

BENJAMIN BRITTEN



THE PRODIGAL SON

Gdy jasne słońce wzeszło
Błagajmy Boga z pokorą,
By dzisiaj nasze uczynki
Od zła uchronił swą łaską.

Niech On powściągnie nasz język
Od zgiełku, sporów i waśni,
Niech nasze oczy ostoni,
By nie chłonęły marności.

Niech czystość w sercach zamieszka
I nas zachowa od złości,
Roztropny umiar w pokarmie
Niech pychę ciała poskromi.

Więc zachowajmy niewinność,
By sławić Boga z weselem,
Gdy dzień się zbliży do kresu
I wróci noc nieuchronna.

Z księgi Liturgii godzin, t. III, s. 746.

ces, Ut in di-urnis ácti-bus, Nos sérvet a no-cén-ti-bus,

Tryptyk misteryjny Benjamina Brittena

Curlew River

First Parable op. 71

The Burning Fiery Furnace

Second Parable op. 77

The Prodigal Son

Third Parable op. 81



Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Dyrektor: Władysław Radomski
Zastępca dyrektora ds. artystycznych: Maciej Jabłoński

Atelier Sceny Muzycznej

Kierownik artystyczny: prof. Michał Bristiger

Benjamin Britten

THE PRODIGAL SON

SYN MARNOTRAWNY

**Third Parable For Church Performance
op. 81**

Libretto: William Plomer

**Pierwsze wykonanie w Polsce
29 stycznia 1994 roku**

Przypowieść o synu marnotrawnym

I rzekł:

„Pewien człowiek miał dwóch synów.

I rzekł młodszy z nich ojcu:

»Ojcze, daj mi część majątności,
która na mnie przypada«.

I rozdzielił im majątność.

A po niewielu dniach

Młodszy syn, zabrawszy wszystko,

Odjechał w daleką krainę

I tam roztrwonił majątność swoją,

Żyjąc rozpustnie.

A gdy wszystko stracił,

Nastał głód wielki w owej krainie,

A on sam zaczął biedować.

I poszedł, i przyjął służbę

U jednego z mieszkańców tej ziemi,

A ten posłał go na swoje pole

Dla wypasu wieprzów.

Rad byłby napętnić swój brzuch

Pożywieniem wieprzów,

Łupinami,

Ale nikt mu nie dawał.

A wszedłszy w siebie,

Rzekł:

»Jakże wielu najemników

Ma chleba pod dostatkiem

W domu ojca mego,

A ja tu głodem przymieram.

Wstanę i pójdę do mojego ojca.

I powiem mu:

– Ojcze,

Zgrzeszyłem przeciw niebu

I przed obliczem twoim,

Nie jestem już godny zwać się synem twoim,

Uczyń mnie na podobieństwo

Jednego z twoich najemników«.





Powstał więc i poszedł,
A gdy jeszcze był daleko,
Ujrzał go ojciec
I wzruszył się miłosierdziem,
A podbiegłszy
Rzucił mu się na szyję
I ucałował go.

I rzekł mu syn:
»Ojcze,
Zgrzeszyłem przeciw niebu
I przed twoim obliczem,
Nie jestem już godny zwać się synem twoim«.

Ale ojciec rzekł do sług swoich:
»Przynieście natychmiast najpiękniejszą szatę,
A odziejcie go,
A włóżcie mu pierścień na jego palec,
A sandały na nogi.
Przyprowadźcie i zabijcie tłuste ciele,
A jedźmy i weselmy się,

Albowiem ten syn mój umarł był,
A ożył,
Zaginął był,
A odnalazł się!«

I poczęli się weselić.

A starszy syn przebywał na polu.
A gdy idąc zbliżał się do domu,
Usłyszał muzykę i taniec.
Wtedy przywołał do siebie jednego ze sług
I spytał go, co to ma znaczyć.
A on mu odpowiedział:
»Brat twój powrócił, więc ojciec twój
– Ponieważ go zdrowego odzyskał –
Kazał zabić tłustego cielaka«.

Na to rozgniewał się
I nie chciał wejść *do domu*.
A wtedy ojciec jego wyszedłszy
Począł go namawiać...
Lecz on odpowiadając
Rzekł swojemu ojcu:
»Spójrz!
Tyle lat ci służę
I nigdy nie wykroczyłem
Przeciw twoim rozkazom.
Ty jednak nigdy nie dałeś mi koźlęcia,
Bym się weselił z moimi przyjaciółmi.
A zaledwie wrócił twój syn,
Który z nierządnicami zmarnotrawił twe mienie,
Natychmiast kazałeś zabić tłustego cielaka!«

A ojciec mu odpowiedział:
Dziecko, ty zawsze jesteś ze mną
I wszystko, co moje, jest twoją własnością.
Trzeba było jednak weselić się i świętować,
Skoro brat twój umarł był,
A ożył,
Zaginął był,
A odnalazł się«”.

*Pismo Święte Nowego Testamentu. Ewangelia według Świętego
Łukasza, przełożył z greckiego Roman Brandstaetter.
Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1982.*

Realizatorzy:

Kierownictwo muzyczne

Antoni Gref

Reżyseria

Małgorzata Dziewulska

Konsultacja i współpraca

prof. Michał Bristiger

Scenografia

Jadwiga Maria Jarosiewicz

Ruch sceniczny

Ewa Wycichowska

Konsultacja językowa

Janusz Semrau

Asystent reżysera

Wiesław Bednarek

Przygotowanie solistów chóru chłopięcego

Wojciech A. Krolopp

Przygotowanie solistów

Katarzyna Kędzierska, Rajmund Nowicki

Kierownik techniczny

Jacek Wenzel

Koordinacja pracy artystycznej

Krystyna Różańska

Inspicjent

Danuta Kaźmierska

Osoby:

Przypowieść przedstawiana jest przez zgromadzenie zakonne

Abbot (Przeor):

Tempter (Kusiciel)

Aleksander Burandt

Brothers (Bracia):

Father (Ojciec)

**Marian Kępczyński
Piotr Liszkowski**

Elder Son (Starszy syn)

**Jerzy Fechner
Krzysztof Szaniecki**

Younger Son (Młodszy syn)

Błażej Grek

Chorus of Servants, Beggars, Parasites

(Chór służących, nicponi i żebraków):

Piotr Chmiel

Włodzimierz Kalemba

Wiesław Bednarek

Klaudiusz Kapłon

Marek Moździerz

Marek Dynowski

Jan Mantaj

Andrzej Ogórkiewicz

Younger Brothers and Distant Voices

(Młodzi bracia i odległe głosy)

członkowie Poznańskiego Chóru Chłopięcego

Lay Brothers - Instrumentaliści:

Jerzy Pelc, flet

Leszek Kubiak, trąbka

Witold Habdas, waltornia

Aleksander Rybkowski, altówka

Ryszard Kaczanowski, kontrabas

Hanna Petruk, harfa

Aleksander Gref, organy

Henryk Dycha, perkusja

Spektakl zrealizowano dzięki pomocy

The British Council oraz Faber Music LTD

Antoni Gref

Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu w klasie fagotu, a także kompozycji (w klasie prof. A. Koszewskiego) i dyrygentury (pod kierunkiem prof. S. Stuligrosza) - przygotowana przezeń w ramach koncertu dyplomowego opera Benjamina Brittena *Sen nocy letniej* weszła do repertuaru Opery Poznańskiej.

Z poznańskim Teatrem Wielkim związany od 1973 roku - początkowo jako fagocista, później asystent dyrygenta, kierownik wokalny, kierownik orkiestry i dyrygent. Wśród zrealizowanych pod jego kierownictwem spektakli są m.in. *Ślepcy* Jana Astriaba, *Viva la Mamma* Gaetano Donizettiego (Teatr Wielki w Poznaniu), *Hrabina* Stanisława Moniuszki, *My Fair Lady* Frederica Loewego (Opera Nova w Bydgoszczy). Poza przedstawieniami operowymi prowadzi koncerty symfoniczne w wielu miastach Polski oraz we Włoszech, Belgii, Szwajcarii, RFN, Francji, Finlandii i in.

Ważnym nurtem działalności artysty jest kompozycja. Pisze utwory instrumentalne, wokalne, muzykę teatralną i filmową. Wiele z jego kompozycji zostało wykonanych na festiwalach muzycznych oraz zarejestrowanych w nagraniach radiowych i telewizyjnych, wiele ukazało się drukiem.

A. Gref zajmuje się pedagogiką, w latach 1989-93 pełnił funkcję dziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu



Małgorzata Dziewulska

Ukończyła studia filozoficzne na Uniwersytecie Warszawskim oraz reżyserię w warszawskiej PWST.

W latach 1970-1974 prowadziła założone wraz z grupą absolwentów szkoły teatralnej Puławskie Studio Teatralne.

Współpracowała z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Reżyserowała w teatrach operowych. Od roku 1984 działa w Atelier Sceny Muzycznej poświęconym kameralnym formom scenicznym (wokalnoinstrumentalnym) epoki baroku oraz XX wieku.



W latach 1980-1989 była wykładowcą w Zakładzie Teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Pisała o teatrze i operze w *Życiu Muzycznym*, *Dialogu*, *Teatrze*, *Res Publice*. W roku 1984 opublikowała książkę o polskim teatrze lat siedemdziesiątych pt. *Teatr zdradzonego przymierza*.

Jest członkiem zespołu redakcyjnego miesięcznika *Res Publica* oraz doradcą literackim Starego Teatru w Krakowie.

Jadwiga Maria Jarosiewicz

Malarka i scenograf; ukończyła Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie otrzymując dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Czesława Rzepińskiego. Absolwentka Podyplomowego Studium Scenografii przy ASP w Krakowie pod kierunkiem Andrzeja Majeńskiego. W zakresie scenografii interesuje ją przede wszystkim teatr operowy. Do chwili obecnej ma w dorobku około 50 prac scenograficznych, m.in. *Wolny strzelec* Webera (Opera Krakowska, 1975), *Paria* Moniuszki (Teatr Wielki w Warszawie, 1980), *Fidelio* Beethovena (Teatr Wielki w Łodzi, 1982), *Norma* Belliniego (Teatr Wielki w Łodzi, 1983), *Walkiria* Wagnera (Teatr Wielki w Łodzi, 1984).



Ewa Wycichowska

Tancerka, choreograf, pedagog. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (1968), stypendystka L'Academie Internationale de la Dance w Paryżu, Nederlands Dans Theater Jiri'ego Kyliana oraz w Wielkiej Brytanii. Od ukończenia Szkoły związana z Teatrem Wielkim w Łodzi. W 1988 r. objęła funkcję Dyrektora Naczelnego i Artystycznego Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego.

Kreowała główne partie w wielkich pozycjach repertuarowych baletu klasycznego, charakterystycznego i nowoczesnego (m.in. *Romeo i Julia*, *Córka źle strzeżona*, *Królowna Śnieżka*, *Gajane*, *Copelia*, *Ognisty ptak*, *Giselle*). Tańczyła w całej niemal Europie, reprezentowała Polskę na festiwalach baletowych w Peru, Kanadzie, Grecji i Mongolii.

Jako choreograf zadebiutowała w 1980 r. utworem *Głos kobiety z nieznannej poetki* – od tego czasu zrealizowała wiele pozycji choreograficznych.

Andrzej Tuchowski

The Prodigal Son Benjamin Brittena

Jesienią 1955, po serii recitali w Szwajcarii i Belgii, Britten wraz z Pearsem¹ udali się w czteromiesięczne tournée na Daleki Wschód przez Austrię, Turcję, Singapur. Odwiedzili wówczas Indie, Cejlon, Hongkong, Indonezję i Japonię, odbywając część podróży w towarzystwie jednego z arystokratycznych patronów Festiwalu w Aldeburgh – księcia Ludwika Heskigo. Była to niezwykła podróż: występy artystyczne przeplatano długimi wycieczkami pozostawiając dużo czasu na zwiedzanie, na poznawanie specyfiki życia i sztuki Dalekiego Wschodu.

Boże Narodzenie 1955 r. spędził Britten w Indiach. Ogromne wrażenie wywarł na nim niezwykły spokój krajowców – a zwłaszcza: *sposób, w jaki potrafią siedzieć na piętach nie czyniąc niczegokolwiek godzinami, jakże chciałbym to umieć!*

Po koncertach na Jawie trasa podróży wiodła na Bali, wyspę, gdzie *muzyka jest taką samą częścią ogólnej atmosfery jak palmy, korzenne wonie i czarujący, mili krajowcy.*

Tu po raz pierwszy zetknął się Britten z gamelanem. Pełen entuzjazmu pisał do Imogen Holst²: *Ta muzyka jest fantastycznie bogata – melodycznie, rytmicznie, fakturalnie (jakaż tu instrumentacja!), a ponad wszystko pod względem formalnym... Zaczynam wreszcie chwycić zasady owej techniki ale jest ona prawie tak skomplikowana, jak Schönbergowska... Przymińmy, iż podobnie entuzjastyczne wypowiedzi dotyczące gamelanu i owej naturalności jego uprawiania przez krajowców wyszły ponad pół wieku wcześniej spod pióra Claude Debussy'ego. Podobnie jak Debussy, zapragnął Britten dokonać syntezy – adaptować niektóre elementy technik dalekowschodnich na grunt muzycznej tradycji Zachodu.*

Najsilniejszych wrażeń i impulsów twórczych dostarczył ostatni etap podróży – Japonia. W czasie pobytu w Tokio Britten, Pears i para książęca mieli możliwość obejrzenia XV-wiecznej sztuki japońskiego teatru Nô *Rzeka Sumisa*. Przedstawienie zafascynowało Brittena. Odbywało się ono bez rutynowej oprawy teatru europejskiego – dekorację stanowił jedynie stylizowany wizerunek sosny, na środku sceny siedzieli dwaj perkusiści, na tle akompaniamentu ich bębnow aktorzy recytowali tekst słumionymi, napiętymi głosami. Zgodnie z wielowiekową tradycją obsada była wyłącznie męska – aktorzy

¹ Peter Pears – tenor brytyjski, wielki przyjaciel, a zarazem główny odtwórca większości kompozycji Brittena, pomysłodawca i jeden z założycieli festiwalu muzycznego w Aldeburghu.

² Imogen Holst – dyrygentka i muzykolog, przez dziesięciolecia oddana asystentka Brittena: *Całowała ziemię, po której chodził, jak mówiono.*



nosili maski, których wyraz zmieniał się wraz z nachyleniem głowy. Wszystko odbywało się jakby w zwolnionym tempie, w świetle, które Britten określił jako całkowicie nieteatralne. Spektakl na długo zapadł w pamięci kompozytora. Po powrocie do Angli nurtować go zaczął problem asymilacji założeń estetycznych teatru Nô z europejskim średniowiecznym misterium religijnym, które ze względu na surowość i prostotę wydawało się najbliższym punktem stycznym obu tradycji. Pomysły owe skryształizowały się z końcem 1963 roku. Po wieloletnich przemyśleniach tworzy Britten nową konwencję operową łączącą w spójną całość elementy teatru japońskiego, angielskiego średniowiecznego dramatu religijnego, indonezyjskiego gamelanu oraz nowoczesnych technik kompozytorskich.

W latach 1963-67 we współpracy z librecistą Williamem Plomerem oraz reżyserem Collinem Grahamem powstają trzy dzieła stanowiące konkretyzację owych zamierzeń. Są to przypowieści religijne: *Curlew River*³, *The Burning Fiery Furnace* (Młodzieńcy w piecu ognistym) oraz *The Prodigal Son* (Syn marnotrawny). Pracykonania wszystkich trzech przypowieści miały miejsce w średniowiecznym kościele w Orford koło Aldeburgh w hrabstwie Suffolk. W tym celu wzniesiono tam specjalną okrągłą scenę projektu Collina Grahama – scenę służącą zarazem jako tło scenograficzne dla wszystkich trzech przypowieści.

Ponieważ miały one stworzyć nową konwencję, Graham, Plomer i Britten stworzyli cały system symbolicznych gestów wyrażających poszczególne stany emocjonalne. Aktorzy, od których wymagano ogromnej koncentracji i oszczędności ruchów, przeszli specjalny trening przypominający ćwiczenia joga, natomiast broszury z opisami kostiumów, schematem scenografii i rysunkami poszczególnych gestów, dołączone do partytur miały służyć jako ewentualna propozycja dla reżyserów przyszłych inscenizacji przypowieści.

Pierwsze dzieło owego cyklu – *Curlew River* – wystawione zostało 12 czerwca 1964 roku, dwa lata później przypowieść o młodzieńcach w piecu ognistym, zaś w 1968 przypowieść *The Prodigal Son*.

Wniknijmy bliżej w treść owej opery. Rozpoczyna ją procesja mnichów intonujących hymn *Iam lucis orto sidere...* Powoli kroczą kierując się oni ku okrągłej scenie, w tym czasie instrumentalisci (również w przebraniach mnichów) zajmują swe stanowiska rozmieszczone wokół małych organów. Jesteśmy w klasztorze, w nieokreślonym czasie i miejscu: zgromadzeni bracia zakonni zamierzają odegrać sztukę mającą ukazać, jak nieprzebrane jest miłosierdzie Boga. Tak więc, podobnie jak w poprzednich przypowieściach,

akcja główna ujęta została w formie „teatru w teatrze”, co podkreśla symboliczny charakter wszystkich zdarzeń niezwykłych, a także uwidacznia konwencjonalny charakter akcji – wszak obserwujemy ją oczami mnichów, patrzymy przez pryzmat ich wiary. W ten sposób na plan pierwszy wysuwa się wiara jako taka, co odnosi się również do innych niż chrześcijaństwo kręgów kulturowych, nabierając wymowy uniwersalnej. O ile jednak w poprzednich przypowieściach po ukończeniu chorału rozpoczyna się instrumentalne interludium stanowiące tło dla przygotowań do spektaklu właściwego (mnisi nakładają peruki, maski, szaty symbolizujące poszczególne postaci), o tyle w przypowieści o synu marnotrawnym alegoryczna postać z akcji wewnętrznej przedstawienia rozpoczyna swe działanie jeszcze przed jej otwarciem. Otóż z drugiej strony kościoła pojawia się przeor w przebraniu Kusiciela. Mówi on: *Ludzie! Nie sądzcie, iż każe wam klęczeć i modlić się. Miał kazania przynoszą wam zło!*. Kusiciel przedstawia swe zamiary: zniszczenie ładu i harmonii panującej w patriarchalnej rodzinie.

Ojciec dwóch synów: starszy jest człowiekiem statecznym o surowych zasadach moralnych, natomiast młodszy jest ciekaw świata, rozpira go energia życiowa: *To właśnie nim się postużę, aby złamać tę doskonałą harmonię* deklaruje Kusiciel.

Zgromadzeni zakonnicy regują modlitwą, proszą o ochronę przed złem – w tym czasie w partii organów pojawia się złowroźna struktura trytonowo-septymowa: w większości oper Brittena występuje ona jako symbol zagrożenia. I dopiero teraz następuje charakterystyczna dla przebiegu wszystkich Brittenowskich przypowieści instrumentalna fantazja na temat chorału, podczas której zakonnicy zajęci są ceremonią ubioru.

Pojawia się akord B-dur, symbolizujący wiejski dom patriarchalnej rodziny. Ojciec zwraca się do synów i służy: *Jestem ojcem dla wszystkich*; ostrzega przed złem, które czycha na próżniaków, jako że najskuteczniejszą obroną przed grzechem jest praca. Wszyscy udają się do pracy w polu; Młodszy syn tęsknie spogląda ku odległemu miastu. Nadchodzi Kusiciel: *Czy nie masz już dość tego spokojnego, wiejskiego żywota? Marnujesz tu swe najlepsze lata. Słyszac protest młodzieńca, oburzonego tą poufałością ze strony*



³ W Polsce wykonywana pod tytułem: *Rzeka krzyczących ptaków* – Teatr Wielki w Poznaniu, premiera 22 listopada 1980.



obcego, Kusiciel uspokaja go: *Znasz mnie przecież dobrze, jestem twym wewnętrznym głosem. Gdy zaczyna przedstawiać uroki wielkomięjskiego życia, młodzieniec zastanawia się: Skąd on może wiedzieć o mych najtajniejszych tęsknotach, nadawać im kształt, jakiego nie śmiałem nadać? W tym czasie z pola dobiega śpiew pracujących mężczyzn: Dobrze jest być młodym, ale wtedy żyje się marzeniami, dopiero później odróżnia się prawdę od pozorów...* Młodzieniec szczerze wyjawia Ojcu swe zamiary: ze zdumieniem stwierdza, że ten wie o wszystkim: *Sam byłem młody, więc cię rozumiem, po czym zgadza się wypłacić synowi należną mu część dziedzicznego majątku. Ten dziękuje – ale w tym miejscu partia*

wokalna tytułowego bohatera zdominowana zostaje motywem Kusiciela: młody człowiek jest już w jego mocy. Następuje scena symbolicznego ubierania w złote szaty – znaczą one przekazanie młodzieńcowi dziedzicznej części majątku. Starszy brat próbuje powstrzymać Ojca przed tym nierozważnym krokiem, ten jednak uspokaja go: *Podróż okaże się wielce kształcząca...*

Wkrótce szeroko otwarte bramy miasta witają wkraczającego młodzieńca; towarzyszy mu nieodłączny Kusiciel. Otaczają ich roje wielkomięjskich pasożytów – karciarze, sutenerzy, właściciele szynków: *Jesteś bogaty, wolny, napij się wina z nowymi przyjaciółmi...*

Następują kolejne stadia grzechu: pijaństwo, rozpusta, hazard – po każdym z nich młodzieniec „płaci” częścią swoich szat ze złota. Gdy traci wszystko, Kusiciel oznajmia mu: *Teraz nie masz nic, jesteś niczym!* Dopiero teraz Syn marnotrawny żałuje swej lekkomyślności. W obliczu widma głodu decyduje się na powrót do domu, błaga Ojca o przyjęcie do pracy, choćby w charakterze najemnego robotnika. Ale Ojciec mu przebacza i przywraca do dawnych łask: *Cieszymy się wszyscy – wszak mój młodszy syn był martwy, a teraz żyje i znów jest z nami!*

O ile wizualna strona inscenizacji *Curlew River* powstała pod wpływem teatru japońskiego, zaś *The Burning Fiery Furnace* pod wpływem witraży katedry w Chartres, o tyle w przypowieści o synu marnotrawnym zaznacza się piętno wpływu sztuki islamu. Autor pierwszej inscenizacji, scenograf i reżyser Collin Graham, zauważa we wstępie do partytury dzieła, iż od aktorów nie należy tu wymagać ekspresji twarzą ani wyrazem oczu, ale ruchem rąk, głowy i całego ciała. Nie powinna to być gra naturalistyczna – ma bowiem przypominać ściśle sformalizowany rytuał. Ponadto, każda z postaci ma, według Grahama, własny styl ruchu: Kusiciel porusza się jak „żywe srebro”, Ojciec statecznie, symbolizując tak władzę, jak i rodzicielskie ciepło; Syn marnotrawny – impulsywnie, później zaś z większą rozwagą.

Również stroje w inscenizacji Grahama miały określone znaczenie. Szkarłat i srebro Kusiciela podkreślały jego niezemskie pochodzenie, czarne błyskawice w górnej części jego maski były znakiem upadku z niebios. Błękitna szata Ojca miała być na tyle długa, aby obaj synowie mogli usiąść na jej połach – w ten sposób wyrażała się ich zależność od władzy patriarchalnej oraz dziedziczenie majątku.

Najistotniejsze jednak odniesienia symboliczne zawiera muzyczna sfera owej przypowieści. Przede wszystkim uwagę zwraca brak własnej motywiki głównej postaci. Znamienne, iż partia wokalna głównego bohatera zawiera pochodne motywu Ojca bądź też Kusiciela, w zależności od tego, kto aktualnie wywiera wpływ na jego postępowanie. W ten sposób podkreślono jego niedojrzałość, podatność na wpływy. Z kolei w partii wokalnej Kusiciela obserwujemy



częste „zamykanie” tercji małej w wielkiej – występuje tu Brittenowski symbol utajonego zgubnego działania. W ten sposób wpływy Kusiciela uzyskują tę samą reprezentację symboliczną, która wcześniej charakteryzowała alegorycznego robaka niszczącego kwiat róży (piękna *Elegia* do tekstu Williama Blake’a), czy skazę doprowadzającą Billy Budda (bohatera opery pod tym samym tytułem) do tragicznej śmierci.

Organizacja tonalna owego dzieła ma również ścisły związek z jego przesłaniem. B-dur symbolizuje bezpieczeństwo ustabilizowanego życia patriarchalnej rodziny, przy czym tonację tę reprezentują najbardziej chyba ascetyczne środki: wielokrotnie powtarzany akord toniczny (jedyną odmianą jest tu zmiana przewrotu i pozycji) oraz gama B-dur wraz z jej lidyjską odmianą. W przeciwieństwie do tego stanu rzeczy muzyka Kusiciela, muzyczna ilustracja miasta oraz kolejnych stadiów występku, obfitują w bogate, pomysłowe rozwiązania, tkwiące potencjalnie w skali składającej się z regularnych następstw dwóch sekund małych i jednej sekundy wielkiej. Różnica ta dotyczy również kolorystyki dźwiękowej; najbardziej jaskrawy brzmieniowo instrument zespołu – trąbka – wykorzystywana jest we fragmentach ilustrujących postać Kusiciela. Tak więc, pod żadnym względem muzyka reprezentująca wiejski bogobojny żywot nie może rywalizować z muzyką pokus, rozrywek i grzechu, jakie kojarzą się z wielkomięjskim blichtrzem.

Zwróćmy ponadto uwagę na fakt, że spośród oper Brittena, w których występuje postać patriarchalnego władcy, jedynie *The Prodigal Son* nie zawiera ironicznych podtekstów odnośnie owego archetypu. Niewyczerpane miłosierdzie Ojca wskazuje w kontekście owej sztuki na kolejne przesłanie religijne – wszak wszyscy wracamy do Boga jako „synowie marnotrawni” i wszyscy możemy liczyć na bezmiar Boskiego miłosierdzia. Dlatego też *The Prodigal Son* jest jedynym przypadkiem w dziełach Brittena nie ukazującym podwójnego oblicza władzy patriarchalnej ani walki systemów wartości związanej ze sprawowaną przez patriarchę władzą.

Prawykonanie *Syna marnotrawnego* miało miejsce 10 czerwca 1968 w kościele w Orford. Tak jak w przypadku prawykonania poprzednich przypowieści, wystąpił zespół English Opera Group przygotowany przez kompozytora.

Wybrane daty z życia i twórczości Benjamin Brittena

- 1913 – urodzony 22 listopada w Lowestoft, w hrabstwie Suffolk
- 1925 – *Simple Symphony* op. 4 na orkiestrę smyczkową (1. wersja)
- 1930 – nauka w Royal College of Music w Londynie (Artur Benjamin – fortepian, John Ireland – kompozycja)
- 1934 – *Simple Symphony*, 2. wersja
- 1937 – *Variations on a theme of Franck Bridge* op. 10
- 1939-42 – pobyt w USA (*Sinfonia da Requiem* op. 20 i in.)
- 1942 – *A Ceremony of Carols* op. 28
- 1945 – *Peter Grimes* op. 33, opera zamówiona przez Koussevitzky Music Foundation
- 1946 – *The Rape of Lucretia*, opera op. 37
- 1947 – *Albert Herring*, opera komiczna op. 39; pierwszy festiwal muzyki angielskiej w Aldeburgh – początek działalności English Opera Group; *Peter Grimes* w La Scali, Opéra de Paris, Metropolitan Opera
- 1951 – opracowanie oraz wykonanie opery Henry Purcella *Dydo and Aeneas*; *Billy Budd*, opera op. 50
- 1953 – *Gloriana* op. 53 na koronację Elżbiety II
- 1954 – *The Turn of the Screw* w Teatro la Fenice w Wenecji
- 1956 – ponowna podróż do Włoch (Siena, Wenecja); *The Prince of Pagodas*, balet op. 57
- 1961 – *War Requiem*, op. 66; udział w V Fesiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień (7 *Sonnets of Michelangelo* oraz 6 *Hölderlin-Fragmente*)
- 1963 – doktorat honorowy Uniwersytetu w Oxford
- 1964 – pobyt w Wenecji, podróż do Związku Radzieckiego; prawykonanie *Curlew River* op. 71
- 1965 – doktorat honorowy Uniwersytetu w Leicester; podróż do Indii i Związku Radzieckiego
- 1966 – prawykonanie *The Burning Fiery Furnace* op. 77
- 1968 – kolejny pobyt w Wenecji; *The Prodigal Son* op. 81
- 1972 – *Death in Venice* op. 33
- 1974 – *Death in Venice* w Metropolitan Opera w Nowym Jorku
- 1975 – ostatni pobyt w Wenecji
- 1976 – śmierć w Aldeburgh 4 grudnia

22 listopada 1980 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu odbyła się polska prapremiera pierwszej części tryptyku misteryjnego Benjamin Brittena: *Curlew River* (*Rzeka krzyczących ptaków*, przekład Małgorzaty Dziewulskiej)

...dynamiczne przedstawienie, w którym – w czasie całego jego trwania – narasta napięcie...

...wykonanie wokalne – świetne pod względem artystycznym, bardzo wymowne i głębokie...

(Suomenmaa, 18.02.1984)

...bardzo dobre wykonanie muzyczne oparte na wyrównanym wysiłku oraz wnakomitych solistach...

...warta podziwu przejrzystość interpretacji muzycznej z wykorzystaniem pogłosu jako elementu twórczego...

(Dresdner Neuste Nachrichten, 4.06.1992)

...sceny wywołujące ogromne wrażenie, fascynujące kształtowanie treści muzyką przez chór mężczyzn, solistów, a także siedmioosobowy zespół instrumentalny – prawdziwie uroczyste przeżycie...

(Sächsische Zeitung, 5.06.1992)



Thus wipt the Angel came to us he sigt the terrible blavt
 Of trumpet blow a loud alarm amidst the Atlantic deep.
 He trumpet sounds; no reply of clarions or of lutes,
 Whilst the Edinians remain and refuse the loud alarm.

On these vast sandy hills between America & Albion's shore;
 Now barr'd cut by the Atlantic seas; cull'd Arcturian hills;
 Whence from their bright summits you may gaze to the Golden world
 In sacred palace, workshop of mighty Emperors.
 How its imperial pinnacles, built in the forest of God
 By Heaven the king of luxury for his stolen throne.

Here on their wings sits the thirteen Angels sat perpetuit
 In clouds from the Atlantic never over the solanna road.



The terror answerd: I am Ore wroughted round the accursed tree;
 The times are ended; shadow pale the morning gins to break;
 The holy joy, that Urizen perverted to ten commandments.
 That stony law I shew to dust: and scatter religion abroad
 To the four winds as a torn book, & none shall gather the leaves
 But they shall rot on desert sands & consume in bottomless deeps
 To make the deserts blossom, & the deeps shrink to their fountains.
 And to renew the holy joy, and burst the stony roof.
 That pale religious lechery, seeking virginity,
 May find it in a harlot; and in coarse clad honesty
 The undefil'd tho' ravish'd in her cradle night and morn:
 For every thing that lives in holy life delights in life;
 Because the soul of sweet delight can never be defil'd.
 Lives inwrap the earthly globe, yet man is not consumed:
 Amidst the lustful fires he walks: his feet become like brags,
 His knees and thighs like silver & his breast and head like gold.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Na okładce:

witraż z kościoła w Aldeburghu
nawiązujący do tryptyku misteryjnego Benjamin Brittena

W programie wykorzystano następujące ilustracje:

Jadwiga Maria Jarosiewicz – projekty kostiumów

William Blake:

- Spisujący Anioł Obecności. *Boska Komedia*, 1824-7
- Powietrze. *Bramy raj*, 1793
- Orc w płomieniach energii. *Ameryka: proroctwo*, 1793
- Urizen. *Ameryka: proroctwo*, 1793

Zdjęcia:

Ryszard Galowski
Andrzej S. Rybczyński
Grażyna Wyszomirska

Redakcja programu:
Katarzyna Liszkowska

Redakcja techniczna:
Krzysztof Steinke

ars nova

Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań, ul. Norwida 17/13

