

Feliks Nowowiejski

Uwertura do oratorium
*Powrót syna
marnotrawnego*
op. 3

partytura



Opole 2017

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu *Nowowiejski 2017*, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

instytut muzyki i tańca


Publikacja stanowi część serii wydawniczej
„Polska muzyka zapomniana”

Redaktor serii
Przemysław Neumann

Komputerowe opracowanie rękopisu
Piotr Zabielski

Projekt okładki
Tomasz Wolff

 FUNDACJA
FILHARMONII OPOLSKIEJ
Dla Kultury

 FILHARMONIA
OPOLSKA
im. Józefa Elsnera

Oratorium *Powrót syna marnotrawnego*, przeznaczone na troje solistów, chór, orkiestrę i organy, jest pierwszą z trzech wielkich, powstałych przed I wojną światową wokalnie-instrumentalnych kompozycji Nowowiejskiego o tematyce religijnej¹. Ukończone zostało w roku 1901, gdy jego twórca – od niedawna student mistrzowskiej klasy kompozycji Maxa Brucha w Königl. Akademie der Künste w Berlinie – miał zaledwie 24 lata. Rok wcześniej odbył Nowowiejski kurs muzyki kościelnej w Ratzbonie pod kierunkiem Franza Xavera Haberla. Okoliczność ta, podobnie jak nauka muzyki w szkole przy sanktuarium w Świętej Lipce, czy posada organisty w kościele św. Jakuba w Olsztynie (1898-1900), może tłumaczyć zainteresowanie młodego kompozytora tematyką religijną i gatunkiem oratorium. W każdym razie podjęcie tak ambitnego zamierzenia twórczego i podołanie mu niemal na początku kariery godne jest uwagi. Nie wiemy jednak skąd wziął się pomysł monumentalnego opracowania lapidarnej przypowieści z *Ewangelii Łukaszej*. Ktoś musiał podsunąć Nowowiejskiemu libretto pióra Theobalda Rehbauma² – sam kompozytor nie byłby wówczas w stanie go zamówić. Osobą tą mógł być Max Bruch, twórca cieszących się powodzeniem oratoriów. Zbyt mało jednak wiemy o jego metodach pedagogicznych, aby przyjąć, że postawił on takie zadanie przed adeptem w trakcie pierwszego, czy drugiego roku studiów. Jeśli nawet tak było, to trzeba podkreślić, że styl dzieła Nowowiejskiego daleko odbiega od stylu muzyki Brucha, co skądinąd dobrze świadczy zarówno o mistrzu, jak i uczniu.

Powrót syna marnotrawnego przyniósł Nowowiejskiemu w roku 1902 nagrodę im. Giacomo Meyerbeera w wysokości 4.500 marek, dzięki której odbył on półtoraroczną podróż artystyczną po Niemczech, a także do Czech, Belgii, Francji, Włoch i północnej Afryki³. Samo dzieło nie zostało jednak wykonane. Wprawdzie po wielkich sukcesach kolejnych wersji *Quo vadis?* (Ústi nad Labem 1907, Amsterdam 1909) oraz *Znalezienia św. Krzyża* (Lwów 1909) zaplanowano premierę *Powrotu syna marnotrawnego* na 1914 rok we Lwowie, ale przeszkodził temu wybuch wojny, partytura zaś zaginęła. Według informacji uzyskanej od synów kompozytora, dziwnie podobnej do fałszywej, choć popularnej legendy o odnalezieniu przez Mendelssohna *Pasji Mateuszowej* Bacha u rzeźnika, miał ją odnaleźć w sklepie w Samborze Kajetan Bojarski (1873-1935), późniejszy prezes Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewackich⁴. Jest faktem, że to on dokonał przekładu libretta oratorium na język polski.

Uwertura do oratorium *Powrót syna marnotrawnego* liczy 193 takty i trwa około 13-14 minut. Aparat orkiestrowy, oprócz podwójnej obsady drzewa uzupełnionej o rożek angielski i kontrafagot, obejmuje 4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony i tubę, zespół perkusji (kotły, triangiel, talerze, wielki bęben, dzwonki), czelestę, harfę, organy oraz odpowiednio liczną sekcję smyczków, pozwalającą na zastosowanie *divisi*. Mimo swej liczebności obsada ta wskazuje na zamiar uzyskania nie tyle masywnego, ile zróżnicowanego brzmienia, które odgrywa istotną rolę w konstrukcji formy. Trzeba też zaznaczyć, że jakkolwiek aparat orkiestrowy jest – poza perkusją i czelestą – niemal identyczny jak w najbardziej znanym oratorium Maxa Brucha – *Mojżesz op. 67* (1894-95) – to Nowowiejski

¹ Należy tu jeszcze *Quo vadis?* (1903) oraz *Znalezienie św. Krzyża* (1909).

² Włodzimierz Poźniak (por. *Oratorium i kantata*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, Kraków 1966, s. 330), a za nim większość polskich publikacji jako imię librecisty przyjmuje: Theodor. Podobnie w: Andrew Barnett, *Sibelius*. Yale University Press, New Haven – Londyn 2001, s. 197. W rzeczywistości chodzi o Theobalda Rehbauma (1835-1918), kompozytora, librecistę i tłumacza, stale współpracującego m. in. z wydawnictwem Roberta Lienaua we Frankfurcie nad Menem.

³ Nagrodę tę, przyznaną przez Akademię der Künste na wzór słynnej paryskiej Prix de Rome, otrzymał wówczas Nowowiejski po raz pierwszy. Objęto nią także *Fugę* na chór i orkiestrę oraz *Uwerturę romantyczną* – dziś zaginione. Po raz drugi – co nie zdarzało się często – otrzymał Nowowiejski nagrodę im. Giacomo Meyerbeera w 1904 roku za dwie symfonie – *a-moll* (później wycofaną i dziś zaginioną) i *h-moll* zwaną „Symfonią kolorów”.

⁴ Por. Ilona Dulisz *Wschodnie kontakty Feliksa i Rudolfa Nowowiejskich (Lwów - Wilno - Białowieża)*, w: <<Acta Polono-Ruthenica>> XIX, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, 2014, s. 37-46.

wyzyskuje go odmiennie, bardziej wszechstronnie, zgodnie z ideałami brzmieniowymi przełomu XIX i XX wieku. Orkiestra Brucha brzmi doskonale, niemal klasycznie – i właściwie zawsze tak samo. Orkiestra Nowowiejskiego odznacza się daleko większą elastycznością – od głębokiego zróżnicowania po pełną homogeniczność. Poszczególne partie i sekcje wykazują znaczną samodzielność, lecz brak tu ostentacyjnej przewagi instrumentów dętych blaszanych, tak charakterystycznej dla dzieł epigonów Wagnera. Współdziałanie sekcji, łączenie i mikstrowanie partii odbywa się w *Uwerturze* nadzwyczaj swobodnie. Wydaje się, że tę bardzo wczesną dojrzałość w operowaniu aparatem orkiestrowym osiągnął Nowowiejski dzięki praktyce organistowskiej, którą doprowadził do wirtuozerii jako koncertujący organista i autor 9 symfonii organowych.

Postać kompozycji stanowi indywidualne ujęcie formy stosowanej w XIX wieku w uwerturach operowych, a określanej jako „allegro sonatowe bez przetworzenia”. Ponieważ określenie to jest błędne (przetworzenie jest wszak istotą allegro sonatowego), posłużymy się schematem: **W-A-B-cad.-A'(w)-B'**, gdzie **W** oznacza dwudzielny wstęp, **A** – I fazę głównej części dzieła, **B** – jej II (kontrastującą) fazę, **cad.** – usytuowaną centralnie solową *cadenzę* skrzypiec, **A'(w)** – reprzyzę I fazy wzbogaconą o elementy pochodzące ze wstępu, zaś **B'** – reprzyzę II fazy. Obydwie wspomniane fazy części głównej dzieła (**A** i **B**), są w istocie kontrastującymi płaszczyznami brzmieniowo-tonalnymi, przypominającymi z zewnątrz typowe dla 2. połowy XIX wieku grupy tematyczne w ekspozycji formy sonatowej. Posiadają one jednak wspólny materiał motywiczny wywiedziony z tematu ukształtowanego ewolucyjnie we wstępie (**W**). Tym samym brak w *Uwerturze* kontrastu tematycznego, zaś przeciwstawienie sobie faz (płaszczyzn) **A** i **B** dokonuje się niemal wyłącznie w sferze brzmienia, a w dalszej kolejności również w sferze tonalnej (g-moll – E-dur).

Punktem wyjścia dla wszystkich procesów formotwórczych w *Uwerturze* jest dwudzielny wstęp (**W**, t. 1-33). Struktura jego I odcinka (*Adagio*, t. 1-12), odznacza się oryginalnymi następstwami akordów (g-moll – es-moll + f-moll; g-moll – e-moll + fis-moll; c-moll – as-moll + b-moll, itd.), oraz towarzyszącą tym następstwom alternacją typów brzmienia. I tak oba akordy g-moll i akord c-moll (t. 1, 4 i 7), realizowane są w wysokim rejestrze przez flety, oboje, róg angielski, klarnety i trąbki *con sordino* na tle glissanda harfy, natomiast akordy es-moll (t. 2-3), e-moll (t. 5-6) i as-moll (t. 8-9), grają w niskim rejestrze pozostałe instrumenty dęte (blacha *con sordino*), wiolonczele, kontrabasy i organy, podczas gdy nakładające się na nie z ćwierćnutowym opóźnieniem kolejno akordy f-moll, fis-moll i b-moll rozbrzmiewają w wysokim rejestrze skrzypiec, altówek i tremolo harfy⁵. Taka seria rytmicznie następujących po sobie, głębokich kontrastów wywiera bardzo silne wrażenie i może być interpretowana jako symbol wewnętrznego konfliktu. Pod koniec I odcinka wstępu (t. 9-12) z wychyleń linii I skrzypiec kształtuje się jedyny **temat** dzieła, który swą zwartą i rozpoznawalną postać przybiera już w obrębie II odcinka wstępu (*Moderato*, t. 13-33), gdzie zostaje przeprowadzony w stopniowo gęstniejącej fakturze. O ile więc w II odcinku wstępu „wykuwa się” materiał ujednolicający przebieg dzieła, o tyle w jego odcinku I zaznaczony jest sposób różnicowania przebiegu, zrealizowany w postaci kontrastu pomiędzy fazami **A** i **B** głównej części utworu.

Faza **A** głównej części utworu (*Allegro agitato*, t. 34-51, g-moll), odznaczająca się znaczną dynamiką ruchu, kształtuje narrację z wyraziście artykułowanych przez blachę i smyczki tematycznych figur, w gęstniejącej fakturze, z przewagą barw transparentnych, oraz niskich i środkowych rejestrów. Jej kulminacja narasta

⁵ Kolejne następstwo: c-moll – a-moll, ma miejsce już w nieco zmienionym kontekście. W. Poźniak (op. cit.) nieco inaczej interpretuje wspomniane następstwa harmoniczne i pomija ich dyspozycję brzmieniową.

od t. 40 i stanowi kontynuację ewolucji tematu rozpoczętej z chwilą jego pojawienia się we wstępie. Faza B (t. 52-81, E-dur) ma wyraz liryczny i obraca się w sferze brzmień delikatnych, w rejestrze wysokim i bardzo wysokim, z udziałem instrumentów dętych drewnianych, skrzypiec, harfy, dzwonków i celesty. Motywy tematyczne są tu niemal pozbawione dynamiki rozwoju, a przejście do centralnie usytuowanej *cadenzy* skrzypiec (*cad.*, *Il tempo ad libitum*, t. 82-99) następuje płynnie. *Cadenza* ta, również oparta na motywach tematycznych, zawiera elementy wirtuozerii, przez co wykracza poza konwencję stylistyczną całości i niezbyt korzystnie ingeruje w ciągłość narracji. Mimo to stanowi kulminację liryczną dzieła, gdyż można w niej widzieć symbol osamotnienia tytułowego bohatera, a nawet punkt zwrotny kompozycji. W takiej interpretacji utwierdza reprzyza I fazy części głównej (A¹, *Tempo I*, t. 100-168), dłuższej od pierwowzoru, zdominowanej przez tryb molowy i wyczuwalny, „kroczący” tok narracji, jakby tu dokonywał się ów niesławny powrót. Stopniowe dawkowanie napięcia, narastającego z każdym „krokiem” zbliżającym syna marnotrawnego do ojcowskiego domu, wspaniale zrealizowane poprzez dołączanie partii, potęgowanie wolumenu brzmienia i zagęszczanie faktury, prowadzi do obszernej kulminacji tematu, zwielokrotnionej przez jego liczne powtórzenia w różnych grupach instrumentalnych i zwieńczonej wbudowaną w nią strukturą akordową (w, t. 159-163), nawiązującą do serii kontrastujących akordów z I odcinka wstępu. Reprzyza II fazy części głównej utworu (B¹, *Andante con molto d'espressione*, t. 168-195), utrzymana w tonacji G-dur, w stłumionych barwach, z dużym udziałem harfy, smyczków, fletów i delikatnych głosów organowych, jest zarazem zakończeniem utworu. Po chwilach ogromnego napięcia, jakie towarzyszyło narastaniu kulminacji, przynosi ona odprężenie, wręcz ulgę tak nieoczekiwaną, jak nieoczekiwane musiało być dla marnotrawnego syna pełne miłości i przebaczenia przyjęcie przez ojca.

Uwertura do oratorium *Powrót syna marnotrawnego* Feliksa Nowowiejskiego jest utworem o wysokich walorach zarówno w sferze inwencji, jak i realizacji. Nowowiejski był obdarzony umiejętnością tworzenia wyrazistych, zapadających w pamięć tematów, co pozwalało na zachowanie ekonomii pomysłów muzycznych i konstruowanie form monotematycznych. Jego wyobraźnia harmoniczna i kolorystyczna, ukształtowana przy pulpicie organowym, już w tym wczesnym utworze znalazła pełne ucieleśnienie w przestrzeni orkiestry. Jako utwór do pewnego stopnia programowy, bo funkcjonujący w powszechnie znanym kontekście przypowieści, *Uwertura* pozwala na swobodną interpretację, nie ograniczoną konkretnymi wskazówkami. Wreszcie trzeba dodać, że pod względem samej koncepcji i zastosowanych środków technicznych dzieło to odznacza się oryginalnością, a zarazem – jak na swoje czasy – aktualnością. Tego rodzaju bowiem nieszablonowe rozwiązania, wymykające się jednoznacznej klasyfikacji, zakorzenione jednak w klasycznych formach, są charakterystyczne dla epoki, a ich przykłady, znane m.in. z twórczości Dvořáka, Mahlera, R. Straussa i Sibeliusa, można interpretować jako świadectwo obecności tendencji modernistycznych w muzyce przełomu XIX i XX wieku.

Maciej Negrey

ORCHESTRA:

2 Flauti

2 Oboi e Corno inglese

2 Clarinetti in B

2 Fagotti e Contrafagotto

4 Corni in F

3 Trombe in B

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Triangolo

Piatti

Gran cassa

Campanelli

Celesta

Arpa

Organo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

14'