TEATR WIELKI
W POZNANIU

SEZON
1946/47

U progu nowego sezonu operowego

Rozpoczęliśmy drugi powojenny sezon operowy w Poznaniu, w tym mieście, które tak boleśnie zostało zranione szalejącym orkanem wojny. Lecz wszędzie rozkwita nowe życie; rany się zabliźniają, zapobiegliwość mądrego gospodarza i pracowitość obywateli dźwigają miasto z ruin i już wyprzedziliśmy innych w szlachetnym wyścigu odbudowy kraju rodzinnego. Życie kulturalne nareszcie uznane w swej doniosłości wyszło z ciasnego kręgu przywileju nielicznych i wciąga w krąg swego dobroczynnego pro-

Dyrektor: Dr Zygmunt Latoszewski

mieniowania wszystkich. Na jednym tylko odcinku, ale przeto nie mało ważnym, spełnia swoje zadanie kulturalno-społeczne Opera Poznańska i może się już poszczycić wynikami artystycznymi, godnymi Jej pięknej tradycji. Wszystkim wiadomo, w jak trudnych warunkach ta praca się rozpoczęła dzięki wyniszczeniu przez okupanta wszystkich zasobów kostiumowych, wielu urządzeń technicznych, całej niemal biblioteki itp. a w ciągu nieledwie roku od zakończenia działań wojennych magazyny teatralne zaczęły się na nowo zapełniać dekoracjami, kostiumami, funkcjonują wszystkie techniczne aparaty. Z tą odbudową idzie w parze wielki repertuar operowy przy udziale wybitnych artystów-śpiewaków i znakomicie skompletowanych zespołów orkiestry, chóru i baletu.

Teraz na progu nowego sezonu stanęliśmy do pracy artystycznej jeszcze lepiej uzbrojeni, co wkrótce okażą nasze premiery, z których na pierwszy ogień wybrałem pełną pogodnego humoru i sentymentu narodowego operę Moniuszki „Hrabinę". Ciekawe studium o tym dziele autora „Halki" i „Strasznego Dworu" pióra znakomitego muzykologa prof. Zdzi-

sława Jachimeckiego znajdą czytelnicy na dalszych stronicach tego zeszytu programowego. Pragnę je uzupełnić kilkoma uwagami, które dadzą pewien wgląd w naszą pracę teatralną, związaną z wystawieniem „Hrabiny" a mającą na celu poinformowanie naszych bywalców operowych o wytycznych artystycznych, jakiemi kierujemy się, aby osięgnąć rezultat, który nazwałbym: żywym teatrem operowym. Wygląda to paradoksalnie, jeżeli usiłujemy z teatru, który składa się przecież z żywych ludzi, zrobić „żywy" teatr. A jednak nie jest to zadanie łatwe, aby obraz sceniczny, zapełniony artystami żył naprawdę, aby to co oglądamy i słyszymy było żywe, żeby było przede wszystkim naturalne, żeby widza nie zrażała sztuczność ruchów lub ich niecelowość, żeby wyraz mimiczny śpiewających nie miał cech obcości lub nawet sprzeczności ze słowem śpiewanym, żeby na koniec to słowo śpiewane docierało nieskażone do słuchacza, słowem, żeby zrozumienie akcji na scenie było łatwo dostępne.

O ileż łatwiejszy jest ten proces zrozumienia w teatrze mówionym, gdzie muzyka nie otacza słowa na scenie tęczą swoich czarownych dźwięków, gdzie naturalność wyrazu nie musi się naginać do ram śpiewanej melodii.

Aby uniknąć nieporozumień:

W operze nie można szukać naturalności życia codziennego. Wszakże nikt w „życiu" nie wyraża swoich myśli śpiewem. Lecz choć nie takiej naturalności oczekujemy w przedstawieniu operowym, wielka jest różnica między estradą a sceną. Można całą operę odśpiewać w koncercie, stojąc bez ruchu — i można i trzeba ją odegrać na scenie w sposób tak wyrazisty, tak naturalny, że zrozumienie dzieła stanie się pełne i daleko silniejsze, aniżeli na estradzie, jakkolwiek treść muzyczna będzie tu i tam ta sama. W osiągnięciu tego celu leży cały sens nowoczesnego teatru operowego, którego tradycje zastygły w pewnych formach, jakby nieżywych, stanowiących szablon. W zerwaniu z tym szablonem biorą udział wszystkie czynniki składowe przedstawienia a więc nie tylko artyści, ale i obraz sceniczny, dekoracje, kostiumy i oświetlenie. Lecz najefektowniejsze dekoracje i najpiękniejsze kostiumy nie ożywią dostatecznie przedstawienia, jeżeli ludzie w tych ramach „reprezentację czyniący" nie będą się tak zachowywać i tak poruszać, aby widz im wierzył. Logika sytuacji, naturalność gry, zgodna z treścią myślową i uczuciową śpiewanych słów: oto zadanie najważniejsze, warunkujące żywe przedstawienie. W epoce kina i radia te postulaty wyrazistości i logiki scenicznej stały się czymś ogólnie znanym i żądanym. Nie może się od nich uchylać teatr operowy, jeżeli nie chce stracić swojej siły sugestywnej i popularności w ogóle. Minęły już dawno czasy, kiedy w operze zamykano oczy i tylko słuchano pięknego śpiewu. Słuchacz współczesny, wychowany na doskonałych filmach, przede wszystkim patrzy i co gorsza . . . widzi i . . . krytykuje. Zapewne, często posuwa swą krytykę za daleko, gdy żąda od opery tego, co od filmu, bo przecież są to dwie zupełnie różne dziedziny sztuki widowiskowej, które ani się wzajemnie nie uzupełniają ani jedna drugiej nie zastępuje. Nigdy bowiem maszyna nie zastąpi żywego człowieka, przynajmniej w sztuce. Ale wiele żądań pod adresem opery jest słusznych i można je znakomicie zrealizować.

Może zainteresuje naszych przyjaciół opery jak się to robi i jakie w tym są granice — i że tak powiem — naturalne przeszkody.

Znamienita większość oper, które stanowią repertuar każdej sceny, składa się z dzieł, stworzonych w 2-giej połowie ub. wieku i na jego przełomie. Należą do nich dzieła Verdiego, Rossiniego, Wagnera, Bizeta, Pucciniego a także Moniuszki. Grywa się nawet opery jeszcze z 18-go

Naczelny reżyser

Karol Urbanowicz

wieku, przede wszystkim Mozarta. Forma muzyczna i sceniczna tych oper opiera się na prawidłach teatralnych, które nie są często zgodne z naszymi pojęciami budowy akcji dramatycznej, zwłaszcza w odniesieniu do dramatu czy komedii mówionej; wyjątkiem są w tym szeregu opery Pucciniego, których teatralność jest jedną z wielkich ich zalet. Uformowanie toku akcji scenicznej tych oper według wymagań współczesnych, bodaj filmowych, jest rzeczą tylko do pewnego stopnia możliwą. I w tym kierunku idzie praca nowoczesnego inscenizatora i reżysera operowego. Polega ona na przestawieniu niektórych scen, opuszczeniu mniej ważnych, aby w ten sposób logikę i tempo wydarzeń na scenie usprawnić. Podobnie jednak jak z obrazu Chełmońskiego nie można zrobić impresjonistycznego popisu barwy i światła, tak samo nie wolno do partytury Moniuszki wprowadzać retuszów instrumentacyjnych w stylu Debusy'ego. To w odniesieniu do muzyki. A na scenie, komedia Goldoniego lub Moliera nigdy nie da się przerobić na modny dziś reportaż sceniczny, chociaż ten ostatni tempem i odmianą swoich scen, chce konkurować z filmem, co odpowiada nerwowości współczesnego widza, ale prowadzi do nieporozumień ze szkodą sztuki teatralnej.

Są więc i w tradycyjnej operze konwencjonalne formy muzyki i sceny, których bez przekreślenia istotnej treści dzieła nie można zastąpić czymś innym. Jednak w ramach tych tradycyjnych form wiele jeszcze istnieje dróg, prowadzących do żywego teatru, który z całą siłą przemówi także do współczesnego widza i słuchacza, właśnie przez swą odrębność od nowoczesnych form teatru a zwłaszcza filmu.

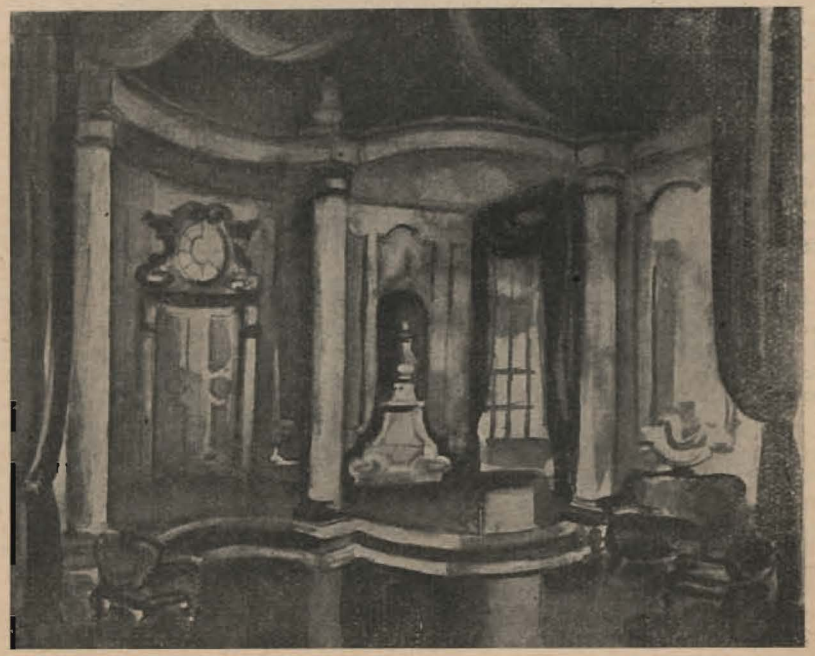
Ta praca nad uplastycznieniem przedstawienia zaczyna się od strony muzycznej. Kapelmistrz nie tylko czuwa nad tym, aby śpiewak „umiał" swoją partię bezbłędnie, ale nalega na wydobycie takiego wyrazu w śpiewie, który odpowiada treści słów. Gra tu rolę zarówno dynamika a więc nasilenie resp. ściszenie głosu, tempo i przede wszystkim wyraźna dykcja. W śpiewie zespołowym, w duetach, tercetach, kwartetach itd. właściwy stosunek siły głosu, podkreślenie poszczególnych fragmentów w indywidualnych głosach, zestrojenie całości — to są dalsze zadania muzyczne, tak samo ważne w partii chórów, które są nie tylko zbiorowiskiem, ale i jednostkami, równie biorącymi udział w akcji scenicznej, jak soliści. Samo się przez się rozumie, że opracowanie partii orkiestrowej również dążyć musi do wydobycia wszystkich momentów ważnych dla pod-

Jerzy Kapliński

Zygmunt Szpingier

kreślenia sceny z troską naczelną, aby siła dźwiękowa orkiestry nie tłumiła śpiewaków i przez to nie zamazywała treści śpiewanego słowa.

Tak muzycznie przygotowanych artystów i chór reżyser wdraża w tok akcji scenicznej, nakłania ich do tych ruchów i gestów, które w naturalny sposób wyrażają i podkreślają słowa śpiewane. Jednak poprzedza tę pracę



Hrabina Akt I. Inscenizacja plastyczna **Z. Szpingiera**

sceniczną dokładne przemyślenie i opracowanie całego dzieła z punktu widzenia scenicznego. Nie łatwe są niektóre decyzje, ze względu na pietyzm dla kompozytora, który niekiedy perłę swojego nachnienia umieścił w wadliwym dramatycznie miejscu. Już sam konwencjonalizm formy operowej stwarza duże kłopoty. N. p. chór wszedł, zaśpiewał i poszedł, bo już nie jest potrzebny, lub zgoła przeszkadza na scenie. To samo soliści. Autor wprowadza ich na scenę. Odśpiewują arię i wychodzą, bo następny solista czeka na swoją. Jeszcze gorzej jest, jeżeli aria znajduje się w miejscu, gdzie wszyscy obecni na scenie nie powinni jej słyszeć a zostać muszą. Tak właśnie jest z ostatnią arią Hrabiny z III-go aktu do słów „Zbudzić się z ułudnych snów". Ten błąd sceniczny librecisty da się tylko naprawić przez usunięcie tej zresztą mało waznej arii. Niemniej hamuje wartki tok akcji III-go aktu chór myśliwych, więc przenosimy go na początek aktu, jako nastrojowe preludium do łowieckiej atmosfery pierwszych scen. Oto jeden z przykładów, w jaki sposób inscenizuje się dziś opery, aby przedstawić je muzycznie i scenicznie jak najżywiej. Udział baletu w widowisku operowym może mieć wybitne znaczenie dramatyczne, ale może też unieruchomić akcję. Wiadomo, że zwłaszcza w t. zw. wielkiej operze francuskiej balet był rekwizytem nieodzownym, tradycją uświęconym. Niezależnie od istotnej potrzeby dramatycznej, w każdej z tych oper „popisu się" balet, czego doświadczył nawet Wagner, gdy wystawiał w Paryżu „Tannhäusera". Dla nowoczesnego inscenizatora wyrasta z tego nowe zadanie, albo wyeliminowania, albo związania z akcją „wkładki" baletowej. W „Hrabinie" szczęśliwie się składa, że balet należy do akcji, bo wypełnia głównie tok wydarzeń II-go aktu, wiec jest czynnikiem nie tylko barwnego urozmaicenia, ale i treści samej akcji scenicznej. Rozplanowanie gry solistów, chóru i baletu jest wybitnie zależne od budowy dekoracji, od

art. mal. Stefan Janasik

z boku: jego projekty Kostiumów: Dzidzi, obr. 1 i 2 oraz Hrabina obr. 1

przestrzeni jakie okala, od poziomów, na jakich jest zbudowana. Obraz sceniczny, a do niego należą prócz dekoracji, kostiumy i oświetlenie, musi podobnie jak śpiew, muzyka i ruch na scenie tłumaczyć i uplastycznić całe widowisko, a jako pierwszorzędny czynnik stylu i nastroju środowiska mają do spełnienia wielkie zadanie dramatyczne. Obraz sceniczny to nie barwne i bezduszne ramy akcji, ale część składowa samej akcji — gra on na równi z artystami. W tej dziedzinie widowisko operowe najbardziej oddaliło się od dawnego szablonu. Dawne konwencjonalne przepisy są tu najłatwiej do przełamania. Przenosi się n. p. całe akty lub sceny z komnat na plenery, zyskując nieraz więcej logiki w akcji i więcej różnorodności w obrazach. Tę metodę zastosowaliśmy m. in. w „Strasznym Dworze" i próbować będziemy w wielu innych operach. Urządzenia techniczne takie, jak scena obrotowa ułatwiają w tym wiele a przyczyniają się także do wydatnego skrócenia przerw, które nieraz rozwiewały co dopiero wytworzony nastrój u widza i słuchacza. Jest to jedna z wielu dróg współczesnej opery, droga po której dawno już kroczą teatry europejskie i po której także i my od lat staramy się dać społeczeństwu żywy teatr.

Rozpoczęty co dopiero nowy sezon 1946—47 da nam wiele sposobności do zrealizowania tak pojętej pracy operowej. Wierzymy, że tak jak dotąd, spotka się ona nadal z gorącym poparciem społeczeństwa wielkopolskiego.

Dr. Zygmunt Latoszewski.

* * *

WIELKOPOLSKA HURTOWNIA
GALANTERII
i TOWARÓW KRÓTKICH

wł.

TADEUSZ WEINERT

POZNAŃ STARY RYNEK 80/82 I ptr. - TEL. 4427

poleca:

ARTYKUŁY DAMSKIE
MĘSKIE i DZIECIĘCE

oraz

WSZELKIEGO RODZAJU GALANTERIĘ DROBNĄ

Prof. Dr. **Zdzisław Jachimecki**

HRABINA

Stanisława Moniuszki

W roku 1859, pracował Moniuszko nad partyturami aż trzech oper, mianowicie nad: Rokiczaną, której nie miał doprowadzić do końca, nad Parią i nad Hrabiną. Odłożywszy Parię na później, postanowił wykończyć najpierw Hrabinę, tak żeby premiera jej mogła się odbyć w dniu 1 stycznia 1860 r. Byłoby to więc w drugą rocznicę premiery Halki, która stała się na gruncie Warszawy fundamentem jego sławy. Jednak nowa opera Moniuszki ukazała się na scenie Wielkiego Teatru dopiero dnia 7 lutego 1860 r. Nazajutrz po tym pierwszym przedstawieniu Hrabiny czytano w „Gazecie Warszawskiej" następujące zdania: „Piękny to był dzień wczorajszy dla Moniuszki. Wynagrodzono go w części przynajmniej za pracę, za wszystkie trudy, jakie od kilkunastu miesięcy przechodził. Hrabina przyjęta została z zapałem prawie większym jak Halka przy pierwszym jej na świat warszawski wystąpieniu. Prawda, że drogę do serca publiczności miała już bardzo utorowaną. Więc zapał był wielki. Moniuszko na wejściu ledwo się pokazał w ciemnych drzwiczkach orkiestrowych, powitany salwą oklasków i odprowadzony nimi przez całą drogę do dyrektorskiej estrady, pięć minut jeszcze musiał się kłaniać przy pulpicie. Niepodobna, byśmy dziś dawali krytyczne przeglądy nowej pracy Moniuszki. Chociaż to opera lekka, z muzyką niezmiernej przystępności, są tam jednak piękności, subtelności, arabeski, hafty w całej robocie, że trzeba się w nich rozejrzeć dobrze, policzyć je, wsmakować. Uwertura dość obszerna, ale lekka, przeźroczysta, głównie jest oparta na temacie ślicznego walczyka, który się wraca kilka razy w operze. Wrócimy do tego wszystkiego raz jeszcze. Dziś wspominamy tylko o przygrywce poprzedzającej akt trzeci. Jest to drobne arcydzieło, sielanka kilkudziesięcio-taktowa, sielanka nasza, w której polonezowe tempo przebija w cudnym śpiewie wiolonczelowym, zdającym się mówić nam o myślach i zabawach w one lata... wśród cichej wsi litewskiej. Nie pamiętamy, by w naszym teatrze kiedykolwiek przyjęto z takim zapałem czysto orkiestrowy ustęp".

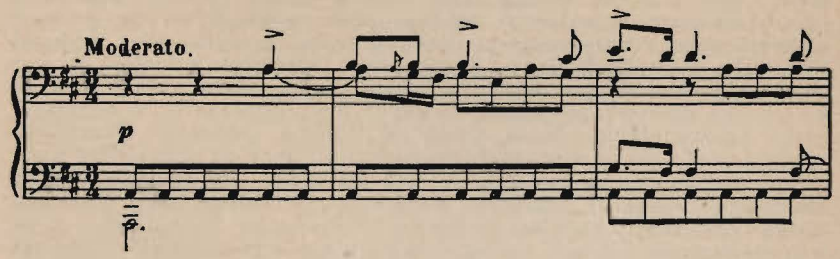
Sukcesem Hrabiny dzielił się Moniuszko z Włodzimierzem Wolskim, autorem również libretta Halki. Musiał go przynaglać do roboty, wymuszać na nim dostarczanie tej i owej sceny, gdyż kiedy zaczął pisać operę, nie miał w rękach całkowitego tekstu. Utalentowany, ale lekkomyślny poeta „krył się przed kompozytorem jak lis przed chartem... po knajpach..." biedny zaś Moniuszko ciągle za nim polował. Z perspektywy pół wieku wżył się Wolski trafnie w epokę, na której tle rozgrywa się akcja opery. Czasy to gdzieś między rokiem 1807 a 1812, czasy Księstwa Warszawskiego, kiedy stolica po tragedii rozbiorów i po uzyskaniu efemerycznej niepodległości szukała z jednej strony zapomnienia, z drugiej oszałamiała się w świetnych zabawach, ulegając zupełnie modzie francuskiej. Wyrocznią życia towarzyskiego był Pałac pod Blachą; stąd od wykwintnej postaci księcia Józefa, księcia Pepi, szedł urok na ówczesne wyższe sfery, a nazwisko pani de Vauban było na ustach całej „society". Od czasu libretta Halki nabrał Wolski doświadczenia w konstrukcji opery i w ujęciu szeregu typów, biorących udział w akcji. Bardzo dobrze udało

się Wolskiemu uchwycić ton konwersacyjny tego świata, jaki został wprowadzony w operze, charakterystyczny styl tych dam, dla których najważniejszymi sprawami na świecie są modne suknie, tych bawidamków, makaronizujących ustawicznie język polski francuskimi frazesami. Ta gwara starych salonów warszawskich, bardzo bliska autentyczności, odpowiada doskonale rodzajowi opery komicznej, jaką w istocie jest Hrabina. Dzieło Wolskiego i Moniuszki skłania się wszakże silnie ku lirycznemu rodzajowi operowemu, zwłaszcza w akcie trzecim. Cały pomysł widowiska przedstawiał rozliczne zalety. Łączyły się w nim bardzo szczęśliwie czynniki komiczno-charakterystyczne z lirycznymi i idyllicznymi. Powiązanie zaś ich ze scenami choreograficznymi i z możnościami rozwinięcia całego barwnego aparatu teatralnego w scenach zbiorowych, musiało żywo podziałać na fantazję Moniuszki, pobudzić do pełnego wysiłku jego twórczą wolę i podniecić jego inspirację muzyczną. Odpowiadał także Moniuszce stosunek osobisty Wolskiego do tych dwóch światów, które tak żywo kontrastują ze sobą w Hrabinie. Stołeczne środowisko opery, z którego poeta wyprowadził kilka postaci, zostało potraktowane w sposób raczej objektywny, niż karykaturalnie, kostycznie, zjadliwie. Wolski pozostawił słuchaczowi swobodę w osądzeniu tego świata wykwintnych strojniś i elegantów na paryską miarę, ale serce jego ciążyło całkiem wyraźnie ku skromnemu, zacisznemu dworkowi pana Chorążego i ludziom bliżej polskiej ziemi żyjącym i na niej pracującym. A to właśnie w pełni odpowiadało Moniuszce, dziecku polskiej wsi, której duszę rośpiewaną w ludowej pieśni tak dobrze rozumiał, tak głęboko ukochał, której stał się piewcą o epokowym dla historii muzyki polskiej znaczeniu. Podobnie jak Wolski i Moniuszko w muzyce swojej powiedzieć nie mógł wszystkiego o Hrabinie, co mu serce dyktowało. W roku 1860 w Warszawie było to rzeczą niemożliwą. Polityczne tło i polityczny nastrój epoki mógł kompozytor zaznaczyć tylko jakiemiś prawie nieuchwytnymi rysami, z pomocą rytmu hiszpańskiego tańca, lub tą przygrywką przed trzecim aktem, graną przy spuszczonej zasłonie i pozwalającą publiczności oddać się w skupieniu marzeniu... o czymś, o czym wtedy tylko marzyć było wolno. Publiczność warszawska zrozumiała w lot intencję poety i kompozytora. I stąd to „piorunujące wołanie o powtórzenie" tego poloneza, który z opery wyniósł swój tytuł „Pan Chorąży". A był to utwór dawniej napisany na sam fortepian. Kwartet wiolonczel, na jaki został ułożony, nadaje mu najbardziej odpowiednią barwę, tak, że kiedy po podniesieniu kurtyny widz zobaczy siedzących w zadumie na scenie Chorążego i Podczaszyca, polonez zdaje się być jakby częścią atmosfery, otaczającej starych Polonusów, zadumanych, smutnych... i pokrzepiających się „siuprem zieleniaczkiem...." W całym dorobku operowym Moniuszki miejsce Hrabiny znajduje się bardzo wysoko, bo w trójcy jego najcelniejszych dzieł, między Halką a Strasznym Dworem. Pod względem stylu zasadniczego stanowi Hrabina wyjątkową pozycję w twórczości wielkiego naszego kompozytora. Poznać to wyraźnie już po układzie i charakterze środków tematycznych, użytych w uwerturze, zaczętej fanfarowymi motywami wiwantowego kurdesza z samego końca opery, przechodzącej nagle do głęboko nastrojonego ustępu o bardzo nowoczesnej tematyce (jakby uprzedzającej Ryszarda Straussa w jego operze Ariadna na Naxos) i rozrastającej się w szeroko rozprowadzony walc, będący antycypacją pierwszej sceny drugiego aktu. Znajdzie się jeszcze w uwerturze miejsce na zacytowanie motywu z piosenki „Broni" oraz z innych ustępów dzieła. Wieloczęściowa całość uwertury, skomponowanej bardzo symetrycznie, wywołuje nieustanne zainteresowanie słuchacza i darzy go ujmującymi pięknościami pełnych polotu melodii, ujętych w zachwycającą szatę instrumentacji. Świetnie

wyraził Moniuszko nastroje salonu hrabiny w scenach pierwszego aktu, świetnie uchwycił muzycznie występujące tu typy: Dzidziego i Podczaszyca w pierwszym ich duecie. Jakże doskonały kontrast zachodzi między tym duetem, a następującym po nim duetem Podczaszyca i Chorążego. Sympatyczna postać dworkowego gospodarza wiejskiego, ucieleśniającego w sobie dawne cnoty i tradycje, nie mogła być trafniej scharakteryzowana, jak z pomocą polonezowego zacięcia w rytmice tego duetu. Prosto z ducha tego wiejskiego domu — „ z drzewa, lecz na podmurowaniu" — wyszła delikatna i wiotka, serdecznie tkliwa piosenka „Broni", nastrajająca swoja zaciszną poetycznością, jak stara miniatura na kości słoniowej... A potem, każdy dalszy ustęp opery, zrośnięty z postacią, która go wykonuje, jak skóra z mięśniami. Taką jest sarmacka na wskroś, mazurowa pieśń Chorążego: „pomnę, ojciec waścin gadał", takim dłuższe arioso Kazimierza, będące melodyjnym wylewem młodego serca, poddającego się urokowi pięknej damy warszawskiej. Nadzwyczajną pomysłowość wykazał Moniuszko w duecie Hrabiny i Kazimierza. Prawdziwie salonowa to rozmowa muzyczna dwojga dobrze ułożonych ludzi, zachwycający marivaudage operowy, nie mający równych sobie przykładów w ówczesnej muzyce dramatycznej. Kiedy słyszy się Hrabinę, śpiewającą niezmiernie zgrabne zwroty melodyjne i przedoskonale dostrojone do nich riposty Kazimierza, trudno oprzeć się wrażeniu, jak bajecznie pomysłowym był tu Moniuszko, tworząc tę prawdziwą perłę stylu konwersacyjnego w ramach muzyki operowej. Zamiast szablonów rozłożonego recytatywu, jakim w analogicznych partiach posługiwali się wszyscy współcześni kompozytorowie oper komicznych (zwłaszcza francuscy), stworzył tu Moniuszko doskonale zaokrągloną całość, niesłychanie płynną, melodyjnie niezmiernie świeżą. Czyż mamy dalej podobnie podkreślać wartości poszczególnych ustępów dzieła? Może wystarczy tylko zaznaczyć, że wyposażył je Moniuszko we wszystkie efekty, jakie stały do dyspozycji kompozytora teatralnego, łącznie z popisową arią koloraturową primadonny operowej (będącą niemal wypadkową stylu Rossini'ego-Donizetti'ego-Bellini'ego), z dramatycznie zabarwioną arią Hrabiny, muzyką baletową, epizodem myśliwskim, w końcu z mistrzowską ariettą Dzidziego, pełną muzycznego humoru, iskrzącą się od temperamentu („poco się to myśl natęża"), w której Moniuszko złożył nowy dowód swojej istotnie oryginalnej pomysłowości. Uderza jeszcze w muzycznej osnowie Hrabiny to, że Moniuszko, idąc za głosem swojej natury, nie opierając się na obcych wzorach, był bardzo bliski urzeczywistnienia niektórych zasadniczych postulatów wagnerowskiej teorii dramatu muzycznego z jego posługiwaniem się techniką motywów przewodnich. Wejścia na scenę Kazimierza poprzedza jego „motyw rycerski", nadany mu przez Bronię wkońcu jej drugiej pieśni na próbie przed balem. Poza Halką i Strasznym dworem nie wzniósł się Moniuszko w żadnym innym scenicznym swoim dziele tak wysoko, jak w Hrabinie, w żadnym innym nie zapanował nad całym aparatem z taką pewnością techniczną, jak w Hrabinie. W polskim teatrze operowym nie zdobyła Hrabina powodzenia równego tamtym dwom arcydziełom Moniuszki. Złożyły się na to różne powody, w pierwszym rzędzie — może znaczna trudność wykonania opery. Ze względu jednak na piękno szeregu ustępów i popisowość głównych partyj, należy się jej wielkie i trwałe powodzenie sceniczne. Soprany, tenor liryczny, basso profondo i tenor buffo, mają tu szerokie pole do wykazania swoich środków wokalnych i techniki. Wykonywana z prawdziwym pietyzmem, w bogatej i gustownej oprawie scenicznej, wzbudzała Hrabina na scenie opery warszawskiej w słuchaczach stołecznych najpełniejsze zadowolenie estetyczne. Kilka znakomitych śpiewaczek polskich i kilku wybitnych śpiewaków zawdzięczała Hra-

binie swoje głośne, wprost historyczne sukcesy. Wierzymy, że dzisiaj powstaje ta trzecia z najdoskonalszych oper Moniuszki do nowego, nieprzerwanego już żadnymi kataklizmami wojennymi, długotrwałego życia, ku chwale swojego nieśmiertelnego twórcy i pożytkowi kulturalnemu społeczeństwa polskiego.

JAK POWSTAŁ POLONEZ „PAN CHORĄŻY"



Wstępem do trzeciego aktu „Hrabiny" jest polonez „Pan Chorąży", grany przez kwartet wiolonczel. Nadano temu polonezowi także nazwę „Dawne czasy", istotnie nazwa bardzo trafna: w dźwiękach poloneza jest bowiem i łzawe wspomnienie przeszłości, jest nuta rzewnej zadumy; jest to jakby „wizja" staroszlacheckich dworków i ich charakterystycznej atmosfery. Polonez ten „wyskoczył" — jak mówił Moniuszko — nagle i przypadkowo z partytury „Hrabiny" tak samo, jak swego czasu „wyskoczył" mazur z partytury „Halki". Pisząc obydwa tańce, nie przypuszczał Moniuszko, że tworzy arcydzieła, które najsilniej do duszy narodu przemówią.

O powstaniu poloneza sam Moniuszko tak opowiadał:

— „Czego najmniej się spodziewałem, a nawet bałem się o niego, to powodzenia poloneza. Nie figurował on wcale w planie kompozycji. Po wszystkich próbach „ Hrabiny", ten polonez ani razu mi przez myśl nie przeleciał. Nadeszła wreszcie i próba generalna. Po wielu zgryzotach, związanych z przygotowaniem opery, szedłem na próbę, jak skazaniec na ścięcie. Tymczasem wszystko jakoś inaczej poszło: i orkiestra i śpiewacy i balet, słowem wszystko było wybornie usposobione. Ostatni akt miał się rozpocząć w ten sposób, że podnosiła się kurtyna i Chorąży z Podczaszycem mieli zaraz zaczynać swą scenę. Wtem Troszel (bas opery warszawskiej: kompozytor, śpiewał partię Chorążego), podszedłszy do pultu, zawołał:

— Mój dyrektorze, czyby to nie było dobrze, żeby przed podniesieniem kurtyny orkiestra choć parę akordów zagrała?

— Aha, dobrze, dobrze — i to był moment, w którym „wyskoczył" polonez.

Skończyła się próba; wszyscy się rozeszli. Poprosiłem tylko o zatrzymanie się wiolonczelisty Szablińskiego (Józefa) i kilku innych członków orkiestry. Polonez szybko naszkicowany został na papierze, próbka

się odbyła i na tym koniec. Na drugi dzień premiera. Publiczności w teatrze pełniuteńko. Nadchodzi wreszcie ostatni akt, a z nim i mój niepokój, co to będzie z tym polonezem, który nie wypróbowany należycie i tak jakoś naprędce sklecony, że może popsuć całość. Zachciało się Troszlowi parę taktów, a tu gotowe wypaść: masz babo redutę!

Żółkowski (grający Podczaszyca) z Troszlem, nic nie wiedząc o polonezie, już się usadowili za stolikiem i siedzą za kurtyną, a tymczasem — dziej się wola Boża: Szablińskі zaczyna grać; gra, ale jak gra! Skończył — a mnie zdawało się, że cały teatr wali się na moją głowę; tymczasem; to był jeden ogólny oklask i jeden ogólny krzyk: bis! Powtarzamy raz i drugi, powtarzamy trzeci i czwarty! Nareszcie kurtyna się otwiera i Żółkowski woła:

Mój Chorąży, ot siurpryza, co się zowie! Gdyby tak i dla nas jeszcze zagrać chcieli!

Miły Boże, co się to nie działo! Zagraliśmy jeszcze raz. Takie to miał powodzenie ten polonez".

PORCELANA
SZKŁO

T. H. BAREŁKOWSKI

Poznań, ul. Kraszewskiego 3 (przy Rynku Jeżyckim)
Tel. 64-07 i 64-08

POŃCZOCHY

BIELIZNA **ESTE** TRYKOTAŻE

Mielżyńskiego 18 — Telefon 46-32
Armii Czerwonej 4 — Telefon 46-31

Specjalność: Biustonosze - Pasy

PAŃSTWOWE PRZEDSIĘBIORSTWO TRANSPORTOWO - EKSPEDYCYJNE
PRZEMYSŁU

Wykonuje wszelkie prace wchodzące w zakres
Spedycji morskiej, lądowej i rzecznej

Przewozy samochodowe i konne
Magazynowanie — Clenie
Ładunki zbiorowe - Przeprowadzki

Centrala: Warszawa, Aleje Jerozolimskie 21

ODDZIAŁ W POZNANIU
ulica Składowa 12 Telefon 21-31

Oddziały we wszystkich większych miastach

SALON PEDICURE

Bata S. A.

PÓŁWIEJSKA 2 – Telefon 34-43

przeprowadza racjonalną pielęgnację nóg

Salon Mód damskich i męskich

Wypożyczalnia eleganckich ubrań, fraków
i smokingów, sukień ślubnych i balowych

Ignacy Ciesielski

Paderewskiego 1 (dawn. Nowa) **I piętro**

ZAKŁAD
ZŁOTNICZO-JUBILERSKI

STEFAN WIŚNIEWSKI

Biżuteria
Zastawy w srebrze
Kryształy
Zegarki

PRACOWNIA ARTYSTYCZNA!

Poznań, Św. Marcin 27
(w podwórzu)
Telefon 37-84

Wytw. Konfekcji Damskiej

Kazimierz
Żmudziński i Ska

Sp. z. o. o.

Poleca na każdy sezon:

wykwintne płaszcze
w pierwszorzędnym
wykonaniu
po cenach umiarkowanych.

POZNAŃ
PRZECZNICA 9 — TEL. 70-87

Wszyscy

używają i chwalą!

Chem. Fabryka Art. Piśmiennych
B. GIEMZA i S-ka
Poznań, Małe Garbary 3, tel. 3654

TOWARY KOLONIALNE - DELIKATESY

Codziennie świeżo palona kawa
Wina w najprzedniejszych gatunkach

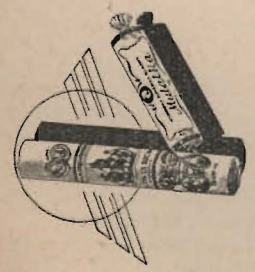
G. JANOWICZ

PLAC WOLNOŚCI 11 — TEL. 44-21
POD ARKADAMI

WIELKOPOLSKA HURTOWNIA
PAPIERU i MATERIAŁÓW PIŚMIENNYCH
J. CIEŚLIŃSKI i SKA
Spółka
POZNAŃ · UL. MIELŻYŃSKIEGO 18. TELEF. 39-62
ADRES TELEGR.: „WUHAPE"
NAJKORZYSTNIEJSZE
ŹRÓDŁO ZAKUPU!

STEFAN MARSZAŁEK
POZNAŃ, Św. MARCIN 33 — TEL. 31-78

JEDWABIE
PIĘKNE MATERIAŁY WEŁNIANE NA PELISY, PALTA,
GARNITURY MĘSKIE. BIELIZNA DAMSKA I MĘSKA.
POŃCZOCHY W WIELKIM WYBORZE



COSTA-RICA
CYKORIA KAWA
Mulatka o smaku czekoladowym
Wyłączna sprzedaż na Woj. Poznańskie i Pomorskie
DOM HANDLOWY
CZESŁAW BORKOWSKI
Poznań, ul. Działowa 11 - Tel. 45-84

Już w 24 godzinach

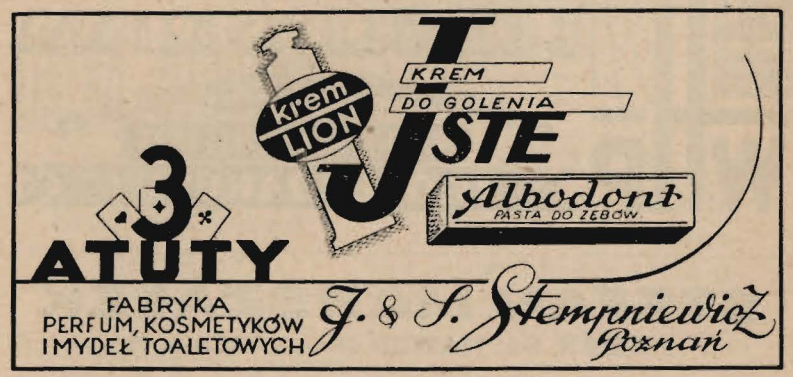
wykonujemy wszelkie prace fotoamatorskie

NAJWIĘKSZE LABORATORIUM

FOTO DROGERIA BAŁTYCKA

Poznań, ul. Dąbrowskiego 14/16 — Telefon 21-22

Zakup i sprzedaż aparatów fotograficznych.



POWSZECHNE BIURO REKLAMY I OGŁOSZEŃ

Wydawnictwo Teatru Wielkiego w Poznaniu.
Nakładem Powszechnego Biura Reklamy i Ogłoszeń „Merkuriusz"
Poznań, Plac Wolności 11, I piętro. — Wzór zastrzeżony.
Okładkę projektował art.-mal. Fl. Klemiński.
Klisze wykonała CYNKOGRAFIA, Poznań, ul. Długa 11.
2715 „Papierodruk" Zakłady Graficzne pod zarządem państwowym, Poznań K-16055

MATERIAŁY DAMSKIE I MĘSKIE

produkcji przedwojennej krajowej i zagranicznej

poleca:

MAGAZYN TOWARÓW WŁÓKIENNICZYCH

K. RADOLAK i ST. BARDZIŃSKI

UL. FREDRY 13
nar. Mielżyńskiego 1
TELEFON 28-52

DZIAŁ KUŚNIERSKI

FUTRO
Elegancja

MARIAN URBANIAK

SPECJALNY MAGAZYN FUTER

POZNAŃ
MARSZ. FOCHA 28
TELEFON 75-95

WŁASNA PRACOWNIA

DZIAŁ RĘKAWICZNICZY