

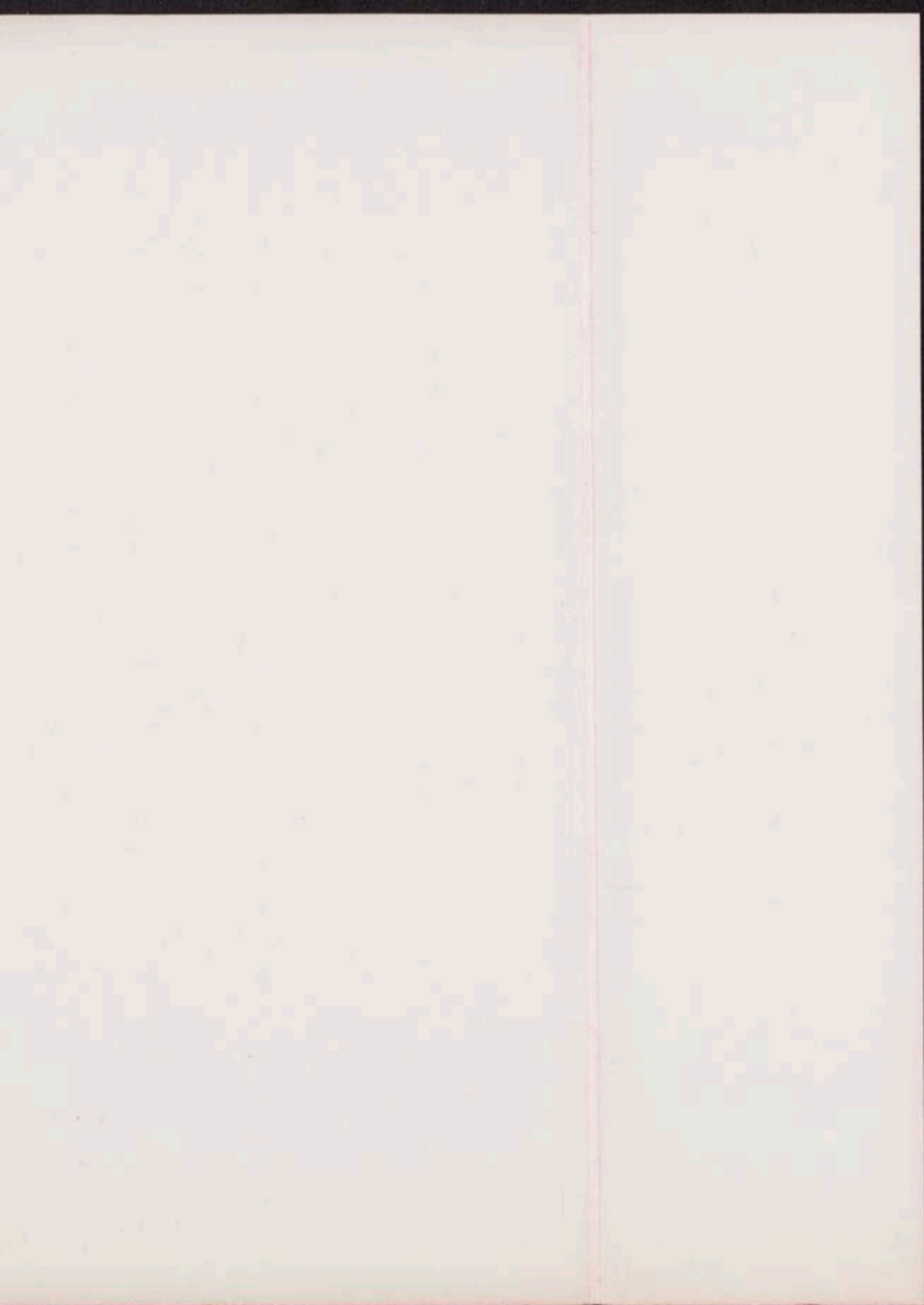
TEATR WIELKI

w Łodzi

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

program





tw

Cena dwóch programów zł. 20.–

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
BOHDAN WODICZKO

Z-ca Dyrektora
BOGDAN KOPCIEWSKI

IGOR STRAWIŃSKI

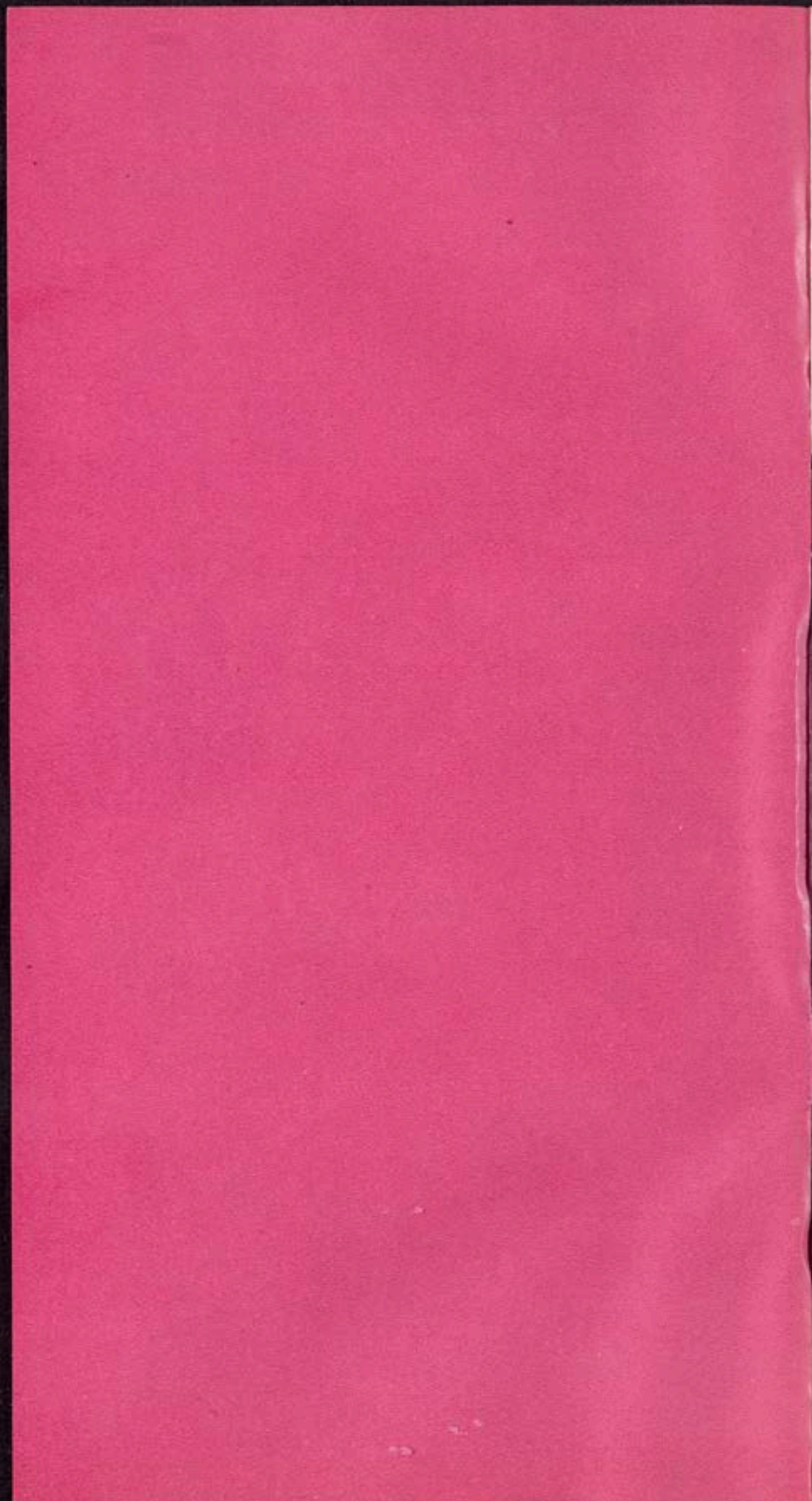
OGNISTY PTAK

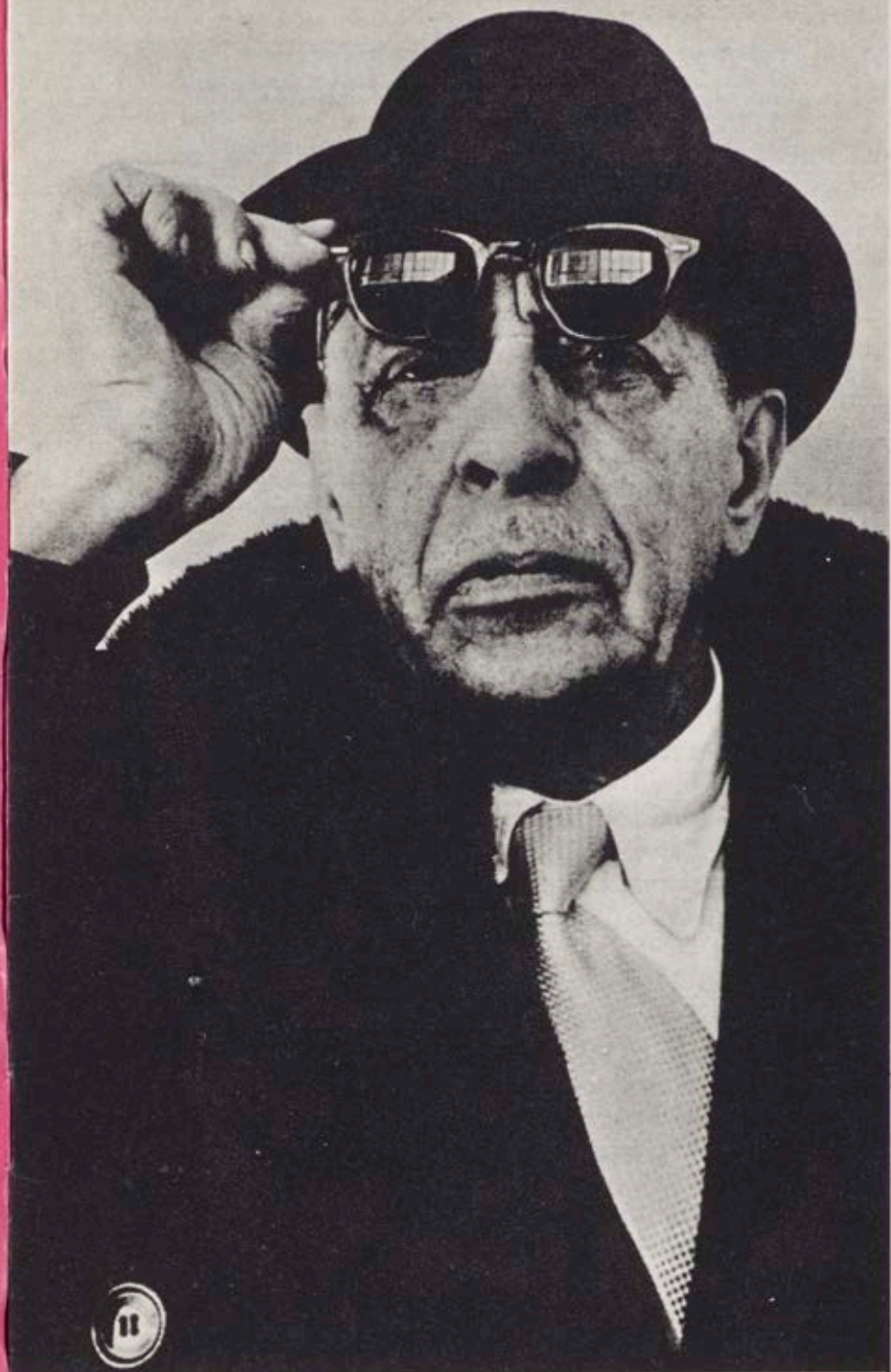
Balet fantastyczny w jednym akcie

Libretto

na podstawie rosyjskich baśni ludowych

Adaptacja libretta
CONRAD DRZEWIECKI





Igor Strawiński /1882-1971/

WAŻNIEJSZE DATY Z ŻYCIA IGORA STRAWIŃSKIEGO

- 1882 — 17 czerwca w Oranienbaumie koło Petersburga urodził się Igor Fiodorowicz Strawiński, syn śpiewaka teatru operowego w Petersburgu
- 1891 — pierwsze lekcje gry na fortepianie.
- 1893 — ogląda po raz pierwszy przedstawienie operowe: „Iwan Susanin” Glinki. Rozpoczyna naukę w liceum w Petersburgu.
- 1899—1905 — lata studiów na wydziale prawa Uniwersytetu Petersburskiego. Samodzielne studia muzyczne i pierwsze kompozycje. Strawiński postanawia zostać kompozytorem.
- 1906 — bierze ślub z Katarzyną Nosenko.
- 1907 — publiczne pierwsze wykonanie kompozycji orkiestrowych.
- 1909 — znajomość z Diagilewem i współpraca z „Balletami Rosyjskimi”. Początek pracy nad „Ognistym ptakiem”.
- 1910 — 25 czerwca premiera „Ognistego ptaka” w Paryżu. Strawiński rozpoczyna swą wielką świątową karierę kompozytorską. Wraz z rodziną przenosi się do Szwajcarii. Początek pracy nad kolejnym baletem — „Pietruszką”.
- 1911 — paryska premiera „Pietruszki”, która staje się sensacją muzyki współczesnej. Początek przyjaźni z Debussym.
- 1911—13 — praca nad „Świętem wiosny”. Podróż po Europie. Spotkania ze Straussem, Schönbergiem, Ravelem.
- 1913 — wielki skandal na paryskiej premierze „Święta wiosny”. Jesienią podjęcie rozpoczętej przed laty opery „Słowik”.
- 1914 — premiera opery „Słowik”. Ostatnia podróż do Rosji na kilka dni przed wybuchem wojny.
- 1918 — premiera „Historii żołnierza”. Pierwsze zainteresowania jazzem.
- 1919 — Strawiński przenosi się do Paryża. Praca nad „Pulcinellą”.
- 1920 — premiera „Pulcinelli”. Praca nad „Symfonią instrumentów dętych”.
- 1923—25 — premiera „Wesela” w Paryżu. Liczne podróże m. in. do Weimaru, Brukseli, Madrytu. Komponuje „Koncert fortepianowy”. Podróż do USA.

- 1927 — premiera „Króla Edypa”. Praca nad baletem „Apollo i muzy”.
- 1928 — premiera „Apolla” w Waszyngtonie, następnie w Paryżu. Praca nad „Pocałunkiem wieszczki”, której premiera odbywa się w listopadzie w Paryżu.
- 1934 — prapremiera „Persefony” napisanej dla zespołu Idy Rubinstein. Strawiński przenosi się na stałe do Paryża i przyjmuje obywatelstwo francuskie. Rozpoczyna pisanie autobiografii „Kroniki mego życia”.
- 1938—39 — śmierć pierwszej żony Strawińskiego. Kompozytor wyjeżdża do USA na cykl wykładów o muzyce. Powstaje „Poetyka muzyczna”.
- 1940 — osiada w Hollywood i żeni się z Verą de Bosset.
- 1945 — przyjmuje obywatelstwo amerykańskie. Komponuje „Symfonię w trzech częściach” i „Koncert hebanowy”.
- 1949—51 — premiera opery „Żywot rozpustnika” w Wenecji pod dyrekcją kompozytora. Po raz pierwszy od 12 lat Strawiński odwiedza Europę.
- 1955—56 — komponuje „Canticum sacrum” — uznane za trzecie ogniwo genialnego tryptyku, obok „Święta wiosny” i „Symfonii psalmów”.
- 1957 — z okazji 75 rocznicy urodzin prawykonanie baletu „Agon” w Los Angeles.
- 1958 — prawykonanie w Wenecji „Trenów czyli lamentu proroka Jeremiasza”
- 1961 — ukończenie kantaty „Kazanie, opowieść i modlitwa” na alt, tenor, głos recytujący, chór i orkiestrę.
- 1962 — odwiedza Moskwę. W czerwcu stacje telewizyjne USA prezentują „Potop” — utwór napisany specjalnie dla telewizji, z choreografią Balanchina.
- 1965 — Strawiński odwiedza Warszawę. W Filharmonii Narodowej dyryguje „Symfonią psalmów”, „Kołysanką” i Finałem z „Ognistego ptaka”.
- 1967 — ostatni publiczny występ Strawińskiego jako dyrygenta: w Toronto prowadzi suitę z „Pulcinelli”.
- 1971 — w nocy z 6 na 7 kwietnia Strawiński umiera w Nowym Jorku. Zgodnie z wolą kompozytora zostaje pochowany na wyspie San Michele w Wenecji, obok grobu Diagilewa.

JAK POWSTAŁ „OGNISTY PTAK” *

Debiut Baletów Rosyjskich w 1909 roku przyjęto w Paryżu z wielkim uznaniem. Diagilew zdawał sobie jednak sprawę, że gdyby dysponował innym repertuarem, sukces mógłby być nieporównanie większy. Klasycyzujące balety, choćby nawet w wykonaniu Pawłowej, Karsawinej i Niżyńskiego, mogły porwać co najwyżej baletomanów, lecz środowisko artystyczne i szersza publiczność wymagały czegoś innego. Niezwykle wrażenie, jakie przed rokiem wywarł *Borys Godunow* było przecież zasługą nie tylko Musorgskiego i Szalapina. Toteż gdy po powrocie do Petersburga zaczęto się zastanawiać nad programem na następny sezon i Fokin zaproponował *Giselle* Adama i *Karnawał* Schumanna — Diagilew wystąpił z innym projektem: trzeba wystawić coś, co byłoby dla Paryża absolutną nowością, balet pod względem tematu i muzyki prawdziwie rosyjski, łączący bajeczny przepych kostiumów i dekoracji z egzotyką staroruskich baśni i legend. Pragnął przy tym zrealizować wreszcie swój ideał: stworzyć balet, który byłby czymś więcej niż suitą tańców i solowych popisów tancerzy na tle drugorzędnej muzyki i obojętnej dekoracji. Jego najbliżsi współpracownicy — Benois, Bakst, Gołowin i Fokin — przyjęli ten projekt z entuzjazmem. „Od samego początku antrepryzy Diagilewa czuło się, że wśród wystawionych przeze mnie w Petersburgu baletów, z których trzeba było ułożyć repertuar spektakli paryskich, brakowało baletu czysto narodowego, baletu czerpiącego temat z rosyjskiego życia albo rosyjskich baśni” — pisał Fokin we wspomnieniach, wyrażając odczucia wszystkich współtwórców Baletów Rosyjskich.

* Fragment książki o Igorze Strawieńskim, która ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Po zastanowieniu zdecydowano się na motyw Ognistego Ptaka, przewijający się w wielu rosyjskich legendach ludowych, zapładniający wyobraźnię poetów i malarzy, a dotychczas jakoś nie wykorzystywany w muzyce. Żar-ptica, Ognisty Ptak — symboliczna postać podlegająca wielorakim interpretacjom — był według Fokina „najbardziej fantastycznym wytworem rosyjskiej bajki ludowej i przy tym najbardziej odpowiednim do ucieleśnienia przez taniec.” Nad librettem pracowano wspólnie, spotykając się najczęściej w mieszkaniu Aleksandra Benois, na Wasilewskim Ostrowie. Za punkt wyjścia przyjęto kilka baśni ze zbioru Aleksandra Afanasjewa, z których ułożono ogólny zarys scenariusza, wzbogacany następnie o rozmaite szczegóły i pomysły, nasuwające się podczas pracy i konsultowane z A. Remizowem, znawcą folkloru i staroruskich legend. Gdy libretto było wreszcie gotowe, o napisanie muzyki zwrócono się do Ladowa. Wybór ten wynikający z faktu, że Ladow znał się na sztuce ludowej, cenił ją, a ponadto był kompozytorem doświadczonym i świetnie władał barwą, poetycką paletą orkiestrową, nie uwzględnił jednak jego niezwyklej powolności. Ladow przyjął bowiem chętnie propozycję, ale gdy w trzy miesiące później, na początku jesieni 1909 roku, Diagilew zagadnął go o losy swego zamówienia, kompozytor odpowiedział spokojnie: „Praca nad baletem postępuje wspaniale naprzód. Kupiłem już papier nutowy.” Twórca Baletów Rosyjskich zatelegrafował wtedy po Strawińskiego do Uściuga.

Znali się dotychczas luźno. W ciągu ostatnich trzech lat spotykali się kilkakrotnie w gronie muzyków i malarzy skupiających się wokół Aleksandra Benois, ale różnica wieku i pozycji sprawiała, że trudno im było znaleźć wspólny język. Kompozytor zresztą unikał bliższych kontaktów z owym kuzynem, którego ekstrawaganckie obyczaje były publiczną tajemnicą. Siedział teraz naprzeciw niego w znanej petersburskiej restauracji Dominika, dokąd Diagilew zaprosił go, by „porozmawiać poważnie o jego przyszłości”, słuchał go w milczeniu i zastanawiał się, co z tego wyniknie. Diagilew przedstawił mu w skrócie całą sytuację, stwierdził, że musi z zalem rozwiązać umowę z Ladowem, bo wobec opieszałości kompozytora ryzyko jest zbyt wielkie, po czym spytał, czy Strawiński podjąłby się napisania muzyki do *Ognistego ptaka* w przewidzianym, bardzo krótkim terminie. Właściwie nie

znał jego utworów. Pół roku temu, na koncercie dyrygowanym przez Silotiego słyszał *Scherzo fantastyczne* i niedawno, na nieoficjalnym przesłuchaniu w konserwatorium grano krótkie i pełne blasku *Sztuczne ognie*. Obie rzeczy podobały mu się, Nuwel i Nurok zapewniali, że jest to najzdolniejszy z całego pokolenia młodych kompozytorów rosyjskich. Dwa kawałki w *Syllidach* zinstrumentował rzeczywiście zręcznie. Czy jednak nie ryzykuje zbyt wiele? Nieomylna intuicja podszeptowała mu wszakże, że ten drobny młodzieniec o szczupłej twarzy, wydatnym nosie i dużych, odstających uszach, mimo swych dwudziestu siedmiu lat wyglądający raczej na studenta niż ojca rodziny i dojrzałego kompozytora, kryje w sobie wielkie, jeszcze nie ujawnione możliwości. Powołanie mecenasa brało górę nad obawami managera. Zresztą, nie występował jeszcze z formalnym zamówieniem, była to raczej nieoficjalna sonda, zabezpieczenie się na wypadek, gdyby sytuacja okazała się krytyczna. Wszak po niepowodzeniu z *Ladowem*, muzykę do *Zar-pticy* zobowiązał się skomponować Czerepin. Diagilew nie był z tego zbyt zadowolony, nie wierzył w jego talent, ale czuł się zobowiązany wobec swego bliskiego współpracownika. Znając go, spodziewał się jednak, że sam zrezygnuje.

Strawiński nie był zachwycony propozycją. Dopiero co skończył pierwszy akt *Słowika* i nie miał ochoty przerywać pracy nad operą dla jakiego baletu. Temat go nie pociągał, nie miał ochoty na komponowanie ilustracyjnej, opisowej muzyki, jakiej wymagała fabuła, a ponadto czuł, że oczekują od niego fajerwerku orkiestrowego w rodzaju partytur Rimskiego-Korsakowa, przeciw którym buntował się wewnątrz coraz silniej. Termin był krótki, stawka bardzo duża. Wprawdzie Diagilew proponował tysiąc rubli i kusił perspektywą paryskich sukcesów, ale Strawiński wcale nie był pewien, czy będzie umiał wywiązać się z tego zadania. W gruncie rzeczy, czegoż dotychczas dokonał jako kompozytor? Jakim prawem miałby liczyć na sukcesy w Paryżu, jeśli nie odniósł ich jeszcze w Petersburgu? Diagilew nie dawał jednak za wygraną. Wręczył Strawińskiemu libretto, jakby nie słysząc wszystkich jego zastrzeżeń i po kilku dniach złożył mu wizytę w towarzystwie Fokina, Niżyńskiego, Baksta i Benois. W pięciu przekonywali kompozytora o jego talencie tak długo, aż sam weń uwierzył i zgodził

się, w głębi ducha żywiąc nadzieję, że może jednak Czerepin dotrzyma słowa i tym samym uwolni go od tego zamówienia. Na początku listopada pojechał do Lubieńska odwiedzić Andrzeja Rimskiego-Korsakowa. Wziął ze sobą libretto *Ognistego ptaka*. I gdy w połowie grudnia Diagilew zatelefonował do Strawińskiego z wiadomością, że Czerepin zrezygnował z pisania baletu, wobec czego ich umowa jest aktualna i niech czym prędzej zabiera się do pracy — usłyszał w odpowiedzi, że introdukcja już jest skomponowana, a szkice dalszych scen w robocie. Twórca Baletów Rosyjskich zatarł ręce z zadowolenia. Tym razem postawił na dobrego konia. Zaczęła się intensywna praca. Najbliższym partnerem Strawińskiego stał się teraz Fokin — muzyka i układ choreograficzny rodziły się jednocześnie. Kompozytor przegrywał na fortepianie swoje pomysły muzyczne dzieląc je na krótkie frazy, odpowiadające poszczególnym urywkom scen, poszczególnym gestom i pozom, podczas gdy choreograf odgrywał mimicznie główne postaci baletu, szukając odpowiednich ruchów i sytuacji scenicznych, wiążąc je następnie z sobą, fragment po fragmencie. W swoich wspomnieniach Fokin pisał: „Odgrywałem postać Carewicza. Moje pianino było ogrodzeniem. Przełaziłem przez pianino, skakałem z niego, błąkałem się rozglądając lękliwie po moim gabinecie... Strawiński śledził za mną oczami i towarzyszył mi urywkami melodii Carewicza na tle tajemniczego drżenia wyobrażającego ogród złego Kościeja. Potem byłem Księżniczką, złym Kościejem, jego piekielną świtą itd. Wszystko to znajdowało najbardziej obrazowe odzwierciedlenie w dźwiękach wychodzących spod palców Strawińskiego.”

Dla kompozytora praca z Fokinem miała duże znaczenie — mógł dzięki niej dokładnie zorientować się w charakterze i rozmiarach poszczególnych scen i sytuacji. „Fokin wiele mnie nauczył, pomimo swych nużących kazań na temat roli muzyki jako akompaniamentu do tańca, które powtarzał przy każdym spotkaniu. Od tego czasu zacząłem z choreografami pracować w ten sposób. Lubię dokładnie wiedzieć, czego się ode mnie żąda” — stwierdzał w rozmowie z Craftem.

Nieodstępnym towarzyszem Strawińskiego podczas komponowania *Ognistego ptaka* był Andrzej Rimski-Korsakow, któremu utwór został w końcu dedykowany. Dziełem powstającym w jego oczach był przejęty nie mniej

od kompozytora i nie ukrywał, że oczekuje od przyjaciela kontynuowania wielkich tradycji swego ojca. Strawiński z kolei chętnie korzystał z jego rad dotyczących wykorzystania instrumentów smyczkowych. Przywiązywał wielką wagę do instrumentacji, lecz traktował ją inaczej niż jego nauczyciel. Nie podzielał już powszechnego entuzjazmu, jaki wzbudzały partytury Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Nie dlatego, by miał zastrzeżenia do jego sposobu posługiwania się orkiestrą; w pełni uznawał jego mistrzostwo, lecz zarazem instrumentację uważał za integralny element procesu komponowania, którego nie można odłączyć od muzyki. Utwory zwracające uwagę przede wszystkim olśniewającą szatą instrumentalną traktował nieufnie. Ich zawartość muzyczna wydawała mu się na ogół niewspółmiernie uboga. Berliozowi, Rimskiemu-Korsakowowi, Ravelowi — powszechnie uznanym wirtuozom orkiestry — przeciwstawił Beethovena, który posługiwał się orkiestrą z równie wielkim mistrzostwem, a którego nikomu nie przysłoby do głowy chwalić za instrumentację, gdyż była ona nierozdzielnie złączona z dominującą nad nią myślą muzyczną. Dobrej instrumentacji nie powinno się w ogóle dostrzegać — twierdził później w swych rozmowach z Craftem. „To słowo wprowadza w błąd. Sugeruje ono, że muzykę najpierw się komponuje, a następnie instrumentuje. W rzeczywistości dzieje się tak tylko w jednym wypadku: gdy kompozytor pisze muzykę na fortepian i następnie transkrybuje ją na orkiestrę; taka praktyka jest zresztą wciąż jeszcze dosyć rozpowszechniona — sądząc po tym, jak często jestem zapytywany jakie instrumenty, moim zdaniem, byłyby najstosowniejsze dla urywków, które kompozytorzy przegrywają mi na fortepianie.”

Sposób, w jaki Strawiński od najwcześniejszych lat komponował swoje utwory, z pozoru przeczy tym słowom. Zawsze przecież pracował przy fortepianie i w ciągu całego życia napisał zaledwie kilkadziesiąt taktów muzyki nie korzystając z pośrednictwa tego instrumentu. Nigdy nie pisał od razu partytury i najczęściej pierwszym kształtem wszystkich jego myśli muzycznych był szkic fortepianowy. Szkic taki nie był jednak utworem na fortepian, a jedynie skrótowym zapisem pomysłów dźwiękowych, które powstawały w wyobraźni kompozytora od razu w gotowej szacie instrumentacyjnej. For-

fortepian — jedyny instrument, na którym Strawiński umiał grać — służył mu jako podręczne, pomocnicze narzędzie do sprawdzania współbrzmień, zestawień rytmicznych i połączeń dźwiękowych, był najłatwiej dostępnym, najprostszym sposobem przybliżonej lecz natychmiastowej realizacji dźwięków brzmiących w wyobraźni i zapisywanych na papierze nutowym. Strawiński przy pracy w niczym nie przypominał wyimaginowanego obrazu kompozytora, który w romantycznym natchnieniu powierza klawiaturze najtkliwsze przeżycia swej duszy lub wyladowuje na instrumencie nieokiełzane porywy namiętności. Pracował raczej jak rzemieślnik, w mozolnym i nieefektywnym trudzie cyzelujący każdy szczegół, po wielokroć monotonna powtarzając na fortepianie każdy dźwięk, każde brzmienie. Wyobraźnia i doświadczenie umożliwiały mu natychmiastowy ich przekład na język orkiestry. Postronny obserwator mógł usłyszeć jedynie kilka do znudzenia powtarzających się dźwięków fortepianu, lecz kompozytor swym wewnętrznym słuchem słyszał brzmienie altówek, puzonów czy obojów. Powstająca na papierze kompozycja, przypominająca z pozoru utwór fortepianowy, była w istocie utworem na orkiestrę. Jego instrumentacja dokonywała się w umyśle twórcy w chwili poczęcia każdego kolejnego pomysłu muzycznego. Sporządzenie partytury było już czynnością niemal mechaniczną.

Ognisty ptak powstał w niezwykle krótkim czasie. W połowie marca 1910 roku Strawiński skończył szkic ołówkowy i w mieszkaniu Diagilewa w Zaułku Zamiatina odbyło się pierwsze przesłuchanie utworu, który kompozytor grał na fortepianie, komentując muzykę uwagami o instrumentacji i uzgodnionymi z Fokinem szczegółami akcji scenicznej. Niewielkie audytorium składające się z najbliższych przyjaciół i współpracowników Diagilewa, nie kryło swego entuzjazmu dla muzyki i jej autora. Był to właśnie balet, o jakim marzyli, przy czym Strawiński przeszedł ich najśmielsze oczekiwania. Bodaj najchłodniej do swego dzieła odniósł się sam kompozytor, krytycznie oceniając szereg ustępów. Nie było wszakże czasu na poprawki — część z nich uwzględnił w wiele lat później, dwukrotnie opracowując nowe wersje *Ognistego ptaka* — na razie jednak utwór musiał pozostać taki, jakim go skomponował. Obsada była już ustalona, projekty dekoracji i kostiumów niemal gotowe. Nie uda-

REALIZATORZY

BOHDAN WODICZKO
Kierownictwo muzyczne

CONRAD DRZEWIECKI
Inscenizacja i choreografia

BARBARA JANKOWSKA
Scenografia

Asystent dyrygenta: Tadeusz Kozłowski
Asystent choreografa: Janina Niesobka
Asystent scenografa: Barbara Kulak-Janowska
Efekty świetlne: Andrzej Ambroziński

ORKIESTRA I BALET TEATRU WIELKIEGO

Dyryguje
BOHDAN WODICZKO
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownik baletu: Kazimierz Wrzosek
Pedagodzy: Lilia Trunina, Michaił Kuchariew (ZSRR),
Anna Gawel
Akompaniatorzy baletu: Alina Włodarska, Maciej Janaszkiwicz
Inspektorzy baletu: Jolanta Wichlińska, Stefan Piątkowski
Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Janusz Kuncze

OBSADA

Ognisty Ptak

ANNA FRONCZEK ✓
EWA WYCICHOWSKA

Carewicz Iwan

MAREK SKURATOWICZ ✓
KAZIMIERZ WRZOSEK

Carewna

LILIANA KOWALSKA ✓
MICHALINA MAKOWSKA
MAŁGORZATA ZALEJSKA

Kościej

KAZIMIERZ KNOL
KRZYSZTOF KULIK ✓

Ptaki

JOLANTA ANDRÓSZOWSKA
LEANDRA JAŚIŃSKA
DANUTA LEWCZUK
DOROTA PUZANOWSKA
MAŁGORZTA ŚLADYSZ
JERZY JASIŃSKI
LESZEK KOSTRZEWSKI
ZDZISŁAW LIS
ZYGMUNT ŚLEDŹ
ZDZISŁAW ZIELIŃSKI

ło się niestety nakłonić Anny Pawłowej do przyjęcia roli tytułowej. Jeszcze w grudniu Diagilew miał nadzieję, że sławna tancerka zgodzi się powtórnie wziąć udział w paryskich występach jego Baletów Rosyjskich i nawet zaaranżował zaproszenie Strawińskiego na przyjęcie, jakie Pawłowa wydawała dla przyjaciół; spodziewał się, że osobisty kontakt z kompozytorem, wsparty głosami Benois i Fokina, skłoni ją do zainteresowania się *Ognistym ptakiem*. Ale Pawłowa nie miała na to najmniejszej ochoty; słyszała *Scherzo fantastyczne* i *Sztuczne ognie* tego kompozytora i uznała je za „strasznie dekadenckie” — w owym czasie używano tego pojęcia tak, jak dzisiaj używa się przymiotnika „awangardowy”. Pawłowa ceniła klasyczne tradycje, o awangardowych artystach nie miała najlepszego mniemania i poglądy estetyczne grupy skupionej wokół Diagilewa były jej obce. Rolę Ognistego Ptaka miała więc tańczyć Tamara Karsawina.

Z dekoracjami i kostiumami także były kłopoty. Początkowo Diagilew zamierzał zaprosić do współpracy Michaiła Wrubla, którego wybitny zmysł dekoracyjny i zamiłowanie do bizantyjsko-ruskich tradycji wydawały się najbliższe tematyce i atmosferze baletu. Ale Wrubel był chory i niewiele mu już życia pozostało. Zdecydowano się więc na Aleksandra Gołowina, którego dekoracje do *Rusłana i Ludmiły* szczególnie przypadły Diagilewowi do przekonania. Gołowin zaprojektował dekorację barwną i wzorzystą jak perski kobierzec, lecz mniej szczęśliwą miał rękę do kostiumów, przy których musiał mu pomóc Leon Bakst; strój Ognistego Ptaka była w całości dziełem Baksta.

W połowie kwietnia Strawiński skończył partyturę baletu, rozstał się z przyjaciółmi i wyjechał na kilka dni do Uściługa, żeby odpocząć przed czekającymi go przeżyciami. W końcu miesiąca znalazł się w Paryżu, gdzie rozpoczęto już próby. Atmosfera tego miasta, z którą zetknął się po raz pierwszy, zbliżający się termin premiery, świadomość wysokiej stawki, jaką miał do wygrania debiutując przed paryską publicznością — wszystko to wprawiało go w niezwykle podniecenie. Generalne próby trochę ostudziły jego zapał. Gabriel Pierné dobrze dyrygował orkiestrą Opery, ale niezbyt ściśle przestrzegał wskazówek interpretacyjnych, zawartych w partyturze. Uwagą zwróconą przez kompozytora po-

czuł się widać dotknięty, bo postanowił dać mu nauczkę. Podczas jednej z prób orkiestrowych odwrócił się do Strawińskiego i wskazując wpisane w nutach słowa „non crescendo” powiedział tonem pełnym wyższości: „Młodzieńcze, jeśli Pan w tym miejscu nie życzy sobie crescendo, to nie należy tu nic pisać”. Raził go również układ choreograficzny, który na scenie wydał mu się zbyt skomplikowany, źle zestrojony z muzyką i — w tańcach męskich — prymitywnie brutalny. Fokin lubił eksponować brutalność, zwłaszcza w scenach mimicznych. Dawało to dobre rezultaty w *Tańcach połowickich*, ale w tej kolorowej bajce baletowej było zgoła zbyt. Diagilew przychylił się do opinii kompozytora, lecz na jakiegokolwiek interwencje było już za późno. Jego zdaniem zresztą cały *Ognisty ptak* był niezwykle udany i miał zapewnione powodzenie. Na generalnych próbach wsłuchiwał się w muzykę i wszystkich napotkanych zapewniał, że Strawiński jest u progu wielkiej kariery. Wreszcie nadszedł wieczór 25 czerwca 1910 roku. Widownia Opery Paryskiej wypełniła się gwarem, odurzającym zapachem perfum i ogniami iskrzących się kosztowności. Strawiński, wciśnięty w kąt łoża Diagilewa, słuchał głuchego łomotu swego serca. Pierwsze, ciche dźwięki muzyki utonęły w zamierającym szumie rozmów. W dwa lata później Ryszard Strauss przyjaźnie doradzał kompozytorowi *Ognistego ptaka*: „Robi pan błąd, rozpoczynając swój utwór pianissimo. Publiczność nie będzie pana słuchać. Trzeba ją z miejsca zaskoczyć czymś bardzo głośnym. Wtedy zwróci uwagę, a dalej może pan robić co pan chce”. Strawińskiego wówczas ta rada rozbawiła, ale gdy przejrzał partytury jego dalszych utworów scenicznych, można spostrzec, że uwagę Straussa potraktował bardziej poważnie, niż się do tego przyznaje w *Kronikach*. Przedstawienie jeszcze się właściwie na dobre nie zaczęło, gdy nagle przez widownię przebiegł śmiech. Kompozytor zdrętwiał. Diagilew uparł się, żeby dla większej wspaniałości widowiska na początku introdukcji wprowadzić na scenę orszak czarnych arabów. Na próbach wszystko szło dobrze, konie defilowały jak na paradzie, wzbudzając powszechny zachwyt. Teraz jednak, gdy wyczuły panujące za kulisami podniecenie i siedzącą na sali publiczność, zaczęły na środku sceny rzeć niespokojnie i wierząc, „a jeden z nich — jak opowiadał póź-

niej Strawiński — widać lepszy krytyk niż aktor, pozostawił wonną wizytówkę." Ten incydent rozbawił widownię, ale nie zakłócił toku przedstawienia. Balet podobał się. Nie trzeba było intuicji Diagilewa, by wyczuć rosnącą z minuty na minutę aprobatę sali i ogarniający wszystkich zachwyt dla tej egzotycznej, odurzającej muzyki, oszałamiających barw dekoracji i kostiumów, urzekających wdziękiem i talentem tancerzy. Grzmot okłasków, który wdarł się pod opadającą kurtynę, zabrzmiał jak salwa honorowa, którą Paryż kwitował kolejny sukces sztuki. Strawiński sam nie wiedział, jak znalazł się na scenie. Półprzytomny z wrażenia dziękował wykonawcom, unosząca się co chwila kurtyna odsłaniała rozentuzjazmowaną widownię, która na widok drobnej, szczupłej postaci kompozytora zdwajała okłaski, kłaniał się, i znów się kłaniał, i wiedział już, że obietnica Diagilewa spełniła się, że odniósł w Paryżu wielki sukces, on, Igor Strawiński, który w Petersburgu musiał jak natrętna mucha krążyć wokół dyrygentów, mecenasów i wydawców, by zechcieli dostrzec jego osobę i jego utwory. Publiczność wreszcie się zmęczyła i kurtyna opadła po raz ostatni. Kompozytor otarł czoło i spostrzegł, że przez pustą już scenę idzie ku niemu Diagilew prowadząc jakiegoś ciemno ubranego mężczyznę, którego przedstawia jako Klaudiusza Debussy'ego. Oszołomiony Strawiński z największym wysiłkiem zdał sobie sprawę, że oto stoi przed nim najślawniejszy kompozytor Francji i z uznaniem mówi o jego muzyce, o *Ognistym ptaku*, że wyraża chęć usłyszenia innych utworów. Z trudem zdobył się na sensowną odpowiedź, przyjął zaproszenie na kolację, podczas której można by porozmawiać dłużej i swobodniej. Diagilew za plecami Debussy'ego mrugnął do niego porozumiewawczo, co miało zapewne oznaczać: „Trzymaj się, jeszcze cię wykierujemy na ludzi”. Debussy zdawał sobie sprawę z niezwykłego talentu tego młodego Rosjanina i był rzeczywiście zafascynowany muzyką baletu, jej rytmami, barwą i samoistością wobec tańca, aczkolwiek daleki był od bezkrytycznego zachwytu. Gdy w jakiś czas później ich stosunki nabrały cech pewnej zażyłości, Strawiński spytał go, co w rzeczywistości sądzi o *Ognistym ptaku*. Debussy odpowiedział: „Czegóż pan chce? Od czegoś przecież trzeba było zacząć”.

Ludwik Erhardt



„Ognisty Ptak”: T. Karsawina i M. Fokin. Paryż 1910

Igor Strawiński

MOJA SPOWIEDŹ MUZYCZNA

Sztuka współczesna tonie w powodzi haseł — hasła stają się nie tylko kryteriami wszelkiej nowej myśli twórczej, ale również regulatorem norm stylistycznych. A przecież pewnik to nie podlegający dyskusji, że wszystkie te hasła, nie pozbawione skądinąd siły atrakcyjnej, mogą mieć zaledwie wartość jedynie bieżącą; oceny pewnego teraźniejszego kierunku artystycznego podjąć się tylko może przyszły historyk lub krytyk muzyczny. (...)

Jeśli chodzi o moją twórczość, wyznam, że nie jest ona bynajmniej rzeczniczką jakiegoś ściśle określonego programu czy szkoły. Nie roszczę sobie pretensji do miana twórcy rzucającego fundamenty pod nową estetykę czy nowy kierunek artystyczny. Nie mniej jednak stwierdzić muszę, iż sztuka moja ma najzupełniej określoną linię. Jeżeli uczyni ktoś uwagę, że moje oratorium operowe „Oedipus Rex” nawiązuje do formy klasycznego oratorium Haendla, odpowiem mu na to, że nigdy twórczość moja nie nagina się do form dawnych — żyje ona zawsze swym własnym życiem, podsycana ambicją nieustannego zdobywania nowych perspektyw i możliwości ekspresyjno-ideowych. Kto umie słuchać, odnajdzie jednolity pion łączący „Ognistego ptaka” z moimi ostatnimi utworami.

Łacina, jakiej użyłem w „Edypie” nie może być żadną miarą przejawem tzw. „klasycystycznych” tendencji. Jeśli się zdecydowałem swego czasu na wybór języka łacińskiego, uczyniłem to z dwóch przyczyn: 1) język ten znają wszystkie narody, 2) łacina, jako mowa katolickiego kościoła najbardziej nadaje się do wyrażania wzniosłych uczuć, o które właśnie chodziło w „Edypie”. Podkreślę też, że mój pogląd na istotę dramatu muzycz-

nego różni się zdecydowanie od powszechnie wyznawanego, co zostało przyjęte dzięki dziełom Ryszarda Wagnera. W dramacie muzycznym akcja ma być podporządkowana żywiołowi muzyki. Według mego zdania, wprost odwrotnie — muzyka winna być dostosowana do akcji. Tak zwana muzyka romantyczna czerpała soki inspiracji z irracjonalnych źródeł uczucia i fantazji. Moje przekonanie jest i w tym przypadku inne. Nie chcąc bynajmniej występować w roli oskarżyciela romantyzmu, stwierdzam jednak, że romantyzm spełnił już bez reszty swe dziejowe zadanie zarówno w odniesieniu do sztuki, jak i życia. (...) Nie znaczy to, abym pragnął „zdetronizować” arcydzieła sztuki romantycznej. Z niezujących mistrzów i ja lubię bardzo Webera, którego powszechnie uważa się za ojca niemieckiej sztuki romantycznej. Podziwiam jego świetną technikę orkiestracyjną, która sztuce instrumentacji stworzyła zgoła nowe perspektywy. Że kocham Bacha i Mozarta jest to fakt zupełnie zrozumiały. Z kompozytorów rosyjskich szanuję mało docenianego w Rosji Glinkę i — co może zdziwić — Czajkowskiego, obciążonego piętnem sentymentalnego romantyzmu, lecz jakże świetnie operującego czysto muzycznymi formami! Dla uczczenia Czajkowskiego napisałem balet. O ile cenię Verdiego z okresu, w którym napisał on szereg nieporównanych oper włoskich, o tyle zupełnie nie zgadzam się z koncepcją i ogólną konstrukcją jego ostatnich dzieł — „Otella” i „Falstaffa”. Niechęc, jaką żywię do sztuki nabrzmiałej uczuciowością określają moje wymagania stawiane dyrygentom. Kapelmistrz dyrygujący z „przejęciem” tzn. nadający utworowi tempa dowolne, wyobraża sobie najczęściej, że interpretuje dzieło zgodnie z intencjami kompozytora. Przeciwno takiej interpretacji protestuję! Często cytowano moje zdanie, gdzie wyraziłem się o dzwonniku, jako idealnym dyrygencie. Człowiek, który ciągnie za linę w kościele św. Pawła w Londynie, nie wie co się dzieje na drugim końcu tej liny. On nie jest w stanie w jakikolwiek sposób wpływać na ton czy rytmikę dzwonu. Muzyka zamyka się w dźwiękach i nie powołało jej do życia uczucie. (...)

W mojej krajowej działalności artystycznej tak się złożyło, że poza Poznaniem nie realizowałem dotąd żadnego spektaklu w innym mieście polskim.

Z Łodzią wiązą mnie cztery sentymenty.

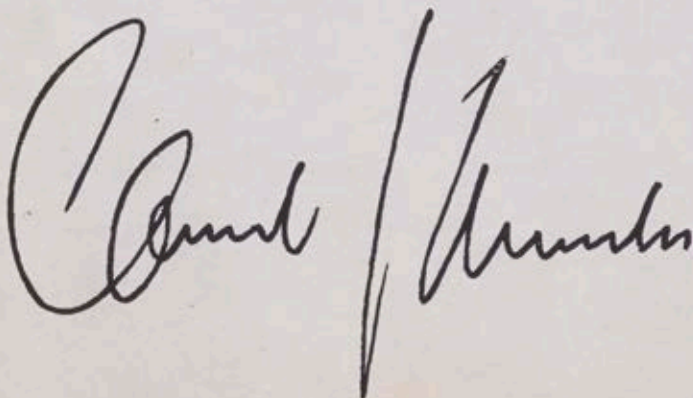
Tuż po wojnie właśnie tutaj wystąpiłem publicznie jako tancerz, o czym — przynajmniej na razie — nie będę opowiadał szerzej. Wiele lat później rozpoczęła się — trwająca zresztą do dziś — życzliwość łódzkiej publiczności dla moich baletów przywożonych z Poznania. W tym mieście żyje od lat mój były szef i mistrz, legendarna postać polskiego baletu — Feliks Parnell. Wreszcie najświeższy sentyment: od niedawna dyrekcję Teatru Wielkiego objął Bohdan Wodiczko. Dlatego właśnie postanowiłem przyjąć propozycję wznowienia „Ognistego ptaka” i zainscenizowania opery Orffa „Księżyc”.

Po raz pierwszy „Ptaka” wystawiałem w Operze Poznańskiej w roku 1968 w scenografii Barbary Jankowskiej. Obecnie wydawało nam się, że należy tę wersję powtórzyć. Szczególną zachętą było ówczesne powodzenie tego spektaklu, dobra prasa i sukcesy wykonawców zagranicznych. Niestety, po rozpoczęciu przygotowań z łódzkim zespołem baletowym, okazało się, że tamtej choreografii zupełnie już nie pamiętam. Niewiele przypomnieli sobie wykonawcy czołowych ról sprzed 10 lat — Roma Juszkat i Wiesław Kościelak. Taki jest los ulotnej i wybrzmiewającej w czasie sztuki ruchu. Pozostał tylko rysunek i szkicowy przebieg fabuły.

Również Barbara Jankowska narysowała nowe dekoracje i inne, lepsze jeszcze chyba niż tamte, kostiumy. A poza tym — jakże inaczej inspiruje przestrzeń łódzkiego Teatru Wielkiego, najlepszej dla baletu sceny w Polsce.

Operą „Księżyc” Bohdan Wodiczko zaraził zarówno mnie, jak i Krzysztofa Pankiewicza. Nie ma drugiego artysty, który by zdołał wyprzedzić Wodiczkę w rozpoznawaniu piękna dzieła muzyki, w Polsce jeszcze nie wykonywanego. Podjąłem się inscenizowania „Księżycy” w głębokim przeświadczeniu, że realizowanie klasyki współczesnej najwyższego lotu jest wspaniałym obowiązkiem każdego żyjącego w naszych czasach artysty. Dobrze jest to robić w symbiozie z tak wspaniałym scenografem jak Pankiewicz i z tak wielkim muzykiem jak Wodiczko.

Dlatego po raz pierwszy jako choreograf i inscenizator umknąłem na moment ze swego Poznania i jestem w Łodzi.

A large, stylized handwritten signature in black ink, which appears to read "Andrzej Jurkowski". The signature is written in a cursive, flowing style with a vertical line separating the first and last names.

TREŚĆ LIBRETTA

Kraina Nieśmiertelnego Kościeja. Wielu młodych odważnych rycerzy nigdy stąd nie wróciło. Carewicz Iwan przemierza szlaki nosiciela szczęścia – Ognistego Ptaka.

Iwan wdiera się w przeklęte rejony, nieustraszenie walcząc z Ciemnymi Ptakami, wysłannikami Kościeja.

W krytycznej dla Carewicza chwili, Ognisty Ptak przełatując rozjaśnia mroki strasznego lasu. Iwan chce go pochwycić, ale daremnie. Ptak, ulotny jak szczęście człowieka, ofiarowuje młodzieńcowi jedno ze swych piór.

Carewicz Iwan szuka szczęścia. Na rozslonecznionej polanie spotyka piękną Carewnę w otoczeniu więzionych przez Kościeja księżniczek. Iwan znalazł szczęście! Kocha Carewnę! Wyzwoli ją i jej towarzyszkę.

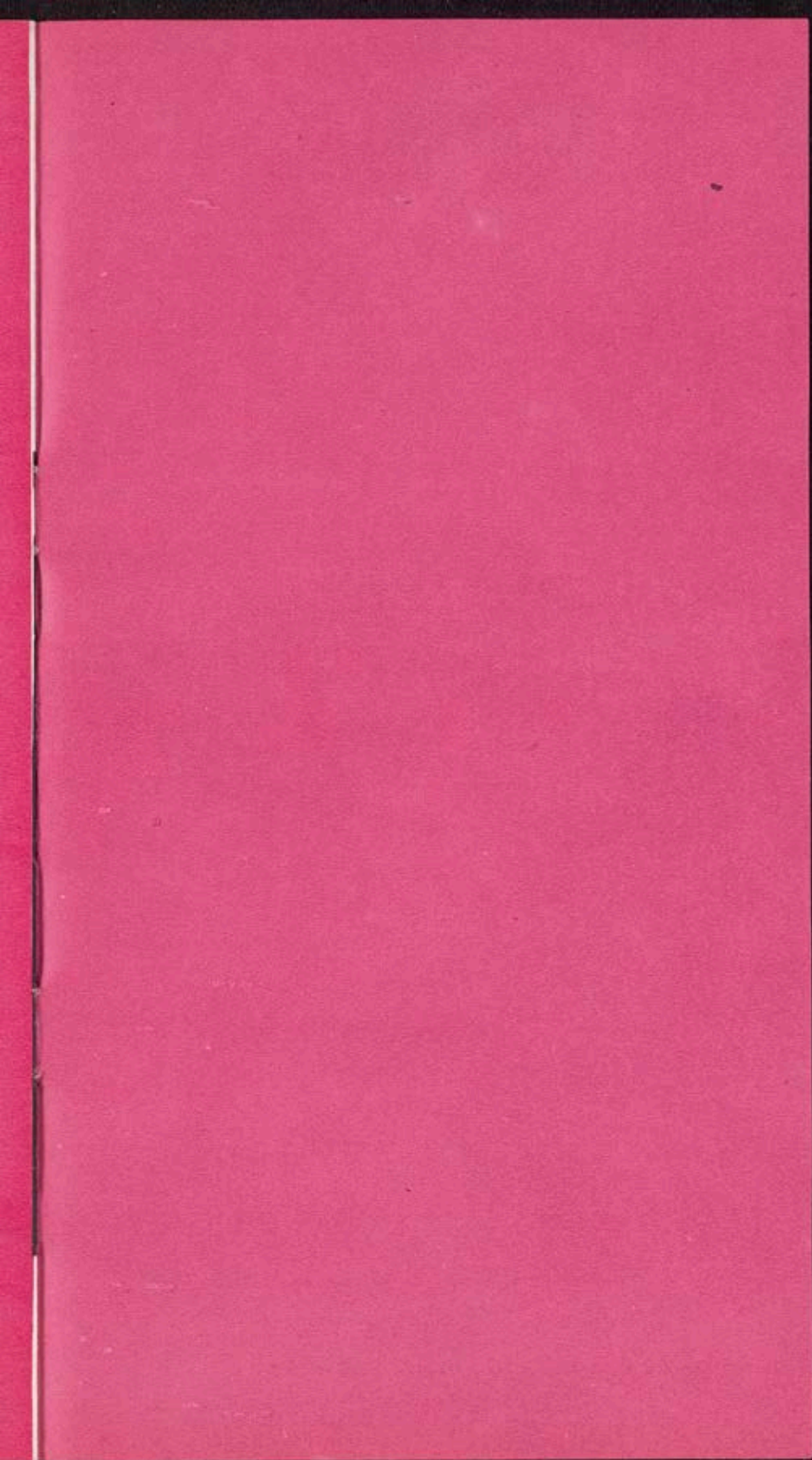
Nieśmiertelny Kościej wraz ze swą Ciemnych Ptaków wkracza, aby zniszczyć intruza, uwodziciela Carewny. Magicznym tańcem usypia Carewnę, a pokazem swej czarodziejskiej siły postanawia zabić Iwana.

Zjawia się Ognisty Ptak i przypomina Iwanowi o magicznej sile darowanego pióra. Iwan nie reaguje... Koło zniszczenia zaciera się, Carewicz ostatnim wysiłkiem unosi ponad głowę dar Ptaka.

Carewicz i Kościej walczą na śmierć i życie. Iwan zdobywa jajo z duszą Kościeja, które ukryte było w dziupli drzewa, i rozbija je! Ginie władca zła, ciemności, przemocy, a wraz z nim, cały jego świat.

Ognisty Ptak uspokaja wzburzone żywioły... Płacze nad ludzką niedolą, sławi dobro i piękno.

Zaślubiny Carewicza Iwana z Carewną. Święto miłości, radości i wolności.



SEZON 1977/78

PREMIERA 23 KWIETNIA 1978

Redakcja programu – Stanisław Dysbardis
Opracowanie graficzne – Jerzy Treliński
Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład 10 000 egz.