PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ALBERT HERRING

BENJAMIN BRITTEN

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor i kierownik artystyczny
BOLESŁAW JANKOWSKI

Zastępca dyrektora d/s technicznych
LESZEK BOGDANOWICZ

Kierownik muzyczny
ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ

ARCHIWUM
PAŃSTWOWEJ OPERY
we Wrocławiu
ARTYSTYCZNE

Andrzej Rozmarynowicz

Bolesław Jankowski

Xymena Zaniewska

BENJAMIN BRITTEN

ALBERT HERRING

opera komiczna w 3 aktach.

Libretto: BENJAMIN BRITTEN, ERIC CROZIER

Tekst polski: TADEUSZ KIJONKA, JAN KWOSIK
BOLESŁAW ŻABKO-POTOPOWICZ

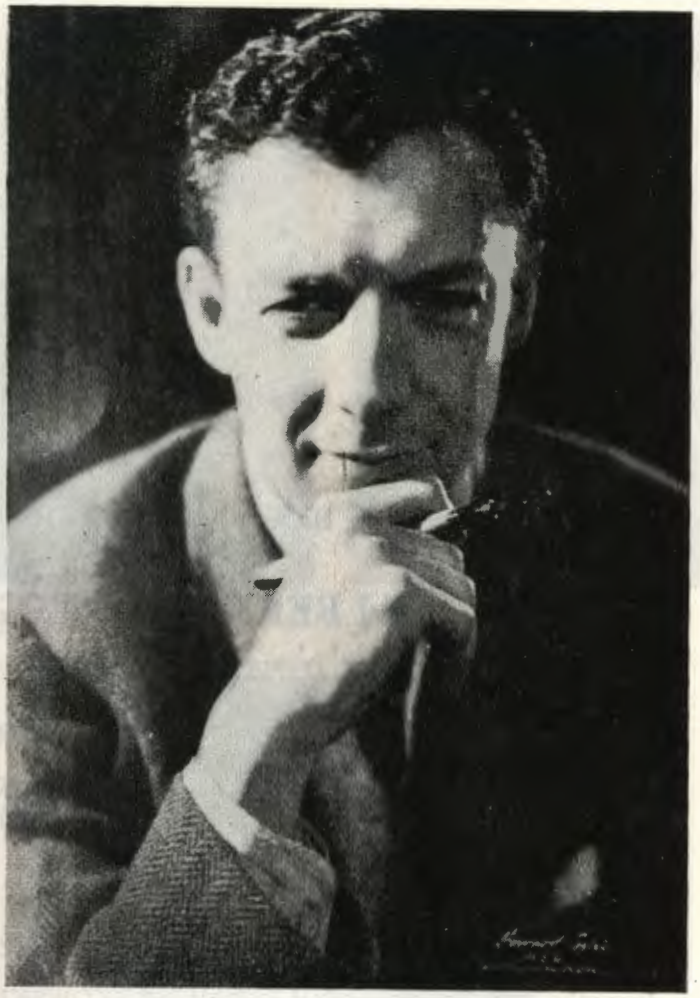
Kierownictwo muzyczne:
ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ

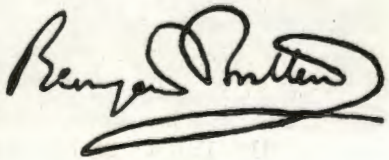
Inscenizacja i reżyseria: BOLESŁAW JANKOWSKI

Scenografia: XYMENA ZANIEWSKA

Układy taneczne: HENRYK SAWICKI

PREMIERA: 25 LISTOPADA 1972





OPERA ANGIELSKA I BENJAMIN BRITTEN

Do czasu, w którym pojawiło się nazwisko Benjamina Brittena, forma operowa w Anglii znajdowała się na dalekim marginesie zarówno w świadomości przeciętnego odbiorcy jak i w zainteresowaniach poszczególnych kompozytorów. Podczas, gdy w niemal całej Europie ta właśnie forma doczekała się wielkich tradycji i rozwijała się w różnorakich kierunkach — w Anglii istniała jako zjawisko, powiedziałbym, wtórne. Nie posiadając własnych, narodowych korzeni — była importowanym, luksusowym „zjawiskiem" — jedynie przeszczepieniem obcych kultur artystycznych na grunt rodzimy.

W dziejach muzyki angielskiej spotykamy wprawdzie nazwisko Purcell'a — ale, choć to był nieprzeciętny talent, nie zdołał on stworzyć trwałej pozycji angielskiej operze narodowej. Twórczość tego kompozytora — choć bogata i pełna wartości specyficznych dla tego właśnie narodu — trafiła na grunt nieprzygotowany, nierozbudzony, obcy.

W dziejach muzyki angielskiej niepoślednie miejsce zajmuje G. F. Haendel. Jest on tak związany z życiem operowym tego kraju, że, nie bez racji, uważają go angielscy historycy za kompozytora angielskiego. Nie należy jednak zapominać, że właśnie Haendel był jednym z tych kompozytorów, którzy przeszczepiali włoską operę barokową na grunt angielski. To właśnie Haendel wytworzył w Anglii na długie lata kult włoskiego „bel canto". Przeniesienie na grunt angielski opery włoskiej nie wyrażało się jedynie w repertuarze i typowo włoskiej manierze śpiewaczej, objawiało się ponadto (co było naturalnym rezultatem ogólnego nastawienia) wprowadzeniem języka włoskiego na scenę opery angielskiej.

Podobnie i inne dzieła wokalne Haendla (oratoria) wystawiane były w Anglii przeważnie w językach obcych — najczęściej niemieckim. W formach wokalno-instrumentalnych tego rodzaju realizacja — na pewno słuszna z punktu widzenia oryginalności samego dzieła — dawała słuchaczowi angielskiemu ograniczone możliwości percepcyjne, stawiała niewidoczną, ale odczuwalną zaporę pomiędzy światem ekspresji kompozytora, a światem doznań emocjonalnych słuchacza. W tym może leży główna przyczyna niepowodzenia „misji" Haendla na terenie Anglii. Wiele jego

KRÓLOWA ELŻBIETA I BENJAMIN BRITTEN

dzieł operowych wystawianych w Anglii kończyło swój sceniczny żywot po jednym jedynym przedstawieniu.

Haendel górował jednak zdecydowanie talentem i wszechstronnością nad swoimi współczesnymi kolegami angielskimi. Przeciętne indywidualności XVIII-go i XIX-go stulecia ograniczały się tylko do naśladowania niedoścignionego wzoru wielkiego twórcy.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia pojawiła się nieliczna grupa angielskich kompozytorów operowych (m. in. Delius, Ethel Smyth) ale ich dzieła (pisane zresztą dla tekstów nieangielskich) wystawiane były na ogół w Niemczech.

Jak już powiedziałem, tradycja Haendla wytworzyła w społeczeństwie angielskim umiłowanie nie tyle do samej opery, ile raczej do kunsztu wokalnego i kunsztu instrumentacyjnego. Strona dramaturgiczna, ze względów czysto językowych, jak również ze względu na obcość tematyczną, stała poza nawiasem zainteresowań przeciętnego Anglika.

To nastawienie sprawiło, że wielcy śpiewacy XIX i XX-go stulecia znajdowali w Anglii pełne entuzjastyczne przyjęcie. Radio i liczne nagrania płytowe dodatkowo rozszerzały krąg zainteresowanych. Do dzisiejszego dnia dyskutuje się o takich sławach jak Callas, Tebaldi, Schwarzkopf czy Della Casa. Podobnie dyskutowano nad walorami wykonawczymi dawniejszych gwiazd scen operowych: Melby i Teatrazzini'm. Naturalną konsekwencją tego było oparcie repertuaru na tradycyjnych pozycjach, przy współudziale licznych, zaproszonych na gościnne występy, solistów zagranicznych.

W Anglii na przełomie XIX i XX stulecia odczuwało się wyraźny brak sceny przystosowanej do małych form kameralnych, z założeniem realizowania dzieł z zakresu awangardy operowej (awangardy — w stosunku do aktualnego ówczesnego doświadczenia artystycznego społeczeństwa angielskiego). Wystawienie w Covent Garden opery *Wozzeck* A. Berga — skończyło się zupełnym niepowodzeniem. Nieco lepiej, choć i tu z większymi oporami, przyjęto dzieło L. Janačka *Katia Kabanova*. Tak więc większość współczesnych dzieł operowych, powstałych aktualnie w europejskim teatrze operowym, była w społeczeństwie angielskim niemal zupełnie nieznana. Prócz *Historii żołnierza* I. Strawińskiego — dzieła operowe D. Milhaud'a, A. Honegger'a, P. Hindemith'a i innych długo były znane jedynie z nazwy.

W tej sytuacji pojawienie się Benjamina Brittena, kompozytora wielkiego talentu, niespokojnego umysłu — a prze-

BENJAMIN BRITTEN I W. H. AUDEN

de wszystkim najautentyczniejszego w swojej „angielskości" — było niemal objawieniem. Stało się dla całego angielskiego środowiska muzycznego zasadniczym i decydującym wstrząsem. Pojawienie się Brittena przypadło na bardzo dogodny okres, kiedy to w społeczeństwie angielskim po II Wojnie Światowej (a ściślej mówiąc w końcowym jej etapie) zaznaczył się wyraźny głód opery. Był on bezpośrednią reperkusją renesansu formy operowej w Europie i powrotu ożywionego nią zainteresowania.

W lecie roku 1945 ukazuje się na scenie opera Brittena *Peter Grimes*. Jej wystawienie staje się punktem zwrotnym w dziejach angielskiej twórczości operowej.

W bardzo krótkim czasie powstaje w Covent Garden piękny gmach operowy ze stałym zespołem wykonawców. Jednocześnie tworzy się Angielska Grupa Operowa (English Opera Group) założona w roku 1946 w Glyndelbourne. Grupa ta doprowadza do wystawiania wszystkich dzieł operowych angielskich kompozytorów, a w tym wielu dzieł Benjamina Brittena. Ukazują się więc na scenie dzieła Brittena tej miary jak: *Porwanie Lukrecji* czy *Obrót śruby*.

Angielska Grupa Operowa była w pierwszym rzędzie nosicielem nowoczesności. Dopuszczała eksperyment i zakładała stopniowo kształtowanie angielskiego stylu operowego w oparciu przede wszystkim o język rodzimy. Dzięki tym założeniom Britten mógł w pełni rozwinąć skrzydła. Punktem wyjścia jego doświadczeń warsztatowych był język angielski — jego walory sonorystyczne, jego najbardziej intymny klimat wyrazowy, jego swoisty puls rytmo-metryczny i to wszystko, co język ten niósł ze sobą. Dbałość o czytelność słowa, klarowność przebiegu myśli dramaturgicznej — doprowadziły Brittena do koncepcji formy kameralnej opery. Przyjęcie kameralności pociągnęło za sobą w konsekwencji daleko idące przemiany w samej fakturze języka muzycznego.

Nowe ujęcie stylu operowego wymagało wykształcenia nowego typu śpiewaka operowego, dla którego fraza śpiewana, lub śpiewnie mówiona, powinna być wynikiem kształtu frazy słownej i prawdy dramaturgicznej, tkwiącej w tej frazie. Przykładem takiego nowego stylu wykonawczego jest słynny śpiewak angielski Peter Pears. Obecnie, na terenie Anglii, mamy takich artystów bardzo wielu.

Benjamin Britten ukształtował styl opery angielskiej — niepowtarzalny i bardzo specyficzny.

Mimo współczesnego języka, jakim operuje Britten, muzyka tego kompozytora odznacza się ogromną świeżością, a zarazem komunikatywnością — co jest tym bardziej cenne, że w dzisiejszej muzyce awangardowej o te przymioty jest niezmiernie trudno.

Świadectwem tych cech muzyki brittenowskiej jest opera *Albert Herring*.

Ryszard Bukowski

BENJAMIN BRITTEN I JEGO ALBERT HERRING

Benjamin Britten należy do tej nielicznej grupy współczesnych twórców, którzy nie reprezentując żadnej jednolitej szkoły kompozytorskiej — co wynika w głównej mierze z braku większych tradycji muzyki angielskiej, nie mogącej poszczycić się taką ilością wielkich nazwisk, jak muzyka niemiecka, francuska czy włoska — bez zbędnych obciążeń, całkowicie swobodnie zajmowali się różnorodnymi formami, szkołami i stylami. W jego dorobku z łatwością można by doszukać się wpływów zarówno Purcella i Mahlera, jak też Mozarta, Verdiego i Franka Bridge'a. Ale tym, co najbardziej chyba odróżnia Brittena od innych kompozytorów XX wieku, jest indywidualny klimat jego muzyki, wynikający z zainteresowań twórcy morzem i jego niepowtarzalnym krajobrazem.

Benjamin Britten urodził się 22 listopada 1913 roku w małym, położonym na wschodnim wybrzeżu Morza Północnego miasteczku Lowestoft, w hrabstwie Suffolk. Już od najmłodszych lat objawiał niepospolity talent muzyczny, który rodzice starali się umiejętnie rozwijać. Kiedy chłopiec ukończył 12 lat życia, oddany został pod opiekę sławnego kompozytora Franka Bridge'a, a następnie skierowany do Royal College of Music w Londynie, gdzie studiował pod kierunkiem Johna Ireland'a (kompozycja) i Arthura Benjamin'a (fortepian).

Już pierwsza kompozycja — Sinfonietta (op. 1) zdobyła uznanie publiczności, a Kwartet na smyczki i obój, przeniósł nazwisko Brittena poza granice Anglii. Ale prawdziwy, światowy sukces przyniosło mu dopiero prawykonanie *Wariacji na temat Franka Bridge'a* na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Salzburgu (1937 r.).

Szczególnie ważne miejsce w młodzieńczej twórczości Brittena zajmują kompozycje wokalne, stanowiące jak gdyby wstępny etap przygotowań do skomponowania opery. O ogromie zainteresowań pieśnią i problemami tworzenia na głos ludzki, może świadczyć chociażby ilość utworów, wśród których na plan pierwszy wysuwają się: *The Birds* (1929), *Cykle pieśni* (1932, 1933, 1934, 1937), *Ballad of Heroes* (1939), *Sonety Michała Anioła* (1940) i *Sonety Johna Donne* (1945).

BENJAMIN BRITTEN I JEGO ROLLS-ROYCE

Niezwykle pomocną w zgłębianiu tajemnic emisji głosu okazała się przyjaźń ze sławnym angielskim śpiewakiem Peter Pearse'm, na którego głos Britten napisał większość pieśni i partii tenorowych w swoich operach. Warto dodać, że często obydwaj artyści (Britten jest świetnym pianistą i akompaniatorem) występują wspólnie na estradzie, z programami pieśni, stając się ozdobą największych międzynarodowych festiwali muzycznych. Kilka lat temu gościli również w Polsce na Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień".

Po ukończeniu studiów, Britten rozpoczął pierwsze prace dla radia i filmu, co umożliwiło mu nawiązanie cennych kontaktów z poetami: Montagu Slater i Wystan Hugh Auden. Ponieważ Britten otrzymywał głównie zamówienie na muzykę od producentów, nie dysponujących większymi sumami pieniędzy, zdobył umiejętność — zaprezentowaną wiele lat później, w niektórych operach — uzyskiwania małymi środkami olbrzymich efektów. Jego pogląd na tę sprawę doskonale obrazują słowa:

Chętnie piszę na małe obsady i nie podoba mi się stanowisko współczesnego słuchacza, który nie oczekuje od orkiestry niczego innego, jak tylko obrzydliwego efektu tutti...

W 1939 roku Britten wyjechał na dłuższy pobyt do Stanów Zjednoczonych, gdzie od pierwszych chwil udało mu się nawiązać kontakt z tamtejszym środowiskiem twórczym, a także zaprzyjaźnić z artystami tej miary co Richard Wright, Carson Mc Cullers, Aaron Copland, Virgil Thaupson...

W roku następnym Britten skomponował pierwsze dzieło sceniczne — operetkę *Paul Bunyan* do tekstów W. H. Audena. Prawykonanie, które odbyło się na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku nie przyniosło jednak oczekiwanego sukcesu i po tygodniu operetkę zdjęto z afisza.

Latem 1941 roku, podczas pobytu w Kalifornii, Britten zainteresował się twórczością angielskiego poety, swojego ziomka z Suffolku — George Grabbe. Lektura ta wywołała nie tylko ogromną tęsknotę za krajem rodzinnym, ale również — mimo niepowodzeń pierwszego utworu scenicznego — nieodpartą chęć skomponowania opery o tematyce zaczerpniętej z poematu o Peter Grimes'ie. W kilka miesięcy później Britten przyjechał do Bostonu, aby uczestniczyć w uroczystym wykonaniu poświęconej pamięci rodziców *Sinfonia da Requiem*, którą dyrygował Sergiusz Kussewicki. Projekt skomponowania pełnospektaklowej opery bardzo zainteresował sędziwego już wówczas dyrygenta, który ułatwił Brittenowi otrzymanie zamówienia i stypendium, przyznanego przez sławną Fundację im. Kussewickiego.

Po powrocie do Anglii w 1942 roku, Britten przeniósł się z Londynu do Suffolk, gdzie zamieszkał w starym, zamienionym na mieszkanie wiatraku, w maleńkiej osadzie Snape i rozpoczął intensywną pracę nad partyturą swojej opery, do której libretta dostarczył mu Montagu Slater. Dzieło zostało ukończone w lutym 1945 roku i w kilka miesięcy później odbyła się jego światowa prapremiera na scenie Sadler's Wells w Londynie (partie wokalne pisane były dla określonych śpiewaków tego teatru). W związku z tym wydarzeniem Britten pisał:

Większą część życia spędziłem w bliskim kontakcie z morzem. Dom rodziców w Lowestoft stał nad samym wybrzeżem i do przeżyć mojego dzieciństwa należały groźne sztormy, rzucające okręty o brzeg i wyrywające całe kawały skalistych raf. Komponując Peter Grimes'a chciałem przedstawić tak dobrze mi znaną, nieustanną walkę mężczyzn i kobiet z żywiołem morza, któremu wyrywają i zawdzięczają życie.

Londyński sukces *Peter Grimes'a* był olbrzymi. Wkrótce dzieło zostało wystawione na wielu scenach świata, uzyskując w ciągu kilkunastu lat nie tylko rekordową ilość 115 inscenizacji, ale również opinię największego w skali międzynarodowej sukcesu naszych czasów.

Następnym dziełem scenicznym Brittena była skomponowana w 1946 roku, dwuaktowa opera *The Rape of Lukrecia* (Porwanie Lukrecji), której libretto (Ronald Duncan) opierało się na sztuce Andre Obey, opisującej tragiczne dzieje uwiedzionej przez księcia Etrusków Tarquiniusza, a następnie umierającej śmiercią samobójczą Rzymianki — Lukrecji. W operze tej Britten po raz pierwszy wprowadza kameralny skład orkiestry, złożonej tylko z 12 instrumentów obsadzonych solistycznie, z udziałem fortepianu, na którym gra dyrygent. W miejsce rozbudowanych w *Peter Grimesie* chórów, kompozytor wprowadza dwa recytujące głosy: sopran i tenor. Prapremiera dzieła odbyła się w Glyndenbourne, przynosząc ogromny sukces.

Również na taką samą obsadę napisana została następna opera — *Albert Herring*. Autor libretta — Eric Crozier, reżyser *Lukrecji* i wieloletni współpracownik Brittena tak pisał:

...Godzina narodzenia dzieła wybiła w październiku 1946 roku. Potrzebowaliśmy jakiejś nowej opery na otwarcie pierwszego samodzielnego sezonu English Opera Group w lecie 1947 r. Miało to być utwór ...możliwy do wykonania przez mały ensamble śpiewaków i tylko 12 muzyków orkiestrowych, a partie wokalne miały być przeznaczone dla określonych artystów, którzy brali udział w prapremierze Lukrecji i w tym gatunku operowym chętnie chcieli z nami współpracować. Pod tym względem scenicznym utwór na tyle musiał być prosty, aby bez trudności można z nim było objeżdżać Anglię i Europę. W ten sposób nasze materialne granice zostały jasno określone. One też ukierunkowały poszukiwania za tematem. Ostatecznie natrafiliśmy na błyskotliwą nowelkę Guy de Maupassant'a *Le Rosier de Madame Husson* (Cnotliwiec pani Husson) i to był temat, który pasował do planów dostosowanych do narzuconej nam skali. W ten sposób z potrzeb stworzyła się zaleta.

Miejsce akcji całej historii przenieśliśmy do Suffolk i umieściliśmy w znanym nam dobrze małym miasteczku. Spowodowało to konieczność dokonania zmian francuskiego oryginału i jego głównych postaci. Z jednej strony wyszliśmy od naszej znajomości

angielskiego społeczeństwa, z drugiej zaś byliśmy uwarunkowani poziomem naszych śpiewaków. I w ten sposób ustawiliśmy pierwszy szkic komedii lirycznej z 12 aktorami w 5 scenach i 3 aktach...

Albert Herring jest dziełem napisanym w formie kameralnej, numerowej opery komicznej, w której recitation, wykonywany z towarzyszeniem fortepianu, ma znaczenie podstawowe. Nie brak tu również momentów ensamblowych, duetów, kwartetów, aż do pełnego maestrii nonetu, utrzymanego w formie passacaglii (bas śpiewa temat, na którym pozostałe głosy budują nonet a capella). Ten dziewięciogłosowy fragment, z jednej strony przywodzący na myśl analogiczną passacaglię ze sceny śmierci Dido z Opery Purcella *Dido i Eneasz*, z drugiej zaś kwartet z *Rigoletta*, w którym każdy głos prowadzony samodzielnie i niezależnie zachowuje charakter postaci, przedstawia tragikomiczny lament aktu końcowego — scenę opłakiwania zaginionego Alberta, po którym pozostał tylko kapelusz...

Partytura *Alberta Herringa* zawiera wiele pastiszowych fragmentów, zabawne parodie barokowej muzyki angielskiej, Haendla, reminiscencje melodyki Pucciniego, Verdiego i Czajkowskiego, a nawet strzępy motywu miłosnego wagnerowskiego *Tristana i Izoldy*. Operę wykonuje 12 solistów. Orkiestra, złożona również z 12 muzyków, którą prowadzi kapelmistrz od fortepianu, składa się z następujących instrumentów: flet, również piccolo i flet altowy, obój, klarnet i klarnet basowy, fagot, róg, perkusja, harfa, fortepian i kwintet smyczkowy, obsadzony solistycznie.

Prapremiera *Alberta Herringa*, która odbyła się na Festiwalu w Glyndebourne w 1947 roku w wykonaniu założonej i kierowanej przez Brittena English Opera Group, nie przyniosła większego sukcesu. Dopiero wystawienie dzieła na scenie berlińskiej Komische Oper w inscenizacji Joachima Herza, a następnie prezentacja podczas gościnnych występów w Paryżu i Moskwie, ostatecznie ugruntowały pozycję opery w repertuarze światowych teatrów muzycznych. Polska prapremiera *Alberta Herringa* odbyła się w 1968 r. na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu.

Następną pracą Brittena dla potrzeb sceny muzycznej było nowe opracowanie balladowej *The Beggar's Opera* (Opera żebracza) Johna Gay'a, wykonanej po raz pierwszy na początku osiemnastego wieku oraz skomponowana do tekstów Erica Croziera *Let's Make an Opera* (Bawimy się w operę), którą pomyślano jako rozrywkę dla młodych widzów. Dwa pierwsze akty przedstawiają próby opery *Mały Kominiarczyk*, która w ostatnim akcie zostaje „na czysto" wykonana. Obsada składa się z 12 osób (6 dorosłych

BENJAMIN BRITTEN W MOSKWIE

i 6 dzieci), a dyrygent ćwiczy wspólnie z publicznością przygotowanie piosenek operowych.

Rok 1951 przyniósł nową prapremierę, którą była opera wielkiego formatu *Billy Budd*, wykonana na scenie londyńskiej Covent Garden (akcja dzieła, opartego na opowiadaniu Hermana Melwille rozgrywa się w XVIII wieku na okręcie, dlatego też obsada nie zawiera ról kobiecych), a dwa lata później na tej samej scenie odbyła się uroczysta prapremiera opery *Gloriana* skomponowanej z okazji koronacji królowej Elżbiety II. Następna opera *The Turn of*

the Screw (Obrót śruby) posiada charakter kameralny (orkiestra zawiera tylko 14 instrumentów). W 1958 roku na Festiwalu w Aldenburgh wykonano drugą dziecięcą operę Brittena *Noye's Fludde* (Potop Noego), opartą na średniowiecznym misterium angielskim, a w 1960 roku na tym samym Festiwalu odbyło się prawykonanie *A Midsummer Night's Dream* (Sen Nocy Letniej), do której libretto w oparciu o dzieło Szekspira opracowali wspólnie Britten i Pears.

Bogaty dorobek operowy Benjamina Brittena na szczęście nie stanowi zamkniętego rozdziału. Kompozytor pracuje nadal nad coraz to nowymi formami dzieła scenicznego, czego przykładem jest utwór *Curlew River*, będący połączeniem starojapońskiego dramatu i elementów średniowiecznego europejskiego misterium, który kompozytor nie nazywa już tradycyjnie operą, lecz określa jako „parabolę sceniczną".

Sukcesy dzieł Benjamina Brittena dowodzą nie tylko ogromnego talentu ich twórcy, ale zaświadczają o tym również, że gatunek operowy, mimo wielu głosów przeciwnych, w drugiej połowie XX wieku jest nader żywotny, i że na dzieła tego typu istnieje ogromne zapotrzebowanie społeczne.

Dlatego też już dziś można powiedzieć, że miejsce jakie zajął Britten w historii opery jest szczególne, i że w pełni zasługuje on na przyznane mu w 250 lat po śmierci Purcella zaszczytne miano nowego „Orpheus Britannicus".

Bogusław Kaczyński

IDEE MUZYCZNE BENJAMINA BRITTENA

Miejsce Brittena we współczesnej twórczości operowej nie mieści się w żadnej ze szkół narodowych — choć jest on tak bardzo angielski: nie można go zaliczyć do grona samotnie eksperymentujących nowatorów — choć z konserwatyzmem nie ma on nic wspólnego; nie jest wreszcie możliwym zaszeregowanie go jako kontynuatora określonego nurtu stylistycznego — mimo, że bardziej lub mniej świadomie nawiązuje w swych operach do wielu twórców, od baroku do czasów najnowszych. Jaka zatem jest jego twórczość i on sam? Oczywiście najprościej — i zgodnie z prawdą — byłoby odpowiedzieć, że jest po prostu sobą, że tworzy zgodnie ze swymi przekonaniami, nie ulegając naciskom mody, ze sceptycyzmem przyjmując wszelkie faktyczne i pozorne odkrycia współczesnych technik kompozytorskich, — tworzy przede wszystkim dla ludzi. Taka banalna, niewiele mówiąca charakterystyka nabierze nowego sensu, jeśli dodać do niej jedno słowo: tworzy dla k o n k r e t n y c h ludzi. I oto — jak sądzę — znaleźliśmy się w centrum problematyki estetycznej i określonej przez nią techniki kompozytorskiej Benjamina Brittena.

Najczęściej wymienianą cechą większości jego oper jest kameralna obsada wykonawcza. Kompozytor tłumaczy ten fakt bardzo prosto:

Kiedy formowała się English Opera Group uznałem, że jest moim zadaniem dostarczyć dla niej repertuaru, i tak napisałem *The Rape of Lucretia, Alberta Herringa* itd.

Dodać należy, że zespół English Opera Group składa się zazwyczaj z dwunastu śpiewaków i małego zespołu orkiestrowego ze zmienną ilością muzyków. W latach sześćdziesiątych ze zdziwieniem przyjęto tryptyk oper kameralnych przeznaczonych do wykonania w kościele: *Curlew River, The Burning Fiery Furnace* i *The Prodigal Son*. I znowu wyjaśnienie kompozytora odsłania mechanizm powstania tych utworów:

Wielu angielskim miastom brak jest pomieszczeń (do wykonywania muzyki), natomiast wszędzie są kościoły. W XIX wieku odrestaurowano ich bardzo wiele i obecnie właśnie kościół jest podstawowym budynkiem w każdym mieście i wsi (...). Zatem pomoc kościoła otworzyła nowe możliwości dla podróży artystycznych English Opera Group.

Można uznać, że jest nieco kokieterii w podkreślaniu okazjonalnego i utylitarnego charakteru swych kompozycji,

ale z deklaracji tych wynika niebagatelny wniosek: Britten nigdy nie traci z pola widzenia wykonawców i — co ważniejsze — publiczności.

Często podkreślane — czasem nawet w formie zarzutu! — że większość jego utworów powstała z myślą o konkretnych wykonawcach, wśród których poza wymienionym zespołem znaleźć można tak znakomitych artystów jak śpiewak Peter Pears, gitarzysta Julian Bream czy wiolenczelista Mścisław Rostropowicz. Ostatnia jego opera — *Owen Wingrave* (1970 r.) przeznaczona jest dla telewizji. Ale prawdziwie wyjątkową cechą jego postawy jest konsekwentne programowe związanie się z określoną szeroką grupą słuchaczy — mieszkańców miasteczka i okolic Aldeburgh. Dla nich właśnie zaczął kompozytor organizować po wojnie słynny dziś w całym świecie Aldeburgh Festival, z myślą o nich i mając na uwadze możliwości tej niezbyt zamożnej dzielnicy, rozwinął kameralną twórczość operową i doprowadził do tego, że Aldeburgh z dawnego muzycznego zaścianka stało się tętniącym życiem centrum kulturalnym. Nie wolno ignorować działalności Brittena jako dyrygenta, akompaniatora, impresaria, kierownika festiwalu i popularyzatora muzyki, gdyż te wszystkie funkcje służą realizacji założeń Brittena-kompozytora; i odwrotnie: w swej twórczości artysta realizuje zapotrzebowanie słuchaczy i kierowanych przez siebie instytucji.

Kiedy z tej perspektywy spojrzeć na jego dorobek operowy, jak oczywiste wydaje się wówczas eksploatowanie klasycznych już pozycji angielskiej literatury w operach: *Sen nocy letniej, Peter Grimes, Billy Budd* i jak proste i naturalne są źródła jego oper religijnych czy dowcipnej karykatury i groteski w Albercie Herringu. Co więcej — taki funkcjonalny punkt widzenia pozwala bez trudu znaleźć uzasadnienie dla najważniejszych cech stylistycznych jego muzyki. Przejrzystość faktury, subtelna, delikatna tkanka dźwiękowa, harmonika silnie zakorzeniona w systemie funkcyjnym tonalności dur-moll, łatwo wpadające w ucho melodie, duży ładunek emocjonalny i jednocześnie dowcip ze skłonnością do muzycznej karykatury, a wszystko to ujęte w formę o jasnym wewnętrznym rozczłonkowaniu — tworzą całość zwartą i przede wszystkim komunikatywną, dostępną dla każdego wrażliwego na piękno człowieka. Właśnie to nastawienie kompozytora na przejrzystość konstrukcji i ogólną dostępność były przedmiotem wielu ataków krytyki, w których zarzucano Brittenowi eklektyzm, eksploatowanie szlagierowych wątków literac-

BENJAMIN BRITTEN NA TARGU

kich — i całkiem niesłusznie — koniunkturalizm. Wszystkie te zarzuty — mimo, iż szeroko dokumentowane — są chyba jednak całkiem chybione i świadczą o niezrozumieniu postawy i celów Brittena. Oczywiście niesposób zaprzeczyć, że kompozytor zaczerpnął wiele u najwybitniejszego bodaj muzyka angielsikego Henry Purcella, że zainteresowanie XVIII-wieczną „operą żebraczą" nie pozostało bez wpływu na jego twórczość, że wreszcie jego opery wykazują wyraźne pokrewieństwo z dziełami Pucciniego, Ryszarda Straussa i Albana Berga. Jednak rzetelni analitycy powstrzymują się przed wypowiadaniem jakichkolwiek kategorycznych sądów o tej muzyce. Twierdzą jedynie zgodnie, że za błyskotliwą pomysłowością, zewnętrzną prostotą i powszechną dostępnością kryje się prawdziwie mistrzowskie nowatorstwo. Dostrzec je można właśnie w strukturach najprostszych, które jednak przy bliższym zbadaniu okazują się być wcale nie jednoznaczne i wyjątkowo odkrywcze. Istota stylu Brittena nie została jeszcze nazwana, ale już dziś nie ulega wątpliwości, że swą twórczością wniósł on nowe piękne wartości do muzyki naszego stulecia i że zajął we współczesnym świecie muzycznym wyjątkowe miejsce. Wystarczy sobie zdać sprawę, że jest on o dwa pokolenia młodszy od Ryszarda Straussa, Schönberga czy Ivesa, że mógłby być synem Strawińskiego, Berga, Milhau-

da czy Bartoka, że jego rówieśnikiem jest John Cage, a Berio, Nono, Xenakis, Stockhausen i cała plejada kompozytorów uważanych do dziś za twórców awangardowych są młodsi od niego ledwie o kilkanaście lat. Wymienione tu nazwiska — a można ich przytoczyć znacznie więcej i nie zmieni to obrazu rzeczy — kojarzą się z obszarem bogatym w różne poglądy estetyczne, różne cele i efekty działań twórczych. Ale myśl i dzieło Brittena nie tutaj ma swoje korzenie. Zdecydował się pracować z dala od wielkich ośrodków kulturalnych, czym może przypominać Ivesa — ale nie było jego celem samotne drążenie materii muzycznej w izolacji od wpływu innych twórców i bez potrzeby konfrontacji ze słuchaczem. Sięgnął do tradycji narodowych muzyki angielskiej — ale nie szukał w folklorze, jak Strawiński czy Bartok, źródeł odświeżenia i wzbogacenia swego języka. Tworzy sztukę nową, ale nie interesują go eksperymenty Cage'a czy Xenakisa. Naczelna idea jego twórczości: komponowanie i dostarczanie muzyki dla konkretnych ludzi, odczuwających potrzebę kontaktu ze sztuką — nie jest ideą naszych czasów. Odsyła ona do barokowej tradycji wielkich kapelmistrzów i kantorów i słusznie należy się Brittenowi tytuł „kapelmistrza XX wieku".

Grzegorz Michalski

BENJAMIN BRITTEN Z RODZINĄ

MYŚLI ROZPROSZONE

...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 rozsławiłby swoje imię — nie posiadając znakomitej techniki. Co więcej: w dziele wybitnego artysty technika oraz inspiracja są nierozłączne. Chciałbym zobaczyć tego, który wskaże mi, gdzie się kończy natchnienie Mozarta, a gdzie zaczyna się jego technika...

...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 skojarzenia. Ludzie ci wyobrażają sobie wspaniałe krajobrazy z lasami 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 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...

...Chętnie piszę dla małej obsady i ubolewam nad postawą dzisiejszego słuchacza, który od orkiestry niczego innego nie oczekuje, jak tylko nieznośnego efektu zbiorowego. Sądzę, że zostało to wywołane przez pewien rodzaj hollywodzkiej instrumentacji, a bardziej jeszcze 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, byle by tylko był on 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 z natury swej 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 dla opery...

Benjamin Britten

TREŚĆ OPERY

Rzecz dzieje się w małym angielskim miasteczku Loxford w hrabstwie Suffolk, wiosną 1900 roku.

Akt I

Obraz 1

Lady Billows przyjmuje w swoim salonie zacnych gości: nauczycielkę pannę Wordsworth, burmistrza Upfolda, wikarego Gedge'a i szefa policji Budda.

Wszyscy są zaniepokojeni i zatroskani rozluźnieniem obyczajów w miasteczku. Ciesząca się powszechnym szacunkiem Lady proponuje więc, aby przywrócić stary, od dawna, niestety, zapomniany ludowy obyczaj wybierania i przyznawania najcnotliwszej dziewczynie nagrody i tytułu Królowej Maja.

Może to zachęcić do praktykowania cnót i zapobiec pustoszącym miasteczko zgorszeniom. Zebrani przyjmują pomysł skwapliwie, zgłaszają swoje kandydatki do nagrody i tytułu.

Żadna z nich, niestety, nie okazuje się jednak godna tytułu i nagrody; o każdej wszystkowiedząca Flora, gospodyni Lady Billows, wie coś gorszącego i kompromitującego.

Lady i jej goście są wstrząśnięci tą sytuacją i przygnębieni; szlachetny projekt Lady okazuje się niemożliwy do zrealizowania w ich miasteczku. Na zbawienny pomysł wpada w końcu szef policji, Budd: skoro nie można wybrać Królowej — wybierzmy Króla Maja!... I zgłasza kandydaturę Alberta Herringa, syna handlarki jarzynami. Jest wprawdzie niezbyt rozgarnięty, ale pracowity, skromny i wstrzemięźliwy, więc zebrani czcigodni goście przyjmują jego kandydaturę, przystaje na nią również Lady.

Obraz 2

Przed sklepem pani Herring chłopcy bawią się piłką i korzystając z tego, że sklep jest akurat pusty — podkradają jabłka. Przepędza ich Sid, pomocnik rzeźnika z sąsiedniej masarni. Kiedy w sklepie pojawia się Albert z ciężkim worem na plecach — Sid usiłuje go namówić do gry w karty. Albert, oczywiście odmawia. Sid, wesoły i beztroski chłopak, kpi z mazgajstwa Alberta, z jego potulności i uległości wobec matki, z jego naiwności — i zachwala mu uroki beztroskiego życia, chełpi się swoimi przygodami miłosnymi.

Albert przekonuje się w chwilę później, że nie są to czcze przechwałki: Sid umawia się na nocny spacer za miasto z Nancy, która nie jest przecież Albertowi obojętna. Albert jest przez chwilę sam w sklepie. Rozmyślania nad beznadziejną szarzyzną własnego życia przerywa wejście Flory, a w chwilę później — samej Lady z dostojnym gronem miejskich znakomitości. Pani Herring jest zachwycona wiadomością, że syn jej został wybrany Królem Maja, tym bardziej, że zaszczytne wyróżnienie łączy się z niebagatelną nagrodą pieniężną. Albert natomiast wcale się tym nie cieszy, usiłuje odmówić przyjęcia wyboru, ale jego nieśmiały protest nie ma żadnego znaczenia; matka ma skuteczny sposób, by go zmusić do posłuszeństwa.

Akt II

Obraz 3

W czasie przygotowań do uroczystości koronacyjnej Króla Maja — Sid wtajemnicza Nancy w swój plan wyrwania Alberta spod surowej kurateli matki: szklankę Alberta uzupełni się nie oranżadą, a rumem!...

Wchodzi Albert w towarzystwie swoich protektorów. Powitania, życzenia, gratulacje. Albertowi z trudem udaje się powtórzyć podpowiedziany mu okrzyk na cześć Lady. Po toaście rozpoczyna się uroczysta uczta, w czasie której Albert nie żałuje sobie rumu.

Obraz 4

Albert wraca wieczorem z uczty do domu w wyśmienitym humorze. Ale wkrótce ogarnia go rozżalenie: m u s i bowiem o tak wczesnej porze wracać do domu, a tymczasem matka plotkuje beztrosko z sąsiadkami, a Sid uwodzi Nancy na umówiony nocny spacer.

Rodzi się w nim bunt i chęć zerwania z dotychczasowym trybem życia, ale sam nie śmie jeszcze podjąć żadnej decyzji; zdaje się więc na los: rzut monety — orzeł, albo reszka — rozstrzyga. Albert podnosi monetę, ubiera się i wychodzi z domu.

Akt III

Obraz 5

Albert znikł, przepadł bez śladu. Wszyscy są tym wstrząśnięci, podejrzewają najgorsze. Najciężej przeżywa to co się stało — Nancy; czuje się współwinna. Matkę ogarnia rozpacz. W tej sytuacji, zrażona bezradnością i bezsilnością szefa policji, Lady Billows przejmuje w swoje ręce kierownictwo całej akcji poszukiwawczej. Kiedy Burmistrz przynosi znaleziony na drodze, stratowany wianek koronacyjny Alberta — wszystkich ogarnia przygnębienie. Nastrój żałoby przerywa powrót Alberta — żywego i innego, niż przed koronacją.

Na usilne nalegania zebranych — Albert zwięźle streszcza dzieje swojej nocnej włóczęgi po knajpach, opowiada o burdach, które wywołał. Wszyscy są zgorszeni, zgodnie potępiają jego żałosne i kompromitujące wybryki. Ale Albert się tym nie przejmuje, nie stoi o ich opinię; wystarcza mu, że Nancy jest po jego stronie...

Dyrygenci — ZYGMUNT HASSA (gościnnie), ADAM KOPYCIŃSKI (gościnnie), ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ, ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA, JERZY ZABŁOCKI. *Kierownik baletu* — MAKSYMILIAN MRÓZ. *Baletmistrz* — TERESA KUJAWA. *Asystent baletmistrza* — WALDEMAR FOGIEL. *Pedagog baletu* — ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ. *Kierownik chóru* — JANUSZ AMBROS. *Asystent chórmistrza* — MAREK BYKOWSKI. *Kierownik pracowni scenograficznej* — KAZIMIERZ GAC. *Asystent scenografa* — ANNA BEYNAROWICZ. *Kierownik koordynacji pracy artystycznej* — ALICJA ZEMELKA. *Konsultant programowy* — HENRYK GAŁA

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

SOLIŚCI ŚPIEWACY:

Salomea Bilińska
Maria Bosko
Krystyna Czaplarska
Magdalena Dal
Zofia Konrad
Ludwika Kaczkowska
Antonina Kowtunow
Jolanta Kubis-Zielińska
Dobromiła Kokorniak
Maria Łukasik
Aleksandra Strugacz
Wanda Szczepanik
Janina Romańska
Maria Sart
Halina Słoniowska
Halina Szczegłowska
Ewa Tomaszewska
Maria Tomczak
Krystyna Tyburowska
Urszula Walczak
Tadeusz Arski
Antoni Bogucki
Zygmunt Biliński
Edwin Borkowski
Tadeusz Cimaszewski
Adam Dachtera
Piotr Ikowski
Stanisław Jura
Jan Justyński
Stanisław Kolada
Jerzy Kulczycki
Henryk Łukaszek
Aleksander Majewski
Tadeusz Majgier
Ludwik Mika
Kazimierz Myrlak
Bernard Nowacki
Wiesław Pietrzak
Tadeusz Prochowski
Krzysztof Sitarski
Eugeniusz Stawierski
Władysław Szeptycki
Feliks Tarnawski
Janusz Temnicki
Henryk Trojanowski
Józef Widera
Wacław Wronecki

CHÓR

Kierownik chóru — JANUSZ AMBROS
Asystent chórmistrza — MAREK BYKOWSKI
Inspektor chóru — ROMAN GRZESIK

Soprany

Lidia Artiomowa
Jadwiga Dulęba
Grażyna Glińska
Ludwika Iwanowicz-Ciszek
Helena Magiera
Helena Małek
Łucja Markowska
Halina Niedzielska
Maria Orłowska
Maria Pińczykowska
Małgorzata Rożnowska
Wanda Różycka
Eliza Szymańska
Zdzisława Sydor-Sikora

Alty

Marta Baraniuk
Ewa Biegan
Maria Boruta
Ludwika Bolcewicz
Krystyna Dąbrowska
Janina Grygiel
Kazimiera Jackowska
Barbara Kaczmarek
Zofia Łazarewicz
Wanda Kloska-Puzilewicz
Maria Oćwieja
Irena Sawicka
Lidia Sobolewska
Urszula Sillich
Bronisława Szadejko
Marianna Wudarska

Tenory

Józef Bukowski
Roman Grzesik
Marian Kaczmarek
Aron Kirszenblat
Aleksander Lisowski
Władysław Niedzielski
Janusz Samborski
Alfred Szymczyk
Stanisław Szymański
Adam Wiśniewski
Michał Zator

Basy

Andrzej Antosik
Mikołaj Bandałowski
Bogusław Beszłej
Stanisław Kaleta
Rudolf Sowik
Marek Staśko
Andrzej Szopiak
Marian Szpak
Józef Śpiewak
Jan Tarasewicz
Tadeusz Wojnarowicz

BALET

Kierownik baletu — MAKSYMILIAN MRÓZ
Baletmistrz — TERESA KUJAWA
Pedagog baletu — ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ
Asystent baletmistrza — WALDEMAR FOGIEL
Inspektor baletu — ZENONA MATUSZCZYK-KOZIOROWSKA

Pierwsi soliści:

Barbara Goślińska
Ruta Syldorf
Waldemar Karst
Franciszek Knapik
Wiesław Kościelak
Henryk Sawicki

Soliści:

Lidia Cichocka
Krystyna Dąbrowska-Mróz
Maria Górniaczyk
Krystyna Kosarewicz
Maria Mrozowa-Szulc
Beata Starczewska
Lucyna Sosnowska
Waldemar Fogiel
Julian Hasiej
Janusz Łaznowski
Eugeniusz Marchewka
Jan Mazur
Adam Rostecki
Stanisław Sitkomirski
Henryk Walentynowicz

Koryfeje:

Irena Borowska
Wiktoria Grzech
Alicja Lickiewicz
Zenona Matuszczyk-Koziorowska
Kamila Plan
Krystyna Przyłudzka-Trznadel
Stefan Borowski
Feliks Kudakiewicz
Zbigniew Lecyk
Henryk Starosta
Alfons Wanoth
Jacek Zelent

Zespół baletowy:

Zofia Andruszkiewicz
Jadwiga Chruszcz
Grażyna Gruszczyńska
Wasyliki Kikna
Krystyna Kobylarz
Stanisława Lempart
Danuta Łodyga
Iwona Palej
Maria Pipek
Małgorzata Połyńczuk
Mirosława Przegalińska-Suchecka
Stefania Stopczyńska
Jolanta Skiba
Wanda Sadowska
Danuta Sawiel
Iwona Zawendowska
Urszula Fabiszewska
Stefan Hołda
Władysław Kołodziejczyk
Roman Kurniczak
Edward Paszyn
Mirosław Pach
Zdzisław Rakoczy
Andrzej Rosolak
Marek Paraszkiewicz
Jacek Szrajner
Witold Wojtas
Krzysztof Zakrzewicz

ORKIESTRA

I skrzypce

Ignacy Grobelny — koncertmistrz
Ireneusz Pińczykowski — z-ca koncertmistrza
Stanisław Grabiec
Edward Mirek
Jerzy Siwek
Zdzisław Przybylski
Leopold Mordarski
Wanda Tatarczyk
Wilhelm Pękała
Anna Bachurska
Jerzy Lankamer
Józef Freus
Barbara Lewandowska

II skrzypce

Kazimierz Wesołowski
Franciszek Popiołek
Alfred Banaś
Marian Fuglewicz
Antoni Urbański
Edward Musiał
Bogdan Bochyński
Anna Gac
Maria Poplewska
Jadwiga Rogińska

Altówki

Konrad Kubiak
Antoni Tatarczyk
Jerzy Bieszczad
Edward Fidelak
Roman Barczyk
Wiesław Hankiewicz

Wiolonczele

Adam Schmar — koncertmistrz
Marek Wierzbicki — z-ca koncertmistrza
Andrzej Gładysz
Feliks Tatarczyk
Stanisław Banaś
Oskar Kurpiela

Kontrabasy

Marian Likus
Bolesław Jaworek
Józef Kamiński
Władysław Rudy
Jan Kandilaptis
Jan Korkosz

Harfa

Elżbieta Marczak-Wilkosz

Flety

Zygfryd Biegała
Stefan Dolata
Wojciech Dradrach
Zbigniew Marynowski

Oboje

Kazimierz Gorządek
Tadeusz Nikel
Czesław Wojciechowski
Stanisław Brzozowski (rożek angielski)
Aleksander Izdebski (rożek angielski)

Klarnety

Michał Nikonow
Mieczysław Stachura
Henryk Murach
Roman Astriab

Fagoty

Edward Baran
Władysław Baran

Rogi

Władysław Jędrzejczyk
Bolesław Kuropatnicki
Janusz Jacyszyn
Jan Fluder
Lucjan Szereda
Ryszard Kurzak
Edmund Nowicki
Stefan Babian
Stefan Wolski

Trąbki

Józef Graczyk
Stanisław Sudek
Stanisław Chudobski
Józef Głowacz
Bolesław Jasyk

Perkusja

Edmund Treichel
Henryk Prochota
Marian Wicenciak

Puzony

Wacław Janiszewski
Henryk Prochota
Franciszek Knapek
Marian Maciejewski
Aleksander Berezowski
Bolesław Natoński

Tuba

Bernard Cichoński

Inspektor orkiestry — EDMUND NOWICKI
Bibliotekarz — FRANCISZEK KNAPEK

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Dyrektor techniczny: LESZEK BOGDANOWICZ
Z-ca kierownika technicznego: KAZIMIERZ GAC
Kierownik sceny: ZYGMUNT SCHMIDT
Kierownik oświetlenia: KRYSTYNA SZUWALSKA
Mistrz elektroakustyki: WACŁAW MAŁECKI
Główny kostiumer: STANISŁAWA GILÓWNA

KIEROWNICTWO PRACOWNI:

krawieckiej	W. Karnkowska i W. Mituś
malarskiej	A. Szymański
modelarskiej	J. Wójcicki
stolarskiej	T. Hałaś
modniarskiej	J. Krotke
perukarskiej	R. Snopczyński
szewskiej	S. Orłowski
tapicerskiej	L. Mróz
ślusarskiej	P. Górnik

W REPERTUARZE 1972 - 1973

St. Moniuszko	STRASZNY DWÓR
	HALKA
G. Bizet	CARMEN
A. Chaczaturian	SPARTAKUS
P. Czajkowski	JEZIORO ŁABĘDZIE
G. Gershwin	BŁĘKITNA RAPSODIA
K. Kurpiński	WESELE KRAKOWSKIE
	W OJCOWIE
G. C. Menotti	TELEFON
M. Musorgski	BORYS GODUNOW
W. A. Mozart	CZARODZIEJSKI FLET
J. Offenbach	ORFEUSZ W PIEKLE
G. Puccini	TOSCA
	MADAME BUTTERFLY
M. Ravel	BOLERO
M. Rimskij-Korsakow	SZECHEREZADA
K. Szymanowski	HARNASIE
J. Strauss	BARON CYGAŃSKI
R. Twardowski	RZEŹBY MISTRZA PIOTRA
G. Verdi	TRAVIATA
	TRUBADUR
	DON CARLOS

Opracowanie programu:
KAZIMIERZ KOSZUTSKI

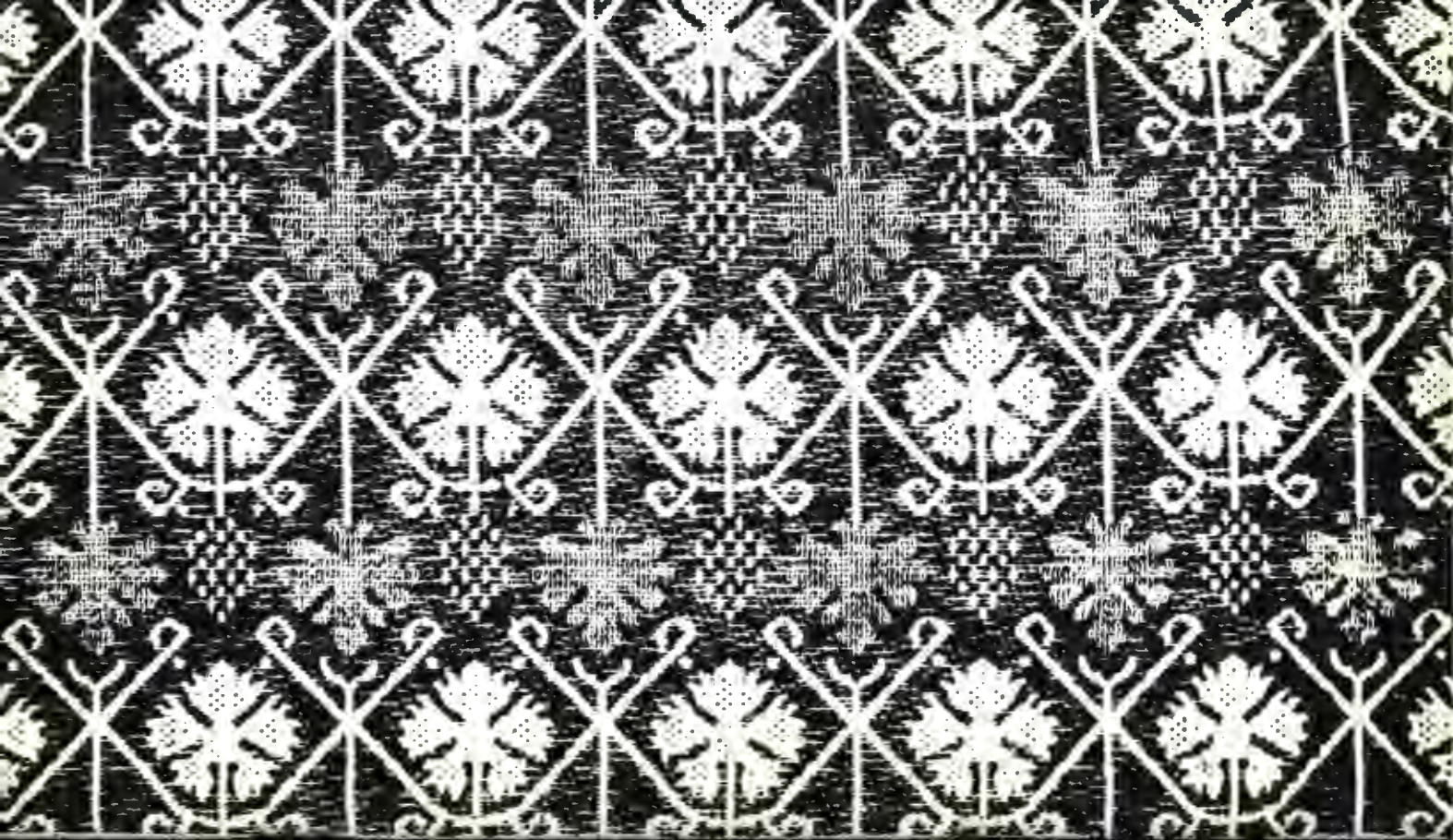
okładka: TERESA SENZE
Opracowanie graficzne:
STANISŁAW BRZEZICKI

Red. techniczna:
JAN B. GILLERT

Zamówienia na abonamenty miesięczne, bilety zbiorowe i ulgowe dla zakładów pracy, instytucji i szkół (minimum 10 biletów): przyjmuje Biuro Organizacji Widowni tel. 307-27 i 386-41 w. 69, codziennie w godz. 8—15, w soboty 8—13. Ilość biletów ulgowych ograniczona.
Kasa Opery czynna codziennie w godz. od 10—13 i od 16—19 w niedziele od 16—19. Na poranki i popołudniówki przedsprzedaż biletów 3 godziny przed przedstawieniem.
Bilety można rezerwować telefonicznie Nr 307-27 i 386-41 w. 69, odbierać prosimy w kasie najpóźniej na 30 minut przed rozpoczęciem przedstawienia.
Sprzedaż biletów zbiorowych i indywidualnych odbywa się na 7 dni przed przedstawieniem.
Zakładom pracy, instytucjom i szkołom proponujemy zniżkowe abonamenty miesięczne na dowolne stałe miejsca, z wyjątkiem przedstawień zamkniętych i premier. Należność płatna z dołu każdego miesiąca w oparciu o złożone pismo gwarancyjne.
Bliższe dane o abonamentach uzyskać można w Biurze Organizacji Widowni w godz. 8—15, w soboty 8—13, tel. 307-27.

Cena zł 6,—

WDN - Zam. 2236/72 - 5000 - F-12/655



PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor i kierownik artystyczny:
BOLESŁAW JANKOWSKI

BENJAMIN BRITTEN

ALBERT HERRING

opera komiczna w trzech aktach

Libretto: B. BRITTEN, E. CROZIER
Tekst polski:
TADEUSZ KIJONKA
JAN KWOSIK
BOLESŁAW ŻABKO-POTOPOWICZ

Kierownictwo muzyczne: ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ

Inscenizacja i reżyseria: BOLESŁAW JANKOWSKI

Scenografia: XYMENA ZANIEWSKA

Układy taneczne: HENRYK SAWICKI

PREMIERA: 25 LISTOPADA 1972

OBSADA:

Lady Billows	ANTONINA KAWECKA
	(gościnnie)
	LUDWIKA KACZKOWSKA
	ZOFIA KONRAD
Florence Pike	DOBROMIŁA KOKORNIAK
	TERESA SKRZYŃSKA (gośc.)
Nancy	JOLANTA ZIELIŃSKA
	BARBARA FIGAS (gościnnie)
Sid	JAN JUSTYŃSKI
	JANUSZ TEMNICKI
Miss Wordsworth	STANISŁAWA JONIAKÓWNA
	ANTONINA KOWTUNOW
	MARIA TOMCZAK
	MAGDALENA DAL
Mrs Herring	JANINA ROMAŃSKA
	URSZULA WALCZAK
Albert Herring	TADEUSZ CIMASZEWSKI
	HENRYK GRYCHNIK (gośc.)
	KAZIMIERZ MYRLAK
Mr Budd	ZYGMUNT BILIŃSKI
	KRZYSZTOF SITARSKI
	JERZY KULCZYCKI
	TADEUSZ MAJGIER
Pastor	STANISŁAW JURA
	ALEKSANDER MAJEWSKI
	BERNARD NOWACKI
Burmistrz	STANISŁAW KOLADA
	LUDWIK MIKA
	WIESŁAW PIETRZAK
Dzieci: Emmie	BARBARA JAKÓBCZAK
	ZDZISŁAWA SYDOR
Cis	ELŻBIETA PAL (PWSM)
	MARIA ORŁOWSKA
Harry	KRYSTYNA KULIG (PWSM)
	MARIA BORUTA

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

Flet
Zygfryd Biegała
Zbigniew Marynowski

Obój
Kazimierz Gorządek
Tadeusz Nikel

Klarnet
Michał Nikonow
Mieczysław Stachura

Fagot
Edward Baran
Guguła Edward

Waltornia
Janusz Jacyszyn
Bolesław Kuropatnicki

Perkusja
Marian Wicenciak
Edmund Treichel
Henryk Prochota

Harfa
Elżbieta Marczak-Wilkosz

Fortepian
Aleksander Tracz
Alicja Sygal

I skrzypce
Ignacy Grobelny
Edward Mirek

II skrzypce
Ireneusz Pińczykowski
Leopold Mordarski

Altówka
Konrad Kubiak
Antoni Tatarczyk

Wiolonczela
Adam Schmar
Marek Wierzbicki

Kontrabas
Marian Likus
Bolesław Jaworek

Asystenci reżysera:	ADAM DACHTERA
	MARIA BOSKO
Asystent scenografa:	MARIA WANOTH
Inspicjent:	KAZIMIERZ GAC
Sufler:	JANINA KOZON

Inspektor orkiestry	EDMUND NOWICKI
Inspektor chóru	ROMAN GRZESIK
Przygotowanie muzyczne solistów	BARBARA JAKÓBCZAK ALICJA ASYGALL ALEKSANDER TRACZ
Inspektor baletu	ZENONA MATUSZCZYK-KOZIOROWSKA
Korepetytorzy baletu	RADOMIR SZULC SŁAWOSZ GWIZDAŁA
Inspicjenci	STANISŁAW KALETA MARIA WANOTH