PAŃSTWOWA OPERA
w WARSZAWIE

PROGRAM

PAŃSTWOWA OPERA w WARSZAWIE

Dyrektor TADEUSZ BURSZTYNOWICZ

Kierownik artystyczny ZDZISŁAW GÓRZYŃSKI

KAROL SZYMANOWSKI

„HARNASIE"

Balet w 3-ch obrazach

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

„SERENADA"

prawykonanie baletowe

Inscenizacja i choreografia: STANISŁAW MISZCZYK

Kierownictwo muzyczne: MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

Dekoracje i kostiumy: ANDRZEJ STOPKA

Kolejność widowisk:

1. „SERENADA"
2. „HARNASIE"

KAROL SZYMANOWSKI

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

REALIZM „HARNASIÓW"

Moment, w którym Karol Szymanowski przystępował do komponowania swojego baletu, był momentem przełomowym zarówno w jego życiu, jak w dziejach jego twórczości. Rozczarowany do zachodu, a zwłaszcza do Ameryki, po dwukrotnym w niej pobycie w latach 1920 i 1921, Karol Szymanowski, zamieszkuje na stałe w Zakopanem i tutaj znajduje dla swojej muzyki nie tylko nowe podniety, ale dzięki zetknięciu się z ludem podhalańskim i jego muzyką, poczyna inaczej patrzeć na same zadania twórczości muzycznej i na jej rolę w życiu narodu.

Pod wpływem tych przeżyć i wrażeń, pod wpływem rozczarowania do współczesnej muzyki zachodnio-europejskiej, a także powiedziałbym pewnego lekceważenia dla własnych dotychczasowych zdobyczy, rodzi się w Szymanowskim nie tylko miłość do muzyki podhalańskiej, czemu dał wyraz w niejednym ze swoich artykułów czy też niejednej wypowiedzi, ale postanawia on z całą świadomością zdobycze swoje zakopiańskie wyzyskać w nowym dziele, któreby odbijało, odzwierciadlało życie otaczających go chłopów, a zarazem tę ich niezwykłą sztukę, której oryginalność i pierwotność tak bardzo go uderzyły. Pod czarem ich muzyki tworzył Szymanowski już do końca życia i echa podhalańskie odnajdujemy nie tylko w „Harnasiach", których sam temat już mu je narzucał, ale i w innych jego dziełach jak „Mazurki" na fortepian, drugi koncert skrzypcowy itd.

„W pierwszych chwilach swego zbliżenia się do muzyki podhalańskiej — pisze w swej obszernej monografii o Szymanowskim Stefania Łobaczewska — Szymanowski istotnie wierzył w to, jak powiada prof. Chybiński „że muzyka ta jest jakąś z zamierzchłej przeszłości uratowaną p r a p o l s k ą muzyką" i choć później badacze folkloru podhalańskiego uświadomili go, że muzyka Podhala wchłonęła wraz z całą jego kulturą — jako kultura regionu typowo pogranicznego — także i różne wpływy obce, przyjął je Szymanowski do świadomości tylko, jakby jedną częścią swego „ja". Uczuciowo pozostał przy swoim dawnym ujęciu muzyki podhalańskiej, jako jakiegoś wyidealizowanego obrazu „prapolskości", kwintesencji „ludowości",w całej muzyce polskiej, i zachował je pomimo realistycznego ustosunkowania się do niej pod względem technicznym".

Jakiż był ten realistyczny stosunek Szymanowskiego do muzyki „Harnasiów"? Przede wszystkim polegał on na prawdziwym zżyciu się i na ścisłym zetknięciu z tym, co kultura muzyczna Podhala wytwarzała swoistego i osobliwego, a jednocześnie głęboko z kulturą zrośniętego: z jego pieśnią, a zwłaszcza z jego muzyką instrumentalną.

Szymanowski odrazu po zapoznaniu się z tym działem kultury podhalańskiej zauważył, że w tej części Polski istnieje nie tylko swoista pieśń ludowa, ale także swoista muzyka zespołowa, „symfoniczna" w pierwotnym znaczeniu tego słowa, uprawiana przez zespoły grywające do tańca i nie do tańca w Zakopanem i jego dalszych lub bliższych okolicach. Za czasów pobytu Szymanowskiego w Zakopanem żył tam jeszcze słynny Bartuś Obrochta, najzasłużeńszy muzyk ludowy, który wraz ze swym zespołem, złożonym z najbliższych członków rodziny, przechował nietknięty skarb tradycyjnej muzyki ludowej. Koncerty Bartusia, czy też jego występy na weselach zachwycały Szymanowskiego. Podchwytywał on ich swoiste rytmy i harmonie (zwłaszcza osobliwości tej ostatniej), wsłuchiwał się w ich wymowę artystyczną i postanowił odtworzyć je, odtworzyć ich ducha niejako, uzbroiwszy się w cały zapas swojej niezwykłej wiedzy muzycznej i nadając im całą wymowę uczuciową, która w muzyce Szymanowskiego nieraz już dochodziła do niezwykłego natężenia.

Muzyka Szymanowskiego bowiem w tym przeciwstawiała się modnym za jego czasów formułom zachodnio-europejskim, że nigdy, nawet w epoce, kiedy Szymanowski uważał za stosowne teoretycznie walczyć z „romantyzmem" w muzyce, nie wyrzekała się swych wartości emocjonalnych, uczuciowych — i że odżegnując się od matematycznych formułek „muzyki czystej" zawsze coś pragnęła wyrażać.

STANISŁAW MISZCZYK

Emocjonalność muzyki Karola Szymanowskiego, skrzyżowana z prawdziwym zrozumieniem roli muzyki w życiu ludu podhalańskiego, zrodziły dzieło, które należy zaliczyć do najwybitniejszych osiągnięć tego kompozytora, a tym samym do najwybitniejszych osiągnięć muzyki polskiej w ogóle.

Stykał się on z dolą ludu podhalańskiego nie tylko na weselach i wieczornicach, w których bardzo często brał udział — był naprzykład drużbą na weselu literata Mieczysława Rytarda z góralką Heleną Rojówną — ale i na codzień, odwiedzając swoich wiejskich przyjaciół i bywając poprostu, jak to profesor Chybiński powiada, „na wsi".

„W ten sposób oddychał Szymanowski tą muzyką nieprzerwanie — mówi w innym miejscu swego dzieła Łobaczewska — wchłaniał ją w siebie.

Stała mu się w tych latach atmosferą niezbędną do życia. Poznawał ją nie jako jakiś egzotyczny preparat, z marzeń i książek, ale jako cząstkę swego własnego życia, jako część przyrody, z którą codzień obcował i która wiązała mu się nierozerwalnie w pamięci z obrazem gór i hal podtatrzańskich, barwnych strojów i pełnych prymitywnej siły tańców ludowych, stała mu się częścią jakiejś wizji zbiorowej i taką uwiecznił ją w „Harnasiach".

Dodajmy od siebie, że to wchłonięcie muzyki góralskiej pozwoliło mu na oddanie jej tonu, jej atmosfery z przenikliwym realizmem.

Od samego początku konflikt dramatyczny zamierzonego baletu, którego sam kompozytor był głównym projektodawcą, chociaż współpracował przy jego obmyślaniu z literatami, scenarzystami i malarzami, rysował się w jego oczach jako przeciwstawienie świata osiadłych i względnie zamożnych chłopów góralskich, ze światem „harnasiów", zbójników, których ukryte marzenia chłopskie o wolności i równości idealizowały i przetwarzały na obrońców uciśnionych i szermierzy postępu.

W tym zasadniczym przeciwstawieniu wykazał także Szymanowski swoje zdolności spostrzegania realnych konfliktów, rozumiejąc co się czaiło na dnie tej antynomii.

Balet Szymanowskiego pozornie pozbawiony jest banalnej akcji. Ale dramatyzm jego zawiera się właśnie w tym pokazaniu obok siebie dwóch bardzo różnych światów, bardzo różnych zbiorowisk. Z jednej strony świata chłopskiego, pogrążonego w swojej pracy i nie widzącego nic poza swoimi opłotkami, z drugiej strony świata wolnych juhasów, zbójników, którzy w oczach chłopów uciśnionych, głodujących, zahukanych, wyrastają na posłanników wieści o jakimś lepszym świecie.

W tym świetle porwanie zniechęconej do takiego życia Panny Młodej, a zwłaszcza scena końcowej sielanki, nabierają właściwego dramatycznego znaczenia.

Nie tylko więc w muzyce swej, wypływającej z głębokiej miłości do ludu, ale i w zasadniczym konflikcie baletu Szymanowski uwidocznił głębokie przeniknięcie w rzeczywistość chłopskiego świata, początku czy połowy dziewiętnastego wieku (takie bowiem mniej więcej jest chronologiczne umieszczenie akcji scenicznej „Harnasiów") z jego walkami i marzeniami.

To głęboko artystyczne, ale i wybiegające w przyszłość rozumienie swojego zadania, sprawiło, iż balet Szymanowskiego stał się dziełem tak wybitnym zarówno muzycznie jak dramatycznie. Stał on się jednocześnie niedoścignionym wzorem dla młodych, nadchodzących generacji kompozytorów polskich, o których tak bardzo myślał i o których osiągnięciach zawsze marzył Szymanowski. Tym samym zrealizowała się myśl naszego wielkiego kompozytora, wypowiedziana w jednym z jego artykułów: „Pragnąłbym aby młoda generacja muzyków polskich zrozumiała, jakie bogactwo odradzające naszą anemiczną muzykę kryje się w tym polskim b a r b a r z y ń s t w i e, które ja już ostatecznie odkryłem i pojąłem dla siebie".

Wielkie dzieło Szymanowskiego w ten sposób stało się przykładem dla szeregów młodych i najmłodszych, i miejmy nadzieję będzie jeszcze długo budziło szlachetną rywalizację dążących do najwyższych osiągnięć artystów.

MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI

ANDRZEJ STOPKA

Treść baletu „HARNASIE"

Obraz I „NA HALI".

Widzimy na scenie grupę młodych góralek zasłuchanych w grę biednego pastuszka. Wchodzi „Narzeczona", piękna, młoda góralka. Wita się ona ze swymi towarzyszkami i rozpoczyna z nimi przyjacielką pogawędkę. Jest o czym mówić, dziś ma się odbyć wesele młodej dziewczyny! W ślad za „Narzeczoną" przychodzi „Narzeczony", młody, bogaty góral. Pragnie on uzyskać od narzeczonej odpowiedź na swoje uczucia, lecz nie znajduje wzajemności. Oświadcza jej swą miłość, lecz to nie robi wrażenia na narzeczonej. Dziewczyna przeczuwa, że coś ma ją spotkać, jakaś tęsknota dziewczęcego serca, marzy o czym innym, o wielkiej przygodzie życia.

W tym momencie padają strzały i nadchodzą górscy zbójnicy, czyli „Harnasie". Cała banda, wpadając na scenę ze swym dowódcą „Harnasiem" na czele, tańczy „Zbójnickiego". Haranś" robi potężne wrażenie na młodej dziewczynie. Ona mu się również podoba. Zaczynają z sobą tańczyć, co wyraźnie denerwuje obserwującego tę scenę „Narzeczonego". Wraz ze swoimi przyjaciółmi, góralami, wszczyna on bójkę, która wobec przewagi „Harnasiów" zmusza go do ucieczki. Harnasie zostają sami z góralkami i rozpoczynają z nimi taniec. Między „Harnasiem" a „Narzeczoną" zawiązuje się miłość.

BARBARA BITTNERÓWNA

ZBIGNIEW KILIŃSKI

Zbliżający się wieczór, każe dziewczętom iść do domu zbierać się na wesele. Uciekają też do wsi. Harnaś jednak wie, że się jeszcze dziś zobaczą na weselu. Toteż radośnie tańczą na hali swój taniec zbójnicki.

Obraz II „WESELE".

Zebrani w izbie górale czekają na „Młodych". Panna Młoda wchodzi w otoczeniu druhen, drużbów, rodziców Pana Młodego, bogatych gazdów. Rodzice Panny Młodej, biedni górale, witają młodych według zwyczaju chlebem i solą. Następuje obrzęd „Oczepin". Panna Młoda jest wyraźnie zasmucona, druhny i drużbowie, chcąc ją pocieszyć, zaczynają tańczyć. Pan Młody otwiera korowód tańców góralskich. Zabawa rozpala się na dobre. Pan Młody wciąga w wir tańca Pannę Młodą, ta jednak tańczy niechętnie, bez zapału: jej serce należy do kogo innego.

Nie imponuje jej bogactwo.

Wywołuje to ogólne zdenerwowanie i niepokój. Rodzice Pana Młodego zabierają go wraz z przyjaciółmi do drugiej izby na dalszą ucztę.

OLGA GLINKÓWNA

Nagle pada strzał i do izby wpadają „Harnasie", owacyjnie witani przez zebrany lud. Zapanowuje ogólna radość, tańce i zabawa. Panna Młoda teraz dopiero czuje, że to jest jej wesele, jest szczęśliwa i zakochana w Harnasiu.

Ale do izby wraca Pan Młody z góralami. Widzi on co się dzieje, wyrywa dziewczynę z objęć rywala i wszczyna bójkę z Harnasiem. Harnaś uderzeniem laski gasi lampę, robi się tumult i walka wre po ciemku.

Harnaś korzysta z zamieszania i porywa pannę młodą, uprowadzając ją w góry.

Obraz III „NA HALI".

Scena miłosna. Dziewczyna i Harnaś zakochani i szczęśliwi opowiadają sobie o swojej doli i niedoli.

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

Dr Stefania Łobaczewska.

Mieczysław **Karłowicz** (1876 — 1909) uważany jest w historii muzyki polskiej za jednego z przedstawicieli „Młodej Polski" tj. grupy kompozytorów, którzy wystąpili na widownię ok. r. 1900 z hasłem uwspółcześnienia polskiej twórczości symfonicznej. Do grupy tej należeli prócz Karłowicza, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto i Karol Szymanowski.

Zasługą Karłowicza jest rozwinięcie współczesnej techniki symfonicznej w szeregu poematów symfonicznych, z których najbardziej znane: „Powracające Fale", „Trzy Odwieczne Pieśni". „Rapsodia Litewska", „Stanisław i Anna Oświecimowie", „Epizod na Maskaradzie" (nie dokończony, wykończony i zinstrumentowany przez Grzegorza Fitelberga).

„SERENADA" Karłowicza na orkiestrę smyczkową jest utworem wczesnym (op. 2), pochodzącym według wszelkiego prawdopodobieństwa jeszcze z okresu studiów u Urbana w Berlinie. Powstała w r. 1897 i w tym samym roku wykonana tam została publicznie na popisie uczniów Urbana.

Utwór ten nosi na sobie wszelkie cechy młodzieńczej twórczości Karłowicza. Utrzymany jest w stylu Serenad niemieckich kompozytorów z drugiej połowy XIX wieku, określanych jako epigoni romantyzmu. Serenada jako utwór kilkuczęściowy, zewnętrznie zbliżony do symfonii, był dla nich pewnego rodzaju namiastką w stosunku do niej; jej głębszą treść emocjonalną zastępowano tu wypowiedzią typu raczej salonowego, lżejszą, dostosowując do niego także i technikę opracowania materiału tematycznego. Stąd marsze i tańce — zwłaszcza tak popularny w XIX wieku w Niemczech walc — są w Serenadzie zjawiskiem powszechnym. Ob-

STANISŁAWA SELMÓWNA

sada na instrumenty smyczkowe, której trzyma się Karłowicz, jest tu również normalnym zjawiskiem. W swej późniejszej twórczości nie powrócił już Karłowicz do tej formy. Zastąpił ją formą poematu symfonicznego, która dawała większe możliwości wypowiedzi uczuciowej i równocześnie wymagała bardzo przemyślanej i skomplikowanej techniki kompozytorskiej.

„HARNASIE" Karola Szymanowskiego zajmują ważne miejsce w twórczości tego największego od czasów Chopina kompozytora polskiego. Data ich powstania przypada na lata 1920 — 1930. Był to okres zasadniczych przemian w artystycznej i społecznej ideologii Szymanowskiego; okres, gdy po raz pierwszy uświadomił sobie potrzebę wypracowania własnego stylu jako stylu **narodowego**, sięgnięcia po podnietę twórczą do źródeł polskiej muzyki ludowej. „Harnasie", osnute na motywach podhalańskich pieśni i tańców ludowych, oraz szereg utworów, powstałych równocześnie z nimi lub bezpośrednio potem, jak: „Mazurki fortepianowe", „Pieśni Kurpiowskie" (będące wprost opracowaniem autentyków ludowych w dwojakiej formie: na głos solowy i fortepian w op. 58 i na chór mieszany), „Symphonie Concertante" op. 60 na fortepian i orkiestrę (popularnie nazywana „IV Symfonią"), II Koncert skrzypcowy op. 61 — oto najważniejsze dzieła, stanowiące świadectwo tych przemian. Kompozycjom tym towarzyszył szereg wypowiedzi literackich i teoretycznych Szymanowskiego (na pierwszym miejscu wymienić tu należy pracę pt. „Wychowawcza rola kultury muzycznej", ogłoszoną w roku 1930, która w r. 1949 doczekała się nowego wydania), które nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że przemiany te były w pełni świadome i głęboko przemyślane. Dla Karola Szymanowskiego gest sięgnięcia do źródeł polskiej muzyki ludowej był naturalną konsekwencją nawiązania do tradycji chopinowskich. I podobnie jak Chopin — pozostawił nam w tych dziełach

MARIA ŁAPIŃSKA

FLORENTYNA PUCHÓWNA

HALINA BAURSKA

wielkie wzory harmonicznej syntezy muzyki ludowej i indywidualnej inwencji kompozytora nowoczesnego.

Okres prawie 10 lat, zajmujący w twórczości Szymanowskiego pracę nad „Harnasiami", wskazuje na to, jak powoli i dogłębnie kształtowała się ta nowa ideologia kompozytora. Wrażenia, związane z muzyką i sztuką Podhala, przenikały do jego wyobraźni rozmaitymi drogami. Przede wszystkiem — poprzez osobiste zaznajomienie się z autentykiem góralskim w czasie swoich, coraz częstszych w tych latach pobytów w Zakopanem; dalej poprzez obcowanie z szeregiem artystów, którzy — jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, August Zamoyski, Antoni Słonimski, Rafał Malczewski, Jerzy Mieczysław Rytard, Władysław Orkan, Karol Stryjeński i. in. entuzjazmowali się sztuką góralszczyzny. Wreszcie przez kontakty z etnografami i naukowcami, zajmującymi się tą dziedziną, jak znany regionalista Juliusz Zborowski i prof. dr. Adolf Chybiński, jeden z pierwszych, którzy zwrócili uwagę Szymanowskiego na specyficzne piękno melodyj podhalańskich. Nie mniejszą rolę odegrały tu kontakty osobiste Szymanowskiego z artystami góralskimi, zwłaszcza ze słynnym muzykiem góralskim Bartusiem Obrochtą. W ten sposób Karol Szymanowski zżył się w tych latach jakiemiś najbliższymi węzłami z Podhalem i jego sztuką. Wyczuł w niej ten ożywczy prąd, którego brak mu było w ówczesnej zdegenerowanej, choć technicznie tak bogatej sztuce Zachodu. Zrozumiał, że nawiązanie do sztuki ludowej i poprzez nią do tradycji narodowych — to linia rozwoju dla przyszłości muzyki polskiej, linia oznaczająca drogę

postępu. „Pragnąłbym — pisze wówczas Szymanowski — by młoda generacja muzyków polskich zrozumiała, jakie bogactwo, odradzające naszą anemiczną muzykę, kryje się w tym polskim „barbarzyństwie", które ja ostatecznie odkryłem i pojąłem dla siebie" („barbarzyństwo" rozumiane tu jako przeciwstawienie ludowości wyrafinowaniu ówczesnej muzyki zachodnio-europejskiej).

Po kilku latach żmudnych poszukiwań, gromadzenia materiałów (którego świadectwem jest wydany przez prof. dr Chybińskiego w „Ruchu Muzycznym" z r. 1947 „Nieznany notatnik Karola Szymanowskiego"), ustawicznych zmian odnośnie scenariusza, tytułu baletu itp., powstała wreszcie ostateczna koncepcja „Harnasiów" jako baletu w 3-ch obrazach (tzw. wersja „paryska", gdyż w tej formie wykonane zostały „Harnasie" na prapremierze w Paryżu w r. 1936 w przeciwieństwie do wersji poprzedniej, w 2-ch obrazach, pokazanej w Pradze), baletu tańczonego i śpiewanego.

WITOLD GRUCA

Pośród wszystkich dzieł Szymanowskiego, związanych z polskim folklorem, „Harnasie" stoją najbliżej tego folkloru (oczywiście poza opracowaniami pieśni kurpiowskich). Olbrzymia większość motywów muzycznych zaczerpnięta tu została wprost z autentyku góralskiego, część w formie niezmienionej, część z pewnymi modyfikacjami, reszta stylizowana na wzór autentyku. Interesujące są przy tym dwa zwłaszcza momenty. Pierwszy — to fakt, świadczący o niezwykle głębokim wczuciu się kompozytora w autentyk ludowy i wysokim kunszcie rzemiosła kompozytorskiego, niezwykle organicznego zespolenia w „Harnasiach" dawnych form ludowości i ściśle współczesnych środków technicznych. Drugi — to bardzo specjalny rys, odróżniający balet Szymanowskiego od całego szeregu innych, powstałych w tym samym mniej więcej czasie, baletów tego typu na Zachodzie, w pierwszym rzędzie od „rosyjskich" baletów Strawińskiego, które zresztą wzbudziły podziw Szymanowskiego i stanowiły dla niego też pewną podnietę dla zainteresowania się muzyką ludową. Szymanowski wyciągnął z tego związku z muzyką ludową konsekwencje zupełnie różne od Strawińskiego i dał dzieło, będące świadectwem zupełnie odmiennej koncepcji ideologicznej. Dla Strawińskiego i dla większości kompozytorów współczesnej zachodniej Europy, oparcie się na autentyku ludowym było w pierwszym rzędzie sposobnością do sięgnięcia po nowy materiał dźwiękowy. Rzadko kiedy zastanawiali się przy tym nad treścią wyrazową, emocjonalną, ukrytą w tym ludowym autentyku. Szymanowski zaś sięgnął po autentyk ludowy przede wszystkim z punktu widzenia jego silnych walorów wyrazowych, jego specyficznej liryki. Potrafił w nim odkryć pewne akcenty emocjonalne, które były bliskie jego własnej uczuciowości. Tu leży główna tajemnica organiczności i wewnętrznej spoistości „Harnasiów" jako dzieła sztuki. Tu leży też jego najważniejszy sens jako dzieła historycznego w międzywojennym okresie rozwoju muzyki polskiej. W chwili powstania „Harnasiów", w chwili odwrotu od emocjonalności romantyków na rzecz kultu rzemiosła i formy, ten rys „romantyzowania" — jak się wówczas wyrażano — nie dla wszystkich był zrozumiały jako największa wartość dzieła Szymanowskiego, jako ta jego cecha, która utoruje mu drogę w przyszłość, jako jednemu z najbardziej postępowych dzieł swej epoki nie tylko w Polsce, ale i poza Polską.

Wartość tę umiemy ocenić w całej pełni dziś dopiero. Rozumiemy, że tworzy ona część testamentu Karola Szymanowskiego, który w różnych okresach swego życia różnie pojmował walkę o treść emocjonalną w muzyce, ale prowadził ją stale i nieustępliwie, nie zstępując przy tym nigdy z wyżyn artysty, który potrafi znaleźć dla tej treści odpowiednie środki, formę i rzemiosło kompozytorskie.

ZESPÓŁ BALETU PAŃSTWOWEJ OPERY
W WARSZAWIE

Andrzejaczek Barbara
Badmajeff Maria
Baurska Halina
Barska Barbara
Bittnerówna Barbara
Bokota Marta
Bukowska Krystyna
Cesarska Celina
Gall Krystyna
Garnysz Danuta
Glinkówna Olga
Halicka Leokadia
Kostrzemska Jadwiga
Ładowska Irena
Łapińska Maria
Maculewicz Halina
Mączkówna Wanda
Nowak Helli
Olkiewicz Wiesława
Puchówna Florentyna
Przedwojewska Janina
Selmówna Stanisława
Strzyżewska Anna
Szatkowska Sabina
Ściborówna Halina
Szorcówna Danuta
Urbańska Barbara
Wilkońska Jadwiga
Wolska Liliana
Zwierzówna Henryka
Bagiński Mieczysław
Cichocki Zbigniew
Cywiński Stanisław
Gąsiorowski Kazimierz
Gruca Witold
Jankowski Mieczysław
Kamiński Bogdan
Kiliński Zbigniew
Korybut Mirosław
Lewandowski Franciszek
Maciaszczyk Kazimierz
Majka Ryszard
Małecki Ludwik
Skórzyński Zygmunt
Skrzypkowski Kazimierz
Śrom Karol
Wanot Jan
Zlamal Tadeusz

KIEROWNIK BALETU: Stanisław Miszczyk
ASYSTENT BALETMISTRZA: Zbigniew Kiliński
KOREPETYTOR BALETU: Adam Zerynger
INSPEKTOR BALETU: Mieczysław Jankowski

ZESPÓŁ CHÓRU PAŃSTWOWEJ OPERY
W WARSZAWIE

1. Andrzejewska Stefania
2. Biernacka Czesława
3. Dutkiewicz Antonina
4. Gilska Lucyna
5. Górnisiewicz Janina
6. Joniak Stanisława
7. Janiszewska Antonina
8. Kasprzak Janina
9. Królak Irena
10. Kołodziejska Maria
11. Less Anna
12. Marcinkówna Krystyna
13. Pelc Longina
14. Piątkowska Maria
15. Piotrowska Alina
16. Sarnawska Helena
17. Sawicka Teresa
18. Seroczyńska Maria
19. Skubniewska Krystyna
20. Sosnowska Zofia
21. Suchodolska Wanda
22. Woźniak Krystyna
23. Zawadzka Felicja
24. Zwierzowa Maria

1. Antonow Aleksander
2. Dłużniewski Władysław
3. Dubrowski Dymitr
4. Góralski Jan
5. Grabowski Zbigniew
6. Jegliński Ludwik
7. Korpas Tadeusz
8. Lewandowski Władysław
9. Mularczyk Wsiewołod
10. Mika Antoni
11. Niewiarowski Rościsław
12. Nowakowski Wincenty
13. Nowakowski Janusz
14. Nowicki Zbigniew
15. Pilarski Józef
16. Pęciński Marian
17. Sawicki Bolesław
18. Spiridonow Piotr
19. Skomorucha Antoni
20. Wilga Zdzisław
21. Wydra Antoni

KIEROWNIK CHÓRU: Stanisław Nawrot
KOREPETYTOR CHÓRU: Wacław Kasztelan
INSPEKTOR CHÓRU: Władysław Lewandowski

ZESPÓŁ ORKIESTRY PAŃSTWOWEJ OPERY W WARSZAWIE

I SKRZYPCE:
Halik Mieczysław — koncertm.
Poleski Aleksander — koncertm.
Kamiński Kazimierz
Wiśniewski Eugeniusz
Grossman Zygmunt
Kozłowski Walerian
Kabalewski Władysław
Syrtowt Alcksander
Stefańczak Wincenty
Landy Czesław
Stonkus Józef

II SKRZYPCE
Petry Kazimiera
Śniadowski Józef
Kokot Tomasz
Pruszak Jan
Hacker Leon
Saplis-Krassowska Hanna
Mariański Ryszard
Fedecki Wit

ALTÓWKI
Kmieć Antoni
Banaś Józef
Morzykowski Antoni
Kądziałko Władysław
Garbarski Zygmunt

WIOLONCZELE
Budkiewicz Lucjan
Blaschke Kazimierz
Butler Kazimierz
Dmochowski Bolesław
Dobrzyniec-Kalinowski Henryk
Raczyński Kazimierz

KONTRABASY
Sawczenko Aleksander
Wołłowicz Henryk
Szabliński Wacław
Frey Józef
Wroński Ludwik

FLETY
Bartnikowski Henryk
Czerniatyński Leon
Głowniewski Jan

OBOJE
Szymański Ludwik
Krajewski Witold
Binder Tomasz
Tutlewski Józef

KLARNETY
Lubiszewski Jerzy
Jakóbczyk Wincenty
Smolis Marian
Burzyński Andrzej

FAGOTY
Ciupiński Bogumił
Krowicki Franciszek
Chwastowski Kazimierz

WALTORNIE
Walczak Aleksander
Matuszewski Roman
Turowski Jan
Wilhelm Tadeusz
Niziński Józef

TRĄBY
Sapiński Zenon
Lenkiewicz Stanisław
Ciarkowski Ignacy

PUZONY
Tuzinowski Tadeusz
Grzesiak Mieczysław
Stefański Tadeusz
Tomczak Ludwik

TUBA
Świętoński Stanisław

PERKUSJA
Karelin Konstanty
Fitak Jan

HARFA
Prokopowicz Bronisława

INSPEKTOR ORKIESTRY
Mariański Ryszard

Drukarnia Akcydensowa, W-wa, Tamka 3. 15.000. Zam. 3280. 2-B-14279.

ZE ZBIORÓW
Leonore Wiktorczyka

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE

Dyrektor TADEUSZ BURSZTYNOWICZ

KAROL SZYMANOWSKI

„HARNASIE"

balet w 3-ch obrazach

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

„SERENADA"

prawykonanie baletowe

WIDOWISKO ROZPOCZNIE „SERENADA"

Inscenizacja i choreografia: STANISŁAW MISZCZYK
Kierownictwo muzyczne: MIECZYSŁAW MIERZEJEWSKI
Dekoracje i kostiumy: ANDRZEJ STOPKA

Kierownik artystyczny Opery – ZDZISŁAW GÓRZYŃSKI

„SERENADA"

A) MARSZ.

solo . . . . . — H.BAURSKA, M. ŁAPIŃSKA, H. MACULEWICZ, S. SELMOWNA,
— W. GRUCA — M. KORYBUT,

koryfejki: . . . — B. Andrzejaczek, J. Kostrzemska,
— W. Olkiewicz, L. Wolska, H. Zwierzówna.

B) ROMANS.

solo . . . . . — B. BITTNERÓWNA — O. GLINKÓWNA, — H. MACULEWICZ, — L. WOLSKA,
— M. BAGIŃSKI, Z. CICHOCKI, K. ŚROM,

zespół: . . . . — K. Gąsiorowski, B. Kamiński, R. Majka,
— L. Małecki, T. Zlamal.

C) WALC.

solo . . . . . — H. BAURSKA, M. ŁAPIŃSKA, F. PUCHÓWNA,
— M. BAGIŃSKI, Z. CICHOCKI, K. ŚROM,

koryfejki: . . . — B. Andrzejaczek, J. Kostrzemska,
— W. Olkiewicz, L. Wolska, H. Zwierzówna.

D) FINAŁ . . . . — Cały zespół.

„HARNASIE"

OBRAZ I „NA HALI"

Harnaś . . . . . — Z. KILIŃSKI

Panna młoda . . . — B. BITTNERÓWNA — O. GLINKÓWNA,

Pan młody . . . . — W. GRUCA — M. KORYBUT

Młode góralki przyjaciółki panny młodej — B. Barska, J. Kostrzemska, W. Olkiewicz, L. Wolska,
— B. Andrzejaczek, M. Badmajeff, M. Bokota,
— K. Bukowska,
— L. Halicka, I. Ładowska, J. Przedwojewska,
— A. Strzyżewska, J. Wilkońska, H. Zwierzówna.

Młodzi górale przyjaciele pana młodego . . — M. Jankowski, M. Korybut. F. Lewandowski,
— K. Maciaszczyk, Z. Skórzyński, J. Wanot,

Harnasie . . . . . — M. Bagiński, Z. Cichocki, S. Cywiński,
— K. Gąsiorowski, B. Kamiński, R. Majka,
— K. Śrom, T. Zlamal.

OBRAZ II „WESELE"

Harnaś . . . . . — Z. KILIŃSKI —

Panna młoda . . . — B. BITTNERÓWNA — O. GLINKÓWNA

Pan młody . . . . — W. GRUCA — M. KORYBUT.

Druhny . . . . . — F. PUCHÓWNA, M. ŁAPIŃSKA, H. BAURSKA

Drużbowie . . . . — M. KORYBUT, K. MACIASZCZYK,

Rodzice panny młodej — D. Garnysz, K. Skrzypkowski,

Rodzice pana młodego . . . . . — I. Jedyńska, W. Lewandowski,

Harnasie . . . . . — M. Bagiński, Z. Cichocki, S. Cywiński,
— K. Gąsiorowski, B. Kamiński, R. Majka, L. Małecki,
— K. Śrom, T. Zlamal.

Młode góralki . . . — B. Andrzejaczek, M. Badmajeff, B. Barska,
— M. Bokota, K. Bukowska, Z. Halicka, J. Kostrzemska, I. Ładowska, W. Olkiewicz, J. Przedwojewska,
— A. Strzyżewska, J. Wilkońska, L. Wolska,
— H. Zwierzówna.

Goście weselni . . . — C. Cesarska, K. Gall, W. Mączkówna, H. Ściborówna, D. Szorcówna, B. Urbańska, L. Wolska,

Górale . . . . . — M. Jankowski, F. Lewandowski, Z. Skórzyński,
— J. Wanot,

Bacowie, pasterze, juhasy . . . . . — Chór Państwowej Opery.

OBRAZ III — „NA HALI"

Harnaś . . . . . — Z. KILIŃSKI

Panna młoda . . . — B. BITTNERÓWNA — O. GLINKÓWNA,

Solo tenorowe wykona . . . . — M. Posłuszny — M. Szopski — Z. Wójciak,
— W. Zalewski.

Asystent baletmistrza	— **Zbigniew Kiliński**
Kierownik chóru	— **Stanisław Nawrot**
Inspektor baletu	— **Mieczysław Jankowski**

Inspicjent — **Apoloniusz Kowalski**

Kierownik techniczny (realizacja projektów artystycznych)	— **A. Miksz**
Kierownik warsztatów	— **M. Michałowski**
Inspektor sceny	— **A. Drabik**
Kierownik pracowni elektrotechnicznej	— **J. Morawski**
Kierownictwo pracowni krawieckiej	— **J. Balcerzak, A. Grotowska**
Kierownik pracowni stolarskiej	— **M. Kazubiński**
Kierownik pracowni perukarskiej	— **I. Sobczyński**
Kierownik pracowni modelatorskiej	— **R. Radwański**
Kierownik pracowni tapicerskiej	— **B. Sołtysiak**
Kierownik pracowni ślusarskiej	— **J. Chmielewski**
Brygadier maszynistów	— **P. Trojanowski**
Kierownik pracowni szewskiej	— **B. Kamiński**

Druk. Akcyd. W-wa, Tamka 3. 15.000. Zam. 3224. 2-B-14239