



**OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU**

Dyrektor: **TADEUSZ SERAFIN**

CARL ORFF
KANTATA SCENICZNA

CARMINA BURANA





CARL ORFF

Classic
RMF

inspirujące!



OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU

| Dyrektor: TADEUSZ SERAFIN

CARMINA BURANA

CARL ORFF

KANTATA SCENICZNA

tekst wg średniowiecznego rękopisu z klasztoru BENEDIKTBEUZEN
wstęp i zakończenie – kompozytor

kierownictwo muzyczne: **Tadeusz SERAFIN**

scenariusz, inscenizacja, reżyseria: **Robert SKOLMOWSKI**

choreografia: **Maciej PRUSAK**

scenografia: **Radek DĘBNIAK**

kostiumy: **Małgorzata SŁONIEWSKA**

kierownictwo chóru: **Anna TARNOWSKA**

przygotowanie chóru: **Anna TARNOWSKA, Tomasz GIEDWIŁŁO**

współpraca muzyczna: **Antoni DUDA, Andrzej KNAP**

korepetytorzy: **Larysa CZABAN, Halina MANSARLIŃSKA**

P R E M I E R A

14 grudnia 2008 / scena OPERY ŚLĄSKIEJ, Bytom

15 grudnia 2008 / scena TEATRU ŚLĄSKIEGO, Katowice

OD DZIECKA ŻYŁEM W ŚWIECIE OPERY

rozmowa z **Robertem Skolmowskim** – inscenizatorem i reżyserem „Carmina burana” Orffa

– Jako reżyser debiutował Pan w Operze Śląskiej premierą „Rigoletta” Verdiego. Był to spektakl dyplomowy studenta krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej zrealizowany pod opieką artystyczną profesora Jana Maciejowskiego. Jak to się stało, że trafił Pan akurat do Bytomia do ówczesnego dyrektora Opery Śląskiej Napoleona Siessa i pozyskał nie tylko jego zaufanie, ale i gotowość do współpracy?

– Był to spektakl warsztatowy, czyli taki... „przeddebiut”, zatem ryzyko jakie podjął dyrektor Siess było tym większe. Sam się temu dziwiłem... po prostu zatelefonowałem, przedstawiłem się i po paru dniach przyjechałem. Potem była fascynująca rozmowa... Potem Siess mnie „sprawdził” u profesora Jana Maciejowskiego i... zaryzykował. Kiedy rozmawialiśmy, miałem nieodparte wrażenie, że jest zaskoczony już samym faktem zainteresowania operą młodego adepta reżyserskiej szkoły dramatu... Był to czas szczególnie – koniec lat 80. Siess był po tournée amerykańskim i myślę, że przeczuwał iż nadchodzi dla polskiej opery czas zmian; już w niedalekim Poznaniu na dobre rozgościł się teatr Ryszarda Peryta. Reżyseria operowa zaczęła się profesjonalizować. Fascynujące możliwości teatralne odkrywać poczęli coraz liczniejsi twórcy innych niż opera dziedzin. Coraz głośniejsze mówiło się o konieczności „odramolenia” staruszki. Tak naprawdę to właśnie Ryszard Peryt był w Polsce pierwszym do końca przygotowanym reżyserem operowym. Pierwszym, który skoncentrował się na operze przede wszystkim. Dotąd były to sporadyczne zainteresowania reżyserów dramatu, filmu czy choreografów. Dziś wiemy,

że reżyseria w operze to oddzielna specjalizacja wymagająca pełnej profesjonalizacji. Tak myślę, że Siessowi szło o przewietrzenie sceny operowej.

– Byłem świadkiem i współuczestnikiem rozmów gdy rodziła się jakże oryginalna, nader śmiała koncepcja inscenizacyjna spektaklu. To była prawdziwa erupcja wizji i pomysłów, takt po taktie... Skąd wziął się pomysł realizacji właśnie „Rigoletta”?

– Tytuł wybrał dyrektor Siess. Jako wybitny dyrygent wiedział, że to najlepszy materiał dla młodego reżysera. Jest w niej po równo żywiołu dramatycznego i operowej sztampy. Wiedział też, że jeśli poważnie mam traktować operę jako teatr, to od razu powinienem zmierzyć się z morzem mielizn i banału, którym „Rigoletto” jest obciążony w tradycji. Verdi pisał, że opera to „inventare in vero” – wymyślanie rzeczywistości. Od tego też rozpoczęliśmy. Tu przydatny był Szekspir. A w materii estetycznej postanowiliśmy odejść od facetów w rajtuzach na scenie. Sięgnęliśmy do malarstwa wysokiej próby... ale tak naprawdę szło o to, aby postaci na scenie nie były papierowe, by sytuacje sceniczne były wiarygodne, stąd masa zadań aktorskich i morze rekwizytów by zająć śpiewakom ręce na co dzień przydatne do bezładnego machania nimi. Siess miał w zespole Jerzego Mechlińskiego, który był po sukcesie „Cyrulika”; pamiętam jak wielokrotnie Siess mówił do mnie o Jerzym – „...dziecko, to będzie wspaniały artysta, trzeba mu pomóc rozwinąć się aktorsko, aby był wiarygodny, aby emocje wokalne były zgodne z ciałem, organiczne

a nie były zestawem baletowych gestów i grymasów...” Z tragicznych powodów próby „Rigoletta” trwały potem kilka miesięcy, stąd był czas na wielką pracę.

– Zaawansowana praca nad tą premierą miała tragiczną wyrwę. Napoleon Siess już nie poprowadził tej oczekiwanej premiery, bo zmarł nagle 26 listopada 1986 roku po zaslągnięciu w czasie próby „Halki” z batutą w ręce... Kierownictwo muzyczne przejął po nim następcą na stanowisku szefa Opery Śląskiej, Jerzy Salwarowski. Lecz na afiszu jednak pojawił się Napoleon Siess jako współinscenizator „Rigoletta”, z czyjej inicjatywy?

– Kilkanaście spotkań z Panem Siessem zdążyło odcisnąć na dziele swoje piętno, taki odruch był dla mnie oczywisty. Był to dla mnie też rodzaj hołdu dla jednego z ostatnich mistrzów opery. Opera to tradycja wykonawcza. Dzisiejszy jej kryzys w Polsce, to efekt odejścia z teatru operowego dyrygentów, którzy umieli połączyć, mówiąc skrótem, śpiewaka z orkiestrą. To nie jest łatwe. Można na scenie wymyślić wszystko, ale bez osobowości dyrygenta, bez jego autorytetu, wiedzy i umiejętności „oddychania” z wszystkimi, cała reżyseria świata nie jest warta funta kłaków. Jeżeli muzyka nie jest możliwie najdoskonalej wykonana, jeśli nie śpiewają ci co powinni daną rolę wykonać, jeżeli chór i orkiestra nie partnerują solistom, to nie pomoże żaden inscenizator i żaden fajerwerk. Kłapa będzie, bo opera nie znosi fałszu, którym się żywi.

– Współpraca z Jerzym Salwarowskim musiała ułożyć się korzystnie, z wzajemną satysfakcją artystyczną, skoro już następną współrealizacją otwierała nowy sezon 1987/1988. Była to twórcza inscenizacja spektaklu pod tytułem: „Il maestro finito”, na który złożyły się dwie pozycje: opera komiczna G. B. Pergolesiego „La serva pardona” i aria buffo „Il maestro di capepella” Domenico Cimarosy. Skąd wziął się ten pomysł i na czym się teatralnie zasadzał?

– To był już oficjalny spektakl dyplomowy. Wtedy odkryłem, że komedia jest moim żywiołem. Ten spektakl był taką wspólną zabawą, konwencją teatralną. Postanowiliśmy z Jerzym Salwarowskim użyć zespół orkiestry i solistów jako mediów zabawy. Cel był jasny – złamać kanony



Z synem Robertem

wykonywania oper barokowych; to miał być teatr rodem z włoskiej komedii, pełen brawury i szarży. Pracowaliśmy razem, ogromną rolę odegrał w jego powstaniu Bogdan Kurowski. Razem z Bogdanem pisaliśmy nowe libretto, wymyślaliśmy żarty, pisaliśmy nowe dialogi. Bogdan bardzo pracował nad słowem aby w śpiewie też był inteligentny dowcip. Okrutnym jednak żartem był... gips, którym Kurowski wyładował tuż przed premierą uniemożliwiając mu wzięcie w niej udziału.

– Ta premiera była inauguracyjną pozycją sceny kameralnej Opery Śląskiej. O jej powodzeniu może świadczyć liczba 56 przedstawień. Co było interesujące w zamysśle inscenizacyjnym, z orkiestrą obecną na scenie?

– Pomysł zabawy muzyką i instrumentem nie jest nowy. Bodaj najdoskonalej robił to Spike Jones. Nie wiem dlaczego, ale jego burleski muzyczne w ogóle nie są w Polsce znane. Szkoda, może wówczas bylibyśmy i w sztuce mniej nadęci i zarozumiali. Myślę, że właśnie ten brak napuszenia, nabzdyczenia artystycznego, chęć niczym nieskrępowanej zabawy i wciąganie do niej widza to była istota tego przedstawienia.

– Jako reżyser Robert Skolmowski narodził się w Operze Śląskiej. Co zadecydowało, że od początku – a to przypadek nader rzadki – jako przyszły reżyser ujawnił Pan fascynację właśnie operą, czy tylko tradycje domowe?

– Korzenie... to zdecydowanie podstawa. Od dziecka żyłem w świecie opery. Mama, Urszula Walczak, o mało mnie na scenie nie urodziła śpiewając w 7 miesiącu w „Onieginie”. Tak..., chyba już jako zygota kochałem operę... z wiekiem tylko nabieram dystansu. Jest cudowna ale tylko wtedy gdy jest bosko śpiewana. Jak muzycznym jest „kiszka” to jest to najkoszmarniejsza ze sztuk.

– *Od tamtego czasu mija 20 lat. Ile przez te lata zrealizował Pan premier i na jakich scenach?... Proszę też wymienić ważniejsze tytuły.*

– Tak naprawdę to już 21 lat. Prawie sto produkcji, z czego blisko 70 to opery. Poza Wagnerem chyba z każdego stylu coś można przytoczyć.

– *Dorobek ogromny: pozycje kameralne i spektakle monumentalne, tytuły obejmujące wszystkie epoki twórczości operowej. Jakie okresy i nurty w historii opery oraz jacy kompozytorzy są Panu najbliżsi?*

– Tak najbardziej to kocham Verdiego, Rossiniego i Donizettiego. Uwielbiam Moniuszkę. Ale najbliżej mi do Handla, którego jednak żadnej opery nigdy nie zrobiłem. Taki pech a może i szczęście!...

– *Teraz podjął się Pan realizacji pierwszej części teatralnego tryptyku Carla Orffa „Carmina burana”. To nie pierwsze podejście do jego twórczości. Co fascynuje Pana w twórczości kompozytora, jednocześnie eksperymentatora na gruncie teatru i muzyki operowej, ale i kompozytora zafascynowanego jej historycznymi formami, sięgającymi średniowiecza.*

– „Carmina” to hit nad hity. Niektórzy mówią, że to operowy POP. To z racji pewnego imperialnego patosu. Najzabawniejsze jest jednak coś innego. Mam takiego znajomego duchownego, który uwielbia „Carmina burana” Orffa. Zawsze kiedy słucha, na twarzy maluje mi się ogromne przeżycie. W pewnym momencie wzruszenie narasta, zaczynają mu lecieć łzy, to cudowne jak to działa na słuchacza. Ale szybko stwierdziłem, że mój znajomy pojęcia nie ma o czym jest ten utwór. O jak da-

lece „przyziemnych” sprawach mówi. Wzrusza się, kiedy śpiewają o miłości w jej najbardziej cielesnej, wręcz rozpasanej formie. Przez lata stwierdziłem, że ludzie pojęcia nie mają o czym jest ten utwór. Nawet tłumacze się cenzurują...

– *Są dzieła, które ze względu na formę stanowią dla reżysera przedmiot stałych, nowych inspiracji. Do takich zapewne zalicza się „Carmina burana”. Co o tym decyduje?*

– Bo to cudowne dzieło o przyjemnościach i ulotności życia, o kochaniu się, o miłości, kochaniu się, życiu w zgodzie z naturą, kochaniu się, piciu, kochaniu się, poznawaniu świata pełnią zmysłów z fantazją i szaleństwem. Życie może być piękne, zauważmy to wreszcie i kochajmy je.

– *Co będzie wyróżniało inscenizację spektaklu Orffa w Operze Śląskiej, jakie nowe rozwiązania i elementy wprowadzi Pan na bytomską scenę?*

– Zamyśl jest prosty i przez to okropnie trudny. Po pierwsze: żadnych związków z poprzednią inscenizacją. Po drugie: chcemy zrobić spektakl w absolutnej zgodności z tekstem. Będzie zabawa...

– *Ta premiera ma mieć uroczystą oprawę jeszcze z jednego powodu, bo właśnie „Carmina burana” – z pańskiego wyboru – stanowi okazję do jubileuszu 20-lecia pracy artystycznej Roberta Skolmowskiego. A więc powrót do miejsca początku drogi, czy tylko z sentymentu?*

– Bardzo było miło mi, kiedy Tadeusz Serafin zatelefonował i powiedział – Robert, 20 lat temu debiutowałeś u nas, czy zrobisz „Carmina burana” na jubileusz. Odpowiedziałem od razu... no jasne, taki powrót po latach... Dopiero potem przyszło otrzeźwienie... Więc się zająca życia część druga – jubileusze... to brzmi groźnie...

Pytania stawiał: T a d e u s z K I J O N K A

ROBERT SKOLMOWSKI

Reżyser, scenarzysta i pedagog, absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu PWST w Krakowie, debiutował w Operze Śląskiej „Rigolettem” G. Verdiego w 1987 r. Od tego czasu – w ciągu dwudziestu lat – zrealizował około 90 pozycji teatralnych i telewizyjnych, z czego blisko 70 to dzieła operowe. Są w tym rejestrze m.in.: „Otello”, „Nabucco”, „Trubadur”, „Traviata”, „Samson i Dalila”, „Carmen”, „Widma” wystawiane w Operze Wrocławskiej; „Napój miłosny”, „Don Pasquale”, „Czarodziejski flet” i „Zemsta nietoperza” – realizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi; „Turek w Italii”, „Moc przeznaczenia”, „Falstaff”, „Rigoletto”, „Don Carlos” – Teatr Wielki w Poznaniu.

Robert Skolmowski specjalizuje się w realizacji gigantycznych widowisk teatralnych z udziałem setek wykonawców dla tysięcy widzów. Najważniejsze megaprodukcje to „Trubadur”, „Carmina burana”, „Carmen”, „Straszny dwór” w Operze Wrocławskiej, „Gęsia gra” w poznańskiej hali Arena. Chętnie i z dużym powodzeniem reżyseruje musicale, operetki i komedie muzyczne / „Zemsta nietoperza” w Teatrze Muzycznym w Gdyni i Teatrze Wielkim w Łodzi, „Chicago” w Teatrze Muzycznym we Wrocławiu/, inscenizuje utwory oratoryjne /m.in.: Kantaty J. S. Bacha/ oraz koncerty i gale / Viva Opera, Viva Verdi, Viva Mozart, Gala Wiedeńska, Johann Strauss Gala/. Jego spektakle regularnie goszczą na festiwalach w Europie /m.in.: w Xanten i Wiltz w Luksemburgu/ i na świecie /m.in. w Hongkongu – „Bastien i Bastienne” W.A. Mozarta–i Tajwanie: „Nabucco”, „Trubadur” G. Verdiego/.

Mimo niezwyklej aktywności zawodowej Robert Skolmowski znajduje czas na inne pasje, m.in.: reżyseria światła, radio /autorska audycja radiowa – „Muzyka z płyt, których nie ma” w poznańskim Radiu Merkury/, reżyserię filmową /film muzyczny „A miał być musical” dla TVP oraz telewizyjne wersje swoich inscenizacji operowych/. Zaangażowany jest również w organizację festiwalu muzyki poważnej /Festiwal H. Wieniawskiego, Letni Festiwal Muzyczny „Musica sacra – musica profana”/ oraz w edukację /projekt edukacyjny – widowisko plenerowe „Sceny z dziejów jazdy polskiej” podczas 53 CSIO Poznań 2006, warsztaty operowe w Dusznikach Zdroju, kursy aktorskie, wykłady w AM we Wrocławiu i Poznaniu i w PWST we Wrocławiu/



Scena z „Rigoletta” w reżyserii Roberta Skolmowskiego /premiera 25 kwietnia 1987/. Na zdjęciu – od lewej: Witold Czerniawski – Monterone, Jerzy Mechliński – partia tytułowa, Janusz Wenz – Książę i Ewa Dłubak – Hrabina Ceperano.



Jeszcze w tym samym roku Robert Skolmowski przedstawił tym razem autorski spektakl na bytomskiej scenie: „Il maestro finito” – oparty na operze G. B. Pergolesiego „La serva pardona” i arii buffa D. Cimarosy „Il maestro di capella”. To przedstawienie – pełne humoru i zaskakujących sytuacji – inauguruje scenę kameralną Opery Śląskiej, cieszyło się niestabnym powodzeniem.

Przez trzy lata był szefem artystycznym Śląskiej Opery Kameralnej, obecnie (od września 2007) jest dyrektorem Wrocławskiego Teatru Lalek.

Ma troje dzieci, dwa psy, uwielbia morskie połowy i kolekcjonuje afrykańskie motyle oraz sztylety abisyńskie.

TADEUSZ SERAFIN

kierownictwo muzyczne



Po studiach w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach /Wydział Instrumentalny/, które ukończył z wyróżnieniem w 1970 roku, podjął pracę kontrabasisty w Wielkiej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach, kontynuując równocześnie studia na Wydziale Teorii, Dyrygentury i Kompozycji tej Uczelni, w klasie Napoleona Siessa, które następnie uzupełnił na kursach mistrzowskich w Niemczech, Austrii i we Włoszech /m.in.: pod kierunkiem Pierra Bouleza, Karela Ancerla i Heinza Roegnara/. Od 1978 dyrygent Opery Śląskiej w Bytomiu – w wyniku konkursu został w 1988 roku jej dyrektorem naczelnym i artystycznym. Ze swym zespołem dokonuje nagrań płytowych i archiwalnych dla Polskiego Radia. Nagrana pod jego kierownictwem płyta „Nabucco” G. Verdiego zyskała status „złotej”, a w 2003 r. „platynowej płyty”. Pod kierownictwem muzycznym T. Serafina zrealizowano w Operze Śląskiej blisko trzydzieści oper i baletów.

Znajdują się wśród nich: „Czarodziejski flet” i „Don Giovanni” W. A. Mozarta, „Nabucco”, „Rigoletto”, „Aida”, „Ernani”, „Traviata” G. Verdiego, „Halka” i „Straszny dwór” St. Moniuszki, „Gioconda” A. Ponchiello, „Carmen” G. Bizeta, „Pajace” R. Leoncavalla, „Cavalleria Rusticana” P. Mascagniego, „Tannhäuser” R. Wagnera, „Cyganeria” i „Madama Butterfly” G. Pucciniego, „Eugeniusz Oniegin” P. Czajkowskiego, „Borys Godunow” M. Musorgskiego, „Lucja z Lammermoor” G. Donizettiego, „Orfeusz i Eurydyka” Ch. W. Glucka, „Giselle” A. Adama, „Kopciuszek” S. Prokofiewa, „Maksymilian Kolbe” R. Probst. Z zespołami Opery Śląskiej T. Serafin wielokrotnie gościł za granicą /Niemcy, Włochy, Holandia, Belgia, Francja, USA, Kanada, Republika Czeska, Słowacja i in./ Dyryguje koncertami symfonicznymi w kraju i za granicą. Pracą pedagogiczną związany jest z Akademią Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

MAŁGORZATA SŁONIOWSKA

kostiumy



Absolwentka ASP we Wrocławiu, od 1988 r. związana z Operą Wrocławską, dla której projektuje scenografie i kostiumy do spektakli baletowych /„Bolero” M. Ravela, „Sylfidy” F. Chopina, „Królewna Śnieżka” i „Kot w butach” B. Pawłowskiego, „Trzy kroki stąd” M. Oldfielda, „Msza” L. Bernsteina, „Jezioro łabędzie” i „Dziadek do orzechów” P. Czajkowskiego, „Romeo i Julia” S. Prokofiewa, „Giselle” A. Ch. Adama/, operowych /m.in.: „Cyrulik sewilski” G. Rossiniego, „Rigoletto” G. Verdiego, „Czarodziejski flet” i „Wesele Figara” W. A. Mozarta, „Impresario w opałach” D. Cimarosy, „Kantaty” J. S. Bacha, „Czerwony Kapturek” J. Pauera, „Kolonii karnej” J. Bruzdowicz, a także superprodukcji „Carmen” G. Bizeta oraz „Borysa Godunowa” M. Musorgskiego/. Stworzyła kostiumy do wszystkich części tetralogii R. Wagnera „Pierścień Nibelunga” /reż. H. P. Lehmann/ Współpracuje, jako scenograf i kostiumolog, z teatrami operowymi w kraju i za granicą m.in. z: Teatrem Wielkim w Łodzi /„Mały kominiarczyk” B. Brittena oraz „Impresario w opałach” D. Cimarosy/, Teatrem Muzycznym w Gliwicach /„Kraina uśmiechu” F. Lehara/, Operą Bałtycką w Gdańsku /„Kawaler srebrnej róży” R. Straussa/, Teatrem Muzycznym w Lublinie oraz Operą Lwowską /„Straszny dwór” S. Moniuszki/. Uznanie przyniosły jej scenografie do: „Szechrezady” M. Rimskiego-Korsakowa, „Hallo Dolly” J. Hermana, „Peer Gynta” E. Griega, „Napoju miłosnego” i „Don Pasquale” G. Donizettiego, „La serva padrona” G. B. Pergolesiego, „Symphonie fantastique” H. Berlioz, „Le Sacre du Printemps” oraz „Pietruszki” I. Strawińskiego, „Złoty nietoperz” J. Straussa, a także scenografia do filmu telewizyjnego „Gwiazda” w reżyserii S. Szlachtyca.

RADEK DĘBNIAK

scenografia



Scenograf teatralny, telewizyjny i reklamowy. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wspólnie z Moniką Graban był autorem scenografii i kostiumów w realizacjach Opery Wrocławskiej – Hala Ludowa, takich oper jak „Trubadur” G. Verdiego, „Carmina burana” C. Orffa oraz „Straszny dwór” St. Moniuszki. W Teatrze Wielkim w Łodzi był współrealizatorem spektakli operowych: „Carmen” G. Bizeta, „Madama Butterfly”, G. Pucciniego, a także „Czarodziejski flet” W. A. Mozarta. W jego dorobku artystycznym znajdują się także realizacje musicali w Teatrze Muzycznym we Wrocławiu „Chicago”, a także w Teatrze Muzycznym w Gdyni „Muzyka Queen”. W latach 1996-1997 był dyrektorem artystycznym i programowym polskiej sekcji EXPO' 98 w Lizbonie. Od 2006 współpracuje z TVN 24 w zakresie projektowania i kompleksowego nadzoru nad programami informacyjnymi i publicystycznymi. Wykonał scenografie telewizyjne wielu festiwali i programów rozrywkowych m.in.: Jazz Jambore, Warsaw Summer Jazz, Festiwal Kultury Kresowej, Finał Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy, Śpiewające fortepiany i Europa da się lubić. Współpracował przy realizacjach koncertów m.in.: Candy Dulfer, Niny Simone, Martynty Jakubowicz. Radek Dębniak był autorem scenografii benefitów i jubileuszowych takich artystów jak m.in.: Bernard Ładysz, Irena Kwiatkowska i Teresa Zylis-Gara.

MACIEJ PRUSAK

choreografia



Od 1992-1999 adept wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. W tym czasie brał udział we wszystkich realizacjach Teatru. Współpracuje z teatrami instytucjonalnymi i offowymi m.in.: Teatrem Współczesnym, Operą Wrocławską, Kliniką Lalek, Teatrem Kalambura Sobieszewskiego, gdzie pracuje od dwóch sezonów. Jako choreograf i autor ruchu scenicznego od sześciu lat współpracuje również z teatrami dramatycznymi – z takimi reżyserami jak Małgorzata Bogajewska, Artur Tyszkiewicz, Krystyna Meisner, Grzegorz Jarzyna, Przemysław Wojcieszek. Na stałe współpracuje z Janem Klatą. Laureat Złotej Iglicy w kategorii tancerz-mim. Nagroda na Festiwalu Klasyka Polska w Opolu za ruch sceniczny do spektaklu „Iwona Księżniczka Burgunda” W. Gombrowicza.

**ANNA
TARNOWSKA**

kierownictwo chóru



Chórmistrz, dyrygent, pedagog, w 1996 r. ukończyła z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej w Poznaniu /filia w Szczecinie/ w klasie dyrygentury chóralnej, a dwa lata później otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Podyplomowym Studium Chórmistrzostwa i Emisji Głosu przy Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Wielokrotnie uczestniczyła w międzynarodowych kursach mistrzowskich dla dyrygentów oraz w sympozjach poświęconych muzyce chóralnej pod kierunkiem wybitnych chórmistrzów i dyrygentów. W 2001 r. była półfinalistką I Międzynarodowego Konkursu dla Młodych Dyrygentów Chóralnych w Budapeszcie. W latach 1998-2000 reprezentowała Polskę w Europejskim Parlamencie Młodych Muzyków. Od 2005 roku jest sekretarzem generalnym Zarządu Głównego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Warszawie. W latach 1996-2001 była wykładowcą w szczecińskiej filii Akademii Muzycznej w Poznaniu prowadząc jednocześnie Chór Kameralny tej uczelni. W latach 1997-2002 pracowała jako dyrygent i kierownik artystyczny Chóru Politechniki Szczecińskiej „Collegium Maiorum”. W 1998 r. założyła Chór Kameralny „A VISTA” przy Zachodniopomorskiej Szkole Biznesu. Od 2000 r., z ramienia szczecińskiego Zamku Książąt Pomorskich, jest koordynatorem organizacji „MUSICA INTERNATIONAL” z siedzibą w Strasburgu. W 2002 roku objęła obowiązki kierownika chóru w Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk”, a rok później przeszła do Opery Śląskiej, gdzie obecnie pracuje na stanowisku chórmistrza i kierownika chóru. Jest także dyrygentem powołanego we wrześniu 2003 r. „Chóru przy Operze”. W 2004 r. uzyskała doktorat na Wydziale Teorii, Kompozycji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej

w Katowicach. W 2005 roku została nagrodzona Dyplomem Uznania Ministra Kultury za wybitne osiągnięcia w upowszechnianiu kultury muzycznej. W Operze Śląskiej współpracowała m.in. przy realizacji „Aidy” i „Nabucco” G. Verdiego, „Borysa Godunowa” M. Musorgskiego, „Halki” St. Moniuszki, „Carmen” G. Bizeta, „Orfeusza i Eurydyki” Ch. W. Glucka, „Lucji z Lammermoor” G. Donizetiego. W dorobku – także programy koncertowe z udziałem chóru pod jej batutą: „Stabat Mater” K. Szymanowskiego, „Msza Uroczysta C-dur KV 337”, „Msza Koronacyjna KV 317” W. A. Mozarta, Koncert Kolęd i Pastorałek.



CARL ORFF

1895-1982

Józef KAŃSKI

Urodzony 10 lipca 1895 roku w Monachium Carl Orff, jeden z najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych twórców muzyki XX wieku, kształcił się w monachijskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem A. Beer-Walbruna oraz H. Zilchera i w początkowym okresie swej kariery działał jako dyrygent – kapelmistrz słynnej później Monachijskiej Orkiestry Kameralnej, a następnie szef operowych teatrów w Mannheimie i Darmstademie. W roku 1919 wrócił do Monachium i zajął się pracą pedagogiczną mając pośród swych uczniów m. in. młodego Wernera Egka i Heinricha Sutermeistera. W latach 1921-1922 sam podjął głębsze studia kompozytorskie pod kierunkiem Henryka Kamińskiego. Jego twórczość z tego czasu wykazywała wyraźne wpływy Debussy'ego, później także R. Straussa i wczesnego Schönberga; pracował także nad rekonstrukcją kilku scenicznych dzieł C. Monteverdiego, adoptując je do niemieckiego tekstu libretta i łącząc w tryptyk pod nazwą „Lamenti”

W 1924 roku założył Orff w Monachium, wspólnie z Dorotheą Günther, Szkołę Gimnastyki, Muzyki i Tańca, której przeznaczeniem było badanie nowych relacji między ruchem a muzyką oraz nauczanie osiągniętych na tej drodze rezultatów – i to był początek działalności, która z czasem miała przynieść mu europejską sławę oraz wysoką pozycję w muzycznym świecie. Na użytek tej szkoły przygotował Orff w roku 1930 zbiór utworów o przeznaczeniu pedagogicznym pod nazwą „Schulwerk” oraz nawiązał współpracę z K. Maendlerem, który podług jego zamówień konstruował specjalne instrumenty perkusyjne, przydatne w jego pracy pedagogicznej.



W latach 1930-1933 pełnił Orff funkcję dyrygenta w Monachijskim Stowarzyszeniu Bachowskim, dla którego sporządził opracowania kilku dzieł dawnej muzyki, a wśród nich sceniczną wersję apokryficznej *Pasji wg św. Łukasza*, przedstawioną publicznie w 1931 roku. Jego twórcze poszukiwania z tego okresu znalazły swą kulminację w arcydziele pt. *Carmina burana*, wystawionym po raz pierwszy w 1937 roku we Frankfurcie nad Menem. Niedługo potem powstało następne jego sceniczne dzieło – *Księżyc (Der Mond)*, który swą premierę święcił w Monachium w roku 1939.

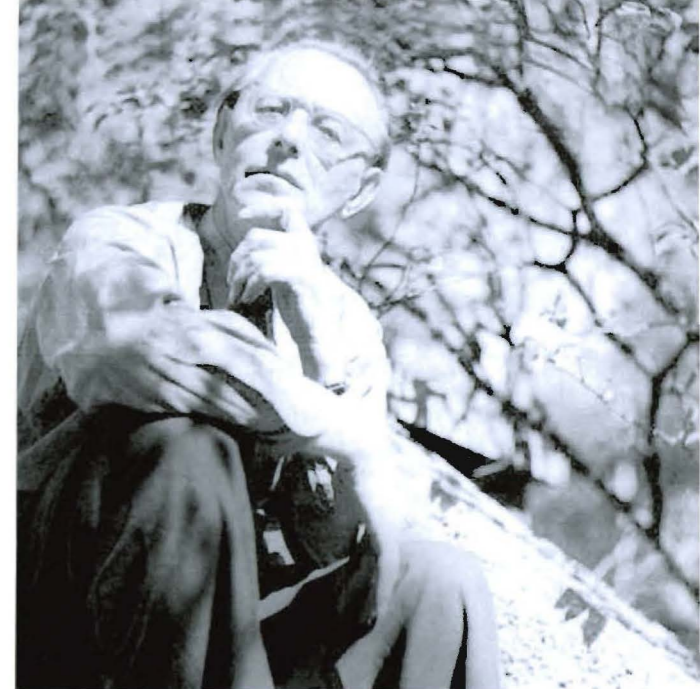
Lata wojny spędził Orff w Niemczech nie ustając w pracy twórczej. W 1942 roku skomponował operę *Mądra (Die Kluge)*, osnutą na tle jednej z baśni braci Grimm (w roku 1958 mogła ją oglądać także publiczność Opery Śląskiej), a w rok później – kolejne widowisko sceniczne *Catulli carmina* do tekstów rzymskiego poety z I wieku naszej ery V. Catullusa i z nim samym w głównej roli. Jednak dopiero w powojennym okresie jego sztuka osiągnęła apogeum. Kolejne jej etapy wyznacza m. in. opera *Agnes Barnauer (Die Bernauerin)* oraz szereg dzieł nawiązujących w swej treści do ideałów wielkiej tragedii antycznej *Antygona*, *Edyp tyran*, *Prometeusz*, a wcześniej jeszcze, ukończywszy w latach 1950-51 *Triumf Afrodyty*, który wraz ze zbiorem *Carmina burana* i *Pieśniami Catulla* złożył się na tryptyk sceniczny pod wspólnym tytułem *Trionfi*.

Niedługo potem powstały jeszcze dwie śpiewogry na Boże Narodzenie oraz nowe wersje tworzonego już wcześniej *Snu nocy letniej* wg Szekspira. Dzieła te były prezentowane niejednokrotnie na słynnych Festiwalach w Salzburgu. Równocześnie w latach 1950-60 prowadził Carl Orff mistrzowską klasę kompozycji w Wyższej Szkole Muzycznej w Monachium, a w roku 1961 w Salzburkskim „Mozarteum” otwarty został noszący jego imię Instytut, w którym rozwijano opracowaną przez niego metodę wychowania muzycznego.

W roku 1972 z kolei inaugurację Igrzysk Olimpijskich w Monachium uświetniło prawykonanie napisanego przezeń na tę okazję chóralnego *Letniego kanonu (Sommerkanon)*. Otoczony sławą i powszechnym uznaniem, uhonorowany licznymi wysokimi odznaczeniami, zmarł w rodzinnym Monachium 29 marca 1982 roku.



Główną ideą przyświecającą Orffowi w jego twórczości był swoisty „teatr totalny”, czyli bardzo oryginalna synteza muzyki, śpiewu, poezji, tańca oraz gry scenicznej. W dziełach swych ożywił on dawne formy średniowiecznego ludowego teatru; ewokował w nich wyraziście ele-



menty archaizacji i surowego prymitywu. Mimo to jednak odbiera się dziś te dzieła jako muzykę całkowicie współczesną, do czego przyczynia się w wielkiej mierze oryginalna, bogata rytmika, odgrywająca w niejednym momencie rolę pierwszoplanową.

Nie wchodząc bliżej w szczegóły, stwierdzić można z całą pewnością, iż twórczość Carla Orffa jest na gruncie muzyki XX wieku zjawiskiem wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju.

CARMINA BURANA –

ŚWIECKIE ŚPIEWY NA GŁOSY SOLOWE, CHÓR I ORKIESTRĘ DO SCENICZNEGO WYKONANIA

Karol Rafał BULA

Taki oto tytuł figuruje na pierwszej stronie partytury dzieła Carla Orffa ukończonej w 1936 roku. Zostało ono po raz pierwszy wystawione 8 czerwca 1937 roku w Operze w Frankfurcie nad Menem w inscenizacji Oscara Walterlina.

Carmina burana – to pochodzący z benedyktyńskiego Klasztoru Beuron zbiór pieśni powstały ok. 1300 roku, zachowany w Bawarskiej Bibliotece Państwowej w Monachium, Wydany drukiem w 1847 r., był wcześniej nieznanymi. Złożony z czterech części rękopis uważany jest za najważniejszy zbiór świeckich tekstów kleryków z XII i XIII wieku. Zawarte w zbiorze pieśni, utrzymane w szkolno-klerykalnej łacinie, lub mieszanym języku łacińsko-niemieckim, również w gwarze ludowej („mittelhochdeutsch”), zawierają treści moralizatorskie i satyryczne. Są też wśród nich pieśni miłosne, biesiadne, a także sceny z Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy. W zbiorze dominuje łacińska liryka. Pieśni powstały w większości we Francji, ale i we Włoszech i w Hiszpanii (Paryż, Boleonia, Orlean, Toledo) i zachowały przeważnie charakter anonimowy, lecz można domyślić się kręgu ich autorów; wymieniani są tu n. p. Pierre Abélard i Minnensänger Walther von der Vogelweide. Repertuar zbioru zalicza się w większości do poezji artystycznej, wyjąwszy pieśni biesiadne i żartobliwe – nierzadko frywolne, należące raczej do repertuaru pieśniarskiego waganów – wędrownych kleryków, mnichów i zaków.

Carl Orff skomponował swoje *Carmina burana* w latach 1935/36 jako sceniczną kantatę w oparciu o kilka wybranych z bawarskiego zbioru tekstów – głównie mi-

łosnych. W ciągu kolejnych lat uzupełnił je o dwa dalsze dzieła, ujmując wszystkie w tryptyk kantat p.t. **Trionfi**: I. *Trionfo di Afrodite* 1951, II. *Carmina burana* 1936, III. *Catulli Carmina* 1943.

Carmina burana Orffa składa się z trzech części. Poprzedzone są one prologiem zatytułowanym „Fortuna Imperatrix Mundi” (Fortuna władczyni świata), w którym autor skarży się na zmienność losu i zależność człowieka od kaprysów fortuny.

I. część *Primo Verte* (Wiosna) opiewa uroki budzącej się przyrody: Rozbrzmiewa znów śpiew ptaków, łąki mieniają się tysiącem barw, las tonie w kwiatach i zieleni, wdzięcznie pływają dziewczęta, rodzi się pragnienie miłości:

Z tych tu dziewcząt kolistego węża, każda pragnie tego lata mieć swojego męża.

II. część *In taverna* (W gospodzie) to pieśni, które po słowach zachwyty nad cudami natury w części poprzedniej sławią radości płynące z biesiadowania w doborowym towarzystwie kochającym mocne trunki i sprośne żarty, nie stroniącym od hazardu, uwodzenia dziewcząt i... bijatyki. Kończy się konkluzją:

Parum sexcentē nummate/durant, cum immoderate/bibunt omnes sine meta.

/Quamquis bibant mente leta,/sic non rodunt omnes gentes et sic Primus ergentes.

Qui nos rodunt confundantur/et cum iustis nion scribantur.

(Kraj marnieje, młodź dziczeje, gdy bez miary wszyscy chłają, cały świat już z nas się śmieje, już nas palcem wytykają. Lecz tych, wobec nas zelżywych, co po świecie z plotką krążą, wymażą z ksiąg sprawiedliwych i w głąb piekła ich pogrążą.

III. *Cour d'amours* (Dwór miłości) jest główną częścią kantaty. Jej motto, to stwierdzenie, że miłość unosi się wszędzie wokół nas. Pieśni sławią ziemską miłość we wszystkich przejawach. Amor skrzydlaty godzi swymi strzałami w chłopców i dziewczęta.

Oh, oh, oh, /totus floreo, /iam amore virginali /totus ardeo, /novus, novus amor /est, quo pereo.

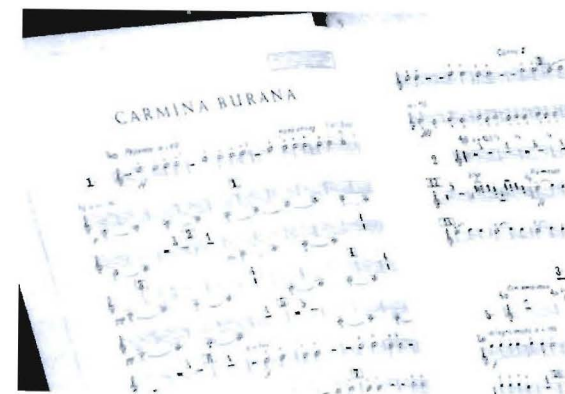
(Oh, oh, oh, wszystko rozkwita, wszystko płonie w miłości lubej, w tej miłości co wiedzie do zguby.)

Całość zamyka powrót do treści prologu – skargi na nieśmiałość łask fortuny.

Carl Orff kantatę *Carmina burana* uznał za swe pierwsze w pełni udane dzieło. Było ono zarazem pierwszą pozycją koncipowanej trylogii p.t. *Trionfi*, która miała objąć po zmysłowo-naturalistycznych *Carmina burana* nasycone erotyzmem *Catulli Carmina* (1943) i hymn do wszechpotężnej bogini miłości *Trionfo di Afrodite* (1953).

Stylistycznie *Carmina burana* nie da się przyporządkować żadnemu kierunkowi ówczesnej muzyki europejskiej. Luźnych związków można dopatrzeć się ze śpiewem średniowiecznym, lecz trudno byłoby określić to jako orientację neostylistyczną – inny jest wszak świat wrażeń autora. W założeniu, że czynnikiem tektonicznym przebiegu muzycznego jest rytm, można dopatrywać się pewnych punktów stycznych z muzyką Igora Strawińskiego, czy jazzu, lecz Orffa cechuje pewien radykalizm w rozumieniu roli rytmu. Kompozytor uważa rytm za elementarną siłę oddziałującą na wszystkie przejawy życia – jego stawania się, bycia, rozkwitu i przemijania.

W pojęciu Orffa rytm jest obecny w mowie, śpiewie, geście, tańcu, ba – nawet w spojrzeniu. To determinuje sposób konstruowania jego muzyki. Naczelnym zadaniem jest uchwycenie owego „prarytmu” i przekazanie go w dziele muzycznym, gdzie inne odgrywające zwykle w muzyce istotną rolę elementy, takie jak melodia, czy



harmonia, zejść muszą do roli tła jako czynniki w stosunku do rytmu podrzędne. Nieco większa rola przypada kolorystyce brzmieniowej, lecz i tu eksponowanie przede wszystkim instrumentów perkusyjnych – w pewnym sensie taką funkcję pełni również fortepian, czelesta, czy skandujący tekst chóru – wysuwa na pierwszy plan ów nadrzędny czynnik.

Partie solowe, czy chóralne są w *Carmina burana* nośnikami słów o swoistej strukturze metrycznej, a w mniejszym stopniu wyrazicielem określonych treści semantycznych i związanych z nimi uczuć, czy nastrojów. Realizują one rytm mowy; treści natomiast mogą znaleźć swoje uzewnętrznienie w gestach i ruchu tanecznym wobec przewidywanej scenicznej realizacji dzieła. Z założenia prymatu czynnika rytmicznego wynika zarówno dokonany tu wybór instrumentarium (główna rola przypada perkusji, na którą składa się w *Carmina burana* 5 kotłów, 3 glockenspiele (chromatyczne zestawy dzwonów i dzwonek), ksylofon, kastaniety, dzwonki, trójkąt, małe cymbały, 4 duże cymbały, tam-tam, 3 dzwony, dzwony rurowe, tamburyny, 2 bębny, czelesta i 2 fortepiany), jak i sposób kształtowania formy poprzez monorytmiczne łańcuchy o motorycznych wartościach, czy krótkie, często powtarzane formuły melodyczno-rytmiczne na tle ograniczonym do prostych akordów, czy nawet pojedynczych dźwięków burdonowych. Przy dłuższych odcinkach wokalnie-instrumentalnych Orff nie stroni od zastosowania prostej zwrotkowości.

Takie radykalne uproszczenie języka muzycznego spotkało się w latach trzydziestych XX w. z negatywną reakcją. To jednak, co wtedy traktowane było jako przejaw prymitywizmu, u schyłku stulecia okazało się zabiegiem odkrywczym i znalazło licznych naśladowców. Owa prostota nie jest zresztą równoznaczną z monotonią. Tej przeciwdziałają stosowane przez Orffa z lubością zmienne rytmy i różnorodna kolorystyka, zwłaszcza w wyniku wykorzystania bogactwa brzmieniowego instrumentów perkusyjnych i stosownego łączenia ich z instrumentami dętymi i kwintetem smyczkowym. Wrażenia bogactwa ekspresji dopełniają też umiejętnie dozowane kontrasty dynamiczne i zaskakujące kulminacje.

Wobec nasilającego się w drugiej połowie XX wieku trendu w kierunku ekspresji bazującej na silnym wyeksponowaniu czynnika metro-rytmicznego i sonorystycznego (brzmieniowego) nie może dziwić, że kantata *Carmina burana* Carla Orffa coraz bardziej zyskiwała na komunikatywności i stała się z czasem jedną z najczęściej podejmowanych przez orkiestry i ambitne chóry pozycji literatury muzycznej i to zarówno w swej szacie czysto koncertowej jak też – nieco rzadziej, muzyczno-scenicznej.

* w artykule wykorzystano fragmenty oryginalnego tekstu w przekładzie na język polski Mariana Piechala



Kule do toczenia
po scenie
(a raczej kręgi)

W POSZUKIWANIU „MUZYKI ELEMENTARNEJ”

– o twórczości scenicznej **Carla Orffa**

Magdalena **DZIADEK**

U źródeł twórczości Carla Orffa leży fascynacja charakterystycznymi nurtami niemieckiej kultury lat 20. XX wieku. Na początku był ekspresjonizm uprawiany przez artystów z grupy „Der Blaue Reiter” (Wasył Kandinsky, Franc Marc), którzy poszukiwali syntezy artystycznej dla ukazania jedności wrażeń odbieranych ze świata zewnętrznego i wrażeń wewnętrznych, poprzez eksperymentowanie elementami sztuki ludowej, dziecięcej, egzotycznej i wiązanie ze sobą elementów muzyki, plastyki i literatury. Do końca życia zachował Orff w swojej bibliotece roczniki wydawanego przez Kandinskiego almanachu „Der Blaue Reiter”. Nie bez znaczenia dla kształtowania się koncepcji twórczej Orffa był kontakt z twórcami tzw. Jugendmusikbewegung („młodzieżowego ruchu muzycznego”), którzy propagowali muzykowanie w oparciu o muzykę dawną, a później – pieśń młodzieżową – potężną, wzorem Emile’a Jacques-Dalcroze’a, z gimnastyką („muzyka i gimnastyka, zespolone w praformach tańców i korowodów, powinny nam pomóc stworzyć ród wolnych ludzi” – pisał ideolog Jugendmusikbewegung Helmut Günther). Wreszcie, istotnym momentem dla Orffa jako twórcy muzycznego było zetknięcie się z działającą w rodzinnym mieście kompozytora – Monachium, pod przewodnictwem Rudolfa Labana, szkołą tańca, krzewiącą ideę „tańca powszechnego”, opartego na nieskrępowanych ćwiczeniach i improwizacji ruchowej pozwalającej każdemu uzewnętrznić nagromadzoną energię i wyrazić stany psychiczne. Tańcowi uprawianemu w szkole Labana towarzyszył rytmiczny akompaniament instrumentów perkusyjnych oraz fletów prostych; muzykę instrumen-

talną traktowano jako wyrazicielkę „cielesnej harmonii” i łączono z improwizowanym śpiewem. Bliskie Orffowi były także propozycje następczyni Labana Mary Wigman, autorki koncepcji „tańca wyrazistego”

W zbiorze materiałów dokumentujących myśl Orffa (*Carl Orff und sein Werk. Dokumentation*) jest następująca wypowiedź kompozytora na temat Mary Wigman: „wszystkie jej tańce były przeniknięte muzykalnością [...] potrafiła stworzyć muzykę ze swego ciała i przemienić muzykę w cielesność. Czuję, że jej taniec był elementarny, a ja poszukiwałem właśnie elementarności, muzyki elementarnej” Muzyka elementarna – jak pisał Orff przy innej okazji – to więcej niż muzyka sama, mianowicie muzyka połączona z ruchem, tańcem i mową. Czyli odrodzona starożytna sztuka synkretyczna, która tak bardzo fascynowała ekspresjonistów z kręgu Kandinskiego, twórców rytmiki – jak Emil Jacques-Dalcroze, czy reformatorów teatru na czele z Maxem Reinhardem i Konstantym Stanisławskim.

Decydujące znaczenie dla ucieleśnienia się poszukiwań w zakresie „muzyki elementarnej” było spotkanie Carla Orffa – wówczas już absolwenta monachijskiej Akademii der Künste w zakresie kompozycji – z Dorothe Günther. Ta młoda malarka i absolwentka szkoły rytmiki Jacques-Dalcroze’a w Hellerau, przybyła w 1923 roku do Monachium w celu założenia własnej szkoły łączącej kształcenie w zakresie gimnastyki, tańca nowoczesnego i rytmiki. Orff z zapałem zabrał się do współorganizowania szkoły, widząc w tym szansę realizacji swojej własnej idei artystycznej, którą była odnowa muzyki przez ruch

i taniec. W otwartej w 1924 roku Güntherschule prowadził Orff eksperymentalne zajęcia muzyczne łączące grę na instrumentach perkusyjnych z improwizacją. Rezultatem tej pracy było wydanie w latach 1930-1934 21. zeszytów ćwiczeń zatytułowanych *Orff-Schulwerk* („ćwiczenia szkolne Orffa”) – każdy przeznaczony na jeden z instrumentów perkusyjnych lub na flety proste. W latach 30. szkoła Doroty Günther osiągnęła w Niemczech duży rozgłos. Ukoronowaniem pracy jej pedagogów był występ zespołu uczennic podczas inauguracji igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 roku.

Równoległe z pracą w szkole zajmował się Orff komponowaniem. Przez słuchaczy swoich pierwszych utworów, m.in. znanego muzykologa Curta Sachs’a, został zachęcony do tworzenia dzieł scenicznych. Opracował niemieckojęzyczne wersje oper Monteverdiego *Orfeusz*, *Il ballo dell’Ingrate* i *Lamento d’Arianna*, stworzył „muzyczne adaptacje” *Snu nocy letniej* Szekspira oraz naszkicował pierwsze własne dzieło sceniczne *Der Tod der Tintagiles* według Maeterlincka (nie zostało ono ukończone). Poszukiwania twórcze Orffa jako autora dzieł scenicznych (wszystkie powstały do jego własnych librett) szły w latach 30. w podobnym kierunku, co twórczość o przeznaczeniu pedagogicznym: twórca był stale zafascynowany ideą „muzyki elementarnej” – zakorzenionej w świecie natury, podstawowych ludzkich wrażeń i reakcji, apelującej do odbiorcy pierwotnością brzmień instrumentalnych i ukształtowań rytmicznych.

* * *

Za swoje pierwsze udane dzieło, reprezentujące dojrzałą postać stylu „elementarnej” uważał Orff powstałe w 1936 roku *Carmina burana* – sceniczną kantatę opartą na tekstach wybranych z XIII-wiecznego *Codex Buranus* z Bawarii. Wiele elementów łączy to dzieło ze światem *Schulwerku*: utwór jest demonstracyjnie nienowoczesny; jego melodyka jest ściśle diatoniczna, harmonika – zredukowana do najprostszych funkcji systemu dur-moll, forma – do układów zwrotkowych i rondowych, zaś rytm do ostinatowych okresów wypełnionych motorycznymi motywami. W towarzystwie instrumentalnym przewodnią rolę pełnią instrumenty perkusyjne – te same, które stanowią podstawę *Schulwerku*, a więc: dzwonki, ksylofony, małe i duże cymbały, trójkąt, tambu-



Na scenie Opery Śląskiej 14 czerwca 1958 r. miała miejsce polska premiera opery Carla Orffa „Mądra” pod batutą Włodzimierza Ormickiego, w inscenizacji i reżyserii Józefa Wyszomirskiego. Na zdjęciu: w roli tytułowej Pola Bukietyńska, w głębi Włodzimierz Hiołski-Lwowicz – Król.

ryny, bębenki, czelesta, dzwony. Perkusję uważał bowiem Orff za instrument pokrewny ciału i obszarowi jego działania, predestynowany do przekazywania energii. Również tekst kantaty jest traktowany „perkusyjnie” – zasadą są wielokrotne powtórzenia słów i eksponowanie sylab o walorach onomatopeicznych. Użycie średniowiecznych tekstów zobligowało Orffa do zastosowania elementów stylizacji archaicznej (np. struktury organalne i tzw. faux bourdon, czyli tworzenie akordowej „obudowy” podstawowej melodii), która nb. była również jednym z głównych środków kompozytorskich użytkowanych w *Schulwerku* (wiele zawartych tam ćwiczeń opiera się na tekstach z muzyki dawnej, np. staroniemieckich i francuskich balladach). Z koncepcją leżącą u podstaw *Schulwerku* łączy też *Carmina burana* specyficzne ukiełkowanie na pozytywne formy komunikacji ze słuchaczami i wręcz na interakcję, rozbudzenie reakcji w postaci współuczestniczenia ruchem czy gestem. To miała być prawdziwa muzyka powszechna, energetyczna i energizująca. Jako taka, okazała się niezwykle trafiona, o czym świadczą niezliczone naśladownictwa stylu tego utworu, spotykane w muzyce „poważnej”, filmowej, telewizyjnej czy plenerowej muzyce użytkowej.

O ile *Carmina burana* można traktować jako proste przeniesienie zasad *Schulwerku* na scenę, o tyle późniejsze utwory sceniczne Orffa wypada rozważać w szerszym kontekście XX-wiecznej europejskiej twórczości operowej. W procesie kształtowania się dojrzałego stylu operowego Orffa wielkie znaczenie miało zetknięcie się z dziełami scenicznymi Claude'a Debussy'ego, Richarda Straussa i Ferruccio Busoniego. Nie bez znaczenia było także obznajomienie się w czasie studiów z muzyką Schönberga, którą w swoim czasie próbował nawet Orff naśladować. Spośród kilku odmian sztuki operowej uprawianej w Niemczech w latach 20. i 30., wybrał kompozytor dla siebie nurt bazujący na wielkich tematach mitologicznych, którego reprezentantem był Richard Strauss oraz operę baśniową i wykorzystującą wątki ludowe, której tradycja szła w krajach niemieckojęzycznych od Engelberta Humperdincka i Leosa Janacka i zaowocowała m.in. operami Busoniego, nawiązującymi bądź do komedii dell'arte (*Arlecchino*), bądź też operującymi „fantastycznymi” konwencjami (*Die Brautwahl*, *Turandot*). Charakterystyczne, że kompozytor pozostał zupełnie nieczuły na wpływy najgłośniejszej odmiany niemieckiej opery lat 20. – tzw. Zeitoper, reprezentowanej m.in. przez Albana Berga, Ernsta Krzenka i Paula Hindemitha. Jednak Zeitoper – o charakterystycznej tematyce związanej z codziennością współczesnego życia miejskiego – była owocem kultu cywilizacji, zaś ideologia Orffa i jego współpracowników stała na antypodach tego kultu. „Muzyka elementarna” była ucieczką od świata współczesnego, wynikała z przeżycia ekspresjonistycznego buntu przeciw „społeczeństwu niewolników” i jego kulturze, dążyła do odradzenia w ludziach elementarnego poczucia wolności, miłości, przyjaźni – wartości utraconych przez uczestników cywilizacji miejskiej.

* * *

Właśnie w związku z ideą odzyskiwania wartości elementarnych warto rozważyć dojrzałą twórczość operową Orffa. Składają się na nią m.in. dwa głośnie dzieła: *Der Mond* („Księżyc”, 1938, wystawiona w 1939 r. w Monachium) i *Der Kluge* („Mądra”, 1942, wystawiona w 1943 roku we Frankfurcie nad Menem). Obie te opery nawiązują do treści baśni braci Grimm, zaś w warstwie

muzycznej – do rdzennie niemieckiego gatunku operowego z XVIII wieku, tzw. *Singspiel* („śpiewogra” – muzyczny utwór sceniczny z partiami recytowanymi). Opera *Der Mond*, zaopatrzona przez kompozytora w podtytuł „kleines Welttheater” („mały teatr świata”), stanowi świadomą realizację założeń teatru muzycznego Ferruccio Busoniego. Orff stosuje tu technikę zakłócania teatralnej iluzji, w prowadząc grę z operowymi konwencjami, lokując na scenie narratora i operując zniekształconymi cytatami muzycznymi (Verdi, Puccini, Strauss). Znawcy nazywają to dzieło „parodią operową”, wskazując na pewne podobieństwa z dziełami scenicznymi Bertolda Brechta (zwłaszcza *Operą za trzy grosze*). Libretto opowiada o kradzieży księżycy, którego części przebywają wśród ludzi dotąd, aż czterech starców wpada na pomysł zabrania ich do własnych grobów. Wtedy zjawia się z interwencją święty Piotr, umieszczając scalony cudownie księżyc z powrotem na niebie. Sięgnięcie po legendę chrześcijańską było wynikiem zainteresowań Orffa dawnymi mitami; dzieło pozbawione jest przesłania religijnego, aczkolwiek pomysł interwencji świętego można interpretować jako uznanie absolutnego boskiego porządku, panującego nad światem ludzkim.

Jednoaktowa *Der Kluge*, określona przez Orffa jako „opera baśniowa” (Märchenoper) stanowi opracowanie znanej bajki o królu, który obiecał mądrej dziewczynie z ludu ożenić się z nią i uwolnić z więzienia jej ojca, jeśli odpowie na trzy zagadki, a zmuszony do spełnienia obietnicy, jako że dziewczę na zagadki bez trudu odpowiedziało, staje się przedmiotem jej sprytnych manipulacji, prowadzących do ulepszenia rządów w królestwie. Znacomity polski krytyk muzyczny Karol Stromenger tak podsumował przesłanie dzieła (którego wysłuchał w radiu): „wiara – upadła! sprawiedliwość – dogorywa! panuje pycha, a prawda uciekła w dal! [...] panuje zawiść”. Muzyka jest w *Mądrej* środkiem stylizacji, który odrywa akcję od rzeczywistego świata – pewnie dlatego w 1943 roku w hitlerowskich Niemczech opera ta mogła zaistnieć na scenie.

I w *Mądrej* mamy, tak jak w operze *Der Mond*, elementy przekraczania tradycyjnej operowej konwencji. M.in. wprowadza Orff dodatkową narrację realizowaną przez komiczne postacie trzech włóczęgów.

W późniejszej twórczości jeszcze raz sięgnął Orff po inspirację ludową baśnią, pisząc w 1945 roku operę *Die Bernauerin*. Jest to umuzycznienie bawarskiej historii dworskiej, opowiadającej zawiłe dzieje średniowiecznego sporu między tamtejszymi książętami, w całości podane w tamtejszym dialekcie. Dzieło wystawiono w 1947 roku w Stuttgarcie.

* * *

Po wojnie nie wrócił już Orff do pisania oper baśniowych. Zajął się kontynuacją tego, co zapowiadały *Carmina burana*: stworzył typ „scenicznego oratorium”, opartej na kanonicznych tekstach starożytnych, m.in. greckiej tragedii i biblii chrześcijańskiej. Szereg tych dzieł rozpoczyna ukończona w 1948 roku *Antyгона* według Sofoklesa (wystawiona w Salzburgu w 1949 roku). Napisała została na olbrzymi skład wokalnie-instrumentalny: chór, solistów i orkiestrę, której trzon stanowi rozbudowany zespół perkusyjny (6 wykonawców). Partia muzyczna *Antyfony* została utworzona na wzór muzyki starogreckiej – synkretycznej chorei. Jak wiadomo, zabytki tej muzyki nie zachowały się, istniały jednak już z czasów Orffa bardziej lub mniej przekonujące rekonstrukcje, bazujące na systemie greckich skal muzycznych i stosowanych w starożytności modelach metrycznych poezji. Orff odtworzył grecką choreę konstruując pięć odmian partii wokalnych – od recytacji mówionej, poprzez mowę rytmizowaną i melorecytację, do śpiewu prostego i melizmatycznego. Pozostał przy właściwej sobie ostrej pulsacji rytmicznej, a jeśli chodzi o formę – trzymał się formy greckiej tragedii, stosując monolog, różne rodzaje dialogów (m.in. jednowersowe repliki oraz tzw. „potyczki słowne”) i oczywiście chóry.

Kontynuacją *Antyfony* były: *Oedipus der Tyrann* według Sofoklesa z 1958 roku oraz *Prometeusz* według Ajschylosa z 1966 roku. Wspólnie z *Antygoną* tworzą one tak zwany „tryptyk antyczny”, ściśle nawiązujący do zasad formalnych i poetyckich greckiej tragedii. Pod względem scenicznym stanowi on oryginalną realizację idei Gesamtkunstwerk („teatru totalnego”), zupełnie odrębną od ducha Wagnera czy Schönberga, gdyż uznając prymat słowa, które dociera do słuchacza w postaci sugestywnie rytmizowanej mowy lub śpiewu.

Orff kontynuował również w późniejszej twórczości typ oratorium scenicznego zapowiedziany przez *Carmina burana*. Do utworu tego dołączył dwa ogniwa kolejnego tryptyku. Były to: napisane w 1943 roku *Catulli carmina* oraz *Trionfo di Afrodite* z 1951 roku. Rezultatem zbliżenia się do tematyki legend chrześcijańskich podczas pracy nad operą *Der Mond* były singspiele: *Commedia de Christi Resurrectione* (śpiewogra na Wielkanoc, 1956) i *Ludus de nato Infante mirificus* (śpiewogra na Boże Narodzenie, 1960) oraz *De temporum fine commedia* z 1971 roku. O ile dwa pierwsze z wymienionych utworów lokują się ze swoją uporczywą diatonicznością i eksplozywnością brzmieniową, osiągniętą jak zwykle przez wykorzystanie „energetycznego” akompaniamentu perkusji, w pobliżu *Carmina burana*, o tyle *De temporum fine commedia* – ostatnie wielkie dzieło sceniczne Orffa – wkracza poniekąd w obcy dotąd dla kompozytora świat muzyki awangardowej. Widać to przede wszystkim w warstwie harmoniczej. Kompozytor szeroko stosuje chromatykę, a w kluczowej scenie oratorium (scenie Apokalipsy) sięga wręcz po atonalność. Brzmienie utworu nie jest już w tak dobitny sposób determinowane perkusyjnymi ostinatami, miast tego słyszemy pełne, klasyczne brzmienie orkiestry. Oryginalne jest przesłanie utworu: przy końcu świata zjawia się przed Bogiem szatan, kaja się za grzechy i zostaje wzięty do nieba.

Nie można powiedzieć, by twórczość sceniczna Orffa cieszyła się w Polsce wielkim uznaniem (poza filharmoniami, gdzie regularnie rozbrzmiewają *Carmina burana* w wersji estradowej). Wszakże dwie polskie sceny operowe zdobyły się na adaptacje sceniczne *Carmina burana*. Pierwsze polskie wykonanie sceniczne miało miejsce w Łodzi w 1963 roku, głośnie było przedstawienie poznańskie z 1987 roku (pod kierownictwem Jana Kulaszewicza jako kierownika muzycznego i Ryszarda Peryta jako reżysera). *Mądrą* wystawiła w roku 1958 Opera Śląska (pod kierownictwem artystycznym Włodzimierza Ormickiego, w reżyserii Józefa Wyszomirskiego) oraz w 1970 – Opera Poznańska (kierownikiem muzycznym był Mieczysław Nowakowski, reżyserował Sławomir Zerdzicki), zaś *Księżyc* zrealizowała w 1978 roku Opera Łódzka (kierownictwo muzyczne sprawował Bohdan Wodiczko, reżyserem był Conrad Drzewiecki).

CARMINA BURANA

Pełny tekst kantaty *Carmina burana* Carla Orffa w oryginale oraz w polskim przekładzie Mariana Piechala.

UKŁAD TEKSTU W III CZĘŚCIACH
Z PROLOGIEM I FINAŁEM /kompozytor/



FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

1. O Fortuna
2. Fortuna plango vulnera

I. PRIMO VERE

3. Veris leta facies
4. Omnia sol temperat
5. Ecce gratum

Uf dem anger

6. Tanz
7. Floret silva nobilis
8. Chrumer, gip die varwe mir
9. Reie
 - Swaz hie gat umbe
 - Chume, chum, geselle min
 - Swaz hie gat umbe
10. Were diu werlt alle min

II. IN TABERNA

11. Estuans interius
12. Olim lacus colueram,
13. Ego sum abbas
14. In taberna quando sumus

III. COUR D'AMOURS

15. Amor volat undique
16. Dies, nox et omnia
17. Stetit puella
18. Circa mea pectora
19. Si puer cum puellula
20. Veni, veni, venias
21. In truitina
22. Tempus es iocundum
23. Dulcissime

Blanziflor Et Helena

24. Ave formosissima

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

25. O Fortuna

FORTUNA WŁADCZYNI ŚWIATA

1. O Fortuno
2. Rany od Fortuny ciosów

I. WIOSNA

3. Znów świat się przyobłócił
4. Świat łagodzi słońce
5. Oto z dawna

Wśród Zieleni

6. Taniec
7. Las cały w ozdobie
8. Kramarzu, farb mi użyz
9. Koło Taneczne
 - Z tych tu dziewcząt
 - Pójdź, pójdź, miły mój
 - Z tych tu dziewcząt
10. Choćby świat u stóp mych legł

II. W GOSPODZIE

11. Kipiąc gorącą...
12. Niegdyś po stawie pływałem
13. Jestem przeorem nad Kukanią
14. Kiedy w gospodzie siedzimy

III. COUR D'AMOURS

15. Lata Amor skrzydlaty
16. Dzień, noc i wszystko
17. Stała dziewczyna
18. Tłumię w mej piersi
19. Gdy kawaler z podwiką
20. Chodźże, chodź, przybywaj!
21. Chwieją się na wadze serca
22. Nadszedł czas radości
23. Najśodszy!

Blanziflor i Helena

24. Chwała ci, najpiękniejszy

FORTUNA WŁADCZYNI ŚWIATA

25. O Fortuno

1. O Fortuna

/chorus/

O Fortuna
velut Luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria,
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

1. O Fortuno

/chór/

O Fortuno
niby Księżyc
nieustannie zmienna,
ciągle rośniesz
lub zanikasz
ciemna bądź promienna.
Życie podłe
wciąż kapryśnie
chłodzi nas lub grzeje,
niedostatek
lub bogactwo
jak lód w nim topnieje.

Kołem toczy
się Fortuna
zła i niezycziwa,
nasze szczęście
w swoich trybach
miażdży i rozrywa,
z twarzą szczerze
zasłoniętą
często u mnie gości,
by na kręgach
mego grzbietu
grać swe złośliwości.

Los zbawienia,
cnót zasługi
przeciw mnie są teraz,
w mej słabości
albo woli
wspierały mnie nieraz.
A więc zaraz
nie mieszkając
uderzajcie w struny
i użalcie
się nade mną,
ofiara Fortuny!

2. Fortune plango vulnera

/chorus/

Fortune plango vulnera
stillantibus ocellis
quod sua michi munera
subtrahit rebellis.
Verum est, quod legitur,
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
Occasio calvata.

In Fortune solio
sederam elatus,
prosperitatis vario
flore coronatus;
quicquid enim florui
felix et beatus,
nunc a summo corru
gloria privatus.

Fortune rota volvitur
descendo minoratus;
alter in altum tollitur;
nimis exaltatus
rex sedet in vertice
caveat ruinam!
nam sub axe legimus
Hecubam reginam.



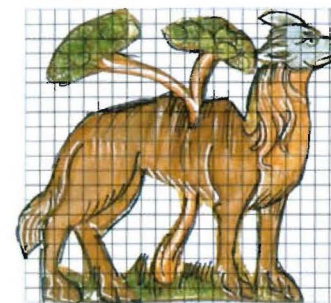
2. Rany od Fortuny ciosów

/chór/

Rany od Fortuny ciosów
opłakuję łzami
nigdy zresztą mnie nie psuła
skąpymi łaskami.
Wprawdzie mówię, że jej czoło
zdobią pukle złote,
lecz czas spod nich też obnaży
lysiny sromotę.

Na Fortuny złotym tronie
siedziałem wyniosły,
zdobny w wieniec powodzenia
z wszystkich darów wiosny.
Lecz choć stałem u zenitu
o swe szczęście wsparty,
nagle spadłem z wszystkich darów
do szczytu obdarty.

Obróciło się Fortuny
koło niezycziwe,
innego już po mnie wznosi
na szczyty zdradliwe,
król im wyżej nad tłum siedzie,
tym pewniejsza zguba,
gdyż na kole tym czytamy:
„Królowa Hekuba”.



I.

PRIMO VERE / WIOSNA

3. Veris leta facies

/chorus/

Veris leta facies
mundo propinatur,
hiemalis acies
victa iam fugatur,
in vestitu vario
Flora principatur,
nemorum dulcisono
que cantu celebratur.

Flore fusus gremio
Phebus novo more
risum dat, hac vario
iam stipate flore.
Zephyrus nectareo
spirans in odore.
Certatim pro bravo
curramus in amore.

Cytharizat cantico
dulcis Philomena,
flore rident vario
prata iam serena,
salit cetus avium
silve per amena,
chorus promit virgin
iam gaudia millena.

3. Znow świat się przyoblóki

/chór/

Znow świat się przyoblóki
w jasny uśmiech wiosny,
z pól śniegi i srogie
wiatry się wyniosły,
w barwnej szacie Flora
władzę już objęła,
lasy głoszą śpiewem
pochwałę jej dzieła.

Znowu w łonie Flory
Febus promienieje,
znowu Zefir lekki
zapachami wieje,
oddycha nektarem,
tonie w kwiecistości.
Biegnijmy, by zdobyć
nagrode miłości.

Filomena słodka
czaruje pieśniami.
Łąki aż się mieniają
barwnymi kwiatami.
Lasy ptaków pełne
śpiewem rozbrzmiewają,
dziewczęta ponętne
z radości płasają.

4. Omnia sol temperat

/solus/

Omnia sol temperat
purus et subtilis,
novo mundo reserat
faciem Aprilis,
ad amorem properat
animus herilis
et iocundis imperat
deus puerilis.

Rerum tanta novitas
in solemni vere
et veris auctoritas
jubet nos gaudere;
vias prebet solitas,
et in tuo vere
fides est et probitas
tuum retinere.

Ama me fideliter,
fide meam noto:
de corde totaliter
et ex mente tota
sum presentialiter
absens in remota,
quisquis amat taliter,
volvitur in rota.

4. Świat łagodzi słońce

/solo/

Świat łagodzi słońce,
światła siła żywa,
kwieciami swe oblicze
przed światem odkrywa,
miłość w sercach mężów
wre coraz goręcej,
wszystkim, co jest miłe,
władza bóg chłopięcy.

Taka to odnowa
w uroczystej wiosnie
żąda, byśmy żyli
mocno i radośnie -
oto drogowskazy
wzajemnej prawości:
wierzę w twoją wierność,
zawierz mej wierności!

Kochaj mnie uczciwie,
spójrz w uczciwość moją:
z serca mego płynie,
jest wiary ostoja,
przy tobie, choć z dala,
zawsze wiary gołąb,
wpleciony w twą miłość
jak w Fortuny koło.

5. Ecce gratum

/chorus/

Ecce gratum
et optatum
Ver reducit gaudia,
purpuratum
florete pratum,
Sol serenat omnia.
Iamiam cedant tristia!
Estas redit,
nunc recedit
Hyemis sevitia.

Iam liquescit
et decrescit
grando, nix et cetera;
bruma fugit,
et iam sugit
Ver Estatis ubera;
illi mens est misera,
qui nec vivit,
nec lascivit
sub Estatis dextera.

Gloriantur
et letantur
in melle dulcedinis,
qui conantur,
ut utantur
premio Cupidinis:
simus jussu Cypridis
gloriantes
et letantes
pares esse Paradis.

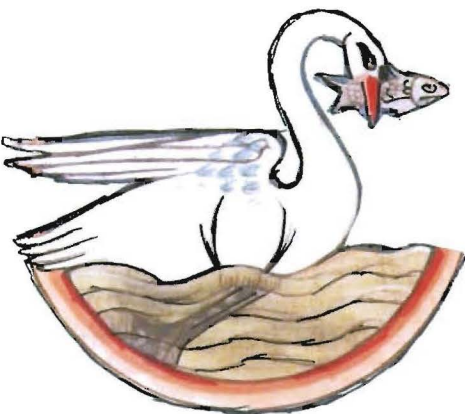
5. Oto z dawna

/chór/

Oto z dawna
upragniona
wraca radość wiosny,
purpurowa
kwitnie łąka,
słońca hymn radosny
smutku mgły rozprasza,
idzie lato,
resztki zimy
ze świata wypłasza.

Śnieg topnieje,
mróz ucieka
gdzieś na koniec świata,
pierzcha zima,
a zaś wiosna
już ssie piersi lata;
o, pozwólmy szlochać
tym, co wioną
nie potrafią
nie potrafią
cieszyć się i kochać.

Dostępują
słodkich miódów
że aż leci ślina
ci, co chętnie
korzystają
z nagród Kupidyna.
Według słodkiej rady
pani Wenus
każdy gotów
iść w Parysa ślady.



UF DEM ANGER

6. Tanz

7. Floret silva nobilis

/chorus/

Floret silva nobilis
floribus et foliis.

Ubi est antiquus
meus amicus?
Hinc equitavit,
eia, quis me amabit?

/chorus/

Floret silva undique,
nah min gesellen ist mir we.

Gruonet der walt allenthalben,
wa ist min geselle alse lange?
Der ist geriten hinnen,
o wi, wer sol mich minnen?

WŚRÓD ZIELENI

6. Taniec

7. Las cały w ozdobie

/chór/

Las cały w ozdobie
kwiatów i zieleni.

/mały chór/

Gdzieś jest przyjacielu?
Szukam ciebie wszędzie.
Odjechał na koniu,
któż kochał mnie będzie?

/chór/

Cały las w zieleni,
a ja tęsknię za nim.

/mały chór/

Las cały w zieleni,
ja go szukam wszędzie.
Odjechał na koniu,
któż mnie kochał będzie?

8. Chramer, gip die varwe mir

/supraton, chorus/

Chramer, gip die varwe mir,
die min wengel roete,
damit ich die jungen man
an ir dank der minnenliebe
noete.
Seht mich an,
jungen man,
lat mich iu gevallen!

Minnet, tugentliche man,
minnecliche frouwen,
minne tuot iu hoch gemout
unde lat iuch in hohen eren
schouwen!
Seht mich an
jungen man,
lat mich iu gevallen!

Wol dir, werit, daz du bist
also freudenriche!
ich will dir sin undertan
durch din liebe immer
sicherliche.
Seht mich an,
jungen man,
lat mich iu gevallen!

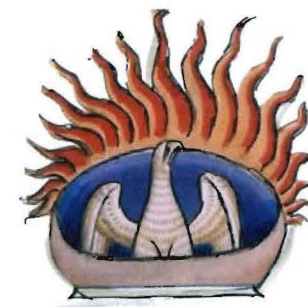
8. Kramarzu, farb mi užycz

/sopran, chór/

Kramarzu, farb mi užycz
do twarzy malowania,
bym mogła pięknych
chłopców
nakłonić do kochania.
Spójrzcie młodzi,
czas nadchodzi,
aby mnie podziwiać!

Kochajcie, cni mężowie,
kochajcie miłe panie,
bo nic szlachetniejszego
nad szczere miłowanie!
Spójrzcie młodzi,
czas nadchodzi,
aby mnie podziwiać!

Cześć i chwiała ci,
świecie,
żeś tak pełen radości!
Chcę być twoją czcicielką,
godną twej życzliwości.
Spójrzcie młodzi,
czas nadchodzi,
aby mnie podziwiać!



9. Reie

Swaz hie gat umbe

/chorus/

Swaz hie gat umbe,
daz sint alles megede,
die wellent an man
allen disen sumer gan!

Chume, chum, geselle min

/chorus/

Chume, chum, geselle min,
ih enbite harte din,
ih enbite harte din,
chume, chum, geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,
chum un mache mich gesunt,
chum un mache mich gesunt,
suzer rosenvarwer munt

Swaz hie gat umbe

/chorus/

Swaz hie gat umbe,
daz sint alles megede,
die wellent an man
allen disen sumer gan!

10. Were diu werlt alle min

/chorus/

Were diu werlt alle min
von deme mere unze
an den Rin
des wolt ih mih darben,
daz diu chunegin
von Engellant
lege an minen armen.

9. Koło Taneczne

Z tych tu dziewcząt

/chorus/

Z tych tu dziewcząt,
które tańczą
kolistego węża,
każda pragnie tego lata
mieć swojego męża.

Pójdź, pójdź, miły mój

/chorus/

Pójdź, pójdź, miły mój
dawno już na ciebie czekam,
dawno już na ciebie czekam,
pójdź, pójdź, miły mój!

O różowe, słodkie usta,
chodźcie i uzdrowcie mnie,
chodźcie i uzdrowcie mnie,
o różowe, słodkie usta!

Z tych tu dziewcząt

/chorus/

Z tych tu dziewcząt,
które tańczą
kolistego węża,
każda pragnie tego lata
mieć swojego męża.

10. Choćby świat u stóp mych legł

/chór/

Choćby świat u stóp mych legł
od Renu po morza brzeg,
oddałbym go, gdyby ona,
królowa Anglii, zechciała
paść w me ramiona.

II.

IN TABERNA / W GOSPODZIE

11. Estuans interius

/barytonos solus/

Estuans interius
ira vehementi
in amaritudine
loquor mee menti:
factus de materia,
cinis elementi
similis sum folio,
de quo ludunt venti.

Cum sit enim proprium
viro sapienti
supra petram ponere
sedem fundamenti,
stultus ego comparor
fluvio labenti,
sub eodem tramite
nunquam permanenti.

Feror ego veluti
sine nauta navis,
ut per vias aeris
vaga fertur avis;
non me tenent vincula,
non me tenet clavis,
quero mihi similes
et adiungor pravis.

Mihi cordis gravitas
res videtur gravis;
iocis est amabilis
dulciorque favis;
quicquid Venus imperat,
labor est suavis,
que nunquam in cordibus
habitat ignavis.

Via lata gradior
more iuventutis
implicor et vitiis
immemor virtutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis,
mortuus in anima
curam gero cutis.

11. Kipiąc gorąca...

/baryton solus/

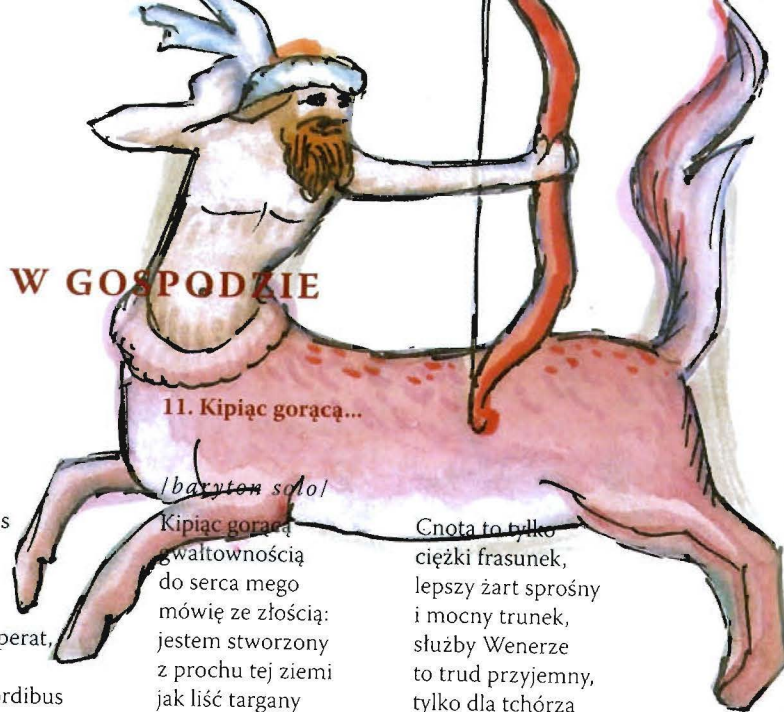
Kipiąc gorącą
gwałtownością
do serca mego
mówię ze złością:
jestem stworzony
z prochu tej ziemi
jak liść targany
wichrami ziemi.

Cnota to tylko
ciężki frasunek,
lepszy żart sprośny
i mocny trunek,
służby Wenerze
to trud przyjemny,
tylko dla tchórze
zawsze daremny.

Jeżeli mędrzec
ku własnej chwale
gmach swoich myśli
stawia na skale,
to, ach, głupiec,
jestem ja rzeka,
która tą skałę
mija z daleka.

Wzdyma mi piersi
młoda ochota,
w spółce z występkiem
mierzi mnie cnota,
chcę grzeszyć ciałem,
furda zbawienie,
w rozkoszy stracić
ostatnie tchnienie.

Płynę po fali,
jak łódź bez wiosła,
jak ptak, którego
burza poniosła,
nie ma przede mną
żadnej przystani,
ląduję w gronie
zbirów i drani.



12. Olim lacus colueram, */Cignus ustus cantat/*

/tenor solus/

Olim lacus colueram,
olim pulcher extiteram,
dum cignus ego fueram.

Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

/tenor solus/

Girat, regirat garcifer;
me rogus urit fortiter;
propinat me nunc dapifer,

Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

/tenor solus/

Nunc in scutella iaceo,
et volitare nequeo
dentes frendentes video:

Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

12. Niegdyś po stawie pływałem */Śpiewa łabędź na różnie/*

/tenor solo/

Niegdyś po stawie
pływałem,
wdzięk mój w wodzie
ogładałem,
gdy postać łabędzia
miałem.

/chór męski/

Ach, los marny
mnie na czarny
kolor przemalowa!

/tenor solo/

Na różnie mnie obracają,
ogniem żywym
przypiekają,
potem do stołu podają.

/chór męski/

Ach, los marny
mnie na czarny
kolor przemalowa!

/tenor solo/

Na półmisku leżę stęgły,
pływać w sosie nie ma
kędy,
w koło wyszczerzone
zęby.

/chór męski/

Ach, los marny
mnie na czarny
kolor przemalowa!

13. Ego sum abbas

/chorus/

Ego sum abbas
Cucaniensis
et consilium meum
est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas
mea est,
et qui mane me quesierit
in taberna,
post vesperam nudus
egredietur,
et sic denudatus veste
clamabit:

/barytonos, chorus/

Wafna, wafna!
Quid fecisti
sors turpassi?
Nostre vite gaudia
abstulisti omnia!

13. Jestem przeorem nad Kukanią

/chór/

Jestem przeorem
nad Kukanią
i radzę właśnie z całą
pijacką kompanią
o mej przychylności
dla grających w kości
i że kto rano odwiedza
mnie w gospodzie,
ten z niej wychodzi
po słońca zachodzie,
a wychodząc wrzeszczy:

/baryton i męski chór/

Wafne, wafne!
Coś uczynił z nami,
zgrają obrzydliwą?
Odebrałeś wszystkim
radość żywą!



14. In taberna quando sumus

/chorus/

In taberna quando sumus
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.
Quid agatur in taberna
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus ut queratur,
si quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
quidam indiscrete vivunt.
Sed in ludo qui morantur,
ex his quidam denudantur
quidam ibi vestiuntur,
quidam saccis induuntur.
Ibi nullus timet mortem
sed pro Baccho mittunt sortem.

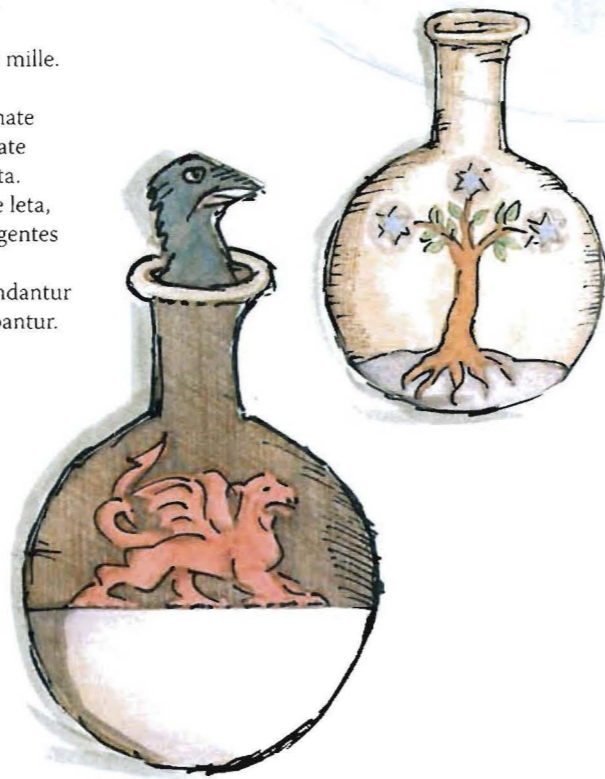
Primo pro nummata vini,
ex hac bibunt libertini;
semel bibunt pro captivis,
post hec bibunt ter pro vivis,
quater pro Christianis cunctis
quinq̄ues pro fidelibus defunctis,
sexies pro sororibus vanis,
septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus perversis,
nonies pro monachis dispersis,
decies pro navigantibus
undecies pro discordantiibus,
duodecies pro penitentibus,
tredecies pro iter agentibus.
Tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magnus.

Bibit pauper et egrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

Parum sexcente nummate
durant, cum immoderate
bibunt omnes sine meta.
Quamvis bibant mente leta,
sic nos rodunt omnes gentes
et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt confundantur
et cum iustis non scribantur.



14. Kiedy w gospodzie siedzimy

/chór/

Kiedy w gospodzie siedzimy,
o zmarłych nie rozmawiamy,
lecz do gier się sposobimy
i do dziewcząt zabieramy.
Co się może dziać w gospodzie,
jeśli wino ciurkiem płynie,
kto ciekawy jest w narodzie,
niech przysłucha się nowinie.

Jedni piją, drudzy wyją,
inni czkając w karty grają.
Łachmany brud ciał ich kryją,
jedni drugich okradają,
nawzajem się często biją,
rany w worki owijają,
nóż w zanadru nieraz kryją,
śmierci się nie obawiają.

Kto przegra za wszystkich płaci,
i wszyscy piją i jedzą,
raz piją za swoich braci,
dwa za tych, co w ciupie siedzą,
trzy razy za tych, co żyją,
cztery za biedne cygaństwo,
pięć za tych, co w ziemi gniją,
sześć razy za chrześcijaństwo.

Siedem za klan przemytników,
osiem za siostry upadłe,
dziewięć za cech rozbójników,
dziesięć za wdowy bezradne,
jedenaście za żołnierzy,
dwanaście za zdrowie staruch,
za królów i za papieży
piją wszyscy bez umiaru.

Pije kmiotek, pije lekarz,
pije rycerz, pije hycel,
pije sędzia, pije piekarz,
pije przeor, pije szpicel,
pije żebrak, pije bogacz,
pije głupia, pije mądra,
pije kleryk, pije rogacz,
pije szachraj, pije flądra.

Pije kuzyn, pije szwagier,
pije mniszka, pije mamka,
pije murarz, pije błagier,
pije Józka, pije Franka,
pije dziadek, pije babka,
piją wnuki, piją brzdące,
pije ojciec, pije matka,
piją setki i tysiące.

Kraj marnieje, młodź dziczeje,
gdy bez miary wszyscy chłają,
cały świat już z nas się śmieje,
już nas palcem wytykają.
Lecz tych, wobec nas zelżywych,
co po świecie z plotką krążą,
wymarzą z ksiąg sprawiedliwych
i w głąb piekła ich pogrążą.



III.

COUR D'AMOURS



15. Amor volat undique

/chorus puerilis/
Amor volat undique,
captus est libidine.
Iuvenes, iuencule
coniunguntur merito.

/supraton solus/
Siqua sine socio,
caret omni gaudio,
tenet noctis infima
sub intimo
cordis in custodia

/chorus puerilis/
fit res amarissima.

15. Lata Amor skrzydlaty

/chór chłopców/
Lata Amor skrzydlaty,
zrywa więzy i pęta.
Spotykają się ze sobą
chłopcy i dziewczęta.

/sopran solo/
Jeśli któraś z dziewcząt
nie ma przyjaciela,
w jej sercu
noc panuje,
radości upragnionej

/chór chłopców/
darmo upatruje.

16. Dies, nox et omnia

/barytonos solus/
Dies, nox et omnia
michi sunt contraria;
virginum colloquia
me fay planszer,
oy suvenz suspirer,
plu me fay temer.

O sodales, ludite,
vos qui scitis dicite
michi mesto parcite,
grand ey dolur,
attamen consulite
per voster honur.

Tua pulchra facies
me fay planszer milies,
pectus habet glacies.
A remender
statim vivus fierem
per un baser.

16. Dzień, noc i wszystko

/baryton solo/
Dzień, noc i wszystko
jest przeciw mnie,
szepc dziewcząt słyszę
jakby we śnie,
wzdycham i sptywa
z ócz iza po łzie.

O przyjaciele,
przykry wasz żart,
nie odkrywajcie
przede mną kart,
proszę, udzielcie
mi waszych rad!

Twe lico łez mi
wyciska zdrój,
serce twe z lodu,
o Boże mój,
do życia wróci mnie
całus twój.



17. Stetit puella

/supraton solus/
Stetit puella
rufa tunica;
si quis eam tetigit,
tunica crepuit.
Eia.

Stetit puella
tamquam rosula;
facie splenduit,
os eius fioruit.
Eia.

17. Stała dziewczyna

/sopran solo/
Stała dziewczyna
w czerwonej sukience,
pod bluzką się rusza
coś bardzo dziewczęce.
Oho!

Stała dziewczyna
jak świeża różyczka,
twarz jej rozjaśniona,
na ustach barwiczka.
Oho!

19. Si puer cum puellula

/tenor, bassus/
Si puer cum puellula
moraretur in cellula,
felix coniunctio.
Amore suscrescente
pariter e medio
avulso procul tedio,
fit ludus ineffabilis
membris, lacertis, labii

20. Veni, veni, venias

/chorus duplex/
Veni, veni, venias,
ne me mori facias,
hyrca, nazaza,
trillirivos...

Pulchra tibi facies
oculorum acies,
capillorum series,
o quam clara species!

Rosa rubicundior,
lilio candidior
omnibus formosior,
semper in te glorior!

21. In truitina

/supraton solus/
In truitina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.
Sed eligo quod video,
collum iugum prebeo,
ad iugum tamen suave
transeo.

19. Gdy kawaler z podwiką

/tenor, bas/
Gdy kawaler z podwiką
znajdą się w pokoiku,
w szczęśliwej samotności -
wtedy w nagłej czułości
wyzbyci wstydlivosti
zaczynają miłosny targ,
grę rozkoszną swych kolan,
swych ramion i warg.

20. Chodźże, chodź, przybywaj!

/podwójny chór/
Chodźże, chodź, przybywaj,
nie daj mi umierać,
masz mnie, bierz... że... żywaj,
aj, ła mi, ma mie rać...

Piękne twoje oczy,
coż im zdoła sprostać,
piękne włosów sploty,
piękna cała postać.

Czerwieńsza od róży
i od lilii bielsza,
ze wszystkich na świecie
piękność najpiękniejsza!

21. Chwiej się na wadze serca

/sopran solo/
Chwiej się na wadze serca
wstydlivosc i požądanie.
Lecz wybieram to co widzę,
wchodzę na stos jak skazaniec.
Konam w ogniu požądania,
bowiem słodkie to kochanie.

22. Tempus es iocundum

*/supraton, barytonos,
chorus puerilis/*

Tempus es iocundum,
o virgines,
modo congaudete
vos iuvenes.

Oh, oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

Mea me confortat
promissio,
mea me deportat
negatio.

Oh, oh, oh
totus floreo
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

Tempore brumali
vir patiens,
animo vernali
lascivians.

Oh, oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

Mea mecum ludit
virginitas,
mea me detrudit
simplicitas.

Oh, oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

Veni, domicella,
cum gaudio,
veni, veni, pulchra,
iam pereo.

Oh, oh, oh,
totus floreo,
iam amore virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

23. Dulcissime

/supraton solus/

Dulcissime,
totam tibi subdo me!

22. Nadszedł czas radości

*/sopran, baryton,
chór chłopców/*

Nadszedł czas radości
dziewczęcej,
radujcie się z nami,
młodzieńcy!

Oh, oh, oh,
wszystko rozkwita,
wszystko płonie
w miłości lubej,
w tej miłości, co wiedzie
do zguby.

Odważna mnie czule
namawia,
pogardza mną, kiedy
się wzbraniam.

Oh, oh, oh,
wszystko rozkwita,
wszystko płonie
w miłości lubej,
w tej miłości, co wiedzie
do zguby.

Mąż jest podczas zimy
niemrawy,
lecz z powiewem wiosny
znów żwawy.

Oh, oh, oh,
wszystko rozkwita,
wszystko płonie
w miłości lubej,
w tej miłości, co wiedzie
do zguby.

Kusi mnie, bo jestem
dziewica,
obraża, zem głupia
pannica.

Oh, oh, oh,
wszystko rozkwita,
wszystko płonie
w miłości lubej,
w tej miłości, co wiedzie
do zguby.

Przyjdź, niech nas ogarną
płomienie,
przyjdź, przyjdź, bo się w popiół
zamienię.

Oh, oh, oh,
wszystko rozkwita,
wszystko płonie
w miłości lubej,
w tej miłości, co wiedzie
do zguby.

23. Najśłodszy!

/sopran solo/

Najśłodszy, chcę,
abyś sobą nakrył mnie.



BLANZIFLOR ET HELENA

24. Ave formosissima

/tous/

Ave formosissima,
gemma pretiosa,
ave decus virginum,
virgo gloriosa,
ave mundi luminar,
ave mundi rosa,
Blanziflor et Helena,
Venus generosa!

BLANZIFLOR I HELENA

24. Chwała ci, najpiękniejszy

/wszyscy/

Chwała ci, najpiękniejszy
dziewictwa klejnocie,
chwała ci, perło niewiast
jaśniejących w nocie,
chwała ci, światło świata,
różo wybujała,
Blanziflor i Helena,
Wenero wspaniała!



25. O Fortuna

/chorus/

O Fortuna
velut Luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria,
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

25. O Fortuno

/chór/

O Fortuno
niby Księżyc
nieustannie zmienna,
ciągle rośniesz
lub zanikasz
ciemna lub promienna.
Życie podłe
wciąż kapryśnie
chłodzi nas lub grzeje,
niedostatek
lub bogactwo
jak lód w nim topnieje.

Kołem toczy
się Fortuna
zła i nieżyczliwa,
nasze szczęście
w swoich trybach
miażdży i rozrywa,
z twarzą szczególnie
zasłoniętą
często u mnie gości,
by na kręgach
mego grzbietu
grać swe złośliwości.

Los zbawienia,
cnót zaśluga
przeciw mnie są teraz,
w mej słabości
albo woli
wspierały mnie nieraz.
A więc zaraz
nie mieszkając
uderzajcie w struny
i użalcie
się nade mną,
ofiarą Fortuny!

PATRONAT MEDIALNY:



PARTNERZY:



empik



twoja muza



mójBytom.pl
Lokalny portal informacyjny klikasz i wiesz!



ŻYCIE BYTOMSKIE

RYNEK nr 7

ultramaryna

Redakcja, wybór materiałów i opracowanie: **TADEUSZ KIJONKA**

Skład, łamanie, przygotowanie: **Studio Projektowe PLAKAT** / 032 763 36 63

Druk: **Drukarnia UDZIAŁOWIEC** / 034 328 52 56

Wydawca: **OPERA ŚLĄSKA**, ul. Moniuszki 21/23, 41-902 BYTOM, www.opera-slaska.pl

Na okładce plakat premierowy: **Studio Projektowe PLAKAT**

Zdjęcia: **Archiwum OPERY ŚLĄSKIEJ**

W programie wykorzystano także projekty kostiumów **Małgorzaty SŁONIOWSKIEJ**
i dekoracji **Radka DĘBNIKA**

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



PROJEKT DEKORACJI

CARL ORFF

KANTATA SCENICZNA

CARMINA BURANA



OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU