

**OPERA ŁÓDZKA**

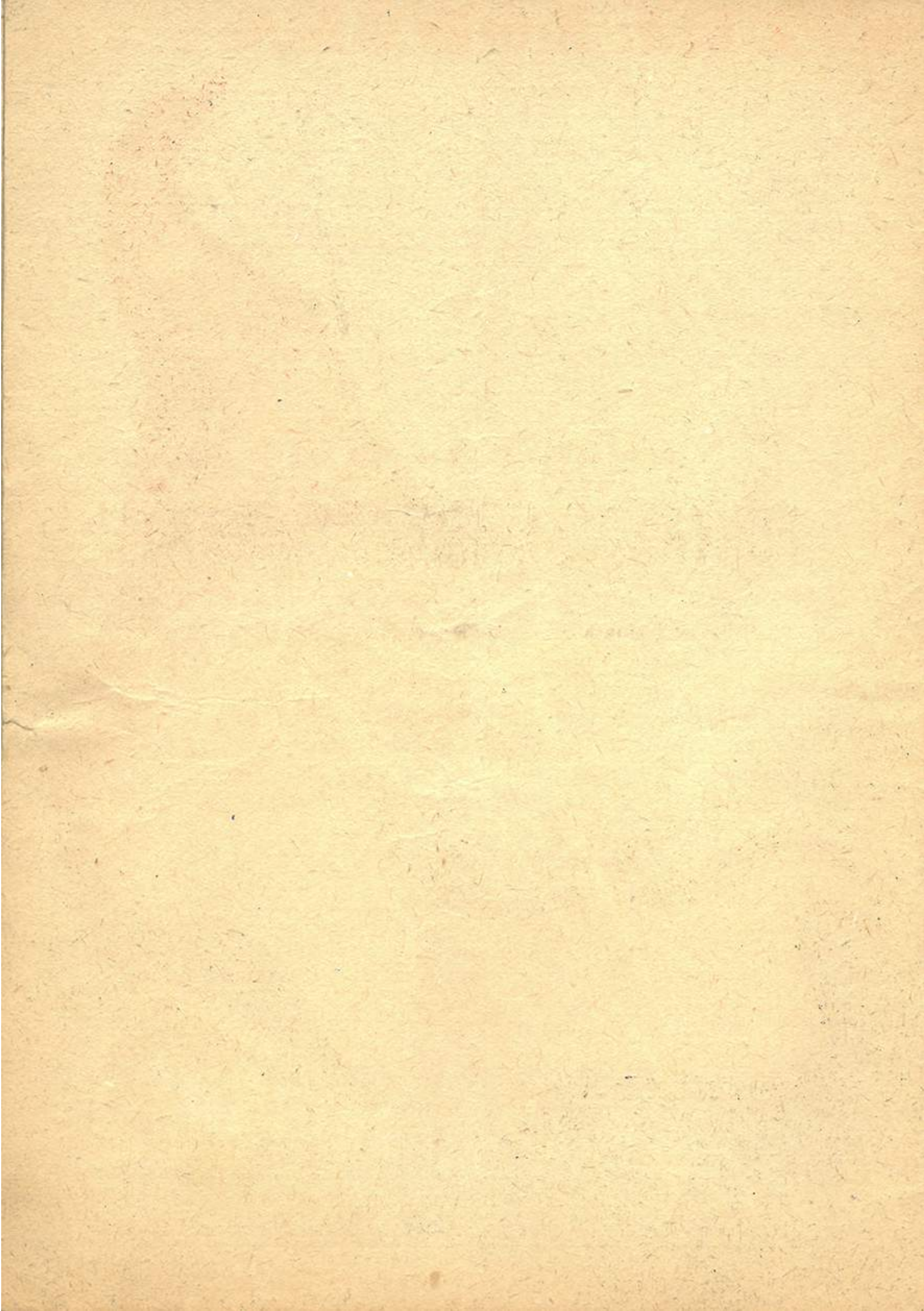


*Balet*

ASSAFIEW  
**FONTANNA**

**BACH CZYSARAJU**

LISTOPAD 1961



# OPERA ŁÓDZKA

Dyrekcja i Kierownictwo Artystyczne  
DR ZYGMUNT LATOSZEWSKI — TADEUSZ LASKOWSKI

**BORYS W. ASAFIEW**

## „FONTANNA BACHCZYSARAJU”

**Balet w 4 aktach 7 odsłonach z prologiem i epilogiem**

Libretto wg poematu Aleksandra Puszkina

napisał M. D. Wołkow

Adaptacja: FELIKS PARNELL

Czas akcji — wiek XVII

PREMIERA — GRUDZIEŃ 1961 r.



BORYS W. ASAFIEW  
(1884—1949)

*Inscenizacja, choreografia i reżyseria*  
**FELIKS PARNELL**

*Kierownictwo muzyczne*  
**MIECZYŚŁAW WOJCIECHOWSKI**

*Scenografia*  
**BOLESŁAW KAMYKOWSKI**

*Asystent choreografa*  
**Eugeniusz Kowalczyk**

## BALET ROSYJSKI I BORYS ASAFIEW

W dziejach muzyki rosyjskiej i radzieckiej twórczość baletowa odgrywa bezsprzecznie rolę wybitną. Już w drugiej połowie XIX w. balet rosyjski i rosyjscy tancerze zajmują w tej dziedzinie jedno z przodujących miejsc na świecie. Wystawienie trzech wielkich baletów Piotra Czajkowskiego — „Śpiącej królowny“, „Dziadka do orzechów“ i „Jeziora łabędziego“ w końcu lat 90-tych, wywołało przewrót w historii choreografii i otworzyło nowe zupełnie perspektywy rozwoju baletu — zarówno w sensie czysto muzycznym jak i choreograficznym.

Właściwie, od tego momentu rozpoczyna się hegemonia rosyjskiego baletu która trwa po dzień dzisiejszy. Ogromne zdolności do tańca u ludu rosyjskiego (mówi się, że Rosjanie — to urodzeni tancerze), muzykalność, tradycje rosyjskiej kultury muzycznej oraz bogaty i różnorodny rodzimy folklor, to chyba główne źródła bujnego rozwoju sztuki choreograficznej w Rosji.

Doniosłe przemiany we wszystkich dziedzinach życia, jakie dokonały się po Wielkiej Rewolucji Socjalistycznej, stworzyły też szerokie perspektywy rozwoju sztuki. W Związku Radzieckim powstały warunki, które otworzyły nieograniczone możliwości i w dziedzinie rozwoju twórczości baletowej. Kompozytorzy i choreografowie radzieccy w swojej pracy — z jednej strony kontynuowali najlepsze tradycje i cechy charakterystyczne rosyjskiego baletu (np. równoległe traktowanie tańca klasycznego i charakterystycznego) — z drugiej zaś, wprowadzili nowe ideowe wartości i dążenia do jak najgłębiej pojętej prawdy życiowej w sztuce.

Przeszło czterdziestoletni dorobek w dziedzinie twórczości baletowej w Związku Radzieckim przedstawia się naprawdę imponująco. Balety Gliera, Asafiewa, Głazunowa, Prokofiewa, Chaczaturiana, Szostakowicza — zdobywają trwałe powodzenie na estradach operowych i wchodzi do stałego repertuaru teatrów baletowych. Tancerze radzieccy odnoszą triumfy, występując na scenach całego świata — Ułanowa, Pliśiecka, Lepieczyńska — to dzisiaj największe nazwiska wśród wielu gwiazd radzieckiego baletu.

Jednym z muzyków radzieckich, któremu literatura baletowa zawdzięcza szereg dzieł o nieprzemijającej wartości, jest Borys Asafiew, kompozytor baletu „Fontanna Bachczysaraju“. Borys Władimirowicz Asafiew (pseudonim literacki Igor Glebow) urodził się 17 lipca 1884 roku. Od wczesnego dzieciństwa przejawiał ogromne zdolności do muzyki i zainteresowania dla nauk humanistycznych. Po ukończeniu gimnazjum rozpoczyna wszechstronne studia wyższe. Na Uniwersytecie w Petersburgu studiuje historię powszechną i filozofię oraz pod kierunkiem Włodzimierza Stasowa kształci się w dziedzinie historii sztuki.

Młody Asafiew wstępuje do Konserwatorium Petersburskiego do klasy kompozycji, Anatola Liadowa i Mikołaja Rimskij-Korsakowa. W latach 1911—1914 wyjeżdża za granicę. Dla pogłębienia wiedzy podróżuje po Europie, odwiedzając muzea i biblioteki Francji i Włoch. Po powrocie zostaje bibliotekarzem muzycznej biblioteki Państwowej Opery w Petersburgu.

W tym czasie Asafiew rozpoczyna swoją działalność publicystyczną, współpracę z czasopismami muzycznymi, w których ukazują się jego artykuły. Również pierwsze większe kompozycje Borysa Asafiewa pochodzą z tego okresu. Są to: dwie opery dziecięce — „Królowa śniegu“ według baśni Andersena i „Kopciuszek“ (1908), dwa balety: „Dary wróżki“ (1910) i „Biała lilia“ (1911), pantomimy: „Zdradziecka szpada“ (1912), „Pierrot i maski“ (1914). Asafiew przebywając w artystycznym środowisku ówczesnego Petersburga obcuje z najznakomitszymi postaciami środowiska artystycznego: Scriabinem, Rachmaninowem, Prokofiewem, Ilią Repinem, Fiodorem Szalapinem, Maksymem Gorkim. Te bliskie i osobiste kontakty wywarły duży wpływ na dalsze kształtowanie się osobowości artystycznej i światopoglądu Asafiewa. Natychmiast po Rewolucji Październikowej i powstaniu Republiki Radzieckiej Asafiew włącza się czynnie w nowy nurt socjalistycznej twórczości. W roku 1921 zostaje dziekanem fakultetu muzycznego w Instytucie Sztuki, później otrzymuje tam tytuł docenta. Powstają pierwsze dwie prace muzykologiczne: „Podręczny słownik muzyczny“ (1919), „Dante w muzyce“ (1921), „Poezja rosyjska w twórczości kompozytorów rosyjskich“ (1921), „Etiudy symfoniczne“ (1922, zbiór esejów o operze). Asafiew poświęca się w tym czasie przede wszystkim pracy popularyzatorskiej, w pełni rozumiejąc potrzeby i wymagania nowej rzeczywistości. Pisze szereg przewodników koncertowych, operowych i baletowych, zamieszcza swoje artykuły, recenzje i krytyki w czasopismach radzieckich.

W roku 1925 Borys Asafiew zostaje profesorem tytularnym historii muzyki na Uniwersytecie Leningradzkim, w tymże roku otrzymuje też tytuł profesora Konserwatorium Muzycznego w Leningradzie. Ukazują



FELIKS PARNELL



się nowe prace naukowe Asafiewa — monografie o Scriabinie, Czajkowskim, Chopinie, Rimskij-Korsakowie, Strawińskim, praca pt. „Dzieje muzyki rosyjskiej od początków XIX w.“ (1930).

Rośnie i dorobek kompozytorski powstaje — szereg kompozycji kameralnych, muzyka do sztuk teatralnych, utwory symfoniczne, cykle do tekstów Konstantina Balmonta i Aleksego Tołstoja.

Twórczość baletowa była dziedziną, która zawsze szczególnie interesowała Asafiewa. Powraca więc do niej po roku 1930, stawiając sobie ambitne zadanie unowocześnienia widowiska baletowego, zreformowanie go zarówno pod względem muzycznym jak i choreograficznym. Zamierza stworzyć balet-epos. Balet, w którym muzyka i taniec wyrażać mają zawsze istotną prawdę libretta.

Asafiew na drodze twórczych poszukiwań eksperymentuje, wprowadzając do muzyki swych baletów fragmenty będące oryginalnymi cytatami. Czerpie je z muzycznych zabytków tej epoki — w której umieszczona jest treść baletu. Zmienia jednak później całkowicie tę metodę i stara się tworzyć muzykę, która przez odpowiedni dobór środków techniki kompozytorskiej i pod względem siły wyrazowej odpowiadać będzie wymaganiom treści. Głównym czynnikiem staje się charakterystyka muzyczna.

W roku 1932 na scenach teatrów radzieckich wystawiono najnowszą kompozycję Borysa Asafiewa — balet „Płomień Paryża“. „Płomień Paryża“ jest pierwszym z szeregu wielkich baletów jakie skomponował Asafiew dla teatrów radzieckich (ogółem skomponował Asafiew 27 baletów i 10 oper).

Asafiew świetnie znał klasyczną literaturę rosyjską — sięga więc do niej w poszukiwaniu nowych tematów na libretta swych baletów. W roku 1934 w Teatrze Opery i Baletu w Leningradzie odbyła się premiera baletu „Fontanna Bachczysaraju“. Libretto napisał M. Wołkow, według poematu Puszkina, pod tym samym tytułem.

Następne balety Asafiewa to „Stracone złudzenia“ (1935, libretto według Balzaca), „Jeniec kaukaski“ (1938, libretto według Puszkina), „Noc przed Bożym Narodzeniem“ (libretto według Gogola) i „Aszik-Kerib“ (1941). Każde z tych dzieł było wynikiem twórczych poszukiwań i wносиło do dorobku radzieckiego baletu coraz to nowe elementy. W trudnym okresie Wielkiej Wojny Narodowej Borys Asafiew nie przestaje ani na chwilę pracy. Powstają partytury nowych utworów, nowe książki (M. Rimskij-Korsakow — 1944, „Eugeniusz Oniegin“ — 1944). Dwie ostatnie duże prace Asafiewa to książki — „M. Glinka“ — 1947 i „E. Grieg“ — 1948. W dowód wielkich zasług Asafiew zostaje laureatem Nagród Państwowych, otrzymuje tytuł Ludowego Artysty ZSRR oraz Order Lenina i Order Czerwonego Sztandaru. W roku 1948



MARIA ŁAPIŃSKA  
Primabalerina

Borys Asafiew został wybrany na przewodniczącego Związku Kompozytorów Radzieckich.

27 stycznia 1949 roku śmierć przerywa dalszą twórczość kompozytora, jednego z najbardziej wykształconych i błyskotliwych publicystów muzycznych — erudyty o wszechstronnej wiedzy. Dzieło całego życia Borysa Asafiewa nacechowane jest rzetelną wiedzą, wielkim patriotyzmem i umiłowaniem rosyjskiej kultury. To właśnie sprawia, że twórczość Borysa Asafiewa pozostanie wiecznie żywa.

ANTONI KĘDRA

M. LEWASZOW

## PUSZKIN W MUZYCE RADZIECKIEJ

Drogi rozwoju rosyjskiej muzyki klasycznej są nierozzerwalnie związane z nazwiskiem Puszkina. On to bowiem dał tematy dziesiątkom oper wielkich kompozytorów rosyjskich. „Rusłan i Ludmiła“ Glinki, „Rusalka“ i „Kamienny gość“ Dargomyżskiego, „Borys Godunow“ Musorgskiego, „Jeniec kaukaski“, „Bal podczas dżumy“, „Córka Kapitana“ Cui, „Baśń o carze Sałtanie“, „Mozart i Salieri“ i „Złoty kogucik“ Rimskij-Korsakowa, „Eugeniusz Oniegin“, „Mazepa“ i „Dama Pikowa“ Czajkowskiego, „Aleko“ i „Skapy rycerz“ Rachmaninowa — wszystko to są utwory, które utwierdziły światowe znaczenie rosyjskiej opery klasycznej. Tragedia historyczna, tkliwa liryka, wzniosły dramat — te wszystkie rodzaje opery rosyjskiej rozwijały się, karmiąc się tematami, ideami i obrazami Puszkina. Najcelniejsze romanse, chóry i kantaty rosyjskich klasyków były napisane do słów Puszkina. Dość wymienić romans Borodina „Dla brzegów dalekiej ojczyzny“, kantaty Rimskij-Korsakowa „Pieśń o wieszczym Olegu“ i Taniejewa „Pomnik“.

Radzieccy kompozytorzy z umiłowaniem studiują i kontynuują puszkiniowską tradycję w rosyjskiej muzyce klasycznej. Wiele utworów w muzyce radzieckiej — opery, balety, symfonie, chóry, romanse i pieśni — jest mocno związanych z tematami współczesnymi, z heroizmem naszych dni, ze szlachetnością uczuć nowego społeczeństwa socjalistycznego. I tu właśnie okazuje się, jak dalece Puszkiniowski jest współczesnym. W jego nieśmiertelnej twórczości znalazła trwałe odbicie i namiętna, patriotyczna miłość ojczyzny, i wiara w jej jasną przyszłość, i poczucie dumy narodowej, i dążenie, by stać się godnym synem swojego narodu, i wreszcie ten szlachetny humanizm, który leży u podstaw wielkich idei epoki radzieckiej.

Tu leży przyczyna, że właśnie w epoce radzieckiej utwory Puszkina wcieliły się nie tylko w opery, ale i w liczne balety. Szczególnie wyróżniają się tu prace niedawno zmarłego akademika B. W. Asafiewa, który był nie tylko wybitnym kompozytorem, ale i niezwykle uzdolnionym muzykologiem. W swoich pracach naukowych wykazał wybitną rolę Puszkina w historii muzyki rosyjskiej, a w swoich baletach na tematy puszkiniowskie zachował cały czar jego poezji.

Największą popularność zdobył sobie puszkiniowski balet Asafiewa „Fontanna Bachczysaraju“. W utworze tym największym artystycznym osiągnięciem kompozytora jest charakterystyka pięknej szlachcianki polskiej, Marii, wziętej do niewoli przez chana tatarskiego Gireja i zamordowanej przez zazdrosną rywalkę Zaremę. Muzyczna charakterystyka Marii, której rolę wykonują od lat najlepsze radzieckie tancerki, czaruje słuchaczy swoim melodycznym wyrazem i liryzmem.

Niedawno Teatr Wielki w Moskwie wystawił drugi balet puszkiniowski Asafiewa „Panna-chłopka“, a wydawnictwo Związku Kompozytorów wydało jego jednoaktowe balety „Domek w Kołomnie“ i „Hrabia Nulin“, oparte również na tematach z Puszkina. We wszystkich tych utworach operujący mistrzowską techniką kompozytor przenosi na scenę baletową rodzaj krótkiej noweli, która wymaga od wykonawców nie tylko zewnętrznego efektu, właściwego dla tradycyjnej techniki baletowej, lecz pogłębienia psychologicznego, subtelnego rysunku postaci i mimiki.

O śmiałych poszukiwaniach twórczych, poszerzających przyjęte ramy stylu baletowego, mówi nam także niedawno wystawiony w Leningradzie balet puszkiniowski Reinholda Gliera „Jeździec miedziany“. Balet ten został oparty na temacie poematu Puszkina, gdzie w formie głęboko lirycznej przedstawiony jest dramat nieszczęsnego młodzieńca Eugeniusza, któremu podczas powodzi w Petersburgu ginie narzeczona. Kompozytor rozwija ten temat w swojej muzyce w sposób szczerzy i wzruszający, zamyka zaś swój utwór akcentem epickim sławiąc wielki gród, budowany przez Piotra I i pomnik („Jeździec miedziany“) wznoszący się nad Newą. W końcowych scenach baletu dźwięczy miłość do północnej stolicy, którą opiewał nie tylko Puszkini, ale i jego przyjaciel Adam Mickiewicz.

Kompozytorzy radzieccy napisali również nowe opery na tematy puszkiniowskie. Niedawno wystawiano w Leningradzie operę pod tytułem „Zamieć“ Jana Dzierżyńskiego, autora opery „Cichy Don“. W Moskwie cieszy się powodzeniem opera Włodzimierza Kriukowa „Nadzorca stacji“, której prapremiera odbyła się w Sofii. „Nadzorca stacji“ to sceniczna opowieść o losie prowincjonalnej panienki i jej ojca. W operze

tej znać wyraźnie wpływ liryki Czajkowskiego. Ten liryczny ton zresztą czyni tę operę szczególnie bliską słuchaczowi.

Do słów Puszkina kompozytorzy radzieccy napisali także wiele pieśni solowych i chóralnych. Wyróżniają się wśród tych utworów cudowne elegie Juria Szaporina, autora bohaterских oratoriów „Na polu Kulikowskim“ i „Opowieść o bitwie na rosyjskiej ziemi“, pieśni Wissarjona Szabalina, romanse i pieśni chóralne Borysa Latoszyńskiego, którego większe utwory dobrze są znane w polskim świecie muzycznym. Bardzo interesujący jest cykl wokalno-instrumentalny Klimentia Korczmarewa „Eugeniusz Oniegin“, w którym kompozytor wziął za tematy te strofy poematu, które nie weszły do opery Czajkowskiego. Wśród nowych utworów na tematy zaczerpnięte z liryki Puszkina wyróżniają się romanse Aleksandra Mosołowa, Niny Makarowej, pieśni chóralne Wadima Koczetowa, Leonida Połowinkina i Aleksandra Titowa.

Całe bogactwo tematów puszkiniowskich w muzyce rosyjskiej i radzieckiej ujawniło się w ciągu roku 1949, gdy z okazji sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin Puszkina odbywały się w całym Związku Radzieckim niezliczone koncerty utworów napisanych w oparciu o utwory tego genialnego poety i gdy wszystkie teatry operowe w kraju wystawiały opery i balety osnute na tematyce zaczerpniętej z jego dzieł. Dni te były wielkim triumfem muzyki rosyjskiej i radzieckiej, która tak szeroko i wspaniale potrafiła wykorzystać wielkie dzieło twórcze Puszkina i czerpać z jego genialnych matchnień poetyckich.

(„Ruch Muzyczny“, r. 1949, nr 15)





MIECZYŚLAW WOJCIECHOWSKI  
dyrygent.

BORYS ASAFIEW

## „FONTANNA BACHCZYSARAJU“

Libretto według poematu Aleksandra Puszkina — napisał M. D. Wołkow  
Adaptacja — Feliks Parnell

Treść baletu:

### Prolog.

Pokój aktora, pogrążony w półmroku. Zamyślony, z tomem wierszy Puszkina w ręku siedzi Aktor. Romantyczny urok i obrazowość tej poezji wywołują u Aktora wizje głównych postaci poematu „Fontanna Bachczysaraju“.

## Akt I.

Obraz I — Park otaczający stary polski dworek. W dworku bal — odbywają się właśnie zaręczyny córki Stolnika — pięknej Marii z Waclawem. Szczęśliwi narzeczeni przechadzają się po parku wyznając sobie miłość. Nagle w ciemnych zakamarkach ogrodu zjawiają się tajemnicze i groźne postacie. To zwiad tatarski z oddziałów Gireja-Chana.

Obraz II — Scena na balu. Mieszkańcy dworu i zaproszona szlachta tańczą mazura. Maria tańczy wraz z Waclawem. Nikt nie przeczuwa okropnych wydarzeń, które niebawem nastąpią. Na dwór napadają Tatarzy pod wodzą samego Gireja. Rozpoczyna się straszliwa rzeź. Pod ciosami szabel kindżałów padają Stolnik i Waclaw. Do nieprzytomnej z rozpaczy Marii zbliża się Girej. Zrywa zasłonę z jej twarzy — i porażony zostaje jej niezwykłą pięknnością. Zmieszany w pierwszej chwili, wraca do równowagi i rozkazuje uprowadzić Marię.

## Akt II.

Obraz I — Harem chana Gireja w Bachczysaraju. Znudzone żony chana oczekują jego powrotu z wyprawy. Zdala od innych żon oczekuje Gireja jego faworyta — piękna Gruzinka Zarema.

Obraz II. Zarema wita z radością powracającego Girej-chana, lecz spostrzega jego obojętność i zamyślenie. Przyprawiają Marię — nową brankę chana. Zarema widzi względy jakimi darzy Girej Marię, i wyobraża sobie, że Maria zajęła jej miejsce w sercu Gireja. Opanowuje ją zazdrość. Chce walczyć o miłość Gireja, ale chan zdaje się wcale nie dostrzegać Zaremy.

## Akt III.

Obraz I — Samotna komnata pałacu Gireja-chana w Bachczysaraju. Nieszczęśliwa Maria jedyną pociechę znajduje w modlitwie i wspomnieniach. Girej zjawia się, prosząc i błagając ją o bodaj trochę uczucia dla siebie. Widok Gireja wskrzesza jednak na nowo w pamięci Marii obrazy pełne grozy. Dzięki chan zaczyna uświadamiać sobie, że pozostanie na zawsze obojętny pięknej Polce — budzi w niej tylko lęk i odrazę.

Obraz II — Zrozpaczona Maria zasypia. Nagle w komnacie Marii zjawia się Zarema — dawna ukochana żona Gireja. Błaga Marię, aby ta nie zabierała jej uczucia chana, a potem grozi zemstą, ujrzawszy bogate podarunki Gireja dla Marii i ślad jego bytności tutaj. Zjawia się sprowadzony przez przerażoną niewolnicę Girej. Wtedy oszalała z gniewu Zarema zabija Marię. Chan wstrząśnięty do głębi straszną śmiercią Marii — rozkazuje uwięzić Zaremę.

# BORYS V FONTANNA BA

Balet w 4 aktach (7 odsłonek)  
Libretto według poematu A. Pułaskiego  
Adaptacja: Feliks Parnell

<b>Maria</b> . . . . .	;	MARIA ŁAPIŃSKA
<b>Wacław</b> . . . . .	;	STANISŁAW DZIUK
<b>Ojciec Marii</b> . . . . .	;	JERZY SOBCZYŃSKI
<b>Kasztelanowa</b> . . . . .	;	EWA MIKUCKA
<b>Wielmoża</b> . . . . .	;	JERZY ŁUKASIK
<b>Przyjaciółki Marii:</b> . . . . .	{	H. BACHLEDA, J. NIESOBSKA, K. SAWICKA, J. SKULTETY, L. SOTOMSKA, K. ZALEWSKA
<b>Szlachcianki:</b> . . . . .	{	A. BARANOWSKA, B. GARSTKIEWICZ, H. KOZIELEWSKA, L. ŁAKOMÓWNA, H. SADOWSKA, I. MAKIEWICZ, A. TOMANEK, G. ŻMUDZIŃSKA
<b>Szlachcice:</b> . . . . .	{	J. DAMPC, W. GŁOWACKI, B. GBYL, J. NACHSZTER, R. MERLENDER, S. PIĄTKOWSKI, E. RADUCKI, A. RÓŻALSKI, R. PIEKARSKI, J. STOLARSKI, J. SOŁTYS
<b>Matrony:</b> . . . . .	{	M. BARTOSZ, E. JEŻEWSKA, K. WIECZOREK, I. WÓJCIKIEWICZ, A. KĘPNER, J. STOCKA,
Art. mimicz.	{	M. KACZMARKIEWICZ, M. MALISIEWICZ, Z. WAJNCHOLD
<b>Towarzysz pancerny</b> . . . . .	;	KAZIMIERZ CYBULSKI
<b>Branki:</b> . . . . .	{	K. SAWICKA, H. SADOWSKA, H. KOZIELEWSKA, A. BARANOWSKA, I. MAKIEWICZ, A. TOMANEK, B. GARSTKIEWICZ, L. ŁAKOMÓWNA, D. BUFNAL, G. ŻMUDZIŃSKA

Hajducy — Warta

Inscenizacja, choreografia i reżyseria — FELIKS PARNELL

Scenografia — BOLI

Asystent choreografa — Eugeniusz Kowalczyk

Dyrygent —

Partie solowe w orkiestrze wykonają: **Skrzypce** — JAN SZALEK,  
KRZEMIENIEWSKI, **Klarnet** — GRZEGORZ POST



# W. ASAFIEW CHCZYSARAJU

ach) z prologiem i epilogiem

SZKINA — napisał M. D. Wołkow

LIKS PARNELL

by: **PROLOG — JANUSZ KUBICKI**

Zarema . . . . .	KRYSTYNA ZALEWSKA
Girej . . . . .	{ FELIKS PARNELL EUGENIUSZ KOWALCZYK
Nurali . . . . .	WŁODZIMIERZ TRACZEWSKI
Piastunka . . . . .	ALINA TOMANEK, ZOFIA WAJNCHOLD
Eunuchy . . . . .	WIESŁAW GŁOWACKI, R. ZIELIŃSKI
Tatarzy: . . . . .	{ J. DAMPC, S. DZIUK, B. GBYL, W. GŁOWACKI, J. ŁUKASIK, R. MERLENDER, J. NACHSZTER, S. PIĄTKOWSKI, E. RADUCKI, A. RÓZALSKI, J. STOLARSKI
Tatarzy . . . . .	{ R. ZIELIŃSKI, J. KUNCE, R. TASZAKOWSKI, Z. BOBOWSKI, F. STANEK, K. JEZIORSKI, Art. mimicz. L. KROGULSKI, J. SOBCZYŃSKI, J. PIĄTKOWSKI, A. PRZESTRZELSKI
Żony Gireja: . . . . .	{ J. SKULTETY, B. GARSTKIEWICZ, J. NIESOBSKA, J. MAKIEWICZ, A. BARANOWSKA, H. KOZIELEWSKA, L. ŁAKOMÓWNA, L. SOTOMSKA, H. SADOWSKA, A. TOMANEK, K. SAWICKA, H. BACHLEDA, D. BUFNAL, G. ŻMUDZIŃSKA
Żony Gireja: . . . . .	{ M. BARTOSZ, E. MIKUCKA, Art. mimicz I. WÓJCIKIEWICZ, A. KĘPNER, J. STOCKA, K. WIECZOREK, E. JEŻEWSKA, M. KACZMARKIEWICZ, M. MALISIEWICZ

— Dzieci — Mirzowie

Kierownictwo muzyczne — MIECZYŚLAW WOJCIECHOWSKI

SŁAW KAMYKOWSKI

Mieczysław Wojciechowski

Inspicjent — Kazimierz Cybulski

arfa — ALICJA WARSZAWSKA-CYPKO, **Wiolonczela** — FLORIAN

ŁÓW, **Rożek angielski** — KAZIMIERZ BRUSZEWSKI

Obraz III — Dziedziniec pałacu w Bachczysaraju. Posępny i milczący siedzi Girej-chan. Nie reaguje na hołdy swych wiernych wojowników, którzy wrócili właśnie z nowej, zwycięskiej wyprawy, nie jest w stanie wyrwać Gireja ze stanu zubożenia w jaki popadł. Myśli jego wciąż krąży wokół Marii i jej tragicznej śmierci. Kochająca Gireja Zarema zostaje na jego rozkaz strącona ze skały. Wzmaga się przygnębienie w duszy Girej-chana. Wojownicy tatarscy rozpoczynają dzikie tańce. Girej przez krótki moment chce włączyć się w krąg tańczących — gdy nagle znowu powraca obraz Marii.

### Epilog.

Samotny Girej-chan klęczy u stóp fontanny na dziedzińcu pałacu. Szum wody i delikatny plusk kropelek uspokaja go. Nadchodzi rezygnacja. Wyobraźnia przywołuje jeszcze raz obrazy dwóch kobiet, które kochał — Zaremy i Marii. Pod wpływem miłości do Marii w duszy Gireja dokonała się głęboka przemiana.

ALEKSANDER PUSZKIN

## FONTANNA BACHCZYSARAJU

Przełożył Kazimierz Chyliński — (Fragmenty)

Posępny siedzi Gi-Rej chan,  
Dymi się bursztyn w jego ustach.  
Groźnego chana widząc stan  
Dwór milczy... Sala jakby pusta,  
I nie narusza ciszy nic.

Nie, dość już ma wojennej chwały!  
Schowała groźna ręka miecz,  
Myśli o wojnie poszły precz.

. . . . .  
. . . . .

Potulne żony chana  
Bez pragnień kwitną, bez dumania,  
Jak kwitnie w ciszy smutny kwiat.  
Pod strażą czujną i zawziętą,  
Bezbrzeżną nudą ogarnięte,  
Nie znają żony żadnych zdrad.

. . . . .  
. . . . .

Śpiewają... Ale gdzież Zarema,  
Miłości gwiazda, cud haremu?...  
Błąda i smutna siedzi znów  
I nie chce słuchać pochwał słów.  
Jak palma, burzą połamana,  
Skloniła głowę zadumana,  
I nie już, nie nie miłe jej:  
Zaremy nie chce chan Gi-Rej.

Niedawno Maria młodociana  
Ujrzała obce niebo chana.  
Niedawno tak trzymała prym  
Urodą miłą w kraju swym.

Czy dawno było to?... I cóż!  
Zalało Polskę istne morze  
Tatarów. Nie tak prędko pożar  
Łany, dojrzałych kosi zbóż.

. . . . .  
. . . . .

Księżniczkę Marię pochłonał  
W pałacu swym Bachczysaraj.  
I wędnie tam, i płacze ona,  
I gryzie się niedolą swą.  
Gi-Rej oszczędza jednak ją:  
Jej rozpacz, jęki, łzy wciąż nowe  
Spędzają z oczu chana sen,  
Dla niej łagodzi władca ten  
Zbyt ostre prawa haremowe.

Pozostał harem opuszczony,  
I nie chce znać go Gi-Rej chan,



KRYSTYNA ZALEWSKA  
(Zarema)

Starzeją się bez pieśczoł żony  
Wśród jego pilnowanych ścian.  
Gruzinki nie ma między nimi  
Oddawna. Cóż to? Gdzież ten cud?  
Haremu eunuchow<sup>ie</sup> niemi  
Cisnęli ją w głębinę wód.

Po spustoszeniu w wojny dni  
Siól przykaukaskich, lasów, niw,  
I Rosji bliższych mu połaci,  
Powrócił do Taurydy chan  
I w cześć księżniczki w swym pałacu  
W samotnym kącie pośród ścian  
Z marmuru kazał wznieść fontannę.  
Półksiężyc nad nią pnie się wzwyż  
A obok półksiężyca — krzyż.  
(Symbol zuchwały, niedobry,  
Niewiedzy pospolity błąd).  
I napis jest. Pod lat szeregiem  
Nie zdążył jeszcze zniknąć stąd,  
A za nim, za marmuru brzegiem  
Wodotrysk, jak powiewny deszcz,  
Wciąż szemrze nieustannym ścięgiem  
I kapie paciorkami łez.



**STANISŁAW DZIUK**  
(Wacław)



**EUGENIUSZ KOWALCZYK**  
(Girej II)



**WŁODZIMIERZ TRACZEWSKI**  
(Nurall)

Tak płacze matka po swym synie  
Najdroższym, co na wojnie padł.  
Znały podania zemst i zrad  
Dziewice młode w tej krainie  
I pomnikowi dawnych lat  
Fontanny łez nadały imię.

ADAM MICKIEWICZ

## SONETY KRYMSKIE

VI

### Baczysaraj

Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzina.  
Zmiotane czołem baszów ganki i przedzienia,  
Sofy, trony potęgi, miłości schronienia,  
Przeskakuje szarańcza, obwija gadzina.

Skróś okien różnofarbnych powoju roślina,  
Wdzierając się na głuche ściany i sklepienia,  
Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia  
I pisze Balsazara głoskami „RUINA“.

W środku sali wycięte z marmuru naczynie;  
To fontanna haremu, dotąd stoi cało  
I perłowe lzy sącząc woła przez pustynie:

Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!  
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,  
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało.

## ROZMOWA Z FELIKSEM PARNELLEM

*Jak rozpoczęła się Pana praca w służbie Terpsychory?*

Pierwsze moje zetknięcie się z baletem było zupełnie przypadkowe — posłany zostałem „na próbę“ do szkoły baletowej. Od roku 1908 uczyłem się więc tańca w Warszawskiej Szkole Baletowej przy Teatrze Wielkim i po ukończeniu szkoły w roku 1915 postanowiłem poświęcić się całkowicie sztuce choreograficznej i wyjechałem do Rosji, posiadającej już wówczas wspaniałe tradycje w dziedzinie sztuki baletowej, aby tam dalej uczyć się i pracować.

*Ze swego pobytu w Rosji zachował Pan z pewnością wiele interesujących wspomnień, poza tym było to przecież pierwszą pracą po ukończeniu Szkoły Baletowej.*

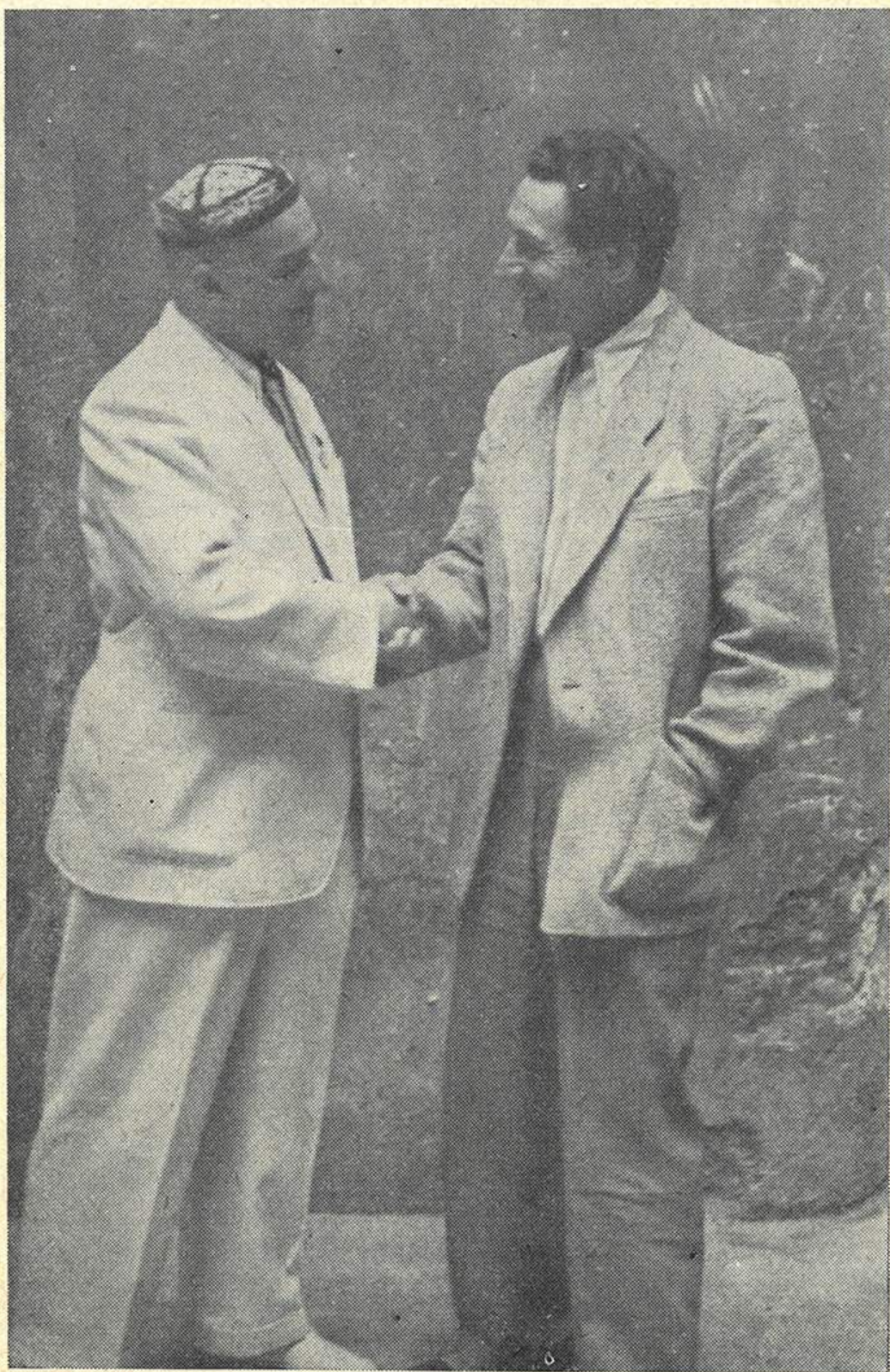
Pierwsze występy na scenie rozpoczęły się w Petersburgu i Odessie. Następnie zaangażowany zostałem do zespołu baletowego w Tyflisie w charakterze tancerza. Jednocześnie w dalszym ciągu kształciłem się. Pobyt w Rosji i praca pod kierunkiem rosyjskich baletmistrzów i choreografów dała mi bardzo wiele. — jeszcze dzisiaj w mojej pracy, wykorzystuję zdobyte wówczas w Rosji wiadomości. Z tych czasów pracy w Rosji datują się moje kontakty z najwybitniejszymi przedstawicielami baletu rosyjskiego, artystami o światowej sławie: Fokinem, Władymirowem, Obuchowem i Nowikowem. Bliski kontakt łączył mnie też z primabaleriną baletu rosyjskiego — Krzesińską, z którą spotkałem się znowu, wiele lat później na swoich koncertach w Paryżu. Po Wielkiej Rewolucji Socjalistycznej i powstaniu Państwa Radzieckiego przeniósłem się do Odessy, gdzie zaangażowany zostałem do tamtejszej opery, jako choreograf. Pozostałem tam do roku 1921. W Operze Odeskiej spróbowałem po raz pierwszy swych sił na polu kompozycji choreograficznej — opracowałem tam między innymi „Noc Walpurgii“ — Gounoda, tańce do „Halki“ oraz fragmenty baletowe w operze „Gioconda“ Ponchielliego.

*Kiedy wrócił Pan do Polski i jak ułożyła się dalsza praca artystyczna?*

Po roku 1921 wróciłem do Polski i rozpocząłem zaraz pracę w Warszawskich Teatrach Rewii i Operetki, gdzie pracowałem do roku 1929, następnie w roku 1929 przeniósłem się do pracy w Operze Warszawskiej, jako tancerz i choreograf. Wystawiłem tam szereg „modernistycznych“ w swym czasie baletów, jak: „Czarodziejski kurant“ — Picmanna-Diagallego, „Serduszko“ — Baranowica, „Ostatni pierrot“ — Rathausa, „Pulcinella“ — Strawińskiego, a z polskich baletów „Kleks“ — Macury, „Syrena“ i „Boruta“ — Witolda Maliszewskiego. W okresie swej pracy w Operze Warszawskiej opracowałem nowe inscenizacje tańców do kilku oper (m.inn. „Carmen“, „Aida“, „Straszny Dwór“, „Halka“ i inn).

*Pracując w Operze Warszawskiej spotykał się Pan z pewnością z wybitnymi postaciami z pośród ówczesnego polskiego świata muzycznego?*

W tym czasie nastąpiło moje spotkanie z Karolem Szymanowskim, uwieńczone interesującą propozycją: — W roku 1930, kiedy dyrektorem Opery Warszawskiej był Mossoczy zapadła decyzja wystawienia na scenie Opery „Harnasiów“ — ja zostałem realizatorem baletu. Rozpo-



R. Zacharow — pierwszy realizator „Fontanny z Baczysaraju“ w Związku Ra-  
dzieckim w roku 1934 oraz Feliks Parnell — spotkanie na V Festiwalu Młodzieży  
— 1958 Warszawa



częły się już próby baletu (w wersji libretta pióra Leona Schillera), jednak trudności finansowe w jakich wówczas znajdowała się Opera Warszawska (Szymanowski domagał się bogatej oprawy scenograficznej, a zabrakło na to funduszy) nie pozwoliły na zrealizowanie zamierzonego przedsięwzięcia — próby zostały przerwane.

*Miał Pan jednak jakieś inne plany oprócz pracy w Operze?*

Już w czasie swojej pracy w Warszawskiej Operze zamierzałem stworzyć własny zespół baletowy, który pozwoliłby mi na zrealizowanie moich artystycznych zamierzeń. W roku 1933 zakończyłem organizowanie pierwszego polskiego reprenacyjnego zespołu tańca — „Polskiego Baletu Parnella“. Udało mi się stworzyć zespół wysokiej klasy. Wśród tancerzy wchodzących w skład „Polskiego Baletu Parnella“ znajdowali się artyści tej miary, co siostry Halama, Papliński, Kiliński, Miszczyk, Kapliński — odegrali oni w dziejach baletu polskiego wybitną rolę. Postanowiłem wraz ze swym zespołem kultywować wyłącznie polski taniec ludowy i propagować go w kraju i zagranicą. Po okresie prób i po przygotowaniu repertuaru „Polski Balet Parnella“ wyjechał na tournée po Europie.

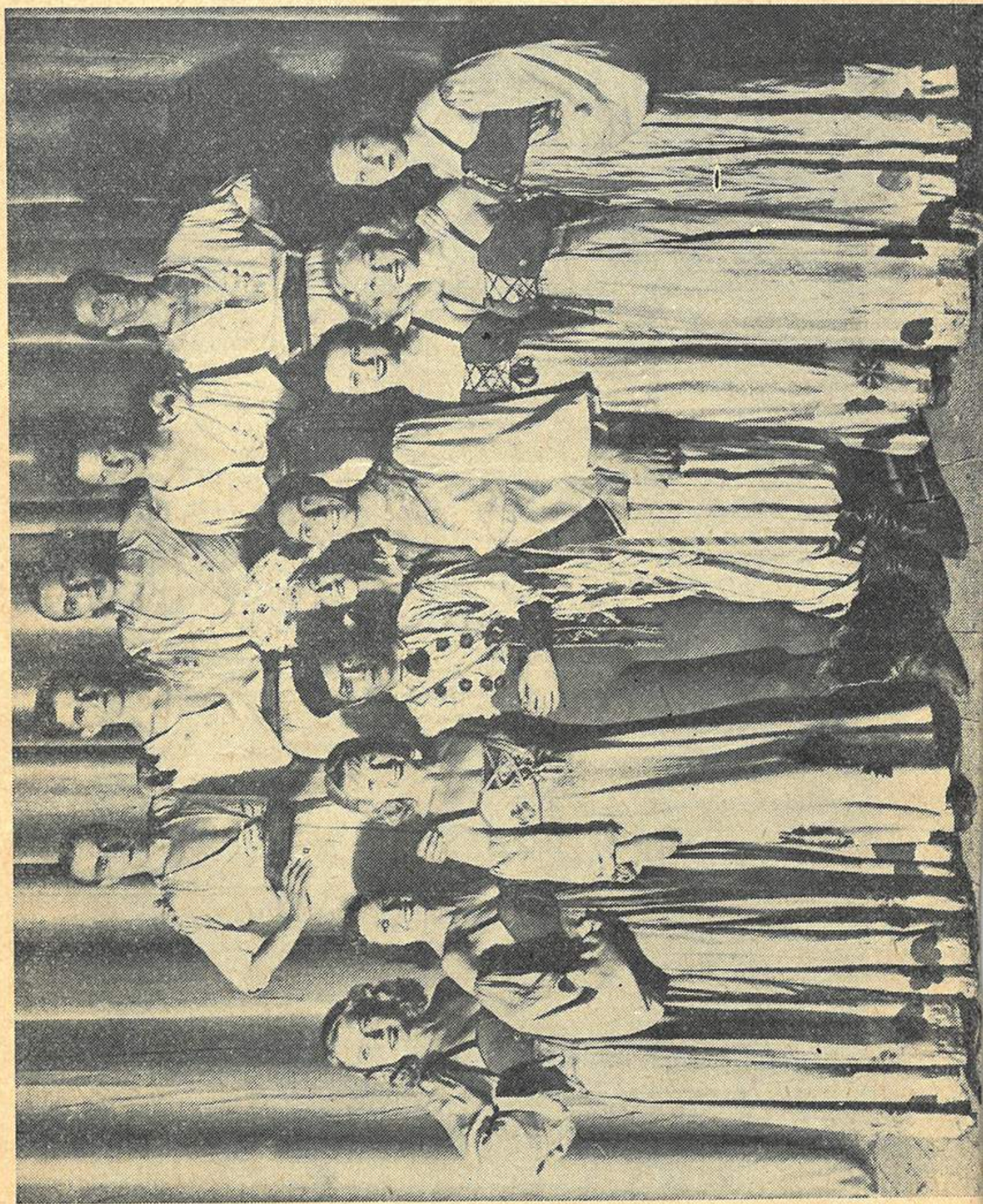
*Z pewnością podróże artystyczne dostarczyły nowych wrażeń i wspomnień?*

Ogromne sukcesy odniósł nasz zespół na koncertach w Paryżu. Gratulacje składali nam artyści tej miary co Serge Lifar — znakomity tancerz o światowej sławie i słynna Krzesińska. Serge Lifar oraz Marine Franke wyrazili chęć wspólnych występów — razem z nami na terenie Francji.

Prawdopodobnym jest że po naszych francuskich kontaktach Serge Lifar zaznajomiwszy się z tańcami folkloru góralskiego podjął się współpracy przy paryskiej realizacji „Harnasiów“. W roku 1936, na Olimpiadzie Tanecznej w Berlinie, zespół nasz zdobył złoty medal za polskie tańce ludowe. Ostatnie lata do wybuchu wojny wypełnione były przygotowaniem nowych pozycji repertuarowych oraz koncertami w kraju i zagranicą.

*O ile wiem, zaraz po wojnie stworzył Pan na nowo swój zespół chociaż jego skład nieco się zmienił.*

Tak, wojna rozproszyła wszystkich, ale zaraz po jej zakończeniu i po wyzwoleniu zrekonstruowałem swój zespół i rozpoczęliśmy wojaże artystyczne po kraju.



*Kiedy rozpoczął Pan znowu pracę w Operze?*

W roku 1950, powołany zostałem na stanowisko kierownika baletu Opery Wrocławskiej. Wystawiłem tu między innymi „Złotego Kogucika“ Rimskij-Korsakowa, we własnej reżyserii i choreografii (wspólnie z A. Popławskim). W roku 1952 przenieśliśmy się do Opery w Poznaniu, gdzie zrealizowałem balet „Pan Twardowski“ — Różyckiego oraz „Legendę Bałtyku“ — Nowowiejskiego. Współdziałałem też przy wystawieniu szeregu oper (Aida“, „Carmen“, „Halka“ i inn) „opracowując do nich choreografię.


*Minęło już zdaje się siedem lat od chwili Pańskiego przeniesienia się do Łodzi?*

W roku 1954 objąłem kierownictwo baletu Opery Łódzkiej. Po wielu trudnościach udało mi się zorganizować zespół, który osiąga coraz lepsze wyniki, a i dorobek artystyczny Opery Łódzkiej powiększył się dzięki niemu o szereg interesujących pozycji. Pierwszymi naszymi „łódzkimi“ osiągnięciami były „I Parada Parnella“ oraz „II Parada Parnella“ — w międzyczasie wyjechaliśmy na koncerty za granicę do Francji. Następne widowiska to wystawienie baletu Adolfa Adama „Giselle“ oraz przedstawienie dwóch baletów w czasie jednego spektaklu: „Komediantów“ — A. Malawskiego (II Symfonia) i „Switezianki“ — E. Morawskiego. Jednocześnie opracowałem i przygotowałem fragmenty baletowe następujących przedstawień w Operze Łódzkiej: „Halki“, „Sprzedanej narzeczonej“, „Casanovy“, „Traviaty“, „Fausta“.

*Balet Asafiewa „Fontanna Bachczysaraju“ jest więc szóstą z kolei łódzką premierą baletową?*

„Fontanna Bachczysaraju“ będzie właściwie jednocześnie i pierwszym prawdziwym „wielkim“ spektaklem baletowym, w którym po raz pierwszy weźmie udział orkiestra Opery Łódzkiej. Przygotowujemy tę premierę szczególnie starannie pod każdym względem (scenografia, strona muzyczna) uważając ją za istotny probierz naszych skromnych dotychczas możliwości.

Rozmawiał i zanotował  
**A.K.**

  
*„Polski Balet Parnella“ na występach w Paryżu — 1934 rok.*

*Od góry z lewej: Miszczyk, Kiliński, Konarski, Woliński, Marciniak.*

*Na dole z lewej: Glinkówna, Leitzke, Z. Halama, Lifar, Franka, Parnell,  
A. Halama, Vetter, Fabisiakówna.*

BALET OPERY ŁÓDZKIEJ  
SOLIŚCI



BARBARA  
GARSTKIEWICZ



LUCYNA  
ŁAKOMÓWNA



JANINA  
NIESOBKA



JOANNA  
SKULTETY



LUCYNA  
SOTOMSKA



GERDA  
ŻMUDZIŃSKA



JERZY  
DAMPC



WIESŁAW  
GŁOWACKI



JERZY  
ŁUKASIK

ZESPÓŁ



ALINA  
BARANOWSKA



DINA  
BUFNAŁ



HALINA  
KOZIELEWSKA



JOLANTA  
MAKIEWICZ



HANNA  
SADOWSKA



KRYSTYNA  
SAWICKA



BERNARD  
GBYL



ALINA  
TOMANEK



JAN  
NACHSZTER



**RYSZARD  
PIEKARSKI**



**STEFAN  
PIATKOWSKI**



**EUGENIUSZ  
RADUCKI**



**ADAM  
RÓŻALSKI**



**JAN  
STOLARSKI**



**JAN  
SOLTYS**

REDAKCJA PROGRAMU — LIDIA JELENOWA.

WYDANO NAKŁADEM OPERY ŁÓDZKIEJ



cd

do