

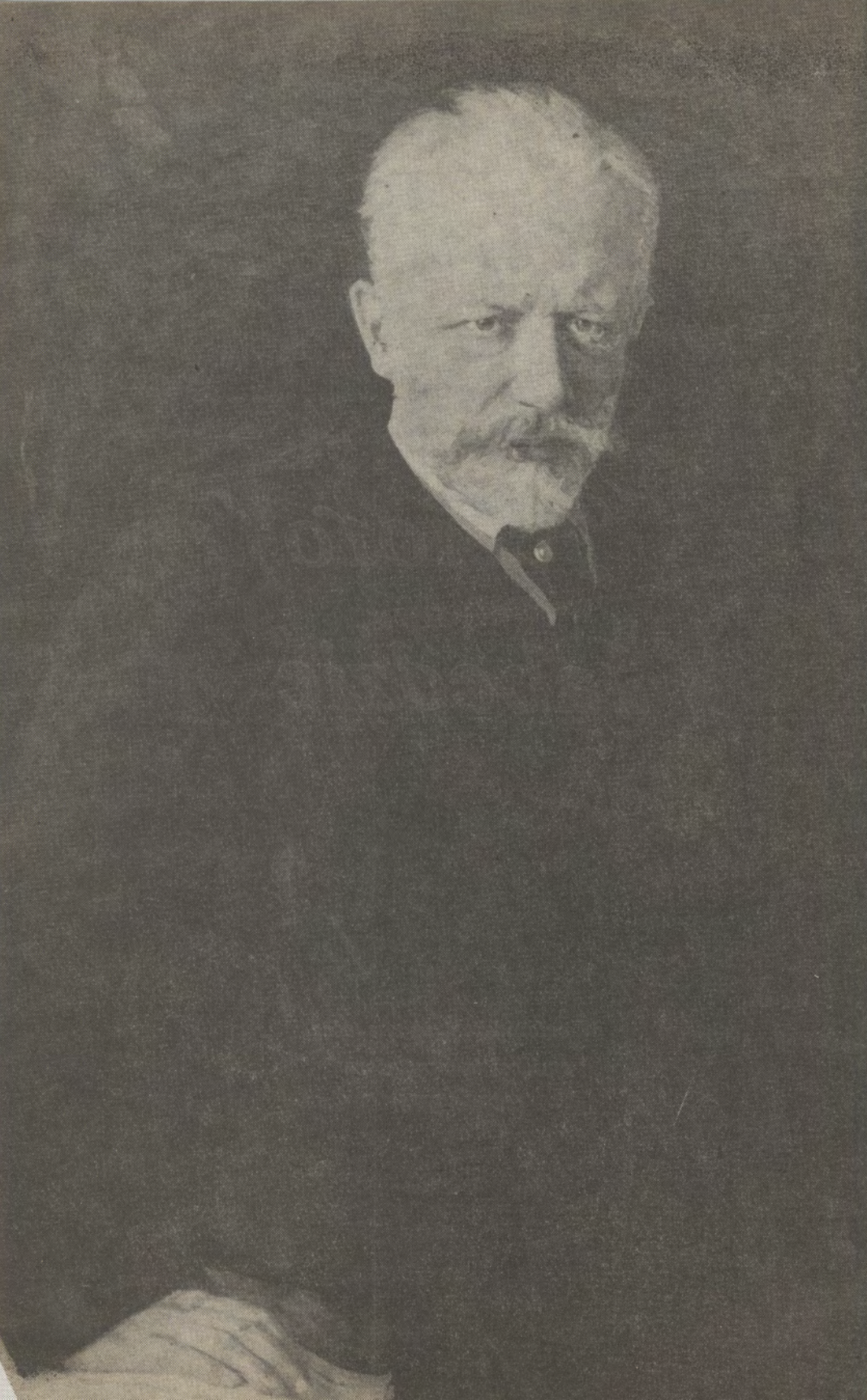
Jezioro Łabędzie



*Piotr
Czajkowski*

*Jezioro
Łabędzie*

*W osiemdziesiątą rocznicę
śmierci kompozytora
(1893—1973)*



*Oto mistrz,
który przemawia do mego serca!*

*Edward Grieg
o Czajkowskim*



...Co jest bliskie memu charakterowi muzycznemu? Miłość, miłość i miłość. Trzeba bronić swej miłości, walczyć o nią. Nawet jeśli miłość skazana jest na porażkę, człowiek obowiązany jest bić się o nią do ostatniego tchu.

Piotr Czajkowski



W końcu bieżącego roku mija sto osiem lat od dnia, w którym Czajkowskiemu wręczono uroczyste dyplom ukończenia studiów w Konserwatorium Petersburskim. Pierwszy zespół dyplomantów pierwszego konserwatorium w Rosji wyróżniał się nader korzystnie.

Dziwnym wydać się może, że talent Czajkowskiego nagrodzono tylko... srebrnym medalem. Według opinii rady pedagogicznej nie zasługiwał on na coś lepszego, to jest na medal złoty. Czajkowski miał wtedy dwadzieścia pięć lat. Zgrabny, przystojny, pięknie zbudowany, doskonale wychowany młodzieniec ujmował wszystkich swym urokiem, którego siła polegała przede wszystkim na niezwyklej uwadze, jaką poświęcał każdemu, z kim obcował. Studia w konserwatorium miał już za sobą, lecz nie napisał jeszcze sterty dzieł muzycznych, które, jak to często bywa, dopiero po dziesięciu latach miały być należycie ocenione. Dorobek twórcy Czajkowskiego był jeszcze po studencku skromny. Jego praca egzaminacyjna *Kantata do radości*, napisana do tego samego tekstu Schillera, który dźwięczy w finale *Dziewiątej Symfonii* Beethovena, była dotychczas jego największym utworem, obok uwertury *Burza* (do dramatu Ostrowskiego) oraz kilku kompozycji różnego rodzaju, mających raczej charakter szkolny.

Wszystko to razem nie obciążało walizek młodego muzyka w jego podróży do Moskwy natychmiast po ukończeniu konserwatorium. Na długi szereg lat Moskwa stała się dla Czajkowskiego jakby jego rodzinnym miastem. Tutaj zaprzyjaźnił się on z Mikołajem Rubinsteinem, rodzonym bratem swojego profesora, Antoniego Rubinsteina. Tutaj został stałym członkiem Kółka Ar-

tystycznego, nawiązał bliskie stosunki z artystami słynnego Teatru Małego i z ich ulubionym dramaturgiem Ostrowskim. Tu wreszcie rozkwitł naprawdę jego geniusz.

Pamiętamy oczywiście, że Czajkowski napisał w ciągu swego życia dziesięć oper, trzy balety, siedem symfonii (z nich jedną programową: *Manfred*), trzy koncerty fortepianowe i jeden skrzypcowy, trzy kwartety smyczkowe, ponad sto pieśni, około piętnastu uwertur, fantazji orkiestrowych i suit symfonicznych. Jednak trzeba sobie wyraźnie uświadomić, czym jest dla młodego kompozytora pierwsza napisana symfonia, pierwsza opera, pierwszy balet. Jakie są to ważne etapy jego kompozytorskiej biografii.

W pierwszej symfonii mianowicie ujawniła się w pełni indywidualność Czajkowskiego i najważniejsze cechy jego talentu: szczerłość, emocjonalność, bezpośredniość wyrazu muzycznego i niewyczerpane zasoby melodyczne, pełne udzielającego się czaru. Wszystkie te cechy znalazły swój wyraz poetyczny w symfonii, którą kompozytor zatytułował: *Marzenia zimowe*. Charakterystyczne jest to, że pierwsza część nosi miano: *Marzenia podczas podróży zimowej* i rozciąga przed słuchaczem nieskończony szereg obrazów przyrody zimowej, tradycyjnych w poezji rosyjskiej od Puszkina, Tiutczewa, Błoka aż do naszych czasów.

Pierwsza z dziesięciu oper nosi tytuł: *Wojewoda, czyli Sen na Wołdze*. Wystawił ją moskiewski Teatr Wielki w roku 1869; zyskała ona uznanie publiczności i krytyki, lecz nie podobała się... Czajkowskiemu. Spalił ją. Po niej powstała następna opera, osnuta na temacie fantastycznym: *Ondyna*. I tę jednak Czajkowski wrzucił w ogień. Trzecia opera, *Opryicznik*, oparta na tle historycznym z epoki Iwana Groźnego, ocalała. Ale Czajkowski jej także nie lubił i, według opowiadań jego krewnego J. Ł. Dawydowa, żałował przez całe życie, że jej nie zniszczył. Za swoją czwartą operę, *Kowal Wakula*, skomponowaną według utworu Gogola, Czajkowski otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie, co nie przeszkodziło mu jednak po jedenastu latach nadać jej inny, poprawiony kształt. Dopiero piąta z kolei opera była utworem, który wywołał u kompozytora poczucie zupełnego zadowolenia. Był to *Eugeniusz Oniegin*. Widzimy tu wspaniałą cechę talentu Czajkowskiego, jego

niezwykle surowy krytycyzm wobec własnej twórczości. Ani uznanie publiczności, ani pochlebne recenzje, ani pochwały przyjaciół nie miały wpływu na krytyczną ocenę samego kompozytora.

Czajkowski odznaczał się niesłychaną pracowitością. Według jego przekonań, kompozytor powinien tworzyć swoją muzykę codziennie, bo natchnienie to kapryśna dama, która nie lubi ludzi leniwych, a najlepszym sposobem pozyskiwania jej względów jest praca, połączona z surową dyscypliną. Z biegiem lat doszedł Czajkowski do fantastycznego tempa pracy twórczej. Dla przykładu podam wykaz ważniejszych utworów z jednego tylko roku 1876: trzeci kwartet smyczkowy, fantazja symfoniczna *Francesca z Rimini*, wariacje na temat „rococo” na wiolonczelę i orkiestrę, dwanaście utworów fortepianowych *Pory roku* i balet *Jezioro łabędzie*. Cały ten ogrom muzyki, i to jakiej muzyki! został skomponowany w ciągu jednego roku.

Oto znaleźliśmy się na brzegu *Jeziora łabędziego*, pierwszego baletu Czajkowskiego.

Czy naprawdę pierwszego? Oczywiście, pierwszego, co słusznie zaznaczają wszyscy biografowie, badacze, sprawozdawcy. Lecz... warto by tu zwrócić uwagę na pewien mało dostrzegalny szczegół. Pięć lat przed skomponowaniem *Jeziora łabędziego* Czajkowski spędzał miesiące letnie u swojej siostry w Kamieńcu na Ukrainie. Tego uprzejmego, czarującego i zawsze dostępnego człowieka otaczała często gromadka uwielbiających go dzieci, mieszkających w tym samym rodzinnym dworze. Dla nich właśnie skomponował on balet jednoaktowy pt. *Jezioro łabędzi*. Nie posiadamy szczegółowych danych o tym ciekawym fakcie z biografii twórczej wielkiego kompozytora. Lecz pozwalając fantazji snuć przypuszczenia na ten temat, dopełniając domyślnością skąpe dane, na które naprowadza nas sam tytuł baletu, trudno tu popełnić omyłkę. *Jezioro łabędzi* jest oczywiście baletem baśniowym. Rozumie się, że łabędzie, muskające zwierciadłaną toń opromienioną przez księżyc jeziora — to zaczarowane dziewczęta. Lecz dokonać tego mógł przecież tylko czarownik. I to zły czarownik.

Trudno przypuścić, aby dziewczyna miała pozostać ptakiem. Dzieci zapłakałyby się! Niewątpliwie został tu zastosowany wariant dramaturgiczny, t.zw. „happy end”, a mianowicie powrotna przemiana ptaka w dziewczynę.

Czy tego dokonał sam zły czarownik? Zasadniczo źli czarodzieje nie stają się dobrymi. Logiczniej byłoby przypuścić, że czarownika zwyciężył bohater, o władnięty współczuciem, sympatią czy nawet miłością do dziewczyny. Tak fantazując, lecz nie wypuszczając z rąk logicznej nici przewodniej, zadzierzgnęliśmy temat ... *Jeziora łabędziego*. Temat to nie nowy. U wielu narodów w folklorze baśniowym istnieją pomysły identyczne lub podobne.

W kompozycji literackiej struktury libretta Czajkowskiemu pomagali literat W. Biegiczew oraz W. Gelcer. Być może, czynny udział brał w tym także choreograf J. Reisinger, człowiek nie przeciążony talentem, co niestety ujawniło się w powierzonej mu inscenizacji *Jeziora łabędziego*.

Prawdopodobnie ani choreograf, ani dyrygent nie zrozumieli po prostu, jakie dzieło wpadło im w ręce. Ustosunkowali się doń z tą powszednią obojętnością, z jaką przyjmowali partytury muzyków-rzemieślników, zapelniających swymi utworami repertuar baletowy teatrów ówczesnego świata. *Giselle* Adama była rzadkim wyjątkiem w morzu banalności i nieudolności, zalewającym orkiestrę, scenę i widownię teatrów, gdzie wystawiano balety. Dyrygent S. Riabow, który doznał tego zaszczytu, że pierwszy dyrygował pierwotnym baletem Czajkowskiego, okazał wielką hojność organizując dwie próby orkiestrowe (!!!). Łatwo sobie wyobrazić, jaki chaos panował w orkiestrze.

To, że dyrygent, choreograf i krytycy nie ocenili *Jeziora łabędziego*, to jeszcze pół biedy. Nie ocenili go sprawiedliwie nawet sam Czajkowski. Przekonywa nas o tym pewien fragment jego listu do przyjaciółki-protektorki Nadieżdy von Meck, napisanego z Paryża, gdzie Czajkowski po raz pierwszy usłyszał muzykę baletu *Sylwia* Leo Delibes'a: „*Takiej wytworności, takiego bogactwa melodii i rytmów, tak doskonałej instrumentacji nigdy nie bywało w baletach. Bez wszelkiej fałszywej skromności wyznam pani, że „Jezioro łabędzie” nie umywa się nawet do „Sylwii”.*”

Bezprzecnie, *Sylwia* Delibes'a to doskonała muzyka baletowa, sprawiedliwie oceniona przez Czajkowskiego, lecz czy nie zdaje się wam, że Czajkowski stanowczo nie docenił wartości swojej muzyki baletowej?


Jakie są jej wybitne walory? Na czym polega rola

reformatorska Czajkowskiego w historii teatru choreograficznego?

Komponując swój pierwszy balet, Czajkowski doszedł do doniosłego, twórczego wniosku: muzyka baletu, posiadająca własne specyficzne cechy, podyktowana samą naturą widowiska choreograficznego, w zasadzie nie powinna różnić się od muzyki symfonicznej czy operowej. Powinna być tak samo obrazowa, emocjonalna, musi tak samo rozwijać zawarte w niej pomysły symfoniczne, odsłaniać przeżycia duchowe bohaterów i bacznie towarzyszyć najdrobniejszym zmianom psychologicznych motywów akcji.

Dzisiaj te postulaty dotyczące muzyki baletowej wydają się całkiem naturalne, same przez się zrozumiałe. Ale w roku 1877, gdy *Jezioro łabędzie* po raz pierwszy ujrzało światła rampy scenicznej, muzyka baletowa jako wynik rzemieślniczych wysiłków „twórców” zawodowych, od których roi się w każdym teatrze baletowym, nie rozwiązywała żadnego z wymienionych problemów. Jej najwyższe zalety określano słowami: „dogodna”, „melodyjna”.

Przy czym „melodyjność” pojmowano ze stanowiska najbanalniejszych gustów. Dla dobitności przytoczę, że prawie we wszystkich recenzjach z premiery *Jeziora łabędziego* zaznaczano „niemelodyjność” muzyki tego baletu, „brak talentu melodycznego” u Czajkowskiego w ogóle itd. Ta czarująco piękna melodia oboju, którą usłyszycie, gdy tylko umilknie gwar przed podniesieniem kurtyny, jest właśnie motywem przewodnim dramatu lirycznego o dziewczynie zamienionej w ptaka. I snuje się ona przez całą dźwiękową tkaninę baletu nieprzerwanie aż do przejścia w uroczyste triumfujące brzmienie jej majorowego wariantu, powierzonego blaszanym instrumentom w finale baletu. Ta romantyczno-marzycielska melodia, przypominająca główny temat *Niedokończonych Symfonii* Schuberta, stała się doniosłym problemem dla teatrów baletowych w końcu lat 70-tych ubiegłego stulecia: jak tańczyć, czy też co i jak wyrażać przy tak „nietanecznej muzyce”? Temat ten nappełnił scenę baletową romantycznym ozonem, stworzył atmosferę człowieczeństwa, w której wyraźnie słychać najdrobniejsze wahania emocjonalnego pulsu bohaterów. Tej muzyki nie da się wyrazić ruchem nóg. To muzyka serca.




Wsluchajcie się w adagio Odetty i Zygryda w drugim akcie, a odczujecie w skromnym brzmieniu skrzypiec, harfy i wiolonczeli głos uczucia, głos Odetty, mówiący o sobie, o swoim złym losie, usłyszycie błaganie zwrócone do Zygryda, prośbę o zbawienie. Jak miękko i namiętnie odpowiada Odettcie wiolonczela, wyrażająca duchowe wzruszenie Zygryda!

Ale wsluchajcie się jeszcze dokładniej, a zauważycie, jak troskliwie ochrania Czajkowski tajemnice serc swych bohaterów, serc, drżących przy pierwszym tchnieniu zaledwie rodzącego się uczucia.

Łabędzie, przyjaciółki Odetty, otaczające ją i Zygryda, gdy słyszą dochodzący z orkiestry klekot łabędzi, zmieniają układ swoich pód, aby nie patrzeć, nie przeszkadzać swej przyjaciółce w napawaniu się każdym dźwiękiem pieśni symfonicznej miłości Zygryda. A oto jeszcze jeden przykład: jak silne wrażenie wywierają ostre akordy, poprzedzające zjawienie się złowieszczej sowy, czyli złego czarownika Rotbarta!

Pod względem nasilenia symfonicznego pojedynk Zygryda z Rotbartem wyprzedza liczne stronicy IV *Symfonii*, tematy złej wróżki Karabos ze *Spiącej królowej* i temat Hrabiny z *Damy Pikowej*. Przykłady te można mnożyć. Cała partytura *Jezióra łabędziego* składa się z podobnych przykładów, gdyż zawiera ona dramata symfoniczne, a nie suitę pięknie brzmiących tańców. Ten dramat instrumentalny powinien być odegrany przez artystów baletu przy pomocy wyrazistych środków tańca klasycznego i gry aktorskiej, wchłaniającej muzykę orkiestrową. W *Jeziórze łabędzim* po raz pierwszy zostało wyrażone zasadnicze prawo współczesnego teatru baletowego: w odróżnieniu od artystów teatru dramatycznego, artyści baletu wdychają nie sam tlen, lecz tlen umuzykalniony. Dlatego muzyka przenika każdą komórkę „struktury estetycznej” artysty baletu. Czajkowski, jak większość kompozytorów jego epoki, nadawał główne znaczenie melodii. Właśnie ten element muzyki, według jego mniemania, zawierał w sobie właściwą istotę poszczególnych obrazów i emocjonalnego nastroju bohaterów jego oper, symfonii i baletów.

Wychowany we wspaniałych tradycjach rosyjskiego teatru baletowego, opiewanego jeszcze przez Puszkina na początku XIX wieku, Czajkowski wysoko cenił ten



specjalny plastyczny styl gry scenicznej jego artystów, wyrażający poetyczną śpiewność, właściwą Słowiańszczyźnie.

Rozwijając tę tradycję w *Jeziórze łabędzim*, Czajkowski stworzył pełne uroku wzory płynnych, czarujących walców, które zawierają w sobie tyle odwiecznej słowiańskiej melodyjności.

A obok miękkich, marzycielskich fragmentów w muzyce *Jezióra łabędziego* dźwięczą dumnie męskie rytmu poloneza w *Tańcu z kubkami* pierwszego aktu, ognisty taniec hiszpański i pełen temperamentu czardasz w drugim, oraz z wdziękiem malujący kanciaste ruchy podrostków *Taniec łabędiątek*, który ma jednak tę istotną wadę, że zbyt szybko się kończy i publiczność nie może dostatecznie nasycić się jego urokiem. Zresztą publiczność umie sobie poradzić w tym wypadku: klaszcze zwykle tak długo, dopóki nie spowoduje bisowania tego tańca.

Napełniwszy muzykę swego baletu głęboką, obrazowo-emocjonalną treścią, Czajkowski postawił przed sztuką choreograficzną nowe zadania: wymagały one wykształcenia nie tylko tancerki i tancerza, lecz tańczących aktorów. Zadania te nie od razu rozwiązano.

Po pierwszej, nader nieudolnej inscenizacji *Jezióra łabędziego* utrzymało się w repertuarze kilka lat i na dziesięć lat przed śmiercią kompozytora (1893) zeszło ze scen teatralnych. W roku 1895 dwaj wybitni choreografowie: Leon Iwanow i Marius Petipa wznowili *Jezióra łabędziego*, tworząc jeden z najdoskonalszych wzorów baletu romantycznego. Każdy z nich utrzymywał osobiste kontakty z Czajkowskim w ostatnich latach jego życia, M. Petipa jako inscenizator jego drugiego baletu, *Spiąca królowa*, L. Iwanow jako choreograf trzeciego baletu, *Dziadek do orzechów*.

Odtąd *Jezióra łabędziego* zajęło stałe, a mówiąc ściślej należne miejsce w repertuarze światowych teatrów choreograficznych, w tej postaci, jaką nadali baletowi L. Iwanow i M. Petipa. Zasady tej inscenizacji wykorzystał twórczo baletmistrz A. Gorski, realizujący *Jezióra* w Moskwie (Teatr Wielki, 24 stycznia 1901). Spektakl ten z nowym wariantem czwartego aktu (inscenizator A. Messerer) zachował swoje życie sceniczne aż po nasze dni. Jeżeli zachodzą niekiedy odmiany inscenizacyjne, dotyczą one szczegółów, nie zaś istoty tego poematu



choreograficznego. Obecnie, gdy ze słuszną dumą obserwujemy niezwykle intensywny rozkwit teatru choreograficznego, na którego scenach żyją bohaterowie klasyki literackiej, kiedy nikogo nie dziwią Romeo i Julia, Otello i Desdemona, czy bohaterowie poematów i dramatów Puszkina, Lermontowa, Lope de Vegi, Byrona czy Słowackiego, musimy pamiętać o doniosłej roli Czajkowskiego i jego estetyki baletowej w historii światowej kultury choreograficznej.

Sam termin „balet symfoniczny” istotą swoją jest związany z tą reformą muzyczno-sceniczną dramaturgii baletu, która po raz pierwszy została dokonana właśnie w *Jeziorku łabędzim*.

I jeszcze jedna ważna okoliczność. Od tego wieczoru, gdy artystka M. Karpakowa po raz pierwszy kreowała Odettę, minęło prawie sto lat. Jaka olśniewająca konstelacja nazwisk można zestawzić z wykonawczyń tej roli na wszystkich scenach świata! A każda z nich wносила nowe, własne cechy, wynikające nie tylko z jej indywidualności, lecz także z odrębnego odczuwania muzyki Czajkowskiego.

Za trzy lata *Jeziorko łabędzie* osiągnie sto lat życia. Niewątpliwie jubileusz ten stanie się jedną z najważniejszych dat w historii teatru baletowego. I znów tysiące ludzi zapełnią teatry i, jak oczarowani, słuchać będą śpiewu tego czarodziejskiego jeziora, to rozmarzonego, jak melodia oboju na początku baletu, śpiewającego pieśń miłości i serdecznej tęsknoty, to gniewnego, jak burza symfoniczna finału. I tak samo jak dzisiejszego wieczoru, wzruszająca historia miłości Zygrydy i Odetty, którzy zwyciężyli złe moce czarownika Rotbarta, będzie wzruszała ludzi, gdyż ludzie zawsze nienawidzą zła, a kochają miłość.

Leonid Entelis
(Leningrad)

(przełożył Jan Popiel)

ИМПЕРАТОРСКІЕ МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ
ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРЪ

Въ Воскресенье, 20-го Февраля.

ВЪ КОМЪЗЪ ТАКОЩИНЫ

Г-жи КАРПАКОВОЙ 1-й,

ВЪ ПЕРНІИ РАЗЪ

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО.

Всё это балетъ въ 4 дѣйствіяхъ, соч. Чайковскаго и Гиббарда. Музыка соч. П. И. ЧАЙКОВСКАГО. Декорации и костюмы сочинены въ Москвѣ архитекторомъ Г. Покровскимъ. Сценарій сочиненъ редакціею редакціи Моск. театровъ. Оружіе сочинено въ Москвѣ оружейникомъ А. Давидовымъ. Паркетъ и паркетчикъ соч. С. Соловьевымъ.

ДЕКОРАЦИИ

1-го дѣйствія — Г. Ширинъ. 2-го дѣйствія — Г. Ширинъ. 3-го дѣйствія — Г. Ширинъ. 4-го дѣйствія — Г. Ширинъ.
НАДЪИ ВЪРАЖЪ ПЪМЪ Сценарій соч. КАРПАКОВА 1-й. Музыка соч. Чайковскаго. 1-й декор. Гиббарда и Г. Ширинъ. Декорации соч. Гиббарда и Г. Ширинъ. Оружіе соч. Давидова. Паркетъ и паркетчикъ соч. Соловьева.

Сценарій сочиненъ редакціею Г. Гиббарда.

КЪ МУЗЫКЪ

въ оперѣ 1-й актъ
1-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Гиббарда и Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

2-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

3-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

4-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

5-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

6-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

7-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

8-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

9-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

10-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

11-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

12-й актъ Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго. Опера соч. Чайковскаго. Музыка соч. Чайковскаго.

НАЧАЛО ВЪ 7. ЧАСОВЪ.

Всё это балетъ въ 4 дѣйствіяхъ, соч. Чайковскаго и Гиббарда. Музыка соч. П. И. ЧАЙКОВСКАГО.

Анше препремьери *Jeziorko łabędziego* в Театре Великомъ в Москвѣ, рок 1877.



A. Sobieszcańska, primabalerina
Teatru Wielkiego w Moskwie w la-
tach prapremiery *Jezióra łabędziego*.

Jezioro łabędzie w Teatrze Wielkim
w Warszawie (1966).



Halina Szmolcówna, wykonawczyni
rol *Odetty-Odylili* w Teatrze Wiel-
kim w Warszawie (rok 1920).





Stefan Wysocki
DZIEŁO SZTUKI
„JEZIORO ŁABĘDZIE”

Zastanawiałem się kiedyś nad definicją DZIEŁA SZTUKI. Co to jest? Szukałem w wielu encyklopediach, rozmawiałem ze sporą ilością osób interesujących się zagadnieniem. Bez skutku. W omówieniach — owszem — formułowano pewne określenia. Definicji nie było. Wreszcie, na własny użytek, wymyśliłem sobie coś w rodzaju owej definicji, w której na zakończenie mówiło się, iż owo zamierzone przez twórcę dzieło, mające ambicję być właśnie dziełem SZTUKI, ma zostać zweryfikowane w czasie i u odbiorcy.

Znamy efemerydy pseudo-artystyczne, budzące entuzjazm i wywołujące owacje. I znikające z estrad i scen równie szybko, jak się tam, w blasku powodzenia, ukazywały. Znamy też dzieła torujące sobie drogi do ludzi nie śpiesznie, dzieła, gdzie ich twórca — jak każdy twórca dużego formatu — działa z dużym wyprzedzeniem w stosunku do wyobraźni przeciętnego odbiorcy. On, ten twórca, JUŻ WIE, już ma za sobą ten etap aktualny, on poszedł dalej, wyprzedził widza czy słuchacza. Stąd częste początkowe niepowodzenia tych czy owych dzieł, które następnie okazują się znakomitościami. Tyle że odbiorca musi dogonić wybiegającą naprzód fantazję i wiedzę twórcy.

Bywają też dzieła znakomite i OD RAZU za takie uznane. Jak sądzę, działa tu dość specjalny mechanizm twórczy: kreator, wyprzedzając, oczywiście, swój czas, wiedzą, wizyjnością fantazji twórczej i zdobyciami warsztatowymi — z tej właśnie pozycji siły pisze, tworzy rzecz zrozumiałą dla każdego odbiorcy. Nie jest to więc zapóźnienie w rozwoju twórczym (bo mówię tu

ciągłe o twórcach autentycznie dużego kalibru), lecz propozycja prostsza, niż wynikałoby to z wiedzy i doświadczenia kompozytora.

Temat jest długi, trudny i dyskusyjny: przykłady jego zastosowania mamy na corocznych WARSZAWSKICH JESIENIACH, gdzie często spotykamy się z utworami zupełnie niezrozumiałymi i nie wiemy, czy to jest hołd sztaperstwu kompozytora czy tylko nasze opóźnienie percepcyjne; gdzie — bywa — słuchamy czegoś, co mimo że wyrażone bardzo współczesnym językiem dźwiękowym — angażuje nas jednak od razu, i wiemy, że ten człowiek rzeczywiście miał nam coś do powiedzenia; i bywa, trafia się muzyka dawno znana niejako: pisana w stylu sprzed rewolucji muzycznej wieku dwudziestego; nie wiemy wtedy, czy fakt, iż wszystko od razu wiemy, iż nie ma tu rebusów dźwiękowych, w stosunku do których nie mamy jeszcze żadnych kryteriów — czy to dobrze, czy źle. Czy to nie za łatwe?

Ale powiedziałem na początku o tej definicji i jej zakończeniu, z weryfikacją w czasie i u odbiorcy. Stwierdzam więc w tym miejscu, iż JEZIORO ŁABĘDZIE, czy raczej muzyka do tego baletu, jest DZIEŁEM SZTUKI: przetrwała sto lat (ściślej 97), tańczona jest, obowiązkowo, na wszystkich największych scenach baletowych świata, każdy tancerz i każda primabalerina chce ją mieć — i prawie zawsze ma — w swoim repertuarze, każdy baletmistrz, który uważa się za baletmistrza z prawdziwego zdarzenia — musi choć raz jeden wystawić również JEZIORO ŁABĘDZIE. Niezależnie od tego, fragmenty tej muzyki grane są jako samodzielne utwory, suita symfoniczna z JEZIORA to jeden z ulubionych punktów programu koncertów promenadowych, przeróbki tej muzyki są zupełnie niezliczone i obejmują swym zakresem wszystkie rodzaje muzyki, od baletu i piosenki po wirtuozowskie transkrypcje na różne instrumenty solo i z towarzyszeniem orkiestry — i tak dalej i dalej, nie wyczerpię tu tej listy.

Zresztą analizowałem kiedyś, który z GRANYCH kompozytorów grany jest najwięcej, i to we wszystkich formach swojej twórczości. Bez trudu doszedłem do przekonania, że to właśnie Czajkowski: symfonie — grane stale; opery — oczywiście; balety — na całym świecie; muzyka kameralna — żelazna pozycja repertuaru wszystkich zespołów kameralnych kuli ziemskiej;

koncerty — no jakże! wszędzie i zawsze; pieśni — któż ze śpiewających ich nie śpiewa; a muzyka skrzypcowa, fortepianowa, a miniatury, uwertury ...

Z tym wszystkim, może właśnie dla swej nieprzebranej melodyjności i klarowności harmonicznej, sprawiającej, iż muzykę tę przyjmuje jak swoją każdy, nawet niewyrobiony słuchacz, Czajkowskiego uznano kompozytorem *łatwym*, a wobec tego nie wartym w ogóle słuchania. Rzecz prosta, działo się to z wielkim nasileniem właśnie u nas, my bowiem lubimy uczoność, o rzeczach łatwych mówimy na ogół trudno, zaś o trudnych tak, iż trzeba to tłumaczyć na polski ze słownikiem wyrazów obcych. Trzeba było Strawińskiego, by powiedział o geniuszu Czajkowskiego, byśmy tu, w kraju, a i gdzie indziej, dali się przekonać, że jednak nie jest to zły kompozytor. Oczywiście, mówię tu o specjalnej grupie ludzi snobujących się na znawców muzyki, dla których słowem-wytrychem do ich doznań jest określenie *ciekawe* — kiedy nic nie rozumieją. Mówią więc wtedy, iż rzecz jest *ciekawa*, klaszczą i potem w domu słuchają (jeśli w ogóle) melodii z *Love Story*. Dla zwykłych ludzi i dla prawdziwych miłośników i znawców muzyki Czajkowski był, jest i będzie gwiazdą pierwszej wielkości, co przecież nigdy nie przeszkadzało istnieć gwiazdom zupełnie inaczej świecącym i inaczej do nas przemawiającym.

Czajkowski to również człowiek odważny w swej pewności siebie.

Czas, w którym pisał muzykę do JEZIORA był jeszcze ciągle czasem pogardy — trochę to może przesadne określenie, ale bliskie prawdy — DUŻYCH kompozytorów dla pisania muzyki baletowej.

To właśnie Czajkowski stworzył dla potrzeb baletowych — i to z całą świadomością celu, któremu ta muzyka ma służyć — partyturę w pełni symfoniczną, o wielkim ciężarze gatunkowym muzyki. To on zrozumiał i nie wahał się tego zrozumienia zrealizować praktycznie, iż wartość RUCHU ciała ludzkiego nie deprecjonuje towarzyszącej temu muzyki, lecz przeciwnie: ten ruch, jeśli świetny, może muzykę nobilitować. Włec trzeba stworzyć dwa równorzędne czynniki: ruch i muzykę. Równorzędne, to znaczyło u Czajkowskiego: na najwyższym poziomie.

Niestety, w pierwszej próbie, i to próbie publicznej,

tylko jeden element znalazł się na tym poziomie najwyższym: oczywiście muzyka, która też odrazu wywołała zachwyty.

Choreografia natomiast była skandalem, klęską, obrazą dla partytury. Czyli: była choreografią — na tamten czas — zwyczajną, usiłującą swymi poczynaniami USPRAWIEDLIWIĆ potęgę partytury, tak przecież — dotąd — niepotrzebnej baletowi. Mało tego. Baletmistrz, którego nazwisko brzmiało: Reisinger, nie umiejąc dać sobie rady z autentyczną MUZYKĄ, z wszelkimi jej komplikacjami rytmicznymi i tempowymi, zaczął, krok za krokiem, usuwać fragmenty muzyki Czajkowskiego, wprowadzając na to miejsce „numerki” baletowe dotychczas tańczone w podobnych okazjach i mające — z przyzwyczajenia — powodzenie. Zwyczaj to był w owych czasach dość przyjęty i nikt z tego tragedii nie robił, chodziło o powodzenie, o oklaski, a czy działo się to przy muzyczce tej czy innej — nie miało to właściwie znaczenia. Skutki tych zabiegów były oczywiście: klapa w teatrze i gromy w prasie. Po premierze 20 lutego 1877 r., którą jako dyrygent prowadził Riabow, pisał we *Wspomnieniach* Kaszkin: *Przy wystawieniu baletu niektóre fragmenty muzyczne zostały opuszczone jako niewygodne dla tańca albo wymienione wstawkami z baletów innych kompozytorów. Oprócz tego baletmistrz wymógł dopisanie tańca rosyjskiego, którego wykonanie na dworze niemieckiego księcia wcale się nie tłumaczyło. Postępująca z przedstawienia na przedstawienie wymiana muzyki Czajkowskiego na wstawki innych kompozytorów sprawiła, iż w końcu co najmniej trzecia część muzyki JEZIORA była zamieniona na fragmenty z innych baletów, przy tym najmniej wartościowych.*

Muchin napisał: *Balet wystawiony jest przez baletmistrza Reisingera, który jest absolutnym beztalenciem. Pokazał on nam nie — jak zdawać by się mogło — sztukę związaną z jego specjalnością: balet, ale nieporadne ćwiczenia gimnastyczne. Corps de ballet drepcze w miejscu, machając rękami jak wiatrak skrzydłami, a solistki skaczą naokoło sceny, wykonując ruchy gimnastyczne.*

O muzyce natomiast pisano świetnie.

Czajkowski jednak, zniechęcony dokładnie, na lat 12 przestał myśleć o balecie i dopiero po tak długiej

przerwie napisał *Spiącą królową* — był to rok 1889.

Tu, przyznam, nie rozumiem: jak mógł ten znakomity kompozytor, a przy tym koneser sztuki wogóle, artysta, obdarzony wielkim smakiem i gustem — jak mógł się ten człowiek zgodzić na Reisingera jako baletmistrza w ogóle, a w czasie roboty, kiedy przecież widział, co się dzieje — tym bardziej. Nie wiem, rzeczywiście nie rozumiem, może można to tłumaczyć jego zafascynowaniem samą sprawą NOWEJ muzyki baletowej, bo już samo to miało być właściwie rewolucją w realizacji spektakli tanecznych; ale przecież jego stosunek do pracy baletmistrza, do sztuki choreograficznej był nie tylko pełen szacunku, ale też i wiedzy: Czajkowski przed zabranie się do pracy nad partyturą JEZIORA dużo czytał, uczył się, patrzył na spektakle i próby baletowe. No więc nie rozumiem i tyle.

No tak, ale skąd — przy niepowodzeniu premiery z r. 1877 — to światowe powodzenie JEZIORA jako spektaklu baletowego na całym przecież świecie? Dzięki wielkiemu, rzeczywiście wielkiemu choreografowi, Mariusowi Petipa. Był to uczeń Vestrisa, zaangażowany do Petersburga na stanowisko pierwszego tancerza. Rok to był 1847. Petipa to nie tylko znakomity tancerz. To również w przyszłości mądry, twórczy, wymagający i odważny choreograf. Od czasu zapoczątkowania współpracy z Czajkowskim, do swych dotychczasowych osiągnięć dodał jeszcze to, co stanowi do dziś podwalinę każdego spektaklu baletowego — poezję układu; poezję, która nie musi być wcale słodka, ale która angażuje odbiorcę tak, jak to właśnie dobra poezja — gorzka często, bezlitosna, ale jednak poezja — potrafi.

Szkoda, że ta współpraca zaczęła się dopiero w roku 1890, a więc na trzy lata przed śmiercią kompozytora. Zdążył on jeszcze — Czajkowski — zobaczyć w choreografii Petipa dwa swoje balety: *Spiącą królową* i *Dziadka do orzechów*. Te dwie prace, tak bardzo wspólne — kompozytora z choreografem — pozwoliły dopiero zrozumieć obu twórcom, jak daleko może doprowadzić taka współpraca, i jak się działo dotąd, kiedy tej wspólnej myśli nie było. Petipa wie, czego chce, wie jaki ruch, jaki ciąg ruchów chce dla danej sceny zaprojektować. Omawia to bardzo szczegółowo z kompozytorem. Który teraz, mocą swego talentu, tworzy do tego muzykę — zgodną metrycznie z zamierzeniami cho-

reografa, ale też pełną treści i tworzącą ten nastrój, o który chodzi im obu: obaj stają się prekursorami dzisiejszego sposobu patrzenia na powstawanie dzieł sztuki, która nie istnieje bez odbiorcy; stają się natchnionymi organizatorami wzruszeń odbiorcy, którego nie obchodzi, co czuli czy myśleli twórcy: on, odbiorca, płaci za to, żeby on czuł, i był wzruszany. To właśnie w dziedzinie baletu stworzyli, jako pierwsi, Petipa i Czajkowski.

A kiedy w roku 1893, było to szóstej dnia listopada, osiemdziesiąt lat temu, umarł Piotr Czajkowski — Petipa już wiedział, jaki dług ciąży na nim w stosunku do kompozytora: trzeba teraz zrobić JEZIORO ŁABĘDZIE tak, jak obaj — on i Czajkowski — pracowali nad ostatnimi dwoma baletami. Nim jednak doszło do spektaklu premierowego, odbyły się w lutym 1894 roku, trzy miesiące po śmierci Czajkowskiego, dwa koncerty poświęcone w całości zmarłemu kompozytorowi.

W ich programie znalazł się II akt JEZIORA w choreografii Lwa Iwanowa, współpracownika Mariusa Petipa, baletmistrza uzdolnionego, świetnie znającego partyturę JEZIORA i pamiętającego słowa Czajkowskiego o owym II akcie: — *miłość, miłość i jeszcze raz miłość...*

I otóż okazało się, że Iwanow potrafił te uczucia wyrazić nie namiętym szeptem tancerzy, co zawsze wygląda dość śmiesznie i sztucznie, lecz ruchem: pełnym poezji, liryki i — właśnie miłości. Tak więc akt II JEZIORA pozostaje w choreografii Lwa Iwanowa, ale całość, cała koncepcja i konstrukcja spektaklu, inscenizacja i choreografia trzech pozostałych aktów — to wielkie dzieło Mariusa Petipa. Który, jak Czajkowski muzykę baletową, potrafił dźwignąć choreografię na wyżyny odkrywczego nowatorstwa w sensie emocjonalności i uwypuklenia życiowej dramaturgii całej akcji.

Dzieło miał poprowadzić doskonały dyrygent Riccardo Drigo, który prowadził premierowe wykonania dotychczasowych dwóch baletów, był wielbicielem Czajkowskiego i — jak mówiono — przyjacielem baletu.

Przejrzał on bardzo starannie partyturę, oczywiście usunął wszystkie *wstawki* ulokowane tam przez Reisingera, dodał — bo było to potrzebne dla koncepcji Petipa — kilka małych utworów Czajkowskiego z op. 72, wreszcie przeinstrumentował wymagający tego akt IV. Wszystko to jednak czynione było z miłością i pie-



tyzmem dla kompozytora, nie tylko więc nie dało efektów negatywnych, lecz — odwrotnie — podniosło jeszcze wielką urodę partytury.

Premiera — ta druga premiera, która, w sensie artystycznym, była przecież premierą pierwszą — odbyła się 27 stycznia roku 1895 w Petersburgu. Powodzenie było olbrzymie. Powodzenie, które owego baletu nie opuściło do dnia dzisiejszego. Historycznego zaszczytu baletowego — kreowania pierwszej Odetty-Odylli — dostąpiła Pierina Legnani, tancerka po szkole baletowej przy operze La Scala w Mediolanie, fenomenalna techniczka, którą muzyka Czajkowskiego i romantyzm — ludzki i wielki — choreografii uczyniły przy tych zaletach warsztatowych prawdziwą romantyczką, poetką tańca. A potem tę partię podwójną, jednak zawsze w inscenizacji Petipa tańczoną przez jedną tancerkę, kreowały artystki tej miary, co Matylda Krzesińska, Olga Preobrażeńska, Wiera Trefilowa i Tamara Karsawina.

Wędrówka baletu przez sceny świata zaczęła się prawie od razu: w roku 1901 JEZIORO tańczone jest w Moskwie, w 1907 w Pradze, w 1910 w Londynie (fragmenty), w 1911 w Nowym Jorku, w 1912 w Monte Carlo — i tak dalej, i tak dalej i dalej, aż do stanu na dzień dzisiejszy, który o tyle epok różni się od tamtych czasów, a JEZIORO wciąż jest żelazną pozycją wszystkich baletowych teatrów kuli ziemskiej.

A oto krótki kalendarzyk sceniczny JEZIORA w Polsce:

1900 Warszawa, premiera JEZIORA, baletmistrz Rafael Grisi, balerina Cecylia Cerri, jej partnerzy: Michał Kulesza i Aleksander Gillert.

1902—1914 Tańczę w Warszawie w rolach głównych JEZIORA świetni soliści rosyjscy: Lubow Rosławlewa, Olga Preobrażeńska, Julia Siedowa, Helena Smirnowa, Tamara Karsawina, Obuchow, Kiakszt. W latach wojny tańczą artyści polscy:

1916 Gaszewska, Kulesza, Walczak,

1918 Pawińska.

1920 JEZIORO wystawia w Warszawie Piotr Zajlich; tańczą: Halina Szmolcówna, Irena Szymańska, Piotr Zajlich, Aleksander Sobiszewski.



1925 Wznowienie — ale nie jako stała pozycja repertuaru.

Po wojnie:

JEZIORO wystawiane jest w Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu i Bytomiu. W tym trzy różne inscenizacje Stanisława Miszczyka — w Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu.

1961 W Warszawie nowa incenizacja opracowana przez baletmistrzów radzieckich: Natalię Konus i Aleksandra Sobola. Odetta-Odylia — Maria Krzyszkowska, Księżę — Henryk Giero.

1965 Inscenizacja i choreografia Raisy Kuzniecovej. Odetta-Odylia — Maria Krzyszkowska, Księżę — Zbigniew Strzałkowski.



M. T. Siemionowa



Anna Pawłowa (Nowy Jork, 1914)



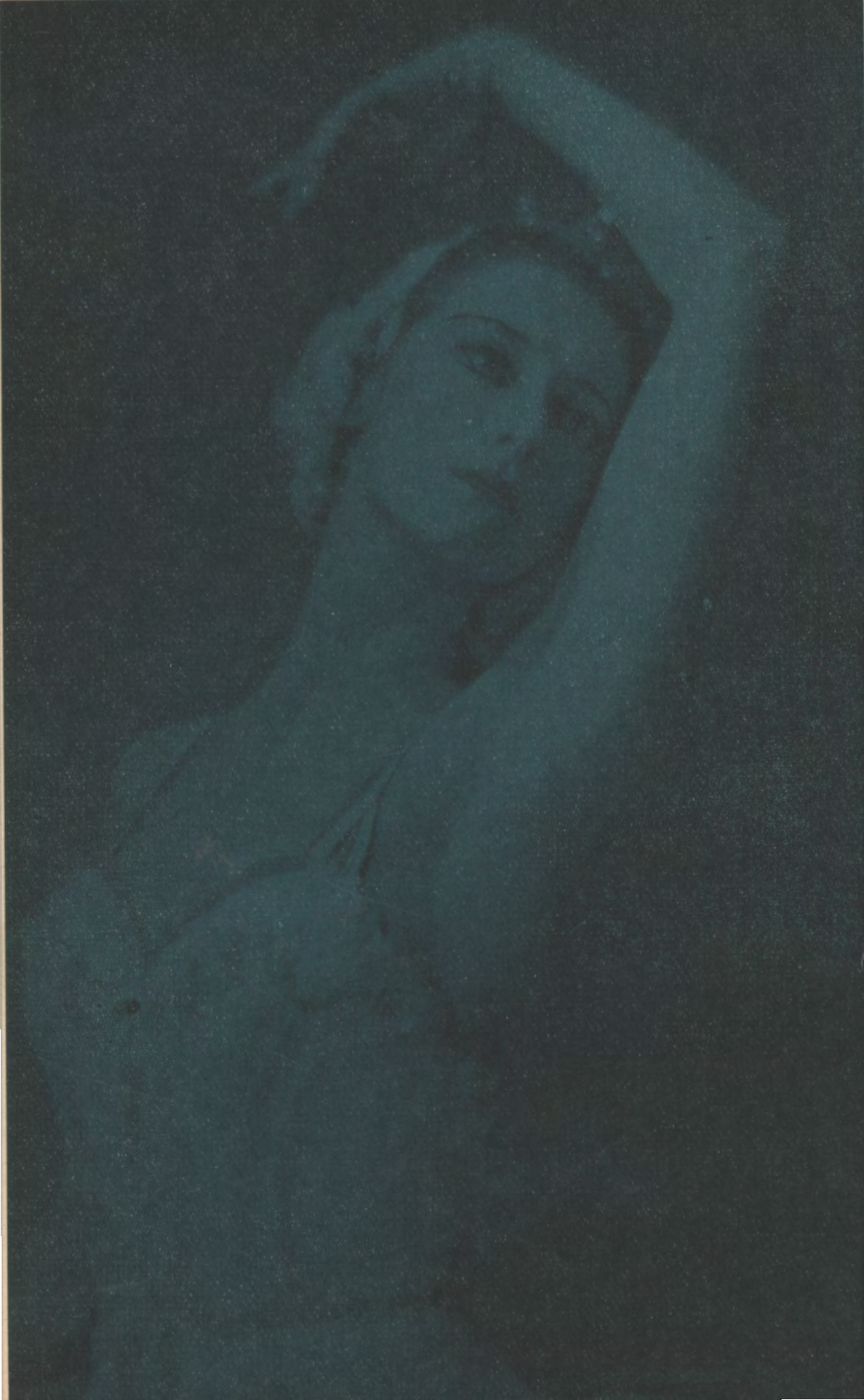
Alicja Markowa (Londons Festival Ballet).



Maia Plisiecka (Teatr Wielki w Moskwie).



Galina Ulanowa w *Jeziorze Łubczim* (Teatr Wielki w Moskwie).



Beryl Grey w Jeziorze łabędzim



Nina Wyrubova i Serge Lifar w Jeziorze łabędzim.

Maria Krzyszkowska, odtwórczyni roli Odetty-Odylii w Operze Warszawskiej w roku 1956.



Bożena Kociolkowska w roli Odetty-Odylii w Jeziorze Łabędzim, Opera Warszawska, 1973.



Elżbieta Jaroń w roli Odetty-Odylii w Teatrze Wielkim w Warszawie, 1966.




...„Jezioro” jest najlepszym baletem, jaki słyszałem... Jeżeli poważnemu człowiekowi nie przystoi interesować się baletem, muszę zrezygnować z miana człowieka poważnego. Czajkowski, dzięki Bogu, jest też wolny od tego przesądu.

I dzięki mu za to: miejmy nadzieję, że przykład jego znajdzie naśladowców pomiędzy wielkimi ludźmi świata muzycznego.

Laroche





JEZIORO ŁABĘDZIE

Treść baletu

AKT PIERWSZY

Ogród przed pałacem księżny. Na polance bawi się młodzież. Tańczą panny i ich kawalerowie. tańczy wśród nich śmieszny błazen.

Księżna oznajmia swemu synowi, Zygrydowi, iż jutro na balu musi wybrać sobie narzeczoną spośród grona zaproszonych dziewcząt. Słowa jej nie wywołują radości w duszy Zygryda: nie poznał bowiem dotąd żadnej panny, która byłaby w stanie oświadczyć jego sercem.


Zapada zmierzch. Młodzież powoli rozchodzi się. Zygryda ogarnia smutek. Żal mu się rozstać z wesołym życiem w gronie przyjaciół. W jego wyobraźni pojawia się obraz dziewczyny, którą mógłby pokochać. Ale gdzie jest ta dziewczyna?

Rozmowy przyjaciół nużą młodego księcia. Uwagę jego przykuwa płynące po jeziorze stado łabędzi. Zygryd rusza w ślad za nimi.

AKT DRUGI

Łabędzie zwabiły Zygryda w głuchą gęstwinię leśną, nad brzeg jeziora. Nad wodą wznoszą się ruiny ponurego zamczyska.

Łabędzie, po wyjściu na brzeg, krążą w powolnym korowodzie. Zygryd przygląda się z uwagą jednemu z nich, który nagle przybiera postać pięknej dziewczyny. Dziewczyna wyjawia Zygrydowi tajemnicę: nad nią i nad jej towarzyszkami ciąży czarodziejskie zaklęcie. Zły czarownik zamienił je w łabędzie. Jedynie nocą, wśród ruin tego zamku, mogą przybierać ludzką postać. Zygryd, poruszony do głębi gorzkim wyznaniem Odetty, zdecydowany jest zabić czarownika, ale Odetta odpowiada ze smutkiem, że śmierć czarownika nie zniweczy jego zaklęcia. Jedynie wierna i czysta miłość młodzieńca, który nigdy dotąd żadnej dziewczynie nie poprzysiągł miłości, może uwolnić ją od czarów. Zygryd, oświadczył szcze-



rym uczuciem do Odetty, składa jej przysięgę wieczystej wierności.

Rozmowę Zygryda i Odetty podsłuchał mieszkający w ruinach zamku zły geniusz — czarownik.

Nastaje świt. Dziewczęta ponownie zamieniają się w łabędzie.

Zygryd wierzy głęboko w siłę i stałość swego uczucia — uwolni Odettę od złych mocy.

AKT TRZECI

Bal w pałacu księżny. Przybywają zaproszeni goście. Zjawia się także sześć młodych panien, spośród których Zygryd ma wybrać narzeczoną. Młody książę nie przybył jeszcze na bal. Goście są tym zmieszani, ale błazen zaczyna wesoło tańczyć, a za nim ruszają w tany i inne pary.

Wreszcie pojawia się Zygryd. Odwraca się chłodno od dziewcząt, pełnych nadziei, że jedna z nich zostanie jego wybranką. Do pałacu przybywa nieznany gość. Jest nim zły Czarownik. Przyprowadził tu ludzako podobną do Odetty swoją córkę, Odylię, której nakazuje oczarować Zygryda i wymusić na nim miłosne wyznanie.

Książę, będąc przekonany, że to jego Odetta przybyła na bal, wyjawia matce zamiar poślubienia dziewczyny. Czarownik triumfuje. Przysięga została złamana. Teraz Odetta i jej towarzyszkami są zgubione na zawsze. Czarownik wskazując z szyderczym uśmiechem na Odettę, która pojawia się w dali, znika wraz z Odylią.

Zygryd pojął, że został oszukany. Zrozpaczony biegnie nad brzeg jeziora.

AKT CZWARTY

Brzeg łabędziego jeziora. Ciemna, groźna noc. Wstrząśnięta nieszczęściem Odetta, opowiada swoim towarzyszkom o zdradzie Zygryda. Dziewczęta-łabędzie ogarnia smutek. Straciły nadzieję, że kiedykolwiek będą się mogły uwolnić od złych czarów.

Przybiega Zygryd. Nie złamał przecież przysięgi! Tam,

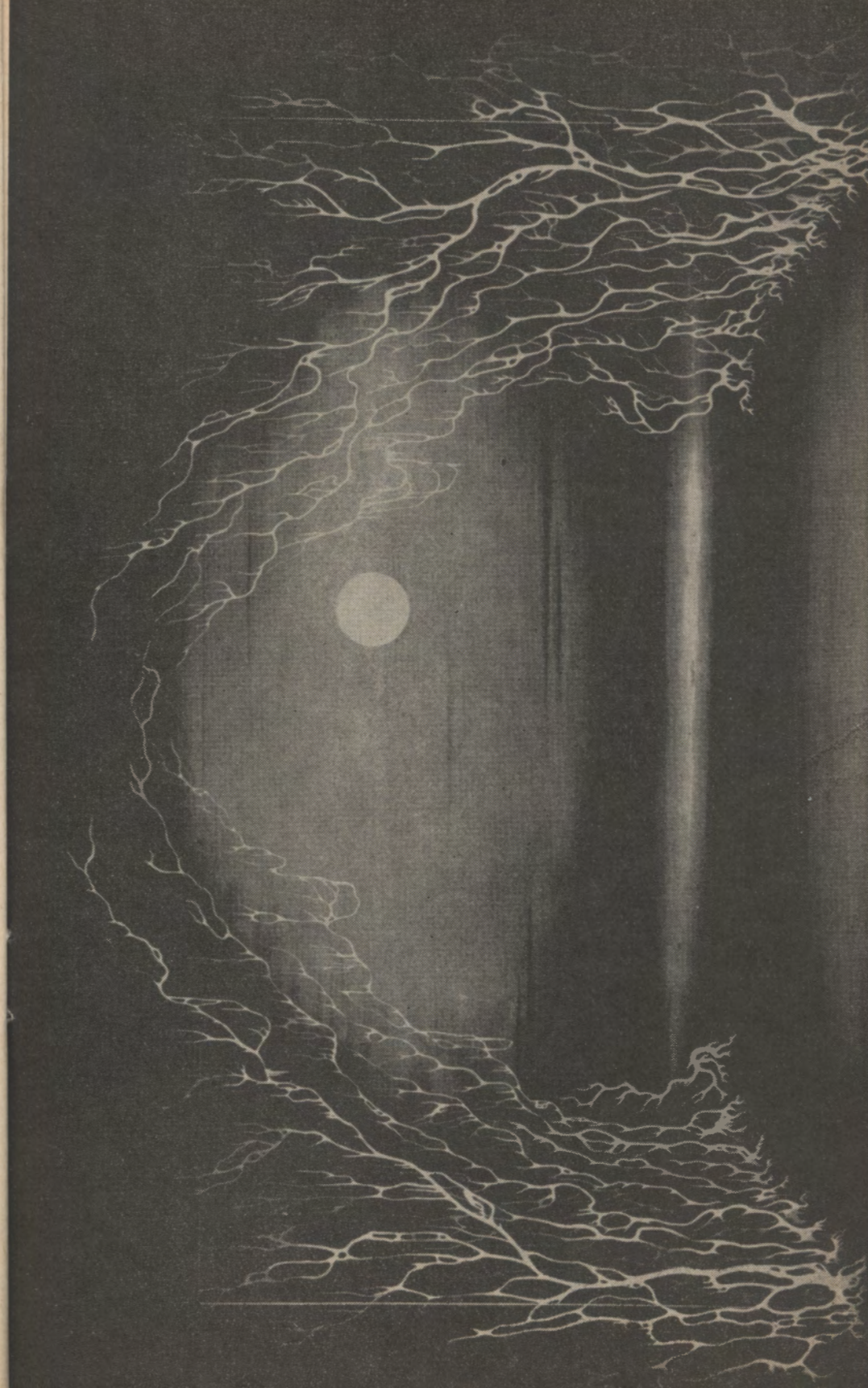



w pałacu, widział w Odyli swoją Odettę. To jej przecież wyznał miłość.

Czarownik wzywa na pomoc żywioły. Szaleje burza. Niebo przecinają błyskawice. Ale nic nie jest w stanie pokonać czystej, miodzieńczej miłości, nic nie rozłączy Zygryda i Odetty.

Czarownik sam podejmuje walkę z Zygrydem, lecz w walce tej ginie.

Zygryd i Odetta, w otoczeniu jej towarzyszek, radośnie witają pierwsze promienie wschodzącego słońca.





LE LAC DES CYGNES

Sujet du ballet

ACTE I

Au jardin devant le palais de la princesse les jeunes s'amuse sur la pelouse. Les demoiselles et leurs cavaliers dansent, parmi les danseurs se trouve aussi le bouffon qui fait rire tout le monde.

La princesse annonce à son fils Siegfried qu'un bal sera donné le lendemain et qu'elle s'attend à ce que le jeune prince choisisse sa fiancée parmi les jeunes filles invitées. Les paroles de sa mère n'éveillent aucune joie chez Siegfried: il n'a pas encore rencontré une jeune fille qui saurait gagner son coeur.


Le jour tombe. La jeune compagnie se retire lentement. Une tristesse envahit l'âme du jeune prince. Il regrette de devoir quitter sa vie heureuse et la compagnie de ses amis. Son imagination lui offre l'image de la jeune fille qu'il pourrait aimer. Mais où la chercher?

Le bavardage de ses amis fatigue Siegfried. Tout à coup il voit s'avancer sur le lac une volée de cygnes. Il les suit de loin.

ACTE II

Les cygnes ont attiré Siegfried au fond d'un fourré, au bord du lac. Au-dessus de l'eau on voit se dresser les ruines lugubres d'un vieux château.

Les cygnes ont gagné le bord du lac et dansent en rond lentement. Siegfried regarde un des cygnes, qui soudain prend la forme d'une ravissante jeune fille. Elle lui révèle son secret: elle et ses compagnes sont victimes d'un mauvais sort. Un méchant sorcier les a changées en cygnes. Ce n'est que pendant la nuit, près de ce château, qu'elles peuvent retrouver leur forme humaine. Siegfried, bouleversé par les plaintes amères d'Odette, décide de tuer le Sorcier, mais Odette répond avec mélancolie que la mort du magicien ne détruira pas le funeste sortilège. Seul, un amour fidèle et pur d'un



jeune homme qui jamais encore n'a donné son coeur à une femme, peut la libérer des sortilèges. Siegfried, transporté d'amour, jure à Odette de l'aimer éternellement.

Voici l'aube. Les jeunes filles redeviennent des cygnes.

Siegfried croit fermement à la puissance et à la constance de ses sentiments — il va sauver Odette du pouvoir du Sorcier.

ACTE III

Au palais, les invités arrivent au bal de la princesse. Arrivent aussi les six jeunes filles, parmi lesquelles Siegfried doit choisir sa fiancée. Le jeune prince n'est pas encore là. Les invités en sont déçus. Pour les distraire, le bouffon entame une danse joyeuse et les autres couples le suivent.

Siegfried arrive enfin. Il se détourne froidement des demoiselles qu'on lui présente et qui toutes espèrent devenir celle qu'il choisira. Soudain on voit paraître un inconnu. C'est le Sorcier. Il a amené avec lui sa fille Odile, dont la ressemblance avec Odette est frappante. Il lui ordonne de séduire Siegfried et de le forcer à lui déclarer son amour.

Le prince, persuadé que c'est sa bien-aimée Odette qui est venue au bal, déclare à sa mère son intention de l'épouser. Le Sorcier triomphe — le serment a été brisé. Maintenant Odette et ses compagnes sont perdues à jamais. Le Sorcier montre de la main Odette qui apparaît au loin. Lui-même disparaît avec Odile.

Siegfried comprend qu'il a été roulé. Désespéré, il court au bord du lac.

ACTE IV

Le lac des cygnes. Une nuit sombre et terrifiante. Désolée par son malheur, Odette raconte à ses amies la trahison de Siegfried. Les filles-cygnes se lamentent. Elles ont perdu tout espoir d'être jamais délivrées des mains du Sorcier.

Accourt Siegfried. Il n'a pas trahi son serment! Ce



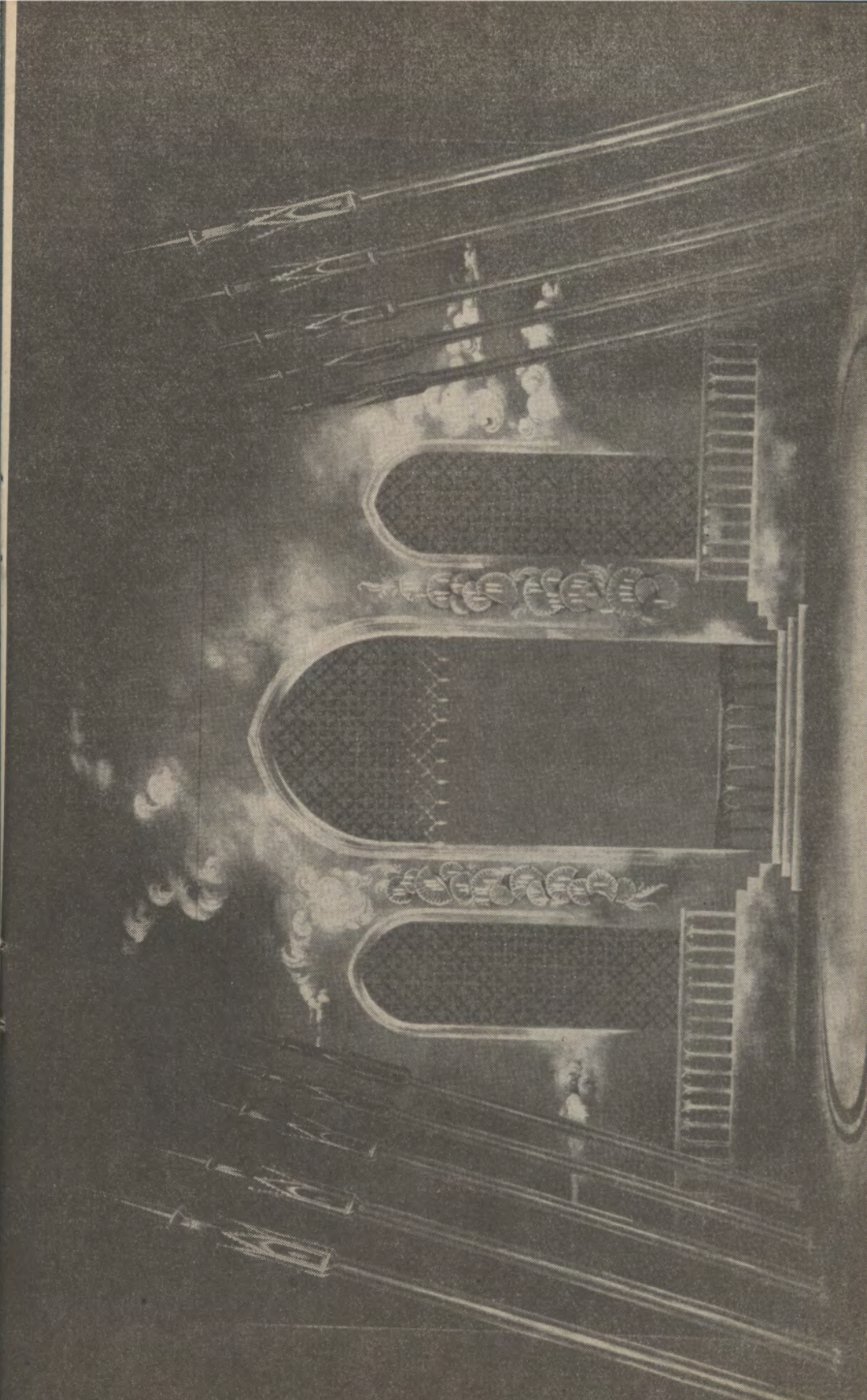
n'est pas Odile qu'il a vu au palais, mais Odette, c'est elle qu'il aime, c'est à elle qu'il a déclaré son amour.

Le Sorcier appelle à son aide tous les éléments. Un orage terrible se déchaîne. Le ciel est coupé d'éclairs. Mais rien ne peut vaincre un amour pur et juvénile, rien ne peut plus séparer Siegfried et Odette.

Le Sorcier se jette dans une lutte corps à corps avec Siegfried, mais il y perd sa vie.

Siegfried et Odette, entourés des filles-cygnes, saluent joyeusement les premiers rayons d'un soleil levant.





Program ilustrują projekty dekoracji i kostiumów
WEADYSŁAWA WIGURY

Na obwolucie:
Ręce Maja Plisieckiej. Zdjęcie z albumu L. Zdanowa „Maja
Plisiecka”, Wyd. „Iskusstwo” — Moskwa 1965

Streszczenie libretta z języka rosyjskiego
przełożył Gustaw Koliński,

Przekładu francuskiego dokonała Renata Sobańska

Reprodukcje zdjęć — Kazimierz Czapiński

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt obwoluty
oraz opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TOEPFER

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE
Wydanie V
(wersja skrócona).



Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI

W osiemdziesiątą rocznicę śmierci kompozytora

PIOTR CZAJKOWSKI
JEZIORO ŁABĘDZIE

(LEBIEDINOJE OZIERO)

BALET W CZTERECH AKTACH

Libretto: W. BIEGICZEW i W. GELCER

Kierownictwo muzyczne

MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

Choreografia

wg A. Gorskiego (akt I, II, III) i A. Messerera (akt IV)

BORYS CHALIULOW

Scenografia

WŁADYSŁAW WIGURA

Kierownik baletu

MARIA KRZYSZKOWSKA

PREMIERA 25 LISTOPADA 1973

WARSZAWA

OSOBY

Odetta-Odylia	<u>Elżbieta Jaroń</u> <u>Bożena Kociotkowska</u> Renata Smukała Ewa Głowacka
Książę	<u>Dariusz Blajer</u> Zdzisław Ćwioro Jerzy Makarowski Janusz Smoliński
Księżna	<u>Irena Mrówczyńska</u> Olga Oleszkiewicz
Czarodziej Rotbart	Stanisław Szymański Roman Kerson <u>Ryszard Krawucki</u> Miłosz Andrzejczak
Błazen	<u>Jerzy Graczyk</u> Michał <u>Gniewaszewski</u> Janusz Subicz
Wolfgang	<u>Bogdan Kamiński</u> Ryszard Majka

AKT I

Pas de trois

Janina Galikowska, Barbara Olkuszniak, Danuta Piasecka, Monika Rowicka, Barbara Sier, Renata Smukała, Irena Czapczyńska, Jolanta Rybarska, Janusz Smoliński, Zdzisław Ćwioro, Jerzy Barankiewicz

Walc

Magdalena Bartosik, Ewa Głowacka, Elżbieta Lis, Irena Mrozińska, Alicja Rostowska, Jolanta Rybarska, Iwona Wyszomirska, Barbara Zareba, Marek Almert, Miłosz Andrzejczak, Jerzy Barankiewicz, Michał Gniewaszewski, Jarostaw Piasecki, Wiesław Różecki, Przemysław Sokółski, Ryszard Węgrzynek

oraz

Renata Agaciak, Małgorzata Cendro, Iwona Fotek, Jolanta Grygołowicz, Elżbieta Kostarz, Małgorzata Potocka, Barbara Rostaniec, Wanda Różycka, Jolanta Rusak, Barbara Rykowska, Ewa Sieradzka, Halina Szafranska, Daria Waszczyk, Jolanta Wilkońska, Mirosława Wojewoda, Janusz Chmielewski, Seweryn Hys, Antoni Janaszak, Jerzy Kozłowski, Krzysztof Lubarski, Kazimierz Łukaszek, Czesław Mette, Janusz Subicz, Przemysław Sokółski, Krzysztof Słoń, Grzegorz Strzelczyk, Krzysztof Szymański, Bogusław Tużnik, Ryszard Węgrzynek.

AKT II

Trzy łabędzie

Magdalena Bartosik, Grażyna Dubielecka, Maja Dubik, Ewa Głowacka, Irena Mrozińska, Alicja Rostowska, Jolanta Rybarska, Zofia Rudnicka, Barbara Zareba.

Cztery łabędzie

Janina Galikowska, Barbara Gierałtowska, Danuta Piasecka, Monika Rowicka, Barbara Sier, Renata Agaciak, Danuta Borzęcka, Irena Czapczyńska, Iwona Fotek, Wanda Różycka, Halina Wiśniewska, Bożena Zielińska.

Łabędzie

Renata Agaciak, Dagmara Albrecht, Magdalena Bartosik, Danuta Borzęcka, Małgorzata Cendro, Irena Czapczyńska, Grażyna Dubielecka, Maja Dubik, Danuta Dudek, Iwona Fotek, Ewa Głowacka, Jolanta Grygołowicz, Maria Kocik, Elżbieta Kostarz, Elżbieta Lis, Irena Mrozińska, Ewa Owczarek, Małgorzata Potocka, Barbara Rostaniec, Alicja Rostowska, Wanda Różycka, Sonia Różecka, Zofia Rudnicka, Jolanta Rusak, Jolanta Rybarska, Barbara Rykowska, Ewa Sieradzka, Daria Waszczyk, Jolanta Wilkońska, Halina Wiśniewska, Mirosława Wojewoda oraz Uczennice Państwowej Szkoły Baletowej.

AKT III

Narzeczone

Janina Galikowska, Danuta Piasecka, Monika Rowicka, Barbara Sier, Magdalena Bartosik, Irena Czapczyńska, Grażyna Dubielecka, Maja Dubik, Ewa Głowacka, Irena Mrozińska, Zofia Rudnicka, Jolanta Rybarska, Iwona Wyszomirska, Barbara Zareba.

Taniec hiszpański

Magdalena Bartosik, Grażyna Dubielecka, Maja Dubik, Zofia Rudnicka, Dariusz Blajer, Miłosz Andrzejczak, Marek Almert, Michał Gniewaszewski, Jarostaw Piasecki

Taniec neapolitański

Janina Galikowska, Barbara Olkuszniak, Barbara Sier, Jerzy Graczyk, Janusz Subicz, Przemysław Sokółski

oraz

Renata Agaciak, Danuta Borzęcka, Irena Czapczyńska, Danuta Dudek, Iwona Fotek, Ewa Owczarek, Małgorzata Potocka, Barbara Rykowska, Sonia Różecka.

Czardasz

Monika Rowicka, Grażyna Dubielecka, Barbara Zareba, Jerzy Makarowski, Miłosz Andrzejczak, Jerzy Barankiewicz

oraz

Elżbieta Lis, Ewa Owczarek, Jolanta Rusak, Wanda Różycka, Barbara Rykowska, Daria Waszczyk, Halina Wiśniewska, Mirosława Wojewoda, Antoni Janaszak, Krzysztof Lubarski, Czesław Mette, Krzysztof Słoń, Przemysław Sokółski, Grzegorz Strzelczyk, Janusz Subicz, Krzysztof Szymański.

M a z u r k a

Maja Dubik, Maria Kocik, Elżbieta Kostarz, Irena Mrozińska, Alicja Rostkońska, Roman Kerson, Marek Almert, Jarostaw Piasecki, Wiesław Różecki

oraz

Dagmara Albrecht, Małgorzata Cendro, Jolanta Grygołowicz, Elżbieta Kostarz, Barbara Rostaniec, Barbara Rykowska, Jolanta Wilkońska, Halina Wiśniewska, Iwona Wyszomirska, Jerzy Barankiewicz, Janusz Chmielewski, Michał Gniewaszewski, Kazimierz Łukaszek, Bogusław Tużnik, Ryszard Węgrzynek.

AKT IV

Zespół baletowy

ORKIESTRA I BALET TEATRU WIELKIEGO
Uczennice i uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej
Statyści

Solo na skrzypcach: Janusz Kucharski, Marek Szwarec,
Maria Bryła-Liebig

Solo na wiolonczeli: Jerzy Węstawski, Jerzy Ługiewicz
Wanda Borucińska

Solo na harfie: Iva Šlechtova, Teresa Szulowicz

Dyryguje

MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

Pedagog baletu: Irina Michaliczenko

Asystent dyrygenta: Andrzej Straszyński

Scenografowie-asystenci: Anna Zakrzewska-Rodziewicz,
Wanda Zukowska-Waszak

Inspicjenci: Zygmunt Wojtiuk, Franciszek Tutak

Inspektorzy baletu: Ludwik Małecki, Irena Ładowska

Kierownik grupy statystów: Bolesław Osik

Światło: mgr inż. Stefan Brzozowski

Kierownictwo działu sceny: inż. Bogusław Synekiewicz

Brygadier sceny: Stanisław Marciniak