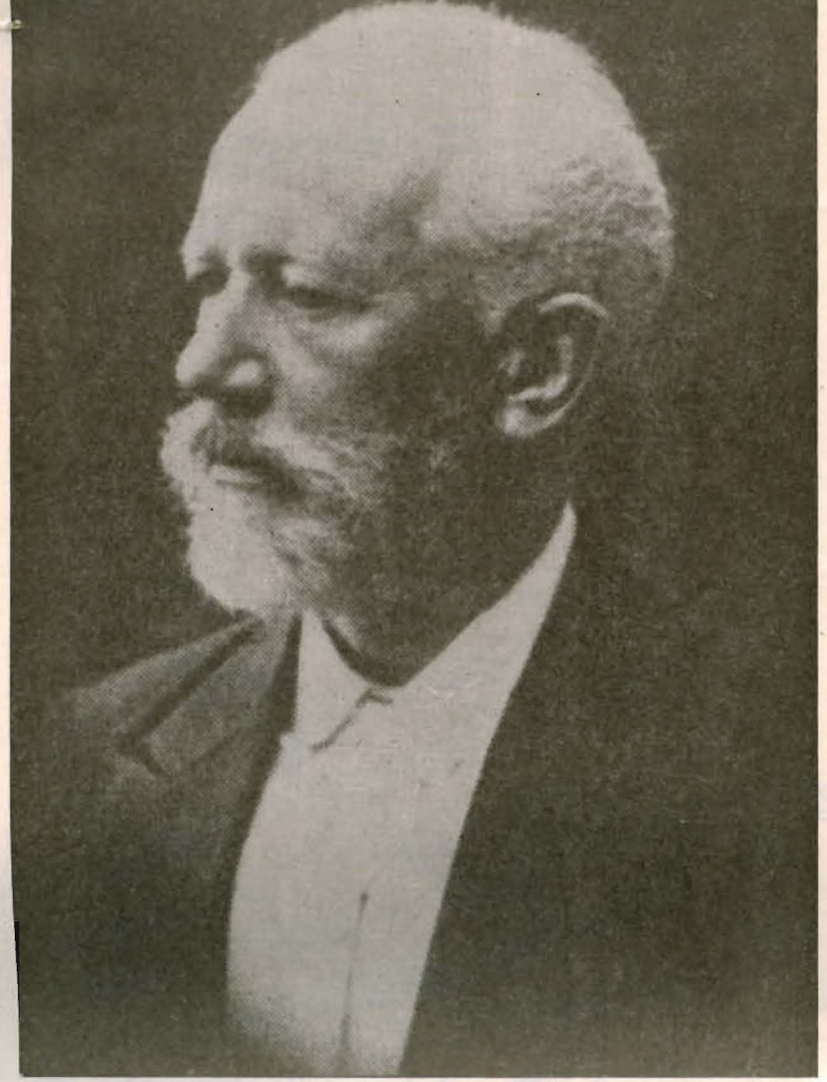
FRANCESCA DA RIMINI

GISELLE

Piotr Czajkowski • FRANCESCA DA RIMINI

Adolphe Charles Adam • GISELLE

Francesca da Rimini



Piotr Czajkowski (1840—1893)

"Amor e cor gentil son una cosa"
"Miłość i serce szlachetne to jedno"

DANTE ALIGHIERI
"VITA NUOVA"

Dante Alighieri (1265—1321).
Giotto di Bondone. Florencja, Muzeum Narodowe

Tadeusz Kaczyński

CZAJKOWSKI I DANTE

W roku 1283 książę Giovanni Malatesta, pan na Rimini, dla swej ułomności przezwany Gionciotto (co znaczy: *Jan Kulawy*) zabił własnoręcznie swoją żonę Franceskę i brata przyrodniego Paola. Nie była to pierwsza zbrodnia w rodzinie Malatestów i zapewne nie wzbudziłaby żywszego zainteresowania, gdyby nie jej szczególne okoliczności. Gianciotto popełnił morderstwo podwójne, ale swego czynu nie odpokutował, nie został ukarany ani nawet uznany za winnego, co więcej, współcześni okazali mu nawet współczucie. A wszystko dlatego, że przyczyną zbrodni było wiarołomstwo żony, popełnione z jego własnym bratem. To wystarczało, aby usprawiedliwić Gianciotta, potępić Franceskę, a za najbardziej winnego w tym trójkącie uznać Paola, ponieważ zgrzeszył potrójnie: uwiódł kobietę zamężną, przyprawił rogi bratu i zdradził własną żonę — bo on także był człowiekiem żonatym.

Współczesność stanęła po stronie Gianciotta, potępiając Paola i Franceskę, lecz historia odwróciła ten porządek rzeczy. Stało się to za sprawą literatury, a ściślej mówiąc za sprawą Dantego. Gdyby nie on, cała rzecz poszłaby pewnie w zapomnienie. Dante pierwszy ubrał ją w rymy i rytmy, włączając do V pieśni pierwszej części (*Piekło*) swojej *Komedii*, nazwanej później *Boską*. Genialny poeta okazał się nieodrodnym synem epoki, umieszczając Franceskę i Paola w piekle, tyle że z dwóch rzesz piekielnych (pierwsza to ci, którzy zgrzeszyli rozwiązłością, druga — ci, którzy zgrzeszyli miłością namiętną) wybrał dla swych bohaterów tę lepszą. Uznając ich winnymi, nie uniewinnił jednak bynajmniej Gianciotta. Nie mógł go umieścić w piekle, gdyż w chwili gdy odbywał swoją imaginacyjną wędrówkę po zaświatach (rok 1300) stary Malatesta żył jeszcze. Ale dał do zrozumienia przez usta Franceski, że i jego jako bratobójcę spotka podobny los. W ten sposób zrównał niejako całą trójkę — nie tyle w winie, co w nieszczęściu. Zrównał, ale nie potraktował wszystkich jednakowo. Widać wyraźnie, komu z tej trójki okazuje największą sympatię, komu współczuje, a do kogo ma stosunek niechętny; ignoruje Gianciotta, współczuje obojgu kochankom, a szczególną sympatią darzy Franceskę.

Dante dokonał pierwszej w historii próby rehabilitacji Franceski. Wnikliwi szperacze twierdzą, że nie uczynił tego jednak bezinteresownie. Znajdując na starość przytułek u rodziny Polentów (nazwisko panieńskie Franceski) pragnął rzekomo wywdzięczyć się jej przynajmniej w ten sposób. Gdyby nawet tak było, poeta miał chyba słuszność okazując naj-

więcej sympatii Francesce, z tej trójki ona bowiem najmniej zasługiwała na potępienie, zwłaszcza jeśli pamiętać, że została poślubiona brzydkiemu i ułomnemu Malateście wbrew swojej woli.

W tekście *Boskiej Komedii* nazwisko Malatesta w ogóle się nie pojawia, nie pada również imię Paola, zaś stosunku pokrewieństwa pomiędzy mężem i kochankiem Franceski zaledwie można się domyślać. Pomimo to dla współczesnych Dantemu treść tej historii była czytelna — znali ją z przekazów ustnych. My, dla zrekonstruowania sobie pełnego obrazu losów Franceski z Rimini (zamordowanej, nawiasem mówiąc, nie w Rimini — jak dawniej sądzono — lecz w Pesaro) sięgamy do przekazów historycznych. Ale nie musimy tego czynić. Opisane przez Dantego spotkanie z dwoma nierozłącznymi cieniami, z których jednemu na imię Francesca, jest tak przejmujące, że zbędne są tu wszelkie szczegóły.

Stosunek poematu symfonicznego Piotra Czajkowskiego *Francesca da Rimini* do *Boskiej Komedii* ma się trochę tak, jak stosunek poematu Dantego do rzeczywistego zdarzenia. Każde z tych dzieł można przyjmować łącznie z jego przedmiotem inspiracji, albo też niezależnie od niego, jako samoistne zjawisko artystyczne. W odniesieniu do Czajkowskiego oznacza to percepowanie jego fantazji symfonicznej (bo taki jest oryginalny podtytuł utworu) jako zbioru motywów, fraz i tematów, rozdzielanych pomiędzy dane instrumenty, podbudowane daną harmonią i ułożone w taką, a nie inną kompozycję formalną. Zbioru motywów, fraz i tematów, które są czysto muzycznymi elementami, a nie tłumaczeniem na język muzyki pozamuzycznych faktów i przeżyć.

Utwór Czajkowskiego, chociaż nazwany fantazją, ma klasyczną budowę trzyczęściową, opartą na schemacie A — B — A, ze wstępem i zakończeniem. Wstęp (*Andante lugubre*) otwiera wzięty glissandem w dół niski dźwięk fagotów, wiolonczel i kontrabasów, na którego tle leniwie poruszają się akordy grupy instrumentów dętych blaszanych. Stopniowo ruch się wzmaga, tempo ożywia, ale pod koniec wracają znowu leniwe akordy i niskie, jeszcze niższe niż przedtem oktawy wiolonczel i kontrabasów.

Identyczne niemal części skrajne (*Allegro vivo*) mają charakter nietematyczny. Można się tu wprawdzie doszukać dwóch niezdecydowanych melodycznie quasi-tematów, giną one jednak w powodzi chromatycznych i diatonicznych biegników, zestawionych symultatywnie albo naprzemianlegle z tremolandami i krótkimi, jak gdyby wpół-urywanymi motywami, co daje w sumie silne napięcie dramatyczne, a w miejscach spotęgowania dynamicznego wywołuje nawet wrażenie grozy.

Z niespokojnymi częściami skrajnymi kontrastuje część środkowa, *Andante cantabile*, utrzymana w skróconej formie sonatowej (bez repryzy), zawierająca również dwa, ale tym razem bardzo zdecydowane melodycznie tematy. Natychmiast po ich ekspozycji następuje przetworzenie, zakończone krótkim, bardzo dynamicznym ustępem, nawiązującym wyraźnie do trzeciej części utworu, będącej jak wiadomo powtórzeniem pierwszej. Całość zamyka nie mniej dynamiczny finał, oparty na chromatycznych biegnikach w górę i w dół, przypieczętowanych aż dziewięciokrotnym powtórzeniem na końcu tego samego akordu.

Utwór Czajkowskiego można tak oto rozebrać na elementy, można w ten sposób go słuchać. Niektórzy nawet postulują niezależność od dzieła Dantego, utrzymując, że związek obu utworów jest luźny. Ale zestawienie fragmentów V pieśni *Boskiej Komedii*, poświęconych Francesce, z partyturą Czajkowskiego, przeczy takiej opinii. Bliższe porównanie pozwala nawet przypuszczać, że Czajkowski traktował swój utwór ściśle programowo, ilustrując to wszystko z poematu Dantego, co dało się muzycznie zilustrować.

Kompozycja rozpoczyna się, jak pamiętamy, glissandem w dół i owym niskim, trzymanym długo dźwiękiem fagotów i kontrabasów, współbrzmiącym z prawie nieruchomymi akordami „blachy", przy pauzującej (z wyjątkiem tam-tamu) całej reszcie orkiestry. Po chwili następuje, rozpoczęty również glissandem a obejmujący diapazon aż dwóch oktaw, pochód w dół (m.in. puzony i tuba). Tak wyglądają pierwsze takty partytury Czajkowskiego. A oto początkowe wiersze V pieśni *Boskiej Komedii*:

✶

W obręb drugiego wstąpiłem koliska,
Które zamyka szczuplejsze obszary,
*Lecz boleśniejszy z duchów jęk wyciska.**

*) Wszystkie cytaty z „Boskiej Komedii" Dantego w przekładzie Edwarda Porębowicza.

W. Blake — „Paolo i Francesca", sztych. Ilustracja do V Pieśni „Piekła" Dantego

Kolejne tercyny poematu Dantego opisują postać siedzącą u progu drugiego piekielnego koliska. Jest to Minos, „rozeznawca biegły ludzkiej winy", wskazujący każdemu taką drogę, na jaką zasłużył.

✶

Czerń niezliczona duchów przedeń płynie:
Każdy z kolei przybywa przed sędzię,
Wyzna, wysłucha i już na dół chynie.

✶

— pisze Dante. Nie jest chyba przypadkiem, że Czajkowski w drugim fragmencie wstępu wprowadza krótkie, szybkie odzywki różnych instrumentów, zestawione polifonicznie, a więc „goniące się" i obejmujące stopniowo całą partyturę z wyjątkiem środka, zarezerwowanego dla dwuinstrumentalnych (rogi i puzony), ale z uwagi na grę w unisonie brzmiących jak jeden instrument, progresyjnie powtarzanych zwrotów. Czy można bardziej dosłownie zilustrować w muzyce scenę Minosa z duchami?

Następuje u Dantego rozmowa przewodnika poety, Wergiliusza, z Minosem, której odpowiednika nie znajdujemy w partyturze. Ale kolejne tercyny V pieśni zilustrował Czajkowski aż nazbyt dokładnie:

✶

A wtem mi w uszach jęki zaskowyczą;
A wtem doszedłem do miejsca, gdzie duchy
Płaczem ogromnym nieustannie krzyczą.

Stanąłem w jamie ciemnościami głuchej,
Która, jak morze w huraganie, ryczy,
Gdy niem przeciwne wstrząsną zawieruchy.

Piekielny orkan, puszczony ze smyczy,
Duszę w gwałtownym ponosi upuście,
Szarpie i kole i ościeniem ćwiczy.

A kiedy lecą razem nad czeluście,
Jęk z jękiem gada, wrzask z wrzaskiem się kłóci,
Bluźnierstwom wolne otwierając ujście

Przeciwko mocy bożej;

✶

Nie trzeba szczególnie się wsłuchiwać w muzykę Czajkowskiego, aby usłyszeć (pod koniec wstępu) owe jęki, wrzaski i bluźnierstwa, a nade wszystko ów orkan, zilustrowany przez kompozytora wszelkimi dostępnymi w owym czasie (rok 1876) środkami.

Poeta wymienia teraz szereg rozpoznanych duchów (Semiramis, Kleopatra, Helena, Achilles, Parys, Tristan), ale kompozytor to pomija jako epizod nie mający istotnego znaczenia. Środkowa część kompozycji poświęcona jest wyłącznie nieszczęśliwej parze kochanków, przy czym Paolo został wyobrażony pierwszym, a Franceska drugim tematem. Wbrew tradycjom formy sonatowej te dwa tematy słabo ze sobą kontrastują i — co stanowi jeszcze większe sprzeniewierzenie się tradycji — oba mają charakter liryczny. Ale kompozytor, chcąc pozostać wierny programowemu założeniu, nie mógł postąpić inaczej.

Znajomość poematu Dantego wyjaśnia jeszcze wiele innych zagadek środkowej części kompozycji, chociażby tę: czemu w przetworzeniu nie podobna ustalić, gdzie się kończy przeróbka pierwszego, a zaczyna przeróbka drugiego tematu? Po przeczytaniu słów, wypowiedzianych przez Franceskę, nie może być wątpliwości, dlaczego te dwa tematy zostały ze sobą tak ściśle splecione:

✶

Miłość, co zawsze miłością się płaci,
Tak mi kazała w nim podobać sobie,
Że go nie zgubię już, ni on mię straci.

Miłość nas wspólnie położyła w grobie...

✶

W partyturze można wskazać miejsce, gdzie następuje śmierć obojga kochanków i gdzie ich ciała przeistaczają się w pędzące czy też lecące na skrzydłach duchy (koniec ekspozycji, początek przetwarzania), ale właściwa muzyce niejednoznaczność pozwala wyrażać w tym względzie tylko przypuszczenie. Podobnie krótki fragment zamykający część środkową, oparty na łamanym pasażu opadającym w dół, którego obecność w tym miejscu trudno uzasadnić z formalnego punktu widzenia, może, chociaż nie musi, wyrażać muzycznie końcowe wiersze pieśni V:

✶

Gdy jeden mówił, drugi cień w tej chwili
Szlochał; a jam czuł, że coś się rozkłada
We mnie i duch się mój ze śmiercią sili...

I padłem, jako ciało martwe pada.

✶

Trzecia część fantazji Czajkowskiego jest , jak wiadomo, dokładnym powtórzeniem pierwszej. Wyobrażamy sobie — choć Dante nie powraca już do tego obrazu — że poeta, ocknąwszy się z omdlenia znalazł się znowu pośród piekielnego wichru. Nie co innego chyba wyraża finał kompozycji, dla którego nie trudno znaleźć odpowiednik we wcześniejszych strofach pieśni V:

✶

Jak szpaki, gdy je wiatr jesienią łowi,
Snują w powietrzu długie, zbite chmary,
Tak się miotały, poddane wichrowi,

W górę, w dół, tam i sam nieszczęsne mary;
A nigdy nędznych losu nie poprawi
Bodaj nadzieja łagodniejszej kary.

Jest pewne, że bez znajomości tej części *Boskiej Komedii* poemat symfoniczny Czajkowskiego musiałby wyglądać inaczej, a może w ogóle nie zostałby skomponowany. Ta inspiracja, czy nawet więcej — nieświadome współautorstwo Dantego — do niczego jednak nie zobowiązuje słuchacza. Wolno mu nie przyjmować „dantejskiej" interpretacji utworu, odrzucić przeżycia nieszczęśliwej Franceski i podkładać w to miejsce własne, nie mające z tamtymi nic wspólnego. Może też — o czym już była mowa — abstrahować od wszelkich pozamuzycznych treści i słuchać tego utworu Czajkowskiego tak, jak się słucha którejkolwiek z jego symfonii. W takim wypadku zachodzi jednak obawa, że forma poematu symfonicznego wyda mu się nie dość klarowna, a jego treść muzyczna — monotonna albo nawet banalna. Te właśnie cechy utworu, wychodzące na jaw przy słuchaniu „niezależnym" sprawiły, że *Francesca da Rimini* coraz rzadziej wykonywana jest na sali koncertowej, a coraz częściej w operze, gdzie z natury rzeczy muzyka nigdy nie występuje sama, lecz zawsze w syntezie z innymi sztukami, w tym wypadku w syntezie ze sztuką choreograficzną.

Tadeusz Kaczyński

Dante Alighieri

BOSKA KOMEDIA

("PIEKŁO", PIEŚŃ V – FRAGMENT)

. . . . . .

„Poeto", rzekłem, „oto chęć mię bierze
Przemówić do tych dwojga, co się miecą
Na wietrze tam i sam, jak lotne pierze".

A on mi na to powie: „Czekaj nieco;
Skoro się zbliżą, proś w imię kochania,
Które je niesie, a one przylecą".

Więc gdy je wichru przywiały smagania,
W głos zawołałem: „Dusze umęczone,
Przemówcie do nas, jeśli nic nie wzbrania!"

Jako gołębie miłością wabione,
Na wyprężonym skrzydle, jedną parte
Chęcią, w lubego gniazda lecą stronę,

Tak z Dydonowej gromady wydarte,
Snać rzewną prośbę słysząc, mimo wrzaski,
Leciały, na wiatr stęchły rozpostarte.

„O ty, istoto czuła, pełna łaski,
Że raczysz witać w tej ciemności sinej
Nędznych, których krew ziemskie broczy piaski;

Gdyby nam sprzyjał Król świata dziedziny,
Prosilibyśmy o spokój twej duszy,
Żeś się użalił nieszczęśliwej winy.

Chcesz-li przyczynę znać naszej katuszy,
Pytaj i słuchaj, co-ć powiemy o niej,
Póki nas burza znów nie zawieruszy.

Kraj mój położon jest nad brzegiem toni,
Którą nurt Padu z utęsknieniem wita,
Bo tam ma spokój od rzek swych pogoni.

Miłość, co łatwo serc zacnych się chwyta,
Skuła go czarem mej ziemskiej postaci;
Wzdrygam się, pomnąc, jak była zabita.

Miłość, co zawsze miłością się płaci,
Tak mi kazała w nim podobać sobie,
Że go nie zgubię już, ni on mię straci.

Miłość nas wspólnie położyła w grobie...
Morderca niechaj Kainy) się lęka!"*
W takim duch do nas przemówił sposobie.

Więc ja, poznawszy, jak wielka ich męka,
Zwiesiłem głowę i trwałem w tym stanie,
Aż wieszcz zapytał: „Co za myśl cię nęka?"

Ja się ocknąłem i rzekłem: „O, Panie!
Jakie tęsknoty i jakie zachcenia
Na to nieszczęsne wiodły ich kochanie?"

Zaczem zwróciłem się znowu do cienia:
„Franciszko", rzekłem, „pokutnico biedna,
Do łez mię twoje wzruszyły cierpienia.

Lecz gdy wam z westchnień chęć się rwała jedna,
Skąd wam tej chęci pierwsze przyszły wieści
I jak wykryła się, dotąd bezwiedna?"

A ona: „Nie ma straszniejszej boleści,
Niż myślą szczęścia zaprawiać rozpacze,
A mistrz twój o tem długie zna powieści.

Lecz skoro taką chęć po tobie baczę
Poznać, skąd wyszły nasze niepokoje,
Wyznam, jak człowiek, co mówi, a płacze:

* *Kaina* — miejsce w piekle, gdzie są karani bratobójcy (wg objaśnienia E. Porębowicza).

Raz dla zabawy czytaliśmy boje,
Gdzie wpadł Lancelot w miłosne więzienie:
Byliśmy sami, bezpieczni oboje.

Czasem nad księgą zbiegło się spojrzenie
I zdejmowało z lic barwy rumiane, —
Ale nas zmogło jedno okamgnienie.

Kiedyśmy doszli, gdzie usta kochane
Rycerz całował w nieowładnej chęci,
On, z którym nigdy już się nie rozstanę,

Drżący do ust mych przylgnął bez pamięci;
Księga i pisarz Galeottem byli,
W ten dzień jużeśmy nie czytali więcej.

Gdy jeden mówił, drugi cień w tej chwili
Szlochał; a jam czuł, że coś się rozkłada
We mnie i duch się mój ze śmiercią sili...

I padłem, jako ciało martwe pada.

Przełożył Edward Porębowicz

Irena Turska

DZIEJE SCENICZNE BALETU "FRANCESCA DA RIMINI"

Tragiczna miłość Franceski i Paola należy do tematów kuszących wielu choreografów, zwłaszcza że mogli dysponować gotową już muzyką Czajkowskiego.

Po raz pierwszy ujął ten temat w formę baletową Michał Fokin, wystawiając balet pt. *Francesca da Rimini* w Teatrze Maryjskim w Petersburgu w roku 1915. Treść baletu opierała się na V pieśni *Piekła* Dantego: Dante spotyka w piekle Paola i Franceskę, którzy opowiadają mu dzieje swej miłości. Epizody akcji rozgrywały się w różnych miejscach sceny, kolejno oświetlanych i wygaszanych. Wykonawcami głównych ról byli: Lubow Jegorowa, Piotr Władimirow i Borys Romanow.

W roku 1937 David Lichine opracował dla Baletów de Basila własną wersję *Franceski da Rimini*, której premiera odbyła się w *Covent Garden* w Londynie, z udziałem Lubow Czernyszewej, Marka Platowa i Paula Petrova w rolach głównych. Lichine potraktował temat bardziej realistycznie i dramatycznie, przyjmując za punkt wyjścia waśń dwóch skłóconych rodów włoskich, której miało położyć kres małżeństwo Franceski da Ravenna z Malatestą da Rimini, zwanym Gianciotto. Będąc odrażającym kaleką i obawiając się odmowy Franceski, Gianciotto śle swego młodszego brata, Paola, by poślubił ją *per procura* i przywiózł na zamek. Tak rodzi się nieszczęśliwa miłość dwojga młodych.

Na podobnym wątku, częściowo historycznym, a częściowo literackim, oparty był trzyaktowy balet ze specjalnie skomponowaną muzyką Borysa Asafiewa, *Paolo i Francesca*, wystawiony w choreografii N. Chołfina w Teatrze Muzycznym im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki w Moskwie w roku 1947.

Na przestrzeni lat 1949—1963 w wielu teatrach Związku Radzieckiego wystawiano różne wersje baletów opartych na tym temacie.

Wspomnijmy jeszcze o wersji Serge'a Lifara, przygotowanej dla *Ballets de France* Janine Charrat i wystawionej w roku 1958 w Théâtre des Champs-Elysées w Paryżu.

W maju 1963 roku *Franceskę da Rimini* realizuje balet Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie i wystawia ją na scenie Teatru im.

J. A. D. Ingres — „Francesca da Rimini"

Słowackiego. Choreografię opracowuje Henryk Tomaszewski, scenografię Kazimierz Wiśniak, a role główne tańczą Joanna Puter, Józef Parużnik i Jacek Heczko.

Obecna wersja baletu jest dziełem Aleksieja W. Cziczinadze, który wystawił *Franceskę da Rimini* w roku 1960 w Teatrze Muzycznym im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki. Autor jej odstępuje znacznie zarówno od tekstu Dantego, jak i od programowej treści fantazji symfonicznej Czajkowskiego oraz źródeł historycznych, traktując swój balet jako ponadczasowy poemat o miłości. Żadna z postaci nie jest pierwszoplanowa. Francesca, Paolo i jego brat przeżywają swe osobiste dramaty, które los splata w jeden wspólny konflikt. Inspiracją choreografa jest tu muzyka Czajkowskiego, częściowo tylko zależna od skojarzeń treściowych, zawartych w jej pierwotnym programie.

Irena Turska

„Francesca da Rimini" w *Ballets Russes* w Monte Carlo. Choreografia Davida Lichine'a

„Francesca da Rimini" w *Théâtre de la Monnaie* w Brukseli. Dolores Laga (Francesca), Andre Leclair (Paolo).

Gabriele D'Annunzio

FRANCZESKA Z RIMINI*)

(FRAGMENT AKTU PIĄTEGO)

FRANCZESKA. Całuj mi oczy, rozcałuj mi skronie
i moje lica i szyję...
Tak... o... tak!...
rozcałuj pulsy i palce...
Tak! bierz mi duszę i odwróć ją tak,
ażeby tchnienie nocy
znów ją zawiodło ku temu,
czem była!
By ją zawiodło ku odległym rzeczom
to słowo nocy,
i aby szczęście, raz zakosztowane,
zamknęło mi serce,
abym widziała ciebie
tym, jakim byłeś, nie tym, jakim będziesz,
o ty mój piękny, słodki przyjacielu.

PAOLO. Zawiodę ciebie tam, gdzie zapomnienie.
Czas już nie będzie miał władzy
nad pożądaniem,
które przestanie być sługą.
Dzień z nocą stopi się w jedno
na ziemi, jak na wezgłowiu,
i ręce świata nie będą już mogły
rozdzielić czarnych ramion z ramionami
białemi,
ani nie rozplączą
włosów i żył posplatanych.

FRANCZESKA. Wszak mówi książka, której nie czytałeś:
„Jednem byliśmy w życiu, tak jesteśmy
godni być jednem i w śmierci."

PAOLO. Niech będzie
księga zamknięta!
(Wstaje, zamyka książkę na pulpicie i zdmuchuje światło.)
Nie czytaj! Gdzieindziej
jest napisane przeznaczenie: w gwiazdach
jest napisane, drżących
jak twoja szyja i twe pulsy
i twoje skronie,
może dlatego, że były
twoją koroną i twem przeznaczeniem,
kiedyś w płomieniach schodziła
z niebios na ziemię. A z jakiej winnicy
— powiedz — zerwałaś to przepiękne grono?
Woń upojenia
mają i miodu,
jak żyły, nabrzmiałe rozkoszą! Owoce
nocy! Miłości płomieniste stopy
wycisną słodki z nich napój. Daj usta!
Daj usta! Jeszcze! Jeszcze!

(FRANCZESKA podaje mu się na wezgłowiu nieprzytomna, zwyciężona. Nagle, głęboką ciszę przerywa gwałtowny łomot w drzwi, jakby kto bił w nie pięściami. Kochankowie zrywają się przerażeni.)

GŁOS GIANCIOTTA. Franczesko! otwórz! Franczesko!

Przełożył *Jan Kasprowicz*

* W przytoczonym fragmencie zachowano pisownię przekładu Kasprowicza (Red.)

FRANCESCA DA RIMINI

Treść baletu

Epizod I — Podczas ceremonii zaślubin kościelnych Franceski i Paola, starszy brat Paola, Giovanni, niepostrzeżenie zajmuje miejsce narzeczonego u boku Franceski, która w ten sposób, nie wiedząc o tym, zostaje żoną Giovanniego. Przerażona, domaga się wyjaśnień od ukochanego Paola ale on, spełniając wolę brata, uchyla się od odpowiedzi.

Paolo rozumie jednak, że nie może wyrwać z serca miłości do Franceski i że obecnie miłość ta jest grzechem.

Epizod II — Francesca widzi beznadziejny tragizm swej sytuacji. Obowiązek, religia, prawo — wszystko każe jej poddać się woli Giovanniego, lecz nie potrafi zapomnieć o ukochanym Paolu. Giovanni także zdaje sobie sprawę, że Francesca nigdy go nie pokocha.

Epizod III — W sercu dręczonego niepokojem i nieodwzajemnioną miłością Giovanniego budzi się zazdrosna myśl: a może Francesca kocha Paola?

Andrzej Majewski — projekty kostiumów do baletu „Francesca da Rimini"

Andrzej Majewski — projekt dekoracji do baletu „Francesca da Rimini

Epizod IV — Ulegając podszeptom zazdrości, Giovanni biegnie do komnat Franceski. Słysząc jej płacz, uświadamia sobie jasno, że Francesca jest nieszczęśliwa i że sam ponosi za to winę.

Epizod V — Wszystkie myśli Franceski biegną do Paola. Wspomina chwilę pierwszego ich spotkania. Ujrzawszy go wówczas sądziła, że to on będzie jej mężem, Paolo zaś nie wyprowadził jej z błędu. On także uległ od razu porywom serca. Teraz ich miłość jest występna i może zaprowadzić Franceskę do więzienia.

Francesca szuka ukojenia w żarliwej modlitwie.

Epizod VI — Lecz oto nadchodzi Paolo. Miłość zwycięża. Zatopieni w swym szczęściu zapominają o wszystkim.

Niepostrzeżenie wchodzi Giovanni; widzi swą żonę w ramionach brata i rzuca się nań ze sztyletem. Zadaje śmiertelny cios obojgu kochankom.

Giovanni odchodzi od zmysłów. Daremnie stara się uciec od widoku swych ofiar. Jasny obraz Paola i Franceski pozostaje nie skażony na wieki, ich miłość jest niezniszczalna.

Aleksiej Cziczinadze

(Przełożyła *Irena Turska*)

FRANCESCA DA RIMINI

Livret du Ballet

Episode I — C'est le jour du mariage de Francesca et de Paolo. Giovanni, le frère aîné de Paolo, s'insinue à la place de celui-ci sans que Francesca s'en aperçoive. C'est ainsi qu'elle devient, à son insu, femme de Giovanni. Apprenant la triste vérité, elle demande à son bien-aimé Paolo l'explication de cette supercherie, mais celui-ci a promis à Giovanni de ne pas dévoiler le secret.

Paolo comprend qu'il ne pourra jamais se libérer de son amour impossible pour Francesca.

Episode II — Francesca ne peut plus douter de sa destinée tragique, se voyant trompée et perdue. Son devoir conjugal, sa religion, sa loyauté l'obligent à se soumettre à la volonté de Giovanni qu'elle n'aime pas, et à renoncer à Paolo qu'elle ne peut cesser d'aimer.

Giovanni se rend également compte que Francesca ne l'aimera jamais.

Episode III — Seul dans sa chambre, Giovanni souffre. Le désespoir remplit son coeur d'un sombre pressentiment: Francesca aimerait-elle Paolo ?

Episode IV — Guetté par la jalousie, Giovanni paraît concevoir des soupçons qui l'incitent à pénétrer dans la chambre de Francesca. En l'entendant pleurer, il se fait d'amers reproches : sa femme est malheureuse et c'est lui qui en est responsable.

Episode V — Francesca ne peut s'empêcher de penser à Paolo. Elle évoque le souvenir de leur première rencontre et de l'éveil de son amour pour Paolo qu'elle croyait devenir un jour son époux. Pourquoi l'a-t-il laissé croire ? Lui non plus, il n'a pu résister à la passion amoureuse. Prise de remords pour son amour coupable, Francesca se voit en prison. Elle cherche à calmer son anxiété par une prière ardente.

Episode VI — Paolo arrive pour avouer sa passion à Francesca qui se laisse aller dans ses bras. La flamme d'amour les embrase, ivres de bonheur.

Soudain entre Giovanni. Apercevant sa femme dans les bras de son frère, il se précipite sur Paolo, le poignard à la main, et porte un coup mortel à deux amants qui expirent.

La raison de Giovanni s'égare. En vain il cherche à fuir la vue de ses victimes. Rien ne pourra plus s'opposer à leur bonheur. Une image lumineuse de Francesca et de Paolo survivra intacte, leur amour étant indestructible.

Giselle

Adolphe Charles Adam (1803—1856)

Irena Turska

BALET "GISELLE"

Stwierdzenie, że *Giselle* Adama jest kwintesencją stylu wczesnego baletu romantycznego, znajdujemy w każdym niemal podręczniku historii tańca. To znaczenie historyczne oraz właściwości stylistyczne *Giselle* określają jej pozycję w światowym repertuarze baletowym, a także warunkują trudności jej realizacji scenicznej.

Giselle jest jedynym baletem z okresu lat 1830—1845, który posiada nie przerwaną niemal tradycję. Jest to więc zabytek muzealny, który jednak, w odróżnieniu od dzieł rzeźby czy malarstwa, ożywa za każdym razem na scenie w interpretacji coraz to nowego pokolenia artystów, wychowanych w odmiennych ideałach estetycznych. Realizując dziś to widowisko, trzeba do niego podejść z pietyzmem, należnym czcigodnemu zabytkowi, a jednocześnie uwzględnić wymagania estetyczne współczesnej nam epoki.

Gdzie więc szukać trzeba klucza do zrozumienia *Giselle*?

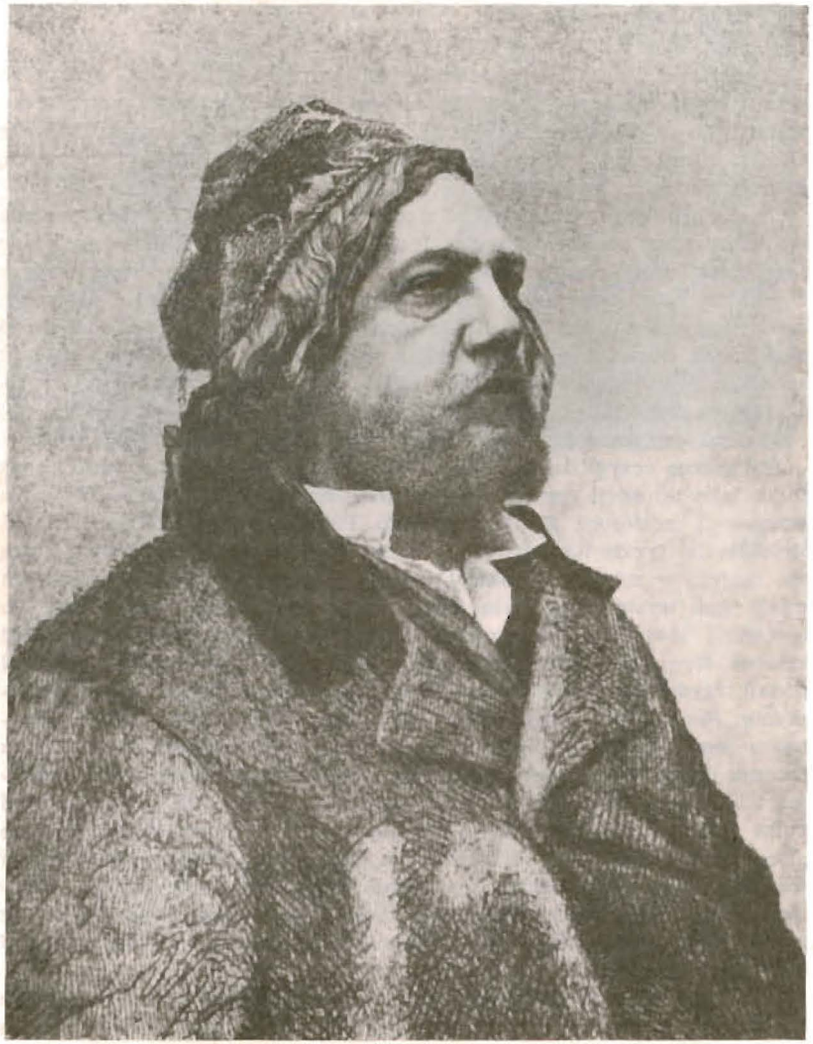
Jest rzeczą oczywistą, że muzyka tego baletu ma dziś znaczenie i sens tylko jako tło akcji scenicznej. Adolphe Charles Adam (1803—1856), syn pianisty i profesora Konserwatorium Paryskiego, a następnie uczeń Boieldieu w tymże Konserwatorium, zainteresował się wcześnie muzyką dla teatru; w roku 1847 założył nawet mały teatr operowy, w którym miały być wystawiane wyłącznie utwory młodych kompozytorów. Po rewolucji 1848 roku teatr został zamknięty i Adam aż do roku 1852 spłacał długi. Obdarzony niespożytą energią i pracowitością, napisał ponad trzydzieści oper komicznych, z których dwie cieszyły się popularnością: *Pocztylion z Longjumeau* i *Gdybym był królem*. Spośród kilkunastu jego baletów najczęściej wystawiane były: *Faust* (1833), *Córka Dunaju* (1836), *Piękna dziewczyna z Gandawy* (1842), *Dziewczyna z marmuru* (1845), *Korsarz* (1856) i *Le Diable à quatre* (1845). Ten ostatni balet (którego francuski tytuł można swobodnie przetłumaczyć jako „Wielkie zamieszanie"), stanowi dla nas pewną ciekawostkę: akcja jego rozgrywa się w Polsce, „na dworze hrabiego Polinsky'ego", a głównymi bohaterami są koszykarz Mazurki i jego żona Mazurka! Balet ten wystawiany był w Polsce pod tytułem *Hrabina i wieśniaczka, czyli Przemiana żon*.

Mimo tak wielkiej płodności kompozytora, który pisał bardzo szybko i z wielką łatwością, twórczość jego możemy dziś oceniać właściwie tylko

na podstawie *Giselle*, dzięki niej bowiem zdobył trwałą pozycję na scenach teatralnych. Wiemy z ówczesnych krytyk, że w okresie pierwszego wystawienia *Giselle* muzykę jej uznano za lepszą od innych partytur baletowych. Podkreślano atrakcyjność melodyki, kompetencję autora w sprawach tańca, a także ścisły związek z sytuacjami scenicznymi, chociaż nie ominęły też kompozytora zarzuty pewnych „zapożyczeń", jak na przykład motywu z opery *Euryanthe* Webera do marszu myśliwych czy motywu z *V Symfonii* Beethovena do sceny wejścia Hilariona.

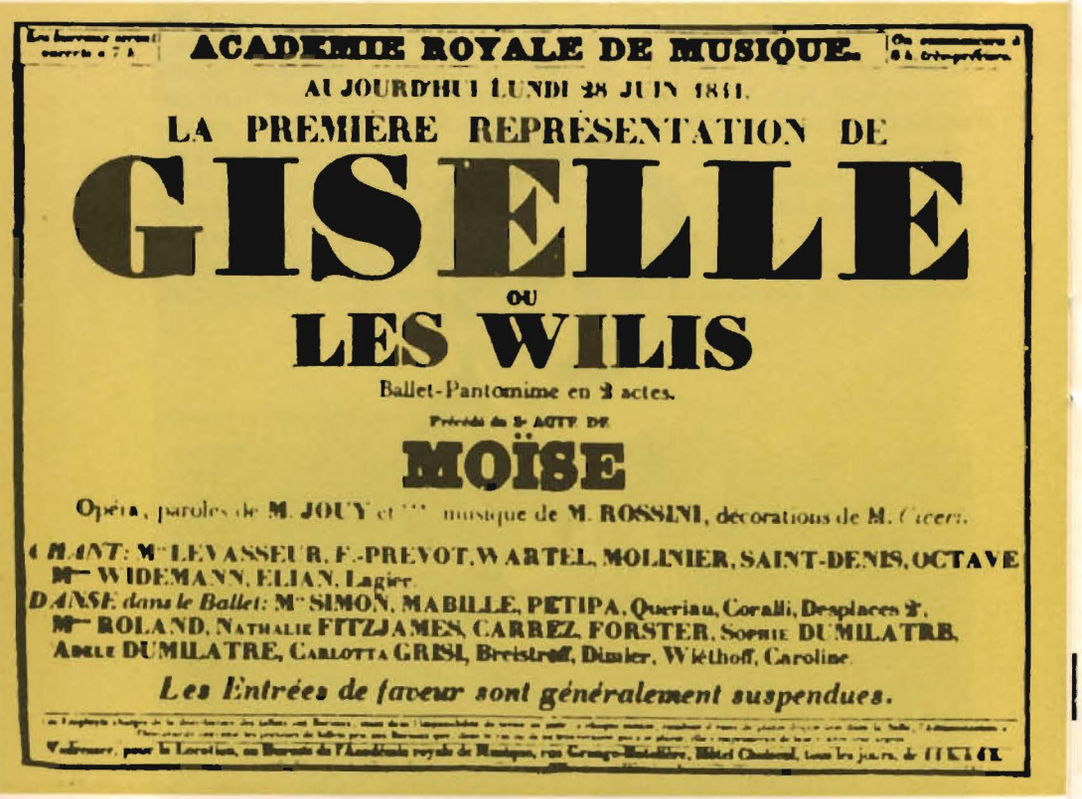
Dziś możemy stwierdzić, że muzyka *Giselle* nie posiada wybitnych cech dramatu muzycznego, ani też nie zawiera bogactwa czy ciekawego

Théophile Gautier (1811—1872)



Jean Coralli (1779—1854)

rozwinięcia tematów. Składa się na nią pewna ilość krótkich, prostych tematów melodycznych, którymi kompozytor zręcznie żongluje, zestawiając je i kontrastując bądź też używając ich jako motywów przewodnich głównych postaci. Tworzy więc przystosowaną do potrzeb ówczesnej choreografii strukturę prostą i dla naszych dzisiejszych pojęć naiwną, jak sama akcja *Giselle*. W swej monografii, poświęconej temu baletowi, Serge Lifar przyrównuje muzykę *Giselle* do *bukiecika zasuszonych fiołków, znalezionego w szufladzie babuni*. Zresztą, jak wynika z listu Adama cytowanego przez Lifara, kompozytor lubił pracę nad muzyką baletową. Pisząc ją, człowiek *nie pracuje, lecz bawi się. Nie ma już tego uczucia upokorzenia, że zadanie przerasta nasze siły, jest raczej*


ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

AUJOURD'HUI LUNDI 28 JUIN 1841.

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

GISELLE

OU

LES WILIS

Ballet-Pantomime en 2 actes.

Précédé du 3e ACTE DE

MOÏSE

Opéra, paroles de M. JOUY et musique de M. ROSSINI, décorations de M. Cicéri.

CHANT: Mlle LEVASSEUR, F.-PREVOT, WARTEL, MOLINIER, SAINT-DENIS, OCTAVE Mme WIDEMANN, ELIAN, Lagier.

DANSE dans le Ballet: Mlle SIMON, MABILLE, PETIPA, Queriau, Coralli, Desplaces 2e, Mme ROLAND, NATHALIE FITZJAMES, CARREZ, FORSTER, SOPHIE DUMILATRE, ADÈLE DUMILATRE, CARLOTTA GRISI, Breistroff, Dimier, Wiéthoff, Caroline.

Les Entrées de faveur sont généralement suspendues.

Afisz prapremiery „Giselle" w roku 1841

duma, płynąca ze świadomości, że się nad nim góruje i że można sobie powiedzieć: oto rzeczy pełne uroku. Tak więc, *bawiąc się,* Adam pisał nie dla siebie, lecz dla publiczności, dla dyrekcji teatru, dla tej czy innej primadonny lub primabaleriny. Nie przedstawiając dziś większej wartości artystycznej, muzyka jego wskrzesza klimat — powiedzmy — rzewny, naiwny i sentymentalny minionej epoki.

Z podobnej konwencji stylistycznej zrodziło się libretto *Giselle.* Autorami jego są: wybitny poeta i krytyk literacki Théophile Gautier (1811—1872) oraz librecista operowy i modny „poeta salonowy" Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801—1875). Gautier, zafascynowany lekturą książki Heinricha Heinego o literaturze pięknej w Niemczech (znanej we Francji pod tytułem *De l'Allemagne, 1835*), zwrócił uwagę na zawarty tam opis legendy o Willidach, czyli słowiańskich wiłach, zjawach zmarłych przed ślubem zaręczonych dziewcząt, zwodzących swym tańcem młodzieńców. W liście do Heinego Théophile Gautier pisze: *Mój drogi Henryku Heine, gdy przeglądałem przed kilku tygodniami pańską piękną książkę* De l'Allemagne, *natrafiłem na czarujący ustęp (...), w którym mówi pan (...) o śnieżnobiałych Willidach, wiodących nieubłaganie walca, o tych rozkosznych zjawach, jakie spotykał pan w górach Harcu i nad brzegami Innu we mgle rozjaśnionej światłem księżyca; i mimo woli zadałem sobie pytanie: czyż nie byłby to ładny balet?*

Willidy z gór Harcu czy słowiańskie wiły przybrały jednak w fantazji Gautiera bardzo francuski charakter, nacechowany wdziękiem i elegancją, z odcieniem pewnej sztucznej minoderii. Zresztą Gautier zamierzał pierwszy akt baletu oprzeć na poemacie Victora Hugo *Fantômes* ze zbioru *Les Orientales*; jest tam mowa o dziewczynie, „która nadmiernie kochała taniec i to ją zabiło". Szkic libretta Gautier powierzył doświadczonemu dramaturgowi i w trzy dni scenariusz *Giselle* był gotowy.

O ile pomysł literacki ujęty był jako poetycka metafora „rozdartych serc, które zdają się unosić jak martwe miłości", to jego opracowanie

Carlotta Grisi, pierwsza wykonawczyni roli Giselle

Maria Taglioni w roli Giselle

sceniczne jest nader szablonowe, nie odbiegające od schematu akcji wszystkich baletów tego okresu. Mamy więc akt pierwszy, realistyczny, „wieśniacki", z całym bagażem powierzchownej ludowości i statycznymi scenami „tłumu", oraz akt drugi, fantastyczny, wypełniony tańczącymi duchami i zjawami na nieodzownym tle nocy księżycowej. Niemniej myśl poety zdaje się unosić nad *Giselle*, przekazując nam urok romantycznych wzruszeń i ideałów.

W jeszcze większym stopniu atmosferę tę oddaje choreografia baletu. Jako główny jej twórca figuruje zwykle na afiszach i w programach oficjalny baletmistrz Królewskiej Akademii Muzyki w Paryżu, Jean Coralli (1779—1854). W rzeczywistości jednak została ona w znacznej części skomponowana przez zaproszonego do współpracy sławnego tancerza i choreografa Jules Perrota (1810—1892), a tajemnica usunięcia w cień drugiego autora kryje się gdzieś w ciemnych zakamarkach historii. Najprawdopodobniej Perrot skomponował wszystkie tańce dla swojej żony, Carlotty Grisi, odtwórczyni roli tytułowej, a Coralli wszystkie sceny pantomimiczne. Co do tańców zespołowych, sprawa nie jest wyjaśniona. Historykom baletu nie udało się ustalić dokładnego podziału tego współautorstwa.

Być może, że to właśnie Perrot zastosował w tym balecie swą ulubioną formę *pas d'action*, czyli scen tanecznych o określonym ładunku dramatycznym i emocjonalnym. Takimi *pas d'action* są na przykład „dialogi" miłosne Giselle i Alberta.

Na ogół dobór klasycznych *pas* i póz ogranicza się w *Giselle* do elementów najprostszych, lecz są one powiązane w sposób bardzo płynny, harmonijny i podlegają przetworzeniu jako motywy przewodnie. Godna podkreślenia jest również czystość rysunku ewolucji *corps de ballet'u*, opartych głównie na liniach prostych, zgodnie z wymaganiami estetyki baletowej tego okresu.

Choreografia *Giselle* szeroko wykorzystuje technikę tańca na *pointe*'ach. Nie było to nowością, bo, jak wspomina francuski historyk i kronikarz teatru Castil-Blaze, już w roku 1827 Maria Taglioni wspinała się na

„Giselle", scena z aktu II. Według litografii z połowy XIX w.

Calotta Grisi i Lucien Petipa w „Giselle". Według współczesnej litografii

Tamara Karsawina w roli Giselle

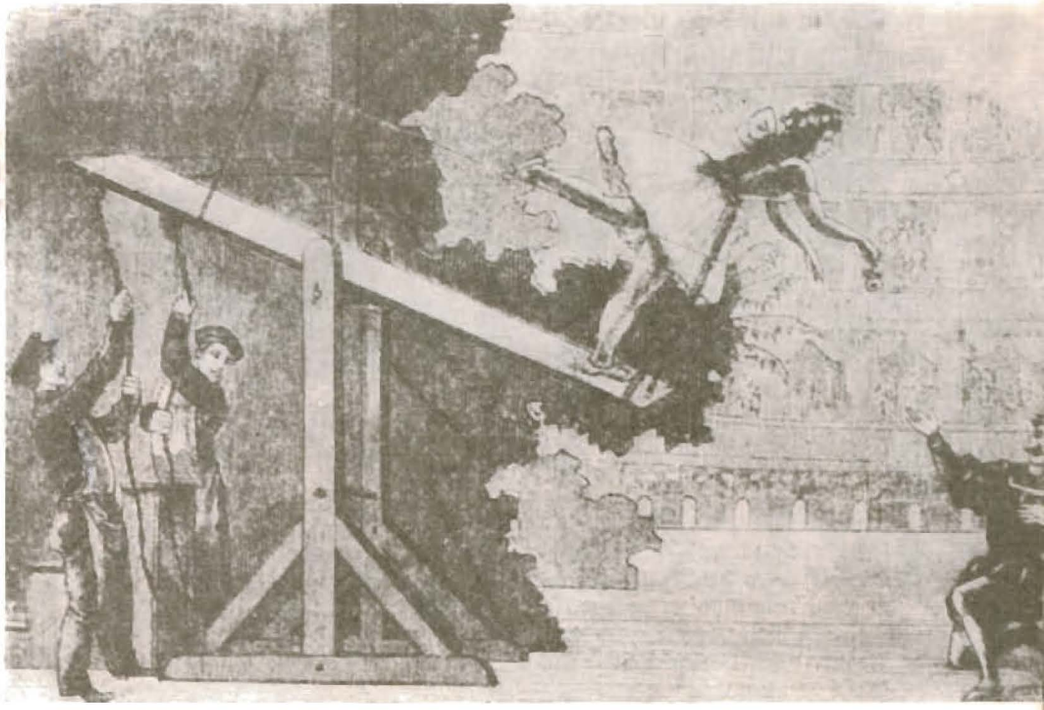
czubki palców. Ale tutaj technika ta zyskała w pełni rangę symbolu, wzlotu ku górze, niematerialności tancerki.

Premiera *Giselle* odbyła się w Królewskiej Akademii Muzyki w Paryżu 28 czerwca 1841 r. Dekoracje przygotował Luc-Charles Ciceri (1782—1868), ceniony specjalista od efektów świetlnych i nastrojowych nocy księżycowych. Ponieważ libretto umieszcza akcję dość luźno w miejscu (w jakimś zakątku Turyngii) i w czasie (święto winobrania jest jedyną wskazówką, że akcja toczy się jesienią), Ciceri oraz projektant kostiumów dla głównych postaci, Paul Lormier, wybrali bardzo wówczas modną epokę średniowiecza, traktując ją zresztą dość powierzchownie i konwencjonalnie. Kostiumy *corps de ballet*'u wzięte zostały po prostu z garderób teatru, co było wówczas — dla oszczędności — często praktykowane.

Pierwszą wykonawczynią roli tytułowej była Carlotta Grisi (1819—1899), jedna z czołowych, obok Marii Taglioni i Fanny Elssler, tancerek baletu romantycznego, a przy tym piękna kobieta o jasnych włosach i „fiołkowych" oczach, która podbiła serce nie tylko Perrota, ale i Teofila Gautier. Rolę Alberta kreował Lucien Petipa (1815—1898), starszy brat sławnego baletmistrza Mariusa Petipa. Rolę Mirty, królowej Willid, powierzono młodej tancerce, Adèle Dumilâtre, a rolę Hilariona — tancerzowi nazwiskiem Simon.

Sukces był ogromny. Był to jednak przede wszystkim osobisty sukces

Willidy unoszące się w powietrzu („Giselle" akt II). Hopkins (Albert A), „Magia": Iluzje sceniczne i rozrywki naukowe, 1897



Anna Pawłowa w roli Giselle

Carlotty Grisi, debiutującej na paryskiej scenie. *Jakaż to urocza osoba! I jak ona tańczy!* — pisał krytyk w „Le Moniteur des Théâtres" — *Pomyślcie, że to biedne dziecko od początku do końca* Giselle *jest cały czas w powietrzu albo na pointe'ach...* W akcie drugim *trzeba, żeby stała się tysiąc razy lżejsza i jeszcze bardziej nieuchwytna, gdyż jest tylko cieniem.* A Gautier, zakochany Gautier stwierdził: *Carlotta tańczyła z perfekcją, lekkością i śmiałością, pełna czystej i delikatnej namiętności ...*

„Giselle" w Teatrze Wielkim w Moskwie. Raissa Struczkowa (Giselle) i Jurij Żdanow (Albert)

„Giselle" w Teatrze Wielkim w Moskwie. W roli tytułowej Halina Ułanowa

w pantomimie przeszła wszelkie oczekiwania: ani jednego banalnego gestu, ani jednego fałszywego ruchu, była uosobieniem naturalności i naiwności. Do tego chóru pochwalnego dołącza się też głos samego Heinego, który w lutym 1842 r. widział balet i twierdził że Grisi tak się wyróżnia wśród „czcigodnego zespołu", „jak pomarańcza wśród kartofli". *Patrząc na nią, szybuje się wraz z nią po wiszących zaczarowanych ogrodach królestwa duchów, w którym niepodzielnie króluje.*

Niewiele jednak było rzeczowych krytyk, analizujących sam spektakl. Jedni krytycy ograniczali się do banalnych, zdawkowych pochwał, inni zarzucali zbytnie podobieństwo do wcześniejszych baletów, do *Sylfidy* czy *Córki Dunaju.*

Praktyka lat następnych potwierdziła to zjawisko skupienia głównej uwagi na wykonawczyni roli Giselle. Balet ten na niej bowiem głównie

Margot Fonteyn (Giselle) i Alexis Rassine (Albert) ▶

Jekaterina Maksimowa w roli Giselle

„Giselle" w *Sadler's Wells Ballet*, akt II.

się opiera. Rola wymaga nie tyle wirtuozowskiej, błyskotliwej techniki, co przede wszystkim wyczucia stylu epoki oraz zdolności aktorskich, pozwalających wyrazić przemianę beztroskiej, zakochanej dziewczyny w smutną nieziemską zjawę.

Dlatego rola Giselle należała do repertuaru wszystkich sławnych balerin. Tańczyły ją Maria Taglioni i Fanny Elssler, Anna Pawłowa i Tamara Karsawina, Alicja Markova, Margot Fonteyn, Halina Ułanowa, Alicja Alonso i wiele, wiele innych.

W Paryżu *Giselle* grana była bez przerwy do roku 1849, a następnie z przerwami do roku 1868. Ale w tym czasie wystawiły ją też inne teatry: Her Majesty's Theatre w Londynie (1842), La Scala w Mediolanie (1843), teatr w Petersburgu (1842) i Teatr Wielki w Moskwie (1843). Park Theatre w Nowym Jorku (1846) i Teatr Wielki w Warszawie (20 stycznia 1848). Polska wersja *Giselle* była dziełem wybitnego naszego choreografa, Romana Turczynowicza (1813—1882), powracającego właśnie z Paryża. Muzykę Adama opracował Józef Stefani, dekoracje przygotował Antonio Sacchetti; w rolach głównych wystąpili: Konstancja Damse-

„Giselle". Aleksandra Daniłowa w roli Mirty

Halina Ulanowa (Giselle) i Władimir Preobrażeński (Albert)

-Turczynowiczowa jako Giselle, Aleksander Tarnowski jako Albert i Feliks Krzesiński jako Hilarion. Balet ten prawie przez dziesięć lat (z przerwami) nie schodził z afisza Teatru Wielkiego.

Tak więc *Giselle* ma już przeszło 120-letnią tradycję. Trudno dziś oczywiście powiedzieć, w jakim stopniu obecne jej realizacje odbiegają od pierwowzoru. Pomijając już sprawy tak oczywiste, jak odmienność dekoracji, efektów technicznych i reżyserii czy nawet nieuchronnych zmian w libretcie, sam taniec ma już dziś inne oblicze. Tradycja baletowa opiera się głównie na pamięci choreografów i tancerzy, którzy przekazują z pokolenia na pokolenie układy tańców i wskazówki interpretacyjne. A przy tym choreografowie wprowadzają swoje uzupełnienia czy skróty, swoje przeróbki i adaptacje. Każda z balerin także wniosła coś nowego do roli Giselle. Niektóre uwypuklały dramat zawiedzionej miłości, inne koncentrowały się na symbolice postaci, znacząc jednak zawsze tę rolę piętnem własnej osobowości. Również sztuka taneczna zmienia się nieustannie pod wpływem stałego doskonalenia techniki i przemian zachodzących w dyspozycjach psychicznych tancerzy.

Dlatego mamy dziś kilka różnych wersji *Giselle*. W roku 1884 Marius Petipa dokonał znacznych zmian w pierwotnej wersji; w roku 1907 w Moskwie Aleksander Gorski wystawił nową adaptację; w roku 1932 Serge Lifar pokazał w Operze Paryskiej własną wersję.

Giselle utrzymuje się do dzisiaj w repertuarze prawie wszystkich największych zespołów baletowych świata.

Obecnie Teatr Wielki wystawia *Giselle* w wersji radzieckiego choreografa, Aleksieja Cziczinadze, który wprowadził szereg zmian sytuacyjnych w akcji baletu, celem nadania jej większej zwartości dramatycznej. Usunięta została postać matki Giselle, a jej funkcję dramaturgiczną

„Giselle" w *Ballet Theatre* w Nowym Jorku. Alicja Markova (Giselle) i Anton Dolin (Albert)

przejmuje Hilarion, którego rola jest bardziej rozbudowana i utaneczniona. Hilarion, należąc do dworskiej służby Alberta, zna jego lekkomyślne usposobienie i dlatego usiłuje uchronić przed nim ukochaną Giselle. Zazdrość Hilariona nie jest więc jedynym motywem jego działania.

Szerzej została również potraktowana rola Batyldy, którą inscenizator wprowadza do akcji już w prologu, by podkreślić łączące ją z Albertem więzy narzeczeństwa.

Punktem wyjścia drugiego aktu jest cytowany fragment listu Gautiera do Heinego. Bezlitosny stosunek wił do upatrzonych ofiar stanowi tło działania Giselle, pragnącej ocalić ukochanego.

Wszystkie role, traktowane dotychczas pantomimicznie, są w obecnej inscenizacji utanecznione; również partia Alberta została wzbogacona choreograficznie. W tym celu inscenizator posługuje się niektórymi nieznanymi fragmentami partytury Adama, skreślanymi w poprzednich wersjach. Oprócz tańców Giselle i Alberta, zachowanych w oryginalnych układach, pozostałe partie choreografii są dziełem Aleksieja Cziczinadze.

Irena Turska

Adolphe Charles Adam we współczesnej karykaturze

... W mej muzyce scenicznej miałem jedynie ambicje, by była ona jasna, łatwo zrozumiała i przyjemna dla publiczności. Stać mnie jedynie na pisanie muzyki małej, ale piszę tak jak mogę, jak umiem i czekam, by w chwili, gdy znudzę się publiczności, przestać pisać...

... Utrwalam pomysły, które mnie nachodzą, one zaś — urocze dziewczyny — odwiedzają mnie codziennie. I chociaż śpieszę się przy tym bardzo, ryzykując pomięcie ich toalet, one mimo to uśmiechają się do mnie. Mimo iż baletmistrz przynagla mnie do pośpiechu, zdarza mi się znajdować pomysły świeże i ładne. A wtedy jest to już raczej zabawa niż praca...

Adolphe Charles Adam

...W niektórych okolicach Austrii utrzymuje się podanie w niejednym pokrewne wyżej przytoczonemu (o elfach — *przyp. Red.*), jakkolwiek pochodzenie jego jest słowiańskie. Jest to podanie o nocnej tanecznicy, znanej w krajach słowiańskich pod nazwą wiły. Wiły (Willidy) są to narzeczone, które zmarły nie doczekawszy dnia zaślubin. Biedne młode istoty nie znajdują spokoju w mogile. W ich wygasłych sercach i w martwych stopach przetrwała namiętność do tańca, której nie zdążyły zaspokoić za życia; więc wstają z grobów o północy, zbierają się w gromadki na gościńcach i biada młodzieńcowi, któremu zabiegną drogę! Musi z nimi tańczyć; obejmują go płomienną żądzą, więc tańczy z nimi, dopóki nie padnie bez życia. Przybrane w ślubne stroje, w wieńcach z kwiatów na głowach, z lśniącymi pierścieniami na palcach, wiły tańczą w blasku księżyca podobnie jak elfy. Ich twarze, chociaż śnieżnobiałe, są piękne dzięki swojej młodości; zjawy te śmieją się z radością tak szaleńczą, przyzywają tak kusicielsko, ich kształty czynią tyle słodkich obietnic! Te martwe bachantki mają nieodparty czar.

Lud, patrząc, jak umierają w rozkwicie młodości zaręczone dziewczęta, nie mógł pogodzić się z myślą, że tyle powabu i piękna bezpowrotnie ulec musi zagładzie, i stąd zrodziła się wiara, że młoda narzeczona jeszcze po śmierci chce zaznać radości, których nie zdążyła zakosztować.

Przypomina to nam jeden z najpiękniejszych wierszy Goethego, *Narzeczona z Koryntu*, od dawna znany francuskim czytelnikom dzięki książce pani de Staël. Temat to stary, początkami sięgający mroku bajek tessalskich. Znajdziemy go u Aelianusa, a Filostratos wspomina o podobnym zdarzeniu w biografii Apoloniusza z Tiany; jest to smutna historia małżeńska, w której oblubienica okazuje się wampirem.

Charakterystyczne jest, że w podaniach ludowych najstraszniejsze katastrofy zdarzają się właśnie w dnie zaślubin i nagle ogarniająca wszystkich groza tym okrutniej kontrastuje z radością otoczenia, z wesołymi przygotowaniami, z porywającą muzyką...

Heinrich Heine
("De L'Allemagne", Paryż 1835)
Przełożyła Eligia Bąkowska

Johann Wolfgang Goethe

NARZECZONA Z KORYNTU

(FRAGMENT)

. . . . . .

Patrzy, a tu w promieniach księżyca,
W białej szacie i śnieżnym welonie
Cicho stoi na progu dziewica
Z czarno-złotą przepaską na skroni.
Kiedy chłopca ujrzała,
Z przerażenia drży cała,
I w zdumieniu wznosi białe dłonie...

. . . . . .

A on pyta i waży jej mowę,
Która dziwnie serce niepokoi.
Tyżeś tutaj? Ty przede mną znowu,
Ukochana narzeczono, stoisz?
„Moją bądź! wszak przysięga
Ojcowska niebios sięga.
Więc użyczą nam bóstwa łask swoich."

„Nie! w zamęście mnie oddać nie chcieli,
Moja siostra tobie przeznaczona.
Kiedy w cichej będę cierpieć celi,
Ach! Pamiętaj o mnie w jej ramionach.
Bom myślą wciąż przy tobie,
Co czuję któż wypowie,
Gdy już grobu nade mną zasłona."

Przełożyła Wanda Markowska

Janina Pudełek

"GISELLE" NA SCENACH POLSKICH

Polska prapremiera *Gizelli* — tak bowiem spolszczono tytuł dzieła Adama — odbyła się w warszawskim Teatrze Wielkim 20 stycznia 1848 roku. Balet pracował wówczas pod kierownictwem znanego choreografa włoskiego Filipa Taglioni, ojca słynnej romantycznej tancerki, Marii Taglioni. Balet liczył przeszło sto osób i zaliczano go do najlepszych w Europie. Samodzielne kierowanie tak wielką „organizacją" było jednak zadaniem ponad siły Taglioniego, który przekroczył już w tym czasie siedemdziesiąty rok bardzo czynnego życia. Toteż maestro od chwili objęcia dyrekcji baletu warszawskiego w 1843 roku skupił swą działalność głównie na szkoleniu młodych kadr, kształcąc równocześnie swego pomocnika i następcę — Romana Turczynowicza. Turczynowicz debiutował jako choreograf w roku 1846 i od tego czasu powierzono mu pracę nad dobieraniem i wystawianiem nowych baletów.

Jako jedną z pierwszych pozycji wprowadził Turczynowicz do repertuaru *Gizellę*, której premiera odbyła się w niecałe siedem lat po prapremierze paryskiej. Balet spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, a Antoni Lesznowski, znany krytyk popularnej wówczas *Gazety Warszawskiej*, poświęcił mu ogromny, bardzo interesujący felieton, w którym zamieścił obszerne wprowadzenie ogólne w zagadnienia baletu romantycznego, wyjaśnił pochodzenie legendy o Willidach, a następnie szczegółowo streścił akcję baletu, nie skąpiąc przy tej sposobności opisu wspaniałych dekoracji Antoniego Sacchettiego. Charakterystyczna jest jego uwaga o wiejskiej okolicy z pierwszego aktu, przypominającej bardziej wioskę spod nieba Italii niż Nadrenię, z której wywodziła się legenda. Prawdopodobnie w ten sposób objawiła się nostalgia zasiedziałego w Warszawie, a podświadomie tęskniącego za swą ojczyzną włoskiego mistrza palety i malowanych płócien. Najciekawsze są końcowe fragmenty recenzji, poświęcone choreografii i wykonaniu. Tak np. pisze o słynnym *pas de deux* Giselle i Alberta z pierwszego aktu:

....To cała piosenka wypisana skokiem, wypowiedziana wdziękiem, wyśpiewana uśmiechem, spojrzeniem, pozą. Dziewczyna goni za bukietem, który w ręku kochanek trzyma — to treść tańca. Treść tańca? Śmiać się może będą, a jednak widać ją w istocie, tu pojąć można, że taniec może niekiedy mówić, przestaje być tylko echem mniej lub więcej sztucznym, zgodnym z muzyką, zbiorem trudności z wdziękiem pokonanych, ale że malować potrafi. Czemu w tym pas de deux *w tej historii odebranego bukietu, bo tak go nazwiemy, w tych prośbach, tej wesołej gonitwie, tej igraszce wypowiedzianej tak wymownie ruchem*

GIZELLA

CZYLI

WILLIDY

BALET FANTASTYCZNY W DWÓCH AKTACH

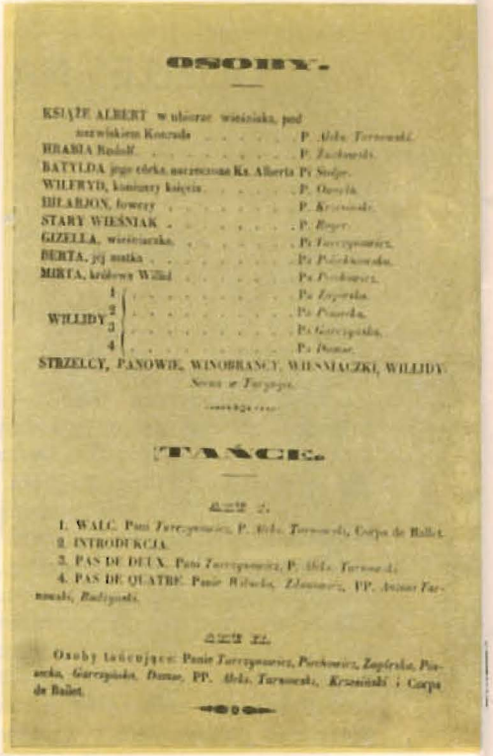
ROKSANA TURCZYNOWICZA

WARSZAWA.

W DRUKARNI JÓZEFA UNGER,

1848.

Strona tytułowa pierwszego polskiego wydania libretta „Giselle" z roku 1848



OSOBY.

KSIĄŻE ALBERT w ubiorze wieśniaka, pod nazwiskiem Konrada . . . . . P. Abdo Turowski.
HRABIA Rudolf . . . . . P. Zachwiński.
BATYLDA jego córka narzeczona Ks. Alberta Pi Sudjer.
WILFRYD, kamerary księcia . . . . . P. Oswald.
HILARION, łowczy . . . . . P. Krzemiński.
STARY WIEŚNIAK . . . . . P. Roger.
GIZELLA, wieśniaczka . . . . . Pi Turczynowicz.
BERTA, jej matka . . . . . Pi Pochowicz.
MIRTA, królowa Willid . . . . . Pi Pochowicz.
WILLIDY 1 . . . . . Pi Zapirska.
2 . . . . . Pi Piorecka.
3 . . . . . Pi Garczyńska.
4 . . . . . Pi Dumas.
STRZELCY, PANOWIE, WINOBRANCY, WIEŚNIACZKI, WILLIDY.
Sceny w Turyngji.

TAŃCE.

AKT I.

1. WALC. Pani Turczynowicz, P. Abdo Turowski, Corps de Ballet.
2. INTRODUKCJA.
3. PAS DE DEUX. Pani Turczynowicz, P. Abdo Turowski.
4. PAS DE QUATRE. Panie Wilowska, Zlamowicz, PP. Antoni Turowski, Radzyński.

AKT II.

Osoby tańczące: Panie Turczynowicz, Pochowicz, Zapirska, Piorecka, Garczyńska, Dumas, PP. Abdo Turowski, Krzemiński i Corps de Ballet.

Obsada polskiej prapremiery „Giselle" w Teatrze Wielkim w Warszawie w roku 1848

tylko, nic nie widzieliśmy nadto, czemu żadne entrechat *nie zdawało się zbyteczne, czemu każdy gest miał swoje znaczenie? Bo myśl układać musiał talent niezwykły, a wykonanie równało się pomysłowi....*

...Nie dość jednak przebiec szczegóły — podsumowuje recenzent — *w takim sprawozdaniu należałoby dać ogólniejsze obrazy. Tyle tonów wchodziło do tej ogólnej harmonii, tak łączą się zręcznie, by wydać to dzieło na uroku oparte. Zasługą nowego baletu właśnie to połączenie szczęśliwe. Muzyka Adama, pierwszego dziś autora muzyk baletowych, łatwa chociaż bez pospolitości, dobrze się łączy z przedmiotem. Grupy, obrazy i układ cały pracy pana Turczynowicza rozmaitości pełne. Oto np. w pierwszym akcie grono dziewcząt dla urozmaicenia walca długi szereg formuje, szereg ten wykręca się jak linia koło osi, łamie, zmienia, krzyżuje, a koło tej ruchowej zapory Gizella i Konrad* [tak początkowo nazywała się ta postać w wersji polskiej — J.P.] *gonią się wesoło w rozmaitego rodzaju skokach. Oto w drugim akcie Willidy formują trzy grupy, jak trzy bukiety białych lilii, jak trzy śnieżyste piramidy wśród zieleni. Dalej taniec wieśniaków, rodzaj galopady pełnej zmian, zwrotów, które migając przed okiem, zbliżając się to wieńcem, to kolumną, coraz nową barwą, nowe kształty nam przedstawia. Teraz owe sola, owe tańce chórowe, świetne kostiumy, wszystko słowem oprawmy w najświetniejszą dekorację. Czy stworzoną fantazję pana Sacchetti, czy zdjętą z natury przez niego, trudno powiedzieć, tak prawda wielka. Ten urok muzyki, ten wdzięk tańca, tę pełną poezji treść baletu połączmy jeszcze z iluzjami pędzlu [!], pędzlu [!], który jej wyrwał tajemnice życia, drzew, ruchu wody, blasku księżyca, dlatego Gizellę nazwaliśmy najbliższą siostrą Sylfidy, dlatego w niej tyle widzieliśmy piękności, ile tylko w balecie widzieć można....*[1]

Afisz polskiej prapremiery *Giselle* wyglądał w skrócie następująco: *Choreografia*: Roman Turczynowicz, *opracowanie muzyczne*: Józef Stefani, *dekoracje*: Antoni Sacchetti, *kostiumy*: z pracowni teatralnych kierowanych przez pannę Ewę Gwozdecką i pana Marxa.

---

[1]) *Gazeta Warszawska* nr 20 z 21 I 1848

Konstancja Turczynowicz, pierwsza polska wykonawczyni roli Giselle

Roman Turczynowicz, choreograf, pierwszy realizator „Giselle" w Teatrze Wielkim w Warszawie

A oto obsada:

Książę Albert pod imieniem Konrada	— Aleksander Tarnowski
Hrabia Rudolf	— Jan Żurkowski
Batylda	— Honorata Stolpe
Wilfryd	— Paweł Owerło
Hilarion	— Feliks Krzesiński
Stary wieśniak	— Ludwik Royer
Gizella	— Konstancja Turczynowiczowa
Berta	— Ludmiła Polichnowska
Mirta, królowa wił	— Anna Piechowicz

Wiły: Emilia Zagórska, Paulina Piasecka, Franciszka Garczyńska, Filipina Damse

Balet znajdował się w repertuarze bez przerwy do końca 1868 roku i doczekał się 136 przedstawień, co było ogromnym sukcesem w owych latach. Po Turczynowiczowej, 16 lipca 1854 roku, objęła rolę tytułową godna jej następczyni, jedna z najlepszych polskich wykonawczyń tej partii, Maria Frejtag. Po niej, od 13 marca 1862 roku, tańczyła z mniejszym już powodzeniem Kamila Stefańska. Partię Alberta od 6 lipca 1856 roku wykonywał bliźniaczy brat Aleksandra Tarnowskiego, Antoni. Trudno tu wyliczać wszystkie europejskie znakomitości, które gościnnie prezentowały Warszawie własne interpretacje Giselle. Niepodobna jednak pominąć Carlotty Grisi, dla której powstał ten balet. Warszawa oglądała ją w listopadzie i grudniu 1853 roku czterokrotnie i były to najprawdopodobniej jej ostatnie w ogóle występy w tej roli.

3 maja 1881 roku wznowiono *Gizellę* dla jednej z najwybitniejszych polskich tancerek, Heleny Cholewickiej. Powrót baletu na scenę warszawską po trzynastu latach nieobecności nie należał do triumfalnych mimo starannego przygotowania i obsadzenia ulubionej tancerki w roli tytułowej. Nowa publiczność przywykła w tym okresie do wystawnych, cieszących oko bogactwem efektów scenicznych i masowych ewolucji tanecznych baletów-revue włoskich choreografów. Nic dziwnego, że nie potrafiła ocenić uroku i prostoty *Giselle*. Świadczy o tym wymownie recenzja z *Kuriera Porannego*: *...Balet to dawnego pokroju, bez wystawy, bez świateł elektrycznych, ogni sztucznych, ale istotnie piękny — tańce w nim pełne wdzięku, treść przenikniona poezją, muzyka urocza. Panna Cholewicka przewybornie odtańczyła swą partię, niepodobna o więcej lekkości i wykończenia w trudnych tańcach, słabiej nieco wyszła strona dramatyczna, mianowicie w końcu aktu pierwszego. Pan Gillert dzielnie*

Maria Frejtag w roli Giselle. Litografia Fajansa, wg Józefa Simmlera

dopomagał pierwszej tancerce. Swoją drogą przypominaliśmy sobie tańczących niegdyś w tym balecie panią Turczynowiczową i Tarnowskiego i przyznajemy, że mniej zacierali piętno poezji widniejące z każdego taktu Adama [...]. Nie dopisywała tylko mechanika. Trapy niechętnie i złorzecząc chrzypieniem wysuwały Willidy spod ziemi. Gizella znowu nie mogła przesunąć się na powierzchnię i aż za rękę wciągały ją duchy zakulisowe, a znaki dzwonkowe odbierały widzom złudzenie tak niezbędne w balecie fantastycznym...[2]

[2]) *Kurier Poranny* nr 122 z 4 V 1881

Helena Cholewicka w roli Giselle

WIELKI TEATR.

№ 5422.

Dziś w NIEDZIELĘ dnia 3 Kwietnia 1859 roku.

(3-ty RAZ) OPERETKA

w 1-em akcie, z francuskiego PP. Carré i Batta, muzyka P. Offenbach. Tłumaczenie i podkład J. H. Wanera:

MAŁŻEŃSTWO PRZY LATARNIACH.

BALET FANTASTYCZNY

GIZELLA

CZYLI

WILLIDY.

TANCE.

1) WALC.
2) CORPS DE BALLET.
3) PAS DE DEUX.

OSOBY TAŃCUJĄCE.

PORZĄDEK WIDOWISKA. 1. MAŁŻEŃSTWO PRZY LATARNIACH — 2. GIZELLA

CENA MIEJSC.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7mej.

Afisz Teatru Wielkiego w Warszawie z roku 1859

W następnych latach *Gizella* nie schodziła ze sceny warszawskiej do roku 1892 i doczekała się 64 przedstawień. Z tancerek polskich partię tytułową wykonywały: Zygfryda Gilska (od 13 V 1883), Ludwika Adlerówna (od 11 XI 1883), Zofia Mikulska (od 14 IV 1886). Wśród wielu tancerek obcych wyróżnić należy Włoszkę, Marię Giuri, która od 8 IV 1883

Halina Szmolcówna w roli Giselle

do 1889 r. rokrocznie występowała w Warszawie. Partię Alberta, którą od wznowienia dla Cholewickiej wykonywał Aleksander Gillert, od 12 VII 1891 roku objął Michał Kulesza.

XIX-wieczne dzieje *Gizelli* na scenie warszawskiej zamykają dwa gościnne występy Olgi Preobrażeńskiej (6 i 13 XII 1903) i jeden Anny Pawłowej (29 V 1904).

Ostatnia realizacja baletu na scenie dawnego Teatru Wielkiego była dziełem Piotra Zajlicha, który również wystąpił jako Albert partnerując czarującej tancerce, Halinie Szmolcównie. Recenzent *Kuriera Porannego* napisał o niej:... *Czy jako rozkapryszona zalotnica, czy jako kochanka tragiczna w akcie pierwszym, czy jako marzenie w akcie drugim lub wreszcie jako pierwszorzędna wirtuozka taneczna w ciągu całego przedstawienia p. Szmolcówna czaruje urodą, wdziękiem, świeżością, estetyką ruchów, bogactwem pomysłów mimicznych...*[3]

[3] *Kurier Poranny* z 2 III 1919

Premiera odbyła się 28 II 1919 i do roku 1921 doczekała się znikomej cyfry 17 przedstawień. Wznowienie 5 I 1928 roku cieszyło się jeszcze mniejszym powodzeniem, gdyż już następne z kolei przedstawienie zastąpiono w ostatniej chwili bardziej atrakcyjnym baletem *Les petits riens* z muzyką Mozarta. Ostatnie w ogóle przedstawienie *Gizelli* przed rokiem 1939 odbyło się 29 I 1929 r.

W Polsce Ludowej *Giselle* w kilkumiesięcznych zaledwie odstępach czasu pojawiła się kolejno na trzech scenach operowych. Pierwszy raz 26 VIII 1959 r. na scenie Opery Łódzkiej w opracowaniu Feliksa Parnella, z Marią Łapińską w roli tytułowej. Po raz drugi 12 XII 1959 r., zrealizowana w interesującym kształcie przez Jerzego Gogóła dla Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu, otrzymała potrójną obsadę czołowych partii: Barbara Goślińska, Klara Kmitto, Ruta Syldorf oraz Waldemar Karst, Bronisław Kropidłowski i Klemens Nowicki.

Trzecią z kolei powojenną wersję *Giselle* przygotowali dla sceny warszawskiej w czystym, tradycyjnym kształcie Coralliego-Petipa znani radzieccy artyści Natalia Dudińska i Konstanty Siergiejew. W przedsta-

„Giselle" w Operze Warszawskiej, rok 1960. Maria Krzyszkowska (Giselle) i Henryk Giero (Albert)

wieniu premierowym, 19 marca 1960 roku, wystąpili Maria Krzyszkowska i Henryk Giero, później tańczyli również Lidia Kowcz, Olga Sawicka, Zbigniew Strzałkowski i Feliks Malinowski.

Ostatnia, czwarta z kolei powojenna inscenizacja *Giselle* odbyła się wiosną 1967 roku w Operze im. St. Moniuszki w Poznaniu. Otrzymała tradycyjny kształt Coralliego-Petipa w opracowaniu Niny Ułanowej z Olgą Sawicką i Wiesławem Kościelskim w pierwszej obsadzie oraz z Anną Deręgowską i Przemysławem Śliwą w drugiej obsadzie ról głównych.

Janina Pudełek

„Giselle" w Operze Warszawskiej, rok 1960

GISELLE

Treść baletu

P r o l o g — *Proscenium*

Książę Albert i jego narzeczona Batylda udają się w otoczeniu dworzan na polowanie. Albert, przy pomocy swego przyjaciela Wilfryda, przebrany w chłopski strój, odłącza się od towarzystwa. Obaj wymykają się ukradkiem.

A k t I — *Przed domkiem Giselle*

Tańce młodzieży wiejskiej przerywa nadejście Hilariona, leśniczego księcia Alberta. Zakochany w Giselle Hilarion składa kwiaty na jej oknie.

Zjawia się Albert, by spotkać się z Giselle, która nie wie, kim jest naprawdę ów skromnie ubrany młodzieniec. Dręczony zazdrością Hilarion z przerażeniem poznaje w nim swego pana. Rozumie teraz, że Giselle jest już dla niego stracona, tym bardziej że Albert nakazuje mu zachować tajemnicę.

Beztroska, szczęśliwa Giselle tańczy aż do upadłego; doznaje zawrotu głowy, nie zdając sobie sprawy, że jest to dla niej ostrzeżenie przed zgubnymi skutkami nadmiernego umiłowania tańca. Jedynie Hilarion uświadamia sobie tragizm sytuacji: beznadziejną miłość Giselle, nieuczciwość księcia i własną bezsilność wobec rywala.

Proscenium

W umyśle Hilariona rodzi się pewien plan: odsłoni przed Giselle tajemnicę nieznanego zalotnika i w ten sposób uchroni ją od nieszczęścia.

Polana w lesie

Batylda, dworzanie, myśliwi i służba schodzą się, by odpocząć po polowaniu, brak jedynie Alberta. Batyldę jako przyszłą księżnę otacza powszechny podziw i szacunek.

Zbiera się wiejska młodzież, by tańcami umilić czas dworskim gościom; wśród niej Giselle zwraca uwagę Batyldy swym wdziękiem i prostotą. Hilarion łudzi się, że pomoże mu to zrealizować zamiary, pokrzyżowane na razie nieobecnością Alberta. Chcąc zyskać na czasie, organizuje wspólny taniec (galop).

Wraca Albert, przyodziany już we wspaniały strój. Giselle ze zdumieniem patrzy na strojnego pana i pełne szacunku względy, jakimi darzy on Batyldę. Pojmując okrutną prawdę, traci zmysły i umiera na rękach Hilariona, przerażonego tak tragicznym obrotem sprawy. Również Albert rozumie teraz siłę uczucia Giselle i niegodziwość swego postępowania.

Akt II — *Stary cmentarz*

Zrozpaczony i gnębiony poczuciem winy Hilarion przychodzi na grób Giselle, lecz pojawienie się wił zmusza go do ucieczki. Jest to godzina panowania tych nieziemskich zjaw i ich królowej Mirty, która wywołuje z grobu Giselle.

Nadchodzi też Albert. Nie jest to już lekkomyślny książę; pod wpływem tragicznego przeżycia stał się zwykłym, cierpiącym człowiekiem, rozumie swoją winę i tęskni za utraconą Giselle.

Nagle widzi przed sobą jej nieuchwytną postać, która pojawia się i znika. Giselle wyprowadza Alberta z cmentarza, by uchronić go przed czarodziejską mocą wił.

Przed cmentarzem

Na rozkaz Mirty wiły otaczają magicznym kręgiem Hilariona, który znika, unicestwiony ich mocą. Taki sam los czeka Alberta. Daremnie Giselle błaga Mirtę o darowanie mu życia, królowa wił jest nieubłagana i okrutna. Giselle pragnie swym tańcem odwlec tę tragiczną chwilę.

O świcie wiły tracą swą moc i znikają wraz z pierwszymi promieniami słońca. Albert jest uratowany. Giselle żegna się z nim na zawsze i powraca do grobu.

Aleksiej Cziczinadze
(Przełożyła *Irena Turska*)

GISELLE

Livret du Ballet

Prologue — *L'avant-scène*

Le jeune prince Albert et sa fiancée Bathilde accompagnés de leur suite se rendent à la chasse. Aidé par son ami Wilfride, Albert se déguise en paysan, puis tous les deux se sauvent à la dérobée.

Acte premier — *Devant la maisonnette de Giselle*

Un groupe de jeunes paysans danse joyeusement. La danse s'arrête à l'apparition de Hilarion, un garde-chasse du prince Albert. Amoureux de Giselle, Hilarion dépose un bouquet de fleurs sur la fenêtre de la maisonnette de sa bien-aimée.

Sur ces entrefaites, Albert survient. Dissimulant son rang sous un costume modeste, il vient chercher Giselle qui le croit être un simple paysan. Hilarion ne résistant pas à sa jalousie, accourt près de Giselle et tout effrayé, reconnaît dans son rival le jeune prince. Il ne peut douter de son malheur, d'autant plus que le prince lui ordonne d'un geste impératif de garder le secret.

Heureuse et condifiante, Giselle se livre à la danse qui devient bientôt un délire; elle chancelle, prête à tomber, sans pour autant se rendre compte de la signification sinistre de ce vertige dû à sa passion excessive pour la danse.

Hilarion est le seul à comprendre la situation tragique: l'amour impossible de Giselle, la lâcheté du prince et sa propre impuissance.

L'avant-scène

Une idée vient à l'esprit de Hilarion: il va dévoiler l'identité de son rival et, en conséquence, sauver malheureuse fille.

Une clairière dans la forêt

La chasse fait son entrée. En tête vient Bathilde suivie des dames, des chasseurs et des pages. Ils veulent se reposer quelques instants après la chasse. Il ne manque qu'Albert. On voit le respect et l'admiration

témoignés par sa suite à Bathilde qui va bientôt devenir femme du prince Albert.

Les paysans reviennent joyeux et dansent pour divertir leurs nobles hôtes. Charmée par la grâce et la fraîcheur naïves de Giselle, Bathilde fait l'approcher. Hilarion les observe, tout en espérant que l'absence du prince Albert lui permettera de réaliser ses projets. Pour gagner du temps, il entraîne tout le monde dans une ronde joyeuse et animée (le galop).

Bientôt Albert revient, vêtu maintenant du costume d'un duc; chacun le salue avec respect. Il s'approche de Bathilde, en lui témoignant de la tendresse.

Giselle frappée de surprise et de douleur à cette révélation, semble recevoir un coup terrible. Sa raison s'égare, elle s'élance et se met à danser avec ardeur. Tant de souffrances subites ont pourtant épuisé ses forces, elle succombe à son chagrin et meurt soutenue par Hilarion. Celui-ci constate avec la plus profonde horreur qu'il est responsable, lui-aussi, de la mort de Giselle. Albert est au désespoir: il a compris la puissance des sentiments de celle qu'il avait si lâchement trompée.

Acte deuxième — *Un vieux cimetière*

En proie aux violents remords, Hilarion s'approche de la tombe de Giselle. L'apparition soudaine des willis le met en fuite. Le minuit sonne. C'est l'heure des fantômes, des willis qui se réunissent à cet endroit maudit. A l'appel de leur reine Myrtha, Giselle, devenue une willi, sort du tombeau.

Arrive Albert qui vient se recueillir sur la tombe de Giselle. Il n'est plus le même grand seigneur volage et léger. A la suite de ses souffrances, il est devenu un simple bonhomme malheureux comprenant sa faute et cherchant un souvenir de celle qu'il adorait.

Tout à coup l'image de Giselle se dessine devant ses yeux, s'approche, s'éloigne et disparaît dès qu'il croit pouvoir la saisir. C'est ainsi que Giselle, la willi emmène Albert hors du cimetière pour le protéger contre le pouvoir magique de ses compagnes.

Devant le cimetière

La reine Martha fait signe et les willis s'emparent de Hilarion pour l'encercler d'une ronde magique qui s'enferme sur la victime. Albert doit subir le même sort affreux. En vain Giselle supplie Myrtha de le laisser vivre, la reine des willis demeure implacable. Ne pouvant sauver ainsi son bien-aimé, Giselle va tenter sa derniére chance; alle dansera jusqu'à ce que l'aube paraisse, chassant les fantômes de la nuit.

Albert est sauvé, mais il doit perdre Giselle. La belle willi fait ses adieux à celui qu'elle a tant aimé, et disparaît dans sa tombe.

Program ilustrują projekty dekoracji i kostiumów
ANDRZEJA MAJEWSKIEGO

Zdjęcia archiwalne z polskich inscenizacji „Giselle"
pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie

Redakcja
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
JERZY JAWOROWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TÖPFER

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej — Warszawa
Zam. nr 556/68. N-90

CENA ZŁ 9.–

Kierownik artystyczny
ZDZISŁAW GÓRZYŃSKI

Dyrektor
JERZY JASIEŃSKI

ADOLPHE CHARLES ADAM

GISELLE

BALET W DWÓCH AKTACH

Libretto
THÉOPHILE GAUTIER,
JULES-HENRI VERNOY de SAINT-GEORGES

Choreografia
JEAN CORALLI, JULES PERROT

Opracowanie nowej wersji choreograficznej
ALEKSIEJ CZICZINADZE

•

Kierownictwo muzyczne
BOGUSŁAW MADEY

Choreografia i reżyseria
ALEKSIEJ CZICZINADZE

Scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI

P.o. Kierownik baletu
WITOLD GRUCA

•

PREMIERA 20 KWIETNIA 1968
WARSZAWA

OBSADA:

Giselle, młoda wieśniaczka . . . . . *Maria Krzyszkowska* — primabalerina
Janina Galikowska
Elżbieta Jaroń

Książę Albert . . . . . *Feliks Malinowski*
Zbigniew Strzałkowski
Gerard Wilk

Batylda, narzeczona Alberta . . . . . *Barbara Włodarczyk*
Hanna Musiał
Zofia Rudnicka

Hilarion, leśniczy . . . . . *Stanisław Szymański* — pierwszy tancerz
Witold Gruca
Ryszard Krawucki

Wilfryd, powiernik Alberta . . . . . *Marek Almert*
Mieczysław Bagiński

Mirta, królowa wił . . . . . *Bożena Kociołkowska*
Hanna Musiał
Barbara Włodarczyk

Dworzanie

Zespół baletowy

Walc

Zespół baletowy

Taniec ludowy

Marta Bochenek, Oksana Kowalówna, Halina Witkowska, Hanna Zawadzka, Krystyna Zgórska, Krystyna Ziółkowska, Zbigniew Juchnowski, Andrzej Glegolski, Roman Kerson, Zdzisław Panoszewski, Zygmunt Sidło, Grzegorz Strzelczyk.

oraz

Zespół baletowy

Grand pas

Mariquita Compe, Janina Galikowska, Danuta Dudek, Barbara Gierałtowska, Lidia Skrzypkówna, Barbara Sier, Renata Smukała, Helena Strzelbicka, Bożena Zielińska, Wacław Gaworczyk, Andrzej Glegolski, Ryszard Krawucki, Andrzej Ludwicki, Piotr Nardelli, Wiesław Różecki, Janusz Sijka, Gerard Wilk.

Wiły

Bożena Gadzińska, Oksana Kowalówna, Bożena Mirkowicz, Daniela Pacholczyk, Zofia Rudnicka.

oraz

Zespół baletowy

Solo na skrzypcach

Janusz Kucharski, Panajot Bojadżijew, Mieczysław Halik

Solo na altówce

Błażej Sroczyński, Jarosław Lavrence, Antonina Wiśniowska

Solo na oboju

Mieczysław Mazurek, Marian Szwarczyński, Janusz Banaszek

BALET I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO
Uczniowie Państwowej Średniej Szkoły Baletowej

Dyryguje

BOGUSŁAW MADEY

Asystenci choreografa

Henryk Giero, Irina Michajliczenko, Mikołaj Morozow

Asystent scenografa

Maria Karnkowska

Inspicjenci

Bogumił Skorski
Marian Tilszer

•

Światło

Mgr inż. Jerzy Bojar

•

Kierownictwo działu sceny

Inż. Zdzisław Sadłowski

DWZ 298-68 10 000 N-90