LA FILLE MAL GARDÉE

Ferdinand Hérold

LA FILLE MAL GARDÉE

CÓRKA ŹLE STRZEŻONA

FERDINAND HÉROLD (1791—1833)

ROMAN JASIŃSKI

WOKÓŁ HÉROLDA I JEGO TWÓRCZOŚCI

Gdy porównuję czasy dzisiejsze z latami mojej młodości, stwierdzić muszę, że owa daleka epoka przyniosła wstępującemu w życie, żądnemu doznań artystycznych młodzieńcowi, nierównie bogatszą skalę wrażeń, aniżeli dostarczyć ich jest w stanie dzień dzisiejszy.

Była to epoka szczególna, gdy w sztuce to, co było stare, stykając się na naszych oczach niemalże codziennie z tym, co było nowe, doprowadzało do ostrych konfrontacji, budząc w nas często najsprzeczniejsze uczucia.

Ktoś mi na to odpowie: no tak, ale przecież dzisiaj też mamy w sztuce prądy nowoczesne, i dziś również przeżywamy tego rodzaju konfrontacje. Być może, jednakże stwierdzić muszę, że ta dzisiejsza nowoczesność, uprawiana zbiorowo i hurtowo, nie zawsze już jest pierwszej świeżości, a działać może swą rzekomą „odkrywczością" tylko na nieuświadomionego bliżej odbiorcę.

Za moich młodych lat sztuka, tak zwana nowoczesna, była naprawdę odkrywcza i naprawdę nowa, a uprawiały ją nieliczne tylko, naprawdę odważne, często wręcz genialne jednostki. Na przykład w teatrze na tle tak modnych wówczas u nas sztuk Kiedrzyńskiego, Kozłowskiego czy Gorczyńskiego, teatr Witkacego był naprawdę bombą na miarę niemal atomową; zaś w muzyce na tle muzyki Karłowicza, Różyckiego czy Pucciniego, taki *Pierrot lunaire* Schönberga był naprawdę odkryciem i rewolucją. A okazje do tego rodzaju zestawień trafiały się często. Choćby na przykład w repertuarze operowo-baletowym. Nie zniknęły jeszcze z afiszów niektóre żelazne pozycje starego, należącego do dziewiętnastowiecznej tradycji repertuaru, a obok nich pojawiały się już raz po raz pozycje nowe, zaskakujące swym świeżym i odkrywczym muzycznym językiem.

Były to czasy, gdy jeszcze oglądało się na naszej scenie operowej takich np. *Hugonotów* Meyerbeera, a wnet potem Szy-

manowskiego *Hagith* czy *Króla Rogera*. Oglądaliśmy takie nowalijki, jak *Dafnisa i Chloe* Ravela czy *Pietruszkę* Strawińskiego, ale jednocześnie takie cuda, jak *Katarzynę, czyli córkę bandyty* czy *Lizettę, czyli córkę źle strzeżoną*. Te dwa balety, trzeba to przyznać, były już wówczas pozycjami bardzo „demodées". Toteż *Katarzyna* wkrótce zniknęła z afisza na zawsze, *Lizetta* jednak, którą ongiś kreowała na scenie Teatru Wielkiego z niezmiernym wdziękiem niezapomniana Halina Szmolcówna, utrzymała się na scenie warszawskiej Opery dłużej. I na nią jednak przyszła kolej. Żałowałem tej, tak często oglądanej przeze mnie pozycji repertuarowej, sądząc, że już nigdy w życiu okazji do zobaczenia tej „źle strzeżonej córki" mieć nie będę. Lecz zdarzają się dziwne spotkania i nawroty. Otóż owa staroświecka *Lizetta* niedawno znów wypłynęła na szerokie wody. Najpierw, przed kilkunastu laty, wystawiono ją pod oryginalnym tytułem *La Fille mal gardée* w Londynie, gdzie z miejsca wzbudziła powszechny zachwyt, a ostatnio przywędrowała do Polski, gdzie można ją było w roku 1973 podziwiać w wykonaniu polskich artystów na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi, zaś w Teatrze Wielkim w Warszawie w wykonaniu Baletu Australijskiego oraz Narodowego Baletu Kuby. Właściwym inicjatorem renesansu tej pozycji baletowej był jeden z najznakomitszych dziś baletmistrzów angielskich Frederick Ashton, który odważnie sięgnąwszy po tę zapomnianą już na poły pozycję klasycznego baletowego repertuaru, potrafił tchnąć w nią nowe życie.

A *La Fille mal gardée* to balet rzeczywiście stary, nawet bardzo stary. Autorem jego był słynny francuski tancerz Jean Dauberval. Wystawił on go ze swoją trupą w Bordeaux w roku 1789. I od tej chwili zaczęła się zawrotna kariera tego baletu, wystawianego przez cały wiek XIX setki razy na scenach wszystkich niemal teatrów operowych, a tańczyli w tym balecie co

Afisz pierwszej inscenizacji *La Fille mal gardée* w Londynie (1791)

KING's THEATRE, PANTHEON.

THIS Present EVENING, April 30, 1791,
the Serious Opera of
IDALIDE.
End of the First Act,
AMPHION et THALIE.
End of the Opera,
An entire new Ballet, with new Scenes and Decorations
Composed by Mr. D'AUBERVAL, called
LA FILLE MAL GARDE.
Pit, 10s. 6d.—Gallery and Green Boxes, 5s.
No money to be returned.
The doors to be opened at Half past Six o'clock, and to
begin at Half past Seven precisely.
Vivant Rex et Regina.

Théodore Dauberval pierwsza wykonawczyni roli Lise w Bordeaux (1789).

najwięksi tancerze, znajdując w tym wdzięcznym utworze świetne role i pole do popisu.

Musimy jednak zdać sobie z tego sprawę, iż owa popularność i długoletnie trwałe powodzenie *Córki źle strzeżonej* na pewno nie były wynikiem muzycznych zalet jej orkiestrowej partytury. Nie zapominajmy, że pierwsza połowa wieku XIX była, jeśli chodzi o muzykę baletową, epoką szczególnie jałową. Były to czasy, gdy muzyka w balecie nie grała poważniejszej roli. Przecież nawet do najsławniejszego bodaj baletu owych czasów, romantycznej *Gizelli*, napisał Adolphe Adam muzykę niezwykle ubogą i konwencjonalną, wypraną wprost z jakiejś żywszej pomysłowości i wdzięku.

Dauberval układając swój balet nie zamówił przecież specjalnej muzyki, lecz, jak to się często w owej epoce zdarzało, po prostu sięgnął do różnych gotowych, a nieznanych dziś częściowo źródeł, wykorzystując przy tym wiele tematów ludowych i modnych w owych latach melodii tanecznych i piosenek.

I dopiero w roku 1828, gdy Opera Paryska postanowiła ów balet Daubervala wskrzesić, opracowanie na nowo jego orkiestrowej partytury powierzono dyrektorowi chórów tej szacownej instytucji, utalentowanemu, młodemu kompozytorowi Ferdinan-

dowi Héroldowi. Hérold większość muzyki napisał wówczas po prostu sam, pozostawiając jednakże wiele numerów z pierwotnej wersji baletu, a nadto dodając sporo wstawek z różnych oper Rossiniego.

W następnych latach partyturę *Lizetty* przerabiano wiele razy, szczególnie gruntownie przerobił ją Hertel w roku 1864, zaś w Petersburgu, w Teatrze Maryjskim, gdzie grano ów balet całymi latami z ogromnym powodzeniem, spreparowano własną jego wersję, czerpiąc muzykę z różnych baletów Minkusa, Pugni'ego, Delibes'a, Hertla, a nawet Rubinsteina. W tej to rosyjskiej wersji, z pewnymi poprawkami, wystawiano też niegdyś ten balet w Warszawie.

Jednak, gdy Ashton w roku 1960 zapragnął *Le Fille mal gardée* wznowić, i gdy zwrócił się do kompozytora Johna Lanchbery'ego z prośbą o opracowanie na nowo partytury tego baletu, ten oświadczył, że należy po prostu powrócić do owej wersji Hérolda z roku 1828, jako z pewnością pod względem muzycznym najwartościowszej i odznaczającej się licznymi, a nie często w muzyce baletowej owych czasów trafiającymi się zaletami. Jej prostota i niewymuszony, sielski wdzięk wybornie pasują do owej bezpretensjonalnej, rozgrywającej się na tle wiejskiego pejzażu akcji baletowej. Nigdy przy tym nie znajdziemy w tej muzyce akcentów wulgarnych, czy też zwrotów popadających, jak u Adama, w nadto jaskrawą łatwiznę.

Myślę, że warto posłuchać dziś tej muzyki sprzed niemal półtora wieku, owych prostych, niefrasobliwie wdzięcznych, trącących myszką melodyjek, tak czasem dziwnie brzmiących w naszej trudnej, skomplikowanej i do cna zblazowanej epoce.

Choćby na przykład ów taniec kur i kogutów. Ten naiwny obrazek, jak gdyby odpowiednik ludowych *images d'Epinal*, pełen odgłosów wiejskiego podwórka, piania kogutów i gdakania kur, stanowi z pewnością muzyczną ciekawostkę. Naturalistycznymi efektami nie gardzili w swej muzyce Haydn czy nawet wielki Beethoven, tu jednak występują one w formie szczególnej. Jest to jak gdyby karykatura symfonii pastoralnej.

Wspominaliśmy o licznych, figurujących w balecie muzycznych wstawkach z oper Rossiniego. Tu, w tańcu kur i kogutów, mamy wprawdzie tylko krótki cytat, ale za to bardzo wyraźny: wszak to cavatina Figara z *Cyrulika!* Ciekawa sprawa — skąd ten sewilski cyrulik zabłąkał się w tym kurniku?

Po hałasach wiejskiego kurnika kojąco podziała zapewne na słuchaczy idylliczny nastrój innego fragmentu baletu. Muzyka tego, tak gładko płynącego, uroczego *Andante semplice* towarzyszy odbywającej się w cieniu drzew wiejskiej zabawie. Zabawa to jednak dystyngowana, całkowicie taka, jaką nam ukazywali w swych grawiurach osiemnastowieczni mistrzowie. Ale wkrótce tańce stają się żywsze, nastrój bardziej gorący.

A oto jeszcze jedna scena z tego baletu — bardzo ludowy w tonie taniec całego zespołu, przerwany nadejściem burzy, która zmusza do ucieczki wszystkie biorące udział w tym letnim pikniku osoby. Burza szaleje, deszcz siecze, wiatr wyje, a orkiestra wychodzi ze skóry, by widzowie i słuchacze uwierzyli, że

Serge Soudeikine. Projekty kostiumów do *La Fille mal gardée* w inscenizacji Mordkina (Nowy Jork 1938).

to wszystko dzieje się naprawdę. Hej! Dobre to były czasy, gdy kompozytor i reżyser podawali sobie ręce, nie wstydząc się ukazać widzom wierny obraz burzy. Dziś, inne czasy. Co poniektóry reżyser wstydzi się pokazać na scenie drzwi, okno, ba, nawet stół czy krzesło. Bo my nowocześni!

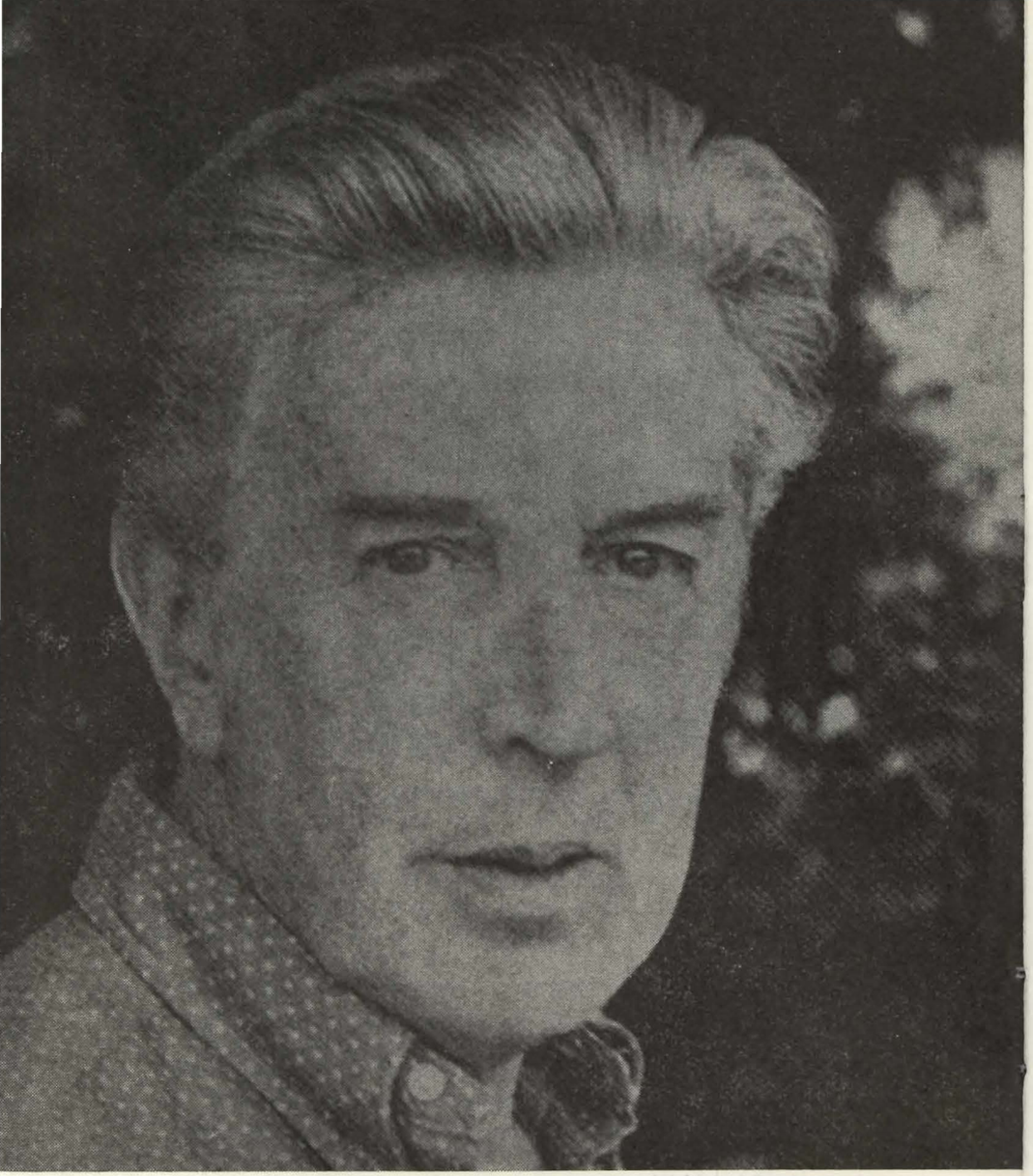
A propos tej burzy, jeszcze krótka uwaga. Muzyka to nie Hérolda, lecz po prostu wyjęta żywcem z opery Rossiniego *Kopciuszek*. Widocznie Hérold nie czując się na siłach, by samemu dać muzyczny obraz rozszalałych żywiołów, sięgnął do Rossiniego, który był w owych czasach niemal specjalistą w tej dziedzinie. Bo burze w jego operach szaleją często. Mamy nawet cały ich asortyment. Od lekkich wiosennych, szybko przemijających, do bardziej groźnych. Burza z *Kopciuszka*, niezbyt okropna, pasowała Héroldowi do muzyki jego baletu jak ulał.

*

* *

Przy okazji pragnąłbym raz jeszcze wrócić do jednego z mych ulubionych tematów, a mianowicie do muzyki pochodzącej z kręgu chopinowskiego. I to nie tyle tej, która bezpośrednio, w jakikolwiek bądź sposób, wpłynąć mogła na rozwój i oblicze jego twórczości, lecz takiej, którą Chopin po prostu lubił i cenił.

Ileż to utworów, które Chopin lubił i darzył uznaniem, pozostało dla mas polskich słuchaczy niemalże wartościami niezna-



FREDERICK ASHTON. Fot. Zoë Dominic.

nymi, co zaś dziwniejsze, nie wzbudzającymi nawet żywszego zainteresowania naszych muzykologów, tak przecież lubiących najdokładniej analizować, często dzieląc włos na czworo, rzeczy i sprawy chopinowskie o co najmniej równym znaczeniu.

Do takich to kompozytorów, którzy pozostawili drobny ślad zarówno w twórczości Chopina, jak w jego korespondencji, należał właśnie Ferdinand Hérold. Jeszcze w grudniu 1831 roku, wnet po swym przyjeździe do Paryża, pisał Chopin do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie, że był na nowej, ślicznej operze Hérolda *Zampa*, zaś w dwa lata potem, wnet po śmierci przedwcześnie zmarłego Hérolda, komponuje *Wariacje B-dur opus 12* na temat bodaj że ostatniej, napisanej przez tegoż muzyki: arietki z nieukończonej opery *Ludovic*. Owe *Wariacje*, mimo że zajmują w twórczości Chopina miejsce raczej skromne, uważam osobiście za coś więcej, niż tylko błyskotliwy, napisany bardzo w guście epoki utwór salonowy.

Jest to raczej coś w rodzaju *Hommage a Hérold*, rodzaj pośmiertnego uczczenia pamięci tego przedwcześnie zmarłego, tak wybitnie utalentowanego kompozytora francuskiego. Obok Mozarta był więc Hérold drugim kompozytorem, do którego muzyki sięgnął Chopin po temat do swych *Wariacji* fortepianowych. To chyba coś oznacza!

Wracając zaś do *Zampy*, była to opera ciesząca się wszędzie, przed stukilkudziesięciu laty, ogromnym powodzeniem, dość powiedzieć, że w samej tylko Warszawie, gdzie została wystawiona już w rok po paryskiej premierze, w marcu 1834 roku (co za sprawność dyrekcji!) — w ciągu następnych dwudziestu paru lat wykonana była na scenie Teatru Wielkiego aż 78 razy. Dziś *Zampa* zniknął z repertuarów operowych, nie ma też w żadnym katalogu płyt gramofonowych ani jednego fragmentu tej opery. Jedynie uwertura ocalała od zapomnienia, możemy ją nawet usłyszeć w wykonaniu Nowojorskiej Orkiestry Filharmonicznej pod dyrekcją Leonarda Bernsteina. Jak widzimy, szczególne są losy niektórych utworów!

Nie ma w tym nic dziwnego, że Chopin zwrócił uwagę na muzykę Hérolda, był to bowiem twórca oryginalny, nie pozbawiony własnego oblicza. Spośród francuskich kompozytorów operowych początku XIX stulecia, jego to właśnie wysunął wybitny francuski kompozytor i muzykolog Roland Manuel na pierwsze miejsce, twierdząc, że była to indywidualność najsilniejsza. Nie wahał się go porównać nawet z Weberem. W ostatnich swych bowiem najwybitniejszych operach: w *Zampie* i w *Le pré-aux-clercs*, potrafił Hérold uderzyć czasem w melancholijno-nostalgiczną, romantyczną nawet nutę, której próżno by nam przyszło szukać u współczesnych mu innych dostawców muzyki operowej.

Opera *Le pré-aux-clercs* była ostatnim ukończonym dziełem Hérolda, skomponowanym dokładnie w półtora roku po świetnym sukcesie *Zampy*. W parę tygodni po premierze Hérold umiera, przekroczywszy ledwie czterdziestkę. Na łożu śmierci miał powiedzieć: *Umieram zbyt wcześnie, w chwili, gdym dopiero zaczął rozumieć muzykę.*

Roman Jasiński

(...) Żaden z baletów Jeana Georgesa Noverre'a nie przetrwał do naszych dni, aby zaświadczyć o wielkości swego twórcy. Balet „La Fille mal gardée", dzieło jego ucznia Daubervala, zachował się, a pastoralny aromat tego dzieła nie ulotnił się z wiekiem. Sekretem tej żywotności jest prawdopodobnie bardziej spontaniczna, niż wyrozumowana fantazja Daubervala (...) — „Rodzaj tragiczny powinien dominować w wysoko rozwiniętej sztuce baletu. Aby osiągnąć wyżyny moralne, balet powinien przedstawiać uczucia szlachetne, a nie wieśniacze nieokrzesanie" — pisał Noverre. Zaś Dauberval czerpał natchnienie wprost z życia, właśnie z wieśniaczego życia. „La Fille mal gardée" jest ożywczo wiejska w przeciwieństwie do sztucznych pasterek i pasterzy według koncepcji przedrewolucyjnych (...) To rewolucja w historii baletu... Czarujący zabytek epoki, wyjątkowo zgodny z artystycznymi kierunkami dzisiejszego dnia — artystyczna reakcja na nasze codzienne życie.

TAMARA KARSAWINA
(z programu The Royal Ballet w Londynie, przełożyła *Janina Pudełek)*

JANINA PUDEŁEK

LA FILLE MAL GARDÉE

Od Daubervala do Ashtona

Prapremiera Daubervalowskiej *La Fille mal gardée,* czyli *Córki źle strzeżonej* odbyła się w Bordeaux 1 lipca 1789 r. Balet w krótkim czasie zdobył wielką popularność w całej Europie i tańczono go wszędzie, dokąd docierały zespoły baletowe.

Kilka czynników złożyło się na to wyjątkowe powodzenie. Balet europejski czerpał w XVIII wieku natchnienie z mitologii i wzorowanej na starożytności klasycystycznej tragedii przeważnie francuskich autorów, a tym samym mógł wzbudzać zainteresowanie jedynie wykształconego, wychowanego na europejskich tradycjach kulturalnych odbiorcy. A były to już czasy, gdy balet stracił swój elitarny, dworski charakter. Na widowni zasiadali ludzie, którym obce były mitologiczno-heroiczne perypetie baletowych bohaterów. Dzieło Daubervala wprowadziło po raz pierwszy na scenę postaci z ludu, wydarzenia proste, zrozumiałe i bliskie przeciętnemu odbiorcy. Nieskomplikowana fabuła, znakomicie nadająca się do przedstawienia jej językiem baletu, została przez Daubervala zręcznie skonstruowana, kostiumy przypominały ubiór rzeczywistych wieśniaków, a naturalistyczne dekoracje dobrze oddawały klimat wsi południowofrancuskiej.

Również postaci baletu były bliskie ówczesnym widzom swym autentyzmem i dobrze skontrastowaną różnorodnością charakterów, wykonawcom zaś dawały znakomitą okazję do popisu i ukazania swych aktorsko-tanecznych możliwości. Toteż na długiej liście odtwórców ról kochanków odnaleźć można świetne nazwiska tancerek i tancerzy różnych epok i narodowości. Szczególną tradycją wykonawczą tego baletu od chwili prapremiery jest powierzanie charakterystycznej roli Wdowy Simone mężczyźnie, co zawsze wnosi do tego wesołego baletu dodatkowy element humoru.

Wesołość jest zresztą jedną z kart atutowych *Córki,* zapewniających jej stałe powodzenie i tak długi żywot. Wbrew bowiem pozorom, stworzenie prawdziwej komedii baletowej, która pro-

wokowałaby widzów do śmiechu, jest sprawą niezmiernie trudną, znacznie trudniejszą niż poważne odmiany widowiska baletowego. Dlatego właśnie dobra komedia jest w światowym repertuarze baletowym rzadkością i może liczyć zawsze na długi żywot.

Niewiele dziś wiadomo o oryginalnej choreografii Daubervala, nikt bowiem nie utrwalił jej w dobie premiery, a później rozpłynęła się w niezliczonych przeróbkach i opracowaniach mniej lub bardziej utalentowanych choreografów różnych narodowości i epok. Można jednak prześledzić nieprzerwaną nić tradycji, snującą się z pokolenia na pokolenie, od mistrza poprzez jego uczniów aż do naszych czasów. Jednym z wybitniejszych uczniów Daubervala był choreograf opery paryskiej Jean Aumer. On to właśnie 7 XI 1828 wystawił *Córkę* na scenie tego słynnego teatru, korzystając ze wskazówek swego mistrza. W tej inscenizacji balet pozostawał w repertuarze opery paryskiej do roku 1854, stając się inspiracją następnych, liczących się inscenizacji. W tych latach współpracował z operą paryską jeden z najwybitniejszych tancerzy i choreografów doby romantyzmu Jules Perrot. Toteż gdy 24 X 1854 wystawił on w Petersburgu własną wersję *Córki*, opierał się na pewno na wzorcu paryskim. Również Paweł Taglioni, autor następnej ważnej inscenizacji, której premiera odbyła się 7 XI 1864 w Berlinie, znał wersję paryską. I wreszcie współautorzy rosyjskiej wersji z 1885 roku (15 XII) — Marius Petipa i Lew Iwanow — również znali dotychczasową tradycję choreograficzną. Petipa bowiem w latach młodości tańczył rolę Colasa w Bordeaux, w tym samym teatrze, w którym odbyła się prapremiera, zaś Iwanow znał wersję Perrota.

Z rosyjskiej wersji Petipy-Iwanowa, wystawianej zresztą pod zmienionym tytułem *Daremna ostrożność*, wywodzą się pośrednio lub bezpośrednio wszystkie dwudziestowieczne inscenizacje tego dzieła. Jest ono niezwykle popularne w Związku Radzieckim, przekazane współczesnym artystom za pośrednictwem twórczych opracowań Aleksandra Gorskiego i Asafa Messerera. Zachodowi przypomniała to dzieło w roku 1912 Anna Pawłowa, jedna z wybitnych wykonawczyń roli Lizy na scenie petersburskiej. Własną wersję, również wywodzącą się z rosyjskiej tradycji, opracowała dla Amerykańskiego Teatru Baletu Bronisława Niżyńska. Premiera odbyła się w Nowym Jorku 19 I 1940. Współcześnie znane są na świecie trzy liczące się wersje: radziecka, najściślej związana z tradycją Petipy-Iwanowa, kubańska w opracowaniu Alicji Alonso, bardziej może nawiązująca do znajomości stylu epoki, oraz angielska Frederica Ashtona, znów złączona z tradycją rosyjską poprzez osobę Tamary Karsawiny, która była konsultantem choreografa.

*
* *

La Fille mal gardée ma w warszawskim balecie bogatą tradycję. Po raz pierwszy dzieło to zawitało do nas 18 I 1809 wraz z rodziną francuskich tancerzy Volange. Od tej chwili w ciągu

Anna Pawłowa w roli Lise.

Halina Szmolcówna w tytułowej roli baletu *Lizetta*. Teatr Wielki w Warszawie (1920).

Lizetta w Teatrze Wielkim w Warszawie (1920). Taniec holenderski w wykonaniu uczniów i uczennic Szkoły Baletowej.

Halina Szmolcówna i Piotr Zajlich w balecie *Lizetta*. Teatr Wielki w Warszawie (1920).

Barbara Karczmarewicz w balecie *Przekorna Lizetta*. Teatr Wielki w Warszawie (1935).

następnych 15 lat kilkakrotnie jeszcze pojawiało się w Warszawie, za każdym razem w towarzystwie innych zagranicznych artystów i pod nieco odmiennym tytułem. Pierwszej rodzimej odtwórczyni roli Lizy Warszawa doczekała się jednak dopiero 13 IX 1824, gdy przybyłemu samotnie francuskiemu tancerzowi, panu Castillon, wypadło dać polską partnerkę. Była nią ulubienica warszawskiej publiczności, znana z werwy i aktorsko-tanecznych talentów Julia Mierzyńska.

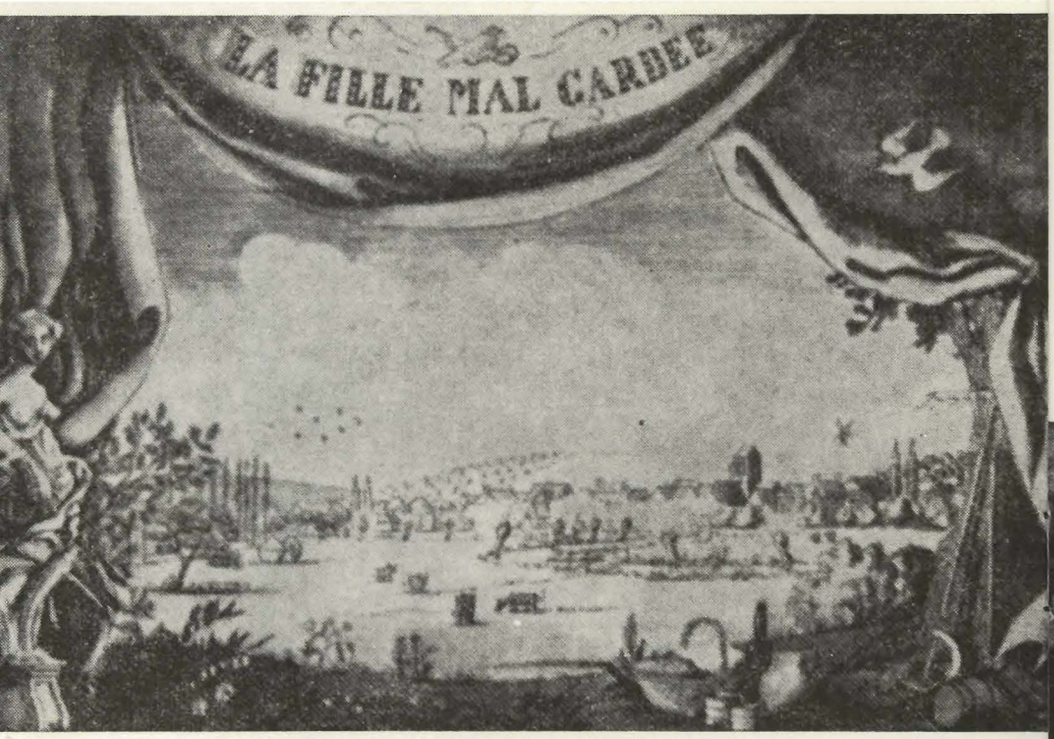
Całkowicie polska premiera baletu odbyła się dopiero 14 VI 1834 na scenie świeżo otwartego Teatru Wielkiego w choreografii Maurice'a Piona, ówczesnego dyrektora warszawskiego zespołu. Role kochanków tańczyli Wanda Lideman i Mikołaj Grekowski, a Wdową Simone był Leon Żurkowski. Nie wiadomo, jaka muzyka towarzyszyła baletowi, ani jaki był jego kształt sceniczny. Można się jednak domyślać, że Pion, który utrzymywał żywy kontakt z operą paryską, wzorował się na inscenizacji Aumera. Ostatnie, siedemnaste przedstawienie baletu odbyło się 17 X 1838 z wybitną tancerką Konstancją Turczynowiczową w roli Lizy.

Premiera następnej, siódmej już inscenizacji baletu odbyła się w Teatrze Wielkim 16 I 1870 w choreografii Wirgiliusza Calori. Rolę tytułową tańczyła primabalerina warszawskiego zespołu Helena Cholewicka. Obok niej wystąpili Ludwik Rządca (Colas), Paweł Owerłło (Wdowa Simone), Jan Popiel (Thomas) i Hipolit Meunier (Alain). Zgodnie z ówczesnymi praktykami balet otrzymał oprawę muzyczną, złożoną z „dawniejszej muzyki", jak mało precyzyjnie wyraził się bezimienny recenzent *Kuriera Codziennego*, wprowadzono również wstawki, złożone z fragmentów bardzo wtedy popularnych operetek Offenbacha i kilku walców wiedeńskich kompozytorów. Do roku 1880 balet tańczony był 42 razy. W roli tytułowej występowały również gościnnie Henrietta Lamare i Augusta La Belle.

4 VI 1887 odbyła się w Warszawie następna, ósma już premiera, tym razem pod tytułem *Lizetta*, w choreograficznym opracowaniu José Mendeza, z muzyką Hertla. Bohaterką wieczoru była utalentowana aktorsko, świetna gwiazda europejskiego baletu Virginia Zucchi. Partnerował jej prawdopodobnie Aleksander Gillert, ale recenzenci zafascynowani osobowością Zucchi zupełnie zapomnieli o innych, rodzimych artystach. W tej inscenizacji balet wykonywany był do 1896 roku 40 razy. Rolę tytułową tańczyły Zofia Mikulska, Janina Moretti, Leontyna Dąbrowska, Michalina Rogińska i Zofia Timirazjew, a gościnnie wystąpiła jeszcze dwukrotnie Virginia Zucchi, później zaś Teresa Riccio i Helena Cornalba.

Dziewiątą inscenizację *Córki*, znów pod tytułem *Lizetta*, według petersburskiej wersji Petipy-Iwanowa przygotował Enrico Cecchetti 8 III 1903 dla gościnnie występującej primabaleriny rosyjskiej Olgi Preobrażeńskiej, której towarzyszyli sam choreograf jako Wdowa Simone oraz Jan Walczak i Michał Kulesza w rolach Colasa i Alaina. W tym kształcie balet przetrwał do roku 1911, doczekał się 27 przedstawień i służył głównie popisom obcych gwiazd, jak Cecylia Cerri, Wiera Trefiłowa, Irena Sironi,

Frederick Ashton na próbie *La Fille mal gardée* w The Royal Ballet w Londynie.



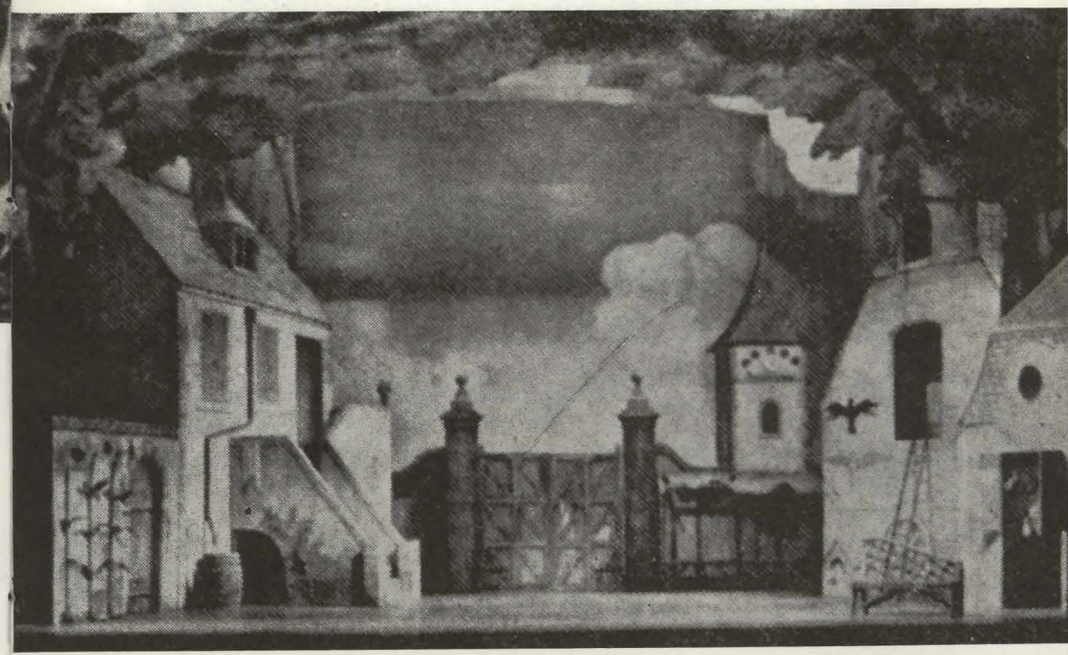
Julia Siedowa, Lidia i Jerzy Kiaksztowie, Aleksander Szyrajew (Wdowa Simone), Matylda Krzesińska i Mikołaj Legat, Tamara Karsawina. Z polskich tancerek w roli tytułowej występowały Helena Rządcówna i Anna Gaszewska. Rolę Colasa wykonywali Michał Kulesza, Aleksander Sobiszewski i Jan Zalewski, Wdową Simone był Adam Blancard.

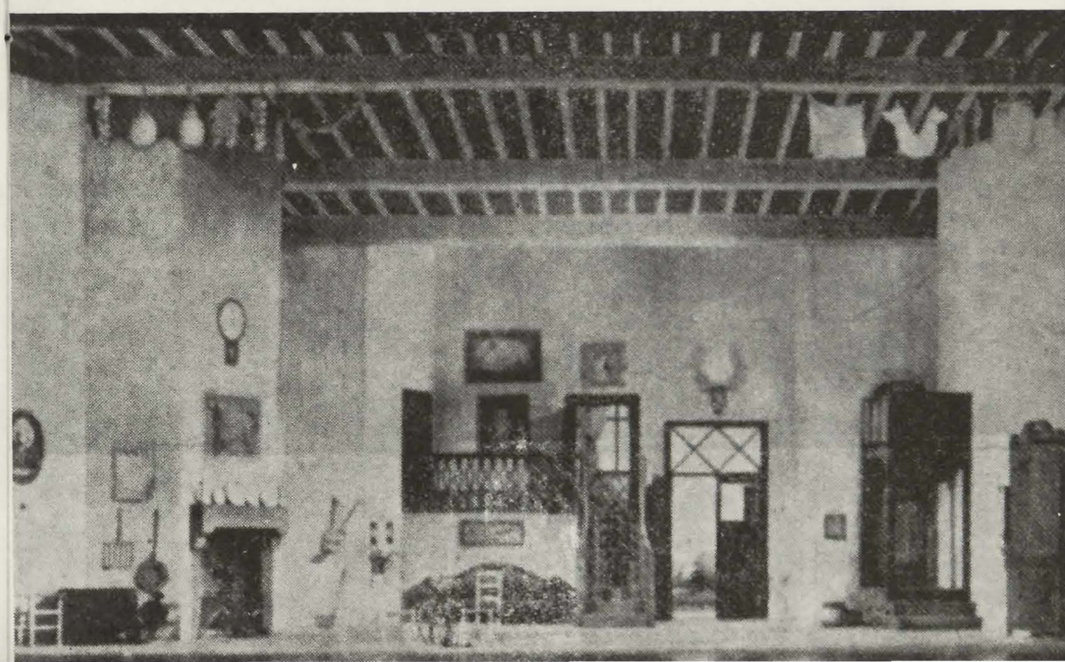
Po raz dziesiąty *Lizettę* opracował dla warszawskiego baletu Piotr Zajlich w sposób dosyć odbiegający od dotychczasowej tradycji. Premiera odbyła się 20 II 1920 z udziałem Haliny Szmolcówny, której towarzyszyli Zygmunt Dąbrowski (Colas) i Adam Blancard (Wdowa Simone). W dalszych przedstawieniach role kochanków tańczyli również Maria Pawińska i Aleksander Sobiszewski, a w ostatnich przedstawieniach debiutowały młode wychowanki szkoły baletowej, Hanna Wilamowska i Janina Leitzke. Do roku 1928 balet był wykonywany 34 razy.

Autorem jedenastej i ostatniej przed rokiem 1939 inscenizacji baletu Daubervala, pod znów nieco zmienionym tytułem — *Przekorna Lizetta* — był Mieczysław Pianowski. Na premierze, 27 X 1935, bohaterką była Barbara Karczmarewicz. Balet tańczono zaledwie 7 razy.

Obecna, dwunasta już w dziejach warszawskiej sceny baletowej premiera *La Fille mal gardée* jest dziełem wybitnego choreografa angielskiego, Sir Fredericka Ashtona, a realizatorką dzieła w Warszawie jest asystentka Ashtona, pani Faith Worth, która w Londynie czuwa nad zachowaniem w odpowiednim kształcie wszystkich jego baletów, znajdujących się w repertuarze Baletu Królewskiego.

Projekty dekoracji do baletu *La Fille mal gardée* w The Royal Ballet w Londynie (1960).





FREDERICK ASHTON

Urodził się 17 IX 1904 w Ameryce Południowej. Otrzymał staranne wykształcenie ogólne, a jego mistrzami w zakresie baletu byli Leonid Miassin i Marie Rambert, w której zespole zdobywał ostrogi i jako tancerz, i jako choreograf. Obdarzony od natury subtelnym poczuciem humoru, dużym osobistym wdziękiem i łatwością komponowania, skłaniał się początkowo ku niewielkim formom baletowym, lekkim w treści, rozrywkowym w charakterze. Jego talent rozwinął się w pełni i pogłębił dopiero w kontakcie z Sadlers' Wells Ballet (obecnie Balet Królewski), do którego został zaangażowany w roku 1935 na stanowisko głównego choreografa. Twórcza atmosfera panująca w tym zespole, współpraca z wybitnym muzykiem i dyrygentem Constantem Lambertem i grupą uzdolnionych tancerzy okazały się dobrym katalizatorem dla rozwoju jego inwencji. W ciągu 35 lat nieprzerwanej pracy z tym dynamicznym zespołem, również na stanowisku współdyrektora (od 1952) i dyrektora (1963—70), przygotował kilkadziesiąt mniejszych i kilkanaście pełnospektaklowych baletów,

La Fille mal gardée w The Royal Ballet w Londynie (1960). Nadia Nerina (Lise), Stanley Holden (Wdowa Simone).

Nadia Nerina (Lise) i David Blair (Colas). The Royal Ballet (1960).

Nadia Nerina (Lise). The Royal Ballet (1960).

wychował pokolenia tancerzy oraz kilku utalentowanych choreografów. Stał się współtwórcą artystycznego oblicza tego baletu, jego obecnej świetności. Gościnnie współpracował również z wielu innymi znanymi baletami angielskimi i obcymi, z filmem i telewizją.

Nie sposób w krótkim szkicu wymienić choćby większości baletów tego niezwykle płodnego choreografa. Sam najwyżej ceni wśród nich *Wariacje symfoniczne* do muzyki Cezara Francka (1946), *Kopciuszka* z muzyką Prokofjewa (1948), *La Fille mal gardée* z muzyką Hérolda-Lanchbery'ego (1960) i *Sen* z muzyką Feliksa Mendelssohna (1964). Lista jego artystycznego dorobku jest jednak wciąż otwarta, mimo że oficjalnie wycofał się z czynnej pracy w roku 1970. Premiera jego ostatniego baletu *Miesiąc na wsi* wg sztuki Iwana Turgieniewa odbyła się 12 II 1976 w Covent Garden i zyskała wysoką ocenę znawców i publiczności.

Dzieła Ashtona odznaczają się przejrzystą, logiczną, często bardzo dowcipną, a zawsze przemyślaną w najdrobniejszych szczegółach konstrukcją dramaturgiczną. Jest przy tym Ashton niezwykle muzykalny. Każdy ruch sceniczny w jego baletach wypływa z muzyki, jest z nią zgodny nie tylko w każdym takcie, ale nawet w każdej nutce. Umie pracować z tancerzami, umie wykorzystać ich indywidualności artystyczne, potrafi też dostrzec i rozwinąć w nich te wartości, o których istnieniu nie wiedzieli sami.

Ashton posługuje się tańcem klasycznym, w którym przestrzega rygorystycznie czystości, piękna i wysokiego poziomu wykonania. Jego choreografię cechuje liryczny, płynny styl tańca, w którym każdy ruch wypływa z poprzedniego w sposób naturalny, logiczny i niekonwencjonalny. Po mistrzowsku potrafi malować niuanse rozmaitych nastrojów i uczuć, dobierając ze słownika tańca klasycznego zawsze najwłaściwsze elementy i wiążąc je w pełne świeżości, umiaru, a czasem subtelnego dowcipu układy. Talent reżyserski Ashtona sprawia, że każdy jego balet jest nie tylko pokazem pięknego tańca, lecz również interesującym, angażującym uczucia widza widowiskiem teatralnym. Z rzadko spotykaną umiejętnością przekazuje treści fabularne środkami wyłącznie tanecznymi. Elementy pantomimy stosuje tylko wtedy, gdy wymaga tego zachowanie stylu epoki. Tak właśnie dzieje się w jego *La Fille mal gardée*.

Balet ten, wystawiony na scenie Królewskiej Opery w Londynie 28 I 1960, stał się tak wyjątkowym wydarzeniem artystycznym, że autorzy znakomitej książki, poświęconej sztuce choreografii, Ivor Guest i Peggy van Praagh, stwierdzili:

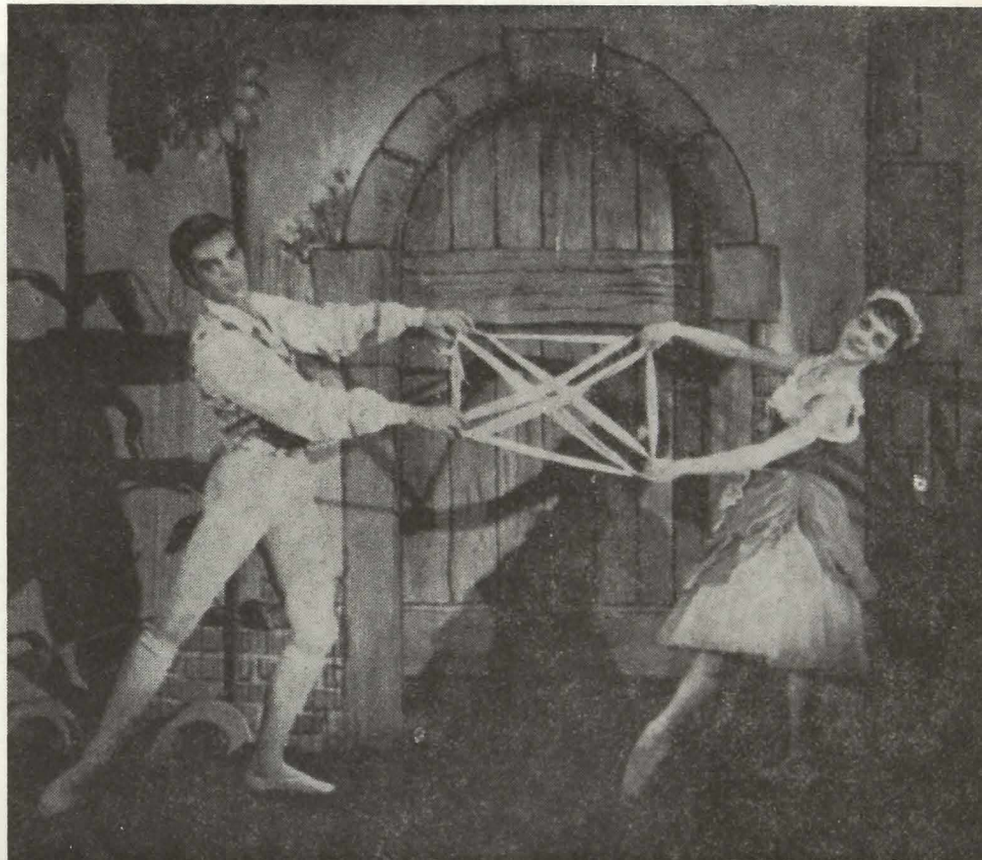
Żaden inny balet, jak mówi nam nasze doświadczenie, nie spotkał się z tak wysoką oceną i zadowoleniem publiczności w ciągu zaledwie 10 minut od podniesienia kurtyny na premierowym przedstawieniu.

Rozpatrując przyczyny tego niezwykłego sukcesu, autorzy stwierdzają:

Opowieść jest dobrze skonstruowana, postaci sympatyczne, nakreślone zgodnie z rzeczywistością i dobrze zróżnicowane. Balet

Stanley Holden (Wdowa Simone), Leslie Edwards (Thomas), Alexander Grant (Alain). The Royal Ballet (1960).

Maryon Lane (Lise) i Christopher Gable (Colas). The Royal Ballet (1960).



zawiera elementy romantyczne i komiczne, właściwe konflikty, charaktery i sytuacje. Jego muzyka jest nieskomplikowana i taneczna, dobrze zaaranżowana i zinstrumentowana. Rysunek i układ choreograficzny odznacza się oryginalnością i dobrą konstrukcją zarówno w partiach zespołowych, jak i w tańcach solistów. Akcenty i punkty kulminacyjne fabuły i tańca, zręcznie rozłożone i świetnie przedstawione, wykorzystują w pełni możliwości, jakie daje technika i osobowość poszczególnych tancerzy. I wreszcie sam balet jest świetnie wykonany przez całą obsadę.

La Fille mal gardée od dnia swej premiery pozostaje na afiszu The Royal Ballet i cieszy się niesłabnącym powodzeniem. Wiele zespołów ubiegało się o prawo włączenia tego dzieła do swego repertuaru. Sir Frederick — tak bowiem najczęściej mówi się o nim w Londynie — nie w każdym jednak wypadku udziela zezwolenia. Stawia zawsze dwa warunki. Pierwszym z nich jest odpowiednio wysoki poziom artystyczny zespołu, drugim przeniesienie dzieła w jego całkowicie oryginalnym kształcie, obejmującym wszystkie elementy, jakie składają się na przedstawienie teatralne, zwane baletem. Toteż *La Fille mal gardée* powraca do repertuaru baletu warszawskiego Teatru Wielkiego po 42 latach w kształcie, który cieszy się opinią jednego z najwybitniejszych arcydzieł współczesnego baletu klasycznego.

Janina Pudełek

O Ashtonie

(...) Ashton odznacza się oryginalnością myśli, bez niej jego dzieła nie wytrzymałyby próby czasu... Od czasów Mariusa Petipy nikt poza Ashtonem nie stworzył płynniejszych, piękniejszych „pas de deux", które — podobnie jak u Petipy — nie tracą nic ze swoich wartości nawet poza kontekstem całego baletu.

Arnold L. Haskell

(...) Jego arcydzieło „La Fille mal gardée" nie jest pastiszem, lecz spontanicznym, świetnie skonstruowanym dziełem współczesnego twórcy, wyrosłym z klasycznej inspiracji.

Marie Rambert

(...) Smak, rzadka muzykalność i rozumne odrzucanie wszystkiego, co banalne — oto istotne, jemu tylko właściwe zalety... Jego choreografia jest pomysłowa, ale nie przeładowuje jej nadmiarem pomysłów i nigdy nie stosuje oryginalnych ujęć, nie mając ku temu konkretnego powodu. Jego choreografia wypływa bezpośrednio z muzyki, z prostotą właściwą tylko największej sztuce.

Margot Fonteyn

(...) Początek pracy z Ashtonem nad nowym baletem przypomina wyruszenie na podniecającą wyprawę odkrywczą... Czasami trudy nawigacji wśród skał przynoszą wielką nagrodę, zawsze jednak wiemy, że geniusz naszego kapitana ujawni ukryte skarby ruchu i nauczy nas, jak z nich korzystać z największym pożytkiem.

Michael Somes

Frederick Ashton w rozmowie ze swoją asystentką Fait Worth po premierze *La Fille mal gardée* w Operze Królewskiej w Sztokholmie (1972).

Nuże, wstawaj, moja piękności,
Spójrz, jak trawa pełna świeżości,
Mająca pysznej emalii urodę,
Zabrania sztuce powtarzać przyrodę.

Róże w powietrzu oddychają,
Wiatry zamknięte usta mają,
I słońce, zda się, z fali się wyłania
Nie dla świecenia, lecz dla miłowania.

. . .

Wszystko wokół sprzyja rozkoszy,
Niech śmiech wesoły się panoszy.
Głębokie troski, co nas w zmarszczki stroją,
Toć innych latom, nie naszym przystoją.

Dziś upał cały świat spłomienia,
Lecz liście nam użyczą cienia.
Pośród fiołków siądziem kochający,
Ambrą i dymem kadzielnic gardzący.

. . .

I być może poprzez paprocie
Ujrzym pasterskich parek krocie.
Pierś otrze piersi, warga wargę spotka,
Zanim się skończy ich potyczka słodka.

FRANÇOIS DE MALHERBE
„Pieśń" — fragmenty
Przełożył *Włodzimierz Słobodnik*

LA FILLE MAL GARDÉE

Treść baletu

Lise, jedynaczka Wdowy Simone, właścicielki dobrze prosperującej farmy, jest zakochana w Colasie, młodym wieśniaku, ale jej matka snuje plany znacznie ambitniejsze.

AKT I

Scena 1. Podwórze farmy. Kogut i towarzyszące mu kury oznajmiają początek pracowitego dnia. Lise, rozczarowana tym, że nie zobaczyła w pobliżu ukochanego Colasa, zostawia mu, jako znak swego przywiązania, zawiązaną w miłosny węzeł wstążkę. Colas odnajduje ją i przyczepia do swojej laski. Gdy zakochani wreszcie się spotykają, ich rozmowę przerywa Wdowa Simone, która zasadza córkę do ubijania masła. Colas, który tymczasem ukrył się na strychu, opuszcza kryjówkę i pomaga Lise w pracy. Wkrótce jednak oboje zapominają o swoim zajęciu i wyznają sobie miłość.

Wiejskie dziewczęta zapraszają Lise do wspólnej zabawy, ale myśl Lise zajęta jest czym innym. Podejrzliwa i zawsze czuwająca matka chłoszcze nieposłuszną dziewczynę. W tym momencie przybywa Thomas, bogaty właściciel winnic, ze swoim synem Alainem. Wdowa Simone, świadoma celu tej wizyty, odprawia Lise. Thomas prosi Simone o rękę jej córki dla swego syna, a gdy Lise powraca, nieśmiały i niezdarny Alain usiłuje oczarować dziewczynę, popisując się przed nią. Lise bawią i nieco gorszą jego błazeństwa, ale jego osobą nie interesuje się wcale. Wszyscy razem udają się do żniw.

Scena 2. Ściernisko. Po pracy żniwiarze pod wodzą Colasa zabawiają się wesołym tańcem. Lise tańczy z Alainem, ale przeszkadza im Colas. Dziewczyna nie ukrywa, kto interesuje ją naprawdę. Jeden z młodzieńców zabawia obecnych grą na flecie. Alain usiłuje zyskać ich uznanie, ale żniwiarze wyśmiewają go i przedrzeźniają. Rubaszną tę zabawę przerywa oburzony Thomas. Przychodzi teraz kolej na triumfującego Colasa, który tańczy z Lise. Nawet Wdowa Simone przyłącza się do ogólnej zabawy i wesołości. Nagle nadchodzi burza. Ulewa rozprasza zgromadzonych.

AKT II

Scena 3. W chacie Wdowy Simone. Matka i córka wracają do domu zupełnie przemoczone, po chwili zasiadają do przędzenia. Simone sądzi, że praca powstrzyma Lise od figlów. Ale Wdowę morzy sen. Lise, która zauważyła za bramą Colasa, usiłuje wykraść matce klucz od domu. Simone budzi się. Aby odpędzić sen, zaczyna grać na tamburynie i każe córce tańczyć. Uderzenia w bębenek stają się jednak coraz słabsze, Wdowę zaczyna znów ogarniać senność, w końcu zasypia ona na dobre. Lise biegnie do drzwi i czule rozmawia przez nie z ukochanym. Wdowę Simone budzi pukanie żniwiarzy, którzy przyszli po zapłatę. Matka nakazuje Lise posprzątać w izbie, a sama wychodzi poczęstować żniwiarzy szklaneczką wina. Lise, sądząc, że jest sama, snuje marzenia o radościach małżeńskiego żywota. Colas nie może już dłużej wytrzymać i wychodzi z ukrycia. Zaskoczona tym Lise okazuje zakłopotanie, ale wkrótce oboje ponawiają miłosne wyznania i na znak porozumienia wymieniają chustki.

Gdy nadchodzi Wdowa Simone, Lise ukrywa Colasa w swojej sypialni. Czujna, jak zawsze, matka podejrzewa, że zakochani spotkali się znowu. Wypędza więc Lise do sypialni i zamyka za nią drzwi na klucz.

Przybywają Thomas i Alain z notariuszem, aby podpisać kontrakt ślubny. Gdy podpisy zostały już złożone, Simone wręcza Alainowi klucz od sypialni Lise. Po chwili głupawego niezdecydowania Alain otwiera drzwi, z których ku ogólnemu zdumieniu wychodzą Lise i Colas. Zakochani padają na kolana przed matką, prosząc o przebaczenie i błogosławieństwo. Mimo wściekłości Thomasa i Alaina, udobruchana już Wdowa Simone błogosławi młodą parę ku radości wszystkich zgromadzonych.

LA FILLE MAL GARDÉE

Sujet du ballet

Lise, fille unique d'une riche fermière, est amoureuse de Colas, jeune villageois, mais sa mère, la veuve Simone, a pour elle des plans plus ambitieux.

ACTE I.

Scène 1. La cour de la ferme. Le coq et les poules qui le suivent annoncent la venue d'une journée de labeur. Lise, dépitée de ne pas voir Colas près de la ferme, où elle comptait le trouver, laisse un ruban noué en un noeud d'amour, comme signe de son attachement. Colas trouve le ruban et l'accroche à son bâton. Lorsque les amoureux se retrouvent enfin, leur rencontre est brusquement interrompue par l'arrivée de la veuve Simone qui ordonne à sa fille de se mettre à battre le beurre. Colas, qui entre-temps s'est caché au grenier, quitte sa cachette et aide Lise dans son travail. Bientôt tous les deux oublient leur devoir et se font des déclarations d'amour.

Les filles du village invitent Lise à se joindre à la fête commune, mais Lise pense à autre chose. Sa mère, soupçonneuse et toujours aux aguets, fouette sa fille indocile. A ce moment arrive Thomas, riche propriétaire de vignobles, avec son fils Alain. La veuve Simone, qui sait parfaitement quel est le but de cette visite, congédie Lise. Thomas demande la main de Lise pour son fils; lorsque Lise revient, Alain, timide et maladroit, s'efforce de conquérir la jeune fille en faisant des farces et jouant le bouffon. Lise est amusée et un peu scandalisée, mais Alain ne l'intéresse pas du tout. Tout le monde se rend à la moisson.

Scène 2. Au champ de chaume. Après le travail, les moissonneurs avec Colas à leur tête, entament une ronde joyeuse. Lise danse avec Alain, mais Colas les empêche de danser. Lise ne cache pas qui est son préféré. Un des jeunes gens du village amuse la compagnie en jouant de la flûte. Alain s'efforce de se faire valoir, mais les moissonneurs se moquent de lui et s'amusent à le singer. Thomas, indigné,

interrompt cette grosse gaité. Maintenant c'est à Colas le tour de triompher; il danse avec Lise. Même veuve Simone se joint à la gaité générale, lorsque tout à coup un orage éclate et une pluie torrentielle disperse la compagnie.

ACTE II.

Scène 3. Dans la maison de la veuve Simone. La mère et la fille arrivent toutes trempées et se mettent à filer. Veuve Simone espère que le travail empêchera Lise de faire des bêtises. Doucement, la veuve s'assoupit. Lise aperçoit Colas qui l'attend près de la porte de la cour, elle essaie de dérober à sa mère la clef. Veuve Simone s'éveille. Pour faire fuir le sommeil, elle se met à trapper le tambourin et dit à sa fille de danser. Mais les sons du tambourin deviennent de plus en plus faibles, petit à petit la veuve retombe en sommeil, enfin elle s'endort pour de bon. Lise court à la porte et tendrement s'entretient avec son amoureux. La venue des moissonneurs qui viennent réclamer leur salaire, éveille la veuve. Elle appelle sa fille et lui dit de ranger la pièce; elle-même sort devant la maison pour offrir un verre de vin aux moissonneurs. Lise, pensant être seule, se met à rêver au bonheur conjugal. Colas, n'y tenant plus, sort de sa cachette. Lise, saisie, semble embarrassée, mais bientôt ils recommencent leurs déclarations d'amour et échangent leurs fichus en signe d'attachement.

Lorsque la mère revient, Lise cache Colas dans sa chambre. Simone, toujours méfiante et aux aguets, se doute que les amoureux viennent de se rencontrer encore une fois. Elle chasse Lise de la chambre et ferme la porte à clef derrière elle.

Arrivent Thomas et Alain en compagnie du notaire, afin de signer le contrat de mariage. Lorsque les signatures sont apposées, veuve Simone présente à Alain la clef de la chambre de Lise. Après un moment d'indécision niaise, Alain ouvre la porte. A la stupéfaction générale, Lise et Colas sortent de la chambre. Les amoureux tombent à genoux devant la mére, en la suppliant de leur pardonner et leur donner sa bénédiction. Malgré la fureur de Thomas et d'Alain, veuve Simone, radoucie, bénit le jeune couple à la joie de toute l'assistance.

Wypowiedzi A. L. Haskella, M. Rambert, M. Fonteyn i M. Somes'a zaczerpnięto z wydawnictwa A. Haskella i M. Clarke — *The Ballet Annual 1961*, przekład *Janiny Pudełek*.

Streszczenie libretta z języka angielskiego przełożyła *Janina Pudełek*, przekładu na język francuski dokonała *Renata Sobańska*.

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt obwoluty i opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

Dyrekcja Teatru Wielkiego w Warszawie dziękuje uprzejmie The British Council za udzielenie wydatnej pomocy w pozyskaniu wybitnych realizatorów baletu F. Hérolda „La Fille mal gardée" — choreografa Sir Fredericka Ashtona, scenografa Sir Osberta Lancastera oraz realizatora baletu w Warszawie Pani Faith Worth.

Zdjęcia zamieszczone w programie pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie, z programu The Royal Ballet w Londynie, z programu Opery Królewskiej w Sztokholmie oraz z następujących wydawnictw: *Dictionnaire du ballet moderne*, F. Hazan, Paris 1957; Keith Money — *The Art of The Royal Ballet*, London 1967; Horst Koegler — *Ballet international*, Rembrandt Verlag, Berlin 1960; Arnold Haskell i Mary Clarke — *The Ballet Annual 1961*, wyd. Adam and Charles Black, London; W. Dandre — *Anna Pawłowa*, wyd. Petropolis, Berlin 1933. Reprodukcje zdjęć wykonał *Leon Myszkowski.*

W programie: zdjęcia z prób *La Fille mal gardée* w Teatrze Wielkim. Zdjęcia wykonał *Leon Myszkowski.*

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 328. Nakł. 10.000. F-113.

Od lewej: Halina Wiśniewska, Faith Worth (realizator), Krzysztof Słoń, Janusz Smoliński

Monika Ukielska, Zbigniew Juchnowski

Barbara Rajska, Ireneusz Wiśniewski

Barbara Rajska

Barbara Rajska, Ireneusz Wiśniewski

Witold Gruca, Łukasz Gruziel

Witold Gruca, Przemysław Sokólski

Barbara Rajska, Witold Gruca

Monika Ukielska, Jerzy Barankiewicz

Maria Krzyszkowska i Faith Worth w czasie próby

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI

FERDINAND HÉROLD

LA FILLE MAL GARDÉE

(CÓRKA ŹLE STRZEŻONA)

Balet w dwóch aktach
Opracowanie wersji muzycznej z roku 1828 JOHN LANCHBERY

Libretto DAUBERVAL (Jean Bercher)

Choreografia
FREDERICK ASHTON
(W. Brytania)

Realizacja
FAITH WORTH
(W. Brytania)

Scenografia
OSBERT LANCASTER
(W. Brytania)

Kierownictwo muzyczne
ANTONI WICHEREK

Realizacja scenograficzna
IZABELLA KONARZEWSKA

Kierownictwo baletu
MARIA KRZYSZKOWSKA

PREMIERA 17 i 20 KWIETNIA 1977
WARSZAWA

Osoby

Lise, córka wdowy Simone	— *Barbara Rajska* *Monika Ukielska*
Colas, młody wieśniak, zakochany w Lise	— *Jerzy Barankiewicz* *Ireneusz Wiśniewski*
Wdowa Simone, zamożna wieśniaczka	— *Witold Gruca* *Zbigniew Juchnowski*
Alain, syn Thomasa	— *Łukasz Gruziel* *Krzysztof Szymański*
Thomas, właściciel winnicy	— *Zygmunt Sidło* *Marek Almert*
Kogut	— *Witold Kiwacz* *Grzegorz Strzelczyk*
Kurczęta	— *Irena Basiukówna* *Danuta Dudek* *Barbara Leśniewska* *Bożena Zielińska*
Notariusz wiejski	— *Marek Almert*
Pomocnik notariusza	— *Ryszard Majka*

Przyjaciółki Lise

Alicja Adamska, Kama Akucewicz, Anna Białecka, Danuta Borzęcka, Barbara Kryda, Beata Kwapp, Barbara Sułkowska, Halina Wiśniewska.

Przyjaciele Colasa

Andrzej Godleś, Marek Jagiełło, Krzysztof Słoń, Przemysław Sokólski, Robert Świerczek, Bogusław Tużnik.

Wieśniaczki

Renata Agaciak, Małgorzata Cendro, Irena Czapczyńska, Maja Dubik, Jolanta Grygołowicz, Elżbieta Kawczyńska, Daria Kochańczyk, Maria Kocik, Małgorzata Kosińska, Elżbieta Kostarz, Ewa Krasnodębska, Elżbieta Lis, Irena Mrozińska, Jadwiga Pawłowicz, Barbara Rosłaniec, Alicja Rosłońska, Jolanta Rusak, Barbara Samp, Jolanta Wilkońska, Mirosława Wojewoda, Iwona Wyszomirska, Ewa Zielińska.

Wieśniacy

Witold Kiwacz, Jarosław Piasecki, Janusz Piotrowski oraz *Uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej.*

BALET I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Solo na flecie — *Andrzej Wojakowski, Zdzisław Bińkowski*
Solo na tubie — *Roman Miller, Henryk Figiel*

Dyryguje
ANTONI WICHEREK
WOJCIECH RAJSKI

Pedagodzy baletu
Swietłana Szejna — Zasłużona Artystka ZSRR, laureatka Nagrody Państwowej ZSRR, *Anatol Gridin*

Asystenci choreografa
Janusz Smoliński, Zygmunt Sidło

Asystent baletmistrza
Mieczysław Jankowski

Scenografowie asystenci
Juliusz Zamecznik, Wanda Żukowska-Waszak

Pianiści repetytorzy
Tadeusz Błachnio, Feliks Mroczek, Danuta Rząźewska, Jerzy Smoczyński

Inspektorzy baletu
Irena Ładowska, Ludwik Małecki

Inspicjenci
Ryszard Missol, Bogumił Skorski

Światło
Stanisław Zięba

Kierownictwo działu sceny
inż. Mirosław Łysik

Główni brygadierzy sceny
Stanisław Marciniak, Stefan Piźnior