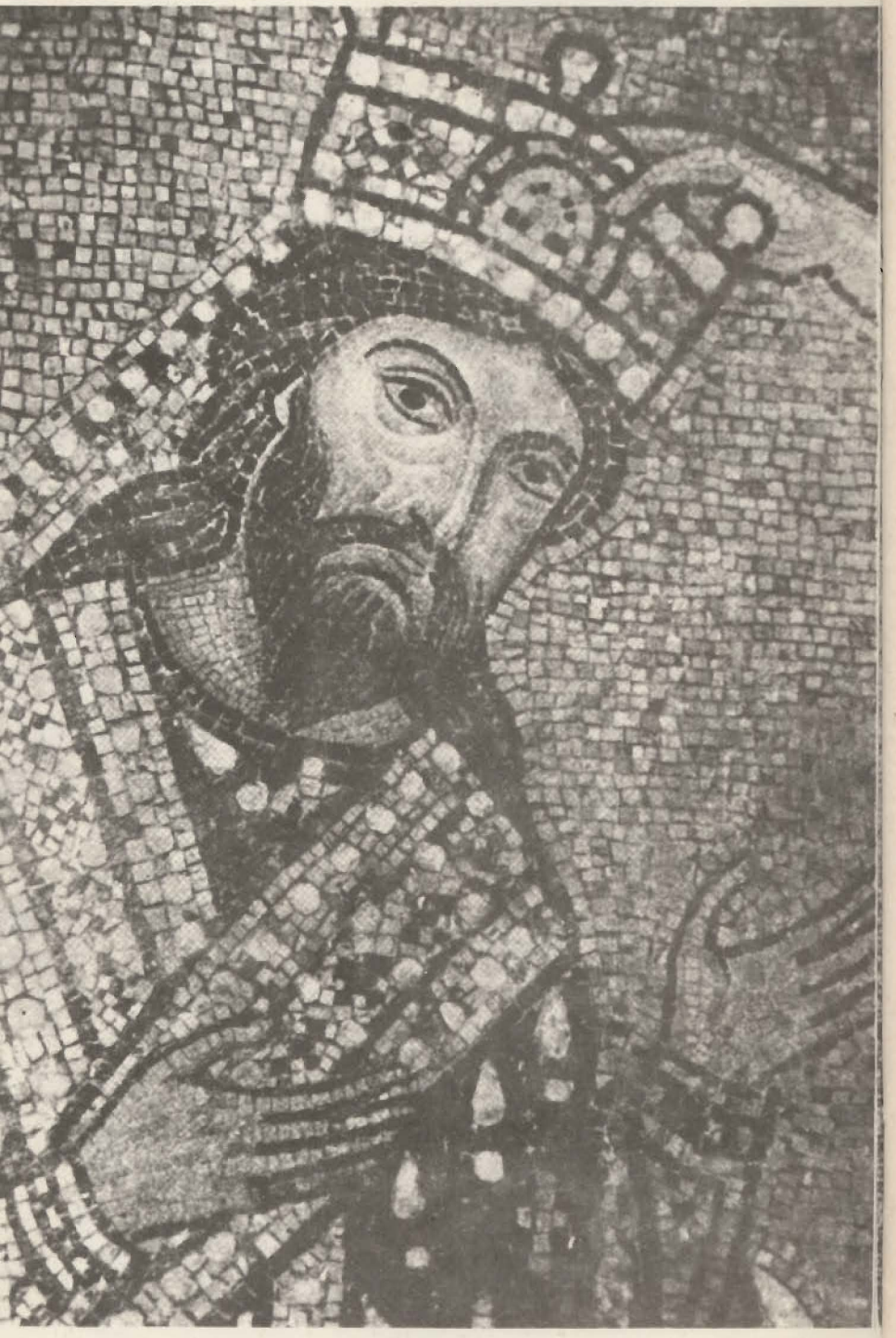
KRÓL ROGER

PAŃSTWOWA
OPERA
ŚLĄSKA



KORONACJA KRÓLA ROGERA – FRAGMENT MOZAIKI Z XII W W KOŚCIELE MARTORENA

PAŃSTWOWA
OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU

ODZNACZONA ORDEREM
SZTANDARU PRACY I KLASY

dyrektor i kierownik artystyczny
NAPOLEON SIESS

Karol Szymanowski

KRÓL ROGER

opera w III aktach

libretto:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
KAROL SZYMANOWSKI

inscenizacja i reżyseria: **LUDWIK RENÉ**
kierownictwo muzyczne: **NAPOLEON SIESS**
scenografia: **JAN BERNAŚ**
choreografia: **MARTA BOCHENEK**

kierownictwo chóru: **BOGDAN GOLA, KRYSTYNA ŚWIDER**
dyrygent-asystent: **ANTONI DUDA**
asystenci reżysera: **ZENON KELLER, TADEUSZ ŚWIECHOWICZ**

PREMIERA Z OKAZJI 35-LECIA OPERY ŚLĄSKIEJ
7 CZERWCA 1980 ROKU

PORTRET KAROLA SZYMANOWSKIEGO WYKONANY PRZEZ ST. I. WITKIEWICZA

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

SONET WSTĘPNY

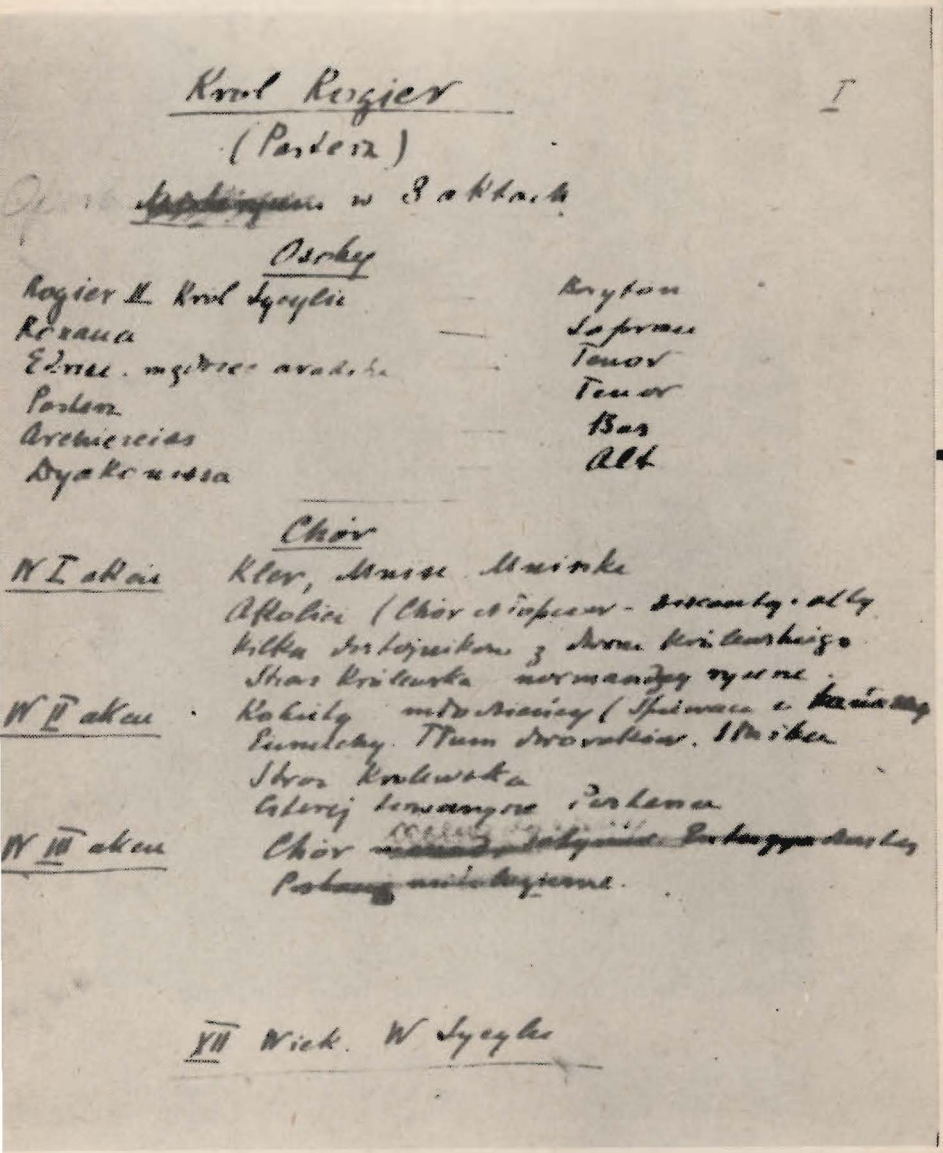
JEŻELIBYM mógł jeszcze coś powiedzieć Tobie,
Powiedziałbym: Karolu, wiesz, wracam z Sycylii,
Jaki żal, żeśmy razem tam z tobą nie byli
Położyć trochę kwiatów na Rogera grobie.

Widziałem: góry stoją w liliowej żałobie.
Słyszałem: grecki słowik w pomarańczach kwili.
Pasterze na przełęczach ogniska palili,
Chciałbym Ci to opisać. I właśnie to robię.

Świątynie opuszczone niby puste plastry,
Z których miód wyciekł, cisza kołysze niezłomna;
Wznoszą się zgruchotane słupy i pilastry

Ku niebu, które szczerzy lazur jak najrzadszy
I na błękity morza obojętnie patrzy,
Mówiąc: życie znikome, śmierć tylko ogromna.

Z SONETÓW SYCYLIJSKICH



Król Rogier
(Pardesz)
I
Osoby
Rogier II. Król Sycylii — Baryton
Roksana — Sopran
Edrisi, mędrzec arabski — Tenor
Pardesz — Tenor
Archierejas — Bas
Diakonissa — Alt
Chór
W I akcie Kler, Mnisi, Mnichy
Afrodyta (Chór dziewcząt - sopran. alty
kilka solistek z tłumu kościelnego.
Głos kościelnika normandzkiego
W II akcie Kobiety mahometańskie (Śpiewacy a kapelmistrz
Pasterze. Tłum dworaków. Mnisi
Głos kościelnika
Głosy śpiewające Pardesza
W III akcie Chór
Pardesz
XII Wiek. W Sycylii

PIERWSZA STRONA LIBRETTA „KRÓLA ROGERA" SKREŚLONA RĘKĄ KAROLA SZYMANOWSKIEGO

„...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 pałacyków 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 nadto 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!".

Z listu Szymanowskiego do Iwaszkiewicza,
Elizawetgrad, 18 VIII 1918

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ W OKRESIE PRACY NAD „KRÓLEM ROGEREM"

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 ze 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 działania się muzycznego — i nikła dosyć akcja dramatyczna — rozciągnięta 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 Szymanowskiego 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 wido-

wiska 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 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 moją pierwszą podróż na Sycylię i wracałem do niej wielokrotnie, zawsze z tym samym zaciekawieniem i przejęciem, jakie wzniecily we mnie opowiadania elizawetgradzkie. (Między innymi byłem tam także w Palermo na przedstawieniu „Króla Rogera" w Teatro Massimo w roku 1949). Oczywiście patrzyłem na Sycylię innymi już oczami i widziałem w niej nie tylko to piękno, które spostrzegł 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.

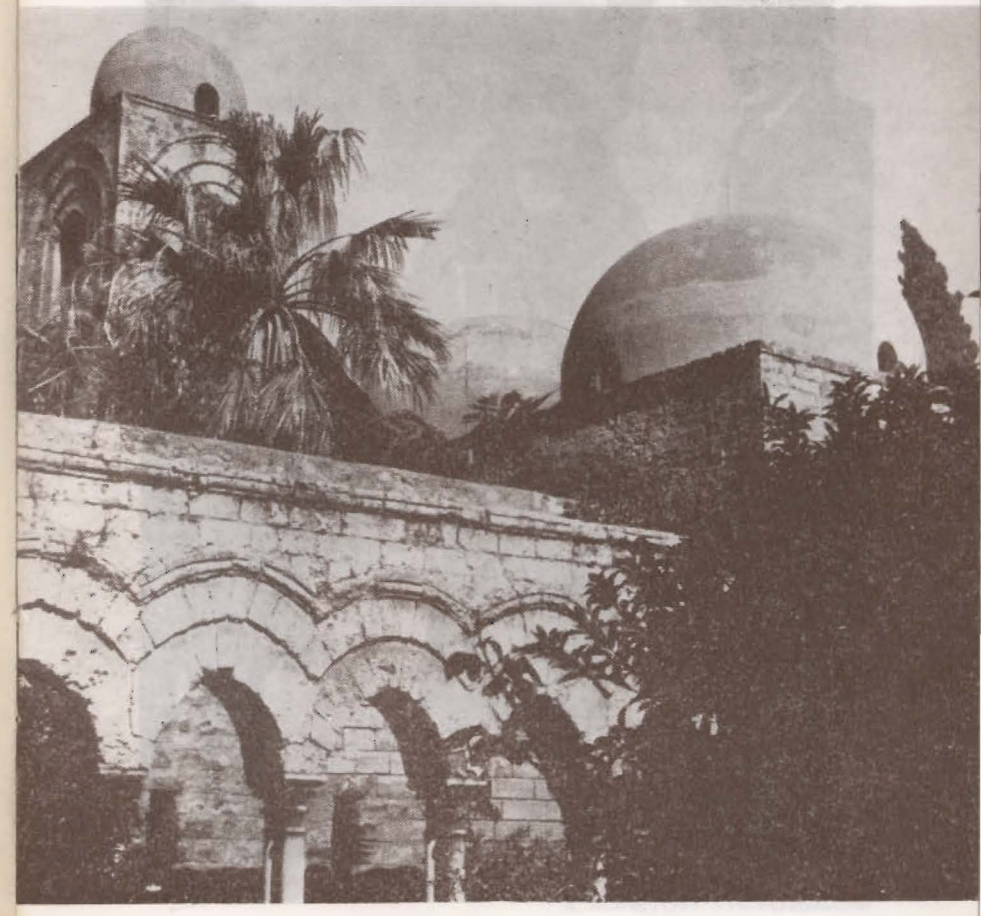
Z tych rozmów z moim kuzynem urodził się więc pierwszy pomysł. Nastąpił potem okres wymiany listów (nie wszystkie one ocalały) i szkicowanie samego szkieletu dramatycznego.

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, zielonkawej 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 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 Amery-

KOŚCIÓŁ S. GIOVANII DEGLI EREMITI W PALERMO



ce — 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 z okazji premiery „Króla Rogera" w 1965 r. w warszawskim Teatrze Wielkim.

KAROL SZYMANOWSKI Z ANNĄ I JAROSŁAWEM IWASZKIEWICZEM W BERLINIE.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

ŹRÓDŁO ARETUZY

JĘK czarnych papirusów u kamiennej śluzy,
Szelest usłyszysz cichy drzemnej wody głębi
I przezsenne gruchanie uśpionych gołębi,
W nocy, kiedy nad źródłem staniesz Aretuzy.

Choć woda się porusza jak włosy meduzy
I czarną paszczę źródła noc mityczna ziębi,
Cisza martwa usnęła u zmarłej przerębli,
Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy.

I nagle w obumarłym i martwym eterze
Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwiewny,
I źródło i noc ciemną w posiadanie bierze —

Zatrzymuje się, zniża, gołębiem kuszony,
Opiera się i dzwoni czysty i podniebny —
Ton, jaki dla nas wybrał czarny mistrz z Cremony.

Z SONETÓW SYCYLIJSKICH

KILKA PRZYPOMNIEŃ O KAROLU SZYMANOWSKIM

Kłamrę stwarzają temu niełatwemu, urozmaiconemu życiorysowi dwa punkty: miejsce urodzenia — w Tymoszówce na Ukrainie, w roku 1882 — i za wczesnej śmierci, w 1937 w Lozannie. Pierwsze kwiaty na trumnę Szymanowskiego położył w Szwajcarii Ignacy Paderewski. Właściwie oceniony w Polsce dopiero pośmiertnie, spoczął twórca „Veni Creator" na Skałce w Krakowie.

Aczkolwiek muzyka rodzima szukała po nim zasadniczo odmiennych tropów, trudno założyć jej dzisiejszą wielkość bez tej właśnie, najistotniejszej po Chopinie, tradycji, pojmowanej przez niektórych wciąż, bodajże coraz częściej, jako źródło, przez wielu zaś jako niemożliwą u nas do obejścia i pominięcia kulminację muzyczną ubiegłej połowy wieku. Uwolnił to, co „narodowe", od „prowincjonalnego" i raz jeszcze dźwignął — godnym Chopina rzutem — „polskie" do wymiaru Europy. Rozumiemy to dzisiaj jasno; imię jego przyjęła katowicka Akademia Muzyczna, patronuje też Szymanowski innym instytucjom, a także grupom muzycznym. Powołano, z siedzibą w Zakopanem, osobne Towarzystwo K. Szymanowskiego; mnożą się znaki pamięci — i kultu, szczególnie doniosłe, gdy rozwijają continuum idei i wektorów muzyczno-estradowych. Coraz wyraziściej okazuje się Szymanowski „naszym współczesnym", a dzieło jego wzrasta wraz z nową sztuką polską.

Już siedmioletni uczył się gry na fortepianie u ojca, próbując też komponować. Dokładniej teorię i pianistykę poznawał w muzycznej szkole Neuhausów w Elizawetgradzie, gdzie maturował ponadto w gimnazjum realnym. U początków stulecia w warszawskim Instytucie Muzycznym studiuje w klasach M. Zawirskiego i Z. Noskowskiego harmonię, kontrapunkt, kompozycję i nadal fortepian. W roku 1905 zawiązała się pod protektoratem księcia W. Lubomirskiego „Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich" — muzyczna „Młoda Polska", z Szymanowskim, L. Różyckim, A. Szelutą i wiernym propagatorem symfoniki Szymanowskiego, Grzegorzem Fitelbergiem. Zaprzyjaźnia się też Szymanowski z Arturem Rubinsteinem oraz Pawłem Kochańskim, rychłymi znakomitościami także w interpretacji jego dzieł.

Debiut grupy w Warszawie, a zaraz potem w Berlinie, przypada na rok 1906; Szymanowski daje *Uwerturę koncertową*, prowadzi ją oczywiście Fitelberg, jednak w prasie warszawskiej pojawiają się — jako znak niezrozumienia i przyszłych wystąpień przeciw awangardowości kompozytora — nieprzyjazne krytyki. Sukcesem z europejską już miarą jest natomiast przedstawienie w Wiedniu, w sali Musikverein w 1912, *II Symfonii* przez Fitelberga i *II Sonaty* przez Rubinsteina. Przedtem jeszcze podpisuje Szymanowski kontrakt wydawniczy z tamtejszą oficyną Universal Edition. Urealnia się wyjście poza rodzimą obojętność i zaściankowość. Ważne też, że artysta, laureat I lokaty za *Sonatę fortepianową, op. 8.* na konkursie Lwowskiego Komitetu Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin F. Chopina, sporo podróżuje: bywa w Berlinie i Lipsku, mieszka w Wiedniu, parokrotnie wyprawia się do Włoch, na Sycylię, do północnej Afryki, widzimy go w Paryżu i Londynie, gdzie styka się z tak ważnym dla kształtowania własnego muzycznego „ja" Igorem Strawińskim, o którym entuzjastycznie napisze później z okazji występów w Warszawie w roku 1924. Bodaj po raz pierwszy trafia do Zakopanego zimą 1913—14, wszak właściwy układ z muzyką góralską zawrze dopiero po kilku latach, kiedy to, w 1920, przy sposobności koncertu kompozytorskiego we Lwowie, odkrywa mu jej cechy muzyczno-skalowe

MATKA ANNA SZYMANOWSKA

OJCIEC STANISŁAW KORWIN SZYMANOWSKI

profesor Adolf Chybiński; z czasem, na przełomie trzeciego i czwartego dziesięciolecia wieku, dojdzie do linii podhalańskiej również fascynacja kurpiowszczyzną — sądzimy, iż nie bez korelacji z wcześniejszymi u Szymanowskiego studiami, jakie odbywał w Konserwatorium Warszawskim, także zajęty owym kręgiem inspiracji twórczych, znający go z autopsji, Bolesław Szabelski.

Wróćmy jednak do wątku podróży: trasy wyznaczają też Szymanowskiemu Moskwa i Petersburg, a z początkiem lat dwudziestych dwie wyprawy po muzyczne runo do Ameryki; poznaje wtedy Florydę i Kubę. Data 20. V. 1922 sygnuje szczególnie istotny i poważny sukces kompozytorski w Paryżu, gdzie przedstawiony został pełny koncert monograficzny Szymanowskiego. Kompozytor często teraz pojawia się w paryskim centrum muzyki światowej, mocno i coraz intymniej wiąże się równocześnie z Zakopanem. Od roku 1927 podejmuje trud pedagogiczny; z tą fazą i sferą działań złączone jest wielkie nazwisko ucznia — to Szabelski, który dzięki Szymanowskiemu i jego poleceniu osiądzie wkrótce potem na Śląsku, tworząc z czasem w tutejszej, katowickiej uczelni niezwyczajnie ważką dla Polski szkołę kompozytorską i przenosząc na śląskie podłoże tradycje profesora.

Szymanowski jest najpierw dyrektorem Konserwatorium w Warszawie; otoczony światłymi, nowocześnie nastawionymi przyjaciółmi i zwolennikami próbuje reformy nauczania w imię europejskiego poziomu muzyki w Polsce. W zmaganiach z chorobą i intrygami jasny moment zaznacza w roku 1929 prawykonanie filharmoniczne *Stabat Mater*. Jesienią 1930, po kuracji w Austrii i Davos, kompozytor obejmuje rektorstwo Akademii Muzycznej w Warszawie, wkrótce zaś powierzona zostaje mu godność doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wszakże już w 1932 roku, zmuszony do rezygnacji z urzędu i pedagogiki stanem zdrowia, a także konserwatyzmem środowiska, przenosi się artysta na stałe do Zakopanego, gdzie uprzednio już objął willę „Atma" — dziś muzeum. Tegoż ro-

KAROL SZYMANOWSKI
W WIEKU LAT SIEDMIU

ku gra partię fortepianową w poznańskim prawykonaniu *IV Symfonii koncertującej*; w roli pianisty, bardziej z powodów materialnych, aniżeli ograniczonych zdrowiem imperatywów artystycznych, występuje wielokrotnie za granicą — w Moskwie, Zagrzebiu, Belgradzie, Bukareszcie, Sofii, Paryżu, Amsterdamie, Hadze, Londynie, Glasgow, Kopenhadze, Rydze, Oslo, Bolonii, Rzymie. Maj 1935 przynosi praską, światową prapremierę sceniczną „Harnasiów". Rok potem wielkość dzieła potwierdza spektakl w Operze Paryskiej z S. Lifarem. Niestety, zabiegi sanatoryjne nie dają już poprawy. Zadość trudom życiowym i niezrozumieniu sztuki Szymanowskiego przez ogół współczesnych czynią — jako pierwsze — wystawne i dekoratywne uroczystości żałobne; zaczęto je jeszcze podczas przewożenia ciała wagonem-kaplicą do kraju. Pożegnalna akademia odbyła się w Berlinie, a później w Poznaniu i na innych stacjach znaczących drogę do Warszawy, tu zaś — na dworcu i w Konserwatorium przy Okólniku. Wreszcie, omalże po królewsku, rozstano się z Szymanowskim w Krakowie. Serce spłonęło w powstaniu warszawskim.

*

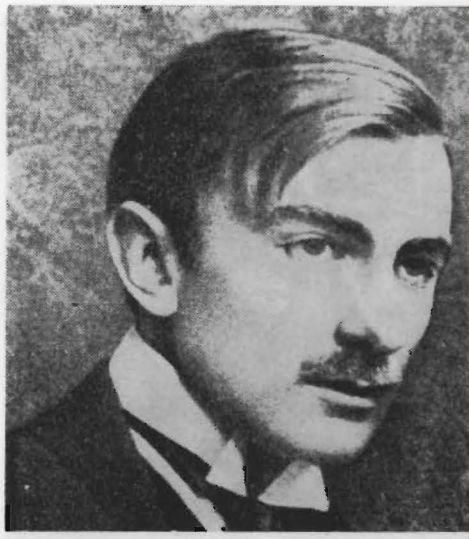
Żyjąc w okresie przejściowym, a raczej — w epoce przełomu, podlegał wyjątkowo złożonym ciśnieniom swoich czasów; jednocześnie był osobowością pełną wewnętrznej ambiwalencji. Wszystko to wyraziście pieczętuje jego twórczość, dając jej zarazem znamię jedyności. W przekazach cudzych i własnych — syntezę tę zawdzięczamy J. Wierszyłowskiemu — ukazuje się jako silnie emocjonalny astenik i egocentryk, wszakże otwarty na innych, łatwo im ufający, przy rozbudzonym samokrytycyźmie. Starał się godzić daną mu z natury romantyczność uczuć z XX-wiecznym racjonalizmem, cenił nieskrępowanie i wolność indywidualną. Z tradycji katolik, co odzwierciedliło się w rozwiniętym nurcie partytur religijnych, o wysoce kulturalnym rodowodzie środowiskowym i wyniesionym z domu, odziedziczył nadprzeciętną muzykalność i inteligencję. Życiowo niezbyt zaradny, trochę nawet bierny, okazywał się ponad miarę hojny; mimo wielu materialnych trudów i załamań żył w wielkim stylu, zawsze elegancki, hołdował religiom piękna i zmysłowości; rolę kluczową wypada przypisać w jego naturze erotyzmowi.

Znamionowały go ogromnie rozległe zainteresowania filozoficzne, literacko-artystyczne, etnokulturowe. Poznał mnóstwo światowych znakomitości tamtego czasu. Zasadniczo były to warunki pomyślnie rzutujące na prężny rozwój kompozytora i współdźwięczenie muzyki, którą tworzył, z tendencjami europejskimi, a także na wyjście w strefę nadpolską — przy osiągnięciu etosu z istoty swej narodowego. Na pewno ważną przesłankę wytycza tej twórczości i to, że przyszło mu komponować — przy romantyźmie usposobienia — w czasie ukierunkowującym artystów przeciw tradycjom romantycznym; stąd może komplikowanie języka dźwiękowego i powściąganie naturalnego emocjonalizmu w kulcie dla formy i rzemiosła. Zasadniczym aspektem jest tu również europejski kompleks Szymanowskiego, świadomość ograniczeń i zapóźnień w muzyce rodzimej. Rzeczywiście — jak wcześniej tylko Chopin, jednostkowo — podniósł ją i stanął u progu dzisiejszego jej „złotego wieku".

W rzędzie twórców, z których tradycją i wielkością przyszło mu się — nie-jako „w drodze" — z wyboru i imperatywum mierzyć, czy to w sferze estetyki, czy pod względem cech warsztatowych, byli poza Chopinem: Beethoven, Wagner i Ryszard Strauss, w mniejszym stopniu Reger, niewątpliwie Debussy, mocno Strawiński, a trochę też Rosjanie z „Potężnej Gromadki" oraz w innym sensie Skriabin. Lista jest niezupełna, wszak bardziej zajmuje nas to, iż wobec wskazanych układów odniesienia — przy ich pomocy, nie stroniąc od asymilacji formuł i doświadczeń — tworzył Szymanowski z każdym dziełem własny krąg ekspresji, styl, język dźwiękowy. Ukazuje nam się dzisiaj w równej mierze zakorzeniony w tradycjach i współczesności, co niezależny, bodajże unikalny.

Zostawił, poza *Koncertującą*, trzy jeszcze wcześniejsze symfonie, z których pierwszą, opus piętnaste, przywróciła ostatnio obiegowi koncertowemu dyrygowana przez J. W. Hawela orkiestra Akademii Muzycznej w Katowicach. Nadto — kilka partytur dla sceny z operą *Król Roger* i baletowymi *Harnasiami*, dwa koncerty skrzypcowe, tyleż kwartetów smyczkowych, wiele cykli pieśniarskich, wśród nich tak bardzo odkrywcze w chóralistyce a cappella — kurpiowskie, dalej zaś *sonatę*, sławne *Mity* i inne opusy skrzypcowo-fortepianowe, zbiór trzech sonat na fortepian i sporo różnego rodzaju, świetnej próby dzieł pianistycznych, z preludiami, wariacjami, etiudami, mazurkami, a także tryptykami *Metopy* i *Maski*. Wreszcie — kantaty, nade wszystko zaś *Stabat Mater*; ogółem więcej niż sześćdziesiąt pozycji.

Katalog muzycznych opusów Szymanowskiego dzielony bywa zazwyczaj triadowo: okres pierwszy, pozostający w zasięgu niemieckiego neoromantyzmu, ze słyszalnym pogłosem Chopina i Skriabina, wybrzmiewa około roku 1914. W centrum postawimy tutaj *II Symfonię* i *II Sonatę fortepianową*. Faza następna, zwieńczona *Rogerem* w 1924, szczytowa zaś w *III Symfonii* — „*Pieśni o nocy*" — na tenor, chór i orkiestrę, nacechowana jest tak wyraźnym u Szymanowskiego odcieniem erotyzmu i egzotyką; otrzymujemy tu szczególną, zaostrzoną w harmonice, wykładnię impresjonizmu z właściwą mu sensualistyczną brzmieniowością,



ZDJĘCIE KOMPOZYTORA
Z LAT MŁODZIEŃCZYCH

ale nie zapominamy też o ekspresjonistycznych dotąd doświadczeniach i takiejże naturze twórcy. Przeświadczenia te umacnia nierzadki wówczas ton ekstazy. Artysta osiąga tu całkowitą już niezależność i formułuje osobisty zasób stylistyczny, z kapryśnym linearyzmem, oryginalną kontrapunktyką, wysoce selektywnymi strukturami harmonicznymi, jak również techniką orkiestracji, swoiście podejmującą odkrycia impresjonistów. W okresie trzecim, skupionym wokół *Stabat Mater* z lat 1925—26 oraz *Harnasiów* i *IV Symfonii*, odnajduje kompozytor, już wprost, wspierając się folklorem — cytowanym bądź z dyskrecją sublimowanym, niekiedy z nutą archaizacji — wyraz narodowy, rozumiany „immanentnie", całościowo, w sensie znacznie rozleglejszym aniżeli wiadome odniesienia podtatrzańsko-kurpiowskie. Mowa muzyczna tych utworów, nadal pełna niezwykłości i cyzelująca wszelki szczegół, staje się przejrzystsza, zyskuje na klarowności. Oto jeszcze inny — ten sam — Karol Szymanowski. Europejczyk, Polak. Gdzież jednak, w ówczesnej Europie i w

UROCZYSTOŚĆ NADANIA KAROLOWI SZYMANOWSKIEMU TYTUŁU DOKTORA HONORIS CAUSA NA UNIWERSYTECIE JAGIELLOŃSKIM, GRUDZIEŃ 1930

Polsce, znajdzie ta europejskość odpowiednik?

Kompozytorską tekę Szymanowskiego dopełniają świadectwa literackie, rozległa korespondencja, zwłaszcza zaś publicystyka, którą posługiwał się Szymanowski, podobnie jak muzyką, w zmaganiach i utarczkach o własny, niezależny ton, wydźwięk, poziom rodzimej sztuki. Mówił prawdy niełatwe, a formułował je jasno, bez kompromisów: o prowincjonaliźmie środowiska w kraju, o nowoczesności i warunkach rozwoju muzyki, o niewłaściwym, zewnętrzno-patriotycznym zaledwie pojmowaniu Chopina, którego należytą miarę i sens tradycji starał się przywrócić kilkoma esejami, wreszcie o wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie — wobec sytuacji, jaką zastał. Nie lękał się polemik i tylko listy zaświadczają o traconej w tamtych sporach, na dziś wszakże — nie syzyfowych, energii. Nadal sięgamy po owe wskazania gdyż twórczo dopowiadają muzykę ,która tak zasadniczo przewartościowała czas miniony, a przyszłemu — duchowo, estetycznie, również technicznie — zapewniła tyle nie przedawnionych impulsów.

*

W nurcie tym stoi z pewnością Artur Malawski z baletem-pantomimą *Wierchy*, a także w *II Kwartecie*, *Triu fortepianowym*, symfonice; w kontynuacjach swoich znakomity ten kompozytor, całkowicie świadomy charakteru grawitacji pro-szymanowskiej, wolny jest od cienia epigonizmu. Zapewne w kole oddziaływań autora *Harnasiów* pozostawali też, stwarzając każdorazowo odmienną ich wykładnię, Wiechowicz, Maklakiewicz, Turski, Mycielski, Perkowski, Sikorski, dalsi. W pokoleniu późniejszym mocno, a wreszcie i z rozmysłem, sprzężony pozostaje z Szymanowskim Tadeusz Baird, nie tylko z czasów folklorystycznego startu, ale również w dziełach żywo już korespondujących z muzyką światową; przesądza tak rodzaj ekspersji, zaś w sferze szczegółów choćby traktowanie skrzypiec. Wypada jednocześnie zauważyć, iż w pewnych popularyzatorsko - folklorystycznych kompozycjach artystów mniejszego lotu pojawiały się też oczywiście, w okresie międzywojnenym i po roku 1945, negatywne, cechowane „swojszczyzną" odzwierciedlenia idei Szymanowskiego. Przecież i one świadczą o przemożnym jego znaczeniu muzycznym w Polsce XX wieku.

Podnieśmy zarazem, że sympozjum naukowe, zorganizowane w Akademii Muzycznej w Katowicach w 40 rocznicę śmierci artysty, wykazało ponad wątpliwość, iż tradycje te żywe są w gronie kompozytorów śląskich i pełne mamy prawo mówić o ciągłości owych inspiracji — naturalnie, w różnej mierze pośrednich — we wszystkich tutaj generacjach twórców. Istnieje taki problem najpierw w powiązaniach między Szymanowskim a Bolesławem Szabelskim, jakże wyraźnie w aspekcie studiów i *II Symfonii* Szabelskiego; wydaje się jednak, że aż po dzieła ostatnie zaznaczał się ów styk, wprawdzie podtekstowo, w oryginalnym, właściwym tylko Szabelskiemu rozwinięciu. Pamiętajmy przy tym, że to właśnie Szabelski przyswoił Śląskowi muzyczny nurt Szymanowskiego. Także drugi nasz Bolesław: Woytowicz, rozpatrywany w podobnym oświetleniu, otwiera tu, mimo neostylistyki i „paryskości", uzasadniony krąg refleksji. W rozmaitym czasie — Szalonek, twórca mazurków, w *Suicie kurpiowskiej*, a Kilar w „tatrzańskich" poematach *Krzesany* czy *Siwa mgła* — obracają nasze słyszenie ku Szymanowskiemu; Świder czyni to bodajże najpełniej w pieśniach, Górecki zaś na pewno w grupie dzieł domkniętych *Symfonią Pieśni Żałosnych*, przynajmniej od *Ad Matrem*, choć w ekstatycznym rodzaju emocji uprzednich partytur awangardowych, czy w utajonej góralszczyźnie *Muzyczki III* — chyba już wcześniej, tam właśnie. Nie sposób oczywiście rozważać tu bardziej intymnych połączeń estetyczno-dźwiękowych z Szymanowskim, jest ich wiele. Continuum tego wątku obserwujemy u młodszych wychowanków Szabelskiego i Woytowicza, aż po grupę z rocznika 1951; dzieje się to przy rozwiniętej w tym względzie autoświadomości twórczej, nie obawiającej się nawet symbolicznego cytatu, nawiązania do formy i w nieoczekiwanym wydaniu do ludowości. Rzecz jasna, także w natężeniu wyrazowym. Wciąż jeszcze źródło to zapewnia środowisku muzycznemu niejeden impuls estetyczny, kulturowy, intelektualny, współtworzy siłę „szkoły śląskiej" i poczucie tożsamości w budowaniu muzyki narodowej w europejskim stylu, w ekspresjach, romantyzującej „po szymanowsku", zaś w metier — omalże do końca racjonalnej.

W owym sprzężeniu ze współczesną muzyką polską rośnie też w świecie sam Szymanowski, a jego dzieło, słuchane tam z perspektywy Lutosławskiego, Pendereckiego, Bairda, Góreckiego, Szalonka, Kilara, dalszych, na nowo jest odkrywane i staje w rzędzie mistrzowskich dokonań sztuki XX stulecia, ukazując się jako strefa klasyczna już, a przecież w godnych prezentacjach Rowickiego, Maksymiuka, Stryji, Żmudzińskiego, Kulki, Bachledy, WOSPRiTV, zespołów filharmonicznych, kameralnych i solistów — nieustająco żywotna. Przemawia do nas Szymanowski — klasyk, ale zarazem — i to określa należną mu miarę twórczą — nasz współczesny.

RYSZARD GABRYŚ

W ZAKOPIAŃSKIEJ ATMIE

CAPELLA PALATINA W PALERMO

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

CAPELLA PALATINA

OPODAL w czarnym zasnął Roger sarkofagu,
Owity w szat arabskich woskowane fale,
Uśmiechnięty nad berłem złocistym, wspaniale
Płynie morzem wieczności jak królewską sagą.

A tutaj kościół jego wieczną ważon wagą,
Tronu znaczon powagą, na złociste szale
Rzuca nad życie trwalszą, piękną doskonale
Skończoność. Nie umarłeś! Tyś żywy! Wstań, magu!

Rogerze! Zbudź się, narzuć płaszcz palmami wity,
Zatrzaśnij srebrne sprzączki na złotej kolczudze
I źródłem twego życia ożyw życia cudze –

Nasza bowiem jest dusza wieczności niesyta,
A twoja jest podobna pucharowi wina.
Jak kwiecista Capella twoja Palatina.

Z SONETÓW SYCYLIJSKICH

„KRÓL ROGER"

Dzieło to, wyjątkowe w rodzimej sztuce operowej i kulminujące, aż do niedawnych dramatów K. Pendereckiego, nad polską twórczością tego rodzaju, dzieło o wielopoziomowym nawarstwieniu „śródziemnomorskich" i „egzotycznych" znaczeń, w filozofii swojej sprzężone z niedotrwałą do nas powieścią Karola Szymanowskiego „Efebos", nieporównywalne pod względem muzyki, zrodziło się z fascynacji podróżniczych kompozytora parokrotnie wędrującego na Południe. Po raz pierwszy, już po uprzednich wyprawach włoskich, znalazł się on na Sycylii w roku 1911, później zaś, w 1914, dotarł przez Sycylię do Afryki: Konstantyny, Biskry, Tunisu, ku skrajom Sahary. Wydaje się, iż w „Rogerze", bardziej aniżeli w którejkolwiek kompozycji Szymanowskiego, zaznacza się owa „dotykalna", bezpośrednia inspiracja — krajobrazem, przenikania kultur Wschodu i Zachodu, miejscowymi, zuniwersalizowanymi tradycjami. Podróże dobyły to, co dojrzewało w Szymanowskim, utajone, o wiele wcześniej, a co było mu niezbędne do kompozytorskiego i estetycznego samookreślenia.

Rzecz rozgrywa się w scenerii sycylijskiej, w wieku XII. „Sycylia — wspomina Jarosław Iwaszkiewicz — do dziś dnia jest tą krainą tajemniczą i barwną, o ile oczywiście nie traktować jej po turystycznemu, gdzie na każdym kroku mieszające się z sobą różnorodne elementy, ślady najrozmaitszych religii ułatwiają spojrzenie historyczne na zjawiska tego świata. Metopy z Selinuntu umieszczone w średniowiecznym klasztorze, przepiękna Martorana, mieszająca elementy baroku z bizantynizmem złoconych mozaik, które tak uderzyły Szymanowskiego, opuszczona świątynia w Segeście, która nigdy nie była dokończona i pozostała aż do ostatnich czasów szkicem doskonałym — wszystko to dziś jeszcze pobudza moją wyobraźnię...".

Zważmy, iż przyporządkowywali sobie tę niezwyczajną wyspę Fenicjanie, Grekowie, Kartagińczycy, Rzymianie, Ostrogotowie, Bizantyjczycy, Arabowie, Normanowie. Nie dziw zatem, że uległ owemu splotowi znaków i głosów przeszłości, zagadek, Szymanowski, bacznie zainteresowany antykiem w jego wykładniach hedonistycznych i zmysłowości, a także Orientem, szczególnie zaś kręgiem arabsko-perskim, nadto hinduizmem. Mówi o tym wybór tytułów: „Metopy", „Mity", „Demeter" albo „Persefona", „Agawe"... „Pieśni muezina szalonego". Wśród poetów, do których zwraca się kompozytor, są: Djelaleddin Rumi, XIII-wieczny liryk perski, i Rabindranath Tagore. Owe dwa światy — antyk i orient — spotkają się i złożą w „Królu Rogerze", a egzotyzm, paradoksalnie, przygotowuje u Szymanowskiego tendencję narodow-folklorystyczną, zamanifestowaną wkrótce „Harnasiami".

Geneza pracy nad operą, wydaną potem jako opus 46 w wiedeńskiej firmie Universal Edition, z librettem Iwaszkiewicza, sięga roku 1918, albo i lat dawniejszych. „Bałem się współpracy z Szymanowskim — wyzna po czasie Iwaszkiewicz. — Onieśmielał mnie jego geniusz, a w niemniejszej mierze erudycja i inteligencja. Toteż wahałem się długo. Wreszcie stanęło na tym, że napiszę parę szkiców do dramatu muzycznego". Podczas rozległych, inspirowanych przez kompozytora, rozmów o Diagilewie, baletach rosyjskich, Strawińskim, o wyrazowo-technicznych możliwościach teatru muzycznego, powstawał w Elizawetgradzie kontur przyszłego współdzieła, które wszakże naznaczone zostało przede wszystkim osobowością i wolą twórczą Szymanowskiego. W wysłanym do poety 18. VIII. 1918 r. liście zawarł taką oto, już po części muzyczną, wizję: „Chóry... 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, rozwiązywania jakichś nierozwiązalnych zagadek (właściwy dramat — teatr w Syrakuzach etc.). Błądzenie wśród niesłychanych skarbów. Naprawdę coraz więcej się do tego zapalam! Właściwa akcja sceniczna (fabuła: jakaś kobieta...) może być zupełnie luźna". O swojej roli napisze potem Iwaszkiewicz, że miała wymiar dalszorzędny, on zaś okazał się „tylko wykonawcą projektów, które całkowicie wylęgły się w głowie Szymanowskiego". Teksty dostarczane przez poetę ukierunkowywane były silnie sugestiami muzyka, który wpływał na przesłania ideowe, a także na kształt dramaturgiczny, zaś akt III, wykorzystując Iwaszkiewiczowską kanwę, z której ocalił ledwie „okruszyny", ułożył w istocie, bodaj w Ameryce, na nowo i własnowolnie. Ale — to później. Przedtem był Elizawetgrad, porozumienia w Odessie, spotkania i dyskusje w Kijowie: sfera marzeń o „Pasterzu", bo tak zamierzono tytuł pierwotny, punktujący ideowo inną postać dramatu; toczyła się gra wyobrażeń tyle otwierająca radości pratwórczych, rosła krystalizacja formy literackiej natychmiast przypisywana myśleniu muzyka. Tu warto rozpocząć w nawiasie uboczny, choć niecbojętny zapewne dla genezy „Rogera" wątek; wydaje się

EMIL MŁYNARSKI — POD JEGO BATUTĄ ODBYŁA SIĘ PRAPREMIERA „KRÓLA ROGERA"

mianowicie, iż aspekt i przyczynek do powstania utworu stworzyła ówczesna sytuacja Szymanowskiego i stanowisko wobec Rewolucji Październikowej. Możliwe, że chodziło w tym o odejście ku strefie czystej, nadczasowej sztuki — przed zjawiskami, których Szymanowski nie mógł wtedy do końca uchwycić, ani przyjąć. Ciekawą refleksję otwiera w takim odniesieniu filozofia misterium, lecz temat to już osobny, wprowadzający w sferę intymnej psychologii artysty.

Latem roku 1920 libretto Iwaszkiewicza, ułożone w Warszawie, było gotowe: w październiku, szkicując wytrwale partyturę, mimo, iż w nowym, warszawskim świecie fascynacje elizawetgradzkie oddaliły się i cokolwiek osłabły, doszedł Szymanowski do początków II aktu. Dalszą pracę odłożył do powrotu z wyprawy amerykańskiej. Przerwa w pisaniu — jak go określał — „sycylijskiego dramatu", powziętego przecież jeszcze w latach I wojny, utrudniała nawrót do partytury. Ponadto nurtowały artystę myśli, coraz bardziej absorbujące, o jakimś „prasłowiańskim stylu", wyrażonym potem „Stopiewniami" podług J. Tuwima, a wreszcie szukanie narodowych współczynników dla swojej muzyki, uwarunkowane odkrywaniem folkloru, naprzód podhalańskiego; geneza „Harnasiów", datowana w roku 1923, przypada na równoległe finalizowanie „Rogera", ukończonego ostatecznie rok później, po kilku dłuższych pauzach, już bez wyrazistszych imperatywów emocjonalnych.

ROK 1926 — PRAPREMIERA „KRÓLA ROGERA" W TEATRZE WIELKIM W WARSZAWIE

Całość, podbudowana wnikliwymi, samodzielnymi studiami Szymanowskiego nad antykiem, średniowieczem i orientalizmem jest jedną wielką wykładnią muzyczno-teatralną subiektywizmu kompoztyora, jego estetyzmu, rozumienia egzotyki, mówi o właściwej wówczas Szymanowskiemu religiozofii i postawie filozoficznej, o pojmowaniu miejsca i roli jednostki wobec zbiorowości. Dramaturgia scala się tutaj nad wyraz ściśle z muzyką, która daje nadrzędny mianownik słowu, tańcom, scenerii. Istotniejsza od fabuły jest tkanka ideowa, skupiająca się wokół sporu odmiennych postaw filozoficznych; ich nośnikami są główne persony opery. Chrystianizm, hellenizm, panteizm, hinduizm — oto ideowo-religijne odniesienia misterium Szymanowskiego. Natomiast, jak pisał Iwaszkiewiczowi, „anegdotyczna treść, faktyczny szkielet dramatu jest rzeczą mniejszej wagi niż jego wewnętrzna, emocjonalna substancja".

Oto w mrokach bizantyjskiej świątyni stanął przed Królem Rogerem Pasterz zwiastujący posłanie nowego boga. Porozumienie osiąga on wszakże — a jest pieśń Pasterza jednym z piękniejszych i sławniejszych tu ogniw — jedynie z królową Roksaną, bardziej przez swą ekspresję i jej intuicyjną wiarę, aniżeli przez uchwycenie sensu głoszonych idei. Przeraża to króla tym więcej, że i lud, przedtem nie pojmujący głosu Pasterza, przyjmuje jego zwiastowanie, aby poddać się magii tańca w stylu wschodnim, a wreszcie, wraz z królową, udać za Pasterzem, kiedy ten zerwie z rąk żelazne więzy. Akt ostatni przedstawia Rogera na ruinach teatru w Syrakuzach; pełen wewnętrznych niepokojów boleje nad utratą Roksany. Nadejdzie jednak raz jeszcze Pasterz — Dionizos i wezwie króla, ten zaś, podążając tropem swego przewodnika, będzie śpiewał: „A z głębi samotności, z otchłani mocy mej, przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam".

Impulsem do filozofii „Rogera" była, jak podaje Iwaszkiewicz, któraś ze scen „Bachantek" Eurypidesa, w indywidualnej interpretacji profesora Tadeusza Zielińskiego, autora wstępu do rosyjskiej wersji tragedii, związana z motywiką zmysłowej ciekawości, „religią dionizyjskiego upojenia", wiarą w wewnętrzną metamorfozę przez zmysłowo pojętą miłość. Wspominając o rozdźwięku pomiędzy własnym a Szymanowskiego rozumieniem i kształtem finału, który miałby w „Rogerze" z pewnością inny wymiar w pierwotnym ujęciu Iwaszkiewicza-librecisty, aniżeli ma w ostatecznej formule postanowionej przez kompozytora, co stanowi zresztą osobne pole do studiów nad tym niejednoznacznym dziełem, informuje też Iwaszkiewicz o zamierzonym charakterze poszczególnych aktów, bez wątpienia istotnym dla wydźwięku muzyki; pierwszy powinien być — i jest — bizantyjski, drugi — arabski, trzeci — antyczny. Łączy się to z kwestią stylizacji muzyki w kontekście nowoczesnych środków dźwiękowych właściwych Szymanowskiemu z „impresjonizującego" oraz częściowo z ostatniego, narodowego okresu twórczości. Kompozytor wprowadza bizantyjską dwuchórowość, psalmodie, posługuje się chętnie modalizmami, sięga do struktur charakteryzujących średniowieczne organum. Skądinąd znajdują tu już dyskretny rezonans sygnały zainteresowań rodzimym folklorem. Sugestywne orientalizmy wysłyszymy łatwo zwłaszcza w sławnej wokalizie Roksany i w ekstatycznym tańcu; sprawiają one nieodparte wrażenie autentyku, są jednak wywiedzione całkowicie z inwencji Szymanowskiego. Pobrzmiewają tu również pogłosy starożytnych hymnów.

Różne odniesienia kulturowo-historyczne, stylizacje, metody archaizowania materii dźwiękowej, przenikają się, w ścisłym zespoleniu ze słowem, nierozdzielnie, poddane zaś tak bardzo niezależnej wyobraźni kompozytora wiążą świat, który od-

szedł, ze współczesnym Szymanowskiemu — i z naszym. Pozamuzyczna treść opery prawie że wymaga muzyki i uzasadnienia jej wielopostaciowość; nie bez znaczenia była w tym względzie zdolność, wiedza, umiejętność dobrze obeznanego z muzyką Iwaszkiewicza, z drugiej zaś strony literackie talenty Szymanowskiego. Forma rozwija się szerokimi rzutami, a raczej płaszczyznami ekspresywnymi, układającymi się w napięciowe continuum, przy rzadszym wyodrębnianiu mniejszych i domkniętych fragmentów w rodzaju poruszającej, lirycznej kołysanki Roksany. Dzieło jest spójne, kompozytor zna wartość idei motywów przewodnich. W istocie zbyt złożona to muzyka, aby oddawać ją tutaj słowem. Historycznie wielka, w perspektywie — żywa, okazuje się nadal nie bezdyskusyjna.

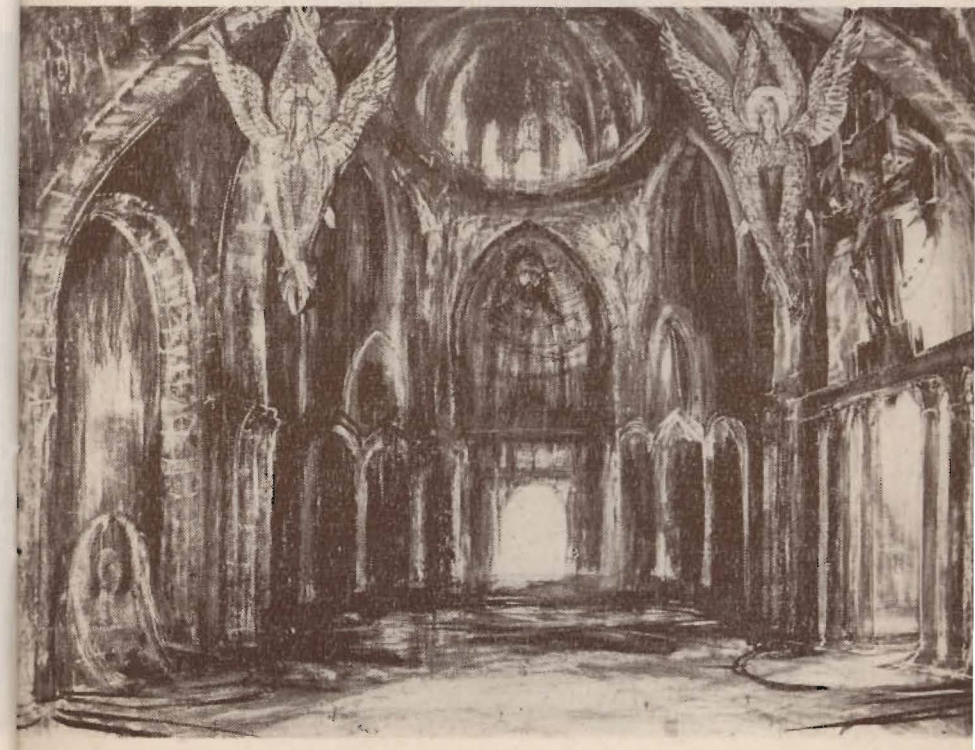
Zaczęła tę rozmowę o dziele prapremiera w Operze Warszawskiej 19.VI.1926. — z Emilem Młynarskim przy pulpicie dyrygenta i dobrze przygotowaną orkiestrą, której rola jest tu wyjątkowo poważna; w czołowych rolach wystąpili: A. Dobosz, S. Korwin-Szymanowska i E. Mossakowski. Po stronie opozycji stanął J. Kaden-Bandrowski, wytykający kompozytorowi nierealną, odległą osnowę tematyczną i program „tak mglisty, że niezdolny do wytworzenia nie tylko konfliktu, lecz nawet akcji". Znając intencje pomieszczone w tej ideowej przecież, dionizyjskiej operze, powiemy dziś: nieporozumienie. Natomiast dawniejszy krytyk Szymanowskiego, J. Wertheim, pojął zawarte tu zmaganie „zwycięskie pogańsko-gerckiej radości życia nad chrześcijańską ekstazą", przyznając, że dał Szymanowski dzieło „pod względem muzycznym jakby wizjonerskie, na wskroś mistyczne". Podkreślmy i my za Wertheimem wyjątkową potencję twórczą kompozytora, inwencję tematyczną, emocjonalizm motywiki, dramatyczny koloryt śpiewów chóralnych, intensywność, szczerość ... wartość nieprzemijającą. Iwaszkiewicz powierzył wtedy „Wiadomościom Literackim" takie oto wyznanie: „Uważam, że dzieło muzyczne, jakie na kanwie moich słów powstało, jest w istocie czymś nowym i potężnym. Jego potęga zaklęta jest w niebywałą siłę wyrazu mistycznego, pozamuzycznego tej metamuzyki".

W niezbyt obszernym ilościowo zbiorze dzieł scenicznych Szymanowskiego — wpisujemy w ten krąg nieduży balet „Mandragora" w rodzaju commedia dell'arte, pomyślany jako zakończenie Molierowskiego „Mieszczanina", jednoaktową, „biblijną" operę „Hagith" podług „Księgi Królów", z lat 1912—13, i wcześniejszą operetkę „Loteria na mężów", dalej muzykę do V aktu „Kniazia Patiomkina" T. Micińskiego, nade wszystko zaś „Harnasie" — pozostaje „Roger" utworem przełomowym, odzwierciedlającym wewnętrzną przemianę estetyczną Szymanowskiego, uwarunkowaną względami zarówno osobistymi, jak też rzutującymi z zewnątrz, z niepokojów epoki. Opera zamyka środkowy okres kompozytorski artysty, szczytując tu wraz z III Symfonią i dopowiadając przed-narodowe jego fascynacje filozoficzne i muzyczne, jednocześnie zaś przygotowując nową w tej twórczości jakość: rodzimą egzotykę folkloru i nutę, ponad wszelką już wątpliwość, narodową, z champinowskim rodowodem.

Do pomysłów operowych wróci Szymanowski w latach trzydziestych, kiedy to w Kopenhadze, w rozmowach z Iwaszkiewiczem, raz jeszcze odżyje Sycylia. „Wspominanie — czytamy u Iwaszkiewicza — Palermo, Syrakuz, Taorminy, miało ... nie tylko posmak heinowskiego wiersza o sośnie, która marzy i południowej palmie, ale jednoczyło nas wspomnieniem Elizawetgradu i Oddessy i pierwszych wspólnych rozmów o »Królu Rogerze«". Pojawiła się ponowna myśl o balecie „sycylijskim, starożytnym" — „odysejskim lub mitologicznym". Ani jdenak ten zamiar, ani też libretto podług Andersena, temat z Iwaszkiewiczowej „Ucieczki do Bagdadu", czy wątek Benvenuto Celliniego, nie doczekały się już realizacji, może trochę i dlatego, iż Szymanowski zdążał ku dramatowi muzycznemu, Iwaszkiewicz zaś raczej ku formule opery mozartowskiej. Najpewniej wszakże przeszkodziło temu zmęczenie i schorowanie kompozytora, któremu zostało kilka zaledwie lat. Sycylia złączona z muzyką Szymanowskiego, odżywająca w dawnych nastrojach obu artystów, pojawi się już tylko cieniem w niektórych wierszach Iwaszkiewicza.

W refleksjach nad „Królem Rogerem", przy dookreślaniu jego treści ideowych i sposobów słyszenia z coraz to nowych perspektyw techniczno-stylistycznych muzyki europejskiej, szczególnie istotny głos wyznaczają kolejne premiery — z zagranicznych w Pradze (1932), w Palermo (1949) a ostatnio w Londynie i Chicago. Również lista premier polskich nie jest zbyt rozległa, choć obserwujemy wzrost zainteresowania tym dziełem, o czym świadczą kolejne premiery — po stołecznej w reżyserii Horowicza (1965) w

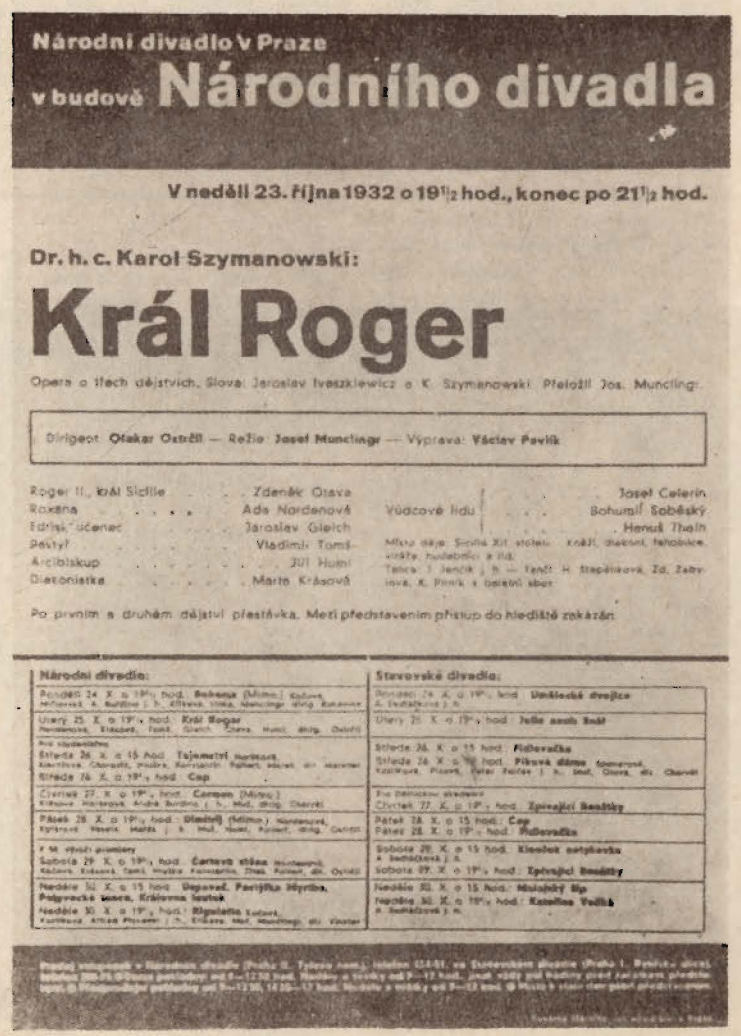
AKT I — PROJEKT DEKORACJI



Gdańsku, Krakowie i niedawna w Poznaniu. Dyskusję o „Królu Rogerze" podejmuje teraz Opera Śląska, w której repertuarze figurowała dotąd tylko jedna premiera dzieła Szymanowskiego „Hagith". W 1982 roku obchodzić będziemy stulecie urodzin twórcy „Króla Rogera", spowoduje to niewątpliwie przypływ zainteresowania również tym wspaniałym dziełem.

RYSZARD GABRYS

AFISZ Z PIERWSZEJ ZAGRANICZNEJ PREMIERY „KRÓLA ROGERA" — PRAGA 1932



Národní divadlo v Praze

v budově **Národního divadla**

V neděli 23. října 1932 o 19½ hod., konec po 21½ 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		Josef Celerin
Roxana	Ada Nordenová	Vůdcové lidu	Bohumil Soběský
Edrisi, učenec	Jaroslav Gleich		Hanuš Thein
Pastýř	Vladimír Tomšů	Mísy dějo: Sicilie XII. století. Králi, dvořané, řeholníci, vůdcové, hudebníci a lid. Tance: I. Jeníček a h. — Tanči: H. Stupčíková, Zd. Zabylová, K. Plíníková a baletní sbor.	
Arcibiskup	Jiří Huml		
Diakonička	Marie Krásová		

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

Národní divadlo:	Stavovské divadlo:
Pondělí 24. X. o 19½ hod. Bohema (Mimo.) Kučera, Hellerová, A. Budíková, h. Klíčová, Vlček, Munclinger, dirig. Kalomiris	Divadelní dvojice A. Svobodková, h.
Úterý 25. X. o 19½ hod. Král Roger Pavelková, Kláselová, Tomš, Gleich, Otava, Huml, dirig. Ostrčil	Úterý 25. X. o 19½ hod. Jedle anebo Smrk
Pro předplatitelské Středa 26. X. o 15 hod. Tajemství Hurbanová, Kleinerová, Obrazilová, Prudká, Kavrayanský, Pajkert, Mixa aj., dir. Jeremiáš Středa 26. X. o 19½ hod. Cop	Středa 26. X. o 15 hod. Fidlovačka Středa 26. X. o 19½ hod. Piková dáma Kvapilová, Pivoňka, Vydrová, Pavlíček, Pivec, Tvrdík, Vích, Otava, dir. Chalabala
Čtvrtek 27. X. o 19½ hod. Carmen (Mimo.) Kilianová, Hellerová, Anděl, Budínský, h. Vích, dirig. Chalabala	Pro předplatitelské skupiny Čtvrtek 27. X. o 19½ hod. Zpívající Benátky
Pátek 28. X. o 19½ hod. Dimitrij (Mimo.) Hurbanová, Kyšperská, Vávra, Mařík, h. Vích, Vávra, Pivoňka, Kalomiris, dirig. Ostrčil	Pátek 28. X. o 15 hod. Cop Pátek 28. X. o 19½ hod. Fidlovačka
V 14. předplatném Sobota 29. X. o 19½ hod. Čertova stěna Hellerová, Kučerová, Kláselová, Tomš, Hruška, Pavlíček, Otava, Vích, dir. Ostrčil	Sobota 29. X. o 15 hod. Klenotník notýsovský A. Svobodková, h. Vích Sobota 29. X. o 19½ hod. Zpívající Benátky
Neděle 30. X. o 15 hod. Dopravní. Pavlíčka Hyrtlka, Pokrývačka Lenora, Královna Louisa Neděle 30. X. o 19½ hod. Rigoletto Kučera, Kavrayanská, Anděl Pivoňka, h. Kláselová, Vích, Munclinger, dir. Vlček	Neděle 30. X. o 15 hod. Mlynářský líp Neděle 30. X. o 19½ hod. Kateřina Vašků A. Svobodková, h. Vích

Vstupné předplatné v hlavním divadle Praha II., Ostrovní ulice, ve Stavovském divadle Praha I., Ovocný trh, denně od 9—12 hod. a 1½ hod. před každým představením. Pokladna hlavního divadla otevřena od 9—12.30 hod., Stavovského divadla denně od 9—12 hod., jakož i vždy od hodiny před zač. každého představení. Telefon: Hlavní divadlo 220-41, Stavovské divadlo 224-93.

Tisk: Státní tiskárna, n. p., závod 02, Praha II., Ječná 30.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

SEN W GAJU

(naśl. z Petrarki)

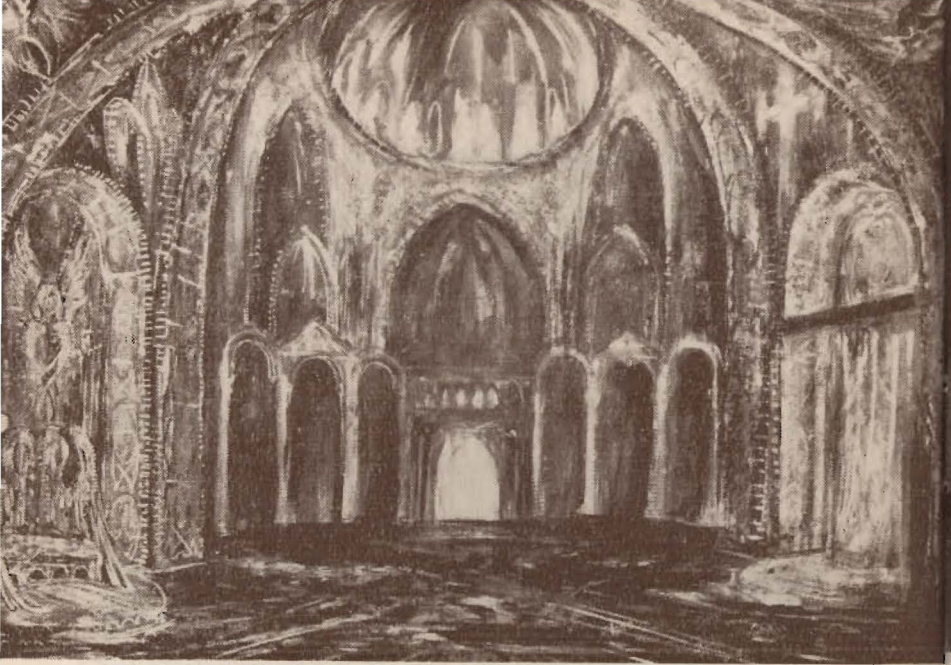
USNĄŁEM i wyśniłem gaj pomarańczowy,
Wysokiej Etny śniegi srebrzyste w oddali
I morze nieruchome jak z niebieskiej stali,
I cyprysy, i nasze przytulone głowy —

Jak dawniej, najdroższymi witałaś mnie słowy
I staliśmy wsłuchani w szepty Monreale,
Szczęściem swej obecności tak owiani cali,
Że welon nas zakrywał, jak zorza różowy.

Mówiąc ci słowa słodkie, wierne i poddańcze,
Zbudziłem się nad morzem, nad zielenią brzegu.
I wszystko było prawdą: kwitły pomarańcze

I cyprysy szły kędyś w zakonnym szeregu,
I gaj, owoce, kwiaty — wszystko wonią biło.
I obłok był różowy — lecz ciebie nie było.

Z SONETÓW SYCYLIJSKICH



AKT II — PROJEKT DEKORACJI

AKT III — PROJEKT DEKORACJI

OD REŻYSERA

Rogerze! Czy słyszysz GŁOS MÓJ, co wieczyście z głębi TWEGO SERCA śpiewa pieśń radosną.

„...szkic sycylijski, który mi przysyłasz, olśnił mnie... stał się jakby OBJAWIENIEM WŁASNEJ JAKIEJŚ TAJEMNICY... (jest to) — poszukiwanie ukrytego znaczenia... rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek..." (z listu K. Szymanowskiego do J. Iwaszkiewicza, 18. VIII. 1918).

„Sycylia »Króla Rogera«... to TEREN DUSZY samego kompozytora, gdzie walczą wpływy różnorodnych kultur, a przede wszystkim wiodą spór zaciekły: chrześcijaństwo, w którym Szymanowski był wychowany — z pogańską religią Dionizosa, religią radości życia...

...ta opera staje się jakimś moralitetem nowoczesnym, przypominającym modną podówczas (przed I wojną światową) sztukę Jewreinowa, gdzie JA EMOCJONALNE, JA RACJONALNE i JA PODŚWIADOME staczają gwałtowną walkę we wnętrzu człowieka (treść wspomnianej sztuki opowiadał mi sam Szymanowski)". (J. Iwaszkiewicz: „Karol Szymanowski a literatura", 1952).

Kim jest więc dla nas dzisiaj Roger?...

Może jest uosobieniem JAŹNI, będącej świadomą siłą dzierżącą ster w świecie władzy i ducha. Ale ukryta dotąd potrzeba duchowa domaga się zaspokojenia. Łamie wszelkie powściągi natury religijnej czy państwowej. JA ŚWIADOME nie zna jeszcze charakteru i pochodzenia tej potrzeby. W duszy Rogera rodzi się stan zbliżony do nerwicy. Jest to osobliwe połączenie wiedzy i niewiedzy.

Dominuje w tym odczuciu lęk przed nieznanym niebezpieczeństwem. Może to poczucie winy wobec wiary i Boga? Wobec Roksany? Może wobec swego JA PODŚWIADOMEGO, które nie zgadza się z dogmatyczną postawą kapłanów, żądających śmierci dla Pasterza.

Szuka więc Roger OBJAWIENIA WŁASNEJ TAJEMNICY. Musi poznać nauki Pasterza. Oczekuje pomocy ze strony mędrca i maga — Edrisiego, który staje się jakby lekarzem niosącym ukojenie dla obolałej i targanej lękiem duszy Rogera.

W duszy Rogera toczy się walka przeciwieństw: apollińskiego porządku (KOŚCIÓŁ I WŁADZA) i dionizyjskiego wyzwania, płynącego z podświadomości (PASTERZ). Te zmagania utajonych mocy odbywają się w atmosferze onirycznej, pełnej koszmarów, marzeń sennych i snów na jawie. Rogerowi OBJAWIA SIĘ WŁASNA TAJEMNICA: dokonuje wyboru. Odrzuca władzę i doczesne dobra. Zostaje pątnikiem. Wybiera wolność duchową przeciw doktrynie bizantyjskiego kościoła i gorsetowi dworu.

Wprowadzenie przez nas postaci Alter ego Rogera (JA PODŚWIADOMEGO) jest scenicznym znakiem jakby rozszczepienia jaźni lub dezintegracji osobowości. Alter ego jest jednocześnie lustrzanym odbiciem Pasterza, tego dionizyjskiego nurtu duszy Rogera.

Droga do TAJEMNICY prowadzi przez labirynt kultur: bizantyjskiej, arabskiej i greckiej. Z gry SYMBOLÓW i ARCHETYPÓW powstaje swoisty SEANS PSYCHOANALITYCZNY, z którego wyłania się oczyszczony wizerunek duszy ludzkiej.

LUDWIK RENÉ

ROGER
— PROJEKT KOSTIUMU

ROKSANA
— PROJEKT KOSTIUMU

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I. W Katedrze w Palermo odprawia się uroczyste nabożeństwo. Kapłani zwracają się do króla Rogera z prośbą, aby władzą swoją zapobiegał szerzeniu się wśród ludu baśni i opowieści szkodliwych dla chrześcijańskiej wiary. Oto podobno jakiś nieznany Pasterz przybył na Sycylię z dalekich stron i głosi wiarę w „nowego boga", a lud chętnie go słucha. Król rozkazuje uwięzić Pasterza, lecz jego ukochana małżonka, Roksana, prosi, aby najpierw zechciał go wysłuchać i sam osądził, czy istotnie przybysz zasługuje na potępienie i karę.

Pojawia się Pasterz; z uniesieniem opowiada o swoim bogu — młodym, pięknym i pełnym życia. Jego słowa wywołują poruszenie wśród zebranych, szczególnie Roksana ulega tajemniczemu urokowi Pasterza. Mimo protestu kapłanów król decyduje się wysłuchać nauki Pasterza i pozostawiając go na razie na wolności, poleca mu wieczorem przyjść na zamek.

AKT II. Wieczorem na zamku król Roger z niecierpliwością oczekuje przybycia tajemniczego Pasterza. Czeka go też Roksana (Pieśń Roksany). Wreszcie oczekiwany nadchodzi, otoczony radosnym orszakiem wyznawców. Pozdrowiwszy króla „w imieniu wiecznej miłości", opowiada mu, że przybywa z dalekich Indii, znad świętej rzeki Gangesu, i że jego bóg obdarzył go cudowną, czarodziejską mocą. Król jest wzburzony do głębi bezbożną, pogańską treścią tych słów, lecz łagodny głos Roksany znowu go uspokaja.

PASTERZ
— PROJEKT KOSTIUMU

ARCHIEREIOS
— PROJEKT KOSTIUMU

W rytm dziwnej tajemniczej muzyki cały orszak Pasterza poczyna się kołysać tanecznym ruchem. Roksana, ulegając przemożnej sile wzroku niezwykłego młodzieńca, wstaje i z wolna, jakby w lunatycznym śnie, zbliża się do niego. Roger wzywa straże i rozkazuje pojmać Pasterza, lecz ten bez trudu zrywa krępujące go więzy i odchodzi wraz ze swym orszakiem, a za nim urzeczeni dworzanie króla Rogera i jego ukochana małżonka.

AKT III. Wśród ruin starożytnego teatru pojawia się król Roger wraz z arabskim mędrcem Edrisim, szukając tajemniczego Pasterza, który swą czarodziejską mocą uprowadził za sobą cały królewski dwór i Roksanę. Niebawem do ruin zbliża się orszak Pasterza, a Roger uczestniczy w celebrowanej przez niego przed starożytnym ołtarzem ofierze. Wschodzi słońce — i oto Pasterz przemienia się w boga starożytnej Grecji, Dionizosa, a towarzyszący mu orszak — w bachantki i menady.

Rozpoczyna się radosny, ekstatyczny taniec, w którym bierze udział także Roksana. W końcu wszyscy oddalają się i Roger pozostaje sam. Jest samotny, lecz opartszy się niezwykłej pokusie, pozostaje przez to sobą — pełnym człowiekiem. Jego wspaniały hymn do wschodzącego słońca stanowi ostateczne rozwiązanie wszystkich nagromadzonych problemów i konfliktów.

Z „PRZEWODNIKA OPEROWEGO" JÓZEFA KAŃSKIEGO

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

SŁUCHAJĄC MUZYKI SZYMANOWSKIEGO

Oczy zamknąć i słuchać. Nasłuchiwać długo,
Czy wiatr nie wieje cichy, czy głos jej nie śpiewa,
Czy nie szumią nad domem południowe drzewa,
Czy wszystko już minęło? Promienistą strugą.

Letni deszcz szemrze wokół. Schować się na strychu,
Ciemne rozcierać farby, próbować ołówka,
Malować... aż znów wstanie z wolna Tymoszówka,
Czas muzyką niszczącą, jak mury Jerycha...

Muzyką, która wskrzesza, porusza zbutwiałe
Woale, materiały i jedwabne kwiaty
Więdnące w starych szafach, portret akrobaty,
I frak błyszczący w paski, liliowy i biały...

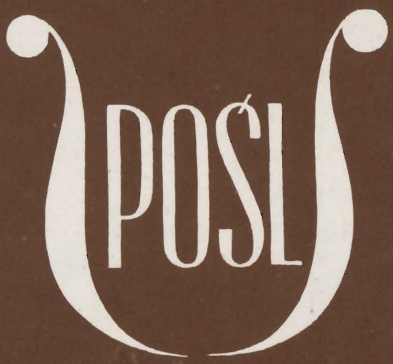
Porusza me powieki, które znają zdradę,
Oczy widzące przeszłość w zielonkawej wodzie,
I w stawach pogrążone, poczerniałe łodzie,
I z morza wychodzące Sycylie, Bagdady...

Jak żeglarz, co nieznane napotykał skały
I na brzeg nie odkryty z fal wychodzi nagi,
Tak kiedyś on odsłaniał te archipelagi,
Które dziś ogrodami róż dla nas się stały.

REDAKCJA PROGRAMU: **TADEUSZ KIJONKA**
Redaktor techniczny: **EUZEBIUSZ SKÓREK**,
zdjęcia: **JAN HANUSIK**

RSW „P-K-R" Ktw., 1869/80 — 5000 — S-7

CENA ZŁ 10,-



PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU
ODZNACZONA ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

KAROL SZYMANOWSKI

KRÓL ROGER

opera w III aktach

libretto:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
KAROL SZYMANOWSKI

inscenizacja i reżyseria:
LUDWIK RENĖ

kierownictwo muzyczne:
NAPOLEON SIESS

scenografia:
JAN BERNAŚ

choreografia:
MARTA BOCHENEK

kierownictwo chóru:
BOGDAN GOLA, KRYSTYNA ŚWIDER

dyrygent — asystent:
ANTONI DUDA

asystenci reżysera:
ZENON KELLER
TADEUSZ ŚWIECHOWICZ

OBSADA:

ROGER II, król Sycylii	— Jerzy KUBIT Marek ZIEMNIEWICZ	EDRISI	— Włodzimierz WAŁCERZ Feliks WIDERA
ROKSANA	— Jadwiga PAPIERNIK Stanisława MARCINIAK-GOWARZEWSKA Aleksandra STRUGACZ-LESZCZYŃSKA	DYAKONISSA	— Maria ĆWIAKOWSKA Eligia KŁOSOWSKA
		ARCHIEREIOS	— Eugeniusz KUSZYK Ryszard WOJTASZEWSKI
PASTERZ	— Józef HOMIK Henryk GRYCHNIK	DIAKON	— Bogdan GOLA
		NACZELNIK STRAŻY	— Tadeusz STEFAŃSKI

SOLO SOPRANOWE — Krystyna NEUMANN

oraz

MNISI, MNISZKI, AKOLICI, DOSTOJNICY, STRAŻ KRÓLEWSKA

tańczą

ALTER EGO ROGERA — Wacław NIEDŹWIEDŹ, Marian ŻAK

MENADA — Lucyna MRÓZEK, Dorota PATOŁA

ORKIESTRA, CHÓR I BALET OPERY ŚLĄSKIEJ
CHÓR DZIECIĘCY SZKOŁY MUZYCZNEJ IM. CHOPINA W BYTOMIU

solistów przygotowali: Józef JAGŁA, Grażyna GRINER, Teresa MORAWIEC, Małgorzata WILANOWSKA
inspicjenci: Zdzisław BILIŃSKI, Mieczysław CZEPULONIS, sufler: Olga TABACZNIK

KIEROWNICTWO TECHNICZNE: Mieczysław ŁOZIŃSKI, Natalia CHRZANOWSKA. Kierownicy pracowni: krawieckiej-damskiej — Inga KONDZIELA, krawieckiej-męskiej — Bronisław GĄSIOR, malarsko-modelatorskiej — Józef SZOSTOK, stolarskiej — Zygmunt MOJ, zdobniczej — IRENA BRZOZOWSKA, perukarskiej — Krystyna ZIMMER, tapicerskiej — Jerzy BĘCZKOWSKI, szewskiej — Mieczysław BLISKOWSKI, ślusarskiej — Henryk HALAMA. Rekwizytorka — Wanda NOWAK. Kierownik oświetlenia — Tadeusz STANKIEWICZ. Brygadziści sceny — Eugeniusz CHRZANOWSKI, Zdzisław GÓRAL.

PROGRAM IMPREZ I UROCZYSTOŚCI XXXV-LECIA Opery Śląskiej

7. VI. 1980 r., godz. 18.30

ODSŁONIĘCIE TABLICY
ADAMA DIDURA W HALLU OPERY
ŚLĄSKIEJ

godz. 19.00

UROCZYSTA PREMIERA OPERY
KAROLA SZYMANOWSKIEGO
„KRÓL ROGER"
PO SPEKTAKLU WRĘCZENIE
SZTANDARU UFUNDOWANEGO
OPERZE ŚLĄSKIEJ Z OKAZJI
JUBILEUSZU XXXV-LECIA.

W GMACHU TEATRU WYSTAWA PT.:
„POLSKIE OPERY I BALETY
W REPERTUARZE OPERY ŚLĄSKIEJ
W LATACH 1945 — 1980".

21. VI. 1980 r., godz. 19.00

Spektakl opery G. Pucciniego „Madama Butterfly" z udziałem wybitnych solistów, zasłużonych dla rozwoju Opery Śląskiej: Natalii Stokowackiej (partia tytułowa), Krystyny Szczepańskiej (Suzuki), Bogdana Paprockiego (Pinkerton), Andrzeja Hiolskiego (Sharples)

27. VI. 1980 r., godz. 19.00

Spektakl opery G. Pucciniego „Tosca", z udziałem wybitnych solistów, zasłużonych dla rozwoju Opery Śląskiej: Antoniny Kaweckiej (partia tytułowa), Wiesława Ochmana (Cavaradossi), Jerzego Kuleszy (Scarpia).

„Prodryn" B-3 Bytom 1400-80 5000 S-9