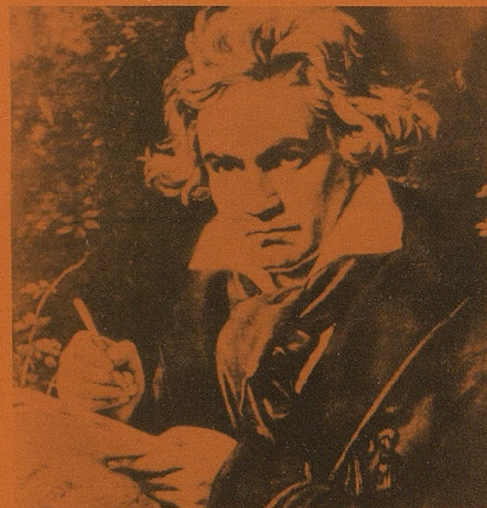
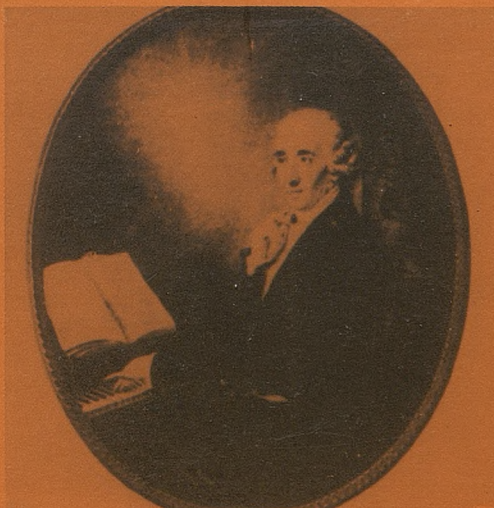
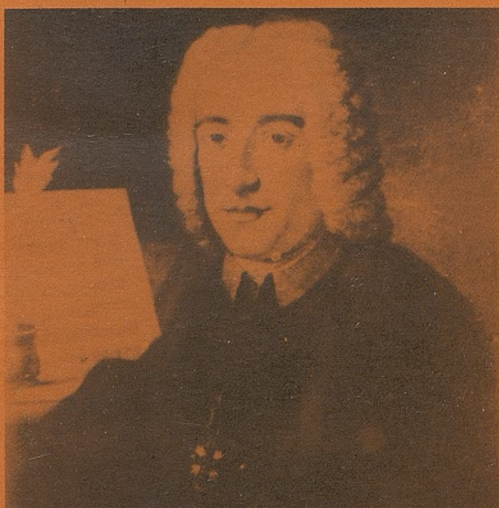




PAŃSTWOWA FILHARMONIA W KRAKOWIE

Dyrektor: ROBERT WYDRA

KURATORIUM OŚWIATY I WYCHOWANIA W KRAKOWIE

Kurator: MIECZYSLAW NOWORYTA

*Program III z cyklu **musica ars amanda** 1988/89*

Z TAJEMNIC WARSZTATU KOMPOZYTORSKIEGO

TEATR MUZYCZNY Z BLISKA



PAŃSTWOWA OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE ● SCENA OPEROWA

Dyrektor naczelny i artystyczny: **EWA MICHNIK**

Léo Delibes

COPPELIA

balet w 3 aktach, libretto: Ch. Nutter, Saint-Léon wg E. Th. A. Hoffmanna

16 stycznia 1989 ● Teatr im. J. Słowackiego, godz. 11.00 i 18.00

Swanilda
Franciszek
Coppelius
Przyjaciółki

— Alina Towarnicka
— Kazimierz Bogawski
— Bogusław Wilk
— Renata Godek
Ewa Nowak
Małgorzata Piechnik
Marta Żurawska

Przyjaciele

— Cezary Drózd
Adam Klafczyński
Marek Kobielski
Norbert Ples

Coppelia
Burmistrz
Chińczyk
Hiszpanka
Marynarz
Astrolog
Rycerz
Mazur-solo

— Grażyna Karaś
— Grzegorz Abramek
— Beata Ryńca
— Iwona Wójcik
— Marek Kobielski
— Sławomir Mostek
— Grzegorz Abramek
— Małgorzata Zalejska
Krzysztof Michałak

Czardasz-solo

— Małgorzata Zalejska
Roman Bossy

Kierownictwo muzyczne

Roman Mackiewicz

Choreografia

Raisa Kuźniecowa-Szajewska

Scenografia

Liliana Jankowska

Kierownik artyst. baletu

Jacek Tomasik

Kierownik baletu

Monika Pawlukiewicz

Asystent choreografa

Wacław Niedźwiedź

Pedagog

Inessa Małaniczewa

Korepetytor baletu

Jadwiga Musiał

Inspektor baletu

Jan Starowicz

Słowo wprowadzające

Bogusław Scheller

1.

Pisać o romantyzmie jest przedsięwzięciem trudnym i ryzykownym. Historyczna bliskość epoki i bogactwo przykładów tylko pozornie ułatwiają to zadanie. Jednak w rzeczywistości różnorodność założeń i tendencji oraz odmienny rozwój idei w poszczególnych dyscyplinach artystycznych komplikują możliwość syntetycznego spojrzenia na cały ten okres. W zgodzie z powyższą refleksją rozdzielenie sztuki romantycznej (w tym i muzyki) na dwie fazy — wczesną czyli romantyzm właściwy (I poł. XIX w.) i późną tzw. neoromantyzm (II poł. XIX w.) — wydawałoby się konieczne. Uznając wszakże, iż większość zjawisk artystycznych wyrastała z tych samych źródeł i wykazywała szeroko zakrojoną linię rozwojową, spróbujmy sztukę doby romantyzmu potraktować jako problem całościowy.

2.

Wiek XIX przyniósł nowe pojmowanie sztuki. We wcześniejszych okresach stylistycznych twórczość była przede wszystkim naturalną formą aktywności życiowej człowieka. Natomiast intelektualiści romantyzmu żądali od sztuki wysiłku ideowego: miała ona reformować życie i duchowo odrodzić ludzkość. Przy czym rozwiązywania konfliktów bytu szukano w takim stosunku jednostki do realnych i idealnych elementów życia, by uzyskała ona syntezę sprzecznych wartości. Tę pożądaną harmonię kontrastów trzeba było zdobywać poprzez ogląd intelektualny i właśnie twórczość artystyczną. Dążenie do integracji sztuk — czyli zacieranie granicy między poszczególnymi jej rodzajami, formami i gatunkami — miało ułatwić romantycznym idealistom dotarcie do istoty wszechrzeczy.

Zupełnie wyjątkową rolę w tym procesie uzyskiwała muzyka. Niemieccy filozofowie stawiali ją w samym centrum dyscyplin artystycznych. E. Th. A. Hoffmann — zarazem kompozytor, pisarz, krytyk sztuki i prawnik — był autorem powszechnie akceptowanego sądu: „Muzyka jest najbardziej romantyczną ze wszystkich sztuk, a nawet jedyną prawdziwie romantyczną. Duchem muzyki tchnie cała natura”. Muzyka bowiem — twierdzili ówcześni artyści — jest sztuką uczucia. Potrafi wyrazić emocje w całej ich bezpośredniości i głębi. Posiada dar odzwierciedlania najbardziej intymnej i subtelnej sfery ludzkich przeżyć. Słowa np. w zestawieniu z dźwiękami muzycznymi są ułomne. Natychmiast narzucają skojarzenia treściowe, ujednolaczniają i upraszczają uczucia, które w większości bywają językowo nieuchwytnie.

Tak to muzyka romantyczna miała odkrywać istotę uczuć. Kompozytor przekazywał je w akcie natchnienia, stanowiącego rodzaj hipnozy, ponieważ artysta wyrażał treści, których na jawie nie był w pełni świadomy.

3.

Co i jak wartościować w romantyzmie z perspektywy czasu? Najgorętsza pochwała osiągnięć okresu nie powinna ograniczać polemiki z niektórymi jego tezami.

Romantyzm opromieniała wiara w szlachetne idee społeczne i ich ostateczne zwycięstwo. Tymczasem postęp techniczny narastał w tempie przyspieszonym — wszak był to wiek pary i elektryczności — i wzmagaly się sprzeczności klasowe, niemożliwe do rozwiązania na gruncie założeń ówczesnej ideologii. (Warto jednak podkreślić w sztuce tego czasu nurt krytyki społecznej i ostrej satyry wobec zakłamań życia publicznego.) Romantyzm wymagał od sztuki oddziaływania w duchu patriotycznym. Ale patriotyzm ten często przekształcał się w nacjonalizm. (Przykład kilku artystów niemieckich, którzy głosząc pangermański mesjanizm antycypowali faszystowską ideologię, jest tu wymowny.) Przerost subiektywizmu twórczego doprowadzał niekiedy romantyków do zachwyty dla własnych intencji artystycznych. Nie licząc się z reakcjami odbiorców, dla których dzieło sztuki było przecież przeznaczone, zapoczątkowali oni okres dramatycznych nieporozumień — by pozostać w dziedzinie problemów muzycznych — między kompozytorami a słuchaczami ich utworów. Pod sam koniec XIX w. konflikty te doprowadziły do zmiany w świadomości romantyków, którzy istotny sens sztuki odtąd upatrywali w samym akcie twórczym. A publiczność? Bogactwo artystycznych propozycji epoki przywiodło publiczność do estetycznej frustracji. Wszystkożerni bywalcy sal koncertowych i teatrów muzycznych pochłaniali z takim samym apetytem desery i potrawy przasne: *Modlitwę dziewczicy*, operetki Offenbacha i operowe misteria Wagnera!

4.

Żywotna aktualność romantycznych idei usprawiedliwia pytanie o źródła ucieczki współczesnego człowieka w krąg ubiegłowiecznych fascynacji. Otóż romantyzm był nie tylko prądem artystycznym ale rodzajem postawy życiowej i sposobem rozumienia świata. Przyjmował jako pewnik różnorodność i konfliktowość rzeczywistości, której wydał walkę, manifestując w ten sposób wiarę, że bunt jest wartością pozytywną. Przyniósł humanizację życia, zwracając uwagę na poezję ludzkiego istnienia i sens spraw doczesnych. Odkrył i uwznioślił istotę ludzkiego pragnienia.

I choć bohater romantyczny z reguły przegrywał, bo rzeczywistość mierzył wyobraźnią i nadzieją, jego potrzeba duchowego wzlotu, emocjonalne i intelektualne nienasycenie, a nawet jego klęska — są wciąż bliskie i nasze.



DELIBES i jego sławna „Coppelia”

Coppelia jest jedną z nielicznych komedii baletowych XIX w., które przetrwały w repertuarze światowym do dzisiaj. Do powodzenia dzieła przyczynił się nieszablonowy temat (nawiązujący do modnych ongiś zainteresowań hipnozą, magnetyzmem i spirytyzmem!), wartkie tempo zręcznie skonstruowanej akcji, zabawne sytuacje oraz kontrast między gracją ruchów młodzieży a komicznym automatyzmem lalek. Muzyka L. Delibesa — twórcy francuskiego, w którego dorobku wciąż żywa pozostaje także opera *Lakmé* — pełna jest oryginalnych pomysłów, wdzięku i elegancji. Istnienie w *Coppeli* motywów polskich wynika z sympatii kompozytora, ożenionego z naszą krajanką, a jednocześnie podyktowane jest związkami z Polską animatora libretta baletu, E. Th. A. Hoffmanna, przez krótki czas sprawującego funkcje urzędnicze w Poznaniu, Płocku i Warszawie.

A oto treść baletu *Coppelia*:

Akcja dzieje się w małym miasteczku w Galicji w poł. XIX w.

Akt I

Plac w miasteczku. W oknie domu Coppeliusa siedzi nieruchomo piękna dziewczyna z książką w rękę; uchodzi ona za jego córkę, Coppelię. Tajemnicza dziewczyna wzbudza niepokój w sercu Swanildy, która zauważyła, że jej narzeczony Franciszek interesuje się nieznajomą. Daremnie Swanilda stara się oderwać piękną dziewczynę od książki i zwrócić na siebie jej uwagę (walc Swanildy). Gdy nadchodzi Franciszek, Swanilda chowa się, aby obserwować go z ukrycia. Franciszek zaleca się do Coppelii, która niespodziewanie odpowiada mu skinieniem głowy, przesyła pocałunki, po czym Coppelius natychmiast zasłania okno. Teraz Swanilda ma już dowód niewierności ukochanego. Sprzeczkę narzeczonych przerywa nadejście młodzieży i wesoły taniec (mazur).

Po chwili zjawia się Burmistrz i ogłasza, że nazajutrz odbędzie się ślub Swanildy z Franciszkiem. Swanilda wróży sobie z kłosa żyta, czy Franciszek ją kocha, a gdy wróżba niepomyślnie wypadła, z udaną obojętnością przyłącza się do tańczących przyjaciółek.

Zapada wieczór, wszyscy się rozchodzą. Z domu ostrożnie wychodzi Coppelius, starannie zamykając drzwi na klucz. Nagle napada go gromada chłopców; broniąc się przed nimi, stary dziwak gubi klucz i nie zauważywszy tego, odchodzi. Swanilda znajduje klucz i wraz z przyjaciółkami wkrada się do domu Coppeliusa. Szukając zgubionego klucza Coppelius zauważa otwarte drzwi i zaniepokojony wraca do domu. Nadchodzi Franciszek, zaczyna wspinać się po drabinie do okna Coppelii.

Akt II

Pracownia Coppeliusa; stoją tu lalki ludzkiej wielkości. Ostrożnie i nieśmiało wchodzi Swanilda z przyjaciółkami. Rozglądając się dookoła, Swanilda odsłoniwszy kotarę przy oknie, przekonuje się, że Coppelia jest martwą lalką.

Ośmielone dziewczęta uruchamiają mechanizmy lalek (taniec automatów). Rozbawione dziewczęta nie spostrzegają powrotu Coppeliusa, który rzuca się na nie z parasolem. Przyjaciółki uciekają, Swanilda chowa się za kotarę. Lecz oto przez okno wkrada się nowy intruz, Franciszek. Coppelius przyjmuje go uprzejmie i częstuje winem z dodatkiem narkotyku. Franciszek zasypia. Wówczas Coppelius wysuwa fotel z Coppelią i czyni magiczne zaklęcia, chcąc przenieść „fluidy życia” na swą ukochaną lalkę, aby stała się żywą dziewczyną. Istotnie, Coppelia zaczyna się poruszać, chodzić, a nawet tańczyć (walc lalki, bolero, qique). Staje się coraz bardziej niesforna, biega po pracowni, przewraca cenne lalki i stara się obudzić Franciszka. Wreszcie Coppeliusowi, który nie zorientował się, że lalką tą jest przebrana Swanilda, udaje się ją złapać i schować za kotarę. Gdy Franciszek budzi się, Swanilda wychodzi zza kotary, gdzie ukazuje się łysa i brzydka w swej nagości lalka. Pogodzeni młodzi wybiegają, zostawiając pogrążonego w rozpacz Coppeliusa.

Akt III

Dziedziniec przed pałacem na dworze. Tłum oczekuje na powrót Swanildy i Franciszka ze ślubu. Wśród tłumu Swanilda dostrzega Coppeliusa, który niesie popsutą lalkę. Zatrzymuje go i ofiaruje mu pieniądze otrzymane w posagu. Coppelius nie chce ich przyjąć, odchodzi pozostawiając w smutku Swanildę. Zadowolony Franciszek zachęca wszystkich obecnych na dziedzińcu do zabawy. Rozpoczyna się wielkie divertissement. Dopiero pod koniec uroczystości pojawia się Coppelius dowiadując się o ślubie Franciszka z Swanildą. Przeprasza ich. Historia Coppeliusa, jego lalki oraz postaci uwikłanych w splot komiczno-romantycznych przypadków kończy się happy endem.

(za Ireną Turską: *Przewodnik baletowy*)



Ogólna charakterystyka okresu

- romantyzm zrodził się na tle fali ruchów wolnościowych wyzwolonych pod sam koniec XVIII w. przez Wielką Rewolucję Francuską, rozwijał się w ogniu wojen napoleońskich, zaś jego fazę schyłkową zainicjowały dramatyczne wydarzenia Wiosny Ludów
- prąd ten przenikał wszystkie sfery aktywności umysłowych człowieka (np. sztukę, filozofię, politykę); był więc nie tylko manifestacją określonych założeń artystycznych, lecz stanowił również rodzaj światopoglądu życiowego
- w romantyzmie wyodrębniły się dwa nurty: postępowy — zwrócony w stronę przyszłości, przeciwstawiający zastanej rzeczywistości nowe hasła i postulaty, oraz konserwatywny — w odwołaniu do form ówczesnego życia społecznego gloryfikujący kult natury, epok minionych (np. średniowiecza) lub odległych w przestrzeni cywilizacji (m.in. Bliskiego i Dalekiego Wschodu)
- szlachetne ideały okresu skupiły się w uwielbieniu dla wolności, pojmowanej szeroko: pragnąc zaszczerpieć jednostce wzmocnione poczucie osobistej wartości, romantyzm żądał warunków dla pełnego i niczym nie skrzepowanego rozwoju człowieka, który to proces mógł się dokonywać tylko w atmosferze niezależności i tolerancji — politycznej, narodowej i społecznej
- romantyzm przeciwstawiał racjonalistycznym teoriom poznawczym punkt widzenia uczuciowo-subiektywny, co w konsekwencji doprowadziło w sztuce do usankcjonowania pełnej swobody w zakresie treści i formy dzieła artystycznego

Z osiągnięć nauki

- w filozofii doby romantyzmu królowali przede wszystkim idealisci niemieccy, m.in. bracia Schlegelowie i F.W.J. Schelling; najwybitniejszy myśliciel epoki, G. W. F. Hegel, sformułował teorię dialektycznego rozwoju przyrody i społeczeństwa, wedle której wszelka ewolucja polegać miała na tworzeniu się przeciwieństw (przechodzeniu od tezy przez antytezę do syntezy); w późniejszym okresie z jego filozofii czerpały idee dwa przeciwstawne nurty: marksizm i kierunki idealistyczne
- spośród osiągnięć ówczesnej fizyki warto przypomnieć wprowadzenie układu CGS (centymetr, gram, sekunda), dokładne sprecyzowanie dwóch zasad termodynamiki (m.in. przez H. Helmholtza i R. Clausiusa) oraz opracowanie metody analizy widmowej
- w dziedzinie chemii określono prawa elektrolizy (M. Faraday); dokonana została pierwsza synteza barwnika organicznego, rozpoczynająca okres technologii barwników syntetycznych; uściślono też teorię budowy związków organicznych (A. Butlerow), według której właściwości związków organicznych zależą od budowy ich cząsteczek (a więc zarówno od atomów wchodzących w ich skład, jak i wzajemnego układu tych atomów!)
- w zakresie myśli technicznej niemałe znaczenie miało wynalezienie w I poł. XIX w. telegrafu, fotografii, lampy łukowej, a potem naftowej
- liczne podróże geograficzne doprowadziły w tym czasie do zbadania obszarów Afryki (odkrycie źródeł Białego i Błękitnego Nilu, góry Kili-mandżaro, jeziora Tanganika i Wiktorii, przejście przez Saharę)

Wśród dyscyplin artystycznych

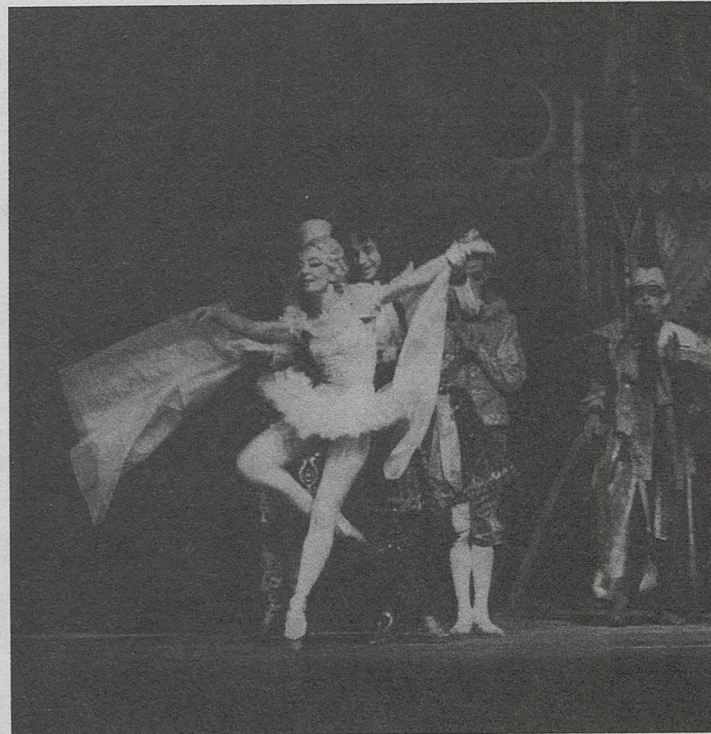
- w dziedzinie architektury romantyzm zasadniczo nie wykształcił ory-

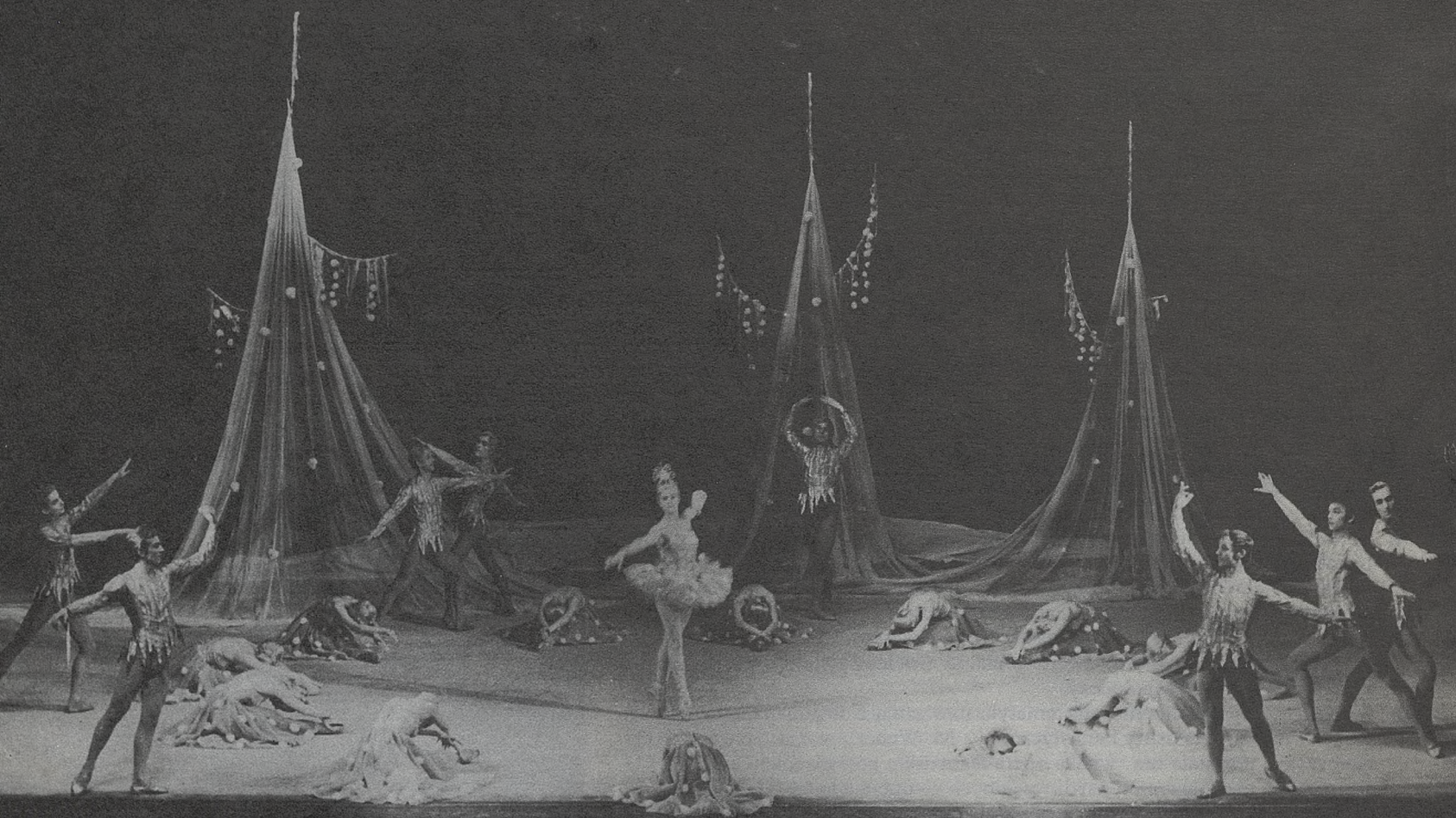
ginalnych cech stylowych, ograniczając się do kopiowania założeń estetycznych epok minionych: nawrót do form klasycznych wyrażał się w akceptacji ideałów budownictwa starożytnego Rzymu i Grecji oraz włoskiego renesansu; nawrót do form średniowiecznych znajdował odbicie w obiektach o charakterze neogotyckim (np. gmach Parlamentu w Londynie, zamek w Kórniku pod Poznaniem) i neoromańskim

- nowy styl zaznaczył się dobitnie w sztuce ogrodowej, zrywającej z dotychczasową symetrią i osiowością planu na rzecz swobodnie utrzymanego parku krajobrazowego, w którego zakątkach lokowano antyczne świątynie obok neogotyckich pawilonów (m.in. Arkadia w pobliżu Nieborowa, park w Puławach)
- w ówczesnym malarstwie przeważała tematyka historyczna i pejzaż; przemiany w metodzie tworzenia dotyczyły nowatorskiego traktowania plamy barwnej, precyzyjnego operowania światłem i kontrastem oraz bardziej dynamicznego ukształtowania całości kompozycji; do czołowych przedstawicieli malarstwa romantycznego należeli Francuzi, T. Gericault (*Tratwa meduzy*) i E. Delacroix (*Wolność na barykadach*), natomiast w Polsce sławę zdobyli A. Orłowski i P. Michałowski
- literatura romantyzmu wykreowała modelowy typ bohatera — samotnika, który w walce o rozszerzenie granic ludzkiej świadomości nie wahał się przeciwstawić całemu światu i podjąć żmudny trud samodoskonalenia (por. dzieła G. Byrona, P. B. Shelleya, W. Scotta, V. Hugo, F. Schillera, A. Lamartine'a); natomiast w twórczości Polaków (A. Mickiewicza, J. Słowackiego, Z. Krasińskiego) znalazła przede wszystkim wyraz idea walki narodowo-wyzwoleńczej

Z wydarzeń muzycznych

- naczelnym postulatem estetycznym sztuki dźwiękowej romantyzmu była więź muzyki z innymi dyscyplinami artystycznymi (poezją, dramatem, tańcem, malarstwem)
- szczególnym uprzywilejowaniem cieszyła się wówczas pieśń artystyczna, której kompozytorzy (F. Schubert, R. Schumann, w Polsce — S. Moniuszko) nadali formę prawdziwie doskonałą; nierzadko pieśni łączono w cykle wokalne stanowiące tematyczną całość
- w muzyce instrumentalnej specjalną pozycję zajmowała miniatura fortepianowa, przyjmująca postać epicką (ballada, legenda, romanca), liryczną (pieśń bez słów, nokturn, elegia), bądź — niosąc treści odprężające — charakterystyczną (humoreska, capriccio, scherzo)
- romantyczne dezyderaty, wzywające do wykorzystania folkloru w sztuce profesjonalnej, znalazły swoje genialne ucieleśnienie w twórczości F. Chopina (mazurki, polonezy)
- w ówczesnej operze dominowała tematyka nawiązująca do podań ludowych oraz zawierająca elementy fantastyczne (C. M. Weber); w oparciu o wątki historyczne powstała tzw. wielka opera francuska; powodzeniem cieszyła się nadal — dla śpiewności partii wokalnych — opera włoska (G. Rossini, G. Donizetti, V. Bellini); w Polsce natomiast popularność zdobyła opera narodowa w treściach muzycznych i przesłaniu ideowym (J. Elsner, K. Kurpiński, S. Moniuszko)
- romantyzm zainicjował rozkwit symfonii programowej (H. Berlioz) i poematu symfonicznego (F. Liszt), których budowa została uzależniona od idei pozamuzycznych, najczęściej przejętych z literatury; równocześnie nastąpił bujny rozwój instrumentacji orkiestrowej







Baletowe ABC

Balet stanowi rodzaj widowiska teatralnego, w którym głównym środkiem wyrazu jest taniec wykonywany przez tancerzy w oparciu o muzykę.

Wprawdzie poszczególne sceny baletowe występują także w operach, jednak balet należy do form samoistnych, od opery niezależnych.

A oto zestaw najczęściej używanych terminów baletowych wraz z krótkimi objaśnieniami ich znaczenia:

Adagio: typowy dla klasycznego baletu liryczny taniec solistki z partnerem, polegający na harmonijnym i pełnym wdzięku szeregowaniu póz.

Arabesque: w pozycji tej ciało tancerza utrzymuje się na jednej nodze, podczas gdy druga zostaje uniesiona i wyprężona do tyłu; równocześnie jedna ręka wyciągnięta jest do przodu, druga zaś — w stronę przeciwną.

Attitude: poza inspirowana postawą słynnego posagu Merkurego (dłuta G. Bologny), w której ciało tancerza — przy wyprostowanym korpusie — opiera się na jednej nodze, natomiast druga z nich zostaje uniesiona z tyłu i zgięta w kolanie.

Divertissement: część widowiska baletowego złożona z szeregu różnych w charakterze tańców.

Elewacja: taniec w powietrzu; w skoku ważna bywa nie tylko jego wysokość — uzależniona od czasu wytyczonego przez muzykę — ale także miękkość „lądowania” na ziemi.

Entrechat: skok wzwyż, podczas którego nogi zmieniają względem siebie pozycje.

Fouette: wymach nogi w bok i natychmiastowe jej przyciągnięcie do nogi postawnej; wykonywane w obrocie polega na zakreśleniu nogą swobodną półkola w powietrzu.

Paś: nazwa zespołu ruchów tanecznych tworzących zamkniętą całość rytmiczną, w których następuje przeniesienie ciężaru ciała z nogi na nogę; termin ten określa również tradycyjne formy baletowe, np. *pas de deux* (taniec dwojga osób), *pas de trois* (taniec trzech osób), *pas de caractère* (taniec charakterystyczny) itp.

Pirouette: pełny obrót ciała dokonujący się na jednej nodze.

Pointe: pozycja stopy, opierającej się o podłogę czubkami palców i zachowującej prostą linię od palców poprzez podbicie do kostki; używana jest tylko przez tancerki, którym unoszenie się na czubki palców ułatwia specjalny pantofel z usztywnionym noskiem (tzw. baletka).

Pozycja: pięć zasadniczych układów stóp, od których rozpoczyna się i kończy każdy krok w balecie klasycznym.

Primabalerina: odtwórczyni głównych ról w balecie, nacechowanych spiętrzeniem trudności technicznych i wyrazowych.

Przez granice czasu

Balet powstał z renesansowych widowisk pałacowych złożonych z muzyki, śpiewu, recytacji i tańca. W XVII w. na dworze królewskim w Wersalu przybrały one formę utaneczniczonych przedstawień o treści mitologicznej (*ballet de cour*), wykonywanych przez samych dworzan. Sceny baletowe wprowadzone przez J. B. Lully'ego do opery dworskiej Ludwika XIV zawierały już popisowe partie przeznaczone dla zawodowych tancerzy. W II poł. XVIII w. — dzięki staraniom słynnego francuskiego choreografa G. Noverre'a — balet przekształcił się w pełni samodzielny gatunek teatru muzycznego. — Z kolei włoscy teoretycy i praktycy tańca — m.in. S. Viganó — uformowali podstawy romantycznego stylu w balecie, którego reprezentatywnym dziełem okazała się *Giselle* A. Adama. Dominował wówczas taniec kobiecy, a sławę najwybitniejszych primabalerin epoki — wirtuozowsko tańczących na pointach — zdobyły M. Taglioni, C. Grisi i F. Elssler. — W II poł. XIX w. nowym centrum rozwoju sztuki baletowej stała się Rosja, gdzie działali znakomici baletmistrzowie (np. Francuz M. Petipa), wynalazczą inwencję choreograficzną łączący z poezją i subtelnością tańca. Stworzyli oni klasyczny typ baletu jako widowiska podzielonego na wyodrębniające się solowe i zespołowe partie taneczne. Równocześnie dokonała się symfonizacja i dramatyzacja muzyki baletowej — manifestująca się w dziełach P. Czajkowskiego i A. Giazunowa — będąca wzorcem artystycznym dla innych kompozytorów, nie tylko okresu romantyzmu. — W miarę upływu czasu balet europejski stopniowo ulegał schematom konstrukcyjnych oraz rutynizacji tańca. Zasady nowoczesnego teatru muzycznego wyznaczyła dopiero działalność „Baletów rosyjskich”, zorganizowanych w Paryżu na pocz. XX w. przez S. Diagilewa. Pojmując widowisko baletowe jako syntezę wielu dyscyplin artystycznych, zapewnił on sobie współpracę czołowych ówczesnych kompozytorów (m.in. I. Strawińskiego, S. Prokofiewa, M. Ravela, M. de Falli); choreografów (M. Fokina), tancerzy (A. Pawłowej, T. Karsawiny, W. Niżyńskiego) oraz scenografów. — Balet współczesny cechuje wielość i różnorodność poszukiwań twórczych; obok tendencji nawiązujących do wzorów klasycznych i tradycji „Baletów rosyjskich”, pojawiły się także kierunki interpretujące tańcem nie tylko muzykę symfoniczną (G. Balanchine), ale również jazzową i obcych kręgów kulturowych (M. Béjart).



Najpopularniejsze z Arcydziel

Balety XVII w.

J. B. Lully — *Le triomphe de l'Amour, Le bourgeois gentilhomme*

Balety XVIII w.

J. Ph. Rameau — *Les Indes galantes*
 Ch. W. Gluck — *Don Juan*
 W. A. Mozart — *Les petites riens*
 L. v. Beethoven — *Prometeusz*

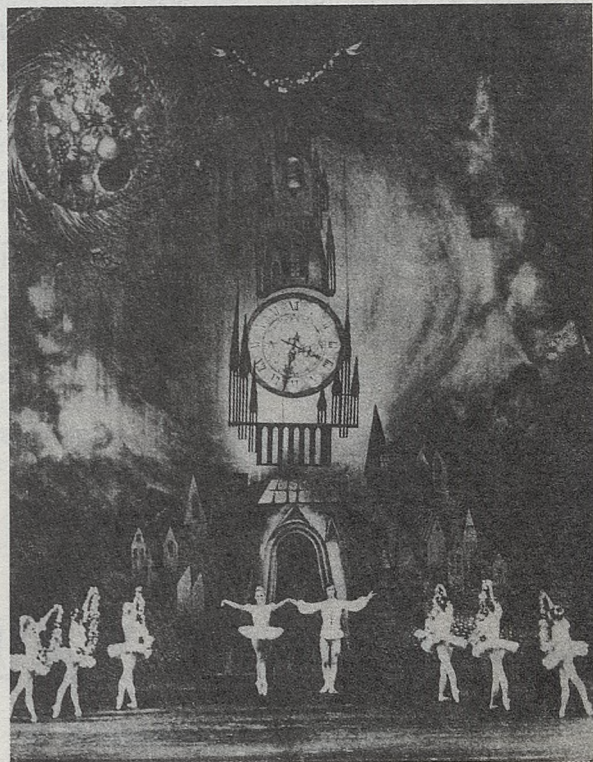
Balety XIX w.

A. Adam — *Giselle*
 L. A. Minkus — *Don Kichot*
 L. Delibes — *Coppelia, Sylwia*
 P. Czajkowski — *Jezioro łabędzie, Śpiąca królewna, Dziadek do orzechów*
 A. Głazunow — *Rajmonda*

Balety XX w.

I. Strawiński — *Ognisty Ptak, Pietruszka, Święto wiosny, Apollo i muzy, Pulcinella, Gra w karty, Orfeusz, Agon*
 M. Ravel — *Dafnis i Chloe, Bolero, La valse*
 M. de Falla — *Czarodziejska miłość, Trójgraniasty kapelusz*
 B. Bartók — *Drewniany książę, Cudowny mandaryn*
 S. Prokofiew — *Stalowy krok, Romeo i Julia, Kopciuszek, Kamienny kwiat*
 P. Hindemith — *Cztery temperamenty*
 L. Nono — *Czerwony płaszcz*

L. Delibes *Coppelia*



Balety polskie

K. Kurpiński — *Mars i Flora, Wesele w Ojcowie*
 S. Moniuszko — *Na kwaterunku*
 L. Różycki — *Pan Twardowski*
 K. Szymanowski — *Harnasie*
 A. Maławski — *Wierchy*
 P. Perkowski — *Swantewit*
 J. Maklakiewicz — *Złota kaczka*
 T. Szeligowski — *Mazepa*
 G. Bacewicz — *Esik w Ostendzie, Z chłopą król*
 J. Łuciuk — *Medea, Niobe*
 R. Twardowski — *Nagi książę, Posągi czarnoksiężnika*

Do wielkich tancerek I poł. XIX w. należała m.in. Awdotia Istomina, o której w *Kronice rosyjskiego teatru* czytamy:

„... Była średniego wzrostu, brunetką ładnej powierzchowności, bardzo zgrabną; miała czarne ogniste oczy o długich rzęsach, nadające osobliwy charakter jej twarzy. Posiadała wielką siłę w nogach, doskonałą równowagę, a zarazem grację, lekkość i szybkość w ruchach; jej piruety i elewacje były zdumiewające. Istomina przez długi czas nie miała równych w balecie...”
Jej to poświęcił Aleksander Puszkina wspaniałe strofy poematu *Eugeniusz Oniegin* (przekład Adama Ważyka):

*W teatrze pełno; świecą łóża,
Wre parter, krzesła wrą, galeria
klaszcze i ustać już nie może;
Szumiąca wzbija się draperia. —
Powiewna, błyskotliwa, zwinna,
Gusłami smyczka urzeczona,
Gęsto nimfami otoczona,
Stoi na palcach Istomina;
Na jednej nodze wspięta lekko,
Drugą w okolny wprawia ruch,
I nagle skok, i mknie daleko,
Jakoby Eol dmuchnął w puch!
I zgina, i odgina kibić,
By stopą takt o stopę wybić.*

M. Rimski-Korsakow *Szecherezada*



Z życia pana O.

Orfeusz i wąż

— Martwy sezon — powiedział Orfeusz — lwic nie ma, nianczą lwięta, antylopy siedzą przy kołyskach antylopiąt, lamparcice nuć kołysanki lamparciom. Póki to trochę nie podrośnie, znika mi najlepsza część widowni, egzaltowane melomanki. — Ich mężowie, zostawieni samym sobie, wołać iść pod budkę z piwem, jak na koncert...

— Bo Pan Mistrzu, chciałby żeby publiczność była doskonała. Jak Pan... A Pan — oczywiście ich olśniewa, ale to wciąż Pan i Pan. A oni czasem chcieliby coś innego, może w rodzaju estrady z niespodziankami, gdzie jeden śpiewa, drugi żongluje, trzeci połyka ogień... Jaszczurka-bileterka wysyczała to w formie — jakby propozycji i Orfeusz zakpiął gniewem.

— Nigdy nie weźmie udziału w imprezach jarmarcznych wśród ścigających się żółwi i podkasanych nimf! Jego amfiteatrzyk służy Muzyce, przez duże M w dodatku, jego Muzyce, jego Głosowi, jego Instrumentom.

I nie ma o czym gadać!

I rzeczywiście się pogniewał, nie mówi z bileterką od dwóch dni, dziś też wyminął jej kasę i wyjrzał na widownię.

Była pełna! Pełna i dość niesamowita. Z okolicznych gołoborzy nadeszły klany węzów i rozsiadły się na ławach w pozycji wyczekującej.

— Nie przepadam za nimi — myślał Orfeusz, ale są to niewątpliwie zwierzęta wrażliwe na muzykę — a więc będzie to dziś muzykowanie dla węży — nie będę im dzisiaj śpiewał, będę grał... Utwory pełne zmiennych, silnych rytmów; one to lubią.

Ujął fujarkę, nie, to za słabe. Przerzucił się na flet i jego czysty, głęboki jęk. Węże słuchały. Zaczęły kołysać głowami z zachwytem. Wtedy na proscenium pojawił się wąż zjawisko. Wielki i zgrabny, orgiastycznie barwny wpelznął w zasięg reflektora. Na razie zwinął się i słuchał.

— Jakiś prowincjusz — pomyślał Orfeusz, taki co nie wie, że w czasie koncertu na scenę się nie wchodzi.

Wąż dźwignął głowę nabijaną tysiącem szmaragdowych centek. Po czym jał zwolna powtarzać rytmy fletni Orfeusza. Zrazu powściągliwy, rozgrzewał się tańcem, wpadł w ekstazę. Zaczął zataczać kręgi głową, szyją, korpusem, wreszcie stanął na czubku ogona (wbrew wszelkim prawom przyrody!).

— Jeśli runie w moją stronę, to mnie zmiażdży — pomyślał z niepokojem Orfeusz.

Ale on szerokim korkociągiem, mieniającą się falbaną osiadł jak hiszpańska tanecznica i jej krynolina.

— Ależ muzykalny, złapał w lot rytmy hiszpańskie — ucieszył się Orfeusz. A gdyby mu zagrać walca?

I wąż zatańczył walca. Toczył się falą w łagodnych rytmach,

wytryskał jak bicz fontanny, sypiąc iskrami łusek. Orfeusz obserwował go urzeczony.

— Jeśli moja muzyka wydobyla z tego gada tak finezyjny płas, to groźny, to słodki, to groteskowy... Jeśli mój flet i moje usta, i palce zdołały tak poruszyć tę w końcu dość niemrawą bestię, że stała się rozplecioną bransoletą, która ożyła, by dać świadectwo magii, mojej magii — Niechby to zobaczyła ta prostaczka jaszczurka i powtórzyła, że się opatrzyłem i osłuchałem — Niechby zobaczyła fascynację tego węża! Moją Muzyką!

Zabrzmiały szalone, długie brawa, sukces był niezwykle! Orfeusz się kłaniał.

— Mógłby ten wąż entuzjasta spełniać już ze sceny — myślał. Nie wiadomo, czemu tu jeszcze sterczy, kiwając swym szmaragdowym łbem. Widocznie zgłupiał, światła go oślepiły. Orfeusz uklonił się raz jeszcze i poszedł do garderoby. Jakoś na razie nie ściągano z wyrazami uznania.

— Może i lepiej — myślał Orfeusz, gratulacje gadów, uśmiechy tych paszcz pełnych trucizny, szyja czterokrotnie oмотana wielbicielem — dziękuję bardzo, wolę owację na odległość, a najlepiej zwięź nim tu wtargną. Wymknął się na ścieżkę prowadzącą do domu. Nagle stanął, na starej oliwce wisiał afisz. Więc począł czytać i oczy robiły mu się coraz większe:

NIEBYWAŁA OKAZJA!

WSZECHŚWIATOWEJ SŁAWY

WĄŻ CRI-CRI

W OSZAŁAMIAJĄCYM TOURNÉE

**Z ANTYPODÓW PRZEZ ATENY,
RZYM, PARYŻ DO LONDYNU**

DA POKAZ

SWOJ WIELKIEJ SZTUKI BALETOWEJ

Orgiastyczne kostiumy	Walce, tarantelle
Zawrotne akrobacje	Rock'n'rolle
Brawurowe układy	Kozaki z przysiadami

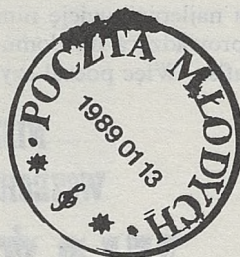
TYLKO DZIŚ! TYLKO DZIŚ!

Akompaniuje: mistrz Orfeusz



B. Asafiew *Fontanna Bachczyseraju*

Pocztą młodych przyjaciół muzyki



Podstawowe wiadomości na temat historii baletu europejskiego oraz rozwoju języka sztuki tańca mogą uzyskać nasi słuchacze zapoznając się z poniższym zestawem lektur:

Arnold L. Haskill: *Balet*. PWM, Kraków 1969, wyd. II
Irena Turska: *Co to jest balet*. PWM, Kraków 1957
Irena Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. PWM, Kraków 1983, wyd. II
Irena Turska: *Przewodnik baletowy*. PWM, Kraków 1973

Niewątpliwie najpełniejszą w polskim piśmiennictwie sumę wiedzy o balecie zawiera obszerna praca Tacjanny Wysockiej *Dzieje baletu* (PIW, Warszawa 1970), adresowana jednakże bardziej do muzykologów i teoretyków muzyki niż szeregowego miłośnika scenicznej sztuki tanecznej!

W bieżącym repertuarze baletowym Opery Krakowskiej znajduje się *Fontanna Bachczyseraju* Borisa Asafiewa, która ze względu na zawarte w niej akcenty polskie powinna szczególnie zainteresować naszych słuchaczy. Tytułowa fontanna w Bachczyseraju, inaczej zwana fontanną łez, to marmurowy grobowiec wzniesiony — wedle miejscowej legendy — przez chana krymskiego po śmierci porwanej przez Tatarów i więzionej w haremie Polki magnackiego pochodzenia. Opowieść ta stała się tematem poematu A. Puszkina, na podstawie którego zostało opracowane libretto wzmiankowanego baletu. Partytura Asafiewa nawiązuje tu nie tylko do stylu romantycznej muzyki rosyjskiej, ale wprowadza też motywy polskich tańców narodowych oraz tatarskiego folkloru. Balet zawierający szeroko rozbudowane sceny rodzajowe, różnorodność form tanecznych (klasycznych i charakterystycznych) oraz partie pantomimiczne, zyskał w krakowskim przedstawieniu doskonały kształt artystyczny. Zachęcamy wszystkich do obejrzenia tego bardzo atrakcyjnego spektaklu!



W szkołach zbliża się szybko zakończenie pierwszego semestru nauki. Jest to gorący czas dla wszystkich uczniów, zwłaszcza tych, którzy pragną poprawić swe oceny na lepsze. Zaciskamy więc mocno kciuki, wierząc, że w ten sposób pomagamy osiągnąć Wam szkolne sukcesy. Przerwę w nauce zapewne wykorzystacie na solidny wypoczynek. Niektórzy spośród Was wyjadą być może w plener podgórski, aby uprawiać zimowe sporty. Wszystkim życzymy przede wszystkim pogody — mroźnej, śnieżnej i słonecznej oraz stałej pogody ducha — na codzień.

Koncertы z cyklu:
MUSICA — ARS AMANDA

16—17 marca 1989

W kręgu literackich inspiracji

20—21 kwietnia 1989

Solo na tle orkiestry

na ilustracjach sceny z baletów:

s. 4, A. Chaczaturian *Spartakus*

K. Szymanowski *Harnasie*

s. 5, K. Szymanowski *Mandragora*

A. Chaczaturian *Spartakus*

s. 6, P. Czajkowski *Dziadek do orzechów*

s. 7, P. Czajkowski *Jezioro łabędzie*

Tekst:

BOGUSŁAW SCHELLER

Projekt okładki

i opracowanie graficzne:

BOHDAN PRADZYŃSKI

Wybór zdjęć:

**DOROTA LESZCZYŃSKA-
-ZAJĄC**

Cena 40 zł

