OPERA WARSZAWSKA

Artur Malawski *WIERCHY* * Eugeniusz Morawski *ŚWITEZIANKA* * Antoni Szałowski *ZACZAROWANA OBERŻA*

pr. 7 III 1962

OPERA WARSZAWSKA

dyrektor BOHDAN WODICZKO

Artur Malawski

wierchy

Eugeniusz Morawski

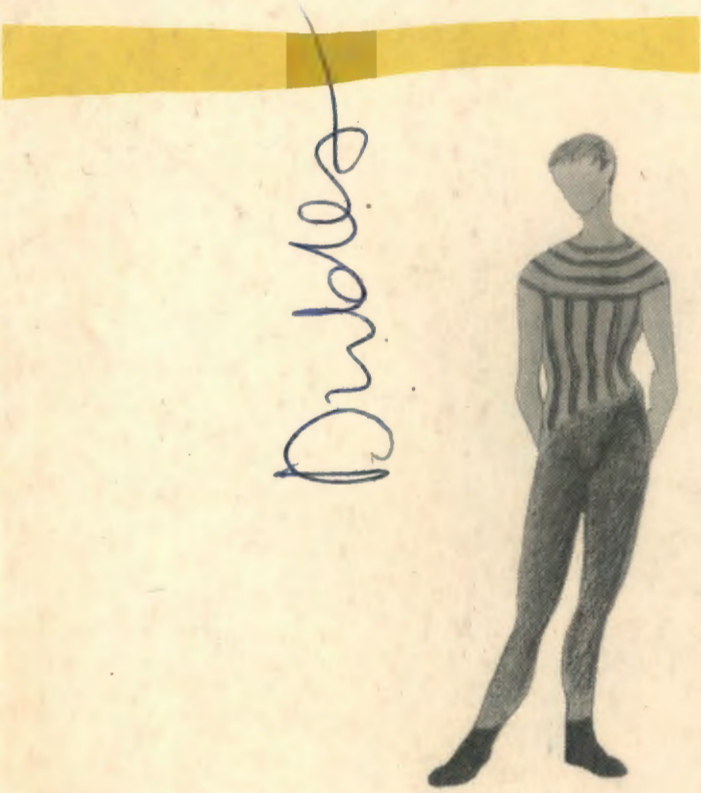
świteziańka

Antoni Szałowski

zaczarowana oberża

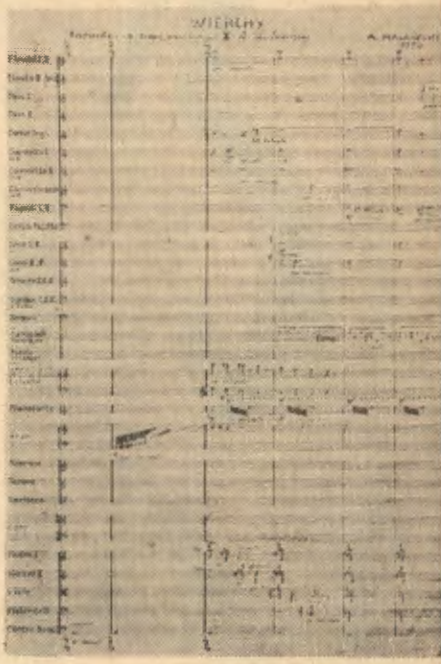
Objaśnienie do 1 strony okładki
Projekt kurtyny wg MATISS'A

CENA ZŁ 4.50



OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR
BOHDAN WODICZKO



Pierwsza strona rękopisu partytury „Wierchów"

WIERCHY

Kierownictwo muzyczne
BOHDAN WODICZKO

Inscenizacja i choreografia
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

Dekoracje i kostiumy
WOWO BIELICKI

Asystent dyrygenta
MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

Asystenci choreografa
MIŁA KOŁPIKÓWNA
WITOLD BORKOWSKI

Opracowanie libretta wg materiałów kompozytora
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

Marysia — projekt kostiumu

Stefan Kisielewski

„WIERCHY" — Malawskiego

Przed pierwszą wojną światową, gdy w muzyce naszej przeważał jeszcze XIX-wieczny eklektyzm neoromantyczny, specyficzna odrębność folkloru góralskiego nie mogła być przez kompozytorów ani oceniona, ani zużytkowana. Dlatego też ówczesne utwory „góralskie" (Żeleński, Noskowski, *Album tatrzańskie* Paderewskiego) skrupulatnie zacierały to wszystko, co w muzyce podtatrzańskiej jest oryginalne, uważając to za barbaryzmy czy prymitywizmy, pozostały zaś grzeczne oleodruki muzyczne, nic z duchem góralszczyzny nie mające wspólnego. Dopiero po I wojnie światowej góralszczyzna muzyczna została naprawdę poznana i naszej kulturze artystycznej przyswojona. Stało się to w dużym stopniu dzięki pracom badaczy takich jak Stanisław

Mierczyński (autor fundamentalnej „Muzyki Podhala"), jak prof. Adolf Chybiński, a przede wszystkim dzięki wielkiemu przymierzu, jakie zawarł z góralszczyzną Karol Szymanowski.

Muzyczny folklor góralski jest bardzo odrębny od folkloru innych stron Polski, niemal egzotyczny. Egzotyzm ten płynie z pokrewieństwa z ludową muzyką huculską, węgierską, słowacką, po części i cygańską (rytmika, typ zespołu instrumentalnego). Najważniejsze cechy muzycznej góralszczyzny to przewaga uporczywych rytmów parzystych, z drugiej strony szeroka, nie rzadko melizmatami ozdobiona melodyka, utrzymana w gamie góralskiej, dającej się częstokroć sprowadzić do dawnej tonacji lidyjskiej z charakterystyczną kwartą zwiększoną na pierwszym stopniu. Osobliwa, jakby „zbakierowana" tonalność, nieoczekiwane, równolgłe połączenia akordów funkcyjnych (zwłaszcza charakterystyczne następstwo subdominanty po dominancie), zaskakujące zwodnicze rozwiązywanie dominanty, częste zatarcie granicy między dur a moll — oto główne elementy góralskiej palety dźwiękowej. Do tego dołącza się szereg specyficznych przejściowych szorstkości i ostrości harmonicznych, do których zwłaszcza daje pole typowo góralski instrument — kobza, gdzie na tle stałej nuty basowej rozwijają się motywy częstokroć bardzo w swym profilu harmonicznym śmiałe.

Wszystkie te właściwości muzyki góralskiej pasowały „jak znalazł" czy „jak ulał" do dążeń i upodobań twórczości współczesnej. Zbakierowana tonalność odpowiadała tendencjom do podważenia, skasowania czy zmodyfikowania zależności funkcyjnych, uporczywy ruch parzysty — owo „piłowanie" góralskiej kapeli — zbiegał się z kultem motorycznego ruchu, wprowadzonym przez Strawińskiego i Prokofiewa, specyficzny koloryt kobzy dawał pole do ulubionych eksperymentów współczesnej orkiestracji, faworyzującej często instrumenty dęte drewniane; równoległe pochody harmoniczno-melodyczne nasuwały pomysły prowadzenia melodii nie tylko równoległymi trójdźwiękami, lecz również czterodźwiękami, zaś kobzowe nuty stałe prowokowały do konstruowania na tle trzymanej kwinty, kwarty, lub całego akordu śmiałych kombinacji harmonicznych czy polifonicznych. Słowem, góralszczyzna prosiła się o przetransponowanie jej na „koncertowy" język muzyczny, o wyrażenie jej współczesnymi środkami kompozytorskimi. Przed wojną napisano też u nas szereg utworów „góralskich" (*Mała symfonia góralska* Kondrackiego, *Suita góralska* Ekiera, *Góralczyki* Spisaka, *Janosik* Maklakiewicza i inne), wszystkie one jednak zginęły w cieniu fundamentalnego, syntetycznego dzieła, jakim były *Harnasie* Szymanowskiego.

Szymanowski dając z jednej strony żywcem autentyczne melodie góralskie, oraz kopiując w paru miejscach *(Zabawa)*, grę kapeli góralskiej, wyposażył jednocześnie całość w jaskrawą instrumentację i charakterystyczne efekty rytmiczne, przywodzące na myśl muzykę Strawińskiego, a także w polifonię orkiestrową również głęboko spowinowaconą ze współczesną techniką kompozytorską. Wyciągając z góralszczyzny wszystkie tkwiące w niej sugestie i możliwości, wzbogacił ją jednocześnie o swoją subtelną pomysłowość i wyobraźnię kolorystyczno-harmoniczną, a zarazem ubrał w uniwersalny język techniczny, instrumentalny i polifoniczny. Podnosząc w ten sposób „ludowe do ludzkości", dał świetny, syntetyczny, charakterystyczny utwór, który publiczność polska zna już dziś doskonale z szeregu wykonań publicznych i radiowych.

Wydawałoby się, że po *Harnasiach* nie ma już dla kompozytorów wiele roboty w góralszczyźnie, zwłaszcza że jest to niewątpliwie folklor nieco wąski. A jednak Malawski znalazł drogę inną, własną i odrębną: nie odtwarzać góralszczyzny, lecz pokazać jej

Próba „Wierchów" na dziedzińcu wawelskim
Artur Malawski — kompozytor
Bohdan Wodiczko — dyrygent

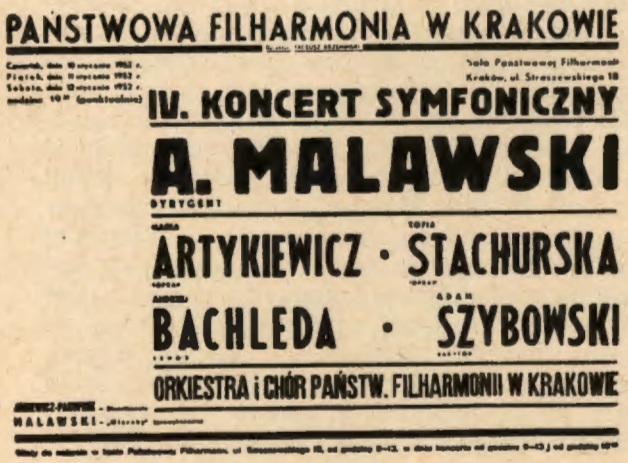
wizję, wyrażoną niejako w innym języku, po prostu stworzyć ją na nowo, zachowując tylko pewne łączące elementy powinowactwa stylistycznego z oryginałem, wyciągnąć tkwiące w góralszczyźnie sugestie dźwiękowe, harmoniczne, rytmiczne, kolorystyczne i nie powtarzając, przenieść je, niejako przetransponować na język muzyki współczesnej. Triumfem takiej właśnie, świetnie i konsekwentnie (z małymi zaledwie skazami) przeprowadzonej koncepcji są *Wierchy* — utwór znacznie dalszy od autentyku niż *Harnasie,* a jednak niezwykle sugestywnie oddający ducha muzyki podhalańskiej, nastrój, styl, koloryt i temperament Podhala.

Te na wskroś współczesne elementy techniki kompozytorskiej *Wierchów,* to przede wszystkim współbrzmienia harmoniczne bardzo zaostrzone, wyposażone w sekundy i kwarty, często operujące efektem nut czy akordów stałych, — na których tle dysonują bardzo nieraz oddalone harmonie przejściowe oraz miksturowe szeregi trój- lub czterodźwięków, dalej bardzo rozwinięta, nieraz wprost linearna, kilkugłosowa polifonia, znakomicie wyzyskująca zwłaszcza kontrasty między planami chóru i orkiestry, konsekwentna a organiczna, nie mózgowa polirytmia (zmiany taktu) — technika metrorytmiczna kunsztowna a niezwykle wzbogacająca narrację (ojcem jej był niewątpliwie, podobnie jak i polirytmii spotykanej w *Harnasiach,* Strawiński); wreszcie instrumentacja bogata, na wskroś współczesna, znakomicie wyzyskująca zwłaszcza instrumenty dęte (potężna blacha, kontrapunktująca z chórem w zakończeniu).

Wyliczyliśmy pobieżnie niektóre elementy języka muzycznego *Wierchów;* a teraz element zasadniczy, najbardziej, najbezpośredniej wiążący utwór z jego ludowym źródłem: jest nim melodyka. W przeciwieństwie do *Harnasiów* nie ma w *Wierchach,* jak się zdaje, ani jednej oryginalnej melodii góralskiej: wszystkie napisał Malawski, utrzymując je na ogół w owym trybie lidyjskim. Choć powstały w kompozytorskiej pracowni, są to melodie na wskroś, najistotniej góralskie, wynikające z głębokiego zrozumienia stylu i charakteru pieśni podhalańskiej i to melodie świetne, które się pamięta, za którymi się (bez przesady) tęskni. Takimi są choćby melodia *Prologu, Nasko gwara, Limba, Dyścik, Zima,* a przede wszystkim znakomity chór *a cappella* — *Mojo skoła.* Ważną rolę gra tutaj tekst. Kilkanaście pisanych gwarą, oczywiście po trochu stylizowanych wierszy góralskiego poety Jana Mazura, to po prostu wcielony cały smak i urok góralszczyzny i Podhala — ktokolwiek zna te strony choćby pobieżnie, odczuje to natychmiast.

Tak więc wszystkie wymienione powyżej elementy złożyły się na język dzieła naprawdę nieprzeciętnego, które poprzez szereg nastrojowych impresji lub żywiołowych „wybuchów pieśniarskich", poprzez przepiękny, oddychający swobodą twórczą chór *a cappella* prowadzi nas do coraz bardziej kondensującej się i uintensywniającej narracji muzycznej; od „Juhasa Zbijoka" (arcypomysłowa stylizacja rytmu zbójnickiego) zaczyna się już wzmagać ognistość orkiestry, życie rytmiczne pulsuje coraz ostrzej, aby przez polirytmiczne intermezzo instrumentalne doprowadzić do porywającego fragmentu *Muzika,* a potem, po coraz burzliwszych wokalizach i coraz to wzbierającej energii rytmicznej i instrumentalnej, do potężnego zakończenia, które jak tatrzańska skała (wybaczcie patos mimowolny) zamyka tę wyjątkową, pełną twórczego napięcia i znakomitej, świadomej pracy muzycznej kompozycję.

Artur Malawski przy pracy



Afisz premierowy „Wierchów"

Prawykonanie „Wierchów" (w wersji koncertowej) odbyło się 10 stycznia 1952 roku w sali Filharmonii Krakowskiej.

Jako soliści wystąpili: Maria Artykiewicz — sopran, Zofia Stachurska — sopran, Andrzej Bachleda — tenor, oraz Adam Szybowski — baryton. Orkiestrą i chórem Filharmonii Krakowskiej dyrygował kompozytor.

Kompozycja została przyjęta entuzjastycznie nie tylko przez publiczność szczelnie wypełniającą salę (mimo że następne wykonanie „Wierchów" odbyło się na drugi i trzeci dzień od dnia premiery), ale i również przez fachową krytykę.

Zygmunt Mycielski tak pisze w Przeglądzie Kulturalnym:

„Wierchy — są dużym punktem zwrotnym, próbą nawiązania bliskiego, emocjonalnego kontaktu ze słuchaczem, próbą narzucania mu wizji wielkiego porywu".

„Życie literackie" z dn. 20.I.1952 r. zamieszcza recenzję Krzysztofa Missona z prawykonania „Wierchów", w której m.in. czytamy:

„Trudno doprawdy po jednorazowym wysłuchaniu objąć, scharakteryzować i ocenić kompozycję tak dużą, składającą się z wielu części, trudno pojąć i zrozumieć od razu konstrukcję. To tylko można było odczuć natychmiast, że powstało dzieło naprawdę świetne, jedno z najlepszych w powojennej muzyce polskiej.

O trwałej jego wartości stanowić może przede wszystkim twórczy, indywidualny stosunek do folkloru. Mimo braków jakichkolwiek cytatów z muzyki ludowej — „Wierchy" są jak najbardziej góralskie, polskie, a mimo nagromadzenia całej masy środków technicznych (Malawski odznaczał się zresztą świetną techniką już w poprzednich swych utworach) — muzyka nie gubi się w szczegółach, w robocie formalnej, lecz właśnie „bierze" przede wszystkim tym, co się w potocznym języku nazywa treścią".

Najbardziej entuzjastyczna jest jednak wypowiedź Stefana Kisielewskiego w Tygodniku Powszechnym (27.I.1952).

„Przed rozpoczęciem krytycznych analiz, opukiwań i przyczepek, zawołać tu trzeba: Chapeau bas, Hut ab! czy po swojsku: „Czapki zdjąć!" mamy tu bowiem nareszcie do czynienia z nowym dziełem polskim dużego formatu, o porywającym oddechu twórczym, „Wierchy" to owoc wielkiej inwencji, dojrzałej techniki, głębokiej świadomości i konsekwencji stylistycznej: z estrady Filharmonii powiało najautentyczniejszym napędem twórczym, wobec którego nie wiem jak uporczywy malkontent poczuć się musi rozbrojony".

Eugeniusz Papliński

Dwanaście lat minie niebawem od chwili ostatecznego ukończenia partytury „Wierchów". Kompozytor stale, przy każdej okazji podkreślał, że dzieło to pisał z myślą o wykonaniu scenicznym. Niestety wiele lat minęło, nim „Wierchy" wykonywane dotąd jedynie na estradzie koncertowej — trafiły wreszcie, w cztery lata po śmierci kompozytora, na scenę Opery Warszawskiej.

Przypadł mi zaszczyt pierwszej realizacji choreograficznej tego arcydzieła współczesnej muzyki polskiej, które wraz z „Harnasiami" Szymanowskiego stanowi najświetniejszą muzyczną wizję Podhala. Zdaję sobie sprawę z tego, że powierzono mi zadanie zaszczytne, lecz niezwykle trudne i odpowiedzialne. Każdy człowiek teatru wie, że współpraca z kompozytorem nie tylko ułatwia realizację dzieła, lecz w wyjątkowy sposób inspiruje realizatorów, będąc jedynym autentycznym przewodnikiem dla ich inwencji, szczególnie jeśli idzie o dzieło tak trudne i złożone jak „Wierchy".

Uwagi Artura Malawskiego umieszczone w partyturze „Wierchów" są bardzo lakoniczne i zwłaszcza choreograf odczuwa, ile twórczych pomysłów mógłby wnieść do realizacji scenicznej sam kompozytor. Niestety — Malawski, który zaliczył „Wierchy" do swych najbardziej osobiście przeżytych dzieł, nie doczekał scenicznej realizacji swego arcydzieła. Gorzko o tym pisać. Oto dotyczące choreografii „Uwagi kompozytora" („Wierchy", partytura PWM 1957):

„Aparat wokalny, chór i soliści, odgrywa w „Wierchach" niemal równorzędną, a często nawet ważniejszą rolę niż choreografia, dlatego powinien być bezwzględnie umieszczony na scenie, a nie za kulisami. Zespół wokalny nie może brać żadnego udziału w akcji, ale nie może też być potraktowany estradowo (...) Doskonały tekst Jana Mazura był dla mnie inspiratorem doskomponowania Wierchów (...) Dlatego przy realizacji tak scennicznej jak i estradowej Wierchów należy położyć wielki nacisk na słyszalność słowa. Ramowy program choreograficzny Wierchów jest tylko ogólnym zarysem całej kompozycji baletowej. Za punkt wyjścia dla układu choreograficznego pantomim powinna posłużyć treść poszczególnych wierszy. Pantomimy nie mogą być jednak wierną ilustracją choreograficzną tekstu, lecz mają być z nim symbolicznie związane (...) Jeżeli chodzi o sens ideowy Wierchów, to mają one opiewać słowem, muzyką i tańcem piękno przyrody Podhala i odzwierciedlać specyfikę obyczajów, gwary i psychiki górali podhalańskich (...) Balet składa się z szeregu scen obyczajowych, w których lekko zarysowana fabuła ma posłużyć za kanwę dla kompozycji choreograficznej (...)

Te tak krótkie, lapidarne jeżeli nie ogólnikowe — a zarazem wprost bezcenne uwagi musiały — niestety — zastąpić dyskusje, narady i konsultacje z kompozytorem.

Czytelnik tych słów zorientuje się bez trudu, że istotną sprawą dla Artura Malawskiego było w „Wierchach" nie „lekko zarysowana fabuła" (jeszcze „lżej" zaznaczona niż w Harnasiach, których libretto właśnie z tego powodu jest tematem sporów, dyskusji nieraz zupełnie swobodnych przeróbek) — lecz muzyczna apoteoza Podhala, jego przyrody, jego mieszkańców.

Muzyka „Wierchów" jest — również zdaniem autorytetów muzykologicznych — wspaniałą, twórczą stylizacją.

Również i wiersze Mazura są stylizacją zarówno gwary jak i form oraz specyficznego wyrazu ludowej poezji góralskiej.

Mam wrażenie, że zadaniem choreografa — powiedzmy od razu zadaniem bardzo trudnym — było znalezienie i wypracowanie takiej formuły styliza-

cyjnej, któraby w sposób dyskretny „dopowiadała" wizualnie to, co wyraża muzyka i tekst. Bowiem taniec jest w Wierchach, jeśli wolno mi jako choreografowi użyć tego porównania, jadnym z elementów „symfonicznej całości".

Tańców góralskich nie traktowałem więc „naturalistycznie", próbując znaleźć formułę stylizacyjną — dopowiadającą jak stwierdził kompozytor często nawet „ważniejsze" elementy tego wspaniałego dzieła. Starałem się więc, mając na uwadze wskazówki kompozytora, związać sceny pantomimiczne „symbolicznie" z muzyką, nie ilustrując wiernie tekstu poety.

W czasie pracy nad choreografią „Wierchów" zyskałem pewność, wbrew powszechnym niemal opiniom, iż dzieło Malawskiego właśnie na scenie odsłania swoje całe, niezwykłe wprost bogactwo wyrazowe. Nie sądzę, by czytelnik programu był istotnie zainteresowany szczegółami „kuchni choreograficznej" — których rezultat oceni niezależnie od „wyznań" choreografa.

Jestem natomiast przekonany, że warszawska premiera „Wierchów" sprawi, iż to wspaniałe dzieło Artura Malawskiego pojawi się niebawem na innych polskich scenach operowych, inaczej i być może lepiej „odczytane" przez następnych realizatorów.

Jako skromny realizator „głosu choreograficznego" wspaniałej partytury „Wierchów" starałem się w mej pracy stale kierować według drogowskazu muzyki. Byłbym szczęśliwy, gdyby okazało się, że nie oddaliłem się zbytnio od drogi, jaką muzyka „Wierchów" wskazuje realizatorom, między nimi i choreografowi.

OPERA WARSZAWSKA

DYREKTOR
BOHDAN WODICZKO

WIERCHY

BALET – PANTOMIMA

OBSADA:

MARYSIA	—	*taniec*	— Barbara Włodarczyk, Hanna Tarnawska, Elżbieta Jaroń
GÓRALKA	—	*śpiew*	— Hanna Rumowska, Halina Słoniowska, Halina Jankowska
JÓZEK	—	*taniec*	— Feliks Malinowski, Zbigniew Juchnowski, Ryszard Krawucki
HARNAŚ	—	*śpiew*	— Zdzisław Klimek, Jerzy Kulesza, Robert Młynarski
FRANEK	—	*taniec*	— Stanisław Szymański, Andrzej Ludwicki, Wacław Gaworczyk
GÓRAL	—	*śpiew*	— ANDRZEJ BACHLEDA — występ gościnny, Zdzisław Nikodem
6 GÓRALEK			— Barbara Olkusznik, Elżbieta Jaroń, Irena Basiukówna, Mariquita Compe, Barbara Gieraltowska, Bożena Zielińska
JUHASI			— Andrzej Ludwicki, Czesław Akucewicz, Janusz Smoliński, Wacław Gaworczyk, Roman Kerson, Grzegorz Strzelczyk, Mieczysław Bagiński, Zygmunt Sidło, Janusz Mazur, Zdzisław Sobczak, Ryszard Krawucki, Bogusław Wolczyński
3 GÓRALKI			— Barbara Włodarczyk, Hanna Zawadzka, Hanna Tarnawska, Bożena Gadzińska
4 GÓRALKI			— Izabella Owocówna, Barbara Zielińska, Maria Surowiak, Krystyna Mazurówna
2 KOBZIARZY			— Ludwik Małecki, Marek Pawlicki
GÓRALKI			— Alicja Podkowińska, Barbara Leśniewska, Wiesława Olkiewicz, Irena Mrówczyńska, Marta Bochenek, Wiesława Latkowska, Barbara Piekarska, Hanna Szajewska, Barbara Witkowska, Krystyna Zgórska, Jolanta Wilkońska, Olga Oleszkiewicz, Hanna Wopińska, Barbara Barska, Bożena Mirkowicz, Elżbieta Spratek, Maria Kocik, Krystyna Janowska, Barbara Mazurówna, Krystyna Kabalewska, Jadwiga Kostrzemska
GÓRALE			— Benon Dymecki, Zbigniew Polański, Janusz Dąbrowski, Henryk Rutkowski, Czesław Mette, Tadeusz Podczaski, Zdzisław Panoszewski, Ryszard Majka, Marek Almert, Zbigniew Nowocień, Edward Koperski, Rajmund Dawidziuk, Kazimierz Knol.

UCZNIOWIE I UCZENICE SZKOŁY BALETOWEJ: Elżbieta Trzcińska, Beata Kimic, Danuta Dudek, Anna Tomaszewska, Olga Niemczyńska, Anna Goch, Dagmara Albrecht, Małgorzata Bukowska. Marian Glinka, Andrzej Glegolski, Gerard Wilk, Jacek Zbrożek, Przemysław Śliwa, Przemysław Wrzosek, Henryk Dzierzbicki, Jacek Skołuda, Ryszard Semenicki.

Korepetytor baletu

JERZY SMOCZYŃSKI

Inspicjent

FRANCISZEK TUTAK

Suflerzy:

ROMUALD WALTER
MAGDA WĘŻYKÓWNA

Kierownik techniczny

FRANCISZEK PIETRZAK

Brygadier maszynistów
PIOTR TROJANOWSKI

Kierownik oświetlenia
MIECZYSŁAW STAŚIAK