TEATR NARODOWY

W KOPRODUKCJI Z TEATRO CARLO FELICE W GENUI

RICHARD STRAUSS

Kawaler srebrnej róży

DER ROSENKAVALIER

*SPONSOR KULTURY POLSKIEJ**

** Leopold Julian Kronenberg, Prezes Rady Banku Handlowego w Warszawie, zainicjował i sfinansował w 1899 roku budowę Filharmonii Warszawskiej, oraz sponsorował jej działalność.*
** Ze środków Banku Handlowego w Warszawie SA zakupiono instrumenty muzyczne dla Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Teatru Narodowego.*

EVTERPE.
Dulciloquis calamos EVTERPE *flatibus urget.*

BANK HANDLOWY W WARSZAWIE SA
ROK ZAŁOŻENIA 1870

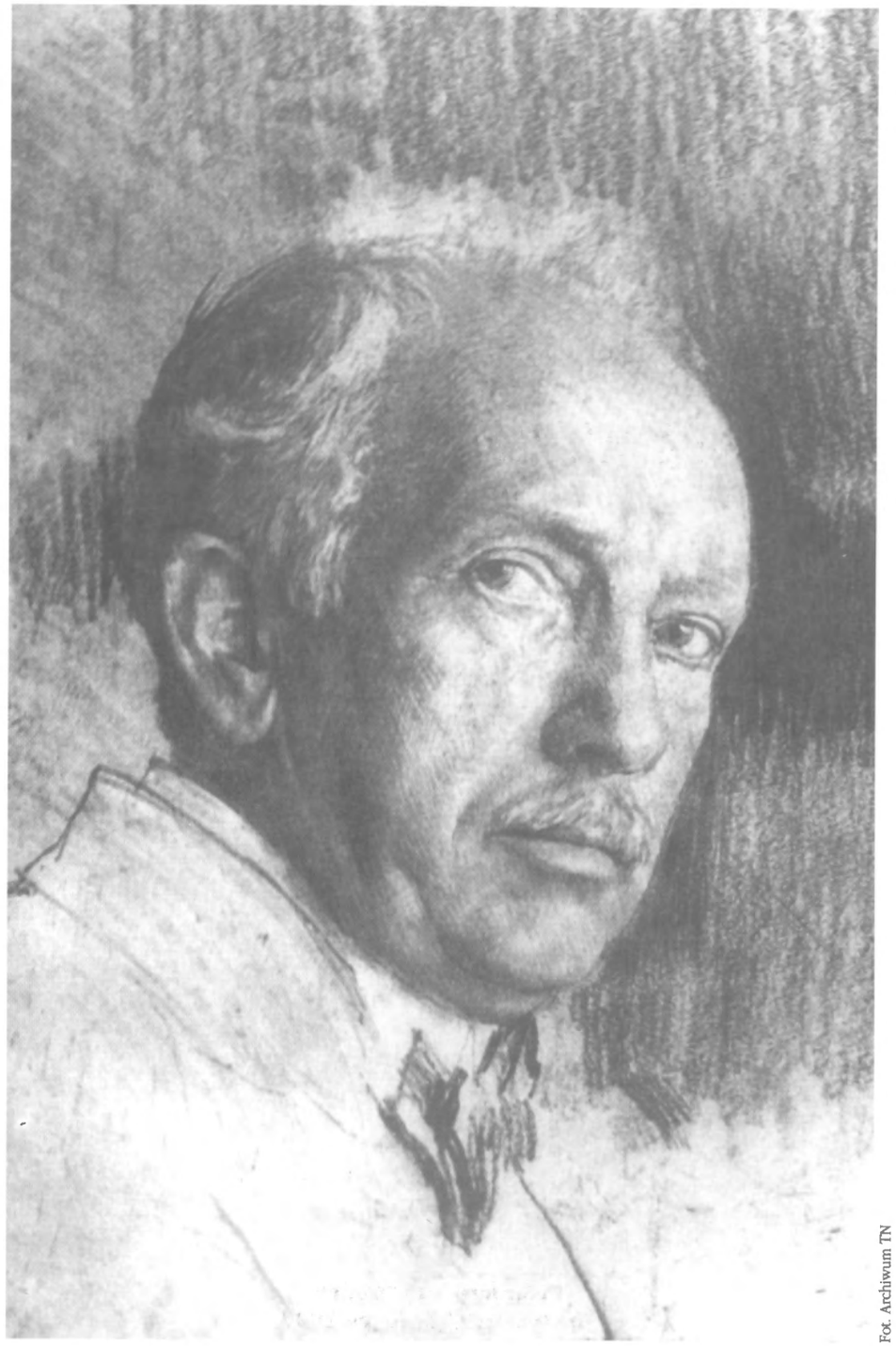
00-950 Warszawa, ul.Chałubińskiego 8, Skr.poczt. 129, tel.: (0 22) 690 38 12, fax: (0 22) 830 01 13, telex: 814 811 bhw pl.

TEATR NARODOWY
Rok założenia / Founded in 1765

Richard Strauss
KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Der Rosenkavalier

„Komedia dla muzyki" w trzech aktach
„Comedy for music" in three acts

Premiera / Première
26 stycznia / January 1997



Fot. Archiwum TN

Richard Strauss (portret F. Szmutzera)

TEATR NARODOWY

W KOPRODUKCJI Z TEATRO CARLO FELICE W GENUI

RICHARD STRAUSS

Dyrygent / Conductor
JACEK KASPSZYK

Reżyseria, scenografia i kostiumy
Producer, set and costumes designer
PIER LUIGI PIZZI

Przygotowanie chóru
JAN SZYROCKI

Przygotowanie muzyczne solistów
i konsultacje językowe
JANINA ANNA PAWLUK

Asystent reżysera i scenografa
MASSIMO GASPARON

Asystent scenografa ds. kostiumów
GIOVANNA BUZZI

Światła
LUIGI SACCOMANDI

SOLIŚCI, CHÓR I ORKIESTRA TEATRU NARODOWEGO
Chór Alla Polacca, Statyści

Prapremiera / World premiere
11 stycznia / January 1911, Königliches Opernhaus, Dresden

Premiera polska / Polish première
7 grudnia / December 1922, Teatr Wielki, Warszawa

PREMIERA OBECNEJ INSCENIZACJI
Première of this production
26 stycznia / January 1997, Teatr Narodowy, Warszawa

za pozwoleniem firmy
Boosey & Hawkes Music Publishers Limited

Koprodukcja z / Coproduction with
Teatro Carlo Felice w Genui / in Genoa

Kawaler srebrnej róży

DER ROSENKAVALIER

SEZON 1996/97 SEASON

Dyrektor generalny / General director
Janusz Pietkiewicz

Sekretarz generalny / General secretary
Dyrektor zarządzający / Managing director
Krzysztof Torończyk

Dyrektor artystyczny opery / Artistic director of Opera
Ryszard Peryt

Dyrektor artystyczny dramatu / Artistic director of Drama
Jerzy Grzegorzewski

Dyrektor muzyczny / Music director
Grzegorz Nowak

Naczelny scenograf / Principal designer
Andrzej Kreütz-Majewski

Dyrektor baletu / Ballet director
Emil Wesołowski

Dyrektor chóru / Chorus director
Jan Szyrocki

Dyrektor ds. techniki
Mirosław Łysik

Dyrektor ds. administracji
Ryszard Grąbkowski

Wydawnictwo Teatru Narodowego
ISBN 83-86727-36-5

TEATRO CARLO FELICE

EX TEATRO COMUNALE DELL'OPERA DI GENOVA

STAGIONE 96/97

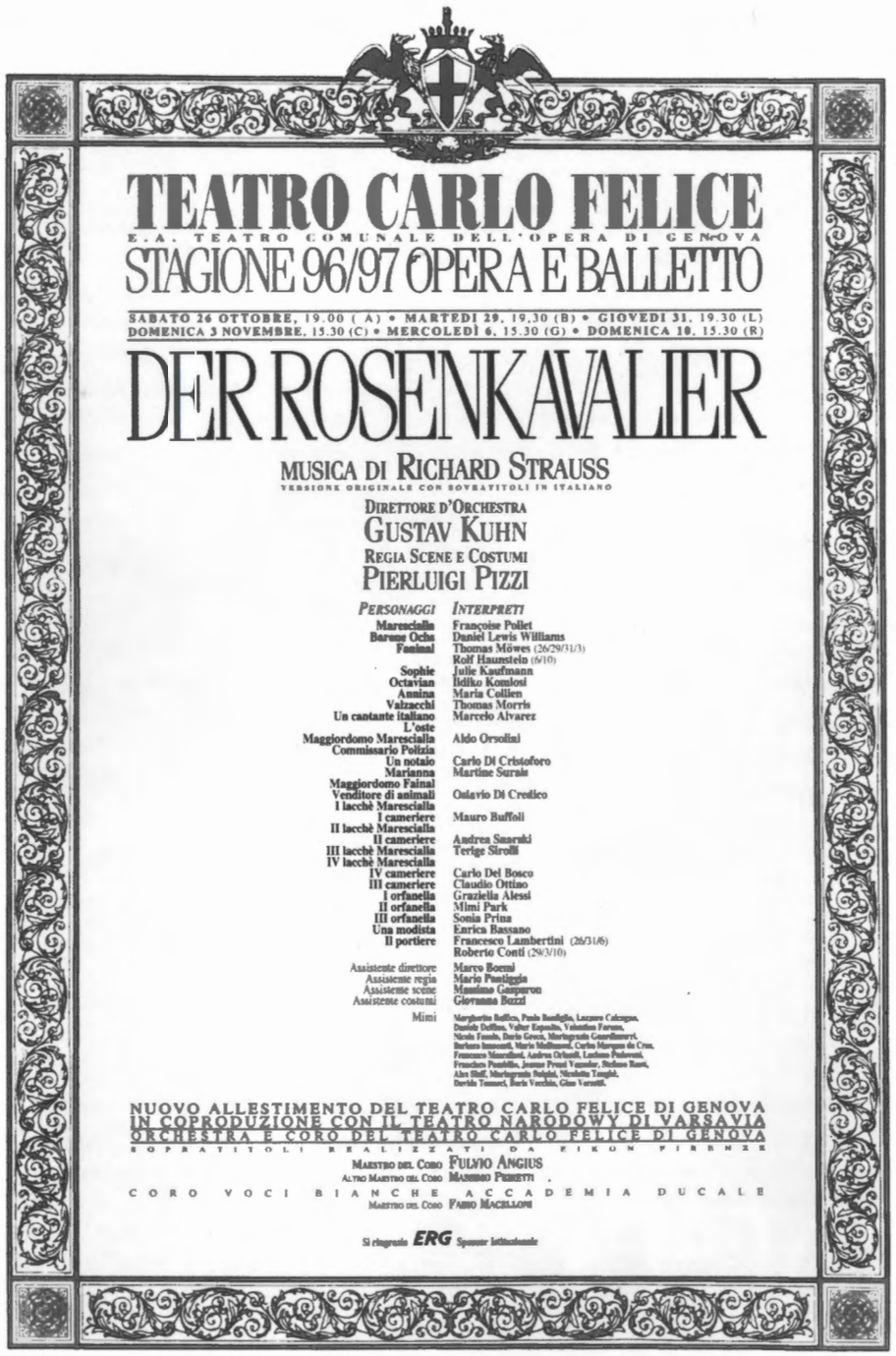
KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Richarda Straussa
w inscenizacji
PIERA LUIGIEGO PIZZIEGO
zrealizowany został w koprodukcji
Teatro Carlo Felice w Genui
i Teatru Narodowego w Warszawie

PREMIERA W GENUI
odbyła się 26 października 1996
w wykonaniu tamtejszego zespołu

PREMIERA WARSZAWSKA
w wykonaniu zespołu Teatru Narodowego
przygotowana została osobiście
przez wybitnego włoskiego inscenizatora

Musica di Richard Strauss

DER ROSENKAVALIER



TEATRO CARLO FELICE

E.A. TEATRO COMUNALE DELL'OPERA DI GENOVA

STAGIONE 96/97 OPERA E BALLETTO

SABATO 26 OTTOBRE, 19.00 (A) • MARTEDÌ 29, 19.30 (B) • GIOVEDÌ 31, 19.30 (L)
DOMENICA 3 NOVEMBRE, 15.30 (C) • MERCOLEDÌ 6, 15.30 (G) • DOMENICA 10, 15.30 (R)

DER ROSENKAVALIER

MUSICA DI RICHARD STRAUSS

VERSIONE ORIGINALE CON SOVRATITOLI IN ITALIANO

DIRETTORE D'ORCHESTRA
GUSTAV KUHN

REGIA SCENE E COSTUMI
PIERLUIGI PIZZI

PERSONAGGI	INTERPRETI
Marescialla	Françoise Pollet
Barone Ochs	Daniel Lewis Williams
Faninal	Thomas Möwes (26/29/31/3)
	Rolf Haunstein (6/10)
Sophie	Julie Kaufmann
Octavian	Ildiko Komlosi
Annina	Maria Collien
Valzacchi	Thomas Morris
Un cantante italiano	Marcelo Alvarez
L'oste	
Maggiordomo Marescialla	Aldo Orsolini
Commissario Polizia	
Un notaio	Carlo Di Cristoforo
Marianna	Martine Surais
Maggiordomo Fainal	
Venditore di animali	Oslavio Di Credico
I lacchè Marescialla	
I cameriere	Mauro Buffoli
II lacchè Marescialla	
II cameriere	Andrea Snarski
III lacchè Marescialla	Terige Sirolli
IV lacchè Marescialla	
IV cameriere	Carlo Del Bosco
III cameriere	Claudio Ottino
I orfanella	Graziella Alessi
II orfanella	Mimi Park
III orfanella	Sonia Prina
Una modista	Enrica Bassano
Il portiere	Francesco Lambertini (26/31/6)
	Roberto Conti (29/3/10)
Assistente direttore	Marco Boemi
Assistente regia	Mario Pontiggia
Assistente scene	Massimo Gasparon
Assistente costumi	Giovanna Buzzi
Mimi	Margherita Baffico, Paolo Bonfiglio, Lazzaro Calcagno, Daniele Delfino, Valter Esposito, Valentina Farone, Nicola Fasolo, Dario Greco, Mariagrazia Guardiamarri, Barbara Innocenti, Mario Mollimanti, Carlos Marques da Cruz, Francesco Mascellani, Andrea Orlandi, Luciano Pedovani, Francisco Pomiglio, Jeanne Prunl Vassalar, Stefano Rossi, Alex Sluff, Mariagrazia Sulpizi, Nicoletta Tanghè, Davide Tonucci, Boris Vecchio, Gino Versetti.

NUOVO ALLESTIMENTO DEL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA
IN COPRODUZIONE CON IL TEATRO NARODOWY DI VARSAVIA
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA

SOPRATITOLI REALIZZATI DA EIKON FIRENZE

MAESTRO DEL CORO FULVIO ANGIUS
ALTRO MAESTRO DEL CORO MASSIMO PERETTI

CORO VOCI BIANCHE ACCADEMIA DUCALE
MAESTRO DEL CORO FABIO MACELLONI

Si ringrazia ERG Sponsor Istituzionale

Archiwum TN

Afisz genueńskiej premiery inscenizacji Piera Luigiego Pizziego

Treść

8
RICHARD STRAUSS
Kronika

28
DZIEŁA RICHARDA STRAUSSA
na scenie warszawskiej

30
Autor libretta
HUGO VON HOFMANNSTHAL

32
BOHATEROWIE OPERY
według partytury

35
GENEZA OPERY
„Kawaler srebrnej róży"

50
KOMEDIA WIEDEŃSKA

58
„Kawaler srebrnej róży"
W WARSZAWIE 1922

64
„Kawaler srebrnej róży"
W WARSZAWIE 1962

69
„Kawaler srebrnej róży"
W WARSZAWIE 1997
Obsada (70)
Jacek Kaspszyk (73)
Pier Luigi Pizzi (75)
Jan Szyrocki (76)

77
INSCENIZACJA
Piera Luigiego Pizziego

81
TREŚĆ OPERY
Synopsis

RICHARD STRAUSS

KRONIKA

1864
11 czerwca przychodzi na świat w Monachium. Jego ojciec Franz, nadworny muzyk króla Bawarii, jest zdolnym waltornistą (Hans von Bülow nazywa go „Joachimem rogu"). Matka Józefina, córka fabrykanta piwa Georga Pschorra, jest kobietą wykształconą i dobrą pianistką. (Warto tu dodać dla orientacji, że zaledwie miesiąc wcześniej, 5 maja tego roku, Richard Wagner zaproszony został do Monachium przez króla Ludwiga II i przyjęty przez niego na audiencji. Był to dzień wielkiego przełomu w życiu kompozytora: „pod opieką mego szlachetnego przyjaciela nie zaciąży już na mnie brzemię przyziemnych trosk egzystencji").

1870
Pobiera pierwsze lekcje gry na fortepianie u przyjaciela swego ojca, harfisty Kapeli Dworskiej w Monachium. Powstaje *Weihnachtslied* na głos i fortepian. Pierwsze kompozycje wymieniane przez Straussa w jego *Wspomnieniach z młodości*: *Kolęda* i *Polka*. „Sam wyrysowałem nuty, ale mama wpisała pod spodem słowa, ponieważ nie umiałem jeszcze pisać drobnymi literkami, tak jak należało". Komponuje *Schneider-polkę* na fortepian.

1871
Komponuje utwór *Einkehr* (L. Uhland) na głos z fortepianem.

1872
Powstaje *Gaw4ot* na fortepian.

1874
Na jesieni wstępuje do Ludwigsgymnasium w Monachium, kończy tę szkołę w wieku 18 lat z tytułem bakałarza.

1876
Pisze *Marsz uroczysty* na orkiestrę op. 1.

1877
Powstaje *Serenada G-dur* na orkiestrę.

1878
Komponuje: *Dwanaście wariacji fortepianiowych D-dur* i *Sonatę fortepianową E-dur.*

1879
Pisze: *O schneller mein Ross* na głos z fortepianem, *Wielką sonatę c-moll* na fortepian i *Uwerturę a-moll* na orkiestrę.

1880
Na koncercie szkolnym w Ludwigsgymnasium zostaje wykonany jego *Chór* do tragedii Sofoklesa *Elektra*. Powstają również: *Scherzando* na fortepian i *Symfonia d-moll* na orkiestrę.

Fot. Archiwum TN

Richard Strauss pod koniec XIX wieku

1881
30 marca wielki sukces *Symfonii d-moll,* wykonanej w monachijskim Odeonie pod dyrekcją generalnego dyrektora muzycznego Bawarii, Hermanna Leviego. Strauss ma 17 lat i jest uczniem przedostatniej klasy gimnazjalnej. Powstają: *Kwartet smyczkowy A-dur* op. 2, *Pięć utworów* op. 3 na fortepian i *Sonata h-moll* op. 5 na fortepian. Kompozytor jest dotychczas obojętnie, a nawet wrogo nastawiony do muzyki Wagnera (rok wcześniej przepowiadał, że „za dziesięć lat nikt nie będzie wiedział kim był Wagner"). Teraz odkrywa piękno *Tristana:* „Pamiętam, że mając siedemnaście lat pochłaniałem niczym w gorączce partyturę *Tristana*, ogarnięty entuzjastycznym upojeniem". *Serenada Es-dur* op. 7 na 13 instrumentów dętych i *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 8.

1882
Latem, ojciec kompozytora, Franz Strauss otrzymuje zaproszenie z orkiestry w Bayreuth do uczestnictwa (jako pierwszy waltornista) w premierowym wykonaniu *Parsifala.* Przyjmuje je bez entuzjazmu, bo nie lubi muzyki Wagnera. Zabiera ze sobą Richarda, który jednak nie nawiązuje przy tej okazji osobistego kontaktu z Mistrzem. „Nie znałem ani Richarda Wagnera ani Liszta" - napisze w 1947 r. Na jesieni zaczyna nieregularnie słuchać wykładów filozofii na Uniwersytecie Monachijskim. W grudniu udaje się na tournée koncertowe ze swym nauczycielem skrzypiec Benno Walterem. W Wiedniu akompaniuje mu na fortepianie przy wykonaniu swego *Koncertu skrzypcowego d-moll* op. 8. Przy tej okazji otrzymuje „pierwszą i ostatnią pochwałę" od słynnego wiedeńskiego krytyka muzycznego Eduarda Hanslicka. Powstają: *Sonata F-dur* op. 6 na wiolonczelę i fortepian i *Stimmungsbilder* op. 9 na fortepian.

1883
Spędza zimę w Berlinie oglądając przedstawienia teatralne i nawiązując kontakty z miejscowym środowiskiem artystycznym. Hans von Bülow, w owym czasie dyrektor Orkiestry Dworskiej w Meiningen, dyryguje w Berlinie wykonaniem *Serenady Es-dur* op. 7 na 13 instrumentów dętych. Z tej okazji Strauss poznaje go osobiście i otrzymuje od niego zamówienie na nowy utwór o podobnym charakterze dla tej samej orkiestry. Powstają: *Uwertura koncertowa c-moll, Osiem pieśni* op. 10 (H. von Gilm) na głos z fortepianem i *Koncert Es-dur* na róg i orkiestrę op. 11.

1884
Jeszcze w czasie zimowego pobytu w Berlinie kończy drugą *Symfonię f-moll,* rozpoczętą dwa lata wcześniej. Utwór zostaje wykonany w Nowym Jorku pod dyrekcją Theodora Thomasa. W lecie przesyła Hansowi von Bülow zamówioną kompozycję, to *Suita B-dur* op. 4 na 13 instrumentów dętych. 18 listopada Bülow, który przybył ze swą orkiestrą do Monachium, planuje na ten dzień wykonanie *Suity* podczas koncertu. Z właściwą sobie bezceremonialnością zawiadamia Straussa, że ma sam dyrygować własną kompozycją i uprzedza, że nie będzie miał nawet pół godziny na próbę, bo „kiedy orkiestra jest na tournée, nie ma czasu na próby". Strauss dyryguje jak automat, ale udaje mu się uniknąć kompromitacji. Gdy Strauss-senior zbliża się do Bülowa z podziękowaniami, ten wykrzykuje z wściekłością: „Pan nie ma tu za co dziękować. Jeszcze nie zapomniałem, co wyprawialiście w tym przeklętym Monachium, żeby mi zaszkodzić. Tego, co dziś zrobiłem, nie zrobiłem dla pana, tylko dlatego, że pański syn ma talent". Powstają: *Czternaście improwizacji, Fuga fortepianowa, Suita B-dur* op. 4 na 13 instrumentów dętych, *Symfonia f-moll* op. 12, *Kwartet c-moll* op. 13 na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian oraz *Wanderers Sturmlied* op. 14 (W. Goethe) na chór sześciogłosowy i orkiestrę.

1885
Bülow wzywa kompozytora do Meiningen i powierza mu funkcję swojego zastępcy w Orkiestrze Dworskiej. Strauss obejmuje stanowisko 1 października. W Meiningen poznaje Brahmsa przy okazji prawykonania *IV Symfonii.* We *Wspomnieniach z młodości* Strauss przytacza ocenę i rady, jakie usłyszał od Brahmsa po wykonaniu swej *Symfonii f-moll* op. 12. „Małomówny jak zwykle, powiedział mi tylko: „całkiem miłe", ale dodał jeszcze z wielką życzliwością kilka słów pouczenia: „Młodzieńcze - rzekł - niech pan sobie uważnie przejrzy *Tańce* Schuberta i niech pan próbuje nieco prostszych melodii, na osiem taktów". Od tej pory, głównie za sprawą Johannesa Brahmsa, nigdy już nie gardziłem ludowymi melodiami i wprowadzałem je - nawet dosłownie - do moich utworów". W Meiningen nawiązuje przyjaźń z koncertmistrzem Orkiestry Dworskiej, Alexandrem Ritterem, mężem Franziski Wagner, krewnej wielkiego kompozytora. Ritter uświadamia mu wielkość muzyki Wagnera i Liszta oraz nakłania go do głębszego poznania filozofii Schopenhauera. W listopadzie, po odejściu Bülowa, Strauss obejmuje na kilka miesięcy (do 1 kwietnia 1886 r.) stanowisko szefa orkiestry w Meiningen. W liście pisanym do niego z Petersburga Bülow tak ocenia swego młodszego kolegę, a zarazem następcę: „Jest Pan jednym z tych wyjątkowych muzyków, którzy nie potrzebują podpórek, lecz mogą od razu sięgać po najwyższe godności". Powstają: *Burleska d-moll* na fortepian i orkiestrę i *Pięć pieśni* op. 15 (Michał Anioł, A. F. von Schack) na głos z fortepianem.

1886
1 kwietnia ustępuje ze stanowiska nadwornego kapelmistrza w Meiningen. Podczas podróży do Włoch zwiedza Weronę, Bolonię, Rzym, Neapol, Florencję. „Jej wynikiem - notuje Strauss - jest suita włoska", czyli *Aus Italien.* W październiku rozpoczyna pracę w Teatrze Narodowym w Monachium jako trzeci dyrygent i chórmistrz. Powstają: fantazja *Aus Italien (Z Italii)* op. 16 i *Sześć pieśni* op. 17 (A. F. von Schack) na głos z fortepianem.

1887
2 marca prowadzi w Monachium pierwsze wykonanie *Aus Italien.* W liście do Bülowa określa ten utwór jako „pierwszy krok ku niezależności". Publiczność i krytyka przyjmują go raczej niechętnie. Bülow pisze do Rittera: „Ten genialny twórca dotarł do ostatnich granic możliwości tonalnych, prawdę mówiąc, często bez widocznej konieczności. Godną podziwu i zazdrości wadą jest ta wybujała pomysłowość, to bogactwo świeżych idei". W październiku, Strauss poznaje w Lipsku Gustava Mahlera. W Monachium spotyka śpiewaczkę Pauline de Ahna, która stanie się później towarzyszką jego życia. Powstają: *Sonata Es-dur* op. 18 na skrzypce i fortepian, *Sześć pieśni* op. 19 (A. F. Schack) na głos z fortepianem i *Cztery pieśni* op. 22 (F. Dahn) na głos z fortepianem.

1888
W maju odbywa drugą podróż do Włoch. W Bolonii po wysłuchaniu *Tristana* notuje: „To najwspanialszy wykwit belcanta, nieosiągalny przedmiot westchnień różnych panów Hanslicków i im podobnych". Powstaje pierwszy zarys poematu *Tod und Verklärung (Śmierć i wyzwolenie),* a także: poemat symfoniczny *Don Juan* op. 20 (na podstawie utworu N. Lenau) i *Pięć pieśni* op. 21 na głos z fortepianem.

1889
W lecie zostaje zastępcą dyrygenta w Bayreuth, w październiku zaś - kapelmistrzem Teatru Dworskiego w Weimarze. To ostatnie stanowisko będzie piastował aż do czerwca 1894 roku. 11 listopada: dyryguje w Weimarze pierwszym wykonaniem *Don Juana.*

W liście do ojca pisze: „*Don Juan* odniósł wielki sukces. To zachwycający, wspaniały utwór, który został powitany huraganem braw, jakiego jeszcze nie słyszano w Weimarze". Dzień przedtem, po długiej, wyczerpującej próbie, pewien dziennikarz jęknął: „Boże święty, za jakie grzechy spotkała nas ta kara? Nie tak łatwo będzie nam szybko się od niego uwolnić. Strauss ma dopiero 25 lat." 18 listopada ukończył poemat *Tod und Verklärung* op. 24.

1890
21 czerwca dyryguje w Eisenach (Festiwal Powszechnego Stowarzyszenia Muzyki Niemieckiej) pierwszym wykonaniem *Tod und Verklärung*. W październiku przygotowuje w Weimarze prawykonanie swojego nowego poematu symfonicznego *Macbeth* op. 23 (według dramatu Szekspira). „Niektórzy zauważyli - pisze do swego przyjaciela Alexandra Rittera - że za tymi ohydnymi dysonansami kryje się coś więcej niż tylko zamiłowanie do kakofonii, to znaczy, że kryje się w nich jakaś myśl. Dałby Bóg, żebym potrafił wyplenić z korzeniami tę przeklętą eufonię".

1891
W maju, po ciężkim zapaleniu płuc poważnie choruje. Komponuje *Dwie pieśni* op. 26 (N. von Lenau) na głos z fortepianem.

1892
W lutym Bülow prowadzi w Berlinie wykonanie *Macbetha*; w liście do żony pisze: „To muzyka frenetyczna i ogłuszająca, ale w najwyższym stopniu genialna. (...) Utwór brzmi superfascynująco. (...) C'est qu'il y a énormément d'électricité dans l'air". W listopadzie, w ramach rekonwalescencji Strauss wyjeżdża na południe. 7 listopada przybywa na Korfu. Zwiedza Grecję, Egipt i Sycylię. 24 grudnia kończy operę *Guntram;* na ostatniej stronie rękopisu partytury fortepianowej zapisuje: „Kair, Boże Narodzenie 1892, godzina 3 po południu. Deo gratias (i świętemu Wagnerowi)". Powstaje też *Muzyka uroczysta* na orkiestrę.

1893
Powraca do pracy w Weimarze. W grudniu dyryguje premierą opery Humperdincka *Jaś i Małgosia*. Komponuje dwa utwory na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian.

1894
10 maja odbywa się w Weimarze premiera *Guntrama* (op. 25, opera w 3 aktach, do własnego tekstu poetyckiego). Tam również dyryguje *I Symfonią* Mahlera. W lecie dyryguje w Bayreuth przedstawieniami *Tannhäusera*. Po pierwszym spektaklu Cosima Wagner wykrzykuje z zachwytem: „Taki nowoczesny, a jak świetnie dyryguje *Tannhäuserem*!". 10 września kompozytor poślubia Paulinę de Ahna (która śpiewała w Bayreuth partię Elżbiety). W prezencie ślubnym ofiarowuje jej *Cztery pieśni* op. 27 (K. Henckell, H. Hart, J. H. Mackay) na głos z fortepianem. 1 października wraca do Monachium i obejmuje stanowisko dyrygenta w Teatrze Narodowym. Pozostanie nim do 1898 roku.

1895
5 listopada prawykonanie poematu symfonicznego *Till Eulenspiegel* op. 28 (*Dyl Sowizdrzał*) pod dyrekcją Franza Wüllnera w Kolonii. Na list Wüllnera, który prosił go o wyjaśnienie treści programowej utworu, Strauss odpowiada: „Nie jestem w stanie przysłać Panu takiego programu. Gdybym wyraził w słowach to, o czym myślałem pisząc *Eulenspiegla*, wywołałoby to dziwne, a może nawet szokujące wrażenie. Niech już lepiej

Fot. Archiwum TN

Richard Strauss z synem Franzem, 1903

słuchacze sami sobie z tym poradzą". 16 listopada dyryguje w Monachium przedstawieniem *Guntrama* - bez specjalnego powodzenia. „To niewiarygodne, ilu wrogów przysporzył mi *Guntram.* Chyba i ja sam w końcu zacznę się uważać za strasznego przestępcę. Wszystko ludzie potrafią wybaczyć, nawet najbardziej bezczelne kłamstwa, ale nie to, że ktoś pisze tak, jak mu serce dyktuje". Podczas tego drugiego okresu swojej pracy w monachijskim Teatrze Narodowym, dyryguje najważniejszymi operami Mozarta, co określi później jako „jedno z najpiękniejszych wspomnień z mojego życia". W zimie prowadzi koncerty abonamentowe w Filharmonii Berlińskiej po śmierci Bülowa, który zmarł 12 lutego 1894 roku. Dyryguje również *II Symfonią* Mahlera. Komponuje także *Trzy pieśni* op. 29 (O. J. Bierbaum) na głos z fortepianem.

1896
Pierwsze miesiące roku spędza w Berlinie w związku z sezonem koncertowym filharmonii, później wraca do Monachium. Między styczniem a sierpniem komponuje poemat symfoniczny *Also sprach Zarathustra (Tako rzecze Zaratustra)* op. 30 (poemat luźno inspirowany tekstem Nietzschego). 27 listopada dyryguje pierwszym wykonaniem tego utworu we Frankfurcie nad Menem.

1897
W kwietniu przychodzi na świat syn kompozytora Franz. 29 grudnia Strauss kończy utwór *Don Quixote* (*Don* Kichot) op. 35 - wariacje fantastyczne na wielką orkiestrę według tematu z literatury rycerskiej. Powstają również: *Hymn (Licht du ewiglich eines)* na chór mieszany i wielką orkiestrę (skomponowany na otwarcie Wystawy Sztuki Secesyjnej w Monachium), *Cztery pieśni* op. 31 (C. Busse, R. Dehmel) na głos z fortepianem, *Pięć pieśni* op. 32 (K. Henckell, D. von Liliencron, *Des Knaben Wunderhorn*) na głos z fortepianem, *Cztery pieśni* op. 33 (J. H. Mackay, E. von Bodmann, F. Schiller, W. Goethe) na głos z orkiestrą, *Dwie pieśni o*p. 34 (F. Schiller, F. Rückert) na chór 16-głosowy a cappella oraz *Enoch Arden* op. 38 (Tenny-son) - melodramat na głos recytujący z fortepianem.

1898
14 lutego prowadzi we Frankfurcie pierwsze wykonanie *Don Quixote'a.* Pracuje nad poematem symfonicznym *Ein Heldenleben (Życie bohatera)* op. 40. 1 listopada: wraz z żoną i małym Franzem przenosi się do Berlina (Charlottenburg, Knesebeckstrasse 30), gdzie otrzymuje stanowisko pierwszego dyrygenta Królewskiej Orkiestry Pruskiej. Powstają: *Cztery pieśni* op. 36 na głos z fortepianem, *Sześć pieśni* op. 37 (D. von Liliencron, A. Lindner, R. Dehmel, E. von Bodmann, G. Falke) na głos z fortepianem i *Pięć pieśni* op. 39 (R. Dehmel, O. J. Bierbaum) na głos z fortepianem.

1899
3 marca prawykonanie poematu *Ein Heldenleben* pod dyrekcją kompozytora (Frankfurt nad Menem). W kwietniu Strauss spotyka się po raz pierwszy z Romainem Rollandem w swoim mieszkaniu w Berlinie. W maju spotykają się ponownie na festiwalu muzycznym w Düsseldorfie. Rolland notuje w swoim dzienniku: „Strauss: mężczyzna o fizjonomii dziecka; szczupła sylwetka, łysina, zgarbione plecy, postawa zdradzająca objawy zmęczenia i wycieńczenia, nadają mu wygląd człowieka chorego. Dyryguje miękko, czystym gestem, z nagłymi przypływami emocji". Komponuje: *Pięć pieśni* op. 41 na głos z fortepianem, *Dwie pieśni chóralne* op. 42 (J. G. Herder) na głosy męskie a cappella, *Trzy pieśni* op. 43 (do tekstów dawnych poetów niemieckich) na głos z fortepianem,

Dwie pieśni op. 44 (R. Dehmel, F. Rückert) na głos z orkiestrą, *Trzy pieśni chóralne* op. 45 (J. Herder) na głosy męskie a cappella i *Das Schloss am Meer - Zamek nad morzem* (L. Uhland) - melodramat na głos recytujący i fortepian.

1900
Rozpoczyna komponowanie poematu wokalnego *Feuersnot (Pragnienie ognia).* W marcu prowadzi dwa koncerty w Paryżu. Komponuje: *Pięć pieśni* op. 46 (F. Rückert) na głos z fortepianem, *Pięć pieśni* op. 47 (L. Uhland) na głos z fortepianem, *Pięć pieśni* op. 48 (K. Henckell) na głos z fortepianem oraz *Osiem pieśni* op. 49 (R. Dehmel, P. Remer, O. Panizza, Cl. Brentano) na głos z fortepianem.

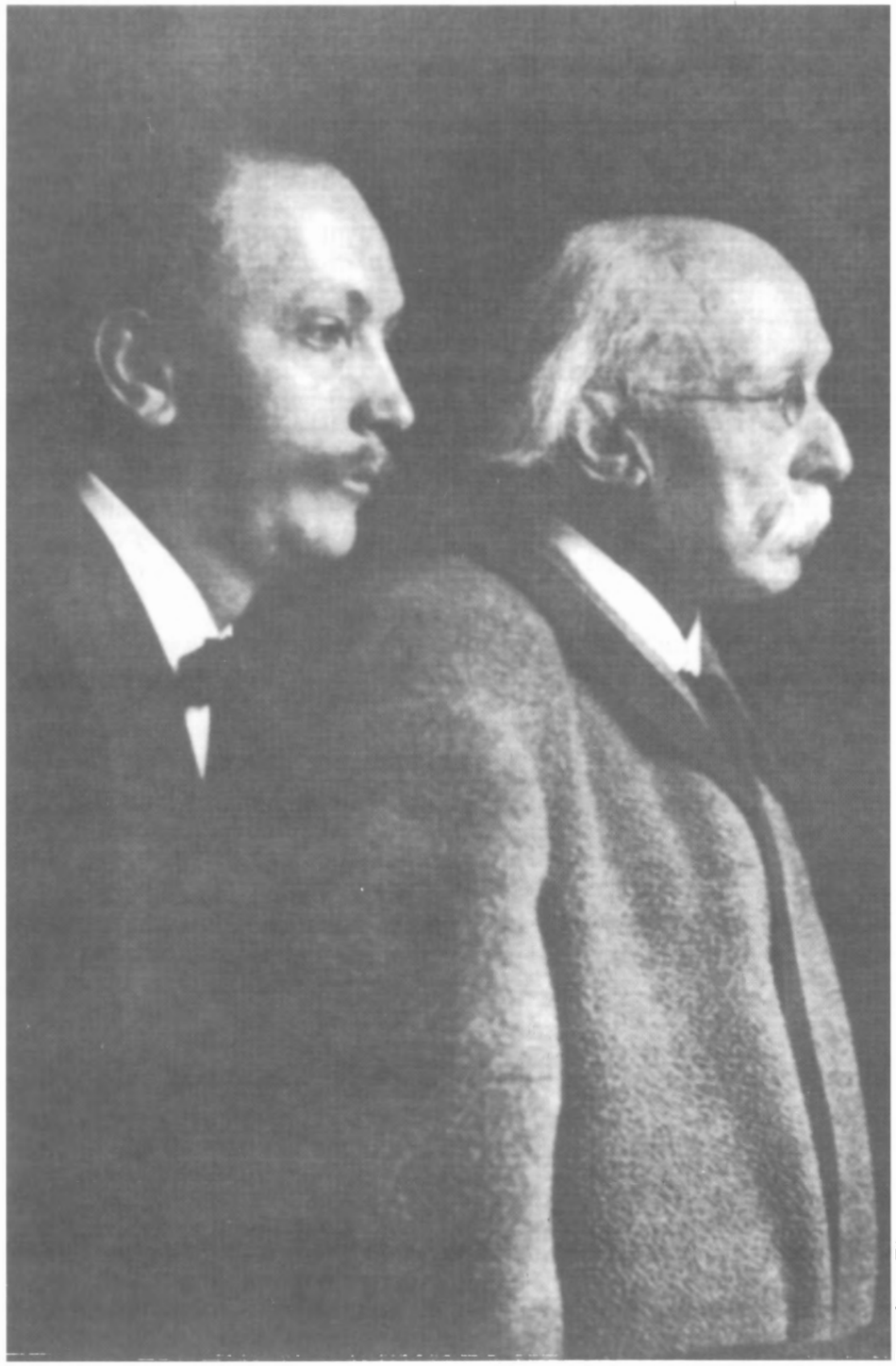
1901
Zostaje prezesem Allgemeiner Deutscher Musikverein (Ogólnoniemieckiego Towarzystwa Muzycznego), założonego 40 lat wcześniej przez Liszta. 22 maja, na ostatniej stronie partytury *Feuersnot* (op. 50, poemat wokalny w jednym akcie do tekstu E. von Wolzogena) notuje: „Ukończone w dzień urodzin Wszechmocnego [Richarda Wagnera] i na jego cześć. Berlin, 22 maja 1901". 27 maja Romain Rolland do Straussa: „Spośród wszystkich muzyków Europy jest Pan obecnie - mówię to całkiem szczerze - tym, którego najbardziej poważam i podziwiam". Kilka dni wcześniej Rolland wysłuchał w Paryżu *Dyla Sowizdrzała* pod batutą Nikischa. 21 listopada w Dreźnie odbywa się prawykonanie poematu *Feuersnot* pod dyrekcją Ernesta von Schucha.

1902
Rozpoczyna pracę nad utworem *Sinfonia domestica.* Powstają: *Dwa śpiewy* op. 51 (L. Uhland, H. Heine) na głos z orkiestrą.

1903
Uniwersytet w Heidelbergu nadaje kompozytorowi tytuł doktora honoris causa. 31 grudnia kończy pisanie *Sinfonii domestica* op. 53 na wielką orkiestrę. Powstaje również ballada *Taillefer* op. 52 (L. Uhland) na głosy solowe (tenor, bas), chór mieszany i orkiestrę, dedykowana Wydziałowi Filozofii Uniwersytetu w Heidelbergu.

1904
Między 23 lutym a 28 kwietniem odbywa tournée koncertowe po Stanach Zjednoczonych. W ramach Festiwalu Richarda Straussa, zorganizowanego w Nowym Jorku, 21 marca kompozytor dyryguje prawykonaniem *Sinfonii domestica.* „W ciągu czterech tygodni prowadziłem 21 koncertów, dyrygowałem około 20 orkiestrami, podróżowałem dniem i nocą, brałem udział w galowych przyjęciach i robiłem wiele innych przenudnych rzeczy" (z listu do Maxa von Schillingsa).

1905
Umiera Franz Strauss, ojciec kompozytora. 5 lipca rozpoczyna się intensywna korespondencja między Straussem i Rollandem, do którego kompozytor zwraca się z pytaniami dotyczącymi akcentowania i prozodii w związku z francuskojęzyczną (czyli oryginalną, napisaną przez Oskara Wilde'a) wersją *Salome.* 9 grudnia odbywa się prapremiera *Salome* (op. 54) w Dreźnie pod dyrekcją Ernesta von Schucha. Powstają również: *Bardengesang* (*Śpiew bardów*) op. 55 na chór męski i orkiestrę, *Sześć pieśni* op. 56 (W. Goethe, K. Henckell, C. F. Meyer, H. Heine) na głos z fortepianem i *Dwa marsze defiladowe* op. 57 na orkiestrę.



Fot. Archiwum TN

Richard Strauss z ojcem, 1903

1906
Rozpoczyna pracę nad *Elektrą*. 16 czerwca pisze: „Mam już na warsztacie pierwszą scenę *Elektry*, ale na razie wychodzi to raczej ciężkawo" (do Hugona von Hofmannsthala). W grudniu odbywają się pierwsze włoskie wykonania *Salome:* w Turynie (Teatro Regio) pod dyrekcją kompozytora oraz w Mediolanie (La Scala) pod batutą Artura Toscaniniego.

1907
Gustav Mahler o *Salome:* „To dzieło o wielkiej sile wyrazu, twór wybitnego geniuszu, to jedno z największych arcydzieł naszego czasu". W maju Strauss dyryguje *Salome* w Paryżu. 22 maja Rolland przytacza w piśmie *Journal* opinię Ravela: „Wczoraj Ravel słuchał *Salome,* którą uważa za dzieło fenomenalne, za największe - obok *Pelleasa* - wydarzenie w muzyce europejskiej ostatniego piętnastolecia. Uderzyło go przede wszystkim niesłychane bogactwo rytmiki i instrumentacji".

1908
20 lutego kompozytor pisze: „*Elektra* idzie dobrze" (do von Hofmannsthala). W marcu odbywa tournée koncertowe z Filharmonią Berlińską po Francji, Hiszpanii, Portugalii, Włoszech, Szwajcarii i Niemczech południowych. W kwietniu Królewska Orkiestra Pruska przedłuża kontrakt ze Straussem na dalsze dziesięć lat. Na jesieni dyryguje w Berlinie *IV Symfonią* Mahlera. W październiku otrzymuje nominację na Królewsko-Pruskiego Generalnego Dyrektora Muzycznego. Dyrekcja Królewskiej Opery w Berlinie udziela mu jednorocznego urlopu (październik 1908 - wrzesień 1909), aby ułatwić pracę nad *Elektrą*. Znaczną część tego okresu kompozytor spędza w swym nowym domu w Garmisch (Alpy Bawarskie) niedaleko Monachium. Kończy *Elektrę* op. 58 - tragedię w jednym akcie do tekstu Hugona von Hofmannsthala.

1909
25 stycznia w Dreźnie odbywa się prapremiera *Elektry* pod dyrekcją Ernesta von Schucha. 11 lutego Hofmannsthal pisze do Straussa, że naszkicował scenariusz opery komicznej: „Tu, w ciągu trzech spokojnych popołudni, ułożyłem kompletny i całkowicie nowy scenariusz operowy. Postaci i sytuacje mają w sobie duży ładunek komizmu, akcja jest przejrzysta, barwna, o charakterze niemal pantomimy. Są w niej zalążki liryzmu, żartobliwości, humoru, a nawet zadatki na mały balet. Scenariusz wydaje mi się atrakcyjny, a hrabia Kessler, z którym na ten temat rozmawiałem, jest nim zachwycony. Dwie duże partie barytonowe oraz jedna dla jakiejś miłej dziewuszki w męskim przebraniu. Epoka: Wiedeń w czasach Marii Teresy". Rozpoczyna pracę nad operą *Der Rosenkavalier (Kawaler srebrnej róży)*. 24 marca kompozytor pisze do autora tekstu, że dostał już pierwsze sceny, które mu się niezmiernie podobały i że z niecierpliwością oczekuje następnych. 6 kwietnia, w obecności kompozytora, odbywa się włoska premiera *Elektry* w mediolańskiej La Scali pod dyrekcją Edoarda Vitale. 16 maja zanotował w Garmisch: „Pracuję tak, jak płynie Loisach" (rzeka przepływająca przez Garmisch).

1910
Przebywa prawie stale w Garmisch, gdzie pracuje nad nową operą, utrzymując kontakt listowny z Hofmannsthalem. 2 maja opera nosi jeszcze tytuł *Ochs von Lerchenau* („Tytuł? Ja jestem nadal za Ochsem" pisze Strauss). 16 maja umiera matka kompozytora. 10 września, z listu Hofmannsthala wynika, że tytuł został zmieniony na *Rosenkavalier.* Kończy to dzieło jako op. 59 - komedię muzyczną w trzech aktach.

1911
12 stycznia Hofmannsthal pisze do Straussa przed pierwszym wykonaniem *Kawalera srebrnej róży*: „Pańska muzyka jest dla mnie źródłem ogromnej radości. To jakby girlanda ze świeżych kwiatów, czarodziejsko złączonych w organiczną całość". 26 stycznia w Dreźnie odbywa się prapremiera *Rosenkavaliera* pod dyrekcją Ernesta von Schucha i w reżyserii Maxa Reinhardta. Opera grana jest jeszcze 50 razy. 20 marca, w liście do Straussa, Hofmannsthal przedstawia dwie nowe propozycje operowe: *Ariadne auf Naxos* (opera „na małą orkiestrę kameralną") i *Die Frau ohne Schatten*. W maju Strauss pisze do Hofmannsthala, że D'Annunzio za pośrednictwem właściciela firmy wydawniczej Edoarda Sonzogno, powiadomił go, iż chętnie nawiązałby z nim współpracę. Prosi też o przekazanie pisarzowi, że interesowałby go temat „zdecydowanie współczesny, skoncentrowany na przeżyciach wewnętrznych i o gruntownie pogłębionej psychologii". 15 maja pisze do Hofmannsthala: „Czytał już Pan biografię Wagnera? [Chodzi tu o wydane wówczas po raz pierwszy *Mein Leben*]. To doprawdy fascynująca książka, którą odkłada się ze łzami wzruszenia. Ileż mocy twórczej w tym człowieku, którego przygnębiający los stanowi jeden z najsmutniejszych rozdziałów historii niemieckiej kultury". 18 maja umiera Gustav Mahler. „Śmierć Mahlera głęboko mnie poruszyła. Teraz z pewnością nawet w Wiedniu uznają go za wielkiego człowieka". Pierwsze przymiarki do *Alpensymphonie*. Przystępuje do pracy nad operą *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna na Naksos*).

1912
W kwietniu kończy partyturę *Ariadny*. W czerwcu Hofmannsthal proponuje mu skomponowanie utworu dla Baletów Rosyjskich Diagilewa. Dzieło ma nosić tytuł *Josephslegende* (*Legenda o Józefie*). 2 lipca kompozytor powiadamia poetę, że zaczął już szkicować pierwsze fragmenty. Dalsza praca nad baletem postępuje nieregularnie. 11 września pisze: „Z *Józefem* nie idzie mi tak szybko jak myślałem. Sam ten niewinny Józef nie bardzo odpowiada mojemu temperamentowi (...). Józef poszukuje Boga, a ja tymczasem przez niego muszę harować jak w piekle". Kończy *Ariadne auf Naxos* op. 60 - operę w jednym akcie do tekstu Hugona von Hofmannsthala, do wykonania po komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*.

1913
Wymiana listów z Hofmannsthalem i rozmowa w okolicach Bolzano na temat projektowanej opery *Frau ohne Schatten* (*Kobieta bez cienia*). Korespondencyjne pertraktacje w związku z drugą wersją *Ariadne auf Naxos*, z której zniknął molierowski *Mieszczanin szlachcicem*. 10 lipca pisze: „Z tej wagnerowskiej pustelni w Alpach mogę tylko napisać, że walcząc z nudą, ukończyłem zarys tańca Józefa. Mam nadzieję, że do końca jesieni uda mi się podciągnąć szkic fortepianowy - tak, aby na wiosnę 1914 roku była już gotowa cała partytura" (z listu do Hofmannsthala). 25 października Hofmannsthal pisze do Straussa: „Cieszę się, że w lecie będzie Pan miał już wolną głowę do zajęcia się *Die Frau ohne Schatten*". Powstają: *Preludium uroczyste* op. 61 na organy i wielką orkiestrę oraz *Motet niemiecki* op. 62 (F. Rückert) na głosy solowe i 16-głosowy chór a cappella.

1914
14 maja w Operze Paryskiej odbywa się prapremiera *Josephslegende* (op. 63 z librettem Hugona von Hofmannsthala i Harry'ego Kesslera) w wykonaniu Baletów Rosyjskich Diagilewa; dyryguje kompozytor; główną rolę tańczy Leonid Miasin, choreografem jest Michaił Fokin, a scenografem - Léon Bakst. Romain Rolland pisał w piśmie *Journal* 14 maja: „Muzyka wydała mi się przeciętna, raczej płytka, ale jak zawsze zabawna

i ładnie zinstrumentowana (...). Przede mną siedział Gabriele D'Annunzio, który wygwizdał utwór, gdy opadła kurtyna. Jego piękna przyjaciółka, Ida Rubinstein widocznie pokłóciła się ze Straussem: miała tańczyć partię żony Putyfara, ale wycofała się w ostatniej chwili. Strauss znacznie się postarzał, przytył, jest ociężały i czerwony na twarzy". W czerwcu kompozytor kończy 50 lat. Uniwersytet w Oksfordzie nadaje mu tytuł doktora honoris causa. Na jego domu rodzinnym w Monachium zostaje wmurowana tablica pamiątkowa, a jedna z ulic zostaje nazwana jego imieniem. Po sierpniu odmawia podpisania *Odezwy niemieckich twórców kultury* uważając, że wydawanie oświadczeń w sprawie wojny jest rzeczą niestosowną dla artysty, który winien myśleć wyłącznie o własnej twórczości i własnej pracy - chociaż z drugiej strony, z radością oddałby swój oksfordzki doktorat za jeden angielski pancernik (zatopiony lub wzięty do niewoli). Powstaje również *Kantata* (Hugo von Hofmannsthal) na chór męski a cappella.

1915
8 lutego kończy *Eine Alpensymphonie (Symfonię alpejską)* na wielką orkiestrę op. 64. Kontynuuje pracę nad *Frau ohne Schatten*. 28 października dyryguje w Berlinie prawykonaniem *Alpensymphonie*.

1916
5 czerwca w liście do Hofmannsthala pisze: „Będzie się Pan ze mnie śmiał, ale ja wiem czego chcę. Kiedy usłyszy Pan nowe preludium [do *Ariadne auf Naxos*], którego instrumentację ukończę około 20 czerwca, będzie Pan musiał przyznać, że mam wielki talent do operetki (oczekuję Pana tu w Garmisch około 10 lipca, pokój gościnny jest przygotowany i mam nadzieję, że zostanie Pan u nas przynajmniej kilka dni). Ponieważ moja wena jako autora tragedii jest już dość wyeksploatowana, a nadto po tej wojnie tragizm w teatrze wydaje mi się chwilowo czymś głupim i infantylnym, mógłbym dać upust mojemu nieposkromionemu pragnieniu (koniec końców jestem obecnie jedynym kompozytorem, mającym prawdziwe poczucie humoru, dowcipnym i obdarzonym wybitnymi zdolnościami parodystycznymi). Tak, czuję się wręcz powołany do roli Offenbacha XX wieku, a Pan będzie moim poetą. *Helena* i *Orfeusz* Offenbacha doprowadziły do absurdu humorystyczne aspekty „grand opéra". To, co mi świta obecnie w głowie, na razie jeszcze niejasno - a o czym Pan nie chce absolutnie słyszeć - byłaby to niezwykle ostra parodia gatunku satyry politycznej. Dlaczego miałoby to przekraczać Pańskie możliwości? Przede wszystkim Pan za mało pisze. Niech więc weźmie Pan w karby swojego Pegaza, a bydlę ruszy z kopyta. Nasza droga zaczęła się od *Rosenkavaliera*, o czym świadczy jego sukces, a ja mam obecnie największą skłonność do tego właśnie gatunku (nastrojowość i duch parodii to elementy, które wyzwalają we mnie najbardziej intensywne i twórcze reakcje). Z tych niezwykłych postaci, które pojawiły się w toku wojny: lichwiarz jako mecenas sztuki, szpieg, dyplomata, Prusacy i Austriacy jako wrogowie i sprzymierzeńcy jednocześnie - można by stworzyć wspaniałą komedię, a Pan to potrafi. Dowodem - pański *Rosenkavalier* i pańska *Cristina*". 4 października odbywa się premiera drugiej, nowej wersji *Ariadne auf Naxos* (Teatr Dworski w Wiedniu, dyryguje Franz Schalk).

1917
12 lutego kompozytor pisze do Romain Rollanda: „Zawsze uważałem, że ludzie tacy jak Pan powinni mieć możliwość osobistego poznania sytuacji w kraju nieprzyjaciela, aby w ten sposób zapewnić sobie solidniejszą i bardziej przekonującą podstawę do prowadzonej przez siebie pracy na rzecz sprawiedliwości i prawdy. Czy nie zechciałby Pan tego się podjąć? Nie mówiłem jeszcze z nikim o tym projekcie, ale myślę, że biorąc pod

uwagę moje znajomości, mógłbym zaprosić Pana wiosną do Garmisch i dać Panu sposobność do zebrania wielu spostrzeżeń na temat naszego narodu w stanie wojny". W lutym Romain Rolland pisze (*Journal*): „Strauss uprzejmie proponuje, abym przyjął na jakiś czas gościnę w jego domu w Bawarii! Jest pewny, że uzyska zgodę (...). Ileż to złudzeń żywią ci biedni Niemcy na temat nastrojów panujących w Europie! Spróbujmy odwrócić sytuację: Niemiec zaproszony do Francji - toż to coś jakby żołnierz Napoleona w murach oblężonej Saragossy!". 28 czerwca kompozytor pisze do Hofmannsthala: „Czytał Pan szkic Goethego do *Ifigenii w Delfach*? Nie pociąga Pana taki temat? Niech Pan także przeczyta przeróbki z Plauta w drugim tomie Reinholda Lenza. Są tam nadzwyczajne postaci (...) przezabawne sytuacje, z których może udałoby się Panu wyłuskać jakiś pomysł do naszej *Rzymskiej komedii*". Kończy pracę nad *Die Frau ohne Schatten (Kobietą bez cienia)* op. 65 - operą w trzech aktach do tekstu Hugona von Hofmannsthala.

1918

W czerwcu, w liście do Hugona vov Hofmannsthala wspomina o swej autobiograficznej komedii muzycznej *Intermezzo:* „Praca nad moją małą operą małżeńską idzie mi świetnie". Powstają: *Der Bürger als Edelmann (Mieszczanin szlachcicem)* -muzyka do swobodnej trzyaktowej adaptacji znanej komedii Moliera, dokonanej przez Hugona von Hofmannsthala (jest to częściowa przeróbka muzyki z pierwszej wersji [1912] *Ariadne auf Naxos*), *Krämerspiegel* op. 66 (A. Kerr) - dwanaście śpiewów satyrycznych na głos z fortepianem, *Sześć pieśni* op. 67 (W. Szekspir, W. Goethe) na głos z fortepianem i *Sześć pieśni* op. 68 (Cl. Brentano) na głos z fortepianem (transkrypcja orkiestrowa powstała w 1940 r.).

1919

Po raz pierwszy w życiu dyryguje *Parsifalem*, wystawionym w Państwowej Operze w Berlinie (dawna Opera Dworska). 1 maja otrzymuje stanowisko naczelnego dyrektora Państwowej Opery Wiedeńskiej. Wprowadza się do domu przy Mozartplatz 4 w Wiedniu. 10 października odbywa się prapremiera *Frau ohne Schatten* w Państwowej Operze Wiedeńskiej, dyryguje Franz Schalk.

1920

W lutym Hofmannsthal czyni wzmiankę o pomyśle nowej opery (*Danae, czyli Małżeństwo z rozsądku)*. Projekt zostanie podjęty znacznie później, po śmierci Hofmannsthala, przez Josepha Gregora pod tytułem *Die Liebe der Danae*. Od sierpnia do listopada odbywa się tournée koncertowe po Ameryce Południowej (Brazylia i Argentyna). Jako dyrektor Państwowej Opery Wiedeńskiej i członek Naczelnej Komisji Stowarzyszenia Teatru Festiwalowego w Salzburgu, kompozytor wydaje odezwę popierającą tę organizację: „Cała Europa winna się dowiedzieć, że przyszłość nasza opiera się na sztuce, a przede wszystkim na muzyce. W czasach, gdy dobra duchowe ceni się znacznie niżej od materialnych, gdy egoizm, zawiść, nienawiść i zniechęcenie wydają się rządzić światem, każdy kto poprze naszą inicjatywę, spełni dobry postępek i walnie przyczyni się do odbudowy ducha braterstwa i miłości bliźniego". Komponuje: *Trzy hymny* op. 71 (F. Hölderlin) na głos z orkiestrą.

1921

Pracuje nad wiedeńskim baletem *Schlagobers (Bita śmietana)* op. 70 ze scenariuszem H. Kröllera. Powstaje również pięć małych *Pieśni* op. 69 (A. von Arnim, H. Heine) na głos z fortepianem.

Fot. Archiwum TN

Richard Strauss przed Queen`s Hall w Londynie

1922
Druga podróż do Stanów Zjednoczonych, koncerty z Orkiestrą Filharmonii Nowojorskiej i z Orkiestrą Filadelfijską.

1923
W kwietniu Hofmannsthal przedkłada Straussowi projekt opery, której akcja toczy się w czasach starożytnej Hellady, o czym kompozytor marzył od dawna. Pod koniec lata krystalizuje się scenariusz i pierwsza wersja opery *Aegyptische Helena (Helena Egipcjanka)*. Druga podróż do Ameryki Południowej. 21 sierpnia w Buenos Aires kończy partyturę *Intermezza*. W październiku zawiadamia Hofmannsthala, że rozpoczął szkicowanie tematów do *Heleny Egipcjanki*. Kończy *Intermezzo* op. 72 - dwuaktową komedię muzyczną do własnego tekstu, a także *Suitę taneczną* złożoną z kilku utworów klawesynowych Couperina w opracowaniu i transkrypcji na małą orkiestrę.

1924
W styczniu odbywa się ślub Franza, syna kompozytora, z Alice Grab. 9 maja dochodzi do prapremiery baletu *Schlagobers* w Państwowej Operze Wiedeńskiej. Romain Rolland zapisuje w *Dzienniku* pod datą 10 maja: „Strauss nie bardzo się postarzał; nie jest tak otyły jak to się zapowiadało w 1914 roku, kiedy widziałem go na przedstawieniu *Józefa* w Paryżu. Jest wysoki, smukły, chłodny, niewzruszony, dokładny. Bardzo rzadko gestykuluje. W rzadkich chwilach muzycznego rozpłomienienia wyczuwa się w nim nerwową wibrację, która wstrząsa nim i niespodziewanie udziela się orkiestrze, niczym padająca na proch iskra elektryczna". 12 maja Rolland dodaje w *Dzienniku* po wieczorze spędzonym w domu Straussa na Mozartplatz: „Strauss poważny, ociężały, serdeczny. Bardzo zaniepokojony szaleństwem nacjonalizmu i niebezpieczeństwem, które zagraża cywilizacji europejskiej. Według niego cywilizacja skupia się w Europie, w bardzo maleńkiej Europie, złożonej z trzech czy czterech narodów". W październiku kompozytor przenosi się do swego nowego wiedeńskiego domu przy Jacquingasse, niedaleko Parku Belwederskiego. 24 listopada odbywa się w Dreźnie prapremiera opery *Intermezzo* pod dyrekcją Fritza Buscha. W następstwie konfliktu ze współdyrektorem Franzem Schalkiem, Strauss rezygnuje ze stanowiska dyrektora Państwowej Opery Wiedeńskiej. Komponuje: *Die Ruinen von Athen (Ruiny Aten)* - widowisko taneczno-chóralne z muzyką częściowo zapożyczoną z baletu Beethovena *Twory Prometeusza* (adaptacja Hugona von Hofmannsthala i kompozytora).

1925
W styczniu kończy koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę, gdzie podejmuje niektóre motywy z *Sinfonii domestica*, określając go jako *Parergon do Sinfonii domestica* op. 73. Utwór został napisany dla pianisty Paula Wittgensteina, który stracił prawą rękę na wojnie (tego samego, dla którego kilka lat później Ravel skomponuje swój *Koncert fortepianowy na lewą rękę)*. Kontynuuje pracę nad operą *Aegyptische Helena*: „zabieram się powoli do drugiego aktu *Heleny"*. W listopadzie w Teatrze Turyńskim odbywa się włoska premiera *Ariadne auf Naxos* (wersja druga). Strauss jest obecny na próbach i na przedstawieniu, dyryguje Vittorio Gui.

1926
Staraniem syna, Franza, ukazuje się drukiem korespondencja między Straussem a Hofmannsthalem prowadzona do końca roku 1925.

1927
Pracując nad operą *Aegyptische Helena*, proponuje równocześnie Hofmannsthalowi projekty dwóch nowych oper: coś w rodzaju nowych *Śpiewaków* oraz króciutką operę w stylu telegraficznym na podstawie noweli Turgieniewa *Dym*. 28 marca w mediolańskiej La Scali prowadzi przedstawienie *Josephslegende*. 8 października kończy *Helenę Egipcjankę* op. 75 - operę w trzech aktach do tekstu Hugona von Hofmannsthala, a także: *Panathenäenzug* op. 74 na fortepian (lewa ręka) i orkiestrę.

1928
9 kwietnia pisze do Hofmannsthala: „Czy mógłbym Pana odwiedzić w środę po południu o wpół do piątej? Czy będzie Pan mógł mi już przeczytać coś z *Arabelli*?". 6 czerwca odbywa się prapremiera *Heleny Egipcjanki* w Państwowej Operze Drezdeńskiej pod dyrekcją Fritza Buscha. Intensywna wymiana listów z Hofmannsthalem na temat *Arabelli*. Komponuje: *Die Tageszeiten (Pory dnia)* op. 76 (J. von Eichendorff) na chór męski i orkiestrę.

1929
14 lipca w telegramie do Hofmannsthala pisze: „Pierwszy akt *Arabelli* świetny. Serdeczne dzięki. Powodzenia. Oddany i wierny R. Strauss". Telegram został doręczony w kilka godzin po nagłym zgonie poety, który zmarł na atak serca po samobójczej śmierci syna, pochowanego właśnie 15 lipca. Powstaje: *Pięć pieśni (Gesänge des Orients)* op. 77 (H. Bethge) na głos z fortepianem oraz *Austria* op. 78 (A. Wildgans) na chór męski i orkiestrę.

1930
Komponuje *Trzy wiersze* (F. Rückert) na głos basowy i fortepian.

1931
Po zgonie Hofmannsthala kontynuuje pracę nad *Arabellą*. 23 września pisze do Fritza Buscha: „Trzeci akt *Arabelli* jest z grubsza naszkicowany, ale na partyturę trzeba będzie jeszcze poczekać kilka lat". W październiku nawiązuje pierwsze kontakty ze Stefanem Zweigiem.

1932
W lutym notuje: „Skończyłem pierwsze sto stron partytury orkiestrowej *Arabelli*". Stefan Zweig proponuje mu napisanie muzyki do komedii *The silent woman* Bena Johnsona. Pod koniec maja odwiedza Zweiga w jego domu w Salzburgu. Po otrzymaniu szkicu libretta pisze zachwycony do Zweiga (24 czerwca): „Potwierdzam moją entuzjastyczną opinię: to kapitalne! (...). Idealna opera komiczna (...). Pomysł komediowy godny porównania z najlepszymi w tym gatunku". 1 października zaczyna pisać muzykę do *Schweigsame Frau* (*Milczącej kobiety*) kończy *Arabellę* op. 79 - komedię liryczną w trzech aktach do tekstu Hugona von Hofmannsthala.

1933
13 lutego w 50 rocznicę śmierci Wagnera, Strauss prowadzi w Dreźnie spektakl *Tristana i Izoldy*. 1 lipca odbywa się prapremiera *Arabelli* w Operze Drezdeńskiej pod dyrekcją Clemensa Kraussa. 15 listopada kompozytor zostaje mianowany prezesem Izby Muzycznej Rzeszy.

1934
21 stycznia zawiadamia Zweiga, że w ciągu dwóch i pół miesiąca napisał 140 stron partytury *Milczącej kobiety*. Wspomina także o swojej nowej godności: „Ponieważ nowy rząd niemiecki pragnie wspierać muzykę i teatr, jestem przekonany, że uda mi się zrobić coś pożytecznego i uniknąć nieszczęśliwych przypadków". W styczniu i lutym, w czasie gdy praca nad *Milczącą kobietą* posuwa się naprzód w niezłym tempie, Zweig proponuje nowe tematy operowe: *Amfitrion* Kleista, *Calandria* Doviziego, *Mirandolina* Goldoniego i *Prima la musica poi le parole* opata Castiego. 11 czerwca Strauss kończy 70 lat. Rząd nazistowski uroczyście obchodzi tę rocznicę, uznając w nim najwybitniejszego niemieckiego kompozytora. W lecie na festiwalu w Bayreuth dyryguje *Parsifalem* zastępując Toscaniniego, który odmówił udziału w imprezie na znak protestu przeciwko rasistowskiej polityce dyskryminującej muzyków niearyjskich. Postawa Straussa wobec hitleryzmu wynika po części z faktu, że jego synowa Alice, a co za tym idzie także obaj wnukowie, nie są Aryjczykami.

1935
W czerwcu, pomimo żydowskiego pochodzenia Zweiga, w Dreźnie zostaje wystawiona *Schweigsame Frau*. Nazistowscy dygnitarze pod różnymi pretekstami nie pojawiają się na premierze i po trzecim przedstawieniu opera zostaje zdjęta z afisza. Gestapo przechwyciło nieostrożny list Straussa do Zweiga. Kompozytor musi zrezygnować z godności Reichsmusikkammerpräsidenta. Latem współpraca z Zweigiem staje się niemożliwa z przyczyn politycznych. Ze swym nowym librecistą Josephem Gregorem, kompozytor szkicuje scenariusz nowej opery *Friedenstag*. Jednocześnie namawia Gregora do opracowania nowego tematu: *Daphne*. W sierpniu i wrześniu uczestniczy w Festiwalu Międzynarodowej Współpracy Kompozytorów w Vichy. W hołdzie pamięci zmarłego przed kilkoma miesiącami Dukasa dyryguje *Apprenti sorcier*. Oficjalny reprezntant Rzeszy nie przychodzi na koncert. Finalizuje pracę nad *Die schweigsame Frau (Milczącą kobietą)* op. 80 - operą komiczną w trzech aktach na podstawie sztuki Bena Johnsona w swobodnej adaptacji Stefana Zweiga. Powstają także: *Trzy chóry* na głosy męskie a cappella (F. Rückert) i *Die Göttin im Putzzimmer* (F. Rückert) na ośmiogłosowy chór mieszany a cappella.

1936
23 czerwca pisze w liście do Gregora: „Partytura *Friedenstag* jest gotowa". W listopadzie, w londyńskiej Covent Garden zespół Opery Drezdeńskiej wystawia *Ariadnę* pod dyrekcją kompozytora. Strauss prowadzi ponadto koncert w Royal Philharmonic Society. Kończy: *Friedenstag* (*Dzień pokoju*) op. 81 - jednoaktową operę do tekstu Josepha Gregora, a także komponuje *Olympische Hymne* (R. Lubahn) na chór mieszany i orkiestrę.

1938
24 lipca w monachijskim Teatrze Narodowym odbywa się prapremiera opery *Friedenstag* (*Dzień pokoju*), a 15 października w Dreźnie - prapremiera *Daphne* (*Dafne*). Autorem librett obu oper był Joseph Gregor.

1942
28 października w Monachium odbywa sie prapremiera opery *Capriccio* z librettem Clemensa Kraussa.

Fot. Archiwum TN

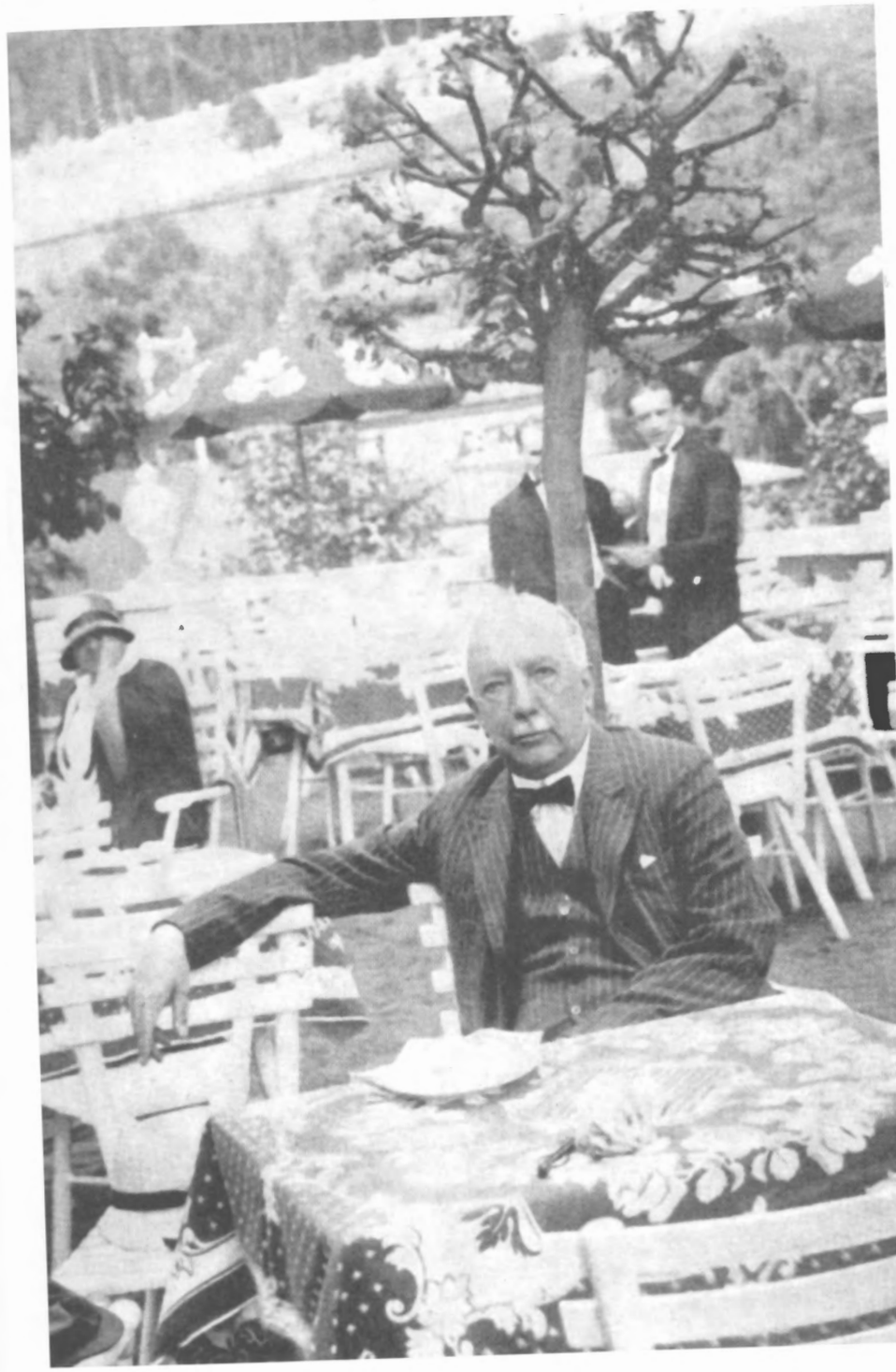
Hugo von Hofmannsthal i Richard Strauss w Rodaun

1945
10 stycznia notuje w Garmisch: „Nie mogę myśleć o pracy; staram się wypełnić w jakiś sposób egzystencjalną pustkę, stawiając nuty na papierze. Przepisałem po raz drugi moje trzy poematy: *Tod, Don Juan, Till Eulenspiegel* - dla moich chłopców, i muszę powiedzieć, że ten sposób na odzyskanie energii przyniósł mi parę niespodzianek". Między 13 marca a 12 kwietnia komponuje w Garmisch *Metamorphosen* (*Metamorfozy*) 23-głosowe studium na smyczki, z dedykacją dla Paula Sachera i dla Collegium Musicum w Zurychu. 2 marca pisze do Gregora: „Ja też jestem zrozpaczony! Dom Goethego - najświętsze sanktuarium świata - zniszczony! Moje piękne Drezno, Weimar, Monachium - wszystko zniszczone!". Później przenosi się do Szwajcarii i zamieszkuje w Baden niedaleko Zurychu (w kantonie Argau). Na jesieni przeprowadza się do Montreux (Palace Hôtel). Powstają: *München: ein Gedächtniswalzer* na orkiestrę (druga wersja), *II Sonatina Es-dur* na 16 instrumentów dętych, oraz *Epilog do Dafne - An den Baum Daphne* (J. Gregor) na podwójny chór mieszany i chór dziecięcy a cappella.

1947
2 marca w Wiedniu odbywa się prawykonanie utworu *An den Baum Daphne*. W październiku Strauss dyryguje w Londynie koncertami w Thomas Beecham Concert Society i w BBC. Komponuje: *Duetto-Concertino* na klarnet, fagot, orkiestrę smyczkową i harfę.

1948
Pisze swoje ostatnie utwory: cztery *Pieśni na sopran i orkiestrę*: 6 maja powstaje *Im Abendrot* (J. von Eichendorff), 14 lipca - *Frühling* (H. Hesse), 4 sierpnia - *Vor dem Schlafengehen* (H. Hesse), a 20 września - *September* (H. Hesse). Powstają też *Vier letzte Lieder - Cztery ostatnie pieśni* (J. von Eichendorff, H. Hesse) na sopran i orkiestrę.

1949
W maju powraca do Garmisch. 10 czerwca jest obecny na próbie generalnej *Rosenkavaliera* w Monachium. Raz jeszcze bierze do ręki batutę i dyryguje trzecim aktem swojej opery. 11 czerwca kończy 85 lat. We wrześniu, na wieść o nominacji André François Ponceta na stanowisko Wysokiego Komisarza w Niemczech, pisze do niego list (wysłany przez Franza Straussa już po śmierci ojca): „Wielce Szanowny Panie Ambasadorze, niech mi będzie wolno wyrazić głęboką satysfakcję z faktu, że Pan - jeden z najbardziej zasłużonych Europejczyków, został mianowany Wysokim Komisarzem w Niemczech. Poświęcił Pan wielką część swej działalności i swego życia sprawie porozumienia między Francją a Niemcami i wiadomość, że to Panu właśnie powierzono tak wysoce odpowiedzialne stanowisko jest dla mnie - u schyłku mej egzystencji - źródłem pociechy. Niestety, nie czuję się dobrze i nie mogę wyrazić tak, jak bym pragnął, tego wszystkiego co zasmuca mi serce gdy myślę o Niemczech, o Francji, o przyszłości Europy środkowej..." 8 września o 5 rano Strauss umiera na atak serca. 11 września odbywają się uroczystości pogrzebowe w Monachium. Podczas pogrzebu, zgodnie z wyraźnym życzeniem kompozytora, rozbrzmiewa tercet z ostatniego aktu *Rosenkavaliera* w wykonaniu tych samych artystów, którzy śpiewali 10 czerwca w Monachium po raz ostatni pod dyrekcją kompozytora.



Fot. Archiwum TN

Richard Strauss w Joachimsthalu, 1929

DZIEŁA RICHARDA STRAUSSA na scenie warszawskiej

15 października 1907
SALOME
Dyrygent Emil Rezniček
Reżyseria Józef Chodakowski
Dekoracje z pracowni Barucha
Choreografia Rafael Grassi

7 grudnia 1922
KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Dyrygent Artur Rodziński
Reżyseria Henryk Kawalski
Scenografia Wincenty Drabik

24 stycznia 1931
SALOME
Dyrygent Adam Dołżycki
Reżyseria Franciszek Freszel
Scenografia Wincenty Drabik

18 luty 1937
LEGENDA O JÓZEFIE
Dyrygent Walerian Bierdiajew
Choreografia Sasza Leontiew
Scenografia Jadwiga Umińska

9 listopada 1953
DYL SOWIZDRZAŁ
Dyrygent Aleksander Tarski
Choreografia Loen Wójcikowski
Scenografia Tadeusz Błażejowski

2 lipca 1961
SALOME
Dyrygent Mieczysław Mierzejewski
Reżyseria Józef Witt
Scenografia Teresa Roszkowska
Choreografia Witold Borkowski

30 grudnia 1962
KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Dyrygent Mieczysław Mierzejewski
Reżyseria Lia Rotbaumówna
Scenografia Jadwiga Przeradzka
i Aleksander Jędrzejewski

5 stycznia 1971
ELEKTRA
Dyrygent Jan Krenz
Reżyseria Aleksander Bardini
Scenografia Andrzej Kreütz-Majewski

2 października 1992
LEGENDA O JÓZEFIE
Dyrygent Wojciech Rajski
Choreografia Emil Wesołowski
Scenografia Barbara Kędzierska

9 stycznia 1993
SALOME
Dyrygent Andrzej Straszyński
Reżyseria Marek Weiss-Grzesiński
Choreografia Emil Wesołowski
Scenografia Andrzej Kreütz-Majewski

26 stycznia 1997
KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Dyrygent Jacek Kaspszyk
Reżyseria i scenografia Pier Luigi Pizzi

AUTOR LIBRETTA

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Urodził się w Wiedniu 1 lutego 1874 roku. Austriacki poeta, dramaturg i eseista. Przedwcześnie dojrzały, podobnie jak Jean Arthur Rimbaud, pomiędzy 16 a 25 rokiem życia (związany wtedy ze Stefanem George i jego czasopismem symbolistów niemieckich *Blätter für die Kunst*) napisał wszystkie swoje wiersze. Powstały wówczas również pierwsze utwory dramatyczne: *Wczoraj, Der Tod des Tizian, Der Tod und der Tod, Das Bergwerk zu Falun* i *Der Abenteurer und die Sängerin*, które łącznie tworzą „mały teatr świata" - jak sugeruje tytuł jednego z nich - *Das kleine Welttheater*.

Poeta mieszkał najpierw w Wiedniu. Wysoko ceniony był w tamtejszych salonach i kręgach literackich. Przyjaźnił się z Arthurem Schnitzlerem i Hermannem Bahrem. Często wyjeżdżał do Paryża i do Włoch, gdzie poznał Gabriele'a D'Annunzia i Eleonorę Duse, której talent cenił bardzo wysoko. Tworzył teraz dramaty inspirowane literaturą grecką i elżbietańską, takie jak: *Elektra, Oedipus und die Spihnx, Das gerettete Venedig*. Ówczesna krytyka literacka widziała w nim syna marnotrawnego, poetę-dekadenta lub estetę.

Prawdziwą dojrzałość osiągnął Hofmannsthal w *Kobiecie bez cienia*. Zajął się problemem miejsca jednostki w społeczeństwie i człowiekiem jako istotą moralną. Głosił konieczność nawiązywania do tradycji i dawał wyraz uczuciom patriotycznym. Z tego okresu pochodzą jego dzieła prozą, zaliczane do najdoskonalszych, jakie napisano w języku niemieckim (*Andreas oder die Vereinigten*). Z czasem jego twórczość nabrała treści metafizycznych.

Hofmannsthal jest również autorem paru subtelnych komedii, inspirowanych bądź kulturą XVIII wieku (*Christinas Heimreise*), bądź też współczesnością (*Der Schwierige*, który jest rodzajem autoportretu). Napisał także misterium *Jedermann* (1911). Był ulubionym librecistą Richarda Straussa, współtwórcą jego *Elektry* (1909), *Kawalera srebrnej róży* (1911), *Ariadny na Naksos* (1912), *Kobiety bez cienia* (1919), *Heleny Egipcjanki* (1928) i *Arabelli* (1933), a także baletu *Legenda o Józefie* (1914).

Ukoronowaniem twórczości Hofmannsthala były dwa wielkie dramaty religijne i polityczne, uznawane za jego testament duchowy: *Das Salzburger grosse Welttheater* i *Der Turm*. Wystawił je Max Reinhardt na tle fasad barokowych kościołów w Salzburgu. Warto przy tym dodać, że Hofmannsthal uważany jest za jednego z inicjatorów Salzburger Festspiele.

Od 1900 roku poeta mieszkał w Rodaun pod Wiedniem. Odbywał krótkie podróże do Skandynawii, wyjeżdżał też do Grecji i Afryki Północnej. Zmarł w Rodaun na atak serca 15 lipca 1929 roku, w dzień pogrzebu syna Franza, który zginął śmiercią samobójczą.

Fot. Archiwum TN

Hugo von Hofmannsthal (portret Karla Bauera)

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Osoby według partytury

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg
Feldmarszałkowa, księżna Werdenbergu
SOPRAN

Der Baron Ochs auf Lerchenau / Baron Ochs na Lerchenau
BAS

Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus grossen Haus
Oktawian, zwany Quinquin, młodzieniec wysokiego rodu
MEZZOSOPRAN

Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter
Pan von Faninal, bogaty szlachcic świeżej daty
BARYTON LIRYCZNY

Sophie, seine Tochter / Zofia, jego córka
SOPRAN LIRYCZNY

Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna
Panna Marianna Leitmetzerin, duenna
SOPRAN LIRYCZNY

Valzacchi, ein Intrigant / intrygant
TENOR

Annina, seine Begleiterin / jego towarzyszka
ALT

Ein Polizeikommissar / Komisarz policji
BAS

Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin
Ochmistrz Feldmarszałkowej
TENOR

Der Haushofmeister bei Faninal / Ochmistrz Faninala
TENOR

Ein Notar / Notariusz
BAS

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Osoby według partytury

Ein Wirt / Oberżysta
TENOR

Ein Sänger / Śpiewak
TENOR LIRYCZNY

Ein Gelehrter / Nauczyciel
Ein Flötist / Flecista
Ein Friseur / Fryzjer
Dessen Gehilfe / Jego pomocnik
Eine adelige Witwe / Szlachecka wdowa
ROLE NIEME

Drei adelige Waisen / Trzy szlacheckie sieroty
SOPRAN, MEZZOSOPRAN, ALT

Eine Modistin / Modystka
SOPRAN

Ein Tierhändler / Sprzedawca zwierząt
TENOR

4 Lakaien der Marschallin / 4 Lokajów Marszałkowej
2 TENORY, 2 BASY

4 Kellner / 4 Kelnerów
1 TENOR, 3 BASY

Ein kleiner Neger, Lakaien, Lauffer, Haiducken, Küchenpersonal,
Gäste, Musikanten, 2 Wächter, 4 kleine Kinder,
verschiedene verdächtige Gestalten.

Murzynek, Lokaje, Goniec, Hajducy, Kucharze,
Goście, Muzykanci, 2 Strażników, Czworo małych dzieci,
różne podejrzane postacie.

IN WIEN, IN DEN ERSTEN JAHREN DER REGIERUNG MARIA THERESIAS.

AKCJA TOCZY SIĘ W WIEDNIU,
W PIERWSZYCH LATACH PANOWANIA MARII TERESY

Fot. Teatro Carlo Felice

Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal (karykatura Rudolfa Herrmanna)

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY

Quirino Principe

Liebst du um Schönheit...
(Friedrich Rückert)

Gatunek ludzki liczy, niestety, kilka miliardów jednostek (niestety - ponieważ jest ich za dużo, a nawet gdyby było tylko kilka tysięcy, i tak niełatwo byłoby to znosić). Nie brakuje jednak takich mistrzów ezoterycznej wiedzy, którzy twierdzą, że Bóg projektuje, stwarza, zbawia i potępia - według własnego uznania - kilka zaledwie modeli człowieka, bardzo wąską gamę typów ludzkich, które są następnie doraźnie powielane w miliardach egzemplarzy. Zdecydowanie dalecy od owej ezoterycznej teorii, w odniesieniu do dzieł sztuki wyznajemy koncepcję dokładnie przeciwstawną: żadne z nich nie jest, naszym zdaniem, elementem pojedyńczym, lecz są wielością różnych elementów. Odnosi się to w szczególności do tych rodzajów sztuki, które - choć wyrażane poprzez materię - nie sprowadzają się do jakiegoś fizycznego przedmiotu. Są to tak zwane sztuki „romantyczne" (według określenia Hegla), czyli poezja i muzyka. Utwór muzyczny, na przykład, może być biletem wizytowym, znakiem rozpoznawczym, cennym skarbem trzymanym przez kompozytora w okutej skrzyni, lekiem utrzymującym nas przy życiu poprzez samą tylko krzepiącą świadomość jego istnienia; może być nawet bronią służącą do odparcia ataku lub tarczą ochronną. Jeśli zaś dana kompozycja jest operą, dramatem muzycznym, arcydziełem, w którym *Ton und Wort*, muzyka i poezja spotykają się i łączą ze sobą w doskonałej harmonii, wymienione funkcje ulegają dodatkowemu wzbogaceniu i wzmocnieniu.

Orężem i tarczą ochronną stał się dla sędziwego Richarda Straussa *Kawaler srebrnej róży* wiosną 1945 roku. 30 kwietnia tego roku wojska amerykańskie zajęły bawarskie miasteczko Garmisch-Partenkirchen. Oficer dowodzący wkraczającymi oddziałami zauważył (co nie było zbyt trudne) piękny dom wśród zieleni przy Zoopritzstrasse 42. Była to willa Straussa. Oficer postanowił ulokować w nim główną kwaterę wojsk okupacyjnych i kiedy pewnego ranka major Kramers zajechał dżipem do willi z zamiarem usunięcia z niej w ciągu piętnastu minut wszystkich mieszkańców, 18-letni Richard, wnuk i imiennik starca, przypadł do dziadka i zawołał do majora, który był Holendrem z pochodzenia i znał trochę niemiecki: „Pan nie wie, że mój dziadek jest autorem *Kawalera srebrnej róży* i *Salome*!". Traf chciał, że Kramers był melomanem. Zreflektował się, podał Strausowi rękę i po kilku minutach wyzwoliciele odjechali. Czasami muzyka bywa wszechmocna.

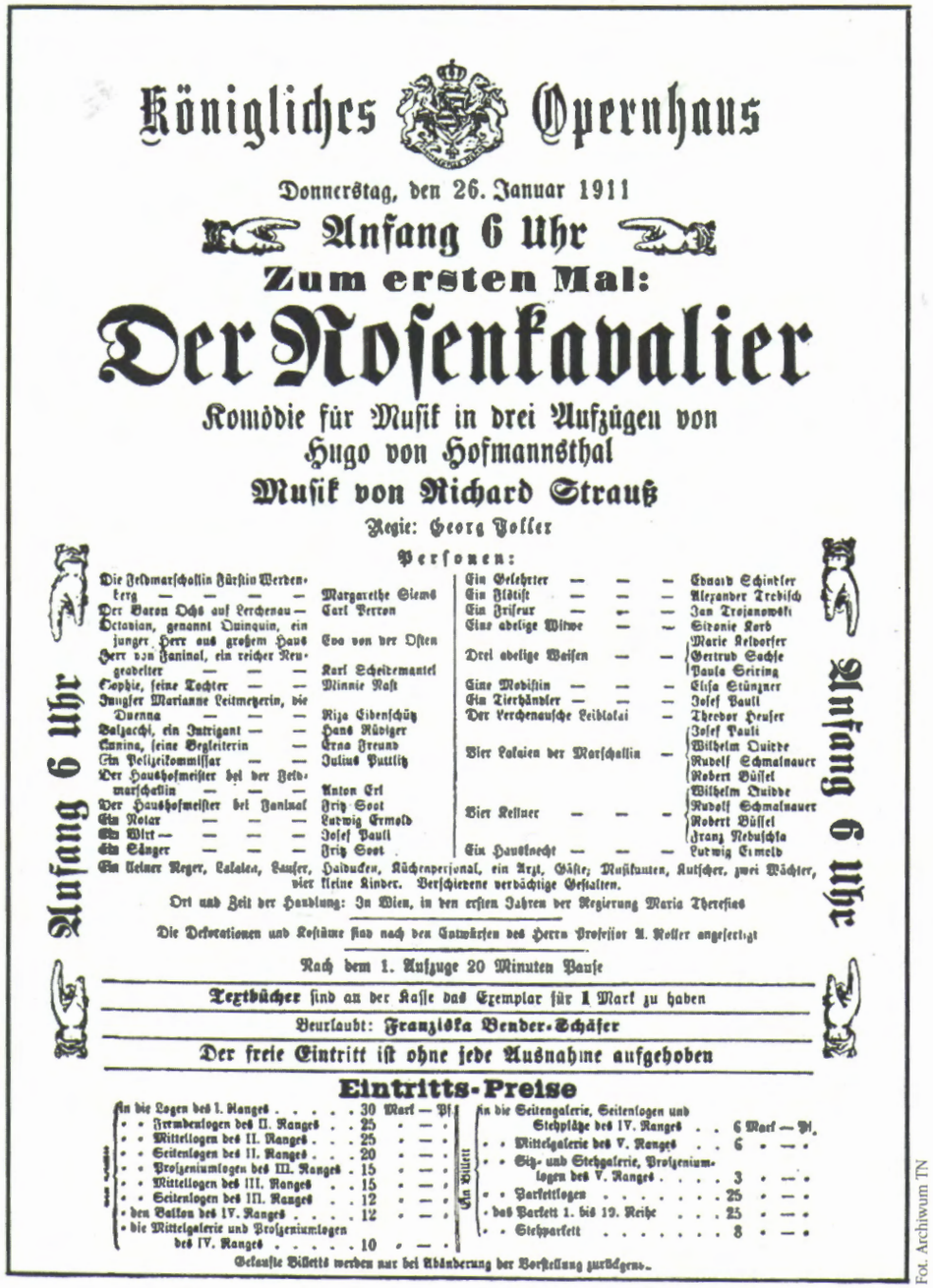
GENEZA OPERY

Jednym słowem, w tak zwanej wyobraźni zbiorowej (cóż za wyświechtany termin!) Richard Strauss utożsamił się z *Salome* i *Rosenkavalierem,* a więc z dwiema operami całkowicie odmiennymi, wręcz przeciwstawnymi pod względem języka i stylu - do tego stopnia, że stanowią one przykłady dwóch wykluczających się nawzajem dróg artystycznych. Co więcej, w oczach publiczności i krytyki *Der Rosenkavalier* stanowił zaprzeczenie szlaku, na który Strauss - jak się wydawało - wkroczył pisząc *Salome,* a potwierdził swój wybór *Elektrą* - dziełem teatralnym bezpośrednio poprzedzającym *Kawalera.* Był to szlak „nowoczesny", politonalny i surowy, który *a posteriori* moglibyśmy określić jako „wyprzedzająco równoległy" do późniejszej drogi Wiener Schule.

Kawaler srebrnej róży nie odbiera nikomu mowy z szacunku dla wielkości, wobec której wypada tylko milczeć. To nie *Vier letzte Lieder,* ani finałowe Adagio z *Dziewiątej* Brucknera, ani jego odpowiednik z *Dziewiątej* Mahlera (oba te przykłady - jak zobaczymy później - nie są przypadkowe). Uczucie, które wzbudza w nas *Der Rosenkavalier* - to chęć nawiązania osobistego dialogu. Tu przynajmniej podniosłość muzyki Straussa nie sięga granicznego progu, nie jest ostatnim występem skalnym przed wierzchołkiem niedostępnej góry; jest rozsiana po partyturze jak kwiaty w ogrodzie. Wolny od retoryki, *Der Rosenkavalier* nie wywołuje w nas uczucia, że stanęliśmy przed ostatnią barierą. O innych operach Straussa mówi się chętnie, że stanowią granicę i przełom: *Salome* oznacza radykalną zmianę stylu w stosunku do wagneryzmu *Guntrama* i *Feuersnot. Elektra* to początek współpracy z Hofmannsthalem. *Arabella* to koniec tej współpracy. *Daphne* to ostatnia zmiana stylu w twórczości operowej Straussa. *Intermezzo* jest cezurą przerywającą współpracę z Hofmannsthalem jako librecistą, itd. Prawie pod każdym względem i z każdego punktu widzenia *Der Rosenkavalier* zajmuje pozycję pośrednią, w jednakowej odległości od pierwszego i ostatniego miejsca. Jest to druga opera Straussa z librettem Hofmannsthala, trzecia z kobietą w roli głównej, druga z postaciami *en travesti* (pierwszą jest *Salome,* w której występuje dwóch paziów), trzecia (po *Salome* i *Elektrze*), w której kompozytor wprowadza do orkiestry czelestę, druga (po *Guntramie*) z użyciem *Rührtrommel* czyli bębna podłużnego. Tę wyliczankę można by ciągnąć jeszcze długo.

Powiedzieliśmy: „prawie pod każdym względem i z każdego punktu widzenia". W rzeczywistości jednak *Der Rosenkavalier* wprowadza przynajmniej dwa nowe elementy. W straussowskiej koncepcji widowiska i sceny muzycznej po raz pierwszy mamy tu do czynienia z całkowitą dominacją wnętrza zamkniętego, *l'intérieur bourgeois,* które zresztą nie jest bynajmniej bourgeois - zgodnie z fikcją wynikającą z akcji scenicznej - przynajmniej w I akcie; upodabnia się doń dopiero w akcie II, a właściwego sobie charakteru nabiera w pierwszej części aktu III, chociaż ostatnia scena przenosi nas raptownie w sferę arystokratyczną i ponadczasową. *Der Rosenkavalier* rozpoczyna wysublimowaną drogę artystyczną Straussa i Hofmannsthala, jego przewodnika teatralnego w dziedzinie *Kammerspiel*: poprzez nieokreśloność *Intermezza,* błyskotliwą wirtuozerię splotu zdarzeń scenicznych i mechanizmu teatralnego w *Arabelli* - najbardziej pokrewnej *Rosenkavalierowi* w całej twórczości Straussa, przez gustowny manieryzm *Die schweigsame Frau,* aż do znaczącego apogeum owej drogi w *Capricciu.*

Ważniejszy jednak, wręcz podstawowy z formalnego punktu widzenia, jest drugi element. Począwszy od *Rosenkavaliera,* w myśli muzycznej Straussa jeden z pierwiastków osiąga hegemonię nad pozostałymi i staje się podstawowym kryterium jego artystycznych decyzji (nie zawsze odpowiada temu poetyka jego librecisty, co zresztą stanie się powodem dość ostrych nieraz sporów z Hofmannsthalem - jak to widzimy na przykładzie gorzko zakończonej historii z *Arabellą*). Mamy na myśli prymat głosu, a w szczególności jednego wielkiego głosu żeńskiego. To właśnie z medytacji nad sceniczną wizją postaci Marszałkowej, Octaviana i Sophie rodzi się nowy etap twórczości operowej Straussa, w którym wychodzi on od idei jakiegoś wspaniałego sopranu, mezzosopranu czy kontraltu, aby zbudować w myśli - na fundamencie tego obsesyjnego pragnienia - całą partyturę. Bez uwzględnienia



Königliches Opernhaus

Donnerstag, den 26. Januar 1911

Anfang 6 Uhr

Zum ersten Mal:

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Regie: Georg Toller

Personen:

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Margarethe Siems	Ein Gelehrter	Eduard Schindler
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Carl Perron	Ein Flötist	Alexander Trebisch
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Eva von der Osten	Ein Friseur	Jan Trojanowski
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter	Karl Scheidemantel	Eine adelige Witwe	Sironie Korb
Sophie, seine Tochter	Minnie Nast	Drei adelige Waisen	Marie Kelvorfer, Gertrud Sachse, Paula Siering
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna	Riza Eibenschütz	Eine Modistin	Elisa Stünzner
Valzacchi, ein Intrigant	Hans Rüdiger	Ein Tierhändler	Josef Pauli
Annina, seine Begleiterin	Erna Freund	Der Lerchenausche Leiblakai	Theodor Heuser
Ein Polizeikommissar	Julius Puttlitz	Vier Lakaien der Marschallin	Josef Pauli, Wilhelm Quitde, Rudolf Schmalnauer, Robert Büssel
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin	Anton Erl		
Der Haushofmeister bei Faninal	Fritz Soot	Vier Kellner	Wilhelm Quitde, Rudolf Schmalnauer, Robert Büssel, Franz Nebuschka
Ein Notar	Ludwig Ermold		
Ein Wirt	Josef Pauli	Ein Hausknecht	Ludwig Ermold
Ein Sänger	Fritz Soot		

Ein kleiner Neger, Lakaien, Lauser, Haiducken, Küchenpersonal, ein Arzt, Gäste; Musikanten, Kutscher, zwei Wächter, vier kleine Kinder. Verschiedene verdächtige Gestalten.

Ort und Zeit der Handlung: In Wien, in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias

Die Dekorationen und Kostüme sind nach den Entwürfen des Herrn Professor A. Roller angefertigt

Nach dem 1. Aufzuge 20 Minuten Pause

Textbücher sind an der Kasse das Exemplar für 1 Mark zu haben

Beurlaubt: Franziska Bender-Schäfer

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben

Anfang 6 Uhr

Eintritts-Preise

In die Logen des I. Ranges	30 Mark — Pf.	In die Seitengalerie, Seitenlogen und Stehplätze des IV. Ranges	6 Mark — Pf.
" " Fremdenlogen des II. Ranges	25 " — "	" " Mittelgalerie des V. Ranges	6 " — "
" " Mittellogen des II. Ranges	25 " — "	" " Sitz- und Stehgalerie, Proszeniumslogen des V. Ranges	3 " — "
" " Seitenlogen des II. Ranges	20 " — "	" " Parkettlogen	25 " — "
" " Proszeniumslogen des III. Ranges	15 " — "	" das Parkett 1. bis 19. Reihe	25 " — "
" " Mittellogen des III. Ranges	15 " — "	" " Stehparkett	8 " — "
" " Seitenlogen des III. Ranges	12 " — "		
" den Balkon des IV. Ranges	12 " — "		
" die Mittelgalerie und Proszeniumslogen des IV. Ranges	10 " — "		

An Billetts

Gekaufte Billetts werden nur bei Abänderung der Vorstellung zurückgenommen.

Fot. Archiwum TN

Afisz drezdeńskiej prapremiery

tego elementu nie można zrozumieć genezy *Ariadny,* ani *Frau ohne Schatten,* ani - przede wszystkim - *Arabelli* (również i pod tym względem ściśle pokrewnej *Rosenkavalierowi).* Natarczywość, z jaką Strauss domagał się nadania dominującej roli pierwiastkowi kobiecemu w tym ostatnim dziele, wyczerpała cierpliwość i odporność psychiczną Hofmannsthala, a wreszcie - symbolicznie - odebrała mu życie.

W *Kawalerze,* po raz pierwszy w twórczości Straussa, przygniatającą wręcz przewagę uzyskują głosy żeńskie - powtórzenie tej sytuacji odnajdziemy dopiero w *Arabelli.* W akcji scenicznej panuje równowaga między postaciami męskimi (dwie główne: Octavian i Ochs oraz drugoplanowa - Faninal) a żeńskimi (dwie główne: Marie Therese i Sophie - o charakterze symbolicznym i metafizycznym, oraz kilka drugoplanowych: duenia Marianne Leitmetzerin, odgrywająca bynajmniej nie marginesową rolę w akcie II i Annina, której męskim odpowiednikiem jest z kolei wspólnik Valzacchi). Także postaci towarzyszące (mówimy cały czas o akcji) ugrupowane są symetrycznie - pojedyńczo lub grupami: modystka stanowi *pendant* komisarza policji, trzy sieroty są scenicznym odpowiednikiem czterech lokajów itd. Jednakże *Hosenrolle* Octaviana wydatnie zmienia tę proporcję w ramach zespołu śpiewaczego na korzyść głosów żeńskich. Chociaż *Hosenrolle* jest stałym elementem środkowego okresu twórczości operowej Straussa, który pojawia się po raz pierwszy właśnie w *Kawalerze,* a znika po *Arabelli,* to nie ulega wątpliwości, że w *Rosenkavalierze* rola *en travesti* osiąga taki poziom wirtuozerii scenopisarskiej, jakiego nie spotkamy nie tylko w pozostałych operach Straussa, ale i w całej historii teatru muzycznego. Jest to wirtuozeria drugiego stopnia, rodzaj zabawy w chińskie szkatułki. Octavian to rola śpiewana głosem żeńskim i grana przez kobietę. Występuje więc jako mężczyzna tylko w ramach fikcji teatralnej. Jednakże, zgodnie z tekstem libretta, musi on przebrać się niejako na powrót za kobietę, aby udawać „pokojówkę Mariandel", co w konsekwencji tworzy podwójną fikcję. W scenicznych perypetiach tej postaci łączą się więc poniekąd dwa elementy: zwyczajna rola *en travesti,* której fikcyjność przeznaczona jest dla widza i ze sceny kieruje się ku widowni (tak jak rola kompozytora w *Ariadne auf Naxos* i niezliczone *Hosenrolle* w setkach dzieł operowych XVII i XVIII wieku) oraz przebranie wynikające z akcji scenicznej, w którym fikcja wynika z celowego działania postaci, kieruje się ku innym postaciom i nie wychodzi poza ramy sceny (jak rola Zdenki przebranej za Zdenka w *Arabelli*). Takie spiętrzenie komplikacji i tak misterne przeplatanie fikcji z rzeczywistością - tego co dzieje się na scenie z tym co poza nią wychodzi - nie ma doprawdy odpowiednika w całej literaturze operowej. I nie przeczy temu przykład *Wesela Figara,* choć na pozór sytuacja wydaje się tam identyczna: Cherubin, którego na scenie gra kobieta i którego partia jest śpiewana jej głosem, zostaje przebrany za kobietę w celu realizacji pewnego fortelu. Ten pomysł nie odgrywa jednak większej roli w komedii Beaumarchais'go, tak jak nie ma znaczenia w libretcie napisanym przez Da Pontego. Można by go spokojnie usunąć bez żadnej szkody dla akcji scenicznej. U Hofmannsthala przebranie się Octaviana za Mariandel jest zasadniczym punktem intrygi i jedną z jej osi nośnych.

Wszystko to tłumaczy pewne cechy charakteru Straussa, jego tak zwany „łagodny charakter" oraz okoliczności, w jakich ów charakter wielokrotnie doprowadzał go do konfliktów z librecistami, szczególnie z tym, który był wśród nich największym poetą, a zarazem jednym z największych poetów jacy kiedykolwiek współpracowali czy mogli współpracować z twórcami muzyki, wręcz jednym z największych poetów nowożytnych. Wiemy, że Strauss „dawał wolną rękę", że pozwolił Ursuleac zmienić *sua sponte* podczas prób linię pewnej frazy muzycznej w *Arabelli,* że bez zmrużenia oka zaakceptował dość istotne nawet zmiany w składzie orkiestry wprowadzone przez Karajana do *Metamorphosen.* Ustępowanie „w drobiazgach" było dla Straussa *Ersatzem,* rodzajem rekompensaty za ambicjonalną wręcz nieustępliwość w dwóch sprawach podstawowych. Pierwszym z tych imperatywów, którym należało podporządkować wszystko, był właśnie element kobiecy

Fot. Archiwum TN

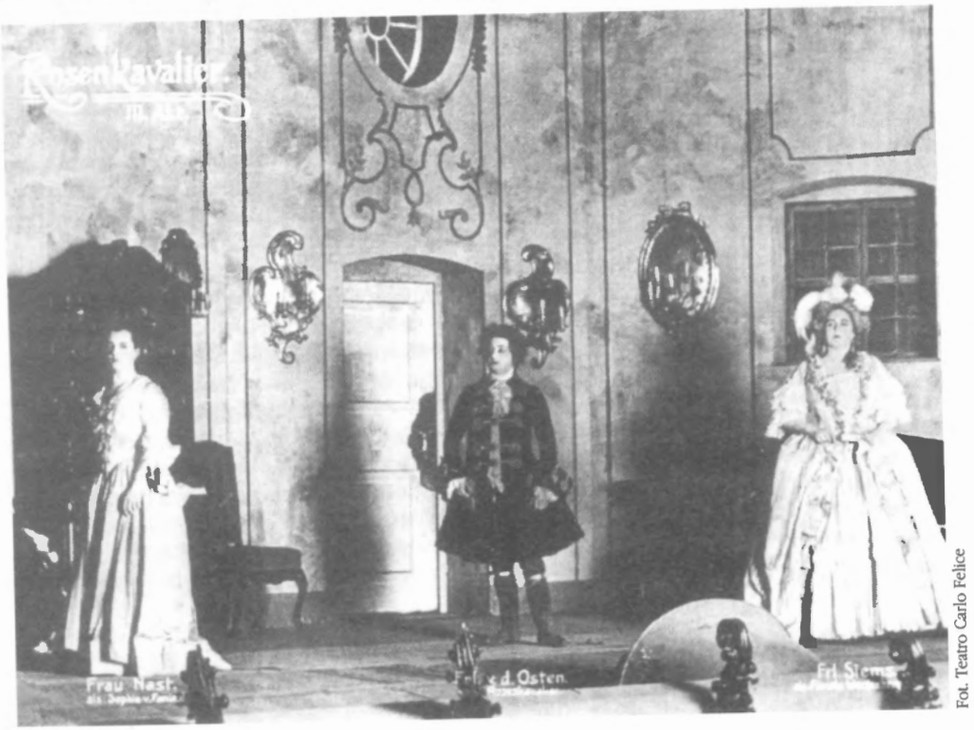
Zdjęcie wykonane w dniu prapremiery, stoją od lewej: Max Reinhardt, librecista Hugo von Hofmannsthal, scenografowie Alfred Roller i Leonhard Fanto oraz reżyser Georg Toller, siedzą: Richard Strauss (w środku) i dyrygent Ernst von Schuch (po prawej)

w muzyce. Tworząc w myśli dzieło przeznaczone dla teatru, Strauss - jak mało kto wśród kompozytorów nowoczesnych - myślał o nim przede wszystkim w kategoriach muzycznych, bardziej jeszcze niż Verdi, Puccini czy Wagner. Pod tym względem - idąc za znanymi skądinąd skojarzeniami - można by porównać go z Rossinim. Stając w obliczu tekstu nadającego się na libretto i podejmując zamiar przetworzenia go w dzieło o wysokiej wartości artystycznej, Strauss „myślał" nie tyle o akcji, ile o jakiejś zachwycającej partii sopranu, mezzosopranu czy kontraltu (chociażby w roli męskiej), wokół której powstałaby cała konstrukcja opery. Ta koncepcja uwidoczniła się z ostateczną jasnością w przełomowym roku 1910, roku powstania *Rosenkavaliera*. Wprawdzie już bohaterkami *Salome* i *Elektry* były dwie wspaniale zarysowane postaci kobiece (same zresztą tytuły obu tych oper, w przeciwieństwie do dramatów Wagnera, ukazują kluczową rolę elementu kobiecego). Działały one jednak w środowisku typowo męskim, wśród aktów barbarzyństwa i przemocy. Począwszy od *Rosenkavaliera* prymat kobiecości zaznacza się w sposób otwarty i nie podlegający dyskusji, także jako tło głównej akcji, a finałowy tercet, pozostawiając na marginesie wszelkie głosy męskie, staje się niemal manifestem muzycznej i operowej poetyki.

Pozwolę sobie na stwierdzenie, że również instrumentacja *Rosenkavaliera* wywodzi się z tej samej idei. W czterech pierwszych operach Straussa („wagnerowskie" *Guntram* i *Feuersnot* i prowokacyjne *Salome* i *Elektra*) poprzez masywne, potężne brzmienie orkiestry przebijają się nieustannie ostre, wysokie dźwięki. Zastosowanie instrumentów przeznaczonych do wywoływania silnych efektów akustycznych (rogi o różnych strojach, wzmocniona perkusja, *Heckelphon* w dwóch ostatnich dziełach) nadaje muzyce piętno i koloryt typu wagnerowskiego, a także agresywność i monumentalność, w których wrażliwe ucho rozpozna cechy elementu męskiego. W *Rosenkavalierze*, gdzie kompozytor również operuje obszernym i bogatym zestawem instrumentów, pojawia się jednak tendencja do rozrzedzania i rozjaśniania masy dźwiękowej, co Strauss z upodobaniem będzie stosował w swych najpóźniejszych dziełach, jak świadczy o tym krystaliczna i niemal bezcielesna barwa *Daphne* i *Capriccia*. Skład orkiestry w *Rosenkavalierze* jest następujący: 3 flety (jako trzeci może być użyty flet mały), 2 oboje, rożek angielski (lub trzeci obój), 3 klarnety, basetorn (lub klarnet basowy), 3 fagoty (jako trzeci może być użyty kontrafagot), 4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, kotły, wielki bęben, talerze, trójkąt, tamburyn, kurant, kołatka, bęben podłużny, mały bębenek, dzwoneczki, kastaniety, czelesta, 2 harfy, 16 pierwszych skrzypiec, 16 drugich skrzypiec, 12 altówek, 10 wiolonczel, 8 kontrabasów. W III akcie orkiestra występująca na scenie (Bühnenmusik) składa się z 2 fletów, oboju, 3 klarnetów, 2 fagotów, 2 rogów, trąbki, tamburynu, fisharmonii, fortepianu, instrumentów smyczkowych. Do tych ostatnich (po jednym instrumencie z każdej grupy) odnosi się wyraźna wskazówka Straussa: „Pięciu świetnych solistów lub partie solidnie zdwojone, byle tylko nie po dwa instrumenty z każdej grupy" („fünf sehr guts Solisten oder reichliche Verdoppelung - nur nicht je zwei").

Nakreśliliśmy tu obraz, a może raczej tylko schemat ogólnych tendencji widocznych w muzyce Straussa. Należałoby tu dodać jeszcze jedną cechę: swobodę i płynność komponowania - nuta po nucie. W wielkim uproszczeniu można by powiedzieć, że przy pierwszych operach praca kompozytorska szła Straussowi bardzo opornie: *Guntram* rodził się zaiste w wielkich bólach i aż do *Elektry* przenoszenie na papier własnych pomysłów było dla niego dramatycznie trudnym zadaniem. I na odwrót: w ostatniej fazie pracy operowej materia posłusznie poddawała się ręce twórcy, nie „udawała głuchej". W pracy nad *Daphne*, nad *Friedenstag*, nad *Capricciem* towarzyszyły mu pomyślne wiatry, warsztat kompozytorski nie miał już dla niego tajemnic. Było to owocem wielkich umiejętności zawodowych, dojrzewającej latami biegłości w sztuce, ale był także inny powód: ułatwiała mu teraz zadanie sama materia muzyczna - dźwięczna i harmonijna. Jak wynika z listu Hofmannsthala do ojca, poeta przedstawił kompozytorowi treść opery w lutym 1909 roku, dwa czy trzy tygodnie po premierze *Elektry*, a już 20 grudnia tegoż roku Strauss ukończył

Fot. Archiwum TN



Fot. Teatro Carlo Felice

Projekt dekoracji i scena z drezdeńskiej prapremiery

w Berlinie muzykę do I aktu. 3 kwietnia 1910 roku, również w Berlinie, zakończył akt drugi, a trzeci - narodził sie w Garmisch 26 września 1910 roku. Na początku czerwca 1910 roku Strauss spotkał się z Hofmannsthalem, aby przegrać mu na fortepianie akt I; 12 czerwca poeta napisał do niego ze Starnbergu, że ta cudowna muzyka stała się dlań źródłem „trwałej radości". Kiedy jednak Strauss zabrał się do pracy nad II aktem, pojawiły się pewne kłopoty. Napisał do Hofmannsthala, że przydałoby się więcej sytuacji komicznych, więcej „lazzi". Z wielu problemów, o których pisałem na innym miejscu[1], a które świetnie przedstawił niedawno Franco Serpa w eseju opublikowanym z okazji przetłumaczenia przez niego tekstu Hofmannsthala[2], możemy przytoczyć tu zaledwie kilka. Na przykład w I akcie, kiedy z alkowy Marszałkowej dobiega głos Ochsa, Marie Therese myśli, że to jej mąż i zapewnia Octaviana, iż nikt nie ośmieli się wejść do jej sypialni: „Nie jestem neapolitańskim generałem. Zostanę tu, gdzie jestem i nie ruszę się z miejsca". W liście napisanym w połowie sierpnia 1910 roku Hofmannsthal odrzucił zaproponowaną przez Straussa zmianę tej kwestii z „Ich bin kein neapolitanischer General" na „...kein russischer General", twierdząc, że taka zmiana jest niemożliwa, ponieważ wyrażeniom „brać nogi za pas", „dezerterować" odpowiada słowo „neapolitański", a nie „rosyjski", a po drugie wyraz „rosyjski" jest politycznie niebezpieczny i może wywołać protesty, podczas gdy „neapolitański" nikogo nie będzie raził, jako że nie istnieje już Królestwo Neapolu. „Wystawiając operę we Włoszech - dodał Hofmannsthal - możemy zawsze zastąpić „neapolitański" jakimś innym wyrazem". Nie zabrakło też osobliwych sytuacji, kiedy - dla przykładu - Strauss przez nieporozumienie włączył do tekstu śpiewanego niektóre didaskalia libretta, o czym zafrasowany Hofmannsthal nie omieszkał powiadomić swego artystycznego inspiratora Harry'ego de Kesslera. I tak słowo „seufzend" („z westchnieniem"), odnoszące się do notariusza (po arii włoskiego tenora w I akcie), stało sie częścią jego kwestii na temat przywianka, skierowanej do barona. Podobny los spotkał uwagę autora „diskret, vertraulich" w innym fragmencie I aktu, kiedy to baron zwierza się Marszałkowej, że ma w swym otoczeniu młodzieńca własnej krwi, owoc miłosnego związku.

Ukończywszy muzykę do II aktu, pragnąc naprawić stosunki z Hofmannsthalem (nadwerężone tymi i podobnymi problemami), Strauss wyjaśnił mu, że jego myśl muzyczna, z chwilą nabrania konkretnych kształtów, nie da się już wtłoczyć w prokrustowe łoże. To wina zbytniej obfitości natchnienia, z którego od razu rodzi się gotowe dzieło. Zresztą już 4 maja 1909 roku, po zapoznaniu się z treścią I aktu, napisał do niego z Garmisch, że scena końcowa ułoży się sama, że „pójdzie jak po maśle", a wkrótce potem, 16 maja potwierdził to, używając porównania do rzeki przepływającej przez Garmisch: „Pracuję tak, jak płynie Loisach, komponuję już całym sobą".

Strauss zadedykował partyturę opery swoim „drogim krewnym z Monachium - rodzinie Pschorr, kuzynom po kądzieli". Rękopis znajduje się w wiedeńskiej Österreichische Nationalbibliothek. Pierwsze wydanie ukazało się nakładem Fürstnera w Berlinie na przełomie 1910 i 1911 roku. Między 23 maja a 30 sierpnia 1910 roku Strauss omawiał I i II akt z dyrektorem berlińskiej Hofoper, Georgiem von Hülsen-Haselerem, w związku z przewidywanym wystawieniem opery. Hülsena mocno niepokoiły drażliwe akcenty seksualne libretta (żywa była jeszcze pamięć reakcji na *Salome* i zastrzeżeń ze strony cesarza Wilhelma II), szukając więc pretekstu dla odrzucenia propozycji Straussa, powołał się na dłużyzny po wyjściu barona ze sceny w III akcie, nie ukończonym jeszcze przez kompozytora. Innym powodem odmowy była dyskretna kpina, z jaką autorzy potraktowali postać tępego i aroganckiego komisarza policji. Postanowiono szukać szczęścia w innym teatrze i w ten sposób do premiery *Rosenkavaliera* doszło w drezdeńskim Opernhausie

[1] Qiurino Principe, *Strauss*, Rusconi, Milano 1989, str. 754-761 i 784-803.
[2] Hugo von Hofmannsthal, *Il cavaliere della rosa*, w przekładzie włoskim i z komentarzem Franca Serpy, Adelphi, Milano 1992.

26 stycznia 1911 roku pod dyrekcją Ernsta von Schucha, w reżyserii Georga Tollera i scenografii Alfreda Rollera. *Der Rosenkavalier* był pierwszą operą Straussa wystawioną przy udziale Rollera, który uprzednio ściśle współpracowal z Gustavem Mahlerem w wiedeńskiej Hofoper.

Zespół śpiewaczy został dobrany tak, aby uwydatnić straussowską koncepcję głosu kobiecego. Miał się do tego przyczynić talent wykonawczyń, wsparty ich urodą, wdziękiem i zdolnościami aktorskimi. Partię Marszałkowej von Werdenberg (sopran) śpiewała Margarethe Siems (ur. we Wrocławiu 30 grudnia 1879 r. - zm. tamże 13 maja 1952 r.) - uprzednio Chryzotemis na premierze *Elektry* (25 stycznia 1909), a później Zerbinetta w premierowym przedstawieniu oryginalnej wersji *Ariadne auf Naxos* (25 października 1912) w Stuttgarcie. Mezzosopranową partię Octaviana powierzono sopranowi, Evie von der Osten (Helgoland, 19 sierpnia 1881 - Drezno, 10 maja 1936), żonie barytona Friedricha Plaschkego (1875-1951), przyszłej odtwórczyni jednej z ról w londyńskiej premierze *Ariadny* w 1913 roku oraz uczestniczce pierwszego przedstawienia opery Schreckera *Der ferne Klang* w 1918 roku. W roli Sophie wystąpiła *Koloratursopran* Minnie Nast (Karlsruhe, 10 października 1874 - Füssen in Allgau, 20 czerwca 1956). Tak się złożyło, że ta ostatnia, występująca w roli młodziutkiego dziewczątka, była najstarszą z trzech śpiewaczek, podczas gdy młodsza od niej o pięć lat Siems grała rolę dorodnej czterdziestolatki. Wcześniej Nast, która debiutowała w Akwizgranie w 1897 roku, wystąpiła w dwóch innych prawykonaniach oper Straussa: śpiewała partię Margret, przyjaciółki Dietmuta, w *Feuersnot* (21 listopada 1901) w drezdeńskiej Hofoper i była jedną z pięciu dziewcząt w *Elektrze*, wystawionej w tym samym teatrze 25 stycznia 1909 roku. Tercet z III aktu „Hab' mir's gelobt" w wykonaniu bohaterek premierowego spektaklu został później zarejestrowany na płycie *Odeon* 80064.

W głównej roli męskiej wystąpił baryton Karl Perron (Frankenthal 3 stycznia 1858 - Drezno, 15 lipca 1928). Perron, pierwszy odtwórca roli Jochanaana w *Salome* (1905) i Orestesa w *Elektrze* (1909), był przepysznym baronem Ochsem. Partię Faninala śpiewał Karl Scheidemantel (ur. w Weimarze 21 stycznia 1859 r. - zm. tamże 26 czerwca 1923 r.). Wcześniej grał Kunrada na premierze *Feuersnot* (1901), a zasłynął w 1914 roku jako autor niemieckiej wersji libretta *Don Giovanniego*. Duenią Marianne Leitmetzerin była Riza Eibenschutz; rolę Valzacchiego grał Hans Rudiger, Anniny - Eraa Freud, komisarza policji - Julius Puttlitz, włoskiego śpiewaka - Fritz Soot, modystki - Elisa Stunzner, szlachetnie urodzonej wdowy - Sidonie Korb, trzech dobrze urodzonych sierot - Marie Keldorfer, Gertrud Sachse, Paula Seiring; majordomusem u Marszałkowej był Anton Erl, a u Faninala - grający także rolę śpiewaka Fritz Soot.

Najdokładniejsze prace analityczne na temat *Rosenkavaliera* wyszły spod pióra dwóch naukowców brytyjskich. Obszerny tekst Normana Del Mara i monografia Alana Jeffersona docierają do najdrobniejszych komórek badanego dzieła i ukazują jego utajoną wewnętrzną strukturę. Jeśli chodzi o prace włoskie, to na uwagę zasługuje opublikowany niedawno esej Alberta Fassone[3]. Wymienione teksty zajmują łącznie kilkaset stron druku, a ponieważ nie mamy oczywiście tak wiele miejsca, zaś czytelnik teatralnego programu ma prawo do tego, by go nie zanudzano i by jak najszybciej móc rozkoszować się akcją sceniczną i muzyką, będziemy się przeto streszczać.

A) Analizowane w swej warstwie muzycznej, poszczególne akty *Rosenkavaliera* zdają sie odpowiadać kolejnym etapom całej drogi operowej Straussa. W I akcie, zwłaszcza na początku i końcu, gdy Marie Therese jest sam na sam z Octavianem-Quinquinem, ujawnia się silny wpływ Wagnera: orkiestrowa introdukcja (*Einleitung*, nie *Vorspiel* ani preludium) ma swoje źródło w *Tristanie i Izoldzie*; początkowa scena w alkowie („Wie du warst...")

[3] Norman Del Mar, *Richard Strauss*, tom I, Faber and Faber, London 1986, str. 334-420; Alan Jefferson, *Richard Strauss: „Der Rosenkavalier"*, Cambridge University Press, Cambridge 1985; Alberto Fassone, *Il linguaggio armonico del „Rosenkavalier"*.

przypomina miłosne dialogi z *Zygfryda*. Środkowa część I aktu, ze swym tłumem postaci i mnogością zdarzeń, wskazuje natomiast na zaskakujące źródło inspiracji, które nigdy nie przyszłoby nam na myśl, gdybyśmy nie dotknęli go ręką: to jedyna opera Verdiego, przyjęta przez Straussa nie tylko z sympatią, ale wręcz z głębokim podziwem i entuzjazmem. Mowa oczywiście o *Falstaffie*. Wrzaskliwy i jazgotliwy dialog Ochsa z notariuszem, nakładający się na śpiew włoskiego tenora, przywodzi nieodparcie na myśl drugi obraz II aktu ostatniej opery Verdiego. Powtarza się to częściowo w akcie II *Rosenkavaliera*, ale tu dominuje już wyraźnie styl nawiązujący do romantyzmu w stanie czystym i mający swe epicentrum w operze francuskiej. Akt III, zwłaszcza w scenach końcowych, odwołuje się jawnie do Mozarta, a w szczególności do *Wesela Figara*. Pokrewieństwo to ujawnia się najdobitniej w słynnym tercecie. Jesteśmy tu na drodze, która od *Guntrama* prowadzi do *Capriccia*. Wszystko to, oczywiście, jest wzięte w nawias czy może w cudzysłów sygnalizujący cytaty. Na te tak łatwe do rozpoznania i tak rozkosznie podane muzyczne aluzje Strauss zdobywa się tylko dlatego, że cały czas panuje nad własnym stylem, i że czerpiąc z bogactwa swej absolutnej oryginalności (jako wielki władca muzyki i nieomylny mistrz muzycznego teatru) może sobie pozwolić na luksus ukazania własnych upodobań.

B) Zresztą już w pierwszych taktach opery Strauss odciska swój znak fabryczny, posługując się jednym ze swych najbardziej charakterystycznych ideogramów, oznaczającym w języku harmonii: „To właśnie ja". Rzuca się tu w oczy pewien ciekawy szczegół, niemal wzruszający w swej oczywistej wymowie: autoprezentacja następuje tuż po swym dialektycznym przeciwieństwie - po znaku rozpoznawczym twórcy, któremu składa się pełen szacunku pokłon nie pozbawiony wszakże akcentu eleganckiej parodii. Mowa tu znów o Wagnerze. Nie trudno zauważyć, że pierwsze wejście rogów w E we fragmencie początkowym przedstawia pod względem struktury melodycznej rozszerzenie wstępnego motywu *Tristana i Izoldy*. W *Tristanie* motyw ten zaczyna się od a i wznosi się o sekstę małą, opadając następnie o pół tonu w dół. W *Rosenkavalierze* motyw początkowy wychodzi od dominanty, wznosi się o sekstę wielką, a następnie o kwartę (co daje dla każdego zauważalny efekt łagodnej karykatury, jako że aluzja do pierwszych taktów *Tristana* jest oczywista) i opada o cały ton: h^1-gis^2-cis^3-h^2. Analogiczne pokrewieństwo występuje między wspomnianym wejściem rogów w początkowych fragmentach ostatnich części *IX Symfonii* Brucknera (pierwsze skrzypce w Es-dur: h^2-c^4-h^3-ais^3) i *Dziewiątej* Mahlera (pierwsze i drugie skrzypce w Des-dur: as^2 ... ces^4-h^3 z podwójnym bemolem itd.). Różnica (ogromna różnica semantyczna, wyraźnie zauważalna właśnie dlatego, że podobieństwa są tak dobrze widoczne) polega na odmiennych tempach początkowych: *Langsam, feierlich* u Brucknera, *Adagio* u Mahlera, *Sturmisch bewegt* u Straussa. Znakiem fabrycznym, odciśniętym na bardzo charakterystycznym materiale dźwiękowym i harmonicznym jest pochód sekst równoległych - niepowtarzalne godło straussowskiego warsztatu twórczego.

C) Pod koniec introdukcji orkiestrowej, zanim rozsuwająca się kurtyna ukaże nam budzących się o świcie po miłosnej nocy, wyczerpanych i szczęśliwych kochanków, znów pojawiają się tuż przy sobie oba elementy opisane w punkcie B, ale tym razem w odwrotnej kolejności: pochód sekst równoległych, zdwojonych w oktawie, i wielki element tematyczny, który ukazuje się w taktach 1-4 po numerze 11. U Straussa jest to prawie odpowiednik tego, czym u Wagnera jest *Tristan-Akkord*, emanujący zmysłowością chromatycznych appoggiatur, który stopniowo rozjaśnia się aż do ekstatycznej doskonałości akordu pianissimo w takcie 9. Przejście od dominanty h do toniki 6-go stopnia cis i następujący po nim skok w dół o oktawę i pół tonu kojarzy się nieodparcie z wrażeniem bolesnej i nieuchronnej rezygnacji, podczas gdy kochankowie sączą jeszcze ostatnie krople najwyższego stadium rozkoszy.

D) A więc: *consummatum est*. Lecz upojenie ostatnich chwil, które Rilke określił w *Herbsttag* jako „die letzte Süsse in den schweren Wein", może przedłużać się w nieskończoność. Zresztą i sam *Rosenkavalier*, w myśl paradoksów Zenona, mógłby ciągnąć się bez końca, jeśliby rozbić na nieskończenie małe cząsteczki, coraz drobniejsze

Fot. Teatro Carlo Felice

Margarethe Siems, pierwsza wykonawczyni roli Marszałkowej

ale wciąż większe od zera, czas między zakończeniem pozornym (zejście ze sceny tria Octavian-Sophie-Marszałkowa) a post-zakończeniem (wejście pazia szukającego chusteczki). *Der Rosenkavalier* obsesyjnie powraca do tematu czasu, lecz jego godłem jest ponadczasowość, a wiecznotrwałym symbolem tej ostatniej - uroczo staroświecki walc. Jakżeż złościł się w latach dwudziestych muzykolog Gaetano Cesari na owo nieustanne „walczykowanie" na scenie mediolańskiej La Scali i jak bardzo oburzała go ta wszechobecność![4] Lecz walc jest wszechobecny w tej operze dlatego, że nie jest formą, a materią - w znaczeniu arystotelesowskim. Może więc przybierać nieskończoną ilość form. W temacie otwierającym operę, o którym była mowa poprzednio, może występować w stadium komórki rozrodczej. Może być walcem jeszcze nie ukształtowanym, niekompletnym, czymś w rodzaju preludium do walca, jak w I akcie, gdy zbliża sie moment przybycia Ochsa do domu Marszałkowej. Może ukonstytuować się ostatecznie w porywającym rytmie trójmiarowym. Może wyrosnąć z innego korzenia i przybrać kształt odmiennego motywu, o charakterze *Ländlera*, jak walc barona Ochsa w akcie II. Może wreszcie, w spłyconej formie, ograniczyć się do czystego rytmu, jak w wariantach proponowanych Hofmannsthalowi przez Straussa w związku ze słynnym dowcipem Ochsa o „szczęściu Lerchenau":

Nein, haben die von Lerchenau a Glück ... (wszystko na powtarzanym h)
Nein, so ein Glück wie der (ein) Lerchenau ... (na powtarzanym c)
Nur ein Lerchenau hat ein solches Glück ... (na powtarzanym a).

E) Nie wykluczone, że istnieje możliwość wyodrębnienia w języku harmonicznym *Rosenkavaliera* dwóch ideogramów: męskiego, któremu odpowiada interwał seksty i żeńskiego, zawartego w łagodniejszym interwale tercjowym. Na początku finałowego tercetu z III aktu oba ideogramy pojawiają się obok siebie. Mamy tam długą serię równoległych interwałów tercjowych na słowach „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein" i niespodziewaną sekwencję równoległych interwałów sekstowych na słowach „zwei bei einander".

F) Nie możemy zakończyć naszych uwag na temat *Rosenkavaliera* nie wspomniawszy o fragmencie, który z uwagi na swój wybitnie zaskakujący charakter, wywiera niezatarte wrażenie: mowa o arii włoskiego śpiewaka. Jej cechą charakterystyczną jest obfite stosowanie bemoli co sprawia, że łączenie akordów - przechodzenie od jednego akordu do drugiego - odbywa się niewyraźnie zarysowanymi blokami, lecz poprzez nieustanne cieniowanie dźwięku. W tej metodzie, która, stopniowo łagodząc emocje, doprowadza do nastroju graniczącego z jakimś sympatycznym kiczem, możemy dopatrywać się pewnego przesłania: domyślny morał opery ma wydźwięk melancholijny, słodko-gorzki, a jej bolesną lekcję należy przyjąć elegancko - z najwyższą klasą. Podczas gdy opera, choć ponadczasowa w swej wymowie, opowiada o tragedii, która wydarzyła się w konkretnym czasie, technika harmoniczna zastosowana w tej arii na szeroką skalę rodzi nieskończoną ilość stanów i stopni pośrednich, dzięki czemu tragedia staje się „prawie" bezbolesna.

Włoska premiera *Rosenkavaliera* miała miejsce w Środę Popielcową, 1 marca 1911 roku w La Scali. Libretto przetłumaczył Otto Schanzer, dyrygował Tullio Serafin, a reżyserował Vittorio Mingardi[5]. Wykonawcami byli: Adele Agostinelli (Marszałkowa), Pavel Ludikar (Ochs), Lucrezia Bori (Octavian), Adolfo Pacichi (Faninal), Ines Maria Ferraris (Sophie), Armando Marescotti (śpiewak włoski). W komicznym odruchu nacjonalistycznej autocenzury kierownictwo La Scali, w porozumieniu z tłumaczem, zmieniło imiona dwojga ordynarnych i pazernych Włochów - Valzacchiego i Anniny - na: „Rys-Galla, lewantyński intrygant i jego towarzyszka Zefira". Ten niezręczny wybieg nie zapobiegł żenującemu spektaklowi

[4] Z okazji przedstawienia *Rosenkavaliera* w La Scali 7 marca 1928.
[5] Zob. świetny esej Güntera Lesniga, *Die Opern von Richard Strauss in Italien*, w „Richard Strauss-Blätter", Neue Folge, Heft 10 (grudzień 1983), str. 41-78. Zob. także: Quirino Principe, *Strauss*, dz. cyt., str. 762-764.

Fot. Teatro Carlo Felice

Eva von der Osten i Margarethe Siems, pierwsze wykonawczynie ról Octaviana i Marszałkowej

nietolerancji, skierowanemu przeciwko „barbarzyńskiej muzyce". Hasło do niej dali siedzący na galerii futuryści pod wodzą samego Marinettiego (rozrzucano ulotki wyszydzające „staroświecką„ muzykę Straussa), ale przyłączyła się do nich duża część publiczności, której z kolei nie podobało się to, że muzyka nie była dostatecznie „włoska" czyli tradycyjna. „Osły!" - krzyknął do publiczności Serafin.

Dyrygent Otto Singer (1863-1931) opracował suitę walców z I i II aktu *Rosenkavaliera*, która ukazała się drukiem w Berlinie w wydaniu Fürstnera w latach 1910-1912. Została ona znacznie później zastąpiona zestawem opracowanym przez samego Straussa, a ukończonym w Garmisch 15 listopada 1944 roku. Prawykonanie tego utworu pod tytułem *Einleitung und Walzer aus „Der Rosenkavalier"*, zwanego także *Erste Walzerfolge*, odbyło się w Londynie 4 sierpnia 1946 roku pod dyrekcją Ericha Leinsdorfa. *Zweite Walzerfolge*, obejmująca fragmenty III aktu, została opracowana bezpośrednio przez Straussa w latach 1910-1911. W 1945 roku Strauss skomponował (a raczej zrekonstruował) *Suite aus der Oper „Der Rosenkavalier"* aby przypomnieć się publiczności w powojennej Europie i odbudować swój autorytet, nadwerężony podejrzeniami o współpracę z hitleryzmem. Suita ta została wykonana po raz pierwszy w Wiedniu pod batutą Hansa Swarowsky'ego w wielkiej Konzerthaus-Saal 28 września 1946 roku z okazji uroczystości na cześć „950-lecia Austrii". Określenie "suita" jest w tym przypadku niewłaściwe, ponieważ mamy tu do czynienia z kompozycją jednoczęściową, gdzie poszczególne tempa łączą się ze sobą bezpośrednio. Nie należy jej mylić z sześcioczęściową suitą *Der Rosenkavalier*, wydaną przez Fürstnera w 1911 roku, a opracowaną przez kompozytora kryjącego się pod anagramowym pseudonimem N. Nambuat (N. Taubmann). Tego z kolei nie powinniśmy mylić ze słynnym straussowskim tenorem, Horstem Taubmannem, jednym z pierwszych wykonawców *Capriccia*.

Kolejnym pędem wyrosłym z pnia straussowskiej opery jest akompaniament muzyczny (Begleitmusik) do filmu niemego *Der Rosenkavalier* w reżyserii Roberta Wiene (1880-1938) i ze scenariuszem Hugona von Hofmannsthala. Partytura orkiestrowa została skomponowana w Garmisch i ukończona 18 października 1925 roku. Film trwa 75 minut. Projekcja połączona z wykonaniem muzyki odbyła się w drezdeńskiej Staatsoper 10 stycznia 1926 roku. Dyrygował Richard Strauss, konsultantami z dziedziny muzyki do filmów byli: Otto Singer i Karl Alwin. W akompaniamencie Strauss wykorzystał oryginalne fragmenty *Rosenkavaliera*, włączając doń jednak nowo skomponowany marsz wojskowy, pomyślany jako muzyczny odpowiednik postaci marszałka von Werdenberga, który nie występuje w spektaklu operowym. Partytura ukazała się drukiem w 1926 roku, nakładem berlińskiego wydawcy Fürstnera, który sporządził również wyciąg fortepianowy przeznaczony do wykonywania podczas normalnych seansów filmowych.

Quirino Principe

Fot. Teatro Carlo Felice

Paul Hartmann i Huguette Duflos w filmie Roberta Wiene'a „Der Rosenkavalier"

KOMEDIA WIEDEŃSKA

Franco Serpa

W niepisanej hierarchii librett do utworów muzycznych, uporządkowanej według kryteriów poezji i dramaturgii, *Kawaler srebrnej róży (Der Rosenkavalier)* Hugo von Hofmannsthala uplasowałby się na jednym z pierwszych, a (zdaniem wielu) wręcz na pierwszym miejscu. A przecież jeszcze w 1909 roku Hofmannsthal nie miał w swoim dorobku żadnego tekstu operowego, z wyjątkiem kilku zaledwie bardzo pięknych wierszy dopisanych rok wcześniej do dramatu *Elektra*, który pod piórem Straussa, przekształcał się właśnie w operę. Jednakże zasadniczych zmian, to znaczy obszernych cięć i przestawienia kilku fragmentów tekstu, dokonał sam Strauss. Kompozytor przekonał się jednak przy tej okazji, że młody poeta (w 1908 r. Hofmannsthal miał 34 lata) ma zadatki na świetnego librecistę, a nawet, że wśród współczesnych nikt mu nie dorównuje. Zapragnął więc nawiązać z nim stałą współpracę. „Tekst Elektry rozpoznającej Orestesa jest cudowny - to już właściwie muzyka. Jest Pan urodzonym librecistą, a w moim odczuciu to najwyższy komplement, ponieważ uważam, że znaczniej trudniej napisać dobre libretto poetyckie niż udaną sztukę" (list Straussa do Hofmannsthala, 6 lipca 1908 r.). „Wysoko sobie cenię opinię, że jestem dobrym librecistą, tym bardziej, że wyszła z Pańskich ust. Sprawiło mi to wielką przyjemność" (Hofmannsthal do Straussa, 8 lipca 1908 r.).

Jednakże na początku ich wzajemne stosunki, choć nienaganne pod względem formalnym, nie układały się bezproblemowo. Wśród wielu pomysłów, z których Hofmannsthal wycofał się lub które odrzucił (już 1 października 1906 r. postawił sprawę niedwuznacznie: „Chciałbym ponadto wyjaśnić Panu (...) co, według mnie, może, a co w żadnym wypadku nie może być tematem operowym"), bez odzewu pozostał projekt opery komicznej do niemal już gotowego tekstu, przeznaczonego dla teatru dramatycznego, którego akcja rozgrywa się w XVIII wieku (Hofmannsthal nadał mu później tytuł *Cristinas*

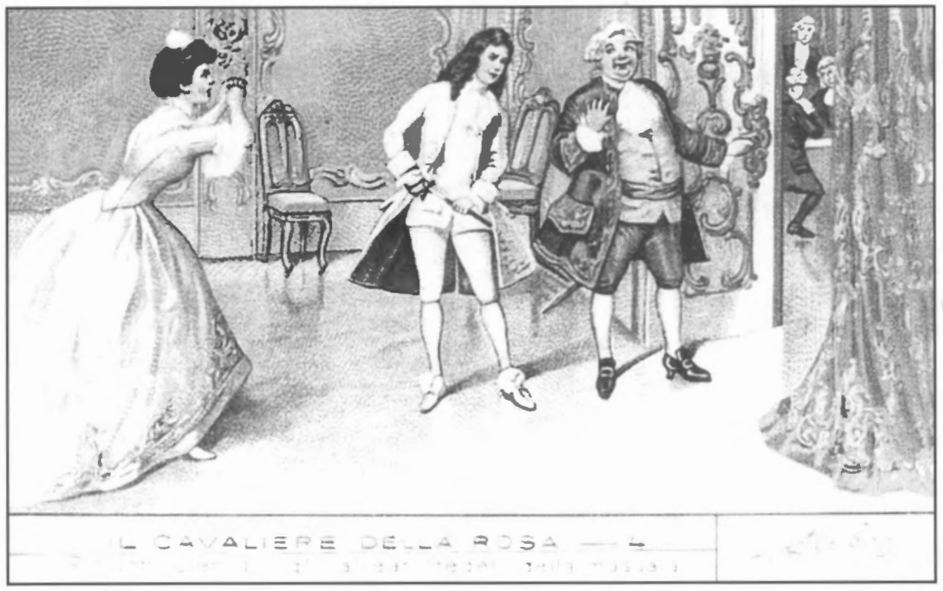
Heimreise - Powrót Krystyny). Straussowi bardzo na tym zależało i odmowa sprawiła mu przykrość. Tymczasem, 11 lutego 1909 roku Hofmannsthal pisze: „Ale mam coś znacznie ważniejszego dla nas obu (tak mi się wydaje): tu, w ciągu trzech spokojnych popołudni ułożyłem kompletny i całkiem oryginalny szkic scenariusza operowego z jaskrawo komicznymi postaciami i sytuacjami, z żywą i wyraźnie zarysowaną akcją, o charakterze niemal pantomimy, z zalążkami liryzmu, burleski, humoru, a nawet z możliwością wprowadzenia niewielkiego baletu. Uważam, że mój pomysł jest uroczy, a hrabia Kessler, z którym o nim rozmawiałem, przyjął go z entuzjazmem". Projekt istotnie był „całkiem oryginalny" i bez przesady można go było nazwać „uroczym": był to *Kawaler srebrnej róży*! A raczej - projekt *Kawalera srebrnej róży*, ponieważ jego sceniczny kształt uformował się ostatecznie dopiero kilka miesięcy później, przy udziale samego kompozytora, który zaproponował istotne zmiany w treści opery oraz w układzie II i III aktu (o genezie i źródłach libretta oraz o niebagatelnym wkładzie hrabiego Kesslera pisze F. Serpa we wstępie do *Cavaliere della rosa*, wyd. Adelphi, Milano 1992 r.). Strauss pisał muzykę z uczuciem entuzjazmu, wdzięczności i z coraz większą pewnością sukcesu, w miarę jak jego poeta (jak go z czułością nazywał) przysyłał mu kolejne partie tekstu. Często też zgłaszał uwagi krytyczne i propozycje zmian, które prawie w całości zostały przyjęte. Poetycki tekst III aktu był gotów późną wiosną 1910 roku. Kilka miesięcy później, 26 września, Strauss ukończył partyturę.

Tytuł, jeden z najbardziej udanych i urzekających w całej literaturze operowej, nie podobał się Straussowi, a początkowo także Hofmannsthalowi (woleli raczej *Ochs von Lerchenau*, bo wydawał im się śmieszniejszy), podobał się natomiast wielu przyjaciołom Hofmannsthala, przede wszystkim zaś podobał się despotycznej pani Strauss, a jej decyzje były niepodważalne: „*Rosenkavalier* wcale mi się nie podoba - podoba mi się *Ochs*! Ale co mam robić? Hofmannsthal lubi rzeczy delikatne i eteryczne, moja żona rozkazuje: ma być *Rosenkavalier*. No to już niech będzie ten *Rosenkavalier*! Czort z nim!" (Strauss do scenografa Alfreda Rollera, 6 maja 1910). Dziwne zaślepienie! Dziś,

mądrzy upływem czasu, wiemy już, że jakikolwiek inny tytuł, zwłaszcza uciesny i groteskowy, byłby niestosowny w przypadku tej czarującej komedii, której „delikatność" i wytworność, tak świetnie odzwierciedlone w słowach *Kawaler srebrnej róży,* kryją w sobie głęboki sens egzystencjalny, i symboliczny, srebrzysty obraz przeszłości. W cesarskim Wiedniu młodzieniec ze świetnej rodziny, kochanek trzydziestokilkuletniej księżnej, jako symbol oświadczyn w imieniu gruboskórnego prowincjusza niesie srebrną różę bogatej pannie z mieszczańskiego domu, młodej i pięknej jak on sam. Zakochuje się w niej natychmiast i - aby móc ją poślubić - urządza hałaśliwą farsę w celu zniweczenia poprzednich zaręczyn. Prostacki i chytry baron, ośmieszony, wynosi się z Wiednia. Szlachetna dama rezygnuje ze swych pragnień z wielkoduszną godnością. Jedno pokolenie ustępuje miejsca drugiemu. Przyszłość należy do zakochanych: do młodego markiza ze szlachetnego rodu i do zamożnej dziedziczki bez tytułu. Co przemija wraz z kończącą się miłością? Jakie prawa ma miłość, która się zaczyna? Co ulega przemianie w tym prawdziwym i wyimaginowanym, komediowym Wiedniu, a co pozostaje niezmienne? Czy to wspaniałe miasto jest symbolem świata?

Otóż *Kawaler srebrnej róży* w poetyckich obrazach przedstawia nam arystokratyczne i rycerskie zwyczaje i postaci, wytwornych młodzieńców, sztywne tradycje i przemiany społeczne, urocze wonne kwiaty, miłość, która przychodzi i tę, z którą trzeba się pożegnać; mówi nam o czułości i melancholii snujących się w jakimś miejscu, którego już nie ma, a które przecież wciąż nosimy w sobie: w jakimś zakątku naszej duszy lub - co na jedno wychodzi - w naszej pamięci. Łatwo sobie wyobrazić, jak wiele czasu zabrałoby nam analizowanie sposobów, jakich użył Hofmannsthal, aby zawrzeć w swej komedii komizm i liryzm, pomysły sceniczne i historyczne symbole, lekkość i głębię, aby ukazać ich współistnienie i wzajemne współoddziaływanie (nic dziwnego, że bibliografia dotycząca tych tematów jest tak obfita).

Wiele lat wcześniej, Hofmannsthal syntetycznie określił główną cechę swojego pisarstwa jako metaforyzm stylistyczny czyli „Stilverdrehungsmanie" - jak on sam (w wieku



lat 18!) określił to w liście do swego przyjaciela L. von Andriana z 21 marca 1894 roku. Termin ten można by przetłumaczyć jako „mania deformowania i mieszania stylów". Satysfakcja i duma z umiejętności dokonywania literackich manipulacji, która u młodziutkiego poety wygląda jeszcze na sztuczność i manierę - u dojrzałego pisarza staje sie niezbędnym sposobem wyrażania złożonych treści, owocem doświadczenia i autentycznej biegłości warsztatowej. Istotnie, w *Kawalerze srebrnej róży* zadziwia nas dramaturgicznie bezbłędne przemieszanie całkowicie odmiennych stylów ekspresji. Podziwiamy perfekcyjną zręczność, z jaką autor obdarza każdą z występujących postaci (czy to pierwszo- czy drugoplanowych) zdolnością uzewnętrzniania w słowach swego charakteru i proweniencji społecznej.

Oczywiście, w każdym tekście komediowym postaci i ich losy, nieporozumienia, oszustwa, kpiny i związki miłosne muszą wyglądać przekonująco i być podane w odpowiednim tempie, a spod śmieszących deformacji i przerysowań musi wyłonić się na scenie prawdziwy, odpowiadający rzeczywistości obraz życia. Ogólnie biorąc, istota komediopisarstwa polega na ukazywaniu dynamizmu ludzkiej egzystencji, przemijalności wszelkich kontrastów, albo też - mówiąc bardziej precyzyjnie - istota tego pisarstwa wyraża się w zamiarze zamknięcia w obrębie sztuki sprzeczności występujących w życiu, które autor przezwycięża, osiągając w ten sposób poziom nadrzędnego ładu. Hofmannsthal rozumiał to lepiej od wielu innych artystów naszego stulecia i z tego właśnie uczynił główną materię swej twórczości poetyckiej przeznaczonej dla teatru. Na końcu każdej komedii wszyscy mają rację, a także wszyscy są nam mili i sympatyczni: wyśmiewający i wyśmiani, starzy i młodzi, szlachta i mieszczanie (zwłaszcza jeśli postępują godnie), panowie i słudzy. A w *Kawalerze srebrnej róży* kochamy ich wszystkich (choć trzeba dodać, że do wprawienia nas w ten pogodny nastrój, w którym zadowolenie z oglądanej sztuki miesza się ze wzruszeniem, walnie przyczynia się muzyka Straussa).

Ale w *Kawalerze srebrnej róży* spotykają się i potykają ze sobą nie tylko różne postaci, lecz także różne sposoby mówienia, a styl ich wypowiedzi, jak wspomnieliśmy

przed chwilą, wyraża duszę i charakter każdego z mówiących (tak jak powinno być zawsze również w naszym życiu), będąc jednocześnie oznaką ich pozycji społecznej. Komedia, a zwłaszcza komedia nowoczesna, opiera się na rozmowie, a więc dialog stanowi jej główną siłę napędową. Siła ta jednak daje pożądany efekt tylko u autorów pierwszej wielkości. Należy do nich niewątpliwie Hofmannsthal z *Kawalera srebrnej róży* i z napisanego kilka lat później *Trudnego człowieka* (i może jeszcze z intermezza *Der weisse Fächer* - *Biały wachlarz* - krótkiej, ale wyśmienitej młodzieńczej wprawki). W zabawnej gonitwie dialogów i zdarzeń scenicznych każda z postaci jest i jednocześnie już nie jest sobą. *Tempora mutantur, nos et mutamur in illis* - wszystkie postaci *Kawalera srebrnej róży* to wiedzą. U jednych wiedza ta przejawia się w świadomej i godnej postawie, innym po prostu nie psuje zabawy.

Oczywiście kontakt z innymi ludźmi (spotkanie) i zachowanie własnej tożsamości w procesie przemiany są to sytuacje życiowe, które mogą przybrać charakter i rytm komediowy tylko pod warunkiem, że prezentowane są na scenie ze smakiem i w odpowiednim tempie - tak jak dzieje się właśnie w *Kawalerze srebrnej róży*, sztuce godnej chlubnej tradycji wiedeńskiego teatru komediowego. A to, że ostateczna struktura utworu ukształtowała się przy udziale kompozytora, dzięki zaproponowanym przez niego istotnym zmianom w II i III akcie, ma dla naszych rozważań o tekście poetyckim względne tylko znaczenie (ważniejszy jest raczej fakt, że Hofmannsthal od razu zaakceptował te sugestie; przytoczmy tu fragment pięknego listu poety do swego przyjaciela Kesslera z 28 lipca 1909 roku: „Akt bardzo na tym zyskał, nie tylko pod względem teatralnym, ale także ogólnie. (...) Krótko mówiąc, jestem za to bardzo wdzięczny Straussowi"). Także i w przypadku scenicznego kształtu libretta musimy ograniczyć się do kilku uwag o charakterze technicznym. Ukrytym tematem komedii jest - jak już powiedzieliśmy - spotkanie różnych postaci, a w jego toku - ich przemiana i trwanie. Otóż, zręcznie stosując zasadę symetrii, w każdym akcie autor wprowadza na scenę postać, której wejście nadaje nowy impuls akcji i zwraca ją w niespodziewanym kierunku. Poszcze-

gólne wejścia autor podkreślił efektami silnie działającymi na wyobraźnię i uczucia widza, dając ponadto z góry pole do popisu muzyce. W I akcie Ochs wpada do alkowy Marszałkowej i zmusza młodego kochanka do przebrania się za kobietę (moment komiczno-groteskowy; wejście jest bardzo efektowne, a towarzyszy mu niezapomniana kwestia, którą baron wywrzaskuje do służby: „Selbstverständlich empfängt mich Ihre Gnaden" - „Jej Łaskawość z pewnością mnie przyjmie"); w II akcie, niczym wyśniony książę pojawia się Octavian, wśród błysków srebra i woni perfum (moment bajkowy, muzyka!) i młodzi zakochują się w sobie; w III akcie Marszałkowa przybywa niespodzianie do oberży, poprzedzona zapowiedzią skonsternowanego oberżysty (moment głębokiego wzruszenia; tu też, oprócz słów oberżysty - muzyka!) i ratuje sytuację. Nie koniec na tym. Każdy akt kończy się monologiem jednej z postaci, która rozmyśla nad sobą, nad stosunkami łączącymi ją z innymi ludźmi, nad upływającym czasem, a wspaniały tercet z aktu III jest w gruncie rzeczy potrójnym monologiem (to, co dzieje się po zejściu Marszałkowej ze sceny, jest - rzec można - obrazem przyszłości, wizją tego, co wydarzy się później). Wreszcie kurtyna zakrywa przed naszymi oczami opustoszałą już scenę. Życie tych sympatycznych postaci ze świata scenicznej ułudy uległo całkowitej zmianie w czasie, który upłynął od momentu ich pojawienia się przed nami. Ale teraz, gdy już zniknęły, pozostają trwałe i niezmienne w naszej pamięci. Tak jak cesarskie miasto, którego są symbolem.

Franco Serpa

Zamieszczone pocztówki Lebiga pochodzą z kolekcji Giancarla Gallo-Stampino w Mediolanie

Fot. Teatro Carlo Felice

Richard Strauss w kostiumie kawalera srebrnej róży, karykatura W. Bithorna

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
w Warszawie

DER ROSENKAVALIER

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Teatr Wielki w Warszawie
7 grudnia 1922

PREMIERA POLSKA

Libretto
HUGO VON HOFMANNSTHAL
w przekładzie Piotra Maszyńskiego

Dyrygent
ARTUR RODZIŃSKI

Reżyseria
HENRYK KAWALSKI

Scenografia
WINCENTY DRABIK

Przygotowanie chóru
W. LACHMAN

Fot. Archiwum TN

Henryk Kawalski i Artur Rodziński w okresie przygotowań premiery polskiej „Kawalera srebrnej róży" w Warszawie

Obsada 7 grudnia 1922

Marszałkowa, księżna von Werdenberg
HELENA ZBOIŃSKA-RUSZKOWSKA

Baron Ochs von Lerchenau
MARIAN PALEWICZ-GOLEJEWSKI

Oktawian, zwany Quinquin, młodzieniec wysokiego rodu
JANINA GOŁKOWSKA

Pan von Faninal, bogaty szlachcic świeżej daty
EUGENIUSZ NAROŻNY

Zofia, jego córka
ADELINA CZAPSKA

Panna Marianna Leitmetzerin, duenna
HELENA TRACEWSKA

Valzacchi, intrygant
MAURYCY JANOWSKI

Annina, jego towarzyszka
HELENA JAROSZÓWNA

Komisarz policji
ZYGMUNT TOKARSKI

Ochmistrz Marszałkowej
JÓZEF BORKOWSKI

Ochmistrz Faninala
GUSTAW IVO

Notariusz
EUGENIUSZ MOSSAKOWSKI

Gospodarz
JÓZEF MORLACCHI

Śpiewak
STANISŁAW DRABIK

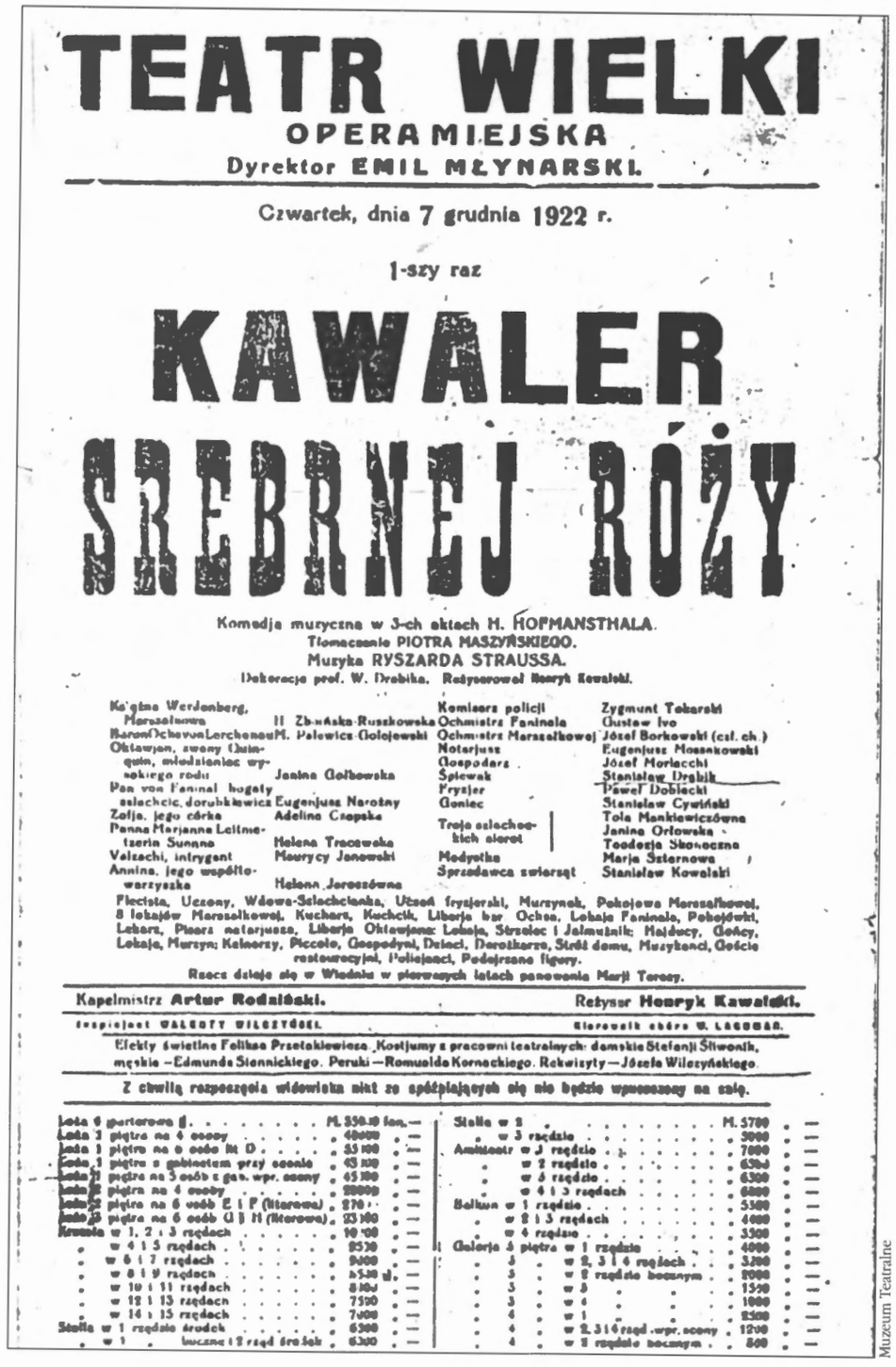
Fryzjer
PAWEŁ DOBIECKI

Goniec
STANISŁAW CYWIŃSKI

Trzy szlacheckie sieroty
TOLA MANKIEWICZÓWNA, JANINA ORŁOWSKA, TEODOZJA SKONIECZNA

Modystka
MARIA STERNOWA

Sprzedawca zwierząt
STANISŁAW KOWALSKI



TEATR WIELKI
OPERA MIEJSKA
Dyrektor EMIL MŁYNARSKI.

Czwartek, dnia 7 grudnia 1922 r.

1-szy raz

KAWALER
SREBRNEJ RÓŻY

Komedja muzyczna w 3-ch aktach H. HOFMANSTHALA.
Tłomaczenie PIOTRA MASZYŃSKIEGO.
Muzyka RYSZARDA STRAUSSA.
Dekoracje prof. W. Drabika. Reżyseruje Henryk Kowalski.

Księżna Werdenberg, Marszałkowa — H. Zbawicka-Russkowska
Baron Ochsen Lerchenau — M. Palewicz-Golejewski
Oktawjan, zwany Octavian, młodzieniec wysokiego rodu — Janina Gałbowska
Pan von Faninal, bogaty szlachcic, dorobkiewicz — Eugenjusz Narożny
Zofja, jego córka — Adelina Czapska
Panna Marjanna Leitmeterin Sunna — Helena Tracewska
Valzachi, intrygant — Maurycy Janowski
Annina, jego wspólnowierzyska — Helena Jarosz-Sowa
Komisarz policji — Zygmunt Tokarski
Ochmistrz Faninala — Gustaw Ivo
Ochmistrz Marszałkowej — Józef Borkowski (czł. ch.)
Notarjusz — Eugenjusz Mossenkowski
Gospodarz — Józef Moriacchi
Śpiewak — Stanisław Drabik
Fryzjer — Paweł Dobiecki
Goniec — Stanisław Cywiński
Troje szlacheckich sierot — Tola Mankiewiczówna, Janina Orłowska, Teodozja Skonieczna
Modystka — Marja Sternowa
Sprzedawca zwierząt — Stanisław Kowalski

Flecista, Uczony, Wdowa-Szlachcianka, Utrzeć fryzjerski, Murzynek, Pokojowa Marszałkowej, 8 lokajów Marszałkowej, Kucharz, Kuchcik, Liberja bar Ochsa, Lokaje Faninala, Pokojówki, Lekarz, Pisarz notarjusza, Liberja Oktawjana: Lokaje, Strzelec i Jaśmużnik; Najemcy, Gońcy, Lokaje, Murzyn; Kelnerzy, Piccolo, Gospodyni, Dzieci, Dorożkarze, Stróż domu, Muzykanci, Goście restauracyjni, Policjanci, Podejrzane figury.

Rzecz dzieje się w Wiedniu w pierwszych latach panowania Marji Teresy.

Kapelmistrz Artur Rodziński. — Reżyser Henryk Kowalski.

Inspicjent WALENTY WILCZYŃSKI — Kierownik chóru W. LAGOWSKI

Efekty świetlne Feliksa Przetakiewicza. Kostjumy z pracowni teatralnych: damskie Stefanji Śliwonik, męskie — Edmunda Stennickiego. Peruki — Romualda Kornackiego. Rekwizyty — Józefa Wilczyńskiego.

Z chwilą rozpoczęcia widowiska nikt ze spóźniających się nie będzie wpuszczony na salę.

Loża 1 parterowa	Mk. 358.20	Stalle w 2	Mk. 5700
Loża 2 piętro na 4 osoby	40000	„ w 3 rzędzie	3000
Loża 3 piętro na 6 osób lit. D	55 100	Amfiteatr w 1 rzędzie	7000
„ w 2 rzędzie	6500
Loża 4 piętro z gabinetem przy czole	45 100	„ w 3 rzędzie	6300
Loża 21 piętro na 3 osób z gab. wpr. czoły	45 100	„ w 4 i 5 rzędach	6000
Loża 22 piętro na 4 osoby	28000	Balkon w 1 rzędzie	5300
Loża 23 piętro na 6 osób E i F (literowe)	270	„ w 2 i 3 rzędach	4600
Loża 25 piętro na 6 osób G i H (literowe)	23 100	„ w 4 rzędzie	3500
Krzesła w 1, 2 i 3 rzędach	10 100	Galerja 1 piętro w 1 rzędzie	4000
„ w 4 i 5 rzędach	8530	„ 1 „ w 2, 3 i 4 rzędach	3200
„ w 6 i 7 rzędach	8400	„ 1 „ w 2 rzędzie bocznym	2000
„ w 8 i 9 rzędach	8530 zł.	„ 1 „ w 3 „ „	1520
„ w 10 i 11 rzędach	8100	„ 1 „ w 4 „ „	1000
„ w 12 i 13 rzędach	7500	„ 1 „ w 1	2500
„ w 14 i 15 rzędach	7400	„ 1 „ w 2, 3 i 4 rząd. wpr. czoły	1200
Stalle w 1 rzędzie środek	6300	„ 1 „ w 2 rzędzie bocznym	800
„ w 1 „ boczne i 2 rząd środek	6300		

Muzeum Teatralne

Afisz premiery polskiej w Teatrze Wielkim

Recenzja Felicjana Szopskiego Kiedy po premierze *Kawalera srebrnej róży* weźmiemy pod uwagę oceny krytyki niemieckiej, przytoczone przed wykonaniem tej opery, możemy przyznać słuszność zdaniu Oskara Bie. Istotnie, refleksja, głęboko i daleko idące dysertacje teoretyczne, w tym przypadku przekrytykowanie, spotkać się tutaj muszą z powodami niezadowolenia, kiedy się jednak rzecz bierze, jak krytyk określa, „sercem", milkną teoretyczne powody niezadowoleń.

Zdaje się, że nie mamy powodu i potrzeby oceniania dzieła Straussa „sercem", ale racjonalnym jest przyjęcie punktu widzenia, z którego zaobserwować możemy dokładnie wszystkie zalety *Rosenkavaliera*, bez trosk o rzeczy nadmiernie poważne i górne. Idea autorów rysuje się aż nadto wyraźnie. Im o te rzeczy nie chodziło wcale. Zapowiedź Straussa: „das nächste mal schreibe ich eine Mozartoper" jest tylko zapowiedzią wkroczenia w świat pogody, humoru, w świat uproszczonych środków orkiestrowych, melodyjności „łatwej", lekkiej i takich samych harmonii. Nie można na tym opierać pretensji do wytworzenia stylu nowego, do napisania dzieła, które by miało stanąć obok *Figara* czy *Meistersingerów*. Trzeba się również zgodzić na to, że Strauss robiący wycieczkę w ten świat pogody, humoru, nie mógł się cudem przemienić do gruntu. Od nastroju jego poematów symfonicznych lub oper, jak *Salome* i *Elektra*, do oryginalnego stylu muzyczno-komediowego droga trochę za daleka. Łatwiejsze może zejście do środków uproszczonych, ale i to uproszczenie nie mogło pójść w sfery zbyt odległe.

Stawianie zatem teorii wygórowanych w stosunku do życzeń i dzieła autorów, stosowanie do niego tej samej gadatliwości krytycznej, jaką się tutaj autorom libretta zarzuca, nie jest może zupełnie na miejscu. Krytyka muzyczna, wszędzie i zawsze, ma właśnie dużą manię gadatliwości, teoretyzowania, narzucania swej woli autorom. Nie czyniąc tego w odniesieniu do *Rosenkavaliera*, powiedzmy krótko: ma rację Korngold, stylu nowego nie ma tu wcale, dodajmy jednak: ale go autor stworzyć nie mógł i nie miał zamiaru, powiedzmy wreszcie: napisano tę operę bez liczenia się z wymiarami, dodajmy jednak: ale sam autor poczynił zaraz wielkie skróty, pozostawiając wykonawcom swobodę w tym kierunku, a do wielkich i szerokich rozmiarów przywykły, łatwo mógł popaść w wymiary zbyt wielkie. Uwydatnienie tła historycznego przy indywidualności Straussa było prawie niemożliwe, a nie było koniecznej potrzeby naginania się do tego celu. Więc walce może nie są dość wiedeńskie, są jednak bardzo chrakterystyczne i są logicznym swoim następstwem z muzyką dzieła najściślej związane, odpowiadają doskonale znaczeniu *Rosenkavaliera* i wszystkim zamierzeniom autora. Możemy się na nie zgodzić najzupełniej, bo wdzięk ich i dźwięk bardzo ładny są więcej na tym tle przekonywające, niż twarda teoria o nowym stylu i historycznej wartości.

Te zmiany tonu, o jakich mówi krytyka Korngolda, istnieją oczywiście i są słusznym argumentem na przeprowadzenie dowodu, że tu nie ma stylu, gdy jednak patrzeć będziemy z punktu obserwacji, dostosowanych do życzeń autorów, będziemy mogli zaznaczyć, że właśnie takie chwile, jak oddźwięk mozartowski przy scenie śniadania Marszałkowej i Oktawiana, jak oddźwięk nuty ludowej w ostatnim duecie Oktawiana i Zofii, to właśnie najpiękniejsze, najbardziej pożądane, a przy tym wcale nie oderwane od całości. Znać rękę mistrza, która tę różnorodność nastrojów i motywów łączyła w jedną całość.

Na to się trzeba zgodzić z ogólną opinią krytyki niemieckiej, że szczególniejszą wartość *Rosenkavaliera* stanowi wszystko, co ma w sobie pierwiastek i treść liryczną. Wymowne temu świadectwo daje scena ofiarowania srebrnej róży Zofii, smutne refleksje Marszałkowej w końcu aktu pierwszego i, można powiedzieć, cała jej partia, wszystkie sceny Oktawiana z Marszałkową i Zofią, tercet aktu trzeciego, a dodać do tego możemy inne wartości symfoniczne, jak wstęp do aktu trzeciego. Oczywiście orkiestracja dzieła, ta uproszczona, ma cechy mistrzostwa technicznego, z jakiego znany jest autor *Rosenkavaliera*. Wielką sławę Richarda Straussa wyrobiły jego poematy symfoniczne, wreszcie opery *Salome* i *Elektra*. Tam się też wypowiedziało całe „ja" tego mistrza. Słowa zachwytów czy słowa potępień i zwalczań mogą spływać na niego z odpowiednich wyżyn krytyki przy omawianiu tej właśnie twórczości.

Do *Rosenkavaliera* zrobił Strauss zboczenie i takie samo zboczenie należy zrobić w krytyce. Można z nim razem znaleźć się w sferze, w której się szuka „miłego spędzenia wieczoru". Do tego spędzenia wieczoru może dopomóc w bardzo znaczniej mierze sposób, w jaki wystawiono operę na scenie warszawskiej. Dano jej tło dekoracyjne nadzwyczaj kunsztowne. Tu pracowała umiejętność i fantazja Drabika, z rezultatem doskonałym i zaznaczyć należy, że przy całej piękności tej dekoracji nie czuje się tu wcale wysuwania naprzód efektu dekoracyjnego. Szczególnie dekoracja aktu pierwszego zwraca swą pięknością uwagę. Reżyseria p. Kawalskiego, po studiach, jako pisano, poczynionych w Wiedniu, zrobiła rzecz na ogół bardzo zadowalającą. Można by jeszcze zaproponować trochę skrótów w akcie pierwszym i zwrócić uwagę na scenę aktu drugiego, gdy pijana służba barona ugania się za dziewczętami w służbie Faninala. Scena ta jest dla publiczności niejasna. Orkiestra, nawet w uproszczonym sposobie pisania, będzie zawsze u Straussa spotykała zadanie nieprzeciętne. W *Rosenkavalierze* zatem trzeba było wykazać swe wykonawcze zalety. Biorąc je pod uwagę, należy tak całemu zespołowi, jak dyrygentowi p. Rodzińskiemu, wyrazić słowa uznania i pochwał. Widać, że pracowano sumiennie i pilnie. Może by pod względem subtelności w traktowaniu szczegółów należało podnieść sprawę o jakiś stopień jeszcze wyżej, zwracając także uwagę na potrzebę stonowania za głośnych momentów, poza tym jednak cała produkcja orkiestry była najzupełniej dobra.

Pomiędzy wykonawcami na scenie stanęła na punkcie najwyższym kreacja p. Zboińskiej-Ruszkowskiej. Przy pogłębieniu wewnętrznym, przy dystynkcji, przy pierwszorzędnych zaletach głosu bardzo dźwięcznego i opanowanego wyborną techniką, był w tej kreacji umiar jakiejś szlachetnej i wytwornej linii. Było w tym dużo spokoju, licującego z godnością bohaterki i wynikającego ze spokoju pewnej siebie na scenie artystki, było w tym także dużo ciepła i sentymentu, na jakim w odtworzeniu postaci Marszałkowej tak bardzo zależy.

Obok niej Oktawian p. Gołkowskiej stoi na wysokości zadania. Ma postać ujmującą, zwłaszcza w scenie, gdy występuje jako kawaler srebrnej róży. Można powiedzieć, że swym wyglądem łączy się dziwnie z nastrojem chwili i poezją muzyki. Poza tym, wszystko to się mieści w jego scenach lirycznych z Marszałkową i Zofią, ma swój wyraz bardzo dobrze podkreślony, a nie ustępuje temu wcale gra charakterystyczna podczas schadzki z baronem. Pod względem śpiewaczym była jej partia opracowana dokładnie i muzykalnie. Typ Zofii nie schodzi się z typem pani Czapskiej, ani z jej rodzajem głosu i techniki. Mimo to trzeba przyznać jej wiele wdzięku, który się zaznaczył szczególniej w pierwszej rozmowie z Oktawianem po wręczeniu róży i w duecie aktu trzeciego. Koloryt dźwięku, trochę jaskrawy, kontrastował z dźwiękiem głosów Marszałkowej i Oktawiana, co się w tercecie aktu trzeciego szczególnie zaznaczyło, włożyła za to p. Czapska w wypełnienie swego zadania dużo staranności i inteligencji, jaką tu zaznaczyć należy.

Annina i Marianna, w interpretacji p. Jaroszówny i Tracewskiej, były dwiema dobrymi postaciami groteskowymi, z którymi złączyć trzeba ożywionego i bardziej jeszcze groteskowego Valzacchiego w dobrej kreacji p. Janowskiego. Wszystkie role drugorzędne były wykonane z zupełną poprawnością.

Sławną rolę barona Ochsa wykonał p. Palewicz. Trudno powiedzieć, że się ta postać schodzi z indywidualnością i rodzajem talentu artysty. P. Palewicz doskonale uzewnętrzniający cechy złych demonów operowych (np. Jago w *Otellu*), tu robił wrażenie naginania się do charakteru postaci i w styl jej trafiał niezupełnie. Działał rutyną wyrobionego i myślącego artysty, który do podjęcia tego zadania ma warunki zewnętrzne i wokalne dobre, ale dla którego świat humorystyki Ochsa nie jest dość właściwy. Faninala śpiewał p. Narożny bez zarzutu, nie zwracając jednak uwagi podkreśleniem charakterystyki tej postaci.

„Kurier Warszawski", nr 838 z 9 grudnia 1922

Fot. Archiwum TN

Helena Zboińska-Ruszkowska jako Marszałkowa

KAWALER SREBRNEJ RÓŻY
Opera Warszawska
30 grudnia 1962

PREMIERA

Libretto
HUGO VON HOFMANNSTHAL
w przekładzie
Mirosława Łebkowskiego,
Mieczysława Mierzejewskiego
Stanisława Wernera

Kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

Inscenizacja i reżyseria
LIA ROTBAUMÓWNA

Scenografia
JADWIGA PRZERADZKA
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

Przygotowanie chóru
ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA
HENRYK WOJNAROWSKI

Fot. Archiwum TN

Lia Rotbaumówna

Fot. B. Dorys

Mieczysław Mierzejewski

Obsada 30 grudnia 1962

Marszałkowa, księżna von Werdenberg
KRYSTYNA JAMROZ

Baron Ochs von Lerchenau
EDMUND KOSSOWSKI

Oktawian, zwany Quinquin, młodzieniec wysokiego rodu
KRYSTYNA SZCZEPAŃSKA

Pan von Faninal, bogaty szlachcic świeżej daty
ROBERT MEYNARSKI

Zofia, jego córka
AGNIESZKA KOSSAKOWSKA

Panna Marianna Leitmetzerin, duenna
HALINA SŁONICKA

Valzacchi, intrygant
JAN GÓRALSKI

Annina, jego towarzyszka
BOŻENA BRUN-BARAŃSKA

Komisarz policji
STANISŁAW MICHOŃSKI

Mistrz ceremonii u Marszałkowej
RYSZARD ILIŃSKI

Mistrz ceremonii u Faninala
RYSZARD TARASEWICZ

Notariusz
WŁADYSŁAW JUREK

Oberżysta
RYSZARD TARASEWICZ

Śpiewak włoski
KAZIMIERZ PUSTELAK

Modystka
JADWIGA CZUBAK

Sprzedawca zwierząt
TADEUSZ KLIMKOWSKI

Fot. E. Hartwig

Krystyna Jamroz jako Marszałkowa

Recenzja Piotra Rytla Richard Strauss, który po Wagnerze objął prymat wśród kompozytorów niemieckich i wraz z Maxem Regerem wywarł ogromny wpływ na kształtowanie się pojęć i linii rozwoju twórczości muzycznej w Europie środkowej (łącznie z Polską), był przede wszystkim symfonistą. Dość wspomnieć jego wspaniałe poematy oraz symfonie *Domestica* i *Alpejską*. Ta cecha jego talentu zaważyła na szeregu jego oper, z których wystawiona ostatnio w Warszawie, *Kawaler srebrnej róży* zdobyła największą popularność i od kilkudziesięciu lat należy do żelaznego repertuaru największych scen operowych.

Muzyka *Kawalera* posiada wszystkie dodatnie cechy twórczości Straussa: bogactwo inwencji tematycznej, temperament i wspaniały rozmach, niemal nie spotykaną od czasów Wagnera perfekcję w operowaniu środkami wyrazu muzycznego, zwłaszcza w dziedzinie instrumentacji i formowania linii dynamicznych oraz malowania motywami sytuacji scenicznych i napięć dramatycznych. Pod tym względem Strauss góruje nad innymi współczesnymi mu kompozytorami europejskimi.

Jest jednakże pewien punkt w koncepcji twórczej *Kawalera*, który budzi wątpliwości: to powierzenie tytułowej roli kobiecie. Sceny miłosne traktowane bardzo realistycznie i w wykonaniu dwóch kobiet nasuwają zastrzeżenia natury psychologicznej. Również muzycznie duety miłosne sopranu z mezzosopranem czy altem nie dają możliwości wywołania takiego napięcia, jak wówczas, gdy w grę wchodzi głos męski (zwłaszcza tenor). Ten, pozwolę sobie powiedzieć „błąd", wpływa na osłabienie siły dramatycznej i emocjonalnej, czego wyrównać nie zdoła reżyseria. Odczuwa się ten brak zarówno w scenie zalotów 17-letniego Oktawiana do starzejącej się Marszałkowej, jak i w akcie II, gdy zakochuje się „od pierwszego wejrzenia" w młodziutkiej, 15-letniej Zofii, a nawet w prześlicznym końcowym duecie młodej pary. Ale za to muzycznie wszystko rozwija się tak pięknie, gładko, dźwięcznie, tak naturalnie i słodko, że w końcowym duecie osiąga wdzięk mozartowski w najlepszym znaczeniu tego słowa. Piękny muzycznie jest również tercet trzech głosów żeńskich (Marszałkowa - Oktawian - Zofia) - ale tu już odczuwa się brak głosu męskiego, tak ważnego dla kolorytu muzycznego.

Skoro wartość muzyczna *Kawalera* jest poza kręgiem wątpliwości - na plan pierwszy wysuwa się kwestia inscenizacji i wykonania go na scenie dzisiejszej Opery Warszawskiej.

W swoim czasie, przed 40 niemal laty wystawiał u nas *Kawalera* Artur Rodziński, który następnie zdobył wielka sławę w Stanach Zjednoczonych. Wówczas nie zginęło nic z tego, co jest w partyturze, czego dziś, niestety, nie da się powiedzieć. Tak ważny muzycznie moment, jak wejście kawalera z różą w akcie II, który wywołał grzmot oklasków na prapremierze w Dreźnie, tutaj jakoś rozpłynął się w nicości. Reżyser również nie wyzyskał tego momentu, będącego punktem zwrotnym w akcji, w którym budzi się miłość Oktawiana do Zofii i jej uczucie do niego. Zagubienie to podcina całość akcji dramatycznej. Nie ratuje sytuacji operetkowe potraktowanie aktu III. I gdyby nie mozartowskie piękno zakończenia i ładnie wpleciony epizod z murzynkiem i chusteczką, całość byłaby po prostu nudnawa.

Lia Rotbaum ma u nas piękną kartę jako reżyser, ale to, co wyżej powiedziałem, oraz niektóre drobne szczegóły w aktach poprzednich, nie licują z atmosferą magnackiej siedziby Marszałkowej, nasuwają pewne wątpliwości co do trafności koncepcji reżyserskiej.

Bardzo ważną partię Marszałkowej, starzejącej się wielkiej damy, zakochanej w 17-letnim chłopcu śpiewała na premierze Krystyna Jamroz. Pod względem wokalnym wykonanie było bez zarzutu. Pod względem aktorskim artystka świetnie oddała smutek starzejącej się kobiety, która szlachetnie rezygnuje ze swych praw i przywilejów dla dobra swego młodego przyjaciela. Krystyna Szczepańska była właśnie owym kochankiem Marszałkowej, Oktawianem. Podobnie jak w *Orfeuszu* Glucka, tak i tu stworzyła znakomitą

postać chłopięcą (sylwetka bez zarzutu, ruchy w miarę „męskie"). Pod względem wokalnym była to kreacja godna naprawdę wielkiej sceny.

Wiele uznania należy się Agnieszce Kossakowskiej za wykonanie partii Zofii. Ładny głos sopranowy, umiejętnie prowadzony, sylwetka miła i wdzięczna.

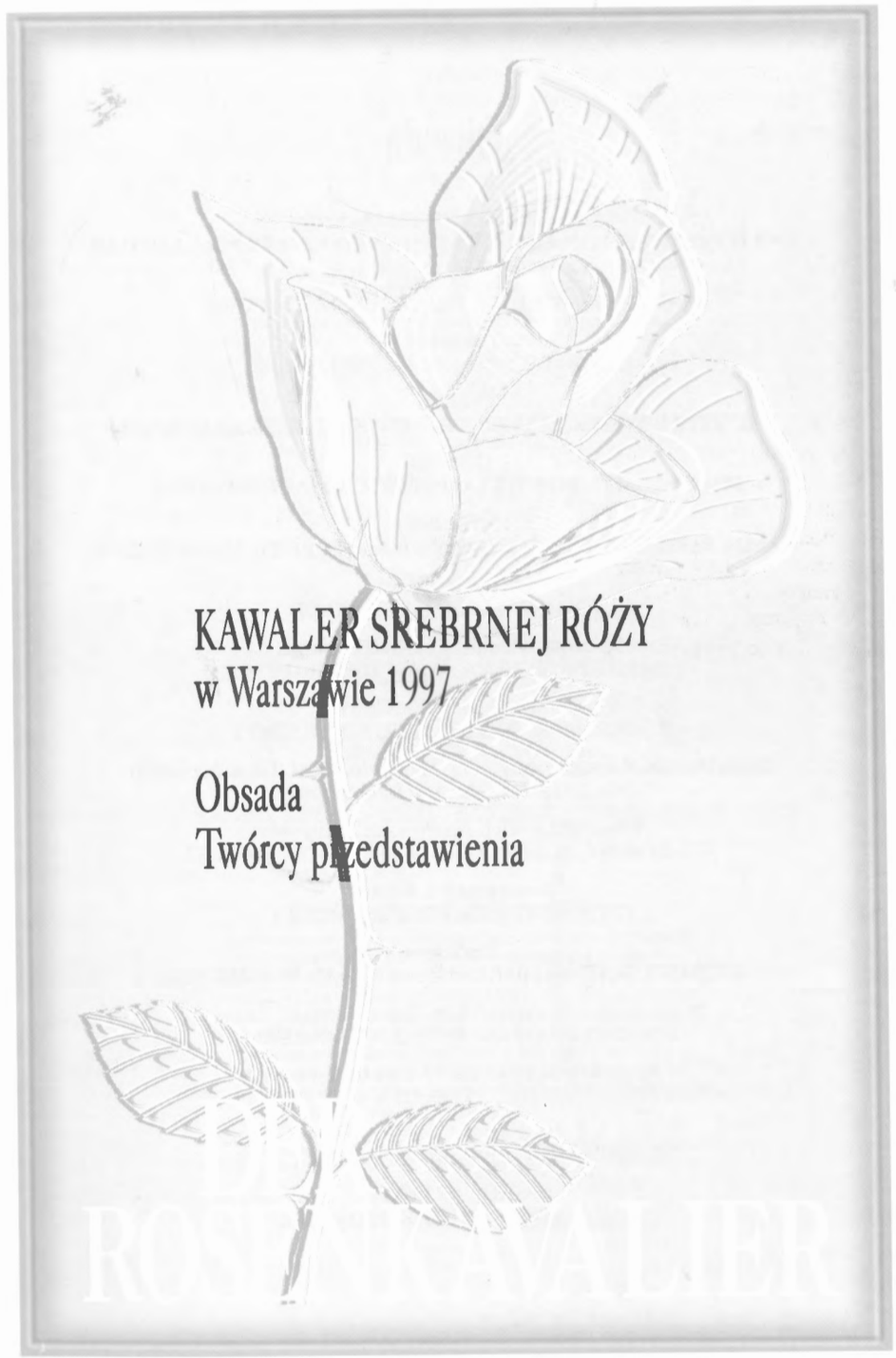
Ponieważ tenor odgrywa tu tylko rolę epizodyczną (nie związana z akcją wstawka - śpiewak włoski, popisujący się na dworze Marszałkowej), więc główny ciężar męskich partii dźwiga na ramionach bas - brutal, baron Ochs von Lerchenau. Scenicznie jest to właściwie postać centralna, bardzo rozbudowana i wyposażona w mnóstwo szczegółów. Odtwarzał ją Edmund Kossowski. Partia w sensie aktorskim ustawiona była bardzo dobrze, mieniła się różnorodnością odcieni, zaś wokalnie wybijała się na plan pierwszy.

Liczny i dobry chór operowy nie ma w *Kawalerze* pola do popisu. Doskonale za to wyzyskał reżyser tłumy lokai, którymi popisywał się wzbogacony kupiec, od niedawna posiadacz szlacheckiego tytułu. Para intrygantów włoskich (Góralski i Brun-Barańska) reżysersko postawiona trafnie, w grze żywa i czytelna. Dykcja u wszystkich wykonawców była tym razem wyjątkowo nie wyraźna. Kto nie zna dobrze libretta, nie zdoła rozszyfrować treści bez pomocy zawartych w programie objaśnień.

Nad całością wykonania czuwał Mieczysław Mierzejewski, dziś z pewnością najbardziej u nas wyrobiony kapelmistrz operowy. To też poza zastrzeżeniami odnośnie pewnych (bardzo zresztą ważnych) momentów - o których była wyżej mowa - stwierdzić trzeba, że całość szła składnie, orkiestra brzmiała pełnie, soczyście, zaś ujęcie było zgodne z intencjami kompozytora.

Wznowienie *Kawalera* jest niewątpliwie pozycją dodatnią. Nareszcie usłyszeliśmy i zobaczyliśmy utwór należący do repertuaru prawdziwych, wielkich teatrów operowych, utwór, w którym przede wszystkim gra się i śpiewa, a błaznuje tylko tak, dla okrasy.

„Kurier Polski" nr 3 z 4 stycznia 1963



Obsada

Marszałkowa / The Marschallin
EWA IŻYKOWSKA, HANNA LISOWSKA, KRYSTYNA WYSOCKA-KOCHAN

Baron Ochs
MIECZYSŁAW MILUN, WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Faninal
RYSZARD CIEŚLA, ZBIGNIEW MACIAS

Sophie
JEANETTE BOŻAŁEK, IZABELLA KŁOSIŃSKA, TERESA KRAJEWSKA

Octavian
MARTA ABARO, DOROTA LACHOWICZ, KATARZYNA SUSKA

Annina
WANDA BARGIEŁOWSKA-BARGEYLLO, JOLANTA BIBEL, MARIA OLKISZ

Valzacchi
TOMASZ MADEJ, JACEK PAROL

Śpiewak włoski / The Italian singer
DARIUSZ STACHURA, ADAM ZDUNIKOWSKI

Oberżysta / A Landlord
STANISŁAW KOWALSKI, KRZYSZTOF SZMYT

Majordomus Marszałkowej / The Major-domo of the Marschallin
BOGUSŁAW MORKA, JÓZEF STĘPIEŃ

Komisarz policji / A Police Commissar
JAN DOBOSZ, ROBERT DYMOWSKI, PIOTR NOWACKI

Notariusz / A Notary
CZESŁAW GAŁKA, RYSZARD MORKA

Marianna
ELŻBIETA HOFF, BARBARA RUSIN-KNAP, HANNA ZDUNEK

Majordomus Faninala / The Major-domo of Faninal
BOGUSŁAW MORKA, RYSZARD WRÓBLEWSKI

Sprzedawca zwierząt / An Animal-vendor
TOMASZ MADEJ, RYSZARD WRÓBLEWSKI

Modystka / A Milliner
JEANETTE BOŻAŁEK, JADWIGA SKOCZYLAS

Portier / A Porter
JAN DOBOSZ, WIESŁAW BEDNAREK

Obsada

I Lokaj Marszałkowej / Servant of the Marschallin
MACIEJ DUNIN-BORKOWSKI

II Lokaj Marszałkowej / Servant of the Marschallin
ANDRZEJ PAULAUS

III Lokaj Marszałkowej / Servant of the Marschallin
MICHAŁ MARSZAŁEK

IV Lokaj Marszałkowej / Servant of the Marschallin
PIOTR GAŁECKI

I Kelner / Waiter
ANDRZEJ ZARADKIEWICZ

II Kelner / Waiter
PIOTR ZAGÓRSKI

III Kelner / Waiter
RYSZARD GNIAZDOWSKI

IV Kelner / Waiter
PIOTR GAŁECKI

I Sierota / Orphan
ELŻBIETA SAJNOK, ANNA SZCZEPAŃSKA-MORAWSKA

II Sierota / Orphan
MARTA KASPRZYK, MAŁGORZATA ZALEWSKA

III Sierota / Orphan
STEFANIA JANUS, EWA PAWŁOWSKA

SOLIŚCI, CHÓR I ORKIESTRA TEATRU NARODOWEGO
Chór Alla Polacca, Statyści

Współpraca realizatorska

Asystenci dyrygenta: Jarosław Lipke, Sławek A. Wróblewski
Asystent reżysera-koordynator: Mariusz Grudzień
Asystenci scenografa: Stanisław Kuczkowski, Joanna Medyńska, Jadwiga Wóycicka
Pianiści-korepetytorzy solistów: Miłosława Brzezińska, Małgorzata Piszek, Iwonna Wierucka-Wróblewska
Asystent chórmistrza: Mirosław M. Banach
Pianiści-korepetytorzy chóru: Ewa Goc, Maciej Rostkowski
Kierownik Chóru Alla Polacca: Sabina Włodarska
Przygotowanie materiałów muzycznych: Renata Pawlak
Opracowanie tekstu libretta na tablicę świetlną: Barbara Rakowska, Jan Laska
Przygotowanie statystów: Wiesław Borkowski

Inspicjenci: Marzenna Domagało, Teresa Krasnodębska
Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: Bogusław Synkiewicz
Kierownictwo obsługi sceny: Janusz Chojecki
Światła: Stanisław Zięba
Dźwięk: Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

Fot. J. Four

Jacek Kaspszyk

JACEK KASPSZYK Znakomity polski dyrygent, zamieszkały na stałe w Londynie. Debiutował w 1975 r. w warszawskim Teatrze Wielkim, dyrygując *Don Giovannim* Mozarta. Po roku wystąpił w Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, gdzie przez następne lata był gościnnym dyrygentem.

W 1977 r. zdobył III nagrodę w Konkursie Dyrygenckim Herberta von Karajana w Berlinie. W rok później dyrygował w Filharmonii Berlińskiej i po raz pierwszy wystąpił w Nowym Jorku.

W 1982 r. osiadł na stałe w Londynie i zadebiutował z angielską Philharmonic Orchestra. Od tamtego czasu współpracuje regularnie z London Symphony i Royal Philharmonic, a także z Halle Orchestra w Manchesterze, Scottish National Orchestra, BBC Scottish, BBC Walsh, Royal Liverpool Philharmonic, Bournemouth Symphony, Ulster Orchestra i English Sinfonia, której pierwszym gościnnym dyrygentem został w 1992 r.

Dyryguje również renomowanymi orkiestrami na kontynencie. Zapraszały go m. in.: Bavarian Radio Symphony, RSO Berlin, Stuttgarter Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestra della Scala Milan, Orchestre Nationale de France, Rotterdam Philharmonic, Filharmonia Praska, Stockholm Philharmonic, Oslo Philharmonic oraz Chamber Orchestra of Europe, z którą odbył wielkie tournée po Australii. W latach 1991-1995 zajmował stanowisko pierwszego dyrygenta i doradcy artystycznego holenderskiej Nord Nederlands Orkest.

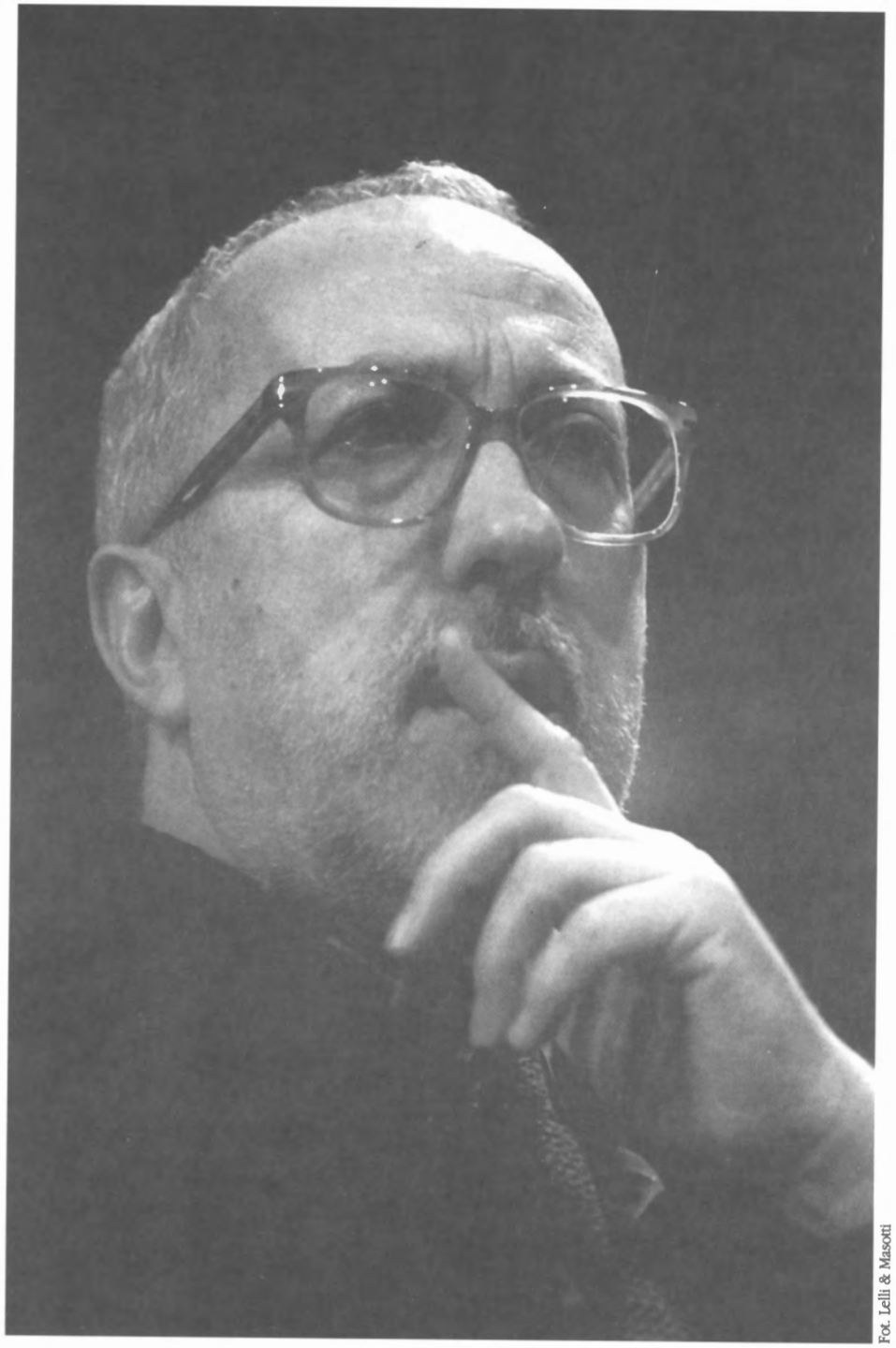
Występował również w Ameryce Północnej, zapraszany przez takie zespoły, jak: San Diego Symphony, Cincinnati Symphony, Detroit Opera, (dyrygował tam *Strasznym dworem* Moniuszki), Calgary Philharmonic i Winnipeg Symphony.

W ostatnich sezonach odnosił duże sukcesy podczas tournée z Yomiuri Nippon Symphony Orchestra i z Tokyo Philharmonic Orchestra, a także dyrygując zespołem Hongkong Philharmonic Orchestra. W 1995 r. zadebiutował też z New Zeland Symphony Orchestra.

Występował również z powodzeniem w teatrach operowych, prowadząc takie przedstawienia, jak: *Sen nocy letniej* Brittena w Opéra de Lyon (1983), *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego w Opéra de Bordeaux (1985), *Czarodziejski flet* Mozarta w paryskiej Opéra Comique (1986) i w Królewskiej Operze w Sztokholmie (1988), *Siedem grzechów głównych* Weilla w Opéra de Lyon (1987), *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa w Scottish Opera (1988), *Holender tułacz* Wagnera w Opera North Leeds (1989), *Cyrulik sewilski* Rossiniego w English National Opera (1992) i *Traviata* Verdiego na scenie warszawskiej (1995).

Pracuje dla wielu wytwórni fonograficznych. Nagrał szereg płyt kompaktowych ze wszystkimi znaczącymi orkiestrami londyńskimi dla wytwórni Collins Classics. Jego interpretacja opery Rossiniego *Il Signor Bruschino* z Warszawską Orkiestrą Kameralną zyskała wysokie oceny krytyków w Wielkiej Brytanii i na kontynencie, a nagranie *Concerto Lugubre* Bairda z WOSPR-em zostało uhonorowane Nagrodą Edisona. Z bardzo dobrym przyjęciem spotkały się jego ostatnie nagrania utworów Zemlinsky'ego (*Die Seejungfrau*) i Stephana (*Music for Orchestra*) dla Vanguard Classics (1996).

Od sezonu 1996/97 jest pierwszym gościnnym dyrygentem Filharmonii Narodowej w Warszawie. Podjął też współpracę z Teatrem Narodowym.



Fot. Lelli & Masotti

Pier Luigi Pizzi

PIER LUIGI PIZZI Wybitny inscenizator włoski, scenograf, reżyser i projektant kostiumów. Swoje pierwsze kroki w teatrze stawiał w 1951 r., jeszcze jako student architektury. Miał zaledwie 21 lat kiedy zadebiutował jako scenograf. Od tamtej pory współpracował z niezliczoną ilością włoskich i zagranicznych scen teatralnych i operowych, rzadko tylko przyjmując propozycje z filmu i telewizji.

Bardzo istotne znaczenie w jego karierze scenograficznej miała 25-letnia współpraca ze znanym reżyserem teatralnym i operowym Giorgiem de Lullo. Efektem ich wspólnej twórczości było wiele przedstawień, które zapisały się na trwałe w historii włoskiego teatru. Były wśród nich: *Rozgrywka ról* i *Henryk IV* Pirandella, *Wieczór trzech króli* Szekspira oraz *Chory z urojenia* Moliera. Warto również odnotować jego współpracę z reżyserem Luką Ronconim, dla którego zaprojektował scenografię do całej Tetralogii Wagnera (1974), do *Orfeusza i Eurydyki* Glucka, *Nabucca* Verdiego oraz do filmowej wersji *Orlanda szalonego* Vivaldiego.

W 1977 r. zadebiutował jako reżyser w turyńskim Teatro Regio, realizując tam *Don Giovanniego* Mozarta. Od tamtej pory twórczość dla teatru operowego stała się jego pasją i jej głównie poświęca się bez reszty. Współpracuje z najważniejszymi scenami świata, zapraszany jest przez międzynarodowe festiwale. Do najwybitniejszych jego realizacji należą: *Macbeth* Verdiego, *Parsifal* Wagnera, *Chowańszczyzna* Musorgskiego, *Alcesta* Glucka, *Salome* Straussa i *Łaskawość Tytusa* Mozarta.

Szczególnym zainteresowaniem darzy operę barokową. Przyczynił się do ponownego odkrycia i ożywienia na scenie wielu zapomnianych arcydzieł tego okresu. Wystawił m. in. *Ariodante* (Mediolan, Paryż, Nancy, Genewa, Lozanna, Festiwal w Edynburgu) i *Rinalda* Haendla (Reggio Emilia, Wenecja, Théâtre Châtelet w Paryżu, Madryt, Lizbona, Genewa), pierwszą wersję sceniczną *Pasji według św. Jana* Bacha (Wenecja, Paryż), *Orlanda szalonego* Vivaldiego (Paryż, Nancy, Dallas, San Francisco), a także *Les Indes galantes* (Paryż), *Hipolita i Arycję* oraz *Castora i Polluxa* Jean-Philippe'a Rameau (Festiwal w Aix-en-Provence).

Innym nurtem jego zainteresowań jest twórczość Gioacchina Rossiniego. Stale współpracuje z renomowanym Festiwalem Operowym Rossiniego w Pesaro, gdzie realizował odczytując na nowo takie dzieła tego kompozytora, jak: *Semiramida, Tancred, Oblężenie Koryntu, Mojżesz w Egipcie, Mahomet II, Hrabia Ory, Bianca i Faliero, Otello, Wilhelm Tell, Włoszka w Algierze* i *Kopciuszek.*

Jest w ostatnich latach jednym z najbardziej cenionych inscenizatorów operowych. Renomowane teatry poczytują sobie za zaszczyt zapraszanie go do realizacji otwierających uroczyście ich sezony. Tak było m. in. z jego inscenizacją *Aidy* Verdiego w Houston, *Trojan* Berlioza w paryskiej Opéra Bastille, a ostatnio z *Armidą* Glucka, która otwierała sezon 1996/97 w mediolańskiej La Scali.

Jest laureatem bardzo wielu nagród i odznaczeń. Wśród jego włoskich nagród znalazły się m. in.: Netturno d'oro (1958), Paladino d'argento (1995), Prix Bistrot Romain (1992) San Genesio i Ambrogino d'oro za zasługi dla miasta Mediolan (1996). Kilkakrotnie został uhonorowany nagrodą Premio Abbiati. W 1980 r. jego realizacja *Fausta* została uznana przez pismo „Münchner Theater Zeitung" za najlepszą inscenizację operową roku. W 1983 r. jego *Wilhelm Tell* otrzymał Nagrodę Krytyki Francuskiej za najlepszy spektakl roku, a taką samą nagrodą wyróżniony został również sam Pizzi. Rok wcześniej otrzymał on Grand Prix miesięcznika „Opera International", a w 1989 r. został uznany we Francji za Osobowość Roku. Nosi również zaszczytne francuskie tytuły: Kawalera Orderu Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych (1986) oraz Kawalera Orderu Legii Honorowej (1992).

Fot. Archiwum TN

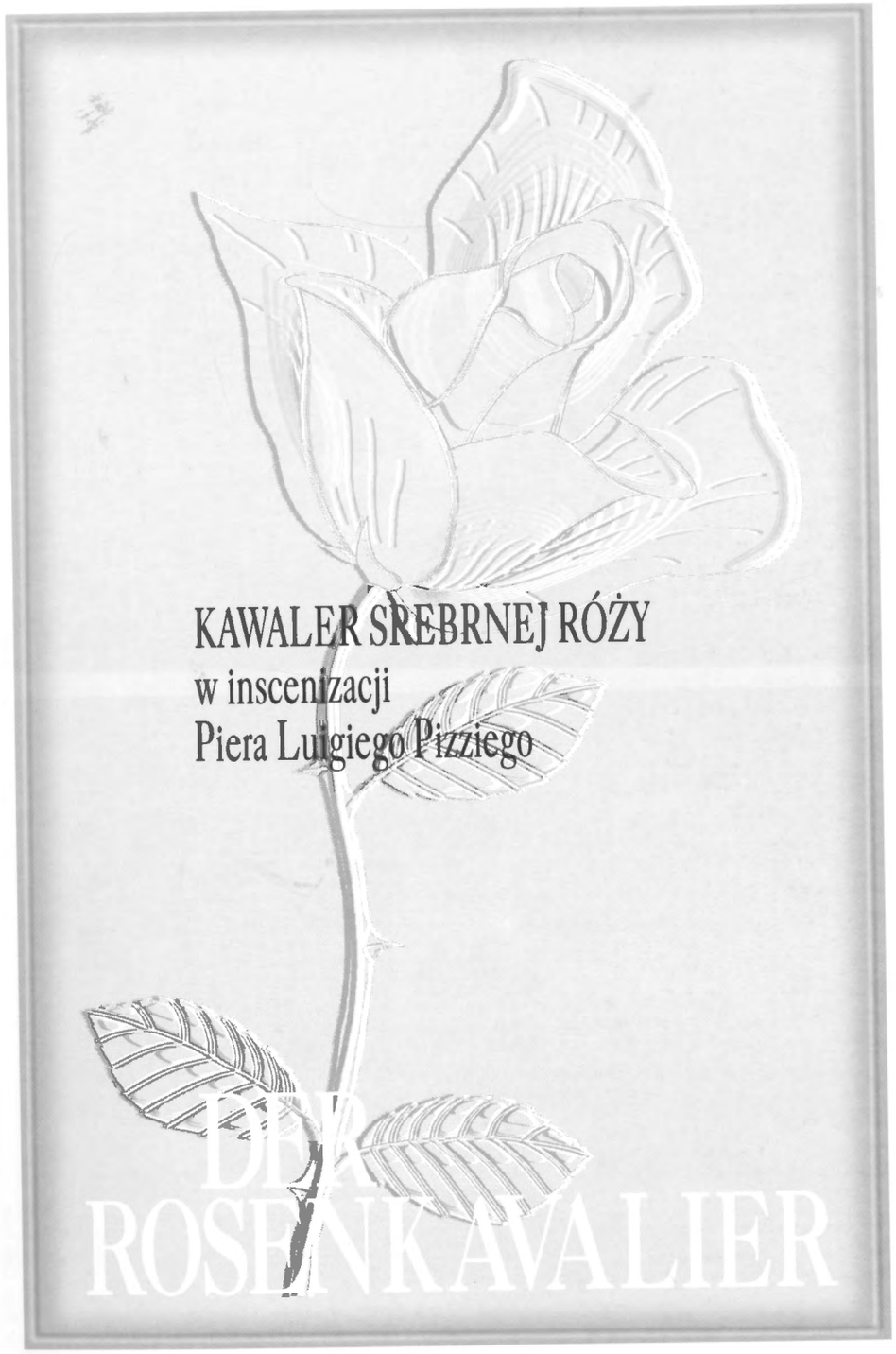
JAN SZYROCKI Chórmistrz, pedagog, dyrektor Chóru Teatru Narodowego. Założyciel i wieloletni dyrektor artystyczny Chóru Akademickiego Politechniki Szczecińskiej.

Ukończył Politechnikę Szczecińską, gdzie pracował również jako pracownik naukowy. Jednocześnie zdobywał wiedzę muzyczną w szczecińskiej Szkole Muzycznej, w klasach fortepianu i śpiewu solowego. W 1968 r. przebywał na stypendium w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Hadze, a następnie ukończył studia w poznańskiej PWSM na Wydziale Teorii, Dyrygentury i Kompozycji (1975), gdzie był uczniem prof. Stefana Stuligrosza. W 1974 r. studiował też dyrygenturę w wiedeńskiej Wyższej Szkole Muzyki i Sztuki Odtwórczej.

Działał przede wszystkim na Pomorzu Zachodnim i w Szczecinie. W 1960 r. był współzałożycielem, a do 1974 r. pełnił funkcję dyrygenta i kierownika artystycznego Szczecińskiego Chóru Chłopięcego „Słowiki". Z jego inicjatywy absolwenci politechniki kontynuowali śpiewanie w Szczecińskim Chórze Kameralnym (późniejszym „Collegium Maiorum"), włączonym ostatecznie do Chóru Akademickiego Politechniki. Od 1965 r. jest prezesem Szczecińskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Członek komitetu organizacyjnego, rady artystycznej i dyrektor artystyczny Festiwalu Pieśni Chóralnej w Międzyzdrojach.

Od 1978 r. jest wykładowcą Akademii Muzycznej w Poznaniu, początkowo na stanowisku docenta, następnie profesora nadzwyczajnego, a od 1993 r. profesora zwyczajnego. Kierował filią tej uczelni w Szczecinie w latach 1980-1995, a następnie przyjął obowiązki dyrektora chóru w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Ceniony jest w kraju i za granicą jako konsultant chórów, pedagog i juror. Jako dyrygent specjalizuje się w muzyce oratoryjnej. Jest jednym z inicjatorów powołanej w 1990 r. Polsko-Niemieckiej Akademii Chóralnej „In terra pax". Śpiewająca młodzież z obu krajów wspólnie przygotowuje i prezentuje na estradach Polski i Niemiec najpiękniejsze dzieła światowej literatury muzycznej. Uhonorowany został wysokimi odznaczeniami regionalnymi i państwowymi.



Fot. Teatro Carlo Felice

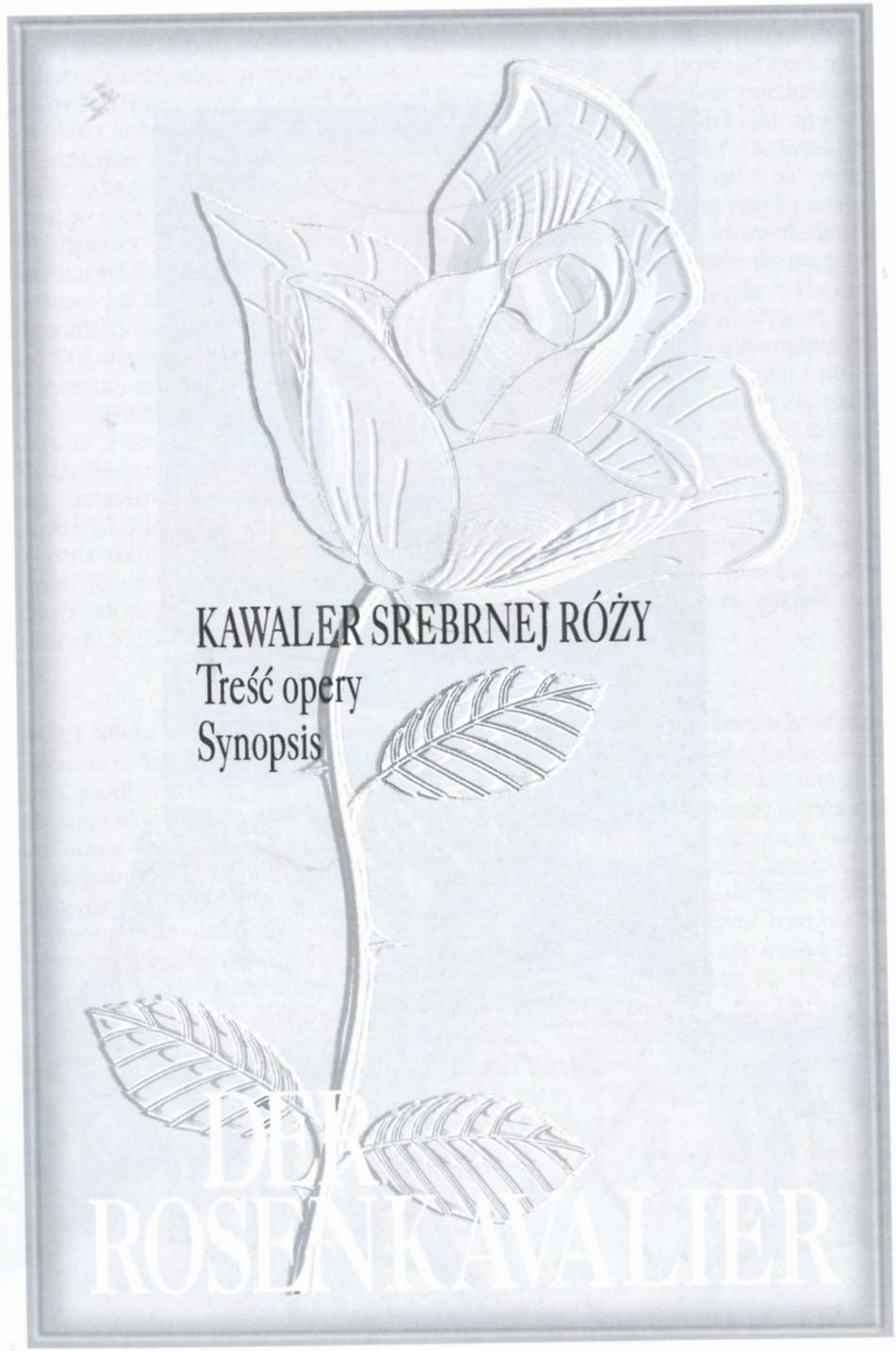
„Kawaler srebrnej róży" Piera Luigiego Pizziego, akt I

Fot. Teatro Carlo Felice

„Kawaler srebrnej róży" Piera Luigiego Pizziego, akt II

Fot. Teatro Carlo Felice

„Kawaler srebrnej róży" Piera Luigiego Pizziego, akt III



LONGINES®

ZEGAREK PIONIERÓW OD 1832 ROKU

Longines Conquest VHP™ *(Very High Precision) dla pań i panów. Możliwość zmiany strefy czasowej wraz z synchronizacją daty. Mechanizm kwarcowy. Wodoodporny (do 30 metrów). Szafirowe szkło.*

La Boutique Suisse

00-020 Warszawa, ul. Chmielna 9 (dawna Rutkowskiego), tel.: 827 42 06, 826 28 34, fax: 827 27 62

AKT I Korzystając z nieobecności męża feldmarszałka, który udał się na służbę, księżna Marszałkowa czule żegna się z opuszczającym jej dom Octavianem. Oboje boleśnie przeżywają moment rozstania. Marszałkowa cierpi z powodu czekającej ich rozłąki. Przeczuwa, że prędzej czy później zakochany młodzieniec porzuci ją dla młodszej kobiety. Tymczasem, w drzwiach pojawia się jej krewniak, Baron Ochs z Lerchenau, który wdarł się do domu nie zważając na protesty służby. Octavian, nie mając odwrotu, przebiera się za pokojówkę. Gruboskórny Baron od razu zwraca uwagę na urodę owej „pokojówki", chociaż do domu Marszałkowej przywiodła go inna sprawa. Ochs jest zakochany w Sophie, córce pana Faninala, który niedawno uzyskał tytuł szlachecki. Przyszedł tutaj, aby dowiedzieć się od Marszałkowej, czy posłano już kawalera z różą, mającego poprosić w jego imieniu o rękę wybranki. Zgodnie bowiem ze starym zwyczajem, srebrną różę posyła się ukochanej jako symbol miłości i wierności. Okazuje się jednak, że Marszałkowa, upojona miłosnymi porywami, zapomniała o swoim zobowiązaniu. Baron nie spuszcza wzroku z pokojówki, czyli z przebranego Octaviana, a tymczasem na scenie pojawiają się różne dziwne postaci, oferując swe usługi Marszałkowej. Są wśród nich: śpiewak-intrygant Valzacchi, Annina i trzy szlachetnie urodzone sieroty. Pomimo ogólnego zamieszania, Octavian spostrzega, że Marszałkowa proponuje Baronowi, aby jego właśnie posłał jako kawalera z różą do bogatego Faninala. Po wyjściu wszystkich gości księżna zbliża się do lustra. Konfrontacja z własnym odbiciem nie wypada korzystnie. Marszałkowa zdaje sobie sprawę z przemijającej już urody i obawia się, że utraci młodego kochanka. Pogrążona w zadumie o miłości, wręcza srebrną różę małemu Murzynkowi i poleca mu, aby zaniósł ją do Octaviana.

ACT I Whilst Field Marshall is away on military duty, his wife (the „Marshalless") has been receiving the attentions of Octavian. He is now leaving and she passionately says goodbye to him. She is afraid that sooner or later her youth will be going after younger women. Baron Ochs of Lerchenau, a relative to the Marshalless, comes into the house despite the servants' complaints. Octavian, who cannot escape, is forced to disguise as a chamber-maid, and the clumsy Baron is immediately attracted by Octavian's „beauty". The Baron, however, is there for another reason: he is to seek someone who shall carry the customary token of the time, a silver rose, to his betrothed, Sophie von Faninal, whose father has recently risen swiftly from a humble position. The Marshalless, overwhelmed by her love to Octavian, has forgotten about her obligation. The Baron flirts with the pretty „servant" and the Marshalless receives many callers, among them an intriguer, Valzacchi and Annina. After the reception-hour, the Marshalless promises Ochs that she will find him a rosebearer, and he goes off. She has decided that Octavian is to be the knight, but she realizes that she may lose her lover to some younger woman.

ARCHITEKTURA ● WZORNICTWO ● SZTUKA

FUNDACJA D DESIGN

IPACO PRESS

POLISH HOME® POLSKI DOM

wydanie specjalne magazynu

DOM & WNĘTRZE®

- elitarny, opiniotwórczy
- prezentujący polską tradycję i promujący nowoczesne wzornictwo
- wybór najpiękniejszych przykładów polskiej tradycji w architekturze
- siedziby ziemiańskie
- pracownie wybitnych twórców

00-539 Warszawa, ul. Piękna 3a, tel.: 621 10 38, 621 10 39, fax: 621 10 30

AKT III Akcja przenosi sie do oberży, gdzie Valzacchi i Annina opracowują w szczegółach plan Octaviana, zastawiającego pułapkę na Barona Ochsa. Octavian znowu przebiera się za pokojówkę, wynagradza też dwójkę intrygantów. Z oberży wyprasza się wszystkich gości, aby Baron mógł pozostać sam na sam z „pokojówką". Rozpoczynają się zaloty, ale Ochsa niepokoi podobieństwo dziewczyny do Octaviana. Nagle, w oknach gospody ukazują się dziwne postaci, które Baron bierze za widma. Jakaś kobieta w czerni wchodzi nawet do środka, a jest to opłacona przez Octaviana intrygantka Annina. Przerażony Ochs jest przekonany, że ma do czynienia z duchami. Wzywa więc policję, a przybyłym żandarmom oświadcza, że towarzysząca mu dziewczyna to jego narzeczona Sophie Faninal. Tymczasem wspólnicy Octaviana sprowadzają do gospody ojca Sophie. Sytuacja gmatwa się do tego stopnia, że zmuszony do kolejnego wykrętu Baron stwierdza, że nie zna Faninala, który zaszokowany tym, bliski jest omdlenia. Jeden ze służących Barona, widząc, trudne położenie swego pana, wzywa na pomoc Marszałkową. Jest ona wprawdzie zasmucona obojętnością Octaviana, ale zdając sobie sprawę z zaistniałej sytuacji rozumie, że nadeszła chwila rozstania. Wyjaśnia więc komisarzowi całe zamieszanie jako skutek żartu i usuwa się w milczeniu. Krótko potem powraca, aby odwieźć Faninala swoją karetą. Sophie oschle odprawia Barona, który stara się uniknąć tłumu wierzycieli. Gdy wreszcie milknie wrzawa, Sophie i Octavian ponownie ślubują sobie miłość.

ACT III In a restaurant, Valzacchi and Annina set up Octavian's plan against the Baron of Lerchenau. Here the Baron meets his charmer (Octavian in disguise), with whom he starts flirting. He is plagued by mysteriously appearing figures (part of Octavian's plot), and Annina comes in with several children, pretending to be his deserted wife.

The police, called by the frightened Baron, arrives, and the Baron, in danger of disgrace, declares that the „girl" he is with is Sophie, his wife-to-be. In the meantime, Octavian's accomplices have gone to fetch Sophie's father, whom the badgered Baron, near the end of his tether, pretends not to know. Faninal, shocked by the Baron's behaviour, feels ill. One of the Baron's servants, seeing that his master is in trouble, goes to the Marshalless to call for help and protection. Although hurt by Octavian's betrayal, she understands the situation and explains to the police his masquerade: she silently leaves the scene and shortly alter comes back to take Faninal back on her carriage. The Baron, ignored by Sophie, tries to escape from a crowd of creditors, and Sophie and Octavian can finally renew their promise of love.

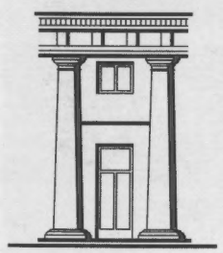
La Bohème nawiązuje do teatralnych tradycji i gorąco zaprasza wszystkich gości
do spotykania się ze swoimi przyjaciółmi
przed lub po przedstawieniu w Teatrze Narodowym.

La Bohème turns to theatraly traditions and warmly invites all guests
to have meetings with their friends
before and after performances in the National Theatre.

Restauracja
Codziennie/Every day 12-24
Doskonałe menu przygotowuje
Supreme menu prepared by
Kurt Scheller

Café
Codziennie/Every day 10-24
Śniadanie/Breakfast 10-12
Menu dnia 12-16
Menu of the day 12-16

la Bohème



Restauracja Café

Bar
Codziennie/Every day 17-02
200 koktajli przygotowuje
200 cocktails prepared by
Wojtek Chojnicki
10% rabatu/Happy Hour
od/from 17-19

Rezerwacja
For reservations
Tel. 692 06 81~83

Plac Teatralny 1, 00-094 Warszawa, w prawym skrzydle Teatru Narodowego

Biografia Richarda Straussa
oraz artykuły autorów włoskich pochodzą
z programu „Kawalera srebrnej róży" Richarda Straussa
wydanego przez Teatro Carlo Felice w Genui,
zaczerpnięte za zgodą dyrekcji tego teatru.
Przekład **Andrzej Kaznowski**

Opracowanie programu **Paweł Chynowski**
Okładka według genueńskiego projektu **Paoli Grassi**
Komputerowa realizacja projektu **Jacek Wąsik**
Współpraca redakcyjna **Katarzyna Budzyńska, Magdalena Wrzal-Kosowska**
Organizacja reklam **Izabela Jankowska**
Druk **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp.c.**
Wydawca **Teatr Narodowy w Warszawie, 1997**
ISBN 83-86727-36-5

Cena 10 zł

SPÓŁKA AKCYJNA
PZU
ROK ZAŁ. 1803

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

Al. Wincentego Witosa 31, 00-710 Warszawa
Tel.: 642-92-02, 642-05-70, 641-15-63, 642-86-97
Fax: 642-83-73, 642-63-39, 640-13-91

Champs-Elysées.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

La vie est plus belle
quand on l'écrit Soi-même

Piękniejsze życie to życie chwilą