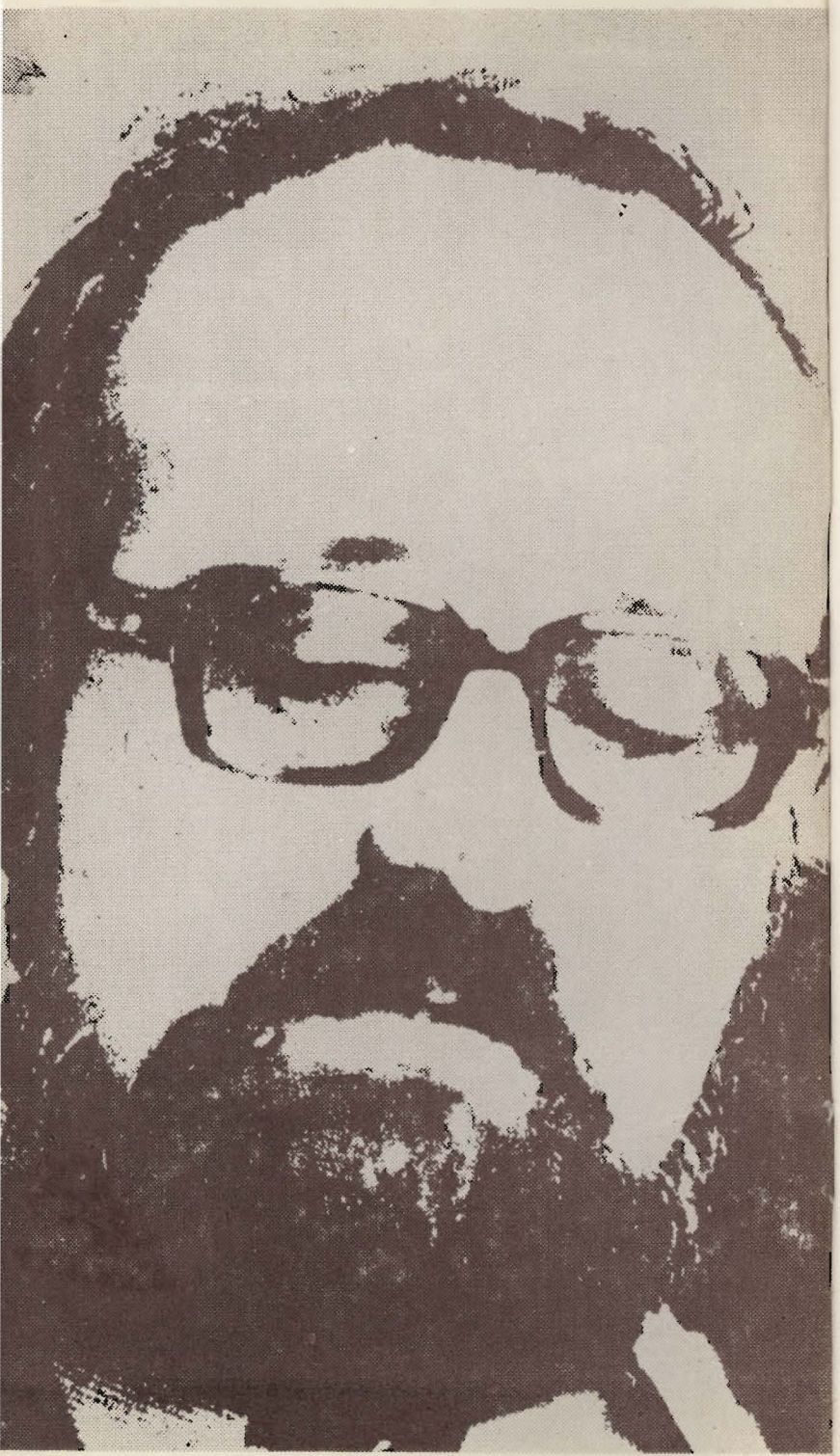
KRZYSZTOF PENDERECKI

Diabły z Loudun

TEATR WIELKI W ŁODZI



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Krzysztof Penderecki

DIABŁY Z LOUDUN

Opera w trzech aktach
Libretto: Krzysztof Penderecki
wg dramatu J. Whitinga „Demony"
Przekład libretta: Ludwik Erhardt

Sprawiedliwość bez siły jest bezradna,
siła bez sprawiedliwości jest tyranią.

Blaise Pascal

Przystępując po raz drugi w Polsce do premiery „Diabłów z Loudun" należy działać ostrożnie. Do chwili obecnej świat oglądał około trzydziestu różnych realizacji tego dzieła. Począwszy od 1969 roku już pierwsze inscenizacje w różnych krajach wywoływały wiele emocji, kontrowersji, fascynacji, to znów protestów, dyskusji, a nawet oskarżeń. Nic dziwnego. Rzecz dotyczy tolerancji, fundamentalnego problemu egzystencji człowieka w całej historii ludzkości.

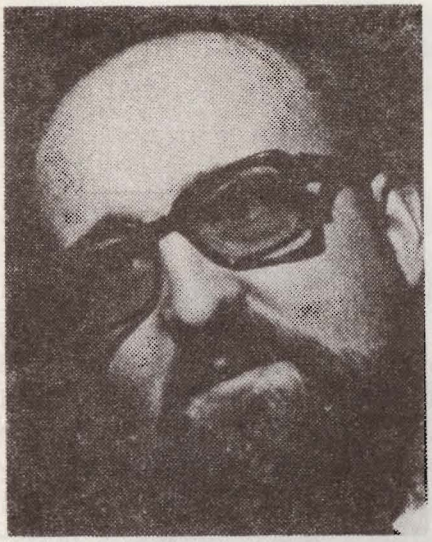
Krzysztof Penderecki mówi tutaj o przemocy w kontekście człowieczeństwa i godności ludzkiej. Wszystko to opowiedziane zostało w realiach tradycji katolickiej, jej etyki i obyczaju. Prezentowanie ważkich problemów moralnych na religijnym tle jest sprawą delikatną dla każdego Polaka; wierzącego i niewierzącego.

Życie i twórczość Krzysztofa Pendereckiego pozwala nam widzieć w tym artyście muzyczne sumienie naszych czasów. Ale czy tylko?

Spróbujmy dziś „Diabły z Loudun" przyjąć z refleksją ludzi zmagających się na co dzień w różnej skali z konfliktami sumienia, tolerancji, przemocy, godności i człowieczeństwa.

Takie bowiem stało się nasze życie...

Kazimierz Dietrich



Penderecki Krzysztof

prof., kompozytor i dyrygent; ur. 23 listopada 1933, Dębica; żonaty, 2 dzieci; studia: Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, Kraków 1958; prof. nadzw. 1972, prof. zw. 1975. Akad. Muz. (do 1980 PWSM), Kraków: wykładowca kompozycji 1959—66, prof. 1972-, rektor 1972—87; prof. kompozycji: w Folkwang Hochschule für Musik, Essen 1962—72, w Yale Univ. 1973—; doradca muz. Radia Wiedeńskiego 1970—71.
Czł. honor.: Royal Acad. of Music, Londyn 1975, Akad. Szt. NRD 1975, Akad. Szt. Berlina Zach. 1975, Royal Acad. of Music, Sztokholm 1975; doctor h.c.: Univ. of Rochester, N.Y. 1972, St. Olaf College, Northfield, Minn. 1977, Katholieke Univ., Leuven 1977, Univ. de Bordeaux 1979, Univ. Autonoma, Madryt 1987; Nagroda im. Grzegorza Fitelberga 1960, Nagroda UNESCO 1961, nagroda resortowa 1961, Nagroda m. Krakowa 1962, Wielka Nagroda North Rhine-Westphalia 1966, Nagroda Fundacji Jurzykowskiego, Nowy Jork 1966, Nagroda Państw. I st. 1968, Nagroda im. Gustava Charpentiera 1971, Nagroda im. Herdera, Wiedeń 1977, Nagroda im. Arthura Honeggera 1978, Nagroda im. Sibeliusa, Helsinki 1983, Nagroda „Grammy" Acad. of Recording Arts. and Sc. w kategorii „Best Contemporary Composition" (USA) 1988 i inne; Order Sztandaru Pracy I kl.

Twórczość: kompozycje, m. in.: *Psalmy Dawida* na chór i perkusję 1958, *Emanacje* na 2 ork. smyczkowe 1958, *Strofy* na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów 1959, *Anaklasis* na smyczki i perkusję 1960, *I Kwartet smyczkowy* 1960, tren *Ofiarom Hiroszimy* na 52 smyczki 1960, *Polimorfia* na 48 smyczków 1961, *Fluorescencja* na ork. 1962, *Pasja wg św. Łukasza* na sopran, baryton, bas, chór chłopięcy, chór mieszany, głos recytujący i ork. 1963—65, *De natura sonoris* na ork. 1966, oratorium *Dies irae* na sopran, tenor, bas, chór i ork. 1967, opera *Diabły z Loudun* 1968, *Kosmogonia* 1970, *Jutrznia* 1970, *De natura sonoris II* na instrumenty dęte, perkusję i smyczki 1971, *Partita* na klawikord, gitary, harfę, kontrabas i ork. kameralną 1971, *I Symfonia* 1973, *Pieśń nad pieśniami* na 16 głosów i ork. kameralną 1973, *Magnificat* na bas solo, zespół głosów, dwa chóry, głosy chłopięce i ork. 1974, *Przebudzenie Jakuba* na ork. 1974, *I Koncert skrzypcowy* 1977, oratorium *Stworzenie świata* 1978, opera *Raj utracony* 1978, *II Koncert skrzypcowy* 1978, *Te Deum* 1979—80, *Lacrimosa* 1980, opera *Czarna maska* 1987, *Koncert wiolonczelowy nr 2* 1987.

Kto jest kim w Polsce
Informator biograficzny
Wyd. Interpress, W-wa 1989

Ludwik Erhardt

Początki sceniczne „Diabłów..." *

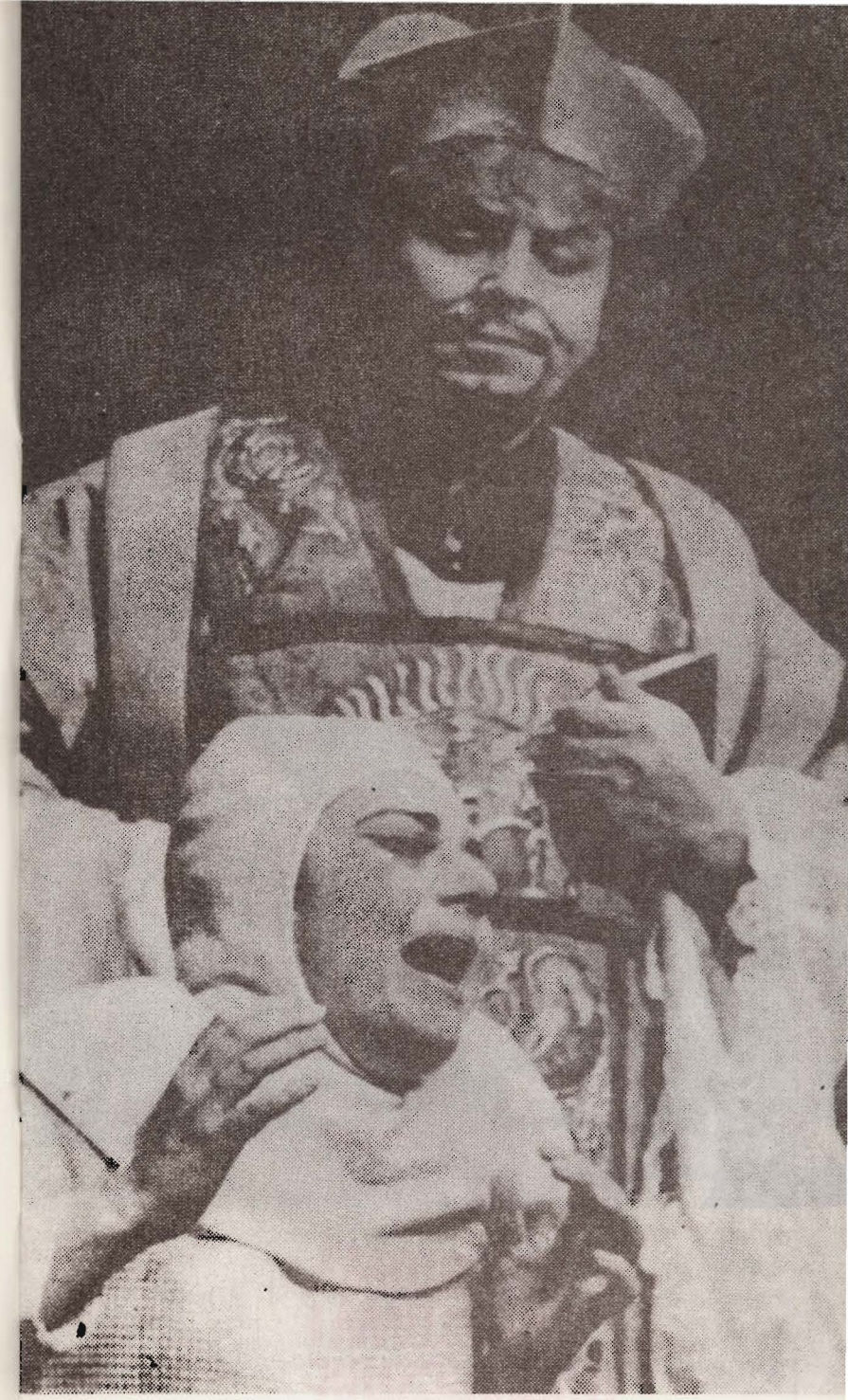
20 czerwca 1969 w Hamburgu rozpoczął się kolejny światowy festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, którego dominantą była muzyka polska. W programach siedmiu koncertów znalazły się utwory Bernadetty Matuszczak, Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego, Witolda Szalonka i Henryka Góreckiego. Lecz główną atrakcją było prawykonanie opery *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, które wprawdzie odbyło się poza festiwalem, lecz — wyznaczone na 20 czerwca — w praktyce stało się jego uroczystą inauguracją. Dyrygował Henryk Czyż, reżyserował Konrad Swinarski, scenografię projektowali Lidia i Jerzy Skarżyńscy, śpiewali: Tatiana Troyanos (Jeanne), Andrzej Hiolski (ksiądz Grandier), Bernard Ładysz (Barré) i inni.

Libretto swej opery kompozytor wykroił z podsuniętej mu przed laty przez Konrada Swinarskiego sztuki współczesnego dramatopisarza angielskiego Johna Whitinga *Demony*. (...)

Diabły z Loudun Pendereckiego pod względem formy niewiele odbiegają od swego teatralnego pierwowzoru. Przy opracowywaniu libretta kompozytor zredukował liczbę postaci, usunął szereg ubocznych wątków i z wyjątkowym wyczuciem scenicznym dokonał radykalnych cięć w dialogach tej przydługiej i zbyt dyskursywnej sztuki. Skrócenie dialogów, które zresztą Whiting w znacznym procencie zaczerpnął z Huxleya, trochę zubożyło psychologiczny wizerunek głównego bohatera, ale równocześnie podkreśliło przeistaczanie się ks. Grandier, siedemnastowiecznego labusia i bawidamka w sutannie — w bohatera, w symbol walki z obskurantyzmem, ukazało proces jego uczłowieczenia przez prześladowania, mękę i śmierć. Bardziej niż psychologia interesował Pendereckiego w całej sprawie mechanizm walki politycznej, której ofiarą pada ks. Grandier. Nie przypadkiem na partyturze swego dzieła

umieścił łacińskie motto, zaczerpnięte od św. Chryzostoma, a przydające dramatowi wieloznaczny, drapieżny sens: „Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum" (Diabłu nie można wierzyć, nawet gdy mówi prawdę). Była to niewzruszalna doktryna, wyznawana przez Kościół od wieków; w procesie ks. Grandier stała się przedmiotem cynicznej kazuistyki. Jego prześladowcy, aby nadać oficjalną wiarygodność zeznaniom opętanych zakonnic, za pozwoleniem władzy kościelnej ukuli nową doktrynę, w myśl której „diabeł pod grozą egzorcyzmów jest zmuszony mówić prawdę". Lecz równocześnie dawna doktryna posłużyła im, by podać w wątpliwość zeznania torturowanej ofiary. (...)

Penderecki — drogą skrótów zmieniając rozłożenie akcentów i dopisując partię chóru, którą oparł na tekstach łacińskich pochodzących z litanii — zachował jednak formalną zasadę, na której oparta jest sztuka Whitinga; Taborski nazywa to „panoramicznością", co w praktyce oznacza budowę wielopłaszczyznową, składającą się z dużej liczby krótkich scen, w których występuje wiele postaci, należących do świata realnego bądź do świata obsesyjnych wizji. Spis osób występujących w operze obejmuje dziewiętnaście postaci, ponadto chóry zakonnic i mnichów, lud, dzieci, strażników i żołnierzy. Pierwszy akt rozbity jest na trzynaście scen, drugi — na dziesięć, trzeci — na siedem (w pierwszej redakcji dzieła); w sumie kilkanaście różnych miejsc akcji. Tego rodzaju konstrukcja, przeniesiona do opery z oryginału, stwarza ogromne trudności kompozytorowi pragnącemu zachować integralność dzieła i jest też bardzo trudna w realizacji scenicznej. Poszczególne sceny, zwłaszcza na początku utworu, są między sobą silnie skontrastowane pod względem dramatycznym i dźwiękowym, nie brak w nich elementów charakterystycznych i komicznych. Stopniowo wydłużają się, napięcie dramatyczne rośnie, drugi akt zmierza ku wielkiej kulminacji — końcowej scenie egzorcyzmów i pandemonium wywołanemu przez opętane zakonnice. Trzeci akt prowadzi przez mękę ks. Grandier do przejmującego finału — jego śmierci na stosie. Ostatnie słowa ks. Grandier: „Wybacz im, wybacz moim przyjaciołom" — są ostatnimi słowami opery.



Hamburg 1969. Diabły z Loudun. *Tatiana Troyanos — Joanna, Bernard Ładysz — Ojciec Barré*

Hamburg 1969. Diabły z Loudun. *Andrzej Hiolski — ks. Grandier*

Hamburska prapremiera *Diabłów z Loudun* sprawiała wrażenie wielkiego sukcesu. Tu i ówdzie odzywały się na sali okrzyki protestu, ale trudno było zorientować się, kto, przeciw czemu i dlaczego protestował. Owacja ogromnej części publiczności była spontaniczna i długotrwała. Gorąco oklaskiwano wykonawców. Penderecki, wielokrotnie wywoływany przed kurtynę, długo nie mógł zejść ze sceny. Nie brakło jednak krytycznych obserwatorów. Amerykański krytyk Paul Moor stwierdził wręcz, że „kto oglądał jedynie przedstawienie hamburskie, ten w gruncie rzeczy nie widział ani nie słyszał opery Pendereckiego". Jego zdaniem, „rzeczywiste odkrycie tego dzieła nastąpiło w dwa dni później i było zasługą Opery w Stuttgarcie. Chyba jeszcze nigdy dwie różne inscenizacje tego samego utworu nie wywołały we mnie tak całkowicie odmiennych wrażeń, nie tylko z teatralnego, ale i muzycznego punktu widzenia". (...) „Muzyka — zdaniem Paula Moora — w znacznym stopniu przypomina cieszące się niezwykłym powodzeniem *Pasję* i *Dies irae* Pendereckiego". (...) Pozostając przy tym porównaniu trzeba stwierdzić, że partytura *Diabłów* — mimo dużego aparatu wykonawczego jest znacznie bardziej przejrzysta i wyrafinowana w doborze środków. Trzyaktowe dzieło (około 2 godzin 20 minut muzyki) dedykowane Henrykowi Czyżowi, składa się z trzydziestu łączących się ze sobą scen. Ponad połowa tych scen ma fakturę wręcz kameralną: dwu- i trzyosobowe dialogi, misternie wspierane pojedyńczymi dźwiękami lub krótkimi interwencjami instrumentalnymi, pozostającymi na usługach dramaturgii utworu. Wielkich skomplikowanych ensembli nie ma tu wcale — Penderecki dobrze wie, że w operze ensemble przekraczający 3—4 osoby najczęściej staje się niezrozumiały, traci wyrazistość i wszelki dramatyzm. Chętnie wprawdzie wykorzystuje brzmienie chóru, ale ten chór jest niejednokrotnie umieszczony poza sceną, pełni funkcję tła dźwiękowego dla rozgrywających się na scenie wydarzeń. Partia chóru jest zresztą często bardzo trudna. Partie instrumentalne, ze względu na obfitość odpowiedzialnych i skomplikowanych solówek, wymagają znacznych umiejętności technicznych i precyzji wykonania. *Diabły z Loudun* z pewnością nie są dziełem łatwym dla żadnego z wykonawców. (...)

Obszerna recenzja Paula Moora, z której pochodziły cytowane uprzednio fragmenty, pozwala zrozumieć pewien

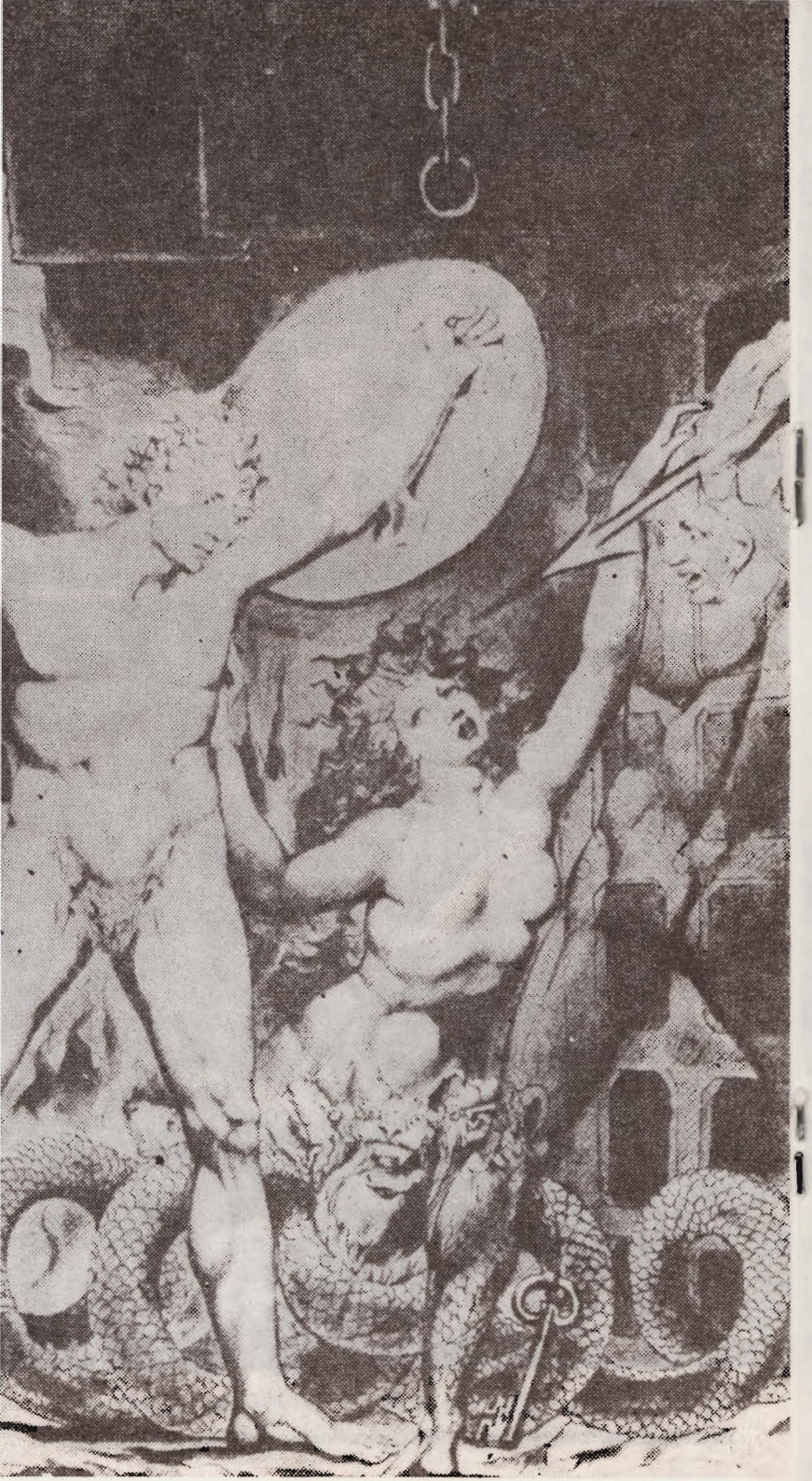
pozorny paradoks, towarzyszący dalszej karierze scenicznej *Diabłów z Loudun*. Sądząc po głosach prasy, można by odnieść wrażenie, że dzieło Pendereckiego poniosło klęskę, z której już się nie podniesie. Zgromadzeni na hamburskiej prapremierze krytycy z całej Europy nie kryli swego rozczarowania i nie szczędzili pod adresem kompozytora cierpkich uwag, pomiędzy którymi niekiedy dawały się odczuć akcenty złośliwej satysfakcji. Ich oceny, oparte wszak na dość powierzchownej znajomości utworu, poszły w świat i stworzyły opinię, że *Diabły* są operą zdecydowanie nieudaną. Równocześnie jednak w niespełna dwa miesiące po prapremierze dzieło to weszło na afisz opery w Santa Fé, następnie w Monachium, Wuppertalu, Grazu i Marsylii. Wznowione w lutym 1973 przez Operę w Stuttgarcie stało się sensacyjnym wydarzeniem podczas gościnnych występów tego teatru w Wiedniu. Wszędzie towarzyszyły mu skrajnie rozbieżne oceny, jak gdyby wynikające z krańcowo różnych poglądów i upodobań autorów.

Jednakże *Diabły z Loudun* nie są bynajmniej dziełem mogącym powodować taką silną polaryzację stanowisk i wytłumaczenie tego zjawiska można znaleźć jedynie w oddziaływaniu negatywnej opinii, powstałej po prapremierze w Hamburgu. Międzynarodowy autorytet takich krytyków jak Peter Heyworth, Antoine Goléa czy kilku czołowych krytyków niemieckich paraliżował zdolność samodzielnego myślenia. (...)

Można by się zastanawiać, jak to jest możliwe, że krytycy nadający ton światowej opinii muzycznej okazali taką pochopność w ocenie nowego i z takim zainteresowaniem oczekiwanego dzieła, lecz te rozważania zaprowadziłyby nas na teren mało mający wspólnego z tematem. Dość na tym, że niewielu było sprawiedliwych, którzy skorzystali z nadarzającej się okazji porównania i pojechali na odbywającą się dwa dni później premierę *Diabłów* w Stuttgarcie. Przypomnijmy twierdzenie obiektywnego Paula Moora: „Kto oglądał jedynie przedstawienie hamburskie, ten w gruncie rzeczy nie widział ani nie słyszał opery Pendereckiego". Swą recenzję zatytułował on *The Devils rehabilitated*. Podobną opinię wydali Wolfram Schwinger *(Die Teufel werden rehabilitiert)* i Klaus Wagner *(Revision durch Regie)*.

Surowa ocena krytyki z jaką spotkały się *Diabły* po hamburskiej prapremierze, wynika chyba z dwóch przy-

Stuttgart 1969. Diabły z Loudun. *Scena zbiorowa*



czyn. Przedstawienie było nieudane po części z powodu trudności technicznych i nieporozumień na próbach generalnych, po części zaś wskutek tego, że koncepcja reżysera zasadniczo rozminęła się z intencjami kompozytora. W rezultacie realizacja tej opery, tak pod względem scenicznym jak i muzycznym, odsłoniła i uwypukliła niedostatki utworu, zamiast je zatuszować. Druga przyczyna tkwiła chyba w tym, że krytycy, zasugerowani treścią i formą utworu oraz charakterem przedstawienia, potraktowali *Diabły* jako operę historyczną i zastosowali wobec niej kryteria tradycyjne, kwestionując konstrukcję dramaturgiczną, proporcje i stosunek słowa i muzyki etc. Niejednokrotnie przedmiotem krytyki stawało się to, co było po prostu świadomym zamierzeniem kompozytora. Heyworth, Goléa, Schonberg, Hamilton — zarzucając Pendereckiemu brak muzycznej charakterystyki postaci, nadmiar dialogów mówionych, sprowadzenie muzyki do roli ilustracji i tła dźwiękowego, jak w filmie czy teatrze, powołując się na Debussy'ego, Schönberga czy *Wozzecka* — nie wzięli pod uwagę faktu, że kompozytor wcale nie miał zamiaru realizować znanej formuły dramatu muzycznego. Wyobraźnia jego kierowała się ku bardziej współczesnym środkom ekspresji. Tekst *Diabłów* jest raczej scenariuszem filmowym niż tradycyjnym librettem operowym i zawarte w jego formie implikacje określiły funkcje i rodzaj komponowanej później muzyki. Stało się to oczywiste po nakręceniu filmu telewizyjnego z *Diabłów*, z udziałem hamburskich wykonawców, w zmienionej jednak reżyserii i z innym dyrygentem.

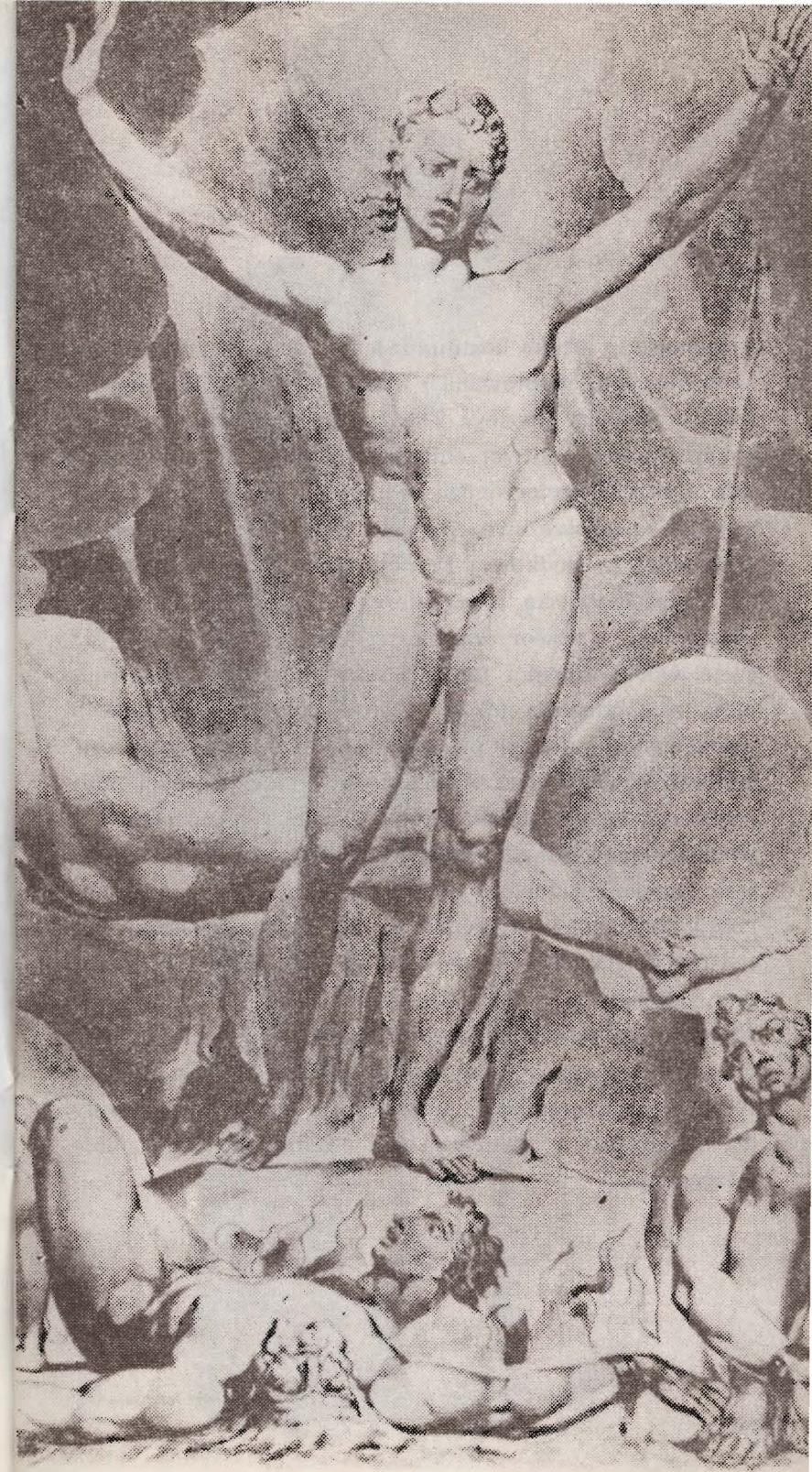
Pod tym względem żadna z dotychczasowych realizacji tego dzieła, mimo takich czy innych walorów, nie zadowoliła kompozytora. Zrozumiał, że nie zdoła przezwyciężyć nawyków operowych, istniejących nawet u najwybitniejszych reżyserów i dyrygentów, toteż jeszcze przed amerykańską premierą *Diabłów* dokonał w partyturze pewnych skrótów i retuszy. Większe zmiany nie były chwilowo możliwe ze względu na wydrukowane przez Schotta głosy i materiał orkiestrowy.

Sposobność do przeprowadzenia poważniejszych korekt i uzupełnień nadarzyła się dopiero w roku 1972, w trakcie przygotowań do wciąż odkładanej polskiej premiery *Diabłów z Loudun*. Inicjatorem tych zmian był Kazimierz Dejmek, wybitny i doświadczony reżyser, który po przeczytaniu tekstu spostrzegł, że w utworze brak dwóch dra-

maturgicznie ważnych scen: ślubu ks. Grandier z Philippe i rozmowy w obecności króla i kardynała Richelieu, w której następuje wyjaśnienie do końca zasadniczej intrygi politycznej. Były to sceny, z których kompozytor zrezygnował, ponaglany zbliżającym się terminem prapremiery hamburskiej, toteż nie trzeba go było teraz przekonywać o konieczności uzupełnienia partytury. Idąc za radą Dejmka, skreślił też jedną scenę z pierwszego aktu, inne połączył, by nadać im większą zwartość. Dokonał również szeregu retuszy instrumentacyjnych, zauważył bowiem, że kameralna faktura pierwszego aktu, znakomicie brzmiąca w nagraniu płytowym, nie daje właściwego efektu w dużych salach teatralnych. Dejmek z właściwą sobie bezceremonialnością odniósł się do rozmaitych szczegółów libretta; pastwą ołówka reżyserskiego padły postaci Ninon i De Cerisay, wiele kwestii zmieniło swój kształt, a nawet treść. Kompozytor nie protestował, wiedział bowiem, że retusze dokonywane przez Dejmka jedynie uwypuklają ideę utworu, oczyszczają go ze zbędnej rodzajowości i wyostrzają jego sens moralny i polityczny.

Pendereckiego nie interesowała rodzajowość historyczna ani obyczajowa. Nie myślał o niej pisząc muzykę i teraz chętnie z niej rezygnował w tekście libretta. Postać ks. Grandier od początku miała dla niego wymiar symbolu. Paralela między życiem i męczeństwem bohatera opery a procesem i cierpieniem Chrystusa nie była przypadkowa — przeciwnie, podkreślił ją jeszcze ostatnią sceną, procesją wiodącą umęczonego ks. Grandier na miejsce kaźni, nieodparcie przywołującą na myśl analogię z drogą krzyżową.

Znieważanie prawdy, miażdżenie jednostki przez machinę władzy za pomocą nietolerancji i nieprawości, morderstwo polityczne dokonywane w majestacie oficjalnego prawa — wszystko to mogłoby się odbywać w dowolnym kostiumie. Także i we współczesnym.



Ludwik Erhardt
Spotkania
z Krzysztofem Pendereckim
PWM Kraków 1975
(fragmenty)

* *tytuł od redakcji*

Demony to sztuka kostiumowa, oparta na wydarzeniach historycznych, adaptowana z książki. Oparł ją Whiting na książce Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun*, będącej dokumentalnym odtworzeniem słynnego procesu o diabelskie praktyki, wytoczonego w pierwszej połowie XVII w. przeciw proboszczowi parafii Saint-Pierre-du-Marché w Loudun w środkowej Francji. Zarzucano mu głównie, że opętał diabelską mocą szereg zakonnic w klasztorze urszulanek, z przeoryszą, siostrą Joanną od Aniołów na czele. Obok obsesji i fantazji seksualnych zakonnic niemałą rolę odegrała także zazdrość miejscowych notabli wobec ks. Grandier — pięknego mężczyzny, cieszącego się wielkim powodzeniem u kobiet — wreszcie intrygi polityczne na skalę ogólnokrajową. Grandier naraził się bowiem wszechwładnemu kardynałowi Richelieu, popierając opór stawiany przez miejscowe władze wobec nakazu zburzenia fortyfikacji miejskich, co wydałoby niezależne dotąd miasto na łaskę władz centralnych. Proces ks. Grandier, zakończony torturami i spaleniem go na stosie, odbił się szerokim echem po kraju. Zawarte w aferze *Diabłów z Loudun* elementy pomieszania „seksu" z religią i polityką, a także implikacje współczesne całej sprawy, były dla Huxley,a a następnie dla Whitinga, szczególnie interesujące.

B. Taborski
Nowy teatr elżbietański
PIW, 1967

Joanna, przeorysza klasztoru urszulanek
siostra *Klara* od św. Jana
siostra *Luiza*
siostra *Gabriela*
Philippe Trincant, młoda dziewczyna
Ninon, młoda wdowa
Urban Grandier, proboszcz kościoła św. Piotra
ojciec *Barré*, wikariusz z Chinon
ojciec *Rangier*, spowiednik urszulanek
ojciec *Mignon*
ojciec *Ambrose*
Jean d'Armagnac, gubernator Loudun
sędzia
Adam, aptekarz
Mannoury, chirurg
baron *de Laubardemont*, komisarz królewski
książe *Henri de Condé*
Bontemps, dozorca więzienny
urszulanki, karmelici, lud, dzieci, strażnicy, żołnierze

Loudun, Francja, 1634. Ksiądz Grandier, światły, uczciwy, lecz o bardzo libertyńskim sposobie życia światowiec, wzbudza namiętne uczucia przeoryszy zakonu urszulanek, Joanny, której zresztą nigdy nie widział na oczy.

Niezaspokojone żądze matki Joanny powodują u niej obsesje erotyczne — Joanna twierdzi, że i ją, i inne mniszki z klasztoru za sprawą ojca Grandier opanowały demony.

Sprowadzony egzorcysta, ojciec Barré, niewiele może pomóc opętanym kobietom, ale za ich sugestią i on obwinia ojca Grandier o zmowę z szatanem.

Grandier swym sposobem bycia naraził się socjecie prowincjonalnego Loudun, a popierając gubernatora miasteczka w sporze z kardynałem Richelieu, zraził do siebie hierarchię kościelną; sprawa rzekomych demonów dla wszystkich więc stała się wygodnym pretekstem, by go zniszczyć.

Grandier, aresztowany i torturowany, wykazuje niezwykły hart ducha — nie chce poddać się prześladowcom i przyznać do kontaktów z szatanem; fingowany proces kończy się więc skazaniem go na stos — ojciec Barré sam zapala pochodnię.

Na opustoszałej scenie pojawia się pogrążona w skrajnej depresji matka Joanna...

Lucjan Kydryński
Opera na cały rok,
Kalendarium, *PWM Kraków 1989*

REALIZATORZY

ANDRZEJ STRASZYŃSKI
Kierownictwo muzyczne

MAREK WEISS-GRZESIŃSKI
Inscenizacja i reżyseria

WIESŁAW OLKO
Scenografia

IRENA BIEGAŃSKA
Kostiumy

LAJLA ZABOROWSKA
Kierownictwo chóru

Asystent reżysera — Waldemar Drozd, Michel Giés
Asystenci scenografa — Bożena Smolec-Blaszczyk
Wanda Zalasa
Ewa Sowińska

Pianiści korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska, Maria Czerkawska, Nadieżda Pawlak, Ewa Szpakowska, Iwona Wierucka

Akompaniator chóru — Dariusz Ciotucha
Dyrygenci chóru — Elżbieta Kwiecień
Henryk Karpiński

Inspicjenci — Alicja Derkacz
Urszula Rybicka
Andrzej Koperwas

---

pierwsza przerwa — 20 minut
druga przerwa — 15 minut

OBSADA

Joanna	— JOANNA CORTÉS AGNIESZKA DĄBROWSKA
Klara	— ELŻBIETA GORZĄDEK KATARZYNA SUSKA
Gabriela	— HANNA KLIMCZAK MARIA SZCZUCKA
Luiza	— ALICJA PAWLAK JOLANTA ZIELIŃSKA
Philippe	— ANNA JEREMUS MAŁGORZATA PAWLAK
Grandier	— ANDRZEJ KOSTRZEWSKI ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
Barré	— TOMASZ FITAS ZDZISŁAW KRZYWICKI
Rangier	— RYSZARD CZOGAŁA LEONARD KATARZYŃSKI KAZIMIERZ KOWALSKI
De Laubardemont	— TADEUSZ KOPACKI SYLWESTER KOSTECKI
Mignon	— JERZY RYNKIEWICZ RYSZARD WRÓBLEWSKI
Adam	— KRZYSZTOF BEDNAREK DARIUSZ STACHURA
Mannoury	— ZBIGNIEW MACIAS RAFAŁ SONGAN
D'Armagnac	— KRZYSZTOF KOLBERGER JERZY WOLNIAK
Sędzia	— EUGENIUSZ NIZIOŁ BOHDAN WRÓBLEWSKI
De Condé	— TADEUSZ JĘDRAS KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
Ambroży	— RYSZARD CZOGAŁA WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
Bontemps	— LEONARD KATARZYŃSKI PIOTR MICIŃSKI
Lewiatan	— ANDRZEJ KRACIŃSKI

CHÓR ORKIESTRA

DYRYGENT — ANDRZEJ STRASZYŃSKI

SEZON 1989/90

P r e m i e r a

23 czerwca 1990

W programie wykorzystano prace:
Williama Blake, Albrechta Dürera, Hieronymusa Boscha, Hansa Memlinga

Zdjęcia:
Archiwum oper w Hamburgu i Stuttgarcie oraz
Chwalisław Zieliński i Andrzej Zborski

Redakcja i projekt
graficzny programu — Tomasz Graczyk
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski

Wydawca
TEATR WIELKI W ŁODZI

Nakład — 5.000 egz.
Cena — 1.500 zł
Oficyna Drukarska — Łódź, Zielona 50

RESTAURACJA TEATRU WIELKIEGO
„O R F E U S Z"
ul. Narutowicza 43

oferuje:

— śniadania, obiady, kolacje
— bankiety, przyjęcia

Czynna codziennie w godzinach 12.00—24.00

Z a p r a s z a m y

Co dwa tygodnie!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
*RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek * FELIETONY * WYWIADY *

ruch muzyczny

więcej wiedzieć

więcej słyszeć

ruch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI

Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00—19.00
tel. 33-77-77, 33-99-60
Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód.
Bilety można rezerwować telefonicznie.
Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122