KRÓL ROGER

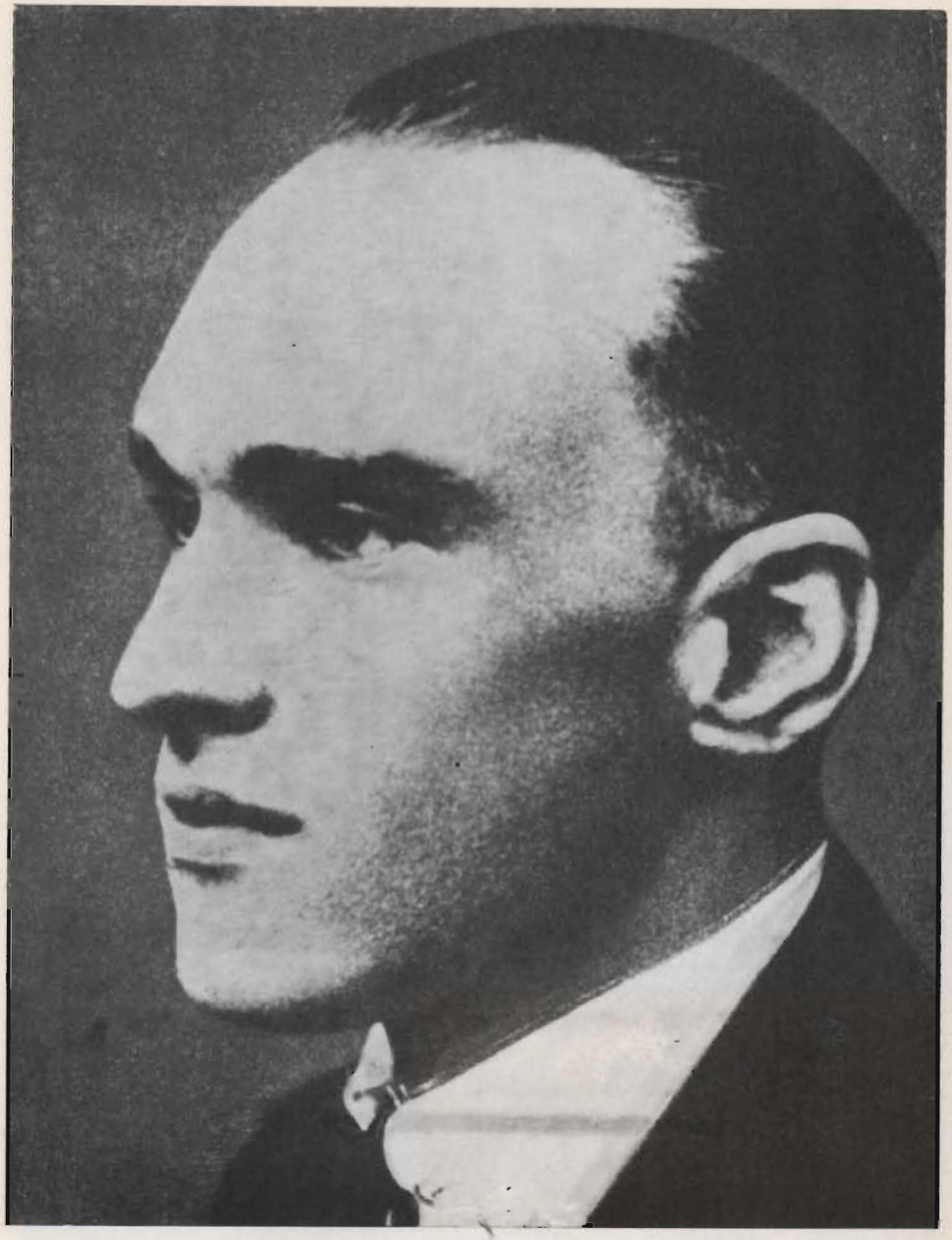
Karol Szymanowski

KRÓL ROGER

Kurt Heyman

„...A z głębi samotności, z otchłani mocy mej, przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!"

(Roger — akt III)



Jarosław Iwaszkiewicz — z okresu pracy nad „Rogerem".

Jarosław Iwaszkiewicz

GENEZA „KRÓLA ROGERA"

Geneza *Króla Rogera*? Zdaje mi się, że już niewiele mogę powiedzieć na ten temat. Sprawa to, o ile chodzi o przeżycia osobiste, odległa; minęło już prawie pół wieku, kiedyśmy z Szymanowskim omawiali to dzieło, od kiedy zaczęły się rodzić w naszych głowach jego najpierwsze i bardzo jeszcze niewyraźne kontury. Sprawa ta należy już chyba do historii muzyki i dziejów opery polskiej, i nie tyle ja, jako autor libretta i pierwotnego pomysłu akcji teatralnej, mam tutaj coś do powiedzenia, ile badacze, uczeni w piśmie i ci, którzy potrafią dziwaczny w gruncie rzeczy pomysł wyprowadzić z ducha tej jakże odległej epoki.

Najwięcej danych ci uczeni mogą znaleźć w listach Szymanowskiego do mnie — już ogłoszonych w książce — a mających w sobie wiele z treści owych czasów. Nie były one jednak dotychczas dostatecznie uważnie przeczytane.

Przede wszystkim istnieje list z dnia 18 sierpnia 1918 roku, który ustala zasadnicze koncepcje naszej współpracy nad *Rogerem*. W liście tym jest bardzo dużo uwag Szymanowskiego o teatrze i muzyce teatralnej w ogóle, o operze jako „widowisku", o tym pod jakimi wpływami powstała w głowie kompozytora wizja niezmiernie barwnego, bogatego, w zamyśle swoim „przeładowanego dzieła".

Uderza nas w słowach tego listu wyraz głębokiej wiary Szymanowskiego w potrzebę opery i jej żywot. Więcej, Szymanowski pisze: „Nie wierzę nawet, by teatr bez muzyki mógł już długo trwać!". To znaczy, że zakłada w ogóle istnienie widowiska teatralnego, współczesnego widowiska, jako widowiska muzycznego par excellence.

Oczywiście, gdy porównuję istniejące dzieło z wszystkimi zamiarami, jakie się w naszych głowach lęgły — uderza mnie kontrast pomiędzy gigantycznością zamysłu a skromnością jego realizacji. Chociażby pod względem czasowym. Szymanowski w liście swoim wspomina, że można by było rozciągnąć owo widowisko na dwa wieczory—marzy mu się coś w rodzaju cyklu operowego w guście Wagnera. Jak wiadomo w realizacji *Król Roger* okazał się bardzo krótką operą. I dobrze, że tak się stało. Skondensowanie dziania się muzycznego — i nikła dosyć akcja dramatyczna — rozciągnięte na większą przestrzeń czasową na pewno zmniejszyłyby efekt muzyczno-teatralny dzieła.

Trzeba sobie zdawać sprawę — zastanawiając się nad genezą tego utworu — kim byli ci dwaj kontrahenci, którzy się spotkali przy realizacji nader ambitnego zamiaru. Chociaż liczyłem sobie wówczas dwadzieścia cztery lata (Szymanowski był o dwanaście lat starszy), to jednak młodość moja upłynęła w dość ciężkich warunkach prowincjonalnego bytu i mało byłem oswojony z ogólnym poziomem ówczesnej sztuki europejskiej. Mówiąc po prostu, mało co widziałem i mało co słyszałem, naprzód w dalekim Elizawetgradzie, potem w Kijowie, gdzie oczywiście poziom życia kulturalnego był wysoki — ale ani moje środki, ani bardzo wcześnie zaczęta praca zarobkowa nie pozwalały mi w tym życiu brać należytego udziału. Oczywiście za granicę — ani nawet do Moskwy czy Petersburga — nigdy nie wyjeżdżałem i niewielkie miałem pojęcie o osiągnięciach ówczesnego teatru muzycznego i teatru w ogóle. Toteż Szymanowski musiał mnie wymownie przekonywać do przejęcia się twórczością teatralną.

„Nie zapomnij, że muzyka sceniczna jest naprawdę czarodziejskim środkiem — pisał Szymanowski. — Mnie się zdaje, że Ty nie zdajesz sobie z tego dostatecznie sprawy z powodów czysto zewnętrznych — mianowicie, iż nie widziałeś wprost przedstawienia, które by było idealne samo w sobie". Przytacza przy tym takie widowiska, jak przedstawienie *Elektry* Straussa w Operze Wiedeńskiej, jak przedstawienie *Tristana* (gdzie? nie wiem — o idealne przedstawienie tej opery Wagnera i dzisiaj jest bardzo trudno) i wreszcie balety Strawińskiego w teatrze Diagilewa.

Wziąwszy chociażby te wzory, zobaczymy jak bardzo pomysł Szymanowskiego był związany z epoką i ze stylem sztuki muzycznej i teatralnej, jakiej realizacje przypadły na lata pomiędzy pierwszą rewolucją 1905 roku a rokiem 1917. Myślę, że inscenizując *Króla Rogera*, pracując nad jego realizacją i ustawiając go w stosunku do innych dzieł muzycznych, zawsze to trzeba brać pod uwagę.

Trzeba także zdawać sobie sprawę, że w gruncie rzeczy Szymanowski szukał tylko pretekstu do stworzenia tego muzycznego widowiska i że wszelkie momenty „treściowe" nie przedstawiały dla niego szczególnej wagi.

„Myślowo to mi się rysuje w tym kształcie: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie łączących się światów... poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek... błądzenie wśród niesłychanych skarbów... akcja sceniczna może być właściwie zupełnie luźna!"

Są to słowa Szymanowskiego wciąż z tego samego listu. Wynika z nich jasno, że każde powiązanie tych rzeczy i spraw, które uderzyły go w czasie typowo „estetyzującej" wycieczki na Sycylię, byłoby dla niego dobre.

Zatrzymuję się dłużej nad tym listem, gdyż jest on jakby momentem centralnym realizacji naszego pomysłu.

Ów list z sierpnia poprzedzała moja wizyta w Elizawetgradzie w czerwcu 1918 roku, kiedy to wyłonił się po raz pierwszy pomysł naszej współpracy. Musieliśmy o tych rzeczach coś niecoś wspominać i podczas poprzedniej zimy, którą Szymanowski spędził częściowo w Kijowie, gdzie chorował ciężko na szkarlatynę, i gdzie go często odwiedzałem. Gadaliśmy przy tym na najrozmaitsze tematy. Trzeba oczywiście pamiętać, że nie wydałem wówczas ani jednej książki, a i w szufladzie mojej niewiele utworów spoczywało. Wszystkie te moje szkice i wiersze, i pierwsze początki prozy *(Ucieczka do Bagdadu)*, Szymanowski znał, i tylko na podstawie moich pierwocin zapalił się do pomysłu współpracy.

Moja ówczesna wizyta w Elizawetgradzie bardzo jest dla mnie pamiętna, Szymanowski prawie wcale nie komponował, odkładając swoją pracę muzyczną „na później", za to bardzo dużo czytał, pisał literacko i porządkując wspomnienia ze swych podróży odbytych w latach 1913 i 1914, bardzo dużo wspominał. Wtedy to opowiadał mi szczegółowo i szeroko o tym, co go zafrapowało podczas podróży na Sycylię i w ogóle do Włoch. Dla mnie były to opowiadania o rzeczach kompletnie nieznanych. Słuchałem ich z zapartym oddechem. Z tych właśnie opowiadań — z początku o cesarzu Fryderyku II, a potem o królu Rogerze i jego wnuku — zrodziły się pierwsze szkice naszej opery.

W wiele lat potem odbyłem moją pierwszą podróż na Sycylię i wracałem do niej wielokrotnie, zawsze z tym samym zaciekawieniem i przejęciem, jakie wznieciły we mnie opowiadania elizawetgradzkie. (Między innymi byłem tam także w Palermo na przedstawieniu *Króla Rogera* w Teatro Massimo w r. 1949). Oczywiście patrzyłem na Sycylię innymi już oczami i widziałem w niej nie tylko to piękno, które spostrzegał Szymanowski. Zawsze jednak został we mnie ten sam, co u kompozytora, podziw dla tego zadziwiającego pomieszania kultur i przenikania wzajemnego wielkich obszarów sztuki greckiej, arabskiej, normańskiej i włoskiej. Mieszanina ta stanowi największą osobliwość i upajający czar tej wyspy, mimo iż stopniowa technizacja, uprzemysłowienie, a zwłaszcza przysposobienie dla turystów wiele z uroków tej dziedziny zabiło.

W zeszłym roku byłem jeszcze w Syrakuzach nad „źródłem Aretuzy", które już zupełnie inaczej wygląda niż przed trzydziestu laty, kiedy widziałem je po raz pierwszy. Musiało jeszcze inaczej wyglądać, kiedy widział je Szymanowski przed pół wiekiem.

Z tych rozmów z moim kuzynem urodził się więc pierwszy pomysł. Nastąpił potem okres wymiany listów (nie wszystkie one ocalały) i szkicowanie samego szkieletu dramatycznego.

Na jesieni tegoż samego roku, jeszcze przed wyjazdem ostatecznym do Warszawy, zajechałem na trzy dni do Odessy, gdzie Szymanowski bawił z rodziną, i tam już ostatecznie omówiliśmy na podstawie sporządzonych przeze mnie szkiców całość sycylijskiego dramatu.

Toteż ile razy myślę o „genezie *Króla Rogera*", widzę raczej właśnie ten moment: siedzieliśmy na wysokim brzegu morza obok willi państwa Dawydow w ten sposób, że sylwetkę Karola widziałem na tle niebieskiej, zielonawej wody (pierwszy raz wtedy ujrzałem morze) i długie godziny spędzaliśmy na mówieniu sobie, jak będzie wyglądał nasz *Roger* i ile „nierozwiązalnych zagadek" postawimy nie tylko naszemu widzowi i słuchaczowi, ale także reżyserowi i inscenizatorowi. Szymanowski do mojego tekstu dopisał bardzo szczegółowe didaskalia, opisując dekoracje wszystkich trzech aktów. Zrobił to, ponieważ ja nie widziałem tego wspaniałego tła, na którym chciał umieścić swój dramat, mogłem to sobie co najwyżej i bardzo niedoskonale wyobrażać. Ale didaskalia te są zbyt szczegółowe, ażeby dały się zrealizować na scenie, szczególnie we współczesnym teatrze — a zdaje mi się, że Szymanowski tak dokładnie podawał te opisy, gdyż chciał pamiętać o tych widokach, chciał je sobie w wyobraźni wciąż wywoływać.

Tam też w Odessie doszło do ostatecznego ustalenia nie tylko rzeczy generalnych, ale i szczegółów. Szymanowski mógł przystąpić do komponowania. Uczynił to jednak dopiero po powrocie do kraju, w samym końcu roku 1919. Komponował też potem i w Ameryce — i jak wynika z jego listu, przerobił cały mój tekst drugiego aktu, za wyjątkiem kołysanki Roksany, która zresztą i tak była dopisana później, jako specjalnie efektowny „numer".

Oto mniej więcej wszystko, co w tej chwili mógłbym powiedzieć o tym, jak powstał *Król Roger*. Oczywiście wszystko to są sprawy czysto zewnętrzne. Bo jaką drogą Szymanowski doszedł do całej filozofii *Króla Rogera*, do jego ekstatycznego uniesienia — to są już tajemnice jego tylko twórczego warsztatu.

Jarosław Iwaszkiewicz

Chrystus koronujący Rogera II — mozaika z XII w.

Palermo, kościół San Cataldo

„... pobieżny szkic sycylijski, który mi przysyłasz, olśnił mnie od razu swą dziwną bliskością, stał się jakby objawieniem własnej jakiejś tajemnicy! Oczywiście strasznie mi się podoba! I nic bym więcej nie pragnął, jak żebyś się nad nim zaczął serio zastanawiać!

Jako zupełnie luźną i zewnętrzną uwagę dodam tylko, iż z punktu widzenia scenicznego (koloru i scen zbiorowych, tańców etc) bizantyjsko-arabskie wnętrza pałaców byłyby mi niezmiernie pożądane. Pomyśl tylko: złoto przyćmione i sztywność mozaik jako tło albo arabskie filigrany, tańce — co za „barbarzyńskie" a rozkoszne bogactwo...

Brakiem muzyki nie martw się — i to, co jest (Pan etc.), aż zanadto wystarcza. A chóry (ewentualne) bizantyjsko-cerkiewno-mroczne!! Myślowo to mi się jasno rysuje nawet w tym mniej więcej kształcie: olbrzymie kontrasty, i bogactwa dziwnie się łączących światów (bizantynizm, Wschód, Normanowie — prolog). Poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek (właściwy dramat — teatr w Syrakuzach etc). Błądzenie wśród niesłychanych skarbów! Naprawdę coraz więcej się do tego zapalam!"

(Szymanowski do J. Iwaszkiewicza, Elizawetgrad, 18 VIII 1918)

Stanisław Czyżowski

MUZYKA „KRÓLA ROGERA"

ZAGADNIENIE GATUNKU OPEROWEGO

Pomysł *Króla Rogera*, który długo dojrzewał w wyobraźni kompozytora, zanim przybrał realne kształty, zrodził się z jednolitej wizji dramatyczno-muzycznej. Niezmiernie trafną uwagę na ten temat podaje Łobaczewska w swej monografii o Szymanowskim, stwierdzając, że „jest to koncepcja, która od razu poczęta była z perspektywy muzycznej". I mimo że Szymanowski długo nie mógł sprecyzować swego stosunku do formy, a nawet nazwy tego dzieła, z genezy jego wynika, że pomysł dojrzewał w wyobraźni kompozytora w postaci już imaginowanych obrazów muzycznych. Tak więc wraz z dojrzewaniem koncepcji dramatycznej kształtowała się równolegle wizja obrazu muzycznego, zatem o muzycznej formie dzieła zdecydowała jedna koncepcja muzyczno-dramatyczna, która wycisnęła to znamię jedności na ostatecznym ukształtowaniu opery.

Król Roger nie ma swego odpowiednika wśród znanych typów oper, jak na przykład opera historyczna, fantastyczna, liryczna, komiczna czy dramat muzyczny. Od strony gatunku jest to utwór odrębny w swoim rodzaju. Sam Szymanowski wahał się, czy widowisko to w ogóle nazwać operą. Na karcie tytułowej libretta podał bowiem najpierw nazwę „misterium", następnie skreślił ją i obok napisał „opera".

Zresztą zanim ostatecznie została ustalona nazwa opery *Król Roger* (1921 r.), Szymanowski najczęściej używał określenia „dramat sycylijski". Tę nazwę spotyka się przede wszystkim w korespondencji kompozytora i na rękopisie pierwszego scenariusza, jaki zachował się w archiwum Szymanowskiego.

A więc z intencji kompozytora można wnosić, że widowisko to nie miało mieć charakteru tradycyjnej formy operowej.

Nazwa „misterium" została zaniechana przez samego kompozytora. Co do nazwy „dramat sycylijski" można wysnuć przypuszczenie, że kompozytor widział najpierw jako odpowiednik dla swej koncepcji w sensie formy muzycznej dramat muzyczny.

Teza ta ma pewne cechy prawdopodobieństwa, ponieważ w listach do Spiessa, Iwańskiego i Iwaszkiewicza znajdujemy pewne ślady, potwierdzające to przypuszczenie. W każdym razie konsekwentne unikanie określenia „opera", a posługiwanie się określeniem „dramat muzyczny" lub „widowisko", świadczy, że kompozytor kojarzył obraz muzyczny bliższy tym gatunkom, aniżeli typowej formie operowej.

Niezależnie od intencji kompozytora, partytura pozwala nam stwierdzić, że nie jest to ani dramat muzyczny, ani tym bardziej widowisko misteryjne, jakkolwiek *Król Roger* zawiera pewne elementy jednego i drugiego gatunku. Pokrewieństwo z dramatem muzycznym występuje w szerokim wykorzystaniu techniki motywów przewodnich. Natomiast zbieżności z widowiskiem misteryjnym przejawiają w *Królu Rogerze* dwie sceny, a mianowicie scena ekstazy tańca w drugim akcie i scena misterium dionizyjskiego w trzecim akcie.

Spotkać się można z poglądem, że *Król Roger* reprezentuje typ opery oratoryjnej. Uzasadnieniem tego poglądu są takie okoliczności jak: antyczno-średniowieczna tematyka, statyczność akcji, monumentalność faktury, eksponowanie partii chóralnej ze stylizacją muzyki kościelnej i.t.p. Cechy te stwarzają jedynie pozorne właściwości gatunku opery oratoryjnej, bowiem do cech przeciwstawnych zaliczyć należy przede wszystkim elementy ruchowe *Króla Rogera*, jak akcja sceniczna o wyraźnych konturach dramaturgicznych, a zwłaszcza balet.

Przyznać trzeba, że w partyturze możemy zauważyć pewien niewątpliwy przejaw właściwości formy oratoryjnej, a mianowicie w trzecim akcie, w chórze za sceną na tle mormorando występuje solo sopran, a potem solo tenor, z następującym tekstem: „*Król strzaskał swój spiżowy miecz, na sąd się stawił wielki król*". Komentujący głos solo występuje tutaj w roli świadka jak w oratorium. Tę samą funkcję spełnia w dalszym ciągu cały chór śpiewający za sceną: „*Na sąd staw się, królu, wielki królu*". Pojawienie się funkcji świadka w operze jest niewątpliwym dowodem przenikania czynnika oratoryjnego do formy operowej, Poza tym szczegółem brak jest jednak w *Królu Rogerze* cech oratoryjnych

Zatem jaki rodzaj opery reprezentuje *Król Roger*? Z jego treści, która jest wyznacznikiem środków wyrazu, a więc i gatunku muzycznego opery, wynika, że jest to opera filozoficzna. Konflikt dramatyczny dotyczy konfliktu idei filozoficznych, reprezentowanych przez symboliczne postacie. Liczne nurty filozoficzne przenikające treść *Króla Rogera* sprowadzić można do dwóch zasadniczych kierunków, a mianowicie — symbolizmu i mistycyzmu. Nurty te stanowią główne kierunki w dramacie obok innych, które, choć są mniej uwypuklone, spełniają w konflikcie dramatycznym dość ważną rolę, jak panteizm, hinduizm, średniowieczna scholastyka chrześcijańska i arabska.

Sam dramat stanowi wielką metaforę. Charakter tej metafory podkreśla fakt, że akcja dramatu jest osnuta na ogólnym tle bizantyjsko-arabsko-greckim, i poszczególnych jej elementów oraz czasu rozgrywania jej nie można odnieść do jakiegoś konkretnego momentu historycznego, czy chociażby do jednej epoki. Sycylijska sceneria i władca Sycylii, grecki mit dionizyjski, elementy wschodniej mistyki, bizantyjska kultura są to zjawiska znamionujące różne środowiska kulturowe i epoki, a zatem sprowadzone do ram jednego dramatu, przekształcają się w pojęcia symboliczne. Symbolizm przenika więc podstawowe założenia dramatu. Postacie dramatu są potraktowane również symbolicznie, na przykład Pasterz jest przebranym Dionizosem, podobnie Roksana — żona Rogera — zmienia się w grecką Menadę. Edrisi, mędrzec arabski, jest symbolem mądrości królewskiej, tak jak Roksana jest symbolem miłości. Poza tym każda z głównych postaci symbolizuje odrębne

idee. Pasterz — ideę dionizyjską, wyrażającą się kultem urody życia, Roger zaś jest przedstawicielem surowej reguły średniowiecznej scholastyki. Stąd konflikt dramatyczny nie jest konfliktem między bohaterami dramatu wyrażającymi indywidualne ludzkie uczucia i namiętności, lecz jest to konflikt idei, przedstawionych za pomocą symbolicznych postaci, którego podstawowym wątkiem jest odrodzenie mitu dionizyjskiego na tle wczesnochrześcijańskiej kultury bizantyjskiej. Szymanowski w trakcie pisania muzyki korygował jeszcze libretto od strony ideowej. W liście z dnia 20. III. 1921 r. donosi Iwaszkiewiczowi: „Natomiast III akt zmieniłem z gruntu. Czy nie uważasz, że symbolizm jego był za jaskrawy i co gorsza — za dziecinny (jako pomysł). Wolałem wszystko utopić w ciemności i nocy, ukryć w niej Pasterza i jego otoczenie — tak że właściwie widz sam powinien się domyślić, o co chodzi...". Mimo tej korekty nasilenie symbolizmu w *Królu Rogerze* jest tak znaczne, że stawia to dzieło w rzędzie typowych utworów tego kierunku.

Nie mniejsze znaczenie w *Królu Rogerze* posiada mistycyzm. Stany mistyczne przenikają kulminacyjne sceny opery i decydują o rozwiązaniu podstawowego konfliktu dramatycznego. W drugim akcie dotyczy to sceny ekstazy tańca, a w trzecim sceny upojenia dionizyjskiego.

Najbardziej adekwatną formą dla jednoczesnego wyrażenia różnych idei filozoficznych jest dialog. I właśnie dialog dominuje w przebiegu akcji *Króla Rogera*. Natomiast inne tradycyjne współczynniki formy operowej, jak arie, kameralne ansamble w sensie duetów, tercetów i.t.p., zostają w *Królu Rogerze* ograniczone. A zatem fakt ten wpływać będzie z jednej strony na preferencję pewnych środków, z drugiej zaś na eliminację innych. Stanowi to naturalny wynik uwarunkowania formy przez treść. Z faktu tego wypływają dalsze konsekwencje dla charakteru opery. Mianowicie filozoficzna treść wpływa jednocześnie w sposób decydujący na charakter akcji. W akcji panuje atmosfera powagi wyznaczona erudycją scen dialogowych. Jej przebieg nacechowany jest powolnymi i umiarkowanymi tempami na skutek ograniczenia czynnika ruchu i działania. Przebieg dramatu filozoficznego kontrastowo różni się od przebiegu dramatu lirycznego, w którym decydują gwałtowne uczucia i namiętności ludzkie, wypowiadające się równie w żywym, a czasem nawet gwałtownym działaniu. W operze filozoficznej działanie prawie zanika, nabiera charakteru statycznego, postacie dramatu stają się podobne do posągów, akcja natomiast przybiera formę działania celebrowanego. Szymanowski intuicyjnie wyczuwał nadmierny nacisk czynnika statycznego na tok akcji, dlatego wprowadzał zmiany do libretta idące w kierunku ożywienia akcji. Jedną z tych zmian jest właśnie wprowadzenie sceny baletowej już w trakcie redagowania opery. Nie był on jednak w stanie zmienić obiektywnych praw warunkujących ten typ dramatu i dlatego opera nie uniknęła statyczności.

ZAŁOŻENIA ARCHITEKTONICZNE

Podział *Króla Rogera* na trzy akty wynika z dramaturgii opery, która rozczłonkowuje jedność miejsca akcji na trzy tereny: bizantyjski, arabsko-indyjski i grecki.

Bogactwo różnorodnych form, tak zamkniętych, jak i ewolucyjnych, wypełniających ramy poszczególnych aktów, świadczy, że architektonika *Króla Rogera* nie opiera się na jednorodnej koncepcji. Jest ona wyrazem krzyżowania się różnych koncepcji przez stosowanie najrozmaitszych form i środków, których wyznacznikiem staje się konkretna treść dramatyczna. Jest to niewątpliwym świadectwem twórczego stosunku kompozytora do zagadnień formalnych.

Formę zamkniętą reprezentuje w I akcie pieśń Pasterza o swobodnej budowie trzyczęściowej arii, którą można oznaczyć schematem *abc*. Podobnie w II akcie formę zamkniętą przyjmuje kołysanka Roksany o wyraźnej strukturze okresowej, przeplatana efektowną wokalizą o charakterze improwizacyjnym. Przyjmując melizmaty wokaliz za wstęp do każdej strofki, można całość ująć w następujący schemat: *ab ab aba*. Znaczną część II i III aktu wypełniają epizody solowe w typie arioso. W akcie I utrzymany jest w formie arioso śpiew Roksany. Akt II zawiera arioso Rogera i trzy ariosa Pasterza. W akcie III zaś w formie ariosa strukturowane są dwa epizody Rogera i jeden Roksany. Wszystkie one posiadają budowę swobodną i nie należą do konstrukcji zamkniętych, mimo wyrazistych cech wyodrębniających je z ogólnego przebiegu. Poza tym liczne epizody Edrisiego, Rogera, Roksany i Pasterza na przestrzeni całej opery noszą znamiona recytatywnego ariosa.

Jednak czynnikiem dominującym wśród form wokalnych *Króla Rogera* jest recytatyw, który stanowi podstawowy element dla ciągłości symfonicznej tkaniny muzyczno-dramatycznej. Recytatyw w swych przeróżnych odmianach, począwszy od krótkich imperatywnych motywów do rozbudowanych melodyjnie epizodów zbliżonych do ariosa, staje się podstawą dramaturgii muzycznej *Króla Rogera*.

W scenach największego napięcia, jak na przykład w momencie pojmania Pasterza, recytatyw przekształca się nawet w typowe parlando.

Ansamble solistów nie stanowią w strukturze architektonicznej opery samodzielnych całości formalnych. Są one tylko jednym ze współczynników w wielowarstwowych obrazach muzycznych, jak na przykład w chorale I aktu albo w inwokacji Pasterza w III akcie.

Śpiew chóralny zajmuje w *Królu Rogerze* eksponowane miejsce. Epizody chóralne posiadają niejednorodny charakter. Pierwszy obraz w świątyni wypełniony jest śpiewem chóralnym, stylizującym antyfoniczną psalmodię bizantyjską. Stanowi on wielowarstwową konstrukcję muzyczną, w której na dyskretnym towarzyszeniu orkiestry rozwija się dialog chórów mieszanego i chłopięcego oraz jednoczesny antyfoniczny dialog solistów Archiereiosa i Diakonisy.

Z pojawieniem się króla w świątyni chóry intonują hymn. Posiada on charakter uroczystej intrady. Dalsze epizody chóralne nie posiadają już tak samodzielnego charakteru, oprócz wielkiego chorału w I akcie. W II i III akcie samodzielność epizodów chóralnych zanika niemal całkowicie. Chór używany jest tylko jako jeden ze współczynników kolorystycznych, oprócz inwokacji Pasterza, w której chór występuje jako jeden z podstawowych elementów wielowarstwowego obrazu muzycznego o niebywałym rozmachu polifonicznym.

Samodzielne epizody orkiestrowe posiadają charakter bądź łączników między poszczególnymi obrazami, jak na przykład epizody I aktu w scenie przybycia króla i w scenie przybycia Pasterza do świątyni, bądź wstępów rozpoczynających akcję II i III aktu. Tak epizody łącznikowe, jak i wstępy, posiadają formę preludiów, w których czynnikiem formotwórczym są odpowiednie motywy przewodnie. Największym epizodem orkiestrowym w *Królu Rogerze* jest muzyka baletowa w II akcie. Od strony formy jest to epizod o kształcie samodzielnym, raczej zamkniętym, wyraźnie wyodrębnionym z ogólnego przebiegu, składający się z pięciu faz rozwojowych, przy czym w czwartej fazie włącza kompozytor chór jako efekt brzmieniowy, a w piątej duet Pasterza i Roksany. Za podstawę rozwoju muzyki baletowej przyjął Szymanowski zasadę wariacyjno-ewolucyjną.

A zatem koncepcja architektoniczna *Króla Rogera* nie jest jednolita. Zawiera sporo elementów o wyraźnej konstrukcji wyodrębnionej, niekiedy nawet o ścisłej strukturze okresowej, oraz nie mniej przebiegów ewolucyjnych tworzących podstawę dla ciągłości symfonicznej. Ta niejednolitość koncepcji architektonicznej niewątpliwie wzbogaca niezmiernie formę opery i wyzwala ją od schematyzmu, który stał się główną przyczyną tendencji zachowawczej tego gatunku.

Doniosłe znaczenie w dziedzinie architektonicznej *Króla Rogera* stanowi zagadnienie techniki motywów przewodnich, które posiada istotny sens w dramaturgii muzycznej opery. Lecz mimo że motywy przewodnie w *Królu Rogerze* odgrywają poważną rolę, to jednak nie stanowią one naczelnej zasady formotwórczej, jak w dramacie muzycznym Wagnera. Szymanowski stosuje technikę motywów przewodnich tylko jako jeden z środków charakterystyki muzyczno-dramatycznej, ale bez dalszych konsekwencji dramatu wagnerowskiego w sensie „unendliche Melodie" czy ciągłości symfonicznej, w której motywy zazębiają się wzajemnie, stając się głównym spoiwem tkaniny symfonicznej i tworząc rozległe płaszczyzny przetykane jednorodną organicznie motywiką.

W *Królu Rogerze*, opartym głównie na scenach dialogujących, potrzebne były drobniejsze i subtelniejsze kontrasty ciągle zmieniających się nastrojów i stanów emocjonalnych. Motywy przewodnie u Szymanowskiego podlegają najróżnorodniejszym zabiegom w trakcie rozwoju akcji muzyczno-dramatycznej. Jest rzeczą charakterystyczną, że w zabiegach tych dominują środki właściwe technice polifonicznej. W zakresie tych zabiegów spotykamy zasadę repetycji, zasadę imitacji, strettę, zasadę ewolucji i.t.p.

Poza najróżnorodniejszymi zabiegami ewolucyjnymi, Szymanowski operuje w kunsztowny sposób różnymi motywami równocześnie. To kontrapunktowanie motywami stanowi niezmiernie charakterystyczny efekt, tak od strony technicznej, jak i od strony wyrazowej. Takim przykładem kunsztownych zabiegów motywicznych jest szeroko rozbudowany epizod instrumentalno-wokalny w III akcie, a mianowicie inwokacja Pasterza, w której kompozytor przetwarza z wielkim mistrzostwem różne motywy przewodnie, łącząc je w jeden wielki nurt polifoniczny spleciony z głosami wokalnymi. Epizod ten stanowi od strony dramatycznej potężny hymn na cześć zwycięstwa idei dionizyjskiej.

PRZEJAWY NOWEGO STYLU

Król Roger jest dziełem przełomowym w twórczości Szymanowskiego. Zarysowują się w nim ślady pęknięć i zmian w dotychczasowym stylu kompozytora, spowodowane krzyżowaniem się cech stylistycznych drugiego i trzeciego okresu. Zjawisko to posiada obiektywne przyczyny. Mianowicie w czasie pisania *Króla Rogera*, które rozciąga się na lata 1918 — licząc od pierwszych szkiców — — do 1924, nastąpiło u Szymanowskiego gruntowne przeobrażenie postawy społecznej i estetycznej. Na przestrzeni tych lat zaszły poważne zmiany w życiu prywatnym i sytuacji społecznej kompozytora. Pod koniec 1919 r. opuszcza Elizawetgrad, gdzie zrodziła się koncepcja „dramatu sycylijskiego" jako surogat, antydotum, iluzja życia, jak sam o tym pisze w liście do Spiessa z dn. 17. I. 1919 r, by przenieść się do Warszawy i rozpocząć nowy etap życia, w nowych warunkach, powstałych w wyniku pierwszej wojny światowej. W czerwcu 1920 r. po otrzymaniu libretta od Iwaszkiewicza, rozpoczyna Szymanowski komponowanie opery z wielkim zapałem, lecz w trakcie pisania drugiego aktu następują przerwy spowodowane dwoma kolejnymi podróżami w 1921 i 1922 r. do Ameryki. Nowe warunki, jakie kompozytor zastał w Warszawie, oraz podróże amerykańskie, a zwłaszcza spotkanie ze Strawińskim w drodze powrotnej w Londynie, wywarły duży wpływ na zmianę światopoglądu kompozytora i znacznie oddaliły go od pasjonującej niegdyś problematyki „dramatu sycylijskiego". Jest rzeczą godną uwagi, że tak jak pod wrażeniem *Pietruszki* i pierwszego spotkania ze Strawińskim przed wojną nastąpił przełom w twórczości Szymanowskiego i odwrót od szkoły niemieckiej, tak spotkanie londyńskie i zapoznanie się z nowymi dziełami Strawińskiego, a zwłaszcza z *Weselem*, łączy się z gruntowną zmianą postawy estetycznej kompozytora. Po powrocie do kraju Szymanowski udaje się do Zakopanego z myślą zebrania materiału do baletu, przy jednoczesnej inspiracji Iwaszkiewicza i Rytarda.

W czasie tych wydarzeń partytura *Króla Rogera* spoczywała niedokończona. Szymanowski w nowym nastroju nie mógł do niej wrócić z dawnym zapałem. Ukończenie opery sprawiało mu dużą trudność. W liście do Iwańskiego z dnia 6.IX. 1923 r. kompozytor donosi: „Jestem już prawie w połowie III aktu *Rogera*, a ponadto zacząłem szkicować tę zakopiańską historię i, zdaje mi się, nieźle się udaje". W liście zaś do Chybińskiego z dnia 26. III. 1924 r. pisze: „Co do mojej pracy, to w Zakopanem napisałem 6 mazurków i.....nie skończyłem *Rogera*, który mi kością w gardle stoi". Szymanowski był już więc bardzo daleko od mistycznej atmosfery i impresjonistycznego stylu *Króla Rogera*, zanim go ukończył. Wkroczył już w okres *Słopiewni, Mazurków i Harnasiów*. Fakt ten nie mógł oczywiście pozostać bez wpływu na styl *Króla Rogera*. Przejawy nowego stylu w łonie *Króla Rogera* dostrzegalne są przede wszystkim w partii Pasterza w III akcie. Na przykład zwrot Pasterza rozpoczynający wielką inwokację: „*Rogerze, czy słyszysz głos mój, co wieczyście z głębin twego serca śpiewa pieśń radosną?*" — przenika już atmosfera muzyki góralskiej.

Na czym polega nowy styl? Otóż przede wszystkim na zbieżnościach, jakie wykazuje melodyka partii Pasterza z autentyczną muzyką góralską. Wspomniany zwrot melodyczny oparty jest na skali lidyjskiej, tak bardzo typowej dla muzyki góralskiej. Rysunek podstawowego motywu charakteryzuje linia opadająca z typowymi ciężkimi akcentami na każdym dźwięku, jak to często spotykamy w liryce góralskiej. Wielokrotnie zmieniane metrum na stosunkowo krótkiej przestrzeni oraz wydłużenia za pomocą fermat wskazują niezawodnie na stylizację melodii góralskiej. Trudno oczywiście stwierdzić, czy zamierzoną, czy nie zamierzoną. Charakter ten podkreśla jeszcze bardziej akompaniament, na który składa się tremolando czyneli, bębna i fortepianu, realizującego plamy sekundowe w najniższym rejestrze, przy czym tło brzmieniowe utrzymane jest w *p p p* dając złudzenie buczenia dud góralskich.

Ale nie tylko zapowiedź *Harnasiów*, w których mamy już do czynienia z konsekwentną stylizacją muzyki góralskiej, znajduje swe odbicie w *Królu Rogerze*. W epizodach muzyki kościelnej również dostrzec można daleko idące zbieżności z przyszłym stylem *Stabat Mater*. Recytacyjne upostaciowanie epizodów chóralnych w I akcie *Króla Rogera* wykorzystane jest w *Stabat Mater* jako jeden z głównych środków wyrazu. Inną wspólną właściwością jest technika paralelnego strukturowania partii chóralnej w obu utworach.

Tak więc obok zasobu efektownych środków charakteryzujących styl drugiego okresu twórczości Szymanowskiego, w łonie *Króla Rogera*, który stanowi ostatni punkt tego okresu, przejawiają się już nowe cechy przyszłego stylu, do którego Szymanowski zdążał bardzo daleką i okrężną drogą.

Na gruncie *Króla Rogera* dokonał się, jak wykazano, proces przewartościowania podstawowych założeń światopoglądowych kompozytora.

W muzyce *Króla Rogera* przecięły się przeciwstawne linie jego starej i nowej postawy estetycznej. Spowodowało to wewnętrzne sprzeczności przenikające tę operę, które stały się wyrazem podwójnej postawy kompozytora. Sprzeczności te stały się ponadto przyczyną rozbicia jednolitości stylu, którego pierwotnym założeniem była synteza dawnych i nowych środków na podstawie poczynań stylizacyjnych.

Stanisław Czyżowski

„Mechaniczne posługiwanie się autentyczną ludową twórczością... prowadzi do najsmutniejszego i najbardziej bezpłodnego ze wszelkich akademizmów... Do serca własnego narodu dotrzeć może artysta jedynie drogą stwarzania wszechludzkich wartości; w inny sposób pojęta odrębność rasowa, zakreślanie ciasnych granic w sferze najtajemniejszych ludzkich wzruszeń, lokalny utylitaryzm sztuki mści się zawsze na bezwzględnej wartości dzieła, wiążąc je ściśle z określonym momentem dziejowej rzeczywistości i czyniąc je nieraz niezrozumiałym i bezwartościowym dla najbliższych nawet pokoleń."

Karol Szymanowski

Na niebie gwiazdy zabłysły.

W przestrzeni — miliardy wszechświatów.

Cisza.

Wspieram czoło na dłoni i myślę.

Nie śnię.

Obudziła się we mnie wielka Rzeczywistość,
Prawda, co w oczy się rzuca,
Prawda będąca, widoczna, jedyna,
Wieczna:

Ja — pod tą gwiezdną olbrzymią kopułą,
Ja — który mózgiem jej całość ujmuję,
Przepajam się nią, stapiam się sam z sobą
Powoli — w sobie — dochodzę do siebie:
Do wielkiej radości i wielkiego rytmu.

Wszystko, com myślał i mówił i czynił,
Było jedynie owym dochodzeniem
Do wszechobjęcia:
Gdy oto w sobie spoczywam radośnie,
Ciszą ogromną zewsząd otulony,
I gdy mi serce bije w rytm wszystkiego,
Co mnie otacza.
Dość. Słów nie potrzeba.

Julian Tuwim — „Pieśń o radości i rytmie"

Bronisław Horowicz

ZE WSPOMNIEŃ SYCYLIJSKICH

Moich „wspomnień sycylijskich" nie mogę zacząć — niestety! — ani od wykrzykników na temat nieporównalnego błękitu nieba, ani od opisu *Złotej konchy* otaczającej Palermo.

Moje „wspomnienia sycylijskie" to przede wszystkim szare, lutowe niebo Warszawy, tragicznie wycelowane w nie szczątki spalonych domów, zawalone gruzami kilometrowe obszary. Gdy w styczniu 1938 roku opuszczałem miasto, udając się na dłuższy okres do Paryża, były to jeszcze place, aleje, ulice. Adresy. Między innymi ... mój własny.

Teraz jest luty 1940 roku... Szeroko rozwarte ramiona kolegów ze studiów i z teatru, przyjaciół ocalałych z pożogi. Jest z nimi jak z domami. Jeżeli gdzieś natrafia się na dwa stojące obok siebie, brak trzeciego. Nieobecni snują się wokół nas. Ich imiona wymawiamy przyciszonym głosem.

Wirujący kalejdoskop dwunastodniowego pobytu w odradzającej się Warszawie ukazuje dwa wspomnienia w zwolnionym tempie: pierwsze to popołudnie spędzone u Juliana Tuwima, skąd wyniosłem jeden z dopiero co dostarczonych przez drukarnię egzemplarzy *Kwiatów polskich*, drugie — dłuższe spotkanie z Leonem Schillerem. Obydwu widziałem wówczas po raz ostatni.

* * *

W takiej oto atmosferze rodziła się sprawa *Króla Rogera*. Miałem reżyserować go na otwarcie XXIII Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, w Palermo.

Opera, która powstała z sycylijskich natchnień, i to właśnie tam, gdzie pomysł jej zaświtał w umysłach Szymanowskiego i Iwaszkiewicza! Perspektywa wspaniała, zadanie niepokojące.

Pobyt w Rzymie, poprzedzający pracę w samym Palermo, był czymś więcej niż czysto intelektualną radością. *Santa Maria sopra Minerva* czy też kościoły na Forum Romanum, wbudowane w rzymskie świątynie, były doskonałym etapem dla inscenizatora *Króla Rogera* na Sycylii, gdzie owo nawarstwienie, owo współistnienie różnych elementów kultowych i kulturowych występuje z wyjątkową siłą. Z tego przecież zrodził się zasadniczy i w gruncie rzeczy jedyny dostrzegalny w operze konflikt: średniowieczny, skostniały, w archaizmie i bizantynizmie jeszcze tkwiący świat Rogera z jednej strony, z drugiej — głoszony przez Pasterza kult radości życia, młodości i piękna.

Nietrudno było dojść do porozumienia z Renato Guttuso, wielce cenionym malarzem, Sycylijczykiem z urodzenia, którego Ambasada Polska i dyrekcja Teatro Massimo zaprosiły do zaprojektowania dekoracji i kostiumów. Trudniej było stworzyć wizję historycznych terenów akcji, istniejących po dzień dzisiejszy i znanych mieszkańcom wyspy, by jednak wizja ta zgodna była z prawami nowoczesnej scenografii, a nie z widokówkami.

Kontakty z Guttuso zaczęły się od wspólnego przesłuchania wyciągu fortepianowego. Nie istniało wówczas żadne nagranie zdolne zapoznać scenografa z przebogatą paletą orkiestrową Szymanowskiego, zmieniającą wyraźnie swój charakter w każdym akcie, w ślad za melizmem i tkanką harmoniczną. Niemniej, przekonywująco zabrzmiała wersja fortepianowa pod palcami Gino Goriniego, którego po przyjacielsku „wypożyczył" mi Paweł Klecki w przeddzień ich wspólnego koncertu w Rzymie. Zabrzmiała wystarczająco wymownie, by pozwolić scenografowi na przełożenie barwy muzyki na barwę uchwytną wzrokiem, i wkrótce już mogłem odnaleźć oczekiwany klimat kolorystyczny na szkicowanych szybkim pędzelkiem wstępnych projektach.

Renato, zamknięty przez cały dzień w pracowni przy Via del Largo Massimo, rysował, kolorował i ... darł. Przez ten czas ja chwytałem głębokimi haustami Rzym, specjalną uwagą darząc dwunastowieczny kościół *Santa Maria in Trastevere* z jego przepięknymi mozaikami, pokrewnymi mozaikom z Kaplicy Palatyńskiej w Palermo.

Kształt sceniczny *Króla Rogera* rodził się z wolna, wyciąg fortepianowy zaczął pęcznieć od notatek, planów, szkiców. Nie chciałem na siłę szukać akcji w potocznym zrozumieniu słowa. Wiemy, iż zbyt daleko posunięty konwencjonalizm opery w pierwszych dwóch stuleciach jej istnienia wywołał pod koniec XIX i w początkach XX wieku łatwą reakcję w postaci ożywienia jej w duchu naturalistycznym, mającym za cel zbliżenie opery do czegoś, co uważano wówczas za teatr „normalny". Okazało się jednak, acz nieco późno, że takie „ożywienie" za wszelką cenę do niczego nie prowadzi i że opera pozostanie zawsze jakimś „wyobcowaniem" nadrzędnej idei dramatycznej (tam gdzie ona istnieje!), jakimś protokołem akcji bardziej, niż akcją w potocznym zrozumieniu słowa.

INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORARY MUSIC

REGIONE SICILIANA
ASSESSORATO TURISMO E SPETTACOLO

XXIII FESTIVAL INTERNAZIONALE IN PALERMO

Venerdi 22 Aprile ore 21

SERATA DI GALA

offerta dall'ENTE AUTONOMO DEL TEATRO MASSIMO

RE RUGGERO

Opera in 3 atti di Jaroslaw Iwaszkiewicz e Karol Szymanowski
Versione ritmica italiana di F. E. Raccuglia

Musica di KAROL SZYMANOWSKI

PERSONAGGI E INTERPRETI

RUGGERO II, Re di Sicilia	Giovanni Inghilleri
ROSSANA	Clara Petrella
EDRISI, sapiente arabo	Wladimiro Lozzi
IL PASTORE	Antonio Annaloro
L'ARCIVESCOVO	Mario Tommasini
LA DIACONESSA	Britta Devinalh

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

MIECZYSLAW MIERZEYEWSKI

Maestro del Coro
OSCAR LEONE

Regista
BRONISLAW HOROWICZ

Coreografo
CARLO FARABONI

Scene di Libero Patrassi - Costumi "Filmoda" - Attrezzi della attrezzeria del Teatro Massimo, costruiti e realizzati su bozzetti, figurini e disegni di Renato Guttuso

PREZZI

Palchi di 1. e 3. fila	L. 6.000	Poltrone	L. 2.000
Palchi di 2. fila	„ 8.000	Galleria numerata	„ 750
Palchi di 4. fila	„ 5.000	Galleria	„ 300
Palchi di 5. fila	„ 3.000	Ingresso	„ 400

Nie znalazłem się więc w sytuacji kłopotliwej wobec tak zwanej „statyczności" dzieła Szymanowskiego. *Król Roger* mało dawał okazji do naturalistycznych wtrętów, a to był atut dużej miary. Rozgrywający się w duszy Rogera konflikt dwóch idei i końcową transfiguracją normandzkiego władcy rządzącego Sycylią starałem się wyrazić raczej w ekspresywnej statyce, niż w zbędnym operowaniu ruchem chóru i protagonistów, a całość podporządkować rytmowi muzyki, jej elementom, które są u Szymanowskiego częściej afektywne, niż motoryczne.

Wieczorami konfrontowaliśmy naszą dzienną pracę z Guttuso, spotykając się bądź u niego, na *Lungotevere Marzio*, bądź w sympatycznej *Trattoria al Grappolo*, gdzie siadywał wieczorami.

Nadszedł wreszcie wieczór decydujący. Leżały przede mną w ostateczny kształt plastyczny ujęte wizje scenografa. Mój pobyt w Rzymie dobiegał końca. W pewien pogodny wieczór marcowy wsiadłem w Neapolu w *M/N Cagliari*, by przypłynąć do portu palermitańskiego nazajutrz rano. Wschód słońca nad Sycylią to wrażenie godne zapamiętania. Wschodem słońca kończy się *Król Roger*. Pewien sympatyczny handlarz win, poznany na statku, zbliżył się do mnie, kiedy stałem oparty o burtę, i wskazując wynoszącą się wysoko ponad miasto budowlę oświadczył dumnie: *Ecco il nostro Massimo*.

Teatro Massimo! Tam miała zacząć się „wielka przygoda".

* * *

Młodej trawce, wypuszczającej czubek nosa z ziemi, wydaje się prawdopodobnie, że cały otaczający ją świat, od nieco starszych trawek począwszy, a na wiekowych dębach skończywszy, istnieje po to tylko, aby zająć się właśnie nią, noworodkiem, i że słońce świeci tylko dla umożliwienia światu przypatrzenia się młodorośli.

„Zielona trawka", jaką byłem wówczas na włoskim gruncie operowym, miała podobne myśli. Wyobrażałem sobie zatem, że w odpowiednio wypucowanym Teatro Massimo wszystkie możliwe zespoły artystyczne i techniczne siedzą z zapartym tchem, oczekując na sprowadzonego z dość daleka reżysera, który nie tracąc chwili wciągnie je w zawrotny wir pracy.

W porcie nie było nikogo. Nie wiedząc, w którym hotelu zarezerwowano mi pokój, wsiadłem w dorożkę i pojechałem do Teatro Massimo. Przybycie moje sprawiło tam istotną niespodziankę, bowiem telegram wysłany poprzedniego dnia z Neapolu — prawda, że było to w przedsputnikowej epoce! — nadszedł dopiero w momencie, gdy wygodnie usadowiony w gabinecie dyrektorskim przed filiżanką doskonałego *espresso*, wyjaśniałem intendentowi opery i równocześnie tłumaczowi libretta koncepcję inscenizacyjną *Króla Rogera*. Nawiasem mówiąc, już w owym momencie mogłem stwierdzić, że zdolność do improwizacji, dar znany w historii teatru jako niepowtarzalne zjawisko *commedia dell'arte*, była nadal żywotna. W kilkanaście minut znalazł się hotel i komitet festiwalowy i... propozycja wystawienia innej jeszcze opery w ramach festiwalu. Skończyło się zresztą na wystawieniu trzech.

* * *

Zespoły artystyczne i techniczne nie czekały uszeregowane. Teatro Massimo, jak wszystkie inne teatry operowe Italii, nie posiadał stałego zespołu solistów. Angażowało się ich w zależności od wymagań sezonu, a sezon był już skończony. To samo z chórem i baletem. Na moje trwożliwe zapytanie, kiedy będę mógł rozpocząć próby, odpowiedziano mi z bardzo optymistycznym uśmiechem, że z chórami „już" 31 marca, a z solistami „nieco później". Premiera wyznaczona była na 16 kwietnia.

Zaczęło mi coś wirować przed oczami. Cała moja pracowicie wyidealizowana konstrukcja myślowa rozpadła się w proch. Mam wrażenie natomiast, iż zacząłem widzieć podwójnie, jako że w okresie prób oświetleniowych reflektory wydały mi się o połowę mniej liczne, niż te, które zanotowałem w pamięci zwiedzając scenę po wstępnej kawusi z intendentem.

Nazajutrz pobiegłem do Kaplicy Palatyńskiej, by sprawdzić, w jakim stopniu odtworzyliśmy klimat sceniczny tego pięknego zabytku. W oczekiwaniu na 31 marca chłonąłem i inne wrażenia sycylijskie w samym Palermo i w jego okolicach. Zająłem się również — bo ktoś to musiał uczynić — wpisywaniem włoskiego tekstu do mego wyciągu fortepianowego. Ściślej, wpisywaniem tekstu dwóch pierwszych aktów, trzeci bowiem... był w tłumaczeniu.

Nadszedł wreszcie dzień, kiedy spiętrzone podesty pierwszego aktu zapełniły się chórzystami i zaczęła się praca. Zanotowałem wówczas: „Sto takich prób, a coś z tego mogłoby wyjść". Chór, na szczęście, obdarzył mnie od razu sympatią i zaufaniem, ale zrealizowanie stawianych przez pierwszy akt opery zadań było mozolne. Nie darowałem ani jednej minuty. Ze swej strony Mierzejewski, zaledwie wylądował w Palermo, wziął orkiestrę w podobnie szybkie obroty.

Tylko o solistach nie było ani słychu, ani dychu. Przyrzekano nam codziennie: *arriveranno domani*. „*Domani*" mijały jedne po drugich, a na błękitnym horyzoncie sycylijskim nie zarysowywała się żadna z sześciu oczekiwanych sylwetek. Każdego ranka Mierzejewski budził mnie, albo ja Mierzejewskiego. Budzący przysiadał na brzegu łóżka lub na stojącym obok fotelu i zadawał nieodmiennie pytanie: „Słuchaj, co będzie?" Z tym pytaniem na ustach i z coraz bardziej wybladłymi obliczami szliśmy następnie z „Excelsioru" wspaniałą *Viale della Liberta* i ulicą *Ruggero Settimo* (nas bardziej interesował Ruggero Secondo!) do Teatro Massimo, gdzie przyjmował nas nadal optymistycznie nastrojony intendent Raccuglia oraz członkowie komitetu festiwalowego. Zanim jeszcze zdążyliśmy otworzyć usta, by z kolei tym panom zadać pytanie „Co będzie?", a już, w błyskawicznym tempie — ach, ta *commedia dell'arte*! — znajdował się samochód, a w samochodzie Mierzejewski, ja i owi sympatyczni panowie. Wkrótce potem cieszyliśmy się bądź wspaniałym widokiem z wyżyn *Monte Pellegrino*, bądź mozaikami w Monreale, bądź doskonałymi rybami na tarasie u Spano, w Romagnolo, na skalnym brzegu morza.

Z wycieczek tych wracaliśmy nieco podniesieni na duchu, aż do momentu kiedy dowiadywaliśmy się, iż z oczekiwanych sześciu solistów paojwił się tylko wykonawca Edrisiego i to w dodatku nie znający partii. Niewiadomą byli dla nas nadal Roger, Roksana i Pasterz. Na próbach sytuacyjnych ja markowałem ich miejsca, a sufler śpiewał.

Beztroscy i uśmiechnięci zjeżdżają się wreszcie wszyscy. Jakby się zmówili, żaden nie wie, co ma śpiewać. Ostatni przybywa tenor. Na pięć dni przed premierą. Fakt rozniósł się szerokim echem po gmachu. Goniec z dyrekcji biegł kuluarami w stronę sceny, głosząc pod adresem Mierzejewskiego i moim: „*Signor Maestro!. Signor Professore!... E'arrivato il tenore!*". Omal nie zemdleliśmy z radości i z przerażenia. Tenor bowiem przywitał nas jak najdokładniejszym szeptem. Tenor z chrypą. Obawy nasze okazały się jednak płonne. Mówienie szeptem było czymś w rodzaju pokrowców, którymi nasze babki chroniły cenne meble w salonach. Tenor oszczędzał się na przedstawienia. Partii, rzecz oczywista, nie umiał. W dwa dni później miałją tak opanowaną, że na próbie generalnej nie pomylił ani jednej nuty, podobnie zresztą jak jego koledzy. Wiadomo, *commedia dell'arte!*

W dniu przyjazdu tenora zawitał do Palermo Jarosław Iwaszkiewicz, doszczętnie ogłuszony długim lotem z Brazylii. (Muszę Ci, Jarosławie, zdradzić, po 16 latach, pewną tajemnicę: zawiodłeś oczekiwania Sycylijczyków, zwłaszcza tych, którzy bliżej byli związani z pracą nad *Rogerem*. Wyobrażano sobie, że autor podobnego libretta i to przybywający na dodatek z Polski, to wątły, szczuplutki i wygłodniały poeta o długich włosach. Jak Ci wiadomo, żadna z tych cech nie zgadza się z Twoim rysopisem).

* * *

Muszę się streszczać. W dzień próby generalnej przeszedłem się rano po garderobach, by sprawdzić kostiumy. Nie było ich, ale zapewniono mnie, że będą wieczorem. Udałem się do rekwizytorni, by obejrzeć lance dla straży, specjalnie skomponowane przez scenografa. Dowiedziałem się, że są w malarni. W malarni były, ale nie były pomalowane, a malowania było dużo. Zapewniono mnie, że będą wieczorem. Przez cały dzień nastawiałem się na próbę w marynarkach i z zastępczymi rekwizytami.

O godzinie 20 zrozumiałem raz jeszcze i to już na całe życie, dlaczego *commedia dell'arte* zrodziła się właśnie w Italii.

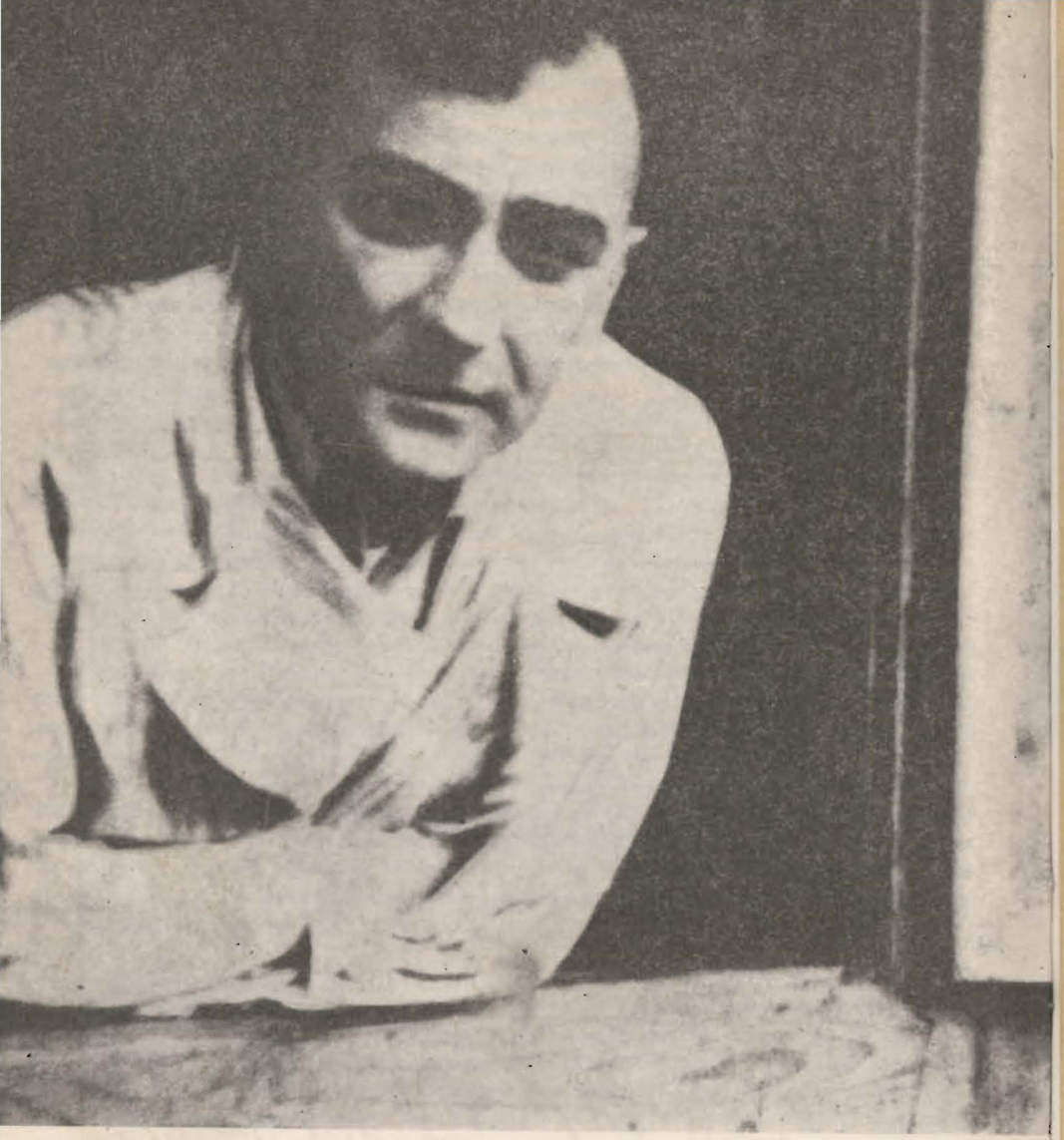
Kiedy podniosła się kurtyna i rozjarzyły świece, na scenie stało przeszło stu ukostiumowanych chórzystów i statystów. Straż dzierżyła pomalowane lance.

Trzy uderzenia tam-tamu w orkiestrze oznajmiały pośmiertny powrót Karola Szymanowskiego na Sycylię.

Hagios, Kyrios, Theos Sabaoth...

Bronisław Horowicz

Rysunek z włoskiego pisma „Piff! Paff!" z dn. 23. IV. 1949 r. po premierze „Króla Rogera" w Teatro Massimo w Palermo. Dopisek pod nazwiskami twórców brzedstawienia głosi: „Piff! Paff! przyzna wielką nagrodę temu, kto potrafi odczytać te trzy egzotyczne nazwiska!"



Karol Szymanowski

Muzyka (przyp. Red.) „wśród innych sztuk pięknych w najczystszym stopniu posiada ów zadziwiający dar bezpośredniego wyzwalania instyktu twórczego, będącego w gruncie rzeczy jedyną możliwą postawą psychologiczną wobec samego faktu życia".

Karol Szymanowski
(„Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie")

Zofia Helman

REALIZACJE SCENICZNE „KRÓLA ROGERA" W POLSCE I ZA GRANICĄ

Od chwili pierwszego wykonania *Króla Rogera* upłynęło już prawie czterdzieści lat — okres wystarczająco długi, by mogła zadecydować się sceniczna kariera dzieła. Tymczasem historia wykonań *Króla Rogera* mówi coś innego. Sukcesy towarzyszące nielicznym wystawieniom tej opery nie zdołały utrwalić jej pozycji w światowym repertuarze scenicznym; jednak dzieło uzyskało rangę wybitnego, a jego koncepcja filozoficzno-literacka i forma muzyczna nie przestały do dziś być przedmiotem zainteresowań. O rzadkim wystawianiu *Króla Rogera* zadecydowały prawdopodobnie z jednej strony trudności wykonawcze, z drugiej zaś — swoistość treści literackiej, ów „mit dionizyjski pomieszany z czarem mistyki wschodniej" (Iwaszkiewicz), i cała symbolika opery mogły się wydawać widzom niezrozumiałe i obce ich wyobraźni. Świadczyły by o tym w każdym razie recenzje i krytyki, jakie się ukazały po pierwszym wykonaniu opery w Warszawie.

Prapremiera *Króla Rogera* odbyła się 19 czerwca 1926 r. w Warszawie, w sali Teatru Wielkiego, pod dyrekcją Emila Młynarskiego. Soliści: Eugeniusz Mossakowski — Roger, Stanisława Korwin-Szymanowska — Roksana, Maurycy Janowski — Edrisi, Adam Dobosz — Pasterz, Roman Wraga — Archiereios, Teodozja Skonieczna — Diakonisa; reżyseria — Adolf Popławski, scenografia — Wincenty Drabik. Dzieło spotkało się z dużym uznaniem publiczności. „Kompozytorowi po II akcie zgotowali słuchacze i orkiestra entuzjastyczne przyjęcie" — pisał L. Binental („Kurier Warszawski" 21 VI 1926). A W. Fabry tłumaczy tę reakcję jako „imperatyw nakazujący podziw i respekt dla dzieła sztuki jeszcze nie zrozumianego i przetrawionego, ale bijącego swą wielkością" („Polska Zbrojna" 22 VI 1926). Premiera była dużym wydarzeniem artystycznym, a recenzje, mniej lub bardziej krytyczne, jakie ukazywały się w prasie codziennej i periodycznej, są najlepszym świadectwem różnorodnych opinii i nieraz sprzecznych ocen dzieła.

Zasadniczym przedmiotem dyskusji, momentem najbardziej poruszającym krytyków, było jednak nie tyle samo dzieło, ile jego symbolika, filozoficzno-mistyczna wymowa. Interpretacje najczęściej w sposób bardzo uproszczony przekazują myśl autorów: „Ogólna koncepcja ideowa *Króla Rogera* to apoteza świata dionizyjskiego, który odnosi zwycięstwo nad skostniałym w bizantyjskich formach światem chrześcijańskim" (Z. Domaniewski, „Głos Prawdy" 1926 nr 149). „Zwycięża grecki Dyonizos, bóg radości i życia. Bizantyjski Chrystus, srogi, nieubłagany, cierpiący i smutny, surowy sędzia życia zmysłów i ciała, pozostaje sam w swojej bazylice..." (S. Niewiadomski, „Warszawianka" 20 VI 1926). I wreszcie charakterystyczne zdanie A. Wieniawskiego: „Nie wiem, czy masa zrozumie i uchwyci tu artystyczne piękno zwycięstwa pogańszczyzny nad chrześcijanizmem, helleńskiego kultu natury nad średniowiecznym zabobonem i okrucieństwem — czy wreszcie teza: bogiem ten, kto daje najwyższą dozę uczucia rozkoszy — zachwycić zdoła przepojone tylowiekowym katolicyzmem dusze polskie" („Rzeczpospolita" 22 VI 1926).

Bezpośrednio po przedstawieniu premierowym Karol Szymanowski wyjechał do Paryża, przeczytawszy jednak przesłane mu recenzje pisze w liście do Matki (30 VI 1926): „...posądzają mnie wszyscy o tak wywrotową ideologię, że będę musiał pewnie napisać do „Kuriera" artykuł broniący moich idei, żeby *pour mettre les choses au point*". Projektu tego kompozytor jednak nie zrealizował do końca, napisał jedynie początek owego artykułu pt. *W obronie ideologii Króla Rogera*, zachowany w rękopisie. Cytując przytoczone wyżej zdanie A. Wieniawskiego, Szymanowski pisze: „Trudno o dokładniejszą formułę niezrozumienia zasadniczej idei *Króla Rogera*. Przede wszystkim zidentyfikowanie „średniowiecznego zabobonu i okrucieństwa" z ideą chrześcijańską, a helleńskiego ducha z tanim hedonizmem, religią użycia rozkoszy, wprowadza nierozwikłany wprost zamęt pojęć..." Widocznie jednak polemikę uznał Szymanowski za nieaktualną, skoro planowany artykuł nie doszedł do skutku.

Koncepcja dzieła, uwypuklająca konflikty ideowe oraz stronę wizualno-dekoracyjną, spowodowała odsunięcie na plan dalszy momentu anegdotycznego, odbiegając tym samym znacznie od utartych norm librett operowych. To właśnie zaatakowali krytycy: „Szymanowski chciał nas przekonać, że można dyssertację filozoficzną nazwać operą" — pisał recenzent „Echa Warszawskiego" (1926 nr 150) podpisany „Zastępca". Operze Szymanowskigo zarzucano przede wszystkim brak akcji dramatycznej, niejasność symboliki, niewyraźną a nawet „nonsensowną psychologicznie"

„Król Roger" w Teatrze Wielkim w roku 1926.

charakterystykę postaci, monotonię nastroju, formę próbowano określać jako „misterium sceniczne". P. Rytel („Gazeta Warszawska" 20 VI 1926) pobłażliwie stwierdza: „Brak nerwu dramatycznego nie jest dla muzyka ani zbrodnią, ani zarzutem bolesnym. Nie mieli tego nerwu ani Brahms, ani Chopin, ani Bach, ani Beethoven. Miał go Verdi. Nie powinien więc Szymanowski brać zbytnio do serca postawionego mu zarzutu".

Oczywiście tego rodzaju opinie nie były powszechne. Oceny dzieła dokonane przez L. Binentala, F. Szopskiego, M. Grafczyńską, a zwłaszcza przez Z. Jachimeckiego świadczą o innym podejściu do problemu walorów scenicznych dzieła oraz o innym odczytaniu jego „wewnętrznej" treści. Sądzę, iż najlepiej będzie posłużyć się tutaj cytatem z artykułu Z. Jachimeckiego („Kurier Poznański" 17 VI 1926): „Autorzy poezji *Króla Rogera* pragnęli stworzyć widowisko teatralne utrzymane w nieznanej dzisiejszemu dramatowi sferze poetyczności, w atmosferze dionizyjskiego upojenia, nie przygniecione żadnym balastem historyczności ani realizmu .(...) Nie można też sądzić *Króla Rogera* z punktu widzenia norm dramatu realistycznego z jego stereotypowymi konfliktami".

Trudności percepcyjne w równym stopniu dotyczyły samej muzyki. Jej wybujały emocjonalizm i skomplikowana, gęsta faktura orkiestrowa, przesycona bogactwem kolorystyki instrumentacyjnej — sprawiały wrażenie przepychu i przeładowania. Statyczność powoli zmieniających się płaszczyzn dźwiękowych nużyła nawet swą monotonią (por. np. recenzję Stromengera w „Kurierze Porannym" 20 VI 1926). A jednak właśnie muzykę uznano ogólnie za najwybitniejszy walor dzieła, podkreślając zwłaszcza piękno chórów bizantyjsko-cerkiewnych w I akcie, głęboki liryzm i śpiewność partii solowych, oryginalność języka muzycznego, bogactwo barw orkiestrowych. Wprawdzie spotykamy

„Król Roger" — scena zbiorowa, Narodni Divadlo w Pradze, 1932.

również takie uwagi, że „harmonia Szymanowskiego więcej drażni ucho niż zachwyca" (Dorabialska) lub zarzut niekonsekwencji, że „bizantyjska skostniałość jest muzycznie bogatsza niż (...) pasterska poezja symboliczna" (Stromenger) — w sumie jednak recenzenci nie wahają się przyznać dziełu od strony muzycznej najwyższych wartości. Podobnie zresztą z najwyższym uznaniem wyrażają się na ogół o wykonawcach dzieła, podkreślając świetne przygotowanie zespołu, nie szczędząc pochwał dyrygentowi i solistom.

W świetle tych wszystkich wypowiedzi nie można twierdzić, iż *Król Roger* spotkał się z nieprzychylnym przyjęciem przez świat muzyczny Warszawy. Budził wprawdzie spory i dyskusje, wynikające z różnej interpretacji treści, lecz zarazem fascynował niezwykłą atmosferą, ekstatyczną ekspresją. Dziwne się więc wydaje, iż pomimo ogromnego wkładu pracy i wysiłku w realizację sceniczną dzieła, po trzech przedstawieniach *Król Roger* zniknął ze sceny i został wznowiony dopiero po półtorarocznej przerwie (partię Roksany śpiewała wówczas A. Czapska), też zresztą nie na długo. Było to do chwili obecnej jedyne wykonanie *Króla Rogera* w Polsce. Zbyt niedostępne, odrealnione, wysublimowane w swej estetyce dzieło nie miało szans stać się „operą narodową".

Podczas pobytu w Paryżu w miesiącach letnich 1926 roku Szymanowski czynił starania o wystawienie *Króla Rogera* w Operze Paryskiej, jednak bezskutecznie.

Pierwsze wykonanie sceniczne *Króla Rogera* za granicą miało miejsce w Duisburgu, w Teatrze Miejskim, 28 października 1928 r. Dyrygował Paul Drach; soliści: Holger Börgesen — Roger, Hildegard Bieber-Baumann — Roksana; reżyseria — Schum, scenografia — Johannes Schröder, przekład niemiecki — R. M. Hoffmann. Szowinistyczne nastroje szerzone przez prawicowe ugrupowania polityczne stały się przyczyną zamieszek i wystąpień antypolskich podczas przedstawienia. Tak pisał o tym sprawozdawca „Berliner Tageblatt": „In den starken Beifall, den das ausverkaufte Haus dem Werk spendete, mischte sich, offenbar planmassig vorbereitet Pfeifen und Zischen aus allen Rangen des Hauses. Das Publikum wandte sich in sehr entschiedener Weise gegen die Demonstranten"*). Powody wystąpień były oczywiście głównie polityczne, wiązały się prawdopodobnie także z faktem, iż *Król Roger* znalazł się w repertuarze zaplanowanego na 1929 rok Festiwalu Operowego w Duisburgu jako jedyna opera nie niemiecka. Recenzent czasopisma „Melos" (1928 nr 11), Erik Reger, wyraża zdziwienie, iż teatr w Duisburgu włączył właśnie tę operę do swego repertuaru. Określa on dzieło jako niezwykle dalekie w swej symbolice od rzeczywistości, a tym samym — poza wszelką dyskusją. Na zakończenie stwierdza: „Aber man fragt sich vergebens, was das alles mit uns, mit unserer Welt, mit unserer Zeit zu tun hat? Um so lächerlicher wirkte ein schüchtener

x „Z rzęsistymi oklaskami, jakimi obdarował to dzieło wyprzedany do ostatniego miejsca teatr, mieszały się oczywiście zaplanowane uprzednio, gwizdy i sykania ze wszystkich rzędów widowni. Publiczność w zdecydowany sposób wystąpiła przeciwko demonstrantom."

Národní divadlo v Praze
v budově Národního divadla

V neděli 23. října 1932 o 19½ hod., konec po 21¾ hod.

Dr. h. c. Karol Szymanowski:

Král Roger

Opera o třech dějstvích. Slova: Jaroslav Iwaszkiewicz a K. Szymanowski. Přeložil Jos. Munclinger.

Dirigent: Otakar Ostrčil — Režie: Josef Munclinger — Výprava: Václav Pavlík

Roger II., král Sicilie . . . Zdeněk Otava
Roxana . . . Ada Nordenová
Edrisi, učenec . . . Jaroslav Gleich
Pastýř . . . Vladimír Tomš
Arcibiskup . . . Jiří Huni
Diakonisska . . . Marie Krásová
Vůdcové lidu . . . Josef Celerin, Bohumil Sobásky, Harud Thein

Tanec: J. Jandík, J. — Jandí- a Hapanková, Zd. Zelenková, K. Pinsk- a hostují sbor.

Po prvním a druhém dějství přestávka. Mezi předvedením přístup do hlediště zakázán

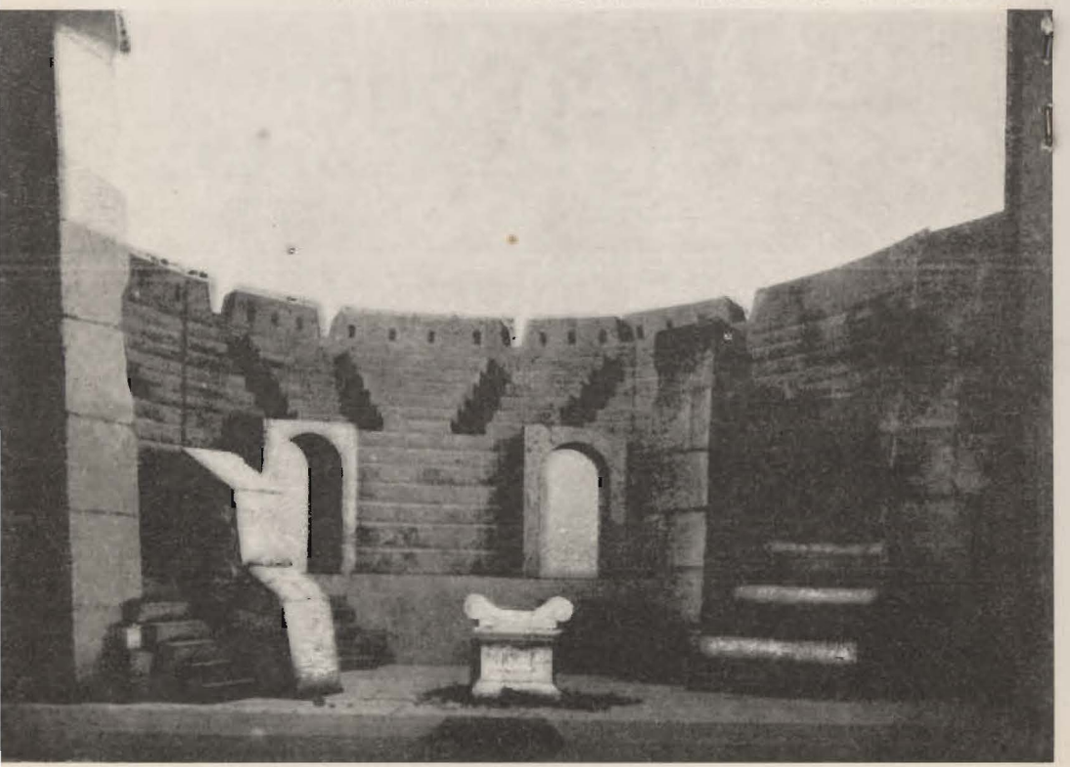
Národní divadlo:	Stavovské divadlo:
Pondělí 24. X. o 19½ hod. Rebecca (Němec.)	Pondělí 24. X. o 19½ hod. Umělecká dvojice
Úterý 25. X. o 19½ hod. Král Roger	Úterý 25. X. o 19½ hod. Julie anebo Svět
Pro studenstvo Středa 26. X. o 15 hod. Tajemství Středa 26. X. o 19½ hod. Cop	Středa 26. X. o 15 hod. Fidlovačka Středa 26. X. o 19 hod. Piková dáma
Čtvrtek 27. X. o 19½ hod. Carmen (Němec.)	Pro studenstvo Čtvrtek 27. X. o 19½ hod. Zamilovaní Benátky
Pátek 28. X. o 19½ hod. Divotvůj (Němec.)	Pátek 28. X. o 15 hod. Cop Pátek 28. X. o 19½ hod. Fidlovačka
V M. vyuč. prázdniny Sobota 29. X. o 19½ hod. Čertova stěna	Sobota 29. X. o 15 hod. Kloudové nezbednice Sobota 29. X. o 19½ hod. Spřežení Benátky
Neděle 30. X. o 15 hod. Bajaccové, Pantýlka Martha. Podpražské tance, Královna tančí Neděle 30. X. o 19½ hod. Rigoletto	Neděle 30. X. o 15 hod. Matičný lip Neděle 30. X. o 19½ hod. Katolina Velká

Störungsversuch nationalistischer Elemente*). Obecny na premierze Szymanowski, po powrocie do kraju w wywiadzie na łamach „Wiadomości Literackich" (1928 nr 48) stwierdził, iż pomimo wszystko ów incydent „skończył się ostatecznie taką owacją, jakiej dawno nie miałem". W tymże wywiadzie Szymanowski wysoko ocenia wykonanie dzieła, zarówno od strony muzycznej, jak i scenicznej, podkreślając zwłaszcza dużą inwencję reżysera Schuma, dzięki której „akcja *Rogera* niesłychanie ożywiła się i urozmaiciła ruchami chóru i statystów. Zwłaszcza w II akcie znaleziono szczęśliwe rozwiązanie scen zbiorowych, narastania tłumu, niepokoju na tylnym planie".

Jednak ani znakomite wykonanie, ani owacje publiczności nie zdołały zatrzeć przykrego wrażenia, jakie na kompozytorze wywarła premiera w Duisburgu. Jeszcze w 1932 r., po praskiej premierze *Rogera*, pisał w liście do Zofii Kochańskiej (27. X. 1932): „... po tym skandalu politycznym w Duisburgu znienawidziłem *Króla Rogera*".

Dopiero wystawienie opery w Pradze w Teatrze Narodowym, 23 października 1932 r. przyniosło pełny sukces. Dyrygował Otakar Ostrčil, reżyseria i przekład czeski — Josef Munclinger, scenografia — Václav Pavlik; soliści: Zdenek Otava — Roger, Ada Nordenová — Roksana, Jaroslav Gleich —

x „Daremnie jednak pytamy, co to wszystko ma wspólnego z nami, z naszym światem, z naszą epoką? Tym zabawniejsza była więc nieśmiała próba zakłócenia spokoju, podjęta przez elementy nacjonalistyczne."



„Król Roger" — Narodni Divadlo w Pradze. Dekoracja aktu trzeciego.

Zdjęcie z próby „Króla Rogera" w Narodnim Divadle w Pradze (1932).
Od lewej: Josef Munclinger (reżyser), Josef Jančik (choreograf), Václav Pavlik (scenograf), Jaroslaw Gleich (Edrisi), Vladimir Tomš (Pasterz), Zdeněk Otava (Roger), Karol Szymanowski, Ada Nordenova (Roksana), Otakar Ostrcil (dyrygent).

— Edrisi, Vladimir Tomš — Pasterz, Jiři Huml — Archiereios, Marta Krasovà — Diakonisa. Przedstawienie było transmitowane przez Polskie Radio; w przemówieniu wygłoszonym przed premierą Szymanowski — obecny na próbach — podkreślał bardzo dobre przygotowanie całego zespołu i trafne rozwiązania sceniczne. Również w cytowanym wyżej liście do Kochańskiej przedstawienie ocenia jako doskonałe. Znakomita reżyseria Josefa Munclingra, zarazem tłumacza libretta, przyczyniła się w znacznej mierze do praskiego sukcesu opery. Staranne przygotowanie partii orkiestrowych i chóralnych, piękne głosy solistów — podnosiły walory opery do tego stopnia, iż poruszony Szymanowski zmienił stosunek do swego dzieła. Jest mu ono znów bliskie, zauważa silnie zaznaczającą się odrębność *Króla Rogera* wśród tego, co dotychczas stworzył: „To nie da się porównać z niczym innym w mej muzyce, nawet z *Harnasiami*". W dodatku entuzjastyczne przyjęcie praskiej publiczności stanowiło pełną rekompensatę za dotychczasowe niepowodzenia. „Podobno był (Szymanowski) wywoływany 16 razy!" — pisała Anna Iwaszkiewiczowa do Jarosława Iwaszkiewicza w liście z 24. X. 1932 r.

Kolejna premiera *Króla Rogera* odbyła się dopiero w dwanaście lat po śmierci kompozytora, w kwietniu 1949 r. w Palermo, w Teatro Massimo, pod dyrekcją Mieczysława Mierzejewskiego i w reżyserii Bronisława Horowicza. Soliści: Giovanni Inghilleri — Roger, Clara Petrella — Roksana,

Wladimiro Lozzi — Edrisi, Antonio Annaloro — Pasterz, Mario Tommasini — Archiereios, Britta Devinalh — Diakonisa; przekład włoski — F. E. Raccuglia. Przedstawienie zainaugurowało XXIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. Wykonanie opery Szymanowskiego na Sycylii, w miejscu tak ściśle związanym z jej akcją — poprzez postać głównego bohatera, króla Rogera II — — nadawało przedstawieniu szczególną wagę. I tym razem realizatorzy dzieła odnieśli pełny sukces. Jarosław Iwaszkiewicz w artykule poświęconym premierze *Króla Rogera* w Palermo („Przekrój" 1949 nr 220) przytacza fragment recenzji z „Giornale di Sicilia", świadczący najlepiej o uznaniu krytyki włoskiej dla dzieła Szymanowskigo, a zarazem o jego żywotności i świeżości: „Chodzi tutaj bez wątpienia o jedną z najniezwyklejszych oper współczesnych, której znaczenie i wartość na pewno zajmuje jedno z najwybitniejszych miejsc w historii literatury muzycznej naszych czasów (...) Partytura jej błyszczy najpiękniejszymi kolorami, jakie można znaleźć w palecie muzycznej".

Premiera w Palermo była więc dotychczas ostatnią realizacją sceniczną opery Szymanowskiego i jedyną po drugiej wojnie światowej. Obecne wystawienie *Króla Rogera* pozwoli niewątpliwie lepiej poznać i zrozumieć dzieło, które na polskiej scenie pojawia się dopiero po raz drugi.

Zofia Helman

„Gdyby Włochy nie egzystowały — ja bym też nie mógł egzystować. Nie jestem malarzem ani rzeźbiarzem, ale gdy przechodzę przez sale muzeów, kościoły, ulice wreszcie, gdy patrzę na te wyniosłe, dumne, wiecznie pobłażliwym i pogodnym uśmiechem dla wszystkiego, co głupie, niskie i bezduszne, uśmiechnięte dzieła — gdy uzmysłowię sobie te całe pokolenia najpiękniejszych, najgenialniejszych ludzi, czuję, że warto żyć i pracować..."

Szymanowski do Z. Jachimeckiego — Tymoszówka 4. XII. 1910

Tadeusz Manteuffel

KRÓL ROGER II JAKO POSTAĆ HISTORYCZNA

Miejscem akcji opery Szymanowskiego jest XII-wieczna Sycylia. Wyspa ta we wczesnym średniowieczu znajdowała się w posiadaniu Bizancjum. W ciągu IX wieku opanowali ją Arabowie przybyli z północnej Afryki, utracili jednak swą zdobycz w drugiej połowie XI stulecia na rzecz Normanów francuskich. Te zmienne losy sprawiły, że mieszkańcy Sycylii reprezentowali różne elementy etniczne i rozmaite wartości kulturalne.

Pierwszym władcą Sycylii podbitej przez Normanów był hrabia Roger I, który umierając pozostawił dwóch nieletnich synów. Po rychłym zgonie starszego z nich, jedynym spadkobiercą całego dziedzictwa ojcowego został młodszy, Roger II. Pozostając parę lat jeszcze pod opieką matki, objął samodzielne rządy dopiero w roku 1112.

Młody władca, który odziedziczył po ojcu nie tylko zdolności, ale również wygórowaną ambicję, został oceniony przez obecną historiografię jako „największy mąż stanu w nowożytnym tego słowa znaczeniu". Uważano go za wybitnego polityka i doskonałego organizatora. Był autokratą wedle wzoru bizantyńskiego tzn. doceniał rolę nauki i sztuki, a dwór swój uczynił ich ośrodkiem. W stosunku do wrogów przejawiał mściwość i okrucieństwo, co wiązało się być może z wpływami muzułmańskimi, odgrywającymi dużą rolę w jego otoczeniu.

Obejmując rządy nad Sycylią, pragnął wykorzystać jej położenie geograficzne dla przejęcia kontroli nad szlakami handlowymi Morza Śródziemnego oraz narzucenia swojej hegemonii krajom położonym w zachodnim jego basenie. Realizacja tych planów uległa jednak zwłoce wobec bezpotomnej śmierci w roku 1127 księcia Apulii. Otwierała ona przed Rogerem II możność podporządkowania sobie normańskich Włoch południowych, co też udało mu się osiągnąć po dwuletnich walkach z tamtejszymi feudałami. Schizma papieska w roku 1130 pozwoliła Rogerowi utrwalić ten stan rzeczy przez uzyskanie od antypapieża Anakleta II korony królewskiej. Powstałe w ten sposób Królestwo Sycylijskie, obejmujące poza Wyspą południową część Półwyspu Apenińskiego, zostało uznane jako lenno papieskie dziedziczne w rodzinie Rogera II.

Wspomniane zmiany naruszyły równowagę polityczną w basenie Morza Śródziemnego, wywołując żywe zaniepokojenie zarówno w Bizancjum, jak i w Cesarstwie Rzymsko-Niemieckim. Ze strony tego ostatniego podjęto nawet próby, zresztą bezskuteczne, rozbicia jedności Królestwa Sycylijskiego w drodze poparcia udzielonego feudałom Apulii, buntującym się przeciwko autokratycznym rządom Rogera II. Zawiodła także zbrojna interwencja papieża Innocentego II, który po przegranej bitwie jako jeniec normański musiał przystać na potwierdzenie inwestytury udzielonej ongiś przez antypapieża Anakleta II Rogerowi II na Królestwo Sycylijskie (1139).

Również próba rozczłonkowania tego królestwa, podjęta przez króla niemieckiego Konrada III w porozumieniu z cesarzem bizantyńskim Manuelem, zawiodła wobec zaabsorbowania Niemiec sprawą II-ej krucjaty. Sytuację tę wykorzystał Roger II dla zaatakowania Bizancjum, zajęcia wyspy Korfu oraz spustoszenia Eubei i Przesmyku Korynckiego. Dla uniemożliwienia zaś interwencji niemieckiej udzielił poparcia opozycji welfickiej i zbliżył się do niechętnie nastrojonego wobec Niemiec króla Francji, Ludwika VII.

W tym samym czasie udaje się Rogerowi II zrealizować częściowo plan podporządkowania sobie środkowej części basenu Morza Śródziemnego. Dysponując bowiem silną flotą i dobrymi portami na Sycylii, zdołał opanować północne wybrzeże Afryki od Trypolisu na wschodzie po Bône na zachodzie (1148—53).

Nie mniejsze były osiągnięcia Rogera II na polu kultury. Jego dwór, na którym islam pozostawił swe piętno, w większym stopniu przypominał rezydencję emira arabskiego aniżeli zachodniego monarchy. Posługiwano się tam chętnie językiem arabskim i hołdowano obyczajom wschodnim. Król wzorem swych muzułmańskich poprzedników na Sycylii utrzymywał harem i chętnie otaczał się poetami i uczonymi. Co więcej, interesował się żywo osiągnięciami tych ostatnich. Uwagę jego przyciągała zwłaszcza geografia, co tłumaczy się nie tylko zainteresowaniami intelektualnymi monarchy, lecz również i chyba przede wszystkim względami praktycznymi. Był bowiem Roger II, mimo wszystko, potomkiem normańskich piratów, którzy działali na wszystkich morzach i szlakach rzecznych ówczesnego świata. Tymi zainteresowaniami da się wytłumaczyć jego inicjatywa sporządzenia dokładnej mapy świata.

Fragment mozaiki z XII wieku „Koronacja króla Rogera", w kościele Martorana.

Jej twórcą był uczony arabski Muhammad al-Idrisi, wywodzący się z książęcej rodziny południowo-hiszpańskiej, a występujący w operze Szymanowskiego pod imieniem Edrisi'ego. Zaproszony na dwór Rogera w Palermo, miał odegrać w jego planach opanowania muzułmańskiej Hiszpanii wybitną rolę. Wprawdzie do realizacji tych zamierzeń nie doszło, al-Idrisi natomiast zyskał sobie na dworze Rogera sławę wielkiego uczonego, przekazując potomności dzieło o geografii świata pt. *Księgi Rogera*. Znalazł się w niej ustęp poświęcony ówczesnej Polsce, występującej tam pod nazwą Bulunija.

Twórca Królestwa Sycylijskiego i hojny mecenas nauki i sztuki, Roger II, zakończył życie 26 lutego 1154 roku.

Tadeusz Manteuffel

„Pracując w muzyce, trzeba ją stale przezwyciężać, żeby z niej w ogóle coś możliwego wyszło. Bywa to ciężka praca. Weź pod uwagę jej surowiec, lotny, sypki, jak lśniący złoty piasek, przesypujący się w palcach. Z tego trzeba ulepić jakieś formy trwałe, precyzyjne, wynoszące się ponad właściwy jej płynny i przypadkowy żywioł. Nie posiada przecież ona stałego punktu wyjścia, którym jest dla poezji i plastyki zawartość pojęciowa i widoczna rzeczywistość życia. Stąd ta piekielna trudność w odszukaniu właściwej formy, w rozwiązaniu indywidualnego stylu."

Karol Szymanowski — „O muzyce"

Michał Walicki

KRÓL ROGER A SZTUKA

Palermo, założone przez Fenicjan w VIII wieku przed Chrystusem, było ich główną osadą na Sycylii. Później Sycylia należała do Kartaginy, za pierwszej zaś wojny punickiej był tu jej główny port wojenny. Hamilkar Barkas nie zdołał go obronić przed Rzymianami, którzy w r. 254 zajęli miasto na stałe, nadając mu nazwę *Colonia Augusta Panormitanorum*. Kolejno władali Sycylią Herulowie i Goci, których w r. 539 pokonał Belizariusz, przejmując wyspę we władanie Bizancjum. Stolicą pozostawały nadal Syrakuzy. Najazdy Saracenów, zapoczątkowane w 704 roku, doprowadziły z biegiem czasu do opanowania przez nich całej Sycylii. Wojska Emira z północno-afrykańskiego Cairvanu zdobyły Palermo w r. 835. Zwycięzcy obrali to miasto za stolicę i siedzibę wielkorządcy. Po arabskich i berberyjskich „Saracenach" przyszli Fatymidzi egipscy (X w.), po nich wkroczyli Normanowie. W roku 1072 padło pod ich uderzeniami Palermo: w roku 1091 — podbój całej Sycylii przez normandzkich tym razem władców stał się faktem dokonanym. Tyle historia.

Za czasów arabskich Palermo liczyło podobno ponad 300. 000 mieszkańców i blisko 500 meczetów. Muzułmańscy pielgrzymi wędrujący z Kairu do Kordoby upatrywali w nim jeden z największych cudów islamu: słynny podróżnik arabski — a był nim Abu-Kassem-Muhamed ibn Haukal z Bagdadu uważał Palermo, dokąd przybył w 950 roku, za jedno z najpiękniejszych i najbogatszych miast świata. Takim je widział również Ibn Gjobair oraz Ibn Basruna w wieku XII. U schyłku tego stulecia Hugo Falcandus zapamiętał to miasto jako „*szczęśliwe miejsce, które używa samo wszelkiej krasy świata, a którego powaby są tak wielkie, że ktokolwiek ma sposobność je zobaczyć, nie może się nigdy odeń oderwać*". Przybysze z Afryki uczynili z Palermo stolicę arabskiej Sycylii w miejsce Syrakuz, starej stolicy Greków i Bizantyjczyków. Oni to właśnie, ci fanatyczni miłośnicy kwiatów, wielcy czarodzieje wody, odczuwający jej życiodajną poezję tak, jak to tylko Arab potrafi, wyryli niezatarte piętno swych rządów na dzikiej przyrodzie wyspy, którą zdołali przekształcić, w czasie stosunkowo niedługim, w ogromny egzotyczny ogród. Szeregi drapieżnych, ciemnych kaktusów, atakujących ociężale strome zbocza Monte Pellegrino, cofają się tu nagle przed bambusowymi drzewami bądź ustępują miejsca gajom figowym i krzewom magnolii. Zaszczepiona przez nich kultura drzew cytrusowych po dziś dzień jeszcze nosi miano „agrumi" — dzieła Arabów. Dla średniowiecznych przybyszów z północy sady Palermy, uginające się pod złotą ulewą pomarańcz i cytryn, musiały się wydawać ucieleśnionym mitem o bajecznych ogrodach Hesperyd. Jeden z arabskich poetów X stulecia tak sławił te ogrody:

„*Dojrzałe pomarańcze na naszej wyspie wydają się być płomieniem, który ogarnął szmaragdowe gałęzie.*

Zaś żółta cytryna podobna jest zakochanemu, który płacząc spędził noc na rozłące ze swą umiłowaną".

* * *

Przyroda tedy i sztuka, dzieło natury i rąk ludzkich, uformowane pierwotnie, bądź z biegiem wieków coraz to w innym sensie i w innym stopniu wykształcane, splotły się na Sycylii w nierozerwalną całość, jakże charakterystyczną dla tej śródziemnomorskiej wyspy. Roger II, pierwszy król sycylijski, założył swe państwo na ziemi będącej prawdziwym palimpsestem kultury. Już jego ojciec, hrabia Roger I, zdobywca wyspy, wykazał daleko idącą tolerancję wobec obcej mu w zasadzie licznej greckiej kolonii, jak i miejscowej arabskiej większości. Syn poszedł jeszcze dalej. Dwór królewski Rogera II w Palermo przypominał raczej rezydencję kordobańskich kalifów niż zamek chrześcijańskiego księcia. Obowiązywał tu ceremoniał arabski, kultywowano arabski język i literaturę, przebywali na tym dworze liczni muzułmańscy uczeni — geografowie, alchemicy, matematycy, mechanicy, nie brakło na nim lekarzy, poetów i artystów. Nadwornym poetą Rogera był Abū Hafs' Umar ibn Hasan as-Sakal, autor głośnej kasydy na cześć władcy Sycylii. Te same tradycje przyjaźni chrześcijańsko-arabskiej kontynuował następca Rogera II na tronie sycylijskim, Wilhelm II Dobry, „Il Buono" (1166 — 1189), którego Romuald z Salerno nazwał „*kwiatem królów i koroną panujących, zwierciadłem Kwirytów, skarbem i czcią szlachetnych, podporą ubogich i nieszczęśliwych, życiem ludu*".

Palermo, kościół S. Giovanni degli Eremiti.

Nie Półwysep Iberyjski, lecz właśnie Sycylia jest tym fascynującym amfiteatrem historii, na którego arenie starły się stare i nowe kultury. Ale podczas gdy w Hiszpanii zmagały się ze sobą cywilizacja i sztuka katolickiego i islamskiego średniowiecza, tu, na tej wyspie, również owianej gorącym oddechem niedalekiej Afryki, zawiązało się życie nowej kultury, będącej wypadkową nie walki, lecz twórczej symbiozy trzech potężnych składników — witalnego i świadomego swej siły feudalizmu północnej Europy, starych formacji państwowych i kulturowych islamu oraz Bizancjum. Sycylijski ów trójgłos okazał się dla spraw sztuki bardziej jeszcze płodny w następstwie niż dialog mauretańsko-hiszpański, tak długo toczony za Pirenejami. Była to wielka, lecz raczej godna podziwu polifonia form i barw, skomponowana przez średniowieczną sztukę chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu oraz artystów islamu.

* * *

Sztuka rogerowskiej Sycylii odmienna jest od sztuki romańskiej Europy. Inna jest tu architektura i założenia ogrodowe, odmienna jest funkcja i wizja plastyczna mozaiki, inaczej przebiega na tej wyspie praca złotników i tkaczy. W budownictwie świeckim dominują wpływy średniowiecznej architektury arabskiej, mimo niewątpliwych zapożyczeń bądź adaptacji motywów przejętych za składni romanizmu, a z czasem i wczesnego gotyku. W gmachach kościelnych oraz w rozległych, rozrzutnie wznoszonych kompleksach monastycznych występuje urzekający aliaż form bizantyjskich i romańsko-normandzkich, ekscytowanych również niekiedy ciepłym strumieniem sztuki Orientu. Wszakże i w tym zakresie oko Europejczyka musi się liczyć z rewelacyjnymi niespodziankami. Bo oto zarówno kościół *San Giovanni degli Eremiti* wzniesiony w Palermo przez króla Rogera w 1132 r. w dzielnicy Khemonia, jak i drugi, *San Cataldo* wzniesiony w r. 1160 przez Maione z Bari, wielkiego kanclerza Wilhelma I, czy wreszcie kościół *Della Trinita* pod Castel Vetrano (pierwsza połowa XII w.) — wszystkie one nie tylko w swej bryle, lecz również w planie i konstrukcji nawiązują wręcz do meczetów muzułmańskich: lekkie i jasne, niemal pozbawione są ozdób poza delikatuymi arabskimi fryzami i wzorzystą posadzką o charakterze ,,opus alexandrinum". W mozaikach z kolei imaginacja islamu zgodnie towarzyszy surowej poezji bizantyjskich mozaicystów, zaś przemysł artystyczny jest niemal bez reszty dziełem artystów muzułmańskich.

Za czasów saraceńskich, według świadectwa Ibn Haukala, cała Sycylia usiana była zamkami i wieżami strażniczymi. Wiele z nich zburzyli normandzcy rycerze, inne bądź przebudowali, bądź wznieśli na nowo. Romualdowi z Salerno zawdzięczamy wiadomość, że król Roger otoczył murem znaczne połacie gór i lasów w okolicy swego stołecznego Palermа i założył tu ogród z ,,przedziwnie pięknych drzew", połączony ze zwierzyńcem, w którym hodował sarny, dziki i daniele. W zwierzyńcu tym wzniósł pałac, a raczej willę podmiejską, przebudowując w tym celu dawny dworzec arabski zwany Genolard, czyli raj ziemski. W wyniku tej przebudowy powstała słynna willa zwana Menani, nazwana tak od przepływającego tu potoku, dziś już nie istniejąca, podobnie jak i niemniej głośna Favara — ,,silnie bijące źródło" — zbudowana przez emira Giaffara w latach 997 — 1019, a również zaadaptowana architektonicznie przez Rogera. Podobnie jak i Menani było to dzieło arabskich architektów. Zamek otoczony był ogrodem o kilometrowej długości oraz stawami nadbiegającymi z trzech stron ku morzu i posiadał obszerny dziedziniec o arabskich podcieniach patrzących na marmurowy, umieszczony centralnie wodotrysk. Była to ulubiona wiosenna i letnia rezydencja króla Rogera, który chętnie wraz z całym swym dworem zażywał przejażdżki po spokojnych wodach Favary, na łodziach ozdobionych srebrem i złotem.

Wspomniany już Ibn Gjobair pisał o nowym władcy Sycylii, że jego zamki ,,*rozłożone są w okolicy miasta na podobieństwo naszyjnika, który wdziała piękna kobieta, tak że król, gdy przechodzi przez miejsca wesela, udaje się wedle swego upodobania z jednego do drugiego z ogrodów i amfiteatrów miasta.*" Z pierwotnego pierścienia tych luksusowych zamków-willi otaczających niegdyś Palermo zachowały się obecnie w szczątkowym niestety stanie tylko La Zisa i La Cuba — wzniesione już później, bo za Wilhelma I i Wilhelma II, utrzymane podobnie jak i poprzednio w najczystszym arabskim stylu. W ruinach La Zisy przetrwał jeszcze fryz mozaiki przedstawiający pawie i łuczników, widnieją resztki kufickiego napisu opiewającego Wilhelma II, sączy się jeszcze dogasająca stara arabska fontanna, roniąc krople wody, nie podziwianej już przez nikogo. Podobnie wyglądała La Cuba — sześcian nakryty kopułą, również otoczony nieodłącznymi stawami, żywo przypominający w swej bryle pałac Fatymidów w Kairze. Dziś nie ma już wspaniałych ogrodów otaczających niegdyś wszystkie te budowle ani spokojnych tafli licznych wodnych basenów, w których zwierciadle odbijały się niegdyś jasne głowy normandzkich rycerzy oraz smagłe oblicza ich wschodnich wasalów.

Palermo, Capella Palatina.

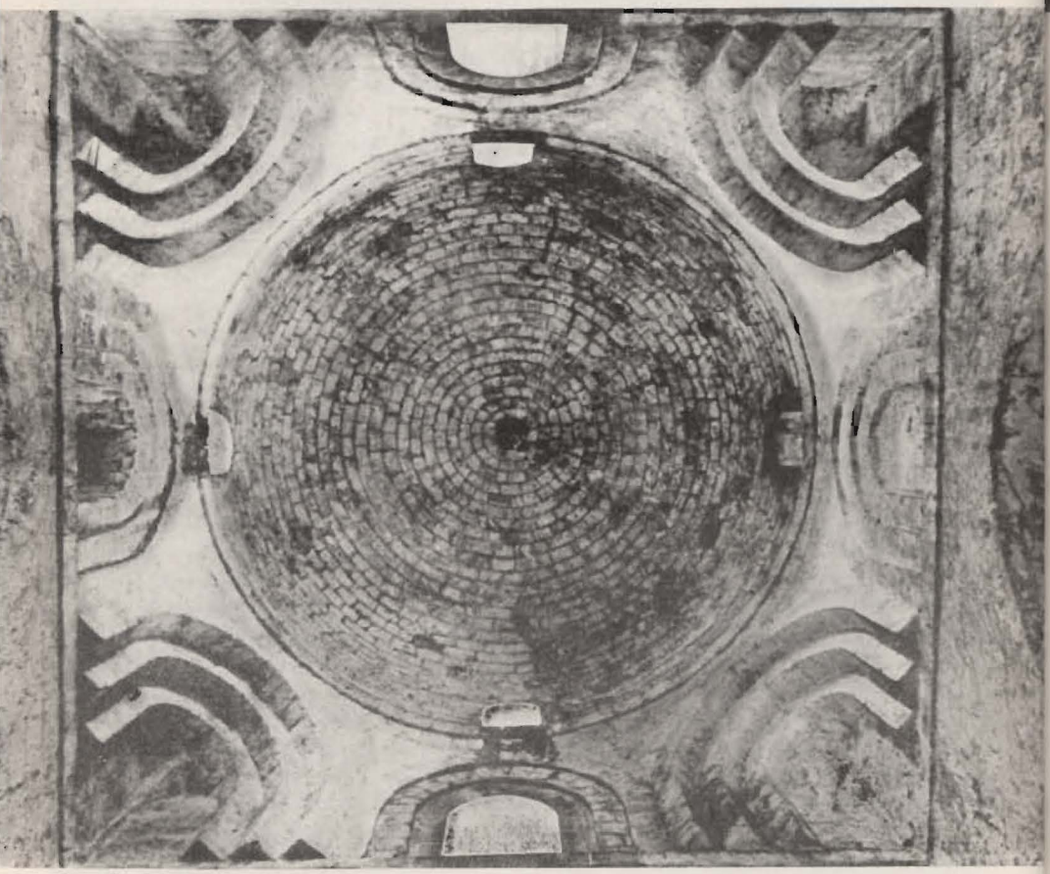
Główną rezydencją Rogera pozostawał zamek w Palermo, wzniesiony w dzielnicy Casser jeszcze za Saracenów. Z czasów tych pochodzi główny jego zrąb, tzw. *Joharia* — wysoki czworoboczny budynek z ciosu, o ścianach ozdobionych rytmem wysokich wnęk, podobnie jak to widzimy w licznych moszejach Kairu. Zamek przebudował, a częściowo i rozszerzył, król Roger, po nim zaś kontynuowali prace budowlane obaj Wilhelmowie. Tu, w *Joharii*, mieściły się pokoje królewskie oraz mieszkania kobiet i dworzan. Wnętrze *Joharii* — co po arabsku oznacza złoto — lśniło od mozaik i szlachetnych kamieni. W jej komnatach, w których niegdyś król Roger zbierał dokoła siebie uczonych, podróżników i magów, nie ma już dzisiaj słynnej srebrnej mapy planisferycznej, o dwumetrowej średnicy, wagi 150 kg, z naniesionymi na niej nazwami również i polskich miast — Krakowa, Gniezna i Sieradza, Wrocławia, Szczecina i pomorskiego Nowogardu. Srebrny ów dysk, pamiętne arcydzieło Ibn Idrisiego, przekazujące kolegium uczonych geografów wiadomość o dalekiej „Bulonii", ukończone w 1154 r., zniszczony został już w 1160 r. w czasie wewnętrznych zamieszek. Zachowała się natomiast szczęśliwie czarodziejska dekoracja „komnaty króla Rogera" wykonana w mozaice. *„Na złotym jej tle feniksy dziobią rubinowe owoce zwisające ze szmaragdowych palm, wściekle galopują centaury, zaczarowane jelenie ścigane są przez psy, łucznicy, przyklękając na jedno kolano, czekają na ich pojawienie, zaś pod fantastycznymi drzewami przechadzają się pstre pawie, plamiste leopardy i heraldyczne lwy"*. Zwierzęta te mogły przypominać Rogerowi jego ulubieńców zamieszkujących cieniste ogrody willi Menani. Egzotyczne i baśniowe zwierzęta zagościły nie tylko w królewskiej komnacie: marmurowe lwy wypełzły na dziedziniec zamkowy, by strzec tam marmurowej arabskiej studni, podobnie jak w dalekiej, a jakże bliskiej Alhambrze.

Właśnie mozaika, a nie fresk, jest ulubionym gatunkiem monumentalnej dekoracji na normandzkiej Sycylii. Jej polichroniczny, mieniący się złotem i srebrem płaszcz okrywał większość zamków i kościołów. *Capella Palatina*, stanowiąca integralną część palermitańskiego zamku, jest wręcz wyjątkowym przykładem niewielkiej magicznej przestrzeni, łączącej w wyrafinowany sposób rysy arabskiego i bizantyńskiego stylu. Jej architekci i dekoratorzy rozwiązali w sposób nieomal genialny problem światła, podobnie jak inni, a im współcześni, rozwiązywali problematykę wody nie tylko jako źródła siły i życia, lecz i elementu architektury. Wyczuli — czy też bezbłędnie obliczyli — że dominanta złota wymaga obecności półmroku, że metaliczna poświata mozaik wymaga nieodparcie ostrożnej i przemyślanej reżyserii światła, podobnie jak to zostało dawniej przeprowadzone, w sposób niemniej rewelacyjny, we wnętrzu kościoła San Zeno w Rzymie. Stąd rodzi się owo niezapomniane wrażenie „barwnego cienia" przeszywanego złotymi błyskami, które zapala ostry jak miecz promień słońca bądź pełgające i lękliwe światło świec. Mozaiki kopuły, chóru i transeptu, wykonane ok. 1143 r., są dziełem greckich mistrzów; mozaiki naw, a zwłaszcza ich partie krajobrazowe i zwierzęce, ujawniają znajomość sztuki romańskiej i arabskiej, są zapowiedzią nowej *„maniera byzantina"*, odbiegającej już od sztuki klasycznego Bizancjum. Co więcej: kaplicę pałacową nakrywa stalaktytowy strop, wykonany przez arabskich artystów na wzór słynnego stropu meczetu w Kordobie. Drewniane rozety palermitańskiego stropu przechowały jeszcze ślady polichromii; czytelne są jeszcze postacie grajków we wschodnich strojach, siedzących po turecku, z instrumentami strunowymi w ręku; wschodnia, tajemnicza muzyka włączała niedosłyszalny swój głos do śpiewów liturgicznych zanoszonych przed nieruchome i nieprzeniknione oblicze olbrzymiego Pantokratora widniejące w absydzie. Zarówno strop jak i mozaiki kaplicy uległy zbombardowaniu w ciągu ostatniej wojny.

Nie dorównują tej feerycznej dekoracji mozaiki—ani formą, ani programem ikonograficznym—cykle mozaik tzw. *Martorany*, czyli kościoła Santa Maria dell'Ammiraglio, wzniesionego przez walecznego admirała króla Rogera, Jerzego z Antiochii w r. 1143, wykazujące przytępienie, jeśli nie zanik, kolorystycznego wyczucia. Nie przychodzi tu w pomoc entuzjastyczna relacja wspomnianego już Ibn Gjobaira o tym „Kościele Antiocheńczyka". Uczony podróżnik arabski musiał być wstrząśnięty jego widokiem, skoro zanotował, że kościół ten *„ma bardzo ciekawą fasadę, której nie zdołamy opisać, a raczej wolimy zamilczeć, gdyż jest to jedno z najpiękniejszych dzieł świata. Ściany wewnętrzne kościoła są złocone, albo, wyrażając się lepiej, są całe jednym kawałkiem złota... Ze słońca z szkła złoconego umieszczonego u góry bije takie światło, tak oślepia oczy i sprawia taki niepokój w duszy, że prosimy Boga, by nas od tego zachował..."* A jednak poczucie formy zawiodło tym razem Ibn Gjobaira. Przeszarżowany rysunek figur z mozaik Martorany nie ma już niemal nic wspólnego z wyrafinowanym stylem „Komnaty Rogera", której roślinna geometria przywodzi na myśl perskie dywany, zaś sceny animalistyczne budzą wspomnienia o sasanidzkich srebrach i syryjskich reliefach.

Zarówno nad kaplicą zamkową, jak i nad komnatą Rogera w Palermo góruje niepomiernie rozmiarami oraz swym rodowodem stylowym olbrzymi cykl mozaikowy klasztoru w Cefalu (1148) oraz katedry w Monreale ukończonej już za Wilhelma II (1174 — 1189). Ale o ile mozaiki z Cefalu są niemal klasyczną w swej krystalicznej czystości emanacją pracowni Konstantynopola ,o tyle znów cykle z Monreale są monumentalnym przykładem niefortunnie pojętego kompromisu. W Cefalu nawet wulgarnie przeprowadzone konserwacje nie zdołały zatrzeć pierwotnej urody dzieła. Po dziś dzień czytelna jest jeszcze, a zastanawiająca niezwykłą precyzją sformułowania, galeria swego rodzaju portretów, która pod maską bohaterów Starego i Nowego Zakonu ukazuje uduchowione, żyjące pełnią psychicznego życia portrety ówczesnej elity o arystokratycznym, komnenowskim typie. Są one tu bardziej melodyjnie i linearnie skomponowane niż postacie ze znanych mozaik Dafni i Nikei; ale właśnie stąd, z Cefalu, wywodzi się wielka linia artystycznej inspiracji, która współtowarzyszy narodzinom tak świetnych fenomenów monumentalnego malarstwa, jakimi są freski Nerezi i Starej Ładogi oraz niektóre mozaiki Kijowa. Natomiast imponująca swą skalą dekoracja Monreale świadczy już dowodnie o zmierzchu wielkiej epoki mozaiki. Wbrew wypracowanym dotąd a nieomylnie działającym zasadom kompozycji przestrzennej, olbrzymie jej połacie okrywają blisko dwie trzecie ścian, przygniatając barwną i pstrą swą masą dolne ich rejestry, oblicowane marmurem, którego tafle nie wytrzymują optycznie tego ciężaru. Długie, skąpane w równomiernym i chłodnym świetle wnętrze przygotowane było raczej do przyjęcia płaskich malowideł ściennych niż na poły iluzjonistycznych obrazów, układanych z migotliwych kruszców, kolorowych kamieni i smalty. Zmysł detalizacji, właściwy na ogół schyłkowym okresom stylowym, niezdolny był ożywić tych za-

Palermo, kościół S. Giovanni degli Eremiti (kopuła).



Skrzynka sycylijska z pierwszej połowy XII wieku. Skarbiec Katedry na Wawelu.

stygłych, nieludzkich skamielin. Powierzchowny, mimo pozorów stylizacji, realizm tych cykli, utrzymanych w bezdźwięcznej gamie kolorystycznej, świadczy wyraźnie o kompromisie dokonującym się pomiędzy wzniosłą amaterialnością sztuki bizantyńskiej i początkami pseudo-realistycznego widzenia, nie przeczuwającego jeszcze narodzin indywidualizmu Giotta.

* * *

Już Fenicjanie nazywali swe Palermo „siedzibą barwnych tkaczy" (*Machanath Choszbin*). Niedługo po opanowaniu Sycylii przez Saracenów zostały założone przez nich tkalnie wełniane, m. in. w Messynie i Agrigenti; dopiero jednak od drugiej połowy X wieku datuje się początek produkcji tkanin jedwabnych. Za króla Rogera warsztaty te osiągnęły wyżyny doskonałości: świadczy o tym jego niesamowitej urody płaszcz koronacyjny wykonany w 528 roku hedżry (1133), haftowany perłami i złotem, z motywem lwów dławiących wielbłądy, co w języku orientalnej symboliki oznaczało potęgę władcy. Świetne warsztaty saraceńskie nie zaspokajały jednak królewskich ambicji. Krewniak Konrada III, znakomity pisarz Otto z Fryzyngi opowiada, że wojska króla Rogera w czasie krucjaty 1147 r. zdobyły po drodze Ateny, Korynt i Teby, a wziąwszy ogromną zdobycz uprowadziły ze sobą wielu tkaczy, których Roger osadził w Palermo, polecając im uczyć swej sztuki miejscowych rzemieślników. Ciężki był to cios dla Greków, niemal że monopolizujących w tym czasie produkcję zabytkowych tkanin. Greccy instruktorzy pobudzili na nowo niezwykłe talenty tkaczy arabskich. Z pracowni królewskich poczęły się wysnuwać zwoje oszałamiających tkanin haftowanych w motywy lwów i gryfów, feniksów, pawi i kozic: materie godne szat magów, a cóż dopiero pań dworskich.

które traciły na ich widok głowy. Tu powstawały owe głośne na całą średniowieczną Europę *amita, dimita* i *trimita*, oraz najkosztowniejsze z nich wszystkich *hexamita*. Z uniesieniem opisywał je w r. 1190 Hugo Falcandus, podziwiając, jak *„tu lśni się diarrhodon blaskiem ognia, tam zielonawa barwa diapistus głaszcze oko przyjemnym wyglądem, tu exarentesmata z rozmaitymi wzorami kolistymi, które wymagają większej pracy twórców, bogatszego materiału i stosunkowo wyższej ceny"*. Przykłady podobnych tkanin można było jeszcze przed wojną oglądać w skarbcu kościoła Panny Marii w Gdańsku.

Gdy zabrakło już srebrnego dysku Ibn Idrisiego, upamiętniającego istnienie Polski na mapie świata — próżno by zdawało się szukać dzieł świadczących o pobycie przybyszów z Polski na wyspie króla Rogera. Tym większą zatem uwagą należy chyba obdarzyć wykwintną srebrną skrzynkę sycylijskiej roboty ze skarbca krakowskiej Katedry, zamienioną już od dawna na relikwiarz mieszczący ziemię ze Skałki. Tę właśnie szkatułkę, zdobną w ptaki i postacie wojowników i bestii, przeznaczoną niegdyś zapewne na klejnoty — mógł przywieźć z dalekiej Sycylii nieznany nam dziś z imienia towarzysz księcia Henryka Sandomierskiego; być może dotykały jej ręce samego Henryka, którego nostalgiczną twarz tak pięknie przybliżył naszej wyobraźni autor *Czerwonych tarcz*.

Michał Walicki

SZYMANOWSKI WE WSPOMNIENIACH WSPÓŁCZESNYCH

Właściwie nie badał muzyki, ale badał inteligencję. A gdy miał jej dosyć, mówił: „Aby robić sztukę, trzeba pewnego quantum głupoty". Był fantastycznie luźny i czujny. Nie znosił reguł, martwoty i zasadniczej ciasnoty. Życie było jego najwyższą instancją. Nie znaczy to, by nie miał przekonań. Ale był jak sama treść istnienia: ciągle różny w tożsamości. Tak jak liście, które wszystkie mają formę swego gatunku, a nie ma dwóch identycznych. Stąd jego uchwycenie sekretu wielkiej sztuki i wielkiego stylu. Nie inaczej miała się sprawa za czasów gotyku i wielkiego renesansu. Forma obejmująca zawsze różne i swobodne w swej fantazji treści.

Stąd płynął uśmiech, gdy słyszał pytania: jak pisać, co robić, jak..., aptekarskie zapytania, boleściwe w swej treści żebractwa. I dopiero gdy widział bezinteresowny rozpęd, gdy wyczuwał artystyczną konieczność, dopiero wtedy stawał się zainteresowany i swobodny. Jego temperaturą było dążenie. Szczegóły chował dla siebie, gdy pisał. Wtedy wyżywał wszystko, co było patetyczne i tęskne. Słowami zdradzał rzadko muzykę. Tu i ówdzie, jak na tej fotografii, którą dał swojej siostrze, Stanisławie, z napisem: „Żywym swym cudnym głosem mówisz ludziom to, o czym ja marzę".

Zygmunt Mycielski

...Sztuka Karola była dla mnie źródłem najgłębszych wzruszeń, stałą podnietą do pracy i do dążenia naprzód.

On sam był mi wszystkim; mistrzem, nauczycielem, opiekunem. Jego to recenzja po pierwszym wykonaniu symfonii *Święty Boże* zwróciła uwagę świata muzycznego na początkującego kompozytora. Ileż rad, ileż wskazań słyszałem z ust Karola Szymanowskiego! Ile serdecznej, bezinteresownej dobroci serca miał dla swych uczniów i bliskich!

Pamięć o tym genialnym przewodniku całej naszej muzyki współczesnej na zawsze żyć będzie w naszych sercach.

Jan Maklakiewicz

...Ta całkowita bezinteresowność, szczery entuzjazm i szlachetność, z jakimi Szymanowski odnosił się do młodych talentów, zasługuje na szczególne podkreślenie. Szymanowski był nie tylko genialnym twórcą. Wielkość jego serca w niczym nie ustępowała wielkości jego geniuszu!

Alfred Gradstein

Po raz pierwszy zetknąłem się z Karolem Szymanowskim jeszcze jako zupełnie młody chłopiec. Było to w Kijowie. Ponownie ujrzałem Szymanowskiego w roku 1921 na przyjęciu u min. Simona. Pamiętam bardzo dokładnie tę chwilę — chwilę, która odegrała decydującą rolę w całym moim późniejszym życiu. Po raz pierwszy przeglądał moje kompozycje. Słowa zachęty i rady, wypowie-

dziane z ową niezwykłą serdecznością i prostotą, które tak charakteryzowały Karola Szymanowskiego, słowa te stały się dla mnie źródłem wiary w siebie i siły do wytrwania w chwilach zwątpienia. Odtąd kierował moimi pracami muzycznymi — również moimi posunięciami życiowymi. Stał się moim najbliższym przyjacielem, opiekunem i nauczycielem.

Byłem bezpośrednim świadkiem całego okresu Jego życia, świadkiem Jego myśli i czynów, uczuć i — twórczości.

O tym wszystkim kiedyś obszerniej napiszę: jest to, sądzę, moim obowiązkiem, który w najbliższym czasie postaram się wypełnić.

Dość trudno jest mi mówić o wpływach na moją twórczość, bo tą, jak dotąd, specjalnie się nie interesowałem, chyba że w chwilach „tworzenia", sądzę jednak, że jeśli chodzi o okres mych prac „przedparyskich", to zarówno tematyka, jak i faktura uginały się przed potężną siłą genialnej indywidualności Szymanowskiego.

Piotr Perkowski

... Uważam siebie za ucznia Szymanowskiego w najpełniejszym znaczeniu tego określenia. Tyle powiem, że kult muzyki Szymanowskiego był i pozostanie jednym z najmocniejszych bodźców i najpewniejszych sprawdzianów i to nie tylko dla mnie, ale i dla całej dzisiejszej generacji muzycznej.

Michał Kondracki

... Podjęcie (..) walki o kulturę polską i o polską muzykę stanowiło wielki wysiłek ostatnich lat życia Szymanowskiego. Z tego źródła wynikała jego praca kompozytorska tych czasów, zarówno jak praca pedagogiczna i organizacyjna (Konserwatorium Warszawskie), a także działalność pisarska, której zawdzięczamy znakomite choć szczupłe książki o Szopenie i o kulturze muzycznej w Polsce.

Walka o muzykę polską, podkopując jego siły fizyczne, uniemożliwiła mu po części walkę z największym wrogiem, z chorobą. Pełen projektów twórczych, zgasł w sile wieku w rok niespełna po triumfalnym przedstawieniu wspaniałych *Harnasi* w Operze Paryskiej.

Jarosław Iwaszkiewicz

... Przez cały ten czas był jak gdyby obok życia — obok ważnych i wesołych tymoszowieckich spraw. Widzieliśmy go już z daleka, gdy siedział w otwartym oknie, w białej tenisowej koszuli, pochylony nad nutami. Katot podnosił na nas zmęczone oczy. Wracaliśmy z dalekich dróg, z gorących pól, opici słońcem, radością i przestrzenią. A Katot siedział co dzień do piątej po południu pochylony nad stołem w swej kompozytorni. Lato mijało go z uśmiechem, postawiwszy mu pod oknami kolorowe malwy na straży. A on siedział niezmordowany, pełen zewnętrznej pogody, kryjącej jakże nużące nieraz chwile głębokiego zmagania się, nakazem mocnej swej woli, w twardym szukaniu wykuwający nowe wciąż drogi swej wysokiej sztuce.

Zofia Szymanowska

Gdy człowiek posuwa się w czasie, to i wspomnienia odsuwają się, bądź tracą swą wyrazistość obrazową i powiązanie z przeżyciami i zdarzeniami, które je poprzedzały lub następowały po nich, — bądź też nabierają barwy jaskrawszej, stanowiąc jakby zwrotny, ważny moment, do którego odnosi się lub przymierza inne zdarzenia i przeżycia. Rok 1926 dał mi niewątpliwie wiele osobistych doznań artystycznych, lecz bez konfrontacji z kalendarzem, tj. z sprawdzalnym następstwem wydarzeń trudno uszeregować je pod względem ważności. A więc pierwsze wykonanie czterech mazurków Szymanowskiego, powierzone mi przez kompozytora, odbyło się w kwietniu tego roku na moim recitalu w sali Konserwatorium. Było ono poprzedzone nadsyłaniem z Zakopanego kolejnych egzemplarzy czystopisów przez konduktorów wagonów sypialnych.

Jeśli przypomniałem sobie te mało znaczące epizody, to grał tu rolę moment pamiętnego mi zdenerwowania, czy będę w stanie nauczyć się na z góry zapowiedziany termin. Autor zresztą na to wykonanie nie przybył.

W tymże roku odbyła się tak długo oczekiwana prapremiera *Króla Rogera*. Wspomnienia tego niezwykłego wydarzenia wiążą mi się nierozerwalnie z postacią i osobą wieloletniego, a tak niezmiernie zasłużonego dyrektora opery warszawskiej, Emila Młynarskiego, który od pulpitu dyrygenckiego wprowadzał czujną ręką i znakomitym uchem na scenę najwartościowsze pozycje repertuarowe. W powodzi tych doznań muzycznych długo mi brzmiały w uszach „bizantyjskie" chóry z pierwszego aktu *Rogera*, aria Roksany z drugiego i postać arabskiego filozofa, z takim talentem odtworzona przez Maurycego Janowskiego, tak pamiętnego mi z okresu, gdy prowadził dział nut w Księgarni muzycznej Wendego na Krakowskim Przedmieściu, oraz długie „rodaków rozmowy", spory i zachwyty, krytyczne prasowe oceny, jak to zwykle, jak to u nas zawsze...

Zbigniew Drzewiecki

O SZYMANOWSKIM

(Z głosów współczesnej krytyki)

Koncert rozpoczęło *Trio Es-dur* Schuberta... po czym pp. Kochański z Rubinsteinem wykonali najciekawszy numer programu wczorajszego: *Sonatę d-moll* Szymanowskiego na skrzypce i fortepian. Dzieło to utworzył autor przed kilku laty, w tych dobrych czasach, kiedy to komponował muzykę nie jak dziś (ani na chwilę nie wątpię, że chwilowo) wypracowanie rozdźwiękowe gwoli torturowaniu uszu bliźnich swoich. Toteż w sonacie, a przynajmniej w dwóch pierwszych jej częściach, panuje muzyka czysta, muzyka w sercu poczęta i sercem odczuta. (...)

W finale nie mogłem się dopatrzyć ani konturów którejś ze znanych form, ani celowości gwałtownych modulacji i jakichś dziwacznych nastrojów. Całość tego finału, pokurczonego i rozczochranego w formie, o wiele mniej dobre wrażenie wywierała aniżeli dwie pierwsze części sonaty, piękne istotnie, zasobne w świeże pomysły, melodyjne i harmoniczne, a tym samym dużą wartość posiadające.

A. Poliński

„Kurier Warszawski" 1909, nr 94)

(...) Szymanowski ma tę wiedzę, której jeszcze podręczniki teoretyczne nie zanotowały, a więc tę, którą posiadają tylko najwybitniejsze umysły muzyczne każdej epoki. Zwykle bywa ich niewiele. Nie jest to wiedza nabyta — czegóż bowiem mógł się nauczyć od swych nauczycieli? Taką wiedzę przynosi ze sobą na świat, nauka zaś może tylko wskazać mu drogi do uporządkowania materiału. Rzecz inna, że jest to szczególna konstrukcja umysłu, szczególny talent, który u Szymanowskiego nosi piętno absolutnie polifonicznego myślenia muzycznego, horyzontalnego konstruowania swych myśli, a więc i formy; jedno z drugim bowiem łączy się nierozerwalnie. (...)

Szymanowski nie mógł, rzecz jasna, nie wyjść ze stosunków ciasnych, ani też stosować się do przekonań i tej skali muzycznych wyobrażeń, jakie u nas panują. Wiele poświęcił na rzecz swej przyszłości, zarzucając niejedną cechę, stanowiącą o tzw. -polskości w muzyce, ale jego wyniosłość i dostojność myśli, kult indywidualności i zarzucanie kompromisów sprawiły, że Polska, posiadając genialny talent muzyczny przemawiający jak Chopin językiem zrozumiałym dla wszystkich ludzi kulturalnych, znowu odzyska ten walor, jaki dał jej Chopin. Dla wielu z nas Szymanowski nie jest „polskim", ale powód tego leży w tym, że jego indywidualny styl jest silniejszy niż przynależność do pewnego terytorium, na którym dotąd nie ma się pojęcia, co to jest polskość w muzyce.

Dr A. Chybiński

„Sfinks" 1912, XVIII, s. 295 — 305)

(...) Dnia 24 bm. w Konserwatorium koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. Nowe utwory skomponowane w ostatnich latach, a zarazem nowa faza w twórczości Szymanowskiego tak ogromnie interesującej ze względu na jego wielki talent... Zawartość muzyczna tych utworów tak już daleko odbiega od dotychczasowej ewolucji muzyki, że nie podobna tutaj stosować kryteriów, którymi smak muzyczny dotychczas się powodował. Ta nowość kierunku jednych odstręcza, innych zaś w najwyższym stopniu pociąga, jest jednak w każdym razie godną największej uwagi, gdy chodzi o artystę tej miary, co Karol Szymanowski. Przyszłość okaże, czy wszedł on na drogę prowadzącą do trwałych zdobyczy w dziedzinie piękna lub zboczył tylko na ścieżkę eksperymentów budzących przemijające zaciekawienie swą efektownością (...)

F. B. (Franciszek Brzeziński)

(„Kurier Warszawski" 1920, nr 29)

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

1882

6 października w Tymoszówce na Ukrainie urodził się Karol Szymanowski — syn Stanisława Korwin-Szymanowskiego i Anny z Taubów.

1889

Mając siedem lat, Karol zaczyna grać na fortepianie pod kierunkiem ojca; naukę muzyki kontynuuje w szkole muzycznej Neuhausów w Elizawetgradzie.

1900

Zdaje maturę w elizawetgradzkim gimnazjum typu realnego. Zaczyna komponować — pisze 9 p r e l u d i ó w op.1 na fotepian, 6 p i e ś n i op.2 do słów K. Tetmajera.

1901 — 1905

Wyjeżdża na studia do Warszawy — uczy się harmonii u M. Zawirskiego, kontrapunktu i kompozycji u Z. Noskowskiego. Zaprzyjaźnia się z P. Kochańskim, A. Rubinsteinem i G. Fitelbergiem. Z okresu tego pochodzą W a r i a c j e b-m o l op.3, 4 e t i u d y op. 4 i S o n a t a c-m o l l op. 8 na fortepian oraz S o n a t a d-m o l op. 9 na skrzypce i fortepian. W 1905 Szymanowski, Fitelberg, Szeluto, Różycki zawiązują Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich pod mecenatem W. Lubomirskiego.

1906 — 1908

6 lutego odbywa się w Filharmonii Warszawskiej pierwszy koncert członków Spółki; wykonana zostaje m. in. U w e r t u r a k o n c e r t o w a E-d u r op. 12 Szymanowskiego. 30 marca koncertem kompozytorów Młodej Polski w Berlinie dyryguje Fitelberg. Szymanowski przebywa wiele w Berlinie i w Lipsku. Z początkiem 1908 wyjeżdża do Włoch.

1909 — 1911

Powstaje II S y m f o n i a B-d u r op. 19, II S o n a t a f o r t e p i a n o w a A-dur op. 21, pierwsza seria P i e ś n i m i ł o s n y c h H a f i z a op. 24 oraz inne cykle pieśni. Na konkursie kompozytorskim zorganizowanym przez Lwowski Komitet Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin F. Chopina I S o n a t a f o r t e p i a n o w a uzyskuje pierwszą nagrodę. Szymanowski odbywa dwie podróże do Włoch — w 1911 zwiedza Sycylię. 7 kwietnia 1911 w Warszawie zostaje wykonana po raz pierwszy II S y m f o n i a. Pod koniec tegoż roku kompozytor przenosi się do Wiednia.

1913

Pierwsze zetknięcie z muzyką Strawińskiego i baletem Diagilewa (P i e t r u s z k a w Wiedniu). W sezonie zimowym 1913/14 kompozytor przebywa w Zakopanem.

1914

W marcu wyjeżdża do Włoch, następnie przez Sycylię do Afryki. W drodze powrotnej — przez Rzym, Paryż, Londyn — poznaje Strawińskiego. Zainteresowania Szymanowskiego zwracają się ku sztuce starożytnej, orientalnej i wczesnochrześcijańskiej. Tworzy drugą serię Pieśni miłosnych Hafiza op. 26 i rozpoczyna pracę nad III Symfonią „Pieśń o nocy" op. 27

1915 — 1916

Powstają fortepianowe Metopy op. 29 i Maski op. 34, skrzypcowe Mity, I Koncert op. 35, cykl Pieśni księżniczki z baśni op. 31. Szymanowski odwiedza kilkakrotnie Moskwę i Petersburg.

1917 — 1919

Jesienią 1917 rodzina Szymanowskich przenosi się z Tymoszówki do Elizawetgradu. Tutaj kompozytor pisze powieść Efebos, omawia z J. Iwaszkiewiczem plany opery Król Roger; tworzy III Sonatę fortepianową op. 36, I Kwartet smyczkowy op. 37, Pieśni muezina szalonego op. 42. 24 grudnia przyjeżdża do Warszawy.

1920 — 1921

W marcu 1920 daje koncerty kompozytorskie w Krakowie i Lwowie. Rozpoczyna pracę nad Królem Rogerem. Pod koniec tegoż roku wyrusza — przez Londyn — do Ameryki. W stolicy Anglii poznaje Diagilewa — ma pewne nadzieje na zamówienie baletu. Będąc w Ameryce zwiedza Florydę i Kubę. W drodze powrotnej (wiosna 1921) spotyka się w Londynie ze Strawińskim. Lato spędza w Polsce, w jesieni wyrusza w drugą podróż do Ameryki. W listach do przyjaciół pojawiają się pierwsze wzmianki o projektowanym balecie góralskim; powstają Słopiewnie op. 46 bis.

1922 — 1926

Wiosną 1922 Szymanowski wraca do kraju przez Paryż, gdzie 20 maja ma miejsce triumfalny koncert autorski. Od sierpnia tegoż roku rozpoczyna się seria zakopiańskich pobytów kompozytora — omawia plany baletu z M. J. Rytardem, od września 1923 rozpoczyna pracę nad nim. W latach 1924 — 1925 często odwiedza Paryż. Powstają kolejno Rymy dziecięce op. 49, Dwadzieścia mazurków op. 50, Stabat Mater op. 53; zostaje ukończony Król Roger, którego premiera odbywa się 19 czerwca 1926 w Warszawie.

1927 — 1929

W marcu 1927 Szymanowski obejmuje stanowisko dyrektora Konserwatorium Warszawskiego Następuje okres działalności pedagogicznej i starań o reformę nauczania muzyki; wynikła stąd walka z konserwatywnym odłamem pedagogów nadszarpuje zdrowie kompozytora. W 1928 wyjeżdża na kurację do Edlach (Austria), a w lecie 1929 podaje się do dymisji. W styczniu 1929 prawykonanie Stabat Mater w Filharmonii Warszawskiej, w marcu I obrazu Harnasiów.

1930 — 1931

Do czerwca trwa rozpoczęta pod koniec 1929 kuracja w Davos; powstaje tam broszura pt. Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie. W listopadzie odbywa się uroczysta inauguracja roku w Wyższej Szkole Muzycznej (dawne Konserwatorium) — pierwszym rektorem uczelni zostaje K. Szymanowski. W grudniu Uniwerstytet Jagielloński nadaje mu godność doktora honoris causa. Kompozytor kończy pracę nad Harnasiami i w maju 1931 zostaje wykonany po raz pierwszy II obraz baletu; rozpoczyna pracę nad Pieśniami kurpiowskimi op. 58.

1932

W kwietniu Szymanowski rezygnuje ze stanowiska rektora. Przenosi się do Zakopanego. Pracuje nad IV Symfonią, po jej ukończeniu nad II Koncertem skrzypcowym. W październiku Narodni Divadlo w Pradze wystawia Króla Rogera.

1933 — 1934

Szymanowski, zmuszony warunkami materialnymi, odbywa szereg podróży koncertowych; m. in. w listopadzie 1933 gra w Moskwie, a następnie w Zagrzebiu, Belgradzie, Bukareszcie, Paryżu, Amsterdamie, Hadze i Sofii.

1935 — 1936

11 maja prapremiera Harnasiów w Pradze. Rozpoczynają się przygotowania do wystawienia baletu w Paryżu. 27 kwietnia 1936 triumf Harnasiów na scenie Grand Opéra (zmiana w konstrukcji baletu — trzy obrazy). Lato spędza kompozytor w Warszawie; stan zdrowia nadwerężonego trudami licznych podróży pogarsza się gwałtownie. W grudniu 1936 Szymanowski wyjeżdża na południe Francji, do Grasse.

1937

Ciężko chory, przewieziony do sanatorium w Lozannie, umiera tam w dniu 29 marca.

(Wg pracy J. Iwaszkiewicza — „Harnasie" Szymanowskiego — PWM, 1964)

TREŚĆ OPERY

AKT I

Rzecz dzieje się w wieku XII za panowania Rogera II, normandzkiego władcy Sycylii.

W mrocznej katedrze tłum mnichów i ludu zanosi gorące modły. Po chwili ukazuje się król; towarzyszy mu małżonka, królowa Roksana, jego powiernik — mędrzec arabski imieniem Edrisi — — i paru dostojników.

W imieniu ludu Archiereios i Diakonisa zwracają się do króla z błaganiem, aby ratował wiarę chrześcijańską, której zagraża wielkie niebezpieczeństwo. Jakiś Pasterz sieje zamęt w umysłach wyśpiewując hymny ku czci innego boga.

Lud domaga się ukarania Pasterza. Roksana zwraca się do Rogera z prośbą: niech wezwie proroka, ażeby oczyścił się z zarzutów.

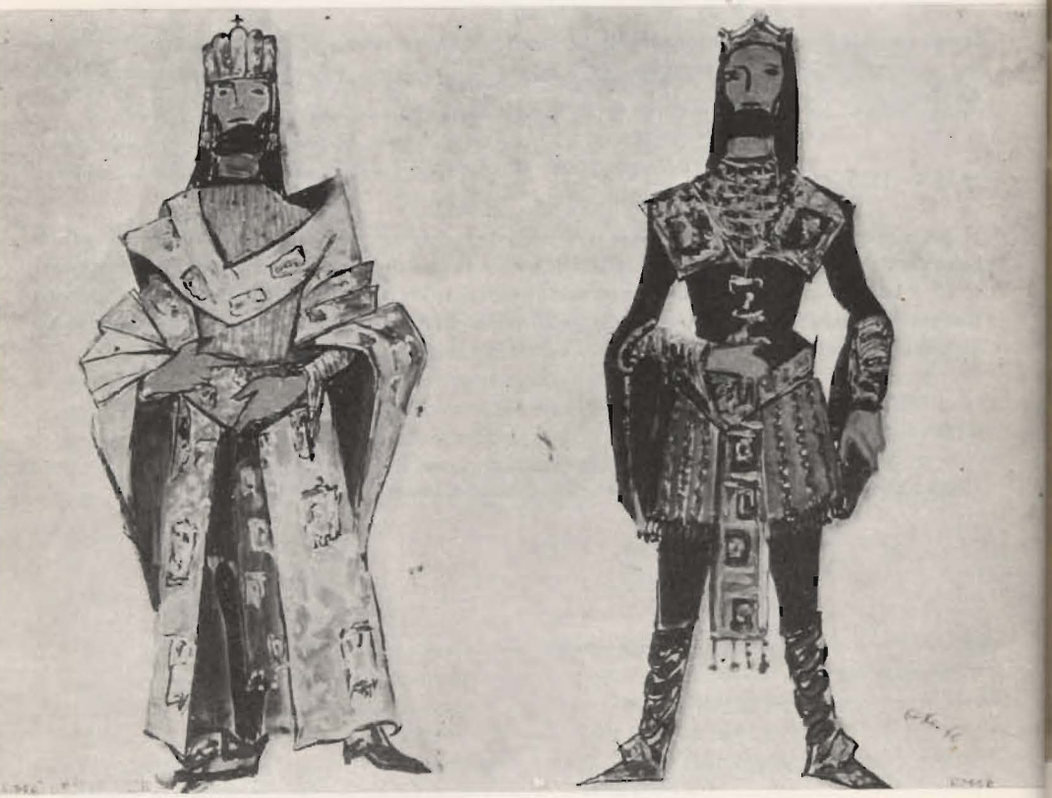
Wprowadzają Pasterza.

„Mój bóg jest piękny jako ja" — głosi Pasterz, obojętny na krzyki i poruszenia tłumu, który gotów jest go ukamienować. Z tajemniczym uśmiechem wznosi śpiew ku czci swego boga, boga miłości i pogody ducha.

Tłum pozostaje nieprzejednany. Jedynie Roksana wydaje się pozyskana dla sprawy dziwnego proroka. W duszy Rogera toczy się walka. „Niech odejdzie Pasterz" — postanawia w końcu. Pasterz kieruje się do bramy. Nagłym gestem król zatrzymuje go i każe jeszcze tej nocy stawić się przed jego sędziowskim tronem.

„Boże, bądź miłościw!" — szepcze tłum.

Otto Axer — projekty kostiumów



AKT II

W nocy, na wewnętrznym dziedzińcu swego pałacu, Roger oczekuje Pasterza. Całą jego istotę przepełnia oczekiwanie i trwoga. Wierny Edrisi jest przy nim. Roger wyznaje mu trawiący go niepokój. „Czy widziałeś jej oczu blask, gdy Pasterz śpiewał o bogu? Czy ty wiesz, co się czai w sercu niewiasty?"

Roger boi się; lęka się ciemności, gwiazd... Czuje, że otacza go jakaś tajemnica. Jego królewskie serce zadrżało pod wejrzeniem Pasterza.

Z górnych krużganków pałacu rozlega się słodki, jakby do snu kołyszący głos. To Roksana pragnie śpiewem ukoić wzburzoną duszę małżonka.

Głosy straży oznajmiają, że nadchodzi Pasterz. Ukazuje się on w bogatych szatach, w otoczeniu młodzieńców grających na cytarach. Dziedziniec napełnia się tłumem ciekawych.

— „Pozdrawiam cię imieniem wielkiej miłości".

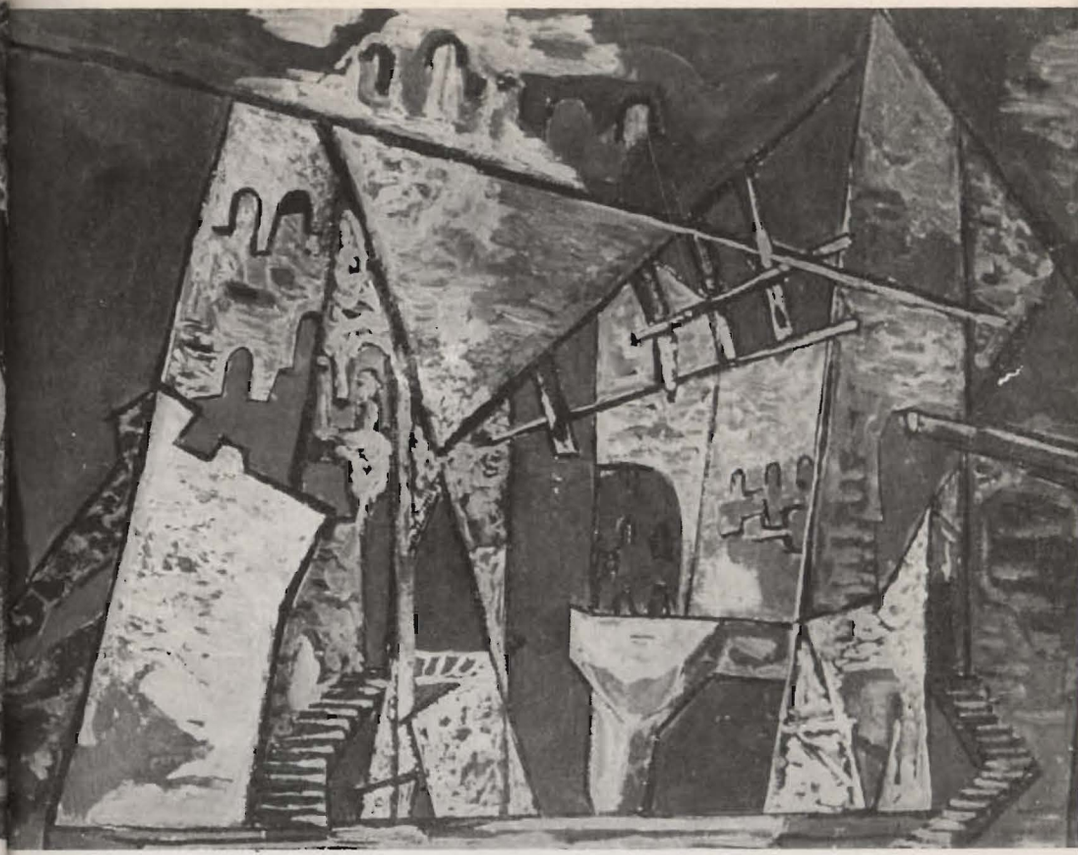
— „Skąd idziesz?" — pyta Roger.

— „Z uśmiechu południowych gwiazd... Lotusy Indry niosą pozdrowienie dla ciebie... Odbicie me na wodach Gangesu pozdrawia cię, Rogerze".

asterz znowu opiewa piękność swego boga swojej religii. Roger nazywa go bluźniercą, chce zmusić go do milczenia... I znów rozbrzmiewa śpiew Roksany. „Czy słyszysz jak z wyżyn błagalny brzmi śpiew?" — mówi Pasterz. Ale Roger unosi się gniewem, rzuca na apostoła ciężkie oskarżenia... Wówczas Pasterz daje znak towarzyszom. Rozlega się muzyka i cały tłum rozpoczyna ekstatyczny taniec. Upojenie tańczących dochodzi do szczytu; ulega mu i Roksana. Gest Rogera powstrzymuje jej ciało, gotowe włączyć się w taneczny krąg, ale nic nie jest w stanie powstrzymać jej ducha. Pasterz wzywa swoich wyznawców, aby poszli za nim. Roksana przyłącza się do nich.

Otto Axer — projekty kostiumów

Otto Axer — projekt dekoracji



Otto Axer — projekt dekoracji

Wydaje się, że Roger poniósł klęskę. Na próżno rozkazuje związać proroka, ten bowiem zrywa łańcuchy i rzuca je królowi pod stopy. „Gdy sędzią mym chcesz być, wzywam cię, królu, na mój słoneczny brzeg!".

Roger pozostaje sam z Edrisim. Krzyk bólu wyrywa mu się z głębi serca: „Roksano!" Porzuca swój królewski płaszcz, miecz i koronę, i powoli idzie za innymi.

AKT III

Ruiny greckiego teatru. Tutaj zatrzymuje się Roger po długiej wędrówce. „Gdzież jest moje kochanie?" — pyta z trwogą król. „Zawołaj" — radzi Edrisi — „zbudź!" Roger zrazu waha się. Czyż ma budzić ucichły lęk, upiory? Wreszcie woła: „Roksano!"

„Rogerze!" — odpowiada daleki głos, a inne głosy obwieszczają, że król strzaskał swój miecz i przybywa, aby stanąć przed sądem.

W blasku księżyca Roksana zbliża się do Rogera. Król nie wierzy własnym oczom, ale ona rozwiewa wątpliwości. Przybywa jak jutrzenka, aby wprowadzić króla do jego pałacu, gdzie będzie mógł zaznać spokoju. „A on, gdzie jest on, Pasterz?" — wypytuje niespokojnie Roger. Pasterz? Odszedł, znikł, rozwiał się w mroku, rozpłynął we mgle... Istnieje teraz już tylko w uśmiechu gwiazd, w potężnym wichrze, w płomieniach, które wesoło tańczą na ołtarzach. „Tam, wśród rumowisk, gdzie żyje wieczysta tęsknota..." — dodaje Roksana wskazując ruiny antycznej skene. Rozlega się głos Pasterza, wzywający Rogera. Za namową Roksany królewska para podsyca gasnący ogień na ołtarzu. Płomień wystrzela ku niebu. Wśród ruin ukazuje się Pasterz. W zjawie tej jest coś nieziemskiego. Jest to sam Dionizos. Roger stoi przed nim w zachwycie. Gwiazdy powoli gasną. Mężczyźni i kobiety, młodzi i piękni, ukazują się na stopniach amfiteatru i zmierzają w stronę Pasterza-Dionizosa. Jego wezwania nabierają coraz większej mocy, a wtedy Roksana upuszcza swój długi płaszcz i ukazuje się w stroju Menady. Chwyta tyrs i przyłącza się do orszaku.

Świt zastaje Rogera na ruinach. Zaszła w nim głęboka przemiana. Ulegając jakiejś tajemniczej sile wchodzi po stopniach amfiteatru.

„Edrisi, skrzydła rosną, obejmą cały świat!... A z głębi samotności, z otchłani mocy mej, przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!"

B.H.

RÉSUMÉ

ACTE I

XII-e siècle. Au temps où Roger II, un roi normand, régnait en Sicile.

Dans l'ambiance crépusculaire d'une cathédrale, une foule de moines et de gens du peuple fait entendre une prière ardente. Et voici que le roi fait son apparition, accompagné de son épouse Roxane, de son confident — un sage arabe nommé Edrisi — et de quelques dignitaires.

Au nom du peuple, l'Archiereios et la Diaconesse s'adressent au roi en l'implorant de sauver la foi chrétienne. Un grave danger la menace. Un pâtre étrange trouble les esprits en chantant des hymnes à la gloire d'un autre dieu.

La foule exige la punition du Pâtre. Roxane s'interpose et demande à Roger de convoquer le prophète, afin que celui-ci puisse se justifier.

On introduit la Pâtre.

„Mon dieu est beau, comme moi même" — proclame celui-ci, indifférent aux cris et aux gestes de la foule prête à le lapider. Avec un mystérieux sourire, il entonne un chant en l'honneur de son dieu, dieu d'amour et de sérénité.

L'assistance reste méfiante. Seule Roxane semble être gagnée à la cause de l'étrange prophète, et ceci malgré l'attitude inexorable de la foule. Roger est en proie d'une lutte intérieure. „Que le Pâtre s'en aille" — décide-t-il enfin. Le Pâtre se dirige vers le portail. Un geste brusque du Roi l'arrête. Roger lui ordonne de paraître la nuit même devant son trône de juge.

„Grand Dieu, ayez pitié!" — murmure la foule.

ACTE II

La nuit, dans la cour intérieure de son palais, Roger attend le Pâtre. Tout son être semble pénétré par des sentiments d'attente et d'angoisse. Le fidèle Edrisi se trouve à ses côtés, et c'est à lui que Roger confesse son inquiétude. „As-tu remarqué l'éclat de ses yeux, lorsque le Pâtre chantait à son dieu? Sais-tu, qu'est-ce que dissimule le coeur d'une femme?"

Roger a peur, peur de l'obscurité, peur des étoiles... Il se sent entouré de mystère. Son coeur royal a tremblé devant le regard du Pâtre.

Une voix douce et berceuse se fait entendre venant des galeries supérieures du palais. C'est Roxane, qui par son chant voudrait apaiser l'âme tourmentée de son époux.

Les appels de la garde annoncent l'approche du Pâtre. Le voici, richement vêtu et accompagné de joueurs de cithare et de jeunes compagnons. La cour se remplit de curieux.

„Je te salue au nom d'un grand amour!"

„D'où viens-tu?" — demande Roger.

„Du sourire des astres méridionaux... Les lotus d'Indra te transmettent leur salut... Mon reflet sur les eaux du Gange te salue, Roger!"

Le Pâtre chante toujours la beauté de son dieu et de sa religion. Roger le traite de blasphémateur, veut le faire taire... Le chant de Roxane se fait entendre une fois encore. „Ecoute ce chant doux et la prière de cette voix" — dit le Pâtre. Cependant, Roger s'enflamme, lance à l'apôtre des accusations terribles... C'est alors que le Pâtre fait signe à ses compagnons. Une musique se fait entendre et toute la foule se laisse entraîner par une danse enivrante. Lorsqu'elle atteint son point culminant, Roxane surgit. Un geste de Roger arrête son corps prêt à s'élancer dans la ronde, mais rien ne peut arrêter son âme. Le Pâtre lance un appel à ceux qui veulent le suivre. Roxane l'entend et se joint à eux.

La partie semble perdue pour Roger. En vain fait-il ligoter le prophète. Celui-ci brise ses chaînes et les jette aux pieds du roi. „Si tu veux être mon juge, je t'invite, ô roi, sur ma rive ensoleillée!"

Roger reste seul avec Edrisi. Un cri de douleur s'arrache de son coeur: „Roxane!" Il abandonne à présent son manteau royal, son glaive et sa couronne et il s'en va, lentement derrière les autres.

Otto Axer — projekt kostiumu

ACTE III

Ruines d'un théâtre grec. C'est ici que s'arrête Roger après une longue pérégrination. „Où est mon amour?" — demande le roi anxieux. „Appelle-le" — conseille Edrisi — „réveille-le". Roger hésite d'abord. Réveiller l' angoisse endormie? Réveiller les fantômes? Il appelle enfin... Roxane!

„Roger!" — répond une voix lointaine, tandis que d'autres, nombreuses celles-ci, proclament que le roi a brisé son glaive et vient pour être jugé.

Dans la clarté lunaire, Roxane s'avance vers Roger. Il n'en croit pas ses yeux, mais elle le rassure. Oui, c'est bien elle, venant ainsi comme une aube, pour conduire le roi dans son palais où il pourra se reposer. „Et le Pâtre, où est - il?" — questionne Roger avec inquiétude. Le Pâtre? Il s'est dissipé dans le crépuscule, dans les brumes... Il n'existe à présent que dans le sourire des étoiles, dans l'ouragan immense, dans les flammes qui dansent joyeusement sur les autels. „C'est là, parmi les ruines, où vit la langueur éternelle..." — ajoute Roxane; en indiquant les ruines de la s k e n e antique. Une voix, celle du Pâtre, appelle Roger. A l'instigation de Roxane, le couple royal se met à ranimer les étincelles sur l'autel. Une flamme jaillit vers le ciel. Le Pâtre paraît parmi les ruines. Il y a dans cette apparition quelque chose de surnaturel. C'est Dionysos lui-même. Roger reste en contemplation devant la vision. Les étoiles palissent lentement. Des êtres jeunes et beaux, hommes et femmes, paraissent sur les gradins de l'amphithéâtre et se dirigent vers le Pâtre-Dionysos. Au moment où les appels de celui-ci atteignent leur point culminant, Roxane laisse tomber son long manteau et se montre vêtue en Ménade. Elle saisit un thyrse et se joint au cortège.

L'aube trouve Roger devant les ruines. Il est transfiguré. Guidé par une force mystérieuse, il gravit les bancs de l'amphithéâtre.

„Edrisi, voilà des ailes qui poussent; elles vont entourer le monde entier!... Et des profondeurs de la solitude, du gouffre de ma puissance j'arracherai un coeur limpide pour l' offrir au soleil!"

B.H.

Otto Axer — projekty kostiumów

KALENDARZ PREMIER OTWARCIA TEATRU WIELKIEGO

20 listopada

Stanisław Moniuszko STRASZNY DWÓR

Kierownictwo muzyczne: Witold Rowicki
Reżyseria: Jerzy Merunowicz
Ruch i gest sceniczny: Wanda Szczuka
Scenografia: Zenobiusz Strzelecki
Choreografia: Zbigniew Kiliński

21 listopada

Stanisław Moniuszko HALKA

Kierownictwo muzyczne: Zdzisław Górzyński
Reżyseria: Bronisław Dąbrowski
Scenografia: Andrzej Stopka
Choreografia: Eugeniusz Papliński

22 listopada

Ludomir Różycki PAN TWARDOWSKI

Kierownictwo muzyczne: Zdzisław Górzyński
Choreografia: Stanisław Miszczyk
Scenografia: Jan Marcin Szancer

23 listopada

Karol Szymanowski KRÓL ROGER

Kierownictwo muzyczne: Mieczysław Mierzejewski
Reżyseria: Bronisław Horowicz
Scenografia: Otto Axer
Choreografia: Witold Gruca

Redakcja: *ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI*
Projekt obwoluty i opracowanie graficzne: *JERZY JAWOROWSKI*
Projekt okładki: *STANISŁAW TÖPFER*
Redaktor techniczny: *ZBIGNIEW CELIŃSKI*
Wydawca: *TEATR WIELKI W WARSZAWIE*

DRUK. WYD. ZW. 263/65

TEATR WIELKI

Dyrektor muzyczny
WITOLD ROWICKI

Dyrektor
ZDZISŁAW ŚLIWIŃSKI

OTWARCIE TEATRU WIELKIEGO

KAROL SZYMANOWSKI

KRÓL ROGER

OPERA W TRZECH AKTACH

Libretto
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
KAROL SZYMANOWSKI

•

Kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

Reżyseria
BRONISŁAW HOROWICZ

Scenografia
OTTO AXER

Kierownictwo chóru
JÓZEF BOK

Choreografia
WITOLD GRUCA

PREMIERA 23 LISTOPADA 1965
WARSZAWA

OBSADA

Roger II, król Sycylii	— ANDRZEJ HIOLSKI * ZDZISŁAW KLIMEK	Pasterz	— WIESŁAW OCHMAN KAZIMIERZ PUSTELAK *
Roksana	— HANNA RUMOWSKA * HALINA SŁONIOWSKA	Archiereios	— MAREK DĄBROWSKI * EDWARD PAWLAK
Edrisi	— KAZIMIERZ DŁUHA JAN GÓRALSKI ZDZISŁAW NIKODEM * LESŁAW PAWLUK	Diakonisa	— POLA LIPIŃSKA ANNA MALEWICZ *

Kler, mnisi, dostojnicy, rycerze.

Sycylia — XII wiek.

ORKIESTRA, CHÓR I BALET TEATRU WIELKIEGO
HARCERSKI CHÓR DZIECIĘCY

Dyryguje

MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

Asystent dyrygenta

BOGUSŁAW MADEY

Asystent reżysera

JADWIGA MARSO

Korepetytorzy solistów

JERZY GACZEK
ANNA PAWLUK

Asystent scenografa

BARBARA JANKOWSKA

Przygotowanie chóru

JÓZEF BOK
ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA

Nazwiska solistów biorących udział w przedstawieniu premierowym zostały oznaczone gwiazdką (*)

Inspicjenci

BOGUMIŁ SKORSKI
ZYGMUNT WOJTIUK

●

Suflerzy

EDWARD WEJSIS
MAGDALENA WĘŻYK

●

Kierownictwo działu sceny

Inż. ZDZISŁAW SADŁOWSKI

●

Światło

Inż. STEFAN BRZOZOWSKI

Druk. Wyd. Zw. CRZZ. Zam. 620/813/65. 10.000 egz. E-15