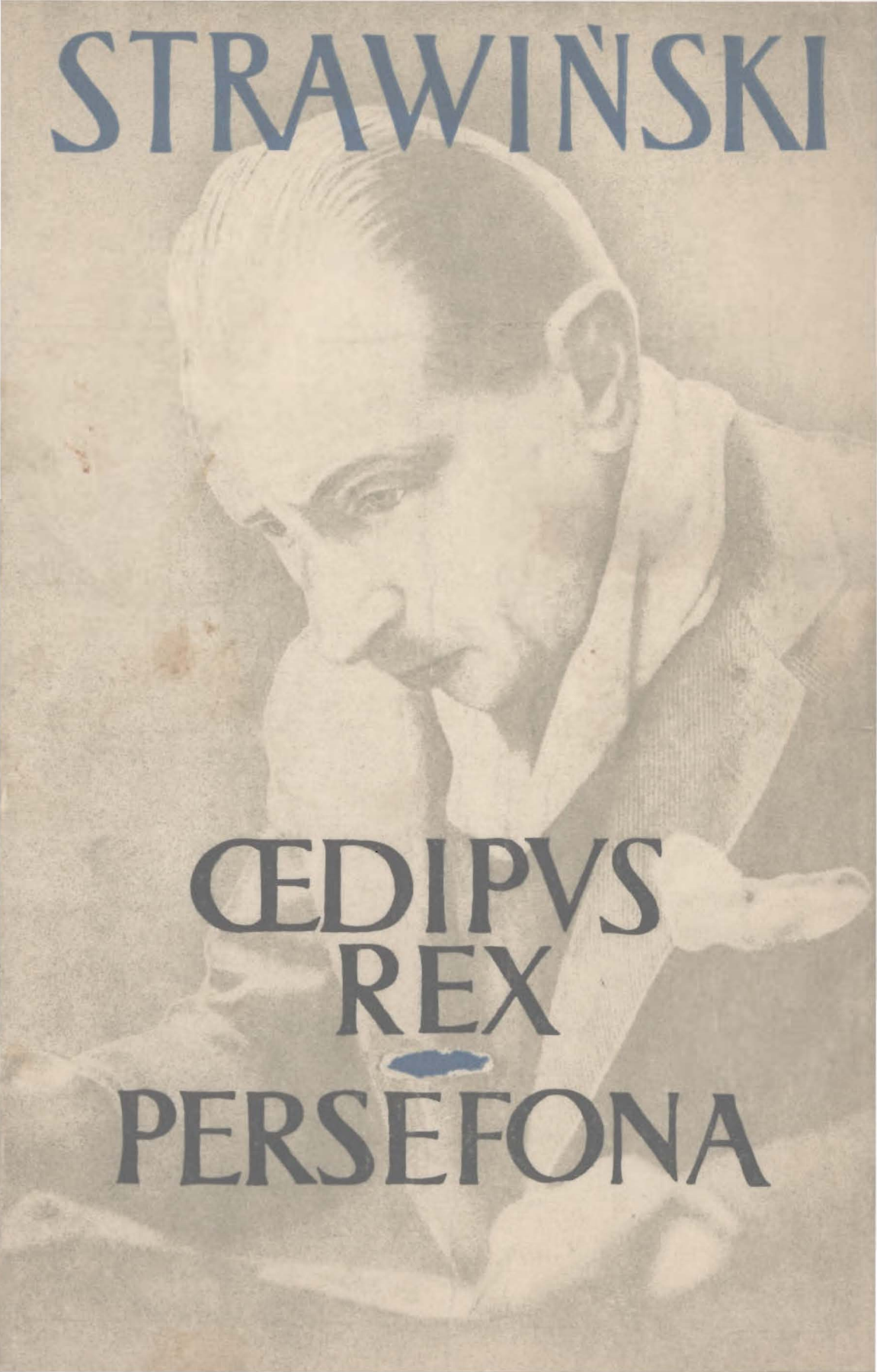
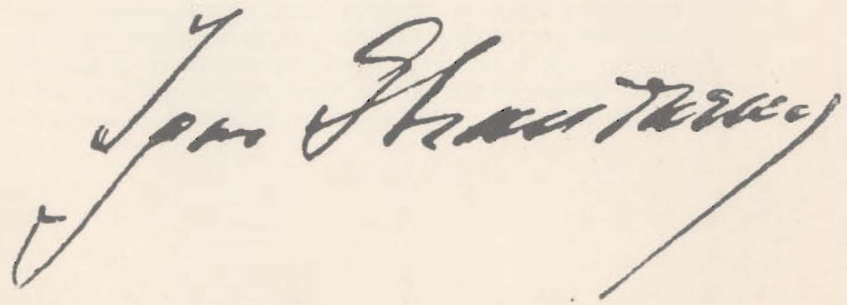
# STRAWIŃSKI



# ŒDIPUS REX
# PERSEFONA

„Nie jestem w przyszłości ani przeszłości — żyję teraźniejszością. Nie przejmuję się tym co będzie jutro. Nic, poza moją obecną prawdą nie obchodzi mnie. Jest to prawda, której zawsze służyłem i służę nadal z całą świadomością“



Dzieło klasyczne
jest piękne
dzięki swemu
ujarzmionemu
romantyzmowi

*(André Gide)*

*Stefan Kisielewski*

# IGOR STRAWIŃSKI — TWÓRCA EPOKI

Igor Strawiński kończy w czerwcu 1962 lat osiemdziesiąt — jest więc niemal w wieku drugiego wielkiego inspiratora sztuki naszego stulecia — Pablo Picassa. Obu ich łączy dużo cech wspólnych: swoista „encyklopedyczna" uniwersalność twórczości, posługującej się jako tworzywem i materiałem „do obróbki" wszelkimi stylami i klimatami zarówno współczesności jak i dawności, wszelkimi folklorami i temperamentami, najróżnorodniejszą fakturą i techniką. Słowem obydwaj nie pogardzili żadną okazją twórczą, by przy rozmaitości tych okazji zawsze pozostać sobą. Zarówno Strawińskiego jak i Picassa nazywa się dziś „eklektykami współczesności", nie zauważając, że ich rzekomy eklektyzm wynika z ogromnego, sugestywnego i płodnego w skutki wpływu, jaki twórczość ich wywierała na sztukę światową w ciągu lat pięćdziesięciu. Liczne rewelacyjne pomysły i wynalazki Strawińskiego czy Picassa stały się na przestrzeni długich lat własnością powszechną, stały się fundamentalnym składnikiem stylu muzycznego czy plastycznego epoki, składnikiem tak powszechnym i organicznym, że zapomina się już o jego pochodzeniu. Muzyka Strawińskiego czy malarstwo Picassa weszły w krew epoki, a odrzucający je dzisiaj jako „eklektyzm" młodzi twórcy nie zdają sobie częstokroć sprawy, że i oni na tym fundamencie wyrośli. Tytuł „ojca modernizmu" przyznany niegdyś Strawińskiemu nie stracił swego waloru i dzisiaj — zdobycze rewolucji, której dokonał w dziedzinie rytmiki i metrum, w dziedzinie techniki i faktury instrumentalnej, w dziedzinie barwy dźwiękowej i traktowania orkiestry, w dziedzinie — przede wszystkim —

estetyki, są wciąż żywe i płodne w konsekwencje, choćby nawet młode pokolenie twórców nie zdawało sobie sprawy, ile im zawdzięcza. Ktoś mieszkający na dziesiątym piętrze gmachu współczesności skłonny bywa zapomnieć o budowniczym, co niegdyś w szczerym polu układał pod ten gmach pierwsze cegiełki — choćby nawet budowniczy ów żył jeszcze i cieszył się sławą.

Na szczęście sława Strawińskiego nie jest tylko sławą martwo historyczną, ale jest, podobnie jak w wypadku Picassa — sławą niejako „użytkową". Bez Picassa nie byłoby zapewne współczesnego malarstwa i współczesnego plakatu, dekoracji teatralnej czy pewnego typu architektury. Podobnie, wędrując po różnorodnej i bogatej krainie dzisiejszej muzyki, co krok napotykamy się na wynalazki Strawińskiego, które stały się własnością ogółu, własnością wrażliwości powszechnej. A do tego wszakże pamiętać warto, że osiemdziesięcioletni niemal autor „Pietruszki" nie ustaje w wynalazczości, wziąwszy obecnie za cel swych usiłowań najnowsze metody i techniki twórcze. Tradycjonalista i stały awangardysta w tej samej osobie — oto jedna z wielu pozornych sprzeczności, którymi Igor Strawiński zadziwia, frapuje i podnieca świat muzyczny od lat sześćdziesięciu.

Cechą jego osobowości twórczej i osobowości w ogóle jest bowiem specyficzna „jedność w wielości" czy niezmienność w zmienności: zmieniać style i techniki, pozostając jednak przez cały czas sobą, oto specyfika jego geniuszu, specyfika, która tylokrotnie wprowadzała w błąd zarówno wielbicieli jak i wrogów. Na przestrzeni długich lat słyszało się zawsze o nim sprzeczne sądy. „Strawiński szybko opuszcza pole bitwy, na którym odniósł zwycięstwo" — napisał błyskotliwie pewien krytyk. Lecz nieco inaczej ujął to słynny biograf francuski Roland Manuel. „Żadne z dzieł Strawińskiego — pisał — nie jest podobne do poprzedniego, choć on sam w sobie pozostaje niezmienny: powszechnie się sądzi, że on zmienia skórę, podczas gdy w rzeczywistości zmienia on tylko przedmiot swych studiów i ćwiczeń."

„Zmiana przedmiotu" to u Strawińskiego cała epopea, biegnąca przez jego długie, bogate i emocjonalne a przecież wypełnione monotonną napozór, ciężką pracą twórczą, życie. Zaczął od barwnych fajerwerków orkiestrowych, jak „Ognie sztuczne", „Słowik" i „Ognisty ptak", w swej baśniowej kolorystyce nawiązujących do temperamentu i estetyki swego słynnego profesora, Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. A potem nastąpił genialny skok w nowe i nieznane: „Pietruszka", mobilizująca folklor miejski, jarmarczny i bulwarowy, jaskrawa i wielobarwna, agresywna rytmicznie, prosta a kunsztowna, niby wulgarna a arcysubtelna — jedno z dzieł, które bez reszty „wsiąkły" we wrażliwość powszechną, inspirując setki utworów i utworków

swą zrewolucjonizowaną orkiestrą, rytmiką oraz zwłaszcza — estetyką. I wreszcie ukoronowanie twórczości sprzed I wojny światowej: słynny balet „Święto wiosny", którego paryskie prawykonanie w roku 1913 stanowiło próg nowej epoki muzycznej. Po wojnie rosyjski, folklorystyczny nurt jego twórczości wcielił się jeszcze raz w genialne „Wesele". Ale już inne klimaty uwodzić jęły Strawińskiego: ascetyczna suchość, odbarwiona, kostyczna, wsparta na agresywnej a kunsztownej rytmice dominuje w „Historii żołnierza" i w szeregu utworów kameralnych, a potem przychodzi frapująca seria neoklasycznych stylizacji i persyflaży. Czegóż tu nie ma: fantastyczna synteza Pergolesego ze współczesnością w „Pulcinelli", apoteoza klasycznego baletu „Apollon Musagète", gregoriańska, surowa monumentalność „Symfonii psalmów", unowocześniony staroklasycyzm „Króla Edypa" żartobliwe, a jakże wnikliwie pogodne, charakterystyczne dywagacje na temat sparafrazowanych stylów dawnych kompozytorów w „Pocałunku wieszczki" (ku czci Czajkowskiego) czy „Grze w karty" (Rossini, Weber, Delibes), wreszcie „Dumbarto Oaks Concerto", jakby Koncert Brandenburski Bacha w nowym klimacie, w nowej szacie psychicznej. Jest i melodramatyczny ekspresjonizm „Persefony", są też jednocześnie całe życie towarzyszące Strawińskiemu reminiscencje jazzu (po I wojnie światowej „Ragtime" i „Piano-rag music", w okresie amerykańskim „Hebanowy koncert"), jest cyrk w „Polce dla młodego słonia", jest pianola i grająca szafa a obok rozmyślnie odbarwiona surowość Symfonii C-dur. I w ostatnich wreszcie latach utwory dodekafoniczne: Oktet, Canticum sacrum, Treny.

Zadziwiająca wędrówka po stylach, kulturach, epokach, klimatach i technikach, tym barwniejsza, że nieograniczona fantazja, pomysłowość i wrażliwość podsuwają Strawińskiemu wciąż nowe tematy literackie do dzieł programowych i scenicznych, do baletów, oper, oratoriów. Za przedmiot swoich „ćwiczeń muzycznych" bierze wciąż nowe epoki i wątki, przepajając je niezmiennie swoim temperamentem i swoją techniką. Pisząc stale „pod coś" pisze jednak wciąż po swojemu — to wielka tajemnica jego indywidualności i jego kunsztu, a zarazem podstawa jego uniwersalistycznej, głęboko kulturotwórczej estetyki. Chlubi się, że jest potrzebny społecznie jak urzędnik przy biurku, jak rzemieślnik przy warsztacie, że żadnego swego utworu nie napisał bez zamówienia pieniężnego.

Tej frapującej wędrówce twórczej odpowiada niemniej frapująca wędrówka życiowa. Daleką drogę przeszedł twórca „Słowika" od starego Saint Petersburga, gdzie ukończył prawo i szlifował swój talent u długobrodego Rimskiego-Korsakowa, aż po dzisiejszą zmotoryzowaną Amerykę, po willę w Los Angeles i nieskończone podróże koncertowe wzdłuż wszystkich kontynentów kuli ziemskiej. Etapy tej wędrówki to Petersburg, Paryż, wielkie sukcesy ze słynnym baletem Diagilewa, w czasie I wojny pobyt w Szwajcarii, potem znów Paryż, emigracja, w roku 1934 obywatelstwo francuskie, w roku 1939 exodus do Nowego Świata, w roku 1945 obywatelstwo amerykańskie. I oto sędziwy kompozytor, rzeczywisty już honorowy „obywatel całego globu" zdecydował się odwiedzić ojczyznę, której nie widział od roku 1914. W czerwcu 1962 obchodzić będzie w Moskwie swoje urodziny i po raz pierwszy stanie przy pulpicie przed publicznością radziecką. Tak, jakby tym do niedawna jeszcze nieoczekiwanym akordem zamknąć chciał swoją „ideę syntezy", której muzycznym rzecznikiem był przez całe życie.

*Jan Parandowski*

# MITOLOGIA

...Po Amfionie i Dzetosie posiadł tron tebański Lajos, od którego wyszło pokolenie najnieszczęśliwszych władców. Wyrocznia ostrzegła go, że polegnie z ręki własnego syna, który w następstwie ożeni się z jego żoną ,a swoją matką, Jokastą. Gdy im się więc syn narodził, przekłuli mu pięty żelaznymi kolcami, związali i wyrzucili w górach. Dziecko znaleźli pasterze i zanieśli do Koryntu ,aby oddać na wychowanie królowej, która nie miała własnego potomstwa. Chłopak miał nogi nabrzmiałe od przekłucia, przezwano go więc Ojdypus (Edyp) — „człowiek o spuchniętych nogach".

Edyp nie czuł się szczęśliwy. Rówieśnicy nazywali go podrzutkiem, a nikt nie chciał wyjawić tajemnicy jego pochodzenia. Pojechał zatem do Delf ,do wyroczni. W ciemnym sanktuarium dał się słyszeć głos boży, który go upominał, aby nie wracał do ojczyzny, gdyż zabije ojca i ożeni się z matką. Edyp sądząc, że królestwo Koryntu są jego rodzicami, postanowił w innych stronach dom sobie założyć. Po drodze jednak spotkał wóz, na którym siedział jakiś pan w otoczeniu kilku dworzan. Było to w ciasnym wąwozie górskim i służba krzyknęła na Edypa, aby ustąpił ze ścieżki. Butny młodzieniec nie usłuchał. Powstała kłótnia i bójka, w której tamci śmierć ponieśli. Edyp poszedł dalej, nie domyślając się, że ów pan na wozie — to Lajos, jego własny ojciec.

W Tebach objął rządy szwagier zabitego króla, Kreon. Ale w kilka dni później w górach podmiejskich pojawił się dziwny potwór, który zaczął porywać ludzi i rzucać w przepaście. Nazywał się Sfinks .Miał twarz i piersi kobiety ,a resztę ciała lwa, ze skrzydłami jak u ptaka. Powiedział, że dopiero wtedy ustąpi z ziemi tebańskiej, jeśli się znajdzie ktoś, co rozwiąże jego zagadkę. Tej zagadki nauczył się od muz, a sens jej był taki: „Co to za zwierzę, obdarzone głosem, które z rana chodzi na czworakach, w południe na dwóch nogach, a wieczorem na trzech?" Na próżno odbywano wiece, zgromadzenia i narady: nikt nie umiał dać rzetelnej odpowiedzi. Wielka żałoba spadła na miasto, albowiem Sfinks co dzień porywał ludzi. Wówczas Kreon ogłosił, że kto wyjaśni zagadkę, otrzyma królestwo tebańskie i ożeni się z Jokastą, wdową po zamordowanym Lajosie. W tym właśnie dniu przybył do stolicy Edyp. Myślał przez cały dzień o zagadce ,a wieczorem położył się spać i miał sen wróżebny, który mu poddał właściwe rozwiązanie. O świcie poszedł do Sfinksa i powiedział :„Człowiek chodzi rano, to jest w dzieciństwie, na czworakach; gdy urośnie staje się zwierzęciem dwunożnym; a w starości, która jest życia wieczorem, podpiera się laską, jakby mu trzecia noga przybyła". Usłyszawszy to Sfinks rzucił się w przepaść.

Kreon dotrzymał słowa. Edyp ożenił się z Jokastą i zaczął panować. Z początku wiodło się wszystko dobrze. Jokasta urodziła dwóch synów: Polinejkesa i Eteoklesa, oraz dwie córki: Antygonę i Ismenę. Ale nad domem królewskim wisiała klątwa bogów. Podwójna zbrodnia Edypa oddała Teby w moc złych duchów. Kraj nawiedzały bezprzykładne klęski. Ziemia leżała twardym ugorem i ziarno rzucone w glebę nie puszczało kiełków. Dzieci przychodziły na świat nieżywe. Zwierzęta nie rozmnażały się. Wezwano wieszcza, Tejrezjasza.

Był to ślepy starzec z długą, białą brodą. Najpierw był kobietą i pod wpływem czarów stał się mężczyzną. Utracił wzrok w młodości, gdy ujrzał Atenę nagą w kąpieli. Dzeus dał mu życie siedem razy dłuższe niż zwykłych ludzi. Pozbawiony widoku rzeczy ziemskich, znał tajemnice przyszłości, wiedział to, o czym nikt nie wie, i rozumiał mowę ptaków. Straszny był dzień, kiedy Tejrezjasz zjawił się w pałacu Edypa. Milczał długo aby odwlec chwilę nieszczęścia. Na koniec odkrył prawdę: król Teb jest winien zbrodni ojcobójstwa i kazirodztwa. Na wieść o tym Jokasta powiesiła się, a Edyp wykłuł sobie oczy, odział się w łachmany żebracze i o kiju wywlókł się z miasta, dziad stary i złamany. Prowadziły go córki. Szukał ziemi, w której by się do grobu położył. Zaszedł do miejscowości Kolonos, niedaleko Aten, i tam umarł. Pochowano go w gaju, do którego z wiosną zlatywały się roje słowików.

*Ludwik Erhardt*

## IGOR STRAWIŃSKI

# KRÓL EDYP

Strawiński będąc we wrześniu 1925 w Wenecji na festiwalu SIMC zrobił przy okazji małą wycieczkę samochodową po północnych Włoszech. W jednym z antykwariatów w Genui znalazł nieznaną mu zupełnie książkę Jörgensona o św. Franciszku z Asyżu, w której wyczytał, że ów włoski święty dla uczczenia specjalnych okazji i w modlitwach używał języka francuskiego. Pomysł bardzo Strawińskiemu przypadł do serca: o sprawach wzniosłych nie powinno się mówić językiem używanym na codzień. Nie mając jeszcze tematu zdecydował, że jego nowe dzieło powinno mieć tekst w języku łacińskim, „nie tyle martwym, ile skamieniałym, monumentalnym i bezpiecznym przed wszelką trywialnością."

Język uniwersalny — łacina — miał dla niego jeszcze inne znaczenie. Strawiński zwracał ogromną uwagę na brzmieniową stronę tekstów swych utworów. O przykrych doświadczeniach z ich przekładami na inne języki opowiada Craftowi:

„Żaden przekład nie jest w stanie zachować tego, o co mi chodzi w tekście z muzycznego punktu widzenia. Dużo takich przykładów jest w mojej wokalnej muzyce rosyjskiej. A zależy mi na tym tak bardzo, że chcę ją słyszeć śpiewaną po rosyjsku, albo — wcale. Na szczęście, łacina bez trudności przekracza wszystkie granice. Jak dotąd przynajmniej nikt nie próbował przekładać „Edypa", „Symfonii psalmów", „Canticum" i „Mszy". Według mnie wykonywanie utworów w języku oryginału jest oznaką wysokiej kultury. Z muzycznego punktu widzenia wieża Babel jest błogosławieństwem".

Po powrocie do Nicei, gdzie wówczas mieszkał, Strawiński dodał jeszcze jeden element do koncepcji przyszłego dzieła: temat powinien zostać zaczerpnięty z greckiej mitologii. Pozo-

Jan Kosiński — projekt kostiumu Edypa

stawało tylko znaleźć go i skomponować muzykę. Zwrócił się więc do swego przyjaciela, Jeana Cocteau, który mieszkał blisko Nicei i z którym często się widywał. Kilkakrotnie zamierzali napisać jakąś rzecz razem, ale zawsze stawało coś na przeszkodzie. W ciągu dwóch miesięcy wybrali temat: król Edyp — według tragedii Sofoklesa. Projekt trzymali w sekrecie, chcąc tym utworem zrobić niespodziankę Diagilewowi na 20-lecie jego działalności, przypadające wiosną 1927 roku. Strawiński pozostawił Cocteau przy pracy i znów pojechał w tournée.

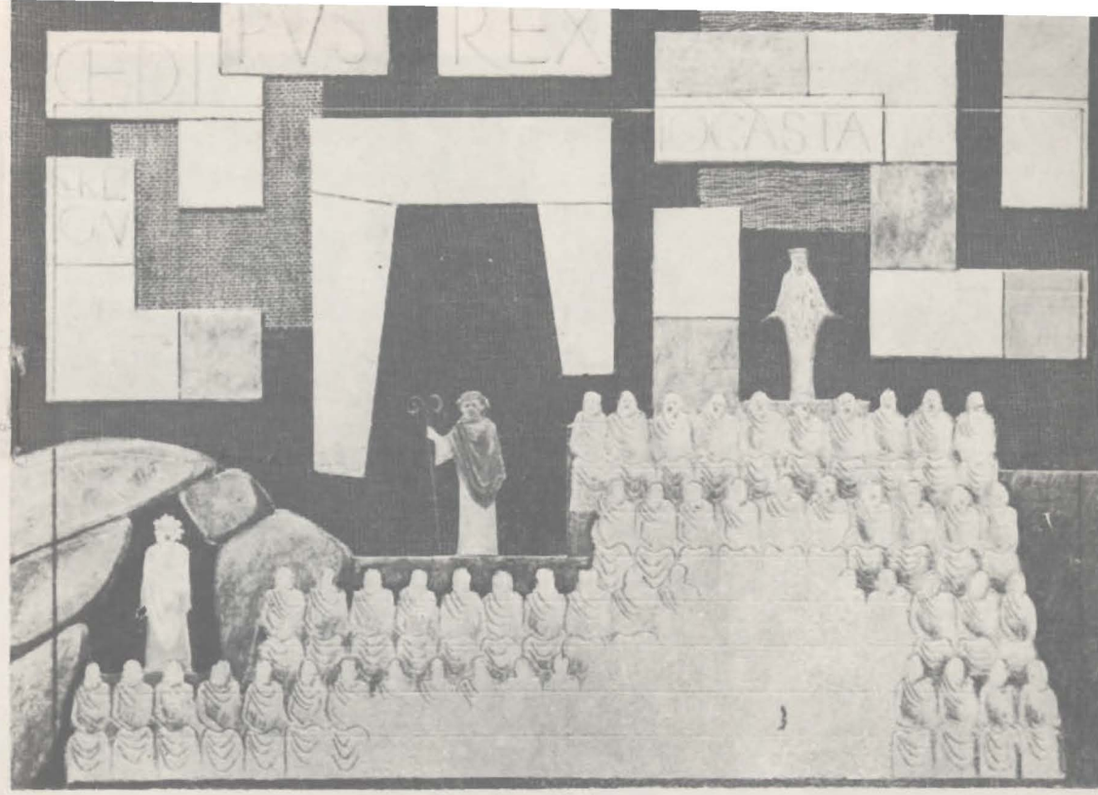
W założeniu (i w ostatecznej realizacji) nie miała to być udramatyzowana opowieść o dziejach Edypa. Dlatego wybrano ten mitologiczny, obiegowy i powszechnie znany wątek, aby uwolnić się od konieczności przedstawiania całej historii, a widza zwolnić z obowiązku śledzenia akcji i jej rozwiązania.

Na Boże Narodzenie 1925 roku Strawiński wrócił do domu, do Nicei, i z radością zabrał się do pracy nad „Królem Edypem", na którą cieszył się i która sprawiała mu wielką satysfakcję. Ale zaledwie zaczął szkicować muzykę, obowiązki koncertującego pianisty i dyrygenta znów go od niej oderwały. Musiał pojechać do Amsterdamu, Rotterdamu i Haarlem, później do Budapesztu, Wiednia i Zagrzebia. Wracając zatrzymał się w Mediolanie, żeby zobaczyć się z Toscaninim, który w La Scali przygotowywał „Słowika" i „Pietruszkę".

Resztę roku 1926 Strawiński poświęcił całkowicie swej nowej kompozycji. Wreszcie 14 marca 1927 partytura opery-oratorium „Król Edyp" została ukończona. Podtrzymując swe poprzednie projekty przyjaciele chcieli zrobić niespodziankę Diagilewowi. Ale wystawić operę potajemnie, bez wiedzy Diagilewa — było niemożliwością. Brakowało na to czasu i pieniędzy. Zdecydowano więc, że „Król Edyp" zostanie wykonany pod dyrekcją kompozytora w wersji koncertowej, na uroczystym wieczorze ku czci Diagilewa, w teatrze Sarah Bernhardt w Paryżu, w dniu 30 maja 1927. Ale nawet i takie wykonanie byłoby ze względów finansowych niemożliwe, gdyby nie pomoc wiernej księżnej de Polignac (12.000 frs.).

„Król Edyp" miał jednak pecha: oratorium umieszczone zostało między dwoma fragmentami baletowymi. Publiczność nastawiona na oglądanie widowiska baletowego, nie mogła przyjąć z entuzjazmem utworu jakże innego: powściągliwego, skupionego, w porównaniu z barwnym widowiskiem — ascetycznego i niemal nudnego. Dlatego Strawiński nie był zadowolony i satysfakcję sprawiło mu dopiero wystawienie dzieła na scenie opery w Berlinie pod dyrekcją Klemperera, 25 stycznia 1928 roku, oraz koncertowe wydanie „Króla Edypa", którymi dyrygował w Dreźnie, Londynie (BBC) i Paryżu.



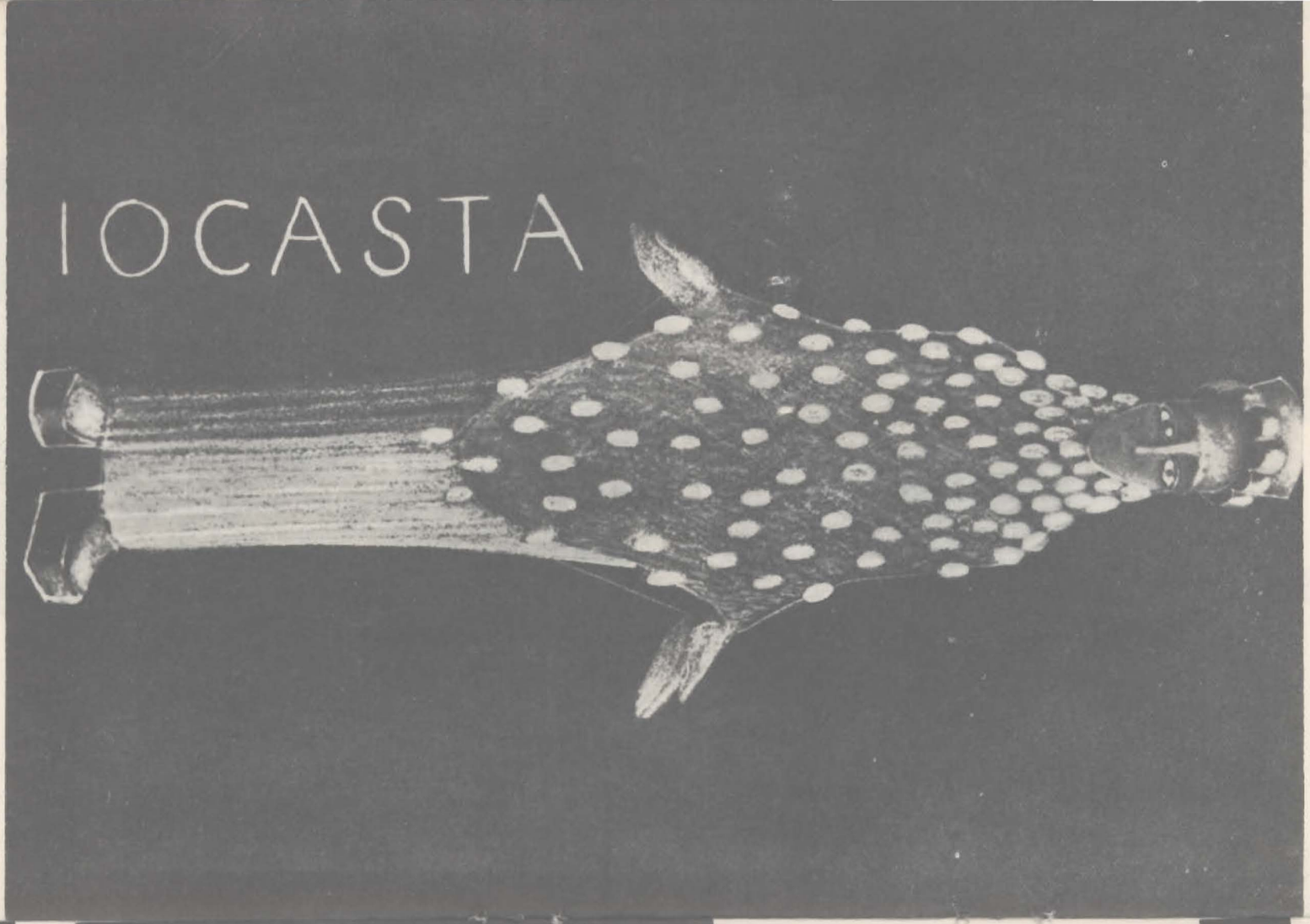


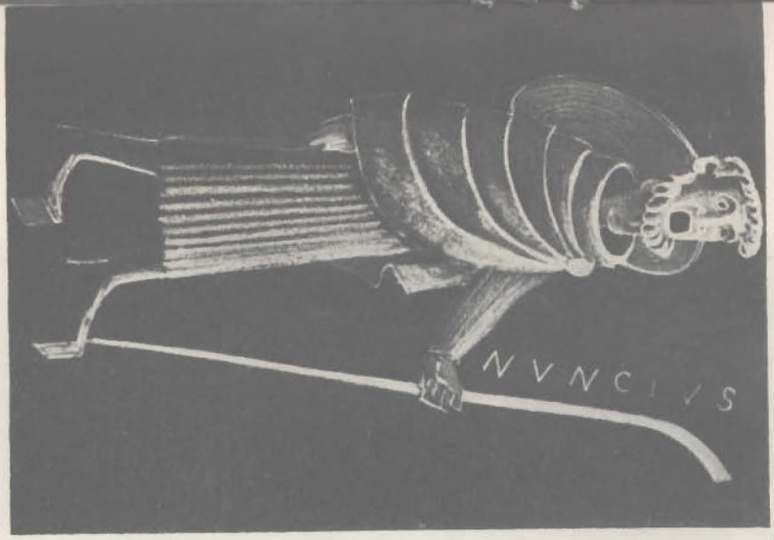
**Jan Kosiński**

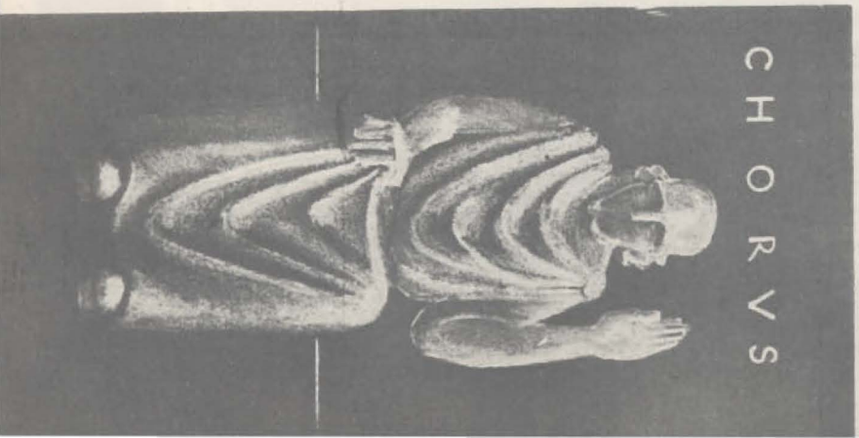
projekty

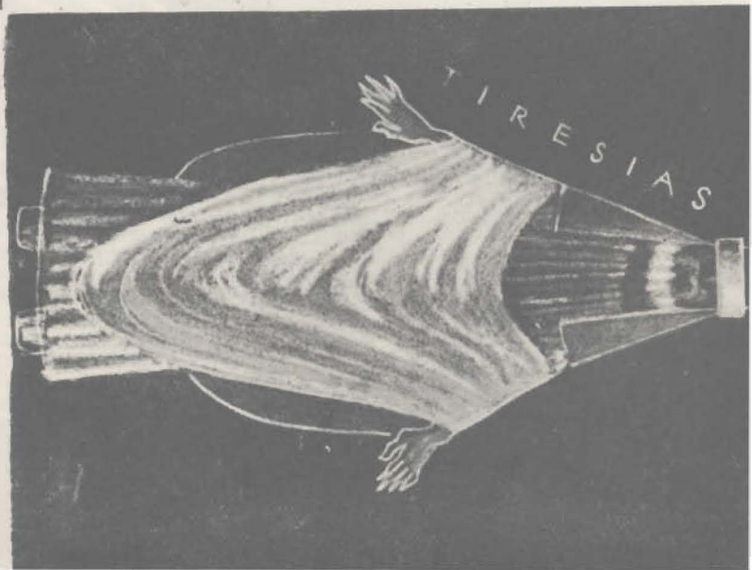
dekoracji

i kestiumów


IOCASTA


NVNCIVS


CHORVS


TIRESIAS

*Ludwik Erhardt*

## IGOR STRAWIŃSKI

# PERSEFONA

W „Mitologii" Jana Parandowskiego czytamy: „W ostatni dzień przed swoim odejściem z Eleuzis, Demeter zebrała dokoła siebie rodzinę królewską i usiadłszy na wzgórzu objawiła obecnym święte tajemnice. Na tym miejscu później zbudowano świątynię Demetry, gdzie corocznie odbywały się wielkie misteria."

**Zaczyna się tedy eleuzyjskie misterium poświęcone corocznemu odradzaniu się wiosny. Otwiera je inwokacja kapłana Eumolpa, powołującego się na świadectwo Homera, który opowiada o Persefonie, córce bogini urodzajów Demeter:**

**Pozostawiła matka Persefonę pod opieką nimf na łące, wśród kwiatów i ptaków, głaskaną lekkimi podmuchami wiatru i promieniami wschodzącego słońca. Hiacynty, sasanki, irysy, werweny i fiołki i wszystkie kwiaty wiosny chyliły się ku niej, ale ze wszystkich najpiękniejszy był narcyz — kwiat bóstw podziemnych. Napróżno ją towarzyszki przestrzegały, daremnie przyzywały do siebie. Pochyliła się Persefona nad pięknym narcyzem ,odetchnęła jego oszałamiającym zapachem i ujrzała świat cieni błądzących, smutnych i bez nadziei. Zdjęła ją litość niepomierna nad szarym, bezradosnym ludem i poszła za głosem tajemniczym, aby zostać małżonką Plutona, władcy tego świata, swą młodością osładzać cierpienia i promień światła przynieść cieniom.**

**I znów kapłan Eumolp powołując się na Homera opowiada o Persefonie w królestwie Plutona. Otoczona tłumem posępnych cieniów pragnie im przynieść ulgę w cierpieniach.**

**Ale cienie — nie znające nienawiści ani miłości, trosk ani pragnienia — nie cierpią. Opowiada więc im Persefona o wiośnie i wspomina swój pobyt na ziemi. Władca podziemia, Pluton, przyzywa ją do siebie, a głos kapłana upomina ją, że przybyła tu aby panować a nie litować się nad sobą, że powinna przyjąć swe przeznaczenie i swą tęsknotę za ziemią ukoić wodą z Lety, rzeki zapomnienia. Ale Persefona nie daje się skusić ofiarowanymi jej darami. Zjawia się wtedy podstępny Merkury i przynosi jej owoc granatu, świeży, połyskujący jeszcze odbitym światłem ziemskiego słońca. Uradowana Persefona z rozkoszą wgryza się w pachnący, piękny owoc. Merkury znika, a na twarzy posępnego Plutona pojawia się tajemniczy uśmiech zadowolenia. Owoc granatu na zawsze związał ją z państwem cieniów.**

**Tymczasem na ziemi zapanowała żałoba po stracie Persefony. Uschły łąki i kwiaty, opadły z drzew liście, strumienie pokryły się lodem. Ścięte mrozem krainy przemierza zrozpaczona Demeter szukając swojej córki. Przybywa do Eleuzis, do pałacu króla Seleukusa, który powierza jej wychowanie swego syna Demofona. Pod opieką boskiej piastunki wyrasta on na pięknego młodzieńca Tryptolema, który obsiewa całą ziemię życiodajnym ziarnem. Ziarno wschodzi, znów łąki się zielenią, powraca na ziemię wiosna, a wraz z nią Persefona. Albowiem ona jest wiosną.**

**Misterium eleuzyjskie odprawiane przez kapłana Eumolpa dobiega końca. Na chwałę Demeter, boskiej Persefony i pracowitego, z ludzi zrodzonego Tryptolema składane są ofiary przez wdzięcznych mieszkańców ziemi: za zieleń łąk i złocisty ciężar dojrzałego zboża, za słońce i ciepły wiatr, za deszcz i odrodzone życie ziemi. Radość panuje na świecie pełnym pięknych kwiatów i rozśpiewanego ptactwa. Tylko Persefona pozostaje poważna i zadumana. Ona jedna zna swe przeznaczenie: wie że owoc granatu związał ją z królestwem cieniów, że musi porzucić swego ziemskiego małżonka Tryptolema i powrócić do posępnego Plutona. Że wiosna nie może trwać wiecznie, że po dniu przychodzi noc, po jesieni — zima. W mroczną krainę cieni zaniesie znów trochę światła, ciepła i radości. Będzie tam schodzić co roku, aby wiosna mogła się odradzać, aby ziarno spoczęło w ziemi i znów wytrysnęło złotym żniwem zachowując odwieczny rytm życia.**

„Persefona" nazwana została „melodramą w trzech częściach", gdyż jej rozmiary i forma, mimo scenicznego przeznaczenia, nie odpowiadały przyjętej konwencji operowej. Dziś, gdy pojęcie formy operowej rozszerzyło się tak znacznie, że zatraciło ostre kontury i wymaga już ponownego zdefiniowania — możemy bez skrupułów zaliczyć „Persefonę" do rzędu dzieł operowych Strawińskiego, obok „Słowika", „Mawry", „Króla Edypa" i „Żywotu rozpustnika".

Przyjmując popularny, choć dość schematyczny podział ewolucji muzyki Strawińskiego na okresy: rosyjski, neoklasyczny i dodekafoniczny, musimy oczywiście umieścić „Persefonę" (1933—34) w okresie drugim — w najlepszych jego latach — w sąsiedztwie dwóch bezspornych arcydzieł: „Króla Edypa" (1926—27) i „Symfonii psalmów" (1930).

Bezpośrednim impulsem do powstania „Persefony" było zamówienie, z którym do Strawińskiego w początkach 1933 roku zwróciła się Ida Rubinstein, słynna tancerka, w owym czasie posiadająca już własny zespół. I. Rubinstein zaproponowała mu napisanie muzyki do sztuki André Gide'a „Persefona", opartej na temacie zaczerpniętym z homerowskiego hymnu do Demeter. W końcu stycznia 1933 Gide przyjechał do Wiesbaden, gdzie przebywał wówczas Strawiński i uzgodnili konieczne zmiany w tekście. W maju kompozytor przystąpił do pracy. Szczególnie pasjonował go problem zastosowania śpiewu sylabicznego do francuskiego tekstu. Próbował tego dwukrotnie z dobrym powodzeniem mając do czynienia z tekstem rosyjskim w „Weselu" i łacińskim w „Edypie". Ale dotychczas, poza dwiema wczesnymi pieśniami do słów Verlaine'a, nie odważał się posługiwać tekstem francuskim, mimo że świetnie znał ten język od dziecka i już od wielu lat mieszkał we Francji.

Praca nad „Persefoną" zajęła Strawińskiemu cały rok 1933. Zimą oderwał się od partytury aby dyrygować koncertami w Hiszpanii (w Barcelonie zadebiutował wówczas jego syn Światosław, który wystąpił jako pianista-wykonawca „Capriccia" swego ojca). W marcu 1934 roku Strawiński ukończył instrumentację „Persefony", wysłał partyturę do Paryża, a sam znów wyjechał do Kopenhagi a później w tournée po Litwie i Łotwie ze swym przyjacielem, skrzypkiem Samuelem Duszkinem.

Gdy wrócił do Paryża, przygotowania do wystawienia „Persefony" były na ukończeniu. Dołożono wszelkich starań — dekoracje i kostiumy projektował André Barsacq, choreografię opracował sławny od dwóch lat w Paryżu Kurt Jooss. Ale realizacja sceniczna poszła po linii zupełnie odmiennej od zamierzeń autorów tekstu i muzyki: w rezultacie Gide nie chciał mieć z tym przedstawieniem nic wspólnego, a Strawiński ogra-

niczył się do dyrygowania jedynymi trzema przedstawieniami „Persefony", które odbyły się w Operze Paryskiej 30 kwietnia oraz 4 i 9 maja 1934 z udziałem m.in. Idy Rubinstein, Anatola Wilczaka i świetnego tenora René Maisona (Eumolp). Rekompensatę stanowiło dlań wykonanie radiowe, które odbyło się w końcu listopada tego roku w Londyńskiej BBC.

Kompozytor zadowolony był ze swego dzieła. W wywiadzie udzielonym wówczas dla „Musical Timesa" powiedział (jak zwykle nieco prowokacyjnie): „Persefona" jest dalszym ciągiem linii wiodącej od „Króla Edypa" przez „Symfonię psalmów", „Capriccio", „Koncert skrzypcowy" i „Duo concertante"... Jestem na doskonałej drodze. Nie ma tu nic do dyskutowania czy krytykowania. Nie da się krytykować nikogo ani niczego co spełnia swą funkcję. Nos nie jest przez nikogo zrobiony, po prostu jest. Tak samo z moją sztuką."

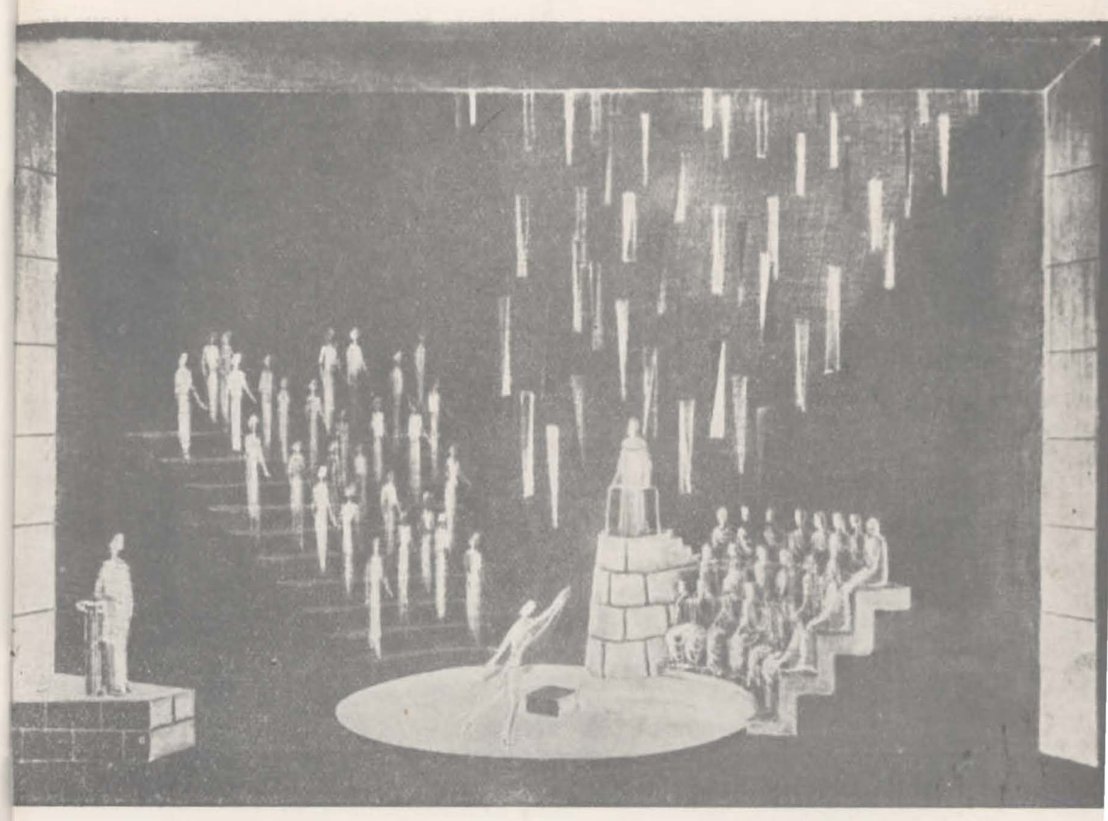
Znacznie mniej zadowolony był Gide, który nie mógł się zgodzić z akcentuacją muzyczną swego tekstu, a po usłyszeniu po raz pierwszy całości muzyki, którą Strawiński przegrywał w obecności jego i Idy Rubinstein, wykrztusił jedynie: „c'est curieux, c'est très curieux", poczem ulotnił się czym prędzej. Nie zjawił się na próbach i bodajże nie był nawet na żadnym z paryskich przedstawień. (Strawiński go przynajmniej nie widział — jak wspomina w „Memories and commentaries" — drugim tomie „Rozmów z Craftem".

W wydanej niedawno monografii R. Vlada o Strawińskim natrafiamy jeszcze na fragmenty wypowiedzi kompozytora w związku z „Persefoną" — na temat jego ówczesnych podstawowych ideii i poglądów na muzykę. (niestety R. Vlad cytuje bez podania źródła):

„Pracuję nie dla zewnętrznego efektu. Moje poglądy na muzykę są bardzo odmienne od tego, co sobie ludzie wyobrażają. Muzyka jest nam dana, aby wprowadzała ład, aby rzeczy chaotyczne i indywidualne przekształcała w doskonale kontrolowane, świadome i wiecznie żywotne. Osobiście nie mogę świadomie przekształcić przeżycia w dzieło. Nasze przeżycia uświadamiamy sobie dopiero wtedy, gdy są one już zupełnie zimne, zakrzepłe jak lawa. Wszelka próba uzewnętrznienia ich będzie już tylko czysto formalna. Sądzę, iż mogę wyznać publiczności, że nienawidzę używania efektów orkiestrowych jako środka upiększającego, nie powinna więc oczekiwać, że będzie się ją uwodziło kuszącymi brzmieniami. Tego rodzaju łatwe środki odrzuciłem już przed laty i nienawidzę kokietowania publiczności... Użyłem (w „Persefonie" — przyp. tłum.) normalnej orkiestry, chóru mieszanego i dziecięcego. Jedynym głosem solowym jest Eumolp, kapłan Demeter w Eleuzis. On jest narratorem i czuwa nad przebiegiem dramatu. Partia Persefony jest mimiczna, recytowana i tańczona... Partytura taka jaka jest, czy też — jaka mam nadzieję że jest, pozostanie w archiwach,



tworzy całość z tendencjami wyrażanymi kilkakrotnie w moich wcześniejszych dziełach. „Persefona" jest logicznym następstwem „Króla Edypa", „Symfonii psalmów" i całej mej koncepcji dzieła, w której odrzucenie elementu widowiskowego w żadnym wypadku nie przynosi ujmy indywidualnej wartości dzieła. „Persefona" jest moim dzisiejszym wyrazem tych tendencji".



**Jan Kosiński**

projekty

dekoracji

i kostiumów

Druk. RSW „Prasa", Warszawa, ul. Tarczyńska 8. Zam. 5352. S-8.

Cena zł 4,50

**O P E R A  W A R S Z A W S K A**

DYREKTOR

BOHDAN WODICZKO

---

2

# OEDIPUS REX

Opera — Oratorium w dwóch aktach

wg SOFOKLESA

tekst IGOR STRAWIŃSKI i JEAN COCTEAU

w przekładzie łacińskim J. DANIELOU

1

# PERSEFONA

Poemat w trzech częściach ANDRÉ GIDE'A

tłumaczenie MARIA SERGA i JOANNA KULMOWA

MUZYKA

## IGOR STRAWIŃSKI

Premiera 10 stycznia 1962 r.

| | |
|---|---|
| KIEROWNICTWO MUZYCZNE | — BOHDAN WODICZKO |
| REŻYSERIA | — KONRAD SWINARSKI |
| DEKORACJE I KOSTIUMY | — JAN KOSIŃSKI |
| CHOREOGRAFIA | — JANINA JARZYNÓWNA |
| KIEROWNICTWO CHÓRÓW | — ROMAN KUKLEWICZ<br>ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA<br>HENRYK WOJNAROWSKI |
| PRZYGOTOWANIE CHÓRU DZIECIĘCEGO | — ROMUALD MIAZGA |
| ASYSTENCI DYRYGENTA | — BOGUSŁAW MADEY<br>MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI |
| ASYSTENT REŻYSERA | — PIOTR WIDLICKI |
| ASYSTENT SCENOGRAFA | — IZABELLA KONARZEWSKA |

2

OBSADY:

1

## OEDIPUS REX

| | |
|---|---|
| EDYP | — Bogdan Paprocki<br>Kazimierz Pustelak |
| JOKASTA | — Barbara Miszel<br>Krystyna Szczepańska<br>Krystyna Szostek-Radkowa |
| KREON | — Zdzisław Klimek<br>Edmund Kossowski<br>Jerzy Kulesza<br>Bernard Ładysz |
| TEIREZJASZ | — Edward Pawlak<br>Kazimierz Walter |
| PASTERZ | — Zdzisław Nikodem<br>Lesław Wacławik |
| POSEŁ | — Zdzisław Klimek<br>Edmund Kossowski<br>Jerzy Kulesza<br>Bernard Ładysz |
| NARRATOR | Ignacy Gogolewski |

POŁĄCZONE CHÓRY MĘSKIE FILHARMONII NARODOWEJ
I OPERY WARSZAWSKIEJ

## PERSEFONA

| | |
|---|---|
| EUMOLPE | — Bogdan Paprocki<br>Kazimierz Pustelak |
| PERSEFONA — taniec | — Alicja Boniuszko<br>Hanna Tarnawska |
| PERSEFONA — recytacja | — Zofia Mrozowska |

CHÓR FILHARMONII NARODOWEJ I CHÓR DZIECIĘCY
PAŃSTWOWEJ PODSTAWOWEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ NR 1
W WARSZAWIE

ORKIESTRA OPERY WARSZAWSKIEJ
Dyrygent: BOHDAN WODICZKO

Przygotowanie solistów
ZOFIA LAZAREWICZ
ANNA SKOWROŃSKA

Inspicjent
APOLONIUSZ KOWALSKI

Suflerzy
EDWARD WEJSIS
MAGDA WĘŻYKÓWNA

Kierownik techniczny
FRANCISZEK PIETRZAK

Brygadier maszynistów
PIOTR TROJANOWSKI

Kierownik oświetlenia
MIECZYSŁAW STASIAK

„Prasa", Tarczyńska 8. Zam. 3352. S-6.