

STOWARZYSZENIE PRZYJACIÓŁ OPERY

ŁÓPDEZKA
OPERA

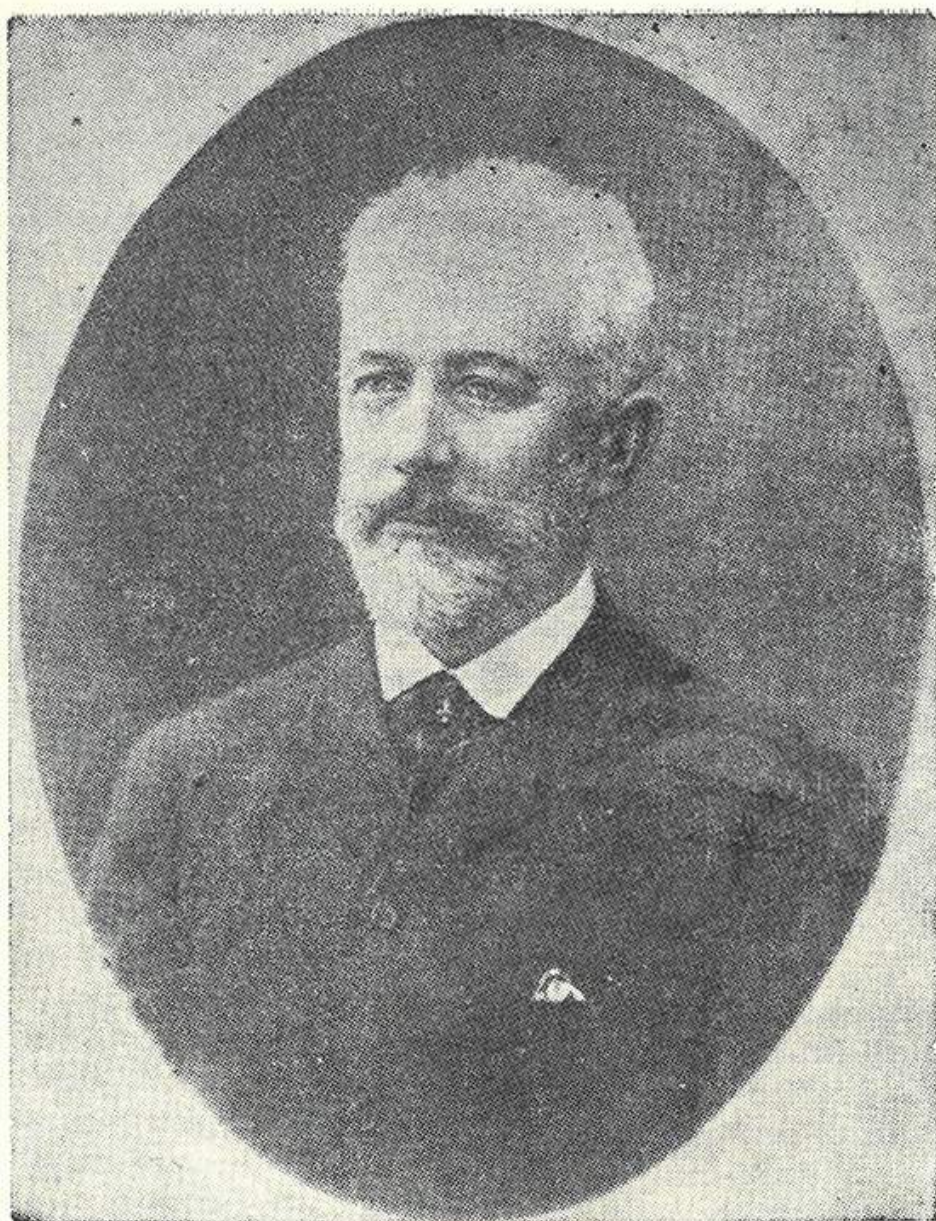


Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

P R O G R A M

十册





Piotr Czajkowski

(1840 — 1893)



Printed and Published by
J. G. & Co. 10, South Street, New York.

CZAJKOWSKI I „EUGENIUSZ ONIEGIN“

Piotr Czajkowski, to jedna z najwybitniejszych indywidualności twórczych w muzyce rosyjskiej XIX w. Rozpoczyna on swą działalność w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w warunkach dość odmiennych od tych, jakie stanowiły społeczno-ideowe tło twórczości nieco starszych od niego przedstawicieli „potężnej gromadki“ (Bałakirew, Cui, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakow). Rozpoczyna ją w okresie, kiedy mecenat muzyczny przechodzi w ręce mieszczaństwa, kiedy burżuazja obejmuje patronat materialny i ideologiczny nad wszystkimi instytucjami muzycznymi w Rosji; w jej rękę pozostają wszystkie oddziały Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego oraz szkolnictwo muzyczne. Instytucje muzyczne w systemie kapitalistycznym stają się przedsiębiorstwami, z których można czerpać zyski. Przedsiębiorstwem stają się nie tylko, organizacje koncertowe i instytucje operowe, ale również i wydawnictwa, które zaczynają konkurować z zagranicznymi, fabryki fortepianów i innych instrumentów. Życie muzyczne Rosji ulega więc wyraźnie procesowi kapitalizacji. Wiąże się z tym rozkwit zawodowego szkolnictwa muzycznego, którego podwaliny stworzył już Antoni Rubinstein.

W tych warunkach zmienia się też pozycja społeczna kompozytora. Jeszcze przedstawiciele „potężnej gromadki“ nie byli kompozytorami-zawodowcami w ścisłym tego słowa znaczeniu. Działalność kompozytorska nie była jeszcze w tym czasie w Rosji pojmowana jako podstawa bytu materialnego, jako zawód. Czajkowski jest właściwie pierwszym reprezentantem pokolenia zawodowych kompozytorów. Opiera się pod tym względem — i nie tylko pod tym — na osiągnięciach, które są zasługą Antoniego Rubinsteina.

Piotr Czajkowski urodził się 25 IV 1840 r. w zubożałej szlacheckiej rodzinie; ojciec jego był kierownikiem fabryki w Wotkińsku i tam właśnie urodził się Piotr. Muzyki zaczęto go uczyć w dzieciństwie, ale specjalnego talentu wtedy jeszcze nie przejawiał. W 10 roku życia zostaje oddany do instytutu dla przyszłych prawników, a po jego ukończeniu od razu rozpoczyna pracę urzędniczą w ministerstwie sprawiedliwości. Przez cały ten czas nie przerywa nauki muzyki; uczy się gry na fortepianie, śpiewa w chórze, zaczyna także improwizować, żywo interesuje się operą. Po pewnym czasie zaczyna brać lekcje teorii i harmonii u Zaremby, w zorganizowanych przez Rubinsteina klasach muzycznych. Po kilku latach porzuca pracę w ministerstwie i mimo bardzo trudnych warunków materialnych poświęca się w zupełności muzyce. Studia nad harmonią, kontrapunktem, formami (u Zaremby) i orkiestracją (u A. Rubinsteina) pochłaniają go całkowicie. Wprawdzie konserwatywny stosunek tych

studiów nie odpowiadał Czajkowskiemu, ale im właśnie, a głównie Rubinsteinowi, zawdzięcza on doskonale opanowanie techniki kompozytorskiej. W r. 1866 Czajkowski obejmuje posadę profesora w moskiewskim konserwatorium, którego dyrektorem był brat Antoniego Rubinsteina Mikołaj. Tu rozpoczyna pracę nad swoją pierwszą symfonią programową pt. „Zimowe sny“; jej pierwsze wykonanie pod batutą Mikołaja Rubinsteina zwróciło uwagę kół moskiewskich na młodego kompozytora. Antoni Rubinstein odniósł się jednak do niej negatywnie. Czajkowski zbliża się wtedy do kółka artystycznego skupiającego literatów i muzyków, którego ośrodkiem był Ostrowski, słynny dramaturg, a zarazem znawca folkloru rosyjskiego. Zainteresowania tej grupy pieśnią ludową nie pozostają bez wpływu na Czajkowskiego. Pod wpływem Ostrowskiego Czajkowski pisze swoją pierwszą operę pt. „Wojewoda“. W r. 1868 Czajkowski zbliża się do „kółka Bałakirewa“, z którym wiązały go wspólne zainteresowania muzyką ludową i nowymi prądami Zachodu. Grupa ta niewątpliwie wywarła pewien wpływ na Czajkowskiego. Powstają teraz trzy kwartety smyczkowe, opery: „Oprycznik“, „Kowal Wakuła“, muzyka do baśni Ostrowskiego „Śnieżka“, balet „Jezioro łabędzie“, dwie symfonie, fantazja symfoniczna „Burza“. I koncert fortepianowy b-mol i wiele innych utworów. W obu wymienionych operach Czajkowski opiera się na folklorze, w „Śnieżce“ — na rosyjskim, w „Kowalu Wakule“ — na ukraińskim.

Jest to jeszcze okres wczesnej twórczości Czajkowskiego. Rozwija się ona w tym czasie na tle wzrastającego niezadowolenia kompozytora z siebie i ze świata. Potęgująca się melancholia prowadzi go do głębokiego kryzysu psychicznego. Wstrząsem była dlań nieudana próba założenia rodziny. Kompozytor jest wtedy bliski samobójstwa. Wyjeżdża na czas dłuższy za granicę. Przeżycia te pogłębiają w nim słonność do tragicznego odczuwania świata. Rok 1877 przynosi dwa nowe, dojrzałe i przepojone tymi właśnie nastrojami dzieła: operę „Eugeniusz Oniegin“ i IV symfonię, w których rozwój stylu kompozytorskiego idzie w parze z pogłębieniem osobistego wyrazu. Czajkowski pisał te utwory w Szwajcarii, a podstawą materialną jego życia staje się subwencja bogatej mecenaszki sztuki Nadzieždy von Meck, która umożliwia kompozytorowi spokojną, normalną pracę twórczą i stałe wyjazdy za granicę. Rola pani von Meck była w życiu kompozytora dość szczególna: korespondowali ze sobą 13 lat nie znając się osobiście ani nie widując. Po kryzysie w 1877 roku w ciągu najbliższych ośmiu lat, Czajkowski spędza zimowe miesiące za granicą, zwiedza Włochy, Szwajcarię, Francję, lato zaś spędza u swojej siostry na Ukrainie, w miejscowości Kamionka.

Tymczasem rośnie uznanie dla twórczości Czajkowskiego. Kompo-

zytor ma już za sobą III symfonię i Koncert skrzypcowy z orkiestrą. Sława jego rośnie, „Eugeniusz Oniegin“ zdobywa sobie sceny operowe nie tylko w Rosji ale i za granicą. Czajkowski znowu powraca do ludzi, do życia towarzyskiego, sam nawet dyryguje swoimi utworami. W latach 1877-1888 odbywa wielkie tourné koncertowe po Europie. W Pradze zostaje uroczystie i entuzjastycznie przyjęty, w Cambridge — otrzymuje doktorat honorowy. Wyrazem pełnej równowagi psychicznej kompozytora staje się jego decyzja powrotu na stałe do Rosji. Czajkowski osiada w małym miasteczku niedaleko Moskwy, w Klinie. Mimo że warunki jego życia układają się teraz bardzo pomyślnie i kompozytor osiąga pełną równowagę duchową — pesymizm pozostaje nadal dominującą nutą jego światopoglądu. Przejawia się on w całej korespondencji kompozytora, zwłaszcza z bratem, w jego pamiętniku, a przede wszystkim w tematyce utworów. W ostatnim okresie jego twórczości powstaje szereg monumentalnych, ale przesiąkniętych tragicznym nastrojem kompozycji: programowa symfonia „Manfred“, V symfonia, a przede wszystkim opera „Dama Pikowa“. Opera ta wraz z ostatnią symfonią, VI, stanowi szczyt całej twórczości Czajkowskiego. Pisał ją kompozytor w stanie silnego napięcia psychicznego, jak w swoim czasie „Eugeniusza Oniegina“. W r. 1891 pisze krótką, jednoaktową operę „Jolanta“; w r. 1892 — balet „Dziadek do orzechów“ oraz pierwsze szkice do VI symfonii, które jednak niszczy; VI symfonię pisze na nowo w r. 1893. W październiku tego roku sam dyryguje w Petersburgu jej pierwszym wykonaniem. Tu zaraża się panującą wówczas cholera i umiera w parę dni potem, dnia 6 XI 1893 roku.

Rola twórczości Piotra Czajkowskiego w muzyce rosyjskiej jest szczególnie wielka. Twórczość ta jest nie tylko doskonałym odzwierciedleniem nastrojów panujących wśród inteligencji rosyjskiej ostatnich lat XIX wieku, ale też wyjątkowo artystycznym, wyjątkowo szczerym i głębokim wyrazem osobistych przeżyć kompozytora. Wielkość tej muzyki sprowadza się przede wszystkim do siły przeżyć, jakie w niej zamknął kompozytor i jakim umiał nadać doskonałą formę.

Tę doskonałą formę w dużej mierze zawdzięcza Czajkowski swemu nauczycielowi Rubinsteinowi, pomimo, że drogi ich bardzo szybko się rozeszły; Rubinstein potępiał nowatorskie poszukiwania ucznia, uczeń zaś nie uznawał akademickich postulatów nauczyciela. Mimo, to przez długi czas uważano Czajkowskiego za przedstawiciela kierunku reprezentowanego przez Rubinsteina.

Z Rubinsteinem łączy go istotnie kult rzemiosła muzycznego, kult klasycznych tradycji tego rzemiosła, przede wszystkim — formy symfonii, co w ówczesnym środowisku muzycznym Rosji uważane

było za przeciwstawienie się ideałom „potężnej gromadki“. Jej przedstawiciele głosili przecież negację tradycyjnych form, samowystarczalność narodową techniki kompozytorskiej. Czajkowski — nie odrzucając postulatu narodowości w sztuce, uznaje jednak walor wszytkiego, co wypracowały wieki poprzednie tak w Rosji, jak i na Zachodzie. Stąd z krótkiej perspektywy walki ideologicznej ostatnich lat XIX wieku mogło się wydawać, że Czajkowski i „piątka“ — to przeciwstawne linie, odmienne kierunki, różne postawy ideowe. Dziś widzimy, że odmienność dróg — to nie zawsze ich przeciwstawność. Widzimy jak wiele łączy Czajkowskiego z ideologią przedstawicieli „piątki“ i jak wiele wnieśli oni wspólnie do muzyki rosyjskiej XIX w. Historiografia radziecka zalicza do „klasycznej muzyki rosyjskiej XIX w. zarówno twórczość Borodina, Musorgskiego, Rimskiego-Korsakowa, jak i Czajkowskiego. W ramach potężnego nurtu rozwojowego muzyki rosyjskiej w drugiej połowie XIX wieku tworzą oni dwa odmienne prądy, złączone jednak wspólną podstawową ideą — stworzenia nowej, narodowej muzyki rosyjskiej.

Największą popularność zdobył Czajkowski dzięki swym operom. Stosunkowo wcześniej zwraca się on do tego gatunku muzycznego i mimo, że tematyka jego oper jest dość różnorodna, koncentruje się na jednym typie opery — na operze lirycznej. Umysłowość Czajkowskiego, jego osobiste zainteresowania i przeżycia decydują o tym, że pociąga go dramat psychologiczny, przeżycia ludzkie; one też stają się główną problematyką jego oper. Obca jest mu problematyka społeczna czy też konflikty dziejowe i nawet tam, gdzie podejmuje tematy historyczne (np. w „Mazepie“ czy w „Joannie d'Arc“), koncentruje uwagę raczej na przeżyciach osób dramatu niż na wydarzeniach, z których wyrasta sam konflikt. Czajkowski jest zwolennikiem realizmu psychologicznego w operze. Odpowiadają temu środki, którymi się posługuje: nie sceny masowe, nie chóry, ale arie solowe, monologi, duety, stanowią w tych operach główne środki wyrazu; nie dramatyczne deklamacyjne recytatywy, ale śpiewne arioso i intonacje ludowe decydują o charakterze ich melodyki. Czajkowski jest mistrzem melodyki, bogatej, wyrazistej, zróżnicowanej, ogromnie głębokiej i indywidualnej. Nie stosuje jednak w operach zasady form zamkniętych, raczej wprowadza ciągłość rozwoju melodyki, dla której poszczególne sceny stanowią tylko ramy.

Z najtragiczniejszych lat życia kompozytora pochodzi jedno z jego dwu dzieł operowych — „Eugeniusz Oniegin“. Opera ta powstaje w r. 1877. Liryczna osnowa poematu Puszkina, dramat psychologiczny będący jego osią, atmosfera rosyjskiego życia — wszystko to szczególnie pociągało wówczas Czajkowskiego. Powstaje opera liryczna,

którą sam kompozytor nazwał „scenami lirycznymi“. Punkt ciężkości spoczywa na przeżyciach, uczuciach ludzkich; motyw przeznaczenia, atmosfera pesymizmu ciąży nad całością, odpowiadając jego ówczesnym nastrojom.

Kompozytor wziął się do pracy, z ogromnym zapałem; całość naskwicował w ciągu czterech zaledwie miesięcy letnich, do końca roku zinstrumentował operę. Sam pisze, że pracował w jakimś natchnieniu, otaczając miłością postacie dramatu, biorąc udział w ich przeżyciach. Z poematu Puszkina przejął tylko wątek miłości Tatiany do Oniegina; opera odznacza się bogactwem nietylę sytuacji, ile nastrojów. Centralne miejsce zajmuje postać Tatiany. Postać ta występuje na tle scen obrazujących doskonale życie rosyjskiego dworku i miasta w początkach XIX w.; życie rosyjskiej prowincji oddane jest w obrazie balu u Łarinów i w pierwszej scenie przed dworkiem. Ta atmosfera pozwala kompozytorowi na stylizacje zarówno pieśni ludowej, jak i sentymentalnego romansu, na wprowadzenie tańców, innych na balu w dworku wiejskim, innych na stołecznym (tu już może wystąpić uroczysty polonez).

„Eugeniusz Oniegin“ jest wyrazem pogłębienia psychologicznego samego gatunku opery. I choć opera liryczna ma doskonale wzory w utworach Masseneta, Gounoda, a zwłaszcza Bizeta, „Eugeniusz Oniegin“ Czajkowskiego góruje jednak nad nimi poetyckością i plastyką przedstawienia wewnętrznego świata swoich bohaterów. Narodowy charakter tej opery nie jest wynikiem cytowania lub przetwarzania intonacji folkloru. Wynika raczej z nawiązania do tego zasobu i tych środków melodycznego wyrazu, jakie wykształciły się już w muzyce rosyjskiej poprzednich pokoleń, i to w ramach różnorodnych jej gatunków. Z tej typowo rosyjskiej atmosfery wyrastają postacie Puszkinińskiego poematu i ten ich charakter decyduje o „rosyjskim“ charakterze opery Czajkowskiego. Melodyka zbudowana z motywów o opadającej linii intonacji — co jest charakterystyczne dla całej twórczości Czajkowskiego — opisywanie melodyczne jakiegoś dźwięku lekko falującą linią, progresją podkreślone motywy westchnień — to wszystko składa się na ekspresję melodyczną tej opery. Podkreśla ją mocno schromatyzowana harmonika oraz nasyciona — choć delikatna i trafnie charakteryzując sytuacje sceniczne — instrumentacja.

„Eugeniusza Oniegina“ wystawiono po raz pierwszy w r. 1879 siłami uczniów konserwatorium petersburskiego. Ale niebawem opera ta zdobyła sobie sceny teatrów rosyjskich i zagranicznych i po dzień dzisiejszy należy do trwałych pozycji repertuarowych wszystkich oper świata.

Prof. dr ZOFIA LISSA

(Historia Muzyki Rosyjskiej — wyjątki)

CZAJKOWSKI O „ONIEGINIE“

Z listu do brata (18 V 1877).

W ubiegłym tygodniu byłem, zupełnie przypadkowo, u pani Ławrowskiej. Rozmawialiśmy o tym i owym, aż rozmowa zesłała na tory operowe. Zaczęliśmy mówić o tematach do librett. Mąż Ławrowskiej, bardzo głupi człowiek, plótł różne niedorzeczności, wyszukiwał i proponował mi nieprawdopodobne wprost historie. Lizawiecia Andriejewna milczała i tylko uśmiechała się dobrodusznie. Po jakimś czasie zwróciła się do mnie: a gdyby tak wziąć „Eugeniusza Oniegina“? Jej pomysł wydał mi się szalony i nic nie odpowiedziałem. Po wyjściu od niej, siedząc już w restauracji przy obiedzie, przypomniałem sobie o „Onieginie“, zamyśliłem się, po chwili pomysł Ławrowskiej wydał mi się możliwy do zrealizowania, później zapaliłem się do niego i pod koniec obiadu byłem już zdecydowany. Natychmiast wyruszyłem w poszukiwanie egzemplarza poematu Puszkina. Po wielkich trudach znalazłem go, poszedłem do domu, przeczytałem z zapartym tchem, do rana nie zmrużyłem oka, rezultatem czego było gotowe libretto przepięknej opery z tekstem Puszkina. Następnego dnia pojechałem do Szyłowskiego i teraz już on, na pełnych obrotach, pracuje nad wygładzeniem i uporządkowaniem libretta.

Nie uwierzysz do jakiego stopnia pasjonuje mnie podjęty temat. Jak się cieszę, że pozbyłem się raz na zawsze egipskich księżniczek, faraonów, trucizny i innych „chodliwych“ historii. Jaki ogrom poezji w „Onieginie“! Nie mylę się, wiem napewno! Scenicznych efektów, żywej akcji, będzie w mojej operze bardzo mało, lecz nastrój wielkiej poezji, prostota, ludzkość i bezpośredniość tematu w połączeniu z genialnym tekstem wynagrodzą z pewnością te braki.

Z listu do pani v. Meck (27 V 1877).

W niedzielę jadę na wieś do K. S. Szyłowskiego, bardzo miłego pana, który mieszka, ze swoją nie mniej miłą i sympatyczną żoną, we własnym majątku niedaleko Nowej Jerozolimy. Będę tam miał do swego wyłącznego użytku całe skrzydło domu i fortepian. Z całym zapalem przystąpię do komponowania. Szyłowski według moich wskazówek opracowuje libretto „Eugeniusza Oniegina“. Niezwykle śmiała myśl, nieprawdaż? Nieliczni znajomi, wtajemniczeni w mój zamiar napisania „Oniegina“, z początku bardzo się dziwili, niedowierzali, a po pewnym czasie zmienili zdanie aż do zachwyty włącznie. Opera, oczywiście nie będzie bogata w silne, dramatyczne spięcia, lecz zainteresuje słuchacza od strony czysto ludzkiego, codziennego bytu,

a poza tym jakaż ogromna moc poezji i swoistego czaru mieści się w tym utworze! Jedna scena Tatiany z Nianią ma wartość niesłychaną. Jeśli uda mi się zdobyć, nieodzowną przy tworzeniu, równowagę ducha, to czuję, że z treści Puszkina będę czerpał potrzebne mi do osiągnięcia celu natchnienie.

Z listu do K. Albrechta (15 XII 1877).

Karolu, na litość boską, zrozum mnie! Za żadne skarby nie zaproponuję opery dyrekcji teatrów, zanim nie zostanie ona wystawiona w konserwatorium. Pisałem ją z myślą o konserwatorium dlatego, że nie jest mi potrzebna duża scena z jej sztafą, sztywną umownością, beztalenciem reżyserów, nieprzemyślaną, choć bardzo często nawet bogatą wystawą, z maszyną do machania zamiast dyrygenta itd. itd.

Do realizacji „Oniegina“ potrzebuję:

1. Śpiewaków średniej klasy, lecz wytrwałych i dobrze przygotowanych aktorsko.
2. Śpiewaków, którzy oprócz tych zalet będą odtwarzać powierzone im aktorskie role prawdziwie i jak najprościej.
3. Wystawa nie musi być bogata, lecz bardzo dokładnie oddalająca epokę w której odbywa się akcja (20-te lata).
4. Chór nie może się zachowywać na scenie jak stado baranów, co ma miejsce na imperatorskim teatrze, lecz muszą to być ludzie biorący żywy udział w widowisku operowym.
5. Kapelmistrz nie powinien być maszyną i nawet muzykiem à la Naprawnik, który pilnuje tylko tego, żeby tam gdzie jest „cis“ nie grano „C“, lecz powinien być prawdziwym wodzem orkiestry.

Z listu do pani v. Meck (16 XII 1877).

Dużo myślałem o mojej operze. Czy uda mi się znaleźć Tatianr, taką, jak ją wyobrażał sobie Puszkina, i tę moją zilustrowaną muzycznie? Gdzie jest artysta, który choć w pewnym stopniu zbliży się do ideału Oniegina, chłodnego, ironicznego dandysa, do szpiku kości przepojonego manierami „wielkiego“ świata? Gdzieszukać Leńskiego, osiemnastoletniego młodzieńca z gęstymi puklami włosów — zapalczego, mającego swoisty pogląd na pewne sprawy życia — młodego poety à la Schiller?

Jakich pospolitych cech nabierze piękny obraz Puszkina, gdy pokaże się go na scenie wśród sztafpy, głupich często tradycji, odtworzy przez podstarzałych wykonawców...

DYREKCJA OPERY ŁÓDZKIEJ



Sabina Nowicka
Dyrektor



Władysław Raczkowski
Kierownik artystyczny
I. dyrygent

Realizatorzy opery „Eugeniusz Oniegin“



Jerzy Merunowicz
reżyser



Jadwiga Hryniewicka
Choreograf



Ewa Soboltowa
scenograf



Józef Rachwałski
scenograf

Pracownicy działu artystycznego



Mieczysław Wojciechowski
II Dyrygent



Tamara Samujłło
korepetytorka



Piotr Widlicki
asyst. reżysera

Wykonawcy partii solowych



Weronika Kuźmińska



Wanda Szczawińska



Zofia Słowińska



Krystyna Jackowska



Izabella Strzałkowska



Urszula Walczak

EUGENIUSZ

Sceny liryczne w
Libretto według poe

O S

ŁARINA, dziedziczka	{	BARBARA JAKLICZ JADWIGA STOCKA IZABELLA STRZAŁKOWSKA
TATIANA } } jej córki	{	WERONIKA KUŹMIŃSKA ZOFIA RUDNICKA WANDA SZCZAWIŃSKA ZOFIA ŚLIWIŃSKA
OLGA } }	{	KRYSTYNA JACKOWSKA IZABELLA STRZAŁKOWSKA URSZULA WALCZAK
FILIPIEWNA, niania	{	NINA JURDZIŃSKA MARIA NARKIEWICZ HALINA OSTROWSKA
EUGENIUSZ ONIEGIN	{	TADEUSZ GAWROŃSKI STANISŁAW HEIMBERGER ZDZISŁAW KLIMEK

Przerwy po III i V obrazie

Wieśniacy, ziemi

Miejsce akcji: Akt I i II

Czas akcji

CHÓR I BALET OPERY ŁÓDZKIEJ

Taniec chłopski w akcie I wykonają: Teresa Ensminger

Reżyseria:

JERZY MERUNOWICZ

Kierownictwo

WŁADYSŁAW

Dyrektor

WŁADYSŁAW

MIECZYŚLAW

Asystenci reżysera:

ROBERT SAUK

PIOTR WIDLICKI

Przygotowała

EWA M

EDWARD

TAMARA

Dyrektor: SABINA NOWICKA

ZAJKOWSKI

SZ ONIEGIN

3 aktach (7 odsłonach)

matu Aleksandra Puszkina

S O B Y:

LEŃSKI	{ EDWARD KAMIŃSKI TADEUSZ KOPACKI ROMUALD SPYCHALSKI
KSIĄŻĘ GRIEMIN	{ MICHAŁ MARCHUT IGOR MIKULIN RYSZARD NOWALIŃSKI
ROTMISTRZ	{ MARIAN KAŁUZIŃSKI JÓZEF ŚLEDŹ
ZARECKI	{ KAZIMIERZ CYBULSKI MAREK KAŁUŻYŃSKI RYSZARD NOWALIŃSKI IRENEUSZ PINTERA
TRIQUET, Francuz	ROMAN OSIŃSKI
GUILLOT, kamerdyner	{ MARIAN TOROŃ WŁADYSŁAW WAWRZYŃIAK

anie, oficerowie, goście

na wsi, akt III w Petersburgu

: około r. 1820

Przerwy po III i V obrazie

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII W ŁODZI

— Walentyna Lustig, Adam Różalski — Jan Stolarski

op muzyczne:

RACZKOWSKI

Choreografia:

JADWIGA HRYNIEWICKA

genci:

RACZKOWSKI

WOJCIECHOWSKI

Scenografia:

EWA SOBOLTOWA

JÓZEF RACHWAŁSKI

nie solistów:

UKUCKA

PRZYŁĘCKI

SAMUJŁO

Kierownik artystyczny: WŁADYSŁAW RACZKOWSKI



Jadwiga Stocka



Barbara Jaklicz



Krystyna Wieczorek



Halina Ostrowska



Nina Jurdzińska



Maria Narkiewicz



Romuald Sychalski



Edward Kamiński



Tadeusz Kopacki



Zdzisław Klimek



Stanisław Heimberger



Michał Marchut



Igor Mikulin



Ryszard Nowaliński



Roman Osinowski



Ireneusz Pintera



Kazimierz Cybulski



Marek Kalużyński



Józef Śledź



Marian Kalużyński

Wykonawcy partii solowych (balet)



Walentyna Lustig



Jan Stolarski

Z listu do S. Taniejewa (2 I 1878).

Napisałem operę dlatego, że pewnego pięknego dnia odczułem potrzebę powiedzenia muzycznym językiem tego, co w „Onieginie“ aż się prosi o podłożenie pod muzykę.

Zrobiłem to tak, jak umiałem. Pracowałem z niedającym się opisać zapalem i entuzjazmem, nie troszcząc się zupełnie o to, czy opera będzie w dostatecznym stopniu sceniczna, efektowna itd. Kpię sobie z efektów!

Po co mi efekty? Jeżeli pan doszukuje się efektów w takiej na przykład „Aidzie“, to zapewniam pana, że za żadne skarby nie byłbym w stanie napisać opery na podobny temat. Potrzebni mi są żywi ludzie a nie kukły.

Z przyjemnością podejmę temat, w którym — choć i bez mocnych, niespodziewanych efektów — występujące postacie będą podobne do mnie, będą odczuwały pewne sprawy tak, jak ja odczuwam i rozumiem. Natomiast odczuć egipskiej księżniczki, faraona, jakiegoś wielkiego etiopy, przyznaję, nie znam i nie pojmuję. Instynkt mówi mi, że ci ludzie poruszali się, odczuwali, a co za tym idzie, wyrażali swe uczucia zupełnie inaczej niż my.

Dlatego też moja muzyka będzie miała tyle wspólnego z „Aidą“, ile wspólnego mają wytworne, pełne wyszukanej galanterii dialogi bohaterów Racine'a, z naszymi pojęciami o prawdziwym sposobie bycia mitologicznych bogów. To byłoby kłamstwem. A ja się kłamstwem brzydę...

Niestety, nie spotkałem nikogo, ktoby podsunął mi taki temat do napisania opery jak np.: „Carmen“ Bizeta, jedno z najwspanialszych dzieł ostatnich czasów. Pan pewnie zapyta, czego mi jeszcze potrzeba do szczęścia? Proszę, odpowiem! Chcę, żeby w librecie operowym nie było królów, królowych, chłopskich buntów, wypraw wojennych, bitew, jednym słowem tego wszystkiego, co się składa na typ tzw. „grand opera“.

Mnie interesuje wyłącznie intymny, lecz bardzo głęboki dramat, zbudowany na psychologicznych konfliktach, charakter których nie jest mi obcy i które potrafią mnie do głębi wzruszyć. Myśleć o scenicznych efektach i pamiętać o teatralności tworzonego dzieła można tylko do pewnego stopnia. W przeciwnym wypadku będzie ono bardzo efektownym, zajmującym, nawet pięknym i interesującym lecz pozbawionym głębszej treści widowiskiem, które nie zaabsorbuje słuchacza i nie da mu żadnych głębszych przeżyć estetycznych.

Z listu do S. Taniejewa (24 I 1878).

Już panu mówiłem, że jeżeli, jak pan twierdzi, prawdziwą operę powinna cechować żywa akcja, a tej w moim „Onieginie“ nie ma, — jestem gotów nie nazywać „Oniegina“ operą, lecz czym pan chce: scenami, dramatem muzycznym, poematem, jak pan sobie życzy. Miałem wielką ochotę umuzyczyć „Oniegina“. Podejmując się tego zadania powinienem był przede wszystkim wziąć pod uwagę możliwości dramatyczne tematu i jego przydatność dla sceny, dlatego też jestem gotów ponieść wszystkie konsekwencje wynikające z mojej lekko-myślności. Mnie się jednak zdaje, że wszystkie niedociągnięcia będą pokryte czarem puszkinowskiego wiersza. Lecz i z tej przyczyny mam poważniejsze zmartwienie niż to, że publiczność będzie umierała z ciekawości w oczekiwaniu na rozwiązanie problemów.

Mam na myśli moje świętokradzkie wprost zuchwalstwo, które doprowadziło do tego, że mimo woli do wierszy Puszkina musiałem wkleić wiersze Szyłowskiego i dopisać własne To mnie najbardziej onieśmiela!

Jeśli chodzi o samą muzykę — powiem panu jedno: jeżeli kiedykolwiek została napisana muzyka z niekłamanym entuzjazmem, z taką miłością do tematu i do osób w nim występujących, to właśnie miało miejsce przy komponowaniu „Oniegina“. Po prostu drżałem z upojenia, tonąłem w niedającej się opisać błogości. I jeśli słuchacz, choć w pewnym stopniu, zbliży się do stanu w jakim ja się znajdowałem w okresie powstawania opery — niczego więcej nie pragnę, to będzie dla mnie największą nagrodą.

Z listu do P. Jurgensona (4 II 1878).

Być może mylę się, lecz mam wrażenie, że przy rzetelnej, fachowej realizacji, opera może się podobać także na scenie.

Aby cel osiągnąć, trzeba przede wszystkim wyrugować bezduszne, rutyniarskie, podejście, do nowego jeszcze nieznanego dzieła i stworzyć mi takie warunki, żebym mógł żądać wszystkiego co, moim zdaniem, będzie nieodzowne do wystawienia opery.

Sprawę realizacji na konserwatorskiej scenie wiązę z dużym dla „Oniegina“ szczęściem.

Konserwatorium powinno dać wzorcowe przedstawienie, i jestem głęboko przekonany, że ogólne wrażenie będzie bardzo dobre.

Z listu do pani v. Meck (28 IX 1883).

Jeżeli muzyka w „Eugeniuszu Onieginie“ ma cechy poetyczne i jest wzruszająca, to tylko dlatego, że byłem pod urokiem tematu.

Wydawanie sądu, że utwór Puszkina wyróżnia się jedynie pięknym

wierszem jest według mnie niesłuszne. Tatiana nie jest zwykłą prowincjonalną gąską, kochającą się na zabój w petersburskim elegancie, lecz dziewczyną ~ czystej, nieskazitelnie pięknej duszy, dziewczyną pogrążoną w marzeniach, poszukującą namiętnie swego ideału. Choć nie znajduje w nikim uosobienie swoich marzeń, życie jej płynie cicho i spokojnie. Lecz wystarczyło, że zjawił się człowiek, który warunkami czysto zewnętrznymi wyróżniał się spośród trywialno-zaściankowego towarzystwa, uwierzyła od razu, że to jest właśnie wysniony przez nią ideał i zakochała się w nim bez pamięci. Puszkiniem znakomicie, wprost genialnie przedstawił siłę pierwszej, dziewczęcej miłości, i pamiętam, że od młodszych lat byłem głęboko poruszony uduchowionym stanem Tatiany po spotkaniu się z Onieginem. Toteż, jeśli płonął we mnie w czasie pisania sceny listu ogień natchnienia, to rozpalili go Puszkiniem, i powiem pani zupełnie szczerze, bez udanej skromności, że jeśli moja muzyka choć w dziesiątej części oddaje piękno puszkiniowskiego wiersza, jestem z tego bardzo dumny i niezmiernie zadowolony.

W scenie pojedynku doszukuję się znacznie więcej, niż pani, wyrazu. Czyż śmierć młodego, utalentowanego poety, na skutek fałszywego pojęcia o honorze, nie jest wstrząsającą i wysoce dramatyczną? I czyż nie znajduje pani dramatyczności w tym, że znudzony, salonowy lew, powodowany nieuzasadnionym rozdrażnieniem, wbrew swej woli, przy dziwnym zbiegu okoliczności, zabija w pojedynku swego serdecznego przyjaciela?

Historia, zdawałoby się, bardzo prosta i nawet dość powszednia, lecz prostota, pospolitość tematu nie odbiera mu poetyckiego piękna i nie osłabia jego dramatycznych konfliktów.

„EUGENIUSZ ONIEGIN“

(Streszczenie)

Akt I

Odsłona I. W ogrodzie swego dworku Łarina i Filipiewna słuchają pieśni, śpiewanych przez Tatianę i Olgę, wspominając młode lata Łariny. Wchodzą wieśniacy niosąc gospodarzom wieniec dożynkowy. Tatiana nastrojona jest marzycielsko, podczas gdy wesola Olga chciałaby śpiewać i tańczyć wraz ze wszystkimi (aria). Lecz oto przybywa narzeczony Olgi, Leński, przyprowadzając przyjaciela swego i sąsiada, Oniegina. Pojawienie się Oniegina wywołuje w Tatianie gwałtowne uczucie miłości; widzi ona w nim wyśniony swój ideał (kwartet). Podczas gdy Leński zwierza się Oldze ze swej miłości (arioso) — Oniegin prowadzi z Tatianą obojętną rozmowę.

Odsłona II. Od chwili spotkania z Onieginem, Tatiana nie zaznaje spokoju. Przed pójściem na spoczynek prosi nianię, by opowiedziała jej o swej młodości i małżeństwie. Po odejściu niani Tatiana postanawia napisać do Oniegina szczerzy list z wyznaniem miłości. Wielokrotnie rozpoczyna i zmienia słowa listu, wreszcie gotowy list oddaje niani z prośbą o potajemne doręczenie go Onieginowi.

Odsłona III. Zbierając jagody w ogrodzie, dziewczęta śpiewają liryczną piosenkę. Tatiana z niecierpliwością oczekuje Oniegina, którego w liście prosiła o spotkanie. Lecz zawiodła się ona srodze: Oniegin w spokojnym lecz mentorskim tonie wyjaśnia jej, iż uczuć jej nie odwzajemnia na tyle, aby mógł zostać jej mężem.

Akt II

Odsłona IV. Wesoly bal w dworku u Łarinej z okazji imienin Tatiany. Jest też Oniegin, który zdając sobie sprawę z uczuć Tatiany, czuje się nieswojo. Pragnąc zrobić na złość Leńskiemu za przyprowadzenie go na ten nudny dla niego bal — Oniegin w sposób wyraźny zabiega o względy Olgi, tańcząc z nią wielokrotnie. Po kupletach, odśpiewanych ku czci Tatiany przez Francuza Triqueta, dochodzi do spięcia słownego między przyjaciółmi. Nieopanowany Leński, ku oburzeniu wszystkich obecnych, wyzywa Oniegina na pojedynek.

Odsłona V. Wczesny ranek na rozstajnych drogach. W oczekiwaniu na chwilę pojedynku Leński żegna się w myślach z Olgą (aria). Podczas gdy sekundantem Leńskiego ma być jego przyjaciel Zarecki —

Oniegin pojawia się w towarzystwie swego służącego. Ani Leński, ani Oniegin nie chcieliby przelewu krwi (duet), lecz cofnąć się już nie można; pada strzał i Leński osuwa się martwy na ziemię.

Akt III

Odśłona VI. Oficjalny bal w jednym z pałaców Petersburga. Mimo kilkuletnich podróży po świecie Oniegin nie może znaleźć spokoju, mając na sumieniu śmierć swego przyjaciela. Na balu widzi Oniegin Tatianę, która króluje w towarzystwie jako żona księcia Griemina (aria Griemina). Spotkanie z Tatianą wywołuje falę głębokiego uczucia u Oniegina, podczas gdy Tatiana kryje swą miłość do niego pod maską obojętności.

Odśłona VII. Oniegin przybywa do domu Tatiany, błagając ją o odwzajemnienie jego miłości i porzucenie domu. Tatiana wyznaje wprawdzie, że kocha go nadal, lecz pragnie być wierną swemu mężowi; odchodzi więc, pozostawiając zrozpaczonego Oniegina.

ZESPÓŁ WOKALNY OPERY ŁÓDZKIEJ

Bartosz Maria	Cybulski Kazimierz
Dowgiałło Regina	Gawroński Tadeusz
Hamernik Janina	Heimberger Stanisław
Jackowska Krystyna	Janicki Marian
Jaklicz Barbara	Kabużyński Marian
Janowska Barbara	Kabużyński Marek
Jurdzińska Nina	Kamiński Edward
Kepner Anna	Klimek Zdzisław
Kuźmińska Weronika	Kopacki Tadeusz
Lipińska Józefa	Krogulski Ludwik
Lukas Zofia	Leszczyński Jerzy
Malisiewicz Mieczysława	Marchut Michał
Mastowska Teresa	Mikulin Igor
Mielczarek Elżbieta	Misztela Kazimierz
Narkiewicz Maria	Motyl-Szary Adam
Ostrowska Halina	Narkiewicz Kazimierz
Panow Genowefa	Nowaliński Ryszard
Pruska Danuta	Obrzut Jan
Rajch Eugenia	Osiński Roman
Romanowska Halina	Pintera Ireneusz
Rudnicka Zofia	Różański Stefan
Sobajda Romana	Spychalski Romuald
Stefańska Zofia	Stępień Marian
Stocka Jadwiga	Szymoniak Stanisław
Strzałkowska Izabella	Śledź Józef
Szczawińska Wanda	Toroń Marian
Śliwińska Janina	Tyczyński Ryszard
Śliwińska Zofia	Wawrzyniak Władysław
Walczak Lucyna	Wodzyński Jan
Walczak Urszula	Zajaczkowski Tadeusz
Wieczorek Krystyna	Zawadzki Kazimierz
Cegiella Tadeusz	Zaworski Mirosław
Chodziuk Wiktor	Zieliński Ryszard

ZESPÓŁ BALETOWY OPERY ŁÓDZKIEJ

Ensminger Teresa	Lewandowski Władysław
Kierul Danuta	Olesiński Kazimierz
Lustig Walentyna	Pawlak Janusz
Olakowska Daniela	Piątkowski Adam
Rzeńca Maria	Różalski Adam
Żak Krystyna	Stolarski Jan

DEKORACJE I KOSTIUMY
WYKONANO W CENTRALNYCH WARSZTATACH TEATRÓW
ŁÓDZKICH

Kierownik techniczny:	— TADEUSZ MIERZEJEWSKI
Kierownik pracowni:	— ALEKSANDER KROWIRANDA
stolarskiej	— STEFAN POLANOWSKI
malarskiej	— HENRYK LEŚNIAK
tapicerskiej	— ZYGMUNT CIESIELSKI
krawieckiej męskiej	— LEOKADIA STYCZYŃSKA
krawieckiej damskiej	— EUGENIUSZ KARDYŃI
perukarni męskiej	— HELENA PODGÓRSKA
perukarni damskiej	— JÓZEF WRÓŻYŃSKI
szewskiej	— KAZIMIERZ JANOWSKI
Brygadier sceny	— IGNACY CZARYSKI
Oświetleniowcy	— RYSZARD STANISZEWSKI

Kierownik techniczny sceny — KAZIMIERZ MRÓZ

Stowarzyszenie Przyjaciół Opery w Łodzi

- zrzesza miłośników sztuki operowej
- propaguje muzykę operową
- współdziała przy organizacji Opery Łódzkiej

Zapisy członków i składki członkowskie

p r z y j m u j e

Sekretariat Dyrekcji Opery Łódzkiej

ul. Kilińskiego 45 (Teatr im. Jaracza)

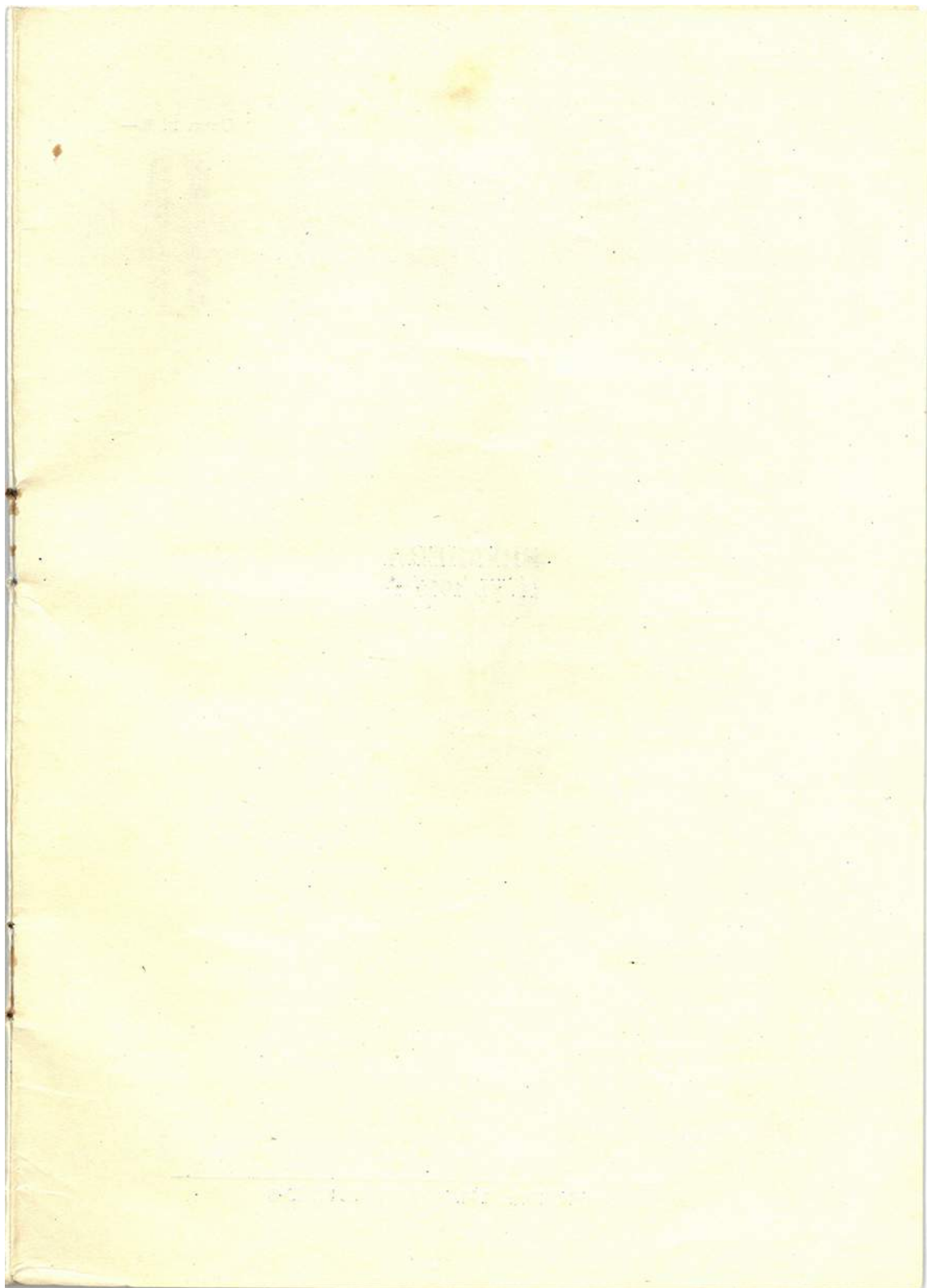
Dział Artystyczny Opery Łódzkiej

ul. Traugutta 18 (W.D.K.) pok. 214

Sekretariat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej

Al. 1 Maja 6

Składka członkowska wynosi zł. 20.— rocznie



Cena zł 3.—

PREMIERA
11. VI. 1956 r.