

**OPINRA**  
**WARSZAWSKA**



**OPERA WARSZAWSKA**

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

BELA BARTOK

**ZAMEK SINOBRODEGO**

**DRAMAT LIRYCZNY W 1 AKCIE**

Libretto:  
BELA BALAZS

Przekład:  
ALEKSANDER BARDINI



LUIGI DALLAPICCOLA

**WIEZIEN**

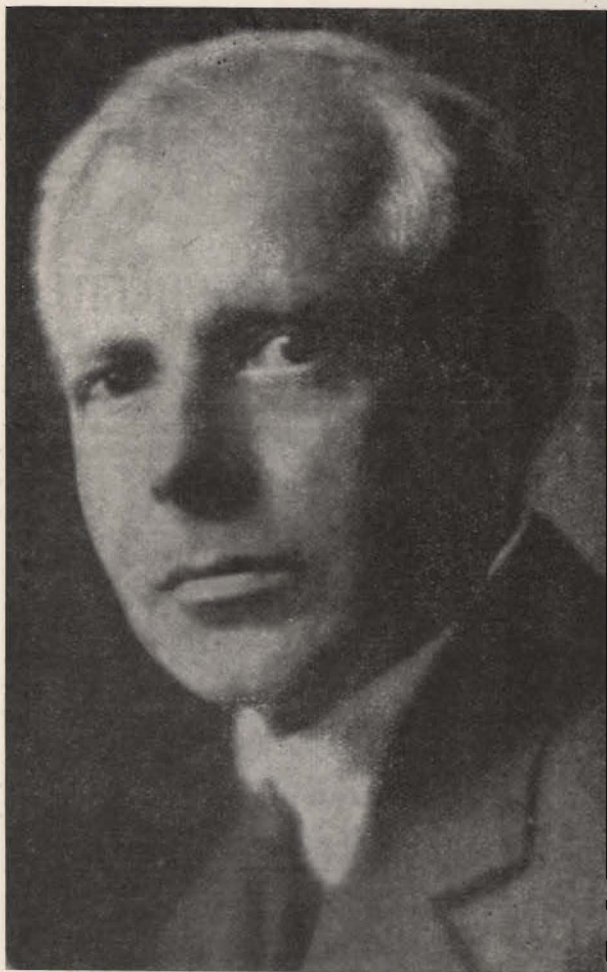
**OPERA W 1 AKCIE Z PROLOGIEM**

WG. VILLIERSA DE L'ISLE-ADAMA  
I CHARLESA DE CCSTERA

Przekład:  
ALEKSANDER BARDINI



**PREMIERA 16 LUTEGO 1963**



BELA BARTOK

## „ZAMEK SINOBRODEGO” BARTOKA

Dorobek twórczy Beli Bartoka zawiera trzy pozycje, napisane z myślą o scenie. Są to — w kolejności chronologicznej: dramat liryczny w 1 akcie *Zamek Sinobrodego* op. 11 (1911), poemat choreograficzny w 1 akcie *Drewniany książę* op. 13 (1916) oraz 1-aktowa pantomima *Cudowny mandaryn* op. 19 (1919). Dwa ostatnie z tych dzieł mieliśmy już okazję oglądać w Warszawie, bądź w inscenizacjach krajowych (*Cudowny mandaryn* Opery Bałtyckiej), bądź zagranicznych (gościnne reprezentacje Oper: budapeszteńskiej i belgradzkiej). *Zamek Sinobrodego* wykonany był u nas dotychczas jedynie w wersji koncertowej — obecna realizacja sceniczna w Operze Warszawskiej jest zatem prapremierą polską.

Jest to utwór niezwykle frapujący z punktu widzenia ewolucji osobowości twórczej Bartoka i jego stylu, który zaczął się kształtować około 1904 roku. Nie bez racji ten właśnie rok uważa się za przełomową datę w muzyce węgierskiego artysty. Poprzednie kompozycje nosiły jeszcze charakter esejów o wyraźnych naleciałościach i wpływach niemieckich (Ryszard Strauss) lub lisztowskich (*II Rapsodia węgierska*). W roku 1904 powstają natomiast pierwsze utwory inspirowane prawdziwie węgierskim folklorem. Badaniom etnologicznym poświęcił Bartok wiele lat, wędrując po kraju wspólnie z Zoltanem Kodaly'em i zapisując na prymitywnym fonografie (urządzeniu nagrywającym dźwięk na woskowych rolkach) tysiące oryginalnych melodii ludowych. Nieoczekiwane odkrycie muzyki, różniacej się diametralnie od tego, co przywykło się nazywać szumnie „muzyką węgierską”, a było w rzeczywistości po prostu kolorytem cygańskim, stało się dla Bartoka rewelacją najwyższej miary. Zwięzłość i idealny porządek panujący w tej muzyce, były dlań źródłem nieustającego podziwu.

„Każda melodia ludowa jest wzorem artystycznej doskonałości — pisał Bartok, w swym prymitywie jest ona dla mnie takim samym arcydziełem jak — w wyższej formie artystycznej — sonata Mozarta lub fuga Bacha. Melodie te są klasycznym przykładem wyrażania się myśli muzycznej w sposób nieporównanie zwięzły, unikający zbędnego balastu.

Muzyka ludowa uczy nas eliminacji nieistotnych frazesów na korzyść zasadniczej treści."

Konsekwencje odkrycia rdzennej muzyki węgierskiej ujawniły się stosunkowo szybko w postaci nowych utworów Bartoka, pisanych pod urokiem folkloru, lub też stanowiących jego opracowanie (20 *Węgierskich pieśni ludowych* na fortepian, 2 *Portrety* op. 5, 14 *Bagatel* op. 6 oraz *A. Gyermekeknet* — zbiór 85 utworów dla dzieci, opartych na pieśniach węgierskich i słowackich).

W miarę dalszych poszukiwań etnologicznych i ściśle naukowej systematyki ich rezultatów, typ inwencji Bartoka przekształca się nie do poznania. Odtąd każdy oryginalny pomysł muzyczny przepojony jest duchem narodowym. Bartok sam mówił o sobie, że frazy jego muzyki składają się z tematów, które „mógłby skomponować lud”. Ingerencja folkloru nie ogranicza się jednak u twórcy *Cudownego mandaryna* do głównych tematów, opracowywanych później — jak to często bywa — na „własną modłę”; nawet najmniej ważne głosy w orkiestrze zdradzają tu ślady intonacji ludowych. Do ostatnich lat życia wpływ ten pozostał u Bartoka równie silny jak w młodości. Nie osłabiły go ani przejściowe odchylenia w kierunku impresjonizmu, czy — nieco później — ekspresjonizmu (*Cudowny mandaryn*, 4 *Utworki* op. 12), nie naruszył go okres eksperymentów dźwiękowych (*I Koncert fortepianowy*, *Muzyka na smyczki, perkusję i celestę*), ani też próby asymilacji techniki serialnej, spotykane w *II Koncercie skrzypcowym* z 1938 roku.

Niezależnie od wpływów zewnętrznych, o istocie geniuszu Bartoka decydowały jego walory ładu i logiki formy. Intuicyjne wyczucie idealnej proporcji sprawiło, że np. w wielu jego dziełach, lub ich częściach, kulminacja zbiega się z punktem tzw. „złotego podziału” czyli prawa znanego już przez starożytnych. Graficznie można to wyrazić w postaci łuku o maksymalnej amplitudzie przesuniętej nieco w prawo, tak aby część wznosząca była dłuższa od opadającej. Dziwnym zbiegiem okoliczności całe życie Bartoka rozwijało się w oparciu o prawo „złotego podziału”: okres najwyższego wlotu inwencji i największej aktywności przypada na lata trzydzieste naszego wieku.

Bela Bartók

*Zamek Sinobrodego* nosi ślady ingerencji rozmaitych wpływów, jakie niezwykle bujna i żywotna natura młodego kompozytora wchłaniała z otaczających go zjawisk artystycznych ówczesnego świata

muzycznego i literackiego. Zresztą sam temat, a zwłaszcza jego wersja opracowana przez Belę Balazsa, prowadził do nieuniknionych kontaktów z symbolizmem i impresjonizmem. Bartok nie dopuścił wprawdzie do hegemonii tych elementów w swojej operze — był już wtedy kompozytorem, kroczącym jasno wytyczoną drogą. Ich wpływ jednak istnieje i jest łatwo dostrzegalny zarówno w treści, której akcja, będąca jednym wielkim symbolem, pozostaje prawie statyczna — jak i w muzyce, gdzie partie ilustrujące otwieranie kolejnych drzwi noszą wyraźne cechy impresjonizmu w doborze instrumentów i w sposobie łączeń ich brzmienia.

Tkwi w tym dziele także odrobina ekspresjonizmu, zaznaczającego się przede wszystkim w partii Judith. Nad wszystkimi obcymi elementami przewaga klimatu par excellence bartokowskiego jest jednak niezaprzeczalna.

Cała niemal warstwa wokalna zdradza swój rodowód, wywodzący się z ludowych intonacji muzycznych i językowych. Sugerowano, że jest to wpływ Debussy'ego, który w swym *Pelleasie* położył szczególny nacisk na prozodję (zależność muzyki od słowa w tekście śpiewanym) i typowe cechy języka francuskiego. Jest w tym twierdzeniu ژیذبło prawdy, ale — co trzeba podkreślić — muzyka węgierska, zwłaszcza ludowa, jest tak silnie związana z językiem tego narodu jak nigdzie bodaj na świecie. Jej linia, a zwłaszcza dynamika z charakterystycznym akcentem na pierwszej zgłosce, są tego najbardziej dowodem. Również i rodzaj pewnej deklaratywności stosowanej przez Debussy'ego znany jest w węgierskiej pieśni — Bartok określa go jako *parlando rubato*. Stąd niezwykle trudności piętrzące się przed tłumaczami węgierskich tekstów muzycznych. Pozbawione swych najistotniejszych cech, łatwo gubią swój klimat, a co za tym idzie, oryginalność i urok.

Nie te zatem elementy sprawiły, iż *Zamek Sinobrodego* nazywano często „węgierskim *Pelleasem*”. Zadecydował o tym typ melodyki, która — jak pisała Monika Górczycka — jest „jednostajna, o opadającym kierunku ruchu. Pasywność melodii, *kołysankowe* krążenie wokół stałego punktu oporu, nadają operze charakter statycznej, balladowej opowieści. Ta jej specyfika służy uwypukleniu *akcji wewnętrznej*, którą stanowią myśli i uczucia bohaterów”.

Forma opery posiada bardzo przejrzystą konstrukcję i opiera się znów na „zasadzie łuku”. Rozpoczyna się w atmosferze posępnej muzyki przy zupełnej ciemności na scenie, dalej rozbudowuje się ku coraz jaśniejszym rejonom w równoległym z akcją dramatyczną *crescendo* muzyki i krwawo czer-

wonego światła, by osiągnąć oślepiający blask kulminacji, po której znów następuje stopniowa regresja ku rejonom ciemności i grozy.

Autor libretta, znany węgierski pisarz Bela Balazs, zaczerpnął główny wątek pomysłu z dwóch źródeł: zbioru Charles Perraulta *Contes du temps passé ou contes de Ma Mère l'Oye* (1697) oraz utworu Maurycego Maeterlincka *Ariadna i Sinobrody*. O ile baśń Perraulta zainspirowała wyobraźnię Balazs'a, kształtując sam wątek sceniczny, o tyle Maeterlinck wpłynął na klimat dzieła oraz na symboliczne potraktowanie zarówno pary bohaterów: księcia Sinobrodego i jego ostatniej małżonki Judith, jak i rozgrywającej się pomiędzy nimi dramatycznej akcji. Libretto Balazs'a jest przy tym mniej „dekoratywne” od belgijskiego pierwowzoru, odznacza się znacznie większą prostotą. I jeszcze jedno: charakter przypowieści barda, występującego (wg oryginału partytury) na początku i na końcu opery, pozwala spojrzeć na utwór jak na ludową balladę o głęboko filozoficznym podłożu.

Warto przypomnieć, że temat Sinobrodego posłużył za materiał do oper kilku kompozytorom, m. in. Gretry'emu, Offenbachowi, Rezničkowi i Dukasowi.

*Zamek Sinobrodego* przedstawiono w 1911 roku do oceny Jury Sztuk Pięknych, które zebrało się w Budapeszcie, aby nagrodzić najlepszą operę węgierską. Dzieło Bartoka zostało odrzucone i opatrzone nader krótkim komentarzem: „nie nadaje się do wykonania”... Prapremiera odbyła się dopiero 24 maja 1918 roku w Operze Budapeszteńskiej pod dyktando Egista Tango.

\*

Głos barda oznajmia w prologu, że oto za chwilę rozegra się baśń o księciu Sinobrodym i jego czwartej żonie — Judith. Z mroku wyłaniają się kontury sali zamkowej, pozbawionej wszelkich ozdób i okien. Widnieje w niej tylko siedmioro zamkniętych drzwi. Pojawiają się postacie bohaterów: Książę — pan zamku i rozległych włości, oraz Judith — jego małżonka. Pochodzi ona z innego kraju, nieomal z innego świata, promieniającego światłem słońca i pełnego upojonej woni kwiatów. Opuściła dom rodziny i oblubięńca, by połączyć się z Księciem, którego pokochała gorącą dziewczęcą miłością. Przerażona mrokiem panującym w dusznej sali zamku, chce otworzyć wszystkie okna i rozjaśnić go promieniami słońca. Chłód posępnych ciemności pragnęłaby ogrzać ciepłem własnego serca, by dać szczęście „bezdomnemu” — jak go nazywa — Księciu. Niestety, okien nie ma w owym zamku, a drzwi z woli władcy mają pozostać zamknięte — są bowiem symbolem duszy mężczyzny. Pod wpływem nalegań Ju-

dith, jej słów pełnych miłości, Książę ustępuje, oddając klucze.

Z pierwszych drzwi splaya na salę krwawo-czerwone światło. Oczom Judith ukazują się sala tortur o ścianach ociekających krwią (w orkiestrze rozbrzmiewa przenikający dysonansem sekundy „motyw krwi”, który będzie towarzyszył wszystkim dalszym wydarzeniom prawie do końca opery).

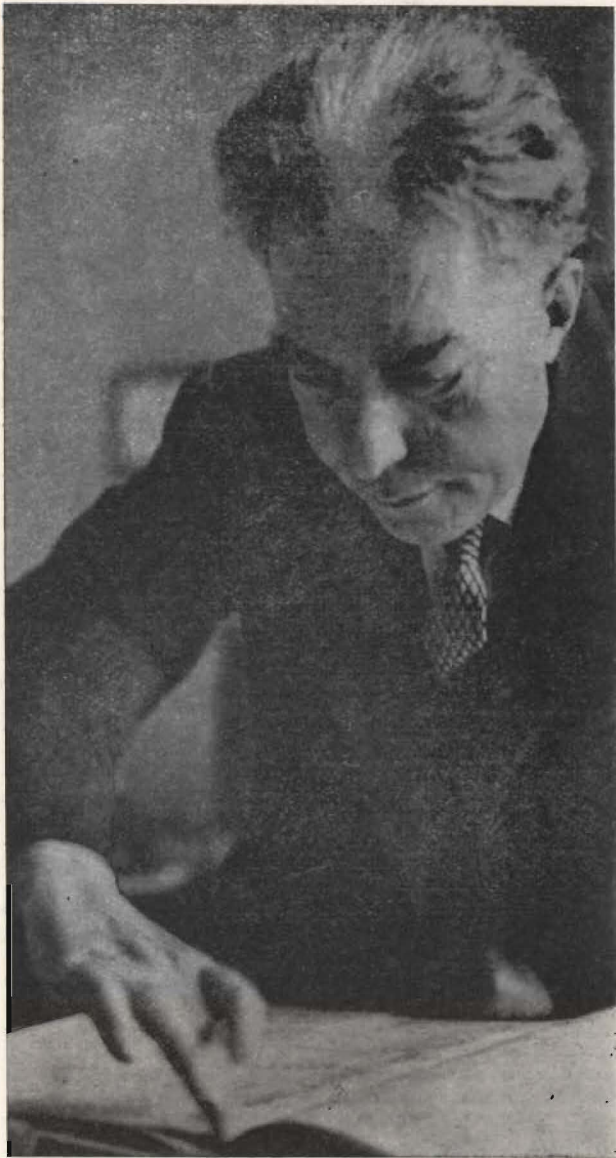
Następne wrota ukazują zbrojownię, trzecie — skarbiec, czwarte — wspaniały ogród, piąte — panoramę królestwa Sinobrodego. Wszędzie widać ślady kwi: na zbrojach i mieczach, na kwiatach i skałach, nawet obłoki mają krwawy odcień.

Blask padający z kolejno otwieranych drzwi rozjaśnił już całą salę zamkową. (Również i orkiestra jaśnieje blaskiem triumfalnych fanfar blachy. Jest to kulminacja opery — najwyższy punkt „łuku”, o którym była mowa poprzednio. Odtąd wszystko zaczyna staczać się w mrok i nastrój ponurej grozy).

Judith opanowana jest teraz nieprzepartym pragnieniem otwarcia pozostałych drzwi. Książę wolałby oddać całe królestwo i wszystkie swe skarby byle powstrzymać małżonkę, ostatecznie jednak ulega. Oczom dziewczyny ukazują się oto milczące i przeraźliwie smutne, spowite mrokiem jezioro ize. Wiodok ten, skojarzony z krwią, której tyle śladów dostrzegła za pięciorgiem poprzednich drzwi, nasuwa jej straszne podejrzenie: Książę kochał już kilka kobiet i zamordował je! Judith przeczuwa, że odpowiedź znajdzie za siódmymi drzwiami. Prawie siłą wymusza klucz od Sinobrodego. W poświęceniu księżycyca widzi trzy niewiasty — piękne, bogato przystrojone i... żywe! Każdą z poprzednich żon Książę poznał o innej porze dnia, odtąd też pierwsza była panią poranków, druga — południa, trzecia — wieczorów. Judith zjawiała się w jego życiu w nocy, a że postąpiła podobnie jak jej poprzedniczki, musi podzielić ich los: będzie światłem nocy w pamięci małżonka. Nie może bowiem mężczyzna wyjawic kobiecie wszystkich swych tajemnic, ona zaś nie ma prawa tego żądać...

W znakomitej monografii o Bartoku R. Stevens przedstawia libretto Balazs'a jako alegorię: Sinobrody — to po prostu mężczyzna. Jego szczęście zależne jest od kobiet, które kocha. Staje się jednak bezsilny, gdy pragnie utrzymać je przy sobie, może to uczynić tylko w pamięci — „spełnienia”, którego szuka i oczekuje, odmawia mu się. Pragnąc otworzyć wrota do wewnętrznego życia mężczyzny, kobieta budzi wspomnienia jego dawnych miłości i zostaje przez to skazana na przyłączenie się do nich w wiecznej nocy. Nie jej to jednak, lecz jego tragedia...

JAN WEBER



LUIGI DALLAPICCOLA

## „WIEZIEN” DALLAPICCOLI

Luigi Dallapiccola urodził się 3 lutego 1904 roku w Pisino, na terenie Istrii, przynależącej wówczas do Austrii. Od roku 1923 studiuje fortepian i kompozycję w Konserwatorium Florenckim, w którym osiem lat później sam obejmuje stanowisko profesora. Pierwszy sukces kompozytorski przynosi mu w 1934 roku wykonanie na Festiwalu Muzyki Współczesnej we Florencji 4-głosowej *Partity* (z głosem sopranowym), której swobodny atonalizm idzie w parze ze stylem Scarlattiego. Następne festiwale są widownią kolejnych premier nowych utworów: *Divertimenta* — Praga 1935, *Paradiso e all’Ombra della Spade* (hymn na 3 fortepiany) — Paryż 1937, *Tre Laudi* — Warszawa 1939.

W roku 1940 Fernando Previtali dyryguje premierą pierwszej opery Dallapiccoli *Volo di Notte* (*Nocny lot*) wg. A. de St.-Exupéry. W latach 1938-41 powstają *Canti di Prigionia* oparte na tekstach modlitwy Marii Stuart, inwokacji Boetiusa oraz pożegnalnych strof Savonaroli. Prawykonanie *Canti* odbyło się w Rzymie 11 grudnia 1941 roku, w dniu wypowiedzenia przez Włochy wojny Stanom Zjednoczonym.

W czasie wojny z warsztatu kompozytora schodzą: *Canti di Liberazione* wg Sebastiana Castellio, *Mały Koncert dla Muriela Couvreur* na fortepian i orkiestrę kameralną, balet *Marsyas* oraz opracowanie *Powrotu Ulissesa* (*Odyseusza*) Monteverdiego.

Do powojennych dzieł Dallapiccoli należą: Werset *Rencesvals* z *Pieśni o Rolandzie*, opiewający walkę Karola Wielkiego z Saracenami, oraz *Il Prigioniero* (*Więzień*), napisany w latach 1944-48. W ostatnich latach powstały 2 Suity *Tartiniana*, *Quaderno musicale di Annalibera* na fortepian, orkiestrowa wersja

tego utworu, zatytułowana *Variationi per orchestra* (1955) oraz *Cinque Canti* (1956), wykonane na ostatnim festiwalu „Warszawska Jesień”.

Utwory Dallapiccoli znajdują w Polsce zarówno chętnych wykonawców, jak i wdzięcznych słuchaczy, to też nie trzeba ich propagować, warto jednak zwrócić uwagę na pewne fakty, które zadecydowały o ukształtowaniu się nie tyle może estetyki włoskiej muzyka, co ewolucji stylu, dość znamiennej dla kompozytora XX wieku.

Powszechnie uważa się, że pierwszym silnym impulsem był dla Dallapiccoli kontakt z dziełami Wagnera. Drugim, znacznie bardziej ważkim ewenementem było poznanie muzyki Schoenberga i przyswojenie jego techniki dodekafonicznej. Na konsekwencje, jakie Dallapiccola wyciągnął z tego faktu, trzeba było jednak czekać wiele lat; tymczasem był zapalonym wyznawcą neoklasycyzmu. Potrzebę zastosowania ścisłych rygorów systemu Schoenberga odczuł dopiero w momencie poszukiwań muzycznych środków wyrazu, wiążących się z tematyką grozy i nieszczęść wojennych. Wtedy to, po raz pierwszy w *Canti di Prigionia*, pojawia się dwunastonowa seria. W tych latach interesowała Dallapiccolę nie tylko dodekafonia; jego droga poszukiwań własnego stylu wiodła przez próby wykorzystania różnych technik kompozytorskich, jednak w ówczesnej sytuacji technika Schoenberga dawała mu możliwość najpełniejszego wyrażenia swoich idei. Również i później technika ta stanowić będzie niejednokrotnie (choć nie wyłącznie i bez przesadnej pedanterii) ośrodek zainteresowań Dallapiccoli. Serie dwunastotonowe znajdziemy zarówno w *Wariacjach symfonicznych*, jak i w operze *Il Prigioniero*, mimo iż o ostatecznym kształcie partytury zadecydowało tu kilka innych jeszcze elementów. „Nie jest dziełem przypadku — pisze dr Jos Wouters, że *Il Prigioniero* uchodzi wraz z *Wozzeckiem* Albana Berga za szczyt ekspresji w dramatach muzycznych XX wieku. Z dziełem Berga łączy *Więźnia* przede wszystkim gwałtowny impuls dramatyczny wyrażony w ścisłych formach muzyki symfonicznej oraz libretto, którego tematem jest człowiek, dręczony przez takich samych jak on ludzi”. A zatem nie fatalizm

losu, nie boskie przeznaczenie — jak w greckim dramacie, lecz cierpienia zadane przez człowieka z jego własnej woli. Oto pesymistyczny wydźwięk postępu kultury i cywilizacji!

Libretto *Więźnia* opiera się na dramatycznej transpozycji dwóch dzieł: noweli Villiers'a de l'Isle-Adama *Tortura nadziei* oraz eposu flamandzkiego *Dyl Sowizdrzał* Charlesa de Costera.

Z pierwszego źródła Dallapiccola zaczerpnął rdzeń akcji dramatycznej, rozgrywającej się wokół człowieka (w noweli: żydowskiego rabina), uwięzionego i torturowanego przez Inkwizycję. Drugie źródło pozwoliło kompozytorowi umiejscowić akcję opery w Hiszpanii, za czasów powstań flamandzkich, krwawo stłumionych przez Filipa II-go. Owa polityczna podbudowa ma na celu zarówno spotęgowanie napięcia dramatycznego, jak i podkreślenie aluzji do rządów hitlerowskich.

Muzyczna konstrukcja dzieła opiera się na formach operowych (recitativo, arioso, aria, ensemble typu zbliżonego do dawnej opery włoskiej) i innych czysto instrumentalnych (ricercare) lub wręcz symfonicznych (intermezzi) form z zastosowaniem techniki kontrapunkcyjnej bądź homofonicznej.

Dallapiccola nawiązuje tu także do techniki motywów przewodnich, np. motyw Klucznika *Mój Bracie*, lub „motyw uwolnienia” (zwany również motywem Roelandta — dzwonu w Gandawie, który jest dla *Więźnia* symbolem wolności).

Właściwy „materiał” muzyczny opery stanowi jednak jedna podstawowa 12-dźwiękowa seria: *d-g-a-s-e-f-h-b-es-des-ges-a-c*, która występuje bądź w postaci oryginalnej (np. pierwsze takty monologu Matki na początku opery), lub w odwrotnej kolejności dźwięków (dalszy ciąg monologu Matki, modlitwa *Więźnia* z I sceny: *O Panie, użycz siły na mej drodze* i in.). Seria ta spełnia w operze nie tylko rolę tworzywa, z którego kompozytor rozwija frazy melodyczne i buduje harmonikę utworu, ale przede wszystkim decyduje o wyrazie dramatycznym, silnie skondensowanym i jednolitym w swoim przerażającym tragizmie.

Niezależnie od serii podstawowej Dallapiccola wprowadził jeszcze dwie pomocnicze. Jedna tworzy trzy pierwsze, powtórzone trzykrotnie akordy opery, które pojawiają się jeszcze później, druga — oparta na chromatycznych postępach, występuje po raz pierwszy w scenie, gdy Matka powtarza słowa syna: *Dzięki nim znów mogła wrócić ci wiara w życie?*

Tyle o wewnętrznej budowie opery. Jej zewnętrzna konstrukcja, imponująca w swym symetrycznym kształcie przedstawia się następująco:

Prolog — monolog Matki,

Pierwsze intermezzo chóralne: *Fiat misericordia Tua,*

I Scena — Matka i syn-Więzień,

II Scena — Więzień i Klucznik,

III Scena — Ucieczka (trzy *ricercari*),

Drugie intermezzo chóralne: *Domine labia mea,*

IV Scena — Więzień, Wielki Inkwizytor, Chór.

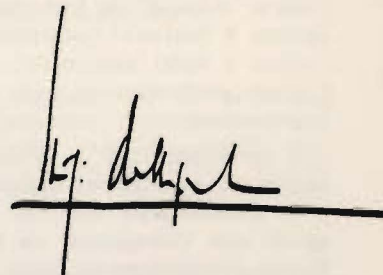
Arcykunsztowna forma, ukształtowana z powyższych elementów, w połączeniu z głęboko humanistyczną treścią, zdecydowały o powstaniu dzieła prawdziwie mistrzowskiego, które od czasu prawykonania w *Teatro Communale* we Florencji (maj 1951) obiegło już szereg scen operowych Europy.

\*

A oto, co sam kompozytor pisał na temat swego utworu:

„Geneza *Canti di Prigionia* i *Il Prigioniero*, tzn. dwóch kompozycji, które umożliwiły mi duchowy kontakt z więźniami przez okres lat dziesięciu, łączy się z chęcią przekazania wiernej wersji zdarzeń, jakie zaszły w moim życiu. W żadnym przypadku nie chciałem uciekać się do „fikcji” kosztem „prawdy”. To też musiałem przypomnieć sobie zdarzenia mego życia od wczesnej młodości do wieku dojrzałego, musiałem zastanowić się nad pewnymi bardzo szczególnymi momentami z tych lat kiedy kształtowałem się „kulturalnie”, oraz poddać się ponownie oddziaływaniu otoczenia, które dziś już nie istnieje. Doszedłem do wniosku, który — choć oczywisty — wart jest przytoczenia: już dawniej stałem się naprawdę świadom tego, jak efemeryczny był mit

o „wieży z kości słoniowej”, w której zamknąłem się około 1930 roku (młodzi artyści owego okresu różnią się pod tym względem). Widziałem, jak iluzoryczna była chęć tworzenia w oderwaniu od jakiegokolwiek tradycji. Oczywiście można zamknąć się w sobie, jednak echo tragicznych wydarzeń przenika do nas niezwykle szybko i najmniej spodziewanymi drogami. Można też oczywiście negować (werbalnie) pewne tradycje kulturalne, ale podstawowy element, który o tej tradycji stanowi jest znacznie silniejszy od nas samych i ujawnia się w najmniej spodziewanym momencie, zyskując od razu przewagę.



Muszę przyznać, że byłem wysoce zdumiony, gdy w późniejszym okresie uzmysłowiłem sobie jak wielki wpływ na moją działalność wywarły wypadki historyczne tamtych lat; często zdarzało się, że jakieś moje dzieło powstawało jednocześnie z wydarzeniami wagi historycznej. Na przykład pracę nad *Canti di Prigionia* rozpocząłem nieświadom, że tego samego dnia (1 września 1938) Mussolini, przemawiając przez radio wezwie do kampanii antysemitycznej we Włoszech. Później już, poszukując bezowocnie tekstu do zakończenia moich *Canti*, przeczytałem apel Sir Samuela Hoare'a, wzywający naród angielski do modlitwy w odpowiedzi na przemówienie Hitlera (Reichstag 19 sierpnia 1940), w którym zapowiedział on masowe bombardowanie Wielkiej Brytanii. Wpadłem wtedy na pomysł przełożenia ostatnich słów Girolamo Savonaroli na język muzyczny. Czyż to nie on, tragiczny mnich z klasztoru św. Marka we Florencji (...) przepowiadał w swych ka-



zaniach okropności, do jakich doszło wkrótce po jego śmierci? Czyż nie wzywał do pokuty?

Wobec oporu całej Europy przeciw dyktaturze, pomyślałem o Guezach i ich bohaterskiej walce z Filipem II. Gdy pisałem swój utwór nie przyszło mi na myśl, że i inni artyści znaleźli się w podobnej sytuacji; w owych dniach nie przypuszczałem, że już za parę lat wiele dzieł, stworzonych w tym posępnym okresie czy też nieco później, otrzyma miano „muzyki protestu”. Mam tu na myśli *Odę do Napoleona i Ocalałego z Warszawy* Schoenberga oraz *Thyl Claes* Vladymira Vogla.

Artyści podjęli trud wyrażenia tragedii swoich czasów, starając się przy tym, by treść libretta była zgodna z faktami historycznymi. A ja sądziłem, że „wieża z kości słoniowej”, że zaprzeczenie tradycji i miara estetyzowania, były sprawami zapożyczonymi z przeszłości.

W opowiadaniu F. A. Villiers de l'Isle-Adama znalazłem to, co stanowi podstawę akcji *Il Prigioniero*, a w flamandzkim utworze Ch. de Costera (*De Legende van Uilenspiegel en Lamme Goedzak*) — elementy przeciwstawne, które uważałem za niezbędne. Potężny głos chórów i organów symbolizuje siły znacznie potężniejsze niż siły nas — śmiertelników.

Na końcu mojej opery postawiłem znak zapytania. Już Busoni zakończył w taki sam sposób swego *Doktora Fausta*. Pozornie nieukończony *Mojżesz i Aron* Schoenberga został przerwany podobnym znakiem.

Moim obecnym dążeniem jest znalezienie odpowiedzi na ów znak zapytania, który stanowi zakończenie *Więźnia*.\*

JAN WEBER

\* O moim *Prigioniero* — wypowiedź Dallapiccoli w *Mustcal Quarterly*. Nowy Jork, lipiec 1953.

## TREŚĆ OPERY

### Prolog

Matce, zrozpaczonej długą nieobecnością syna, jawi się wizja okrutnego króla Filipa II-go. Sercem kobiety targają złe przeczucia, podświadomie wyczuwa śmiertelne niebezpieczeństwo...

### Scena I

Zaginiony odnajduje się w więzieniu Inkwizycji. Umęczony torturami, nie reaguje nawet na nadejście Matki. Pochłaniają go całkowicie słowa Klucznika — rozbudził w nim iskrę nadziei...

### Scena II

Po odejściu Matki, Klucznik przynosi Więźniowi wieść o wybuchu buntu we Flandrii. Nieszczęsnemu wracają siły, intonuje powstańczą pieśń, rojąc już o zagładzie Filipa II-go i Inkwizycji. Klucznik pozostawia za sobą niedomknięte drzwi...

### Scena III

Pełne wątpliwości, Więzień decyduje się na ucieczkę. Nатыka się na zakonnika niosącego narzędzia tortur, pozornie niezauważony mija dwóch innych mnichów. W jego duszy, przepełnionej szczęściem i radością z odzyskanej wolności, rozbrzmiewa już triumfalne Alleluja, gdy nieoczekiwanie ukazuje się Wielki Inkwizytor...

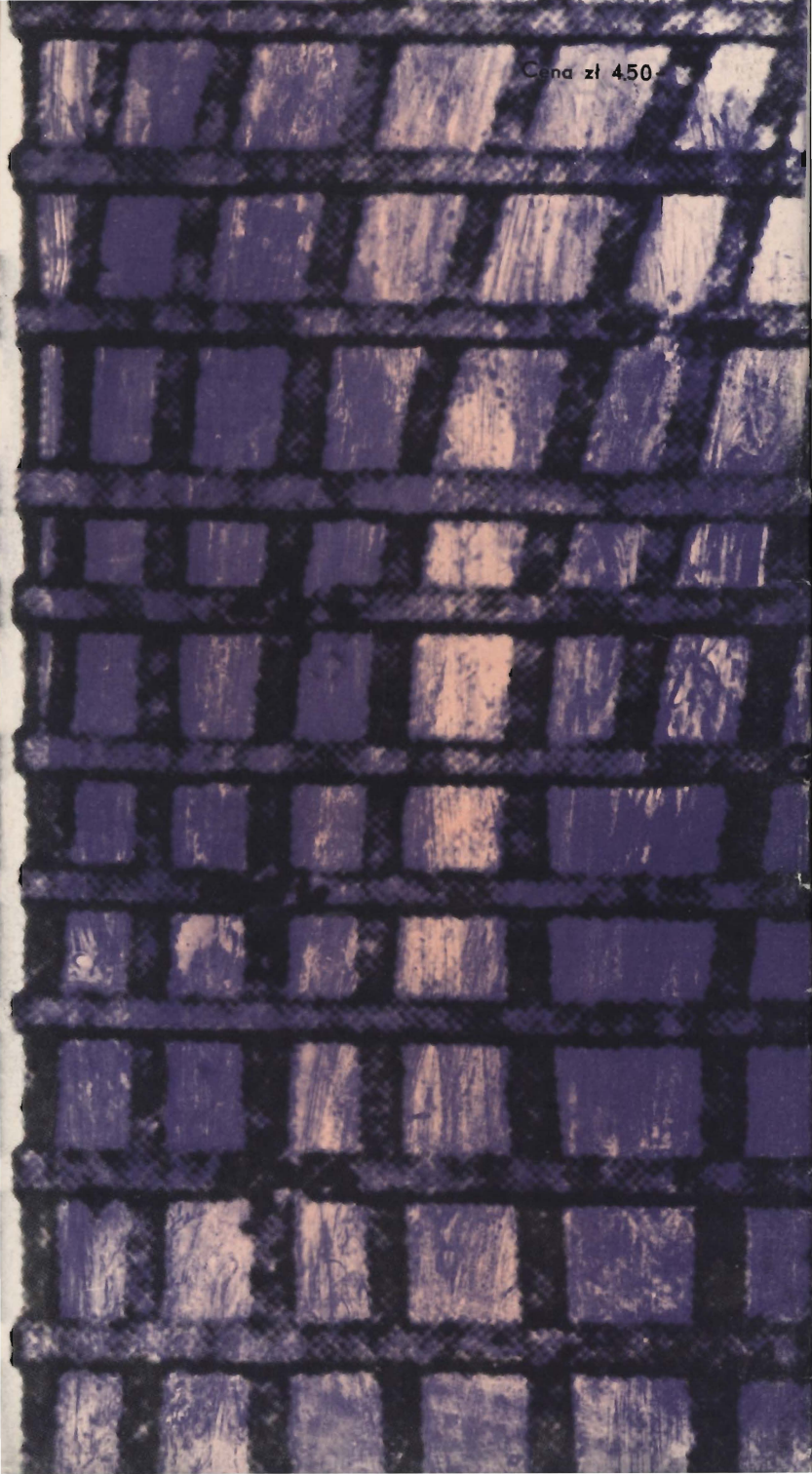
### Scena IV

Rozpoznając w Inkwizytorze Klucznika, Więzień uświadamia sobie straszną prawdę: wszystko co zaszło, było tylko jeszcze jedną torturą — ostatnią torturą nadziei...

Redakcja  
JANUSZ CEGIELŁA  
Projekt okładki  
ROMAN CIEŚLEWICZ  
Redaktor techniczny  
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca  
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Cena zł 450



# OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

BELA BARTOK

## ZAMEK SINOBRODEGO

DRAMAT LIRYCZNY W 1 AKCIE

Libretto

BELA BALAZS

Przekład

ALEKSANDER BARDINI



LUIGI DALLAPICCOLA

## WIEZIEN

OPERA W 1 AKCIE Z PROLOGIEM  
WG VILLIERSA DE L'ISLE — ADAMA  
I CHARLESA DE COSTERA

Przekład

ALEKSANDER BARDINI



Kierownictwo muzyczne

**BOHDAN WODICZKO**

Reżyseria

**ALEKSANDER BARDINI**

Scenografia

**TADEUSZ KANTOR**



PREMIERA 16 LUTEGO 1963

## OBSADA

### ZAMEK SINOBRODEGO

Książę  
Sinobrody     ✓ ANTONI DUTKIEWICZ  
                  EDMUND KOSSOWSKI  
                  BERNARD ŁADYSZ

Judith         — BARBARA MISZEL-GIARDINI  
                  ✓ POLA LIPIŃSKA  
                  KRYSTYNA SZOSTEK-RADKOWA

Zony Księcia  
Sinobrodego   — Bożena Mirkowicz  
                  Irena Mrówczyńska  
                  Barbara Zielińska

### WIĘZIEN

Matka         ✓ KRYSTYNA JAMROZ  
                  JADWIGA PIETRASZKIEWICZ  
                  HANNA RUMOWSKA

Więzień       — ANDRZEJ HIOLSKI  
                  ✓ ZDZISŁAW KLIMEK  
                  WŁADYSŁAW MALCZEWSKI  
                  ROBERT MŁYNARSKI

Klucznik  
Inkwizytor    ✓ ZDZISŁAW NIKODEM  
                  BOGDAN PAPROCKI  
                  KAZIMIERZ PUSTELAK

I Zakonnik    ✓ JAN GÓRALSKI  
                  RYSZARD TARASEWICZ  
                  WITOLD ZALEWSKI

II Zakonnik   — EUGENIUSZ BANASZCZYK  
                  KAZIMIERZ WALTER  
                  ✓ JÓZEF WOJTAN

III Zakonnik —       \*       \*       \*

## ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

Dyrygent

BOHDAN WODICZKO

Asystent dyrygenta  
BOGUSŁAW MADEY

Solo organowe:

HENRYK SPYCHAŁA  
JERZY SMOCZYŃSKI  
ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA

Asystent reżysera  
DANUTA KNOPPÓWNA

Przygotowanie chóru:  
ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA  
HENRYK WOJNAROWSKI

Przygotowanie solistów:  
RENATA HUMEN  
ZOFIA LAZAREWICZ  
ANNA PAWLUK

---

---

Inspicjenci  
FRANCISZEK TUTAK  
ZYGMUNT WOJTIUK



Suflerzy  
EDWARD WEJSIS  
BARBARA RAKOWSKA  
MAGDA WĘŻYKÓWNA



Kierownik techniczny  
FRANCISZEK PIETRZAK



Brygadier maszynistów  
PIOTR TROJANOWSKI



Kierownik oświetlenia  
MIECZYŚLAW STASIAK