

### **Zbigniew Popielski - Oratorium Syberyjskie „Terra Exsècrabilis” (Ziemia przeklęta)**

*Populi Poloni dolor e passio in Siberiae Terra Detestata, na głosy solowe, recytatora, chór dziecięcy, mieszany i orkiestrę symfoniczną.*

CA= 50'

Oratorium Syberyjskie powstawało w latach 2002-2005. Impulsem do jego powstania był (i jest nadal) rażący brak utworów poświęconych martyrologii Narodu Polskiego na Syberii od najdawniejszych czasów, aż po dzień dzisiejszy, podczas gdy istnieją już utwory poświęcone martyrologii Narodu Żydowskiego, lub też innych narodów w okresie II-giej wojny światowej w obozach zagłady stworzonych przez hitlerowskich nazistów w całej Europie, jak również poświęcone tragedii unicestwienia Hiroszimy.

Ten brak, ta luka była jeszcze dodatkowo uwypuklona faktem, że matka kompozytora została wywieziona na Sybir 19 czerwca 1941r. i wróciła dopiero 12 czerwca 1945r. Sam kompozytor cudem ocalał, gdyż miał też zostać wywieziony, a ojciec został osadzony w więzieniu i potem rozstrzelany. Tym zbrodniczym planom przeszkodziła napaść Niemiec hitlerowskich na Z.S.R.R. 22.06.1941 r.

Do Oratorium użyte zostały różnorodne środki instrumentalne, szczególnie w grupie instrumentów perkusyjnych, aby tym wyraźniej wypowiedzieć najdrobniejsze odczucia akcji rozgrywającej się tragedii. Utwór składa się z dwóch części: 1) z trwającej nie całą minutę introdukcji i 2) z części głównej. Całość trwa 50 minut.

Przy pracy nad „Oratorium Syberyjskim” korzystałem z twórczości naszych Sybiraków – wybitnego aktora polskiego Pana **Mariana Jonkajtysa** i Pani **Jadwigi Solińskiej**. Tą drogą składam Im gorące podziękowania za udział w procesie twórczym utworu przez pozwolenie na skorzystanie z Ich wspaniałego dorobku literackiego, który wzbogacił Oratorium. **Dzięki WAM!**

*Zbigniew Popielski*

Białystok, 3 luty 2009 rok

### **Ludwig van Beethoven – III Symfonia Es-dur op. 55 Eroica**

Pierwsze dziesięciolecie XIX wieku to okres szczególny w historii kultury europejskiej. Krystalizuje się wówczas dojrzewająca od pewnego czasu formacja stylistyczna określona później przez teoretyków mianem romantyzmu. Naczelnym postulatem romantyzmu na gruncie sztuki muzycznej staje się poszerzenie skali emocji, jakie niesie ze sobą muzyka, dlatego kompozytorzy kładą szczególny nacisk na wyrażanie z pomocą muzyki najrozmaitszych uczuć i nastrojów. Ponadto romantycy dążą do zacieśnienia więzi muzyki z innymi rodzajami sztuki, czego najbardziej dojrzałym przykładem staną się w II połowie XIX wieku dramaty muzyczne Richarda Wagnera, zespalaające wszystkie sztuki w jednym dziele. Konsekwencją takiego podejścia do materii muzycznej będzie w późnym romantyzmie z jednej strony rozkwit gatunków czerpiących inspirację lub narrację z literatury (pieśń, opera i dramat muzyczny, liryka instrumentalna, poemat symfoniczny, symfonia programowa), z drugiej zaś – negująca klasyczną przejrzystość architektoniki utworu tzw. hybrydyzacja formy, czyli fantazyjna tendencja do rozszerzania klasycystycznych schematów konstrukcyjnych, oraz preferencja form krzyżowych (wielopłaszczyznowych), syntetyzowanych z gatunków czystych.

Wróćmy jednak do źródeł romantyzmu, do owego romantyzującego przełomu XVIII i XIX wieku, do twórczości kompozytorów-prekursorów, przygotowujących podłoże dla epoki „czucia i wiary”. Ludwig van Beethoven (1770-1827), genialny kompozytor, tworzy wła-

śnie w interesującym nas okresie. Rozpoczyna jako klasyk (pierwszy okres twórczości: do roku 1802), polemizuje z ideałami romantycznymi (drugi okres: 1802-1815), by wreszcie niemal wytyczyć drogę neoromantyzmowi (trzeci okres: od 1815 roku). Wyrazem romantyzującego zwrotu w muzyce Beethovena było wystąpienie w 1800 roku z formą symfonii – w latach 1800-1814 powstała zresztą prawie cała muzyka orkiestrowa kompozytora. Na polu symfoniki dokonał Beethoven genialnej ewolucji wszelkich elementów symfonii: instrumentacyjnych, formalnych, fakturalnych, treściowych i percepcyjnych. Jego dziewięć symfonii (1800, 1802, 1803, 1806, 1808, 1808, 1812, 1812, 1824), to dziewięć niezmiernie piękną filarów sztuki muzycznej, dziewięć złotych wzorców, dziewięć etapów muzycznej podróży, w której Beethoven prowadzi nas od typu symfonii późnoklasycystycznej, o charakterze może już nie wyłącznie okolicznościowym, ale jeszcze dość galanteryjnym (*I i II Symfonia*), przez symfonie naprzemiennie romantycznie rozwichrzone i bardziej klasycyzujące (*Symfonie III-VIII*), aż do wizjonerskiej i jakże w swym czasie osamotnionej *IX Symfonii* z chórem i solistami-śpiewakami.

*III Symfonia Es-dur* op. 55 powstawała dość długo – najwcześniejsze zanotowane przez kompozytora szkice sięgają roku 1798. Pomysł skomponowania symfonii heroicznej ku czci Napoleona podsunął Beethovenowi ambasador Francji w Wiedniu Jean Baptiste Bernadotte. Kompozytor zafascynowany był wówczas postacią Bonapartego, będącą dlań żywym symbolem nowoczesnego polityka i wcieleniem idei wyzwolenia narodów Europy z tyranii starego porządku (rządów policyjnych i władzy Habsburgów). Beethoven powrócił do szkiców na przełomie lat 1801-1803 i ukończoną wówczas partyturę zadedykował pierwotnie Napoleonowi. Gdy Bonaparte jednak w rok później koronował się na cesarza Francuzów, wstrząśnięty tym kompozytor zmienił podtytuł utworu na: „symfonia bohaterska (*eroica*) poświęcona pamięci wielkiego człowieka”, zaś adresatem dedykacji uczynił w ostateczności księcia Josefa Franza Maxa Lobkowitza, swojego protektora i wielbiciela. *III Symfonia Es-dur* okazała się być dziełem przełomowym, zrywającym z klasycystyczną konwencją gatunku. O ile pierwsze dwie symfonie Beethovena nawiązywały do jego genialnych prekursorów – Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta, którzy tkwili jeszcze silnie w tradycjach sztuki dworskiej, starając się wyrażać w muzyce własne uczucia w czasach sprzyjających twórczości błażej, użytkowej, służącej w pierwszym rzędzie rozrywce. O tyle *III Symfonia Es-dur* Beethovena otwiera świat symfoniki z ducha romantycznej, jest więc dziełem indywidualnym i uniwersalnym zarazem, rangą i rozmiarem zbliżonym do powieści na gruncie XIX-wiecznej literatury. Publiczność zgromadzona podczas prawykonania *Eroiki* 7 kwietnia 1805 w teatrze An de Wien musiała być zszokowana – w każdym z czterech ustępów tego dzieła Beethoven zaskakiwał swoich słuchaczy nowatorstwem, a rozmiar kontrastu między owymi ustępami przekraczał dotychczasowe oświeceniowe wyobrażenie o równowadze formy i treści. I tak w początkowym *Allegro con brio* odważył się Beethoven zburzyć kanoniczne proporcje będącej dumą muzycznego klasycyzmu formy sonatowej: tematy pozbawił spodziewanej przejrzystości, rozbudował fazę przetworzeniową (wprowadzając w niej kolejny temat), zdynamizował też przebieg muzycznej narracji silnie zdysonansowanymi środkami harmonicznymi. Ogniwo powolne – *Adagio assai* – miast oczekiwanej formy wariacyjnej (tę przesunął do finału) nacechował romantycznie, tworząc wstrząsającego, tragicznego i rozdzierającego marsza żałobnego (*Marcia funebre*). Ogniwo trzecim jest zamiast spodziewanego dworskiego menueta – nietaneczne scherzo (koncepcja zapoczątkowana w *II Symfonii D-dur* op. 36), w którym rolę pierwszoplanową odgrywają dwa elementy: niepohamowany rytm i fascynująca kolorystyka instrumentalna. Finałowe *Allegro molto* omawianej symfonii jest cyklem wariacji opartych na własnym temacie zaczerpniętym z finału baletu *Twory Prometeusza* (*Die Geschöpfe des Prometheus*). Beethoven i tu wykazał się iście rewolucyjnym podejściem do sztuki komponowania – w czasach prymatu melodii nad innymi elementami dzieła muzycznego swój „prometejski” temat zdekomponował, tzn. wybrał z niego linię basową

i właśnie na niej oparł swoje wariacje w finale *III Symfonii* (zresztą ów wędrujący wątek „prometejski” stał się dla roztropnych komentatorów twórczości Beethovena podstawą do poszukiwań ukrytego pozamuzycznego programu *Eroiki*).

*Grzegorz Kos*