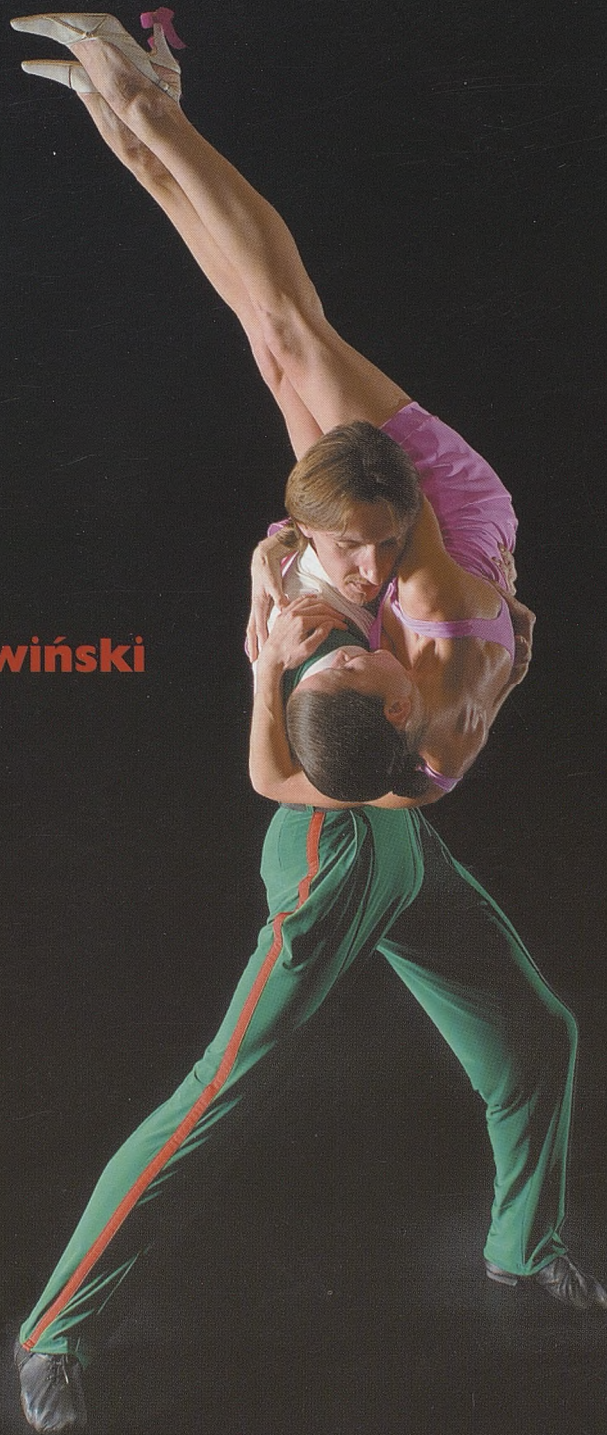


Igor Strawiński

Historia żołnierza





Igor Strawiński
Historia Żołnierza

L'Histoire du soldat / The Soldier's Tale

tekst/original text by Charles Ferdinand Ramuz
tłumaczenie / Polish translation – Julian Tuwim

reżyseria, choreografia, scenografia, kostiumy, realizacja światła
director, choreographer, set and costume designer, stage lighting designer

Elena Bogdanovich

opracowanie muzyczne / musical arrangement

Tomasz Tokarczyk

asystent reżysera i choreografa / assistant to director and choreographer

Victor Korpusenko

inspicjent / stage manager

Anna Jaworska

O B S A D A / C A S T

ŻOŁNIERZ

Maksim Kileyev, Adam Moško

DIABEŁ

Siarhei Aleksiyuk, Maksim Kileyev, Marek Kobielski, Adam Moško, Maciej Pluskowski,
Mariusz Raczyński, Tomasz Szaro, Vadzim Trukhan, Maksim Yasinski

KRÓLEWNA

Karolina Cichy, Gabriela Kubacka

NARRATOR

Krzysztof Globisz

PREMIERA / PREMIERE

13, 14 listopada 2008

Scena na Antresoli

ul. Lubicz 48

Gdzie diabeł mówi dobranoc

Kilka myśli o *Historii żołnierza*

Igora Strawińskiego

TOMASZ CYZ

Spójrzmy na zespół instrumentów. Skrzypce, kontrabas, klarnet, fagot, kornet (albo trąbka), puzon, perkusja. Siedem instrumentów. Niewiele. Niewiele? Faktura jest przejrzysta, bardzo przejrzysta. Przejroczysta. Ujawnia całą siłę tej muzyki (poetykę tej muzyki). Siłę rytmu, rytmów, pulsacji, współbrzmień, motywów. Siłę trwania i kontrastu. Siłę wariacji podobieństw. Czego chcieć jeszcze?

Spójrzmy na tematy-motywy z *Historii żołnierza*. Jakie one wszystkie podobne! Tożsame, bliskie, rodzinne niemal (jak brat, siostra, kuzyn, kuzynka...). „Istota oryginalnego stylu melodycznego Strawińskiego – pisze Michał Zieliński (porównując utwory Strawińskiego do kubistycznych obrazów Picassa i Braqua) – polega na szeregowym zestawianiu krótkich fraz, będących wariantami jednego lub kilku motywów wyjściowych. Poszczególne frazy-segmenty charakteryzuje zawężony ambitus oraz prosta, z reguły diatoniczna, melika oparta na rotacji kilku dźwięków. Całość sprawia wrażenie swoistej muzycznej mozaiki wypełnionej – podobnie jak dziecięcy kalejdoskop – małymi, barwnymi, geometrycznymi figurkami o ostro zarysowanych konturach”.

Tak, tych kilka słów – mozaika, rotacja, repetycja, warianty, ostrość – świetnie oddają istotę tej muzyki.

Jej powtarzalność i stałość, jej zmienność i dynamikę, jej energię i grawitację. I to porównanie do dziecięcego kalejdoskopu! Muzyka Strawińskiego cieszy uszy, jak gdyby była tworzona przez małe-wielkie (genialne!) dziecko cieszące się na każdą zmianę, na każdy nowy kolor. Cieszące się z poznawania świata. Piękna świata.

A przecież w momencie pisania *Historii żołnierza* światu – i Strawińskiemu też (każdy wielki artysta ma szczególnie czuły sejsmograf nastawiony na odbiór fal emitowanych z dziejących się wydarzeń) – nie było do śmiechu.

Oto kończyła się I wojna światowa, rozpoczynał się czas rewolucji i masowych przewrotów. Oczywiście, świat nigdy nie był wolny od konfliktów i sporów, wojen i niezawinionej śmierci. Ale nigdy na taką skalę (przyszłość pokazała jedynie, że ta skala może tylko rosnąć do niemożliwych do wyobrażenia rozmiarów...).

Historia żołnierza jest moralitetem (ale bez happy endu).

W słynnych rozmowach z Robertem Craftem – choć nie tylko tam – Strawiński dobitnie informuje, że utwór jest refleksją nad pytaniem: unde malum? Skąd zło?

Nie pierwszą zresztą (wystarczy posłuchać *Lisa* – alegoryczną burleskę z 1916 roku, albo późniejszą – cudowną! – operę *The Rake's Progress* z 1951 roku, do libretta Wystana H. Audena i Chestera Kallmana).

Fabulę zaczerpnął kompozytor z bajki *Sprytny żołnierz i diabeł* zawartą w zbiorze Aleksandra Afanasjewa. Pierwszą wersję libretta ułożył Strawiński sam, formę poetycką i dramatyczną nadał jej zaś Charles Ramuz. „Zajęliśmy się przede wszystkim cyklem legend opisujących przygody żołnierza-dezertera i diabła, któremu za pomocą swoich sztuczek udaje się zabrać żołnierzowi duszę” – pisał Strawiński w *Kronikach swojego życia*.

„Zawarte w kolekcji Afanasjewa opowiadania o ludowym żołnierzu-rekrucie – mówił jeszcze Craftowi – pochodzą z czasów wojen rosyjsko-tureckich. Historia ta ma zatem korzenie chrześcijańskie, a Diabeł jest owym chrześcijańskim *diabolus*, postacią bardzo popularną w rosyjskiej literaturze, choć pojawiającą się pod wieloma maskami. Moją pierwotną ideą było odniesienie przesłania naszego utworu do każdego czasu, także do roku 1918, i do wielu narodowości, jednakże zachowując religijno-kulturowy status Diabła. W rezultacie w naszym pierwszym przedstawieniu żołnierz nosił mundur gwardii szwajcarskiej z roku 1918, natomiast kostiumy [...]

przypominały rok 1830. [...] te i inne regionalizmy [...] powinny być zmieniane zgodnie z miejscem prezentacji przedstawienia i do dziś namawiam realizatorów, by to uwzględniali, a także, jeżeli sobie tego życzą, by ubierali żołnierza w jakiś dawny uniform, sympatycznie kojarzony przez widzów”.

Czyż w tych właśnie słowach – „te i inne regionalizmy [...] powinny być zmieniane zgodnie z miejscem prezentacji przedstawienia i do dziś namawiam realizatorów, by to uwzględniali” [podr. TC] – nie kryje się fantastyczna zachęta dla współczesnych teatralnych twórców? Wielkie credo wiary w teatr, teatr każdego miejsca i czasu? A któż może to rozumieć – i wcielić – lepiej niż Elena Bogdanovich, której dzieło zostało dotknięte przez koło historii jak mało które. Przecież to właśnie jej musical *Nord Ost* został przerwany przez atak czeczeńskich terrorystów na moskiewski teatr na Dubrowce... Zresztą, dzieło Strawińskiego inspirowało wielu: w 1983 powstała animowana wersja autorstwa R.O. Blechmana, z Maxem von Sydowem podkładającym głos pod postać diabła; cztery lata później w nagraniu płyty uczestniczyli Sting (Żołnierz), Vanessa Redgrave (Diabeł) i Ian McKellen (Narrator); a w 1993 roku pisarz Kurt Vonnegut przerobił libretto na historię o Eddiem Sloviku, amerykańskim żołnierzu, który zdezerterował podczas Wojny Domowej i został stracony.

Historia żołnierza miała premierę 28 września 1918 roku w Théâtre Municipal (Teatrze Miejskim) w Lozannie – w wykonaniu zespołu Georges’a i Ludmiły Pitojewów; dyrygował Ernest Ansermet, dekoracje i kostiumy były dziełem René Auberjonois’a. Jest suitą w dwóch częściach i dziewięciu scenach-tańcach, rozpiętą na tancerzy, siedem instrumentów – umieszczonych

na scenie, jak w wędrownym teatrze – i narratora (istnieją co najmniej dwa polskie tłumaczenia tekstu Ramuza – autorstwa Juliana Tuwima i Jonasza Kofty).

To – jak sama nazwa wskazuje – historia pewnego żołnierza, który wracając do domu, spotyka na swojej drodze diabła zamienionego w starego człowieka (potem jeszcze w starą handlarzkę i eleganckiego pana, wreszcie bez przebrania). Diabeł chce kupić od żołnierza skrzypce, a w zamian oferuje wielką księgę, która czyni bogatym. Żołnierz zgadza się, pakt zostaje podpisany.

Pięknym pomysłem – i wspaniale wyzyskanym przez Strawińskiego – jest to, że obok Żołnierza i Diabła (oraz, od czwartej sceny, ciężko chorej Królowny, którą Żołnierz ratuje od śmierci, ale samego nie ratując przed wieczną zgubą) bohaterem są skrzypce, czyli sama muzyka (skrzypce są symbolem duszy Żołnierza). Żołnierz gra na początku spektaklu. Bierze też do ręki skrzypce pod koniec pierwszej części, ale one wtedy milczą, nie chcą się go słuchać. Żołnierz gra jeszcze w drugiej części, chcąc uzdrowić Królownę, a gdy muzyka czyni cuda (Strawiński często nawiązywał do mitu Orfeusza), Żołnierz i Królowna wspólnie tańczą trzy tańce: tango, walc i ragtime; po chwili dołącza się Diabeł – wówczas już bez przebrania – i tańczy aż starcza mu sił, do upadłego, a zakochani padają sobie w ramiona. Ale koniec należy do Diabła: tym razem to on gra na skrzypcach („Diabelski marsz triumfalny”) i zabiera ze sobą Żołnierza. Na zawsze.

Podczas „Wielkiego Chorału”, pod koniec dzieła, padają najważniejsze słowa narratora, morał: „Biada temu, co pragnie zbyt wiele: / O tym pamiętać trzeba, przyjaciele. / Że nadmiar szczęścia trzeba szczęściem płacić, / Mieć dwie radości – ach! To obie stracić!” (tłum. Julian Tuwim). Nie, nie bójmy się pragnień. Choć nie wiemy, za którymi kryje się diabeł. Dobranoc.

WHERE THE DEVIL SAYS “GOOD NIGHT”

A few thoughts on *A Soldier's Tale* by Igor Stravinsky

Let's listen to these instruments. A violin, a double base, a clarinet, a bassoon, a cornet (or trumpet), a trombone, drums. Seven instruments. Not that many. Not that many? The texture is clear, very clear. Transparent. It reveals the power of this music in its entirety (its poetics). The force of rhythm, the rhythms, pulsations, harmonies, motifs. The power of consistency and contrast; variations and similarities. What else would you want? Look at the motif-themes from *A Soldier's Tale*. How alike they all are! From the same source, close, familial (like brothers, sisters, cousins ...). “The essence of Stravinsky's original melodic style – as Michal Zielinski writes (comparing Stravinsky's works to the cubist pictures by Picasso and Braque) – is based on a sequential connection of short phrases which are variations of one or several initial motifs. Particular phrase-segments are characterized by a narrowed ambitus and a simple, as a rule diatonic, melic sequence based on a circulation of several sounds. The whole gives an impression of a specific musical mosaic, in a child's kaleidoscope mode filled with small, colourful geometrical figures of sharply drawn shapes”. Yes, these very words: mosaic, rotation, repetition, variations, sharpness ... they give an excellent picture of the essence of this music, its repetitiveness and constancy, its changeability and dynamism, its energy and gravity. And that comparison to a child's kaleidoscope! Stravinsky's music delights the ear, as if created by a little-big genius child who rejoices in each change and new colour. Who enjoys getting to know the world and its beauty.

And yet we should be aware that at the moment of creating *A Soldier's Tale* Stravinsky (who, as every artist, has an especially sensitive seismograph set to receive the waves

emitted by current events) was in no mood to laugh. The First World War was coming to an end and it was followed by a time of revolution and widespread overthrowing of the existing order. Of course the world had never been free of conflict, war and unfortunate death. But never before on such an unprecedented scale. (Only later did the future show that it could grow beyond the scope of imagination ...)

A Soldier's Tale is a morality play. In his well known conversations with Robert Craft (though not only there), Stravinsky clearly informs us that the piece is a reflection on the question: *unde malum*. Whence evil? By the way, not the first reflection on the on the matter. It is enough to listen to *The Fox*, an allegorical burlesque from 1916, or the later – wonderful – opera *The Rake's Progress* from 1951, with libretto by Wystan H. Auden and Chester Kallman. The story which inspired the composer was taken from the fable *The Deserter and the Devil* by Alexander Afanasyev. The first version of the libretto was created by Stravinsky himself. Its poetic and dramatic form was provided by Charles Ramuz. “First and foremost we focused on a cycle of legends describing the adventures of a deserter-soldier and the devil, who, by means of clever tricks, manages to steal the soldier's soul” – thus wrote Stravinsky in his *Chronicles of My Life*. “The tales about a folk recruit included in Afanasyev's collection – as Craft was told by Stravinsky – come from the time of the Russian-Turkish wars. So the story has Christian roots and the Devil is the Christian *diabolus*, a character very popular in Russian literature, although appearing in many guises. My initial idea was to refer the message of our piece to any and every period of time, the year 1918 included, and to many nationalities, maintaining, however, the religious and cultural status of the devil. As a result of this, in our first production the soldier wore the 1918 uniform of the Swiss guard, though the costumes [...] were reminiscent of the year 1830. [...] the regionalisms of various kinds should be changed in accordance with the place where the play is to be staged, which I still recommend theatre makers to acknowledge, and also, if they so wish, to dress the soldier

in some uniform from olden times, evoking positive associations among the audience”.

Aren't these very words – “the regionalisms of various kinds should be changed in accordance with the place where the play is to be staged, which I still recommend theatre makers to a c k n o w l e d g e” hiding a fantastic encouragement for contemporary dramatic artists? Is it a manifestation of a creed in the power of theatre, the theatre of each place and time? Who else can understand - and incorporate – it better than Elena Bogdanovich, whose work was touched by the wheel of history like few others? It was her musical *Nord Ost* which was disrupted by the attack by Chechen terrorists on the Dubrovka Theatre in Moscow.

Stravinsky's piece, by the way, has inspired many artists: in 1983 an animated version was made by R.O. Blechman, with Max von Sydow as the voice of the devil; four years later a recording had Sting as the Soldier, Vanessa Redgrave as the Devil and Ian McKellen as the Narrator; and in 1993 the writer Kurt Vonnegut transformed the libretto into the story of Eddie Slovik, the American soldier who deserted during the Civil War and was executed.

A Soldier's Tale was premiered on 28 September 1918 at the Municipal Theatre in Lausanne and performed by the ensemble of Georges and Ludmila Pitoyev. The conductor was Ernest Ansermet. Decorations and costumes were the work of René Auberjonois. It is a suite in two parts and nine dance scenes written for dancers, seven instruments placed on the stage as in a traveling theatre and the Narrator (there are at least two translations of the text by Ramuz, written by Julian Tuwim and Jonasz Kofta).

As the title shows, it is a story of a certain soldier who is returning home and meets the devil disguised as an old man (then as an old tradeswoman, an elegant gentleman, and finally without any disguise). The Devil wants to buy the Soldier's violin, offering in return a book which brings wealth. The Soldier accepts and the contract is signed.

Stravinsky's beautiful, and wonderfully rendered, idea is the fact that next to the Soldier and the Devil (and, from Scene IV, also the seriously ill Princess, saved from death by the Soldier who, however, can not save himself from eternal damnation) the violin is another hero of the piece, that is music itself (the violin symbolises the Soldier's soul). The Soldier plays his violin at the beginning of the performance. He also takes the violin in his hands at the end of the first part, but it does not listen to him and remains silent. The Soldier also plays in the second part, endeavouring to heal the Princess, and when the music works wonders (Stravinsky often referred to the myth of Orpheus), the Soldier and the Princess perform three dances together: a tango, a waltz and a ragtime. The Devil soon joins them (now undisguised) and dances until he drops, and the lovers fall into each other's arms. But the end belongs to the Devil. This time he is the one who plays the violin (“The Triumphal March of the Devil”) and takes the Soldier with him. Forever.

During the Grand Choral, which comes at the end of the piece, we hear the most important words of the Narrator, the moral of the story:

“You must not seek to add
To what you have, what you once had;
You have no right to share
What you are with what you were.

No one can have it all,
That is forbidden.
You must learn to choose between.

One happy thing is every happy thing:
Two, is as if they had never been”

No, let's not be afraid of our desires. Although we do not know behind which of them the devil is hiding. Good night.

Translated by Wojciech Graniczewski and Ramon Shindler



Streszczenie

Scena 1. W lesie. Wchodzi Żołnierz, wyjmując z torby różne drobiazgi oraz ukochane skrzypce, zaczyna grać. Pojawia się Diabeł pod postacią starego człowieka i proponuje Żołnierzowi sprzedaż skrzypiec w zamian za grubą księgę, która uczyni go bogatym. Żołnierz sprzedaje skrzypce, a Diabeł zaprasza go do siebie.

Scena 2. We wsi. Narrator informuje o wizycie u Diabła i o przybyciu Żołnierza do rodzinnej wsi, gdzie nikt go nie wita. Zafasowany żołnierz stoi w opustoszałej wsi. Diabeł zjawia się tym razem pod postacią handlarza, Żołnierz porywa się na niego z szablą, chce odebrać skrzypce, lecz Diabeł tłumaczy mu, że powinien skorzystać z dobrodziejstw cudownej księgi. Żołnierz otwiera księgę. Narrator snuje opowieść o tym, jak Żołnierz stał się bogatym człowiekiem, lecz nie zaznaje szczęścia.

Scena 3. W biurze Żołnierza. Żołnierz siedzi za biurkiem, załatwia przez telefon interesy, które powiększają jego bogactwo. Diabeł przybiera teraz postać starej handlarki, wysypuje z torby różności, a wśród nich skrzypce. Żołnierz chwyta skrzypce, próbuje grać, lecz skrzypce milczą. Żołnierz chwyta skrzypce, próbuje grać, lecz skrzypce milczą. Zrozpaczony łamie je i drze księgę.

Scena 4. W obcym kraju – w pałacu. Ze słów narratora dowiadujemy się, że Żołnierz postanowił zacząć życie od nowa i udał się do sąsiedniego kraju. Właśnie zachorowała tam ciężko Królowna i Król obiecał dać ją za żonę temu, kto ją uzdrowi. Widzimy więc Żołnierza w komnacie królewskiego pałacu: postanowił spróbować szczęścia. Diabeł, tym razem jako elegancki pan, wyszydza Żołnierza, który proponuje mu grę w karty przy winie. Przegrywa wprowadzić wszystkie pieniądze, lecz udaje mu się upić Diabła i zabrać mu skrzypce. Co za radość! Umie znów grać! Udaje się więc do komnaty chorej królowny, a jego muzyka ją uzdrawia. Wyznają sobie miłość. Ale oto zjawia się znów Diabeł, tym razem bez przebrania; żałosny i pokorny, błaga Żołnierza, by oddał mu skrzypce. Tymczasem Żołnierz gra tak ochoczo, że Diabeł nie może się powstrzymać i tańczy aż do pełnego wyczerpania, a mimo to jeszcze grozi: Jeżeli Żołnierz przekroczy granicę tego kraju, znajdzie się w diabelskiej mocy. Królowna bezskutecznie błaga Żołnierza, by nie wracał do rodzinnej wioski.

Scena 5. We wsi. Na scenie widać wioskę oraz granicę sąsiedniego kraju. Żołnierz przekracza granicę, gdzie czeka już Diabeł. Na próżno Królowna wzywa z oddali ukochanego, on jej nie słyszy, jest już w mocy Diabła...

Irena Turska Przewodnik baletowy, PWM 1989

Elena Bogdanovich:

**STRAWIŃSKI OPOWIADA HISTORIĘ O DIABLE I CZŁOWIEKU –
JA CHCIAŁABYM OPOWIEDZIEĆ HISTORIĘ O DIABLE W CZŁOWIEKU.**

STRAVINSKI TELLS US A STORY OF DEVIL AND MAN.

I WOULD LIKE TO TELL YOU A STORY OF DEVIL IN MAN.

**O TYM, ŻE NIE ZAWSZE MOŻNA ZMIENIĆ ŚWIAT, ALE ZAWSZE MOŻNA
ZMIENIĆ SIEBIE.**

**AND THAT ONE MAY NOT ALWAYS CHANGE THE WORLD,
BUT ONE CAN ALWAYS CHANGE ONESELF.**

KAŻDY MUR JEST BRAMĄ.

THERE IS A GATE IN EACH WALL.



Synopsis

Scene 1. Wood. Soldier enters and takes out various things from his pack, including his beloved fiddle. Begins to play. The Devil arrives in the figure of an old man and requests the Soldier to sell the fiddle in exchange for a fat book which would make the Soldier wealthy. The Soldier sells his fiddle, and the Soldier is invited to the Devil's place.

Scene 2. Village. The Narrator mentions the visit at the Devil's place and the Soldier's arrival at his home village where nobody welcomes him. The worried Soldier is standing in the deserted village and the Devil appears again, but this time disguised as a merchant. The Soldier attacks the Devil with a sword, trying to take back his fiddle but the Devil explains that the Soldier should rather use the benefits of the mysterious book. The Soldier opens the book. The Narrator tells us about how the Soldier became a rich man, but failed to be happy.

Scene 3. Soldier's office. The Soldier is sitting behind his desk, doing business on the phone, while each transaction makes him richer. The Devil assumes this time the figure of an old female peddler. She pours various goods out of her bag, including a fiddle. The Soldier catches the fiddle and attempts at playing, but the fiddle does not produce a sound. The Soldier tries again to no avail. Desperate, he hurls the fiddle away and tears the book.

Scene 4. Palace in a foreign country. We learn from the Narrator's words that the Soldier decided to start his life again and left for a neighbouring country. The Princess fell ill there and the King promised to offer her as a wife to a successful healer. The Soldier arrives at the royal palace chambers: he decided to try his luck. The Devil, this time appearing as an elegant man, derides the Soldier who wants the Devil to play cards and drink wine. Although the Soldier loses all money, he manages to get the Devil drunk and regain his fiddle. What a joy! He can play the fiddle again! He goes to the Princess's chamber, and fiddle music heals her. They vow love to each other. But the Devil comes again, without disguise this time: pathetic and humble, he begs the Soldier to give the fiddle back. The Soldier, however, keeps playing so eagerly that the Devil is unable to resist and stop dancing until he is completely exhausted, although he still threatens: if the Soldier crosses the country frontier, he will be back in the Devil's power. The Princess begs the Soldier not to go back to his home village, but in vain.

Scene 5. Village. The village and the borderland are displayed. The Soldier is crossing the frontier where the Devil is waiting for him. The Princess is calling the Soldier from a distance, but he cannot hear her, entailed by the Devil's power...

Irena Turska *Przewodnik baletowy*, PWM 1989





Igor Strawiński (1882–1971)

Kompozytor rosyjski. Urodził się w Oranienbaum koło Petersburga, zmarł w Nowym Jorku. Mając 9 lat rozpoczął naukę gry na fortepianie. Jako chłopiec zapoznał się dzięki ojcu – śpiewakowi Cesarskiej Opery w Petersburgu – z wybitnymi dziełami operowymi, m.in. P. Czajkowskiego i M. Glinki. W Petersburgu ukończył studia prawnicze w 1905 roku; równocześnie, od 1903, studiował instrumentację u N. Rimskiego-Korsakowa, a także prowadził – przeważnie jako samouk – studia z zakresu harmonii i kontrapunktu. W 1910 wyjechał do Europy zachodniej. Zmieniał miejsca zamieszkania, najczęściej przebywał w Szwajcarii. W tym czasie współpracował z Diaghilewem, komponując muzykę dla jego Baletów Rosyjskich, w tym tak słynne dzieła jak *Ognisty ptak*, *Święto wiosny*, *Pietruszka*. W latach międzywojennych rozpoczął działalność dyrygencką i pianistyczną wykonując napisane dla siebie utwory – *Koncert fortepianowy*, *Capriccio* i *Koncert na dwa fortepiany* (wykonywany wspólnie z synem Sulimą). W 1920 r. wyjechał do Francji, a w 1939 r. do USA, gdzie spędził resztę życia, często jednak podróżując po całym świecie. W jego twórczości, pełnej zaskakujących zwrotów, można wyróżnić 3 okresy. W pierwszym, rosyjskim, dominowały utwory baletowe, oparte na ludowych podaniach, nawiązujące do rosyjskiego folkloru. Około 1920 rozpoczęła się seria stylizacji, inspirowanych muzyką barokową i klasyczną (*Pulcinella*, *Pocałunek wróżki*, *Symfonia psalmów*, *The Rake's Progress*, *Apollo i Muzy*). Interesował się też jazzem (*Ragtime*, *Piano Rag-Music*, *Hebanowy koncert*). W trzecim okresie, który rozpoczął się około 1952, komponował utwory w technice serialnej (balet *Agon*, *Septet*). *Historia żołnierza* powstała w 1918 roku i miała swoją premierę we wrześniu tego roku w Lozannie pod dyktando Ernesta Ansermeta.

Russian composer. Born in Oranienbaum near St. Petersburg and died in New York. When he was nine, he started to learn to play the piano. Owing to his father, a singer in the Imperial Opera in St. Petersburg, Igor learned many operas, e.g. those by Tchaikovsky and Glinka. He later completed law studies (1905), attending at the same time (since 1903) instrumentation classes by N. Rimsky-Korsakov and studied, mostly himself, harmony and counterpoint. In 1910, he left for Western Europe. He often changed his places of residence, staying usually longer in Switzerland. At that time, he cooperated with Diaghilev, composing music to his Russian Ballets, including such famous works as *The Fire Bird*, *The Rite of Spring*, or *Petrushka*. In the interwar period, he started to perform as a conductor and pianist, playing his own pieces: *Piano Concerto*, *Capriccio* and *Concerto for Two Pianos* (performed together with his son Sulima). He left for France in 1920 and for the USA in 1939, where he spent the rest of his life, often travelling around the world.

We can distinguish three periods in Stravinsky's career which was full of surprising twists. In the first Russian period, ballet works based on folk tales dominated. Around 1920, a series of stylizations started, inspired by Baroque and Classical music (*Pulcinella*, *The Fairy's Kiss*, *The Symphony of Psalms*, *The Rake's Progress*, *Apollo and the Muses*). He was also interested in jazz (*Ragtime*, *Piano Rag-Music*, *Ebony Concerto*). At the same time, starting with *Three Pieces for String Quartet*, he tried chamber music. In the third period which started around 1952, he composed the works in the serial technique (ballet *Agon*, *Septet*). *The Soldier's Tale* was composed in 1918, and it had its premiere in Lausanne in September of the same year, conducted by Ernest Ansermet.

Elena Bogdanovich

Absolwentka Wydziału Baletu Rosyjskiej Akademii Sztuki Teatralnej, którą ukończyła w 1992 r. Jeszcze podczas studiów jako choreograf zrealizowała w moskiewskim Teatrze im. Massowietu spektakl *Café Prevérta* do muzyki Michela Legrand. Współpracowała m.in. z Teatrem Wielkim w Moskwie, gdzie w 2002 roku stworzyła choreografię i koncepcję plastyczną opery *Śnieżka* Rimmskiego-Korsakowa.

Założycielka Zespołu Współczesnego Teatru Tańca „Balet Moskwa”. Jako choreograf i autorka ruchu scenicznego zrealizowała w Rosji wiele spektakli dramatycznych, m.in. w Moskwie, Czelabińsku, Swierdłowsku, Twerze i Petersburgu. W 2001 roku była choreografem pierwszego wielkiego rosyjskiego musicalu *Nord Ost* w Teatrze na Dubrowce, którego sceniczne dzieje związane są z pamiętnym atakiem czeczeńskich terrorystów. Później zrealizowała m.in. musical *Szkoła cudów* w Pałacu Zjazdów na Kremlu, spektakl dramatyczny *Julietta, Julietta* wg Szekspira do muzyki Bacha, który reżyserowała we własnej scenografii (2002), spektakl muzyczny *Opakowanie* (reżyseria, choreografia, scenografia) oraz musical *Świat się śmieje* (2004).

Od początku swojej działalności artystycznej zajmowała się także choreografią w filmie. W 2004 roku była choreografem i konsultantem plastycznym przygotowanego w rosyjsko-francuskiej koprodukcji filmu muzycznego *Daleko od Sunset Boulevard*.

Brała udział w wielu międzynarodowych projektach, m.in. zrealizowała balet *Obrazy* do muzyki A. Skriabina w ramach Międzynarodowego Poczdamskiego Festiwalu Muzycznego. W 1999 roku stworzyła choreografię do musicalowego show *Szangriła* w Tokyo. Rok później pracowała w Wielkiej Brytanii, gdzie opracowała kilku numerów programu choreograficznego *The Sea*. Jej pierwszą pracą w Polsce była choreografia do musicalu *Ragtime* w Gliwickim Teatrze Muzycznym, za którą otrzymała Złotą Maskę w 2008 r.

Jest laureatką wielu nagród, m.in. Międzynarodowego Konkursu Choreografów w Moskwie, Międzynarodowego Konkursu Choreografii Współczesnej w Witebsku, Międzynarodowego Konkursu Tańca Współczesnego w Paryżu oraz Nagrody Maurice'a Bejarta.

Elena Bogdanovich

Graduated from the Faculty of Ballet of the Russian Academy of Theatre Arts in 1992. Even during the course of study, as a choreographer, she produced *Café Prevérta* with Michel Legrand's music in the Moscow's Massoviet Theatre. She co-operated e.g. with the Bolshoi Theatre in Moscow where, in 2002, she prepared choreography and artistic conception for Rimsky-Korsakov's *The Snow Maiden*.

Ms. Bogdanovich founded the Contemporary Group of the "Ballet Moscow" Dance Theatre. As a choreographer and stage movement designer, she produced a number of dramatic performances in Russia, e.g. in Moscow, Chelyabinsk, Sverdlovsk, Tver and St. Petersburg. In 2001, she was the choreographer of the first large Russian musical *Nord Ost* in the Dubrovka Theatre whose stage fate was marred by the memorable Chechen terrorist attack. Later, she was involved in the production of the *Miracle School* musical in the Kremlin's Palace of Congresses, dramatic performance of *Julietta, Julietta* based on Shakespeare and with Bach's music, which she directed in her own scenography (2002), musical performance *Wrapping* (with her direction, choreography and scenography) and musical *The World Is Laughing* (2004).

From the beginning of her artistic career, Ms. Bogdanovich was also involved in film choreography. In 2004, she produced and consulted the music film *Far from the Sunset Boulevard* in Russian-French coproduction.

She participated in a number of international projects, e.g. the *Images* ballet with A. Skriabin's music as part of the Potsdam International Music Festival. In 1999, she created choreography to the *Shangrila* music show in Tokyo. A year later, she worked in the United Kingdom to develop several movements of the choreographic programme *The Sea*. Her first work in Poland was the choreography to the *Ragtime* musical in the Gliwice Music Theatre for which the artist received the Golden Mask in 2008.

Ms. Bogdanovich was the winner of many competitions, e.g. the International Choreographers' Competition in Moscow, International Contemporary Choreography Competition in Vitebsk, International Contemporary Dance Competition in Paris and the Maurice Bejart Award.



Opera Krakowska
ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 00
fax +48 12 296 61 03
e-mail: sekretariat@opera.krakow.pl

Dyrektor Naczelny/General Director
Bogusław Nowak

Główny Reżyser/Senior Director
Laco Adamik

Kierownik muzyczny/Music Director
Tomasz Tokarczyk

Z-ca Dyrektora d/s organizacyjnych/Deputy Manager
for Organisation
Katarzyna Rytysa-Bańbuła

Z-ca Dyrektora d/s produkcji/Deputy Manager for
Production
Andrzej Gurda

Główny księgowy/Chief Accountant
Małgorzata Żak

Rezerwacja/Booking:
tel. +48 12 296 62 62, 296 62 63
fax: +48 296 62 68
bilety@opera.krakow.pl
tickets@opera.krakow.pl

Kasy biletowe/Box Office:
• w Teatrze J. Słowackiego, Pl. Św. Ducha 1
tel. +48 12 421 16 30
• w Operze Krakowskiej, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60, +48 12 296 62 61
e-mail: kasa.opera@neostrada.pl

www.opera.krakow.pl

Redakcja / Editing Elżbieta Tosza
Opracowanie graficzne / Artwork Witold Siemaszkiewicz
Zdjęcia / Foto Jacek Wrzesiński
Tłumaczenie / Translating Henryk Zwolski

Druk / Print Drukarnia Pasaż
Wydawca / Publisher Opera Krakowska
listopad / November 2008



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego



WINE CLUB

kocharn WINO
PROGRAM DLA CIEBIE

DZIENNIK POLSKI



WIEŚCENIE SPÓŁCZYNNO-KULTURALNY
KRAKÓW

KARNET
INTEGRACJA KULTURALNO-EDUKACYJNA

onet.pl



www.opera.krakow.pl