JUBILEUSZ 50-LECIA OPERY W BYDGOSZCZY

POD HONOROWYM PATRONATEM:

PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO

Sezon L

Dyrektor Maciej Figas

Opera Nova jest finansowana ze środków
Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ignacy Jan Paderewski
Alfred Nossig

Manru

Lyrisches Drama in drei Aufzügen
Opera w trzech aktach

Prapremiera Drezno
Altstädter Hoftheater – Königliches Opernhaus
29 maja 1901

Program przedstawienia przygotowanego na
Jubileusz 50-lecia sceny operowej w Bydgoszczy
Premiera 21 października 2006

Projekt, opracowanie, wybór ikonografii
Józef Baliński

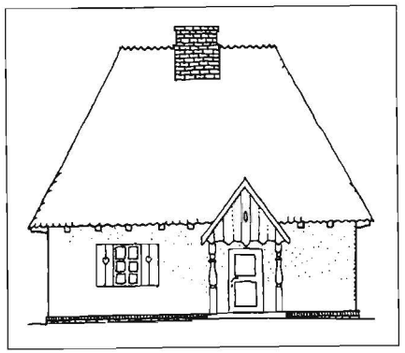
Manru	Manru
Lyrisches Drama in drei Aufzügen	Opera w trzech aktach
Musik von Ignacy Jan Paderewski	Muzyka Ignacego Jana Paderewskiego
Text von Alfred Nossig	Libretto Alfreda Nossiga
Übertragung Roman Kołakowski	Przekład Romana Kołakowskiego
Uraufführung am 29. Mai 1901	Prapremiera 29 maja 1901
Dresden, Altstädter Hoftheater – Königliches Opernhaus	Drezno, Opera Królewska
Polnische Uraufführung (in der Übersetzung von Stanisław Rossowski)	Premiera polska (w tłumaczeniu Stanisława Rossowskiego)
Lemberg, am 2 Juni 1901	Lwów, 2 czerwca 1901
In polnischer Sprache	Po polsku
Musikalische Leitung	Kierownictwo muzyczne Maciej Figas
Inszenierung	Reżyseria Laco Adamik
Bühne	Scenografia Milan David
Bühnenbildmitarbeit	Współpraca scenograficzna Jana Hauskrechtová
Choreographie	Choreografia Janina Niesobska
Chor	Przygotowanie chóru Henryk Wierzchoń
Dirigentenassistenz	Asystent dyrygenta Jerzy Wołosiuk
Regieassistenz	Asystent reżysera Edward Stasiński
Inspizienz	Inspicjent Grażyna Juszczyk
Inspizienz/ Souffleuse	Drugi inspicjent i sufler Agnieszka Ryczak
Premiere, zum Jubiläum des Bromberger Opernhauses, Samstag, 21 Oktober 2006	Premiera z okazji Jubileuszu 50-lecia Opery w Bydgoszczy sobota, 21 października 2006

Personen Osoby

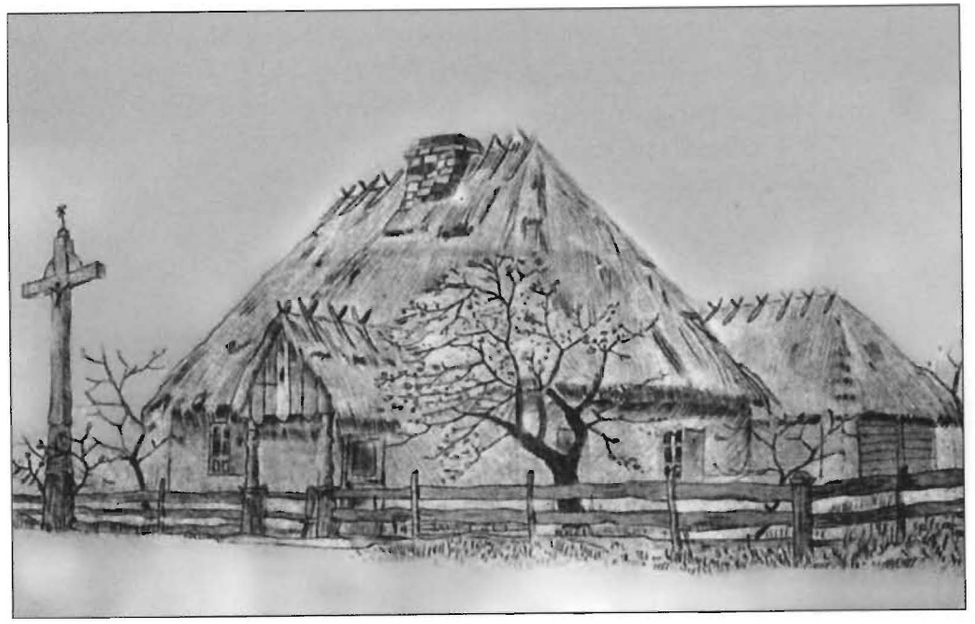
Manru	Edward Kulczyk • Janusz Ratajczak • Tadeusz Szlenkier • Witold Wrona
Ulana	Danuta Dudzińska-Wieczorek • Halina Fulara-Duda • Ewa Godlewska • Małgorzata Grela
Jadwiga	Barbara Krahel • Małgorzata Ratajczak
Urok	Wojciech Dyngosz • Paweł Kajzderski • Leszek Skrla
Aza	Monika Ledzion • Małgorzata Ratajczak • Aleksandra Pliszka
Oros	Jacek Greszta • Ryszard Smęda
Jagu	Łukasz Goliński • Janusz Lewandowski • Bartłomiej Tomaka
Ein junger Zigeuner Młody Cygan	Tomasz Madej • Marcin Naruszewicz
Ein Landmädchen Młoda Dziewczyna	Aleksandra Pliszka • Magdalena Polkowska
Solo skrzypcowe	Helena Szurka

Orchester, Chor und Balett der Opera Nova
Orkiestra, Chór i Balet Opery Nova

Leitung Dyryguje
Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk



Argumentum
Akt I



Inaczej niż w literackim pierwowzorze akcja opery toczy się nie na pograniczu Podola z Wołyniem, tylko na Podkarpaciu, rozpoczyna zaś po żniwach, tuż przed dożynkami.

I tak, w wiosce, która jakoś może się zwie, ale na pewno już nie Stawisko, dziewczęta czynią ostatnie przygotowania do świąt. Ich beztroska wesołość wzmaga tylko ból i żal owdowiałej Jadwigi, której córka Ulana opuściła dom i związała z cygańskim przybłędą.

Do zagrody Jadwigi zachodzi Urok – włóczęga i cudak, po trosze zaklinacz, po trosze znachor. Kobiety szydzą z niego i drwią, bo Urok beznadziejnie się kocha w Ulanie i mało dba, że jego wybranka upadła tak nisko... Ubolewa natomiast nad jej dolą, toteż próbuje wzruszyć Jadwigę losem jedynaczki, lecz ta zacięta nie chce nic o niej słyszeć, póki Ulana swym związkiem z Cyganem wystawiać ją będzie na obmowę i wstyd. Docinki i kpiny spotykają wreszcie samą Ulanę, gdy ta zjawia się u Jadwigi z prośbą o przebaczenie i pomoc. Odkąd odeszła z Manru, żyje w nędzy w walącej się chacie gdzieś za wsią, teraz jednak, odkąd sama ma dziecko, chce wrócić do domu. Ale Jadwiga jest nieprzejednana; córkę z dzieckiem, i owszem, może przyjąć pod dach, lecz przecież nie Cygana! Gdy Ulana rzuca jej wprost, że nie zostawi męża, którego kocha, matka przepędza ją precz i kobiety rozstają się w gniewie.

Ulana czuje, że traci grunt: odtrącona przez matkę, odrzucona przez wieś, prócz pokracznego Uroka nie ma życzliwej duszy, na domiar złego coraz więcej w niej obaw, że odsuwa się od niej nawet mąż, i że któregoś dnia on także odejdzie... Na razie wciąż ufa, że go zatrzyma, że na powrót odzyska, jeśli da mu napoju, który przyrządzi Urok, na co ten przystaje niechętnie, wbrew sobie i dopiero po długich prośbach.

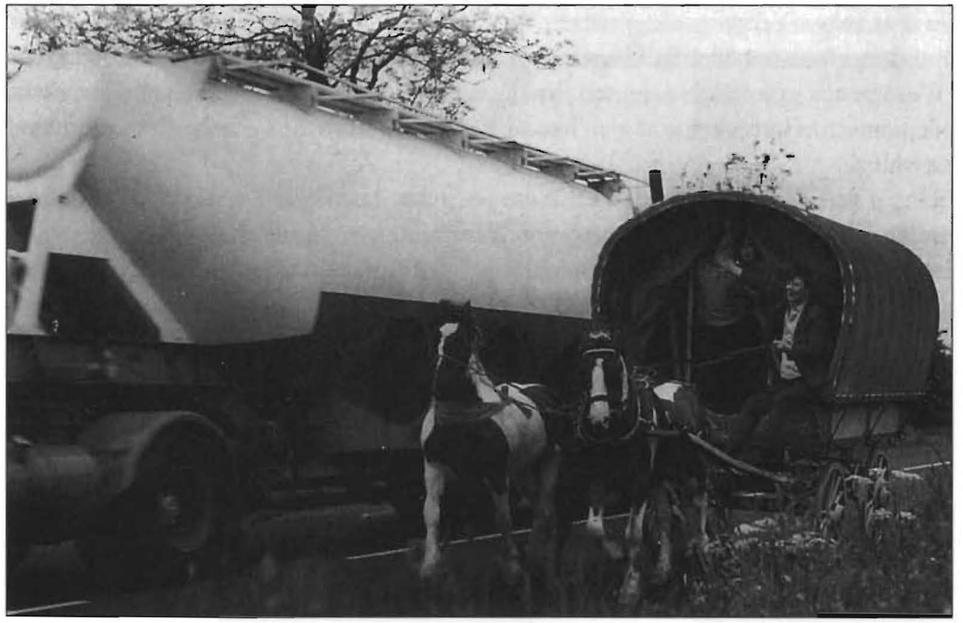
Tymczasem we wsi wre już dożynkowa zabawa. Gdy rozochoceni mężczyźni siłą wciągają Ulanę w swój krąg, nadbiega Manru i próbuje ją im odebrać, jest jednak sam, tamtych zaś wielu... Utarczce kres kładzie Jadwiga: i Ulana, i Manru mają się ze wsi wynieść precz! – jak trędowaci, jak przeklęci.

Argumentum
Akt II

Chata czy raczej lepianka poza obrębem wsi, w której Manru mieszka z żoną i dzieckiem. Odkąd odszedł z taboru i dla Ulany rozpoczął osiadłe życie, trudni się w niej kowalstwem, pracą tłumiąc coraz silniej odczuwaną tęsknotę za dawnym życiem. Codzienność go męczy, drażni go także Ulana, jej oddanie, czasem także jej niespokojne macierzyństwo. W żalu wytyka żonie, że choć dla niej porzucił wszystko, we wsi wciąż jest tylko Cyganem i wzbudza wrogość. Z wioski do ich chaty zachodzi niekiedy tylko Urok, którego Manru wyraźnie nie lubi. Teraz też przyszedł, a ponieważ usłyszał, jak się uskarża, zaczyna judzić. Skoro Manru tak źle, to niechże gna w świat, albo niech się powiesi, bo nieszczęście i łzy tak czy owak są obojgu pisane – peroruje, nie zważając na ból i oburzenie Ulany.

Wtedy nagle, z oddali dochodzi cygańska melodia wygrywana na skrzypcach. Gdy Manru wybiega z domu, Urok, korzystając z tego, że został z Ulaną sam, poddaje ją psychicznej presji; to szydzi, że jej mąż właśnie pomknął do swoich, to pociesza, że tym razem jeszcze powróci, to na nowo straszy, że niebawem znów porwą go skrzypce, że ucieknie ponownie i wtedy na zawsze... To nastąpi jednak dopiero za jakiś czas, tak że Ulana ma jeszcze okazję, by podać mu napój, który on, Urok, specjalnie sporządził, mimo że sam nie wierzy ani w jego skuteczność, ani w sens czy celowość przykuwania do siebie męża w taki sposób...

Manru istotnie wraca – ze starym Cyganem, któremu na imię Jagu i który namawia go, żeby porzucił chłopkę i przyłączył się do taboru, gdzie wciąż tęskni za nim piękna jak zawsze Aza... Ulana to słyszy. Pełna obaw prosi męża, by jej powtórzył, co wygadywał skrzypek, lecz Manru zbywa ją jakimś wykrętem... Ulana bardzo chce pojąć, co ciągnie Manru tak w świat, on, jak umie, próbuje jej to przedstawić, lecz i jedno, i drugie czuje, że nie potrafią w tym się zrozumieć. Wtedy Ulana decyduje się na ostateczność... I jest zrazu zdumiona, gdy napój Uroka rzeczywiście objawia swoją magiczną moc, a odmieniony nie do poznania Manru znów ma dla niej słowa miłości, a nawet roi, jak dawniej, o wspólnej przyszłości...



Argumentum
Akt III

Jednak Manru ucieka. Udręczony, odurzony napojem ucieka od nieudanego życia, od codzienności, nędzy, lęków Ulany, krzyków dziecka. Z ciasnej chaty rusza w las, po którym błądzi bez celu aż ze znużenia pada bez sił i zasypia. Śni. I śnią mu się różne rzeczy...

Jest jeszcze na wpół przytomny, gdy nadchodzą Cyganie. Wśród nich Aza, która nie tylko od razu go rozpoznaje, lecz także namawia, by wrócił do ich taboru. Sprzeciwiają się temu zazdrosny o Azę stary wódz i wrogo zrazu usposobiona do Manru grupa Cyganów. Konflikt zaostrza się, gdy Aza grozi, że sama odejdzie, a po stronie Manru stają i Jagu, i wszyscy ci, którzy mają już dość rządów Orosa ... Manru jednak wciąż jeszcze się waha i dopiero melodia, którą Jagu znowu wygrywa na skrzypcach sprawia, że Manru podejmuje decyzję...

Tymczasem Ulana błąka się po okolicy w poszukiwaniu męża, a za nią, jak cień, wlecze się niespokojny Urok. Gdy wreszcie pojmuje, że Manru odszedł, że ją opuścił i że już nigdy nie wróci, topi się w jeziorze. Urok, który nie był w stanie temu zapobiec, dopada Manru w górach i biorąc odwet strąca go w przepaść.

Alfred Nossig

Aleksander Przosna

Kim właściwie był człowiek, który dziś w Polsce w gruncie rzeczy znany jest tylko z nazwiska, jako autor przeróbki *Chaty za wsią* Józefa I. Kraszewskiego na libretto „pierwszego polskiego dramatu muzycznego"? Kim był ten i niezwykle aktywny, i na pewno utalentowany człowiek, który z ofertą współpracy zwrócił się do Paderewskiego już w 1889, potem zaś tak długo i cierpliwie go do niej nakłaniał aż cel swój osiągnął – pod koniec maja 1901 roku – gdy jako współtriumfator prapremiery *Manru* odbierał oklaski w drezdeńskiej Hofoper?

Kim był Alfred Nossig, który w sędziwym wieku zginął w warszawskim getcie w 1943 roku skazany na śmierć przez Żydowską Organizację Bojową za kolaborację z hitlerowcami? Co zdziałał, co takiego uczynił, czym się zapisał, że jego sylwetka w sześćdziesiąt lat później nieoczekiwanie odżyła

w ponurej sztuce Lazarre'a Seymoura *Nossig's Antics* zaledwie dwa lata temu (2004) wprowadzonej na scenę nowojorskiego TNC?*

Kim był ten znany niegdyś teoretyk narodowego judaizmu i zasłużony działacz światowego syjonizmu, który bezdomnym sierotom z getta odmówił udostępnienia świetlicy? Dla Janusza Korczaka, którego taka bezduszność wprawiła w gniew, odtąd był tylko i „złośliwym karłem", „odartym z sumienia nieprzytomnym starcem", albo po prostu „wrogiem"...

Nazwisko Nossiga jak pisze Syd Steinhardt, zniknęło z historii żydowskiej, tak jakby człowiek ten nigdy nie istniał, a przecież nie tylko że żył, lecz pozostawił niejeden ślad jako poeta, rzeźbiarz, filozof, eseista, pisarz... Nazwisko Nossiga widnieje na tytułowej karcie jedynej opery Ignacego Jana Paderewskiego i aż dziw bierze, że autorzy poświęconych jej prac nic nie mają nam o nim do powiedzenia, albo wyraźnie niczego powiedzieć nie chcą, jak Lidia Kozubek, która w swej książce o Manru** zbywa go wzmianką z asteryszkiem odsyłającym czytelnika do *Polskiego Słownika Biograficznego* (Rzecz znamienna, że dla autora kiepskiego przekładu libretta Nossiga znalazła dość atramentu).

Na pytanie, kim Nossig był, trudno dziś odpowiedzieć w paru zdaniach, zwłaszcza że nikt przypuszczalnie nie wie, jaka część jego dorobku ocalała z wojennej pożogi, nikt też nie zbadał, jaką wartość mają jego głośne niegdyś dramaty, jego proza, pisma socjologiczne, filozoficzne, eseje o sztuce czy wysoko swego czasu cenione, niestety, bezpowrotnie stracone rzeźby... Jedno jest pewne: Nossig był bez wątpienia kimś daleko więcej niż „literatem, dziennikarzem i działaczem społecznym" ze Lwowa...

Stamtąd na pewno pochodził. Tam przyszedł na świat, w 1864 roku, tam studiował prawo i ekonomię ze statystyką, tam przypuszczalnie uzyskał stopień doktora. Albo w Czerniewicach, gdzie studiował filozofię. W Wiedniu podjął studia medyczne, w Zurychu zapisał się w 1886 roku na Wydział filozoficzny, ale z księgi immartykacyjnej wynika wprost, że studiów nie podjął... Był autorem trójjęzycznym. Debiutował utworami pisanymi po polsku. Najpierw był to skonfiskowany przez cenzurę (za ateizm) dramat *Tragedia myśli* (1884), którego bohaterem uczynił Giordano Bruno, następnie wystawiony w Teatrze Lwowskim w 1887 *Król Syjonu*, po nim *Jan Prorok* (1892), jedyna powieść, jaką napisał po polsku. Podkreślić trzeba, że ta wzorowana na *Panu Tadeuszu* nowoczesna epopeja prozą zyskała w ówczesnej Galicji dużą poczytność. Z uznaniem pisał o niej Miriam (Zenon Przesmycki), a i całkiem niedawno otrzymała wysoką ocenę za piękną polszczyznę, rozmach i sposób przedstawienia w niej Lwowa, który Nossig znał jak rzadko kto.*** Po niemiecku, oprócz pism socjologicznych (*Revision des Sozialismus*, 1900; *Die Politik des Friedens*, 1901) i filozoficznych (*Praktische Kritik der Lehre Spinoza's*, 1895) Nossig napisał dwa dramaty: *Göttliche Liebe* (Drezno 1899, Berlin 1901) i *Die Hochstapler*, drugi wystawiony na Neue Bühne w Berlinie w 1902 roku. Rzeźbą zajął się jako samouk. Jego prace u nas z uznaniem powitał znany rzeźbiarz, a zarazem opiniotwórczy krytyk Cyprian Godebski, we Francji – eminentny przedstawiciel tamtejszego akademizmu Jean Léon Gérôme. Jego pierwszą indywidualną wystawę, w paryskiej

Galerie des Champs-Elysées (1899), na której pokazał *Żyda Wiecznego Tułacza* i *Judę Machabeusza*, francuska krytyka przyjęła życzliwie i ciepło, polska – wręcz euforycznie. Poważny sukces odniosła także wystawa berlińska (1900), na której Nossig po raz pierwszy pokazał *Króla Salomona* oraz maskę Cesarzowej Austrii, Elżbiety. Jako działacz społeczny Nossig był zrazu zwolennikiem idei asymilacji społeczności żydowskiej, potem jednak zdecydowanie zmienił poglądy. Z przekonania o konieczności utworzenia niezależnego państwa żydowskiego, około 1910 roku zaczął myśleć o stworzeniu wielkiej kompozycji rzeźbiarskiej złożonej z 12 trójfigurowych grup, której dał tytuł *Święta Góra*. Liczył, że wzniesie ją na Karmelu jako „symbol światowego pokoju i założenia siedziby ojczystej dla Żydów w Palestynie".

Zarówno w polskiej, jak i wiedeńskiej czy berlińskiej prasie Nossig zdobył renomę jako wnikliwy krytyk różnorodnych zjawisk artystycznych. Część z tych publikacji zebrał... w tomach: *Szkice estetyczne z Wiednia* (1894), *Aesthetische Skizzen* (1895) oraz *Die Kunst Österreich-Ungarns im Neunzehnten Jahrhundert* (1903).

Myśl o nawiązaniu współpracy z Paderewskim, którego poznał przez Aleksandra Świętochowskiego w uczęszczanej przez Polaków kawiarni w Wiedniu, powziął na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Miał wtedy dwadzieścia dziewięć lat. Najpierw (1893) wyszedł z ofertą własnego oryginalnego libretta. Najwyraźniej dowiedział się o słabości Paderewskiego do Podhala i Tatr, bo tam właśnie umieścił akcję dramatu, którego roboczy tytuł brzmiał *Das Sirenenschloss*, po polsku *Zamek Syreniecki*... We wstępnym szkicu jego bohaterką miała być Maryla, córka kasztelana Syrenieckiego, która w dniu swego ślubu z wojewodzicem uprowadzona została przez bandę zbójów z gór. Jej herszt, Janusz to, jak się okazuje, były husarz, a także... odtrącony były narzeczony kasztelanki... Zbójnicy ciągną pannę młodą do jej rodowego zamku nad... Morskim Okiem. W drugim akcie, w którym Nossig planował zainstalowanie na scenie ogromnej ruchomej panoramy Tatr****, dochodzi do bitwy między szlachtą, którą dowodzi narzeczony, i góralami, których prowadzi Janusz. Pod koniec śmiertelnie ranny harnaś rzuca na niewierną przekleństwo, a ta z rozpaczy rzuca się do jeziora... Librecista zakładał, że w operze powinny się znaleźć: marsz weselny, efektowny polonez, cygańska ballada i góralskie tańce... Paderewskiemu spodobała się oczywiście lokalizacja opery w Tatrach, z uznaniem przyjął też pomysł z włączeniem w wątek góralski elementów cygańskich, resztę odrzucił. Dopiero wtedy Nossig zainteresował się powieścią Kraszewskiego *Chata za wsią* z 1854 roku, która autorowi przyniosła olbrzymie powodzenie u czytelników i w kraju, i za granicą. ***** O jej popularności świadczy między innymi to, że szybko doczekała się ona paru scenicznych przeróbek. Jedną z nich, którą sporządziła Gabriela Zapolska, wystawiono we Lwowie (1884) i w Łodzi (1886). W tym samym 1884 roku spore zainteresowanie wzbudziła też wersja Zofii Mellerowej i Jana Kazimierza Galasiewicza, do której muzykę napisał Zygmunt Noskowski. Rzecz grano przez dwa sezony w warszawskim teatrzyku ogródkowym *Belle Vue* przy Chmielnej. Korzystając z sukcesu, ci sami autorzy w 1886 roku zaproponowali publiczności dalszy ciąg, to jest sztukę *Dziewczę z chaty za wsią*, opartą na drugiej części powieści.

Jej temat – „zakończony podwójną tragedią konflikt dwu ras: słowiańskiej i cygańskiej" – Paderewski od razu uznał za niezmiernie interesujący, mniej natomiast pociągał go jej wołyńsko-podolski koloryt. Ten jednak można było podmienić czy to na tatrzański, czy to na jakikolwiek inny...

Pracę nad tekstem Nossig rozpoczął od poszukiwań imienia tytułowego bohatera, ponieważ Tumry z powieści ze względów eufonicznych nijak nie wchodził w rachubę. *Przerzuciłem dziś parę książek o Cyganach* – czytamy w liście do Paderewskiego z 5 czerwca 1893 roku – *i znalazłem następujące imiona, których by użyć można zamiast Tumrego: Yangar (oznacza węgiel płonący), Oros (oznacza lwa), Truzhilo. Nie wiem, czy którekolwiek z tych imion przypadnie panu do smaku, lepiej podoba mi się czwarte imię – Manru. Jest ono najbardziej ponurym, cygańskim i operowym...*******

W libretcie Nossiga zmianie uległy nie tylko imiona bohaterów i ich losy, lecz nawet istotne cechy ich charakterów. Wioska Stawisko z pogranicza Podola i Wołynia znalazła się w Tatrach, jej mieszkańcy zmienili się w górali. Nossig wyrzucił z historii dwór i jego wpływ na życie wsi, całą uwagę koncentrując na konflikcie górali z Cyganami.

W operze librecista jest z reguły kozłem ofiarnym. Przypadek *Manru* tę zasadę potwierdza. W literaturze przedmiotu panuje opinia, że o niepowodzeniu opery przesądziła ujemna ocena jej libretta. Jego błędy, potknięcia i uchybienia poszły rzecz oczywista na rachunek Nossiga. Przypuszczalnie niesłusznie, bo przecież wiadomo, że Paderewski często stanowczo ingerował w tekst, a nikt dotąd się nie pokusił, by zakres i jakość tych jego propozycji prześledzić i poddać ocenie. Pewne natomiast jest, że skoro wypuścił dzieło na sceny, to akceptował też jego tekst – przynajmniej w tym kształcie, w jakim znamy go z partytury.

---

* Wyróżnione Nagrodą Pulitzera nowojorskie centrum kulturalne *Theater for the New City*.

** Lidia Kozubek, Opera *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego, Wydawnictwo Unia 2001, Katowice.

*** Janusz Wasylkowski, Lwowska beletrystyka Lwowa dotycząca, „Rocznik Lwowski" 1991, s. 77–103. Oprócz Nossiga autor omawia twórczość Jana Parandowskiego, Józefa Bezłady i Andrzeja Chciuka. W znacznie gorszym świetle literacki dorobek Nossiga przedstawia się w relacji Andrzeja Pibera; w książce *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902* zamieszcza on bezkrytycznie jawnie nieobiektywne wypowiedzi Jana Homolickiego, wedle którego pisarstwo Nossiga charakteryzowało „ubóstwo fantazji, przewaga refleksji nad uczuciem, obfitość tyrad retorycznych"choć „niejednokrotnie" natrafić w nim można „na myśl głębszą". W ocenie Homolickiego i powołującego się nań Pibera również „język i styl Nossiga pozostawiają wiele do życzenia"... Por. A. Piber, op. cit. s. 172.

**** Lidia Długołecka, Maciej Pinkwart, Muzyka i Tatry, Kraków...

***** Józef Ignacy Kraszewski. Zarys bibliograficzny. Oprac. Stanisław Stupkiewicz, Irmina Śliwińska, Wanda Roszkowska-Sykałowa, Kraków 1966, s. 51 nn.

****** AIJP , sygn. 3627.

Manru
w relacji kompozytora

Pod koniec (1893 roku) powziąłem decyzję ogromnej dla mnie wagi. Mianowicie postanowiłem nie występować w nadchodzącym sezonie, a jedynie zająć się kompozycją opery – *Manru*. Powód tego był następujący: polski pisarz i poeta Alfred Nossig stale i od dłuższego czasu proponował mi, że napisze tekst, który posłużyłby jako libretto do opery. Z przedstawionych przez niego szkiców wybrałem jeden; opracował go dla mnie i tekst ten, chociaż niezupełnie wykończony przysłał mi z końcem roku 1893. Z niego zaczerpnąłem libretto do opery *Manru*.
Wszystkie siły wytężyłem teraz, by dokonać dzieła, które było poważnym zamierzeniem i wobec którego wszystko inne wydawało mi się niczym. Postanowiłem na pewien czas zerwać stosunki ze światem i wziąwszy tekst, wyruszyłem po raz pierwszy do Włoch, gdzie zabrałem się do komponowania. Pobyt we Włoszech trwał jednak krótko, wezwano mnie bowiem do Paryża z powodu choroby syna. W Paryżu zamieszkałem teraz nie w swoim mieszkaniu, ale wynająłem w jednej z najbardziej oddalonych dzielnic miasta mały domek, gdzie byłem zupełnie sam. Nikt mi nie przeszkadzał. Domek ten mieścił się w Passy i stanowił moją kryjówkę, nikt bowiem o nim nie wiedział. (...)

Praca nad operą postępowała zadowalająco; w ciągu sześciu miesięcy miałem już gotowe dwa akty i przystąpiłem do komponowania trzeciego. (...)

Ojciec jeszcze za życia doczekał się mego powodzenia. (...)
Gdy zachorował poważnie i nie mógł się już zajmować swoimi interesami, kupiłem mu dom

w małym mieście – Żytomierzu. W tym też domku zakończył życie. (...)

Ze śmiercią ojca zakończył się pewien rozdział mego życia, jak to się zwykle dzieje, gdy umierają rodzice. Jak sięgam pamięcią, był dla mnie wszystkim – ojcem i matką zarazem. Szlachetny i nieugięty, fizycznie przedstawiał również mocny, piękny typ. I takim pozostanie na zawsze w mojej pamięci.
Nic szczególnie ważnego nie zdarzyło się potem aż do stycznia czy lutego 1895 roku. Z konieczności zacząłem znów koncertować. Wielokrotnie występowałem w Niemczech i dawałem koncerty w Dreźnie. Do Drezna pojechałem na wezwanie starej królowej Karoliny, która prosiła mnie o występy na cel dobroczynny. Rzecz dziwna, ale ilekroć zdarzało mi się dawać koncerty w tym mieście – to zawsze na cele dobroczynne, a nigdy dla siebie. Zaznaczam to ze względu na pewien fakt, który zdarzył się parę lat później. (...)

W roku 1897 nie zdarzyło się nic szczególnie ważnego. Przejrzałem gotowy już szkic opery i wprowadziłem pewne zmiany do libretta, aby ożywić nieco akcję i bardziej ją udramatycznić. W związku z tym musiałem dokomponować sporo nowych pieśni i porobić zmiany w muzyce.
Grywałem w tym roku niewiele, ale za to miałem dość czasu, by w głównych zarysach wykończyć operę i rozpocząć orkiestrację. Byłem w Dreźnie, gdzie znów dałem kilka koncertów na cele dobroczynne pod protektoratem dobrej starej królowej Saksonii i gdzie odbyłem rozmowę z dyrektorem opery dyrygentem Ernestem von Schuchem*. Był to genialny dyrygent, zwłaszcza operowy. Nalegał,

bym chociaż częściowo zapoznał go ze swą operą, i proponował, aby pierwsze przedstawienie *Manru* odbyło się w Królewskiej Operze w Dreźnie. Dogadzało mi to bardzo i postanowiłem teraz prędko rzecz wykończyć. W sumie pracowałem nad operą dwa i pół roku. Nie mogłem przecież nieustannie tylko komponować, nie zawsze czułem się w odpowiednim nastroju, ale wreszcie udało mi się skończyć partyturę pierwszego aktu. I znów nastąpiła przerwa, gdyż umówiłem się na tournée po Rosji w roku 1899. (...)

Przejdźmy teraz do moich spraw osobistych. Opery wciąż jeszcze nie ukończyłem, zabrałem się więc do pracy i rozpocząłem instrumentowanie. Muszę powiedzieć, że rzadko kiedy pracowałem z takim zapałem i przyjemnością, i, mimo usterek, jakie dostrzegam w operze, i błędów, z których może nie zdaję sobie sprawy – instrumentacja dziś nawet **, po tylu latach, daje mi pełne zadowolenie. Prace ukończyłem w styczniu 1901 i natychmiast potem wyruszyłem z koncertem do Nicei i Monte Carlo, a następnie do Rzymu, gdzie znów grałem w Akademii Świętej Cecylii i wystąpiłem na prywatnym koncercie u królowej Małgorzaty. Potem nastąpiło krótkie tournée po Hiszpanii, którego nie dokończyłem, otrzymałem bowiem w Bilbao wiadomość o śmierci syna (...).

Błogosławieństwem okazała się teraz dla mnie konieczność pracy, konieczność ostatecznego wykończenia opery, która niebawem miała być wystawiona. Tak więc życie potoczyło się dalej. Partyturę i niektóre części *Manru* wysłałem już do Drezna, gdzie sam też wkrótce pospieszyłem. Premiera opery już się zbliżała, nastąpił więc okres prób i niezbędnych z mej strony poprawek i przeróbek. Niektórzy śpiewacy, z którymi współpracowałem, domagali się, jak to zwykle bywa, pewnych zmian, i to nie tylko w samej muzyce, ale i w akcji. Stara historia.
Libretto napisane było w oryginale po niemiecku, zachodziła więc konieczność przekładu i dostosowania muzyki do polskiego tekstu, ponieważ opera natychmiast po jej wystawieniu w Dreźnie miała być wystawiona we Lwowie i Krakowie. Pracowałem wtedy dniami i nocami, co zresztą w owym czasie było dla mnie dobrodziejstwem.
Na premierę (20 maja 1901) przybyło dużo osób z różnych krajów. Z Wiednia przyjechał mój dawny profesor, Leszetycki***, robiąc mi swoim przyjazdem wielką przyjemność. Z Berlina Józef Joachim ****. Przyjechało też sporo moich starych przyjaciół z Warszawy, Paryża i Londynu, a nawet paru amerykańskich przyjaciół, bawiących w owym czasie w Europie. Sądząc po liczbie przedstawień, opera odniosła rzeczywisty sukces. W lecie była na niej pani Sembrich***** z Maurycym Grauem, dyrektorem Metropolitan Opera w Nowym Jorku, i zadecydowali wystawić ją w następnym sezonie w Ameryce. Bandrowski, bardzo popularny w owym czasie w Niemczech tenor, przestudiował główną rolę z *Manru* i zaofiarował swe usługi panu Grauowi. Chętnie go poparłem, gdyż rzeczywiście na to zasługiwał.
W lipcu wystawiono *Manru* we Lwowie, pod dyrekcją Spettrina, z udziałem Bandrowskiego i paru jeszcze doskonałych artystów, a następnie w Krakowie. W pierwszym sezonie we Lwowie opera szła trzydzieści razy, a w Krakowie około dziesięciu. (...)

Będąc w Dreźnie – był to ciągle rok 1901 – brałem też udział w koncercie z towarzyszeniem orkiestry na benefis orkiestry operowej. Grałem nie lepiej i nie gorzej niż zazwyczaj, ale że w toku były próby mej opery, paru miejscowych krytyków z zadowoleniem wynalazło błędy i mocno mnie skrytykowało. „Co za szkoda – pisano w jednej recenzji – że Paderewski zabrał się do komponowania, bo przestał być wielkim pianistą". Inny krytyk wyraził się o mnie jeszcze surowiej, pisząc: „Należy żałować, że Paderewski oddał się obecnie kompozycji, zaniedbując tym samym grę na fortepianie, co dało się wyraźnie zauważyć na wczorajszym koncercie". Itd., itd. (...)

Pozostałą część roku znowu poświęciłem *Manru*, który teraz miał być wystawiony w Metropolitan Opera w Nowym Jorku; tam musiałem być obecny na próbach. Opera doznała gorącego przyjęcia. Pani Sembrich była wprost cudowna, Bandrowski****** śpiewał znakomicie, a Walter Damrosch ******* świetnie dyrygował. Całość więc wypadła doskonale. Nie miałem z wystawieniem żadnych specjalnych kłopotów, drobne tylko nieporozumienie z Dawidem Bisphamem******** który wówczas występował w Metropolitan Opera. W operze przypadła mu rola polskiego wiejskiego „czarownika". Najwidoczniej nie wiedział, jak się do tej roli ubrać, i na ostatniej próbie kostiumowej pojawił się na scenie jako chłop w łachmanach, na domiar złego w tureckim fezie na głowie. Byłem zdumiony, nie wyobrażałem sobie bowiem, aby Bispham chciał tak wystąpić i na głowę polskiego czarownika włożyć turecki fez. Pospieszyłem do jego garderoby z wymówkami, mówiąc mu, że jest rzeczą niemożliwą,

aby grał rolę polskiego chłopa w tureckim fezie na głowie. I dziwiłem się, jak mógł się tak niedorzecznie ubrać. Ale Bispham wcale się nie przejął mymi wymówkami i odpowiedział: „Przykro mi, przyjacielu, ale byłem pewny, że ów czarownik był Turkiem". Rozbroił mnie swą odpowiedzią; trzeba jednak przyznać, że rolę odegrał bardzo dobrze, gdyż był doskonałym śpiewakiem, chociaż jak spostrzegłem, nie orientował się zupełnie w treści akcji.

Z przyczyn dla mnie niezrozumiałych *Manru* chociaż na pięciu czy sześciu przedstawieniach sala była szczelnie zapełniona, nie utrzymał się w repertuarze Metropolitan Opera. *Manru* wystawiony był w Nowym Jorku, Chicago, Baltimore, Filadelfii, Bostonie i Pittsburgu, a w Europie w Kolonii, Bonn, Pradze, Zurychu, Warszawie itd., i wszędzie osiągnął powodzenie – a także i w Kijowie. We Francji spotkał mnie wielki zawód. Naturalnie libretto musiało być przełożone na język francuski. Przekładu dokonał Catulle Mendès, znakomity pisarz i prawdziwy poeta, ale człowiek bardzo rozrzutny, któremu stale brakowało pieniędzy. Podejmował się każdej literackiej pracy, którą mógł szybko odrobić, byle tylko zdobyć niezbędne do luksusowego życia środki. W rezultacie, ponieważ stale się spieszył, przekład był tak niedbały, że okazał się niezdatny do użytku. Po prostu okropny i całkiem do niczego. Wielokrotnie proponowano mi wystawienie opery, ale po zapoznaniu się z librettem uznawano je za niemożliwe, a ja sam byłem w owym czasie tak zajęty, że nie miałem czasu na wyszukanie odpowiedniego tłumacza. Zgodnie z francuskim prawem autorskim Mendès w wypadku wystawienia opery w jego przekładzie uzyskałby pewne honorarium autorskie, ale w danym wypadku, niestety, nie wchodziło to w rachubę. Tak wiec spotkał mnie podwójny zawód – strata materialna i przykrość, specjalnie bowiem zależało mi, żeby we Francji, którą darzyłem szczególna sympatią i gdzie odbył się mój pierwszy debiut, wystawiona została również moja opera(...).*********

Nie mogę zaprzeczyć, że pisałem pod wpływem Wagnera. Zmienił on przyjęte wzorce opery i naśladowanie go było absolutnie konieczne. Wybór tematu umożliwił mi wprowadzenie dużej dozy liryzmu do libretta i pod tym względem wzorowałem się, jak to się określa, na metodzie włoskiej. Sadzę, że nowość *Manru* polega na tym, że w odróżnieniu od zwykłej romantycznej historii, jej temat został osnuty na tle konfliktu między dwiema rasami, Słowianami i Cyganami. Temat jest zresztą na wskroś muzyczny (...).**********

Niektórzy sądzą, że *Manru* nie jest moją własną operą. Mówią, że są w niej zapożyczenia z Wagnera. Nie ma jednak w muzyce takiej rzeczy jak kradzież tematu. W muzyce absolutna oryginalność nie istnieje. To temperament kompozytora tworzy dzieło. W jego formie nie można postąpić inaczej, jak tylko pójść za tymi, którzy byli wcześniej. Gdy taki wielki geniusz jak Wagner wprowadza formę, która lepiej odzwierciedla całą ideę, to pójść za nim nie jest grzechem, ale obowiązkiem (...).

Utwór muzyczny musi być zbudowany tak jak dom lub kościół. Nie można zarzucić architektowi naśladownictwa dlatego, że umieścił w domu okna. A przecież zrobił tylko to, co już robili przedtem inni. Popatrzmy na wstęp do trzeciego

aktu *Manru*. Był on krytykowany. Jest w nim mały pasaż, który przypomina *Walkirię*. Wiem o tym. Próbowałem go usunąć, ale nie mogłem. Inni usłyszeli go i mówią o zapożyczeniu z *Walkirii* (...).**********

Nigdy nie mówiłem, że pisałem *Manru* pod wpływem Wagnera. Żaden kompozytor operowy nie może obecnie uwolnić się od jego stylu, bowiem Wagner odcisnął swe piętno na operze po wsze czasy. Jednakże tylko w tej właśnie mierze wywarł on na mnie wpływ, gdy pisałem *Manru*. Starałem się iść drogą pośrednią, między operą wagnerowską a włoską. Próbowałem zachować w partiach wokalnych starą włoską formę arii, o ile sceny liryczne na to pozwalały. Dałem orkiestrze muzykę dramatyczną w stylu Wagnera. Sadzę, że idealną formę opery trzeba znaleźć między szkołą Wagnera a kompozytorami włoskimi. **********

---

* Ernest von Schuch (1848–1914), austriacki dyrygent nobilitowany w 1898. Przed Dreznem pracował w Würzburgu, Wrocławiu, Grazu i Bazylei. Wsławił się jako prawykonawca ponad 50 dzieł, w tym oper Ryszarda Straussa: *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Kawaler srebrnej róży* (1911).

** *Pamiętniki* Paderewskiego powstały w oparciu o relację pianisty spisaną i zredagowaną w latach trzydziestych przez Amerykankę Mary Lawton.

*** Teodor Leszetycki (1830–1915), pianista polski i pedagog urodzony w Łańcucie. Uczeń K. Czernego. Od 1862 uczył w konserwatorium w Petersburgu, od 1878 w Wiedniu. Wykształcił wielu słynnych pianistów, m.in. Artura Schnabla, Elly Ney, Benno Moisejewicza, Ignacego Friedmana, Marka Hamburga.

**** Józef Joachim (1831–1907) austro-węgierski skrzypek, dyrygent i kompozytor urodzony w Köpcseny (dziś Kittsee w Austrii) zaprzyjaźniony m.in. z F. Mendelssohnem-Bartholdy, H. Berliozem, F. Liszтem, C. Wieck, R. Schumannem. Był konsultantem, pierwszym wykonawcą i autorem kadencji *Koncertu skrzypcowego* Johannesa Brahmsa, który mu dzieło to zadedykował (tak jak Schumann, Bruch i Dvořak). Jako pedagog wykształcił około 400 skrzypków (wśród nich Bronisława Hubermana).

***** Marcella Sembrich-Kochańska (1858–1935) polski sopran koloraturowy. Absolwentka lwowskiego konserwatorium. Urodziła się w Wiśniowczyku koło Tarnopola. Debiutowała w 1877 w Atenach. Śpiewała na scenach niemieckich i w Londynie, a od 1898 do 1909 roku w nowojorskiej Metropolitan Opera.

****** Aleksander Bandrowski-Sas (1860–1913) polski tenor, ceniony odtwórca partii wagnerowskich. Śpiewał w Krakowie, Warszawie, Pradze, Berlinie (Krolloper), Frankfurcie, Wiedniu, Monachium, Londynie i La Scali (Tannhäusera). Autor librett m.in. do *Starej baśni* W. Żeleńskiego i *Bolesława Śmiałego* L. Różyckiego, także polskich tłumaczeń tekstów dramatów muzycznych Wagnera. Wagnerowi poświęcił pracę: *Rozbiór tematyczny Ryszarda Wagnera trylogii z prologiem pt. „Pierścień Nibelungów"* (sic!), *z analizą motywów przewodnich*, Lwów 1907. Rolę Manru śpiewał także, rzecz jasna, na prapremierze w Dreźnie.

******* Walter Damrosch (1862–1950) amerykański dyrygent niemieckiego pochodzenia, urodzony we Wrocławiu. Po ojcu, Leopoldzie, objął New York Symphony Society , którą prowadził do 1928r. W Metropolitan Opera pracował jako specjalista od niemieckiego repertuaru (1902), przygotowując m.in. amerykańską prapremierę *Parsifala*.

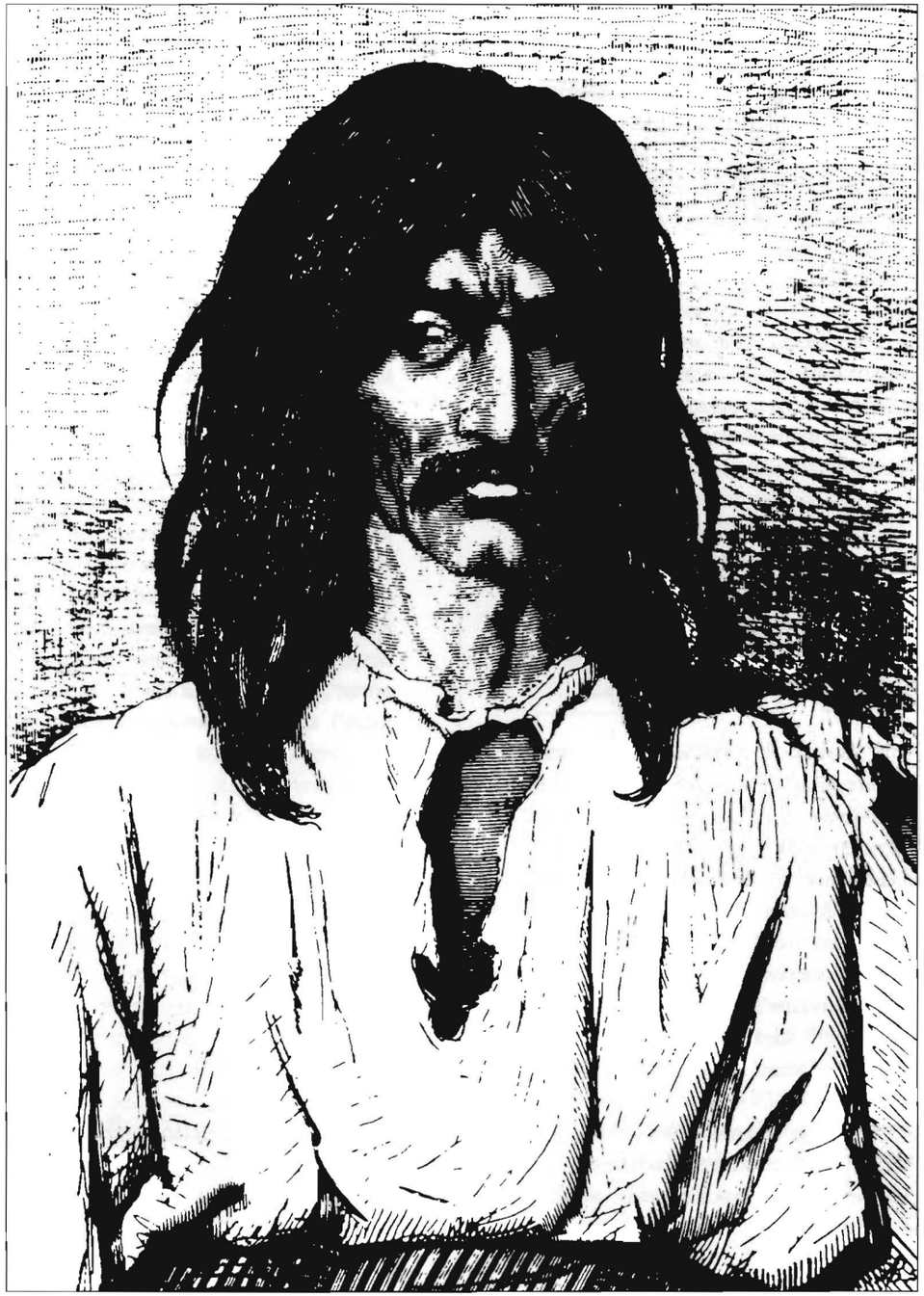
******** David Bispham (1859-1921), amerykański baryton i ceniony aktor. Wybitny odtwórca ról wagnerowskich (Wotan, Beckmesser, Kurnewal). Śpiewał głównie w Covent Garden i Metropolitan Opera House. Zostawił autobiografię *A Quaker Singer's Recollections* (1920).

********* Catululle Mendès (1841-1909), poeta francuski, współtwórca i reprezentant parnasizmu. Od 1861 wielki admirator Wagnera, któremu proponował współpracę z założonym przez siebie (i szybko zdjętym przez cenzurę) pismem *Revue Fantaisiste*, z którym współpracowali m.in. Flaubert i Baudelaire. Popularość przyniosły mu zbiorki *Poésies* (1892) i *Poésies nouvelles* (1893). Twórczością Wagnera, z którym przyjaźnił się do wojny 1870 roku (wtedy ją zerwał, mówiąc: „dłoni, która biła mu brawo, już mu więcej nie podam"), zajmował się z entuzjazmem do końca, publikując artykuły (m.in. w słynnym miesieczniku *Revue Wagnérienne*) i wygłaszając prelekcje.

********** I.J. Paderewski, z wypowiedzi udzielonej na konferencji prasowej w Nowym Jorku (30.01.1902).

*********** I.J. Paderewski, z wypowiedzi udzielonej redaktorowi *Haralda* (16.02.1902).

************ I.J. Paderewski, z wypowiedzi dla *Collier's Weekly* (marzec 1902). Wszystkie wypowiedzi cyt. za: Andrzej Piber, Recepcja Manru w USA, [w:] Warsztat kompozytorski I.J. Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3-6 maja 1991, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991.



Tajemniczy język leitmotivów

(Ze studiów nad operą *Manru* Paderewskiego)

Dominika Porębska-Kwasnik

(...)Temat utworu zaczerpnięty został z powieści Kraszewskiego *Chata za wsią*, lecz libretto różni się zasadniczo od pierwowzoru. Szczególnie postać Uroka nabiera w operze – w odróżnieniu od powieści – nadzwyczajnego wymiaru czarodziejskości*. Można bez przesady powiedzieć, że w oparciu o powieść Kraszewskiego Paderewski stworzył dwie nowe postaci: Manru, a przede wszystkim Uroka.

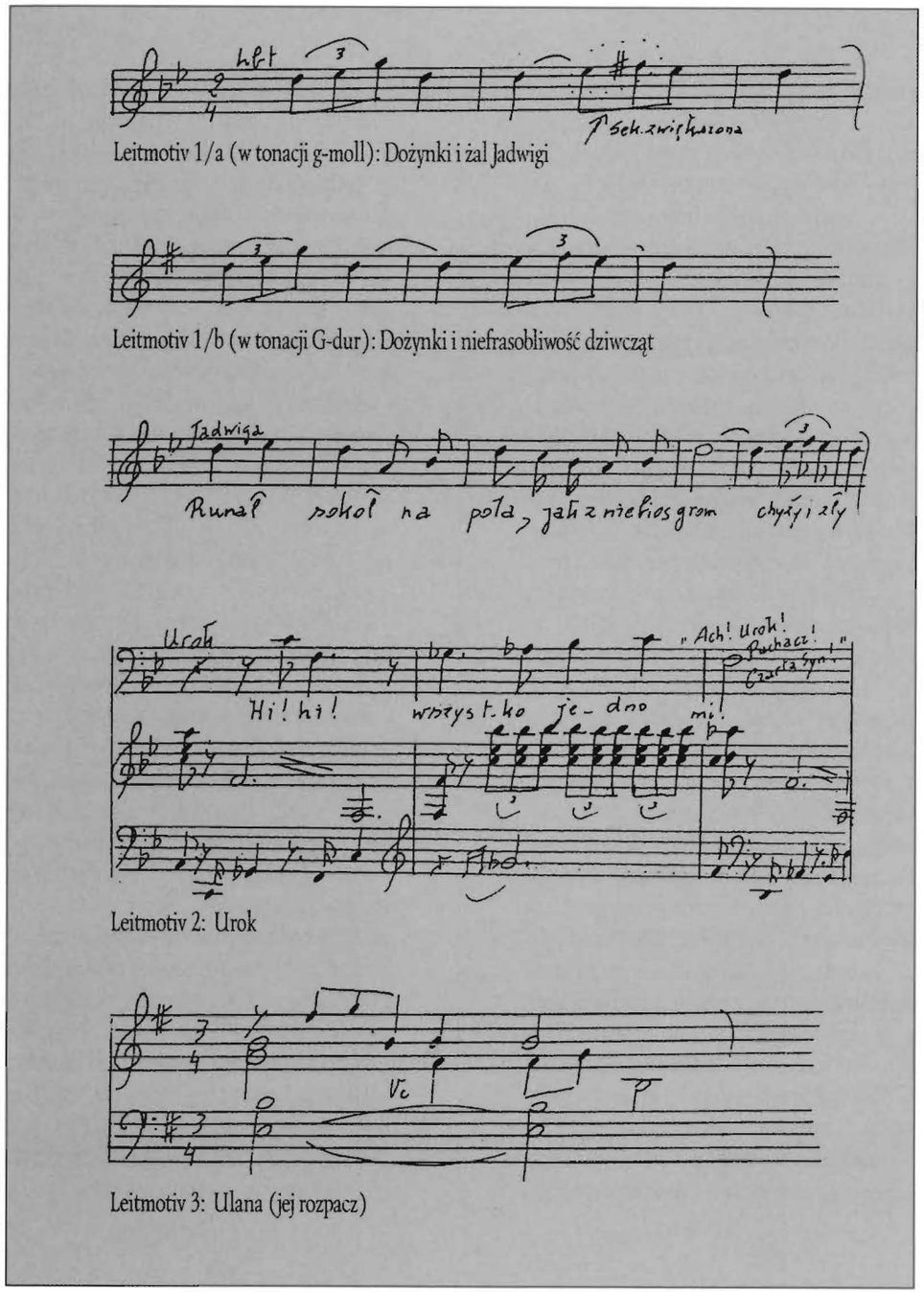
Cygan Manru uwiódł Ulanę, polską wieśniaczkę, która uciekła z rodzinnego domu, by poślubić ukochanego. Odrzuceni przez społeczność wsi oboje żyją w okolicy, w „chacie za wsią"... Pokraka Urok, którego ludzie zwą czarodziejem, sekretnie kocha się w Ulanie i stara się przekonać jej matkę, by nie odtrącała córki. Ta, jako katoliczka, nie chce w domu „poganina". Inni ze wsi też przekonują Ulanę, że „Cygan nigdy nie będzie chłopem" i że prędzej czy później on od niej odejdzie („kiedy pełnia błyska z chmur, zaskrzypi oś cygańskich kół"). I rzeczywiście: tabor, do którego wcześniej należał Manru, przybywa do pobliskiego miasteczka. W Manru burzy się krew. Urzeczony muzyką skrzypiec, na których gra Jagu, zachwycony śpiewem pięknej Cyganki Azy, opuszcza Ulanę i po ostatniej miłosnej nocy rusza w las. Zahipnotyzowany tajemniczym blaskiem księżyca wraca do swoich. Ale Oros, przywódca taboru nie chce toteż jego powrotu. Gdy zaś Cyganie, pod wpływem Jagu i Azy, podnoszą bunt i odbierają mu władzę, ten poprzysięga zemstę. W tym czasie Ulana, do której w końcu dociera, że utraciła męża na zawsze, w rozpaczy rzuca się w otchłań wody. Przejęty jej śmiercią Urok rusza do cygańskiego obozu, aby wziąć na Cyganie odwet. W zakończeniu opery

Manru ginie, spadając w przepaść... W wersji niemieckiej w otchłań strąca go Urok, w polskiej czyni to Oros... (...)

Opera zbudowana jest z trzech aktów, a każdy z nich ma w tym dramacie odrębną pozycję i funkcję. Niektóre z postaci wprawdzie biorą w nim udział tylko przez pewien czas, faktycznie „uczestniczą" w przebiegu zdarzeń także i wtedy, gdy ich obecność przywołują związane z nimi konkretne motywy muzyczne. Charakter akcji, nieuchronną konieczność zdarzeń akcentują zarówno uporczywie powracające charakterystyczne „komórki" tematyczne, jak i wzajemne ich powiązania w toku poszczególnych scen. Mamy tu do czynienia z continuum melodycznych i harmonicznych relacji paru obarczonych znaczeniem muzycznych motywów przewijających się konsekwentnie aż do rozwiązania dramatu. Opera kończy się tak jak się zaczyna: symbolizującym Cygana motywem z charakterystycznym interwałem zwiększonej sekundy.

Manru w zasadzie nie ma wstępu, od razu więc wkraczamy w środek akcji. Jest zmierzch. Nad Tatrami zachodzi słońce. Słychać obój, który w melancholijnej tonacji g-moll gra motyw dożynek (ex. 1) z charakterystyczną figurą zwiększonej sekundy przypisaną postaci Cygana. Ten sam motyw, lecz już w tonacji G-dur wprowadza nastrój beztroskiej radości szykujących się na święto dziewcząt (ex. 2). Nawiązująca do tego motywu pieśń Jadwigi wprowadza nas w dramat (Runął sokół na pola jak z niebios grom/Aus der Höh'stürzt ein Habicht mit sicherem Fall) (ex. 3). W tym świątecznym dniu Jadwiga cierpi.

Cierpi też wyśmiewany przez wszystkich karzeł-czarodziej Urok. Właśnie wpada pomiędzy dziewczęta, które okrutnie zeń szydząc przezywają go „puchacz! czarta syn!" (Drachenei!), na co ten odpowiada: Hi, Hi! *Wszystko jedno mi* (Hihi! Mir ist einerlei!) (ex. 4) Jest to motyw dwuznaczny: z jednej strony akcentuje czarci, diabelski aspekt postaci, którą tak właśnie postrzega zbiorowość, z drugiej – jego skrywany pod maską cynizmu ból. Dziewczyny drwią z uczuć, jakie Urok żywi wobec Ulany i znają jego tajemnicę. Atmosfera zmienia się, gdy w oddali pojawia się postać żebrzącej o chleb dla głodnego dziecka Ulany, która po raz ostatni przychodzi przebłagać matkę (ex. 5). Z wyjątkiem Uroka nikt nie pojmuje smutku odtrąconej przez wszystkich Ulany. Jej „zbrodnia" jest jak „zbrodnia" Manru, który też „zdradził" swoich, czyli Cyganów. Urok współczuje Ulanie, lecz ponieważ ją kocha, nienawidzi Manru. Tak oto splatają się skrajne emocje i sprzeczne linie przeznaczenia, dla których jedynym możliwym rozwiązaniem jest śmierć. Urok zdaje sobie z tego sprawę, toteż gdy strąca Manru w przepaść, woła do nieżyjącej już Ulany: Weź, jest twój (Da hast du ihn). Wcześniej wszyscy kierują do nieprzytomnej z lęku Ulany szyderczą pieśń o rychłej ucieczce męża: *Kiedy pełnia błyska z chmur, skrzypi oś cygańskich kół* (Wird der Mond am Himmel voll, dann wird der Zigeuner toll) (ex. 6).
Urok nie wierzy, że Ulanie uda się przebłagać matkę. Próbuje jej za to podszepnąć, że pomocy mogłaby szukać gdzie indziej... Ale Ulana go nie rozumie. Rozżalona Jadwiga zrazu nawet nie kryje swojej niechęci. Potem mięknie, gdyż widzi, w jakiej nędzy żyje jej córka, Zaklina ją, by wróciła do domu – „nawet z cyganiątkiem" – by znów



Leitmotiv 1/a (w tonacji g-moll): Dożynki i żal Jadwigi

Leitmotiv 1/b (w tonacji G-dur): Dożynki i niefrasobliwość dziewcząt

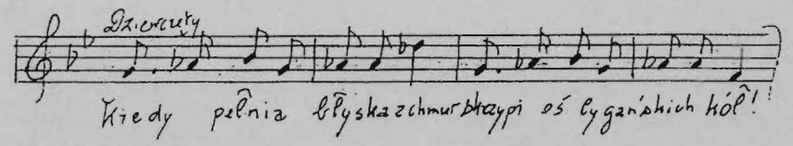
Leitmotiv 2: Urok

Leitmotiv 3: Ulana (jej rozpacz)

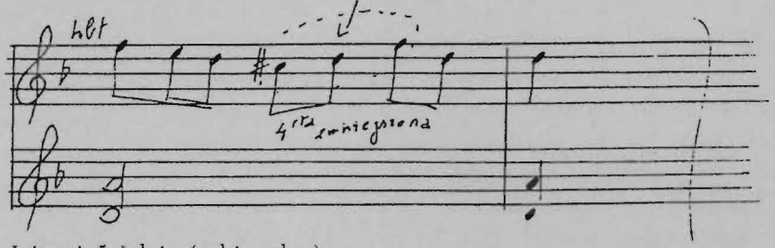
zamieszkała tam, gdzie jak kwiat „wyrosła bez win" – lecz, oczywiście, bez Cygana. W muzycznym motywie „rodzinnego domu", pełnym czułości i cierpienia, w charakterze bardzo słowiańskim, istotną funkcję pełni interwał zmniejszonej kwarty (cis-f), który przechodząc w zwiększoną kwintę (f-cis) tworzy uporczywie w operze przywoływaną figurę księżyca. Akurat w tym ustępie, gdzie figury te pojawiają się niczym w zwierciadlanym odbiciu, muzyka oddaje to, co Jadwigę naprawdę dręczy: obraz znienawidzonego Cygana, który niczym drapieżny ptak porwał w szpony „jej córuś" i uprowadził z domu ojców. Ulana nie zamierza porzucać męża, toteż odchodzi z niczym przepędzona przez rozeźloną matkę. Scenę wieńczą akord z ukrytym motywem księżyca (cis-f) i okrzyk omdlewającej Ulany z interwałem zmniejszonej kwarty (f-cis).

(...) Odtrącona Ulana wszystkie swoje nadzieje lokuje teraz w Uroku. W dialogu, a raczej paralelnym monologu, jaki teraz toczą, Urok odsłania swoje uczucia, ujawnia też, jak bardzo cierpi – on, „czarci syn", który błąka się między wsią i cygańskim obozem i wszędzie jest traktowany jako obcy. Ulana nie odpowiada na wyznania Uroka, ale wykorzystuje jego słabość prosząc, żeby sporządził magiczny napój (ex. 9), którym na trwałe związałaby z sobą Manru. Pobrzmiewający w tej scenie leitmotyw cygańskiej wędrówki uzmysławia skalę obaw i lęków Ulany. Urok, który na prośbę Ulany gotów byłby nawet zabić Cygana, jest wyraźnie zawiedziony. Mimo to godzi się jednak, choć mówi wprost: „gdyby istniał lek, co ma tę moc, (...) wiedziałbym, komu mam dać ten lubczyk, jak tu zdrów stoję". A gdy Ulana, odzyskawszy nadzieję, dziękuje Urokowi za to, że ją „ocalił", ten szepce na stronie sceptycznie: „ to ty tak sądzisz". (...)

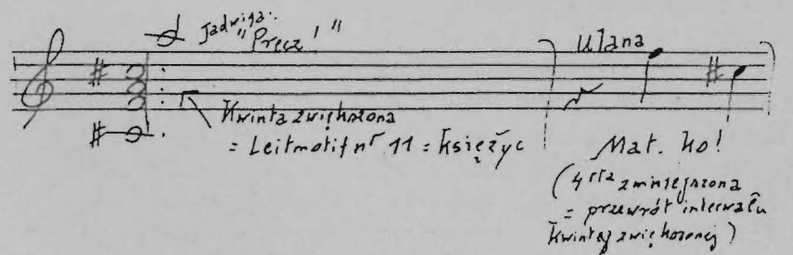
W leitmotywie Uroka (ex. 4) uwagę zwraca charakterystyczny interwał zmniejszonej kwinty. Ponieważ w toku dramatu pojawia się on wiele razy jako znak wyraźnie związany z jego postacią, nasuwa się pytanie, czy Urok nie jest mimowolnym sprawcą zdarzeń, które prowadzą do katastrofy. W akcie II Urok przychodzi do „wyklętych" i w rozmowie z Manru radzi mu odejść: *Jeżeli świat jest ci tu za ciasny, to napraw błąd, odejdź stąd!* (Ist auf der Welt dir so unbequem, so lass sie stehen! Du kannst gehen!). Na pytanie Manru, czy nie ma innej rady, rzuca wprost: *Nie jesteśmy w stanie odwrócić biegu rzeczy* (Die Dinge umzudrehen ist nicht in unser Macht). Właśnie wtedy słychać dźwięk skrzypiec, na których gra Jagu, przyjaciel Manru, a poniekąd cygański wysłannik, który wraz z Azą ma skłonić Manru do powrotu... Jest to jedyny moment w operze, w którym Uroka zawodzi inteligencja. Przypatrując się zachowaniu Manru, Urok – prześmiewca nie jest w stanie zrozumieć, że to nie kaprys, ani zwykłe pragnienie, lecz prawdziwy zew krwi – „królewskiej, cygańskiej krwi" jest siłą sprawczą jego ostatecznego wyboru. Zapowiada to zresztą, już na początku II aktu, sama muzyka: zarówno wtedy, gdy Manru zaciekle kuje żelazo (ex. 9), jak i wtedy, gdy czuje, jak burzy się w nim cygańska krew (ex. 10). Muzyka Jagu sprawia, że jego krew zaczyna kipić i wrzeć... Trzeci i ostatni akt rozpoczyna „księżycowe" preludium. Długa noc, której część Manru spędził na miłości z Ulaną (duet kończący II akt), nie przyniosła mu upragnionego snu, toteż Cygan opuszcza chatę, w której „brakuje



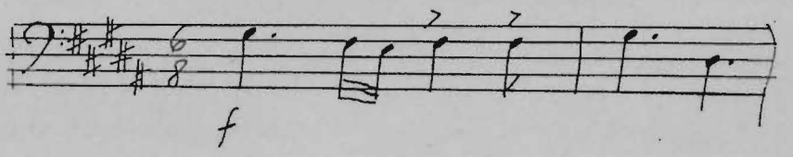
Leitmotiv 4: Pieśń o ucieczce Cygana



Leitmotiv 5: Jadwiga (rodzinny dom)



Leitmotiv 6: Napój miłosny



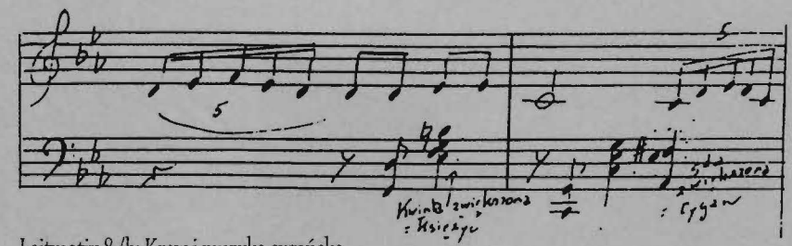
Leitmotiv 7: Kuźnia Manru

mu tchu" i szuka spoczynku pod gołym niebem, w świetle księżyca, którego magiczna moc (w muzyce stale przewija się tutaj interwał zwiększonej kwinty) ostatecznie zatriumfuje nad jego losem. Wreszcie Manru zasypia i wtedy odnajdują go Cyganie (...).

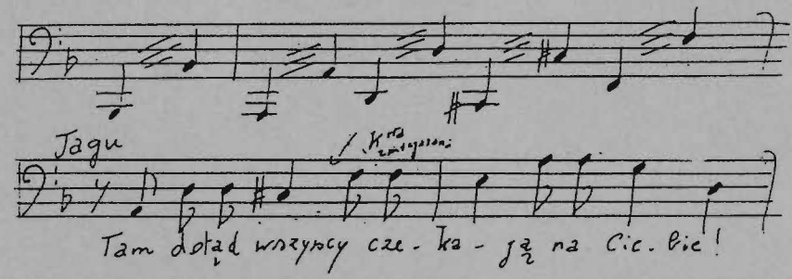
Dramat Manru rozgrywa się w jego udręczonej duszy. Jego postać to uosobienie swobody i wolności. Wiążąc się z chłopką i podejmując osiadłe życie, Manru przerywa nić swojego cygańskiego przeznaczenia. Przeciwieństwem Manru jest Urok, tak jak związany z nim ziemski, „chtoniczny" interwał zmniejszonej kwinty – nie przypadkiem wiejskie dziewczęta nazywają go „żmiją" [w oryginale „smoczym pomiotem" (Drachenei)] – jest przeciwieństwem księżycowego interwału zwiększonej kwinty (...).
Opera kończy się tak jak się rozpoczyna: znakiem zwiększonej sekundy. To muzyczny symbol postaci Cygana. Rozpoznajemy go w pełnym żalu śpiewie Jadwigi (ex. 3), słyszymy też, gdy Sokół (Habicht) – Manru ginie w przepaści.

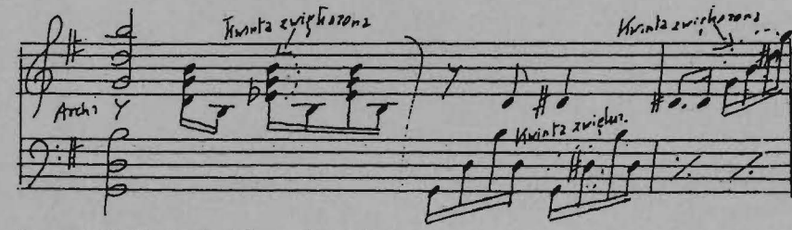
* Dominika Quasnik, Manru et le Démon humain, Paris 1991.

Leitmotiv 8/a: Cygańska krew



Leitmotiv 8/b: Krew i muzyka cygańska



Leitmotiv 9: Jagu

Leitmotiv 10: Księżyc (zwiększone kwinty)

Noce bezsenne
Fantazje na tle czarnym

Józef Ignacy Kraszewski

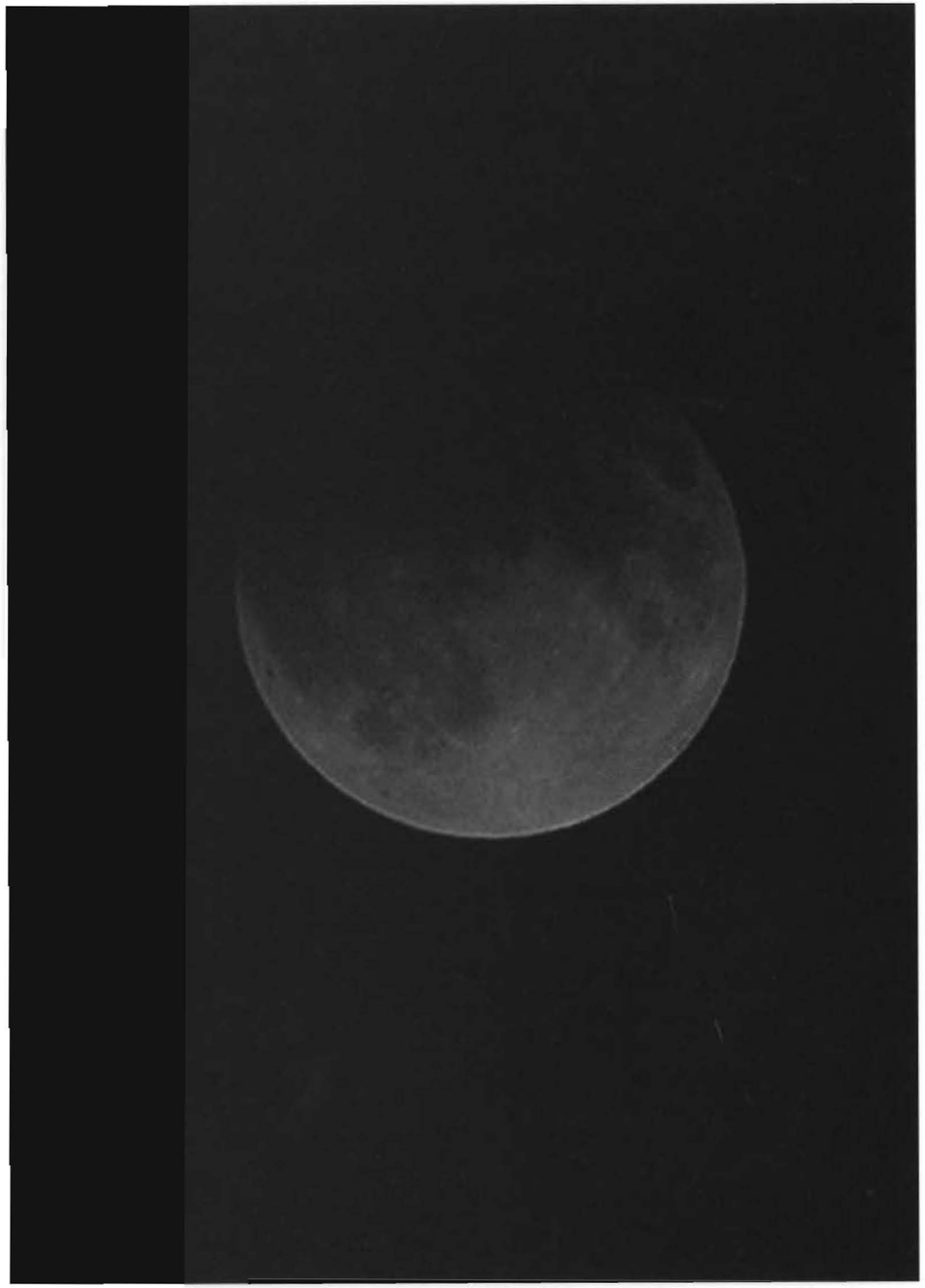
Sen. Sen byłby dobrodziejstwem, ale im mocniej pragnie go człowiek, tym uparciej on uchodzi. Niekiedy zbliża się, muska powieki, przymyka je, drażni, łaskocze, aby udręczył okrutniej. Spodziewasz się go przebłagać, zdaje się łagodnie kołysać, obiecywać spoczynek, marzenia jak fantazmaty blade zjawiają się przed przymrużonymi oczyma. Serce ci bije, myślisz – zasypiasz wreszcie.

Ach, nie! Sen się z ciebie szypersko naigrawa. Zaszeleściły pergaminowe jego skrzydła – uszedł. Rzeczywistość powraca z katowskimi narzędziami swoimi, a zdrętwienie, bezwładność, znieczulenie i obumarcie przyjdą chyba aż z wyczerpaniem sił, znużeniem i omdleniem, gdy marzenia nawet zatruje trwoga i niepokój.

Nie ma nic straszliwszego nad ten stan półsnu, półjawy, zawieszenia miedzy dwoma światy, jak Twardowski na nici pajęczej. Rzeczywistość z brzemieniem wspomnień siedzi ci na piersi, marzenie zagląda do mózgu. Otwarło czaszkę, przez szczelinę rozpatruje przędze myśli, na których by zagrać mogło. Nagle przymyka ją i znikło. W mrokach zjawia się jakaś twarz blada, której na świecie nie oglądałeś nigdy. Znasz ją tylko ze snów. Jest to gość z innego świata. Rysy jego mienią się dziwacznie, wyciągają, krzywią, z pięknych stają się czarnymi, bledną, zacierają się, nikną. Została noc z poczuciem bólu i trwogi.

Chwila bezmyślnej nicości. Następuje zmiana. Noc zdaje się rozjaśniać jakimś bladym odblaskiem. Oczyma zamkniętymi widzisz coś. Szybko, nie pochwycone, suną się, lecą, przemykają cienie, mgły, chmury, towarzyszki i zwiastunki snu upragnionego. Niestety, znikły i one, obiecany sen nie przyszedł z nimi, czarna noc wraca.

Usypiasz na sekundę, budzisz się na długo. Ciało znękane, niespokojnie zmienia położenie; szukasz jakiegoś legowiska, które by ci ciężaru życia czuć nie dawało, czynisz się martwym całą siła woli, przymuszasz się stać kamieniem, ale serce bije coraz żywiej, krew do głowy napływa falami wzburzonymi i bije ci o czaszkę, iskry sypią się z oczu zamkniętych. Sen odbiegł całkiem, trwoga rośnie, rośnie, głowa przebija chmury, olbrzymieje, wyciąga się, obejmuje świat, a ty pod jej stopami zgnieciony czujesz się maluczkim robaczkiem. Jęk wyrywa się z piersi i nie znalazłszy echa w zmarzłej atmosferze, powraca do niej, rozrywa ją, dusi. Gdzieś za światem, daleko, kiedy niekiedy biją zegary pijane niezrozumiałe godziny, którym nie ma końca. Sąż to godziny czy jęki potępieńców? Jedna i taż sama powtarza się bez ustanku, a czarna noc trwa, jak trwała, a sen zbiegły nie powraca. Naówczas znowu popadasz w ten stan pośredni między uśpieniem a jawą, nie możesz spać, a marzysz. Przychodzą do ciebie żywi i umarli razem; to, co przeżyłeś wczoraj i co roiłeś przed pół wiekiem, czego nie widziałeś nigdy, i to, co byś rad pogrzebał na wieki. Dziwna tkanina z tych dwóch żywiołów się sprzęga. Takich barw, takich głosów, jakie widzisz i słyszysz, nie ma na świecie; takie istoty, jakie cię nawiedzają, żyć nie mogły i nie mogą. Pół serca ci zamarza, pół się pali; męczarnia niewysłowiona, a wyrwać się z żelaznych jej kleszczów niepodobna! Czekasz zawsze, że się to na prawdziwy sen przemieni…



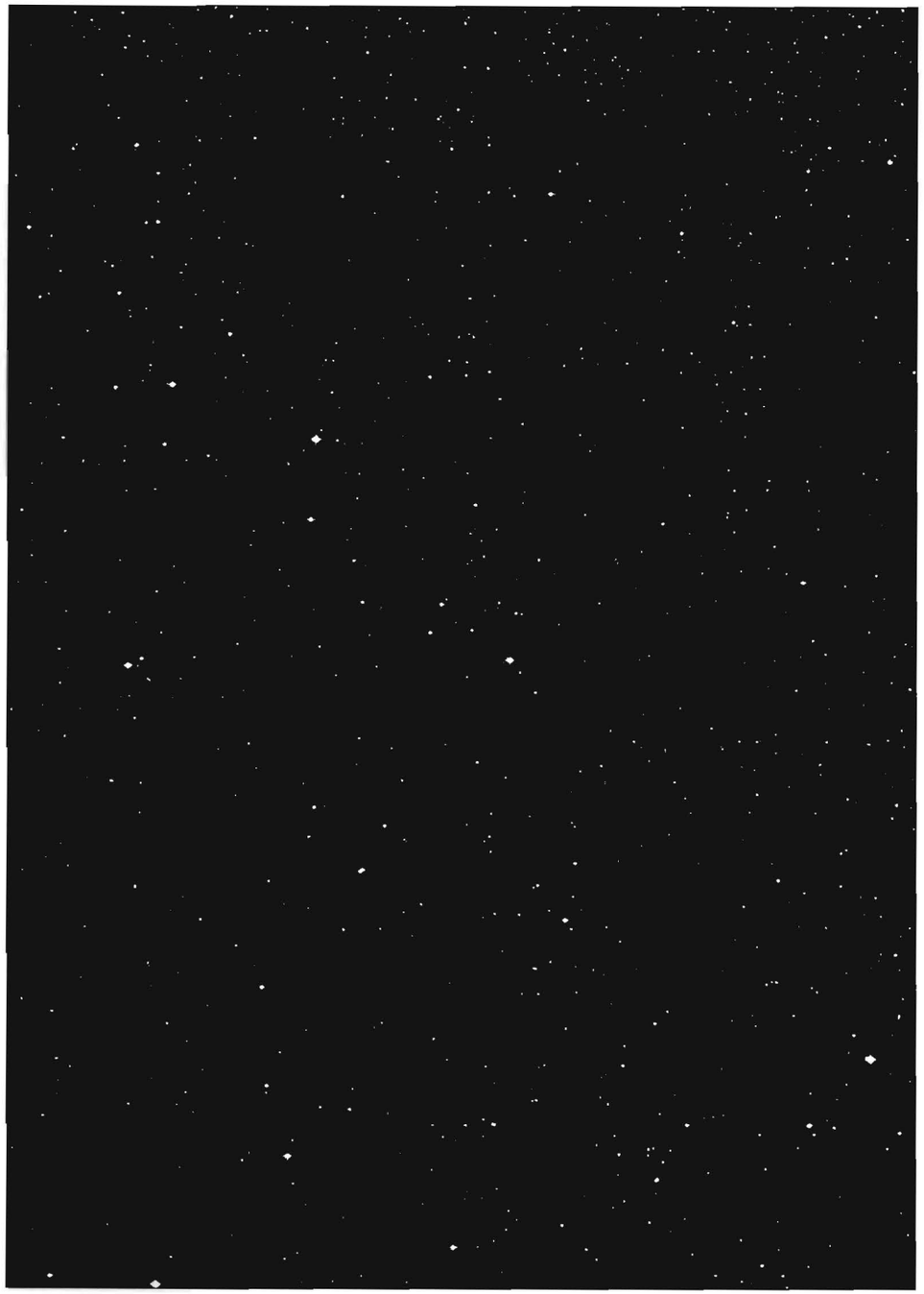
Sen

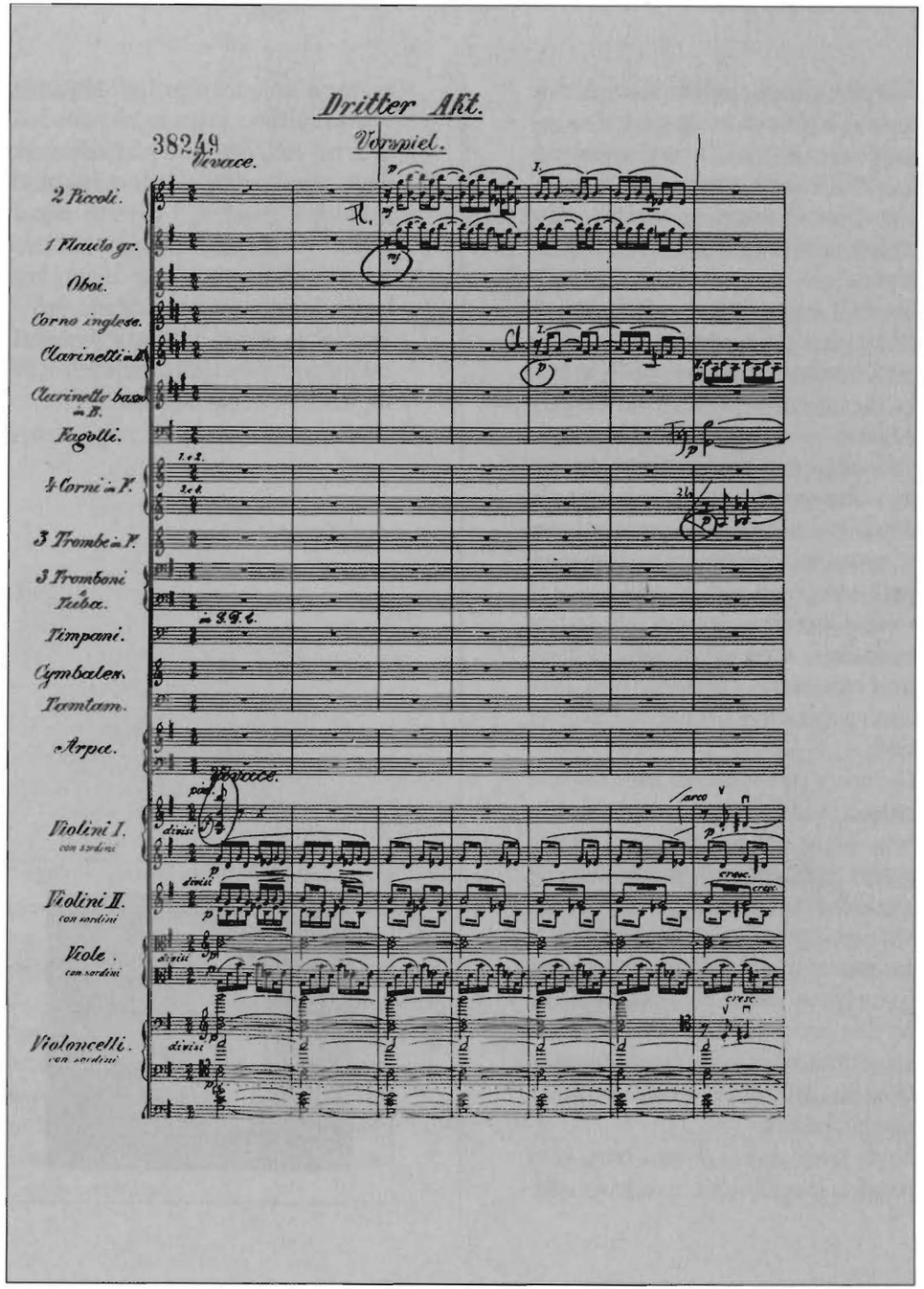
Józef Ignacy Kraszewski

Bóg wie, która była godzina nocy, gdy przy wygasającym ogniu pokładli się spać wreszcie, a Cygan obwinąwszy się płachtą, głowę ukrył, aby nie pokazać, że nie śpi. Ciągle w nim wrzało to pragnienie przypatrzenia się choć z dala Cyganom – i walka z namiętna żądzą w człowieku, co się hamować nie umiał, wkrótce przerosła w stan prawie szału i gorączki. Znużenie po pracy zamykało mu oczy, a Cyganie ciągnęli ku sobie; zasypiał, zdrzemywał się, budził, jęczał i szarpiąc pierś czarną wpadł wreszcie w stan dziwny, który nie był ani snem, ani jawą.

Wyjątkowe duszy usposobienia wyradzają często dziwne także władze w człowieku i spotęgowują go, podnoszą, kosztem całego organizmu, który się przez posłuszeństwo myśli do cudów wysila; tak nawzajem choroba, dręcząc ciało, przywodzi niekiedy duszę do niezwykłych jej polotów....

Zaledwie usnął Tumry, uczuł się schwytany nieopisaną potęgą i wstał, cały potem oblany, wprost kierując się ku drzwiom. Motruna nie spała jeszcze; ostatni płomyk ogniska oświecał Cygana, którego się przelękła nieszczęśliwa, nie śmiejąc tchnąć, krzyknąć, ani go powstrzymać. Załamała tylko ręce i opuściła głowę, żeby go tak strasznym nie widzieć. Tumry zdawał się olbrzymem, tak wyprostował się pod naciskiem niewidzialnej siły. Włosy powstały i najeżyły mu się na głowie, oczy miał słupem stojące, nieruchome i szklane, brew namarszczoną, a w całym nim była taka niepohamowana wola, że żona nie pomyślała nawet przeciwko niej stanąć ze swymi łzami. Drewnianym chodem kościotrupa skierował się do drzwi, otworzył je dotknięciem i rzuciwszy otwarte, znikł w ciemnościach.




Dritter Akt.
38249
Vorspiel.
Vivace.
2 Piccoli.
1 Flauto gr.
Oboi.
Corno inglese.
Clarinetti in A.
Clarinette basso in B.
Fagotti.
4 Corni in F.
3 Trombe in F.
3 Tromboni
Tuba.
Timpani.
Cymbalen.
Tamtam.
Arpe.
Violini I.
con sordini
Violini II.
con sordini
Viole.
con sordini
Violoncelli.
con sordini

Schwyciła się kobieta z posłania cała drżąca, chcąc zobaczyć, co pocznie, a że księżyc świecił na dworze, ujrzała go, jak wyszedł z chaty, nie wstrzymując obrócił w stronę cmentarza i wciąż niezwykłym chodem posuwając się, znikł jak widmo, w prostej linii strzałą prąc się do niewidomego dla niej celu.

Chciała iść za nim, ale ją siły opuściły, do reszty zbłąkało się w głowie i sercu; schwyciła tylko za piersi, osunęła się i upadła na progu. Tumry krzyku, który się wyrwał jej z ust, słyszeć nie mógł, bo był daleko.

On leciał jak ptak. Gonił jak zwierzę, nie wiedząc dokąd go wiedzie żądza, co nim kierowała. Przeskakiwał mogiły i krzyże, przelatywał rowy, wdrapywał się na góry, przełaził przez jary, a krok jego był tak pewien, noga tak silna, moc, co go wiodła, tak zwycięska, że nic go wstrzymać nie mogło. Żadna zapora nie zastanowiła go chwili; łamał krzaki, rozbijał grudy spiekłej ziemi, deptał chwasty kolące i nie czuł, że krew mu z piersi i nóg ciekła.

Nareszcie w głębi doliny, pod lasem zaświeciło czerwone światełko i Cygan zadrżał podwajając biegu. Księżyc wypłynął zza chmur. I poczynił nowego uroku dziwnemu obrazowi, który się przed oślepłymi oczami Cygana roztaczał. Noc była ciepła i spokojna, wiatr zaledwie trawy i liście poruszał; niebo miało barwę ciemnoszarą, poprzerzynaną białymi jak wełna obłoczkami. Na dnie parowu szerokiego, który las otaczał z trzech stron dokoła, widać było małe obozowisko cygańskie, całe w cieniach, ogrzane tylko jednym namiotu ogniskiem.

Na tle jasnego dymu i płomieni czarne jakieś postaci snuły się jak widma, to zasłaniając ogień, to usuwając się sprzed niego. Część lasu bliższa, w blaskach ognistych stojąca, cudnie malowała się na czarnej głębi boru. Każda gałąź jakby złotem oblana, wyskakiwać się zdawała, w tysiącznych kształtach wyginając się i drobnymi migocąc listkami. Ale Tumry nic nie widział i przyspieszonym, w miarę zbliżania się swego do szatry, lecąc biegiem, jak piorun wpadł pod namiot Cyganów. Stanął przed ogniem, zdawał się przebudzać, krzyknął przeraźliwie i padł nieprzytomny na ziemię, jak drzewo wiatrem zwalone. (...)

KUNDRY*

Ach!- Ach!	Ach!
Tiefie Nacht! -	Głęboka noc!
Wahnsinn! -	Obłęd!
Oh!- Wut!-	Szał!
Ach! Jammer!-	Co za ból!
Schlaf!- Schlaf-	Sen! Sen!
Tiefer Schlaf! - Tod!	Głęboki sen! Śmierć!

Ryszard Wagner, *Parsifal*, akt II

* Kundry – najbardziej wieloznaczna postać w całym dziele Wagnera. Łączy piękno z brzydotą, wolę dominacji z pokorą. Sługa dwóch panów. Uwodzi, grzeszy, cierpi. Nie może spać. Tomasz Mann w eseju *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera* pisze o niej: „postać Kundry, Róży Piekieł, jest wręcz przykładem mitycznej patologii: w dręczącej dwoistości i rozdarciu, jako *instrumentum diaboli* i żądna zbawienia pokutnica odmalowana została z kliniczną prawdą i drastycznością, z naturalistyczną śmiałością, która ujawnia straszliwe, chorobliwe stany duszy (...)".

(...) Zarówno* Włodzimierz Poźniak**, jak i przed nim jeszcze Henryk Opieński w monografii o Paderewskim*** umieścili Manru w orbicie wpływów - Wagnera. (...) Typowe dla Wagnera (...) są także dłuższe fragmenty czysto symfoniczne w dziele operowym, jako wstępy do kolejnych aktów. Takim rozbudowanym *Vorspielem* rozpoczyna Paderewski akt III i kontynuuje go po scenie I w postaci fragmentu pantomimiczno-symfonicznego, bez udziału głosów wokalnych. Jest to scena snu Manru – jego osobliwy pozawerbalny „dialog" czy też pojedynek z księżycem, symbolizującym w tej scenie żądzę wędrowania, a od strony muzycznej rekapitulacja głównych motywów w postaci splotów i zestawień symbolizujących również wewnętrzną walkę, która śni się Manru. Muzyka ta miejscami kojarzyć się może z *Czarem ognia*, a także z *Jazdą walkirii* (analogie dotyczą instrumentacji – migotliwa figuracja w instrumentach smyczkowych oraz dętych drewnianych i na jej tle fanfarowe motywy w instrumentach dętych blaszanych w chórze rogów i trąbek).

Aleksandra Konieczna

* Aleksandra Konieczna, *Manru* Ignacego J. Paderewskiego. Kilka uwag o stylu i dramaturgii, [w:] Warsztat kompozytorski I.J. Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3-6 maja 1991, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991.

** Włodzimierz Poźniak, Opera po Moniuszce [w:] Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. II, Kraków 1966, s. 307-310.

*** Henryk Opieński, Ignacy Jan Paderewski, Kraków 1960, s. 65-72.

Bezdomność i bezbożność

Adam Mickiewicz

Mamy pośród nas inny lud, jeszcze dziwniejszy od izraelskiego, jedyny, którego zagadki nikt nie odkrył; mówię o tak zwanych przez Polaków Cyganach, którzy są również bardzo liczni w południowej Francji, Hiszpanii i Turcji. Nie wiadomo, w jakim czasie przybyli oni w kraje słowiańskie; uważają wszelako Polskę, że tak powiem, za swoją stolicę: rzecz to na ogół nieznana, że król Cyganów mieszkał w Polsce w mieście Mirze. Król ten otrzymywał władzę lenną z rąk książąt Radziwiłłów. Wszyscy Cyganie przebywający w ich dobrach musieli tego króla słuchać, ale nie miał on żadnej mocy prawnej nad innymi; a przecież nigdy król despotyczny nie cieszył się większym posłuchem niż ten władca rezydujący w Mirze, którego berło skruszyło się jednocześnie z berłem Polski. Cyganie zewsząd przysyłali mu dary, rozsądzał on w ostatniej instancji wszystkie ich sprawy. Szczep ten różni się od wszystkich szczepów znanych w Europie; zdaje się być pozbawionym zmysłu religijnego. Mieszkają między nami od szeregu wieków; widziano Cyganów bogatych, Cyganów odważnych, nikt jeszcze nie widział Cygana pobożnego; przyjmują oni wiarę w kraju, w którym mieszkają, a porzucają ją, skoro tylko przekroczą jego granice. Próbowano z Cyganami wszystkiego, co było w mocy, posyłano ich na naukę do szkół; ukończywszy naukę, ci młodzieńcy, nieraz celujący zdolnościami, znikali spośród kolegów na skradzionym koniu.

Jest u nich piosenka o tym, że Cygan jak gęś dzika przechadza się wśród gęsi swojskich, aż do czasu odlotów ptaków. Tę samą piosenkę przytacza Walter Scott, co świadczy, że jest ona powszechnie znana u Cyganów.

Nie są również zdolni zrozumieć pojęcia własności. Choćby im dano ziemie, duże pieniądze na ich zagospodarowanie, oni woleliby osiąść na pustkowiu. Nienawidzą wszystkiego, co podobne do domu. Widzieliśmy ich w ostrą zimę, jak obozowali wśród śniegów; trzeba było brnąć po pas w śniegu, aby dojść do ich budy; był to szałas drewniany i cała rodzina siedziała tam w bezładzie, mężczyźni, kobiety, dzieci rojące się na słomie, a wszyscy zadowoleni i weseli, bo nigdy nie widziałem Cygana smutnego. Smutek czasem przeleci mu przez głowę, ale nigdy się w niej nie zatrzyma. Lud ten nie zna rezygnacji; tym różni się od plemienia słowiańskiego; przywiązuje małą wagę do życia. Znacie Panowie przysłowie, że dla kompanii dał się Cygan powiesić. Niedawno temu widziano Cygana konającego wśród okropnych męczarni (wbitego na pal) w prowincji Austrii, na Węgrzech. Dwaj księża, katolicki i prawosławny przyszli go pocieszać. Cygan odpowiadał szczerze, że przyjmie wiarę tego, który mu da fajkę, bo chciał skonać paląc tytoń.

Cyganie są odważni, bystrzy, wydają się zdolnymi do wszystkiego, tylko nie wierzą w Boga. Jak doprowadzić do tego, aby ich osiedlić na ziemi? (...)

Przekład Leon Płoszewski

W lasach mego ojca

Joachim Lelewel

(...) Mówi Pan, że Cyganie byli mniej poniewierani w Polsce niż w Niemczech, ja zaś uważam, iż rzec można, że było im tam lepiej niż gdziekolwiek. Było im równie dobrze, jak na Węgrzech i na Wołoszczyźnie i nie byli tam prześladowani. Mieli swobodę uprawiania handlu. Istnieje kilka postanowień ich wygnania, ale żadne z nich nie było wykonane, nigdy nie zastosowano tych środków przeciwko nim, były to tylko groźby. Trzeba było ich widzieć, zobaczyć ich jeszcze dziś, by się o tym przekonać. Cztery mile od Warszawy, po drugiej stronie Wisły, spotyka się liczne wsie noszące nazwy cygańskie: Cyganka, Wola Cygańska, które świadczą, że okolica ta służyła Cyganom za siedlisko. W ostatnich latach Rzeczypospolitej istotnie spotykało się ich tutaj mnóstwo. W 1791 roku decyzją sejmu wezwano ich do osiedlenia się po wsiach, jako że była ich tam pokaźna liczba, zwłaszcza na Litwie, sto pięćdziesiąt rodzin zastosowało się do tej dobrej rady, masy pozostały w swym prymitywnym stanie. W okolicach Cyganowa, niemal pod murami stolicy kwaterowali jeszcze po upadku Polski.

Najwięcej ich przebywało w lasach mojego ojca, zapewne dlatego, że były one najgęstsze, najciemniejsze i leżące najbliżej licznych wiosek. Nie wiadomo było, ilu ich mogło być, horda z pewnością powiększała się lub malała od czasu do czasu. Przechadzałem się wraz z mymi rodzicami wśród tej ludności i przypominam sobie, jak malowniczy doprawdy był to widok, gdyśmy oglądali ich w cieniu starych drzew, gdy latem widzieliśmy nagie dzieci, których kilkanaścioro skakało i biegało nad brzegami śródleśnego stawu. Nie wyrządzali lasom szkody, nie ścinali drzew na ogniska, zadowalali się gałęźmi. Nie bywało w związku z tym żadnych zażaleń ze strony leśniczych ani gajowych, którzy nie skarżyli się też na szkody wyrządzane zwierzynie czy rybom.

Z pewnością Cyganie korzystali ze zwierzyny, lecz cichaczem, mieli dość głuszczców, koźląt etc. I nigdy nie polowali w swych legowiskach. Jak się żywili? Tego nikt nie widział, ale nie uskarżano się na ich sąsiedztwo. Niejednokrotnie odkrywano kradzież jakichś drobiazgów i posądzano Cyganów, lub nawet z pewnością stwierdzano ich złodziejstwo, jednakże wybaczało się im, jako że była to ich profesja i lepiej było mieć ich za mieszkańców, jak powiadano, gdyż nie dopuszczali się kradzieży, kradnąc wyłącznie daleko. Również w żadnej pobliskiej wsi nie słyszano o kradzieży koni, wołów, baranów, ani żadnych innych czworonogów.

Cyganie odwiedzali wsie i radowali swoimi wróżbami. Byli wśród nich tacy, którzy znali rzemiosła; tkacze, ślusarze, siodlarze; parali się drobnym handlem, trzymali i sprzedawali konie i coś tam jeszcze. Jednakże trudno im było handlować, jako że nie ufano ich dostawom. (...) Co niedziela, w każde święto wchodzili gromadnie do kościoła parafialnego w osadzie Poświęta (gdzie mieli także dom mieszkalny), korzyli się i modlili, zachowując się przykładnie, spowiadali i przyjmowali komunię. Stary proboszcz był rad, że trzódka parafialna powiększyła się tym sposobem o liczbę nieokreśloną. Co do ich wzrostu i odzienia, było rozmaicie; piękni i karłowaci, strojni i niemal w łachmanach.

Istnieli jeszcze w 1805 roku, podczas przejścia Rosjan idących z odsieczą Austrii. W czasie ich przemarszu wiele hałasu narobiła kradzież krowy w małym lasku Okuniewskim, o dwie mile od nas.

Rosjanie oskarżyli Cyganów, którzy się tam przypadkiem znaleźli. Sprawa wlokła się wiele dni, a ludność cygańska, wielce wzburzona, opuściła lasy i swoje domostwa, uchodząc ku wsi. Oddział dwudziestu czy trzydziestu Cyganów, przechodząc przez naszą wieś, wszedł na dziedziniec mego ojca z prośbą, by mu się mogli przedstawić. Większość z nich była wzrostu więcej niż średniego, było wielu niskich, lecz nie brakło też między nimi smukłych i pięknie zbudowanych. Wszyscy mieli u boku szable, wszyscy byli wystrojeni po węgiersku, sukno ciemnoniebieskie...(...) mówiono, że nikt nie widział ich tak wspaniałymi, i, oznajmiając swe dobre sąsiedztwo, oświadczyli, że nie będą szczędzić swych współbraci, gdyby okazali się zdolni (do kradzieży), jednakże pewni są ich niewinności i potrafią wykryć prawdziwego złodzieja. W istocie, po przeprowadzeniu poważnego dochodzenia rosyjski złodziej został rozpoznany, a Cyganów uwolniono. Odnieśli zwycięstwo, lecz ten wypadek był przykry dla nich. Rychło po zachodzie słońca, w zapadającym zmroku, pojawił się na naszym dziedzińcu oddział wojsk austriackich. Oficer przedstawił memu ojcu swoje rozporządzenia, oddział natychmiast otrzymał kwatery. Był też drugi oddział, który otoczył Cyganów kordonem wojskowym. Ludność wsi i wiosek

w całej okolicy została wprawiona w ruch, żeby o wschodzie słońca można było zaskoczyć Cyganów w lesie. Wszystkie te polecenia zostały dokładnie wykonane. Ludność i oddziały pojawili się wśród cygańskich siedlisk, ale nie odnaleziono żadnych śladów ich bytności oprócz żarzących się głowni i zamierających płomieni dopiero co opuszczonego ogniska. Jak przeniknęli przez kordon: kobiety, dzieci, starcy; tłum, jaki stanowili, jaką znaleźli drogę - nie wiedział nikt (...)

Oficer austriacki bynajmniej nie był zdziwiony owym tajemniczym zniknięciem. Oskarżano naszego młynarza, że ostrzegł był Cyganów, jako że oni byli w bardzo bliskich związkach z młynem, łączyły go z nimi zażyłe przyjaźnie. Jednakże młynarza oddalonego ponad mile nikt nie mógł przed północą uprzedzić o przedsięwzięciu, a nad ranem wszyscy znikli jak kamfora (...) Nie widywano już Cyganów w naszych stronach; dopiero po długim czasie zaczęli się pojawiać odosobnieni wędrowcy, ale natychmiast jęły się zdarzać częste kradzieże bez złodzieja.

Z listu do francuskiego cyganologa
Paula Bataillarda

Cyganie
(fragment)

Aleksander Puszkin

Cyganie w besarabskiej ziemi
Zgiełkliwą włóczą się gromadą,
Dzisiaj nad rzeką spać się kładą
Pod namiotami podartemi.
Jak wolność ich noclegi błogie,
Spokojny sen pod niebiosami;
Miedzy kołami płonie ogień
U wozów krytych dywanami;
Przy nim rodzina do wieczerzy
Zasiada; w szczerym polu chodzi
Stado ich koni; obok leży
Uczony niedźwiedź na swobodzie.
Życie tu wre nieokiełznane:
Krzątanie rodzin, co nad ranem
Gotowe są wyruszyć nagle,
I dzieci krzyk, i pieśń Cyganek,
I bicie młotem po kowadle
Wędrowny tabor już zamilknął
Zapada senne w krąg milczenie.
I w ciszy stepów słychać tylko
Szczekanie psów i koni rżenie.
Ogniska w mroku już nie płoną.
W krąg cisza; księżyc światło sączy
I z wysokości nieboskłonu
Rozwidnia blaskiem tabor śpiący...

Przekład Jerzy Ficowski

Noty o autorach i tekstach

Konieczna Aleksandra, muzykolog. Autorka pracy poświęconej operom Sergiusza Prokofiewa.

Kraszewski Józef Ignacy (1812–1887), powieściopisarz, poeta, publicysta, działacz społeczny. Autor cyklu kilkudziesięciu powieści przedstawiających historię Polski oraz paru tak zwanych powieści ludowych, do których prócz *Chaty za wsią* (1854–55) – literackiego źródła libretta *Manru*, należą *Ulana*, *Jermoła* i *Ostap Bondarczuk*. Odrębny aspekt jego osobowości i talentu dokumentują późno poznane pisma autobiograficzne z różnych okresów jego życia.

Lelewel Joachim (1786–1861), historyk, polityk, bibliograf. Profesor uniwersytetów w Wilnie i Warszawie, od 1831 na emigracji. Autor *Historii Polski do końca panowania Stefana Batorego* (1813). Jego prace zebrane w 20 tomach pt. *Polska, dzieje i rzeczy jej rozpatrywane* wydano jeszcze w XIX wieku; reedycja (w 10 tomach i pt. *Dzieła*) w latach 1957–1969.

Mickiewicz Adam (1798-1855), poeta , autor *Ballad i romansów*, *Grażyny*, *Konrada Wallenroda*, *Dziadów*, *Sonetów krymskich*, *Pana Tadeusza*, także liryków: filozoficznych i miłosnych. Czterotomowy *Kurs literatury słowiańskiej*, z którego pochodzi zamieszczony tu ustęp, obejmuje wykłady, jakie Mickiewicz prowadził w języku francuskim w Collège de France w latach 1840–1844 (przekład w czterech tomach 1842–1845).

Paderewski Ignacy Jan (1860–1941), pianista, kompozytor i polityk. Artysta i patriota wielokrotnie odznaczany orderami polskimi i zagranicznymi. Doktor honoris causa licznych uniwersytetów, m.in. Cambridge, Oxford, Columbia. Zamieszczone teksty pochodzą z *Pamiętników* (spisanych przez M. Lawton) opublikowanych po raz pierwszy w Londynie w 1939 roku oraz z wypowiedzi Paderewskiego udzielonych prasie z okazji amerykańskiej premiery *Manru*.

Porębska-Kwasnik Dominika, muzykolog ur. w 1951 w Paryżu, obecnie profesor Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach. Formację akademicką zdobyła we Francji, tam też uzyskała kolejne stopnie akademickie (z habilitacją, której podstawą była praca *Le Style vocal de l'Opéra Polonais*, Lille 1991. Autorka wielu prac poświęconych operze, wśród których jest też książka o dziele Paderewskiego opublikowana pod nazwiskiem D. Quasnik: *Manru et le Démon humain*, Paris 1991. W Polsce wykłada od 1994 roku. Zamieszczony w programie tekst jest fragmentem artykułu opublikowanego w periodyku *Edukacja Humanistyczna*, III: 1998.

Przosna Aleksander, teatrolog i publicysta. Zajmuje się problematyką libretta operowego.

Puszkin Aleksander (1799–1837), rosyjski poeta, prozaik i dramaturg. Autor dzieł, które silnie inspirowały twórców operowych: Glinkę (*Rusłan i Ludmiła*), Czajkowskiego (*Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*), Rimskiego-Korsakowa (*Kamienny gość*, *Mozart i Salieri*), Musorgskiego (*Borys Godunow*). Zamieszczony tu we fragmencie poemat *Cyganie* z 1824 roku, legł u podstaw jedynej opery Rachmaninowa (*Aleko*), a w pewnej mierze także *Carmen* Bizeta: autor noweli, P. Merimée dokonał przekładu *Cyganów* na język francuski (1859). Właśnie z niego libreciści przejęli słowa śpiewki Carmen z I aktu opery (scena z Zunigą).

Sander August (1876–1964), fotografik niemiecki. Autor głośnego zbioru *Ludzie XX wieku* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), który miał się ukazać w 45 teczkach po 12 fotografii w każdej. Pierwszy wybór, wydany w 1927 roku pt. *Anlitz der Zeit*, pisarz Alfred Döblin powitał słowami: „Obrazy, które tu widzimy, są niczym słowa filozofa – mówią same za siebie".

Wykaz źródeł tekstów i ilustracji:

Teksty: Aleksandra **Konieczna**, Manru Ignacego J. Paderewskiego. Kilka uwag o stylu i dramaturgii, [w:] Warsztat kompozytorski I.J. Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3–6 maja 1991, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991; Józef Ignacy **Kraszewski**, Chata za wsią, tekst przygotował do druku i opatrzył przypisami Stanisław Burkot, Warszawa LSW 1991; Józef Ignacy **Kraszewski**, Noce bezsenne, [w tegoż:] Pamiętniki, oprac. Wincenty Danek, Wrocław 1972, BN I 207; Joachim **Lelewel**, Listy emigracyjne, wyd. H.Więckowska, t. III, s. 240 nn, Kraków 1952 (oryginał po francusku); Tomasz **Mann**, Cierpienie i Wielkość Ryszarda Wagnera, [w tegoż:] Moje czasy. Eseje, wybór i wstęp Hubert Orłowski, tłumaczenie Wojciech Kunicki, Poznań 2002, „Poznańska Biblioteka Niemiecka"; Adam **Mickiewicz**, Literatura słowiańska, kurs III, wykład XX, badanie VIII, przekład Leon Płoszewski, [w tegoż:] Dzieła, t. XI, Warszawa 1955, s. 320 n.; Karol **Musiał**, Wagner und Polen/Wagner a Polska, Bayreuth Mühl'scher Universitätsverlag 1980; Ignacy Jan **Paderewski**, Pamiętniki. Spisała Mary Lawton, tłumaczenie Wanda Lisowska i Teresa Mogilnicka, wyd. VI. Kraków PWM 1986; **Andrzej Piber**, Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860–1902, PIW Warszawa 1982; **Andrzej Piber**, Recepcja Manru w USA, [w:] Warsztat kompozytorski I.J. Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3–6 maja 1991, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991; **Martine Kahane**, **Nicole Wild**, Wagner et la France, Paris, Editions Herscher 1983.

Ilustracje: Okładka I: August Sander (1876–1964), Cygan (1927) ze zbioru Menschen des 20. Jahrhunderts, por niżej; skrzydełko: dwustronny amulet z drewna lipowego z wypalonymi magicznymi znakami używany przez Cyganów węgierskich w toku obrządku zaślubin; strona lewa (przeznaczona dla lewej stopy panny młodej) przedstawia: łańcuch jako znak małżeńskiej więzi, żmiję, dwa heraldycznie ustawione krzyże (z których jeden oznacza żądzę, drugi – grzeszną rozkosz) i umieszczony w środku krąg jako znak czeluści pochłaniających ofiarę tych namiętności, wreszcie czworokąt z czterema punktami symbolizujący rodzinę oraz poczucie bezpieczeństwa, jakie stwarza rodzina; na stronie prawej (przeznaczonej dla prawej stopy) wypalony jest kwiat symbolizujący miłość oraz dwa skrzyżowane kije jako znak zakazu; por. niżej: J. Cléber, Les Tsiganes..., s. 218 n; s. 14: I.J. Paderewski, ok.1902; The Falk Studio, Sidney; Annales Paderewski N° 22–1999 (Société Paderewski à Mores); s. 32 fot. Piotr Majewski; s. 36 fot. Michael Myers; Bernd und Hille **Becher**, Thomas **Ruff**, Aus der Distanz, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordheim-Westfalen 1991; Jean Paul **Clébert**, Les Tsiganes, Arthaud, Paris 1964; Adriano **Colocci**, Gli Zingari, Torino 1889(reprint Forni Editore Bologna 1971); Jerzy **Ficowski**, Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie, Warszawa LSW 1986; Reimer **Gronemeyer**, Georgia A. **Rakelmann**, Die Zigeuner. Reisende in Europa. Roma, Xinti, Manouches, Gitanos, Gypsies, Kalderasch, Vlach und andere, Köln, DuMont Buchverlag, 1988; Denis **Harvey**, The Gypsies. Wagon-time and after, B.T. Batsford, London 1979; Journal of the Gypsy Lore Society, 12/1933; André **Kertész**, Ma France, Paris, Ministère de la Culture 1990; **August Sander**, Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitsphotographien. 1892–1952. Herausgegeben von Günter Sander. Text von Ulrich Keller, Schirmer/Mosel München 1994, (Teil. VI.38 Fahrendes Volk).

DWUTYGODNIK
ruch muzyczny

NAJSTARSZE POLSKIE CZASOPISMO POŚWIĘCONE MUZYCE POWAŻNEJ
Pisze o:
· koncertach, przedstawieniach operowych, płytach,
· festiwalach i konkursach – krajowych i zagranicznych,
· sprawach nurtujących środowisko muzyczne,
· pedagogice i upowszechnianiu muzyki.

Do nabycia w salonach EMPiK, księgarniach muzycznych,
teatrach operowych, filharmoniach i w prenumeracie.

Informacje i prenumerata: tel. 022 608-28-70 (71), www.ruchmuzyczny.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

SOLIŚCI ŚPIEWACY

Soprany
Halina Fubara-Duda
Ewa Godlewska
Małgorzata Greta
Wiesława Kończewska-Płac
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Agnieszka Sławińska
Magdalena Barylak*
Marta Boberska*
Danuta Dudzińska-Wieczorek*
Julia Iwaszkiewicz*
Agnieszka Kozłowska*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Magdalena Polkowska*

Mezzosoprany
Małgorzata Ratajczak
Dorota Sobczak
Beatriz Blanco*
Barbara Krahel*
Monika Lezjon*
Monika Litwin-Dyngosz*
Patrycja Stróżyk*
Anetta Szczesik-Wakarecy*
Monika Walerowicz-Baranowska*

Tenory
Tomasz Martej
Janusz Ratajczak
Marcin Naruszewicz
Stanisław Baron*
Krzysztof Gasz*
Vasyl Grokholsky*
Maciej Komandera*
Edward Kulczyk*
Przemysław Niezgoda*
Dariusz Pietrzykowski*
Paweł Skałuba*
Leszek Świdziński*
Tadeusz Szlenker*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*

Barytony
Janusz Lewandowski
Wojciech Dyngosz*
Paweł Kajzerski*
Włodzimierz Kalemba*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Florian Skulski*
Rafał Songin*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*
Andrzej Zagrański*

Basy
Łukasz Goliński
Jacek Greszta
Andrzej Nowakowski
Ryszard Smęda
Bartłomiej Tomala
Janusz Borowicz*
Jerzy Gruszczyński*
Piotr Nowacki*

Asystent reżysera
Edward Stasiński

Korepetytorzy
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Violetta Łukaszewska*
Larysa Isyplakova*
Kamilla Zygmunt*

BALET

Kierownik baletu choreograf i pedagog
Marek Zając̀kowski

Pedagog baletu
Ewa Głowacka*
Anna Grabka-Szpilman*
Władzimir Hlinskikh*

Asystent kierownika baletu
Ilona Jaświn-Marlejska

Inspektor
Maria Adamska

Korepetytor
Sergiy Momzov

Pierwsi soliści
Olga Marczak
Anna Tkokitska-Dzerawianka
Viktar Dzeravianka

Soliści
Maria Adamska
Olessia Denissova
Beata Giza
Marta Kowalczyk
Grzegorz Cechetz
Piotr Kobierzyński
Mariusz Kowalczyk

Koryfeje
Izabela Koheryzyńska
Anna Lewandowska
Sylwia Malicka
Elżbieta Pomicka-Bukolt
Grzegorz Brożek
Ryszard Madejski
Bogusz Osiński
Maciej Proszyński
Władzimir Seleznev
Andrei Tserakhau

Zespół
Anna Bobrowska
Marta Dąbkowska
Ewa Grodzka
Natalia Hlinskikh
Maria Kielan
Sandra Kruk
Marinela Mrder
Sandra Napierata
Sylwia Piotrowicz
Joanna Stropna
Ewelina Szczepańska
Marta Vielrose
Tomasz Azjan
Paweł Kruk
Kacper Pośłednik
Konrad Przybytniak
Rafał Tuszyński
Sebastian Skalski
Janina Czyszak*
Ewa Pyszka*
Ewa Rynkowska*
Henryk Adamski*
Henryk Kaniciak*
Tadeusz Kolanowski*
Cezary Pyszka*
Kazimierz Raczek*

Masażysta-rehabilitant
Stanisław Szkotnicki

CHÓR

Kierownik
Henryk Wierzchoń

Asystent kierownika chóru
Izabela Cywińska

Korepetytor
Valeriya Savchenko

Inspektor
Józef Guździoł

Soprany
Patrycja Cywińska-Gacka
Hanna Grot
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Joanna Przymus
Anna Pyrzyk
Magdalena Stebańska
Joanna Tkaczuk
Bożena Wyszocka
Mariola Winkler-Kołtyś
Aleksandra Bosak*
Agnieszka Chełkowska-Madej*
Dorota Chorobińska*
Magdalena Cyrsewska*
Katarzyna Dyl*
Anna Fedorko-Kwiatkowska*
Beata Gaj*
Monika Korybalska*
Zofia Korybalska-Wróbel*
Izabela Król*
Marlena Kuczyniecka*
Kamila Lawrenz-Sójka*
Anna Malus*
Jagna Poles*
Danuta Poźniak*
Alicja Powałowska*
Dorota Rezner*
Mieczysława Sadurska*
Maria Tuczkowska*
Marta Ustyniak*
Joanna Zasada*

Alty
Hanna Bogiel
Marta Fortuna
Danuta Giro-Synyńska
Anna Holowicka-Mierzwa
Małgorzata Horoszkiewicz-Nowicka
Mirosława Karasińska
Aleksandra Kocznorwska
Anna Kopyścińska
Tatiana Kujawska-Tutuszewska
Monika Kwapich
Marzena Pawlicka
Barbara Rubka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Małgorzata Wierzbiańska
Marta Bilska*
Krystyna Ciabaszewska*
Maria Gurbowicz*
Maria Herdzin*
Ewa Nowak*
Magdalena Polowinczak*
Adelajda Płaczek*

Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Eugeniusz Kalinowski
Zbigniew Koczorowski
Marcin Mierzwa
Krzysztof Nowakowski
Marek Pawłowski
Marcin Pomykała
Jacek Ziebiński
Mariusz Ziółkowski
Sławomir Baranowski*
Oleksandr Gerasymyuk*
Przemysław Jendrzejewski*
Roman Kaniewski*
Wiktor Raczyński*
Jan Rink*

Basy
Edward Bereit
Krzysztof Filasiński
Zbigniew Fortuna
Janusz Kujawski
Karol Malinowski
Paweł Olszyna
Andrzej Peskorski
Janusz Stolarski
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Marek Zasada
Gracjan Czapiewski*
Michał Gacka*
Marian Polaszewski*
Adam Zaremba*

INSPICJENT
Grażyna Juszczyk

II Inspicjent / sufler
Agnieszka Ryczak

ORKIESTRA

Dyrygenci
Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk – **asystent dyrygenta**
Andrzej Straszyński*
Włodzimierz Szymański*
Piotr Wajrak*
Henryk Wierzchoń*

Inspektor
Jerzy Wojciechowski

I skrzypce
Helena Szurka (koncertmistrz)
Przemysław Nawrocki
Justyna Nawrocka
Barbara Łotyszojc
Wojciech Górecki
Andrzej Stańczyk
Olha Liktinyakevych
Tomasz Komorowski
Kateryna Redyk
Katarzyna Bieś
Jarosław Pawłowski*
Magdalena Koronka*
Izabela Racieńska*
Agata Kopycińska-Karbowniczek*

II skrzypce
Anetta Szubert-Górny
Jolanta Gruchol
Alicja Żok
Róża Woźniak
Marta Gruszka
Irena Kamińska
Piotr Burczyński
Gabriela Klaput*
Jacek Kaczor*

Altówki
Beata Figas
Ihor Lavrys
Mateusz Bocheński
Marta Woźniewska
Katarzyna Bocheńska
Mirosław Przybył*
Piotr Michalski*

Wiolonczele
Adam Szurka (koncertmistrz)
Dorota Nogaj
Jan Przybyła
Ewa Półtorak
Grażyna Dudzińska
Joanna Powdel
Joanna Otmianowska-Starkiewicz
Cezary Krzyżoforski

Kontrabasy
Dariusz Zygmunt
Maciej Kuczyniecki
Dariusz Chojecki

Flety
Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska
Mirosława Pawłowska

Oboje
Jacek Polański
Krzysztof Wroniszewski
Bogumił Sykuta
Tamara Polańska

Klarnety
Mirosław Dudziński
Jarosław Górny
Wojciech Kuczyniecki
Jerzy Wojciechowski

Fagoty
Bartosz Nogacki
Czesław Cieślak
Andrzej Szcześniewski

Waltornie
Wojciech Bryliński
Serhiy Matsenko
Jerzy Katafiasz
Sergiy Vypnichenko
Michał Jankowiak*

Trąbki
Janusz Bobiński
Krzysztof Marlewski
Jacek Wieczorek
Łukasz Rafiński

Puzony
Andrzej Owsik
Marek Fietka
Łukasz Michalski*
Cezary Ziemkowski*
Marek Cieszyński*
Mieczysław Klaus*

Tuba
Kazimierz Kmieć*

Harfa
Marzena Krawczyk
Barbara Markiewicz

Perkusja
Grzegorz Jurczyk
Krzysztof Pilarski
Maciej Marciniak
Andrzej Kamiński
Ferdynand Tomkiewicz*

Fortepian / Organy
Celesta / Klawesyn
Valeriya Savchenko
Olga Wołkowa
Larysa Isyplakova*

Akordeon
Marek Wawrzyniak

Gitara / Cymbały
Orlin Bebenow

Z-CA DYREKTORA PEŁNOMOCNIK DS. BUDOWY OPERY
Wojciech Bartczak

GŁÓWNA KSIĘGOWA
Krystyna Skrzypczak

Z-CA GŁÓWNEJ KSIĘGOWEJ
Wanda Borowicz

ASYSTENT DYREKTORA
Piotr Karczewski

KIEROWNIK KOORDYNACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ
Gizela Szala

DZIAŁ KADR
Janina Litwiniuk
Sylwia Waliszewska

KIEROWNIK DZIAŁU PROMOCJI I OBSŁUGI WIDZÓW
Robert Chojnacki

ORGANIZATOR WIDOWNI
Jolanta Mikołajczak

SPECJALISTA DS. REKLAMY
Ewa Chałat
Alicja Kuklińska

GŁÓWNY SPECJALISTA DS. ADMINISTRACJI
Daniela Stasiak

BIBLIOTEKARZ
Krystyna Ciabaszewska

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu tech.
Jarosław Jezierski

Główny brygadier sceny
Jarosław Garnszej

KIEROWNICY PRACOWNI

Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak

Akustycznej
Adrian Michalski

Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski

Plastycznej
Donat Zawisza

Fryzjersko-perukarskiej
Zofia Domagała

Modystycznej
Jerzy Pielat

Krawieckich
Jolanta Lubawa

Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda

Szewskiej
Józef Michalski

Tapicerskiej
Tomasz Opatka

GŁÓWNY SPECJALISTA DS. IMPREZ ZLECONYCH
Barbara Bukata

KIEROWNIK DZIAŁU EKSPLOATACJI BUDYNKU
Jacek Gołębiewski

* artyści współpracujący

Spis treści

Documenta 2

Argumentum 4

Alfred Nossig
Aleksander Przosna 10

Manru w relacji kompozytora 15

Tajemniczy język leitmotivów
Dominika Porębska-Kwasnik 23

Noce bezsenne. Fantazje na tle czarnym
Józef Ignacy Kraszewski 31

Sen
Józef Ignacy Kraszewski 33

Bezdomność i bezbożność
Adam Mickiewicz 38

W lasach mego ojca
Joachim Lelewel 40

Cyganie (fragment)
Aleksander Puszkin 45

Noty 46

Wykaz źródeł 47

Opracowanie graficzne
i przygotowanie do druku
studio
DA VINCI
agencja reklamowa
Agencja Reklamowa
Studio da Vinci
85-836 Bydgoszcz, ul. Filmowa 8
tel. 052 362 91 50
e-mail: redakcja@studio-davinci.pl
www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik
85-861 Bydgoszcz, ul. Glinki 84
tel./fax 052 37 00 710

Wydawca
Opera Nova w Bydgoszczy
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5

Zamówienia na bilety zbiorowe
przyjmuje i wszystkich informacji udziela:
Dział Promocji i Obsługi Widzów
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5
tel. 052 325 16 55, fax 052 325 16 36
czynny od poniedziałku do piątku w godz.
8.30–15.30
oraz w każdą sobotę w godz. 9.00–14.00
Kasa Opery Nova, ul. Marszałka Focha 5
tel./fax 052 325 15 55
poniedziałek* 18.00 - 19.00
wtorek 15.00–18.30
środa 15.00–18.30
czwartek 15.00–18.30
piątek* 18.00–19.00
sobota 15.00–18.30
niedziela 16.00–18.30
* kasa czynna tylko
w przypadku przedstawień
Opera w Internecie:
www.opera.bydgoszcz.pl