

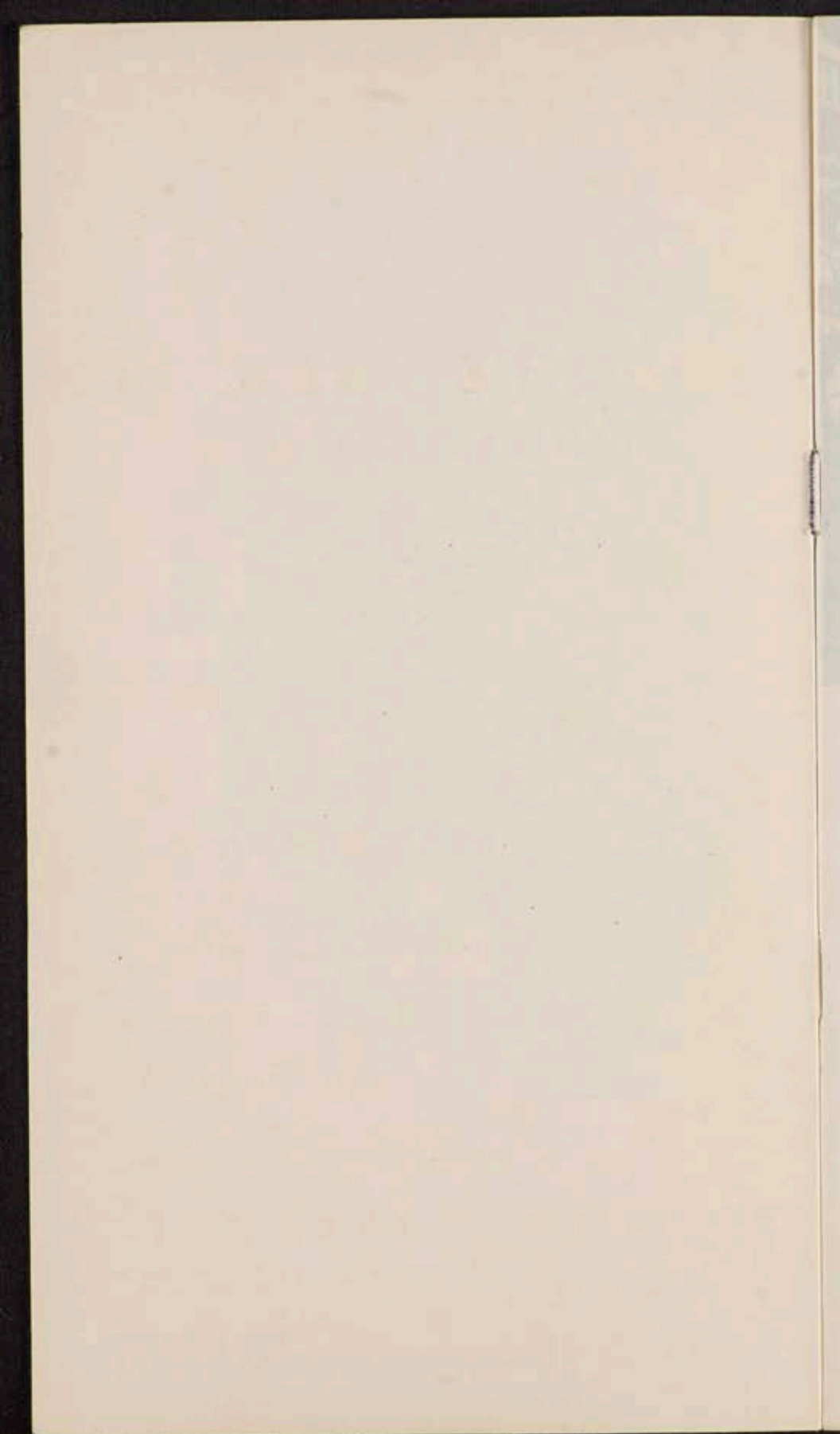
*p r o g r a m*

WIECZÓR  
BALETÓW  
POLSKICH

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI



*WIECZÓR BALETÓW  
POLSKICH*

*K a r o l K u r p i ń s k i*  
*WESELE W OJCOWIE*

Balet w 1 akcie  
Libretto: Bonawentura Kudlicz  
Adaptacja libretta: Janina Jarzynówna-Sobczak

*S t a n i s ł a w M o n i u s z k o*  
*- NA KWATERUNKU*

Balet w 1 akcie  
Libretto: Janina Jarzynówna-Sobczak

*K a r o l S z y m a n o w s k i*  
*HARNASIE*

Balet w 1 akcie  
Opracowanie libretta: Witold Borkowski



Wesele Krakowskie w Ojcowie. Litografia P. Gavarniego  
wg rysunku Zalewskiego, Petersburg 1852

KAROL KRYSTYAN

WESIELE W OJCOWIE

Wiedeń w 1852

Wydawnictwo Kallina

Wydawnictwo Kallina

STANISŁAW MOJŻEWSKI

NA KWATERZY

Wiedeń w 1852

Wydawnictwo Kallina

KAROL SZYMONOWSKI

HARNASIE

Wiedeń w 1852

Wydawnictwo Kallina



KAROL KURPIŃSKI I JÓZEF DAMSE  
Instrumentacja TOMASZ KIESEWETTER

# *WESELE W OJCOWIE*

Libretto: Bonawentura Kudlicz  
Adaptacja libretta: Janina Jarzynówna-Sobczak



*Karol Kurpiński (1785—1857)*

WESSEL W OJCOWIE

## MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

- 1785 — 6 marca we Włoszakowicach pod Leszmem syn miejscowego organisty Marcina i Franciszki Kurpińskich otrzymuje na chrzcie imiona Karol Kazimierz.
- 1797 — dwunastoletni Karol zostaje organistą w Sarnowie, gdzie po raz pierwszy styka się z amatorskim zespołem orkiestrowym wykonującym w kościele m. in. szereg utworów symfonicznych.
- 1800 — Karol Kurpiński wyjeżdża do Małopolski wschodniej, gdzie przebywa przez dziesięć lat jako członek kapeli dworskiej, pod koniec jako maitre muzyki. Poznaje bliżej muzykę operową podczas dworskich przedstawień amatorskich i w teatrze lwowskim.
- 1808 — pierwsza — prawdopodobnie nigdy nie wystawiona — kompozycja operowa „Pigmalion”, scena liryczna w 1 akcie.
- 1810 — Kurpiński przyjeżdża do Warszawy, początkowo jako prywatny nauczyciel muzyki. Bardzo szybko otrzymuje posadę drugiego (obok Elsnera) kapelmistrza opery w Teatrze Narodowym.
- 1811 — pierwsza premiera dzieła scenicznego „Dwie chatki”. W grudniu premiera pierwszej czteroaktowej opery „Pałac Lucypera”.
- 1814 — 23 grudnia prapremiera „Jadwigi, królowej Polski”, pierwszej polskiej wielkiej opery historycznej.
- 1816 — powstają „Nowe Krakowiaki” („Zabobon czyli Krakowiacy i Górale”) do libretta J. N. Kamińskiego. 16 czerwca premiera tej najpopularniejszej opery Kurpińskiego. Niemal równocześnie ukazują się w druku „Śpiewy historyczne” J. U. Niemcewicza, 6 śpiewów opatrzonych jest muzyką Kurpińskiego.
- 1819 — 11 maja podczas wystawienia „Zamku na Czorsztynie Kurpiński otrzymuje złoty medal wybitny na jego cześć oraz dyplom uznania za działalność kompozytorską. W tym samym roku wydaje swoje pierwsze dzieło teoretyczne „Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord”.
- 1820 — Kurpiński rozpoczyna wydawanie „Tygodnika Muzycznego”, pierwszego polskiego czasopisma muzycznego.
- 1823 — Kurpiński wyjeżdża na półroczną podróż po Europie. 1 lipca po dymisji Elsnera zostaje jedynym dyrektorem opery.
- 1829 — 31 maja odbywa się premiera ostatniej opery „Cecylia Piaseczyńska”.
- 1830 — Kurpiński dyryguje prawykonaniem Koncertu fortepianowego f-moll Fryderyka Chopina. Na jesieni wystawia konspiracyjnie operę Aubera „Niema z Portici”. W rok później komponuje pieśń pt. „Warszawianka”.
- 1835 — organizuje i kieruje Szkołą Śpiewu przy Teatrze Wielkim, która ma zastąpić zlikwidowane w wyniku powstania listopadowego Konserwatorium i Szkołę Główną Muzyki.
- 1840 — po trzydziestu latach pracy Kurpiński rezygnuje z dalszego prowadzenia opery. W rok później przestaje istnieć Szkoła Śpiewu przy Teatrze Wielkim.
- 1844 — wydaje drukiem „Zasady harmonii wykładane sposobem lekcji dla lubowników muzyki”.
- 1857 — 18 września Karol Kurpiński umiera w Warszawie.

Karol Stromenger

## *Kurpiński a scena polska*

Pierwszym muzycznie i tanecznie polskim baletem jest „WESELE W OJCOWIE”. Zmarły po ostatniej wojnie choreograf Stanisław Głowacki pisze w swym „Zarysie historii tańca widowiskowego”:

„W roku 1818 nowy baletmistrz, Francuz Thierry wykazuje dużo gorliwości, troszczy się o szkołę, daje premiery, zachęca muzyków do pisania muzyki baletowej. „Dwa posągi” Elsnera, „Mars i Flora” Kurpińskiego, tegoż „Trzy gracje” — były komponowane do układu Thierry’ego i przez niego wystawione. Wkładki taneczne do oper, divertissements — dostają muzykę polskich kompozytorów. Dnia 14 marca odbywa się pamiętna premiera polskiego baletu pt. „Wesele krakowskie w Oycowie” z muzyką Kurpińskiego i Damsego, premiera pierwszego muzycznie i tanecznie polskiego baletu...”



I tak, na bocznym torze swej działalności scenicznej, na scenie baletowej, Kurpiński jest inicjatorem. Kiedy dziś słuchamy scen tanecznych Stanisława Moniuszki — finału z pierwszego aktu „Nowego Don Kiszota”, baletu w „Hrabinie”, czy niedocenionej sceny tanecznej pisanej jako wkładka do „Wesołych kumoszek” Szekspira — zawsze nam staje w pamięci inicjator Kurpiński, kompozytor „Wesela w Ojcowie”, tańców w „Nowych Krakowiakach”. Kurpiński jest kompozytorem stylotwórczym, pierwszym rzeczywistym poprzednikiem Moniuszki.

\*  
\*   \*  
\*

Pisze Wojciech Bogusławski w „Dziejach Teatru Narodowego w Polsce”:

**Chlubną dla mnie będzie pamiątką, że założenie opery polskiej, przyswojenie narodowości J. Pana Elsnera i zaszczyt Polakom przynoszący talent J. Pana Kurpińskiego do czasów mojego sceną ojczystą zarządu należeć będą...**

KAROL KURPIŃSKI syn organisty we wsi Włoszakowice w Wielkopolsce (urodzony w roku 1785) należał do rodziny muzyków. Był kolejno organistą w Sarnowie, był „muzycznym rezydentem” starosty Polanowskiego w okolicach Lwowa. Miał sposobność słyszeć opery włoskie i niemieckie wykonywane w teatrze lwowskim i zapewne we Lwowie poczuł zew swego powołania teatralnego. Z natury rzutki, obrotny szukał odpowiedniej pracy, nie miał jednak gruntowniejszego przygotowania muzycznego. Przez całe życie szedł drogą instynktu muzycznego, praktyki i z czasem nabywanego doświadczenia. Wielostronność jego talentu muzycznego ocenił wcześniej Bogusławski, który świeżo w Warszawie osiadłemu Kurpińskiemu powierzył czynności korepetytora solistów i chóru, wkrótce też kapelmistrza dyrygującego „przy skrzypcach”. Już w drugim roku pracy w zespole Bogusławskiego Kurpiński występuje jako kompozytor — na razie tylko wkładek muzycznych do błahej komedyjki „Dwie chatki”. Uwertura tej skromnej partytury niezauważana prawie przez sto lat, stała się dziś najpopularniejszym utworem orkiestrowym z epoki przed moniuszkowskiej. „Zarówno uwertura ...jak i następne numery wyka-

zywały wielką łatwość Kurpińskiego w snuciu tematów, nie odznaczających się wprawdzie zupełną oryginalnością, ale mile wpadających w ucho i podatnych dla głosu... Debiut kompozytorski Kurpińskiego wypadł bardzo korzystnie" (Z. Jachimcki).

Już w następnym roku (1811) Kurpiński otrzymał polecenie napisania opery do tekstu Alojzego Żółkowskiego, pt. „Pałac Lucypera”, osnutego na komedycie barona Augusta von Kotzebue pt. „Des Teufels Lustschloss” (w kilka lat później Franciszek Schubert na ten temat napisze swą pierwszą operę). Premiera heroiczno-komicznej opery Kurpińskiego odbyła się w warszawskim Teatrze Narodowym dnia 31 listopada 1811 roku przy znakomitej obsadzie ról: wielką partię koloraturową Amandy śpiewała Karolina Drozdowska-Elsnerowa, w innych rolach wystąpili: Konstancja Pięknowska-Dmuszewska, znakomity aktor Bonawentura Kudlicz, bas-buffo Jan W. Szczurowski. Opera zyskała niemałe powodzenie, dobiła na owe czasy niemal rekordowej ilości trzydziestu przedstawień, co na początkową karierę dyrygującego kompozytora oznaczało jego usadowienie się na stanowisku głównego kierownika opery warszawskiej.

Na jednym z warszawskich przedstawień obecny król saski Fryderyk August tak był zachwycony operą Kurpińskiego, że polecił przetłumaczyć tekst Żółkowskiego na język włoski, aby operę można było wystawić w teatrze drezdeńskim.

„Pałac Lucypera” szczęśliwie wskrzeszony w postaci audycji radiowej w roku 1964 w wykonaniu solistów, orkiestry i chóru Polskiego Radia w Krakowie pod batutą Jerzego Gerta był dla historyków muzyki polskiej ważnym wydarzeniem i stanowił dokument znaczenia i roli, jaką Kurpiński odegrał jako jedyny i bezpośredni poprzednik Moniuszki.

Już Maurycy Karasowski zauważył, że styl muzyki operowej Kurpińskiego przypomina muzykę Mozarta, w szczególności „Don Juana”. Teatralnym rodowodem „Pałac Lucypera” należy do oper „czarodziejskich”, ale fantastyka traktowana jest tu humorystycznie, świat duchów i nimf, jako wytwory ciemnoty i zabobonów jest — jak przystało na czasy Oświecenia — świadomie ośmieszony. Ważniejsze jest dla nas, że ton komediowy, nawet staropolska, nuta już zdają się zapowiadać polski teatr operowy. Już, jakby przez lekko uchylone drzwi, z daleka widać zarysy „Strasznego dworu”. Dziełem najpoważniejszych ambicji Kurpińskiego

była jego historyczna opera „Jadwiga” do słów Niemcewicza, opera narodowo-historyczna. Dość trwale powodzenie w pierwszym sezonie (1814), wznowienie w dwa lata później było uznaniem dla obu autorów, wyrażonym też w recenzjach prasy. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” ze szczerym zachwytem podnosi szczytność tematu podjętego przez Niemcewicza, a o muzyce pisze, że „nie ma zapewne cech zupełnej oryginalności, ale dzisiaj co pisać, zwłaszcza w rodzaju poważnym, żeby całkiem było nowem i nic ze znajomych dzieł nie przypominało...”

Karasowski uważa, że „Jadwiga” należy do najpiękniejszych utworów Kurpińskiego, że wspaniałość i potęga chórów jest w niej zadziwiająca... że kilka arii są ustępami godnymi natchnień wyższych kompozytorów.” Opera historyczna nie była dziedziną talentu Kurpińskiego, czego mimowolnym dowodem było powodzenie „Nowych Krakowiaków”. Było to podjęcie tematu dawnego wodewilu „Krakowiacy i górale” Bogusławskiego i Stefaniego w „trawestacji”, w odmłodzeniu tekstu przez J. N. Kamińskiego i muzyki przez Kurpińskiego. Nowa postać dawnego dzieła otrzymała tytuł „Zabobon czyli Krakowiacy i górale”. W tej postaci wykonane widowisko było najtrwalszym sukcesem Kurpińskiego i było też widowiskiem szczególnie na czasie, jako że nadzieje Polaków wzbudzone Kongresem Wiedeńskim stwarzały atmosferę szczególnie pomyślną.

Przez długie lata utrzymywała się na scenach polskich operetka Kurpińskiego „Bojomir i Wanda czyli Zamek na Czorsztynie”, pomniejsze ale pełne wdzięku dzieło Kurpińskiego, niegdyś mające wielkie powodzenie dzięki aktorowi Alojzemu Żółkowskiemu grającemu rolę Nikity.

Długa lista oper, operetek, melodramatów, komedio-oper Kurpińskiego pozostaje dziś sprawą muzykologów. Praktyka teatralna nie może się nimi zająć, a publiczności niewiele przyjdzie ze wznowień oper zamarych. Chyba, że ktoś wyłowi z tych oper coś, co nam każe cieszyć się z udanego polowu. A jednak Kurpiński żyje wśród naszego życia, żyje co dzień jako... sygnał radiowy Warszawy: pierwsze takty „Warszawianki” tego kompozytora przypominają jego nieśmiertelną pieśń powstańczą roku 1831.

„Warszawianka” Kurpińskiego, ów „utwór spontanicznej inspiracji, dzieło niewątpliwie jednej godziny prawdziwego natchnienia” ma odpowiednik w pieśni Kurpińskiego „Litwinka”, która to pieśń

była hymnem legionistów z Litwy. Melodię „Litwin-ki” wprowadził Ryszard Wagner do swej młodzieżowej uwertury „Polonia”, a Chopin cytuje dyskretnie jej melodię w Rondo op. 16.

Z Chopinem, w jego warszawskiej młodości, stykał się Kurpiński często. Znajomość ich osiągnęła szczytowy punkt, w marcu roku 1830 kiedy w domu Chopinów odbywało się pierwsze prywatne wykonanie Koncertu f-moll. Notatka w „Dzienniku Powszechnym” donosiła, że „Elsner jaśniał całą radością... Kurpiński już w końcu sam młodemu artyście dyrygował orkiestrą...”

Do spotkania Kurpińskiego z drugim twórcą polskiej kultury muzycznej, ze Stanisławem Moniuszką nie doszło. Po trzydziestu latach pracy na stanowisku dyrektora i pierwszego kapelmistrza opery w Teatrze Wielkim w Warszawie, w roku 1840 Kurpiński ustąpił i resztę życia spędził z dala od czynności praktycznego muzyka. Umarł w roku 1857 nie doczekawszy się warszawskiej premiery „Hal-ki”. Cieszył się powodzeniem, jakie opera jego następcy miała już w czasie prób. Moniuszko starał się złożyć uszanowanie swemu znakomitemu prekursorowi, ale Kurpiński był już umierający i do spotkania nie doszło.

Z licznych dzieł teoretycznych Kurpińskiego, z jego działalności publicystycznej wymienimy tylko „Zasady harmonii wykładane w sposobie lekcji dla lubowników”, „Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikordzie”, „Rzut oka na muzykę w Polsce”. Najciekawszą z prac pisarskich Kurpińskiego są jego „Wspomnienia z podróży po Niemczech, Francji, i Włoszech”, odbytej w roku 1823. Kurpiński wyjeżdżał na Zachód jako dyrektor warszawskiej Opery, aby zapoznać się z teatrami muzycznymi Niemiec, Francji i Italii. W czasie tej ośmiomiesięcznej podróży Kurpiński prowadził dokładny dziennik. Bardzo cenne są porównania teatrów obcych z warszawskimi. Coś niecoś dowiadujemy się o stanie artystycznym naszych teatrów owych czasów i wiemy np. że repertuar Teatru Narodowego za dyrekcji Bogusławskiego wcale nieźle nadążał za repertuarem teatrów Niemiec czy Paryża. W stolicy Francji nasz podróżnik słyszał wiele koncertów, widział wiele przedstawień teatralnych, zwiedzał sławne Conservatoire, poznawał śpiewaków, aktorów; i robił porównania: prawie wszędzie podziwiał lepsze od warszawskich orkiestry i chóry. Z teatralnych wrażeń Kurpińskiego wnioskujemy, że warszawskie chóry, orkiestra i balet były na skromnym poziomie, ale śpiewacy byli

nieraz lepsi, albo bez porównania zabawniejsi niż ci, których w analogicznych rolach widywał w Paryżu. A śpiewacy? Oczywiście taka Henriette Sonntag albo Giuditta Pasta budziły jego zachwyt, ale to już były szczyty ówczesnego śpiewu operowego.

Swego czasu Kurpiński prowadził w Warszawie opery Mozarta „Don Juan” i „Czarodziejski flet”. Tej ostatniej barbarzyńską karykaturę pt. „Tajemnice Izidy” widział i słyszał również w Paryżu. O swoich wrażeniach pisał: *„Rzecz całkiem inaczej jest prowadzona, przez co piękna muzyka Mozarta nielitościwie została pokaleczoną. Niektóre tylko szczegóły wykonane przez tutejszą orkiestrę i chóry odznaczają się doskonałością wysokiego stopnia. Ale całość jest monstrum: dołączyli trochę muzyki z „Don Juana” trochę z „Clemenza di Tito”, trochę z innych oper Mozarta, trochę z symfonii Pleyela, Boże! zmiłuj się!... Kręciłem się ze złością na ławce aż się Francuzi na mnie obracali, a ja nic na nich nie uważałem, tylko sykał. Miałem nawet pomocników, bo jak niektórzy zaczęli klaskać, drudzy wołali: à bas les cliques!*

Proszę! Kto w Paryżu protestuje przeciw niecnej inscenizacji arcydzieła operowego? Pan Kurpiński z Warszawy...

Karol Stromenger





# WESELE W OJCOWIE

*osoby:*

PANNA MŁODA

PAN MŁODY

PIERWSZA DRUHNA

PIERWSZY DRUŻBA

SWATKA

STAROSTA

MATKA

OJCIEC

DRUHNY, DRUŻBOWIE

GOSPODYNIE

GOŚCIE WESELNI

*Treść libretta:*

Panna młoda i drużby z naręczami kwiatów zbliżają się do chaty, gdzie wspólnie spędzą ostatnie chwile przed weselem. Splatają wieńce. Wieńczenie panny młodej jest zarazem chwilą wspólnych wspomnień i marzeń.

Pannę młodą matka wyprowadza z izby. Czas szykować się do wesela.

Radosny jest dzień i radośnie wita się młodzież. Pierwszy drużba zaprasza do tańca pierwszą drużbę, a pozostali dołączają do zabawy.

Cichnie zabawa: do izby powraca panna młoda z rodzicami.

Następuje uroczysta chwila — młoda żegna rodzinny dom, rodzice błogosławią dzieci, po czym cały orszak weselny wyrusza na uroczystość zaślubin. Na krótką chwilę chata pustoszeje.

\*  
\*   \*  
\*

Na progu chaty rodzice chlebem i solą witają powracającą parę młodych. Gospodynie zapraszają gości na ucztę weselną. Rozpoczynają się tańce — tańczy młodzież, tańczy starszyna, zachęcona przykładem swatki i starosty.

Jeszcze raz cichnie zabawa — następują uroczyste oczepiny, po czym podziwiani przez wszystkich, tańczą państwo młodzi. Po chwili dołączają do nich goście weselni. Kiedy izba staje się za ciasna, wszyscy przenoszą się przed chatę, by dalej ochoczo się bawić i tańczyć.





R E A L I Z A T O R Z Y

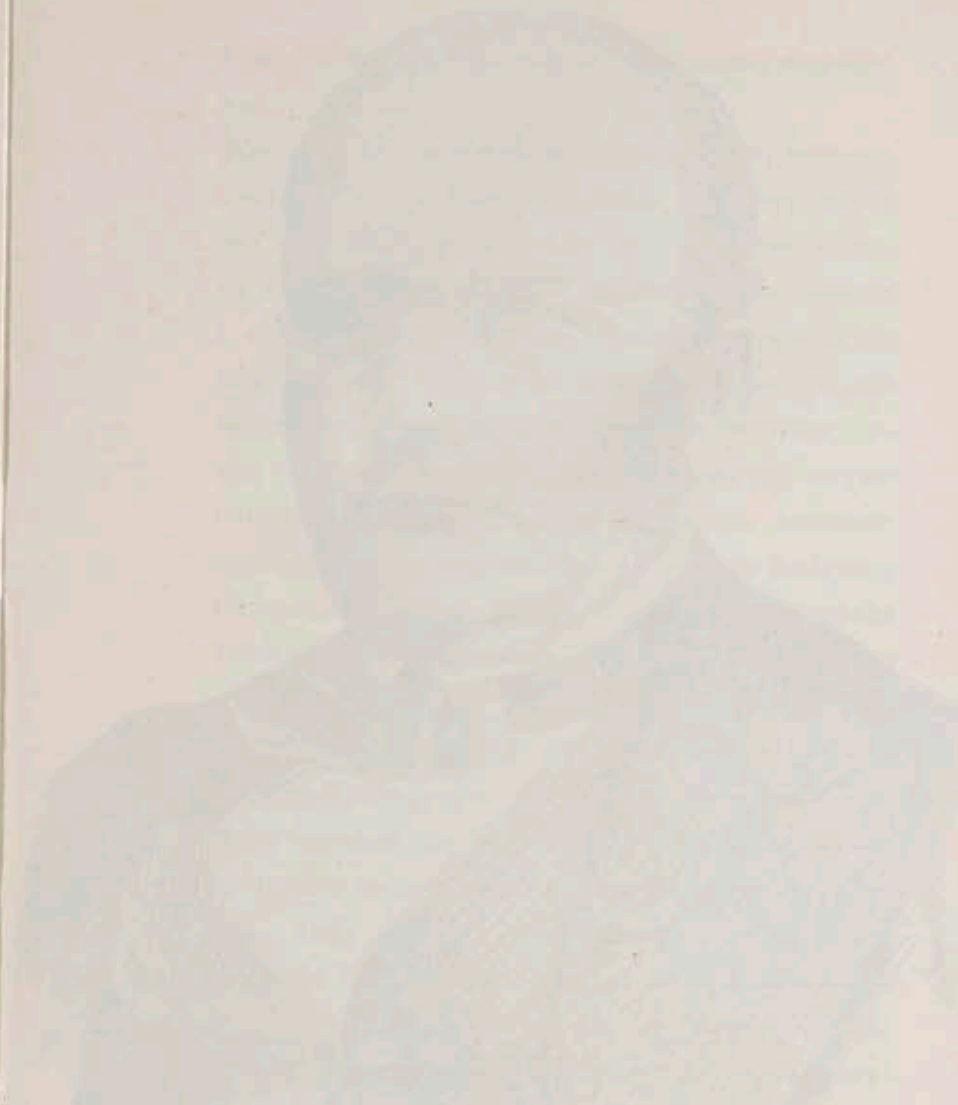
Kierownictwo muzyczne \_\_\_\_\_ **ARKADIUSZ BASZTOŃ**

Inscenizacja i choreografia \_\_\_\_\_ **JANINA  
JARZYNÓWNA-SOBCZAK**

**PIOTR SCHULZ**

Dekoracje i kostiumy \_\_\_\_\_ **ADAM KILIAN**





STANISŁAW MONIUSZKO

*NA KWATERUNKU*

Libretto: Janina Jarzynówna-Sobczak



*Stanisław Moniuszko (1819—1872)*

Postać i ułożenie Moniuszki były bardzo niepospolite...

Wzrostu był miernego, a nawet bardziej niskiego. Budowy dobrej, kości szerokich, lecz siły fizycznej niewielkiej. Najpewniej to z tego pochodziło, że się nigdy ćwiczeniom fizycznym nie oddawał i pod tym względem był bardzo we wszystkim niezręcznym. Głowę miał, stosunkowo do wzrostu, nadzwyczaj wielką, czoło szerokie, wysokie, jasne i czyste, z wypukłościami cechującymi zwykle umysły wyższe... Oczy błękitne, trochę zezowate, małe, lecz pełne wyrazu. One to głównie nadawały fizjognomii tę cechę wysokiej inteligencji i zapału, która go tak wyróżniała od innych. Przy każdej rozmowie oczy te bezustannie, stosownie do przedmiotu, zmieniały charakter: to błyszczały ogniem niezwykłym, to posępnie się mgliły, to znów rzewnie się łzą rosily. Wzrok miał bardzo krótki i z tego powodu zawsze w okularach chodził... Usta miał szczupłe i zaciśnione, co nadawało mu cechę ironii, dowcipu i figlarności. Lecz w chwilach rozczulenia usta te dziwną tchnęły tkiwością i łagodnością. Od dzieciństwa przyzwyczajonym był do chodzenia na palcach i zwykle ten aż do śmierci zachował. Na jedną nogę utykał, bo była trochę krótsza... Głos w mowie miał dźwięczny i przyjemny, mówił prędko, lecz czasem w mowie się zaciął, jakby zająkał... W obejściu się ze wszystkimi był nadzwyczaj grzecznym i delikatnym, w towarzystwie miał maniery dystygowane, znamionujące wielkie obycie się ze światem, lecz zarazem i wielką skromność...

*Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko, Warszawa, 1873*

Witold Rudziński

## *Moniuszko jako twórca baletu „Na kwaterunku”*

Lata po powstaniu styczniowym w życiu Moniuszki nie należały do najłatwiejszych. Ciężka atmosfera, jaka zapanowała w społeczeństwie polskim po tragicznej klęsce, ogarnęła również tak wrażliwego artystę. Prześladowania, jakim podlegały w tym czasie instytucje kulturalne, dotknęły także Moniuszkę i pogłębiły trudną sytuację twórczą i materialną, w jakiej w tym czasie się znalazł.

Na początku mogło się wydawać, że wszystko jakoś się ułoży. W ostatnich miesiącach dogorywającego powstania Moniuszko powrócił do pracy nad „Strasznym dworem”, którą sam nazwał „bieżących klęsk pocieszycielką”. W tym też duchu potraktowane zostało nowe dzieło, przedstawione publiczności warszawskiej na jesieni 1865 roku. Entuzjastyczne przyjęcie spowodowało jednak ostrą ripostę cenzury: spektakle zostały zawieszono i „Straszny dwór” za życia kompozytora nie powrócił na scenę.

Władze zaborcze zwolniły z teatru większość artystów polskich, popierając kosztowne i mało warte występy zespołów włoskich sprowadzanych przez impresaria Merellego. Oto co pisał Moniuszko do swego dawnego ucznia, a w tym czasie znanego kompozytora i krytyka petersburskiego, Cezara Cui:

„Włoska opera na sromotnych warunkach kontraktu oparta, rujnuje nas całkowicie. Dla oszczędności budżetu nasi najdoskonalsi i najpotrzebniejsi do moich oper śpiewacy dostali dymisję! ...co z resztą nas będzie, przewidzieć łatwo. Ja zostałem tylko

z kilku osobami, którzy (!) zaledwo szkółkę śpiewu rozpoczęli i żadnego repertoaru nie mają" (4 grudnia 1865 r.).

Represje nie dotknęły wprawdzie Moniuszki osobiście, ale zdewastowały obsadę jego oper. Chwytać się więc musiał różnych sposobów. Jednym z nich było przetransponowanie „Halki” w taki sposób, żeby śpiewać ją mogli wykonawcy o niskich głosach. Pomysł ten więcej przyniósł Moniuszce zgrzyzot niż pożytku. Sam pisał, że był „ciągnany” przez krytyków, którzy mocno atakowali tego rodzaju ujęcie. Uciekał się Moniuszko również do dorywczych koncertów kompozytorskich, które czasami przynosiły mu pewne dochody. A pieniądze potrzebował w tym czasie bardzo, bowiem w czasie powstania zaciągnął znaczne długi, które teraz trzeba było spłacać.

W tych to okolicznościach, namówiony zapewne przez choreografów, przystąpił Moniuszko do pisania muzyki baletowej. Dotąd doświadczenie jego ograniczało się do znakomitych zresztą scen tanecznych w operach (mazury w „Halce” i „Straszny dworzec”, tańce góralskie w „Halce” itp.). Teraz zaczął próbować sił swoich w spektaklach choreograficznych.

W styczniu 1866 roku pisał do przyjaciela:

„Potrzeba tylko tak głębokiego upadku na fantazji, w jakim jest moja, ażeby Ci odwrotną pocztą za pamięć nie podziękować i wzajemnie ze zbliżającym się Nowym Rokiem wszelkiej pomyślności nie życzyć! Ale tak jest! Nie tylko pisać wkrótce może zapomnę, ale i mówić jakim bądź językiem, tak od wszystkiego odpada ochota... Ja piszę muzykę do baletu. Czepiam się (jak) tonący gazowych kotylionów! wąta, jak widzisz, arka zbawienia! to też na nią wiele nie liczę, a tak tylko piszę, wedle przysłowia: choć bieda, to hoc! a zresztą przyniesie ta robota, choć niewiele, ale coś”.

W kwietniu donosi już o ukończeniu baletu.

„Muszę się pochwalić, że w tych dniach ukończyłem wielką i ciężką robotę: muzykę do większej połowy baletu ogromnego Monte Christo. Dany będzie w jesieni”. Chodziło więc o balet, oparty na modnej powieści A. Dumasa.

Premiera odbyła się 27 sierpnia 1866 r. Prasa nie potraktowała tego wydarzenia nazbyt poważnie, kwitując je krótkimi wzmiankami, podkreślając, że muzykę do niej napisał częściowo mało dziś znany kompozytor francuski Georges (nie mylić z Aleksandrem Georges!), natomiast pióra Moniuszki są akty czwarty i piąty. Według słów sprawozdawcy „najbardziej podobały się widzom i najhuczniejsze wywołały oklaski”: menuet, polka i Albanera. Jeśli chodzi o spodziewany dochód, to wyniósł on 200 rubli, które wypłaciła Moniuszce dyrekcja teatru tytułem honorarium.

Pierwotnie w skład baletu wchodził specjalnie napisany mazur, wykonany zresztą na miesiąc przed premierą na koncercie aktorki Majeranowskiej i już wydany. Z niewiadomych przyczyn nie grano go na premierze, a po kilku przedstawieniach wykonywano zamiast niego w balecie „Monte Christo” mazur ze „Straszego dworu”. Zdaje się, że ten właśnie mazur wszedł później w skład „Jawnuty”, która i tak była zmontowana z różnych kompozycji Moniuszki, pisanych przy innych okazjach.

W dwa lata później podjął Moniuszko nową próbę, która okazała się jego najwybitniejszą pozycją baletową. Chodzi o balet „Na kwaterunku”, pisany, jak się zdaje, pod wrażeniem „Wesela w Ojcowie” Kurpińskiego, którego muzyki był Moniuszko szczerym admiratorem. Muzyka powstała w ciągu roku 1868, wykonano ją w teatrze 6 września tegoż roku, choć odnotowano również inne daty premier, napewno fałszywe. Moniuszko nie od razu ustalił tytuł, bowiem w jego notatkach znajdujemy również nazwę „Na kwaterze” (dostał za nią od dyrekcji 75 rubli).

Prasa bardzo późno skwitowała ten spektakl, bo wzmiankę o nim znajdujemy dopiero w listopadzie 1868 roku, w „Gazecie Polskiej”. Notatka omawia przedstawienie komedii Korzeniowskiego „Panna męzátka”, uzupełnione baletem „Na kwaterze”:

„Słowem przedstawienie było takie, iż powiedzieć by można, że nie ma nic w świecie przyjemniejszego jak teatr. Bo na domiar dobrego i pięknego można było wysłuchać muzyki p. Moniuszki do baletu jednoaktowego „Na kwaterze”. Co ustęp w tej muzyce — to nowy charakter, odrębny od charakteru innych ustępów, świeży, dowcipny! Prawdziwie pan Moniuszko, pisząc tę muzykę, zawział się, żeby przy niej balet minął jak chwila, żeby nie patrząc zadowolnić się samym słuchaniem”. Warto również przytoczyć parę słów z recenzji, pióra Władysława Wiślickiego, zamieszczonej w numerze 172 „Kłosów”:

„Dawno już nie spotkaliśmy się z nowym baletem, ułożonym wyłącznie dla naszej opery; pan Meunier, dyrektor baletu, dał nam tę sposobność przedstawwszy teraz jednoaktowy balet „Na kwaterze”... Znakomity autor „Halki” i wielu innych oper po raz pierwszy wystąpił z muzyką dorobioną do libretta całkowitego baletu i przyznać trzeba, że się wywiązał z zadania szczęśliwie, tym więcej, że miał niejedną trudność do zwalczenia. ...Być „zupełnie oryginalnym w balecie jest rzeczą prawie niepodobną, a przynajmniej nielatwą... Balet „Na kwaterze” jest... przeważnie wypełniony scenami mimicznymi, mniej zaś wyraźnymi tańcami, Moniuszko miał zatem zadanie trudne do spełnienia... W każdym razie muzyka Moniuszki będąc stosunkowo dobrą, powinna zachęcić autora do napisania



innej, mianowicie do baletu, którego by treść stanowił przedmiot miejscowy, zgodniejszy, być może, z usposobieniem i talentem naszego maestro".

Czytając te kwaśne, niezbyt sprawiedliwe słowa, trzeba pamiętać, że inscenizacja ówczesna nie mogła iść w kierunku akcentowania elementu polskiego w przedstawieniu, tym bardziej, że wszelkie aluzje wojskowe polskie były wtedy stanowczo zakazane. Za życia Moniuszki spektakl ten szedł 12 razy.

Mimo, że balet „Na kwaterunku” zaliczyć wypada raczej do marginesowego nurtu twórczości Moniuszki, muzyka tego drobiazgu posiada wiele wdzięku i świeżości. Jeszcze raz potwierdziła się słuszność opinii, że ilekroć zwracał się autor „Hal-ki” do źródeł ludowych i do tematyki narodowej (choćaby zakamuflowanej względami politycznymi) dotykał dziedziny sobie najbliższej, w której osiągał największe powodzenie.

Jeszcze dwukrotnie podejmował Moniuszko w ostatnich latach życia formę baletową. W roku 1870, wspólnie z dyrygentem i kompozytorem, Adamem Münchheimerem, utworzył balet, zatytułowany „Figue szatana”. Była to praca raczej przygodna, typowa „składanka”. Autorzy rozdzielili między siebie poszczególne sceny i pisali je niezależnie od siebie. Balet ten, układu Wirgiliusza Calori, baletmistrza teatrów warszawskich, zawierał uwer-turę, oraz obrazy 1, 2 i 4 z muzyką Moniuszki, pozostałe zaś (3, 5 i 6) skomponował Münchheimer. Prasa pisała o tym przedsięwzięciu reklamowanym zawczasu, jako „bardzo okazałe pod względem muzyki, wystawy i układu”, niechętnie i cierpko. Publiczności podobały się jednak te figle kostiumów, dekoracji i maszynerii teatralnej. Ciepło przyjęła spektakl publiczność na premierze 1 grudnia 1870 roku. Przedstawienie powtórzono 6 razy. Skomponowanie muzyki przyniosło Moniuszce około 300 rubli honorariów wydawniczych.

Bez większego echa przeszedł dwuaktowy balet, zatytułowany „Libella, albo zemsta owada”, również inscenizowany przez Caloriego. Na muzykę tej składanki złożyły się utwory różnych kompozytorów, w tym modnego wtedy Flotowa; Moniuszko skomponował do niej kilka fragmentów, za co otrzymał od dyrekcji teatru 120 rubli. Premiera odbyła się 11 czerwca 1871 roku.

\* \* \*

Spośród niewielkiej liczby baletów Moniuszki dużą żywotność wykazał tylko obrazek choreograficzny „Na kwaterunku”. Wystawiany po wojnie na naszych scenach operowych zawsze cieszy się zasłużoną sympatią widzów i daje okazję do barwnej inscenizacji i opisu tanecznego.

Witold Rudziński

### **Treść libretta:**

Na placu musztry, pod czujnym okiem Komendanta dziarsko i sprężysto ćwiczą ułani. Tylko Maruder szukając różnych wybiegów i sztuczek, próbuje wybronić się od żołnierskich obowiązków. Wreszcie Komendant wydaje rozkaz wymarszu na kwaterę. Po trudach żołnierskiego dnia narasta zmęczenie ułanów. Tylko Maruder niczym nie obciążony, najmniej zmęczony chytrze skraca sobie drogę, wyłamując się z szeregów.

Tymczasem w dworku, gdzie ułani mają kwatrować, dziewczęta z niecierpliwością oczekują gości. Marzą o pięknych bohaterach i przygotowują się na ich przyjęcie.

Następuje upragniona chwila — przyjeżdżają ułani, serdecznie witani przez gospodarzy. Dziewczęta kokietują ułanów, lecz ci zmęczeni udają się od razu na spoczynek. Zawiedzione i rozczarowane dziewczęta daremnie wyglądają przez okienka.

Jest jednak ktoś, kto pozostał na „placu boju”. To Maruder, wypoczęty i rześki defiluje pod oknami dziewcząt i próbuje uwieść wszystkie po kolei. Zachwycone dziewczęta otaczają go i adorują. Maruder czuje się bohaterem i zwycięzcą, lecz krótko trwa jego sukces.

Oto zjawiają się wypoczęci, piękni i pełni wigoru ułani.

Niedawny „bohater” zostaje przez nich zdemaskowany. Przed zdziwionymi dziewczętami ułani urządzają popis prawdziwej żołnierskiej sprawności. Nie dorównuje im Maruder, choć dokłada wszystkich sił, aby sprostać żołnierskim zadaniom. Wyśmiany i odrzucony chyłkiem umyka.

Ułani adorują teraz dziewczęta i ulegają bez reszty ich czarowi.

Komendant wybiera najpiękniejszą — u młodych budzi się miłość od pierwszego spojrzenia.

Wspólny dziarski taniec i ochocza zabawa są zasłużoną nagrodą po żołnierskich trudach. Wesóło jest na kwaterze!

Tylko w oddali uporczywie ćwiczy musztrę samotny Maruder.

R E A L I Z A T O R Z Y

Kierownictwo muzyczne \_\_\_\_\_ ARKADIUSZ BASZTOŃ

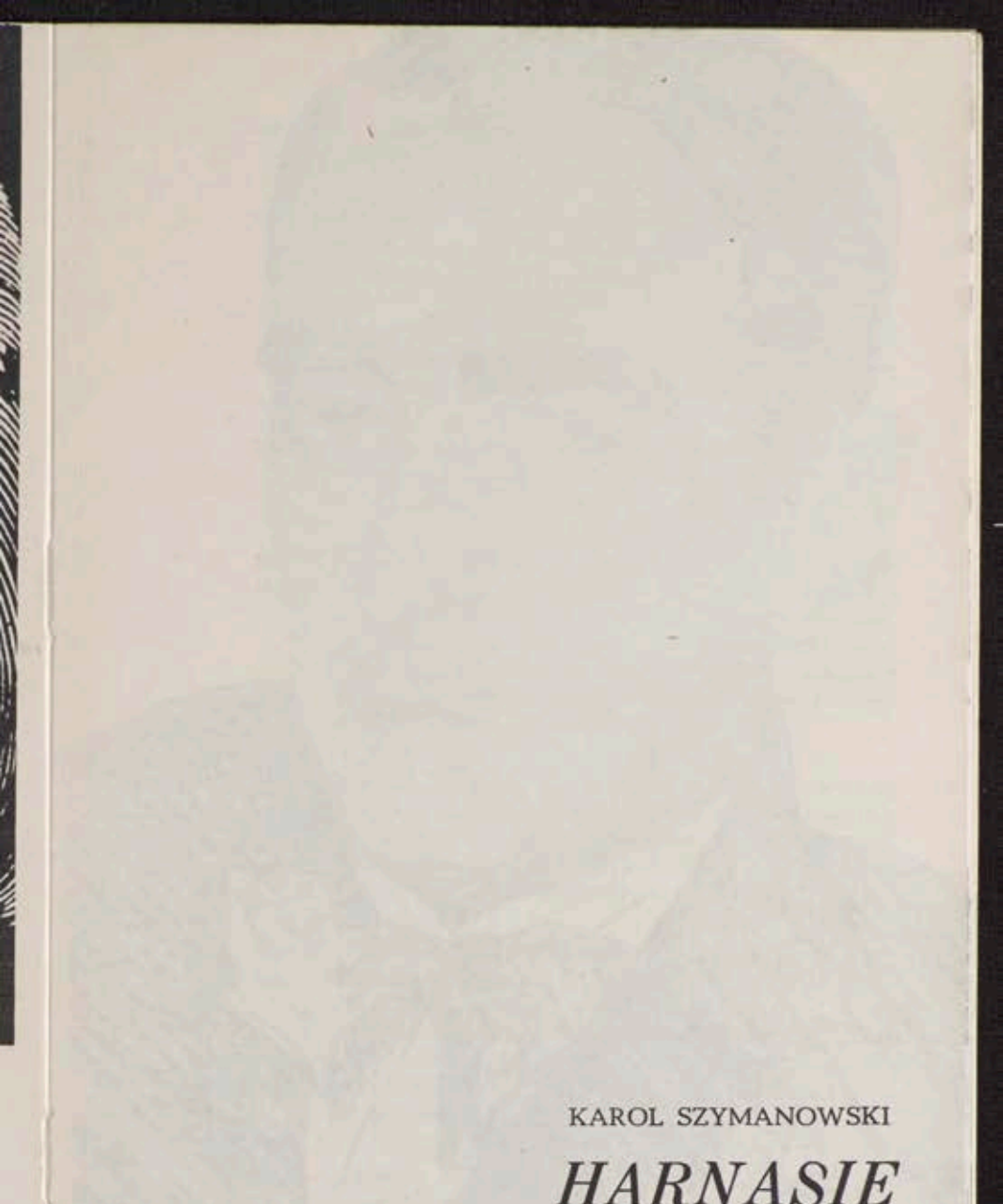
Inscenizacja i choreografia \_\_\_\_\_ JANINA  
JARZYNÓWNA-SOBCZAK

PIOTR SCHULZ

Dekoracje i kostiumy \_\_\_\_\_ ADAM KILIAN

JARNASIE





KAROL SZYMANOWSKI

*HARNASIE*

Opracowanie libretta: Witold Borkowski



*Karol Szymanowski (1882—1937). Rys. Witkacego*

## MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

- 1882 — 6 października w Tymoszówce na Ukrainie urodził się Karol Szymanowski, syn Stanisława Korwin-Szymanowskiego i Anny z Taubów.
- 1889 — mając siedem lat Karol zaczyna grać na fortepianie pod kierunkiem ojca; naukę gry kontynuuje w szkole muzycznej Neuhausów w Elizawetgradzie.
- 1900 — zdaje maturę. Zaczyna komponować — pisze 9 *preludjów op. 1* na fortepian, 6 *pieśni op. 2* do słów K. Tetmajera.
- 1901 — wyjeżdża na studia do Warszawy — uczy się harmonii u M. Zawierskiego, kontrapunktu i kompozycji u Z. Noskowskiego. Zaprzyjaźnia się z P. Kochańskim, A. Rubinsteinem i G. Fitelbergiem. W 1905 r. Szymanowski, Fitelberg, Szeluto, Różycki zakładają **Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich** pod mecenatem W. Lubomirskiego.
- 1906 — 6 lutego odbywa się w Filharmonii Warszawskiej pierwszy koncert członków Spółki, wykonana zostaje m. in. *Uwertura koncertowa E-dur op. 12* Szymanowskiego. Kompozytor przebywa wiele w Berlinie i Lipsku. Z początkiem 1908 wyjeżdża do Włoch.
- 1909 — powstaje *II Symfonia B-dur op. 19*, *II Sonata fortepianowa A-dur op. 21*, pierwsza seria *Pieśni miłosnych Haliza op. 24*. Na konkursie kompozytorskim *I Sonata fortepianowa* uzyskuje pierwszą nagrodę. W kwietniu 1911 w Warszawie zostaje wykonana po raz pierwszy *II Symfonia*. Pod koniec tegoż roku Szymanowski przenosi się do Wiednia.
- 1913 — pierwsze zetknięcie z muzyką Strawińskiego i baletem Diaghilewa (*Pietruszka* w Wiedniu). W sezonie zimowym 1913/14 kompozytor przebywa w Zakopanem.
- 1914 — w marcu wyjeżdża do Włoch, następnie przez Sycylię do Afryki, w drodze powrotnej przez Rzym, Paryż, Londyn poznaje Strawińskiego. Zainteresowania Szymanowskiego zwracają się ku sztuce starożytnej, orientalnej i wczesnochrześcijańskiej. Tworzy drugą serię *Pieśni miłosnych Haliza op. 26* i rozpoczyna pracę nad *III Symfonią „Pieśń o nocy” op. 27*.
- 1915 — powstają fortepianowe *Metopy op. 29* i *Maski op. 34*, skrzypcowe *Mity*, *I Koncert op. 35*, cykl *pieśni księżniczek z baśni*. Odwiedza parokrotnie Moskwę i Petersburg.

- 1917 — w Elizawetgradzie kompozytor pisze powieść *Elebos*,  
 1919 omawia z Jarosławem Iwaszkiewiczem plany opery *Król Roger*, tworzy *III Sonatę fortepianową op. 36*, *I kwartet smyczkowy op. 37*, *Pieśni muzeina szalonego op. 42*. W grudniu przyjeżdża do Warszawy.
- 1920 — daje koncerty kompozytorskie w Krakowie i Lwowie.  
 1921 Rozpoczyna pracę nad *Królem Rogerem*. Wyjeżdża do Ameryki, zwiedza Florydę i Kubę. W drodze powrotnej spotyka się ze Strawieńskim. W jesieni wyrusza w drugą podróż do Ameryki. W listach do przyjaciół pojawiają się pierwsze wzmianki o projektowanym balecie góralskim. Powstają *Słopiewnie op. 46 bis*
- 1926 — wiosną wraca do kraju przez Paryż, gdzie ma miejsce triumfalny koncert autorski. Od sierpnia 1922 rozpoczyna się seria pobytów w Zakopanem. Z M. J. Rytardem omawia plany baletu. W kwietniu 1926 premiera *Króla Rogera* w Warszawie.
- 1927 — Szymanowski obejmuje stanowiska dyrektora Konserwatorium Warszawskiego. Następuje okres działalności pedagogicznej i starań o reformę nauczania muzyki, stąd walka z konserwatywnym odłamem pedagogów i pogorszenie zdrowia. W 1929 podaje się do dymisji. W styczniu prawykonanie *Stabat Mater* w Filharmonii Warszawskiej, w marcu — pierwsze wykonanie I obrazu *Harnasi*.
- 1930 — Szymanowski zostaje pierwszym rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej, w grudniu otrzymuje tytuł honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kompozytor kończy pracę nad *Harnasiami*, w maju 1931 zostaje wykonany po raz pierwszy II obraz baletu.
- 1932 — rezygnuje ze stanowiska rektora. Przenosi się do Zakopanego, tworzy *IV Symfonię*. Czeska premiera *Króla Rogera* w Pradze.
- 1933 — odbywa szereg podróży koncertowych; m. in. gra w Moskwie,
- 1934 — koncerty w Zagrzebiu, Belgradzie, Bukareszcie, Paryżu, Amsterdamie, Sofii.
- 1935 — 11 maja prapremiera *Harnasi* w Pradze. Rozpoczynają się przygotowania do wystawienia baletu w Paryżu. 27 kwietnia 1936 triumf *Harnasi* na scenie *Grand Opéra*. Stan zdrowia pogarsza się gwałtownie, Szymanowski wyjeżdża na południe Francji.
- 1937 — ciężko chory, przewieziony do sanatorium w Lozannie, Karol Szymanowski umiera w dniu 29 marca.



## PERYPETIE Z „HARNASIAMI“

W ten czy w inny sposób, bliżej, dalej, na pierwszym planie lub na marginesach poczynają „Harnasie” w końcowych latach życia Szymanowskiego jawiły się ciągle, będąc ostatnią nadzieją pomyślanej odmiany losów. W sensie decydującego, międzynarodowego sukcesu artystycznego i w sensie trwałej poprawy materialnego bytu.

Normalnie kompozytor mozoli się — tworząc dzieło, po czym wysyła je w świat i zaczyna interesować się następnym. Z „Harnasiami” było zupełnie inaczej (...) Okres komponowania tego baletu był dla Szymanowskiego okresem stosunkowo najbardziej beztroskim i radosnym. Kłopoty i nie kończące się zajmowanie „Harnasiami” rozpoczęły się dopiero wówczas, kiedy zainteresowały się nimi dwia stolice: Praga i Paryż.

W Pradze wystawienie baletu zależało od doświadczonego reżysera Narodnego Divadla — Munclingera, którego Szymanowski cenił i uważał za szczerego swego przyjaciela. Dlatego „Harnasie” w Pradze, to ledwie kilka listów, przejściowe trudności ze scenariuszem, który gdzieś się zawieruszył i wreszcie — dla uproszczenia całej sprawy — kompozytor pisze:

**„Niech sobie Munclinger robi według tam jakichś Cepin, nie mogę sobie już tym zawracać głowy. Wydaje mi się, że muszą tam być u nich podobne obyczaje jak u nas.”**

Ta premiera, która odbyła się rok przed paryską dała same miłe wspomnienia (...) Tymczasem premiera paryska zapowiadana dawniej niż praska, wałkowała się przez lata.

Zaczęło się od tego, że scenariusz i tym razem zawieruszył się, ale tak, że nie można go było w ogóle odnaleźć. Po długich listach i telegrafach okazało się, że jest u Leona Schillera, który zaproszony do pomocy przy wystawieniu baletu w Paryżu — miał przejrzeć libretto, robiąc w nim ewentualne poprawki. Schiller należał do ludzi bardzo zajętych, bardzo niesłownych i trudnych do uchwycenia.

cenia. Na listy i telegramy przeważnie nie odpowiadał. Ponieważ zależało wszystkim na tym, by nie doprowadzić do zerwania kontraktu z Operą Paryską i wymóc na Schillerze jakiś przyjazd, a raczej przyjazdy do Paryża, trzeba było postępować dyplomatycznie, czyli — bez pośpiechu.

Kiedy skończyły się wreszcie kłopoty ze scenariuszem, zaczęły inne. Ambasada w Paryżu zamówiła u Zofii Stryjeńskiej projekty kostiumów i dekoracji. Pracę tę opłacono, z góry, ale jak wynika z listu Szymanowskiego z dnia 15 listopada 1934 r.

**„Rysunków Stryjeńskiej jeszcze nie ma w Ambasadzie — to zaczyna być groźne, bo w tych dniach muszę być u Rouché z jakimś materiałem w ręku, skoro mu to zapowiedziałem i on tego oczekuje”.**

Nowa seria listów, depesz i telefonów. Szukanie Stryjeńskiej, która wiecznie coś obiecuje, raz mówi, że materiał już wysłany, to znów, że go właśnie przesyła. W końcu materiał dociera do Paryża i... wybucha prawdziwy skandal! Okazało się bowiem, że Stryjeńska zamówione i opłacone projekty scenografii do „Harnasi” sprzedała Operze Warszawskiej, licząc na to, że premiera w Paryżu się nie odbędzie. Przynaglana, zebrała jakieś inne swoje projekty kostiumów ludowych, przeznaczone do innej sztuki i nakleiwszy pod każdym rysunkiem odpowiedni dla „Harnasi” opis, wysłała taką namiastkę do Ambasady (...). Oczywiście zapadła decyzja, aby zerwać wszelki kontakt ze Stryjeńską i zdobyć nowe projekty. Rozpisano konkurs. Pierwsze miejsce przypadło Irenie Lorentowicz, córce literata Jana i w jej to oprawie scenograficznej wystawiono paryskie „Harnasie”.

A tymczasem (...) Szymanowski żył w ciągłej niepewności, zameęcie najróżniejszych kłopotów organizacyjnych, odrywany od pracy, zarzucany listami i depeszami z Paryża. W liście z dnia 22 kwietnia pisze z Rzymu:

**„Będę więc trzy dni w Warszawie — bardzo pełne różnych spraw. Najważniejsza narazie następująca, muszę mieć długą konferencję z Schillerem z powodu „Harnasi”. Ponieważ on jest trudno uchwytny, proszę**

Velká baletní premiéra v sobotu dne 11. května 1935

Libretto: Szymanowski:

Scenář: Miloslav Fonce:

Hudba: Igor Stravinsky

# ZBOJNÍCI - OSUDY - PETRUŠK

Tančí: Nikolška, Dvoráková, Fimčík a rozšířený baletní sbor


*Alisz prapremiery „Harnasi” w Pradze, 1935*

**więc złotko dosłownie chwycić go za mordę i zmusić do wyznaczenia niezawodnego rande-vousz — kiedy mu będzie wygodnie, bo mnie ostatecznie wszystko jedno”.**

Przyszła wiosna, kończyło się lato 1935 roku. W Paryżu udało się zainteresować „Harnasiami” Lifara, do tego stopnia, że zdecydował się na przyjazd do Polski. Zapadło postanowienie, że Lifar z Lechoniem przybędzie do Zakopanego i tam urządzi mu się jakieś słuchanie muzyki góralskich tańców. (...) Przy okazji udało się też skontaktować Lifara z Schillem i wymóc na reżyserze obietnicę, że już napewno, natychmiast zajmie się „Harnasiami” i w tym celu odwiedzi Paryż. Ale Schiller termin „natychmiast” widział z perspektywy „wieczności”...

Dopiero w listopadzie Schiller znalazł się ostatecznie w Paryżu, by pokazać lwi pazur, imponując dyrektorowi Rouché i całemu zespołowi swoją pomysłowością i doskonałą reżyserią.

W tym czasie Lifar, który miał tańczyć na jakimś galowym przedstawieniu w obecności prezydenta Francji zerwał spektakl w ostatniej chwili niezadowolony z ustawienia dekoracji. Za karę dostał zakaz występowania na scenie Opery Paryskiej przez pół roku, co automatycznie uderzyło w Szymanowskiego: premiera „Harnasi” musiała być przesunięta do wiosny roku 1936! W dodatku Lifar mając teraz nadmiar czasu, jął kaprysić, wydziwiał i domagać się rozszerzenia swego popisu w polskim balecie. Istotnie, przewidziane były dwa jego wejścia na scenę: w drugiej części I obrazu i pod sam koniec II, kiedy porywał góralską narzeczoną, na czym balet w dotychczasowej wersji się kończył.



LUNDI 27 AVRIL

VENDREDI 8 MAI

HARNASIE

SZYMANOWSKI  
SERGE LIFAR

Faint, illegible text, likely a description or program details.

# THEATRE NATIONAL OPÉRA

LUNDI 27 AVRIL 1936

8 HEURES - 20 h. 45

La répétition de l'Opéra sera à 19 h.

50<sup>e</sup> Représentation

## SALOMÉ

Drame musical en 1 Acte - Poème d'Osip WILDE

Version française de J. de MARLIAY et P. CAHARD - Musique de Richard STRAUSS

M Lily DJANEL      M José de TREVY      M<sup>lle</sup> Georgette CARO  
M John BROWNLEE      M E. RAMBAUD      M<sup>lle</sup> ALMONA  
M DE LEU      M CHASTENET      M GILLES      M GOURGUES  
M NARÇON      M CLAYEIE      M MADLEN  
M MEDUS      M ERNST      M FOREST      M DELEU      M BOZZONI

PREMIERE REPRESENTATION

## HARNASTIE

Ballet en 1 Acte et 3 Tableaux - Livret de M. de N. MENDELSSOHN - M. de N. MENDELSSOHN

Musique de M. NARPOLETYMANOWSKI

M Serge LIFAR  
M SIMONI      M FEROUELLE      M EFIMOFF  
M LOPEZ DYNALIX      M ERGIST CHAUVIRE  
M GUYARD      M LEBLANC      M THILLANT      M BARRONAL      M GILLES  
M LEBLANC      M GUYARD      M LEBLANC      M THILLANT      M BARRONAL      M GILLES  
M Edmond RAMBAUD  
Chef d'Orchestre : M Philippe GAUBERT

LES MUSQUETS

RELACHE

YANNAUCHE

Plakat i afisz premiery „Harnast” w Paryżu, 1936

Wobec tego Lifar uparł się, aby Szymanowski dokończył „kilkanaście” taktów, powiększając jego partię solową. Kompozytor bronił się długo, tłumaczył, że to artystycznie nie wyjdzie, że zaszkodzi całości, lecz pewny siebie tancerz-gwiazdor nie ustępował, a że przed kaprysmi jego ustępowała wówczas Opera, ustąpić musiał i Szymanowski. (...)

Wydaje się przeto prawdopodobne, że właśnie trzeci obraz, w którym herszt harnasi jest na scenie bez przerwy, jedynie w towarzystwie porwanej narzeczonej, został wymuszony na Szymanowskim przez Lifara. A w takim razie powinniśmy być wdzięczni kapryśnemu tancerzowi, że był motorem powstania owej przepięknej muzyki, której finalny, durowy akord jak gdyby roztopia wrzawę baletu w ciszy góralskiej (...)

W grudniu jest już po wizycie Schillera. Rouché nabiera coraz więcej serca dla „Harnasi” i wyraża nadzieję, a nawet pewność, że będą sukcesem. W liście z 9 kwietnia 1936 Karol Szymanowski pisze:

„Wczoraj była pierwsza próba na scenie, jeszcze bez kostiumów, dekoracji i orkiestry. Było trochę osób, Leszek (Lechoń) był zachwycony. Mam nadzieję, że to będzie bardzo ładne. Paczkowski też widział i był naprawdę zachwycony. Najdziwniejsza jest sytuacja Schillera, który na żadne depeche i nawet na posłane pieniądze nie odpowiada”...

Jak widać, do końca leitmotivem niepokoju był Schiller: przyjedzie czy nie przyjedzie? Przyjechał jednak powtórnie, próby szczęśliwie dobiegły końca. Dyrygował Gaubert, wyborny kapelmistrz i okazało się, że były to jednak „Harnasie”! Pierwsza próba kostiumowa, a taniec „nieznośnego” — jak mawiał Szymanowski — Lifara był należycie zbójnicki.

Zbliżał się więc tak długo i gorąco wyczekiwany dzień premiery.

Warszawskie kółko złożone z członków rodziny, przyjaciół i bliższych znajomych Szymanowskiego zebrało pewną sumę pieniędzy i dało poecie Jerzemu Paczkowskiemu, a ten wręczył ją w Paryżu Suzanne Gradstein, która podjęła się kupienia i przesłania kompozytorowi jakichś okazałych kwiatów (...)



*Serge Lifar w partii Harnasia*

29 kwietnia 1936 roku, a więc w dwa dni po premierze „Harnasi” kompozytor pisze:

„...Przez te dwa dni od premiery codziennie nie miałem czasu. Dziś przeleżałem cały dzień w łóżku i niemal chwili nie byłem sam — nie mogłem nie przyjmować ludzi, którzy mnie chcieli zobaczyć. Rezultaty sukcesu, który rzeczywiście, jak pani pisze, przeszedł wszelkie oczekiwania, zaczynając od wypełnionej i bardzo szykownej sali — kończąc na frenetycznych oklaskach po końcu.

...Miałem (poza rodziną, przyjaciółmi i kwiatami od nich przesłannymi, za które i Pani dziękuję) taki ścis depesz gratulacyjnych od różnych osób i instytucji muzycznych, że nie wiem jak reagować, chyba list otwarty z podziękowaniem w piśmie!... Krytyki, niektóre zwłaszcza, wspaniałe!

(...) Wielodniowe fety, komplementy, nastrój sukcesu i napięcie nerwowe, wszystko to przechodzi z wolna w znużenie, potem zniecierpliwienie, wreszcie rozczarowanie. Szymanowski w wystawienie swego baletu na scenie Paryskiej Opery włożył masę energii, dopingowany przez przyjaciół, którzy zapowiadali, że da mu to w rezultacie nadzwyczajne korzyści. Tymczasem spodziewana odmiana życia kazała na siebie długo czekać (...) Sprawa baletu snuje się jeszcze przez kilka listów, coraz bardziej żalosna. Depresję kompozytora wywołuje także — a może przede wszystkim — gwałtownie pogarszający się stan zdrowia.

Paryż, 21.VI.1936

„Jedyna pociecha w tych wszystkich smutkach, to właściwie wzrastające bardzo poważnie powodzenie „Harnasi”. Onegdaj było ostatnie przed „relache” wakacyjną, przedstawienie. (1 lipca Opera się zamyka). Pomimo, że w ostatnim długim i nużącym programie ani jedna osoba nie wyszła z pełnej, jak zawsze sali. Przedstawienie zresztą było świetne, może najlepsze (...). Wszyscy tu są pewni, że w jesieni „Harnasie” wrócą do stałego repertuaru”.



# TEATR WIELKI

Sobota  
**9**  
kwietnia

Po raz pierwszy w Polsce

OPERA  
STOLECZNE MIASTO  
POZNANIA

Niedziela  
**10**  
kwietnia

## HARNASIE

Karola Szymanowskiego

dyrygent: **dr Zygmunt Latoszewski**  
reżyser: **Ryszard Zimowski**  
scenariusz: **Janusz Zajdel**

## ŁOMIENNY PTAK

dyrygent: **dr Zygmunt Latoszewski**  
reżyser: **Ryszard Zimowski**  
scenariusz: **Janusz Zajdel**

## REQUIEM

W. A. Mozarta

Chór Filharmoniczny Orkiestra Symfoniczna st. m. Poznania

dyrygent: **dr Zygmunt Latoszewski**, Emma Szachnajska,  
Mieczysław Szałeki, Karol Urbanowicz

dyr. dr. **Zygmunt Latoszewski**

*Aliz polskiej premiery „Harnasi” w Poznaniu, 1938*

Niestety, nie wróciły! W kulisach Opery Paryskiej wybuchł groźny pożar i teatr do chwili odbudowy musiał przenieść się gdzie indziej. Szymanowski wyjechał do Grasse, skąd pisze 10 grudnia:

„U Rouché nie byłem! Napisałem do niego — dziś otrzymałem odpowiedź — co do „Harnasi”. (Chodzi o to, że teraz Opera gra w Théâtre des Champ Elysées — prestiżnym teatrze, gdzie miałem nadzieję, że wznowią „Harnasie”. Tymczasem stary mi pisze, że to niemożliwe z powodów technicznych i że ze wznowieniem musi czekać do powrotu do Opery. Jakoby mają tam zacząć grać w lutym — no, zobaczymy)”.

W lutym Opera nie grała jeszcze w odbudowanej siedzibie. W marcu 1937 roku zmarł Karol Szymanowski. W dwa lata później przestała istnieć Polska. Międzynarodową propagandą dzieła, na którą daremnie liczył za życia kompozytor, nie miał się już kto zająć. „Harnasie” do dziś nie wróciły na paryską scenę.

(L. Gradstein, J. Waldorff  
„Gorzka sława” (fragmenty). Czytelnik 1960)

## „HARNASIE” NA ESTRADZIE I SCENIE

1929

**8 marca** — prawykonanie I obrazu „Harnasi” w Filharmonii Warszawskiej

**7 kwietnia** — Marsz zbójnicki i Taniec zbójnicki na jubileuszowym poranku symfonicznym krakowskiego oddziału Związku Zawodowego Muzyków. Dyrygował Grzegorz Fitelberg

**29 maja** — I obraz na koncercie z okazji odbywającego się w Poznaniu Festiwalu Muzyki Polskiej (w obecności kompozytora)

1930

**7 listopada** — fragmenty z „Harnasi” w Filharmonii Warszawskiej; koncert na otwarcie Wyższej Szkoły Muzycznej

1931

**6 maja** — prawykonanie II obrazu w Teatrze Wielkim w Warszawie z okazji 25-lecia „Młodej Polski w muzyce”

**14 października** — II obraz w Poznaniu (w obecności kompozytora)

1932

**4 lutego** — II obraz „Harnasi” na Festiwalu Muzyki Polskiej w Antwerpii

1935

**11 maja** — prapremiera sceniczna całości baletu na scenie Narodnego Divadla w Pradze.

Realizatorzy — reżyser: Josef Munclinger dyrygent: Jozka Charvat, choreografia: Jelizavieta Nikolska, dekoracje: V. Pavlik

1936

**27 kwietnia** — „Harnasie” w Grand Opéra w Paryżu (scenariusz: Karol Szymanowski i Serge Lifar wg koncepcji Leona Schillera)

Realizatorzy — dyrygent: Philippe Gaubert, choreografia: Serge Lifar, dekoracje: Darlot wg szkiców Ireny Lorentowicz

**12 czerwca** — całość „Harnasi” pierwszy raz w Polsce na Wawelu. Orkiestrą Polskiego Radia dyrygował Grzegorz Fitelberg

**17 listopada** — całość wykonana po raz pierwszy w Warszawie (w sali „Romy”)

1937

**12 listopada** — „Harnasie” na scenie Staatsoper w Hamburgu

1938

**9 kwietnia** — polska prapremiera w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

Realizatorzy — kierownictwo muzyczne: Zygmunt Latoszewski, choreografia: Maksymilian Stankiewicz, scenografia: Zygmunt Szpingier

**1 października** — „Harnasie” na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie

1939

**19 kwietnia** — „Harnasie” wraz z „Baśnią krakowską” Kondrackiego weszły w skład wieczoru baletowego, jaki odbył się w Operze Warszawskiej z okazji XVII Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej

1947

**18 stycznia** — pierwsze powojenne wystawienie „Harnasi” w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

Realizatorzy — kierownictwo muzyczne: Zygmunt Latoszewski, choreografia: Jerzy Kapliński, scenografia: Stefan Janasik

1951

**29 grudnia** — powojenna premiera w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Realizatorzy — kierownictwo muzyczne: Mieczysław Mierzejewski, choreografia: Stanisław Mischczyk, scenografia: Andrzej Stopka

1957

**17 stycznia** — „Harnasie” na scenie berlińskiej Komische Oper.

Realizatorzy — kierownictwo muzyczne: Zygmunt Latoszewski, choreografia: Eugeniusz Papiński, scenografia: Rudolf Heinrich

1960

**8 marca** — premiera „Harnasi” w Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku

1964

**18 maja** — w ramach uroczystości związanych z Jubileuszem 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie Miejski Teatr Muzyczny wystawił „Harnasie” na scenie Teatru im. J. Słowackiego

(*Maria Dutkowska w pracy  
Jarosława Iwaszkiewicza „Harnasie”  
Karola Szymanowskiego, PWM 1964*)

Praga 12 V 1935

MAMUNIECZKO NAJDROŻSZA.

Piszę do Mamci obszerniej, prosząc o zakomunikowanie szczegółów wszystkim, co się interesują „Harnasiami”, bo nie mam czasu na dużo obszernych listów — i tylko kartki posyłam.

Więc nareszcie wczoraj wybolełem tę prapremierę „Harnasi” — i bardzo się z niej cieszę, przede wszystkim i dla swojej autorskiej ambicji, bo okazało się, że to jest jednak prawdziwie teatralna sceniczna muzyka, a nie tylko symfoniczna — jak zawsze o mnie mówią. Jest zupełnie niezawodna jako dramatyczny efekt.

Teraz co do wykonania. Otóż było ono co najmniej w 70—80 procentach doskonałe! Oczywiście pod każdym względem (orkiestralnym, scenicznym, dekoracyjnym) były pewne braki, ale jakże osiągnąć to idealne przedstawienie. Zawsze musi coś trochę nie klapować i trzeba się z tym pogodzić. Grupa „Harnasi” była znakomita. Drugi obraz, zwłaszcza ta bójka

*i awantura — wprost świetna. Tak, że na ogół jestem bardzo zadowolony, przy tym wzruszył mię wprost pietyzm, z jakim cały personel do tego się 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. (Właściwie więcej obawiam się pod tym względem Paryża!)*

*Publiczność oczywiście rozumiała to — jako coś bardzo zbliżonego — dlatego to doraźne ogromne powodzenie i wywoływanie mię. Prasy jeszcze nie było. Bardzo być może, że będą jakieś i niezycliwe głosy, ale to naprawdę jest w gruncie rzeczy bez znaczenia...*

Karol Szymanowski do Anny Szymanowskiej (Z listów, PWM 1958)

„Świat ten (góralski) zarzucał na Szymanowskiego sieci podczas niespodziewanych zetknięć, gdy odarty z naskórka cywilizacji dziki i potężny, rozplomieniał się burzą instynktów. Jakieś jazdy w dalekie osiedla, do domostw przyklepionych do urwistych zboczy omołanych gąszczem jesionów, świętych drzew, opiekunów ludzkich zabudowań, na jakieś wesela i chrzciny, gdy rychło po odprawionych obrządkach, owianych aromatem pogaństwa, zaczynała się łać wódka i całe obejście tarzało się, zataczało przy dźwiękach zawożenia „złóbcaków” i dudnienia basów, w jazgocie dziewczęcych pisków, w przyśpiewkach tancerzy wrykiwanych zduszonym gardłem, w uniesieniu, w najwyższej pasji, w furriach żądy, w nadmiarze sił.

Ginęły światy kultury, subtelnych finezji, zrywał się człowiek pierwotny, kolebała się ziemia w atramentowej nocy pod czarną blachą gór, pod niskim pułapem chaty paliły się spocone ciała, błyskały skrwawione oczy, ręce szukały czyichś ramion lub noża, pijany jak bela Bartuś Obrochta zawodził na skrzypkach starodawne melodie, w oparach dymu przygaszały naftowe lampki.

Dudniały zatraskiwane dzwierce, ktoś rwał w rosną noc, aby otrzeźwieć lub zwalić się w chaszczce. W izbie furkotały spódnice, przytupywały nogi w białych portkach, siedli „ćrobny”. Zwyrłano dziewczyny — raz po raz z nieposkromionym chybotem bioder darł się przez muzykę tancerz, naciskając kłobuk na spocony łeb — upał i smród dławil gardła — kieliszki szły z garści do garści. Gdzieś w pobliżu rzępolącej piątki siedział Karol uśmięchnięty, zasluchany, zapatrzony. Opoдал pętał się czarny jak cygan Wawrytko, świecił białymi zębami, puszył się tygrysią siłą, nieujarzmioną młodością. I tak płynęła noc. Gwiazdy bladły na wysokim niebie, poszarzałe trawska leżały ugniecione rosą, śniegi na Czerwonych Wierchach różowiwały, a chała dudniła i wybuchała płomieniem wrzasku” (Rafał Malczewski).

Tak to pracowało zakopiańskie i kościeliskie Podhale, aby w duszy artysty narastały bogate skarby, z których miały powstać „Harnasie”. Ale była to część skarbów, część czysto ludzka, niewątpliwie najważniejsza, lecz jakby zamknięta w chałupie góralskiej.

A Tatry wzywały do swego wnętrza, na swe hale i polany u stóp skalnych wyniosłości, w których zakamarkach czai się płat śniegu i to niewiadome, co zawsze ucieka przed człowiekiem...



A. Kibin

### *Treść libretta*

Jest noc. Na oświetloną poswiatą księżycą polaną przybiega młoda góralka, by po raz ostatni spotkać się ze swym ukochanym Harnasiem. Wie, że rodzice postanowili wydać ją za innego, więc razem z zaufanymi przyjaciółkami czeka na przybycie zbójników, którym przewodzi jej Harnaś. Wtem ciszę nocy przerywają strzały i śpiew — to z pobliskich gór schodzą zbójnicy. Harnaś z radością wita Dziewczynę, zaś jego towarzysze popisują się przed gromadą młodych góralek swoją zręcznością i tańcami. Po chwili Dziewczyna i Harnaś ruszają do wspólnego tańca, by po raz ostatni cieszyć się swobodą. Po wesołej zabawie zbójnicy odchodzą, ale Harnaś obiecuje dziewczynie, że powróci, by porwać ją w dniu wesela. Z tą nadzieją Dziewczyna rozstaje się z ukochanym i wraz z przyjaciółkami powraca do wsi, gdzie czekają na nią rodzice i narzucony przez swaty Narzeczony.

Harnaś nie zapomina o danej obietnicy i oto zjawia się na drodze przed zaręczoną parą. Góral poznaje w Harnasiu rywala. Harnaś jednak odchodzi, ale zapowiada góralowi swój powrót.

Nadszedł dzień wesela. Podczas wesołej zabawy pojawia się na czele gromady zbójników Harnaś, który porywa i uprowadza w góry swoją ukochaną. Wysoko na hali Harnaś i Dziewczyna cieszą się swoją miłością i szczęściem, a zbójnicy wiwatują i tańczą na cześć swojego wodza i zakochanej pary. Wtem z oddali słychać wystrzał. Jest to sygnał dla zbójników do wymarszu. Żegnają więc wszyscy Harnasia i Dziewczynę i odchodzą na kolejną wyprawę, mścić się za krzywdy biednych i uciśnionych ludzi. Do dziś pozostała po nich żywa legenda o ich męstwie, przygodach i walkach oraz o wielkiej miłości Harnasia i Dziewczyny.



Wydawnictwo Młodych 1958

Wydawca: Młodzi  
Adres: Warszawa, ul. ...  
Cena: ...

R E A L I Z A T O R Z Y

- Kierownictwo muzyczne **ARKADIUSZ BASZTOŃ**
- Inscenizacja i choreografia **WITOLD BORKOWSKI**
- Dekoracje i kostiumy **ADAM KILIAN**
- Kierownictwo chóru **WŁODZIMIERZ POSPIECH**

# TEATR WIELKI W ŁODZI

Sezon 1970/1971

**Premiera 24 października 1970 roku**

Dyrektor \_\_\_\_\_ STANISŁAW PIOTROWSKI  
Kierownik Artystyczny \_\_\_\_\_ ZYGMUNT LATOSZEWSKI  
Z-ca Dyrektora \_\_\_\_\_ ZBIGNIEW PIEKUT  
Kierownik Literacki \_\_\_\_\_ STANISŁAW DYZBARDIS

Opracowanie programu \_\_\_\_\_ HALINA GAWLIK  
Redakcja techniczna \_\_\_\_\_ ROMAN MATYSIAK  
Wydawca \_\_\_\_\_ TEATR WIELKI W ŁODZI

Nakład I — 10 000 egz. Cena programu zł 6,— + wkładka  
obsadowa zł 1,—

Łódzkie Zakłady Graficzne, PKWN 18. Zam. 685/D. Nakład: 10.000 egz. H-5/5252



