Państwowa Opera w Warszawie

1955

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE
Dyrektor PROF. WALERIAN BIERDIAJEW

PIOTR CZAJKOWSKI

DAMA PIKOWA

opera w 3-ch aktach (7 obrazach)

libretto
MODEST CZAJKOWSKI

przekład polski
Z. LIPCZYŃSKI I P. WIDLICKI

PREMIERA
26.VII.1955 r.

Kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

Inscenizacja i reżyseria
WIKTOR BRÉGY

Dekoracje
KAROL GAJEWSKI

Choreografia
LEON WÓJCIKOWSKI

Na odwrocie:

PIOTR CZAJKOWSKI

Witold Rudziński

DAMA PIKOWA

ARCYDZIEŁO OPERY REALISTYCZNEJ

„Opera — i właśnie tylko opera — zbliża nas z ludźmi, spokrewnia naszą muzykę z prawdziwą publicznością, czyni naszą twórczość własnością nietylko pojedyńczych, małych grupek, lecz — przy sprzyjających warunkach — całego narodu... Chciałbym ze wszystkich sił mojej duszy, ażeby muzyka moja rozprzestrzeniała się, żeby się zwiększała ilość ludzi, znajdujących w niej pociechę i oparcie" — tymi słowy określał Piotr Czajkowski swój stosunek do opery.

W wieku XIX opera przeżywała swój wielki rozkwit — stała się sztandarową sztuką zwycięskiego mieszczaństwa; rewolucja francuska ożywiła kostniejące już ramy włoskiej opery neapolitańskiej, budzące się ruchy wolnościowe i narodowe korzystały szeroko z tej powszechnie dostępnej formy dla propagowania swoich idei. Wielką rolę społeczną i wychowawczą odegrała opera w w. XIX w Polsce, Rosji, Niemczech, Czechach, na Węgrzech, ba, nawet we Włoszech, owej kolebce opery, gdzie nietylko dzieła, ale i samo nazwisko Verdiego stało się hasłem walki o wolność.

Olbrzymie powodzenie opery w wieku XIX nie powstrzymało jednak ostrego kryzysu, w jaki opera wtedy weszła. Wszelka sztuka sceniczna jest daleko idącą konwencją. Musimy przyjąć, że występujące osoby na scenie są tym, za co się podają — królami, czy żebrakami, żyją w zupełnie innych czasach, mówią innym językiem (np. w „Hamlecie" — Duńczycy, mówiący po angielsku, czy po polsku!); że dwu- czy trzygodzinne przedstawienie obejmuje zdarzenia całego dnia, a czasami lat kilku itd. Stopień umowności w operze jest jeszcze większy — w operze się śpiewa i to w takich okolicznościach, w których w życiu prawie nigdy się nie śpiewa. Tempo akcji staje się przez to jeszcze wolniejsze, treść zaś musi być tak silna emocjonalnie, żeby usprawiedliwić śpiewanie na scenie. To właśnie stało się źródłem kryzysu w operze — różni kompozytorzy na swój sposób rozwiązywali zagadnienie stosunku słowa do śpiewu.

Najwybitniejsze miejsce jako całość zajęła w wieku XIX opera rosyjska. Nie tylko dlatego, że miała osiągnięcia równie wybitne, co „Carmen", „Faust", „Rigoletto" czy „Halka"; cała plejada kompozytorów ope-

rowych w Rosji — poczynając od Glinki, poprzez Dargomyżskiego, Musorgskiego, Rimskiego — Korsakowa, Sierowa, Borodina, na Czajkowskim i Rachmaninowie kończąc, stworzyła wielką ilość dzieł na miarę światową. Ważniejsze jednak, że kompozytorzy ci, należący do kilku pokoleń z rzędu, wyznawali wspólny program w dziedzinie opery, utrzymywali więź jednolitej tradycji, wzbogacając ją nowymi myślami. Rozwój ten był ściśle związany z działalnością i poglądami przodujących pisarzy - teoretyków, takich jak Hercen, Bieliński, Czernyszewski czy Gorki.

Kompozytorzy rosyjscy, wyciągając wnioski zarówno ze swojej własnej, jak światowej tradycji operowej, uważali, że w operze mówić należy o rzeczach wielkich, przedstawiać wielkie namiętności, ostre i silne konflikty. Walczyli oni z zakorzenioną zwłaszcza w operze włoskiej sztampą operową, gdzie często opera przestawała być widowiskiem dramatycznym, a stawała się koncertem w kostiumach. Wszystkie środki — muzyczne i dramatyczne zostały w ich operach podporządkowane głównej idei, służyły uwypukleniu zasadniczego konfliktu. Głównym nosicielem wyrazu dramatycznego, charakterystyki postaci, stanów wewnętrznych i sytuacji dramatycznych stał się śpiew, emocjonalnie nasycony, wyrazisty, melodyjny. Różne pokolenia kompozytorów rosyjskich uciekały się do tematyki, właściwej zainteresowaniom ich czasów. Glinka w latach trzydziestych pisał opery o tematyce patriotycznej, Dargomyżski wprowadził, nie bez wpływu Moniuszki, tematykę społeczną. Kompozytorzy, działający w latach sześćdziesiątych — przedstawiali dramaty historyczne, ujmowane zawsze pod kątem aktualnych zainteresowań, wreszcie późniejsi — a zwłaszcza Czajkowski — wzbogacili tematykę problemami psychologicznymi.

Kryzys operowy znalazł również swoje odbicie w twórczości kompozytorów rosyjskich. W młodości Czajkowskiego (życie jego przypadło na lata 1840—1893) istniały próby całkowitego usunięcia tradycyjnych form operowych, takich jak aria, duet, zespoły wokalne, zastąpienia zaś ich recytatywem, czymś w rodzaju umuzycznionego języka. Musorgski w „Ożenku", a Dargomyżski w „Kamiennym gościu" próbowali stworzyć nowy typ opery dialogowanej. Oni sami zresztą tych prób nie uznali za w pełni udane i w innych swoich, klasycznych już dziełach, walczyli o nowe ujęcie tradycyjnych osiągnięć operowych. Czajkowski zajął tu stanowisko kompromisowe, podobnie jak uwielbiany przezeń twórca „Carmen" — Bizet, łącząc stare formy z nowym ujęciem „śpiewu mówionego" — recytatywu. Sprawa polegała, według niego na tym, żeby wszystkie formy, stosowane w operze, były ściśle podporządkowane zadaniom dramaturgicznym utworu,

Konflikt w dramacie znajduje swoje główne odbicie w pierwszoplanowych osobach działających. Wybór charakteru i typu osobowości bohatera był więc sprawą zasadniczej wagi. Czajkowski określił swoją postawę bardzo jasno: „Szukam dramatu intymnego, ale bardzo mocnego, opartego na konflikcie sytuacji, których albo sam doświadczyłem, albo takich, które widziałem na własne oczy, a żywo mnie obeszły. Mogę z miłością i oddaniem pisać muzykę nawet na temat mało efektowny, byle tylko osoby działające zmuszały mnie do żywego współczucia, bylebym je kochał i tak je żałował, jak się kocha i żałuje żywych ludzi". Właśnie w wypadku „Damy Pikowej" to przeżycie cierpień bohatera było tak silne, że jak przyznawał sam Czajkowski, płakał on nad losem swego nieszczęśliwego bohatera Temat opery, według Czajkowskiego, powinien być emocjonalny, humanistyczny, obchodzący wielu ludzi — śpiewać bowiem mogą tylko ludzie, przeniknięci żywymi, głębokimi uczuciami. Interesują go postacie o skomplikowanej, nie szablonowej psychice, charaktery nie prymitywne, w których sercu odbywa się silna walka różnych namiętności. Dla uwypuklenia tych założeń szukał w dramacie ostrych spięć, silnych kontrastów, intensywności rozwoju akcji.

To też jako kompozytor operowy widział Czajkowski swoje główne zadanie w wyrażeniu stanów wewnętrznych swoich bohaterów przy pomocy środków muzycznych; wybierał w tekście danego miejsca słowa najbardziej emocjonalne, streszczające sytuację wewnętrzną bohatera („Skąd te łzy?", „Cóż nasze życie — to tylko gra" itp.), te rozwijał i podkreślał szerokimi, łatwo zapadającymi w świadomość słuchacza frazami muzycznymi, inne słowa chował w cień. Czajkowski uznawał hierarchię ważności i emocjonalności słów i to było właśnie jego główną zdobyczą w operze. Ta metoda pozwalała mu na stworzenie w każdej operze łatwo uchwytnego, szybko zapamiętywanego przez słuchacza „słownika muzycznego" w którym każdy typowy, ważny dla rozwoju głównego wątku stan wewnętrzny otrzymywał swój typowy zwrot melodyczny.

W wieku XIX, w drugiej jego połowie, ogromny rozgłos zdobyła wagnerowska metoda „motywów przewodnich". Wagner nie był wcale ich wynalazcą, znali je kompozytorzy epoki rewolucji francuskiej, przed Wagnerem, z wielkim umiarem, używał ich Moniuszko, Glinka, Verdi. Czajkowski — używał motywów przewodnich oszczędnie, ale celowo, wprowadzał kompleksy melodyczne, streszczające jakby stany emocjonalne, sytuacje — zawsze wyraziste, łatwo uchwytne, zrozumiałe. Wielki symfonista, umiał wykorzystać orkiestrę dla odmalowania stanów wewnętrznych w sposób ściśle podporządkowany ogólnemu założeniu i rozwojowi dramatu. Jego motywy przewodnie żyją, rozwijają się, w no-

wych okolicznościach nabierają nowego znaczenia, komentują i uzupełniają akcję. W tym właśnie znalazła u Czajkowskiego wyraz główna tendencja całej dramaturgii operowej klasyków rosyjskich — podporządkowanie wszystkich elementów widowiska operowego — tekstu, scenografii, śpiewu i orkiestry głównemu wątkowi dramatycznemu dzieła.

W ciągu swojej praktyki twórczej wybrał Czajkowski około 30 tematów, które chciał przedstawić w operze, zrealizował jednak tylko 10, i to nie wszystkie uznawał później za trafnie wybrane. Z biegiem czasu zainteresowania jego skupiły się na tematach dramatycznych o silnie psychologicznym zabarwieniu. Ewolucja jego poszła w kierunku wyboru tematów o wielkich walorach scenicznych, w muzyce — coraz większą wagę przywiązywał do roli, jaką w operze spełnia orkiestra. Nie oznaczało to jednak ani na chwilę wyrzeczenia się przodującego, podstawowego znaczenia, jakie w operze mieć powinien wyrazisty, emocjonalny śpiew. Dzięki umiejętnemu splataniu wątków wokalnych z tematami orkiestrowymi w operach Czajkowskiego czuje się nieustannie ów komentujący „podtekst", jakby nurty podwodne, stale zasilające swoją obecnością tok akcji. Dodać jeszcze należy, że Czajkowski uważał kompozytora za głównego autora dzieła operowego, a w ten sposób za odpowiedzialnego za całość opery i sam wyciągał z tego najdalej idące wnioski, troskliwie dbając o właściwe rozdysponowanie wszystkich elementów opery już od chwili, w której do pracy przystępował autor libretta.

Gdy na trzy lata przed śmiercią, w r. 1890 zabierał się Czajkowski do pracy nad „Damą Pikową", miał on już za sobą większość swego dorobku operowego, m. inn. balet „Jezioro łabędzie", opery „Dziewicę Orleańską", „Mazepę", „Trzewiczki", „Eugeniusza Oniegina" i inne. Był więc już doświadczonym kompozytorem, mającym wyrobione spojrzenie na sprawy operowe, człowiekiem o ustalonych poglądach na te zagadnienia. Nie odrazu temat „Damy Pikowej", zapożyczony z jednego z utworów Puszkina, porwał kompozytora. Brat jego, Modest Czajkowski pisał libretto „Damy Pikowej" dla kompozytora Klenowskiego i w trakcie pracy starał się zainteresować tym tematem swego wielkiego brata. Piotr Czajkowski przejrzał szkic libretta i nie znajdował w nim pociągających dla siebie momentów. Dopiero scena w sypialni Hrabiny, kończąca się jej śmiercią, zwróciła uwagę Czajkowskiego na wielkie możliwości dramatyczne, ukryte w tym temacie.

Czajkowski bardzo uważnie brał udział w pracy brata nad librettem. Wykreślał dłużyzny, żądał lakoniczności, zwięzłości i wyrazistości tekstu; niekiedy przeciwnie — dopisywał całe zdania, a nawet w jednym wypadku — wpisał całkiem nową scenę — mianowicie (obraz VI) arię Lizy, oczekującej Hermana na moście.

„Dama Pikowa" jest szczytowym osiągnięciem kompozytora, który przez całe życie walczył o operę, mówiącą o mocnych, wyraźnych namiętnościach, w tym zaś dziele potrafił umiejętnie wyzyskać swoje olbrzymie doświadczenie dramaturga operowego, i czołowego symfonisty. Jego tematy są jasne, dobitnie wiążące się z przeżyciami bohaterów, malują one wyraziście rozwój głównych wątków utworu. Każda scena, każdy takt tej muzyki jest podporządkowany rozwojowi dramatu na scenie. Śpiewne, chwytające za serce melodie, wnikliwie i trafnie potraktowana partia orkiestry, owego prawdziwego reżysera widowiska operowego — złożyły się na muzykę, która podbiła cały świat i zdobyła sobie trwałe miejsce na wszystkich scenach operowych. „Dama Pikowa" stała się jednym z najwybitniejszych przykładów realistycznie potraktowanej dramaturgii w całej literaturze operowej.

PROF. WALERIAN BIERDIAJEW
Dyrektor Państwowej Opery w Warszawie

ELEMENT FANTASTYCZNY W KONCEPCJI REŻYSERSKIEJ „DAMY PIKOWEJ"

WIKTOR BRÈGY
Inscenizacja i reżyseria

Zasadniczym wątkiem dramatycznym „Damy Pikowej" jest zmaganie się dwóch namiętności, jakie opanowały jej bohatera — Hermana: uczucia miłości do Lizy i pasji karcianej.

W początkowej fazie wydarzeń miłość jest niemal wyłącznie treścią przeżyć bohatera; karty mają jedynie odegrać rolę środka szybkiego zdobycia majątku, umożliwiającego skromnemu oficerowi poślubienie bogatej i niedostępnej hrabianki. Jednakże pasja karciana gwałtownie się wzmaga i zaczyna wysuwać się na pierwszy plan od chwili, w której Herman dowiaduje się z opowiadania Tomskiego (obr. I) o możliwości zdobycia tajemnicy trzech niezawodnie wygrywających kart. Posiadaczką tajemnicy jest rzekomo stara hrabina, babka Lizy. Ponieważ Liza powoduje zbliżenie Hermana do niesamowitej staruchy, nić wiążąca te trzy spośród głównych postaci „Damy Pikowej" zamyka się w fatalne koło, a ścieranie się i wzajemne oddziaływanie na siebie obu namiętności Hermana staje się bardziej bezpośrednie i gwałtowne. Wkrótce też żądza zdobycia tajemnicy trzech kart bierze górę nad uczuciem miłości

ECZYSŁAW MIERZEJEWSKI
Kierownictwo muzyczne

i przekształca się w chorobliwą manię, aby pod wpływem wstrząsu psychicznego, spowodowanego śmiercią hrabiny, przerodzić się w obłęd.

Zdobycie tej tajemnicy zwykłym, „ludzkim" sposobem staje się dla Hermana niemożliwością. Opętany jedną myślą, chory jego mózg wyczarowuje w mrokach sali koszarowej, z szumu burzy i z wychylającego się zza chmur światła księżyca — postać zmarłej hrabiny, która zjawia się, aby zdradzić zabraną do grobu tajemnicę.

Od tej chwili krąg niesamowitych fantastycznych wydarzeń zacieśnia się dokoła nieszczęsnego Hermana. Jego dalsze dzieje są poprostu historią szaleńca, opętanego niedającą się poskromić żądzą wykorzystania zdobytej tajemnicy i zyskania dzięki niej wielkiego majątku. O Lizie, **tej,** która była celem jego życia i dla zdobycia której posłużyć miały trzy karty — szaleniec już nie myśli. Dopiero w tragicznej chwili nadchodzącej śmierci umysł Hermana wyzwala się z mroków obłędu, a niepodzielną władzę odzyskuje uczucie szlachetnej miłości do Lizy.

Ta krótka analiza zasadniczego wątku dramatu ma na celu wykazać, jak dalece przeżycia głównych bohaterów wiążą się ze zjawiskami niezwykłymi, wręcz fantastycznymi, wywołanymi nie działaniem sił nadprzyrodzonych, lecz będącymi tworem chorej wyobraźni Hermana. Posłużyło to reżyserowi za punkt wyjścia przy rozwiązaniu koncepcji widowiska. Postawił sobie za cel pokazanie kolejnych faz rozwoju zgubnej manii Hermana, wprowadzając w tym celu do akcji epizody, charakteryzujące stany psychiczne bohatera. Ich treścią są halucynacje, nawiedzające Hermana w momentach największego napięcia prześladujących go myśli o tajemniczych trzech kartach. Zjawy kart są zjawami tylko w oczach Hermana, podobnie jak rzekomo ukazująca mu się postać hrabiny jest w rzeczywistości zwykłym płaszczem wiszącym na ścianie, czy jednym z siedzących przy stole graczy.

Realistycznie potraktowany element fantastyczny dramatu nie zamierza odsuwać na dalszy plan i przesłaniać istotnych tragicznych przeżyć Hermana — człowieka, lecz powinien przyczyniać się do jeszcze bardziej plastycznego ich przedstawienia i do wyjaśnienia procesu stopniowego odwracania się myśli Hermana od ukochanej kobiety i tym samym ułatwić widzowi zrozumienie właściwego sensu dramatu. W takim ujęciu postać Lizy, walczącej z „widmami" (obr. VI) w obronie swej miłości i ulegającej w tej nierównej walce nabiera szczególnie tragicznego wyrazu i przestaje być wcieleniem bierności i słabości.

Nawiedzające Hermana przedśmiertne widzenie Lizy, w przeciwieństwie do zjaw poprzednich, jest **wewnętrznym przeżyciem wyzwolonego z obłędu człowieka** i nie wymagało plastycznego przedstawienia.

Pojmując realistycznie fantastykę „Damy Pikowej" reżyser wychodzi z założenia, że trzecia z czterech głównych postaci dramatu — hrabina w rzeczywistości nie posiada tajemnicy trzech kart, istniejącej jedynie w legendzie wyrosłej z opowiadań o bujnej przeszłości pięknej i uwielbianej moskiewskiej Venus. Despotyczna stara kobieta terroryzuje wprawdzie swoje otoczenie, lecz popada w zabobonny strach na widok prześladującego ją niesamowitym spojrzeniem młodego oficera Hermana. Tragizm sceny, rozgrywającej się w sypialni hrabiny, polega nie na tym, że rzekomo zacięta „wiedźma" nie chce zdradzić Hermanowi zazdrośnie strzeżonej, mogącej go uszczęśliwić tajemnicy, lecz, że zna-

LEON WÓJCIKOWSKI
Choreografia

KAROL GAJEWSKI
Dekoracje

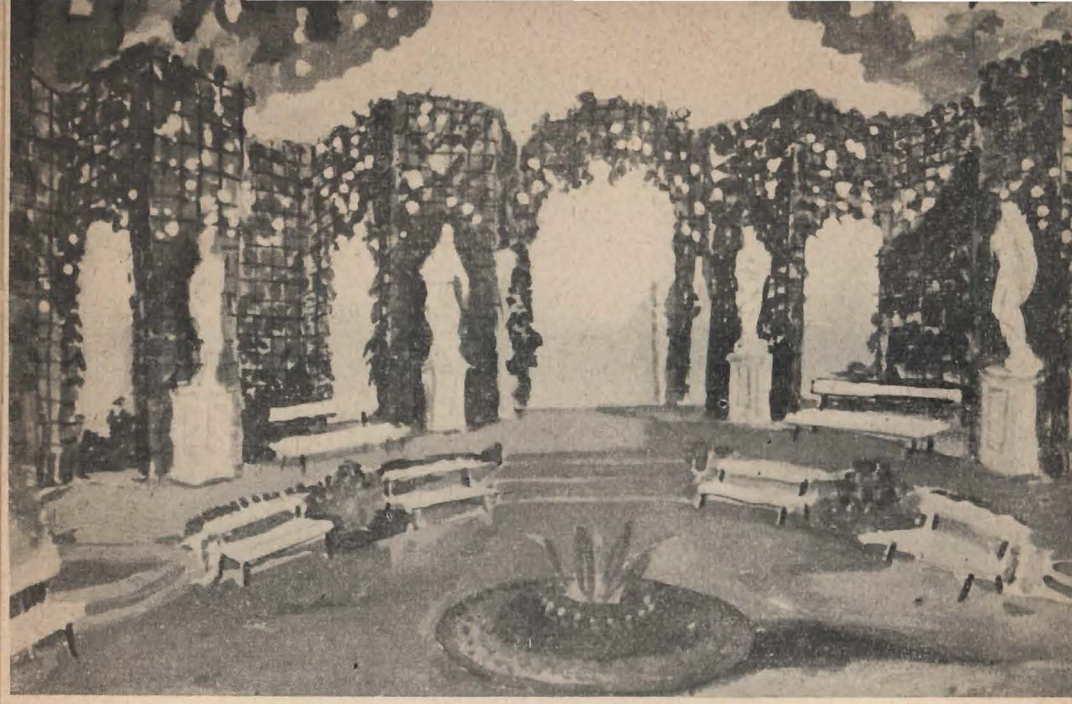
STANISŁAW NAWROT
Kierownictwo chóru

lazła się pod terro' 'm szaleńca, któremu **nie ma nic do zdradzenia.** Ogarnięta przerażeniem, niezdolna do wymówienia słowa, ostatnim wysiłkiem woli zdobywa się na władczy gest, nakazujący Hermanowi opuszczenie sypialni, wierząc, że w ten sposób zdoła się wydostać ze straszliwej sytuacji. Jednak mania Hermana nie pozwala mu zrezygnować ze zdobycia tajemnicy i staje się przyczyną śmierci hrabiny.

Czwarta z głównych postaci dramatu — książę Jelecki — aż do tragicznego finału pozostaje poza bezpośrednim zasięgiem wydarzeń niesamowitych. Wchodzi w ich krąg dopiero w chwili ostatecznego śmiertelnego pojedynku z Hermanem przy stole gry. Książe, rzucając na jedną kartę pokaźny majątek, wygrywa... tylko dzięki temu, że będący w stanie największego podniecenia Herman, przez pomyłkę, zamiast na asa postawił na damę. Tak więc, dziwnym zbiegiem okoliczności, trzy wygrywające karty, zrodzone w chorej wyobraźni Hermana, rzeczywiście wygrywają kolejno trzy wielkie stawki. Fakt ten ostatecznie zamyka krąg niesamowitych wydarzeń, nie naruszając w niczym realistycznej koncepcji dramatu.

Sformułowane powyżej myśli stanowią próbę nowej, odbiegającej od uświęconej przez tradycję interpretacji fantastyki „Damy Pikowej". Zmierza ta interpretacja do rozbudowy — z jednej strony — wyrazu plastycznego elementów fantastycznych, z drugiej zaś — do podporządkowania ich niewzruszonym prawom logiki wydarzeń realnych.

Wiktor Brégy



K. GAJEWSKI — *Szkic dekoracji Obraz 1*

TREŚĆ OPERY

RZECZ DZIEJE SIĘ W PETERSBURGU W KOŃCU XVIII STULECIA

Obraz 1. Ogród publiczny.

Tłum spacerujących snuje się alejami, rozkoszując się piękną pogodą. Czekaliński i Surin rozmawiają o minionym wieczorze, spędzonym w domu gry i jednym z kolegów — Hermanie, który stale przygląda się tylko grającym, nie biorąc nigdy kart do ręki.

Do ogrodu wchodzi Herman w towarzystwie swego przyjaciela Tomskiego, któremu zwierza się w poufnej rozmowie, że zakochał się w nieznajomej mu nawet z imienia młodej dziewczynie (aria), pochodzącej z bogatej, arystokratycznej rodziny. Herman skarży się, że jemu — ubogiemu, skromnemu oficerowi, nawet marzyć nie wolno o jej zaślubieniu.

Zjawia się książę Jelecki, któremu koledzy składają życzenia z powodu zaręczyn. Książę przedstawia nadchodzącą właśnie w towarzyst-

K. GAJEWSKI — *Szkic dekoracji*
Obraz 6

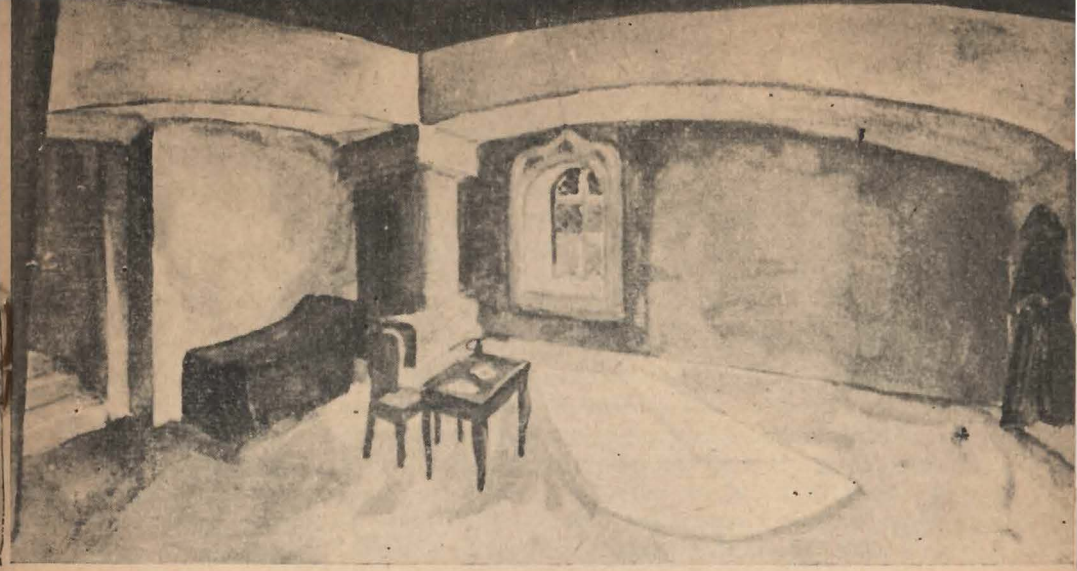
wie babki, starej hrabiny — swoją narzeczoną Lizę. Herman z rozpaczą i przerażeniem poznaje w niej ukochaną nieznajomą.

Po odejściu pań Tomski opowiada niezwykłe zdarzenie z młodości hrabiny, słynnej swego czasu z piękności (ballada). Oto pewnego razu miała ona przegrać w Paryżu wielką sumę pieniędzy. Zakochany w niej hrabia St. Germain, za cenę jednego *rendez-vous* z hrabiną, zdradził jej tajemnicę trzech niezawodnie wygrywających kart i tym samym umożliwił odzyskanie przegranych pieniędzy. W ten sposób hrabina poznała fatalną dla niej tajemnicę, która ma się stać przyczyną jej śmierci. Przyjdzie bowiem do niej ktoś namiętnie kochający i będzie żądał wyjawienia trzech tajemniczych kart. Z jego ręki hrabina ma zginąć.

Rozpętuje się burza. Herman, przejęty do głębi opowiadaniem Tomskiego przysięga sobie, że odbierze Jeleckiemu Lizę i ją zaślubi.

Obraz 2. Pokój Lizy.

Znajdująca się w gronie przyjaciółek Liza na próżno usiłuje przezwyciężyć smutek, dręczący ją od chwili spotkania Hermana, Paulina, jej koleżanka, inicjuje wesoły ludowy śpiew i tańce. Wchodzi guwernantka, każe przerwać niestosowną zabawę i zaleca dziewczętom rozejście się do domów. Liza zostaje sama. Marzy o Hermanie, którego obraz głęboko zapadł w jej serce, przysłaniając postać narzeczonego, księcia



K. GAJEWSKI — *Szkic dekoracji*
Obraz 5

Jeleckiego. Przez drzwi balkonowe zjawia się niespodzianie Herman, który przyszedł się pożegnać. Wyznaje Lizie swoją beznadziejną miłość (aria) i postanowienie skończenia z życiem.

Liza, przejęta gorącymi wyznaniami Hermana, nie może zdobyć się na odprawienie zakochanego oficera. W chwili gdy decyduje się wyjawić mu swą wzajemną miłość, nadchodzi zaniepokojona odgłosem rozmowy hrabina. Herman ukrywa się za kotarą, a babka nakazuje Lizie udać się na spoczynek. Liza odprowadza hrabinę do jej sypialni.

Ujrzawszy z bliska starą hrabinę Herman nie może oprzeć się myśli o trzech kartach, która przechodzi w halucynację; opanowuje go niebezpieczna mania: pragnie pozyskać tajemnicę hrabiny.

Liza powraca. Nie mogąc się dłużej opierać błaganiom Hermana, pada w jego objęcia.

Obraz 3. Bal maskowy w pałacu wielkiego dygnitarza.

Po zakończeniu tańca goście przechodzą do parku oglądać fajerwerki. Jelecki pozostaje sam z Lizą i błaga, by mu wyjawiła powód dręczącej ją troski; książę pragnie zostać nie tylko kochającym mężem, ale i wiernym przyjacielem Lizy (aria). Liza jednak milczy.

Powracają goście. Pośród nich snuje się Herman dręczony natarczywą myślą o trzech kartach. Wydaje mu się, że widzi owe trzy karty,

które jednak natychmiast znikają. Bal toczy się dalej i dla jego urozmaicenia odegrane zostaje intermedium „Wierność pastereczki". Po zakończonym przedstawieniu Liza potajemnie wręcza Hermanowi klucz do skrytych drzwi sypialni hrabiny, z której można się dostać z łatwością do jej pokoju. Herman postanawia skorzystać z nadarzającej się okazji i tej nocy jsezcze poznać tajemnicę trzech kart.

Obraz 4. Sypialnia hrabiny.

Wkrada się Herman, postanawiając oczekiwać powrotu hrabiny z balu. Na odgłos zbliżających się kroków, ukrywa się za tajemnymi drzwiami. Wchodzi hrabina w otoczeniu rezydentek i służby. Zmienia strój balowy, lecz nie chce się kłaść do łóżka i postanawia spędzić noc w fotelu. Narzeka na okropne czasy i upadek życia towarzyskiego wspominając niezapomniane lata swej młodości, spędzone na dworze Ludwika XV (arietta). Oddala wreszcie wszystkich i zasypia.

Herman wychodzi z ukrycia i żąda wyjawienia tajemnicy trzech kart. Przerażona hrabina nie może wydobyć głosu, lecz gdy Herman nalega coraz gwałtowniej, rozpaczliwym wysiłkiem dźwiga się z fotelu i gestem nakazuje mu odejść. Herman jednakże nie chce ustąpić i grozi jej pistoletem. Śmiertelnie przerażona hrabina pada martwa, zabierając do grobu swą tajemnicę. Herman jest bliski obłędu.

Nadbiega Liza i widząc martwą hrabinę pojmuje, że żądza zdobycia tajemnicy trzech kart opanowała Hermana niepodzielnie. Rozkazuje mu odejść.

Obraz 5. Koszary

Burzliwa noc. Herman czyta list, w którym Liza wzywa go na spotkanie nad brzegiem Newy. Pragnie ona wyjaśnić straszną sytuację spowodowaną śmiercią hrabiny. Nie wierzy, że Herman jest sprawcą nieszczęścia i pragnie odzyskać jego miłość.

Hermana prześladują wspomnienia z pogrzebu hrabiny. Podniecona szalejącą na dworze burzą jego chora wyobraźnia wyczarowuje z ciemności postać zmarłej hrabiny, która przychodzi zdradzić mu tajemnicę trzech kart. Są to: trójka, siódemka i as. Herman z obłędną radością biegnie do domu gry.

Obraz 6. Nad brzegiem Newy.

W drodze do domu gry Herman spotyka Lizę, która oczekiwała nań z utęsknieniem (aria). Mówi mu o miłości i możliwości wspólnego szczęścia. Herman na chwilę przytomnieje, lecz wkrótce ulega znów

swym szaleńczym myślom. Nęcą go góry złota, które spodziewa się zdobyć dzięki poznanej tajemnicy. Majaczą mu się karty. Przestaje poznawać Lizę, odtrąca ją i biegnie do domu gry — jedynego swojego celu. Przekonana tym razem o winie Hermana, zrozpaczona Liza rzuca się w nurty rzeki.

Obraz 7. Dom gry.

Po kolacji, urozmaiconej wesołym śpiewem Tomskiego, oficerowie przystępują do gry. Wchodzi książę Jelecki szukając Hermana, którego uważa za przyczynę swego zerwania z Lizą.

Herman nie daje na siebie długo czekać; przyszedłszy, podchodzi od razu do stołu i prosi o pozwolenie włączenia się do gry. Ogólne zdziwienie — Herman chce grać?

Tymczasem Herman stawia czterdzieści tysięcy na trójkę i wygrywa. Całą wygraną stawia na siódemkę i znów wygrywa. Herman szaleje z radości; całe życie wydaje mu się grą, szczęśliwym zaś jest ten, kto umie wykorzystać chwilę powodzenia (aria). Znów rzuca wszystkie pieniądze na jedną kartę, nikt jednak nie podejmuje wyzwania. Zbliża się Jelecki: on zagra z Hermanem — chwila porachunku nadeszła. Herman przez pomyłkę stawia na damę pikową i przegrywa. Dziwnym zbiegiem okoliczności wygrał as.

Nieprzytomnemu Hermanowi wydaje się, że widzi postać starej hrabiny, która drwi sobie z niego. Herman wystrzałem z rewolweru odbiera sobie życie.

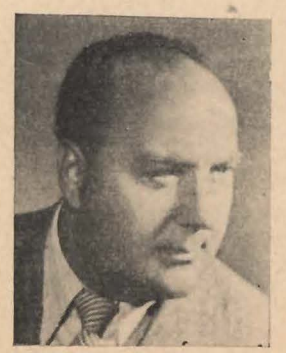
Na chwilę przed śmiercią odzyskuje przytomność, prosi Jeleckiego o przebaczenie i błogosławi Lizę.

BOŻENA BARAŃSKA

KRYSTYNA BRENOCZY

WANDA CZUBAKÓWNA

FRANCISZKA
DENIS-SŁONIEWSKA



WACŁAW DOMIENIECKI

JADWIGA DZIKÓWNA

ALBIN FECHNER

ANIELA FECHNEROWA

MARIA FOŁTYN

JERZY GRANOWSKI

BOLESŁAW JANKOWSKI

JERZY KOBZA

KRYSTYNA KOSTAL

JOANNA KRYSIŃSKA

ZOFIA LWOWSKA

ALINA LEWANDOWSKA

HALINA MICKIEWICZ

EDWARD PAWLAK

NATALIA RIABIS

FELIKS RUD

WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI

HALINA STECKA

MICHAŁ SZOPSKI

LESŁAW WACŁAWIK

KAZIMIERZ WALTER

ZENON WÓJCIAK

MARIAN WOŹNICZKO

WITOLD ZALEWSKI

SOLIŚCI BALETU

ZBIGNIEW CICHOCKI

HALINA MACULEWICZ

FLORENTYNA PUCHÓWNA

ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI

SKŁAD ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO PAŃSTWOWEJ OPERY W WARSZAWIE

SOLIŚCI

Bandrowska-Turska Ewa
Bolechowska Alina
Brenoczy Krystyna
Barańska Bożena
Czubakówna Wanda
Denis-Słoniewska Franciszka
Dzikówna Jadwiga
Fechnerowa Aniela
Fołtyn Maria
Karwat Irena
Kłosówna Jadwiga
Kostal Krystyna
Kostrzewska Barbara
Krysińska Joanna
Lewandowska Alina
Lwowska Zofia
Mickiewiczówna Halina
Riabis Natalia
Stecka Halina
Wermińska Wanda
Zientówna Maria

Domieniecki Wacław
Fechner Albin
Granowski Jerzy
Jankowski Bolesław
Kobza Jerzy
Kossowski Edmund
Kulesza Jerzy
Ładysz Bernard
Małożewski Ryszard
Młynarski Robert
Nowosad Leopold
Pawlak Edward
Poreda Kazimierz
Rud Feliks
Sauk Robert
Skoraczewski Władysław
Szopski Michał
Wacławik Lesław
Walter Kazimierz
Wojtan Józef
Woźniczko Marian
Wójciak Zenon
Zalewski Witold

CHÓR

KIEROWNICTWO CHÓRU
Stanisław Nawrot

KOREPETYTOR CHÓRU:
Wacław Kasztelan

Bebrysz Józefa
Biernacka Czesława
Bogdanówna Antonina
Dutkiewicz Antonina
Filepowicz Zofia
Gilska Lucyna
Globic Barbara
Górska Irena
Górnisiewicz Janina
Gromulska Jadwiga
Grzegorzewska Krystyna
Jakubczyk Ludmiła
Janiszewska Antonina
Joniakówna Stanisława
Kasprzak Janina
Kołodziejska Maria
Królak Irena
Less Anna
Ławcewicz Barbara
Mossakowska Felicja
Pelc Longina
Piątkowska Maria
Sarnawska Helena
Sawicka Teresa
Seroczyńska Maria
Sławicka Krystyna
Sosnowska Zofia
Szumska Halina
Tylman Lucyna
Woźniak Krystyna
Zwierzowa Maria
Zbrożek-Lubasińska Barbara

Żeromska Wacława
Arichowski Hipolit
Antonow Aleksander
Chmielewski Jan
Chmielewski Eugeniusz
Dąbrowski Zygmunt
Dłużniewski Władysław
Dubrowski Dymitr
Góralski Jan
Grabowski Zbigniew
Guzowski Zdzisław
Jarzębski Tadeusz
Kaczkiełło Czesław
Kasperowicz Stanisław
Korpas Tadeusz
Lewandowski Władysław
Mika Antoni
Mularczyk Borys
Niewiarowski Rościsław
Nowakowski Wincenty
Nowakowski Janusz
Nowicki Zbigniew
Pęciński Marian
Pilarski Józef
Sawicki Bolesław
Skomorucha Antoni
Sosnowski Witold
Spirydonow Piotr
Szyfman Marian
Wydra Antoni
Zuterek Stefan

INSPEKTOR CHÓRU
Borys Mularczyk

BALET

KIEROWNIK BALETU:
Leon Wójcikowski

BALETMISTRZ:
Jerzy Gogół

KOREPETYTOR BALETU:
Adam Zerynger

Badmajeff Maria
Barska Barbara
Baurska Halina
Bittnerówna Barbara
Bokota Marta
Bońkowska Alicja
Borsch Aleksandra
Bukowska Krystyna
Gall Krystyna
Glinkówna Olga
Greb Krystyna
Halicka Leokadia
Kasprowicz Barbara
Kołtuniak Ryszarda
Kostrzemska Jadwiga
Korda Krystyna
Krzyszkowska Maria
Kleszczówna Alfreda
Leśniewska Barbara
Ładowska Irena
Maculewicz Halina
Mandowska Anita
Mazurówna Barbara
Mączkówna Wanda
Malejonek Barbara
Oleszkiewicz Olga
Olkiewicz Wiesława
Puchówna Florentyna
Przedwojewska Janina
Reyndel Barbara
Sawicka Olga
Solmówna Stanisława
Ściborówna Halina
Surowiak Maria
Szatkowska Sabina
Szorcówna Danuta
Szajewska Hanna
Wolska Liliana
Witkowska Jadwiga
Zwierzówna Henryka
Borkowski Witold
Cichocki Zbigniew
Cywiński Stanisław
Gruca Witold
Gąsiorowski Jerzy
Juchnowski Zbigniew
Kiliński Zbigniew
Kowalski Stanisław
Maciaszczyk Kazimierz
Małecki Ludwik
Nowak Edmund
Procner Bolesław
Skórzyński Zygmunt
Skrzypkowski Kazimierz
Smolarek Henryk
Strzałkowski Zbigniew
Szymczak Roman
Wacławik Tadeusz
Wenta Stefan
Wolczyński Bogdan
Zgoła Lesław

INSPEKTOR BALETU:
Mieczysław Jankowski

ORKIESTRA

I SKRZYPCE:

Halik Mieczysław — koncertm.
Poleski Aleksander — koncertm.
Wiśniewski Eugeniusz
Lewandowski Czesław
Syrtowt Aleksander
Młodziński Marceli
Stefańczak Wincenty
Stonkus Józef
Morzykowski Antoni
Landy Czesław
— przy współpracy
Lednicki Zygmunt — koncertm. P.R.
Filipowski Emil
Lize Teodor

II SKRZYPCE:

Petry Kazimiera
Pająk Feliks
Kokot Tomasz
Liskowski Leon
Śniadowski Józef
Marjański Ryszard
Grossman Zygmunt
— przy współpracy
Bąkowski Wiesław
Węgrzyn Józef

ALTÓWKI

Banaś Józef
Garbarski Zygmunt
Laskowski Józef
Kmieć Antoni
Wiśniowska Antonina
Wojnicki Janusz
Binduga Jan
— przy współpracy
Pniewski Hubert
— koncertm. P. R.

WIOLONCZELE:

Blaschke Kazimierz — koncertm.
Budkiewicz Lucjan
Dobrzyniec-Kalinowski Henryk
Pereszczako Włodzimierz
Raczyński Kazimierz
Bebrysz Zygmunt
Jurczyk Józef
— przy współpracy
Kowalska Halina
— koncertm. P. R.

KONTRABASY:

Sawczenko Aleksander
Wołłowicz Henryk
Frey Józef
Szabliński Wacław
Jasiński Jan
Kuśnierz Władysław

FLETY:

Bartnikowski Henryk
Chudyba Jerzy
Czerniatyński Leon
Głowniewski Jan

OBOJE:

Szymański Ludwik
Krajewski Witold
Binder Tomasz
Tutlewski Józef

KLARNETY:

Lubiszewski Jerzy
Smolis Marian
Burzyński Andrzej
— przy współpracy
Podsiadły Michał

FAGOTY

Górecki Benedykt
Morawski Tadeusz
Krowicki Franciszek
Błach Edward

WALTORNIE:

Walczak Aleksander
Matuszewski Roman
Wilhelm Tadeusz
Niziński Józef
— przy współpracy
Kielak Tadeusz
Szyport Józef

TRĄBY:

Kupiecki Ryszard
Lenkiewicz Stanisław
Ciarkowski Ignacy
— przy współpracy
Piórkowski Zygmunt

PUZONY:

Tuzinowski Tadeusz
Sienkiewicz Jan
Tomczak Ludwik
Borkowski Jan

TUBA:

Świętoński Stanisław

HARFA:

Prokopowicz Bronisława

PERKUSJA:

Binder Stefan
Tenczar Antoni
Fitak Jan
— przy współpracy
Sowul Czesław

INSPEKTOR ORKIESTRY:
Matuszewski Roman

Wydawca
PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE
ul. Nowogrodzka 49
Za redakcję
GABRYELA DZIEWOŃSKA

„Prasa", Tarcz. 8, zam. 4687 — B-6-84007

Cena zł 2.—

WYDAWCA
PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE
Warszawa, ul. Nowogrodzka 49
za redakcję
GABRYELA DZIEWOŃSKA

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE

Dyrektor Prof. *Walerian Bierdiajew*

DAMA PIKOWA

Opera w 3 aktach (7 obrazach)

PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

libretto
Modesta Czajkowskiego
wg noweli *Aleksandra Puszkina*

przekład
Z. Lipczyńskiego i P. Widlickiego

PREMIERA
26.VII.1955 r.

Kierownictwo muzyczne — *Mieczysław Mierzejewski*

Inscenizacja i reżyseria — *Wiktor Brégy*

Dekoracje — *Karol Gajewski*

Choreografia — *Leon Wójcikowski*

OSOBY:

Herman — *Wacław Domieniecki*
Jerzy Granowski
Michał Szopski

Hrabia Tomski — *Albin Fechner*
Jerzy Kulesza

Książę Jelecki — *Bolesław Jankowski*
Marian Woźniczko

Czekaliński — *Lesław Wacławik*
Witold Zalewski

Czaplicki — *Jerzy Kobza*
Zenon Wójciak

Surin — *Edward Pawlak*
Kazimierz Walter

Narumow — *Feliks Rud*
Władysław Skoraczewski

Mistrz ceremonii — *Józef Pilarski*
Marian Szyfman

Hrabina — *Bożena Barańska*
Franciszka Denis-Słoniewska

Liza — *Maria Foltyn*
Joanna Krysińska
Alina Lewandowska
Zofia Lwowska

Polina — *Krystyna Kostal*
Natalia Riabis

Guwernantka — *Aniela Fechnerowa*
Halina Stecka
Natalia Riabis

Masza — *Wanda Czubakówna*

Niańki, guwernantki, spacerowicze, dzieci, przyjaciółki Lizy, goście na balu, gwardziści, pasterze, pasterki, służące i towarzyszki hrabiny, gracze, lokaje.

Postacie intermedium:

Chloe — *Krystyna Brenoczy, Wanda Czubakówna, Halina Mickiewicz*
Dafnis (Polina) — *Krystyna Kostal, Natalia Riabis*
Plutus (Hr. Tomski) — *Albin Fechner, Jerzy Kulesza*

Taniec pasterski w III obrazie wykonają:

Pasterka — *Halina Maculewicz*
Florentyna Puchówna

Pasterz — *Zbigniew Cichocki*
Zbigniew Strzałkowski

Amorek *Maria Badmajeff, Marta Bokota*

Świta Plutusa

Barbara Barska, Aleksandra Borsch, Alicja Bońkowska, Krystyna Bukowska, Krystyna Gall, Barbara Kasprowicz, Ryszarda Kołtuniak, Krystyna Korda, Jdawiga Kostrzemska, Barbara Leśniewska, Alicja Mandowska, Barbara Mazurówna, Danuta Szorcówna, Henryka Zwierzówna

Jerzy Gąsiorowski, Zbigniew Juchnowski, Stanisław Kowalski, Franciszek Lewandowski, Ludwik Małecki, Aleksander Procner, Zygmunt Skórzyński, Henryk Smolarek, Roman Szymczak, Tadeusz Wacławik, Bogdan Wolczyński, Lesław Zgoła

Dyryguje *Mieczysław Mierzejewski*

Kierownictwo Chóru

Stanisław Nawrot

Przygotowanie solistów

Nelli Bogacka *Stanisław Gawdziński*

Tadeusz Mazurkiewicz

Reżyser asystent
Izabella Szereszewska

Asystenci scenografa
Izabella Konarzewska
Anna Zakrzewska

Pomocnik reżysera
Apoloniusz Kowalski

Inspicjent
Franciszek Tutak

Asystent baletmistrza
Witold Borkowski
Irena Jedyńska

Organizator Pracy Artystycznej
Euzebiusz Sławiński

Sufler

Edward Weisis, Arkadiusz Jassa

Kierownik techniczny	— *E. Kopacz*
Brygadier maszynistów	— *P. Trojanowski*
Kierownik pracowni elektrotechnicznej	— *J. Morawski*
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej	— *J. Rotuski*
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej	— *P. Papées*
Kierownik pracowni stolarskiej	— *M. Kazubiński*
Kierownik pracowni perukarskiej	— *J. Sobczyński*
Kierownik pracowni modelatorskiej	— *S. Kąkol*
Kierownik pracowni tapicerskiej	— *B. Sołtysiak*
Kierownik rekwizytorni	— *S. Sułkowski*
Kierownik pracowni ślusarskiej	— *J. Chmielewski*
Kierownik pracowni szewskiej	— *C. Rojek*

„Prasa", Tarcz. 8, zam. 4705 — B-6-84007.