

*p r o g r a m*

# WIECZÓR BALETOWY

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



**TEATR WIELKI W ŁODZI**



**W programie  
WIECZORU BALETOWEGO:**

**Leighton Lucas  
TAM O'SHANTER**

**Bolesław Szabelski  
CONCERTO GROSSO**

**Manuel de Falla  
CZAR MIŁOŚCI**



LEIGHTON LUCAS

# TAM O'SHANTER

Balet w dwóch obrazach  
Libretto: WILLIAM DONACHIE,  
LEIGHTON LUCAS  
i VASSILIE TRUNOFF  
wg poematu Roberta Burnsa  
Konsultant historyczny:  
PATRICK MURRAY





Leighton Lucas



**LEIGHTON LUCAS** urodził się 5 stycznia 1903 roku w Londynie.

Rodzice pochodzenia kanadyjsko-angielskiego. Matka była pianistką, a ojciec kompozytorem i dyrygentem. Jako muzyk jest Lucas zasadniczo samoukiem, a wiedzę muzyczną zdobywał raczej dzięki doświadczeniu niż regularnie pobieranej nauce. Jednakże swą karierę rozpoczął jako tancerz, występując z „Rosyjskim Baletem” Diagilewa w latach 1918–21. Później zaangażował się do zespołu Repertory Theatre Birmingham, w którym pozostał do roku 1923.

Mając lat dwadzieścia po raz pierwszy wystąpił jako dyrygent. Był to utwór Boughtona „Nieśmiertelna godzina” i właściwie od tego dnia dyrygentura stała się jego głównym zajęciem. W latach 1935–37 pełnił funkcję kierownika muzycznego w zespole baletowym Markowej-Dolina. W roku 1940 zaczął współpracować z „Arts Theatre Ballet” jako kompozytor. Rok później wstąpił do RAF-u, a gdy w 1946 roku opuścił szeregi lotnictwa, założył swoją własną orkiestrę. Dał z ową orkiestrą wiele koncertów mniej znanych dzieł współczesnych, zwłaszcza kompozytorów francuskich. Prowadził także koncerty szkoleniowe pod auspicjami Rady Hrabstwa Middlesex. Wygłaszał prelekcje na tematy związane z baletem, teatrem i muzyką. Wiele razy prowadził koncerty dla radia BBC. Pierwsze kompozycje Lucasa zostały wydane w 1932 roku, a po nich ukazało się kilka interesujących utworów, wśród których najwybitniejszym jest, napisana w 1934 roku, „Missa pro defunctis” (na cześć Elgara, Deliusa i Holsta).

Balet „Śmierć w Adagio” według Scarlattiego wystawiono w 1936 roku przez zespół Markowej-Dolina, a inny balet „Konie” wystawiono w 1946 roku przez Edinburgh Ballet Club. W 1940 roku Leighton Lucas skomponował „Suitę francuską”, którą po raz pierwszy wykonano w 1942 roku na londyńskich koncertach promenadowych.

Po roku 1941, gdy kompozytor wstąpił do RAF-u, na kompozycje jego składała się prawie całkowicie muzyka pisana do filmów.

Przed drugą wojną światową napisał muzykę do bardzo wielu filmów krótkometrażowych, lecz dopiero muzyka do filmu „Cel na dziś wieczór” (1941) przyniosła mu popularność na tym polu.



W roku 1942 skomponował jedyny niezależny utwór okresu wojny, „Litanię”, dzieło na orkiestrę, pełne szczerości i powagi, które wywołało ogromne wrażenie. Szerokiej publiczności Lucas dał się poznać przede wszystkim jako kompozytor dla audycji radiowych, zwłaszcza w lekkim repertuarze np. do serialu Richmala Cromptona „Po prostu William” i w poważniejszym stylu do audycji Patricka Dickinsona „Tezeusz i Minotaur” (1948). Radio BBC oraz wytwórnie filmowe (pracował dla wszystkich zespołów filmowych w Anglii) to ulubiony teren działalności kompozytorskiej Lucasa. Obecnie Leighton Lucas jest profesorem w Królewskiej Akademii Muzyki w Londynie.

Poniższy wykaz kompozycji zawiera jedynie utwory najważniejsze, pomijając te, które zostały napisane okazjonalnie.

Utwory sceniczne:

„Narieczona wilka” – 1934

„Duch Abla” – 1934

„Śpiąca królewna” – 1936

„Śmierć w Adagio” – balet wg Scarlattiego – 1936

„Kanawa” – 1937

„Konie” – balet – 1945–46

„Pawana dla Marii” – balet

„Tam O’Shanter” – balet – 1971–72

Utwory chóralne:

„Każdy wiatr, który wieje” – na chór a capella – 1932

„Maska morska” – na chór i orkiestrę – 1932

„Missa pro defunctis” – na głosy solowe, chór i orkiestrę – 1934

Utwory orkiestrowe:

„La Goya” – dwie impresje taneczne – 1932

„L’Europe galante” wg Campra – 1939

„Tańce kwesala” – 1939

„Suita francuska” – 1940

„Chaconne cis-moll na orkiestrę”

Utwory na instrumenty solo i orkiestrę:

„Partita” na fortepian i orkiestrę kameralną – 1934

„Sinfonia brevis” na róg i 11 instrumentów – 1935

„5 sonetów na fortepian i orkiestrę” – 1937

„Sonatina concertante” na saksofon i orkiestrę kameralną – 1939



**„Koncert Champêtre” na skrzypce i orkiestrę**

**„Koncert na altówkę i orkiestrę”**

**„Koncert na klarnet”**

**Muzyka kameralna:**

**Kwartet smyczkowy – 1935**

**22 pieśni (słowa James Stephens) na głos, flet, altówkę  
i harfę – 1944**

*wg „Dictionary of Music  
and Musicians” Grovesa*





*Robert Burns*



## ROBERT BURNS 1759–1796.

Poeta angielski, urodzony i wychowany w Alloway w Szkocji. Był synem pasterza, w dzieciństwie pracował jako parobek. Źródłem twórczości Burnsa stała się tradycyjna kultura narodowa, której nosicielami – po utracie bytu państwowego – byli szkoccy górale i drobne ziemiaństwo. Kształtowała się ta twórczość również pod wpływem jego zainteresowań literackich lektur Pope'a, Thomsona, Sterne'a i Macphersona.

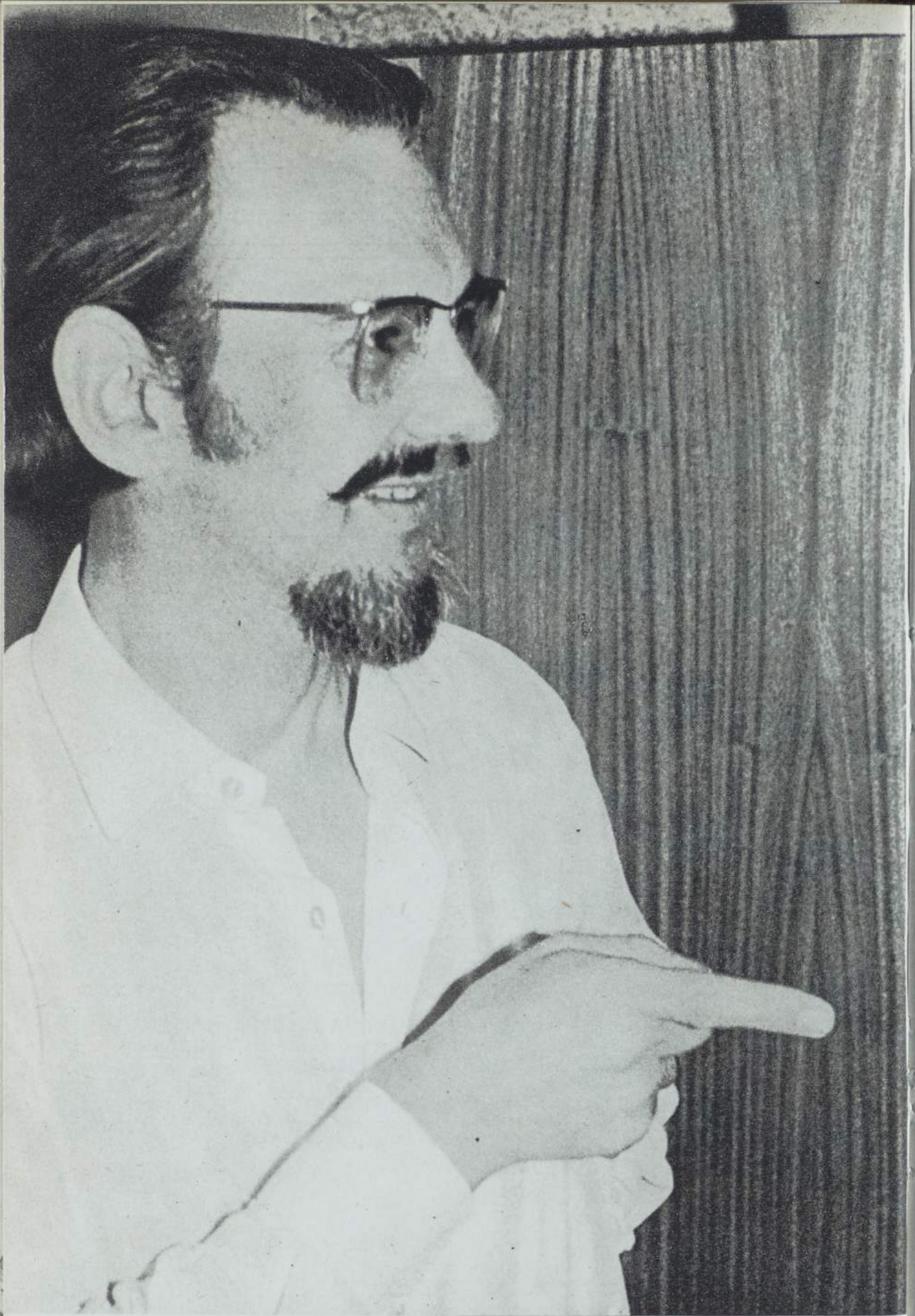
Burns miał się różnych zawodów: był przemytnikiem, rolnikiem, robotnikiem i poborcą podatkowym. Wędrował po Szkocji, stykał się ze środowiskami literackimi, masońskimi i przestępczymi. Usiłował wyjechać do Ameryki i aby zdobyć pieniądze na podróż, zawarł w 1786 r. umowę z Johnem Wilsonem, drukarzem z Kilmarnock, na wydanie tomu swoich wierszy. Porwał i namówił na wspólną podróż córkę żeglarza z Argyllshire, Mary Campbell. Po jej śmierci napisał szereg poświęconych jej utworów. Pierwszy tom jego poezji zyskał uznanie i rozgłos; doczekał się też wznowienia w roku 1787. Burns współpracował w tym okresie z Jamesem Johnsonem, inicjatorem edycji „The Scots Musical Museum”. W 1788 r. poślubił Jean Armour i wydzierżawił farmę Ellisland pod Dumfries, gdzie gospodarował do 1791 r. W 1792 r. wszedł w kolizję z władzami jako podejrzany o jakobityzm i sympatie do wolnościowych prądów rewolucji francuskiej. Z George'em Thomsonem współpracował nad nową edycją pieśni szkockich i pisał teksty do starych szkockich melodii. Zmarł po którejś z kolejnych hulanek w Dumfries. Zbiorowe wydanie jego dzieł w 1800 r. ocaliło wdowę po nim i dzieci od nędzy.

Robert Burns wprowadził do poezji angielskiej bogatą tradycję szkockiej pieśni ludowej, której dał swój własny poetycki wyraz, zarówno w wierszach humorystycznych i satyrycznych, jak w lirycznych, sielankowych i miłosnych. Uważany jest za największego brytyjskiego poetę-pieśniarza.



*W targ, w wieczór  
Imć Tam wybornie się umieścił  
Przy ogniu tuż, co jasno płonął;  
U jego boku szewc był, Johnie,  
Druh stary, wierny i spragniony;  
Jak brata Tam go kochał godnie:  
Umieli całe chlać tygodnie.  
Mijała z pieśnią noc wrzaskliwą  
i coraz lepsze było piwo;  
Do gospodyni Tam w zaloty  
Sunął, w umizgi i pieśczoćoty;  
Smalone duby szewc powtarzał,  
Refrenem śmiech był gospodarza;  
Niech burza szumi, grzmi na dworze –  
Cóż to Tamowi szkodzić może?*





*Vassilie Trunoff*



**VASSILIE TRUNOFF** urodził się w 1929 roku w Melbourne (Australia). Tancerz, baletmistrz i choreograf.

Studiował u Edwarda Borowańskiego, byłego tancerza zespołu de Basila, który w Australii założył własny zespół.

Jego pierwszym pedagogiem był Tadeusz Sławiński, polski tancerz z zespołu Diagilewa, a następnie Raissa Kuzniecowa. Studiował również w Paryżu u Olgi Preobrażeńskiej, która po zakończeniu kariery artystycznej prowadziła studio choreograficzne. Jest także uczniem byłego aktora teatru Stanislawskiego Vladimira Bourmeistra oraz niedawno zmarłego polskiego tancerza i choreografa Leona Wójcikowskiego.

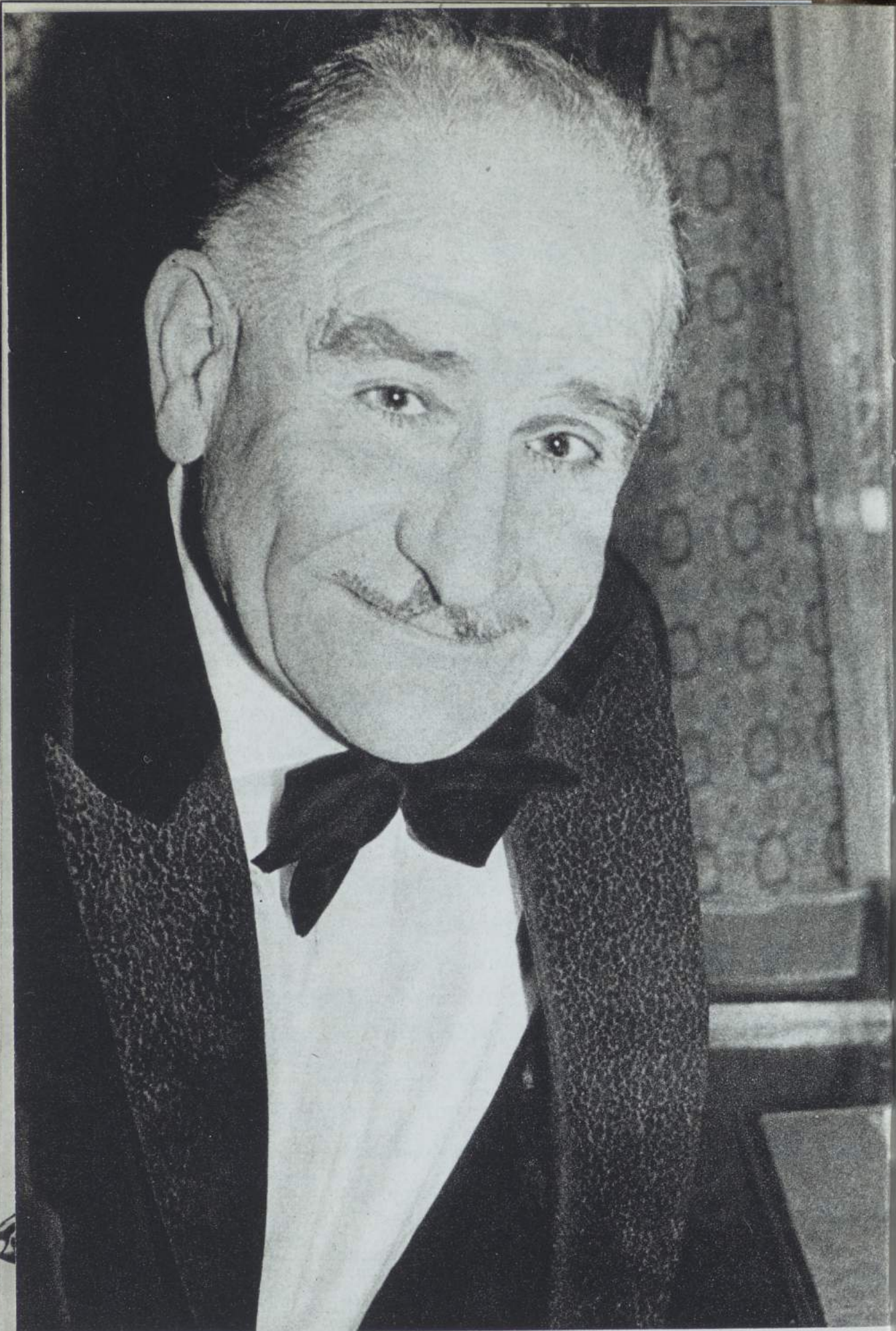
W 1950 roku związał się jako pierwszy tancerz z zespołem „London Festival Ballet”. Z zespołem tym m.in. dwukrotnie występował w Polsce. W latach 1953–59 ponownie tańczył w Australii w zespole Borowańskiego, by powrócić na stałe do „London Festival Ballet”, którego, od 1962 roku, podobnie jak jego żona Joan Potter, jest baletmistrzem.

Jako choreograf współpracował w 1973 roku z Baletem Neapolitańskim, gdzie przygotował „Concerto grosso” Vivaldiego, „Ognistego ptaka” Strawińskiego i pas de deux z baletu Erika Satie „Krzesło”. W Australii przygotował m.in. choreografie do baletów: „Rossiniana”, „Konflikt” do muzyki australijskiego kompozytora Verdon Williamsa. Obecnie pracuje nad scenariuszem baletowym, który powierzy innemu australijskiemu kompozytorowi, a w Polsce ma zamiar znaleźć współczesny utwór muzyczny, do którego chciałby opracować libretto.



Wiedzmy i czarownicy w tańcu;  
To nie kotylion, prosto z Francji,  
Lecz szkockie: „z kobzą”, „jig” i „kręty”,  
Że tylko im śmigaly pięty.  
A we framudze w oknie wschodnim  
Siadł bies – do zwierza był podobny;  
Kudłaty, czarny pies i duży,  
On im muzyką wszystkim służył:  
Piszczalki kręcił, aż wrzeszczały,  
Że dach i krokwie grzechotały.  
Trumny jak paszcze się otwarły,  
W ostatnim stroju widać zmarłych;  
A (przez diabelskie snadź zakłęcie)  
Każdy miał świecę w zimnej ręce.  
Zuch Tam przy świec tych blasku zdołał  
Na ołtarzowych dostrzec stolkach  
Kości mordercy, jeszcze skute,  
Dzieci niechrzczone i malutkie;  
Zbój tam odcięty był z powroza,  
Z otwartej gęby ziała groza;  
Pięć siekier, krwią czerwono-rdzawych;  
Pięć szablisk, od morderstwa krwawych;  
Podwiązka, co zdławiła dziecko;  
Nóż, którym ojcu syn zdradziecko  
Poderżnął własnoręcznie gardło;  
Do jelec siwa szczeń przywarła;  
Trzy też języki adwokackie  
Jak łachy zdały się żebrackie;  
Trzy księżę serca gniły, puchnąc,  
Aż od nich kącik cuchnął.  
Niejedna jeszcze tam szkarada,  
Której i nazwać nie wypada.





*William V. Donachie*



**WILLIAM V. DONACHIE** – malarz i scenograf. Urodził się w Edynburgu. Należy do starego szkockiego klanu „Donachie z prowincji Struan Robertson”. Klan, jest to szkockie, górskie plemię, a każde z nich posiada swego wodza i każde nosi charakterystyczną, odróżniającą kratę. Ukończył Akademię Sztuki w Edynburgu, a także studiował w Paryżu i we Włoszech. Jego obrazy wystawiano w Szkockiej Akademii Królewskiej, w londyńskim Towarzystwie Malarzy-Portrecistów, na paryskim Salonie, w El Real Circulo Artístico w Barcelonie i w innych galeriach. Jako scenograf zdobył doświadczenie w londyńskim teatrze Old Vic, a dzięki współpracy z Alic Johnsonem malował dekoracje w prawie wszystkich londyńskich teatrach.



*Ach, Tam! no, już ty będziesz wiedział!  
Upieką w piekle cię jak śledzia!  
Twa Kate powrotu czeka darmo!  
Kate wkrótce wdową będzie czarną!  
Hej, Meg! na skrzydłach leć po prostu,  
Byle zwornika dopaść mostu;  
Tam możesz zadrzeć na nie ogon:  
Bieżącej rzeki przejść nie mogą.  
Lecz nim dopadła środka mostu –  
Do diabła! już nie miała chwostu!  
Bo Nannie naprzód się wydziera,  
Ostro na zacną Meg naciera  
I godzi w Tama, oszalala;  
Lecz w Meg szlachetna krew zagrała!  
Skok jeden – pan jej cały, żywy,  
Lecz postradala ogon siwy:  
Za zad porwała wściekła jędza –  
I Meg kikutem się opędza.*

*Kto czytasz powieść tę prawdziwą,  
Zważ, jeden z drugim: jako żywo,  
Gdy czujesz chęć do popijanki  
Albo ci w głowie podkasanki,  
Zważ! po rozkoszach nieraz płaczą:  
Pomnij, jak było z Tama klaczą.*



# TREŚĆ LIBRETTA

## Scena 1

### Karczma w Ayr (Szkocja)

Dzień targowy dobiega końca i wieśniak Tam O'Shanter świętuje ze swym przyjacielem Southerem Johnnym. W tę burzliwą noc niechętnie opuszczają karczmę, by udać się do domu poprzez most na rzece Doon, obok nawiedzanego przez duchy kościoła w Alloway.

## Scena 2

### Cmentarz wokół starego kościoła w Alloway.

Tam, jadąc do domu, przejeżdża obok kościoła, w którym odbywają się przygotowania do sabatu czarownic.

Nie bacząc na niebezpieczeństwa zatrzymuje się, aby przypatrzeć się z ukrycia.

Z grobów wychodzą czarownice i czarownicy.

Diabeł wygrywa melodię na piszczałce i wszyscy tańczą w dzikim, radosnym tańcu. Nawet wiekowe wiedźmy odzyskują swą młodość. Tej nocy znajduje się też wśród nich młoda, szczególnie zuchwała czarownica – nowy nabytek piekła – Cutty Sark, która tańczy tylko w swojej krótkiej koszulce. („cutty sark” po szkocku – krótka koszulka.)

Tam stoi jak urzeczony, aż wreszcie, postradawszy zmysły, wrzeszczy: „świetnie się spisałaś Cutty Sark”! Gdy Tam zdradza swą obecność zaczyna go ścigać całe piekło.

Tam pędzi w kierunku mostu na rzece Doon.

Według praw obowiązujących siły nieczyste, żadna czarownica nie może przebyć wód bieżących i gdy Tam dojeżdża do połowy mostu, Cutty Sark przecina mu ucieczkę. Cutty chwyta konia za ogon, koń robi jeszcze jeden skok i unosi swego pana na bezpieczną stronę.



# THE STORY

## Scene I

### A tavern in Ayr – Scotland

It is the end of market day, and the farmer Tam O'Shanter is celebrating with his friend Souter Johnny, before riding home through the stormy night passed the haunted church of Alloway and across the bridge over the river Doon.

Kings may be blest, but Tam was glorious  
Over all the ills of life victorious.

Tam's angry wife who waits for him at home, has prophesied:

(...)that late or soon,  
He would be found drowned in the river Doon;  
Or caught by warlocke in the mirk,  
By Alloway's old haunted kirk.

## Scene II

### Cemetery of the ruined church in Alloway

As Tam rides home passed the haunted church, a black sabbath is in preparation; and careless of danger he stops to hide and watch.

Even from the grave they gather: witches and warlocks in a jig, while the Devil pipes the tune. The mirth and fun grows fast and furious as ancient hags regain their youth; and tonight there is one especially saucy wench, a new gift to the Devil's pleasure, who stripped of her clothes comes dancing in her „cutty sark". (Scottish for short chemise.)

In longitude though sorely scanty,  
It was her best, and she was vauntie



Tam stands by like one bewitched, until losing his  
reason altogether, bursts out and yells:

Oh! Well done Cutty Sark

All hell gives chase as Tam rides for the bridge of  
Doon. By ancient law: over running water witches  
can not pass; but before the centre of the bridge is  
reached, the Cutty Sark is closing in pursuit.

Now, what this tale of truth shall read,  
Let every mother's son take heed:  
Whether you are to drink inclined,  
Or cutty sarks run in your mind,  
Think, you may buy these joys too dear,  
Remember Tam O'Shanter's mare.



## REALIZATORZY



**BOGUSŁAW MADEY**  
kierownictwo muzyczne



**VASSILIE TRUNOFF (Australia)**  
inscenizacja i choreografia



**WILLIAM DONACHIE (Szkocja)**  
scenografia



# TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1975/76

prapremiera 10 kwietnia 1976

Dyrektor	
i kierownik artystyczny	<b>BOGUSŁAW MADEY</b>
Z-ca Dyrektora	<b>ZBIGNIEW PIEKUT</b>
Z-ca Dyrektora	
d/s techn.	<b>WIESŁAW KINDERMAN</b>
Kierownik baletu	<b>TERESA KUJAWA</b>
Kierownik chóru	<b>ZBIGNIEW PAWELEC</b>
Kierownik literacki	<b>STANISŁAW DYZBARDIS</b>

*W programie wykorzystano fragmenty poematu Roberta Burns'a "Tam O'Shanter" w tłumaczeniu Stanisława Kryńskiego.*

Redakcja programu  
Redakcja techniczna  
Wydawca

Halina Dolata  
Leszek Sochaczewski  
Teatr Wielki w Łodzi



**MANUEL DE FALLA**

# **CZAR MIŁOŚCI**

**(El amor brujo)**

**Balet w jednym akcie**

**Libretto: MARIA STRASZEWSKA**  
**wg dramatu F. G. Lorki „Yerma”**



**MANUEL DE FALLA Y MATHEU** urodził się w Kadyksie 23 listopada 1876 roku. Rodzice jego pochodzili z Kadyksu, lecz rodzina ojca wywodziła się z Walencji, a matka była Katalonką.

Gry na fortepianie uczyła go matka, z którą 11-letni Manuel uczestniczył w wystawionych w kościele „Siedmiu ostatnich słowach Chrystusa” Haydna, utworze, który wykonywali w duecie. Dzieło to zostało specjalnie skomponowane dla jednego z kościołów Kadyksu, a jego wykonywanie w Wielki Piątek każdego roku stało się tradycją.

Manuel opanował podstawy harmonii dzięki dwum miejscowym muzykom o nazwiskach Odero i Broca. Wkrótce zapoznał się z muzyką Wagnera i skrzętnie analizował jego partytury. Pobyt w Madrycie umożliwił mu kontynuowanie studiów pianistycznych u wybitnego pedagoga José Tragó. Lecz de Falla pragnął zostać kompozytorem, nie wirtuozem fortepianu. Ponadto jego ambicją były dalsze studia w Paryżu, lecz brakowało mu na to pieniędzy. Aby osiągnąć ten cel, usiłował uprawiać jedyną formę kompozycji mającą szanse powodzenia w ówczesnej Hiszpanii, gatunek zwany zarzuelą tzn. rodzimy rodzaj opery komicznej. Jednakże jego pierwszy utwór „Lós amores de la Inés” napisany w tej formie okazał się kompletnym fiaskiem. Druga próba, zatytułowana „La casa de tócame Roque” nie została nawet wystawiona, mimo że spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem słynnego zarzuelisty F. Chueca. W przeciwieństwie do wspaniałego ożywienia, jakie dokonywało się w owym okresie w muzyce we Francji, w Hiszpanii życie muzyczne przechodziło kryzys. Cały geniusz muzyczny narodu skoncentrował się na łatwym gatunku, jakim była zarzuela, zaś twórczość operowa była tylko niewolniczym naśladowaniem modeli włoskich lub niemieckich. Ponad 200 lat nie pojawił się w Hiszpanii żaden kompozytor o międzynarodowym znaczeniu. W latach siedemdziesiątych XIX wieku, odważny idealista, a zarazem kompozytor Felipe Pedrell, energicznie działał w celu wskrzeszenia narodowej hiszpańskiej kultury muzycznej, badając rodzimy folklor oraz odkrywając dawno zapomniane muzyczne skarby przeszłości. Do niego właśnie zwrócił się de Falla z prośbą o radę, po swych bezowocnych próbach teatralnych. Przez trzy lata studiował de Falla w Madrycie kompozycję



u Pedrella i zawsze otwarcie przyznawał, że zawdzięczał Pedrellowi swoje zdecydowane ukierunkowanie jako kompozytor. Akceptował, z zasady, teorię Pedrella, że każdy naród powinien czerpać w muzyce z folkloru, lecz nie interpretować tego jako włączania cytatów lub zapożyczeń popularnych tematów. De Falla pragnął odtwarzać ducha muzyki ludowej, a nie nuty. Przyjmował bez zastrzeżeń twierdzenie Pedrella, że cechy charakterystyczne muzyki danego narodu są nieodłączną częścią arcydzieł z wielkich okresów w sztuce. W ten oto sposób wpoił sobie poprzez Pedrella to poczucie historyzmu, które słowami T.S. Eliota „oznacza dostrzeganie nie tylko faktu przeminienia przeszłości, lecz również jej trwania”. Było to niezwykle ważne, gdyż de Falla odnalazł siebie jako twórcę, a także wywarł ogromny wpływ na całokształt nowoczesnej muzyki hiszpańskiej.

W roku 1904 de Falla zdobył nagrodę Akademii Sztuk Pięknych w Madrycie za dramat liryczny „Krótkie życie” (*La vida breve*). Jednakże nagroda nie pociągała za sobą wystawienia opery. Jednocześnie kompozytor, dopingowany przez Tragó, wziął udział w konkursie pianistycznym Ortiza y Cusso (1905). Nieoczekiwanie dla niego, zdobył przyznaną mu jednomyślnie, pierwszą nagrodę.

Przez następne dwa lata był nauczycielem fortepianu w Madrycie, by latem 1907 roku móc wreszcie zrealizować swe marzenia związane z wyjazdem do Paryża. Wyjechał na siedmiodniową wycieczkę, a pozostał w Paryżu siedem lat. Mimo iż wątle fundusze zmuszały go do życia w biedzie, de Falla odniósł ogromną korzyść ze swego pobytu w Paryżu. Okazywali mu przyjaźń tacy kompozytorzy jak Debussy, Dukas czy Ravel. Żył i pracował w Paryżu w twórczej atmosferze, która odpowiadała jego najskrytszym przekonaniom i aspiracjom. Zwłaszcza zetknięcie z Debussy'm było doniosłe, gdyż Francuz odczuwał intuicyjnie i wykorzystywał walory popularnej muzyki andaluzyjskiej, które de Falla miał wkrótce ożywić całą potęgą swego geniuszu w „Nocach w ogrodach Hiszpanii” (*Noches en los Jardines de España*), utworze na fortepian i orkiestrę, który zaczął komponować w 1909 roku.

Twórczość de Falli zwykło dzielić się na dwa główne okresy: impresjonistyczny i neoklasyczny.



Pierwszy okres dotyczy lat przed i po 1910 roku i charakteryzuje się syntezą świeżo poznanych środków harmoniki debussy'owskiej z elementami muzyki ludowej. W drugim neoklasycznym okresie twórczości oddala się od wpływów impresjonistycznych i pisze muzykę bardzo odległą od folklorystycznych stylizacji, chłodną i wyrafinowaną, niekiedy ścisłą i polifoniczną.

Muzyka jego zyskuje na uniwersalności i doskonałości formalnej, tracąc jednocześnie na narodowym charakterze.

Przez ostatnie dwadzieścia lat życia de Falla napisał zadziwiająco mało kompozycji. Coraz silniejszy krytycyzm w stosunku do własnych możliwości twórczych skazywał go na przedwczesne milczenie. Ale to co napisał do połowy lat dwudziestych, jest wystarczająco bogate, by można mówić o wielkiej sile przetwarzania, przewyciężania czasu. Jego muzyka jest do dziś jeszcze wysoce oryginalna, świeża, choć już nienowa, a przede wszystkim – hiszpańska w każdym szczególe...

Zarówno przed de Fallą jak i po nim Hiszpania nie miała twórcy tak wybitnego. Jesienią 1939 roku de Falla opuszcza Hiszpanię i udaje się do Argentyny, gdzie pisze swój ostatni, niedokończony utwór „Atlantyda”, wielkie oratorium na chór, głosy solowe i orkiestrę. Umiera 14 listopada 1946 roku w argentyńskim mieście Alta Grazia.

Do najważniejszych i najwybitniejszych dzieł kompozytora należą: opera: „Krótkie życie” 1905, balety: „Czarodziejska miłość” 1915, zawierający trzy fragmenty wokalne na alt lub mezzosopran, (tytuł tego baletu tłumaczony jest także „Miłość czarodziejem” i „Czar miłości”. Teatr Wielki w Łodzi wystawia tę pozycję pod tytułem „Czar miłości” uwzględniając nowe libretto do tego baletu napisane przez Marię Straszewską wg dramatu F.G. Lorki „Yerma”.), „Trójkątny kapelusz” 1919, opera komiczna, oparta na muzyce Chopina: „Błędny ogień” 1919, opera: „Kukielki mistrza Piotra” 1923, „Noce w ogrodach Hiszpanii” 1918, „Koncert klawesynowy” 1926, „Psyche” na mezzosopran, flet, obój, klarnet, harfę, skrzypce i wiolonczelę 1924.

Prapremiera baletu „Czarodziejska miłość” odbyła się w Madrycie w Teatro Lara, 15 kwietnia 1915 roku.





*Federico Garcia Lorca*



## FEDERICO GARCIA LORCA 1899–1936.

Poeta, człowiek teatru, muzyk i plastyk, jeden z najoryginalniejszych nowatorów sceny poetyckiej. Obok Jacinto Benavente (laureata Nobla z 1922 r., autora „Źle kochanej”, „Kręgu interesów”), Alejandro Casonny (autora sztuki „Drzewa umierają stojąc”) i Ramona Del Valle Inclana (autora „Słów bożych”, „Rogów pana Bagateli”) należy do najgłośniejszych współczesnych dramaturgów piszących po hiszpańsku.

Zdobycze formalne poezji futurystycznej i surrealistycznej łączył z motywami pieśni ludowej; był piewcą Andaluzji, Cyganów i księżyca. Jego sztuki, liryczne i zmysłowe, nie pozbawione krwawych i okrutnych akcentów, a zarazem przedziwnej delikatności, sławiące wolność i godność człowieka – odświeżyły tradycyjne motywy literatury hiszpańskiej.

*Teatr jest szkołą płaczu i śmiechu, jak też wolną trybuną, na której ludzie mogą stare lub błędne nauki moralne wyraźnie ukazywać i na żywych przykładach objaśniać wieczne prawa ludzkiego serca i uczucia – głosił Lorca w jednej ze swych przemów „O teatrze”. I dalej: Naród, który teatru swego nie wspomaga, jest jeśli nie umarły, to śmiertelnie chory; tak też i teatr, który nie wyczuwa społecznego pulsu, pulsu historii, dramatu jej ludzi, taki teatr nie ma prawa nazywać się teatrem, ale winien zwać się domem gry.*

Poeta, znany ze swych demokratycznych i postępowych przekonań, został nocą skrytobójczo zamordowany na drodze do Grenady, w trzydziestym szóstym roku życia.

W Polsce dużą popularność zyskało sobie po wojnie parę sztuk Lorki: „Czarująca szewcowa”, „Dom Bernardy Alba”, „Krwawe gody”, „Panna Rosita”, „Mariana Pineda”, „Yerma”, „Miłość don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie”.

Przetłumaczono również sztukę „Kiedy minie pięć lat” i „Teatro breve” – rewię króciutkich grotesek dla teatrów kukielkowych.

wg „Przewodnika teatralnego”  
Iskry 1971





*M. de Falla „Czar miłości”  
insc. Teresa Kujawa  
Państwowa Opera we Wrocławiu, 1972*



**Żal, żal, ocean żalu!  
Zamknięte wrota, do piękna wiodące!  
Chcę syna, cierpień, co syna przynoszą,  
a wiatr mi daje senny kwiat księżycy.  
Dwa źródła białe, które w sobie noszę,  
źródła ciepłego mleka w piersi mojej  
tętnią, jak dzikie rozbiegane konie  
łamiąc gałęzie z drzewa mej rozpacz.  
O, moje skryte, ślepe piersi biedne!  
Bez oczu ptaki, bez bieli gołębie!  
Jak cierpieć muszę, kiedy krew więziona  
żadeł tysiące wbija mi do łona!  
Ale ty przyjdiesz do mnie, synku miły,  
bo morze daje sól, owoce – ziemia,  
a my pod sercem dzieciątka nosimy,  
jak ciepły deszcz przynosi chmura letnia.**

**Federico Garcia Lorca**  
**„Yerma”, akt II, obraz 2**  
*przekład – Zofia Szleyen*





*Teresa Kujawa podczas próby „Czaru miłości”.*

*fot. Chwałisław Zieliński*



**TERESA KUJAWA** ukończyła w 1946 roku Miejską Szkołę Baletową prof. Pflanc-Dzóbeckiej w Toruniu, a w 1969 roku wydział pedagogiczny Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie. Pracę zawodową rozpoczyna w 1947 roku w Państwowej Operze we Wrocławiu. W roku 1949 podpisuje kontrakt z Operą w Poznaniu, gdzie w 1952 roku otrzymuje tytuł i stanowisko solistki baletu. W 1953 roku na Międzynarodowym Konkursie Tańca w Bukareszcie zdobywa II nagrodę w dziedzinie tańca charakterystycznego. W latach 1958–60 przebywa w Paryżu tańcząc w zespole Théâtre du Art de Ballet. Po powrocie wznawia pracę w Państwowej Operze w Poznaniu na stanowisku I solistki. Wraz z zespołem Opery Poznańskiej występuje we Włoszech, Francji i Belgii.

Ważniejsze partie baletowe wykonywane przez Teresę Kujawę to: Zarema w „Fontannie bachczyseraju” B. Asafiewa, Carabosse w „Śpiącej królewnie” P. Czajkowskiego, Lucja w „Czarodziejskiej miłości” M. de Falli, Kurtyzana w „La Valse” M. Ravela, Młynarka w „Trójkątym kapeluszu” M. de Falli, Dziewczyna w „4:4” F. Woźniaka, Bernarda Alba w w „Bernardzie Alba” – telewizyjnym filmie baletowym Conrada Drzewieckiego.

Na zaproszenie Ministerstwa Kultury i Sztuki ZSRR w 1963 roku prowadzi wykłady w Akademii Tańca w Moskwie. W kraju pracuje jako pedagog w szkołach baletowych w Warszawie i Poznaniu. Od 1971 roku do 1974 pracuje jako baletmistrz i choreograf w Państwowej Operze we Wrocławiu, a od września 1974 roku jako choreograf w Polskim Teatrze Tańca.

We wrześniu 1975 roku przyjmuje stanowisko kierownika baletu w Teatrze Wielkim w Łodzi.

Ważniejsze prace choreograficzne:

Opera we Wrocławiu – „Spartakus” A. Chaczaturiana, „Rzeźby Mistrza Piotra” (prapremiera) R. Twardowskiego, „Yerma” i „Don Perlimplin” M. de Falli wg G.F. Lorki, „Bolero” M. Ravela – współpraca z L. Lawrowskim – Mosfilm 1964, „Mała suita” W. Lutosławskiego – Théâtre du Art de Ballet – Paryż, „Koncert skrzypcowy” S. Prokofiewa – Opera Bałtycka, „Porwanie” T. Kiesewettera – Opera Poznańska oraz „Medea” J. Łuciuka – Polski Teatr Tańca.



**Pełen napiętności jest dramat „Yerma”, tragedia bezdzietnej kobiety, której tęsknota do macierzyństwa pozostaje nie zaspokojona z winy jałowości jej męża. Zabija ona swego małżonka Juana, ponieważ czuje się pod względem seksualnym sprofanowana. (...). Yerma, czyli „leżąca odłogiem”, a nie jak często tłumaczy się błędnie słowo „bezpłodna”, uważa się za oszukańczo pozbawioną przez swego męża szczęścia, ponieważ on jest jałowy, choć nie impotent. Yermie wydaje się, że nie może już dłużej znieść, by mimo pożycia małżeńskiego pozostać bezdzietną.**

**„Yerma” to dramat kobiety, której odmówiono ostatecznego spełnienia swej misji – macierzyństwa. Akcja wykazuje przy tym cechy zupełnie archaiczne. Jest to może w ogóle dramat najbardziej typowy dla twórczości Lorki, jako sztuka głęboka i przepojona mitologiczną treścią, brutalna i dzika, po prostu krzyk.**

**Monologi Yermy są też często krzykami męki z powodu „niedopełnienia”. Yerma tęskni do bólów rodzącej, ponieważ wie, iż umrze jak „uschnięta gałąź”. W dramacie tym wskrzeszone zostają gusła czynione w południowych krajach dla uzyskania płodności, gusła, które mają swój początek w zamierzchłych wiekach przed wprowadzeniem chrześcijaństwa. Niezapłodnienie kobiety z winy utajonego defektu u mężczyzny powoduje między ludźmi napięcie, nienawiść i zemstę pod wpływem afektu.**

**Günter W. Lorenz „Federico Garcia Lorca”  
PIW 1963**



## TREŚĆ LIBRETTA

Yerma, wiejska dziewczyna wychodzi za mąż za Juana.

Małżonek wyprowadza gości weselnych.

Yerma oczekując na Juana marzy o miłości.

Budzi się w niej instynkt macierzyński.

Jednak nadzieje Yermy na macierzyństwo nie spełniają się. Z zazdrością obserwuje inne kobiety, które oczekują potomstwa. Wśród nich Yerma czuje się wyobcowana.

Szuka pomocy u znachorki, u której spotyka inne, również pragnące potomstwa kobiety.

Po zaklęciach znachorki kobiety łączą się z oczekującymi na nie pasterzami.

Scenę tę z ukrycia obserwuje Juan.

Dawny narzeczony Yermy – Wiktor, znajdujący się wśród pasterzy – stara się obronić ją przed natarczywością wieśniaków. Raz jeszcze przypomina jej o swej miłości.

Yerma nie chce zdradzić męża. Pełna nadziei na spełnienie swych pragnień, próbuje wyzwolić namiętność Juana.

Jego obojętność doprowadza ją do szału. W rozpaczy zabija męża. Zwołuje mieszkańców wioski, ażeby byli świadkami jej czynu.

Przerażeni wieśniacy opuszczają Yermę.



## THE STORY

Yerma, a country girl, is being married to Juan. The husband introduces the wedding guests. Yerma, waiting for Juan, dreams about love and maternal instinct awakes in her. However her hopes for being a mother are unavailing.

She enviously watches other women expecting a baby. Among them she feels alienated. She seeks help with a quack. There she meets other women who wish to have progeny.

When the quack has finished her spells, the women copulate with the shepherds awaiting them.

Juan is watching them from his hiding place.

Yerma's former fiancé, Victor, who is among the shepherds, is trying to protect her from the importunity of those peasants. He reminds Yerma of his love once more.

However, Yerma refuses to be unfaithful to her husband. Hopeful that her wishes will be fulfilled, she attempts to excite her husband's passion.

Juan's indifference drives her mad. She kills her husband out of despair. Then she summons all the villagers to witness her crime.

The peasants, startled, leave her alone.



## **REALIZATORZY**



**BOGUSŁAW MADEY**  
kierownictwo muzyczne



**TERESA KUJAWA**  
inscenizacja i choreografia

**WŁADYSŁAW WIGURA**  
scenografia



# TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1975/76

premiera 10 kwietnia 1976

**Dyrektor**

**i kierownik artystyczny BOGUSŁAW MADEY**

**Z-ca Dyrektora**

**ZBIGNIEW PIEKUT**

**Z-ca Dyrektora**

**d/s techn.**

**WIESŁAW KINDERMAN**

**Kierownik baletu**

**TERESA KUJAWA**

**Kierownik chóru**

**ZBIGNIEW PAWELEC**

**Kierownik literacki**

**STANISŁAW DYZBARDIS**

**Redakcja programu**

**Halina Dolata**

**Redakcja techniczna**

**Leszek Sochaczewski**

**Wydawca**

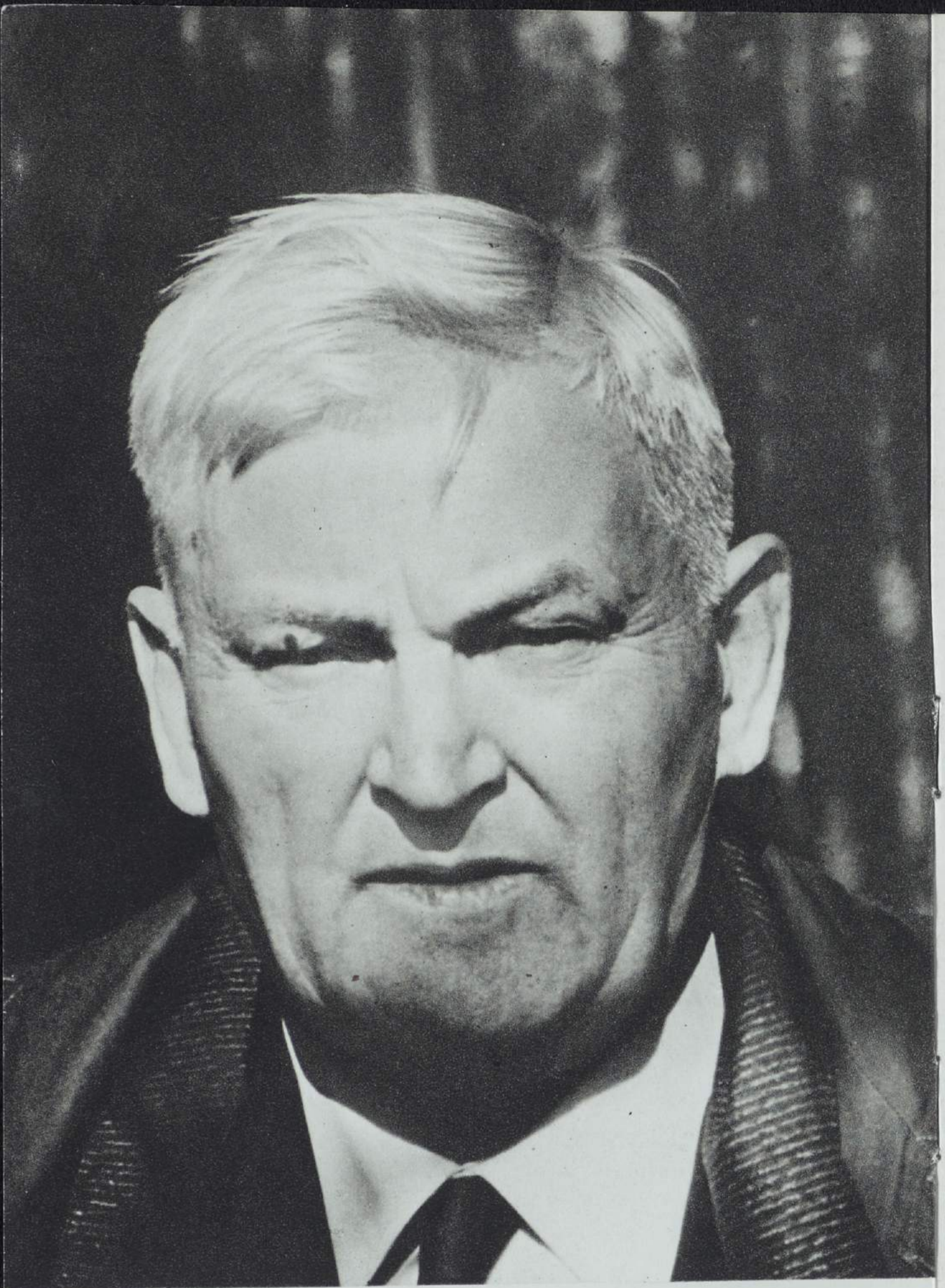
**Teatr Wielki w Łodzi**



**BOLESŁAW SZABELSKI**

**CONCERTO  
GROSSO**





*B. Habelki*



**BOLESŁAW SZABELSKI** ur. 3 grudnia 1896, Radoryż.

Kompozytor, organista, pedagog. Studiował w szkole muzycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, następnie w 1915 roku w Kijowie. W latach 1921–23 był organistą kościoła w Radomiu, a później w kościele św. Józefata w Warszawie. Na przełomie lat 1921–23 wykładał w szkole muzycznej w Płocku.

Studia organowe odbywał u Mieczysława Surzyńskiego w Konserwatorium Warszawskim, kompozytorskie – u Romana Statkowskiego oraz w latach 1923–29 u Karola Szymanowskiego. Od 1929 do 1939 roku był profesorem kompozycji i gry organowej w Konserwatorium Śląskim w Katowicach, a od 1945 roku przez wiele lat profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach.

Bolesław Szabelski jest jednym z najwybitniejszych współczesnych polskich symfoników. Jego twórczość podzielić można na dwa okresy. W pierwszym reprezentuje styl neoklasyczny, w drugim – dodekafonię seryjną.

Styl klasycyzujący Szabelskiego posiada jednak cechy indywidualne, które wynikają z symbiozy osiągnięć techniki orkiestrowej XX wieku i zainteresowań kompozytora polifonią, które wiążą się z uprawianiem przez Szabelskiego również muzyki organowej. Tworzy mało, lecz to, co pisze, jest zawsze indywidualne, technicznie doskonałe, skoncentrowane i na swój specyficzny sposób współczesne.

Domena zainteresowań kompozytora jest w tym okresie muzyka symfoniczna, mniejszą natomiast rolę odgrywają inne gatunki – muzyka kameralna i wokalna.

W dążeniu do rozwijania faktury orkiestrowej, a nawet faktury poszczególnych instrumentów orkiestry, nowe indywidualne oblicze przyjmują formy przejęte z odległych nawet okresów historycznych (np. *Concerto grosso*).

U Szabelskiego kształtującym środkiem technicznym, obok polifonii, była zawsze kolorystyka brzmienia. Te zainteresowania tłumaczą przełom w jego twórczości, jaki nastąpił około roku 1956.

Począwszy od *Trzech sonetów* kompozycje jego zbliżają się do muzyki klasyków dodekafonii i kompo-



zytorów powebernowskiej awangardy. Dodekafonia i seryjność Szabelskiego nie mają nic wspólnego z czystym konstruktywizmem, przeciwnie – dodekafoniczne utwory Szabelskiego cechuje szlachetność brzmienia i podporządkowanie nowoczesnych środków dźwiękowych zamierzonym celom wyrazowym. Wraz z dodekafonią zaznaczyły się u Szabelskiego wyraźne tendencje do kameralnego traktowania orkiestry lub do wykorzystywania zespołów kameralnych. Zwięzłość wypowiedzi motywicznej i formalnej, bardzo dla „nowego” Szabelskiego typowa prostota faktury, wyrazistość konstrukcji i ogólna szorstkość brzmienia, a nadto pewien specyficzny rys grubej kreski – oto najcharakterystyczniejsze cechy „ostatniego” Szabelskiego. W sumie muzykę jego można uznać za stylistycznie zamknięty świat własnych ekspresji, za swoistą syntezę tego, co znamy pod terminem stylizowanej neobarokowości, a później – aforystycznego punktualizmu.

**Utwory:**

muzyka orkiestrowa: m.in. symfonie (*I* 1926, *II* na sopran, chór i ork. 1934, *III* 1951, *IV* 1957), *Suita* 1938, *Etiuda* 1939, *Sinfonietta* na ork. smyczkową i perkusję 1946, *Uwertura uroczysta* 1953, *Concerto grosso* 1954, *Preludia* na ork. kameralną 1963, *3 sonety* ork. 1958, *Concertino* na fort. i ork. 1955, *Wiersze* na fort. i ork. 1960; *Koncert* na flet i orkiestrę 1964–65; muzyka kameralna: kwartety smyczkowe (*II* 1956), *Aforyzmy „9”* na 9 instr. sol. 1962;

utwory fortepianowe, organowe: (m.in. *Sonata* 1943), *Kantata* na chór i ork. 1942, *Marsz żołnierski* na chór i ork. dętą 1948, *Poemat bohaterski* na chór miesz. i ork. 1952, *Improwizacje* na chór i ork. 1959.



**W pełni skryształizowany styl kompozytora z tego okresu najlepiej można wyśledzić na przykładzie trzyczęściowego „Concerto grosso” na orkiestrę, z roku 1954.**

**Wbrew sugestii wynikającej z tytułu, utwór niewiele ma wspólnego z formą i środkami muzyki barokowej. Zasada „koncertująca” wynika tu raczej z równouprawnienia poszczególnych instrumentów czy grup instrumentalnych. Typowa dla Szabelskiego skłonność do swobodnej faktury wielogłosowej – mająca źródło zapewne w organowych zainteresowaniach kompozytora – najsilniej uzewnętrznia się w dramatycznej części środkowej. Ale jest to polifonia orkiestrowa bliższa ekspresji Szostakowicza niż muzyce dawnej. Pełne temperamentu części skrajne nawiązują do arsenału środków neoklasycznych.**

*Ludwik Erhardt*













*Teresa Kujawa*

*fot. Chwałisław Zieliński*



**TERESA KUJAWA** ukończyła w 1946 roku Miejską Szkołę Baletową prof. Pflanc-Dzóbeckiej w Toruniu, a w 1969 roku wydział pedagogiczny Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie. Pracę zawodową rozpoczyna w 1947 roku w Państwowej Operze we Wrocławiu. W roku 1949 podpisuje kontrakt z Operą w Poznaniu, gdzie w 1952 roku otrzymuje tytuł i stanowisko solistki baletu. W 1953 roku na Międzynarodowym Konkursie Tańca w Bukareszcie zdobywa II nagrodę w dziedzinie tańca charakterystycznego. W latach 1958–60 przebywa w Paryżu tańcząc w zespole Théâtre du Art de Ballet. Po powrocie wznawia pracę w Państwowej Operze w Poznaniu na stanowisku I solistki. Wraz z zespołem Opery Poznańskiej występuje we Włoszech, Francji i Belgii.

Ważniejsze partie baletowe wykonywane przez Teresę Kujawę to: Zarema w „Fontannie bachczyseraju” B. Asafiewa, Carabosse w „Śpiącej królownie” P. Czajkowskiego, Łucja w „Czarodziejskiej miłości” M. de Falli, Kurtyzana w „La Valse” M. Ravela, Młynarka w „Trójkątym kapeluszu” M. de Falli, Dziewczyna w „4:4” F. Woźniaka, Bernarda Alba w „Bernardzie Alba” – telewizyjnym filmie baletowym Conrada Drzewieckiego.

Na zaproszenie Ministerstwa Kultury i Sztuki ZSRR w 1963 roku prowadzi wykłady w Akademii Tańca w Moskwie. W kraju pracuje jako pedagog w szkołach baletowych w Warszawie i Poznaniu. Od 1971 roku do 1974 pracuje jako baletmistrz i choreograf w Państwowej Operze we Wrocławiu, a od września 1974 roku jako choreograf w Polskim Teatrze Tańca.

We wrześniu 1975 roku przyjmuje stanowisko kierownika baletu w Teatrze Wielkim w Łodzi.

Ważniejsze prace choreograficzne:

Opera we Wrocławiu – „Spartakus” A. Chaczaturiana, „Rzeźby Mistrza Piotra” (prapremiera) R. Twardowskiego, „Yerma” i „Don Perlimplin” M. de Falli wg F.G. Lorki, „Bolero” M. Ravela – współpraca z L. Lawrowskim – Mosfilm 1964, „Mała suita” W. Lutosławskiego – Théâtre du Art de Ballet – Paryż, „Koncert skrzypcowy” S. Prokofiewa – Opera Bałtycka, „Porwanie” T. Kiesewettera – Opera Poznańska oraz „Medea” J. Łuciuka – Polski Teatr Tańca.



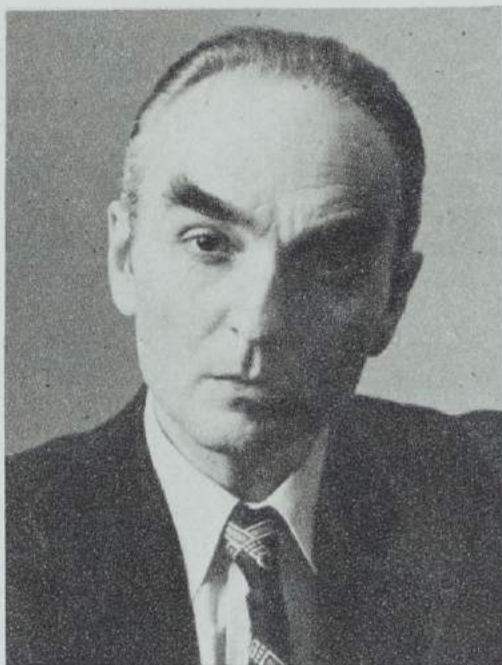
Composer's mature style of that period finds its best example in the three movement „Concerto grosso” for orchestra dating from 1954. In spite of its title the composition has not much in common with that form of Baroque music. The „concertante” principle has been here realized through the equal treatment of particular instruments and groups of instruments.

Szabelski's inclination to use a free polyphonic texture – rooted probably in the composer's interest in organ music – appears at its most striking in the dramatic inner movement. But this orchestral polyphony is closer in its expression to Schostakovitch than to the old music. The full of temperament outer movements are held in the neoclassical idiom.

*Ludwik Erhardt*



## **REALIZATORZY**



**BOGUSŁAW MADEY**  
kierownictwo muzyczne



**TERESA KUJAWA**  
choreografia

**WŁADYSŁAW WIGURA**  
scenografia



# TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1975/76

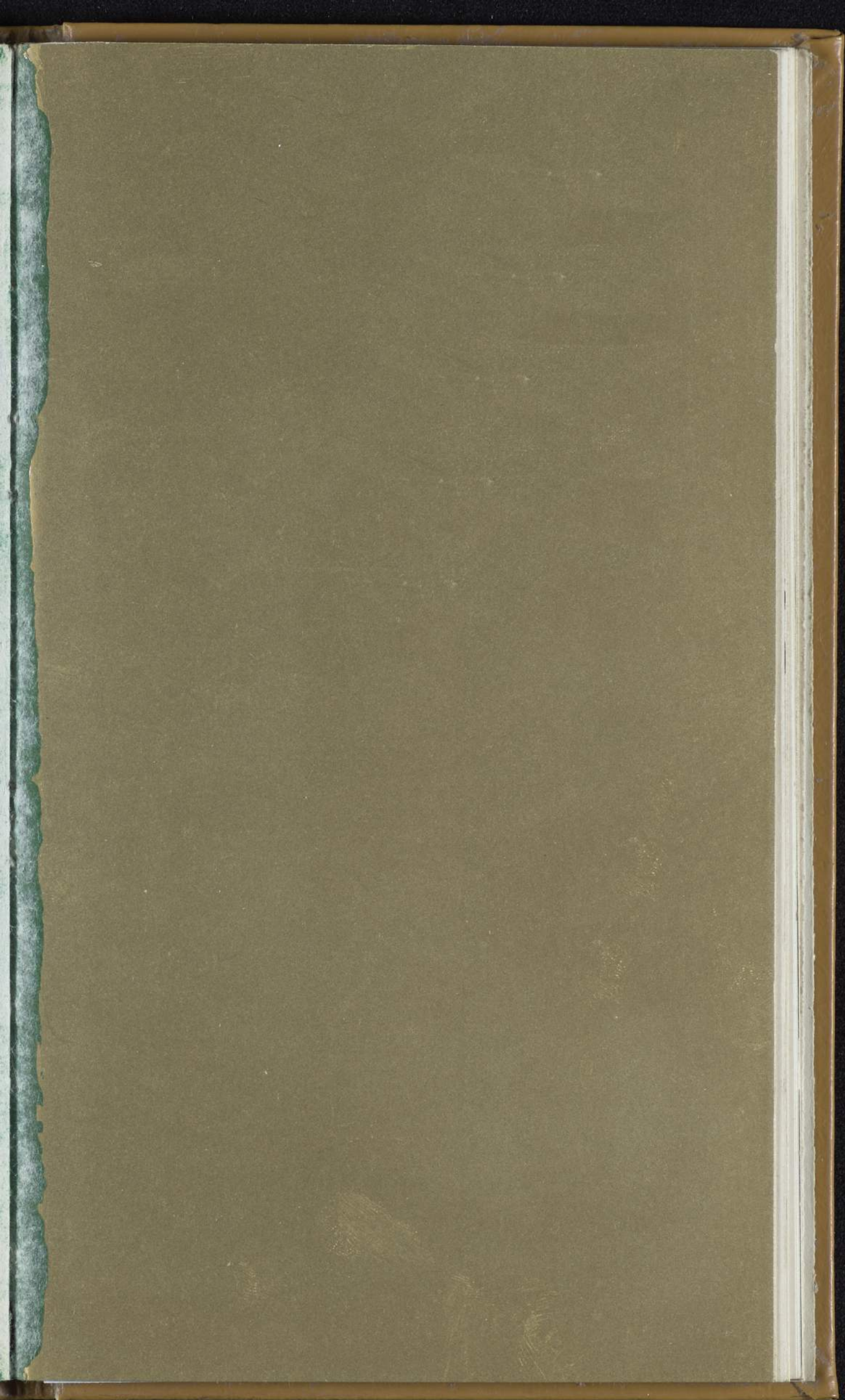
prapremiera 10 kwietnia 1976

Dyrektor	
i kierownik artystyczny	<b>BOGUSŁAW MADEY</b>
Z-ca Dyrektora	<b>ZBIGNIEW PIEKUT</b>
Z-ca Dyrektora	
d/s techn.	<b>WIESŁAW KINDERMAN</b>
Kierownik baletu	<b>TERESA KUJAWA</b>
Kierownik chóru	<b>ZBIGNIEW PAWELEC</b>
Kierownik literacki	<b>STANISŁAW DYZBARDIS</b>

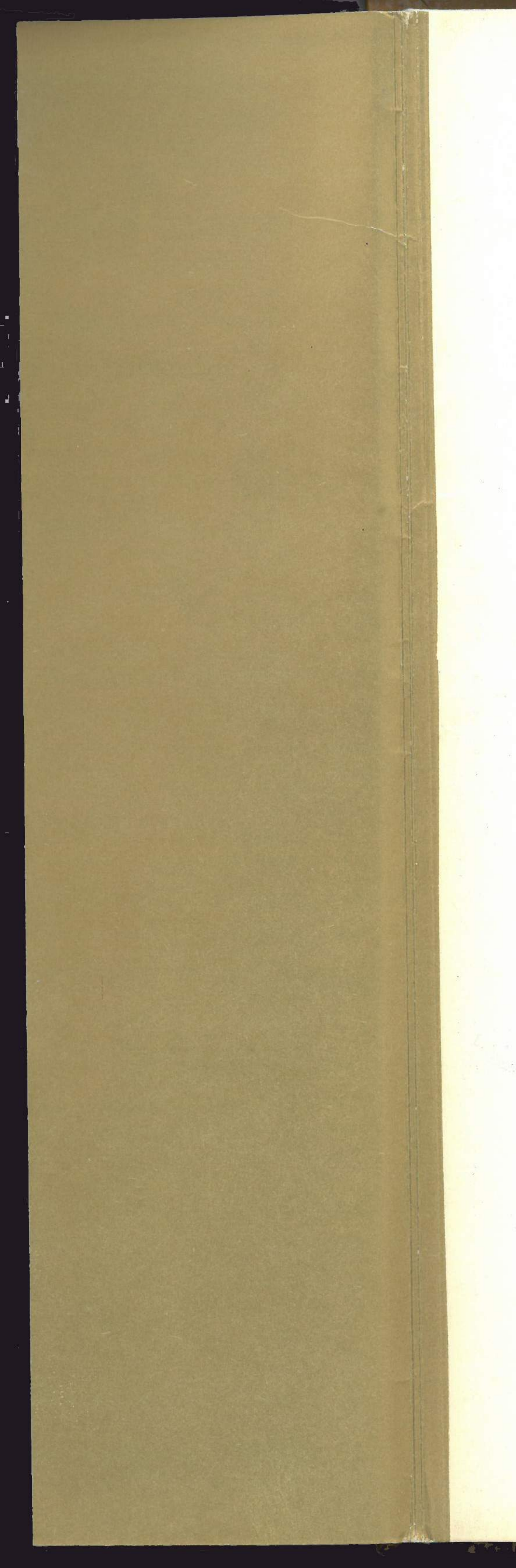
Redakcja programu  
Redakcja techniczna  
Wydawca

Halina Dolata  
Leszek Sochaczewski  
Teatr Wielki w Łodzi

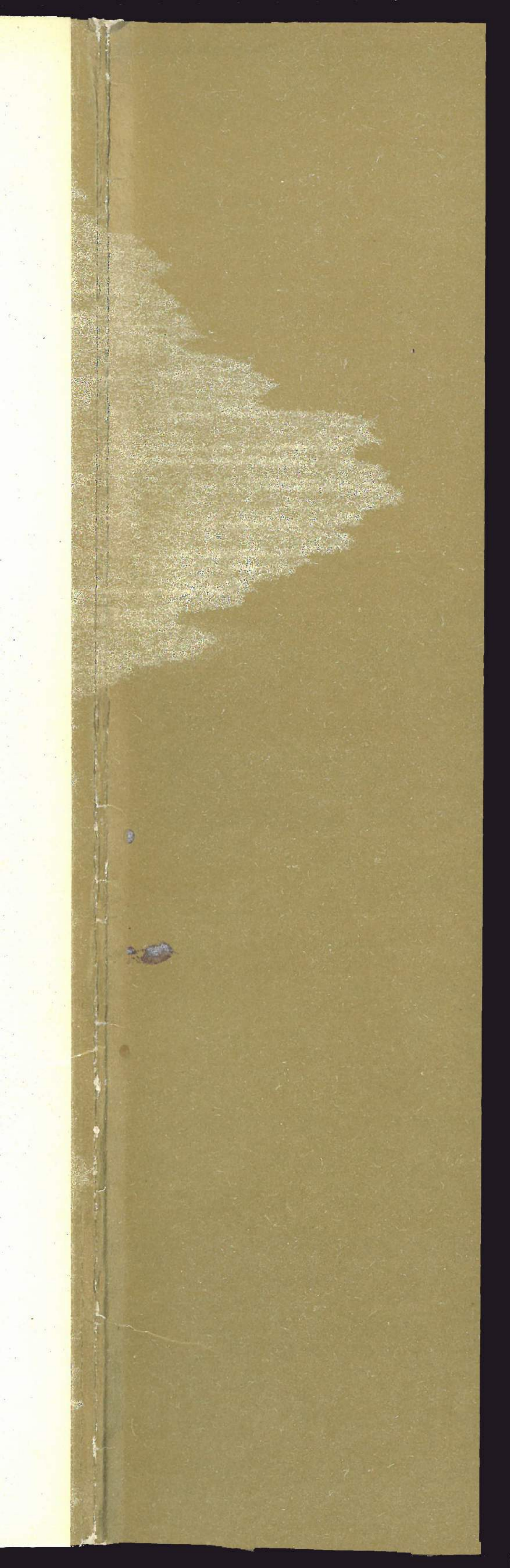
















Cena programów wraz z wkładką – zł. 9.–