



**TEATR
WIELKI**

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

balet

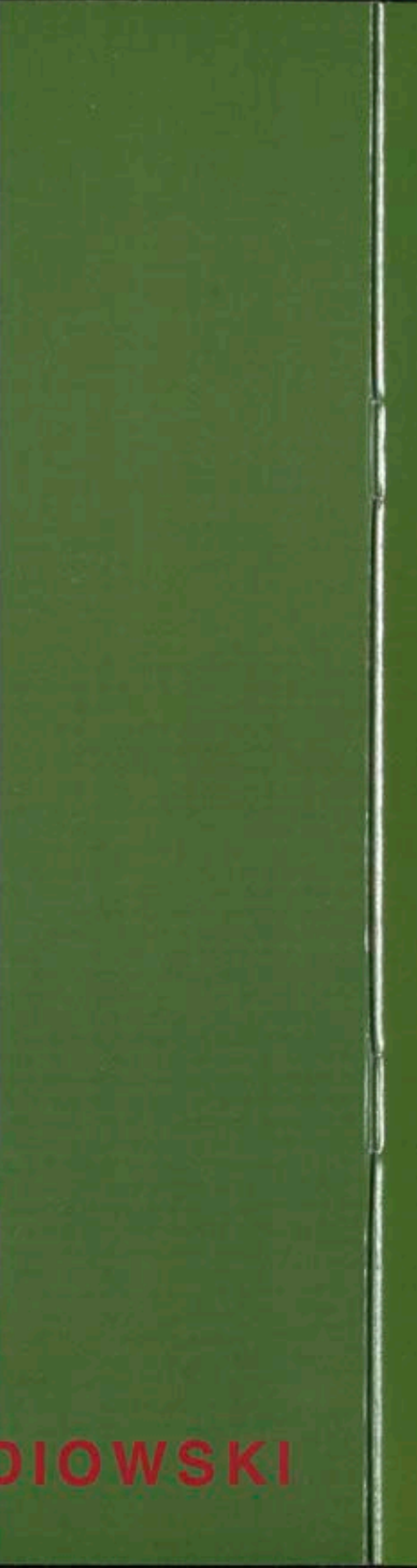
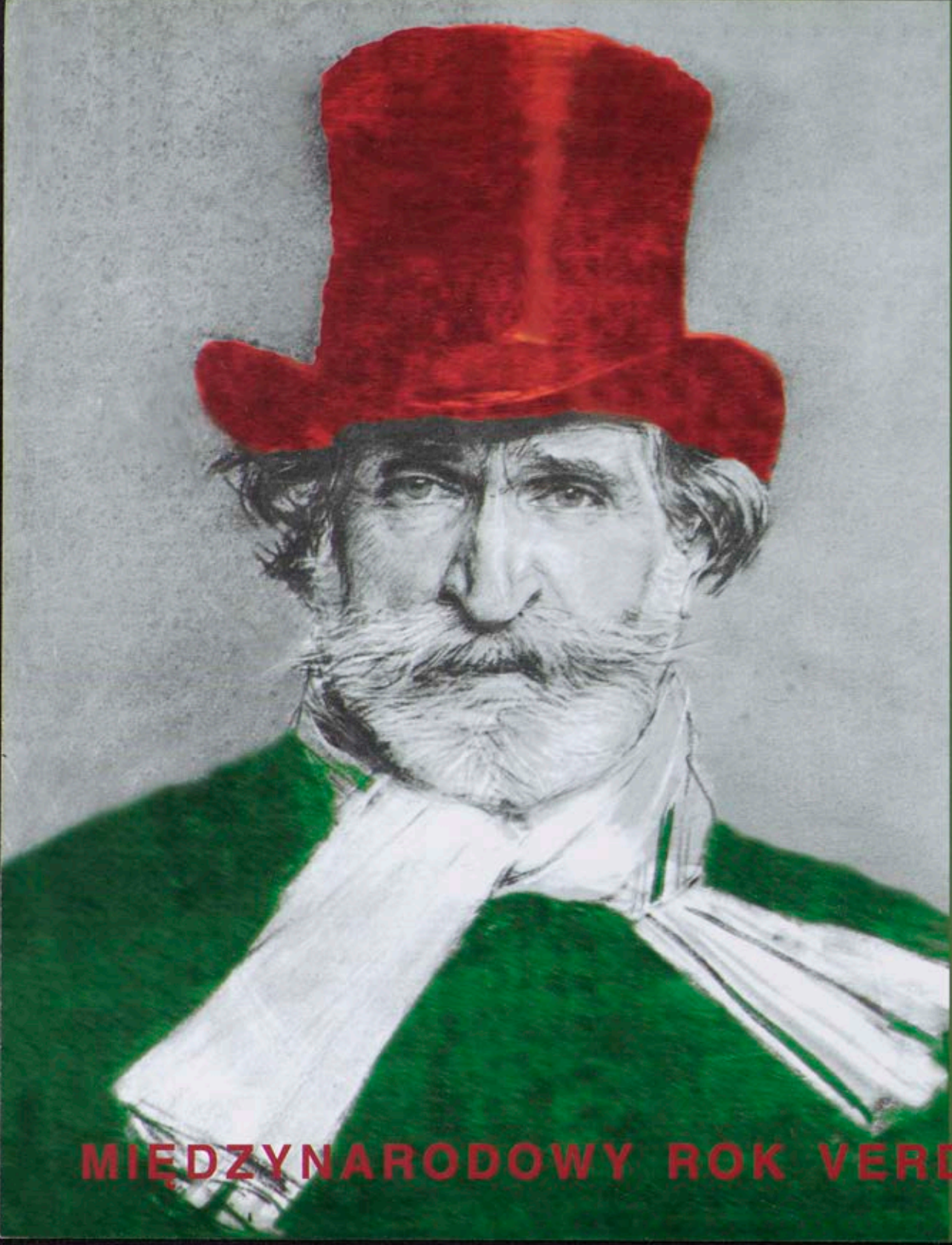
giuseppe!

teatr wielki w łodzi

balet do muzyki giuseppe verdiego

koncepcja i reżyseria giorgio madia

heckmann.ciavatti.madia.cavallari



MIĘDZYNARODOWY ROK VERDIOWSKI

Dyrektor artystyczny i artystyczny
Marcin KRZYŻANOWSKI

Dyrektor artystyczny biblioteki
Giorgio MADIA



**35. SEZON
TEATRU WIELKIEGO
W ŁODZI**

Plac Dąbrowskiego
50-349 Łódź
tel. (0 42) 434 30 00
fax (0 42) 636 22 72
e-mail: teatr@twm.com.pl
<http://www.lodzi.twm.com.pl>

giuseppe!

balet do muzyki Giuseppe Verdiego

koncepcja i reżyseria

GIORGIO MADIA

choreografia

**GIORGIO MADIA • DIEGO CIAVATTI
IVAN CAVALLARI • JOCHEN HECKMANN**

dekoracje

KINSUN CHAN

kostiumy

GIORGIO MADIA

asystenci choreografa

**ANNA FRONCZEK-LEWANDOWSKA
EDYTA WASŁOWSKA
KRZYSZTOF BRODEK**

asystenci scenografa

**BOŻENA SMOLEC-BŁASZCZYK
WANDA ZALASA**

akompaniatorzy

ELŻBIETA BRUC • NADIRA BURCHANOWA

inspicjenci

ANNA GAWEŁ • STANISŁAW KRAWIEC

PRAPREMIERA 13 MAJA 2001 r.

TRAVIATA

- preludium
 - wstęp do III aktu
- choreografia - **JOCHEN HECKMANN**

BAL MASKOWY

- preludium
- choreografia - **JOCHEN HECKMANN**

MAKBET

Bal

scena baletowa z III aktu

- Allegro vivacissimo, Un poco ritenuto, Primo tempo
- Allegro, Andante, Allegro
- Valzer (Allegro vivacissimo, Poco più mosso)

choreografia - **DIEGO CIAVATTI**

TRUBADUR

scena baletowa z III aktu (fragmenty)

- Pas des bohémiens
- Gitanilla
- Ensemble
- Sevillana
- Echo de la vivandière
- Echo du soldat

choreografia - **IVAN CAVALLARI**

DON CARLOS

Bal u królowej

scena baletowa z III aktu (fragmenty)

- Andante
- Andante recitativo, Andante cantabile
- Allegro, Primo tempo
- Tempo di Valzer non tanto mosso, Allegro agitato
- Allegro brillante, Tempo di Valzer

choreografia - **GIORGIO MADIA**

przerwa

NIESZPORY SYCYLIJSKIE

Cztery pory roku

scena baletowa z III aktu

- *Wiosna*
- choreografia - **IVAN CAVALLARI**

• *Lato*

choreografia - **JOCHEN HECKMANN**

• *Jesień*

choreografia - **DIEGO CIAVATTI**

• *Zima*

choreografia - **GIORGIO MADIA**



Czy to 100. rocznica śmierci Verdiego zainspirowała Pana do stworzenia spektaklu baletowego do muzyki tego kompozytora?

Giorgio Madia: W tym szczególnym sezonie we wszystkich teatrach muzycznych na świecie myślano o Verdim. Ja chcę trochę inaczej potraktować jego muzykę, stworzyć balet odmienny od istniejących już na świecie, noszących zwykle tytuł *Verdiana*. Muszę dodać, że tworzenie choreografii do muzyki scen baletowych z oper Verdiego jest bardzo trudne. Muzyka ta ma ściśle określoną strukturę; poszczególne frazy o różnej tonacji zostały skomponowane z myślą o konkretnym przeznaczeniu: dla klasycznych wariacji solowych, dla scen zespołowych, na *pas de trois* czy dla finałów z wirtuozowskimi popisami. Z tego powodu wszyscy trzej choreografowie, których zaprosiłem do współpracy, traktują muzykę Verdiego jak wielkie wyzwanie. Mam zaufanie do Ivana Cavallariego, Jochena Heckmanna i Diego Ciavattiego, bo znam ich wcześniejsze prace choreograficzne. Każdy z nich ma indywidualne podejście do tej muzyki.

A jakie jest Pana podejście? Czy próbuje Pan opowiedzieć jakąś historię?

Muzyka jest dla mnie głównym źródłem inspiracji. Nigdy nie zaczynam tworzenia spektaklu od pracy z librettem czy od wymyślenia wątku dramatycznego, chyba że muzyka mi go podsuwa. Jest taki rodzaj muzyki, który wprost skłania do opowiedzenia historii, ale w tym wypadku jest inaczej. Punktem wyjścia dla mnie jest rodzaj myślenia choreograficznego Balanchine'a, z jego zasadą bądź opozycji, bądź ironii. Jestem Włochem i uważam, że mam prawo „być na ty” z Verdim i obcować z nim w swobodny sposób, stąd tytuł *Giuseppe!*.

Czy nasi tancerze spełniają Pana oczekiwania?

To następne wyzwanie. Tancerze łódzcy nie są przyzwyczajeni do rodzaju ruchu, który proponuję, mimo że niektórzy pracowali już ze mną przy *Bolero* Ravela. Tempo pracy jest bardzo szybkie, a ponadto np. port de bras różni się od klasycznego, do którego są przyzwyczajeni. Muszę dodać, że praca z Edytą Wasłowską przypomina pracę z kamieniem szlachetnym; ta tancerka potrafi wykonać wszystko, o co się poprosi, i to w jakim stylu! To, co jest wspaniałe w całym zespole, to entuzjazm oraz możliwości, które ujawnią się w nowych doświadczeniach. Tancerze są pracowici i otwarci, a to podstawa rozwoju. Publiczność będzie wkrótce dumna z tego baletu, którego sława przekroczy granice miasta.

***Giuseppe!* jest pierwszym pełnospektaklowym widowiskiem baletowym, przygotowanym przez Pana jako dyrektora artystycznego. Czy jest ono odbiciem Pańskiego artystycznego credo?**

I tak, i nie. Wybrałem tancerzy mniej więcej w moim wieku. Dekoracje i kostiumy zostały pomyślane jako eleganckie, ale proste i czyste w formie, wielofunkcyjne i mobilne. Chciałbym, żeby publiczność widziała tę muzykę, nie tylko słyszała. Ale nie mogę powiedzieć, że ten spektakl to ja. To praca zespołowa, ja sam mam wiele twarzy. Chciałbym z tym zespołem stworzyć także balet, którego głównym hasłem byłaby zabawa. Chciałbym wykorzystać muzykę jazzową, stworzyć surrealistyczny spektakl do muzyki francuskiego kompozytora, chciałbym... zrobić wiele różnych rzeczy. Ale też - żeby ten zespół wyróżniał się oryginalnością stylu, prezencją i techniką!

Pracuje Pan dla Berlin Ballett przy Komische Oper w Berlinie i jest jednocześnie dyrektorem artystycznym łódzkiego baletu. Czy istnieje możliwość współpracy między zespołami?

W lipcu tego roku opuszczam Berlin i przenoszę się do Bazylei, gdzie Richard Wherlock tworzy nowy, bardziej awangardowy od niemieckiego, zespół baletowy. Myślę, że moglibyśmy zorganizować wymianę, ale przede wszystkim interesują mnie tournées łódzkich tancerzy i możliwość udowodnienia, że także w Polsce rozwija się sztuka baletowa. Teraz tak nie jest, ale chcę, by łódzki zespół miał charakter europejski!



GIORGIO MADIA

Choreograf, tancerz, pedagog. Urodził się w Mediolanie. W 1984 roku ukończył szkołę baletową przy Teatro alla Scala w Mediolanie i zadebiutował w zespole baletowym tego teatru. Później kolejno był: solistą w Balcie XX Wieku Maurice`a BÉjarta, solistą w BÉjart Ballet Lausanne, solistą w Pennsylvania Ballet i Milwaukee Ballet. W czasie tournée po Europie, Azji, obu Amerykach i Australii występował w spektaklu zatytułowanym *Nurejew i przyjaciele*, gdzie tańczył między innymi w duecie z samym Rudolfem Nurejewem. W latach 1990-1992 był solistą San Francisco Ballet. Następnie był pierwszym tancerzem Pennsylvania Ballet, pierwszym tancerzem Aterbaletto i solistą Zurich Ballett.

W roku 1997 zakończył karierę tancerza i został pedagogiem oraz baletmistrem Baletto di Toscana. W obecnym sezonie artystycznym jest maitre de ballet i asystentem choreografa w Berlin Ballett przy Komische Oper oraz dyrektorem artystycznym baletu Teatru Wielkiego w Łodzi.

Giorgio Madia zatańczył w ponad 90. baletach, współpracował z najznakomitszymi choreografami, takimi jak: Merce Cunningham, Maurice BÉjart, Alicja Alonso, Nikolas Beriozoff, William Forsythe, James Kudelka, Josef Russillo, Rosella Hightower, Richard Tunner, Glen Tetley, David Bintley, Rudolf Nurejew,

Hans van Manen, Roland Petit.

Jako maître de ballet i asystent współpracował z Mauro Bigonzettim, Amandą Miller, Jonathanem Barrowem, Stefanem Thossem, Richardem Wherlockiem i innymi.

Jako pedagog współpracował z: Baletto di Toscana, Teatro Comunale di Firenze, Luzern Ballett, Pennsylvania Ballet School, Staatsoper w Wiedniu. Prowadził także klasy mistrzowskie na uniwersytecie i w college`u w Luizjanie i Kolorado.

Giorgio Madia stworzył choreografie: do *Wesołej wdówki* dla Opery w Zurychu, *Stück* dla Zuercher Ballett, *XL* przedstawianą na konkursie baletowym im. Mai Plisieckiej, *Per un bacio*, przedstawianą na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym na Elbie, *Bolero* i *Umierający łabędź* dla Teatru Wielkiego w Łodzi.

IVAN CAVALLARI

Urodził się w Bolzano we Włoszech. Po ukończeniu szkoły baletowej przy Teatro alla Scala w Mediolanie wyjechał na stypendium do Teatru Bolszoi w Moskwie. W latach 1984-1985 tańczył w zespole baletowym La Scali. W 1986 roku rozpoczął pracę w Stuttgarter Ballett. Do 1991 roku tańczył w zespole, później był



solistą, a od 1994 roku jest pierwszym tancerzem. Tańczył partię Zygryda w *Jeziorko łabędzim*, tytułową w *Onieginie*, Romea w *Romeo i Julii*, Petrucchia w *Poskromieniu złościcy* Johna Cranko oraz wiodące partie w: *Święcie wiosny* Glena Tetleya, *Czterech temperamentach* George'a Balanchine'a, *Śpiącej królownie*, *Giselle i willidach* Marcii Haydée, *Pieśniach wędrowca*, *Pietruszce*, *Czarodziejskim flecie* Maurice'a Bédjarta i w *Edwardzie II* Davida Bintleya. Gościł w Korei z partią Alberta w *Giselle* w zrekonstruowanej choreografii Perrota i Coralliego.

W styczniu 1997 roku z wielkim sukcesem wystąpił w La Scali w tytułowej partii baletu *Oniegin*. W tym samym roku David Bintley (w *Pejzażu i pamięci*) i Jean Grand-Maitre (w *Exilium*) stworzyli role specjalnie dla niego. W latach 1998-2000 dołączył do swojego repertuaru role w: *Suicie* Uwe Scholza, *Damie kameliowej* Johna Neumeiera, *Arenie* Glena Tetleya, *Pieśni ziemi* Kennetha MacMillana, *Koncertie skrzypcowym Strawińskiego* George'a Balanchine'a i inne.

Ivan Cavallari stworzył choreografię do pas de deux *Fishy* dla Stuttgarter Ballett. Praca ta w lipcu 2000 roku była prezentowana w Théâtre de St. Quentin-en-Yvelines. Na zamówienie Staatstheater w Hannoverze stworzył *Harmonielehre* dla jedenastu tancerzy do muzyki Johna Adamsa. W maju 2000 roku, na zamówienie Staatsgalerie w Stuttgarcie, opracował balet dla trojga tancerzy, prezentowany na otwarciu wystawy Franza Marca.

DIEGO CIAVATTI

Choreograf i tancerz charakterystyczny. Urodził się w Rzymie w 1964 roku. Ukończył szkołę tańca Kiki Urbani, szkołę baletową przy Operze Rzymskiej i szkołę tańca Swietłany Biezobrazowej w Monte Carlo, a także Liceo Artistico w Rzymie, gdzie uczył się rysunku, rzeźbiarstwa i fotografii.

Artysta występował z wieloma zespołami baletowymi, między innymi z: Balletto 80, Compagnia Italiana del balletto Classico w Rzymie, zespołem Arena di Verona, Teatro San Carlo w Neapolu, Opery Rzymskiej, Teatro Massimo w Katanii, Teatro Nuovo w Turynie, English National Ballet w Londynie, Opery w Nicei, drezdeńskiej Semperoper. Tańczył jako solista w wielu realizacjach baletowych - zarówno dzieł klasycznych, jak i współczesnych - przygotowywanych przez wybitnych choreografów, między innymi: Fredericka Ashtona (*Romeo i Julia*), Kennetha MacMillana (*Anastazja*), Johna Neumeiera (*Święto wiosny*, *Dafnis i Chloe*, *Dziadek do orzechów*, *Mozart*), Maurice'a Bédjarta (*Bolero*), Leonida Miasina (*Święto wiosny*, *Nad pięknym, modrym Dunajem*, *Gaité Parisienne*), Lorki Massine'a (*Grek Zorba*), Władimira Wasiljewa (*Paganini*, *Aniuta*), Nikolasa Beriozoffa (*Szeherazada*, *Dziadek do orzechów*), Natalię Makarową (*Jezioro łabędzie*), Daniela Ezralowa (*Salgar*), Josepha Lazziniego (*Córka źle strzeżona*), Joségo Limona (*Pawana Maura*), Johna Cranko (*Oniegin*, *Poskromienie złościcy*), Maura Bigonzettiego (*Anfiparnaso*), Uwe Scholza (*Czerwone i czarne*), Stefana Thossa (*Romeo i Julia*, *Wyspa śmierci*).

Ponadto pracował jako asystent choreografa przy realizacji *Don Kichota* w Operze Paryskiej. Diego Ciavatti tworzy też własne choreografie. Ma w swoim dorobku artystycznym kilka prac, przygotowanych do muzyki znanych kompozytorów, między innymi: Ravela, Vivaldiego, Chaczaturiana, Czajkowskiego, Morriconego, Satie'ego. Jest też twórcą scenografii do spektakli baletowych.



JOCHEN HECKMANN

Choreograf, tancerz i pedagog. Urodził się w Niemczech w 1968 roku. Po zakończeniu edukacji w Niemczech, przez dwa lata uczył się tańca w Paryżu u Solange i Serge'a Golovine, Petera Gossa, Martine Harmel i innych. Później tańczył w zespołach: Pauli Lansley (Contemporary Dance Zurich), Richarda Wherlocka (Ballett Theater Hagen i Luzerner Ballett), Artnocorp i Movers (oba w Zurychu). W 1995 roku założył własny zespół LOOPING Contemporary Dance Company w Zurychu (subwencionowany przez miasto), który szybko zyskał sławę na szwajcarskich scenach baletowych. Zespół ten, mający bogaty i różnorodny repertuar, odbył wielkie tournée po Niemczech, Austrii, Czechach, Włoszech i Japonii, którego ukoronowaniem był udział w gali baletowej w Teatrze Bolszoi w Moskwie w grudniu 1998 roku.

W latach 1990-1999 Jochen Heckmann pracował również jako pedagog w Schweizerischen Ballettberufsschule i w Arena 225 w Zurychu, prowadził klasy mistrzowskie w Niemczech, Danii, Czechach, Francji, Portugalii, był także gościnnym baletmistrzem wielu grup i zespołów baletowych w Niemczech i Szwajcarii. Począwszy od sezonu 1999/2000 Jochen Heckmann jest dyrektorem baletu i głównym choreografem Ballett Theater w Augsburgu.

Jako choreograf pracował z teatrami w: Portugalii (CeDeCe w Lizbonie), Niemczech (Staatstheater Saarbrücken, Pfalztheater Kaiserslautern w Stuttgarcie), Danii (Royal Danish Ballet w Kopenhadze), Czechach (Praski Balet Kameralny, Narodni Divadlo), Wielkiej Brytanii (Transitions w Londynie).

Jochen Heckmann jest laureatem wielu nagród w dziedzinie tańca i choreografii, przyznawanych na prestiżowych międzynarodowych konkursach w Hanowerze, Nagoi, Augsburgu, Kopenhadze i Stuttgarcie.





KINSUN CHAN

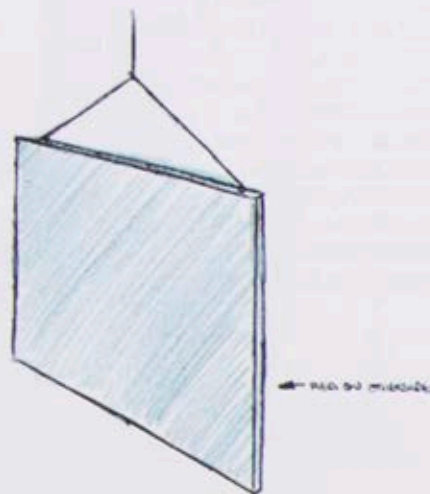
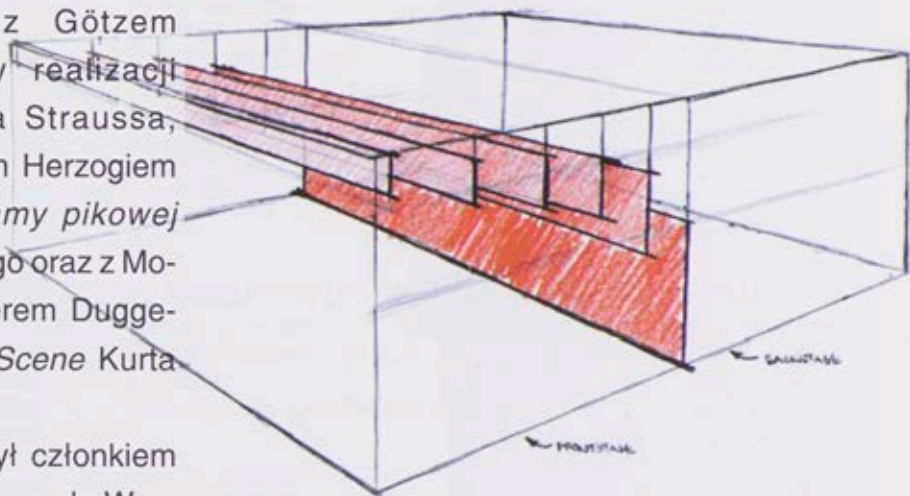
Urodził się w Vancouver w Kanadzie, mieszkał w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Studiował sztukę i wzornictwo w Georgia State University w Atlancie oraz w University of Louisville. Uczył się także tańca. Karierę tancerza rozpoczął w Stanach Zjednoczonych i kontynuował w Europie. Obecnie przebywa w Zurychu.

Kinsun Chan jest projektantem, choreografem i artystą studyjnym. Projektuje meble, karty pocztowe, oświetlenie. Jest także choreografem. Jego prace były pokazywane w Niemczech i Szwajcarii.

Współpracował z Götzem Friedrichem przy realizacji *Arabelli* Richarda Straussa, z Jensem-Danielem Herzogiem przy realizacji *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego oraz z Moniką Neun i Wernerem Duggelinem przy *Street Scene* Kurta Weilla.

W zeszłym roku był członkiem jury Międzynarodowych Warsztatów Choreograficznych w Szwajcarii, któremu przewodniczył Niels Christie.

Miał wiele wystaw w Stanach Zjednoczonych i w Szwajcarii. Ostatnio jego prace prezentowane były w Galerii Rudolfa Mangischa w Zurychu.



CZEŚĆ PIERWSZA

1. TRAVIATA

- preludium
- wstęp do III aktu

BAL MASKOWY

- preludium

choreografia - **JOCHEN HECKMANN**

MONIKA MARZEC, ALEXANDRE MEDVEDEV
EMILIA BARANOWICZ, EMIL GAŁĄZKA
ANNA PRUSZYŃSKA, PAWEŁ STOJKO
AGATA PAWLAK, PIOTR RATAJEWSKI
DOMINIKA BARAŃSKA, GINTAUTAS POTOCKAS

3. TRUBADUR

scena baletowa z III aktu (fragmenty)

- Pas des bohémiens
- Gitanilla
- Ensemble
- Sevillana
- Echo de la vivandière
- Echo du soldat

choreografia - **IVAN CAVALLARI**

EDYTA WASŁOWSKA
MONIKA MACIEJEWSKA
BEATA BROŻEK
KATARZYNA LEWANDOWSKA
ANNA ZAMOJSKA
EMILIA BARANOWICZ
KAROLINA SASIN
DOROTA STĘPIEŃ
DAGMARA JAGODZIŃSKA
BEATA KOWALSKA
ANNA PRUSZYŃSKA

KRZYSZTOF ZAWADZKI
KAMIL CHMIELECKI
JAN ŁUKASIEWICZ
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
GINTAUTAS POTOCKAS
EMIL GAŁĄZKA
PIOTR RATAJEWSKI
ALEXANDRE MEDVEDEV
PAWEŁ STOJKO

2. MAKBET

Bal

scena baletowa z III aktu

- Allegro vivacissimo, Un poco ritenuto, Primo tempo
- Allegro, Andante, Allegro
- Valzer (Allegro vivacissimo, Poco piu mosso)

choreografia - **DIEGO CIAVATTI**

EDYTA WASŁOWSKA
BEATA BROŻEK
KAROLINA SASIN
ANNA ZAMOJSKA
MONIKA MACIEJEWSKA
MONIKA SZYMURSKA
EMILIA BARANOWICZ

KRZYSZTOF ZAWADZKI
ADAM GRABARCZYK
JERZY GĘSIKOWSKI
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
GINTAUTAS POTOCKAS
KAMIL CHMIELECKI
EMIL GAŁĄZKA
GRZEGORZ CECHERZ
PIOTR RATAJEWSKI
JAROSŁAW BIERNACKI
ALEXANDRE MEDVEDEV
MARIUSZ CABAN
PAWEŁ STOJKO

4. DON CARLOS

Bal u królowej

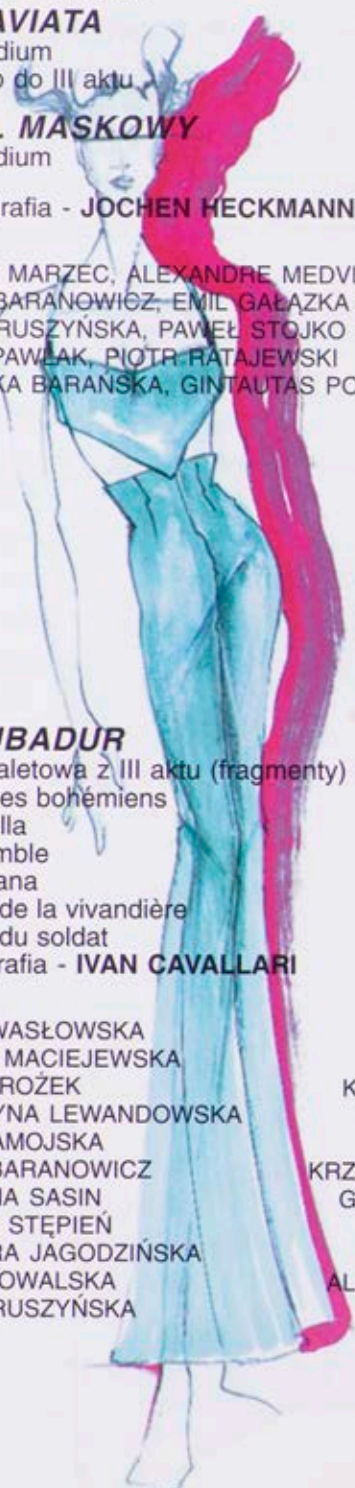
scena baletowa z III aktu (fragmenty)

- Andante
- Andante recitativo, Andante cantabile
Allegro, Primo tempo
- Tempo di Valzer tanto non mosso, Allegro agitato
Allegro brillante, Tempo di Valzer

choreografia - **GIORGIO MADIA**

EDYTA WASŁOWSKA
BEATA BROŻEK
MONIKA MARZEC
AGATA PAWLAK
MONIKA SZYMURSKA
KAROLINA SASIN
EMILIA BARANOWICZ
AGATA JANKOWSKA
BEATA KOWALSKA
KATARZYNA LEWANDOWSKA
MONIKA MACIEJEWSKA
ANNA PRUSZYŃSKA
ANETA WĘŻYK
ANNA ZAMOJSKA
DOMINIKA BARAŃSKA
DAGMARA JAGODZIŃSKA
DOROTA STĘPIEŃ

KRZYSZTOF ZAWADZKI
KAMIL CHMIELECKI
JERZY GĘSIKOWSKI
JAN ŁUKASIEWICZ
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
MARIUSZ CABAN
GINTAUTAS POTOCKAS
PAWEŁ STOJKO
EMIL GAŁĄZKA
PIOTR RATAJEWSKI
PAWEŁ JAGIEŁŁO
ADAM GRABARCZYK
ALEXANDRE MEDVEDEV
GRZEGORZ CECHERZ
JAROSŁAW BIERNACKI



CZĘŚĆ DRUGA

1. NIESZPORY SYCYLIJSKIE

Cztery pory roku
scena baletowa z III aktu

• *Wiosna*

choreografia - **IVAN CAVALLARI**

EDYTA WASŁOWSKA, KRZYSZTOF ZAWADZKI
EMILIA BARANOWICZ, ADAM GRABARCZYK
MONIKA MACIEJEWSKA, GINTAUTAS POTOCKAS
BEATA BROŻEK, PIOTR RATAJEWSKI
KATARZYNA LEWANDOWSKA, GRZEGORZ CECHERZ
AGATA PAWLAK, JERZY GĘSIKOWSKI
KAROLINA SASIN, KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
ANNA ZAMOJSKA, JAN ŁUKASIEWICZ

3. NIESZPORY SYCYLIJSKIE

Cztery pory roku
scena baletowa z III aktu

• *Jesień*

choreografia - **DIEGO CIAVATTI**

BEATA BROŻEK
KAROLINA SASIN
MONIKA SZYMURSKA
EMILIA BARANOWICZ
MONIKA MACIEJEWSKA
ANNA ZAMOJSKA
MONIKA MARZEC
AGATA JANKOWSKA
DAGMARA JAGODZIŃSKA

JAROSŁAW BIERNACKI
KAMIL CHMIELECKI
GRZEGORZ CECHERZ
GINTAUTAS POTOCKAS
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
ADAM GRABARCZYK
ALEXANDRE MEDVEDEV
MARIUSZ CABAN
PAWEŁ STOJKO
JERZY GĘSIKOWSKI
EMIL GAŁĄZKA
PIOTR RATAJEWSKI
PAWEŁ JAGIEŁŁO

2. NIESZPORY SYCYLIJSKIE

Cztery pory roku
scena baletowa z III aktu

• *Lato*

choreografia - **JOCHEN HECKMANN**

EDYTA WASŁOWSKA, JAN ŁUKASIEWICZ
KAROLINA SASIN
BEATA BROŻEK
AGATA PAWLAK
DOMINIKA BARAŃSKA
MONIKA SZYMURSKA
ANNA ZAMOJSKA
GINTAUTAS POTOCKAS
PIOTR RATAJEWSKI
EMIL GAŁĄZKA
KRZYSZTOF ZAWADZKI
KAMIL CHMIELECKI
JERZY GĘSIKOWSKI
GRZEGORZ CECHERZ
ADAM GRABARCZYK

4. NIESZPORY SYCYLIJSKIE

Cztery pory roku
scena baletowa z III aktu

• *Zima*

choreografia - **GIORGIO MADIA**

EDYTA WASŁOWSKA
BEATA BROŻEK
MONIKA MARZEC
AGATA PAWLAK
KAROLINA SASIN
MONIKA SZYMURSKA
EMILIA BARANOWICZ
AGATA JANKOWSKA
BEATA KOWALSKA
KATARZYNA LEWANDOWSKA
MONIKA MACIEJEWSKA
ANNA PRUSZYŃSKA
ANETA WĘZYK
ANNA ZAMOJSKA
DOMINIKA BARAŃSKA

KAMIL CHMIELECKI
ADAM GRABARCZYK
JERZY GĘSIKOWSKI
JAN ŁUKASIEWICZ
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
KRZYSZTOF ZAWADZKI
MARIUSZ CABAN
GINTAUTAS POTOCKAS
PAWEŁ STOJKO
EMIL GAŁĄZKA
PIOTR RATAJEWSKI
PAWEŁ JAGIEŁŁO
ALEXANDRE MEDVEDEV
GRZEGORZ CECHERZ





JACEK MARCZYŃSKI

MUZYKA BALETOWA VERDIEGO - PODARUNEK DLA PARYŻA

„Wczoraj wieczorem byłem w Operze. Nudziłem się bardzo, ale zostałem oszołomiony wystawą. Szła *Żydówka* Halévy'ego” - donosił Giuseppe Verdi swej przyjaciółce Clarze Maffei z Paryża w 1847 roku. I dalej informował o mającej się tam odbyć premierze jego dzieła: „*Mise en scène* jest po prostu zdumiewająca, gdyż tutaj nie myśli się o oszczędzaniu. Nowi dyrektorzy wykazują gorliwość nie dlatego, że to moja opera, lecz dlatego, że tą pierwszą wystawianą za ich dyrekcji operą pragną

zademonstrować publiczności swój zamiar dźwignięcia Opery z upadku”.

Opera Paryska w rzeczywistości cieszyła się wówczas sławą najświetniejszego teatru Europy. To raczej Verdi w stolicy Francji czuł się oszołomiony i z lekka poirytowany, bo jak pisał: „mnie podobają się teatry w małych miastach Włoch: są tak bardzo proste i wdzięczne”. Przepych Paryża go przytłaczał, ale i musiał mu się poddać. Podobnie jak jego poprzednicy, Rossini i Donizetti, na paryski debiut nie zaproponował nowego dzieła, lecz wybrał przeróbkę jednej z oper sprawdzonych na scenach włoskich. Mieli to być *Lombardczycy*. O radę zaś poprosił Eugène Scribe'a, który udzielił paru istotnych wskazówek: przerobić treść, zmienić miejsce akcji i jej bohaterów.

Scribe, nie najwyższej klasy dramatopisarz, był cenionym w Paryżu librecistą, a co więcej - jednym z dyktatorów ówczesnej operowej mody i współtwórcą tego, co zyskało nazwę *grand opéra*. Prezentowana na scenie Académie Royale de Musique, jak wówczas nazywano Operę Paryską, składała się z czterech lub pięciu aktów, ze sceną baletową w III akcie. Była opowieścią historyczną, każdy akt lub wręcz każda scena musiała dziać się w innym miejscu. Trójwymiarowa scenografia miała olśniewać widza, do tego dochodziły efekty specjalne (pożary, trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanu, morskie katastrofy) oraz wyszukane oświetlenie, nad którym czuwał Louis Daguerre, skądinąd wynalazca fotografii. Poza tym - duża liczba solistów i odpowiednio rozbudowana orkiestra. Nawet twórcy tak bezkompromisowi, jak Richard Wagner ze swym *Tannhäuserem* czy właśnie Giuseppe Verdi, musieli poddać się tym regułom. Verdiemu, o którego dzieła Paryż zabiegał, doskwierał gorset konwencji. I na niektórych frontach odnosił zwycięstwo, na innych zaś się poddawał.

Przystosowując *Lombardczyków* na debiut w 1847 r., Verdi dopisał obowiązkową wstawkę baletową. Historię o rycerzach krzyżowych, której akcję z Włoch przeniesiono do Tuluzy, nazwano w nowej wersji *Jérusalem*. Tańce w haremie z III aktu to cztery numery: sześcioczęściowe *pas de quatre*, z tradycyjnym galopem w finale; typowe *pas de deux* rozpoczynające się z lekka pompatycznym muzycznie *entreé*, a zakończone brawurową *codą*; *pas solo* skomponowane dla gwiazdy paryskiego baletu, Adèle Dumilatre, oraz wieńczące całość *pas d'ensemble*. To konwencjonalna muzyka, jaką pisano dla tancerek Opery Paryskiej, których wdzięki chciała podziwiać męska cześć widowni. Na tle ówczesnej produkcji baletowej wyróżnia się jednak pomysłami instrumentacyjnymi: kunsztowną ornamentyką harfy, której towarzyszą obój i flet w tańcu Adèle Dumilatre, czy subtelnym solo fletowym w *pas de deux*.

Większość muzyki baletowej Verdiego popadła w zapomnienie. Ostała się ta, która została naturalnie wpleciona w tok akcji, jak na przykład w *Aidzie*. Z własnej woli Verdi sięgał po nią jedynie wówczas, gdy było to

niezbędne dla rozwoju zdarzeń. I tak na przykład w scenie drugiej z II aktu *Traviaty* akcję zatrzymują tańce, ale jest to zabieg świadomy. Z beztroskim nastrojem panującym w salonie Flory tym silniej kontrastować będzie burzliwe spotkanie Violetty i Alfreda, mające zdarzyć się za chwilę. Ale już w *Balu maskowym*, którego finałowy akt odpowiada tytułowi opery, Verdi nie przewidział tanecznych popisów. Dramat osiąga w tym momencie kulminację i schlebianie gustom publiczności byłoby po prostu niestosowne.

Jedną z jego oper, w której muzyka baletowa stanowi integralną część, choć nie jest niezbędna, są *Nieszpory sycylijskie*. Skomponował je w 1855 roku dla Opery Paryskiej, a libretto napisał sam Eugène Scribe. Akcja rozgrywa się w wieku XIII na Sycylii i opowiada o buncie Włochów przeciw Karolowi Andegaweńskiemu. Akt III rozgrywa się w pałacu gubernatora Sycylii, gdzie podczas balu zaplanowano *divertissement*: *Cztery pory roku*. Zgodnie z nazwą są to cztery różnorodne w charakterze numery. Pierwszy z nich to *Zima*, zestaw krótkich popisowych tańców, w których - jak opisuje wybitny znawca dzieł Verdiego, Julian Budden - starorzymski bóg Janus pojawia się w otoczeniu nimf, niosących kosz z lodem, oraz Ducha Zimy. Po chwili Zefir rozpuszcza lód i Duch Wiosny rozpoczyna solowy taniec. Część trzecia, muzycznie składająca się z dwóch skontrastowanych ze sobą fragmentów, jest zabawną opowieścią o Lecie zbierającym wraz z kompanią zboże z pól. Gdy towarzystwo zmęczone pracą postanawia wykąpać się w strumieniu, fauni dobierają się do ich koszyków. I wreszcie nadchodzi Jesień z nimfami, a finałowy galop pozwala raz jeszcze zaprezentować się całemu zespołowi. Jak w przypadku *Jérusalem*, mamy tu do czynienia z konwencjonalną muzyką, choć Hector Berlioz zachwycał się adagium z wariacji Wiosny i sicilianą tańczoną przez nimfy Lata.

Dwa lata później, w 1857 roku, Paryż postanowił wystawić *Trubadura*. I znów Verdi musiał przystąpić do kompozytorskich retuszy, choć ta opera w pierwotnym kształcie zdołała już po prapremierze w Rzymie dotrzeć i do Londynu, i do Nowego Jorku. Dodana tym razem scena to tańce Cyganów dla wojsk hrabiego Luny w III akcie. Typowe *pas d'action*, podczas którego Cyganki odczytują z rąk żołnierzy ich los, to składanka dziesięciu zróżnicowanych, krótkich numerów. Rozpoczyna je *Pas de bohémiens*, o którym warto wspomnieć choćby dlatego, że pojawia się w nim motyw słynnego chóru z II aktu tej opery. Tylko raz, właśnie w *Trubadurze*, dopisując muzykę baletową do wcześniej stworzonego dzieła, Verdi zacytował samego siebie. Fragment chóru Cyganów zabrzmiał przez chwilę raz jeszcze w trzecim numerze - *Ensemble*. Z pozostałych muzycznie wyróżnia się przede wszystkim *Sevillana* z bardzo ciekawie prowadzonymi smyczkami, całość zamyka typowy *Galop*.

Kiedy zaś w 1865 roku miało dojść do paryskiej premiery *Makbeta*, Verdi sięgnął do partytury sprzed lat kilkunastu i, jak sam pisał, odnalazł w niej „miejsca słabe lub - co jeszcze gorsze - zupełnie bez charakteru”. Dokonał zatem paru znaczących przeróbek, dopisując m. in. dla Lady Makbet arię w II akcie. Dokomponował też muzykę baletową dla aktu III, kiedy więdźmy oczekują na przyjscie Makbeta. Hekate swym siostrom, czarownicom udziela zatem paru wskazówek przed spotkaniem z królem. Verdi był już w tym okresie doświadczonym twórcą, więc nie chciał ozdobić opery, zainspirowanej tekstem tak cenionego przez niego

LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

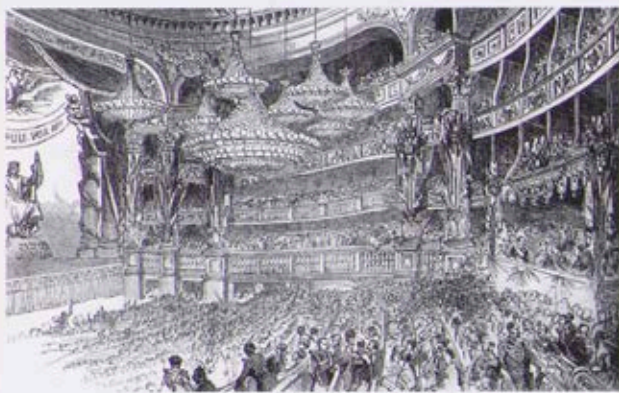


IL MAESTRO VERDI



Szekspira, zwykłym baletowym popisem. Dodał muzykę dramatyczną, osadzoną w klimacie całości. Rozpoczyna się ona od krótkiego, wstępnego allegro, potem następuje część druga (allegro, andante, allegro), w którym wolna część środkowa była solowym tańcem Hekate, całość zaś wieńczy demoniczny walc. O ile tańce cygańskie z *Trubadura* popadły dzisiaj w niepamięć, o tyle muzyka baletowa z *Makbeta* kusi realizatorów i niekiedy pojawia się we współczesnych inscenizacjach. Nie bywa też pomijana w płytowych nagraniach, co jest jeszcze jednym dowodem, iż dramaturgicznie świetnie przystaje do mrocznej tragedii.

W toku licznych przeróbek, jakich po prapremierze *Don Carlota* dokonywał sam Verdi, przepadła gdzieś muzyka baletowa. To kolejne dzieło napisane dla Paryża. Przygotowania do prapremiery zaplanowanej na 11 marca 1867 roku szły wyjątkowo opornie, a przyjęcie *Don Carlota* było nie najlepsze. Podczas późniejszego



skracania dzieła z pięciu do czterech aktów nie ostała się i wstawka baletowa. Los okazał się dla niej tak niełaskawy, że kiedy współcześnie wystawia się czasami tzw. francuską wersję *Don Carlota*, nie ma w niej miejsca na *Ballet de la reine*. Ów *Bal u królowej* nosi również podtytuł *La Peregrina*. W oryginale balet był opowieścią o perłach spoczywających w podwodnej grocie w Oceanie Indyjskim i o rybaku, który postanawia je wydobyć. Kiedy pocałunkiem budzi najpiękniejszą z nich, Białą Perłę, zjawia się giermek hiszpańskiego monarchy. Królowa Oceanów jemu chce oddać wszystkie klejnoty. On wszakże nie znajduje nic, co byłoby godnym podarunkiem dla jego pana. Dopiero kiedy nadchodzi najwspanialszy z klejnotów,

La Peregrina (postać ta symbolizować miała królową hiszpańską), balet może się zakończyć majestatycznym finałem.

Muzycznie *Ballet de la reine* jest niewątpliwym krokiem wstecz na baletowej ścieżce Verdiego. Ale prawie trzydzieści lat później, gdy w 1894 roku doszło w Paryżu do premiery *Otella*, zgotował publiczności jeszcze jedną niespodziankę. Inne to były już czasy, a *Otello* nie przypomina widowiska typu *grand opéra*. Verdi początkowo oburzał się, uważając, że ozdabianie tańcami szekspirowskiej tragedii jest wielce niestosowne. W końcu uległ i do sceny przyjęcia postów Cypru w III akcie dopisał krótkie, trwające około sześciu minut, *divertissement*, składające się z siedmiu części: *Tańca tureckiego*, *Pieśni arabskiej*, *Inwokacji do Allacha*, *Pieśni greckiej*, *Tańca*, *Tańca z Murano* i *Pieśni wojennej*. W przeciwieństwie do jego wcześniejszej muzyki baletowej nie ma tu wyrazistego podziału na numery, przejścia między nimi następują płynnie. Całość udanie zabarwiona jest z lekka orientalnym charakterem. I choć dziś inscenizatorzy pomijają w *Otelli* tę scenę, trudno zrozumieć, dlaczego jej muzyka, bardzo melodyjna, o świetnej harmonii i wyszukanej instrumentacji, nie może dotrzeć do słuchacza.

Muzyka baletowa Verdiego zresztą w ogóle nie cieszy się zbyt dużym poważaniem. Nie brak głosów, iż w jego pełnych życia dziełach prezentuje się na ogół konwencjonalnie i blade. Ale jest znacznie wartościowsza od tej pisanej specjalnie dla baletu w XIX wieku przez trzeciorzędnych kompozytorów. Verdi czuł taniec, co słyhać w jego operach. Więc może jednak i sztuka baletowa nie powinna o nim zapominać?

VERDI KOMONUJE DLA PARYŻA



M. VERDI. — M. A. PATTI

Paryż przyciągał jak magnes włoskich kompozytorów operowych pierwszej połowy XIX wieku. Cherubini, Spontini, Rossini, a także Bellini w ostatnich latach życia osiedli tam na stałe. Donizetti po opuszczeniu Italii krążył między Paryżem a Wiedniem. Stolica Francji przez całe stulecie była niewątpliwie także stolicą operowego świata. Zawsze działało tam kilka teatrów operowych ze słynną Académie de la Musique na czele, zwaną później po prostu Grand Opéra. Ale były też: Théâtre des Italiens, Théâtre Lyrique i Opéra Comique. W bogatym mieście można było liczyć na wspaniałe, wystawne przedstawienia i na królewskie honoraria.

Istniała żelazna zasada, że opery wystawiane na scenie Grand Opéra musiały zawierać rozbudowaną scenę baletową. Do dzieł, które jej nie posiadały, kompozytorzy specjalnie taką scenę dopisywali. Podporządkował się tej regule nawet Richard Wagner w *Tannhäuserze*, zresztą z opłakanym skutkiem, bo umieścił balet w akcie I, a nie w III, jak chciała publiczność, co skończyło się głośnymi protestami, skandalem i zdjęciem opery z afisza.

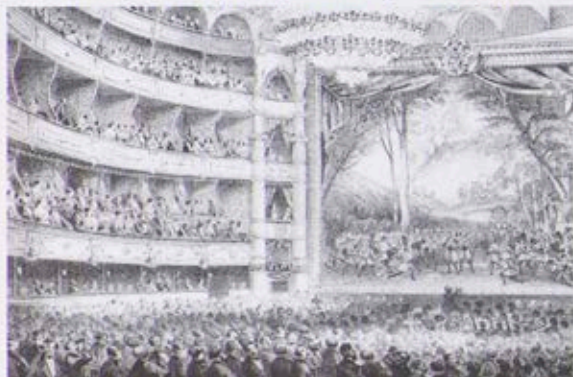
Inną żelazną zasadą obowiązującą na scenie Grand Opéra było przedstawianie dzieł nie zawierających mówionego tekstu, w przeciwieństwie do sceny Opéra Comique, gdzie z kolei dialogi pomiędzy numerami były obowiązkowe. Doprowadziło to do podziału na dwa gatunki, początkowo tylko według tego kryterium, chociaż treść - poważna bądź komiczna - też oczywiście miała znaczenie: *grand opéra* i *opéra comique*. Dzisiaj pojęcie *grand opéra* wiążemy jednak ściśle z gatunkiem tak zwanej *wielkiej opery historycznej*, który wykształcił się na scenie paryskiej Grand Opéra od końca lat 20-tych XIX wieku. Głównym jego przedstawicielem był Giacomo Meyerbeer.

Za pierwszą operę tego typu uważa się jednak *Niemą z Portici* Daniela Aubera, wystawioną po raz pierwszy 29 lutego 1828 roku. To bodaj jedyna opera, w której tytułowa bohaterka, z oczywistych względów nie może śpiewać i grana jest przez tancerkę. Rewolucyjność *Niemej z Portici* tak porwała publiczność brukselską w 1830 roku, że doprowadziło to do powstania przeciwko Holendrom i w konsekwencji utworzenia niezależnej Belgii. Przedstawienia tej opery w Warszawie wywarły też wpływ na nastroje przed wybuchem i w trakcie Powstania Listopadowego.

Kolejnym dziełem kształtującym gatunek *wielkiej opery historycznej* był *Wilhelm Tell* Gioacchino Rossiniego, napisany na zamówienie Grand Opéra i tam wystawiony w 1829 roku, oczywiście z francuskim tekstem, co było regułą na tej scenie. W przeciwieństwie do opery Aubera miał tylko cztery, a nie pięć aktów, ale rozmiary równie monumentalne. Rossini poświęcił komponowaniu tego dzieła wiele czasu i wysiłku, przyjęcie było entuzjastyczne (56 przedstawień w sezonie), ale kompozytor chyba nie czuł się dobrze, musząc sprostać wymaganiom zleceniodawców, bo była to jego ostatnia opera, mimo że drugą połowę życia miał jeszcze przed sobą i mieszkał w Paryżu.

A wymagania, zgodnie z gustem paryskiej publiczności, były następujące: wielka forma, historyczne tło, sensacyjna treść, duży udział chóru, liczne sceny zbiorowe i oczywiście balet. Celem było danie możliwości stworzenia niezwykle efektownego widowiska scenicznego, pokazanie możliwości maszyneryi teatralnej i bogatej scenografii. Twórcy oprawy scenicznej byli dla dyrekcji Grand Opéra i publiczności równie ważni, jak kompozytor czy librecista. Kostiumy odtwarzano z pieczołowitą dbałością o prawdę historyczną i szyto z najdroższych materiałów, używano zbroi i mieczy z prawdziwej stali, często pozłacanej lub posrebrzanej w przypadku postaci króla czy cesarza.

Przygotowanie nowej inscenizacji było bardzo kosztowne, toteż zakładano, że zamówiona opera będzie grana kilkadziesiąt razy już w pierwszym sezonie i wpływy od publiczności zwrócą wydatki. Zamawiano więc zwykle jedną tylko operę rocznie i wszystko zależało od jej sukcesu, bądź klęski. Jeśli publiczności się nie podobała - wznawiano starsze dzieło, które miało wcześniej powodzenie. Nic zatem dziwnego, że proces przygotowań i prób do premiery ciągnął się miesiącami. Niestety, z czasem zaczęto przywiązywać znacznie większą wagę do oprawy scenicznej, niż wykonania muzycznego, co doprowadzało do szalu takich kompozytorów, jak Wagner i Verdi.



Twórcą, który najpełniej podporządkował się wymogom, stawianym przez dyrekcję Grand Opéra był Giacomo Meyerbeer i on odniósł też najwięcej sukcesów u publiczności owych czasów. Wpłynął również na twórczość innych kompozytorów, nawet w pewnym stopniu Verdiego. Główne jego dzieła to: *Robert Diabeł* (1831), *Hugonoci* (1836), *Prorok* (1849) i wystawiona pośmiertnie *Afrykanka* (1865).

Język muzyczny oper Meyerbeera był eklektyczny. Kompozytor czerpał ze stylu wcześniejszej i współczesnej mu opery włoskiej, francuskiej i niemieckiej. Ale jednak stworzył pewien amalgamat do dzisiaj rozpoznawalny jako jego własny. Dzieła Meyerbeera, niezwykle

popularne aż do lat 20-tych XX wieku, potem prawie zniknęły z repertuaru. Dzisiaj pojawiają się rzadko, chociaż z czasem być może nastąpi kolejne przewartościowanie i wzrost zainteresowania.

Wspomnieć jeszcze wypada dwa dzieła, które odniosły ogromny sukces na scenie Grand Opéra, współtworząc gatunek *wielkiej opery historycznej*. To *Żydówka* Jacquesa Halévy'ego (1835) i *Faworyta* Gaetano Donizettiego (1840).

Halévy miał własny oryginalny styl i jego muzyka jest z ducha bardziej francuska, niż opery Meyerbeera. Donizetti, podobnie przed nim Rossini, a po nim Verdi, pozostał Włochem i jego opera z librettem przetłumaczonym później na włoski weszła na trwałe do repertuaru teatrów operowych świata (jeśli tylko są odpowiedni wykonawcy bardzo trudnych partii - okazuje się, że to arcydzieło). Ci trzej twórcy, naginając się do wymogów stawianych przez gatunek *grand opéra*, zachowali jednak całkowicie swoją indywidualność.

Giuseppe Verdi po raz pierwszy otrzymał propozycję skomponowania opery dla Paryża w roku 1845, tuż po premierze swojej siódmej opery *Giovanna d'Arco* (*Joanna d'Arc*) w mediolańskiej La Scali. Odmówił wówczas, gdyż miał zamówionych kilka dzieł dla scen włoskich. Zaproszenie przyjął dwa lata później,

po sukcesie *Zbójców (I masnadieri)* w Londynie. Premiera miała się odbyć jesienią 1847 roku na scenie Grand Opéra, zwanej wówczas Académie de la Musique (czasy Ludwika Filipa). Kompozytor uznał, że jest zbyt mało czasu na stworzenie całkiem nowego dzieła, toteż zaproponował przeróbkę jednej ze swoich wcześniejszych oper do nowego, francuskiego libretta, idąc zresztą śladami Rossiniego, który podobnie postąpił z *Mojżeszem* i *Mahometem II*. Wybór padł na *Lombardczyków (I lombardi alla prima crociata)*, wystawionych po raz pierwszy z ogromnym sukcesem w La Scali w roku 1843, w rok po premierze *Nabucca*. Libreciści Alphonse Royer i Gustave Vaëz (autorzy tekstu *Faworyty Donizettiego*) przenieśli akcję z Mediolanu do Tuluzy i w ścisłej współpracy z kompozytorem dokonali wielu przekształceń pierwotnego przebiegu wydarzeń. Verdi dopisał sporo nowych fragmentów, a pozostałe w istotny sposób przekomponował. Opera nazwana została *Jérusalem*. Dzięki licznym scenom zbiorowym, chórom, a także dokomponowanej specjalnie dla Paryża scenie baletowej dzieło mogło uzyskać wspaniałą oprawę sceniczną i odniosło wielki sukces. Zachwycony król Ludwik Filip kazał nawet wystawić dwa akty specjalnie dla siebie w pałacu Tuilleries i obdarował Verdiego Legią Honorową. Kompozytor otrzymał też honorarium jak za nową operę. W istocie różnica między muzyką obu dzieł była spora, ale nie radykalna. Włosi zawsze woleli pierwotną wersję, być może częściowo ze względów patriotycznych, ale wielu znawców Verdiego bardziej ceni drugą.

Muzyka baletowa *Jerozolimy*, pierwsza, jaką Verdi skomponował, nie należy do najciekawszych fragmentów dzieła. Scena rozgrywa się w ogrodach haremu Emira w Ramli. Egzotyka jest tu raczej naiwna, a styl przypomina balety Pugniego.

Pierwsza „paryska” opera Verdiego odegrała istotną rolę w jego życiu osobistym. W stolicy Francji spotkał ponownie Giuseppinę Streponi i tym razem związał się z nią już na zawsze. Jej także dedykował partyturę.

W 1852 roku, po kolosalnym sukcesie *Rigoletta*, a na rok przed pierwszymi wykonaniami *Trubadura* i *Traviaty*, Verdi podpisał kontrakt z dyrekcją paryskiej Grand Opéra na nową operę, której wystawienie przewidziane było w sezonie 1854/55 podczas Wielkiej Wystawy Światowej. Była to niezwykle prestiżowa propozycja.

Libretto przygotować miał najśłynniejszy autor owych czasów, Eugène Scribe, współtwórca gatunku *wielkiej opery historycznej* w dziełach takich kompozytorów, jak: Auber, Meyerbeer i Halévy. Nie obyło się jednak bez kłopotów. Przede wszystkim temat zaproponowany przez Scribe`a był niezbyt zręczny na tę okazję. Opera, zatytułowana *Nieszpory sycylijskie*, opowiada o słynnym powstaniu Włochów w roku 1282 przeciwko władzy Karola Andegaweńskiego, syna Ludwika VIII, króla Francji, na Sycylii i kończy się masakrą Francuzów w wyniku włoskiej zdrady. W dodatku libretto było niezręczną przeróbką tekstu napisanego przez Scribe`a do nieukończonej (i niewystawionej) opery Donizettiego *Książę Alba*, o czym Verdi początkowo nie wiedział, a jego późniejsze protesty nie zdały się na nic. Próby - jak zwykle w Operze Paryskiej - ciągnęły się miesiącami, co bardzo nużyło kompozytora. O mało co nie doszło też do zerwania całego przedsięwzięcia, gdy niespodziewanie znikła primadonna Sophie Cruvelli, zresztą świetna śpiewaczka, i przez miesiąc nie dawała znaku życia. Wreszcie powróciła skruszona, ale do dzisiaj nie wiadomo, czy była to eskapada z nowym kochankiem, czy chodziło o rozgłos za wszelką cenę. Verdi,



ogromnie rozgoryczony i zniechęcony, nazywał odtąd złośliwie Operę Paryską „La grande boutique” - wielkim kramem.

Premiera 13 czerwca 1855 roku przyniosła jednak kompozytorowi ogromny sukces, czego miarą był fakt, że w następnym sezonie wykonano ją ponad 50 razy. Wkrótce libretto zostało przetłumaczone na język włoski i *Les vepres siciliennes* zamieniły się w *I vespri siciliani*. Włoska wersja zdobyła na świecie sporą popularność, chociaż nie dorównała pod tym względem innym operom z późniejszej twórczości Verdiego. Pięcioaktowa opera historyczna wymaga wspaniałej oprawy, nie mówiąc o niezwykłych trudnościach, stawianych wykonawcom głównych partii. Jako Elena zasłynęła w naszym stuleciu Maria Callas, a jako Arrigo - Placido Domingo, który uważa zresztą, że to najtrudniejsza tenorowa partia w operach Verdiego. Dzieło ma niezbyt zgrabną, przyciężką konstrukcję, co jest winą libretta, ale muzyka Verdiego wręcz zniewala bujną melodyjnością i siłą ekspresji dramatycznej.

Muzyka baletowa znalazła się, zgodnie z tradycją i logiką zresztą też, w scenie balowej III aktu opery. Trwa blisko pół godziny i przedstawia cztery pory roku. Jest żywa, barwna i wnosi nieco światła w ogólnie dość ponury nastrój dzieła.

Trzecią operą, którą Verdi napisał na zamówienie paryskiej Grand Opéra był *Don Carlos*. Tym razem libretto, które otrzymał, było naprawdę znakomite. Joseph Méry i Camille du Locle wywiedli je z arcydramatu Fryderyka Schillera. Treścią są sprawy o uniwersalnym znaczeniu, jak walka o wolność i godność ludzką, o swobodę myśli i tolerancję. Ukazane zostały poprzez skomplikowane losy sześciu postaci o bogatych i interesujących osobowościach, które wplątane są w sieć intryg o charakterze zarówno osobistym, jak i politycznym. Całość zaś rozgrywa się na wspaniałym tle hiszpańskiego dworu Filipa II. Muzyka *Don Carlosa*, która nosi wszystkie cechy charakterystyczne dla późnego stylu Verdiego, ujmuje swoją wyjątkową głębią i szlachetnością. Partie wokalne charakteryzuje bogactwo melodii o silnym wyrazie emocjonalnym i psychologicznej wnikliwości. Orkiestra odgrywa ogromną rolę jako środek charakterystyki muzycznej postaci i sytuacji, którym Verdi posługuje się w sposób niezwykle subtelny i trafny, nigdy nie nadużywając efektów. *Don Carlos* jest świadectwem najwyższego mistrzostwa kompozytorskiego. Ale co ważniejsze - z muzyki tego dzieła emanuje głęboki humanizm, który sprawia, że słuchając jej, mamy uczucie obcowania z czymś nieskończenie wielkim i pięknym.

Prapremiera 11 marca 1867 roku w Operze Paryskiej nie przyniosła jeszcze dziełu Verdiego pełnego sukcesu; był to raczej *succes d'estime*. Pomimo to grane było w pierwszym sezonie 43 razy. Zwrócono uwagę na zachowanie cesarzowej Eugenii, skądinąd życzliwej Verdiemu, która demonstracyjnie odwróciła głowę, gdy zraziły ją antyklerykalne akcenty w słowach króla Filipa na scenie.

Scena baletowa w III akcie, na balu u królowej Elżbiety, przedstawiała królową mórz i nimfy wodne, składające najpiękniejsze perły u stóp królowej Hiszpanii. Pięć numerów stanowi niezwykle kunsztowną kompozycję, nieco zaskakująco zapowiadającą już styl baletów Czajkowskiego.

Don Carlos został przetłumaczony na język włoski pod czujnym okiem kompozytora, który w wersji przeznaczonej dla La Scali skrócił operę do czterech aktów i nieco przekomponował, usuwając także scenę baletową. Dzisiaj *Don Carlos* uważany jest przez wielu, w tym autora tego tekstu, za najpiękniejsze dzieło operowe Giuseppe Verdiego.

PIOTR NĘDZYŃSKI



W DUECIE Z CZYTELNIKIEM

EXPRESS

ilustrowany

STUDIO GRAFICZNE:
PROJEKTY WŁASNE,
FOTOGRAFIA REKLAMOWA

PEŁNA PRZYGOTOWALNIA B1:
SKANOWANIE
NAŚWIETLANIE
ODBITKI PRÓBNE
SKŁAD ELEKTRONICZNY



101 studio Tęgi
DRUKARNIA ekONOMICZNA
www.101studio.com.pl



kolory świata

DRUK:

OPAKOWAŃ, MATERIAŁÓW REKLAMOWYCH,
PERIODYKÓW...

B1 – HEIDELBERG SPEEDMASTER 102 V CD 4 KOLORY
B2 – HEIDELBERG SPEEDMASTER 74 2 KOLORY

PEŁNA INTROLIGATORNIA

PROFESJONALNA OBSŁUGA, NOWOCZESNE MASZYNY, NEGOCJOWALNE CENY

TEL./FAX: 042/680 12 46, 680 14 21
E-MAIL: DTP@101STUDIO.COM.PL



ŁÓDŹ

POLSKIE LINIE LOTNICZE



H. SKRZYDLEWSKA S



PRIMABALERINA



Edyta Waśłowska

I SOLISTKA



Malwina Poleszak

I SOLISTA



Krzysztof Brodek

SOLIŚCI



Beata Brożek



Monika Maciejewska



Monika Marzec



Agata Pawlak



Karolina Sasin



Monika Szymurska



Jarosław Biernacki



Kamil Chmielecki



Emil Gałązka



Jerzy Gęsikowski



Adam Grabarczyk



Tomasz Jagodziński



Jan Łukasiewicz



Alexandre Medvedev



Jacek Miszczak



Krzysztof Pabjańczyk



Gintautas Potockas

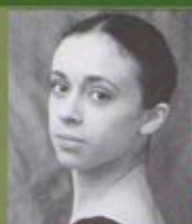


Krzysztof Zawadzki

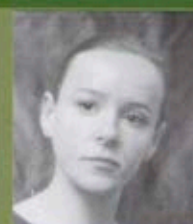
KORYFEJE



Agnieszka Antoszczyk



Emilia Baranowicz



Agnieszka Domagała



Mariola Helbik



Agata Jankowska



Katarzyna Lewandowska



Magdalena Redlewska-Stolarek



Anna Zamojska



Mariusz Caban



Grzegorz Cecherz



Artur Firaza



Piotr Ratajewski



Paweł Stojko

ZESPÓŁ



Grażyna Błaszczyk



Dominika Barańska



Joanna Dworczak



Beata Gęsikowska



Jolanta Henke



Maja Iwińska



Dagmara Jagodzińska



Beata Kowalska



Anna Pruszyńska



Dorota Stępień



Agnieszka Wojda



Lucyna Wojnowska

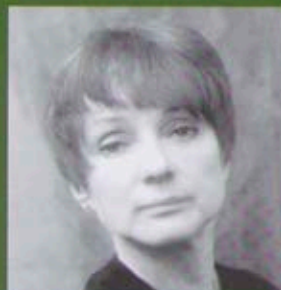


Aneta Wężyk

Wojciech Domagała



Paweł Jagiełło



Anna Fronczek - Lewandowska *BALETMISTRZ*



Tomasz Jagodziński *ZASTĘPCA KIEROWNIKA BALETU*



Elżbieta Bruc *AKOMPANIATOR BALETU*



Nadira Burchanowa *AKOMPANIATOR BALETU*

SEZON 2000/2001

PRAPREMIERA
13 maja 2001

NAGRAMY WYKORZYSTANE W PRZEDSTAWIENIU

Giuseppe Verdi, Amleto, Faust, Richard Wagner, Ballet Music

Orchestra Nazionale de l'Opera de Monte-Carlo

London Symphony Orchestra

dyrygent - Antonio de Almeida

1994, Philips Classics Production

Verdi, Preludio, Overture & Ballet Music

BBC Philharmonic

dyrygent - Sir Edward Downes

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Wydawnictwo
TEATR WIELKI W ŁODZI

Opracowanie i realizacja programu
dźwiękowych wykonań i polifonii
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Projekt graficzny
GIORGIO MAGGI

Projekt graficzny
wideozrytmicznego na wideo
KINSUN CHAN

Złoty
CHWALESŁAW ZIELINSKI
TOMASZ JAGODZIŃSKI

Drugi
DRUKARNIA GUTENBERG