Zostańcie!

**Santuzza**  
do Turiddu  
Tak, zostań, zostań,  
Mam ci jeszcze coś do powiedzenia!

**Lola**  
Niech Pan ma was w opiece:  
Ja idę.

*Wchodzi do kościoła.*

**DUET**  
*Santuzza i Turiddu*

**Turiddu**  
*rozgniewany*  
Ach! Widzisz,  
Co nagadałaś...?

**Santuzza**  
Sam tego chciałeś, dobrze ci tak.

**Turiddu**  
*Rzuca się na nią.*  
Ach! Na Boga!

**Santuzza**  
Rozszarp mnie na strzępy!

**Lola**  
*ironica*  
Oh! rimanete!

**Santuzza**  
a Turiddu  
Sì, resta, resta,  
Ho da parlarti ancora!

**Lola**  
E v'assista il Signore:  
Io me ne vado.

*Entra in chiesa.*

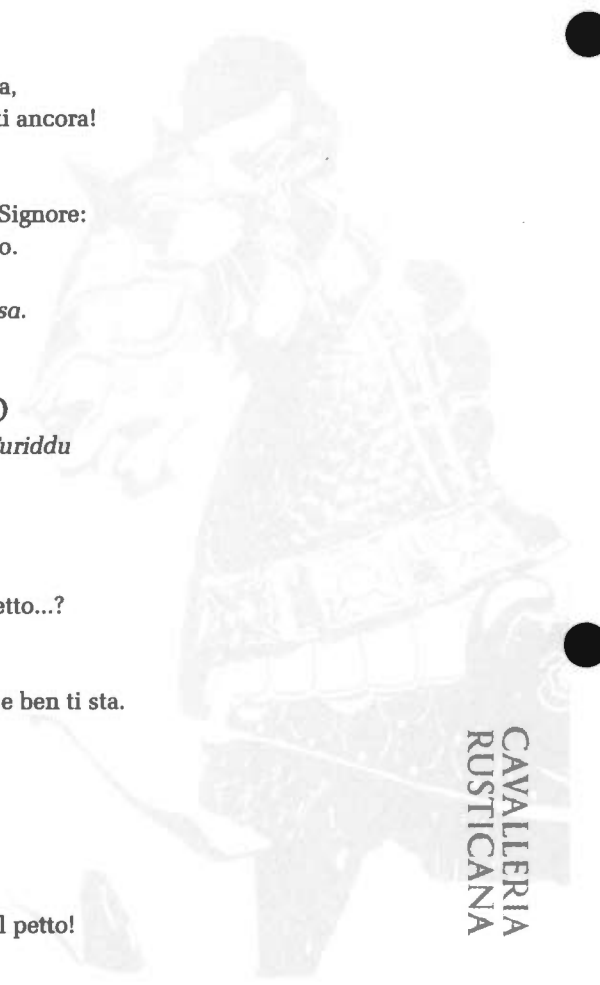
**DUETTO**  
*Santuzza e Turiddu*

**Turiddu**  
*irato*  
Ah! lo vedi,  
Che hai tu detto...?

**Santuzza**  
L'hai voluto, e ben ti sta.

**Turiddu**  
*Le s'avventa.*  
Ah! perdio!

**Santuzza**  
Squarciami il petto!



**Turiddu**  
*chce odejść*  
Nie!

**Santuzza**  
*zatrzymując go*  
Turiddu, posłuchaj!

**Turiddu**  
Nie!

**Santuzza**  
Nie, nie, Turiddu,  
Zostań.  
Więc chcesz mnie  
Porzucić?

**Turiddu**  
Po co za mną chodzisz,  
Po co mnie szpiegujesz  
Aż do drzwi  
Kościoła?

**Santuzza**  
Twoja Santuzza  
Płacze i błaga;  
Jak możesz ją  
Tak przeganiać?

**Turiddu**  
Idź, mówię,  
Idź, nie nudź mnie,  
Na nic się zda twój żal,  
Kiedy mnie znieważylaś!

**Turiddu**  
*s'avvia*  
No!

**Santuzza**  
*trattenendolo*  
Turiddu, ascolta!

**Turiddu**  
No!

**Santuzza**  
No, no, Turiddu,  
Rimani ancora.  
Abbandonarmi  
Dunque tu vuoi?

**Turiddu**  
Perché seguirmi,  
Perché spiarmi  
Sul limitare  
Fin della chiesa?

**Santuzza**  
La tua Santuzza  
Piange e t'implora;  
Come cacciarla  
Così tu puoi?

**Turiddu**  
Va, ti ripeto  
Va non tediarmi,  
Pentirsi è vano  
Dopo l'offesa!

**Santuzza**

*groźnie*

Uważaj!

**Turiddu**

Nie obchodzi mnie twój gniew!

*Przewraca ją na ziemię i ucieka do kościoła.*

**Santuzza**

*z wściekłością*

Życzę ci najgorszych Świąt, zdrajco!

*Pada przybita i zrozpaczona.*

**DUET**

*Santuzza i Alfio*

*Wchodzi Alfio i spotyka Santuzzę.*

**Santuzza**

Och! Bóg mi was zsyła,

Kumie Alfio.

**Alfio**

Jak długo trwa już msza?

**Santuzza**

Prawie się kończy, ale do waszej wiadomości,

Lola poszła z Turiddu!

**Alfio**

*zaskoczony*

Co mówicie?

**Santuzza**

*minacciosa*

Bada!

**Turiddu**

Dell'ira tua non mi curo!

*La getta a terra e fugge in chiesa.*

**Santuzza**

*nel colmo dell'ira*

A te la mala Pasqua, spergiuoro!

*Cade affranta ed angosciata.*

**DUETTO**

*Santuzza e Alfio*

*Sorte Alfio e s'incontra con Santuzza.*

**Santuzza**

Oh! Il Signore vi manda

Compar Alfio.

**Alfio**

A che punto è la messa?

**Santuzza**

E tardi ormai, ma per voi

Lola è andata con Turiddu!

**Alfio**

*sorpreso*

Che avete detto?



**Santuzza**

Że kiedy wy jedziecie  
W deszczu i na wietrze,  
Żeby zarobić na chleb,  
Lola ozdabia wam głowę  
W bardzo brzydki sposób!

**Alfio**

Ach! W imię Boże,  
Santa, co wy mówicie?

**Santuzza**

Prawdę. Turiddu  
Odebrał mi cześć,  
A wasza żona  
Odebrała mi jego!

**Alfio**

Jeśli kłamięcie,  
Wyrwę wam serce!

**Santuzza**

Nie mają zwyczaju kłamać  
Moje usta!  
Na mój wstyd,  
Na mój ból,  
Smutną prawdę  
Wam wyznałam, nieszczęsna!

**Alfio**

Kumo Santo,  
Jestem wam wdzięczny.

**Santuzza**

Niegodziwa jestem,  
Że wam to powiedziałam!

**Santuzza**

Che mentre correte  
All'acqua e al vento  
A guadagnarvi il pane,  
Lola v'adorna il tetto  
In malo modo!

**Alfio**

Ah! nel nome di Dio,  
Santa, che dite?

**Santuzza**

Il ver. Turiddu  
Mi tolse l'onore,  
E vostra moglie  
Lui rapiva a me!

**Alfio**

Se voi mentite,  
Vo' schiantarvi il core!

**Santuzza**

Uso a mentire  
Il labbro mio non è!  
Per la vergogna mia,  
Pel mio dolore  
La triste verità  
Vi dissi, ahimè!

**Alfio**

Comare Santa,  
Allor grato vi sono.

**Santuzza**

Infame io son  
Che vi parlai così!

**Alfio**

To oni są niegodziwi:  
 Nie daruję im tego;  
 Zemszczę się,  
 Nim dzień się skończy.  
 Pragnę krwi,  
 Nie będę tłumił gniewu,  
 W nienawiść  
 Cała moja miłość się zmieniła...

*Wychodzą.*

## INTERMEZZO SYMFONICZNE

*Wszyscy wychodzą z kościoła, Lucia  
 przechodzi przez scenę i wchodzi do domu.*

## SCENA, CHÓR I TOAST

*Lola, Turiddu i Chór*

**Mężczyźni**

Do domu, do domu,  
 Przyjaciele, gdzie czekają na nas  
 Nasze kobiety,  
 Chodźmy.  
 Teraz, gdy radość  
 Rozpromienia dusze,  
 Spieszmy bez zwłoki.

**Alfio**

Infami loro:  
 Ad essi non perdono;  
 Vendetta avrò  
 Pria che tramonti il di.  
 Io sangue voglio,  
 All'ira m'abbandono,  
 In odio tutto  
 L'amor mio finì...

*Escono.*

## INTERMEZZO SINFONICO

*Tutti escono di chiesa, Lucia  
 traversa la scena ed entra in casa.*

## SCENA, CORO E BRINDISI

*Lola, Turiddu e Coro*

**Uomini**

A casa, a casa,  
 Amici, ove ci aspettano  
 Le nostre donne,  
 Andiam.  
 Or che letizia  
 Rasserena gli animi  
 Senza indugio corriam.

**Kobiety**

Do domu, do domu,  
Przyjaciółki, gdzie czekają na nas  
Nasi mężowie,  
Chodźmy.  
Teraz, gdy radość  
Rozpromienia dusze,  
Spieszmy bez zwłoki.  
*Chór rusza.*

**Turiddu**

*do przechodzącej Loli*  
Kumo Lolu,  
Idziecie sobie  
Tak bez pożegnania?

**Lola**

Spieszę do domu:  
Nie widziałam kuma Alfio!

**Turiddu**

Nie martwcie się,  
Przyjdzie na plac.  
*do Chóru*  
Tymczasem, przyjaciele, chodźcie,  
Wychylmy szklaneczkę.  
*Wszyscy podchodzą do stołu  
w oberży i biorą szklanki.*  
Niech żyje wino, co musuje  
W lśniącej szklance,  
Jak uśmiech kochanka  
Słodki napawa szczęściem!  
Niech żyje szlachetne wino,  
Co rozwesela myśl,  
Co topi zły nastrój  
W łagodnym upojeniu.

**Donne**

A casa, a casa,  
Amiche, ove ci aspettano  
I nostri sposi,  
Andiam.  
Or che letizia  
Rasserena gli animi  
Senza indugio corriam.  
*Il coro si avvia.*

**Turiddu**

*a Lola che s'avvia*  
Comare Lola,  
Ve ne andate via  
Senza nemmeno salutare?

**Lola**

Vado a casa:  
Non ho visto compar Alfio!

**Turiddu**

Non ci pensate,  
Verrà in piazza.  
*al Coro*  
Intanto amici, qua,  
Beviamone un bicchiere.  
*Tutti si avvicinano alla tavola  
dell'osteria e prendono i bicchieri.*  
Viva il vino spumeggiante  
Nel bicchiere scintillante,  
Come il riso dell'amante  
Mite infonde il giubilo!  
Viva il vino ch'è sincero  
Che ci allietta ogni pensiero,  
E che annega l'umor nero,  
Nell'ebbrezza tenera.

**Chór**

Niech żyje wino, co musuje, itd.  
*Chór podejmuje toast.*

**Turiddu**

*do Lola*  
Za wasze miłości!  
*Pije.*

**Lola**

*do Turiddu*  
Za wasze szczęście!  
*Pije.*

**Turiddu**

Wypijmy!

**Chór**

Wypijmy! Niech żyje wino!  
*Wchodzi Alfio.*

**FINAŁ**

*Alfio, ci sami*

**Alfio**

Wasze zdrowie!

**Chór**

Kumie Alfio, zdrowie.

**Coro**

Viva il vino spumeggiante, ecc.  
*Si riprende il brindisi.*

**Turiddu**

*a Lola*  
Ai vostri amori!  
*Beve.*

**Lola**

*a Turiddu*  
Alla fortuna vostra!  
*Beve.*

**Turiddu**

Beviam!

**Coro**

Beviam! Viva il vin!  
*Entra Alfio.*

**FINALE**

*Alfio e detti*

**Alfio**

A voi tutti salute!

**Coro**

Compar Alfio, salute.

**Turiddu**

Witamy!

Musicie z nami wypić:

*Napełnia szklankę.*

Proszę, szklanka jest pełna.

**Alfio**

*odpychając go*

Dziękuję, lecz waszego wina

Nie przyjmę.

Zmieniłoby się w truciznę

W mojej piersi.

**Turiddu**

*Wylewa wino.*

Jak sobie życzyacie!

**Lola**

Biada mi! Co to będzie?

**Niektóre kobiety**

*do Loli*

Kumo Lolu,

Chodźmy stąd.

*Wszystkie kobiety wychodzą*

*wyprowadzając Lolę.*

**Turiddu**

Macie mi coś jeszcze do powiedzenia?

**Alfio**

Ja? Nic!

**Turiddu**

Benvenuto!

Con noi dovete bere:

*Empie un bicchiere.*

Ecco, pieno è il bicchiere.

**Alfio**

*respingendolo*

Grazie, ma il vostro vino

Io non l'accetto.

Diverrebbe veleno

Entro il mio petto.

**Turiddu**

*Getta il vino.*

A piacer vostro!

**Lola**

Ahimè! che mai sarà?

**Alcune Donne**

*a Lola*

Comare Lola,

Andiamo via di qua.

*Tutte le donne escono*

*conducendo Lola.*

**Turiddu**

Avete altro a dirmi?

**Alfio**

Io? Nulla!



**Turiddu**

Więc jestem do waszej dyspozycji.

**Alfio**

Teraz, zaraz?

**Turiddu**

Teraz, zaraz!

*Alfio i Turiddu obejmują się.*

*Turiddu gryzie Alfio w prawe ucho.*

**Alfio**

Kumie Turiddu,

Ugryźliście mnie porządnie...

*znacząco*

Dobrze się rozumiemy,

Jak się zdaje!

**Turiddu**

Kumie Alfio!

Wiem, że to ja zawiniłem:

Przysięgam

Na imię Boga,

Że jak pies

Dałbym się zarznąć,

Ale... jeśli ja zginę,

Zostanie sama...

Biedna Santa!...

Ona, która mi się oddała...

*gwałtownie*

Zdołam wam w serce

Wsadzić moje ostrze!

**Turiddu**

Allora sono agli ordini vostri.

**Alfio**

Or ora?

**Turiddu**

Or ora!

*Alfio e Turiddu si abbracciano.*

*Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio.*

**Alfio**

Compare Turiddu,

Avete morso a buono...

*con intenzione*

C'intenderemo bene,

A quel che pare!

**Turiddu**

Compar Alfio!

Lo so che il torto è mio:

E ve lo giuro

Nel nome di Dio

Che al par d'un cane

Mi farei sgozzar,

Ma... s'io non vivo,

Resta abbandonata...

Povera Santa!...

Lei che mi s'è data...

*con impeto*

Vi saprò in core

Il ferro mio piantar!

**Alfio***zimno*

Kumie,

Zrobisz, jak zechcesz;

Czekam na was tam, na zewnątrz,

Za ogrodem.

*Wychodzi.**Lucia i Turiddu***Turiddu**

Mamo,

To szlachetne wino, i z pewnością

Dziś zbyt wiele szklanic

Wychyliłem...

Idę na dwór, na powietrze.

Ale w pierw chcę,

Żebyście mnie pobłogosławili,

Jak tego dnia,

Gdy odjeżdżałem jako żołnierz.

A potem... mamo... posłuchajcie...

Gdybym... nie wrócił...

Musicie być

Dla Santy jak matka,

Bo ja przyrzekłem,

Że ją zawiędę przed ołtarz.

**Lucia**

Czemu tak mówisz, synku?

**Alfio***freddamente*

Compare,

Fate come piú vi piace;

Io v'aspetto qui fuori

Dietro l'orto.

*Esce.**Lucia e Turiddu***Turiddu**

Mamma,

Quel vino è generoso, e certo

Oggi troppi bicchieri

Ne ho tracannati...

Vado fuori all'aperto.

Ma prima voglio

Che mi benedite

Come quel giorno

Che partii soldato.

E poi... mamma... sentite...

S'io... non tornassi...

Voi dovrete fare

Da madre a Santa,

Ch'io le avea giurato

Di condurla all'altare.

**Lucia**

Perché parli così, figliuol mio?

**Turiddu**

Och! To nic!  
 To przez wino!  
 Módlcie się za mnie do Boga!  
 Pocałujcie mnie, mammo...  
 Pocałujcie raz jeszcze... Żegnajcie!  
*Obejmuje ją i wybiega.*

*Lucia, Santuzza i Chór*

**Lucia**

*zrozpaczona, biegnąc w głębi*  
 Turiddu?! Co to znaczy?  
 Turiddu? Turiddu? Ach!  
*Wchodzi Santuzza.*  
 Santuzza!...

**Santuzza**

*Zarzuca Lucii ramiona na szyję.*  
 Och! Matko moja!  
*W oddali słychać gwar.*

**Kobiety**

*biegnąc*  
 Zabili kuma Turiddu!  
 Wszyscy wydają okrzyk.

**Turiddu**

Oh! nulla!  
 È il vino che mi ha suggerito!  
 Per me pregate Iddio!  
 Un bacio, mamma...  
 Un altro bacio... addio!  
*L'abbraccia ed esce precipitosamente.*

*Lucia, Santuzza e Coro*

**Lucia**

*disperata, correndo in fondo*  
 Turiddu?! Che vuoi dire?  
 Turiddu? Turiddu? Ah!  
*Entra Santuzza.*  
 Santuzza!...

**Santuzza**

*Getta la braccia al collo di Lucia.*  
 Oh! madre mia!  
*Si sente un mormorio lontano.*

**Donne**

*correndo*  
 Hanno ammazzato compare Turiddu!  
 Tutti gettano un grido.



# CAVALLERIA RUSTICANA



## GABRIEL CHMURA



Born in Wrocław, Poland, Gabriel Chmura grew up in Israel, where he studied piano and composition at the Music Academy of Tel Aviv. He then studied conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Vienna and with Franco Ferrara in Siena, Italy. In 1971 he was the first prize winner in the Herbert von Karajan Competition in Berlin, as well as the Gold Medal at the Cantelli Competition of Milano's La Scala. These victories led to extensive international engagements. Recently, Gabriel Chmura won the Jan Kiepura Prize 2012 in the category of best conductor. In October 2013 he received an honorary degree honoris causa from the Music Academy in Wrocław.

Mr. Chmura was appointed Music Director of the opera house in Aachen, Germany, in 1974 and retained this position until his appointment as Music Director of the Bochumer Philharmonic in 1983. In 1987, he was appointed Music Director of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada. With this orchestra he made extensive tours in North America, including Carnegie Hall in New York. In 2001, Gabriel Chmura was appointed as Music Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice, and in August 2012, he became the artistic director of the Poznań Opera House in Poland.

He made his Munich debut in 1974 with Verdi's *Othello* and was immediately reengaged for Bizet's *Carmen*. Further he conducted a highly successful Saint-Saëns' *Sarmson et Dalila* in Barcelona, a critically acclaimed Massenet's *Werther* at the Paris Opera and Rimsky-Korsakov's *Coq d'Or* at the Châtelet Theatre, Paris. With the National Arts Centre Orchestra of Canada he completed the "Da Ponte Cycle" (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), *Faust* (staging Robert Wilson) with the State Opera in Warsaw and lots more. His recent productions include the two Weinberg operas *The Passenger* (in Warsaw) and *The Portrait* (in Nancy) both staged by David Pountney and also Shostakovich *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and *Parsifal* of Wagner in Poznań Opera House.

Gabriel Chmura has recorded with the London Symphony for DGG, and with the Munich and the Berlin Radio Orchestras for CB S. Schubert's *Lazarus* with the Stuttgart Radio Orchestra, Hermann Prey and Edith Mathis on the "Orfeo" label received the "Grand Prix de Disque Mondial de Montreux". His recording of Haydn's Symphonies no. 6, 7 and 8 with the National Arts Centre Orchestra for CBC was chosen as "Best Choice" by the American Record Guide and was nominated for the Canadian JUNO Award. The recent recording of the 1<sup>st</sup> Symphony by Mahler and the Sibelius *Valse triste*, the principal work from the 2002 UK tour, was very well received in Europe. After the huge success of the first two Weinberg CDs for "Chandos" (Symphony No 5 and Sinfonietta No 1, Symphony No 4, Sinfonietta No 2 and the *Rhapsody on Moldavian Themes*), the series has been followed by the release of the 14<sup>th</sup> & 16<sup>th</sup> Symphony.



Urodził się we Wrocławiu. Edukację muzyczną rozpoczął u prof. Adama Kopycińskiego, byłego dyrektora Opery Wrocławskiej. W 1957 r. wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie kontynuował naukę muzyki oraz podjął studia w Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, zakończone dyplomami z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Studia dyrygenckie kontynuował u Pierra Dervaux w Paryżu, Hansa Swarowsky'ego w Wiedniu oraz Franco Ferrary w Sienie, we Włoszech.

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród w czołowych konkursach dyrygenckich na świecie. W 1970 zdobył I nagrodę w Konkursie Dyrygenckim w Besançon, w którym ongiś zdobył ją nestor polskich dyrygentów Jerzy Katlewicz. W 1971 otrzymał Złoty Medal w Konkursie Cantelli, La Scala w Mediolanie. W tym samym roku był też laureatem I nagrody w Konkursie Herberta von Karajana w Berlinie. Ostatnio otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jan Kiepura w kategorii „najlepszy dyrygent”. W roku 2013 Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu przyznała mu tytuł Doktora Honoris Causa w uznaniu znaczącego dorobku, honorując twórczy wkład i szczególne zasługi dla rozwoju sztuki muzycznej, życia artystycznego oraz promocji muzyki polskiej. W latach 1974-91 kierował, jako dyrektor artystyczny, kolejno: Operą w Akwizgranie (Niemcy), Orkiestrą Symfoniczną w Bochum (Niemcy) oraz Orkiestrą Narodową w stolicy Kanady – Ottawie. W październiku 2001 objął stanowisko dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Gabriel Chmura dyryguje czołowymi orkiestrami świata, takimi jak Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony czy Filharmonicy Izraelscy oraz Orkiestrą Symfoniczną NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. W Polsce występował z NOSPR oraz z muzykami Filharmonii Krakowskiej, Poznańskiej, Wrocławskiej i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od sezonu artystycznego 2012/2013 pełni funkcję dyrektora artystycznego poznańskiego Teatru Wielkiego.

Zadebiutował w 1974 spektaklem *Otello* Giuseppe Verdiego w Operze w Monachium, gdzie został następnie zaangażowany do przygotowania *Carmen* Georges'a Bizeta. Później prowadził opery *Samson i Dalila* Camille'a Saint-Sainsa w Barcelonie, *Werther* Julesa Masseneta w Operze Paryskiej i *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Théâtre du Châtelet w Paryżu. Z National Arts Centre Orchestra nagrał „Da Ponte Cycle” Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Wesele Figara*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*). Jego najnowsze realizacje to dwie opery Mieczysława Wajnerberga *Pasażerka* i *Portret* (w Nancy), obydwie w reżyserii Davida Poutney'a oraz *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza i *Parsifal* Richarda Wagnera w poznańskim Teatrze Wielkim. Artysta nagrywa z London Symphony dla wytwórni DGG oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS. Schubertowski *Łazarz*, nagrany pod jego kierunkiem, został wyróżniony Grand Prix du disque Mondial de Montreux. Nagrania symfonii Haydna, dokonane przez Gabriela Chmurę z National Arts Centre Orchestra dla CBS, zostały uznane za „Best Choice” przez „American Record Guide” i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody Juno. Zrealizowane nagranie I Symfonii Gustava Mahlera oraz *Valse triste* Jeana Sibeliusa, głównych dzieł trasy koncertowej po Wielkiej Brytanii z 2002 roku, spotkało się z dużym uznaniem ze strony krytyki w Europie. Gabriel Chmura popularyzuje za granicą twórczość polskich kompozytorów, m.in. Mieczysława Wajnerberga. Po wielkim sukcesie dwóch pierwszych płyt CD z utworami Wajnerberga, nagranych z wytwórnią Chandos – V Symfonia, Sinfonietta nr 1, IV Symfonia, Sinfonietta nr 2 oraz *Rapsod na tematy moldawskie*, Gabriel Chmura przystąpił do nagrania XIV i XVI Symfonii tego kompozytora.

## LESZEK MĄDZIK

Leszek Mądzik was born in 1945 at Bartoszowiry. His father was a soldier of the Home Army, imprisoned after World War II. Mądzik spent his childhood at the foot of the Świętokrzyskie Mountains, drinking in the beauty of nature and monuments as well as marks of the people of that land and its history.

He was a student at the Art School in Kielce (1960–65), three times failed to be admitted to the Academy of Fine Arts in Warsaw, Kraków and Poznań. In 1966 he started to study the History of Art at the Catholic University of Lublin (KUL), where he first came into contact with theatre. He graduated from the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Białystok.

In 1969 he founded a theatre group at KUL – the Stage of Art, where he created original stage scenery, “thinking with images” he painted them with light and darkness. Since that time he staged more than ten premieres, e.g. *Ecce homo* (1970), *Wieczera* (1972), *Ikar* (1974), *Zielnik* (1978), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997), *Odcchodzi* (2003), *Bruzda* (2005), *Przejsięcie* (2010), *Lustro* (2013).

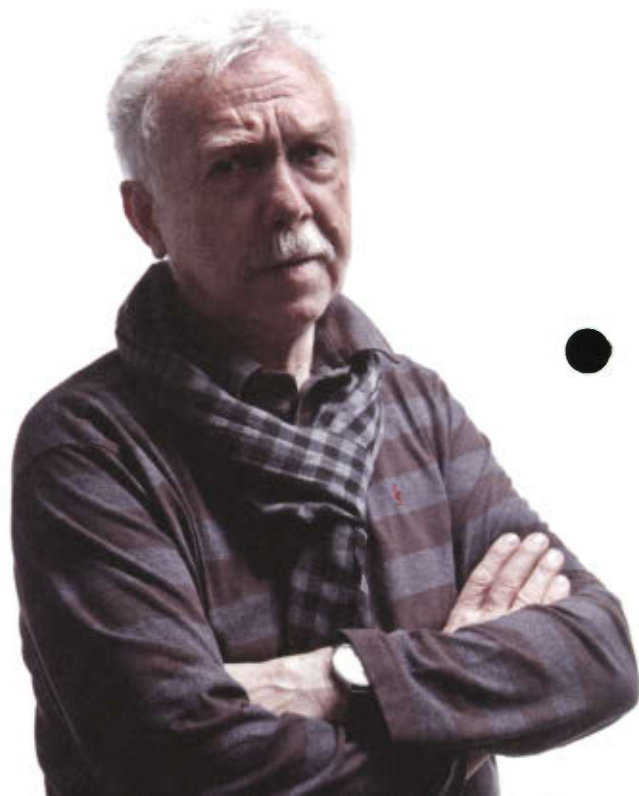
His theatre has taken part in over fifty international festivals and brought numerous prizes and rewards (e.g. the prize of the critics for *Wilgoć*, Cairo Festival, the prize for directing, stage design and theatre technique for *Zielnik*, from a festival in Japan, a special award from a Theatre Festival in the USA, a reward from the Stage Design World Exhibition at the Prague Quadrennia).

Mądzik is the author of stage designs for theatres in Poland, Portugal, France and Germany. He has conducted classes, invited by universities and art schools e.g. in Helsinki, Berlin, Amsterdam, Washington, San Francisco, Bonn, Hamburg, Lyon, Prague, Buffalo, Rennes, Dublin, Riga or Poznań. At present he conducts classes at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

He has worked with theatres in Lublin (*Ivanov* by A. Chekhov, directed by I. Gogolewski at the Juliusz Osterwa Theatre, 1981; *Dokąd pędzisz koniku?* by R. Moskowa, directed by W. Felenczak, at the H.Ch. Andersen Puppet and Actor Theatre, 1978), Łódź (*Pornografia* by W. Gombrowicz, 1982 and *Legenda* by S. Wyspiański, 1983, directed by A. Maj) and Warsaw (*Cassandra* by K. Wolf, Teatr Studio 1992).

Leszek Mądzik has run various theatre workshops, organized exhibitions of his own works and other artists', always original. In 1986 he founded a gallery at KUL, where many exhibitions of outstanding Polish artists have taken place. He initiated the Museum of Modern Sacred Art in Kielce and is the author of many posters and book graphics. He belongs to the Association of Polish Artists Photographers, has presented his works in Warsaw, Kraków, Lublin, Wrocław, Vienna, Beirut, Cairo, Santiago de Chile, Tokyo and Edmonton.

The artist has been awarded with the Order of Polonia Restituta, the Gold Cross of Merit, the Silver Medal “Gloria Artis”, a special “Totus” award. In November 2014 pope Francis honoured Mądzik with the medal “Pro Ecclesia et Pontifice”, granted in recognition of his work for the Church. The year 2015 is a jubilee year for Leszek Mądzik – the 45<sup>th</sup> anniversary of the KUL Stage of Art and the Artist’s 70<sup>th</sup> birthday will be celebrated.



Urodził się w 1945 roku w Bartoszowinach. Jest synem żołnierza Armii Krajowej, więzionego po II wojnie światowej. Dzieciństwo spędził u podnóża Gór Świętokrzyskich, w równym stopniu chłonąc piękno ojczyznej przyrody i starych zabytków, jak ślady ludzi tej ziemi i jej historii.

Uczył się w Liceum Plastycznym w Kielcach (1960-65), trzykrotnie bez powodzenia zdawał do Akademii Sztuk Pięknych (w Warszawie, Krakowie, Poznaniu). Od 1966 roku studiował na Wydziale Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie zetknął się z teatrem, absolwent Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Białymstoku.

W 1969 roku założył własną grupę teatralną – Scena Plastyczna KUL, w której za pomocą usamodzielnionej scenografii mógł „myśleć obrazami” malowanymi światłem i ciemnością. Od tego czasu zrealizował kilkanaście premier, m.in. *Ecce homo* (1970), *Wieczera* (1972), *Ikar* (1974), *Zielnik* (1978), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997), *Odchodzi* (2003), *Bruzda* (2005), *Calun* (2000), *Odchodzi* (2003), *Przejście* (2010), *Lustro* (2013).

Jego teatr brał udział w ponad pięćdziesięciu międzynarodowych festiwalach, przywożąc z nich nagrody i wyróżnienia (np. nagroda krytyków za *Wilgoć* na festiwalu w Kairze; nagroda za reżyserię, scenografię i technikę teatralną za *Zielnik* na festiwalu w Japonii; nagroda specjalna na Festiwalu Teatralnym w USA; wyróżnienie na Światowej Wystawie Scenografii Praskie Quadriennale w Pradze). Jest autorem wielu scenografii w teatrach polskich, portugalskich, francuskich i niemieckich. Prowadził zajęcia ze studentami na zaproszenie uniwersytetów i szkół artystycznych m.in. w Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie, Pradze, Buffalo, Rennes, Dublinie, Rydze, Poznaniu. Obecnie związany jest z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadząc tam zajęcia ze scenografii.

Współpracował także z teatrami dramatycznymi w Lublinie (*Iwanow* A. Czechowa, w reż. I. Gogolewskiego, Teatr im. J. Osterwy, 1981), Łodzi (*Pornografia* W. Gombrowicza, 1982 i *Legenda* S. Wyspiańskiego, 1983 w reż. A. Maja) i Warszawie (*Kasandra* K. Wolfa, Teatr Studio 1992), w teatrze lalek (*Dokąd pędzisz koniku?* R. Moskowej, w reż. W. Felenczaka, Teatr Lalki i Aktora im. J.Ch. Andersena w Lublinie, 1978)

Prowadził liczne warsztaty teatralne, organizował własne wystawy i wystawy innych, zawsze artystów najbardziej osobiście oryginalnych. W 1986 roku założył Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL, w której zrealizowano wiele wystaw wybitnych twórców kultury polskiej. Projektodawca Muzeum Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach; autor licznych plakatów i grafiki książkowej. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Swoje prace prezentował m.in. w Galerii Krytyków „Pokaz” w Warszawie, Galerii Instytutu Polskiego w Wiedniu, Centrum UNESCO w Bejrucie, Galerii Opery w Kairze, Centrum Sztuki i Techniki Japońskich Maanga w Krakowie, Muzeum Lubelskim, Galerii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu w Santiago de Chile, Theater-Cai w Tokio, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, The Saddlery Gallery w Edmontonie w Kanadzie, Muzeum Teatralnym w Warszawie.

Laureat wielu odznaczeń, m.in. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Srebrny Medal „Gloria Artis”, wyróżnienie specjalne Totus. W listopadzie 2014 roku papież Franciszek uhonorował Leszka Mądzika krzyżem zasługi medalem „Pro Ecclesia et Pontifice”, przyznawanym w dowód uznania dla zaangażowania w pracę na rzecz Kościoła.

Rok 2015 dla Leszka Mądzika jest Rokiem Jubileuszowym – w tym czasie obchodzone będzie 45-lecie istnienia Sceny Plastycznej KUL oraz 70. urodziny Artysty.

Scenografka teatralna, operowa, baletowa, filmowa i telewizyjna, znana również ze swych prac w Danii, Hiszpanii, Niemczech, USA, Wielkiej Brytanii i wielu innych krajach, do których docierały z jej przedstawieniami polskie teatry. Ukończyła Wydział Architektury Politechniki i Studium Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Debiutowała scenografią do sztuki Tadeusza Różewicza *Białe małżeństwo* na scenie Teatru Współczesnego we Wrocławiu, a następnie powtórzyła tę pracę w jednym z amerykańskich teatrów. Odtąd stała się u nas jednym z najbardziej wziętych scenografów teatralnych, zapraszana przez najwybitniejszych polskich reżyserów i najbardziej znane teatry. Ma w dorobku ponad sto różnych realizacji w kraju i za granicą. Pracowała m.in. z takimi reżyserami, jak Henryk Baranowski, Kazimierz Braun, Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Jarocki, Maciej Prus, Marek Weiss-Grześniński i Krzysztof Zaleski, projektując scenografię do bardzo różnorodnego repertuaru: od Szekspira aż po Genetą i Różewicza. Przez wiele lat współpracowała z twórcą polskiego teatru pantomimy Henrykiem Tomaszewskim, z którym zrealizowała we Wrocławiu *Rycerzy króla Artura*, *Syna marnotrawnego* i *Sen nocy letniej*. Pracowała z nim również w Bonn, gdzie wystawili wspólnie *Orfeusza* i *Eurydykę* Christopha Glucka. Tworzyła dla większości scen operowych w Polsce oraz dla Polskiego Teatru Tańca Ewy Wycichowskiej. Dla Opery Narodowej zaprojektowała scenografię do *Fausta* Ch. Gounoda, *Rossinian*, *Bolera* i *Carmina burana* w choreografii Antala Fodora oraz do *Rigoletta* G. Verdiego. Z zespołem Teatru Ekspresji w Gdyni, we współpracy z Wojciechem Misiurą, stworzyła parę lat temu na wskroś oryginalne widowisko autorskie, eksponujące jej niezwykłą fantazję w kreowaniu kostiumem postaci scenicznych. W 2001 r. przygotowała w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej dekoracje (wraz ze Sławomirem Lewczukiem) i kostiumy do *Strasznego dworu* Moniuszki w reżyserii Mikołaja Grabowskiego, w 2007 roku scenografię spektaklu *W krainie czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta, a w 2008 roku kostiumy do spektaklu *Magiczny Doremik* M. Ptaszyńskiej. W poznańskim Teatrze Wielkim przygotowała dekoracje i kostiumy do spektakli: *Piotruś i wilk* (1992), *Salome* (1998), *Rigoletto* (2002) i *Polawiacze perel* (2002). Jej indywidualne wystawy projektów scenograficznych prezentowane były m.in. w Paryżu i Darmstadtzie. Uczestniczyła też w kilku wystawach międzynarodowych w kraju i za granicą.

A theatre, opera, ballet, film and television set designer, she is also known for her work in Denmark, Germany, Spain, the United Kingdom, the United States and many other countries where Polish theatres have given performances. She is a graduate of the Architecture Department at the University of Technology and the Stage Design Course at the Academy of Fine Arts in Cracow. She debuted with the stage design for Tadeusz Różewicz's *Białe małżeństwo* (*White Marriage*) at the Współczesny Theatre in Wrocław, and repeated the work at one of the U.S. theatres. Since then she has become one of Poland's most popular stage designers, invited by the most famous Polish theatre directors and theatres.

She has prepared over 100 different productions in Poland and abroad. She has worked with such directors as Henryk Baranowski, Kazimierz Braun, Adam Hanuszkiewicz, Jerzy Jarocki, Maciej Prus, Marek Weiss-Grześniński and Krzysztof Zaleski, designing the sets for an extremely varied repertoire, from Shakespeare to Genet and Różewicz.

She worked for many years with the founder of Polish pantomime theatre, Henryk Tomaszewski, with whom she produced *The Knights of the Round Table*, *The Prodigal Son* and *A Midsummer Night's Dream* in Wrocław. She has also worked with him in Bonn, where they jointly produced Christoph Glück's *Orfeo ed Euridice*. She has worked with most of Poland's opera theatres and with Ewa Wycichowska's Polish Dance Theatre. For the National Opera, she has prepared the stage design for Gounod's *Faust*, for Rossini's *Bolero* and *Carmina burana* choreographed by Antal Fodor, and for Verdi's *Rigoletto*. A few years ago, together with the Theatre of Expression in Gdynia and in association with Wojciech Misiuro, she created a completely original production that displayed her extraordinary imaginative ability to create stage characters through costume. In 2001, she created the stage design for the Teatr Wielki – Polish National Opera production of Moniuszko's *Haunted Manor* directed by Mikołaj Grabowski, in 2007 she prepared the stage design for Mozart's *In the Land of Magic Flute* and in 2008 the costumes for Ptaszyńska's *Magical Doremik*. In Poznań Opera House she created set and costume designs for *Peter and the Wolf* (1992), *Salome* (1998), *Rigoletto* (2002) and *Les pêcheurs de perles* (2002).

Her individual exhibitions of stage designs have been presented in Paris and Darmstadt. She has also taken part in a number of international exhibitions in Poland and abroad.



Tancerz, choreograf, reżyser, dyrektor naczelny i artystyczny Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Absolwent studia pantomimy przy Teatrze Śląskim w Katowicach.

W swojej karierze zawodowej jako tancerz związany był z Uniwersyteckim Teatrem Pantomimy VIDE w Katowicach, Teatrem Śląskim im. Wyspiańskiego, Centralnym Zespołem Wojska Polskiego, Teatrem Pantomimy „Stodola” w Warszawie, Studio KINEO, Warszawskim Studium Pantomimy, Teatrem Rozrywki w Chorzowie i wreszcie w Wrocławskim Teatrem Pantomimy. W tym ostatnim brał udział w najważniejszych spektaklach Henryka Tomaszewskiego, m.in. *Hamlet* (1984), *Rycerze króla Artura* (1984), *Syn marnotrawny* (1984), *Akcja – sen nocy letniej* (1986), *Król siedmiodniowy* (1988), *Cardenio i Celinda* (1990), *Kaprys* (1996), *Tragiczne gry* (1999), a także w spektaklach zrealizowanych przez Aleksandra Sobiszewskiego (*Czarna Babka*, *Malpy*, *Science fiction*, *Niewiarygodne przygody M. Koziolkiewicza* *Gastronomia*), Jana Kłatę (*Nakręcana pomarańcza*) czy Leszka Mądzika i Pawła Passiniego (*Osąd*).

Występował też na scenach innych teatrów, w tym Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego, Teatru Rozrywki w Chorzowie, Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Opery w Lipsku. Brał udział w licznych realizacjach filmowych oraz spektaklach Teatru Telewizji.

Jest reżyserem wielu spektakli realizowanych we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, takich jak *Polawiacze papieru* (2011), *Dom Bernardy Alba* (2011), *Szatnia* (2012), *Szkola błaznów* (2014) i spektakli plenerowych realizowanych przez Teatr Kalong. Jest także autorem choreografii lub ruchu scenicznego w spektaklach teatrów dramatycznych w całej Polsce, m.in. *Antygona* Sofoklesa w reż. Leszka Mądzika (Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, 2012), *Pan Tadeusz* A. Mickiewicza (2012), *Ożenek* M. Gogola (2011) i *Na arce o ósmej U. Huba* (2009) w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, *Letnisko* F. Apke (Teatr Powszechny w Łodzi, 2011), *Opera za trzy grosze* B. Brechta (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2011), w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie zrealizował *Iwonę, księżniczka Burgunda* (2011), *Tartuffe albo Szalbierz* Moliere'a i *Biały dmuchawiec* M. Pakuły (2010) oraz licznych przedstawień we wrocławskim Teatrze Polskim, Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu czy Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu.

Laureat Ogólnopolskiego Konkursu na Inscenizację Utworów Stanisława Wyspiańskiego, gdzie otrzymał nagrodę za ruch sceniczny w spektaklu *Wesele* z Teatru Współczesnego w Szczecinie; uhonorowany został także odznaczeniem Zasłużony Działacz Kultury w 2003 roku.

A dancer, choreographer, the managing and artistic director of the Henryk Tomaszewski Wrocław Pantomime Theatre, graduate of the Pantomime Studio at the Silesia Theatre in Katowice.

As a dancer he has been working with the Uniwersytecki Teatr Pantomimy VIDE in Katowice, the Silesia Theatre, Centralny Zespół Wojska Polskiego, the 'Stodola' Pantomime Theatre in Warsaw, the Warsaw Pantomime Studio, the Teatr Rozrywki in Chorzów and also the Wrocław Pantomime Theatre. In the latter he took part in staging the most significant plays by Henryk Tomaszewski, e.g. *Hamlet* (1984), *King Arthur's Knights* (1984), *The Prodigal Son* (1984), *Action – The Midsummer Night's Dream* (1986), *Cardenio i Celinda* (1990), *Kaprys* (1996), *Tragiczne gry* (1999), by Aleksander Sobiszewski (*Czarna babka*, *Malpy*, *Science fiction*, *Niewiarygodne przygody M. Koziolkiewicza*, *Gastronomia*), Jan Kłata (*Nakręcana pomarańcza*) and Leszek Mądzik and Paweł Passini (*Osąd*).

He has played in other theatres, too, like the Stanisław Wyspiański Silesia Theatre, the Teatr Rozrywki in Chorzów, the Wrocław Współczesny Theatre, the Opera in Leipzig. He has taken part in numerous films and shows of the Television Theatre. He has directed many performances at the Wrocław Pantomime Theatre, such as *Polawiacze papieru* (2011), *Dom Bernardy Alba* (2011), *Szatnia* (2012), *Szkola błaznów* (2014) and outdoor shows prepared by the Kalong Theatre. He is the author of choreography and stage movement for theatres around Poland, e.g. *Antigone* by Sophocles, directed by Leszek Mądzik (the Witold Gombrowicz Miejski Theatre in Gdynia, 2012), *Pan Tadeusz* by A. Mickiewicz (2012), *Marriage* by M. Gogol (2011), *Meet at the Ark at Eight* by U. Hub (2009) at the Współczesny Theatre in Szczecin, *Letnisko* by F. Apke (the Powszechny Theatre in Łódź, 2011), *The Threepenny Opera* by B. Brecht (the Hieronim Konieczka Polski Theatre in Bydgoszcz, 2011). He has worked on *Ivona, Princess of Burgundy* (2011), *Tartuffe or The Impostor* by Molière and *A White Dandelion* by M. Pakula (2010) at the Juliusz Osterwa Theatre in Lublin and many other performances at the Polski Theatre in Wrocław, the Jan Kochanowski Theatre in Opole as well as the Wilam Horzycy Theatre in Toruń.

Zbigniew Szymczyk is the winner of the All-Poland Contest for Staging Works by Stanisław Wyspiański, where he gained a prize for stage movement in *The Wedding*, played at the Współczesny Theatre in Szczecin. He also won the Distinguished Cultural Service Award in 2003.





## CHÓR CHOIR

**soprany sopranos**

Barbara Bajon  
 Lucyna Białas  
 Izabella Błasiak  
 Ewa Boguszevska  
 Magdalena Bruszyńska  
 Joanna Czajka  
 Irina Filippowicz  
 Małgorzata Hadrych  
 Anita Furgol-Kownacka  
 Barbara Jędrychowska  
 Joanna Kopeć-Hoffmann  
 Joanna Kortylewicz  
 Agnieszka Korzeniowska  
 Anna Muraszko  
 Iwona Neuman  
 Wiesława Urbaniak  
 Violetta Zawadzka

**tenory tenors**

Michał Gumienny  
 Jarosław Gwoździk  
 Sławomir Lebioda  
 Rafał Małęgowski  
 Jan Mantaj  
 Jerzy Mantaj  
 Maciej Marcinkowski  
 Michał Mierzejewski  
 Przemysław Myszkowski  
 Dariusz Nowak  
 Piotr Płończak  
 Robert Pucek  
 Sebastian Radecki  
 Dariusz Stręk  
 Paweł Szajek  
 Wojciech Wiśniewski

**alty altos**

Ewa Bielawska  
 Joanna Chmielnicka  
 Małgorzata Frąckowiak  
 Urszula Klawiter-Maniecka  
 Marta Kostanciak  
 Kinga Krasowska  
 Danuta Kulcenty  
 Beata Kulpa-Owczarek  
 Monika Matuszak  
 Sylwia Napierała  
 Katarzyna Orzechowska  
 Arleta Ostaszewska  
 Ewa Pszczółka  
 Elwira Radzi-Pacer  
 Lidia Röbbken  
 Jolanta Snuszka  
 Lilla Suszka

**basy basses**

Lech Algusiewicz  
 Piotr Bróździak  
 Adam Glapiak  
 Jarosław Górczak  
 Arkadiusz Hirsch  
 Andrzej Just  
 Bartłomiej Kornacki  
 Tomasz Kostanciak  
 Kazimierz Kulczyński  
 Paweł Matz  
 Krzysztof Napierała  
 Witold Nowak  
 Romuald Piechocki  
 Piotr Skořuda  
 Piotr Urbaniak

**I skrzypce 1<sup>st</sup> violins**

Eliza Schubert-Pietrzak  
Sandra Haniszewska  
Magdalena Olech  
Maciej Piórkowski  
Aleksandra Lesner  
Anna Machowska  
Piotr Kostrzewski  
Giedy Jędrzejczak  
Urszula Pietz  
Dawid Fabisiak  
Agata Kabacińska  
Magdalena Pacek

**II skrzypce 2<sup>nd</sup> violins**

Wojciech Sablik  
Monika Dworczyńska  
Wiesław Ziółkowski  
Andre Kasztelan  
Dawid Walczak  
Maria Matuszewska  
Joanna Modzelewska  
Iwona John-Skorobohata  
Bartłomiej Skorobohaty  
Sylwia Kaczmarek-Subera

**altówki violas**

Łukasz Kierończyk  
Dominika Sikora  
Remigiusz Strzelczyk  
Agnieszka Kubasik  
Jędrzej Kaczmarek  
Zuzanna Wesołowska  
Małgorzata Karasiewicz  
Michał Burdzy

**wiolonczele cellos**

Dorota Hajzer  
Krzysztof Kubasik  
Marta Łupacz  
Jan Wójcik  
Aleksandra Awtuszevska  
Andrzej Nowicki  
Aleksandra Józwiak  
Agata Maruszczak

**kontrabasy double basses**

Donat Zamiara  
Maciej Pakula  
Tomasz Grabowski  
Stanisław Binek  
Michał Francuzik

**harfa harps**

Paulina Kostrzewska  
Joanna Liberadzka

**flety flutes**

Paulina Graś-Łukaszewska  
Sebastian Łukaszewski  
Brygida Gwiazdowska-Binek  
Maciej Piotrowski

**oboje oboes**

Mariusz Dziędziniewicz  
Piotr Furtak  
Wiesław Markowski  
Maria Pasternak

**klarnety clarinets**

Jakub Majda  
Sławomir Heinrychowski  
Krzysztof Mayer  
Tomasz Goliński

**fagoty bassoons**

Mateusz Nowicki  
Dariusz Rybacki  
Błażej Pasternak  
Joanna Kołodziejska

**waltornie french horns**

Mikołaj Olech  
Paulina Chudzyńska  
Damian Lotycz  
Joanna Kubiś  
Ewa Szychowiak  
Mirosław Sroka

**trąbki trumpets**

Maciej Słomian  
Maciej Gwóźdź  
Leszek Kubiak  
Henryk Rzeźnik

**puzony trombones**

Zbigniew Starosta  
Piotr Nobik  
Tomasz Stanisławski  
Tomasz Kaczor

**tuba tuba**

Jacek Kortylewicz

**perkusja percussion**

Piotr Kucharski  
Piotr Szulc  
Małgorzata Bogucka-Miler  
Łukasz Berlin  
Oskar Walczak\*  
Kamil Karmelita\*

**instrumenty klawiszowe keyboards**

Krzysztof Leśniewicz

\* współpraca kooperati on

**dyrekcja  
management**

dyrektor  
general manager  
**Renata Borowska-Juszczynska**

dyrektor artystyczny  
artistic director  
**Gabriel Chmura**

z-ca dyrektora  
ds. ekonomiczno-administracyjnych  
deputy director  
Robert Szczepański

z-ca dyrektora ds. technicznych  
technical director  
Jacek Wenzel

główny księgowy  
chief accountant  
Małgorzata Tomaszewska

szeft baletu  
chief of the ballet  
Tomasz Kajdański

**kierownictwo  
managers**

kierownik literacki  
literary manager  
Michał J. Stankiewicz

kierownik koordynacji  
pracy artystycznej  
head of artistic administration  
Maciej Wieloch

kierownik promocji i marketingu  
promotion manager  
Monika Jaworska

kierownik biura obsługi widzów  
audience service manager  
Andrzej Frąckowiak

kierownik działu kadr  
hr manager  
Grażyna Kostro

kierownik działu  
administracyjno-gospodarczego  
administrative manager  
Hanna Małag

kierownik archiwum  
archive manager  
Tadeusz Boniecki

kierownik produkcji artystycznej i p.o.  
kierownika działu produkcji śród. insc.  
artistic production manager  
& act. set designs production manager  
Magdalena Kulczyńska

kierownik widowni  
head of the audience  
Kamila Weinert

z-ca głównego księgowego  
deputy chief accountant  
Dorota Wenzel

kierownik działu  
inwestycji i eksploatacji  
investment & exploitation manager  
Norbert Sobczak

radca prawny  
solicitor  
Agnieszka Brzozowska-Wilczek

dział projektów edukacyjnych  
education projects department  
Małgorzata Arentowska

pozyskiwanie funduszy  
fundraising  
Anna Pliszka

**kierownictwo artystyczne  
artistic management**

kierownik chóru  
chorus master  
Mariusz Otto

asystent dyr. artystycznego  
artistic director assistant  
Grzegorz Wierus

korepetytorzy, pianiści  
soloists coaches, pianists  
Olga Lemko  
Wanda Marzec  
Olena Skrok

pedagodzy,  
asystenci choreografa  
educators,  
choreograph assistants  
Wiktor Dawidiuk  
Małgorzata Polynczuk-Stańda

korepetytorzy  
coaches  
Grażyna Lewandowska  
Magdalena Maryniak

korepetytor chóru,  
pianista, pedagog  
chorus coach,  
pianist, educator  
Mirosław Gałęski

asystenci reżysera  
stage director assistants  
Bartłomiej Szczeszek  
Krzysztof Szaniecki

inspicjenci  
stage managers  
Danuta Kaźmierska  
Wiesława Wiza  
Ryszard Dłużewicz  
Paweł Kromolicki

inspektor baletu  
ballet supervisor  
Andrzej Płatek

inspektorzy chóru  
choir supervisors  
Joanna Kortylewicz  
Lech Algusiewicz  
Arkadiusz Hirsch

inspektorzy orkiestry  
orchestra supervisors  
Błażej Pasternak  
Dominika Sikora

**kierownictwo techniczne  
technical managers**

główny spec. ds. kostiumografii  
costume master  
Czesław Pietrzak

kierownik bryg. oświetlenia scen.  
stage lighting foreman  
Marek Rydian

kierownik bryg. elektroakustycznej  
electro-acoustic foreman  
Krystian Kołakowski

kierownik sceny  
technical stage manager  
Dariusz Michalski

pracownia perukarsko-charakteryzatorska  
wig & make-up workshop  
Anna Hampelska

garderobiane dressers  
Ewa Wower

malarnia i modelatornia  
paint workshop  
Jacek Wysocki

dekoratornia  
decorative workshop  
Robert Niedrich

pracownia krawiecka damska  
female tailor workshop  
Krystyna Jędrzycka

pracownia krawiecka męska  
male tailor workshop  
Mariola Czarnecka

pracownia modystyczna  
milliner workshop  
Elżbieta Bogusławska

pracownia obuwnicza  
shoe workshop  
Kazimierz Mikołajczak

ślusarnia  
iron works  
Damian Prentke

stolarnia  
joinery  
Marek Kwiatkowski



**TEATR WIELKI**

UL. STANISŁAWA MICKIEWICZA  
61-001 POZNAŃ

**Teatr Wielki w Poznaniu** ul. Fredry 9, 61-701 Poznań  
tel. 61 65 90 200, opera@opera.poznan.pl [www.opera.poznan.pl](http://www.opera.poznan.pl)

redakcja i opracowanie, koncepcja programu editor and concept  
**Michał J. Stankiewicz**

projekt graficzny graphic design  
**Jacek Kaliński / [typodrom.pl](http://typodrom.pl)**

plakat do spektaklu poster  
**Leszek Mądzik**

autorzy tekstów essays authors  
Fulvio Venturi  
Michał J. Stankiewicz

tłumaczenia tekstów essays and bios translation  
Aleksandra Jaworowska  
Anna Makuracka

tłumaczenie libretta libretto translator  
Anna Makuracka

zdjęcia photos  
**Leszek Mądzik**  
Archiwum Teatru Wielkiego w Poznaniu (s. 42-44)  
Magdalena Ośko / Maciej Bogunia (s. 48)

ISBN 978-83-64819-08-7



9 788364 819087

druk printing  
Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / [mos.pl](http://mos.pl)  
ul. Piwna 1, 61-065 Poznań





**Enea**

MECENAS TEATRU WIELKIEGO



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

mecenas Teatru



honorowy patronat



partner premiery



partnerzy Teatru



ZE ZBIORÓW  
Instytutu Teatralnego

patroni medialni







**TEATR WIELKI**

IM. STANISŁAWA MONIUSZKI  
W POZNANI

