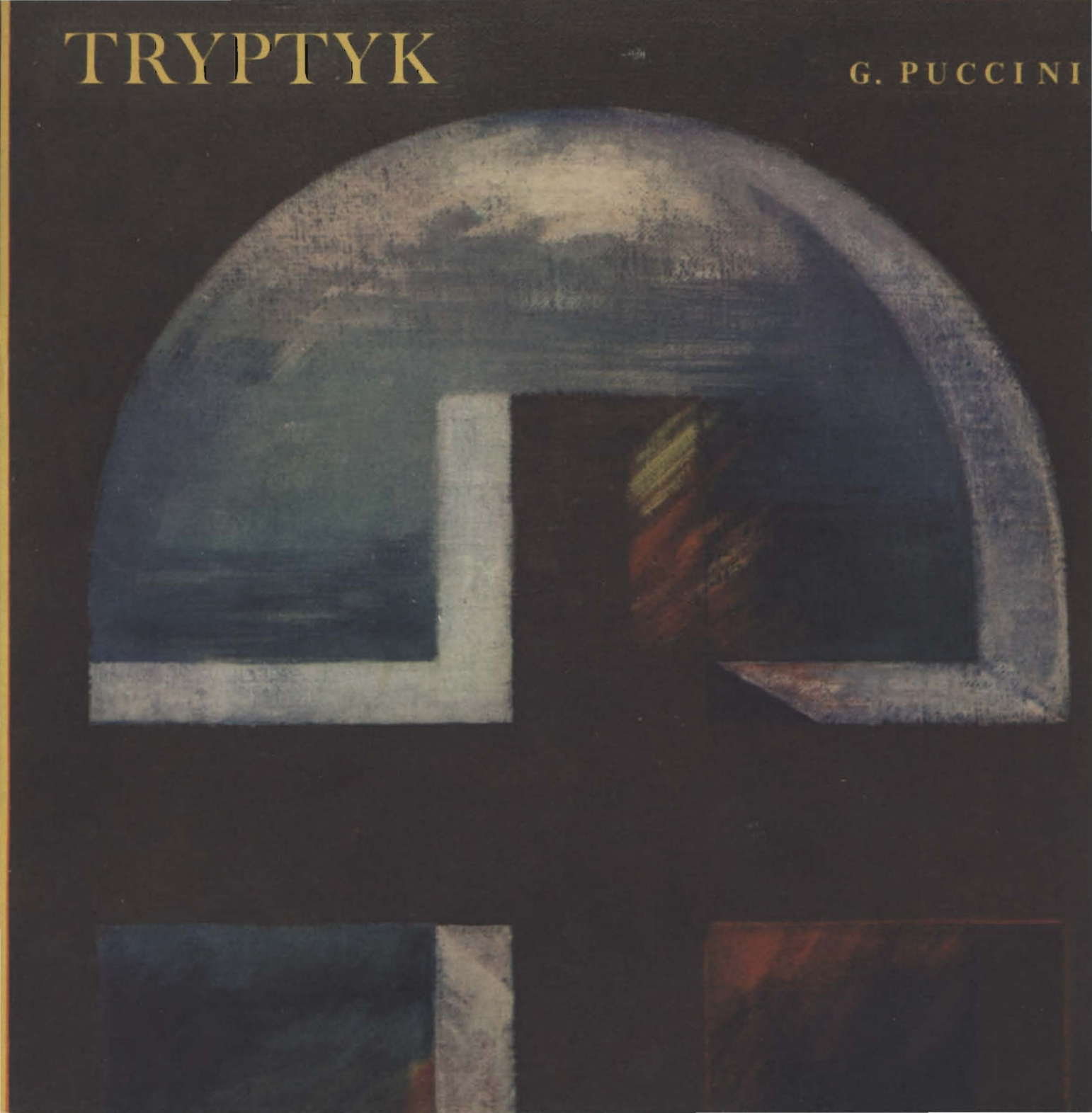
TRYPTYK

G. PUCCINI



TEATR WIELKI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY — MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA — TADEUSZ PEKSA

GIACOMO PUCCINI

TRYPTYK

(IL TRITTICO)

PŁASZCZ (IL TABARRO)

SIOSTRA ANGELICA (SUOR ANGELICA)

GIANNI SCHICCHI

POLSKA PREMIERA

27 STYCZNIA 1980

Kierownictwo muzyczne

MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

Reżyseria

JANUSZ NYCZAK

Scenografia

JERZY JUK-KOWARSKI

MICHAŁ KOWARSKI

W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemylnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.
Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszcz pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.
Gorzko — śmierć chyba większe zna gorycze;
Lecz dla korzyści, dobytych z przeprawy,
Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.

(Dante Alighieri „Boska komedia"
Piekło, pieśń I, w. 1—9)

Wizyjność, wznoszenie się na mistyczne wyżyny i związany z ziemią realizm — w różnym stopniu łączą się z sobą te dwa nurty poezji Dantego. Każde z trzech królestw ma odmienny koloryt, inną tonację ogólną. *Piekło* **uderza mocą dramatycznych napięć, granitową zwartością słowa. (...) W** *Czyśćcu* **góruje nastrój eligijny, atmosfera spokoju, pochylenia nad sobą, pełnego nadziei oczekiwania. Mniej tu siły i plastyki w następujących po sobie epizodach; uczucia ziemskie wydają się ściszone.** *Raj* **(...) — dantejskie niebiosa przepojone są światłem, jego grą w różnym nasileniu i układzie (...).**

Niezwykle istotnym dla Dantego był sens alegoryczny poematu, przedmiot dociekań wielu pokoleń komentatorów. Jedna ogólna linia jest dostatecznie jednoznaczna i wyraźna: **droga człowieka, zagubionego w gąszczach grzechu, poprzez poznanie wszelkich przewin rodzaju ludzkiego i stopniowe oczyszczanie się ze zmazy, do wejrzenia w najwyższe tajemnice Stwórcy.**

(Mieczysław Brahmer — z przedmowy do
Boskiej komedii)

W dziejach opery „Tryptyk" zajmuje miejsce szczególne: będąc cyklem trzech oper o bardzo różnym czasie i miejscu akcji oraz o niezwykle zróżnicowanej wymowie, jest — pomimo tej różnorodności — jednością. Puccini podkreślił ową jedność i przeciwstawiał się wszelkim próbom rozbicia „Tryptyku". Intencją kompozytora było stworzenie mozaiki złożonej z trzech silnie skontrastowanych sposobów postępowania, obejmujących całą panoramę ludzkich namiętności, zmierzenie się z „Boską komedią" Dantego, połączenie pierwiastka tragicznego i komicznego. Widoczne jest pragnienie ukazania całości ludzkiej egzystencji — cel, którego nie udało się dotąd Pucciniemu osiągnąć w żadnym ze swych dzieł. Owo znaczące przechodzenie od tragizmu do komizmu — jakże doskonałe w dziełach Szekspira — pojawi się ponownie w następnym, niedokończonym dziele Pucciniego, w „Turandot".

„Tryptyk" to jakby szeroka droga wiodąca od ponurego tragizmu „Płaszcza", poprzez mistycyzm „Siostry Angeliki", ku beztroskiej wesołości „Gianniego Schicchi"; droga ta prowadzi z Ciemności do Światła".

WOLFGANG MARGGRAF

DLACZEGO „TRYPTYK"

Puccini domagał się, aby wszystkie trzy opery wystawiono łącznie podczas jednego wieczoru, nie pozostawiając żadnych dodatkowych wyjaśnień ani komentarzy. Całość zaś nazwał *Tryptykiem*, nadając jednocześnie nazwy poszczególnym częściom. Główna trudność podczas prawie dwuletniej pracy nad tym karkołomnym przedsięwzięciem polegała na rozwiązaniu żądań Pucciniego i znalezieniu odpowiedzi na pytanie *dlaczego Tryptyk*. Analiza muzyki i libretta doprowadziła do Dantego. *Tryptyk* to Pucciniowska interpretacja *Boskiej komedii*. Zaczyna się w XX wieku, by cofając się w czasie przez wiek XVI, dojść do okresu Dantego, a konkretnie do roku 1299. Puccini jak każdy przeciętny Włoch, wyrósł na *Boskiej komedii* i doskonale ją znał. Z niej też zaczerpnął wątek Gianniego Schicchi, nadając mu własną interpretację. Teraz, po odnalezieniu klucza, wszystko wydaje się proste.

Część I, *Płaszcz* — niezwykle dramatyczna, ponura, w finale wręcz makabryczna, zakończona śmiercią — to **piekło**. Piekło, jakie stworzyli sobie ludzie — zazdrość, nienawiść, brak miłości (co najwyżej pożądanie zmysłowe) doprowadzają do zabójstwa. Część II, *Siostra Angelica* — bardzo liryczna, poetycka, niezwykle uczuciowa, z fragmentami dramatycznymi — to **czyściec**. Czyściec podwójny: metaforyczny, będący pomostem między dramatyczną i tragiczną częścią pierwszą, a żartobliwą częścią trzecią, i anegdotyczny — miejsce, gdzie Angelica pokutuje za swoje winy. Puccini daje swoją wersję czyśćca, wybaczając bohaterce samobójstwo w imię wielkiej miłości do dziecka. Laicyzuje *Boską komedię*. Miłość Angeliki jest tak silna, że jej śmierć staje się problematyczna. I wreszcie część III, *Gianni Schicchi* — opera pełna humoru, życia, radości i miłości — to **raj**. Raj na ziemi, jaki się marzy Pucciniemu, w którym jedynym uczuciem między ludźmi będzie miłość. W imię tego uczucia Puccini rehabilituje Gianniego Schicchi, przenosząc go z dantejskiego piekła do raju. I to przesłanie dotyczące miłości stanowi, jak się zdaje, najważniejszy moment. To cel, ku któremu zmierzał kompozytor, wyjaśnienie, dlaczego napisał *Tryptyk*; przesłanie to przyświecało również autorowi *Boskiej komedii*.

Ponieważ jednak każda próba wytłumaczenia dzieła jest trywialna, przeto odwołuję się bardziej do wrażliwości i wyobraźni widza i jemu pozostawiam ostateczną interpretację dzieła.

REŻYSER

„Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki.
Wzniosła mnie z gruntu Potęga wszechwładna,
Mądrość najwyższa, Miłość pierworodna;
Starsze ode mnie twory nie istnieją,
Chyba wieczyste — a jam niepożyta!
Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją..."
Na odrzwiach bramy ten się napis czyta,
O treści memu duchowi kryjomej.
„Mistrzu - szepnąłem - z tych słów groza świta!"
A on mi na to, jak człowiek świadomy:
„Tu oczyść serce podłością zatrute,
Tu zabij w sobie wszelki strach znikomy.
Do miejsc my przyszli, gdzie czynią pokutę
Owi, com mówił, boleści dziedzice,
Duchy ze skarbu poznania wyzute."

(Piekło, III, 1—18)

„Mistrzu — spytałem — skąd ten chór boleści,
Kto ów lud taką snadź rozpaczą zdjęty?"
On rzekł: „Męczarnię takiej podłej treści
Znoszą w tym miejscu te dusze mizerne,
Które bez hańby żyły i bez cześci.
Są zaś wmieszane między owe bierne
Rzesze aniołów, które samolubne
Żyły, ni wrogie Bogu, ni też wierne.
Niebo ich nie chce, gdyż niosłyby zgubę
Jego piękności; piekło je wyklucza,
Gdyżby z nich gorsi mogli zyskać chlubę."
Ja znowu: „Co im to dokucza,
Że tak biadają głosami rozpaczy?"
A on wysłuchał mię i tak poucza:
„Wiedzą, że skonu dzień im się nie znaczy,
A ciemnym bytem tak są tutaj mali,
Że wszystko inne przenieśliby raczej.
Świat nie dopuścił, aby w sławie trwali;
Litość ni sąd się nimi nie opieka;
Nie mówmy o nich; popatrz i pójdź dalej."

(Piekło, XXX, 32—51)

PŁASZCZ

Na wybrzeżu Sekwany koło Paryża stoi zakotwiczona barka Michele'a. Robotnicy wnoszą na pokład ciężkie worki. Jest wieczór. Giorgette, młoda żona Michele'a, orzeźwia zmęczonych mężczyzn winem. Z wybrzeża słychać melodię kataryniarza. Młody robotnik Luigi tańczy z Giorgette i umawia się z nią na kolejną schadzkę. Sygnałem ma być zapalona zapałka. Michele pozostaje na pokładzie, rozmyślając o żonie, która przestała go kochać, zapala zapałką fajkę. Luigi bierze to za sygnał Giorgette. Michele zastępuje mu drogę i w bójce zabija go. Gdy zaniepokojona długą nieobecnością Michele'a Giorgette wychodzi na pokład, mąż odwija przed nią z płaszcza zwłoki kochanka.

Ku łagodniejszej fali wzdyma płótno
Łódź mego ducha i na cichsze morze
Wpływa, za sobą mając toń okrutną.
A ja o wtórym z królestw śpiew ułożę,
Gdzie się duch ludzki z grzesznej myje pleśni,
Gotując stanąć na niebieskim dworze.

(Czyściec, III, 1—6)

Darmo się człowiek w tej nadziei miota,
Że swym rozumem szlaki poodwija,
Którędy działa Trójjedna Istota.
Rodzie człowieczy, dość tobie ad quia!
Gdyby wszechwiedzą ludzkość była mocna,
Przecz by Synaczka rodziła Maryja?"

(Czyściec, III, 34—39)

Lecz się nie mrozi klątwą Prakochanie,
Do tyla, aby wesprzeć mię nie miało,
Póki żdżbło bodaj nadziei ostatnie.
Prawda, że czyje w klątwie kona ciało,
Choć opamięta się w grzechu nareszcie,
Musi zostawać za czyśćcową skałą,
Ile w uporze trwał, tyle — trzydzieście;
Chyba modłami waszymi skrócicie
Termin katuszy wy, co tam jesteście.
Pomyśl, jak możesz wzmóc mię znamienicie,
Wieści zanosząc mojej drogiej córze
O tym zakazie i mym tu pobycie.
Tak potrzebujem was ziemian — my w górze."

(Czyściec, III, 133—145)

Zaprotestowałem przeciwko zezwoleniu Ricordiego na wystawienie „Płaszcza" i „Schicchiego" bez „Angeliki" — czuję się bardzo nieszczęśliwy, gdy widzę najlepszą z tych trzech oper odłożoną na bok.

(Puccini, 20 stycznia 1921)

SIOSTRA ANGELICA

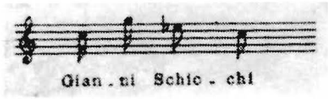
Za murami klasztoru Angelica pokutuje za popełniony błąd. Od siedmiu już lat daremnie czeka z upragnieniem na jakiś znak życia od swoich bliskich. Przybyła jej ciotka, Księżna, ale tylko po to, by Angelica zrzekła się części swojego majątku na rzecz swej siostry, która wychodzi za mąż. Angelica dopytuje się o zdrowie swego ukochanego synka. Ciotka mówi jej, że synek zmarł. Nic już jej teraz z życiem nie łączy. Angelica wierzy, że jej dziecko przebywa wśród aniołów i by prędzej się z nim połączyć, wypija przygotowany przez siebie trujący napój. Dopiero po wypiciu uświadamia sobie z przerażeniem, że samobójstwo jest uważane za grzech śmiertelny. Błaga Madonnę o przebaczenie. Ta ostatnia pociecha zostaje jej udzielona — oczom jej zjawia się przed śmiercią Matka Boska, która przyprowadza jej synka.

Gdym nad ślepotą moją stał w żałobie,
Z ognia, którego uległem pożodze,
Tchnął duch i ciągnął uwagę ku sobie
Mówiąc: „Zanim twój zmysł odzyska wodze,
Co cię od blasku mojego podarły,
Stratę rozmową tobie wynagrodzę.
Mów: na jakim się fundamencie wsparły
Kochania twoje? Niech cię nie przestrasza
Ciemność: omdlały wzrok twój, nie umarły.
Bo pani, co cię w te światy zaprasza,
Ma w swoim wzroku moc, którą na chore
Źrenice miała dłoń Ananijasza." —
„Niechże uleczy — rzekłem — w każdą porę
Oczy me dla niej jak wrota otwarte,
Którędy wniosła ogień, co nim gorę.
Dobro, na ten dwór wszystek rozpostarte,
Jest mego ducha alfą i omegą,
Ilekroć Miłość tchnie na jego kartę."
(...)
Dobro, pojęte z chwilą rozeznania,
Im więcej w sobie zawiera dobroci,
Tym do większego pobudza kochania.
Więc do Istoty, w której się stokroci
Dobro do tyla, że wszystko, co żywie
Poza nią, w jej się aureolach złoci,
Bardziej niż indziej musi każdy chciwie
Dążyć kochając, kto się ubezpieczy,
Że swój sylogizm ułożył prawdziwie.
Tej prawdy nabył mój umysł człowieczy
Od mędrca, który miłość uznać każe
Za pierwszą pośród nieśmiertelnych rzeczy.

(Niebo XXVI, 1—18; 26—39)

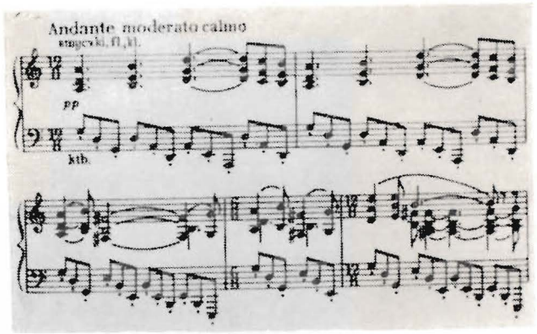
Tak zjawienie nowe zastanawia:
Podpatrzeć chciałem, jako się sprzymierza
Figura z Kręgiem i jak się weń wjawia.
Lecz nie wystarczał lot ziemskiego pierza...
Wtem grom mię raził; myśl w cudo się grąży,
Czułem, że wola Jego w nią uderza.
Dalej fantazja moja nie nadąży.
A już wtórzyła pragnieniu i woli
Jak koło, które w parze z kołem krąży,
Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy.

(Niebo, XXXIII, 136—145)



GIANNI SCHICCHI

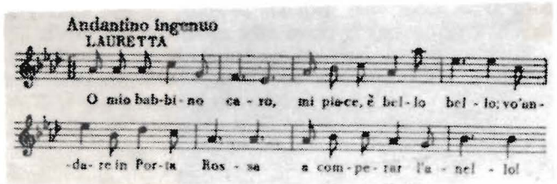
W domu Donatiego panuje żałoba. Buoso Donati, stary bogacz, zmarł właśnie. Rodzina opłakuje zmarłego, ale hymny pochwalne milkną, gdy okazuje się, że zmarły cały swój majątek zostawił klasztorowi. Siostrzeniec zmarłego, Rinuccio posyła po sprytnego Gianniego Schicchi i jego córkę Laurettę, z którą jest zaręczony. Rodzina Donatich nie chce słyszeć o małżeństwie Rinuccia z biedną córką Schicchiego, jest oburzona jego przyjściem. Lauretta błaga ojca o pomoc. Wzruszony Gianni postanawia dopomóc młodym i daje też zaraz doskonałą radę: ponieważ poza krewnymi nikt jeszcze nie wie o śmierci Buosa, więc cóż by się stało, gdyby on sam zapakował się do łóżka na miejsce umarłego i podyktował nowy testament? Krewni zgadzają się, Gianni kładzie się do łóżka i wzywają notariusza. Podczas oczekiwania na jego przybycie każdy z krewnych żąda zapisania jemu właśnie najlepszej części majątku. Niespodziewanie zjawia się lekarz, ale Gianni odsyła go do domu. Nadchodzi wreszcie notariusz i Gianni dyktuje mu testament: krewnym — drobne legaty, sobie — najważniejszą część majątku, gdyż myśli o małżeństwie Lauretty z Rinucciem. Krewni są wściekli, lecz bezsilni, gdyż za sfałszowanie testamentu grożą wysokie kary. Gdy urzędnik wychodzi, Gianni wyrzuca ich z domu i bardzo zadowolony z siebie udziela błogosławieństwa Lauretcie i Rinucciemu. Potem zwraca się do publiczności z prośbą o pobłażliwość dla swojego fortelu w imię szczytnego celu.



„Motyw Sekwany" — wstęp do *Płaszcza*

Giacomo Puccini i Giuseppe Adami — autor słów *Płaszcza*

Giovacchino Forzano - librecista *Siostry Angeliki* i *Gianniego Schicchi*



Aria Lauretty z *Gianniego Schicchi. O mój tatusiu drogi, on mi się tak podoba, chcę z nim do Porto Rosa iść na swe zaręczyny*

Henryk Swolkień

Puccini i jego „Tryptyk"

I w Polsce premiery pucciniowskie, odbywające się zresztą w niewiele lat po prapremierach włoskich, upodabniały się do premier w innych krajach: wykonawcy pełni zapału, publiczność oczarowana i wzruszona, a krytycy... jak to krytycy: to i owo pochwalili, niejedno zganili, zachowując w najlepszym razie ostrożną rezerwę. Jeśli zaliczali się do wpływowego u nas na początku stulecia obozu postwagnerzystów, to zarzucali twórcy *Cyganerii* i *Butterfly* banalność pomysłów melodycznych, sentymentalizm i nadużywanie wzorem werystów scenicznego „effetto". A jeśli mienili się zwolennikami tradycyjnej opery włoskiej, wytykali Pucciniemu „krótkość linii melodycznej", wyolbrzymianie roli orkiestry, a nawet zbytnie uleganie... wpływom francuskim, głównie Masseneta. A powodzenie, ba! entuzjazm, z jakim publiczność polska przyjmowała pucciniowskie opery, tłumaczono skłonnością do wzruszania się samym tematem, sposobnością do uronienia kilku łez przy śmierci Mimi, użaleniem się nad losem Toski, nie mówiąc już o biednej Butterfly. Recenzje, określające często Pucciniego mianem mistrza „naskórkowych dreszczyków", z reguły kończyły się przepowiadaniem jego operom krótkotrwałego scenicznego żywota, po którym niechybnie popadną w zapomnienie.

Nie sądźmy, że Pucciniemu wiodło się lepiej w ojczyźnie. Prawda, że i tam po przejściowych niepowodzeniach *Cyganerii* i *Butterfly*, po raczej chłodnym przyjęciu premiery *Toski*, bardzo prędko publiczność waliła „drzwiami i oknami", a sukcesy „dobrze ubranego gentlemana z melancholijnie trzymanym w ustach papierosem", wywoływały niechęć i zwykłą ludzką zazdrość. Gorzej, bo zwolennicy odnowienia muzyki włoskiej w duchu dawnej wspaniałej tradycji, odrzucający w ogóle operę na rzecz muzyki wyłącznie instrumentalnej, wytykali Pucciniemu kosmopolityzm, dekadentyzm, zniewieściałość i twórczą impotencję. Zarzucano mu wręcz bezczeszczenie honoru sztuki włoskiej, spekulowanie na niewybrednych gustach, perwersyjne i obsesyjne lubowanie się w życiowych perypetiach kobiet lekkiego prowadzenia. Autorem najbardziej pod tym względem mocnego uderzenia był muzykolog Fausto Torrefranca w swym pamflecie *Puccini i opera międzynarodowa*, ogłoszonym w 1912 roku.

W każdym z tych zarzutów mogła tkwić odrobina prawdy, jednakże wyciąganie wniosku potępiającego w całości opery Pucciniego było tendencyjne i niesłuszne. Dość prędko, niestety dopiero po śmierci kompozytora, ów swoisty „problem Pucciniego" stracił na ostrości. Z jednej strony

Pietro Mascagni, Giacomo Puccini i Alberto Franchetti

przyczyniał się do tego nie dający się zaprzeczyć fakt, że jego najbardziej (za życia twórcy) kasowe opery nadal wysuwały się w tzw. żelaznym repertuarze teatrów operowych na pierwsze miejsca. Z drugiej strony głębsze wniknięcie w styl i fakturę oper Pucciniego utwierdziło w przekonaniu, że rysuje się w nich wyraziście odrębność stylistyczna i osobowość tego kompozytora, że mechaniczne zaliczanie go do grona werystów nie jest słuszne. Bo weryzm operowy (od *vero* — prawdziwy), roszczący sobie na przełomie stulecia wyłączne niemal prawa do ukazywania w operze „prawdy życiowej", nawet w najbardziej głośnych operach jak *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Pajace* Leoncavalla, *Andrea Chénier* Giordana, był przejawem naturalizmu. Natomiast w operach Pucciniego, prawda, że nie we wszystkich w równym stopniu, dochodził do głosu realizm, wyrażający się przy pomocy liryki znacznie bardziej subtelnie i wyrafinowa-

nie niż u typowych werystów. Jeżeli nawet uparcie zaliczać Pucciniego do włoskiego weryzmu, to na pewno przyznać mu trzeba w tej grupie najwięcej talentu, a także największą wiedzę i najbardziej otwarte oczy i uszy na wszystko co działo się we współczesnej mu muzyce europejskiej. Można i trzeba uważać go za właściwego spadkobiercę Verdiego, dla którego kult zachował przez całe życie.

Nie potępiając włoskiej opery werystycznej jako takiej, przeciwnie — uważając ją za naturalną reakcję na koturnowość dramatów muzycznych Wagnera z męczącym dla wielu światem bogów, półbogów i nadludzi, nie mówiąc o przytłaczającej przewadze orkiestry, warto przypomnieć, że po błyskotliwych sukcesach „prostych ludzi" w *Rycerskości wieśniaczej* czy w *Pajacach*, twórcom ich nie udało się do końca życia

Puccini (Scarpia) i jego żona Elwira (Tosca) w żartobliwej parodii *Toski*

stworzyć ani jednej (!) równie entuzjastycznie przyjętej i... „kasowej" opery. Natomiast w twórczości Pucciniego, mimo chwilowych zachwiań, wyraźnie dostrzec można stałe ewoluowanie, doskonalenie środków, ustawiczne — jak powiedziano —

wyciąganie właściwych konsekwencji ze zdobyczy muzyki europejskiej pierwszej ćwierci stulecia. Bogacił współbrzmienia harmoniczne i coraz bardziej finezyjnie operował orkiestrą, trafnie wyzyskiwał brzmienia pojedyńczych instrumentów.

Nie stał w miejscu, śledząc wszystko co było, jego zdaniem, godne poznania. Jeżeli punktem wyjścia stały się dlań opery Verdiego, poddawał się też świadomie wpływom muzyki francuskiej, co w niemałym stopniu wpłynęło na wysubtelnienie liryki jego oper. Studiowanie, jakże skrupulatne, muzyki Debussy'ego, a zwłaszcza jego jedynej opery *Pelleasa i Melizandy*, rozszerzało horyzonty harmoniczne Pucciniego i bogaciło współbrzmienia. I cóż z tego, że — jak się przekonamy — już pierwsze takty opery *Płaszcz* wywołują atmosferę „debussy'owską" (zresztą akcja tej opery rozgrywa się w Paryżu...), jeżeli całość nie umniejszy wrażenia usłyszenia czegoś bardzo „pucciniowskiego"? I cóż z tego, że szerokie traktowanie orkiestry nasuwać może skojarzenia z Wagnerem, jeżeli partie instrumentalne traktowane są — znów — ten sam wniosek — tak bardzo po „pucciniowskiemu"? I cóż z tego wreszcie, że w kilku operach Pucciniego niemałą rolę odgrywa niemal niezbędne akcesorium opery werystycznej — nóż, który zabija — jeżeli brutalnym nieraz chwytom libretta towarzyszy jednak subtelniejsza w swych środkach muzyka, i tym razem specyficznie „pucciniowska"?

Kompozytor interesował się wszystkimi współczesnymi sobie „izmami", nie wyłączając ekspresjonizmu. Interesował go

i Strawiński, czego ślady odnajdujemy w chórach opery *Turandot*, i Schönberg, i d'Albert. Nie był jednak na pewno ani bezkrytycznym naśladowcą, ani tym bardziej epigonem. Dla pełnej oceny ewolucji jego stylu trzeba znać wszystkie jego ope-

ry, a w ich liczbie *Tryptyk* i *Turandot. Dziewczyna z Zachodu*, komponowana dla Ameryki, mimo swego werystycznego wychylenia i niewielkich sukcesów może imponować śmiałym traktowaniem orkiestry. Wtedy to właśnie antagoniści Pucciniego wyzyskali ten słabszy punkt jego ewolucji dla nasilenia ataków. Puccini odczuł to głęboko. W pełni zasłużony sukces *Tryptyku* nie tylko zrehabilitował go w opinii wielbicieli, ale wykazał też, jak wielki krok do przodu zrobił Puccini jako kompozytor i na jak dotąd u niego niespotykanie wysoki poziom potrafił wznieść teatr muzyczny. Musieli to przyznać nawet antagoniści. Zrozumieli, że odrzucić muszą swoje ostre, maczane w żółci pióra, wytykające twórcy *Cyganerii* i *Butterfly* dostosowywanie się do niewybrednych gustów mas, „uprawianie sztuki plakatowej, malowanej — cóż z tego że zręcznie? — akwarelą".

W swym *Tryptyku* Puccini pozostał wierny zasadzie odmalowywania muzyką — jak mówił — „małych spraw", sięgania do przeżyć ludzkich może niezbyt głęboko, ale wzruszająco, może muzycznie nie zawsze odkrywczo, ale z całą artystyczną odpowiedzialnością i rzetelnością. Jeżeli, również i w *Płaszczu* czy *Siostrze Angelice* wzruszymy się nieszczęściem kochających kobiet, pamiętajmy, że to nie temat i sytuacja sceniczna, lecz dopiero muzyka Pucciniego nadaje tym postaciom właściwy profil uczuciowy, przybliża je do nas przy pomocy owianych subtelną liryką środków, daje im muzyczny i sceniczny sens, wywołuje niepowtarzalną atmosferę wyróżniającej się wdziękiem i lekkością poezji. Puccini, bardziej jeszcze niż Verdi, przywiązywał ogromną wagę zarówno do wyboru tematu na libretto operowe, jak i następnie do wypracowania szczegółów, wycyzelowania niemal że każdego słowa, uzyskania

najdalej idącej zwartości i wyrazistości. Nie było wiele przesady w twierdzeniu, że czyta on tylko książki nadające się do wykrojenia z nich libretta operowego. Gdy wreszcie — czasem poszukiwania rozciągały się na lata — temat został wybrany, rozpoczynała się mozolna praca nad tekstem. Luigi Illica i Giuseppe Giacosa, libreciści, a zarazem przyjaciele kompozytora, mogliby zaświadczyć o ile mniej czasu zabierało im napisanie libretta, niż dostosowywanie go następnie do często kapryśnych żądań maestra. Ale nawet sam Victorien Sardou przyznawał, że w opartej na jego sztuce teatralnej operze autorskiej trójki Illica — Giacosa — Puccini wyrazistość dramatyczna *Toski* znacznie zyskała na ostrości.

Niestety, zarówno Illica jak i Giacosa już nie żyli. Librecistą, któremu udawało się sprostać daleko idącym wymaganiom Pucciniego, był obecnie Giuseppe Adami. Do jego libretta, wysnutego z *La Houppelande* Didiera Golda, skomponował już Puccini jednoaktową operę *Il Tabarro* — *Płaszcz*. Chodziło teraz o skomponowanie dwóch brakujących jednoaktówek nie tylko dla... zapełnienia spektaklu, lecz dla zamknięcia trzech różnych tematem i nastrojem oper w jedną, artystycznie wiążącą się całość.

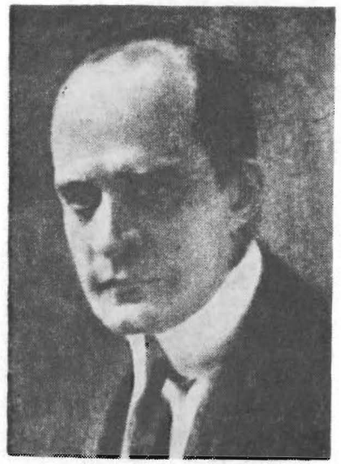
Przyznać trzeba, że przeżycia pierwszej wojny światowej wywarły pewien wpływ na psychikę kompozytora. Nazywany czasem dla swej dość swobodnej obyczajowości „Monsieur Butterfly", kochający żonę i... zdradzający ją przy każdej nadarzającej się sposobności, jakby spoważniał. Jego poczucie artystycznej odpowiedzialności wzrosło. Ambicja skłaniała go do wystąpienia z nowym dziełem, które miałoby szanse zdobycia trwałego i w pełni zasłużonego sukcesu. I tym razem niezwykle wnikliwa praca nad ostatecznym kształtem

Geraldine Farrar — pierwsza odtwórczyni partii tytułowej w *Siostrze Angelice*

librett jednoaktówek *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi* — autorem ich był Giovacchino Forzano — zapewniła kompozytorowi teksty odpowiadające w pełni jego wymaganiom. Zawsze odznaczał się on znajomością

praw teatru operowego, nieomylnym instynktem sceny, zawsze trafnie dostrzegał każde zbędne zdanie czy słowo, stając się i pod tym względem godnym następcą późniejszych, najbardziej dojrzałych oper Verdiego.

Wręcz triumfalny sukces prapremiery *Tryptyku* w Nowym Jorku, 14 grudnia 1918 roku, był w pełni zasłużony. Z nie mniejszym entuzjazmem powitano *Tryptyk* już w następnym roku w Rzymie, w



Tito Ricordi — wydawca Pucciniego (na podstawie partytur opracowanych i wydanych przez firmę Ricordich przygotowano m. in. dzisiejszy spektakl)

obecności pary królewskiej. Puccini, któremu po nikłych sukcesach *Dziewczyny z Zachodu* i stojącej na pograniczu operetki, skomponowanej dla Wiednia *Jaskółki*, zarzucano, że się... skończył, potrafił oczarować swych wiernych wielbicieli jak i antagonistów. Zestawienie trzech jednoaktówek dało efekt wręcz znakomity. Porównać je można do trzyczęściowego koncertu, w którym po dramatycznej części pierwszej, kontemplacyjnej i lirycznej drugiej, pod każdym względem najbardziej udatnym ogniwem okazuje się pogodny, komiczny finał.

Padające na pokład zacumowanej przy nabrzeżu Sekwany barki ciało Luigiego, uduszonego mocarnymi dłońmi zazdrosnego, zdradzanego męża Giorgetty, groziło niebezpieczeństwem potraktowania tematu z całą brutalnością weryzmu. Puccini na tym etapie szczęśliwie tego uniknął. Przy całym swym uwielbieniu dla muzyki Debussy'ego nie poddał się jednak jej symbolizmowi, nie rezygnując z szukania w muzyce *Płaszcza* właściwego wyrazu dla oddania niby to „małych", a w istocie odwiecznie ludzkich uczuć miłości, zazdrości i zemsty. Opera *Płaszcz* przekonywująco ukazuje sublimację dramatycznego stylu Pucciniego. Brak tu zarówno brutalności jak i zbędnego patosu. Znakomicie odmalowane jest środowisko przewijających się w porcie tragarzy, sprzedawców, kataryniarza i zwykłych włóczęgów. Rozbrzmiewa typowo francuski walczyk, a uliczny sprzedawca piosenek popisuje się swoją najnowszą balladą o Mimi. Tak, to Mimi z *Cyganerii*, przypominająca się cytatem ze swej pierwszej arietty.

Już potoczysty wstęp orkiestrowy, odmalowujący muzycznie płynące wody Sekwany, nasuwa skojarzenia z Debussym. Fałszywie grająca katarynka przywodzi na myśl jarmarczną katarynkę w *Pietruszce*

Strawińskiego. Ale z tym wszystkim mamy tu najprawdziwszego Pucciniego, tyle, że — jak powiedziano — wysubtelnionego i operującego barwną paletą orkiestrową z jeszcze większą niż dotąd pewnością. Barwny korowód postaci na scenie to żywi i prawdziwi ludzie, nie przerysowani, a jednak oddani z artystyczną prawdą.

Następne ogniwo *Tryptyku* — *Siostra Angelica* — też przed właściwym zawiązaniem się dramatycznej akcji, rezerwuje więcej czasu na odmalowanie środowiska. Tym razem jest to wnętrze żeńskiego klasztoru. Puccini czuł się szczególnie powołany do znalezienia najtrafniejszych środków dla oddania atmosfery klasztornej; siostra jego była zakonnicą, a on sam, jako syn wysoko cenionego muzyka kościelnego w rodzinnej Lukce, dobrze obeznany z tym rodzajem muzyki, bez wysiłku i to zarówno w partiach wokalnych, jak i instrumentalnych trafiał we właściwy wyraz. Mimo zimnego okrucieństwa, z jakim zostaje przez swą dumną arystokratyczną ciotkę potraktowana Angelica, dramatyzm jest stonowany, nie tracąc siły. I w tej jednoaktówce ciekawie zarysowane są indywidualności postaci tła: młode, w surowej regule i tresurze hodowane zakonnice, nie tracą cech ludzkich. Całość, jeśli o treść chodzi, może razić naiwnością. Z pewnością takie też były zamierzenia zarówno twórcy tekstu jak i muzyki. Współbrzmienia harmoniczne, jak i wyrafinowane traktowanie orkiestry, a także stonowanie efektów są godne podziwu i uznania.

Pamiętamy, że już w swej *Cyganerii* Puccini dał dowody łatwości z jaką potrafił operować niezafałszowanym humorem. Prawda, że tam stanowiło to kontrast z czającym się widmem śmierci nieuleczalnie chorej Mimi. Jedyną też w swoim rodzaju operą Pucciniego, noszącą od pierwszej do ostatniej nuty znamiona komedii muzycznej, w której zaprawionego odrobiną sarkazmu zdrowego humoru nie przerwie brutalnie żaden dramatyczny efekt, jest ostatnia jednoaktówka *Tryptyku*, pod każdym względem mistrzowski *Gianni Schicchi*. Jeżeli wpływ założeń estetycznych Verdiego na twórczość Pucciniego zdaje się nie budzić wątpliwości, to właśnie w tej operze przebija on chyba z największą siłą. Puccini miał zbyt wiele talentu, by bezkrytycznie kopiować Verdiego, jednakże w swej operze *Gianni Schicchi* poszedł świadomie śladami koronującego dzieło verdiowskie *Falstaffa*. Analogie idą dość daleko. W wysnutym z Szekspira *Falstaffie* Verdiego wesołe kumoszki demaskują przewrotność starego lowelasa i dają mu dotkliwą nauczkę. W wysnutym z Dantego *Schicchim* tytułowy bohater srodze zakpi z chciwych i obłudnych spadkobierców zmarłego skąpca, wystawiając ich do wiatru i nie zapominając o własnej kieszeni. I tu i tam nie zabraknie kochającej się młodej pary, pragnącej wybrnięcia z przejściowo trudnej sytuacji rodzinnej. I tu i tam wreszcie partytura po prostu skrzy się muzycznym dowcipem, podkreślając na każdym kroku komizm sytuacji i obłudę zawiedzionych krewnych. Im bardziej muzyka poważnieje, tym wyraziściej dochodzi do głosu jej sens sarkastyczny. Aryjka, w której zakochana Lauretta błaga ojca o pomoc, może umyślnie nieco przesłodzona, wzruszy tylko na chwilę. To co nastąpi, wyeliminuje wszystkie wzruszenia na rzecz humoru najczystszej próby. Tak jak w *Falstaffie* Verdiemu wystarczała czasem jedna krótka fraza, a nawet... jedna nuta dla wydobycia pożądanego efektu, tak i w swej jedynej komicznej operze Puccini podobnymi środkami potrafił stworzyć niewątpliwe arcydzieło.

Słynny baryton i... aktor filmowy — Tito Gobbi w partii Gianniego Schicchi na scenie mediolańskiej La Scali

Scena z *Gianniego Schicchi* z nowojorskiej światowej prapremiery *Tryptyku* w 1918

Poszczególne opery *Tryptyku* Pucciniego wystawia się niekiedy pojedyńczo, z reguły rezygnując ze środkowego ogniwa. Artystycznie rzecz biorąc nie jest to rozwiązanie godne zalecenia. Dopiero bowiem wystawienie całego *Tryptyku* w ramach jednego wieczoru może dać pełnię artystycznego zadowolenia: kontrasty wyrazowe uzupełniają się wzajemnie.

Wystawienie całości, tak jak tego sobie życzył zmarły w 1924 roku Puccini, nie jest zadaniem łatwym choćby ze względu na konieczność skompletowania potrójnej obsady. I dlatego *Tryptyk* nie bywa wystawiany dość często, a podjęcie się tego zadania świadczy korzystnie o ambicjach teatru.

Kronika życia i twórczości

1858 22 grudnia urodził się w Lucce Giacomo Puccini, syn Michele i Albiny Puccini-Magi.

1863 Pierwsze lekcje gry na organach pod kierunkiem ojca.

1864 Umiera Michele Puccini.

1868 Rozpoczęcie nauki w szkole i w Instytucie Muzycznym Paciniego w Lucce.

1872 Giacomo zaczyna pracować jako organista, komponuje pierwsze utwory.

1878 Wykonanie *Credo* i *Motetu* staje się pierwszym sukcesem młodego kompozytora. Puccini „pielgrzymuje" do Pizzy, aby usłyszeć *Aidę* Verdiego.

1880 Jesienią Puccini przenosi się do Mediolanu, gdzie rozpoczyna studia w Konserwatorium.

1884 31 maja prawykonanie opery *Willidy* w Mediolanie. Latem umiera matka Puccinego.

1889 Premiera *Edgara* w mediolańskiej La Scali.

1893 Sukces premiery *Manon Lescaut* w Turynie.

1894 Puccini osiedla się w Torre del Lago. Pracuje nad *Cyganerią*.

1896 Prapremiera *Cyganerii* w Turynie, dyryguje A. Toscanini.

1898 Triumf *Cyganerii* w Paryżu.

1900 Prapremiera *Toski* w Rzymie. Wyjazd kompozytora do Londynu.

Giacomo Puccini

1904 Prapremiera *Madame Butterfly* w operze mediolańskiej.

1905 Podróże Pucciniego do Paryża, Egiptu, Buenos-Aires, Nowego Jorku i Madrytu na premiery swych oper.

1910 Prapremiera *Dziewczyny z Zachodu* w Nowym Jorku w obecności kompozytora, pod dyrekcją Toscaniniego i z udziałem Carusa.

1912 Początek pracy nad *Płaszczem*.

1917 Prawykonanie operetki *Jaskółka* w Monte Carlo. Praca nad *Giannim Schicchim*.

1918 Powstaje *Siostra Angelica*. 14 grudnia prapremiera *Tryptyku* w Nowym Jorku.

1919 Europejskie prawykonanie *Tryptyku* — 19 stycznia w Teatro Constanzi w Rzymie.

1920 Rozpoczęcie pracy nad *Turandot*.

1924 Król Wiktor Emanuel III mianuje Pucciniego senatorem. Wiosną występują pierwsze poważne objawy raka gardła. Wyjazd na operację do Brukseli. 29 listopada Puccini umiera w Brukseli. Ciało kompozytora sprowadzono do Włoch, a trumnę ze zwłokami wmurowano w jego willę w Torre del Lago.

1926 25 kwietnia w La Scali, pod dyrekcją Toscaniniego, pierwsze wykonanie *Turandot* ukończonej przez Franca Alfano na podstawie szkiców pozostawionych przez Pucciniego.

Giacomo Puccini na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu 1919 - 1979

TOSCA

premiery: 11 IX 1919
— druga premiera na scenie Teatru
1 II 1936
8 XI 1947
18 II 1967

MADAME BUTTERFLY

28 XI 1919
31 III 1935
11 XII 1948
— od premiery odbyła się rekordowa liczba ponad 400 przedstawień w niezmienionej inscenizacji Karola Urbanowicza

CYGANERIA

2 X 1920
21 XI 1934
9 III 1946
3 VI 1966

JASKÓŁKA

— polska premiera 25 VI 1929

Krystyna Jamroz (Turandot), Marian Kouba (Kalaf), scena z II aktu *Turandot*, 1958

TURANDOT

11 II 1939
21 I 1958

TRYPTYK

— polska premiera (całości) 27 I 1980

(poprzednie polskie premiery:

Gianni Schicchi — Warszawa 1926
Siostra Angelica
— Katowice 1929)

Kierownictwo artystyczne

DYRYGENCI
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI
AGNIESZKA DUCZMAL
EDWIN KOWALSKI
JAN KULASZEWICZ
WITOLD KRZEMIEŃSKI
— współpraca
WOJCIECH MICHNIEWSKI
— współpraca

KONSULTANT PROGRAMOWY
DR MICHAŁ BRISTIGER

KIEROWNIK MUZYCZNY
TADEUSZ SZANTRUCZEK

REŻYSER
JANUSZ NYCZAK

SCENOGRAF
WŁADYSŁAW WIGURA

KIEROWNIK BALETU
HENRYK KONWIŃSKI

KIEROWNIK CHÓRU
HENRYK GÓRSKI

KIEROWNICTWO WOKALNE
EWA ĆWIECZKOWSKA
ANTONI GREF

Zespół Artystyczny

DYRYGENT ASYSTENT
ANTONI GREF

ASYSTENCI REŻYSERA
ANDRZEJ KIZEWETTER
BOGDAN RATAJCZAK
WŁADYSŁAW WDOWICKI

ASYSTENT CHOREOGRAFA
LIDIA MIZGALSKA

PEDAGOG BALETU
JURIJ KUZNIECOW

DYRYGENT CHÓRU
JOLANTA DOTA-KOMOROWSKA

KOREPETYTORZY I PEDAGODZY WOKALISTÓW
EWA ĆWIECZKOWSKA
WANDA ECHAUST
LUCYNA KLOCKIEWICZ
KRYSTYNA KUJAWA
WIKTOR BUCHWALD
RAJMUND NOWICKI

KOREPETYTOR BALETU
WANDA SZYPERKO

INSPICJENCI
IRENA LUBOŃSKA
JANINA ZALEWSKA

SUFLER
ALEKSANDRA JAKUBOWSKA

Soliści

SOPRANY
Danuta Kaźmierska
Stefania Kondella
Antonina Kowtunow
Krystyna Kujawińska
Barbara Mądra
Maria Mierczak
Jadwiga Myszkowska
Barbara Nowicka
Krystyna Pakulska
Bożena Porzyńska
Krystyna Tyburowska
Barbara Zagórzanka

MEZZOSOPRANY
Zofia Baranowicz
Ewa Bernat
Maria Gielnik
Aleksandra Imalska
Maria Olkisz
Ewa Werka

TENORY
Marek Bieniaszewski
Edwin Borkowski
Aleksander Burandt
Józef Katin
Józef Kolesiński
Marian Kouba
Stanisław Romański
Jerzy Walczak
Adam Wiśniewski

BARYTONY
Jan Czekay
Jerzy Fechner
Miłko Kasabov
Marian Kondella
Kazimierz Przyłubski
Krzysztof Szaniecki
Janusz Temnicki
Władysław Wdowicki

BASY
Wiesław Bednarek
Marek Gasztecki
Marian Kępczyński
Andrzej Kizewetter
Edward Kmiciewicz
Jerzy Kulczycki
Tadeusz Leśniczak
Piotr Liszkowski
Henryk Łukaszek
Bogdan Ratajczak

ADEPCI
Dorota Salomończyk

Balet

PIERWSI TANCERZE

Olga Kozimala
Ewa Pawlak
Małgorzata Połyńczuk
Rusłan Curujew
Wiesław Kościelak
Juliusz Stańda

SOLIŚCI

Blandyna Makowiecka
Kornelia Matecka
Lidia Mizgalska
Lucyna Sosnowska
Jerzy Jasiński
Janusz Kołodziejczak
Andrzej Łączka
Edward Podolańczuk
Jarosław Świtała

KORYFEJE

Teresa Chodziak
Eleonora Dondajewska
Danuta Fajfer
Nina Grzegorzewska
Maria Konieczna
Danuta Łodyga
Jadwiga Milczyńska
Elżbieta Nowaczyk
Bogumiła Paciorek
Aleksandra Pieterek
Zofia Stróżniak
Bożena Tomiak
Andrzej Górny
Zbigniew Stróżniak
Józef Zieliński

ZESPÓŁ

Małgorzata Cyranek
Maria Czyżak
Mariola Dłużniewska
Małgorzata Grabus
Hanna Grajeta
Grażyna Kobzda
Urszula Komirska
Elżbieta Krasnowska
Wiesława Malicka
Barbara Matuszyńska
Ewa Misterka
Beata Milon
Małgorzata Płatkowska
Barbara Śmiełowska
Jolanta Weber
Mieczysław Chalama
Ryszard Dłużewicz
Leszek Nuckowski

INSPEKTOR BALETU

Nina Grzegorzewska

Chór

SOPRANY

Mieczysława Andrzejak
Bożena Boch
Leopolda Czarnecka
Teresa Duszyńska
Danuta Kawka
Krystyna Kolasińska
Wiesława Koperna
Krystyna Kozłowska
Maria Kuśnierczyk
Krystyna Lejman
Jadwiga Nowak
Danuta Julska
Beata Szczerbal
Ludomira Urbańska
Jadwiga Wleklińska
Krystyna Zakrzewska
Józefa Ząbczyńska
Sylwia Zwierzyńska

ALTY

Janina Banach
Olga Furmanowicz
Janina Jankowska
Wiktoria Jarosz
Liliana Kasabova
Izabela Kopiec
Bronisława Kosmala
Eleonora Majewska
Irena Masiel
Hanna Nowak
Alicja Szerszeniewska
Marian Wiethan-Żołądź
Maria Wleklińska
Weronika Ziółkowska

INSPEKTOR

Ludomira Urbańska

TENORY

Aleksander Barczyński
Adam Józefczyk
Andrzej Kitkiewicz
Piotr Kozicki
Bogumił Krzyżaniak
Józef Kubiak
Adam Maćkowiak
Stanisław Młodożeniec
Franciszek Nowicki
Bernard Rogaliński
Tomasz Sobkiewicz
Henryk Walkowiak
Tolisław Wiśniewski
Zbigniew Woliński
Jan Wower

BASY

Janusz Babiański
Janusz Kaczmarski
Bogdan Klensporf
Stanisław Olenderek
Władysław Pruss
Romuald Rohde
Jerzy Szalaty
Kazimierz Zmarz

INSPEKTOR

Bogumił Krzyżaniak

Chór przyoperowy

SOPRANY

Maria Czapaluk
Katarzyna Landowska
Bożena Tyma

ALTY

Teresa Jęchorek
Maria Kowalska
Krystyna Stankiewicz

TENORY

Stanisław Białasik
Roman Boruszak
Brunon Gazecki
Grzegorz Heintze
Ryszard Jakuś
Aleksander Kwapiszewski
Zygmunt Lasota
Stanisław Lewandowski
Stanisław Piątek
Piotr Snuszka

BASY

Juliusz Gabryelski
Stanisław Gazecki
Ryszard Grobelny
Krzysztof Jahns
Andrzej Przygocki
Jerzy Pruchniewski
Mieczysław Reichelt
Ryszard Skąpski
Robert Tomczak

INSPEKTOR

Jerzy Pruchniewski

Orkiestra

I SKRZYPCE

Jan Mirucki - koncertmistrz
Tadeusz Adam - koncertmistrz
Wojciech Gielnik
Krzysztof Dastych
Józef Majchrowicz
Wacław Szmańda
Jerzy Stasik
Romuald Hejnowicz
Teresa Zielątkiewicz-Ciesielska
Dezydery Grzesiak
Maria Bawolska
Małgorzata Hadyńska
Zbigniew Broniewski
Maria Olszewska
Maria Janiga

II SKRZYPCE

Bolesław Hypki
Józef Murawski
Tadeusz Jarzyński
Stanisław Twardecki
Bożena Duszyńska
Ryszard Chmielewski
Maria Matuszewska
Olga Hała
Danuta Gogolewska
Krzysztof Masłyk
Małgorzata Balcerek

ALTÓWKI

Aleksander Rybkowski
Modest Lipczyński
Andrzej Grześkowiak
Mariusz Matuszewski
Bogumiła Sołtysik
Wojciech Gumny
Mieczysław Glinkowski

WIOLONCZELE

Bożena Zimowska - koncertmistrz
Arkadiusz Broniewski - koncertmistrz
Kazimierz Trzeciak
Antonina Górska
Maria Remi
Janusz Kołpowski
Ewa Koźmińska

KONTRABASY

Franciszek Radziszewski
Ryszard Kaczanowski
Jerzy Szpringer
Stanisław Binek
Józef Pszczółka

FLETY

Franciszek Langner
Idzi Hankiewicz
Jerzy Pelc
Krystyna Buda

OBOJE

Witold Jeliński
Jarosław Mrowiński
Andrzej Penc
Alina Frankowska

KLARNETY

Edward Jankowski
Lucjan Wiza
Marian Walczak
Michał Holos

FAGOTY

Jan Janas
Stanisław Stasiński
Andrzej Józefowicz
Karol Bilecki

WALTORNIE

Władysław Pawłowski
Jan Konieczny
Kazimierz Kostyra
Zenon Kujawiński
Włodzimierz Kuzik
Witold Habdas
Leszek Walkowiak

TRĄBKI

Stanisław Kwapisz
Marian Maślanka
Władysław Jędrzejczak
Mieczysław Leśniczak
Robert Palczewski

PUZONY

Mirosław Miłkowski
Edward Chmiel
Marian Stroiński
Jerzy Czajka
Franciszek Sikora

TUBA

Czesław Piechocki

HARFA

Hanna Petruk
Hanna Jelonek

PERKUSJA

Henryk Dycha
Lucyna Sobieska
Aleksandra Szymańska
Małgorzata Bogucka
Andrzej Górny

INSPEKTOR ORKIESTRY

Tadeusz Jarzyński

BIBLIOTEKARZ

Stanisław Twardecki

Dział techniczny

KIEROWNIK TECHNICZNY
Jerzy Górny

MALARNIA
Adam Rymarczuk

PRACOWNIA KRAWIECKA
Teodor Mikołajewski
Bronisława Kędziora

MODYSTKA
Eugenia Jędraszczyk

MAGAZYN KOSTIUMÓW
Bogumiła Kliks

STOLARNIA
Jan Dolata

OŚWIETLENIE
Bronisław Mintura

AKUSTYK
Tadeusz Jędrzejczak

PERUKARNIA
Stanisław Skarbiecki

MODELARNIA
Leszek Murawski

SCENA
Mieczysław Guzikowski

DEKORATORNIA
Konrad Nowicki

WARSZTAT OBUWNICZY
Jan Boguszyński

ŚLUSARNIA
Romuald Derucki

REKWIZYTORNIA
Eugenia Wiśniewska

W programie wykorzystano fragmenty *Boskiej komedii* Dantego w przekładzie Edwarda Porębowicza, Warszawa 1965.

Na str. 3 głowa Dantego — rys. Tadeusza Kulisiewicza.

Tekst W. Marggrafa jest tłumaczeniem fragmentów artykułu „Puccinis Triptychon — ein Unikum der Operngeschichte" zamieszczonego w programie operowym Teatru Miejskiego w Heidelbergu w marcu 1979 roku.

Redakcja

DANUTA GWIZDAŁA

Współpraca redakcyjna

**IRENA LUBOŃSKA, JANUSZ NYCZAK,
TADEUSZ SZANTRUCZEK**

Zdjęcia

TERESA FITZNER, GRAŻYNA WYSZOMIRSKA

Okładka

JERZY MICHALSKI

Cena 20,— zł

PZGK 6 - 8309/80 - 5000 - T:6,744

Giacomo Puccini

TRYPTYK

(IL TRITTICO)

PŁASZCZ
(IL TABARRO)

Libretto: **Giuseppe Adami**
wg dramatu Didiera Golda
La Houppelande

SIOSTRA ANGELICA
(SUOR ANGELICA)

Libretto: **Giovacchino Forzano**

GIANNI SCHICCHI

Libretto: **Giovacchino Forzano**
na motywach
Boskiej komedii Dantego

Przekład: Tadeusz Kuczyński
Mirosław Łebkowski
Stanisław Werner

Kierownictwo muzyczne:
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

Scenografia:
JERZY JUK-KOWARSKI
MICHAŁ KOWARSKI

Reżyseria:
JANUSZ NYCZAK

B. Nowicka

M. Olkisz

K. Przyłubski

B. Porzyńska

B. Ratajczak

J. Temnicki

D. Salomończyk

J. Myszkowska

B. Mądra

P. Liszkowski

F. Kurowiak

PŁASZCZ

MICHELE, właściciel barki	**Miłko Kasabov** **Janusz Temnicki**	TALPA, robotnik	**Jerzy Kulczycki** **Piotr Liszkowski**
GIORGETTE, jego żona	**Krystyna Kujawińska** **Bożena Porzyńska** **Barbara Zagórzanka**	FRUGOLA, żona Talpy	**Zofia Baranowicz** **Aleksandra Imalska**
LUIGI, robotnik	**Józef Kolesiński** **Marian Kouba**	SPRZEDAWCA piosenek	**Marek Bieniaszewski** **Jerzy Walczak** **Adam Wiśniewski**
TINKA, robotnik	**Jerzy Walczak** **Adam Wiśniewski**	PARA KOCHANKÓW	**Barbara Nowicka** **Dorota Salomończyk** **Marek Bieniaszewski** **Adam Wiśniewski**

SIOSTRA ANGELICA

SIOSTRA ANGELICA	**Krystyna Kujawińska** **Bożena Porzyńska** **Barbara Zagórzanka**	SIOSTRA OSMINA	**Danuta Kaźmierska**
		SIOSTRA DOLCINA	**Jadwiga Myszkowska**
KSIĘŻNA	**Zofia Baranowicz** **Aleksandra Imalska** **Maria Olkisz**	PRZEŁOŻONA NOWICJUSZEK	**Ewa Bernat**
		SIOSTRA PIELĘGNIARKA	**Maria Gielnik**
PRZEORYSZA	**Zofia Baranowicz** **Felicja Kurowiak**	NOWICJUSZKA	**Barbara Nowicka**
SIOSTRA ZELATRICE tercjanka	**Maria Olkisz** **Ewa Werka**	KWESTARKI	**Weronika Pelczar** **Bronisława Kosmala**
SIOSTRA GENOWEFA	**Stefania Kondella** **Maria Olkisz**	ZAKONNICE	**Irena Masiel** **Dorota Salomończyk**

J. Kulczycki

K. Kujawińska

M. Kouba

S. Kondella

M. Kondella

J. Kolesiński

E. Kmiciewicz

J. Walczak

W. Wdowicki

E. Werka

A Wiśniewski

B. Zagórzanka

Z. Baranowicz

W. Bednarek

E. Bernat

M. Bieniaszewski

A. Burandt

GIANNI SCHICCHI

GIANNI SCHICCHI	**Jan Czekay** **Marian Kondella** **Janusz Temnicki**	BETTO DI SIGNA, szwagier Buosa	**Marek Gasztecki** **Piotr Liszkowski**
LAURETTA, jego córka	**Barbara Mądra** **Barbara Nowicka**	SIMONE, kuzyn Buosa	**Edward Kmiciewicz** **Jerzy Kulczycki**
ZITA, kuzynka Buosa Donati	**Zofia Baranowicz** **Aleksandra Imalska**	MARCO, syn Simona	**Jerzy Fechner** **Kazimierz Przyłubski**
RINUCCIO, jej siostrzeniec	**Marek Bieniaszewski** **Aleksander Burandt**	LA CIESCA, żona Marca	**Ewa Bernat** **Ewa Werka**
GHERARDO, siostrzeniec Buosa	**Jerzy Walczak** **Adam Wiśniewski**	MISTRZ Spinelloccio, medyk	**Bogdan Ratajczak**
NELLA, jego żona	**Stefania Kondella** **Sylwia Zwierzyńska**	SER AMANTIO DI NICOLAO, notariusz	**Władysław Wdowicki**
GHERARDINO, ich syn * * *		PINELLINO, szewc	**Wiesław Bednarek**
		GUCCIO, farbiarz	**Jerzy Szalaty**

D. Kaźmierska

M. Kasabov

A. Imalska

M. Gielnik

M. Gasztecki

J. Fechner

J. Czekay

★ ★ ★

Chór i orkiestra Teatru Wielkiego
im. Stanisława Moniuszki

Dyrygent: **Mieczysław Dondajewski**
Edwin Kowalski

★ ★ ★

Asystent dyrygenta: **Antoni Gref**

Asystent reżysera: **Władysław Wdowicki**

Przygotowanie chóru: **Jolanta Dota- Komorowska**
Henryk Górski

★ ★ ★

Przygotowanie solistów:

Ewa Ćwieczkowska
Wanda Echaust
Lucyna Klockiewicz
Krystyna Kujawa
Rajmund Nowicki

Sufler: **Aleksandra Jakubowska**

Inspicjentki:

Irena Lubońska
Janina Zalewska