



SOIRÉE  
DIAGILEW



# SOIRÉE DIAGILEW

**Fryderyk Chopin**

*SYLFIDY*

choreografia Michaił Fokin

przekaz Liliana Kowalska

scenografia Natalia Gonczarowa

**Claude Debussy**

*POPOŁUDNIE FAUNA*

choreografia Waclaw Niżyński

przekaz Artur Żymelka

scenografia Leon Bakst

**Manuel de Falla**

*TRÓJKĄTNY KAPELUSZ*

choreografia Leonid Miasin

rekonstrukcja i przekaz Lorca Massine

scenografia Pablo Picasso

Kierownictwo muzyczne

**José Maria Florêncio Júnior**

Nadzór scenograficzny Ryszard Kaja

Reżyseria świateł Marek Rydian

Współpraca muzyczna Maciej Wieloch



Sergiusz Diagilew nie był choreografem, nie był również tancerzem, śpiewakiem, muzykiem ani reżyserem. Z wykształcenia był prawnikiem, z powołania wielkim impresariem i jeszcze większym animatorem sztuki. Balet to tylko jedna z dziedzin, która go pasjonowała. Ale pasjonowała go najbardziej.

U progu naszego stulecia Rosja zawdzięcza Diagilewowi odkrycie swej kultury przez Zachód. Spośród artystów rosyjskich tamtych czasów odkrył i przedstawił światu najlepszych. Napisano wiele tomów o jego osobistym wpływie na rozwój talentów dziesiątków malarzy, scenografów, kompozytorów, tancerzy i choreografów. Ale nie napisano wszystkiego. Dziś prezentujemy trzy arcydzieła powstałe w czasie legendarnych Sezonów Rosyjskich w Paryżu. Stały się one fundamentem sztuki baletowej XX wieku.

*Hawanna Petrus*



Niżyński



Karsavina, Diaghilev i Niżyński, 1929

*Diaghilew nigdy nie mylił się w swoich sądach i artyści dawali absolutną wiarę w słuszność jego opinii. Ogromną jego radością było odkrycie i rozpoznanie geniusza tam, gdzie inni widzieli tylko ekscentryczność.*

*Tamara Karsawina  
Ballets Russes,  
Paris 1931*

„Z wszystkich moich przyjaciół Serge de Diaghilew był bezsprzecznie tym, który był mi najbliższy i którego sympatia była mi najniezbędniejsza. Miał w sobie coś z domptera, z czarodzieja i wiedział o tym. Każdy topniał z czułości, kiedy Diaghilew kładł mu rękę na ramieniu i mówił „mon cher ami”. „Jestem – pisał wcześniej do macochy – primo szarlatanem, skądinąd pełnym rozmachu; secundo wielkim czarodziejem; tertio jestem bezczelny; quatro jestem człowiekiem o dużym zasobie logiki, a małych skrupułów; quinto istotą dotkniętą, jak się zdaje, absolutnym brakiem talentu. Zresztą wierzę, że znalazłem prawdziwe powołanie: – mecenat. Mam po temu wszystko, co należy, z wyjątkiem pieniędzy, ale i one się znajdują!” [...]

Urodził się w Zaliszczewie, guberni nowogrodzkiej, w 1872 jako syn oficera, zagorzałego wielbiciela Glinki; równie muzykalna macocha, atmosfera domu sprawiła, że prócz studiów prawa podjął równocześnie naukę w petersburskim konserwatorium, gdzie nawiązał liczne przyjaźnie w środowisku cyganerii. Sztuka urzekła go trochę później, nagle, podczas podróży do Włoch. Miał dwadzieścia pięć lat, kiedy we Florencji odwiedził galerię sztuki. W ciągu następnego miesiąca obieżył dwadzieścia cztery muzea i czternaście pracowni artystów. Pełen zapału wrócił do Petersburga i z radością przyjął powołanie go przez księcia Wołkońskiego na posadę asystenta w dyrekcji teatrów cesarskich. Nie była to praca wyczerpująca – Diaghilewowi powierzono redagowanie rocznika carskich teatrów. Ledwie zdołał wydać jeden tom kroniki, został stamtąd wylany. Przypisywano to zwolnienie knowaniom konserwatystów, nie uznających nowych prądów w sztuce, których wyrazicielem był Diaghilew. Ze zdwojonym zapałem wrócił do współzałożonego z malarzem Benois artystycznego pisma „Mir Iskusstwa”, urządził wystawy obrazów, studiował sztukę baletową i muzykę współczesną.

„Nie będę się tu rozwodził nad napastliwą wrogością, z jaką została przyjęta działalność Diaghilewa, a zwłaszcza jego przegląd „Mir Iskusstwa” – wspomina Strawiński w swoich *Kronikach*. – Jeden Bóg wie, co wycierpiał w tej walce.” Lecz Diaghilew, „którego wyłącznie przyszłość interesowała, a nie przeszłe sukcesy” i „bał się powtarzać samego siebie” pisze Markevitch, pod wpływem rad bliskich mu malarzy i scenografów stworzył objazdowy zespół baletowy. Na jego czele wyruszył do Paryża. Coroczny „sezon rosyjski” w stolicy Francji przynosi rok w rok całe serie spektakli, które trwale zapisują się w dziejach kultury. Fantasta o twarzy pokerzysty, całkowicie pozbawiony wyrachowania kiedyś odmówił nawet przyjęcia Legii Honorowej.

*Ewa Kossak, W stronę Misi z Godebskich, Warszawa 1978*

# Sylfidy

## LES SYLPHIDES

muzyka Fryderyk Chopin

choreografia Michaił Fokin

przekaz Liliana Kowalska

scenografia Natalia Gonczarowa

asystenci choreografa Barbara Gołaska, Zofia Stróźniak, Franciszek Peluritis

Polonez A-dur, op. 40 nr 1 orkiestracja Aleksander Głazunow

Nokturn As-dur, op. 32 nr 2 orkiestracja Andrzej Koszewski

Anna Huk, Dorota Stępień, Joanna Wodas, Beata Wrzosek, Paweł Mikołajczyk  
Maciej Roman, Aleksander Rulkiewicz

Walc Ges-dur, op. 70 nr 1 orkiestracja Andrzej Koszewski

Anna Huk, Ewa Misterka, Dorota Stępień, Joanna Wodas

Mazurek C-dur op. 33 nr 3 orkiestracja Antoni Gref

Paweł Mikołajczyk, Maciej Roman, Aleksander Rulkiewicz

Mazurek D-dur, op. 33 nr 2 orkiestracja Zdzisław Szostak

Anna Huk, Ewa Misterka, Dorota Stępień, Joanna Wodas, Beata Wrzosek

Preludium A-dur, op. 28 nr 7 orkiestracja Andrzej Koszewski

Anna Huk, Dorota Stępień, Joanna Wodas, Beata Wrzosek

Walc cis-moll, op. 64 nr 2 orkiestracja Andrzej Koszewski

Dorota Stępień, Joanna Wodas, Beata Wrzosek, Aleksander Rulkiewicz, Paweł Mikołajczyk, Maciej Roman

Grande Valse Brillante Es-dur, op. 18 orkiestracja Zdzisław Szostak

Anna Huk, Dorota Stępień, Joanna Wodas, Beata Wrzosek, Paweł Mikołajczyk

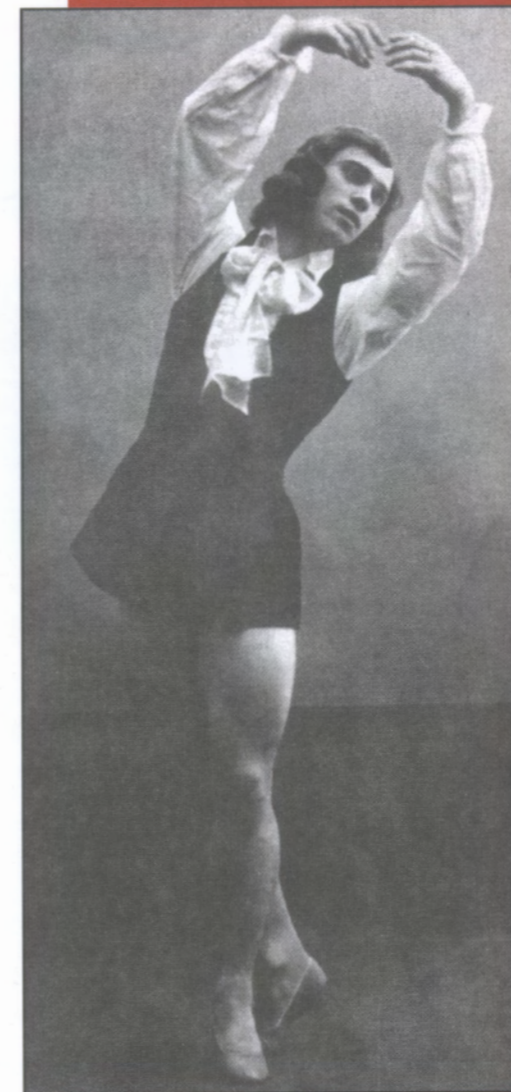
Maciej Roman, Aleksander Rulkiewicz

Koryfeje i zespół baletowy oraz uczennice Państwowej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu

Fortepian Katarzyna Kędzierska

W 1907 roku, na koncercie muzyki Fryderyka Chopina w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, Michaił Fokin zrealizował po raz pierwszy pomysł ułożenia baletu do muzyki tego kompozytora. Był to rodzaj suity zinstrumentowanych przez Aleksandra Głazuńowa utworów, tańczonych – dla podkreślenia narodowego charakteru Chopinowskiej muzyki – w polskich strojach ludowych.

Po raz drugi Fokin zrealizował balet rok później, na koncercie absolwentów petersburskiej szkoły baletowej. Muzyka, zinstrumentowana tym razem przez Maurice Kellera, stanowiła kanwę zwartej dramaturgicznie całości, z dominantą w postaci charakterystycznego romantycznego nastroju. Zatytułowano go wówczas *Chopiniana*. Polską premierę baletu w Warszawskim Teatrze Wielkim, przygotował sam Fokin; odbyła się 6 grudnia 1908 i do II wojny światowej balet utrzymywał się w repertuarze polskich zespołów. Ten sam spektakl, z niewielkimi zmianami, włączył Diagilew do programu inauguracyjnego pierwszego sezonu Baletów Rosyjskich w Paryżu. Na pamiątkę pierwszego w historii baletu romantycznego *Sylfida*, nadał mu nowy tytuł. Utwór Fokina wyrasta bezpośrednio z zapoczątkowanej wówczas tradycji, w myśl której solistkę, ubraną w białą muślinową suknię, otaczał żeński corps de ballet uosabiający leśne duchy i zwiewne, nieziemskie istoty, unoszące się w scenerii fantastycznego lasu.



Niżyński w *Chopinianach* Fokina, 1908

Pierwsze wykonanie *Sylfid*, w scenografii Aleksandra Benois, odbyło się 2 czerwca 1909 w Théâtre du Châtelet.

Utwór, w odróżnieniu od pierwszej wersji, będącej zbiorem odrębnych obrazów, nie posiada libretta. Jest najczystszy przykładem tzw. „białego” baletu, gdzie jedynym spoiwem dramaturgicznym jest muzyka i budowany przez nią klimat. Składa się z kilku tańców, różniących się – zgodnie z przebiegiem dźwiękowej ekspresji – układem kroków i póż. Cztery wariacje solistyczne oraz pas de deux – ujęte w ramę dwóch ensembli – podporządkowane są jednemu elementowi wspólnemu, jakim jest melancholijny charakter muzyki. *Sylfidy* Fokina były pierwszą realizacją baletu abstrakcyjnego z symfonicznie potraktowaną muzyką, niejednokrotnie później orkiestrowaną na nowo.

Balet, jeszcze pod nazwą *Szopeniana*, wystawił w Poznaniu Maksymilian Statkiewicz 30 maja 1925. Tytuł *Sylfidy* pojawił się w Polsce pierwszy raz właśnie na scenie Opery Poznańskiej 13 września 1965 roku, w opracowaniu Conrada Drzewieckiego i Barbary Kasprowicz, z Olgą Sawicką, Romą Juszką, Lubomirą Wojtkowiak i Wiesławem Kościelakiem w partiach solistycznych.



Krasawina w *Sylfidach*, 1910

## Popołudnie fauna

*L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*

libretto Wacław Nizyński

muzyka Claude Debussy

choreografia Wacław Nizyński

przekaz choreograficzny Artur Żymelka

scenografia Leon Bakst

asystenci choreografa Barbara Gołaska, Franciszek Peluritis

### OBSADA

Faun

Andrzej Adamczak, Paweł Mikołajczyk

Nimfa

Anna Huk, Agnieszka Lewicka, Joanna Wodas

Koryfeje, zespół baletowy, orkiestra

Flet Jerzy Pelc

Na skraju lasu, zmożony żarem upalnego dnia, leży na pagórku młody Faun, grając leniwie na flecie i jedząc winogrona. U stóp pagórka przechodzi grupa nimf, zdążających do kąpieli w pobliskim jeziorze. Zaciekawiony Faun opuszcza wygodne leże i zbliża się do nimf. One jednak, spłoszone widokiem dziwnego młodzieńca, uciekają, by za chwilę powrócić. Gdy Faun, tańcząc przed nimi, stara się je ośmielić, pierzchają znowu; tylko jedna, najśmielsza i najbardziej ciekawa, zatrzymuje się na chwilę. Pozwala się nawet dotknąć, lecz gdy Faun chce ją objąć, ucieka, gubiąc szarfę. Faun, zmartwiony ucieczką wdzięcznych istot dostrzega porzuconą szarfę. Bierze ją tkliwie w ramiona, jak żywą dziewczynę, wraca na swe miejsce na pagórku, tuli się do szarfy, znajdując zaspokojenie miłosnej tęsknoty. Spotkanie z nimfami było tylko snem, spełnieniem podświadomych marzeń.

Niżyński jako Faun  
– projekt kostiumu Leona Baksta





## MUZYKA

Zainspirowany nastrojem poematu Stefana Mallarmégo *Popołudnie fauna*, Debussy pisze w 1894 utwór symfoniczny nadając mu – zamiast początkowo zamierzonej symfonii – formę poematu i tytuł „preludium” – *Prélude à l'Après-midi d'un faune*. Mallarmé, który słyszał utwór jeszcze przed pierwszym wykonaniem w Paryżu (Debussy zagrał mu *Preludium* na fortepianie) był zachwycony. Jak podkreślał w jednym z listów do kompozytora, nie spodziewał się takiego efektu – „ilustracja nie tylko nie dysonuje z tekstem, ale podąża wręcz dużo dalej – w tęsknotę, światło, finezję, niedostatek, bogactwo...”. Wyrafinowana szata brzmieniowa utworu oczarowała słuchaczy prawykonania i partytura wkrótce zyskała sławę. Choć już w 1902 roku utwór zaprezentowano w Stanach Zjednoczonych, w Bostonie, partytura musiała jednak czekać jedenaście lat na honor wykonania przez Towarzystwo Koncertowe Konserwatorium Paryskiego.

Debussy niechętnie zgodził się na wykorzystanie utworu przez Diagilewa, nie darzył go sympatią. Nie miał też zaufania do Niżyńskiego, początkującego choreografa, który prawdopodobnie w ogóle nie znał treści poematu Mallarmégo. Niestety, przy okazji awantury szalejącej po premierze baletu, również kompozytorowi nie oszczędzono ostrej krytyki.

## BALET

Podczas sezonu 1911-12, Diagilew zorganizował dla swego zespołu – po drodze do Wiednia – kilka występów w Dreźnie. Mógł stąd odwiedzać prekursora „rytmiki” Jaques-Dalcroze’a w jego szkole w Hellerau. Towarzyszył mu Niżyński, który chłonął idee mistrza aby je wkrótce adaptować w swoim pierwszym balecie. [...] Dalkrozowskie nowości trafiały w osobie Niżyńskiego na szczególnie podatny grunt, gdyż krystalizujące się u tego młodzieńca własne założenia choreograficzne różniły się dalece od obowiązujących w tańcu klasycznym. Na wzór wszelkich poprzednich nowości, pragnął reagować sprzeciwem wobec akademickich przymusów świętych „pięciu pozycji”, okrągłych i wdzięcznych gestów – pokazać, że ruch uznawany za brzydki i ciężki może, gdy tylko wyraża ideę bądź uczucie, uwalniać najwyższe piękno. Ostatecznie nic nie było bardziej oddalone od klasycyzmu, niż rytmiczne ruchy ustalone przez Niżyńskiego dla Fauna i nimf. Aby baletowi nadać znamiona ożywionego greckiego reliefu, wykonawcy winni byli poruszać się na płaskich stopach – stawiając wpi-

piętę, potem palce – wbrew przyjętym dotąd regułom, zapomnieć o słynnym „en-dehors”, ustawiając ciało przodem do publiczności, głowę profilem, a ramiona zginać pod ostrymi kątami. Ta z pozoru prosta, nowa technika była szczególnie trudna dla siedmiu tancerek – płynna muzyka Debussy’ego, sprzyjająca wprawdzie wymaganemu nastrojowi napięcia, w ogóle nie skłaniała ich ku ewolucjom tego rodzaju. Trzeba było 120 prób, aby doprowadzić do realizacji baletu. [...] Tymczasem Niżyński podczas pracy jedynie markował swój taniec. Dopiero podczas próby kostiumowej zinterpretował całą rolę, ku przerażeniu obecnych na widowni osób; finałową scenę – ekstatyczny taniec fauna z szarfą – uznano za nieprzyzwoitą. Diagilew i Niżyński odrzucili wszelkie rady i krytyki i, 29 maja 1912, kurtyna teatru Châtelet podniosła się, ukazując oczom publiczności elektryzującą dekorację Baksta – jezioro otoczone drzewami, pagórek – pośrodku Niżyński w swoim plamiastym trykocie (uwieczniony na tylu fotografiach) i nimfy w plisowanych tunikach, złotych perukach, bosc. Dwanaście minut baletu upłynęło w kompletnej ciszy – prezentowana rewolucja choreograficzna wywołała powszechne osłupienie. Za ledwie kurtyna spadła, podniosły się frenetyczne brawa i równie intensywne okrzyki sprzeciwu. Gwizdy mieszały się z zachwytem.



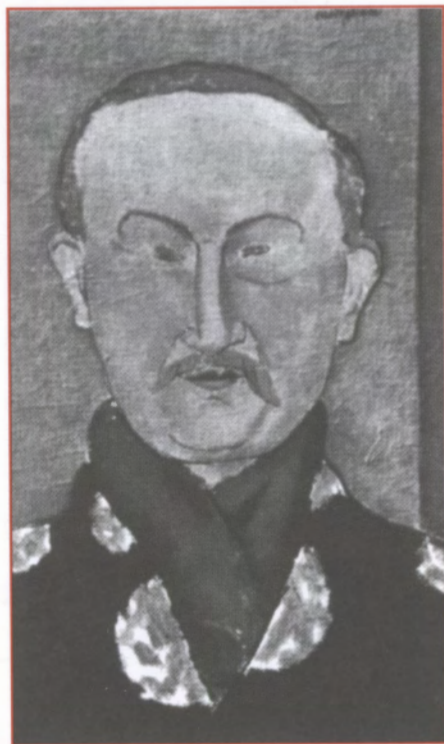
Nimfa – projekt kostiumu Leona Baksta

Widzowie niemal bili się między sobą, jednak ostatecznie żądania bisu zwyciężyły i – wbrew regułom Baletów Rosyjskich – *Fauna* zaprezentowano ponownie.

Nazajutrz cały Paryż – krytycy i publiczność – podzielił się na „faunistów” i „antyfaunistów”. Kilka dni później Gaston Calmette, w „Le Figaro” – zamiast omówienia premiery – opublikował artykuł, w którym wychłostał „zbyt osobliwą wystawę” i „niestosownego fauna o gestach pełnych zwierzęcej erotyki i bezwstydnym ruchach”. Atak odniósł nieoczekiwany skutek. Na ulicach, w salonach, niemal i w Parlamencie, rozgrzewano się głosami za lub przeciw *Faunowi*. Alarmowano policję, żądając zaniechania przedstawień „obscenicznego” baletu. Inne dzienniki, w zgodnym chórze z „Le Figaro”, postawiły nawet wymagania, aby Diagilew pokajał się publicznie. Ale riposta przyszła natychmiast; pochodziła spod pióra samego Augusta Rodina. Na łamach „Le Matin” wielki artysta podjął się płomiennej obrony

Niżyńskiego, opisując w entuzjastycznych słowach to, co uważał za „doskonałe uosobienie ideału piękna starożytnej Grecji”. Rozpętała się batalia za i przeciw Rodinowi, za i przeciw *Faunowi*. Przez wzgląd na rzeźbiarza krążyły petycje podpisane równie znakomitymi nazwiskami, co Emile Loubet, Raymond Poincare, Clemenceau, Aristide Briand, Anatole France, Maurice Barres, Paul Doumer, i wiele innych. Dzięki niej *Faun* zyskał rozgłos w świecie, a miejsca w Châtelet osiągnęły cenę złota. „Fauniści” zwyciężyli.

Polska premiera *Popołudnia fauna* odbyła się w Poznaniu 24 listopada 1923; *Faun* – Zygmunt Dąbrowski, *Nimfa* – Lidia Nielidowa, zespół Teatru Wielkiego kierowany przez Jana Ciepłińskiego, kierownictwo muzyczne Bolesław Tyllia, scenografia Stanisław Jarocki.



Amadeo Modigliani – portret Leona Baksta

## Trójkątny kapelusz

### EL SOMBRERO DE TRES PICOS

libretto Gregorio Martinez Sierra  
na podstawie noweli Pedro Antonio de Arlarçon

muzyka Manuel de Falla

choreografia Leonid Miasin

rekonstrukcja i przekaz Lorca Massine

scenografia Pablo Picasso

współpraca choreograficzna Anna Krzyśków

asystenci choreografa Barbara Gołaska, Zofia Stróżniak,  
Franciszek Peluritis

przygotowanie uczniów szkoły baletowej Iwona Ratajczak

#### OBSADA

Młynarz

Paweł Kromolicki, Andrzej Płatek

Młynarka

Agata Ambrozińska, Anna Huk, Beata Wrzosek

Gubernator

Ryszard Dłużewicz, Andrzej Płatek

Dandy

Adam Kozal, Wasilij Maslij, Paweł Mikołajczyk

jota

Agata Ambrozińska, Anna Huk, Ewa Misterka, Monika Myśliwiec, Alina Szutarska,  
Roman Gorłow, Paweł Mikołajczyk

solo wokalne

Wita Nikolajenko, Jolanta Podlewska

Koryfeje i zespół baletowy, oraz uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej  
im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, orkiestra

*Historia rozgrywa się w XVIII w., w hiszpańskim miasteczku. Obraz na kurtynie przedstawia widzów w loży, przyglądających się walce byków. Fanfary ogłaszają wejście toreadora, słychać okrzyki "olé" i dźwięk kastanietów. Kurtyna podnosi się.*

*Przed domem Młynarz uczy oswojonego ptaka śpiewać. Pojawia się piękna Młynarka; małżonkowie przekomarzają się wesoło (taniec Młynarza i Młynarki). Młyn mija wiele ludzi z miasteczka – korzystając z chwili nieuwagi męża, Młynarka flirtuje z przechodzącym dworzaninem (Dandy). Zazdrosny Młynarz przegania intruza. Nadchodzi dostojny orszak towarzyszący Gubernatorowi i jego żonie. Gubernator, oczarowany urodą młodej Młynarki,*

*stara się wzbudzić jej zainteresowanie; zaciekawiona dziewczyna podąża w ślad za orszakiem. Spostrzega to z niezadowoleniem jej mąż i sam zaczyna flirt z przechodzącą dziewczyną. Tymczasem Młynarka powraca i urządza mężowi scenę zazdrości, małżeńskie niesnastki szybko przeradzają się w zgodny taniec. Młynarka zostaje sama (pełna wigoru wariacja); nie wie, że z ukrycia przygląda się jej Gubernator. Podstarzały zalotnik zaprasza ją do menueta, ale taniec bardzo szybko go męczy i wycieńczony pada bez tchu. Młynarka*

*Krasawina w realizacji z 1919 r.*



*i Młynarz pomagają mu oprzytomnieć i Gubernator odchodzi wściekły. Małżonkowie tańczą gorące fandango. Schodzi się młodzież i rozpoczyna się zabawa. Po wspólnym odtańczeniu sevillany, Młynarz popisuje się solo (farucca przedstawiająca corride). Tańce przerywa nieoczekiwane wkroczenie policjantów – przysłał ich Gubernator, aby pod fałszywym oskarżeniem aresztowali Młynarza. Młynarka zostaje sama. Zrozpaczoną i bezradną znów nachodzi Gubernator, który za wszelką cenę chce ją zdobyć. W szarpaninie Młynarka wpycha go do wody, ale staremu udaje się wydostać i znów zaczyna nieporadne zaloty (duet Gubernatora i Młynarki). Zdesperowana dziewczyna grozi Gubernatorowi zastrzeleniem i ucieka. On sam tymczasem chowa się w domu Młynarza i swój mokry surdut zamienia na jego płaszcz. Pojawia się Młynarz i – widząc leżącą na moście pelerynę – domyśla się najgorszego. Odnajduje Gubernatora i nie szczędzi mu razów, a chcąc bardziej wykpić niegodziwca, rysuje jego ośmieszający portret. Nadchodzą policjanci, szukający zbiegłego Młynarza. Widząc mężczyznę w jego stroju, zabierają go siłą. Dopiero pojawienie się Młynarki i prawdziwego Młynarza pozwala wyjaśnić pomyłkę. Wszyscy tańczą zbiorową jotę, a tłum, szydząc z niefortunnnych amorów Gubernatora, podrzuca kukłę dostojnika-despoty w „trójkątnym kapeluszu”.*

*Miasin w realizacji z 1919 r.*





De Falla i Miasin, Grenada 1916

*Hiszpanii*. Diagilew i Leonid Miasin (jego nowy protegowany i pierwszy choreograf od czasu zerwania z Niżyńskim) z entuzjazmem uznali partyturę za idealną na balet. Jednak de Falla był niechętny pomysłowi, aby utwór przeznaczony pierwotnie na estradę koncertową przenieść do teatru. zaproponował więc Diagilewowi, aby zaadaptował pantomimę *El corregidor y la molinera*, opartą na noweli Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* – dzieło, nad którym właśnie pracował dla zespołu Martinezza Sierry. De Falla zaraz zaprezentował kilka fragmentów partytury.

Podobnie jak każda realizacja Baletów Rosyjskich *Trójkątny kapeusz* nosi piętno pracy całego zespołu z jednej i dynamizmu, podsycanego rywalizacją z drugiej strony. Balet był przygotowywany drobiazgowo, zabierając trzy lata pracy, dojrzewając o wiele dłużej niż jakiegokolwiek wcześniejsze dzieło.

Projekt narodził się wiosną 1916 roku, kiedy to Balety Rosyjskie – na zaproszenie króla Alfonsa XIII – odbywały swój hiszpański debiut w Teatro Real w Madrycie. W związku z wojną trwającą w Europie, neutralna Hiszpania stanowiła dla Diagilewa i jego zespołu bezcenny azyl.

Właśnie w Madrycie, podczas wieczoru spędzanego u przyjaciół kompozytora, pisarzy Marii i Georgio Martinez Sierra, Diagilew poznał de Fallę. Strawiński grał tam na fortepianie własne kompozycje, de Falla interpretował swoje *Noce w ogrodach*

Kilka dni później Diagilew w liście do kompozytora wyraził zgodę na produkcję baletu opartego na *El corregidor*.

Po zakończeniu sezonu Baletów Rosyjskich w Teatro Real, w końcu czerwca, Diagilew zaprosił de Fallę w podróż do Sewilli, Grenady i Kordoby. Był to początek istnej „hispanomanii”, która ośwładnęła Diagilewa i Miasina – poszukiwań, studiów i spotkań prowadzących do gruntownego poznania kultury iberyjskiej.

W lipcu de Falla napisał do Strawińskiego, że rozpoczął właśnie rewizję partytury i przeróbkę jej na balet. Jesienią, podczas gdy zespół odbywał tournée po Stanach Zjednoczonych, Diagilew – ze względu na paniczny strach przed podróżowaniem statkiem (pewien Cygan, jeszcze w Rosji, przepowiedział mu śmierć na morzu) – pozostał w Europie, aby pracować z Miasinem.

W maju 1918, po ukończeniu kolejnego sezonu w Paryżu (kontrowersyjna realizacja *Parad* ze scenografią Pabla Picassa), Balety Rosyjskie przybyły ponownie do Madrytu, przywożąc ze sobą Picassa.

Diagilew i Miasin, w towarzystwie de Falli i tancerza Feliksa Fernandez, zajęli się kompletowaniem elementów składowych baletu, a zwłaszcza studiowaniem tańców ludowych. W sierpniu 1918, dzięki interwencji króla Alfonsa XVIII, zespół przez sześć miesięcy występował w londyńskim Coliseum, a w kwietniu 1919, podczas



Diagilew i Picasso w pracowni Władimira Polunina podczas pracy nad kurtyną *Kapelusza*, 1919

kolejnej serii występów, tym razem w Alhambra Theatre, można było wreszcie rozpocząć próby *Kapelusza*. W spektaklu premierowym, 22 lipca 1919, tańczyli Leonid Miasin (Młynarz), Tamara Karsawina (Młynarka) i Leon Wójcikowski (Gubernator). Począwszy od dnia premiery balet odnosił sukcesy – w Londynie, Paryżu, Madrycie i Nowym Jorku. Polska premiera *Kapelusza* miała miejsce w Warszawie, 1 października 1962; choreografia François Ardet, scenografia Andrzej Majewski, Zbigniew Juchnowski (Młynarz), Hanna Tarnawska (Młynarka), Stanisław Szymański (Gubernator). Pas de deux z Trójkątnego kapelusza wchodziło w skład Wieczoru baletowego w Teatrze Wielkim w Poznaniu; premiera 20 marca 1965; Conrad Drzewiecki (Młynarz), Teresa Kujawa (Młynarka).

Zarówno dla de Falli, Miasina jak i dla Picassa *Trójkątny kapelusze* był okazją do zrealizowania dzieła syntetycznego – skupiającego klasycyzm, inspiracje narodowe i modernizm – a wszystko to połączone wspólną namiętnością, jaką żywili dla Hiszpanii.

Massine z wielką zręcznością opanował tańce – *farucca, fandango, sevillana, jota* – nie pozbawiając ich jednocześnie elementów charakterystycznych. Dodał do nich indywidualną ekspresję i ostry gest, ruchy wywodzące się ze źródeł neoprymitywistycznych i kubistycznych. De Falla, przekonany folklorysta, nie usiłował reprodukcją melodii ludowych, ale starał się uzyskać esencję tej muzyki, jej rytmów i brzmień. Partytura zachowuje ducha tańców, wyrażając go indywidualnym językiem kompozytora.

W duszy Picassa, urodzonego Andaluzijczyka, idea baletu obudziła uczucia nostalgii; było by dziwne, gdyby realizując to dzieło nie uległ sentymentom. Tymczasem znalezienie rozwiązania nie było wcale takie łatwe. Niezliczona ilość szkiców – nie tylko kurtyny ale dekoracji i kostiumów – świadczy o tym, jak wiele artysta eksperymentował, zanim osiągnął satysfakcjonujący go, a tak bardzo uproszczony, efekt końcowy.

Teresa Kujawa  
i Conrad Drzewiecki  
w Pas de deux  
z *Trójkątnego kapelusza*  
Opera Poznańska, 1965



ZESPÓŁ BALETOWY TEATRU WIELKIEGO W POZNANIU

Dyrektor baletu: Liliana Kowalska

Zastępca dyrektora baletu: Jolanta Wichlińska

Asystenci choreografa: Barbara Gołaska, Zofia Stróżniak

Pedagog baletu: Franciszek Peluritis

Inspektor baletu: Nina Grzegorzewska

Akompaniatorzy baletu: Magdalena Maryniak, Magdalena Kaczor

**I soliści**

Ewa Misterka, Joanna Wodas, Beata Wrzosek, Aleksander Rulkiewicz

**soliści**

Dominika Antkowiak, Violetta Jankowiak, Magdalena Kossakowska, Jarosław Gorczak, Bogdan Jabłoński

Paweł Kromolicki, Paweł Mikołajczyk, Andrzej Płatek, Maciej Roman

**koryfeje**

Agata Ambrozińska, Agnieszka Baranowska, Renata Gorczak, Anna Huk, Ewa Jabłońska

Apolonia Jasińska, Agnieszka Lewicka, Monika Myśliwiec, Alina Szutarska, Urszula Urbańska

Izadora Weiss, Andrzej Adamczak, Jacek Ciok, Karol Cysewski, Artur Furtacz, Roman Gorłow

Wasilij Maslij, Mirosław Urbaniak, Grzegorz Witkowski

**zespół**

Beata Foedke, Bogusława Kawecka, Sabina Nawrot, Dorota Stępień

---

I zastępca dyrektora naczelnego Jerzy Bojar

Dyrektor artystyczny Marek Weiss-Grzesiński

Dyrektor muzyczny José Maria Florêncio Júnior

Koordynacja pracy artystycznej Maria Krystyna Różańska

Kierownik techniczny Jacek Wenzel

Inspicjenci Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki

Kurtyna *Soirée Diagilew* – Henri Matisse, *Taniec*, 1909/1910

Teksty opracowano m.in. w oparciu o *Dictionnaire du ballet moderne*, Paris 1957 oraz program premierowy  
Opery Paryskiej

Przygotowanie programu Katarzyna Liszkowska

Opracowanie graficzne STUDIO PROMOCJI

Druk Graphus-Pach

