



foto. Jakub Pleśniarski

Eros i Tanatos

Szymon Komasa – śpiew

Michał Rot – fortepian

Program

Richard Wagner (1813–1883)

Fünf Gedichte für eine Frauenstimme W/WV 91 „Wesendonck Lieder” [22’]

I. Der Engel

II. Stehe still!

III. Im Treibhaus – Studie zu Tristan und Isolde

IV. Schmerzen

V. Träume – Studie zu Tristan und Isolde

Tadeusz Baird (1928–1981)

Cztery sonety miłości [12’]

I. Jak lichy aktor

II. Jedni ród sławią

III. Słodka miłości

IV. Jakże podobna zimie jest rozłąka

Antonín Dvořák (1841–1904)

Cygańskie melodie op. 55 (wybór) [8’]

Má píseň zas mi láskou zní nr 1

Aj! Kterak trojhranec můj nr 2

Když mne stará matka nr 4

Struna naladěna nr 5

Modest Musorgski (1839–1881)

Pieśni i tańce śmierci [23’]

I. Колыбельная (Kołysanka)

II. Серенада (Serenada)

III. Трepak (Trepak)

IV. Полководец (Wódz)

Omówienie / Szymon Atys

Wśród mitologicznych postaci, obecnych w naszej kulturze od zarania dziejów, być może najistotniejszy i najbardziej zagadkowy tandem stanowią Eros i Tanatos. Ich tajemniczy związek przez wieki funkcjonował jako siła napędowa sztuki. Miłość nieraz bywała symbolem śmierci, a śmierć miłości. Osobliwe braterstwo stało się jednym z najważniejszych wątków kultury romantyzmu. Niemniej istotną rolę odegrało podczas modernistycznego przełomu, kiedy Zygmunt Freud utożsamiał mitologiczne postaci z ludzkimi popędami życia i śmierci.

Bodaj najstawniejsza muzyczna unifikacja obu sił wyszła spod pióra Richarda Wagnera. Mowa tu o *Liebested*, śmierci z miłości, sławnym finale dramatu *Tristan i Izolda*. Z tego samego czasu co obraz fundamentalny dla kultury *fin de siècle* pochodzą tzw. „Wesendonck Lieder” – jedno z niewielu dzieł niescenicznych mistrza z Bayreuth, ale być może najczęściej wykonywane. Skomponowany w latach 1857–1858 zbiór pięciu pieśni ma

w swoim tytule nazwisko autorki poezji wykorzystanej w tych utworach. Jego przydomek zawdzięczamy jednak przede wszystkim uczuciu, które łączyło dwojkę artystów. Wagner uciekł z Niemiec do Szwajcarii po upadku powstania majowego w Dreźnie (wydano za nim list gończy). Mieszkał przez kilka lat razem z żoną w Zurychu, we włościach swojego patrona Ottona Wesendoncka. Niebawem uległ urokowi jego małżonki. Para zaangażowała się w zakazane uczucie. To właśnie rozterki miłosne miały doprowadzić Wagnera do podjęcia tematu Tristana i Izoldy (część muzyki omawianych tu pieśni została później użyta w słynnym dramacie). Również w wierszach Mathilde Wesendonck splot motywów miłości i śmierci odgrywa istotną rolę. Tanatyczne pragnienie wiecznej ulgi w cierpieniu daje się wyczuć już w łagodnej pieśni *Der Engel (Anioł)*. W ostatnim z utworów pod postacią głębokiego snu także ukrywa się zwodnicze piękno miłości prowadzącej do grobu. *Stehe still! (Stój!)* oraz *Schmerzen (Cierpienie)*, pełne afirmacji walki z naturą i trudami życia, są przeciwważą dla mrocznych obrazów. Serce zbioru stanowi zaś niezwykle bolesna pieśń *Im Treibhaus (W szklarni)*. Pragnienie śmierci jest tu symbolizowane przez noc. Obraz jest niezwykle poruszający: podmiot dzieli poczucie obcości z przywiezioną z odległych krajów hodowlaną rośliną, która... płacze.

Chociaż Tadeusz Baird był jednym z ojców założycieli festiwalu Warszawska Jesień. Jego styl kompozytorski opierał się zawsze na emocjonalnym, w istocie tradycyjnym rozumieniu muzyki. *Cztery sonety miłosne* od pieśni Wagnera dzieli niemal sto lat. Chociaż w 1956 roku polska kultura przeżywała przełom odwilży, Baird w *Sonetach* nie oddał się poszukiwaniom nowości. Rodowód kompozycji jest bowiem użytkowy. Pieśni powstały na bazie muzyki, którą Baird stworzył do inscenizacji *Romea i Julii* przygotowywanej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Jej powodzenie zainspirowało autora do napisania *Sonetów* do słów Szekspira – dzieło szybko odniosło ogólnokrajowy sukces. Lekko archaizujące kompozycje są proste i komunikatywne, zakorzenione w obowiązującym w powojennej Polsce stylu neoklasycznym. Baird sam wybrał cztery sonety Szekspira i ułożył w zamkniętą historię miłosną, którą przyrównać można do cyklu pór roku. W prostej, choć pełnej afektu melodii pierwszego z nich zaklęta jest sytuacja zauroczenia. W drugim miłość jest deklarowana zdecydowanie, ale kryje w sobie strach przed odejściem ukochanej osoby. Trzeci z sonetów wyraża słodycz miłosnego cierpienia i delectowanie się tęsknotą. Ostatnie ogniwo cyklu ma wyraz żałobny; kompozytor sięgnął w nim po jeden z najpopularniejszych symboli śmierci – zimę.

Kiedy Antonín Dvořák skomponował swoje *Cygańskie melodie* op. 55, miał już prawie czterdzieści lat, ale dopiero rozpoczynała się jego kariera. Sławę zapewniło mu trzykrotne zdobycie austriackiej nagrody państwowej za kompozycję. Niemalą rolę w historii tego sukcesu odegrał dogłębnie poruszony jego talentem juror – Johannes Brahms. To on polecił Dvořáka swojemu wydawcy, który zamówił u Czecha sławne *Tańce słowiańskie*. Siedem utworów z cyklu *Cygańskie melodie* powstało niedługo potem na zamówienie Gustava Waltera, tenora Opery Wiedeńskiej i admiratora twórczości wokalne kompozytora. Dvořák wybrał wiersze swojego rodaka Adolfa Heyduka, który ze względu na wykonawcę był zmuszony przetłumaczyć własne utwory na niemiecki. Dopiero drugie wydanie zawierało tekst czeski. Fakty te miały symboliczne znaczenie:

muzyka Dvořáka jest utrzymana w stylu „narodowym”, a „cygańskość” odgrywa w tym kontekście przede wszystkim rolę romantycznego symbolu wolności (od habsburskiej monarchii). Podmiotowi lirycznemu towarzyszą oczywiście dwaj bohaterowie wieczoru. Miłość do ojczyzny i śmierć dla ojczyzny są tu w zasadzie tożsame. Stanowią drogę do wolności w odwiecznym mechanizmie natury. Melancholia towarzysząca temu wyobrażeniu świata zaklęta jest przede wszystkim w znanej pieśni *Kdyż mnie stará matka*. Obraz śpiewu i tańca jest tu dziwnie pokrewny motywowi *danse macabre*, po który Dvořák sięgnął wprost w piątej kompozycji z tego cyklu.

Wielu twórców muzyki w ostatnich latach życia rozliczało się ze śmiercią we własnych dziełach. *Pieśni i tańce śmierci* Modesta Musorgskiego powstawały w latach 1875–1877. Cztery lata później pokonany przez alkoholizm Rosjanin znajdował się już na tamtym świecie. Utwory powstałe do słów Arsenija Goleniszczewa-Kutuzowa, krewnego kompozytora, różnią się formą od pozostałej liryki prezentowanej podczas tego koncertu. Są to w zasadzie rozbudowane sceny z podziałem na role, pozwalające wykonawcy na popis aktorski. Śmierć igra tu z człowiekiem, bawi się jego strachem. Z listów kompozytora z tego czasu wiemy, że odczuwał jej stałą obecność i traktował ją niemal jak rzeczywistą postać. Obrazy przedstawione przez twórców cyklu są naturalistyczne i potrafią wzbudzić w człowieku najgłębsze lęki. W ich strukturze doszukać się można wielu znaczeń, np. śmiechu czy kroków śmierci w partii fortepianu. Szczególnym symbolem jest wykorzystanie w czwartym, „wojennym” obrazie polskiej pieśni powstańczej *Z dymem pożarów*. Badacze skłaniają się dziś do pacyfistycznej interpretacji tego kompozytorskiego gestu. Śmierć nie zważa na narodowość trupów, które w finale cyklu powołuje do swojej nowej armii.

Projekt realizowany w ramach obchodów stulecia odzyskania niepodległości oraz odbudowy polskiej państwowości

niepodległa

Organizator:

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**