

MARIA

Faint, illegible text, possibly a program or promotional notice, located in the upper white section of the poster.



opera wrocławawska



Państwowa Opera we Wrocławiu
dyrektor i kierownik artystyczny Adam Kopyciński
wicedyrektor do spraw administracyjnych Mieczysław
Teliszewski

sezon 1965/1966

repertuar bieżący

1. **Halka** (Moniuszko)
2. **Straszny Dwór** (Moniuszko)
3. **Manru** (Paderewski)
4. **Pan Twardowski** (Różycki)
5. **Goplana** (Żeleński)
6. **Pinokio** (Szajna-Lewandowska)
7. **Fontanna Bachczysaraju** (Asafiew)
8. **Carmen** (Bizet)
9. **Poławiacze Perel** (Bizet)
10. **Szach Mat** (Bliss)
11. **Jezioro Labędzie** (Czajkowski)
12. **Joanna d'Arc** (Pejko)
13. **Lucja z Lammermoor** (Donizetti)
14. **Faust** (Gounod)
15. **Zydówka** (Halévy)
16. **Tosca** (Puccini)
17. **Madame Butterfly** (Puccini)
18. **Gianni Schicchi** (Puccini)
19. **Cyrulik Sewilski** (Rossini)
20. **Gioconda** (Ponchielli)
21. **Traviata** (Verdi)
22. **Aida** (Verdi)
23. **Trubadur** (Verdi)
24. **Rigoletto** (Verdi)
25. **Pajace** (Leocawallo)
26. **Coppelia** (Delibes)
27. **Marta** (Flotow)
28. **Pieśń o tęsknocie** (Świerzyński)

redaktor programu

Edward Kurowski

okładka i ilustracje

Janusz Tartyło

Twórca opery „Maria”



Roman Statkowski

W ostatnich latach XIX wieku pojawiło się w Polsce wiele wybitnych talentów muzycznych, a wśród nich Roman Statkowski. Wzrastali oni w przygnębiającej atmosferze tępienia przez rząd carski wszelkich przejawów kultury polskiej.

Roman Statkowski urodził się w Szczypiornie koło Kalisza 24 grudnia 1859 roku. W miejscowości tej ukończył gimnazjum, po czym wstąpił na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego i, prawie równocześnie, rozpoczął studia muzyczne w Instytucie Muzycznym, pod kierunkiem Władysława Żeleńskiego. Po pewnym czasie przeniósł się do będącego w wielkim rozkwicie konserwatorium w Petersburgu.

W klasie kompozycji Mikołaja Sołowiewa ukończył konserwatorium petersburskie ze złotym medalem. Wyjechał do Berlina, potem do Brukseli, gdzie zapoznał się z prądami współczesnej muzyki, nawiązał stosunki nie tylko ze środowiskiem muzycznym, ale i z wydawcami. Jednak trudne warunki materialne zmusiły go do powrotu do Petersburga, gdzie objął przedstawicielstwo warszawskiej filii składu fortepianów Hermana i Grossmana. Tam powstały liczne, drobne utwory fortepianowe i skrzypcowe jak np. popularny do dziś krakowiak na skrzypce i fortepian.

Roman Statkowski, podobnie jak wielu kompozytorów w tym okresie, posługiwał się z początku tak zwaną małą formą. Już w pierwszych utworach wykazał duże opanowanie techniki kompozytorskiej, zjednały mu one uznanie krytyków, zgodnie podkreślających doskonałość formy jego utworów.

Pod wpływem kompozytorów rosyjskich, zwłaszcza uwielbianego przez niego Piotra Czajkowskiego, przemawiał Statkowski w swoich utworach śpiewnymi

i bardzo melodyjnymi tematami, ujętymi w ramy subtelnej harmonii. Nie brak jednak było jego kompozycjom temperamentu a nawet wirtuozowskiej brawy (utwory fortepianowe).

Obok miniaturowych form muzyki fortepianowej jak i skrzypcowej, ważne miejsce w twórczości Statkowskiego zajęła forma kameralna. Napisał aż sześć kwartetów. Do zainteresowania się tą formą skłoniła Statkowskiego grupa postępowych kompozytorów rosyjskich, skupionych w Młodorosyjskim Obozie, który formę tę szczególnie pielęgnował.

Twórczość Romana Statkowskiego nie budziła żywszego zainteresowania w naszym społeczeństwie. Jedynym człowiekiem, który wciągnął go w nurt życia muzycznego kraju był ówczesny dyrygent Opery Warszawskiej, jego wielki przyjaciel, Emil Młynarski.

W 1897 roku napisał Statkowski 2 aktową operę *Filenis* do własnego libretta osnutego na tle dramatu Hermana Erlera. Utwór ten zdobył na międzynarodowym konkursie w Londynie w 1903 roku pierwszą nagrodę, a nazwisko Statkowskiego stało się znane w szerokim świecie muzycznym.

Powrót do kraju i objęcie, dzięki staraniom Emila Młynarskiego, stanowiska nauczyciela historii muzyki i estetyki w Konserwatorium Warszawskim, korzystnie wpłynęło na życie Statkowskiego, mógł on bowiem w kraju rozwijać swą twórczość. Emil Młynarski, jako dyrygent otwartej wówczas Filharmonii, wykonywał symfoniczne kompozycje Statkowskiego (m. in. Polonez i Fantazję Symfoniczną), przyczynił się także do wystawienia na warszawskiej scenie w 1904 roku opery *Filenis*. Chociaż partię tytułową śpiewała w tym przedstawieniu znakomita Helena Zboińska-Ruszkowska, opera Statkowskiego nie przemówiła do publiczności. Na pewno jedną z przyczyn był fakt, że do przepojonego tragizmem libretta stworzył Statkowski muzykę, choć pełną prostoty i szlachetności wyrazu, ale pozbawioną silnych akcentów dramaturgicznych.

Mimo niepowodzenia, fakt zdobycia międzynarodowej nagrody, zachęcił Statkowskiego do dalszej pracy. Kiedy więc Konstanty Wołodkowicz ogłosił w 1903 roku konkurs na napisanie opery *Maria* według powieści poetyckiej Malczewskiego, natychmiast przystąpił do pracy, którą ukończył już w lecie 1904 roku. Na konkurs zgłoszono cztery partytury *Marii*: Henryka Melcera, Henryka Opieńskiego, Wojciecha Gawrońskiego i Romana Statkowskiego. Jesienią 1904 roku, sąd konkursowy przyznał pierwszą nagrodę w wysokości 5 tys. rubli Romanowi Statkowskiemu.

W marcu 1906 roku odbyła się w Warszawie uroczysta premiera *Marii*. Partię tytułową i tym razem śpiewała Helena Zboińska-Ruszkowska, Wacława — Ignacy Dygas, a Miecznika, niezrównany w kontuszowych rolach oper Moniuszki, baryton Józef Chodakowski. Tym razem stworzył Statkowski muzykę pełną dramatycznego tętna. Wielka szlachetność brzmienia, umiejętność rozplanowania głosów, rozłożenie poszczególnych części formy, przejrzystość i jasność tematyki, harmonia poszczególnych scen — świadczyły o wielkim, niespotykanym talencie kompozytorskim.

Już pierwsze akordy i temat różka angielskiego, stworzyły klimat dramatu jaki rozgrywa się między Marią a Wacławem, synem Wojewody. Polonezowym rytmem na początku uwertury przedstawił kompozytor wojewodę-magnata, którego pychy nic nie zdoła złamać. Szlachetnym, pełnym śpiewności liryzmem, scharakteryzował wielką miłość *Marii* i Wacława. To samo można powiedzieć o całej partii — pięknej postaci Miecznika. Poszczególne arie przesycone są uczuciowym tonem, bez mdłego sentymentalizmu.

Niestety, opera nie zdołała utrzymać się w repertuarze. Popularna stała się tylko uwertura do dziś często grywana w salach koncertowych jako zamknięty w sobie poemat symfoniczny. Jedną z przyczyn zdjęcia tego przedstawienia z repertuaru leży w nie-sprzyjającej atmosferze politycznej jaka panowała wówczas pod rosyjskim zaborem. Wznowiono *Marię* dosłownie w dwadzieścia lat później. Ale czy można

się dziwić, że i wtedy opera nie została przez społeczeństwo przyjęta skoro Jarosław Iwaszkiewicz w 1924 roku nr 25 „Wiadomości Literackich” pisał o realizacji tego dzieła:

„...Wrażenie aktu trzeciego rozbija nieznośne pokawałkowanie libretta. W ogóle reżyser miałby wdzięczne zadanie w ponownym opracowaniu libretta *Marii* i połączeniu luźnych obrazów trzeciego aktu w całość, co dałoby się jako tako skutecznie, a co jest konieczne dla jedności wrażenia i dla ocalenia przesłanicznej muzyki. Niestety, opera nasza nie myśli widocznie, aby się to opłaciło...”

Dalej, Jarosław Iwaszkiewicz pisał co następuje:

„...Jak bardzo nie umiemy cenić tego co posiadamy, świadczy ostatnie wznowienie *Marii* Statkowskiego. Ukazało się nagle oczom krytyków i publiczności, iż *Maria* posiada tyle świeżości, tyle szczerości, że jest prosto jedną z najlepszych oper polskich. O tym się nie wiedziało, nie myślało, nie mówiło. Prosto nikomu nie przyszło na myśl, że może być dobra opera polska i to jeszcze przed dwudziestu laty pisana. A przecież o ile to bliższe, szersze i miłsze, piękniejsze od różnych „Manon”, „Wertherów”, którymi się zasypuje repertuar. *Maria* posiada prawdziwie piękne ustepy, zwłaszcza duet i tercet w akcie drugim, czy akt trzeci...”

Po *Marii* Statkowski nie napisał już, żadnego większego dzieła. Złożyło się na to wiele przyczyn: brak odpowiedniego libretta, przeżycia osobiste... Wrócił do tworzenia małych form (Suita Litewska na fortepian), które jednak z trudem już znajdowały wydawców. Zniechęcony Statkowski poświęcił się pracy pedagogicznej w Konserwatorium Warszawskim, gdzie objął klasę kompozycji po Zygmuncie Noskowskim. Pracował z właściwą sobie sumiennością, a wśród jego uczniów znalazło się kilka prawdziwych talentów muzycznych (Michał Kondracki, Jerzy Lefeld, Jan Adam Maklakiewicz, Piotr Perkowski, Kazimierz Wiłkomirski). Sumiennością, wszechstronną wiedzą i prawym, nieskazitelnym charakterem, pozyskał Statkowski ich serca, wdzięczność.

Ostatnią radosną chwilą w trudnym życiu Statkowskiego było wznowienie *Marii* w 1924 roku w Operze Warszawskiej, a później ponowne wystawienie opery *Filenis*, które wypadło dosłownie na kilka tygodni przed śmiercią kompozytora.

Po dwudziestu latach pracy w konserwatorium spotkał Statkowskiego jeszcze jeden cios, który go zupełnie załamał. Złożony chorobą Statkowski musiał przerwać pracę, a władze uczelniane po trzech miesiącach skreśliły mu jego i tak szczupłe pobory. Czyniono starania o przyznanie temu wybitnemu i zasłużonemu artyście „daru z łaski najwyższej władzy”. Czekał na ten dar długo, aż do śmierci — zmarł 12 XI 1925.

Adam Kopyciński

Dlaczego „Maria”?

(rozmowa z reżyserem Zygmuntem Bilińskim)

Ja: Dlaczego właśnie *Maria* jest pozycją inauguracyjną dwudziesty pierwszy sezon Opery Wrocławskiej?

Reżyser: Opera Wrocławska posiada w swym repertuarze największą ze wszystkich teatrów muzycznych w Polsce ilość dzieł kompozytorów polskich. Ten prymat chcemy utrzymać. Pierwszym przedstawieniem operowym w wyzwolonym Wrocławiu była *Halka*. Drugie dwudziestolecie również rozpoczynamy muzyką polską.

Ja: O ile wiem, *Maria* Statkowskiego nie była u nas wystawiana ponad 30 lat. Dlaczego?

Reżyser: Ścisłej — od 1924 roku. Podzieliła los wielu cennych pozycji polskiej literatury operowej. O jej wartości świadczy przytoczony w życiorysie Statkowskiego fragment recenzji Jarosława Iwaszkiewicza drukowany jeszcze w 1924 roku.

O tym, że Jarosław Iwaszkiewicz nie zmienił zdania co do wartości dzieła Statkowskiego, świadczy napisany do mnie prywatny list znakomitego pisarza z dnia VII 1965 (a więc po przeszło czterdziestu latach od zamieszczenia przytoczonej recenzji): „...**Ogromnie się cieszę, że wystawiacie *Marię*, którą do dziś dnia bardzo cenię jako wybitne dzieło muzyki polskiej.**”

Ja: Nie wszystkie propozycje reżyserskie odpowiadają panu. Co przemawiało za tym, że podjął się pan reżyserowania *Marii*?

Reżyser: W operze tej zafrapowało mnie piękno muzyki, które oscyluje pomiędzy dramatycznością wypowiedzi posuniętej nieraz aż do ponurego tragizmu a rzewnością bez czułościowości i szaleńczym niekiedy

dynamizmem. A wszystko to owiane jest jakimś czarem poezji dźwięków jakże bliskich poetyckiemu językowi Marii Malczewskiego. Muzyka nie jest tu tylko ilustracją, można by raczej mówić o muzyczności słowa, które jak by dopowiadało muzyce. Reżysera w tej operze pociąga: tempo rozwijającej się akcji, kontrastowość obrazów (np. scena rozhasanej i coraz bardziej pijanej szlachty poprzedzona ponurym monologiem wojewody, podniosły nastrój polskiego romantyzmu kończący się Bogurodzicą i w następnym obrazie tragiczny finał mordowania Marii. Inscenizatora musiał pociągnąć motyw pacholecia „Bo na tym świecie śmierć wszystko zmiecie...”, który pojawia się już w pierwszych taktach uwertury i przewija przez całą operę, aby zamknąć ją jak klamrą w ostatnich akordach aktu trzeciego. Motyw ten jest jak by nicią przewodnią całego dzieła, słowo — poetycką filozofią, a postać jakąś czarowną personifikacją żalu nad światem, który mógłby być piękny, gdyby nie było w nim tyle złości i obłudy.

Ja: Wydaje mi się, że takie spojrzenie na dzieło inspirowane również i dobór środków scenicznych.

Reżyser: Można to określić ogólnie zasadą wydobywania maksimum wyrazu poprzez jak największą oszczędność gestu i staranną interpretację tekstu, a w scenach masowych chcę zastąpić styl tysięcznych indywidualnych zagrywek jakąś syntezą sceniczną.

Ja: Czy taka adaptacja dzieła nie pociągnęła za sobą jakichś zasadniczych zmian?

Reżyser: Chciałem operę jak najbardziej przystosować do wymagań współczesnego widza. Pewne zmiany były więc konieczne, w tym kierunku szła moja współpraca nad librettem z wrocławskim poetą Tadeuszem Zasadnym, a nad stroną muzyczną z dyr. Adamem Kopycińskim, który sprawuje i kierownictwo i pieczę nad muzyczną całością dzieła, i p. Jerzym Fotyga.

Ja: Czego zatem oczekuje pan po premierze Marii?

Reżyser: Chciałbym, żeby opera Statkowskiego stała się początkiem renesansu zapomnianej polskiej twórczości operowej.

Ja: Należy pan do nielicznej grupy pracowników naszej Opery, którzy pracują tu bez przerwy, od 1945 roku, śledzą jej wzloty i upadki, jej rozwój. Które przedstawienia, zdaniem pana, zasługują na miano przedstawień dwudziestolecia?

Reżyser: Halka w reżyserii Drabika (1946), Paria, Bunt Żaków, Goplana, Czart i Kasia. A z baletów Czerwony Mak, Fontanna Bachczysaraju, Pietruszka.

Ja: Rozpoczął pan swoją karierę artystyczną we Wrocławiu. Obecnie jest pan nie tylko śpiewakiem. Jakie pozycje interesują pana jako reżysera?

Reżyser: Takie, których nie widziałem, np. Gioconda, Lucja z Lammermoor, Żydówka, a obecnie Maria, bowiem praca nad takimi operami jest całkowicie samodzielna. Z dwunastu reżyserowanych przez mnie oper większość jest właśnie taka.

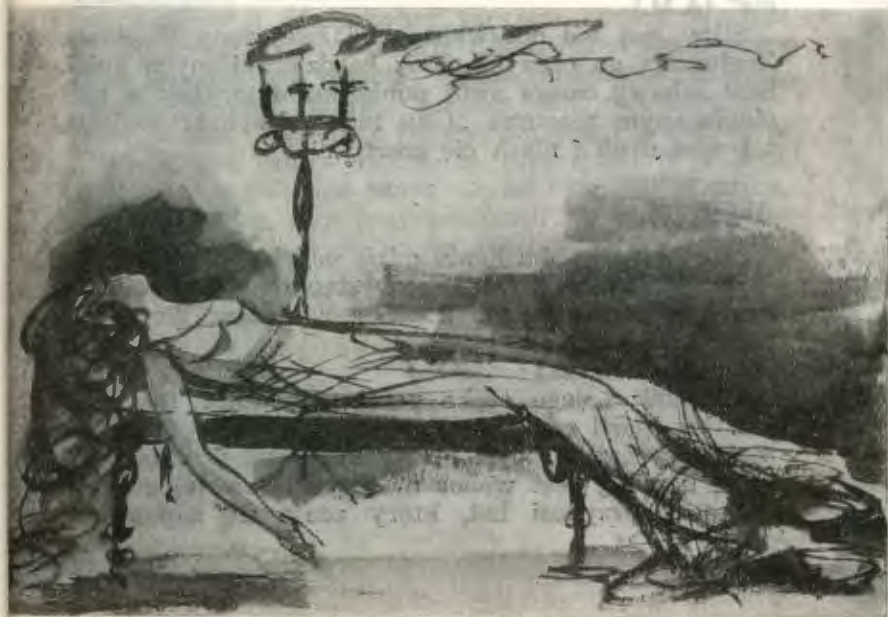
Ja: Wiek dwudziesty to nie tylko wiek ery atomowej, to także wiek wspaniałego rozkwitu muzyki operowej na świecie, szczególnie drugie jego ćwierćwiecze. Co pan o tym sądzi?

Reżyser: Skromne możliwości premierowe Opery Wrocławskiej (cztery pozycje w ciągu roku) decydują o konieczności dozowania całego dorobku literatury operowej.

Rozmowę przeprowadził

Edward Kurowski

no- wli...
2801
Streszczenie libretta



Akt I pałac Wojewody

Dumny Wojewoda obmyśla plan pozbycia się synowej Marii, córki Miecznika i rozwiązania „hańbiącego mezaliansu” swojego syna Waclawa z ubogą szlachcianką.

A tymczasem pałac wre zabawą. Gęsto krążą kieli chy a w polonezowym rytmie raz po raz wznoszone są okrzyki na cześć Wojewody. W tej wesołości tkwi jednak jakiś niepokój „*I pycha, i pochlebstwo śmieją się — nieszczerze*” a „*w głębi serca, robak przewinienia*” (A. Malczewski). Niepokój ten wyraża Pachole, uosobienie najtajniejszych myśli ludzkich, symbol smutku i pesymizmu „*Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie, robak się łęgnie i w bujnym kwiecie*” (A.M.)

Silny jest ból oderwanego od swej żony Waclawa. Zagłuszają go okrzyki coraz bardziej pijanych gości. Szał zabawy osiąga swój punkt kulminacyjny w nieokielznanym mazurze „*Gdy mazura dobrze wodzisz, toś nam druh i niech cię czarty...*”

Akt II

„*Hej! na szybkim koniu gdzie pędzisz, Kozacze?*” — recytuje Pachole. Muzyczny wstęp do drugiego aktu ilustruje pędzącego na koniu z rozkazem Wojewody Kozaka.

Dworek Miecznika

Miecznik i jego córka pełni niepokoju. Tragiczny jest los Marii odtrąconej przez Wojewodę. Miecznik, męzny rycerz w boju, prawy obywatel w czasie pokoju, bezsilny jest wobec nieszczęścia swojej córki.

Zmora przynosi list, który zdaje się zapowiadać

szczęśliwą odmianę losu. Przyjeżdża Waclaw, szczęście zdaje się być blisko.

Krótko jednak trwa radość, w pobliżu grasują Tatarzy, trzeba wyruszyć w bój. Maria zostaje sama.

Z dala dochodzi Bogurodzica — wspomnienie najpiękniejszych kart oręza polskiego. Dlaczego więc smutny śpiew Pacholecia? Skąd niepokój?

Akt III

Pachole żali się nad losem Marii.

„*Gdy postać wzniosłą, szlachetną, ładną
Smutek nachyli ku ziemi*

*O! niech na chwilę złość się już schowa,
Niech choć przy zgonie zabrzmiały te słowa:*

«*Wróci spokojność — wróci!*» (A. Malczewski)

Ale już słyhać krzyki przebiegającej zgrai. Zbliżają się do dworu.

„*Teraz nie zapusty (bo jest lato)
Wejść nie można, pan Miecznik na Tatarach
To i zamek pusty*”.

Maski wdzierają się do dworu. Przerazający krzyk ofiary... staw niedaleko.

Szczęśliwy i niespokojny zarazem, wraca Waclaw z boju. Puka do wrót dworu. Cisza. Pełen złych przeczuć, sam otwiera bramę i wpada do komnat, znajduje zamordowaną Marię. Rozpacz, ból, wściekłość — miotają nim. Wie, że to ręka urągającego prawu ojca.

Wizja jest tak wyraźna, że nieprzytomny z bólu i wściekłości Waclaw rzuca się na ojca. Wizja znika, Waclaw zostaje sam przy zwłokach Marii. Wojewoda nie zatriumfuje. A co uczyni Waclaw?

Zygmunt Biliński

PAŃSTWOWA OPERA WE WRÓCŁAWIU

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADAM KOPYCIŃSKI

Sezon 1962—1966

ROMAN STATKOWSKI

MARIA

Opera w trzech aktach (pięciu obrazach)

Redakcja dramatyczna i muzyczna
ZYGMUNT BILIŃSKI, JERŻY FOTYGO, ADAM KOPYCIŃSKI

LIBRETTO ROMANA STATKOWSKIEGO

OPRACOWAŁ TADEUSZ ZASADNY

Kierownictwo muzyczne: ADAM KOPYCIŃSKI

Inscenizacja i reżyseria: ZYGMUNT BILIŃSKI

Scenografia: JANUSZ TARTYLLO

Choreografia: KLARA KMITTO, HENRYK SAWICKI

PREMIERA 16 X 1965

Dyrygenci:

Adam Kopyciński, Andrzej Jurkiewicz

Kierownik chóru: Asystent scenografa: Kierownik baletu:
Radosław Szulc Kazimierz Gac Maksymilian Mróz

Inspicjenci:

Włodzimierz Filipowicz, Władysław Niedzielski, Franciszek Warliński,

Muzyczne przygotowanie solistów: Jerzy Fotygo, Liliana Zamorska, Janina Kozon, Zbigniew Droszcz, Aleksander Tracz

Korepetytorzy baletu: Sławomir Gwizdała, Marian Butkiewicz

Inspektor orkiestry: Inspektorzy chóru: Inspektor baletu:
Edmund Nowicki Czesława Kańska Maria Mrozowa-Szulc
Stanisław Kaleta

TWÓRCY JUBILEUSZOWEGO PRZEDSTAWIENIA



Adam Kopyciński
kierownik muzyczny



Zygmunt Biliński
inscenizator i reżyser



Janusz Tartyłło
scenograf



Klara Kmitto
choreograf



Henryk Sawicki
choreograf

OBSADA

- Maria-córka Miecznika:** SALOMEA BILIŃSKA
MARIA BOSKO
HALINA SŁONIEWSKA
- Miecznik:** PIOTR IKOWSKI
BERNARD NOWACKI
TADEUSZ PROCHOWSKI
- Pachole:** KRYSTYNA CZAPLARSKA
TADEUSZ CIMASZEWSKI
- Wojewoda:** ZYGMUNT BILIŃSKI
EUGENIUSZ STAWIŃSKI
ANTONI SZCZUROWSKI
- Wnclaw — syn Wojewody:** ADAM DACHTERA
RYSZARD SŁYSZ
JANUSZ ZIPSER
- Zmora:** TADEUSZ CIMASZEWSKI
ALFRED CZOPEK
STANISŁAW KOLADA
- Kozak:** JANUSZ TOMNICKI
WAĆLAW WRONECKI
- Szlachcic:** ZYGMUNT GRAF
TADEUSZ OSIKA
TADEUSZ WOJNAROWICZ
- Strażnik:** TADEUSZ NIEDZIELSKI
- Solistki baletu:** LIDIA CICHOCKA, KRYSTYNA DĄBROWSKA, KLARA KMITTO, MARIA MROZOWA-SZULC, ADRIA TELISZEWSKA.
- Maria-tancerka (akt III) —** KRYSTYNA PURWIŃSKA, MIRA PRZEGALIŃSKA
- Soliści baletu:** EUGENIUSZ MARCHEWKA, MAKSYMILIAN MRÓZ, JAN MAZUR, HENRYK SAWICKI.
- SZLACHTA, TOWARZYSZE PANCERNI, MASKI, DWORZANIE, HAJDUCY. CHÓR, BALET, ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU.**

Kierownictwo techniczne

Kierownik techniczny HENRYK OBREMSKI

Zastępca kierownika EUGENIUSZ SZPYRKA

Kierownik sceny
ZYGMUNT SCHMIDT

Efekty akustyczne
WAĆLAW MAŁECKI

Główny kostiumer
STANISŁAWA GILÓWNA

prace krawieckie pod kierunkiem: W. Karnkowska, W. Mitusia

prace malarskie pod kierunkiem: A. Joczyna

prace modelarskie pod kierunkiem: J. Wójcickiego

prace stolarskie pod kierunkiem: J. Chutko

prace perukarskie pod kierunkiem: R. Snopczyńskiego

prace szewskie pod kierunkiem: R. Jadowskiego

prace tapicerskie pod kierunkiem: L. Mroza

prace ślusarskie pod kierunkiem: P. Górnik

prace farbiarskie pod kierunkiem: E. Kruzela

prace modniarskie pod kierunkiem: J. Krotke

Malczewski i jego dzieło

Gdyby szukać w polskiej literaturze pierwszej połowy XIX wieku autora, który był romantykiem nie tylko w tym co pisał, ale również w całym „stylu” swego życia — to na pierwszym miejscu należałoby wymienić Antoniego Malczewskiego (1793—1826).

Wychowanek słynnego krzemienieckiego liceum ściąga się do Wojska Księstwa Warszawskiego; pojedynkuje się w obronie honoru kobiety; odbywa zagraniczne wojaże przy boku innej damy swego serca; praktykuje modne wówczas leczenie „magnetyzmem”, które wplątuje go w nieszczęśliwy romans i niefortunne małżeństwo z histeryczną „pacjentką”; w końcu umiera w nędzy i opuszczeniu.

Oto krótka historia życia „polskiego Byrona”, jak współcześni chętnie nazywali Malczewskiego. A chodziło nie tylko o podobieństwo fizyczne i zbieżność niektórych kolei życiowych. Malczewski nie rozstawał się z książkami autora *Giaura*, a *Maria*, jedyne jego własne dzieło, jest prekursorskim przeniesieniem na grunt naszej literatury stworzonego przez Byrona gatunku literackiego, jakim jest powieść poetycka.

Napisana przez młodego, ale zmęczonego już życiem i schorowanego poetę *Maria* jest jednak czymś więcej niż była w oczach współczesnych sobie krytyków, a także przedstawicieli międzywojennego literaturoznawstwa, którzy widzieli w poemacie przede wszystkim pierwiastki filozoficzno-moralne: byronowski bunt wobec świata i sceptyczną negację jakiegokolwiek sensu w dziejach ludzkości.

Uczniowi szkoły, która była krzewicielką patriotyzmu, oficerowi wojsk, które brały udział w kampanii napoleońskiej i wreszcie wielbicielowi Niemcewicza, któremu swój poemat dedykował — nie mogły być

obce sprawy losów narodu walczącego o niepodległość, jego przeszłość i przyszłość. I istotnie jest *Maria* (co dostrzegali już przedstawiciele postępowego nurtu romantyzmu z Mochnackim na czele) sądem nad szlacheczką historią Polski, nad tymi zjawiskami, które doprowadziły państwo do upadku.

Sam pomysł akcji zaczerpnął Malczewski z autentycznej historii, będącej przykładem magnackiego bezprawia. Dzieje Gertrudy Komorowskiej, uprowadzonej i zamordowanej na rozkaz Potockiego opisał potem szczegółowo J. I. Kraszewski w swej *Starościznie Belzkiej*. Malczewski przeniósł tę historię w XVII wiek i przeciwstawił sobie dwa odłamy szlachty: samolubną i butną magnaterię reprezentuje w poemacie Wojewoda, wielmoża, który dla własnych ambicji politycznych poświęca szczęście osobiste swego syna i który nie cofa się przed zbrodnią. Natomiast Miecznik, ojciec Marii, otoczony jest aureolą staropolskich cnót. Dla niego sprawą pierwszą jest obrona zagrożonego kraju, co właśnie Wojewoda wykorzystuje dla zrealizowania swych podstępnych planów. Ze wszystkich postaci poematu jedynie Wacław reprezentuje typ romantycznego bohatera, buntującego się przeciw nieprawości i idącego jedynie za głosem serca.

Do specyfiki romantycznej powieści poetyckiej należało stosowanie niedopowiedzeń, celowe wprowadzanie niejasności i przemilczeń. To właśnie zmusiło kompozytora, który zdecydował się przenieść *Marię* na deski operowe, do stworzenia scen, których w poemacie nie ma. Wymagały tego prawa teatru, nadanie dramatowi odpowiedniego napięcia i konsekwencji następujących po sobie wypadków. Rzecz w dziejach opery nie nowa, ale przecież łatwiej jest zaadoptować dla opery szekspirowski dramat *Otello*, czy nawet realistyczną powieść *Cyganeria*, niż romantyczny poemat. Ceną tego przedsięwzięcia było odstąpienie w niektórych momentach, a głównie w zakończeniu, od tego, co było przemilczane, niż na tworzeniu całkiem nowych sytuacji.

Niezależnie od tego, realizatorzy wrocławskiego

przedstawienia *Marii*, zrobili wszystko, aby dzieło Statkowskiego zbliżyć do pierwowzoru literackiego zarówno pod względem jego wymowy ideowej jak i kształtu językowego. T. Z.

Moja praca nad librettem

Głównym problemem przy opracowywaniu libretta *Marii* było dla mnie zachowanie jedności stylistycznej dzieła. Należało nie tylko pogodzić słowo z muzyką, ale także oryginalny tekst Malczewskiego z tym, który został dopisany w wyniku adaptacji operowej poematu. I tu powstał problem: czy „podrabiać” styl romantyczny, jak to usiłował robić autor pierwotnego libretta — Statkowski? Pisanie Anno Domini 1965 wierszy romantycznych i to do opery, która powstała pół wieku temu, wydawało mi się przynajmniej podwójnym fałszem historycznym. Także zastosowanie do takiego konglomeratu — wiersza współczesnego typu awangardowego, byłoby zupełnym nonsensem.

Wybrałem rozwiązanie inne. Tekst Statkowskiego częściowo poprawiłem, częściowo zastąpiłem innym, kierując się przy tym zasadą maksymalnej prostoty stylu, stosując coś, co można by określić (niech mi wybaczą krytycy poezji) uniwersalnym językiem poetyckim.

Ale dla osiągnięcia większej jednolitości należało spełnić jeszcze jeden warunek: wyeliminować niektóre wybujałości wiersza Malczewskiego. W pewnym stopniu upoważniało mnie do tego powszechne zdanie literaturoznawców, że język *Marii*, obok wielu piękności, zawiera liczne, niezbyt udane neologizmy i prowincjonalizmy, że przeładowany jest takimi przymiotnikami jak „słodki”, „luby” itp. W stosunku do poprawności filologicznej to „poprawianie” poety było by niewybaczalnym błędem, ale w wypadku libretta operowego chodzi przecież o ogólne wrażenie jakie wywrze dzieło na słuchaczach. Im też pozostawiam opinię, w jakim stopniu udało mi się zrealizować postawione sobie zadanie.

Tadeusz Zasady

DWADZIEŚCIA LAT OPERY WROCŁAWSKIEJ

część II

(część I drukowana była w programie „Pinokio”)

Dyrekcja Jerzego Gardy

Nowy sezon 1949 roku przyniósł istotną zmianę w sytuacji Opery Wrocławskiej. Dzięki zdecydowanej postawie wszystkich pracowników placówki, a także dzięki pomocy wojewódzkich władz partyjnych, groźba likwidacji pierwszego na Ziemiach Odzyskanych Teatru została zażegnana.

Upaństwowienie Opery (1 IX 1949), likwidacja przymusowej koegzystencji z teatrem dramatycznym, rozwiązanie Filharmonii Wrocławskiej i przyjęcie przez Operę organizacji koncertów — to zmiany, które wiążą się z nazwiskiem światowej sławy śpiewaka — Jerzego Gardy.

Jako dyrektor Opery Wrocławskiej, Jerzy Garda powołał na stanowisko wicedyrektora do spraw artystycznych i pierwszego dyrygenta, Adama Kopycińskiego, zaproponował dalszą współpracę dyrygentowi Kazimierzowi Wiłkomirskiemu, reżyserom Janowi Popielowi i Adolfowi Popławskiemu, choreografom Zygmuntowi Patkowskiemu i Feliksowi Parnellowi, scenografowi Stanisławowi Jarockiemu, chórmistrzowi Tadeuszowi Markowskiemu. Tej miary twórcy, mając do dyspozycji zespół solistów zasilony młodymi, dobrze zapowiadającymi się śpiewakami jak Zofia Czepielówna, Halina Szczegłowska, Adam Dachtera, Henryk Łukaszek, Michał Śląski, Antoni Szczurowski, Sławomir Żerdzicki, Lesław Waclawik, Marian Strykowski, Roman Wasilewski — nakreślili linię repertuarową Opery, nadali jej nowatorski kierunek artystyczny, wyrażający się w poszukiwaniu i przedstawianiu publiczności dawno nie granych, zapomnianych, ciekawych dzieł muzycznych. Do nich zaliczyć należy m. in. „Złotego Kogucika” Rimskiego-Korsakowa (premiera

14 IV 1950). Opera ta przyniosła wrocławskiej placówce zasłużony sukces, nagrana była na taśmę magnetofonową i kilkakrotnie odtwarzana przez radio.

Pierwsze próby przeniesienia przedstawień operowych na dużą scenę do Hali Ludowej, mogącej jednorazowo pomieścić ponad osiem tysięcy widzów, odbyły się w czerwcu 1950 roku, kiedy gmach Opery zamknięto dla przeprowadzenia remontu. (W Hali Ludowej wystawiano dla licznych wycieczek „Halke” i „Sprzedaną Narzeczoną”).

Pierwszym przedstawieniem w odnowionym, dzięki staraniom wicedyrektora mgr Stanisława Zachary gmachu Opery, była nie grana w Polsce od 80 lat opera Moniuszki „Paria” (premiera: 13 I 1951). W kilka miesięcy później znakomitą kreację Dżaresa stworzył w tym przedstawieniu Jerzy Garda. Był to ostatni występ tego wielkiego artysty (zmarł w marcu 1951).

Józef Michałowski w „Dzienniku Zachodnim” pisał: „...Po obejrzeniu „Złotego Kogucika” i „Parii” wyjeżdża się z Wrocławia z wrażeniem optymizmu i wiary, że Opera Wrocławska weszła na drogę wielkiej sztuki i kroczyć nią będzie w służbie mas pracujących”.

Dyrekcja Adama Kopycińskiego

Adam Kopyciński, który z kolei objął kierownictwo Opery, kontynuował linię repertuarową poprzedniego okresu. Pierwszą pozycją tej dyrekcji była, napisana po wojnie, polska opera Tadeusza Szeligowskiego „Bunt Żaków” do słów Romana Brandstattera (premiery: 14 VII 1951).

Ministerstwo Kultury i Sztuki zaprosiło Zespół Wrocłowski do wystawienia „Buntu Żaków” i „Parii” na Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie. Publiczność warszawska zgotowała Wrocłowskiemu Zespołowi wielką owację. Słowa uznania wyrażone osobiście przez obecnego na spektaklu prezydenta Bolesława Bieruta, jak i pochlebne recenzje, a także przyznanie

dyrektorowi, solistom i chórowi nagród festiwalowych, świadczyły o randze przedstawienia.

W 1952 roku pod kier. artystycznym Stanisława Drabika Opera Wrocławska wystawiła ogółem dziewięć nowych pozycji, w tym dla uczczenia dziesiątej rocznicy powstania PPR polską prapremierą rewolucyjnego baletu Gliera „Czerwony Mak” (25 IV 1952). Przedstawienie to odbiło się głośnym echem nie tylko w kraju, ale i za granicą. Nadeszła gratulacyjna depesza od mieszkającego w Związku Radzieckim kompozytora. Z kolei dwie nowe pozycje Moniuszki „Flis” i „Na kwaterunku”, wystawione w ramach jednego spektaklu oraz „Cyganeria” i „Madame Butterfly” Pucciniego. 1952 rok zamknęły trzy polskie dzieła „Janek” Żeleńskiego, „Verbum Nobile” i „Straszny Dwór” Moniuszki.

Inscenizacje te przyczyniły się do zdobycia na stałe przez Operę Wrocławską przechodniego proporca Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki za zwycięstwo we współzawodnictwie międzyoperowym.

Dyrekcja Mariana Kościelniaka

W 1953 roku Adam Kopyciński powołany został na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego, będącej w stadium organizacji, Filharmonii Wrocławskiej. Kierownictwo Opery powierzono dotychczasowemu wicedyrektorowi tej Placówki Marianowi Kościelniakowi. Z jego kadencją związane jest wystawienie takich oper jak „Wesołe Kumoroski” Nikołaja, „Fontanna Bachmysaraju” Asatiewa, „Jenufa” Janaczka, „Rodzina Tarasa” Kabalewskiego.

Wystawienie tego ostatniego dzieła (dyrygent Adam Kopyciński, reżyser Władysław Kwaskowski, scenograf Stefan Janasik) stało się wielkim wydarzeniem w życiu muzycznym całego kraju. Była to bowiem pierwsza próba przeniesienia tematyki współczesnej na wrocławską scenę operową.

14 IV 1950). Opera ta przyniosła wrocławskiej placówce zasłużony sukces, nagrana była na taśmę magnetofonową i kilkakrotnie odtwarzana przez radio.

Pierwsze próby przeniesienia przedstawień operowych na dużą scenę do Hali Ludowej, mogącej jednorazowo pomieścić ponad osiem tysięcy widzów, odbyły się w czerwcu 1950 roku, kiedy gmach Opery zamknięto dla przeprowadzenia remontu. (W Hali Ludowej wystawiano dla licznych wycieczek „Halke” i „Sprzedaną Narzeczoną”).

Pierwszym przedstawieniem w odnowionym, dzięki staraniom wicedyrektora mgr Stanisława Zachary gmachu Opery, była nie grana w Polsce od 80 lat opera Moniuszki „Paria” (premiera: 13 I 1951). W kilka miesięcy później znakomitą kreację Dżaresa stworzył w tym przedstawieniu Jerzy Garda. Był to ostatni występ tego wielkiego artysty (zmarł w marcu 1951).

Józef Michałowski w „Dzienniku Zachodnim” pisał: „...Po obejrzeniu „Złotego Kogucika” i „Parii” wyjeżdża się z Wrocławia z wrażeniem optymizmu i wiary, że Opera Wrocławska weszła na drogę wielkiej sztuki i kroczyć nią będzie w służbie mas pracujących”.

Dyrekcja Adama Kopycińskiego

Adam Kopyciński, który z kolei objął kierownictwo Opery, kontynuował linię repertuarową poprzedniego okresu. Pierwszą pozycją tej dyrekcji była, napisana po wojnie, polska opera Tadeusza Szeligowskiego „Bunt Żaków” do słów Romana Brandstattera (premiery: 14 VII 1951).

Ministerstwo Kultury i Sztuki zaprosiło Zespół Wrocławski do wystawienia „Buntu Żaków” i „Parii” na Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie. Publiczność warszawska zgotowała Wrocławiemu Zespołowi wielką owację. Słowa uznania wyrażone osobiście przez obecnego na spektaklu prezydenta Bolesława Bieruta, jak i pochlebne recenzje, a także przyznanie

dyrektorowi, solistom i chórowi nagród festiwalowych, świadczyły o randze przedstawienia.

W 1952 roku pod kier. artystycznym Stanisława Drabika Opera Wrocławska wystawiła ogółem dziewięć nowych pozycji, w tym dla uczczenia dziesiątej rocznicy powstania PPR polską prapremierą rewolucyjnego baletu Gliera „Czerwony Mak” (25 IV 1952). Przedstawienie to odbiło się głośnym echem nie tylko w kraju, ale i za granicą. Nadeszła gratulacyjna depesza od mieszkającego w Związku Radzieckim kompozytora. Z kolei dwie nowe pozycje Moniuszki „Flis” i „Na kwaterunku”, wystawione w ramach jednego spektaklu oraz „Cyganeria” i „Madame Butterfly” Pucciniego. 1952 rok zamknęły trzy polskie dzieła „Janek” Żeleńskiego, „Verbum Nobile” i „Straszny Dwór” Moniuszki.

Inscenizacje te przyczyniły się do zdobycia na stałe przez Operę Wrocławską przechodniego proporca Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki za zwycięstwo we współzawodnictwie międzyoperowym.

Dyrekcja Mariana Kościelniaka

W 1953 roku Adam Kopyciński powołany został na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego, będącej w stadium organizacji, Filharmonii Wrocławskiej. Kierownictwo Opery powierzono dotychczasowemu wicedyrektorowi tej Placówki Marianowi Kościelniakowi. Z jego kadencją związane jest wystawienie takich oper jak „Wesołe Kuroszki” Nikołaja, „Fontanna Bachmysaraju” Asatiewa, „Jenufa” Janaczka, „Rodzina Tarasa” Kabalewskiego.

Wystawienie tego ostatniego dzieła (dyrygent Adam Kopyciński, reżyser Władysław Kwaskowski, scenograf Stefan Janasik) stało się wielkim wydarzeniem w życiu muzycznym całego kraju. Była to bowiem pierwsza próba przeniesienia tematyki współczesnej na wrocławską scenę operową.

Dyrekcja Jerzego Sillicha

Dyrygent o długoletniej praktyce, kierownik muzyczny Opery Bytomskiej od czasów jej powstania Jerzy Sillich, zwrócił swoją energię w kierunku uzupełnienia dotychczasowego repertuaru pozycjami włoskimi, których brak odczuwało społeczeństwo wrocławskie. W okresie jego kadencji Opera wystawiła pozycje z których wiele do tej pory cieszy się nieślabnącym powodzeniem („Poławiacze Perła” Bizeta, kierownictwo muzyczne Jerzy Sillich, reżyseria Jan Romejko, dekoracje i kostiumy Kazimierz Gac; „Aida” Verdiego, kier. muzyczne Jerzy Sillich, inscenizacja i reżyseria Jan Popiel, scenografia Stefan Janasik, choreografia Maksymilian Mróz; „Faust” Gounoda, kier. muzyczne Jerzy Sillich, reżyseria Antoni Majak, scenografia Stanisław Jarocki, choreografia Zygmunt Patkowski; „Lucja z Lammermoor” Doni Donizettiego, kier. muzyczne Jerzy Sillich — pierwsza samodzielna praca reżyserska Zygmunta Bilińskiego, scenografia i kostiumy Kazimierz Gac).

Jerzy Sillich podtrzymał także tradycje charakterystyczne dla swoich poprzedników wystawieniem „Hrabiny” Moniuszki, „Don Pasquale” Donizettiego, „Eugeniusza Oniegina” Czajkowskiego, „Rusalki” Dworzaczka, „Eros i Psyche” Różyckiego.

Druza Dyrekcja Kazimierza Wilkomirskiego

Dyrygent, kompozytor, świetny wiolonczelista — Kazimierz Wilkomirski zaznaczył w drugiej swojej kadencji znaną już publiczności troskę o muzyczną stronę Opery. Nie zaniedbał jednak zagadnienia teatralności przedstawień operowych, rozszerzając zespół twórców o nowych reżyserów (Lia Rotbaumówna, Zygmunt Biliński), scenografów (Aniela Wojciechowska, Jadwiga Przeradzka, Władysław Jędrzejewski, Janusz Tartyło, Zbigniew Kaja) oraz śpiewaków (Halina Słoniowska, Danuta Paziukówna, Maria Tomczak, Włodzimierz Denysenko, Tadeusz Prochowski, Janusz Zipser).

Zachowane z tamtego okresu recenzje wiele miejsca poświęcają dwu nowym polskim pozycjom „Goplenie” Zeleńskiego i „Manru” Paderewskiego reżyserowanym przez Lię Rotbaumówną. Obie te pozycje wystawione później na Festiwalu Muzyki Polskiej w Poznaniu, zdobyły uznanie zarówno krytyków jak i publiczności.

Na uwagę zasługują także przygotowane w ramach jednego spektaklu dwa balety: „Gisele” Adolfa Adama i „Maski” Ryszarda Bukowskiego (druga pozycja jest dziełem wrocławskiego kompozytora) a także nowe, interesujące opracowania „Halki”, „Straszno Dworu” i „Traviaty” przez reżysera Zygmunta Bilińskiego. Pozycje baletowe zostały powiększone o dwa tytuły „Kopciuszek” oraz „Romeo i Julia” Prokofiewa w choreografii Jerzego Gogoła.

Druza Dyrekcja Adama Kopycińskiego

Od maja 1961 roku stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Opery Wrocławskiej sprawuje ponownie Adam Kopyciński, a stanowisko wicedyrektora do spraw administracyjnych powierzono mgr Mieczysławowi Teliszewskiemu.

Nowe kierownictwo postanowiło utrzymać linię artystyczną nakreśloną „Parią”, „Buntem Żaków”, „Czerwonym Makiem” i w dalszym ciągu przedstawiać społeczeństwu obok dzieł tzw. żelaznego repertuaru, pozycje mniej znane z różnych epok.

Pierwszymi z tych założeń były dwa współczesne balety „Dafnis i Chloe” Ravela oraz „Pietruszka” Strawieńskiego. Wystawiono je 24 VI 1961 w choreografii Henryka Tomaszewskiego, późniejszego twórcy Wrocławskiej Pantomimy.

Duży rozgłos zyskało sobie przedstawienie „Czterech Gburów” Wolfa-Verariego, które muzycznie przygotował Jan Marynowski a reżyserował Zygmunt Biliński. Potem przyszły „Tosca” Pucciniego, „Jezioro Łabędzie” Czajkowskiego, „Cyrylik Sewilski” Rossiniego, „Trubadur” Verdiego.

„Żydówka” Halevy’ego, której premiera odbyła się

Dyrekcja Jerzego Sillicha

Dyrygent o długoletniej praktyce, kierownik muzyczny Opery Bytomskiej od czasów jej powstania Jerzy Sillich, zwrócił swoją energię w kierunku uzupełnienia dotychczasowego repertuaru pozycjami włoskimi, których brak odczuwało społeczeństwo wrocławskie. W okresie jego kadencji Opera wystawiła pozycje z których wiele do tej pory cieszy się nieślabnącym powodzeniem („Poławiacze Perel” Bizeta, kierownictwo muzyczne Jerzy Sillich, reżyseria Jan Romejko, dekoracje i kostiumy Kazimierz Gac; „Aida” Verdiego, kier. muzyczne Jerzy Sillich, inscenizacja i reżyseria Jan Popiel, scenografia Stefan Janasik, choreografia Maksymilian Mróz; „Faust” Gounoda, kier. muzyczne Jerzy Sillich, reżyseria Antoni Majak, scenografia Stanisław Jarocki, choreografia Zygmunt Patkowski; „Łucja z Lammermoor” Doni Donizettiego, kier. muzyczne Jerzy Sillich — pierwsza samodzielna praca reżyserska Zygmunta Bilińskiego, scenografia i kostiumy Kazimierz Gac).

Jerzy Sillich podtrzymał także tradycje charakterystyczne dla swoich poprzedników wystawieniem „Hrabiny” Moniuszki, „Don Pasquale” Donizettiego, „Eugeniusza Oniegina” Czajkowskiego, „Rusalki” Dworzaczka, „Eros i Psyche” Różyckiego.

Druza Dyrekcja Kazimierza Wilkomirskiego

Dyrygent, kompozytor, świetny wiolonczelista — Kazimierz Wilkomirski zaznaczył w drugiej swojej kadencji znaną już publiczności troskę o muzyczną stronę Opery. Nie zaniedbał jednak zagadnienia teatralności przedstawień operowych, rozszerzając zespół twórców o nowych reżyserów (Lia Rotbaumówna, Zygmunt Biliński), scenografów (Aniela Wojciechowska, Jadwiga Przeradzka, Władysław Jędrzejewski, Janusz Tartyło, Zbigniew Kaja) oraz śpiewaków (Halina Słoniowska, Danuta Paziukówna, Maria Tomczak, Włodzimierz Denysenko, Tadeusz Prochowski, Janusz Zipser).

Zachowane z tamtego okresu recenzje wiele miejsca poświęcają dwu nowym polskim pozycjom „Goplenie” Zeleńskiego i „Manru” Paderewskiego reżyserowanym przez Lię Rotbaumówną. Obie te pozycje wystawione później na Festiwalu Muzyki Polskiej w Poznaniu, zdobyły uznanie zarówno krytyków jak i publiczności.

Na uwagę zasługują także przygotowane w ramach jednego spektaklu dwa balety: „Gisele” Adolfa Adama i „Maski” Ryszarda Bukowskiego (druga pozycja jest dziełem wrocławskiego kompozytora) a także nowe, interesujące opracowania „Halki”, „Straszno Dworu” i „Traviaty” przez reżysera Zygmunta Bilińskiego. Pozycje baletowe zostały powiększone o dwa tytuły „Kopciuszek” oraz „Romeo i Julia” Prokofiewa w choreografii Jerzego Gogoła.

Druza Dyrekcja Adama Kopycińskiego

Od maja 1961 roku stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Opery Wrocławskiej sprawuje ponownie Adam Kopyciński, a stanowisko wicedyrektora do spraw administracyjnych powierzono mgr Mieczysławowi Teliszewskiemu.

Nowe kierownictwo postanowiło utrzymać linię artystyczną nakreśloną „Parią”, „Buntem Żaków”, „Czerwonym Makiem” i w dalszym ciągu przedstawiać społeczeństwu obok dzieł tzw. żelaznego repertuaru, pozycje mniej znane z różnych epok.

Pierwszymi z tych założeń były dwa współczesne balety „Dafnis i Chloe” Ravela oraz „Pietruszka” Strawińskiego. Wystawiono je 24 VI 1961 w choreografii Henryka Tomaszewskiego, późniejszego twórcy Wrocławskiej Pantomimy.

Duży rozgłos zyskało sobie przedstawienie „Czterech Gburów” Wolfa-Verariego, które muzycznie przygotował Jan Marynowski a reżyserował Zygmunt Biliński. Potem przyszły „Tosca” Pucciniego, „Jezioro Łabędzie” Czajkowskiego, „Cyrylik Sewilski” Rossiniego, „Trubadur” Verdiego.

„Żydówka” Halevy’ego, której premiera odbyła się

26 I 1963 stała się wydarzeniem kulturalnym na skalę krajową. Nie grana po wojnie w Polsce opera Halevy'ego gościła na swych przedstawieniach wielu znakomitych gości, m. in. wicepremiera Związku Radzieckiego Michała Lesieczkę, wicepremier Niemieckiej Republiki Demokratycznej Heinricha Bolza.

Prasa polska poświęciła temu przedstawieniu wiele miejsca, zgodnie przyznając, że dyrektor Adam Kopyciński i reżyser Zygmunt Biliński podjęli się niełatwego zadania, gdyż do wystawienia w pełnym blasku tej opery potrzeba nielada warunków artystycznych i technicznych.

Prapremiera dziecięcego baletu „Pinokio” napisanego przez wrocławską kompozytorkę Jadwigę Szajna-Lewandowską odbyła się w Dniu Dziecka 1 VI 1964 w choreografii Maksymiliana Mroza i Klary Kmitto, a od stu lat nie grana w Polsce opera Verdiego „Makbet” ukazała się na wrocławskiej scenie 27 VI 1964.

Recenzje prasowe zgodne były co do tego, że wystawienie tej, niezmiernie rzadko grywanej opery, było dowodem sporej odwagi, którą wykazali dla uczczenia Roku Szekspirowskiego dyrektor Adam Kopyciński i reżyser Lia Rotbaumówna.

Rok 1965 Opera Wrocławska zainaugurowała „Martą” Flotowa, zaś uroczystości wyzwolenia Wrocławia uczczone zostały na scenie naszego Teatru baletem współczesnego kompozytora polskiego Adama Swierzyńskiego „Pieśń o tęsknocie” wg libretta Lii Rotbaumówny, w choreografii Klary Kmitto i Henryka Sawickiego. Na dwudziestą rocznicę pierwszego przedstawienia operowego w wyzwolonym mieście (była nią „Halka” Moniuszki 8 V 1945) przygotowano pod kierownictwem muzycznym Adama Kopycińskiego, w inscenizacji i reżyserii Zygmunta Bilińskiego operę Statkowskiego „Maria” (premiera 16 X 1965).

W ciągu dwudziestu lat artystycznej działalności Opera Wrocławska przygotowała 78 premier, 4850 przedstawień, które obejrzało trzy i pół miliona ludzi, tysiące spotkań w zakładach pracy, szkołach, środowiskach wiejskich i robotniczych. Opera Wrocławska

jest jedynym teatrem muzycznym w Polsce, który wystawił po wojnie wszystkie sceniczne dzieła Stanisława Moniuszki, a także pokazał na swej scenie najwięcej dzieł kompozytorów polskich. W ciągu dwudziestu lat przygotowała wiele pozycji o charakterze odkrywczym, a takimi dziełami jak „Paria”, „Widma”, „Na kwaterunku”, „Bajka — Wspomnienie”, „Bunt Zaków”, „Goplana”, „Eros i Psyche”, „Ijola”, „Maria” — odważnie wychyliła się z utartego szablону repertuarowego. Jako jedna z niewielu w Europie pokusiła się o wystawienie „Czerwonego Maku”, „Rodziny Tarasa”, „Żydówki”, „Makbeta”.

Szczegółowe omówienie wszystkich pozycji znajdzie się w specjalnym wydawnictwie poświęconym dwudziestolecu Opery Wrocławskiej.

Edward Kurowski



Zygmunt Biliński
solista śpiewak
reżyser



Alfred Czopek
solista śpiewak



Alicja Hakowska
Rozgórska
koncertmistrz



Janusz Jacyszyn
muzyk



Tadeusz Olbrych
artysta chóru



Kazimierz Porębski
artysta chóru



Maria Wanoth
artystka chóru



Stanisława Jancewicz
garderobiana



Zygmunt Schmidt
kierownik sceny

(Cena 10 zł)

Typografia Ilustrowana 1944 r. Nr 10

W tym numerze 10. i 11. strona poświęcona jest
Kalendarzowi Wokalistów na sezon 1944-1945.
Kalendarz ten zawiera: 1. Kalendarz koncertów
operowych i orkiestrowych. 2. Kalendarz koncertów
symfonicznych i kameralnych. 3. Kalendarz koncertów
wokalnych i instrumentalnych. 4. Kalendarz koncertów
wokalno-instrumentalnych. 5. Kalendarz koncertów
wokalno-orchestrowych. 6. Kalendarz koncertów
wokalno-instrumentalnych i orkiestrowych. 7. Kalendarz
koncertów wokalno-instrumentalnych i orkiestrowych.
Kalendarz ten jest przeznaczony dla wszystkich
miłośników muzyki i opery. Cena 10 zł.

Tygodnik Ilustrowany 1904 r. Nr 40

W dniu 28-ym II br. rozstrzygnięto konkurs imienia Konstantego Wołodkowicza na operę osnutą według życzenia ofiarodawcy na tle poematu Malczewskiego „Marya”. Z pośród czterech nadesłanych partytur przyznano nagrodę rub. 5000 pracy pod godłem „Czucia jędrne a serdeczne”. Autorem opery nagrodzonej jest p. Roman Statkowski, twórca „Filenis”. Sąd konkursowy, zgromadzony w mieszkaniu bar. Kronenberga, składali p. p. i L. bar. Kronenberg, Zygmunt Noskowski, Emil Młynarski, Jan Reszke, Władysław Żeleński.



Przy realizacji „Marii” R. Statkowskiego, w 1965 roku Opera we Wrocławiu korzystała z materiałów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich — PAN, oraz Biblioteki „Książka na Śląsk”.