



Giacomo Puccini

CYGANERIA



GIACOMO PUCCINI
CYGANERIA
LA BOHÈME
OPERA W CZTERECH AKTACH
LIBRETTO **GIUSEPPE GIACOSA I LUIGI ILICA**

DYRYGENT
Tadeusz Wojciechowski

REŻYSERIA
Albert André Lheureux

SCENOGRAFIA
Andrzej Kreütz Majewski

DYREKTOR CHÓRU
Jan Szyrocki

OBSADA

SPECJALNI GOŚCIE JUBILEUSZU

Anne Margarethe Dahl w roli Mimi
Zachos Terzakis w roli Rudolfa

ORAZ

Marceli **Rafał Songan**
Musette **Teresa Krajewska**
Colline **Ryszard Morka**
Schaunard **Andrzej Zagdański**
Benoit **Robert Dymowski**
Alcindor **Mieczysław Milun**
Parpignol **Tomasz Madej**

Chór i Orkiestra Opery Narodowej
Chór Dziecięcy **Alla Polacca** pod kierownictwem **Sabiny Włodarskiej**

7 GRUDNIA 1995





Rok założenia 1833

OPERA NARODOWA / NATIONAL OPERA

Rok narodzin / Founded in

1778

Warszawa

Dyrektor naczelny i artystyczny

General and Artistic Director

Tadeusz Wojciechowski

„Cyganeria” Giacomo Pucciniego należy do tych spektakli operowych, które pojawiając się na afiszach teatralnych gromadzą na całym świecie komplety publiczności. Tak dzieje się od blisko stu lat mimo, że dzieło to wystawić niełatwo.

Trzeba wsporniale grającej orkiestry, co najmniej czterech świetnych solistów z wybitnymi talentami aktorskimi, a zwłaszcza tenora do roli Rudolfa, z pięknym głosem, romantycznym emploi i wysokim „C” na zawołanie. Do tego dochodzi sprawa reżyserii przenoszącej nas w atmosferę fin de siècle, gdzie rozgrywają się „Obrazki z życia cyganerii” Murgera.

Spektakl ten dobrze wykonany na scenie, wywołuje wielkie wzruszenia odbiorców od wielu pokoleń.

Zachęcam Państwa do poddania się urokowi muzyki Giacomo Pucciniego malującej historię hafciarki Mimi i poety Rudolfa w sposób tak sugestywny i piękny, że w finale spektaklu wielu widzów nie wstydzi się sięgnąć po chusteczki i otrzeć łzy.

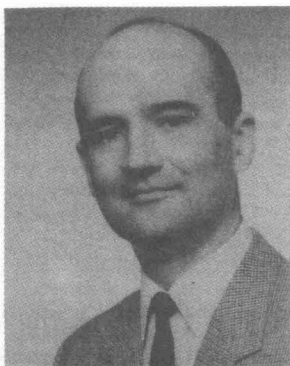
Nie należy tego skrywać – jesteśmy przecież w operze!

Giacomo Puccini

CYGANERIA

(La Bohème)

Opera w czterech aktach. Libretto G. Giacosa
i L. Illica wg. „Scènes de la vie de Bohème”
Henri Murgera.



Kierownictwo muzyczne
**ANDRZEJ
STRASZYŃSKI**



Reżyseria
**ALBERT ANDRÉ
LHEUREUX**



Scenografia
**ANDRZEJ
MAJEWSKI**



Kierownictwo chóru
**BOGDAN
GOLA**

Premiera: 23 marca 1991 r.

OBSADA

RUDOLF	— Bogusław Morka, Kałudi Kałudow (gość.), Stanisław Kowalski, Józef Przestrzelski
SCHAUNARD	— Grzegorz Bajer, Jan Wolański Andrzej Zagdański
BENOIT	— Marek Dąbrowki, Robert Dymowski
MIMI	— Teresa Borowczyk, Elżbieta Hoff, Izabella Kłosińska, Krystyna Wysocka-Kochan
MARCELI	— Wiesław Bednarek, Ryszard Cieśla, Jan Dobosz, Andrzej Zagdański
COLLINE	— Czesław Gałka, Ryszard Morka, Bronisław Pekowski
ALCINDOR	— Marek Dąbrowski, Mikołaj Konach
MUSETTA	— Grażyna Ciopińska, Teresa Krajewska, Kinga Mitrowska
PARPIGNOL	— Waldemar Błaszczyk, Jan Góralski, Ryszard Wróblewski

CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

CHÓR DZIECIĘCY „ALLA POLACCA”

pod dyr. Sabiny Włodarskiej

Współpraca muzyczna:	Bogdan Hoffmann, Krzysztof Teodorowicz
Asystenci reżysera:	Tomasz Szreder Grzegorz Boniecki, Maria Niedziółka
Asystent kierownika chóru:	Mirosław Janowski
Scenografowie asystenci:	Irena Gaj, Dorota Reterska
Korepetytorzy:	Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Iwonna Wróblewska
Inspicjenci:	Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy:	Barbara Rakowska, Lech Jackowski

UWAGI O „CYGANERII” PUCCINIEGO



G. Puccini w Torre del Lago (91905)

1. Literatura

Od swego zarania opera karmi się literaturą: mitologiczną, baśniową, **epicką**, dramatyczną; wszak z rzeczywistości literackiej, poetyckiej również i **opera** się narodziła: jako nieco dziwaczna i sztuczna latorośl literatury teatralnej, dramatycznej sfery teatru i poezji. Owa naturalna praktyka wykorzystywania przez librecistów różnych wątków literackich (zazwyczaj bez żadnych ambicji artystycznych) po prostu jako materiału do „pięknego śpiewu” na scenie (francuska „tragedia liryczna” XVII wieku jest tu chlubnym wyjątkiem), staje się w XIX wieku fascynującym problemem dla historyka opery. Wtedy to bowiem niebywale rozkwitają i osiągają apogeum gatunki: muzyczne – opera i dramat i literackie – powieść i nowela (formy narracyjne). Powieść – i gatunki nierównie starszy – dramat sceniczny staje się już w I połowie stulecia ważkim materiałem dla opery. Zawijają się osobliwe trójstronne związki między pisarzem (jako dawcą materiału), librecistą a kompozytorem. Librecista, jako literacki pośrednik, kroi i preparuje materiał (podobny w tym nieco do scenarzysty filmowego dzisiaj, lub do adaptatora powieści na scenę). Istotny i intrygujący jest tu związek kompozytora z pisarzem, który dostarczy materiału i tematów – świadomie,

za życia lub pośmiertnie: Verdi – Szekspir, Gounod – Goethe, Berlioz – Goethe, Verdi – Dumas, Bizet – Merimée, Puccini – Prevost, Puccini – Murger.

Niezależnie od tego, co librecista i kompozytor biorą z utworu literackiego (dramatu, komedii, powieści, noweli), są to już związki, w porównaniu z relacjami dawniejszymi, bardziej świadome, wyższego stopnia, często też na poziomie świadomego arcyzmu. Literatura bowiem w swym rozwoju osiąga w XIX wieku stadium dzieł wybitnych a kompozytor staje się ich świadomym a często i wybrednie oceniającym czytelnikiem. Formy narracyjne (powieść, opowiadanie) sięgają poziomu arcydzieł: wiek ów zapisał się przecież w historii kultury Zachodu jako epoka hegemonii literatury i muzyki, także muzyki inspirowanej literaturą.

Kompozytor operowy jako czytelnik. Ten zwłaszcza problem winien nas zainteresować w punkcie wyjścia tych uwag o *Cyganerii* Pucciniego. Chodzi zresztą o dwie sprawy. Powieść inspirowana czyli pobudza inwencję muzyczną, kompozytorską, zarazem stając się swoistą materią dla formy dzieła operowego. Kompozytor – przy pomocy librecisty – wybiera z utworu literackiego postacie i sytuacje, zdarzenia, tematy, wątki, motywy aby je w muzyce operowej przetransformować i zakomponować w partyturze, na literacko-dramatycznej kanwie tego, co mu sporządził librecista (proceder podobny jak we współczesnej praktyce filmowej – preparowania scenariuszy z powieści). Rzecz dana nam teraz do słuchania i oglądania zrobiona została z czegoś – materiału, pierwowzoru – przeznaczonego zasadniczo tylko do lektury. Uproszczenie było tu więc nieuchronne i wprost z tą praktyką związane. Gdy jednak wybitny kompozytor spotyka się z równie wybitnym pisarzem uproszczenie ma charakter dialektyczny: muzyka redukuje i wybierając elementy literackie „znosi” literaturę aby dać nowe wartości – w wyższej syntezie. Utwór literacki bowiem inspirowany, pobudza inwencję, a w konsekwencji organizuje dzieła operowe.

Z biografii Pucciniego wiemy jak bardzo zafrapowała go w swoim czasie powieść Henri Murgera *Sceny z życia cyganerii*, i jak znakomity tu materiał znajdował dla swoich nowych projektów operowych. On sam tak o tym pisał (cytuje z monografii Wiarosława Sandelewskiego) „Książka podbiła mnie z miejsca. W owym otoczeniu studencko-artystycznym poczułem się jak w rodzinie. W książce Murgera znalazłem wszystko, czego szukam i co kocham: świeżość, młodość, namiętność, wesołość, lzy wylane w milczeniu, miłość, która daje radość i każe cierpieć. Są tam ludzie, uczucia, jest serce. Ale nade wszystko jest poezja, boska Poezja. Powiedziałem sobie zaraz: oto idealny temat dla opery. W tym właśnie czasie wystawiłem w Teatro Regio w Turynie moją *Manon Lescaut* i promieniłem z powodu sukcesu naprawdę wspaniałego. Zacząłem myśleć o nowej operze i już na mój sposób dzieliłem w myśli dramat i komedię Murgera na zarys scen i aktów. Życie to sam przeszedłem kilka lat temu w Mediolanie, kiedy studiowałem w konserwatorium.”

Wybór tematu *Cyganerii* stał się zresztą powodem konfliktu z przyjacielem Pucciniego, kompozytorem Pietro Mascagnim, który dziwnym trafem, w tym samym czasie zabrał się również do komponowania opery na kanwie Murgerowskiego tekstu.

Henri Murger (1822–1861) nie należy zapewne do czołowych wielkości parnasu literatury francuskiej. Niemniej jego pierwsza książka *Sceny z życia cyganerii* (*Les scenes de vie de bohème*) weszła na stałe do literatury światowej. Napisana w 1848 roku zyskała autorowi respekt i uznanie. Powstająca w literackiej orbicie wielkiego cyklu Balzaca (*Komedia ludzka*) – który swą wagą i rozległością zdominował literaturę francuską całego stulecia (wywierając zarazem ogromny wpływ na literaturę światową) – wywodząca się z formacji literackiego realizmu (o romantycznym wszakże rodowodzie i zabarwieniu), wnosi tu wartości istotnie nowe. Jest owocem wybitnego

talentu młodego autora: bystrości obserwacji (chciało by się rzec: dziennikarskiej, reporterskiej – w najlepszym sensie – dowcipu, humoru i liryzmu. Powieść ma kompozycję luźną poszczególnych epizodów czy scen, jest bogata w postacie, charaktery, wydarzenia. Jest jedną z najlepszych powieści środowiskowych, obyczajowych jakie wydał wiek XIX. Ona też głównie stworzyła legendę czy mit cyganerii artystycznej.

Stworzamy w *Słowniku Kopalńskiego*:

„Cyganeria, bohema, luźne ugrupowania artystów, prowadzących życie nieregularne, indywidualistyczne, niekiedy ekscentryczne, wyrażające protest przeciw konwenansom, normom społecznym, obowiązującym poglądom estetycznym. Jej tradycyjnym ośrodkiem był od ok. 1830 Paryż romantyków (...)”

Książka Murgera ma także walor swoiście dokumentalny – tym bardziej, że wyszła spod pióra jednego z takich „cyganów”...

Jak się ma dzieło Pucciniego do swego literackiego pierwowzoru. Nie chodzi mi tu, rzecz jasna, o czysto zewnętrzne, formalne porównywanie i stwierdzenie co i ile z powieści Murgera wziął librecista (raczej dwaj libreciści: Luigi Illica i Giuseppe Giacosa), jakie wątki i postacie, co wyeksponował i uwypuklił, co usunął na drugi plan, co stonował. Tego rodzaju podobieństwa i różnice nie wiele nam powiedzą o istotnych związkach między *Scenami z życia cyganerii* Murgera a *Cyganerią* Pucciniego. Chodzi natomiast o to, że Puccini, swą genialną intuicją dramaturga muzyki, przeniknął książkę Murgera, uchwycił jej sens i istotę aby ją przetransponować w idiom własnego stylu operowego. W tym więc znaczeniu opera, jako muzyczne dzieło sztuki dramatycznej, jest tu wierna literaturze i dramaturgii literackiej. Jest wierna i oddaje ducha książki, albowiem ukazuje i eksponuje w całej rozciągłości charakterystyczne splecenie: indywidualnego wątku miłosnego i tła obyczajowo-środowiskowego, liryzmu i komizmu, komedii dramatu z ziarnem tragiczności. Można by rzec, iż lektura książki wspaniale pobudziła wielostroność talentu kompozytora: jego nerw dramatyczny i geniusz liryczny, zdolność subtelnej psychologicznej charakterystyki postaci, mistrzostwo prowadzenia dialogów, rozgrywania scen zbiorowych i generalnie, zmysł realizmu. W *Cyganerii* urzeczywistnia się maksymalnie Puccini – muzyk, poeta, malarz, dramaturg. Opera jest wierna książce, z której wyrosła, a zarazem ją przewyższa. Książka Murgera bowiem mimo wszystko arcydziełem literackim nie jest. Natomiast *Cyganeria* Pucciniego jest jednym z największych arcydzieł swego gatunku.

Jej premiera odbyła się 1 lutego 1896 roku, w Turynie, pod muzycznym kierownictwem młodego Artura Toscaniniego. Publiczność i część krytyków (z wyjątkiem tych miejscowych z Turynu) przyjęła nowe dzieło eentuzjastycznie. Rychło weszło ono do światowego repertuaru operowego i utrzymuje się w nim do dziś z niezmiennym powodzeniem. Niedługo po premierze włączył ją do swego repertuaru Gustaw Mahler w latach swego dyrektorowania w Operze Wiedeńskiej.

2. Idiom operowy

Gdy słucham *Cyganerii* poddając się jej niesłychanemu urokowi melodycznemu, gdy ekscytuję się jej dramatycznym nerwem, żywością dialogów, pysznym malarstwem dźwiękowym – charakterystyką postaci, środowiska, tła, myślę często o jej głębokim zakorzenieniu i bogatym rodowodzie. Puccini tworząc dzieło tak intensywnie piękne i tak w swoich pięknościach różnicowane, był spadkobiercą wielkiej tradycji. On właściwie zamyka dynastię wielkich twórców i geniuszy opery włoskiej. Założoną przez Monteverdiego, przeszło trzy wieki trwającą, a znaczoną nazwiskami Cavallego, Alessandra Scarlattiego, Händla, Pergolesiego, Mozarta, Belliniego, Rossiniego, Verdiego. Nie chodzi mi tutaj o to, czym była (czym mogła być a nie była – opera

włoska po Monteverdim, pierwszym geniuszu nowożytnej dramaturgii muzycznej – opera jako rzecz dramaturgiczno-sceniczna. Nie chodzi mi o jej – rzeczycie czy rzekome – zwyrodnienia, przerosty „pięknego śpiewu” i wokalnego popisu nad akcją dramatyczną. Chodzi mi natomiast o uchwycenie i określenie bardzo charakterystycznego idiomu stylistyczno-wyrazowego, niezmiennego w swej istocie od Monteverdiego do Pucciniego. Jak go określić?

Idiom to genetycznie latyński, włoskojęzyczny, narodził się w kulturze miast renesansowej Italii (przydać mu więc można jakieś znamiona etniczne, narodowe?). Powiedzieć możemy też, że wynika on z włoskiego temperamentu, z włoskiej emocjonalności, dynamiki i ruchliwości charakterów, z włoskiej teatralnej i aktorskiej ekspresywności. Możemy nawet umiejscowić pierwszy intensywny rozbrzyśk i rozkwit idiomu: w słynnej koncertującej arii (*Possente sporto*) Orfeusza Monteverdiego. Od tej arii do arii Rudolfa z I obrazu *Cyganerii* linia jest zasadniczo ciągła, biegnąca tylko przez rozmaicie ukształtowane krajobrazy – po szczytach inwencji i poetyckiego natchnienia, ale także po nizinach konwencji i szablonów. Jest to w istocie droga miłosnego uczucia w muzyce operowej, wyrażanego i przedstawianego. Uczucie transponowane i sublimowane w piękno śpiewu.

Pojęcie *bel canto*, sztuki rozwiniętej we włoskich szkołach operowych, naprowadza nas na właściwy trop (choć nie należy bynajmniej na nim się zatrzymywać). Orfeusz – u Monteverdiego – oczarowuje surowych strażników Hadesu pięknem swego śpiewu (i gry na instrumentach) zrodzonego z miłosnej tęsknoty.

Włoski idiom operowy – to, co w nim najcenniejsze – powstaje z gorąco uczuciowego wnętrza słowa tkniętego muzyką. Dźwięk muzyczny otwiera słowo poetyckie, słowo rozkwita w aurze miłosnego uczucia i kształtuje melodię. Powstaje w ten sposób szczególna melopeia związana ściśle z językiem i włoską mową. To wszystko zresztą mamy w arii Rudolfa, owej kwintesencji stylu Pucciniego: narodziny słowa z (muzycznego) ducha miłości – w pięknie melodycznym – stopniowo narastającej siłę uczucia we włoskiej melopei. Włoski idiom operowy, osiągający taką intensywność a zarazem subtelność w muzyce Pucciniego, powstaje w efekcie szczególnej symbiozy tego, co recytowane – czyli wywiedzione ze słowa i mowy – z tym, co melodyczne (później w konsekwencji aryjne). U Monteverdiego recytatyw (melodyczny) i aria (recytatywna) pozostają jeszcze w naturalnej harmonii, nie rozdzielane zbytnio, nie wyodrębniane, nie antagonistyczne. Słowo dąży tu do syntezy, powrotu do źródeł pierwotnej jedności z dźwiękiem, bowiem chce być muzycznie i teatralnie eksponowane. Poezja i muzyka potrzebują się wzajemnie; mowa, wypowiedź poetycka dąży do spełnienia w medium muzycznym: struktura słowa zdaniowa realizuje się w strukturze dźwiękowej melodycznej.

Później nastąpi długotrwały rozdział: na suchy konwencjonalny recytatyw i pełnomelodyczną arię (która stanie się też odrębną formą muzyczną) oraz stopnie pośrednie – recytatyw akompaniowany i *arioso*. Wiek XIX, w którym wyższą świadomość operową zdominował geniusz Wagnera, inklinując różnymi sposobami w kierunku dramatu muzycznego (a więc opery pogłębionej przez pierwiastek literacko-teatralny), opery jako sztuki dramatycznej – zaciera, zwłaszcza w drugiej swej połowie, tamte tradycyjne podziały. Późny Verdi – w *Otelli* a zwłaszcza w *Falstaffie* – powraca jakoby do Monteverdiańskich ideałów jedności mowy i melodii, oczywiście na dalszym stopniu ewolucji języka muzycznego, wzbogacającym o doświadczenia i zdobyte blisko dwu wieków intensywnego rozwoju muzyki europejskiej (zwłaszcza w zakresie melodii i harmonii).

Verdi ogromnie rozwija, wzbogaca, różnicuje i niuansuje włoski idiom mowy operowej, doprowadza ten język do apogium giętkości, wyrafinowanej subtelności i dialogowej (funkcjonalnej) ruchliwości – w *Falstaffie*. A równo-

częście trudno się oprzeć wrażeniu, że w tym ostatnim dziele – o tak wyraźnej strukturze dramatu muzycznego – języka ekspresywny starego mistrza

operowej dramaturgii coś traci w porównaniu z poprzednimi operami: urok i powab melodyczny, czułość, bezpośrednią siłę ekspresji uczuciowej, bogactwo odcieni muzycznego piękna wynikającego wprost ze źródła uczuć. Włoski idiom operowy jakby się tu wysusza, pozbawiony romantycznego blasku i wewnętrznej żarliwości. I teraz prawdziwym odrodzeniem włoskiego idiomu i jego nowym rewelacyjnym wcieleniem okaże się twórczość Pucciniego.



Trzej twórcy „Cyganerii”: G. Puccini, G. Giacosa i L. Illica

3. Styl

Cyganeria powstaje w czasach szczególnego rozkwitu sztuk – poezji, malarstwa, rzeźby, teatru; w epoce symbolizmu (ale także – naturalizmu), nowych prądów w sztukach plastycznych. A są to również czasy ścierania się nowych i oryginalnych myśli, idei artystycznych z obfitością sztuki średniej, przeciętnych gustów mieszczaństwa (stanowiącego ówczesnie potężną formację społeczeństw Europy). Niedługo już, w Austrii i Niemczech, wybuchnie secesja. A co ta ostatnia dekada stulecia dała muzyce? Ostatnie dzieła Brahmsa i Brucknera, Czajkowskiego i Dworzaka; pierwsze symfonie i cykle Mahlera, poematy symfoniczne Straussa, wczesne utwory Debussy'ego i Schönberga...

Komponowanie *Cyganerii* przypada w połowie drogi życia Pucciniego, w szczytowym okresie natężenia jego sił twórczych. To dzieło, a następnie *Tosca* i *Madame Butterfly*, wyznaczają w ogóle szczyty twórczości kompozytora (uderzająca tu analogia do sławnej trójcy Verdiego). Jeżeli o mnie chodzi, to podobnie jak Wiarosław Sandelewski, *Cyganerię* stawiam na pierwszym miejscu, jako najpiękniejsze i najdoskonalsze (pod każdym względem: muzycznym, treściowym, scenicznym, dramatycznym) dzieło operowe Pucciniego. Olśniewa ono świeżością inwencji, porывa pięknem melodyczno-brzmieniowo-kolorystycznym, atrakcyjnością tematów, kantylen, rozwinięć, przetworzeń; zachwyca harmonią różnorodnych elementów i komponentów dzieła teatru muzycznego: łączy w sobie komedię z dramatem, sztukę obyczajowo-środowiskową (z ducha włoskiego weryzmu, operowego realizmu) z „tragedią liryczną” w stylu włoskim. Najbogatszy tu, najbardziej czuły i giętki język wyrazowy, jakim mówią poszczególne postacie dramatu.

Tak więc w *Cyganerii* jest cały Puccini – w pełnym rozkwicie swego muzyczno-dramatycznego geniuszu, natężeniu cech swego stylu indywidualnego. Jak określić sedno tego stylu? Lecz najpierw: jakim właściwie dziełem jest *Cyganeria*? I jakie jest jej miejsce w historii opery?

Widzieć w niej można jakby punkt zerowy, moment idealnej zgody gatunków: opery (włoskiej) i dramatu muzycznego. To łączenie gatunków – cecha naczelna całej twórczości Pucciniego – nie jest oczywiście jakąś rewelacyjną nowością, zajmowało ono już żywo Verdiego, zwłaszcza w jego dziełach ostatnich. W *Cyganerii* chodzi jednak o syntezę szczególną, jedyną, w tym stopniu już nie powtórzoną. Struktura i narracja właściwa dla dramatu muzycznego nie „ujarzmia” tu żywiołu operowego, nie podporządkowuje go sobie całkowicie (jak to się dzieje w niejednej operze Pucciniego o niższym poziomie inwencji), nie ogranicza go, nie redukuje. Przeciwnie – to, co w operze najcenniejsze: melodyczny czar, czułość przesublimowana w śpiewie, intensywne piękno melodii, czysto melodyczny wokalny rysunek postaci – to wszystko tutaj rozkwita na nowo w dramatyczno-scenicznej akcji. Wykrojona z obfitości materiału powieści Murgera i doskonale skomponowana (przez librecistów, przy wydatnym udziale kompozytora) rzecz sceniczna, stanowiąca kanwę opery, swoiście dyscyplinuje operową inwencję: bujny żywioł pięknego śpiewu znajduje formy całkowicie adekwatne do swego przejawu. Każdy dialog i monolog, każda kwestia sceniczna nasycane są melodycznym pięknem, emanujące intensywną ekspresją. Rzec by można, że cała partytura *Cyganerii* spowita jest nieopisanym czarem i wdziękiem, i że tok tej muzyki co chwila rozbłyska, roziskrza się i rozkwita: frazą liryczną, wybuchem „szampańskiej” wesołości, radosnym rozgwarem, dowcipem i humorem, ekspresją żalu, przejmującym smutkiem. Cała brzmieniowość owej partytury, bogata w nuanse, wywiedzioną z kolorystycznego przepychu symfonicznych partytur późnego romantyzmu, przechyla się już jakby na stronę impresjonizmu: rozluźniona funkcyjność harmoniki, subtelne łączenia i rozszczepiania dźwiękowych kolorów – wszak

Puccini, obok Mahlera i Debussy'ego, należy do najoryginalniejszych orkiestrowych kolorystów swego czasu.

Trzy właściwości muzyki szczególnie tu uderzają, jako naczelne cechy stylu kompozytora:

zwięzłość, ciągłość, żywość.

Cyganeria należy w ogóle do najkrótszych oper z pełnospektaklowego repertuaru (czas trwania kolejnych obrazów: I – 35 min., II – 18, III – 25, IV – 30). Zwięzłe i krótkie są też kolejne sceny w ramach obrazów, a tylko w scenach intensywnie lirycznych (I, IV) dialogach pary głównych bohaterów – Rudolfa i Mimi – czas muzyczny rządzi tu czasem akcji teatralnej. Tutaj też dotykamy sedna a zarazem nowatorstwa muzycznej dramaturgii Pucciniego – głównego idiomu jego kompozytorskiego języka: nowej symbiozy starych pierwiastków – recytatywu i arii. Puccini stwarza nowy rodzaj arii recytatywnej, wydzielonej równocześnie z dwu źródeł: mowy i muzyki, krótkiej, zwartej (wyjątkiem – dłuższa, rozwinięta aria Rudolfa z I obrazu, stanowiąca jakby serce całego dzieła), w równym stopniu nasyconej ekspresją słowa, co czysto melodycznym pięknem, sceny wokalne, mistrzowskim sposobem malowanej i cieniowanej orkiestrą. Arii – także duetu i ansamblu – nie hamującej bynajmniej akcji sztuki ale harmonijnie w nią wplataney i z niej wynikającej.

Urzekająca płynność muzyki Pucciniego może nas zwieść. Naturalny tok, lekkość przebiegu każą zapominać o jakiegokolwiek robocie kompozytorskiej, o kompozycji w ogóle (wrażenie może podobne jak wobec muzyki Mozarta). Dopiero nieco głębsze wniknięcie i bardziej analityczne nastawienie uświadamia nam z jaką kunstownością jest tu wszystko skomponowane i dzięki czemu my, słuchając mamy wrażenie tak doskonałej ciągłości, integralności. Cała ta muzyka, tak barwna, migotliwa, tak zmienna w nastrojach, opiera się na precyzyjnej wewnętrznej strukturze dramatu muzycznego (który z kolei wywodzi się z romantycznego „modelu” poematu symfonicznego): przecież muzyka europejska przeszła już przez doniosłe doświadczenia i odkrycia Wagnera. A to znaczy, że cała rzecz tutaj wywodzi się i rozwija z pewnego zasobu motywów przewodnich, charakteryzujących, znaczących tyleż poszczególne postacie, co sytuacje (a może nawet bardziej sytuacje i związki między postaciami): motywy Rudolfa, Mimi i ich miłości – która jest głównym melodramatycznym (w najlepszym sensie) wątkiem tej opery – motywy płochości Musetty, motywy „wesolego życia bohemy”, motywy krajobrazowe, motywy niedoli i choroby, motyw śmierci.

Motywy krążą, nawracają, zmieniają odcienie, znaczą. Inaczej wszelako niż u Wagnera (jest to jakby drugi biegun zasady dramatu muzycznego): nie ściśle, nie rygorystycznie, bardziej swobodnie, z włoskim melodyjnym wdziękiem, z południową lekkością. W ostatnim zaś finalnym obrazie, gdy rzecz o miłości przeobraża się w tragedię, gra motywów, ich splecenie i synteza nabiera ciężaru i głębi.

Partytura *Cyganerii* daje nam silnie ekscytującą sugestię życia przesublimowanego w muzyce. Muzyka pulsuje życiem wewnętrznym, uczuciowo, refleksyjnym, i tętni życiem barwnej ruchliwej powierzchni zjawisk – wszak Puccini to genialny malarz scen zespołowych i charakteryzator różnych zbiorowości, tłumu. Każdy z czterech obrazów opery przedstawia się jako wartki strumień stanów muzyki; zachwycająca jest tu zmienność form ruchu: muzyka płynie, podbiega, wzlatuje i zastygła, wybucha euforycznie i rozpryskuje się, faluje, kołysze, wiruje tanecznie, zatapia się w zachwyceniu, pogrąża w oczarowaniu. Jej ruch nieustannie zmienny jest wynikiem żywności wyobraźni i temperamentu artystycznego jej twórcy.

Kiedy tę właśnie cechę – żywność i zmienność – muzyki Pucciniego rozważam, myśl moja nawraca do źródeł nowożytnych włoskiego operowego idiomu. Myślę znowu o Monteverdim i o toku, pulsie, narracji jego madrygałów, *Magnificat*, *Combattimento*, gdzie intensywna i eksponowana

UWAGI O „CYGANERII” PUCCINIEGO

zmiennosc zdaje się zasadę naczelną nowej muzyki. To, co mnie tak urzeka w Pucciniowskiej *Cyganerii* wywodzi się właśnie z tamtąd, z nowoodkrytych w XVII wieku obszarów wyobraźni poetycko-teatralno-muzycznej. Cóż za wspaniała ciągłość w ramach dziejów kultury europejskiej! A zarazem jeden z licznych w tej kulturze przykładów integralności, dynamiki rozwoju, żywości tradycji.

Bohdan Pociąg



G. Puccini w swojej pracowni w Torre del Lago

MURGER „CYGANERIA”

Z własnego życia zaczerpnął Murger temat Cyganerii. Z życia i – z wyobraźni. Życie dało podkład zimnej, pokątnej nędzy, stanowiącej codzienny chleb owej cygańskiej doli; wyobraźnia zahaftowała to tło poezja młodszej wiary, beztroski i zapatu.



Henryk Murger urodził się w 1822 r. jako syn biednego krawca w Paryżu. Ojciec, surowy, niewyrozumiały, niezdolny odczuć tej duszy dziecka, przeznaczal go do rzemiosła. Ocaliła go matka, tkliwa istota marząca dla syna o najświetniejszych losach. Uzyskawszy jakieś rekomendacje, zdołała go umieścić w czternastym roku życia u adwokata jako chłopca do posyłek i przepisywania. To był w jej oczach ów wielki krok ku przyszłości! Murger uganiał tedy z aktami po bruku paryskim, wkładając jednak tylko połowę duszy w to rzemiosło, druga połowa już z instinktu poślubiona była sztuce. Wraz z dwoma kolegami po fachu uczęszcza wieczorami na lekcje rysunku i marzy o laurach artysty. Niebawem, dzięki obcowaniu z piosenkarzem Pottierem (...) spostrzegł Murger, że istotnym jego powołaniem jest nie malarstwo, ale poezja. Równocześnie uświadamia sobie olbrzymie braki, a raczej zupełny brak wykształcenia; gorączkowo chwyta za książki. Sam, w najtrudniejszych warunkach, zdobywa upragnioną oświatę; uczy się łaciny, tłumaczy Horacego, Wergiliusza.

Matka odumiera go młodo, ojciec, niezbyt czuły dla syna, żeni się powtórnie i pod błahym pozorem usuwa się od obowiązków ojcostwa. Chłopiec, zupełnie już opętany literaturą, rzuca się w tę kolej. Rozpoczyna owo twarde już życie nędzy, które później miał opisać, z tą różnicą, iż w rzeczywistości było ono wypełnione upartą, niezmordowaną pracą, przesłoniętą w jego książce wesółymi pozorami cyganerii.

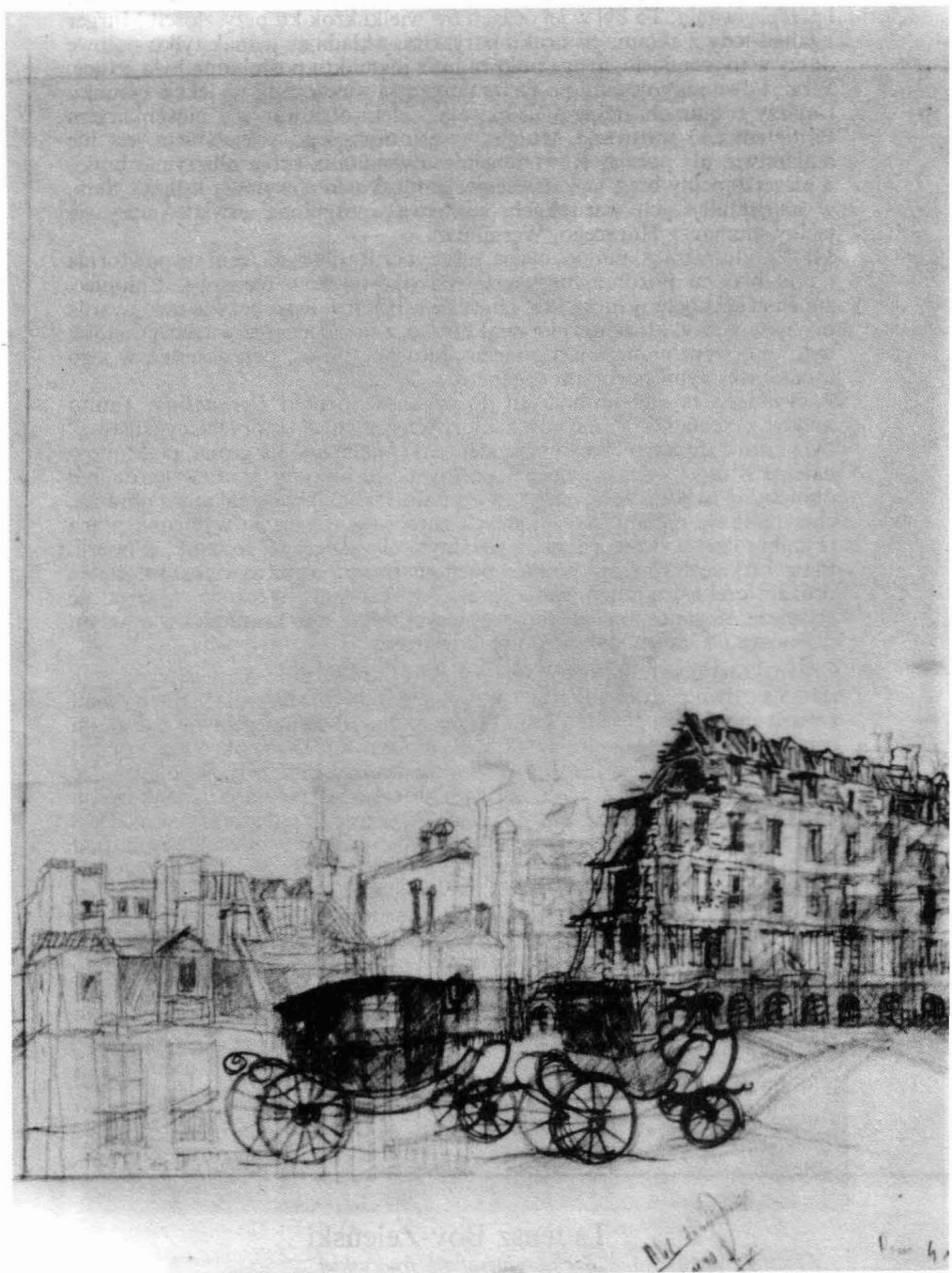
A cyganeria ta niepodobna jest do cyganów z epoki *Hernaniego*. Tamto kółko (...) składało się z synów zamożnych rodzin, dla których „cygaństwo” było sztandarem rewolucji literackiej. (...) Inną była doła grona, do którego należał Murger. Czarna nędza, dosłowny chroniczny głód, wzgarda lub obojętność świata, częste pobyty w szpitalu, łachmany niemal miast ubrania, chwytanie się najfantystyczniejszych zarobków i – ciągle wytężona praca w najbardziej pod względem materialnym niewdzięcznej ze sztuk, w poezji. Plany i szkice dramatów, wiersze, poematy tworzą coraz to większą stertę na próżno czekającą zmiłowania prasy drukarskiej. Wreszcie wytrwałość zwycięża: tu jakieś współautorstwo, w wodewilu, tam kroniczka w młodym dzienniku, w końcu stałe współpracownictwo.

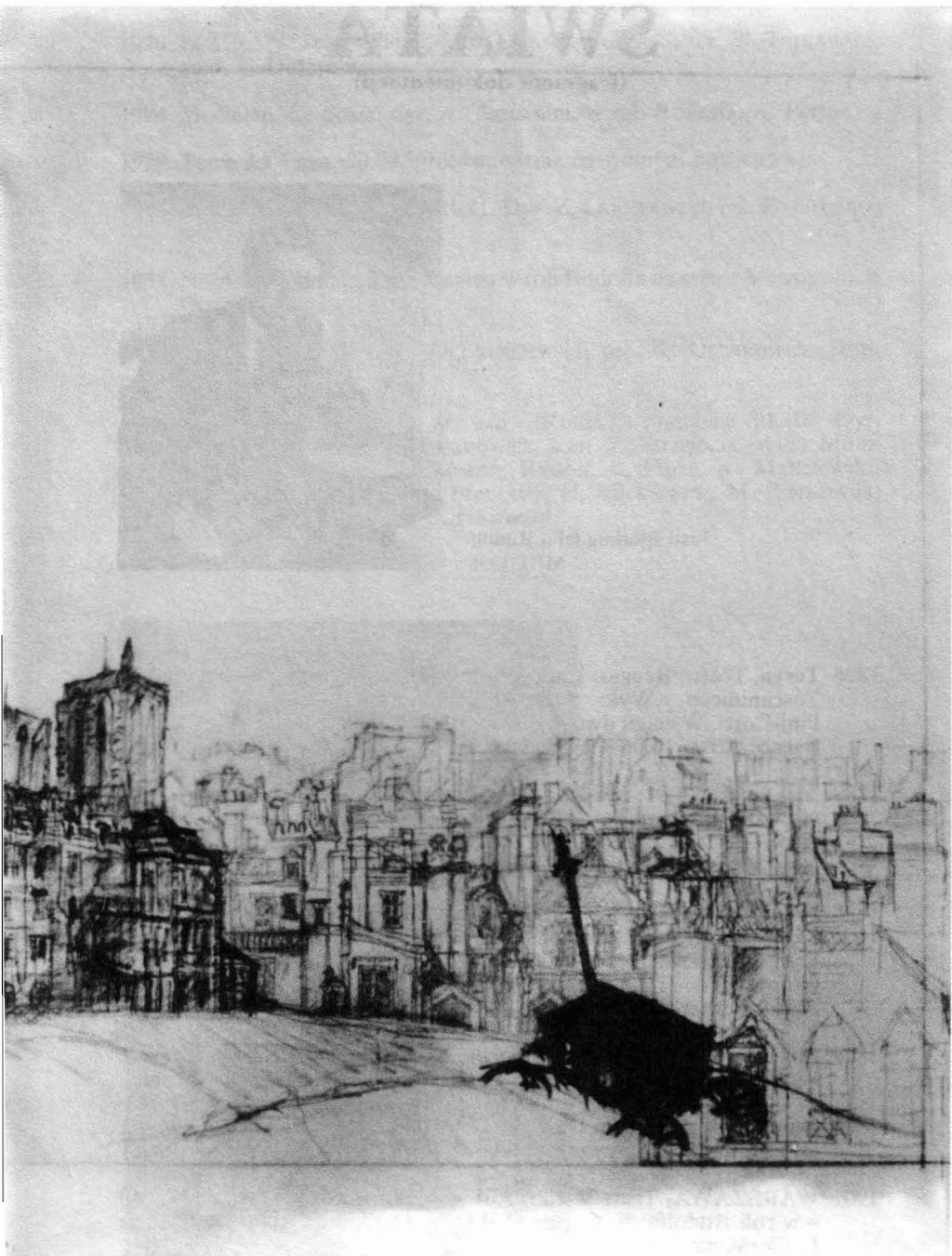
Organ, który przytułił Murgera miał piękny tytuł *Korsarz-Szatan* (wynikły ze zlania się dwóch dzienniczków noszących te obiecujące godła). Nie wyszedł zresztą źle na swej gościnności: Murger rozrzucił w nim pełnymi garściami perełki fantazji, tworząc w swoim rodzaju wzór wielokrotnie później w dziennikarstwie naśladowany. Tam też między 1846 a 1849 pojawiły się *Sceny z życia cyganerii*, przynosząc autorowi po piętnaście franków od sztuki. Bogactwo to nie przeszkodziło Murgerowi znaleźć się w r. 1848 w szpitalu w ostatecznej nędzy. Dopiero ogromne powodzenie sztuki pod takimże tytułem, wykrojonej przez Teodora Barrière z utworu Murgera i wystawionej w 1849 r. w Variétés, położyło kres tej nędzy zmieniając ją na proste ubóstwo. Odtąd Murger przechodzi niejako do oficjalnej literatury: pisze szereg nowel, powieści, nigdy jednak pióro jego nie odnalazło tej prostoty i wdzięku, jakie ma w owych *Scenach*, kreślonych bezpośrednio z własnych przeżyć i rojeń. Umiera, licząc niespełna trzydzieści dziewięć lat, w r. 1861; lada przygodna choroba wystarczyła, aby pokonać ten organizm zżarty latami niedostatku.

Tadeusz Boy-Żeleński

„Szkice o literaturze francuskiej”

„Cyganeria” III akt,
projekt scenograficzny Andrzeja Majewskiego
(rysunek ołówkiem na kalce)





„CYGANERIA” NA SCENACH ŚWIATA

(fragment dokumentacji)



Jussi Björling jako Rudolf
MET 1938

- 1896 **Turyń**, Teatro Reggiao, 1 lutego prawykonanie dzieła pod dyr. Arturo Toscaniniego. Wyk: Cesari-Ferani, Pasini, Gorga, Wilmant, Pini-Corsi. W ciągu dwóch miesięcy opera została wykonana 24 razy; **Buenos Aires**, 16.06 – po włosku.
- 1887 **Aleksandria**, 6.01; **Moskwa**, 1.02; **Lizbona**, 11.02; **Manchester**, 22.04, pierwsze wykonanie w Anglii. Wyk: A. Esty, R. Cunningham; **Berlin**, Kroll Theater, 22.06; **Rio de Janeiro**, 2.07; **Londyn**, Covent Garden, 2.10. Wyk: A. Esty, Bessie, McDonald, Salvi, Maggi.
- 1898 **Praga**, 27.02; **Barcelona**, 10.04; **Ateny**, 2.05; **Paryż**, Opera Comique, 13.06 (po fancusku); **WARSZAWA**, Teatr Wielki, 1.10, po włosku. Dyr. W. Podesti, reż. J. Chodakowski, scen: Al. Kozłowski (akt I, IV), Guranowski (II), Klopfer (III). Wyk: A. Stehle, E. Garbin, J. Korolewicz, W. Grąbczewski.
- 1899 **Helsinki**, **Petersburg**, **Algier**, **Tunis**, **Bukareszt**; **WARSZAWA**, Teatr Wielki, 10.02, w roli Mimi: S. Kruszelnicka, Rudolf: R. Russitano.
- 1900 **Nowy Jork**, MET, 26.12, wyk. N. Melba, A. Saleza, S. Occhiolini, G. Campanari. Pierwsze wykonanie w Metropolitan Opera.
- 1901 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, 3.01 – w roli Mimi: L. Cavalleri, 21.10 – w roli Rudolfa: E. Caruso; **LWÓW**, 23.12, w polskim przekładzie L. Germana.

„CYGANERIA” NA SCENACH ŚWIATA

- 1905 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, 10.01 – w roli Mimi: G. Farrar; **Budapeszt**, 27.05.
- 1908 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, 26.05 – w roli Mimi: L. Cavalieri, Rudolf: I. Dygas; **Kopenhaga**, 22.10.
- 1920 **POZNAŃ**, Teatr Wielki, 2.10. Dyr. A. Dołżycki, reż. St. Tarnawski, scen. L. Dołżycki.
- 1924 **Mediolan**, La Scala, dyr. A. Toscanini, w roli Rudolfa: A. Pertile.
- 1930 **Torre del Lago**, 20.08, przedstawienie na wolnym powietrzu.
- 1934 **POZNAŃ**, Teatr Wielki, 21.11. Dyr. Z. Latoszewski, reż. K. Urbanowicz, scen. Z. Szpinger.
- 1938 **Nowy Jork**, debiut **Jana Kiepur**y w roli Rudolfa na scenie Metropolitan Opera.
- 1946 **POZNAŃ**, 9.03. Dyr. Z. Latoszewski, reż. K. Urbanowicz, scen. Z. Szpinger.
- 1950 **WARSZAWA**, Opera w sali „Roma”, premiera 21.10. Dyr. Z. Górczyński, reż. J. Merunowicz, scen. Z. Strzelecki. Wyk: Mimi: A. Bolechowska, J. Dzikówna; Rudolf: L. Finze, R. Małożewski, M. Szopski; Musetta: K. Brenoczy, H. Mickiewicz, M. Zientówna; Marceli: B. Jankowski, L. Nowosad.



Frances Alda
jako Mimi w MET



Benjaminio Gigli jako Rudolf i Claudia Muzio jako Mimi w MET

- 1966 **POZNAŃ**, 3.04. Dyr. R. Satanowski, reż. D. Baduszkowa, scen. St. Bąkowski.
- 1967 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, premiera 28.01. Dyr. Z. Górczyński, reż. M. Broniewska, dek. A. Sadowski, kost. Z. Wierchowicz Wyk: Mimi-J. Górniewicz, B. Nieman, H. Słonicka; Rudolf-Z. Nikodem, W. Ochman, K. Pustelak; Musetta-A. Kossakowska, U. Koszut-Okruta, B. Sokorska; Marceli-J. Artysz, A. Hiolski, Z. Klimek.
- 1980 **WARSZAWA**, Teatr Wielki, premiera 14.12. Dyr. Dzansug Kachidze, reż. i scen. Ladislav Štros. Wyk. premiery: U. Trawińska-Moroz, K. Pustelak, I. Kłosińska, J. Kulesza; **Paryż**, Palais Garnier, 30.06. Dyr. N. Santi, reż. G. C. Menotti, scen. L. Samaritani. Wyk: Kiri Te Kanawa, P. Domingo, W. Fernandez, T. Krause.
- 1982 **Berlin**, Staatsoper, 23.03. Dyr. Reuter, reż. H. Kupfer, scen. Zimmermann. Wyk: R. Alexander, Nauman, Slavara, Martin.
- 1985 **Wiedeń**, Volksoper, 24.11. Dyr. R. Märzendorfer, reż. H. Kupfer, scen. Zimmermann. Wyk: **Jolanta Radek**, Dallapozza, Irosch, Martin, Boesch.

„CYGANERIA” NA SCENACH ŚWIATA

1988 **San Francisco**, 22.11. Dyr. T. Severini, reż. F. Zambello, scen. D. Mitchell/I. Button. Wyk: M. Freni, L. Pavarotti, S. Pacetti, G. Quillico.

1989 **Parma**, Teatro Regio, 12.03. Dyr. A. Alemandi, reż. F. Zambello, scen. N. Magnani. Wyk: C. Gasdia, F. Araiza, S. Baleani, A. Romero.

(Główne postacie wg. następującej kolejności: Mimi, Rudolf, Musetta, Marceli)

(wb)



Mirella Freni i Rolando Panerai, La Scala 1965. Reż. Franco Zeffirelli

„CYGANERIA” DYSKOGRAFIA

- VDP (EMI Italiana), **2CD 100673**, nagranie historyczne z 1938 r. Wyk: L. Albanese, B. Gigli, T. Menotti, A. Poli, D. Baronti. Chór i Orkiestra La Scali, dyr. U. Berrettoni.
- EMI **2CD 7474758**, wyk: Callas, di Stefano, Moffo, Panerai, Zaccaria, Spotafara. Chór i Orkiestra La Scali, dyr. A. Votto.
- DECCA **2CD 411.868-2**, wyk: Tebaldi, Bergonzi, Angelo, Bastianini, Siepi, Cesari. Chór i Orkiestra Akademii di Santa Cecilia w Rzymie, dyr. T. Serafin.
- DEUTSCHE GRAMMOPHON **DG 2CD 419 117**, wyk: Scotto, Poggi, Gobi, Meneguezza, Modesti, Carbonari. Chór i Orkiestra Festiwalu Maggio Musicale Fiorentino. Dyr. A. Votto.
- MELODRAM **2CD 27.007**, wyk: Freni, Raimondi, Gueden, Panerai, Vinco, Taddei. Chór Opery Wiedeńskiej, Orkiestra Wiener Philharmoniker. Dyr. H. von Karajan.
- RODOLPHE **RPC 32.512**, live-recording 1963 r. Wyk: Freni, Raimondi, Gueden, Panerai, Vinco, Taddei. Chór Opery Wiedeńskiej, Orkiestra Wiener Philharmoniker. Dyr. H. von Karajan.
- DECCA **2CD 421, 049-2**, wyk: Freni, Pavarotti, Harwood, Panerai, Giauwrow, Maffeo. Chór Deutsche Oper w Berlinie, Orkiestra Berliner Philharmoniker, Dyr. H. von Karajan.
- EMI **2CD 74 72358**, wyk: Los Angeles, Björling, Merill, Tozzi, Reardon. Chór i Orkiestra RCA Victor.
- DEUTSCHE GRAMMOPHON **2CD 423 601-2**, wyk: Réaux, Hadley, Daniels, Hampson, Plishka, Busernd. Chór i Orkiestra Akademii di Santa Cecilia w Rzymie. Dyr. L. Bernstein.



- RCA** **2CD GD83969**, wyk: Moffo, Tucker, Costa, Merill, Tozzi, Maero. Chór i Orkiestra Opery Rzymskiej. Dyr. E. Leinsdorf.
- PHILIPS** **2CD 416.492-2**, wyk: Ricciarelli, Carreras, Putnam, Wixell, Lloyd, Magegard. Chór i Orkiestra Opery Covent Garden. Dyr. C. Davis.
- EMI** **C 167-03807/8**, wyk: A. Kraus, R. Scotto, C. Neblett, S. Milnes. National Philharmonic Orchestra. Dyr. J. Levine (1980)
- ERATO** Nagranie, które posłużyło również jako ścieżka dźwiękowa do filmu „La Bohème” w reżyserii Luigiego Comenciniego. Wyk: B. Hendricks, J. Carreras (na wizji w filmie – Luca Canonici), M. Blasi, G. Quilico. Chór Radia Francuskiego, Orchestre National. Dyr. Conlon (1989). (wb)

„CYGANERIA” FILMOGRAFIA



Lillian Gish i John Gilbert w filmie „La Bohème”

1916 *La vie de Bohème*, reż. Albert Copellani – film niemy.

1917 *La Bohème*, reż. Amato Palemi – film niemy.

1935 *Mimi*, reż. Paul Ludwig Stein, z Douglasem Fairbanksem JrC Rudolf)
i Gertrude Lavrence (Mimi).

- 1937 *Zauber die Bohème*, reż. Geza von Bolvary z Janem Kiepurą (Rudolf) i Martą Eggerth (Mimi).
- 1942 *La vie de Bohème*, reż. Marcel L'Herbier z Louisem Jourdan (Rudolf) i Marią Denis (Mimi). Filmowa adaptacja powieści Murgera z muzyką Pucciniego.
- 1947 *Addio Mimi*, reż. Carmine Gallone z Janem Kiepurą (Rudolf) i Martą Eggerth (Mimi).
- 1965 *La Bohème*, reż. Wilhelm Sammerloth z Gianni Raimondim (Rudolf) i Mirellą Freni (Mimi). Film powstał w oparciu o spektakl Franco Zeffirellego w mediolańskiej La Scali.
- 1988 *La Bohème*, reż. John Copley.
- 1989 Najnowsza wersja filmowa opery Pucciniego zrealizowana przez włoskiego reżysera Luigi Comenciniego. Wykorzystuje ona czysto filmowe środki wyrazu w zdecydowanej opozycji do filmowanego teatru. Rudolfa gra na ekranie młody tenor włoski Luca Canonici, który użyczył twarzy śpiewającemu tę partię Jose Carrerasowi. Film Comenciniego daje nowoczesne spojrzenie na postać Mimi. Barbara Hendricks (gra i śpiewa) kreuje kobietę delikatną, ale świadomą swej nieuleczalnej choroby. To właśnie Mimi uwodzi Rudolfa, traktując romans z nim jako ostatnią szansę przeżycia szczęścia.

dokumentacja wg. L'AVANT-SCENE CINEMA

TREŚĆ OPERY

Akt I

Na poddaszu czynszowego domu w Dzielnicy Łacińskiej (Quartier Latin) w Paryżu żyje czterech nierozłącznych przyjaciół: poeta Rudolf, malarz Marceli, filozof Colline i muzyk Schaundard. Dzielią oni solidarnie zarówno biedę jak nieliczne pomyślne dary losu.

Jest Wigilia, oni jednak nie mają nadziei na wspólną wieczerzę z powodu braku pieniędzy. W ubogim pokoiku panuje atmosfera melancholii, nie licująca z radosnym dniem święta. Rudolf pisze coś przy stole, Marceli maluje płótno „Przejście przez Morze Czerwone”. By rozgrzać się choć trochę, Rudolf pali rękopis nieukończonego dramatu. Powraca Colline, również w minorowym nastroju, gdyż nie udało mu się zastawić w lombardzie swych filozoficznych książek.

Przybywa radosny Schaundard, któremu udało się zarobić trochę grosza od pewnego ekscentrycznego Anglika.



Przyjaciele postanawiają udać się do pobliskiej knajpki na wieczерę. Tymczasem składa im wizytę właściciel domu, by upomnieć się o zaległe komorne. Młodzi artyści częstują go winem, mieszcuchowi rozwiązuje się język. Opowiada o przygodach z kobietami, wzbudzając udawane oburzenie przyjaciół: jak to on, człowiek żonaty, ojciec rodziny, prowadzi tak niemoralne życie! Wyrzucają go za drzwi, a sami udają się do Café Momus. Jedyne Rudolf zostaje na chwilę, by dokończyć artykuł, nad którym właśnie pracował.

Rozlega się pukanie do drzwi; to sąsiadka z poddasza, hafciarka Mimi, prosi by poeta zapalił jej świecę, która zgasła nagle na schodach. Rudolf pragnie zatrzymać dziewczynę na dłużej, wykorzystuje okazję która nadarzyła się jakby przypadkiem: Mimi zgubiła po ciemku klucz od swojego pokoiku. Poeta znajduje go pierwszy, lecz chowa do kieszeni. Odnajduje ze wzruszeniem rączkę Mimi, drobną i chłodną. Zaczyna opowiadać jej o sobie, o swej poezji, która pozwala mu czuć się bogatszym od niejednego krezusa (piękna aria *Che gelida manina*). Mimi odpowiada mu arią pełną uroku *Mi chiamano Mimi*, w której opowiada o sobie i swoim życiu skromnej hafciarki kwiatów. Młodzi zdają sobie sprawę, iż zaczyna ich łączyć gorąca, nagle rozbudzona miłość. Kiedy przyjaciele powracają, by przynaglić Rudolfa do wyjścia, poeta odpowiada, że przybędzie do Café Momus z dziewczyną.

Akt II

Przed Café Momus panuje świąteczny rozgardiasz, tłoczą się studenci, mieszczenie, dziewczyny pracujące na co dzień w pobliskich sklepikach. Przyjaciele zasiadają za stołem w radosnych humorach, jedynie Marceli nagle staje się posępny. Spozstrzega obok swą dawną kochankę Musettę z bogatym, podstarzałym adoratorem Alcindorem. Musetta i Marceli kochali się, kłócili, godzili, wreszcie rozstali. Teraz udają obojętność, lecz Musetta zdaje sobie sprawę, że tęskni do dawnego kochanka. Postanawia wysztydzić Alcindora, wysłała go więc by kupił jej nowe buciki, te bowiem jakie nosi, okazały się nagle zbyt ciasne. Korzystając z nieobecności adoratora, przysiadła się do Marceliego i jego przyjaciół. Ulicą przechodzi z hałasem wojskowa orkiestra. Przyjaciele ze swymi dziewczynami korzystają z zamieszania i uciekają z kawiarni, pozostawiając rachunek do zapłacenia niefortunnemu Alcindorowi.

Akt III

Rogatki paryskie na drodze do Orleanu. W pobliskiej tawernie mieszkają razem Marceli i Musetta; młody malarz żyje teraz z malowania szyldów i porzucił na razie bardziej ambitną sztukę. Od strony Rue d'Enfer przybywa Mimi, poszukuje Marceliego, by mu zwierzyć się ze swego nieszczęścia. Rudolf staje się coraz bardziej zazdrosny, mówi też coraz częściej o rozstaniu. Spozstrzegając Rudolfa w oddali, Mimi ukrywa się i staje się świadkiem rozmowy obu przyjaciół.

Rudolf jest wzburzony: z Mimi kłóć się coraz więcej, ponadto dziewczyna jest poważnie chora, on zaś nie ma pieniędzy, by jej zapewnić godziwe życie. Suchy kaszel zdradza obecność Mimi. Kochankowie postanawiają się rozstać – nie w gniewnym uniesieniu, lecz z żalem i melancholią. Tymczasem z tawerny wychodzi Musetta, niepoprawna kochanka flirtuje z jakimś nieznanym. Zazdrosny Marceli obrzuca kochankę wyzweśkami, kłóć się coraz bardziej zajadle, wreszcie zrywają ze sobą ostatecznie. Z tym agresywnym zerwaniem kontrastuje łagodne, pełne smutku, liryczne rozstanie Mimi i Rudolfa.

Akt IV

W pokoiku na poddaszu (jak w Akcie I) Marceli i Rudolf udają, że pochłonięci są pracą. Obu nie opuszczają jednak myśli o dziewczynach, które kochali (*Ah, Mimi, tu più non torni*). Przybycie dwóch pozostałych przyjaciół poprawia atmosferę – młodzi artyści postanawiają urządzać sobie wesołe przyjęcie. Nieoczekiwanie pojawia się Musetta, prowadząc ciężko chorą Mimi. Spotkała ją na ulicy; Mimi czując zbliżającą się śmierć postanowiła ostatnie chwile życia spędzić z ukochanym Rudolfem. Młodzi artyści układają dziewczynę na posłaniu, każdy stara się jej coś ofiarować, w czymś pomóc. Rudolf próbuje rozgrzać ręce umierającej, przypominają sobie, w jaki sposób poznali się niegdyś i pokochali. Kiedy przyjaciele powracają z lekarstwami, prezentami i pieniędzmi, jest już za późno. Mimi umiera, Rudolf w rozpaczy rzuca się na jej ciało.



...Szczególna to była w istocie egzystencja, owo życie, jakie prowadzili przez pół roku! Najszczerze braterstwo panowało, bez wielkich słów, w tym kółku, gdzie wszystko należało do wszystkich, gdzie dzieliło się dobre i złe losy.

Bywały, w ciągu miesiąca, dni wspaniałości, kiedy nie wyszłoby się na ulicę bez rękawiczek – dni tłuste – kiedy się spędzało cały dzień przy stole. Bywały inne, kiedy się zeszło prawie boso na podwórze – dni chude – kiedy, wspólnie *nie zjadłszy* śniadania, wspólnie również nie jadło się obiadu, lub też, siłą różnych gospodarczych kombinacji, osiągało się jakiś posiłek, w którym talerze i sztucce *świeciły nieobecnością*, jak mówiła Mimi.

Ale rzecz nadzwyczajna, że w tym stowarzyszeniu, gdzie znajdowały się trzy ładne i młode kobiety, ani cień niezgody nie zarysował się między mężczyznami; padali często na kolana przed lada zachceniem kochanek, ale żaden nie byłby się wahał ani chwili między kobietą a przyjacielem.

Mijało sześć lat od czasu, jak nasi cyganie się znali. Ten długi przeciąg czasu spędzony w codziennej zażyłości wytworzył – nie ścierając indywidualności każdego z nich – harmonię duchową, zespół, jakiego nie znaleźliby gdzie indziej. Mieli swoje obyczaje, własny język, do którego nikt obcy nie znalazłby klucza. Ci, co nie znali ich bliżej, nazywali ich swobodę cynizmem. Była to wszakże tylko szczerość. Duch ich, oporny na wszystko, co narzucone, nienawidził fałszu i gardził popolitością. Gdy ich oskarżono o próżność, w odpowiedzi wywieszali dumnie program swej ambicji; mając świadomość własnej wartości, nie ludzili się bynajmniej co do siebie.

Tyle lat szli razem po tej samej drodze... Kiedy, z konieczności zawodu, spotkali się jako rywale, nie zdołało ich to rozłączyć; ilekroć, pragnąc ich rozdzielić, ktoś próbował wszczać między nimi osobiste kwestie ambicji, umieli przejść nad nimi do porządku. Szanowali się zresztą wzajem, jak byli warci; duma zaś, która jest odtrutką na zawiść, chroniła ich od popolitych zazdrości.

HENRI MURGER
Sceny z życia cyganerii
(fragment)

PLOT OF THE OPERA

Act I

Four inseparable friends live in a garret of a tenement house in the Latin Quarter of Paris: the poet Rudolfo, the painter Marcelli, the philosopher Colline, and the musician Schaunard. Through thick and thin they share both poverty and the rare strokes of good fortune.

It is Christmas Eve, but they have no hopes of a common supper because they have no money. An atmosphere of melancholy pervades the shabby room, which is completely not in keeping with the joyous time of year. Rudolfo is writing something at the table, while Marcelli is painting a picture „Passage across the Red Sea.” In order to warm themselves up a bit Rudolfo burns the manuscript of an unfinished drama. Colline returns, also in a gloomy mood because he was unable to pawn his philosophy books. Schaunard enters in a happy mood because he was managed to get some money from a certain eccentric Englishman.

The friends decide to go to a nearby cafe for supper. In the meantime the landlord pays a visit to remind them of back rent due. The young artists treat him to wine, and the Philistine’s tongue loosens up. He talks about his adventures with women, arousing the feigned indignation of the friends: How is this, he, a married man, the father of a family, leading such an immoral life! They throw him out of the door and set off for the cafe Momus. Only Rudolfo stays behind for a while in order to finish an article on which he was working.

There is a knock at the door: it is a neighbor from the garret, the seamstress Mimi, who asks the poet to light her candle, which suddenly went out on the stairs. Rudolfo wants to detain the girl and takes advantage of an opportunity that seems to have happened by chance: In the dark Mimi has lost the key to her room. The poet finds it first but hides it in his pocket. While searching his hand touches Mimi’s, which is tiny and cold. He begins to tell about himself, about his poetry, which enables him to feel richer than many a Croesus (the beautiful aria *Che gelida manina*). Mimi answers him in the charming aria *Mi chiamano Mimi*, in which she tells about herself and the life of a modest seamstress. The young couple become aware that they are becoming united by a sudden, passionate love. When the friends return to urge Rudolfo to hurry, the poet responds that he will come to the cafe with a girl.

Act II

Holiday confusion reigns before the Cafe Momus, there is a throng of students and townspeople, and girls who during the day work in the nearby stores. Bubbling over with good humor the friends sit down at a table; only Marcelli suddenly becomes sullen. At a neighboring table he spots his former mistress, Musetta, with a rich, aging admirer, Alcindoro. Musetta and Marcelli had loved each other, had quarreled and made up, and finally had separated. Now they pretend indifference, but Musetta knows that she longs for her former lover. She decides to embarrass Alcindoro, so she sends him to buy her some new shoes, claiming that those she are wearing are too tight. Taking advantage of the absence of her admirer, she sits down at the table of Marcelli and his friends. A military orchestra noisily parades down the street. The friends and their girls take advantage of the confusion and depart from the cafe, leaving the unfortunate Alcindoro stuck with the bill.

Act III

A Parisian toll-gate on the road to Orleans. Marcelli and Musetta are living together in the nearby tavern; the young painter now makes his living painting signs and for the time being has given up more ambitious art. Mimi enters from the side of the Rue d’Enfer. She is looking for Marcelli to tell him about her misery. Rudolfo is becoming more and more jealous, talking ever more often of parting. Perceiving Rudolfo from afar Mimi hides and becomes a witness to the conversation between the two friends. Rudolfo is upset: He argues with Mimi ever more often, besides this the girl is seriously ill, and he has no money to provide her with a comfortable life. A dry cough betrays Mimi’s presence. The lovers decide to part – not in the heat of anger but with regret and melancholy. Meanwhile, Musetta comes out of the tavern; the incorrigible coquette is flirting with some stranger. The jealous Marcelli hurls invectives at his lover, they begin to argue ever more fiercely, and finally part company for good. The gentle, sorrowful, lyrical parting of Mimi and Rudolfo contrasts sharply with this aggressive parting.

Act IV

In a small room in a garret (as an Act I) Marcel and Rudolfo pretend that they are busy with their work. Both of them, however, cannot stop thinking about the girls they loved (*Ah, Mimi, tu piu non torni*). The arrival of the two other friends improves the atmosphere – the young artists decide to have a gay party. Suddenly Musetta unexpectedly appears, leading the gravely ill Mimi, whom she met on the street. Feeling death approaching, Mimi decided to spend the last moments of her life with her beloved Rudolfo. The young artists place Mimi on the bed, and each of them tries to give her something, to help her in some way. Rudolfo attempts to warm the hands of the dying girl; they recall how they met and how they once loved. When the friends return with medicine, presents, and money, it is already too late. Mimi dies and Rudolfo, in despair, throws himself weeping on her body.

INHALT DER OPER

I. Akt

Im Mansardenraum eines Zinshauses in Quartier Latin, Stadtteil von Paris leben vier unzertrennliche Freunde: der Dichter Rudolf, der Maler Marcel, der Philosoph Colline und der Musiker Schaubard. Sie teilen solidarisch sowohl die Not als auch die wenigen günstigen Schicksalgaben.

– Es ist Weihnachtsabend, sie haben jedoch mangels an Geld keine Hoffnung auf ein gemeinsames Abendmahl. Im armen Zimmer herrscht eine melancholische Stimmung, die mit dem freudigen Klang des freudigen Feiertages nicht übereinstimmt. Rudolf schreibt etwas auf dem Tisch, Marcel malt das Ölbild „Durchzug durch das Rote Meer“. Um wenigstens sich etwas zu erwärmen, verbrennt Rudolf die Handschrift des nicht beendeten Dramas. Collin kommt auch in einer gedrückten Stimmung zurück, da es ihm nicht gelungen ist seine philosophischen Bücher zu versetzen.

– Es kommt der freudig gestimmte Schaubard, dem es gelungen ist etwas Geld bei einem exzentrischen Engländer zu verdienen.

– Die Freunde beschließen in nahes kleines Restaurant zum Abendessen zu gehen. Inzwischen kommt der Hausbesitzer, um die rückständige Miete zu verlangen. Die jungen Künstler bewirten ihn mit Wein, der ihm die Zunge löst. Er erzählt über Abenteuer mit den Frauen und erweckt eine vorgetäuschte Entrüstung der Freunde: wie ist es möglich, daß er, ein verheirateter Mann, Familienvater, ein derart unmoralisches Leben führt! Sie schmeißen ihn hinter die Tür heraus und gehen ins Café Momus. Lediglich Rudolf bleibt noch eine Weile, um den Artikel, an dem er gerade arbeitete, zu Ende zu bringen.

– Es wird an die Tür geklopft. Es ist die Nachbarin vom Dachboden, die Stickerin Mimi. Sie bittet, daß ihr der Dichter die Kerze anzündet, die ihr plötzlich auf der Stiege erloschen ist. Rudolf will das Mädchen aufhalten und nützt die Gelegenheit, die sich wie zufällig geboten hat, aus. Mimi hat den Schlüssel zu ihrer Kammer in der Dunkelheit verloren. Der Dichter findet ihn als Erster, versteckt ihn jedoch in seiner Tasche. Er findet mit Erregung die kleine, feine und kühle Hand von Mimi. Er beginnt ihr von sich selbst, von seiner Dichtung zu erzählen, die ihn reicher als nicht einen Krösus, macht. (Eine schöne Arie – *Che gelida manina*). Mimi antwortet ihm mit der anmutsvollen Arie – *Mi chiamano Mimi* – in welcher sie über sich und ihr Leben, einer einfachen Blumenstickerin, erzählt. Die jungen Leute spüren, daß sie eine plötzlich erweckte heiße Liebe zu verbinden beginnt. Als die Freunde zurückkehren, um Rudolf zum Mitgehen anzutreiben, antwortet der Dichter, daß er ins Café Momus mit dem Mädchen kommen wird.

II. Akt

– Vor dem Café Momus herrscht feiertagmässiges Durcheinander. Es drängen sich Studenten, Bürger, Mädchen, die jeden Tag in den nahen Geschäften arbeiten. Die Freunde setzen sich an den Tisch in freudiger Stimmung, lediglich Marcel wird plötzlich schwermütig. Er bemerkt seine frühere Geliebte Musette mit einem reichen älteren Anbeter Alcindor. Musette und Marcel haben sich geliebt, verzankten sich, versöhnten sich und haben sich schließlich getrennt. Jetzt spielen sie eine Gleichgültigkeit vor, doch Musette ist sich dessen bewußt, daß sie sich nach dem ehemaligen

Geliebten sehnt. Sie entschließt sich Alcindor zu verspotten und schickt ihn neue Schuhe zu kaufen, da jene, die sie trägt, sich zu eng erwiesen haben. Die Anwesenheit des Anbeters wahrnehmend setzt sie sich zu Marcel und seinen Freunden. Durch die Straße zieht mit viel Lärm eine Militärkapelle. Die Freunde mit ihren Mädchen nützen den Wirrwarr aus und fliehen vom Café, die Bezahlung der Rechnung dem mißlichen Alcindor überlassend.

III. Akt

– Stadtgrenze von Paris auf dem Weg nach Orléans. In der nahen Schenke wohnen zusammen Marcel und Musette. Der junge Maler lebt von Schilderarbeiten und gab vorläufig die mehr ehrgeizige Kunst auf. Von der Seite Rue d'Entree kommt Mimi und sucht Marcel, um ihm sein Unglück anzuvertrauen. Rudolf wird immer mehr eifersüchtig und spricht immer wieder von Trennung. Sie bemerkt Rudolf in der Ferne, versteckt sich und wird Zeuge des Gespräches der beiden Freunde.

– Rudolf ist aufgeregt: er streitet sehr oft mit Mimi, außerdem ist das Mädchen ernst krank und er hat kein Geld, um ihr ein angemessenes Leben zu sichern. Ein trockenes Husten verrät die Anwesenheit von Mimi. Das Liebespaar entscheidet sich zu trennen – aber nicht im Zorn, sondern mit Wehmut und Melancholie. Inzwischen kommt Musette aus der Schenke, die unverwundliche Kokette flirtet mit einem Unbekannten. Der eifersüchtige Marcel bewirft die Geliebte mit Schimpfwörtern, sie zanken miteinander verbissen und brechen miteinander ab. Zu diesem aggressiven Abbruch bildet einen Gegensatz die lyrische Trennung von Mimi und Rudolf.

IV. Akt

Im Mansardenzimmer (wie im I. Akt) spielen Marcel und Rudolf vor, sehr beschäftigt zu sein. Die Gedanken an die Mädchen verlassen aber beide nicht, an Mädchen, die sie geliebt haben. Die Ankunft der beiden anderen Freunde bessert die Stimmung, die jungen Künstler beschließen ein lustiges Essen zu machen. Unerwartet erscheint Musette und bringt die schwer kranke Mimi mit. Sie hat sie auf der Straße getroffen. Mimi spürt den nahenden Tod und hat sich entschlossen die letzten Augenblicke ihres Lebens mit ihrem geliebten Rudolf zu verbringen. Die jungen Künstler legen das Mädchen auf einem Lager, jeder bemüht sich ihm etwas zu schenken, irgendwie zu helfen. Rudolf versucht die Hände der Sterbenden zu erwärmen und sie erinnern sich, wie sie sich einmal kennengelernt und liebgewonnen haben. Als die Freunde mit Medikamenten, Geschenken und Geld zurückkommen, ist es schon zu spät. Mimi stirbt. Rudolf wirft sich auf ihren Körper.

THÈME DE L'OPÉRA

Ier acte

Dans une mansarde d'un immeuble du Quartier Latin à Paris habitent quatre amis inséparables: le poète Rudolf, le peintre Marcel, le philosophe Colline et le musicien Schaumard. Ils se partagent entre eux la misère aussi bien que leurs joies, certes peu nombreuses, que leur amène le destin.

C'est la veille de Noël. Cependant, à cause d'un manque d'argent, ils se trouvent, sans aucun espoir de fêter le réveillon en commun. Dans la chambre dénudée règne une ambiance de mélancolie, un désaccord complet avec l'esprit joyeux de ce jour de fête. Rudolf écrit quelque chose auprès de la table, Marcel peint une toile intitulée «Traversée de la Mer Rouge». Afin de se chauffer, ne serait-ce qu'un tout petit peu, Rudolf brûle le manuscrit d'une pièce inachevée. Colline rentre lui aussi d'un air abattu, n'ayant pas réussi à mettre en gage au mont-de-piété ses livres de philosophie. Arrive le joyeux Schaumard, qui a réussi à gagner quelques sous d'un certain Anglais excentrique.

Les amis décident de se rendre au bistro du coin pour y fêter le réveillon. Entre-temps, ils reçoivent la visite du propriétaire de l'immeuble qui vient réclamer les arriérés de loyer qui lui sont dus. Les jeunes artistes lui offrent du vin. Le bourgeois se relâche de plus en plus et commence à raconter ses aventures avec les femmes, suscitant chez les amis une indignation feinte: comment aurait-il pu, lui, homme marié, père de famille, mener une vie aussi immorale! Ils le jettent dehors, et sortent, eux-mêmes, pour se rendre au Café Momus. Seul Rudolf reste un moment, afin de finir un article sur lequel il est en train de travailler.

On frappe à la porte: c'est la voisine de la mansarde d'à côté, la brodeuse Mimi qui demande au poète de lui allumer sa chandelle, qui s'est éteinte soudainement lorsqu'elle franchissait l'escalier. Rudolf cherche à retenir la fille plus longtemps et profite de l'occasion qui s'est présentée comme par hasard: Mimi a perdu, dans l'obscurité, la clé de sa chambre. Le poète la retrouve en premier, mais la met dans sa poche. Il commence à parler de lui-même, de sa poésie qui lui permet de se sentir plus riche que le plus aisé crésus au monda (la belle aria *Che gelida manina*). Mimi lui répond par l'aria pleine de charme *Mi chiamamo Mimi*, dans laquelle elle raconte sa vie humble de brodeuse de fleurs. Les jeunes se rendent compte qu'un amour intense, soudain éveillé, commence à les lier. Quand les amis retournent afin de hâter Rudolf vers la sortie, le poète répond qu'il viendra au Café Momus accompagné une fille.

2ème acte

Devant le Café Momus règne un remue-ménage de grande fête, où s'entasse toute une foule d'étudiants, de bourgeois et de filles qui travaillent le jour dans les magasins du coin. Les amis s'assient auprès d'une table, l'air détendu. Seul Marceli devient triste, tout d'un coup. Il voit, à côté, son ancienne amante Musetta assise aux côtés d'un adorateur âgé et riche du nom d'Alcindor. Musetta et Marceli se sont aimés, disputés, réconciliés, et puis finalement ils se sont séparés. A présent ils feignent l'indifférence, mais Musetta se rend compte que son ancien amant lui manque. Elle décide de jouer un tour à Alcindor et l'envoie au magasin lui acheter de nouvelles chaussures, car cellesqu'elle porte actuellement se sont tout d'un coup avérées trop étroites. Profitant de l'absence de son adorateur, Elle s'assied à côté de Marceli et de son ami. Un orchestre militaire passe le long de la rue, faisant un immense vacarme. Les amis avec leurs filles profitent de la confusion et s'enfuient du café en laissant l'addition à régler au malheureux Alcindor.

3ème acte

Aux portes de Paris sur la route d'Orléans. Dans une taverne du coin habitent ensemble Marceli et Musetta; le jeune peintre vit à présent de la peinture d'enseignes et a, pour l'instant, abandonné toute ambition de créativité artistique. Du côté de la rue D'Enfer, arrive Mimi. Elle cherche Marceli afin de s'ouvrir à lui sur tous ses malheurs. Rudolf devient de plus en plus jaloux et parle de plus en plus de séparation. Ayant aperçu Rudolf de loin, Mimi se couvre et témoigne ainsi une conversation entre les deux amis. Rudolf est très agité: il se dispute avec Mimi de plus en plus souvent, et en plus la fille est sérieusement malade. Cependant, lui n'a pas d'argent pour lui assurer une vie convenable. Une toux sèche trahit la présence de Mimi. Les amants décident de se séparer – non par colère, l'un contre l'autre, mais à regret et avec beaucoup de mélancolie. Pendant ce temps-là, Musette sort de la taverne et la femme incorrigible flirte avec un inconnu. Jaloux, Marceli couvre son amante d'injures. Ils se disputent avec de plus en plus de rage et se quittent enfin pour de bon. Cette rupture agressive est d'autant plus frappante, à côté de la séparation sentimentale, douce et pleine de chagrin de Mimi et de Rudolf.

4ème acte

Dans la petite mansarde (celle du 1er acte), Marceli et Rudolf font semblant d'être plongés dans leur travail. Aucun des deux, cependant, ne quitte dans leur pensée les filles qu'ils ont aimées (Ah, Mimi, tu più non torni). L'arrivés des deux autres amis égaye un peu l'ambiance – les jeunes artistes décident de s'arranger une fête joyeuse. De manière tout à fait inattendue, Musette entre dans la pièce, menant Mimi, qui est gravement malade. Elle l'a rencontrée dans la rue: sentant la mort se rapprocher, Mimi a décidé de passer ses derniers moments en compagnie de son Rudolf bien aimé. Les jeunes artistes la posent sur le lit. Chacun d'entre eux veut lui offrir quelque chose et l'aider en quelque sorte. Rudolf essaie de chauffer les mains de la mourante. Ils se rappellent les circonstances dans lesquelles ils se sont jadis connus et aimés. Lorsque les amis retournent avec des médicaments, des cadeaux et de l'argent, il est déjà trop tard. Mimi meurt, Rudolf, désespéré, se jette sur son corps.

Dyrektor techniczny:
mgr inż. JERZY BOJAR

Światło:

Stanisław Zięba

Kierownik pracowni scenograficznej:

Ewa Mikułowska

Kierownik działu dekoracji i kostiumów:

mgr inż. Kazimierz Olbryś

Kierownicy pracowni:

Irena Chudzińska, Lidia Gierusz, Marian Lazur, inż. Wiesław Kalinowski, Stefan Kępiński,
dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Ludwik Fiegel, Józef Rotuski,
Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski

Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi

Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik

Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Marek Popis

Redakcja programu:

Wiktor A. Bręgy

Opracowanie graficzne:

Hanna Karpińska

Redaktor techniczny:

Janusz Wójcik

Reprodukcje zdjęć:

Juliusz Multarzyński

Wydawca:

Teatr Wielki w Warszawie

Metropolitan Opera House.

Lessee,

MAURICE GRAU OPERA CO.

GRAND OPERA SEASON 1900-1901.

Under the direction of

MR. MAURICE GRAU

SPECIAL NOTICE.

In consequence of the indisposition of MISS FRITZI SCHEFF, the role of "Musetta" will be sung to-night by MISS OCCHIOLINI.

WEDNESDAY EVENING, DECEMBER 26, 1900,

at 8.15 o'clock,

First Performance at the Metropolitan Opera House of
PUCCINI'S OPERA,

LA BOHEME

(In Italian).

MIMI.....	MME. MELBA
MUSETTA.....	MISS OCCHIOLINI
RODOLFO.....	MR. SALEZA
MARCELLO.....	MR. CAMPANARI
SCHAUNARD.....	MR. GILIBERT
COLLINE.....	MR. JOURNET
BENOIT.....	} MR. DUFRICHE
ALCINDORO..	
PARPIGNOL.....	MR. MASIERO
Conductor.....	MR. MANCINELLI

Programme continued on the next page.