PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

BALETY POLSKIE

ARCHIWUM
PAŃSTWOWEJ OPERY
we Wrocławiu
ARTYSTYCZNE

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor i kierownik artystyczny:
BOLESŁAW JANKOWSKI

Z-ca dyr. d/s adm.
SŁAWOMIR PIETRAS

Z-ca dyr. d/s techn.
mgr inż. EUGENIUSZ CZARSKI

Kierownik muzyczny:	ANDRZEJ JURKIEWICZ
Dyrygenci:	ADAM KOPYCIŃSKI
	JAN MARYNOWSKI
Baletmistrz:	TERESA KUJAWA
Kierownik baletu:	MAKSYMILIAN MRÓZ
Pedagog baletu:	ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ
Kierownik chóru:	LUCJAN LAPRUS
Koordynator pracy artystycznej:	KRYSTYNA KRZEMIŃSKA
Kierownik literacki:	KAZIMIERZ KOSZUTSKI

BALETY POLSKIE

Karol Kurpiński

WESELE KRAKOWSKIE W OJCOWIE

Romuald Twardowski

RZEŹBY MISTRZA PIOTRA

Karol Szymanowski

HARNASIE

ZYGMUNT HASSA

TERESA KUJAWA

JAN MARYNOWSKI

KAZIMIERZ WIŚNIAK

IRENA LORENTOWICZ

EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

KOLE LASA

Kole lasa, kole lasa
goniła zająca,
ukąsił ją w palec mały
jaże do boląca.

Kole lasa, kole lasa
cztery woły gnała,
nie wiedziała i nie znała,
komu wianek dała.

Uciekaj, nie uciekaj
z wianeczkiem do lasa,
majeran do kolan,
chusteczka do pasa.

Żebyś była uciekała,
uciekłabyś była,
ale tyś mu poczekała,
boś mu rada była.

Oj, da, moja matulu,
jużem ja nie wasza,
da, pożenię ja wołki
z Jasieniem do lasa.

Oj, kupże mi Jasieniu
na zawicie płótna,
oj, żeby ja nie była
po wianeczku smutna...

(piosenka ludowa)

KAROL KURPIŃSKI, JÓZEF DAMSE, JAN STEFANI

WESELE KRAKOWSKIE W OJCOWIE

Kierownictwo muzyczne	ZYGMUNT HASSA
Scenografia	IRENA LORENTOWICZ
Inscenizację i choreografię w oparciu o przekaz	PIOTRA ZAJLICHA
skomponował:	EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

KAROL KURPIŃSKI

* 6 III 1785, Włoszakowice (Wielkopolska); † 18 X 1857, Warszawa. Karol Kurpiński był synem organisty i sam od 12 roku życia pełnił funkcję organisty w Sarnowie. Jako muzyk niemal zupełny samouk, z twórczością operową zapoznawał się oglądając we Lwowie opery niemieckie i włoskie w okresie, gdy był członkiem kapeli na dworze starosty Polanowskiego. W 1810 przybył do Warszawy, gdzie otrzymał posadę skrzypka-dyrygenta oraz korepetytora solistów w teatrze Bogusławskiego. W następnym roku wystąpił już jako kompozytor z ilustracją muzyczną do sztuki Severina *Dwie chatki*. Pełen energii i temperamentu, zajął w niedługim czasie stanowisko pierwszego dyrygenta i zarazem kierownika muzycznego warszawskiej Opery, na którym pozostał przez lat 30, podnosząc znacznie poziom tej placówki i dbając o wzbogacenie jej repertuaru.

Z tego też okresu pochodzi większość jego dzieł scenicznych, m. in. *Szarlatan* (1814), opera historyczna *Jadwiga* (1814), uznana za jedno z najwcześniejszych dzieł Kurpińskiego. *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale* (1816), *Zamek na Czorsztynie* (1819), *Kalmora* (1820), *Leśniczy w Puszczy Kozienickiej* (1821) oraz *Cecylia Piaseczyńska* (1829), jak również napisany wespół z Józefem Damse balet *Wesele w Ojcowie*. Uprawiał Kurpiński i inne dziedziny twórczości: napisał muzykę do kilku Śpiewów historycznych J. U. Niemcewicza i szereg utworów użytkowo-tanecznych, zwłaszcza polonezów, a z większych form — 10 mszy oraz *Koncert klarnetowy*. Skomponował też parę marszów wojskowych, do dziś niezwykle popularną *Warszawiankę* oraz *Litwinkę* (pieśń-hymn powstańców na Litwie).

Kurpiński jest autorem wielu prac teoretycznych, ujętych przeważnie w formę popularnych wykładów: uprawiał też działalność publicystyczną. W 1920 założył w Warszawie pismo pod nazwą „Tygodnik Muzyczny" i ogłaszał w nim artykuły z dziedziny teorii i estetyki muzycznej. W 1840 ustąpił ze stanowiska dyrektora i pierwszego kapelmistrza w Teatrze Wielkim w Warszawie. Od tego czasu przestał zajmować się praktycznie muzyką.

Twórczość Kurpińskiego odznacza się przede wszystkim bujnością i łatwością inwencji melodycznej oraz prostotą formy — nie zawsze zresztą w pełni doskonałej i logicznej, do końca bowiem kariery twórczej dawał mu się we znaki brak pełnego wykształcenia kompozytorskiego. Mimo patriotycznej tematyki wielu jego pieśni i dzieł scenicznych przeważają w muzyce Kurpińskiego — poza nielicznymi wyjątkami, jak *Nowe Krakowiaki* czy *Wesele w Ojcowie* — wpływy włoskie, zwłaszcza uwielbianego przezeń Rossiniego.

(Józef Kański: PRZEWODNIK OPEROWY)

TACJANNA WYSOCKA

Karola Kurpińskiego „Wesele krakowskie w Ojcowie"

By mówić o balecie „Wesele krakowskie w Ojcowie", wystawionym w roku 1823, należy cofnąć się do roku 1818, kiedy to ówczesny dyrektor Teatru Narodowego Osiński podał do publicznej wiadomości, iż „do uświetnienia widowisk teatralnych" angażuje z Paryża znakomitych artystów baletu. Do Warszawy przyjeżdża baletmistrz Thierry wraz z kilku solistami. Thierry jest nie tylko zdolnym baletmistrzem, dobrym pedagogiem i rozmiłowanym w swoim zawodzie artystą, ale człowiekiem niezwykłej energii i bujnego temperamentu. Tańczy, baletmistrzuje, uczy, a sprawy polskiego baletu stają mu się drogie i bliskie. Komponuje balet „Warszawa czyli Nowa Osada Terpsychory nad Wisłą" do muzyki Kurpińskiego. Premiera odbywa się 13 sierpnia 1818 roku. Oczywiście ludność stolicy ocenia ładną intencję Francuza i balet cieszy się wielkim powodzeniem. Jeszcze większą sympatię pozyskuje Thierry, gdy na zakończenie baletu „Święto serc" układa wielkiego poloneza do muzyki Ogińskiego. Tańczy zespół baletowy w pełnym składzie, a właściwie udział w uroczystym finale bierze cała publiczność, entuzjazmem swym i wzruszeniem łącząc się z artystami.

Dbając o polskość widowisk choreograficznych, zwraca się Thierry do muzyków polskich o komponowanie muzyki baletowej. Zabiegi jego zostają uwieńczone sukcesem. Józef Elsner pisze muzykę do baletu „Dwa posągi", Karol Kurpiński komponuje balet „Mars i Flora".

Ukoronowaniem wysiłków baletmistrza o polskość widowisk baletowych jest wystawienie w roku 1823 baletu „Wesele krakowskie w Oycowie". Muzykę skomponował Karol Kurpiński i Józef Damse, libretto napisał aktor Bonawentura Kudlicz, choreografia należała do Julii Mierzyńskiej, Thierry'ego i francuskiego tancerza Maurice'a Pion. „Wesele w Ojcowie" było pierwszym rzeczywiście polskim baletem, premiera odbyła się 14 marca 1823 roku. Nie można tu nie wspomnieć, iż również w marcu, ale o 29 lat wcześniej, bo w roku 1794 Bogusławski wystawił swoją komedię-operę „Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale" z muzyką Jana Stefaniego. Czas dzielący obydwie premiery jest niemały, ale pokrewność obydwóch sztuk jest istotna, wpływ pierwszej na drugą niewątpliwy. Kurpiński i Damse komponując muzykę do „Wesela w Ojcowie" oparli swą twórczość o motywy Stefaniego, wprowadzenie na scenę baletową tancerzy ubranych w suk-

RUTA SYLDORF, WALDEMAR KARST

many, barwne stroje ludowe, inscenizacja obrzędów weselnych, wykonanie mazurów, krakowiaków — wszystko było konsekwencją wieloletniej pracy i walki wielkiego Bogusławskiego o nadanie widowiskom teatralnym cech polskich, narodowych.

Jeśli chodzi o muzykę „Wesela w Ojcowie", to wiemy, iż Karol Kurpiński skomponował wszystkie tańce, Józef Damse zaś partie pantomimiczne. Wystawienie „Wesela w Ojcowie" miało ważkie znaczenie dla baletu polskiego. Przekonano się, że nie tylko balety francuskie czy włoskie mają powodzenie, ale również polskie widowisko choreograficzne może posiadać wysoką wartość artystyczną i stanowić magnes dla publiczności.

Jeśli chodzi o choreografię, to choć jedynie Thierry firmuje ją w afiszu, wiemy, że gros pracy wykonała Julia Mierzyńska, korzystając w niewielkiej mierze ze współpracy Maurice'a Pion i Thierry'ego. Julia Mierzyńska nie tylko była choreografem „Wesela w Ojcowie", ale mając w spektaklu rolę druhny wykonała znakomity „Mazur-solo", który nosił później nazwę „mazura Mierzyńskiej". Stał on się nie tylko jej własnym sukcesem, ale i wszystkich następnych jego wykonawczyń; tańczyły go Antonina Palczewska, Julia Trawna, Anna Gaszewska, Halina Szmolcówna, Sabina Szatkowska.

Balet „Wesele w Ojcowie" stale utrzymywał się w repertuarze polskich scen, przy czym ze szczególną troskliwością wznowił go w okresie międzywojennym Piotr Zajlich, z wielkim pietyzmem trzymając się tradycji początku XIX wieku.

Tacjanna Wysocka

SCENA ZBIOROWA

OBSADA

Zośka, Panna Młoda	BARBARA GOŚLIŃSKA KLARA KMITTO RUTA SYLDORF
Pan Młody	WALDEMAR KARST STANISŁAW SITKOMIRSKI BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI
Druhny	IRENA BOROWSKA LIDIA CICHOCKA KRYSTYNA DĄBROWSKA-MRÓZ KRYSTYNA KOSAREWICZ KAMILA PLANOWA
Drużbowie	WALDEMAR FOGIEL JANUSZ ŁAZNOWSKI HENRYK SAWICKI ANTONI ŻYDEK
Organista	EUGENIUSZ MARCHEWKA
Katarzyna, matka Pana Młodego	ZENONA MATUSZCZYK MARIA MROZOWA-SZULC
Stanisław, ojciec Pana Młodego	EUGENIUSZ MARCHEWKA FRANCISZEK WARLIŃSKI
Żydówka	ZENONA MATUSZCZYK MARIA MROZOWA-SZULC
Żyd	WALDEMAR FOGIEL JAN MAZUR EUGENIUSZ MARCHEWKA
Dziewczyny	ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ IRENA BOROWSKA JADWIGA CHRUSZCZ IWONA ZAWENDOWSKA STANISŁAWA LEMPART ALICJA LICKIEWICZ MARIA PIPKOWA KAMILA PLANOWA KRYSTYNA PRZYŁUDZKA BOŻENA PUDŁOWSKA STEFANIA STOPCZYŃSKA WANDA SADOWSKA MIROSŁAWA SUCHECKA

Chłopcy	MACIEJ BORKOWSKI STEFAN HOŁDA MARIAN KOŁODZIEJ WŁADYSŁAW KOŁODZIEJCZYK ZBIGNIEW LECYK ZDZISŁAW RAKOCZY ANDRZEJ ROSOLAK ADAM RYMARCZUK HENRYK STAROSTA JACEK SZRAJNER ALFONS WANOTH WITOLD WOJTAS KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ ALEKSANDER ZOMER ANTONI ŻYDEK

oraz: dzieci, gospodynie, gospodarze, kapela, ksiądz

JAN MAZUR, MARIA MROZOWA-SZULC

Inspektor baletu	ZENONA MATUSZCZYK-KOZIOROWSKA
Korepetytorzy baletu	MARIAN BUTKIEWICZ SŁAWOSZ GWIZDAŁA
Inspektor orkiestry	EDMUND NOWICKI
Inspicjent	FRANCISZEK WARLIŃSKI
Kierownik sceny	ZYGMUNT SCHMIDT
Kierownik oświetlenia	KRYSTYNA SZUWALSKA
Mistrz elektroakustyki	WACŁAW MAŁECKI
Główny kostiumer	STANISŁAWA GILÓWNA

Prace krawieckie	pod kierunkiem:	W. Karnkowskiej i Z. Kostrzewy
„ malarskie	„	A. Beynarowicz
„ modelarskie	„	J. Wójcickiego
„ stolarskie	„	J. Chutko
„ perukarskie	„	R. Snopczyńskiego
„ szewskie	„	S. Orłowskiego
„ tapicerskie	„	L. Mroza
„ farbiarskie	„	E. Kruzela
„ ślusarskie	„	P. Górnika
„ modniarskie	„	J. Krotke

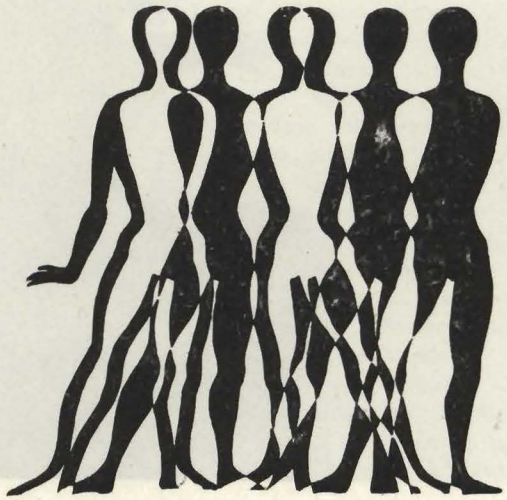
ROMUALD TWARDOWSKI

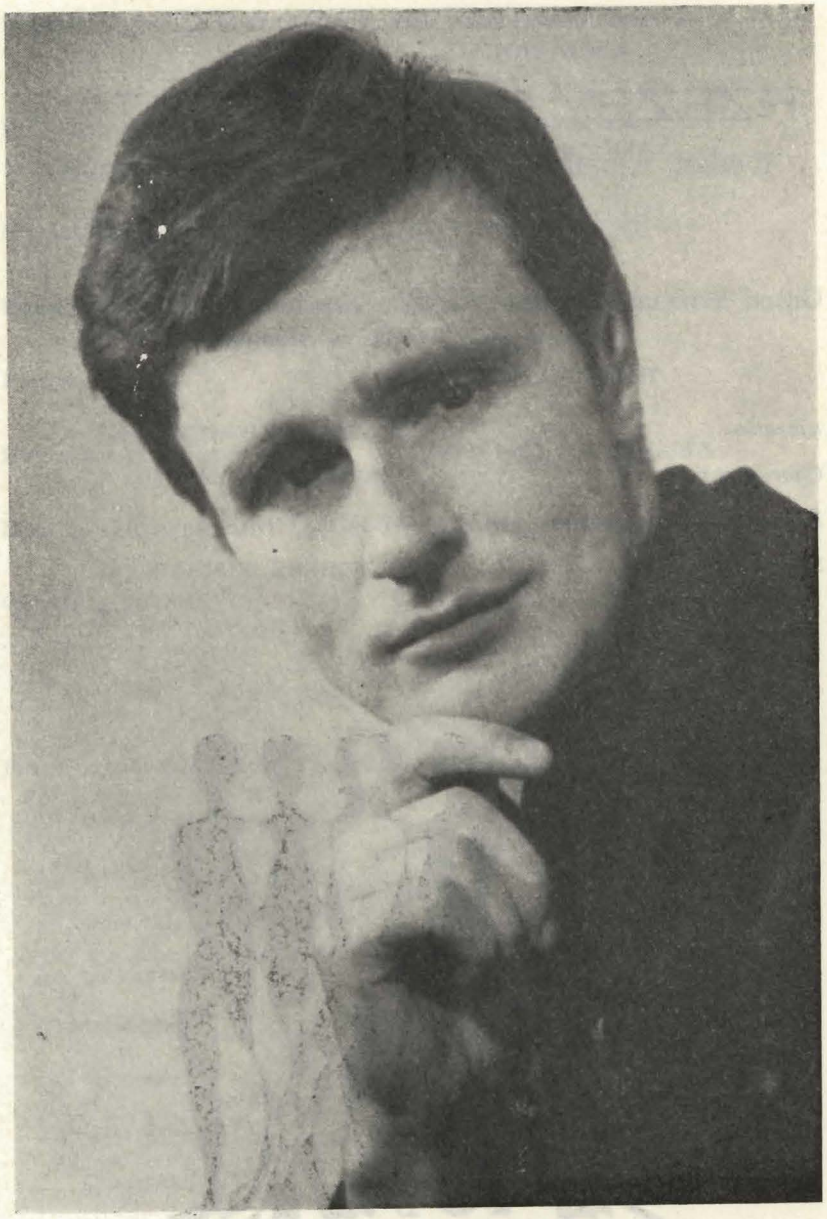
RZEŹBY MISTRZA PIOTRA

balet - pantomima w jednym akcie

Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim księcia Rainiera III w Monaco

Libretto	ROMUALD TWARDOWSKI
Choreografia	TERESA KUJAWA
Kierownictwo muzyczne	ZYGMUNT HASSA
Scenografia	KAZIMIERZ WIŚNIAK





JÓZEF KAŃSKI

Romuald Twardowski i jego twórczość kompozytorska

Romuald Twardowski jest z urodzenia Wilnianinem. W rodzinnym też swoim mieście odbywał studia pianistyczne i kompozytorskie, kontynuowane następnie w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej pod kierunkiem prof. Bolesława Woytowicza. Interesując się z dawna muzycznymi zabytkami i techniką kompozytorską dawnych epok, pogłębiał jeszcze w latach 1963—1966 w Paryżu u Nadii Boulanger swą wiedzę z dziedziny chorału gregoriańskiego i średniowiecznej polifonii.

Pierwszy poważny sukces kompozytorski przyniosły Romualdowi Twardowskiemu „Antyfony" na orkiestrę, wyróżnione pierwszą nagrodą na Konkursie Młodych Kompozytorów w roku 1961 i drugim miejscem na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów (Paryż, 1963), oraz wykonane z powodzeniem na festiwalu „Warszawskiej Jesieni". W tym samym mniej więcej czasie Opera Warszawska wystawiła jego balet „Nagi książę" (pisany jeszcze podczas studiów), również w roku 1963 na scenę Opery Śląskiej weszła dużych rozmiarów opera „Cyrano de Bergerac". Dalsze dzieła Romualda Twardowskiego, to „Nomopedia" na orkiestrę symfoniczną, balet „Posągi czarnoksiężnika" (na tle ballady Goethego), który w roku 1965 uzyskał pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monte Carlo, a obecnie właśnie pod tytułem „Rzeźby mistrza Piotra" wchodzi na scenę Opery Wrocławskiej; opera-moralitet pt. „Tragedyja albo rzecz o Janie i Herodzie", wystawiona przez Teatr Wielki w Łodzi i przez jego zespół prezentowana na scenach Lipska oraz Lubljany; „Oda do młodości", wyróżniona trzecią nagrodą na międzynarodowym konkursie kompozytorskim w Skopje. Dalej — Tryptyk Florencki (za drugą jego część — „Sonety Petrarki" na tenor solo i dwa chóry a cappella — znowu otrzymuje kompozytor pierwszą nagrodę, tym razem na konkursie ogłoszonym z okazji 20-lecia słynnych festiwali „Praska Wiosna"), „Mała Liturgia Prawosławna" (wyróżnienie na konkursie w Monte Carlo w 1968) i wreszcie muzyczny dramat radiowy „Upadek Ojca Suryna", według znanej noweli Jarosława Iwaszkiewicza „Matka Joanna od Aniołów". Przyznać trzeba, że ilość nagród i wyróżnień zgromadzonych już do tej chwili przez młodego kompozytora jest doprawdy godna podziwu.

Artystyczne credo Romualda Twardowskiego jest proste i wyraźnie skrystalizowane. Frapują go mianowicie w pracy twórczej dwa problemy, pozornie tylko stanowiące antynomię: problem archaizacji oraz problem nowoczesności. Obydwie te tendencje stara się on syntetyzować w swoich dziełach, tworząc własny, powiedzieć można styl, który sam określa mianem „neoarchaizmu". Dąży przy tym Twardowski do maksymalnej prostoty; odrzuca, o ile to możliwe, wszelkie „zdobnictwo", czyli elementy ornamentacyjne, uważając, iż one właśnie stosunkowo najszybciej ulegają dewaluacji. Ideałem jest dla niego Claudio Monteverdi ze swoją atmosferą surowej powagi i dostojeństwa oraz z wyraźnym prymatem linii nad barwą wśród elementów formotwórczych. Linię melodyczną bowiem właśnie uważa Twardowski za najtrwalszy element w tworzywie muzycznym. Interesującą jest rzeczą, iż na wysnucie przezeń tych wniosków oraz na ukształtowanie własnego, swoistego stylu muzycznego wypowiedzi niemały wpływ wywarły — freski Giotta, oglądane swego czasu we Florencji.

Obecnie kompozytor pracuje nad trzecią z kolei operą, a ściśle — nad pięcioaktowym dramatem muzycznym osnutym na tle słynnej powieści Josepha Conrada „Lord Jim".

A oto parę wybranych głosów krytyki, dotyczących scenicznej twórczości Romualda Twardowskiego:

„Tak »utanecznionej« z samej swej natury muzyki dawnośmy nie słyszeli u naszych rodzimych kompozytorów... Jest to prawdziwa muzyka do baletu-pantomimy, znakomicie czytelna i wybitnie ułatwiająca zadanie choreografowi".

(o balecie „Nagi książę" — T. Kaczyński w „Sztandarze Młodych").

„Twardowski jest chyba raczej odważny. Zna on i operową i kompozytorską w tej dziedzinie konwencję. Operuje nią biegle, czyli swobodnie i łatwo. Dba o tempo akcji, o dramatyczność muzycznego wyrazu, naprawdę wie jak to się robi".

(O operze „Cyrano de Bergerac" — Z. Mycielski w „Ruchu Muzycznym")

„Nie ulega wątpliwości, że nowa opera Romualda Twardowskiego stanowi wysoki punkt odniesienia w stosunku do wszystkich dotychczasowych wysiłków polskich kompozytorów, zmierzających do stworzenia nowego stylu, nowej konwencji operowej. Dla samej „Tragedyji" warto było zorganizować Festiwal".

(O „Tragedyji o Janie i Herodzie" — Andrzej Saturna w poznańskim „Nurcie").

Józef Kański

ROMUALD TWARDOWSKI

Przed podniesieniem kurtyny

Moje zainteresowanie teatrem muzycznym rozwinęło się w jakiejś mierze przez przekorę w okresie, kiedy było w dobrym tonie przepowiadanie rychłego końca opery — gatunku, który jakoby się przeżył i nie ma przed sobą żadnej przyszłości. Dotyczyło to również w pewnym stopniu i baletu, zwłaszcza klasycznego.

Zgadzając się częściowo z przekonaniem krytyków o konieczności odświeżenia niektórych form operowo-baletowych — nie mogłem podzielać ich pesymizmu. Synteza muzyki, ruchu i plastyki wydawała mi się zbyt ważkim zjawiskiem, abym mógł je pominąć w mojej twórczości.

I tak w roku 1960 powstał mój pierwszy balet „Nagi książę", oparty na motywach baśni Andersena, a w roku 1962 4-aktowa opera „Cyrano de Bergerac" wystawiona w rok później na scenie Opery Śląskiej. Było to dla mnie interesujące doświadczenie, jak gdyby przygotowanie do pracy nad „Tragedyją" skomponowaną w latach 1964—65. Została ona wystawiona w roku 1969 w Teatrze Wielkim w Łodzi i jest tam grana do dziś.

Gdzieś na przełomie 1963 i 64 roku (a może wcześniej?) poczułem potrzebę skomponowania krótkiego baletu, w którym mógłbym zrealizować parę dręczących mnie wówczas pomysłów orkiestrowych. Pomysł wykorzystania ballady Goethego wpadł mi do głowy całkiem przypadkowo podczas słuchania „Ucznia czarnoksiężnika" Ducasa. Zdecydowałem wówczas przełożyć treść ballady na język choreografii wykorzystując środki, jakimi dysponuje balet współczesny. Tak powstał jednoaktowy balet i pantomima „Rzeźby mistrza Piotra".

Jeśli chodzi o libretto, największą trudność stwarzało przetransponowanie treści ballady przedstawiającej w sposób metaforyczny niebezpieczeństwo rozpętania siły, której później nie sposób opanować. Tym elementem wymykającym się kontroli są w balecie rzeźby — automaty budzące się do życia na zaklęcie mistrza. Rzecz należało przy tym skonstruować w ten sposób, aby się tłumaczyła sama przez się, bez komentarza. (Zakończenie obecnej wersji libretta zawiera nieco inny wydźwięk, zaproponowany przez choreografa). Nie mam bowiem przekonania do tych baletów (z określoną akcją, ma się rozumieć), do których trzeba szukać klucza w lekturze libretta.

W ogóle, sprawa adaptacji scenicznej dzieła literackiego jest rzeczą złożoną, dyskusyjną, zazwyczaj ma się dwie drogi do wyboru: albo

usiłować w sposób możliwie wierny przekazać warstwę zewnętrzną, fabularną oryginału (wpadając nieraz w konflikt z wymogami sceny), albo też rezygnując z nadmiernej wierności wobec oryginału próbować przekształcić treść utworu literackiego w taki sposób, aby powstało z tego nowe autonomiczne dzieło (teatralne!) żyjące własnym życiem. W tym wypadku chodziłoby jedynie o dochowanie wierności ideom pierwowzoru.

Ten właśnie sposób postępowania przyświecał mi podczas pracy nad „Rzeźbami mistrza Piotra", stosuję go również obecnie przy komponowaniu dramatu muzycznego „Lord Jim" wg J. Conrada.

Dziś, kiedy zasada dzielenia narracji muzycznej na poszczególne numery jest już anachronizmem, nadanie sensu logicznego dłuższemu przebiegowi muzycznemu staje się zadaniem dość trudnym. Powstaje konieczność stosowania innych reguł podziału, różnicowania materiału.

Muzyka baletu podzielona została zatem jak gdyby na 3 części, co zresztą wynika logicznie z samej akcji. I tak, część I — to scena w pracowni do odejścia mistrza, część II — to niebaczne zaklęcie ucznia i ożywianie się figur; muzyka tego fragmentu — najbardziej ważkiego — rozwija się na zasadzie drobienia wartości rytmicznych i konsekwentnego dążenia do kulminacji. W tym momencie ukazuje się mistrz i zarazem zaczyna się część III baletu prowadząca do stopniowego wyciszenia i uspokojenia. Część ta stanowi jak gdyby swoisty „wydech" po wielkim „wdechu", jakim jest poprzedni fragment.

Na uwagę zasługuje kilka struktur melodyczno-harmonicznych, spełniających rolę leitmotywu. Kapryśna, wznosząca się i opadająca fraza klarnetu ilustruje przekorę ucznia; motyw blachy grany na wstępie obrazuje siłę czarnoksięską mistrza (rozlega się on również w momencie kulminacyjnym części II); wypowiadaniu zaklęcia towarzyszy trzykrotne „uderzenie" blachy i perkusji. W części środkowej rozlega się ponadto kilkakrotne sforzato blachy na tle kotłów. Motyw ten spełnia rolę czynnika porządkującego ciągle zmieniający się jak w kalejdoskopie przebieg tej części baletu.

Obecna realizacja „Rzeźb mistrza Piotra" jest prapremierą sceniczną tego utworu. Dotychczas balet był wielokrotnie grywany zarówno w kraju jak i za granicą w formie suity koncertowej pt. „Posągi czarnoksiężnika".

W roku 1965 utwór uzyskał Grand Prix na konkursie kompozytorskim ks. Rainiera III w Monaco.

Romuald Twardowski

RZEŹBY MISTRZA PIOTRA

— treść baletu

...Nie należy rozpętywać sił,
których nie potrafimy okiełznać...

Pracownia Mistrza, który w twórczym natchnieniu pracuje wraz z Uczniem nad niezwykłymi, tajemniczymi rzeźbami. Przy pomocy zaklęcia ożywia je, a potem uspokaja i opuszcza pracownię, pozostawiając w niej ucznia.

Uczeń, wiedziony ciekawością, powtarza gesty Mistrza i ku swemu zdumieniu spostrzega, że rzeźby ożywają.

Zafascynowany tym niezwykłym zjawiskiem — i swoim sukcesem! — nieopatrznie daje się wciągnąć w krąg rzeźb, które opanowują pracownię. Kiedy z przerażeniem uświadamia sobie grożące mu niebezpieczeństwo — nie potrafi już okiełznać rozpętanych przez siebie rzeźb. Wzywa pomocy Mistrza, który zjawia się zbyt późno, by go ocalić. Mistrzowi udaje się jednak poskromić i opanować rozszalałe rzeźby, które z niechęcią wracają na swoje miejsca i zastygają w bezruchu.

Zadumę Mistrza nad tym, co się wydarzyło, przerywa pojawienie się nowego Ucznia. Czy i jego spotka los poprzednika...?

R. T.

OBSADA

Mistrz	EUGENIUSZ MARCHEWKA JAN MAZUR STANISŁAW SITKOMIRSKI
Uczeń I	FRANCISZEK KNAPIK JANUSZ ŁAZNOWSKI
Uczeń II	ANDRZEJ ROSOLAK EDMUND PASZYN
Rzeźby I	BARBARA GOŚLIŃSKA KRYSTYNA KOSAREWICZ BEATA STARCZEWSKA RUTA SYLDORF WALDEMAR FOGIEL WIESŁAW KOŚCIELAK BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI ANTONI ŻYDEK
Rzeźby II	IRENA BOROWSKA JADWIGA CHRUSZCZ WIKTORIA GRZECH WASILIKI KIKNA ALICJA LICKIEWICZ IWONA PALEJ KRYSTYNA PRZYŁUDZKA BOŻENA PUDŁOWSKA WANDA SADOWSKA IWONA ZAWENDOWSKA WALDEMAR FOGIEL ANTONI ŻYDEK STEFAN HOŁDA MARIAN KOŁODZIEJ ZBIGNIEW LECYK JACEK SZRAJNER ALEKSANDER ZOMER

KAROL SZYMANOWSKI

HARNASIE

Libretto	JERZY MIECZYSŁAW RYTARD
Opracowanie dramaturgiczne i inscenizacja	EUGENIUSZ PAPLIŃSKI
Choreografia	EUGENIUSZ PAPLIŃSKI
Kierownictwo muzyczne	JAN MARYNOWSKI
Scenografia	IRENA LORENTOWICZ

KAROL SZYMANOWSKI

* 6. X. 1882, Tymoszówka (Ukraina); † 29. III. 1937, Lozanna.

Karol Szymanowski pochodził z rodziny, której kultura muzyczna stała bardzo wysoko (siostra kompozytora Stanisława Korwin-Szymanowska, była znakomitą śpiewaczką, zaś brat, Feliks doskonałym pianistą). Już jako dziecko pisywał utwory fortepianowe i pieśni na użytek domowy. Mając 18 lat — jeszcze przed rozpoczęciem nauki kompozycji — tworzy swe *Preludia op. 1.* Studia kompozytorskie odbywa Szymanowski w Warszawie pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. W tym czasie zaprzyjaźnił się z Różyckim, Fitelbergiem i Szelutą. (W 1906 odbył się w Warszawie koncert tej grupy kompozytorów — zwanej potem Młodą Polską w muzyce — oceniony przychylnie przez publiczność, a niechętnie przez konserwatywną krytykę). W latach 1903—26 wyjeżdża wielokroć za granicę, podróżując po krajach Europy, Ameryki i nawet Afryk.i W 1927 powołany zostaje na stanowisko dyrektora, a później rektora Konserwatorium Warszawskiego. Na skutek szeregu trudności rezygnuje w 1932 z tego stanowiska i poświęca się wyłącznie kompozycji. Dzieła jego zdobywają coraz większe powodzenie za granicą. Wielki sukces odnosi oratorium *Stabat Mater*, Teatr Narodowy w Pradze wystawia operę *Król Roger, IV Symfonia* wędruje przez wielkie muzyczne ośrodki Europy, wreszcie balet *Harnasie*, wystawiony po raz pierwszy w Pradze w 1935, w rok później osiąga międzynarodowy sukces w Operze paryskiej. Był to ostatni triumf kompozytora za życia.

Wśród kompozycji Szymanowskiego znajdujemy olbrzymie, nie spotykane dotąd u polskich kompozytorów bogactwo form: symfonie, opery, koncerty, muzykę kameralną, pieśni, oratorium, balet. Głównie jednak jego zainteresowanie twórcze skupia się na dziełach symfonicznych oraz utworach fortepianowych i skrzypcowych. Twórczość Szymanowskiego — na podstawie założeń ideologicznych, jak i czysto muzycznych — podzielić można na trzy okresy. W pierwszym okresie, który nazywany bywa „romantycznym", pozostaje Szymanowski, pośrednio przez muzykę Skriabina, pod silnym wpływem Chopina, w dalszej zaś fazie tego okresu ulega wpływom Rogera, Mahlera, przede wszystkim zaś R. Straussa. W drugim okresie twórczości skala środków artystycznych Szymanowskiego staje się coraz bogatsza. Kompozytor wyciąga tu najdalej idące konsekwencje ze zdobyczy współczesnej muzyki europejskiej; styl jego w tym okresie stanowi mistrzowskie rozwinięcie idei muzycznego impresjonizmu. Trzeci wreszcie okres, nazwany „narodowym", znamionuje znaczne uproszczenie harmoniki oraz faktury instru-

mentalnej (w dziełach orkiestrowych), przede wszystkim zaś — urzeczenie rodzimym folklorem, zwłaszcza folklorem góralszczyzny. Sposób przetrawienia ludowej twórczości muzycznej we własnej indywidualności kompozytora, uchwycenie jej najgłębszych, najbardziej charakterystycznych cech, bez uciekania się do cytatów i naśladownictwa rytmicznego, czyni Szymanowskiego wielkim kontynuatorem geniuszu Fryderyka Chopina.

J. KAŃSKI (Przewodnik Operowy)

„Chciałbym kategorycznie zaprotestować przeciw legendzie o „niemuzykalności" górali, stworzonej — przypuszczam — przez pierwszych przybyszów z „nizin", przerażonych do głębi wykrzykiwaniem z wirchu do wirchu, z hali do hali pieśni juhasów. Oczywiście, nie ma metoda ta nic wspólnego z pieściwym bel canto weneckich gondolierów. Jednak czy można mówić o „niemuzykalności" ludu, który poza niezmiernym bogactwem pieśni, czarujących nieraz niezwykłą, kapryśną linią melodii, zdobył się jedyny w Polsce (a może i gdzie indziej!) na stworzenie zespołowo-instrumentalnej muzyki, opartej o oryginalny system harmoniczny i rytmiczny... „Muzyczne pięknoduchy" i tzw. „subtelne natury" uciekają od tej „kakofonicznej" muzyki, widząc w niej jedynie barbarzyński prymityw. Być może, że tak jest w istocie. Jednak jakże jest on ożywczym — w przeciwieństwie do wielu nie zawsze subtelnych „subtelności" naszej współczesnej artystycznej kultury — swoją bliskością natury, siłą i bezpośredniością temperamentu!... Pragnąłbym, by młoda generacja muzyków polskich zrozumiała, jakie bogactwo odradzające naszą anemiczną muzykę kryje się w tym polskim „barbarzyństwie", które ja już ostatecznie odkryłem i pojąłem — dla siebie...

Karol Szymanowski,
O MUZYCE GÓRALSKIEJ, 1924

TACJANNA WYSOCKA

HARNASIE Karola Szymanowskiego

„Harnasie" — balet, który w ciągu wielu lat przysparzał Szymanowskiemu tylu twórczych uniesień, tylu trosk, niepokojów, i zabiegów, z którym do ostatnich dni życia wiązał nadzieje, snuł dalsze plany...

„Harnasie" — wspaniały spektakl w paryskiej Grand Opéra, który dziwnie bez echa przeminął.

„Harnasie" — balet niejednokrotnie wystawiany, a zawsze niedługi żywot mający...

„Harnasie" — prostotą, romantyzmem, dramatyzmem tak bliski twórczej myśli, twórczym założeniom Szymanowskiego.

Dramatyczność, romantyzm, prostota. Tak, o to chodziło Szymanowskiemu. Jarosław Iwaszkiewicz pisze: „Szymanowski od początku do końca swej kariery kompozytorskiej pozostawał romantykiem; zawsze starał się nadać swej muzyce uczuciowy, nierzadko ekstatyczny wyraz". (J. Iwaszkiewicz „Harnasie", PWM). A o jednym z głównych momentów baletu mówi, że to są „szczyty prostoty".

W związku z powstaniem libretta baletu Iwaszkiewicz pisze: „Szymanowski zwracał się z propozycją napisania jego do mnie i do Rytardów i w początkowej epoce omawialiśmy treść baletu we czwórkę. Sam wątek treściowy — chociaż przechodził różne koleje — urodził się w głowie samego Szymanowskiego". Fabuła baletu jest prosta: zaręczona z góralem dziewczyna zakochuje się w harnasiu, zrywa z narzeczonym, porzuca dom, by złożyć swój los w ręce ukochanego. Pierwsza faza miłości Dziewczyny i Harnasia, ich spotkanie, spojrzenia, zbliżenia są nieśmiałe, liryczne, romantyczne. Uczucie wzrasta, a jego nasilenie doprowadza do punktu kulminacyjnego — ostatecznej decyzji Dziewczyny: porzucenia domu i ucieczki z ukochanym. W trzecim obrazie, najkrótszym, o którym mówi Iwaszkiewicz: „Zakończenie »Harnasiów« to są szczyty prostoty, a zarazem szczyty twórczości Karola Szymanowskiego", następuje uspokojenie, płynące z pewności wzajemnego uczucia, spełnionego pragnienia.

Wielką zasługą Dyrekcji Opery wrocławskiej jest wystawienie dwóch dziś już „klasycznych" polskich baletów. I dobrze się stało iż inscenizację i choreografię ich powierzono właśnie Eugeniuszowi Paplińskiemu. Brał on udział jeszcze jako uczeń warszawskiej szkoły baletowej w świetnej realizacji „Wesela w Ojcowie" Piotra Zajlicha.

Jeśli zaś chodzi o „Harnasie", to jak Szymanowski „tkwił po uszy w bycie góralskim", tak Papliński w swych nieustannych wędrówkach po Podhalu i Tatrach byt ten poznał dogłębnie i potrafi ukazać go nam w całej autentyczności barwności.

Tacjanna Wysocka

RUTA SYLDORF, WALDEMAR KARST

OBSADA

Dziewczyna	BARBARA GOŚLIŃSKA KLARA KMITTO RUTA SYLDORF
Harnaś	WALDEMAR KARST STANISŁAW SITKOMIRSKI BOGUMIŁ ŚLIWIŃSKI
Siostra Pana Młodego	KRYSTYNA DĄBROWSKA LIDIA CICHOCKA
Pan Młody	JANUSZ ŁAZNOWSKI WALDEMAR FOGIEL JAN MAZUR
Grajek	JANUSZ ŁAZNOWSKI WALDEMAR FOGIEL EUGENIUSZ MARCHEWKA
Matka Dziewczyny	MARIA MROZOWA-SZULC STEFANIA STOPCZYŃSKA
Matka Pana Młodego	ZENONA MATUSZCZYK MARIA PIPKOWA
Druhny	IRENA BOROWSKA LIDIA CICHOCKA KRYSTYNA KOSAREWICZ ALICJA LICKIEWICZ KAMILA PLANOWA KRYSTYNA PRZYŁUDZKA- -TRZNADEL
Starosta	EUGENIUSZ MARCHEWKA HENRYK STAROSTA FRANCISZEK WARLIŃSKI
Ojciec	ADAM RYMARCZUK ALFONS WANOTH

Góralki	ZOFIA ANDRUSZKIEWICZ JADWIGA CHRUSZCZ ALINA KOMOROWSKA STANISŁAWA LEMPART ALICJA LICKIEWICZ IWONA PALEJ MARIA PIPKOWA KRYSTYNA PRZYŁUDZKA- -TRZNADEL BOŻENA PUDŁOWSKA WANDA SADOWSKA STEFANIA STOPCZYŃSKA MIROSŁAWA SUCHECKA IWONA ZAWENDOWSKA
Harnasie	MACIEJ BORKOWSKI STEFAN HOŁDA MARIAN KOŁODZIEJ ZBIGNIEW LECYK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ JACEK ZELENT ALEKSANDER ZOMER ANTONI ŻYDEK
Górale	WŁADYSŁAW KOŁODZIEJCZYK EDMUND PASZYN ZDZISŁAW RAKOCZY ANDRZEJ ROSOLAK JACEK SZRAJNER WITOLD WOJTAS

Chór i orkiestra Państwowej Opery we Wrocławiu

Partię solową śpiewa: EDWIN BORKOWSKI

HARNASIE
— treść baletu

Obraz 1

Na hali

Dziewczyna góralska ucieka w dniu swego ślubu na halę, pragnąc spotkać tam młodego Harnasia i użalić się przed nim na swój los. Siostra Pana Młodego, Pan Młody z Grajkiem oraz dziewczęta ze wsi odnajdują jednak dziewczynę, przypominając jej o ślubie. Ale dziewczynie udaje się ponownie wymknąć z korowodu zdążającego ku wsi. Duet miłosny z Harnasiem i tańce Zbójników kończą pierwszy obraz baletu. Dziewczyna biegnie do wsi.

Obraz 2

Chata, wesele

Oczekiwanie na młodą parę wypełniają śpiewy, sceny obrzędowe, tańce góralskie. Wszystko to podkreśla uroczysty charakter weseliska. Po „cepinach" zabawa przenosi się do drugiej izby, a na scenę wbiegają zbójnicy rozpoczynając dzikie tańce z dziewczętami. W tańcach nie biorą jednak udziału Harnaś, Dziewczyna i Siostra Pana Młodego. Atmosfera staje się zagęszczona, dramat wisi w powietrzu. Wraca na scenę rozśpiewany, roztańczony tłum gości weselnych. W kulminacyjnym momencie zabawy, Dziewczyna zrzuca czepiec i biegnie w ramiona Harnasia. Wbiega Pan Młody. Rozpoczyna się walka, którą Pan Młody przegrywa. Harnaś porywa dziewczynę i ucieka wraz z nią w góry.

Obraz 3

Na hali

Duet miłosny Dziewczyny z Harnasiem do słów góralskiej piosenki: Powjidz ze mi, powjidz...

KAZIMIERZ TETMAJER

Hej! Krzywaniu, Krzywaniu! Krzywaniu!
Hej! Wy góry, wy bory szumiące!
Wy umiałybyście śpiewające
o zbójeckim powiedzieć kochaniu!

Jako lasem we świetle chadzali,
jak koło nich błyskiwało słońce,
jako w gęstwie śródleśnej śpiewali...

Jak maliny jasnobarwne jedli,
jako usta stulali gorące,
z wysokiej się zwoływali jedli...

Jak im płynął głos w świat na hukaniu...
Hej! Krzywaniu! Krzywaniu! Krzywaniu!...

(LEGENDA O JANOSIKOWEJ ŚMIERCI — fragment)

W REPERTUARZE 1971—72

St. Moniuszko	STRASZNY DWÓR HALKA
G. Bizet	CARMEN
A. Borodin	KNIAŹ IGOR
K. Kurpiński	WESELE KRAKOWSKIE W OJCOWIE
K. Szymanowski	HARNASIE
P. Czajkowski	JEZIORO ŁABĘDZIE DZIADEK DO ORZECHÓW
G. Gershwin	BŁĘKITNA RAPSODIA
Ch. Gounod	FAUST
F. Halevy	ŻYDÓWKA
G. C. Menotti	TELEFON
W. A. Mozart	DON JUAN
G. Puccini	TOSCA MADAME BUTTERFLY
C. Pugni, R. Glier	DZWONNIK Z NOTRE DAME
M. Ravel	BOLERO
G. Rossini	CYRULIK SEWILSKI
M. Rimskij-Korsakow	SZECHEREZADA
J. Strauss	BARON CYGAŃSKI
G. Verdi	TRAVIATA TRUBADUR RIGOLETTO DON CARLOS
B. Wallek-Walewski	POMSTA JONTKOWA
W. Żeleński	STARA BAŚŃ

Opracowanie programu: Kazimierz Koszutski

Okładka: Kazimierz Wiśniak

Na str. 25 reprodukujemy drzeworyt W. Skoczylasa
na str. 15 — ludową malowankę na szkle
na str. 35 — linoryt M. Podoskiej-Ząbeckiej
na str. 15 i 28 — grafikę K. Wiśniaka
Zdjęcia w programie: Grażyna Wyszomirska

Zamówienia na abonamenty miesięczne, bilety zbiorowe i ulgowe dla zakładów pracy, instytucji i szkół (minimum 10 biletów) przyjmuje Biuro Organizacji Widowni, tel. 307-27 i 386-41 w. 69 codziennie w godz. 9—16, w soboty 8—14. Ilość biletów ulgowych ograniczona.

Kasa Opery czynna codziennie w godz. 10—13 i od 16—19, w niedziele od 14—19. Na poranki i popołudniówki przedsprzedaż biletów 3 godziny przed przedstawieniem. Bilety można rezerwować telefonicznie: Nr 307-27 i 386-41 w. 69, odbierać prosimy w kasie najpóźniej na 30 minut przed rozpoczęciem przedstawienia.

Przedsprzedaż biletów zbiorowych i indywidualnych odbywa się na 7 dni przed przedstawieniem.

Zakładom pracy, instytucjom i szkołom proponujemy abonamenty miesięczne na 2 bilety ze zniżką 25% każdy na dowolne stałe miejsca, z wyjątkiem przedstawień zamkniętych i premier.

Należność płatna z dołu każdego miesiąca w oparciu o złożone pismo gwarancyjne.

Cena zł 5.–

ZG „Ruch" W-w, z. 1640-71 3000 K-4/684