mykietyn • sonety szekspira

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

mykietyn

sonety szekspira

mykietyn

sonety szekspira

cykl

cykl pieśni / songs cycle (2000)

Arno Raunig | sopran męski
Maciej Grzybowski | fortepian

reżyseria | ŁUKASZ KOS
inscenizacja i scenografia | LESZEK MĄDZIK
opieka muzyczna | WOJCIECH MICHNIEWSKI

premiera 21 stycznia 2006

Szekspir i sonety

Wystan Hugh Auden

Pierwszą oczywistością nasuwającą się po lekturze stu pięćdziesięciu czterech sonetów, tak jak zostały ułożone, jest brak w nich jakiejkolwiek planowanej kolejności. Jedyną regularnością w ich ułożeniu jest podział na dwie nierówne liczebnie grupy: Sonety 1-126 adresowane są do młodego człowieka, jeżeli, co jest prawdopodobne, ale niepewne, istniał tylko jeden młody adresat, i Sonety 127-154 adresowane do ciemnowłosej kobiety. W obu grupach wzmiankuje się o sytuacji trójkąta, w której przyjaciel Szekspira i jego kochanka zdradzają go we wspólnym związku, co potwierdza niechronologiczny układ sonetów.

Wybijają się dwie cechy charakterystyczne dotyczące stylu sonetów. Po pierwsze, ich *cantabile*. Są one dziełem człowieka, którego ucho nie popełnia błędów. W swym późniejszym białym wierszu Szekspir stał się mistrzem wysoce skomplikowanych efektów brzmienia i rytmu oraz przeciwstawiania ich znaczeniom. W sonetach idzie mu jednak o stworzenie wiersza jak najbardziej melodyjnego, w najprostszym i najbardziej oczywistym sensie tego słowa i nie ma prawie linijki, nawet w słabych sonetach, które brzmią szorstko lub nieudolnie. [...] Drugą cechą charakterystyczną sonetów jest mistrzostwo wszystkich możliwych zabiegów retorycznych.

Wobec niezwykle dziwnej historii, o której mówią sonety, oraz faktu, że w tak wielu z nich Szekspir zwraca się do młodego mężczyzny słowami namiętnego przywiązania, trzeźwy i rozsądny obywatel, zatrwożony myślą, iż nasz Największy Bard mógł doświadczać przeżyć, które jemu samemu są obce, zszokowany wolałby albo żeby Szekspir sonetów w ogóle nie napisał, albo, wbrew zdrowemu rozsądkowi, próbuje wmówić sobie, że Szekspir [...] wyrażał po prostu to, co każdy normalny mężczyzna odczuwa wobec przyjaciela tej samej płci. Z drugiej strony czytelnik-homoseksualista, zdecydowany zdobyć naszego Największego Barda na świętego patrona Hominternu, zachwyca się bezkrytycznie pierwszymi stu dwudziestoma sześcioma sonetami i woli zapomnieć o tych adresowanych do Czarnej Damy, w których związek postaci jest zdecydowanie seksualny, a także o fakcie, że Szekspir był człowiekiem żonatym i ojcem.

Myślę, że pierwotnym doświadczeniem – jakkolwiek później się ono skomplikowało – z którego wyrastają sonety do przyjaciela, jest przeżycie mistyczne. [...] Naturalne przeżycia mistyczne, czyli wizje dotyczące rzeczy stworzonych, nie Boga-stworzyciela, i pozbawione jawnych treści religijnych, dzielą się na dwa rodzaje, które można by nazwać wizją Natury i wizją Erosa. [...] Wizja Erosa jest prawdopodobnie przeżyciem o wiele rzadszym, niż przypuszcza większość ludzi naszej kultury, ale kiedy jest autentyczna, nie wydaje mi się, by można wobec niej stosować takie określenia jak „heteroseksualna" czy „homoseksualna". Słów tych można trafnie użyć tylko w odniesieniu do przyziemnych doświadczeń erotycznych, które są nam wszystkim znane, do pożądania na przykład, zainteresowania drugą osobą tylko jako obiektem seksualnym, oraz do tej kombinacji pożądania seksualnego i *philia*, przywiązania opartego na wspólnocie zainteresowań, wartości i dzielonych przeżyć, które są najtrwalszą podstawą szczęśliwego związku małżeńskiego.

Historia sonetów jest dla mnie historią bolesnej walki Szekspira o to, by zachować wspaniałość wizji, którą obdarował go ów trwający przynajmniej trzy lata związek z osobą, która swym zachowaniem zdecydowana była chyba splugawić tę wizję. Z zewnątrz widzimy przyjaciela jako młodego człowieka, który nie był specjalnie sympatyczny, ale bardzo świadom swej urody, który umiejętnie używał swego wdzięku, lecz w gruncie rzeczy był frywolny, zimnokrwisty i egocentryczny, świadom, być może, swej władzy nad Szekspirem – jeśli w ogóle o tym pomyślał, na pewno wytłumaczył to sobie cynicznie – ale bez pojęcia o intensywności uczuć, jakie nieświadomie wzbudził.
Sonety adresowane do Czarnej Damy traktują o jednym z najbardziej upokarzających doświadczeń erotycznych – o zaślepieniu seksualnym.
Proste pożądanie jest bezosobowe, to znaczy ścigający uważa siebie za osobę, lecz obiekt swego pościgu za rzecz, której cech osobistych, jeśli ta je posiada, nie dostrzega. Jeśli mu się powiedzie, ma nadzieję wycofać się z gry, kiedy tylko zacznie się nudzić. Czasami jednak wpada w potrzask. Zamiast odczuwać nudę, zaczyna cierpieć na obsesję seksualną, a dziewczyna zamiast pozostać wygodnym przedmiotem, staje się dla niego rzeczywistą osobą, której nie tylko nie kocha, lecz której żywiołowo nie lubi.
Żaden inny poeta [...] nie opisał tak dobrze męki, pogardy dla samego siebie i furii wywołanych ta smutna kondycją, jak Szekspir w paru sonetach.

Chociaż Szekspir mógłby pokazać sonety jednemu lub dwu bliskim przyjaciołom – wydaje się, że tak musiało być – jestem pewien, że napisał je tak, jak się pisze dziennik, tylko dla siebie, bez myśli o czytelnikach.

Eros z Tanatosem w tle (cz. II)

Marcin Gmys

7.
Sonety Szekspira Pawła Mykietyna zaliczane są do najlepszych utworów tego niespełna 35-letniego dziś artysty i wraz z *Trzema pieśniami do słów Georga Trakla* (2002) Pawła Szymańskiego wytyczają szczyty polskiej liryki wokalnej po Witoldzie Lutosławskim.
Przystępując do muzycznego opracowania wyboru *Sonetów*, Mykietyn chciał zachować coś z „hermafrodytycznej" aury literackiego pierwowzoru. Uczynił to za sprawą doboru głosu: preferowany przez niego sopran męski w wysokich rejestrach brzmi przecież bardzo kobieco, w przeciwieństwie do rejestrów niskich, gdzie pod względem barwy zbliża się do głosu mężczyzny (w dopuszczonym przez kompozytora wykonaniu cyklu przez śpiewaczkę ten ambiwalentny seksualnie charakter dzieła bywa bezpowrotnie zatracony).

8.
Aurę erotycznej dwuznaczności podtrzymuje pierwsza z pieśni, dla której kompozytor wybrał słynny Sonet 116, opiewający stałość i nieśmiertelność miłości. To jeden z tych liryków Szekspira, w których użyte formy gramatyczne nie pozwalają na zidentyfikowanie płci adresata. Kolejny w cyklu Sonet 34 układa się w jeden wielki wyrzut podmiotu lirycznego do kochanka, pełen bólu i rozpaczy. Trzeci jest Sonet 8: Poeta przeprowadza w nim paralelę pomiędzy zakochaną parą a dwiema idealnie zestrojonymi strunami lutni, wskazując zarazem na beznadziejność położenia osoby odrzuconej przez miłosny obiekt.
Pieśń czwarta (Sonet 147) wprowadza do erotycznie dotąd stonowanej aurę nowy akcent: gwałtowne pożądanie. Jest ono tym trudniejsze do okiełznania, że wzmagają je psychiczne tortury, w wyrafinowany sposób zadawane podmiotowi lirycznemu przez Czarną Damę. Przedostania pieśń cyklu powstała z połączenia dwóch sąsiadujących ze sobą Sonetów – 135 i 136. Sonety te – właściwie nieprzetłumaczalne – uchodzą za najbardziej sprośne w całym zbiorze Szekspira, a wszystko to za sprawą obsesyjnie powracającego wieloznacznego słowa „Will/will", które występuje tu przynajmniej w kilku odcieniach semantycznych: jako zdrobnienie imienia podmiotu lirycznego (*alter ego* poety), jako synonim woli, wreszcie jako określenie narządów płciowych (zarówno męskich, jak i żeńskich).
Ostatnie ogniwo cyklu – Sonet 66 – silnie kontrastuje z poprzednim. Według Lampedusy to „arcydzieło: krzyk zniecierpliwienia, bólu i podszytej złością melancholii"; w ujęciu Wystana Hugh Audena – „przykłady nędzy tego świata i ohydy pożądliwości [...], efekt o wielkiej mocy". Dodajmy, że mamy tu do czynienia z modelową sytuacją renesansowego *taedium vitae*, nie bez przyczyny zestawianej czasem z egzystencjalnym monologiem Hamleta lub z dobrowolnym gestem odsunięcia się od rzeczywistości Prospera-Szekspira, znużonego miałką kondycją moralną ludzkości.
Ta druga analogia wydaje się dla Mykietyna ważniejsza, ponieważ w 2000 roku, niemal jednocześnie z *Sonetami*, komponował muzykę do spektaklu *Burza* reżyserowanego przez Krzysztofa Warlikowskiego w stuttgarckim Staatstheater.

9.
W odróżnieniu od *Zapisków*, *Sonety* nie tworzą zwartej fabuły. Dzięki temu polski kompozytor mógł sobie pozwolić na luksus rezygnacji z dążenia do ujednolicania przebiegu dramaturgicznego przez łączenie ze sobą niektórych numerów czy stosowania motywów przewodnich. Jednocześnie – i to tajemnica tego dzieła – artysta stworzył utwór tak spójny, że jego sześć pieśni, często ostro ze sobą skontrastowanych, łączą się w nadrzędną całość.
Być może sedno tej tajemnicy tkwi w kompozytorskim idiomie Mykietyna, rozpoznawalnym równie łatwo, jak styl Adésa, Pärta, Góreckiego, Pendereckiego czy Szymańskiego. Poczucie stylistycznej jedności w wielości zapewnia *Sonetom* Mykietyna silniejsza niż w jakiejkolwiek innej kompozycji tego muzyka (nie wyłączając o kilka miesięcy późniejszej kameralnej opery *Ignorant i szaleniec*) skłonność do sięgania po autocytat. Chwilami można wręcz odnieść wrażenie – mówiąc oczywiście nie do końca serio – jakby niespełna trzydziestoletni kompozytor, stając u progu życia małżeńskiego, chciał się *Sonetami* definitywnie rozliczyć (pożegnać?) z własnymi dokonaniami okresu kawalerskiego...

10.
Głos sopranu w pierwszej pieśni opiera się na „puentylistycznej" fakturze fortepianu, przeniesionej z powstałego dwa lata wcześniej kameralnego *4 for 4*. Początek tekstu tego ogniwa oparty został na lubianej przez Szekspira aliteracji, uznanej przez Audena za jeden z podstawowych środków wiodących do umuzycznienia poezji.
Kompozytor podąża jednak pod prąd tekstu: słynny inicjalny wers, mówiący o bezwarunkowym zjednoczeniu zakochanych dusz (słowa „the marriage of true minds" dały tytuł pięknemu szkicowi Audena o artystycznym porozumieniu Richarda Straussa z Hofmannsthalem) – nie podaje na sposób tradycyjny, wokalny. Przeciwnie, nakazuje go sopranowi wykrzyczeć; zupełnie tak, jakby chciał podkreślić, że dla wyniesienia nieśmiertelnej miłości „tradycyjna" muzyka nie wystarczy.
Dopiero następny wers – „Love is not love / Which alters when it alteration finds, / Or bends with the remover to remove" – w którym Szekspir powtarza słowa o identycznym zestroju brzmieniowym (a to quasi-muzyczne rozwiązanie, zdaniem Audena, należałoby określić jako *cantabile*), polski kompozytor podaje właśnie na sposób kantylenowy. Temperatura pieśni nie spada aż do ostatniego taktu, w którym końcowe słowa znowu „wypadną" z ram śpiewu (co będzie także cechą ostatnich trzech sonetów).
Druga, chyba najbardziej konwencjonalna część cyklu, śpiewana *molto espressivo*, także *quasi indifferente* na tle *misterioso* partii fortepianu – przynosi chwilowe wyciszenie. W pieśni trzeciej, samotność osoby odtrąconej w miłości Mykietyn przedstawił za pośrednictwem dwóch czysto muzycznych aluzji. Pierwsza z nich nawiązuje do tradycji barokowego echa, którego istnienie możemy usłyszeć zarówno z partii fortepianu, jak i głosu. Przywołanie epifenomenu słuchowego, zapewne na drodze asocjacji z bliźniaczym epifenomenem wzrokowym – cieniem, będącym faktycznie brakiem światła,

symbolizować może brak miłości (stan jaskrawo wyeksponowany w samej końcówce, gdzie echo powtarzać będzie kluczowe, jakby wyrwane z szerszego kontekstu czy porzucone, słowo „single").

Znakiem opozycyjnego wobec samotności zjednoczenia kochanków jest natomiast kanon prowadzony między sopranem i pianistą, który ze złożonej partii fortepianu musi mozolnie wyłuskiwać podążającą w ślad za głosem wokalnym linię melodyczną. O żadnym kanonie co prawda Szekspir nie wspomina wprost, lecz jego obecność można wydedukować z zastosowanych metafor (ciekawe, iż kanon pojawił się w „doprecyzowującym" angielski tekst przekładzie Stanisława Barańczaka). W Sonecie 8 Mykietyn nie tylko sięga po formę kanonu, ale i jego najbardziej misterną, kołową postać: cała struktura przesuwać się będzie po kolejnych stopniach kręgu kwintowego. Dzięki temu pieśń można czytać jako parabolę miłości, jedynej „siły zdolnej obracać świat".

W pieśni czwartej Mykietyn ponownie nawiązuje do swojej twórczości - konkretnie do pierwszego z napisanych na samym początku kompozytorskich studiów *Czterech preludiów* na fortepian. Przyrodzone wiekowi młodzieńczemu miłosne uniesienia odnajdują swój znakomity odpowiednik w rozżarzonej do czerwoności partii fortepianu (repetycje *con fuoco*). W zakończeniu muzyka jakby się wypala (tempo *largo*). Ale nic dziwnego. Wszak ostatnie dwa wersy charakteryzują nieprzeczuwane wcześniej przez podmiot liryczny okrucieństwo Czarnej Damy.

Epatująca wcześniej dużą rozpiętością skoków, silnie ekspresyjna partia wokalna wyraźnie się teraz zawęża i uspokaja, a „retoryczne", rozciągnięte w czasie całe nuty z fermatami, które zrazu przypadają na słowa o pozytywnym ładunku emocjonalnym („fair", „bright", „art"), niepostrzeżenie przemienią się w swój negatyw („hell", „dark", „night").

W piątej pieśni cyklu, tej najbardziej „nieprzystojnej", podstawowa myśl melodyczna przypada figurze podanej na początku przez fortepian, wędrującej potem progresyjnie przez wiele tonacji. Temat ten to znowu autocytat - tym razem z trzeciej części finału *3 for 13*, niemal „kultowego" utworu Mykietyna. Rubaszność Szekspira odnalazła w polskim twórcy godnego partnera. Obyczajowo bardzo odważne, choć nigdy nie pozbawione dwuznaczności aluzje w rodzaju „will full fill" czy „ay fil it full with wills" sopran nie tyle śpiewa, co glissandowo „przesuwa", a te muzyczne „poślizgi" stają się onomatopeją „mechaniki" seksualnego stosunku.

Z kolei melodyjny i tonalny refren kompozycji, przechodzący za drugim razem w spazmatyczny śmiech, zatrąca niemal o poetykę pieśni kabaretowej. Może nawet bardziej trafia w sedno porównanie do rozbuchanych erotycznie songów Brechtowsko-Weillowskich, choćby tych z *Opery za trzy grosze*, rozgrywających się, jak wiadomo, w osiemnastowiecznym i - przynajmniej w naszym wyobrażeniu - nie tak znów od Szekspira odległym Londynie.

11.

Zakończenie cyklu, motywicznie powiązane z drugą częścią *Koncertu fortepianowego* Mykietyna, przynosi być może pieśń najpiękniejszą.

Niezwykle prosta melodia sopranu jest stopniowo rozciągana i niejako w ślad za kumulowanymi obrazami moralnej degrengolady doczesnego świata, prowadzi do punktu szczytowego. Po kulminacji sopran milknie, w tle słychać tylko delikatnie rozpylane po klawiaturze dźwięki fortepianu. Ten rodzaj instrumentalnego intermezza, z jednej strony przypomina nam o pieśni na otwarcie cyklu, z drugiej nasuwa skojarzenie z nostalgicznym postludium fortepianowym puentującym Schumannowską *Dichterliebe* (mimo braku jakichkolwiek - melodycznych czy fakturalnych - odniesień).

Na zakończenie *Sonetów* Mykietyn ponownie, tym razem na sposób recytatywny, pozwala przemówić wielkiej poezji. Wypowiedziane (nie zaśpiewane) na pożegnanie „alone", jeszcze pogłębi tak zaskakujący po rozpasanej pieśni poprzedniej nastrój *delectatio morbosa*.

Marcin Gmys - krytyk muzyczny, muzykolog, wykładowca Uniwersytu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się szczególnie teatrem operowym oraz wykonawstwem fortepianowym. Publikuje w „Zeszytach Literackich", „Operomanii", współpracuje z II Programem Polskie Radia.

Szybko, intuicyjnie

z Pawłem Mykietynem rozmawia Ewa Szczecińska

- Premiera *Sonetów Szekspira* miała miejsce w czasie festiwalu Warszawska Jesień w warszawskiej Szkole Teatralnej, teraz *Sonety* stają się częścią teatralnego spektaklu. Być może teatralność jest w ten utwór wpisana...
- To, że premiera miała miejsce w szkole teatralnej, było dziełem przypadku. Prawykonanie planowano w innym miejscu, ale niespodziewanie *Sonety* zostały przeniesione do programu innego koncertu.
Jeżeli chodzi o teatralność: pamiętam, że pierwotnie zamierzałem napisać większy utwór na 3 głosy z orkiestrą, myślałem o udramatyzowaniu sonetów. Sonety Szekspira są tak napisane, że można ułożyć je w formę dramatyczną. Ale zrezygnowałem z tego.

- Dlaczego przeznaczyłeś je na sopran męski?
- Ostatecznie zdecydowałem się na utwór na sopran. Myślałem o Oldze Pasiecznik jako o pierwszej wykonawczyni. I w pewnym momencie pojawił się Jacek Laszczkowski, a wraz z nim idea wykonywania utworu przez sopran męski. Niezwykłość tego głosu sprawiła, że miłość, o której opowiadają *Sonety*, zyskała fascynujący wymiar.

- Mamy więc dwa przypadki: premiera w szkole teatralnej i sopran męski jako rezultat pojawienia się wówczas w Twojej przestrzeni Jacka Laszczkowskiego. Przypadków podobno nie ma... Obydwa fakty być może mają duże znaczenie dla utworu, zwłaszcza, że przed nami

kolejny „przypadek" - Opera Narodowa w Warszawie postanowiła wystawić Twoje *Sonety Szekspira*. Jak współpracujesz z twórcami tego przedstawienia?
- Jestem bardzo ciekaw koncepcji Łukasza Kosa i Leszka Mądzika. Nie uczestniczę jednak w próbach reżyserskich, nie przeszkadzam, zobaczę efekt finalny podczas premiery.
Natomiast nowy interpretator utworu, Arno Raunig, jest dla mnie wielkim odkryciem. To perfekcjonista, inteligentny muzyk o nieskazitelnej intonacji i idealnym poczuciu rytmu, obdarzony zjawiskowym głosem. Jednocześnie to bardzo otwarty i ciepły człowiek. Cieszę się z naszej współpracy.

- Co było dla ciebie ważniejsze: chciałeś napisać pieśni miłosne czy opracować muzycznie sonety Szekspira?
- W 2000 roku, kiedy powstawały *Sonety*, bardzo intensywnie pracowałem w teatrze, niemal cały czas z dramatami Szekspira. Zaczynałem myśleć o sonetach, komponując muzykę do *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Połowa utworu powstała w Stuttgartcie, gdzie pisałem muzykę do *Burzy* (też w reżyserii Krzysztofa). Chwilę wcześniej pracowałem jeszcze z Andrzejem Woronem nad Szekspirem w Bremie.
Szekspir był cały czas obecny w moim życiu. Wiedziałem, że chcę napisać utwór wokalny, wybór sonetów Szekspira był więc dla mnie czymś naturalnym. Miałem świadomość, że porywam się na literackie arcydzieło, ale nie czułem się skrępowany. Dałem się ponieść rytmowi poezji.
Teraz nie napisałbym muzyki do sonetów.
W ogóle piszę inną muzykę. Pozmieniałem w moim komponowaniu wiele elementów, co pociągnęło za sobą rozmaite konsekwencje. Interesuje mnie przede wszystkim mikrotonowość.

- Ale droga od Twojego języka w *Sonetach Szekspira* do mikrotonowości, którą słychać w Twoich późniejszych utworach, jest długa...
- Kiedyś wydawało mi się, że można jeszcze napisać dużo muzyki tonalnej, że jeszcze można tak komponować. I na pewno tak jest. Jednak od pewnego czasu intuicyjnie czułem, że zaczynam się kręcić w kółko, że zamykam się wewnątrz jakiejś konwencji. Jednocześnie pisząc muzykę do teatru, zacząłem stosować w niej akordy zawierające mikrointerwały. Usłyszałem wtedy, że te współbrzmienia są bardzo zmysłowe. Zacząłem więc przebudowywać swój język harmoniczny.

- A jak to wygląda w tonalnych jeszcze *Sonetach*?
- W *Pierwszym Sonecie* wprowadzam pewne

zasady, które porównać można do tych rządzących dodekafonią. Oczywiście nie chodziło mi o ścisłą dodekafonię, o dodekafonię jako taką, tylko o ścisłość. Na przykład pewne dźwięki nie mogą się pojawić, dopóki nie zostanie przeprowadzona w całości podstawowa dźwiękowa struktura. Jest nią zbiór pięciodźwięków, z których powstaje harmonia (pomiędzy akordami muszą być dwa dźwięki wspólne).
Potem te akordy są również nośnikiem, podstawą melodii. Tak więc *Pierwszy Sonet* opiera się na harmonicznym ciągu określonych pięciodźwięków, który rozłożony został między partię głosu i fortepianu. Nie ma chyba sensu opowiadać o rozwiązaniach szczegółowych, chcę tylko powiedzieć, że precyzja struktur harmonicznych i rytmicznych jest tu bardzo ważna. To jest czysto matematyczne myślenie.
Drugi Sonet też bazuje na podstawowej siatce struktur harmonicznych, budowanych w oparciu o pięciodźwięki. *Trzeci Sonet* jest wariacją na temat ściśle polifonicznego czterogłosowego transponującego kanonu kołowego. Wykorzystałem tu też efekt echa.
W *Czwartym Sonecie* znów powracam do myślenia o harmonii pięciodźwiękowej; sporo tu kontrastów, pęknięć, pojawiają się strzępy adagiowej frazy, która dopiero na końcu zostaje w pełni wyśpiewana.
Piąty Sonet, najbardziej swobodny, to taki żart z wykorzystaniem cytatów z mojego wcześniejszego utworu - z *3 dla 13* - trochę akordów kwartowych, rozmaitość zasad.
Szósty Sonet powstał w ciągu jednego dnia. Napisałem go, o ile pamiętam, w odruchu, szybko, intuicyjnie.

- *Sonety Szekspira* skomponowałeś w 2000 roku, sporo od tamtej pory w Twoim muzycznym języku się zmieniło, przede wszystkim za sprawą wspomnianej już mikrotonowości, ale nie tylko...
- Czas, kiedy pisałem *Sonety*, był dla mnie niesłychanie ciężki emocjonalnie, to jakiś moment tąpnięcia. Wszystkie utwory, jakie skomponowałem między *Epiforą* (1996) a *Ładnieniem* (2004) wycofałem. *Sonety Szekspira* są wyjątkiem z tamtego czasu. Uznałem, że skoro w ciągu godziny powstaje na świecie pewnie z tydzień muzyki, więc musi nastąpić jakaś selekcja - najlepiej, gdy zaczyna ją sam kompozytor. Ja nie mam żadnych wątpliwości, że utwory, które wtedy pisałem, nie są interesujące.

- Na koniec powiedzmy jeszcze jedno: to są sonety miłosne. Czy jest ktoś, komu dedykowałeś *Sonety Szekspira*?
- Tak. Mojej żonie, Kasi.

PAWEŁ MYKIETYN
Urodził się w 1971 roku w Oławie, kompozytor i klarnecista. Studiował w warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Włodzimierza Kotońskiego. Brał udział w Międzynarodowych Letnich Kursach dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu nad Wisłą (1991, 1992, 1993) oraz Gaudeamus Music Week w Amsterdamie (1992). Uczestniczył w wykładach takich kompozytorów jak: Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Magnus Lindberg, Louis Andriessen, Francoise Bernard Mache czy Michael Nyman.
W wieku 22 lat zadebiutował na festiwalu Warszawska Jesień utworem *La Strada*. W 1993, jako klarnecista, zdobył I miejsce w drugiej edycji konkursu Młodzi Wykonawcy Muzyki XX wieku, organizowanego przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. W 1995 utwór *3 for 13* – zamówienie Polskiego Radia – zdobył pierwsze miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu w kategorii młodych kompozytorów. W 1996 *Epifora*, zamówiona przez Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, zdobyła pierwsze miejsce na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Amsterdamie w kategorii młodych kompozytorów.
Komponował dla takich solistów jak: Elżbieta Chojnacka, Ewa Pobłocka, Andrzej Bauer, Maciej Grzybowski. Pisał muzykę na zamówienia Warszawskiej Jesieni, Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, Filharmonii Poznańskiej, Wrocławskiej Orkiestry Kameralnej Leopoldinum oraz dla Belcea Quartett, Icebreaker i Ereprijs. W styczniu 2000 otrzymał „Paszport Polityki".
Paweł Mykietyn jest założycielem i klarnecistą zespołu Nonstrom, specjalizującego się w muzyce współczesnej. Skomponował muzykę do większości spektakli teatralnych w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, współpracował także z Grzegorzem Jarzyną i Andrzejem Woronem. Jest autorem muzyki do filmów: *Egoiści* Mariusza Trelińskiego i *Ono* Małgorzaty Szumowskiej. Najważniejsze kompozycje: *...Choć doleciał Dedal...* na, klarnet, wiolonczelę i fortepian (1990), *La Strada* na trzy instrumenty (1991), *Cztery Preludia na fortepian* (1992), *U Radka* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian (1993), *3 for 13* na trzynastu wykonawców (1994), *Koncert na fortepian i orkiestrę* (1996), *Epifora* na fortepian i taśmę (1996), *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1998), *Commencement de siecle* na zespół kameralny i live electronics (1999), *Sonety Shakespeare'a* na sopran (męski) i fortepian (2000), *Ignorant i szaleniec*, opera kameralna w dwóch aktach (2001), *Krzyki* na orkiestrę smyczkową (2002), *Kartka z albumu* na wiolonczelę i komputer (2002), *Lekko* na sześć głosów męskich (2004), *Klave* na mikrotonowy klawesyn i orkiestrę kameralną (2004), *Ładnienie* na baryton, mikrotonowy klawesyn i kwartet smyczkowy (2004).

William Szekspir
Sonety

tłumaczenie
Stanisław Barańczak

I. (116)

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.
O no, it is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wand'ring bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come.
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out ev'n to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

Nie ma miejsca we wspólnej dwojga serc przestrzeni
Dla barier, przeszkód. Miłość to nie miłość, jeśli,
Zmienny świat naśladując, sama się odmieni
Lub zgodzi się nie istnieć, gdy ktoś ją przekreśli.
O, nie: to znak, wzniesiony wiecznie nad bałwany,
Bez drżenia w twarz patrzący sztormom i cyklonom —
Gwiazda zbłąkanych ludzi, nieoszacowanej
Wartości, choćby pułap jej zmierzył astronom.
Miłość to nie igraszka Czasu: niech kwitnące
Róże wdzięków podcina sierpem zdrajca blady —
Miłości nie odmienią chwile, dni, miesiące:
Ona trwa - i trwać będzie po sam skraj zagłady.
Jeśli się mylę, wszystko inne też mnie łudzi:
Że piszę to; że kochał choć raz któryś z ludzi.

II (34)

Why didst thou promise such a beauteous day
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy bravery in their rotten smoke?
,Tis not enough that through the cloud thou break,
To dry the rain on my storm-beaten face,
For no man well of such a salve can speak,
That heals the wound, and cures not the disgrace:
Nor can thy shame give physic to my grief;
Though thou repent, yet I have still the loss.
Th' offender's sorrow lends but weak relief
To him that bears the strong offence's cross.
Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich, and ransom all ill deeds.

Czemuż mnie upewniałeś, że dzień piękny będzie
I że się bez okrycia w podróż w podróż wybrać mogę —
Gdy tymczasem chmur siność i zgniłe mgły wszędzie
Przesłaniają mi w drodze twych blasków pożogę?
Cóż, że przebije chmury promień niespodziany,
Osuszając na twarzy ślad burz swym gorącem?
Nikt nie pochwali maści, która goi rany,
Lecz zostawia rannego z kalectwem hańbiącem.
Twoja skrucha też bólu we mnie nie ukoi;
Strat mych nie zwrócą nawet łzy, lane bez miary:
To, że krzywdziciel winą swą zgnębiony stoi,
Niewielką jest pociechą dla jego ofiary.
Ach, lecz te łzy - to perły, przez miłość twą suto
Sypane, by za wszelkie zło były pokutą.

III. (8)

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing;
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: „Thou single wilt prove none."

Głos jak muzyka mając, czemuż przy muzyce
Smutniejesz? Słodycz słodzi, szczęście uszczęśliwia:
Ty zaś porządek rzeczy wywracasz na nice,
Gdy tylko przykrość cieszy cię, a zgrzyt ożywia.
Jeśli w małżeńskie pary połączone tony
Zgodnymi dwudźwiękami ucho twoje kolą —
Czynią ci tylko czuły wyrzut, że kanony
Pisane na dwa głosy pragniesz śpiewać solo.
Słuchaj, jak struna, gdy ją dłoń grajka potrąca,
W drugiej strunie znajduje harmonijne echo —
Ojca z matką i dzieckiem więź równie gorąca
Zespala w jedność, kiedy śpiewają z uciechą;
I strun tak wiele jedno bezsłowne przesłanie
Śpiewa ci: „Kto samotny — nic zeń nie zostanie".

IV. (147)

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease.
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th' uncertain sickly appetite to please.
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desp'rate now approve
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic mad with evermore unrest,
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly expressed;
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.

Miłość mnie jak gorączka rozszalała trawi,
Łaknąc czegoś, co jeszcze przedłuży chorobę,
Karmiąc się tym, co opór zdrowia we mnie dławi,
Sycąc dziki apetyt swój wszelkim sposobem.
Lekarz — rozsądek — dawno porzucił pacjenta,
Gniewny, że każdą z recept mam w tak niskiej cenie,
I dzisiaj sam w rozpaczy widzę, że zawzięta
Żądza woli już raczej śmierć niż wyleczenie.
Za późno na kurację zresztą; medykament
Żaden tu nie pomoże, gdy w myśli i w mowie
Nic jeno ciemność, obłęd i rosnący zamęt;
A prawda, którą z rzadka sobie uzmysłowię,
Dobija mnie: rzekomo tak promienna pani
Mego serca jest mroczna niby dno otchłani.

V. (135, 136)

Whoever hath her wish, thou hast thy will,
And will to boot, and will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou being rich in will add to thy ill
One will of mine, to make thy large will more.
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one will.

Inne mają zachcianki — ty masz raczej wolę,
Więcej woli nie trzeba, i wolę w zapasie.
Do tego — Will cię dręczy, próbując w mozole,
Czy do twej woli jego wolę dodać da się.
Czyż nie pozwolisz, aby wola twa pojemna
Choć raz dla woli Willa schronieniem się stała?
Czy tylko wola innych zda ci się przyjemna,
A mojej — brzask nadziei nigdy nie zapała?
Morze, choć pełne wody, i w dodatku soli,
Wchłania deszcze — w podobnej roli i ty, miła,
W wolę bogata, do swej tak przestronnej woli
Wpuść wolę Willa, by twą wolę wypełniła.
Niech suplikatna twoja odmowa nie boli:
Daj mu do woli czynić zadość twojej woli.

VI. (66)

Tir'd with all these, for restful death I cry,
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And ma iden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill.
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that to die, I leave my love alone.

W śmierć jak w sen odejść pragnę, znużony tym wszystkim:
Tym, jak rzadko zasługę nagradza zapłata,
Jak miernota się stroi i raduje zyskiem,
Jak czystą ufność krzywdzi wiarołomstwo świata,
Jak hańba blask honoru rychło brudem maże,
Jak żądza na złą drogę dziewiczość sprowadza,
Jak zacność bezskutecznie odpiera potwarze,
Jak moc pospólną trwoni nieudolna władza,
Jak sztuce zatykają usta jej wrogowie,
Jak naukę w pacht biorą ignorantów stada,
Jak prostą prawdomówność głupotą się zowie,
Jak dobro złu na sługę najwyżej się nada.
Znużony — odejść pragnę; lecz część w sobie dławię:
Jeśli umrę, sam na sam z światem cię zostawię.

KIEROWNICTWO TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
w sezonie 2005/2006

dyrektor naczelny SŁAWOMIR PIETRAS
dyrektor artystyczny MARIUSZ TRELIŃSKI
dyrektor muzyczny KAZIMIERZ KORD
zastępca dyrektora naczelnego DARIUSZ SOBKOWICZ
dyrektor administracyjny JERZY BOJAR
dyrektor finansowy MAREK SZYJKO
dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
naczelny scenograf BORIS KUDLIČKA
dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI
kierownik chóru BOGDAN GOLA
kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
kierownik organizacji pracy artystycznej BOGDAN HOFFMANN
kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
kierownik biura organizacji widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA
kierownik działu obsługi widzów OLGA SZAYKOWSKA
kierownik impresariatu EWA BŁASZCZYK
kierownik biura promocji OLA WOJCIECHOWSKA
kierownik działu produkcji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
kierownik pracowni scenograficznej EWA MIKUŁOWSKA
kierownicy pracowni
MARIAN MADYJAK, ZBIGNIEW JAWORSKI, MAREK SOTEK,
LUDWIK FIEGEL, STANISŁAW ŻELECHOWSKI, WALDEMAR SOCHAJ,
EWA MAJEWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI,
IWONA JARMUŻEK, JOANNA WÓJCIK, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA
dramaturg TOMASZ CYZ

w programie wykorzystano zdjęcia:
Pawła Miszewskiego 2 (zapiski), 2, 5, 15 (sonety)
Bartka Rzepeckiego i Agnieszki Dąbrowskiej 5 (zapiski)
Szymona Świętochowskiego 6, 7, 10 (zapiski), okładka
Wojtka Wieteski 16 (zapiski), 17 (sonety)
sxc.hu 1 (zapiski), 1 (sonety)
zorka project 10, 13 (sonety);
oraz fragmenty książek:
Milan Kundera, *Niekochane dziecko rodziny* [w:] *Zdradzone testamenty*, przekł. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996;
Wystan Hugh Auden, *Sonety Szekspira*, przekł. Agata Preis-Smith [w:] *Ręka farbiarza i inne eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988;
William Shakespeare, *Sonety*, przekład, wstęp i opracowanie Stanisław Barańczak, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.

redakcja programu TOMASZ CYZ
współpraca ANNA MAŁKOWSKA
tłumaczenie AGNIESZKA KŁOPOCKA
projekt graficzny PAWEŁ MISZEWSKI
projekt i realizacja JAREK MAZUREK, JACEK WĄSIK
druk ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Jacek Witkowski
wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa
Cena: 10 zł

sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

perfekt DRUKARNIA

ŁUKASZ KOS

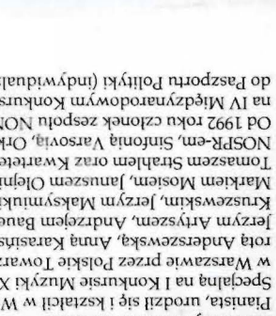
Reżyser teatralny. Studiował na wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej, w 1999 roku ukończył wydział Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. W latach 1989-1992 podróżował po Polsce z prywatnym teatrem im. Kici Koci Zbigniewa Micha i Wojciecha Królikiewicza. W czasie studiów był asystentem Mai Komorowskiej przy jej przedstawieniach w Warszawie i Krakowie.
W 1998 roku zrealizował przedstawienie *Dziady cz. III. Cela Konrada* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, w roku 2000 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie wyreżyserował liryczno-kabaretowy *Zazum* z tekstami Dariusza Rzontkowskiego. Kolejne spektakle Łukasza Kosa to *Beztlenowce* Ingmara Villqista (2001) i *Kurka Wodna* Stanisława Ignacego Witkiewicza (2002) w Teatrze Nowym w Łodzi, *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali (Teatr Polski, Wrocław, 2003) i *Koronacja* Marka Modzelewskiego (2004) – inaugurująca działalność sceny Laboratorium Dramatu przy Teatrze Narodowym prowadzonej przez Tadeusza Słobodzianka.
Łukasz Kos ma na swoim koncie również przedstawienia operowe. W 2002 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi zrealizował współczesną operę kameralną *Człowiek, który pomylił żonę z kapeluszem* Michaela Nymana.
Jest laureatem m.in. Złotej Maski – nagrody łódzkich recenzentów dla najlepszego reżysera sezonu (za *Beztlenowców*) i nagrody przyznawanej podczas Opolskich Konfrontacji Teatralnych (2003, za *Kurkę Wodną*).
(fot. archiwum)

LESZEK MĄDZIK

Urodził się w Bartoszowinach na Ziemi Kieleckiej. Po ukończeniu kieleckiego Liceum Technik Plastycznych, w latach 1966-70 studiował historię sztuki na Wydziale Humanistycznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Wtedy też zainteresował się teatrem i w roku 1969 założył Scenę Plastyczną KUL. Od tego czasu zrealizował piętnaście premier Sceny Plastycznej KUL (m.in. *Ecce homo* 1970, *Wieczerza* 1972, *Ikar* 1974, *Zielnik* 1978, *Brzeg* 1983, *Wrota* 1989, *Szczellina* 1994, *Kir* 1997). Jego teatr brał udział w ponad pięćdziesięciu międzynarodowych festiwalach na wszystkich kontynentach, wielokrotnie przywożąc z nich nagrody i wyróżnienia, m.in. Nagrodę Krytyków za *Wilgoć* na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych w Kairze, nagrodę za reżyserię, scenografię i technikę teatralną za *Zielnik* na światowym festiwalu teatralnym w Japonii, Nagrodę Specjalną na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w USA, wyróżnienie na Światowej Wystawie Scenografii „Praskie Quadriennale" w Pradze.
Leszek Mądzik to wybitna postać polskiego i światowego teatru. Był autorem wielu scenografii w teatrach polskich, portugalskich, francuskich i niemieckich. Prowadził zajęcia na zaproszenie uniwersytetów i szkół artystycznych m.in. w Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie, Pradze, Buffalo, Rennes, Dublinie, Rydze. Za granicą jego nazwisko jest wymieniane obok najwybitniejszych twórców polskiego teatru - Grotowskiego, Kantora i Szajny. Tworzy teatr w pełni oryginalny o niepowtarzalnej jedności stylistycznej. Życie i śmierć, to na co jesteśmy nieuchronnie skazani, są obsesyjnymi tematami artysty, przedstawionymi w fascynującej formie. (fot. archiwum)

WOJCIECH MICHNIEWSKI

Jeden z czołowych polskich dyrygentów. Studiował dyrygenturę, teorię muzyki i kompozycję. Począwszy od 1973 roku związany kolejno z wieloma instytucjami muzycznymi w Polsce, m.in. z: Filharmonią Narodową w Warszawie (stały dyrygent), Teatrem Wielkim w Łodzi (dyrektor artystyczny), Sceną Współczesną Warszawskiej Opery Kameralnej (dyrektor muzyczny) oraz Filharmonią Poznańską (dyrektor naczelny i artystyczny).
Był gościnnie głównym dyrygentem Polskiej Orkiestry Kameralnej, w okresie jej transformacji w znaną dzisiaj Sinfonię Varsovia. Od 1991 roku nie przyjmuje żadnych propozycji stałej współpracy i dyryguje wyłącznie gościnnie.
Dyryguje zarówno koncertami symfonicznymi, jak i operami, ceniony jest nie tylko jako znawca klasycznego repertuaru, ale także za interpretacje muzyki XX wieku i muzyki najnowszej. Występował w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, brał udział w wielu międzynarodowych festiwalach muzycznych.
Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień, m.in. dorocznej nagrody polskich krytyków „Orfeusz" za koncert inaugurujący Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" (1975), Prix RAI za własną kompozycję *Szeptet*, I nagrody i ZłotegoMedalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim „Guido Cantelli"w mediolańskim Teatro alla Scala, Brązowego Medalu na Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Ernesta Ansermeta w Genewie oraz Nagrody Krytyki na Musikbiennale w Berlinie.
Dwukrotnie uhonorowany został statuetką „Fryderyka" (m. in. za nagranie utworów Rossiniego z Ewą Podleś). W 2005 roku otrzymał nagrodę Związku Kompozytorów Polskich oraz odznaczony został Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis". (fot. archiwum)



ALEŠ BRISCEIN

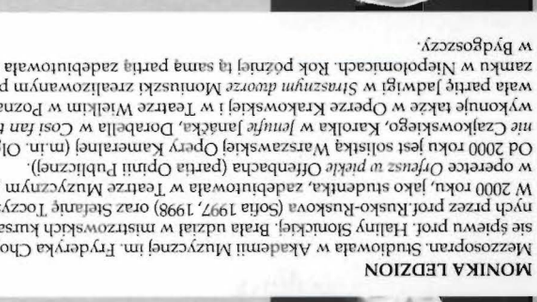
Tenor, solista Teatru Miejskiego i Opery Narodowej w Pradze. Studiował grę na klarnecie w praskim konserwatorium oraz na uniwersytecie w Pilznie.
Debiutował w praskiej scenie jako Tamino w *Czarodziejskim flecie*. Ma w swoim repertuarze partie: Parga (*Turandot* Puccinigo), Ohnizera (Szarlatan Haasa), Jarka (*The Devil's Wall*), Don Narciso (*Turek w Italii* Rossiniego), Ferranda (*Così fan tutte* Mozarta), Knstiana (*The Polish Jew* Karela Weisa, Slavovskie Divadlo 2001), Kudrasza (*Katia Kanbanova* Janáčka, Tokyo 2001), Raimbauta (*Robert diabel* Meyerbeera, 2002), Skuratova (*Z domu umarłych* Janáčka, Tokyo 2002), Lenskiego (*Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego, 2003), Belmonta (*Uprowadzenie z Serajlu* Mozarta, Nimberg 2003), Harlohoja (*Wyprawa pana Brouczka* Janáčka, dyrygent Charles Mackerras, 2003), Des Grieux (*Manon* Puccinigo, Vancouver 2004), Ernesta (*Don Pasquale* Donizettiego, Cypr 2004), Slevy (*Jenufa* Janáčka, Praska Wiosna 2004), Rechtora (*Przygody liszki chytruski* Janáčka, BBC Opera, dyrygent Kent Nagano).
Dla wytwórni Decca nagrał operę Pavela Haasa *Szarlatan*, dla czeskiej telewizji i radia oratorium *Juda Machabeusz* Sylvii Bodorovej (Praska Wiosna 2003). Koncertował w wielu krajach: Japonii, Anglii, Włoszech, USA, Hiszpanii, Niemczech, Austrii, Szwajcarii, a od październiku 2004 współpracuje z Paris National Opera (*Ariadna z Naxos, Elektra* i *Kawaler srebrnej róży* Straussa, *Z martwego domu* Janáčka, *Tristan i Izolda* Wagnera). (fot. archiwum)

MONIKA LEDZION

Mezzosopran. Studiowała w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie śpiewu prof. Haliny Słonickiej. Brała udział w mistrzowskich kursach wokalnych, prowadzonych przez prof. Rusko-Ruskova (Sofia 1997, 1998) oraz Stefanę Toczyską (Duszniki Zdrój 1999). W 2000 roku, jako studentka, zadebiutowała w Teatrze Muzycznym „Roma" w Warszawie w operetce *Orfeusz w piekle* Offenbacha (partia Opinii Publicznej).
Od 2000 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej (m.in. Olga w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Karolka w *Jenufie* Janáčka, Dorabella w *Così fan tutte* Mozarta - te partie wykonuje także w Operze Krakowskiej i w Teatrze Wielkim w Poznaniu). W 2002 roku śpiewała partię Jadwigi w *Strasznym dworze* Moniuszki zrealizowanym przez Operę Krakowską na zamku w Niepołomicach. Rok później tą samą partią zadebiutowała na scenie „Opery Nova" w Bydgoszczy.
Od 2004 roku współpracuje Teatrem Wielkim-Operą Narodową (Polina w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Borsi w *Andrea Chenier* Giordana - w reżyserii Mariusza Trelińskiego). Wystąpiła także w programie oratoryjnym, m.in. *Oratorium na Boże Narodzenie* Saint-Saënsa, *Msza „koronacyjna"* Mozarta, *Stabat Mater* Pergolesiego i symfonicznym *IX Symfonia* Beethovena). W listopadzie 2005 roku brała udział w wykonaniu *Polskiego Requiem* Krzysztofa Pendereckiego na koncercie finałowym I Festiwalu Muzyki Polskiej, zarejestrowanym przez Polskie Radio.
Współpracowała z wieloma dyrygentami, m. in. Kazimierzem Kordem, Tadeuszem Kozlowskim, Rubenem, Silvą, Tadeuszem Strugałą, Grzegorzem Nowakiem oraz reżyserami: Ryszardem Peryrem, Jitką Stokalską, Laco Adamikiem, Mariuszem Trelińskim i Grzegorzem Jarzyną. (fot. M. Morawski)

ARNO RAUNIG

Sopran męski. Urodzony w Klagenfurt w Austrii. Karierę rozpoczął w Wiedeńskim Chórze Chłopięcym. Kształcił się u takich sław, jak Kathilde Bosch, Erika Mechera, Kurt Equiluz, Elizabeth Schwarzkopf i Hans Peter Blochwitz.
Debiutował w 1990 w Stadttheater Klagenfurt, gdzie śpiewał w *The Fairy Queen* Purcella.
Później występował na deskach wiedeńskiego Jugendstiltheater, Schönbrunner Schlosstheater, Wiener Kammeroper, teatru Basel, Prinzregententheater Munich i Hebbeltheater Berlin, Opery Paskiej i Paryskiej Opery Bastille, Opery w Amsterdamie, Zurychu, Bonn, Hamburgu, Wystąpował także w Filharmonii Berlińskiej, Gewandhaus w Lipsku, w Hamburg Concerthall, El Auditorio Nationl de Madrid, Paula de la Musica Catalana de Barcelona, Tonhalle w Zurichu, Wiener Musikverein i Wiener Konzerthaus. Śpiewał także na Wiener Festwochen, Wien Modern, Maifestspiele w Dreznie i Wiesbaden, Handelfestspiele w Halle i Karlsruhe, na festiwalu w Spoleto, Flandern Festival, na festiwalu w Donaueschingen, Luzernie. Ma na swym koncie współpracę z wieloma znanymi artystami, jak: Herbert von Karajan, Karl Böhm, Gerd Albrecht, Nikolaus Harnoncourt, Hartmut Haenchen, Ralf Weikert, Peter Eötvös, Jürgen Flimm, John Dew, Harry Kupfer.
Śpiewał partie: Sextusa, Idamante i Aseania (Mozart); Dardanusa i Alcide (Hasse); Apolla (Britten, Cesti); Amora i Orfeusza (Gluck); Orfeusza (Monteverdi), Mefistofelesa (Schnittke); Xerxesa, Radamistę, Ruggiera, Cyrusa, Herakleasa, Arlodante (Handel); Osmidy (Jommelli). (fot. Ch. Husar)



MACIEJ GRZYBOWSKI

Pianista, urodził się i kształcił w Warszawie. W roku 1992 zdobył Nagrodę Główną i Nagrodę Specjalną na I Konkursie Muzyki XX wieku dla Młodych Wykonawców zorganizowanym w Warszawie przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Występował m.in. z Dorotą Anderszewską, Anną Karasińską, Urszulą Kryger, Olgą Pasiecznik, Jadwigą Rappé, Jerzym Artyszem, Andrzejem Bauerem, Jackiem Kaspszykiem, Adamem Klockiem, Adamem Krzeszewskim, Jerzym Maksymiukiem, Wojciechem Michniewskim, Ivanem Monighettim, Markiem Mosienem, Januszem Olejniczakiem, Pawłem Mykietynem, Hákanem Rosengrenem Tomaszem Strahlem oraz Kwartetem Śląskim, Orkiestrą AUKSO, Orkiestrą Leopoldinum, NOSPR-em, Sinfonią Varsovią, Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, Polską Orkiestrą Radiową.
Od 1992 roku członek zespołu NONSTROM, z którym w 1998 roku zdobył Nagrodę Specjalną na IV Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Dusseldorfie. Trzykrotnie nominowany do Paszportu Polityki (indywidualnie – 1999 i 2003, z zespołem NONSTROM – 1998).
W latach 1996-2000 (z Justyną Rokse-Raubo) był kierownikiem artystycznym stołecznego cyklu koncertowego „NONSTROM przedmiot". W 1997 roku uznany za indywidualność Roku, wystąpując na specjalnym koncercie Programu I TVP.
W 2003 i 2004 roku, dzięki zaangażowaniu prof. Michała Bristigera, wykonał ponad 100 minut muzyki Andrzeja Czajkowskiego - zapomnianego, a uznanego za jednego z najwybitniejszych polskich pianistów i kompozytorów XX wieku.
W roku 2004 ukazała się jego debiutancka solowa płyta z utworami Bacha, Berga, Mykietyna, Schönberga i Szymańskiego (Universal Music Polska, nominacja do Fryderyka 2005). W marcu ubiegłego roku zadebiutował w Polskiej Sali Mozarta, a jego recital otrzymujący został artystycznym wydarzeniem ostatnich lat. W październiku miał miejsce jego debiut w Nowym Jorku. Obecnie jest w trakcie realizacji kolejnej solowej płyty.
(fot. J. Rokse-Raubo)

Leoš Janaček
ZAPISKI TEGO, KTÓRY ZNIKNĄŁ

Paweł Mykietyn
SONETY SZEKSPIRA

cykl TERYTORIA

Ales Briscein | tenor
Monika Ledzion | mezzosopran
Arno Raunig | sopran męski
Kinga Głogowska, Dagmara Sokalska, Monika Witkowska | chór
Maciej Grzybowski | fortepian
statyści

reżyseria | ŁUKASZ KOS
inscenizacja i scenografia | LESZEK MĄDZIK
opieka muzyczna | WOJCIECH MICHNIEWSKI

asystent reżysera: Andrzej Bartmański
asystenci scenografa: Jerzy Jagoda, Joanna Medyńska
inspicjent: Andrzej Wojtkowiak
przygotowanie polskiego tekstu: Halina Kerner
kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów: Bogdan Synkiewicz
kierownictwo obsługi sceny: Andrzej Wróblewski
kierownik statystów: Wiesław Borkowski
dźwięk: Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

13.
(fortepian solo)

14.
Slnéčko sa zdvihá,
stín sa krátí.
Oh! Čeho sem pozbyl,
gdo mi to navrátí?

15.
Moji siví volci,
co na mne hledíte?
Esli vy to na mne,
esli vy povíte!
Nebudu já biča
na vás šanovat,
budete to potem,
budete banovat!
Nejhorší však bude,
vrát'a sa k polednu,
jak já jen maměnce
do očí pohlednu!

16.
Co sem to udělal?
Jaká to vzpomněnka!
Gdyž bych já měl pravit
cigánce maměnka.
Cigánce maměnka,
cigánu tatíček,
rači bych si ut'al
od ruky malíček!
Vyletěl skřivánek,
vyletěl z ořeší,
moje truchlé srdce
nigdo nepotěší.

17.
Co komu súzeno,
tomu neuteče.
Spěchám já včil často
na večer do seče.
Co tam chodím dělat?...
Sbírám tam jahody.
Lísteček odhrňa,
užiješ lahody.

18.
Nedbám já včil o nic,
než aby večer byl,
abych já si s Zefkú
celú noc pobyl.
Povšeckým kohútom
hlavy bych zutínal,
to aby žádný z nich
svítání nevolal.
Gdyby chtěla noc
na věky trvati,
abych já na věky
mohl milovati.

19.
Letí straka, letí,
křídlama chlopotá,
ztratila sa sestře
košulenka z plota.
Gdo jí ju ukradl,
oj, gdyby věděla,
věckrát by se mnú
řečňovat nechtěla.
Oh, Boże, rozboże,
jak sem sa proměnil,

13.
(fortepian solo)

14.
Słonko coraz wyżej,
coraz krótszy cień.
Kto przywoła przeszłość,
wróci miniony dzień?

15.
Moje siwe wołki,
czemu tak patrzycie?
Jeśli wy jakkolwiek...,
jeśli mnie zdradzicie!...
Już przed wami bicza
nie będę chować,
bardzo potem tego
będziecie żałować!
Najgorzej wszak będzie,
gdy do domu wrócę,
na spojrzenie matki
oczy swe odwrócę.

16.
Co takiego czynię?
Jest dobrym wyborem
życie swoje łączyć
z cygańskim taborem?
Cygan i Cyganka
wkrótce mą rodziną?
Mamże radować się
tą gorzką nowiną?
Wyleciał skowronek,
wyleciał z leszczyny,
serce me strapione,
choć nie nosi winy.

17.
Wszystkim wydarzeniom
los dotrzyma kroku.
Odwiedzam ja teraz
porębę o zmroku.
Dlaczego to robię?
Ach, zbieram jagody.
Tam dokoła rosną
pełne ich ogrody.

18.
Nie dbam o nic więcej,
niż żeby wieczór był,
żebym z moją Zefką
całą noc spędził.
Piejącym kogutom
głowy bym pościnał,
żeby żaden z nich
świtania nie wszczynał.
Niechby noc chciała
po wsze czasy trwać,
by mnie dane było
na wieki miłować.

19.
Sroka się z nagła
zerwała do lotu,
siostrze mej zniknęła
koszuleńka z płotu.
Kto ją ukradł skrycie,
oj, gdyby wiedziała,
więcej by ze mną
rozmawiać nie chciała.
Och, Boże, mój Boże,
jakże się zmieniłem,

jak jsem své myšlenky
ve svém srdci změnil.
Co sem sa modlíval,
už sa hlava zbyla,
jak gdyby sa pískem
zhlybeň zařútila!

20.
Mám já panenku,
ale po kolenka
už sa jí zdvíhá
režná košulenka.

21.
Můj drahý tatíčku,
jak vy sa mýlíte,
že sa já ožením,
kterú mi zvolíte.
Každý, kdo pochybil,
nech trpí za vinu,
svojemu osudu
rovněž nevyminu!

22.
Sbohem, rodný kraju,
sbohem, má dědino!
Navždy sa rozlúčit
zbývá mi jedino.
Sbohem, můj tatíčku,
a i vy, maměnko,
sbohem, má sestřičko
mých očí pomněnko!
Ruce vám obtúlám,
žádám odpuštění,
už pro mne návratu
žádnú cestú není!
Chci všechno podniknút,
co osud poručí.
Zefka na mne čeká
se synem v náručí!

wszystko, co nieważne,
wszystko porzuciłem.
O co się modliłem,
o tym zapomniałem,
płynął wartki strumień,
ja go zatrzymałem.

20.
Na mojej miłej
biała koszuleńka,
już się nam rodzi
dziecina maleńka.

21.
Ojcze mój kochany,
nic o mnie nie wiecie,
nie wezmę za żonę
tej, którą wskażecie.
Każdy, kto pobłądził,
niech cierpi za winę,
przeznaczenia swego
ja też nie ominę.

22.
Z Bogiem, ziemio ojców,
z Bogiem moja wiosko,
żegnam się, choć serce
wypełnione troską.
Z Bogiem, ojcze, matko
i ty siostro miła,
nie zapomnę o was,
w pamięci ma siła.
Wybaczcie mi, proszę,
wybrałem już drogę,
z niej dziś ani jutro,
zawrócić nie mogę.
Co los mi wyznaczy,
temu stawię czoła!
Zefka z synkiem czeka,
życie tak mnie woła!

LEOŠ JANÁČEK

Urodził się 3 lipca w Hukvaldach, zmarł 12 sierpnia w Morawskiej Ostrawie. Był synem wiejskiego nauczyciela; studiował w Brnie, Pradze, Lipsku i Wiedniu. Po powrocie do Brna założył szkołę organistowską, którą kierował w latach 1881-1919 (był także dyrygentem brneńskiej orkiestry i chóru, redaktorem czasopisma muzycznego „Hudební Listy").
Z Františkiem Bartošem badał wnikliwie morawski folklor i gwarę, co bezpośrednio wpłynęło na jego twórczość. Publikował zbiory pieśni ludowych i artykuły na temat folkloru morawskiego („Obrzędy i obyczaje ludowe Moraw", „O stronie muzycznej morawskich pieśni ludowych").
Od 1919 roku był dyrektorem nowo utworzonego konserwatorium w Pradze, a po jego upaństwowieniu (1920) profesorem w klasie mistrzowskiej filii konserwatorium w Brnie. W 1925 roku Uniwersytet im. Masaryka w Brnie nadał mu tytuł doktora honoris causa, w 1927 roku Pruska Akademia Sztuki wybrała go – razem z Arnoldem Schönbergiem i Paulem Hindemithem – na swego członka.
Jego życie rodzinne targały tragiczne przeżycia: stracił syna Vladimira (1890) i córkę Olgę (1903), miał nieudane, pełne kryzysów małżeństwo ze Zdenką Schulzovą; czerpał natchnienie z licznych romansów z kobietami z kręgów artystycznych i muzycznych (Kamila Urválková, Gabriela Horvátová, Kamila Stösslova).
Najważniejsze utwory: *Lasské tance* na orkiestrę (1890), balet *Rákos Rákoczy* (1891), *Narodni tance na Moravě* na orkiestrę (1892), *Sonata fortepianowa »Z ulicy 1.X.1905«* poświęcona robotnikowi zabitemu podczas antyaustriackiej demonstracji, *Trio fortepianowe według »Sonaty Kreutzerowskiej« Tołstoja* (1908), rapsodia symfoniczna *Taras Bulba* (1918), *Glagolská mše* (1926), dwa kwartety smyczkowe, opery – *Jenůfa* według noweli Gabrieli Preissovej *Jej pasierbica* (1904), *Ošud* (1903-07), *Výlety pána Broučka* według Františka Procházki i Svatopluka Čecha (1920), *Kátia Kabanová* (1921), *Příhody Lišky Bystroušky* według opowiadania Rudolfa Těsnohlídeka (1924), *Věc Makropulos* według komedii Karela Čapka (1926), *Z mrtvého domu* (1927-28).

Ozef Kalda
Zapiski tego który zniknął

tłumaczenie
Jakub Pacześniak

1.
Potkal sem mladou cigánku,
nesla se jako laň,
přes prsa černé lelíky
a oči bez dna zhlaň.
Pohledla po mně zhluboka,
pak vznesla sa přes peň,
a tak mi v hlavě ostala
přes celučký, celučký deň.

2.
Ta černá cigánka
kolem sa posmětá.
Proč sa tady drží,
proč nejde do světa?
Byl bych snad veselší,
gdyby odjít chtěla;
šel bych sa pomodlit
hnedkaj do kostela.

3.
Svatojanské mušky
tančíja po hrázi,
gdosi sa v podvečer
podle ní prochází.
Nečekaj, nevyjdu,
nedám já sa zlákat,
mosela by po téj
má maměnka plakat.
Měsíček zachodí,
už nic vidět není,
stojí gdosi, stojí,
v našem záhumení.
Dvoje světélka
zářija do noci.
Pane Bože, nedaj!
Stoj mi ku pomoci!

4.
Už mladé vlaštúvky
ve hnízdě vrnoží,
ležal sem celú noc
jako na trnoži.
Už sa aj svítání
na nebi patrní,
ležal sem celú noc
jako nahý v trní.

5.
Těžko sa mi oře,
vyspal sem sa málo,
a gdyż sem odespal,
o ní sa mi zdálo!

6.
Hajsi!, vy siví volci,
bedlivo orajte,
nic vy sa k olšině
nic neohledajte!
Ode tvrdéj země
pluh mi odskakuje,
strakatý fěrtúšek
listím pobleskuje.
Gdo tam na mne čeká,
nech rači zkamení,
moja chorá hlava
v jednom je plameni.

7.
Ztratil sem kolíček,
ztratil sem od nápravy,
postojte voleči, postojte,
nový to vyspraví.
Půjdu si pro něho
rovnú ja do seče.
Co komu súzeno,
tomu neuteče!

8.
Nehled'te, voleči,
tesklivo k úvratím,
nebojte sa o mne,
šak sa vám neztratím!
Stojí černá Zefka
v olšině na kraju,
temné její oči
jiskrú ligotajú.
Nebojte sa o mne,
aj gdyż k ní přikročím,
dokážu zdorovat
uhrančlivým očím.

9.
„Vítaj, Janíčku,
vítaj tady v lese!
Jaká št'astná trefa
t'a sem cestú nese?
Vítaj, Janíčku!
Co tak tady stojíš?
Bez krve, bez hnutí,
či snad sa mne bojíš?"

1.
Spotkałem młodą Cygankę,
piękną niczym łania,
warkocz kruczoczarnych włosów
piersi jej przysłaniał.
Spojrzała wzrokiem głębokim,
przeskoczyła przez pień,
i tak mi w głowie została
na calutki, calutki dzień.

2.
Ta czarna Cyganka
ciągle się tu kręci.
Czemu nie odchodzi,
czy świat jej nie nęci?
Lepiej by mi było,
gdyby znikła naraz,
szedłbym za pacierzem
do kościoła zaraz.

3.
Wieczorem przy grobli
świetliki latają,
ktoś się tam przechadza,
kogoś oświetlają.
Nie czekaj, nie przyjdę,
nie kusisz mnie wcale,
serce by mi pękło

na matczyne żale.
Księżyc już zachodzi,
nic nie widać prawie,
jakaś postać stoi
w oddali przy stawie.
Dwoje oczu świeci
pośród ciemnej nocy.
Panie Boże, ustrzeż!
Bądź mi ku pomocy!

4.
W gnieździe kwilą z rana
jaskółcze pisklęta,
nic prawie nie spałem,
noc taka przeklęta.
Już niebo jaśnieje,
świta już na dworze,
nocą spać nie dało
cierniste me łoże.

5.
Ciężko mi się orze,
krótko przed tym spałem,
a gdy później sen przyszedł
znów ją tam widziałem!

6.
Hej!, moje siwe wołki,
gorliwie orajcie,
wcale ku olszynie
się nie oglądajcie!
Świat wokół kolory
na nowe wciąż zmienia,
nie daje się pługiem
zorać twarda ziemia.
Kto tam na mnie czeka,
w kamień się obróci,
w mej głowie już ogień
swą melodię nuci.

7.
Ech, trzonek zgubiłem,
trzon od pługu starego,
zatrzymajcie się wołki moje,
poszukam nowego.
Na porębie znajdę
drzewa powalone.
Żaden nie ucieknie
przed tym, co sądzone!

8.
Nie patrzcie tak tęsknie,
wołki. Czego chcecie?
Nie bójcie się o mnie,
nie przepadnę przecie!
Stoi czarna Zefka
w olszynie na skraju,
już ciemne jej oczy
płomieniem pałają.
Nie bójcie się o mnie,
dajcie bliżej dotrzeć,
czarującym oczom
potrafię się oprzeć.

9.
„Witaj, Janiczku,
witaj w lesie, miły!
Jakież drogi dobre
cię tu sprowadziły?
Witaj, Janiczku!
Dlaczego tak stoisz?
Blady, bez życia,
może się mnie boisz?"

„Nemám já sa věru,
nemám sa koho bát,
přišel sem si enom
nákolníček ut'at!"
„Neřež můj Janíčku,
neřež nákolníčku!
Rači si poslechni
cigánskú pěsničku!"
Ruky sepjala,
smutno zpívala,
truchlá pěsnička
srdcem hýbala.

10.
„Bože dálný, nesmrtelný,
proč's cigánu život dal?
By bez cíle blúdil světem,
štván byl jenom dál a dál?"
„Rozmilý Janíčku,
čuješ-li skřivánky?"
Smutná pešnička
srdcem hýbala.
„Přisedni si přeca
podlevá cigánky!"
„Bože mocný, milosrdný!
Než v pustém světě zahynu,
daj mi poznat, daj mi cítit!"
Smutná pěsnička
srdcem hýbala.
„Pořád tady enom
jak solný slp stojíš,
všecko mi připadá,
že sa ty mne bojíš.
Přisedni si blížej,
ne tak zpovzdaleka,
či t'a moja barva
přeca enom leká?
Nejsu já tak černá,
jak sa ti uzdává,
gde nemože slnce,
jinší je postava!"
Košulku na prsoch
krapečku shrnula,
jemu sa všecka krev
do hlavy vhrnula.

11.
Táhne vůňa k lesu
z rozkvetlé pohanky.
„Chceš-li, Janku, vidět,
jak spija cigánky?"
Halúzku zlomila,
kámeň odhodila.
„Tož už mám ustlané,"
v smíchu prohodila.
„Zem je mi za polštář,
nebem sa přikrývám,
a rosú schladlé ruce
v klíně si zahřívám."
V jednéj sukénce
na zemi ležala
a moja poctivost
pláčem usedala.

12.
Tmavá olšinka,
chladná studénka,
černá cigánka,
bilé kolénka:
na to štvero,
co živ budu,
nikdy já už
nezabudu.

„Nie takim strachliwy,
nie mam się kogo bać,
przyszedłem nowy trzon
do pługu wystrugać!"
„Nie strugaj, Janiczku,
przystań na chwileczkę,
posłuchaj, zaśpiewam
cygańską piosneczkę!"
Ręce złożyła,
tęsknie śpiewała,
smutna piosneczka
serce ściskała.

10.
„Boże wieczny, nieśmiertelny,
po co Cyganowi żyć,
skoro ciągle błądzi światem,
coraz słysząc – dalej idź!?"
„Kochany Janiczku,
czy słyszysz skowronki?"
Smutna piosneczka
serce ściskała.
„Usiądź przecie, proszę,
u boku Cyganki!"
„Boże wielki, nieśmiertelny,
zanim w obcym świecie zginę,
daj wiedzę, pragnień spełnienie!"
Smutna piosneczka
serce ściskała.
„Zmieniony w słup soli
cały czas tu stoisz,
wygląda mi na to,
że ty się mnie boisz.
Usiądź, proszę, bliżej,
nie trzymaj się z dala,
czy kolor mej skóry
na to nie pozwala?
Nie jest taka ciemna,
na jaką wygląda,
zbliż się, to zobaczysz –
słońca nie ogląda!"
Z jej piersi koszula
nieco się zsunęła,
jego twarz niewinna
od krwi zapłonęła.

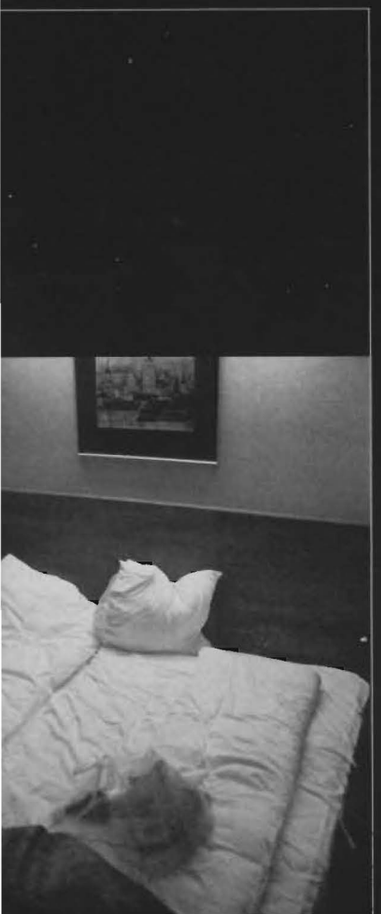
11.
Wabią swym zapachem
pole, rzeka i las.
„Chcesz zobaczyć, Janku,
gdzie sypiam w każdy czas?"
Gałązkę złamała,
kamień odrzuciła.
„Oto mam posłane",
śmiejąc się rzuciła.
„Poduszką jest ziemia,
niebem się przykrywam,
a gdy ręce mi zmarzną,
pod siebie je skrywam."
W jednej sukience
na ziemi leżała,
duszę mą od tego
żałość wypełniała.

12.
Ciemna olszyna,
czarna Cyganka,
chłodne źródełko,
białe kolanka:
o tym wszystkim,
choć to skromne,
nigdy przecie
nie zapomnę.

okazało się, że cała rzecz była zręczną mistyfikacją literacką sprokurowaną przez Ozefa Kaldę, znanego autora dwóch tomów opowieści wałaskich (język *Zapisków* jest zresztą stylizowany na wałaskie narzecze).
Sonety Williama Szekspira mienią się dwiema podstawowymi barwami: homoerotyczną, zarysowaną w sonetach 1-126 skierowanych do tajemniczego „pana W.H.", oraz heteroseksualną, silnie obecną w pozostałych lirykach, których adresatką jest tajemnicza i do dziś niezidentyfikowana brunetka zwana Czarną Damą (analogia z Janáčkową „czarną Zefką" jest, być może, dziełem przypadku...). Jak zauważył nieoceniony, choć nader lapidarny przewodnik po dziele Stratfordczyka, Giuseppe Tomasi di Lampedusa – kolejne sonety są „lamentem podwójnym: nad miłością do Czarnej Damy i nad żalem po utracie przyjaciela; a w sumie – nad przygnębiającym zdumieniem, że obydwoje go zdradzili".
Zapiski tego, który zniknął Janáčka zostały prawykonane 18 IV 1921 roku w brneńskim teatrze Reduta przez Karela Zavřela (tenor), Ludmiłę Kvapilovą-Kudlačkovą (alt) oraz Břetislava Bakalę (fortepian); *Sonety Szekspira* Mykietyna zostały po raz pierwszy zaprezentowane przez Jacka Laszczkowskiego (sopran męski) i Macieja Grzybowskiego (fortepian) 21 IX 2000 w Teatrze Collegium Nobilium (Akademii Teatralnej) podczas 43. Międzynarodowego Festiwalu Warszawska Jesień.

4.
Opowiedziana przez Kaldę historia romansu Janiczka z Zefką przebiega w dwóch czytelnych częściach. W części pierwszej (pieśni 1-12) obserwujemy rozterki Janiczka kuszonego przez Zefkę, której widok wywarł na nim piorunujące wrażenie. Niemal od początku przeczuwamy, że na nic zdadzą się wybiegi i uniki młodzieńca; musi dojść do spotkania oko w oko, rozmowy, wspólnego słuchania ptasich głosów, śpiewu Zefki. Osobliwą cezurę pomiędzy częściami stanowi wykropkowany, bezsłowny, „milczący wiersz" 13, który zapewne opiewałby dyskretnie zasygnalizowane już w liryku 12 miłosne zbliżenie.
Część druga (pieśni 14-22) jest pochwałą miłości zdolnej przezwyciężyć wszelkie przeciwności losu. Janiczek przed własnymi rodzicami i siostrą ukrywa uczucia do cyganki, reprezentującej – w oczach morawskich wieśniaków – ludzi z najniższego szczebla hierarchii społecznej. Ostatecznie, kiedy narodzi się wspólne dziecko kochanków, decyduje się na podjęcie wyzwania rzuconego mu przez los i wraz z Zefką potajemnie opuszcza rodzinny dom.

5.
Zapiski zostały przeznaczony na tenor, alt, fortepian oraz „chór" trzech kobiecych głosów śpiewających zza sceny. Od pierwszych taktów cykl fascynuje bogactwem ambiwalentnych nastrojów, które u Kaldy ledwie zasugerowane, w muzyce Janáčka zostają wydobyte na powierzchnię. Mimo iż cała rzecz nie kończy się tragicznie, nad utworem nieustannie unosi się duch melancholii Janiczka, rozdartego pomiędzy miłością do cyganki i swoich rodziców (jedyną naprawdę pogodną w całym cyklu, rozpromienioną przez rytmy taneczne, pozostaje aforystyczna pieśń 20, donosząca o narodzinach „dzieciny maleńkiej").
Tę dychotomię afektów można dostrzec nawet w dramatycznym ustępie instrumentalnym (nr 13), porównywanym często do passacaglii, a określonym w rękopisie jako *Intermezzo erotico*. Chociaż wprowadzenie tej nazwy naraziło kompozytora na zarzuty niektórych muzykologów o kierowanie się „kupieckim zmysłem", w rzeczywistości owa etykieta wydaje się jak najbardziej uprawniona. Passacaglia – oprócz żałobnego – niesie ze sobą także kontekst erotyczny, świetnie znany jeszcze tragediom lirycznym Lully'ego, a odrodzony właśnie w minionym stuleciu (finałowy duet zakochanych z opery *Le Grand Macabre* Ligetiego to przykład chyba najlepszy). Ciemne intermezzo czeskiego twórcy stanowi zatem lustrzane odbicie stanu psychicznego Janiczka, który nawet w erotycznym upojeniu nie potrafi uwolnić się od poczucia przemijalności.
Z innym rodzajem nastrojowości, bynajmniej nie o jasnym odcieniu, mamy do czynienia w bodaj najpiękniejszej sekwencji Janáčkowej partytury – sce-



nie spotkania dwojga protagonistów (nr 9-10). Wagę tego zdarzenia podkreślił już Ozef Kalda, udzielając głosu samej Zefce i rezygnując kilkakrotnie z prowadzenia narracji przez Janiczka. Janáček postanowił respektować oba rozwiązania autora tekstu. Ukazał więc oczom słuchaczy – i obdarował śpiewem – nie tylko niewidoczną dotąd Zefkę, ale udzielił również głosu narracyjnemu „chórowi". Dzięki takiemu rozwiązaniu stajemy się na pewno bogatsi, bo o ile u Kaldy wiemy tylko tyle, że Zefki „smutna piosneczka za serce ściskała", o tyle w *Zapiskach* do naszych uszu dociera dodatkowo jej odległe echo.
Te najbardziej ujmujące fragmenty kompozycji, mogące wywołać niemal nastrój sielanki, kompozytor opatruje interesującym komentarzem. Już na początku pieśni 9 wprowadza bowiem motyw przewodni ze sceny spotkania Peleasa z Melizandą przy „źródełku ocie mniałych" (z początku drugiego aktu słynnej opery Debussy'ego) i tym samym wysyła czytelny sygnał: szczęście Janiczka i Zefki nie potrwa długo.

6.
Janáček musiał zdawać sobie sprawę z problemu utrzymania zwartości dramaturgicznej dwudziestu dwóch wierszy. Zlikwidował więc pauzy generalne pomiędzy niektórymi numerami cyklu, oparł także niektóre sąsiadujące ze sobą pieśni na wspólnej substancji dźwiękowej. Zastosował również ujednolicający dramaturgię system, którego istnienie trudno uświadomić sobie podczas samego słuchania: niektórym tonacjom przypisane bowiem zostały ściśle określone zakresy znaczeniowe.
Zyskujemy przez to pewność, iż olśnienie urodą przypadkowo spotkanej cyganki, ukazane w tekście pierwszej pieśni, przybiera u Janáčka kształt romansowego *coup de foudre*, ponieważ cały inicjalny numer ujęty został w karby tradycyjnej tonacji miłości: E-dur. I chociaż już nigdy później tonacja ta nie będzie w całości „rządzić" logiką rozwoju którejkolwiek pieśni (dla cyklu istotniejsze będą słabiej przez tradycję muzyczną dookreślone durowe tonacje bemolowe), to E-dur zabrzmi na moment w kilku innych kluczowych fragmentach cyklu, które można powiązać z miłosnym przeznaczeniem Janiczka. Przykładowo słowom „Co mi los wyznaczy, temu stawię czoła!" z pieśni 22 towarzyszy ostatni pokaz tonacji E-dur, po którym słyszymy rozbudowaną kadencję, celowo przesuniętą w rejon heroicznej (od czasu *III Symfonii* Beethovena) tonacji Es-dur.

Spotkałem się z synem Kamili, Ottonem (zmarłym przed kilkoma zaledwie miesiącami). Obraz interesującej nas relacji, jaki zapisał się w jego pamięci, był całkowicie pozbawiony romantyzmu: pamiętał on bowiem, że jego matka podczas ich ostatniej wizyty u Janáčka groziła, że wyjdzie, jeśli starszy pan nie przestanie grzmocić na instrumencie (znaczy wykonywać swoją muzykę). John Tyrell, brytyjski biograf Janáčka, twierdzi, że związek z Kamilą istniał wyłącznie w wyobraźni kompozytora; pewien czeski uczony wspomina list, który widział w latach 70. minionego stulecia, a który później zaginął, sugerujący, że było inaczej.

Z całą pewnością Kamila była obsesją Janáčka – zachowało się ponad 600 listów; namiętnych wyznań. Ostatecznie jednak o wiele ważniejsze niż fakty, których nie sposób już w tej chwili ustalić, jest to, co działo się wyobraźni Janáčka. W chwili, gdy poznał Kamilę, był nieszczęśliwym w małżeństwie sześćdziesięcioletnim mężczyzną, który pochował już obydwoje swoich dzieci. Przez całą swoją młodość i większą część dorosłego życia pozostawał postacią z prowincji, o marginalnym znaczeniu. Nagle, po wiedeńskiej premierze *Jenůfy* w 1916 roku, stał się kulturalną ikoną.
Zapiski, które zaczął pisać w roku 1917, stanowiły osobny rozdział w jego twórczości. Było to dzieło eksperymentalnego modernizmu, stworzone w oparciu o doniesienie z gazety. Był to także muzyczny i dramaturgiczny opis miłości do Kamili, którą zwykł nazywać swoją Cyganką. Jakkolwiek miałaby wyglądać ich faktyczna relacja (ona była kobietą dwudziestokilkuletnią, szczęśliwą mężatką, matką dwóch synów), Kamila z całą pewnością była muzą, inspiracją niemal wszystkich dzieł Janáčka powstałych w ostatnich latach jego życia. Konfrontacja Schuberta z syfilisem i problemem śmiertelności wyzwoliła falę jego późnych dzieł; Kamila stała się taką „iskrą" dla Janáčka, dla którego okres pomiędzy premierą *Jenůfy* w Brnie a jej wiedeńskim triumfem był mniej twórczy. Była bodźcem – emocjonalnym i erotycznym – do zebrania sił w drodze po szeroką sławę.

Kamila nieumyślnie zwróciła na siebie uwagę Janáčka swoim głosem. Kiedy siedział w kawiarni w kurorcie na Morawach, zanim jeszcze w ogóle ją poznał, zarysował muzyczny kształt jej głosu w swoim notatniku. Jakieś 10 lat później, tuż przed śmiercią, zapełnił kolejny zeszyt szkicami muzycznymi wokół tematu Kamili i zbliżającej się wizyty jej i jej synów. Zresztą, to właśnie dzięki tej wizycie Kamila była przy nim w chwili jego śmierci. Janáček podjął nawet próbę uczynienia jej swoją spadkobierczynią, ale sąd w Brnie odrzucił ten wniosek (Kamila otrzymywała jednak pewien procent tantiemów od dzieł, które zainspirowała).
Jest wymowne, jak sądzę, że to głos był pierwszy. Kreatywność muzyczna Janáčka potrzebowała zanurzenia w człowieczeństwie, emocji, cielesności – by się odrodzić. Pod tym względem należał on do zupełnie innego świata niż przedstawiciele głównego nurtu niemieckiego modernizmu (Schönberg, Webern i inni), czy święcącego triumfy eklektyka Strawińskiego, dla którego muzyka była sztuką samą dla siebie, nie zaś sztuką w służbie emocji. Strawiński napisał kilka zaledwie pieśni, a jego jedyna opera, *The Rake's Progress*, choć znakomita i poruszająca, pozostaje jednak zbyt chłodna i bezosobowa.

Jeśli muzyka Janáčka pozostaje wciąż żywa i ma niezwykłą siłę oddziaływania, to dzięki temu, że nie włączyła się w nurt muzycznej abstrakcji. Janáček nie potrafił inaczej: naturalne było dla niego łączenie przeżyć osobistych z estetyzmem. Rodził się z tego zarówno jakiś rodzaj intelektualnych puzzli (jak, poza wszystkim, przełożyć uczucia na język muzyki?), ale i artystyczny cud.

Eros z Tanatosem w tle (cz. I)

Marcin Gmys

1.
Cykl pieśni z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry stanowi późny wynalazek historii muzyki. Jego powstanie, datowane na wiek XIX, wiązać należy przede wszystkim z tematyką miłosną. Mimo iż na czele długiego szeregu najwybitniejszych cykli usytuować wypada *An die ferne Geliebte* Beethovena, to jednak pieśniowe historie miłosne kojarzymy przede wszystkim z przedstawicielami romantyzmu.
Najpierw oczywiście z Schubertem i jeszcze dość beztroską *Die schöne Müllerin*, krótko przed śmiercią dopełnioną tragicznymi akordami *Winterreise*, a potem z całym zastępem sukcesorów wielkiego wiedeńczyka: Schumannem (*Frauenliebe und Leben* oraz *Dichterliebe*), Berliozem (*Les nuits d'été*), Brahmsem (*Die schöne Magellone*), Mahlerem (*Lieder eines fahrenden Gesellen*), wreszcie z Schönbergiem, na początku swojej drogi silnie romantyzującym (w *Gurrelieder*).
Kompozytorzy dwudziestowieczni w opiewaniu miłości nie pozostali bynajmniej w tyle za swymi poprzednikami – by ponownie wymienić Schönberga, który w *Das Buch der hängenden Gärten* odrzucił estetykę XIX wieku, a także *Pieśni miłosne Hafiza* Szymanowskiego, *Lyrische Symphonie* Zemlinsky'ego czy *Harawi* Messiaena...
Zestawienie podczas jednego wieczoru *Zapisków tego, który zniknął* Leoša Janáčka ze współczesnymi nam *Sonetami Szekspira* Pawła Mykietyna jest - tylko i aż - jednym z możliwych świadectw żywotności tego gatunku i wiecznie inspirującej mocy miłosnego afektu.

2.
Mówiąc o utworach poświęconych miłości, zwykle trzeba dotknąć delikatnych kwestii autobiograficznych. Nie inaczej jest w przypadku obu cykli.
W odniesieniu do *Zapisków* dość długo utrzymywano, że do umuzycznienia bezpretensjonalnej opowieści o uwiedzeniu Janiczka przez cygankę Zefkę, blisko sześćdziesięcioletniego kompozytora popchnęło uczucie do młodszej o ponad 30 lat Kamili Stösslovej, wówczas już – latem 1917 roku – mężatki i matki jednorocznego Oty. Oddziaływaniu Kamili nie można jednak przyznać wyłącznego wpływu na kształt partytury *Zapisków*, albowiem postaci Zefki patronowała także operowa śpiewaczka Gabriela Horvátová. Dopiero po schłodzeniu relacji z tą kobietą, komponujący już od pewnego czasu *Zapiski* Janáček zaczął czerpać inspirację z coraz gorętszych uczuć do Stösslovej. Tylko częściowo zatem prawdziwe jest poczynione przez niego w jednym z listów do Kamili wyznanie: „przez cały czas pracy nad dziełem myślałem o Tobie! Byłaś moją Zefką z dzieckiem na rękach".
Autobiograficzny aspekt *Sonetów Szekspira* Pawła Mykietyna właściwie nie wymaga komentarza. Kompozycja do tekstów jednego z najważniejszych „studiów miłości" nowożytnej kultury śródziemnomorskiej powstała od grudnia 1999 do marca 2000 roku i zadedykowana została żonie Katarzynie, poślubionej na początku roku 2000.

3.
Za literacką podstawę *Zapisków tego, który zniknął* posłużył Janáčkowi cykl ponad dwudziestu wierszyków, opublikowany w 1916 roku na łamach „Lidovych novin" pod tytułem *Spod pióra samouka*. Publikację tę opatrzono informacją, że jest świadectwem autentycznych przeżyć jej tajemniczego autora o inicjałach J.D., o którym wiadomo było tylko tyle, że żył w XIX wieku i pochodził z górskiej wsi w Zachodnich Morawach.
Janáček zmienił pierwotny tytuł, ale do końca swych dni żywił przekonanie, że ma do czynienia z ludowym autentykiem. Dopiero wiele lat później

Ciało i fantazje

Ian Bostridge

Życie intymne wielkich kompozytorów zawsze wzbudzało duże, by nie rzec: nadmierne zainteresowanie. Tak jakby odbiorcy ich dzieł szukali możliwości odniesienia abstrakcyjnych emocji zapisanych językiem sztuki, której naturalnym celem jest ekspresja, do świata realnego, do – najchętniej owianych jednak mrokiem tajemnicy – autentycznych historii i namiętności; jakby ten abstrakcyjny język musiał zostać przetłumaczony przez fascynację cielesnością.
Oto seksualność Schuberta stanowi przedmiot niekończących się analiz, problematyczna kwestia rzekomych skłonności pedofilskich Benjamina Brittena urasta do rangi obsesji, a listy – nie zachowane zresztą – Brahmsa i wdowy po jego protektorze, Klary Schumann, są wciąż niewyczerpanym, choć domniemanym źródłem domysłów, które sprowadzają się głównie do jednej kwestii: robili to czy też nie?

Dla wykonawcy sprawa ma znaczenie bardziej praktyczne: wyobraźnia interpretatora potrzebuje punktu zaczepienia; okoliczności z życia osobistego kompozytora, towarzyszące powstaniu danego dzieła, mogą być znakomitym odniesieniem.
Janáček zapisał się w dziejach muzyki przede wszystkim wielkimi operami: *Katią Kabanową*, *Sprawą Makropulos*, *Jenůfą*. *Zapiski tego, który zniknął* są dziełem przedziwnym, hybrydą wymykającą się kategoryzacji. Mogą być postrzegane jako rodzaj miniaturowej opery, dramatycznej kantaty na tenora, mezzosopran i niewielki chór żeński, który w kluczowym momencie akcji pojawia się nie wiadomo skąd. Można je też traktować jak wyłamujący się z ram gatunku cykl pieśni, którego bohatera – rolnika, bliskiego kuzyna młynarczyka z Schubertowskiej *Pięknej młynarki* – ratuje od niechybnej śmierci seksowna cygańska mezzosopranistka, zjawiająca się na jego polu.

Gdy po raz pierwszy zetknąłem się z *Zapiskami* – jako kompletny ignorant w kwestii Janáčka i jego dzieła – pomyślałem, że owo „zniknął" musi mieć znaczenie polityczne: że to coś o pokazowych procesach i niesłusznych aresztowaniach. Okazało się potem, że istotnie jest to dzieło o wolności, jednak o zupełnie inną wolność tu chodzi. Za podstawę literacką mając zbiór wierszy opublikowanych w brneńskiej gazecie, *Zapiski* są historią drogi do wolności osobistej; opowieścią o miłości bez społecznych uprzedzeń, o przekraczaniu barier klasowych, kulturowych i etnicznych w poszukiwaniu spełnienia.
Jednocześnie muzyka ta przesycona jest żalem za tym, z czego podczas tego dążenia trzeba rezygnować. To historia miłosna, pozostawiająca u odbiorcę wrażenie dojmującej samotności: bohater musi się pożegnać z domem i rodziną, by podążyć za swym przeznaczeniem.

Kilka lat temu zdecydowałem się na realizację dokumentu na temat *Zapisków* dla kanału BBC4. To było szczególne doświadczenie: rodzaj detektywistycznej wręcz przygody, obejmującej podróż na Morawy w celu zbadania pochodzenia wierszy, które wykorzystał Janáček, oraz faktycznego charakteru jego relacji z Kamilą Stösslovą – kobietą, która zainspirowała go do napisania *Zapisków*, jak również większości jego późnych dzieł.
Podróż przez sielskie Morawy przyniosła refleksję nad swoistym fenomenem tej prowincji u schyłku panowania dynastii Habsburgów. Mijaliśmy kolejno wioski, w których na świat przychodzili: Freud, Mahler, Janáček. Ten ostatni jako chłopiec śpiewał w chórze w opactwie, w którym swoją fasolę hodował Gregor Mendel.
Musiałem też w pewnym sensie przełamać swoją niechęć do poruszania pewnych kwestii, która w czasach, gdy pracowałem jako dokumentalista dla telewizji, powstrzymywała mnie przed zadawaniem pytań niewątpliwie niezbyt wysublimowanych intelektualnie, za to niezwykle atrakcyjnych z dziennikarskiego punktu widzenia. Przed takim właśnie pytaniem (jak by nie było: zawstydzającym) zostałem postawiony tym razem: czy między Janáčkiem i Kamilą Stösslovą doszło do kontaktu seksualnego, czy też nie?

Mój Janáček

Milan Kundera

Wielokrotnie odwoływałem się do muzyki Leoša Janáčka. W Anglii, w Niemczech jest on dobrze znany. A we Francji? A w innych krajach łacińskich? I czego można się o nim dowiedzieć?

Zatrzymuję się przy słowach „prehistoria" i „wielki okres":
Janáček urodził się w 1854 roku. W tym tkwi cały paradoks. Ta wielka postać muzyki modernistycznej jest starsza od wielkich romantyków: o cztery lata od Pucciniego, sześć lat od Mahlera, dziesięć lat od Richarda Straussa. Przez długi czas Janáček pisuje kompozycje, które ze względu na jego żywą niechęć do romantycznej przesady wyróżniają się jedynie swym ostentacyjnym tradycjonalizmem. Wciąż niespełniony, znaczy swe życie podartymi partyturami; dopiero na przełomie wieków dochodzi do własnego stylu. W latach dwudziestych jego kompozycje zajmują miejsce w programach koncertów muzyki modernistycznej obok Strawińskiego, Bartoka, Hindemitha; Janáček jest jednak od nich starszy o trzydzieści, czterdzieści lat. W młodości samotny konserwatysta, na starość stał się nowatorem. Ale jest wciąż sam. Choć bowiem solidaryzuje się z wielkimi modernistami, jest od nich inny. Osiągnął swój styl bez nich, jego modernizm ma odmienną postać, odmienną genezę, odmienne korzenie.

Zatrzymuję się przy słowie „ekspresjonizm":
Choć nigdy do tego pojęcia się nie odwoływał, Janáček jest w istocie jedynym wielkim kompozytorem, któremu można je przypisać całkowicie i w sensie dosłownym: dla niego wszystko jest ekspresją, i żadna nuta nie ma prawa bytu, jeśli ekspresją nie jest. Stąd zupełny brak u Janáčka tego, co jest zwykłą „techniką": przejść, rozwinięć, mechaniki kontrapunktowego wypełnienia, rutynowej orkiestracji (a w zamian pociąg do niezwykłych całości, złożonych z kilku instrumentów solo) itd.
Zważywszy że każda nuta jest ekspresją, wykonawca musi pamiętać o tym, by każda nuta (nie tylko motyw, lecz każda nuta motywu) miała jak największe, najwyrazistsze światło. I jeszcze to uściślenie: ekspresjonizm niemiecki charakteryzuje upodobanie do przesadnych stanów ducha, obłędu, szaleństwa. To, co nazywam ekspresjonizmem u Janáčka, nie ma nic wspólnego z taką jednostronnością; jest on przebogatym wachlarzem nastrojów, bezwzględnym, zwrotnie potężnym zderzeniem czułości i brutalności, uniesienia i spokoju.

Zatrzymuję się przy słowie „romantyzacja":
Ekspresjonizm Janáčka nie jest spotęgowanym przedłużeniem romantycznego sentymentalizmu. Przeciwnie, jest jedną z historycznych możliwości wyjścia z romantyzmu. Możliwością odmienną od tej, którą wybrał Strawiński: w przeciwieństwie do niego Janáček nie zarzuca romantykom, że mówili o uczuciach; zarzuca im, że je zafałszowali, że ich bezpośrednią prawdę zastąpili sentymentalną gestykulacją. Pasjonuje się namiętnościami, lecz jeszcze bardziej precyzją, z jaką chce je wyrażać. Stendhal, nie Hugo. Co skłania go następnie do zerwania z muzyką romantyczną, z jej duchem, z jej przerośniętym brzmieniem (dźwiękowa oszczędność Janáčka szokowała w jego czasach wszystkich), z jej strukturą.

Zatrzymuję się przy słowie „struktura":
Podczas gdy muzyka romantyczna pragnęła narzucić poszczególnym częściom utworu emocjonalną jedność, struktura muzyczna polega u Janáčka na niezwyczajnie częstym przemieszaniu w jednym

utworze, w jednej części, odmiennych, wręcz sobie przeciwstawnych, fragmentów emocjonalnych.

Nieprzerwane współistnienie przeciwstawnych sobie emocji nadaje muzyce Janáčka postać dramatyczną: dramatyczną w najbardziej dosłownym sensie; muzyka ta nie przywołuje obrazu narratora, który opowiada; przywołuje scenę, w której równocześnie obecnych jest kilku aktorów, mówiących, spierających się; taką przestrzeń dramatyczną znajdujemy często w zarodku już w jednym melodycznym motywie.

Trudność praktyczna nie do rozwiązania:
w operach Janáčka urok pieśni nie wynika jedynie z ich piękna melodycznego, lecz także ze znaczenia psychologicznego (znaczenia zawsze niespodziewanego), jakie melodia nadaje nie jednej całej scenie, lecz każdemu zdaniu, każdemu wyśpiewanemu słowu.
Ale jak śpiewać w Berlinie czy w Paryżu? Jeśli po czesku (rozwiązanie Mackerrasa), widz usłyszy tylko sylaby pozbawione sensu i nie zrozumie psychologicznych subtelności obecnych w każdym melodycznym zwrocie.
(Jest coś wzruszającego, może wręcz tragicznego w fakcie, że Janáček skupił większość swych nowatorskich sił właśnie na operze, zdając się w ten sposób na łaskę publiczności mieszczańskiej, najbardziej konserwatywnej, jaką można sobie wyobrazić. Ponadto: jego nowatorstwo polega na niespotykanym dowartościowaniu słowa śpiewanego, co oznacza in concreto słowa czeskiego, niezrozumiałego w dziewięćdziesięciu dziewięciu teatrach na sto. Trudno wyobrazić sobie większe dobrowolne spiętrzenie przeszkód. Opery Janáčka są najpiękniejszym hołdem kiedykolwiek złożonym językowi czeskiemu. Hołdem? Tak. W postaci ofiary. Janáček poświęcił swą uniwersalną muzykę dla niemal nieznanego języka.)

Myślę o ostatnich dziesięciu latach jego życia: jego kraj odzyskał niepodległość, jego muzyka jest wreszcie oklaskiwana, a jego samego kocha młoda kobieta; dzieła Janáčka stają się coraz śmielsze, wolne, radosne. Picassowska starość. Latem 1928 roku ukochana odwiedza go z dwójką swych dzieci w jego wiejskim domku. Dzieci zgubiły się gdzieś w lesie, Janáček idzie je odszukać, biega na wszystkie strony, przeziębia się, dostaje zapalenia płuc, zabierają go do szpitala i po kilku dniach umiera. Ukochana jest przy nim. Od czternastego roku życia słyszę, jak ludzie szepczą mi do ucha, że zmarł uprawiając miłość w swym szpitalnym łożu. Mało prawdopodobne, lecz, jak lubił mawiać Hemingway, prawdziwsze niż prawda. Czy może być lepsze uwieńczenie tej nieokiełznanej euforii, jaką były jego późne lata?
I jest to również dowód na to, że w jego narodowej rodzinie byli tacy, którzy go kochali. Albowiem legenda ta jest bukietem kwiatów złożonym na jego grobie.

janáček

zapiski tego, który zniknął

cykl

TERYTORIA

cykl pieśni do wierszy Ozefa Kaldy / songs cycle to Ozef Kalda's poems (1921)

Ales Briscein | tenor
Monika Ledzion | mezzosopran
Kinga Głogowska, Dagmara Sokalska, Monika Witkowska | chór
Maciej Grzybowski | fortepian

reżyseria | ŁUKASZ KOS
inscenizacja i scenografia | LESZEK MĄDZIK
opieka muzyczna | WOJCIECH MICHNIEWSKI

premiera 21 stycznia 2006

zapiski janáčekowskiego, który zniknął

zapiski janáček • tego, który zniknął

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA