WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
WARSAW CHAMBER OPERA

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY / MANAGING AND ARTISTIC DIRECTOR

Stefan Sutkowski

Leoš Janáček

JENŮFA

Pierwsza wersja, Brno 1904 / First version, Brno 1904

Premiera 15, 16 maja 2004 / Première 15, 16 May 2004

ARCYDZIEŁO OPEROWE W SWOJEJ PIERWOTNEJ SZACIE
AN OPERATIC MASTERPIECE IN ITS ORIGINAL FORM

Leoš Janáček

JENŮFA

Pierwsza wersja, Brno 1904 / First version, Brno 1904

Premiera 15, 16 maja 2004 / Première 15, 16 May 2004

Przedstawienia 30, 31 maja, 4, 5 września 2004
Performances 30, 31 May, 4, 5 September 2004

Oda do Europy

SEZON MUZYCZNY ZJEDNOCZONEJ EUROPY

w

WARSZAWSKIEJ OPERZE KAMERALNEJ

3 maja 2004 – 3 maja 2005

25 programów operowych, oratoryjnych, symfonicznych i kameralnych poświęconych muzyce dwudziestu pięciu krajów Zjednoczonej Europy

An Ode to Europe

A SEASON OF MUSIC FROM A UNITED EUROPE

at

WARSAW CHAMBER OPERA

3 May 2004 – 3 May 2005

25 programmes of operatic, oratorial, symphonic and chamber music devoted to the 25 countries of a United Europe

Oda do Europy

Sezon Muzyczny Zjednoczonej Europy
w Warszawskiej Operze Kameralnej

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
jest instytucją finansowaną ze środków

SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA MAZOWIECKIEGO

Ponadto pomocy finansowej przy realizacji *Ody do Europy* udzieliły:
MINISTERSTWO KULTURY

WOJEWODA MAZOWIECKI

w ramach mecenatu nad kulturą
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

PRZEDSTAWICIELSTWO KOMISJI EUROPEJSKIEJ
W POLSCE

Sezon Muzyczny Zjednoczonej Europy zrealizowano przy współudziale
FUNDACJI
„PRO MUSICA CAMERATA"

An Ode to Europe

A Season of Music from a United Europe
at the Warsaw Chamber Opera

WARSAW CHAMBER OPERA
is financed by

MAZOVIA VOIVODESHIP GOVERNMENT

Additional financial assistance in the realisation of *An Ode to Europe*
was provided by the following:
MINISTRY OF CULTURE

VOIVODE OF MAZOVIA

CAPITAL CITY OF WARSAW
as part of its cultural patronage

DELEGATION OF THE EUROPEAN COMMISSION
IN POLAND

A Season of Music from a United Europe was realised in collaboration with
PRO MUSICA CAMERATA
FOUNDATION

Leoš Janáček – *Jenůfa*

Najwybitniejsza opera Janáčka to dzieło powstające w niesłychanie dramatycznej atmosferze. Złożyły się na to kłopoty rodzinne kompozytora, związane z jego pracą, a również problemy wynikające z jego niełatwego charakteru.

Niewątpliwie sięgnięcie do opowiadania Gabrieli Preissovej *Jej pasierbica* dało dobre tworzywo literackie, ale nie ułatwiało pracy z powodu niesłychanie dramatycznego przebiegu wydarzeń, jak również z konieczności ukazania – by być wiernym oryginałowi literackiemu – postaci o skrajnie różnych charakterach, których konflikt prowadzi do tragedii.

Dzieło miało też osobliwą historię, począwszy od pierwszej wersji wykonanej na premierze w Brnie w 1904 roku, poprzez wersję z 1908 roku i wiele dalszych, aż do wystawienia go w Teatrze Narodowym w Pradze, w zmienionej postaci i instrumentacji, w 1916 roku.

W ostatnich czasach, dzięki pracy Mackerrasa oczyszczającej *Jenůfę* z obcych interwencji, co prawda czasowo akceptowanych przez kompozytora, nastąpił nawrót do wersji z 1908 roku.

W Warszawskiej Operze Kameralnej panuje, od co najmniej 30 lat, zasada przedstawiania dzieł w wersjach autentycznych, często pierwotnych, bez jakichkolwiek przeróbek czy poprawek. Tak też się stało, po powzięciu decyzji wystawienia *Jenůfy* w ramach obchodów nazwanych „Oda do Europy", w sezonie 2004/05. Szczęśliwym

przypadkiem spotykamy się w czasie ze 150-leciem urodzin kompozytora oraz 100. rocznicą premiery brneńskiej z 1904 roku.

Myślę, że różnice w przebiegu muzycznym, instrumentacji i tekście słownym dzieła nie będą zasadnicze; nie o to nam przecież chodziło. Podjęliśmy wraz z Markiem Audusem niemały trud po to, aby po raz pierwszy po 100-letniej przerwie usłyszeć pierwowzór i to w wykonaniu scenicznym.

Sądzę, że zgromadzeni na premierach dwóch obsad słuchacze i widzowie będą mieli podwójną satysfakcję udziału w czymś oryginalnym i wyjątkowym – takie bowiem dzieło skomponował i z wielkim trudem przedstawił w Brnie 50-letni Leoš Janáček. Było to dzieło jego życia, nietknięte jakimikolwiek korektami i przeróbkami dokonanymi za namową przyjaznych bądź zawistnych dyrygentów, kompozytorów czy dyrektorów teatrów.

Mam nadzieję, że choćby za to Leoš Janáček byłby nam wdzięczny.

Stefan Sutkowski

Premiera 15, 16 maja 2004, godz. 19.00
Przedstawienia 30, 31 maja, 4, 5 września 2004, godz. 19.00

Leoš Janáček

JENŮFA

(pierwsza wersja, Brno 1904)
Oryginalna czeska wersja językowa

Libretto
Leoš Janáček według **Gabrieli Preissovej**

Inscenizacja i reżyseria
Jitka Stokalska

Kierownictwo muzyczne
Ruben Silva

Scenografia
Łucja Kossakowska

Wykonawcy

Stara Buryjovka	–	**Eugenia Rezler**	Stárek (majster z młyna)	–	**Andrzej Klimczak**
Laca Klemen	–	**Krzysztof Machowski**			
		Leszek Świdziński	Rychtář (sołtys)	–	**Dariusz Górski**
Števa Buryja	–	**Rafał Bartmiński**	Rychtářka (żona sołtysa)	–	**Beata Wardak**
		Zdzisław Kordyjalik			
Kostelnička (Kościelnicha)	–	**Dorota Całek**	Karolka	–	**Monika Ledzion**
		Agnieszka Kurowska	Pastuchyňa (pasterka)	–	**Joanna Matraszek**
Jenůfa	–	**Tatiana Hempel**	Barena	–	**Urszula Palonka**
		Marta Wyłomańska	Jano	–	**Julita Mirosławska**
			Tetka (ciotka)	–	**Ewa Mikulska**

Mimowie
Jerzy Klonowski, Andrzej Kwiatkowski, Andrzej Pankowski

Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej
Orkiestra Warszawskiej Opery Kameralnej
Warszawska Sinfonietta

Asystent reżysera
Lidia Juranek

Przygotowanie chóru
Ryszard Zimak

Realizacja tkaniny
Barbara Levittoux

Ruch sceniczny
Janina Niesobska

Asystent dyrygenta
Przemysław Fiugajski

Inspicjent
Renata Tokarska

Dyrygent
Ruben Silva

Zespół Solistów Warszawskiej Opery Kameralnej

Anna Wyrzykowska, Danuta Hajduk, Urszula Jankowska, Małgorzata Kustosz, Grażyna Mądroch, Anna Niedziółka, Anna Cichowicz, Małgorzata Godlewska, Ewa Łapińska, Dorota Solecka, Katarzyna Zimak, Jakub Grabowski, Andrzej Jaworski, Michał Kanclerski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Mirosław Starz, Piotr Pieron, Krzysztof Matuszak, Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak, Grzegorz Zychowicz

Orkiestra Warszawskiej Opery Kameralnej

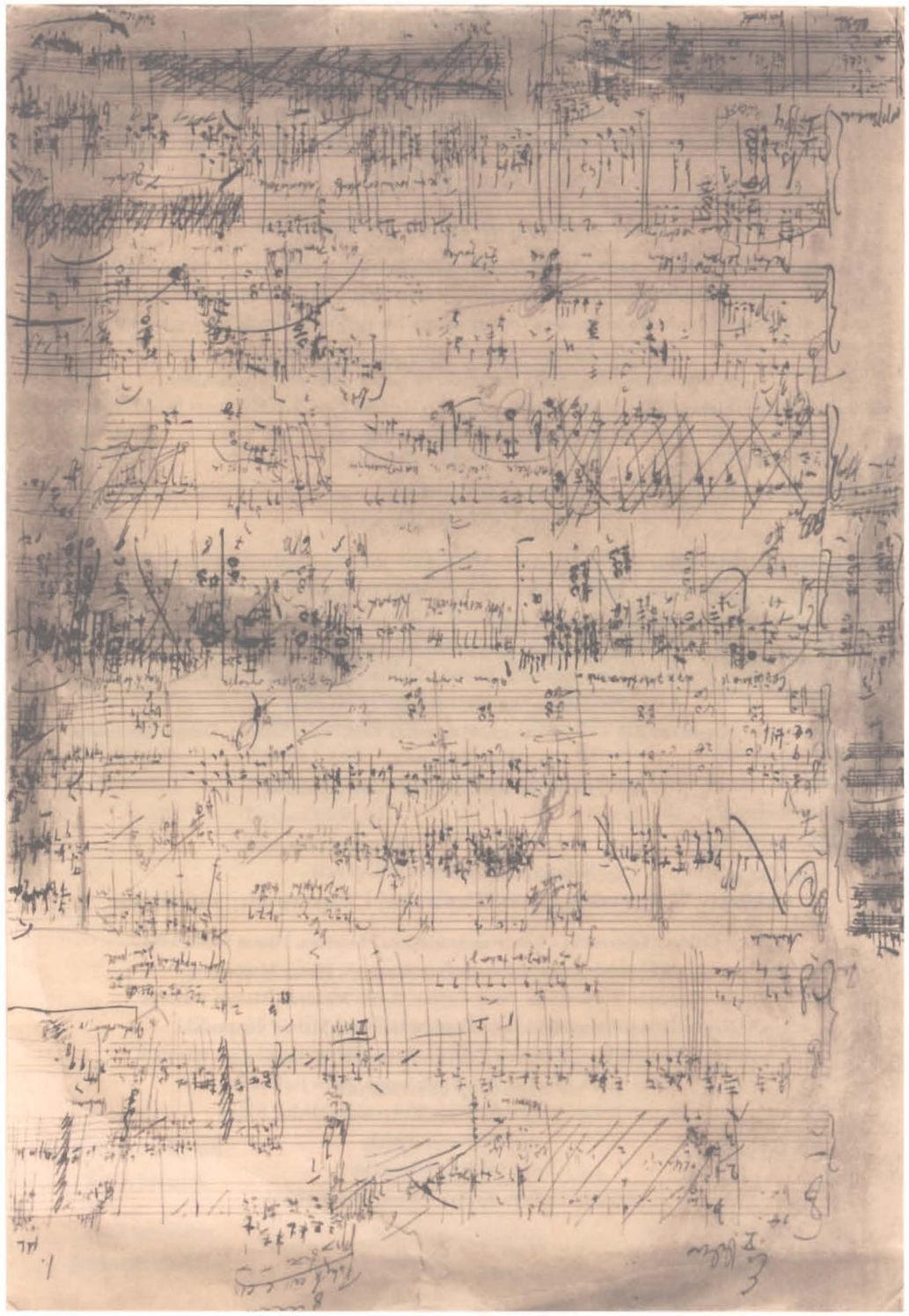
I skrzypce: **Jolanta Wilson** – koncertmistrz, **Małgorzata Zalewska** – z-ca koncertmistrza, **Anna Panufnik, Mariola Peron, Aneta Borczyńska, Joanna Brych, Katarzyna Jarmuła**
II skrzypce: **Agnieszka Lech** – z-ca koncertmistrza, **Małgorzata Willman, Marcin Jamroży, Monika Przyborek, Ewa Wosiura, Stanisław Porębski**
altówki: **Alicja Bator, Agata Wicherek, Mirosław Zalewski, Witold Kabza**
wiolonczele: **Maciej Skowroński** – koncertmistrz, inspektor, **Marlena Pilarczyk, Krzysztof Iwicki, Zofia Pieniak**
kontrabas: **Jacek Kicman** – inspektor

Warszawska Sinfonietta

I skrzypce: **Jerzy Grobelny** – koncertmistrz, **Paweł Olszak** – inspektor, **Małgorzata Słońska, Robert Gil, Aleksandra Knitter** – skrzypce solo, **Alicja Tomczok, Mariola Peron**
II skrzypce: **Sławomir Talacha** – z-ca koncertmistrza, skrzypce solo, **Joanna Kowalska, Jolanta Bartnik, Dorota Komorowska, Patrycja Barwińska, Adriana Wojda, Stanisław Porębski**
altówki: **Andrzej Szymański** – koncertmistrz, **Dariusz Smoliński** – z-ca koncertmistrza, **Mariusz Lech, Małgorzata Jamiołkowska, Jan Skowroński**
wiolonczele: **Magdalena Żak** – koncertmistrz, **Małgorzata Wejs, Anna Szubert, Dorota Smolińska, Maria Palczewska**
kontrabasy: **Dariusz Pogłud, Tomasz Opuchlik**

Sekcja Instrumentów Dętych
Orkiestry Warszawskiej Opery Kameralnej i Warszawskiej Sinfonietty

flety: **Elżbieta Tabernacka** – koncertmistrz, **Anna Mocarska, Hanna Szablewska**
oboje: **Jacek Wartacz, Jolanta Prus-Marosek, Marek Moroń**
klarnety: **Jarosław Buraczyński, Jerzy Czyran, Adam Mazurek, Marcin Woźniak**
fagoty: **Edward Jamiołkowski, Zbigniew Lisowski, Marcin Ostałowski**
waltornie: **Witold Sikora, Grzegorz Żelazko, Krzysztof Dyrda, Bartosz Wawruch**
trąbki: **Jacek Brzózka, Arkadiusz Semik, Jacek Jurkowski**
puzony: **Robert Krajewski, Piotr Wawreniuk, Michał Kiljan**
tuba: **Grzegorz Białek**
harfa: **Jadwiga Nahorecka**
perkusja: **Jarosław Kopeć, Dariusz Dobrowolski**



Leoš Janáček – *Jenůfa* – szkic fragmentu opery (Moravske Zemske Muzeum, Brno)

JAK POWSTAWAŁA *JENŮFA*

Janáček nigdy nie wyrażał się zbyt jasno na temat okresu, w którym rozpoczął pracę nad *Jenůfą*. Swojemu biografowi, niemieckiemu pisarzowi Maxowi Brodowi powiedział, że był to rok 1896. Wydaje się, iż kompozytor ustalił tę datę jedynie na podstawie tego, co zapamiętała służąca w ich rodzinnym domu, Máře Stejskalová. „Nasza służąca pamięta, że zacząłem komponować „Jenůfę" w drugim roku jej pracy u nas, to jest w 1896." Jednakże data ta nie jest prawdziwa, gdyż Janáček myli się co do tego, kiedy Stejskalová podjęła pracę w ich domu (a było to pod koniec sierpnia 1894 roku). Gdyby, próbując ustalić datę powstania opery, Janáček spojrzał do swojego egzemplarza sztuki Gabrieli Preissovej *Jej pasierbica*, która posłużyła mu za libretto, zauważyłby szereg zapisków: „18 marca 1894" (koniec aktu I); „17 stycznia 1895" (koniec aktu II); „11 lutego 1895" (koniec aktu III). Być może odnoszą się one do dni, w których Janáček czytał poszczególne części tekstu. Ponieważ jednak kolejne zapiski (szczególnie dwa pierwsze) zostały dokonane w znacznym odstępie czasu, może to sugerować, że owe daty odnoszą się do pierwszych kompozytorskich szkiców, o czym może świadczyć jedyna zachowana kartka szkicu aktu I.

Znacznie precyzyjniej Janáček określał datę ukończenia pracy nad *Jenůfą*. Zapewne zapamiętał ją dobrze, ponieważ wiązała się z traumatycznym doświadczeniem – prawie ukończoną operę wykonał na fortepianie swojej umierającej córce Oldze. Dwadzieścia dni po jej śmierci napisał na partyturze następujące słowa: „18 marca 1903, w trzecim tygodniu po beznadziejnej walce mojej biednej Olgi ze śmiercią. Praca zakończona." Jakkolwiek Janáček prawdopodobnie napisał *Jenůfę* pomiędzy marcem 1894 a marcem 1903 roku, nie pracował nad nią przez cały ten okres. Wiemy, że powrócił do pracy nad operą w grudniu 1901 roku, po kilkuletniej przerwie. Dotychczas uważałem, że przerwa ta rozpoczęła się w 1897 roku, opierając się jedynie na tym, co sam Janáček napisał w programie do premierowego przedstawienia *Jenůfy*, w którym twierdził, iż partytura opery była gotowa w 1897 roku. Ponieważ inne źródła nie pozostawiają wątpliwości, że kompozytor pracował nad II i III aktem od grudnia 1901 roku, sądzę, iż data ta (1897) odnosi się do ukończenia

pierwszego aktu. W rzeczywistości przerwa ta rozpoczęła się wcześniej niż w 1897 roku, ponieważ w roku tym Janáček pracował nad obszernym, 1200-stronicowym wydaniem ludowych pieśni morawskich (*Moravian Folksongs Newly Collected*). A jeszcze wcześniej była kantata *Amarus*, dużych rozmiarów dzieło na chór i solistów, które, według ostatnich badań, zostało napisane jesienią roku 1896. Jest mało prawdopodobne jednak, aby Janáček, obciążony wieloma obowiązkami pedagogicznymi i administracyjnymi, pracował jednocześnie nad *Jenůfą* oraz tymi dwoma przedsięwzięciami. Uważam więc, że Janáček przerwał pracę nad *Jenůfą* mniej więcej w połowie 1896 roku, choć sam podawał tę datę jako czas rozpoczęcia pracy nad operą.

Znacznie bardziej interesujące jest jednak zagadnienie, dlaczego Janáček przerwał pracę nad operą i dlaczego, pięć lat później, podjął ją znowu. Jasno wynika ze wspomnień Stejskalovej, że komponowanie *Jenůfy* było dla niego trudne: „Czasami wydawało mi się, że mistrz walczy z *Jenůfą*, że przychodzi do swej pracowni nie po to, by komponować, ale walczyć. Wstawał od kolacji, stał przez moment pogrążony w myślach, po czym wzdychał „Panie Boże i Maryjo Dziewico, pomóżcie mi!". Ważnym dla Janáčka wydarzeniem w tym czasie była premiera opery Czajkowskiego *Dama pikowa*, która miała miejsce w Brnie 16 stycznia 1896 roku. Pięć dni później Janáček opublikował długą, szczegółową recenzję przedstawienia w brneńskim dzienniku *Lidové noviny*. Można przypuszczać, że dzieło Czajkowskiego skłoniło go do refleksji nad operą, którą sam próbował napisać. Być może Janáček doszedł do wniosku, że *Jenůfa* będzie bardziej przekonywującym dziełem jako dramat psychologiczny (podobnie do *Damy pikowej*), niż jako folklorystyczny obrazek, jakim była napisana wcześniej opera *Początek romansu*. Akt I *Jenůfy* zawiera dużą scenę folklorystyczną (scena z rekrutami), w której Janáček wykorzystał swoje wcześniejsze opracowanie ludowej pieśni *Zielone zasiałam* (pierwsze wykonanie 20 listopada 1892 roku) na chór i orkiestrę. Dramat, który następuje po tej scenie – wzajemne oskarżenia Jenůfy i Števy oraz decydująca konfrontacja między Jenůfą i Lacą – stanowi dla kompozytora zupełnie nowe wyzwanie. Kiedy dochodzi do rozgrywającego się w akcie II kluczowego stadium dramatu pomiędzy czterema postaciami, Janáček czuje się zapewne jeszcze bardziej zagubiony. Co więcej, akt I *Jenůfy* wskazuje, że dzieło to miało się składać z wyraźnie wyodrębnionych arii, duetów, tria i partii chóralnych, często przedzielonych recytatywami. Nie przypomina to w niczym *Damy pikowej*, którą Janáček opisał w następujących słowach: „Muzyka nerwowa, fragmentaryczna, bez powiązanych ze sobą wspaniałych melodii. Orkiestra wyrzuca z siebie we wszystkich kierunkach ostre, rozproszone dźwięki. A jednak wysoko rozwinięty muzyczny proces myślowy kompozytora splata wszystkie te wątłe ogniwa we wspaniały łańcuch." Co ciekawe, opis ten odpowiada późniejszym pracom kompozytorskim Janáčka, łącznie z następnymi dwoma aktami *Jenůfy*. Najbardziej przekonywującym wyjaśnieniem faktu przerwania na pewien czas pracy nad operą jest to, że Janáček nie czuł się wystarczająco gotowy, aby sprostać coraz większym wymogom dramatycznej konstrukcji libretta i doszedł do wniosku, że musi udoskonalić swą technikę kompozytorską zanim powróci do *Jenůfy*.

Nietrudno porzucić pracę nad ambitnym przedsięwzięciem artystycznym. Co jednak sprawiło, że Janáček zapragnął powrócić do czegoś, co porzucił pięć lat wcześniej? W 1901 roku miał on z pewnością na swoim koncie znacznie poważniejsze osiągnięcia i czuł się o wiele pewniej jako kompozytor. Podczas owej pięcioletniej rozłąki z operą, poświęcił się pracy nad wieloma utworami, z których kilka odniosło większy sukces i przewyższało

swą oryginalnością wszystko, co do tej pory napisał. Dwa z nich – kantata *Amarus* oraz miniatury fortepianowe *Zarośniętą ścieżką* – uświadomiły Janáčkowi pewną wyjątkowo ważną rzecz. Oto czerpiąc z własnego doświadczenia, skomponował wreszcie utwory naznaczone bardzo osobistym piętnem. Były to pierwsze dzieła Janáčka, w których można było dostrzec wyraźny podtekst autobiograficzny. Wewnętrzny przymus, jaki skłonił go do powrotu do pracy nad *Jenůfą* spowodowany był najprawdopodobniej nowym wydarzeniem w życiu kompozytora.

10 stycznia 1900 roku, na balu wydanym w Brnie, młody człowiek, Vladimir Vorel (1880–?), wyznał miłość córce Janáčka, 17-letniej Oldze. Miał on dwadzieścia lat. Był studentem medycyny w Wiedniu. Dwa tygodnie później młodzi zadecydowali, że pobiorą się, jak tylko Vladimir ukończy studia. Zarówno Janáček, jak i jego żona Zdenka nie wyrazili na to zgody. Janáček słyszał, że Vorel miał na sumieniu „jakieś nieuczciwe sprawki związane z pieniędzmi" i dążył do zakończenia tego romansu, ale pomimo jego starań znajomość Olgi i Vladimira trwała przez następne półtora roku. Wkrótce potem pojawiły się nowe dowody obciążające Vorela, łącznie z informacjami o jego niewierności w stosunku do Olgi. W końcu uczucia Olgi do Vorela zmieniły się i jesienią 1901 roku napisała do niego list, w którym zerwała ich związek. Jego reakcja była zaskakująca – groził, że zastrzeli dziewczynę, jeśli ją spotka.

Pomimo dramatycznych przejść Olga zaangażowała się w coś zupełnie nowego. Mając słabe serce na skutek przejścia reumatycznej gorączki, nie była w stanie kontynuować rodzinnej tradycji nauczycielskiej, ale postanowiła zostać prywatną nauczycielką języków obcych. Bardzo zależało jej na zdaniu państwowego egzaminu z rosyjskiego. Zbiegło się to z planami Janáčka i jego żony wobec córki. Wraz z poprawą atmosfery domowej, Zdenka zwierzyła się mężowi, że aczkolwiek pomimo jego żądania związek z Vorelem trwał dalej, w końcu jednak to Olga sama położyła mu kres. Wszyscy obawiali się jednak powrotu Vorela z Wiednia.

W lecie 1901 roku, František, młodszy brat Janáčka, mieszkający w Sankt Petersburgu, odwiedził kompozytora w Hukvaldach, ich rodzinnej wsi na północnych Morawach. Odjeżdżając zaprosił Olgę, by zamieszkała z nim i jego żoną w Sankt Petersburgu. Zaproszenie to wydało się darem niebios – umożliwiało Oldze wyjazd z Brna i schronienie się przed groźbami Vorela, a także stwarzało jej możliwość doskonalenia znajomości rosyjskiego. Zaplanowano, że Olga spędzi u wujostwa około pięciu miesięcy, od marca 1902 do wakacji. Córka kompozytora rozpoczęła przygotowania do długiego wyjazdu z domu.

Wszystkie te wydarzenia zachęciły Janáčka do wznowienia pracy nad *Jenůfą*. Najwyraźniej potrzebował on impulsu, by powrócić do pisania. Wydaje się, że stał się nim kryzys związany z Vorelem i pełen głębokiej troski stosunek do córki. Sprawa Vorela rozpoczęła się w styczniu 1900 roku, lecz dopiero pod koniec 1901 roku Janáček miał pełną świadomość siły uporu Olgi. Janáček, który w latach późniejszych wykorzystywał nawet najbardziej błahe osobiste doświadczenia jako inspirację do pracy kompozytorskiej, mógł dostrzec paralelę między do tej pory niesforną, a teraz pogodzoną z nim, córką Olgą, a Jenůfą po kryzysie pod koniec aktu I opery. Zarówno Jenůfa, jak i Olga były „wodzone na manowce" przez nieodpowiedniego zalotnika (Števa/Vorel). W dramatycznej scenie w akcie I Kościelnicha, macocha dziewczyny, sprzeciwia się małżeńskim planom Jenůfy. Podobne było zachowanie Janáčka, kiedy usłyszał oskarżenia wysuwane wobec Vorela. Można przypuszczać, iż pomiędzy aktami I i II opery Jenůfa powiedziała swej macosze, że spodziewa się dziecka. Owa przedsiębiorcza kobieta układa więc

plan: oznajmi, że Jenůfa pojechała do Wiednia, do pracy, a tymczasem ukryje dziewczynę w swoim domu, dopóki nie nadejdzie czas porodu. W podobny sposób Janáček wykorzystuje okazję wysłania Olgi daleko od domu, do Sankt Petersburga. Wydaje się, że związki między treścią operą a relacjami pomiędzy kompozytorem a jego córką są oczywiste również w rodzinnym kręgu Janáčka. Wymownie świadczy o tym następujący fragment pamiętników służącej kompozytora: „Będąc wrażliwym człowiekiem, wyraził swój ból z powodu Oluški w swojej kompozycji, a cierpienie córki w cierpieniu Jenůfy. Trudna miłość Kościelnichy – to cały on; partia ta zawiera tak wiele z jego własnego charakteru".

Po wznowieniu pracy nad operą Janáček nie mógł się od niej oderwać. „Pracuję bardzo ciężko, więc akt II będzie skończony do wakacji" pisał 17 kwietnia 1902 roku do przebywającej w Sankt Petersburgu Olgi. Udało mu się go ukończyć 22 czerwca, trzy tygodnie przed końcem semestru. Okoliczności sprawiły, że paralela stała się jeszcze ściślejsza. W kilka tygodni po przyjeździe do Petersburga Olga zachorowała na dur brzuszny, a Janáček kontynuował pracę pomimo zmartwienia spowodowanego ciężką chorobą córki. Zamiast wyjechać na lato z córką i żoną do Hukvaldów, tak jak w poprzednich latach, pierwszą połowę wakacji spędził w Brnie, czekając niecierpliwie na wieści z Petersburga. Tak oto, pomimo wcześniejszych planów robienia długich przerw pomiędzy czasem intensywnej pracy nad poszczególnymi częściami opery, Janáček kontynuuje pisanie, pracując bardziej intensywnie niż kiedykolwiek dotąd. Jakkolwiek Olga wyzdrowiała, jej serce było poważnie osłabione; jesienią 1902 roku stało się dla Janáčka oczywiste, że córka jest umierająca. Święta Bożego Narodzenia w Brnie przebiegają w tak ponurej atmosferze, że kompozytor wyjeżdża do Hukvaldów, aby skończyć operę. 22 lutego 1903 roku Janáček odgrywa cały utwór przy łóżku córki. Olga umiera cztery dni później. Janáček wkłada jedną z kartek rękopisu do jej trumny. W 1908 roku, gdy utwór zostaje opublikowany po raz pierwszy, w czasie ostatniej korekty dodaje dedykację „Pamięci Olgi Janáčkovej".

John Tyrrell

REKONSTRUKCJA PIERWOTNEJ WERSJI *JENŮFY*

Jenůfa to pierwsza opera Janáčka, która weszła do standardowego repertuaru zarówno w ojczyźnie kompozytora, jak i poza jej granicami. Utwór ten, którego premiera miała miejsce w Brnie 21 stycznia 1904, słusznie jest uważany za punkt zwrotny w rozwoju artystycznym Janáčka. Jednakże dopiero praska premiera opery w 12 lat później, oraz ważne inscenizacje w Wiedniu i Berlinie przyniosły kompozytorowi szersze uznanie. Utwierdziły go także w słuszności jego poszukiwań twórczych, które w latach późniejszych zaowocowały szeregiem dojrzałych dzieł operowych – począwszy od *Katii Kabanowej*, a na *Z martwego domu* skończywszy. To jednak premierowa inscenizacja opery w Brnie i jej wznowienia dały kompozytorowi możliwość zobaczenia swojego dzieła na scenie i wyciągnięcia tym samym wniosków zarówno co do jego warstwy dramatycznej, jak i muzycznej.

Okoliczności towarzyszące premierze *Jenůfy* były przedmiotem dogłębnej analizy za życia kompozytora, a także po jego śmierci. Tym bardziej dziwi więc, że wiele szczegółów dotyczących okoliczności powstania dzieła oraz kształtu partytury, na podstawie której wystawiono *Jenůfę* w 1904 roku, pozostaje ciągle niewyjaśnionych. Do niedawna *Jenůfa* była znana publiczności operowej prawie wyłącznie w nowej orkiestracji przygotowanej przez dyrygenta Karela Kovařovica na praską premierę (wersja ta opublikowana została przez Universal Edition w Wiedniu w 1918 roku). Jeszcze w 1969, nowe wydanie partytury zredagowane przez J. M. Dürra zachowało orkiestrację Kovařovica, wraz ze zmianami wprowadzonymi w latach późniejszych przez takich dyrygentów jak Erich Kleiber i Václav Talich. Dopiero w 1982 roku, przygotowując nagranie *Jenůfy* dla wytwórni Decca, Charles Mackerras, wielki znawca twórczości Janáčka, rozpoczął usuwanie kolejnych serii poprawek w partyturze. Jednak rękopis zawierał tyle niejasności, że musiało minąć jeszcze 14 lat do momentu zaprezentowania partytury opery takiej, jaką była przed zmianami wprowadzonymi przez Kovařovica. W 1996 roku Universal wydał partyturę „brneńskiej" wersji *Jenůfy* pod redakcją Mackerrasa i Johna Tyrrella, opartą na zapisie partii wokalnych przygotowanym przez Janáčka w 1908 roku i opublikowaną przez Klub Przyjaciół Sztuki (Klub přátel umění). Niedawne inscenizacje opery, zarówno na słynnych scenach operowych Paryża, Wiednia, Nowego Jorku i Londynu, jak i w mniejszych teatrach, oparte były na partyturze z 1908 roku.

Od dłuższego czasu wiadomo było, że Janáček dokonywał korekt utworu, zarówno przed jak i po premierze. Niektóre z nich były daleko idące i polegały na usuwaniu obszernych fragmentów oraz pisaniu na nowo innych. Wiele fragmentów zostało dokładnie usuniętych zanim kompozytor naniósł na nie nową wersję, inne zaś zalepiono czystymi paskami papieru. Muzykolodzy mają więc trud-

ności nie tylko z odszyfrowaniem nut, jakie pierwotnie znajdowały się w partyturze, ale także z określeniem, kiedy zmiany te zostały wprowadzone. John Tyrrell twierdził, iż w latach 1903–1916 wprowadzano co najmniej pięciokrotnie poprawki do pełnego rękopisu partytury, oraz że istnieją wystarczające powody, by przypuszczać, że proces wprowadzania zmian był nawet dalej idący i mniej klarowny, niż mogłoby to wynikać z poszczególnych serii poprawek. Wszystko to powoduje, że odtworzenie wersji *Jenůfy*, która została zaprezentowana podczas premiery w 1904 roku, okazało się bardzo trudne. Wymagało ono niezwykle dokładnego, szczegółowego porównania zachowanych rękopisów. Składają się na nie autoryzowane kopie zapisu całego dzieła oraz partii wokalnych wykonane dla Janáčka przez Josefa Štrossa (rękopis samego Janáčka nie zachował się), oryginalny zestaw partii orkiestrowych przygotowany na przedstawienia w 1904 roku oraz odręczna kopia libretta, używana przez suflera podczas pierwszej inscenizacji. Wszystkie te materiały poddane były kolejnym zmianom, z których najdalej idące naniesione zostały na pełną partyturę. Najmniej zmienione zostały: libretto oraz pochodzące z 1904 roku partie smyczków – pojedyncze egzemplarze głosów pierwszych skrzypiec, wiolonczel, altówek oraz kontrabasów. (Oryginalny zapis głosu drugich skrzypiec, podobnie jak pierwszego fletu i większa część głosów fagotów, nie zachował się.) Wiemy, że zestaw partii orkiestrowych został skopiowany w całości dopiero na krótko przed premierą. Podczas świąt Bożego Narodzenia 1903 roku Janáček napisał do Kamili Urvalkovej: „Orkiestra nie odbyła jeszcze próby". Zapis partii pierwszego puzonu (najprawdopodobniej skopiowany jako ostatni) nosi datę 30 grudnia 1903. Pierwsza próba całego aktu pierwszego odbyła się dopiero 19 stycznia, czyli zaledwie dwa dni przed premierą. Biorąc pod uwagę te okoliczności, wydaje się mało prawdopodobne, aby wszystkie te zmiany mogły zostać wprowadzone na tak krótko przed premierą. Pojawia się więc pytanie, kiedy mogłyby być dokonane zmiany w partiach smyczków (szczególnie skróty w akcie I i II)?

Istotne informacje można znaleźć w liście napisanym do Janáčka przez pierwszego dyrygenta opery, Cyrila Metoděja Hrazdirę. 11 lipca 1906, na około dwa miesiące przed wznowieniem premierowej inscenizacji, Hrazdira proponuje dokonanie skrótów w dwóch scenach zbiorowych w akcie pierwszym: „A vy muzikanti jděte dom" („A wy muzykanci, idźcie do domu") i „Každy párek si musí svoje trápeni přestat" („Każda kochająca się para musi pokonać swe problemy"), a także dwóch niewielkich skrótów w scenie 7. aktu I. Skróty te, oraz szereg innych, zostały wprowadzone do rękopisu partii wokalnych. Odpowiadają one ściśle zmianom dokonanym w oryginalnych partiach smyczków, które były w użyciu aż do przedstawień w 1906 roku. Wydaje się więc, że pierwsze znaczące zmiany w *Jenůfie* po jej premierze i początkowej serii przedstawień zostały wprowadzone dopiero w 1906 roku, w odpowiedzi na sugestię Hrazdiry. Zmiany te w większości polegają na skrótach i są mniej znaczące niż te, które wprowadził Janáček przygotowując w 1907 roku publikację partytury wokalnej; rewizja z 1907 roku zawiera, oprócz skrótów, także daleko idące zmiany materiału muzycznego. Mogąc z dużą dokładnością określić charakter kolejnych zmian, mamy o wiele większe możliwości odtworzenia kształtu opery z czasu jej premiery.

Proces rekonstrukcji

(1) Partytura orkiestrowa

Za podstawę rekonstrukcji posłużyły oryginalne głosy opery z 1904 roku. Partie smyczków, w których wprowadzono stosunkowo najmniejsze zmiany, uznano za „podstawową warstwę" partytury. Trudności sprawiało odtworzenie oryginalnej wersji zapisów partii instrumentów dętych oraz perkusyjnych (niektóre z tych zapisów były używane do roku 1911, a nawet 1916, więc naniesiono na nie wiele kolejnych poprawek w formie skrótów, fragmentów dodanych na naklejonych kawałkach papieru oraz skreśleń). Użycie techniki światłowodowej pozwoliło na odtworzenie większości fragmentów zaklejonych paskami papieru. Dokładna ich analiza oraz porównywanie z odtworzonymi zapisami partii smyczków pozwoliły zrekonstruować z dużym prawdopodobieństwem prawie wszystkie zmienione fragmenty. W przypadku brakujących głosów – pierwszego fletu, drugiego fagotu oraz drugich skrzypiec – udało się odtworzyć prawie niewidoczny zapis usuniętych nut z bardzo zmienionego rękopisu pełnej partytury. Janáček często kazał grać unisono pierwszym i drugim skrzypcom w niewielkiej operowej orkiestrze, podczas gdy flety wykonywały podobne figuracje w tercjach.

Poprzez dokładne porównywanie każdej części z pozostałymi oraz z pełną partyturą, w znacznej części możliwą do odtworzenia, zaczął wyłaniać się wiarygodny obraz partytury z 1904 roku. Była ona dłuższa niż lepiej znane wersje z 1908 i 1916 roku, posiadała pełniejszą orkiestrację i odznaczała się częstszym użyciem figuracji. Okazało się, że podczas zmian nanoszonych w 1907 roku Janáček zredukował niemałą część oryginalnej partii orkiestrowej.

(2) Partie wokalne

Rekonstrukcja partytury orkiestry, choć sprawiła nieco trudności, okazała się dość łatwa. Znacznie więcej problemów wiązało się z odtworzeniem partii wokalnych. Dwa główne źródła to rękopis partii wokalnych, używany do momentu opublikowania partytury wokalnej w 1908 roku, oraz rękopis pełnej partytury. Oba rękopisy zostały znacznie zmienione przez Janáčka, przed i po premierze w 1904 roku, a ponadto drugi z nich zawierał także poprawki naniesione przez Kovařovica w 1916 roku. Co więcej, wiele zmian polegało na bardzo dokładnych skreśleniach, zalepionych następnie paskami papieru (nalepiane były one po obu stronach kartki, czyniąc oryginał niezwykle trudnym do przeczytania, nawet przy pomocy światłowodu). Określenie, która wersja partii wokalnej odpowiada partyturze z 1904 roku było najprawdopodobniej najtrudniejszym zadaniem podczas rekonstrukcji. Niemniej jednak, dzięki dokładnej analizie i porównaniu obydwu zapisów – biorąc pod uwagę także kontekst orkiestrowy – większość fragmentów została zrekonstruowana z dużym prawdopodobieństwem. Tam, gdzie możliwe były dwa, równie przekonywujące warianty odczytania nut, przyjmowano wariant wcześniejszy, chyba że istniał ważny powód, by wybrać późniejszy. Janáček miał pewne trudności z dostosowaniem konkretnych słów do muzyki, ponieważ dialekt czeski, w jakim było napisane libretto, różnił się w sposobie akcentowania od języka literackiego. Dlatego też wiele poprawek, jakie kompozytor przez długi okres wprowadzał do partii wokalnych – zarówno przed, jak i po premierze – odzwierciedla jego dążenie do usunięcia niezręczności językowych. Na przykład w literackim czeskim, w imieniu bohaterki Jenůfa akcent położony jest na pierwszą sylabę, podczas gdy druga sylaba jest wydłużona. Wydaje się, że Janáček instynktownie traktował pierwszą sylabę jako przedtakt (który przesuwa akcent na drugą sylabę), podczas gdy jego poprawki zazwyczaj (co nie znaczy zawsze!) przenosiły ją na bardziej „poprawną", akcentowaną część taktu. Wcześniejsze wersje zapisu linii wokalnych są na ogół nie tylko mniej „poprawne" czy idiomatyczne, ale także trzymają się ściślej i w sposób bardziej tradycyjny instrumentalnych koncepcji partii orkiestrowej. Jako takie, odgrywają one dużą rolę w ukazaniu stopniowego kształtowania się idei melodii mówionej (zasady zaśpiewu) Janáčka. W materiale promocyjnym przygoto-

wanym na premierę *Jenůfy* Janáček podkreślał znaczenie owej nowej koncepcji w jego twórczości, ale niedoskonała jej realizacja tłumaczy w pewnym stopniu lekceważącą, jeśli nie wręcz wrogą, reakcję praskich krytyków obecnych na premierze opery w Brnie.

Dalszą pomocą przy rekonstrukcji partii wokalnych był rękopis libretta, używany przez suflera podczas pierwszych przedstawień. Nie zawierał on zapisu muzycznego, lecz bardzo dokładny zapis słów, wraz z precyzyjnym wskazaniem ich powtórzeń, z których wiele zostało później usuniętych przez kompozytora. Interesujące jest, że choć rękopis ten zawierał wiele poprawek, nanoszonych zapewne podczas pierwszych przedstawień, a także uwagi wskazujące suflerowi momenty jednoczesnego śpiewu dwóch lub więcej postaci scenicznych oraz pauzy podczas monologów, nie naniesiono nań żadnych skrótów. Sugeruje to, że słynna aria Kościelnichy „Aji on byl žlutohřivý" („On też miał jasne włosy") w akcie pierwszym była wykonywana podczas pierwszych przedstawień *Jenůfy*. Choć fragment ten był z pewnością usunięty w 1906, w 1969 roku został przywrócony przez Dürra i nagrany przez Mackerrasa w 1982. Dyrygenci i inscenizatorzy często chwalą fakt przywrócenia tej arii, ponieważ dzięki niej surowa skądinąd postać Kościelnichy wzbudza współczucie. Nie ma powodu, by sądzić, że Janáček, raz dokonawszy takiego skrótu, kiedykolwiek rozważał jego przywrócenie. Z drugiej zaś strony, włączenie tego fragmentu do wersji opery z 1904 roku wydaje się teraz uzasadnione. Możliwość ta była w przeszłości przedmiotem dyskusji wśród badaczy spuścizny Janáčka.

Odtworzenie wersji *Jenůfy* z 1904 roku nie wnosi wiele do dramaturgicznej warstwy utworu. Pod względem muzycznym natomiast przedstawia Janáčka w nowym świetle. Większość usuniętych przez kompozytora fragmentów świadczy bowiem o tym, że choć ukończył on pracę nad operą na początku dwudziestego wieku, to rozpoczął ją pod koniec poprzedniego stulecia. Jest to muzyka w dużej mierze interesująca i oryginalna. Janáček dokonywał skrótów i zmian, ponieważ nie był zadowolony z rezultatów swojej pracy. Owo niezadowolenie było w dużym stopniu związane z raczej skromnymi środkami inscenizacyjnymi, jakie miał do swojej dyspozycji w Brnie. Obecnie twórczość Janáčka jest lepiej znana i stwarza mniej problemów wykonawcom, niż za życia kompozytora. Techniki inscenizacji osiągnęły taki poziom, że to, co sto lat temu wydawało się dłużyzną na scenie, dzięki kunsztowi reżysera może być obecnie pokazane w sposób satysfakcjonujący współczesnego widza. Nie ma potrzeby, byśmy odczuwali skrupuły wobec idei rekonstrukcji utworu, w którym sam Janáček dokonywał skrótów i zmian wedle własnego upodobania. Nie były to pośpieszne poprawki, do których mogłaby skłonić kompozytora klęska premierowego przedstawienia, lecz zmiany pojawiające się stopniowo na przestrzeni wielu lat. Wersja *Jenůfy* z 1904 roku była podstawą wszystkich inscenizacji opery do roku 1906. Wtedy to zostały dokonane skróty, lecz podstawowy tekst pozostał niezmieniony. Wersja z 1904 roku miała więc żywot sceniczny trwający nieco ponad dwa lata. Stanowi zatem sama w sobie wersję wykonawczą i pozwala nam dokonać na nowo oceny wczesnych komentarzy na temat *Jenůfy*. Co ważniejsze, wypełnia ona poważną lukę w naszej wiedzy o procesie formowania się jednego z największych geniuszy dwudziestowiecznej opery. Wystawienie wersji z 1904 roku pozwala nie tylko specjalistom-muzykologom, ale także szerokiej publiczności doświadczyć dzieła Janáčka na nowo, takim, jakie było ono w zamyśle kompozytora sto lat temu.

Mark Audus

MIŁOŚĆ MACOCHY

Od prawie stu lat na scenach świata pojawia się *Jenůfa* Janáčka ze skrótami, przekształceniami i zniekształceniami, które okaleczyły operę. Ponad dwadzieścia lat trwały wysiłki, zapoczątkowane przez Brytyjczyków, by przywrócić dziełu zapomnianą, oryginalną wersję. Osłabiona przeróbkami wymowa dramatyczna i artystyczna *Jenůfy* – zarówno w warstwie literackiej, jak i muzycznej – wraca do życia. Warszawska Opera Kameralna stworzyła przedstawienie odsłaniające te walory libretta i muzyki, jakie miała *Jenůfa*, gdy pierwszy raz pojawiła się na scenie przed stu laty.

Janáček komponował *Jenůfę* 9 lat, z długą przerwą między ukończeniem pierwszego aktu, a dalszym ciągiem dzieła. W grudniu 1894 roku ukończył preludium do opery, które później przerobił na uwerturę *Zazdrość*, potraktowaną jako samodzielny utwór. Pociągały go opowiadania Gabrieli Preissovej, osnute na życiu wsi z pogranicza Moraw i Śląska. Wykorzystał jedno z tych opowiadań w operze *Początek romansu*, zanim zainteresował się innym utworem pisarki – *Jeji pastorkyňa*. Sztuka, napisana według tej noweli, odniosła sukces na scenie Teatru Narodowego w Pradze w 1890 roku, ale po pięciu przedstawieniach została zdjęta z afisza skutkiem napastliwej kampanii prasowej, oskarżającej utwór o „odrażający realizm". Trzy miesiące później Janáček oglądał inscenizację tej sztuki w Brnie.

Ukończoną partyturę opery zaoferował Teatrowi Narodowemu w Pradze, ale dyrektor Karel Kovařovic odmówił wstawienia dzieła do repertuaru. Natomiast dyrekcja Teatru Narodowego w Brnie bez wahania wystawiła operę Janáčka pod tym samym tytułem, co opowiadanie Preissovej – *Jej pasierbica*. Pomimo, że trudności inscenizacji i partytury przerastały ówczesne możliwości skromnego teatru w Brnie, opera odniosła ogromny sukces. Grano ją 9 razy w ciągu sezonu. Większość gazet Pragi oceniła jednak dzieło krytycznie. Zabiegi Janáčka, by Mahler wystawił operę w Wiedniu, okazały się daremne. *Jeji pastorkyňa* pojawiła się przelotnie tylko na scenach prowincjonalnych i była wznawiana w Brnie z niewielkimi retuszami, widocznymi w wyciągu fortepianowym, wydanym w 1908 roku.

W latach studenckich w Pradze Janáček zarabiał dorywczo pisaniem recenzji, dyktowanych bezkompromisowym charakterem i na-

raził się wpływowym osobistościom, co hamowało później rozwój jego kariery artystycznej. Nie powiodły się wysiłki przyjaciół kompozytora, by przekonać dyrektora Kovařovica w Pradze, choć zaangażował się do tego projektu wpływowy wielbiciel talentu Janáčka dr František Veselý i jego żona Maria Calma-Veselá, śpiewaczka. Kovařovic ugiął się dopiero, gdy przekonał go Josef Peško, librecista jego teatru, piszący pod pseudonimem Karel Šipek. Postawił jednak warunek, że wprowadzi do dzieła własną ręką zmiany (którym poddawali się już z pokorą Smetana i Dvořak). Janáček okazał w tym przypadku słabość charakteru, zgadzał się na wszystko, byleby tylko zobaczyć swoje dzieło na scenie w Pradze. Posunął się nawet do tego, że niewdzięcznie zachował się wobec wypróbowanych przyjaciół, pozwolił, by Maria Calma-Veselá nie otrzymała tytułowej roli (zamiast niej wystąpiła Kamila Ingrová), nie zaprosił Veselých na premierę.

W roli Kostelnički wystąpiła wspaniała Gabriela Horvátová, partię Lacy śpiewał Bohdan Prohazka pod pseudonimem Theodor Schütz, a postać Števy kreował Antonin Lebeda. Przedstawienie zostało przyjęte entuzjastycznie, Janáček w wieku 62 lat stał się bohaterem opery narodowej, jego dzieło nie schodziło z afisza przez 8 sezonów (66 spektakli), weszło na stałe do repertuaru i rozpoczęło międzynarodową karierę. W przekładzie niemieckim ukazało się na scenie w Wiedniu ze słynną Marią Jeritzą (urodzoną w Brnie) w roli tytułowej. Wkrótce wystawiła operę Janáčka Kolonia pod dyrekcją Otto Klemperera, a potem nowojorska Metropolitan Opera i Berlin (dyrygował Erich Kleiber). Po drugiej wojnie światowej *Jenůfa* znalazła się w repertuarze wszystkich znaczących teatrów operowych, najpierw w przekładzie niemieckim, potem w oryginalnej wersji językowej – w dialekcie morawskim. W rolach Jenůfy i Kostelnički występowały takie gwiazdy, jak Sena Jurinac, Marta Mödl, Astrid Varnay, Magda Olivero, Leonie Rysanek, Anja Silja.

Jenůfa jest do dziś najpopularniejszym dziełem Janáčka, pomimo zniekształceń instrumentacji, harmonii i skrótów, wprowadzonych przez Kovařovica, dyrygenta i kompozytora. Retusze te spłaszczyły akcenty dramatyczne i oryginalny język dźwiękowy Janáčka. Kovařovic zadbał jednak o to, by *Jenůfa* spopularyzowała się z jego „poprawkami", grana według wiedeńskiej publikacji Universal Edition, bo otrzymywał za to wysokie tantiemy, uszczuplające dochody kompozytora. Janáček dowiedział się o tym dopiero w 1923 roku, siedem lat po premierze w Pradze i wpadł we wściekłość. Próbował przeszkodzić temu na drodze sądowej, ale bez skutku. *Jenůfa* pojawiła się na scenach światowych w wersji Kovařovica. Dopiero w 1981 roku Charles Mackerras, w swoim nagraniu posłużył się pierwotną wersją partytury z 1904 roku, choć nie udało się zrekonstruować jej z absolutną dokładnością. W jego nagraniu został przywrócony monolog Kostelnički z I aktu, usunięty przez Kovařovica, monolog, w którym macocha opowiada Jenůfie o goryczy pożycia z jej ojcem.

Poza Czechami *Jej pasierbica* wystawiana jest w innych krajach pod tytułem *Jenůfa*. Ta zmiana odwraca uwagę od postaci Kostelnički, choć osią dramatu jest jej ślepa miłość do pasierbicy. Ta miłość stała się obsesją macochy, gdy nie spełniły się jej własne marzenia o macierzyństwie. Kochanek Jenůfy Števa jest prawie sobowtórem jej męża, utracjusza i birbanta, a zbliżenie Lacy z Jenůfą, to związek dwu nieszczęśliwych sierot.

Koloryt lokalny nie ogranicza się do dwu charakterystycznych epizodów: przemarszu rekrutów w I akcie i wesela w III akcie. Janáček posługuje się tu ludowymi słowami, ale skomponował własną muzykę w stylu ludowym. Napisał libretto prozą i postanowił skomponować melodie wzorowane na intonacjach dialektu morawskiego. Prostując nieścisłości w recenzji jednego z krytyków niemieckich stwierdził: „Po pierwsze, jestem kompozytorem czeskim, a nie morawskim, za jakiego chciano mnie przedstawić w Pradze; po drugie, jestem profesorem kompozycji w konserwatorium w Pradze, a nie w Brnie; po trzecie, jestem doktorem filozofii Uniwersytetu im. Masaryka w Brnie; po czwarte, studia, które przeprowadziłem nad muzyczną stroną mowy ludzkiej, przekonały mnie, ze tajemnice melodii i rytmu dadzą się wyjaśnić brzmieniem języka mówionego. Według mnie, nie można zostać kompozytorem dramatycznym, nie zgłębiwszy studiów nad mową." Teoria ta nie miała jednak zasadniczego wpływu na oryginalność materii dźwiękowej i osobliwy klimat *Jenůfy*.

Cechą charakterystyczną, wprowadzoną przez Janáčka (a porzuconą w późniejszych jego dziełach), jest kilkakrotne powtarzanie krótkiego zdania i zarazem frazy muzycznej w chwilach silniejszego napięcia emocjonalnego. Osoby dramatu w ten sposób – zbliżony do naturalnej wypowiedzi – podkreślają swoje przekonania, czy własny wizerunek sytuacji (np.: „nie będzie ślubu, nie będzie ślubu"). Jest to specyficzny rodzaj realizmu psychologicznego Janáčka, a zarazem osobliwość struktury dźwiękowej.

Po usunięciu tych powtórek w wersji Kovařovica, zarówno tekst jak i muzyka nabrały cech sztucznych. Powtórek tych nie zrozumiał ani Kovařovic, ani Maria Calma-Veselá, która też żądała ich skreślenia. W miejsce powtórek tekstu Kovařovic wprowadził nowe słowa, które w połączeniu z powtórką frazy muzycznej rozcieńczały napięcie dramatyczne.

Jest to opera bliska dramatu muzycznego, prawie bez arii. Charaktery Lacy (ciemnowłosy, impulsywny, prostolinijny) i Števy (jasnowłosy, przystojny i próżny hulaka) są zdefiniowane w ich pierwszych monologach. Jedyną arię śpiewa w II akcie Jenůfa, wyrażając z całą mocą swoje wzburzenie, niepewność, pobożność, w dialogu z orkiestrą. Orkiestra intryguje różnorodnością brzmienia, albo upartymi, tajemniczymi, stojącymi płaszczyznami dźwiękowymi i przyczynia się intensywnie do tworzenia atmosfery tego dramatu na pograniczu ostrego realizmu i ekspresjonizmu. Centralną postacią w rozwoju dramaturgii jest Kostelnička, macocha opętana miłością do pasierbicy, dewotka (Kostelnička – po polsku – Kościelnicha) i zbrodniarka, postać bardzo ludzka i demoniczna. Walczące w niej sprzeczności – miłość, obłuda, kłamstwo i wyrzuty sumienia – tworzą klimat dramatu. Jej partia, pełna skoków melodii, najpełniej charakteryzuje nerwowy i gwałtowny styl Janáčka.

Janusz Ekiert

Treść opery

Babka Buryjovka otoczona jest rodziną swoich dwu zmarłych synów. Starszy poślubił wdowę, która osierociła dwóch chłopców, teraz już dorosłych. Jeden, to jej syn z pierwszego małżeństwa – Laca Klemen. Drugi, to jej przyrodni brat, dziedzic młyna, ukochany wnuk babki – Števa Buryja. Młodszy syn babki Buryjovki miał córkę z pierwszego małżeństwa – Jenůfę. Po śmierci pierwszej żony ożenił się z Kostelničką, z którą nie miał dzieci.

AKT I

W młynie Buryjów Jenůfa wyczekuje z niepokojem powrotu Ševy, który miał zostać powołany do wojska („Už se večer chýli"). Babka Buryjovka gani ją za to, że zbyt się rozmarza, zamiast obierać kartofle. Laca broni Jenůfy, jest w niej zakochany. Wie, że babka ma słabość do jego przyrodniego brata Ševy, kochanka Jenůfy („Vy stařenko"). Nadchodzi pastuszek Jano. Jenůfa uczy go czytać, obiecuje mu książkę w nagrodę za to, że potrafił odczytać całą stronicę.

Majster z młyna, zajęty ostrzeniem noża Lacy, odbiera mu ostatnią nadzieję, informując, że Števa uniknął służby wojskowej. Nadchodzi Kostelnička, macocha Jenůfy, przeciwna jej związkowi ze Ševą. Maszerują śpiewający rekruci („Všeci za ženija"), za nimi idzie pijany Števa. Wpada w objęcia Jenůfy i wzywa muzykantów wiejskich, by zagrali jej ulubioną piosenkę, dla uczczenia ich projektowanego małżeństwa („Daleko, široko"). Zabawę przerywa Kostelnička („A tak bychom šli"), przestrzegając Jenůfę przed małżeństwem z hulaką i pijakiem, podobnym do jej nieboszczyka męża, który brutalnie się z nią obchodził. Zgodzi się na ich małżeństwo pod warunkiem, ze Števa przez cały rok nie upije się ani raz. Laca cieszy się, że tego warunku Števa nie dotrzyma (kwartet „Každý párek").

Jenůfa zostaje sama z babką i ze Ševą. Błaga go, by się zmienił i traktował ją poważnie, ponieważ spodziewa się dziecka („Ševo, Ševo, ja vim"). Młodzieniec jest jednak tak pijany, że nie reaguje nawet, gdy dziewczyna grozi samobójstwem. Babka odprowadza go do domu, a Laca znów zaleca się do Jenůfy („Jak razem všecko"). Gdy napotyka zdecydowany opór, rani ją nożem w twarz. Służąca Barena zauważyła w jaki sposób Jenůfa została oszpecona, ale zapewnia, że stało się tak przypadkiem.

AKT II

Pięć miesięcy później Jenůfa urodziła dziecko. Kostelnička postanowiła to zataić, ukrywała ją podczas ostatnich miesięcy ciąży i opowiadała, że dziewczyna przebywała w Wiedniu.

Młoda matka ósmego dnia połogu jest jeszcze słaba. Kostelnička podaje jej środek nasenny, by bez świadków porozmawiać ze Ševą. Dla uszczęśliwienia ukochanej pasierbicy gotowa jest nakłaniać nielubianego Ševę, by się z nią ożenił („Ba, ta tvoje okenička").

Zaproszony na rozmowę Števa przyjmuje obowiązek płacenia alimentów, ale za żadną cenę nie chce ujawniać tego, że został ojcem. Głuchy na błagania Kostelnički („Podivej se také na ni"), nie chce się żenić z oszpeconą dziewczyną, a zresztą jest już zaręczony z Karolką, córką sołtysa.

Gdy Jenůfa budzi się, Števa umyka, a za chwilę do izby wchodzi Laca. Nie stracił nadziei na poślubienie Jenůfy, ale wiadomość, że wydała na świat dziecko Ševy studzi jego zapał. Zrozpaczona Kostelnička pragnie doprowadzić koniecznie do małżeństwa Lacy z pasierbicą, by oszczędzić dziewczynie wstydu. Kłamie, że niemowlę nie żyje.

Rozmyśla w samotności, co zrobić, by kłamstwo stało się faktem („Co chvila, co chvila"). Postanawia utopić noworodka. Zawija go w chustę i wychodzi.

Przebudzona Jenůfa, z ociężałą głową, sama w pustym mieszkaniu, ogarnięta niepokojem, pada na kolana i modli się („Mamičko mám, Mamičko mám težkou hlavu"). Kostelnička, powracająca w stanie silnego wzburzenia, opowiada, że dziecko zmarło, gdy dziewczyna leżała półprzytomna w malignie i że Števa zaręczył się z Karolką. Zjawia się Laca, szczęśliwy, że nie ma już dziecka, które zatruło jego miłość, gotów teraz poślubić Jenůfę, nie stawiającą oporu. Radość Kostelnički mącą wizje upiornej zbrodni.

AKT III

W izbie Kostelnički trwają przygotowania do uroczystości weselnych. Zbierają się goście Lacy i Jenůfy, przychodzi staruszka z młyna, pasterka, sołtys z żoną, Števa z Karolką. Uradowana Kostelnička zmaga się z wyrzutami sumienia („Vypravuju dnes Jenůfe svatbu"). Laca z Jenůfą czulą się do siebie. Števa z Karolką mają zamiar pobrać się za dwa tygodnie. Dziewczęta z wioski przychodzą ze śpiewem i życzeniami.

Uroczystość przerywają krzyki przerażenia: pod lodem w przerębli parobcy znaleźli utopionego noworodka. Jenůfa, pod gradem oskarżeń o straszną zbrodnię, rozpoznaje zwłoki synka. Kostelnička wyznaje prawdę, przyznając się do zamordowania dziecka, które stało na przeszkodzie szczęścia jej uwielbianej pasierbicy. Jenůfa, miotana sprzecznymi uczuciami, opłakuje synka i próbuje wyprosić przebaczenie dla macochy. Śmierć noworodka obciąża sumienie Ševy, Karolka ucieka od niego. Laca oskarża się o zeszpecenie Jenůfy, co zapoczątkowało nieszczęśliwy bieg zdarzeń. Sołtys wyprowadza Kostelničkę. Laca i Jenůfa, przygnieceni nieszczęściem, uświadamiają sobie, że zbliżył ich fatalny splot okoliczności.

Janusz Ekiert

Leoš Janáček – *Jenůfa*

Janáček's most outstanding opera is a work that took shape in exceptionally dramatic circumstances: family problems, trouble with his work, and also problems resulting from his difficult character.

Gabriela Preissova's play *Její pastorkyňa* [Her Stepdaughter] undoubtedly provided fine literary material, yet work was hampered by a most dramatic sequence of events, and also by the need to portray – in order to remain faithful to the literary original – such dramatically divergent characters, whose conflict leads to tragedy.

The story of the work itself was also a most singular one, beginning with the first version performed at the premiere in Brno, in 1904, through the version from 1908 and many others, to its production in the National Theatre in Prague, in an altered form and instrumentation, in 1916.

Thanks to the work of Sir Charles Mackerras in 'cleansing' *Jenůfa* of extraneous alterations, which admittedly were temporarily accepted by the composer, recent years have seen a return to the version from 1908.

At the Warsaw Chamber Opera, the guiding principle for at least 30 years has been to present works in authentic, and often original, versions, without any modifications or corrections. This same rule has also been applied, following the decision to stage *Jenůfa* as part of the 'Ode to Europe' celebrations, to the 2004/2005 season. By a happy twist of fate, our production coincides with the 150th anniversary of the Brno premiere of 1904.

I do not expect the differences in the music, instrumentation and text of the work to affect the opera fundamentally; nor was such our intention. Together with Mark Audus, we undertook considerable efforts to hear, for the first time after a 100-year break, the original version of the work, and that in a stage performance.

I believe that the listeners and viewers gathered at the premieres of the two casts will have the double satisfaction of witnessing something original and exceptional, since just such a work was composed and, despite enormous difficulties, produced in Brno by the fifty-year-old Leoš Janáček. This was the work of his life, untouched by any corrections or alterations effected at the behest of well-disposed or envious conductors, composers or theatre directors.

It is my hope that for this, at least, Leoš Janáček would be grateful to us.

Stefan Sutkowski

Première 15, 16 May 2004, 7.00 p.m.
Performances 30, 31 May, 4, 5 September 2004, 7.00 p.m.

Leoš Janáček

JENŮFA

(first version, Brno 1904)
Original Czech version

Libretto
Leoš Janáček after **Gabriela Preissova**

Staging and direction
Jitka Stokalska

Musical direction
Ruben Silva

Scenography
Łucja Kossakowska

Cast

Old Buryjovka	–	**Eugenia Rezler**	Stárek (Foreman)	–	**Andrzej Klimczak**
Laca Klemen	–	**Krzysztof Machowski**	Rychtář (Village administrator)	–	**Dariusz Górski**
		Leszek Świdziński			
Štěva Buryja	–	**Rafał Bartmiński**	Rychtářka (His Wife)	–	**Beata Wardak**
		Zdzisław Kordyjalik	Karolka	–	**Monika Ledzion**
Kostelnička	–	**Dorota Całek**	Pastuchyňa (Shepherdess)	–	**Joanna Matraszek**
		Agnieszka Kurowska			
Jenůfa	–	**Tatiana Hempel**	Barena	–	**Urszula Palonka**
		Marta Wyłomańska	Jano	–	**Julita Mirosławska**
			Tetka (Aunt)	–	**Ewa Mikulska**

Mimes
Jerzy Klonowski, Andrzej Kwiatkowski, Andrzej Pankowski

Soloists Ensemble of the Warsaw Chamber Opera
Orchestra of the Warsaw Chamber Opera
Warsaw Sinfonietta

Assistant director
Lidia Juranek

Chorus master
Ryszard Zimak

Backcloth design and production
Barbara Levittoux

Stage movement
Janina Niesobska

Assistant conductor
Przemysław Fiugajski

Stage manager
Renata Tokarska

Conductor
Ruben Silva

Soloists Ensemble of the Warsaw Chamber Opera

Anna Wyrzykowska, Danuta Hajduk, Urszula Jankowska, Małgorzata Kustosz, Grażyna Mądroch, Anna Niedziółka, Anna Cichowicz, Małgorzata Godlewska, Ewa Łapińska, Dorota Solecka, Katarzyna Zimak, Jakub Grabowski, Andrzej Jaworski, Michał Kanclerski, Robert Mojsa, Marek Sadowski, Mirosław Starz, Piotr Pieron, Krzysztof Matuszak, Andrzej Milewski, Marek Wawrzyniak, Grzegorz Zychowicz

Orchestra of the Warsaw Chamber Opera

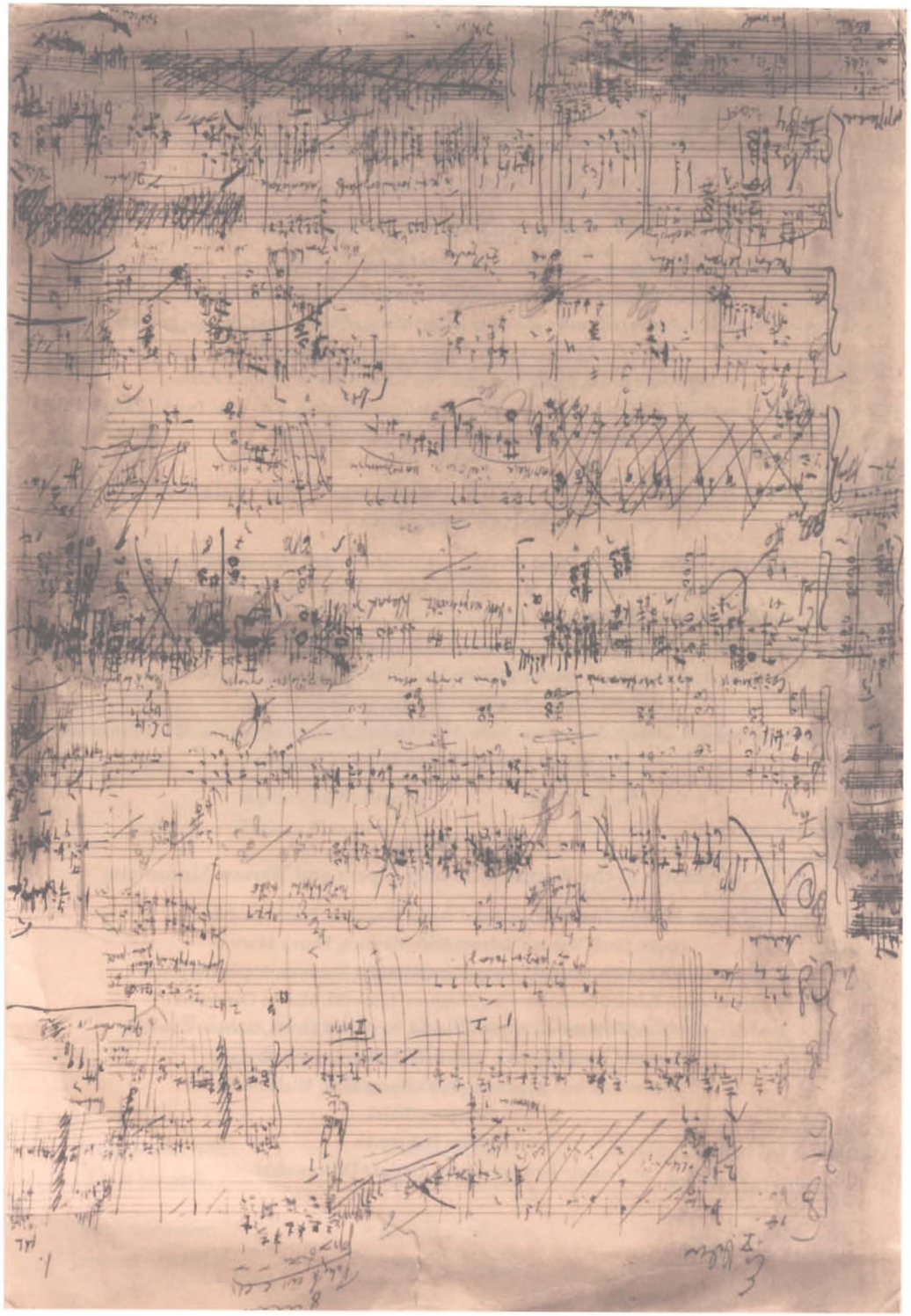
first violins: **Jolanta Wilson** – leader, **Małgorzata Zalewska** – associate leader, **Anna Panufnik, Mariola Peron, Aneta Borczyńska, Joanna Brych, Katarzyna Jarmuła**
second violins: **Agnieszka Lech** – associate leader, **Małgorzata Willman, Marcin Jamroży, Monika Przyborek, Ewa Wosiura, Stanisław Porębski**
violas: **Alicja Bator, Agata Wicherek, Mirosław Zalewski, Witold Kabza**
cellos: **Maciej Skowroński** – leader, personnel manager, **Marlena Pilarczyk, Krzysztof Iwicki, Zofia Pieniak**
double bass: **Jacek Kicman** – personnel manager

Warsaw Sinfonietta

first violins: **Jerzy Grobelny** – leader, **Paweł Olszak** – personnel manager, **Małgorzata Słońska, Robert Gil, Aleksandra Knitter** – violin solo, **Alicja Tomczok, Mariola Peron**
second violins: **Sławomir Talacha** – associate leader, violin solo, **Joanna Kowalska, Jolanta Bartnik, Dorota Komorowska, Patrycja Barwińska, Adriana Wojda, Stanisław Porębski**
violas: **Andrzej Szymański** – leader, **Dariusz Smoliński** – associate leader, **Mariusz Lech, Małgorzata Jamiołkowska, Jan Skowroński**
cellos: **Magdalena Żak** – leader, **Małgorzata Wejs, Anna Szubert, Dorota Smolińska, Maria Palczewska**
double basses: **Dariusz Pogłud, Tomasz Opuchlik**

Wind Section
of the Orchestra of the Warsaw Chamber Opera and Warsaw Sinfonietta

flutes: **Elżbieta Tabernacka** – leader, **Anna Mocarska, Hanna Szablewska**
oboes: **Jacek Wartacz, Jolanta Prus-Marosek, Marek Moroń**
clarinets: **Jarosław Buraczyński, Jerzy Czyran, Adam Mazurek, Marcin Woźniak**
bassoons: **Edward Jamiołkowski, Zbigniew Lisowski, Marcin Ostałowski**
French horns: **Witold Sikora, Grzegorz Żelazko, Krzysztof Dyrda, Bartosz Wawruch**
trumpets: **Jacek Brzózka, Arkadiusz Semik, Jacek Jurkowski**
trombones: **Robert Krajewski, Piotr Wawreniuk, Michał Kiljan**
tuba: **Grzegorz Białek**
harp: **Jadwiga Nahorecka**
percussion: **Jarosław Kopeć, Dariusz Dobrowolski**



Leoš Janáček – *Jenůfa* – sketch of a fragment from the opera (Moravske Zemske Muzeum, Brno)

JENŮFA ABANDONED AND RESUMED

Janáček was never very clear about when he began composing *Jenůfa*. To his biographer the German writer Max Brod he said '1896'. He seemed to have arrived at this date purely on the basis of what the Janáčeks' servant Máře Stejskalová recalled: 'My maid remembers that in her second year I began composing *Jenůfa*, i.e. in 1896'. But this date is itself compromised by Janáček's misremembering when Stejskalová joined the Janáček household (she arrived at the end of August 1894). If, when attempting to provide a dating for his opera, Janáček had looked in his copy of Gabriela Preissová's play *Her Stepdaughter*, which served him as a libretto, he would have noticed several dates that he jotted down there: '18 March 1894' (end of Act 1); '17 January 1895' (end of Act 2); '11 February 1895' (end of Act 3). At the very least these jotting can date Janáček's reading of the text, but since there is a large gap, particularly betwen the first two dates, they suggest something more than mere reading: perhaps a preliminary stage of sketching as can be seen in the one surviving sketch leaf from Act 1.

Janáček was much clearer about when he completed the work. He could in fact hardly forget the traumatic experience of having to play the almost-complete opera to his daughter Olga on her deathbed. Twenty days after she died he inscribed the copyist's score with the words '18 March 1903, the third week after the terrible mortal struggle of my poor Olga. Completed.' Although Janáček probably wrote *Jenůfa* between March 1894 and March 1903, he was not writing his opera continuously over these ten years. It is known that he returned to the opera by December 1901 after a gap of several years. Hitherto I had taken the gap to begin in 1897 on the flimsy evidence that Janáček claimed (in a note in the programme for the first performance) to have had the opera ready in full score in 1897. Since he was demonstrably at work on Acts 2 and 3 from December 1901 I took it that he had finished only the first act by this date. In fact the gap probably came earlier than 1897 since during that year he was

hard at work on a massive 1200-page edition of Moravian folksongs (*Moravian Folksongs Newly Collected*). And before then was the cantata *Amarus*, a large-scale work for chorus, chorus and soloists which recent evidence now places to the autumn of 1896. It is unlikely that, with his many teaching and administrative commitments, Janáček could have been been writing *Jenůfa* as well working on either of these two major projects. So I think it probable that Janáček abandoned *Jenůfa* by about the middle of 1896, ironically his declared date for beginning the opera.

Much more interesting questions, however, are why Janáček stopped work on the opera and then why, five years later, he took it up again. It is clear from Stejskalová's memoirs that he found the composition of *Jenůfa* difficult: 'Sometimes it seemed to me that the master was battling with *Jenůfa*, as if he went into the study not to compose but to fight. He got up from supper, stood and thought a moment and, really more to himself, sighed: 'Lord God and the Virgin Mary, help me!' A seminal event in Janáček's life at the time was the Brno première on 16 January 1896 of Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades*. Five days later he published a long and detailed review in the Brno newspaper *Lidové noviny*. It may be that Tchaikovsky's opera gave him food for thought about the opera that he was trying write himself. It could, for instance, have suggested to him that *Jenůfa* might have more potential as a psychological drama (as is *The Queen of Spades*) than as a folkloristic display piece, such as he had written with his previous opera *The Beginning of a Romance*. Act 1 of *Jenůfa* contains a large folkloristic scene, the recruits scene, which he had adapted from his earlier arrangement for chorus and orchestra of the folksong "I have sown green" (first performed on 20 November 1892). With the intense drama that follows – Jenůfa's recriminations of Števa and then the crucial confrontation between Jenůfa and Laca – Janáček was into new territory. And by the time he got to the enclosed drama of Act 2, the interaction of just four characters, he must have felt even more at sea. Furthermore Act 1 of *Jenůfa* contains the outline of a number opera, with identifiable arias, duets, a trio and choruses, often separated by recitative. It does not sound at all like Janáček's description of the music of *The Queen of Spades*: 'Jerky, fragmented: without closely connected big tunes. The orchestra throws up pungent, rambling notes in all directions. And yet the composer's highly developed musical thought-process weaves all these tiny links into such a magnificent chain.' But this description does well enough for later Janáček works, including the next two acts of *Jenůfa*. The most plausible explanation for Janáček's stopping work on the opera is that he did not feel ready as a composer to deal with the increasingly dramatic demands of the libretto and needed to develop his technique before going further.

It is easy enough to abandon an ambitious project. What, however, could have given Janáček the urge to return to something that he had left five years earlier? By 1901 he was certainly much more confident and accomplished as a composer. During his five-year sabbatical from opera he had turned his hand to a number of works, several of them more successful and certainly more individual than anything he had written so far. And in two of them, in his cantata *Amarus* and the keyboard miniatures *On the Overgrown Path*, Janáček had learnt one particularly important lesson. By writing from his own pain he had, in these pieces, at last composed works with a distinctive personal voice. These are Janáček's first pieces with a discernible autobiographical basis. Perhaps the compulsion for his return to *Jenůfa* was the urgency of a

new autobiographical link between the opera and his own life.

On 10 January 1900, at a ball given in Brno, a young man called Vladimír Vorel (1880–?), had declared his love for the Janáčeks' daughter Olga. He was twenty years old and had been studying medicine in Vienna for a couple of years. Olga was seventeen. Two weeks later the young couple decided they would get married as soon as he completed his studies. Neither Janáček nor his wife Zdenka approved of the match. Janáček had heard that Vorel had done 'something dishonourable concerning money' and attempted to put an end to the affair, but in fact it dragged on for another eighteen months. Over the next year damning evidence of Vorel's behaviour emerged, including news that he was unfaithful to Olga. At last even Olga's feelings towards him changed and sometime after the summer of 1901 she wrote to him breaking off relations. His reaction was startling: he said he would shoot her if he met her in the street.

Olga, however, threw herself into a new project. She had a weak heart from rheumatic fever so she was unable to follow the family schoolteaching tradition but she could at least train as a private language teacher and was keen to take the state examinations in Russian. This accorded with Janáček's and Zdenka's plans for her and with the new warmer atmosphere in the family circle, Zdenka at last confessed to her husband that, despite his orders, the Vorel affair had gone on longer but that Olga had now ended it. What they all feared, however, was Vorel's return from Vienna.

During the summer of 1901 Frantisek, Janáček's younger brother resident in St Petersburg, had visited the family in Janáček's home village of Hukvaldy in northen Moravia and in return invited Olga to stay with him and his wife in St Petersburg. This invitation now seemed heaven-sent: it got Olga out of Brno and away from Vorel's violent threats and gave her an opportunity to improve her Russian. She would be there, it was planned, for about five months from March 1902 until the summer. She began to make preparations for a long trip away from home.

This is the background to Janáček's resumption of work on *Jenůfa*. Something had been necessary in order to trigger his return to the opera, and this something seems to have been the Vorel crisis and Janáček's protective relationship with his daughter Olga. The Vorel affair had gone on since January 1900, but Janáček's full awareness of the extent of Olga's wilfulness dates only from the end of 1901. For Janáček, who was later to seize on the most trivial of personal connections as compositional aids, he may have seen a parallel between his hitherto wayward daughter Olga, now united in attitude with him, and Jenůfa after the crisis at the end of Act 1 of his opera. Both Jenůfa and Olga had been 'led astray' by an unsuitable suitor (Števa/Vorel). In her dramatic scene in Act 1 the Kostelnička had made her opposition clear to Jenůfa's prospective match; so had Janáček, when he had heard stories about Vorel. Between Act 1 and Act 2 of the opera Jenůfa would have told her stepmother about her pregnancy and this resourceful woman conceived a plan: she would announce that Jenůfa had gone off to work in Vienna meanwhile concealing her at home until her time for delivery had come. And in the same way, Janáček now grasped at the scheme of getting Olga out of the way, to St Petersburg. The connections between Janáček's opera and his relationship with his daughter seem to have been understood within the family. Revealingly, the Janáček's servant wrote in her memoirs: 'Sensitive as he was, he put his pain over Oluška into his work, the suffering of his daughter into Jenůfa's suffering. And that tough love of the

Kostelnička – that's him, there is much of his own character in this part.'

Once Janáček had started he did not stop. 'I'm working very hard so that I can be finished with Act 2 by the holidays', he wrote to Olga (by then in St Petersburg), on 17 April 1902. He managed to accomplish this by about 22 June, three weeks before the end of the school term. And circumstances contrived to bring the parallels ever closer. Within a few weeks of arriving in St Petersburg Olga had fallen ill with typhoid fever and Janáček continued to compose against the worrying background of Olga's serious illness. Instead of spending the summer holidays with his daughter and wife in Hukvaldy as in previous years, the first half of the holidays was spent anxiously waiting in Brno for bulletins from St Petersburg. Thus, unlike his usual plan of writing in short intense bursts with long reflective pauses in between, Janáček simply went on with the next act, working more intensively on a single composition than he had ever done before. Although Olga recovered from the typhoid fever, her heart was fatally weakened; by the autumn of 1902 Janáček had to accept that she was dying. By the Christmas holidays the atmosphere in Brno was so morbid that he escaped to Hukvaldy to finish the opera. On 22 February 1903 Janáček played through the opera to Olga on her deathbed. She died four days later and Janáček put a sheet of manuscript from the opera into her coffin. And in 1908, when the score was published for the first time, he added a dedication to the proof: 'In memory of Olga Janáčková'.

John Tyrrell

RECONSTRUCTING THE 1904 *JENŮFA*

Jenůfa was Janáček's first opera to enter the standard repertoire, both within the composer's native country and internationally. The work, which received its premiere in Brno on 21 January 1904, is rightly regarded as a turning point in Janáček's artistic development. Admittedly it was only with the belated first Prague performance in 1916, and further important productions in Vienna and Berlin, that Janáček gained both the wider recognition and the creative self-confidence that enabled him to write the amazing sequence of mature operas from *Káťa Kabanová* to *Z mrtvého domu*. But it was the first production in Brno, and the early series of revivals there, that for the first time gave the composer the opportunity to observe a work of his repeatedly on stage, and to learn thereby both dramatic and musical lessons.

Much has been written about the circumstances surrounding the opera's premiere, both by contemporaries and by later commentators. So it is surprising that many details about the work's origins, and specifically the form in which it was heard at the premiere, are still unclear. In fact, until quite recently *Jenůfa* was known to the opera-going public almost exclusively in a heavily reorchestrated version prepared for the Prague premiere by the conductor Karel Kovařovic, a version published by Universal Edition, Vienna in 1918. As recently as 1969, a new edition of the score edited by J.M Dürr preserved Kovařovic's revised orchestration, as well as adding that of later conductors such as Erich Kleiber and Václav Talich. Only in 1982, for his recording of *Jenůfa* on Decca, did the Janáček specialist Charles Mackerras begin paring away the layers of revisions to Janáček's score. However, the complex state of the manuscript sources meant that it was to be a further fourteen years before a true representation of the opera before Kovařovic's intervention could be issued. In 1996 Universal published a score edited by Mackerras and John Tyrrell of the 'Brno' version of *Jenůfa*, based on the 1908 vocal score prepared by Janáček and published by the Klub přátel umění (Club of the Friends of Art). The '1908' *Jenůfa* has recently established itself on the operatic stage, at the

great theatres in Paris, Vienna, New York and London, as well as in smaller opera houses.

However, it has long been known that Janáček himself made revisions to the opera, both before and after its premiere. Some of these were extensive, involving the cutting of long passages of music, and the complete rewriting of others. Many passages were heavily scratched out before being written over again with different music, whilst others were completely pasted over with new strips of paper. The difficulty for musicologists has been not just to decipher what notes might originally been there, but also to determine when these changes took place. John Tyrrell has postulated no fewer than five layers of revision to the manuscript full score between 1903 and 1916, and there are good reasons for thinking that the process of revision was even more extensive and fluid than the establishment of these layers suggests. For all these reasons, the version of *Jenůfa* heard at the 1904 premiere has proved as elusive as the Kovařovic version was tenacious.

Although it is indeed difficult to determine exactly what was heard on 21 January 1904 in Brno, it is by no means impossible. It requires a very close, detailed comparison of the surviving manuscript sources. These comprise the authorised copies of the full and vocal scores copied for Janáček by Josef Štross (Janáček's autograph has not survived); the original set of orchestral parts prepared for the 1904 performances; and a manuscript copy of the libretto, used by the prompter in the original production. All of these were subjected to various layers of revisions, of which those in the full score are most extensive; but least altered are the libretto and the surviving 1904 string parts: a single copy each of violin 1, viola, cello and double bass. (The original violin 2 part, like that for the first flute and most of the second bassoon, has not survived with the rest of the set.) We know that the set of parts as a whole was copied only shortly before the premiere. At Christmas 1903, Janáček wrote to Kamila Urvalková: 'The orchestra has not had a rehearsal yet'; and the first trombone part (probably one of the last to be copied) was dated by the copyist 30 December 1903. The first full rehearsal for Act 1 was not until 19 January, just two days before the premiere. On balance it seems unlikely that many alterations could have been made in the short time before the premiere. So when were the changes in the string parts (mainly cuts, for the most part in Act 1 and 2) made?

A letter written to Janáček by the opera's first conductor, Cyril Metoděj Hrazdira, on 11 July 1906, some two months before a revival of the work, is of most help here. Hrazdira proposes cuts to two ensembles in Act 1, 'A vy muzikanti jděte dom' and 'Každy párek si musí', as well as two short cuts in Act 1 Scene 7. These cuts, and a number of others, were entered in the manuscript vocal score, and match closely those made in the original string parts, which were in use up until the 1906 performances. It thus seems that the first significant changes to *Jenůfa* after its premiere and initial run of perfor-mances were made only in 1906, prompted by Hrazdira's suggestions. These changes, which consist almost entirely of cuts, are far less extensive than those made by Janáček in 1907, in preparation for publication of the vocal score; the 1907 revisions include, as well as cuts, far-reaching changes in the musical substance. By being able to pinpoint these layers of revisions, we are in a much better position to judge the form of the opera at the time of its premiere.

The process of reconstruction

(1) The orchestral score

As a result, the original 1904 parts form the basis of the present reconstruction. The strings, with their relatively few changes, form the 'base layer' of the score. Wind and percussion are often more difficult to decipher in their original form (some of them were in use until 1911, or even 1916, and thus contain many more layers of revision in the form of cuts, paste-overs and scratchings out). However, by using a fibre-optic light source, most of the pasted-over passages can be deciphered; and a combination of keen eyesight and comparison with the restored string parts enables almost all the other altered passages to be reconstructed with a high degree of certainty. In the case of the missing parts - flute 1, bassoon 2 and violin 2 - the 'ghost' image of erased notes can sometimes be read from the heavily altered manuscript full score, often in conjunction with the surviving parts. Janáček frequently used violins 1 and 2 of his small pit band in unison, for instance, while the flutes often play similar figuration in thirds.

By carefully comparing all the parts with both one another and the often decipherable full score, a reliable picture of the 1904 score begins to emerge: somewhat longer than the better known 1908 and 1916 versions, often more fully orchestrated and with more constant use of figuration. It becomes apparent that, in his 1907 revisions, Janáček pared away, or 'distilled', much of the original orchestral accompaniment.

(2) The vocal lines

The reconstruction of the orchestral score, whilst not without its difficulties, is relatively straightforward. Far more problematic are the vocal lines. The two main sources for these were heavily altered, both before and after the premiere: the manuscript vocal score was in use until the published vocal score appeared in 1908, while the manuscript full score contains not only all of Janáček's revisions, but those made by Kovařovic in 1916. Once again, the many changes were made by a combination of very thorough scratchings out and paste-overs (the latter often on both sides of a folio, making the original difficult to read even with the aid of fibre-optics). Determining which version of the vocal line 'fits' the 1904 score has probably been the most difficult task in this reconstruction. Nevertheless, by carefully scrutinising and comparing both scores - and by taking into account the orchestral context - most passages can be reconstructed with a good deal of certainty. Where there are two variant readings that might both plausibly fit, I have generally gone for the earlier unless there is good reason to opt for the latter. Word-setting gave Janáček some problems, since his dialect Czech was often at variance with the stress patterns of 'standard' Czech, and his many revisions to the voice parts – apparently made on a rolling basis both before and after the premiere - reflect his concern to iron out some of these anomalies. In standard Czech, for instance, the name of the heroine, 'Jenůfa', has a stressed first syllable but a long second syllable. Janáček seems instinctively to have set the first syllable as an upbeat (which effectively shifts the stress to the second syllable), whilst in his revisions he generally (though by no means always!) moves it to the more 'correct' downbeat position. In general, the earlier versions of the vocal lines are not only less 'correct' or idiomatic, but also stick rather more closely and conventionally to the instrumental ideas in the orchestra. As such, they are of considerable interest in showing the gradual emergence of Janáček's celebrated idea of speech-melody. In the publicity material for the *Jenůfa* premiere, Janáček made much of this new development in his music, but its imperfect realisation goes some way to explaining the rather dismissive, if not outright hostile reaction of the Prague critics at the Brno premiere.

Of further help in reconstructing the voice parts is the manuscript libretto used by the prompter at early performances. This

contains no music, but its notation of the words is very exact, with precise indications of word repetitions many of which Janáček later cut. While it contains a few word alterations which were apparently incorporated in the early performances, and there are often detailed annotations to help the prompter when two or more characters are singing simultaneously or where there are rests within a monologue, there are interestingly no cuts. This strongly suggests that the Kostelnička's celebrated 'explanation' aria in Act 1, 'Aji on byl žlutohřivý', was heard at the first performances of *Jenůfa*. Though certainly cut by 1906, this passage was restored by Dürr in his 1969 and recorded by Mackerras in 1982. Conductors and producers often favour its restoration since it offers a more sympathetic picture of the otherwise harsh Kostelnička: there is no reason to think that Janáček, once he had cut it, ever contemplated its reinstatement. On the other hand, there now seem to be very good reasons for its inclusion in the 1904 version of the opera, a question which has caused much debate among Janáček scholars in the past.

Although the 1904 *Jenůfa* contains little extra by way of dramatic content, it does include a lot of extra music by Janáček unheard now for a hundred years. Much of what was cut betrays the fact that the work, while completed in the early years of the twentieth century, was started at the end of the nineteenth. Yet there is also much fine, interesting and original music here. Janáček undoubtedly made cuts and changes because he was dissatisfied with the work; but much of this dissatisfaction was with the rather meagre resources he had at his disposal in Brno. A whole century on, Janáček's music is generally better known and less problematic for performers than it was in his lifetime. Stagecraft too has advanced to the point that what were considered longueurs in 1904 can now be realised with satisfaction by sympathetic direction. Nor need we feel any qualms about restoring music that Janáček himself cut or changed of his own accord. These were not hasty revisions made after some disastrous first night, but changes that took place only gradually over a number of years. The text of the 1904 *Jenůfa* served for all the opera's performances up until 1906: in that year, cuts were admittedly made, but the basic text remained unaltered. The 1904 version thus had a stage life of over two years, and constitutes a performing version in its own right, as well as enabling us to reassess much of the early commentary on the work. More importantly, it fills a crucial gap in our knowledge of the emergence of one of the great geniuses of twentieth-century opera, and its performance now allows not just the experts but audiences as well to experience it afresh, warts and all, after a gap of a hundred years.

Mark Audus

A STEPMOTHER'S LOVE

For almost one hundred years Janáček's *Jenůfa* has been performed on stages around the world with cuts, transformations and deformations that left the opera impaired. Efforts initiated by British scholars to restore the work to its original, forgotten, version lasted for more than twenty years. Now *Jenůfa's* dramatic and artistic expressiveness, weakened by the alterations, has been revitalised, on both the literary and musical planes. The Warsaw Chamber Opera has created a production which reveals all the qualities of the libretto and the music that *Jenůfa* possessed when it first appeared on the stage a century ago.

Janáček composed *Jenůfa* over the course of nine years, with a long break between the completion of Act I and the rest of the work. In December 1894 he finished a prelude to the opera, which he later transformed into the overture *Žárlivost* [Jealousy], treated as a separate work. He was drawn to Gabriela Preissová's tales of country life in the borderlands between Moravia and Silesia. He had already written an opera based on her short story *Počátek románu* [The Beginning of a Romance] before turning his attentions to another of her tales, *Její pastorkyňa* [Her Stepdaughter]. Preissová's own stage adaptation of the latter work was a success at Prague's National Theatre in 1890, but was taken off the bill after five performances as a result of a hostile press campaign, which accused the work of 'hideous realism'. Three months later Janáček saw a production of this play in Brno.

He offered the completed score of his opera to the same National Theatre in Prague, but the theatre's manager, Karel Kovařovic, declined to add the work to the repertoire. The management of the National Theatre in Brno, meanwhile, staged Janáček's opera with no hesitation, under the same title as Preissová's original short story: *Její pastorkyňa*. Even though difficulties with the staging and the score exceeded the current possibilities of the modest theatre in Brno, the opera was a huge success, appearing nine times in the same season. Yet the Prague press expressed a largely critical judgment of the work. Janáček's endeavours to have Mahler stage the opera in Vienna proved

unsuccessful. *Její pastorkyňa* appeared but ephemerally on provincial stages and was revived in Brno with minor retouches, which were visible in the piano score published in 1908.

During his student years in Prague, Janáček occasionally worked as a reviewer, and his uncompromising style antagonised a number of influential figures, which later hampered the development of his musical career. The efforts of his friends to convince Kovařovic in Prague were in vain, despite support from the influential admirer of Janáček's talent Dr František Veselý and his wife, the singer Marie Calma-Veselá. Kovařovic only relented to the prompting of Josef Peško, his house librettist, who wrote under the pseudonym Karel Šipek. The manager made one condition: he himself would introduce some changes to the work (Smetana and Dvořák had humbly submitted to such tinkering before Janáček). In his dealings with Kovařovic, Janáček displayed a weakness of character, agreeing to everything so as to see his work on stage in Prague. He even descended to ungracious behaviour towards his trusted friends, allowing the title role to be given to Kamila Ingrová instead of Marie Calma-Veselá, and omitting to invite the latter and her husband to the premiere.

The role of the Kostelnička was performed by the magnificent Gabriela Horvátová, with the part of Laca sung by Bohdan Prohazka, under the pseudonym Theodor Schütz, and Števa created by Antonín Lebeda. The show was received enthusiastically, and at the age of sixty-two Janáček became a hero of Czech national opera. His work remained on the bill for eight consecutive seasons (66 performances), gained a permanent place in the repertoire and began an international career. In German translation it appeared on stage in Vienna with the celebrated Maria Jeritza (born in Brno) in the title role. Janáček's opera was soon being performed in Cologne, under the direction of Otto Klemperer, and then at the Metropolitan Opera and in Berlin (conducted by Erich Kleiber). After the Second World War, *Jenůfa* found its way into the repertoires of all the major operatic theatres, first in German translation and later in the original version in Moravian dialect. The roles of Jenůfa and the Kostelnička were taken by such stars as Sena Jurinac, Marta Mödl, Astrid Varnay, Magda Olivero, Leonie Rysanek, Anja Silja.

Jenůfa remains today Janáček's most popular work, in spite of the changes in instrumentation and harmony and the cuts made by Kovařovic, as conductor and composer. These retouches took the edge off both the dramatic accents and Janáček's original musical language. Yet Kovařovic deliberately ensured that *Jenůfa* became popularised with his 'corrections' in place, and that it was performed according to the Viennese publication by Universal Edition, since he received a sizeable cut of the profits, reducing the royalties of the composer. Janáček did not learn of this until 1923, seven years after the Prague premiere, and was furious. He attempted to prevent such practices through the courts, but without success: *Jenůfa* appeared on stages across the world in Kovařovic's version. The original 1904 version of the score was reverted to by Charles Mackerras in his recording of 1981, although it was not reconstructed with absolute accuracy. His recording restored the Kostelnička's monologue from Act I that had been cut by Kovařovic – a monologue in which the stepmother tells Jenůfa of the bitterness of her life with her father.

Beyond the Czech Republic, *Její pastorkyňa* is performed under the title *Jenůfa*. This alteration turns the attention away from the character of the Kostelnička, although the drama revolves around her blind love for her stepdaughter. This love becomes the stepmother's obsession when she is unable to fulfil her own dreams of motherhood. Jenůfa's lover, Števa, is virtually the duplicate of her husband, a profligate and rake, and the union of Laca and Jenůfa is the bonding of two unhappy orphans.

The local colour in *Jenůfa* is not limited to the two characteristic episodes of the march past of the recruits in Act I and the wedding in Act III, where Janáček used words spoken by ordinary people but composed his own music in traditional folk style. He wrote the libretto in prose, and decided to compose melodies modelled on the intonation of Moravian dialect. In correcting inaccuracies in a review by one German critic, he stated thus: 'Firstly, I am a Czech, not Moravian, composer, as it was seen fit to present me in Prague; secondly, I am a professor of composition at the conservatory in Prague, not Brno; thirdly, I am a doctor of philosophy of the Masaryk University in Brno; fourthly, the studies which I carried out on the musical aspect of human speech convinced me that the mysteries of melody and rhythm can be penetrated by an understanding of spoken language. In my opinion, one cannot become a dramatic composer without making a profound study of speech'. This theory was not, however, of fundamental influence on the originality of the musical material and the specific atmosphere of *Jenůfa*.

One characteristic feature introduced by Janáček (and abandoned in his later works) is the simultaneous repetition of short spoken sentences and musical phrases at moments of increased emotional tension. This method, close to natural utterance, is used when the characters emphasise their convictions or their personal view of a given situation (e.g. 'there won't be a wedding, there won't be a wedding'). This represents both a specific type of psychological realism employed by Janáček and a particularity of the musical structure.

The removal of these repetitions in the Kovařovic version led to the appearance of artificial features in both the text and the music. These repetitions were understood by neither Kovařovic nor Marie Calma-Veselá, who also demanded their deletion. In place of the textual repetitions, Kovařovic introduced new words, which combined with the repetition of the musical phrases diluted the dramatic tension.

This is an opera bordering on musical drama, almost entirely devoid of arias. The characters of Laca (dark-haired, impulsive, ingenuous) and Števa (a fair-haired, handsome and vain carouser) are defined in their opening monologues. The only aria is sung in Act II by Jenůfa, expressing with full force her devastation, uncertainty and piety in dialogue with the orchestra. The orchestra intrigues one with a variety of tones, or with mysterious, insistent, sustained layers of sound, and it contributes intensively to the forging of the dramatic atmosphere – bordering on harsh realism and expressionism. The central figure in the development of the dramaturgy is the Kostelnička, a stepmother possessed by her love for her stepdaughter, a bigot (her name means literally 'female sacristan') and criminal – a figure both extremely human and demonic. The contrasts of love, pretence, deceit and pangs of conscience are what create the drama's atmosphere. Her part, full of melodic leaps, most completely characterises the nervy and tempestuous style of Janáček.

Janusz Ekiert

Synopsis

Grandmother Buryjovka is surrounded by the family of her two late sons. The elder married a widow, who orphaned two sons, now grown men. One is her son from her first marriage: Laca Klemen. The other is Števa Buryja, his half-brother and the heir to the mill – the apple of his grandmother's eye. Grandmother Buryjovka's younger son had a daughter from his first marriage: Jenůfa. After the death of his first wife, he wed the Kostelnička, but the marriage was childless.

ACT I

At the Buryja mill, Jenůfa is anxiously awaiting the return of Števa, who was due for enlistment in the army ('Už se večer chýli'). Grandmother Buryjovka is scolding her for daydreaming too much, instead of peeling the potatoes. Laca defends Jenůfa, with whom he is in love. He knows that the grandmother has a soft spot for his half-brother, Števa, Jenůfa's lover ('Vy stařenko'). Enter the shepherd boy Jano. Jenůfa is teaching him to read, and promises him a book as a reward if he succeeds in reading a whole page.

The mill foreman, busy sharpening Laca's knife, deprives him of his only remaining hope with the news that Števa has avoided military service. Enter the Kostelnička, Jenůfa's stepmother, who is against her union with Števa. The singing recruits march by ('Všeci za ženija'), the drunken Števa walking behind them. He falls into Jenůfa's arms and summons the village musicians to play her favourite song, to celebrate their planned marriage ('Daleko, široko'). The merriment is halted by the Kostelnička ('A tak bychom šli'), who warns Jenůfa against marriage to a drunken carouser, reminiscent of her own dead husband, who treated her so brutally. She agrees to their marriage under the condition that Števa goes a whole year without once getting drunk – a condition that Laca happily expects Števa to prove incapable of meeting (quartet 'Každy párek').

Jenůfa remains alone with the grandmother and Števa. She begs him to change and to treat her seriously, since she is expecting a child ('Ševo, Ševo, ja vim'). But the young man is so drunk that he fails to react even when the girl threatens suicide. The grandmother takes him

home, and Laca once more plies his suit with Jenůfa ('Jak razem všecko'). When she firmly resists, he slashes her face with the knife. The servant Barena sees how Jenůfa is disfigured, but maintains that it happened by accident.

ACT II

Five months later Jenůfa has given birth. The Kostelnička decided to keep the fact secret, and concealed her during the last few months of her pregnancy, claiming that the girl was staying in Vienna.

Eight days after the birth, the young mother is still weak. The Kostelnička gives her a sleeping potion, so that she herself can talk with Števa without any witnesses. For the happiness of her beloved stepdaughter she is prepared to suppress her dislike of Števa and urge him to marry Jenůfa ('Ba, ta tvoje okenička').

Števa accepts his duty to pay alimony, but is unwilling at any price to reveal the fact that he has become a father. Deaf to the Kostelnička's entreaties ('Podivej se také na ni'), he refuses to marry the disfigured girl, and in any case is already engaged to Karolka, the daughter of the village administrator.

When Jenůfa awakes, Števa slips away, and a moment later Laca enters the room. He has not lost hope of marrying Jenůfa, but the news that she has given birth to Števa's child somewhat cools his ardour. The Kostelnička is now desperate to marry her stepdaughter to Laca, to save the girl's honour. She lies that the infant is dead.

Left alone, she wonders how to ensure that the lie becomes reality ('Co chvila, co chvila'). She decides to drown the new-born child, wraps it in a shawl and exits.

Jenůfa awakes with a heavy head. Alone in the empty cottage, she is overcome by anxiety, falls to her knees and prays ('Mamičko mám, Mamičko mám težkou hlavu'). The Kostelnička returns, extremely agitated, and says that the child died while the girl lay half-conscious in a malignant fever, and that Števa has become engaged to Karolka. Laca appears, pleased that the child that embittered his love is no more, now prepared to marry Jenůfa, who offers no resistance. The Kostelnička's joy is clouded by visions of her ghastly crime.

ACT III

In the Kostelnička's cottage, preparations are under way for the wedding solemnities. Laca and Jenůfa's guests are gathering: the old woman from the mill, a shepherdess, the village administrator with his wife, Števa and Karolka. The joyful Kostelnička wrestles with her conscience ('Vypravuju dnes Jenůfe svatbu'). Laca and Jenůfa affectionately embrace. Števa and Karolka are intending to wed in two weeks' time. Girls from the village arrive with songs and wishes.

The ceremony is interrupted by a cry of horror – in an air-hole under the ice some farm-hands have discovered a drowned infant. Jenůfa, besieged by accusations of a terrible crime, recognizes the corpse of her baby son. The Kostelnička admits to murdering the child, which stood in the way of her beloved stepdaughter's happiness. Convulsed by contrasting emotions, Jenůfa laments her son and tries to beg forgiveness for her stepmother. The death of the baby assails the conscience of Števa, from whom Karolka now flees. Laca reproaches himself with the disfigurement of Jenůfa, which triggered the unhappy chain of events. The village administrator leads the Kostelnička away. Laca and Jenůfa, crushed by misfortune, realise that they were brought together by a fatal set of circumstances.

Janusz Ekiert

Spis treści

Stefan Sutkowski: Leoš Janáček *Jenůfa* 6
LEOŠ JANÁČEK *JENŮFA* (Brno 1904) 8
John Tyrrell: Jak powstawała *Jenůfa* 11
Mark Audus: Rekonstrukcja pierwotnej wersji *Jenůfy* 15
Janusz Ekiert: Miłość macochy 19
Janusz Ekiert: treść opery 22

Contents

Stefan Sutkowski: Leoš Janáček *Jenůfa* 24
LEOŠ JANÁČEK *JENŮFA* (Brno 1904) 26
John Tyrrell: *Jenůfa* Abandoned and Resumed 29
Mark Audus: Reconstructing the 1904 *Jenůfa* 33
Janusz Ekiert: A Stepmother's Love 37
Janusz Ekiert: synopsis 40

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA
WARSAW CHAMBER OPERA
Nowogrodzka 49, Warszawa
www.wok.pol.pl

Dyrektor Naczelny i Artystyczny / Managing and Artistic Director
Stefan Sutkowski

Zastępca Dyrektora / Deputy Director
Edward Pałłasz

Pełnomocnik Dyrektora ds. ODY DO EUROPY / The Festival AN ODE TO EUROPE Director's Proxy
Krzysztof Kur
kur@wok.pol.pl

Sekretariat Dyrekcji / Opera Management Office
Zofia Kielmas
tel.(022) 628 30 96 fax (022) 627 22 12

Kierownik Działu Organizacji Pracy Artystycznej / Artistic Coordination Manager
Magdalena Cybulska
tel. (022) 628 53 55

Promocja i współpraca ze sponsorami / Public Relations
Wanda Tuka
w.tuka@wok.pol.pl
tel. (022) 627 91 29
Marianna Mycielska
marianna.mycielska@wok.pol.pl
tel. (022) 627 91 27

Impresariat / International Artists Management
Eugeniusz Matejko, Kierownik / Head
Jan Mrozik, Internet
artmgmt@wok.pol.pl
tel. (022) 627 60 41
fax (022) 629 32 33

Kierownik Biblioteki / Library Manager
Ewa Jarominiak
tel. (022) 627 91 19

Kierownik Działu Organizacji Widowni / Audience Services Manager
Joanna Ogrodowczyk
tickets@wok.pol.pl
tel/fax (022) 625 75 10

Kierownik Działu Technicznego / Technical Division Manager
Krzysztof Chudzik
tel. (022) 627 91 23
Zastępca / Deputy Manager
Marlena Skoneczko

Rezerwacja i przedsprzedaż biletów
Kasa Warszawskiej Opery Kameralnej, Al.Solidarności 76b, tel .831-22-40
czynna codziennie w godz.9.00-19.00, tickets@wok.pol.pl
Sales and reservations
Warsaw Chamber Opera Box Office, Al.Solidarności 76b, tel .831-22-40
open daily 9.00 a.m. – 7.00 p.m., tickets@wok.pol.pl

Wydawca / Publisher
Warszawska Opera Kameralna / Warsaw Chamber Opera

Redakcja / Editor
Zofia Mossakowska

Tłumaczenia / Translated by
Urszula Kubicka-Kraszyńska, John Comber

Opracowanie graficzne / Graphic design
Zofia Milewska

ISBN 83-88823-49-3

Opracowanie techniczne i skład / Typesetting
Studio Rzeczpospolita
Pl. Starynkiewicza 7/9
02-015 Warszawa

Druk / Printed by
Agencja Reklamowo-Wydawnicza A.Grzegorczyk
ul. Kutrzeby 15
Babice Stare

WARSZAWSKA
OPERA
KAMERALNA