



# Narodowe Forum Muzyki

Przestrzeń dla piękna

# 20

stycznia  
piątek  
19:00

NFM, Sala Główna KGHM

## Prometeusz: Poemat ognia

**Dima Slobodeniouk** – dyrygent

**Yevgeny Sudbin** – fortepian

**Chór NFM**

**Agnieszka Franków-Żelazny** – kierownictwo artystyczne

**NFM Filharmonia Wroclawska**

Program:

**Aleksander Skriabin** (1872–1915) *Prometeusz: Poemat ognia* op. 60 [30']  
\*\*\*

**Richard Strauss** (1864–1949) *Tako rzecze Zaratustra* op. 30 [35']

I Einleitung (Wschód słońca)

II Von den Hinterweltlern (O Zaświatowcach)

III Von der grossen Sehnsucht (O wielkiej tęsknicy)

IV Von den Freuden-und Leidenschaften (O radości i namiętnościach)

V Das Grablied (Pieśń grobowa)

VI Von der Wissenschaft (O nauce)

VII Der Genesende (Powracający do zdrowia)

VIII Das Tanzlied (Pieśń taneczna)

IX Nachtwandlerlied (Pieśń po nocy)



A. Skriabin



R. Strauss

## Omówienie

Krzysztof Komarnicki

Idea muzyki programowej jest tak stara, jak sama muzyka. Jej początki były zapewne naśladowaniem odgłosów przyrody. W czasach historycznych, bardziej poddających się badaniu dzięki zapisowi nutowemu, zauważamy stałą tendencję do oddawania dźwiękami treści pozamuzycznych – czy będzie to muzyka wokalna renesansu (*Pogawędki kobiet* Clémenta Jannequina), czy programowo naśladowująca prozodję mowy monodia akompaniowana baroku, czy też będą to czysto instrumentalne dzieła w rodzaju *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego albo symfonii programowych Carla Dittersdorfa (*Metamorfozy* według Owidiusza). Naturalnie więc i romantycy starali się wyrażać dźwiękami treści pozamuzyczne, tym bardziej że rodząca się idea wspólnoty sztuk bardzo temu sprzyjała. W efekcie poemat dźwiękowy stał się zjawiskiem dominującym w tej epoce, jeśli nie ilościowo, to z pewnością jakościowo.

Jako pierwszy swoje programowe dzieło nazwał „poematem dźwiękowym” (*Tondichtung*) Carl Loewe, niemiecki kompozytor, który serce zostawił, najdostowniej, w Szczecinie, gdzie działał przez lata. W 1828 r. skomponował utwór fortepianowy zatytułowany *Mazepa*. Pierwszym poematem symfonicznym jest *Co słycać w górach* według Victora Hugo, ale nie Ferenc Liszta, tylko Césara Francka, który ukończył swe dzieło orkiestrowe w 1847 r. Franck nie uchodzi za twórcę poematu symfonicznego dlatego, że kompozycji owej nie przedstawił publiczności. W rezultacie w roku 1848 Lisztowski poemat *Co słycać w górach* otrzymał palmę pierwszeństwa, a kolejnych jedenaście utworów węgierskiego mistrza wyznaczyło ramy nowego gatunku funkcjonujące aż do wyczerpania się tej konwencji u progu XX stulecia.

Poematy symfoniczne otwierają dojrzały etap twórczości Richarda Straussa – są to więc utwory stosunkowo wczesne, a ich sukces zapewnił zdolnemu dyrygentowi i pianiście pozycję pierwszo-

rzędnego kompozytora. Wśród dzieł o podłożu literackim bądź autobiograficznym, niestroniących od ilustracyjnej dostowności, wyróżnia się *Tako rzecze Zaratustra* – utwór odwołujący się do sfery ideowej, niemalże autonomiczny muzycznie. Sam Strauss podał kilka nie do końca zbieżnych „programów” (przy czym jeden z nich, przygotowany na frankfurcką premierę w roku 1896, bardzo przypomina, jak zauważył Bernard Jacobson, streszczenie początkowej sekwencji filmu Stanleya Kubricka 2001: *Odyseja kosmiczna*, zilustrowanej pierwszymi taktami Straussowskiej kompozycji). Co powinien zatem zrobić słuchacz? Najlepiej oddać się kontemplacji muzyki opartej na motywach przewodnich przewijających się przez cały utwór, zasadniczo jednoczęściowy, ale podzielony na dziewięć sekcji nawiązujących do Nietzschego: *Wschód słońca*, *O Zaświatowcach*, *O wielkiej tęsknicy*, *O radości i namiętnościach*, *Pieśń grobowa*, *O nauce*, *Powracający do zdrowia*, *Pieśń taneczna* i *Pieśń po nocy*.

Poemat jest inspirowany aurą Nietzscheańskiego traktatu (noszącego ten sam tytuł), w którym pseudo-Zaratustra (niemający nic wspólnego z na wpół legendarnym prorokiem z ok. X w. p.n.e.) wypowiada poglądy autora dotyczące ważkich kwestii kryzysu wiary i moralności w obliczu ogłoszonej „śmierci Boga” oraz rozwoju duchowego ludzkości od pierwocin do „nadcztowieka”. To szeroko znane dzieło jest dzisiaj czytane przede wszystkim ze względu na swe wartości literackie, bo wartość aspektu filozoficznego jest wątpliwa.

Poemat Straussa niewielki ma związek z samą książką poza ogólnym nastrojem, ustanawianiem opozycji między człowiekiem (reprezentowanym przez tonację H-dur) a naturą (C-dur). Obie te tonacje występują jednocześnie w sprytnie skonstruowanym temacie fugi w części *O nauce*, który ponieważ oba pochodzą dźwiękowe są przesunięte o pół tonu, wyczerpuje wszystkie dźwięki skali dwunastotonowej. Utwór kończy się nierozwiązanym dysonansem: akord H-dur w najwyższym rejestrze jest przeciwstawiony niskiemu C. Jest to bez wątpienia wyraz niespełnionego dążenia

ludzkości ku wyższym celom. W owych czasach postrzegano je w kategoriach porażki cywilizacji, dziś natomiast uważamy, że to naturalny stan rzeczy; nasze myślenie pozostaje w zgodzie ze średniowieczną maksymą zapisaną na ścianie klasztoru w Toledo: *No hay caminos hay que caminar* – „Drogi nie ma, ale iść trzeba”. Na przelocie wieków jednak Europa zamarta w cywilizacyjnej i duchowej stagnacji: prezes amerykańskiego urzędu patentowego przewidywał, że nie będzie miał następcy po odejściu na emeryturę, gdyż właściwie wszystko już zostało wynalezione, a i naukowcy uważali, że poza kilkoma drobnymi rzeczami, które pozostały jeszcze do wyjaśnienia, osiągnęli już pełnię wiedzy. Ale to właśnie drobne rzeczy, takie jak małe niedoskonałości w przewidywaniu ruchu orbitalnego Merkurego, kanapka pozostawiona przez wakacje na laboratoryjnym stole, badanie światła mgławic rozszczepionego przez pryzmat czy skonstruowanie lżejszego i sprawniejszego silnika spalinowego zainicjowały w krótkim czasie po skomponowaniu *Zaratustry* przewrót naukowy i pojęciowy, jakiego ludzkość nigdy przedtem nie doświadczyła. Merkury doprowadził do teorii względności, kanapka do antybiotyku, światło mgławic do odkrycia ucieczki galaktyk i zrozumienia, że galaktyka, dotąd utożsamiana z całym wszechświatem, jest tylko ziarnkiem piasku na kosmicznej plaży. Silnik spalinowy pozwolił człowiekowi nareszcie wznieść się w sposób najdosłowniejszy i przez to najdoskonalszy – odwieczne marzenie o lataniu ziściło się w 1903 r., zaledwie siedem lat po Straussowskim arcydziele. To był początek nowej eksploracji świata, której świadkami jesteśmy współcześnie. Mamy świadomość, że jest to wielka przygoda ludzkości i jesteśmy nią zafascynowani. Zupełnie inaczej niż ludzie żyjący u schyłku XIX w., którzy byli przekonani o dotarciu do kresu i mieli w sobie dojmujące poczucie pustki, bezradności i porażki. To ważne, gdy rozpatrujemy ideową warstwę Straussowskiego poematu oraz dzieło Aleksandra Skriabina będące rodzajem odpowiedzi na *Zaraturę*.

Jedynym wyjściem w takiej sytuacji zdawała się ucieczka w sferę duchową. Skoncentrowany na

sobie, neurotyczny, somnambuliczny i fatalnie wychowany przez rozpieszczające go babki i ciotkę Skriabin chętnie odwoływał się do tej sfery. Duchowość nie jest przy tym u niego ani szczególnie doprecyzowana, ani związana z praktyką religijną (*Hymn do sztuki, Stany duszy, Poemat ekstazy*). Prześiąknięty poezją rosyjskich symbolistów, był też podatny na teozofię, z którą zetknął się podczas podróży do Stanów Zjednoczonych. Wtedy ostatecznie przekształcił swój język muzyczny, jako zasadę przyjmując jednocześnie, politematyczną formę i specyficzny system, w którym jeden sześciodźwięk złożony z kwart reguluje wszystkie postępy melodyczne i wszystkie współbrzmienia w utworze. Ów sześciodźwięk został odkryty przez Skriabina intuicyjnie i chociaż w tradycyjnej harmonii byłby uważany za dysonans (argumentuje się, że można go rozwiązać na trójdźwięk durowy niczym dominantę), to jednak dysonansem nie jest. Brzmi świetnie i nie domaga się rozwiązania (czyli nie pasuje do definicji dysonansu w muzyce). Przez catego *Prometeusza*, przez blisko pół godziny, słyszymy ten sześciodźwięk lub jego fragmenty i nic nas w tym nie razi. To raczej finałowy trójdźwięk wydawałby się nie na miejscu – gdyby nie kontekst *Zaratustry*. Tam, gdzie Strauss zawiesza pytanie bez odpowiedzi, Skriabin odnajduje drogę.

*Prometeusz: Poemat ognia* (ostatnie ukończone dzieło orkiestrowe Skriabina) jest przeznaczony na ogromny aparat wykonawczy, ze wspaniałą partią fortepianu (nie jest to partia koncertująca), chórem śpiewającym bez tekstu i *tastiera di luce* – urządzeniem sterującym barwnym oświetleniem sali w ścisłej synchronizacji z muzyką. Byłyby to, podobnie jak kolejne, ale przerwane przez nieoczekiwaną śmierć kompozytora *Misterium* (mające oddziaływać na większość zmysłów, przede wszystkim wzrok, słuch i powonienie, a także niwelować różnice między wykonawcami a publicznością i doprowadzić do momentu, gdy wszyscy w mistycznym uniesieniu wykonają dzieło, grając i tańcząc), ekstatyczne elukubracje egocentrycznego ekscentryka, gdyby nie drobny fakt, że Aleksander Skriabin był wielkim kompozytorem –

---

nazwisko żadnego z jego naśladowców i kontynuatorów nic dzisiaj nikomu nie mówi.

Pewnym paradoksem jest, że to, co w *Prometeuszu* nowe – system dźwiękowy oparty na sześciodźwięku – komentatorzy usiłują wpisać w „rozszerzoną tonalność”, nie rozumiejąc, że zerwanie z systemem funkcyjnym jest ostateczne, natomiast uznają za nowatorskie rozwiązania właśnie te elementy, które mają tradycję sięgającą nawet tysiącleci. Mit prometejski został bowiem rozpozszerzony dzięki tragedii Ajschylosa *Prometeusz skowany* – wizja tytana, który dla dobra ludzkości rzucił wyzwanie bogom, jest od tego czasu dobrze ugruntowana i dominująca. Prometeusz okazuje się dobry, Zeus – zły. Prometeusz jako ten, który ulepił ludzi z gliny, a następnie zadbał o ich wzniesienie się na wyższy poziom dzięki ofiarowaniu im olimpijskiego ognia, bywa utożsamiany nawet ze Stwórcą.

Wątek prometejski w muzyce ma bogatą tradycję. Wymieńmy tu tylko poemat symfoniczny Liszta, balet *Twory Prometeusza* Ludwiga van Beethovena oraz *III Symfonię* tegoż, opartą na tych samych muzycznych wątkach co balet, dzięki czemu można ją, jak chce Andrzej Chodkowski, rozpatrywać jako „symfonię prometejską”. W istocie mroczne fragmenty w pierwszej i drugiej części *III Symfonii*, gdy ponad niemalże chaotycznym brzmieniem smyczków rozlega się jasny dźwięk trąbki, znajdują swoją fakturalną paralelę w *Prometeuszu* Skriabina.

Wybór Prometeusza na bohatera wiąże się również z biografią kompozytora. Urodzony, wedle używanego wówczas w Rosji kalendarza juliańskiego, w dzień Bożego Narodzenia Skriabin postrzegał siebie jako mesjasza sztuki. Warto zauważyć też, że pismo teozofów miało tytuł „Lucifer” – czyli „przynoszący światło”. Światło w postaci ognia.

*Tastiera di luce*, dzięki której – przynajmniej w zamierzeniu – cała sala miała się skąpać w kolorach, nie jest pomysłem tak dziwacznym, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Instrumenty

klawiszowe emitujące kolorowe światła w zależności od wykonywanych dźwięków są znane co najmniej (gdy mowa o rzeczywistie zbudowanych, działających egzemplarzach) od pierwszej połowy XVIII w. Georg Philipp Telemann skomponował na taki instrument kilka utworów. Z kolei twórca nowocześniejszego przemysłu rozrywkowego, Johann Strauss ojciec, w swoich koncertach wykorzystywał efekty świetlne zsynchronizowane z muzyką. Johann syn naśladował ojca w tym względzie i niewykluczone, że prezentował takie efekty podczas koncertów w Rosji w połowie XIX w. Pomysł barwnych efektów nie był więc ani ekstrawagancki, ani niemożliwy do technicznego zrealizowania – jednakże Skriabin zapragnął nowego instrumentu, którego budowa napotkała przeszkody. Nie wiemy na pewno, w jaki sposób przypisano kolory do poszczególnych klawiszy, choć skriabinolodzy generalnie zgadzają się, że zostało to dokonane na zasadzie odpowiedniości między kręgiem kwintowym a stosowanym w teorii malarstwa kręgiem barw (poczynając od C i intensywnej czerwieni). W każdym razie Skriabin nie był obdarzony styszeniem barwnym (asocjacja dźwięku i koloru) i koncepcja barwnych projekcji jest w jego przypadku konstruktem czysto myślowym.

Skriabin był przede wszystkim muzykiem. Z kolorowymi światłami czy bez nich *Prometeusz: Poemat ognia* pozostaje wielkim osiągnięciem artystycznym. Jest to muzyka tak dogłębnie poruszająca, że wręcz – wbrew nawet intencjom jej twórcy – autonomiczna.

---

### **Dima Slobodeniouk**

Urodził się w Moskwie. Studiował skrzypce w moskiewskim Konserwatorium, następnie kształcił się w Finlandii pod kierunkiem O. Parhomenko. W 1994 r. rozpoczął studia dyrygenckie (klasa A. Almili), które kontynuował w Akademii Muzycznej im. J. Sibeliusa w Helsinkach, pracując pod kierunkiem L. Segertama i J. Panuli. Ponadto studiował u I. Musina i E.-P. Salonena. Artysta jest znany z popartego rzetelną wiedzą, inteligentnego prowadzenia zespołów. Pełni funkcję dyrektora muzycznego Orquesta Sinfónica de Galicia, jest także głównym dyrygentem Lahti Symphony Orchestra oraz dyrektorem artystycznym Festiwalu Sibeliusa. W sezonie 2016/2017 wystąpi gościnnie z London Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Baltimore Symphony, SWR Stuttgart Symphony, Helsinki Philharmonic oraz Finnish Radio Symphony Orchestra. W 2015 r. ukazały się płyty z dyrygowanymi przez niego utworami L. Wennäkoski z udziałem Finnish Radio Symphony Orchestra (Ondine).

### **Yevgeny Sudbin**

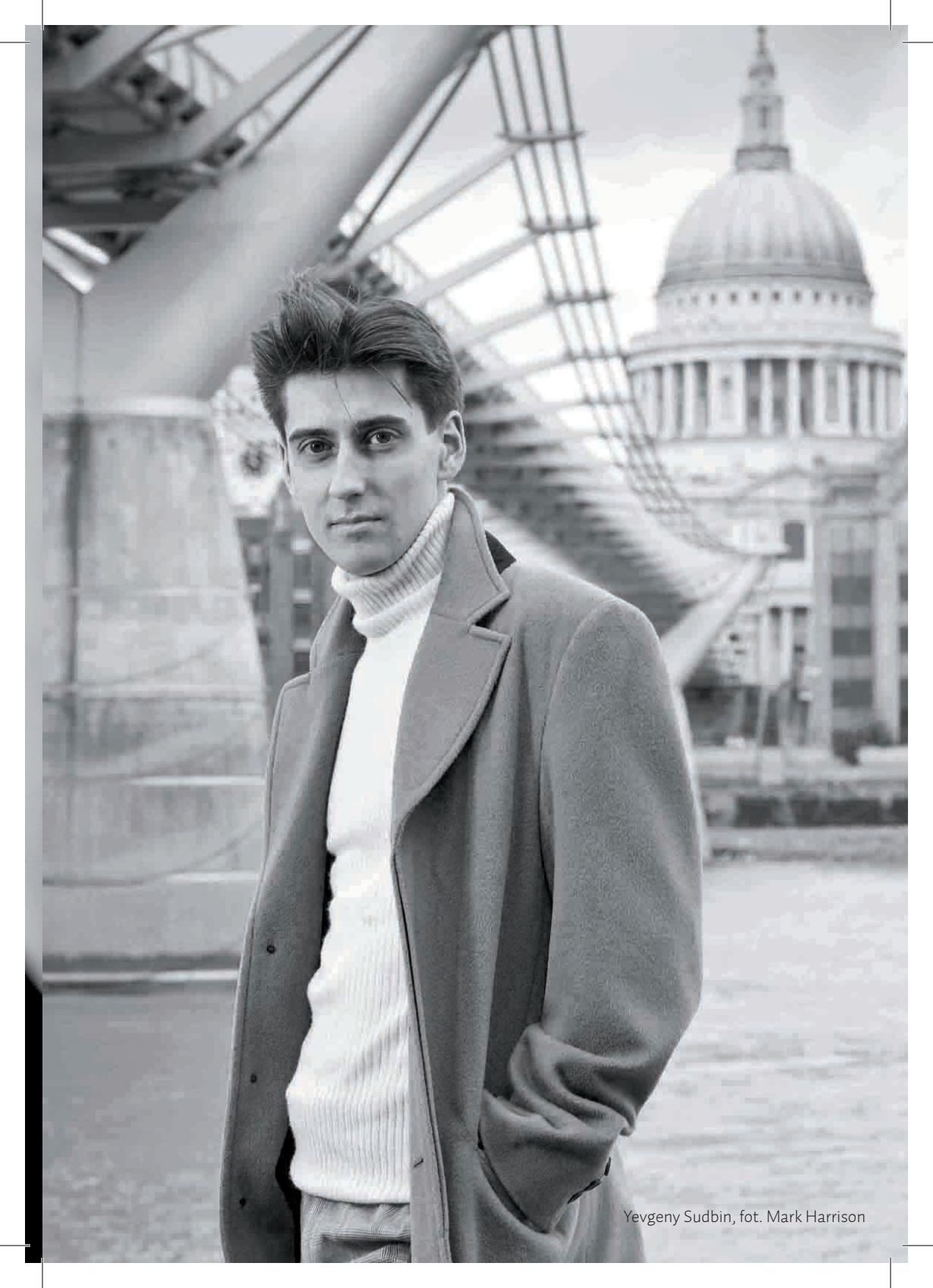
Urodził się w Petersburgu w 1980 r. Edukację muzyczną rozpoczął w wieku 5 lat. Naukę kontynuował w Hochschule für Musik Hanns Eisler w Berlinie, a następnie w Royal Academy of Music w Londynie, gdzie od 2010 r. wykłada jako profesor gościnny. Według krytyków takich magazynów, jak „Telegraph”, „BBC Music Magazine” i „Gramophone” Yevgeny Sudbin jest jednym z najważniejszych i najbardziej utalentowanych pianistów naszych czasów. Jego płyta z muzyką Skriabina została uznana przez „Telegraph” za „Album Roku”, ponadto uzyskała MIDEM Classical Award za najlepsze solowe nagranie instrumentalne. Koncerty artysty, zarówno solowe, jak i z towarzyszeniem orkiestr, odbywają się regularnie w tak prestiżowych salach koncertowych, jak m.in. Tonhalle w Zurychu, Royal Festival Hall w Londynie, Concertgebouw w Amsterdamie czy Fisher Hall w Nowym Jorku.

### **PEŁNE BIOGRAMY ARTYSTÓW:**

[www.nfm.wroclaw.pl/repertuar/biogramy](http://www.nfm.wroclaw.pl/repertuar/biogramy)



Dima Slobodeniouk, fot. Marco Borggreve



Yevgeny Sudbin, fot. Mark Harrison

---

Organizator:



---

Partner:



Bank Polski

---

Sponsor zioły:



---

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia, współprowadzona przez:

**Wrocław**  
miasto spotkań



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.