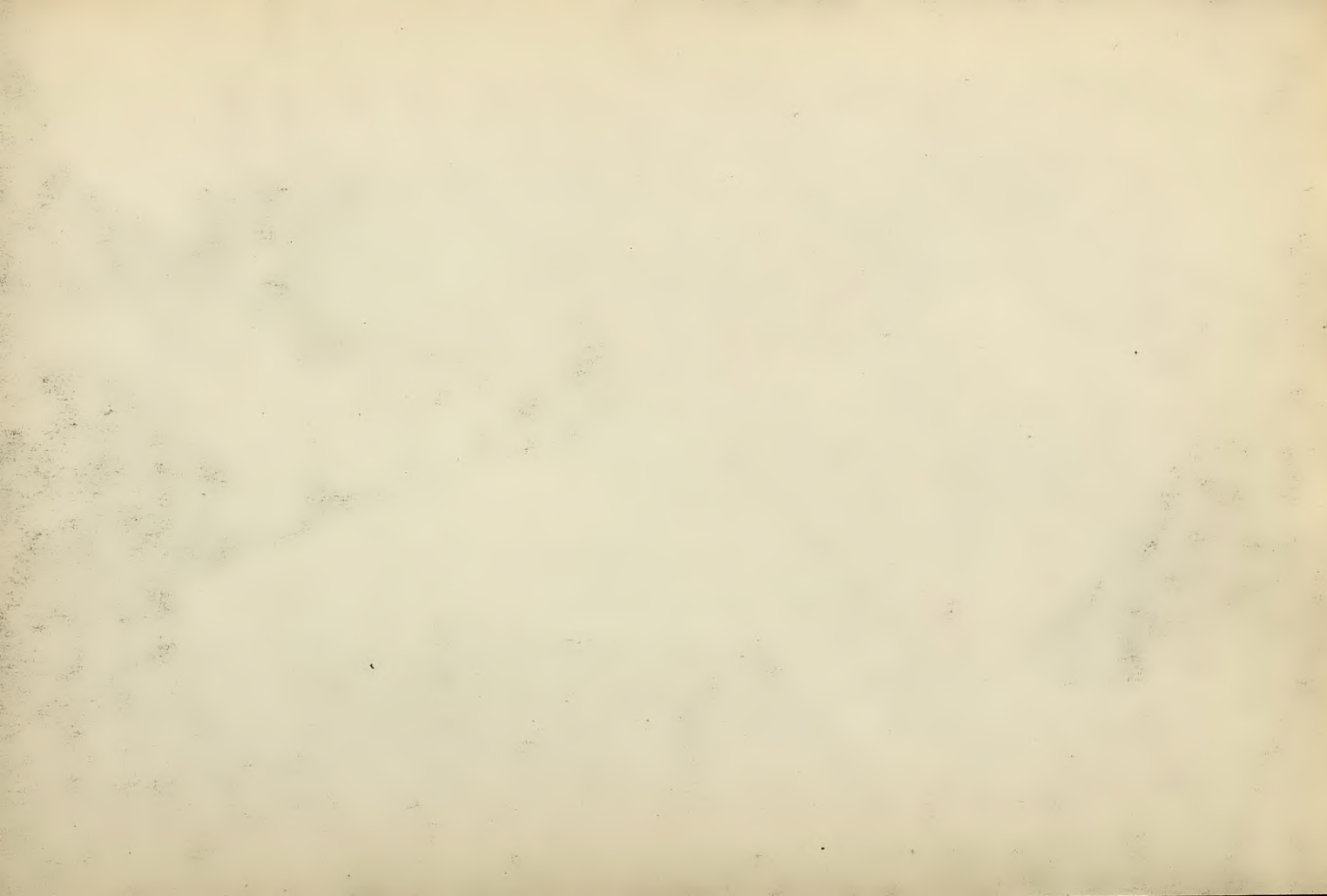


Il fra
civile





PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU
ODZNACZONA ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY

DYREKTOR: WŁODZIMIERZ STAHL

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: WŁODZIMIERZ ORMICKI

Napoleon Ciast

D. F. E. AUBER

FRA DIAVOLO

OPERA KOMICZNA W 3 AKTACH

LIBRETTO: EUGENIUSZ SCRIBE –

TEKST POLSKI: ZDZISŁAW HIEROWSKI i PIOTR WIDLICKI

KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
WŁODZIMIERZ ORMICKI

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
BOLESŁAW FOTYGO-FOLAŃSKI

DYRYGENCI:
WŁODZIMIERZ ORMICKI
EDMUND SPRINGER

SCENOGRAFIA:
STANISŁAW JAROCKI

CHOREOGRAFIA:
ZBIGNIEW KORYCKI

REDAKCJA PROGRAMU
ZENON KELLER

TREŚĆ PROGRAMU:

K. STROMENGER:

„OPERA COMIQUE” i D. FR. E. AUBER

TREŚĆ LIBRETTA OPERY „FRA DIAVOLO”

OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY:
TADEUSZ GRYGLEWSKI

PREMIERA W PAŃSTWOWEJ OPERZE ŚLĄSKIEJ — 10 PAŹDZIERNIKA 1953

„OPERA COMIQUE“ i D. Fr. E. AUBER

Późno zaczęła się budzić francuska opera komiczna. Nie wystąpiła w towarzystwie komedii, bo swe wzięcie pierwsze pędy zaczyna wydawać dopiero w sto lat po Moliere, a balet francuski wyprzedził ją o kilkanaście lat. Oczywiście zapowiedzi opery komicznej są dawne. Sięgają nawet średniowiecza, kiedy Adam de la Halle, trubadur „garbuszek z Arras” — wystąpił ze swą archaiczną śpiewogą „Le Jeu de Robin et Marion” (13-ty wiek). Ale ta „pierwsza opera komiczna” pozostała bez wyraźnych następstw. Tylko wędrownie trupy aktorskie i komedijki grane i śpiewane na jarmarkach podtrzymywały tradycje wesołej sceny francuskiej, którą mało interesują się cechowi kompozytorowie. Trzeba było czekać, aby we Francji rozgościła się włoska i francuska opera poważna, u której boku z czasem wyrasta jej „lekkomyślna córka” — opera comique. Niesforne dziecko. Na górnochmurny patos własnej matki odpowiadało śmiechem i zdrowo pokpiwało sobie ze sztuczności „tragedii lirycznej”. Na wynaturzone idealizmy miała opera komiczna zawsze gotowe żądło satyry, swój wesoły materializm.

Słowa „opéra comique” znaczą pierwotnie: opera na wesoło, więc: parodia opery poważnej. Będąc już w swym założeniu opozycją, była opera komiczna widowiskiem ludowym, była zaprzeczeniem dworskopańskiej opery poważnej. Nie pięta się na Olimpy i Parnasy wykształconej elity, rozstawała w sferze ludowej komedii i zapustnej farsy. W Italii opera buffa zaległa się z razu jako intermedium między aktami poważnej opery. Dwa inter-

media, przeplatające operę Pergolesiego („Olimpiade”), stały się dwoma aktami śpiewogry „La serva padrona” (Służka pania), która może uchodzić za pierwszą operę buffo. I również włoska buffa z upodobaniem prześmiewała absurdalnie wystylizowaną, tradycyjnie sztywną, patetyczną operę seria. Buffa „chwyciła” nie tylko we Włoszech. W połowie 18-go wieku włoscy buffoniści występują w Paryżu, powszeje spór o zdolność języka francuskiego do śpiewu scenicznego. Na tle tego sporu J. J. Rousseau występuje z drob azgiem scenicznym „Le Devin du village” (Wiejski wróżbita). Właściwie chce on tylko przeciwstawić swą miniaturową sielanekę rodzimej „tragedii lirycznej”, Skromnych rozmiarów i zamiarów śpiewogra Rousseau’a zapewne nie oznacza przełomowego czynu, trudno ją nazwać narodzinami nowego rodzaju operowego. Ale oznacza — datę. Już w następnym roku pojawia się opera komiczna kompozytora D Auvergne („Les Troqueurs”), który zaczyna pisać staranne partytury oper komicznych. Powstał nowy rodzaj francuskiej sceny muzycznej — opéra comique. Oczywiście trwał nadal zwyczaj dorywczego pisania poszczególnych, nieraz obfitych, wkładek śpiewaczych do komedii, farsy, przedstawień na jarmarku.

Konkurencja francuskich i włoskich teatrów, aktorów, śpiewaków staje się urodzajna. Powstają francuskie wersje włoskich buff. Włosi piszą do tekstów francuskich — i historia zapisuje długi poczet oper i autorów, długą listę adaptacji dzieł i aklimatyzacji ludzi. Francuzi górują lepszymi

tekstami. Sam Goldoni przyznaje, że francuskie fabuły oper komicznych są lepsze niż teksty włoskich oper buffo. Już kilka teatrów paryskich wystawia opery komiczne, komedie z muzyką, sztuki ludowe ze śpiewami — rodzaje pokrewne mieszają się ze sobą, jak i pomieszane są ze sobą typy teatrów mówionych i lirycznych, tj. tych, gdzie się śpiewa. Paryski mieszczanin otrzymał jednak coś, co było nowe, co mu odpowiadało — operę komiczną. Ten owoc mieszczańskiego teatru był poniekąd jego dziełem. Tam słyszał on muzykę daleką od suchego klasycyzmu „Królewskiej Akademii”, jak nazywała się oficjalnie i Welka Opera paryska. W porównaniu z tą oficjalną Bastylią muzyki opera komiczna była postępową i demokratyczną, a komedie Favarta — głównego zrazu przedstawiciela tego gatunku — już są pełne krytyki ustroju społecznego. A że w tym wieku ludność jeszcze przechodzi przez alembik salonu — to już wynik epoki. Jednak owe dwa romanse i kuplety tylko nam dziś wydają się tak galancko wymuskane. Kiedy je słuchano na świeżo, wydawały się esencją wsi, nieledwie miały „zapach gleby”. Jeszcze liczni kompozytorowie, zazdrośni o swą godność muzyków uczonych, poddawali ludowy surowiec procesowi salonowej oglądy. Ale że w ogóle po ten surowiec sięgali, to już było znakiem postępu. Bo właśnie ludowy element dawał komicznym operom ożywczy zastrzyk.

Coraz bardziej wrastały opery komiczne w paryski świat i coraz lepiej dostosowywały się do gustów mieszczańskich. Wreszcie i mieszczanin paryski był w pewnej części, ludem. Był również i przemysłowcem, kapitalistą, rentierem... Tylko na widowni teatrzyków jakoś zacierają się różnice

stanów, zawodów i klas. Wszystkich jednakowo cieszyły taneczne śpiewki, rondeaux, kuolety i te zuchwałe rymy, które słyszeć można było na jarmarkach na święta St. Laurent, St. Germain. Jakże były tematy tych oper wodewilów, wystawianych w Théâtre Feydeau (Saille Favart, główny teatr opery komicznej), w Théâtre Lyrique, Varietes, Renaissance, Bouffes.

Nowak nr 813 — układ na 17 cicer dod. 50% szp. 3

Sentyment i szyderstwo, interesująca fabuła i taniec, dobry dialog i cięty rym — oto składniki, które, dobrze dobrane, mogły być żywym protestem przeciw degeneracji kultury zbyt salonowej. Opery komiczne piętnowały występki i ośmiślały przesady, których nie demaskował Modier Chwalący cnoty, które przeoczyli Corneille i Racine. Wytworność miejska przeciwstawiona jest wiejskiej naiwności; patetyczny frazes wystawiony na śmiech; napiętnowanie otrzymuje skąpstwo, a pochwałę „zaczne ubóstwo”; wzywa się mniemane duchy i odnajduje ukryte skarby; nieoczekiwanie sprawdzają się marzenia z bajek, aby już z lekka uderzyć w nutę romantyzmu, jeszcze nieśmiało w wieku galanckim: państwo przebierają się za służących i na odwrót — aby okazała się nierówność stanów i przesady klasowe. Parze nieszcześliwie zakochanych pomagają nieoczekiwanie testamenty, trafem znalezione dokumenty, albo wielka wygrana na loterii. Bo w końcu musi triumfować sprawieliwość, choć dzieje się to jakoś zawsze z udziałem szczęśliwego trafu (ale to już taki „dramatyczny skrót” dawnego teatru).

Dawny teatr nie lubi mezaliansów. Więc: zakochane w sobie rodzeństwo, w ostatniej chwili okazuje się nierodzeństwem i — mogą się pobrać.

Albo: wieśniak okazuje się szlachcicem i może poślubić zakochaną w nim szlachciankę. Rzemiosło uczciwe jest w poszanowaniu, otoczone sympatią, nawet urokiem poezji. Występują poczciwi rzemieślnicy, śpiewają prządki, miynarze są zawsze zacni, rybiarki i przekupki zawsze wygadane. Malowniczych szczegółów dodają wojskowi, myśliwi, cyganie, Sawojardzi z tresowanymi świstakami na katarzynkach Zbójcy są romantyczni, nieraz galantcy jak sam Fra Diavolo; studenci i wędrownicy przedstawiają rozśpiewaną beztroskę. Bliższy egzotyzm przedstawiają Hiszpanie z pióropuszem i gitarą albo neapolitańscy rybacy, bandyci z Abruzów, wesołki z Bergamo. Nieraz pojawiają się Szkoci w kraciastych spódniczkach, z dudami w rękę. Chińczyk jak również Turek jeszcze wywodzą się bardziej z francuskiego rokoko niż ze swojego kraju. Zupełnie „z księżycą” przychodzą Brazylijczyk, Peruwianin. I Europejczyk znajdzie się w kraju dalekim — pani Angot w Turcji, nasza pani Marcinowa w Seraju (w operze Kurpińskiego).. Już Bogusławski wprowadza do warszawskiego Teatru Narodowego opery komiczne Francuzów, jak Grétry, Monsigny, Philidor, Dalayrac. Repertuar warszawski wcale dobrze dotrzymuje kroku postępowi.

W kościuszkowskim roku 1794, w którym Warszawa słyszy po raz pierwszy „Cud mniemany czyli Krakowiaków i Górali” — w Paryżu pisze Grétry 4 opery rewulucyjne. Ale jakież oddźwięk przełomowych chwil historii może dawać opera komiczna, teatr małego kalibru? Jeszcze Napoleon szuka historycznego oddźwięku w tragedii a nie w operze, gdzie tylko z rzadka słucha muzyki Paisiella, śpiewu kastraty... Rok 1800 jest bogaty w paryskie



premieri; piszą opery: Cherubini, Méhul, Dalayrac, Berton, Rudolphe Kreutzer, Catel- Mengozzi, Isouard — same nazwiska naszej publiczności już nieznane. W tym roku 25-letni Adrien Boieldieu rozpoczyna swą karierę teatralną „Beniowskim”, operą o nieco wodnistej muzyce, ale druga jego opera „Kalif z Bagdadu” ma ogromne powodzenie. Cherubini strofuje młodego kolegę, że zdobywa sukces tak niewielką umiejętnością muzyczną. Boieldieu uważa, że „sukces obowiązuje” i zabiera się do nauki, z czasem staje się pierwszym kompozytorem, odnowicielem opery komicznej, autorem „Jana z Paryża” i „Białej Damy” (1825). Obok niego wysuwa się na czoło DANIEL FRANCOIS ESPRIT AUBER, wkrótce główny przedstawiciel opery komicznej XIX wieku.

Również Auber (ur. 1782) zaczął karierę operową lekkomyślnie, jako amator. Pisywał romanse salonne. Ale miał bogatego ojca, który go przeznaczył do kupiectwa i posłał na praktykę handlową do Anglii. Ojciec-Auber umarł, a syn nie mając zamiłowania do handlu, powraca do Paryża. Chce zostać muzykiem. Cherubini mówi mu „pracuj”, na co Auber: „Nie umiem pracować”. — „To powieś się” — radzi Cherubini. I Auber zaczyna pracować, staje się wnet jednym z najpracowitszych kompozytorów, autorem oper, których liczba z czasem domiega kilkudziesięciu. Zostaje dyrektorem konserwatorium, członkiem Instytutu Francuskiego. Żyje lat 89 aż do Komuny Paryjskiej. Jest znaną każdym figurą paryską, jest tak zagorzałym Paryżaninem, że miasta nie opuszcza nawet w lecie. I zawsze pisze opery komiczne. W roku 1862 MONIUSZKO bawiący w Paryżu pisze w liście: „...Res-siniego i AUBERA poznałem dobrze. Ten nasz ulu-

bieniec, choć suwa nogami, co dzień o 8 rano jest przy pracy. Ukończył teraz nową operę”.

Europejski zasięg teartu Aubera rozpoczyna jego opera „Murarz i ślusarz” (1825, w trzy lata później wystawiona w Warszawie) i „Fra Diavollo” (1830). Między tymi operami komicznymi powstaje „Niema z Portici”, opera poważna o treści tak rewolucyjnej, że w r. 1830, w Brukseli, po przedstawieniu „Niemej” publiczność wzięła hasła rewolucyjne opery za sygnał do prawdziwej rewolucji, z której wynikało odłączenie się Belgii od Holandii. W Warszawie „Niema z Portici” wchodzi na scenę w czasie powstania listopadowego; w kilka miesięcy po jej premierze słyszy Warszawa operę komiczną „Fra Diavolo”, której temat mógłby być również rewolucyjny. Bo historyczny bandyta włoski, zwany Fra Diavolo (Brat Diabeł), był nie tylko malowniczym zbrojcem, ale po latach zbrojnictwa stał się bohaterem ruchu oporu przeciw obcemu najeźdźcy.

Prawdziwe nazwisko historycznego Brata-Diabeła było Michele Pezza. Urodzony w Itri, w Kalabrii, był z zawodu czapnikiem czy pończosznikiem. (Coś też mówiono, jakoby był w młodości mnichem i jakoby się nazywał Fra Angelo). Porzucił wszystkie zawody „prozaiczne”, przysłał do zbrojów, został ich hersztem. Zaocznie skazany na śmierć, znikł na pewien czas, aby znów wypłynąć podczas napoleońskiej okupacji Neapolu. Oddał się wraz ze swą bandą na usługi króla Ferdynanda, aby walczyć z najeźdźcą. W 1799 r. otrzymał absolutę swych przewinień bandyckich i dalej wspierał działania wodzów neapolitańskich. Mianowany pułkownikiem, stał się naczelnikiem ruchu oporu, otrzymał za swe zasługi wysoką pensję i folwark na



Kartuzach. Kiedy francuski generał Championnet zajął Neapol, Fra Diavolo cofnął się do Gaety, gdzie jego niesforna banda dopuszczała się ustawicznych gwałtów. Wydalony z Gaety, udał się Fra Diavolo do Kalabrii, po tym do Palermo, gdzie znów wziął udział w powstaniu przeciw Francuzom. I znów w Kalabrii podburza ludność przeciw Francuzom, męźnie z nimi walcząc. W jednym spotkaniu walcząc do ostatka musi zaniechać walki i wreszcie

ucieka. Kryje się, tropiony przez przeciwników. W końcu wydany przez człowieka z San Severino, odprowadzony do Neapolu, zostaje powieszony. Oficerem francuskim, który przeprowadza egzekucję jest kapitan Hugo, ojciec poety Wiktora Hugo.

„Fra Diavolo czyli gospoda w Terracinie” — taki jest tytuł opowieści Amerykanina Washington Irvinga. Na tej opowieści oparte jest libretto Eugeniusza Scribe’a. Akcja położona jest na rok 1830, tzn. na ówczesną „teraźniejszość” (historyczny Fra Diavolo został stracony w 1806). Bohater opery jest zbójcem... galanckim, o manierach towarzyskich, jest człowiekiem wielkiej przytomności umysłu. Obdarzony jest widoczną sympatią autora, ale nie ma w nim śladu bohatera walczącego o wolność. Można się przecie było spodziewać tych akcentów po autorach „Niemej z Portici”, Scribem i Auberze. Widoczna patriotyczna legenda o Michele Pezza utrzymywała się jedynie w Italii, dla Francuzów był on tylko bandytą. A opera komiczna miała skłonności mieszczańskie..

„Fra Diavolo” przechodzi przez wszystkie sceny operowe. Miał typowe zalety francuskiej gracji, składności, wesołej elegancji. Gospoda w malowniczej mieścinie nadmorskiej miała „kolor lokalny”, wojsko występowało z prewencją i rytmiczną charakterystyką, nerw sceniczny miały finały, melodyjne arie nie przesadzały w sentymencie, sceniczność triumfowała nad psychologią, melodią nad „głębszym znaczeniem”. A zgrabna melodia zawsze biła życiem scenicznym. W pierwszym akcie słucha się z przyjemnością kupletów milorda, arii Pamelii, kupletów Zerliny. Jak precyzyjny zegarek działają misternie złożone zespoły — kwintet, trio buffo, finał. W drugim akcie Zerlina ma sposobność za-

śpiewania wdzięcznej arii przed udaniem się na spoczynek, barkarola przechodzi jako „włoska nuta” dobrze zadomowiona w operze komicznej.

W trzecim akcie aria Fra Diavola jest poetyzacją zbójnictwa. Chór i romans Lorenza poprzedzają dobrze założony finał.

Nie szukać ducha rewolucyjnego w Auberze ani w późniejszych autorach oper komicznych. Nie tęsknili oni do przebudowy świata, marzenia pozostawiali poetom romantycznym. Sami byli kwiatem mieszczaństwa, ich sztuka to jakby klasycyzm w mieszczańskim szlafroku. Ale opéra comique, nie będąc tworem wielkiego stylu teatralnego, była przecie latoroślą francuskiej kultury i obywatelstwa. Była bardziej narodowo francuską operą niż grandopera w której błyszczał kosmopolita Meyerber, piszący sążniste opery, grywane w całej Europie. I styl opery komicznej staje się stylem europejskim, sięga nawet tam, gdziebyśmy nie przypuszczali: — odo sam Rossini pisze komiczną operę francuską „Hrabia d'Ory” — Rossini w stylu francuskim! Zadomowiony w Paryżu junkier meklemburski Fryderyk von Flotow pisze „Martę” w czystym stylu opery komicznej. W orbitę opery komicznej wchodzi kompozytorowie niemieccy (Konra-

dyn Kreutzner, Lortzing, Nicolai), a Moniuszko wyraźnie okazuje wpływ Aubera w swych młodzieńczych operetkach, nawet jeszcze w „Halce”. Arietta Dżidziego w „Hrabinie” („Po co się to myśli nateża”) pisana jest w czystym stylu opéra comique.

Styl to nie założony na wielkość i wielkopoporność, ale — jak pisał o Auberze nasz Oskar Kolberg — „operę jego z małym wyjątkiem obiegiły prawie wszystkie sceny europejskie. Są pisane jasno, w stylu lekkim i ruchliwym, pełne podniecających melodii i rytmów, nie zniżających się bynajmniej ku pospolitości ani plagiatowi. Nie wymagają też nadzwyczajnych przyborów scenicznych ani orkiestrowych wysiłków. Są to utwory chwili, którym nie dostaje szerokiej gry uczuć i namiętności, głębszego rozpatrzenia się w sercu i podniosłości moralnej”.

Dziś bierzemy operę „Fra Diavolo” z „dobrodziejstwem inwentarza” — jako szczególnie udany kwiat opery rdzennie francuskiej, opery która przetrwała próbę czasu lepiej niż opery innych mistrzów opéra comique — Ad. Adama, Hérolda, Halvyego. Bez Aubera nie do pomyślenia byłiby późniejsi mistrzowie oper komicznych — Gounod, Bizet, Delibes.

KAROL STROMENGER

TREŚĆ LIBRETTA:

AKT I

Akcja opery toczy się w górskim zajeździe, którego właścicielem jest Matteo, ojciec pięknej Zerliny. Do zajazdu przybył oddział karabinierów pod dowództwem Lorenza. Oddział ten wysłany został w te okolice celem zlikwidowania rozbójniczej bandy Fra Diavola, za co wyznaczona została wysoka nagroda. W czasie pobytu oddziału w tych stronach między jego dowódcą, Lorenzem a córką Mattea, Zerliną rozwija się wzajemne głębokie uczucie, ale ojciec Zerliny nie chce nawet słyszeć o ich małżeństwie. Lorenzo jest niezamożny, a Matteo upatrzył na męża dla córki syna najbogatszego gospodarza w okolicy, Francesco.

Oddział gotuje się właśnie do wymarszu w górę na poszukiwanie bandy Fra Diavola. Karabinierzy pokrzepiają się winem, dodając sobie odwagi przed trudną i ryzykowną wyprawą przeciw groźnemu rozbójnikowi. W zamian za zwycięstwo nad Fra Diavolem czeka ich wysoka nagroda pieniężna. Jeden tylko Lorenzo nie bierze udziału w ogólnej zabawie. Wie już, że Matteo nie odda mu córki. W dodatku Matteo ogłasza, że ślub Zerliny z Francesco odbędzie się już jutro i wszystkich na tę uroczystość zaprasza. Zrozpaczonego Lorenza, który pragnąłby znaleźć śmierć w walce z rozbójnikami, pociesza Zerlina, która przyrzeka mu wierność i liczy, że jakiś szczęśliwy traf uchroni ją od małżeństwa z niekochanym Francesco i pozwoli jej połączyć się z Lorenzem.

Wtem rozlega się gwałtowne wołanie o pomoc. Do gospody przybiega lord Kokburn, Anglik od-

bywający podróż po Włoszech, wraz ze swoją bliską omdlenia żoną Pamela. Obydwoje opowiadają w najwyższym zdenerwowaniu o zbójckim napadzie, jakiego padli ofiarą w czasie podróży powozem przez góry. Lord w zabawnych kupletach przedstawia się Lorenzowi jako zamilowany turysta, który porwawszy żonę (wraz z jej posagiem) uciekł do Europy, gdzie oddaje się z upodobaniem turystycznej włóczędze. Następnie opowiada przebieg napadu, w czasie którego nie zachował się bynajmniej jak bohater. Łupem bandy padły przede wszystkim brylanty i złoto Pameli. Lord prosi Lorenza, by natychmiast wyruszył w pościg za zbójcami i obiecuje mu za to hojną nagrodę.

Lorenzo domyśla się, że napadu dokonała banda Fra Diavola. Wydaje rozkaz wymarszu. Na ostrzeżenie zatrwożonej o jego życie Zerliny odpowiada, że wobec jej jutrzejszego ślubu z Francesco nie będzie w tej walce śmierci. Lord widząc smutną minę Lorenza posadza go o tchórzostwo, ale Matteo wyjaśnia skwapliwie, że to odmowa ręki Zerliny jest przyczyną smutku. Gdy wyjaśnia jeszcze, dlaczego nie chce oddać Zerliny oficerowi, Lord oświadcza, że w razie odzyskania klejnotów wypłaci Lorenzowi dwa tysiące skudów nagrody. Czuliła Pamela, wzruszona losem dwojga młodych, podwyższa tę nagrodę na sześć tysięcy. Przy tej okazji wywiązuje się sprzeczka między skąpym Lordem a jego żoną. Ze sprzeczki tej wynika, że Lord specjalnie wybrał drogę przez te ustronne góry, by pozbyć się jakiegoś natrętnego adoratora, który podróżując w ślad za nimi stale nadskakiwał Pa-

meli. Czyni jej z tego powodu wyrzuty, ale Pamela czuje się urażona tą — jej zdaniem — nie uzasadnioną zazdrością. Następuje pogodzenie poważnionych małżonków, ale Lord stawia warunek, by Pamela zaprzestała spotkań z owym markizem, który im się narzuca ze swoim towarzystwem i pod pozorem koncertów flirtuje z nią.

W tej samej chwili przed gospodę zajeżdża jakaś zamożna karetka. Znów zjawia się znienawidzony przez Lorda Markiz. Pamela wyraźnie cieszy się z jego przybycia, uważając to za dowód miłości. Lord jest wściekły. W dodatku Markiz zapowiada, że zatrzyma się w zajeździe do jutra.

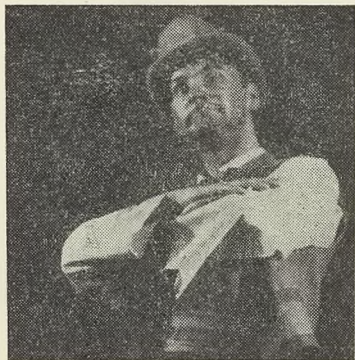
Matteo powierza gości opiece Zerliny i służby. Sam wybiera się w drogę do wsi Francesca, by sprowadzić go na jutrzejsze wesele. Jego nieobecność wyraźnie zainteresowała Markiza, który dowiaduje się równocześnie, że bawiący w gospodzie Lord padł ofiarą rozbójników.

Markiz nie chce wierzyć w to, że w okolicy grasuje banda. Uważa to za plotki, gdyż sam zawsze w tych stronach podróżuje bezpiecznie. Zerlina w pięknej romansy opowiada mu o Fra Diavolu, pięknym rozbójniku, którego wszyscy się lękają, ale który nigdy nie czyni krzywdy ładnym dziewczętom. Markiz odpowiada na to, że te wieści o Fra Diavolu to napewno ludzkie plotki, przy których pomoccy zrzucają na niego swoje grzeszki.

Do gospody przybywa dwóch włóczęgów proszących o jałmużnę. Markiz oświadcza, że zna ich i często ich wspomaga. Teraz też prosi Matteo, żeby ich przyjął na nocleg i dał im wieczere, za co zobowiązuje się zapłacić żadaną przez Matteo, mocno wygórowaną cenę. Matteo poleca służbie umieścić włóczęgów w stodole i wyrusza w drogę, zabierając Zerlinę, by go odprowadziła, gdyż ma z nią jeszcze omówić jutrzejszą uroczystość. Lord i Pamela udają się do swojego pokoju.

Gdy Markiz zostaje sam z włóczęgami, okazuje się, że są to dwaj przebrani członkowie jego bandy, nowicjusz Beppo i doświadczony już rozbójnik Giacomo, którzy mieli mu tu przynieść wiadomość o przebiegu i rezultacie napadu na Lorda i jego żonę. Z tercetu dowiadujemy się, że Markiz-Fra Diavolo utrzymuje swoich ludzi w żelaznej dyscyplinie. Nie przebaczy nawet pocztylionowi, który ułatwił im ostatni napad, gdyż jest to człowiek, który porzucił jego bandę.

Beppo i Giacomo mają dla dowódcy jednak i przykrą wiadomość. Otóż napad powiódł się tylko częściowo. Zabrano klejnoty, ale nie znaleziono pół miliona gotówki, którą Lord według przeprowadzonego przez Markiza wywiadu miał wpłacić do banku w Neapolu. Fra Diavolo musi więc kontynuować flirt z Pamela, by dowiedzieć się, gdzie pieniądze zostały ukryte i zdobyć je w ciągu nocy.



Nadchodzi Pamela, by zamówić poncz dla męża. Markiz oplata ją od razu siecią swoich wyznań i komplementów, śpiewa jej czułą barkarolę i przy okazji zabiera jej cenny medalion z jej podobizną, jako jeszcze jeden przeoczony przez jego ludzi łup. Czułą scenę przerywa im zazdrosny Lord, ale Markizowi i Pamelii udaje się go udobruchać. W toku rozmowy naiwny i chepliwy Lord zdradza się przed Markizem, że pieniądze, których bandyci nie zabrali, zaszył w sukni żony i swoim płaszczu.

Z gór powraca oddział Lorenza. Wpadają prerażeni Beppo i Giasomo. Markiz uspokaja ich. Nadbiega Zerlina. Wszyscy wysłuchują relacji Lorenza o rozbiciu bandy Fra Diavola. On sam naturalnie nie posiada się z gniewu na Lorenza, który rozbił mu bandę, a w dodatku odzyskał klejnoty Pamelii. Pamela mimo oporu męża chce natychmiast wypłacić przyrzeczoną nagrodę, ale Lorenzo odmawia jej przyjęcia. Wówczas pieniądze przyjmuje Zerlina jako swój posag, który uwolni ją od Francesca. Uszczęśliwiony tą zmianą sytuacji Lorenzo wyrusza znowu w pościg, gdyż według zdobytych przez niego wiadomości herszt bandy umknął gdzieś w tę stronę. Opuszcza wraz z karabinierami gospodę pewny swojego szczęścia z Zerliną. Tymczasem Markiz poprzysięga mu srogą zemstę. Dokona jej w nocy, gdy pozostanie w gospodzie pozbawionej obrony mając do pomocy Beppa i Giacomina.

AKT II

Lord i Pamela jedzą wieczerzę. Zerlina ma chwilę wytchnienia, z której korzysta, by pomarzyć o jutrzejszym dniu, o ślubie z Lorenzem i hucznym weselu.


Po wieczerzy Lord chce natychmiast położyć się spać. I znowu wybucha sprzeczka małżeńska, w któ-

rej Pamela uskarża się na zmianę, jaka zaszła w jej mężu po ślubie. Przysłuchająca się sprzeczce Zerlina wierzy, że jej pożycie z Lorenzem będzie szczęśliwsze i bardziej harmonijne. Lord zauważa w pewnym momencie brak medalionu na szyi żony, ale Pamela sprytnie unika rozmowy na ten temat. Obydwoje, odprowadzeni przez Zerlinę, udają się do swojego pokoju na spoczynek.

W pustym pokoju zjawia się Markiz-Fra Diavolo, który przystępuje do urzeczywistnienia swoich planów: zdobycia pieniędzy Lorda, odzyskania klejnotów i wywarcia zemsty na Lorenzu. Śpiewa barkarolę, która jest umówionym sygnałem dla Beppa i Giacomina, którzy też po chwili nadchodzą, żądni natychmiastowego działania, które pozwoli im odzyskać odebrane przez Lorenza klejnoty, zdobyć gotówkę Lorda, a w dodatku jeszcze posag Zerliny. Gdy nadchodzi Zerlina, wszyscy trzej chowają się w przyległym alkierzu, czekając stosownej pory, kiedy gospoda pograży się we śnie.

Zmęczona Zerlina układa się do snu. Znowu powraca myślą do Lorenza i swego przyszłego szczęścia. Wie, że jest ładna i zgrabna, a że nieobca jest jej i pewna doza kokieterii, przegląda się z upodobaniem w lustrze i z myślą o narzeczonym sama przed sobą wychwala swoją urodę. Na ten widok podglądający ją bandyci i Fra Diavolo wybuchają śmiechem, który omal nie zdradził ich kryjówek. Zerlina po chwilowym zaniepokojeniu kładzie się spać, zmówiwszy wpieryw krótką modłitwę za pomysłność Lorenza.

Fra Diavolo przystępuje do dzieła. Beppo w obawie, by się Zerlina nie obudziła i nie wszczęła alarmu, proponuje, żeby ją zabić. Ale zamiar ten nie dochodzi do skutku, gdyż rozlega się gwałtowne



dobijanie się do bramy gospody. To Lorenzo powrócił ze swoimi karabinierami z pościgu. Fra Diavolo, Beppo i Giacomo kryją się z powrotem w alkwowie. Zerlina budzi się i zrzuca Lorenzowi klucze od gospody. Wchodzi obudzony hałasem Lord. Lorenzo oznajmia mu, że wraca z wieśniakiem, który był w niewoli u zbójców, zna ich herszta i widział go, jak jechał w stronę Terracina. Dlatego też wyruszą natychmiast w dalszą pogoń, ale wprawierw muszą się posilić, gdyż żołnierze umierają z głodu. Zerlina udaje się by przygotować posiłek dla karabinierów i Lorenza.

Wtem w alkwowie przewraca się krzesło. Gdy Lorenzo chce sprawdzić, kto jest sprawcą tego hałasu, z alkwowy wychodzi Markiz. Lord i Lorenzo są niemile zaskoczeni jego obecnością w tym miejscu i o tej porze. Markiz wyjaśnia Lordowi na ucho, że przyszedł tu na spotkanie z Pamelą, a Lorenzo dowiaduje się od niego również w dyskrecji, że przybył tu do Zerliny. Obydwaj „zdradzeni” wybuchają gniewem. Lorenzo mimo różnicy stanu wyzywa Markiza na pojedynek. Markiz przyjmuje wyzwanie i wyznacza spotkanie na siódmą rano przy czarnych skałach, gdzie ma zamiar urządzić zasadzkę.

Nadchodzi Zerlina i Pamela. Obydwie dowiadują się ze zdumieniem, że padło na nie jakieś podejrzenie. Lorenzo nie chce rozmawiać z narzeczoną zrzucając jej obłudę, Lord odtrąca umizgi speszonej jego gniewem Pameli. To ogólne nieporozumienie raduje bandytów, którzy są już pewni, że zamierzona zemsta na Lorenzu im się powiedzie, po czym będą mogli przeprowadzić dalszą część swego planu.

AKT III

Jest ranek następnego dnia. Fra Diavolo powraca z gór pod gospodę, gdzie zostawił Beppę i Giacomo, umawiając się, że na wypadek gdyby się nie spotkali, pozostawi im rozkazy w dziupli stojącego przed gospodą drzewa. Sam nie może wejść do gospody, gdyż przebywa tam Lorenzo z wieśniakiem, który mógłby poznać rzekomego Markiza. Włożywszy kartkę z rozkazem do dziupli, wycofuje się w góry, gdzie czeka go o siódmej spotkanie z Lorenzem.

Do gospody nadchodzą wieśniacy i wieśniaczki, zaproszeni przez Mattea na wesele, którzy obchodzą równocześnie w tym święto wiosny śpiewając stosowne pieśni i zdobiąc swoje ubiory kwiatami.

Z gospody wychodzą Beppo i Giacomo, którzy też przystrajają kapelusze dostosowując się do otoczenia. Matteo czyni przygotowania do wesela. Beppo i Giacomo nie widząc Fra Diavola, szukają w dziupli i znajdują kartkę z rozka-

zem, w którym dowódca poleca im, by po wyjściu żołnierzy i gości weselnych z gospody uderzyli w dzwon pobliskiej kapliczki, na który to znak zjawi się na czele bandy, by obrabować Lorda z pieniędzy i klejnotów. Rozmowę zbójców przerywa nadejście Lorenza.

Lorenzo nie może się pogodzić ze zdradą Zerliny. Jest to dla niego bardziej bolesny cios niż poprzednio odmowa Mattea. Mimo zawodu, którego doznał ze strony Zerliny, nie może przestać jej kochać. Ale gdy zjawia się Zerlina, gdy chce wyjaśnić nieporozumienie, Lorenzo nie chce wyjawić jej swoich podejrzeń. Mimo błagań Zerliny Lorenzo żegna się z nią na zawsze i przygotowuje się do spotkania z Markizem.

Podczas gdy Matteo czyni już ostatnie przygotowania do uroczystości weselnej, Lorenzo wydaje swoim karabinierom rozkaz wymarszu. Ponieważ zbliża się siódma, godzina jego spotkania z Markizem, powierza dowództwo oddziału podoficerowi, wyznaczając mu miejsce spotkania, a na wypadek gdyby się tam nie zjawił, poleca mu, by sam kontynuował pościg za Fra Diavolem. Gdy Matteo chce już połączyć ręce Zerliny i Francesca, Zerlina raz jeszcze prosi Lorenza, żeby ją wysłuchał. Rozgoryczony Lorenzo, stawia jej pytanie, kto bawił dzisiejszej nocy w jej pokoju. Zerlina jest wzburzona tym zarzutem.

Tymczasem Beppo i Giacomo raczyli się winem przy jednym ze stołów przed gospodą. Ujrawszy

Zerlinę w czasie jej ostatniej rozmowy z Lorenzem, przypominają sobie jej zachowanie się w nocy i załoty przed lustrem. Podochocony Giacomo nadaje ruchy Zerling przed lustrem i parodiując powtarza przez nią wówczas słowa. To zdradza zbójców. Zerlina usłyszała przedrzeźnianie Giacomina i wskazuje go narzeczonemu jako tego, który musiał z ukrycia podsłuchiwać ją w nocy.

Na rozkaz Lorenza karabinierzy chwytają Giacomina i Beppę, odbierają im sztylety i kartkę z rozkazem. Lorenzo przeczytawszy rozkaz organizuje zasadzkę. Rozmieszcza karabinierów i wieśniaków dookoła w ukryciu, Beppę pozostawia na placu przed gospodą, a Giacomina wysyła z jednym karabinierem do kapliczki, aby uderzył w dzwon.

Na sygnał dzwonu nadchodzi Fra Diavolo. Pyta Beppę, czy może już bezpiecznie wejść do gospody. Beppo pod groźbą karabinów potwierdza. Gdy Fra Diavolo staje przed gospodą, rzucają się na niego karabinierzy i wieśniacy, wśród których jest także Francesco. Następuje krótka bójka, zamieszanie, w czasie którego Fra Diavolo zostaje schwytyany i omotany płaszczami. Wszyscy triumfują z odniesionego zwycięstwa.

Gdy uchylają płaszcz, pod którym ma znajdować się skępowany nim Fra Diavelo, okazuje się, że schwytywany został Francesco. Fra Diavelo umknął korzystając z zamieszania, raz jeszcze ratując swoją zbójnicką wolność.

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:

DYRYGENCI:

Józef Klimanek
Roman Mackiewicz
Włodzimierz Ormicki
Edmund Springer

ASYSTENT DYRYGENTA:

Danuta Uhl

KOREPETYTORZY:

Jadwiga Fontanówna
Stefan Hachula
Józef Jagła
Maria Sziłapak
Józef Szwed

REŻYSER:

Robert Sauk

ASYSTENT REŻYSERA:

Ryszard Żaba
Sławomir Zerdzicki

KOREPETYTORZY BALETU:

Alfred Handtke
Stanisław Linde

SCENOGRAF:

Tadeusz Gryglewski

ASYSTENT SCENOGRAFA:

Zygmunt Lis

KIER. BALETU - CHOREOGRAF:

Zbigniew Korycki

ASYSTENT CHOREOGRAFA:

Tadeusz Burke
Marian Żmuda

KIEROWNIK CHORU:

Józef Szulc

KOREPETYTOR CHÓRU:

Erwin Wolnikowski

INSPICJENCI:

Asystent reżysera: Jan Stranc
Mieczysław Czepulonis

SOLIŚCI:

SOPRANY:

Pola Bukietyńska
Wiera Grabowska
Eugenia Gwężdzińska
Jamina Kuszyńska
Wanda Kwiatkowska
Irena Ligocka
Maria Łotkowska
Anna Poraj
Natalia Stokowacka
Krystyna Szeja-Szostakowa
Maria Vardi-Morbitzzerowa
Roma Wolińska
Maria Zak

MEZZO-SOPRANY:

Halina Korner
Alicja Marczak-Faberowa

Tatiana Mazurkiewicz
Zofia Wojciechowska

TENORY:

Henryk Grychnik
Jerzy Nowiński
Wiesław Ochman
Zbigniew Platt
Włodzimierz Wałczak
Franciszek Warecki
Edmund Wiśniewski
Ryszard Żaba
Sławomir Żerdzicki

BARYTONY:

Stanisław Bursztyński
Andrzej Hiolski
Włodzimierz Hiolski-Lwowiec
Zenon Keller
Marian Kondella
Czesław Kozak
Zdzisław Przybysz
Tadeusz Swiechowicz
Piotr Wołoszyn

BASY:

Stefan Dobiasz
Adam Kaznowski
Sławomir Książek
Eugeniusz Kuszyk
Jan Łukowski
Stanisław Wesecki

ORKIESTRA:

I SKRZYPCE:

Jerzy Bronny
Henryk Chotiniac
Alojzy Christoph
(Z-ca koncertmistrza)
Franciszek Gerlach
Helmut Krzok
Stanisław Lach
Józef Langer
Jadwiga Laskowicz
(Z-ca koncertmistrza)
Oskar Lis
(koncertmistrz)
Paweł Mka
Alfred Planetorz
Emma Wolfstal

II SKRZYPCE:

Henryk Herko
Józef Kalyta
Kazimierz Kamiński
Jan Lis
Henryk Mocigemba
Robert Niemiec
Franciszek Olszenka
Marian Serafin
Jan Simon
Roman Zgraja

ALTOWKI:

Gerard Hummel
Jan Paruzel
Adam Ruczekal
Karol Sikora
Ernest Szewczyk
Eugeniusz Sziapak

WIOLONCZELE:

Zofia Giermak
Karol Goldowski
(koncertmistrz)
Maksymilian Juraszek
(Z-ca koncertmistrza)
Wilhelm Kitzinger
Edmund Machura
Antoni Sobala

KONTRABASY:

Henryk Borkowski
Wiktor Gadziński
Jerzy Gawenda
Aleksander Kluska
Henryk Musioł
Manfred Ozimek
Henryk Podgórski

HARFA:

Paweł Goldowski

FLETY:

Jerzy Bujoczek
Kazimiera Kawka
Aureliusz Kulawik
Marian Rożek

OBOJE:

Wiesław Golasz
Piotr Jurkiewicz
Wiktor Karsawin
Andrzej Ortyl

KLARNETY:

Józef Amborski
Alojzy Kapała
(bas-klarnet)
Zygmunt Kostorz
Alojzy Kowalski

FAGOTY:

Tadeusz Dziunka
(kontra fagot)
Ludwik Kata
Jan Sopora
Zbigniew Stolarz
Jan Wanot

ROGI:

Jarosław Bałemba
Józef Borowiecki

Franciszek Nieużyła
Ginter Szkrobel
Franciszek Szram
Robert Straszydo
Józef Witkowski

TRĄBKI:

Teodor Ewest
Edward Joniec
Antoni Majchrzyk
Tadeusz Rogalski
Jerzy Stanienda

PUZONY:

Herbert Klose
Wiktor Maksysz
Edward Paźdzerniok
Roman Sosiński
Julian Szczerki

TUBA:

Bernard Feluks

PERKUSJA:

Ewa Chmielorz
Ernest Cuber
Franciszek Wiśniewski

Inspektor orkiestry: MGR EUGENIUSZ SZŁAPAK

Bibliotekarz: JÓZEF WITKOWSKI

P O ŠI