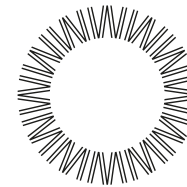


OPERA WROCŁAWSKA

Rodion Szchedrin

Anna Karenina





OPERA
WROCŁAWSKA

Rodion Szczedrin
ANNA KARENINA

SEZON / SEASON
2020 — 2021

DYREKCJA OPERY
WROCŁAWSKIEJ /
MANAGEMENT
OF THE WROCŁAW
OPERA

2—3

od lewej / from left:
Mariusz Kwiecień,
Halina Ołdakowska,
Bassem Akiki



inscenizacja i choreografia /
stage direction and choreography
Bożena Klimczak

scenografia i kostiumy /
set and costume design
Julia Skrzynecka
Agata Roguska

reżyseria świateł / lighting design
Maciej Igielski

kierownik baletu / ballet master
Marek Prętki

libretto / libretto by
Boris Lwow-Anochin
wg powieści Lwa Tołstoja /
based on Lev Tolstoy

prapremiera / world premiere
Moskwa Moscow, 10 / 06 / 1972

premiera polska / polish premiere
Bydgoszcz, 25 / 06 / 1979

premiera / premiere
Wrocław, 13, 14 / 02 / 2016

Licencja na wystawienie utworu
została wydana przez Internationale
Musikverlage Hans Sikorski GmbH
& Co. KG. / Staging licence issued
by the Internationale Musikverlage
Hans Sikorski GmbH & Co. KG.

Anna Karenina
Natsuki Katayama
Olga Markari

Wroński / Vronsky
Andrzej Malinowski
Łukasz Ożga

Karenin
Daniel Agudo Gallardo

Kitty
Maki Sezkuzu

Lewin / Levin
Gabriele Lucci

Betsy
Sherly Belliard

Obłoński / Oblonsky
Charalampos Skoupas

Romeo
Ludovico Tambara

Julia / Juliet
Miho Okamura

Panie / Ladies
Magdalena Kurilec-Malinowska
Karolina Jankowska
Anna Mendakiewicz
Paula Dzwonik
Zofia Knetki-Oberemok
Michela Villa
Betriz Gijon
Maria Isabel Trbalon
Gabriela Dąbek
Katarzyna Wola
Leonie Hansen

Panowie / Gentlemen
Charalampos Skoupas
Ludovico Tambara
Sergi Martinez-Castello
Stefano Pietragalla
Bartłomiej Malarz
Jaume Deulofeu
Kei Otsuka
Pablo Martinez Mendez

STRESZCZENIE LIBRETTA WG KONCEPCJI BOŻENY KLIMCZAK / BOŻENA KLIMCZAK'S SYNOPSIS OF THE LIBRETTO

Akcja *Anny Kareniny* rozgrywa się w dziewiętnastowiecznej Rosji, w środowisku arystokracji. Bohaterką jest tytułowa Anna, żona starszego o dwadzieścia lat Aleksego Aleksandrowicza Karenina. Małżeństwo ma synka Sieriożę.

Anna przyjeżdża do Moskwy do swojego brata, Stiepana Obłóńskiego. Na dworcu spotyka oficera, hrabiego Aleksego Wrońskiego. Oboje od razu zwracają na siebie uwagę. Jednocześnie na stacji dochodzi do wypadku, w którym pod kołami ginie mężczyzna.

Anna zostaje zaproszona na bal. Obecny jest tam również Wroński oraz zakochana w nim Kitty, którą z kolei adoruje Konstanty Lewin. Tymczasem oficer pozostaje pod urokiem Anny, co powoduje rozpacz Kitty. Anna zdaje sobie sprawę z uczucia do Wrońskiego, jak również z konsekwencji tego faktu. Postanawia wrócić do Petersburga, do męża i dziecka. Wroński podąża za nią. Znowu spotykają się na dworcu. Ich wzajemna fascynacja pogłębia się. Na dworzec przybywa Karenin z synkiem. Dochodzi do konfrontacji, Anna przedstawia mężowi hrabiego Wrońskiego. Kareninowie odchodzą.

Na przyjęciu u księżny Betsy Twerskiej, na które zaproszeni są Kareninowie, a także Wroński, hrabia wyznaje Annie miłość. Karenin namawia żonę do opuszczenia z nim salonu, ta jednak zostaje. Kiedy po jakimś czasie wraca do domu, mąż czyni jej wymówki z powodu nieodpowiedniego zachowania. Na drugim planie pojawiają się Kitty i Lewin — w szczęśliwym związku.

Anna jest rozdarta pomiędzy namiętnością a małżeńskim obowiązkiem. Godzi się na miłość, której wcześniej nie doświadczyła. Wroński zaś uświadamia sobie siłę uczucia, jakim darzy Kareninę. Anna, której serce przepętnione jest pragnieniem, decyduje się na romans. Jednocześnie dręczą ją wyrzuty sumienia. W tle powracają postaci Kitty i Lewina.

Kareninowie są obecni na wyścigach konnych, w których udział bierze Wroński. Gdy oficer spada z konia, Anna nie kryje swojego poruszenia. Wyznaje prawdę mężowi i przyznaje się do romansu.

Karenin odrzuca myśl o rozwodzie. Przekonuje Annę do zachowania pozorów udanego małżeństwa i zatajenia romansu. Anna nie potrafi żyć w kłamstwie. Wie, że znalazła się w sytuacji bez wyjścia, między dwoma mężczyznami, którzy pojawiają się nawet w jej sennych widzeniach.

Anna zostawia za sobą dotychczasowe życie i ucieka z Wrońskim do Włoch. Szczęście kochanków zakłóca tęsknota Anny za synkiem, którego Karenin nie pozwala jej odwiedzać.

Anna wraca do Petersburga, by po kryjomu zobaczyć się z ukochanym dzieckiem. Karenin każe jej opuścić dom. Zostaje sama, pozbawiona najcenniejszego skarbu.

Anna, nie zważając na konwenanse, zjawia się w teatrze wywołując tym samym zgorszenie wśród widzów i doświadczając wzgardy otoczenia. Nabiera podejrzeń, że Wroński przestaje ją kochać. Hrabia nie może znieść scen zazdrości, między kochankami dochodzi do kłótni.

Anna w rozpaczy decyduje się na samobójczy krok. Wracają wspomnienia wypadku na stacji podczas pierwszego spotkania z Wrońskim. Bohaterka ginie, rzucając się pod koła pociągu.

The action of *Anna Karenina* takes place in 19th-century Russia, among the aristocracy. The main protagonist is the eponymous Anna, wife of Alexei Alexandrovich Karenin, her elder by twenty years. The couple have a young son, Sergei.

Anna comes to Moscow to visit her brother, Stepan Oblonsky. At the railway station she meets an officer, Count Alexei Vronsky. The two are immediately attracted to each other. At the same time a man dies under the wheels of a train in an accident at the station.

Anna gets invited to a ball. Vronsky is present too, as is Kitty, in love with him, and Konstantin Levin, who adores Kitty. The officer remains under Anna's spell and Kitty sinks into despair. Anna realises her feelings for Vronsky and their consequences. She decides to return to St. Petersburg, to her husband and child. Vronsky follows her. They meet again at a railway station. Their mutual fascination deepens. Karenin arrives at the station with his son. The two men are confronted, Anna introduces Count Vronsky to her husband. The Karenins leave.

At a party thrown by Betsy Tverskaya, to which the Karenins and Vronsky are also invited, the count confesses his love to Anna. Karenin tries to persuade his wife to leave the salon with him, but she stays. When she returns home after a while, her husband reproaches her for her improper behaviour. Kitty and Levin appear in the background — in a happy relationship.

Anna is torn between passion and marital duty. She gives in to love, which she has never experienced. Vronsky, too, becomes aware of the strength of his feelings for Karenina. Anna, whose heart brims with desire, decides on an affair. At the same time she feels remorse. Kitty and Levin reappear in the background.

The Karenins are present at horse races featuring Vronsky. When the officer falls off his horse, Anna does not hide her distress. She confesses the truth about her affair to her husband.

Karenin rejects the idea of a divorce. He persuades Anna to maintain an appearance of a happy marriage and not to reveal her affair. Anna cannot live in a lie. She knows she is in a hopeless situation, between two men, who even appear in her dreams.

Anna decides to leave her life behind and escapes with Vronsky to Italy. The lovers' happiness is marred by Anna's longing for her son, whom Karenin does not allow her to visit. Anna returns to St. Petersburg to meet her beloved son in secret. Karenin orders her to leave the house. She is left alone, without her most precious treasure. Disregarding conventional propriety, Anna goes to the theatre, provoking an outrage among the spectators and experiencing contempt from those around her. She begins to suspect that Vronsky is ceasing to love her. The count cannot stand scenes of jealousy; the lovers quarrel.

In despair, Anna decides to commit suicide. Memories of the accident at the station during her first encounter with Vronsky return. The heroine dies, throwing herself under the wheels of a train.

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA BALETU / THE ORIGINS OF THE BALLET ALEKSANDRA REMBOWSKA- ŚWIĄTKOWSKA

To dla niej, wielkiej rosyjskiej primabaleriny, legendy tańca, Rodion Szczedrin, pisał balety: *Carmen — suitę* (1967) wg noweli Prospera Mérimée i opery Georges Bizeta, *Annę Kareninę* (1971) wg powieści Lwa Tołstoja, *Mewę* (1979) i *Damę z pieskiem* (1985) wg Antoniego Czechowa. Maja Plisiecka była nie tylko żoną i mężem kompozytora, wykonawczynią głównych ról, ale także choreografką i pomysłodawczynią inscenizacji, *spiritus movens* artystycznych przedsięwzięć. Z jej inicjatywy rodziły się marzenia, w których realizację mało kto wierzył. Dzięki perswazjom i namowom tancerki twórcy godzili się nadawać kształt pragnieniom pozornie niemożliwym do urzeczywistnienia w sowieckich warunkach. Upór i determinacja Plisieckiej potrafiły przełamać nieustępliwość władz oraz administrację Teatru Bolszoi, z którym była związana. Choć nie raz kończyło się kompromisem, ceną odwagi w eksponowaniu erotycznych napięć w przedstawieniu *Carmen* stał się kilkuletni zakaz opuszczania Związku Radzieckiego przez tancerkę.

Myśl o choreograficznej wersji powieści Tołstoja zrodziła się na planie zdjęć do filmu fabularnego *Anna Karenina* (1967) w reżyserii Aleksandra Zarchiego, z muzyką Szczedriny, gdzie Plisiecka grała postać księżnej Betsy Twerskiej. W pamiętnikach artystka przywołuje także „prorocze” spotkanie: z Ingrid Bergman z 1961 roku w Paryżu i pytanie aktorki o to, czy można opowiedzieć dramat Kareniny bez słów — tańcem, a następnie, rok później, przyjęcie w Białym Domu, kiedy to Jacqueline Kennedy powitała Maję, ubraną w płaszcz obszyty czarną norką, słowami: „Oto wcielona Anna Karenina!”¹.

Kiedy reżyser wspomnianego filmu bezceremonialnie obszedł się z muzyką Szczedriny, małżeństwo postanowiło wziąć sprawy w swoje ręce i wystawić balet w teatrze. Muzyka była gotowa. Poszukiwania choreografa i librecisty okazały się niełatwe. Po pierwsze, z racji obostrzeń cenzury i politykę Teatru Bolszoi, ale również z powodu proponowanych przez kandydatów wstępnych koncepcji inscenizacyjnych. Odbiegały one od intencji Plisieckiej i Szczedriny, którzy przede wszystkim chcieli stworzyć psychologiczny

¹ Maja Plisiecka, *Ja, Maja Plisiecka*, tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk, Henryka Broniatowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 249.

i uczuciowy portret Anny, przeciwstawiony wizerunkowi środowiska arystokracji. Trudności przysparzały także, m.in.: wielowątkowość akcji, w której spletały się losy różnych bohaterów (Anna, Wroński, Karenin, Kitty, Lewin), konieczność przełożenia realizmu powieści na metaforyczny język tańca.

Wreszcie zespół realizatorów „powołanych” przez Plisiecką, nie bez udziału i rad zaprzyjaźnionego reżysera Teatru Satyry, Walentina Płuczka (kuzyna angielskiego twórcy teatralnego, Petera Brooka), był gotowy: Boris Lwow-Anochin — librecista, Walerij Lewental — scenograf, Maja Plisiecka oraz Natalia Ryżenko, Wiktor Smirnow-Gołowanow — choreografowie. Pozostało przekonać do pomysłu władze, dyrekcję Teatru, kolektyw. Na spotkaniu roboczym w Bolszaj Plisiecka, wspólnie z Lwowem-Anochinem, przedstawili koncepcję baletu. Wskazali na teatralne powiązania reformatorów teatru, Konstantego Stanisławskiego i Władimira Niemirowicza-Danczenki, z dziełem Tołstoja, a także na zaskakujące intuicje pisarza, które miały dotyczyć plastycznej, baletowej wizji tytułowej bohaterki, by przywołać choćby opisany obraz, w którym Anna wkracza lekkim, tanecznym krokiem na bal. Scena ta stawała się zarazem jedną z ważniejszych w choreografii. Plisiecka silnie akcentowała rolę twórców baletu w odczytywaniu fantazji i przeczuć mieszkańca Jasnej Polany. Potem argumenty padły ze strony Szczedrina, który podkreślał związki Tołstoja i Czajkowskiego: uwielbienie autora *Wojny i pokoju* dla kompozytora *Jeziora łabędziego*. Podczas spotkania Szczedrin siadł do fortepianu i zagrał przed komisją cały balet. Ponieważ większość muzyków, wśród nich autorytety, deputowani do Rady Najwyższej zsr, którzy zabierali na posiedzeniu głos, była za włączeniem baletu do repertuaru, także dyrektor, najbardziej nieufny, ostatecznie wydał zgodę na premierę.

Lecz prawdziwe kłopoty zaczęły się później, w fazie zaawansowanych prac. Na pierwszej próbie całości z orkiestrą pojawiła się nieoczekiwana komisja ministerialna ze słynną Jekateriną Furcewą, wieloletnią minister kultury na czele. Ocena była jednoznaczna i druzgocąca: „Nie można tańczyć powieści Tołstoja, wszystko jest niedojrzałe, nieprzekonywujące, muzyka za głośna. Anna Karenina w negliżu wali się na Wrońskiego,

czyli znów erotyka (o erotykę, troszczy się, jak zawsze, Furcewa)”² — zapisała Plisiecka w pamiętnikach. Premiera zawieszona została na czas nieokreślony. Ogłoszono decyzję ministra o zdjęciu baletu. Plisiecka i Szczedrin nie poddawali się. Postanowili odwoływać się od decyzji u ministra kultury wyższej rangi, sekretarza KC KPZR, Piotra Diemiczewa. Na spotkaniu z nim tłumaczyli, że w *Annie* brak polityki, seksu, że długie suknie zakrywały uda, że wielka robota zespołu już została wykonana, itp. Padła obietnica wznowienia prób. W Teatrze z miejsca znalazł się czas na premierę, a także sala, orkiestra, oświetleniowcy, którzy wcześniej przestali być dyspozycyjni. Dyrektor Bolszaj stał się na powrót ujmującym grzecznym. Po jakimś czasie na widowni ponownie zasiadła komisja tyle, że znacznie łaskawsza. Premiera doszła do skutku w trybie przyspieszonym, trochę „na wariackich papierach”, na krótko przed końcem sezonu, 10 czerwca 1972 roku. Pośpiech pozwolił uniknąć jednak przeniesienia jej na jesień, wywoływania kolejnych dyskusji.

Na premierze pojawił się, m.in. zaprzyjaźniony z Plisiecką, Pierre Cardin z Paryża. W zaprojektowanym przez niego palcie, o czym nie wolno było wspomnieć w programie, wystąpiła w tytułowej roli Maja Plisiecka: czarne futerko z kokardą w talii, aksamitna mufka z różą, do tego maleńka czapeczka z woalką — jak ta z czasów przyjęcia u Kennedy’ego. Obok niej tańczyli wielcy artyści Bolszaj: Maris Liepa (Wroński), Nikołaj Fadiejewicz (Karenin), Nina Sorokina (Kitty), Ałła Bogusławska (Betsy).

Z opisu Plisieckiej wynika, że wszystko poszło zgodnie z planem: *Dworzec* — pierwsze spotkanie z Wrońskim i obraz robotnika kolejowego z martwym ciałem, jako tragiczna przepowiednia losu; następnie *Bal*, scena w której zjeżdżały z góry ciężkie żyrandole, zaś zapalane równocześnie kandelabry lokajów tworzyły choreograficzno-scenograficzną instalację. Dalej solowy mazur Anny z fioletowymi bratkami; *Zamieć*, w której tańczyła „w ciemności szybką wariację w śnieżnobiałą zawierusze”³, *Salon Betsy* z białym fortepianem jako elementem dekoracji, *Gabinet Karenina*, którego taniec przypominał ruchy figury szachowej,

² Ibidem, s. 343

³ Ibidem, s. 352

wreszcie wyjaśnienia między żoną i mężem — „długie, gwałtowne odchodzenie Anny w *pas de bourrée* od proscenium aż do samego końca tylnego planu”⁴. I kolejno: *Sen Anny* — z czterema dublerkami i kulminacyjny dla pierwszego aktu *Upadek Anny* znaczony wybuchem gwałtownych emocji i uspokojeniem — kołysaniem Anny na rękach Wrońskiego. Drugi i trzeci akt także, według opisu Plisieckiej, odbyły się bez niespodzianek: *Wyścigi*, *Wyznanie Anny*, *Choroba*, *Sny*, *Wyjazd do Włoch*, dalej — *Ceremoniał dworski*, *Spotkanie z synem*, *Opera włoska*, *Wzgarda świata*, *Kłótnia z Wrońskim*, *Stacja i Dręczące sumienie*, wreszcie finał będący przedśmiertnym monologiem, w którym Anna, w stroboskopowym świetle, kreśliła znak krzyża i padała na kolana przed oślepiającymi oczami parowozu. W ostatnim obrazie widać było oddalający się pociąg, słysząc stukot kół po szynach.

To było zwycięstwo twórców, przede wszystkim Mai Plisieckiej jako choreografki i wykonawczynie głównej roli, jednocześnie promotorki dzieła swojego i Szczedriny w podjazdowej walce z urzędnikami. Odniosła sukces mimo znacznie zakłóconych wcześniej proporcji między czasem włożonym w starania, by dzieło ujrzało światło dzienne i tym, który pozostał na ułożenie choreografii i stworzenie wiarygodnego rysunku Anny: dumnej i surowej, uwodzicielskiej i fascynującej — postaci na wskroś tragicznej. Tancerka wyobraziła sobie kobietę z krwi i kości — podobną do innych bohaterek w baletach Szczedriny: Carmen, Arkadiny, Anny — wymykających się społecznym konwenansom, namiętnych, szalonych, nieprzewidywalnych w miłości, jednocześnie dotkniętych głęboką melancholią i smutkiem.

Plisiecka i Szczedrin postavili nie tylko wysoko poprzeczkę następnym pokoleniom twórców, ale wskazali wyraźnie drogę poszukiwań poprzez nakreślone przystanki libretta, mapę partytury i labirynt pierwszej choreografii — oryginalne sugestie, intuicje, przemyślenia, wizje, a także, bagatela!, wykonanie.

Wkrótce po premierze w Teatrze Bolszoi w Moskwie balet został wystawiony w innych miastach zsr, m.in. w: Tallinie, Nowosybirsku (1973), Taszkencie (1974), Wilnie (1975),

Odessie (1976). W Moskwie był grany od 1972 do 1983 roku sto trzy razy. Odbyły się również zagraniczne premiery, m.in. w: Belgradzie (1972), Pilźnie (1977), Bratysławie (1977). Polska premiera miała miejsce w Bydgoszczy (1979). Po latach balet wrócił na sceny w nowej, dwuaktowej wersji i choreografii Aleksieja Ratmańskiego. Premiera odbyła się w Kopenhadze (2004), cztery lata później spektakl został zrealizowany w Teatrze Wielkim — Operze Narodowej w Warszawie, a w 2010 w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, pod dyрекcją Walerego Giergiewa.

Rodion Konstantinowicz Szczedrin (ur. 16 grudnia 1932 w Moskwie) — rosyjski kompozytor i pianista. Autor oper, m.in.: *Martwe dusze* (1976), *Lolita* (1994); baletów: *Konik Garbusek* (1960), *Carmen — suita* (1960), *Anna Karenina* (1971), *Mewa* (1979), *Dama z pieskiem* (1985); symfonii, koncertów na instrumenty solowe i orkiestrę, w tym na fortepian, muzyki wokalo-instrumentalnej; utworów fortepianowych i kameralnych. Posługuje się XX-wiecznymi technikami kompozytorskimi, m.in. dodekafonią i aleatoryzmem. Jego twórczość zaliczana jest do nurtu postmodernistycznego. W swoich utworach nawiązuje często do kompozycji minionych epok, historycznych stylów. Przywołuje tradycję, poprzez cytaty (makrocytaty), skojarzenia, odniesienia, aluzje, umieszczając je w nowym kontekście. W tym celu wykorzystuje collage, a także ironiczne zabarwienie, deformację, mieszkankę stylów. Tradycyjne środki łączy z własnym oryginalnym językiem wypowiedzi, nadając utworom nową jakość i wyraz. Jednocześnie znaczy dystans wobec przeszłości, unikając bezwzględnej i bezkrytycznej jej pochwały. I tak np. w przypadku *Carmen — suity* odwołuje się do wybranych fragmentów opery Bizeta, zaś w *Annie Kareninie* cytuje, przetwarzając ich barwę, instrumentalne utwory Czajkowskiego z tego samego okresu, co powieść Tołstoja (m.in. *II Kwartet smyczkowy*, *III Symfonia*) — dla podkreślenia odcieni i smaku epoki. W muzyce do *Anny* odnaleźć można nastrój sentymentalny i dramatyczny na przemian, charakterystyczne dla XIX-wiecznych kompozycji, pobrzmiewają także echa lirycznych scen opery *Eugeniusz Oniegin*. Sceny budowane są na zasadzie kontrastu. Świat głębokich, wewnętrznych przeżyć Anny przeciwstawiony zostaje jałowości zewnętrznego życia — salonu. Kompozytor zamienia Tołstojowską wielowątkową narrację na historię opowiedzianą z perspektywy tytułowej bohaterki (temat Anny), nie wprowadzając choćby osobnego leitmotiwu Wrońskiego.

Szczedrin często używa dawnych nazw gatunkowych (jak *suita* czy *symfonia*), przy równoczesnym zastosowaniu nowoczesnych pomysłów brzmieniowych, form i technik. Ważna jest dla niego tradycja rosyjska, w tym muzyka ludowa i cerkiewna, ale także literatura — proza i poezja, które niejednokrotnie inspirują kompozytora. Jego muzykę cechują teatralność i plastyczność, owo szczególne wyczucie artysty i wrażliwość tworzącego dla teatru, tańca tu i teraz, a także dla konkretnej osoby — stojącej obok wielkiej artystki, co wydaje się nie bez znaczenia dla scenicznego kształtu utworu. W 1979 roku wydaje symfoniczną wersję *Anny Kareniny*, która równie mocno podkreśla skrajne emocje i nastroje towarzyszące głównej postaci.

Szczedrin miał istotny wkład w życie muzyczne ZSRR, a potem Rosji. W latach 1973–1990 był przewodniczącym (po Dymitrze Szostakowiczu) Związku Kompozytorów Rosyjskich, deputowanym do Rady Najwyższej zsr, gdzie w 1989 roku przystąpił do grupy wspierającej pierestrojkę. W 1976 został członkiem korespondentem Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1992 roku przeprowadził się na stałe do Monachium. W 2008 roku otrzymał podczas wizyty w Polsce, Medal Gloria Artis — Zasłużony Kulturze, razem z Mają Plisiecką (zm. 2015).

Źródła:

1. *Dictionnaire de la danse*, sous la dir. de Philippe Le Moal, Larousse, Paris 2008.
2. *Encyklopedia muzyki*, pod red. Andrzeja Chodkowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
3. Horst Koegler, *The concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford University Press, London, New York, Toronto 1977.
4. Małgorzata Kowalska, *abc historii muzyki*, Musica Jagiellonica, Kraków 2001.
5. Maja Plisiecka, *Ja, Maja Plisiecka*, tłum. Ewa Rojewska-Olejarczuk, Henryka Broniatowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
6. Ferdinando Reyna, *A concise History of Ballet*, Thames and Hudson, London 1965.
7. Olga Sinelnikowa, *Rodion Shchedrin, Anna Karenina*, w: *Rodion Shchedrin, Anna Karenia*, Orkiestra Teatru Bolszoi w Moskwie, Melodia cd 1972.
8. Irena Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM, Kraków 1997.

It was for her, the great Russian prima ballerina and dance legend, that Rodio Shchedrin wrote *Carmen Suite* (1967) after Prosper Mérimée's novella and Georges Bizet's opera, *Anna Karenina* (1971) after Leo Tolstoy's novel, as well as *The Seagull* (1979) and *The Lady with the Lapdog* (1985) after Anton Chekhov. Maya Plisetskaya was not only the composer's wife and muse, performer of leading roles, but also a choreographer and author of stagings, the driving force behind many artistic projects. Her initiative gave rise to dreams few people believe would come true. Persuaded and urged by the dancer, artists and authors would agree to put into practice ideas that seemed impossible in the Soviet Union. Plisetskaya's persistence and determination were able to overcome the inflexibility of government officials and the administration of the Bolshoi Theatre, with which she was associated. Though this would often end in a compromise and the price of her courage in revealing erotic tensions in a production of *Carmen* was a ban imposed on the dancer and preventing her from travelling outside the Soviet Union for several years.

The idea to create a choreographic version of Tolstoy's novel emerged on the set of the film *Anna Karenina* (1967) directed by Aleksandr Zarkhi with music by Shchedrin, in which Plisetskaya played Princess Betsy Tverskaya. In her memoirs the artist also recalls several "prophetic" encounters: with Ingrid Bergman in 1961 in Paris, when the actress asked whether Karenina's tragedy could be told without words — in dance, and then one year later during a reception at the White House, when Jacqueline Kennedy welcomed Maya, who wore a coat trimmed with black mink, exclaiming: "You're just like Anna Karenina!"¹.

When the director of the film treated Shchedrin's music rather unceremoniously, the couple decided to take matters into their own hands and stage the ballet at the theatre. The music was ready. Yet it was not easy to find a choreographer and librettist, as it turned out.

First, it was because of the strict censorship and policy of the Bolshoi Theatre, but also because of the preliminary staging concepts proposed by possible candidates. They were far removed from the intentions of Plisetskaya and Shchedrin, who wanted above all to create a psychological and emotional portrait of Anna, contrasted with the image of the aristocracy. Other problems stemmed from the multiple themes of the plot with its stories of various protagonists (Anna, Vronsky, Karenin, Kitty, Levin) and the need to translate the realism of the novel into the metaphorical language of dance.

Finally, a creative team "appointed" by Plisetskaya, not without some contribution and advice of her friend and director at the Satire Theatre, Valentin Pluchek (cousin of the English theatre director Peter Brook) was ready, comprising: Boris Lvov-Anokhin — librettist, Valery Levental — set designer, Maya Plisetskaya and Natalia Ryzhenko, Victor Smirnov-Golovanov — choreographers. The only thing left to be done was to persuade the management of the company, the collective. During a working meeting at the Bolshoi, Plisetskaya and Lvov-Anokhin presented the concept of the ballet. They pointed to links between the theatre reformers, Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko, and Tolstoy's work as well as the writer's surprising intuitions, which apparently suggested a ballet-like vision of the eponymous heroine, just to mention the passage in which Anna dances into the ballroom. The scene became one of the crucial moments in the choreography. Plisetskaya put a strong emphasis on the role of the authors of the ballet in reading the fantasies and premonitions of the Yasnaya Polyana resident. This was followed by arguments presented by Shchedrin, who stressed the links between Tolstoy and Tchaikovsky: the admiration of the author of *War and Peace* for the composer of *Swan Lake*. During the meeting Shchedrin sat down at the piano and played the entire ballet before the commission. As most musicians, including men of great authority, deputies to the Supreme Soviet of the Soviet Union, who spoke at the meeting were in favour of adding the ballet to the repertoire, in the end the director, the most distrustful of those present, also consented to the premiere.

¹ Maya Plisetskaya, *I, Maya Plisetskaya*, polish translation by Ewa Rojewska-Olejarczuk, Henryka Broniatowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, p. 249.

However, real problems started later, at an advanced stage of the preparations. The first orchestral rehearsal of the whole piece was marked by an unexpected visit of a ministerial commission headed by the famous Yekaterina Furtseva, long-time minister of culture. The verdict was unequivocal and devastating: “Tolstoy’s novel cannot be danced, everything is raw, unconvincing, the music is noisy. Anna Karenina drops down onto Vronsky in her negligée: eroticism again (Furtseva was the one concerned about this, as usual)”² — wrote Plisetskaya in her memoirs. The premiere was suspended indefinitely. The minister decided to take off the ballet. Yet Plisetskaya and Shchedrin did not give up. They decided to appeal from the minister of culture’s decision to a man higher up in the hierarchy, secretary of the Central Committee of the Communist Party, Pyotr Demichev. During a meeting with him they argued that there was no politics or sex in *Anna Karenina*, that long dresses would cover the dancers’ thighs, that a lot of work had already been done by the team etc. A promise was made that the rehearsals would be resumed. Immediately a date was found for the premiere at the theatre as was a stage, orchestra and lighting technicians who had earlier not been available. The director of the Bolshoi reverted to being endearingly courteous. After a while the commission again sat in the auditorium, though this time in a much more favourable mood. The premiere was brought forward, “on the spur of the moment” in some respects, shortly before the end of the season, on 10 June 1972. However, the haste made it possible to avoid it being scheduled for autumn, with further discussions being provoked as a result.

Pierre Cardin, who was a friend of Plisetskaya, arrived from Paris for the premiere. He had designed a coat — a fact that could not be mentioned in the programme — which Maya Plisetskaya wore appearing in the title role: a black fur coat with a bow at the waist, a velvet muff with a rose and a tiny cap with a veil — like the one worn at the reception at the Kennedy’s. Plisetskaya danced along with great Bolshoi artists: Māris Liepa (Vronsky), Nikolai Fadeyevich (Karenin), Nina Sorokina (Kitty), Alla Boguslavskaya (Betsy).

² Ibidem, p. 343.

Plisetskaya’s description suggests that everything went according to plan: *Railway station* — the first meeting with Vronsky and the image of a railway worker with a dead body as a tragic prophecy; next the *Ball* and the scene in which heavy chandeliers were lowered, while footmen’s candelabras lit at the same time created a choreographic and scenic installation. It was followed by Anna’s solo mazurka with violet pansies; the *Snowstorm*, in which she danced “in the darkness a quick variation in the show-white whirlwind”³, *Betsy’s salon* with a white piano as an element of the set; *Karenin’s study*, with Karenin dancing like a chess figure; finally, explanations between husband and wife — “Anna’s long, violent departure in a *pas de bourrée*, from the proscenium to the very end of the stage”⁴. Next came *Anna’s dream* with four doubles and the climax of Act One in *Anna’s lapse* marked by an explosion of violent emotions followed by calm — when Anna is rocked in Vronsky’s arms. Acts Two and Three also went without any mishaps, according to Plisetskaya’s description: *Races*, *Anna’s confession*, *Illness*, *Dreams*, *Escape to Italy*, then *Palace ceremonial*, *Appointment with her son*, *At the Italian opera*, *Quarrel with Vronsky*, *Railway station* and *Remorse*, and then the finale, the last monologue in which Anna, in a strobe light, made the sign of the cross and fell to her knees before the blinding eyes of a steam locomotive. The last scene featured a train disappearing into the distance and the sound of wheels rattling on the track.

It was a victory for the creative team, especially Maya Plisetskaya as the choreographer and performer of the leading role as well as an advocate of her and Shchedrin’s work in skirmishes with officialdom. She succeeded despite the major disproportion between the time it took for the work to see the light of day and the time left to prepare the choreography and a credible portrayal of Anna: proud and severe, seductive and fascinating — a thoroughly tragic figure. The dancer imagined a woman of flesh and

³ Ibidem, p. 352.

⁴ Ibidem, p. 352.

blood, similar to other protagonists of Shchedrin's ballets: Carmen, Arkadina, Anna — escaping social propriety, passionate, reckless, unpredictable in love and, at the same time, affected by profound melancholy and sadness.

Plisetskaya and Shchedrin not only set the bar high for the future generations, but also clearly indicated the path to follow in experimentation through the stopovers provided by the libretto, map outlined by the score and the labyrinth of the first choreography — original suggestions, intuitions, ideas, visions and, last but not least, the performance. Shortly after its premiere at the Bolshoi Theatre in Moscow the ballet was staged in other cities in the USSR, including Tallinn, Novosibirsk (1973), Tashkent (1974), Vilnius (1975) and Odessa (1976). In Moscow it was performed 103 times between 1972 and 1983. There were also overseas premieres, for example in Belgrade (1972), Plzeň (1977), Bratislava (1977). The Polish premiere took place in Bydgoszcz (1979). Years later the ballet returned to the stage in a two-act version choreographed by Alexei Ratmansky. The premiere took place in Copenhagen (2004); four years later the work was presented at Teatr Wielki — National Opera in Warsaw and in 2010 — at the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg under Valery Gergiev's baton.

Rodion Konstantinovich Shchedrin (b. 16 December 1932 in Moscow) — Russian composer and pianist. Author of operas, including *Dead Souls* (1976), *Lolita* (1994); ballets, e.g. *The Little Humpbacked Horse* (1960), *Carmen Suite* (1960), *Anna Karenina* (1971), *The Seagull* (1979), *The Lady with the Lapdog* (1985); symphonies, concertos for solo instruments and orchestra, including piano concertos; vocal and instrumental music; works for piano and chamber works. He uses avant-garde compositional techniques, e.g. dodecaphony and aleatory technique. His oeuvre is regarded as postmodern. In his works Shchedrin often draws on compositions from bygone eras, on historical styles. He recalls tradition through quotations (macro-quotations), associations, references, allusions, placing them in a new context. To this end he uses collage as well as ironic tones, deformation, mixture of styles. He combines traditional means with his own original language, giving a new quality and expression to his works. At the same time he distances himself

from the past, avoiding its absolute and uncritical praise. Thus, for instance, in *Carmen Suite* he refers to selected fragments of Bizet's opera, while in *Anna Karenina* he quotes, transforming their colour, Tchaikovsky's instrumental pieces from the same period as Tolstoy's novel (e.g. *String Quartet No. 2*, *Symphony No. 3*) to highlight the shades and taste of the period. In his music to *Anna Karenina* we can find alternating sentimental and dramatic moods, characteristic of 19th-century compositions; in addition, there are echoes of lyrical scenes from the opera *Eugene Onegin*. The structure of the scenes is based on contrast. The world of Anna's profound inner experiences is juxtaposed with the vacuous external life — the salon. The composer changes Tolstoy's multifaceted narrative into a story told from the perspective of the eponymous heroine (Anna's theme), without introducing even a separate leitmotif for Vronsky.

Shchedrin often uses old genre names (like suite or symphony), at the same time employing modern sound ideas, forms and techniques. What matters to him is the Russian tradition, including folk and Orthodox Church music, as well as literature — prose and poetry, which often inspire him. His music is characterised by theatricality and vividness, unique sensibility of an artist writing for the theatre, dance, here and now, and for a specific individual — a great artist standing by his side, which seems of some significance to the scenic form of his works. In 1979 he published a symphonic version of *Anna Karenina*, which equally strongly highlights the extreme emotions and moods of the main protagonist.

Shchedrin made a significant contribution to the musical life in the USSR. In 1973–1990 he was the president (after Dmitri Shostakovich) of the Russian Composers' Union, deputy to the Supreme Soviet of the Soviet Union, where in 1989 he joined the group supporting perestroika. In 1976 he became a corresponding member of the Bavarian Academy of Fine Arts. In 1992 he moved to Munich. In 2008, during their visit to Poland he and Maya Plisetskaya (died in 2015) received the Gloria Artis Medal for services to culture.

Sources:

1. *Dictionnaire de la danse*, sous la dir. de Philippe Le Moal, Larousse, Paris 2008.
2. *Encyklopedia muzyki*, ed. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
3. Horst Koegler, *The concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford University Press, London, New York, Toronto 1977.
4. Małgorzata Kowalska, *abc historii muzyki*, Musica Jagiellonica, Kraków 2001.
5. Maya Plisetskaya, *I, Maya Plisetskaya*, Polish translation by Ewa Rojewska-Olejarczuk, Henryka Broniatowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
6. Ferdinando Reyna, *A Concise History of Ballet*, Thames and Hudson, London 1965.
7. Olga Sinelnikowa, "Rodion Shchedrin, Anna Karenina", [in:] *Rodion Shchedrin, Anna Karenia*, Orchestra of the Bolshoi Theatre, Melodia cd 1972.
8. Irena Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM, Kraków 1997.

Trudno odbiegać od głównych założeń kompozytora, którego muzyka do baletu *Anna Karenina* jest przypisana konkretnym scenom. Podążając zatem za nim, skupiłam się na losach i kluczowych problemach, z jakimi zmaga się tytułowa bohaterka. Jednocześnie, jak chciał tego kompozytor, dystansuję się wobec wielowątkowości powieści. Głównym tematem choreografii jest portret Anny Kareniny, która toczy wewnętrzną walkę między zaspokojeniem pragnienia nieznanego dotąd uczucia, a sztuczością świata arystokracji. Konwenanse i pustka arystokratycznego życia określają jej położenie. Anna jest żoną wpływowego, bogatego człowieka, starszego od niej o dwadzieścia lat, wiodącego pozorne życie, przepełnione rozrywką: balami, proszonymi obiadami, wyjściami do teatru. Anna ma wszystko — urodę, społeczną pozycję, majątek, syna. Brakuje jej jednego — prawdziwej miłości. Odkrywa ją w sobie spotykając hrabiego Wrońskiego. Od początku też bohaterka przeczuwa niebezpieczeństwo, jakie wiąże się z namiętnością. Jednak z niej nie rezygnuje.

Przeznaczenie Anny to dworzec — przestrzeń zawieszenia. Tu odbywa się jej pierwsze spotkanie z Wrońskim, to tutaj dochodzi do wypadku, stąd Anna rusza w podróż między Moskwą, Petersburgiem a Włochami. Stacja jest miejscem, do którego cały czas wraca. Metaforą losu staje się droga. Z tunelu jest tylko jedno wyjście.

Odpowiednikiem pary — Anny i Wrońskiego i ich desperackiej miłości jest duet Kitty i Lewina, ukazany w opozycji, będący odzwierciedleniem spokojnego uczucia i sielankowego życia. W powieści Lewin (jako autoportret Tołstoja) jest właściwie równorzędną postacią w stosunku do Wrońskiego. Poprzez symultaniczną choreografię na różnych planach chcę podkreślić obecność Kitty i Lewina. Pojawiają się oni niczym cienie, alter ego tamtych dwojga, niespełnione marzenie o szczęśliwym związku.

Trzy akty baletu zamknęłam w spektaklu granym bez przerwy. Po to, by napięcia i emocje, po jednej i drugiej stronie, nie uległy rozproszeniu. By historia Anny została „opowiedziana” jakby jednym tchem, w zapamiętaniu, uniesieniu, „tanecznym biegu” — niezałóczone gwarem życia, które toczy się obok.

It would be difficult to abandon the main premises of the composer, whose music to the ballet *Anna Karenina* is assigned to specific scenes. Thus in following him, I focus on the vicissitudes and key problems the eponymous heroine struggles with. At the same time I distance myself, as the composer wished, from the multi-layered structure of the novel. The main theme of the choreography is a portrait of Anna Karenina, who is consumed by her inner struggle between satisfying a hitherto unfamiliar feeling and the artificiality of the aristocratic world. The conventional propriety and emptiness of aristocratic life determine her position. Anna is the wife of an influential, rich man, her elder by twenty years, whose life is seemingly full of entertainment: balls, dinners, nights out at the theatre. She has everything — beauty, social position, wealth, son. She lacks just one thing — true love. She discovers it, when she meets Count Vronsky. From the very beginning the protagonist senses the danger associated with passion. Yet she does not give it up.

Anna's destiny is a railway station — a suspended space. This is where she meets Vronsky for the first time, this is where the accident happens, from here Anna sets out on her journeys between Moscow, Petersburg and Italy. The station is a place to which she keeps coming back. The road becomes a metaphor of fate. There is only one way out of the tunnel.

The Anna-Vronsky couple and their desperate love find their counterparts in the Kitty-Levin duet presented in contrast to them and reflecting a calm love and idyllic life. In the novel Levin (as Tolstoy's self-portrait) is, in fact, a protagonist equal to Vronsky. Through a simultaneous choreography on various levels I want to stress the presence of Kitty and Levine. They appear like shadows, alter egos of the other two, an unfulfilled dream of a happy relationship.

The three acts of the ballet are performed without an interval. This is in order for tensions and emotions, on both sides, not to become diffused. For Anna's story to be "told" in one breath, so to speak, with abandon, in rapture, "dancing rush" — without being interrupted by the hubbub of life going on beside it.

SPONSOR STRATEGICZNY
OPERY WROCŁAWSKIEJ /
OPERA SPONSOR



PRZYSZŁOŚĆ JEST Z MIEDZI

60 LAT
KGHM
—POLSKA MIEDŹ—

www.kghm.com



Wierzymy, że przyszłość jest z miedzi! Miedź jest trwała, odporna na rdzę, doskonale przewodzi ciepło i elektryczność. To surowiec niezbędny w fotowoltaice, energetyce wiatrowej, przemyśle motoryzacyjnym, medycynie oraz innych gałęziach nowoczesnego przemysłu. KGHM to Odkrywcą - Gigant - Wizjoner. Działalność wydobywczą i przetwórczą prowadzimy od 60 lat, będąc w niej globalnym liderem. Z pasją i wizją budujemy potęgę KGHM na całym świecie.

INSTYTUCJA WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO ORAZ
MINISTERSTWO KULTURY, DZIEDZICTWA NARODOWEGO I SPORTU / INSTITUTION CO-RUN BY THE MARSHAL'S
OFFICE OF LOWER SILESIA AND THE MINISTRY OF CULTURE, NATIONAL HERITAGE AND SPORT.



SPONSOR STRATEGICZNY / OPERA SPONSOR



PARTNER OPERY WROCŁAWSKIEJ / OPERA WROCŁAWSKA PARTNER



KLUB KONESERA OPERY WROCŁAWSKIEJ / CONNOISSEUR'S CLUB OF THE WROCŁAW OPERA



fotografia na str. 3 / photos on p. Jacek Krzysztof Żurek

tłumaczenie tekstów na język angielski / translation Anna Kijak

redakcja / editor Jan Płonka

autor plakatu / author of the poster Diana Marszałek-Malicka

opracowanie graficzne / graphic design Piotr Olejarsz

Opera Wrocławska, ul. Świdnicka 35, 50-066 Wrocław

tel. +48 71 370 88 80 / opera@opera.wroclaw.pl

www.opera.wroclaw.pllive.opera.wroclaw.pl

