

# WIECZÓR STRAWINSKIEGO



Igor  
Strawiński

---

KRÓL  
EDYP  
—  
ORFEUSZ  
—  
ŚWIĘTO  
WIOSNY



„NIE ŻYJĘ PRZYSZŁOŚCIĄ ANI PRZESZŁOŚCIĄ — TKWIĘ W TERAZ- NIEJSZOŚCI. NIE PRZEJMUJĘ SIĘ TYM, CO BĘDZIE JUTRO. NIC POZA MOJĄ OBECNĄ PRAWDĄ NIE OBCHODZI MNIE. JEST TO PRAWDA, KTÓREJ ZAWSZE SŁUŻYŁEM I SŁUŻĘ NADAL Z CAŁĄ ŚWIADOMOŚCIĄ.”

*Igor Stravinsky*

Stefan Kisielewski

## O IGORZE STRAWIŃSKIM

Gdy piszę te słowa, Igor Strawiński kończy 83 lata. Wiosną 1963 dane mi było w Paryżu poznać wielkiego kompozytora i być obecnym na recepcji, wydanej z okazji jego 80 lecia. Zdumiewałem się wówczas jego psychiczną młodością, podziwiałem znakomitą pamięć, bystrość, dowcip, energię. Lecz mimo tej duchowej świeżości i niezmiszczalności Mistrza, zadać sobie trzeba pytanie, czym jest dziś jego muzyka i w ogóle cała jego twórczość: czy, jak chcą zwolennicy nowej awangardy, dziełem zamkniętym, po prostu zakończonym rozdziałem historii muzyki naszego stulecia, czy też przeciwnie czymś jeszcze żywym, wciąż się rozwijającym i zaskakującym — jak niegdyś. Wszakże Strawiński komponuje ciągle, każdy rok dorzuca nowe pozycje do jego wielobarwnego dzieła, od lat zaś 1953—54 skłania się wyraźnie do dawniej przezeń pomijanych nowoczesnych technik kompozytorskich, jak dodekafonia i punktualizm. A więc, czyż ów Wielki Kameleon, który przetrwał w swej muzyce na przestrzeni długich dziesięcioleci wszelkie style i techniki, pozostając mimo to zawsze sobą, prowadzi ten swój syntetyzujący proceder nadal, czy też, jak chcą przeciwnicy, jest dzisiaj tylko eklektykiem, który w nowej epoce nic nowego światu powiedzieć już nie zdoła? Pytanie to, oczywiście, zadają sobie przede wszystkim kompozytorzy i towarzyszący im orszak krytyków, estetyków, muzykologów i kodyfikatorów idei muzycznych — szeroka publiczność natomiast, mniej zainteresowana sprawą postępu pojętego jako zmienność dla samej zmienności, chłonie dziś dzieło Strawińskiego tak jak dzieła klasyków — legenda twórcza Strawińskiego stała się bowiem własnością powszechną, podobnie jak w swoim czasie legenda Beethovena, Chopina czy Wagnera. Dla najbardziej zakamieniałych konserwatystów Strawiński to obecnie przedstawiciel „muzyki zrozumiałej”, a przecież w swoim czasie stał on u kolebki niejednego obrazoburczego przewrotu, przygotowywał niejedną rewolucję, a i teraz formalnie nie ustaje w pracy nad wzbogaceniem i odnowieniem swego stylu i techniki, dając od lat szereg utworów, flirtujących z modnym wśród kompozytorów serializmem, poczynając od *Septetu* (1953), poprzez *Canticum*

*Sacrum* (1956), *Treny* (1958), aż po dzieła ostatnie: operę-oratorium *Potop* (wystawioną w Hamburgu 1963) i symfonię z chórami *Abraham i Izaak*, odegraną po raz pierwszy na letnim festiwalu w Izraelu w r. 1964. Mimo to wielu znawców i miłośników, a także przeciwników muzyki Strawińskiego twierdzi, że główny tors jego dzieła tkwi bezapelacyjnie w epoce minionej, że jego wszystkie rewolucje już dawno przebrzmiały, bo zdobycze ich stały się własnością powszechną, a to, w co uderzały, skapitulowało już dawno, że, słowem, Strawiński, cokolwiek by dziś nowego pisał, pozostanie już „tylko” sobą, niewolnikiem swych dawnych walk i swej legendy, autorem *Pietruszki* (1911), *Święta wiosny* (1913), *Historii żołnierza* (1918), *Wesela* (1914—23), *Symfonii psalmów* (1930), może jeszcze *Symfonii C* (1940) i *Symfonii w trzech częściach* (1945), dzieł dla jego twórczości kluczowych, lecz zarazem jakby kluczem właśnie ją zamykających. W tej zaś interpretacji rola Strawińskiego traci to, co przez długie lata było w niej najbardziej fascynujące: zmienność, charakter inspiracyjny, budzący ferment i konflikty — ktoś kiedyś nazwał jego muzykę zbiorem sugestii, czyżby dziś utraciła ona tę swoją odrębną rangę, czyżby Strawiński porzucić musiał już swą najatrakcyjniejszą postawę owego kompozytora, który wciąż się odnawia i wciąż zaskakuje, który „szybko opuszcza pole zwycięskiej bitwy”, który ma stale coś nowego w zanadrzu jak niestrudzony prestidigitator, wyciągający z cylindra coraz to nowe i zaskakujące przedmioty? Jeśli zresztą tę rangę utracił, to na rzecz innej, wcale zaszczytnej, lecz nie budzącej „dreszczu epoki” — został po prostu największym z żyjących kompozytorów, klasykiem współczesności, dobrze rozumianym i dobrze odbieranym.

Nie znamy dokładnie ostatnich dzieł Strawińskiego, lecz zdaje się nie ulegać wątpliwości, że rzeczywiście utracił on tę właśnie rolę czołowego inspiratora, że stał się, mimo zachowania subtelnej, chłonnej wrażliwości, w jakimś sensie swoim własnym pomnikiem, a najnowsze zdobycze techniczne, które pilnie śledzi i przyswaja, rozplywają się w jego utrwaloną (mimo zmienności motywów i kanw, jakimi się posługiwał) styl, nie wprowadzając do ogólnej charakterystyki jego dorobku większych, bardziej zasadniczych zmian. Przypomina pod tym względem Picassa, z którym go często zestawiano: obaj bywają ostro krytykowani przez awangardę, choć dla szerokiej publiczności dopiero co stali się stosunkowo łatwo przyswajalnym symbolem współczesności. Najbardziej konserwatywne i komercyjne sale koncertowe Paryża, Londynu czy Wiednia nie wahają się umieszczać w swych programach dzieł Strawińskiego obok utworów Beethovena, Brahmsa, Wagnera lub Straussa: legenda Strawińskiego stała się publiczną, masowo ekscytującą (choć nie ekscytuje już młodych twórców), a burzliwa paryska prapremiera *Święta wiosny* wspominana jest jako coś szacownego, jak bitwa pod Waterloo czy pierwsza podróż balonem.

Wielkich nowatorów i poszukiwaczy, działających jak Strawiński czy Picasso na przestrzeni długich dziesięcio-

leci, spotyka często podobny los: ich odkrycia i zdobycze są tak sugestywne i tak bardzo tkwiące w duchu idącej epoki, że stają się własnością powszechną, wsiąkającą w ogół, a stosowane przez chmarę epigonów zatracają swoją indywidualność, stając się elementami stylu uniwersalnego. Iluż takich odkryć i wynalazków dokonał Strawiński w różnych dziedzinach zarówno języka dźwiękowo rytmicznego, jak w pojęciach o operze i balecie, jak wreszcie w samych założeniach estetycznych, odkryć, które dzisiaj wydają nam się rzeczami zgoła oczywistymi, normalnym składnikiem otaczającej nas kultury, a kiedyś były zjawiskiem szokującym i obrazoburczym, czymś, o co trzeba było walczyć!

Antologia wynalazków artystycznych i estetycznych Strawińskiego bardzo jest długa, bo należał on, podobnie jak Ravel (choć w nieco inny sposób), do kompozytorów stale poszukujących dla swej twórczości jakiejś szerszej kanwy artystyczno-kulturowej, szukających wciąż nowych motywów i pretekstów z zewnątrz, nowych materiałów do pastiszów i stylizacji, w ramach których demonstrować by mógł coraz pełniej i barwniej swój styl, swoją własną technikę. Ta uniwersalna technika Strawińskiego nie była ani odtwórstwem, ani przetwórstwem, choć wędrował przecież w poszukiwaniu materiału przez style, klimaty, epoki, wchłaniając i przyswajając wszystko: specyficzność jego rytmiki i pracy motywicznej, jego faktury instrumentalnej i traktowania dźwięku jest tak wyrazista, że bez względu na oddalenie od siebie, na rozbieżność elementów owej kanwy, jaką się posługuje, bez względu na to, czy będzie to chorał gregoriański czy jazz, czy dwunastotonowa polifonia *Canticum sacrum*, jednolitość i tożsamość jego dzieła jest uderzająca. Przy całej owej zaskakującej zmienności motywów, która prowadziła go od rosyjskiego folkloru do jazzu, od neoklasycznej suchości do posępnego ekspresjonizmu, zawsze w jakiś sposób pozostaje sobą, zawsze robi wszystko „à la Strawiński”, dzięki czemu przeciwnicy z kręgów awangardy zarzucali mu, że nie jest zdolny do niczego innego, jak do powielania siebie. Zarzut to jednak, co do którego nie wiadomo, czy jest zarzutem: tak samo dobrze można by to uznać za, nieświadomy wszakże i niezamierzony, wyraz uznania. Wielka to sztuka być tak jednolitym, będąc zarazem tak bardzo i tak programowo zmiennym. Cytowałem już krytyka, który powiedział, że „Strawiński pośpiesznie opuszcza pole bitwy, na którym odniósł zwycięstwo”. Sam pisałem też kiedyś o jego pociągu do syntezy, z którego wynikała zarówno dążność do ciągłej zmiany owej zewnętrznej kanwy, jak i skłonność do stapiania w jednym tyglu elementów paradoksalnie rozbieżnych i oddalonych. „Chciał on swymi stylizacjami przetworzyć, ale i podsumować kulturę epoki od Grecji, średniowiecza i Pergolesego po jazz, elektryczny fortepian i telewizję. Zamierzył zrekapitulować epokę, lecz nie chciał wyjść poza nią, za co atakowali go ostro zwolennicy skrajnej przemiany”. Istotnie: może tu paść zarzut eklektyzmu, lecz zarzutem tym Strawiński się nie przejmuje, wiedząc dobrze, że w istocie jego techniki kompozytorskiej zawiera się coś

arcywłasnego i, pomimo licznych imitacji i naśladownictw, jakie wywołała jego muzyka, niepowtarzalnego. Na czym polega ta „jedność w wielości”? Tu już trzeba by sięgnąć do głębszej analizy jego stylu i techniki: w Polsce najciekawsze próby w tym kierunku poczynił, marginesowo zresztą, krakowski krytyk i kompozytor, Bogusław Schäffer.

Ze wszystkich rewolucyjnych osiągnięć Strawińskiego najintensywniej i najszerzej do opinii publicznej przesiąknęły te, symbolizowane tytułami dwóch rewelacyjnych naówczas dzieł baletowych: *Pietruszki* i *Święta wiosna*. Po raz pierwszy ów absolwent prawa (!) ze starego Petersburga, uczeń solidnego mistrza Rimskiego-Korsakowa (w jakimś sensie był nawet jego epigonem w *Fajerwerku* i *Ognistym ptaku*), wystąpił jako odkrywca i obrazoburca, a obrazoburstwo to, dzięki Diagilewowi i jego Rosyjskim Baletom, nabrało potężnego rezonansu, mając za tło ówczesną stolicę świata — Paryż. *Pietruszka* to jeszcze utwór poniekąd przejściowy od okresu zafascynowania Korsakowem i w ogóle muzyką rosyjską, choć i tu nie brak rewelacyjnych pomysłów instrumentalnych i rytmicznych, a owa orgia jaskrawych i brutalnych melodyjek jarmarcznych czy bulwarowych, spowitych w mieniące się tęczo kolorami orkiestry, otwiera szeroko wrota nowej ekspresji i nowej estetyki. Dopiero jednak *Święta wiosna* stało się manifestem i symbolem rewelacyjnej techniki i zarazem odświeżającą odrębną postawą estetyczną, złączonych z sobą organicznie w tym buchającym świeżością i odkrywczością dziele. Nowa rytmika i metrytmika, wyzwolenie narracji muzycznej z praw kreski taktowej, przekreślenie tradycyjnej pracy tematycznej, proste, brutalne motywy, sprowadzane nieraz do perkusyjnego uderzenia niemal, rewelacyjna orkiestracja, nowe zupełnie traktowanie instrumentów i ich roli w ogólnym planie brzmienia orkiestry, a wszystko to oddane na usługi zuchwale śmiałej ekspresji taneczno-mimicznej — to złożone, a tak jednorodne zjawisko wstrząsnęło żywiołowo publicznością jako porywający czy oburzający manifest Nowego — lecz Nowe, jak zawsze u Strawińskiego, choć zaskakujące, nie było niezrozumiałe: burzyło stary ład, lecz proponowało świeży — może rewoltujący czy odstręczający, lecz zawsze uchwytne — jako ład. Strawiński nie lubi laurów nowatora, zawsze podkreśla, że wyciąga tylko konsekwencje ze swojego rozumienia sztuki jako czegoś logicznego i na wskroś realnego, osadzonego w życiu i w człowieku. „Nie żyję przyszłością ani przeszłością — powie — tkwię w teraźniejszości. Nie przejmuję się tym, co będzie jutro. Nic poza moją obecną prawdą nie obchodzi mnie”.

Świat *Pietruszki* i *Święta wiosna* był pierwszym stworzonym przez Strawińskiego klimatem dźwiękowo-scenicznym, który zadziwił i zasugerował europejskie środowisko muzyczne. Potem przyszedł długi szereg dalszych odkryć, zawsze rewelacyjnych, choć tak na pozór blisko leżących, zawsze, mimo nawet początkowych oporów i buntów, sugestywnych, zaraźliwych, znajdujących naśladowców i kontynuatorów. A więc dalsze transfiguracje folkloru w *Lisie*,



w *Mawrze* i przede wszystkim w *Weselu*, a więc adaptacja jazzu w *Rag-time* i *Piano rag music*, potem, już po II wojnie w *Hebanowym koncercie*, a więc genialne pastisze neoklasyczne od trawestacji Pergolesego (*Pulcinella*) do Rossiniego (*Gra w karty*) czy zgoła Czajkowskiego (*Pocutunek wieszczki*), apoteoza baletu klasycznego w *Apollu i muzach*, potężna emocjonalność nawiązującej do muzycznego średniowiecza *Symfonii psalmów*, bachowska a zarazem sparodiowana energia rytmiczna *Dumbarton Oaks Concerto*, wytrawiona, sucha, lecz nie wolna od akcentów tragicznych asceza *Symfonii C* i *Symfonii w trzech częściach*, dodekafoniczna polifonia *Septetu* czy nawiązanie do niderlandzkich motetów w *Trenach* — oto kilka zaledwie etapów fascynującej wędrówki twórcy *Ognistego ptaka* po stylach, epokach, kulturach, klimatach, atmosferach i kolorytach, wędrówki, wiodącej paradoksalnymi nieraz trasami od orgii kolorów instrumentalnych do kostycznej, chemicznie odbarwionej suchości, od modernizmu do klasycyzmu, od skrajnej oryginalności do rozmyślnego, syntetyzującego eklektyzmu, wędrówki, w której Strawiński, zdobywając coraz to nowe okazje i preteksty twórcze i coraz to nowe doświadczenia, pozostawał jednak niezmiennie sobą, artystą o nie tylko skryzalizowanym obliczu stylistyczno-technicznym, lecz również o bardzo głęboko przemyślanych koncepcjach estetycznych, a nawet filozoficznych.

Autor *Pietruszki* nie unika bowiem wypowiedzi słownych o charakterze merytorycznym, nie skąpi komentarzy do swej twórczości, napisał kilka książek, wygłaszał odczyty i wykłady. Z książek jego najbardziej znana jest dwutomowa *Kronika mojego życia* oraz *Poetyka muzyczna*, stanowiąca antologię amerykańskich wykładów uniwersyteckich; w ciągu ostatnich lat ukazały się *Wspomnienia i komentarze*, pisane wspólnie z przyjacielem i współpracownikiem artysty, Robertem Craftem, dalej tychże autorów *Ekspozycje i rozwinięcia*, wreszcie kilkutomowe *Rozmowy ze Strawińskim*, pióra Roberta Crafta.

W swej postawie estetycznej jest Strawiński antyromantycznym autonomistą (znamienny tu jest jego atak na pozamuzyczną legendę Beethovena), widzi w muzyce nie wyraz czy odpowiednik ludzkich uczuć, lecz tworzony przez człowieka system napięć formalnych, wcielający w sobie energię twórczą jednostki, powiązaną z całokształtem otaczającego ją obrazu kulturalno-cywilizacyjnego, którego jest częścią i któremu służy (Strawiński lubił podkreślać, że kompozytor pełni taką samą konstruktywną pracę społeczną jak urzędnik przy swoim biurku). To połączenie koncepcji autonomicznej z wtopieniem muzyki w całokształt życia kulturalnego epoki sprawia właśnie, że niezależnie od kultu formy muzycznej, Strawiński szuka zawsze dla swych konstrukcji i twórczych dźwiękowych odpowiednika sceniczno-wizualnego (nie treści!), stając się jednym z największych kompozytorów teatralnych świata, mistrzem opery, baletu, misterium, uinscenizowanej kantaty, pantomimy i ludowej groteski, wynalazcą wielu w tej dziedzinie nowych form,

sam bowiem był zawsze, jeśli nie autorem swoich librett, to bliskim współpracownikiem autora, reżysera, baletmistrza i inscenizatora. W ten sposób, co nieraz paradoksalnie, lecz zawsze głęboko uzasadniał w swych pismach, Strawiński był obecny w kilku naraz paralelnych układach formalnych tworzonych aktualnie dzieł: w muzycznym, wizualnym, poetyckim. Paralelność zrealizowana jest nieraz z zegarkową wręcz dokładnością, organicznie wynikającą z samego pomysłu: tak np. w *Grze w karty* poszczególne odsłony symbolizują rozdania pokerowe, tancerze zaś wyobrażają określone karty (z „jokerem” włącznie, jest to bowiem poker amerykański) i wszystko odbywa się według prawideł tej gry. Nawet jednak w dziełach pomyślanych przede wszystkim jako koncertowe (*Symfonia psalmów*) wyobrażenia sceniczne Strawińskiego pracuje nieustannie, skłaniając go do tworzenia koncepcji niejako „obrotowych”, elastycznych jeśli chodzi o rodzaj konstrukcji, podatnych do wykonania zarówno koncertowego, jak i scenicznego, czy też pośredniego, pół koncertowego (*Historia żołnierza*, *Wesele*, *Edyp*, *Persefona*, *Potop* i inne), a także do opracowywania tego samego utworu w kilku wersjach.

Strawiński w teatrze to specjalny rozdział, to cała epopeja współczesnej sztuki scenicznej, epopeja, której poświęcono wiele książek studiów i opracowań bibliograficznych na całym świecie (u nas warto polecić pracę Ludwika Erhardta *Balety Igora Strawińskiego*, PWM 1962). Od współpracy ze słynnym Diagilewem i znakomitego libretta *Pietruszki* aż po niezwykle inscenizacje utworów Mistrza realizowane przez teatry operowe Ameryki, Anglii i Niemiec Zachodnich (Hamburg) w ostatnich latach, dzieło Strawińskiego nieustannie żyje teatrem i w teatrze, stając się wciąż impulsem dla nowych eksperymentów scenicznych, dla nowych, twórczych osiągnięć ludzi sceny. Pomysłowość Strawińskiego w tej dziedzinie była i jest fascynująca, wyobrażenia jego tworzy wciąż nowe ramy dla układu napięć scenicznych, stanowiących odpowiednik układu napięć muzycznych, emanujących z jego dzieł. Wystarczy tu zacytować tak oryginalne przykłady jego inwencji scenicznej, jak obmyślana wspólnie z Ramuzem *Historia żołnierza*, ludowa a zarazem eksterytorialna baśń, gdzie na estradzie obok małej orkiestry występują Narrator, Żołnierz, Diabeł i Królowa, burleskę ludową *Lis* z aktorami w maskach zwierząt na scenie, rosyjską operę komiczną *Mawra*, oratoria czy kantaty sceniczne *Edyp* i *Persefona*, osobliwe *Sceny baletowe*, szereg inscenizowanych staroświeckich sztuchów czyli *Życie rozpustnika*, monumentalną wizję *Potopu* i wiele, wiele innych. I tutaj, jak w muzyce, jest Strawiński z jednej strony wędrowcem artystycznym, nieustannie poszukującym tematów, motywów, pretekstów, okazji, z drugiej zaś fascynującym nowatorem, twórcą arcsugestywnym, w walny sposób przyczyniającym się dziś do odnowienia formy scenicznej opery, baletu czy pantomimy, inspirującym na szerokim świecie całe zastępy realizatorów, baletmistrzów, reżyserów, inscenizatorów, plastyków. Na szerokim świecie — a także i w Polsce.

Tak więc przybysz z dalekiego, starego „Sanct Petersburga” przewędrował nie tylko szerokie obszary stylów i epok muzycznych, lecz także wszystko, co stworzono na scenie od czasów starożytnych Aten po operę telewizyjną. Tej wędrownicy w czasie i przestrzeni odpowiadała wędrownica ziemiska, która od tegoż właśnie Petersburga wiodła go do Zachodniej Europy, gdzie w Szwajcarii i Francji przemieszkował długie lata, aby po półwieczu zrobić zeń „obywatela całego świata”, który ze swej willi w Los Angeles podejmuje wyprawy koncertowe wzdłuż i wszerz kuli ziemskiej (o Strawińskim jako dyrygencie i realizatorze nagrań płytowych swoich dzieł pomówić by trzeba osobno, bo to sprawa godna specjalnego studium). W nieskończonych podróżach przez wszystkie kontynenty nie ominął i swej starej ojczyzny: w czerwcu 1962 koncertował w Moskwie i Leningradzie, odwiedził krewnych i dawnych przyjaciół, był przyjęty przez Chruszczowa na Kremlu. Interesujące dzieje tej podróży opisał szczegółowo Robert Craft w londyńskim miesięczniku *Encounter*.

Ciekawe a mało znane są stosunki, łączące Strawińskiego z Polską. Łączą go z nią więzy rodzinne (pochodzenie matki) oraz częste w niej pobyty przed pierwszą wojną światową. Przyjeżdżał kilkakrotnie na wakacje do Uściługu nad Bugiem, gdzie napisał sporą część *Święta wiosny*, bywał też niejednokrotnie z prywatnymi wizytami w Warszawie. W roku 1924 zamierzał podobno przyjąć obywatelstwo polskie. Jeśli chodzi o występy, to grał w Filharmonii Warszawskiej swój *Koncert Fortepianowy* w roku 1924, ostatnio zaś, po czterdziestu latach, odwiedził Warszawę wraz z Robertem Craftem w końcu maja obecnego (1965) roku. Gdy rozmawiałem z nim w Paryżu na wiosnę 1962 powitał maie po... polsku i kilkakrotnie wracał do wspomnień o Warszawie i Uściługu.

Dzieła Strawińskiego zawsze cieszyły się u nas dobrym przyjęciem. Przed wojną Opera Warszawska zrealizowała *Fajerwerk*, *Ognistego ptaka* i *Pietruszkę*. Wielkim entuzjastą i propagatorem dzieł Mistrza był niezapomniany Grzegorz Fitelberg, w latach dwudziestych paryski realizator prawykonania *Mawry*. Prowadził on długi szereg utworów Strawińskiego na estradzie Filharmonii Warszawskiej, gdzie również zrealizował *Historię żołnierza* z primabaleriną Haliną Szmolcówną w roli Królowny. Nie zdołał jednak doprowadzić do filharmonicznego wykonania *Święta wiosny* — zaniechano go po kilku próbach ze względu na duże trudności. Wyręczył go po wojnie równie entuzjastyczny propagator tej muzyki, Bohdan Wodiczko, który jako dyrektor Filharmonii Narodowej poprowadził na jej estradzie polskie prawykonania *Symfonii psalmów* i *Święta wiosny*. Później utwory te, a także inne, mało dotąd znane u nas dzieła twórcy *Pietruszki* miały szereg wykonań w różnych polskich miastach, a i sama *Pietruszka* zrealizowana została w Operze Warszawskiej w układzie Diagilewowskim, według wskazówek słynnego tancerza Baletów Rosyjskich, Leona Wójcikowskiego, jednego z bohaterów dawnego



LAIK WYOBRAZA SOBIE, ŻE ABY TWO-  
RZYĆ, TRZEBA CZEKAĆ NA NATCHNIENIE.  
TO BŁĄD. JESTEM DALEKI OD WYPIERA-  
NIA SIĘ NATCHNIENIA, WRĘCZ PRZECIW-  
NIE. JEST TO SIŁA NAPĘDOWA, KTÓRA  
ISTNIEJE W KAŻDEJ DZIAŁALNOŚCI LUDZ-  
KIEJ I KTÓRA NIE JEST WYŁĄCZNYM MO-  
NOPOLEM ARTYSTY. ALE TA SIŁA ZACZY-  
NA DZIAŁAĆ TYLKO WTEDY, GDY ZOSTAJE  
WPRAWIONA W RUCH PRZEZ WYSIŁEK,  
A TYM WYSIŁKIEM JEST PRACA. TAK JAK  
APETYT PRZYCHODZI W CZASIE JEDZE-  
NIA, TAK SAMO PRACA POBUDZA NA-  
TCHNIENIE, JEŻELI NIE ZJAWIŁO SIĘ ONO  
NA POCZĄTKU. ALE NIE NATCHNIENIE  
SIĘ LICZY, A JEGO REZULTAT, MÓWIĄC  
INACZEJ: DZIEŁO.

(Igor Strawiński — „Kroniki mego życia”)

*Święta wiosny* i tejsze *Pietruszki*. Potem za dyrekcji Wodiczki w Operze Warszawskiej na Nowogrodzkiej przyszły dalsze polskie prapremiery: *Król Edyp* i *Persefona* w styczniu 1962 (dyrygował Wodiczko), nareszcie *Święto wiosny* w marcu 1962 (dyr. Henryk Czyż, układ baletowy Alfredo Rodrigues), w końcu *Orfeusz* w październiku 1963 (dyr. Wodiczko). Wiosną 1965 r. Opera Bałtycka pod kierownictwem Jerzego Katlewicza wystawiła rzadko grywaną operę Strawińskiego *Życie rozpustnika*. Z kolei Teatr Wielki kontynuuje realizację oper i baletów Strawińskiego na scenach polskich, wnosząc swój wkład w konieczne, fundamentalne dla naszej kultury muzycznej dzieło zapoznania jak najszerzej publiczności z twórczością niewątpliwie największego z żyjących kompozytorów, dziś już klasyka epoki, kiedyś uważanego za rewolucjonistę i obrazoburcę, potem za zrównoważonego syntetyka (jak chcą wrogowie — eklektyka) i usankcjonowanego przez historię „ojca modernizmu”. Jakikolwiek byłby stosunek doń dzisiejszej młodzieży, zwłaszcza młodzieży kompozytorskiej, powiedziec trzeba jedno: bez znajomości dzieła Wielkiego Wędrownika, bez zapoznania się z tym syntetycznym „zbiorem sugestii” nie ma znajomości ani współczesnej muzyki, jej źródeł i historii, ani współczesnych dążeń i tendencji światowej sceny operowo-baletowej.

.Stefan Kisielewski

„WIDZIAŁEM OSTATNIO STRAWIŃSKIEGO... ON MÓWI: „MÓJ PTAK OGNISTY”, „MOJE ŚWIĘTO”, ZUPEŁNIE JAK DZIECKO „MÓJ BĄK”, „MOJE SERSO”. I TO TAK JEST — ZEPSUTE DZIECKO, KTÓRE WSADZA CZASEM PALCE DO NOSA MUZYKI. A TAKŻE MŁODY DZIKUS, KTÓRY NOSI JASKRAWE KRAWATY I CAŁUJE KOBIETY W RĘKĘ, DEPCĄC IM PO NOGACH. JAK SIĘ ZESTARZEJE, BĘDZIE NIEZNOŚNY, TO ZNACZY NIE BĘDZIE ZNOSIŁ ŻADNEJ MUZYKI. ALE NA RAZIE JEST NIESŁYCHANY. OKAZUJE MI PRZYJAŹŃ, GDYŻ POMOGŁEM MU WSPIĄĆ SIĘ NA SZCZEBEL TEJ DRABINY, Z KTÓREJ WYŻYŃ RZUCA GRANATY NIE ZAWSZE EKSPLODUJĄCE. CO NIE PRZESZKADZA, ŻE JEST NIESŁYCHANY. PAN GO DOBRZE PODPATRZYŁ, A JESZCZE LEPIEJ ROZGRYZŁ TĘ „TWARDĄ SZTUKĘ”.

(Z listu Debussy'ego do Godeta — 4 lutego 1916)

# KRÓL EDYP

## MITOLOGIA



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

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

W Tebach objął rządy szwagier zabitego króla, Kreon. Ale kilka dni później w górach podmiejskich pojawił się dziwny potwór, który zaczął porywać ludzi i rzucać w przepaście. Nazywał się Sfinks. Miał twarz i piersi kobiety, a resztę ciała lwa, ze skrzydłami jak u ptaka. Powiedział, że dopiero wtedy ustąpi z ziemi tebańskiej, jeśli się znajdzie ktoś, co rozwiąże jego zagadkę. Tej zagadki nauczył się od muz, a sens jej był taki: „Co to za zwierzę, obdarzone głosem, które z rana chodzi na czworakach, w południe na dwóch nogach, a wieczorem na trzech?” Na próżno odbywano wiece, zgromadzenia i narady: nikt nie umiał dać rzetelnej odpowiedzi. Wielka żałoba spadła na miasto, albowiem Sfinks co dzień porywał ludzi. Wówczas Kreon ogłosił, że kto wyjaśni zagadkę, otrzyma królestwo tebańskie i ożeni się z Jokastą, wdową po zamordowanym Lajo-

## KRÓL EDYP

sie. W tym właśnie dniu przybył do stolicy Edyp. Myślał przez cały dzień o zagadce, a wieczorem położył się spać i miał sen wróżebny, który mu poddał właściwe rozwiązanie. O świcie poszedł do Sfinksa i powiedział: „Człowiek chodzi rano, to jest w dzieciństwie, na czworakach; gdy urośnie, staje się zwierzęciem dwunożnym; a w starości, która jest życia wieczorem, podpira się laską, jakby mu trzecia noga przybyła”. Usłyszawszy to Sfinks rzucił się w przepaść.

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

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

Jan Parandowski

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

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

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

Po powrocie do Nicei, gdzie wówczas mieszkał, Strawiński dodał jeszcze jeden element do koncepcji przyszłego dzieła: temat powinien zostać zaczerpnięty z greckiej mitologii. Pozostawało tylko znaleźć go i skomponować muzykę. Zwrócił się więc do swego przyjaciela, Jeana Cocteau, który mieszkał blisko Nicei i z którym często się widywał. Kilkakrotnie zamierzali napisać jakąś rzecz razem, ale zawsze stawało coś na przeszkodzie. W ciągu dwóch miesięcy wybrali temat: król Edyp — według tragedii Sofoklesa. Projekt trzymali w sekrecie, chcąc tym



utworem zrobić niespodziankę Diagilewowi na dwudziestolecie jego działalności, przypadające wiosną 1927 roku. Strawiński pozostawił Cocteau przy pracy i znów pojechał w tournée.

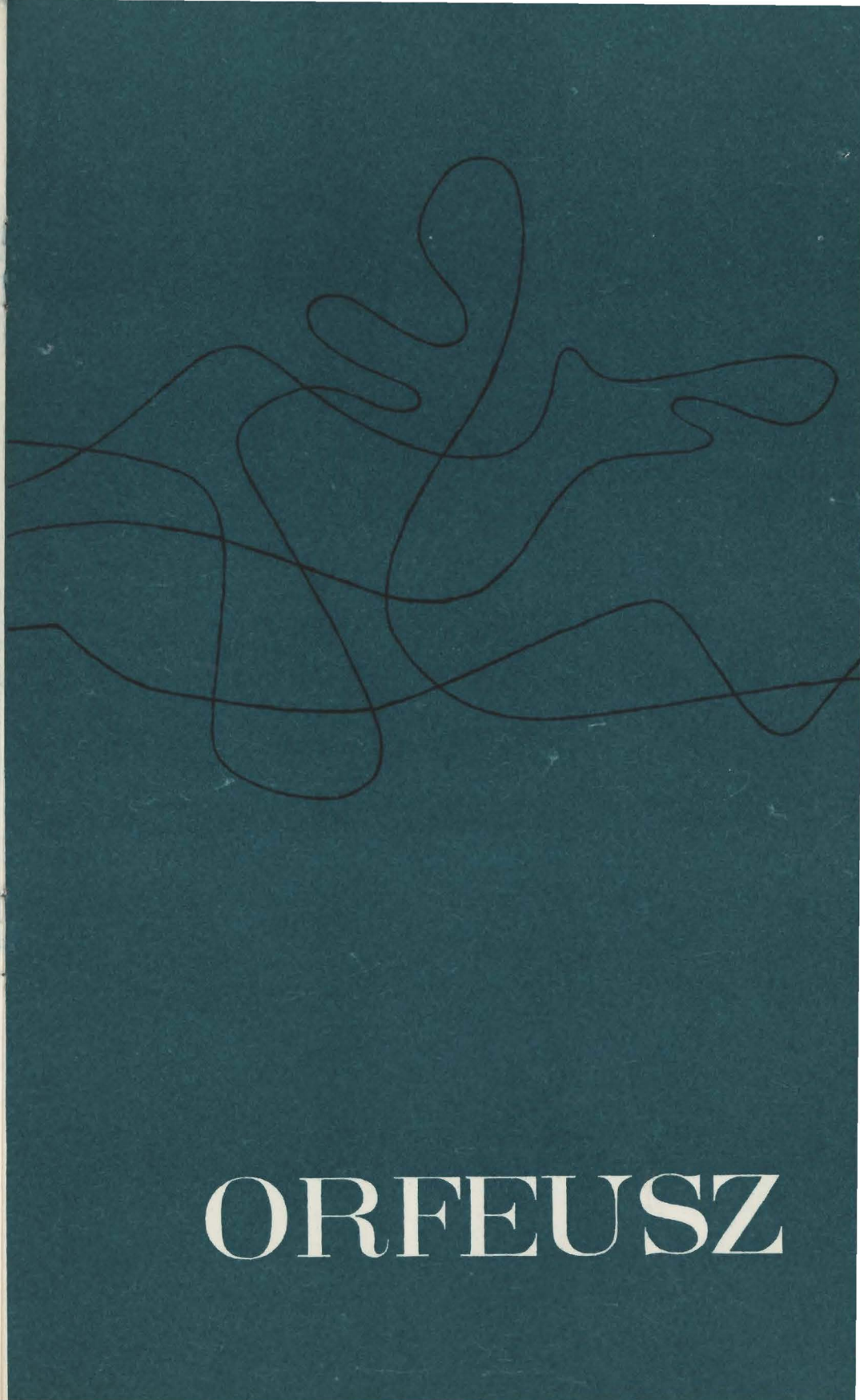
W założeniu (i w ostatecznej realizacji) nie miała to być udratyzowana opowieść o dziejach Edypa. Dlatego wybrano ten mitologiczny, obiegowy i powszechnie znany wątek, aby uwolnić się od konieczności przedstawiania całej historii, a widza zwolnić z obowiązku śledzenia akcji i jej rozwiązania.

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

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

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

Ludwik Erhardt



# ORFEUSZ

## „ORFEUSZ” IGORA STRAWIŃSKIEGO



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

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

Sytuacja zmieniła się zasadniczo dopiero w XX wieku i, co ciekawsze, ta „rewolta ruchowa” dokonywała się w dwóch kierunkach. Pierwszy (Strawiński) oznaczał wzmoczenie, intensyfikację ruchu; drugi (technika dodekafoniczna) — niwelację klasycznych kategorii „szybkości”.

Strawiński oparł się na klasycznych kategoriach ruchu a nawet je pozornie wzmocnił. Nawiązując z jednej strony do motoryki baroku i regularności klasycyzmu, z drugiej do jazzu, uintensyfikował i wzmocnił sam ruch, jego wrażenie uczynił czymś zdecydowanie nadrzędnym. Zmotoryzował ruch a równocześnie wprowadził w ów motoryzm





moment rytmicznego spięcia, zakłócenia, niepokoju, a przez to jakby „zdemonizował” ruch: przesuniętym akcentem, zahamowaniem, sprężeniem rytmicznej energii. Zastosował sobie tylko właściwą, nieźrównaną metodę nieregularnych impulsów rytmicznych. Wprowadził także efekt rozdwojenia, energetycznego ścierania się płaszczyzn rytmicznych, efekt polirytмии w niespotykanej dotąd plastyce i sile.

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

Aby rozwikłać do końca zagadkę instrumentacji, kolorystyki, wyobraźni brzmieniowej Strawińskiego, trzeba by dokładnie przeanalizować wszystkie jego partytury. Sekret instrumentacji tkwi tu w sposobie organizacji ruchowej energii: formuła brzmieniowa Strawińskiego wynika z formuły rytmicznej.

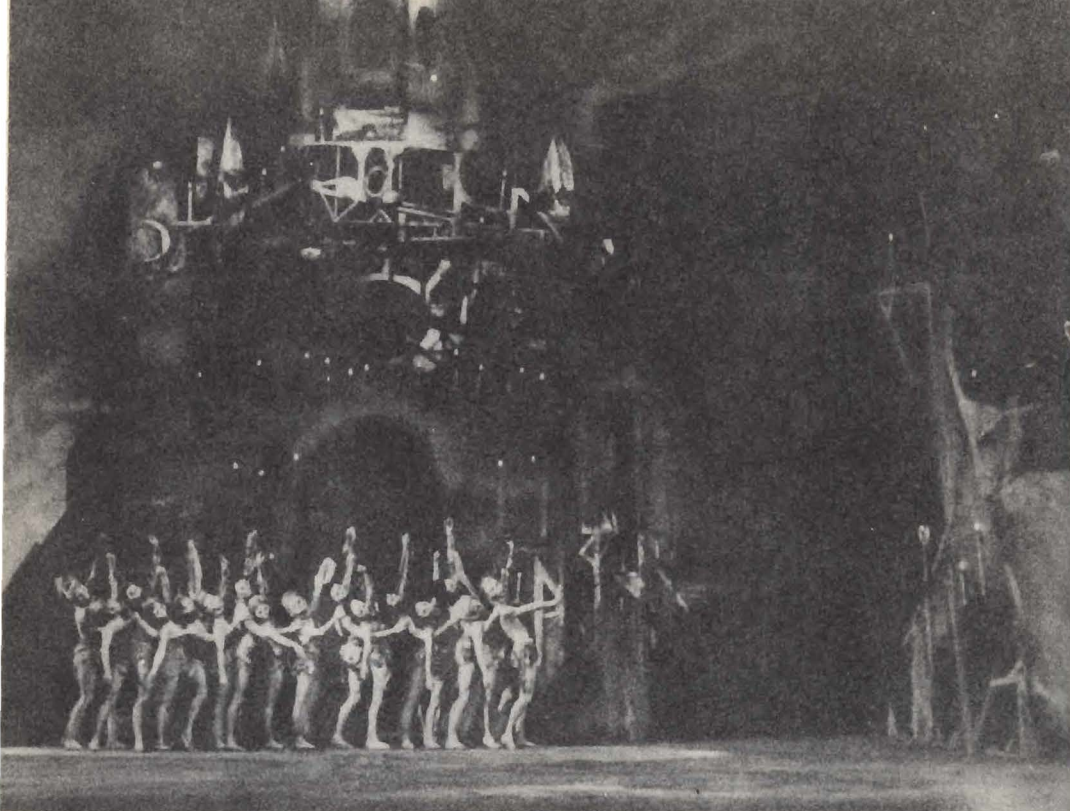
Przez wiele lat urok stylistycznej aluzji (ta satysfakcja rozpoznawania wzorców modeli historycznych, satysfakcja poczucia własnej wiedzy, znajomości historii) przesłaniał nam właściwy smak wielu utworów Strawińskiego, ich najistotniejszą ekspresję i oryginalność. Czas najwyższy, abyśmy, nie odrzucając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

Spróbujmy dzisiaj w ten sposób odczytać partyturę *Orfeusza*. Utwór ten skomponował Strawiński w roku 1948 w Hollywood. Pisał go na zamówienie Ballet Society w Nowym Jorku. Premiera odbyła się 28 kwietnia 1948 roku w New York City Center pod dyktando kompozytora. Choreografię opracował George Balanchine, (który też był inicjatorem całego pomysłu), dekoracje i kostiumy Isamu Noguchi. W tym samym roku odbyły się dwie jeszcze premiery *Orfeusza*: w Wenecji i w Paryżu. Premiera warszawska w roku 1963 była prawdopodobnie czwartą z kolei. Czym wytłumaczyć tę niepopularność baletu? Doprawdy nie wiadomo. Pod względem atrakcyjności muzycznej *Orfeusz* na pewno nie ustępuje innym klasycznym baletom

Strawińskiego, a można by rzec, że nawet je przewyższa. Muzycznie jest ciekawszy od czarujących żartów w rodzaju *Pulcinelli* czy *Gry w karty*. Ale jest rzeczą na serio, podobnie jak nieco późniejszy dodekafoniczny *Agon*, i może ten właśnie brak charakterystycznej żartobliwości czy ironii — do której przyzwyczaili się amatorzy neoklasycznego Strawińskiego — ów brak pierwiastka „francuskiego” zadecydował o swoistej niepopularności baletu.

*Orfeusz* jest dziełem dramatycznym: dramatycznym jako balet i równie dramatycznym jako utwór muzyczny. Jest formą muzyczno-sceniczną o rzadkiej doskonałości, o architektonice zamkniętej, zwartej, która tylko zewnętrznie przypomina baletową suitę. Legenda o Orfeuszu, ów nieśmiertelny, wielokrotnie powielany temat jest tu opowiedziany zwięzłym, prostym i „konwencjonalnym” językiem libretta baletowego: z owym tak charakterystycznym dla Strawińskiego rodzajem konwencjonalizmu, polegającym na genialnym wyczuciu konwencji wybranej epoki historycznej;





więcej — na pewnym wyobcowaniu tej konwencji, na ukazaniu jej istoty, a przez to jej niezwykłości. Strawiński ukazuje można by rzec „fenomenologicznie” odrębność każdego stylu historycznego, na tym polega chyba najgłębszy sens jego zaskakujących archaizacji.

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

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

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

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

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

Jak wiemy z legendy, śpiew i gra Orfeusza miały wprost magiczną siłę oddziaływania: oczarowane strażniczki Hadesu wpuszczają więc boskiego śpiewaka do państwa cieni, następnie zawiązują mu oczy i przyprowadzają Eurydykę. Nie wolno mu na nią spojrzeć. Muzyka w tej scenie (*pas de action*) jest jakby wyciszona, poruszająca się łagodnym i lekkim ruchem, łącząca przytłumioną barwę trąbek



z barwą instrumentów smyczkowych. Następuje teraz duet Orfeusza i Eurydyki (*pas de deux*), liryczna scena miłosna o kapryśnym, zmiennym rytmie. Ruch początkowo powolny przyspiesza się, koloryt rozjaśnia (flety, oboje, klarnety), taniec ożywia się, staje się coraz lżejszy, aby wrócić znowu do kantyleny miłosnej smyczków, przerwanej nagle katastrofą: Orfeusz, nie mogąc dłużej znosić bezsensownego zakazu, zrywa opaskę z oczu, Eurydyka pada martwa.

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

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

Bohdan Pociąg



Orfeusz był królem-śpiewakiem Tracji, jak król Wenedów u Słowackiego. Tylko że nie był stary. Był młody i bardzo piękny. Śpiewał i grał na lutni tak pięknie, że wszystko, co żyło, zbierało się dokoła niego, aby słuchać jego pieśni i grania. Drzewa nachylały nad nim gałęzie, rzeki zatrzymywały się w biegu, dzikie zwierzęta kładły się u jego stóp — i wśród powszechnego milczenia on grał. Był po prostu czarodziejem i za takiego uważały go następne pokolenia, przypisując mu wiele rozmaitych dzieł, w których wykładał zasady sztuki czarnoksiężkiej.

Żoną jego była Eurydyka, nimfa drzewna, hamadryada. Kochali się oboje bezprzykładnie. Ale jej piękność budziła miłość nie tylko w Orfeuszu. Kto ją ujrział, musiał ją pokochać. Tak właśnie stało się z Aristajosem. Był to syn Apollina i nimfy Kyreny, tej co lwy jedną ręką dusiła — bartnik zawołany, a przy tym dobry lekarz i właściciel rozległych winnic. Zobaczył raz Eurydykę w dolinie Tempe. Cudowniejszej doliny nie ma w całym świecie, a Eurydyka wśród łąk zielonych, haftowanych kwieciami, wydawała się jeszcze bardziej urocza. Aristajos nie wiedział, że ona jest żoną Orfeusza. Inaczej byłby, oczywiście, został w domu i starał się zapomnieć o pięknej nimfie. Tymczasem zaczął ją gonić. Eurydyka uciekała. Stało się nieszczęście: ukąsiła ją żmija i nimfa umarła.

Biedny był wówczas Orfeusz, bardzo biedny. Nie grał, nie śpiewał, chodził po łąkach i gajach i wołał: „Eurydyko! Eurydyko!” Ale odpowiadało mu tylko echo. Wtedy ważył się na rzecz, na którą nie każdy by się wżył: postanowił pójść do podziemia. Wziął ze sobą tylko swoją lutnię czarodziejską. Nie wiedział, czy to wystarczy, ale nie miał żadnej innej broni. Jakoż wystarczyło. Charon tak się zaskładał w słodkie tony jego muzyki, że przewiózł go za darmo i bez oporu na drugi brzeg Styksu; Cerber, nawet sam Cerber nie szczekał! A kiedy stanął Orfeusz przed władcą podziemia, nie przestał grać, lecz potrącając z lekka struny harfy, skarżyć się zaczął, a skargi układały się w pieśni. Zdawało się, że w królestwie milczenia zaległa cisza większa i głębsza niż zwykle. I stał się dziw nad dziwy: Erynie, nieubłagane, okrutne, bezlitosne Erynie płakały!

Hades oddał Orfeuszowi Eurydykę i kazał ją Hermesowi wyprowadzić na świat z powrotem. I jedno jeszcze powiedział: Eurydyka iść będzie za Orfeuszem, za nią niech kroczy Hermes, a Orfeusz niech pamięta, że nie wolno mu oglądać się poza siebie. Poszli. Droga wiodła przez długie, ciemne ścieżki. Już byli prawie na górze, gdy Orfeusza zdjęło nieprzezwyciężone pragnienie: spojrzeć na żonę, bodaj raz jeden. I w tej chwili utracił ją na zawsze. Hermes zatrzymał Eurydykę w podziemiu, Orfeusz sam wyszedł na świat. Próżno się wszędzie rozglądał: nigdzie jej nie było. Nadaremnie dobijał się do bram piekieł: nie wpuszczono go po raz wtóry.

Orfeusz wrócił do Tracji. Skargami swymi napełniał góry i doliny. Pewnej nocy trafił na dziki, rozszalały orszak bakchiczny i obłąkane menady rozerwały jego ciało na sztuki. Głowa spadła do rzeki i mimo że była już zimna i bez życia, jeszcze zmartwiałymi ustami powtarzała imię Eurydyki. Popłynęła aż do morza i zatrzymała się na wyspie Lesbos. Tu ją pochowano i na jej grobie powstała wyrocznia. Muzy, którym Orfeusz wiernie służył przez całe życie, pozbierały rozrzucone jego szczątki i pogrzebały je u stóp Olimpu.

*Pomnika nie stawiajcie. Niech różana  
gałązka kwitnie dlań w corocznej chwale.  
Bo to Orfeusz jest. Jego przemiana  
w tym albo owym. Nie trudźmy się wcale*

*o innych imion dźwięk. Bo jeden tylko  
śpiewa Orfeusz. Przychodzi, odchodzi.  
Czy to nie dosyć, kiedy o dni kilka  
przeżyje różę, kiedy z pąka wschodzi?*

*O, znikać m u s i, abyście pojęli!  
I choć mu ciężko samemu, że znika,  
gdy jego słowo śmierci nie podzieli,*

*on jest tam, dokąd wasz krok już nie zbacza.  
Rąk jego krata liry nie zamyka.  
Idzie za głosem, wtedy, gdy przekracza.*

Rainer Maria Rilke —  
SONETY DO ORFEUSZA  
(Przełożył Mieczysław Jastrun)



# ŚWIĘTO WIOSNY

29 maja 1913, w Théâtre des Champs—Elysées w Paryżu, Pierre Monteux stanął za pulpitem, aby poprowadzić nowe dzieło Strawińskiego i zespołu *Balety Rosyjskie*. Premiera stała się, jak wiadomo, największym skandalem muzycznym naszej epoki. „*Hernani XX wieku*” — jak ją nazywa Tansman. Diagilew zaprosił na premierę przede wszystkim świat artystyczny, który wypełnił teatr frakami i wytwornymi toaletami. Reakcja tej doborowej publiczności była niespodziewana i nadzwyczaj gwałtowna: burza wrzasków, szyderstw, protestów, które z kolei powodowały równie gwałtowną replikę ze strony zwolenników tej muzyki. Hałas był tak silny, że tancerze nie słyszeli wykrzykiwań Niżyńskiego, który stojąc za kulisami wszedł na krzesło i na całe gardło wrzeszczał: „szesnaście, siedemnaście, osiemnaście...” — wyliczał kroki tancerzom, którzy muzyki nie słyszeli także. Strawiński przytrzymywał go za ubranie, powstrzymując przed wybiegnięciem na scenę i powiększeniem skandalu, Diagilew polecił elektrykom zapalać i gasić na zmianę światło na widowni, licząc, że w ten sposób uciszy wrzawę. Hrabina de Pourtalès, cała czerwona, z pokrzywionym diademem, wymachując wachlarzem ze strusich piór, krzyczała pod adresem dyrektora imprezy: „Panie Astruc, po raz pierwszy od sześćdziesięciu lat ośmielono się zakpić ze mnie”. Wymyślano sobie nawzajem, policzkowano się; Saint-Saëns, pełen oburzenia, godnie opuścił salę.

W rezultacie tego skandalu *Święto wiosny* po 152 próbach i zaledwie 6 przedstawieniach zostało zdjęte z afisza *Baletów Rosyjskich*. Nawet Debussy, w liście do Capleta pisany natychmiast po powrocie z owej premiery, wyraził się, że „*Święto wiosny* jest rzeczą niezwykle dziką lub — jeśli Pan woli — muzyką barbarzyńską z całym nowoczesnym komfortem”. Ale w niespełna miesiąc później pisze do niego: „Zalecam Panu lekturę *Święta wiosny*, która nie może pozostawić Pana obojętnym”.

Dopiero w rok później, 5 kwietnia 1914, Pierre Monteux wykonał *Święto* na koncercie symfonicznym w Casino de Paris. Tym razem koncert zakończył się wielkim sukcesem. Wśród zachwyconej publiczności znalazł się nawet nestor kompozytorów Saint-Saëns, teraz już połączony z utworem.

## ŚWIĘTO WIOSNY

50 lat temu, ostatnie lata przed pierwszą wojną światową, to niezwykle lata w dziejach muzyki. Wszystko, czym po dziś dzień muzycznie żyjemy, powstało wtedy. Oto zwięzły wybór, kilka najważniejszych dzieł, które powstały i wykonane były po raz pierwszy w tym zdumiewającym okresie: *Elektra* — Straussa, *III Symfonia i Ekstaza* — Skriabina, *Gaspard la Nuit i Ma mere l'Oye* — Ravela. 1909: *Erwartung i 5 Utworów na orkiestrę* op. 16 — Schoenberg, *Images* — Debussy'ego. 1910: *Rosenkavalier* — Straussa, *Ognisty ptak* — Strawińskiego i 6 *Utworów na orkiestrę* — Weberna. 1911: *Zamek Sinobrodego* — Bartoka, *Valses nobles et sentimentales* — Ravela, *I Koncert fortepianowy* — Prokofjewa i *Pietruszka* — Strawińskiego. 1912: *Daphnis i Chloe* — Ravela, *Die Glückliche Hand i Pierrot Lunaire* — Schoenberg. 1913: *Prometeusz, IX i X Sonata fortepianowa* — Skriabina, *Jeux i II Zeszyt Preludiów* — Debussy'ego, 5 *Utworów na orkiestrę* — Weberna, *II Koncert fortepianowy* — Prokofjewa i *Święto wiosny* — Strawińskiego.

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

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

Najbardziej uderza mnie w tej muzyce jej szkielet, tych kilka prostych melodii i tematów, które wynurzają się z materii dźwiękowej lub też są w nią wetkane — (za-

leży tu wiele od sposobu w jaki *Święto wiosny* wykonamy). Ten surowy materiał zapowiedziany jest już przez niezmiernie złożoną w swej pozornej prostocie wstępną linię fagotu, nakreśloną w pierwszych 20 taktach kapryśnie, powtarzając i wariacyjnie. Jest ona niewątpliwie „przesunięta” z impresjonistycznego klimatu Debussy’ego — z fletowego klimatu *Popołudnia Fauna*, w surowy świat Rusi pogańskiej, wyimaginowany przez Strawińskiego.

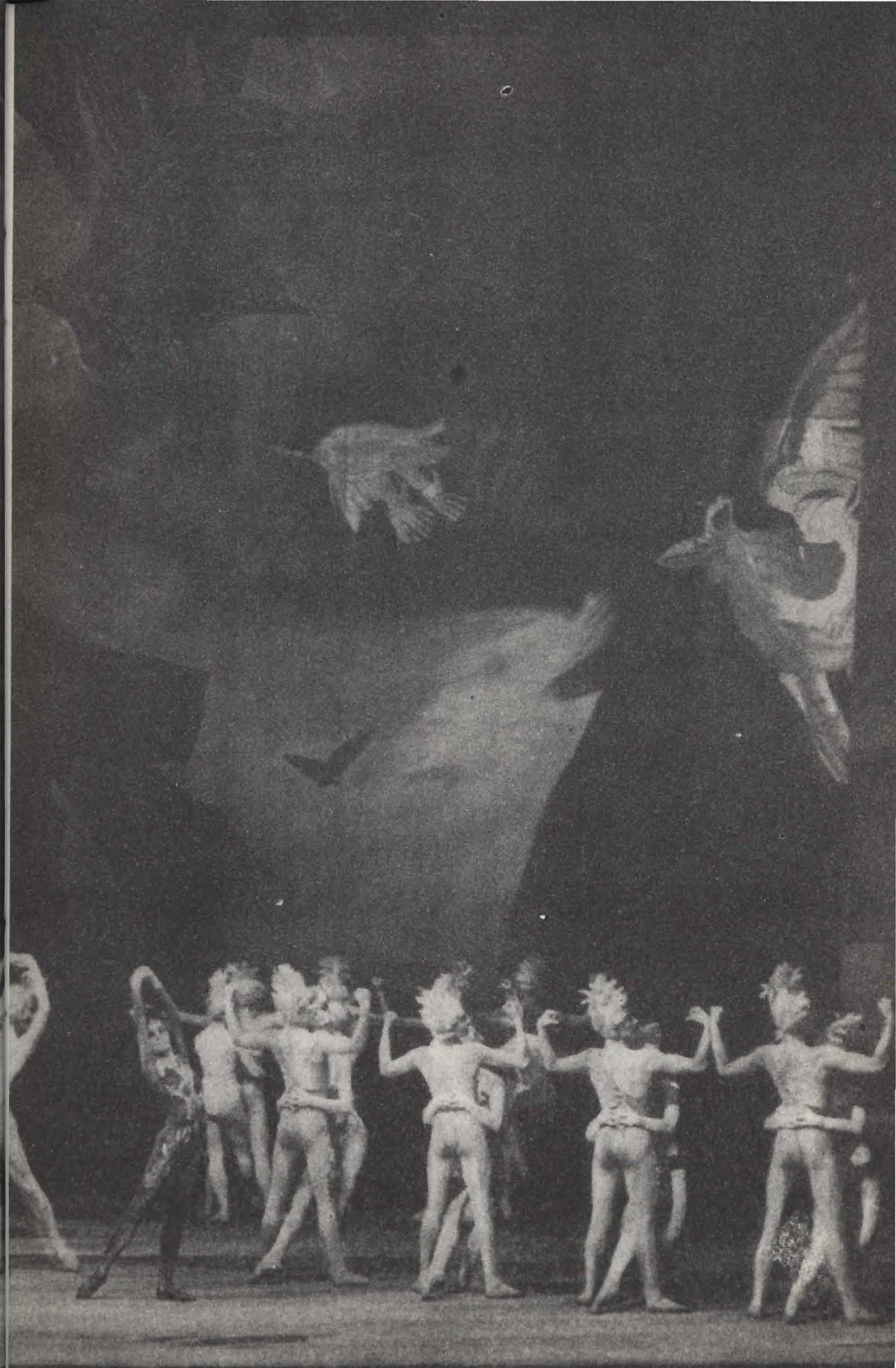
Takiej Rusi nigdy nie było, stworzył ją kilkoma nutami Strawiński — w tańcu Pietruszki, w „Igrzyskach rywalizujących ogrodów” *Święta wiosny*, w tematach *Wesela*. Ale przede wszystkim stworzył porywającą i dziwną muzykę, utwór, będący obok finału z *Daphnis* i *Cudownego Mandaryna* Bartoka najwspanialszym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

Sposoby, jakimi operuje Strawiński w doborze i ilości instrumentów, są w każdym szczególe jego wynalazkiem, dowodem niezwykle twórczego napięcia i temperamentu. *Święto wiosny* rozwalilo estetykę dotychczasowych wyobrażeń o pięknie muzycznym. Wprowadziło element rytmiczny i element współbrzmień dźwiękowych na drogę żywiołowych kontrastów i zestawień, w których przestała grać rolę dotychczasowa „mikstura” dźwiękowa. Instrumenty poczęły krzyczeć indywidualnie — zarówno w solowych, jak i zespołowych partiach. Kompozytor panuje nad tą miazgą dźwiękową dzięki swej nieprawdopodobnej wyobraźni dźwiękowej, wynajduje rysunki, których kształty wyskakują, niby krzyczące swą barwą hafty w niespokojnym dywanie całości. Nie mogę sobie wyobrazić słuchacza, który w 1913 roku zetknął się z tą muzyką. Krzyki i protesty były wtedy tak wielkie, że kompozytor sam



klaskał, żeby go sąsiedzi nie poznali i nie zbili noszonymi wtedy w teatrze laskami. Syn Bizeta stał z André Billy i usiłował przekrzyczeć wszystkich. *Święto wiosny* obrażało uczucia tego, który uważał się za spadkobiercę autora *Carmen*.

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



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

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

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

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

Inna publiczność niż ta na premierze w Théâtre des Champs Elysées — będzie u nas słuchała tego *Święta*. Po 50 latach mamy inne doświadczenia i inne nawyki — nie tylko słuchowe. Brutalność, hałas, krzyk, dzikość — wszystkie te zarzuty przełamały się w sztuce i historii, nasze umysły, uszy i wrażliwość przełamały się także... Pozostało dzieło i słuchacze — inni słuchacze, a więc i inne dzieło, bo inaczej żyjące dzisiaj a inaczej wtedy. Ale wielkie dzieła mają to do siebie, że żyją dalej, wraz z następnymi pokoleniami.

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

Zygmunt Mycielski



...SAMO BRZMIENIE NAZWISKA „STRAWIŃSKI” OD JAKICHŚ DZIESIĘCIU JUŻ LAT STAŁO SIĘ NA ZACHODZIE W KOLACH ARTYSTYCZNYCH HASŁEM NAJZACIEŹSZYCH WALK, WSZECHMOCNYM OREŻEM, SYMBOLEM NIEMAL — DLA JEDNYCH „NARODZIN”, DLA DRUGICH „SMIERCI” MUZYKI. IMIĘ — SYMBOL, JAK PICASSO, MATISSE, CENDRARS, SCHÜNBERG, MARINETTI WRESZCIE — O STO RAZY JEDNAK GŁĘBSZYM, SZLACHETNIEJSZYM BRZMIENIU...

...BADAJĄC CHRONOLOGICZNIE GŁÓWNE DZIEŁA STRAWIŃSKIEGO — CZYTA SIĘ WYRAŹNIE DZIEJE OWEJ UPORCZYWEJ WALKI O WŁASNĄ „FORMĘ”, O BEZWZGLĘDNĄ WOLNOŚĆ TWÓRCZĄ...

...NAJWIĘKSZYM JEDNAK BEZSPRZECZNIE DZIEŁEM STRAWIŃSKIEGO JEST WSPOMNIANY JUŻ WYŻEJ „TANECHNY DRAMAT” POD TYTUŁEM „ŚWIĘTO WIOSNY”...

NIC NIE JEST W STANIE ODDAC WRAŻENIA PRELUDIUM DO „ŚWIĘTA WIOSNY”, OWEHO WZMAGAJĄCEGO SIĘ CHÓRU GŁOSÓW, ŁĄCZĄCYCH SIĘ Z SOBĄ W DZIWNEJ POLIFONII, ROZSNUWAJĄCYCH SIĘ CIĘŻKIM, DZIWNYM OPAREM BUDZĄCEGO SIĘ DNIA, WYPEŁZAJĄCEGO Z ODWIECZNYCH SWYCH KRYJÓWEK PIERWOTNEGO ŻYCIA, SŁEPEJ, STRASZLIWEJ NAMIĘTNOŚCI, POSŁUSZNEJ WOLANIU ZIEMI I SŁONCA, BEZRADNEJ WOBEC WŁASNEJ, PEŁNEJ GROZY TAJEMNICY, SŁEPO ULEGŁEJ TWÓRCZEMU ŻYCIU...

Karol Szymanowski

Fragmenty artykułu o Strawińskim z 1921 roku

(Według wydawnictwa „Karol Szymanowski”, PWM, 1961)

## MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI IGORA STRAWIŃSKIEGO

1882

17 czerwca (5 czerwca wg starego stylu) w Oranienbaumie koło Petersburga urodził się Igor Fiodorowicz Strawiński. Jego ojciec był śpiewakiem w operze w Petersburgu.

1891

Pierwsze lekcje gry na fortepianie.

1893

Młody Strawiński z łatwością czyta partytury operowe z biblioteki ojca. Ogląda po raz pierwszy widowisko operowe: *Iwana Susanina* Glinki. Zaczyna uczęszczać do liceum w Petersburgu.

1899—1905

Studia na wydziale prawa Uniwersytetu Petersburskiego. Przyjaźń z Włodzimierzem Rimskim-Korsakowem. Strawiński postanawia zostać kompozytorem. Samodzielne studia kontrapunktu — pierwsze kompozycje. Wizyta u Mikołaja Rimskiego-Korsakowa w Heidelbergu.

1906

Strawiński żeni się z Katarzyną Nosenko.

1907

Pierwsze kompozycje orkiestrowe: *Symfonia Es-dur* op. 1 i *Faun i pasterka* op. 2 — zostają wykonane publicznie na koncertach organizowanych przez Bielajewa.

1908

Śmierć Rimskiego-Korsakowa.

1909

Zawarcie bliższej znajomości z Diagilewem. Pierwsze zamówienie Diagilewa: instrumentacja dwóch utworów Chopina do baletu *Sylfidy*. Sukces paryski i drugie zamówienie Diagilewa: *Ognisty ptak*. Początek długiej współpracy z „Baletami Rosyjskimi”.

1910

25 czerwca — paryska premiera *Ognistego ptaka*. Strawiński rozpoczyna swą wielką, światową karierę kompozytorską i przenosi się z rodziną do Clarens w Szwajcarii. Pracuje nad *Pietruszką*.

1911

13 czerwca — paryska premiera *Pietruszki*, która staje się wielką sensacją muzyki współczesnej. Początek przyjaźni z Debussy'm.

1911—1913

Praca nad *Świętem wiosny*. Podróże po Europie. Spotkanie ze Straussem, Schönbergiem, przyjaźń z Ravelem, z którym instrumentuje *Chowańszczyznę* Musorgskiego.

1913

29 maja — słynny skandal na premierze *Święta wiosny*. Choroba Strawińskiego. Jesienią podjęcie rozpoczętej pracy nad *Słowikiem*.

1914

26 maja — premiera opery *Słowik*. Plany *Wesela* i ostatnia podróż do Rosji, na kilka dni przed wybuchem wojny. Początek trudności materialnych.

1915

Strawińscy osiedlają się w Morges nad Lemanem. Praca nad *Weselem* i *Lisem*. Przyjaźń z Ramuzem i Ansermetem.

1916

Pierwsza podróż do Hiszpanii. Spotkanie z Diagilewem po jego powrocie z USA.

1917

Choroba Strawińskiego. Podróż do Włoch. Plany i początek pracy nad *Historią żołnierza*. Szkice *Wesela*.

1918

28 września — premiera *Historii żołnierza*. Pierwsze zainteresowania jazzem.

1919

Strawiński opuszcza Szwajcarię i przenosi się do Paryża. Praca nad *Pulcinellą*. Początek współpracy z Leonidem Miasinem.

1920

2 lutego — premiera baletu do muzyki *Słowika*.  
15 maja — premiera *Pulcinelli*. Praca nad *Symfonią instrumentów dętych*.

1921

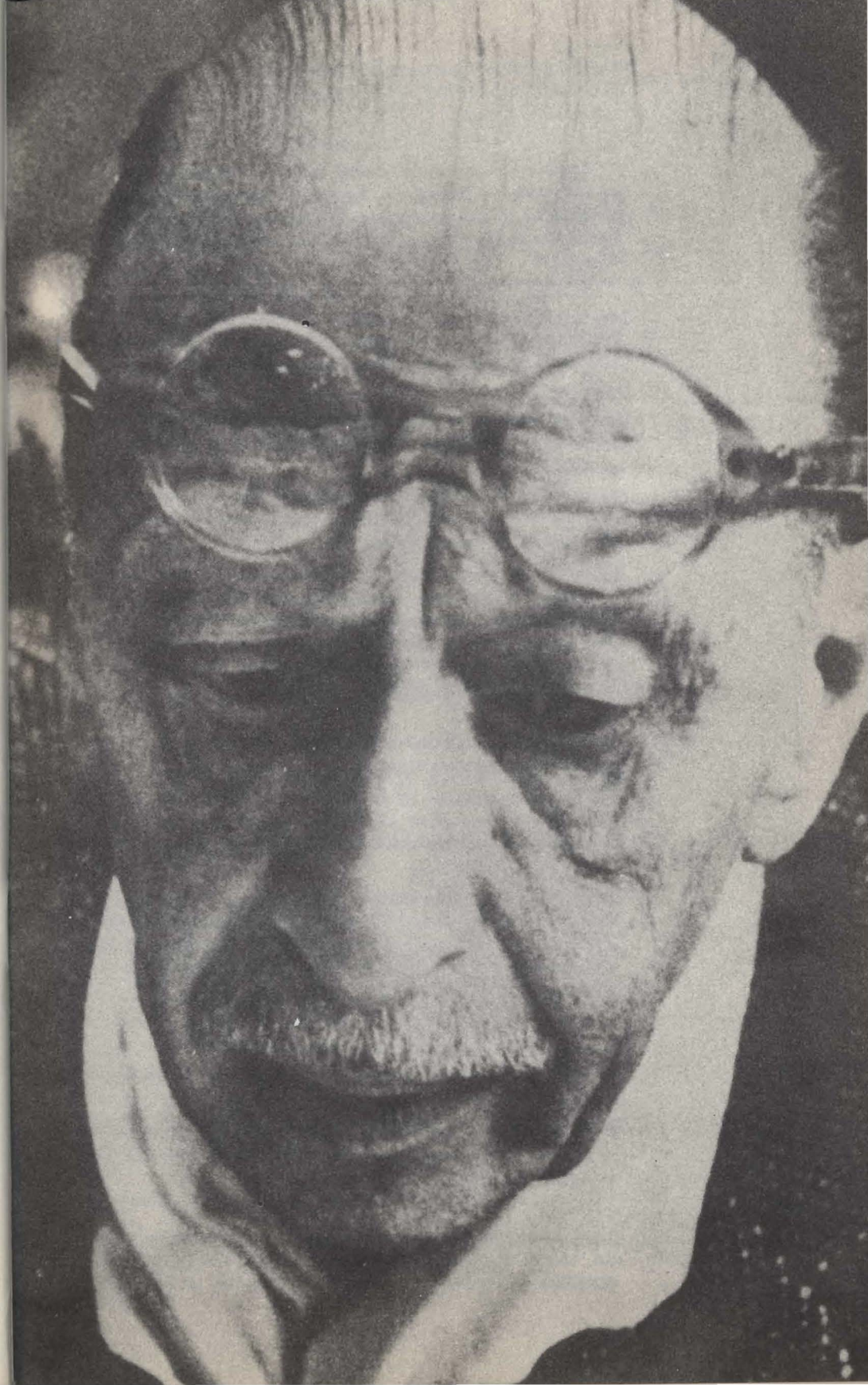
Druga podróż z Diagilewem do Hiszpanii. Pobyt Strawińskiego w Londynie. Projekt opery.

1922

3 czerwca — paryska premiera *Mawry i Lisa*. Początek współpracy z Niżyńską.

1923—1925

14 czerwca 1923 — premiera *Wesela* w Paryżu. Zaczyna się ruchliwy okres życia Strawińskiego. Nieustanne podróże: Weimar, Bruksela, Madryt i in. Komponuje *Koncert fortepianowy*, który wykonuje w różnych krajach. Podróż do USA. Pierwsze zetknięcie się z nagraniami płytowymi. Początek współpracy z Balanchine'em.



1926—1927

Dalsze podróże. Spotkanie z Toscaninim. Prace nad *Królem Edypem*. 30 maja 1927 — premiera *Edypa*. Praca nad baletem *Apollo i muzy*.

1928

27 kwietnia — premiera *Apolla* w Waszyngtonie.

12 czerwca — premiera *Apolla* w Paryżu. Wakacje w Echarvines i komponowanie *Pocałunku wieszczki* dla zespołu Idy Rubinstein, z okazji 35 rocznicy śmierci Czajkowskiego.

27 listopada — premiera *Pocałunku* w Paryżu.

1929

19 sierpnia — śmierć Diagilewa. 6 grudnia — prawykonanie *Capriccia* na fortepian i orkiestrę w sali Pleyela.

1930

13 grudnia — prawykonanie *Symfonii psalmów* w Brukseli. Znajomość z Samuelem Duszkinem.

1931—1932

23 października 1931 — prawykonanie *Koncertu na skrzypce i orkiestrę* w Berlinie. Dalsze kompozycje i transkrypcje skrzypcowe. Liczne podróże.

1933—1935

Praca nad *Persefoną* — zamówieniem I. Rubinstein.

30 kwietnia 1934 prawykonanie *Persefony*. Strawiński przenosi się na stałe do Paryża i przyjmuje obywatelstwo francuskie. Píše *Koncert na dwa fortepiany* oraz autobiograficzne *Kroniki mego życia*.

1936

Strawiński bezskutecznie kandyduje do Institut de France. Rozpoczyna komponowanie *Gry w karty* dla „American Ballet”.

1937

27 kwietnia — prawykonanie *Gry w karty*.

1938—1939

*Dumbarton Oaks Concerto*.

Śmierć pierwszej żony Strawińskiego. Zaproszenie Uniwersytetu w Harvard do wygłoszenia cyklu wykładów o muzyce. Strawiński wyjeżdża do USA. Z wykładów w Harvard powstaje *Poetyka muzyczna*.

1940

7 listopada — prawykonanie *Symfonii C-dur*.

Strawiński osiada w Hollywood i żeni się z Verą de Bosset.

1941

W Kalifornii Strawiński komponuje: *Tańce koncertowe*, *Polkę cyrkową* dla cyrku Barnuma oraz *Cztery impresje norweskie*.

1942—1944

*Oda na orkiestrę*. Strawiński bierze udział w komponowaniu zbiorowego utworu—kantaty *Babel*. Powstają *Sceny baletowe*.

1945

Strawiński przyjmuje obywatelstwo amerykańskie. Komponuje *Symfonię w trzech częściach* i *Koncert hebanowy*.

1946

*Koncert D-dur* na orkiestrę smyczkową.

1947—1948

Strawiński pisze *Mszę* i pracuje nad *Orfeuszem*. Projekty opery do libretta Audena. Zawarcie znajomości z Robertem Craftem.

1949—1951

Strawiński komponuje *Zywoł rozpustnika*.

11 września 1951 roku — premiera opery w Wenecji pod dyktando kompozytora. Po raz pierwszy od 12 lat Strawiński odwiedza Europę.

1952

Strawiński pisze *Kantatę*. Cały świat obchodzi uroczystości 70 rocznicy jego urodzin.

1953

Przyjaźń kompozytora z Dylanem Thomasem. Nagła śmierć poety.

1954

23 stycznia — prawykonanie *Septetu*, pierwszego utworu, w którym Strawiński wykorzystuje technikę seryjną.

20 września — prawykonanie *In memoriam Dylan Thomas*.

1955—1956

Strawiński pisze *Canticum sacrum* — uznane za trzecie ogniwo genialnego tryptyku, obok *Święta wiosny* i *Symfonii psalmów*.

1957

17 czerwca — prawykonanie baletu *Agon* w Los Angeles, na uroczystym koncercie z okazji 75 rocznicy urodzin Strawińskiego. Cały świat obchodzi tę rocznicę; wydanie pięknego katalogu dzieł Strawińskiego w trzech językach.

1958

23 września — prawykonanie w Wenecji najnowszego utworu Strawińskiego: *Trenów czyli lamentu proroka Jeremiasza*.

1959

Towarzystwo Operowe w Santa Fé zamawia u Strawińskiego operę. Praca nad *Movements for piano and orchestra* dla Margrit Weber.

1960

Prawykonanie *Movements*. Współpraca z Balanchinem nad baletem opartym na legendzie o Noem, zamówionym przez CSB Television Network.

1961

Prawykonanie *A Sermon, A Narrative and A Prayer*.

(wg pracy L. Erhardta — „Balety Igora Strawińskiego”)

Program ilustrują zdjęcia z obecnej inscenizacji utworów Strawińskiego w Teatrze Wielkim oraz projekty kostiumów Jana Kosińskiego („Król Edyp”) i Andrzeja Majewskiego („Orfeusz”, „Święto wiosny”).

Redakcja  
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt obwoluty  
i opracowanie graficzne  
ZENON JANUSZEWSKI

Projekt okładki  
STANISŁAW TÖPPER

Redaktor techniczny  
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca  
TEATR WIELKI W WARSZAWIE





Dyrektor muzyczny  
**WITOLD ROWICKI**

Dyrektor  
**ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI**

**IGOR STRAWIŃSKI**

# **OEDIPUS REX**

**OPERA-ORATORIUM W DWÓCH AKTACH  
WG SOFOKLESA**

Tekst

**IGOR STRAWIŃSKI  
JEAN COCTEAU**

Przekład łaciński  
**J. DANIELOU**

Kierownictwo muzyczne

**ANTONI WICHEREK**

Reżyseria

**KONRAD SWINARSKI**

Scenografia

**JAN KOSIŃSKI**

Kierownictwo chóru

**JÓZEF BOK**

**PREMIERA W TEATRZE WIELKIM 11 GRUDNIA 1965  
WARSZAWA**

## OBSADA:

Edyp — BOGDAN PAPROCKI  
✓ KAZIMIERZ PUSTELAK \*

Jokasta — KRYSTYNA SZOSTEK-RADKOWA \*  
✓ KRYSTYNA SZCZEPAŃSKA

Kreon — MAREK DĄBROWSKI \*  
✓ ANDRZEJ HIOLSKI  
✓ EDMUND KOSSOWSKI  
✓ JERZY KULESZA

Teirezjasz

— BERNARD ŁADYSZ \*  
✓ EDWARD PAWLAK  
✓ KAZIMIERZ WALTER

Pasterz

— ZDZISŁAW NIKODEM \*  
✓ LESŁAW WACŁAWIK

Poseł

— WŁODZIMIERZ DENYSENKO  
✓ ZDZISŁAW KLIMEK  
✓ JERZY KULESZA \*

Narrator

— ALEKSANDER BARDINI  
✓ IGNACY GOGOLEWSKI \*  
aktor Teatru Narodowego

## ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

Dyryguje  
ANTONI WICHEREK

Asystent reżysera  
PIOTR WIDLICKI  
Asystent scenografa  
BARBARA JANKOWSKA

Przygotowanie chóru  
JÓZEF BOK  
ZOFIA URBANYI-SWIRSKA

Nazwiska solistów biorących udział w przedstawieniu premierowym zostały  
oznaczone gwiazdką (\*)

Inspicjenci

FRANCISZEK TUTAK  
ZYGMUNT WOJTIUK

Suflerzy

EDWARD WEJSIS  
MAGDALENA WĘŻYK

Kierownictwo działu sceny

Inż. ZDZISŁAW SADŁOWSKI

Światło

MIECZYŚLAW STASIAK



Dyrektor muzyczny  
**WITOLD ROWICKI**

Dyrektor  
**ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI**

**IGOR STRAWIŃSKI**

# ORFEUSZ

**BALET W JEDNYM AKCIE**

Kierownictwo muzyczne  
**MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI**

Choreografia i reżyseria  
**ALFREDO RODRIGUES**

Scenografia  
**ANDRZEJ MAJEWSKI**

Kierownictwo baletu  
**WALERY SZAJEWSKI**

**PREMIERA W TEATRZE WIELKIM 11 GRUDNIA 1965**  
**WARSZAWA**

## OBSADA

### Orfeusz

— STANISŁAW SZYMAŃSKI \*  
FELIKS MALINOWSKI  
JANUSZ SMOLIŃSKI  
WOJCIECH WIESIOŁŁOWSKI

### Anioł śmierci

— WACŁAW GAWORCZYK \*  
WITOLD GRUCA  
JANUSZ SMOLIŃSKI

### Eurydyka

— BOŻENA KOCIOŁKOWSKA \*  
LIDIA KOWCZ  
BARBARA WŁODARCZYK  
OKSANA KOWALÓWNA  
BARBARA OLKUSZNIK

### Bachantki

— MARIQUITA COMPE \*  
BOŻENA GADZIŃSKA  
HANNA ZAWADZKA \*  
MARIA KOCIK  
OKSANA KOWALÓWNA  
LIDIA SKRZYPKÓWNA \*

### Przyjaciele Orfeusza

Danuta Dudkówna, Janina Galikowska, Barbara Gierałtowska \*,  
Barbara Leśniewska \*, Barbara Olkuszniak \*, Helena Strzelbicka,  
Bożena Zielińska \*, Jan Dąbrowski \*, Zdzisław Panoszewski \*,  
Zbigniew Polański \*, Wiesław Różecki, Janusz Sijka \*, Grzegorz  
Strzelczyk, Gerard Wilk.

### Furie

Marta Bochenek, Ryszarda Gozdowska, Brygida Jaworska,  
Krystyna Kabalewska, Jadwiga Kostrzemska, Olga Oleszkiewicz,  
Teresa Radowicka, Alicja Rosłowska, Krystyna Stankiewicz,  
Jolanta Wilkońska, Krystyna Zgórska, Krystyna Ziolkowska.

### Piekło

Barbara Barska, Irena Basiukówna, Henryk Buczek, Krystyna  
Bukowska, Grażyna Dubielecka, Wiesława Łatkowska, Irena  
Ładowska, Anna Nikodem, Olga Oleszkiewicz, Wiesława Olkie-  
wicz, Hanna Szajewska, Danuta Szorcówna, Halina Witkowska,  
Marek Almert, Andrzej Czałkowski, Rajmund Dawidziuk, Benon  
Dymecki, Bogdan Kamiński, Ryszard Majka, Ludwik Małecki,  
Marek Pawlicki, Wiesław Różecki, Henryk Rutkowski, Zdzisław  
Sobczak, Ryszard Wiśniewski.

### Solo instrumentalne

JANUSZ KUCHARSKI — MAREK SZWARC

## ORKIESTRA I BALET TEATRU WIELKIEGO

### Dyryguje

MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

### Asystenci pedagodzy

EDWARD SOBISZEWSKI  
WOJCIECH WIESIOŁŁOWSKI

### Asystent scenografa

ANNA ZAKRZEWSKA

### Baletmistrz-korepetytor

RAISSA KUZNIECOWA

### Asystent choreografa

WITOLD GRUCA

Nazwiska solistów biorących udział w przedstawieniu **premierowym** zostały  
oznaczone gwiazdka (\*)

**Franciszek Tutak**  
**Zygmunt Wojciuk**

Kierownictwo działu sceny  
Inż. ZDZISŁAW SADŁOWSKI

Światło

MIECZYŚŁAW STASIAK



Dyrektor muzyczny  
**WITOLD ROWICKI**

Dyrektor  
**ZDZISŁAW SŁIWIŃSKI**

**IGOR STRAWIŃSKI**

# **ŚWIĘTO WIOSNY**

**BALET**

**WG NICOLAS ROERICHA**

Część I — Taniec poświęcony ziemi

Część II — Taniec ofiarny

Kierownictwo muzyczne

**BOGUSŁAW MADEY**

Inscenizacja,  
reżyseria i choreografia

**ALFREDO RODRIGUES**

Scenografia

**ANDRZEJ MAJEWSKI**

Kierownictwo baletu

**WALERY SZAJEWSKI**

**PREMIERA W TEATRZE WIELKIM 11 GRUDNIA 1965**

**WARSZAWA**

## OBSADA

### Dziewczyna ofiarna

ELŻBIETA JARON\*, BARBARA WŁODARCZYK,  
MARIQUITA COMPE

### Przewodzący Grupy Białej

ELŻBIETA JARON\*, MARIQUITA COMPE,  
BARBARA WŁODARCZYK, RYSZARD KRAWUCKI\*,  
JANUSZ SMOLIŃSKI

### Dziewczęta

MARIQUITA COMPE\*, Irena Basiukówna, Danuta Dudkówna,  
Janina Galikowska\*, Barbara Gierałtowska\*, Barbara Leśniewska\*,  
Barbara Olkuszniak\*, Helena Strzelbicka, Barbara Zielińska\*.

### Chłopcy

WACŁAW GAWORCZYK\*, ANDRZEJ LUDWICKI\*, JANUSZ  
SMOLIŃSKI\*, Jan Dąbrowski, Zbigniew Polański\*, Janusz Sijka\*,  
Gerard Wilk, Ryszard Wiśniewski.

### Przewodzący Grupy Czarnej

BOŻENA KOCIOŁKOWSKA\*, HANNA ZAWADZKA,  
FELIKS MALINOWSKI, ZYGMUNT SIDŁO\*.

### Dziewczęta

Barbara Barska, Henryka Buczek, Ryszarda Gozdowska, Jadwiga  
Kostrzemska, Wiesława Latkowska, Anna Nikodem, Wiesława  
Olkiewicz, Teresa Radowicka, Alicja Rosłowska, Krystyna Stan-  
kiewicz, Danuta Szorcówna, Jolanta Wilkońska.

### Chłopcy

Marek Almert, Ryszard Majka, Zdzisław Panoszewski, Marek  
Pawlicki, Wiesław Różecki, Henryk Rutkowski, Zdzisław Sobczak,  
Grzegorz Strzelczyk.

### Przewodzący Grupy Czerwonej

BOŻENA GADZIŃSKA\*, OKSANA KOWALÓWNA,  
ZBIGNIEW JUCHNOWSKI\*, ROMAN KERSON

### Dziewczęta

Marta Bochenek, Grażyna Dubielecka, Brygida Jaworska, Krystyna  
Kabalewska, Maria Kocik, Olga Oleszkiewicz, Maria Surowiak,  
Halina Witkowska, Krystyna Zgórska, Barbara Zielińska, Krystyna  
Ziółkowska.

### Chłopcy

Andrzej Czaikowski, Rajmund Dawidziuk, Benon Dymecki, Bogdan  
Kamiński, Czesław Mette, Edward Tymiański, Gerard Wilk,  
Ryszard Wiśniewski.

### Stare kobiety

Marta Bokota\*, Krystyna Bukowska\*, Irena Ładowska\*, Olga  
Oleszkiewicz\*, Hanna Szajewska, Danuta Szorcówna.

### Starzec

Ludwik Małecki\*, Marek Pawlicki.

## ORKIESTRA I BALET TEATRU WIELKIEGO

### Dyryguje

BOGUSŁAW MADEY

### Asystenci pedagogzy

EDWARD SOBISZEWSKI  
WOJCIECH WIESIOŁŁOWSKI

### Asystent scenografa

ANNA ZAKRZEWSKA

### Baletmistrz-korepetytor

RAISSA KUZNIECOWA

### Asystent choreografa

WITOLD GRUCA

Nazwiska solistów biorących udział w przedstawieniu premierowym zostały  
oznaczone gwiazdką (\*)

Inspicjenci

FRANCISZEK TUTAK  
ZYGMUNT WOJTUK

Kierownictwo działu sceny

Inż. ZDZISŁAW SADŁOWSKI

Światło

MIECZYSLAW STASIAK