OPERA
WARSZAWSKA

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

MAURICE RAVEL

DAPHNIS I CHLOE

BALET W 3 CZĘŚCIACH

□

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

M A U R I C E R A V E L

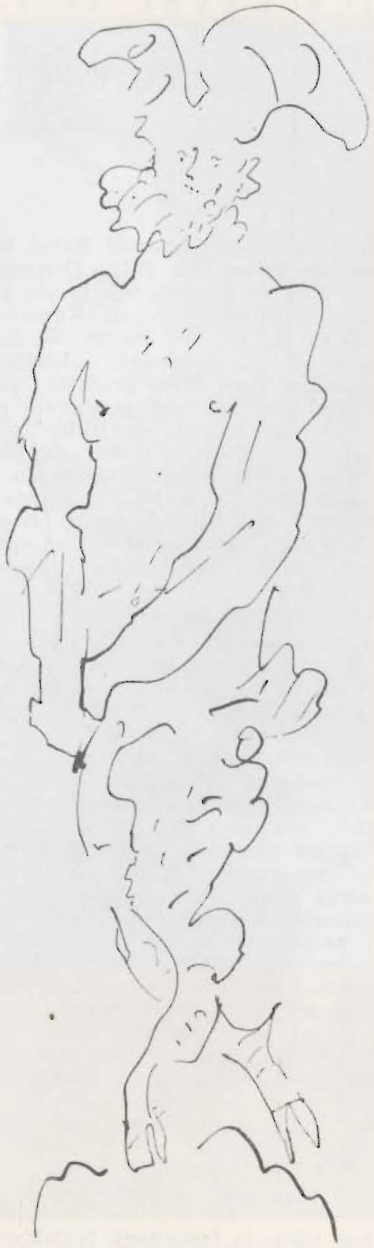
M A U R I C E R A V E L 1 8 7 5 — 1 9 3 7

DAPHNIS I CHLOE

Pracę nad *Daphnisem* rozpoczął Ravel w 1909 roku, ukończył partyturę w 1912. Ósmego czerwca w teatrze Chatelet w Paryżu odbyła się prapremiera dzieła. Role tytułowe tańczyli Karsawina i Niżyński, orkiestrą dyrygował Pierre Monteux, reżyserował Michał Fokin, dekoracje i kostiumy, stylizowane wg. antycznych waz greckich, projektował Leon Bakst. Balet zamówiony u Ravela przez Diagilewa dla jego „sezonów rosyjskich" — odniósł z miejsca ogromny sukces, podobał się publiczności, wzbudził uznanie krytyków. Od czasu paryskiej premiery *Daphnis i Chloe* był wystawiany wielokrotnie, ciesząc się niesłabnącym powodzeniem. Obok *Święta Wiosny*, *Pietruszki* i *Cudownego Mandaryna* należy balet Ravela do najważniejszych, największych dzieł baletowych, jakie powstały w pierwszym dwudziestoleciu.

Daphnis i Chloe rodził się w gorącej atmosferze baletów rosyjskich Diagilewa. W tej atmosferze wybuchały i rozkwitały jak nigdy dotąd najśmielsze pomysły baletowe. Przeżywano wielką epokę generalnego odrodzenia baletu, epokę tańca wyzwolonego z klasycznych reguł, tańca — żywiołu, tańca antykonwencjonalnego. Była to epoka *Pietruszki* i *Święta Wiosny*, wspaniałe czasy wielkiego objawienia ruchu, rytmu i barwy brzmienia, czasy, kiedy przeżywano niezwykle silnie elementarne wartości dzieła muzycznego, kiedy to muzyka objawiała się jakby nagle w całej swej barbarzyńskiej, dzikiej piękności. Niewątpliwie Ravel chłonął tę atmosferę i przeżywał ją bardzo silnie (znany jest jego entuzjazm dla baletów Strawińskiego), sublimował ją tylko w sposób charakterystyczny dla swej umysłowości. Jego język brzmieniowy z tego okresu jest mniej ostry, mniej radykalny niż jezyk Strawińskiego i niewątpliwie mniej ekspresyjny, bardziej łagodny. Jeżeli Strawiński w *Święcie Wiosny* stwarza przejmujące wrażenie poruszenia pierwotnych i groźnych sił natury, jakby dotarcia do jakichś biologicznych źródeł energii ruchu, to Ravel zadowala się malarstwem, rysunkiem i widokiem. Jakżeż jednak piękne i czarujące jest to malarstwo Ravela.

Daphnis jest owocem fascynacji trojakiego rodzaju: fascynacji greckim antykiem, fascynacji przyrodą



Rys. — Andrzej Majewski

i fascynacji baletową atmosferą lat przedwojennych. Wbrew pozorom Grecja antyczna nie jest tu rzeczą najistotniejszą. Ravelowi wcale nie chodziło tu o jakieś dotarcie do źródeł czy do istoty greckiego stylu, o jakąś stylizację greckiej atmosfery, o jakieś dogłębne widzenie czy odczytanie kultury greckiej. „Pisząc *Daphnis i Chloe* zamierzałem skomponować wielki fresk muzyczny, troszcząc się nie tyle o archaizowanie, ile o wierność Grecji mych marzeń, spokrewnionej dość blisko z Grecją, jaką sobie wyobrażali i malowali artyści francuscy z końca XVIII wieku".

Libretto baletu napisał Fokin opierając się na sielance Longosa. Jest to historia o posmaku romantyczno-przygodowym z jakże charakterystycznym motywem porwania.

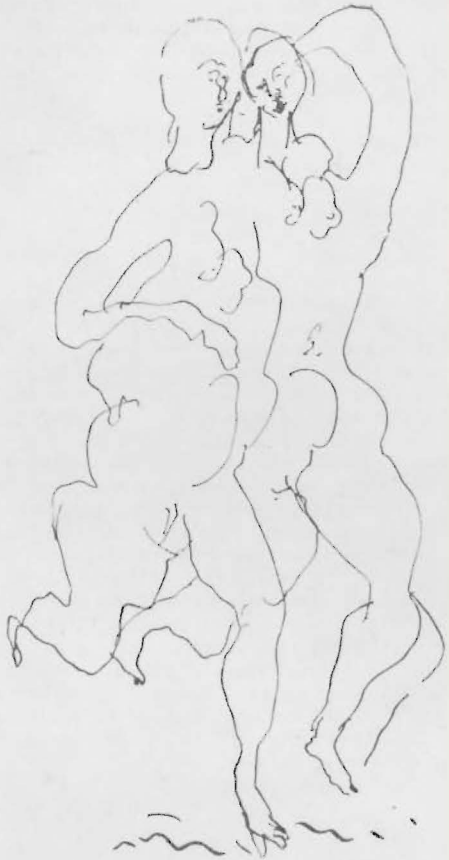
Pierwszy obraz baletu jest w istocie sielankowy. Jesteśmy w świętym gaju. U ołtarza bożka Pana pasterze i pasterki tańcząc składają ofiary. Jest tu także para głównych bohaterów: pasterz Daphnis i piękna Chloe. Pojawia się Dorcon, pijak, postać śmieszna i groteskowa. W niezgrabny sposób próbuje zabiegać o względy Chloe. Ktoś proponuje turniej taneczny, pojedynek Daphnisa z Dorconem — zwycięzca otrzyma w nagrodę wieniec laurowy z rąk Chloe. Taniec Dorcona wywołuje wybuchy śmiechu, taniec Daphnisa jest lekki i piękny. Wir taneczny porywa wszystkich zebranych, a wraz z nimi i uroczą Chloe. Daphnis zostaje sam. Wówczas nadchodzi dziewczyna Lyceion i usiłuje oczarować go zmysłowym tańcem. Daphnis jest bliski zdrady, odrzuca jednak zaloty uwodzicielki i wstydzi się swej słabości.

Tymczasem nad szczęśliwą dolinę nadciągają groźne chmury. Wódz Bryaxis z bandą piratów napada na bezbronnych pasterzy. Przerażone dziewczęta, wśród nich Chloe, dostają się w ich ręce. Bezsilny i zrozpaczony Daphnis pada przed ołtarzem Pana, zanosząc modły o pomoc.

Obraz drugi. Obóz piratów. Uwięziona Chloe daremnie błaga Bryaxisa o uwolnienie. Ratunek przychodzi niespodziewanie ze strony mocy nadprzyrodzonych: ukazuje się Pan w orszaku nimf, piraci pierzchają w panice, a dobrotliwe bóstwa zabierają z sobą omdlałą Chloe.

Obraz trzeci. Wschód słońca w świętym gaju. Budzi się dzień. Przed ołtarzem Pana budzi się także cudownie ocalona Chloe. Schodzą się pasterze, wreszcie pojawia się i Daphnis. Chloe wyraża tańcem miłość dla odzyskanego kochanka. Do radosnych pląsów przyłączają się wszystkie zakochane pary. Nawet zawistny Dorcon i uwodzicielska Lyceion nie potrafią już zakłócić ogólnej radości i szczęścia.

Rys. — Andrzej Majewski



Rys. — Andrzej Majewski

Partytura *Daphnisa* wydaje się przede wszystkim rezultatem iście imresjonistycznego zafascynowania przyrodą, a ściślej tą ekspresją przyrody, którą określilibyśmy jako ekspresję radosnego, słonecznego żywiołu. Szum wiatru i morza, szelest liści, uroda słonecznego południa i tajemniczość nocy — wszystko to wyobraźnia Ravela przetworzy na dźwięki, dając w efekcie najbarwniejszą chyba z jego partytur, a w każdym razie najbardziej żywiołową i

spontaniczną, najbardziej w tej wielobarwności nieokiełznaną. Pod tym względem *Daphnis* oznacza pewien szczyt czy wyskok w twórczości Ravela: ani przed tym, ani, tym bardziej, później nie spotykamy u niego takiego rozpętania żywiołu orkiestry. Ta muzyka jest zmysłowa, barbarzyńska, fantastycznie malarska, obrazowa, wizualna. Chciałoby się powiedzieć, że ona płynie, migocze, lśni, połyskuje, szemrze, mruczy, śpiewa: że jest powabna, pieszczotliwa, miękka, łasząca się, wabiąca i że jest także ostra, jaskrawa i wartka. Ta muzyka wprost prowokuje do tego rodzaju określeń i skojarzeń. Podobnie jak w *Morzu* Debussy'ego, żywioł orkiestry jest tu płynny, gorący, rozmigotany i rozedrgany. Jest w tym bogactwo i rozrzutność, jest żywiołowa radość ze zmysłowej barwności świata. Partytura *Daphnisa* instrumentowana jest gęsto, na pewno najgęściej ze wszystkich partytur Ravela. Paletę orkiestry wzbogaca uintensywniona barwa chóru. W ogóle uintensywniony, miejscami wprost rozżarzony jest tu ów słynny impresjonistyczny koloryt, ów koloryt charakteryzujący się specjalnym barwiącym użyciem harfy i fletu, specjalnym użyciem smyczków, specjalnym zastosowaniem blachy: ów niezrównany koloryt, którego odtworzenie przez orkiestrę jest bardziej kwestią natchnienia i intuicji niż wprawy i rutyny. Chodzi tu o owego ducha, orkiestry debussy'owsko-ravelowskiej, ducha odrębnego stylu, który jest tajemnicą instrumentalnego geniuszu tych dwóch twórców. Ten impresjonistyczny koloryt jest tylko w *Daphnisie* zbulwersowany żywiołem nowoczesnego tańca, natchniony atmosferą baletów rosyjskich. To właśnie ruch taneczny rozpłomienia, rozpala partyturę Daphnisa.

BOHDAN POCIEJ

Druk. nr 1 WZ. 702/1267/63. 10.000+35. L-13.

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

MAURICE RAVEL

DAPHNIS I CHLOE

BALET W 3 CZĘŚCIACH

●

Kierownictwo muzyczne
BOHDAN WODICZKO

Choreografia i reżyseria
ALFREDO RODRIGUES

Dekoracje i kostiumy
ANDRZEJ MAJEWSKI

Przygotowanie chóru
ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA

●

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

OBSADA:

Chloe	— ELŻBIETA JAROŃ ~~BARBARA OLKUSZNIK~~
Daphnis	— ~~WACŁAW GAWORCZYK~~ JANUSZ SMOLIŃSKI
Doreon	— ~~CZESŁAW AKUCEWICZ~~ ANDRZEJ LUDWICKI
Bryaxis	— KRYSTYNA MAZURÓWNA ~~LIDIA SKRZYPKÓWNA~~
Lyceion	— ~~RYSZARD KRAWUCKI~~ ZBIGNIEW JUCHNOWSKI
Pan	— ~~JAN MAZUR~~ ZYGMUNT SIDŁO
Nimfy	— BOŻENA GADZIŃSKA OKSANA KOWALÓWNA MARIA SUROWIAK

PIERWSZY OBRAZ

Pasterki i pasterze

Krystyna Barys, Marta Bochenek, Krystyna Bukowska, Anna Gochówna, Krystyna Janowska, Krystyna Kabalewska, Maria Kocik, Bożena Mirkowicz, Irena Mrówczyńska, Alicja Tomaszewska, Jolanta Wilkońska, Hanna Wopińska, Marek Almert, Rajmund Dawidziuk, Jan Dąbrowski, Bogdan Kamiński, Jerzy Miszczyk-Dan, Wojciech Nejman, Zbigniew Polański, Henryk Rutkowski, Janusz Sijka, Grzegorz Strzelczyk, Przemysław Śliwa, Edward Tymiński.

DRUGI OBRAZ

Piraci

Benon Dymecki, Bogdan Kamiński, Stanisław Kowalski, Ryszard Majka, Ludwik Małecki, Jan Mazur, Czesław Mette, Zdzisław Panoszewski, Marek Pawlicki, Janusz Pietrzak, Zbigniew Polański, Zdzisław Sobczak, Jerzy Wesołowski, Ryszard Wiśniewski.

TRZECI OBRAZ

Barbara Barska, Krystyna Barys, Marta Bochenek, Aleksandra Borsch, Krystyna Bukowska, Danuta Dudkówna, Janina Galikowska, Anna Gochówna, Krystyna Janowska, Krystyna Jędrzejczyk, Krystyna Kabalewska, Maria Kocik, Jadwiga Kostrzemska, Wiesława Latkowska, Barbara Leśniewska, Bożena Mirkowicz, Irena Mrówczyńska, Anna Nikodem, Wiesława Olkiewicz, Elżbieta Spratek, Alicja Tomaszewska, Jolanta Wilkońska, Hanna Wopińska, Anna Zimna, Marek Almert, Rajmund Dawidziuk, Jan Dąbrowski, Benon Dymecki, Bogdan Kamiński, Stanisław Kowalski, Ryszard Majka, Ludwik Małecki, Jan Mazur, Czesław Mette, Jerzy Miszczyk-Dan, Wojciech Nejman, Zdzisław Panoszewski, Marek Pawlicki, Janusz Pietrzak, Zbigniew Polański, Henryk Rutkowski, Janusz Sijka, Zdzisław Sobczak, Grzegorz Strzelczyk, Przemysław Śliwa, Edward Tymiński, Jerzy Wesołowski, Ryszard Wiśniewski.

CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Dyrygent

BOHDAN WODICZKO

Asystent dyrygenta
BOGUSŁAW MADEY

Asystent choreografa
WITOLD GRUCA

Inspicjenci:
FRANCISZEK TUTAK
ZYGMUNT WOJTIUK
BOGUMIŁ SKORSKI

●

Kierownik techniczny
FRANCISZEK PIETRZAK

●

Brygadier maszynistów
PIOTR TROJANOWSKI

●

Kierownik oświetlenia
MIECZYSŁAW STASIAK

Druk. nr 1 Wyd. Zw. 725/1166/63. 11 000 + 35. L-19.

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

IGOR STRAWIŃSKI

ORFEUSZ

BALET W 1 AKCIE

□

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

I G O R S T R A W I Ń S K I

IGOR STRAWIŃSKI

ORFEUSZ

Uchwycenie i zdefiniowanie istoty stylu Strawińskiego nie zostało jeszcze dokonane. Mimo bardzo łudzących pozorów. Wszystkie określenia i formułki — półprawdy nie trafiają w sedno sprawy a przez częste używanie uległy zbanalizowaniu, ich działanie osłabło. Wzrosły również nasze wymagania: przestało nas zadowalać stwierdzenie, że Strawiński uprawiał czy jeszcze uprawia archaizację, że postawa archaizacyjna jest mu niejako wrodzona, że wędrówka po stylach i epokach jest jego powołaniem. Nie zadowoli nas nawet drobiazgowe zestawienie listy wzorów — modeli archaizacyjnych, wskazanie z jakiej epoki dany wzór pochodzi (katalog taki byłby imponująco bogaty). Istota stylistycznej oryginalności Strawińskiego wydaje się tkwić w dwu przede wszystkim rzeczach: w rodzaju muzycznego ruchu i w gatunku brzmienia.

Strawiński jest wynalazcą — jeżeli tak to można określić — nowej formuły, nowego rodzaju ruchu muzycznego, nowego sposobu organizacji muzycznego przebiegu. Jak określić „formułę ruchową" Strawińskiego? Jej mocne, skondensowane, elektryzujące, jedyne w swoim rodzaju działanie polega na swoistym zakłóceniu wrażenia motorycznej regularności. Właśnie regularność i swoista symetria charakteryzowały ruch (wrażenie ruchu) w dotychczasowej muzyce europejskiej. Ruch ten określić można było dwojako: według stopnia szybkości i z uwagi na skojarzenia — przestrzenne wyobrażenia ruchu. Zresztą wrażenie ruchu nie było tu czymś najistotniejszym, ruch był jakby ukrytym motorem dzieła muzycznego.

Sytuacja zmieniła się zasadniczo dopiero w XX wieku i co ciekawsze ta „rewolta ruchowa" dokonywała się w dwóch kierunkach. Pierwszy (Strawiń-

ski) oznaczał wzmożenie, intensyfikację ruchu; drugi (technika dodekafoniczna) — niwelację klasycznych kategorii „szybkości".

Strawiński oparł się na klasycznych kategoriach ruchu a nawet je pozornie wzmocnił. Nawiązując z jednej strony do motoryki baroku i regularności klasycyzmu, z drugiej do jazzu, uintensywnił i wzmocnił sam ruch, jego wrażenie uczynił czymś zdecydowanie nadrzędnym. Zmotoryzował ruch a równocześnie wprowadził w ów motoryzm moment rytmicznego spięcia, zakłócenia, niepokoju, a przez to jakby „zdemonizował" ruch: przesuniętym akcentem, zahamowaniem, sprężeniem rytmicznej energii. Zastosował sobie tylko właściwą, niezrównaną metodę nieregularnych impulsów rytmicznych. Wprowadził także efekt rozdwojenia, energetycznego ścierania się płaszczyzn rytmicznych, efekt polirytmii w niespotykanej dotąd plastyce i sile.

W tej „formule ruchu", która jest swoistym znakiem rozpoznawczym kompozytora, wyraża się cała ascetyczna drapieżność Strawińskiego, cała jego sprężona energia. Ta formuła jest już gotowa w *Pietruszce*, z biegiem lat Strawiński wytrawia ją tylko i wycienia: w „baletach rosyjskich" elektryzuje ona oszałamiająco barwne, jaskrawe masy dźwiękowe: w utworach ostatnich są to raczej punkty i linie, cienkie, ostre, wyraziste. Owa formuła ruchu będąca ruchem, siłą witalną muzyki Strawińskiego jest wyrazem energii ujarzmionej, zdyscyplinowanej, wyrazem żelaznej woli. Energetyczny duch muzyki Strawińskiego — istniejący niezależnie od konstrukcji dźwiękowych, w które się tylko wciela — porusza wszystkie wzorce i modele archaizacyjne, jest cały i niepodzielny — jak dusza plotyńska — w każdej najmniejszej całostce dzieła. Energetyczny demon wyostrza brzmienie, pozbawia je miękkości, powabów i czułostek, sprawia, iż jest ono zawsze niezwykłe, niepokojące, atrakcyjne. Atrakcyjne przez co? Przez ostrość, przez rodzaje, stopnie tej ostrości?. Nie tylko.

Aby rozwikłać do końca zagadkę instrumentacji, kolorystyki, wyobraźni brzmieniowej Strawińskiego, trzeba by dokładnie przeanalizować wszystkie jego partytury. Sekret instrumentacji tkwi tu w sposobie

Rys. Andrzej Majewski

organizacji ruchowej energii: formuła brzmieniowa Strawińskiego wynika z formuły rytmicznej.

Przez wiele lat urok stylistycznej aluzji (ta satysfakcja rozpoznawania wzorców modeli historycznych, satysfakcja poczucia własnej wiedzy, znajomości historii) przesłaniał nam właściwy smak wielu utworów Strawińskiego, ich najistotniejszą ekspresję i oryginalność. Czas najwyższy abyśmy, nie odrzucając bynajmniej smaków i smaczków archaizacji, odczytali głębiej muzykę Strawińskiego, sięgnęli do jej rdzenia, abyśmy zdali sobie sprawę, że archaizacja jest tu tylko środkiem do celu a nie celem samym.

Spróbujmy dzisiaj w ten sposób odczytać partyturę *Orfeusza*. Utwór ten skomponował Strawiński w roku 1948 w Hollywood. Pisał go na zamówienie Ballet Society w Nowym Jorku. Premiera odbyła się 28 kwietnia 1948 roku w New York City Center pod dyrekcją kompozytora. Choreografię opracował George Balanchine, (który też był inicjatorem całego pomysłu), dekoracje i kostiumy Isamu Noguchi. W tym samym roku odbyły się dwie jeszcze premiery *Orfeusza:* w Wenecji i w Paryżu. Premiera Warszawska jest prawdopodobnie czwartą z kolei. Czym wytłumaczyć tę niepopularność baletu? Doprawdy niewiadomo. Pod względem atrakcyjności muzycznej *Orfeusz* na pewno nie ustępuje innym klasycznym baletom Strawińskiego, a można by rzec, że nawet je przewyższa. Muzycznie jest ciekawszy od czarujących żartów w rodzaju *Pulcinelli* czy *Gry w karty*. Ale jest rzeczą na serio, podobnie jak nieco późniejszy dodekafoniczny *Agon* i może ten właśnie brak charakterystycznej żartobliwości czy ironii — do której przyzwyczaili się amatorzy neoklasycznego Strawińskiego — ów brak pierwiastka „francuskiego" zadecydował o swoistej niepopularności baletu.

Orfeusz jest dziełem dramatycznym: dramatycznym jako balet i równie dramatycznym jako utwór muzyczny. Jest formą muzyczo-sceniczną o rzadkiej doskonałości, o architektonice zamkniętej, zwartej, która tylko zewnętrznie przypomina baletową suitę. Legenda o Orfeuszu, ów nieśmiertelny, wielokrotnie powielany temat jest tu opowiedziany zwięzłym, prostym i „konwencjonalnym" językiem libretta baletowego: z owym tak charakterystycznym dla Strawińskiego, rodzajem konwencjonalizmu, polegającym na genialnym wyczuciu konwencji wybranej epoki historycznej; więcej — na pewnym wyobcowaniu tej konwencji, na ukazaniu jej istoty, a przez to jej niezwykłości. Strawiński ukazuje można by rzec „fenomenologicznie" odrębność każdego

Rys. Andrzej Majewski

stylu historycznego, na tym polega chyba najgłębszy sens jego zaskakujących archaizacji.

Orfeusz Strawińskiego jest chyba najzwięźlejszą ze wszystkich dotychczasowych wersji legendy, jest samą esencją, ekstraktem mitu, jakby samą jego ekspresją i symboliką, oczyszczoną z jakiejkolwiek słownej wieloznaczności. Posłużył się tu Strawiński konwencją muzyki baroku, ściślej, francuską konwencją dworskiego baletu z końca XVII wieku: stylizowane są tutaj tytuły — określenia poszczególnych scen, sytuacji scenicznych (smak tych stylizacji odczujemy wyraźnie, gdy przypomnimy sobie programowe utwory lutnistów, scenariusze baletowe Lully'ego lub chociażby *Apotheose de Corelli* Couperina). Efektem stylizacji są także pewne formuły melodyczne — ornamentalne figury, pewne cechy kolorytu instrumentalnego (w określonych miejscach pewna „barokowa" masywność instrumentacji), pewne schematy fakturalne. Z tym wszystkim jest *Orfeusz* pożegnaniem z barokiem. Do tej epoki, którą darzy tak głębokim uczuciem, kompozytor nie wróci już nigdy bezpośrednio w swej twórczości, zwracając się ostatecznie ku swemu najgłębszemu powołaniu: ku średniowieczu z jego ascezą, dyscypliną, surowością, z jego żarliwym dążeniem do ideału doskonałości.

*

Orfeusz składa się z dwunastu scen uszeregowanych w trzy obrazy, całość płynie atacca bez przerw.

Obraz pierwszy. Balet rozpoczyna się sceną przy grobie Eurydyki. Orfeusz opłakuje zmarłą, otacza go grono przyjaciół, wyrażających swoje współczucie. Muzyczny koloryt tej sceny jest pastelowy, prawie biały, całkowicie diatoniczny, rysowany monotonnym monologiem harfy na tle smyczków i tylko dwa razy barwiony akordami drzewa i blachy. Żal Orfeusza jest statyczny, spokojny, prawie nieruchomy, a przez ten niesamowity spokój tym bardziej przejmujący. Demon rytmiczny Strawińskiego jeszcze się tu jakby nie obudził. Obudzi się już w scenie następnej — air de danse — gdzie wystąpi jakże charakterystyczny dla Strawińskiego rodzaj sprężonej formuły ruchowej — zakłócanej motoryki. Ze swoim koncertowaniem skrzypiec i wiolonczeli scena

Rys. Andrzej Majewski

ta przypomina zarówno *Historię żołnierza* jak i *Koncert skrzypcowy*. Jest żywa, rozmigotana, a ruch nabiera tu cech charakterystycznej drapieżności.

Ruch zatrzymuje się, taniec nieruchomieje, zawiesza się jakby, zmienia się koloryt. Ukazuje się wysłannik Hadesu — Anioł Śmierci (charakterystyczny krótki motyw wiolonczel i altówek) i rozpoczyna swój taniec poważny i surowy, niepokojący w swoich punktowanych rytmach i ścieraniu bloków smyczków i drzewa. Anioł Śmierci wiedzie Orfeusza do Tartaru (interludium). To zstąpienie do piekieł jest powolne, posępne. Ilustrują je poruszające się wielkimi interwałami smyczki, trąbka, puzon, obój, rożek angielski. Tak kończy się pierwszy obraz baletu.

Obraz drugi rozpoczyna się tańcem furii (agitatio): na motoryczną płaszczyznę wartkiego ruchu ósemkowego nakłada się tu rytm punktowany. Furie z właściwą sobie gwałtownością bronią wstępu do Hadesu. Następuje teraz słynny fragment legendy, kiedy to Orfeusz oczarowuje moce podziemne grą i śpiewem (moment ów zainspirował niegdyś Monteverdiego do skomponowania genialnej arii ornamentalnej z koncertującymi instrumentami). Strawiński, jakby nawiązując do monteverdiowskiego Orfeusza, daje tutaj wspaniałą stylizację barokowej arii instrumentalnej o pięknym rysunku melodycznym, bogato wyposażonym w ornamentalne figury. Scena ta (air de danse), w której Orfeusz tańczy solo, jest małym koncertem instrumentalnym. Koncertują z harfą czyli „lirą" Orfeusza: smyczki i dwa oboje, które prowadzą główną ornamentalną melodię. Kilkutaktowe interludium: udręczeni więźniowie Tartaru otaczają Orfeusza, błagając o kontynuowanie „pieśni pocieszenia". Orfeusz kończy swoją arię tym razem z klarnetami i obojami.

Jak wiemy z legendy, śpiew i gra Orfeusza miały wprost magiczną siłę oddziaływania: oczarowane strażniczki Hadesu wpuszczają więc boskiego śpiewaka do państwa cieni, następnie zawiązują mu oczy i przyprowadzają Eurydykę. Nie wolno mu na nią spojrzeć. Muzyka w tej scenie (pas de action) jest jakby wyciszona, poruszająca się łagodnym i lekkim ruchem, łącząca przytłumioną barwę trąbek z barwą instrumentów smyczkowych. Następuje teraz duet Orfeusza i Eurydyki (pas de deux), liryczna scena miłosna o kapryśnym, zmiennym rytmie. Ruch początkowo powolny przyspiesza się, koloryt rozjaśnia (flety, oboje, klarnety), taniec ożywia się, staje się coraz lżejszy, aby wrócić znowu do kantyleny miłosnej smyczków, przerwanej nagłą katastrofą: Orfeusz nie mogąc dłużej znosić bezsensownego zakazu zrywa opaskę z oczu, Eurydyka pada martwa.

Następuje teraz chyba najbardziej posępny fragment całego baletu (interludium). Z tych dziewięciu taktów — z których sześć należy do puzonów, trąbek, wiolonczel i kontrabasów, a trzy do obojów, klarnetów waltorni i smyczków — tchnie groza i przejmujący chłód. Rodzaj polifonii i koloryt tego fragmentu każą myśleć o muzyce średniowiecza. Wszystko znikło, Orfeusz został sam, opuszczony przez wszystkich, na okrutnie pustej ziemi. Interludium poprzedza bezpośrednio wielką kulminację dramatu — istne rozpętanie żywiołu: na Orfeusza rzuca się tłum rozszalałych bachantek i rozszarpuje go na strzępki. Scena ta jest ogromnym wyładowaniem energii ruchowej. Mamy tu znów całego Strawińskiego z jego energicznie sprężoną formułą ruchu. Wręcz przerażająca, druzgocąca dzikość tej sceny przypomina pewne fragmenty *Święta Wiosny*.

Balet kończy się apoteozą Orfeusza: Apollo unosi jego lirę i nadaje jego sztuce znamiona boskości. Apoteoza jest krótkim i bardzo pięknym polifonicznym koncertem na dwa rogi, trąbkę, harfę i smyczki. Poprzez takie zestawienie instrumentów uzyskuje tu Strawiński efekt zaskakującej „niebiańskości" kolorytu. W samym pojęciu, w wyobrażeniu apoteozy zawiera się jakiś posmak naiwnego prymitywu: pewna naturalistyczna symbolika, pewna dosłowność niby w średniowiecznych malarskich wyobrażeniach świętości, dosłowność i naturalizm alegorii. Apoteoza z Orfeusza kojarzy się nieodparcie z tą świątobliwą naiwnością średniowiecza, jest jej stylizacją.

BOHDAN POCIEJ

Druk. nr 1 Wyd. Zw. 634/1042/63. 11.500+35. L-18.

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

IGOR STRAWIŃSKI

ORFEUSZ

BALET W 1 AKCIE

Kierownictwo muzyczne

BOHDAN WODICZKO

Choreografia i reżyseria

ALFREDO RODRIGUES

Dekoracje i kostiumy

ANDRZEJ MAJEWSKI

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

OBSADA:

Orfeusz — STANISŁAW SZYMAŃSKI
~~FELIKS MALINOWSKI~~

Anioł śmierci — WACŁAW GAWORCZYK
~~JANUSZ SMOLIŃSKI~~

Eurydyka — ~~ELŻBIETA JAROŃ~~
BOŻENA KOCIOŁKOWSKA

Bachantki — ~~ALEKSANDRA BORSCH~~
MARIQUITA COMPE
KRYSTYNA MAZURÓWNA
IZABELLA OWOCÓWNA
~~LIDIA SKRZYPKÓWNA~~
~~ELŻBIETA SPRATEK~~

Przyjaciele Orfeusza

Małgorzata Bukowska, Barbara Gierałtowska, Janina Galikowska, Barbara Leśniewska, Barbara Olkusznik, Barbara Zielińska, Anna Zimna, Jan Dąbrowski, Ryszard Krawucki, Andrzej Ludwicki, Jan Mazur, Zdzisław Panoszewski, Zbigniew Polański, Janusz Sijka, Grzegorz Strzelczyk.

Furie

Krystyna Barys, Marta Bochenek, Krystyna Bukowska, Anna Gochówna, Ryszarda Gozdowska, Krystyna Janowska, Krystyna Kabalewska, Maria Kocik, Bożena Mirkowicz, Irena Mrówczyńska, Krystyna Stankiewicz, Elżbieta Trzcińska, Hanna Wopińska, Krystyna Zgórska.

Piekło

Barbara Barska, Maria Bokota, Henryka Buczek, Danuta Dudkówna, Jadwiga Kostrzemska, Wiesława Latkowska, Irena Ładowska, Teresa Nikodem, Wiesława Olkiewicz, Danuta Szorcówna, Hanna Szajewska, Alicja Tomaszewska, Jolanta Wilkońska, Marek Almert, Rajmund Dawidziuk, Benon Dymecki, Bogdan Kamiński, Ryszard Majka, Jerzy Miszczyk — Dan, Wojciech Nejman, Marek Pawlicki, Janusz Pietrzak, Henryk Rutkowski.

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Dyrygent
BOHDAN WODICZKO

Asystent dyrygenta
BOGUSŁAW MADEY

Asystent choreografa
WITOLD GRUCA

Inspicjenci:
FRANCISZEK TUTAK
BOGUMIŁ SKORSKI
ZYGMUNT WOJTIUK

●

Kierownik techniczny
FRANCISZEK PIETRZAK

●

Brygadier maszynistów
PIOTR TROJANOWSKI

●

Kierownik oświetlenia
MIECZYSŁAW STASIAK

Druk. nr 1 Wyd. Zw. 720/1164/63. 11 035. L-21

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

BENIAMIN BRITTEN

SOIREES ET MATINEES MUSICALES

SUITA WG G. ROSSINIEGO

□

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

BENIAMIN BRITTEN

BRITTEN — ROSSINI

SOIREES ET MATINEES MUSICALES

Pierwsze kompozytorskie spotkanie Beniamina Brittena z Rossinim nastąpiło w roku 1932; drugie *(Matinées musicales)* w latach czterdziestych. Rezultatem tego pierwszego spotkania były *Soirées Musicales* — instrumentacja kilku drobnych utworów Rossiniego połączonych w suitę. Britten miał wtedy 19 lat, był młodym obiecującym kompozytorem. Musiał zapewne silnie odczuwać urok muzyki Rossiniego, podobnie jak paru jego znakomitych poprzedników, jak niegdyś Chopin, Liszt, podobnie jak współcześnie Strawiński. Wszyscy oni swoją sympatię dla Rossiniego musieli zamanifestować kompozytorsko, jakimś rodzajem małego muzycznego hołdu. Chopin do jednego ze swoich młodzieńczych polonezów wplata melodię ze *Sroki Złodziejki;* Liszt transkrybuje na fortepian *Soirées Musicales;* Strawiński w *Grze w karty* używa dosłownego cytatu z uwertury do *Cyrulika*. Urokowi muzyki Rossiniego trudno było się oprzeć. Różnie natomiast bywało, jak wiemy, z uznaniem tej muzyki. Przeraźliwie poważna, wagnerowska ideologia niemiecka lekceważyła Rossiniego. I dzisiaj jeszcze chyba nie wszyscy konsumenci, znawcy i poszukiwacze tak zwanej głębi w muzyce zdają sobie sprawę z prawdziwej wielkości sztuki Rossiniego. Kompozytor ten jest bowiem wielki, jest genialny w sposób tak oczywisty, ze może to właśnie uchodzi uwadze. Jest genialny chyba przede wszystkim przez swe absolutnie najważniejsze poczucie muzycznego humoru. W muzyce żadnego innego kompozytora nie spotykamy radości tak czystej, żywiołowej i spontanicznej, tak bezinteresownej. Jest to niezależnie od treści tego czy innego libretta opery, elementarna radość z samego tworzenia, komponowania muzyki które w tym wypadku już jest nie tyle komponowaniem, co zapisywaniem rzeczy danych z góry, już gotowych, wychwytywaniem owego wspaniałego strumienia dźwięków który stale przepływa przez wyobraźnię kompozytora. Najbardziej chyba tą porywającą radość tworzenia czuje się w uwerturach. *Soirées et Matinées Musicales* powstały na marginesie oper. Jest to prosta i bardzo ładna, całkowicie bezpretensionalna muzyka rozrywkowa z połowy ubiegłego stulecia. Muzyka sal redutowych, ogródków kawiarnianych, balów czy wręcz zabaw na świeżym powietrzu, muzyka par excelence taneczna. W lekkiej i bardzo zgrabnej instrumentacji Brittena, stanowi ona świetne tło dla stylizowanego, żartobliwego baletu, dla żartu czy serii żartów tanecznych.

BOHDAN POCIEJ

Rys. — Andrzej Majewski

Druk. nr 1. WZ. 660/1073/63. 11000+35. L-18

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR BOHDAN WODICZKO

ROSSINI — BRITTEN

SOIREES ET MATINEES MUSICALES

DIVERTISSEMENT

Kierownictwo muzyczne

BOHDAN WODICZKO

Choreografia i reżyseria

ALFREDO RODRIGUES

Dekoracje i kostiumy

ANDRZEJ MAJEWSKI

PREMIERA 16 PAŹDZIERNIKA 1963

OBSADA:

Uwertura

Marsz

MARIA KRZYSZKOWSKA — primabalerina, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA
Barbara Barska, Danuta Dudkówna, Ryszarda Gozdowska, Maria Kocik, Barbara Leśniewska, Bożena Mirkowicz, Irena Mrówczyńska, Danuta Szorcówna, Alicja Tomaszewska, Krystyna Zgórska, Anna Zimna.

Nokturn

MARIA KRZYSZKOWSKA, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA, JAN DĄBROWSKI, ROMAN KERSON, FELIKS MALINOWSKI, ZYGMUNT SIDŁO.

Walc

MARIQUITA COMPE, BARBARA WŁODARCZYK, HENRYK GIERO, ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI.

Pantomima

BOŻENA GADZIŃSKA, KRYSTYNA ZIÓŁKOWSKA, ZBIGNIEW JUCHNOWSKI, RYSZARD KRAWUCKI. Marta Bochenek, Anna Gochówna, Ryszarda Gozdowska, Krystyna Janowska, Krystyna Kabalewska, Maria Kocik, Bożena Mirkowicz, Irena Mrówczyńska, Elżbieta Trzcińska, Jolanta Wilkońska, Hanna Wopińska, Krystyna Zgórska.

Perpetuo

MARIA KRZYSZKOWSKA, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA, HENRYK GIERO, ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI. Danuta Dudkówna, Janina Galikowska, Bożena Zielińska, Anna Zimna, Jaremi Kunicki, Janusz Sijka, Grzegorz Strzelczyk, Przemysław Śliwa.

Marsz

MARIQUITA COMPE, BARBARA WŁODARCZYK
Benon Dymecki, Stanisław Kowalski, Ryszard Majka, Jerzy Miszczyk-Dan, Zdzisław Panoszewski, Marek Pawlicki, Zbigniew Polański, Jerzy Wesołowski.

Canzonette

MARIA KRZYSZKOWSKA, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA, HENRYK GIERO, ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI.

Tirolese

BOŻENA GADZIŃSKA, JANINA GALIKOWSKA, ANDRZEJ LUDWICKI, FELIKS MALINOWSKI, ZYGMUNT SIDŁO, GRZEGORZ STRZELCZYK.

Bolero

MARIA KRZYSZKOWSKA, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA.

Tarantella

MARIA KRZYSZKOWSKA, BOŻENA KOCIOŁKOWSKA, HENRYK GIERO, ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI.
Danuta Dudkówna, Janina Galikowska, Bożena Zielińska, Anna Zimna, Janusz Sijka, Grzegorz Strzelczyk, Barbara Barska, Danuta Dudkówna, Barbara Leśniewska, Danuta Szorcówna, Alicja Tomaszewska, Anna Zimna, Marek Almert, Rajmund Dawidziuk, Jan Dąbrowski, Bogdan Kamiński, Czesław Mette, Wojciech Nejman, Zdzisław Panoszewski, Zbigniew Polański, Janusz Pietrzak, Henryk Rutkowski, Grzegorz Strzelczyk.

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Dyrygent

BOHDAN WODICZKO

Asystent dyrygenta
BOGUSŁAW MADEY

Asystent choreografa
WITOLD GRUCA

Inspicjenci:
FRANCISZEK TUTAK
BOGUMIŁ SKORSKI
ZYGMUNT WOJTIUK

●

Kierownik techniczny
FRANCISZEK PIETRZAK

●

Brygadier maszynistów
PIOTR TROJANOWSKI

●

Kierownik oświetlenia
MIECZYSŁAW STASIAK

Druk. nr 1 Wyd. Zw. 721/1165/63. 11 035. L-21

Projekt okładki
ALINA KALCZYŃSKA

CENA ZŁ 4,50

POLIGR. SP. PR. „GALANTERIA" W-WA, SPOKOJNA 5. Z. 359 · 11000