



Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

24

marca
piątek
19:00

NFM, Sala Główna KGHM

Święto wiosny

Eiji Oue – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program:

Ludwig van Beethoven (1770–1827) *IV Symfonia B-dur op. 60* [34']

I Adagio – Allegro vivace

II Adagio

III Menuetto: Allegro vivace

IV Allegro ma non troppo

Igor Strawiński (1882–1971) *Święto wiosny* [35']

I Adoracja Ziemi

Introdukcja

Wiosenne wróżby i tańce dziewcząt

Zabawa w porywanie

Wiosenne korowody

Walka dwóch plemion

Korowód mędrców: Mędrzec

Taniec Ziemi

II Ofiara

Wstęp

Mistyczny krąg dziewcząt

Uwielbienie wybranej

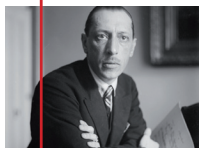
Wzywanie duchów przodków

Rytualny obrzęd nad duchami przodków

Święty taniec wybranej



L. van Beethoven



I. Strawiński

Omówienie

Krzysztof Komarnicki

Gdy Robert Schumann nazwał *IV Symfonię* Ludwiga van Beethovena „wiotką grecką dziewczyną pomiędzy dwoma nordyjskimi olbrzymami”, mylił się tak bardzo, jak to tylko on potrafił. Instynkt artysty kazał mu podnieść arkadyjskie zalety dzieła wbrew nieprzychylniej opinii publiczności, ale całość metafory jest zupełnie chybiona.

Po pierwsze, *III Symfonia* „Eroica” wyrasta z tego samego, antycznego, greckiego ducha co *Czwarta*.

Po drugie, oświeceniowy umysł Beethovena z pewnością odrzuciłby prostactwo pogańskich Germanów i ich równie nieokrzesanych bogów. Możemy się tylko domyślać, że Schumannowi chodziło o to, że *Trzecia* i *Piąta*, na pozór depreczujące zastane reguły rzemiosła (a w istocie tworzące własne prawa kompozycji), są na wskroś oryginalnymi dziełami ostatniego klasyka, a zatem utworami na wskroś niemieckimi.

Po trzecie, w twórczości Beethovena triadę tworzą symfonie *Czwarta*, *Piąta* i *Szоста*, bo kompozytor pracował nad nimi niemal równocześnie. To *Piąta* zatem jest sponiewieraną przez los germańską Walkirią, pocieszaną przez dwie olimpijskie boginie, których wywiedziona z antycznego świata postawa pozwala na przywrócenie ładu, odzyskanie pogody ducha i radości życia.

Zostawmy jednak metafory. Numeracja symfonii Beethovena jest niemal przypadkowa: *Piąta* mogłaby być *czwartą*, *Czwarta* nie zostałaby skomponowana, a *Szosta* byłaby *piątą*. I gdzie byśmy byli? *IV Symfonia* Beethovena powstała pod wpływem okoliczności zewnętrznych – na zamówienie, którego kompozytor nie mógł przewidzieć, choć być może zostało ono zaaranżowane przez księcia Lichnowskiego. Lato 1806 r. Beethoven spędzał w majątku swego mecenasa, gdzie jednym z gości był arystokrata z Głogówka, hrabia von Oppersdorff, krewny Lichnowskiego. Hrabia był tak wiel-

kim miłośnikiem muzyki, że nie przyjmował na służbę nikogo, kto nie umiał grać na jakimś instrumencie. Dzięki takiemu podwójnemu zatrudnieniu był w stanie utrzymywać orkiestrę na tyle dużą – i, o dziwo, na tyle dobrą – że mogła ona wykonywać symfonie Beethovena, co sam kompozytor z zadowoleniem stwierdził. Hrabia zamówił nową symfonię z półrocznym prawem wyłączności, a ponieważ honorarium było znaczne, kompozytor odłożył pracę nad *Symfonią c-moll* i zabrał się do *Symfonii B-dur*. Dzieło zostało zadedykowane Oppersdorffowi w geście przeprosin: utwór bowiem wykonano po raz pierwszy w marcu 1807 r. w wiedeńskim pałacu księcia Lobkowitza.

Symfonia, zaprezentowana wraz z ukończonymi w tym samym okresie *IV Koncertem fortepianowym* i *Koncertem skrzypcowym*, została przyjęta życzliwie, czyli bez entuzjazmu. Nie rozumiano jej posągowego piękna, narracji pozbawionej dramatycznych napięć czy rozpisywania tematów pomiędzy różnobrzmiące instrumenty. Tylko muzycy docenili te walory: Schumann zachwycał się pięknem, a Hector Berlioz instrumentacją (stwierdził też, że druga część symfonii nie jest dziełem człowieka, lecz Michała Archanioła).

Ślady jednoczesnej pracy nad *Czwartą* i *Piątą* symfonią znajdujemy w powolnym wstępie do tej pierwszej. Trzy wykrzyczane na końcu tego fragmentu dźwięki skrzypiec są przecież zamaskowanym „motywem losu”.

Samo *Allegro* wyrasta z ducha Haydna, a podstawę całej części stanowi wyważony temat główny. Temat poboczny z kolei jest właśnie taki, jaki powinien być – stoi na uboczu, nikomu nie wadząc, nie angażując się zbyt w obserwowany spektakl.

Część trzecia, następująca po „archaniołowym” *Adagio*, jest scherzem, w którym *Trio* powtarza się dwukrotnie, przez co typowa struktura trzyczęściowa rozrasta się do pięciu części. W finale – arcydziele pogody i dowcipu – kompozytor powraca do Haydnowskich wzorów. Subtelne związki motywiczne pomiędzy ogniwami *IV Sym-*

fonii to jeszcze jeden dowód duchowego pokrewieństwa *Czwartej* i *Piątej* symfonii.

„Nie ma chyba kompozytora, który nie poddał się – chcąc czy nie chcąc – temu porywającemu doświadczeniu, jakim był wpływ muzyki Strawińskiego” – powiedział Witold Lutostawski, kompozytor urodzony w roku premiery przetomowego dzieła Strawińskiego, *Święta wiosny*. Ta zbieżność dat urasta do rangi symbolu – muzyka rosyjskiego kompozytora była punktem odniesienia dla całego XX w.

Premiera *Święta wiosny* 29 maja 1913 r. w Paryżu zakończyła się skandalem, który przeszedł do historii. Renoma zarówno Baletów Rosyjskich Diagilewa, jak i samego Igora Strawińskiego była bowiem ustalona dzięki takim wspólnym realizacjom, jak *Ognisty ptak* i *Pietruszka*. Podczas prawie dwuletniej pracy nad partyturą Strawiński pokazał utwór lub jego fragmenty wielu muzykom, w tym Claude’owi Debussy’emu i Maurice’owi Ravelowi. Przyjęli oni tę muzykę życzliwie, a Ravel wręcz stwierdził, że będzie ona tak istotnym dziełem jak *Peleas i Melizanda* Debussy’ego. Jedynym cenionym muzykiem tej epoki, który zupełnie nie zrozumiał, z czym ma do czynienia, był Puccini. Jak chce anegdota, zapytany, co sądzi o muzyce *Święta wiosny*, autor *Toski* miał bez słowa uścisnąć na klawiaturze.

Zamieszki, do których doszło podczas pierwszego aktu, miały dwojake podłoże. Jednym była wzajemna wrogość bogaczy wypelniających łoże i artystycznej biedoty z jaskótek. Negatywna reakcja łoż na dziwną frazę fagotu, otwierającą utwór przy spuszczonej kurtynie, stała się iskrą rzuconą na beczkę prochu. Protesty wzmożyły się jeszcze bardziej, kiedy podniesiono kurtynę, a oczom widzów ukazali się tupiący tancerze. Przedstawiciele bohemy zareagowali nie tyle entuzjazmem wobec dzieła, ile wyzwiskami rzucanymi pod adresem „burzujów” (którzy zresztą nie pozostali dłużni).

Drugą przyczyną protestów była właśnie choreografia Wacława Niżyńskiego, mocno odbiegająca

od klasycystycznych wzorców, tym bardziej że widownię tego samego wieczoru nakarmiono już wysmakowanym *ballet blanc* Fokina do muzyki Chopina (*Les Sylphides*). Mimo hałasu premiera *Święta wiosny* nie została przerwana i ostatecznie wszystko ucichło; tancerzy, dyrygenta i kompozytora wywoływano przed kurtynę kilka razy. Następane przedstawienia odbyły się według planu.

Muzyka jest zaiste niezwykła – nie jest li tylko akompaniamentem do tanecznych kroków, nie ilustruje też prezentowanych wydarzeń. Poگاńskie rytuały ofiarne, które zaczerpnął Strawiński z poematów Sergiusza Gorodeckiego, a w libretto rozwinął Mikołaj Roerich, nie stanowią istoty dzieła, lecz raczej komentują muzykę, która (wedle kompozytora) była pierwsza, i to do jej dzikiego, pierwotnego charakteru poszukiwał odpowiedniego tematu. Szybko też, bo już w rok po premierze, okazało się, że jest to muzyka autonomiczna. Dzisiaj o wiele częściej można usłyszeć ją z estrady, niż podczas spektaklu baletowego.

Strawiński głosił, że muzyka powinna nawiązywać do tradycji, a nowatorskie *Święto wiosny* wcale nie jest wyjątkiem od tej reguły. Mimo iż kompozytor stanowczo twierdził, że zapożyczył świadomie tylko jedną melodię – i to litewską – z muzyki ludowej (ową fagotową frazę otwierającą dzieło), to komentatorzy znaleźli wiele innych cytatów. Strawiński nie negował tych ustaleń, ale tłumaczył, że są to podświadome reminiscencje, rodzaj genetycznej pamięci zbiorowej, instynkt stowiańskiego twórcy.

Muzyka *Święta wiosny* jest w odbiorze naturalna i prosta, chociaż wymaga niezwykłych umiejętności od wszystkich członków orkiestry. Zdumienie budzi partytura, która wygląda na niezwykle skomplikowaną, ponieważ system zapisu muzyki, jaki stosujemy, powstał dla zupełnie innych celów i trzeba go było siłą nagiąć do żywotowej rytmiki i płynnie zmieniających się akcentów. Ale to wina zapisu, nie muzyki. Strawiński pierwszy raz na taką skalę zastosował tu budowę utworu polegającą na powtarzaniu i zestawianiu stosunkowo drob-

nych elementów, co całkowiec zastępuje kształtowanie formy z tematów i harmonii wtoczonych w stały puls akcentów metrycznych. Powstają w ten sposób silne napięcia, wynikające ze zderzania zmiennych akcentów i nakładania kontrastujących brzmień. Jak chcą niektórzy, Strawiński wpadł na taki pomysł, gdy analizował rosyjską manierę ludową, polegającą na zmiennym akcentowaniu sylab przy powtórzeniach tekstu – a zatem, znowu zrywając z tradycją, jednocześnie pozostał jej wierny.



Eiji Oue, fot. archiwum artysty

Eiji Oue

Urodził się w Japonii. Dzięki temu, że w 1978 r. został zaproszony przez S. Ozawę na legendarne kursy w Tanglewood Music Center, poznał L. Bernsteina, który następnie został jego przyjacielem i mentorem. W trakcie swojej kariery Eiji Oue pełnił funkcję dyrektora muzycznego bądź pierwszego dyrygenta czołowych orkiestr, takich jak Minnesota Orchestra, NDR Radiophilharmonie w Hanowerze, Osaka Philharmonic Orchestra oraz Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Gościnnie współpracuje m.in. z New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic oraz orkiestrami symfonicznymi w Detroit, St. Louis, Montrealu i Toronto. W Europie dyrygował m.in. hr-Sinfonieorchester, Gewandhausorchester Leipzig, Oslo Philharmonic, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Swedish Radio Symphony Orchestra, Münchner Philharmoniker oraz orkiestrami Deutsche Oper Berlin i WDR Sinfonieorchester Köln.

Organizator:



Partner:



NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia, współprowadzona przez:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego