

Ruch Muzyczny

WARSZAWA

DT. Nr 20 30-09-2001

8 • RELACJE

Verdi jest niedościgniony

**Z Zygmuntem Krauzem
o jego nowej operze *Balthazar*
rozmawia Mieczysław Kominek**

Opera *Balthazar* Zygmunta Krauzego oparta jest na dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Daniel*, napisanym jako kanwa do planowanej przez Henryka Opieńskiego opery. Opieński, muzykolog i kompozytor, przyjaźnił się z Wyspiańskim od czasów gimnazjalnych i zainteresował go muzyką, w szczególności twórczością Wagnera. Wczesne utwory dramatyczne Wyspiańskiego – zwłaszcza *Legenda* oraz *Protesilas i Laodamia* – powstawały pod wpływem teorii wagnerowskiego dramatu muzycznego. *Daniela* zaczął pisać Wyspiański podczas pobytu w Paryżu w latach 1892-1894, kończył w Krakowie, ale do realizacji dramatu muzycznego z Henrykiem Opieńskim nie doszło. Sztukę Wyspiańskiego wystawiono w wersji teatralnej dopiero w 1932 roku. Opowiada ona historię biblijnego proroka Daniela z VII-VI wieku przed Chrystusem, uprowadzonego przez babilońskiego króla Nabuchodonozora. Wykształcony w niewoli wyjaśnił królowi złowroźny sen o zagładzie babilońskiego królestwa, a jego synowi Baltazarowi znaczenie słów „mane, thekel, fares”, pisanych na ścianie przez tajemniczą rękę podczas świętokradczej uczty. Historia biblijna była dla Wyspiańskiego okazją do roztrząsania problemu wyzwolenia narodowego, który miał się stać jednym z głównych tematów jego twórczości dramatycznej.

– Pomysł Wyspiańskiego czekał na realizację ponad 100 lat!

– I doszedł wreszcie do skutku dzięki Stefanowi Sutkowskiemu, który z okazji 40-lecia Warszawskiej Opery Kameralnej zamówił u mnie operę pod tytułem *Balthazar*. Libretto przygotowane przez Ryszarda Peryta opiera się na tekście Daniela, uzupełnionym fragmentami z innych utworów Wyspiańskiego.

– Dlaczego Daniel zamienił się w Balthazara?

– To jest pytanie bardziej do librecisty, niż do mnie, bo to on wymyślił taki tytuł opery, ale myślę, że to była słuszna decyzja.

– Balthazar jest ważniejszy?

– Jest to postać chyba rzeczywiście pierwszoplanowa. A na pewno bardziej nośna, bo powszechnie znana.

– Wszyscy wiedzą o „uczcie Balthazara”, nie każdy pamięta, że brał w niej udział Daniel?

– Właśnie. I cały I akt mojej opery to ucztą Balthazara.

– Co by na to powiedział Wyspiański?

– Wiadomo kim jest Wyspiański, jego pozycja w naszej historii i literaturze budzi respekt, myślę jednak, że niedobrze byłoby podchodzić nawet do wielkich arcydzieł na kolanach. Trzeba je traktować z szacunkiem, ale krytycznie i taka jest moja postawa wobec tekstu *Daniela*, a także – co ważniejsze – wobec przesłania tego utworu.

– Odczytałeś dzieło Wyspiańskiego na nowo?

– Próba interpretacji *Daniela* w duchu epoki, w której powstał, skończyłaby się na pewno katastrofą. Wyspiański pisał go w czasie zaborów i przepełnił patriotyczną nutą, która jest mi zupełnie obca. Staram się więc znaleźć bardziej współczesną, laicką i uniwersalną wymowę tekstu Wyspiańskiego,

a polską perspektywę zamieniam na ogólnoludzką. To, że można takiego zabiegu dokonać, świadczy o wielkości poety, jednak sam tekst jest w czytaniu dzisiaj nieznośny. Sądzę, że *Daniel* wystawiony w teatrze dramatycznym byłby zupełnie niestrawny, natomiast jako kanwa do opery ujawnia wszystkie swoje walory. Tkwią one w różnorodności myśli i możliwości wykreowania bogatych wewnętrznie postaci. Baltazarowi – na przykład – przypisuje się zazwyczaj okrucieństwo, pychę, tępotę. Wyspiański pozwala dostrzec inną stronę jego natury, łącznie z pewnym liryzmem. Daniel po pierwszym czytaniu jawi się jako postać nie z tego świata, właśnie liryczna, piękna, ale słaba. Kiedy się jednak w tekst Wyspiańskiego wczynałem głębiej, okazało się, że Daniel może być silny, silniejszy nawet niż Balthazar.

– Przypomnijmy, że Daniel miał być operą.

– W didaskaliach są nawet pewne wskazówki muzyczne. Wyspiański wskazuje – na przykład – którym postaciom mają akompaniować muzycy z piszczałkami czy z bębnami, kiedy występuje balet, a nawet kiedy ma nastąpić zupełna cisza. Wydaje się, że poeta starał się słuchać tego, co pisze.

– Czy przestrzegasz tych muzycznych wskazówek?

– Nie, nie, zupełnie nie. One by mi przeszkadzały, ja musiałem mieć swobodę w traktowaniu tekstu. Porobiłem nawet pewne zmiany w tekście libretta przygotowanym przez Ryszarda Peryta. Zazwyczaj wiązały się one z wokalnymi problemami, jakie stwarza język polski, bardzo niewygodny do śpiewania. Czasami musiałem zamienić jakieś słowa, albo zmienić szyk wyrazów. Łączyłem też kwestie różnych postaci, tworząc nowe dialogi, albo duety czy inne ansamble. No i nie ma u mnie muzyki na scenie, czego chciał w kilku przypadkach Wyspiański. Ona jest tam, gdzie powinna być w operze – w kanale.

– Kanał w teatrze Warszawskiej Opery Kameralnej jest mały, scena zresztą też. Nie przeszkadzały Ci te ograniczenia?

– Warszawska Opera Kameralna uprawia rzeczywiście skromną operę kameralną i z punktu widzenia oszałamiających środków technicznych dzisiejszej opery jest to klasyka, ale w

najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Przystosowałem się do tych możliwości bardzo chętnie, bo lubię ograniczenia w swojej pracy kompozytorskiej i fakt, że orkiestra składa się tylko z około czterdziestu osób, a nie – przypuśćmy – z sześćdziesięciu czy osiemdziesięciu, nie stanowi dla mnie problemu. Takie ograniczenie wielkości zespołu, a także rozmiarów i możliwości samej sceny, skłania do głębszej penetracji tekstu i materiału muzycznego. Chodzi nie tyle o szukanie efektów czy jakichś nowości, ile o wejście w głębię postaci i muzyki. Zresztą rozróżnienie kameralna – nie kameralna nie ma dla mnie znaczenia. *Balthazar* jest po prostu operą w dwóch aktach, ze wszystkimi tradycyjnymi atrybutami tej formy. Sprawa rozmiarów zależy od możliwości producenta. Jeżeli to wszystko się uda, to wystawienie *Balthazara* na większej scenie nie będzie przedstawiało żadnych trudności. Tak się stało z moim pierwszym utworem operowym – *Gwiazdą*. To była naprawdę kameralna rzecz, bo z dwiema rolami kobiecymi i zespołem złożonym z siedmiu instrumentów. Po jakimś czasie przerobiłem partie tych siedmiu instrumentów na orkiestrę, praca była zresztą dość prosta i *Gwiazda* zaistniała na normalnej scenie bez żadnych problemów.

– Jakież są te tradycyjne atrybuty formy operowej w *Balthazarze*?

– Dwie ważne role męskie: Daniel i Baltazar; jedna ważna rola kobieca w trzech postaciach zmieniających się w zależności od sytuacji: Głos, Śmierć i Ona; ansambl, chór, ważny chór oraz orkiestra. Są recytatywy: to fragmenty, kiedy Baltazar – najczęściej on, bo to jest główna rola – śpiewa jakiś ważny tekst. Linia melodyczna jest wówczas schematyczna, akompaniament skromny. W odróżnieniu od nich arie są bogate melodycznie i harmonicznym, tekst zaś jest mniej istotny.

– Czy stosujesz motyw przewodni?

– W partii Baltazara posługuję się pewnym motywem, układam dźwięki w określonej kolejności i powtarzam wybrane interwały: tercję wielką plus sekunda i kwartę zwiększoną plus sekunda. Jest to partia w znacznej części bardziej mówiona, niż śpiewana. Daniela przedstawiłem bardziej melodycznie, z większą liczbą fragmentów o charakterze arii. Chór reprezentuje dwa światy: Babilonu oraz Izraela,

władców i uciemiężonych. Świat Babilonu scharakteryzowany jest głosami w wysokich rejestrach – dworzanie Baltazara to głosy żeńskie. Więźniowie i lud uciemiężony to głosy męskie. Odmienną barwę głosów zastosowałem też do scharakteryzowania przeciwstawionych sobie grup trzech poetów i trzech mocarzy. Tutaj muszę powiedzieć o moim doświadczeniu z teatrem w Paryżu. Współpracowałem tam przez wiele lat z Jorgem Lavelim, wybitnym reżyserem teatralnym i operowym, od którego nauczyłem się zasady przełamywania stereotypów. Wydawałoby się oczywiste, że poeci, w odróżnieniu od mocarzy, powinni być zilustrowani dźwiękami lekkimi, wysokimi, mocarze zaś ciężkimi, niskimi. Postąpiłem odwrotnie i mocarze u mnie to kontralt, tenor i tenorowy sopran, poeci natomiast – basy i barytony. Jeśli więc pytasz o motywy przewodnie, to pewne elementy tej tradycyjnej techniki operowej w *Balthazarze* występują.

– Twoja opera sytuuje się zatem w tradycyjnym nurcie opery współczesnej?

– Tak. Jest to tradycyjna opera napisana przez współczesnego kompozytora z użyciem takiego języka muzycznego, jaki ten kompozytor potrafił sobie przez lata wykształcić. *Balthazar* dzieje się w dawnych czasach, około 600 lat przed naszą erą, w bardzo ciekawym rejonie geograficznym i kulturowym. Wprawdzie mamy niewielkie możliwości poznania czy choćby wyobrażenia sobie muzyki, jaka była wówczas tam wykonywana, ale są instrumenty z tamtych czasów, są pewne domysły, jak ta muzyka mogła brzmieć. I przez pewien czas odczuwałem pokusę, żeby jakoś do tego nawiązać, żeby postarać się – może nawet nie odtworzyć – ale postarać się nawiązać do jakichś elementów tamtej muzyki i tamtych czasów. Odstąpiłem jednak od tego pomysłu i myślę, że dobrze zrobiłem, bo gdybym poszedł tą drogą, stałbym się jakimś takim etnografem.



ZYGMUNT
KRAUZE

Zresztą miałem już takie doświadczenie ze swoim *II Koncertem fortepianowym*, który składa się z czterech części, a każda z nich poświęcona jest jednemu miejscu świętemu: Teotihuacan w Meksyku, Kjongdzu w Korei, Delfom i Jerozolimie. I też była ta pokusa. To są regiony bardzo ciekawe i różnorodne, dużo też łatwiej można je sobie wyobrazić muzycznie. Zrezygnowałem jednak wtedy z egzotyki dźwiękowej i użyłem swojego własnego języka muzycznego, którym opisałem moje emocje i myśli o tamtych miejscach, które wielokrotnie odwiedzałem. Z *Balthazarem* jest podobnie: starałem się wyobrazić sobie miejsce akcji, pałac Balthazara, starałem się wyobrazić sobie tamtych ludzi, ale gdy przyszło do stawiania nut na papierze, korzystałem ze środków wypracowanych przez lata, które są również obecne w innych moich utworach.

– W Twojej twórczości można jednak znaleźć przykłady sięgania do muzyki innej niż Twoja własna.

– Tak, był w moim życiu okres, kiedy interesowałem się bardzo muzyką ludową, etniczną. Słysząc to w utworach z końca lat siedemdziesiątych, takich jak *Aus aller Welt stammende Folkmusic*, *Idyll* czy *Soundscapes*. Rozwiązywałem wówczas konkretne zadania techniczne i chciałem wypróbować, czy tego typu materiał muzyczny można stosować w formie unistycznej. Było to dla mnie rozwijające doświadczenie, ale później od tego odszedłem.

– Nie usłyszymy w *Balthazarze* żadnych egzotycznych brzmień?

– Właśnie nie. Miałem pewien pomysł, ale musiałem zrezygnować z niego ze względów praktycznych. Chciałem mianowicie, żeby głosowi kobiecemu śpiewającemu kwestię „Koniec wolności” akompaniował perski instrument ney, rodzaj fletu o bardzo głębokim, wibrującym, niskim dźwięku. Użyłem go już kiedyś w muzyce do sztuki *Pollyeucte* Corneille’a, którą napisałem dla Comédie Française. Kupiłem taki instrument w Paryżu, ale nikt nie potrafił na nim w Warszawie zagrać. Skontaktowaliśmy się nawet z ambasadą turecką i znaleźliśmy muzyka z Turcji, który gra na neyu, ale nie tak, jak należy. On traktuje ney jak zwykłą piszczałkę i nie osiąga właściwego brzmienia. Zrezygnowałem więc w ogóle z jakichkolwiek akcentów etniczno-historycznych.

– Czy próbowałeś wobec tego jakichś innych eksperymentów brzmieniowo-technicznych?

– Nie. Opera nie jest najlepszym terenem do jakiegokolwiek eksperymentowania. To z natury zbyt skomplikowana forma, jej realizacja wymaga pokonania tylu najróżniejszych problemów, że bez sensu byłoby dokładanie jeszcze innych.

– Czy rozwiązywałeś również problemy scenograficzne?

– Miałem kilka spotkań z panem Andrzejem Sadowskim, który przygotowuje scenografię i kostiumy do *Balthazara*, rozumieliśmy się chyba dobrze i teraz czekam na realizację. Ja zrobiłem swoje.

– Partytura jest gotowa, czy będziesz jeszcze ją zmieniał podczas prób?

– Na pewno tak! W prawie wszystkich moich utworach symfonicznych, a nawet kameralnych, po pierwszej próbie wprowadzałem jakieś małe poprawki: to ulepszenie instrumentacyjne, to jakiś skrót, czasem zmiany dynamiczne. Ostateczne tempa ustala się często dopiero przy pierwszym wykonaniu. W przypadku opery mamy do czynienia dodatkowo z sytuacjami scenicznymi, które również mogą powodować konieczność jakichś zmian. W partyturze *Balthazara*, podobnie było z *Gwiazdą*, przewidziałem zresztą możliwość wydłużania lub skracania pewnych fragmentów w zależności od potrzeb inscenizacyjnych.

– Czy przy komponowaniu *Balthazara* słuchałeś Nabucca Verdiego?

– Nie, nie.

– A jest w Twojej operze taki piękny chór, jak „Va pensiero”?

– Nie ma takiego pięknego chóru, niestety. Cóż, Verdi jest niedościgniony, zresztą nie tylko w chórach. To geniusz operowy.

– Idziesz właśnie na pierwszą próbę – czy się denerwujesz?

– Jestem całkiem spokojny, bo nad wszystkim czuwa Stefan Sutkowski. Mógłbym go, jako dyrektora opery, porównać do Rolfa Liebermanna: zna operę od podszewki, wie wszystko i ze wszystkim umie sobie poradzić. Ponadto jeżeli uzna, że z kimś chce współpracować, to ma do niego zaufanie. Myślę, że to jest właściwe podejście, zresztą typowo amerykańskie. To prawdziwy człowiek opery.

Rozmawiał
MIECZYSLAW KOMINEK

Od czerwca do sierpnia trwał w Toruniu V Międzynarodowy Letni Festiwal „Muzyka i architektura”, organizowany przez Toruńską Orkiestrę Kameralną. W zabytkowych wnętrzach wysłuchaliśmy osiemnastu koncertów, w większości poświęconych muzyce kameralnej. Tym razem przeważała muzyka barokowa, często prezentowana na dawnych instrumentach, kilka kompozycji wykonano w Polsce po raz pierwszy. Wystąpiło wielu znanych i cenionych solistów; zespoły z Polski, a także Francji, Anglii, Włoch, Hiszpanii, Portugalii, Niemiec, Czech, Ukrainy oraz Stanów Zjednoczonych. Publiczność – zwłaszcza miłośnicy muzyki skrzypcowej oraz kwartetów smyczkowych – nie mogli narzekać.

Słuchacze niezwykle ciepło przyjęli występ Krzysztofa Jakowicza oraz jego syna Jakuba. W znakomitym akustycznym, monumentalnym wnętrzu gotyckiego kościoła św. Jakuba artyści przedstawili się jako rewelacyjny, idealnie zgrany duet. Trzy sonaty na dwoje skrzypiec (*F-dur RV 68*, *G-dur RV 7 i F-dur RV 70*) zabrzmiały w kunsztownej interpretacji, bardzo nastrojowej i skupionej w częściach wolnych. Dzieciwemu *Duetom* Bartoka artyści nadali oszczędny i wyrazisty charakter. Pełne wysmakowanych efektów artykulacyjnych i kolorystycznych były trzy utwory Grażyny Bacewicz: *Piosenka*, *Kujawiak* i *Nokturn*. Popisowo wypadły *Kaprysy I i V* z op. 18 Henryka Wieniawskiego. Jakowicz-junior okazał się równorzędnym partnerem ojca, grał odważnie, a zarazem dyscyplinowanie. Interpretacje seniora jak zwykle okazały się ciepłe, bezpretensjonalne, trafiające wprost do serc słuchaczy.

Z niecierpliwością oczekiwano występu francuskiej skrzypaczki barokowej Alice Pierot. Program jej recitalu w Pałacu Dąbskich obejmował dzieła Bacha: *Sonatę g-moll BWV 1001* i *C-dur BWV 1005* oraz *Partię d-moll BWV 1004*. Artystka zachwyciła naturalnością, niezwykłą dbałością o każdy szczegół, przejrzystością partii polifonicznych. Grała klarownie i porywająco, posługując się ciekawą, drapieżną artykulacją. Jej interpretacje były zarówno wyważone, jak doskonale techniczne.

W Sali Wielkiej Dworu Artusa wystąpił z recitalem amerykański pianista