



TRUBADUR

PISMO OGÓLNOPOLSKIEGO KLUBU MIŁOŚNIKÓW OPERY

D O D A T E K B A L E T O W Y

Do Nr 2 (23)

ISSN 1642-3399

kwiecień - czerwiec 2002

Witajcie!

Prezentujemy Wam już 9. Dodatek Baletowy w całości przygotowany i sfinansowany przez Katarzynę K. Gardzińską. Życzymy miłej lektury i wspaniałych spotkań ze sztuką baletową!

Redakcja

RELACJE, WYDARZENIA

KOLOROWY BACH

Zürcher Ballett w Warszawie



Zürcher Ballett

Taniec nowoczesny, czy raczej: balet nowoczesny, zaanektował dla swoich potrzeb właściwie wszystkie rodzaje muzyki i wszystkich kompozytorów. Okazuje się, że można tańczyć do muzyki symfonicznej, kameralnej, oratoryjnej, wszelkich odmian muzyki współczesnej, zarówno klasycznej jak i rozrywkowej, można także tańczyć ciszej, czyli obywać się bez podkładu

muzycznego. Nikogo więc nie dziwi, że choreografowie już dawno odkryli dla siebie muzykę Bacha i chętnie po nią sięgają.

Tak zrobił Heinz Spoerli, choreograf i dyrektor baletu Teatru Operowego w Zurychu, czyli Zürcher Ballett. W 1996 roku, po objęciu kierownictwa Zürcher Ballett, przedstawił on zuryskiej publiczności balet *Wariacje Goldbergowskie*. Posługując się, tylko w niektórych momentach modyfikowanym, językiem tańca klasycznego stworzył balet bez fabuły, za to integralnie związany z genialnym dziełem Bacha. Balet ten miałam okazję obejrzeć 18 kwietnia w Teatrze Wielkim w Warszawie w wykonaniu znakomitego zespołu Zürcher Ballett. Balet został wykonany do muzyki na żywo, na fortepianie grał Aleksiej Botwinow stale współpracujący ze Spoerlim. Spektakl był wykonywany bez przerwy (półtorej godziny), aby nie burzyć nastroju i logiki następujących po sobie wariacji.

Wariacje Goldbergowskie Spoerlego urzekają jasnością wypowiedzi, czystością linii, jakie tworzą ze swych ciał tancerze, łańcuchem zmieniających się obrazów. A pozornie wszystko to jest tak proste i tak niespektakularne. Na początku zespół tancerzy ubranych w jednakowe białe trykoty rozpoczyna taniec na tle tematu głównego – najpierw jedna osoba, potem dwie, trzy, pięć... Ruchy są powtarzalne, ale ulegają stopniowemu przekształceniu, po kolei grupa tańczących zmniejsza się, wreszcie zostaje para... Następnie przed oczyma widzów odbywa się swoisty koncert tańca klasycznego, każdą wariację prezentuje inny solista, solistka, duet, czasem większa grupa. W 32 wariacjach występuje ich właśnie trzydzieści dwoje, choć jedni pojawiają się na scenie wielokrotnie, inni tylko w grupie. Zmieniają się kolory trykotów i czasem kolor tła oraz sposób operowania światłem (scenograf Keso Dekker), np. w jednej z wariacji ubrani znów na białą tancerze poruszają się w smudze padającego na ukos przez ciemną scenę białego światła. Niemalże każdy fragment charakteryzuje własna barwa kostiumów: urzekająca była np. filigranowa Japonka lub Chinka w niebieskim trykocie oraz przeżabawny tercet panów – jeden był ubrany na białą, jeden na różowo, a jeden na czerwono. Szczególnie wyróżniał się solista Dirk Segers, który wykonywał kilka bardzo ciekawych i trudnych układów. To rasowy tancerz klasyczny, świetny technicznie, o zwracającej uwagę pięknej sylwetce i... urodzie. Kolory trykotów tancerzy są ostre, ładnie wyglądają na białym lub ciemnym tle, a taniec wszystkich artystów należy uznać za mistrzowski. Dobra klasyczna szkoła. Może nie we wszystkich układach zespołowych udało się im osiągnąć idealne zgranie, ale też nie psuło to specjalnie wrażenia. Ważniejsza była precyzja w popisach solowych, raz utrzymanych

w typie *adagia* czy *pas de deux*, kiedy indziej brawurowych solówek. W finale znów cały zespół w białych kostiumach stopniowo pojawił się na scenie. Tancerze powtórzyli motyw główny (te same ruchy, co na początku spektaklu) stopniowo zamierając w bezruchu z przodu i tyłu sceny. Następnie, również stopniowo, znikli ze sceny. W ten właśnie sposób za pomocą języka tańca Heinz Spoerli bardzo sugestywnie przedstawił matematyczną konstrukcję *Wariacji Goldbergowskich* Bacha wydobywając całe ich piękno i różnorodność.

ANGIELSKIE ROZCZAROWANIE

Rambert Dance Company w Polsce



Ghost Dance

Do Polski przyjechał Rambert Dance Company. 31 maja i 1 czerwca wystąpił w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 3 i 4 czerwca w Krakowie. Zespół gościł w Polsce na zaproszenie British Council. Ja wybrałam się na spektakl 1 czerwca. Warto zauważyć, że bilet kupiłam trzy tygodnie wcześniej, półtorej godziny po otwarciu kas teatru i był to jeden z ostatnich! Ponoć najbardziej zaprzysięgli amatorzy nowoczesnego tańca ustawili się w kolejce już dwie godziny wcześniej!

Rambert Dance Company był pierwszym zespołem tańca współczesnego w Anglii.

Założyła go w 1926 r. Maria Rambert, urodzona w Polsce tancerka, uczennica Emila Jaquesa Dalcroze'a, a później członkini słynnych Baletów Rosyjskich Diagelewa. Wtedy właśnie poproszona przez Diagelewa asystowała Wacławowi Niżyńskiemu podczas tworzenia rewolucyjnej choreografii *Święta wiosny* do muzyki Igora Strawińskiego. Miała mu pomóc w przekazaniu nie przywykłym do czegoś takiego tancerzom skomplikowanego rytmicznie układu, wykorzystując doświadczenia wyniesione ze szkoły Dalcroze'a.

Obecnie dyrektorem artystycznym Rambert Dance Company jest choreograf Christopher Bruce. Zespół wykonuje choreografie najciekawszych współczesnych twórców, dawniej byli to tacy brytyjscy pionierzy, jak Frederick Ashton, Antony Tudor, dziś pozyskuje dla siebie układy Jiříego Kyla, Merce'a Cunninghama i Matsa Eka.

Do Polski zespół przywiózł spektakl złożony z trzech choreografii. Nowoczesne *Cheese* Jeremy'ego Jamesa i *Detrius Wayne'a* McGregora wykonywane do muzyki elektronicznej zestawione zostały z dość tradycyjnym baletem *Ghost Dances* z południowo-amerykańską muzyką ludową, jaką mogliśmy poznać słuchając choćby występujących na naszych placach i ulicach zespołów boliwijskich (zanim zaczęły one wykonywać *Hej, sokoly*). Mimo to całość raczej mnie rozczarowała, we wszystkich bowiem układach choreografowie posłużyli się dość podobnym językiem tańca.

W *Cheese* tancerze ubrani w czerwone luźne dresy wykonywali już to ćwiczenia gimnastyczne, już to niezborne ruchy przykurczonymi rękoma. Gdy kilkoro stało niby to odprężonych, dwójka lub pojedynczy tancerz zataczał kręgi biegnąc... tyłem. Po kilku minutach bezładne ruchy oparte nieco na technice break dance poczęły nużyć i dziękowałam w duchu organizatorom, że w programie podali dokładny czas trwania utworów – można było odliczać czas do zakończenia pierwszej części. Najbardziej zdziwiło mnie *Ghost Dances* Christophera Bruce'a zbliżające się do tradycyjnego baletu z fabułą. W kiczowatej scenografii przedstawiającej wyłaniające się z mgły szczyty Andów został pokazany indiański obrządek Tańca Duchów. Trzej rytualnie przebrani



Cheese

tancerze mieli za zadanie „przeprowadzić na drugą stronę” duchy zmarłych. Nim to nastąpiły duchy te (tancerze i tancerki w nieco sfatygowanych strojach, jakie mogły nosić dzieci mieszkający indiańskiej wioski) trochę sobie radośnie potańczyli w rytm boliwijskich piosenek. Były to kolejne duety dziewczęctwa i chłopców, z każdej pary w pewnym momencie ktoś związał bezwładnie w rękach Tancerza Duchów. Umarzy odchodził po pożegnaniu z ukochanym/ukochaną. Wreszcie wszystkie duchy odtńczyły wesoły taniec do narastającej melodii granej na tradycyjnych boliwijskich fletniach. Zresztą sam ten „taneczek” był bardzo ładny i widowiskowy. Gdyby nie dorobiono do niego naiwnej ideologii pewnie wzbudziłby mój zachwyt. A tak trafnie skwitowała to dwie siedzące na podłodze dziewczyny: *Takie za bardzo „kawa na awé”, jak dla dzieci...*

Najbliższy sztandarowej zasadzie artystycznego eksperymentu był *Detrius*. Abstrakcyjny układ dawał szerokie pole do tanecznego, a nawet akrobatycznego popisu, ale generalnie znowu nużył. Tylko miejscami widać było w nim coś więcej niż formalną zabawę ciętami tancerzy. Dobry był początek, w którym z jedną tancerką tańczyli kolejno dwaj tancerze, by wreszcie zsiadła się w akrobatycznych ewolucjach wykonywanych we trójkę. Wspaniały był też przedostatni fragment, w którym trzynastoro tancerzy wykonywało bardzo dynamiczny układ, mężczyźni osobno, kobiety osobno. Natomiast zawieszona w powietrzu metalowa „sztuczna kończyna”, która w założeniu twórcy miała powodować erozję przestrzeni (cyt. za programem), poruszając się wywoływała jedynie erozję uwagi widzów. Nie powiem też, aby angielscy tancerze oszołomili mnie jak te wybitne techniki, w kilku momentach choreografia wiele zyskała, gdyby była wykonana z wielką precyzją, a stwierdzenie, że w *Detrius* tańczy 13 ostrych jak brzytwa tancerzy (cyt. za programem) było grubą przesadą.

PRZEDSTAWIAM CI...

IRINA KOŁPAKOWA



Irina Kołpakowa

Urodziła się 22 maja 1933 roku w Leningradzie. Po ukończeniu Szkoły Choreograficznej w Leningradzie, gdzie była ostatnią uczennicą Agrypiny Waganowej, występowała na scenie Teatru im. Kirowa. Najwyższe szczyty sztuki osiągnęła w partiach repertuaru klasycznego, zarówno w rolach głównych, jak i epizodycznych, np. Królowa driad w *Don Kichocie* Minkusa czy rola księżniczki Floriny w *Łpiwej królownie* Czajkowskiego.

Z sukcesem kreowała główne partie w *Dziadku do orzechów*, *Fontannie Bachczysaraju*, *Kopciuszk*.

Była odtwórczynią głównych ról w baletach Jurija Grigorowicza – Katarzyny w *Kamiennym kwiecie* i Szirin w *Legendzie o miłości*. W latach 60-tych przywróciła świetność wielkiemu baletom klasycznym występując w *Łpiwej królowie* (Aurora) i *Rajmondzie* Góazunowa (Rajmonda). Kołpakowa nieustannie udoskonalała ich wykonanie i stała się jedną z najwybitniejszych przedstawicielek petersburskiej akademickiej szkoły tańca. Do innych wybitnych kreacji Iriny Kołpakowej należały partie *Giselle*, *Sylfidy* w *Sylfidzie*, *Motyła* w *pas de deux* z baletu *Motyl* w choreografii Pierre'a Lacote'a wg. Marii Taglioni.

Artystka imponowała również świetnym aktorstwem i dramatycznym wyrazem w rolach *Desdemony* (*Otello* w choreografii Wachtanga Czabukianiego), *Niny* (*Maskarada* Borysa Fenstera), *Panoczki* (*Taras Bulba*). We wszystkich tych i wielu innych baletach Kołpakowa była pierwszą wykonawczynią ról, które na stałe weszły do repertuaru rosyjskich balerin. W 1974 roku tancerka współpracowała także z Borysem Ejjmanem przy okazji filmu telewizyjnego *Wspaniałe divertissement*. Leonid Jakobson stworzył dla niej rolę Menady w swoim *Spartakusie* oraz miniatyrę *Marzenie* (1951) i *Śnieżynka* (1957). Z ważniejszych ról Iriny Kołpakowej nie można zapomnieć o *Kitri* w *Don Kichocie* i *Julii* w *Romeo i Julii* w choreografii Igora Czernyszewa. Na szczęście sztuka taneczna Iriny Kołpakowej została obficie zarejestrowana na taśmie filmowej: *Szopeniana* 58 r., *Tańczy Irina Kołpakowa* 76 r., *Łpiwa królowna* 82 r. (nagranie atwo dostępne w Polsce), *Sylfida* 84 r., *W świecie natchnienia* 89 r., i in. Od 1971 roku Kołpakowa była pedagogiem baletu w Teatrze im. Kirowa, a od 1989 – American Ballet Theater. W 1982 ukończyła studia specjalności choreografa-korepetytora. Na scenie zreali-



Irina Kołpakowa jako Giselle

zowała m.in. *Łpiwa królowna*, *Giselle*, *Pachitè*, *Sylfidè*. W 1965 roku zdobyła nagrodę 3-tej Gwiazdy na Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Paryżu, w 1982 roku została uhonorowana Nagrodą im. Anny Pawłowej.

ABC BALETOMANA

jeté

termin odnoszący się do ruchów wykonywanych z wyrzutem nogi



1. *battement tendu j.* – wyciągnięcie nogi do przodu, w bok lub tył z wyrzutem na 45° (grand b.t.j. – z wyrzutem nogi na 90° i wyżej)

2. *jeté* – skok z nogi na nogę. Grupa skoków j. jest bardzo zróżnicowana i szeroko wykorzystywana, szczególnie do nadania tańcowi heroicznego charakteru, np. bardzo efektowne *grand j.*, *j. entracé* (dosłownie: skok przeplatany), *grand j. en tournant* i in.

lent

termin oznaczający wolne, spowolnione wykonanie *pas*

par terre

określenie wskazujące na to, że ruch ma być wykonany na podłodze (w odróżnieniu od ruchów wykonywanych w powietrzu), np. *rond de jambe p.t.*

pas

z franc. *krok*

1. pojedynczy wyrazisty ruch wykonywany zgodnie z zasadami tańca klasycznego lub zespół ruchów skądą się na dany krok taneczny, np. *pas de chat*
2. konkretny taniec w balecie klasycznym, np. *pas de ruban* (taniec ze wstążką)
3. wieloczęściowa forma taneczna w balecie klasycznym, np. *pas de deux* i *pas de trois* (np. w I akcie *Jeziora Abędziego*)

pas d'action

złożona forma taneczno-muzyczna organicznie związana z rozwojem akcji baletu. W toku rozwoju baletu klasycznego utrwala się forma p.d.a. złożona z *entrée*, *adagia* solistów z towarzyszeniem koryfeów i *corps de ballet*, kilku wariacji i wspólnej kody. P.d.a. zatrzymuje w kluczowych momentach tok akcji i wyraża uczucia bohaterów (a przede wszystkim służy tanecznemu popisowi)

pas de basque

skok z nogi na nogę. Noga wykonuje najpierw *demi-rond* palcami po podłodze, na nią parterowym skokiem zostaje przeniesiony ciężar ciała, druga noga poprzez I pozycję zostaje przeniesiona do przodu i nogi zostają połączone w V pozycję

pas de chat



dosłownie: koci skok, skok nadający delikatny, pełen gracji skok kota. Nogi zgięte w kolanach po kolei wyrzucane s' do tyłu (przodu, w bok), korpus jest zgięty, upozowanie r'k może być różne

pas de ciseaux

skok z jednej nogi na drugą, podczas którego wyciągnięte nogi zostają po kolei wyrzucane do przodu, na moment siadają się w powietrzu, po czym jedna przez I pozycję ostro przechodzi w arabeskę



pas de deux

taniec dwójga tancerzy mający prezentować ich grację i techniczne mistrzostwo. Tradycyjna forma p.d.d. uformowała się w epoce romantyzmu w drugiej połowie XIX w. i przetrwała do dziś w choreografiach np. *Perrota* i *Petipy*. Klasyczne p.d.d. skądą się z *entrée*, *adagia* dwójga tancerzy, wariacji czyli solo tancerza, wariacji tancerki i kody

pas de poisson



skok ryby, skok z jednej nogi na drugą z wyrzuceniem nóg do tyłu i charakterystycznym wygięciem korpusu, upozowaniem r'k i g'ow

pas de trois

jeden z rodzajów baletowego ansamblu. Taniec trójga tancerzy o kanonicznej strukturze: *entrée*, *adagio*, wariacja każdego z trójga tancerzy, wspólna koda. P.d.t. zwykle nie posiada charakteru dramatycznego, np. p.d.t. w I akcie *Jeziora Abędziego*

pas marché

krok, w którym (w odróżnieniu od zwykłego kroku) stopa stawiana jest na podłodze z palców, a nie z pięty

pas de soubresaut

skok z dwu nóg na dwie nogi rozpoczynany i zakończony w V pozycji. W powietrzu nogi również pozostają w tej pozycji, a tułów silnie wygina się do tyłu

pasé

droga nogi pracującej podczas wykonywania *pas* (przejściu z jednej pozycji w drugą). Noga może przechodzić na poziomie *sur le cou-de-pied*, na poziomie kolana oraz na poziomie I pozycji (*par terre*)