K. Debussy

SYN MARNOTRAWNY

I. Strawiński

ŚWIĘTO WIOSNY

A. Honegger

JUDITH

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR
BOHDAN WODICZKO

KLAUDIUSZ ACHILLES DEBUSSY

SYN MARNOTRAWNY

★

IGOR STRAWIŃSKI

ŚWIĘTO WIOSNY

★

ARTUR HONEGGER

JUDITH

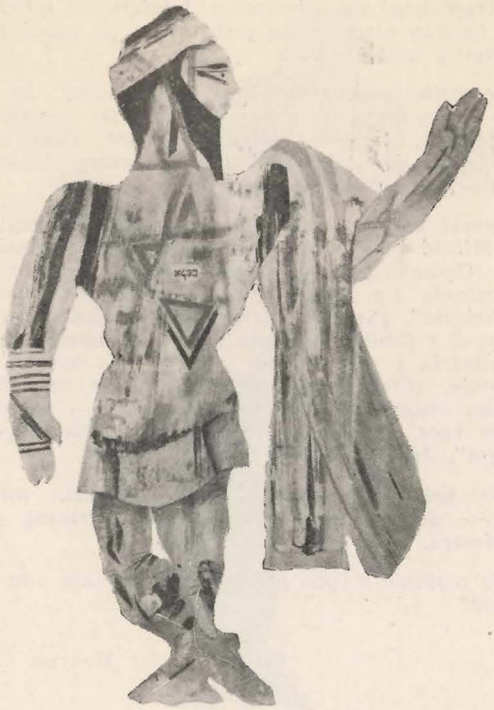
WARSZAWA 1962

OBJAŚNIENIA DO ILUSTRACJI

Projekty kostiumów wg Andrzeja Majewskiego

1. Syn Marnotrawny — Simeon
2. Święto Wiosny — Tancerz
3. Święto Wiosny — Tancerz
4. Święto Wiosny — Tancerz
5. Judith — Żołnierz asyryjski
6. Judith — Judith

Druk. nr 1 Wyd. Zw. CRZZ. Z. 163/277. 5.000. H-25.



1.

SZANOWNY PANIE REDAKTORZE!

Proszę mi wybaczyć, ale „krótkiego streszczenia", które chciał Pan zamieścić — nie napisałem. Nie będzie go w programie... Przepraszam.

Czy widział Pan „Ostatnią wieczerzę" Salvadora Dali? Odniosłem zaskakujące wrażenie, widząc tam postać Chrystusa w otoczeniu młodych, dzielnych ludzi — zamiast dwunastu pobożnych, lecz niesympatycznych staruszków. A do tych staruszków, tak już się przyzwyczaiłem i zawsze myślałem, że są prawdziwi. Nie zastanawiałem się widać nad tym. Nie raziło mnie też przed tym, że idąc do opery

zaopatrywałem się zawsze u biletera w programbryk, będący nieodzowną przepustką do „zaczarowanej krainy wzruszeń"!

Oczywiście, słusznie Pan przypuszcza, że program, który przygotowuję nie jest po prostu tzw. „składanką", przypadkowym zestawem kilku utworów. Łączy je wspólny klimat, sprawy treściowe, formalne, nawet chronologia.

Temat całego spektaklu — najpiękniejszy: Miłość. Miłość macierzyńska — w „Synu Marnotrawnym" (Opisana prosto, naiwnie, wzruszająco czysto). Wyzwalanie się instynktów, budzenie się uczuć — w „Święcie". (Sugerowałem choreografowi, by zrezygnował z fabuły, by było tylko — Święto rodzącej się miłości). I wreszcie — „Judith" — miłość i poświęcenie. (Ciemnieje obraz. Gęstnieje muzyka w wielkim erescendo „Hosanna"!. Judith — wpatrzona w swe ręce, ręce morderczyni). Lia, Dziewczyna ze „Święta", Judith — trzy oblicza miłości.

Do premiery mamy jeszcze przeszło miesiąc. Role — dopiero rozdane. Miałem pierwszą próbę z orkiestrą.

Co zostanie z tych planów? Co się nam uda zrealizować?

Henryk Czyż

2.

UWAGI CHOREOGRAFA

Utwory składające się na program wieczoru, to nie „trzy balety", jak się utarło nazywać. Tylko „Święto Wiosny" pomyślane było jako balet. „Syn Marnotrawny" (nazwany w podtytule „sceną liryczną"), młodzieńcza kantata Debussy'ego, o ile mi wiadomo wogóle po raz pierwszy ukazuje się na scenie, „Judyta" natomiast jest rzadko wystawianą operą — oratorium — tym razem skorzystano z dokonanej przez samego Honeggera wersji skróconej.

Pomysł połączenia tych trzech utworów w jednym programie uważam za szczególnie interesujący.

Łączącą je myślą przewodnią jest ukazanie odwiecznego uczucia — miłości i jego różnorodnych aspektów. W „Synu Marnotrawnym" będzie to miłość — do dziecka, tkliwa i wybaczająca, w „Judycie" — miłość bohaterska i wyrzeczenie, w „Święcie Wiosny" pierwotne, prymitywne uczucie zrodzone z pogańskich wierzeń.

Sprawę tańca jako środka wyrażenia rozgrywającej się akcji potraktowałem w każdym wypadku inaczej.

W „Synu Marnotrawnym" chodziło mi nie tylko o przedstawienie znanej opowieści bibilijnej, ile raczej o wyrażenie atmosfery tego utworu; śródziemnomorskiej, pełnej słodyczy, łagodności i odprężenia. Taniec jest tu najdalszy od ilustracyjności, jest jedynie środkiem służącym do wyrażenia nastroju muzyki.

W „Judycie", taniec wyraża treść utworu w znacznie większym stopniu, jednak z najdalej idącą swobodą. Dążeniem moim jest wykorzystanie chóru, jako elementu plastycznego. Nie stoi on nieruchomo, lecz przez ruch i oszczędną gestykulację jest wyrazicielem emocji zawartych w utworze.

Ze „Świętem Wiosny" zetknąłem się w swej pracy niejednokrotnie. Trzymam się tu programu, niezbędnego do zrozumienia tego widowiska w całej jego grozie i prymitywnej brutalności. W dwóch poprzednich utworach operuję niewielkimi zespołami, tu, samo założenie programowe powoduje konieczność wprowadzenia wielkiej masy tancerzy, co oczywiście wymagało odpowiedniego wkładu pracy przygotowawczej.

A. Rodrigues

„Gdy, słucham (wewnętrznie) tego, co już napisałem, czegóż życzę sobie jako następstwa, co mogłoby mi dać — jeśli już nie dreszcz genialności — to przynajmniej wrażenie, że rzecz jest udana? Co powinno nastąpić logicznie, ażeby mnie zadowolić? Próbuję wtedy znaleźć dalszy ciąg nie przez użycie banalnych formułek, które każdy przewiduje, lecz przeciwnie, przez użycie nowego elementu, który sprawia, że uwaga (słuchacza) się wzmaga. W ten sposób od fragmentu do fragmentu, partytura moja dobiega końca".

Cytat z książki pt. „Notatki o muzyce i muzykach" — Z. Mycielskiego

3.

KLAUDIUSZ DEBUSSY

W 1862 roku przyszedł na świat Klaudiusz Achilles Debussy. Atmosfera, którą oddychał, to lata italianizującej lub słodkawej opery z wielkimi dziełami Verdiego na czele i przesłaniającą horyzonty postacią Ryszarda Wagnera. Zwalczany zrazu stał się Wagner artystycznym bogiem wszystkich, którzy w nowej jego estetyce widzieli szczyty muzyczno wokalnej i instrumentalnej formy dramatu muzycznego.

Wówczas to zrodził się kierunek, któremu nadano w literaturze nazwę symbolizmu, a w plastyce impresjonizmu: Mallarmé i Verlaine, Manet i Degas,

Pissarro, Cézanne, Monet, Sisley i Renoir są tymi, którzy w owym czasie zadokumentowali wielkość i odrębność artystycznego geniuszu francuskiego.

Debussy sam jeden tworzy i dźwiga cały styl: bez niego nie byłoby impresjonizmu w muzyce. Niesposób wyobrazić sobie dzieł Dukasa, Roussela i Ravela bez autora Popołudnia fauna i Pelleasa.

Obojętne to, że Debussy spojrzał wzrokiem pełnym miłości na dawną sztukę delikatnych mistrzów klawesynu z Rameau na czele. Że w czasach, gdy Wagnerowskie surmy grzmiały ze sceny, spojrzał rozkochanym wzrokiem na sztukę Mozarta. Istotą wielkości Debussy'ego jest jego francuskość, instynkt, gust i subtelność ucha, która pozwoliła mu powiązać dźwięki w sposób dotychczas nie znany i nie przeczuty.

I zrobił to tak logicznie, z taką konsekwencją i absolutną czystością środków, z takim — że tak powiem — „nie eklektyzmem", że uważać go można za największego bodaj nowatora muzycznego. Dwa czy cztery takty muzyki Debussy'ego wystarczą by ją poznać.

Życie Debussy'ego nie przedstawia nic ciekawego. Studia, pobyt w Rzymie, kilka wyjazdów do Rosji, do Bayreuth, do Anglii — lecz przede wszystkim pobyt w Paryżu i jego okolicy, uporczywe instynktowne chłonięcie krajobrazu tej dzielnicy Francji, którą zwą „Ile de France", a którą w dowolnym tłumaczeniu nazwałbym „Sercem Francji". Jest to rodzaj ogrodu jak z obrazów Poussina, Watteau i Corota. Poetyczny obraz, strzyżony ogród wersalski lub delikatna koronka, coś jak mgła, oparta o fale mórz łagodnych, błękitnych, południowych. Europa łacińska, w której nieprzyzwoitością jest okrzyk namiętny i wszystko ma być zamknięte w formie czystej, wszystko opanowane, doprowadzone do najdoskonalszej precyzji wyrazu. Francja jest krajem, który ze wszystkiego uczynił sztukę równą w hierarhii sztukom pięknym. Tam nie tylko malarstwo, rzeźba, architektura, poezja i muzyka, lecz także konwersacja, kuchnia, moda a wreszcie i miłość stały się sztuką.

Debussy był przede wszystkim poetą, poetą w łacińskim, francuskim tego słowa znaczeniu. W znaczeniu tych, którzy ochrzcili muzykę mianem „sztuki, która kombinuje tony", Debussy słuchał gry fal, mgieł i deszczu w ogrodzie: słuchał nie tylko uszami, lecz i wszystkie wrażenia wzrokowe transponował na muzykę.

Nie znam drugiego muzyka, który by tak bardzo jak on transponował wszystkie swe wrażenia zmysłowe na dźwięki. I dlatego u nikogo, jak u niego, dwa akordy stają się tak bardzo synonimem koloru i samym kolorem.

Wielkość tej sztuki, o której półcieniach napisano tomy, leży w absolutnej czystości środków użytych przez Debussy'ego. Do rezultatów tych nie doszedł od razu. Sam nie przewidywał za młodu, by taką muzykę można było pisać. To, czego się uczył w Konserwatorium Paryskim, to były formuły przekazywane tradycją od XVII i XVIII wieku. Dopiero gdy go przyjaciele słyszeli improwizującego i gdy mu ktoś powiedział: „pisz to, co grasz" — odkrył siebie i ten swój język począł doskonalić, by go do czystości stylu doprowadzić.

W dwudziestym drugim roku życia pisze kantatę konkursową „Prix de Rome" — Syn Marnotrawny, a w roku 1892, gdy miał lat trzydzieści, powstaje preludium symfoniczne, rodzaj poematu „Popołudnie fauna", które staje się definitywnym objawieniem dla wszystkich, nielicznych zresztą, którzy się wówczas wokoło jego sztuki zgrupowali. Wiersz Mallarmégo był tu bardziej pobudką, wskazującą na atmosferę twórczą poematu, niż jakimś literackim programem. Podobnie we wszystkich dziełach, które Debussy opatrzył poetycznymi tytułami. Tytuły są wskaźnikami, precyzującymi ową atmosferę, są jakby literacką metaforą, a nie dosłownym anegdotycznym programem. W następnym 1893 roku, powstaje słynny Kwartet smyczkowy.

Przez dziesięć lat pisze Debussy operę do sztuki Maeterlincka „Peleas i Melisanda". Premiera jej odbyła się w 1903 roku. Jest to pierwsza i jedyna w swoim rodzaju opera, w której muzyka jest absolutnie podległa prozodii i nastrojowi słowa.

Debussy jest pierwszym wielkim pieśniarzem francuskim. Tworzy pieśni do słów Verlaine'a, Beaudelaire'a, Villona, Karola Orleańskiego i Mallarmégo. Recytatywność muzyczna tak w pieśniach jak i Palea-

sie stała się od jego czasów nieodłączną cechą, która nam się z samą istotą języka francuskiego kojarzy. W dziełach fortepianowych tworzy również nowy styl, którey po Chopinie, Schumannie i Liszcie może być uważany za pierwsze nowe objawienie pianistyki, zarówno pod względem środków technicznych, jak i poetycznej zawartości muzycznego wyrazu. Orkiestra Debussy'ego to również całkiem nowy język muzyczny, niepodobny do tego, który zastał.

Obok „Popołudnia fauna" i „Pelleasa" trzy poematy Morze i trzy Nokturny na orkiestrę — najczęściej są wykonywane. Debussy należy do tych, którzy w życiu swym dotknęli wszystkich dziedzin twórczości, by w każdej pozostawić arcydzieło, a zaraz szukać w następnych dalszych, nowych środków dla swego wyrazu. Jeden kwartet, jedna opera, balet, muzyka sceniczna do tekstu d'Annunzia, kilka zbiorów pieśni i utworów fortepianowych, wreszcie kilka sonat: jedna skrzypcowa, jedna wiolonczelowa i jedna na flet, altówkę i harfę — oto, obok wymienionych utworów symfonicznych, plon jego życia. Nicią przewodnią tej twórczości było uporczywe dążenie do odnowienia, pogłębienia i wyrażenia samej esencji muzyki narodowej, muzyki francuskiej. Lecz w dążeniu tym Debussy nie poszedł łatwą drogą użycia jakiejś tematyki regionalnej czy ludowej. Szukał cech stylu francuskiego, który widział w poezji, muzyce, malarstwie i krajobrazie swej ojczyzny.

Tak jak pisząc „Wieczory w Grenadzie" dał kwintesencję muzyki hiszpańskiej bez użycia autentycznego motywu hiszpańskiego — tak i w całym swym dziele stworzył pomnik narodowej kultury francuskiej bez użycia dosłownych tematów ludowych czy narodowych. Przypomina w tym Chopina, który podobnie własnymi środkami potrafił stworzyć kwintesencję sztuki i ducha polskiego.

W dziele Debussy'ego jest pomimo różnic stylistycznych, coś z miłości, delikatności i dyskrecji muzy Mozarta. Podobnie jak u Mozarta kilka taktów wyraża zamyślenie, kilka nut emocję — tak i u Debussy'ego, uczucie jest naszkicowane fragmentem, którego nie chce on rozwijać i wyrażać do końca, aż po romantyczny wybuch czy hałaśliwe rozwiązanie. Napięcia uczuciowe rozłożone są harmonijnie, wedle planu, który tchnie z całej najlepszej sztuki francuskiej i który sprawia, że piękno i poezja są tam jednoznaczne z pewnym porządkiem. Jest to porządek uczuć, który często pokrywa się z porządkiem w życiu.

W dramatycznym finale pierwszej wielkiej wojny, w czasie gdy na Paryż padały pociski „Berty" i Zeppeliny rzucały bomby siejące grozę, umarł Debussy nie doczekawszy się zwycięstwa swego kraju. Do jego poetycznych smutków młodości dołączył się wielki smutek czasów, których komplikacje przewidywał, jak o tym świadczy wiele zdań z jego listów. On, który nie znosił oficjalnych, hałaśliwych manifestów, dla którego sztuka była sprawą dyskretną, intymną, głębokim, osobistym przeżyciem, nie mógł wyrażać w dziełach programowych heroizmu czasów, w których się znalazł.

W tym czasie właśnie skomponował utwór fortepianowy zatytułowany „Kołysanka bohaterska" — Berceuse héroique.

Dyskretny i cichy, nie znoszący rozgłosu i uroczystych manifestacji, odszedł pozostawiając Francji i światu jedno z najtrwalszych dzieł poetyckiego geniuszu, jakie zna język muzyczny.

Przedruk z książki „Ucieczki z pięciolinii" — Z. Mycielskiego

DEBUSSY — „O OPERZE"

„Dzięki specjalnej łaskawości i subwencji państwa teatr ten może grać byle co; dzięki czemu urządzano tam ze szczególnym luksusem „loże salonowe", nazwane w ten sposób, gdyż zapewniają zupełną wygodę — tak aby można było wcale nie słuchać muzyki: są to ostatnie salony, gdzie się rozmawia".

„Czyni się tam ustawicznie osobliwy hałas, który ludzie, co zapłacili za to, nazywają muzyką... (nie trzeba im tak bardzo wierzyć)."

„Zdawałoby się, że muzyka, wchodząc do Opery wkłada przepisowy mundur, taki jak noszą na galerach; przybiera tam też fałszywe, a imponujące wymiary budynku, chcąc przyrównać się w ten sposób do sławnych „wielkich schodów", które przez pomyłkę perspektywiczną czy też przez przeładowanie szczegółami wydają się w końcu... za małe,'.

4.

ŚWIĘTO WIOSNY

50 lat temu, ostatnie lata przed pierwszą wojną światową, to niezwykłe lata w dziejach muzyki. Wszystko, czym po dziś dzień muzycznie żyjemy powstało wtedy. Oto zwięzły wybór, kilka najważniejszych dzieł, które powstały i wykonane były po raz pierwszy w tym zdumiewającym okresie: 1908: Elektra — Straussa, III Symfonia i Ekstaza — Skriabina, Gaspard la Nuit i Ma mère l'Oye — Ravela. 1909: Erwartung i 5 Utworów na orkiestrę op. 16 — Schoenberga. Images — Debussy'go, 1910: Rosenkavalier — Straussa, Ognisty Ptak — Strawińskiego i 6 Utworów na orkiestrę — Weberna. 1911: Zamek Sinobrodego — Bartoka, Valses nobles et sentimentales — Ravela, I Koncert fortepianowy — Prokofiewa i Pietruszka — Strawińskiego. 1912: Dafnis i Chloe — Ravela, Die Glueckliche Hand i Pierrot Lunaire — Schoenberga. 1913: Prometeusz, IX i X

Sonata fortepianowa — Skriabina, Jeux i II Zeszyt Preludiów — Debussy'go, 5 Utworów na orkiestrę — Weberna, II koncert fortepianowy — Prokofiewa i Święto Wiosny — Strawińskiego.

Zdumiewająca jest nieustanna nowość i młodość Święta Wiosny, partytury, która od dnia wystawienia 13 maja 1913 roku, pozostaje przez 50 lat probierzem i sprawdzianem, zarówno dla poziomu wykonawczego orkiestry jak i dla „osłuchania" odbiorcy, probierzem podążania za imaginacją kompozytora, który w owym momencie historycznym stworzył to dzieło, jako swoje trzecie wielkie dzieło symfoniczne, po Ognistym Ptaku i Pietruszce.

Święto Wiosny pozostaje nadal tajemniczym w swojej wspaniałości utworem. Możemy analizować i wyliczać wszystkie szczegóły tej partytury, jej rytmikę, instrumentację, sposoby, w jakich powtarzają się proste rysunki diatoniczne kilku motywów, ich transformacje i powtarzalności. 13 części tego utworu, o rosyjskich, sugestywnych tytułach, tworzy utwór jednolity — można go nazwać suitą, w której dopatrzeć się można pewnych elementów ronda, a w innych poematu symfonicznego. Pozostaną to jednak tylko słowa, nieważne w zetknięciu się z muzyką.

Najbardziej uderza mnie w tej muzyce jej szkielet, tych kilka prostych melodii i tematów, które wynurzają się z materii dźwiękowej lub też są w nią wetkane — (zależy tu wiele od sposobu w jaki Święto Wiosny wykonamy). Ten surowy materiał zapowiedziany jest już przez niezmiernie złożoną w swej pozornej prostocie wstępną linię fagotu, nakreśloną w pierwszych 20 taktach kapryśnie, powtarzająco i wariacyjnie. Jest ona niewątpliwie „przesunięta" z impresjonistycznego klimatu Debussy'ego — z fletowego klimatu „Popołudnia Fauna", w surowy świat Rusi pogańskiej, wyimaginowany przez Strawińskiego.

Takiej Rusi nigdy nie było, stworzył ją kilkoma nutami Strawiński — w tańcu Pietruszki, w „Igrzyskach rywalizujących grodów" Święta Wiosny, w tematach Wesela. Ale przede wszystkim stworzył porywającą i dziwną muzykę, utwór, będący obok finału z Dafnisa i Cudownego Mandaryna Bartoka najwspanialszym „tutti" orkiestralnym naszego wieku a może i całej literatury muzycznej w ogóle.

Sposoby, jakimi operuje Strawiński w doborze i ilości instrumentów, są w każdym szczególe jego wynalazkiem, dowodem niezwykłego twórczego napięcia i temperamentu. Święto Wiosny rozwaliło estetykę dotychczasowych wyobrażeń o pięknie muzycznym. Wprowadziło element rytmiczny i element współbrzmień dźwiękowych na drogę żywiołowych kontrastów i zestawień, w których przestała grać rolę dotychczasowa „mikstura" dźwiękowa. Instrumenty poczęły krzyczeć indywidualnie — zarówno

w solowych jak i zespołowych partiach. Kompozytor panuje nad tą miazgą dźwiękową dzięki swej nieprawdopodobnej wyobraźni dźwiękowej, wynajduje rysunki, których kształty wyskakują, niby krzyczące swą barwą hafty w niespokojnym dywanie całości. Nie mogę sobie wyobrazić słuchacza, który w 1913 roku zetknął się z tą muzyką. Krzyki i protesty były wtedy tak wielkie, że kompozytor sam klaskał, żeby go sąsiedzi nie poznali i nie zbili noszonymi wtedy w teatrze laskami. Syn Bizeta stał z André Billy i usiłował przekrzyczeć wszystkich. Święto Wiosny obrażało wszystkie uczucia tego, który uważał się za spadkobiercę autora Carmen.

Strawiński nie tworzył dla Diagilewa żadnych ilustracji muzycznych „pod taniec". Dostrzegł to Serge Lifar, gdy pisał w 1939 roku, w Revue Musicale: „Igor Strawiński był człowiekiem opatrznościowym (predestynowanym) dla Diagilewa i dla Baletów Rosyjskich, był ich dobrym geniuszem. Był też jednak i ich tyranem, despotą, był i „złym geniuszem" Baletów Rosyjskich i baletu w ogóle. Muzyka pana Strawińskiego nie potrzebuje wcale tańca, wręcz przeciwnie, zabija taniec... Partytura Strawińskiego zuboża, obciąża taniec i czyni z niego raczej niewolnika niż służy mu. Muzyka Strawińskiego jest tak piękna sama w sobie, że wystarcza sobie, nie wymaga żadnego tanecznego dodatku. Taniec tylko odwraca od niej uwagę słuchacza". I Lifar dodaje: „Pan Strawiński zrobił fatalną pomyłkę, stając się kompozytorem baletowym".

Może i tak, ale dzięki tanecznym pomysłom i zamówieniom Diagilewa posiadamy kilka najpiękniejszych dzieł Strawińskiego i jedno z największych i najbardziej zdumiewających dzieł całej literatury muzycznej: Święto Wiosny — koronę tego, do czego dojść może w swoim historycznym rozwoju dzieło symfoniczne, sumę wiedzy o muzyce precyzyjnej, wiedzy o dźwięku, o takim dźwięku, do jakiego dojść może ten — wypracowany przez kilka wieków — zespół.

Tylko bliższa znajomość z tym dziełem pozwala nam poznać go tak, jak się zna Symfonię g-moll Mozarta czy Piątą Beethovena. Pomimo błyskotliwości i nieprzebranej pomysłowości kompozytora, jest w Święcie Wiosny bardzo głęboki i prawdziwy materiał „czysto muzyczny", treściowy i treściwy w swoim przebiegu i toku muzycznym. Wsłuchiwanie się w tę muzykę pozwala na ciągłe dostrzeganie coraz to nowych jej obliczy, możemy czerpać z niej jak się czerpie z największych tylko dzieł sztuki.

Nie tu miejsce na dociekania, dlaczego Strawiński po kilku dziełach, po stworzeniu Wesela, wziął ostry zakręt i nie kontynuował drogi Pietruszki i Święta Wiosny. Osobiście przypuszczam, że uznał za niemożliwe kontynuowanie tej drogi. Wiedział dobrze, że nie można dać niczego więcej, niż Święto Wiosny. Strawiński jest zbyt wielkim artystą i zbyt wielkim graczem, żeby mu zaglądać w karty. Wyłożył on te karty na stół tego pamiętnego dnia, gdy „cały Paryż" poszedł posłuchać, co też im nowego pokaże autor Pietruszki.

Karty leżały na stole. Same atuty. Z podniesieniem kurtyny fagot zaatakował wysokie „c".

Inna publiczność niż ta na premierze w Théâtre des Champs Elysées — będzie u nas słuchała tego Święta. Po 49 latach mamy inne doświadczenia i inne nawyki — nie tylko słuchowe. Brutalność, hałas, krzyk, dzikość — wszystkie te zarzuty przełamały się w sztuce i historii, nasze umysły, uszy i wrażliwości przełamały się także.. Pozostało dzieło i słuchacze — inni słuchacze, a więc i inne dzieło, bo inaczej żyjące dzisiaj a inaczej wtedy. Ale wielkie dzieła mają to do siebie, że żyją dalej, wraz z następnymi pokoleniami.

Ten proces, to przyleganie dzieła do kilku pokoleń, jest cechą, którą posiada tylko największa sztuka, ta — przy której wszelka inna blednie.

Z. Mycielski

5.

FRAGMENTY O HONEGGERZE

„Pierwszy wielki sukces Honeggera, który przyniósł mu sławę światową zadzierzgnął również silną więź pomiędzy dwudziestoośmioletnim wówczas kompozytorem i teatrem. Partytura jego „Króla Dawida" powstała jako muzyka sceniczna do sztuki wystawionej przez regionalnego pisarza René Morax w roku 1921, w Teatrze Ludowym w pobliżu Lozanny. Następnie główne epizody tego misterium zostały powiązane tekstem opowiadanym przez narratora w tej formie — jako oratorium — ten „dramatyczny psalm" o życiu i czynach króla Dawida podbił sale koncertowe świata".

⁂

„Następny utwór sceniczny Honeggera „Judyta" (1926) pozostaje również w kręgu tematyki biblijnej, ale w przeciwieństwie do epickiej barwności i mnogości obrazów „Króla Dawida" — chodzi tu o wydobycie jednego tylko nastroju potwornego napięcia wobec niesłychanego czynu — z wariantami skargi, zwątpienia i dzikiego buntu — nastroju zagęszczonego niemal do uczucia udręki zanim hymniczne zakończenie nie przyniesie odprężenia w radosnym wyzwoleniu.

Nie jest to jednak dramat psychologiczny jak „Judyta" Hebla, do której możnaby sobie wyobrazić muzykę w rodzaju egzaltowanej i nerwowej polifonii straussowskiej „Elektry" — nie, utwór ten zarówno w sensie scenicznym jak i muzycznym dąży do lapidarnego stylu, który chce wyrazić tylko wielkie uczucie, a nie jego rozszczepienia, na zróżnicowane odruchy i niuanse, jakie odzwierciedla w swojej przepojonej niezrównaną subtelnością muzyce, „Wozzek" Albana Berga, którego prapremiera odbyła się o rok wcześniej.

W „Judycie" Honeggera nie należy się doszukiwać subtelności — przeciwnie — można tu raczej mówić o pewnej brutalności, przy pomocy której napięcie uczuciowe znanych z Biblii dramatycznych wydarzeń zostaje przekazane słuchaczom. Wymaga to również w sensie inscenizacyjnym posągowo surowego i jednolitego stylu, możnaby rzec „dekretowania" wyrazu przy pomocy mimiki i gestu, które nie tylko daleko odbiega od wszelkiej konwencjonalnej gestykulacji operowej, ale i od wszelkiego rodzaju „uduchowionej gry".

⁂

„W naturze Honeggera nie leżała skłonność do jakichkolwiek założeń programowych — najmniej również spośród całej grupy „Sześciu" trzymał się programu opartego na Satie i Cocteau a nawet ze swym zamiłowaniem do symfonii przyjmował wobec tego programu postawę wręcz przeciwstawną. Tym należy chyba tłumaczyć fakt, że jego wkład do współczesnej muzyki teatralnej został przekazany światu z mniejszym rozgłosem niż dzieła innych kompozytorów, którzy tak jak to było w przypadku „Oedipus Rex" — nie omieszkali z góry zadeklarować w literackim manifeście swej duchowej przynależności. Tym niemniej Honegger z tym, co napisał dla sceny, należy do najwybitniejszych propagatorów teatru muzycznego w pierwszej połowie naszego stulecia — jako jedna z tych indywidualności twórczych, które w pełnym znaczeniu tego słowa stanowią „epokę".

Zaczerpnięto z książki K. H. RUPPELA — „Musik in unserer Zeit".

6.

JUDITH

„Judith" — jeden z dramatów bibilijnych A. Honeggera został napisany w roku 1925. Autorem tekstu jest R. Morax. Pierwsze wykonanie pod dyrekcją kompozytora odbyło się 1-go czerwca 1925 r. w miejscowości Mezieres w Szwajcarii, w Théâtre du Jorat.

*

Rozpatrywanie twórczości Honeggera od strony bądź to jego własnych założeń teoretycznych, bądź od strony założeń całej „Grupy sześciu" i jej ideologa J. Cocteau, nie wydaje się być dzisiaj zajęciem poważnym i — co najważniejsze — cokolwiek wyjaśniającym. Twórcy „Symfonii Liturgicznej" nie przyszłoby zapewne nigdy do głowy podpisywać się pod jakąkolwiek szumną deklaracją, czy wypowiedzią, gdyby nie „drobny" fakt, że z pochodzenia Szwajcar (urodzony 10 marca 1892 r. w Hawrze) pozostał przez całe życie na wskroś Francuzem. Tylko jego francuskości przypisać należy wypowiadanie sądów często najzupełniej sprzecznych, w które albo sam nie wierzył, albo wierzył nie bardzo na serio. Honegger tworzył tak, jak nakazywał mu instynkt, nie troszcząc się bynajmniej o to, że jego główne założenia muzyki do szerokich mas odbiorców, realizowane było w sposób przypadkowy, wynikający z pewnej łatwość, jaką miał w „podobaniu się" pewnym ludziom. Może właśnie dlatego, że sam zdołał uniknąć dramatu pustki i niezrozumienia, będącego tak często udziałem współczesnego kompozytora, jego refleksje na temat muzyki i odbiorcy budzą szczególne zainteresowanie swoją bezstronnością.

„Znajdujemy się u końca pewnej epoki. Muzyk ginie podobnie jak zginął już poeta. (...) Muzyka zatem musi zmienić publiczność i zwrócić się do nas. Na to jednak trzeba, by zmieniła swój charakter, stała się prosta, nieskomplikowana i w wielkim stylu." J. Cocteau w swojej rozprawie „Le coq et l'arlequin" nawoływał: ... „chcemy sztuki ostrej i zdecydowanej (...), trzeba w muzyce dać wyraz wszystkim manifestacjom życia (...). Zamiast ponurych rozmyślań wlać w nią radość, życie, śmiech i pogodę".

Z wypowiedzi tych interesujące jest tylko to, co stanowić może credo każdego, myślącego dzisiaj o sprawach kultury człowieka. — Szukając nowego odbiorcy muzyki, szukać musimy również nowych rozwiązań.

Artur Honegger, mimo pewnych pozorów radykalizmu środków wyrazu — wydaje się w gruncie rzeczy „niepoprawnym" romantykiem. W muzyce jego tyle jest „nowego", ile „starego" — chętnie łączy elementy bachowskiej polifonii z patosem muzyki Haendla, elementy muzyki jazzowej i wagnerowskie przeładowania harmoniczne — instrumentacyjne. O jego romantycznych skłonnościach świadczy

również fakt, że prawie wszystkie utwory łączą się u Honeggera w jakiś sposób z konkretną treścią literacką. Stąd ogromna ilość jego utworów scenicznych (oratoria, opery, balety), w tym takich arcydzieł jak psalm dramatyczny Król Dawid, dramat liryczny Antygona, czy wreszcie oratorium Joanna na stosie. Treść literacka — w formie mniej bezpośredniej — występuje również w utworach instrumentalnych, czy to w drugiej (na orkiestrę smyczkową i trąbki) czy czwartej (Deliciae Basilienses) symfonii, czy wreszcie w utworach zatytułowanych Pacific 231 i Rugby. Muzyka zmarłego przed siedmiu laty w Paryżu Arthura Honeggera stanowi dziś przykład pewnego uniwersalizmu języka i artystycznych środków wyrazu, w których przez stopnie elementów przeszłości i współczesności otrzymujemy muzykę żywą i trafiającą do każdego odbiorcy.

Zbigniew Penherski

CENA ZŁ 4.50

Kierownictwo muzyczne

HENRYK CZYŻ

Inscenizacja, reżyseria i choreografia

ALFREDO RODRIGUES

Dekoracje i kostiumy

ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo chóru

ROMAN KUKLEWICZ

Asystent Dyrygenta

MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

Asystenci Reżysera i Choreografa

PIOTR WIDLICKI
MIŁA KOŁPIKÓWNA

Przygotowanie solistów

ZOFIA LAZAREWICZ
ANNA SKOWROŃSKA

Korepetytorzy baletu

TADEUSZ BŁACHNIO
JERZY SMOCZYŃSKI
ANDRZEJ PŁATEK

Inspicjent

FRANCISZEK TUTAK

Suflerzy

EDWARD WEJSIS
MAGDA WĘŻYKÓWNA

Kierownik techniczny

FRANCISZEK PIETRZAK

Brygadier maszynistów

PIOTR TROJANOWSKI

Kierownik oświetlenia

MIECZYSŁAW STASIAK

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

Claude Debussy

SYN MARNOTRAWNY

Scena liryczna wg Ernesta Guinand

Tłumaczenie Zofii Modrakowskiej

Igor Strawiński

ŚWIĘTO WIOSNY

Balet wg Nicolas Roerich'a

Część I – Taniec poświęcony ziemi

Część II – Taniec ofiarny

Arthur Honegger

JUDITH

Dramat biblijny wg René Morax'a

Tłumaczenie Henryka Czyża

OBSADY:

SYN MARNOTRAWNY

Lia
Alina BOLECHOWSKA, Halina SŁONICKA, Halina SŁONIOWSKA

Azael
Bogdan PAPROCKI, Kazimierz PUSTELAK

Simeon
Zdzisław KLIMEK, Robert MŁYNARSKI

Chłopiec
Wacław GAWORCZYK

Dziewczęta
Marta BOCHENEK, Wiesława LATKOWSKA, Maria KOCIK, Barbara LEŚNIEWSKA, Bożena MIRKOWICZ, Elżbieta SPRATEK, Maria SUROWIAK

Ryszarda GOZDOWSKA, Krystyna JANOWSKA, Jadwiga KOSTRZEMSKA, Irena MRÓWCZYŃSKA, Halina WITKOWSKA, Hanna WOPIŃSKA

Chłopcy
Rajmund DAWIDZIUK, Jan DĄBROWSKI, Kazimierz KNOLL, Czesław METTE, Zbigniew POLAŃSKI, Grzegorz STRZELCZYK, Jerzy WESOŁOWSKI

Marek ALMERT, Zdzisław PANOSZEWSKI

ŚWIĘTO WIOSNY

Dziewczyna Ofiarna
Elżbieta JAROŃ, ~~Barbara WŁODARCZYK~~

Przewodzący Grupy Białej
Elżbieta JAROŃ, Ryszard KRAWUCKI, ~~Barbara WŁODARCZYK, Roman KERSON~~

Dziewczęta
Mariquita COMPE, Barbara GIERAŁTOWSKA, Krystyna MAZURÓWNA, Barbara OLKUSZNIK, Alicja PODKOWIŃSKA, Bożena ZIELIŃSKA

Barbara BARSKA, Irena BASIUKÓWNA, Hanna SZAJEWSKA

Chłopcy
Jan DĄBROWSKI, Wacław GAWORCZYK, Andrzej LUDWICKI, Zbigniew POLAŃSKI, Janusz SMOLIŃSKI, Jerzy WESOŁOWSKI

Józef KUNICKI, Czesław METTE

Przewodzący Grupy Czarnej
Bożena KOCIOŁKOWSKA, Zygmunt SIDŁO, ~~Bożena GADZIŃSKA, Feliks MALINOWSKI~~

Dziewczęta
Krystyna JANOWSKA, Wiesława LATKOWSKA, Barbara MAZURÓWNA, Barbara PIEKARSKA, Elżbieta SPRATEK, Krystyna STANKIEWICZ, Jolanta WILKOŃSKA, Hanna WOPIŃSKA

Ryszarda GOZDOWSKA, Jadwiga KOSTRZEMSKA, Wiesława OLKIEWICZ

Chłopcy
Marek ALMERT, Kazimierz KNOLL, Ryszard MAJKA, Zdzisław PANOSZEWSKI, Henryk RUTKOWSKI, Zdzisław SOBCZAK, Grzegorz STRZELCZYK

Przewodzący Grupy Czerwonej
Hanna TARNAWSKA, Zbigniew JUCHNOWSKI, ~~Izabella OWOCÓWNA, Roman KERSON~~

Dziewczęta
Marta BOCHENEK, Maria KOCIK, Bożena MIRKOWICZ, Irena MRÓWCZYŃSKA, Halina WITKOWSKA, Maria WOLCZYŃSKA, Barbara ZIELIŃSKA, Krystyna ZGÓRSKA

Krystyna KABALEWSKA, Barbara LEŚNIEWSKA, Danuta SZORCÓWNA

Chłopcy
Mieczysław BAGIŃSKI, Rajmund DAWIDZIUK, Benon DYMECKI, Bogdan KAMIŃSKI, Jan MAZUR, Zbigniew NOWOCIEŃ, Tadeusz PODCZASKI, Bogusław WOLCZYŃSKI

Stare kobiety
Krystyna BUKOWSKA, Irena ŁADOWSKA, Teresa NIKODEM, Olga OLESZKIEWICZ

Marta BOKOTA, Danuta SZORCÓWNA

Starzec
Ludwik MAŁECKI, Marek PAWLICKI

JUDITH

Judith
Anna MALEWICZ, Barbara MISZEL, Irena ŚLIFARSKA

Służebnica
Jadwiga DZIKÓWNA, Agnieszka KOSSAKOWSKA, Zofia WILMA

Głosy solowe
~~Halina JANKOWSKA~~, Zofia WILMA, Jan GÓRALSKI, Władysław JUREK, ~~Witold ZALEWSKI, Borys MULARCZYK~~

Recytacja
Zofia RYSIÓWNA — występ gościnny

Niewolnica
Maria KOCIK, Krystyna MAZURÓWNA

Holofernes
Roman KERSON, Feliks MALINOWSKI

Dziewczęta
Krystyna KABALEWSKA, Barbara MAZURÓWNA, Barbara PIEKARSKA, Wiesława OLKIEWICZ, Krystyna STANKIEWICZ, Danuta SZORCÓWNA, Jolanta WILKOŃSKA, Krystyna ZGÓRSKA, Barbara ZIELIŃSKA

Straż przyboczna
Zbigniew NOWOCIEŃ, Bogusław WOLCZYŃSKI

Żołnierze Asyryjscy
Mieczysław BAGIŃSKI, Benon DYMECKI, Bogdan KAMIŃSKI, Ryszard MAJKA, Jan MAZUR, Marek PAWLICKI, Henryk RUTKOWSKI, Zdzisław SOBCZAK

Żydzi
Józef KUNICKI, Jerzy WESOŁOWSKI

ORKIESTRA I BALET OPERY WARSZAWSKIEJ
CHÓR FILHARMONII NARODOWEJ