



Teatr Wielki w Łodzi

Puccini

CYGANERIA

Gustave Caillebotte, Bulwar włoski, olej, 1880





Teatr Wielki w Łodzi

dyrektor naczelny
MAREK SZYJKO

Giacomo Puccini

CYGANERIA

(La Bohème)

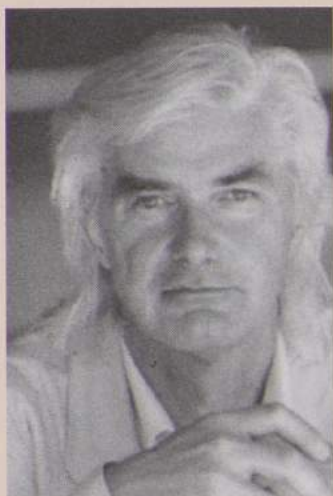
opera w czterech obrazach

libretto: LUIGI ILLICA i GIUSEPPE GIACOSA
wg *La vie de bohème* Henri'ego Murgera

prapremiera - 1 lutego 1896, Turyn
premiera polska - Warszawa, 1898

premiera - 17 lutego 2007 roku
Teatr Wielki w Łodzi

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim.



kierownictwo muzyczne
TADEUSZ WOJCIECHOWSKI

Wiolonczelista i kameralista, jeden z najwybitniejszych współczesnych dyrygentów polskich, studiował w Akademii Muzycznej w Warszawie: grę na wiolonczeli w klasie Andrzeja Orkisz (dyplom w 1976) i dyrygenturę pod kierunkiem Stanisława Wisłockiego (dyplom w 1979). W latach 1973-1974 doskonalił swoje umiejętności w zakresie gry na wiolonczeli w paryskim Konserwatorium w mistrzowskiej klasie Bernarda Michelina.

Jako kameralista i dyrygent jest laureatem wielu znaczących konkursów i festiwali, polskich i zagranicznych. Już w czasie studiów w Paryżu Tadeusz Wojciechowski współpracował z takimi zespołami, jak: Orchestre de Versailles, Les Musiciens de Paris, Orchestre des Pasdeloup, Orchestre de Conne i Orchestre de Conservatoire. W latach 1976-77 był koncertmistrzem Polskiej Orkiestry Kameralnej kierowanej przez Jerzego Maksymiuka, z którą odbył kilka tournée, m.in. po Włoszech, Niemczech i Wielkiej Brytanii oraz dokonał nagrań dla firmy EMI. Równocześnie, od 1976 do 1983, współpracował jako dyrygent z Teatrem Wielkim w Warszawie. W 1982 roku został zaproszony do Królewskiej Opery Duńskiej w Kopenhadze, gdzie w latach 1983-1996 był głównym dyrygentem. Występował w tak prestiżowych teatrach operowych świata, jak: Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Teatro La Fenice w Wenecji, Teatro Carlo Felice w Genui, Królewska Opera w Sztokholmie i Królewska Opera w Oslo. W 1994 roku został dyrektorem Orkiestry i Chóru Polskiego Radia w Krakowie i pełnił tę funkcję do rozwiązania zespołu. Następnie, do 1996 był dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie; w latach 1998-2004 był dyrektorem artystycznym Muzycznego Festiwalu w Łańcucie i Filharmonii Rzeszowskiej. W 2002 roku został także szefem-dyrygentem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Pomorskiej; współpracuje z niemal wszystkimi orkiestrami symfonicznymi w Polsce, szczególnie z Sinfonią Varsovią. Jest pierwszym dyrygentem Narodowej Opery Łotewskiej w Rydze, stale współpracuje z Operą w Monachium.

Występuje m.in. w: Niemczech, Francji, Wielkiej Brytanii, Luksemburgu, Belgii, Danii, Norwegii, Szwecji, Słowenii, we Włoszech, Turcji, Stanach Zjednoczonych, Kolumbii, Meksyku i Japonii. Dokonał wielu nagrań dla Polskiego Radia i Radia Duńskiego. Ma w repertuarze ponad czterdzieści dzieł operowych oraz większość światowego repertuaru symfonicznego. W latach 2005-2008 był dyrektorem artystycznym Filharmonii Łódzkiej im. A. Rubinsteina w Łodzi.



reżyseria
LACO ADAMIK

Reżyser teatralny, filmowy i operowy. Urodził się w Malej Hradnej na Słowacji, studiował architekturę w Bratysławie, a w 1973 roku ukończył Wydział Filmowy FAMU Akademii Sztuk w Pradze. Od początku lat 70. mieszka i pracuje w Polsce. Debiutował w Teatrze TV w 1973 roku *Białą zarazą* K. Čapka i odtąd realizował przede wszystkim widowiska na małym ekranie, stając się wkrótce prekursorem w stosowaniu najnowszych technik realizacji. Dla Teatru TV zrealizował m.in.: *Pocztę Tagore* (1975), *Peleasa i Melisandę* Maeterlincka (1977), *Pogrzeb fabrykanta* Dario Fo (1980), *Borysa Godunowa* Puszkina (1981), *Elżbietę, królową Anglii* Brucknera (1984), *Króla Edypa* Sofoklesa, *Żegnaj, laleczko* Chandlera (1989), *Burzę* Szekspira (1991), *Sokoła maltańskiego* Hammeta (1994), *Don Carlosa* Schillera (1995), *Lorda Jima* Conrada (2002).

W 1980 roku reżyser przeniósł na mały ekran ze Starego Teatru w Krakowie *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, a w 1983 *Dziady* Mickiewicza w reżyserii Konrada Swinarskiego.

Od swojego operowego debiutu w 1977 roku - *Cyganeria* Pucciniego w Teatrze Wielkim w Łodzi - zrealizował m.in.: *Wesele Figara* Mozarta (Teatr Wielki w Warszawie, 1983), *Toscę* Pucciniego (Opera i Operetka w Krakowie, 1997), *Makbeta* Verdiego (Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Opera i Operetka w Krakowie, 2001), *Tannhäusera* Wagnera (Opera Śląska w Bytomiu, 2003), *Aidę* Verdiego (Opera Śląska w Bytomiu, 2003), *Manru* Paderewskiego (Opera Nova w Bydgoszczy, 2006), *Carmen* Bizeta (Teatr Wielki w Łodzi, 2006).

Przygotowuje także wielkie widowiska koncertowe, był m.in. reżyserem festiwali w Sopocie i Opolu.

Na scenach dramatycznych wyreżyserował m.in.: *Las Ostrowskiego* w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, *Woyzecka* Büchnera (z A. Holland) w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie, *Don Carlosa* Schillera w Starym Teatrze w Krakowie.

Reżyser nakręcił także cztery filmy, w tym jeden fabularny. W 1978 roku zadebiutował *Wstecznym biegiem* - dramatycznym obrazem o poświęceniu i odpowiedzialności. Później zrealizował jeszcze *Chama* na podstawie powieści E. Orzeszkowej oraz serial telewizyjny *Crimen* na motywach powieści Józefa Hena. Jedynym, jak do tej pory, filmem kinowym Adamika jest psychologiczny obraz *Mężczyzna niepotrzebny* opowiadający o miłości dwójki ludzi i związanych z nią trudnych, moralnych wyborach.

Laco Adamik jest zdobywcą wielu nagród na festiwalach teatralnych i telewizyjnych, a wyreżyserowane przez artystę spektakle zdobyły liczne nagrody i wyróżnienia zarówno krytyki teatralnej, jak i publiczności.



scenografia i kostiumy
MILAN DAVID

Czeski fotograf, scenograf i projektant kostiumów wykształcenie zdobywał w Pradze: w latach 1976-1980 - w SUPS (szkoła średnia o kierunku scenografii teatralnej), a w latach 1981-86 - w DAMU (Akademia Teatralna, wydział scenografii).

Współpracuje z najważniejszymi teatrami w Pradze i innymi teatrami czeskimi. W Polsce zrealizował m.in. projekty scenografii i kostiumów w Teatrze 77 w Łodzi w ramach międzynarodowego programu teatralnego Arka Nadziei. Jest autorem scenografii dla teatrów w Rosji, Hiszpanii, Argentynie i Stanach Zjednoczonych. W sumie stworzył ponad 150 scenografii dla teatrów czeskich i zagranicznych. Pracował dla Telewizji Czeskiej, TV3 i studia filmowego Barrandov. Jest współzałożycielem wydziału scenografii w Centro Andaluz de Teatro Sevilla, w którym był wykładowcą i scenografem. W ostatnich dwóch latach otrzymał dwukrotnie nominację do Nagrody Alfreda Radoka za najlepszą scenografię czeską za realizację projektów do sztuk: F. G. Lorca *Krwawe wesele* - Narodni Divadlo Moravskoslezske, Ostrawa i F. M. Dostojewski *Biesy* w Divadlo v Dlouhe, Praga.

Milan David jest wykładowcą na wydziale scenografii DAMU (Akademia Teatralna w Pradze), a także w ramach scenograficznych programów edukacyjnych Europejskiego Kursu Scenograficznego (Londyn, Utrecht, Sevilla, Praga).

W ostatnich latach wielką pasją artysty stała się także fotografia, przede wszystkim czarno-biała, w której widoczne są znaczne wpływy jego prac scenograficznych. Koncentruje się na subiektywnym dokumencie fotograficznym i fotografii teatralnej. W roku 2002 otrzymał stypendium Czeskiego Ministerstwa Kultury na sporządzenie fotograficznego zapisu unikalnych rzeźb barokowych wystawianych w zamku Kuks (Czechy).

Jest autorem wystaw indywidualnych i zbiorowych m.in. w: Pradze, Pardubicach, Budziejowicach, Brnie, Ostrawie, Brukseli i Paryżu. Zaprezentowana przez praską Leica Gallery w roku 2003 w ramach Paris Photo, kolekcja zdjęć artysty, otrzymała w 2004 roku prestiżowy Leica Medal of Excellence. Prace Milana Davida ukazały się m.in. w: *Art and Antiques, Atelier, Disk, Dotyk, Host, Playboy, Heart of Europe*. W Teatrze Wielkim w Łodzi zrealizował scenografię do *Carmen* (2006).



kierownictwo chóru
MAREK JASZCZAK

Absolwent łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, początkowo jako artysta chóru Filharmonii Łódzkiej, a następnie kolejno jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru. W dorobku artysty są dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m.in. *Magnificat* Bacha, *IX Symfonia* Beethovena, *Pory roku* i *Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego. Od 1990 roku Marek Jaszczak jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie z zespołem chóru przygotował znaczące pozycje z wielkiego repertuaru operowego. Od ponad 10. lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m.in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie. Drugą wielką pasją artysty jest komponowanie. Pisze głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek PINOKIO), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

współpraca scenograficzna

JANA HAUSKRECHTOVA

współpraca muzyczna

Piotr Wujtewicz

konsultantka wokalnie-aktorska

Ewa Karaśkiewicz

asystent reżysera

Waldemar Stańczuk

asystentka scenografa

Wanda Zalasa

realizacja światła

Jerzy Stachowiak

pianistki korepetytorki

Ewa Szpakowska, Nadieżda Pawlak,

Maria Czerkawska, Danuta Antoszevska, Małgorzata Zajązkowska

akompaniator chóru

Zbigniew Rymarczyk

inspicjenci

Stanisław Krawiec, Zbigniew Pawełczyk

suflerka

Beata Suder



Henri Toulouse-Lautrec, Pijaca, olej, 1889

OBSADA

Rudolf	IRENEUSZ JAKUBOWSKI • KRZYSZTOF MARCINIAK DARIUSZ STACHURA
Mimi	MONIKA CICHOCKA • DOROTA WÓJCIK
Marceli	ZENON KOWALSKI
Schaunard	ANDRZEJ KOSTRZEWSKI
Colline	ROBERT ULATOWSKI • RAFAŁ PIKAŁA
Musetta	JOLANTA BOBRAS • PATRYCJA KRZESZOWSKA MAŁGORZATA KULIŃSKA
Alcindor	EUGENIUSZ NIZIOŁ
Benoit	RAFAŁ PIKAŁA
Parpignol	KRZYSZTOF DYTUS
Sierżant	ZBIGNIEW KUŹNIK • JÓZEF MITUTA • ROMUALD KISIELEWSKI
Celnik	WIESŁAW RUDNICKI

CHÓR • ORKIESTRA

TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Chór dziecięcy pod dyrekcją Elżbiety Sobieraj

dyrygent	TADEUSZ WOJCIECHOWSKI TADEUSZ KOZŁOWSKI PIOTR WUJTEWICZ
----------	--

LA BOHÈME

An Opera in four Acts

(founded upon Murger's Novel
"LA VIE DE BOHÈME.")



Composed

by

G. Puccini

Vocal Score

All rights reserved

G. RICORDI & CO. (LONDON) LTD.

MILAN - ROME - NAPLES - PALERMO - PARIS - LEIPZIG - NEW YORK - S. PAULO
BUENOS AIRES

(Printed in Italy)

(Imprimé en Italie)

PUCCINIEGO SCENY Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Ostatni z dynastii

Dwadzieścia kilometrów na wschód od sławnej Pizy, malowniczo położone u stóp Gór Apenińskich, leży miasto Lucca. Podobnie jak w innym klimacie i całkowicie odrębnym kręgu kulturowym sławna rodzina Bachów w Turyngii, również i w słonecznej Lukce przez blisko dwa stulecia na niwie muzyki działał jeden ród: sięgająca pierwszej połowy XVIII wieku lokalna tradycja związana była tam z nazwiskiem Puccinich. Założycielem tej swoistej „dynastii” był kapelmistrz, kompozytor i organista Giacomo Puccini (1712 - 1781), autor kilkunastu poważnych ówczesnie oper, twórca kilku setek kompozycji muzyki kościelnej.

Piąte pokolenie lukkańskich nadwornych muzyków wydało twórcę na miarę światową. Praprawnuk osiemnastowiecznego kompozytora otrzymał imię swego zasłużonego przodka. Ten drugi już Giacomo Puccini, „obciążony dziedzicznie” setkami dzieł muzycznych swoich poprzedników i przodków jednocześnie, stanowi kulminację w historii muzyki swojego miasta i rodu. Natężenie i skondensowanie sił twórczych w jego osobie wyczerpało jak gdyby soki żywotne od lat pobudzające twórczo rodzinę Puccinich. Syn wielkiego Jakuba, należący już do szóstego pokolenia, Tonio, był tak mało muzyczny, że ojciec po prostu zabraniał mu ćwiczyć na fortepianie i umiejętności swego syna używał wyłącznie do... pisania w swoim zastępstwie „autografów”, którymi później uszczęśliwiał zagorzałych wielbicieli swoich oper.

Autor *Cyganerii* okazał się także ostatnim przedstawicielem drugiej jeszcze dynastii muzycznej - dynastii wielkich operowych twórców włoskich. Siłą swego talentu (często niedocenianego lub wprost lekceważonego przez niektórych muzykologów) potrafił jeszcze raz rozstawić operę włoską w całym świecie, podobnie jak wielcy jego poprzednicy: Rossini, Bellini,



Donizetti czy Verdi. Żaden z kompozytorów operowych Italii po śmierci Pucciniego nie zdołał zyskać szerszego rozgłosu swymi dziełami. Dopiero w najnowszych czasach możemy zaobserwować, jak twórczość operowa Gian Carlo Menottiego coraz szerzej podbija sceny wielu krajów Europy i obydwu Ameryk. Mimo włoskiego nazwiska i pochodzenia, co więcej - mimo bardzo nieraz wyraźnej zależności muzyki Menottiego od pucciniowskich wzorów, jest to już jednak twórczość kompozytora amerykańskiego, wyrastająca z odmiennych pojęć i wyobrażeń artystycznych, związana z całkowicie inną kulturą i innym społeczeństwem.

Puccini nie zostawił po sobie następców. Zarówno w lokalnej tradycji swego miasta i rodu, jak też i na historycznej arenie wielkich twórców opery włoskiej - okazał się ostatnim godnym przedstawicielem dynastii...

Od „Willid” do „Turandot”

Mimo prawdziwej biedy w domu, Puccini uczy się bez przerwy i tak rozwija swój talent, że nauczyciel nierzadko poleca mu zastępstwo w grze na organach w kościele. Czternastoletni chłopiec zaczyna już zarabiać swoją muzyką na tyle, że może pomóc matce w utrzymaniu licznej rodziny. Pierwsze utwory przynoszą młodemu autorowi pewien, na razie tylko lokalny, rozgłos.

W 1880 roku Puccini opuszcza Lukkę i podąża do Mediolanu na poważne studia kompozytorskie w tamtejszym, sławnym konserwatorium muzycznym. Po dwuletnich (1881-83) studiach u tak sławnego wówczas profesora, jakim był twórca do dziś żywej opery *Gioconda*-Amilcare Ponchielli (1834-86), w lipcu 1883 publiczność i prasa fachowa Mediolanu, muzycznej stolicy Włoch, z entuzjazmem przyjmuje wykonanie w La Scali pracy dyplomowej Pucciniego: *Kaprysu symfonicznego*.

Zachęcony przez Ponchiello, młody kompozytor zaraz po wyjściu z konserwatorium staje do konkursu na jedno-

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

ANNO XXIII - N. 1 - 23 Febbraio 1896

CONTENUTO: Cronaca e Fumetti

Per tutti gli articoli - i disegni e i cronache - le proprietà letterarie e artistiche - univoco in tutti i rapporti internazionali.



HUMORISTISCHE BLATTER

Puccini, der Mann der „Bohème“.

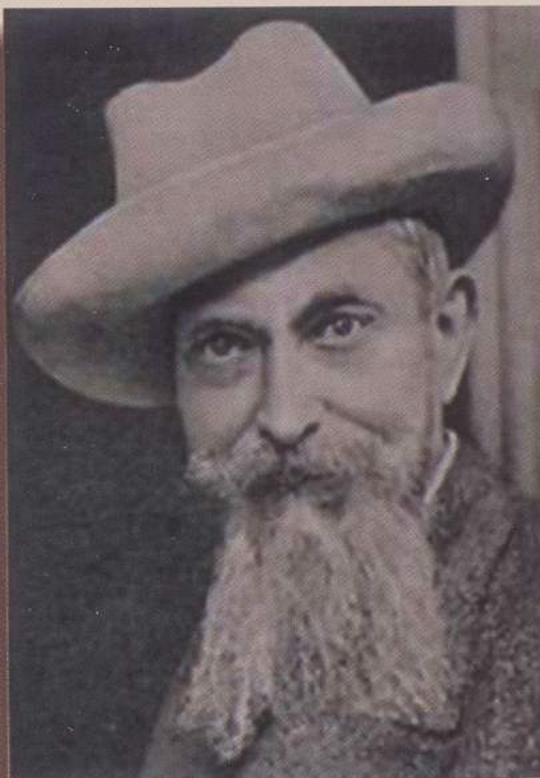


Bohème è il fatto di cronaca del momento e i personaggi di Puccini occupano le prime pagine dei giornali: qui vediamo un numero de L'Illustrazione Italiana (23 febbraio 1896) e la caricatura di Puccini da un giornale umoristico di Vienna (10-10-1897) (Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli e Archivio Ricordi).





Giuseppe Giacosa



Luigi Illica

aktową operę. Romantyczne *Willidy* (1833) nie otrzymały wprawdzie żadnej nagrody, ale dzięki pomocy finansowej przyjaciół doszło do wystawienia tego dzieła: 31 maja 1844 roku pierwsza opera Pucciniego przechodzi „chrzest bojowy” w mediolańskiej La Scali. Sukces był ważnym dla kompozytora potwierdzeniem słusznego wyboru jego drogi twórczej.

Jednak wybredna publiczność La Scali chłodno przyjęła drugą operę *Edgara* (1889). Rozumiejąc przyczyny klęski, kompozytor nie zraża się niepowodzeniem i pracuje nad nową operą. Tym razem prapremiera w Turynie staje się ogromnym triumfem: *Manon Lescaut* (1893) otwiera Pucciniemu drogę do sławy europejskiej.

W ciągu kolejnych 10 lat, najszcześniejszych chyba w życiu Pucciniego, powstają trzy najpopularniejsze, najbardziej lubiane opery: *Cyganeria* (*La Bohème*, 1896), *Tosca* (1900) i *Madame Butterfly* (1904). Liryzm i poezja *Cyganerii*, jaskrawy dramatyzm *Toski* i egzotyka *Madame Butterfly* wyraźnie kontrastują pomiędzy sobą, tworząc jakby wachlarz bogatej skali uczuć i wyrazu. Każda z tych trzech oper w pełni już zawiera w sobie wszystkie typowe dla twórczości Pucciniego cechy charakterystyczne. Wspólna im jest nadzwyczajna śpiewność i giętkość melodii, wykorzystująca znajomość techniki wokalne bel canta, często w sposób przewyższający wcześniejszych kompozytorów operowych. W przeciwieństwie do raczej marginesowego traktowania orkiestry, typowego dla Rossiniego czy nawet „wczesnego” Verdiego, spychania jej do podrzędnej roli „gitarowego” akompaniamentu, pogłębiona mistrzostwem symfoniki orkiestra Pucciniego mieni się barwami, jakich nie słyszano dotychczas we włoskiej operze. Wysubtelniona w stosunku do poprzedników umiejętność muzycznego podkreślania psychologicznych przemian bohaterów opery, dbałość o wydobywanie prawdy wyrazu, zręczność w budowie poszczególnych scen - oto elementy, dzięki którym potrafił Puccini niezawodnie osiągnąć zamierzony, silny efekt dramatyczny. Jeżeli dodać do tego jeszcze śmiałe korzystanie z najnowszych zdobyczy harmonicznego ówczesnego „modernizmu muzycznego”, niejednokrotnie (zwłaszcza w późniejszych operach) stawiające Pucciniego w jednym szeregu z takimi szermierzami postępu muzycznego tej epoki, jak Debussy, Ravel czy nawet Strawiński, otrzymamy (w wielkim co prawda uproszczeniu) komplet najbardziej typowych dla muzyki Pucciniego cech charakterystycznych. Te właśnie, wymienione powyżej składniki stanowią o całkowitej odrębności kompozytora pośród innych twórców operowych, są ważnymi elementami jego stylu twórczego.

Ani jedna - z wyjątkiem *Turandot* - z następnych oper Pucciniego nie osiągnęła tak jednolicie wysokiego poziomu muzycznego, takiej nieskazitności artystycznej. Wystawiona w 1910 roku w Metropolitan Opera z prawdziwie milionerskim przepychem *Dziewczyna z Zachodu* (*La Fanciulla del West*) nie zdołała utrzymać się trwale w repertuarze światowym, a wystawiona w Monte Carlo w 1917 roku opera komiczna *Jaskółka* (*La Rondine*), pozostała całkowicie na marginesie twórczości Pucciniego. Nieco inaczej było z wystawionym w Nowym Jorku w 1918 roku *Tryptykiem* (*Il Trittico*), składającym się z trzech jednoaktowych, silnie ze sobą kontrastujących oper: *Płaszcz* (*IL Tabarro*), *Siostra Angelica* (*Suor Angelica*) i *Gianni Schicchi*. Jedynie ta ostatnia z tej dziwnej trójki wykazała największą żywotność, a to dzięki swej werwie, świetnemu librettu i bogactwu najprzedniejszych pomysłów muzycznych.

Nie było jednak dane Pucciniemu ukończyć najukochańszej ze swych oper - *Turandot*. Tragiczny wyścig ze śmiercią zakończony 29 listopada 1924 roku pozostawia ją w dużej części tylko w szkicach. Dopiero 25 kwietnia 1926 roku *Turandot*, którą dokończył na podstawie owych szkiców Franco Alfano, uroczyście została po raz pierwszy wykonana w La Scali.

Tony prawdy i wdzięku

Żadna z oper Pucciniego nie powstała z tak żywiołową spontanicznością jak *Cyganeria*. Żadna nie stanowi tak szczerej wypowiedzi artystycznej, żadna w tak wysokim stopniu nie jest przesycona elementami własnych przeżyć i wspomnień z lat młodości, przetransponowanych w kształt dzieła sceniczno-muzycznego. Słowa wyryte na marmurowej tablicy umieszczonej na rodzinnym domu kompozytora w Lukce, mówiące o tym, że Puccini „z nowymi głosami życia powiązał tony prawdy i wdzięku”, w jak największej mierze odnoszą się właśnie do *Cyganerii*.

W tym, tak istotnym dla wszelkiej twórczości artystycznej momencie szczerego przeżycia własnego dzieła, tkwi jego wielka siła żywotna; tu znajdujemy tajemnicę nieśmiertelności *Cyganerii*. W liście skierowanym do kompozytora w 1920 roku, genialny wynalazca amerykański Tomasz Edison pisał w ten sposób: „Ludzie umierają, zmieniają się rządy, ale śpiewy „*Cyganerii*” zawsze będą żyły...”

Pod względem muzycznym *Cyganeria* w pełni odzwierciedla wszystkie charakterystyczne dla Pucciniego cechy techniki kompozytorskiej,



Cesira Ferrani - pierwsza Mimi.

wykazuje wszystkie właściwości odrębnego stylu jego twórczości. Podobnie jak i inne opery Pucciniego, *Cyganeria* skomponowana jest zasadniczo w formie tzw. dramatu muzycznego, w którym każdy akt (w tej operze nazywany obrazem), tworzy nieprzerwaną, jednolitą, zamkniętą całość muzyczną, zależną jedynie od przebiegu dramatycznej akcji scenicznej. Jest to przeciwieństwo dawniejszej tzw. opery numerowej, która składała się z wielu bardziej samodzielnych fragmentów, jak: arie, chóry, duety, tańce, ustępy orkiestrowe. Związek pomiędzy poszczególnymi „numerami” bywał dość luźny, a nawet i przypadkowy.

U Pucciniego obowiązuje w zasadzie forma dramatu muzycznego, w ogólnych zarysach zbliżona do wagnerowskich wzorów. Zachowana jest także wagnerowska technika motywów przewodnich. Każda postać u Pucciniego, istotne momenty akcji, każde uczucie mają swój muzyczny odpowiednik: własną melodię, czasem tylko kilka nut, czasem jakiś charakterystyczny akord czy specyficzną barwę instrumentalną, powracającą w odpowiednim momencie, aby wyraźniej wytłumaczyć myśli i uczucia bohaterów, aby dopowiedzieć to wszystko, co przemilczał tekst poetycki.

W niektórych wypadkach trudno jest mówić u Pucciniego o właściwym motywie przewodnim: śpiewna, zaokrąglona do co najmniej kilkutaktowej frazy melodia płynie u Włocha tak potocznie i naturalnie, że gubi swoją lakoniczność wymaganą przecież od motywów przewodnich i staje się raczej pełnym tematem przewodnim, w odpowiednim momencie akcji powracającym w swojej nieskróconej postaci.

Pucciniowski dramat muzyczny, od Wagnerowskiego najbardziej jednak odróżnia oparcie się na tradycjach włoskiej wokalistyki. Wszystkie opery Pucciniego, nie wyłączając najśmielszych harmonicznie i kompozytorsko, jak *Gianni Schicchi*



czy *Turandot*, wykorzystując najnowsze zdobycze rzemiosła kompozytorskiego swojej epoki, bazują zawsze na włoskim stylu wokalnym. Piękny, wspaniale wyszkolony głos zostaje tutaj postawiony w służbę nowego wyrazu dramatycznego i przez to właśnie spełnia niezmiernie doniosłą rolę jako jeden z pierwszoplanowych elementów całości. Oto zamiast tradycyjnych arii, hamujących akcję sceniczną na rzecz szerokiego popisu wokalnego primadonny czy pierwszego tenora, wprowadza kompozytor przeważnie dość zwięzłe, pozbawione czysto ornamentalnych dodatków monologi głównych bohaterów swoich oper, potocznie zwane raczej niewłaściwie ariami. Taki monolog (arioso), podobnie jak w sztuce dramatycznej, ściśle wypływa z danej sytuacji scenicznej, nie będąc sztucznym wtrętem. A że tenor bohaterski czy dramatyczny sopran w pełni może wyśpiewać się w szczupłych ramach krótkiego ariosa, że zdoła w nim zachwycić pięknem i siłą swego głosu, wzruszyć tragicznym losem odtwarzanej przez siebie postaci to już jest wyłączną zasługą wielkiego talentu Pucciniego. Naturalnie jest tu miejsce i na zasługę śpiewaka, jeśli dobrze wykona te kilkanaście taktów muzyki; kompozytor jednak nie daje pauzy w orkiestrze na oklaski, bez najmniejszej przerwy prowadząc swoją muzykę w następną scenę... To jest bowiem dramat muzyczny, a nie opera w dawnym stylu.



Katarynki i „fałszywe” kwinty

Głęboko zakorzeniona we włoskiej operze tradycja wysuwania na pierwszy plan śpiewaków, oparcie się na pięknym głosie jako najważniejszym czynnikiem całej dramaturgii operowej, od samego chyba momentu powstania opery na przełomie XVI i XVII wieku narzucała orkiestrze podrzędną rolę. Możliwie prosty, wyraźnie podający rytm i tonację akompaniament dla śpiewaków, solistów czy chóru – oto najczęstsze zadanie orkiestry w operach włoskich mistrzów nawet jeszcze w drugiej połowie XIX stulecia. Gitarowe czy wprost katarynkowe formułki akompaniamentu orkiestrowego w operach Belliniego, Rossiniego, Donizettiego, Verdiego (z wyjątkiem trzech ostatnich jego oper) pod tym względem stały na jaskrawo niskim poziomie: one to przyczyniły się do ośmieszenia opery włoskiej w innych krajach, zwłaszcza w lubiących zawile kontrapunkty Niemczech. Podniesienie orkiestry do czynnika współrzednego z innymi jest głównie zasługą Verdiego; od *Aidy* począwszy mogła już ona nie wstydzić się swojego ubóstwa symfonicznego. Ale dopiero Puccini potrafił wysunąć orkiestrę opery włoskiej na miejsce bardziej zaszczytne; mistrzowskie władanie trudną sztuką instrumentacji pozwala mu na niespotykane przedtem podkreślenie i sugestywne wydobycie najsubtelniejszych odcieni wyrazowych. Z pełnym symfonizmem traktowana orkiestra Pucciniego pod względem kolorytu oraz wynalazczości nowych efektów instrumentalnych i instrumentacyjnych niejednokrotnie w pełni może wytrzymać z orkiestracją największych mistrzów swojej epoki; jeśli chodzi o *Cyganerię*, jedną z wcześniejszych przecież oper Pucciniego, to wystarczy powiedzieć, że niektóre jej fragmenty (np. jaskrawość scen kiermaszu wigilijnego w II obrazie albo stłumiony, wyrafinowany koloryt zimowego przedświt w III obrazie) pod względem instrumentacji nie ustępują symfonicznym dziełom Debussy'ego. Przebogate barwy pucciniowskiej orkiestry



symfonicznej nierozłącznie splatają się z nowoczesnymi zdobyczami harmoniki początku XX wieku po to, aby bezbłędnie i sugestywnie odmalować przeżycia bohaterów opery. Rażące ówczesnych krytyków „fałszywe” kwinty, równoległe pochodny dysonansowych akordów septymowych i nonowych, zgrzytliwe akcenty w scenach rozstania i śmierci to tylko najbardziej charakterystyczne, najwyraźniej rzucające się w ucho składniki Pucciniowskiej harmoniki. Wiele z nich to osobisty wkład Pucciniego w rozwój muzyki współczesnej, wkład kompozytora w wielu wypadkach dorównującego krokiem ówczesnym liderom postępu i awangardy muzycznej, takim jak Debussy czy Richard Strauss. Oburzających się na jawne pogwałcenie przez Pucciniego prawideł szkolnej harmoniki krytyków muzycznych z końca XIX wieku potrafimy zrozumieć z perspektywy czasu my, którym szokujący niegdyś łańcuch równoległych trójdźwięków, w bezczelnej jaskrawości trzech trąbek fortissimo (o zgrozo!...) otwierających drugi obraz *Cyganerii*, przywodzi na myśl popularne i nikogo już dziś nie przerażające *Bolero* Ravela, wprowadzające w 1928 roku podobne równoległości trzy- i czterodźwiękowych mikstur akordowych. A jarmarczna wrzawa piętnaście lat po *Cyganerii* wystawionego w Paryżu baletu Strawińskiego *Pietruszka* nie wiele jest jaskrawsza od wrzawy we wstępie do II obrazu opery Pucciniego. Wielki burzyciel wszystkich uświęconych kanonów tradycji muzycznej, Igor Strawiński, w napisanym w 1911 roku swoim balecie, pod tym względem niezbyt daleko odszedł od Pucciniego z 1896 roku...

Po prapremierze *Cyganerii* jeden z włoskich krytyków napisał: *Tak jak „Cyganeria” nie pozostawiła żadnego głębszego wrażenia w umysłach słuchaczy, tak samo nie pozostawi ona żadnego wyraźniejszego śladu w historii naszego teatru operowego. Jakże się mylił!*

Stanisław Prószyński
„Cyganeria” J. Pucciniego
PWM Kraków, 1961.
(przedruk za zgodą wydawcy)





Henri Matisse, Czytająca kobieta, olej, 1894

WAŻNIEJSZE FAKTY Z ŻYCIA PUCCINIEGO

1858 - w położonym niedaleko od Pizy, włoskim mieście Lucca 22 grudnia przyszedł na świat Giacomo Puccini jako piąte dziecko kompozytora Michele Pucciniego i Albiny Puccini-Magi.

1863 - mały Giacomo zaczyna u swego ojca naukę gry na organach.

1864 - umiera Michele Puccini zostawiając w biedzie żonę i siedmioro dzieci.

1868 - 72 - lata nauki Pucciniego w Seminarium św. Michała i Marcina oraz w Instytucie Muzycznym Paciniego w Lukce. Od 1872 roku młody Puccini utrzymuje swoją rodzinę, pracując jako organista. Pierwsze kompozycje organowe i chóralne.

1876 - powstaje *Preludium* na orkiestrę symfoniczną. Młody kompozytor pieszko wybiera się do Pizy, aby tam usłyszeć sławne arcydzieło Verdiego - *Aidę*.

1878 - pierwszy sukces - wykonanie *Credo* i *Motetu*.

1880 - rozpoczyna w Mediolanie studia kompozytorskie u Bazziniego i Ponchiello.

1883 - sukces pracy dyplomowej Pucciniego *Kaprysu symfonicznego*, wykonanego na popisie w La Scali. Puccini zaczyna pracę nad pierwszą operą *Willidy (La Villi)*.

1884 - prawykonanie *Willid* w mediolańskim Teatro Dal Verne, kompozytor 18 razy wywoływany przed kurtynę. W grudniu w Teatro Regio w Turynie wielki sukces *Willid* w nowej, dwuaktowej wersji.

1885 - na zamówienie mediolańskiego wydawnictwa muzycznego Ricordiego Puccini komponuje nową operę.

1889 - prapremiera opery *Edgar* w mediolańskiej La Scali.

1890 - 92 - praca nad nową operą *Manon Lescaut*.

1893 - w Teatro Regio prawykonanie trzeciej opery Pucciniego *Manon Lescaut*. 30 wywołań kompozytora przed kurtynę w czasie przedstawienia.

1894 - Puccini wraz z żoną i dwojgiem dzieci osiedla się w Torre del Lago, gdzie kończy pisać swoją czwartą operę - *Cyganerię*.

1896 - prawykonanie *Cyganerii* pod dyktando Toscaniniego.





1898 - entuzjastyczne przyjęcie *Cyganerii* w Paryżu.

1900 - prapremiera nowej opery *Tosca* w Teatro Constanzi w Rzymie. Sukcesy *Cyganerii* i *Toski* w Paryżu i Londynie.

1904 - prawykonanie *Madame Butterfly* w La Scali. Puccini wycofuje partyturę opery, która w zmienionej wersji odnosi sukces w Brescii.

1905 - wielkie tournée kompozytora po świecie (Paryż, Nowy Jork, Madryt, Kair).

1910 - w nowojorskiej Metropolitan Opera sukces nowej opery - *Dziewczyny z Zachodu* (*La Fanciulla del West*). Dyrygował Toscanini, śpiewał Enrico Caruso.

1912 - w końcu roku Puccini rozpoczyna kompozycję jednoaktowej opery *Płaszcz* (*Il Tabarro*).

1914 - skuszony olbrzymim honorarium (200 000 koron) Puccini komponuje dla wiedeńskiego Karlstheater operetkę *Jaskółka* (*La Rondine*). Wybuch wojny uniemożliwia wystawienie jej w Wiedniu.

1917 - prapremiera *Jaskółki* w Monte Carlo. Kompozytor rozpoczyna pracę nad jednoaktową operą komiczną *Gianni Schicchi*.

1918 - Puccini przenosi się z Torre del Lago do Viareggio. Nowa, jednoaktowa opera *Siostra Angelica* oraz *Płaszcz* i *Gianni Schicchi* odnoszą w Nowym Jorku wielki sukces jako *Tryptyk*.

1920 - kompozytor rozpoczyna pracę nad dwunastą, ostatnią swoją operą *Turandot*.

1924 - król Wiktor Emmanuel III mianuje Pucciniego senatorem. Początki choroby gardła. Po stwierdzeniu raka krtani Puccini wyjeżdża do

Brukseli, gdzie poddaje się skomplikowanej operacji. 29 listopada Puccini umiera w Brukseli, nie ukończywszy *Turandot*. Ciało kompozytora sprowadzono do Włoch, trumnę ze zwłokami wmurowano w ścianę pracowni w Torre del Lago tuż za pianinem, przy którym powstała większość dzieł kompozytora.

1926 - w kwietniu uroczysta prapremiera *Turandot* w La Scali pod dyktando Toscaniniego. W oparciu o pozostawiony szkic kompozytora operę dokończył Franco Alfano.



SCENY Z ŻYCIA CYGANERII

Podstawą wielkiego sukcesu *Cyganerii* Pucciniego było oparcie opery na własnych przeżyciach kompozytora.

Mały, barwny świat obdartych i najczęściej głodnych, lecz zawsze pełnych humoru i fantazji młodych artystów, z których każdy zamierzał podbić świat swoimi dziełami, dobrze był znany Pucciniemu w okresie jego własnych lat studenckich w Mediolanie. Splatające się na przemian

z radościami - bieda i zmartwienia, gorączka twórcza i młdzieńczy zapał artystyczny, romantyczne znajomości z równie ubogimi dziewczętami, szwaczkami czy kwiaciarkami, osładzającymi uśmiechem gorzkie i trudne momenty bytowania młodych artystów wszystkiego tego zaznał w swojej młodości przyszły twórca *Cyganerii*, wszystko to przeżył osobiście.

Nie jest przypadkiem, iż w całej, dobrze mu znanej literaturze europejskiej jedną z najulubieńszych książek Pucciniego były sławne już wówczas *Sceny z życia cyganerii*, pióra francuskiego pisarza Henri Murgera. Atmosfera artystycznych poddaszy Paryża, zaludniająca je postacie, ich przeżycia i konflikty, stanowiące treść książki Murgera, musiały być bliskie kompozytorowi przez niezliczone analogie z jego

własnym doświadczeniem życiowym.

Napisanie odpowiedniego libretta w oparciu o Murgerowskie *Sceny z życia cyganerii* powierzył Puccini jednemu ze swoich bliższych kolegów jeszcze z okresu studenckiej biedy. Był nim doświadczony już teraz librecista Luigi Illica (1859 - 1919), który do współpracy zaprosił doskonałego poetę, autora cenionych sztuk teatralnych, Giuseppe



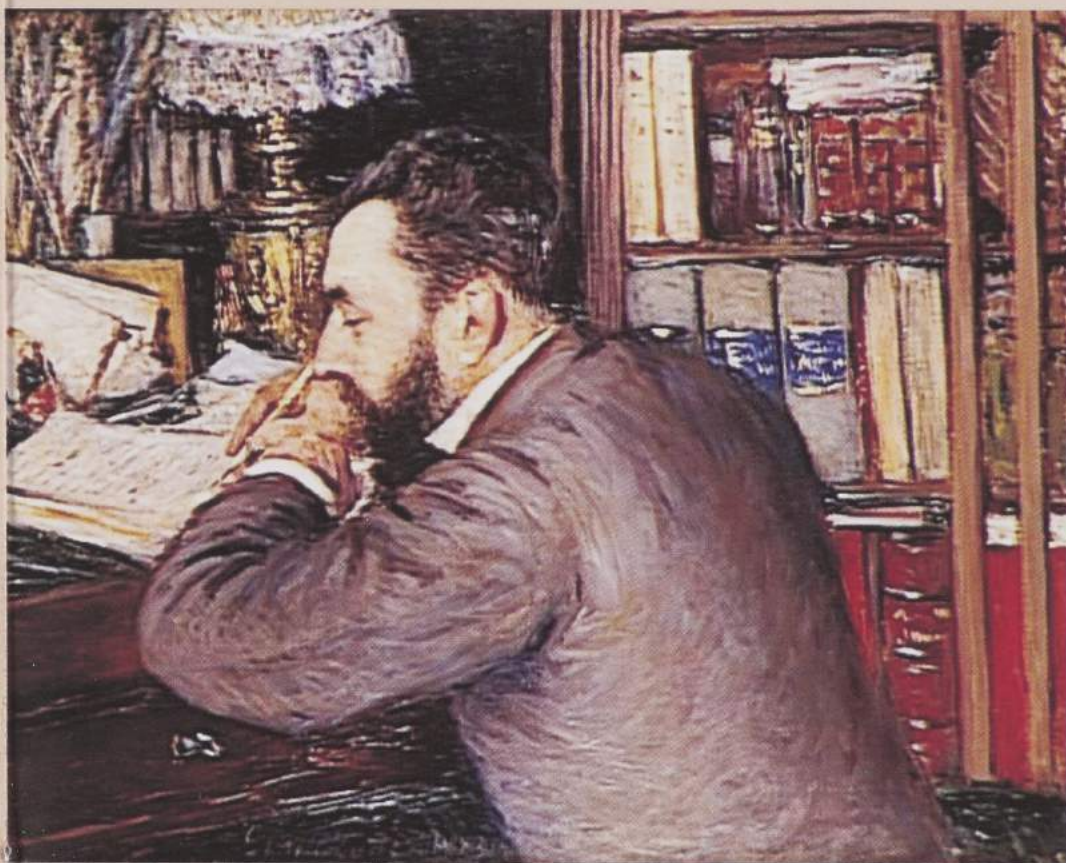
Gustave Caillebotte, Autoportret przy sztalugach, olej, 1879

Giacosę (1847 - 1906). Współpraca trójki przyjaciół okazała się owocna i niezmiernie szczęśliwa. Puccini, Illica i Giacosa w ciągu dziesięciu lat stworzyli wspólnie trzy opery: *Cyganerię*, *Toskę* i *Madame Butterfly*, arcydzieła nie tylko pod względem muzycznym, ale również na tle całej ówczesnej produkcji operowej dodatkowo wyróżniające się doskonałymi, pełnowartościowymi librettami.

Trudne było zadanie

librecistów Pucciniego: z jednej strony naczelnym warunkiem ich pracy było możliwie jak największe dochowanie wierności oryginałowi Murgera, z drugiej stworzenie libretta operowego idealnie odpowiadającego świadomemu swych celów i możliwości kompozytorowi. Trzeba stwierdzić, że w dużym stopniu udało im się połączyć oba przeciwstawne cele. Illica i Giacosa bez przerwy

w swej pracy kontrolowani, wspomagani, zasypywani radami przez niecierpliwie wyglądającego gotowego libretta kompozytora, dla spełnienia wszystkich koniecznych warunków i osiągnięcia pozytywnego rezultatu swojej pracy wybrali drogę pośrednią. Zamiast niewolniczo podążać krok za krokiem śladami książki Murgera, największą wagę przywiązali do zachowania zasadniczej treści romansu, a szczególny nacisk położyli na wierne przeniesienia do libretta specyficznej atmosfery, jaka charakteryzuje utwór Murgera.



Gustave Caillebotte, Portret H. Cordiera, olej, 1883

Bliska sercu Pucciniego tematyka nowej opery uskrzydliła wyobraźnię twórczą kompozytora; z zapalem zabrał się do pracy. Niestety jednak libreciści nie zawsze potrafili nadążyć za rozpędem jego natchnienia muzycznego. Jak zwykle w swojej praktyce twórczej, Puccini, będąc z nimi w najściślejszym, przyjacielskim kontakcie, kierował pracą librecistów: uzgadniał dokładnie przebieg poszczególnych scen,

obmyślał konstrukcję obrazów, doradzał, sugerował, zmieniał, akceptował, odrzucał - jednym słowem tyranizował swoich współpracowników. Zdarzało się, że niecierpliwiony zwłoką, nie mogąc doczekać się poetyckiego tekstu, komponował muzykę całej nieraz sceny czy arii do własnych, prowizorycznych słów, niezbyt gładką prozą tylko szkicującą sytuację sceniczną i wynikające z niej kwestie poszczególnych osób. Tak było na przykład ze słynnym walcem Musetty z II aktu opery: rola librecistów musiała ograniczyć się tutaj tylko do wygładzenia i poetyckiego uformowania zaproponowanych przez kompozytora słów, nierozłącznie już związanych z rytmem frazy muzycznej. Bywało również i tak, że niezadowolony z własnej pracy Puccini bez żalu, w momencie natychmiastowej decyzji przekreślał całe stronicy ukończonej już kompozycji do, od dawna gotowych, zaakceptowanych wierszy libretta. Luigi Illica i Giuseppe Giacosa nie skarżyli się zbyt na ten styl współpracy. Najlepszym dowodem na to, jak ów związek librecistów z kompozytorem był owocny i siłą rzeczy dający im duże zadowolenia artystyczne, są oprócz *Cyganerii* dwie następne opery: *Tosca* i *Madame Butterfly*, również będące rezultatem ich współpracy. Dopiero śmierć Giacosa spowodowała rozbitcie tak blisko związanej ze sobą grupy przyjaciół.

Premiera nowego dzieła odbyła się 1 lutego 1896 roku, dokładnie w trzecią rocznicę premiery *Manon Lescaut*. Na podstawie przeglądu prasy z owych czasów można stwierdzić, że wbrew informacjom niektórych biografów, przyjęcie ze strony publiczności wcale nie było chłodne. Wiele scen oklaskiwano przy otwartej kurtynie, a kompozytor wywoływany był w sumie piętnaście razy. Najgorętsze owacje publiczności miały miejsce po III akcie, a stosunkowo najłabsze po II akcie (akt ten Puccini poddał później pewnym przeróbkom). Nie był to wprawdzie triumf na miarę *Manon Lescaut*, ale w każdym razie sukces nie ulegający dyskusji. Prawdziwym zaskoczeniem

okazały się natomiast głosy krytyki turyńskiej, zdecydowanie negatywne.

Wszystko zdaje się wskazywać, że wrogie ustosunkowanie się krytyki lokalnej to rezultat zorganizowanej nagonki na Pucciniego, którego dotychczasowe sukcesy musiały stać kością w gardle niejednemu, mniej utalentowanemu koledze. Przemawiać za tym może choćby fakt, że obecni na premierze korespondenci dzienników z innych miast włoskich ocenili operę spokojnie, rzeczowo i prawie bez wyjątku życzliwie.

Bardziej jednak od kolegów z innych miast włoskich zadała kłam krytykom turyńskim postawa publiczności. W ciągu dwóch miesięcy *Cyganeria* na scenie Teatro Regio osiągnęła piękną liczbę 24 przedstawień.

23 lutego opera została wystawiona w Teatro Argentina w Rzymie. Podczas dwu pierwszych aktów publiczność okazywała rezerwę, później jednak *Cyganeria* przełamała wszelkie opory i odniosła sukces. Dalsze drogocenne punkty w walce o zdobycie włoskiej publiczności przysporzyło wystawienie opery w neapolitańskim Teatro San Carlo, aż przyszedł upragniony moment triumfu pełnego i bezapelacyjnego. Miał on miejsce 8 kwietnia w Palermo. Dyrygował Leopoldo Mognone, ogólnie uważany po śmierci Franco Faccia za najwybitniejszego włoskiego dyrygenta operowego swych czasów. Entuzjazm widowni był tak wielki, że publiczność nie chciała się rozejść po przedstawieniu. Wykonawcy, już rozcharakteryzowani, musieli powtórzyć całą drugą połowę ostatniego aktu przy akompaniamencie tych niewielu członków orkiestry, którzy nie zdołali jeszcze opuścić teatru. Wkrótce potem *Cyganeria* weszła do repertuaru wszystkich scen operowych, na których panuje nieprzerwanie do dzisiaj.

na podstawie: W. Sandelewski „Puccini”, PWM 1963

S. Prószyński „Cyganeria” J. Pucciniego, PWM, 1961

(przedruk za zgodą wydawcy)



Gustave Caillebotte, Młody mężczyzna grający na fortepanie, olej



Berthe Morisot, Julie Manet z psem, olej, 1893

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akcja rozgrywa się w Paryżu około 1830 roku.

Obraz pierwszy

Ubogą izbę na poddaszu czynszowej kamienicy w Dzielnicy Łacińskiej zamieszkuje czterech przyjaciół z artystycznej cyganerii: Rudolf, Marceli, Schaunard i Colline. Jest wigilia Bożego Narodzenia; w izbie mróz nie pozwala nawet pracować. Aby ogrzać ją choć trochę, Rudolf oddaje na pastwę ognia nie ukończony rękopis swojego dramatu. Wtem wkracza jak triumfator muzyk Schaunard; zarobił on nieco pieniędzy w dość osobliwy sposób: jakiś bogaty Anglik, chcąc się pozbyć uprzykrzonej papugi polecił mu grać ptakowi tak długo, póki ten nie zdechnie.

Cieszą się więc artyści, iż będą mieli za co pożywić się i zabawić w święto. Ale oto właściciel kamienicy, Benoit, przeczuł coś i właśnie zjawia się po zaległe komorne. Młodzieńcy jednak pozbywają się go sprytnie: częstując kamienicznika winem, prowokują go do zwierzeń na temat jego miłosnych przygód, a usłyszawszy kilka pikantnych szczegółów, udają cnotliwe oburzenie i wyrzucają za drzwi. Teraz wybierają się na małą hulankę. Jeden tylko Rudolf zostaje, by dokończyć rozpoczęty artykuł, obiecując dopędzić przyjaciół po drodze.

Ktoś puka do drzwi. To sąsiadka, młoda hafciarka Mimi, której przeciąg zgasił świecę na schodach. Rudolf usłużnie zapala świecę, lecz ta gaśnie ponownie, a równocześnie Mimi gubi klucz od swego pokoju. Zaczynają oboje go szukać. Rudolf pierwszy znajduje zgubę, lecz aby dłużej zatrzymać Mimi przy sobie, szybko chowa znaleziony klucz do kieszeni. Szuka niby dalej i ręka jego jakby niechcący trafia dłoń dziewczyny. „Na próżno szukamy w tych ciemno-

ściach - mówi Rudolf - pozwól lepiej, bym ci opowiedział coś o sobie”. Z kolei Mimi opowiada mu o swoim życiu. Zniecierpliwieni przyjaciele nawołują Rudolfa pod oknem. Ten obiecuje spotkać się z nimi za chwilę w kawiarni; zapowiada, że dołączy do nich z dziewczyną. Jednak coraz czulsze słowa padające między Mimi i Rudolfem wcale na to nie wskazują.

Obraz drugi

W Dzielnicy Łacińskiej panuje ruch przedświąteczny. Są tu i nasi artyści, do których dołączają Rudolf i Mimi. Hołdując dewizie „raz się tylko żyje”, nie myślą o przyszłości i hojnie wydają zarobione przez Schaunarda pieniądze. Jeden tylko Marceli siedzi milczący i posepny, bo oto przy sąsiednim stoliku spostrzegł swą dawną kochankę, Musette, u boku nowego adoratora. Musetta również dojrzała Marcelego i jego przyjaciół. Przypominają się jej dawne wesole dni „cygańskiego” życia; z niechęcią natomiast myśli o bogatym wprawdzie, lecz już mocno podtatusiałym radcy Alcindorze. Chętnie też korzysta z okazji, by wystrychnąć go na dudka. Narzekając na rzekomo zbyt ciasne trzewiki, wysyła go po nową parę, i przysiada się do grona młodych artystów, radośnie witana, zwłaszcza przez Marcelego. Gdy zaś ulicą przechodzi orkiestra, wszyscy razem wykorzystują zamieszanie i uciekają z kawiarni, pozostawiając cały rachunek do zapłacenia... Alcindorowi.



Giovanni Boldini, Przechodząca przez ulicę, olej

Obraz trzeci

Drogą przy rogate d'Enfer wędrują sprzedawczynie mleka, przeciągają wozy handlarzy, wśród rubasznych uwag kontrolowane przez celników. Pojawia się Mimi, pytając dowodzącego wartą sierżanta o malarza Marcelego. Ten pokazuje jej pobliski szynk, w którym obecnie zamieszkuje Marceli wraz z Musetta, malując w zamian szyldy właścicielowi. Wywoławszy Marcelego z izby, Mimi opowiada mu o swym cierpieniu. Oto Rudolf od dłuższego czasu męczy ją i siebie bezpodstawną zazdrością, a poprzedniego wieczoru porzucił ją, nie podając wyraźnych przyczyn swego postępu. Nadchodzi Rudolf; Mimi ukrywa się w cieniu i słyszy, jak młody poeta zwierza się przyjacielowi, iż musiał uciec od swej ukochanej, gdyż dowiedział się, że jest ciężko chora, a sam nie był w stanie ofiarować jej nawet ciepłego kąta do mieszkania. Kaszel Mimi zdradza jej obecność. Witana z uczuciem przez Rudolfa, młoda dziewczyna rozumie już teraz konieczność rozstania, jednak oboje pragną odwlec jeszcze chwilę ostatecznego pożegnania. Natomiast Marceli, którego lekkomyślna Musetta znów zaczęła zdradzać, czyni swej kochance gorzkie wyrzuty i postanawia pożegnać się z nią już nieodwołalnie.

Obraz czwarty

Rudolf i Marceli rozstali się ze swymi dziewczynami; udają, że zapomnieli o przeszłości, jednak praca niesporo im idzie, tęsknota dręczy serca. Nadejście Schaunarda i Collina przerywa ich marzenia. Czwórka przyjaciół urządza sobie wesołą zabawę, aby wśród żartów zapomnieć o troskach i tęsknotach; wtem nieoczekiwanie w drzwiach staje... Musetta. Przeprowadziła ona Mimi, którą spotkała na ulicy bardzo ciężko chorą, resztkami sił podążającą do ukochanego Rudolfa. Przyjaciele układają chorą na pościeli, każdy pragnąłby jej w jakiś sposób pomóc. Musetta oddaje Marcelemu swoje kolczyki, prosząc by je sprzedał i kupił

lekarstwo oraz ciepłą mufkę, o jakiej marzy półprzytomna Mimi. Colline decyduje się sprzedać swój stary płaszcz, który przez wiele lat wiernie mu służył, by za otrzymane pieniądze sprowadzić lekarza. Niestety, wszystkie ofiary są już daremne. Mimi wraz z Rudolfem raz jeszcze snuje nić słodkich marzeń o miłości i szczęściu, lecz słabutki płomień jej życia coraz bardziej gaśnie. Rudolfowi wydaje się, że Mimi usypia, odchodzi więc, by zasłonić okno. Gdy odwraca się do reszty zebranych, ich spojrzenia wyraźniej od słów mówią mu, że ukochana nie żyje.

Józef Kański
Przewodnik operowy
PWM, 1968

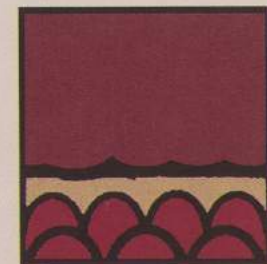
sezon 2006/2007
PREMIERA - 17 lutego 2007 roku

okładka	na bazie obrazu Gustave Caillebotte
opracowanie programu projekt i opracowanie graficzne programu	Tomasz Graczyk Iwona Marchewka
wydawca	Teatr Wielki w Łodzi
oddano do druku	31.01.2007 roku
	Materiały reklamowe dostarczone przez reklamodawców.



Teatr Wielki w Łodzi
Instytucja Kultury
Samorządu Województwa Łódzkiego

Zakup instrumentów współfinansowany
z Programu Operacyjnego MKiDN
"Rozwój Infrastruktury Kultury
i Szkolnictwa Artystycznego"





ŁÓDŹ

TVP3 Łódź producent wielu uznanych i renomowanych pozycji antenowych zaprasza do współpracy przy realizacji swoich programów.

W zamian za pokrycie części kosztów programu firma Państwa ma szansę zaistnieć na antenie Telewizji jako sponsor.

PROGRAMY PRODUKOWANE PRZEZ TVP3 ŁÓDŹ

Autofan

Biznes po łódzku

Filmowa Encyklopedia Łodzi

FILMmufka

Małe Conieco

Magazyn Kulturalny

Magazyn Sportowy

Na Sygnale

Podaj Cegłę

Prowokacje

Strefa Biznesu

Sygnalek

W zdrowym ciele, zdrowy duch

i inne.



COROCZNA NAGRODA
DLA SPONSORÓW PROGRAMÓW W TVP3 ŁÓDŹ

www.lodz.tvp.pl/reklama



MUZYKA POWAŻNA w Polskim Radiu Łódź

Wieczór Melomana środa, godz. 21.05

- prezentacje nagrań
- nowości płytowe
- retransmisje koncertów

Muzyczne pejzaże środa, godz. 22.05

- reportaże - wydarzenia muzyczne Łodzi i regionu


Wędrowki z Polihymnią Niedziela, godz. 7.30

- magazyn publicystyczny

Lista przebojów muzyki poważnej środa, godz. 20.05

Akademia Muzyczna i jej goście 3 niedziela miesiąca, godz. 17.05

Zaprasza Polskie Radio Łódź



Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA **S**
sieć kwiaciarni

ŁÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydlewski.pl

infolinia: 0800 672 333

GARAŻ WIELOPOZIOMOWY MANHATTAN

MIESIĘCZNY ABONAMENT
w godzinach 6 - 22
już od 60 zł

Szczegóły w punkcie obsługi klienta w garażu



ŁÓDŹ, UL. SIENKIEWICZA 113
S.M. "ŚRÓDMIEŚCIE"
TEL. 637-09-12, 636-82-68, 636-79-89

Oplaty godzinowe :

- * pierwsza godzina - 2,00 zł
- * kolejne - 2,00 zł
- * doba - 24,00 zł

CENNIK

Abonament miesięczny

- * dla Członków S.M. "Śródmieście" - 132,00 zł
- * dla instytucji oraz osób fizycznych z zewnątrz - 185,00 zł
- * miejsce stałe - 250,00 zł



Idczak

Autoryzowany dealer VW

Łódź, ul. Przybyszewskiego 176/178,
tel. (042) 677 17 17, fax (042) 677 17 01
E-mail: salon.vw.lodz@idczak.pl

Zgierz k. Łodzi, ul. Lipowa 11a,
tel. (042) 716 69 96, fax (042) 716 11 22
E-mail: salon.vw.audi.zgierz@idczak.pl



www.idczak.pl

Infolinia: 0 801 160 002 (koszt połączenia – opłata jak za jednostkę taryfikacyjną połączenia lokalnego)

Podczas drogi na szczyt,
musisz mądrze rozkładać siły



Jazdy próbne modelami
A2, A3, A4, A6, A8.



Idczak

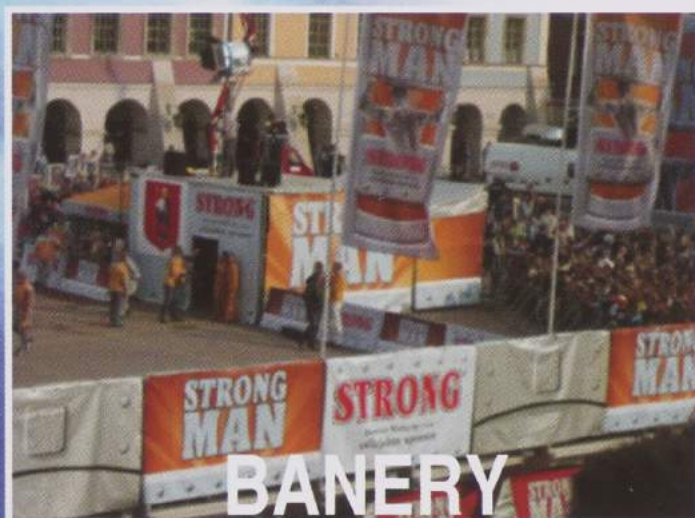
ul. Przybyszewskiego 176/178
93-120 Łódź
tel. (42) 677 17 07
www.idczak.audi.pl



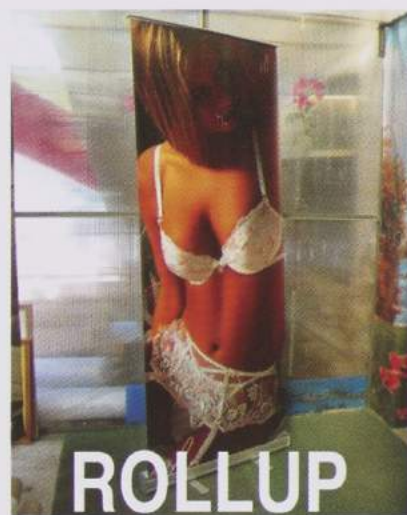
Idczak

REKLAMA WIELKOFORMATOWA

OMNIDRUK®



BANERY



ROLLUP



WYSTRÓJ SKLEPÓW

PROJEKTY DRUK MONTAŻ



SIATKI



REKLAMA NA POJAZDACH



Łódź, ul. Sprawiedliwa 1, tel. 042 653 13 73, 612 13 40 do 47
fax 042 640 79 37, e-mail:biuro@omnidruk.pl

WWW.OMNIDRUK.PL

TEATR WIELKI W ŁODZI ZAPRASZA



TEATR WIELKI W ŁODZI

pl. Dąbrowskiego

90-249 Łódź

tel. (042) 633 99 60

fax (042) 631 95 52

e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl

<http://www.teatr-wielki.lodz.pl>

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

KASA BILETOWA

od wtorku do soboty: 12.00–19.00

niedziele i święta (gdy grane jest przedstawienie): 15.00–19.00

telefony: (042) 633 77 77, (042) 633 99 60 wewn. 126, 127

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

od poniedziałku do piątku: 10.00–16.00

telefony: (042) 633 31 86, (042) 633 99 60 wewn. 120, 122

telefon/fax: (042) 639 87 49

e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl