albert herring

britten

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU

ODZNACZONA ORDEREM
SZTANDAR PRACY I KLASY

ORAZ

ZŁOTĄ ODZNAKĄ ZASŁUŻONEMU
W ROZWOJU WOJEWÓDZTWA
KATOWICKIEGO

e zbiorów
...ału Dokumentacji
ZG ZASP

DYREKTOR
WŁODZIMIERZ STAHL

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
BOLESŁAW JANKOWSKI

REDAKCJA PROGRAMU
TADEUSZ KIJONKA

PREMIERA W OPERZE ŚLĄSKIEJ
18 MAJA 1968 R.

OPRACOWANIE GRAFICZNE
TADEUSZ GRYGLEWSKI

BENJAMIN BRITTEN

ALBERT HERRING

OPERA KOMICZNA W 3 AKTACH

LIBRETTO: ERIC CROZIER

TEKST POLSKI:
TADEUSZ KIJONKA
JAN KWOSIK
BOLESŁAW ŻABKO-POTOPOWICZ

KIEROWNICTWO MUZYCZNE
ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ

INSCENIZACJA I REŻYSERIA
KRYSTYNA SZNERR

SCENOGRAFIA
ROMAN BUBIEC

BENJAMIN BRITTEN

MYŚLI ROZPROSZONE

JESTEM głęboko przekonany o tym, że każdy młody kompozytor musi być zdolny do stworzenia każdego rodzaju muzyki, byle nie złej muzyki.

Żeby podsumować: życie współczesnego kompozytora jest mieszaniną prac zleconych i wolnej twórczości. Im się jest starszym i coraz bardziej niezależnym, tym mniej można liczyć na zlecenia, ale ja osobiście wierzę, że dobrą zachętą jest przymus pisania czegoś, na co się nie ma żadnej ochoty, ponieważ dzięki temu zachowuje się swoją technikę w najlepszej formie. Nigdy nie powiem dosyć o znaczeniu techniki. Wszędzie w życiu jest to samo: nie wystarczy mieć idee, gdy nie można ich urzeczywistnić. Mówiąc otwarcie niepotrzebne staje się posiadanie dobrej techniki, kiedy się nie wie, jaki z tej techniki zrobić ideowy użytek; niestety w wielu kołach przeważa dziś pogląd, że brawura techniczna jest bardziej niebezpieczna niż pomocna. Jest to wierutna bzdura. Nie było jeszcze jak dotąd kompozytora, który przyniósłby, rozsławiłby swoje imię, nie posiadając znakomitej techniki. Mogę iść jeszcze dalej i twierdzić, że w dziele wybitnego artysty technika oraz inspiracja są nierozłączne. Chciałbym zobaczyć tego, który udowodniłby mi, gdzie się kończy natchnienie Mozarta, a gdzie zaczyna się jego technika.

Nie mierzcie od razu do celu, gdy usłyszycie po raz pierwszy nowy utwór. Mało jest dzieł, które można od razu zrozumieć. Pomyślcie o tym, że muzyka nie jest łatwą rozrywką, chociaż przy lekkiej muzyce najczęściej tak bywa. Nie pogrążajcie się przy słuchaniu w rozmarzoną czujność. Słuchajcie z powagą, jeżeli wierzycie, że chodzi o muzykę, która pewnego dnia będzie dla was coś znaczyć. Obawiam się, iż wielu ludziom muzyka się podoba tylko dlatego, że budzi ona w nich przy odbiorze określone skojarzenie. Ludzie ci wyobrażają sobie wspaniałe krajobrazy z lasami i falującymi drzewami lub widzą siebie sami w jakichś romantycznych sytuacjach.

Być może bawi ich to, lecz nie jest to muzyka, która im sprawia radość, są to bowiem asocjacje, które muzyka w nich

BENJAMIN BRITTEN
rzeźba Georga Erlicha

wywołuje. Przyczyny prawdziwego przeżycia, prawdziwej przyjemności w słuchaniu sięgają nieco głębiej: jest to melodia, którą odbieramy i którą dla niej samej kochamy, jest to rytm, który nas porywa, harmonia, która nas właśnie jako harmonia fascynuje, jest to wreszcie bezgraniczne zadowolenie, którego nam dostarcza pięknie zbudowany utwór. To właśnie są rzeczy, które ofiaruje wam dobry kompozytor. Dobry słuchacz jest gotów je przyjąć.

Osobiście piszę chętnie dla małej obsady i ubolewam nad postawą dzisiejszego słuchacza, który od orkiestry nic innego nie oczekuje, jak tylko nieznośnego efektu zbiorowego. Sądzę, że zostało to wywołane przez pewien rodzaj hollywoodzkiej instrumentacji, w istocie jednak przez radio i gramofon, których skłonności dążą do wyeliminowania górnych tonów i nadają orkiestrze jednostajnie dudniące, „grube" brzmienie.

Skłaniam się zawsze do jasnego, czystego i „cienkiego" tonu, powiedzmy Mozarta, Verdiego, Mahlera czy nawet Czajkowskiego, jeśli byłby on tylko odtworzony w sposób ostrożny, ale i pełen wyrazu. Dlatego też piszę chętnie dla orkiestry smyczkowej, ponieważ nie lubię pisać muzyki w pustkę. Wydaje mi się, że istotny jest kontakt z praktyką odtwarzania. Orkiestry smyczkowe są w swoim programie o wiele bardziej przedsiębiorcze aniżeli orkiestry symfoniczne i często proszono mnie, bym dla nich coś napisał.

Jestem wdzięczny ilekroć artyści zadają sobie trud zainteresowania się moją muzyką i proszą mnie, bym coś dla nich skomponował. Dlatego jestem w tym szczęśliwym położeniu, że mogę pisać dla sopranów i tenorów, dla rogów i obojów, dla orkiestry smyczkowej i nie na koniec dla opery.

Przełożyła: **Grażyna Szewczyk**

NA NABOŻNĄ

Jeśli nie grzeszysz, jako mi powiadasz,
Czego się, miła, tak często spowiadasz?

JAN KOCHANOWSKI

BRITTEN I JEGO OPERY

NIEZBYT wielu spotyka się dziś prawdziwie wybitnych kompozytorów, którzy by chcieli poświęcić się wyłącznie twórczości operowej, lub uczynić ją przynajmniej głównym ośrodkiem swych zainteresowań, idąc śladami Rossiniego, Donizettiego, Meyerbeera, Verdiego, Wagnera, Gounoda i tylu innych. Na pierwszy plan wysuwają się tu postacie

BENJAMIN BRITTEN PRZESŁUCHUJE MŁODYCH PIANISTÓW W CZASIE FESTIWALU W ALDEBURGH, 1965 R. Z materiałów British Council

dwóch twórców — Amerykanina włoskiego pochodzenia, Gian Carlo Menottiego oraz Benjamina Brittena.

Benjamin Britten urodził się 22 listopada 1913 roku w angielskiej miejscowości Lowestoft, w hrabstwie Suffolk. Studia muzyczne rozpoczął bardzo wcześnie; w dwunastym roku życia był uczniem kompozytora Franka Bridge'a, z kolei kształcił się w prowincjonalnej szkole w Holt, a następnie w londyńskim Royal College of Music pod kierunkiem Johna Irelanda (kompozycja) i Arthura Beniamina (fortepian). Gdy miał lat dziewiętnaście, zwrócił już na siebie uwagę angielskiego świata muzycznego znakomitą „Sinfoniettą". Od 1934 roku dzieła Brittena zaczynają pojawiać się na festiwalach muzyki współczesnej, przynosząc kompozytorowi międzynarodowy rozgłos. Niedługo potem rozpoczyna on też ożywioną współpracę z teatrem, filmem i radiem. Działa ponadto jako pianista — przede wszystkim jako świetny akompaniator znakomitego angielskiego tenora Petera Pearsa. Jest też, zwłaszcza w okresie po drugiej wojnie światowej, aktywnym organizatorem życia muzycznego; w 1947 roku staje się współzałożycielem zespołu „English Opera Group", w rok później inicjuje renomowane już dziś festiwale muzyczne w Aldeburgh.

Przez dłuższy czas parał się Britten wyłącznie twórczością instrumentalno-symfoniczną (tworzy m. in. słynne „Wariacje na temat Purcella"). W 1941 roku pisze operetkę „Paul Buryan", która wszakże nie przynosi mu powodzenia. Dopiero w roku 1945 wspaniały triumf opery „Peter Grimes" uświadomił Brittenowi jego właściwe powołanie jako kompozytora operowego. Dzieło to postawiło ponownie Anglię w rzędzie krajów posiadających własną twórczość operową wielkiej miary. Zyskało też znaczenie bardziej ogólne, stając się nader wymownym argumentem przeciwko tezom o przeżyciu się i zdeaktualizowaniu gatunku operowego w naszym stuleciu.

W utworze tym po raz pierwszy objawił się niepospolity dramatyczny talent Brittena i uwidoczniło się jego znakomite wyczucie potrzeb sceny.

BENJAMIN BRITTEN W TOWARZYSTWIE ARTYSTÓW PODCZAS PRÓBY „SNU NOCY LETNIEJ" NA FESTIWALU W ALDEBURGH

Zarazem też doszła do głosu tak charakterystyczna dla ideowej postawy tego kompozytora jego głęboko humanitarna, pełna współczucia i zrozumienia, sympatia dla jednostek wyobcowanych ze społeczeństwa, cierpiących na skutek niezrozumienia i nieczułości, bądź zgoła wrogości otoczenia. Jest też „Peter Grimes" dziełem specyficznie i głęboko angielskim: akcja rozgrywa się na morskim wybrzeżu hrabstwa Suffolk i obecność morskiego żywiołu, z którym tak mocno związane są życie i historia Anglii, wyczuwa się w tej operze na każdym kroku. Stała się też ona pierwszą bodaj prawdziwą „narodową operą angielską".

W roku później na Festiwalu Muzycznym w Glyndebourne pojawia się nowe sceniczne dzieło Benjamina Brittena — „Porwanie Lukrecji". Tym razem znakomity kompozytor zwrócił swe zainteresowania w kierunku kameralnej formy operowej: nawet w scenach zbiorowych bierze tu udział stosunkowo niewielka ilość osób a skład orkiestry liczy zaledwie dwunastu instrumentalistów. Niemniej tu właśnie objawiło się

BENJAMIN BRITTEN KIERUJE PRAWYKONANIEM SWOJEJ SYMFONII WIOLONCZELOWEJ NA FESTIWALU W LONDYNIE W 1964 R. SOLISTĄ JEST MSTISLAV ROSTROPOWICH, KTÓREMU KOMPOZYTOR DEDYKOWAŁ SWOJE DZIEŁO. Z materiałów British Council.

mistrzostwo kompozytora w osiąganiu wielkiego nasycenia ekspresji przy maksymalnej prostocie i oszczędności środków muzycznych.

Z kolei w roku 1947 rodzi się pod piórem Brittena jego pierwsza opera komiczna. To właśnie „Albert Herring", którego Państwowa Opera Śląska prezentuje po raz pierwszy polskiej publiczności. I znowu mamy tu wyraziście podkreślony narodowy angielski koloryt — kompozytor przeniósł bowiem na grunt kochanego swego rodzinnego Suffolku akcję, zaczerpniętą z noweli Maupassanta.

Dalsze sceniczne dzieła Brittena, to nowe, współczesne opracowanie słynnej osiemnastowiecznej „Opery żebraczej" Johna Gay'a, a następnie „Let's make an Opera" — kapitalny utwór o bardzo oryginalnej formie, pisany głównie z myślą o dziecięcej publiczności, wprowadzający lekko i przystępnie w arkana powstawania dzieła operowego oraz zakładający czynny udział młodocianej widowni w przedstawieniu.

W 1951 roku wraca Britten — po raz pierwszy od powstania „Peter Grimes'a" — do opery wielkiego formatu, tworząc „Billy Budda" a w dwa lata później „Glorianę" (na uroczystość koronacji królowej Elżbiety II). Z kolei następują znowu opery kameralne — „The Turn of the Screw" (1954) i „Noyes Fludde" (1958), a po nich znakomity „Sen nocy letniej",

BENJAMIN BRITTEN W ALDEBURGH W ROZMOWIE Z RYBAKIEM.

skomponowany tak przemyślnie, że może być grany w wersji kameralnej a także „wielkooperowej".

Ostatnie lata przyniosły fascynujący zwrot w scenizacji twórczości Brittena. Wyrazem tego stało się niezwykle oryginalne jego dzieło p.t. „Curlew Riwer". Osobliwa jest postać tego utworu — dokonał tu bowiem Britten tyleż śmiałej, co oryginalnej syntezy elementów starojapońskiego dramatu „No" (arystokratyczna forma tradycjonalnego japońskiego teatru, w odróżnieniu od ludowej „Kabuki") z europejskimi tradycjami średniowiecznych misteriów religijnych. Za punkt wyjścia przyjął dramat muzyczny „Sumidagawa", pochodzący z początków XV stulecia — i przy pomocy literata Williama Plomera przeniósł go na grunt angielski, zachowując jednak większość jego cech charakterystycznych. Powstało w ten sposób dzieło niezwykle oryginalne i — powiedzieć można — nowatorskie (także pod względem muzycznym); nie nazwał go też Britten „operą", lecz „parabolą sceniczną". Podobny, „misteryjny" nurt, reprezentuje następne dzieło znakomitego kompozytora: „The burning Fiery Furnace", powstałe w roku 1966.

Te osobliwe przemiany w scenicznej twórczości Benjamina Brittena świadczą — jak zresztą i sama liczba dzieł — o jego niezwykle żywym stosunku do formy operowej i o nieustających w tej dziedzinie poszukiwaniach.

JÓZEF KAŃSKI

Z FRASZEK ANONIMOWYCH

Pytali dziadka: „Powiedz, starowino,
Co byś ty wolał, czy miłość, czy wino?"
Dziadek rozchmurzył zmarszczki na swym czole:
„Miłość wolałem — rzekł — a wino wolę".

Foto: Zofia Nasierowska

OD REŻYSERA

LIBRETTO do „Alberta Herringa", oparte na noweli Maupassanta, napisali wspólnie kompozytor i Eric Crozier, reżyser już poprzednio współpracujący z Brittenem przy realizacji „Porwania Lukrecji". Nowela Maupassanta kończy się tragicznie: cnotliwiec nagrodzony w dniu swojej koronacji odbywa podróż do Paryża, gdzie rozpija się, by już nigdy nie wyzwolić się z nałogu alkoholizmu. Wyrzucony z domu przez matkę, krąży potem wiecznie pijany po rodzinnym miasteczku i umiera na delirium tremens.

Britten i Crozier odstąpili od tej dramatycznej wersji. Zainteresowała ich sama atmosfera małego miasteczka, groteskowość typów działających w komitecie obchodów Królowej Maja, zabawna pointa opowieści o królu cnót, znajdującym w dniu swej koronacji okazję do wyzwolenia się spod tyranii matki i do zaznania niedostępnych dotąd rozkoszy.

Albert Herring jest nieśmiałym, naiwnym, ale sympatycznym chłopcem, na pewno trochę ograniczonym, lecz nie patologicznym okazem, jak jego prototyp z noweli Maupassanta.

Wyzwolony po nocy szaleństw z kompleksów nieśmiałości, zapewne ułoży sobie życie stateczne, prowadząc przejęty po matce sklep, w swoim czasie ożeni się szczęśliwie i egzystując podobnie jak inni chłopcy z miasta, nie stanie się już więcej obiektem tyranii miejscowych dewotek.

Britten współpracując z Crozierem przy powstawaniu libretta, stworzył materiał adekwatny do swej koncepcji muzycznej. Mali ludzie naradzają się, tworzą komitet, wybierają syna zielarki na Majowego Króla z taką powagą i przekonaniem o ważności swej misji, jakby rozsądzali sprawy ogólnopaństwowe. Prowincjonalna wielkość, Lady Billows, przyjmuje hołdy, jakby była królową angielską. Burmistrz (rzeźnik z zawodu) żąda uwielbienia za to, że w miasteczku jest chlorowana woda. Najdrobniejsze przewinienie obyczajowe znajduje u surowej Flory, owego pierwowzoru członkiń Armii Zbawienia, piekielne potępienie.

Ta „napuszoność", przesadzona dostojność obywateli Loxford, stała się doskonałym materiałem dla zrealizowania idei tej opery komicznej, stanowiącej parodię stylów operowych.

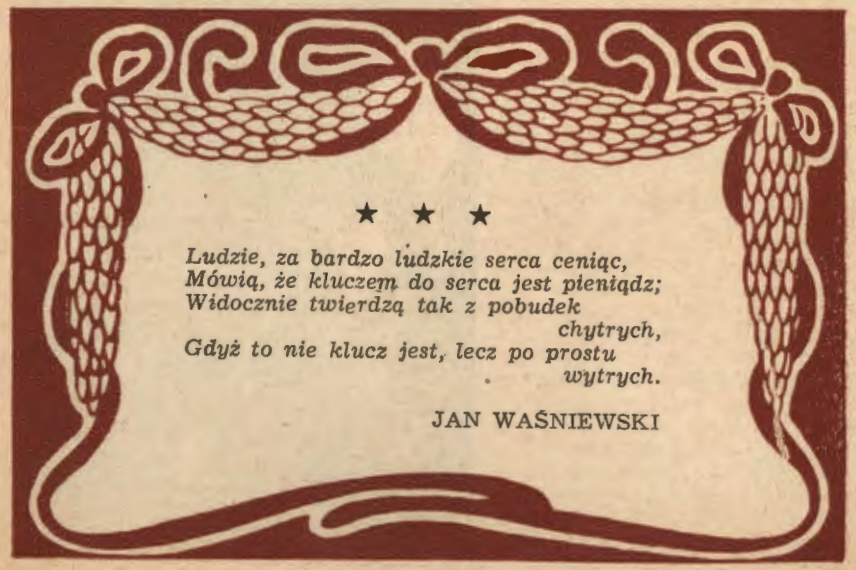
Opera „Albert Herring" zawiera wiele pastiszowych fragmentów. Dopatrzyć się w niej można i parodii angielskiego baroku, twórczości operowej i oratoryjnej Purcella i Händla (np. finał I obrazu), parodii kościelnych pieśni anglikańskich, jak i aluzji do melodramatycznych ensemblii Verdiego, arii Pucciniego, czy recitativów z oper Czajkowskiego. Sam wątek treściowy, dotyczący Herringa, dostępującego pierwszych wtajemniczeń dzięki wychyleniu szklaneczki rumu, podstępnie podsuniętej przez Sida i Nancy, wydaje się być dowcipną aluzją do napoju miłosnego Tristana.

Bohaterowie i bohaterki miasteczka są znakomicie scharakteryzowani muzycznie. Przemówienia Lady Billows, burmistrza, naczelnika policji, są małymi arcydziełami muzycznymi. Tworzą też niezwykle trafne i plastyczne portrety małomiasteczkowych mówców. Dzieło Brittena i Croziera stanowi harmonijną całość: muzyka jest kontynuatorką i inspiratorką libretta, a tekst organicznie wiąże się z muzyką.

Przystępując do reżyserii „Alberta Herringa" starałam się podkreślić grą sceniczną i samą inscenizacją ów pastiszowy charakter muzyki. Wprowadzone do groteskowych sytuacji style zaczerpnięte z muzyki „serio", domagały się podobnego ustawienia na scenie, aby mali, śmieszni ludzie, zachowywali się i śpiewali podobnie jak ich pierwowzory z romantycznych dramatów, dostojnych barokowych oratoriów i oper, czy z melodramatycznych ensemblii Verdiego itp. Rozważania na temat wyboru cnotliwej dziewicy, godnej nagrody miasteczka Loxford, przebiegały w równie podniosłej atmosferze, co spiski koronne, czy obrady Izby Lordów, przynajmniej w wyobraźni napuszonej Lady Billows, sardonicznego naczelnika policji, czy dewotki Flory. Charakteryzując ich starałam się uniknąć przerysowanej karykatury: śmieszność tych postaci wynika raczej z prezentowanych postaw, ze zderzenia naiwności z surowością ocen moralnych, niż z patologicznych cech jakiegoś panopticum.

Opera Brittena rozgrywa się w małym angielskim miasteczku w roku 1900, kiedy to jeszcze panowała surowa królowa Victoria. W naszej realizacji pozostawiliśmy ów angielski koloryt lokalny. Wiemy jednak dobrze, że i w Polsce w tej epoce podobne były obyczaje i wymagania pruderyjnych obrońców cnoty. Istnieją różnice obyczajowe, religijne, historyczne, ale jednocześnie podobieństwa są ogromne i należy się spodziewać, że sytuacje nakreślone w operze łatwo zostaną odczytane przez naszą publiczność.

KRYSTYNA SZNERR



A. ROZMARYNOWICZ

R. BUBIEC

OPERA W NASZYCH CZASACH

NIE tak dawno jeszcze dawały się tu i ówdzie słyszeć głosy, że opera już się przeżyła i że niebawem nastąpi nieuchronny jej zmierzch; niektórzy dorabiali nawet do tej tezy „dialektyczne" uzasadnienie — jakoby gatunek artystyczny zrodzony jako forma widowiska dworskiego, musiał odejść w cień w ślad za formacją społeczną, która go wydała. Rzeczywistość zadała kłam tym teoretycznym twierdzeniom: spektakle operowe cieszą się dziś na całym świecie wzmożonym powodzeniem a szczególnej popularności zażywają w kraju, który epokę królewskich i arystokratycznych dworów pozostawił najdalej za sobą, tj. w ZSRR.

Z kolei jednak pojawiła się teza nowa: że opera, i owszem, ma rację bytu także w dzisiejszej epoce, ale musi wypracować sobie nowe formy realizacji i odmiennymi niż dotąd środkami wyrazu apelować do wrażliwości współczesnego widza. Inaczej mówiąc — aby istnieć, winna przestać być sobą; tu poczęto posługiwać się pojęciem „teatru muzycznego", które nie poparte bardziej precyzyjnym objaśnieniem, znaczy tak wiele, że w gruncie rzeczy nie znaczy nic — zwłaszcza odkąd dla przydania sobie pozorów nowoczesności używają go chętnie ludzie zarówno o teatrze jak i o muzyce słabe raczej mający wyobrażenie.

W związku z tym próbowano przede wszystkim pozbawić operę jednego z bardzo istotnych jej elementów, a mianowicie waloru widowiskowego, wychodząc z założenia, że współczesnego widza już to nie bawi, a czysty dramat i muzyka zyskają na takim zabiegu. W niektórych przypadkach istotnie osiągnęto ciekawe i wartościowe efekty (mistyczne dramaty Wagnera, niektóre dzieła współczesne), ale praktyka ta, stosowana jako żelazna zasada, także nie wytrzymała próby życia, i co istotniejsze, okazała się oparta na swoistej umowności: tzn. pewni ludzie umówili się, że współczesna publiczność nie trawi już widowisk operowych w tradycyjnym sensie. Nie sprawdzili jednak, czy tak jest w istocie; tymczasem właśnie dziś i właśnie tam, gdzie sztuką rządzą prawa podaży i popytu, wydarzeniem staje się premiera zapomnianej opery kompozytora szkoły neapolitańskiej, zrealizowana niemal dokładnie na wzór spektakli XVIII-wiecznych (według zachowanych sztychów). Tamże „zmartwychwstają" opery Meyerbeera, w których monumentalność i przepych wystawy stanowią czynnik nader istotny, a w dziełach należących

W NOWOJORSKIEJ METROPOLITAN OPERA „PETER GRIMES" BRITTENA

do stałego repertuaru element widowiskowy podkreśla się wydatnie ku pełnej satysfakcji widzów.

Może więc zmierzch i upadek przeżywa opera jako gatunek muzycznej twórczości, nie znajdujący właściwego miejsca wśród awangardowych prądów współczesnej muzyki i nie odpowiadający zainteresowaniom dzisiejszych kompozytotrów? Także nic bardziej fałszywego: nie potrzeba nawet oglądać się wstecz na cały wiek XX; można i w ostatnim powojennym okresie znaleźć sporo twórców nie tylko zainteresowanych, ale koncentrujących się w dużej mierze na gatunku operowym, aby wymienić choćby Brittena, Menottiego, Dallapiccolę, Henzego czy cały szereg kompozytorów radzieckich i czeskich, a u nas — Szeligowskiego i Rudzińskiego. Można więc co najwyżej mówić o przeżyciu się pewnego typu twórczości operowej, opartego na ustalonych od lat schematach (podobnie zresztą jak doszła w swoim czasie do kresu linia rozwoju wielkiej romantycznej symfonii, co jednak nie oznaczało zmierzchu tej muzycznej formy jako takiej). Dlatego też istotnie nie ma już dziś kompozytorów płodzących z łatwością dzieła operowe na dziesiątki, a nawet na setki, jak to niegdyś bywało; za każdym bowiem razem — jeżeli nowo powstające dzieło ma mieć istotne znaczenie — trzeba niejako od nowa rozwiązywać całą problematykę formalno-estetyczną.

Czy można jednak mówić o jakiejś radykalnej przemianie stylu i formy gatunku operowego w naszych czasach?... Chyba nie — można natomiast z pewnością mówić o znacznym rozszerzeniu zasięgu jego możliwości i wprowadzeniu doń nowych elementów. Mamy więc interesujące niewątpliwie próby wyjścia poza obszar doświadczeń teatru europejskiego (o czym mowa jest na innym miejscu, gdzie piszemy o ostatnich utworach Brittena); mamy awangardowe eksperymenty z „totalnym teatrem muzycznym", łączącym w sobie elementy opery, teatru dramatycznego, pantomimy, filmu i nawet... cyrku, przy równoczesnym zatarciu granicy między sceną i widownią. Stykamy się także we współczesnym teatrze operowym, rzecz oczywista, z wszelkimi środkami nowoczesnej techniki kompozytorskiej — nie tylko z dodekafonią, ale także z punktualizmem, muzyką elektronową i konkretną.

Są to jednak indywidualne próby i eksperymenty — natomiast ogólny, wyraźny kierunek rozwoju współczesnej opery, bądź dramatu muzycznego, raczej się jeszcze nie wykrystalizował; te zaś wybitne dzieła, które już teraz utrwaliły się na dobre w repertuarze, bardzo wiele mają wspólnego z tradycyjną formą opery. Wiele natomiast uwagi poświęca się problemowi unowocześnienia samej realizacji widowisk operowych. Niech nam będzie wolno przytoczyć na tym miejscu fragment dotyczącej tych spraw obszernej wypowiedzi wybitnego współczesnego kompozytora operowego, Rolfa Liebermanna:

„Jednym z poważnych problemów teatru muzycznego jest brak młodzieży wśród publiczności. Winę przypisuje się piłce nożnej, jazzowi, tele-

„ALBERT HERRING" w OPERZE ANGIELSKIEJ W GLYNDEBOURNE, 1947 R.
Z materiałów British Council

wizji i innym podobnym atrakcjom. Myślę, że źródło tkwi gdzie indziej. Młoda generacja reaguje negatywnie na duchową próżnię i szablon konwencjonalnego teatru operowego. Miałem okazję rozmawiać z wieloma młodymi ludźmi i zawsze słyszałem te same argumenty; nie muszę ich powtarzać, gdyż są dostatecznie znane. Nie zwracały się one nigdy przeciw muzyce jako takiej, a jedynie przeciw przepaści, jaka istnieje między muzyką Verdiego albo Wagnera, a męczącą nieporadnością artystów na scenie. Z drugiej strony ci sami młodzi ludzie chodzą — o ile im na to pozwalają środki — do teatrów dramatycznych. Chłoną tam klasyków, a nie mniej chętnie zapoznają się z najnowocześniejszą twórczością. Od tego — o ile w ogóle mają duchowe zainteresowania — nie powstrzyma ich ani telewizja ani jazz.

Gdy sytuację przemyśli się logicznie do końca, dojdzie się do wniosku, że w teatrze operowym należy dążyć do tego, by na scenie rządziły prawa widowiska scenicznego. Mamy dowody, że jest to osiągalne. Najważniejszym założeniem jest oczywiście zerwanie z przedstawieniami opartymi na gościnnych występach gwiazd, oglądanych na wszystkich czołowych scenach Europy, zawsze w tych samych rolach. Najważniejszym zadaniem teatru jest więc stworzenie zespołu. Dopiero kiedy będzie istniała pewność, że ci sami śpiewacy będą stale występowali w określonym repertuarze, opłaci się ogromna praca włożona w wyszkolenie aktorskie. Jeden jedyny gościnny występ może, nawet musi, zepsuć w takim przedstawieniu całą koncepcję.

Rozumie się samo przez się, że propagowanie nowoczesnego repertuaru wiąże się z myślą o zespole. W utworach młodej i najmłodszej generacji nie można występować gościnnie, a i teatr nie może w tym wypadku wyręczać się gośćmi. O ile więc podejmie się próbę pokazania opery we wspaniałej zewnętrznej szacie — nie tylko jako premiery prasowej, ale z myślą utrzymania jej w repertuarze (a więc traktowania na równi z dziełami XIX i XVIII wieku), to zespół związany z operą na całe lata staje się koniecznością".

JÓZEF KAŃSKI

„PORWANIE LUKRECJI" BRITTENA W OPERZE MONACHIJSKIEJ

„SEN NOCY LETNIEJ" BRITTENA W INSCENIZACJI FELSENSTEINA W BERLIŃSKIEJ OPERZE KOMICZNEJ.

PROJEKT DEKORACJI

Trawiąc niegdyś nad flaszką nocy i poranki,
Chory pijak stłukł wszystkie kieliszki i szklanki,
Klął miód, piwo znieważał, wino zwał tyranem,
Przyszedł do zdrowia i odtąd pił... dzbanem

IGNACY KRASICKI

TREŚĆ LIBRETTA

AKCJA OPERY ROZGRYWA SIĘ W LOXFORD, MAŁYM ANGIELSKIM MIASTECZKU W HRABSTWIE SUFFOLK, WIOSNĄ 1900 R.

AKT I

OBRAZ 1

W salonie Lady Billows wkrótce mają zjawić się goście. Prowadząca dom gospodyni Flora czyni ostatnie porządki, od których odrywa ją głos jej pani, wydającej ostatnie polecenia. Ale oto już nadchodzą oczekiwani goście: nauczycielka panna Wordsworth, burmistrz Upfold, wikary Gedge i szef policji Budd. Rozmowa pomiędzy przybyłymi wyjaśnia cel ich wizyty. Otóż w miasteczku dzieje się źle — co tu dużo mówić: obyczaje się rozluźniły i trzeba temu zaradzić. Do salonu wkracza Lady, witana z szacunkiem i uniżeniem. Zebrani informują ją, że są przygotowani do wyboru Królowej Maja. Głos zabiera Lady: przypomina o prastarym zwyczaju ludowym, który polegał na uhonorowaniu najcnotliwszej dziewicy tym tytułem, podkreśla znaczenie tej uroczystości oraz jej wpływ na wzrost moralności młodzieży. Zwyczaj ten, niestety, poszedł w zapomnienie. Lady chce go przywrócić, gdyż sytuacja stała się jej zdaniem w najwyższym stopniu gorsząca i w tym celu ufundowała odpowiednią nagrodę. Zebrani przedstawiają swoje kandydatki, żadna jednak nie spełnia warunków. Pedantyczna Flora o każdej wie coś kompromitującego. Wszyscy są wstrząśnięci tymi faktami i wyrażają w pieśni swoją bezsilność w walce z postępującym zepsuciem. Lady rzuca najcięższe obelgi i oskarżenia na pogrążone w upadku rodzinne miasto. Już ma upaść cały plan, kiedy szef policji występuje z wnioskiem, który podchwytują zebrani: skoro nie można wybrać królowej, wybierzmy Króla Maja! Przedstawia kandydaturę Alberta Herringa. Syn handlarki jarzynami rzeczywiście nie wzbudza żadnych zastrzeżeń. Jest może trochę tępawy, ale to nie podważa jego wartości jako kandydata. Jego pracowitość, skromność i wstrzemięźliwość, zasługują na najwyższe pochwały. Wreszcie i Lady przystaje na to rozwiązanie. Wszyscy podejmują decyzję bez wahania: Albert Herring!

OBRAZ 2

Przed sklepem Pani Herring dzieci bawią się piłką. Chwila nieuwagi rozbawionej gromadki i piłka wpada do sklepu. Harry, który udaje się po nią, korzysta z nieobecności właścicielki i kradnie jabłka. Dzieci nie spostrzegają nadchodzącego Sida, pomocnika rzeźnika z sąsiedniej masarni. Ten wpada do sklepu, łapie Harrego i wymierza mu sprawiedliwość. Dzieci rozbiegają się, Sid kręci się po pustym sklepie, woła Alberta, który pojawia się niosąc ciężki wór. Sid jest przeciwieństwem Alberta; wesoły, beztroski, korzysta z praw młodości. Usiłuje nakłonić Alberta do gry w pieniądze, lecz ten zdecydowanie odmawia. Sid kpi z jego mazgajstwa, z tego, że we wszystkim słucha matki. Opowiada o radościach i urokach młodości. Przede wszystkim o swych przygodach miłosnych, czym gorszy Alberta. Do sklepu wchodzi Nancy, sprzedawczyni u piekarza. Sid flirtuje z nią a potem umawia się na nocny spacer za miasto. Po ich odejściu Albert boleje nad szarzyzną swego życia i zdradza się, że Nancy nie jest mu obojętna. Po chwili do sklepu wpada Flora — pyta o panią Herring. Matka Alberta jest przejęta wiadomością, że wkrótce ma zjawić się u niej Lady z dostojnym gronem; przecież właśnie ma pranie i nie wie gdzie gości przyjąć. Ale oto już są ze wspaniałą wiadomością: Albert został wybrany Królem Maja. Pani Herring jest zachwycona, tym więcej, że syn jej otrzyma także pieniężną nagrodę. Albert krzywi się, usiłuje protestować — nie odnosi to żadnego skutku. Wszystkie szczegóły uroczystości zostają uzgodnione bez jego udziału. Kiedy zostaje z matką sam, zdecydowanie odmawia przyjęcia wyboru. Nie do niego należy jednak decyzja. Matka ma na niego sposób — kij.

AKT II

OBRAZ 3

Trwają przygotowania do uroczystości. Flora i Nancy przygotowują stół. Godzina już późna a Sida wciąż nie ma. Flora jest oburzona jego spóźnieniem i nie przyjmuje żadnych wyjaśnień. Nancy i Sid zostają po jej odejściu przez chwilę sami. Sid opowiada jej o mszy koronacyjnej a następnie wtajemnicza Nancy w swój plan. Otóż szklanka Alberta zostanie napełniona rumem zamiast oranżadą. Skutki rumu powinny ośmielić Alberta do wyrwania się z surowych wpływów matki. Zjawia się panna Wordsworth z dziećmi, które ćwiczą scenę powitania Alberta. Oto i on w towarzystwie swych protektorów. Dzieci witają Alberta pieśnią i składają mu życzenia. Następnie rozpoczyna się seria rozmów, po których obdarowany Albert ma zabrać głos. Niestety, pomimo namów i ponagleń nie może wydobyć z siebie słowa. Wreszcie udaje mu się wznieść podpowiedziany okrzyk na cześć Lady. Wypija jej zdrowie a skutki toastu są natychmiastowe: Alberta napada czkawka, która długo go męczy. Po tych wszystkich perypetiach rozpoczyna się wreszcie uczta, w czasie której Albert tęgo popija jedzenie rumem.

OBRAZ 4

Wieczorem rozgrzany rumem wraca Albert do domu, śpiewa, jest w wyśmienitym humorze. Ale wkrótce ogarnia go rozżalenie — oto matka plotkuje u sąsiadki a on, bohater dnia, musi o tak wczesnej porze położyć się spać. Usiłuje zapalić gaz, skutki wypicia rumu są jednak widoczne — robi to niezręcznie i powoduje wybuch. Strapiony tym siada i rozpamiętuje ucztę. Jest wyraźnie przejęty dziwnym zachowaniem Nancy — czyżby miało to znaczyć, że nie jest jej obojętny?... Tylko ten Sid! — nadzieje Alberta gasną, tym bardziej, że słyszy jak Sid gwiżdże pod oknami Nancy. Po chwili już są razem. Słyszy ich rozmowę, słyszy jak Sid kpi z jego niedołęstwa, widzi jak idą na nocny spacer, słyszy ich miłosną pieśń. Narasta w nim bunt i żal do siebie. Postanawia zerwać z dotychczasowym życiem i zdać się na wyrok losu — niech o wszystkim rozstrzygnie rzut monety, niech zadecyduje ślepy traf. Podnosi rzucony pieniądz — nie ma już odwrotu. Ubiera się i opuszcza dom. Pani Herring, która wkrótce potem zjawia się w mieszkaniu, nawet nie domyśla się co się stało.

AKT III

OBRAZ 5

Albert znikł. Nancy, która przebywa w sklepie pani Herring, jest tym wstrząśnięta: czas upływa, trwają intensywne poszukiwania Alberta, ale bez pozytywnego skutku. Przepadł bez śladu. Przeżywa ciężko to co się stało, czuje się współwinną. Wypomina Sidowi, który właśnie co wszedł do sklepu, że to on spowodował wszystko. W ostrej rozmowie czyni go odpowiedzialnym za los Alberta. Jest i Budd. Szef policji nie tai bezsilności. Prosi o przywołanie zrozpaczonej pani Herring, gdyż policji jest potrzebne natychmiast zdjęcie Alberta. Pani Herring jest przeświadczona, że jej syn już nie żyje. Nie pomagają słowa otuchy i pociechy.

W towarzystwie Flory zjawia się Lady, która postanawia sama pokierować akcją poszukiwawczą, zrażona bezskutecznością działań szefa policji. Wysłała już odpowiednie depesze i polecenia i w Loxford oczekiwani są wybitni kryminolodzy. W tym momencie przybywa Burmistrz — niesie wianek koronacyjny Alberta, który leżał stratowany na drodze. Wszystkich zebranych ogarnia nastrój żałoby, są pewni jego śmierci i swój żal wypowiadają w trenie o znikomości życia. Nagle otwierają się drzwi i zebranym ukazuje się Albert — żyje! Padają pytania o przyczynę jego zniknięcia. Przyparty do muru Albert streszcza dzieje swej nocnej eskapady. Okazuje się, że włóczył się po knajpach, że awanturował się i wywołał kilka bójek. Dość! — o reszcie jego przygód zebrani nie chcą słyszeć. Wszyscy potępiają go, Albert jednak za nic ma ich słowa, tym bardziej, że Nancy obejmuje go i całuje.

DWA SPOTKANIA

Spotkałem go w miłości dniach —
W objęcia moje upadł on
I rzekł mi: „Bracie, w wspólnych snach
Znajdziem zwycięstwa albo zgon!"

Spotkałem go po latach wielu,
Spotkałem na środku rynku;
W objęcia padł: „Ach, przyjacielu —
Zawołał — chodźmy do szynku!"

ADAM ASNYK

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BOLESŁAW JANKOWSKI

DYRYGENCI: ROMAN MACKIEWICZ
NAPOLEON SIESS

SCENOGRAF: TADEUSZ GRYGLEWSKI

KIEROWNIK BALETU — CHOREOGRAF: ZBIGNIEW KORYCKI

KIEROWNIK LITERACKI: TADEUSZ KIJONKA

KIEROWNIK CHÓRU: JÓZEF SZULC

ASYSTENCI DYRYGENTA: NORBERT MUCHA i JÓZEF SZWED

ASYSTENCI CHOREOGRAFA: TADEUSZ BURKE i MARIAN ŻMUDA

ASYSTENCI REŻYSERA: TADEUSZ ŚWIECHOWICZ i RYSZARD ŻABA

KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ: ZDZISŁAW PRZYBYSZ

SOLIŚCI

SOPRANY:

Pola Bukietyńska
Wiera Grabowska
Eugenia Gwieździńska
Marina Hristova-Klimek
Anna Kościelniak
Krystyna Kujawińska
Janina Kuszyńska
Helena Łazarska
Stanisława Marciniak
Anna Poraj
Natalia Stokowacka
Krystyna Szeja-Szostakowa
Maria Żak

MEZZO-SOPRANY:

Mira Czarnecka
Halina Korner
Alicja Marczak-Faberowa
Tatiana Mazurkiewicz
Wacława Rann
Zofia Wojciechowska

TENORY:

Henryk Grychnik
Henryk Kosmowski
Jan Kunert
Józef Pawlik
Bolesław Pawlus
Zbigniew Platt
Włodzimierz Walcerz
Edmund Wiśniewski
Ryszard Żaba

BARYTONY:

Stanisław Bursztyński
Włodzimierz Hiolski-Lwowicz
Zenon Keller
Stanisław Kliczkowski
Czesław Kozak
Zdzisław Przybysz
Tadeusz Świechowicz
Piotr Wołoszyn
Kazimierz Wolan

BASY:

Zenon Bester
Stefan Dobiesz
Adam Kaznowski
Sławomir Książek
Eugeniusz Kuszyk
Jan Łukowski

KOREPETYTORZY:

Jadwiga Fontanówna, Stefan Hachuła, Józef Jagła,
Maria Sztapak, Włodzimierz Romanowski

ORKIESTRA

I SKRZYPCE:

Oskar Lis
(koncertmistrz)
Alojzy Christoph
Roman Szulc
Jan Zelmoser
Paweł Mika
Franciszek Gerlach
Jan Lis
Henryk Chotiniec
Stanisław Lach
Zygmunt Sprus
Irena Szymczak

II SKRZYPCE:

Józef Kalyta
Henryk Herko
Marian Seratin
Henryk Mocigemba
Alfred Planetorz
Franciszek Olszenka
Roman Zgraja
Krystyna Łukaszek
Tadeusz Szlachta
Małwina Bogus

ALTÓWKI:

Eugeniusz Szłapak
Ernest Szewczyk
Gerard Hummel
Adam Ruszkal
Zbigniew Misterski
Andrzej Kotyrba

WIOLONCZELE:

Edmund Machura
Teodor Chwila
Wilhelm Kitzinger
Zofia Giermak
Antoni Sobala
Jan Mokrzycki
Renata Woltt

KONTRABASY:

Henryk Borkowski
Henryk Musiol
Manfred Ozimek
Jan Pawlenka
Norbert Adamczyk

HARFA:

Paweł Goldowski

FORTEPIAN:

Czesław Grabowski

FLETY:

Marian Rożek
Jerzy Bujoczek
Kazimiera Czekańska
Auzeliusz Kulawik

OBOJE:

Jacek Halczyński
Henryk Lubina
Andrzej Ortyl
Wiktor Karsawin
Wiesław Golasz

KLARNETY:

Zygmunt Kostorz
Alojzy Kowalski
Idzi Smok
Alojzy Kapała

FAGOTY:

Jan Wanot
Ludwik Kata
Tadeusz Dziunka
Zbigniew Stolarz

ROGI:

Franciszek Szram
Robert Straszydło
Ginter Szkrobol
Józef Witkowski
Józef Borowiecki
Antoni Słota

TRĄBKI:

Tadeusz Rogalski
Edward Joniec
Marek Koralewski
Krzysztof Adamek

PUZONY:

Julian Szczerski
Roman Sosiński
Edward Październiok
Herbert Klose
Ryszard Dembicki
Edward Skwarczyński

TUBA:

Stanisław Małek

PERKUSJA:

Franciszek Wiśniewski
Ernest Cuber
Ewa Goldowska
Urszula Jendroszczyk

Bibliotekarz i inspektor orkiestry:
JÓZEF WITKOWSKI

Prasowe Zakłady Graf. RSW „Prasa" Katowice, Liebknechta 22, 1707/68 — K-13 — 6000 + 22

Cena zł. 5.—

posł

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

B. BRITTEN

ALBERT HERRING

OPERA KOMICZNA W 3-CH AKTACH

Obsada

btm 3 1136-68 5000 K-15

O S O B Y:

LADY BILLOWS	Stanisława Marciniak Anna Poraj
FLORA PIKE – gospodyni . . .	Mira Czarnecka Zofia Wojciechowska
MISS WORDSWORTH nauczycielka	Eugenia Gwieździńska Janina Kuszyńska
MR GEDGE – wikary	Wł. Hiolski-Lwowicz Piotr Wołoszyn
MR UPFOLD – burmistrz . . .	Józef Pawlik Włodzimierz Wałcerz
MR BUDD – komisarz policji . .	Zenon Bester Jan Łukowski
SID – pomocnik rzeźnika . . .	Stanisław Bursztyński Zdzisław Przybysz Florian Skulski
ALBERT HERRING	Henryk Grychnik Henryk Kosmowski Józef Pawlik Włodzimierz Wałcerz
NANCY – ekspedientka . . .	Halina Korner Jadwiga Mirecka
MRS HERRING – matka Alberta	Czesława Kosińska Wacława Rann
EMMIE	Maria Wenzel Olga Zając
CIS	Ninel Merlender Teresa Obstój
HARRY	Elżbieta Janik Wanda Wieczyńska

dzieci wiejskie

ZESPÓŁ KAMERALNY ORKIESTRY: N. Adamczyk, J. Bujoczek, K. Czakańska, E. Goldowska, P. Goldowski, Cz. Grabowski, J. Hałczyński, H. Herko, U. Jendroszczyk, J. Kaleta, Z. Kostorz, O. Lis, H. Lubina, E. Machura, H. Musioł, B. Polok, J. Smok, Z. Stolarz, R. Straszydło, E. Szewczyk, E. Szłapak, F. Szram, J. Szymczak, J. Wanot, R. Wolff.

Solistów przygotowali:

Józef Jagła, Stefan Hachuła, Maria Szłapak, Józef Szwed

Inspicjenci:

Asyst. reż.: Mieczysław Czepulonis i Halina Kowcewicz

Kierownictwo techniczne:

Mieczysław Raba, Lidia Szydłowska

Kostiumy wykonano pod kierunkiem:

Zofii Liszkowicz i Adama Gierczyckiego

Kierownictwo pracowni:

malarskiej:

Józef Szostok

stolarskiej:

Tomasz Zwolski

modelatorskiej:

Stanisław Grzela

tapicerskiej:

Józef Krawiec

szewskiej:

Stanisław Tarkowski

perukarskiej:

Stanisław Stępniowski

zdobniczej:

Elżbieta Zolman

ślusarskiej:

Konstanty Łoś

Kierownik oświetlenia

Tadeusz Stankiewicz

Kierownik sceny:

Bronisław Sozański