

TEATR WIELKI

W ŁODZI

SCENA KAMERALNA

W MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

**WIECZÓR KAMERALNY
MĘŻCZYŻNA I KOBIETA**

Tym razem proponujemy Państwu wieczór, którego repertuar będzie ulegał zmianie w zależności od utworów, które w przyszłości zdecydujemy się przygotować. Klamrą tematyczną będą niezmiennie różnego rodzaju relacje pomiędzy kobietą i mężczyzną. Tego rodzaju pozycji muzycznych jest bardzo wiele, zarówno w repertuarze współczesnym jak i dawnym.

Rozpoczynamy kameralną operą barokową „La serva padrona” Pergolesiego, przedstawiającą amory podstarzałego Uberto do pikantnej Serpiny. Potem przy dźwiękach Sonaty Wiolonczelowej Kodaly'a przyjrzymy się perypetiom znużonego sobą małżeństwa. Natomiast w finale przestudiujemy rolę aparatu telefonicznego w drodze do szczęścia przyszłych oblubieńców. Na razie tyle.

Nie zdziwcie się Państwo, jeśli traficie na któreś przedstawienie z innymi tytułami. Zawsze jednak dotyczyć one będą spraw damsko-męskich, tego starego jak ludzkość problemu.

Kawonin Pietros

Co dwa tygodnie!

pułch muzyczny

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

pułch muzyczny



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

pułch muzyczny

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

RESTAURACJA
TEATRU
WIELKIEGO
ORFEUSZ
ul. Narutowicza 43

oferuje:

- śniadania, obiady, kolacje
 - bankiety, przyjęcia
- Czynna codziennie,
w godzinach 12.00—24.00

Zapraszamy



TEATR WIELKI W ŁODZI

Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne 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.

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

SCENA KAMERALNA
W MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

Giovanni Battista Pergolesi

SŁUŻĄCA PANIĄ

(La serva padrona)

Opera komiczna w jednym akcie
Libretto — GENNARTONIO FEDERICO
Przekład — JOANNA KULMOWA



Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736)

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ

Mistrz włoskiej opery buffa

Siedemnasty i osiemnasty wiek były okresem niebywalej popularności muzyki włoskiej w całej Europie. Italia była wielkim targiem na śpiewaków, instrumentalistów, wirtuozów, kompozytorów operowych. Największą popularność zdobyła opera buffa, najbliższa ludowi, kpiąca ze wszystkich świętości, przedrzeźniająca poważną siostrzycę — „operę seria”, opowiadająca często w ludowym dialekcie miejscowym.

Okno na całą Europę otworzył przed operą buffa dopiero Neapol — miasto znane z weselości, rozśpiewane i roztańczone, kpiące z całego świata.

Wzorem dla neapolitańskiej opery buffa była ludowa commedia dell'arte, w której szadzono z ludzkich słabości, przywar i namiętności, kpiono z napuszonego dostojenstwa, wytykano skąpstwo, chytryść, pedanterię, zarozumiałość. Triumfalny pochód opery buffa rozpoczęły intermezza i intermedia komiczne, grane między aktami oper poważnych.

Największą, do dziś nie przemijającą sławę zdobyła niewielka opera buffa Pergolesiego, napisana jako intermezzo od opery poważnej „Il Prigioniero superbo” — „LA SERVA PADRONA” czyli „Służąca panią”, wykonana z okazji urodzin cesarzowej Krystyny, żony Karola VI.

„LA SERVA PADRONA” ma nie tylko największe znaczenie dla rozwoju opery komicznej i stanowi siedmiomilowy krok w formowaniu komicznego języka muzycznego w operze, lecz również była zapalnikiem wywołującym wybuch tzw. „Querelle des bouffons” — paryskiej wojny buffonistów, czyli zwolenników opery włoskiej z antybuffonistami, czyli zwolennikami francuskiej „tragédie lyrique” — opery tragicznej, wywodzącej się od przedstawień Jean Baptisty Lully'ego a reprezentowanych

w połowie XVIII wieku przez świetne widowiska Jean-Philippe Rameau. Była to największa dysputa i najgorętsza światopoglądowa wojna, jaka kiedykolwiek rozgorzała wokół zagadnień muzycznych, rozgrywająca się niejednokrotnie w czasie przedstawień w salach teatralnych, gdzie dochodziło do zaciekłych awantur a nawet bójek. Kiedy wędrowna trupa włoska wykonała w Paryżu w roku 1752 „La serva padrona”, entuzjazm słuchaczy był tak wielki, że najpoważniejsi znawcy przedmiotu m.in. encyklopedyści Rousseau i D'Alembert przyznali włoskiej operze wyższość nad francuską „tragédie lyrique”.

Wrogowie Włochów, zgromadzeni wokół króla, przeciwstawiając się buffonistom, zgromadzonym wokół królowej, wygrali walkę i dzięki wyrokowi królewskiemu z 1754 roku, wypędzono włoskich artystów operowych z Francji a w 10 lat później Christoph Willibald Gluck, przybywając do Paryża za poparciem swej uczennicy, królowej Marii Antoniny, rozpoczął na dobre walkę z operą włoską, przeciwstawiając dawnej operze neapolitańskiej i dziełom Pucciniego swoje genialne dzieła operowe, oparte o zasady reformujące widowisko operowe na podstawie harmonijnego współdziałania muzyki, teatru, plastyki, choreografii.

Czy zatem beztrioskie czasy neapolitańskiej opery buffa miały minąć bezpowrotnie?

Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w sali operowej, rozkoszując się niezwyklej piękności muzyką i niezwyklego dowcipu librettem włoskich intermezzów buffo, stworzonych przez genialnego mistrza neapolitańskiej opery buffa Giovanni Battisty Pergolesiego.

Mistrz neapolitańskiej opery żył zaledwie 26 lat! I w tak krótkim życiu zdołał stworzyć słynne sonaty na trio i sonaty na skrzypce i klawesyn, które są wzorem konstrukcji sonatowej, koncerty na orkiestrę smyczkową, kantaty, arie, msze, opery seria m.in. „Salustia” (1731), „Adriano in Siria” (1734), imponującą rozmachem „Olimpiadę” (1735), niezwykle dowcipne intermezza a wśród nich do dziś grywane „Livietta et Tracollo”; opery buffa m.in. „Lo Frate innamorato” (1732). „Flaminio”, (1735), arcydzieło humoru (o którym już pisałem) „La serva padrona”, nieśmiertelne dzieło kościelne „Stabat Mater”, napisane przed samą śmiercią na zamówienie zakonu „Dei Sette Dolori di Maria”.

Urodził się 4 stycznia 1710 roku w rodzinie ubogiego rzemieślnika w Jesi. Bracia Giovanniego Battisty umieli jeden po drugim — widocznie w rodzinie panowała gruźlica — sam Giannbattista — tak nazywano przyszłego kompozytora wśród przyjaciół — raz po raz zapadał na zdrowiu i z trudem poruszał się, chromając na sztywną w kolanie, zapewne zaatakowaną przez gruźlicę — nodze. Był niezwykle muzykalny, uczyli go więc — widząc jego uzdolnienia — miejscowi muzycy i znalazł się wreszcie mecenas, markiz Pianetti, który dla uzupełnienia wiedzy muzycznej skierował utalentowanego chłopczykę do Neapolu — do jednego z czterech największych konserwatoriów neapolitańskich — „Collegio de'poveri di Gesu Cristo” — „Kolegium muzycznego dla ubogich pod wezwaniem Jezusa Chrystusa”. Wychowankowie owych słynnych konserwatoriów, z którymi równać się mogły jedynie szkoły w Wenecji, uzdolnione dzieci ubogich rodzin, bezpłatnie mieszkały i uczyły się przez 8 lat — w niesłychanej, nieomal wojskowej dyscyplinie, ćwicząc, komponując, grając od świtu do zmroku, przygotowując się do prowadzenia zespołów teatralnych, kapel dworskich, chórów i kapel kościelnych nie tylko we Włoszech, ale i w największych ośrodkach kulturalnych ówczesnej Europy.

Giovanni Battista z Jesi (nie miał jeszcze wówczas nazwiska — jego ojciec przybył do Jesi z Florencji, gdzie pracował jako cieśla w teatrze „Pergola Fiorentina” i stąd przezwisko: Pergolesi) uczył się w „Collegia” gry na skrzypcach u samego mistrza Domenico de Matteis, kontrapunktu i kompozycji u Gaetano Greco — a po jego śmierci u wielkiego kompozytora Francesco Durante, kontynuatora myśli twórczej Palestriny i nauczyciela całej plejady kompozytorów opery neapolitańskiej.

Pod okiem tak znakomitych pedagogów uzdolnienia Pergolesiego rozwijały się niezwykle szybko. Na zakończenie nauki skomponował 2 oratoria, które — dzięki poparciu mecenasów młodego kompozytora, entuzjastów jego talentu — arcyksięcia de Maddaloni i księcia de Stigliano, zostały wystawione w klasztorze Sant'Angello Maggiore w Neapolu. W tym samym 1731 roku protektorzy Giovanniego Battisty wprowadzili na scenę teatru San Bartolomeo jego pierwszą operę seria „La Salustia”. Sukces „La Salustria” skłonił Pergolesiego do poświęcenia się twórczości operowej i już w rok później

w tym samym teatrze odbyła się premiera opery seria „Il Recimero, re dei Gotti” z komicznym intermezzo „Il Geloso Schernito”, o którego autorstwo toczyły się później zażarte boje. Po roku — a zatem w 1733 — zapamiętajmy sobie tę datę — znów do libretta G. A. Federico — Pergolesi pisze operę seria „Il Prigioniero superbo” z intermedium, które przyniosło kompozytorowi nieśmiertelną sławę: „LA SERVA PADRONA”. Genialna buffa, do dziś grywana na scenach najslawniejszych oper świata i przez teatry studenckie, śpiewana przez najslawniejszych śpiewaków operowych i przez uzdolnionych amatorów, napisana jest na niezwykle mały zespół: Kwartet smyczkowy, continuo, dwoje śpiewaków i komiczny mim — oto co potrzeba do wystawienia tej arcyopery buffa!

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

REALIZATORZY

PAWEŁ PRZYTOCKI
Kierownictwo muzyczne

MALGORZATA DZIEWULSKA
Reżyseria

JADWIGA JAROSIEWICZ
Scenografia

ADAM JASIŃSKI
Współpraca muzyczna

Asystenci reżysera — Maria Szczucka
Leonard Katarzyński

Asystent scenografa — Bożena Smolec-Błaszczyk

Inspicjenci — Alicja Derkacz, Urszula Rybicka
Andrzej Koperwas

Pianiści-korepetytorzy — Elżbieta Zwierzchowska
Nadjeżdza Pawlak
Ewa Szpakowska
Iwona Wróblewska
Anatol Jagoda

OBSADA

Serpina — HANNA KLIMCZAK
MARIA SZCZUCKA
ELŻBIETA WALASZCZYK

Uberto — ZBIGNIEW MACIAS
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
GRZEGORZ RÓŻYCKI

Vespone — TADEUSZ JĘDRAS
STEFAN PASKA

ORKIESTRA

Dyryguje — PAWEŁ PRZYTOCKI
ADAM JASIŃSKI



Projekt kostiumy Serpiny

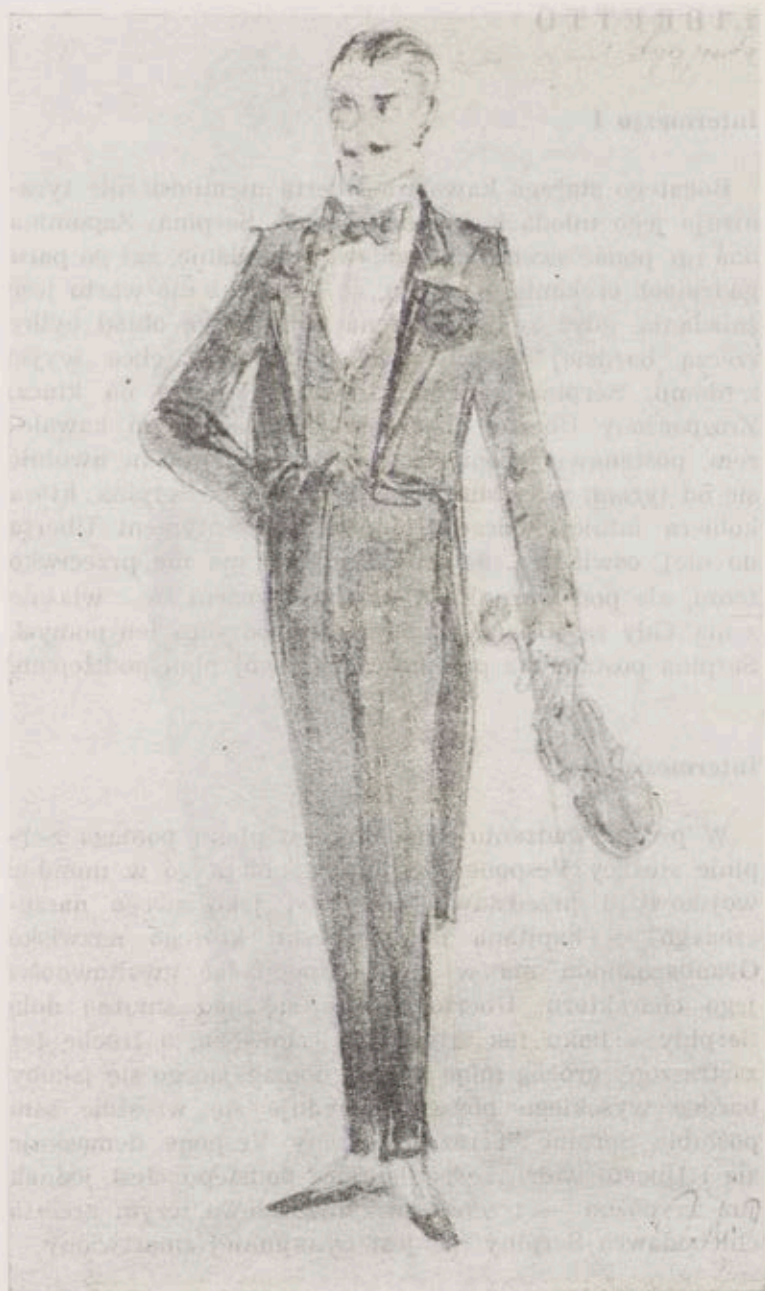
LIBRETTO

Intermezzo I

Bogatego starego kawalera Uberta niemilosiernie tyranizuje jego młoda i sprytna służąca, Serpina. Zapomina ona np. podać swemu chlebodawcy śniadanie, zaś po paru godzinach czekania oznajmia, że teraz już nie warto jeść śniadania, gdyż ze względu na późną porę obiad byłby rzeczą bardziej właściwą. Kiedy Uberto chce wyjść z domu, Serpina zamyka drzwi wyjściowe na klucz. Zrozpaczony Uberto, choć jest zaprzysiężonym kawalerem, postanawia ożenić się, aby tym sposobem uwolnić się od tyranii swej służącej. Na to jednak Serpina, która kobiecą intuicją odczuwa ukrywany sentyment Uberta do niej, oświadcza, że i owszem, nie ma nic przeciwko temu, ale pod warunkiem, iż Uberto ożeni się... właśnie z nią. Gdy zaś Uberto z oburzeniem odrzuca ten pomysł, Serpina postanawia przeprowadzić swój plan podstępem.

Intermezzo II

W przeprowadzeniu zamierzonego planu pomaga Serpinie służący Vespone. Serpina przebiera go w mundur wojskowy i przedstawia Ubertowi jako swego narzeczonego — kapitana di Tempesta, którego nazwisko Granbarbandon ma w pełni odpowiadać gwałtowności jego charakteru. Uberto, litując się nad smutną dolą Serpiny u boku tak straszego człowieka, a trochę też zastraszony groźną miną oficera domagającego się jakoby bardzo wysokiego posagu, decyduje się wreszcie sam poślubić Serpinę. Teraz przebrany Vespone demaskuje się i Uberto widzi, że padł ofiarą podstępu. Jest jednak już za późno — trzeba dotrzymać słowa, czym zresztą chlebodawca Serpiny nie jest bynajmniej zmartwiony.



Projekt kostiumu Uberta

W bieżącym repertuarze Teatru Wielkiego:

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| St. Moniuszko | — STRASZNY DWÓR |
| | — HALKA |
| G. Verdi | — RIGOLETTO |
| | — TRAVIATA |
| | — NABUCCO |
| W. A. Mozart | — COSI FAN TUTTE |
| | — LO SPOSO DELUSO |
| | — DER SCHAUSPIELDIREKTOR |
| G. Rossini | — CYRULIK SEWILSKI |
| J. Strauss | — BARON CYGAŃSKI |
| A. Boito | — MEFISTOFELES |
| G. Donizetti | — ŁUCJA Z LAMMERMOOR |
| J. F. F. Halevy | — ŻYDÓWKA |
| M. Musorgski | — BORYS GODUNOW |
| E. Bogusławski | — SONATA BELZEBUBA |
| I. J. Paderewski | — MANRU |
| P. Czajkowski | — EUGENIUSZ ONIEGIN |
| | |
| The Shade / E. Wycichowska | — FAUST GOES ROCK |
| J. S. Bach, G. Presser / | |
| A. Fodor | — PRÓBA |
| B. Pawłowski / | |
| W. Borkowski | — KRÓLEWNA ŚNIEŻKA |
| F. Mendelsshon Bartholdy / | |
| G. Veredon | — SEN NOCY LETNIEJ |
| W. A. Mozart / G. Veredon | — WOLFGANG AMADEUS |
| A. Adam / J. Piasecki | — GISELLE |
| L. A. Minkus / W. Borkowski | — DON KICHOT |
| L. Różycki / J. Niesobska | — PAN TWARDOWSKI |

SEZON 1987/88

PREMIERA 22 LISTOPADA 1987

Redakcja programu — Bożena Kuzańska
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski
Reprodukcja zdjęć — Chwalisław Zieliński

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi
Nakład — 2000 egz.
Cena zł 20,—
Druk: OD 468/87 n. 1000 H-10/1942

TEATR WIELKI

W ŁODZI

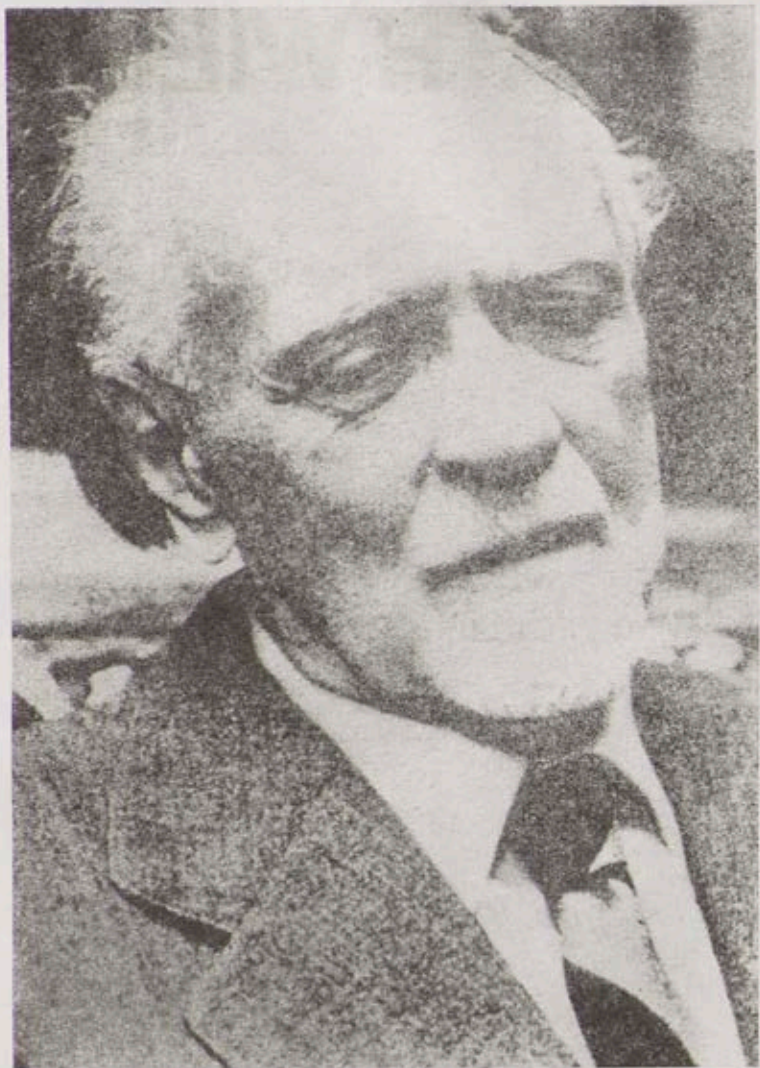
Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

SCENA KAMERALNA
W MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

SONATA NA KOBIETĘ I MĘŻCZYZNĘ

do utworu Zoltána Kodály'a
(Sonata wiolonczelowa op. 8)

Libretto — IMRE ECK



Zoltán Kodály (1882—1967)

ZOLTÁN KODÁLY

Zoltán Kodály — węgierski kompozytor, pedagog i badacz folkloru — urodził się 16 grudnia 1882 roku w Kecskemet, zmarł 6 marca 1967 roku w Budapeszcie. Studiował w Budapeszcie u Hansa Koesslera w Akademii Muzycznej i na Uniwersytecie gdzie doktoryzował się w 1906 roku na podstawie dysertacji o budowie zwrotki w węgierskich pieśniach ludowych. W 1905 roku podjął wraz z Bélą Bartókiem pierwsze etnograficzne podróże badawcze. W 1907 roku wykładał w Akademii Muzycznej w Budapeszcie, początkowo teorię muzyki następnie kompozycję. Kodály położył wielkie zasługi jako etnograf (publikacje naukowe, przebadanie i opracowanie w celach wydawniczych węgierskiego folkloru). Jako pedagog zreformował system nauczania muzyki w szkolnictwie węgierskim, wychował wielu współczesnych kompozytorów węgierskich. Był członkiem Węgierskiej Akademii Naukowej.

Twórczość kompozytorska Kodályá krzyżuje w sobie elementy stylu neoromantyczno-impresjonistycznego z oddziaływaniem folkloru.

Ważniejsze kompozycje:

- **opery:** „Hary János”, „Szekelyfonó”, „Wieczór prządek”, „Czinka Panna”;
- **utwory religijne:** oratorium „Assumpta est Maria”, „Psalmus Hungaricus”, „Te Deum”, „Missa brevis”;
- **utwory orkiestrowe:** uwertura „Letni wieczór”, „Uwertura teatralna”, „Tańce z Maroszek”, „Tańce z Galanty”.

Utwory kameralne, fortepianowe, organowe pieśni z towarzyszeniem fortepianu, liczne utwory chóralne oraz utwory pedagogiczne.

WOLFF KODALY



Projekt kostiumu Kobiety

REALIZATORZY

IMRE ECK (Węgry)

Choreografia

JADWIGA JAROSIEWICZ

Scenografia

Asystent choreografa — Eva Balint

Asystent scenografa — Bożena Smolec-Błaszczyk

Inspicjenci — Alicja Derkacz, Urszula Rybicka
Andrzej Koperwas

OBSADA

Kobieta

— ANNA FRONCZEK
EWA WYCICHOWSKA
MAŁGORZATA ZALEJSKA

Mężczyzna

— JAROSŁAW BIERNACKI
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ

PAWEŁ TOMASZEWSKI — wiolonczela

ZAMIAST LIBRETTA

„Sonata na Kobię i Mężczynę” IMRE ECKA (z muzyką sonaty wiolonczelowej Zoltána Kodálya) nie ma tradycyjnego libretta baletowego w sensie stopniowo rozwijającej się anegdoty prowadzącej do jasno określonego końca. Nie jest to jednak utwór choreograficzny pozbawiony wyraźnej treści.

Imre Eck wykorzystuje muzykę Kodálya do zbudowania na jej tle dialogu choreograficznego pomiędzy Kobię i Mężczyną — dialogu dość oszczędnego w ruchu, ale za to pełnego delikatnych odcieni i nastrojowych uczuć dwojga bohaterów. Treść baletu Imre Ecka jest świetnie podpatrzoną przez choreografa zwykłą codziennością dwojga ludzi, którzy chcą koniecznie ze sobą być, a jednocześnie coś przeszkadza im w całkowitym i wzajemnym zespoleniu się. Obserwujemy tutaj, podobnie jak w przyszłowiowych „scenach małżeńskich”, narastanie uczuć hamowanych refleksją i zwątpieniem, to znów potęgujących się, aż do wybuchów emocjonalnych przy pozornie monotonnym upływie czasu.

W tej „Sonacie na Kobię i Mężczynę” jest podwójna gra każdego z partnerów. Gra ze sobą samym, czyli gra o siebie samego — zarówno Kobię jak i Mężczyznę — z własnymi uczuciami i oporami. Druga gra jest grą z partnerem, z jego osobowością, z jego uczuciami i nastrojami. Ale wszystko po to, aby związek Kobię i Mężczyzny mógł przetrwać narastające w akcji baletu przesilenia — aby pozostać r a z e m.

JAN BERSKI



Projekt kostiumu Mężczyzny

SEZON 1987/88

PREMIERA 22 LISTOPADA 1987

Redakcja programu — Bożena Kuzańska
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć — Chwalisław Zieliński

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi
Nakład — 1000 egz.
Cena zł 20,—
Druk: OD 468/87 n. 1000 H-10/1944

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

SCENA KAMERALNA
W MUZEUM HISTORII MIASTA ŁODZI

Gian-Carlo Menotti

TELEFON

czyli Miłość we troje

Opera buffa w jednym akcie
Libretto — GIAN-CARLO MENOTTI
Przekład — LECH EMFAZY STEFAŃSKI



Gian-Carlo Menotti (ur. 1911)

Gian-Carlo Menotti

Gian-Carlo Menotti urodził się 7 lipca 1911 roku w Cadegliano. Kompozytor i librecista pochodzenia włoskiego. Studia w konserwatorium w Mediolanie (1923—1927), od 1928 w Filadelfii (kompozycje w Curtis Institute pod kierunkiem Rosario Scalera). Przez jakiś czas przebywał w Wiedniu, gdzie skomponował swą pierwszą operę (do własnego libretta) — „Amelia goes to the Ball”, wystawioną w Curtis Institute: 1 kwietnia 1937 roku, pod kierunkiem Fritza Reinera, który kilka dni później dyrygował tą operą w jednym z głównych teatrów nowojorskich. Po roku operę przyjął Metropolitan Opera House i odtąd nazwisko Menottiego stało się znane w USA. Nadana w 1939 roku opera radiowa „The Old Maid and the Thief” oraz wystawiona również w Metropolitan Opera „The Island God” nie przyniosły kompozytorowi znaczniejszych sukcesów. Dopiero ukończona po II wojnie światowej opera kameralna „Medium” zainteresowała szerszą publiczność; wywołała też protest National Spiritualist Association, które uznało, że dzieło Menottiego jest skierowane przeciwko spirytyzmowi. Następne opery — „Telefon”, „Amahl and the Night Visitors” — umocniły pozycję Menottiego jako najciekawszego amerykańskiego talentu dramatycznego. W latach 1952—1955 Menotti był profesorem kompozycji w Curtis Institute of Music. Od młodych lat tworzy w Ameryce, gdzie osiąga nieporównane sukcesy sceniczne, potwierdzone przez krytyków muzycznych — i co najważniejsze dla kompozytora — przez liczne rzesze miłośników teatru operowego. Menotti liczy się bardzo z opinią publiczności; stara się ją zdobyć różnymi sposobami: treścią dzieła, inscenizacją, walorami teatralno-dramatycznymi czy mu-

zycznymi (tych ostatnich nie należy rozumieć w zbyt wygórowanym sensie). Udaje mu się to, albowiem Gershwin — librecista i kompozytor w jednej osobie — zna świetnie działanie każdego efektu sceniczno-muzycznego.

Podaje tematy najbardziej aktualne, wyznaczając sobie w ten sposób miejsce w historii teatru współczesnego. Są to „tematy z dnia”. Akcja zlokalizowana jest najczęściej w Nowym Jorku (np. „Medium”, „Święta z Bleaker Street”).

Sukcesy kompozytora, librecisty (Menotti pisze libretta nie tylko do własnego użytku), a nawet reżyseria tłumaczą się doskonałą pewnością w operowaniu środkami muzycznymi i teatralnymi. Menottiemu — kompozytorowi jest obojętne, jakimi środkami się posługuje; ważne jest tylko to, by działały one najbardziej bezpośrednio. Ponieważ w muzyce funkcjonalnej za najbardziej bezpośrednio uchodzą środki... pośrednie, zapożyczone od innych kompozytorów, których dzieła zawierają elementy treściowo niezawodne — Menotti nie waha się zużytkować do swych dzieł najbardziej ogranych formuł innych twórców muzyki operowej. Tak np. jest z Puccinim: Menotti poddaje się wpływowi jego muzyki nie dlatego, że mu się ona szczególnie podoba, lecz dlatego, że wytworzone przez Pucciniego środki charakterystyki muzycznej dają gwarancję niezawodnych asocjacji, na których twórcy „Konsula” zależy. Menotti przerasta Pucciniego jako dramaturg muzyczny i jako muzyk stylistycznie wszechstronniejszy. Muzyka Menottiego waha się pomiędzy Puccinim, Strawińskim a Gershwinem, z tym jednak, że ze Strawińskiego czy Gershwina kompozytor przejął jedynie to, co było stosunkowo łatwe do przejścia i co mu było przydatne. Zapożyczenia z muzyki Strawińskiego są zazwyczaj bardzo elementarne i traktowane niemal prestiżowo: Strawiński ma odświeżyć styl kompozytora, uwspółcześnić i zindywidualizować. Natomiast muzyka Gershwina staje się dla Menottiego pomostem pomiędzy nim a jego (najczęściej przecież amerykańskimi) słuchaczami, zapewnia mu bliski i żywy kontakt ze słuchaczem — głównie poprzez elementy komercyjnego jazzu. W ostatnich dziełach scenicznych Menotti indywidualizuje coraz bardziej swój język muzyczny, oddalając się od pierwotnego eklektyzmu. Mimo to jego

muzyka daleka jest jeszcze zarówno od współczesności jak i oryginalności. Bezpośredniość działania środków charakterystyki muzycznej, plastyczna tematyka, realistyczne parlandy, mistrzowskie operowanie techniką wokalną, znakomicie opanowana i kameralnie traktowana technika orkiestrowa, wreszcie okazały zmysł formalny — oto walory muzyki Menottiego. Dużą rolę odgrywają w jego dziełach efekty teatralno-filmowe (np. stuk maszyny do pisania, dźwięk telefonu, płyta z przebojem, naturalistyczne naśladowanie szmerów itp.). Element czysto wokalny zajmuje w operach Menottiego stosunkowo mało miejsca. Mimo to nie brak dłuższych fragmentów lirycznych, posiadających nierzadko cechy muzyki intensywnej, a nawet wysoce emocjonalnej, przy całym — nie dość silnie podkreślanym — braku autentycznej pomysłowości muzycznej i ogólnej, nawet dla laików łatwo zauważalnej, niejednorodności stylistycznej, którą rekompensuje jednorodność trzech zasadniczych komponent scenicznych — tekstu, muzyki i akcji.

*(Leksykon kompozytorów XX wieku,
PWM, Kraków 1965)*



„El arte es un juego ludico”
(Sztuka jest grą zmysłów)

TREŚĆ LIBRETTA

W życiu zdarzają się różne sytuacje, z których wywiązuje się miłość, będąca przeznaczeniem. Może to być spotkanie na ulicy, na przystanku tramwajowym, w kawiarni, w pracy... Po takim spotkaniu często telefon staje się pośrednikiem zbliżenia między istotami owładniętymi uczuciem.

Lucy, nieustannie rozmawiając przez telefon nie daje Benowi możliwości wyznania uczuć. Ben nie lubi telefonu, lecz bez jego pomocy nie mógłby porozmawiać z Lucy. Telefon staje się tutaj metaforą. Kiedy Lucy oddala się od Bena, telefon stanowi barierę, którą należy przekroczyć, aby znów zbliżyć się do ukochanej. Telefon jest formą gry. Zapraszamy więc na dobrą zabawę z tym dużym, miłosnym telefonem.

JOSE LUIS PEREZ



REALIZATORZY

PAWEŁ PRZYTOCKI
Kierownictwo muzyczne

JOSE LUIS PEREZ (Meksyk)
Reżyseria, scenografia, kostiumy

ADAM JASIŃSKI
Współpraca muzyczna

Asystenci reżysera — Maria Szczucka
Leonard Katarzyński

Asystent scenografa — Bożena Smolec-Błaszczyk

Inspicjenci — Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Andrzej Koperwas

Pianiści-korepetytorzy — Elżbieta Zwierzchowska
Nadjeżda Pawlak
Ewa Szpakowska
Iwona Wróblewska
Anatol Jagoda

OBSADA

Lucy — HANNA KLIMCZAK
SYLWIA MASZEWSKA

Ben — TADEUSZ JĘDRAS
PAWEŁ KAJZDERSKI
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

ORKIESTRA

Dyryguje — PAWEŁ PRZYTOCKI
ADAM JASIŃSKI

SEZON 1987/88

PREMIERA 22 LISTOPADA 1987

Redakcja programu — Bożena Kuzańska
Redakcja techniczna — Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć — Chwalisław Zieliński

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi
Nakład — 1000 egz.
Cena zł 20,—
Druk: OD 468/87 n. 1000 H-10/1943