PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

CHARLES GOUNOD

FAUST

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ODZNACZONA KRZYŻEM KOMANDORSKIM ORDERU ODRODZENIA POLSKI

CHARLES GOUNOD

FAUST

opera z prologiem w III aktach

PREMIERA 15, 16, 24 czerwca 1984 rok

dyrektor i kierownik artystyczny
EUGENIUSZ SĄSIADEK
zastępca dyrektora
WIKTOR HERZIG

Marek Tracz

Feliks Tarnawski

Jadwiga Jarosiewicz

Zygmunt Patkowski

Klara Kmitto

Przypadający na sezon 1985/86 jubileusz 40-lecia Państwowej Opery we Wrocławiu wymaga od nas uczczenia pamięci ludzi, którzy stworzyli jej obecny, wysoki poziom artystyczny.
Takim człowiekiem dla baletu był niewątpliwie **Zygmunt Patkowski.** Kierownik baletu w latach 1946/47 do 1957/58, baletmistrz, choreograf, był twórcą baletu Opery wrocławskiej i wielu wybitnych spektakli baletowych.
Dlatego też przypomniały jego inscenizację i choreografię „Nocy Walpurgi" w „Fauście" Charlesa Gounoda.

CHARLES GOUNOD

FAUST

libretto:
Jules Barbier i Michel Carré wg Johanna Wolfanga Goethego
tłumaczenie
Joanna Kulmowa

kierownictwo muzyczne
MAREK TRACZ

inscenizacja i reżyseria
FELIKS TARNAWSKI

scenografia
JADWIGA JAROSIEWICZ

inscenizacja i choreografia
ZYGMUNT PATKOWSKI
KLARA KMITTO

przygotowanie chóru
JANUSZ MENCEL

asystent reżysera
URSZULA WALCZAK

asystent scenografa
HENRYK LIDTKE

współpraca dyrygencka
LUCJAN LAPRUS

fechtunek
DANIEL KUSTOSIK

przygotowanie solistów
ŁUCJA BOGUSZYŃSKA, MAŁGORZATA PISZEK, HALINA RACHWALIK,
MARIA RZEMIENIECKA, BARBARA ZATHEY

inspicjent
ALICJA ANCZEWSKA
RUTA SYLDORF
MARIA WANOTH

OBSADA

Faust	— TADEUSZ GALCZUK JANUSZ ZAKRZEWSKI JANUSZ ZIPSER
Stary Faust	— TADEUSZ GALCZUK LUDWIK MIKA WIESŁAW PIETRZAK JANUSZ ZIPSER
Małgorzata	— MARIA ŁUKASIK JOANNA MIKA AGATA MŁYNARSKA DANUTA PAZIUKÓWNA KRYSTYNA TYBUROWSKA
Walenty	— STANISŁAW JURA TADEUSZ PISZEK TADEUSZ PROCHOWSKI
Siebel	— JADWIGA CZERMIŃSKA BOŻYSŁAWA KAPICA BARBARA KRAHEL
Marta	— MARIANNA BORUTA TERESA SKRZYŃSKA HALINA SŁONIOWSKA
Wagner	— ZBIGNIEW KRYCZKA MACIEJ KRZYSZTYNIAK JANUSZ MONARCHA MAREK SZYDŁO
Mefisto	— ANTONI BOGUCKI MIECZYSŁAW MILUN JANUSZ MONARCHA RADOSŁAW ŻUKOWSKI

NOC WALPURGII

postaci w kolejności ukazywania się na scenie

Nimfa	— URSZULA ADAMOWSKA, MARIA CIBIS, CELINA HAWLICZEK, BARBARA KSIĄŻCZYK
Pan	— ZBIGNIEW OWCZARZAK, BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI
Hekate	— MARIA CIBIS, MARIA KOWALSKA, BARBARA KSIĄŻCZYK, MARIA KULAWIK
Pluton	— JANUSZ GRZEGORCZYK, WITOLD KRASUSKI, WALDEMAR STASZEWSKI, WŁODZIMIERZ ZAGOZDA
Helena	— MARIA KIJAK, MAŁGORZATA ROGA
Parys	— ZBIGNIEW OWCZARZAK, WALDEMAR STASZEWSKI
Bachus	— STEFAN BOROWSKI, WITOLD KRASUSKI, KRZYSZTOF TARGOŃSKI
Menady	— CELINA HAWLICZEK, KRYSTYNA KOSAREWICZ, MARIA KULAWIK, KARINA KWOLEK, ALICJA LICKIEWICZ, DANUTA PARADOWSKA, ANNA STAWNIAK
Boreasz	— JANUSZ GRZEGORCZYK, JANUSZ ŁAZNOWSKI, WŁODZIMIERZ ZAGOZDA
Driady, nimfy	— ZESPÓŁ BALETOWY

CHÓR I ORKIESTRA
PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

dyryguje

MAREK TRACZ
LUCJAN LAPRUS

CHARLES GOUNOD

Duszne powietrze nas otacza. Stara Europa gnuśnieje w ciężkiej i zepsutej atmosferze. Pozbawiony wielkości materializm ciąży na myśli; krępuje działalność rządów i jednostek. Świat umiera, dusząc się w swoim roztropnym i podłym egoizmie. Świat dławi się. — Otwórzmy okna! Wpuśćmy świeże powietrze! Odetchnijmy tchnieniem bohaterów.

styczeń 1908

ROMAIN ROLLAND

KOMPOZYTOR O SERCU WYPEŁNIONYM MELODIĄ

Wojciech Dzieduszycki

Któż nie zna lirycznej melodii „Ave Maria" Gounoda? „Pieśni o złotym cielcu" z „Fausta"?, kto nie słyszał koloraturowego walca z opery „Romeo i Julia"? Sto kilkadziesiąt lat trwają w pamięci i tradycji kulturalnej milionów ludzi melodie stworzone przez mistrza opery francuskiej XIX wieku, Charles'a Gounoda.

Charles Gounod pochodził z artystycznie uzdolnionej rodziny i wychował się w domu wypełnionym sztuką. Ojciec kompozytora był utalentowanym malarzem, matka, wykształcona pianistka, gromadziła w swoim salonie wybitnych muzyków, uprawiając tak modną wówczas w muzycznych salonach kameralistykę.

Wykształcenie muzyczne uzdolnionego syna państwo Gounod powierzyli znakomitemu pedagogowi i kompozytorowi paryskiemu, pochodzenia czeskiego, Antoninowi Reicha, u którego nb. kształcili się tak wielcy artyści jak Liszt i Berlioz. Po śmierci Reichy młody Gounod został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego, gdzie studiował w klasach Jacques Halevy'ego, Ferdinanda Paera, Jean Francoisa Lesueura. Pod kierunkiem tak znakomitych kompozytorów i pedagogów talent Gounoda rozwijał się szybko i już mając 21 lat przyszły twórca „Fausta" ukończył Konserwatorium z wynikiem chlubnym, otrzymując za kantatę „Fernand", wykonaną na koncercie dyplomowym w 1839 roku, zaszczytną nagrodę „Grand Prix de Rome". Była to najwyższa nagroda przyznawana corocznie młodym kompozytorom przez Akademię Sztuk Pięknych w Paryżu. Laureat otrzymywał stypendium na pobyt czteroletni w Akademii Villa Medici w Rzymie. Gounod w Rzymie zanurzył się we wspaniałą starowłoską muzykę kościelną. Specjalne zamiłowanie w młodym kompozytorze wzbudziła polifonia Pelestriny. Poddając się urokowi dawnej muzyki religijnej skomponował dla kościoła Saint Louis des Français mszę na trzy głosy z orkiestrą i naszkicował „Te Deum" i „Requiem".

W drodze powrotnej z Rzymu, Gounod wstąpił do Wiednia i Lipska, gdzie spotkał się z Feliksem Mendelssohnem-Bartholdy i z jego siostrą Fanny i zaanimowany przez tych dwoje entuzjastów klasycznej muzyki niemieckiej i wiedeńskiej zagłębił się w twórczość Jana Sebastiana Bacha, Mozarta, Beethovena, wielkich geniuszy muzycznych, którzy stali się przewodnikami młodego kompozytora w jego poszukiwaniach twórczych.

Po powrocie do Paryża Gounod zaczął pracować jako organista w klasztorze „Des Missions Etrangéres" i zdecydował się porzucić muzykę dla teologii. Niedługo jednak nosił habit — nie mógł żyć bez swojej sztuki, toteż po kilku miesiącach powrócił do świata muzyki i za namową jednej z najwspanialszych śpiewaczek epoki, Pauliny Viardot — którą poznał jeszcze w czasie pobytu w Rzymie — rozpoczął pracę jako asystent dyrygenta w Operze Paryskiej. Poznawszy tajniki muzyki operowej, napisał do libretta Emila Augiera operę „Sapho". Za wstawiennictwem Pauliny Viardot, która zgodziła się kroewać tytułową rolę w operze debiutanta, „Sapho" wystawiono w Operze Paryskiej w roku 1851 — z miernym powodzeniem, dość jednak znacznym, aby nazwisko młodego kompozytora stało się znane w paryskich kołach artystycznych. W rok później — ku zdziwieniu otoczenia, obserwującego rozwijającą się sympatię między Pauliną Viardot i Gounodem, młody muzyk poślubił Annę Zimmermann, córkę znanego pedagoga z Konserwatorium Paryskiego i został mianowany dyrektorem zespołu chóralno-orkiestralnego „L'Orphéon de la Ville de Paris". Słynny pisarz Eugene Scribe zaproponował coraz modniejszemu w Paryżu kompozytorowi libretto do tragicznej opery „Krwawa Mniszka". Niestety, powstałe na kanwie tego libretta dzieło poniosło sromotną klęskę i grane było w Operze tylko 2 razy. Nie zrażony niepowodzeniem, Gounod napisał pełną poezji, liryczną muzykę do tragedii Ponsarda „Ulisses", która otworzyła kompozytorowi drzwi do najwybitniejszych scen paryskich i rozpoczęła całą serię dzieł muzycznych pisanych do nowych i klasycznych sztuk teatralnych. Koroną tej twórczości była opera komiczna napisana do komedii Moliera „Lekarz mimo woli" (1858). Równocześnie, wciąż głęboko religijny i znakomicie czujący mistyczny klimat religijnego oratorium, Gounod pisał na użytek kościelny kantaty, oratoria, pieśni kościelne a wśród nich „Ave Maria", medytację na tle I-go Preludium J. S. Bacha, w której pełna natchnionej poezji melodia sopranowa wznosi się nad preludium Bacha, użytym jako akompaniament fortepianowy, skrzypce zaś prowadzą część melodii jako imitację partii wokalnej. „Ave Maria" Gounoda stała się jedną z najpopularniejszych melodii na świecie, śpiewana we wszystkich kościołach, przerabiana i transponowana na różne instrumenty stała się własnością całego świata.

Powszechne uznanie i wielką sławę zapewniła Gounodowi opera „Marguerite", napisana do libretta skonstruowanego przez dwóch wziętych w Paryżu librecistów — Julesa Paula Barbier i Michela Carré na tle I części „Fausta" Goethego. Akcja w „Fauście" Gounoda (bo taki tytuł nadano ostatecznie „Marguericie") ogranicza się do scen miłosnych, wykrojonych z genialnego dzieła wielkiego klasyka niemieckiego, muzykę charakteryzuje jednak szczery liryzm, uczuciowa nuta, pełna marzycielskiej poezji, tęsknota o zabarwieniu erotycznym a partyturę wypełniają najbogatsze w inwencję melodie — arie i ensemble, stanowiące wielkie pole do popisu zarówno dla wokalistów jak i dla orkiestry. Melodie z „Fausta" słodyczą i wdziękiem oczarowały wszystkich wykonawców i słuchaczy, nic też dziwnego, że po premierze, która odbyła się w Théatre Lyrique 19 marca 1859 roku krytycy paryscy nazwali Gounoda „kompozytorem o sercu wypełnionym melodią".

O niezwykłym powodzeniu „Fausta" stanowiły nie tylko łatwo wpadające w ucho i chwytające za serce arie i ensemble, ale także umiejętnie stosowane efekty sceniczne i instrumentacja efektownie podkreślająca akcję sceniczną i stany psychiczne bohaterów. Śpiewność to podstawowa cecha i podstawowe źródło sukcesów muzyki operowej Gounoda, który w owym okresie panującego w całej Europie zachwytu nad dramatem muzycznym Wagnera, przeciwstawił idei geniusza z Bayreuth śpiewność wykwitnej melodii i łatwą do uchwycenia przez przeciętnego słuchacza konstrukcję muzyczną scenicznego dzieła, typowo francuski styl „gounodowski", którego wpływy zaznaczyły się w twórczości tak wielkich kompozytorów francuskich jak Bizet, Delibes, Chausson, Saint-Saëns a zwłaszcza Messenet i Fauré. Po 10 latach niezmiennych sukcesów w Théatre Lyrique, Gounod przygotował dla Wielkiej Opery Paryskiej nową wersję partytury „Fausta" rozszerzoną o recytatywy i niezbędny, tradycyjny dla tej sceny rozdział baletowy: słynne sceny baletowe „Noc Walpurgi". Arie Fausta, aria z klejnotami Małgorzaty, „Serenada" i „Pieśń o złotym cielcu" Mefistofelesa dają tak wspaniałe pole do popisu wokalnego, iż nie ma wielkiego tenora, sopranu, basa, który by nie umieścił ich na czołowym miejscu w swoim repertuarze. Postacie sceniczne wyposażone w tak znakomitą wokalnie muzykę dawały możliwość stworzenia niezapomnianych kreacji dla największych śpiewaków świata, wśród których znaleźli się i Caruso, Miguel Fleta, Beniamino Gigli, Jan Kiepura, Placido Domingo, Jussi Bjoerling, Paulina Viardot, Marie Miolan-Carvalho, Ada Sari, Helena Zboińska-Ruszkowska, Marcelina Sembrich-Kochańska, Lilli i Lothe Lehmann, Maria Jeritza, Renata Scotto, Zinka Milanov, Licia Albanese, a przede wszystkim wielcy interpretatorzy partii Mefistofelesa: Fiodor Szaliapin, Adam Didur, Adam Ostrowski a obecnie Bernard Ładysz, Borys Christow czy Nikołaj Giaurow, jeśli wspomnieć tylko najpopularniejsze nazwiska.

Światowy sukces przyniosły Gounodowi jeszcze dwie opery: „Mireille" w 1864 roku i pełna poezji romantyczna opera „Romeo i Julia" w 1867 roku. A twórca „Fausta" napisał aż 12 dzieł operowych — z których większość nie osiągała nawet przeciętnego powodzenia. Po zupełnym fiasku opery „Le Tribut de Zamora", Gounod postanowił nie tworzyć więcej na scenę operową i poświęcił się twórczości oratoryjnej i kantatowej. Przebywając przez pięć lat w Londynie pisał dla angielskich zespołów chóralnych i orkiestralnych wielkie dzieła wokalno-instrumentalne, wśród nich przejmującą lamentację nad klęską Francji w 1870 i 1871 roku pt. „Galia". Wystawiana i dziś jeszcze od czasu do czasu „Galia" robi i teraz na nas wstrząsające wrażenie swoim tragicznym klimatem i bolesną nutą melodii. Znakomity kompozytor, człowiek wielkiego serca, zmarł nagle na udar mózgu 18 października 1893 roku w Saint Cloud, instrumentując ostatnie dzieło swego pracowitego życia: „Requiem". Pozostawił list do przyjaciół, w którym pisał m. inn.: „Melodia jest zawsze najczystszym wyrazem myśli ludzkiej i największą radością ludzkich serc...!"

Eva Haskova — Faust nr 2
(akwaforta, akwatinta)

Marcin Cieński

„FAUST" – WOKÓŁ GOETHEOWSKIEGO ARCYDZIEŁA

Jednym z bardziej fascynujących aspektów historii ludzkości jest historia jej mitów, dowód ciągłości myślenia człowieka i odczuwania przez niego otaczającego świata, a jednocześnie świadectwo walki o zmniejszenie obszaru tego, co niepoznawalne, tajemnicze i budzące lęk. Do wielkich mitów, które określają historię i naturę człowieka należy mit faustyczny. Główne etapy jego formowania się można łatwo prześledzić, we właściwej, wykrystalizowanej postaci liczy on bowiem zaledwie cztery stulecia. Swój najwspanialszy artystyczny kształt otrzymał w dramacie Johanna Wolfganga Goethego „Faust", tak ściśle z owym mitem związanym, że próba odczytania utworu wymaga przede wszystkim sięgnięcia do tradycji mitu. Dopiero na tym tle widoczne stają się ranga dzieła i wyjątkowość daru poetyckiej kreacji, jakim obdarzony był Goethe.

Johann Wolfgang Goethe

Mit faustyczny nie narodził się wraz z pojawieniem się tajemniczego Doktora Johannesa (lub Georga) Fausta, żyjącego prawdopodobnie w latach 1480 - 1540. Działalność tego jednocześnie uczonego i szarlatana, badacza i czarnoksiężnika stała się impulsem do kształtowania się mitu, do nadania nazwy dążeniu człowieka ku wiedzy, ku prawdzie, bezustannej jego działalności nastawionej na poznanie świata, na rozszerzanie granic wiedzy nawet za cenę samozniszczenia. Taka jest dzisiejsza treść tego mitu, który oczywiście funkcjonowałby bez legendarnego maga pod inną nazwą, ale wyrażałby te same cechy ludzkiej egzystencji.

Ów Johann Faust, postać typowa dla przełomu średniowiecza i renesansu, nie zyskałby zaś swej historycznej sławy gdyby nie literatura. W Niemczech w 1587 roku ukazała się jarmarczna książeczka Johanna Spiesa „Historia o doktorze Johannie Fauście, szeroko okrzyczanym magu i czarnoksiężniku". Przyniosła ona odrażający wizerunek „diabelskiego doktora" mający stanowić przestrogę przed naśladowaniem jego bezbożnego życia zakończonego po wielu głośnych wyczynach i skandalach porwaniem go przez diabła, z którym zawarł niegdyś pakt umożliwiający szarlatańskie sztuczki. Książeczka Spiesa miała błyskawiczne i ogromne powodzenie, jej angielski przekład trafił do rąk młodego, utalentowanego dramaturga Thomasa Marlowe'a, który w 1588 roku napisał „Tragiczną Historię Doktora Fausta".

Marlowe pierwszy dostrzegł możliwość przeniesienia postaci Fausta z jarmarcznej legendy do „wysokiej" literatury, nadania jej poetyckiej i dramatycznej wielkości, pokazania w niej charakterystycznego dla swego czasu buntu, pragnienia poznania, potęgi i sławy. Jego sztuka zyskała znaczną popularność wśród wędrownych trup teatralnych, przede wszystkim jednak wystawiana była w teatrzykach kukiełkowych. Ulegała różnym modyfikacjom i dopełnieniom, następowało w niej znaczące przesunięcie akcentów. Faust stawał się postacią komiczną, w połowie XVIII wieku już samo jego imię padające z marionetkowej sceny pobudzało publiczność do śmiechu. Próbę przełamania tej tradycji podjął Gotthold Lessing wybitny poeta niemieckiego oświecenia. W zaginionym niestety szkicu „Fausta" z 1759 roku akcentuje — zgodnie z ideami swej epoki — racjonalistyczne i poznawcze nastawienie bohatera. Wiedza i człowieczeństwo to dwa atrybuty Lessingowskiego Fausta, które pozwalają autorowi ocalić go przed wiecznym potępieniem. Utwór Lessinga zamykał etap zarysowywania się tematu mitu, zbliżał się moment obdarzenia go artystyczną wielkością.

Dokonał tego „Weimarski geniusz" Johann Wolfgang Goethe pracując nad swym dziełem przez niemal całe życie, porzucając je na dziesięciolecia i powracając do niego. Urodzony w 1749 roku we Frankfurcie nad Menem już w dzieciństwie zetknął się z historią Fausta na przedstawieniach

teatrzyków marionetek, które oglądał z wielką ciekawością. Niektórzy znawcy dzieła Goethego twierdzą, że pomysły wszystkich jego utworów powstały w młodości a późniejsze pracowite życie przyniosło tylko ich opracowanie i wzbogacenie. W przypadku tematu faustowskiego przypuszczenie to opiera się na słowach samego poety, który w autobiografii stwierdził, że już jako młodzieniec widział w legendarnym ludowym bohaterze postać poetycką, humanistycznego geniusza, który potęgę własnej osobowości potrafił przeciwstawić diabelskim mocom.

Tak został ukazany Faust w stanowiącym szkic pierwszej części tragedii tzw. „Prafauście" pisanym w 1774 roku, z którego znaczna część weszła do ostatecznej wersji utworu. Pracę nad tematem faustowskim podejmuje Goethe ponownie dopiero w latach 1787-89. Wówczas to, w ramach pierwszego zbiorowego wydania dzieł poety ukazuje się „Faust". Fragment, podsumowanie dotychczasowych prób przetworzenia mitu. Nie zyskał on sobie jednak uznania u czytelników; jednym z nielicznych, którzy docenili możliwości, jakie otwierały się dla dalszej pracy poetyckiej był Friedrich Schiller. Jego uwagi i namowy powodują, że Goethe w 1797 roku powraca do „Fausta". W 1808 roku, już po śmierci Schillera, ukazuje się część pierwsza dzieła zatytułowana „Faust. Tragedia", ukończona dwa lata wcześniej. Na scenę trafiła ona dopiero w 1829 roku w Brunszwiku, w kilka miesięcy później odbyło się uroczyste przedstawienie w Weimarze będące częścią obchodów 80 urodzin autora.

Goethe był wówczas pochłonięty pracą nad drugą częścią „Fausta", obmyślaną już wkrótce po ukończeniu pierwszej. Do tworzenia jej przystąpił jednak dopiero w 1825 roku pod wpływem sugestii swego sekretarza J. P. Eckermanna. Praca nad drugą częścią „Fausta" trwała do połowy 1831 roku, kiedy to poeta zapieczętował rękopis polecając opublikować go dopiero po swej śmierci. Jednak w styczniu następnego roku, dwa miesiące przed śmiercią, wprowadza do czystopisu uzupełnienia nadając mu ostatecznie formę, w jakiej został ogłoszony jeszcze w tym samym roku.

Goetheowski „Faust" nie należy do jednej epoki literatury czy określonego kierunku poetyckiego. Zbyt dużo jest w nim bowiem różnorodności, napięcia między przeciwstawnymi dążeniami, ukazanych zdarzeń i światów, aby mógł się on zmieścić w ramach jednego sposobu odczytania, zostać podporządkowany jednej poetyce. Jak każde dzieło wyrastające z mitu, utwór Goethego uwodzi czytelnika nie odsłaniając nigdy do końca swej istoty.

Pierwszą część tragedii poprzedzają „Dedykacja" i „Prolog w teatrze" podkreślające poetycki i teatralny charakter dzieła, przygotowujące czytelnika (widza) do wejścia w świat fikcji, jaki za moment otworzy się przed nim. Po nich następuje „Prolog w niebie" utrzymany w konwencji średniowiecznego moralitetu, przedstawiający jednak nie problemy religijne lecz etyczne. Bóg i Mefistofeles toczą spór o możliwość rozwoju ludzkości. Szatan uważa, że reprezentowane przezeń zło jest mocniejsze niż rozum ludzki i boskie dobro. Bóg przeciwstawia się mu ukazując doktora Fausta, który w jego mniemaniu nie ulegnie diabelskim pokusom. Dochodzi do zakładu między potęgami; zgodnie z nim Mefistofeles może użyć wszystkich swych sił dla sprowadzenia uczonego z obranej przezeń drogi, zmuszenia go, aby wyrzekł się swych zasad i ideałów.

Faust staje się tu uosobieniem ludzkości, na jego barki zostaje złożone zadanie walki ze światem, uczynienia kolejnego kroku na drodze do jego poznania, do przezwyciężenia słabości. Jest to tym trudniejsze, że Mefistofeles nie jest diabłem naiwnym. Posługuje się obok zwyczajnych diabelskich sztuczek także rozumem, siłą argumentacji, zna doskonale naturę człowieka. Nie posiada jednak zdolności do odczuwania i umiejętności wzbudzenia entuzjazmu do czynu — cech, które potrafi w sobie odnaleźć Faust. Przeciwnicy nie zostali zatem zarysowani jako swe przeciwieństwa, szatan stanowi raczej dopełnienie człowieka.

Faust na drodze do zdobycia prawdy absolutnej popada w zwątpienie. Niemożliwość dotarcia do niej w zamkniętej pracowni, jedynie poprzez subiektywną spekulację, stanięcie wobec przerażającego ogromu nieznanego (wizja Ducha Ziemi) powodują, że przyjmuje on proponowany przez Mefistofelesa pakt. Szatan ma zapewnić mu pogodzenie ze światem, zadowolenie z egzystencji, stałą wewnętrzną harmonię, tak mocną i trwałą, żeby Faust chciał się w niej zatrzymać powstrzymując bieg czasu. Nie wierzy on jednak w możliwość przezwyciężenia nurtującego go niepokoju, już zawierając układ z diabłem powiada „Jeślibym chwili rzekł: Jak pięknaś". Część pierwsza tragedii to walka Fausta o wyzwolenie się spod mocy Mefista, o zepchnięcie go z pozycji przewodnika do funkcji wykonawcy jego rozkazów mających służyć nie tylko indywidualnemu szczęściu, ale rozwojowi ludzkości. Przełomowym momentem w tym procesie jest tragedia Małgorzaty, nieudana próba pogodzenia Fausta ze światem poprzez miłość zaproponowana przez Mefistofelesa jako jeden z epizodów burzliwego życia. Faust jest

bezsilny wobec bariery przesądu dzielącej go od nietolerancyjnego, mieszczańskiego środowiska Małgorzaty, ale ta osobista klęska wzbogacająca jego doświadczenie pozwala mu pokonać szatana. Z nim jako sługą wkracza w „wielki świat", staje wobec najważniejszych problemów ludzkości.

Sprawy wielkiej polityki, szczęścia ludzkości, przemian władzy i ekonomii ukazane na przestrzeni trzech tysiącleci wypełniają drugą część „Fausta" kontrastując silnie z zamkniętym, mieszczańskim światem części pierwszej. Doświadczenia bohatera mają tu zupełnie inny wymiar, ani na chwilę nie rezygnuje on z aktywności, przyjmuje na siebie winę za nieuchronne błędy będące ceną za osiągnięty przez ludzkość postęp. Wizja „wolnego ludu na wolnej ziemi" zamykająca „Fausta" jest wspaniała i zniewalająco piękna, dopełniają ją jednak obrazy ludzkiego nieszczęścia w pełni uzasadniające określenie tego utworu jako tragedii. Faust umierając wypowiada słowa oddające go we władzę szatana. Jego zwycięstwo nie ma zatem znaczenia, moralnym triumfatorem jest człowiek. Rozwiązanie paktu, nie jest w dziele Goethego najważniejsze, podkreśla ono jednak optymistyczny charakter przedstawionego w nim mitu. „Faust" nie przynosi filozoficznego, estetycznego czy etycznego „zamknięcia" mitu, jest przede wszystkim wizją poetycką o ogromnej, inspirującej sile, posiadającą niezwykłą urodę, penetrującą niezbadane regiony ludzkiej natury i podkreślającą uniwersalny wymiar ludzkiego trudu poznawania świata.

„Faust" Goethego kanonizował mit faustyczny, wprowadzał go do literatury światowej, stwarzał perspektywę, z którą zmierzyć się muszą wszyscy nawiązujący do tej tradycji twórcy. Wśród dwudziestowiecznych autorów wybitnych kreacji artystycznych można wymienić Paula Valéry („Mój Faust") Michała Bułhakowa („Mistrz i Małgorzata") i przede wszystkim Tomasza Manna.

Jego powieść „Doktor Faustus" stanowi najwybitniejsze osiągnięcie współczesnej „literatury faustycznej" i jest w paradoksalny sposób jednocześnie bliska utworowi Goethego i bardzo od niego odległa. Mannowski bohater, kompozytor Adrian Leverkühn, zawiera z diabłem pakt, na mocy którego w zamian za rezygnację z uczucia i oddanie się siłom piekielnym otrzyma na dwadzieścia cztery lata nadludzkie zdolności twórcze, osiągnie pełnię artystycznego mistrzostwa. Mannowska wersja mitu jest pesymistyczna i nihilistyczna, dążenie ku nadludzkiej wielkości kończy się dla Leverkühna tragicznym obłędem. Triumf diabła nie jest jednak pełny, pozostaną dzieła stworzone dzięki odwadze zapłacenia przez człowieka najwyższej ceny za swe dążenia. Goethe tworzył swego „Fausta" jako zapowiedź blasku epoki, Mann dostrzegał jej upadek.

Mit faustyczny, obraz dążenia człowieka do wielkości, realizacji siebie poprzez zdobywanie wiedzy, poprzez czyn, szukanie prawdy choćby za straszliwą cenę był dla nich obu równie ważny. Treść i ocena mitu Fausta zmieniają się, pozostaje on jednak jako świadectwo możliwości człowieka zarówno w uleganiu złu, jak i w czynieniu dobra.

Eva Haskova — Faust nr 3
(akwaforta, akwatinta)

Scena w ogrodzie z „Fausta" Goethego
wg sztychu von Ruschweyh'a

OD PIERWSZEJ DO OSTATNIEJ MUZYKI DO FAUSTA

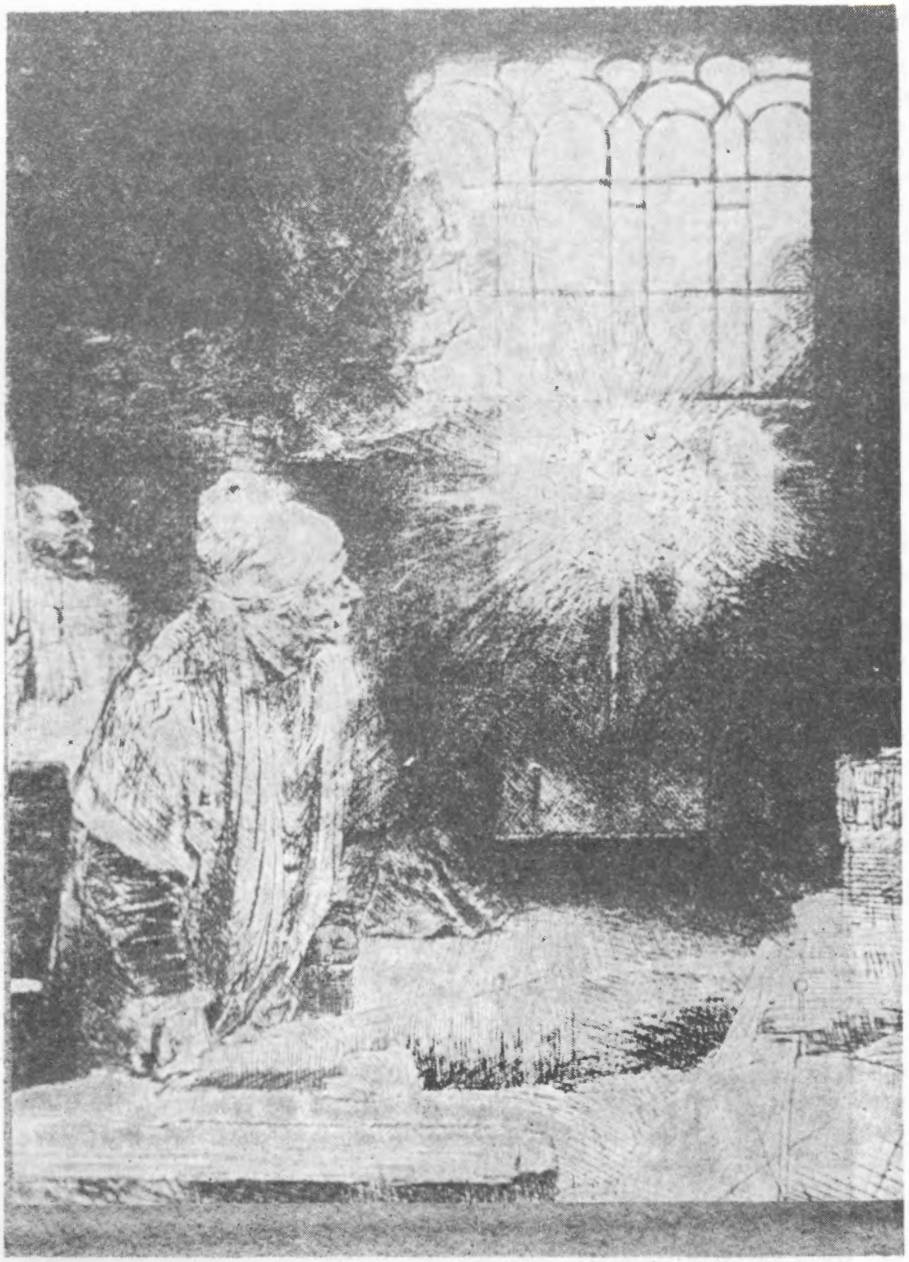
Zdzisław Jachimecki

Wykonane przed kilkoma dniami w Krakowie ustępy z partytury księcia Antoniego Radziwiłła „Compositionen zu Goethe's Faust", któremi upamiętniono setną rocznicę śmierci genjalnego poety niemieckiego, wywołały w pamięci nieprzejrzany korowód dzieł muzycznych, związanych zarówno z arcydziełem Goethe'ego, jak z jego źródłem — starą legendą faustowską. Szereg ten jest zbyt długi, ażeby można było omówić tu dokładnie, zwłaszcza w tak pośpiesznie rzuconym szkicu, wszystko, a choćby tylko najważniejsze z tego, co utworzyli różni kompozytorowie, opierając się na Fauście. Niemniej jak 80 dzieł poważniejszych rozmiarów zawdzięcza swoje powstanie słowom tego poematu dramatycznego, ale próba bibljografji tej pochodząca z przed 30 lat, daleką jest pewnie od zupełności. Tem trudniejszą do ogarnięcia jest muzyczna produkcja liryczna, mająca swój początek w tekstach faustowskich Goethe'ego. Zapoznanie się bodaj tylko z najbardziej wybitnemi kompozycjami do „Fausta", z pominięciem rzeczy, które nie zdołały wzbudzić większego zainteresowania społeczeństwa europejskiego, prowadzi do nader ciekawych spostrzeżeń na punkcie pogłębiania się w ciągu XIX-go wieku zrozumienia idei przewodniej wielkiej tragedji Goethe'ego oraz jej czystych artystycznych wartości. Poeta sam wyznaczył muzyce pokaźną rolę we „Fauście". Wywiódłszy koncepcję swojego dzieła z dramatycznej sztuki ludowej, zawdzięczając nawet impuls do napisania „Fausta" wrażeniom wyniesionym z teatru marjonetek, w którym Faust należał do popularnych bohaterów, wplótł Goethe do tragedii znaczną ilość ustępów, wymagających wykonania z muzyką, w formie śpiewu solowego, chóralnego, czy instrumentalnej muzyki scenicznej. Już fragment Fausta, wydany w r. 1790, posłużył Henrykowi Schmiederowi do zasilenia jego libretta operowego p.t. „Doctor Faust", ułożonego częściowo na podstawie dramatu Müllera z r. 1778 i powieści Klingera o „Życiu, czynach i podróży do piekła Fausta". Muzykę do tego libretta napisał Ignacy Walter. Opera jego doczekała się wykonania w r. 1797 najpierw w Bremie, potem w Hannowerze. Po ukazaniu się kompletnej już pierwszej części „Fausta" w r. 1810, Goethe — chociaż jako poeta nie bez wewnętrznego oporu — przygotowując wystawienie jej na scenie teatru weimarskiego (którego sam przecież był dyrektorem), zwrócił się do swojego długoletniego przyjaciela i doradcy muzycznego, Karola Zeltera, z prośbą o napisanie muzyki do kilku ustępów dzieła, przede wszystkim do chóru wielkanocnego i chóru duchów: Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben. Zelter wcześniej już napisał muzykę do ballady „Es war ein König in Thule" (muzyka ta powszechnie bardzo się podobała z powodu swojego archaizującego stylu) ale pomimo nalegań Goethe'ego odmówił współudziału w tej odpowiedzialnej pracy. Może przeczuwał, że nie byłby mógł w pełni zadowolić poety, który pod koniec życia (w r. 1829) uznał, że jedynym, który był powołany do napisania muzyki do „Fausta", był Mozart i że ta muzyka powinna była być w charakterze muzyki „Don Juana".

Ktoś inny za to większym od Zeltera zapałem zabrał się wtedy do pisania muzyki do „Fausta". Wychowany na dworze berlińskim Fryderyka Wilhelma i ożeniony z jego stryjeczną siostrą, książe Antoni Henryk Radziwiłł, wielki

Antoni Henryk Radziwiłł (litografia)

miłośnik muzyki, dobry nawet wiolonczelista, okazywał dla „Fausta" od chwili pojawienia się pierwszego fragmentu tak wielki entuzjazm, że skoro tylko całość znalazła się w jego rękach, postanowienie jego utworzenia do niej muzyki stało się nieodwołalne. Zelter, przebywający w Berlinie na sta-



Rembrant — Faust (akwaforta)

nowisku dyrektora Sing-Academie i stykający się z Antonim Radziwiłłem, donosił w r. 1810 genjalnemu swojemu przyjacielowi w Weimarze, że Radziwiłł zadaje sobie dużo trudu z pisaniem muzyki do jego tragedii i pomimo tego, że jest cudzoziemcem, umie nieraz trafić we właściwą dla słów nutę. Trud ten musiał być zaiste niemały, jeżeli się zważy, że książe nie był dokładnie obeznany z techniką komponowania, że miał wprawdzie dar inwencji melodyjnej, ale pomysły swoje umiał podobno odtwarzać jedynie śpiewem lub na wiolonczeli, bez wyposażenia ich w harmonje, akompanjament, szatę orkiestralną itd. Ktoś musiał mu zatem pomagać w tej pracy, może właśnie sam Zelter, który z jednej strony pośredniczył między Radziwiłłem a Goethem w sprawie zmian i dodatków w tekście, ustępów, przeznaczonych do ujęcia muzycznego, z drugiej zaś miał być rodzajem impresarja dzieła na gruncie berlińskim. Już w r. 1810 jakieś partje muzyki ks. Radziwiłła zostały wykonane siłami Sing-Academie w Berlinie. Przeważną część pracy wykonał Radziwiłł pewnie w r. 1812. W dwa lata później był Radziwiłł z wizytą w Weimarze i zapoznał Goethe'ego z napisanemi

Faust i Małgorzata w więzieniu
w.g. obrazu A. LIEZEN-MAYER'A

wyjątkami swojej muzyki. W dzienniczku i w korespondencji prywatnej zapisał Goethe to zdarzenie, wyrażając się z wielkim uznaniem o swoim gościu, jako człowieku i muzyku, ale nie miał wiary, ażeby praca jego ujrzała kiedykolwiek scenę. Niebawem przesłał Goethe Radziwiłłowi uzupełnienia do scen miłosnych Fausta i Małgorzaty. Powoli narastały dalsze części muzyki księcia, który tymczasem (w r. 1815) został namiestnikiem prowincji poznańskiej. Dopiero w r. 1820 przystąpiono do wykonania większej części partytury Radziwiłła w zamku królewskim Monbijou, gdzie obok kilku zawodowych, najlepszych ówczesnych aktorów, świetnej orkiestry i wybornych chórów, niektóre partje wykonali amatorzy z książęcemi tytułami. Ale jeszcze i wtedy nie była partytura Radziwiłła w całości wykończona. Chopin, bawiąc w r. 1829 w Antoninie jako gość księcia Antoniego, zapoznał się z jego muzyką do „Fausta" i o wrażeniu, jakiego doznał z niej pisał: „znalazłem tu wiele ustępów istotnie pięknie a miejscami nawet genjalnie pomyślanych, a w zaufaniu wyznać też muszę, że namiestnika nigdym o taką muzykę nie posądzał". Do ostatnich pewnie lat życia musiał

Antoni Radziwiłł pracować nad swojem dziełem. Nie było mu jednak danem zobaczyć je w formie drukowanego wydawnictwa. Ukazało się ono w dwa lata po śmierci kompozytora w r. 1835, nakładem berlińskiej Sing-Academie. Stanowią je dwa potężne tomy partytury orkiestralnej, razem 589 stron wielkiego formatu. Wobec połączenia dłuższych ustępów mówionych z partjami śpiewanemi, muzyka Radziwiłła stanowi rodzaj bliższy Singspiel'owi, niż właściwej operze, względnie jest pokaźnym ilościowo dodatkiem do tragedji.

Bliscy duchem stylowi muzyki Radziwiłła krytycy czy muzycy-kompozytorowie wyrażali się o dziele jego z uznaniem, w którego szczerość nie mamy powodu wątpić, tak samo jak nie możemy dziwić się dość ujemnemu przeważnie sądowi i zastrzeżeniom Schumanna, który usłyszawszy w r. 1837 w Lipskim Gewandhausie w koncertowej formie muzykę do „Fausta", nie miał — ze swojego punktu widzenia — powodu do wpadania w zachwyt dla dzieła Radziwiłła. Wielkiemu kompozytorowi musiały wydać się niektóre pomysły księcia może aż naiwne, z lekka więc ironizując — powiedział, że tkwi w nich „eine sozusagen, fürstliche Einfalt", ale przyznawał poszczególnym numerom niepokalaną fantazję i inwencję, trafiającą niekiedy w sedno rzeczy.

Zanim poznano dzieło Radziwiłła w całości, Ludwik Spohr wystawił w Pradze (w r. 1816) napisaną w r. 1813 operę pt. „Faust" nie mającą wszakże związku z poematem Goethe'ego, lecz opierającą się na starem podaniu o Fauście za pośrednictwem powieści Fr. M. Klingera „Faust's Leben Thaten und Höllen fahrt" (Petersburg 1791) Autorem bardzo lichego libretta tej opery był literat wiedeński Karol Bernard.

Pomiędzy Radziwiłłem a późniejszymi kompozytorami, opierającymi się na tekście goethowskiego Fausta, zapisała historja muzyki powstanie genjalnej pieśni Schuberta „Meine Ruh' ist hin". Pieśń ta, dzieło siedemnastoletniego młodzieńca, będąca kamieniem węgielnym nowoczesnej liryki, stała się doskonałym wykładnikiem możności zrównania artyzmu muzycznego z poziomem dramatyczno-literackim tekstu Goethe'ego. W szeregu kompozytorów tekstów faustowskich nie brakło także Ryszarda Wagnera. Jeszcze w czasie nauki kompozycji u Ch. T. Weinliga w Lipsku, utworzył Wagner w roku śmierci Goethe'go 1832 sześć pieśni i jeden melodram z pierwszej części „Fausta". Niemieckie w duchu swoim bardziej od utworów Radziwiłła, te pieśni Wagnera nie o wiele wyższy przedstawiają poziom artystyczny od udatnych produktów muzy księcia-namiestnika. Wagner należał bowiem do typu powoli rozwijających się geniuszów muzycznych i w dziewiętnastym roku życia nie zdradzał zupełnie do jakich wyżyn kiedyś miał dotrzeć. Po tych młodzieńczych próbach zmierzenia się z genjalną tragedią, nie opuszcza Wagnera i później myśl stworzenia muzyki, wywodzącej się z ducha „Fausta". Rzeczą najciekawszą w ponownem zbliżeniu się Wagnera do dzieła Goethe'ego jest to, że ten par excellence dramaturg muzyczny nie zamierzał napisać opery na ten temat, ale ograniczył się do wypowiedzenia się w formie symfonicznej. Zamiar ten powziął Wagner w r. 1839 w czasie najsmutniejszych przeżyć paryskich, kiedy „wczesna dojrzałość, gorzkie doświadczenia i ogólny duch czasu doprowadził go do zupełnego sceptycyzmu i wytworzył w nim głęboki „weltschmerz" — ". Jeszcze gdzieś w głębi duszy błąkała się w nim nadzieja lepszego jutra, ale pełni jego świadomości myślowej odpowiadały już najlepiej tylko słowa Fausta, które wypisał Wagner na partyturze swojej kompozycji, która z zamierzonej symfonji ograniczyła się tylko do formy uwertury. Ale pomimo takiej redukcji planu dzieła jest ten wagnerowski „Faust" doskonałym wyrazem ducha tragedji Goethe'go i jej bohatera, któremu „życie jest wprawdzie nieznośnym ciężarem, ale genjusz zmusza go do nieustannego podejmowania na nowo walki". Do przedstawienia Małgorzaty nie doszedł Wagner w tej uwerturze; dał tylko poznać „niewypowiedzianie urocze pragnienie, co wiodło Fausta przez lasy i łąki w dal..." Upersonifikowana w Małgosi kobiecość miała przejawić się dopiero w drugiej części zamierzonej, lecz nie wykończonej symfonji. — Myśl o „Fauście" towarzyszyła także Wagnerowi przy pisaniu komentarza do Dziewiątej symfonji Beethovena, zakończonej — jak wiadomo — odą Schillera „An die Freude". Trzy ustępy symfoniczne dzieła przedstawiły się Wagnerowi jako dźwiękowe wykładniki kilku ustępów poematu Goethe'ego.

Podobnie jak Goethe uważał swoją tragedję raczej za poemat niż za dzieło sceniczne, tak Hektor Berlioz, komponując „Potępienie Fausta" tworzył w niem nie operę lecz „dramatyczną legendę", przeznaczoną do celów koncertowych, nie teatralnych. Wobec topografji tragedji Goethego zachował się Berlioz z całą swobodą, pierwszą bowiem część swojej legendy przeniósł na Węgry, ażeby tem usprawiedliwić wprowadzenie ognistego marsza Rakoczy'ego, który w genjalny sposób zinstrumenotwał. Obszerne dzieło Berlioza stało się ukoronowaniem młodzieńczych jeszcze prób kompozytorskich śmiałego nowatora muzyki orkiestralnej. W postaci ośmiu ustępów z „Fausta" Goethe'ego ukazały się one w roku 1829 jako opus 1 Berlioza. Wydawnictwo to przesłał kompozytor francuski poecie weimarskiemu, nie doczekał się jednak żadnego znaku potwierdzenia odbioru. Do tego zlekceważenia kompozyj Berlioza i tego aktu hołdu ze strony paryskiego muzyka nastroił Goethe'ego stary Zelter. — „Potępienie Fausta" zawiera sporo ustępów o wysokim stopniu efektowności, które dzisiaj jeszcze zdumiewają śmiałością traktowania aparatu orkiestralnego, ale nie przysparza silniejszych wzruszeń w częściach dramatycznych, w częściach zaś lirycznych owiewa chłodem inwencji melodyjnej.

W dalszym ciągu miał się odbywać pochód „Fausta" przez historję muzyki XIX wieku, wywołując powstawanie coraz to innych form muzycznej interpretacji tragedji. Jakby dla dopowiedzenia nienapisanych części symfonii zaczął Franciszek Liszt snuć plan wielkiej Symfonji faustowskiej w r. 1844. Berlioz podniecił go do tworzenia tego dzieła przypisaniem mu swojej legendy dramatycznej. Ze symfonją swoją, noszącą w tytule nazwisko wielkiej postaci goethowskiej, wy-

stąpił Liszt dopiero w r. 1861 w Weimarze. Trzy części jej są niezmiernie plastyczną charakterystyką trojga bohaterów tragedji: Fausta, Małgorzaty i Mefista. Epilog dzieła przybrał formę kantatową (chór i solo tenorowe) w oparciu o końcowe słowa drugiej części „Fausta".

Zapoczątkowana — w zakresie muzyki Faustowskiej — przez Liszta kombinacja formy symfonicznej z kantatową (będąca odblaskiem identycznego połączenia tych czynników w Dziewiątej symfonji Beethovena), przeszła do muzyki symfonicznej XX-go wieku i doprowadziła w twórczości wielkiego symfonika wiedeńskiego, Gustawa Mahlera, do powstania zupełnie wyjątkowego zarówno rozmiarami jak wewnętrznem napięciem dzieła, jego VIII symfonji, Symfonji tysiąca — jak się ją nazywa ze względu na ilość wykonawców. Gigantyczna symfonia Mahlera (wykonana poraz pierwszy w Monachjum w r. 1910) jest genjalną w swoim rodzaju koncepcją dzięki niesłychanie śmiałemu w symbolice połączeniu hymnu „Veni Creator Spiritus", stanowiącego część I-szą dzieła, z końcową sceną 2-giej części „Fausta", w której aniołowie niosą Stwórcy duszę Fausta, powołaną do życia przez Ducha Tworzyciela. Potężna fantazja Mahlera osięgnęła tu jeden z najbardziej majestatycznypch szczytów sztuki nowoczesnej. Boskie tchnienie wszechświata ogarnia słuchacza w tej muzyce, której inspirację stanowił z jednej strony tekst liturgiczny, z drugiej zaś głęboki patos myśli Goethe'go. Czar i potęga jakby jakiejś „musica mundana" spływa z szerokich fraz cudownych melodyj Mahlera, niosących słuchaczowi tekst całej końcowej sceny „Fausta" (w przepaściach górskich) i w końcu zdaje się wszystko w sobie rozstapiać, jakby w bezbrzeżnym oceanie szczęśliwości — uczucia — miłości. Ales vergängliche! Któż pamięta dzisiaj o muzyce do „Fausta", napisanej przez P. J. Lindpaintnera, Conradina Kreutzera, K. Reissigera, J. Herbecka, H. H. Piersona, H. Litolffa, Eberweina, lub wreszcie o dramacie muzycznym Zöllnera, opartym na niezmienionym tekście Goethe'ego i wystawionym w Monachjum w r. 1887. Znaczenie twórczości instrumentalnej i lirycznej Schumanna ratuje jego „Sceny z Fausta" przed popadnięciem w całkowite zapomnienie.

Wiele jednak bliższych naszym już czasom partytur, wywodzących się z „Fausta" (w pierwszym rzędzie z tragedji Goethe'ego, ale także i ze starej legendy): od Antoniego Rubinsteina, Felikca Draesekego, Wilhelma Bergera aż do Cyryla Kistlera i Augusta Bungerta, nie miało warunków ani zdobycia popularności, ani dłuższego utrzymania się przy życiu bodaj w tych środowiskach, w których powstawały, lub działali ich autorowie. „Faust" względnie „Małgorzata" Karola Gounoda (premjera w Paryżu w r. 1859) jest wprawdzie typowo francuską licencją librettową wobec oryginału Goethe'ego, niemniej jednak opera ta przyczyniła się w najwyższej mierze do spopularyzowania poematu Goethe'ego, choćby za cenę tak znacznej redukcji jego treści, jaką przeprowadzono w operze. Autorowie jej libretta, Barbier i Carre, zrezygnowali z Fausta-filozofa na korzyść Fausta-tenora — nie pozwolili mu długo monologować na temat porządku

Eugeniusz Delacroix
Mefisto nad miastem

i znikomości wszechrzeczy, odmłodzili go zaraz w pierwszej scenie, a w następnej kazali mu pójść w zaloty do Małgorzaty, wplatając jeszcze po drodze występy Mefista i Walentego. Ten skrót tragedji Goethe'ego, wprowadzający na pierwsze miejsce zamiast Fausta — w istocie Małgosię, wyposażony w muzykę Gounoda, której jedwabista gładkość i wdzięk melodyjny, oraz ciepły liryzm nie uległy zestarzeniu się, stał się w najszerszych kołach publiczności surogatem orginału, daleko bardziej od niego rozpowszechnionym i nęcącym. Słodkawej, ale jakże szczęśliwie sharmonizowanej muzyce w operze Gounoda, zawdzięcza Goethe na punkcie popularności „Fausta" niewątpliwie znacznie więcej niż przekładom swojego poematu, zwłaszcza w krajach języków romańskich, dla arcydzieł obcych literatur mało nawet w warstwach oświeconych — przystępnych. Światowe powodzenie „Fausta" Gounoda wstrzymało może niejednego kompozytora, noszącego się z myślą napisania opery na ten temat, od urzeczywistnienia tego planu. Ponieważ odwaga jest cnotą młodych, więc też po kilku latach od pamiętnej premjery paryskiej zmierzył się młody kompozytor włoski, Arrigo Bo-

ito, z Gounodem w szrankach opery, zaczerpniętej z tego samego co i jego źródła. Ale jak libretto Gounoda przesunęło punkt ciężkości dzieła lirycznego ku Małgorzacie, tak znowu Boito na pierwszym planie postawił Mefista i od jego imienia nazwał swoją operę, kombinującą w czterech aktach z prologiem i epilogiem motywy z pierwszej i drugiej części poematu Goethe'ego. Wielkie widowiskoBoity utworzone do jego własnego libretta, zawiera ośm obrazów, z prologiem w niebie, dwoma sabbatami i scenami śmierci Małgorzaty i Fausta. W roku 1868 nie doznała opera Boity powodzenia w Medjolanie, ale kiedy nieco przerobiona ukazała się w r. 1875 w Bolonji, powitano w niej dzieło godne respektu. Nadzwyczajna popisowość partji tytułowej, silna zresztą efektowność wszystkich innych partyj wokalnych, pełnia brzmienia zespołów i orkiestry, przesłoniły w dziele Boity poważne niedomagania na punkcie szczerej inwencji melodyjnej i pomimo wielkiego dystansu, jaki dzielił talent jego od arcymistrza opery włoskiej Verdi'ego, zdołały „Mefistowi" zapewnić trwałe miejsce w repertuarze nie tylko włoskiej opery. Dzięki sławnym odtwórcom Mefista, Szaljapinowi i Didurowi, opera Boity docierała do scen wszystkich krajów Europy i innych części świata.

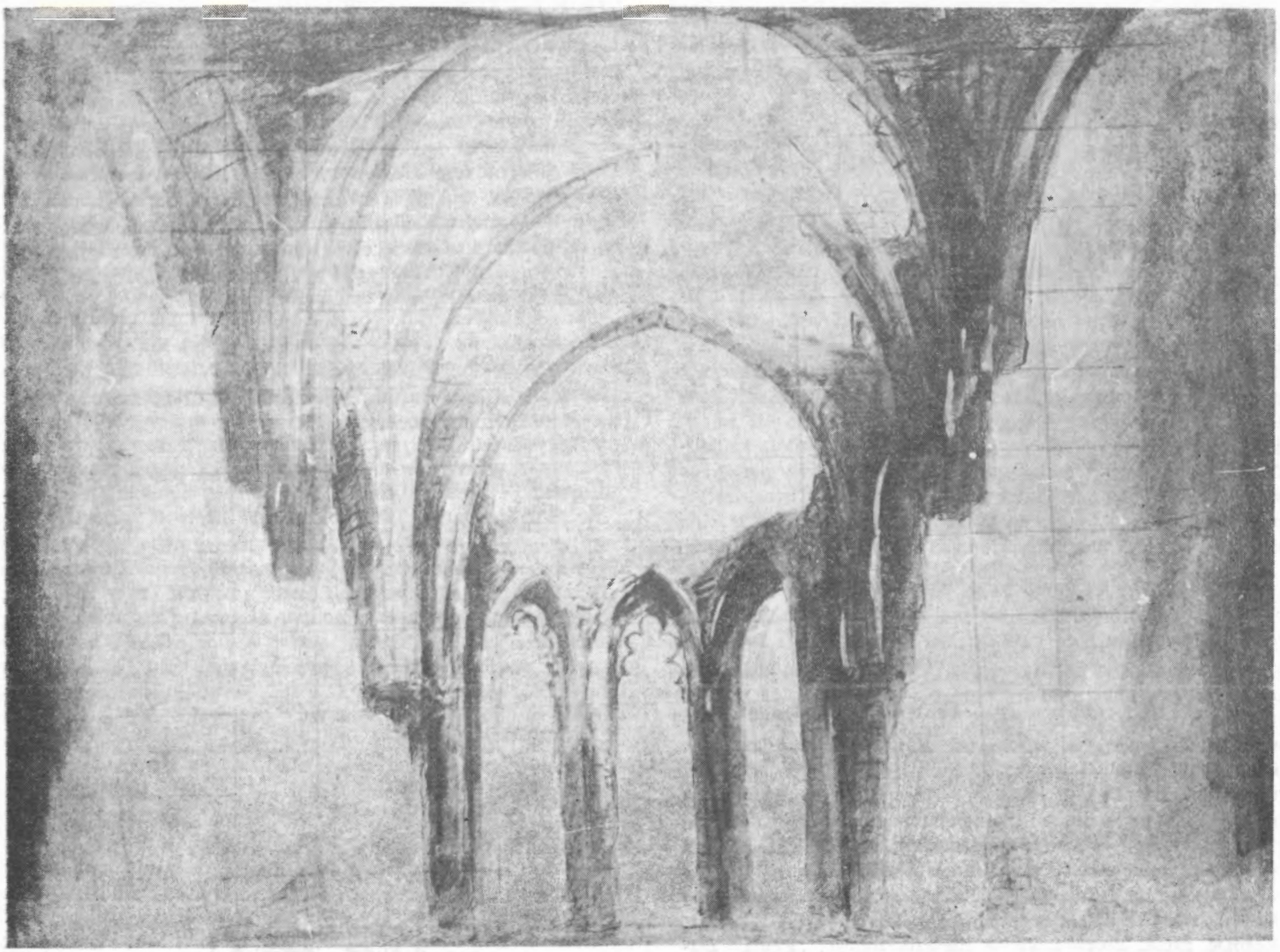
Jeżeli dla schyłku epoki przedwojennej i jej dogasającego romantyzmu, zapadających się podstaw mistycznego rozmarzenia i idealizmu była VIII symfonja Mahlera — z faustowskim finałem — wspaniałym wyrazem duchowej orjentacji pokolenia, to dla nowych, powojennych czasów i świeżo tworzonych haseł moralnych i estetycznych bliskim odpowiednikiem staje się wielkie dzieło sceniczne z muzyką pt. „Doktor Faust" Ferruccia Busoni'ego. Opera — jeżeli tak można nazwać „Doktor Fausta" — Busoni'ego, niedokończona przez wspaniałego pianistę, uzupełniona przez Filipa Jarnacha, ukazała się na scenie drezdeńskiej w roku 1925, w rok po śmierci kompozytora. Z naiwnej zabawy ludowej w teatr wywiódł swojego Fausta, podobnie jak Goethe i podobnie jak on, rozsnuł na kanwie starej legendy swoją filozofję, filozofję życia, które trwa w nieskończoność. „Faust" Busoni'ego potęgą swojej woli przywraca życie swojemu umarłemu synowi (matką jego jest uwiedziona przez niego księżna Parmy) za cenę własnego trwania; wyprawia tego syna w świat, ażeby poprawił to wszystko, czego on, Faust, nie mógł dokonać w doskonały sposób. Tak samo jak Faust Goethe'ego jest i ten Faust Busoni'ego autoportretem duchowym autora. „Doktor Faust" jest pod względem muzycznym dziełem zgoła eksperymentalnem, kompozytora o kolosalnej inteligencji i odwadze stawiania wymogów wykonawcom. Można go wymienić w jednym szeregu z operą Albana Berga „Wozzeck" — pomimo wszystkich różnic, jakie na punkcie materjału dźwiękowego zachodzą między temi dwiema reprezentatywnemi operami pierwszego powojennego dziesięciolecia. Nie powinno też wywoływać zgorszenia czyjeś szczere wyznanie, że muzyka Busoni'ego przypomina twór Wagnera, ale tego z drugiej części „Fausta" Goethe'ego, mianowicie wygotowanego w retortach laboratorjum alchemika: homunculusa.

Czyżby ostatnią istotnie miała być muzyka Busoni'ego do faustowskiej legendy? Ostatnią chyba po rok 1932! Podobnie jak Prometeusz stał się Faust postacią wieczystą, symbolem ciągle się odradzającym. Przyszła kultura europejska nie będzie pewnie miała sił do zerwania z legendą o Fauście, czy z genjalnym dziełem Goethe'ego, które tak głęboko wrosło w jej tradycję. Należy więc przypuszczać, że każda następna epoka, szukająca swojego wyrazu w jakimś swoistym stylu muzycznym, będzie tworzyła nową oprawę muzyczną do tej postaci i otaczającej ją atmosfery dramatycznej, która jak w tragedji Goethe'ego — tak bardzo potrzebuje muzyki, jak „obraz światła, żeby być widocznym".

Pisałem w Krakowie, 24-go marca 1932 r.

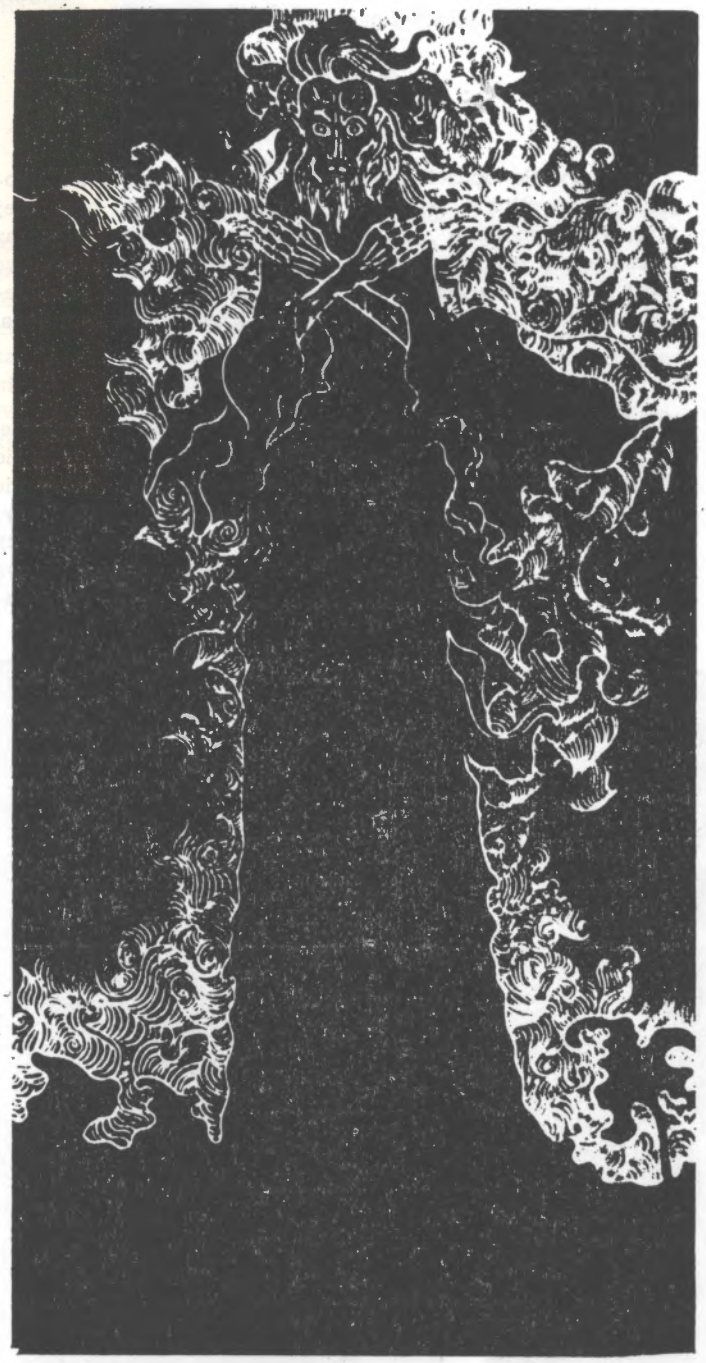
Odbitka z „Głosu Narodu" z dnia 26, 30, 31-go marca i 1-go kwietnia 1932. (fragmenty)

W tekście zachowano pisownię oryginału.



Projekt scenografii Jadwigi Jarosiewicz

TREŚĆ OPERY



rys. Andrzej Strumiłło

PROLOG

Jest noc. W pracowni stary mędrzec doktor Faust, rozmyśla nad swymi dokonaniami. Ogarnął już całą dostępną człowiekowi jego epoki wiedzę i dostrzega teraz jej nicość, czuje daremność swych badań, bezużyteczność wysiłków. Nie oczekuje już nic od życia, Faust postanawia przekroczyć próg śmierci i sięga po kielich z trucizną. Jednak nagle słychać chóralny śpiew, sławiący piękno budzącej się natury. Samobójcze myśli odstępują mędrca, lecz ogarnia go żal za utraconą młodością, za nieznanymi radościami i rozkoszami. W chwili ostatecznej rozpaczy Faust wzywa szatana. I oto zjawia się wysłannik piekieł — Mefistofeles. Ofiarowuje on Faustowi bogactwo, sławę i potęgę. Faust pragnie jednak tylko — młodości... Szatan przystaje, lecz w zamian żąda duszy Fausta. Gdy mędrzec waha się, Mefisto w czarodziejskim zwierciadle ukazuje mu wizję pięknej Małgorzaty, obiecując jej miłość. Faust, oczarowany zgadza się na warunki Mefista i podpisuje podsunięty cyrograf.

AKT I

obraz 1

Świąteczne popołudnie w miasteczku. Studenci śpiewają wesołą pieśń o winie, żołnierze o zdobywaniu serc dziewczęcych, dziewczęta kokietują chłopców, starsi obywatele odbywają sjestę. Żołnierze mają właśnie wyruszyć na wojnę. Jeden z nich, Walenty, martwi się, iż musi zostawić swą siostrę, Małgorzatę, samą i bez opieki. Jego przyjaciel, student Siebel, obiecuje czuwać nad Małgorzatą. Nadchodzi Faust, teraz już piękny młodzieniec. Towarzyszący mu Mefisto wprasza się wnet do wesołego grona, intonując pół wesołą, pół szyderczą „Pieśń o złotym cielcu", następnie zabawia zebranych wróżbami, wreszcie uważając, że wino, które piją zebrani, jest zbyt niskiego gatunku, zamienia je na szlachetne. Walenty domyśla się kim jest tajemniczy elegant i gdy Mefisto wznosi ironiczny toast ku czci jego siostry, porywa za broń i rzuca się na intruza, lecz ona łamie się nagle w powietrzu. Widząc, że tajemniczy przybysz rozporządza siłą nieczystą, Walenty i jego towarzysze odwracają swą broń rękojeściami do góry — przed wyobrażonym w ten sposób znakiem krzyża szatan ustępuje. Wśród zebranych ukazuje się Małgorzata. Faust zbliża się do niej, ofiarowując swe towarzystwo, jednak młoda i skromna dziewczyna odtrąca zaloty obcego mężczyzny. Zabawa trwa dalej — obraz kończy się słynnym „Walcem".

obraz 2

W ogrodzie przed domem Małogrzaty zjawia się zakochany w niej Siebel, by ofiarować jej bukiet kwiatów, które jednak wiedną natychmiast pod wpływem tajemniczej siły. Dopiero zetknięcie z wodą święconą powoduje, że kwiaty pozostają świeże. Nadchodzi Faust i Mefisto. Szatan, drwiąc ze skromnego bukieciku Siebla, oddala się, pozostawiając Fausta jakby nieco zmieszanego spokojem i urokiem niewinności, jakim tchnie tu ustronie. Mefisto wraca po chwili ze wspaniałymi darami. Będzie to prezent od Fausta dla Małgorzaty. W sercu Fausta odzywają się szlachetniejsze instynkty, waha się przed zrealizowaniem swych pragnień, lecz Mefisto nie daje mu czasu do namysłu i odciąga w głąb ogrodu, bo oto zbliża się Małgorzata. Zasiada przy kołowrotku, śpiewając starą „Pieśń o królu z Thule", myśli jej jednak są zajęte wciąż pięknym cudzoziemcem, który próbował zbliżyć się do niej podczas zabawy. Znajduje bukiecik Siebla, a następnie dary, w które stroi się z dziecinną radością, nie przeczuwając, jakie pokusy kryje w sobie ten skarb. Gdy teraz zjawia się Faust z nieodstępnym Mefistem, słodkie jego słowa bez trudu już torują sobie drogę do serca młodej dziewczyny. Mefisto zabawia jej przyjaciółkę, plotkarę Martę, nikt więc nie przeszkadza młodym. Szatan wyczarowuje nastrój, który upaja ich zmysły.

Zapada zwolna noc, Małgorzata żegna Fausta — do jutra. Jednak Mefisto zna dobrze tajemnice serc dziewczęcych. Zatrzymał doktora niedaleko domu. Niedługo czekają — w oknie stanęła Małgorzata, wzywając ukochanego. Faust biegnie ku niej i znika w ciemnościach jej domu.

AKT II

obraz 1

Faust rychło opuścił Małgorzatę. Dziewczyna szuka ukojenia w modlitwie, lecz i w kościele zjawia się przy niej Mefisto — wypomina utraconą niewinność i budzi coraz straszniejsze wyrzuty sumienia. Małgorzata próbuje złączyć swój głos ze śpiewem wiernych w kościele, lecz gdy Mefisto znów brutalnie przerywa jej modlitwę, pada zemdlona.

obraz 2

Przy dźwiękach marsza powracają z wojny żołnierze. Z ostrożnych, pełnych wahania słów Siebla dowiaduje się Walenty prawdy o siostrze. Zjawienie się Fausta, który nie mógł się oprzeć chęci ujrzenia jeszcze raz Małgorzaty i szydercza serenada, jaką śpiewa pod jej oknem towarzyszący Faustowi Mefisto dopowiadają Walentemu resztę. Wzywa więc do walki uwodziciela, jednak broń Fausta, wspoma-

Projekty kostiumów Jadwigi Jarosiewicz

ganego przez szatana, rani go śmiertelnie. Odtrącając z pogardą pomoc Małgorzaty, która przerażona odgłosem walki wybiegła z domu, Walenty umiera, ciskając przekleństwo na swą występną siostrę.

AKT III

obraz 1

Noc Walpurgi

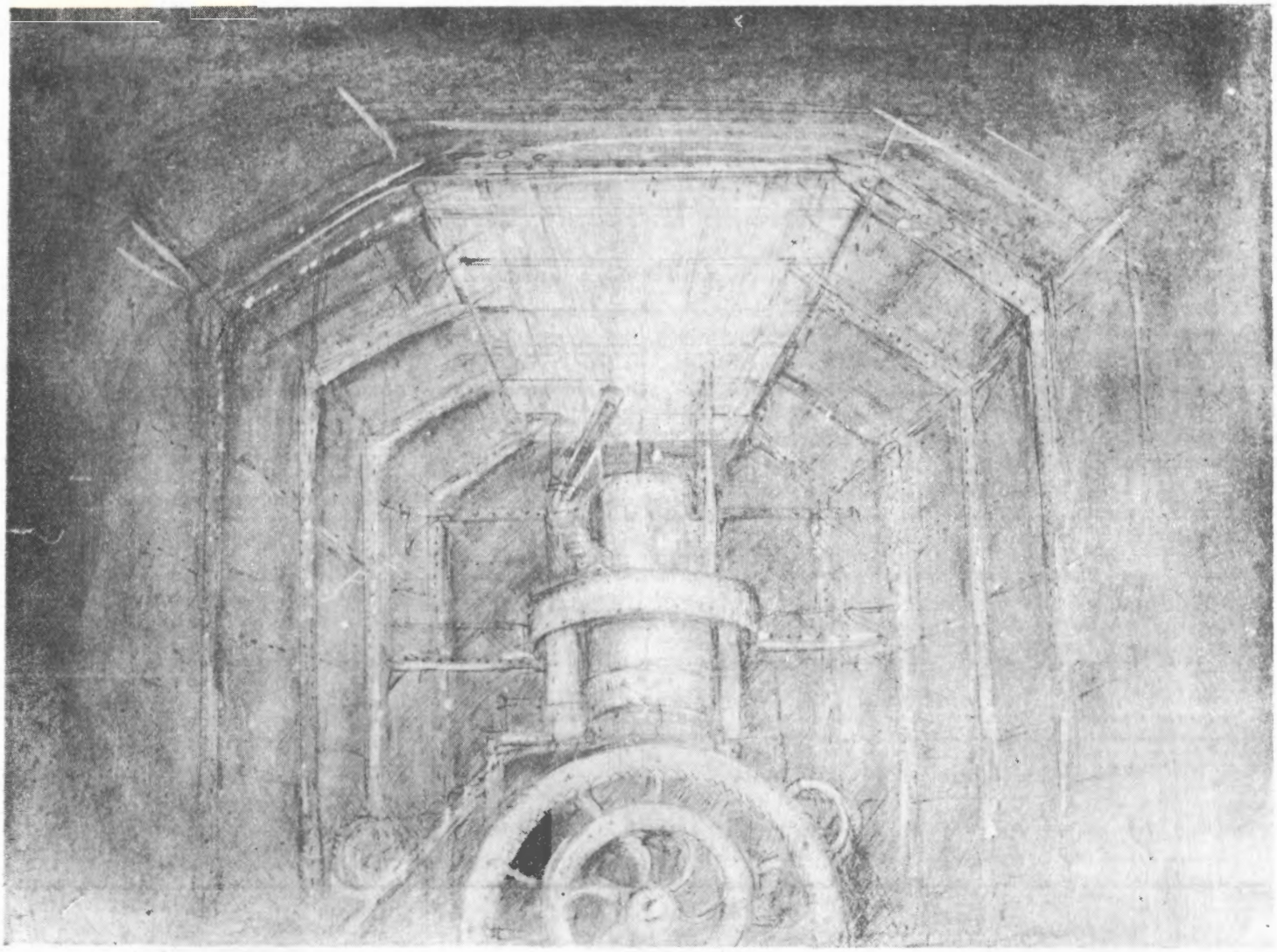
Ruiny świątyni. Mefistofeles przywiódł tu Fausta, by wygnać z jego serca pamięć o Małgorzacie. Szatan wyczarowuje przed oczami Fausta najpiękniejsze kobiety — Helenę, Hekate, nimfy, driady, menady. Wszystkie one swym tańcem chcą oczarować Fausta. Ale on obojętnie krąży wśród roztańczonych postaci — być może myśli o Małgorzacie? Atmosfera wzrasta do bachicznej ekstazy. Pojawienie się widma Małgorzaty przecina bachanalia. Faust rozkazuje Mefistofelesowi śpieszyć na ratunek nieszczęśliwej.

obraz 2

Na pół obłąkana z rozpaczy Małgorzata, oskarżona o zbrodnię dzieciobójstwa, wtrącona została do więzienia. Mefisto wykradłszy klucze dozorcy, wprowadza Fausta do jej celi. Głos kochanka na chwilę przywraca Małgorzacie świadomość; gdy jednak Faust namawia ją do wspólnej ucieczki, nieszczęśliwa zdaje się go już nie słyszeć. Mefisto nagli do pośpiechu — niedługo wstanie dzień. Małgorzata odtrąca jednak pomoc złego ducha, odtrąca również Fausta i z gorącą modlitwą na ustach umiera. „Potępiona" — woła Mefisto tryumfalnie. „Zbawiona" — odpowiada niebiański chór. I oto podczas gdy szatan wraz z Faustem zapadają się w piekielne czeluście, wyzwolona dusza Małgorzaty unosi się ku niebu.

wg „Przewodnika operowego"

Józefa Kańskiego



Projekt scenografii Jadwigi Jarosiewicz

BALET

kierownik baletu
KLARA KMITTO

pedagog baletu
WALERY NIEKRASOW (ZSRR)

asystent choreografa
ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ - SERWA

inspektor baletu
ZENONA MATUSZCZYK - KOZIOROWSKA

korepetytorzy baletu
EWA KRYCZKA
ANDRZEJ BARŁÓG

inspicjent baletu
RUTA SYLDORF

I tancerze

MARIA KIJAK
BEATA STARCZEWSKA
ZBIGNIEW OWCZARZAK
BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI

stała współpraca

JOLANTA RYBARSKA (Teatr Wielki — Warszawa)
FRANCISZEK KNAPIK (Teatr Wielki — Warszawa)

soliści

KRYSTYNA KOSAREWICZ
KARINA KWOLEK
ALICJA LICKIEWICZ
KARINA MICKIEWICZ
EWA LEWANDOWSKA-PYSZKA
JANUSZ GRZEGORCZYK
WITOLD KRASUSKI
JANUSZ ŁAZNOWSKI
CEZARY PYSZKA
WALDEMAR STASZEWSKI
WŁODZIMIERZ ZAGOZDA

zespół baletowy

URSZULA ADAMOWSKA
ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ — koryfejka
MARIA CIBIS — koryfejka
URSZULA DRZEWIŃSKA — koryfejka
CELINA HAWLICZEK-STYŚ — koryfejka
WASYLIKI KIKNA — koryfejka
MARIA KOWALSKA — koryfejka
IWONA KRUSZEWSKA
MARIA KRZESZOWIAK — koryfejka
BARBARA KSIĄŻCZYK — koryfejka
MARIA KULAWIK — koryfejka
WANDA MAJCHEREK — koryfejka
MARIA MALINOWSKA — koryfejka
IRENA MARSZAŁEK — koryfejka
IWONA MUSZYŃSKA — koryfejka
BARBARA NOWAK
DANUTA PARADOWSKA
IZABELLA PLUCIŃSKA — koryfejka
ALINA PODGÓRSKA
MAŁGORZATA ROGA
ANNA STAWNIAK — koryfejka
MIROSŁAWA SUCHECKA — koryfejka
BARBARA SZOSTAKOWSKA — koryfejka
JANINA TELEJKO — koryfejka
STEFAN BOROWSKI — koryfej
JERZY GĘDEK — koryfej
DARIUSZ KOZICKI — koryfej
HENRYK KRÓLAK — koryfej
ALEKSANDER MAJOS — koryfej
KRZYSZTOF PACHUCY
GRZEGORZ STACHURKA
KRZYSZTOF TARGOŃSKI — koryfej

KIEROWNICTWO I ZESPOŁY ARTYSTYCZNE PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

kierownik artystyczny
EUGENIUSZ SĄSIADEK

kierownik muzyczny
MAREK TRACZ

dyrygenci
LUCJAN LAPRUS
JAN ŚLĘK
MAREK TRACZ
TADEUSZ ZATHEY

asystent dyrygenta
KRZYSZTOF TEODOROWICZ

reżyser
FELIKS TARNAWSKI

asystenci reżysera
MARIA BOSKO
URSZULA WALCZAK

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
AŁŁA BOYKO

SOLIŚCI ŚPIEWACY

soprany

EWA FRAKSTEIN
ELŻBIETA HOFFMANN
KRYSTYNA KUJAWIŃSKA
MARIA ŁUKASIK
JOANNA MIKA
AGATA MŁYNARSKA
DANUTA PAZIUKÓWNA
URSZULA SUŁKOŃSKA
KRYSTYNA TYBUROWSKA
ANNA WITKOWSKA
JOLANTA ŻMURKO

mezzosoprany

MARIANNA BORUTA
JADWIGA CZERMIŃSKA
BOŻYSŁAWA KAPICA
BARBARA KRAHEL
TERESA SKRZYŃSKA

tenory

MIGUEL BARALDES
KAROL CHARA
TADEUSZ GALCZUK
JÓZEF KOLESIŃSKI
STANISŁAW LENART
WIESŁAW PIETRZAK
JÓZEF WALCZAK
JANUSZ ZAKRZEWSKI
JANUSZ ZIPSER

barytony

STANISŁAW JURA
TADEUSZ PISZEK
MAREK SZYDŁO
JANUSZ TEMNICKI

bas-barytony

ANTONI BOGUCKI
ZBIGNIEW KRYCZKA
MACIEJ KRZYSZTYNIAK
JANUSZ MONARCHA

basy

MIECZYSŁAW MILUN
MIECZYSŁAW HAUTZ
WŁODZIMIERZ TYSZLER
RADOSŁAW ŻUKOWSKI

stała współpraca

NATALIA KARABAN — sopran
HALINA SŁONIOWSKA — mezzosopran
URSZULA WALCZAK — mezzosopran
JOLANTA ZIELIŃSKA - KOŁODZIEJCZAK — mezzosopran
LUDWIK MIKA — tenor
BERNARD NOWACKI — baryton
TADEUSZ PROCHOWSKI — baryton

korepetytorzy solistów

ŁUCJA BOGUSZYŃSKA
BARBARA JAKÓBCZAK - ZATHEY
MAŁGORZATA PISZEK
HALINA RACHWALIK
MARIA RZEMIENIECKA
TERESA RYMASZEWSKA — współpraca

CHÓR

kierownik chóru i chórmistrz

JANUSZ MENCEL

asystent chórmistrza

EWA BUJOCZEK

inspektor chóru żeńskiego

MARIANNA WUDARSKA

inspektor chóru męskiego

ROMAN GRZESIK

korepetytor chóru

EWA SOBIERALSKA

soprany I

MIROSŁAWA CHYBIŃSKA
GRAŻYNA CZOPOWSKA
IRENA DUDYCZ
TERESA KSIĄŻEK
ALICJA MACIĄG
ŁUCJA MARKOWSKA
ELŻBIETA PAKULSKA
NATALIA POTEMKOWSKA
ZDZISŁAWA SYDOR
ELIZA SZYMAŃSKA

soprany II

AURELIA ADAMCZAK
LIDIA ARTIOMOWA
JADWIGA FOGIEL
JOLANTA GRABOWSKA
EWA KLEINER
MARZENA KRESAK
HELENA MAŁEK
MARIA NOSAL
MAŁGORZATA WIECZOREK
ELŻBIETA WIĘCKOWICZ
MARIA WILK

alty I

EWA BUJOCZEK
EWA CZERKAS
JOLANTA LECHOWSKA
ELŻBIETA LEW
OLGA NIKONOW
ANNA OGIŃSKA
ANNA WOJCIECHOWSKA
BARBARA ZAWODNIK
MARIA ZIÓŁKOWSKA

alty II

KRYSTYNA BŁĄDEK
DANIELA FRANKIEWICZ
GRAŻYNA KAMIŃSKA
DANUTA MALISZEWSKA
RENATA MARKIEWICZ
MARIA NOSAL
MARIANNA WUDARSKA
KRYSTYNA ZIMOŃSKA

tenory I

ROMAN GALAN
ANDRZEJ KOBA
PIOTR KARPIŃSKI
LESZEK WYPCHŁO

tenory II

JAN DUKSZTA
ROMAN GRZESIK
ANDRZEJ NEHRSTEIN
ZDZISŁAW POTEMKOWSKI
JANUSZ SAMBORSKI

basy I

ANDRZEJ ANTOSIK
ZBIGNIEW JĘDRYCHOWSKI
MAREK KLIMCZAK
MAREK KŁOSOWSKI
JERZY KWOLEK
ZYGMUNT MAJGER
BOLESŁAW ZYCH

basy II

MIKOŁAJ BANDAŁOWSKI
MIECZYSŁAW CHODACZEK
ANDRZEJ JĘDRZEJCZAK
TADEUSZ KOBOS
MARIAN SZPAK
TADEUSZ WOJNAROWICZ

ORKIESTRA

kierownik muzyczny
MAREK TRACZ

I koncertmistrz
STEFAN CZERMAK

inspektor
EDWARD FIDELAK

I skrzypce
STEFAN CZERMAK I koncertmistrz
PIOTR BUŁŁO koncertmistrz
MARIUSZ DŻYGA koncertmistrz
BARBARA CHRUŚCIEL
WANDA TATARCZYK
BARBARA LEWANDOWSKA
JAN SZCZEREK
EWA PFLANZ
KARINA NIEWRZOŁ
WOJCIECH NIEWRZOŁ

II skrzypce
MARIA POPLEWSKA
MAREK LEBDA
ANDRZEJ TOM
ANNA GAC
BOLESŁAW GREIPNER
IRENA PIESIEWICZ

altówki
ANTONI TATARCZYK
EDWARD FIDELAK
ZDZISŁAW CZYPIONKA
ELŻBIETA CIOŁEK
ROMAN BARCZYK
BARBARA OPALIŃSKA
ELŻBIETA JAKÓBCZAK

wiolonczele
ADAM SCHMAR koncertmistrz
GRAŻYNA CIOŁEK koncertmistrz
EWA SMONIOWSKA - DŻYGA
TOMASZ GARDZIEJEWSKI
ZDZISŁAWA SZCZUROWSKA
MARIA PALMOWSKA - SAMOLUK

kontrabasy
TADEUSZ GÓRNY koncertmistrz
JAN KANDILAPTIS
JAN KORKOSZ
WŁADYSŁAW RUDY
ALEKSANDER FURGAŁA

flety
ZBIGNIEW MARYNOWSKI
MAŁGORZATA BORZĘCKA
CEZARY TRACZEWSKI
WOJCIECH DRADRACH
TADEUSZ WITEK

oboje
PIOTR SIEDLECKI
STEFAN MAŁEK
DANUTA SZERMIŃSKA
KRZYSZTOF JEMIELUCHA

klarnety
ROMAN ASTRIAB
JADWIGA TOMASZEWSKA
MIECZYSŁAW STACHURA
LECH STASIAK
ANDRZEJ SIENNICKI

fagoty
ROMAN AUGUSTYN koncertmistrz
JÓZEF CZICHY
STANISŁAWA SZOSTAK
LUCJAN SZEREDA
JÓZEF TAUT

rogi
RYSZARD KURZAK koncertmistrz
LESŁAW DANIELKOWSKI
JAN FLUDER współpraca
HENRYK BYŚ
EDMUND NOWICKI współpraca
JAN GRELA

trąbki
MIECZYSŁAW LATAWIEC
KAZIMIERZ BUJOCZEK
STANISŁAW SZYMANOWSKI
STANISŁAW CHUDOBSKI
JERZY MAJCHRZAK

puzony
HENRYK DUDEK
KAZIMIERZ PUCHALSKI
WACŁAW JANISZEWSKI

tuba
STEFAN MIROSŁAW współpraca

perkusja
JERZY KARPOWICZ
ZBIGNIEW WOJCIECHOWSKI
PIOTR NOWAK
ZDZISŁAW WEYNA

harfa
ELŻBIETA MARCZAK - WILKOSZ

fortepian
TERESA RYMASZEWSKA

inspicjenci
ALICJA ANCZEWSKA
BARBARA GÓRSKA
MARIA WANOTH

bibliotekarz
ALEKSANDER BEREZOWSKI

sufler
WACŁAW WRONECKI

kierownik biura obsługi widzów
MARIOLA KOZIOŁ

kierownik działu wydawnictw i reklamy
TERESA CZERNIEJEWSKA - HERZIG

zespół techniczny

kierownik techniczny	— JANUSZ SŁONIOWSKI
kierownik działu opracowań scenograficznych i obsługi sceny	— HENRYK LIDTKE
kierownik sceny	— ZYGMUNT SCHMIDT
główny kostiumer	— KRYSTYNA CICHOSZ
mistrz elektroakustyki	— MAREK KOWALSKI
mistrz oświetlenia	— HENRYK MAZURCZAK

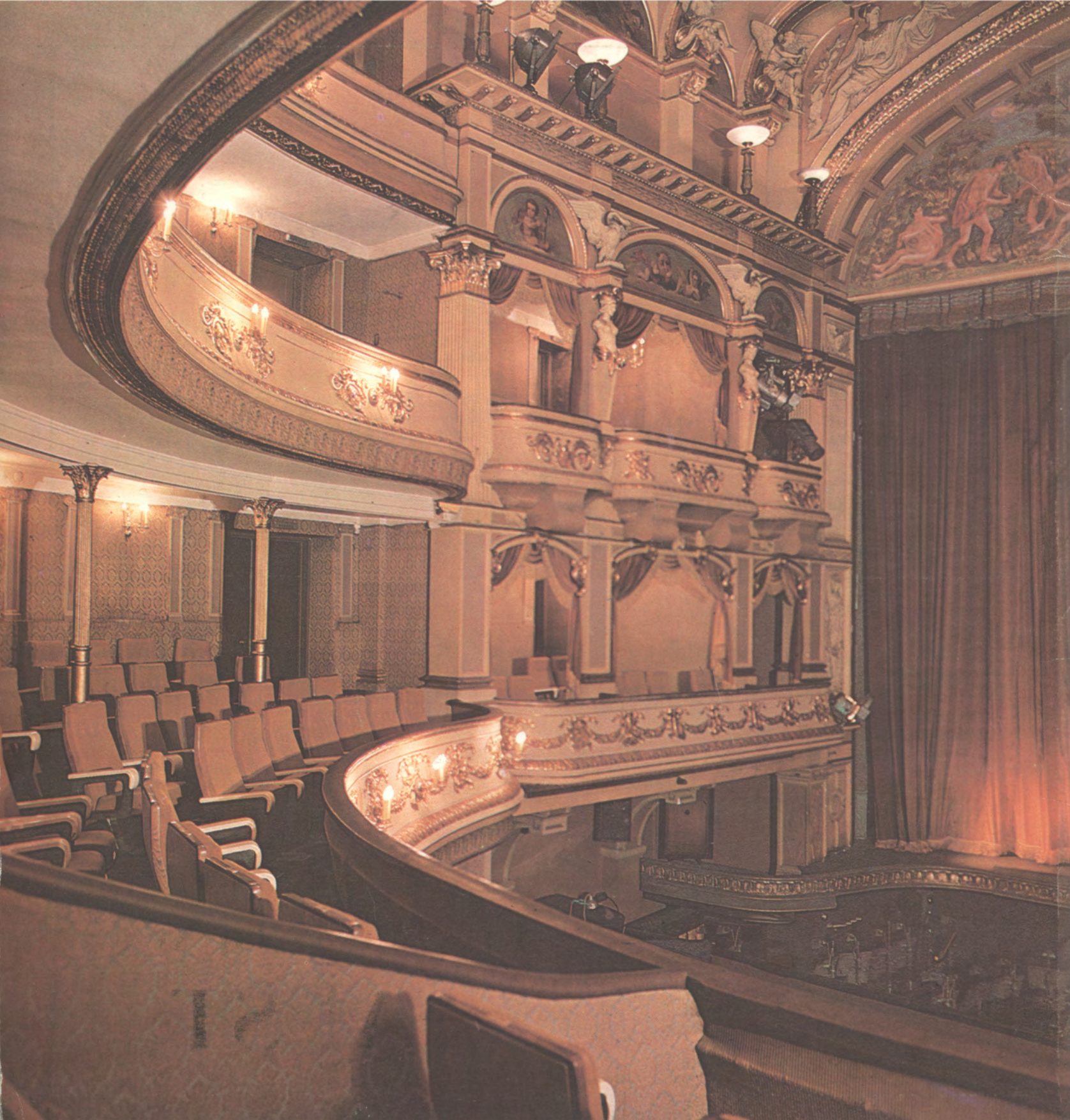
kierownicy pracowni

krawieckiej damskiej	— ELŻBIETA CHMIELEWSKA
krawieckiej męskiej	— EDWARD CIOSEK
malarskiej	— ZBIGNIEW FRANCUZ
modelatorskiej	— JERZY WÓJCICKI
stolarskiej	— KAZIMIERZ GRACZYK
perukarskiej	— RYSZARD SNOPCZYŃSKI
szewskiej	— STANISŁAW ORŁOWSKI
mistrz pracowni tapicerskiej	— MARIANNA KOPEĆ
ślusarskiej	— MARIAN GIELAS

redakcja programu
TERESA CZERNIEJEWSKA - HERZIG
opracowanie graficzne
JERZY WAYGART
reprodukcje
MARIA BEHRENDT

okładka według fotografii barwnej
STEFANA ARCZYŃSKIEGO
STANISŁAW M. BRZEZICKI
druk okładki barwnej
WROCŁAWSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE
ZAKŁAD NR 1 UL. KOŚCIUSZKI
wydawca
PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU
UL. ŚWIDNICKA 35
50-066 WROCŁAW

telefony:
356-41/49 — centrala
367-27 — Biuro Obsługi Widzów

Cena 50 zł

WZGraf. Strzelin, zam. nr 438/84 — 2000