

Dziennik
8 III 56

Premiera „Eugeniusza Oniegina“ — 12 bm.

Oczekiwana z wielkim zainteresowaniem opera P. Czajkowskiego „Eugeniusz Onegin“ odbędzie się w teatrze im. Słowackiego w poniedziałek 12 bm. o godz. 19.15. Operę reżyserował J. Karbowski przy współpracy A. Wolaka. Kierownictwo muzyczne spoczywa „w rękach“ Jerzego Katlewicza, kierownictwo chóru Zb. Chwedczuka. Układ baletowy F. Parnela, inscenizacja K. Gajewskiego. W rolach głównych usłyszymy: Zofię Stachurską, Adama Szybowskiego, Halinę Żychal, Kazimierza Pustelaka, Zofię Jędrzykiewicz i Tadeusza Podsiadło.

Premiera „Eugeniusza Oniegina“ budzi wielkie zainteresowanie miłośników opery i muzyki Czajkowskiego.

Nowa obsada w „Eugeniuszu Onieginie“

Zapowiadane przed premierą zmiany obsady solowej w „Eugeniuszu Onieginie“ znalazły swój wyraz w ostatnich przedstawieniach opery, kiedy to na scenie ukazały się nowe sylwetki solistów — zarówno ról głównych, jak i drugoplanowych. Opera Krakowska dysponuje dziś licznym — i stale się powiększającym — gronem własnych solistów, niemal wyłącznie wywodzących się z młodego pokolenia — co pozwala na podwójne, a nawet potrójne obsadzanie poszczególnych partii. I — co ważniejsze — w Operze Krakowskiej nie ma wyraźnego podziału na solistów „premierowych“ i „rezerwowych“, takich których udział w przedstawieniu uważany jest tylko jako chwilowe zastępstwo. Młodzi śpiewacy naszej Opery przedstawiają się dziś, jako zespół w możliwościach swych, jeśli nie wyrównany — to w każdym razie zbliżony dzięki czemu wymiana solistów w poszczególnych przedstawieniach nie wpływa ujemnie na poziom spektaklu, lecz przyczynia się tylko do wzmożenia zainteresowania publiczności wprowadzeniem nowych osób do składu obsady wykonawczej.

W dalszych więc, po-premierowych przedstawieniach, ujrzelśmy m. in. no-

wego odtwórcę roli tytułowej — barytona **Władysława Malec-Malczewskiego**, który niedawno powiększył grono solistów Opery Krakowskiej. Śpiewak ten posiada głos o zacięciu raczej dramatycznym, dużym woluminie i dobrym wyprowadzeniu emisyjnym. Zalety wokalne Wł. Malec-Malczewskiego pokrywały braki w jego nie zawsze zadowalającej grze aktorskiej, wynikię przypuszczalnie z niedostatecznego jeszcze doświadczenia scenicznego.

Helena Szubertówna (sopran) potraktowała rolę Tatiany z dużym umiarem scenicznym, ustrzegając się szczęśliwie poży i nienaturalnej przesady. Głos śpiewaczki, dobrze brzmiący w górnym rejestrze, w średnicy traci na nośności dźwięku i nabiera zabarwienia matowego.

Cennym nabytkiem dla sceny krakowskiej jest **Walentyna Szajowska** (Olga), rekomendująca się bardzo korzystnymi warunkami wokalnymi, metalicznym, dźwięcznym mezzo-sopraniem i wyraźną wymową w śpiewie; w dalszej pracy nad emisją głosu winna młoda śpiewaczka zwrócić uwagę na pogłębienie dolnych tonów skali. Wartościowym materiałem głosowym o dużych możliwościach dysponuje b. dobra wykonawczyni roli Filipiewny-nianki **Stanisława Dyraś**, **H. Grychnik** (tenor), jako Leński, wypadł raczej słabo. Arię przed pojedynkiem ma wprowadzić śpiewak ten dobrze opracowaną głosowo i muzycznie, ale inne fragmenty partii Leńskiego budziły zastrzeżenia: głos solisty, niewielki w zasięgu, w górnych tonach skali brzmi zbyt anemicznie; być może rola Leńskiego jest jeszcze dla H. Grychnika za trudna. Partia księcia Gremina w „Onieginie“ napisana jest na głęboki głos basowy natomiast wykonujący ją ostatnio A. Galos ma wyraźnie głos barytonowy i to w dodatku o jasnej barwie — wskutek czego znana aria Gremina, śpiewana przez Galosa nabiera dla ucha słuchacza zgola nieoczekiwanego brzmienia...

Batutę dyrygencką — po J. Katlewiczu — objął w dalszych przedstawieniach **Z. Chwedeżuk**. Jak na razie jeszcze spektakl nie jest dyrygencko „dotarty“: soliści mają niektóre wejścia niepewne, a chór przeżywał w scenie balu w II akcie potężne kłopoty rytmiczne...

Na plus obecnych przedstawień zapisać należy większą swobodę sceniczną u całego zespołu i zniknięcie niektórych drobniejszych usterek reżyserskich.

Jerzy Parzyński

Czwarta premiera

Każdą premierę w Operze Łódzkiej, zorganizowanej analogicznie do naszej (Towarzystwo Operowe), wita tamtejsza prasa niezmiernie entuzjastycznie; tytuły artykułów w rodzaju „Cud operowy w Łodzi” nie należą do rzadkości. U nas używa się bardziej skromnych słów, nie entuzjastujemy się tak łatwo. A szkoda, bo wszystkie dotychczas wystawione przez m.łdą Operę Krakowską spektakle, to widowiska o prawdziwie wysokim poziomie artystycznym. Ostatnia jednak premiera „Eugeniusza Oniegina” przeszła orzekiwania. Naturalnie nie będziemy tu pi-

Jeśli nasi soliści ustrzegli się grubszych błędów aktorskich, jeśli dali wiele szczerego nieklamane go uczucia — jest to wielki sukces. Szczególnie dużej rzeczy dokonała Zofia Stachurska w roli Tatiany. Wprawdzie Puszkina w swoim poemacie widział Tatianę jako naiwną, czułościową dziewczę, jednak Czajkowski na tym nie poprzestał; wybrał z poematu i zaakcentował te miejsca, w których rozwinięcie dramatycznych kategorii emocjonalnych jest nie tylko możliwe, ale jak najbardziej słuszne. Zresztą tylko takie ujęcie pozwala wysłuchać całości bez znuże-

Polse lepszy chór operowy. Piękny śpiew, dokładność muzyczna, a przy tym wielka ambicja w rozwiązaniach scenicznych, umiejętność poruszania się na scenie — to walory, które wspierają w wykonaniu „Oniegina” ze szczególną wyrazistością. Nie możemy natomiast pozytywnie napisać o orkiestrze, która mimo dużej ilości prób razita niedopracowaniem, a poza tym całymi odcinkami grała zdecydowanie za głośno.

Osobna uwaga należy się baletowi. Feliks Parnell, który tym razem przygotował stronę choreograficzną opery, zastosował charakterystyczną koncepcję; wtopił części taneczne w całość poszczególnych obrazów. W wyniku otrzymaliśmy obrazki sympatyczne, ale pozbawione zupełnie typowych dla baletu elementów popisowych. Można mieć o to pretensje do Parnella, ale w większym stopniu do zarządu Towarzystwa Operowego, który nie stara się o stworzenie zespołu takiego, któremu można by postawić pełne wymagania techniczne i artystyczne.

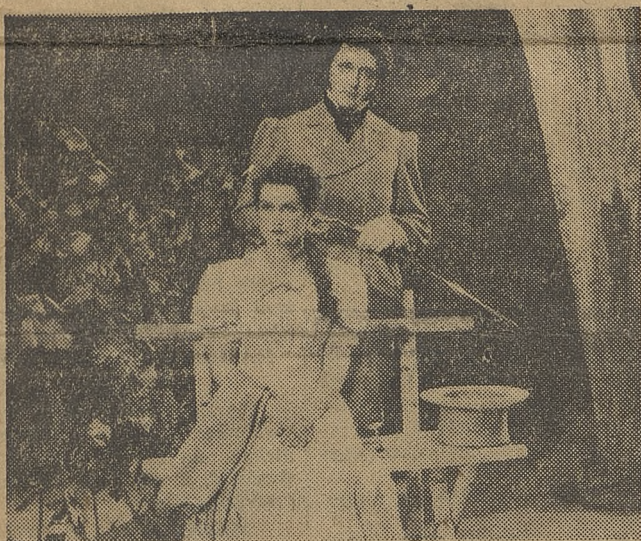
Oceniając całość przedstawienia trudno nie przedstawić głównych współtwórców sukcesu: reżysera, scenografa i dyrygenta. Józef Karbowski nie silił się na żadne zaskakujące pomysły, ale dał za to solidną, logiczną koncepcję reżyserską. Nie krępował on indywidualności śpiewaków zdolniejszych aktorsko, natomiast siłszym podpowiadał wszystko to, co mogło im pomóc. Współpracownikiem reżysera był Antoni Wolak; zwłaszcza w dobrym na ogół wypracowaniu dykcji widać jego wysiłek. Scenografia Karola Gajewskiego bezsporna jest jeśli chodzi o wnętrza (prawdziwie piękne), natomiast obrazki leśno-ogrodowe nie wszystkim się podobały. Kostiumy efektowne, barwne, po większej części celnie opracowane.

Praca dyrygenta, Jerzego Katlewicza (współpraca: Zbigniew Chudeczuk) miała swoje zalety i wady. Bezsporną zaletą jest staranność przygotowania muzycznego solistów i chóru, precyzja rytmiczna i intonacyjna, kultura śpiewu (brak podjazdów, zawożenia itp.). W dokładności jednak zgubił Katlewicz spór muzyki Czajkowskiego; w niektórych np. recytatywach słychać było wręcz uderzenia metronomu. „Uklaszczanie” Czajkowskiego było wygodniejsze, pozwalało pewnie prowadzić całość przedstawienia, ale przecież chodzi o prawdziwie romantyczną muzykę.

Resumując ogólną ocenę trzeba jeszcze raz stwierdzić, że całość przedstawienia, mimo pewnych braków (widzi się je zawsze wyraźniej niż zalety) wypadła bardzo korzystnie i daje wiele, pełnych pejsów doznań. Dziwne więc się wydaje, że dyrekcja Opery nie pozwoliła społeczeństwu okazać wdzięczności dla zespołu; nie wniesiono publicznie na scenę nawet tych kwiatów, które przeznaczone były dla całego zespołu (pominiawszy już indywidualne wianki i kosze), nie zaprezentowano ni zakończenie przedstawienia wszystkich współtwórców sukcesu.

Zresztą kwiaty i okłaski należą się nie tylko artystom, ale również i mimo wszystko kierownictwu, które w niezmiernie trudnych warunkach (brak własnego budynku, szła na próbę, pracownicy itd.) potrafiło wystawić cenne, wzruszające widowisko.

JÓZEFA PIOTROWSKA



Tatiana (Zofia Stachurska) i Oniegin (Adam Szybowski)

sać o „cudach”; w sztuce nie ma cudów, jest tylko sprawa talentu i solidnej pracy. Dużo uzdolnienia i pracowitość — to walory krakowskich artystów operowych; nic więc dziwnego, że przedstawienie „Oniegina” jest piękne, prawdziwie wzruszające.

Musimy przyznać, że kiedy dowiedzieliśmy się o projektowanym wystawieniu w Krakowie opery Czajkowskiego, ogarnęło nas uczucie lęku, czy Opera Krakowska podola zadaniu. Wprawdzie nasza Opera ma już za sobą trzy premiery, ale przecież łatwiej jest wystawić operę o wyrazistej sile dramatycznej („Rigoletto”, „Tosca”), czy też dzieło o specyfice rodzimej („Straszny dwór”). Tymczasem „Eugeniusz Oniegin” obraca się w zupełnie innych kategoriach. Nawet w scenie pojedynku, już w samym założeniu groźnej, więcej jest liryzmu, niż dramatyczności. Zresztą sam Piotr Czajkowski nie nazwał swego dzieła operą, a tylko „scenami lirycznymi”. Liryzm istotnie u Czajkowskiego zdecydowanie góruje. Czy wolno jednak poprzestać na łzawym, sentymentalnym liryzmie? W żadnym wypadku. Byłoby to nudne, a nuda zabija każdą sztukę.

Liryzm w operze Czajkowskiego trzeba traktować jako ogólną konwencję, w której trzeba pomieścić niezmiernie bogate, nader różnicowane nastroje, uczucia, przeżycia. W liryzmie musi oddać swą niefrasobliwość i humor Olga, czułość i szal zazdrości — Leński, znudzenie i żądę użycia — Oniegin, dziewczęcą natężność, miłość i honor — Tatiana. Wyrażanie tak zróżnicowanych charakterów i nastrojów, malowanie delikatnych obrazów nie jest łatwe także i w teatrze. Ale w operze, gdzie trzeba mieścić się każdym gestem i ruchem w czasie wyznaczonym — śle, czy dobrze — przez kompozytora, gdzie trzeba ponadto uważać na emisję głosu, intonację, frazowanie, gdzie trzeba dostosować się do dyrygenta, orkiestry itd. — trudności urastają do b. dużych rozmiarów.

Ważymy np. odsłone drugą, scenę pisaną listu; przydługi ten monolog słuchaczy najczęściej nuży. Stachurska tymczasem potrafiła utrzymać napięcie zainteresowania do samego końca. Również jej duet z Onieginem w odsłonie ostatniej jest osiągnięciem. Wzorowe opanowanie materiału muzycznego, dobra gra aktorska, duże umiejętności emisyjne (w tak forsownej partii braku wokalne wystąpiłyby w sposób wyrazisty) i nadzwyczajna dykcja, — to walory Stachurskiej, których trudno nie podkreślić.

Wielkim sukcesem zakończył się debiut operowy Pustelaka w partii Leńskiego. Tenor o pięknej barwie, śpiewający przy tym głosem miękkim, wyrównanym, bez forsowania jest u nas czymś tak wyjątkowym, że Pustelak posiadający te walory stał się niejako bohaterem wieczoru.

Adam Szybowski w partii tytułowej wybił się i tym razem na jedno z czołowych miejsc zespołu. Wprawdzie gra swoją mógł dać więcej emocji i romantycznego ciepła, jednak jego piękny materiał głosowy, ładnie prowadzona kantylena, świetna dykcja oraz korzystna aparycja pozwalały zapomnieć o pewnych nieporadnościach aktorskich.

Obok trzech wymienionych postaci, na aprobatę zasłużyła jeszcze Zofia Jędrzykiewicz (Larina); podobnie jak także Stefan Starzyk, jako przekomiczny Triquet i Władysław Jurek (Zarecki), chociaż ten ostatni śpiewał zupełnie nie w stylu. Natomiast Halinie Żychal należy się odpoczynek dla uspokojenia głosu, poprawienia emisji. Słabą muzycznie, wokalnie i nieciekawą aktorsko jest Szarblewska (Filipiewna), a głos Kopernego (Rołmiestra) jest — jak zwykle — prawie niesłyszalny. Rozczarował również Podsiadło, który w pięknej arii Gremina nie pokazał nęжного głosu, ani ekspresji, ani dykcji.

Dużą siłą Krakowskiej Opery jest chór; trudno byłoby znaleźć w



OPERA W KRAKOWIE

*M*IMO TRUDNOŚCI lokalowych, finansowych i innych, Opera Krakowska działa nadal — dając ostatnio premierę „Eugeniusza Oniegina” Czajkowskiego. Spektakl „Oniegina” potwierdza, iż Opera w Krakowie posiada bardzo dobry zespół orkiestralny (kier. muz.: Jerzy Katlewicz), oraz kilka niezłych głosów, natomiast nadal odczuwa brak odpowiedniego reżysera, który umiałby pokierować młodymi śpiewakami oraz scenografa, który wprowadziłby na scenę jakiś świeższy powiew. Na zdjęciu — odtwórcy partii tytułowych: Zofia Stachurska (Tatiana) i Adam Szybowski (Oniegin). Zdjęcie: Feliks Nowicki.

A. Hiolski i K. Jamroz
w „Eugeniuszu Onieginie”

Dziennik 9.11.56



W dwóch ostatnich — w bieżącym sezonie operowym — przedstawieniach „Eugeniusza Oniegina” wystąpią gościnnie w Krakowie: artysta Opery Bytomskiej Andrzej Hiolski (na zdjęciu) oraz artystka Opery Wrocławskiej — Krystyna Jamroz. Przedstawienia odbędą się w niedzielę, o godz. 14 i w poniedziałek o godz. 19.15.

Przed premierą

UWAGA CZYTELNICY! Poniżej podajemy Wam informacje o tym, co interesującego będziecie mogli **USŁYSZEC, ZOBACZYĆ, PRZECZYTAĆ** w najbliższym tygodniu.

„Oniegin“ w operze krakowskiej

Po kilku miesiącach wyteżonej pracy przygotowawczej opera krakowska występuje z premierą opery Plotra Czajkowskiego „Eugeniusz Oniegin“. Premiera odbędzie się w poniedziałek 12 bm. o godz. 19.15.

W obsadzie premierowej (bo soliści będą dublowani) wystąpią w głównych rolach: Z. Stachurska (Tatiana), H. Żychal (Olga), Z. Jędrzykiewicz (Larina), A. Szybowski (Oniegin), K. Pustelak (Leński), A. Podsiadło (Gremijn).

Kierownictwo muzyczne spoczywa w rękach cenionego dyrygenta J. Katlewicza, widowisko zaś realizuje zasłużony reżyser teatru im. Słowackiego J. Karbowski (przy współpracy A. Wołaka) w ujęciu odbiegającym od dotychczasowych koncepcji, opartym natomiast na wiernym oddaniu atmosfery poematu Puszkina, odtworzeniu epoki, psychiki

bohaterów oraz środowiska, w którym odbywają się te „sceny liryczne“ — jak nazwał swoją operę Czajkowski. Dekoracje i stylowe kostiumy zaprojektowane zostały przez znanego scenografa K. Gajewskiego, do opracowania zaś tańców zaproszony został słynny baletmistrz F. Parnell.

„DOM BERNARDY ALBA“ — sztukę Federico Garcíi Lorki pod tym tytułem grać będzie od środy (14 km. godz. 19.15) zespół żeński Starego Teatru. Żeński — podkreślamy to, gdyż w sztuce występują same kobiety. Nic więc dziwnego, że także reżyseria (H. Gall) i scenografia (J. Marcińska) tej sztuki należą do kobiet. Wystąpią m. in.: Bednarska, Gryglaszewska, Kłofska, Kruszewska, Michałowska, Niedźwiedzka, Ordeżanka, Węclawówna, Wisłocka i Żmijewska.

Eugeniusz Oniegin w Operze Krakowskiej

Eugeniusz Oniegin jest operą, która zajmuje w historii muzyki stanowisko wyjątkowe. Klimat muzyczny i dramatyczny jest tu tak swoisty, że mówiąc o tym dziele nie wolno pominąć atmosfery, w której powstało, ani też nie uwzględnić poglądów kompozytora na założenia i zadania muzyki operowej.

W jednym z listów pisał Czajkowski takie słowa wyrażające jego credo artystyczne: „Jeżeli na przykład „Aida” jest operą efektowną, to... za żadne skarby nie napisał bym opery osnutej na takim tle, ponieważ pragnę ludzi żywych a nie lalek... Poszukuję poufnego lecz wzruszającego dramatu, osnutego na tle takich sytuacji, jakie sam przeżyłem lub widziałem, którymi mógł bym się przejąć”.

Kompozytorowi wyznającemu takie zasady nie łatwo było znaleźć temat, który by zadowalał jego wymagania. To też poszukiwał go długo, aż wreszcie zwrócił uwagę na wspaniały poemat Puszkina „Eugeniusz Oniegin”. Libreto opracowane na tej podstawie nie obfitowało w momenty dramatyczne, to też Czajkowski nazwał swoją operę „scenami lirycznymi”, co określało charakter dzieła w sposób wykluczający wszelkie nieporozumienia. Kompozytor zdawał sobie sprawę z tego, że

stworzył właściwie nową formę muzyki scenicznej, to też uprzedzając zarzuty krytyków, pisał takie słowa: „Brak tu efektów scenicznych, brak akcji! To nie! Jestem zakochany w Tatianie. Jestem pod urokiem poezji Puszkina i nie mogę się oprzeć chęci skomponowania do niej muzyki”. Słowa te charakteryzują dobitnie nastrój kompozytora w chwili gdy przystępował do pracy. Wskazują też, że dzieło jego było rezultatem głębokiego przeżycia wewnętrznego i potrzeby artystycznej.

Czajkowskiego pociągnęła nie tylko poetycka atmosfera utworu Puszkina, ale i główne postacie dzieła były bliskie jego sercu. Sam bohater poematu Eugeniusz Oniegin jest przybrany w romantyczną maskę byronowskiego Don Juana czy Childe Harolda, gonionego za ułudą i często nie zdającego sobie sprawy z własnych dążeń i celów. Jego przyjaciel Leński, to postać owiana mgłą melancholii, nastroju, któremu sam kompozytor tak często ulegał. Wreszcie pełna uroku Tatiana jest uosobieniem najpierw dziecięcej trochę a potem dojrzałej kobiecości. Romantyczne cechy głównych postaci poematu łączą się dzięki realistycznej postawie poety z innymi cechami, z których na pierwszy plan wysuwa się rozsadek i poczucie obowiązku. Ta walka prawdziwego ży-

cia z bezpłodnym marzeniem, zakończona zwycięstwem zdrowej myśli moralnej, to również ważny motyw dzieła puszkiniowskiego.

Wszystkie te właściwości powodują, że realizowanie opery Czajkowskiego na scenie przedstawia duże trudności. Łączą się one z kwestią oddania stylu Czajkowskiego, przy czym nie można zapominać, że jest on w dziełach scenicznych inny niż w utworach czysto instrumentalnych.

Ujęcie dramatyczne dzieła przez operę krakowską było w zasadzie trafne. W naszych warunkach, w których nie mamy specjalnych reżyserów operowych, współpraca reżysera tej miary co Józef Karbowski z doświadczonym śpiewakiem operowym jakim jest Antoni Wolak, musiała dać dobre rezultaty, tym bardziej, że obaj ci artyści dali koncepcję przemyślaną i zrealizowaną konsekwentnie. Szczególne trudności stwarzały reżyserom dłuższe partie czysto orkiestralne, występujące w „Onieginie” bardzo często. Problem ten rozwiązyali oni naogół trafnie, chociaż nieraz w sposób całkiem konwencjonalny, co niewątpliwie stało w związku z niewielkim doświadczeniem scenicznym wykonawców.

Niestety ramy scenograficzne akcji nie mogły wzbudzić zainteresowania. Dekoracje były banalne, niekiedy przypominały oleodruki z XIX wieku, obrazom zaś plenerowym brak było przestrzenności.

Podczas premiery na czoło zespołu solistów wysunęła się w roli Tatiany Zofia Stachurska. W ujęciu całej roli przejawiało się gruntowne przemyslenie i organiczne powiązanie strony

muzycznej wykonania z grą sceniczną. W rezultacie partia Tatiany była postawiona nadzwyczaj przekonująco. Ilustracją tego mógł być obraz rozgrywający się w pokoju Tatiany, zawierający wprawdzie wiele piękna muzycznego, rozbudowany jednak przez kompozytora w sposób graniczący z rozwlekłością. W sensie tej (pisanie listu) potrafiła wykonawczyni utrzymać słuchaczy przez cały czas w niesłabnącym napięciu. Przyniosła się też do tego znakomita dykcja artystki. — W drugiej obsadzie Tatianą była Helena Szubertówna. Jej poważnych zalet wokalnych słuchacz nie mógł w pełni ocenić, gdyż głos jej w średnicy, a zwłaszcza w dolnych tonach skali nie ma pełnej nośności. Pod względem gry scenicznego artystka wykazała w stosunku do swych dawniejszych występów wyraźne ożywienie.

Adam Szybowski w roli Oniegina przedstawił wszelkie wartości swego pięknego głosu i poważnej muzykalności, niemniej pod względem aktorskim stworzył postać niecałkiem przekonującą. Oniegin w jego ujęciu był zbyt chłodny, brak mu też było pełnej swobody, co wpływało czasem na niedociągnięcia w interpretacji muzycznej. Porównując ostatnią rolę Szybowskiego z jego ujęciem Miecznika w „Strasnym dworze”, widzimy, że temu utalentowanemu śpiewakowi odpowiadają w znacznie większym stopniu partie o charakterze bardziej statycznym.

Bardzo pozytywnie trzeba ocenić debiut drugiego Oniegina, Władysława Malec-Malczewskiego. Chociaż w grze jego przejawiał się brak obycia

ze sceną to jednak dzwiczny i nośny baryton artysty wysunął go na jedno z czołowych miejsc wśród naszych wykonawców.

Kazimierz Pustelak w roli Leńskiego wykazał piękny i dobrze wyszkolony głos oraz muzykalność, zasłużył też rzetelnie na gorące oklaski, które otrzymał po wielkiej arii w V obrazie.

Zofia Jędrzykiewicz ujęła trafnie rolę Łariny, wykazując walory wokalne i aktorskie. W jej śpiewie przejawiała się swoboda i umiejętność operowania głosem. W drugiej obsadzie wystąpiła w tej roli Barbara Marczyńska. Wprawdzie Łarina w jej ujęciu była zbyt młoda jak na matkę dwóch dorosłych córek, to jednak głosowo przedstawiała się korzystnie. — W roli Olgi wystąpiła Halina Żychała, wykazując staranność i przejęcie w opracowaniu swojej partii. — Genowefa Szarblewska stworzyła udaną sylwetkę starej niani. Chociaż jej gra aktorska nie przekraczała granicy utartych wzorów, ale wynagradzała to zalety głosu i interpretacji.

Tadeusz Podsiadło jako książę Gremmin wypadł raczej blado. Artysta ten rozporządza wprawdzie wartościowym materiałem głosowym, zbyt jednak małym w stosunku do wymagań sceny operowej. — W późniejszych przedstawieniach rolę Gremmina wykonywał Andrzej Galos. Jest to właściwie baryton, nie też dziwnego, że czuł się trochę skrepowany w powierzonej mu partii basowej. Mimo to przedstawiał się zdecydowanie dodatnio, wykazując zalety zarówno wokalne jak i aktorskie.

W wykonawców mniejszych partii

wyróżnił się Stefan Starzyk jako dobrze postawiony wokalnie i prawdziwie zabawny Triquet. Pozostałe role wykonali poprawnie Władysław Jurerek (Zarecki), Leszek Koperny (rotmistrz), Michał Garda (Guillot) i niesłusznie pominięty w programie solista chóru wieśniaków.

Na szczególne podkreślenie zasługuje wspólna zaleta większej części solistów — bardzo staranna i wyraźna dykcja. Jest to umiejętność wielokrotnie przez śpiewaków lekceważona i w rezultacie niezbyt często spotykana. To też z uznaniem trzeba zaznaczyć, że w naszej młodej operze kładzie się duży nacisk na tak ważną sprawę.

Chór, przygotowany bardzo starannie przez Zbigniewa Chwedeżuka brzmiał dobrze, tekst jednak słowny niezawsze docierał do słuchaczy z całą dokładnością. — Balet, poza tańcem rosyjskim w I obrazie, był zarówno w pomysłach, jak w wykonaniu najsłabszym elementem opery. Wprawdzie trzeba przyznać, że tańce „salonowe” wbrew pozorom należą do najtrudniejszych w wykonaniu scenicznym, niemniej całość stała poniżej przeciętnego poziomu.

Bogactwo partii orkiestralnej partytury „Eugeniusza Oniegina” skłania nieraz dyrygentów do położenia zbyt silnego akcentu na stronie instrumentalnej opery. Pokusie tej uległ Jerzy Katlewicz ujmując całość w sposób zbyt symfoniczny. Wybitnie uzdolniony ten dyrygent, bardzo ceniony przez solistów jako akompaniator, tym razem przytłaczał śpiewaków maszynym brzmieniem orkiestry i niejednokrotnie nadawał im

tempa w sposób zbyt rygorystyczny, nie licząc się z tym, że w operze, bez względu na jej styl, orkiestra powinna zawsze stosować się do głosów na scenie, a tym bardziej w wypadkach, gdy one nie są zbyt duże. Powyższe jednak zastrzeżenia dotyczą przede wszystkim premiery. Na dalszych przedstawieniach koncepcja dyrygentów ulega zmianie i proporcje brzmienia śpiewaków i orkiestry zostały utrzymane w należytej równowadze, a całość nabrała większej płynności. — Jeżeli chodzi o sam zespół orkiestralny, to należało by od niego wymagać równiejszego stylu pracy, gdyż nie na każdym przedstawieniu wykazuje taką samą staranność.

W sumie wystawienie „Eugeniusza Oniegina” jest nowym sukcesem naszej opery i oznacza na drodze jej rozwoju poważny krok naprzód. Nie możemy zapominać, że jest to placówka zorganizowana jedynie przez grono miłośników muzyki scenicznej, a więc nie rozporządzająca środkami stojącymi do dyspozycji oper państwowych. Dlatego też patrząc na jej niedociągnięcia musimy pamiętać o trudnościach, z którymi niejednokrotnie walczy. Z drugiej strony, gdy weźmiemy pod uwagę przedstawienia operowe w Krakowie i innych miastach Polski, widzimy, że w wielu wypadkach porównanie to wypadnie mimo wszystko na korzyść naszych artystów. Staranność przygotowania dzieła Czajkowskiego wskazuje na duży wkład pracy całego zespołu i rzetelny wysiłek w pokonywaniu trudności. Dowodzi to pełnego zrozumienia zadań, jakie stoją przed młodą operą krakowską.

Nowa premiera:

Dziennik
26. II. 36.

Eugeniusz Oniegin

Szukając odpowiedzi na liczne zapytania naszych czytelników w sprawie opery, zwróciliśmy się po informacje do obecnego przewodniczącego Krakowskiego Towarzystwa Operowego, dyr. Juliusza Webera.

— Jak zapowiada się nowa krakowska premiera — „Eugeniusz Oniegin“?

— Dokładamy wszelkich starań, aby przedstawienie wypadło jak najlepiej. Żadnej z dotychczas wystawianych przez Krakowskie Towarzystwo Operowe oper nie poświęciliśmy tyle czasu, tyle prób zarówno solistycznych, jak chóru i orkiestry. Nad stroną muzyczną pracuje z oddaniem dyrygent J. Katlewicz oraz kierownik chóru Z. Chwędczuk. Reżyser Józef Karbowski rozpoczął prace od omówienia poematu Puszkina, od staran-

nej rewizji dotychczas używanego polskiego tłumaczenia „Oniegina“ oraz charakterystyki poszczególnych postaci w operze. W centrum zainteresowań reżyserskich leżały sprawy dykcji, wierności stylu oraz ekspresji. Oddanym współpracownikiem reżysera Karbowskiego jest doświadczony artysta operowy, A. Wolak. Inscenizacja K. Gajewskiego nader interesująca. Również układy baletowe, specjalnie pozyskanego do współpracy wybitnego baletmistrza Feliksa Parnella, mają pełne szanse zdobycia uznania publiczności.

— A jak z obsadą solistyczną?

— Wystawienie „Eugeniusza Oniegina“ traktujemy jako dalszy etap szkoleniowy naszej młodej kadry śpiewaczej. W wystawianych dotychczas operach nasza kadra okrzepła i wzrosła; w tej chwili posiadamy prawie równorzędną, podwójną (nawet potrójną) obsadę solistyczną. Przygotowanie obu obsad idzie równolegle — z tym, że na oficjalnej premierze pragniemy pokazać jak najwięcej „nowych twarzy“. Naszą

bazą jest naturalnie krakowska PWSM.

— Jakie są dalsze plany repertuarowe Opery?

— Po premierze „Oniegina“ przystąpimy do pracy nad „Cyganerią“ Pucciniego. Projektujemy także wznowienie „Madama Butterfly“.

— A co z operą mozartowską?

— Muszą podkreślić z całym naciskiem, że KTO nie rezygnuje z pokazania w Krakowie opery Mozarta; myślimy tu o „Weselu Figara“ albo „Don Juanie“. Niestety wystawienie opery mozartowskiej będzie związane z niemięszymi wydatkami niż inscenizacja „Oniegina“. Operę Czajkowskiego mogliśmy wziąć na warsztat tylko dzięki dodatkowej — należą się za to wyrazy specjalnej wdzięczności — subwencji władz miejscowych, uzyskanych za pośrednictwem Prez. WRN. Jeśli pozwoli na to sytuacja finansowa, opera Mozarta wejdzie na scenę przed zakończeniem Roku Mozartowskiego.

— Czytelnicy „Dziennika“ interesują

się bardzo sprawą projektowanej budowy gmachu operowego...

— Istotnie jest to sprawa bodaj najważniejsza dla rozwoju naszej Opery. Powstał niedawno komitet wykonawczy dla sprawy budowy gmachu, w którego skład weszli członkowie Prezydium Wojewódzkiego i Miejskiego Komitetu Frontu Narodowego oraz zarządy Krakowskiego Towarzystwa Operowego i Towarzystwa Teatru Muzycznego. Komitet opracowuje plan akcji, która opierać się będzie głównie o inicjatywę i fundusze społeczne.

— Zanim jednak stanie w Krakowie gmach opery, spotkamy się... na premierze „Oniegina“ w Teatrze im. Słowackiego. Oby opera Czajkowskiego, wystawiona po raz pierwszy w 1879 r. siłami uczniów konserwatorium petersburskiego przyniosła i u nas pełny sukces młodym artystom, a równocześnie stała się wyrazem serdecznej więzi ze sztuką naszych wschodnich przyjaciół.

**Rozmowę przeprowadził
STANISŁAW LACHOWICZ**

Echo
21. III
1956

„Eugeniusz Oniegin” w Operze Krakowskiej

Nie było w wieku XIX innego kompozytora, który bardziej zasługiwałby na miano liryka, aniżeli Piotr Czajkowski.

Słowa te, wypowiedziane przez jednego z biografów wielkiego kompozytora rosyjskiego są może najtrafniejszą, bo najkrótszą charakterystyką istoty twórczości Piotra Czajkowskiego. Czajkowski jest rzeczywiście wielkim lirykiem. A liryzm w muzyce — to przede wszystkim piękno prowadzenia melodii, bogatej, różnorodnej i wyrazistej, zdolnej do odzwierciedlania ludzkich uczuć i nastrojów — i umiejętność przemawiać do każdego słuchacza.

Jest rzeczą jasną, że o liryzmie opery decyduje nie tylko jej muzyka, ale także i temat libretta, do którego sięgał kompozytor w swych zamierzeniach twórczych. U Czajkowskiego napotkać możemy na — rzecz można — klasycznie czystą zgodność między literacką treścią opery, a jej realizacją, środkami muzycznymi dokonywaną.

Życie osobiste Czajkowskiego, jego psychika i zainteresowania rozstrzygnęły o tym, że poświęcił on w swych operach główną uwagę ludzkim przeżyciom uczuciowym i dramatom psychologicznym. Nie — pełne napięcia — sceny masowe, nie potężne chóry i przytłaczająca instrumentacja — lecz wątki miłosne, śpiewność arii solowych i duetów oraz poezja w melodii były tymi środkami kompozytorskimi, przy pomocy których Czajkowski uzyskiwał w swych operach lirycznych piękno artystycznego wyrazu.

Wszystkie zaś te cechy indywidualnego stylu twórczego Czajkowskiego znalazły pełne odbicie w jednej z najbardziej rozpoznawalnych jego oper — „Eugeniuszu Onieginie”.

Jest rzeczą ciekawą, że sam kompozytor, odczuwając snąc brak żywszego tętna dramatycznego w akcji „Oniegina”, nazywał to swe dzieło nie operą — lecz scenami lirycznymi. Nie teatr operowy też, lecz Konserwatorium Petersburskie stało się — zgodnie z intencjami kompozytora — miejscem pierwszego wykonania „Oniegina” (w r. 1879). — W trosce o przyszłe losy swej opery, sam kompozytor zajmował niejednokrotnie wyrazne, a także charakterystyczne stanowisko, wskazujące, jak pojmował on swego „Oniegina” — i jakim go widzieć pragnął. Zresztą — oddajmy tu głos sumemu Czajkowskiemu:

„Napisalem „Oniegina” z myślą o Konserwatorium, a nie o teatrze, gdyż dla mnie niepotrzebna jest wielka scena operowa z jej szablonem, banalnymi reżyserami, beztre-

ściwą, choć wspaniałą wystawą — i z „gestykulującymi maszynami” zamiast dyrygentów... Do „Oniegina” potrzebni są śpiewacy — nawet średniej miary, ale rzetelnie wyuczeni i niezmanierowani, dobrzy aktorzy — tak soliści, jak i chórzysci. Potrzebny jest też kapelmistrz taki, który nie tylko podaje takt i widzi poszczególne nuty — ale artysta z sercem, prawdziwy przywódca orkiestry...”

Spróbujmy więc — mając powyższe osobiste postulaty Czajkowskiego na uwadze — popatrzeć na niedawne przedstawienie „Eugeniusza Oniegina” w Krakowie — nową premierę Krak. Tow. Operowego...

Muzyczne przygotowanie opery, a następnie jej prowadzenie na premierze było dziełem I dyrygenta Opery Krakowskiej J. KATLEWICZA, zaś reżyserską całością spektaklu kierowała doświadczona ręka J. KARBOWSKIEGO.

Przy wielu cennych walorach, pozostających z niewątpliwą korzyścią dla życia sceny w „Onieginie”, reżyseria tu jednak była za mało operowa. Nie chodzi tu bynajmniej o stosowanie jakiejś operowej „sztampery”, lecz o zwrócenie uwagi na fakt, że w operze każdej akord, każda pauza w orkiestrze oznaczać coś powinna dla sceny — i być zsynchronizowana z grą aktorską, a tego niestety nie wyczuwało się w niedawnym przedstawieniu „Oniegina”.

Na scenie Opery Krakowskiej ujrzelśmy nowe twarze — i usłyszeliśmy nowe głosy. Bardzo to optymistycznie świadczy o rozwoju naszej młodej placówki operowej — aczkolwiek poziom występujących w „Onieginie” solistów nie był równomierny...

Na czoło zespołu wysunął się tenor KAZIMIERZ PUSTELAK (Lęski), posiadający głos o bardzo ładnym, wyrównanym na całej skali brzmieniu — i wyróżniający się delikatko już zaawansowanymi umiejętnościami wokalnymi. — ZOFIA STACHURSKA odtworzyła rolę Tatiany (sopran) głosowo w zupełności poprawnie, raz jeszcze potwierdzając swą wybitną muzykalność śpiewaczą, aktorsko jednak wykazywała czasami tendencje do niepotrzebnej afektacji. Baryton ADAM SZYBOWSKI podał w pełni zadawalająco bardzo starannie przez siebie opracowaną wokalnie trudną rolę Oniegina. Korzystnymi warunkami głosowymi wyróżnili się: Z. JEDRZYKIEWICZ, sopran, jako Larina (nieodpowiednio jednak ucharakteryzowana, zbyt młodo, jak na matkę dorosłych córek...), G. SZARBLEWSKA (Filipiewna) oraz ST. STARZYK, tenor, w roli Triqueta (arietta Triqueta miała niepotrzebnie przejaśkrawioną groteskowość...). — Na występie TADEUSZA PODSIADŁO (ks. Gremin, bas) zaciągnięta przypuszczalnie debiutanta tremą, przez co szwankowała prawidłowość emisji, dykcja, a głos ograniczony był w swej nośności. Bardzo poważne zastrzeżenia budzi nadal H. ŻYCHAŁ (Olga), która mimo szeregu już występów na scenie operowej nie uniezbyła się swych zasadniczych wad wokalnych: za głęboko osadzonego i wskutek tego głuchego w brzmieniu głosu, co powoduje z kolei wadliwą, niewyraźną wymowę. W rolach epizodycznych wystąpili: W. JURK i M. GARDA.

Przygotowany sumiennie chór (chórmistrz Z. CHWEDCZUK) śpiewał dobrze; orkiestra, której kompozytor zalecał w „Onieginie” „dyskretnie brzmienie”, przeciw tej dyskrekcji kilkakrotnie wykraczała, przygluszając solistów — w całości jednak mogła zadowolić. Ciekawą i efektowną, a bardzo naturalnie wkomponowaną w układ scen choreografią kierował F. PARNELL (nawet użycie pstrokaczyny kostiumów!). Szata dekoracyjna, opracowana przez K. GAJEWSKIEGO, nie odbiegała od tradycyjnych rozwiązań.

JERZY PARZYŃSKI

»Eugeniusz Oniegin«

KIEDY niespełna rok temu, po wysłuchaniu krakowskiego „Strasznego Dworu“ w teatrze im. Słowackiego, zapytaliśmy kogoś autorytatywnego, czy i co mu się na tym przedstawieniu po dobało, odparł krótko: „Owszem, kurtyna Siemiradzkiego...“

Dziś, po upływie roku, kiedy Krakowskie Towarzystwo Operowe wystąpiło w tymże teatrze z wznowieniem „Eugeniusza Oniegina“, zadaliśmy ponownie temu samemu „komuś“ to samo pytanie i po krótkim oczekiwaniu otrzymaliśmy taką odpowiedź: „Upływający czas w niczym nie umniejsza piękna tej kurtyny, nawet wtedy, gdy za nią kielkować już zaczyna nowe piękno, które ona troskliwie w antrakcie przedstawiając, zarazem czcigodnie je przyozdabia“.

Dopiero „Oniegin“ pokazał po raz pierwszy, że na młodej, operowej scenie krakowskiej zaczyna nieśmiało kielkować sztuka. Dużo tu jeszcze artystycznej nieudolności i pospolitego amatorstwa, dużo też niedoskonałości i niewyszkolenia, a za mało stałych, fachowych pedagogów, ale i dużo najlepszej chęci, realnie wspartych bardzo dużymi talentami. Wobec krakowskiego przedstawienia „Oniegina“ należy zachować dużo respektu i podziwu nad młodym zespołem, który potrafił wznieść trudne to dzieło na poziom, wzruszający chwilami trafnością swej interpretacji. Zaczniemy od dyrygenta.

Jerzy Katlewicz, to młody, wysokiej klasy muzyk. Jako dyrygent nie tylko zwarty w sobie i energiczny, ale wprost kipiący muzyką i zaciekle broniący jej praw. Być może, że w porywczowości swej zbyt się spieszy i zbyt jest bezwzględny i nie zawsze obiektywny wobec pewnych koncesji na rzecz wokalistów.

W technicznej stronie dyrygowania zbyt mało ekonomiczny i zbyt nadużywający w taktowaniu lewej ręki — niemniej jest już poważną siłą, jako czystej wody, w całym znaczeniu tego wyrazu, „mocny“ dyrygent, a takich mamy bardzo niewielu.

Jeśli o solistów chodzi, najbardziej wzruszył nas Kazimierz Pustelak w roli Lenskiego. Młody ten śpiewak powinien się kształcić i być otoczony szczególną o-

pieką. Adam Szybowski w roli tytułowej nie od razu wchodził w specyficzny jej charakter. Wokalnie panuje jednak nad swą partią wzorowo. To samo można powiedzieć również i o Tatianie Zofii Stachurskiej, b. muzykalnej i b. dobrej aktorce. Triquet Stefana Starzyka sprawiał korzystne wrażenie. H. Żychal (Olga) i T. Podsiadło (Gremi) dysponują ładnymi, lecz niewyszkolonymi jeszcze głosami. W dalszych rolach wystąpili: Z. Jędrzykiewicz, G. Szarblewska, L. Koperny i W. Jurek. Dużą satysfakcję sprawił nam dobrą swą dykcją chór, dobra choreografia F. Parnella i dobra reżyseria, stanowiąca ciekawą symbiozę Józefa Karbowskiego, bardzo zasłużonego aktora dramatycznego z Antonim Woliakiem, b. rutynowanym śpiewakiem operowym. Scenografia H. Gajewskiego, mimo że pochodzi z dawniejszych lat, sprawia dobre wrażenie. Orkiestra Filharmonii Krakowskiej nie imponowała, niestety, ani brzmieniem, ani czystością gry, a powinna być przecież wzorem dla początkujących na scenie.

Za ogólne wykonanie „Oniegina“ wypada przyznać Operze w Krakowie po raz pierwszy dobrą notę. Ale to zobowiązuje na przyszłość, a konkurencja z kurtyną — zawsze grozi.