

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Fryderyk Chopin

KONCERT f - moll

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Impresja baletowa

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

EWA WYCICHOWSKA

Choreografia

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Scenografia

KAZIMIERZ WIENCEK

Współpraca muzyczna

Kierownictwo kwintetu smyczkowego — Zenon Hodor

Asystent scenografa — Ewa Woskowska

Reżyseria światła — Krzysztof Pankiewicz,
Stanisław Kowalczuk

Inspicjenci — Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Andrzej Koperwas, Janusz Kunce

Kierownik baletu — Kazimierz Wrzosek

Akompaniatorzy baletu — Alina Włodarska,
Maciej Janaszkiwicz

Inspektorzy baletu — Jolanta Wichlińska,
Zenon Woroniecki

Inspektorzy orkiestry — Stanisław Tetera,
Jerzy Knapkiewicz

OBSADA

Pianista	JANUSZ OLEJNICZAK JANUSZ GRZELĄZKA
Konstancja	ANNA FRONCZEK EWA WYCHOWSKA
Partner Konstancji	JERZY PIĘTKA KAZIMIERZ WRZOSEK
Duet	DOBROŚŁAWA GUTEK LILIANA KOWALSKA KAZIMIERZ KNOL
Trio	ANNA FRONCZEK MAŁGORZATA ŚWITAŁA ANDRZEJ CYBULSKI TOMASZ ŁUKASZYŃSKI JERZY PIĘTKA
Solistka	GRAZYNA POPLAWSKA MAŁGORZATA ŚLADYSZ
Solista	TOMASZ ŁUKASZYŃSKI ZBIGNIEW SOBIS

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Dyryguje — TADEUSZ KOZŁOWSKI
KAZIMIERZ WIENCEK

„...bo ja już, może na nieszczęście, mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim już pół roku, służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło »Adagio« od mojego koncertu (...)”

*Fr. Chopin do Tytusa Woyciechowskiego,
Warszawa 3 X 1829*

SEZON 1982/83

Premiera 27 listopada 1982

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi

Nakład — 5000 egz.

Druk: Wojskowa Drukarnia w Łodzi. Zam. 5195.

F-6/1979

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS
Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Mieczysław Karłowicz
SERENADA

Miniatura baletowa

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

EWA WYCICHOWSKA

Układ choreograficzny

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Scenografia

KAZIMIERZ WIENCEK

Współpraca muzyczna

Asystent choreografa — Liliana Kowalska,

Kierownictwo kwintetu smyczkowego — Zenon Hodor

Asystent scenografa — Ewa Woskowska

Reżyseria światła — Krzysztof Pankiewicz,

Stanisław Kowalczuk

Inspicjenci — Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,

Andrzej Koperwas, Janusz Kunce

Kierownik baletu — Kazimierz Wrzosek

Akompaniatorzy baletu — Alina Włodarska,

Maciej Janaszekiewicz

Inspektorzy baletu — Jolanta Wichlińska,

Zenon Woroniecki

Inspektorzy orkiestry — Stanisław Tetera,

Jerzy Knapkiewicz

WYKONAWCY

ANDRZEJ MAREK STASIEWICZ — Laureat
konkursów baletowych w Warnie, Moskwie, Jackson

ANDRZEJ CYBULSKI

RENATA DĄBROWSKA, MARIA GRZEŚKIEWICZ,
DOBROŚŁAWA GUTEK, MAŁGORZATA ŚLADYSZ,
KRYSTYNA SOBKOWIAK, MAŁGORZATA
ŚWITAŁA, MARIA WÓJCICKA

oraz

GRAŻYNA BARAN, EWA BILLING, MICHELE
BONNEAU, URSZULA BROGOWSKA, GENOWEFA
CYBULSKA, RENATA DĄBROWSKA, JOANNA
DULOK, IZABELA GARKOWSKA, LUCYNA
GAWRON, MARIA GRZEŚKIEWICZ, LIDIA
GULIŃSKA, KRYSTYNA JANUSZ, BOŻENA
KRAWCZYK, DANUTA LEWCZUK, MIROŚŁAWA
NOWAK, LILIANA PAWLUĆ, BOŻENA PILIS,
KRYSTYNA SOBKOWIAK, JOLANTA
WICHLIŃSKA, KRYSTYNA WOJCIECHOWSKA

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Dyryguje — TADEUSZ KOZŁOWSKI
KAZIMIERZ WIENCEK

SEZON 1982/83

Premiera 27 listopada 1982

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi

Nakład — 5000 egz.

Druk: Wojskowa Drukarnia w Łodzi. Zam. 5195.

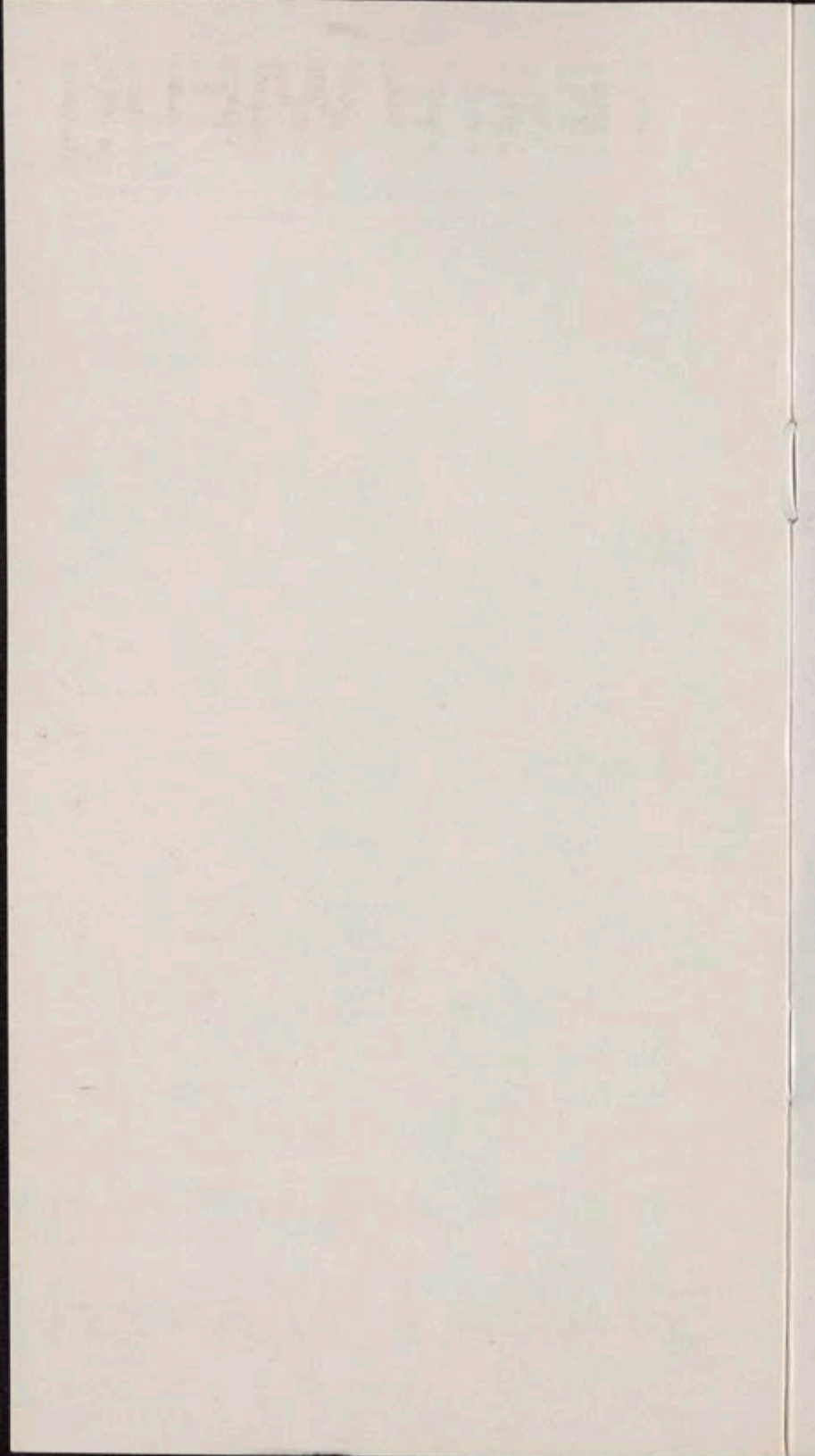
F-6/1979

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Karol Szymanowski

STABAT MATER



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS
Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Karol Szymanowski

STABAT MATER

Requiem w sześciu obrazach choreograficznych
Libretto – EWA WYCICHOWSKA
Konsultacja merytoryczna – Ks. Prof. Tadeusz Furdyna

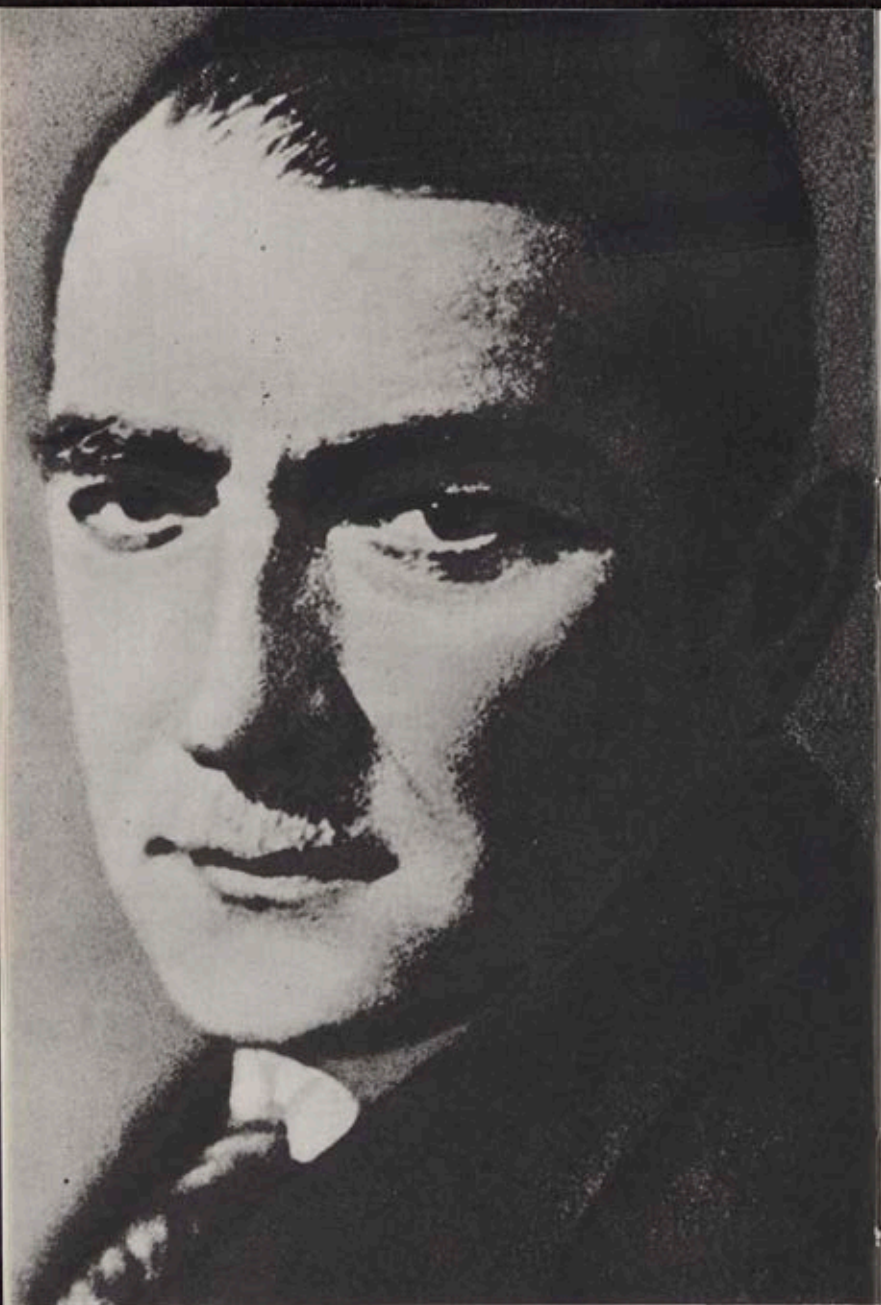


Matka Boska Bolesna, okolice Rzeszowa

Nieprawdą jest, że myśl przygotowania scenicznej wersji „Stabat Mater” powstała w naszym teatrze w związku z Rokiem Szymanowskiego. Natomiast prawdą jest, że Ewa Wycichowska pewnego wiosennego wieczoru przedstawiła nam tak piękną inscenizacyjnie wizję tej muzyki, że nie sposób było oprzeć się pokusie jej zrealizowania. Nasz wielki Kompozytor – patrząc na jego spuściznę – nie był zbyt hojnym twórcą oper i baletów. Toteż obowiązek czczenia wszystkich jego rocznic powinien spoczywać bardziej na orkiestrach symfonicznych, solistach i chórach.

W naszym repertuarze pojawienie się Szymanowskiego związane jest przede wszystkim z potrzebą realizacji fantazji twórczej Artystki, która zdążyła już zaprezentować na łódzkiej scenie swój niewątpliwy talent inscenizacyjny i choreograficzny. Skoro więc Ewa Wycichowska wspólnie z Krzysztofem Pankiewiczem zafascynowali się dziełem Szymanowskiego, niechże „Stabat Mater” przemówi do nas w setną rocznicę urodzin Kompozytora swym pięknem, prostotą i polskością.

Stanisław Pietras



Lowry Seymour

O „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego

Zwrot w twórczości Karola Szymanowskiego, jaki dokonał się w latach dwudziestych, był wyrazem przemian w postawie artystycznej kompozytora. Wraz z odrodzeniem się po pierwszej wojnie światowej państwowości polskiej wzmogły się tendencje do stworzenia muzyki o charakterze narodowym, nawiązującej do polskich tradycji, lecz nowoczesnej w środkach wypowiedzi i nie rezygnującej z osiągnięć sztuki ogólnoeuropejskiej. Sformułowania tych postulatów znajdujemy w wielu artykułach publicystycznych Szymanowskiego z lat 1920–30. Dojrzewanie nowego stylu w twórczości Szymanowskiego pozostaje ponadto w ścisłym związku z kierunkami narodowymi w muzyce europejskiej początków XX w., w których reprezentantami byli m.in.: Igor Strawiński, Béla Bartók, Leoš Janáček, Manuel de Falla. Przemiany w postawie estetycznej oraz środkach techniki kompozytorskiej Szymanowskiego w tym czasie, wiążące się głównie z ograniczeniem aparatu wykonawczego, uproszczeniem faktury i tendencjami stylizacyjnymi, stały się podstawą do wyodrębnienia ostatniego okresu jego twórczości jako okresu „narodowego”. Również sam Szymanowski podkreślał znaczenie tych przemian, pisząc w liście do Z. Jachimeckiego: „Chodzi mi o jeden punkt e w o l u c y j n y (...) mianowicie o l e c h i c k o ś ć, którą podkreśliłeś w *Słopiewniach*. Otóż to istotnie zwrotny punkt, rozwijający się przez *Mazurki* (...), *Stabat* i nowy balet, który piszę. Zdaniem moim jest to punkt, który należałoby uwydatnić i pogłębić”.

W twórczości Szymanowskiego okresu narodowego wyróżniają się dwa nurty: 1) a r c h a i z u j ą c y, w którym atmosfera „polskości” przejawia się jedynie w sposób bardzo ogólny, często wiążąc się z treściami religijnymi (*Słopiewnie*, *Stabat Mater*, *Veni Creator*, *Litania do Marii Panny*); 2) f o l k l o r y s t y c z n y, gdzie czynnikiem inspirującym staje się polska muzyka ludowa (*Harnasie*, *Mazurki*, *II Koncert skrzypcowy*, *II Kwartet smyczkowy*, *Pieśni kurpiowskie*).

Stabat Mater op. 53 na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę należy do tych dzieł Szymanowskiego, w których nowe cechy stylistyczne występują najbardziej wyraziście. Rozpatrując genezę tego dzieła, należy wspomnieć o wcześniejszych planach innego, nie zrealizowanego utworu, pt. *Chłopskie requiem*. Projekt tej kompozycji, przeznaczonej na głosy solowe, chór i orkiestrę, powstał w 1924, w związku z zamówieniem księżnej Polignac, poznanej przez Szymanowskiego w Paryżu. Obszerne wzmianki o *Chłopskim requiem*, łączącym treści ludowe i religijne, znajdujemy w korespondencji Szymanowskiego z Jarosławem Iwaszkiewiczem, któremu kompozytor powierzył opracowanie tekstu. Z listów tych wynika, że umowa z księżną Polignac stała się nieaktualna.



*Chrystus Frasobliwy,
górna część słupa ze Stok*

Pod koniec 1924 Szymanowski otrzymał zamówienie od dr. Bronisława Krystalla – jednego z najważniejszych mecenasów sztuki w okresie 20-lecia międzywojennego – na utwór o charakterze żałobnym, który byłby poświęcony pamięci jego żony, Izabeli. Szymanowski zaproponował wówczas właśnie *Chłopskie requiem*, którego zamiar nie został jednak zrealizowany. Kilkumiesięczną przerwę w pracy nad utworem spowodowała tragiczna śmierć siostrzenicy Szymanowskiego – Alusi Bartoszewiczówny – w końcu stycznia 1925. Później natomiast pierwotne projekty uległy zmianie. Zachowując koncepcję utworu wokalnie-instrumentalnego o podkładzie religijnym, zwraca się kompozytor do tekstu znanej średniowiecznej sekwencji – *Stabat Mater* – w polskim przekładzie Czesława Jankowskiego. W liście do A. Chybińskiego z 10 listopada 1925 donosi Szymanowski, że pracę nad *Stabat Mater* doprowadził „mniej więcej do 3/4, w szkicu naturalnie”. Według dat na autografie dzieła praca nad samą partyturą obejmowała okres od 20 stycznia do 2 marca 1926. Utwór został zadedykowany „Pamięci Izabeli Krystallowej”.

Pierwsze wykonanie *Stabat Mater* odbyło się w Filharmonii Warszawskiej 11 stycznia 1929 pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, z udziałem Stanisławy Szymanowskiej, siostry kompozytora (sopran solo). Szymanowski w tym czasie przebywał na kuracji w Edlach i pierwsze wykonanie mógł słyszeć jedynie przez radio. Był obecny natomiast na następnym wykonaniu *Stabat Mater* w Poznaniu 7 marca 1929. Wkrótce potem nastąpiły wykonania zagraniczne, m.in. 4 grudnia 1929 w Wiedniu, 25 stycznia 1930 w Brukseli, 6 września 1930 w Liège na Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

W wywiadzie przeprowadzonym z Szymanowskim przez redakcję czasopisma „Muzyka” kompozytor podkreślał znaczenie ludowych tradycji religijnych w koncepcji *Stabat Mater*. „Od wielu lat już myślałem o polskiej muzyce religijnej (...) śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku «Święty Boże» czy ulubione moje «Gorzkie żale», których każde słowo jest poetycko

żywym organizmem dla mnie, stokroć silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny niż najkunsztowniejsza msza łacińska". Zamiarem kompozytora było więc zbliżenie się do ludowości od strony tradycji religijnych, niezwykle żywotnych w polskim środowisku wiejskim. Zarodki tej ludowo-religijnej atmosfery możemy już dostrzec we wcześniejszej twórczości Szymanowskiego: w *Pieśniach* op. 5 do słów Kasprowicza, w pieśni *Św. Franciszek* z cyklu *Słopiewnie*, a także we wspomnianym projekcie *Chłopskiego requiem*.

Stabat Mater Szymanowskiego reprezentuje gatunek kantato-wo-oratoryjny. Już sam wybór tego gatunku oraz decyzja oparcia się na tekście średniowiecznej sekwencji, tak często podejmowanym przez kompozytorów od epoki renesansu do współczesności, stały się punktem wyjścia stylizacji. Przejawia się ona w sposobie traktowania poszczególnych współczynników konstrukcyjnych: melodyki, harmoniki, rytmiki, w nawiązywaniu do tonalności modalnej, w fakturze i kształtowaniu formy. Środki archaizacyjne w *Stabat Mater* uległy jednak stopieniu z zasadami nowoczesnej techniki kompozytorskiej. Tendencje stylizacyjne mają niewątpliwie związek z zainteresowaniami Szymanowskiego w tym okresie muzyką dawną. Zaznajomienie się z polifonią wokalną Palestriny i muzyką polską XV w. nasunęło prawdopodobnie kompozytorowi myśl o możliwościach połączenia typu brzmienia muzyki dawnej ze współczesną. Pisał o tym w późniejszych latach w liście do Z. Jachimeckiego z 26 kwietnia 1927: „Pierwszy raz poczułem drgnięcie zainteresowania się muzykologią, wysłuchawszy różnych Perotinów i Anonimów z XIII–XIV w. w Hofkapelle; cóż to za m o d e r n i s t y c z n e c u d o! Muszę te sprawy trochę przestudiować (...), bo to studnia, skąd można czerpać pełnymi kubłami!”

Podstawą układu formalnego w *Stabat Mater* stał się podział tekstu, złożonego z 20 zwrotek, na sześć oddzielnych fragmentów. (...) Charakter wyrazowy tekstu był więc czynnikiem decydującym o takim sposobie rozbicia całości poetyckiej i muzycznej na części, jaki umożliwiał wyodrębnienie różnych odcieni emocjonalnych. W tekście sekwencji szczególna rola przypada ośmiu pierwszym zwrotkom, w których na pierwszy plan wysuwa się czynnik epicki, narracyjny. Zwrotki te stanowią podstawę opracowania pierwszej i drugiej części utworu, które można by określić jako odpowiednik partii „historyka” w dawnym oratorium. Części środkowe (III i IV) uwypuklają momenty liryczne. Charakter dramatyczny części V i VI, najsilniej wyrażony w kulminacji dynamicznej w zakończeniu części V, podkreślają szeroko rozbudowane fragmenty zespołowe. (...) Zasady ukształtowania formalnego stosowane w *Stabat Mater* są wynikiem połączenia różnych norm stylistycznych. W żadnej części dzieła kompozytor nie nawiązuje do środków technicznych jednej określonej epoki historycznej. Poza tym środki archaizacyjne występują zawsze na gruncie nowoczesnej techniki brzmieniowej. W doborze i traktowaniu zespołu wykonawczego, w kształtowaniu melodyki i harmoniki, a także w rozwoju formy przejawia się przede wszystkim troska o do-



Pietà, Szkoła sądecka ok. 1450

stosowanie środków muzycznych do charakteru wyrazowego tekstu. (...)

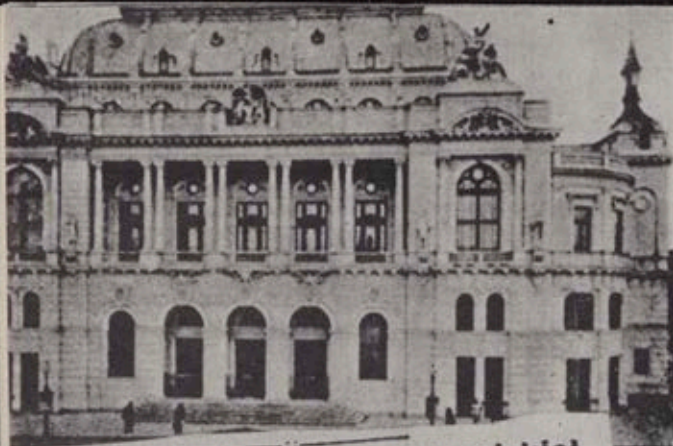
Stabat Mater w porównaniu z utworami z wcześniejszego okresu reprezentuje w twórczości Szymanowskiego tendencję do redukcji aparatu wykonawczego. Kolorystyczne zróżnicowanie środków orkiestrowych odgrywa stosunkowo niewielką rolę. Kompozytorowi chodziło wprawdzie o uzyskanie kon-

trastów dynamiczno-brzmieniowych w kolejnych częściach jak również w całości cyklu, ale zarazem chciał, by nie pozostawały one w sprzeczności z ogólnym charakterem utworu i przejawami archaizacji. Szczególne znaczenie dla osiągnięcia zamierzonych proporcji brzmieniowych miało dla Szymanowskiego równorzędne wykorzystanie poszczególnych grup aparatu wykonawczego: solistów, chóru i orkiestry, przyczyniające się do równowagi pomiędzy solowo traktowanymi partiami wokalnymi czy instrumentalnymi a ich znaczeniem dynamicznym w tutti zespołu. (...)

Koncepcja formalna, zwrot do tematyki religijnej i tendencje archaizacyjne w *Stabat Mater* Szymanowskiego znajdują swe odpowiedniki w innych dziełach kantatowo-oratoryjnych muzyki europejskiej. Wystarczy przypomnieć, że w tych samych mniej więcej latach powstały m.in. *Le Roi David* (1921) i *Judith* (1925) A. Honeggera, *Psalmus Hungaricus* (1923) Z. Kodalya, *Oedipus Rex* (1926–27) I. Strawińskiego, a w latach późniejszych *Symfonia psalmów* (1930) I. Strawińskiego, *Das Unaufhörliche* (1931) P. Hindemitha, *Cris du monde* (1931) i *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) A. Honeggera. Niezależnie od różnic w charakterze, w rozwiązaniach formalnych i środkach techniki kompozytorskiej, uwarunkowanych rozwojem stylu indywidualnego poszczególnych twórców, wszystkie te dzieła reprezentują wspólne tendencje: odnowienie gatunku oratoryjnego, świadome archaizowanie na gruncie nowoczesnego języka muzycznego, poszukiwanie nowych ujęć fakturalnych i brzmieniowych. We współczesnym oratorium elementy tej formy krzyżują się w silnym stopniu z operą i kantatą. Formy pośrednie między operą a oratorium, nasycone pierwiastkami dramatycznymi, reprezentują wspomniane: *Judith* (dramat biblijny), *Jeanne d'Arc* (oratorium dramatyczne) i *Oedipus Rex* (oratorium sceniczne), oraz późniejsze *Le vin herbé* (1941) F. Martina.

Stabat Mater Szymanowskiego nawiązuje natomiast do formy kantatowej. Na tej samej linii należy umieścić np. *Unaufhörliche* Hindemitha, *La danse des morts* (1938) Honeggera i późniejsze dzieła Martina: *Et in terra pax* (1944) i *Golgotha* (1945–48). Kantatowa koncepcja *Stabat Mater* wynika z samego tekstu, w którym rola „akcji” dramatycznej, w sensie sytuacyjnym, jest bardzo ograniczona (z czym wiąże się również brak podziału na osoby działające), uwypuklone są natomiast pierwiastki liryczne. Podkreślić należy, iż prawie wszystkie wymienione dzieła powstały po *Stabat Mater*, a wcześniejszy *Le Roi David* w koncepcji jest całkowicie odmienny od utworu Szymanowskiego. Nie szukał więc kompozytor źródeł inspiracji w obcych wzorach. W rozwiązaniu zagadnień formy, w ścisłym zespole pierwiastków religijnych i ludowych, decydujących o specyficznym rodzaju ekspresji, ujawnia Szymanowski indywidualne rysy stylu, które stawiają *Stabat Mater* w rzędzie najwybitniejszych dzieł kantatowo-oratoryjnych muzyki XX.

Zofia Helman
Fragmety wstępu do partytury „Stabat Mater”
Karola Szymanowskiego. PWM, Kraków 1965



Wspaniały koncert muzyki polskiej „Stabat mater” Karola Szymanowskiego

on raz pierwszy wykonana

„Stabat mater” Karola Szymanowskiego jest dziełem wielkiego talentu i wielkiej żarliwości. Po pierwszy napisana nie do słów polskich lecz do prześlicznie napisanego tekstu polskiego. Po raz pierwszy przemawia słowo i tekst jest tylko pretekstem do wykrzania i wyspiewania złożonych muzycznych figur.

Prosta, mała orkiestra, trzy głosy solowe i chór — oto cały aparat, którym Szymanowski operuje. Ten boki, namiętne boleany utwór najcenniejszego kompozytora jest jednocześnie niesłychanie polski. Zwłaszcza ta jego część, w której śpiewa m chór.

Wielkie to dzieło prowadził znakomicie niestrudzony propagator muzyki polskiej, najznakomitszy polski kapelmistrz Orzechorz Fitelberg. U niego symfonia Sikorskiego...

skonałe napisana — opowiada nam...
...serca. Nie narzyty...

KURJER PORANNY. Warszawa, 10 stycznia 1929, czwartek

„Stabat Mater” Szymanowskiego w Filharmonji

Na jutrzejszym koncercie symfonicznym w Filharmonji wykonana będzie poraz pierwszy „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego. Dzieło to należy do ostatnich kompozycji Szymanowskiego i jest niezwykle charakterystyczne dla całej jego twórczości z ostatnich paru lat. Główną cechą „Stabat Mater” jest prostota i wielka ścisłość. Prosta i czysta linia łączy się jednak z ogromnym bogactwem brzmienia i kolorystyką orkiestralną, który posiada to niemiernie oryginalny charakter.

Jako typ muzyki religijnej „Stabat Mater” Szymanowskiego jest czymś zupełnie nowym. Skomponowane do tekstu polskiego, a więc istniejącego dla przeciętnego słuchacza zrozumiale, odznacza się ogromną cielesnością i odchodzi tem samem od zwykłego typu oratorjum, obracającego się w bar...

stolami uszguł wielkimi masami orkiestralnymi i śpiewakami. Posiada ono niezmiernie postojowy charakter, co jednak nie wyklucza miłośni o wielkiej niebrzmienia i jasnego wyrazu. „Stabat Mater” składa się z sześciu tradycyjnych „stanów”, z których każdy stanowi suknitę z ona w sobie całość. Pożycie każdy z tych fragmentów posiada je się innym zespołem wokalnym, dzięki czemu kompozytor osiągnął wielką różnorodność muzyki. Sprawa to, że „Stabat Mater” Szymanowskiego słucha się z ogromnym napięciem uwagi, gdyż do słuchacza przemawia z jednego dzieła jakby coraz to inna muzyka. To chór a capella, który wykonywał cały jeden numer wraz z sopranem solo, to znowu bariton na tle orkiestry i chóru i t. d. Jednym słowem „Stabat Mater” Szymanowskiego odana...

Mój drogi Jarosiu!

Dziś mam okropny dzień, bo doszedłem już tylko do 4 papierosów, wskutek czego jestem w potwornym humorze i z lekka nieprzytomny, dlatego pewnie będę bzdurnie pisał, ale jakoś się sensu dorozumiesz. (...) Otóż z początku intrygi (a potem karesy). Stara Poliniaczucha dotychczas milczy, czyli prawdopodobnie z całej afery nici.

Nic to jednak nie przeszkadza, że mogę sobie dla własnej frajdy taką kompozycję napisać, więc w wolnych chwilach może byś doprowadził ten tekst do porządku.

Tylko *par acquit de conscience* przeglądnąłem Kochanowskiego i *Kurhanek Maryli* wiedząc z góry, że to może bardzo piękne, ale za stare i za gadatliwe i z tego powodu zupełnie poza moją muzyką. Wracam więc do Twoich rzeczy. *Smutne wesela* i *Żniwa* (oprócz drugiej) pachną troszkę (nie gniewaj się!) ludowością Konopnickiej, dlatego mi się więc mniej podobają. Natomiast ostatnie z *Wesela* (*Szumi w lesie...*) jest prześliczne i chciałbym je włączyć do *Pogrzebu*, który mi się bardzo podoba (można by to nazwać *Chłopskie requiem*? Czy nie za dziwaczny tytuł, mnie się dość podoba). Uważałbym za pożądane następujące zmiany: Zachować na początek I *Szumi w lesie*, później II *Kochanka* („O pole, pole”), III *Placzkę* (może trochę skrócić), *Przyjaciele* może opuścić (choć ładny), dodać coś chłopsko-kościelnego (styl *Św. Franciszka z Słopiewni*) na 4 głosy (ewent. 4-gł. chór przy większym wykonaniu – naiwnie-religijnego), rodzaj modlitwy za duszę – tym można by zresztą zakończyć całość. Majaczy mi się też jeszcze jeden śpiew u m a r ł e g o (jakby już z zaświata tęskniący do kochanki, do niej zwrócony) *Odpowiedź jej* – czy coś w tym rodzaju. Wreszcie napisane już *Ami przed nim, ami za nim* – porządek tych rzeczy już bym ułożył. Może jeszcze jaki króciutki chórek na zakończenie (wieczny odpoczynek). Taka mieszkalancja naiwnej pobożności, pogaństwa, pewnego cierpkiego realizmu chłopskiego (*Szumi w lesie*) mogłaby być ciekawa. Obsadą by była mała orkiestra i cztery głosy (w koncertowym wykonaniu i chór 4-głosowy). Jeżeli masz jeszcze ochotę z tym się pobabrac, to będę ci bardzo wdzięczny. (...)

Twój Karol

*Fragment listu Karola Szymanowskiego
do Jarosława Iwaszkiewicza
(„Z listów”, PWM 1958)*

Staniszesiu moja droga.

Nie masz pojęcia, co wczoraj przeżyłem za wzruszenia, jak po ciężkich i długich usiłowaniach (pod sam koniec *Symfonii* Sikorskiego) udało się na koniec w Radio złapać Warszawę (via Katowice). Ostatecznie słyszałem całe *Stabat*, później oklaski, okrzyki etc. Nie masz pojęcia, co przeżyłem i co za dziwne wrażenie być w ten sposób o b e c n y m o 1000 kilometrów odległości. Oczywiście słyszałem to tylko w p r z y b l i ż e n i u (ciągle coś przeszkadzało) – bardzo mdło niskie basy i wysokie wioliny, solo, dęte instr., chór, a przede wszystkim głosy, doskonale. Twój głos brzmiał tak prześlicznie, że moja stara tutejsza przyjaciółka, w której pokoju i z jej prywatnym r a d i o t o się odbywało, rozplakała się od razu od Twego pierwszego frazesu i tak już poplakała sobie do końca (b. miła starsza Pani z Wiednia). Mam wrażenie, że to ci wspaniale w głosie leży i że jakoś specjalnie finezyjnie śpiewasz. Wyobrażam sobie, jak to musiało brzmieć naprawdę! (te krótkie odzywki w chórze a cappella, n a d z w y c z a j n e). Mozakowski też brzmiał świetnie, Leska trochę rozfalowana, czy tak istotnie było? Chór zdaje się doskonale, najmniej niestety wiem o orkiestrze, ponieważ tyle szczegółów ginie w transmisji niestety! Otrzymałem przed chwilą kilka depezs, między innymi Waszą, taką miłą! Sądzę z niej, że było b. dobrze!! Tak się z tego cieszę! Czy nie ma mowy o powtórzeniu? Ale wolałbym, by już po moim powrocie – np. w Wielkim Tygodniu. (...)

Wasz Stary Karol

*Fragment listu Karola Szymanowskiego
do Stanisławy Szymanowskiej
(„Z listów”, PWM 1958)*

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

EWA WYCICHOWSKA

Inscenizacja, choreografia, reżyseria

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Scenografia

ANDRZEJ CHMIELOWIEC

Kierownictwo chóru

KAZIMIERZ WIENCEK

Współpraca muzyczna

Asystent choreografa – Kazimierz Knol

Kierownictwo kwintetu smyczkowego – Zenon Hodor

Konsultacja wokalna chóru – Roman Werliński

Asystent scenografa – Ewa Woskowska

Reżyseria światła – Krzysztof Pankiewicz, Stanisław
Kowalczyk

CHÓR • ORKIESTRA

Dyryguje – TADEUSZ KOZŁOWSKI ✓

KAZIMIERZ WIENCEK

Inspicjenci: Urszula Rybicka, Andrzej Koperwas,
Janusz Kunce

Kierownik baletu – Kazimierz Wrzosek

Pianiści korepetytorzy – Aldona Krasucka, Elżbieta
Zwierzchowska

Akompaniatorzy baletu – Alina Włodarska, Maciej
Janaszkiwicz

Inspektorzy baletu – Jolanta Wichlińska, Zenon Woroniecki

Inspektorzy orkiestry – Stanisław Tetera, Jerzy
Knapkiewicz

Inspektorzy chóru – Alina Wdzięczna, Zbigniew
Plichta

OBSADA

Matka LILIANA KOWALSKA
(EWA WYCICHOWSKA)*
Dziewka ANNA FRONCZEK (EWA WYCICHOWSKA)
Parobek JERZY PIĘTKA (TOMASZ ŁUKASZYŃSKI)

Świątki – *solisci śpiewacy*

DELFINA AMBROZIAK (sopran) ✓
TERESA MAY-CZYŻOWSKA (sopran)

JOLANTA BIBEL (alt) ✓
RYSZARDA RACEWICZ (alt)

JAN DOBOSZ (baryton)
JERZY JADCZAK (baryton) ✓

Syn KAZIMIERZ WRZOSEK
Zakonnik ZBIGNIEW SOBIS (ANDRZEJ CYBULSKI)

Męcarze

Dobrosława Gutek, Maria Grześkiewicz, Mirosława Nowak,
Jarosław Biernacki, Mieczysław Miedziński, Bogdan Jankowski,
Kazimierz Knol, (Urszula Brogowska, Małgorzata Światała,
Jolanta Wichlińska, Kazimierz Dworczak)

Lud

Lidia Gulińska, Krystyna Margas, Jolanta Wichlińska (Grażyna
Baran, Krystyna Janusz)

Alojza Bula, Danuta Lewczuk, Liliana Pawluć, Barbara
Stefaniak, Michał Barański, Zenon Woroniecki (Michele
Bonneau, Elżbieta Dobrowska)

Grażyna Baran, Urszula Brogowska, Renata Dąbrowska,
Elżbieta Dobrowska, Ewa Pawlak, Marek Charązka, Stanisław
Krawiec, Tomasz Łukaszyński, Kazimierz Dworczak, Jerzy
Rumak, Jarosław Sołowianowicz, Piotr Wojciechowski (Michele
Bonneau, Bożena Krawczyk, Michał Barański)

Ewa Billing, Grażyna Popławska, Małgorzata Śladysz, Krystyna
Sobkowiak, Małgorzata Światała, Maria Wójcicka, (Renata
Dąbrowska, Lidia Gulińska)

Zbigniew Błaszczyk, Andrzej Cybulski, Wojciech Grzegorzak,
Marek Krok, (Jarosław Biernacki, Tomasz Łukaszyński, Piotr
Wojciechowski)

Obrazy

Alina Baranowska, Michele Bonneau, Genowefa Cybulska,
Joanna Dulok, Izabela Garkowska, Lucyna Gawron, Krystyna
Janusz, Bożena Krawczyk, Bożena Pilis, Krystyna Wojcie-
chowska, (Ewa Billing, Krystyna Margas, Ewa Pawlak)

* Osoby wymienione w nawiasach – zastępstwa.



Drzeworyt z dzieła: Hyeronimus Paduanus: Iesuida Hyeronymi..., Kraków, Kasper Hochfeder, 1504

W związku ze wzmożeniem prywatnych praktyk religijnych ludzi świeckich następuje w XIV w. jakby humanizacja religii. W centrum uwagi staje Bóg-Człowiek, konkretnie Chrystus narodzony w Betlejem, umęczony na krzyżu. Do ludzkiej wyobraźni i uczuć przemawiały bardziej inscenizacje liturgiczne i paraliturgiczne połączone z teatralizacją kultu religijnego niż symbolika liturgii klasztornej. (...)

Stwarzało to szczególny klimat do formowania się pewnych gatunków pieśni pasyjnej (w języku łacińskim, a następnie w językach narodowych). Z badań nad dramatem staropolskim wiadomo, że dramat liturgiczny w Polsce zamyka się właściwie w obrzędach Wielkiego Tygodnia. Najczęstszą postacią były dialogowane oficja, dramaty liturgiczne właściwe oraz udratyzowane procesje. (...)

W miarę polonizacji roku liturgicznego i upowszechnienia języka polskiego w obrzędach łacińskie hymny, antyfony lub akłamacje zastępowano tekstami polskimi. Dotyczy to zwłaszcza udratyzowanych procesji w Wielki Piątek, tj. Depositio Crucis i Elevatio Crucis. Przykładem tego zjawiska są późniejsze

pieśni pasyjne, jak siedemnastowieczna *Ludu mój, ludu* czy osiemnastowieczna *Wisi na krzyżu*, wykonywane w wielkopiątkowej liturgii.

Większe znaczenie dla formowania się ludowej pieśni pasyjnej miały średniowieczne misteria pasyjne. Pieśń pasyjna była w misterium elementem uzupełniającym i niekiedy urozmaicającym widowisko oparte głównie na tekstach biblijnych i apokryficznych. Jej rola w tych inscenizacjach ograniczała się do uwypuklenia lirycznego pierwiastka męki Chrystusa przez „opłakiwanie” cierpienia Boga-Człowieka i Matki Boskiej Bolesnej. Do naszych dni zachowały się jedynie szczątki pieśni pasyjnej wywodzącej się ze średniowiecznego misterium, zahamowanego w rozwoju przez reformę liturgiczną Trydentu. Są to tzw. plankty, czyli liryczne żale Maryi pod krzyżem. (...)

Szczególne miejsce w (...) grupie pieśni pasyjnych pochodzenia liturgicznego zajmuje sekwencja *Stabat Mater dolorosa*, przypisywana powszechnie franciszkanowi włoskiemu Jacopone da Todi, chociaż nie jest on autorem tekstu. (Jacopone da Todi zmarł w roku 1306, a ponadto znane są przekazy *Stabat Mater* z połowy XII w. Do mszału włączono sekwencję w 1727, kiedy Benedykt XIII ustanowił święto Siedmiu Bolesci NMP. – przypis M. Korolko). Utwór ten był niezwykle u nas popularny w tłumaczeniach i przeróbkach w w. XVII. (...)

Mirosław Korolko, *Charakterystyka religijnych i literackich form staropolskiej pieśni pasyjnej. Fragmenty [w]: Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1977*

Stała Matka bolejąca
Koło krzyża, łzy lejąca,
Gdy na krzyżu wisiał Syn.

A jej duszę potyraną,
Rozpłakaną, poszarpaną,
Miecz przeszywał ludzkich win.

O, jak smutna, jak podcięta
Była Matka Boża święta,
Cicha w załamaniu rąk.

O, jak drżała i truchlała,
I bolała, gdy patrzała
Na synowskich tyle mąk!



Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

„Sekwencja franciszkańskiego poety Jacopone da Todi ukazuje nam we wzruszający sposób tę Matkę obecną przy Męce Syna; myślimy tu o boleści wszystkich matek cierpiących w ciele swego ciała, o tych wszystkich, których dzieci cierpią i giną w więzieniach, na polach bitew, tam wszędzie, gdzie działa ludzka niesprawiedliwość. Wszystkie łączą się i uszlachetniają w tym jednym jedynym cierpieniu Matki.”

Daniel Rops, Dzieje Chrystusa.
Przekład Zofii Starowiejskiej-Morstinowej.
Instytut Wydawniczy „PAX” 1951

„Jako kanwa słowna posłużyła Szymanowskiemu (do skomponowania *Stabat Mater* – podkr. red.) średniowieczna sekwencja wielkopostna, opiewająca ból Matki Boskiej, która stoi pod krzyżem i oplakuje śmierć Syna. Tekst jednocześnie łaciński i w doskonałym, przylegającym rytmicznie polskim przekładzie Czesława Jankowskiego. W muzyce brak cytatów z folkloru, a przecie jest samą czerstwą, mroczną i najboleśniejszą ludowością naszą, jakby to się działo w drewnianym kościółku, gdzieś w głębi wsi ojczystej; jak żeby to był chłopski pogrzeb przez chłopską matkę rzewnie oplakiwany. (...)”

Jerzy Waldorff, fragm. „Serce w płomieniach.
Opowieść o Karolu Szymanowskim”.
Iskry, Warszawa 1980

*Tak czuję i rozumiem „Stabat Mater”
Karola Szymanowskiego*

Ewa Wycichowska



Pietà bitwy pod Monte Castino, Antoni Rząsa

Motta do sześciu obrazów choreograficznych

I „... Oto służebnica
Pańska, niech mi się
stanie według słowa
twego.”

II „Błogosławieni,
którzy cierpią
prześladowanie dla
sprawiedliwości,
albowiem ich jest
Królestwo
niebieskie.”

III „Synem moim
jesteś Ty”

IV „O wy wszyscy,
którzy idziecie
przez drogę,
obaczcie
a przypatrzcie się,
czy jest boleść taka,
jako boleść moja.”

V „Wiele córek
zebrało bogactwa,
tyś przewyższyła
wszystkie.”

VI „Stalaś się
Pomocnicą naszą:
odmieniłaś płacz
nasz w radość;
oblekała nas
weselem, aby Ci
śpiewała chwała
nasza.”

Cytaty wg „Mszali
Rzymskiego”
Kraków 1936

Łaty inżkie w Chrystusie,
Antoni Rejsa



Trumna chłopska, Aleksander Gierymski

Pogrzeb chłopski, J. Szymantowski



Libretto

Oplakiwanie zmarłego

Przygotowania do pogrzebu.
Oddanie zwłok Matce

Nocne czuwanie

Nadejście pielgrzymów

Kondukt żałobny

Apoteoza



Krzyż przydrożny, Zofianka, woj. lubelskie

Męczarze

„Bractwo Compassionis albo Męki Pańskiej założone w r. 1595 przez Marcina Szyszkowskiego, kanonika, a następnie Biskupa krakowskiego przy kościele Franciszkanów w Krakowie. Klemens VII zatwierdził ustawy i nadał odpusty.

Wysoki duch pobożności i pokuty oraz miłości kościoła cechuje bractwo Compassionis. Król Zygmunt III, Władysław IV, Jan Kazimierz, wielu biskupów i znakomitych w kraju osób było członkami tego stowarzyszenia. (...)

Aby dać wyobrażenie o urządzeniu bractwa, dość wyliczyć urzędników jego. Prorektorem pierwszym obrano Królewicza Władysława IV. Superintendent zastępował fundatora i bliżej zajmował się ważniejszymi interesami bractwa; prefekt z zakonu franciszkańskiego kierował nabożeństwem; konsyliarzów czyli radnych czterech było do rządzenia bractwem i utrzymania kaplicy; pisarz do ksiąg i rejestrów brackich; zakrystyanów świeckich dwóch, na każde półtorcze, dla robienia porządku



Fot. Adam Bujak

w kaplicy, przygotowania worów brackich i dyscyplin do biczowań w piątki, odbywanych przez samych tylko braci, przy zamkniętych drzwiach i zasłoniętych oknach. Pacyfikatorzy jednali powaśmionych; infirmarze nawiedzali chorych, cieszyli ich, udzielali środków dla ocalenia ciała i duszy, zajmowali się nawet pogrzebami zmarłych braci, na których członkowie bractwa występowali w worach pokutnych, i raz przynajmniej na miesiąc, imieniem całego stowarzyszenia, bywali w więzieniach.

Do niższych urzędników należeli: kalwarystowie dwaj, tak zwani od trupich głów, które na laskach trzymając, stali u wejścia do kaplicy brackiej i pozdrawiali wchodzących słowami: *memento mori!* lub po polsku: „pamiętaj na śmierć, a za grzechy pokutuj!”

Krucyfer, niosący krzyż na procesjach, rejentowie dwaj do rządzenia czyli pilnowania porządku w kaplicy i na procesjach, dlatego nosili laski; sługa bracki do czyszczenia kaplicy i posług, odbierał umówioną zapłatę. (...)”

*Encyklopedia kościelna, t. II.
Warszawa 1873*



Fot. Adam Bujak

SEZON 1982/83

Premiera 27 listopada 1982

W programie wykorzystano ilustracje ze zbiorów Pracowni Ikonograficznej Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi:
Polska. Malarstwo XV w. Nakładem New York Graphic Society na podst. umowy z UNESCO; Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo. Ars Christiana 1958; Pięć wieków malarstwa polskiego. PIW 1952; Adam Bujak. Misteria. Galeria ZPAF, styczeń – luty 1975; Sztuka ludu polskiego. Wyd. Arkady, Warszawa 1967; Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce. Wyd. Arkady, Warszawa 1967; Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich. Ossolineum, Wrocław 1979; Ludowa plastyka kultowa w Wielkopolsce. Poznań 1975; Polskie oblicze dzisiejszego Chrystusa. Twórczość rzeźbiarska Antoniego Rząsy. Novum, Warszawa 1982; Karol Szymanowski. Oprac. T. Chylińska. PWM, Kraków 1967; Polskie Pieśni Pasyjne. Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1977.

Redakcja programu – Ewa Juszyńska-Poradecka
Współpraca – Ewa Wycichowska
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 5.000 egz.

Cena zł 20,-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18

Zam. 396/1104/82 F-10/1843

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00
tel. 377-77, 399-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwo-
wać telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro
Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60 w. 122.

