

13.02 piątek, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

TAKO RZECZE ZARATUSTRA



Pascal Rophe, fot. Marc Roger

Pascal Rophé – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska

Program

Arnold Schönberg (1874–1951)

Peleas i Melizanda – poemat symfoniczny op. 5 [40']

Richard Strauss (1864–1949)

Tako rzecze Zaratustra – poemat symfoniczny op. 30 [33']



Prosimy o nagradzanie
artystów brawami
po zakończeniu
całego utworu.

Poematy symfoniczne – romantyczna alternatywa dla tradycyjnych, skostniałych form – były pomysłem Ferencza Liszta. W schyłkowej fazie epoki specjalizował się w nich Richard Strauss, swoich sił w gatunku próbował też młody Arnold Schönberg. *Tako rzecze Zaratustra* pierwszego z *Peleasem i Melizandą* drugiego łączy więcej niż tylko nader rozbudowany skład orkiestry. Tego wieczoru, w tym repertuarze NFM Filharmonię Wrocławską poprowadzi Pascal Rophé.

Poemat symfoniczny Schönberga – jego pierwsze dzieło orkiestrowe – powstał w latach 1902 i 1903. Chociaż niewiele tu jeszcze charakterystycznych dla tego kompozytora dysonansów, i tak zdołał on zbulwersować wiedeńską publiczność. Zapewne trzeba to złożyć na karb maksymalistycznej faktury i instrumentacji. Zaczniemy jednak od początku. Gdy młody Schönberg poznał poematy symfoniczne Straussa (wśród nich ten, który melomani usłyszą w dalszej części wieczoru), zapalał chęcią podążenia śladem mistrza. Gdy miał okazję przedstawić mu orkiestrowe szkice, wywarł głębokie wrażenie na autorze *Zaratustry*. Młody artysta na program wybrał dramat *Peleas i Melizanda* Maurice'a Maeterlincka z 1893 roku. Znaczenie miała niesamowita, symboliczna aura tekstu i uniwersalizm podjętych w nim problemów. Stąd schematyczność fabuły: Golo odnajduje w lesie pogrążoną w amnezji kobietę i bierze z nią ślub. Ona jednak zakochuje się w bracie bohatera, Peleasie. Ostatecznie Golo zabija go, a Melizanda umiera ze smutku. Bohaterowie są więc bezradni wobec siły losu.

Kompozytor poważnie potraktował ideę programowości i, bynajmniej nie schematycznie, skondensował niemal całą treść dramatu w czterdziestominutowym utworze. Naśladując zabiegi Maeterlincka, zdecydował się na symboliczne ujęcie postaci. Reprezentują je odpowiednie motywy rozwijane po wagnerowsku, ale nierzadko i przekształcane po brahmsowsku. Znaczenie wielu zdradził sam autor, nie zmienia to jednak faktu, iż wpłątane są one w bezprecedensową gęstwinę fakturalną. Można to odczytać jako próbę odtworzenia mglistej aury wykreowanej przez Maeterlincka. Premiera poematu miała miejsce 25 stycznia 1905 roku (o operze Claude'a Debussy'ego pod tym samym tytułem Austriacy nie wiedzieli).

Pierwsza scena odmalowana jest w mrocznych barwach. Po krótkim wstępie pojawia się w oboju temat bohaterki. Z kolei Golo jest niemal niepostrzeżenie wprowadzony przez waltornie. Żywszy fragment o miłosnym charakterze opisuje ich spotkanie. Nad bohaterami ciąży jednak straszliwa (co słysząc) siła losu. Wdzięczny, młody Peleas pojawia w trąbce przy rytmicznym akompaniamencie pizzicato. Ta para również ma swoją scenę miłosną. Następują perypetie. W odcinku o tanecznym, scherzowym charakterze Melizanda gubi w fontannie swój ślubny pierścień. Gdy pęd zwolni, daje się poznać zazdrość Gola o jego brata. Uwięziona bohaterka opuszcza Peleasowi z wieży swoje długie włosy – słysząc wtedy ich odpowiednie leitmotywy w skrzypcach i wiolonczeli.

W rytmicznym, mrocznym obrazku z glissandami puzonów (nowość w literaturze) Golo prowadzi brata do strasznego lochu cuchnącego śmiercią. Melodie kochanków płyną zaś do części wolnej ukrytego w poemacie „cyklu sonatowego”. To scena miłosna z nowym tematem w skrzypcach. Fragment ten został stworzony z rozmachem i choć romantyczny nastrój jest oczywisty, tęskna aura nasycy się niebezpiecznym tonem, prowokując katastrofę – morderstwo Peleasa. Rekapitulacja wstępu zapowiada śmierć głównej bohaterki. Tę długą scenę otwiera wzmożona atmosfera i regularny rytm. Golo próbuje uzyskać od Melizandy przebaczenie, lecz ta, w przeraźliwych frazach fletów, umiera. W ostatniej scenie bratobójca zostaje sam. Triumfuje „motyw losu”. Koda przywołuje jeszcze parę innych myśli, po czym tonie w mroku.

Poemat Straussa *Tako rzecze Zaratustra* natomiast to dużo więcej niż słynny dźwiękowy obraz wschodu słońca spopularyzowany przez Kubricka. Żywo zainteresowany filozofią kompozytor stworzył go w 1896 roku pod wpływem lektury Nietzschego. Jest kwestią sporną, na ile ściśle oddaje on treść traktatu, lecz najprawdopodobniej chodzi o autorską interpretację dionizyjskiej rozprawy. Jedyne, czym dysponujemy,

to wpisane w partyturę nagłówki: wybrane tytuły jej rozdziałów oraz ewentualnie własna lektura niełatwego, lecz ważkiego tekstu. Przypomnijmy – tytułowy bohater po latach odosobnienia schodzi do ludzi przekazać im swoją mądrość. Krytykuje chrześcijaństwo i filozofię platońską, dążąc do afirmacji życia. Dzieli się sukcesywnie ideami śmierci Boga, woli mocy, nadczłowieka i wiecznego powrotu. Liczne mowy prowadzą do rozzarowujących efektów, Zaratustra kilkakrotnie powraca do samotni. W zakończeniu sam doznaje przemiany. Książka pisana jest językiem naśladowującym mądrościowe teksty religijne. Jak dzieło odczuł Strauss? Wydaje się, że najbardziej interesowała go kwestia indywidualnej wolności, która dawała swobodę twórczości w skostniałym, a muzycznie konserwatywnym społeczeństwie Cesarstwa Niemieckiego. Twórca *Makbeta* był wagnerystą i zwolennikiem „muzyki przyszłości”.

Przejdźmy do struktury poematu. Wspomniany „wschód słońca” to jedynie krótka sekcja o roli prologu. Po niej następuje szereg obrazów – niektórzy doszukują się tu także ukrytego cyklu sonatowego. Pewne jest natomiast, że zarówno forma, jak i praca motywiczna jest klarowniejsza od schönbergowskiej. Gdy Zaratustra zejdzie z góry, spotyka „zaświatowców” – osoby, które nad afirmację życia przedłożyły hamowanie instynktu i domniemaną wieczną nagrodę po śmierci. Strauss ironicznie cytuje melodię chorałową „Credo in unum Deum”. Muzyka, grana przez smyczki i organy, jest konwencjonalna, mieszczańska – urocza, lecz płytka. W trzeciej części natomiast poznajemy „wielką tęsknicę”. Obok kuszącej spokojem religii (drugi cytat – Magnificat) pojawia się wznoszący temat zewu natury. Energia zdaje się niemal rozsadać sztywne ramy konstrukcji muzycznej – poznajemy, czym jest wola (mocy?). Jak chciał Nietzsche w rozdziale *O radości i namiętnościach*, uwolnione i afirmowane ludzkie pasje stają się drogą do nadczłowieczych cnót. W kolejnym, burzliwym fragmencie pojawiają się zatem przeczucia nowego dobra: „dawniej dzikie psy miałeś w podziemiach swych, zmieniły się one w ptaki i śpiewaczki miłe” (tłum. W. Berent).

Pasje jednak nie dają spełnienia – doprowadzają do *Pieśni grobowej*, momentu jak gdyby ich wypalenia, przy jednoczesnym utrzymywaniu się tęsknicy. Nietzsche pisał w tym kontekście o wspomnieniu młodości rozumianej jako przestrzeń właściwego życia, która została odebrana przez kulturę. Jedynie wola pozwala odzyskać pełnię, lecz wypada sądzić, że bohater zamiast niej kieruje się ku symbolizowanej przez fugę nauce: wiedzy złudnej, przeczącej autentycznym czynom. Temat polifonicznego fragmentu na próżno próbuje godzić ze sobą naturę i kulturę reprezentowane na przestrzeni całego dzieła przez tonacje C-dur i H-dur. Fuga jest ciężka

i gęsta – zupełnie jak próba objaśnienia za pomocą słów istoty poematu symfonicznego. Nagle przerywają ją radosne myśli – zapowiedzi swobody. Dialektyka tych dwóch sił kontynuowana jest w segmencie *Powracający do zdrowia*. Zaratustra, wyrzekłszy się ludzi, powraca w świat zwierząt i zмага się tam jakby w malignie z naukowym kontrapunktem, stara się wyrwać na wolność. Ów dramat gwałtownie zatrzymuje motyw natury – ozdrowienie.

Wola staje się coraz swobodniejsza, dobiega ją śpiew ptaków. Następuje afirmatywna i bardzo lekka w wyrazie *Pieśń taneczna* w C-dur, która ma reprezentować stan naturalnej radości. Muzycznym tego obrazem staje się bezpretensjonalny walczyk: wiruje, mieni się i kumuluje, a przerywają go dzwony bijące dwunastą godzinę. W rozprawie towarzyszy im słynny liryk *O Mensch! Gib acht!* wykorzystany w podobnym czasie przez Mahlera w jego *III Symfonii*. Strauss, zamiast nurzać się w głębi nocy, wybrał lekkość, układając liryczną melodię prowadzącą do przedziwnego zakończenia. Ludzkiej tonice H-dur towarzyszy w głębi motyw natury w C-dur. Ponoć roboczy podtytuł poematu brzmiał: „Symfoniczny optymizm w formie fin-de-siècle, dedykowany XX wiekowi”.

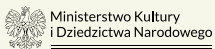
SZYMON ATYS

Organizator

NFM – instytucja kultury współprowadzona przez



Wrocław miasto spotkań



Mecenas Tytułarny NFM

Mecenasi NFM



STRABAG
WORK ON PROGRESS



Partnerzy strategiczni NFM

Partner NFM



Partnerzy medialni NFM

