

Dzieci i muzyka, muzyka i dzieci – na łamach „Hi-Fi i Muzyki” pisaliśmy o tym niejednokrotnie. O edukacji najmłodszych muzyków na przyszłych zawodowców, o muzykoterapii i roli muzyki w pedagogice, o wpływie muzyki na ciężarną kobietę i dziecko w jej tonie, o cudownych dzieciach i wczesnych debiutach.

Hanna i Andrzej Milewscy

łysanka dla lalki”) – utworów nomen omen infantylizujących temat. Chodzi o kompozycje z dzieckiem w roli ważnego bohatera, lecz zarazem o muzykę bez taryfy ulgowej dla odbiorców i wykonawców. Wyobraźnię najmłodszych słuchaczy rozbudzą, a wyrafinowanym gustom wytrawnych bywalców sal koncertowych sprostają takie dzieła, jak cykle pieśniarskie „Rymy dziecięce” Szymanowskiego i „Z izby dziecięcej” Musorgskiego, baśń muzyczna „Piotruś i wilk” Prokofiewa, scherzo symfoniczne „Uczeń czarnoksiężnika” Dukasa, opery „Dziecko i czary” Ravela, „Amahl i nocni goście” Menottiego, „Mały kominiarczyk” Brittena czy „Jaś i Małgosia” Humperdinka.

W tym ostatnim utworze w tytułowe role wcielają się zresztą dorosłe śpiewaczki (Małgosię w Met śpiewała m.in. Aleksandra Kurzak). Podobnie kobiece soprały zwyczajowo występują w rolach paziów, jak trzpiot Oskar w „Balu maskowym” Verdiego. Dzie-

się, co jest faktem, a co majakami obłąkanej dziewczyny. Piękna góralka, uwiedziona przez panicza Janusza, zachodzi w ciążę. W czasie hucznych zaręczyn Janusza ze szlachcianką Zofią, Halka pojawia się na dworze. Janusz boi się skandalu i każe ją wygnąć. Halka nie chce uwierzyć, że tak potraktował ją ukochany. Przychodzi na ślub Janusza, śpiewając:

„Ha! Dzieciątko nam / umiera, w chatce umiera. / A matka tu, a ojciec tam! / Dziecię wyciąga rączęta / i miłosiernie spojiera. / A matka tu, a ojciec tam! / I ptak drapieżny piskłęta / karmi, otula i lula. / A moje dziecko umiera! / O mój maleńki! / Któż do trumienki / Ubierz cię? / Spowij cię? / Kto zakołysz / na śmierci sen? / A serce gdzie? Hej - Jaśku, gdzie? / A lzy te moje, te krwawe lzy, / ja zemścę się, podpalę cię, / boś serce srodze zakrwawił mi. / Bo matka ja - i żona twa / zabiję cię, słyszysz mnie ty?”

Muzycznie urodzeni

Ale z muzyką wiąże się jeszcze jeden aspekt „dziecięcy” – dzieci poczęte z dźwięków, z wyobraźni sonorystycznej. Dzieci poczęte, zaiste, in vitro; muzycznie stworzone i zrodzone. Poza muzyką nie istnieją. Muzyka dała im życie – w operach, symfoniach, poematach orkiestrowych, miniaturach fortepianowych i pieśniach.

Nie mamy tu na myśli niezliczonych drobniaków, pisanych jako wprawki dla małych instrumentalistów (w rodzaju „Walczyk Zosi”, „Janek na koniku”, „Ko-

ci jako grupa społeczna, element kolorytu obyczajowego i urozmaicenie partii chóralnych pojawiają się w „Carmen” Bizeta. W „Potępieniu Fausta” Berlioz a chór dziecięcy symbolizuje niewinne duszyczki.

Skarga niemowlęcia

Dziecko jako kluczowe, „ośpiewywane”, ogniwo fabuły, nie musi być fizycznie obecne na scenie. Kołyska w rogu lub zawiniątko na rękach matki wystarczą, by stworzyć iluzję istnienia niemowlęcia. W „Halce” Moniuszki trudno zorientować

Góralka rezygnuje z myśli o podpaleniu kościoła i popełnia samobójstwo, rzucając się ze skały. Jakiej płci było dziecko? Jak miało na mię? Czy rzeczywiście umarło z głodu? Czy było chore i Halka spodziewała się, że umrze, więc zostawiła je w chacie i poszła ku zemście, ku zagładzie? A może dziecko wcale się nie narodziło? Może biedna dziewczyna poroniła ze stresu? Taką interpretację przedstawiła Natalia Korczakowska w niedawnej inscenizacji w warszawskim Teatrze Wielkim.



Jolanta Wagner
jako Halka,
Bydgoszcz 2013



Pavla Vykopalova
jako Jenufa,
Remnes

Bezimienne dziecko przewija się też przez akcję opery „Jenufa” Janačka. Tytułowa bohaterka, pasierbica Kościelnichy, zachodzi w ciążę z pijusem Stewą. Kościelnicha, słynąca z pobożności i surowych obyczajów, boi się skandalu. Mówi wszystkim, że dziewczyna wyjechała, a tymczasem Jenufa, ukryta w domu, rodzi synka. Kościelnicha usypia ją wywarem z maku, a sama przystępuje do „negocjacji”. Stewa nie zamierza się żenić ani przyznać do dziecka. Natomiast Laca, od dawna zakochany w Jenufie, zgadza się z nią ożenić, ale nie wie o dziecku. Kościelnicha rozwiązuje problem – topi malca w strumieniu. Kiedy Jenufa budzi się po prawie dwóch dobach narkotycznego snu, Kościelnicha wmawia jej, że dziecko zmarło. Niebawem, w czasie ślubu Lacy i Jenufy, wieśniacy przynoszą wiadomość o znalezionym ciałku dziecka. Jenufa poznaje je po kocyku i mówi, że to synek Stewy. Chłopi chcą ją ukamienować. Ale Kościelnichę rusza sumienie i wyznaje prawdę. Laca zostaje z Jenufą. Nie ma dziec-

ka, ale jest ocalenie dla głównej bohaterki – w przeciwieństwie do Halki.

Matka też była dzieckiem

Cho-Cho-San z opery „Madame Butterfly” Pucciniego jest piękną gejszą zakochaną w przystojnym amerykańskim marynarzu. Zanim weźmie z nim ślub (a Amerykanin traktuje tę ceremonię jak rozrywkę; dla niego to chwilowa zabawa w małżeństwo), z własnej inicjatywy przyjmuje chrzest – to jej ofiara dla wiary i kultury reprezentowanej przez białego męża. Zaledwie piętnastoletnia – dziecinna i jeszcze niewinna – wierzy w wielką miłość. Pinkerton potrafi być czuły i dobry. Śpiewem zamienia gwiazdzistą noc w magiczną noc poślubną, a niebawem odpływa w siną dal, przekazując egzotycznej małżonce pewne środki na utrzymanie, w tym na dziecko, które się z tego związku rodzi.

Przez trzy lata Cho-Cho-San dojrzewa, pielęgnuje w synku pamięć o ojcu i wiarę w jego rychły powrót. I rzeczywiście, pewne-

na wizytę ojca, a potem, mimo swego bardzo młodego wieku, staje się powiernikiem matki i strażnikiem jej czci. Cho-Cho-San zwraca się do synka jak do dorosłego mężczyzny. Chciałaby patrzeć, jak malec rośnie, rozwija się, lecz popełniając samobójstwo, pozbawia się tej możliwości.

W inscenizacjach „Madame Butterfly” do roli synka angażowane bywają dzieci w wieku 5-7 lat, niekoniecznie chłopcy; na przykład kilkulatnia Jola, córka śpiewaczki Krystyny Szostek-Radkowej (nota bene później sama została śpiewaczką). Reżyserzy szukają dzieci starszych niż w librecie, ponieważ półgodzinne spokojne siedzenie w milczeniu to dla większości dzieci tortura nie do wytrzymania.

Niezwykle rozwiązanie zastosowano w inscenizacji pokazywanej obecnie w nowojorskiej Metropolitan Opera. Świętej pamięci Anthony Minghella postanowił pójść tropem japońskiego teatru bunraku. Zamiast prawdziwego dziecka na scenie obecna jest drewniana lalka – chłopczyk w marynarskim ubranku. Dwaj animatorzy, zakryci czarnym tiulem, przemieszczają lalkę i nadają jej odpowiednią gestykulację. Mimika lalki pozostaje niezmienna, ale w transmisji spektaklu z Met, kiedy kamera zbliżała się do postaci, widać było, że zmienia się mimika animatorów, a widz przenosił tę ekspresję emocji na nieruchomą drewnianą buzię. Tak ożywiona lalka była lepszym aktorem niż żywe dziecko.

Tańcząca z głową

Cho-Cho-San ma piętnaście lat, kiedy z niewinnego motyla przeistacza się w kobietę. Na około piętnaście lat historycy oceniają wiek Salome, tytułowej bohaterki opery Richarda Straussa. Libretto jest wysnute z kilkuwersowej wzmianki w Ewangelii św. Mateusza: „Otóż Herod za sprawą Herodiady, żony swojego brata Filipa, kazał wcześniej zatrzymać Jana, związać go i osadzić w więzieniu, bo Jan upominał go: «Nie wolno ci jej mieć». A choć chciał zabić Jana, bał się tłumu, bo mieli go za proroka. Gdy były urodziny Heroda, tańczyła przy wszystkich córka Herodiady i podobała się Herodowi. Dlatego pod przysięgą obiecał jej dać, o cokolwiek poprosi. Ona, podmówiona przez swoją matkę, powiedziała: «Daj mi tu zaraz na tacy głowę Jana Chrzciciela». Zasmucił się król, lecz ze względu na przysięgę i na współbiesiadników rozkazał dać. Przez posłanego odciął głowę uwięzionemu Janowi. Wniesiona została jego głowa na tacy i podana dziewczęciu.

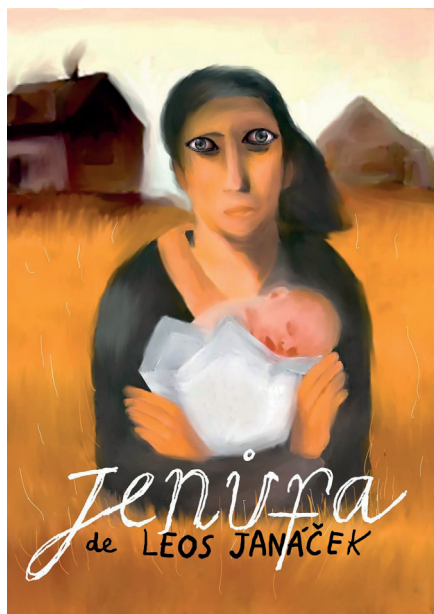


▲ Animatorzy lalki w „Madame Butterfly” (Met)

Plakat do „Jenufy” (Portugalia) ►

▼ Nadja Michael jako Salome (Covent Garden 2011)

Patricia Racette jako Madame Butterfly (Met) ▼



go dnia do portu wpływa statek z Pinkertonem. Marynarz odwiedza Japonkę, ale tylko po to, aby zabrać „swojego” syna i wychowywać go wspólnie z jedyną żoną uznawaną przez niego za prawdziwą, czyli z panią Kate Pinkerton. Cho-Cho-San nie zamierza walczyć o dziecko. Chce tylko ocalić swój honor. Żegna się z synkiem i popełnia seppuku.

Dziecko w operze Pucciniego jest obecne na scenie przez sporą część II i III aktu. Razem z matką czeka, zasypiając,



Dokończenie na str. 4

Muzycznie...

Dokończenie ze str. 3

Ono zanosło swojej matce”. W libretcie według sztuki Oscara Wilde’a nastoletnia Salome perfekcyjnie manipuluje bliskimi. Igra cudzymi uczuciami i namiętnościami. Chce być lojalna wobec matki, ale bawi ją ponizanie podstarzałego ojczyma-samca, który ślini się na widok domowej lolitki.

Taniec Salome dla prominentnych znajomych Heroda jest odpowiednikiem dziesiętgo tańca przy rurze, a zdejmowanie kolejnych siedmiu zasłon – eufemizmem striptizu; w ostatniej warszawskiej inscenizacji śpiewaczka obnażyła się do poziomu topless. Goście imprezy są tak napaleni na główną atrakcję wieczoru, że Salome może prosić, o co chce i Herod dałby jej nawet połowę królestwa. A jej cel to głowa Jochanaana. Ale nie dla matki – dla siebie. Nie udało jej się uwieść żywego proroka, więc całuje usta obciętej głowy (we wspomnianej inscenizacji Salome wykorzystywała zakrwawioną głowę w akcie autoerotyzmu). Wtedy lubieżnik Herod nagle zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z osobą do cna zdeprawowaną i zboczoną. Każe zabić Salome. Piętnastoletnia dziewczeczka okazuje się wcielonym złem, ujawnionym w chorych żądach.

Ze względu na trudności techniczne, trudno sobie wyobrazić, aby tę partię wykonywały nieletnie wokalistki. Gdyby jednak rozdzielić role między dwie osoby (jedna śpiewa, druga tańczy; kiedyś często sięgano do tego chwytu, gdy primadonna nie grzeszyła ponętą figurą), taniec piętnastoletniej baletnicy otwiera przed inscenizatorami nowe możliwości.

Szansą pogłębienia interpretacji jest wprowadzenie retrospekcji z bohaterem jako dzieckiem. Tak zrobił Mariusz Treliński, wystawiając Turandot. Smutna mała Chinka, snująca się przez niekończące się komnaty pałacowe, wygląda na ofiarę wykorzystania seksualnego – czy przez ojca, wielkiego cesarza? Jako dorosła kobieta nie jest w stanie nawiązać więzi emocjonalnej. Jest oziębła i okrutna. Woli zabić mężczyznę, niż dopuścić do zbliżenia.

Więcej smutnych dzieci

Dzieci przygniecione ciężarem tajemnicy, krzywdy, biedy, choroby zaludniają świat oper Brittena („Peter Grimes”, „Curlew River”, „Turn of the Screw”), Menottiego („Medium”), Berga („Wozzeck”), Musorgskiego („Borys Godunow”), Cherubiniego („Medea”). One też zasługują na opisanie.



Joanna Michna Enjoy Wagner

Elisio 2013

Interpretacja: ●●●●○

Realizacja: ●●●●○

W czasach, kiedy nie było radia, ba, gramofonu, europejscy melomani doskonale znali najnowszy repertuar operowy. Zamawiali korespondencyjnie nuty wyciągów fortepianowych i w salonach wykonywali całe dzieła, wyśpiewując wszystkie partie przy własnym akompaniamencie. Takie muzyczne wieczory znamy na przykład ze wspomnień rodziny Karola Szymanowskiego.

Popularne były też parafrazy fortepianowe najpopularniejszych fragmentów oper, niejednokrotnie dokonywane przez kompozytorów nie mniej wybitnych niż autorzy oryginału.

Joanna Michna, której dyskografia zawiera już m.in. fortepianowe opracowania utworów Verdiego i Mozarta, w roku jubileuszu dwóchsetlecia urodzin Wagnera przemogła swoją dotychczasową niechęć do mistrza z Bayreuth. Sięgnęła do parafraz spod pióra Czernego, Raffa, Tausiga, Busoniego i oczywiście Liszta, dodając cztery miniatury fortepianowe samego Wagnera.

66 minut muzyki, ułożonej według chronologii premier, składa się na ciekawy, zróżnicowany pod względem nastroju recital. Fragmenty liryczne („Pieśń do gwiazdy” z „Tannhäusera” w przeróbce Liszta) są przeplatane dramatycznymi (cwałujące po „Tausigowsku” Walkirie), a nawet humorystycznymi („Polka”). Wydaje się, że Joanna Michna lepiej czuje się w klimacie dramatyzmu i skrajnych emocji, a siła uderzenia w połączeniu z biegłością techniczną pozwalają jej wydobyć energię i patos ukryte w tej muzyce.

W interpretacji artystki fortepian naprawdę zamienia się w orkiestrę – a przecież właśnie taki był cel Liszta i innych. ■

Hanna i Andrzej Milewscy



Paweł Łukaszewski Musica Sacra 2

(Veni Creator; Stabat Mater; Organ Concerto)

Wacław Golonka (organy)

Concerto Avenna

Polski Chór Kameralny/Jan Łukaszewski

Dux 2012

Interpretacja: ●●●●●

Realizacja: ●●●●●

Cel, jakim jest sacrum, zaczyna się tam, gdzie kończy się warsztat, a nadmierna koncentracja na sprawach technicznych nie pozwala zaistnieć warstwie głównej, dużo głębszej niż ortografia muzyczna” – uważa Paweł Łukaszewski, który główny nurt twórczości poświęca muzyce głęboko osadzonej w chrześcijaństwie, inspirowanej liturgią, wyrażającej wiarę i miłość bliźniego. Chór i organy – to filary wykonawcze. Na drugiej z serii płyt rejestrujących sakralny dorobek Łukaszewskiego znalazły się kompozycje na te dwa niebiańskie hiperinstrumenty.

Dla Łukaszewskiego ważne jest słowo śpiewane – nośnik świętych prawd. Sięga do tekstów tradycyjnych – z Biblii i nie tylko, w języku łacińskim i niemieckim. Niemieckie modlitwy posłużyły za osnowę hieratycznego homagium złożonego świętej Edycie Stein. *Veni Creator* i *Stabat Mater*, znane wszak z niezliczonych opracowań, w ujęciu Łukaszewskiego brzmią z wielką mocą dobra, wyśpiewaną w akcie bezgranicznego zaufania Bogu.

Wersy *Psalmu 102.*, skandowane w idealnych proporcjach tempa i dynamiki (niezrównana Schola Cantorum Gedanensis), wprost uderzają w słuchacza. Podobnie „Icon” – lapidarny utwór na organy solo (świąteczny Jan Bokszczyński). W koncercie na organy i smyczki partia solowa staje się dramatyczną, żarliwą wokalizą.

Atrakcyjne muzycznie sacrum kompozycji Łukaszewskiego zyskało popularność w Wielkiej Brytanii i tamtejszych środowiskach chóralnych. Ta płyta wyjaśnia, dlaczego. ■ Hanna i Andrzej Milewscy