

OPERA



Miejski Teatr Muzyczny
w Krakowie

1967

HAGITH
HARNASIE

Redaktor programu: Marian Góralczyk

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego

Kierownik artystyczny: Kazimierz KORD

KAROL SZYMANOWSKI

Hagith

Harnasie

KRAKÓW, PAŹDZIERNIK 1965

KAROL SZYMANOWSKI — (1882-1937) — UWAGI O TWÓRCZOŚCI

Zwykło się dzielić twórczość Karola Szymanowskiego na szereg okresów: młodzieńczy, okres „wpływów niemieckich” (*Brahms, Reger, Ryszard Strauss*), okres quasiimpresjonistyczny, wreszcie — narodowy. Podział ten, choć niewątpliwie wychwytyje szereg cech istotnych dla poszczególnych etapów twórczej wędrówki Karola Szymanowskiego, jednakże podobnie jak wszystkie podziały dokonywane na żywym organicznie, wnosi znamię stagnacji: uśmierca to, co stanowi istotę jednoczącą całokształt twórczości, przekreśla indywidualność na korzyść specyfikacji, niweczy dorobek pozostawiając co najwyżej — niejako izolowane — poszczególne utwory. A właśnie twórczość Karola Szymanowskiego — jeżeli chcemy obronić jej rzeczywistą niepowtarzalną wartość — jest zjawiskiem niemalże niepodzielnym, zjawiskiem, które analizowane w swych jednostkowych manifestacjach, traci znacznie na prawdziwości i oryginalności. Wielkie dzieło Szymanowskiego jest czymś więcej, niż zbiorem jego kompozycji. Posiada inny walor, niż wynikałoby z prostego dodawania wartości poszczególnych jego składników. Przedstawia obraz nieoczekiwanie jednorodny: pomimo bogactwa stosowanych konwencji — zwarty, pomimo ich łatwej do wysłuchania ewolucji — zawsze tożsamy.

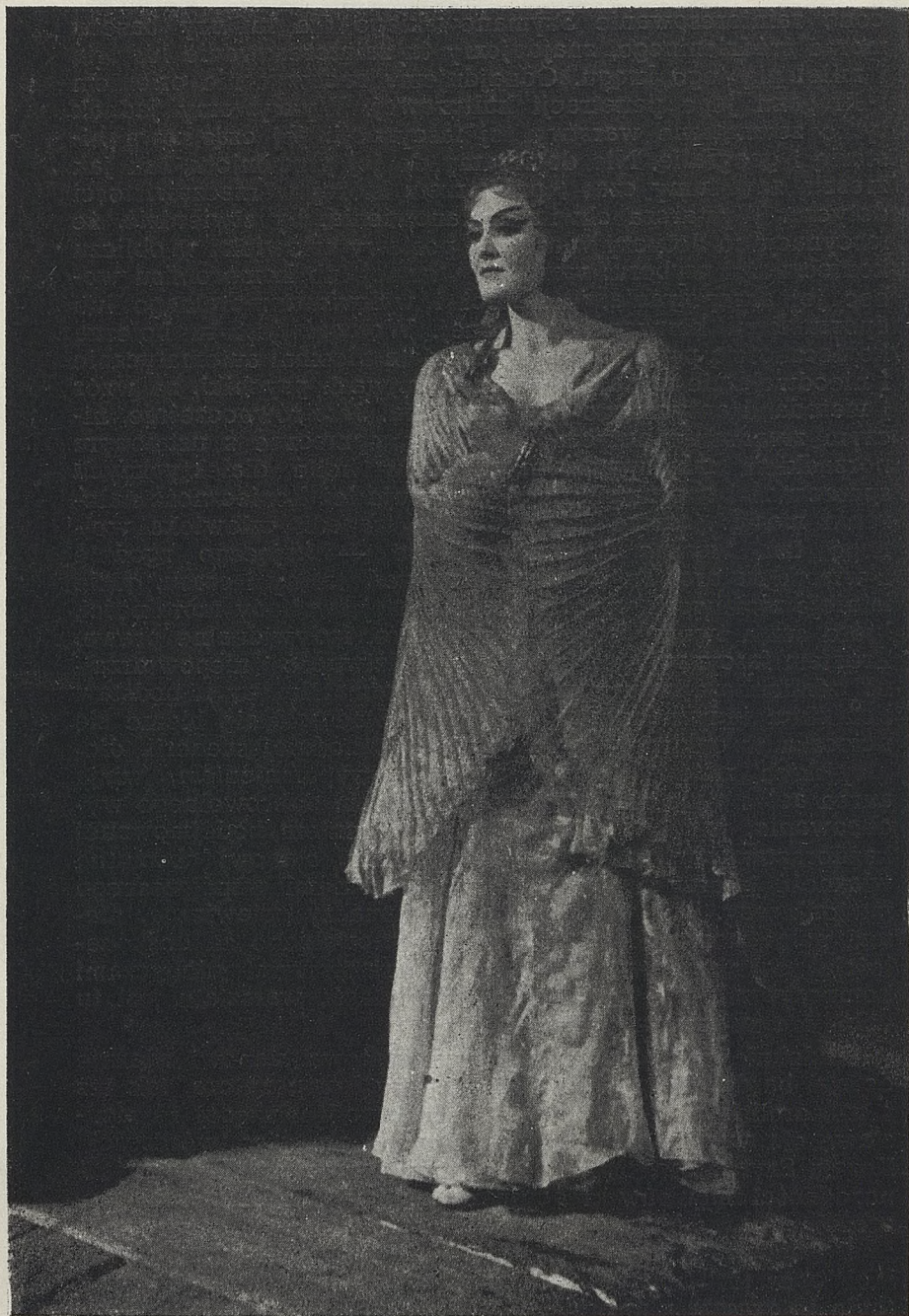
Co jest gwarantem owej nadrzędnej jednorodności? W czym tkwi geneza tożsamości muzycznej idei dzieł, pochodzących z różnych lat i stosujących różną stylistykę? Lub może by nie rozdrabniać i nie dzielić tego co jest w swej istocie niepodzielne — jaka jest dominanta impulsów kreatywnych w twórczości Szymanowskiego? Jakie jest główne źródło jego inspiracji kompozytorskiej?

Wydaje się, że odpowiedź na to fundamentalne pytanie została udzielona, choć dano ją niejako mimochodem i w odniesieniu do krótkiego stosunkowo okresu działalności twórczej Szymanowskiego. Mowa tu o „fascynacji czasem i przestrzenią”, jakiej nasilenie wielu badaczy twórczości tego kompozytora znajduje w okresie quasiimpresjonistycznym (*I koncert skrzypcowy, III symfonia, Mity, Metopy, Maski, pieśni Księżniczki z baśni, pieśni miłosne Hafisa, Pieśni Muezina szalonego*). „Fascynacja czasem i przestrzenią” jest określeniem niesłychanie sugestywnym i blisko definiuje istotę zagadnienia. Blisko, choć może niepełnie. Znajdujemy tu uchwyt-

cone zainteresowanie Szymanowskiego dla kultury basenu morza śródziemnego, znajdujemy tu zainteresowanie historią i mitologią tego kręgu. Odnajdujemy zachwycenie orientem i kręgami jego penetracji kulturowej. Wykrywamy jednak tylko zewnętrzne warstwy tej fascynacji: jej cząstkową historię i geografę. Nie docieramy do jej przedmiotu, tak jak zresztą zawężamy czas i przestrzeń, której w rzeczywistości dotyczą. Wystarcza chwila zastanowienia, by stwierdzić, że fascynacja ta dotyczy właściwie postawy człowieka w obliczu konieczności wyboru: wolności własnej lub kompromisu wobec jej skrepowania. Wolności i wykwintu moralnego lub oportunistu konwencji moralnej. Wolność jest tu bolesną koniecznością psychiczną, która działa nieomal automatycznie i nieodwołalnie w najgłębszych warstwach psychiki, na wzór i metodami antycznego przeznaczenia. Jest równocześnie, niczym zrządzenia antycznych bogów, sprzeczne z ustalonym porządkiem międzyludzkim. I tu w kotle dialektycznych sprzeczności tworzą się mity, następuje też konieczność nałożenia maski: jeszcze jeden stopień tragedii człowieka wolnego tzn. według Szymanowskiego — żyjącego zgodnie z własną naturą. Tu źródło poszukiwań krainy i czasu, gdzie istnieje możliwość wykwintu absolutnej swobody moralności, która sama tworzy sobie jednostkowe, indywidualne prawa. Źródłem fascynacji jest więc raczej dziwność i niepowtarzalna odmienność natury człowieka i dramat leżący u podstaw konfliktu: indywidualny i zbiorowy. Stąd właśnie bierze się ucieczka w enklawy baśni, sztafaż wschodniej scenarii, dionizyjskich mitów. Sztuka będąca przypomnieniem, wizją aurea aetas staje się jednocześnie azyłem dobrowolnego wyobcowania, jak i wzruszającym dokumentem podejmowanej każdorazowo próby pogodzenia tego co stanowi absolutną własność twórcy z sądami i wyobrażeniami współczesnego odbiorcy. Ten właśnie aspekt tłumaczy ustawiczną, niemal pełną kompleksów pogoń Szymanowskiego za doskonałością techniczno-warsztatową, za najnowszymi zdobyczami kompozytorskiego rzemiosła. Różnorodność warsztatu jest tu odbiciem jednorodnej idée fixe.

Podobnie jak różnorodność warsztatowa stanowi właśnie dowód bardzo konsekwentnej postawy kompozytora, tak też i różnorodność „wpływów” — scenografii służącej za podstawę dla wydzielania poszczególnych „okresów twórczości” Karola Szymanowskiego — jest przykładem wyjątkowej jednorodności impulsów kreacyjnych będących źródłem tej twórczości.

Recepcja stylistyki Ryszarda Straussa z okresu jego wielkich oper jest tu wynikiem odnalezienia wspólnej platformy (była to zresztą platforma pozornie wspólna) zafascynowania postawą bohaterów *Salome* czy *Elektry*.



Teresa GRYBOŚ (Hagith)

Podobnie przedstawia się sprawa z „okresem narodowym”. To — jakże dobrze znane w twórczości Szymanowskiego — poszukiwanie azylu czasu i przestrzeni, cofnięcie się w archaikę zapomnianych regionów ludowych — Kurpiów i Tatr. I tu pośrednikiem staje się baśń, opowiadanie. Jakże charakterystyczne, iż okres ten rozpoczyna cykl tuwimowskich *Słopiewni!* Była to jeszcze jedna wyprawa w dziedzinę mitu przeszłości i jej — udziwnień. Lecz jak zawsze tak i teraz przewodnikiem w tej dziedzinie było poszukiwanie postawy bolesnego rozdarcia pomiędzy tym co indywidualne a konwencją zbiorowości. Konflikt to w swej istocie znany z całego poprzedzającego dorobku twórczego. Tym razem stylizacja jest posunięta daleko, przybiera formę ludowej malowanki czy wycinanki, naiwnej wyrafinowanej: bliższej wyobrażeniom odbiorcy, bliższej narodowej wrażliwości moralnej. Jakże pouczające jest w perspektywie tego problemu przestudiowanie tekstu pieśni kurpiowskich, libretta *Harnaśiów*, tekstu *Stabat Mater!*

Postawa twórcza Karola Szymanowskiego nie jest czymś niezwykłym w historii kultury naszego wieku. Odnajdziemy ją w bajkach i dramatach Oskara Wilde'a, w „*Si le grain ne meurt*” i „*Lochach Watykanu*” — André Gide'a, w „*A la recherche du temps perdu*” — Marcela Prousta (proszę porównać niezrównane opisy bizantyjskiej niemal Wenecji w tomie VI: cel i metoda są tu niesłychanie zbieżne!), znajdziemy ją i w dramatach Jean Cocteau. Jej konsekwencje będą oczywiście w egzystencjalizmie Sartra i w „*Obcym*” Camusa. Odnajdziemy ją u Joyce'a i Katherine Mansfield. W tym sensie jest Szymanowski współtwórcą swej epoki. Na równi z Bartókiem i Strawińskim jest jednym z kompozytorów najbardziej uczulonych na ogólnokulturowe tendencje swych czasów, które sam współtworzył.

Marian Wallek-Walewski



Roman WĘGRZYN (Stary Król)

KAROL SZYMANOWSKI

HAGITH

OPERA W JEDNYM AKCIE

LIBRETTO: F. DÖRMANN

PRZEKŁAD I ADAPTACJA: ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

O S O B Y:

STARY KRÓL	ROMAN WĘGRZYN
SYN KRÓLA	KAZIMIERZ MYRLAK
HAGITH	TERESA GRYBOŚ
WIDZĄCA	MARIA KOŚCIAŁKOWSKA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE, INSCENIZACJA I REŻYSERIA

KAZIMIERZ KORD

PLASTYKA RUCHU:

EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

SCENOGRAFIA:

ANDRZEJ MAJEWSKI

KOREPETYTOR:

KRYSTYNA WALDEK

ASYSTENCI SCENOGRAFA:

**ZUZANNA PIĄTKOWSKA
TADEUSZ GRONDAL**

INSPICJENT:

WIESŁAW KOLANKOWSKI

KAROL SZYMANOWSKI

HARNASIE

**WIDOWISKO BALETOWE W JEDNYM AKCIE
[TRZECH OBRAZACH]**

**AUTOR LIBRETТА: JERZY MIECZYSLAW RYTARD
OPRACOWANIE LIBRETТА: EUGENIUSZ PAPLIŃSKI**

**INSCENIZACJA i CHOREOGRAFIA:
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI**

**KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
KAZIMIERZ KORD**

**SCENOGRAFIA:
ANDRZEJ MAJEWSKI**

**ASYSTENT CHOREOGRAFA:
MIŁA KOŁPIKÓWNA**

Korepetytorzy:	Kierownik baletu:	Asystenci scenografa:
IRENA BLAHACZKOWA MARIAN NIWELT	JOZEF PARUŻNIK	ZUZANNA PIĄTKOWSKA TADEUSZ GRONDAL

**Inspektor baletu:
EWA PAPÉE**

**Inspicjent:
WIESŁAW KOLANKOWSKI**

**BALET, CHÓR I ORKIESTRA
MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO**

DYRYGENT: KAZIMIERZ KORD

OSOBY:

DZIEWCZYNA	BARBARA BITTNERÓWNA KRYSTYNA UNGEHEUER-MIETELSKA BARBARA KAŁUŻNA
HARNAS	JACEK HECZKO JÓZEF PARUŹNIK
PAN MŁODY	JÓZEF PARUŹNIK WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
SIOSTRA PANA MŁODEGO .	LIDIA KATLEWICZ ANITA KIWORSKA
GRAJEK	STANISŁAW DOBRANOWSKI HENRYK PIOTROWICZ
DRUHN	MIROŚŁAWA BACHORZ LIDIA KATLEWICZ ANITA KIWORSKA KRYSTYNA UNGEHEUER-MIETELSKA

GÓRALKI: MIROŚŁAWA BACHORZ, TERESA DZIĘGLÓWNA, JANINA GAWLIK, MARIA GIDLEWSKA, BARBARA KAŁUŻNA, ALICJA NIWELT, EWA PAPEE, IZABELLA PRZYBYŁOWSKA, KRYSTYNA TRUSZKOWSKA, KRYSTYNA ŻUCZENIA.

HARNASIE: WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI, STANISŁAW DOBRANOWSKI, JACEK HECZKO, JÓZEF KIELIAN, JERZY KOZAK, WITOLD MAJOR, LECH MICHAŁSKI, JÓZEF PARUŹNIK, HENRYK PIOTROWICZ, JULIAN TOTA, WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI.

STAROSTA WESELNY . . .	KRZYSZTOF GORAJ
DRUŻBOWIE	STANISŁAW DOBRANOWSKI HENRYK PIOTROWICZ
RODZINA	FLORENTYNA KACZOROWSKA STANISŁAWA SOWIŃSKA MIECZYŚŁAW GACZOŁ

GÓRALKI, GÓRALE (II obr.): BARBARA ADAMIK, BARBARA GOŁONKA, ALICJA GORECKA, LILIANA MAWRICZ, RENATA SEJDOR, ALICJA ŚWIĄTEK, JAN FIREK, BOLESŁAW HAMALUK, STANISŁAW MAKOHON, ADAM ZAŁĘSKI.

GŁOS HARNASIA	BOLESŁAW PAWLUS STEFAN STARZYK
-------------------------	-----------------------------------



Barbara BITTNERÓWNA (Dziewczyna) i Jacek HECZKO (Harnaś)

HAGITH — HARNASIE

Opera, a ściślej rzecz biorąc konstrukcja dramaturgiczna, która łączyłaby w sobie elementy muzyki i słowa, była jednym z marzeń Karola Szymanowskiego. W marzeniu tym nie był zresztą odosobniony ani w swej epoce, ani w środowisku, w jakim dane było mu pędzić życie.

Kompleks twórczości operowej — bo tak należy tę sprawę ujmować — był niemalże kompleksem narodowym. Jakże bolesny zawód sprawił w tej dziedzinie romantykom — Chopin! Opera i to nie opera narodowo-obyczajowa, taka jaką tworzył Moniuszko, lecz opera prezentująca wartości niezależne od ograniczeń geograficznych, prezentująca wartości „ponadczasowe” — była postulatem wysuwany pod adresem wszystkich twórców tego czasu. W wyniku takiego właśnie zapotrzebowania powstały trzy największe ewenementy muzyki operowej pierwszych lat XX w. *Peleas i Melisanda* — *Debussy'ego*, oraz *Salome* i *Elektra* — *Ryszarda Straussa*. Karol Szymanowski nie pozostał też nieczuły na zamówienie społeczne swej epoki.

Tym bardziej, że odpowiadało ono zarówno jego głębokiej kulturze literackiej jak i pokrywało się z fascynującą problematyką filozoficzno-moralną, która przy tej okazji, wyraźniej niż kiedykolwiek, mogła dojść do głosu.

Rezultatem takich to właśnie zbieżnych przyczyn stały się dwie opery *Hagith* i *Król Roger*, oraz widowisko baletowe — *Harnasie*. Trzy te dzieła stanowią wyraźne atakowanie jednorodnego problemu w różnorakim oświeceniu stylistycznym, fabularnym i nastrojowym. Dwa ostatnie — *Król Roger* i *Harnasie* bezdyskusyjnie zostały uznane za arcydzieła. *Hagith* natomiast, wywołała dość poważne dyskusje, w których starano się podważyć jej artystyczny walor. Wydaje się to nieporozumieniem, łatwym dziś do wyjaśnienia: *Hagith* napisana w latach 1912—1913 wystawiona została dopiero w 10 lat później, niemal równocześnie na scenach Teatru Operowego w *Darmstadt* i Opery Warszawskiej. 10 lat w tym wypadku było okresem bardzo długim. Oznaczało przede wszystkim zmiany w świadomości wywołane wstrząsem, jakim była I wojna światowa. Było wreszcie okresem, w którym muzyka europejska wytworzyła w sobie „przeciwciła” zwalczające ekspresjonizm stylistyki muzycznej dramatów *Straussa*. Tymi „przeciwciętami” była zarówno estetyka francuskiej grupy „Szkola sześciu”, jak i bruityzm i swoisty barbarizm muzyki *Strawińskiego* z okresu *Baletów rosyjskich*, oraz niektórych dzieł *Beli Bartóka*. *Hagith* — zapóźniona w swym wystawieniu znalazła się automatycznie w nurcie niemodnym, zwalczanym i tak jak poprzednio przecenianym, tak teraz — na zasadzie bezpośredniej reakcji — gwałtownie potępianym. Libretto — powiedzmy to wprost — posiadała zdecydowanie złe (Szymanowski zdał sobie z tego sprawę już zbyt późno — kończąc partyturę dzieła), — muzyka pomimo swych fascynujących wartości, nie potrafiła udźwignąć ciężaru złego tekstu, a na domiar wszystkiego chwilowa moda kazała wietrzyć w niej „okres błędów i wypaczeń estetyki straussowskiej”. Dziś, gdy od tamtej epoki dzieli nas okres 50 czy 40 lat, wartości muzyczne *Hagith* stają się na powrót żywe. Na muzykę tę możemy spojrzeć bez gniewu i zacietrzewienia, dostrzegając w niej akcenty indywidualnego stylu Karola Szymanowskiego, tego delikatnego i smutnego piękna, które potrafili zamknąć w każdym niemal utworze. Oczywiście czas, który oddziela to ziarno od plew, nie pomógł librettu *Dörmanna*. Podobnie jak w latach dwudziestych naszego wieku wymaga ono twórczej adaptacji, która pozwoliłaby na sceniczną egzystencję *Hagith*. Inaczej, niż w *Hagith*, przedstawia się sprawa „*Harnasio*”.

Muzyka tego baletu znalazła natomiast swych entuzjastycznych zwolenników. Jeszcze za życia Szymanowskiego, pomimo iż *Harnasie* powstały u schyłku jego drogi twórczej (pisane w latach 1923—1931, pre-



Scena zbiorowa z baletu „HARNASIE”

Wątek dramatyczny Hagith oparty został o początkowy fragment III Księgi Królów. Autor niemieckiego libretta — Feliks Dörmann — zupełnie swobodnie wykorzystał materiał tam zawarty, tworząc niesłychanie drastyczny konflikt dramatyczny pomiędzy starym królem, Hagith i młodym królem.

Niewspółmierność wyrazowa nieudalego libretta i doskonałej muzyki powoduje konieczność twórczej adaptacji.

Miast kilku postaci epizodycznych (arcykapłan, lekarz) wprowadzono tu postać widzącą, która jest jednocześnie świadkiem i narratorem, komentuje a także chwilami uczestniczy w akcji. Dzięki temu dramat Hagith nabiera kształtu bliskiego klasycznej tragedii, zaś forma muzyczno-dramatyczna rezygnując z konwencji ściśle operowych przekształca się w rodzaj scenicznego oratorium.

A oto fragmenty tekstu libretta streszczające akcję opery (w opracowaniu Anny Swirszczynskiej). Widząca: „A kiedy król się zestarzał, zawiądziało serce jego w okrucieństwie przeciw ludowi swemu i uciskał swój lud. Przypuścił tedy Jahwe chorobę na króla. Trapiły go boleści ciała i strach wielki go straszyl, że był jako szalony. Syna pierworodnego miał w nienawiści i posłał go na wojnę przeciw mnogiemu wojsku Filistynów aby był zabity. Zwyciężył syn króla, księżę prawości. Niech się rozrządzą wasz język w podniebieniu waszym śpiewając: który idzie i zwycięża w czystości serca, chwała mu! Chwała synowi króla! Lecz król przeklina swego syna: przeklinam cię, przeklinam chwilę gdyś urodził się, przeklęty trzykroć na wygnanie idź. Niech jako kamień będzie tobie chleb, niech woda będzie tobie jako piołun, przekleństwo ojca niech ściga ciebie przeklęty synu! Stójcie, mam jeszcze moc. Niech mi kapłani tu przywiodą dziś wybraną z wielu panny izraelską. Ta za mnie umrze. Młodość swą królowi oddać ma.

I szukali kapłani na ofiarę pośród córek Izraela, a nie znaleźli godnej bo kryły się lękając śmierci. Wtedy przyszła Hagith, dziewczeczka z gór Libanu, a stanąwszy pośrodku rzekła: Oto pójdę. I ujrzeli kapłani, że była bez skazy i jako wybrana z tysiąca. A lud wielbił ją wołając: Chwała oblubienicy! Ta jest jako jagnię przed obliczem Pana.

Oto nadchodzi Hagith, najpiękniejsza z córek Izraela. Ta jest, która ma oddać młodość swą i życie królowi.

Mówi syn: O jak mi żal młodości twojej. HAGITH: przyszłam dla ciebie tu. Więc znasz mnie, Hagith? — Gdy idziesz w góry Panie mój, nasz dom mijając wśród cedrowych drzew, wtedy ci widzi niewolnica twoja i cieszy się. Z ukrycia patrząc błogosławię ci, boś piękny jest. I mówi: Dobrowolnie przyszłam tutaj panie, by od wygnania ustrzec ciebie dziś, jeżeli znajdę łaskę w oczach króla... I pożegnał syn królewski Hagith, a serce jego było pełne miłości i lęku. Bowiem żadna z niewiast, które miał w swoim domu nie była tak wdzięczna oczom jego, jak ona i wielce upodobał sobie w śliczności jej.

Mówi król: Już przyszłaś, Hagith, a ja nie widzę cię. Przed tobą klęka dziś twój pan i król.

Mówi Hagith: Do łask królewskich przywróc swego syna, niech przy twym tronie stoi jako stał. Niech wojska wiedzie w bój i niech zwycięża. A ja ci miłość dam. Od śmierci bliskiej wybawię cię. Mówi król: Wyklęty syn! Zwycięzać będę ja! Ja tylko sam! Tyś wrogiem mym. Niegodna króla łask! Przez ciebie zginie on! Mówi Hagith: Nie dam ci mocy. Twój syn nie zginie. Powróci tu. Ja widzę go w chwale na tronie twym. A lud go wielbi. I skonał król. A kiedy skonał, wiedziała Hagith, że i ona śmiercią umrze, aby się spełniło prawo i ofiara. Nie strwożyła się przed oblicznością Azraela, anioła śmierci. Ale radowała się, iż żyw będzie ten, którego miłuje i za którego umiera. Więc powiedział Hagith, aby ukamienować, iż nie spełnia ofiary swojej przed Panem. Szła tedy, a którzy ją wprzód wielbili, odwracali oczy płaczem płacząc. I zabita jest Hagith i przystąpiła matka jej aby pogrześć ciało, a nie dano. Takie bowiem

było prawo. Przybiegły tedy nocą psy dzikie i szakale z gór i jadły ciało tej, która była najśliczniejsza pośród córek Izraela.

A wy użalcie się nad młodością i nad jej ofiarą i wspomnijcie imię Hagith, jako jest wspomniane imię córki Jeftego i imię Estery i imię Judyty."

M. W. W.

s. 123. Do Grzegorza Fitelberga w Rajczy — Tymoszwówka 28. VII. 1912.

"Pracuję teraz dużo — ...i z opery już sporo napisałem: całą pierwszą scenę; robota mi idzie nadzwyczaj łatwo i przyjemnie i zapewne do jesieni będę miał całą gotową w dość detalicznym ork. szkicu, ale jak zwykle sam nie wiem, co o tym sądzić — niestety muzyka dość daleka od popularności — ale w tego rodzaju tekstach naprawdę niemożliwe są jakiekolwiek koncesje na rzecz publiczności — chyba się zabawić w Pucciniego. Boję się też zbyt silnego wpływu stylu Straussa — gdyż jeszcze nie zorientowałem się dostatecznie na tym polu i mimo woli czepiam się tego, co mi najbardziej pod tym względem imponuje."

s. 126. Do Grzegorza Fitelberga w Wiedniu — Tymoszwówka 10. XI. 1912.

"Ja w ostatnich czasach strasznie dużo pracowałem — czuję się nawet wyczerpany. Zostało mi jeszcze kilka stron libretta — zdaje się, że odłożę zakończenie na później — żeby trochę wytchnąć. Cieszę się, że wreszcie zamordowałem den alten König — który mi strasznie dokuczał swymi krzykami. W ogóle libretto w miarę pracy wydawało mi się bardzo nieszczerne i nieraz żałowałem, że się na nie zdecydowałem. Samo przez się nie może stanowić żadnej atrakcji dla publiczności a diabli wiedzą, jak będzie z moją muzyką — trzeba więc w razie wystawienia oczekiwać jak najgorszych rzeczy. Napisałem również trochę partytury, by Ci pokazać, jak to mniej więcej będzie wyglądało — bo z takiego szkicu to niewiele się można wyrozumieć"

s. 200. Do Anny Szymanowskiej w Warszawie — Londyn 26. XII. 1920

"A nie wiesz czasem co tam słychać z moją biedną Hagith? Pan Emil (Młynarski, ówczesny dyrektor Opery Warszawskiej — przyp. mój MW) nic do mnie nie pisał, a ja mea culpa — do niego też ani słówka. Musi być zły na mnie a muszę do niego w paru kwestiach napisać i boję się!"

s. 264. Do Zdzisława Jachimeckiego w Krakowie — Warszawa (między 20 a 23 marca 1927)

"1. Nb. Hagith była napisana (tak jak Salome i Elektra) początkowo jako dramat i nawet była grana w Deutsches Theater (zdaje się albo albo w jednym z wiedeńskich teatrów). W libretcie Hagith opracowaliśmy razem pewne zmiany (np. wprowadzenie chóru na scenę po śmierci Króla). Pragnąłbym bardzo, byś to sprostował, by uniknąć jakichś ewentualnych nieporozumień z Dörmannem. (O przeróbkach do libretta można oczywiście nie wspominać). 2. Nb. Hagith była zdjęta z repertuaru dlatego tylko, że musiałem posłać materiał do Darmstatu, gdyby nie to, byłaby (pewnie?) w Warszawie nadal grana i teraz mówi się o jej wznowieniu"

Fragmety korespondencji Karola Szymanowskiego wybrał M. W.-W.

1

mera w *Pradze* 1935, 1936 — premiera Paryska — polskiej premiery Szymanowski nie dożył!) stały się w potocznym rozumieniu synonimem jego twórczości. Do dziś dnia stanowią też *Harnasie* najpopularniejsze wielkie dzieło w dorobku swego twórcy. Jak wynika z wielu wypowiedzi Szymanowskiego, kompozytor nie przykładał zbyt wielkiej wagi do szczegółowej treści swego baletu. Uważał to za sprawę drugorzędną, pozwalając poszczególnym choreografom na pełne rozwinięcie własnej fantazji. Ograniczył się raczej do sugerowania samej idei: swobody życia w warunkach baśniowego epizodu z życia tatrzańskich rycerzy — roz-bójników.

Od strony muzycznej stanowią *Harnasie* jeden z najpiękniejszych przykładów stylizacji, jakiej mogą ulec wątki i motywy ludowe. Stanowią przykład twórczego rozwinięcia inspiracji harmonicznnej i kolorystycznej, jaką niesie w sobie autentyczny Podhala.

M. Wallek-Walewski

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPERY

I Skrzypce

Danuta Suchorowska
(koncertmistrz)
Leszek Skrobacz
Erwin Sitek
Eustachy Bruczkowski
Czesław Pilawski
Stefan Solarczyk
Tadeusz Mirowicz
Benedykt Szymura

II Skrzypce

Henryk Olejniczak
Władysław Skocz
Jan Wojcieszek
Zofia Patrońska
Józef Stańko
Kazimierz Filimowski
Tadeusz Lipka

Altówki:

Leopold Łabuś
Czesław Muszański
Mieczysław Satora
Michał Majka
Aleksandra Senisson

Wiolonczele:

Tadeusz Kucharski
(koncertmistrz)
Stanisław Stefański
Zofia Grzymek
Krystyna Guspiel

Kontrabasy:

Bolesław Kolasa
Władysław Dubrawski
Jan Mitka

Flety:

Andrzej Wojakowski
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

Oboje:

Kazimierz Korczyński
Wacław Stengl

Rożek angielski:

Tadeusz Oracz

Klarnety:

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Bas klarnet:

Józef Nalepa

Fagoty:

Henryk Thiel
Damian Gryboś

Trąbki:

Bronisław Czech
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski

Waltornie:

Czesław Peciulewicz
Stefan Łabuś
Edmund Polak
Józef Wróbel
Andrzej Bartnik

Puzony:

Stefan Skwarek
Jan Przybylski
Andrzej Bigoś

Tuba:

Eugeniusz Kania

Perkusja:

Ryszard Peller
Emil Reindl
Barbara Nowak

Harfa:

Helena Rostkowska

Fortepian — celesta

Krystyna Waldek

INSPEKTOR ORKIESTRY

Henryk Olejniczak

DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik Działu
Mieczysław STANO

Brygadier sceny	— Włodzimierz KOPACZ
Kier. Pracowni Scenotechnicznej	— Bronisław PITALA
Kier. Prac. Krawieckiej-damskiej	— Zofia BOROWSKA
Kier. Prac. Krawieckiej-męskiej	— Tadeusz DROZDA
Światła	— Eugeniusz WIECHEĆ
Peruki	— Marian ZALESZCZUK
	Krystyna KULAWSKA
Nakrycia głów	— Maria SZTUKOWA
Dekoracje — rekwizyty	— PRACOWNIE MTM
Kostiumy	— PRACOWNIE MTM



Najbliższe premiery operowe:

CH. W. GLUCK „DON JUAN” (balet)

I. STAWIŃSKI „PETRUSZKA” (balet)

P. CZAJKOWSKI „DAMA PIKOWA”

SEKCJA ORGANIZACJI WIDOWNI MTM

Kierownik Sekcji: Marian Góralczyk

Z-ca Kierownika: Józef Bryl

Biuro Sekcji Organizacji Widowni czynne jest codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt w godz. od 7—15, w soboty od godz. 7—13, przy ul. Senackiej 6. Telefon 575-88

Przedstawienia operowe odbywają się w niedzielę o godz. 14.00 oraz w poniedziałki o godz. 19.15 na Scenie Operowej w teatrze im. J. Słowackiego

Bilety do nabycia codziennie od wtorku na tydzień bieżący od godz. 10—13 i 15—18 w kasie teatru im. J. Słowackiego

REPERTUAR BIEŻĄCY

ST. MONIUSZKO	„HALKA”
ST. MONIUSZKO	„STRASZNY DWÓR”
P. CZAJKOWSKI	„FRANCESCA DA RIMINI” (balet)
P. CZAJKOWSKI	„ROMEO I JULIA” (balet)
G. PUCCINI	„TOSCA”
G. PUCCINI	„MADAMA BUTTERFLY”
G. PUCCINI	„GIANNI SCHICCHI”
K. SZYMANOWSKI	„HAGITH”
K. SZYMANOWSKI	„HARNASIE” (balet)
G. ROSSINI	„CYRULIK SEWILSKI”
G. VERDI	„RIGOLETTO”
G. BIZET	„CARMEN”
W. A. MOZART	„COSI FAN TUTTE”