

HECTOR BERLIOZ

SYMFONIA FANTASTYCZNA

EPIZOD Z ŻYCIA ARTYSTY

Balet w jednym akcie

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi





HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI HECTORA BERLIOZA

1803

Dnia 11 grudnia w La Cote-Saint André, w południowo-wschodniej Francji, przychodzi na świat Louis Hector Berlioz. Ojciec, Louis, jest lekarzem i właścicielem niedużych posiadłości ziemskich w okolicy; matka, Marie Antoinette Josephine Marmion – córką adwokata z Grenoble.

1809–1811

W 1809 lub 1810 roku Berlioz zostaje oddany do miejscowego seminarium. W listopadzie 1811 wskutek zamknięcia seminarium wraca do domu. Jego nauczaniem zajmuje się odtąd osobiście ojciec. On także wprowadza syna w umiejętności muzyczne, ucząc go czytania nut, gry na fłażolecie i flecie.

1816

Jesienią Berlioz, bawiąc w gościnie u dziada w Meylan, poznaje dziewiętnastoletnią Estellę Duboeuf i zakochuje się w niej. Ta chłopięca miłość pozostawia trwały ślad w jego pamięci i odnowi się w ostatnich latach życia.

1817–1819

W 1817 roku Berlioz zaczyna pobierać lekcje śpiewu i gry na flecie u skrzypka nazwiskiem Imbert. Powstają pierwsze kompozycje na flet, waltornię i kwartet smyczkowy. W lecie 1819 roku uczy się gry na gitarze u nauczyciela muzyki nazwiskiem Dorant.

1821

W końcu października Berlioz udaje się do Paryża, by studiować na wydziale medycznym Uniwersytetu.

1822

Wkrótce po przyjeździe do Paryża zaczyna chodzić do Opery, następnie studiować partytury Glucka w bibliotece Konserwatorium. Powiadamia ojca o powołaniu muzycznym – Louis Berlioz sprzeciwia się zamiarom syna.

1823

Berlioz poznaje Lesueura; początkowo pobiera lekcje harmonii u jego ucznia, Gerona, po czym zostaje prywatnym uczniem Lesueura. 12 sierpnia ukazuje się w dzienniku „Le Corsaire” pierwszy artykuł krytyczny Berlioza w obronie tragedii muzycznych Glucka. W tym też roku poznaje Humberta Ferranda, z którym łączyć go będzie dożgonna przyjaźń.

1824

12 stycznia Berlioz otrzymuje stopień bakałarza nauk fizycznych. W połowie roku zaczyna pisać „Mszę”.

1825

10 lipca w kościele św. Rocha zostaje wykonana „Msza”. By spłacić dług zaciągnięty na wykonanie „Mszy”, Berlioz zaczyna dawać lekcje solfeżu, gry na flecie i gitarze.

1826

Ojciec, zwyciężony uporem syna, pozwala mu studiować muzykę. Po powrocie do Paryża Berlioz wstępuje do Konserwatorium. Od października chodzi na wykłady Reichy (kontrapunkt i fuga) i Lesueura (kompozycja). Jesienią zaczyna pisać operę „Léonor czyli Ostatni tajni sędziowie”, nie doprowadzając jej nigdy do końca. W grudniu ojciec spłaca resztę długu związanego z wykonaniem „Mszy”, ale znowu cofa synowi pensję.

1827

Podczas występów trupy angielskiej w roli Ofelii i Julii widzi aktorkę irlandzką Henriettę Smithson i zakochuje się w niej.

1828

26 maja w sali Konserwatorium daje swój pierwszy koncert kompozytorski i uzyskuje powodzenie artystyczne. W lipcu staje po raz trzeci do konkursu Instytutu o Wielką Nagrodę Rzymską. Jako pracę konkursową pisze kantatę „Herminia”. Otrzymuje drugą nagrodę: wieniec, złoty medal i wolny wstęp do wszystkich teatrów muzycznych Paryża.

Ojciec zjednany osiągnięciem syna, przywraca pensję. Jesienią pisze „Osiem scen z „Fausta”.

1829

W styczniu powstaje „Pieśń piratów”.

W kwietniu ukazuje się jako op. 1 „Osiem scen z „Fausta”. Jesienią pisze „Melodie irlandzkie” do tekstów Thomasa Moore’a; w grudniu – „Balet cieni”.

1830

W styczniu rozpoczyna „Epizod z życia artysty – Symfonię fantystyczną” w pięciu częściach; wyzyskuje w niej materiał muzyczny z utworów wcześniejszych.

W lipcu staje po raz piąty do konkursu Instytutu. Jako pracę konkursową pisze kantatę „Sardanapal”. Otrzymuje Wielką Nagrodę Rzymską. Stanowi ją pięcioletnie stypendium (3000 franków rocznie) łącznie z obowiązkiem spędzenia pierwszych dwóch lat w Rzymie, a trzeciego roku w Niemczech.

5 grudnia daje koncert kompozytorski, na którym wykonana jest po raz pierwszy „Symfonia fantastyczna”.

1831

Poprawia scenę „Balu” z „Symfonii fantastycznej” i dodaje do niej kodę. Pisze dwie uwertury: „Król Lear” i „Rob Roy”. Kończy monodramat liryczny „Lelio czyli Powrót do życia”.

1832

9 grudnia daje w sali Konserwatorium koncert kompozytorski, na którym obecna jest Henrietta Smithson. Program koncertu zawiera m.in. „Symfonię fantastyczną” i „Lelia czyli Powrót do życia”. W grudniu też Berlioz zostaje przedstawiony Henriecie.

1833

Z początkiem lutego kompozytor powiadamia ojca o zamiarach poślubienia Henrietty. Wobec sprzeciwu rozpoczyna postępowanie prawne przepisane przez ówczesne ustawodawstwo francuskie: wysyła do ojca pierwsze wezwanie do wyrażenia zgody na małżeństwo z powołaniem się na pełnoletność. 2 kwietnia artyści paryscy dają w Sali Favart przedstawienie i koncert na benefis Henrietty; m.in. udział biorą Chopin i Liszt. W czerwcu Berlioz wysyła do ojca trzecie i ostatnie wezwanie – 3 października poślubia Henriettę. W chwili ślubu Henrietta ma 14 000 franków długu. Dochód Berlioza stanowi stypendium z Akademii (które ma wygasnąć z końcem 1835), honoraria prasowe i dochody z koncertów kompozytorskich. 24 listopada Berlioz i Henrietta dają w Théâtre Italien wieczór benefisowy. W jego części dramatycznej występuje m.in. Henrietta w roli Ofelii; w części muzycznej gra Liszt i wykonane zostają utwory Berlioza: uwertura do „Tajnych sędziów” i kantata „Sardanapal”. Koncert kończy się skandalem: orkiestra opuszcza chyłkiem teatr przed wykonaniem zapowiedzianej „Symfonii fantastycznej”, ponieważ impreza przeciągnęła się poza północ.

1834

14 sierpnia przychodzi na świat syn Berlioza, Louis. W końcu sierpnia Opera Komiczna odrzuca libretto opery „Benvenuto Cellini”.

1835

W styczniu Berlioz zaczyna pisywać sprawozdania z koncertów do wpływowego dziennika orleanistycznego „Journal des Débats” (otrzymuje 100 franków za artykuł).

1836

Wiosną wraca do komponowania „Benvenuta”, przeznaczając go tym razem dla Opery. 18 grudnia daje wspólnie z Lisztem koncert. Wykonane zostają dwie części „Harolda we Włoszech”, Liszt gra transkrypcję własną „Balu” i „Marsha na stracenie” z „Symfonii fantastycznej”.

1838

10 września „Benvenuto” wykonany jest po raz pierwszy w Operze; opera zostaje wygwizdana, drugie i trzecie wykonanie przynosi tylko szczupły dochód.

16 grudnia sam dyryguje koncertem własnym – wykonana zostaje „Symfonia fantastyczna” i „Harold we Włoszech”. Na koncercie obecny jest Paganini. W dwa dni potem Paganini przysyła będącemu stale w tarapatkach finansowych Berliozowi dar w postaci 20 000 franków.

1839

24 lutego zaczyna pisać symfonię dramatyczną w siedmiu częściach pt. „Romeo i Julia”; kończy ją 8 września.
10 maja otrzymuje Krzyż Legii Honorowej.

1841

We wrześniu zaczyna komponować operę „Krwawa zakonnica” do libretta Scribe’a.

Jesienią staje się widoczne, że Berlioz zajęty jest 27-letnią Marią Martin, poślednią śpiewaczką, używającą pseudonimu Recio. Wskutek starań Berlioza Maria otrzymuje roczny kontrakt do Opery, gdzie będzie śpiewać podrzędne partie. Jej pierwsze występy nie zyskują uznania prasy, natomiast pochwalne wypowiedzi Berlioza w „Journal des Débats” niestosownymi porównaniami obrażają primadonę Opery Rosinę Stoltz, przyjaciółkę dyrektora Pilleta. Od tej pory wpływy Berlioza w Operze zalamują się.

1842

W początkach grudnia opuszcza po kryjomu dom i wyjeżdża z Marią w półroczną podróż do Niemiec.

1843

Z końcem maja wraca do Paryża, rozstaje się z Henriettą i zamieszkuje z Marią i jej matką. Jego obowiązki podważają się: ma na utrzymaniu żonę i syna i łoży na utrzymanie nowego domu. 18 sierpnia Maria bez powodzenia debiutuje w Operze Komicznej.

1844

W styczniu pisze uwerturę „Karnawał rzymski” op. 9, zbudowaną z dwóch tematów opery „Benvenuto Cellini”. Wiosną wychodzi „Traktat o instrumentacji”. 1 sierpnia dyryguje koncertem, w którym bierze udział 1200 wykonawców.

1845

W sierpniu rozpoczyna pracę nad legendą dramatyczną „Potępienie Fausta”; włącza do niej „Osiem scen z „Fausta”.

1846

19 października kończy „Potępienie Fausta”. Dwa pierwsze wykonania tego dzieła w Operze Komicznej nie tylko nie przynoszą dochodu, ale obciążają Berlioza długiem.

1848

W październiku Henrietta w następstwie udaru mózgowego traci mowę i częściowo zdolność poruszania się.

1853–1856

Liczne koncerty kompozytorskie m.in. w Londynie i wielu miastach niemieckich.

1854

2 marca umiera Henrietta.

18 października kończy „Pamiętniki”.

19 października poślubia Marię.

1856

Zaczyna pisać libretto „Trojan”. Zdrowie Berlioza, od dawna nadwerżone, pogarsza się. Ujawnia się nieuleczalna nerwica jelit.

1858

Kończy partyturę „Trojan”. Przez zimę przygotowuje wydanie nowego zbioru artykułów „Groteski muzyki”.

1859

W marcu ukazują się „Groteski muzyki”. W grudniu pisze balet do „Trojan”.

1860

Rozpoczyna pracę nad operą komiczną „Beatrycze i Benedykt”. Pisze libretto według komedii Szekspira „Wiele hałasu o nic”.

1862

25 lutego kończy „Beatrycze i Benedykta”.
13 czerwca umiera Maria.

1863

Od czerwca Théâtre Lyrique przygotowuje wystawienie „Trojan”. Zbyt długą operę kompozytor dzieli na dwie części – wystawiona ma być część druga.

4 listopada odbywa się pierwsze przedstawienie „Trojan w Kartaginie” – po nim kolejne dwadzieścia (do 20 grudnia).

1864

W Londynie spotyka się z owdowiałą Estellą Fornier. Rozpoczyna z nią wymianę listów.

1865

1 stycznia kończy „Pamiętniki” – oddaje rękopis do druku. W lipcu druk zostaje ukończony. Berlioz składa cały nakład (1200 egzemplarzy) w swoim gabinecie w Bibliotece Konserwatorium, postanowiwszy, że będzie oddany do sprzedaży po jego śmierci.

15 sierpnia jedzie na tydzień do Genewy, by odwiedzić Estellę, która mieszka tam teraz z synem i synową. Ofiarowuje jej egzemplarz „Pamiętników”. Oświadcza się o jej rękę, ale otrzymuje odmowę.

1867

5 czerwca umiera w Hawanie syn Berlioza, Louis. Na zaproszenie wielkiej księżnej Heleny Pawłowej wyjeżdża w listopadzie do Rosji. Daje koncerty w Petersburgu i Moskwie.

1868

1 marca jedzie do Nicei. Ulega dwom atakom mózgowym. W połowie marca wraca do Paryża.

1869

8 marca umiera; pochowany zostaje na cmentarzu Montmartre.

HECTOR BERLIOZ

Z PAMIĘTNIKÓW

(fragmenty)

Natychmiast po tej kompozycji do „Fausta” i ciągle pod wpływem poematu Goethego napisałem swoją „Symfonię fantastyczną”, niektóre części z wielkim trudem, inne z niewiarygodną łatwością. Tak więc nad adagium („Scena na wsi”), które zawsze tak żywo wzrusza publiczność i mnie samego trzymałem się przeszło trzy tygodnie. Natomiast „Marsz na stracenie” napisałem w ciągu jednej nocy. Jednak po wielekroć i przez wiele lat poprawiałem te dwie części – i wszystkie inne części tego dzieła.*

Théâtre des Nouveautés, który od jakiegoś czasu zaczął wystawiać opery komiczne, miał dosyć dobrą orkiestrę pod dyktando Bloca. Bloc namówił mnie, bym zaproponował nowe dzieło dyrektorom tego teatru i urządził razem z nimi koncert, na którym by je wykonano. Dyrektorowie zgodzili się, pociągnięci jedynie dziwnością programu symfonii, który, jak im się wydawało, powinien był podnieść ciekawość tłumu. Chcąc jednak mieć wspaniałe wykonanie, zaprosiłem z zewnątrz przeszło osiemdziesięciu artystów, którzy razem z artystami orkiestry Bloca stanowili całość złożoną ze stu trzydziestu muzyków. Nic nie było przygotowane, by rozmieścić jak należy taki zespół instrumentalny – ani potrzebnych dekoracji, ani stopni, ani nawet pulpitów. Z zimną krwią ludzi, którzy nie wiedzą, na czym polegają trudności, dyrektorowie odpowiadali na wszystkie moje pytania: „Niech pan będzie spokojny, to się zrobi, mamy inteligentnego maszynistę.” Ale kiedy nadszedł dzień próby,** kiedy moich stu trzydziestu muzyków miało zająć miejsce na scenie, nie wiedziano, gdzie ich ustawić. Chciałem sobie pomóc miejscem małej orkiestry na dole. Ledwie się tam zmieścić mogli sami skrzyp-

kowie. W teatrze podniósł się zgiełk, który mógłby przypisać o oblęd spokojniejszego ode mnie autora. Pytano o pulpity, cieśle starali się sklecić pośpiesznie coś, co by mogło je zastąpić; maszynista kłął, szukając prospektu, swoich szprajc. Tu krzyczano o krzesła, tam o instrumenty, ówdzie o świece; brakowało strun w kontrabasach, nie było miejsca dla kotłów itd., itd. Sługa orkiestrowy nie wiedział, kogo słuchać. Bloc i ja dwoimy się i troimy; wszystko na próżno! Nie można było zaprowadzić porządku, i była to prawdziwa rozsyпка, muzyczna przeprawa przez Berezynę.

Bloc chciał jednak, pośród tego chaosu, spróbować dwie części, „by dać dyrektorom – jak powiadał – wyobrazenie o symfonii”. Spróbowaliśmy, jak mogliśmy, z tą orkiestrą w rozsypce, „Bał” i „Marsz na stracenie”. Ta ostatnia część wywołała u wykonawców okrzyki i frenetyczne oklaski.

Niemniej koncert nie odbył się. Dyrektorowie, przerażeni takim rozgardiaszem, odstąpili od przedsięwzięcia.

Trzeba byłoby poczynić zbyt wielkie i zbyt długie przygotowania; nie wiedzieli, że tyle potrzeba zachodu, by wykonać jedną symfonię.

I cały mój plan zawałił się z winy pulpitów i kilku desek... Od owej chwili właśnie troszczyć się tak usilnie o sprzęt do koncertów. Wiem aż nazbyt dobrze, że najmniejsze zaniedbanie w tej mierze może sprowadzić klęskę.

* W rzeczywistości Berlioz napisał „Symfonię fantastyczną” rok po skończeniu „Ośmiu scen z „Fausta”, w okresie od stycznia do połowy kwietnia 1830. „Marsz na stracenie” bynajmniej nie został napisany w ciągu jednej nocy, ale przejęty żywcem z III aktu opery „Tajni sędziowie”.

** 16 V 1830

SYMFONIA FANTASTYCZNA

Pięć baletów w jednym

Po wieloletnim projektowaniu „Symfonia fantastyczna” została wystawiona w Covent Garden w roku 1936.

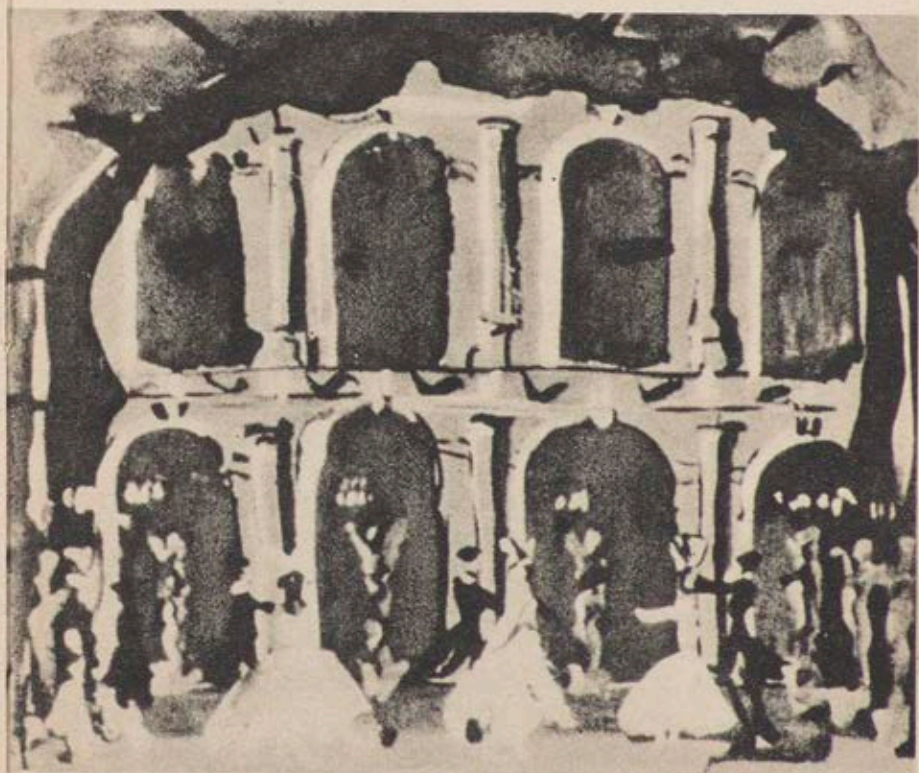
Choreograficzna wersja „Symfonii” Berlioza nie wywołała zwykłych w takim wypadku sporów, gdyż sam kompozytor przedłożył w swoim utworze programową treść, przewidując ewentualność wystawienia go w formie teatralnej. Żadne z dzieł Miasina nie ukazują lepiej wszechstronności jego talentu aniżeli ten utwór w pięciu częściach, z których każda stanowi oddzielny balet.

Pierwsza część to typowy balet symfoniczny w rodzaju „Choreartium”, jakkolwiek nie abstrakcyjny. Układ jej ruchu i ugrupowań odznacza się wysoką klasą, a całość odznacza się jednolitością, czego właśnie brakowało w „Choreartium”, wynikającą ze skupienia wokół postaci Muzyka całej akcji, która zdaje się jakby z niego wypływać. Błędy tej części są nieuniknionymi błędami baletu symfonicznego: pewien sposób rozpoczynania i kończenia ruchów i pów powietrznych nie ma odpowiednika w muzyce, wskutek czego wywołuje nagle zgrzyt i szok. Dekoracje, opracowane przez Bérarda, od pierwszego momentu uderzają we właściwy ton romantyzmu, lecz kostiumy stanowią kwestię dyskusyjną — te draperie i trykotowe spodniki, które zwykliśmy uważać za „kostium symfoniczny”, i które harmonizują bardziej z gołymi ramionami i nogami oraz bosymi stopami.

Część druga, z jej wirującymi w walcu parami, rozgrywa się w sali balowej i utrzymana jest w bardziej konwencjonalnym baletowym stylu, gdyż muzyka tego fragmentu ma wybitnie taneczny charakter. W scenie tej, jakkolwiek pięknej i zadowalającej samej w sobie, został nieco zaciemniony bieg dramatu. Piękno tańca absorbuje nas tak

bardzo, że wątek Muzyka poszukującego swej Ukochanej staje się sprawą drugorzędną. Ashton, który podjął identyczny temat w swoich „Zjawach” („Apparitions”), przedstawił podobną scenę balu w sposób bardziej wzruszający, gdyż owe wirujące pary stanowiły u niego tło dramatu. Białe kostiumy na tle czerwonej, ozdobionej kolumnadą sali stanowią nie tylko obraz uderzająco piękny sam w sobie, ale integralną część baletu; jest to niezwykle rzadkie w tych baletach, gdzie cały styl dyktuje muzyka. Trzecia część utworu Berlioza stwarza największy problem, zarówno ze względu na jej długość, jak formę. Pierwsza część mówiła o konflikcie uczuć; druga była walcem; trzecia rozwija treść, ale nie w prostej narracji. Muzyk błądzi po omacku, w swojej wędrówce kierując się tylko uczuciem. Zatrzymał się przy scenie sielanki, oszłamiony jej pogodą. Widzi tu swój ideał, ale dziewczyna okazuje

Projekt scenografii Christiana Bérarda, Covent Garden 1936



się tylko zjawą. Jest to ostatnia chwila spokoju przed nadejściem przemocy, której bliskość zapowiadają gwałtowne podmuchy wiatru. Kiedy przysłuchujemy się muzyce, wydaje się, że problem przedstawienia akcji równie kontemplacyjnej w nastroju jest nie do rozwiązania. A jednak Miasinowi udało się stworzyć w tej scenie jedną z najszlachetniejszych kompozycji choreograficznych naszych czasów; jest to jedyny przekonywający balet o sielankowym temacie. Miasin w pełni uchwycił sam klimat, nie zamierzając wcale przedstawić akcji wprost. Muzyk jest w tej scenie bierny w sensie fizycznym, jakkolwiek pod względem dramaturgicznym stanowi postać centralną. Jest sprawą oczywistą, że akcja, którą oglądamy, widziana jest jego oczami i wiąże się ściśle z jego smutkami. Kiedy opuszcza scenę, pozostaje tylko wiatr. W scenie tej Miasin opowiada całą historię. Jest to kompletny w sobie obraz – głęboko wzruszające studium artystycznej frustracji.

Następna scena, w której Muzyk, jako morderca swojej Ukochanej, jest sądzony i karany – słynny marsz śmierci – przedstawia najbardziej dramatyczny obraz. Akcja została tu po raz pierwszy opowiedziana w sposób bezpośredni. Malarz Bérard w godny podziwu sposób współpracował z Miasinem, tworząc wraz z nim rodzajowy obraz w stylu kąśliwej satyry Daumiera. Sędziowie są wykonawcami wyroku, wykonawcami sadystami. Muzyk udowadnia, że cierpienie moralne jest równie wielkie jak fizyczne. Obraz ten przedstawia satyrę społeczną w bardzo podobny sposób, jak zrobił to Kurt Jooss w „Zielonym stole”. Jest to całkowicie nowy punkt wyjścia w Baletcie Rosyjskim. Obraz ostatni, sabat czarownic, ukazujący walkę Kościoła i Piekła o duszę Muzyka, jest pod pewnymi względami najsłabszy dramaturgicznie, chociaż w swoim skomplikowaniu szczegółów i kompozycji wart jest pędzla jakiegoś Breughla czy Hieronima Boscha. Temat tej sceny, tak bardzo tkwiący w okresie romantyzmu, bywa często podejmowany. Ashton pierwszy przedstawił go w „Zjawach”; po nim zrobił to Fokin w „Don Juanie” i Niżyńska w „Legendzie krakowskiej”. Wersja Fokina była mniej skomplikowana i wywoływała szybszy efekt, gdyż od pierwszego wejrzenia pojmowało się sens całości. Lecz Miasin przedstawił lepiej niż ktokolwiek inny, niebezpieczeństwo dla duszy jako istniejące osobno od niebezpieczeństwa dla ciała. Moment, w którym Ukochana zamienia się w czarownicę, jest jednym z najbardziej wstrząsających w ca-

lym balecie. Scena ta przy każdym następnym oglądaniu wywołuje jeszcze silniejsze wrażenie, a sposób, w jaki choreograf ukazał poprzez nią średniowiecznego ducha Drugiego Cesarstwa, jest nadzwyczajnym popisem jego talentu.

*Arnold Haskell „Balet”, PWM 1965
przekład Alicji Bońkowskiej*

TREŚĆ LIBRETTA

Bohaterem baletu jest młody człowiek żyjący w świecie własnych wyobrażeń o czystej i idealnej miłości, której usilnie poszukuje.

Jednakże jego świat marzeń ściera się ze światem rzeczywistym, spotyka go rozczarowanie, gdyż nie znajduje w świecie realnym wartości przez siebie stworzonych. Ucieka w świat sielanek by wreszcie w somnambulicznym śnie przeżyć własną śmierć, wymierzoną przez postaci symbolizujące realny świat zła, cynizmu oraz klęskę własnych nierealnych idealów.

Przemysław Śliwa

Realizatorzy

PRZEMYSŁAW ŚLIWA
inscenizacja i choreografia

JAN BERNAS
scenografia

TADEUSZ KOZŁOWSKI
kierownictwo muzyczne

TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1977/78

premiera 29 października 1977

Redakcja programu
Redakcja techniczna
Wydawca

Halina Dolata
Leszek Sochaczewski
TEATR WIELKI W ŁODZI

Nakład - 4.000 egz.

Ł.Z.Graf. Zakt. 2. Zam. 1496/14/78/2 1-6/1774