# BARDZO ŚPIĄCA KRÓLEWNA

AUGUSTYN BLOCH

# BARDZO ŚPIĄCA KRÓLEWNA

GRZEGORZ MICHALSKI

# O TWÓRCZOŚCI AUGUSTYNA BLOCHA

Obserwując rozwój muzyki w ostatnich dziesięcioleciach nietrudno zauważyć, że był to okres zasadniczych przemian zarówno w dziedzinie estetyki, jak i techniki kompozytorskiej oraz form organizacyjnych życia muzycznego. Niebywała różnorodność postaw twórczych — od zapatrzonego w odległe stulecia konserwatyzmu, poprzez umiarkowany modernizm naśladowców klasyków XX wieku, aż po jaskrawe demonstracje niektórych awangardystów, uzurpujących sobie wyłączne prawo wytyczania dalszego biegu historii — pociągnęła za sobą równie chaotyczną rozmaitość poglądów na sztukę i kryteria jej oceny. Radio, telewizja, płyty, wielkie instytucje koncertowe i wydawnicze pilnie propagowały wszystko, co pachniało nowością lub w jakikolwiek inny sposób przyciągało uwagę odbiorców. W efekcie próby uporządkowania obrazu muzyki współczesnej, wyłowienia zeń tego, co wartościowe, oraz odrzucenia pustych deklaracji i jałowych powtórzeń ginęły w lawinie nieustannie napływających nowych informacji. Proces ten rozpoczął się jakieś ćwierć wieku temu i na dobrą sprawę trwa nadal, jednak wraz z upływem czasu wyraźniejsze stają się proporcje talentów, zwiększają się różnice między dziełami wybitnymi a przeciętnymi, ujawnia się trwałość i płodność jednych koncepcji, inne idą w zapomnienie.

←
Augustyn Bloch

Dziś będziemy mieli okazję poznać jeszcze jeden nowy utwór. Czy przyniesie on ze sobą coś odkrywczego, czy porwie nas swoim pięknem, czy też wyjdziemy z teatru zdezorientowani, szukając gorączkowo nazwy dla tego, co było naszym udziałem, lub może staniemy się świadkami klęski autora i wykonawców?... Po spektaklu każdy znajdzie własną odpowiedź na te pytania, jednak, nie przesądzając oceny dzieła, dla tych, którzy śledzą rozwój najnowszej muzyki polskiej, nie będzie ono zaskoczeniem.

Cofnijmy się nieco myślą do przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — okresu efektownych, bezprecedensowych sukcesów polskich kompozytorów. Rok 1959 i dwa pierwsze miejsca (ex aequo!) dla *Muzyki żałobnej* Lutosławskiego i *Czterech esejów* Bairda na paryskiej Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO; Kazimierz Serocki prezentuje na Kursach Darmstadzkich (1958) swoją *Musica concertante* zaś na „Warszawskiej Jesieni" doskonały cykl pieśni *Serce nocy*, a rok później na wspomnianej Trybunie Kompozytorów zdobywa wyróżnienie za *Sinfoniettę*. Kilka miesięcy wcześniej (w kwietniu 1959) na arenę wkroczył 26-letni wówczas Krzysztof Penderecki zdobywając od razu trzy główne nagrody na krajowym Konkursie Młodych Kompozytorów (za *Strofy, Emanacje* i *Psalmy Dawida*), w październiku tego samego roku Zbigniew Wiszniewski zdobywa Prix Italia za operę radiową *Neffru*. W kolejnych latach na polskich twórców spada istny grad nagród, wyróżnień, dyplomów, zaś wśród laureatów najczęściej powtarzają się nazwiska Lutosławskiego, Bairda, Serockiego, Pendereckiego, Bacewiczówny, Kilara, Twardowskiego i Blocha. Wraz z tą eksplozją talentów pojawiło się lansowane przez krytyków zagranicznych określenie „polska szkoła kompozytorska", używane tyleż często, co nieprecyzyjnie. To dość łatwe „szufladkowanie" napotykało na sprzeciwy ze strony kompozytorów, zaś samo określenie nigdy nie zostało zdefiniowane i dla polskiego środowiska nadal pozostaje niejasne. Wydaje się jednak, że dziś, z perspektywy kilkunastu lat, łatwiej jest wskazać w wielu powstających wówczas polskich utworach na pewne charakterystyczne zestawienie cech, jakiego nie można było spotkać w dziełach kompozytorów innych narodowości. Mam tu na myśli rygorystyczną, ale nie schematyczną dyscyplinę techniczną, jasny i przejrzysty kształt formy, nowoczesną postać brzmieniową i podporządkowanie całej konstrukcji nadrzędnej idei estetyczno-wyrazowej. Cechy te, z różnym rozłożeniem akcentów, są obecne w utworach Serockiego, Bairda, Lutosławskiego i Blocha.

Augustyn Bloch (ur. 1929) swoją karierę artystyczną rozpoczął jako wirtuoz-organista, osiągając szybko wysoką pozycję

wśród polskich muzyków tej specjalności. Jednak po kilku latach zaniechał występów i nagrań jako wykonawca, poświęcając się wyłącznie kompozycji. W swych pierwszych utworach (*Wariacje fotepianowe* — 1953, *Sonata organowa* — 1954, *Concertino* — 1958) deklaruje się jako zwolennik ścisłych form, tradycyjnego solidnego rzemiosła i ekspresji oscylującej od skupionego emocjonalizmu chorału do chłodnej elegancji neoklasycyzmu. Wspomniany wcześniej przełom w muzyce polskiej znalazł także silne odbicie w twórczości Blocha. Świadczą o tym jego kolejne dzieła — *Espressioni per soprano ed orchestra* (1959), *Medytacje* na sopran, organy i per-

kusję (1961) i balet *Oczekiwanie* (1963, wystawiony w 1964 roku a potem z innym librettem i pod tytułem *Samotność* w 1968 roku przez warszawski Teatr Wielki) — utwory, które przyniosły kompozytorowi pasmo znakomitych sukcesów, potwierdzonych nagrodami na konkursie im. Rainiera III w Monaco. Augustyn Bloch zastosował tu na dość szeroką skalę technikę dodekafoniczną, która stała się odtąd trwałym elementem jego warsztatu kompozytorskiego i jej ślady widoczne są nadal w jego dziełach, mimo znacznego rozluźnienia i wzbogacenia ich zasad konstrukcyjnych. Wypracowaną na początku lat sześćdziesiątych stylistykę muzyki Blocha moż-

na z pewnością uznać za charakterystyczną dla tak zwanej „polskiej szkoły kompozytorskiej". Przesądza o tym zarówno uporządkowany i nowoczesny obraz dźwiękowy, jak i klimat emocjonalny jego dzieł, łączący w sobie finezję i humor z elementami dramatycznymi i lirycznymi.

Ważne miejsce w twórczości Blocha zajmują utwory wokalne — wymienić tu można wspomniane *Espressioni, Medytacje,* oraz operę-misterium *Ajelet, córka Jeftego* do libretta J. Iwaszkiewicza (1967) czy wreszcie *Psalm radosny* (1970), którego wersję baletową zrealizował warszawski Teatr Wielki w roku 1972. Kompozytor operuje głosem ludzkim bardzo swobodnie i z reguły wykorzystuje wszechstronnie jego możliwości techniczne i wyrazowe. We wcześniejszych utworach przeważają jeszcze partie o niezmiernie skomplikowanym rysunku melodyczno-rytmicznym, dzięki swym cechom wyrazowym bliższe niekiedy swobodnym improwizacjom jazzowym niż koncertowym popisom koloraturowym. Źródłem inspiracji dla wielu tych utworów była zapewne znakomita wirtuozerska sztuka wokalna Haliny Łukomskiej — żony kompozytora. Sposób użycia głosu podlega jednak w twórczości Blocha podobnej ewolucji jak operowanie instrumentami. W utworach sprzed roku 1960 jest to jeszcze instrumentacja tradycyjna, oparta na wzorach baroku i klasycyzmu (*Concertino*), stopniowo partie instrumentalne stają się coraz bardziej skomplikowane, samodzielne i zróżnicowane (*Medytacje*), aby wreszcie przekształcić się na powrót w prostsze układy zespołowe, ale już o całkiem nowym charakterze, podporządkowanym nie tyle wymogom tradycyjnych podziałów melodyczno-harmonicznych, co raczej wartościom barwy, dynamiki i agogiki (*Enfiando* — 1970). Mimo stopniowej i bardzo konsekwentnej modernizacji swojego języka muzycznego Augustyn Bloch nigdy nie zrezygnował z elementów tak silnie zakorzenionych w tradycji muzyki europejskiej, jak uchwytne postaci melodyczne, wyraziste rytmy czy łączące się najściślej z dzisiejszym teatrem instrumentalnym popisy wirtuozowskiej gry (*Salmo gioioso*). Ten „tradycjonalizm", z pewną podejrzliwością traktowany w latach eksplozji nowości technicznych, zaczyna dziś nabierać ponownie wartości i znaczenia — być może przyczyną tego zjawiska jest rosnący głód stabilizacji, a także coraz powszechniej akcentowane choć nienowe przekonanie, że rzeczą kompozytora jest przekazywać w dźwiękach treść, myśli, idee lub emocje. Utwór, który nie mówi nic — również mówi prawdę o jego twórcy, ale takich prawd nie jesteśmy ciekawi.

*Bardzo śpiąca królewna* jest połączeniem opery, baletu i pantomimy. Powstała w 1973 roku na zamówienie Teatru Wielkiego i jest pomyślana jako utwór dla dzieci (od lat 8

do 80! — jak mówi żartobliwie sam kompozytor). W dorobku Augustyna Blocha nie jest to dzieło odosobnione — dość wspomnieć, że kompozytor w roku 1960 otrzymał nagrodę Polskiego Radia właśnie za muzykę dla dzieci, zresztą także inne cechy tego dzieła pozostają w ścisłym związku z wcześniejszymi kompozycjami zarówno pod względem stosowanej techniki, jak i nastroju, łączącego liryzm z groteską i żartem. Studiując partyturę *Bardzo śpiącej królewny* znajduje się na jej kartach wiele znakomitych pomysłów instrumentacyjnych, dowcipów muzycznych i sytuacyjnych; partie wokalne i orkiestrowe wycyzelowane w najdrobniejszych detalach stawiają często przed wykonawcami bardzo trudne zadania. Wkrótce martwa dotąd partytura ożyje i będziemy świadkami narodzin nowego dzieła wybitnego polskiego kompozytora.

*Grzegorz Michalski*

JANINA PUDEŁEK

# BAŚŃ O ŚPIĄCEJ KRÓLEWNIE I JEJ WERSJE BALETOWE

Historię o pięknej księżniczce, którą z wywołanego zaklęciem złej wróżki snu obudził pocałunek młodzieńca, znaną zapewne znacznie wcześniej, opracował francuski pisarz czasów Ludwika XIV Charles Perrault i zamieścił w zbiorze *Histoires, ou contes du temps passé avec moralités*, wydanym w Paryżu w 1697 roku. Obok *La belle au bois dormant* — tak bowiem brzmiał francuski tytuł baśni — znalazły się znane i popularne do dziś historie o Kopciuszku, Czerwonym Kapturku, Tomciu Paluchu i inne. Warto również przypomnieć, że opowieść Perraulta o śpiącej królewnie nie kończyła się w momencie szczęśliwego małżeństwa księżniczki i jej wybawcy tradycyjnym *i odtąd żyli długo i szczęśliwie*. Owszem, żyli długo, ale wiele burzliwych i okrutnych wydarzeń poprzedziło moment nastania pełnego i niczym nie zmąconego szczęścia. Ta część baśni jest jednak mniej znana, gdyż przeważnie nie wykorzystywano jej przy kolejnych opracowaniach literackich i scenicznych.

Nie przypadkiem baśń tę opracował po raz pierwszy w formie baletu znany francuski choreograf Jean Aumer. Dwudzieste lata XIX wieku były w historii baletu okresem przejściowym od klasycyzmu do romantyzmu. Coraz częściej choreografowie, zgodnie z duchem czasu, poszukiwali tematu do nowych dzieł wśród dawnych legend i baśni. *La belle au bois dormant*, poruszająca odwieczny temat walki dobra ze złem, życia ze śmiercią, prezentowała materiał wyjątkowo dogodny dla potrzeb baletu. Premiera nowego baletu, wystawionego pod tym samym tytułem, co baśń, odbyła się w operze paryskiej 27 kwietnia 1829 roku, a więc o dwa lata wcześniej niż opera Meyerbeera *Robert diabeł* ze słynną sceną uwodzenia w III akcie i o trzy lata wcześniej niż legendarna *Sylfida* (obie uznawane za początek romantyzmu w balecie), i zyskała dużą popularność wśród publiczności. Mniej entuzjazmu przejawiła krytyka, chociaż współtwórca-

mi — obok Aumera — byli tak wybitni artyści epoki, jak znany komediopisarz i librecista Eugène Scribe, popularny kompozytor oper i baletów Ferdinand Hérold oraz mistrz scenografii i świetnych efektów scenicznych Pierre-Luc-Charles Ciceri, wśród wykonawców zaś na afiszu znalazła się czołówka tancerzy opery paryskiej, m.in. Maria Taglioni, Lise Noblet, Amélie Legallois i Ferdinand. Mimo doraźnego sukcesu balet nie został nigdy wznowiony w operze paryskiej, nie doczekał się również premiery w żadnym innym teatrze. Wydaje się, że zasadniczą przyczyną krótkiego żywota *La belle* był sposób dramaturgicznego opracowania baletu. Scribe, mistrz salonowej, pełnej skomplikowanych intryg miłosnych komedii, nie wyczuł ducha nadchodzącej epoki. Gdyby w baśni Perraulta podkreślił wszystko, co w niej było fantastyczne, baśniowe — kto wie, czy *La belle* nie stałaby się w historii baletu manifestem romantyzmu. Tymczasem Scribe odbiegł dość daleko od pierwowzoru, elementy fantastyki i baśniowości potraktował jako ozdobniki, szeroko zaś rozbudował wątek miłosnych perypetii księżniczki Iseult i jej wybawcy Gérarda. Księżniczkę wplątał w konflikt między narzuconym jej małżeństwem z księciem Gannelor a miłością do pazia Artura, Gérardowi zaś kazał kochać młodą Marguerite. Całość zakończył w sposób dość zaskakujący — podwójnym małżeństwem: Iseult z paziem Arturem i Gérarda z jego ukochaną Marguerite. Intryga, która zapewne bawiłaby w komedii, okazała się niezbyt przydatna dla potrzeb baletu, a co więcej niezgodna z panującą tendencją. Z tej przyczyny zapewne *La belle au bois dormant* Aumera zamiast stać się początkiem nowej epoki, przeszła do historii baletu jako jedna z ostatnich pozycji epigońskich.

Po raz drugi baśń Perraulta wkroczyła na scenę baletową po 61 latach, 3 stycznia 1890 roku, w Petersburgu, aby pozostać na niej do dziś jako jedna z klasycznych i najwyżej cenionych pozycji światowego repertuaru baletowego. Muzykę do gotowego, bardzo szczegółowo opracowanego przez Iwana Wsiewołożskiego i Mariusa Petipa libretta skomponował Piotr Czajkowski, choreografia zaś była dziełem Mariusa Petipa. Scenografię przygotowali Heinrich Levogt, Iwan Andrejew, Konstantin Iwanow, Matwiej Szyszkow i Michaił Boczarow, kostiumy Iwan Wsiewołożski. Z opowieści Perraulta wykorzystano ponownie część pierwszą. Tym razem jednak twórcy baletu znacznie celniej trafili w gust epoki i potrzeby chwili. Carski dwór potrzebował widowiska monumentalnego, efektownego, które swą wspaniałością podkreślałoby potęgę i autorytet caratu. Dziwnie podobne mimo różnicy czasu i przestrzeni wydają się pod tym względem idee rosyjskiego cara i francuskiego Ludwika XIV...

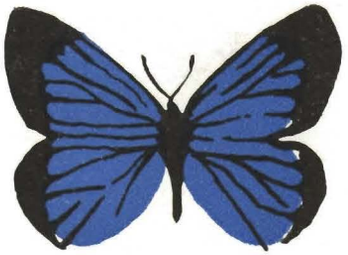
*Śpiaszczaja krasawica*, czyli *Śpiąca królewna*, taki bowiem tytuł nadano baśni Perraulta w tej wersji, otrzymała kształt sceniczny stworzonego przez Petipa gigantycznego baletu-divertissment z jego tradycyjnym już podziałem na „numery": wirtuozowskie popisy baleriny, tańce solistek, tańce charakterystyczne solowe i zbiorowe. Całość nawet na stosunki przyzwyczajonego do przepychu widowisk baletowych Petersburga wypadła imponująco. Złożyły się na to wszystkie elementy: mistrzowska choreografia Petipa, wspaniała muzyka Czajkowskiego, proste, zgodne z pierwowzorem libretto, znakomita oprawa scenograficzna, utrzymana w pierwszej części w stylu epoki Ludwika XIV, w ostatnim akcie w stylu Ludwika XV, wreszcie znakomici wykonawcy: Carlotta Brianza w roli Aurory, Paweł Gerdt w roli księcia, Maria Petipa —

Wróżka Bzu i Enrico Cecchetti jako Carabosse. W następnych przedstawieniach występowali najznakomitsi tancerze rosyjscy. Dzięki tym walorom *Śpiąca królewna* przez długie lata była reprezentacyjnym widowiskiem carskiego baletu, widowiskiem, którego nie odważył się wystawić żaden inny zespół. Ryzyko to podjął dopiero Sergiusz Diagilew, który siłami swoich Ballets Russes wystawił *Śpiącą królewnę* 2 listopada 1921 w Londynie. Sukces tej wersji zapoczątkował triumfalny pochód baletu poprzez sceny i kontynenty, który trwa do dziś.

Po raz trzeci w nowej wersji, tym razem z muzyką Johanna Straussa, wkroczyła baśń Perraulta w 1934 roku na scenę berlińskiej Staatsoper w opracowaniu choreograficznym jednego z czołowych przedstawicieli modernistycznego tańca niemieckiego — Rudolfa von Labana. Brak bliższych informacji o tej wersji we wszystkich dostępnych źródłach jest świadectwem wielce wymownym.

Każda z dotychczasowych wersji *La belle au bois dormant* była ściśle związana z epoką, w której powstała, była jej bardziej lub mniej trafnym wyrazem. *Bardzo śpiąca królewna* Augustyna Blocha jest czwartą z kolei, współczesną nam interpretacją tej pięknej bajki. Jaką? To już każdy z nas sprawdzi sam i oceni.

*Janina Pudełek*



# BARDZO ŚPIĄCA KRÓLEWNA

Treść

## I. UCZTA KRÓLEWSKA

Król i Królowa trapili się wielce, że nie mają dzieci. Gdy więc po wielu latach urodziła im się córeczka, wydają z tej okazji wspaniałe przyjęcie, na które, zgodnie z obyczajem, przybywają wróżki, aby złożyć dary nowo narodzonej Królewnie. Wróżka Ślicznotka obdarza Królewnę urodą, wróżka Mądrusia — rozumem, Piruetka — talentem do tańca, Koloraturka — słowiczym głosem, Szarmantka — wdziękiem, Szpinetka — talentem do gry na wszystkich instrumentach. Jednak szczęśliwi rodzice zapomnieli zaprosić złą wróżkę Jędzunię, która zjawia się teraz nieproszona i oświadcza, że i ona pragnie Królewnę obdarować. Pochylona nad kołyską obwieszcza, że Królewna skończywszy piętnaście lat skaleczy się wrzecionem i umrze. Ogólne zamieszanie. Przerażona Królowa mdleje. Ale oto przybywa wróżka Filutka i oznajmia, że Królewna nie umrze, lecz zapadnie w stuletni sen, po czym zjawi się piękny i bogaty Królewicz, który zdejmie z niej zły czar.

## II. ORĘDZIE KRÓLEWSKIE

Król zwołuje konferencję na najwyższym szczeblu i wydaje orędzie do narodu. Trębacz i dobosz wędrują po całym kraju obwieszczając rozkaz królewski, że wszystkie wrzeciona i przędziwo mają być wyrzucone na złom. Ludność posłusznie wykonuje rozkaz, nie dosłyszała go jedynie głucha Starowinka, mieszkająca od lat pod starą wieżą zamkową.

## III. KRÓLEWNA KOŃCZY PIĘTNAŚCIE LAT

Królewna rośnie jak na drożdżach i rozwija się niebywale szybko, ku wielkiej radości królewskiej pary. Pewnego dnia Król i Królowa korzystając z pięknej pogody wyjeżdżają złotą karocą na spacer. Damy dworu udają się do swoich komnat, zaś Ochmistrzyni, która powinna opiekować się Królewną, ucina sobie drzemkę. Wszyscy zapomnieli o złowrogiej wróżbie Jędzuni. Tymczasem Królewna znalazłszy się w izbie głuchej Starowinki kłuje się w dłoń jej wrzecionem i pada martwa. Starowinka uderza w dzwon na alarm. Przybiegają przerażone Damy dworu i Ochmistrzyni. Przybiega Król ze swoją gwardią. Przybywa niesiona w lektyce wróżka Filutka.

## IV. STULETNI SEN

Wróżka Filutka oświadcza królewskiej parze i całemu zgromadzonemu dworowi, że oto spełnia się przepowiednia. Królewna nie umarła, lecz zapadła w sen, który będzie trwał sto lat i nic nie powinno go zakłócać. Za pomocą różdżki czarodziejskiej Filutka usypia więc wszystkich po kolei: Króla, Królową, Ochmistrzynię, Starowinkę, damy dworu, gwardzistów królewskich, kuchcików, słowem wszystkich i wszystko... nawet ogień płonący w piecu. Cały zamek pogrąża się w głębokim śnie.

## V. KRÓLEWICZ

Minęło sto lat. I oto przybywa zapowiedziany wróżbą Królewicz, który wybrał się w te strony na łowy. Ze zdziwieniem ogląda uśpiony zamek.

## VI. PRZEBUDZENIE

W blasku porannego słońca budzi się ze snu Królewna. Powoli budzą się inne osoby i przedmioty, budzi się ogień... Królewna tańczy ze swym wybawcą, pięknym Królewiczem, który po chwili prosi rodziców o jej rękę. Ci, oczywiście, wyrażają zgodę i udzielają młodej parze błogosławieństwa. Odbywa się wspaniały ślub.

## VII. UCZTA WESELNA

Po ceremonii zaślubin Król i Królowa wydają wielką weselną ucztę, w której bierze udział cały dwór, nie zapomniano też i o Wróżkach. Ogólna radość i szczęście.

# LA PRINCESSE DORMANT TRÈS FORT

Sujet

## I. FESTIN ROYAL

Le Roi et la Reine se tourmentaient beaucoup de ne pas avoir d'enfants. Aussi, lorsqu'après de longues années ils eurent une petite fille, ils fêtent sa naissance par un festin somptueux, auquel, d'après la coutume, ils invitent les Fées qui apportent leurs cadeaux à la petite Princesse nouveau-née. Les Fées lui offrent des dons splendides: beauté, esprit, talent pour la dance, voix de rossignol, charme, talents de musicienne. Mais les parents, dans leur bonheur, ont oublié d'inviter la méchante Fée Furiette qui apparaît de son propre gré et déclare son intention d'offrir, elle-aussi, un cadeau à la Princesse. Penchée sur le berceau, elle prédit que la Princesse, à l'âge de quinze ans, va se blesser avec un fuseau et mourra. Consternation générale. La Reine tombe évanouie. Mais voici qu'arrive la Fée Finette qui déclare que la Princesse ne mourra pas, mais qu'elle s'endormira d'un sommeil qui durera cent ans, jusqu' à ce n'arrive le Prince Charmant pour la libérer du sortilège.

## II. PROCLAMATION DU ROI

Le Roi convoque l'assemblée suprême des hauts dignitaires de la Couronne et lance une proclamation au peuple. Le Tambour et le Trompette parcourent le pays en annonçant l'ordre du Roi de détruire tous les fuseaux et toutes les quenouilles qui se trouvent dans les maisons de ses sujets. Le peuple s'incline docilement à l'ordre royal, seule Vieillotte, une bonne femme complètement sourde, qui habite aux pieds de la tour du château, n'a rien entendu de la proclamation.

## III. LA PRINCESSE A QUINZE ANS

La Princesse grandit et embellit chaque jour davantage, en faisant le bonheur du couple royal. Un jour, le Roi et la Reine, en profitant du beau temps, vont faire une promenade dans leur carrosse doré. Les dames d'honneur regagnent leurs appartements, tandis que la Gouvernante, qui devrait veiller sur la Princesse, fait la sieste. Tout le monde a oublié le présage sinistre de la Fée Furiette. Pendant ce temps, la Princesse se rend chez Vieillotte et tout en s'amusant avec le fuseau, se pique au doigt et tombe inanimée. Vieillotte court sonner la cloche d'alarme. Les dames d'honneur et la Gouvernante accourent épouvantées. Arrive le Roi, entouré de sa garde. La Fée Finette se trouve là aussi, portée dans une chaise par ses serviteurs.

## IV. LE SOMMEIL CENTENAIRE

La Fée Finette déclare au Roi et à la Reine, ainsi qu'à toute la cour rassemblée, que le moment est venu où le présage doit se réaliser. La Princesse n'est pas morte, mais elle dort d'un sommeil qui durera cent ans et rien ne doit le troubler. Avec sa baguette magique, la Fée Finette endort tout le monde: le Roi, la Reine, la Gouvernante, Vieillotte, les dames d'honneur, la garde royale, les marmitons, bref, tous et tout ... même le feu qui brûle dans la cheminée. Le château plonge dans un profond sommeil.

## V. LE PRINCE CHARMANT

Cent années sont passées. Et voilà le Prince Charmant qui se présente, comme il le fut annoncé dans le présage. Il est venu chasser dans les environs. Ebloui, il admire la Princesse endormie.

## VI. RÉVEIL

Dans la lueur du soleil matinal la Princesse se réveille lentement. Petit à petit les autres personnes et objets reviennent à la vie, même le feu dans la cheminée recommence à lancer des flammes ... La Princesse danse avec son sauveur qui dans un moment va demander sa main. Les parents heureux, acceptent sa demande et bénissent le jeune couple. Un mariage somptueux a lieu au château.

## VII. FESTIN DE NOCES

Après la cérémonie nuptiale, le Roi et la Reine donnent un grand banquet; toute la cour y est invitée. Cette fois on n'a pas oublié d'inviter aussi toutes les Fées. Joie et jubilation générale.

Program ilustrują projekty dekoracji i kostiumów
LILIANY JANKOWSKIEJ

Reprodukcje wykonał *Edward Hartwig*

Zdjęcie kompozytora wykonał *Marek Holzman*

Streszczenie libretta na język francuski przełożyła
*Renata Sobańska*

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

●

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
ALEKSANDER STEFANOWSKI

●

Projekt okładki
STANISŁAW TOEPFER

●

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

●

Wydawca:
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA-1. Zam. 1678/74. Nakł. 10 000.

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI

AUGUSTYN BLOCH

# BARDZO ŚPIĄCA KRÓLEWNA

**BAJKA MUZYCZNA**

Libretto
według baśni Charlesa Perraulta
AUGUSTYN BLOCH

Kierownictwo muzyczne
**MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI**

Choreografia i reżyseria
**WITOLD GRUCA**

Scenografia
**LILIANA JANKOWSKA**

Kierownictwo baletu
**MARIA KRZYSZKOWSKA**

PRAPREMIERA 29 WRZEŚNIA 1974
WARSZAWA

Środa, 19 marca 1975 r., godz.19

O S O B Y

Królewna . . . . . EWA GŁOWACKA

Królewicz . . . . . MIŁOSZ ANDRZEJCZAK

Królowa . . . . . BOŻENA BRUN-BARAŃSKA

Król . . . . . WŁADYSŁAW SKORACZEWSKI

Babcia . . . . . EUGENIUSZ BANASZCZYK

Wróżka Pilutka . . . . . AGNIESZKA KOSSAKOWSKA

Wróżka Jędzunia . . . . . ZBIGNIEW JUCHNOWSKI

Wróżka Piruetka . . . . . JANINA GALIKOWSKA

Wróżka Mądrusia . . . . . BARBARA GIERAŁTOWSKA

Wróżka Koloraturka . . . . . MIROSLAWA WOJEWODA

Wróżka Szarmantka . . . . . ELŻBIETA LIS

Wróżka Szpinetka . . . . . JOLANTA RUSAK

Wróżka Ślicznotka . . . . . BARBARA RYKOWSKA

Ochmistrzyni . . . . . ALINA BOLECHOWSKA

Starowinka . . . . . DANUTA HUK

Pies pudel . . . . . JANUSZ SUBICZ

S t r a ż  p o ż a r n a  i  k r ó l e w s k a

ZESPÓŁ BALETOWY

D a m y  d w o r u

Chór żeński

CENTRALNEGO ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO Z H P

Dyrektor i kierownik artystyczny - Władysław Skoraczewski

BALET I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Statyści

•

Dyryguje

MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

Asystent dyrygenta

Wojciech Rajski

Asystent choreografa

Zygmunt Sidło

Przygotowanie solistów

Ewa Ćwieczkowska, Jerzy Gaczek

Przygotowanie chóru żeńskiego CZA ZHP

Krystyna Wasilewska

Scenografowie asystenci

Ewa Mikułowska, Anna Zakrzewska-Rodziewicz,

Wanda Żukowska-Waszak

Inspicjenci

*Jadwiga Bursztynowicz, Bogumił Skorski, Franciszek Tutak, Zygmunt Wojtiuk*

Suflerzy

*Barbara Rakowska, Romuald Walter*

Kierownik grupy statystów

*Bolesław Osik*

Inspektorzy baletu

*Ludwik Małecki, Irena Ładowska*

Światło

*Stanisław Zięba*

Dźwięk

mgr *Ewa Kurkowska*

Kierownictwo działu sceny

*inż. Mirosław Łysik*

Brygadier sceny

*Stanisław Marciniak*