SERGIUSZ PROKOFIEW

ROMEO I JULIA

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

MKiDN
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO

Patroni medialni

operomania · POLSKA THE TIMES GŁOS WIELKOPOLSKI · WTK · radio Merkury · dwójka POLSKIE RADIO · MAESTRO · epoznan.pl · kulturaonline.pl · inyourpocket ESSENTIAL CITY GUIDES

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

DYREKTOR NACZELNY
SŁAWOMIR PIETRAS

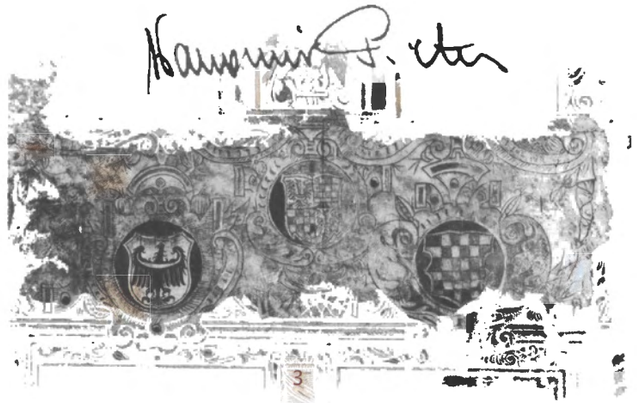
Sergej Prokofiev

ROMEO I JULIA

PREMIERA 17 MAJA 2008
INAUGURACJA V POZNAŃSKIEJ WIOSNY BALETOWEJ

To już trzecia poznańska realizacja *Romea i Julii* Sergiusza Prokofiewa. Choreografem pierwszej, z roku 1963, był Witold Borkowski, a parę szekspirowskich kochanków tańczyła Irena Cieślikówna i Władysław Milon. Później w tym przedstawieniu, po powrocie z Paryża przywitała się z Poznaniem Olga Sawicka i tej kreacji nie zapomnieli do dziś wszyscy, którzy ją wtedy oglądali. Po kilkunastu latach swoją wersję tego arcybaletu szekspirowsko-prokofiewowskiego przedstawił młody wówczas choreograf Henryk Konwiński (1979). Julię na zmianę tańczyły Małgorzata Połyńczuk i Olga Kozimala. Dziś będziemy oglądać spektakl przygotowany inscenizacyjnie i choreograficznie przez Emila Wesołowskiego, absolwenta Poznańskiej Szkoły Baletowej, wychowanka naszego Teatru, wieloletniego współpracownika Conrada Drzewieckiego, który następnie 14 lat kierował baletem warszawskiej Opery Narodowej.

Taka to już u nas w Poznaniu tradycja, że przygotowując premierę wdzięcznym wspomnieniem wracamy do poprzednich realizacji. Zawsze staramy się dorównać poprzednikom, a nawet więcej – pozytywnie zaskoczyć naszych wiernych widzów. Mamy obecnie muzyków i młodego dyrygenta, mogących po mistrzowsku wykonać tę partyturę. W ciągu wielu lat dopracowaliśmy się coraz lepiej tańczącego, ciągle odmładzanego zespołu baletowego pod dyrekcją Liliany Kowalskiej. Scenografię i kostiumy *Romea i Julii* zaprojektowała mistrzowska para – Andrzej Kreutz Majewski i jego uczeń Boris Kudlička. Do kilkunastu tytułów naszego repertuaru baletowego od dziś powinno dołączyć wspaniałe przedstawienie!



Realizatorzy

Choreografia i Inscenizacja	Emil Wesołowski
Kierownictwo muzyczne	Aleksander Gref
Scenografia	Andrzej Kreutz Majewski
Kostiumy	Boris F. Kudlička

JULIA
Izabela Milewska Aleksandra Liaszenko
Karolina Wiśniewska Agnieszka Wolna

ROMEO
Maksim Wojtiul Dominik Muśko
Leszek Cegiełkowski Mateusz Sierant

MERCUTIO
Arkadiusz Gumny Wiktor Davidiuk

BENVOLIO
Leszek Cegiełkowski Mateusz Sierant
Taras Szczerban Maksim Wojtiul

TYBALT
Dominik Muśko Andrzej Płatek Marcin Rolczyński

PARYS
Leszek Cegiełkowski Mateusz Sierant Taras Szczerban

PAŃSTWO CAPULETTI
Beata Wrzosek Paweł Kromolicki Andrzej Płatek

PAŃSTWO MONTECCHI
Apolonia Myszkowska Ryszard Dłużewicz

NIANIA
Magdalena Kossakowska

LAURENTY
Jarosław Gorczak Paweł Kromolicki

KSIĄŻĘ WERONY
Jarosław Gorczak Paweł Kromolicki

Obsada

PRZYJACIÓŁKI JULII / PANIE Z WERONY
Dominika Babiarz Aleksandra Brzezowska
Aleksandra Liaszenko Dorota Mentrak Lidia Sylwesiuk
Marika Mudziejewska Katarzyna Samól Natalia Trafankowska
Karolina Wiśniewska Agnieszka Wolna

PRZYJACIELE TYBALTA / PANOWIE Z WERONY
Krystian Augustyn Michał Kaczmarczyk
Tomasz Niezborała Marcin Rolczyński
Taras Szczerban Oleg Stankov Jacek Wieszczyczyński

RÓD MONTECCHICH
Marta Anczykowska Diana Gajownik Anna Gumna
Paulina Kramarczyk Katarzyna Samól Lidia Sylwesiuk
Jacek Ciok Bartosz Dahlke Bogdan Jabłoński
Michał Kaczmarczyk Tomasz Niezborała
Adam Piątek Marcin Rolczyński

RÓD CAPULETTICH
Dominika Babiarz Urszula Bernat Paulina Golak
Dorota Mentrak Marika Mudziejewska Zuzanna Perszewska
Krystian Augustyn Wiktor Davidiuk Artur Furtacz
Arkadiusz Gumny Jacek Wieszczyczyński
Oleg Stankov Jakub Starzycki

KARNAWAŁ
Aleksandra Liaszenko Lidia Sylwesiuk
Wiktor Davidiuk Arkadiusz Gumny

Aleksandra Baszyńska Gracja Górniak Kornelia Lech Anna Sobczak
Tomasz Niezborała Adam Piątek Oleg Stankov Jakub Starzycki

PAWANA
Marta Anczykowska Dominika Babiarz Urszula Bernat Diana Gajownik Paulina Golak Anna Gumna Paulina Kramarczyk
Dorota Mentrak Marika Mudziejewska Zuzanna Perszewska Katarzyna Samól Lidia Sylwesiuk Karolina Wiśniewska

Krystian Augustyn Jacek Ciok Wiktor Davidiuk Bartosz Dahlke Artur Furtacz Arkadiusz Gumny Bogdan Jabłoński
Tomasz Niezborała Adam Piątek Marcin Rolczyński Oleg Stankov Jakub Starzycki Jacek Wieszczeczyński

Romeo i Julia

streszczenie

AKT I

Scena 1
Wczesnym rankiem Romeo wraca z nocnej zabawy. Kiedy budzi się miasto, a rynek zapełnia się ludźmi, rozpoczyna się walka między rywalizującymi między sobą rodzinami Capulettich i Montecchich. Książę Werony grozi obu rodzinom surowymi karami, jeśli nadal trwać będą w niezgodzie.

Scena 2
Od swojej matki, Pani Capuletti, Julia dostaje pierwszą suknię balową. Następnego dnia ma pierwszy raz spotkać swego narzeczonego hrabiego Parysa. Nadszedł więc czas rozstania z dzieciństwem.

Scena 3
Capuletti wydają wielki bal. Wśród gości pojawia się także zamaskowany Romeo, syn Montecchich, wraz ze swymi przyjaciółmi Benvoliem i Mercutiem.

Scena 4
Julia tańczy na balu z Parysem. Kiedy jednak spostrzega Romea – oboje zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia. Tybalta, bratanka Pani Capuletti, intryguje postać Romea. Stara się go sprowokować, ale ojciec Julii udaremnia awanturę.

Scena 5
Rozmarzona Julia wychodzi po balu na balkon. W tym samym czasie Romeo zakrada się do jej ogrodu. Młodzi wyznają sobie wzajemną miłość i przysięgają dozgonną wierność.

AKT II

Scena 1
Trwa karnawał. Romeo nie ma jednak ochoty na zabawę. Piastunka Julii przynosi mu list, w którym Julia prosi o przybycie do kaplicy ojca Laurentego.

Scena 2
Ojciec Laurenty udziela ślubu zakochanym.

Scena 3
Kiedy Romeo wraca po ślubie, zabawy trwają nadal. Tybalt zaczepia, lecz Romeo unika walki. Jednak Mercutio jest zirytowany, podejmuje pojedynek z Tybaltem i ginie podstępnie z jego ręki. Zrozpaczony Romeo rzuca się na Tybalta i zabija go.

AKT III

Scena 1
Kochankowie spędzają całą noc razem. O świcie Romeo musi opuścić Weronę. Rodzice Julii przyprowadzają Parysa. Jego oświadczyny zostają jednak odrzucone przez Julię.

Scena 2
Zrozpaczona Julia szuka pomocy u ojca Laurentego, który daje jej napój nasenny, powodujący pozorną śmierć. Według jego planu Romeo odnajdzie ją w rodzinnym grobowcu, a następnie razem uciekną.

Scena 3
Julia wyraża zgodę na ślub z Parysem. Po jego odejściu wypija jednak napój nasenny i kiedy odnajdują ją rodzice, sprawia wrażenie umarłej.

Scena 4
Romeo nie został na czas powiadomiony przez ojca Laurentego. Kiedy dowiaduje się, ze Julia nie żyje, spieszy do jej grobowca. Zastaje tam zgnębionego Parysa i zabija nieszczęśnika. Raz jeszcze przytula Julię, wypija truciznę i umiera obok ukochanej. Przebudzona Julia znajduje martwego Romea i zrozpaczona odbiera sobie życie.

Romeo i Julia
choreografia: Witold Borkowski
na zdjęciu: Irena Cieślikówna (Julia), Władysław Milon (Romeo)
premiera: 6 VI 1963, Teatr Wielki w Poznaniu

Teresa Dorożała-Brodniewicz

Szekspirowski wątek miłości Romea i Julii w muzyce

Która z dwóch potęg może wynieść człowieka
na wynioślejsze wyżyny, miłość czy muzyka? ...
To wielkie pytanie. Jednak wydaje mi się, że trzeba
by powiedzieć tak: miłość nie może dać pojęcia
o muzyce, lecz muzyka może dać pojęcie o miłości.

Hector Berlioz, *Z pamiętników*

Muzyka, niemal od zarania swoich dziejów powiązana z tekstem i inspirowana poezją, pozostaje w symbiozie z literaturą. Dla pieśni, kantat, oratoriów, czy dzieł scenicznych pierwowzorem jest najczęściej „słowo pisane": wiersz, powieść, sztuka teatralna. Wątki mitologiczne i biblijne, legendy i podania ludowe, utwory m.in. Dantego, Goethego, Schillera, Hugo, Puszkina to szczególnie często umuzyczniane tematy, przy czym zwłaszcza niektóre historie i postaci mają swoje liczne dźwiękowe ucieleśnienia. Wskażmy – dla przykładu – mit Orficki, Odyseę, losy Edypa, Elektry czy Dafne, bohaterów Starego i Nowego Testamentu, a także wątek Faustowski i kolejne wcielenia Don Juana.

Niewyczerpanym impulsem do komponowania muzyki jest także niezwykle bogata i urozmaicona galeria typów osobowości ludzkich, jakie odnaleźć można w sztukach Williama Szekspira. Jego bohaterowie – jak pisał Jan Kott w *Szekspirze współczesnym* – „są gwałtowni, brutalni, groźni i marzycielscy, rozpoetyzowani i pogrążeni w snach, prawdziwi i nieprawdziwi, dramatyczni, szyderczy, śmieszni i namiętni, rozumni i obłąkani".

Szekspirowska tematyka literacka, z jej teatralnością, blaskiem, wystawnością to nieustający strumień natchnienia dla kompozytorów – od wieku XVIII – do czasów nam współczesnych. W licznych encyklopediach muzycznych zamieszczone są zestawienia ponad 700. zróżnicowanych gatunkowo dzieł muzycznych, inspirowanych wątkami zaczerpniętymi z Szekspira.

Do najczęściej opracowywanych jego dramatów należą: *Hamlet, Król Lear, Otello, Burza* oraz *Romeo i Julia.*

Tragiczna historia kochanków z Werony stała się przedmiotem wielu muzycznych opowieści, przybierających rozmaite formy. Na podstawie Szekspirowskich dziejów Romea i Julii powstawały balety, dramaty muzyczne, musicale, opery, oratoria, singspiele, tragedie liryczne oraz utwory fortepianowe.

W sposób szczególnie intensywny fabuła owa frapowała kompozytorów XIX wieku, dla których uczucie Romea i Julii stanowiło kwintesencję miłości romantycznej – nieszczęśliwej, napotykającej niemożliwe do pokonania przeszkody i zakończonej nieubłaganą śmiercią obojga bohaterów. Jak podaje Hugo Riemann w swoim *Opernhandbuch* (Leipzig 1887) – tylko do roku ukazania się tej publikacji powstało aż 17 oper poświęconych związkowi Romea i Julii. To właśnie twórcy doby romantyzmu pozostawili najpiękniejsze dzieła, nie tylko sceniczne, opiewające te Szekspirowskie postaci.

Pochodząca z 1830 roku tragedia liryczna **Vicenza Belliniego *I Capuletti e i Montecchi*** była pierwszą z jego wielkich oper (tuż potem powstały: *Lunatyczka, Norma* oraz *Purytanie*) i jednym z pierwszych utworów o weroński parze miłosnej. Librecista Felice Romani wyeksponował w warstwie tekstowej – za Szekspirem – silne namiętności, skrajne uczucia. Płaszczyzna brzmieniowa naznaczona jest charakterystycznymi dla Belliniego cechami, takimi jak wzniosłość, patos, emfaza, a nawet egzaltacja, które pogłębiają wymowę dramaturgiczną dzieła, służą – wyrastającej z tradycji włoskiego belcanta – lirycznej kantylenie, pozostającej w ścisłym współdziałaniu z tekstem.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż kompozytor, skłócony z tenorem weneckiego Teatro La Fenice, przeznaczył partię Romea dla głosu mezzosopranowego. Podczas prapremiery jako Romeo wystąpiła Giuditta Grisi.

Hector Berlioz uosabia twórcę w pełni romantycznego, który ugruntowuje w muzyce najważniejsze idee wieku XIX, chociaż sam siebie w sposób dość nieoczekiwany tak charakteryzuje: „Jestem klasykiem. Romantykiem? Nie wiem co to znaczy. Przez sztukę klasyczną rozumiem sztukę młodą, jędrną i szczerą, namiętną, lubiącą piękno formy i doskonale swobodną. Słowem 'klasyczne' oznaczam wszystko co było oryginalne, wielkie i śmiałe. Gluck i Beethoven są klasykami, Wergiliusz i Szekspir są klasykami. Będąc klasykiem żyję często wśród bogów, a niekiedy rozbójników i demonów, ale nigdy wśród małp."

Związki Berlioza – orędownika programowości w muzyce – z literaturą są bardzo ścisłe. W swoich kompozycjach korzystał z tematów zaczerpniętych między innymi z twórczości Byrona, Goethego, Scotta, Wergiliusza. O dziełach Wielkiego Williama Berlioz powiedział: „Szekspir, runąwszy na mnie znienacka, poraził mnie jak grom. [...] Poznałem prawdziwą wielkość, prawdziwe piękno, prawdziwą prawdę dramatyczną." Z Szekspirowskich utworów, takich jak *Burza, Hamlet, Król Lear, Romeo i Julia* oraz *Wiele hałasu o nic* wywodzi się szereg jego kompozycji. Szczególnie interesujący jest Opus 17. To hybrydyczna pod względem gatunkowym ***Symfonia dramatyczna na głosy, chór i orkiestrę „Roméo et Juliette"*** do słów Eustache'a Deschampsa, która łączy w organiczną jedność cechy opery, muzyki orkiestrowej i kantaty. Złożona z kilku symfonicznych części-obrazów – o programowych tytułach zaczerpniętych z Szekspirowskiej tragedii – i pierwotnie pomyślana jako dzieło teatralne, należy do kompozycji koncertowych. Na scenie *Symfonię dramatyczną* op. 17 zaprezentował w swojej choreografii Maurice Béjart w roku 1966.

Najbardziej znaną operą opowiadającą o młodzieńczej miłości dwojga młodych werończyków jest ***Roméo et Juliette*** **Charlesa Gounoda**, która swoją prapremierę miała w paryskim Théatre Lyrique w 1867 roku. Została przyjęta entuzjastycznie i zdystansowała (przynajmniej w opinii Francuzów) wcześniej prezentowanego *Fausta* tego samego kompozytora. W odróżnieniu od dominujących wówczas na scenach muzycznych Europy oper o wątkach baśniowo-fantastycznych, czy wielkich spektakli historycznych i rozbudowanych dramatów muzycznych, dzieło Gounoda to najczystszy przykład twórczości romantycznej. Płaszczyzna brzmieniowa nasycona szlachetnością, delikatnością, i subtelnością, odsłania rozmaite odcienie uczuć, obrazuje wewnętrzne przeżycia bohaterów.

Pierwszorzędność pierwiastków lirycznych usuwa niejako na drugi plan sceny zbiorowe i akcję dramatyczną. O operze tej mówi się, iż jest to „nieprzerwany ciąg duetów miłosnych". Istotnie Gounod okazuje się mistrzem dialogów, korzystając z szerokiego spektrum środków wokalnych – od żywego parlanda – poprzez szeroką kantylenę – po kunsztowną koloraturę. Najpiękniejsze fragmenty opery to: niezwykle nastrojowy duet miłosny z aktu II („O nuit divine"), duet pożegnalny z aktu III („Non, ce n'est pas le jour") oraz duet końcowy z aktu V („Salut, tombeau"). Paradoksalnie – w samej Weronie (Arena di Verona) kompozycja miała swoją realizację sceniczną dopiero w roku 1977!

Piotr Czajkowski, jak większość kompozytorów romantycznych, był gorącym miłośnikiem teatru i literatury pięknej. Sam zresztą miał predyspozycje pisarskie, o czym świadczy nie tylko jego spuścizna epistolograficzna, lecz również autorstwo tekstów pieśni i opracowywanie librett do niektórych własnych oper. W przeważającej części jego dzieł, nie tylko scenicznych, źródłem natchnienia jest program literacki. Romansowa legenda Julii i Romea powraca w twórczości Czajkowskiego kilkakrotnie. ***Uwertura-fantazja „Romeo i Dżulietta"*** pisana w latach 1868-1869, później jeszcze dwukrotnie przeredagowywana, powstała pod wrażeniem bliskiej znajomości z francuską śpiewaczką Désirée Artot, występującą w Moskwie wraz z włoską trupą operową.

Kompozytor nie ilustruje fabuły Szekspirowskiej tragedii, lecz środkami muzycznymi odzwierciedla idee piękna młodzieńczej miłości, nieuchronności przeznaczenia, niszczącej siły zła i zwycięstwa śmierci. Główne myśli uwertury to: uderzający swoją dramatyczną intensywnością temat nienawiści, obrazujący skonfliktowane relacje pomiędzy dwoma rodzinami z Werony: Capulettich i Montecchich oraz liryczny, uduchowiony temat miłości, z charakterystycznymi „motywami westchnień". Oba tematy w przebiegu utworu – w zgodzie z rozwojem akcji fabularnej Szekspirowskiego dramatu – ewoluują. W Epilogu, towarzysząc tragicznemu kresowi życia Julii i Romea, temat miłości powraca, wszakże już nie tak na-tchniony i czysty, lecz postrzępiony, zanikający, unoszący się niebyt.

W roku 1878 Czajkowski przemyśliwa nad tematem do nowej opery. W liście do brata czytamy: „Będę pisać *Romea i Julię*. Wszystkie Twoje sprzeciwy giną wobec zachwytu, jakim zapaliłem się do tego wątku. Będzie to moja najkapitalniejsza praca. Śmiać mi się chce teraz, jak mogłem dotychczas nie widzieć, że jestem jak gdyby przeznaczony do tego, by przełożyć ten temat na muzykę; nic bardziej odpowiedniego do mego charakteru muzycznego. Nie ma królów, nie ma marszów, niczego co stanowi szablonowy rekwizyt wielkiej opery. Tylko miłość, miłość, miłość. I co za urok – te drugorzędne postacie: Mamka, Lorenzo, Tybalt, Mercuccio. Nie obawiaj się jednostajności. Pierwszy miłosny duet będzie nie całkiem tym, co drugi. W pierwszym wszystko jest jasne, wyraźne: miłość niezakłócona niczym. W drugim tragiczna. Z dzieci, które beztrosko upijają się miłością, Romeo i Julia stali się ludźmi kochającymi, cierpiącymi, którzy znaleźli się w tragicznej i beznadziejnej sytuacji. Bardzo chcę jak najrychlej zabrać się do tego." Ponownie, w roku 1881 donosi bratu: „Wciąż się namyślałem, jaki znaleźć wątek do nowej opery [...] i po długim namyśle doszedłem do wniosku, że moim zdolnościom odpowiada stary, ale wiecznie aktualny temat Romea i Julii. I to teraz już nieodwołalnie postanowione: będę pisać operę na ten temat. Jedyną pozostałością muzyczną tych nieurzeczywistnionych niestety planów są **Szkice do duetu *„Romea i Dżulietty"*** na sopran, tenor i orkiestrę, pochodzący z ostatniego roku życia kompozytora, tj. z roku 1893.

Do wątków Szekspirowskich kompozytor odwoływał się także pisząc *Fantazję symfoniczną „Burza"* (1873) oraz *Uwerturę-Fantazję „Hamlet"* op. 67 (1888).

Wiek XX nie pozostał obojętny wobec tragedii miłosnej opisanej przez Szekspira. Do wcześniej wykorzystywanych gatunków muzycznych, dla których literackim pierwowzorem jest *Romeo i Julia*, dołączyły formy baletowe i musicale. Najwybitniejszym utworem opiewającym nieśmiertelnych kochanków, skomponowanym w ubiegłym stuleciu, jest balet ***Romeo i Dżulietta*** op. 64 **Sergiusza Prokofiewa**.

W pierwszej redakcji cała historia kończyła się szczęśliwie. Pisze o tym w swojej *Autobiografii* Prokofiew: „Przyczyny, które skłoniły nas do tego barbarzyństwa były czysto choreograficzne; żywi ludzie mogą tańczyć, ci którzy umierają, nie mogą tańczyć leżąc. Usprawiedliwieniem zaś było to, że Szekspir sam czasami się wahał, gdy chodziło o charakter rozwiązania (*Król Lear*), a równolegle do *Romea i Julii* pisał *Dwóch panów z Werony*, gdzie wszystko kończyło się pomyślnie." Ciekawe, że w tym czasie, kiedy w Londynie ograniczono się do prostego skonstatowania faktu, że Prokofiew pisze balet na temat „Romea i Julii" z happy endem, nasi szekspirolodzy okazali się bardziej papiescy niż sam papież i rzucili się do obrony pokrzywdzonego Szekspira. Kompozytor dał się jednak przekonać do zachowania wierności literackiemu pierwowzorowi – po kilku naradach z choreografami okazało się, że można rozwiązać baletowo koniec ze śmiercią, powstała więc także muzyka do takiego zakończenia.

O perturbacjach, jakich doświadczyło dzieło Prokofiewa u zarania swojej scenicznej historii czytamy w *Autobiografii:* „W końcu 1934 roku rozpoczęły się rozmowy o balecie z leningradzkim Teatrem im. Kirowa, [który jednak] wycofał się i w jego miejsce umowę zawarł moskiewski Teatr Wielki. W ciągu lata [1935] muzyka została napisana, ale Teatr Wielki uznał ją za nietaneczną i zerwał umowę. [...] W 1937 roku choreograficzna szkoła w Leningradzie podpisała umowę o jego wystawienie na swoim 200-letnim jubileuszu, ale ona też zerwała umowę!" Ostatecznie prapremiera miała miejsce pod koniec 1938 roku w Brnie, a Rosjanie *Romea i Julię* zrealizowali dopiero w 1940 w leningradzkim Teatrze im. Kirowa, z Galiną Ułanową w partii Julii.

Nawiązując do praktyki kompozytorskiej Igora Strawińskiego, Prokofiew wykorzystał materiał muzyczny swego baletu do napisania trzech ***Suit z baletu „Romeo i Dżulietta" na orkiestrę*** (I op. 64 bis – 1936; II op. 64 ter – 1937; III op. 101 – 1946) oraz ***Dziesięciu utworów z baletu „Romeo i Dżulietta"*** op. 75 na fortepian. Każde z tych opracowań ma nieco inną wewnętrzną strukturę, składa się z innych części o różnych podtytułach. Trzeba podkreślić, iż to właśnie owe cykliczne kompozycje Prokofiewa, w pewnym sensie wtórne w odniesieniu do jego baletu opiewającego miłość Romea i Julii, zyskały sobie, przynajmniej w latach czterdziestych XX wieku, znacznie większą popularność, aniżeli dzieło przeznaczone na scenę.

Po udanym zabiegu przerobienia Szekspirowskiego *Poskromienia złośnicy* na musical przez Cole'a Portera oraz librecistów: Belę i Samuela Spewack'ów (1948), **Leonard Bernstein**, wraz z choreografem Jerome'em Robbinsem i autorem libretta Arthurem Laurentsem podjął się stworzenia spektaklu muzycznego zatytułowanego ***West Side Story***, opowiadającego współczesną historię miłosną Romea-Tony'ego i Julii-Mariji. Akcja toczy się w Nowym Jorku, a zamiast zwaśnionych rodów walczą ze sobą dwie młodzieżowe bandy. „Rakiety" złożone są z białych mieszkańców zachodniej części Manhattanu; jednym z członków tej grupy jest Tony. „Rekiny" to obcy, niedawno przybyli do miasta Portorykańczycy. Wśród nich znajduje się Marija, siostra przywódcy. Wątek romansowy – tak jak u Szekspira – rozwija się wbrew wszystkiemu i wszystkim, nieubłaganie dążąc do smutnego, zakończonego śmiercią Tony'ego, finału. Muzyka, choćiaż odwołuje się do tragicznej fabuły, jest – jak na musical przystało – melodyjna, wpadająca w ucho, roztańczona, a szereg przesłodzonych i ckliwych piosenek to, także obecnie, światowe przeboje (m.in. „I feel pretty", „Marija", „Tonight"). Popularność utworowi zapewniła adaptacja filmowa *West Side Story* (1959) w reżyserii Roberta Wise'a i Jerome'a Robbinsa.

Również w czasach dzisiejszych rozgrywa się musical ***Romeo i Julia*** autorstwa **Janusza Stokłosy**, odwołujący się do treści utworu Szekspira. Osoby dramatu noszą takie same imiona jak w literackim pierwowzorze, jednakże rzecz rozgrywa się w kręgach młodzieżowej subkultury. Bohaterowie – w przeważającej większości nastoletni aktorzy –posługują się slangiem, tańczą breakdance, zaskakują kaskaderskimi popisami. Warstwa muzyczna wykorzystuje przede wszystkim nurt popmusic. Spektakl, w reżyserii Janusza Józefowicza, grany jest od roku 2004 w warszawskim Teatrze Buffo.

Czy kompozytorzy nadal będą poszukiwać inspiracji i natchnienia w Szekspirowskim dramacie Romea i Julii? Z całą pewnością można na te pytania odpowiedzieć twierdząco.

THE
MOST EX-
cellent and lamentable
Tragedie, of Romeo
and Iuliet.

LONDON

Romeo i Julia
choreografia: Henryk Konwiński
na zdjęciu: Małgorzata Połyńczuk (Julia), Juliusz Stańda (Romeo)
premiera: 8 VI 1979, Teatr Wielki w Poznaniu

Opracowania muzyczne dramatu W. Szekspira „Romeo i Julia”

Wybór

Lp.	Kompozytor	Tytuł	Gatunek	Rok powstania lub prawykonania
1.	Benda Georg Anton (1722-1795)	Romeo und Julia	singspiel	1776, Gota
2.	Vaccai Nicola (1790-1848)	Giulietta e Romeo	opera	1825, Mediolan
3.	Bellini Vicenzo (1801-1835)	I Capuletti e i Montecchi	tragedia liryczna	1830, Wenecja
4.	Berlioz Hector (1803-1869)	Roméo et Juliette.	Symfonia dramatyczna op. 17 utwór orkiestrowy	1839, Paryż
5.	Marchetti Filippo (1831-1902)	Romeo e Giulietta	opera	1865, Triest
6.	Gounod Charles (1818-1893)	Roméo et Juliette	opera	1867, Paryż
7.	Gounod Charles (1818-1893)	Roméo et Juliette	opera w wersji z baletem	1888, Paryż
8.	Czajkowski Piotr (1840-1893)	Romeo i Dżulietta Uwertura-fantazja (I wersja)	utwór orkiestrowy	1870, Moskwa
9.	Czajkowski Piotr (1840-1893)	Romeo i Dżulietta Uwertura-fantazja (II wersja)	utwór orkiestrowy	1872, Petersburg
10.	Czajkowski Piotr (1840-1893)	Romeo i Dżulietta	niezrealizowane projekty opery	1878, 1881
11.	Czajkowski Piotr (1840-1893)	Romeo i Dżulietta Uwertura-fantazja (III wersja)	utwór orkiestrowy	1886, Tbilisi
12.	Czajkowski Piotr (1840-1893)	Romeo i Dżulietta	szkice duetu na sopran tenor i orkiestrę symfoniczną	1893
13.	Dvořak Antonin (1841-1904)	Uwertura Romeo i Julia (partytura zniszczona przez kompozytora)	utwór orkiestrowy	1873

Lp.	Kompozytor	Tytuł	Gatunek	Rok powstania lub prawykonania
14.	Delius Frederick (1862-1934)	A Village Romeo and Juliet	dramat muzyczny	1907, Berlin
15.	Barkworth John Edmund (1858-1929)	Romeo and Juliet	opera	1916, Middlesbrough
16.	Zandonai Riccardo (1883-1944)	Giulietta e Romeo	tragedia liryczna	1922, Rzym
17.	Prokofiew Sergiusz (1891-1953)	Romeo i Dżulietta I Suita z baletu, op. 64 bis	utwór orkiestrowy	1936, Moskwa
18.	Prokofiew Sergiusz (1891-1953)	Romeo i Dżulietta II Suita z baletu, op. 64 ter	utwór orkiestrowy	1937, Leningrad
19.	Prokofiew Sergiusz (1891-1953)	Romeo i Dżulietta op. 64	balet	1938, Brno
20.	Prokofiew Sergiusz (1891-1953)	Dziesięć utworów z baletu Romeo i Dżulietta op. 75	utwór fortepianowy	1938, Moskwa
21.	Prokofiew Sergiusz (1891-1953)	Romeo i Dżulietta III Suita z baletu, op. 101	utwór orkiestrowy	1946, Moskwa
22.	Sutermeister Heinrich (1910-1995)	Romeo und Julia op. 64	opera	1940, Drezno
23.	Blacher Boris (1903-1975)	Romeo und Julia	opera kameralna	1947, Berlin
24.	Blacher Boris (1903-1975)	Romeo und Julia	opera	1950, Salzburg
25.	Bernstein Leonard (1918-1990)	West Side Story	musical	1957, Waszyngton, Nowy Jork
26.	Fischer Jan (1921)	Romeo, Julia und die Finsternis	opera	1962, Brno
27.	Matuszczak Bernardetta (1931)	Julia i Romeo	opera kameralna	1967, Warszawa
28.	Stokłosa Janusz (1954)	Romeo i Julia	musical	2004, Warszawa

Romeo i Julia
choreografia: Witold Borkowski
na zdjęciu: Irena Cieślikówna (Julia), Wiesław Kościelak (Romeo)
premiera: 6 VI 1963, Teatr Wielki w Poznaniu

Elżbieta Nowicka

Kochankowie z Werony w dwudziestowiecznym balecie

Sergiusz Prokofiew legitymuje się szczególnie bogatym dorobkiem w zakresie muzyki scenicznej, choć gwoli ścisłości lepiej może byłoby ją nazwać „muzyką do obrazu". Tworząc w dobie kina, skomponował muzykę do niekwestionowanych arcydzieł sztuki filmowej, takich jak *Aleksander Newski* czy *Iwan Groźny* (w przypadku tego drugiego filmu krytyka szczególnie dobitnie podkreślała operowe inspiracje stworzonej do niego muzyki). Filmem był zresztą wyraźnie zafascynowany, współpraca z Eisensteinem stanowiła dla niego i zaszczyt, i wyzwanie, jednakże tłumaczył się reżyserowi w liście z lipca 1939 roku „Nie dziw się, że przerzuciłem się na opery. W dalszym ciągu uważam kino za najbardziej współczesną sztukę [...] ale u nas uważa się muzykę [filmową] za piąte koło u wozu [...]. Oto dlaczego wziąłem się po staremu do opery, gdzie muzyce przyznano już należne miejsce: rzecz pewniejsza." Ta „rzecz pewniejsza" zrealizowała się w postaci kilku oper – z najlepiej znanymi, czyli *Miłością do trzech pomarańczy* i *Wojną i pokojem* na czele – kilku baletów oraz muzyki teatralnej do *Nocy egipskich* i *Eugeniusza Oniegina*. Twórcze życie kompozytora, rozpięte między Rosją, a potem Związkiem Radzieckim i najważniejszymi miastami – symbolami dwudziestowiecznej kultury Zachodu obfitowało w nader różnorodne doświadczenia i kontakty. Artysta przybywający do Paryża w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, odwiedzający pracownie malarzy, sale koncertowe i kawiarnie literatów obserwował bardzo istotne zmiany prądów estetycznych i koncepcji stylowych w sztuce, szczególnie w literaturze, malarstwie i teatrze, spośród których trzeba wymienić schodzący już ze swego południa symbolizm obok ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu czy konstruktywizmu.

Tym samym więc podróże artystyczne i związane z nimi dłuższe pobyty w niektórych miastach amerykańskich oraz w Paryżu stanowiły dla kompozytora źródło silnych i emocjonujących inspiracji; szczególnie ciekawe jest może to, że płynęły one nierzadko ze strony zadomowionych na Zachodzie Rosjan. Dwie szczególnie postaci zasługują w tym kontekście na wyróżnienie – Siergiej Diagilew oraz Igor Strawiński, każdy z nich w nieco innym wymiarze i aspekcie. Mówiąc najkrócej, Diagilew, poprzez dokonania prowadzonych przez siebie Baletów Rosyjskich, współpracujących nie tylko z najwybitniejszymi tancerzami i choreografami, ale także wybitnymi malarzami, którzy tworzyli dla nich olśniewające, awangardowe scenografie (spotkać można wśród nich Matisse'a, Braque'a, Picassa i innych) dopomógł młodemu kompozytorowi rozeznać się w sztuce tańca, dla której wówczas „cały Paryż" oszalał z zachwytu. Waga tej znajomości dla Prokofiewa nie zamykała się jednak wyłącznie w planie edukacyjnym, bowiem Diagilew bezpośrednio inspirował i wystawiał niektóre jego balety (np. niezwykle charakterystyczny dla awangardowych fascynacji „maszynizmem" *Stalowy krok* z 1925, a także wpisanego w inną estetykę *Syna marnotrawnego* wystawionego w Paryżu, w maju 1929), interesował się tokiem pracy, niekiedy też krytykował. W *Autobiografii* Prokofiewa natrafiamy na wspomnienie sytuacji, kiedy to kompozytor przesłał Diagilewowi przygotowany w iście ekspresowym tempie wyciąg muzyki do *Syna marnotrawnego*, ten zaś zareagował równie energicznie na poły pytaniem, na poły stwierdzeniem: „No, jeśli tak szybko, to prawdopodobnie... to bardzo złe?"

Igor Strawiński natomiast stanowił dla Prokofiewa wyzwanie, któremu młodszy kompozytor starał się nie tyle sprostać przez dorównanie, ile poprzez rywalizację, nie do końca wysłowioną, raczej dostrzeganą przez krytyków niż ujawnianą przez samego artystę. Przyjęło się więc uznawać, że niezwykle motoryczna i pełna „dzikich" harmonii muzyka *Suity scytyjskiej* (była to orkiestrowa wersja wcześniej skomponowanego baletu *Ała i Łollij*) wyłoniła się z fascynacji *Świętem wiosny*, zaś balet *Błazen* (wystawiony w Paryżu w 1921) miałby być reakcją na *Pietruszkę*.

Nie wchodząc jednak w historię dość zawiłych stosunków między dwoma kompozytorami, przybierających postać splotu wzajemnej akceptacji i nieuwagi, a nawet niechęci zauważamy, że dzieła te wyrosły z podobnego klimatu intelektualnego i estetycznego, w którym kategorie pierwotności, „dzikości", energii, wpisane w ekspresję ludzkiego ciała wyznaczały kres estetyki tańca opartego na harmonijnym pięknie. Co prawda balet romantyczny – bo o nim wypada tu przypomnieć – nierzadko wyrażał treści budzące lęk swoją nieokreślonością, sięgał także do swoistej „pierwotności" północnej mitologii czy ludowej opowieści (*Sylfidy*, także *Giselle*), jednakże materia widowiska utkana była z precyzyjnie wystudiowanych gestów i póz, tworzących obraz piękna zbudowanego na wdzięku i harmonii..

Poza wymienionymi już sztukami Prokofiew stworzył jeszcze muzykę do „baletu kameralnego" pt. *Trapez*, przeznaczonego dla wędrownych zespołów (1924 – „nieskomplikowany temat z cyrkowego życia [...] był dla mnie pretekstem dla skomponowania utworu kameralnego, który mógłby być wykonywany bez żadnej akcji", zapisywał w *Autobiografii*), dedykowany pamięci Diagilewa „balet abstrakcyjny" *Nad Dnieprem* (1930) oraz inspirowaną folklorem *Baśń o kamiennym kwiecie* (1950). Na drugą połowę lat trzydziestych i lata wojny przypadła praca nad dwoma innymi baletami, wyróżniającymi się na tle pozostałych między innymi tym, że inspirację dla ich fabuł stanowiły kanoniczne wątki kultury Zachodu, opracowane nie tylko literacko, ale także muzycznie.

Mowa tu o *Kopciuszku* (libretto według bajki Charlesa Perraulta, premiera w Moskwie w 1945 roku) oraz – przede wszystkim – balecie *Romeo i Julia*, którego libretto wywodzi się oczywiście z Szekspirowskiej sztuki. Znawcy twórczości Prokofiewa zgodnie zauważają, że poszukiwał on w połowie lat 30. tematu lirycznego i w ten sposób trafił na szekspirowską opowieść o kochankach z Werony. Nie oznacza to, że dopiero wtedy natknął się na powszechnie znane arcydzieło literatury dramatycznej, ale że znalazł w nim materię fabularną i postaci zdolne wypełnić postawione przez kompozytora zadanie.

Tragedia Szekspira o nieszczęśliwych kochankach z Werony wielokrotnie trafiała na pulpity kompozytorów: Belliniego, Gounoda, Berlioza, Czajkowskiego, Dworzaka i wielu innych, dziś mniej znanych lub zupełnie zapomnianych. Emblematyczna dla kultury Zachodu opowieść o miłości i śmierci znajdowała realizacje muzyczne w postaci pełnych kompozycji operowych, uwertur, symfonii i baletów. Jeden z pierwszych baletów opartych na wątku miłości Romea i Julii został wystawiony w 1809 roku w Petersburgu; pomijając inne przykłady wspomnijmy o humoresce Baletów Rosyjskich (1926), przedstawiającej próbę, na której dwoje solistów przygotowuje role Julii i Romea oraz o *West Side Story* z muzyką Bernsteina (1957).

Rozmowy na temat baletu o kochankach z Werony z leningradzkim teatrem im. Kirowa Prokofiew rozpoczął już 1934 roku, można jednak odnieść wrażenie, że nad sceniczną realizacją baletu na kilka lat zawisło jakieś fatum. Otóż teatr leningradzki dość nieoczekiwanie wycofał się z planowanej umowy, zatem kompozytor zwrócił się do moskiewskiego Teatru Wielkiego, który także zerwał umowę, uznawszy napisaną już muzykę za „nietaneczną". Na tym perturbacje z wystawieniem baletu nie skończyły się, bowiem w 1937 roku szkoła choreograficzna w Leningradzie podpisała z kompozytorem kolejną w historii tego baletu umowę, którą wkrótce... zerwała. Ostatecznie prapremiera *Romea i Julii* miała miejsce w 1938 roku w Brnie; do premiery rosyjskiej doszło w Leningradzie w styczniu 1940 roku.

Romeo i Julia
choreografia: Jerzy Gogół
na zdjęciu: Olga Sawicka (Julia), Franciszek Lewandowski (Piastunka Julii)
premiera: 22 V 1954, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

Romeo i Julia
choreografia: Henryk Konwiński
na zdjęciu: Małgorzata Połyńczuk (Julia), Edward Podolańczuk (Romeo)
premiera: 8 VI 1979, Teatr Wielki w Poznaniu

We wspomnieniach leningradzkich tancerzy, a także w zapiskach samego kompozytora zachowały się ślady tych perturbacji. Prokofiew opowiada w *Autobiografii* o tym, jak pierwotnie nosił się z zamiarem nadania sztuce szczęśliwego zakończenia: „w ostatnim akcie Romeo przychodził o minutę wcześniej, zastawał Julię żywą i wszystko dobrze się kończyło." Ta zaskakująca koncepcja nie miała jednak wiele wspólnego z filozoficzno-estetyczną formułą *lieto fine*, która kazała nadawać szczęśliwe zakończenia tragediowym akcjom w opracowaniach operowych, lecz wynikała z zainteresowania kompozytora dla wyrazowych możliwości baletu. „Przyczyny, które skłoniły nas do tego barbarzyństwa – notował po latach kompozytor – były czysto choreograficzne, żywi ludzie mogą tańczyć, ci, którzy umierają, nie mogą tańczyć leżąc." Natomiast odtwórczyni roli Julii, Galina Ułanowa, wspominała początkową dezorientację i bezradność tancerzy wobec muzyki nacechowanej ciągłymi zmianami rytmu, a ponadto sprawiającej wrażenie, jak gdyby było jej „za mało" (Prokofiewa najpierw ten zarzut skrajnie rozdrażnił, potem jednak ustąpił i wypełniał wskazywane przez tancerzy „puste" miejsca w partyturze). Zasadnicza trudność, jaką muzyka *Romea i Julii* przedstawiała dla tancerzy – a także dla orkiestry, która na parę dni przed premierą chciała wycofać się z występu! – wynikała z symfonicznego kształtu tej muzyki (*nota bene* takie rozwiązanie proponował w swoich baletach już Czajkowski) oraz, z drugiej strony, z bardzo mocnej w teatrach rosyjskich tradycji choreograficznej Mariusa Petipy. Natomiast muzyka Prokofiewa wyraźnie nie dawała się ujarzmić w układach tanecznych wyrastających z konwencji romantycznej feerie. Sprawa rysuje się tym ciekawiej, że podstawą libretta był wszak dramat silnie wrośnięty w kulturę romantyczną, a nawet można powiedzieć, że przez nią zaanektowany.

Zarówno schemat fabularny szekspirowskiego dramatu, w którym zostały złączone pierwiastki pochodzące ze skrajnie usytuowanych pól znaczeniowych (miłość / nienawiść; miłość / śmierć), jak i subtelny rysunek uczuć i emocji, jakimi odznaczają się postaci sprawiły, że sztuka ta stała się swoistym programem romantycznej szkoły uczuć. Mówiąc innymi słowy – sięgnięcie po dramat o miłości dwojga młodych z Werony stawiało przed twórcą, choćby w sposób pośredni, zagadnienie romantycznych struktur świadomości, które w sztukę Szekspira wpisała niezwykle intensywnie jej dziewiętnastowieczna recepcja.

Libretto baletu sporządzone przez Prokofiewa wespół z Leonidem Ławrowskim powtarza dość wiernie linię dramatyczno-fabularną elżbietańskiego dramatu, dodając jedynie (w II akcie) scenę ulicznej zabawy karnawałowej, podczas której ginie Merkutio. Sprawca jego śmierci, Tybalt, zostaje następnie zabity przez Romea; towarzyszący jego trumnie kondukt pogrzebowy jest także nowym, w stosunku do fabuły dramatu, elementem baletu Prokofiewa. Obydwa rozwiązania pozwalają na wprowadzenie scen zbiorowych, atrakcyjnych nie tylko z powodu możliwych do zastosowania układów choreograficznych angażujących zespół tancerzy, ale także dla uzyskania efektu kontrastu między intymnością, kameralnością wielu innych scen a muzycznym i malarskim (wizualnym) rozmachem karnawałowej zabawy na ulicach miasta. Tę zasadę kontrastu najlepiej można dostrzec właśnie w II akcie, kiedy obrazy 7 i 9, przedstawiające karnawałowy tłum, zostają przedzielone zgoła innym w nastroju i wizualnych walorach obrazem w celi brata Laurentego, w którym Romeo i Julia proszą zakonnika, by udzielił im ślubu. Ten środkowy obraz centralnego, drugiego aktu sztuki jest też swoistym ożywieniem, wprowadzeniem w ruch w samym centrum struktury utworu żywego obrazu, jakim zaczyna się sztuka Prokofiewa. Bowiem w czasie trwania uwertury, na samym początku pierwszego aktu na scenie pojawia się tryptyk złożony z Romea, Julii i Laurentego, czytelny znak ważności postaci i łączących je zdarzeń oraz namiętności, niby niemy odpowiednik postaci Prologusa z dawnego dramatu, który prezentował widzom najważniejsze momenty mającej się rozegrać przed nimi akcji.

Sergiusz Prokofiew, 1952

Ta sama zasada swoistego „osaczania" scen kameralnych, o wielkim ładunku emocji bohaterów nakreślonych jako odrębne i wyraziste indywidualności, przez sceny zbiorowe, emanujące ekspresją właściwą dworskiemu towarzystwu czy ulicznemu tłumowi, dotyczy obrazów 5 i 6. Przedstawiają one narodziny miłości dwojga werończyków, obramowane z jednej strony przez obraz balu w pałacu Capulettich, z drugiej przez wspomnianą już scenę ulicznego karnawału. Słowa „obramowanie", niosące skojarzenia ze sztukami plastycznymi, ekspozycją serii obrazów, ma tutaj sens nie tylko metaforyczny, bowiem trzyaktowa sztuka została podzielona (bardzo to zresztą charakterystyczne dla rosyjskiego teatru) na trzynaście niewielkich obrazów, w większości wyraziście pod względem sytuacyjnym i nastrojowym wyodrębnionych. Można odnieść wrażenie, że na ich konstrukcję miała niejaki wpływ sztuka filmowego montażu; przykład ten wskazuje też, jak silnie i wielostronnie sztuka kompozytorska Prokofiewa osadzona była we współczesnych mu „dialogach" opery, symfonii, baletu i filmu.

W centrum akcji dramatycznej stoi oczywiście uczucie Romea i Julii, a mówiąc ściślej – rozwój duchowy i emocjonalny dziewczyny, od beztroski i lekkości zaprezentowanej w drugim obrazie pierwszego aktu po determinację działań z trzech pierwszych obrazów aktu ostatniego.

Wobec tego, wyrażonego muzycznie, procesu skomplikowanej psychologicznej metamorfozy bohaterki, Romeo został nakreślony w sposób mniej skomplikowany. Jest bowiem tak, że w polu uwagi kompozytora znalazła się sama idea miłości, dla której bohater stanowi muzyczny ekwiwalent, wręcz emblemat, co usunęło na dalszy plan prezentację jego duchowego rozwoju.

Widzimy tutaj głęboką, strukturalną zgodność z dramatem Szekspira, przeniesioną w inną materię artystyczną, bowiem Szekspirowski Romeo zostaje skonfrontowany jedynie z wcześniejszą miłością, natychmiast usuniętą w cień przez Julię, natomiast jego partnerka odsłania osobowość ukazywaną poprzez rozmaite profile w licznych konfrontacjach (z rodzicami, nianią, niechcianym narzeczonym) z innymi ludźmi, stąd jej rysunek psychologiczny wydaje się znacznie bardziej i subtelny i staranny.

Balet Prokofiewa oznaczał dla scen rosyjskich prawdziwy przełom stylistyczny, choć jednocześnie przecież wpisywał się w dwudziestowieczną estetykę znaną dzięki *Pietruszce* Strawińskiego, *Trójkątnemu kapeluszowi* de Falli czy *Dafnis i Chloe* Ravela. Do tak charakterystycznych dla sztuki pierwszych dziesięcioleci XX wieku inspiracji mitem i lokalnym folklorem – nieobcych także i jego własnym baletom – dopisał Prokofiew literacką i teatralną klasykę. Podchodząc z respektem do zawartej w szekspirowskim pierwowzorze fabuły, a także do postaci i nastrojów przejętych niejako na własność przez europejski romantyzm, kazał im istnieć i rozwijać się w nieromantycznej muzyce i choreografii. Całość, w poszczególnych elementach tak różna, w istocie prezentuje znakomitą konsekwencję i harmonię, jaką wielu wybitnym dziełom sztuki daje *coinicidentia opositorum*, jedność osiągnięta w wielości i rozmaitości tworzywa, stylu i ekspresji wykonawczej. Balet Prokofiewa, należąc do wielkiej, tak stylistycznie różnorodnej rodziny europejskich, scenicznych „szekspiriad" jest jednym z najznakomitszych członków tej familii.

Romeo i Julia
choreografia: Jerzy Gogół
na zdjęciu: Olga Sawicka (Julia), Bogdan Bulder (Romeo)
premiera: 22 V 1954, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie

Emil Wesołowski

Tancerz, choreograf, pedagog. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu. W 1966 zaangażował się do Opery Poznańskiej. W 1973 opuścił operę wraz z innymi tancerzami Conrada Drzewieckiego i został solistą, a w 1976 pierwszym solistą Polskiego Teatru Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w choreografii Conrada Drzewieckiego. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca, rozpoczął też współpracę choreograficzną z teatrami dramatycznymi i muzycznymi. W 1979 postanowił poszukać możliwości pracy twórczej na własną rękę. Przez sezon kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W połowie 1982 przyjął funkcję kierownika baletu w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym jeszcze wykonywał znaczące role charakterystyczne. Przygotował choreografię do wielu inscenizacji operowych: *Madame Butterfly, Króla Rogera, Strasznego dworu, Otella, Eugeniusza Oniegina, Don Giovanniego, Aidy, La Bohème.* Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego to *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980), *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983), *Trytony* (muz. Z. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985), *Gry* (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; przeniesione później również do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi, Polskiego Teatru Tańca i Opery Wrocławskiej), *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990), *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991), *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992), *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, Teatr Wielki w Warszawie, 1996), *Tryptyk: Powracające fale, Harnasie, Krzesany* (muz. M. Karłowicz, K. Szymanowski, W. Kilar, Teatr Wielki w Warszawie, 1997), *Cudowny Mandaryn* (muz. B. Bartók, Teatr Wielki w Warszawie, 1999), ponownie *Harnasie* (muz. K. Szymanowski, Teatr Wielki w Warszawie, 2006). Z końcem sezonu 1984/85, w nadziei na rozszerzenie swoich działań choreograficznych, zrezygnował z funkcji kierownika baletu. Rozwinął kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wieloma wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenie inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się paroletnia współpraca choreograficzna z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. W uznaniu swojego dorobku, we wrześniu 1992 Emil Wesołowski otrzymał tytuł głównego choreografa, a w lipcu 1995 został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie. Stanowisko to sprawował do końca maja 2006. Przygotował także choreografię do dwóch słynnych produkcji operowych, reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego, m.in. *Damy Pikowej* i *Andrea Chènier*. Po objęciu z początkiem 2007 r. stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu zrealizował reżyserię i choreografię *Strasznego dworu*.

Aleksander Gref

Studiował w poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie dyrygentury prof. Renarda Czajkowskiego. Studia ukończył z wyróżnieniem w 1999 roku. W roku 1998 został laureatem II Przeglądu Młodych Dyrygentów w Białymstoku. Nagrodzony został dwoma nagrodami pozaregulaminowymi: za najciekawszą osobowość konkursu i pokaz mistrzowskiego kunsztu dyrygenckiego. Był półfinalistą na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim w Sankt Petersburgu w kwietniu 2003 roku. Jest bardzo aktywnym dyrygentem w kraju i zagranicą (Niemcy, Austria, Rosja, Szwajcaria i Francja). Koncertował z takimi orkiestrami jak: Filharmonia Częstochowska, Poznańska, Wrocławska, Koszalińska, Kaliska, Szczecińska, Dolnośląska, Świętokrzyska, Białostocka, Warszawska Orkiestra Symfoniczna, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej w Poznaniu, a także L`Ensamble Orchestral de Paris, Symphonic Orchestra Academic Capella of St. Petersburg i Symphonic Orchestra of the Theater of Opera and Ballet St. Petersburg Conservatory. Występował na wielu festiwalach muzycznych m.in. na Poznańskiej Wiośnie Muzycznej, Festiwalu Muzyki Wiedeńskiej w Jeleniej Górze, Festiwalu Hoffmannowskim w Poznaniu, Leszczyńskim Festiwalu Muzycznym w Rydzynie. Od 1999 roku jest dyrygentem w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Początkowo współpracował przy realizacji ponad 15 oper. Jako kierownik muzyczny przygotował spektakle: *Carmen, Don Kichot, Pan Twardowski, Ernani, Fidelio* i *Ca ira*. Od 2001 roku jest dyrygentem i kierownikiem artystycznym Orkiestry Symfonicznej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, a od roku 2004 pełni również funkcję kierownika muzycznego i dyrygenta Orkiestry Kameralnej Uniwersytetu Poznańskiego. W latach 2002-2004 współpracował z Teatrem Muzycznym w Poznaniu, gdzie przygotował premiery: *Wesoła wdówka, Zorba, Kraina uśmiechu*. W 2002 roku otrzymał Stypendium Artystyczne Miasta Poznania za osiągnięcia w dziedzinie muzyki operowej i symfonicznej. Od 2006 roku pełni funkcję kierownika orkiestry Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Andrzej Kreutz Majewski

Scenograf i malarz, naczelny scenograf Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w latach 1966-2005. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1959) i Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie (1962). Debiutował w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1959). W 1962 roku rozpoczął współpracę z warszawską sceną operową premierą *Święta wiosny* Strawińskiego. Zrealizował także scenografię do oper: *Syn marnotrawny* Debussy'ego i *Judith* Honeggera. W 1966 roku otrzymał nominację na stanowisko naczelnego scenografa Teatru Wielkiego w Warszawie. W tym czasie zaczęła się jego wielka międzynarodowa kariera i trwająca do dziś współpraca z czołowymi teatrami operowymi świata. Najbardziej znaczące realizacje zagraniczne artysty to *Samson i Dalila* Saint-Saënsa (Opera w Kolonii, 1968), opery Richarda Straussa *Salome* (Covent Garden, 1970) i *Elektra* (Opera Hamburska, 1973; Opera Paryska, 1974; Teatro São Cárlos, 1992), *Gra w zabijanego* Ionesco (Burgtheater, 1971), *La Passione* (Piccolo Teatro di Milano, 1972), *De temporum fine comoedia* Orffa (Festiwal w Salzburgu, 1973), *Dafnis i Chloe* Ravela (Bühnen der Stadt Bonn, 1987), *Jeremiasz* Ebena (Narodni Divadlo, 1998), *Don Giovanni* Mozarta (Theatre Municipal w Luksemburgu, 1998). Poza wieloma znakomitymi realizacjami na scenie Teatru Wielkiego oraz innych polskich teatrów operowych i dramatycznych był autorem scenografii w renomowanych teatrach świata: Amsterdamie, Ankarze, Atenach, Barcelonie (Teatro de Liceu), Berlinie, Bonn, Buenos Aires (Teatro Colón), Bunalo, Detroit, Dortmundzie, Essen, Genewie, Hamburgu, Kolonii, Lizbonie (Teatro São Cárlos), Londynie, Los Angeles, Madrycie, Mediolanie (Teatro Piccolo), Mexico City, Monachium, Moskwie, Nowym Jorku (Metropolitan Opera), Oslo, Paryżu, Pradze, San Francisco, Tel Awiwie (The New Israeli Opera), Turynie (Teatro Regio), Vancouverze, Wiedniu (Burgtheater) i Zurychu. Wśród jego teatralnych współtwórców znaleźli się dyrygenci: Carl Böhm, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Nello Santi i Georg Soiti; reżyserzy: August Everding, Giancario del Monaco i Jean Claude Riber; choreografowie: Peter van Dyck, Jurij Grigorowicz, Serge Lifar, John Neumeier i wielu innych twórców światowej sławy. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród i wyróżnień: m.in. II Nagrody na Biennale Sztuki w Paryżu (1961), Nagrody Państwowej I stopnia (1966), Złotych Medali na Triennale Scenografii w Nowym Sadzie (1966) i na Praskim Ouadriennale (1967), Nagrody Ministra Kultury i Sztuki I stopnia (1975). Uhonorowany został Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (1998). Ważnym nurtem jego twórczości jest malarstwo sztalugowe, za które otrzymał wiele nagród w kraju i za granicą. Jest autorem tomu dzienników *Locja* i scenariusza filmowego *Narcissimo*, według dramatu własnego autorstwa. W 2005 przeszedł na emeryturę, przestając pełnić funkcję naczelnego scenografa Teatru Wielkiego - Opery Narodowej.

Boris F. Kudlička

Absolwent wydziału scenografii Akademii Sztuk Muzycznych w Bratysławie. Studiował też w Akademii Sztuk Pięknych w Groningen (Holandia). Debiutował scenografią do baletu Oskara Nedbala *Od bajki do bajki* na scenie narodowej w Bratysławie. W 1995 rozpoczął pracę na warszawskiej scenie operowej, początkowo jako asystent i współpracownik Andrzeja Kreutz Majewskiego przy realizacjach krajowych i zagranicznych. Od 1996 już jako samodzielny scenograf, zaprojektował na scenie Teatru Wielkiego - Opery Narodowej dekoracje do wieczoru baletowego *Tryptyk polski* w choreografii Emila Wesołowskiego, do *Strasznego dworu* Moniuszki w reżyserii Andrzeja Żuławskiego, *Tankreda* Rossiniego w reżyserii Tomasza Koniny oraz do *Madame Butterfly* Pucciniego, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Otella* Verdiego, *Oniegina* i *Damy pikowej* Czajkowskiego oraz *Don Giovanniego* Mozarta w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Spektakle te były prezentowane również w Waszyngtonie, Staatsoper unter den Linden w Berlinie czy Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu. Artysta stworzył także kostiumy do *Romea i Julii* Prokofiewa i *Wyrywacza serc* Elżbiety Sikory (ta ostatnia opera zrealizowana została z jego udziałem również w Centrum im. G. Pompidou w Paryżu). Zaprojektował kostiumy do *Makbeta* w reżyserii Mariusza Trelińskiego w warszawskim Teatrze Powszechnym oraz dekoracje do *Sprzedanej narzeczonej* Smetany w reżyserii Josefa Prudka w Narodnim Divadle w Pradze, do *Galiny* Landowskiego, *Carmen* Bizeta i *Halki* Moniuszki w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego w poznańskim Teatrze Wielkim, a wreszcie do *Wiśniowego sadu* Czechowa w warszawskim Teatrze Narodowym w reżyserii Macieja Prusa. Był scenografem *Dziadów* Mickiewicza w Teatrze Polskim w Poznaniu, musicali: *Cyrano* w warszawskim Teatrze Komedia i *Upiór w operze* w Teatrze Wielkim w Poznaniu oraz scenografii do koncertów skomponowanych przez Zbigniewa Preisnera. Wspólnie z Andrzejem Kreutz Majewskim stworzył scenografię do oratorium *Jeremiasz* Petera Ebena w katedrze św. Wita na Hradczanach w Pradze oraz oprawę plastyczną polskiego pawilonu na EXPO 2000 w Hanowerze. Jest autorem projektów dla filmu i telewizji. W marcu 2006 r. został laureatem I Ogólnopolskiego Konkursu na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej organizowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nagrodę tę otrzymał za scenografię do przedstawienia *Ryszard II* w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Balet

I Soliści

Agnieszka Wolna
Dominik Muśko

Soliści

Anna Kusz
Aleksandra Liaszenko
Natalia Trafankowska
Karolina Wiśniewska
Wiktor Dawidiuk
Arkadiusz Gumny
Bogdan Jabłoński
Paweł Kromolicki
Andrzej Płatek
Taras Szczerban

Koryfeje

Dominika Babiarz
Urszula Bernat
Diana Gajownik
Anna Gumna
Katarzyna Samól
Lidia Sylwesiuk
Aleksandra Brzezowska
Ewa Szymańska
Krystian Augustyn
Leszek Cegiełkowski
Jacek Ciok
Artur Furtacz
Michał Kaczmarczyk
Tomasz Niezborała
Marcin Rolczyński
Mateusz Sierant
Oleg Stankov
Jakub Starzycki

Zespół Baletowy

Marta Anczykowska
Paulina Golak
Paulina Kramarczyk
Beata Macioszczyk
Dorota Mentrak
Marika Mudziejewska
Zuzanna Perszewska
Bartosz Dahlke
Jacek Wieszczeczyński

Orkiestra

I skrzypce

Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Eliza Schubert-Pietrzak
Agnieszka Łuksza
Kamila Gryska
Agata Nocoń
Dezydery Grzesiak
Małgorzata Hadyńska
Maria Matuszewska
Andre Kasztelan
Magdalena Niezgoda
Beata Niewitecka
Małgorzata Wnęk

II skrzypce

Tomasz Żelaśkiewicz
Ryszard Chmielewski
Wiesław Ziółkowski
Monika Dworczyńska
Maria Murawa-Fraska
Dawid Walczak
Joanna Modzelewska
Olga Hała
Maria Radziszewska
Krzysztof Masłyk
Maria Bawolska-Dastych

Orkiestra

Altówki

Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Ryszard Hoppel
Agnieszka Kubasik
Bogdan Rusin
Wojciech Gumny
Bogumiła Kostek

Wiolonczele

Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Agata Maruszczak
Aleksandra Jóźwiak
Andrzej Nowicki
Aleksandra Awtuszewska
Arkadiusz Broniewski

Kontrabasy

Donat Zamiara
Ryszard Kaczanowski
Jerzy Springer
Stanisław Binek
Franciszek Radziszewski
Michał Francuzik

Harfa

Paulina Kostrzewska
Hanna Petruk

Mandoliny

Paweł Głowacki
Janusz Musielak

Flety

Brygida Gwiazdowska-Binek
Karolina Porwich
Agnieszka Gandecka
Michał Dykiel
Maciej Piotrowski

Oboje

Mariusz Dziedziniewicz
Wiesław Markowski
Maria Pasternak
Anna Świta
Piotr Furtak

Klarnety

Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Rafał Gubański
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

Fagoty

Dariusz Rybacki
Marek Jędrzejczak
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak

Waltornie

Walery Keptia
Mikołaj Olech
Ewa Szychowiak
Dominika Stencel
Mirosław Sroka
Marta Murawska
Emilian Dobrzyń
Joanna Kubiś

Trąbki

Leszek Kubiak
Sylwester Szychowiak
Maciej Słomian
Henryk Rzeźnik

Puzony

Zbigniew Starosta
Mirosław Miłkowski
Tomasz Stanisławski
Piotr Nobik
Piotr Banyś
Tomasz Kaczor

Tuby

Jacek Kortylewicz

Perkusja

Piotr Kucharski
Piotr Sołkowicz
Aleksandra Szymańska
Małgorzata Bogucka-Miler
Piotr Szulc

Instrumenty klawiszowe

Krzysztof Leśniewicz

ERRATA

str. 8
na zdjęciu: Irena Cieślikówna (Julia), Wiesław Kościelak (Romeo)

str. 16
na zdjęciu: Irena Cieślikówna (Julia), Władysław Milon (Romeo)

str. 20
na zdjęciu: Małgorzata Połyńczuk (Julia), Edward Podolańczuk (Parys)

Romeo i Julia

Dyrektor naczelny **Sławomir Pietras**
Dyrektor artystyczny **Emil Wesołowski**
Dyrektor muzyczny **Eraldo Salmieri**
I z-ca dyrektora naczelnego **Jerzy Piotrowicz**

Dyrektor baletu **Liliana Kowalska**
Dyrektor chóru **Mariusz Otto**
Kierownik orkiestry **Aleksander Gref**
Kierownik wokalny **Mariusz Rutkowski**
Kierownik literacki **Michał J. Stankiewicz**
Konsultant programowy **dr Jarosław Mianowski**

Organizacja Pracy Artystycznej **Maciej Wieloch**
Biuro Obsługi Widzów **Andrzej Frąckowiak**
Impresariat **Katarzyna Liszkowska**
Główna księgowa **Ewa Olczak**
Archiwum **Tadeusz Boniecki**

Kierownik techniczny **Jacek Wenzel**
Kierownik produkcji **Zbigniew Łakomy**
Pracownia scenograficzna **Czesław Pietrzak**

Realizator światła **Marek Rydian**
Scena **Dariusz Michalski**
Dekoratornia **Robert Niedrich**
Perukarnia **Ewa Niedźwiedź**
Garderobiane **Ewa Wower**
Rekwizytornia **Władysław Hoedt**
Malarnia **Jacek Wysocki**
Pracownia krawiecka damska **Anna Nowak**
Pracownia krawiecka męska **Grażyna Tumidaj**
Modystki **Elżbieta Bogusławska**
Pracownia obuwnicza **Kazimierz Mikołajczak**
Ślusarnia **Roman Derucki**
Stolarnia **Marek Kwiatkowski**

Asystenci choreografa **Dominika Antkowiak, Małogorzata Połyńczuk-Stańda, Zofia Stróżniak**
Inspektor baletu **Dominika Antkowiak**
Akompaniatorzy baletu **Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak**
Pedagog baletu **Włodzimierz Bułanow**
Inspicjenci **Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki**

Opracowanie i redakcja programu **Michał J. Stankiewicz**
Opracowanie graficzne **TYPODROM Jacek Kaliński**

Na okładce wykorzystano fragment plakatu autorstwa Rafała Olbińskiego

www.volkswagen.pl Infolinia: 0 801 200 400 (opłata jak za jednostkę taryfikacyjną połączenia lokalnego)

Passat. Tam, gdzie inni jeszcze nie dotarli.

Jakość, niezawodność i prestiż Passata to nie są puste słowa. Stoją za nimi dziesiątki innowacji i najnowocześniejszych rozwiązań technologicznych. Wszystkie one służą jednemu – Twojej wygodzie. Passat. Innowacyjny w każdym szczególe.

Dostajesz najlepsze warunki. **Kredyt 50/50. Leasing 103,9%. Ubezpieczenie w cenie samochodu.** Dodatkowo, ekskluzywne pakiety wyposażenia w atrakcyjnych cenach.

VOLKSWAGEN BANK POLSKA S.A.
VOLKSWAGEN LEASING POLSKA SP. Z O.O.

Autoryzowany dealer VW **Auto Premium**
Poznań, ul. Krańcowa 40/42, tel. 0 61 650 15 55, volkswagen@autopremium.pl

Rzeczywista roczna stopa oprocentowania wynosi 15% dla VW Passat Limousine o wartości 81 890 zł i obejmuje koszt ubezpieczenia AC w okresie trwania umowy kredytowej oraz 3% prowizji bankowej.

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

SERGIUSZ PROKOFIEW

ROMEO I JULIA