KONCERT

Izabelli Kłosińskiej

MARTINŮ
BRITTEN
SCHÖNBERG

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

KONCERT

Izabelli Kłosińskiej

MARTINŮ
BRITTEN
SCHÖNBERG

Sala Młynarskiego, 21 marca 2009

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

Dyrektor Naczelny / General Director
Waldemar Dąbrowski
Dyrektor Artystyczny / Artistic Director
Mariusz Treliński

KONCERT

Izabelli Kłosińskiej

MARTINŮ
BRITTEN
SCHÖNBERG

Sala Młynarskiego, 21 marca 2009

Występują:

Izabella Kłosińska sopran

Małgorzata Pańko mezzosopran

Marcin Kozieł fortepian

W programie:

BOHUSLAV MARTINŮ (1890-1959)

Tři sansony pro „Červenou sedmu" / Trzy piosenki z „Czerwonej siódemki" H. 129 (1921)

1. Balada letní (słowa: Jiří Herold)
2. Bar (słowa: Jiří Dréman)
3. Havířská (słowa: Frantisek Gellner)

IZABELLA KŁOSIŃSKA

***

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

Cabaret Songs / Piosenki kabaretowe (1937-1939)
(słowa: Wystan Hugh Auden)

1. Tell Me the Truth about Love
2. Funeral Blues
3. Johnny
4. Calypso

MAŁGORZATA PAŃKO

***

ARNOLD SCHÖNBERG (1874 -1951)

Brettl-Lieder / Piosenki kabaretowe (1900-1901)

1. Galathea (słowa: Frank Wedekind)
2. Gigerlette (słowa: Otto Julius Bierbaum)
3. Der genügsame Liebhaber (słowa: Hugo Salus)
4. Einfältiges Lied (słowa: Hugo Salus)
5. Mahnung (słowa: Gustav Hochstetter)
6. Jedem das Seine (słowa: Colly)
7. Arie aus dem Spiegel von Arcadien (słowa: Emanuel Schikaneder)
8. Der Nachwandler (słowa: Gustav Falke)*

IZABELLA KŁOSIŃSKA

* Krzysztof Bednarczyk trąbka, Paweł Gębicki bębenek, Robert Nalewajka flet piccolo
(Muzycy Orkiestry Opery Narodowej)

Delikatność z temperamentem

Rzadko zdarza się dziś taka artystyczna wierność jednej scenie. Dzięki temu Izabella Kłosińska wcieliła się w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej w wiele różnorodnych bohaterek. Można jednak zastanawiać się, czy gdyby odważnie wyruszyła w świat, miałaby na koncie więcej scenicznych kreacji odpowiednich do jej głosu i aktorskiego temperamentu.

Jedną z pierwszych ważnych premier w jej życiu okazała się *Cyganeria* Giacomo Pucciniego. Grudzień 1980 roku, nie był czasem w Polsce najlepszym dla sztuki, ale warszawski spektakl w reżyserii i ze scenografią Ladislava Štrosa wzbudził zainteresowanie. Inscenizacyjnie podobał się zwłaszcza akt II, kiedy to tłum paryżan z orkiestrą wojskową wychodził wprost na widownię. A na scenie – Izabella Kłosińska, jeszcze nie jako Mimi lecz Musetta. Jej walcem młoda solistka od razu zapadła w pamięć publiczności, zaśpiewała go w sposób, który stanie się charakterystyczny dla jej późniejszych ról: wokalną żywiołowość połączyła z dyscypliną formy i techniki.

Lata 80. były dla Izabelli Kłosińskiej czasem zdobywania doświadczeń scenicznych. Teatr Wielki dał jej szansę stopniowego rozwoju: w roli Oriany w *Amadigi di Gaula* Haendla (operowy debiut reżyserski Laco Adamika, 1983) czy lirycznej Paminy, interpretowanej z wyczuciem Mozartowskiego stylu w *Czarodziejskim flecie* w 1986 roku, także w spektaklu Laco Adamika. Śpiewała mniejsze partie (Ksenia w *Borysie Godunowie* Musorgskiego), zaliczyła też rolę męską – co dla sopranu lirycznego rzadkość. Był to paź Janusz z opery komicznej *Paziowie królowej Marysieńki*, XIX-wiecznego kapelmistrza lwowskich i krakowskich teatrów, Stanisława Dunieckiego.

Ta dekada przyniosła także dwie ważne kreacje. Pierwsza z nich to Violetta Valéry w *Traviacie* Verdiego (spektakl Marka Weiss-Grzesińskiego, 1987). Izabella Kłosińska zinterpretowała ją inaczej niż wiele innych śpiewaczek, jej głos nie był nigdy sopranem koloraturowym, ale wówczas miał naturalną, młodzieńczą giętkość i duży ładunek dramatyzmu. Arię *Sempre libera* z I aktu Kłosińska zaśpiewała zatem nieco ciężej, za to bardziej emocjonalnie. Jej Violetta kruchość i delikatność objawiała stopniowo w następnych aktach aż do tragicznego finału, gdy umierała noszona na rękach przez Alfreda.

Drugą partią, która odegrała potem istotną rolę w karierze Izabelli Kłosińskiej, stała się Roksana z *Króla Rogera* Szymanowskiego (inscenizacja Andrzeja Majewskiego). Mogła tu z kolei pokazać urodę lirycznego głosu, umiejętność ładnego prowadzenia długich, subtelnych fraz i naturalność górnych dźwięków. A fakt, że u schyłku lat 80. Roksaną dzieliła się z ówczesną primadonną warszawskiej sceny, Barbarą Zagórzanką świadczył o rosnącej pozycji młodej śpiewaczki.

W latach 90. Izabella Kłosińska była już niekwestionowaną gwiazdą Opery Narodowej. Wróciła do *Cyganerii*, by tym razem zaśpiewać Mimi (reżyseria Albert André Lheureux, 1991). Trzy lata później w spektaklu Marka Weiss-Grzesińskiego wcieliła się w Małgorzatę w *Fauście* Gounoda, pokazując subtelne aktorstwo, piękne brzmienie głosu i precyzyjną technikę. Także w 1994 roku wystąpiła jako Sophie w *Wertherze* Masseneta (reżyseria Gerard Wilk), później stała się niemal etatową Micaelą w cieszącej się popularnością inscenizacji *Carmen* Bizeta dokonanej przez Lecha Majewskiego. Po wznowieniu w 1996 roku *Turandot* Pucciniego w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego zdominowała spektakl jako sugestywna Liu. A w 1997 roku pokazała się w zupełnie innym repertuarze, gdy zaśpiewała Sophie w *Kawalerze srebrnej róży* Richarda Straussa (reżyseria Pier Luigi Pizzi). Po latach z tego przedstawienia zostały w pamięci dwie wokalne kreacje: Hanny Lisowskiej (Marszałkowa) i właśnie Izabelli Kłosińskiej.

Dekadę lat 90. zwieńczyła szczególnie ważną dla niej rolą – Madame Butterfly w spektaklu Mariusza Trelińskiego (1999). Artystka długo broniła się przed nią, uważając za ryzykowną dla swego głosu. Jest w niej jednak coś, czego Izabella Kłosińska zawsze szukała w kreowanych bohaterkach – emocje i dramatyzm. Jako typowy sopran liryczny czuła się skrępowana, gdy musiała wcielać się w nieszczęśliwe, a psychologicznie jednowymiarowe postaci. Gdy głos jej ściemniał i mogła sięgnąć po partie bardziej dramatyczne, znalazła dla siebie role kobiet tragicznie uwikłanych w splot życiowych sytuacji. To zdecydowanie bardziej odpowiada temperamentowi Izabelli Kłosińskiej, dzięki temu też jako Butterfly stała się tak wzruszająca i przejmująca.

Po tej kreacji przyszła Elżbieta w *Don Carlosie* oraz Desdemona w *Otellu* Verdiego. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że bohaterki verdiowskie, tak przystające do emploi Izabelli Kłosińskiej, zajmują skromną pozycję w jej dorobku. Warszawski *Don Carlos* z 2000 roku w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego zszedł ze sceny po kilku przedstawieniach. Podobny los spotkał o dwa lata wcześniejszą inscenizację *Simona Boccanegry* (reż. Pier Luigi Pier'Alli) z Izabellą Kłosińską jako Marią-Amelią. Stanowczo za rzadko pojawiała się jako Amelia w *Balu maskowym*, nie dane jej było zaśpiewać w Operze Narodowej Leonory w *Mocy przeznaczenia*, ani pani Ford w *Falstaffie*. Na szczęście tę ostatnią rolę utrwaliła w ubiegłym roku na płytach w nagraniu Łukasza Borowicza i Polskiej Orkiestry Radiowej.

Osobiście żal mi szczególnie, że Opera Narodowa nie wystawiła dla swej artystki *Rusałki* Dvořáka – bajkowego dzieła z piękną, pełną poezji muzyką oraz tytułową bohaterką, jakby napisaną specjalnie dla Izabelli Kłosińskiej. Szkoda również, że nie odważyła zmierzyć się z *Toscą* Pucciniego.

Jest wszakże artystką niesłychanie zapracowaną, aktywność operową łączy z bogatą działalnością koncertową. Należy na przykład do ulubionych solistek Krzysztofa Pendereckiego. Kiedy jednak w niedawno ukończonym filmie Jarosława Minkowicza *Siedem bram Jerozolimy* widzimy jej twarz w zbliżeniu i słyszymy pełen dramatycznego napięcia zaśpiew *Si oblitus fuero tui, Jerusalem*, pojmiemy, dlaczego kompozytor tak upodobał sobie Izabellę Kłosińską.

Jacek Marczyński

Małgorzata Pańko

Mezzosopran. Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Krystyny Szostek-Radkowej, wyróżniona Medalem „Magna Cum Laude" (2003). Laureatka konkursów wokalnych: im. Ady Sari w Nowym Sączu (dwukrotnie), Polskiej Pieśni Artystycznej w Warszawie (I nagroda) i konkursu w Dusznikach Zdroju (I nagroda w kategorii oratoryjno-pieśniarskiej i Grand Prix). Półfinalistka Konkursu im. Monserrat Caballé w Andorze i finalistka konkursu opery kameralnej w Rheinsbergu (Niemcy). Uczestniczyła w kursach mistrzowskich Marjany Lipovsek, Alfreda Burgstallera, Ileany Cotrubas, Denyce Graves, Alberta Zeddy i Claudii Eder.

Śpiewała partię Melo w *Sosarme* Haendla na estradzie koncertowej macierzystej uczelni, była Olgą w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego w spektaklu studentów Akademii Muzycznej na scenie kameralnej naszego teatru i Trzecią Damą w *Czarodziejskim flecie* Mozarta w Rheinsbergu. Występuje również w repertuarze oratoryjno-kantatowym (m.in. msze Mozarta, Rossiniego, *IX Symfonia* Beethovena, *Requiem* Mozarta i Verdiego, *Stabat Mater* Pergolesiego, Vivaldiego, Dvořáka i Szymanowskiego), śpiewała również partię solową w *Aleksandrze Newskim* Prokofiewa; a także w kameralnym i pieśniarskim (m.in. utwory Chopina, Karłowicza, Liszta, Szymanowskiego, Bairda, Rachmaninowa, Richarda Straussa, Mahlera, Szostakowicza, Weberna).

Śpiewała na scenie Filharmonii Narodowej (*Requiem* Verdiego), a także na estradach filharmonicznych w kraju (Białystok, Bydgoszcz, Kalisz, Kraków, Zabrze) i za granicą (Austria, Czechy, Niemcy, Słowacja, Korea Płn.). Z Filharmonią Łódzką odbyła tournée po Francji (2000). Współpracuje też z Polską Orkiestrą Radiową, orkiestrą Sinfonia Viva i Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej. Występowała na festiwalach w Świnoujściu, Warszawie i Dusznikach Zdroju, a także w Czechach i na Słowacji. Uczestniczyła w obchodach 50-lecia Międzynarodowego Towarzystwa Chopinowskiego w Wiedniu. Ma w repertuarze pieśni współczesnych kompozytorów polskich. W 2006 roku zaśpiewała partię Old Lady w koncertowym wykonaniu *Kandyda* Bernsteina, które odbyło się w Dużej Auli Politechniki Warszawskiej.

Na scenie Opery Narodowej występuje jako: Polina w *Damie pikowej* Czajkowskiego (2004), Madelon w *Andrei Chenier* Giordana (2005), Margaret w *Wozzecku* Berga (2006) i Trzecia Dama w *Czarodziejskim flecie* Mozarta (2006) oraz w spektaklu dla dzieci *W krainie czarodziejskiego fletu* (2007). Wykonywała także partię Zosi w *Zabobonie, czyli Krakowiakach i góralach* Kurpińskiego (2007) oraz Ciotki Pelagii w *Magicznym Doremiku* Ptaszyńskiej (2008).

Marcin Kozieł

Pianista, organista, śpiewak. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Od 2003 roku mieszka i pracuje w Wiedniu. Ukończył studia w klasie prof. Davida Lutza (akompaniament pieśni) na Uniwersytecie Wiedeńskim oraz u Kristin Okerlund w Konserwatorium Wiedeńskim w klasie korepetycji operowych. Współpracuje z tamtejszymi instytucjami kulturalnymi, takimi jak: Theater an der Wien i Kammeroper; śpiewakami: Danielą Fally, Angeliką Kirschlager, Malin Hartelius oraz pedagodami śpiewu: prof. Heleną Łazarską, prof. Gerhardem Kahry i Robertem Hollem. W Polsce jako akompaniator towarzyszył polskim artystom tej miary co: Hanka Bielicka, Łucja Prus, Jerzy Połomski, Jerzy Zelnik, Andrzej Hiolski, Aneta Łastik, Zofia Rysiówna, Danuta Błażejczyk i Agnieszka Fatyga. Występował na scenach filharmonicznych w Zagrzebiu, Lubljanie, Bukareszcie, Tbilisi, Kiszyniowie, Stambule, Skopje, Sofii, a także w ośrodkach kultury w Tel Awiwie, Paryżu, Watykanie. Oprócz gry na organach i fortepianie, zawsze interesował się również śpiewem. Współpracował z Cappellą Gedanensis, Polskim Chórem Kameralnym Schola Cantorum Gedanensis oraz Schleswig-Holstein Musik Festiwal. Swój warsztat wokalny doskonalił pod kierunkiem Haliny Mickiewiczówny (1999-2001) i podczas kursów śpiewaczych w Dusznikach i Santiago de Compostella. W charakterze akompaniatora zapraszany był na wiele konkursów, kursów i festiwali muzycznych: im. Ady Sari (Nowy Sącz 2003, 2005, 2007), im. Marii Callas (Ateny 2005), im. Roberta Schumanna (Zwickau 2004); Spotkania z Mistrzem (Lubostroń), Mozarteum w Salzburgu, Festiwal Pieśni Polskiej w Warszawie. Pracował jako korepetytor i kierownik muzyczny takich projektów, jak: *Czarodziejski flet Mozarta* (tournée po Japonii 2005), *The Old Maid and The Thief* Menottiego (Niemcy 2006); *Ifigenia na Taurydzie* Glucka (Stadttheater Wien, 2007) i *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa (Yehudi Menuhin Festival, Gstaad 2008).

Od 2003 roku związany jest z zespołem wokalnym Schleswig-Holstein Musik Festival z którym intensywnie koncertuje po całym świecie, począwszy od Chin, przez Rosję, aż po wszystkie ważniejsze sale koncertowe Europy, gdzie występuje pod batutą wybitnych dyrygentów. Jest też korepetytorem i II dyrygentem chóru „Jung Wien" (tournée po Łotwie i jubileuszowy występ w Konzerthaus, 2006). Od 2006 roku współtworzy duet fortepianowy z Manfredem Schieblem.

W jednej ze scen słynnego filmu Boba Fossa *Kabaret* (1972) grająca główną rolę Liza Minelli przyjmuje sugestywną pozę z krzesłem, nawiązującą ewidentnie do pamiętnego gestu Marleny Dietrich z *Błękitnego Anioła* Josefa Sternberga (1930). W tych dwóch bez wątpienia klasycznych, chociaż czasowo odległych od siebie obrazach filmowych ukształtowany został swoisty mit niemieckiego kabaretu z lat Republiki Weimarskiej i początków czasów nazizmu. Swój sukces i trwającą do dziś popularność oba dzieła zawdzięczają przy tym nie tylko doskonałości warsztatu aktorskiego i osobowości legendarnych odtwórczyń głównych ról, nie tylko walorom fabuły i świetności reżyserii, ale także znakomitej oprawie muzycznej, której najważniejszy element stanowią cieszące się nieustannym powodzeniem przeboje, by wspomnieć tu słynny szlagier Friedricha Hollaendra *Von Kopf bis Fuß* w niepowtarzalnej interpretacji Marleny Dietrich, albo pamiętny *Life is a cabaret* Johna Kandera nieodłącznie kojarzony z Lizą Minelli.

Paradoksalnie, utrwalona przez oba filmy wizja początków kabaretu niemieckiego jest całkowicie fałszywa. Filmowa fikcja niesłusznie bowiem podsyca wciąż aktualny mit międzywojennego Berlina, a pożywkę dla tej legendy stanowi m.in. popularność dzieł z pogranicza opery, teatru i kabaretu, jak np. *Opera za trzy grosze* albo *Siedem grzechów głównych* Kurta Weilla i Bertolda Brechta. Kabaret stał się przy tym w Niemczech przełomu lat dwudziestych i trzydziestych siłą napędową ostrej satyry politycznej i społecznej, łatwo więc zrozumieć, że szybko padł ofiarą kulturalnej czystki, jaka dokonała się po roku 1933.

W rzeczywistości historia kabaretu europejskiego zaczęła się na paryskim Montmartre. Tamże w grudniu roku 1881 przy Boulevard Rochechouart, niedaleko Place Blanche, niejaki Rodolphe Salis - obrotny student o artystycznej duszy - otworzył lokal, który nazwał „Chat Noir" (Czarny Kot). Miejsce to szybko upodobała sobie bohema paryska. Wiedziony instynktem Salis zaoferował niebawem podwoje „Czarnego Kota" poecie Emile Goudeau na siedzibę kierowanego przezeń klubu „Les Hydropathers" skupiającego pisarzy, malarzy i muzyków. Wydarzenie to zapoczątkowało działalność kabaretu, któremu od nazwy miejsca nadano również miano „Chat Noir". Szybko zyskał on międzynarodową sławę, a przez swoją popularność dał impuls do powstania wielu podobnych instytucji w całej ówczesnej Europie.

Niemcy, którzy na tym polu jako pierwsi zaczęli naśladować wzory francuskie, na ogół niechętnie przyznawali się do źródeł swoich pomysłów, albo o nich po prostu zapominali. Z propozycją założenia w Berlinie kabaretu w stylu paryskim wystąpili jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Frank Wedekind - *enfant terrible* niemieckiej literatury przełomu stuleci oraz popularny później poeta - Otto Julius Bierbaum. Wedekind spędził swoją młodość w Paryżu i prowadził się tam całkiem swobodnie, ochoczo uczestnicząc w życiu nocnym miasta, czy włócząc się po wątpliwej reputacji okolicach. Fascynował go ów specyficzny półświatek, zaduch podejrzanych lokali, spelunek, pociągała go atmosfera teatrzyków variete i temu podobnych miejsc, a wszystko to skwapliwie odmalował w bodaj najsłynniejszej swojej powieści *Stiple. Roman aus der Froschperspektive* (*Stilpe. Powieść z perspektywy żaby*, 1897). Z kolei zainspirowany kabaretem paryskim Bierbaum opublikował w roku 1900 tomik z tekstami piosenek w stylu francuskim pod wspólnym tytułem *Deutsche Chansons* (*Niemieckie Chansons*). Poprzedził je przy tym dowcipną serią listów do wyimaginowanej adresatki w obronie praktyki recytowania, bądź śpiewania poezji na scenie. Znalazły się w owym zbiorze również teksty innych poetów współczesnych, w tym rzeczonego Franka Wedekinda, Hugo Salusa czy Gustava Hochstettera, ale też autorów z przeszłości, np. Emanuela Schikanedera – znanego przede wszystkim jako twórca libretta *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Piosenki ze swojej kolekcji Bierbaum zwykł też określać mianem *Brettl-Lieder* (czyli *Piosenki na deski sceny*).

Pomysł Wedekinda i Bierbauma zrealizował w roku 1901 baron Ernst von Wolzogen. Prowadził on w Berlinie podrzędny teatrzyk zwany szumnie Buntes Theater i w nim powołał do życia pierwszy niemiecki kabaret. W niewielkim stopniu odpowiadał on jednak standardom paryskiego „Chat Noir", gdyż w rzeczywistości był to raczej wyższej klasy Tingel-Tangel (czyli kawiarnia ze sceną muzyczną w stylu variété). Wolzogen potocznie nazywał swój teatrzyk „Überbrettl" i odtąd określenie to zakorzeniło się w języku niemieckim jako pojęcie gatunkowe odnoszone do kabaretu. Sformułowanie „Überbrettl" nie oznaczało bynajmniej czegoś „ponad" deski sceny, a co najwyżej sugerować miało jej bezpośrednie połączenie z kawiarnianą widownią. Nasz baron był przy tym zagorzałym zwolennikiem Fryderyka Nietschego i w hołdzie dla wielkiego filozofa ustawił w swoim teatrzyku jego popiersie. W nazwie „Überbrettl" musiało się zatem kryć jakieś przewrotne nawiązanie do Nietscheańskiej koncepcji *Übermensch* (Nadczłowieka), tyle że pomysł Wolzogena przekornie szedł w stronę „super-mini-teatru". Parodystyczne i satyryczne spektakle grane w „Überbrettl" stały się z kolei obiektem drwin podczas przedstawień zatytułowanych *Überdramen* dawanych w innym słynnym kabarecie niemieckim tamtych czasów - monachijskim „Elf Scharfrichter" (Jedenastu katów) – założonym przez Hansa Gumppenberga (alias Jodok).

Do swojego Buntes Theater Wolzogen za namową Oskara Straussa zatrudnił jako dyrektora muzycznego młodego i mało jeszcze znanego szerszej publiczności wiedeńskiego kompozytora - Arnolda Schönberga. Jego związek z berlińskim kabaretem trwał do początku

roku 1903 i traktowany jest zwykle jako mało znaczący epizod w karierze przyszłego twórcy *Mojżesza i Arona*, przez co uchodzi uwadze nawet znawców. Schönberg przygotowując się do objęcia dyrekcji muzycznej Buntes Theater, jeszcze zanim wyruszył z Wiednia zapoznał się z *Deutsche Chansons* (*Brettl-Lieder*) Bierbauma. Jednak dopiero w Berlinie skomponował muzykę do ośmiu z nich, oczywiście z zamiarem wykonania w „Überbrettl". *Nachtwandler* (Nocny wędrowiec) do tekstu Gustava Falkego to pierwsza z owych ośmiu, za to jedyna piosenka kabaretowa Schönberga, w której oprócz akompaniamentu fortepianu przewidział on udział zespołu instrumentalnego złożonego z fletu piccolo, trąbki i werbla. Wiersz *Nachtwandler* swoją atmosferą przypomina niektóre z *Pieśni wędrownego czeladnika* Gustava Mahlera. Być może z tego powodu *Nachtwandler* szczególnie spodobał się Schönbergowi, gdyż dostrzegł w nim specyficzną *bonhommie*, jak też muzyczne odwołania do bębenka i trąbki, tak charakterystyczne dla kompozycji Mahlera. Dobór obsady instrumentalnej odpowiadał przy tym nie tylko możliwościom wykonawczym berlińskiego kabaretu, ale stanowił moment swoistej parodii sugerowanej przez pseudo-militarną atmosferę wiersza Falkego. *Nachtwandler* w Buntes Theater został jednak przyjęty chłodno. Mimo całej lekkości, dowcipu, a przy tym wierności opracowania muzycznego w stosunku do tekstu poetyckiego, utwór się po prostu nie spodobał. Sprawił również niejakie trudności wykonawcom. Ci bowiem, przyzwyczajeni do muzyki prostej i nieskomplikowanej, łatwej w odbiorze, musieli się zmagać ze zmiennymi rytmami w perkusji, kontrapunktycznymi dialogami między fletem piccolo i trąbką, czy wreszcie nietypowymi progresjami harmonicznymi, które sytuowały utwór bliżej pieśni Brahmsa i Mahlera, niż szlagierów dla bulwarowego teatrzyku. Schönberg już nigdy więcej nie powtórzył wykonania *Nachtwandlera*, uznając zapewne, że wyrasta on ponad miejsce, w którym zaistniał dla publiczności.

Pozostałe piosenki powstałe z myślą o „Überbrettl": *Galathea* do słów Wedekinda, *Gigerlette* (tekst Otto Juliusa Bierbauma), *Der genügsame Liebhaber* i *Einfältiges Lied* (tekst Hugo Salusa) *Jedem das Seine* i *Mahnung* (tekst Gustava Hochstettera) spotkał los jeszcze gorszy. Z niewyjaśnionych dotychczas powodów nie zostały one nigdy zaprezentowane na kabaretowej scenie, mimo iż dla niej były przeznaczone. Ostatnia spośród *Brettl-Lieder* Schönberga - *Spiegel von Arcadien* do wiersza Schikanedera powstała już po powrocie kompozytora do Wiednia w roku 1903 i została przezeń włączona do kabaretowego cyklu kilka lat później.

Hans Heinz Stuckenschmidt w swojej biografii Schönberga napisał, iż swoistą ironią losu było, że „najbardziej bezkompromisowy kompozytor swoich czasów, człowiek, który wolałby raczej zrezygnować z publiczności, niż uczynić najmniejsze ustępstwo na rzecz pospolitego smaku, musiał zarabiać jako instrumentator lekkiej muzyki". Mimo to, w kabarecie czuł się Schönberg chyba nie najgorzej, chociaż swojego berlińskiego angażu pewnie nie traktował poważnie. „Überbrettl" Wolzogena upadł jakiś czas po wyjeździe kompozytora z Berlina. Ale już niebawem, jak grzyby po deszczu, wyrastały w Niemczech kolejne sceny kabaretowe i niektóre z nich osiągnąć miały w przyszłości znaczące sukcesy, jak np. berlińska „Schall und Rauch" (Dźwięk i Zapach) prowadzona przez znanego w świecie reżysera Maxa Reinhardta, czy wspomniany już, jeszcze bardziej sławny kabaret „Jedenastu katów" działający w Monachium, którego renomę tworzyli Frank Wedekind i współpracujący z nim Bertold Brecht.

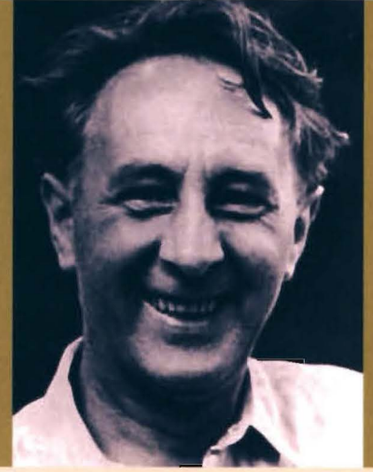
Nie trwało długo, jak kabaretowa „gorączka" rozprzestrzeniła się na wschód Europy i dotarła do Polski, Czech i Rosji. Pierwszy polski kabaret „Zielony Balonik" otworzył swoje podwoje już 7 października 1905 roku w słynnej Cukierni Lwowskiej, znanej powszechnie jako Jama Michalikowa przy ulicy Floriańskiej 45 w Krakowie. Pomysłodawcą przedsięwzięcia był Edward Żeleński, ale prawdziwym spiritus movens „Balonika" stał się szybko jego brat - Tadeusz Boy-Żeleński. Z kolei 29 lutego 1908 roku z inauguracyjnym przedstawieniem wystąpił wzorowany na berlińskim „Schall und Rauch" najsłynniejszy swego czasu kabaret w Moskwie – „Nietoperz". Tak jak krakowskiemu „Balonikowi" popularność przyniosły satyryczne szopki, tak w Moskwie najgłośniejszym echem odbijały się spektakle „Nietoperza" zwane „kapustnikami", które zwyczajowo kończyły sezon karnawałowy, a swoją nazwę wzięły od tego, że w następującym potem Wielkim Poście w jadłospisie dominowała kapusta. W roku 1907 wreszcie zapoczątkował swoją działalność pierwszy kabaret w Pradze - „Červená sedma" (Czerwona Siódemka), założony przez Jiřiego Červený'ego (1887--1962). Największa aktywność tej sceny przypadła na okres I wojny światowej i krótko potem, gdy „Siódemka" znalazła swoją siedzibę w Hotelu Centralnym przy ulicy Hybernské w Pradze. Kabaret niestety upadł w roku 1922, ale tak długo jak istniał, przyciągał do siebie najwybitniejszych czeskich artystów owych czasów, a jego produkcje radowały całe rzesze widzów.

Jednym z najsłynniejszych twórców współpracujących z „Czerwoną Siódemką" był kompozytor Bohuslav Martinů (1890 – 1959). Zajmuje on szczególną pozycję w historii muzyki czeskiej I połowy XX wieku jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli jej postępowego nurtu. Krótko po upadku „Czerwonej Siódemki" Martinů przeniósł się do Paryża, by tam cieszyć się kontaktem z aktualnymi wówczas prądami w sztuce i czerpać z nich inspirację dla własnej twórczości. Na czas II wojny światowej wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, ale po roku 1945 wrócił do Europy, zachęcony do tego przez swojego przyjaciela i poplecznika – słynnego dyrygenta Paula Sachera. Twórczość Martinů, niewiarygodnie bogata i stylistycznie różnorodna, obejmowała w zasadzie wszystkie gatunki. Z lżejszą muzą kompozytor wszak podjął flirt tylko na czas współpracy z „Czerwoną Siódemką". I tak w roku 1921 napisał swoje trzy *Chansons*, a powody, dla których zdecydował się na ich skomponowanie były całkiem prozaiczne: miały mu przynieść skromny, ale za to łatwy dochód. Martinů sam wystąpił z ofertą ich napisania do Jiřiego Červený'ego, a propozycja została ochoczo przyjęta. Te drobiazgi w literaturze fachowej poświęconej Martinů ujmowane pod wspólnym tytułem *Tři šansony pro „Červenou sedmu"*. Autorami ich tekstów byli pisarze i poeci współpracujący z „Siódemką": Jiří Herold (jego prawdziwe nazwisko brzmiało František Sádecký, 1895-1966) – redaktor brneńskich „Lídovych Novin" i „Tribuny", znany jako autor kilku jednoaktówek, ale przede wszystkim jako twórca tekstów popularnych swego czasu piosenek, Jiří Dréman (jego prawdziwe nazwisko brzmiało Josef Nerad, 1892-1946) - twórca kilku sztuk teatralnych, w „Siódemce" uchodzący za najpopularniejszego z całego zespołu kabarecistów oraz František Gellner (1881-1914) - znany w Czechach przede wszystkim ze swoich satyrycznych komentarzy politycznych i sentymentalnych wierszy publikowanych na ogół w „Lídovych Novinach". Martinů trafnie oddał w swojej muzyce zróżnicowaną atmosferę tekstów, do których przyszło mu komponować. Jego sposób wyrażania jest nieskomplikowany, melodyka prosta i łatwo wpadająca w ucho, jak na kabaretowe piosenki przystało. Bawi się przy tym Martinů, gdy tylko może, tekstem z jego typowymi dla języka czeskiego zbitkami spółgłosek i onomatopeicznymi efektami, zyskując przez to oczekiwany pośród kabaretowej publiczności humorystyczny efekt.

Jako początkujący kompozytor Benjamin Britten zarabiał na życie komponowaniem muzyki do filmów dokumentalnych albo sztuk teatralnych. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności przyszło mu na początku roku 1937 stworzyć oprawę muzyczną do sztuki Christophera Isherwooda i Wystana Hugh Audena *The Ascent of F6* (*Zdobycie F6*), która szybko stała się przebojem scen angielskich i amerykańskich. Premiera *Zdobycia F6* miała miejsce w teatrze Mercury w Londynie 26 lutego 1937 roku. Jedną z najbardziej charakterystycznych kompozycji napisanych przez Brittena do tej sztuki był *Blues* w II akcie (scena V) – rozpoczynający się słowami *Stop all the clocks*. Wykonała owego bluesa znakomita aktorka i śpiewaczka Hedli Anderson, która później została żoną brytyjskiego poety Louisa MacNeice. Swoją interpretacją wywarła ponoć ogromne wrażenie nie tylko na widowni, ale przede wszystkim na kompozytorze i jego współpracownikach. Wiosną roku 1937 Britten odwiedził Audena w Colwall (niedaleko Malvern), gdzie poeta mieszkał i nauczał w miejscowej szkole. Zatrzymał się tam na pewien czas i skomponował wtedy nową wersję przebojowego *Bluesa z F6* (wykonywaną podczas dzisiejszego koncertu jako *Funeral Blues*) – ale również kilka piosenek kabaretowych. Niestety, w swoich dziennikach Britten nie odnotował ich tytułów oprócz *Johnny'ego*, którego napisał 5 maja. W następnych dniach też nie próżnował, bowiem wiadomo, że 10 maja kompozytor próbował już swoje nowe utwory z Hedli Anderson i jej akompaniatorem, którzy w międzyczasie też pojawili się w domu Audena. Był Britten ze swoich piosenek, tak samo jak z wykonawców, bardzo zadowolony i wyraził ponoć nawet przekonanie, że staną się one wkrótce szlagierami. Można tylko spekulować ile nowych kompozycji Brittena w Colwall powstało. Być może niektóre z nich w ogóle nie doczekały się swojego oficjalnego wykonania ani publikacji, skoro takie piosenki jak *Tell me Truth about Love* i *Calypso* (obie również do słów Audena), z których pierwsza powstała w styczniu 1938, druga w roku 1939 zostały wydane drukiem dopiero w roku 1980. Kiedy zarówno Britten jak i Auden w latach 1939-1942 przebywali w Ameryce zapewne nie zrezygnowali ze współpracy, bo wiadomo skądinąd o jednym poszukiwanym wciąż ich wspólnym tytule - *I'm a jam tart*.

Bez względu na to, ile faktycznie tekstów Audena Britten opatrzył swoją muzyką, te wspólne ich kompozycje, które dziś znamy pozostają mistrzowskimi przykładami w swoim gatunku. Są to raz radosne, pełne werwy i poczucia humoru utwory, w sposób oczywisty inspirowane muzyką rozrywkową tamtych czasów (à la Cole Porter). Innym razem są to przejmujące liryki - arcydzieła poetyckiej i muzycznej wyobraźni. Majstersztykiem samym dla siebie pozostaje jednak *Calypso*, której tekst wydaje się bezpośrednio nawiązywać do *Midnight on the Great Western* z cyklu Thomasa Hardy'ego *Winter Words*. Muzyka natomiast, którą Britten opatrzył poezję Audena na pozór tylko ilustruje turkot pędzącego coraz szybciej po torach pociągu. Nie chodziło tu jednak tylko o efektowną onomatopeję, albo futurystyczną wizję dźwiękową, jak np. w słynnym dziele Artura Honnegera *Pacific 231* z 1923 roku. *Calypso* Brittena i Audena to wirtuozowska miniatura o zatraceniu się człowieka w pośpiechu współczesnej cywilizacji, zasmucająco aktualna w 70 lat po swoim powstaniu.

Szymon Paczkowski



BOHUSLAV MARTINŮ

Tři sansony pro „Červenou sedmu"
Trzy piosenki z „Czerwonej siódemki"

BALADA LETNÍ
Jiří Herold

Ju-chej
Jako ke čtverylce seřazeny
stojí břízky, bílé panny na hrázi.
Zpito letním podvečerem, děvče se tam lesním šerem se
svým hochem prochází.
U hluboké tůně usedli, do očí si spolu pohlédli
Červánků lásky v nich růžové mlhy zahlédli.
Svatojánská muška do vlasů jí zalétla,
její tváře náhle jako růže rozkvetla:

„Miluj mne, líbej mne, až ztratím dech,
rty tvoje na mých teď ležeti nech"!
Vášnivě zašeptla,
On líbal, líbal...

Však po čase, jak už to bývá,
o lásce jinému děvčátku zpívá:
Tra-la-la. Tra-la-la, tra-la-la...
Chci, by se du-še má ohřála, chci žhavé tělo tvé v náručí mít,
dříve než ranní se rozbřesne svit.
Tra-la-la! Tra-la-la!

Běda!
Jako kdyby k pohřbu seřazeny
stojí břízy, bílé panny na hrázi.
Tichým smutným lesním šerem lká tam děvče pod večerem,
že až v srdci zamrazí.

U hluboké tůně temný stín, na leknínech závoj nevěstin.
Vzduch se teď zechvěl tajemnou hudbou vodních třtin.
Svatojánské mušky do vlasů mu zalétly,
ale květem bílým jeho tváře rozkvétly.

Pod lesem sýčka teď ozval se smích.
Zrazená !„Odpusť mi zrady mé hřích !" rty jeho zašeptly.
Skočil.

LETNIA BALLADA

Hejże
Jako do kadryla ustawione,
stoją brzózki, białe panny nad wodą.
Upojona letnim zmierzchem, panna ze swym kawalerem
za rękę się prowadzą.
Nad głęboką tonią spoczęli, w oczy sobie czule spojrzeli
Mgły poranne w ich oczach zorze miłości dostrzegły.

Świętojańskie robaczki w jej włosach zabłysły,
jej policzki nagle jako róże rozkwitły:

„Kochaj mnie, całuj do utraty tchu,
usta swe przytul więc do moich ust".
Namiętnie zaszeptała.
On pieścił, pieścił...

Lecz po czasie jak już to bywa,
o miłości innej dziewczynie śpiewa:
Tralala. Tralala...
Chcę, by dusza ma się ogrzała, pragnę twego gorącego ciała,
zanim poranny obudzi się świt.
Tra-la-la! Tra-la-la!

Biada!
Jakoby w kondukcie ustawione,
stoją brzozy, białe panny, nad wodą.
Cichym, smutnym, leśnym zmierzchem,
dziewczę łka tam pod wieczorem, aż serce z bólu pęka.

Nad głęboką tonią cień ciemny, a na liliach welon weselny.
Powietrze drży tajemną muzyką wodnych trzcin.
Świętojańskie robaczki we włosach mu siadły,
a policzki jego białym kwieciem pobladły.

Nad lasem rozległ się puszczyka śmiech.
Zdradzona !„Wybacz mi mej zdrady grzech!" usta zaszeptały.
Skoczył.

BAR
Jiří Dréman

1. Sem lidí přišli napít se, zpíti se, zpívat a žít,
   ženou a vínem se vášní zpít,
   mlčet i šílet v extázi, až v duši tě to zamrazí,
   připít si k lásce, obchodů zda-ru,
   přišli a usedli v baru.
2. Vždyť přišli všichni napít se, zpíti se, zpívat a žít,
   ženou a vínem se vášní zpít,
   vysvlékli duše, svá těla, jak by je touha sváděla,
   rozpění krev svou v bolestném varu,
   přišli a usedli v baru.

Mizerná vína v nádherných lahvích,
těžký dým těžce ke stropu se nadzvih.
Lehce se lehké zasmály holky,
střídají hosty, střídají stolky.

Jen v boxu v mrtvé tichosti,
a dál od baru radostí a bez všech žádostí
seděli dva.

Proč v boxu závěs zastřeli?
V opojném baru veselí padly dva výstřely.
Jsou mrtví dva...

1. Ludzie tu przyszli napić się, upić się, śpiewać i żyć,
   kobietą, winem namiętnie spić,
   w ekstazji milczeć i szaleć, dusze swe oddać, zapomnieć,
   wypić za miłość, i za pomyślność,
   przyszli i usiedli w barze.
2. Wszyscy tu przyszli napić się, upić się, śpiewać i żyć,
   kobietą i winem namiętnie spić,
   obedrzeć swe dusze i ciała, jakby ich żądza spętała,
   aż bólem spieniona krew zawrzała,
   przyszli i usiedli w barze.

Flachy wspaniałe pełne marnych win,
pod sufitem w kłębach zaległ ciężki dym.
Lekko zaśmiały się łatwe kobietki,
zmieniają gości, zmieniają stołki.

Tuż obok w martwej cichości,
z dala od baru radości i bez pożądliwości,
siedziała para.

Czemu kotarę zaciągnięto?
W upojnym radością barze padły dwa strzały.
Upadli martwi...

HAVÍŘSKÁ
Frantisek Gellner

Hluboko pod zemí jsem rval a trhal skalní stěnu.
Hluboko pod zemí jsem rval a trhal skalní stěnu.
Zatím pan správce miloval mou hezkou mladou ženu.

Můj synku, bílé čelo máš a hebounké máš vlásky.
Však dobře vím, že nejsi náš, že dar si panské lásky.
Je, hošku, líto tebe mi v té naší jizbě chudé.
Je, hošku, líto tebe mi v té naší jizbě chudé.
Musíš jít se mnou pod zemi. Tam zle se žíti bu-de.
Tam z ocele dlaň zchromí se. Kam ty s tvou ručkou malou ?
Těžko ti bude rváti se se vzpurnou, tvrdou skalou.

BALLADA GÓRNICZA

Głęboko pod ziemią trudziłem się ze skalną ścianą.
Głęboko pod ziemią trudziłem się ze skalną ścianą.
Tymczasem zarządca kochał się z moją piękną żoną.

Mój synku, czółeńko twe jasne i mięciutkie włoski.
Wszak dobrze wiem, żeś ty nie masz, tyś dar pańskiej miłostki.
Oj, chłopcze żal mi ciebie jest w tej naszej nędzy, biedzie.
Oj, chłopcze żal mi ciebie jest w tej naszej nędzy, biedzie.
Musisz zejść ze mną pod ziemię, a tam żyć ciężko będzie.
Tam dłoń ze stali złamie się. Więc jak ty, rączką małą,
chcesz w pocie czoła zmagać się z upartą, twardą skałą.

Przekład: Irena Sikora-Chmielewska

BENJAMIN BRITTEN

Cabaret Songs
Piosenki kabaretowe

TELL ME THE TRUTH ABOUT LOVE
Wystan Hugh Auden

Some say love's a little boy,
And some say it's a bird,
Some say it makes the world go around,
Some say that's absurd,
And when I asked the man next-door,
Who looked as if he knew,
His wife got very cross indeed,
And said it wouldn't do.

Does it look like a pair of pyjamas,
Or the ham in a temperance hotel?
Does its odour remind one of llamas,
Or has it a comforting smell?
Is it prickly to touch as a hedge is,
Or soft as eiderdown fluff?
Is it sharp or quite smooth at the edges?
O tell me the truth about love.

Liebe, l'amour, amor, amoris.
I looked inside the summer-house;
It wasn't over there;
I tried the Thames at Maidenhead,
And Brighton's bracing air.
I don't know what the blackbird sang,
Or what the tulip said;
But it wasn't in the chicken-run,
Or underneath the bed.

Can it pull extraordinary faces?
Is it usually sick on a swing?
O tell me the truth about love.
Does it spend all its time at the races,
or fiddling with pieces of string?
Has it views of its own about money?
Does it think Patriotism enough?
Are its stories vulgar but funny?
O tell me the truth about love.

Liebe, l'amour, amor, amoris.
Your feelings when you meet it,
I am told you can't forget,
I've sought it since I was a child
But haven't foun it yet,
I am getting on for thirty five and still I do not know
What kind of creature it can be the bothers people so.

When it comes, will it come without warning
Just as I'm picking my nose?
Will it knock on my door in the morning,
Or tread in the bus on my toes?
Will it come like a change in the weather?
Will its greeting be courteous or rough?
Will it alter my life altogether?
O tell me the truth about love.

Our history books refer to it
In cryptic little notes,
It's quite a common topic on
The Transatlantic boats;
I've found the subject mentioned in
Accounts of suicides,
And even seen it scribbled on
The backs of railway guides.

Does it howl like a hungry Alsatian,
Or boom like a military band?
Could one give a first-rate imitation
On a saw or a Steinway Grand?
Is its singing at parties a riot?
Does it only like Classical stuff?
Will it stop when one wants to be quiet?
O tell me the truth about love.

POWIEDZ MI PRAWDĘ O MIŁOŚCI

Mówią, że miłość jest małym chłopcem,
Niektórzy mówią, że jest ptakiem,
Inni mówią, że wprawia świat w ruch
a jeszcze inni, że to absurd.
Ale kiedy pytam sąsiada,
Który tak wygląda, jakby wiedział,
Jego żona jest w pobliżu
I on twierdzi, że nie wie.

Czy to tak wygląda jak para piżam,
Lub szynka w hotelu na godziny,
Och, powiedz mi prawdę o miłości,
Czy jej zapach przypomina łamę
Czy też ma przyjemny zapach?
Och powiedz mi o miłości,
Czy jest kłująca w dotyku jak żywopłot,
Czy miękka jak puchowy meszek,
Czy jest ostra, czy raczej miękka,
Och, powiedz mi prawdę o miłości,

Liebe, l'amour, amor, amoris.
Spojrzałem do wnętrza letniego domku,
Nie było jej tam nigdy.
Próbowałem nad Tamizą przy Meidenhead
I w Brighton ożywczym powietrzu...
Nie wiem, co śpiewał czarny ptak,
Czy co mówiły róże...
Ale nie było jej ani w locie ptaków, ani pod łóżkiem.

Czy może przyciąga specjalnie rozkrzyczane twarze...
Jest zazwyczaj chora na swing.
Och, powiedz mi prawdę o miłości.
Czy spędza cały czas na wyścigach
Lub bawiąc się kawałkami sznurka?
Czy posiada własny pogląd na pieniądze,
Czy myśli dość patriotycznie,
Czyjej opowiadania są wulgarne, czy śmieszne,
Och, powiedz mi prawdę o miłości.

Liebe, l'mour, amor,. amoris.
Twoje uczucia, gdy ją spotkasz,
Powiedziałem ci, nie możesz jej zapomnieć
Szukałem j ej od dziecka,
Ale jej nie znalazłem.
Zbliżam się do 35 i ciągle nie wiem,
Cóż to za kreatura, która tak ludzi interesuje.

Kiedy przyjdzie, czy przyjdzie bez zapowiedzi,
Tak jakbym wycierał nos,
Och, powiedz mi prawdę o miłości,

Czy zapuka do mych drzwi o poranku,
Czy nastąpi mi na palec, w autobusie?
Czy przybędzie, jak zmiana pogody?
Czy jej pozdrowienie będzie uprzejme czy blefujące?
Czy całkowicie zmieni moje życie?
Och, powiedz mi prawdę o miłości.

Przekład: Ewa Iżykowska

FUNERAL BLUES
Wystan Hugh Auden

Stop all the clocks, cut off the telephone,
Prevent the dog from barking with a juicy bone,
Silence the pianos and with muffled drum
Bring out the coffin, let the mourners come.

Let aeroplanes circle moaning overhead
Scribbling on the sky the message He is Dead.
Put crepe bows round the white necks of the public doves,
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.

He was my North, my South, my East and West,
My working week and my Sunday rest,
My noon, my midnight, my talk, my song;
I thought that love would last forever: I was wrong.

The stars are not wanted now; put out every one,
Pack up the moon and dismantle the sun,
Pour away the ocean and sweep up the woods;
For nothing now can ever come to any good.

BLUES POGRZEBOWY

Wyłączcie telefony, wstrzymajcie zegary,
Psom rzućcie kość soczystą żeby nie szczekały,
Uciszcie fortepiany i niech żałobnicy
Przy głuchych werblach trumnę wyniosą z kaplicy.

Niech samoloty wyją, niech kołują w chmurach,
Wypisując na niebie wiadomość: On Umarł,
Zawiążcie kir na szyjach gołębi, rozdajcie
Policjantom na placach rękawiczki czarne.

Był mi Wschodem, Zachodem, Północą, Południem
Niedzielnym odpoczynkiem i codziennym trudem,
Moją pieśnią i słowem, porankiem i zmierzchem
Myślałem: miłość będzie trwać wiecznie. Nie będzie.

Gwiazdy są niepotrzebne, każdą z nich wyłączcie,
Spakujcie w pudło księżyc, rozmontujcie słońce,
Wymiećcie wszystkie lasy i wylejcie morze,
Bo nic już nigdy dobrze skończyć się nie może.

Przekład: Jacek Dehnel

JOHNNY
Wystan Hugh Auden

O the valley in the summer where I and my John
Beside the deep river would walk on and on
While the flowers at our feet and the birds up above
Argued so sweetly on reciprocal love,
And I leaned on his shoulder; 'O Johnny, let's play':
But he frowned like thunder and he went away.

O that Friday near Christmas as I well recall
When we went to the Charity Matinee Ball,
The floor was so smooth and the band was so loud
And Johnny so handsome I felt so proud;
'Squeeze me tighter, dear Johnny, let's dance till it's day':
But he frowned like thunder and he went away.

Shall I ever forget at the Grand Opera
When music poured out of each wonderful star?
Diamonds and pearls they hung dazzling down
Over each silver or golden silk gown;
'O John I'm in heaven,' I whispered to say:
But he frowned like thunder and he went away.

O but he was as fair as a garden in flower,
As slender and tall as the great Eiffel Tower,
When the waltz throbbed out on the long promenade
O his eyes and his smile they went straight to my heart;
'O marry me, Johnny, I'll love and obey':
But he frowned like thunder and he went away.

O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,
You'd the sun on one arm and the moon on the other,
The sea it was blue and the grass it was green,
Every star rattled a round tambourine;
Ten thousand miles deep in a pit there I lay:
But you frowned like thunder and you went away.

Ach ta dolina, gdzie latem ja i mój John
Szliśmy przed siebie nad rzeki głębiną
U stóp naszych kwiaty, nad nami ptaszęta
Rozprawiały słodko o odwzajemnionej miłości,
Wsparłam się na jego ramieniu: 'Ach Johnny, zabawmy się',
Lecz on chmurny jak burza po prostu odszedł.

Ach ten przedświąteczny piątek tak dobrze pamiętam,
Gdy poszliśmy na charytatywny bal,
Podłoga gładziutka, muzyka głośno grała,
A Johnny tak przystojny, że z dumy pękałam:
'Przytul mocniej, mój Johnny, tańczmy do rana',
Lecz on chmurny jak burza po prostu odszedł.
Czyż mogę zapomnieć wieczór w operze,
Gdy muzyka płynęła od wszystkich wielkich gwiazd?
Brylanty i perły spływały błyszcząco
Z każdej srebrnej i złotej sukni jedwabnej;
'Ach Johnie, jestem w niebie' szepnęłam do niego,
Lecz on chmurny jak burza po prostu odszedł.
Ach był tak piękny, jak ogród w rozkwicie,
Smukły i wysoki jak wieża Eiffla,
Gdy walc zaczął pulsować na promenadzie
Ach te oczy i uśmiech poruszyły me serce:
'Pobierzmy się, Johnny, kocham i będę posłuszna',
Lecz on chmurny jak burza po prostu odszedł.
Ach wczoraj o tobie śniłam, Johnny mój kochanku,
Pod rękę szedłeś ze słońcem i z księżycem,
Morze było błękitne, a trawa zielona,
Każda gwiazda potrząsała okrągłym tamburynem;
W dole na dziesięć tysięcy mil głębokim byłam ja,
Lecz ty chmurny jak burza po prostu żeś odszedł.

Przekład: Joanna Dutkiewicz

CALYPSO
Wystan Hugh Auden

Driver, drive faster and make a good run
Down the Springfield Line under the shining sun.

Fly like the aeroplane, don't pull up short
Till you brake for Grand Central Station, New York.

For there in the middle of that waiting hall
Should be standing the one that I love best of all.

If he's not there to meet me when I get to town,
I'll stand on the pavement with tears rolling down.

For he is the one that I love to look on,
The acme of kindness and perfection.

He presses my hand and he says he loves me
Which I find an admirable peculiarity.

The woods are bright green on both sides of the line;
The trees have their loves though they're different from mine.

But the poor fat old banker in the sun-parlour car
Has no one to love him except his cigar.

If I were the head of the Church or the State
I'd powder my nose and just tell them to wait.

For love's more important and powerful than
Even a priest or a politician.

Kierowco jedź szybciej.
Zatocz koło przez Springfield Line.

Pod świecącym słońcem. Leć jak samolot, nie hamuj,
Aż zatrzymasz się przy Stacji Grand Central w Nowym Jorku.

Tam właśnie na środku hallu,
Powinien czekać, ten, którego kocham najbardziej...

Jeżeli nie zjawi się, aby mnie spotkać w mieście,
Będę stała na posadzce, ze łzami spływającymi w dół

Gdyż on jedyny, na którego uwielbiam spoglądać
Szczyt uprzejmości i perfekcji.

Ściska moją dłoń i mówi, że mnie kocha,
Co jest dla mnie uroczą osobliwością.

Drzewa są jasnozielone po obu stronach szosy.
Drzewa mają swoje miłości różne od moich...

Ale stary gruby bankier, w przydymionym samochodzie
Nie ma nikogo do kochania, poza swoim cygarem.

Gdybym była głową Kościoła lub Państwa,
Pudrowałabym mój nos i kazała im czekać

Dla miłości, ważniejszej i silniejszej
Niż nawet ksiądz czy polityk.

Przekład: Ewa Izykowska

ARNOLD SCHÖNBERG

Brettl-Lieder
Piosenki kabaretowe

BRETTL-LIEDER

GALATHEA
Frank Wedekind

Ach, wie brenn' ich vor Verlangen,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Wangen,
Weil sie so entzückend sind.

Wonne, die mir widerfahre,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Haare,
Weil sie so verlockend sind.

Nimmer wehr mir, bis ich ende,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Hände,
Weil sie so verlockend sind.

Ach, du ahnst nicht, wie ich glühe,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Knie,
Weil sie so verlockend sind.

Und was tät ich nicht, du Süße,
Galathea, schönes Kind,
Dir zu küssen deine Füße,
Weil sie so verlockend sind.

Aber deinen Mund enthülle,
Mädchen, meinen Küssen nie,
Denn in seiner Reize Fülle,
Küsst ihn nur die Phantasie.

GALATEA

Ach, nie wzbraniaj mi już dłużej,
Galateo, dziecko, śnie,
Lic się twoich poić różem,
Które tak czarują mnie.

Świat bym oddał – świat nie dosyć!
Galateo, piękny śnie,
By całować twoje włosy,
Co po nocach śnią mi się.

Nie wiesz nawet, jak myśl płonie,
Galateo, dziecko, śnie,
Gdy całuję twoje dłonie,
Co rozkosznie drażnią mnie.

Pozwól miła ma, surowa,
Galateo, piękny śnie,
Kolan krągłość twych całować,
Która tak uwodzi mnie.

Daj spełnienia poznać słodycz,
Galateo, dziecko, śnie,
Pozwól wargi do stóp złożyć,
Co niezmiennie kuszą mnie.

Tylko ust swych, piękne dziewczę,
Wzbraniaj, broń mi aż po kres –
- zakazane czułym szeptem
Dają mym marzeniom sens.

GIGERLETTE
Otto Julius Bierbaum

Fräulein Gigerlette
Lud mich ein zum Tee.
Ihre Toilette
War gestimmt auf Schnee.

Ganz wie Pierette
War sie angetan.
Selbst ein Mönch, ich wette,
Sähe Gigerlette
Wohlgefällig an.

War ein rotes Zimmer,
Drin sie mich empfing.
Gelber Kerzenschimmer
In dem Raume hing.

Und sie war wie immer
Leben und Esprit.
Nie vergess ich's, nimmer:
Weinrot war das Zimmer,
Blütenweiß war sie.

Und im Trab mit Vieren
Fuhren wir zu zweit
In das Land spazieren,
Das heisst Heiterkeit.

Das wir nicht verlieren
Zügel, Ziel und Lauf,
Saß bei dem Kutschieren
Mit den heißen Vieren
Amor hinten auf.

SANNA

Gdy panna Zuzanna
Zaprosiła mnie
Była pyszna sanna
I herbaty dwie.

Kipiało życiem
Najpiękniejsze z ciał.
Nawet – choć i skrycie
Braciszek w habicie
Chęć by na nią miał.

Pokój w barwach wina
Był jej wdzięcznym tłem:
W złocie, karmazynach –
- zdała mi się snem.

W tych odcieniach ona,
Strojna w śnieżną biel:
Suknia utrefiona,
Świec blask na ramionach;
Była – ach! – nouvelle...

Czwórką koni ostro
Puściliśmy się;
Wino dobrze niosło
Aż po biały dzień.

By zaś nas nie zgubił
ten radosny szał,
w cały wieczór długi,
zdając się nas lubić –
- Amor konie gnał.

DER GENÜGSAME LIEBHABER
Hugo Salus

Meine Freundin hat eine schwarze Katze
Mit weichem knisternden Sammetfell,
Und ich, ich hab' eine blitzblanke Glatze,
Blitzblank und glatt und silberhell.

Meine Freundin gehört zu den üppigen Frauen,
Sie liegt auf dem Divan das ganze Jahr,
Beschäftigt, das Fell ihrere Katze zu krauen,
Mein Gott, ihr behagt halt das samtweiche Haar.

Und komm' ich am Abend die Freundin besuchen,
So liegt die Mieze im Schoße bei ihr,
Und nascht mit ihr von dem Honigkuchen
Und schauert, wenn ich leise ihr Haar berühr.

Und will ich mal zärtlich tun mit dem Schatze,
Und dass sie mir auch einmal „Eitschi" macht,
Dann stülp' ich die Katze auf meine Glatze,
Dann streichelt die Freundin die Katze und lacht.

NIEWYMAGAJĄCY KOCHANEK

Przyjaciółkę mam uroczą, przyjaciółka kicię ma.
Czarne futro jak aksamit w słońcu lśni.
U mnie rolę owłosienia zaś łysina wdzięcznie gra –
- też się pięknie mieni w słoneczniejsze dni.

Przyjaciółka ma urocza liczy się do grona dam,
Co rozkoszy zmysłów łakną dzień po dniu.
I ze swoją kicią w puchu spędza miłe sam na sam
Pieszcząc ją o świcie i tuląc do snu.

A gdy w wieczór ten lub owy pani ma zaprosi mnie
Kicia z kolan jej próbuje czekoladek.
I drży słodko śliczna kicia – i ja także lekko drżę,
Gdy futerko czarne delikatnie gładzę.

Gdy zaś weźmie mnie ochota na pieszczoty z panią mą
I jej kolan miłych szukam jak ten kot,
Kładę kicię na swą głowę – kicia wabi pani dłoń –
- Przyjaciółka lubi taki rodzaj psot...

EINFÄLTIGES LIED
Hugo Salus

König ist spazieren gangen,
Bloß wie ein Mensch spazieren gangen,
Ohne Szepter und ohne Kron',
We ein gewöhnlicher Menschensohn.

Ist ein starker Wind gekommen,
Ganz gewöhnlicher Wind gekommen,
Ohne Ahnung, wer das wär'
Fällt er über den König her.

Hat ihm den Hut vom Kopf gerissen,
Hat ihn übers Dach geschmissen,
Hat ihn nie mehr wiedergesehn.

Seht ihr's! Da habt ihr's!
Das sag' ich ja!
Treiben gleich Allotria!

Es kann kein König ohne Kron',
Wie ein gewöhnlicher Menschensohn
Unter die dummen Leute gehn!

NIEZBYT MĄDRA PIOSNKA

Raz na spacer był król poszedł
Bez korony, berła, dworu
Jak zwyczajny człek po trosze –
- I nie mówiąc nic nikomu.

Aż zza rogu – jak nie dmuchnie!
Jak nie gwizdnie wiatr bezczelny!
I tak jak omiata kuchnie –
- tak pomiatać jął udzielnym.

Zdarł kapelusz z władczej głowy,
Przewlókł go przez płoty, rowy –
- I tyle go widzieli.

No i macie, no i proszę!
Opereta za trzy grosze –
- Nie mówiłem wam?!

Król bez berła i korony
Między nisko urodzonych
Niech się nie pcha sam!

MAHNUNG
Gustav Hochstetter

Mädel, sein kein eitles Ding,
Fang dir keinen Schmetterling,
Such dir einen rechten Mann,
Der dich tüchtig küssen kann
Und mit seiner Hände Kraft
Dir ein warmes Nestchen schafft.

Mädel, Mädel, sei nicht dumm,
Lauf nich wie im Traum herum,
Augen auf! Ob einer kommt,
Der dir recht zum Manne taugt.
Kommt er, dann nicht lang bedacht!
Klapp! Die Falle zugemacht.

Liebes Mädel, sei gescheit,
Nütze deine Rosenzeit!
Passe auf und denke dran,
Daß du, wenn du ohne Plan
Ziellos durch das Leben schwirrst,
Eine alte Jungfer wirst.

NAPOMNIENIE

Dziewczę, pomnij na swą płeć –
- miast motyla w swoją sieć
Męża sobie sprawnie złów,
Co bez wielu zbędnych słów
Chwyci wpół, całusa da,
Bystry jest i życie zna.

Dziewczę, obudź się ze snu!
Żyjesz teraz, żyjesz tu.
Patrz wokoło – jasny wzrok
Wnet odsieje mężczyzn stu,
By przy jednym pewnym być –
- tego owiń w swoją nić.

Dziewczę, patrz jak dzień za dniem
Młodość twa odchodzi w cień.
Minie rok i miną dwa
A ty pogrążona w snach
Ani się obejrzysz jak
Zamiast męża będzie – brak.

JEDEM DAS SEINE
Colly

Ebenes Paradefeld
Kasper in der Mitte hält
Hoch auf seinem Gaul.
König, Herzog um ihn' rum,
Gegenüber Publicum,
Regimenter bum bum bum.
Das maschiert nicht faul.

Luft sich voller Sonne trinkt,
Helm und Bajonett, das blinkt,
Sprüht und gleißt und glänzt.
Schattiger Tribunensitz,
Bravo! Hurrah! Ulk und Witz,
Operngläser Augenblitz.
Hin und her scharwentz.

Neben mir, wer mag das sein,
Reizend, nicht so furchtbar fein,
Doch entzückend schick.
Wird man kritisch angeschaut,
Heimlich ist man doch erbaut,
Und die Hüfte, sehr vertraut,
Kuppelt die Musik.

Kasper, nimmt was dir gebührt,
Und die Truppe recht geführt,
Schütze dich und uns.
Aber jetzt, geliebter Schatz,
Schleunig vom Paradeplatz.
Hinterm Wall ein Plätzchen hat's
Fern von Kinz und Kunz.

Und da strecken wir uns hin,
Ich und meine Nachbarin,
Weither tönt's Trara.
Welche Lust, Soldat zu sein,
Welche Lust, es nicht zu sein,
Wenn still fein allein zu zwein
Wir - et cetera.

KAŻDEMU, CO JEGO

Środek placu, piękny czas,
Kacper już na konia wlazł,
Patrzy: wszystko gra.
Wojsko ostro bum bum bum,
Naokoło widzów tłum,
Wrzawa, jazgot, śmiech i szum –
- to parada trwa.

Wielkie państwo, blask i szyk,
Kawior i szampana łyk,
Bagnet w słońcu lśni.
Na trybunach miły ścisk,
Bystry żarcik, oczu błysk,
Basy panów i dam pisk –
- Jak wesoło mi!

Patrzę – obok – któż to jest?
Śliczna buzia, miękki gest:
Urok, czar i wdzięk.
Niby groźnie zerka – cóż,
Kiedy nóżki są tuż – tuż,
A bioderka zgrabne już
W rytm kołyszą się.

Kacper, tam, na koniu swym,
Co tak dumnie wiedziesz prym –
- Bierz należny hołd!
My tymczasem – w rączce dłoń,
Chodźmy, by – przy skroni skroń,
Dobrowolnie złożyć broń
Nieco dalej stąd.

Ach, jak błogo, miła ma –
- a tam wciąż parada trwa,
Orszak w trąby dmie.
Kacper – baw się w wojsko sam!
Ja zabawy lepsze znam:
Gdy z dziewczątkiem miłym nam
Można – itd...

ARIE AUS DEM SPIEGEL VON ARKADIEN
Emanuel Schikaneder

Seit ich so viele Weiber sah,
Schlägt mein Herz so warm,
Es summt und brummt mir hier und da
Als wie ein Bienenschwarm.
Und ist ihr Feuer meinem gleich,
Ihr Auge schön und klar,
So schlaget wie der Hammerstreich
Mein Herzchen immerdar
Bum, bum, bum…

Ich wünsche tausend Weiber mir,
Wenn's recht den Göttern wär';
Da tantzt' ich wie ein Murmeltier
Ins Kreuz und in die Quer.
Das wär' ein Leben auf der Welt,
Da wollt' ich lustig sein,
Ich hüpfte wie ein Has' durchs Feld
Und's Herz schlug immerdrein
Bum, bum, bum…

Wer Weiber nich zu schätzen weiß,
Ist weder kalt noch warm
Und liegt als wie ein Brocken Eis
In eines Mädchens Arm.
Da bin ich schon ein andrer Mann,
Ich spring um sie herum;
Mein Herz klopft Froh an ihrem an
Und machet bum bum bum.
Bum, bum, bum…

ARIA Z LUSTRA ARKADII

Odkąd odkryłem kobiet wdzięk –
- A troszkę panien znam –
- Serce się tłucze i w tym sęk,
Że nie chcę już być sam.
Tak tłucze w piersi serce się –
- Ach, romantycznie tak
Jak dziki jakiś może zwierz
Lub też spętany ptak
Stuk puk, stuk puk, stuk puk…

Gdybym u bogów chody miał
Cieszyłbym się od już
Wdziękiem tysiąca pięknych ciał
Co przebywają tuż.
Ach, co za życie, proszę was!
Sam czar i wdzięk i miód.
I filozofia idzie w las,
Gdy przy mnie dziewczę cud.
Stuk puk, stuk puk, stuk puk…

Kto nie zna, co to serca głos
Ten widzi świat na wspak;
Nie umie życia brać pod włos
I traci jego smak.
A ja apetyt zawsze mam
I serce gra jak z nut
Gdy w towarzystwie pięknych dam
Powtarza rytm: stuk puk…
Stuk puk, stuk puk, stuk puk…

NACHTWANDLER
Gustav Falke

Trommler, lass dein Kalbfell klingen,
Und, Trompeter, blas darein,
Dass sie aus den Betten springen,
Mordio, Michel, Mordio! schrein.
Tuut und trumm, tuut und trumm,
Zipfelmützen ringsherum.

Und so geh' ich durch die hellen,
Mondeshellen Gassen hin,
Fröhlich zwischen zwei Mamsellen,
Wäscherin und Plätterin:
Links Luischen, rechts Marie,
Und voran die Musici.

Aber sind wir be idem Hause,
Das ich euch bezeichnet hab',
Macht gefälligst eine Pause,
Und seid schweigsam wie das Grab!
Scht und hm, scht und hm,
Sachte um das Haus herum.

Meine heftige Henriette
Wohnt in diesem kleinen Haus.
Lärmen wir sie aus dem Bette,
Kratzt sie uns die Augen aus.
Scht und hm, scht und hm,
Sachte um das Haus herum.

Lustig wieder, Musikanten!
Die Gefahr droht nun nicht mehr;
Trommelt alle alten Tanten
Wieder an die Fenster her!
Tuut und trumm, tuut und trumm,
Zipfelmützen ringsherum.

Ja, so geh' ich durch die hellen,
Mondeshellen Gassen hin,
Fröhlich zwischen zwei Mamsellen,
Wäscherin und Plätterin:
Links Luischen, rechts Marie,
Und voran die Musici.

NOCNY MAREK

Jazda w miasto muzykanci,
Ciemną nocą, gdy lud śpi!
Wy, gwardziście, w bębny walcie
I niech trąbka jasno brzmi.
Tra i bum, tra i bum,
Dookoła szlafmyc tłum.

Księżyc gębą swą nam świeci,
My w uliczkach robim huk,
Ciesząc przy tym się jak dzieci,
Gdy pod butem stuka bruk.
Stuk i puk, stuk i puk –
- kto nie bawi się ten tłuk.

W tym radosnym korowodzie,
Pierwsze skrzypce Zośka gra
Oraz Kryśka, co przy środzie,
Zwykle też wychodne ma.
Bum, bum bum, tra ta ta,
Zosia, Krysia no i ja.

Lecz uwaga, przy tym domu,
Wszyscy milczeć, jak ten głaz!
Ani słowa! Niech nikomu
Się nie zachce robić wrzask.
Cyt i cit, cicho sza,
Twarz na kłódkę – kto ją ma.

Na paluszkach okrążymy,
Dom, gdzie moja Hanka śpi.
Jak ją z łóżka wykurzymy
Będzie dym i pójdą skry.
Rym cym cym, rym cym cym,
Jasne skry i siwy dym.

Już po strachu, jazda, banda!
Trąba, bęben, raz, dwa trzy!
Niech znów z okien krzyczą: „Skandal!"
Z głów się kurzy – wam i mi.
Rym cym cym, rym cym cym,
Muzykanty wiodą prym!

Przekład: Agnieszka Kłopocka

Opieka reżyserska
Jan Młodawski

Kierownictwo obsługi sceny
Andrzej Wróblewski

Światła
Stanisław Zięba

Inspicjent
Andrzej Wojtkowiak

Redakcja programu
Katarzyna Budzyńska

Projekt okładki
Adam Żebrowski na motywie plakatu
Henri Toulouse-Lautreca „La Gitane"

Zdjęcia
Zofia Nasierowska, Łukasz, Rajchert, Archiwum TW

Projekt / wykonanie
Adam Żebrowski / Jarek Mazurek, Jacek Wąsik

Wydawca
Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2009

Drukarnia
Spot Color

Cena 8 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Patroni medialni
Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

gazeta WYBORCZA.PL

ams

THE WARSAW VOICE
Polish and Central European Review

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

perfekt DRUKARNIA

ZB... TW
Instytutu Teatralnego