MANDRAGORA MITY HARNASIE

Kurt Szymanski

MANDRAGORA
MITY
HARNASIE

KAROL
SZYMANOWSKI

W. Skoczylas, Kapele zbójników, drzeworyt 1919

WARSZAWA 1
TEATR WIELKI

TEATR WIELKI
W WARSZAWIE

Premiery
16, 17 października 1982

W MIĘDZYNARODOWYM ROKU
KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Kiedy słuchamy muzyki Karola Szymanowskiego, ogarnia nas czasami zniecierpliwienie wobec zbyt skomplikowanej faktury dzieła – zawsze jednak uderza osobliwa potęga jego twórczości. Poraża nas jego emocjonalna siła, wyraz nieprzeciętnej namiętności. Pod zmiennym pulsowaniem rytmów wyczuwamy zawsze niezwykłą indywidualność kompozytora.

Jarosław Iwaszkiewicz

Karol Szymanowski

„DLA TYCH, CO MNIE ROZUMIEJĄ..."

Jak życie nie tworzy się według jakiejś z góry przez kogoś powziętej koncepcji artystycznej, tak również i sztuka niejednokrotnie poza nią wychodzi, na tych mianowicie nagłych zakrętach, przełomowych godzinach dziejów, kiedy w łonie Człowieczeństwa wzbiera olbrzymia fala — pozornie niszcząca, w istocie swej jednak twórcza — fala dążąca niepowstrzymanie ku nieznanym brzegom: nowym ukształowaniom, nowemu wyrazowi społecznego współżycia.

W procesie twórczym ważne przede wszystkim jest — j a k, następnie dopiero — c o; żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego „duchowej wartości".

Muzyka wśród innych sztuk pięknych jest tą właśnie siłą, której przeznaczeniem jest budzić i kształtować drzemiące w każdej, najpierwotniejszej nawet duszy ludzkiej tęsknoty i dążenia do życia na wyższym poziomie świadomości. Ten jej d e m o k r a t y c z n y charakter, że użyjemy tu w braku lepszego określenia ściśle politycznego, a w innym sensie tak już wyświechtanego słowa, pozwala jej z łatwością przenikać w największe głębie społeczne, tam gdzie nie dotrze już żaden promyk najbardziej idealistycznej i wzniosłej poezji ani najpiękniejszej wizji świata, zaklętej w genialnym malarskim czy rzeźbiarskim dziele.

Któż dziś poda w wątpliwość, iż jedyną glebą, na której może wyróść prawdziwa sztuka, a więc i wielkie dzieło muzyczne, jest najbardziej głębokie i tajemnicze „paniczne" ludzkie wzruszenie wobec samego faktu istnienia? Cała rzecz w tym, w j a k g ł ę b o k i c h p o k ł a d a c h ludzkiej psychiki rodzi się to wruszenie!...

Wzruszeniu owemu może ulegać każdy głęboki, żyjący nie tylko na powierzchni życia człowiek, nie będący wszakże twórczym artystą. A jednak dzieło sztuki realizuje się jedynie w najbardziej pozytywnym, dotykalnym materiale dźwięku, słowa, czy też barwy i kształtu, którym — rzecz prosta — trzeba umieć operować.

Nie zapomnij, że muzyka sceniczna jest naprawdę czarodziejskim środkiem. Mnie się zdaje, że Ty nie zdajesz sobie z tego dostatecznie sprawy z powodów czysto zewnętrzych — mianowicie, iż nie widziałeś wprost nigdy muzyczno-scenicznego przedstawienia, które by było idealne samo w sobie...

Bohdan Pociej

INSPIRACJA A RYTM

Być może kompozytorów w ogóle, a zwłaszcza kompozytorów nowszych czasów, da się podzielić na dwie „klasy" — biorąc pod uwagę ich kompozytorską podatność na inspirację zewnętrzną. Klasa pierwsza („ekstrawertyków", „heterogeników") obejmowałaby kompozytorów — można ich również nazwać „romantycznymi" — szczególnie otwartych na różnorodność impulsów inspiracji (Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler, Strauss); wielość inspiracji jest tu wprost warunkiem tworzenia muzyki, kształtowania stylu.

Do klasy drugiej („intrawertyków", „autonomistów") zaliczaliby się kompozytorzy, nie tyle może obojętni na inspirację zewnętrzną (tak „izolowanych" twórców w ogóle nie ma), ile odczuwający jej drugorzędność, drugoplanowość wobec esencjalnych problemów muzycznej kompozycji (Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms); bądź też skupieni szczególnie wokół jednego źródła inspiracji — religijnej (Bruckner, Franck).

Karol Szymanowski należy do pierwszej klasy kompozytorów, otwartych na wielość i różnorodność impulsów zewnętrznych. *Był wielkim „pochłaniaczem" kultury, a przede wszystkim literatury* — wspomina Jarosław Iwaszkiewicz. *Zastanawiające jest, jak bardzo był wrażliwy na idee i obrazy zaczerpnięte z książek.* (...) *Rzadko który z kompozytorów był tak bardzo podatny na podniety literackie jak Szymanowski.* (J. Iwaszkiewicz: „Karol Szymanowski a literatura", w: „Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego", Warszawa 1969). Literatura, pisarstwo — artystyczne i publicystyczne — to była zresztą ta druga, po muzyce, dziedzina, którą Szymanowski czynnie uprawiał.

Stwierdzenia Iwaszkiewicza, najbardziej wiarygodnego świadka osobowości Szymanowskiego, rzucają właściwe światło na działanie samych impulsów inspiracji w hermetycznej dziedzinie komponowania muzyki. *Ośmielę się stwierdzić, że o ile na przykład chodzi o podróże włoskie (sycylijskie) i ich wpływ na Szymanowskiego, to pobudziły one jego twórczość nie bezpośrednio, a dopiero przez swe odbicie w książkach.* (Iwaszkiewicz, op. cit.).

„Odbicie w książkach". Wynikało by więc z tego, że cała wrażliwość Szymanowskiego na uroki świata i sztuki, całe jego uczulenie na piękno, intuicja estetyczna, zanim „trafiły do dźwięku" moderowały się swoiście, „intelektualizowały" w pośredniczącej strefie słów, zdań, sądów, wyglądów, obrazów literackich. To by też podważało obiegowy pogląd o „sensualizmie" jako istotnej właściwości stylu Szymanowskiego. Podkreślmy tu moment bardzo ważny: to działanie — pośredniczące i bezpośrednie — strefy literackiej pojęciowo-obrazowej na muzykę nie było li tylko prostym działaniem (na modłę romantycznej programowości — estetyki poematu symfonicznego) pobudzającym obrazową, malarską wyrazistość muzyki (czy jej literacko-narracyjną opisowość); ono przede wszystkim muzykę, poprzez słowo-pojęcie intelektualizowało, wychładzało (acz nigdy do stopnia anty-romantycznej kostyczności) jej romantyczną żarliwość emocjonalną.

Szymanowski należał do grona kompozytorów wybitnych, obdarzonych wyjątkową zdolnością czysto kompozytorskiego organizowania i przetwarzania różnorodnych impulsów zewnętrznej inspiracji. W żadnym wypadku nie pisał muzyki „literackiej", „malarskiej" czy „krajobrazowej" — jeśli by pod tymi terminami rozumieć dominację momentów zewnętrznych (heteronomicznych, „transcendentnych") nad swoistością i autonomią dzieła muzycznego. Słowo-pojęcie, idea filozoficzna, obraz literacki, piękno wizualne zmysłowe i piękno umysłowe — to wszystko jedynie wzbogacało tę hermetyczną warsztatową sferę komponowania muzyki, której odrębności był Szymanowski doskonale świadom.

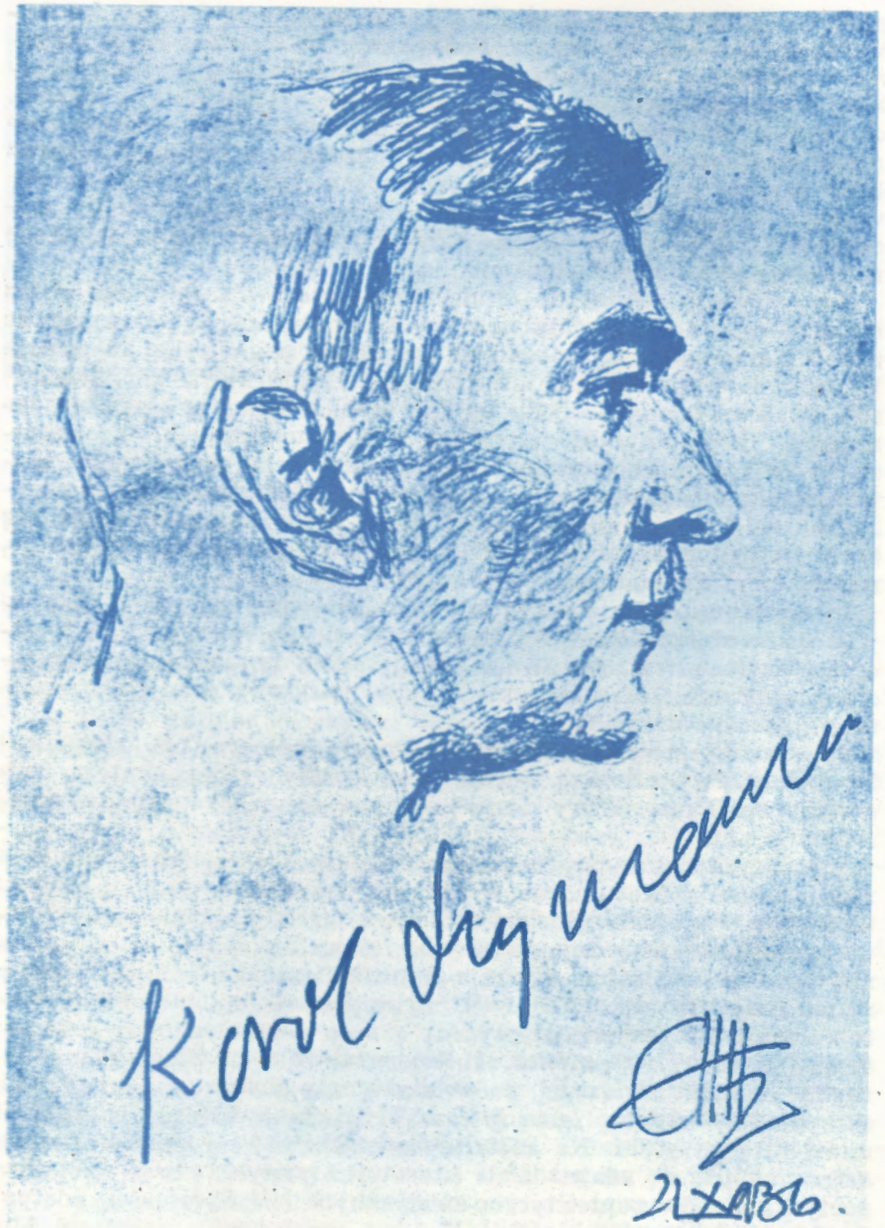
Interesujące jest śledzić, jak owa różnorodna inspiracja, odbijająca się w sferze literackiej, przyczynia się do rozwijania w twórczości Szymanowskiego dwóch zasadniczych porządków rytmu — sfer organizacji ruchu muzyki. Możemy to obserwować na przykładzie *Mitów* i *Harnasiów*.

Jak żaden może kompozytor pierwszej połowy XX wieku był Szymanowski podzielony między dwa światy rytmu; synteza tych dwóch porządków należy do najcenniejszych odkryć jego twórczości.

Z jednej strony mamy więc porządek, czy modus rytmu, dla którego wzorów szukać można w naturze, przyrodzie, życiu, ale równocześnie i w duchu, duchowości: ruch, rytm ponad kreską taktową; przepływ swobodny, płynięcie, falowanie, delikatne pulsowanie, asymetryczność, ametryczność; ustawiczna zmienność formuły rytmu (stopy rytmicznej). Jest to rytm „impresjonistyczny" — także (częściowo) „ekspresjonistyczny" — o romantycznym rodowodzie. Domena *III Symfonii, I Koncertu, Mitów*. Sfera rytmu — ruchu muzyki związana z kwietystyczno-ekstatyczną melodyką skrzypiec — słynną „gorącą frazą" Szymanowskiego, naczelnym idiomem jego stylu. Na kształtowanie, rozwój i rozrost tej sfery najsilniej, jak się zdaje, działa literatura: poetycki obraz, metafora poetycka stanów panteistyczno-mistycznych (*III Symfonia*), poetycka fantastyka, nadrealność (*I Koncert* inspirowany wierszem Micińskiego *Noc majowa*), archetyp greckiego mitu: *Aretuza, Driady i Pan, Narcyz*.

Dlaczego literatura właśnie tak „rozluźniająco" czy wyzwalająco na muzykę oddziaływuje? A zauważmy, że w wymienionych utworach Szymanowskiego inspiracja literacka, poetycka idzie do muzyki bynajmniej nie od strony wiersza rytmicznie regularnego i rymowanego (nawet rymowany wiersz Micińskiego ma nieregularną zmienną metrykę).

Nietrudno dostrzec tu oddziaływanie zmiennego, swobodnego rytmu narracji literackiej — poetyckiej prozy — konkretyzacji li-



terackich obrazów. Tym inspirującym nie musi być zresztą koniecznie utwór, czy fragment literacki całkowicie skonkretyzowany, w całej przejawiającej się w czytaniu polifonii swoich zasadniczych warstw (brzmienia, sensy, wyglądy, przedmioty przedstawione — według klasyfikacji Ingardena). Wystarczy tu jakby zarys obrazu literackiego, jego idea; wystarczy może pewne pojęcie, czy zdanie kluczowe sugerujące obraz, ewokujące swoistą aurę. Tak jest, myślę, w wypadku *Mitów*. Mamy tu trzy wybrane idee mitologicznych obrazów czy scen, osnutych wokół mitologicznych postaci: nimfa Aretuza przemieniona w źródło; Narcyz, kontemplujący miłośnie własne odbicie; bożek Pan igrający z nimfami (driadami). Taka idea — esencja mitycznej fabuły, wydarzenia — inspiruje jakby jeden znakomity kompozytorsko pomysł, z którego wysnuwa się w sposób swobodny, rytmicznie rozluźniony, cały utwór.

A oto drugi porządek rytmu, rozrastający się w muzyce Szymanowskiego pod koniec lat dwudziestych, a którym zdominowane są niemal bez reszty *Harnasie*.

Rytm manifestujący dobitnie swoją obecność, realność; rytm eksponowany i agresywny; rytm silnie związany, z tendencją do obsesyjnej wręcz regularności (stara zasada ostinato!) i wewnętrznej symetrii, symetryczności; rytm twardy i kanciasty („kwadratowy"), rzeczowy, w miarę „dziki", obiektywny. Rytm, którego rdzeniem jest motoryka (czyli regularność najprostsza, elementarna); a wszystkie liczne napięcia rytmu mają charakter synkopowy, powstają jako odchylenia („zakłócenia") od pierwotnego wzorca.

Jeśli powiemy, że ten modus rytmu silnie związanego ma swe źródło w „nowoczesnym" ruchu maszyny i pojazdu mechanicznego, będzie to tylko w części prawdą. Fascynacja maszynizmem, urbanizmem, komunikacyjnym przyspieszeniem, inwazja techniki i jej wpływ na wyobraźnię artystyczną już w pierwszych latach naszego wieku — to niewątpliwie bardzo pobudziło ów modus związanego rytmu. Niemniej jego źródła muzyczne są bardzo stare, a ich poszukiwanie zmusza nas do ciągłego cofania się wstecz: balety Strawińskiego; scherza, marsze, tańce Mahlera; scherza Brucknera; Brahmsowskie synkopy; ostre pulsacje, wyraziste ciągi rytmiczne, rytmy marszowe i rytmy taneczne idące skroś całej wielkiej muzyki XIX wieku; inwazja energii rytmu u Beethovena; regularny, wartki i wyrazisty puls rytmiczny klasycyzmu; motoryka i taniec — inwazja ruchu — rytmu wiązanego w muzyce baroku; puls taneczny muzyki renesansu; ostra pulsacja rytmiczna tańców średniowiecza; średniowieczne modi, tropy i stopy rytmiczne. Cofamy się jeszcze głębiej i jeszcze dalej wstecz do poetyckich wspólnych źródeł muzyki, do starożytnej synkretycznej unii poezji, muzyki, tańca — trójjedynej chorei. Istnieje więc w człowieku tajemnicza, archaiczna potrzeba takiej właśnie ekspresji rytmu związanego, ścisłego i regularnego. I ten zresztą modus ruchu — rytmu ma swoje pierwotne zakorzenienie w rytmie biologicznym (puls krwi — bicie serca — skurcz i rozkurcz — napięcie i odprężenie: arsis i thesis). Sama zaś czysta ekspresja rytmu regularnego, stałego uzyskać może sens magiczny. Rytm związany jest rytmem energii i „woli mocy": jego zadaniem jest niejako przymusić słuchacza, „zniewolić" go (w sensie estetycznie dodatnim) do przyjęcia muzyki, narzucić mu formę muzyczną. Jest to rytm istotnie i elementarnie formotwórczy.

Ten modus rytmu musiał szczególnie pociągać Szymanowskiego, jako że nie był mu wrodzony; cała jego miękka, subtelna, niuansowa natura wydaje się raczej zestrojona z tamtym rytmem, swobodnym, rytmem wrażenia estetycznego i refleksji, uczucia i myśli, intuicji i namysłu, rytmem lektury i konkretyzacji obrazu poetyckiego. Szymanowski, którego osobowość artystyczna ukształtowała się w Proustowskiej epoce literatury i piękna przerafinowanego,

w miarę jak ta epoka odeń się oddalała, tym bardziej pragnął odświeżenia w innej sferze rytmu obiektywnego. Czy w *Harnasiach* i *IV Symfonii*, gdzie ten drugi rytm najbardziej panuje, był Szymanowski może mniej sobą? Bynajmniej! Muzyka tych dzieł — czujemy to natychmiast — nie jest ani na jotę mniej osobista, niż muzyka *III Symfonii*, *I Koncertu* czy *Mitów*. Zmieniają się tylko źródła i rodzaje inspiracji — z literackich na rdzennie muzyczne. Dzieła przeniknięte i zdominowane rytmem związanym z metrycznie regularnym pobudzone zostały impulsami idącymi z dwóch głównie źródeł: od góralskiego folkloru muzycznego i z muzyki Strawińskiego, którego twórczość i estetykę Szymanowski niezwykle wysoko cenił. Bardziej więc niż w utworach wcześniejszych, z poprzedniego okresu twórczości czuje się teraz w muzyce Szymanowskiego wpływy, obecność muzycznych wzorów z zewnątrz.

I nie jest bynajmniej tak, że Szymanowski tę drugą sferę rytmu odkrywa dopiero po pierwszej wojnie światowej i opuszczeniu Tymoszówki. Wtedy tylko ona mu się szczególnie rozrasta. On natomiast o niej wie dobrze, i czuje tej sfery wyjątkową atrakcyjność dla swojej twórczości, zanim jeszcze pozna muzykę Strawińskiego, zanim zafascynuje się tak głęboko muzyką góralską.

Że tak było — świadczą miejsca przeniknięte osobliwym dreszczem rytmicznego ożywiania w *III Symfonii* i *I Koncercie;* świadczy też ostatni utwór z cyklu *Mity* (*Driady i Pan*) w swoim znakomitym zespoleniu, syntezie ostrości harmonicznej- współbrzmieniowej z wyrazistością wartkiego rytmu.

Bohdan Pociej

Irena Turska

TRUDNE LOSY BALETÓW SZYMANOWSKIEGO

W ubogiej ilościowo polskiej twórczości baletowej dzieje dwóch baletów Karola Szymanowskiego stanowić mogą przykład, jak trudne i niepewne były losy sceniczne tego rodzaju utworów. Wprawdzie z wystawieniem swego pierwszego baletu-pantomimy, *Mandragory* nie miał kompozytor większych kłopotów, ale też nigdy nie ujrzał go już ponownie na scenie. Dopiero po upływie 40 lat *Mandragora*, skomponowana jako wstawka baletowa w III akcie komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*, zyskała prawo obywatelstwa jako samoistny utwór sceniczny.

Do *Mandragory* Szymanowski nie przywiązywał zresztą większego znaczenia, nazywał ją *arlekinadą, miłym wesołym utworkiem*, który napisał w ciągu 10 dni na zamówienie Teatru Polskiego w Warszawie. Jako autorzy libretta tej *pantomimy w trzech sprawach*, osnutej wokół miłosnych perypetii postaci z commedii dell'arte, figurują dwaj reżyserzy dramatyczni, Ryszard Bolesławski i Leon Schiller; skądinąd wiadomo jednak, że w opracowaniu scenariusza brał również udział kompozytor, zasięgając rady u swego kuzyna, Feliksa Zbyszewskiego, który był wówczas aktorem Teatru Polskiego. *Mandragora* zrodziła się więc w kręgu teatru dramatycznego, zapewne bez konsultacji z choreografem, co spowodowało różne trudności w późniejszych jej wystawieniach jako osobnego baletu. Powstaniu jej nie towarzyszyła bowiem żadna koncepcja choreograficzna, która stanowiłaby punkt wyjścia realizacji scenicznych. Pierwsze opracowanie *Mandragory* zlecono marnemu raczej baletmistrzowi, bardziej znanemu i cenionemu jako pedagog, Kazimierzowi Łobojko. W latach 1918—1925 prowadził on w Warszawie własną szkołę baletową, której uczennice i uczniowie wystąpili w *Mandragorze* obok aktorów Teatru Polskiego. Premiera odbyła się 15 czerwca 1920 roku w scenografii Wincentego Drabika. Rolę Kolombiny kreowała aktorka Zofia Modrzewska.

Opracowanie tej wstawki baletowej do nowej muzyki było śmiałą innowacją, gdyż tradycja nakazywała zachowanie oryginalnej muzyki Lully'ego. Faktu tego nie omieszkali podkreślić recenzenci, zarzucając teatrowi naruszenie czystości stylu molierowskiej komedii oraz nadmierne rozbudowanie wstawki. Na łamach „Gazety Warszawskiej" St. Pieńkowski pisał: *Pantomima* (...) *rozrosła się do rozmiarów samoistnej i cyrkowo-pretensjonalnej budowli, która przysłoniła i przygniotła komedię.* (...) *Duże to, huczne, barwne,*

zawikłane, zabawne — owszem, pomysłowe, mające swoją wartość muzyczną i pantomimową (...) Dziwne jednak, że panowie Szymanowski i Bolesławski nie dostrzegli tego braku perspektywy w stosunku do komedii — oni artyści.

Inne teatry nie kwapiły się więc z ponowieniem eksperymentu i partytura *Mandragory* poszła jakby w zapomnienie. W 1925 roku wystawiono ją wprawdzie w Operze Chicagowskiej w choreografii Adolfa Bolma i scenografii Nikołaja Riemizowa, lecz spektakl ten nie był zapewne ważkim wydarzeniem artystycznym, gdyż brak o nim bliższych informacji w literaturze baletowej.

W 1961 roku zainteresowała się *Mandragorą* choreografka Opery Bałtyckiej w Gdańsku, Janina Jarzynówna-Sobczak, uznając, że utwór ten może zyskać nową wartość sceniczną w formie niezależnego od komedii spektaklu. Nową scenografię zaprojektował Wowo Bielicki, kierownictwo muzyczne objął Jerzy Katlewicz. W rolach głównych wystąpili: Zygmunt Kamiński (Król), Tadeusz Zlamal (Królowa), Lidia Skrzypkówna (Kolombina), Waldemar Gajewski (Arlekin), Kazimierz Regliński (Kapitan).

W dwa lata później Witold Gruca opracował choreograficznie *Mandragorę* na zamówienie Filharmonii Narodowej i zaprezentował ją w Teatrze Rozmaitości, a w 1966 roku powtórzył swą wersję w Teatrze Wielkim. Zarówno Jarzynówna, jak i następni realizatorzy *Mandragory* stosowali się do wyznaczonego w scenariuszu schematu akcji: Królowa kocha Króla, Król kocha Kolombinę, Kolombina kocha Arlekina, Arlekin kocha Kolombinę. Do tego czworokąta nawiązał więc znów Gustaw Klauzner, gdy *Mandragora* powróciła w 1979 roku na scenę Opery Bałtyckiej, tym razem w scenografii Jana Bernasia. W marcu 1982 roku Teresa Kujawa choreografia) i Józef Napiórkowski (scenografia) przygotowali *Mandragorę* w Operze Wrocławskiej i ta wersja wchodzi obecnie do repertuaru naszego teatru jako ósma z kolei realizacja sceniczna pierwszego baletu Karola Szymanowskiego.

W balecie tym nie ziściły się marzenia Szymanowskiego o światowej karierze jego dzieł scenicznych. Jarosław Iwaszkiewicz w swej książce „Harnasie Szymanowskiego" (PWM, 1964) wspomina o fascynacji kompozytora produkcjami Baletów Rosyjskich Diagilewa i o wyrażanych nadziejach, że właśnie jakiś utwór Szymanowskiego, oparty na polskim folklorze, znajdzie w tym sławnym zespole kształt sceniczny równy baletom Strawińskiego. Iwaszkiewicz przypuszcza więc, że te nadzieje i marzenia stały się impulsem powstania drugiego baletu Szymanowskiego. Jednakże droga od pomysłu do realizacji scenicznej *Harnasiów* była długa, żmudna i najeżona wieloma trudnościami.

Jak wynika z korespondencji Szymanowskiego, projekt skomponowania baletu góralskiego zrodził się już w rok po premierze *Mandragory*. W liście z Zakopanego do matki kompozytor pisał: *Układam tu parę frajd góralskich z muzyką.* W latach następnych są już w listach wzmianki o projektowanym wystawieniu *Harnasiów* w Operze Warszawskiej, ale już w 1930 roku, w liście do muzykologa i działacza, Janusza Miketty, czytamy: *Śpieszę tu z „Harnasiami" bo Schiller chce to zrobić we Lwowie. Na Warszawę (...) nie ma co liczyć.* Szymanowski spodziewał się przy tym, że Schiller wystawi wzorcowe przedstawienie, które *można będzie kopiować na innych scenach (jak np. „Pietruszkę") — bez tego nie sposób*

myśleć o zagranicy (list do siostry Zofii). W ślad za tym pojawiają się też akcenty gorzkiego zawodu pod adresem dyrektora warszawskiej Opery, Emila Młynarskiego.

Szymanowski komponował *Harnasie* w latach 1923—1931, posługując się wielokrotnie przerabianym scenariuszem, nad którym pracował wspólnie z literatem Jerzym Rytardem (recte Mieczysławem Kozłowskim) i jego żoną, góralką Heleną Gąsienica-Roj (Kozłowską-Rytardową), organizatorką góralskich zespołów śpiewaczych i tanecznych. Sprawa autorstwa libretta nie jest wszakże całkowicie wyjaśniona, gdyż Iwaszkiewicz wspomina, że kompozytor zwracał się także do niego *z prośbą o nadanie ostatecznego scenicznego kształtu jego pomysłowi*. I znów więc nowy balet rodził się bez udziału choreografa. Pierwsze rozmowy z Serge Lifarem odbyły się dopiero w 1933 roku w związku z projektem wystawienia *Harnasiów* w Operze Paryskiej. Lifar przyjechał wówczas do Zakopanego, by zapoznać się z folklorem góralskim. Sprawa realizacji baletu w Paryżu ulegała jednak ciągłej zwłoce.

Tymczasem *Harnasiami* zainteresował się Teatr Narodowy w Pradze, gdzie reżyserem był wówczas Polak, Józef Munclinger. Przeprowadził on szereg konsultacji z Leonem Schillerem i to prawdopodobnie oni zmienili wtedy finał *Harnasiów* na III obraz baletu. Iwaszkiewicz zaprzecza pogłoskom, jakoby obraz ten został napisany na życzenie Lifara.

Prapremiera *Harnasiów* pod czeskim tytułem *Zbojnici* odbyła się 11 maja 1933 roku w Narodnim Divadle. Choreografię opracowała niezbyt przez czeskich historyków baletu ceniona Jelizaveta Nikolska, scenografię projektował Václav Pavlik, kierownictwo muzyczne sprawował Józef Charvat, reżyserował Józef Munclinger. Nikolska zarezerwowała dla siebie rolę Narzeczonej, Harnasiem był jej stały partner (oboje byli emigrantami rosyjskimi), atletycznej budowy Andrej Drozdov, Narzeczonym czeski tancerz Karel Pirnik. Mimo zastrzeżeń, jakie budzić mogła ta obsada i zapewne mało interesująca choreografia, Szymanowski był z tego spektaklu zadowolony. W liście do matki pisał o wykonaniu: *Otóż było ono co najmniej w 70—80 procentach d o s k o n a ł e! Oczywiście pod każdym względem (orkiestralnym, scenicznym, dekoracyjnym) były pewne braki, ale jakże osiągnąć to idealne przedstawienie!* (...) *Grupa Harnasiów była znakomita — 2. obraz, zwłaszcza ta bójka i awantura — wprost świetna. Tak że na ogół jestem bardzo zadowolony, przy tym wzruszył mię wprost pietyzm, z jakim się cały personel do tego odnosił. Nie mówię już nawet o Munclingerze, który wprost olbrzymią pracę włożył w wyreżyserowanie tego i czuwał (jako Polak), żeby nie było zbyt jaskrawych nonsensów (pod względem kostiumów, sposobu tańca etc.). On zna góralszczyznę, zresztą to pogranicze słowackie oczywiście bardzo zbliżone jako muzyka, taniec, nawet pewne szczegóły ubioru. Publiczność oczywiście rozumiała to — jako coś bardzo zbliżonego — dlatego to doraźne ogromne powodzenie i wywoływania mię.*

Po tym sukcesie praskim czekały jednak kompozytora wielorakie trudności i kłopoty z inscenizacją paryską. Dekoracje i konstiumy miała projektować Zofia Stryjeńska, ale *trochę się jej obawiamy*, pisał Szymanowski. A o Lifarze: *To jest facet, z którym niełatwo mieć do czynienia.* W końcu oprawę scenograficzną powierzono Irenie Lorentowicz, reżyserować miał Leon Schiller, który

wciąż odwlekał swój przyjazd do Paryża. Piętrzące się trudności starali się usuwać, bądź łagodzić opiekujący się przygotowaniem *Harnasiów* poeta Jan Lechoń, wówczas attaché kulturalny polskiej ambasady, i Anatol Mühlstein, minister pełnomocny Polski w Paryżu. Data premiery była jednak wciąż nie ustalona i wielokrotnie odkładana.

Po wielu jeszcze perturbacjach odbyła się ona wreszcie 27 kwietnia 1936 roku z Serge Lifarem w roli Harnasia, Jaqueline Simon (Narzeczona) i Nikołajem Efimowem (Narzeczony). Dyrygował Philippe Gaubert. Szymanowski tak relacjonował matce swe wrażenia: *Śpieszę więc, żeby powiedzieć, że premiera była sukcesem nad wszelkie spodziewanie. Pełny teatr najlepszej publiczności — po końcu niekończące się oklaski — nastrój wspaniały, bo rzeczywiście przedstawienie nad wszelki wyraz piękne — orkiestra i chóry znakomite i wszystko szło jak z płatka.* Był to jednak w istocie sukces jednego wieczoru, na następnych dwóch przedstawieniach frekwencja osłabła, po czym dekoracje spłonęły i balet nie został już wznowiony. Nadzieje Szymanowskiego, że *„Harnasie" powoli rozpełzną się po różnych scenach* znów zostały zachwiane, mimo pochlebnych opinii polskich artystów, którzy widzieli paryski spektakl. W III zeszycie „Muzyki" (1936) Tadeusz Szeligowski pisał: *Z takiej reprezentacji baletu polskiego można było rzeczywiście być zadowolonym. Zwłaszcza że Lifar przygotował widowisko pod względem stylowym niezwykle starannie. Dłuższy pobyt w Zakopanem uchronił Lifara od popadnięcia w silniejsze reminiscencje baletu Diagilewa (...) Było to zadanie dla rosyjskiego baletmistrza trudne, dla „Harnasiów" zaś — niebezpieczne (...) Na szczęście reminiscencje były dalekie i widoczne tylko dla subtelnego oka. Rzecz inna, że styl polski w Harnasiach paryskich jeszcze się nie urodził. Może któraś z polskich oper zdobędzie się na wystawienie tego baletu i na jego tle spróbuje rozwiązania stylu baletu polskiego.*

Apelu tego nie podjęły polskie teatry a Szymanowski nie doczekał już dwóch następnych premier zagranicznych w 1937 roku: w październiku w Narodnem Pozorište w Belgradzie, gdzie pod tytułem *Hajduci* powtórzyła swą praską wersję Nikolska, oraz w listopadzie w hamburskiej Staatsoper, w której autorką choreografii była Helga Swendlung a projektantem scenografii Wilhelm Reinking.

Polska prapremiera *Harnasiów* odbyła się dopiero 9 kwietnia 1938 w poznańskim Teatrze Wielkim za dyrekcji Zygmunta Latoszewskiego. Drugą część wieczoru wypełnił *Ognisty ptak* Strawińskiego. Inscenizację i choreografię opracował Maksymilian Statkiewicz, scenografię Zygmunt Szpingier. Pierwszym polskim Harnasiem był Jerzy Kapliński, w roli Narzeczonej wystąpiła Zofia Grabowska, w roli Narzeczonego Mieczysław Sawicki. Krytycy podzielali entuzjazm premierowej publiczności. Już następnego dnia recenzent „Kuriera Poznańskiego" stwierdzał: *Wystawienie „Harnasiów" zapisze też sobie nasz Teatr Wielki i jego zespoły orkiestralne (Z. Latoszewski) oraz baletowy (M. Statkiewicz) do najpoważniejszych osiągnięć artystycznych.* W dokładnej analizie spektaklu, zamieszczonej w nr. 17 „Kultury" Jerzy Korab (Młodziejowski) pisał: *Scenariusz baletowy powstał w pomyśle p. Maksymiliana Statkiewicza po długich rozważaniach i studiach. Wiedział on aż nadto*

dobrze, że Szymanowski dał muzykę trudną; zwłaszcza pierwszy obraz, w którym rytmy iście taneczne są nader rzadkie, wymaga gruntownego wczucia się w sytuację. Z sielanki w pogodny letni dzień należy stworzyć koncepcję taneczną, która byłaby mocnym kontrastem do wspaniałej sceny wnętrza góralskiej izby podczas wesela. (...) Ten właśnie kontrast pożądany udał się w zamierzeniach p. Statkiewicza najzupełniej. W drugim zaś obrazie *Bójka w szczegółowym opracowaniu p. Statkiewicza była niesłychanie sugestywna. (...) Harnaś posiadał wymaganą powagę i hieratyczność. Panna młoda (p. Zofia Grabowska) miała śliczne suknie i bardzo sugestywną mimikę (...) Cały zespół baletowy starał się o możliwie największą naturalność gestów i ruchów.*

W Polsce Ludowej do tradycji *Harnasiów* nawiązał znów w 1947 roku Teatr Wielki w Poznaniu, wystawiając je w choreografii Jerzego Kaplińskiego i czarno-białych, imitujących ludowe drzeworyty, dekoracjach Stefana Janasika. Kapliński kreował ponownie główną rolę Harnasia obok Barbary Bittnerówny i Mariana Żmudy.

Następnie odbyło się jeszcze dziewięć premier *Harnasiów* w polskich teatrach operowych:

1952 Państwowa Opera w Warszawie, choreografia Stanisław Miszczyk, scenografia Andrzej Stopka;

1960 Opera Bałtycka w Gdańsku, choreografia Janina Jarzynówna-Sobczak i Edward Dobraczyński, scenografia Wowo Bielicki i Jacek Żuławski;

1964 Teatr Muzyczny w Krakowie, choreografia Eugeniusz Papliński, scenografia Andrzej Majewski;

1966 Teatr Wielki w Warszawie, choreografia Eugeniusz Papliński, scenografia Irena Lorentowicz;

1969 Państwowa Opera we Wrocławiu, choreografia Eugeniusz Papliński, scenografia Irena Lorentowicz;

1969 Państwowa Opera w Poznaniu, choreografia Eugeniusz Papliński, scenografia Andrzej Sadowski;

1970 Teatr Wielki w Łodzi, choreografia Witold Borkowski, scenografia Adam Kilian (wznowienie w 1976 r.);

1978 Teatr Wielki w Łodzi, choreografia Zbigniew Kiliński, scenografia Izabella Konarzewska i Adam Kilian;

1982 Państwowa Opera we Wrocławiu, choreografia Teresa Kujawa, scenografia Józef Napiórkowski.

W tym okresie dwa teatry zagraniczne wystawiły również *Harnasiów:* Statni Davidlo w Morawskiej Ostrawie (1949) i Komische Oper w Berlinie (1957).

Sceniczne realizacje *Harnasiów* przybierały różne kształty, od wiernej niemal rekonstrukcji góralskiego folkloru do subtelnej i wyrafinowanej jego stylizacji, od surowej prostoty inscenizacji i scenografii do barwnego, hucznego widowiska baletowego, i wreszcie od mocno zarysowanego konfliktu dramatycznego do dyskretnej narracji, pozostawiającej główne miejsce tanecznym środkom wyrazu.

Specyficzny rodzaj techniki kompozytorskiej Szymanowskiego i drugorzędna w jego muzyce rola motoryki tanecznej sprawiały realizatorom jego baletów wiele trudności w tłumaczeniu ruchem treści dźwiękowych. Dlatego też zapewne tak niewielu choreografów (m.in. Conrad Drzewiecki, Witold Gruca) odważyło się sięgać do pozabaletowej twórczości kompozytora. W 1963 roku Balet Miniatur przy Operze Bałtyckiej podjął ambitne zadanie baletowej adaptacji *Masek* i *Mitów* Szymanowskiego. Autorami jej byli Janina Jarzynówna-Sobczak i Zygmunt Kamiński, kostiumy zaprojektowała Józefa Wnukowa, wystąpili zaś: Joanna Górska (Aretuza) i Zygmunt Jasman (Alfejos), Bronisław Kropidłowski (Narcyz), Alicja Boniuszko (Driada) i Tadeusz Zlamal (Pan). Drugą wersję baletową *Mitów* stworzyła Teresa Kujawa w Operze Wrocławskiej (1982), powierzając główne role Franciszkowi Knapikowi i Bogusławowi Śliwińskiemu (Efeb), Alicji Helt i Alicji Jaskule (Aretuza) oraz Ewie Aksamitowskiej i Ewie Zając (Echo). Wersja ta wraz z *Mandragorą* i *Harnasiami* wchodzi obecnie na scenę naszego Teatru Wielkiego.

Irena Turska

Metafizyczne, ponadzmysłowe wartości muzyki Szymanowskiego stanowią dominantę jego odrębności twórczej, której podobnej nie znajdujemy ani u Strawińskiego, ani u Prokofjewa, Bartoka, Ravela, Schönberga — może jedynie u Albana Berga. Emocjonalność tej muzyki, romantyzm każdej kadencji, liryzm wykwitły z podłoża słowiańskości — oto cechy, które przy całym mistrzostwie i oryginalności w opracowaniu materiału dźwiękowego odbiegają od psychiki twórczości dzisiejszej, gdyż są właściwie zapowiedzią jutra. W Szymanowskim płynie ukryty nurt wielkiej muzyki, tej, która jest praludzka, tej która wzrusza.

Zbigniew Drzewiecki

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I klasy

ROK ZAŁOŻENIA 1833

Dyrektor naczelny i artystyczny
ROBERT SATANOWSKI

Karol Szymanowski

MANDRAGORA
MITY
HARNASIE

Inscenizacja i choreografia
TERESA KUJAWA

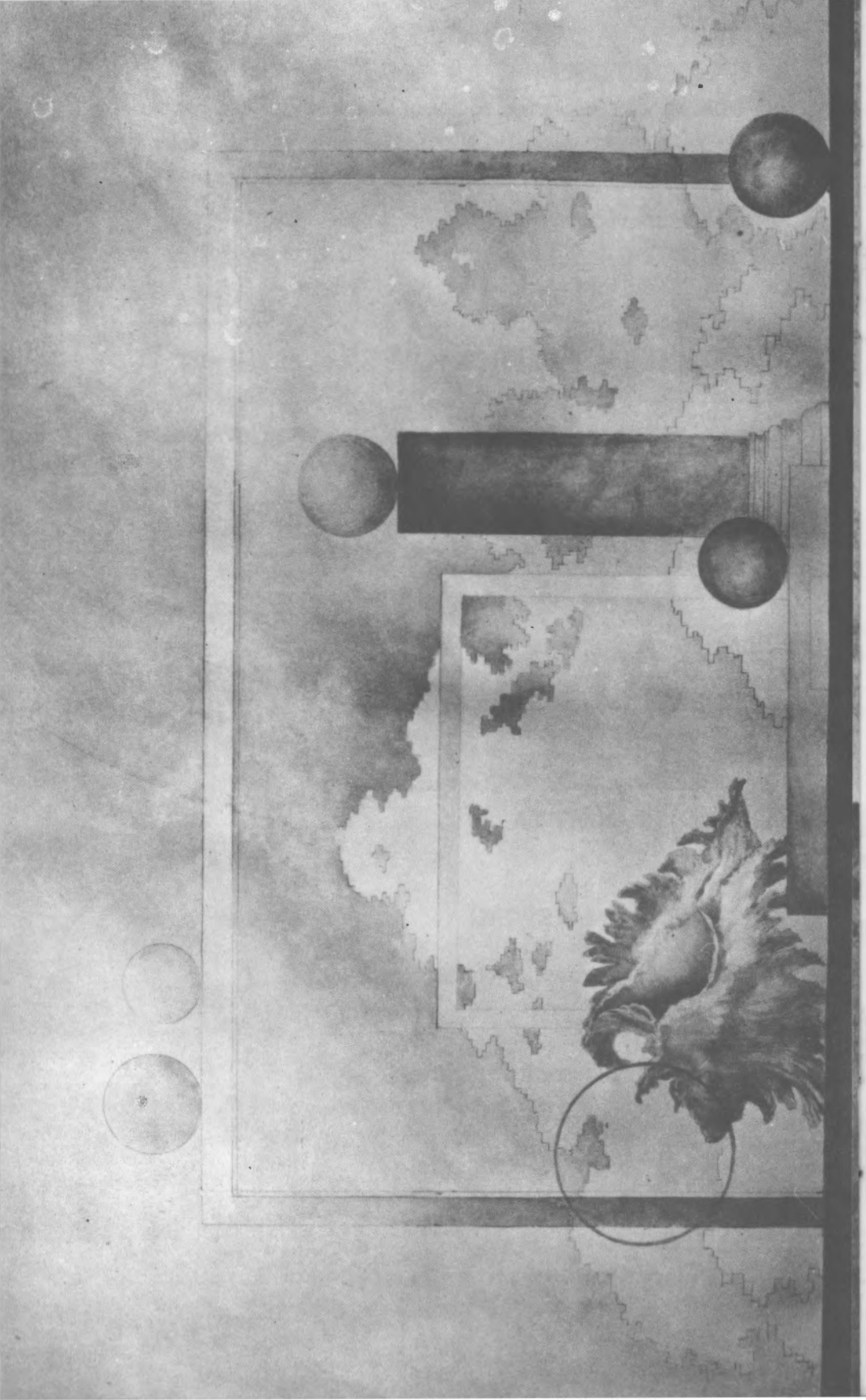
Scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo muzyczne
ROBERT SATANOWSKI

Kierownictwo chóru
HENRYK GÓRSKI

Kierownictwo baletu
EMIL WESOŁOWSKI

premiery 16, 17 października 1982



MANDRAGORA

Balet-pantomima w trzech sprawach

Libretto:

Ryszard Bolesławski i Leon Schiller

OBSADA:

KRÓL — Marek Almert, Ryszard Krawucki

KRÓLOWA — Elwira Piorun
Zofia Rudnicka

KOLOMBINA — Kama Akucewicz, Danuta Borzęcka

ARLEKIN — Bogdan Cholewa, Krzysztof Słoń

ARLEKIN — tenor — Paulos Raptis, Krzysztof Szmyt, Piotr Wnukowski

KAPITAN — Stanisław Dębicki, Piotr Morawiec, Bogdan Tużnik

DOKTOR — Witold Kiwacz, Krzysztof Majowski

PAPUGA — Beata Krajewska, Beata Mikołajczyk

MR JOURDAIN — Cezary Ciągło, Krzysztof Kalita

EUNUCH — Walery Karulis, Arkadiusz Stępień

SPRAWA I

Król nudzi się. Wszelkie wysiłki Królowej, aby go rozweselić, wywołują tylko jego wściekłość. Wbiega Eunuch, który z emfazą relacjonuje Królowi jakieś wydarzenie. Na znak dany przez Króla, Eunuch wybiega i przyprowadza Kolombinę. Król wpada w zachwyt, a zazdrosną Królową każe zamknąć w klatce z papugą. Na prośbę Króla Kolombina zaczyna tańczyć. Nagle zza kulis słychać głos Arlekina. Kolombina nadsłuchuje, twarz jej się rozwesela. Tańczy dalej taniec pełen wdzięku i zalotów. W czasie tańca Kolombina ogołaca Króla z kosztowności. Król, będąc u szczytu adoracji, sam puszcza się w pląs. Królowa szaleje z rozpaczy i gniewu. Król uprowadza Kolombinę, która idzie za nim z pogardliwym uśmiechem. Rozwścieczona Królowa błaga o pomoc przechodzącego Eunucha. Eunuch uwalnia Królową, która w zabawnych podskokach ucieka.

SPRAWA II

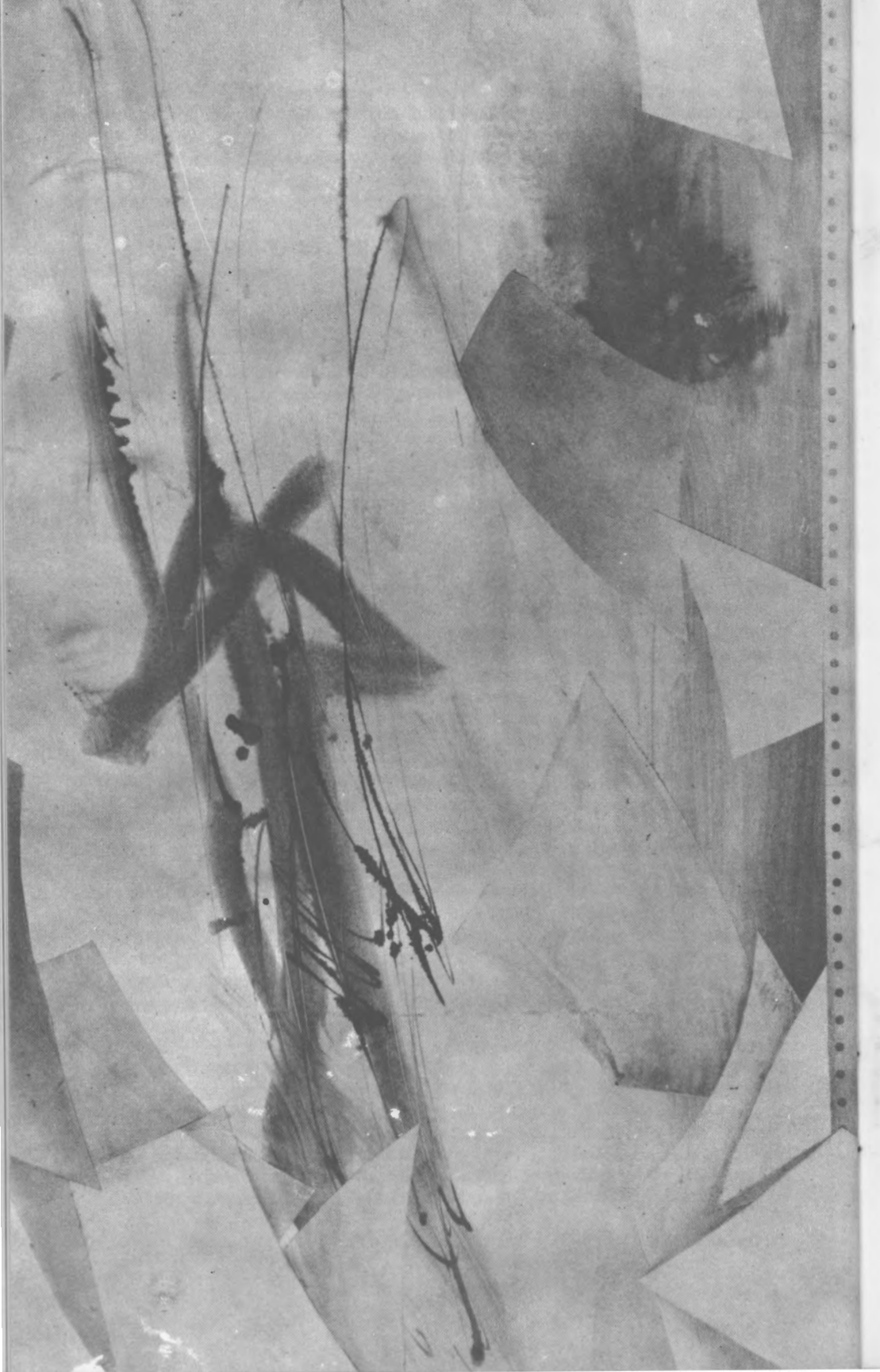
Brzeg morski. Burza. Rozbity okręt. Arlekin, Doktor i Kapitan, pomagając sobie wzajemnie wydostają się na brzeg. Arlekin błaga dzielnego Kapitana o pomoc w oswobodzeniu Kolombiny. Kapitan, wywijając z brawurą mieczykiem, zamierza wyruszyć po uwięzioną dziewczynę. W wieży ukazuje się Kolombina, która skarży się na swoją niedolę i błaga o ratunek. Kapitan z mieczem wzniesionym rzuca się naprzód, ale w wieży ukazuje się nagle Król. Przerażony Kapitan pada zemdlony. Doktor śpieszy mu z pomocą. Zza kulis skrada się Królowa, która daje Arlekinowi olbrzymi klucz do wieży, gdzie zamknięta jest Kolombina. Wszyscy wyrażają swą radość w rubasznie wesołym tańcu.

SPRAWA III

Sypialnia królewska. Król, wpatrzony miłośnie w Kolombinę, zasypia. Po cichu wbiega Arlekin, Doktor i drżący ze strachu Kapitan. Kolombina rzuca się w ramiona ukochanego, skarżąc się na Króla. Doktor oświadcza, iż znajdzie na Króla sposób, wyciąga z podróżnej sakwy flakon i mówi patetycznie: MAN-DRA-GORA.
Ogólna ucieczka. Papuga swym wrzaskiem budzi Króla, który zrywa się i goni intruzów wokół sceny. Dopada Arlekina i walczy z nim. Arlekin wali się na ziemię. Nagle ukazuje się Mr Jourdain, i oświadczywszy zdumionemu Królowi, iż ma sposoby na rozwikłanie fatalnej sytuacji, odchodzi za kulisy. Po chwili wraca, prowadząc dwie kobiety okryte zasłonami. Gestem zachęca Króla, aby dokonał wyboru. Król wybiera. Okazuje się, że wybrał Królową. Jest rozczarowany i oburzony, ze wstrętu robi mu się słabo. Ale od czegóż cudowna Mandragora? Pod wpływem tego znakomitego środka Król nie tylko odzyskuje przytomność, ale nawet budzi się w nim szalona namiętność do Królowej. Następuje ogólny taniec, w czasie którego Król z Królową wycofują się do alkowy w jednoznacznych zamiarach. Zgorszony tym Mr Jourdain zasuwa firankę alkowy. Wchodzi Eunuch z papugą na ramieniu. Przez chwilę nadsłuchuje odgłosów zza firanki, po czym z niesmakiem oddala się, nucąc półgłosem smętną piosenkę.

Leon Schiller

Komu wolno było płakać nad grobem Wyspiańskiego? Kto ośmielił się łzami trumnę Żeromskiego żegnać? Bogata ich puścizna duchowa jest szczęściem naszym, dumą i nieprędko się wyczerpie.
A Szymanowski był w Polsce trzecim wodzem sztuki czasów naszych i tamtym był równy.
Więc nie wstydziłem się przed samym sobą spokoju mojego, gdym się dowiedział o odejściu człowieka, którego uwielbiałem, z którym los pozwolił mi kilkakrotnie wspólnie myśleć i pracować nad jego utworami przeznaczonymi dla sceny.
Gdy o tych rzeczach myślałem patrząc na pustą scenę, na której w półmroku majaczyły szkielety dekoracji, przypominało mi się, że już kiedyś tak było — siedziałem z Karolem w drugim czy trzecim rzędzie krzeseł zapatrzony w dogasający czas teatru. Za nami Ryszard Bolesławski — obok Drabik... Już wiem, to było w Teatrze Polskim w maju 1920 roku po premierze „Mieszczanina szlachcicem", które to widowisko kończyło się baletem „Mandragora". Wszyscy odnieśliśmy wielki sukces, Karol oczywiście — największy. Gdy zrodził się pomysł takiego zakończenia komedii molierowskiej, zakładano się ze mną, że Szymanowski zamówienia nie przyjmie. Przede wszystkim nie chce i nie umie pracować na zamówienie, po wtóre, komponując wolno, instrumentację retuszuje bez końca, a widowisko musi być zmontowane w ciągu trzech tygodni; po trzecie, nie zna teatru, teatr mało go interesuje, a tu chodzi o lekką, swawolną groteskę, którą mają odegrać i odtańczyć aktorzy — nie tancerze. Obawy były płonne. W ciągu kilku godzin ułożyliśmy w trójkę, Szymanowski, Bolesławski i ja, kanwę w stylu włoskich komedii improwizowanych; wieczorem tego samego dnia wręczyłem Karolowi dokładny scenariusz z drobiazgowymi adnotacjami reżyserskimi, a nazajutrz otrzymaliśmy już jedną czwartą część całości i mogliśmy rozpocząć próby grając z mokrych niemal nut. Parę dni później partytura „Mandragory" była gotowa. Ku niepomiernemu zdziwieniu zauważyłem, że kompozytor zastosował się ściśle do wszystkich moich dezyderatów i informacji reżyserskich, że muzyka pokrywała się z akcją w stu procentach i że celem jej było wyłącznie wykonanie sceniczne, nie koncertowe. Wszyscyśmy wtedy powitali w tej czarownej błahostce narodziny wybornego muzyka teatru. Publiczość i krytyka nie chciała wierzyć, że to małe arcydzieło wyszło spod pióra Szymanowskiego, taki hołd w nim złożył on melodii, takim tryskało humorem, tyle w nim było prostoty i sentymentu. Walce na motywach pozytywkowych osnute, piosenki jakby z oper Belliniego cytowane, recitativa i „tempesty" parodystycznie przesadzone — wszystko brzmiało rozrzewniająco prymitywną radością. Mało kto zorientował się, jak kunsztowna jest ta prostota, jak drogocenny okrywa ją strój harmoniczny i instrumentalny...
Przeglądając w hotelu fotografie... znalazłem jedną bardzo smutną... Przedstawia czterech mężczyzn siedzących w fotelach teatralnych i zapatrzonych w scenę... To my — po premierze „Mieszczanina szlachcicem" i „Mandragory" w Teatrze Polskim.
Trzech już nie żyje — mnie jednemu pozwolono jeszcze wałęsać się bez celu po miłej ojczyźnie. Drabik umarł jako bezrobotny. Bolesławskiego wygryziono z teatrów warszawskich. Szymanowskiemu, zaledwie hymn „Veni Creator" do słów Wyspiańskiego napisał na otwarcie Akademii Muzycznej i zaczął w niej organizować najwyższe studia — ci sami panowie, którzy byli założycielami tej uczelni, zamknęli ją ni stąd ni zowąd, ku wiecznej hańbie swojej, pozbawiając wielkiego muzyka warsztatu pracy i środków do życia...
Bardzo smutna fotografia. 1938 r.



MITY

Źródło Aretuzy — Narcyz — Driady i Pan

Trzy poematy na skrzypce i fortepian op. 30

Obsada:

EFEB — Łukasz Gruziel, Janusz Mazoń, Franciszek Knapik

ARETUZA — Anna Białecka, Jolanta Rybarska

ECHO — Anna Grabka, Barbara Kryda, Renata Smukała

DRIADY — Ewa Aksamitowska, Ewa Borek, Małgorzata Cendro, Krystyna Cichorzewska, Anna Grabka, Jolanta Grygołowicz, Daria Kochańczyk, Monika Korzeniowska, Iwona Kowalczyk, Beata Krajewska, Olga Nowińska, Anita Pietrewicz, Danuta Puzanowska, Wanda Różycka, Małgorzata Rykier, Beata Siedlik, Magdalena Siek, Barbara Sułkowska, Ewa Szymańska, Edyta Wasilewska, Beata Więch, Halina Wiśniewska, Ewa Zielińska

Skrzypce — Stefan Czermak
Fortepian — Alicja Faryniarz

ARETUZA

Nimfa w orszaku Artemidy.
Uciekającą przed bogiem rzeki Alfejos zmieniła bogini w źródło, które przepłynąwszy pod dnem morskim wytrysnęło na wyspie Ortygii (Syrakuzy na Sycylii)

ECHO

Nimfa gór (oreada). Uosobienie echa.
Chcąc pozyskać miłość Narcyza powtarzała jego własne słowa. Odtrącona przez niego — niknęła z miłości. Pozostał z niej tylko głos.

NARCYZ

Syn rzecznego bożka Kefisosa i nimfy Liriope.
Za nieodwzajemnienie uczuć nimfy Echo ukarany miłością do własnego odbicia w wodzie. Po śmierci bogowie przekształcili go w kwiat — narcyz.

DRIADY

Nimfy leśne.

PAN

Syn Hermesa i nimfy Kalisto.
Król leśnych uroczysk. Opiekun pasterzy i trzód, zamieszkujący góry i lasy. Opiekuńcze i dobre bóstwo, tylko jego głos — przeraźliwy, rozlegający się wśród ciszy leśnej, gdy ścigał spłoszone nimfy, wywoływał lęk.

Julian Przyboś

NIE NAPISANY WIERSZ

(materiały do nie napisanego wiersza o „Fontannie Aretuzy")

Diament rysujący sen: jawa rozprysnęła się na
dźwięki.

•

Roziskrzone niknienie w szkliwie, drążonym na
głębokość
oddechu. — Jak chwycić powietrze?

•

Źródło przeciwbijące we mnie.

•

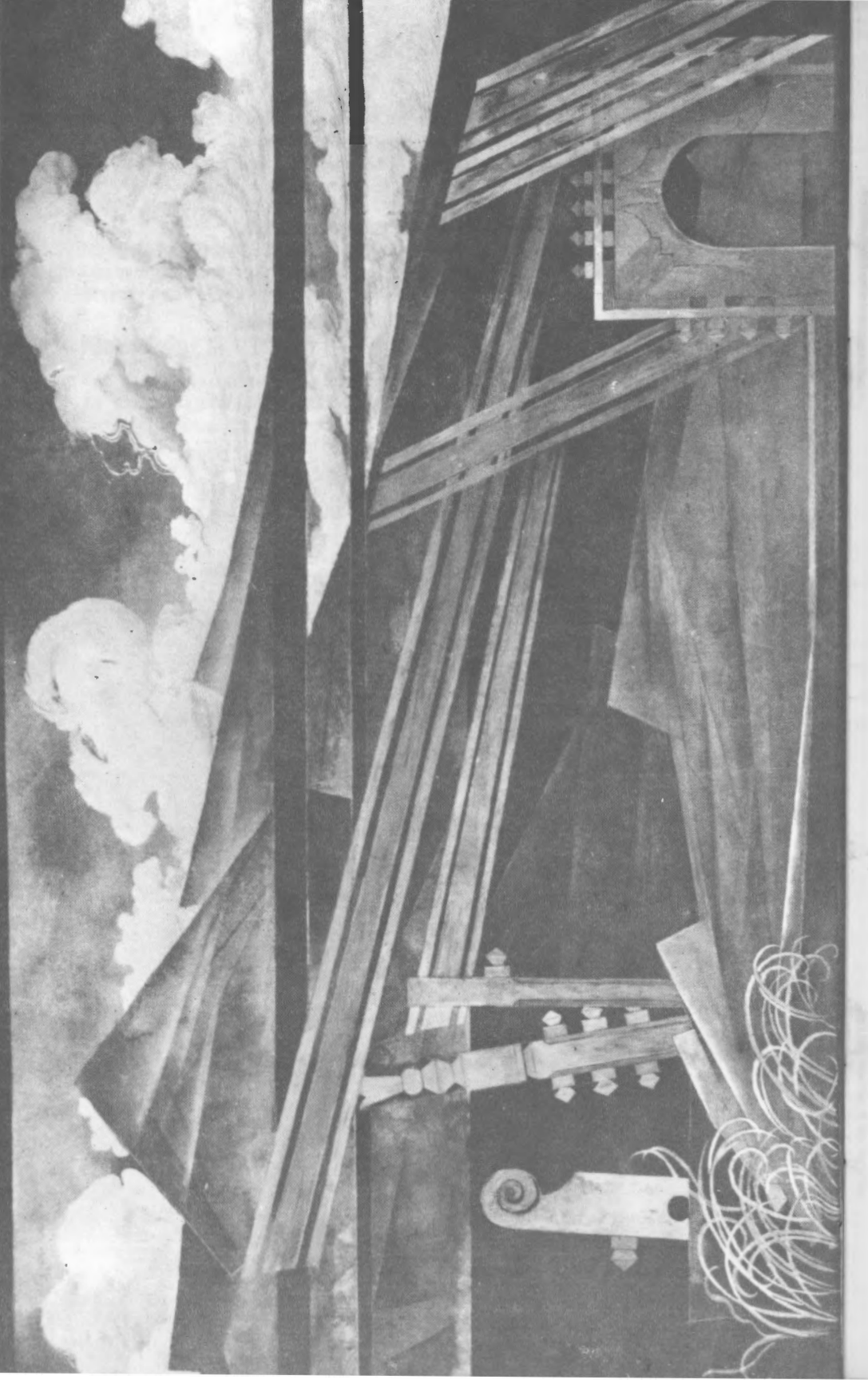
Srebrny strumień płynący złotem pod swój prąd.

•

W ciszy słowa — wirujący diament: Odmiennia
milczenia.

•

Odcisnąć usta na diamencie: nazwać.



HARNASIE

Balet-pantomima w dwóch obrazach z epilogiem

Libretto:
według Heleny i Mieczysława Rytardów

Obsada:

HARNAŚ — Zdzisław Ćwioro, Tadeusz Matacz, Emil Wesołowski

MŁODA — Anna Białecka, Ewa Głowacka, Anna Staszak

MŁODY — Stanisław Dębicki, Łukasz Gruziel, Bogdan Tuźnik

MATKA — Maria Kocik, Jolanta Wilkońska

OJCIEC — Marek Almert, Ryszard Krawucki

STAROŚCINA — Maja Dubik, Julita Łubińska, Elwira Piorun

DRUHNY — Iliana Alvarado, Monika Korzeniowska, Iwona Kowalczyk, Dorota Puzanowska

DRUŻBOWIE — Stanisław Dębicki, Piotr Morawiec, Jarosław Piasecki, Bogusław Tuźnik, Robert Sarnecki

SWACI — Marek Almert, Zbigniew Juchnowski, Jarosław Piasecki, Zygmunt Sidło

HARNASIE — Krzysztof Baryjewski, Konrad Borkiewicz, Bogdan Cholewa Cezary Ciągło, Henryk Jeż, Adam Kłudczyński, Jerzy Kosjanik, Janusz Mazoń, Piotr Piotrowski, Krzysztof Słoń, Arkadiusz Stępień, Rober Sarnecki, Marek Zajączkowski

GÓRALKI — Renata Agaciak, Ewa Aksamitowska, Iliana Alvarado, Małgorzata Boryś, Danuta Borzęcka, Ewa Borek, Małgorzata Cendro, Katarzyna Chmurska, Danuta Dudek, Maja Dubik, Jolanta Grygołowicz, Daria Kochańczyk, Iwona Kowalczyk, Beata Krajewska, Monika Korzeniowska,, Julita Łubińska, Beata Mikołajczyk, Beata Nowińska, Olga

Nowicka, Elwira Piorun, Anita Pietrewicz, Wanda Różycka, Małgorzata Rykier, Barbara Sułkowska, Beata Siedlik, Ewa Szymańska, Magdalena Siek, Edyta Wasilewska, Halina Wiśniewska, Mirosława Wojewoda, Beata Więch, Bożena Zielińska

GÓRALE — Krzysztof Baryjewski, Konrad Borkiewicz, Marek Dyner, Wojciech Głowacki, Cezary Górniak, Krzysztof Kalita, Walery Karulis, Witold Kiwacz, Adam Kłudczyński, Jerzy Kosjanik, Roman Kucharczyk, Kazimierz Łukaszek, Krzysztof Majowski, Jarosław Piasecki, Piotr Piotrowski, Sławomir Roman, Zbigniew Szlenk, Robert Szymański, Wojciech Warszawski, Marek Zajączkowski.

TENOR SOLO — Janusz Marciniak, Michał Skiepko, Józef Stępień

ORKIESTRA, BALET I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

OBRAZ I

Juhasi i juhaski na hali. Trwa redyk czyli pędzenie owiec na letnie pastwiska. Jedna z dziewcząt, zaręczona z młodym góralem, spotyka nieznajomego przybysza, który budzi w jej sercu niepokój. Nieznajomy znika. Nadchodzą górale i góralki. Zaczynają się tańce. Nagle rozlega się strzał. Zabawę przerywa pojawienie się zbójników. Zachwycona dziewczyna poznaje w ich wodzu-Harnasiu nieznajomego przybysza. Między Młodą góralką a Harnasiem rodzi się miłość.

OBRAZ II

W góralskiej chacie odbywa się wesele. Panem Młodym jest góral. Myśli Młodej biegną jednak ku Harnasiowi. Niechętnie poddaje się obrzędowi cepin. Rozpoczynają się śpiewy i tańce. W oddali pada strzał i do izby wbiegają zbójnicy. Włączają się do tańca. Zazdrosny Młody wszczyna bójkę z Harnasiem. Harnaś porywa Młodą i uprowadza w góry.

EPILOG

Na hali rozlega się śpiew górala. Harnaś i Młoda razem szczęśliwi w górach.

Adolf Chybiński

Na stosunkowo niewielkiej przestrzeni, potraktowanej przez mistrza z maksymalną, wręcz klasyczną ekonomią treści i formy, skoncentrowane są największe energie, jakie są właściwe wielkiemu mistrzostwu Szymanowskiego w jego najdojrzalszym okresie twórczości.

Tadeusz Marek

Muzyki *Harnasiów* nie wolno powierzchownie ilustrować. Jej charakter, jej wyraz do tego nie upoważniają. Liczenie taktów i zgodność ruchu z muzyką niewiele dadzą. Baletmistrz realizujący *Harnasiów* musi sięgnąć o wiele głębiej. Nie tylko baletmistrz, ale w równej mierze scenograf. Muszą obaj dotrzeć do tych samych źródeł, które inspirowały muzykę.

Jarosław Iwaszkiewicz

Jeżeli chodzi o scenariusz, jest on bardzo daleko idącym uogólnieniem, mitologizowaniem góralszczyzny, pasowaniem obyczajowości pewnego regionu polskiego na „prapolszczyznę" — jak jakąś „prasłowiańszczyzną" wydawało się być *Święto wiosny* Strawińskiego. Zauważmy na przykład, że bohaterowie *Harnasi* nie mają imion. Są to prawie abstrakcyjne typy „dziewczyny", „pasterza", „zbójnika", a cała fabuła ma znaczenie mitologiczne, jak porwanie Kory przez Plutona, ukochany symbol tylu pisarzy, poetów i muzyków.

Przystąpiwszy do komponowania muzyki *Harnasiów*, Szymanowski dopiero zorientował się w mitologicznym znaczeniu swojego baletu... Jasne wtedy się staje, jakie znaczenie miało owo pierwotne zakończenie *Harnasi* w libretcie Rytardów, zaakceptowanym przez Szymanowskiego. Wątpliwe, czy Rytardowie orientowali się w całkowitym wykładzie, jaki to zakończenie za sobą pociągnęło, ale artystycznym instynktem po prostu prowadzeni dali ową pieśń zamierającą:

Byli chłopcy byli, ale się minęli,
i my się miniemy po maluśkiej kwili.

Proponuję każdemu, kto czyta te słowa, aby je podstawił pod dwie ostatnie frazy *Harnasi* i zobaczył, jaki to sprawi efekt. Może zrozumie, dlaczego utwór kończy się tym przejmującym *ppp*.

Współpraca muzyczna: Maciej Gawin-Niesiołowski

Asystentki choreografa: Teresa Memches, Krystyna Popławska

Scenografowie asystenci: Teresa Działak, Dorota Kowalska, Aleksandra Semenowicz

Przygotowanie solistów i śpiewaków: Bogdan Ruśkiewicz,
Pianiści repetytorzy baletu: Romuald Matecki, Danuta Rzążewska,

Jerzy Smoczyński, Włodzimierz Trzeciak

Przygotowanie chóru: Maciej Cegielski, Henryk Górski

Pianiści korepetytorzy chóru: Halina Andrzejewska, Ewa Goc

Inspektorzy baletu: Ludwik Małecki, Bożena Zielińska

Inspicjenci: Ryszard Missol, Bogumił Skorski

Dyrektor techniczny: mgr inż. Jerzy Bojar

Światło: Stanisław Zięba

Dźwięk: Janusz Pollo

Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów: mgr inż. Kazimierz Olbryś

Kierownicy pracowni: Janina Ajnenkiel, inż. Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Adam Starachowski, Julian Woroniecki, Stanisław Żelechowski. Kierownik zespołu garderobianych: Tadeusz Iwanowski.

Kierownik działu elektrycznego: inż. Piotr Marconi

Kierownik działu sceny: mgr inż. Mirosław Łysik

Brygadierzy sceny: Andrzej Nowolski, Stefan Piźnior

Program ilustrują projekty dekoracji Andrzeja Majewskiego
Reprodukcje zdjęć wykonał Leon Myszkowski
Źródła i materiały: Karol Szymanowski „Z pism", PWM 1958, Jarosław Iwaszkiewicz „Harnasie Karola Szymanowskiego", PWM 1964, „Karol Szymanowski we wspomnieniach" PWM 1974, „Między kompozytorem a wydawcą" PWM 1978

Redaktor programu
BOŻENA WINNICKA

Projekt okładki
ZENON JANUSZEWSKI
według projektu dekoracji „Harnasie" obraz I
ANDRZEJA MAJEWSKIEGO

Opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Cena zł 26.—

DIW ZZ 373/82 8000 Z-21