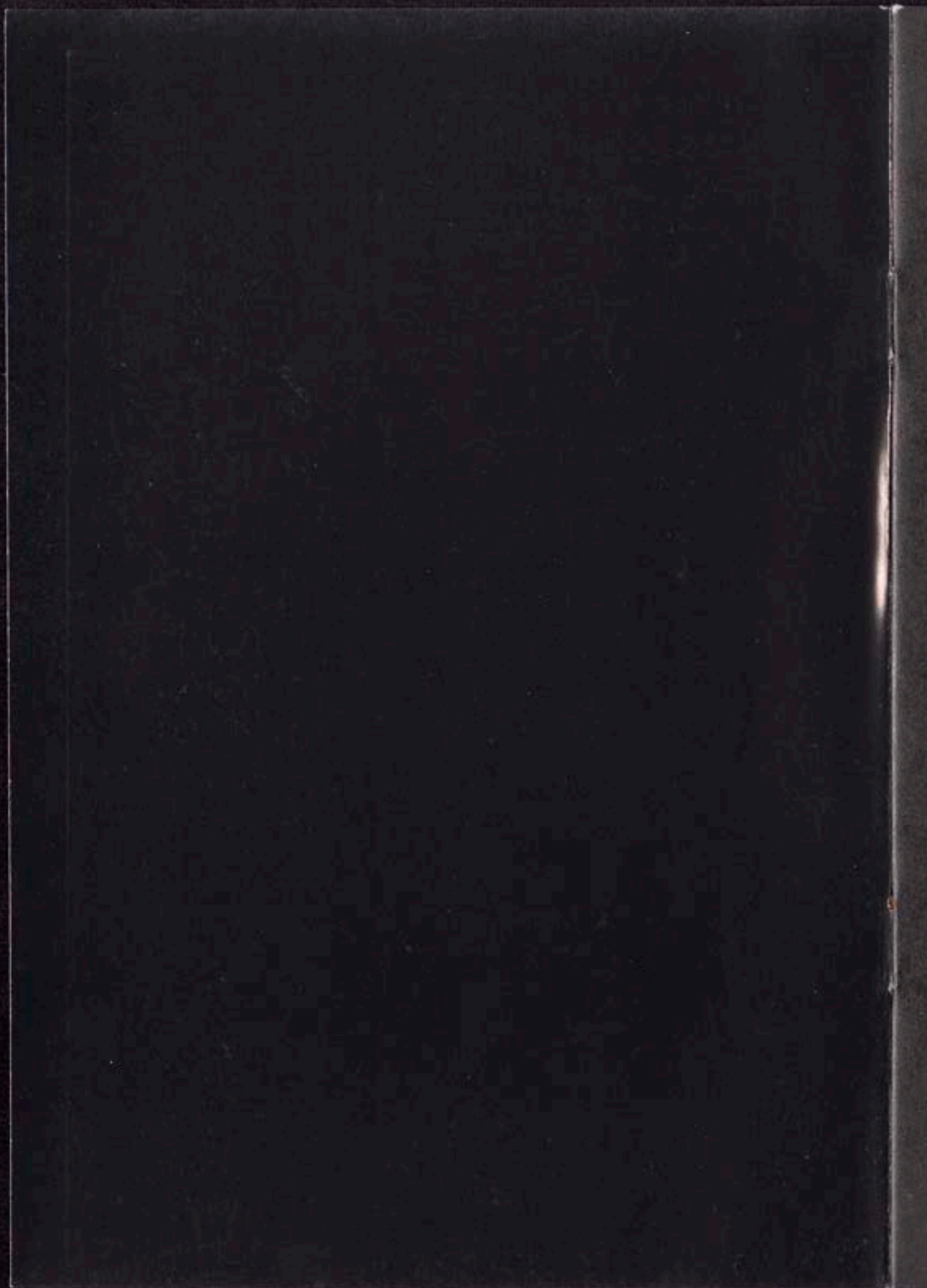


Hector Berlioz
Romeo i Julia

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



Teatr Wielki w Łodzi



*Dyrektor naczelny
i artystyczny
Antoni Wicherek*

Hector Berlioz
Romeo i Julia
(Romeo et Juliette)

*Balet w dwóch aktach
Libretto na podstawie dramatu Szekspira
GRAY VEREDON*

W spektaklu wykorzystano następujące utwory Hectora Berlioza:

- **Romeo et Juliette**
symfonia dramatyczna, op. 17
- **Le carnaval romain**, op. 9 (Rzymski karnawał)
uwertura
- **Maeche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet**
(Marsz żałobny do sceny śmierci Hamleta)
- **Le roi Lear**, op. 4 (Król Lir)
uwertura
- **Les francs — juges**, op. 3 (Tajni sędziowie)
uwertura

W styczniu tego roku wkroczyliśmy w kolejne dwudziestopięcioletnie pracy naszej sceny. Urodziny Teatru Wielkiego uczciliśmy Wielkim Koncertem Jubileuszowym, na którym spotkali się, na scenie i widowni, wszyscy wielcy — byli i aktualni soliści, chór i orkiestra. Zabrakło jedynie naszego zespołu baletowego.

Wbrew pozorom nie było to jednak niedopatrzenie. Postanowiliśmy, że zespół o takich dokonaniach artystycznych, nie powinien być tylko dodatkiem, choćby nawet najefektowniejszym, do jubileuszowego koncertu.

29 kwietnia to tradycyjnie już Międzynarodowy Dzień Tańca, natomiast 18 maja — to rocznica pierwszej premiery baletowej na tej scenie, przygotowanej przez ówczesnego kierownika baletu, wspaniałego Witolda Borkowskiego („Jezioro labędzie” Czajkowskiego — 18.05.1968).

Jest to więc najlepszy moment, by zaprezentować Państwu zespół baletowy w całej jego okazałości i to w przedstawieniu, które w Łodzi ma swoją prawdziwą premierę — „ROMEO I JULIA” Hectora Berlioza.

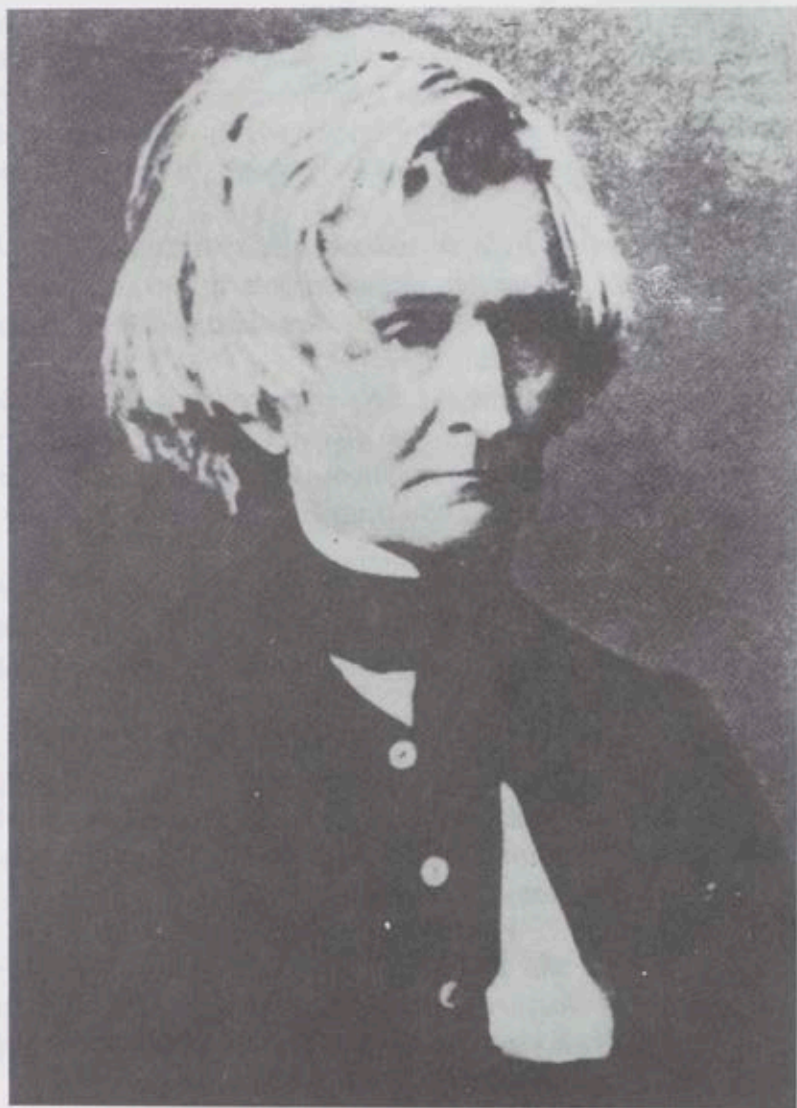
Przygotowanie tego wielkiego — pod względem muzycznym i scenicznym dzieła oddaliśmy w ręce wybitnego choreografa Graya Veredona, który już dwukrotnie zachwycił łodzian swoimi wspaniałymi realizacjami. Muzycznie spektakl przygotował, doskonale w Łodzi znany, Zdzisław Szostak.

Szekspeare... Berlioz... Veredon i ... „Romeo i Julia” — to jubileuszowy prezent dla Państwa od baletu Teatru Wielkiego. Mamy nadzieję, że dostarczy Państwu wielu wzruszeń, doznań estetycznych i pozwoli raz jeszcze zachwycić się piękną i pełną ekspresji, trudną, choć jakże ulotną sztuką tańca...

Antoni Wiches

HECTOR BERLIOZ

1803 – 1869



*...kiedy umarł Beethoven, jeden tylko Berlioz, swoim geniuszem,
mógł go wskrzesić..*

Nicolo Paganini

Francuski romantyk

Na tle muzyki XIX wieku twórczość Hectora Berlioza stanowi zjawisko unikalne. Był to jedyny kompozytor francuski, w którego muzyce ideologia romantyczna znalazła pełne odbicie, jedyny zarazem kompozytor romantyczny, który w owym stuleciu krystalizacji stylów narodowych nie ograniczał się do tradycji rodzimych, lecz w swojej twórczości nawiązywał do dorobku całej kultury europejskiej, antycypując tym samym postawę ideowo-artystyczną typową dla artystów modernizmu.

Powszechnie podkreśla się wpływ Berlioza na instrumentację Wagnera. Niewątpliwie był on prekursorem Wagnera, ale w szerszym znaczeniu, całej bowiem jego twórczości przyświecał ten sam cel, co mistrzowi z Bayreuth: stworzenie dramatu muzycznego, i tym należy tłumaczyć predylekcję Berlioza do recytatywnej melodyki i nieustannych eksperymentów instrumentalnych. Z rodzimych tradycji wzorem dla Berlioza był jedynie Gluck. Raził go natomiast konwencjonalny charakter wielkiej opery, tzw. grand opéra (Cherubini, Meyerbeer), stereotypowe środki opery komicznej (Boieldieu, Rossini), ubóstwo instrumentacji i „słodką” kantyleną wszechmożnej opery włoskiej. Ten par excellence muzyk, myślący kategoriami dźwiękowymi i głęboko przeżywający świat dźwięków, z niezawodną intuicją uchwycił znaczenie symfonii Beethovena dla rozwoju muzyki orkiestrowej; na scenę opery paryskiej wprowadził czołową operę romantyczną, „Wolnego strzelca” Webera; nie ulegając negatywnej opinii, jaka zapanowała w Paryżu po wystawieniu „Tannhäusera”, od razu docenił talent Wagnera. Był kompozytorem, którego koncepcje dźwiękowe wybiegały ponad muzykę epoki romantyzmu, i dlatego zapewne tak niezwykle trafnie wychwytywał zarodki nowej techniki kompozytorskiej, odróżniał dzieła rzutujące w przyszłość od utworów powszednich.

Typowo romantyczną cechą twórczości muzycznej Berlioza jest jej silne powiązanie z literaturą. Źródła literackie, z których kompozytor czerpał inspirację dla swych utworów, były następujące: 1. romantyczna literatura angielska – dzieła W.Scotta (uwertury: „Waverley”, „Rob Roy”), Byrona („Harold w Italii”), poezje Th.Moore’a („Medytacja religijna”, cykl pieśni „9 melodii”), 2. dramaty Szekspira: „Romeo i Julia”, „Hamlet”, „Król Lear”, których renesans nastąpił w XIX wieku, 3. „Faust” Goethego, 4. „Eneida” Wergiliusza, 5. współczesna poezja francuska – wiersze Hugo, de Nerval, Gautiera i in. Dobór źródeł literackich, a zwłaszcza fascynacja twórczością Szekspira i Goethego, potwierdza więź Berlioza z epoką romantyzmu, jedynie opera „Trojanie” według Wergiliusza zdaje się być reminiscencją tematyki popularnej w minionych epokach.



Hector Berlioz. Karykatura E. Carjata

*Szekspir, runqwszy na mnie tak
znieńacka, poraził mnie jak grom...
Jego błysk, otwierając mi ze wznio-
słym grzmotem niebo sztuki, oświe-
cił mi jego najodleglejsze głębie.
Poznałem prawdziwą wielkość,
prawdziwe piękno, prawdziwą
prawdę dramatyczną. Zobaczyłem...
zrozumiałem... uczulem... że jestem
żywy i że muszę powstać i ruszyć.*

• • •

*Dopiero co ujrzałem w dwóch obja-
wieniach Szekspira i Webera; na-
tychmiast na drugim krańcu widno-
kręgu zobaczyłem, jak podnosi się
olbrzymi Beethoven. Wstrząs, któ-
rego doznałem, można porównać
prawie do wstrząsu, jaki mi dał
Szekspir. Otwierał mi on nowy
świat w muzyce, podobnie jak poeta
odślonił mi nowy świat poezji.*

(Z pamiętników)

Zdolności literackie Berlioza sprzyjały idei tworzenia muzyki dramatycznej; kompozytor pragnął pisać muzykę na miarę dramatów Szekspira, muzykę o potężnej sile wyrazu dramatycznego, uzyskiwanego środkami brzmieniowymi. U podstaw całej jego twórczości tkwi treść pozamuzyczna, tekst słowny: Berlioz komponował wyłącznie utwory wokально-instrumentalne lub instrumentalne z programem. Program jego utworów dobitnie ilustruje ideologię artystyczną romantyzmu. W kompozycjach tych Berlioz preferował masywną obsadę: chóry i orkiestry. Pieśni solowe i chóry stały się dla niego terenem poszukiwań brzmieniowych.

Sklonność Berlioza do eksponowania masywnego brzmienia potwierdza duża obsada wykonawców z podwójnym chórem, orkiestrą o poszerzonej grupie instrumentów blaszanych i perkusyjnych oraz dodatkowym zespołem instrumentalnym na scenie. Dążenie Berlioza do zachowania jedności tekstu i muzyki, wyrażające się w obszernych opisach nastrojów i licznych wskazówkach wykonawczych, rezygnacja z podziału na partię główną (wokálną) i akompaniującą (orkiestra), traktowanie partii wokalnych jako elementu brzmieniowego – antycypują w dużej mierze muzyczną koncepcję dramatów Wagnera.

Analogie z dramataми Wagnera zaznaczają się jeszcze silniej w rozbudowanych utworach wokально-instrumentalnych (*Romeo i Julia*, *Lelio*, *Potępienie Fausta*), a także w programowych dziełach orkiestrowych (*Symfonia fantastyczna*, *Harold w Italii*), traktowanych przez kompozytora jako „dramat instrumentalny”. Berlioz

podjął próbę połączenia muzyki symfonicznej z muzyką dramatyczną, zestawiał poszczególne części kompozycji na zasadzie ostrego kontrastu obsady wykonawczej. Świadomie dokonywał dramatyzacji muzyki symfonicznej, świadczy o tym przede wszystkim zaopatrywanie utworów w znamienne podtytuły: „monodramat liryczny” – *Lelio* (z udziałem recytatora, solistów i chóru), „legenda dramatyczna” – *Potępienie Fausta*, (z udziałem solistów i chóru), „symfonia dramatyczna” – *Romeo i Julia* (także z udziałem solistów i chóru), którą kompozytor pierwotnie zamierzał wystawić w postaci semi-teatralnej. Owe wahania pomiędzy wizją sceniczną utworów a koncepcją dzieła instrumentalnego zaważyły na konstrukcji architektonicznej wymienionych kompozycji. Są to utwory wieloczęściowe, przy czym poszczególne części noszą programowe tytuły: z formy sonatowej przyjęta została zasada kontrastu tematycznego oraz pracy przetworzeniowej.

Głównym środkiem wyrazu muzycznego była dla Berlioza jakość brzmieniowa, toteż w centrum uwagi kompozytora znalazła się technika instrumentacyjna. Traktując orkiestrę jako środek wyrazu dramatycznego kompozytor wydobywał z poszczególnych instrumentów brzmienie wyróżniające się specyficznym charakterem, dlatego sięgał z upodobaniem po rejestry nietypowe dla danego instrumentu, szeroko wykorzystywał środki artykulacyjne, zmieniał tradycyjną funkcję instrumentów, np. powierzając smyczkom rolę perkusyjną (V cz. *Symfonii fantazyjnej*), stosował oryginalne rozwiązania techniczne, np. połączenie brzmienia 4 rogów i harfy ilustrujące dźwięki dzwonów (początek *Marsza pielgrzymów* z

Teatr muzyczny, taki jak go sobie wyobrażam, to przede wszystkim wielki instrument muzyczny; umiem na nim grać, ale żebym na nim grał dobrze, musi mi być powierzony bez ograniczeń.

• • •

Znamienne cechy mojej muzyki to namiętny wyraz, wewnętrzny żar, rytmiczny poryw i niespodzianość. Na ogół styl mój jest bardzo śmiały, ale nie zawiera najmniejszej skłonności do niszczenia któregośkolwiek z podstawowych elementów sztuki. Przeciwnie, staram się powiększyć liczbę tych elementów.

(Z pamiętników)

Hector Berlioz. Karykatura





Hector Berlioz. Karykatura Grandville'a

Kuglarze – H. Berlioz i V. Hugo. Litografia H. Daumiera



„Harolda w Italii”), zestawienie klarnetu i kotłów (wejście głównego tematu w V cz. *Symfonii fantastycznej*) i inne. Dzięki mistrzowskiemu operowaniu techniką instrumentacyjną i stosowaniu motorycznej rytmiki osiągał Berlioz dynamizację formy muzycznej.

Historyczne znaczenie zyskał *Traktat o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji*. Wymieniając instrumentację wśród głównych elementów dzieła muzycznego Berlioz proroczo skonstatował, że już wkrótce stanie się ona elementem pierwszoplanowym.

* * * *

Już za życia artysty powstała bogata literatura na temat jego życia i twórczości. Pisarzy XIX-wiecznych Berlioz interesował przede wszystkim jako wyraziciel idei romantyzmu w muzyce. Bujne życie kompozytora, sugestywnie przedstawione przez niego samego w *Pamiętnikach*, sprawiało jednak, iż w wielu publikacjach element biograficzny dominował nad analizą twórczości; niekiedy autorzy ograniczali się do przedstawienia wątku romansowego w życiu kompozytora. W literaturze popularnej utrwalił się obraz egzaltowanego artysty, borykającego się z opozycją rodziny, uwikłanego w perypetie miłosne, cierpiącego na brak akceptacji ze strony współczesnych i odnoszącego nagle triumfy artystyczne.

Badania nad spuścizną artysty utrudnia nie tylko jej obfitość, lecz przede wszystkim nagminnie stosowana przez niego procedura komponowania i wydawania danego utworu w różnych wersjach wykonawczych, rozliczne przeróbki oraz praktyka transferacji. Już od najwcześ-

niejszych lat kompozytor swobodnie przenosił fragmenty jednego utworu do innych.

Część dzieł Berlioza pozostaje dotychczas w rękopisie, niektóre utwory są nie dokończone, inne zaginęły. Dopiero w ostatnich latach nastąpił wzrost zainteresowania twórczością wybitnego kompozytora, podjęte zostały żmudne badania źródłoznawcze, pojawiają się liczne monografie i rozprawy. Muzyka Berlioza osiąga coraz większą popularność.

Hector Berlioz przeszedł do historii muzyki jako twórca symfonii romantycznej i nowej instrumentacji, czeka jednak wciąż na odkrycie jako twórca muzyki dramatycznej, rzecznik nowej koncepcji brzmieniowej, jako kompozytor i pisarz, który swą twórczością nie tylko odzwierciedlał idee swojej epoki, ale także wyczuwał rytm przyszłości, człowiek, w którego działalności spłotyły się pierwiastki romantycznego emocjonalizmu z racjonalistycznym realizmem.

*Na podstawie
Encyklopedii muzycznej, PWN,
Kraków, 1979
opracował T.G.*

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

Żadna inna sztuka prócz muzyki nie ma tej retroaktywnej mocy, żadna nawet sztuka Szekspira, nie umiałaby, wywołując przeszłość, tak jej upoetyzować. Bo tylko muzyka przemawia zarazem do wyobraźni, umysłu, serca i zmysłów...

(Z pamiętników)

Główną przyczyną długiej wojny, jaką ze mną toczono, jest antagonizm między moim poczuciem muzycznym a poczuciem szerokiej publiczności. Mnóstwo ludzi musiało uważać mnie za szaleńca, dlatego że ja uważam ich za dzieci lub durniów. Wszelka muzyka zbaczająca z dróżki, którą drepczą fabrykanci oper komicznych, przez ćwierć wieku musiała być dla tych ludzi muzyką szaleńca. Arcydzieło Beethovena (IX Symfonia) i jego olbrzymie sonaty wciąż jeszcze są dla nich muzyką szaleńca.

(Z pamiętników)



David Cairns

Sztuka wyzwolona
(fragmenty)

...Angielskie przedstawienia w Odeonie jesienią 1827 roku sprawiły, że twórczość Szekspira stała się dla francuskich romantyków sztuką żywą i wywarła istotny, daleko idący wpływ na cały ruch. W przypadku Berlioza wpływ ten był jeszcze silniejszy za sprawą irlandzkiej aktorki odtwarzającej rolę Julii i Ofelii, Harriet Smithson, do której żywił gorące uczucie, i z którą w końcu się ożenił.

Szekspir stał się jedną z najsilniejszych inspiracji kompozytora. Sztukę Szekspira uważał za dzieło niemal boskie: „Anglicy mają zupełną rację nazywając go pierwszym twórcą po Bogu”. Widział w niej idealne wręcz połączenie swobody formalnej, bogactwa wyrazu, różnorodności i siły ekspresji. Dążenie do tego ideału wyraźnie dostrzec można w treści i formie „Romea i Julii”.

Kompozycja dzieła jest dokładnie wyważona, a połączenie elementów rozmaitych gatunków dało znakomity efekt. Chóralne recytatywy jakby klamrą spinają całość, w prologu wprowadzając widza w istotę konfliktu, w finale podsumowując i objaśniając przyczyny tragedii. Finał spełnia tu podwójną rolę: epilogu oraz zamknięcia kompozycyjnego.

Elementy symfoniczne oraz śpiew pojawiają się w trakcie całego dzieła przygotowując słuchaczy do silnie brzmiącego, wokalnie-chóralnego zakończenia. Podobnie w przygotowaniu do finału, w części instrumentalnej

utworu nasila się element opisowy z punktem kulminacyjnym w scenie w grobowcu. Na koniec zacytujmy samego Berlioza: „...przyczyny, dla których scena miłosna i scena śmierci czyli dialog między parą kochanków w ogrodzie i na cmentarzu potraktowałem czysto orkiestrowo z wyłączeniem śpiewu są dla mnie jasne. Przede wszystkim — i to samo mogłoby już być dostatecznym wytłumaczeniem — jest to dzieło symfoniczne a nie opera. Poza tym temat duetu miłosnego rozwiązywany był prawie zawsze wokalnie i to przez największych mistrzów, tak więc rozsądne i interesujące wydało mi się wypróbowanie innych środków wyrazu. Na koniec... sam temat wznioślejszej, wyidealizowanej miłości skłania raczej do popuszczenia wodzy fantazji niż trzymania się ograniczeń, jakie narzuca technika śpiewanego dialogu. Taką swobodę i szerokie możliwości daje właśnie język instrumentów, język bogatszy, bardziej zróżnicowany i przez swoją nieograniczoność daleko bardziej efektywny i lepiej nadający się do tego typu scen...”

Czy ten drobiazgowo przemyślany schemat sprawdza się w praktyce zależy chyba głównie od poszczególnego wykonania. Bezdyskusyjne są natomiast bogactwo i głębia uczuć utworu. W tym miejscu Berlioz ściśle trzyma się Szekspira — jak powiedział Bernard van Dieren — wysysa z tekstu całą muzykę w nim zawartą. Partytura Berlioza jest niezwykle dokładną analizą sztuki. Znajdziemy tu gorące, porywające uczucia kochanków, tragiczne okrucieństwo ich śmierci, przygnębiającą, lodowatą atmosferę miejsca ich ostatniego spotkania, ciężki, pachnący bezruch gorącej, włoskiej nocy, niezwykle humor Merkutia i jego bystrych towarzyszy, dumę i splendor skłóconych rodzin, dzikie, wręcz chore okrucieństwo wendety, pogodę ducha i autorytet duchownego, który ostatecznie kończy waśnie i wprowadza pokój.

Ta niezwykle, różnorodna ekspresyjność i bogactwo wyrazu ciągle zadziwia i zachwyca.

* * * * *

Pierwsze wykonanie „Romea i Julii” miało miejsce w sali paryskiego Konserwatorium, 24 listopada 1839 roku. Dyrygował sam kompozytor. Publiczność składała się z artystów i intelektualistów — „mózgu Paryża” — jak określał ich Balzac. Po tym pierwszym wykonaniu Berlioz wprowadzał wiele zmian i poprawek, tak, że ostatecznie, dzieło zostało wydane dopiero w 1847 roku. Autor skrócił scherzo i finał oraz usunął drugi prolog początkowo poprzedzający scenę pogrzebu.

Teksty partii śpiewanych napisane zostały przez dziennikarza i poetę Emile Deschamps'a.

Utwór dedykowany jest sponsorowi Berlioza — Paganiniemu.

David Cairns
tłum. Dorota Wypych

Realizatorzy

GRAY VEREDON

Inscenizacja i choreografia

ZDZISŁAW SZOSTAK

Kierownictwo muzyczne

RYSZARD KAJA

Scenografia

LAJLA ZABOROWSKA

Kierownictwo chóru

RITA LUSSI

Współpraca choreograficzna

Asystenci choreografa	– Anna Gawęł, Małgorzata Śladysz
Asystent dyrygenta	– Piotr Wujtewicz
Asystenci scenografa	– Bożena Smolec-Błaszczyk, Wanda Zalasa

Kierownik baletu	– ANNA FRONCZEK-LEWANDOWSKA
Koordynator pracy baletu	– Jolanta Wichlińska
Pedagodzy baletu	– Anna Gawęł, Anatoli Karpuchin
Współpraca	– Angelika Bornhausen

Inspicjent	– Stanisław Krawiec
------------	---------------------

przerwa – 20 minut

Obsada

- Romeo – ROMAN KOMASSA (gościnnie)
ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI
ADAM GRABARCZYK
- Julia – ANNA KRZYŚKÓW
MAŁGORZATA MARCINKOWSKA
MALWINA POLESZAK
LUIZA ŻYMEŁKA
- Merkutio – TADEUSZ KOPEĆ
JAN ŁUKASIEWICZ
- Tybalt – PIOTR CHOJNACKI
KRZYSZTOF PABJAŃCZYK
- Matka Julii – DOBROŚŁAWA GUTEK
ANNA KRZYŚKÓW
MAŁGORZATA MARCINKOWSKA
- Królowa Mab – AIDA ICHSANOWA
MALWINA POLESZAK
- Przyjaciele Merkutia – JERZY GĘSIKOWSKI
KRZYSZTOF LECHAŃSKI
HENRYK OLSZEWSKI
ARTUR ŻYMEŁKA
- Ojciec Laurenty,
Szef policji – CZESŁAW BILSKI
- Orszak Królowej Mab – ANNA GRUSZKA, MALWINA POLESZAK,
JOLANTA HENKE, NURIA PLANA,
MONIKA SZYMURSKA, AGNIESZKA
TARCZYŃSKA, MAGDALENA WOJTANIA
AGNIESZKA WOJDA, LUIZA ŻYMEŁKA
oraz soliści śpiewacy

tenor

alt


bas-baryton

IRENEUSZ JAKUBOWSKI
JERZY RYNKIEWICZ

JOLANTA BIBEL
EWA SZYMKIEWICZ

PIOTR MICIŃSKI
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

SOLIŚCI • KORYFEJE • ZESPÓŁ BALETOWY • CHÓR • ORKIESTRA
DYRYGENT – ZDZISŁAW SZOSTAK



...Jeśli nasza sztuka, może nawet niedoskonała, oczarowuje i zniewala widza, jeśli nawet pozbawiony wyrazu taniec wywołuje niekiedy wzruszenie i pogrąża naszą duszę w lubym niepokoju, jakąż moc i władzę miałby nad naszymi zmysłami, gdyby myśl kierowała ruchami tanecznymi, a uczucie kreśliło obrazy... Nie należy tańczyć dla tańca, nie można ograniczać się do przyciągania wzroku bez wzruszenia serca, budzenia napiętości i wstrząsania duszą — nie jest to bowiem celem sztuki, która ma być obrazowa i malownicza. Głos natury i wiernie wyrażone uczucia wzbudzą zawsze wzruszenie w najmniej wrażliwych duszach.

Obraz jest tylko kopią natury, piękny balet to sama natura upiększona wszystkimi urokami sztuki.

Jean Georges Noverre

...Spektakle taneczne odnoszą coraz większe sukcesy, mają młodszą, liczniejszą publiczność. Taniec ponownie zajął w orszaku sztuk miejsce, którego pozbawiła go cywilizacja chrześcijańska i purytańska. Ale czy to wystarczy?... Taniec nie jest wyłącznie widowiskiem, a uwielbienie i zapal nowej publiczności nie zaprowadzą nigdzie, jeśli głęboka rewolucja nie odda należnego mu miejsca w łonie starającej się odnaleźć społeczności.

Maurice Béjart



Gray Veredon urodził się w Nowej Zelandii, tam też rozpoczął studia baletowe, które po przyjeździe do Europy kontynuował w Royal Ballet School w Londynie. Debiutował na scenie Covent Garden, tańczył w Stuttgarter Ballett pod dyrekcją Johna Cranko.

W roku 1971 założył w Kolonii zespół Tanz Forum, dla którego zrealizował ponad 20 pozycji choreograficznych, wśród nich: „Peleasa i Melisandę” Schönberga, „Romeo i Julię” Berlioza, „Głosy i echa” do muzyki Chopina. W latach 1982–84 Veredon pełnił funkcję dyrektora artystycznego Ballet De L'Opera de Lyon, w tym okresie powstał m.in. „Strawiński”, „Koan” do muzyki hinduskiej, „Sen nocy letniej” Mendelssohna.

Lata osiemdziesiąte przyniosły współpracę choreograficzną z Metropolitan Opera House, Toyce Dance Company, Staatsoper w Monachium, Washington Ballet, Portuguese National Ballet, The Royal New Zealand Ballet oraz z Teatrem Wielkim w Łodzi, gdzie w 1985 roku realizuje „Sen nocy letniej”, a w roku 1987 – prapremierę światową „Wolfgang Amadeus”.

W marcu 1992 roku w Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu odbyła się premiera (na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie) spektaklu Veredona pt. „Sługa dwóch panów”.

Od wielu lat stałą asystentką Veredona jest Rita Lussi – była tancerka w Ballet du XX^e Siècle Maurice Bédjarta, obecnie asystent choreografa i pedagog baletu.



Gray Veredon
Szekspir, Berlioz i ... tancerze

Tym razem proponuję miłośnikom baletu „Romea i Julię” Berlioza. Spektakl wystawiałem już wcześniej. Jest to dzieło ogromne, z udziałem solistów śpiewaków, orkiestry i chóru. Wybrałem poemat symfoniczny Berlioza, ponieważ ta muzyka daje choreografowi dużo więcej swobody niż np. „Romeo i Julia” Prokofiewa. U tego pierwszego można stale poszukiwać czegoś nowego, podczas gdy Prokofiew określa wszystko od początku do końca. Oczywiście ten poemat symfoniczny jest dla mnie pewnym utrudnieniem, jeśli chodzi o stronę dramaturgiczną spektaklu. Nie jest to zapis całej szekspirowskiej opowieści. Trzeba wsłuchać się w muzykę Berlioza, zastanowić się nad jego koncepcją „Romea i Julii” i zrozumieć, dlaczego kompozytor świadomie rozbudował pewne wątki, pomijając inne; dlaczego zmienił proporcje.

Konstrukcja tego baletu opiera się generalnie na pomysłe Berlioza, zmienia jednak kolejność muzycznych epizodów, by w rezultacie zbliżyć balet najbardziej do opowieści teatralnej. Mam jednak nadzieję, że łódzka publiczność zaakceptuje tę koncepcję.

Bardzo jestem zadowolony z pracy z łódzkim zespołem. W tym trudnym

dla nich okresie (zmiana dyrekcji, perturbacje repertuarowe) radzą sobie bardzo dobrze. Corps de balet, tak bardzo ważny w moich baletach, zwłaszcza jego męska część, jest w dobrej formie. Tancerze znają już dobrze system mojej pracy, sposób myślenia.

Główne partie powierzyłem Romanowi Komassie i Małgorzacie Marcinkowskiej. Obserwowałem Małgosię już od dłuższego czasu. Zawsze była dobrą tancerką, lecz jedną z wielu w corps de ballet. Ostatnio, podczas występu zespołu w Salzburgu, zwróciłem uwagę na jej ogromny talent dramatyczny (rola Matki w „Wolfgangu Amadeuszu”). Zaproponowałem jej więc rolę Julii. Znakomitego tancerza i świetnego aktora – Romana Komassę rekomendować, zwłaszcza w Łodzi, nie muszę.

Bardzo lubię pracować z tancerzami – kreatorami. Myślę o kreacji nie w sensie choreograficznym, lecz duchowym. Tancerz musi posiadać w sobie coś, co pozwoli mu nadać kształt tworzonej postaci; nie może wykonywać jedynie, lepiej lub gorzej, określonych pas. Rzeczą dla mnie najważniejszą jest nawiązanie kontaktu między tancerzami i choreografem. Jeżeli tego nie będzie, spektakl okaże się nieprawdziwy, „zimny”. Zespół łódzki już dwukrotnie („Sen nocy letniej”, „Wolfgang Amadeus”) mnie nie zawiódł, mam nadzieję, że i teraz tak będzie...



*Próby w Teatrze Wielkim. Małgorzata Marcinkowska, Roman Komassa,
Czesław Biłski, Włodzimierz Zalewski*



O libretcie baletu

W pierwszej scenie wprowadzone zostają dwie rodziny: Montekich i Capulettich. Jest także Ojciec Laurenty — świadek odwiecznego konfliktu obu rodów.

Grupa mimów, w zaaranżowanej przez Merkutia scenie, przedstawia — w sposób naiwny i uproszczony — historię Romea i Julii.

Romeo pozostaje sam i oddaje się romantycznym marzeniom, w których towarzyszy mu ukochana, Rozalinda.

Następna scena pokazuje nam Julię jako młodą dziewczynę, niewinnie igrającą z przyjaciółkami.

Choreograficzną inspiracją sceny „Królowa Mab” jest sonet o tym samym tytule, którego przesłanie Merkutio dedykuje Romeowi.

Bał u Capulettich. Na nastroju balu ciąży konflikt nienawiści między Tybaltem a Merkutiem i Romeem oraz rodzącej się miłości Romea i Julii.

Wielkie pas de deux, które kończy pierwszą część baletu, obejmuje trzy główne epizody rozwoju miłości Romea i Julii: scena balkonowa, ślub i scena w sypialni.

Akcja wraca na ulicę, gdzie Romeo spotyka się z Tybaltem szukającym zemsty w pojedynku. Romeo odmawia walki. Merkutio, będący świadkiem spotkania, decyduje się bronić honoru rodziny i podejmuje wyzwanie Tybalta. Ginie z jego ręki. Porażony śmiercią przyjaciela Romeo atakuje Tybalta i zabija go. Zrozpaczony odchodzi.

Obawa Julii i wahanie przed zażyciem narkotyku są brzemiennie w skutki; stają się przyczyną tragedii, która stanowi temat następnej sceny. Nadchodzący Romeo jest świadkiem opłakiwania zmarłej Julii. Jest przekonany o jej śmierci. Balet zmierza teraz nieuchronnie do tragicznego zakończenia.

Pojawia się Ojciec Laurenty opłakujący dwie niewinne ofiary i opowiada o wszystkim, czego był świadkiem.

Muzyka skomponowana przez Berlioza do finałowego pojednania dwóch rodzin jest jedną z najpiękniejszych części całego baletu. Muzyczne motywy przebaczenia, pogodzenia się i triumfu miłości spletają się powoli w imponujący finał.

Gray Veredon
tłum. L. Lamentowski

Prasa po premierze lyońskiej

Spontaniczne oklaski po tym przedstawieniu stanowią miarę zaangażowania publiczności w dzieło o wyjątkowym poziomie artystycznym. Spektakl niewiele opowiada, ale za to mówi nieskończenie wiele o sprawach nam drogich, pocieszających, pozytywnych; przynosi wieść o przebaczeniu i wolności.

Pérégrinus („L’Alsace”)

Radość życia i zaraźliwa żywiołowość tchnie z tego młodego zespołu. Jest to pozytywny powiew: wiatr wolności — pozbawiony jednak anarchii, wolności we właściwym znaczeniu tego słowa.

(„Nouvel Alsacien”)

Spektakl imponuje pięknem plastyki ruchu, nowoczesnością pas, dynamicznymi i urzekającymi scenami zbiorowymi oraz poezją wydobytą z ludzkiego ciała.

*Gilberte Cournaud
(„Le Parisien Liberes”)*

Spektakl jest arcydziełem, w którym wirtuozeria współzawodniczy z głębią myśli. Miłość w stanie czystym, miłość mityczna jest pokazana w sposób wzniosły; przekazana w niezwykłej formie, która tworzy z tego przedstawienia wspaniałe spotkanie ze sztuką tańca, w najlepszym wykonaniu.

Suzaru („Le Progres”)

Tancerze o rzadko spotykanych uniejętnościach! Interpretacja znakomita! (choć słowo to wydaje się niedostatecznie silne). Choreografia piękna, choć skomplikowana. Romantycznie, ale nie staroświecko!

J.C. („Le Point du Jour”)

SEZON 1991/92

Premiera — 2 maja 1992

W programie wykorzystano (nieodpłatnie) zdjęcia ze spektaklu „Romea i Julii” Berlioza w choreografii Graya Veredona w BALLET DE L'OPERA .DE LYON (premiera — 1979).

Autor fotografii — GÉRARD AMSELLEM.

Redakcja programu	— Tomasz Graczyk
Redakcja techniczna	— Leszek Sochaczewski
Zdjęcia i reprodukcje	— Chwalisław Zieliński

TEATR WIELKI W ŁODZI
Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godzinach 12.00–19.00
tel. 33-77-77, 33-99-60

Przedprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód.

Bilety można rezerwować telefonicznie.

Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów,
tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122

Wydawca: Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 5.000 egz.

Druk: Z.P.W. „OKNO NA ŚWIAT” Łódź, ul. Wschodnia 59

Logo dla Teatru

PRZEDSIĘBIORSTWO
PRODUKCYJNO-HANDLOWE



*Europa w Polsce
to Sajar*

*jesteśmy uniwersalni
od kosmetyków
po samochody*

BIURO: ŁÓDŹ PIOTRA SKARGI 12 TEL.84-74-88 FAX.84-63-07

90-105 Łódź, Piotrkowska 68
tel. 32-83-36
32-15-39

**PRZEDSIĘBIORSTWO
TURYSTYCZNE**



*Serdecznie zaprasza
do hoteli i lokali gastronomicznych:*

- *** „CENTRUM” ul. Kilińskiego 59/63 „CASINO CENTRUM”
tel. 32-86-40
- *** „ŚWIATOWIT” Aleja Kościuski 68
tel. 36-30-40
- ** „SAVOY” ul. Traugutta 6
tel. 32-93-60
- ** „POLONIA” ul. Narutowicza 38
tel. 32-87-73
- ** „MAZOWIECKI” ul. 28 Pułku Strzelców Kaniowskich
53/57
tel. 37-43-33

Hotelowe zakłady gastronomiczne proponują:

wysoki standard obsługi, doskonałą kuchnię, dobrą rozrywkę

Ponadto nasze biuro turystyczne – CENTRUM USŁUG TURYSTYCZNYCH
Plac Wolności 10 tel. 36-87-45 telex 88-44-24

organizuje: wycieczki zagraniczne i krajowe, wczasy wypoczynkowe
i lecznicze, imprezy folklorystyczne i okolicznościowe.

OBŚLUGUJEMY SYMPOZJA, ZJAZDY I IMPREZY SPORTOWE

zapraszamy



wszystko to zapewniamy

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

- ubezpieczamy budynki już istniejące lub w trakcie budowy oraz maszyny i urządzenia, a także wszelkie materiały i produkty niezbędne dla Państwa działalności gospodarczej;
- na Państwa życzenie przyjmujemy również odpowiedzialność za ryzyko zakończenia produkcji w Państwa zakładach oraz ryzyko prowadzenia działalności innowacyjnej i wdrozeniowej;
- ubezpieczamy również gotówkę, a także czek, weksle i inne dokumenty zastępujące gotówkę;
- przyjmujemy też w ramach ubezpieczenia OC odpowiedzialność za szkody wyrządzone osobom trzecim w związku z prowadzeniem przez Państwa działalności gospodarczej;
- proponujemy Państwu ubezpieczenie mieszkania, dączy czy też bagażu podczas podróży służbowych i prywatnych;
- przed wyjazdem za granicę warto zawrzeć międzynarodowe ubezpieczenie kosztów leczenia, gwarantujące bezpłatną opiekę lekarską w razie wypadku lub nagłej choroby, zaś w kraju ubezpieczenie w zakresie dziennego świadczenia szpitalnego w razie pobytu w szpitalu i NW;
- zarówno na terenie kraju, jak też za granicą ubezpieczymy Państwa samochód w ramach ubezpieczenia OC i AC;
- jeśli interesujecie się Państwem kolekcjonowaniem dzieł sztuki, jeździectwem, polowaniem, wind-surfingiem bądź zeglarsstwem, również możecie skorzystać z naszej oferty.

Zapraszamy

Szczegółowych informacji udzielają inspektoraty PZU SA na terenie województw:

łódzkiego, piotrkowskiego, skierniewickiego, sieradzkiego i kaliskiego.
ODDZIAŁ OKRĘGOWY PZU SA
w Łodzi
ul. Andrzeja Strupa nr 19/21
tel. 37-01-98



Rajstopy trwałe o miękkim chwycie w pełnej gamie kolorystycznej, znakomicie dopasowane do sylwetki oferuje Państwu:

FENIKS Sp. z o.o.

95-950 Łódź, ul. Brzezińska 5/15

tel. 78-75-99, telex 886761, telefax 78-16-76

