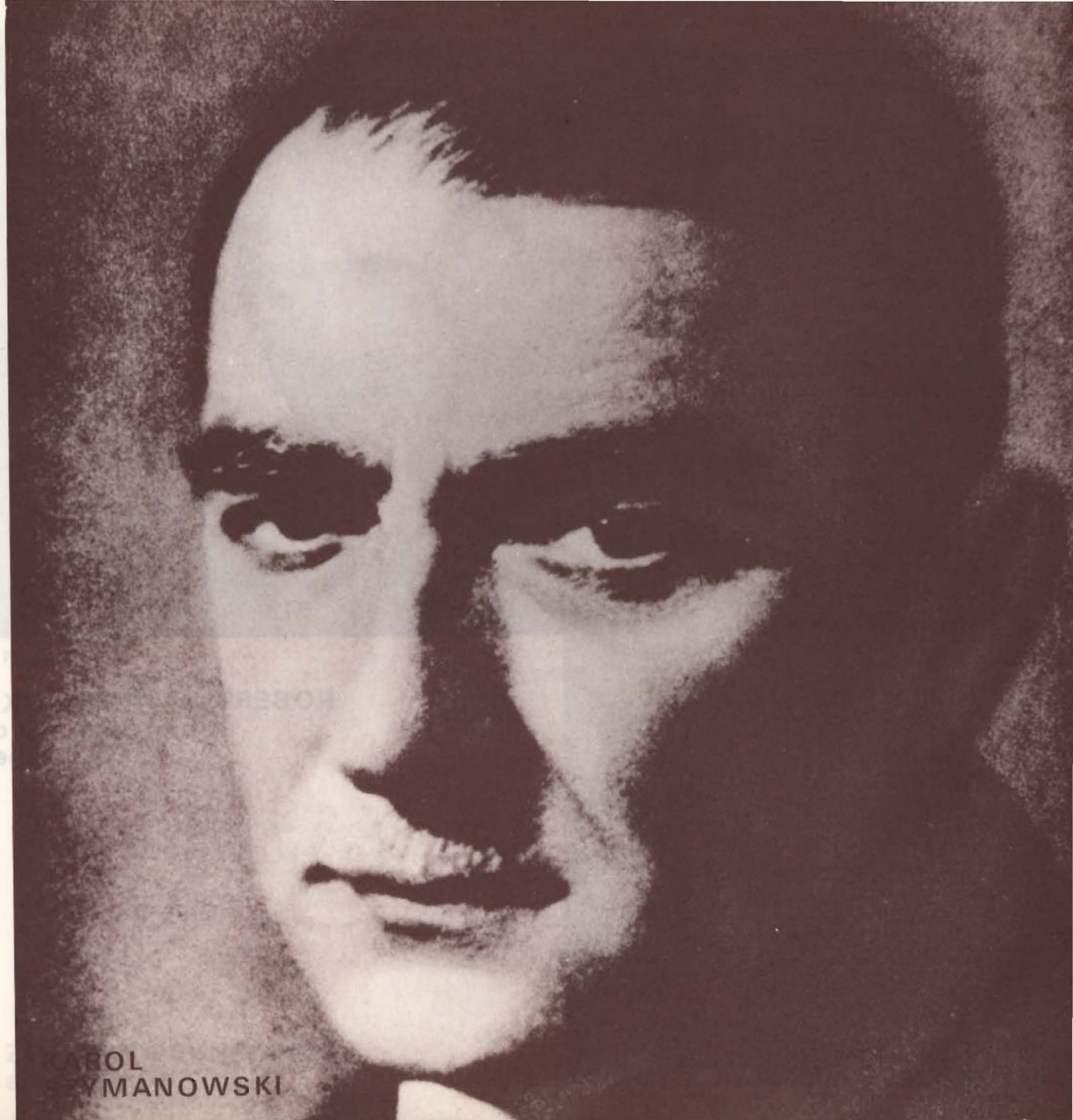
KRÓL
ROGER

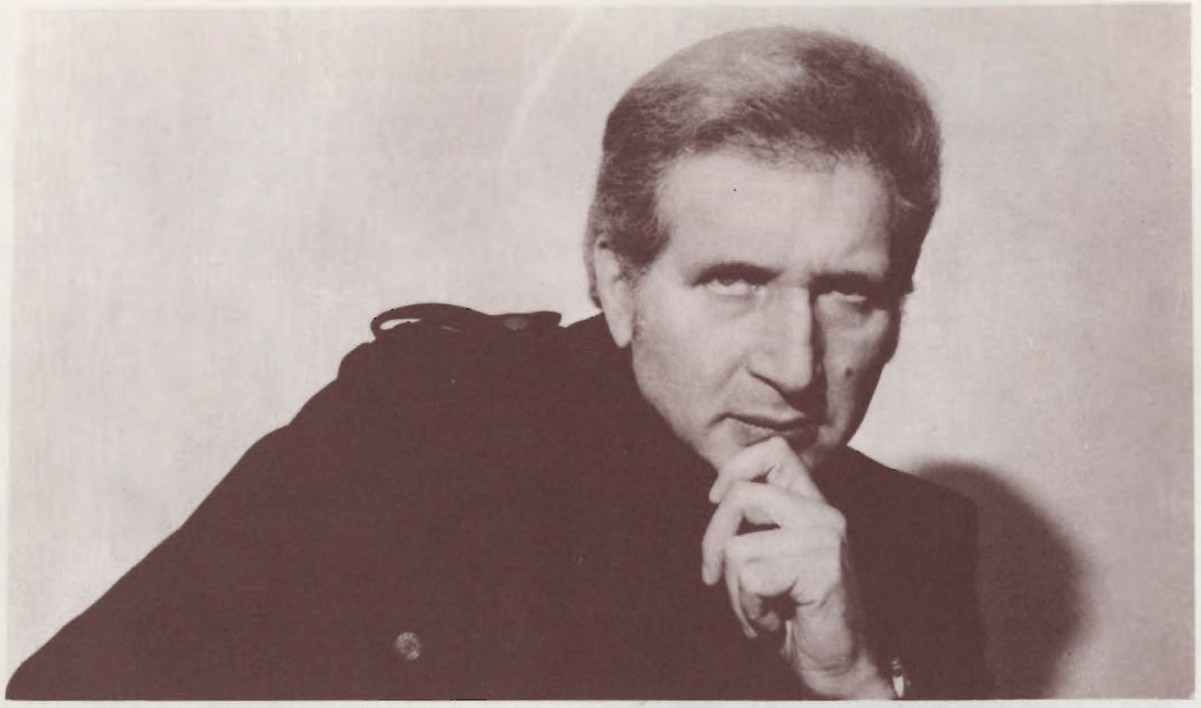
KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

# SCENA OPEROWA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY



ROL
YMANOWSKI



**ROBERT SATANOWSKI**
kierownictwo
muzyczne

**MACIEJ PRUS**
reżyseria

**ZOFIA WIERCHOWICZ**
scenografia

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 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 bizantyjskiego 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. Otwiera 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 bizantyjskim 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.

Jej twórcą był uczony arabski Muhammed 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 natychmiast 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.

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 uważnie przeczytane.

Przede wszystkim istnieje list z dnia 18 stycznia 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 — rozwinięte 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 chtery 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 miał 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 swą 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 to były 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 mają 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 zostawał we mnie ten sam, co u kompozytora podziw dla tego zadziwiającego pomieszania kultur i przenikania wzajemnego wielkich obszarów sztuki greckiej, arabskiej, normandzkiej 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 dekorację 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 wyobrazić. 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

Artykuł napisany do programu „Króla Rogera"
Teatr Wielki — Warszawa

# Z LISTÓW DO JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

New York City 20.III.1921

Jarosiu mój drogi.

Napisałem temu parę dni ten list. Dziś dodaję parę słów, a raczej zmieniam. O masie rzeczy, które poprzednio pisałem, o wrażeniach tutejszych etc., etc. wolę już obszernie ustnie powiedzieć. Twój list mię strasznie ucieszył. Zupełnie się mylisz sądząc, że wszystkie szczegóły, o których piszesz, wydają się mi tutaj jak w odwrotnej stronie lunety. Wprost przeciwnie. Inna kultura zawsze trochę przytłacza swą obcością. (...)

O tych wszystkich historiach opowiem Ci obszernie, bo nie mam cierpliwości pisać. Z Tobą pośrednio obcowałem przed wyjazdem na południe, bowiem zabrałem się do ostatecznego uporządkowania Pasterza. Praca moja polegała na następujących rzeczach: Napisałem inscenizacje drobiazgowe (i reżyserskie uwagi) do wszystkich aktów. W I i II akcie zmieniłem niektóre zwroty i dodałem dłuższe „sola" dla Roksany w I, a dla Rogera w II akcie, gdyż oni ostatecznie za mało i za dorywczo „śpiewają" (zresztą dodatki uzasadnione dramatycznie). 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 domyśleć, o co chodzi, albo jeżeli jest cymbał wyjść ogłupiony z teatru, czego mu w głębi serca życzę. Natomiast wysunąłem na pierwszy plan Roksanę, a jeszcze więcej Króla — który jest właściwym bohaterem tego aktu. Oczywiście ten akt jego poetycko znacznie gorszy od tamtych — ale przyznasz, że zasada słuszna? Zresztą będę go komponawać po powrocie, tak że zawsze zdążymy go razem przedyskutować i wygładzić. Na razie dość o tym; tylko to jeszcze, że istotnie będę się starał tutaj urządzić Pasterza — czy z powodzeniem? nie wiem! (...) Ja do moich i pisałem, i telegrafowałem — wszystko bez żadnego rezultatu — więc jestem oburzony, a co gorsza — niespokojny! No, ale kończę już ściskając Cię serdecznie. Ucałuj rączki Mamy i Sióstr — i uściskaj Mietka.

Twój Karol

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

Karol Szymanowski do Jarosława Iwaszkiewicza
Elizawetgrad 18 VIII 1918

„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"

Na białe kamienne domy i pałace miasta, na cuchnące ryby, na palmowe gaje, nieprzebyte gąszcze drzew — leje się wrącą kaskadą złoty przepych słońca, włóczą się odurzające aromaty pomarańczowych i cytrynowych drzew, leniwie uderza ciemne modre morze o kamienny brzeg, kołysząc na swych barkach niezliczone feluki arabskie, chyże jak jaskółki, normandzkie łodzie o potrójnych masztach i białych skrzydlatych żaglach, handlowe statki ze wszystkich portów świata, wyniosłe i niezwyciężone bojowe pentry bizantyjskie. W ustronnych zacisznych pałacowych dziedzińcach, otoczonych szeregiem wyniosłych kolumn, wyłożonych różnobarwną mozaiką, biją w pośrodku kryształową strugą rzeźwiące fontanny, roznoszące w powietrzu subtelny aromat przywiezionych ze Wschodu wonności rosną wokół fantastyczne białe kwiaty i pływają po powierzchni wody lotusy przywiezione z Egiptu, różowe indyjskie, szeleszczące subtelnym, metalicznym listowiem papirusy o srebrnych pióropuszach, zaścielają grządki ametystowym dywanem italskie wonne fiołki i owijają marmury słodkie, bladoróżowe róże z dolnego Tigru i żółte, hodowane w ogrodach Gazny. Wśród kolumn i na sklepieniach opadają białą perłową kaskadą przedziwne koronki arabesków, u pował rozlewają się w dziwne, rzezane, różnobarwne stalaktyty — biegną wokół dziedzińca modro-żółte wstęgi fajansów, a na kamiennych posadzkach leżą bezcenne, same do kwietnych ogrodów podobne dywany, tkane w Szyrazie i Mossulu, o przedziwnym rysunku i barwach...

Z wpółotwartych kamiennych wrót, piętrzących się wzwyż kamiennym reliefem swych ostrołuków, brzmią szmery modłów, jednostajne psalmodie chórów, przez opalowe mgły kadzidlanych dymów błyśnie czasami jarzące złoto bezcennego kielicha, w którym kapłan wznosi ponad kornie schylonym w przyziemnym pokłonie łanem głów Krew Pańską w przenajświętszej ofierze. Tuż obok kościołów o baniastych kopułach stoją mocarne i wyniosłe, kute zda się w ciemnym granicie dzwonnice, dzieło rąk dalekich północnych przybyszów, tam znów wysmukłą białą strzałą, wzniesioną w łono nieba, wykwitają marmurowe minarety, z których zda się wczoraj o zachodzie rozbrzmiewał zawodzący śpiew Allah akbar — a dziś jęczą rozkołysane spiżowe dzwony, odlane w kuźniach kraju Frygów. Wokół miasta i cudnej doliny, pokrytej gęstwą owocowych drzew, o wieczorze zasypiają wieńcem góry — na skalnych zrąbach i niedosiężnych przełęczach gdzieniegdzie bieli się wieczysty śnieg. Tuż u brzegu morskiego, nurzając mocne swe podstawy w ciemnej fali wód, stoi potężna samotna strażnica o urwistych zboczach — przedwieczna Heirkte..."

Karol Szymanowski — Legenda (Palermo)

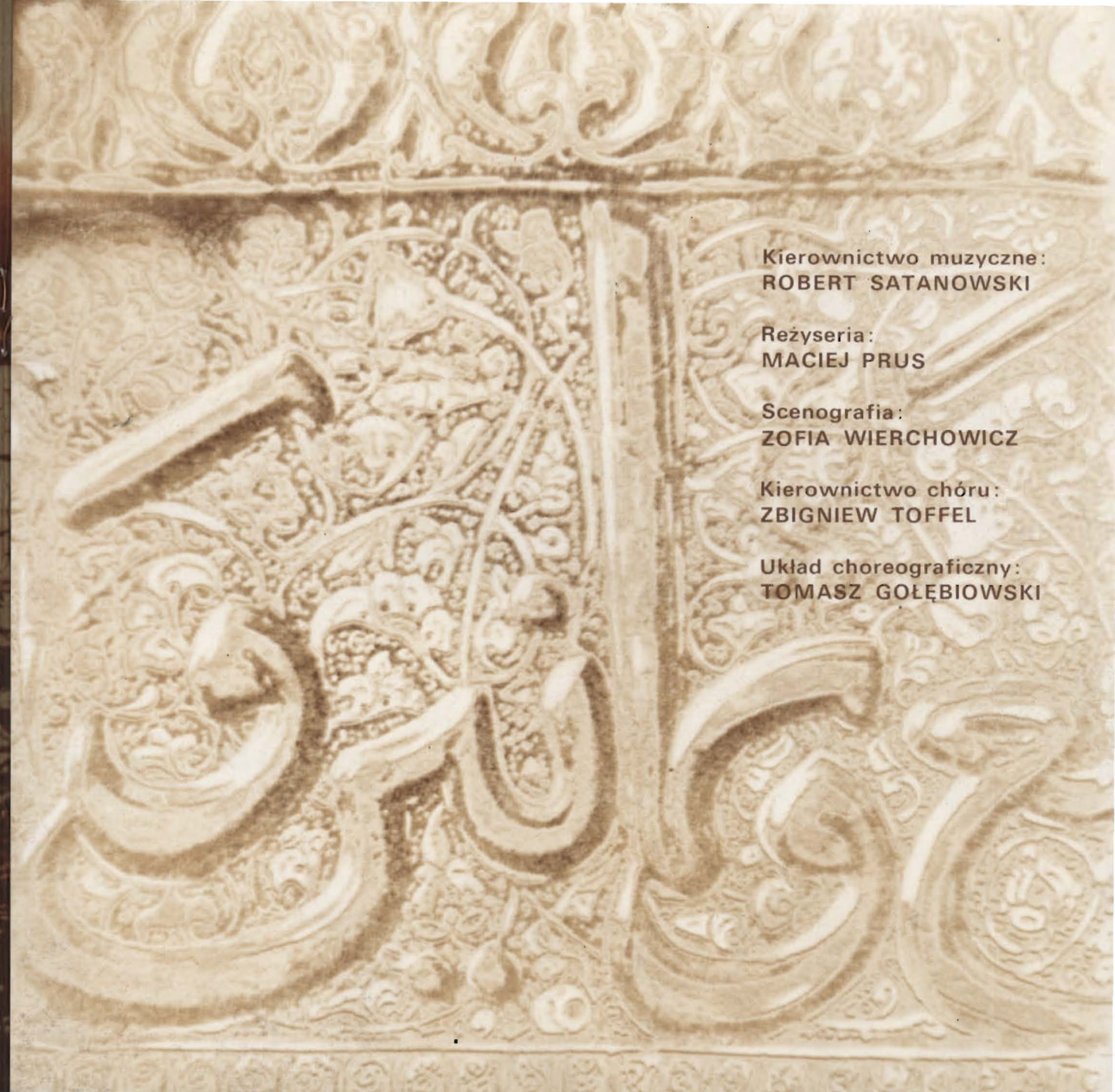
# KRÓL ROGER

## KAROL SZYMANOWSKI

Opera w trzech aktach

Libretto:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Premiery:
UROCZYSTE WYKONANIE 19 IX 1976
Teatr im. J. Słowackiego 4, 11 X 1976



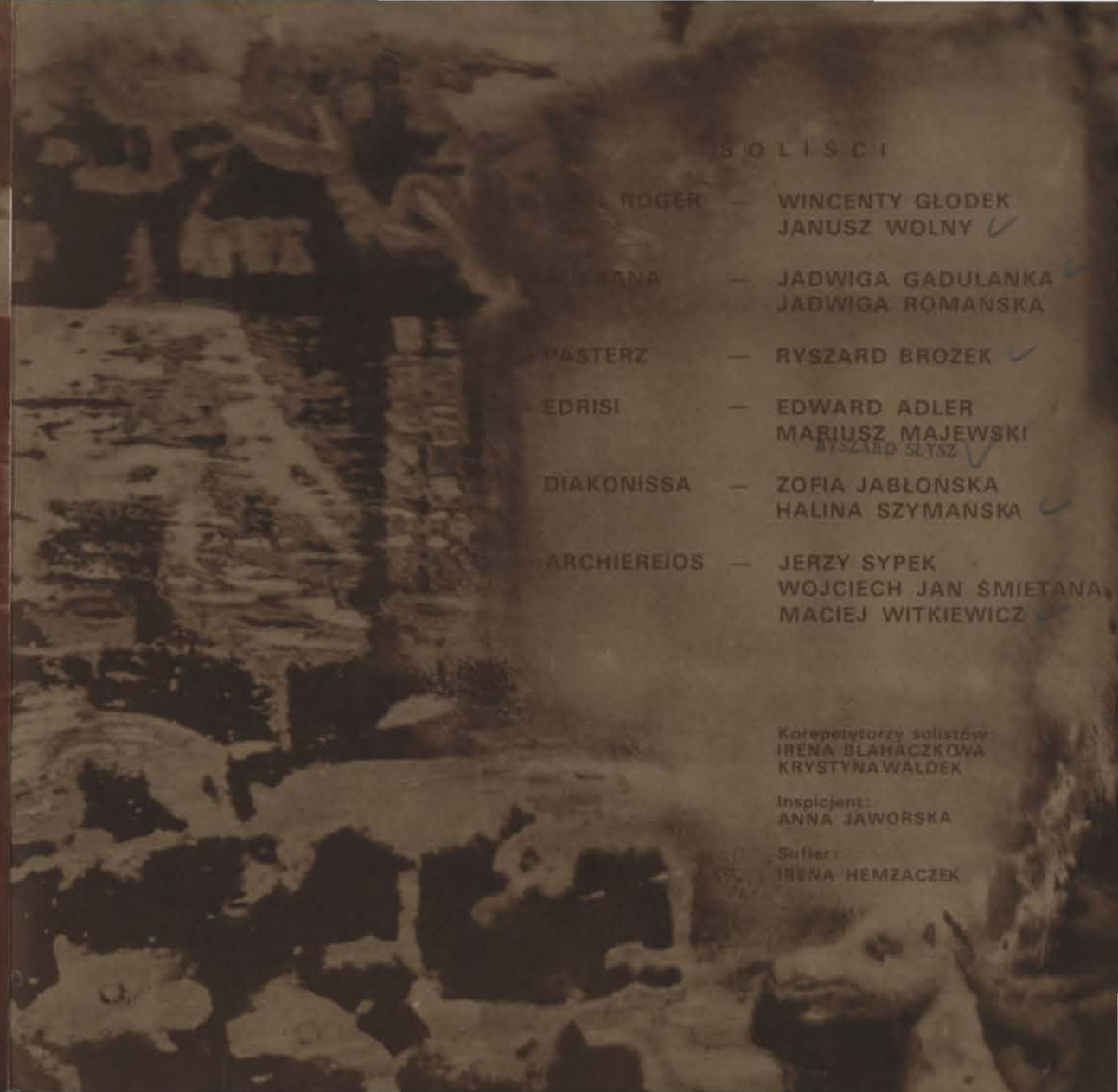
Kierownictwo muzyczne:
ROBERT SATANOWSKI

Reżyseria:
MACIEJ PRUS

Scenografia:
ZOFIA WIERCHOWICZ

Kierownictwo chóru:
ZBIGNIEW TOFFEL

Układ choreograficzny:
TOMASZ GOŁĘBIOWSKI



SOLIŚCI

ROGER — WINCENTY GŁODEK
JANUSZ WOLNY

ANNA — JADWIGA GADULANKA
JADWIGA ROMAŃSKA

PASTERZ — RYSZARD BROŻEK

EDRISI — EDWARD ADLER
MARIUSZ MAJEWSKI
RYSZARD SŁYSZ

DIAKONISSA — ZOFIA JABŁOŃSKA
HALINA SZYMAŃSKA

ARCHIEREIOS — JERZY SYPEK
WOJCIECH JAN ŚMIETANA
MACIEJ WITKIEWICZ

Korepetytorzy solistów:
IRENA BLAHACZKOVA
KRYSTYNA WAŁDEK

Inspicjent:
ANNA JAWORSKA

Sufler:
IRENA HEMZACZEK

# „KRÓL ROGER"

## Akt I

W katedrze sycylijskiego Palermo odbywa się uroczyste nabożeństwo, w którym uczestnicy również król Roger wraz z dworem. Kapłani zwracają się do władcy z prośbą: oto pomiędzy ludem szerzą się szkodliwe i bałwochwalcze wieści; mędrzec Edrisi opowiada, że pojawił się na Sycylii jakiś nieznany Pasterz, który głosi inną wiarę i nakłania do uwielbiania nowego Boga, a lud chętnie daje posłuch owym zatrważającym naukom.

Kapłani żądają schwytania Pasterza, ujmuje się jednak za nim żona króla Rogera — Roksana. Toteż zanim król wyda wyrok skazujący chce zobaczyć tajemniczego przybysza i wysłuchać szerzonej przez niego nauki

Zjawia się Pasterz, który z uwielbieniem opowiada o swoim młodym, pięknym, pełnym życia i rozkoszy bogu. Opowieść nieznajomego wywołuje wielkie zainteresowanie słuchaczy, szczególnie zafascynowana wydaje się nią Roksana. Roger, pomimo protestów kapłanów, decyduje się na wysłuchanie Pasterza i rozkazuje mu, ażeby wieczorem przybył na zamek. Lud, przeczuwając nieszczęście, wznosi gorące modły do Boga.

## Akt II

Roger oczekuje niecierpliwie przybycia Pasterza, czeka również Edrisi, mędrzec arabski i Roksana. Wreszcie przybywa oczekiwany głosiciel nowej wiary wraz z radosnym orszakiem swych wyznawców; pozdrawia króla imieniem wielkiej miłości. Roger wstrząśnięty jest i oburzony „pogańską" mową przybysza, jednak królowa znowu uspakaja wzburzonego władcę. Teraz Pasterz zaczyna grać oszałamiającą, zaczarowaną melodię, której urokowi ulega Roksana. Roger wzywa straże i nakazuje uwięzić dziwnego proroka, ten jednak bez trudu zrywa krępujące go więzy i odchodzi wraz z orszakiem i dworzanami Rogera, zabierając również Roksanę.

## Akt III

Wśród ruin starożytnego greckiego teatru, Roger wraz z Edrisim, szuka Pasterza, który uprowadził cały dwór królewski i ukochaną małżonkę władcy — Roksanę. Zjawia się wreszcie poszukiwany młodzieniec w otoczeniu orszaku i Roger uczestniczy w tajemniczej ofierze przez niego celebrowanej. Kiedy gwiazdy zaczynają blednąć, Pasterz zamienia się w boga Dionizosa, a jego orszak w bachantki i menady. Roksana tańczy wraz z nimi upojny i ekstatyczny taniec. Odchodzą wszyscy — król Roger zostaje samotny, udało mu się nie ulec pokusie, uratował swoje samoistne, własne człowieczeństwo. Intonuje teraz wspaniały hymn do wschodzącego słońca, roztapiając w nim żal, ból — ale i cały zachwyt nad światem: „A z głębi samotności, z otchłani mocy mej, przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam!".

Jarosław Iwaszkiewicz

## „Ciemne ścieżki"

Kiedyś na Sycylii
Śpiewano pieśń na drodze,
W deszczu, we mgle,
Na drodze do zamku Mola.

W pieśni tej dźwięczał
Ton ten sam,
Który dzisiaj słyszę
Zaklęty w muzyce Karola.

Ten ton, ten szloch,
Ten las, ten dźwięk,
Z daleka dolatujący.

Ten czas, ta mgła
Ten wzlot, ten sen
Zwolna rękę na głowie kładący.

Józef Czechowicz

## modlitwa żałobna
pamięci Karola Szymanowskiego

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy
będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster
póki się sączy trwania mus
przez godzin upływ
niech się nie stanie by ból rósł
wiążąc nas w supły
chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet
chcemy światłości muzyk twych
dźwięków topieli
jeść da nam takt pić da nam rytm
i da się uweselić
którego wzywam tak rzadko Panie bolesny
skryty w firmamentu konchach
nim przyjdzie noc ostatnia
od żywota pustego bez muzyki bez pieśni
chroń nas

Józef Opalski

# SZYMANOWSKI — IWASZKIEWICZ — „KRÓL ROGER"

Wpływ Karola Szymanowskiego na twórczość Iwaszkiewicza (do którego autor „Panien z Wilka" sam się zresztą przyznaje), jest już dziś wielorako zbadany i opisany. Genialnie utalentowany kuzyn imponował przyszłemu pisarzowi, toteż pozwolił on sobą kierować nie tylko na lekcjach kompozycji, ale także przy dobieraniu lektur i propozycjach światopoglądowych.

Początkowy okres wchodzenia Iwaszkiewicza w świat sztuki związany był raczej z muzyką niż z literaturą. Napisał wówczas szereg kompozycji — między innymi pieśni do słów Kiplinga z „Księgi dżungli", wielką sonatę f-moll (1911 r.), skomponowaną wraz z Borysem Piotrowskim i Mikołajem Niedźwieckim. Po latach Iwaszkiewicz napisze o tym okresie: „byłem o wiele bardziej rozwinięty pod względem muzycznym niż pod względem literackim."

Tak więc uzdolnienia muzyczne Iwaszkiewicza w połączeniu z talentem literackim Szymanowskiego, powinny były — jak się wydaje — doprowadzić w rezultacie do współpracy idealnej. A jednak stało się inaczej. Kiedy w roku 1916 Iwaszkiewicz pisze „Ucieczkę z Bagdadu" Szymanowski zaczyna traktować swego kuzyna jako rzeczywistego pisarza. Twórca „Brzeziny" przyznaje, że wówczas kompozytor raz jeszcze zaważył na jego losie. Tym razem utwierdził go w decyzji pozostania pisarzem: „kiedy w tej pustyni spotkałem kogoś, kto się naprawdę zainteresował moją twórczością literacką, kto pierwszą większą rzecz napisaną przeze mnie potraktował od razu serio, kto nagle otoczył moją osobę nawet szacunkiem należnym prawdziwemu artyście — stało się to dla mnie momentem przełomowym. Tym kimś, oczywiście, był Karol Szymanowski." („Książka moich wspomnień")

Latem 1918 roku powstają w Elizawetgradzie „Cztery pieśni na głos i fortepian do słów Rabindranatha Tagore op. 41, do tekstów tłumaczonych przez Jarosława Iwaszkiewicza. Zapoczątkowało to okres współpracy, który przyniósł inne tłumaczenia oraz pieśni komponowane do oryginalnych tekstów autora „Czerwonych tarcz". W końcu 1918 roku powstają „Pieśni muezzina szalonego" op. 42, do słów Iwaszkiewicza. Pomyślane ongiś przez kompozytora jako utwory fortepianowe, otrzymały teraz szatę słowną. Sam pisarz zresztą uważał, że jest to jedyny utwór, w którym współpraca z Szymanowskim zrealizowała się całkowicie. W roku 1922 kompozytor sięga raz jeszcze po wiersze swego kuzyna — tworząc „Trzy kołysanki" op. 48 — wreszcie rok 1924 przynosi ukończenie „Króla Rogera".

Opera ta, na pierwszy rzut oka najwspanialszy dokument współpracy obu artystów, jest dziełem kalekim i to z winy obu swych autorów. Pierwszy szkic dramatu, napisał Iwaszkiewicz w czerwcu 1918 roku, zaś w październiku swój własny szkic libretta posłał mu Szymanowski.

Trudne są dziś do odtworzenia poszczególne fazy rozrastania się postaci Pasterza z „Króla Rogera" w jedno z wcieleń boga Dionizosa. Początek tej przemiany tkwi jeszcze w czasach Iwaszkiewiczowskiego estetyzmu, w czasach fascynacji studiami Waltera Patera („Studium o Dionizosie", opowiadanie „Dionizy z Auxerre"). Jerzy Kwiatkowski w książce o poezji Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego dociera do genezy jego fascynacji mitem Dionizosa. Pisze: „Iwaszkiewicz z mitem i symboliką dionizyjską zapoznał się dość wszechstronnie jeszcze przed przybyciem na stałe do Warszawy, przed wejściem w środowisko literackie Polski „centralnej". Dał temu wyraz w swej twórczości „ukraińskiej". Już wtedy ustalił się krąg wpływów: Pater, Iwanow, Zieliński, Szymanowski, Miciński. Także — oczywiście — Nietzsche, w mniejszym wszelako stopniu. „Dionizyjność" Iwaszkiewicza opiera się na niemałej erudycji i świadczy o bardzo osobistym przeżyciu mitu, mitu, który u wielu współczesnych poetów stanowi symbol dość ogólnikowy. (...) Nie od rzeczy będzie tu także wzmianka o pozostających w kręgu mitu dionizyjskiego obrzędach ukraińskich: mowa o obrzędzie „śmierci" i „zmartwychwstania" dziewczyny zwanej Kostrubonko, opisanym przez George Thomsona w książce „Aischylos i Ateny".

Wszystkie te elementy mitu, przejęte i przetworzone przez Iwaszkiewicza, widać bardzo wyraźnie w libretcie „Króla Rogera". Pasterz bowiem jest Dionizosem, który stał się symbolem piękna, „Piękna — pojmowanego w sposób bardzo zmysłowy. Tak bardzo, że (...) łatwo je było zidentyfikować z pięknym ciałem i z pewnymi formami erotyzmu. W tym wypadku z formami takimi, jakich reprezentantem stać się mogła postać męskiego, zniewieściałego boga" (Kwiatkowski: „Eleuter"). Takie rozumienie mitu Dionizosa odczytać się da w utworach Iwaszkiewicza skupionych wokół tej interpretacji; I-ym szkicu libretta „Króla Rogera" (1918), powieści poetyckiej „Zenobia Palmura" (1920), „Dionizjach" (1922).

Ale Dionizos-Piękno, to zaledwie jeden aspekt mitu wykrystalizowanego w ostateczny kształt libretta „Króla Rogera". Inny — nie mniej ważny — to Dionizos traktowany jako prefiguracja Chrystusa. Nie na darmo pierwotny tytuł opery miał brzmieć „Pasterz", a pomysł libretta zrodził się za pośrednictwem Karola Szymanowskiego, z książek Tadeusza Zielińskiego, „Bachantek" Eurypidesa i prac Wiaczesława Iwanowa. To przecież Iwanow w „Religii Dionizosa" („Woprosy Żizni" 1905 nr 7), pisał: „postać Syna Człowieczego jako pasterza i jako baranka; miód i drzewo figowe, komunia z chleba i wina podczas ofiarniczej wieczerzy (jak w bacchusowych misteriach), słowa o spożywani ciała i piciu Krwi Chrystusa — wszystko to już zostało zarysowane w pierwowzorach dionizyjskiej religii."

Ta fascynacja Dionizosem w jego obu postaciach, widoczna jest w wielu utworach autora „Zenobii" Palmury" — nie tu jednak miejsce, żeby się tym problemem dłużej zajmować. Dość przypomnieć, że postać boga była tak bliska twórcy libretta do „Króla Rogera", że Iwaszkiewicz przez długi okres czasu podpisywał i dziś jeszcze podpisuje swoje artykuły pseudonimem — Eleuter. A Eleutherios — znaczy Wybawca i był to jeden z przydomków Dionizosa...

Współpraca pomiędzy kompozytorem i poetą zapowiadała się doskonale. Wkrótce jednak nastąpiły nieprzewidziane zgrzyty, gdyż okazało się, że każdy z twórców chciał w „Królu Rogerze" wyrazić co innego. Libretto, oparte ostatecznie na jednej ze scen „Bachantek" Eurypidesa, odpowiednio zinterpretowanej przez Tadeusza Zielińskiego, niosło ze sobą wielkie możliwości wykorzystania bogactwa muzycznego, literackiego i scenicznego. Niestety, to, co mogło stać się zaletą, stało się ułomnością dzieła. Bowiem artyści podzielili się pracą w ten sposób, że Szymanowski konstruował jak gdyby scenopis zewnętrzny trzech aktów opery, a Iwaszkiewicz wypełniał go tekstem do śpiewania — w tym układzie musiało dojść do rozdźwięków artystycznych. Wreszcie kompozytor odrzucił gotowy już akt III-i i napisał inny, różny od tekstu pisarza. „Byłem tylko wykonawcą projektów — pisze Iwaszkiewicz — które całkowicie wylęgały się w głowie Szymanowskiego. (...) Poddawałem mu teksty, które mógł swobodnie zużytkować w jaki bądź sposób, trzeci akt nawet sam całkowicie przerobił, z mojego tekstu zostawiając ledwie okruszyny." Sam Iwaszkiewicz ujmuje zresztą rzecz bez ogródek: „Jeżeli chodzi o „Króla Rogera", to użyłbym dzisiaj ordynarnego wyrażenia, żeśmy „przefajnowali" tę sprawę."

Przyczyny niepowodzenia czy też niepełnego powodzenia współpracy nad „Królem Rogerem" były jednak głębsze. Każdy bowiem z artystów w miarę kończenia nad nim pracy odchodził coraz dalej od tematu, stylu tego dzieła. Trzeba pamiętać, że w styczniu 1920 roku wychodzi pierwszy numer „Skamandra" i że Iwaszkiewicz zajęty pismem i własną twórczością a także niepowodzeniami teatru „Reduta", coraz dalszy był od migotań, dusznej atmosfery i orientalizmu „Rogera". Napisze później, że odsuwał się od niego coraz bardziej „w miarę jak odsuwałem się od prądów estetyzujących w sztuce." Szymanowski z kolei dusił się już własnym przeestetyzowaniem i zwracał się coraz bardziej w kierunku podniet płynących z muzyki ludowej.

Przełomowym prawdopodobnie dla kompozytora zdarzeniem było spotkanie z Igorem Strawińskim, wiosną 1921 roku, w Londynie. Szymanowski wracał właśnie z Ameryki i obaj artyści mieszkali w jednym hotelu. Strawiński przegrywał na fortepianie swe „Wesele" — i chyba wówczas Szymanowski zrozumiał, że czas najwyższy spróbować swych sił w twórczości, u której źródeł leżą pierwiastki ludowe, narodowe, polskie. Gdy z początkiem czerwca 1921 roku kompozytor powrócił do Polski, wiedział już, że tak, jak Strawiński w swych utworach chciał wyrazić istotę „rosyjskości", tak on musi „polskość" oddać w swych kompozycjach.

Latem 1921 roku powstają „Słopiewnie", cykl pięciu pieśni do słów Juliana Tuwima, wynik nowej postawy kompozytorskiej twórcy „Stabat mater". Ową „prasłowiańskość", którą poeta rekonstruował przy pomocy neologizmów i zbitek pojęciowych o określonym walorze nastrojowym, chciał Szymanowski swoją muzyką wzmocnić i uzupełnić. Zastosował więc daleko idącą archaizację i nowe zasady tonalne, tworząc jedną z piękniejszych swych kompozycji.

W tej sytuacji praca nad „Rogerem" staje się dla kompozytora coraz większą udręką: „Muszę sobie znów trochę góralszczyzny zastrzyknąć, bo wyrafinowanie Pasterza, nad którym ślęczę aż mnie dławi!" Wreszcie po sześciu latach dzieło zostało ukończone. Praca nad nim „przyda się" Iwaszkiewiczowi w roku 1935, roku powstania „Czerwonych tarczy", w których pojawi się znowu postać króla Rogera.

Dalsze losy współpracy Szymanowskiego i Iwaszkiewicza obracają się raczej w sferze planów i zapowiedzi aniżeli dokonań. Artyści planują jeszcze napisanie „Chłopskiego requiem" w związku z zamówieniem przez księżnę Polignac w Paryżu, utworu na głosy solowe, chór i orkiestrę. Iwaszkiewicz miał również swój udział w powstawaniu pierwszych szkiców do „Harnasiów".

Zdarzyło się nawet, że w roku 1932 doszło do prawdziwej koegzystencji muzyki i literatury. W roku tym Iwaszkiewicz mieszkał w „Atmie", willi Szymanowskiego w Zakopanem i pisał ostatnie strony „Brzeziny". W tym samym czasie — w pokoju położonym tuż pod pokojem pisarza — Szymanowski kończył swe „Pieśni kurpiowskie". Fakt ten odbił się w relacji Iwaszkiewicza: „Pokazywał mi wówczas swoje ukończone już pieśni kurpiowskie — zrobiły one na mnie ogromne wrażenie i na poczekaniu wcieliłem tekst jednej z nich, przerobiwszy nieco, do mojej „Brzeziny". Melodia tej pieśni tak przenikliwa — chociaż nie mogłem jej przekazać w utworze literackim — towarzyszyła jednak ostatnim stronom mojego opowiadania, wtapiając się niejako w jego treść."

W jesieni roku 1932 Iwaszkiewicz wyjechał na placówkę dyplomatyczną do Kopenhagi, wkrótce przyjechał tam również Szymanowski z koncertem. I znowu powracają plany współpracy, znowu — w wyjątkowo mroźnym styczniu 1933 roku — napływają wspomnienia Sycylii i pomysły na odysejski czy mitologiczny balet. Szymanowski jakby wiedząc o tym, że współpraca z Iwaszkiewiczem stale wymyka mu się z rąk, ciągle próbuje ją ożywić. Jeszcze rozważają pomysł opery o Benvenucie Cellinim, biorą pod uwagę baśń Andersena („Płaszcz królewski"), „Ucieczkę do Bagdadu" Iwaszkiewicza, lecz na projektach wszystkie zamiary się kończą. Szymanowski ceni już wówczas pisarstwo swego kuzyna niesłychanie wysoko. Dość powiedzieć, że „Młyn nad Utratą" wraz z „Madame Bovary" i „Listami" Chopina, był jednym z ostatnich przeżyć literackich kompozytora.

Dziś „Król Roger", najwspanialszy owoc współpracy Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, nie tylko należy do bezcennych skarbów muzyki polskiej ale, jak świadczą o tym jego niedawne londyńskie sukcesy, doczekał się wreszcie uznania wśród wybitnych dzieł muzyki operowej XX wieku.

Józef Opalski

Bohdan Pociej

# O MUZYCE „KRÓLA ROGERA"

Jest to jedna z najbardziej skomplikowanych partytur w muzyce polskiej. Objawia się tu cała istota stylu i twórczej osobowości Szymanowskiego; wchodzimy w centrum jego bogatej problematyki kompozytorskiej, w sedno jego estetyki. „Król Roger" to także chronologicznie, sam środek twórczości kompozytora, dzieło na pograniczu stylów, epok, świat o „w" dźwiękowych; dzieło o Janusowym obliczu: zwrócone w przeszłość — z tęsknotą i miłością, i skierowane równocześnie w przyszłość — z pewną nadzieją. Dzieło podane nam nie tylko dla słuchowych rozkoszy ale dające również do myślenia, każące zastanawiać się nad istotą związków i ciśnień. Związków — substancji muzycznej ze słowem-ideą-obrazem; ciśnień różnorakich, jakim poddana jest sama muzyka, a które jej twórca, szczególnie otwarty na różne przymuzyczne dziedziny, niejako prowokuje.

Ta partytura więc, której substancja muzyczna tak jest dla nas oryginalna i tak atrakcyjna, stanowi przykład szczególnego kształtowania muzyki przez kulturę całą, przez jej różnorakie smaki, ekspresje i klimaty. Rzec by można, iż dzieło muzyczne poddane jest tutaj w szczególny sposób promieniowaniu kultury śródziemnomorskiej u jej samych południowych źródeł (wiadomo przecież jak intensywnie chłonął te źródła kultury Szymanowski w okresie koncypowania i tworzenia „Króla Rogera"); a mówiąc dokładniej — promieniuje tu na muzykę pewien mit i pewna idea (czy zespół idei) o genezie antycznej, greckiej. Mit dionizyjski (orficko-dionizyjski); platońska (i neoplatońska) idea piękna. Lecz ten mit i ta idea działają tutaj poprzez historię i poprzez epokę — czasy, atmosferę — z której sam Szymanowski bezpośrednio wyrósł — „dekadencką" epokę piękna przerafinowanego, ale też i epokę drążenia najgłębszych „pokładów duszy"; epokę skrajnego estetyzmu, ale też i panteistycznego mistycyzmu, epokę estetycznego maksymalizmu; epokę secesji, muzyki Mahlera, Debussy'ego i Skriabina; epokę Prousta, Rilkego i młodego Tomasza Manna. — Wprawdzie w momencie ukończenia partytury „Króla Rogera" epoka ta należy już do przeszłości, jednak jej ślady w muzyce są trwałe i wyraźne.

W całości — muzyka ta wydaje się zrodzona z wielkiej tęsknoty („wstecznej" tęsknoty do przeszłości) do światła mistycznego starożytności pogańskiej, tęsknoty do wyidealizowanego obrazu starożytności uszlachetnionej religią piękna i miłości. Wszelako owa tęsknota zabarwia się fascynacją bardziej historyczną: atmosferą religijną chrześcijańskiego Bizancjum.

Tak więc muzyka „Króla Rogera" kształtowała się pod wpływem różnorakich impulsów i ciśnień. Te impulsy zaś można usystematyzować i przyporządkować pewnym sferom.

I tak — oddziaływują tu: intelektualna sfera idei (wszak konflikt idei jest osią libretta); sfera wyobrażeń rzeczywistości realnej (historii i historyczności); oddziaływuje — piękno wizualne, zmysłowe (piękno krajobrazu i zachowanych zabytków); oddziaływuje wreszcie scena — antyczna magia teatru.

A odpowiednio do tego — powstaje muzyka maksymalnych intencji: muzyka, która „chce" być wyrazicielką konfliktu idei; która chce być dźwiękowym wcieleniem historycznej wizji; która, przesubtelnionym językiem dźwięku pragnie wyrazić piękno widzialne; która chce przedstawiać — rządzić, kierować i inspirować akcję sceniczną.

Ów maksymalizm muzyczny — powstały w czasach generalnych kryzysów i przełomów stylu, języka, światopoglądu muzycznego — rodzi silne napięcia i konflikty samej substancji muzyki. Muzykę „Króla Rogera" interpretować można więc w kategoriach opozycji; można ją określać przy pomocy szeregu par pojęć opozycyjnych. Opozycją zupełnie zasadniczą, nadrzędną dla całej muzyki „Rogera" jest opozycja między dwoma światami wrażliwości i wyobraźni muzycznej. Jeden świat — starszy — nazwijmy umownie „romantycznym", „wagnerowskim", „niemieckim" drugi — nowszy — „impresjonistycznym", „debussy'owskim", „francuskim".

W pierwszym świecie rządzi myśl kompozytorska o tradycjach starych i bogatych, wszelako uwikłana w emocje, ukierunkowana na wyraz, sprzęgnięta z ekspresją. W świecie drugim panuje intuicja, wspierająca myśl w jej swobodnym ruchu.

Z tej opozycji generalnej wynika szereg szczegółowych. A są one przejawem nie tyle jakiegoś stanu docelowego muzyki, ile samych intencji kompozytorskich i samego dążenia muzyki. W każdej więc z tych opozycji, które postaramy się tu pokrótce opisać, muzyka jakby dąży równocześnie w dwie przeciwne strony.

a) Muzyka dąży przede wszystkim do osiągnięcia przeciwnych stanów dźwiękowej materii (to jest opozycja najbardziej podstawowa, pierwsza).

Z jednej strony mamy tedy tendencję ku maksymalnej ciągłości materii, jak również gęstości i nasycenia. Związany z tym stanem jest ruch muzyki powolny, falujący i raczej wewnętrzny — bardziej intensywny niż ekstensywny. Muzyka dąży do utrwalania się w sobie, we własnym pięknie, we własnym przepychu brzmieniowym, gdyż z ową maksymalną gęstością idzie w parze nadmierne bogactwo dźwiękowe. I jest w tym dążeniu do gęstości maksymalnej pewna stała przemiana elementów (charakterystyczna już dla Wagnera i muzyki późnoromańskiej): mianowicie skłonność skrajnie schromatyzowanej harmoniki, (tego, co harmoniczne, akordowe), do pewnej przemiany w poliformię, dążenie do przepolifonizowania faktury (ta skłonność dochodzi do skrajności u trzech głównie twórców: Skrabina, Schönberga i Szymanowskiego). W tym też sensie typ wyobraźni kompozytorskiej Szymanowskiego nazwać można polifonicznym czy polifonizującym, na sposób późnoromantyczny: nasycenie się przestrzeni dźwiękowej jej gęstnienie jest równoznaczne z różnicowaniem mikro-planów brzmieniowo-kolorystycznych, z mnożeniem wewnętrznych ruchów tkanki muzycznej, z rozszczepianiem na płaszczyzny i plany dźwiękowe. Widoczne to było wyraźnie w partyturach „I Koncertu" i „II Symfonii"; pod tym względem muzyka „Króla Rogera" jest kontynuacją owej polifonizującej tendencji.

Tej generalnej tendencji kumulującej, multiplikującej, tendencji ilościowej przeciwstawia się skłonność do redukcji, selekcji, ograniczania. Jako przeciwieństwo ciągłości i gęstości, schromatyzowanego aż do granic tonalności uniwersum dźwiękowego, pojawia się charakterystyczne „spunktualizowanie", rozrzedzenie materii dźwiękowej. Swoistemu ciężarowi muzyki przeciwstawia się jej lekkość; płynność — wyrazistość konturów, struktur i pewna ostrość inklinująca w stronę atonalizmu, chromatyce — modalna (nowotonalna) diatonika. Wyobraźni chromatycznie przepolifonizowanej przeciwstawia się wyobraźnia par excellence harmoniczna (harmoniczno-kolorystyczna), selektywnie akordowa. W tym sensie rodzaj wyobraźni kompozytorskiej Szymanowskiego jest również harmoniczny, a jego sposób kształtowania przestrzeni orkiestrowej (widoczny już w „I Koncercie") wywodzi się w prostej linii z orkiestrowo-harmonicznych odkryć Debussy'ego.

Lecz ta charakterystyczna selektywna tendencja (znamienny jest pod tym względem początek II aktu dzieła) nie zatrzymuje się bynajmniej na Debussy'm i jego odkryciach, lecz idzie dalej, w swym wyostrzonym przedstawianiu zjawisk dźwiękowych zbliża się do tych rejonów, które odkrywają z jednej strony Strawiński, z drugiej — Schönberg.

Specjalnym zaś przejawem owej skłonności do redukcji będzie stylizacja i archaizacja — mistrzowska imitacja faktury chórów cerkiewnych w I akcie.

b) Z kolei — druga opozycja wywiedziona z muzyki „Króla Rogera": między miękkością, płynnością i amorficznością a twardością i wyrazistością (tutaj nawiązujemy w jakiś sposób do jednego z najbardziej odkrywczych spostrzeżeń Stefanii Łobaczewskiej w jej ujęciu „I Koncertu", w monografii o Szymanowskim). Jest to opozycja charakteryzująca całą twórczość Szymanowskiego, a także całą jego osobowość. A wykłada się ona również symbolicznie. Miękkość i płynność, giętkość, falistość i nieskończoność melodii( słynna fraza skrzypcowa Szymanowskiego!) — to symbolika liryczna miłości i pięk-

na („religia miłości", „religia piękna") — najgłębszych tęsknot i najwyższych wartości dla Szymanowskiego. To sfera uczuć dobrych z przesublimowanym Erosem platońskim. — Miękkie i płynne są frazy Pasterza, melodyjno-liryczne — Roksany. Pogański świat piękna i miłości wabi wybujałą fantastyką linii melodycznych i kształtów brzmienia; czaruje, uwodzi „orientalną" ornamentyką.

Natomiast ostrość, „ziarnistość", rozrzucenie, rozsypywanie kształtów wyrazistych — brzmien eksponujących siłę dysonansów, „gryzących", cierpkich połączeń instrumentów — to wszystko symbolizuje stan surowości władzy (świat króla Rogera), stan gniewu, rozterki — stan przeciw-miłości.

Lecz przecież posłannictwo Pasterza nie ogranicza się bynajmniej do wywoływania i utrwalania stanu błogiej miłosno-estetycznej (kwietystycznej) kontemplacji. Jest to posłannictwo dionizyjskie: piękno-miłosny stan kryje w sobie swoistą dynamikę, jest otwarty na przyjęcie czegoś większego — wiedzie do e k s t a t y c z n o ś c i, ekstazy, której wyrazem jest taniec.

I tu, w muzyce, (zwłaszcza aktu drugiego) zaciera nam się trochę wyżej zarysowana opozycja. Ekstatyczny taniec, do którego doprowadza ludzi Pasterz, zawiera również akcenty ostre, jaskrawe.

Konieczne więc może staje się teraz wyodrębnienie opozycji następującej:

a) Między ekstatycznością (ekstatyczną ekspresyjnością) a kontemplacyjną impresyjnością. — Tu już schodzimy na płaszczyznę związków organicznych między substancją dźwiękową muzyki — jej ruchem i wewnętrznym kształtowaniem — a życiem uczuciowym człowieka, człowiekiem jako istotą czującą, odczuwającą — siebie, innych, świat.

Ekstatyczność i impresyjność — to dwa przeciwstawne stany odczucia Rzeczywistości, wynikające ze szczególnego otwarcia się na nią, stany znane od wieków również muzyce, a może głównie muzyce, gdyż ona właśnie powołana jest chyba przede wszystkim do tego, aby takie stany wyrażać. Być może cała muzyka europejska — od czasów starogreckich — „pulsuje" między tymi dwoma stanami: między stanem maksymalnego i rozjaśnionego uniesienia a stanem kontemplacyjnego, spokojnie zachwyconego i smakującego chłonięcia; między namiętnym pragnieniem posiadania Rzeczywistości, zespolenia się z nią, a chęcią jej spokojnego oglądu. (Frapujące zadanie: przebadać dzieje muzyki europejskiej pod kątem pojawiania się w niej stanów ekstazy i kontemplacji). Z czasem, w miarę rozwoju muzyki, jej pulsu, jej przepływu ruchu. A więc z jednej strony narracja „spięta", ruch skierowany ku górze, piętrzący się i wzlatujący. Z drugiej strony natomiast — narracja swobodna, rozluźniona, tok, ruch muzyki naturalny — narracja swobodnego, pełnego oddechu i pulsu, bijącego wprawdzie żywo, ale równo i regularnie.

Sama opozycja między ekstatycznym a kontemplacyjnym działaniem muzyki ma jak wiadomo korzenie archaiczne, starogreckie; szczególnej jednak ostrości i wyrazistości nabrało dopiero na tym poziomie rozwoju bogactwa i pełni jaki sama muzyka osiągnęła w wieku XIX, a osobliwie pod koniec stulecia, w okresie późnej i szczytowej fazy romantyzmu.

Równocześnie jednak pojawia się jakby tendencja przeciwna (i w tym przejawia się wspaniała dialektyka muzyki): Do zespolenia „ekstatyczności" z „impresyjnością"; toku wzlotu i uniesienia z ruchem wrażeniowej kontemplacji. Zespolenia w jeden najwyższy stan muzyki. Ową tendencją przeniknięta jest muzyka późnych dzieł Wagnera — a dalej Brucknera, Mahlera, Skriabina, w jakimś sensie również Debussy'ego i Szymanowskiego. — w szczególności muzyka „III Symfonii", „I Koncertu" i „Króla Rogera" — stanowi przykład wielce oryginalny owej późnoromantycznej (czy nad-romantycznej) dialektyki muzyki. Przykład, powiedzieć by można, skrajny, graniczny, a jego rozważanie prowadzi nas być może do jakiejś generalnej syntezy i do określenia istoty stylu muzyki Karola Szymanowskiego. Istoty niezmiennej, skroś całą drogę twórczą i ewolucję języka kompozytorskiego.

Oto bowiem niezwykle bogata i skomplikowana osobowość twórcza (o tym bogactwie mówi nam już sama substancja muzyki Szymanowskiego) wydaje się rozpięta między skrajnościami estetyczno-etyczno-metafizycznymi, które pragnie nie tyle przezwyciężyć (czy pogodzić), ile zespolić z równoczesnym zachowaniem ich całkowitej odrębności. Można by powiedzieć, iż konieczna miękkość i duch (również erotycznego) przesubtelnienia przenika substancję tej muzyki a równocześnie — tęskni ona do „męskości" — czyli do pewnej rzeczowej twardości i surowości; jej skrajny subiektywizm tęskni — a często i dąży do obiektywizmu.

W związku z muzyką „Króla Rogera" zatrzymajmy się chwilę nad tą opozycją: s u b i e k t y w n e-o b i e k t y w n e. Bowiem bardzo interesujące jest śledzić jak z owej dźwiękowo przerafinowanej partytury wyłania się pewien kształt nowego (nie koniecznie zresztą lepszego) świata brzmieniowego. Jak z aury skrajnego „gęstego" subiektywizmu i wyrazowości zmysłowo bezpośredniej (w sensie estetyki późnoromantycznej) wyłaniają się zapowiedzi pewnej rzeczowości, obiektywizmu, wyrazu owego wyrażania się wprost. Zapowiedzi różnego rodzaju: dostrzeżemy je w partiach chóru — w stylizacjach cerkiewnych (sama postawa archaizująca zawiera już wszak w sobie pewien obiektywizm); w twardych, szorstkich brzmieniach chóralnych partii dialogowych; w samych zobiektywizowanych chromatycznych recytatywach Rogera i Edrisiego (na sposób wagnerowsko-straussowski, a miejscami skłaniających się do atonalnego s p r e c h g e s a n g u); dostrzeżemy — we wspomnianych już wyżej ostrościach i selektywnościach brzmień partii orkiestrowej (a być może również w pewnej robocie kompozytorskiej, kombinacjach kontrapunktycznych). Pewne partie tej muzyki, pewne jej frazy i rytmy, pewne zawołania chóru, wydają się już inspirowane duchem folkloru, a osobliwie duchem góralszczyzny — są tu już więc zapowiedzi dzieł ostatnich, z trzeciego okresu twórczości: skroś całe orientalne rozkołysanie, neoromantyczne gęstości i melodyczne liryzmy — przebija czasem twardy kanciasty rytm owego „innego świata", w którym Szymanowski widział „ratunek" dla swej muzyki. Lecz przecież gdyby wyrzekł się owej własnej, miękkiej, płynnej żarliwej i gorącej frazy (frazy skrzypiec) wyłaniającej się z gęstej opalizującej materii dźwiękowej, frazy, która jest znakiem rozpoznawczym całej jego muzyki, gdyby poddał się całkowicie płynącemu z zewnątrz impulsowi obiektywizmu (który był wtedy nakazem czasu) wówczas przestałby być sobą. Ta liryczna fraza (nazwać by ją można „frazą polską" i szukać w niej najbardziej wyrazistych cech stylu narodowego oraz znamion łączności z duchem polskiej tradycji w muzyce), ów idiom stylu Szymanowskiego wiąże również wewnętrznie skomplikowaną partyturę „Króla Rogera"; scala całą różnorodność tej muzyki, rozpiętej między opozycjami, biegunami skrajnych stanów dźwiękowych. Wszelako wiąże bynajmniej nie w tym celu, aby dać dzieło doskonałe. Takim „Król Roger" na pewno nie jest i nie kryteriami nieskazitelnej doskonałości mierzyć go należy. (Podobnie i „VIII Symfonia" Mahlera nigdy nie będzie dla nas arcywzorem doskonałości muzycznej.) Jest to natomiast — muzycznie rzecz biorąc — dzieło wielkie i ze wszech miar fascynujące. A jego wielkość (a więc i wartość) — jak w żadnym może innym dziele Szymanowskiego — polega na owym twórczym, płodnym napięciu między biegunami osobowości, napięciu, z którego rodzi się muzyka. Jest to wielkość dążenia i wielkość organizacji tego napięcia.

Jeden biegun oznacza ekstatyczność, drugi — impresyjność i kontemplację. Z tych dwóch źródeł-ognisk biorą początek dwa prądy muzyczności wzajemnie ku sobie skierowane.

Duch ekstatyczności uskrzydla muzykę, nadaje jej ową niezrównaną gorącą temperaturę, doprowadza do tych wspaniałych kulminacji — miejsc największej gęstości, światła, jaskrawości brzmieniowej intensywności.

Duch „wrażeniowej" kontemplacji rozluźnia, być może nadmierne napięcia, rozwibrowuje przestrzeń dźwiękową, wyzwala paletę kolorów, pozwala również tej muzyce płynąć...

Bohdan Pociej

## ORKIESTRA

**I skrzypce**

Janusz Miryński — koncertmistrz
Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Stanisław Moskal
Stefan Stolarczyk
Anna Klimczyk
Jan Wojciszek
Aleksander Bazgier
Jacek Kaliński

**II skrzypce**

Benedykt Szymura — koncertmistrz
Anna Burzyńska
Jan Malik
Tadeusz Lipka
Marek Mnich
Henryk Olejniczak
Monika Prokop

**Altówki**

Mieczysław Satora
Aleksandra Senisson
Ryszard Czuchraj
Zofia Bokłak
Emilian Szczygieł
Tadeusz Kostecki

**Wiolonczele**

Swetosław Mutafow
Barbara Wrońska
Ewa Krengiel
Wiesław Łysak
Małgorzata Olejak

**Kontrabasy**

Krzysztof Mróz
Jan Salamon
Ryszard Węgrzyn
Marek Mackiewicz

**Flety**

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka
Bronisław Zając

**Oboje**

Walerian Kotas
Magdalena Paździor
Rozek angielski
Andrzej Piszczelok

**Klarnety**

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk
Andrzej Godek
Ryszard Osiak

**Fagoty**

Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Henryk Urbański

**Trąbki**

Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Grzegorz Ostrowski

**Waltornie**

Czesław Peciulewicz
Józef Wróbel
Tadeusz Noga
Zygmunt Firlit
Andrzej Bartnik

**Puzony**

Maksymilian Grobosz
Andrzej Bigoś
Andrzej Wsołek

**Tuba**

Eugeniusz Kania

**Perkusja**

Mieczysław Decowski
Barbara Nowak
Janusz Szewczyk
Tadeusz Klimas

**Harfa**

Ewa Drożdż
Julia Ormicka

**Fortepian**

Krystyna Waldek

**Organy**

Ewa Bator

**Celesta**

Irena Celińska

**Inspektor orkiestry**

Jan Wojcieszek

**Woźni orkiestry**

Edward Kołodziejczyk
Władysław Wieczorek

## CHÓR

**Soprany**

Jadwiga Bałut
Prakseda Borska
Maria Cieśla
Izabela Dzienyńska
Wilhelmina Galas
Krystyna Jurek
Katarzyna Kozłowska
Krystyna Kiedo
Joanna Kwaśnicka
Danuta Masior
Stanisława Miryńska
Lidia Polańska
Daniela Rybarczyk
Zdzisława Sznajder
Kazimiera Tarnawska
Elżbieta Towarnicka
Beata Wąsowicz
Grażyna Węgrzyńska
Anna Wielgus
Jolanta Zając

**Alty**

Barbara Adamik
Izabella Baran
Anna Bartnik
Grażyna Bujak-Namysłowska
Małgorzata Buła
Krystyna Dobrzańska
Wanda Dusza
Iwona Fenczyn
Jadwiga Galant
Justyna Kitajkowska
Halina Kotarba
Krystyna Pisarzowska
Ewa Rogowska
Renata Sejdor
Danuta Wermińska
Grażyna Zawiłło
Barbara Zbroja

**Tenory**

Andrzej Całka
Józef Dreścik
Józef Garlak
Bogusław Gądek
Krzysztof Gudanek
Rafał Kazanowski
Krzysztof Kiełbiński
Jerzy Ładocha
Jan Maksymowicz
Wojciech Radoń
Zbigniew Rodko
Zdzisław Sztompka
Krzysztof Szulejko
Jan Wilga
Janusz Wroński
Bogusław Wojnowski
Stanisław Zyła

**Basy**

Jan Derlat
Mieczysław Domagalski
Emil Dźwigoń
Jan Firek
Mieczysław Gaczoł
Zbigniew Gierasiński
Tadeusz Hajduk
Ryszard Hawrysz
Józef Hrabczak
Zbigniew Hrabczak
Józef Kołodziej
Józef Kopczyński
Henryk Kozak
Edward Kurek
Aleksander Kwaśny
Roman Kwiatkowski
Stanisław Lewicki
Stanisław Makohon
Stefan Nemtusiak
Eugeniusz Ostafin
Stanisław Ziółkowski

**Kierownik chóru**
Zbigniew Toffel

**Inspektor chóru**
Renata Sejdor
Mieczysław Gaczoł

**Korepetytor chóru**
Ewa Bator

Z-ca Dyrektora:
WIKTOR HERZIG

Konsultant programowy:
MARIAN WALLEK-WALEWSKI

Kierownik literacki:
JÓZEF OPALSKI

Koordynacja Pracy Artystycznej:
CELINA KARPIŃSKA
Organizacja widowni:
JANINA MANIECKA — kierownik
IRENA VALENTA — referent abonamentów
ELŻBIETA KLUCZYŃSKA — spektakle operowe

Drukarnia Wydawnicza, Kraków
zam. 1457/76 P-11-2740 10.000 egz.

ZESPÓŁ TECHNICZNY:
Kierownik:
MIECZYSŁAW STANO
Brygadier sceny:
WŁODZIMIERZ KOPACZ
Kier. prac. scenotechnicznej:
FRANCISZEK FREŃ
Kierownik prac. kraw. damskiej:
ZOFIA BOROWSKA
ALICJA TEKIELA
Kierownik prac. kraw. męskiej:
TADEUSZ DROZDA
Kierownik prac. fryzjerskiej:
CZESŁAWA GWIZDAŁA
Światło:
STANISŁAW TRĄBKA
Akustyka:
ZBIGNIEW JANIK
Kostiumy:
PRACOWNIA K.T.M.
Fryzury:
ZESPÓŁ FRYZJERSKI K.T.M.
Obuwie:
„GROMADA"
Nakrycia głowy:
HALINA PAZDERSKA
Pracownia modelatorska:
JÓZEFA KOPACZ
MARIAN PASŁAWSKI
WOJCIECH STĘPNIOWSKI

Artykuły Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Manteuffla są przedrukowane z programu „Króla Rogera" — Teatr Wielki, Warszawa

Redakcja programu:
JÓZEF OPALSKI
Współpraca:
ANNA ŚLEDZIŃSKA
Opracowanie graficzne i kompozycje fotograficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena 10 zł.