1965

FESTIWAL MUZYKI ROSYJSKIEJ I RADZIECKIEJ

PAŃSTWOWA FILHARMONIA ŚLĄSKA
W KATOWICACH

PAŃSTWOWA FILHARMONIA ŚLĄSKA KATOWICE
UL. GEN. AL. ZAWADZKIEGO 2
TELEFONY: 330-18, 302-42, 338-30

REDAKTOR PROGRAMU
ADOLF DYGACZ

OPRACOWANIE GRAFICZNE
I REDAKCJA TECHNICZNA
JAN FRĄCKOWIAK

KOREKTOR
KORNELIA DYGACZ

ZOFIA LISSA

MUZYKA POLSKA W ZSRR W LATACH DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

Leży przede mną plik starych, pożółkłych numerów „Prawdy", „Nowych Widnokręgów", „Wolnej Polski" * z lat 1943—1945, leżą rosyjskie programy koncertów muzyki polskiej, przedstawień operowych „Halki" i „Strasznego dworu", programy koncertów dawnej muzyki polskiej, wystaw, zaproszenia na wykłady o muzyce polskiej; leży też osiem zeszytów polskich pieśni ludowych w opracowaniu radzieckich kompozytorów, opublikowane w wydawnictwie „Muzgiz" i dwie książki, wydane w Leningradzie i Moskwie również z lat ostatniej wojny i również dotyczące muzyki polskiej. Wydobyte z mego prywatnego „archiwum" z okresu wojny są dziś — po dwudziestu przeszło latach — nie tylko impulsem do wspomnień osobistych, ale także dokumentacją tego, jak w dalekim kraju radzieckim, w najstraszniejszych latach minionej wojny, muzyka polska rozbrzmiewała i docierała w różnej postaci do najdalszych zakątków ZSRR.

W ciągu minionych lat dwudziestu nikt u nas o tych sprawach nie pamiętał i ja sama też do nich nie wracałam; zbyt wiele aktualnych i trudnych spraw przynosiła ze sobą nasza codzienność i bieżąca kultura muzyczna. Były, minęły, stały się drobną cząstką historii, zapewne mało ważną wobec innych spraw, donioślejszych. Ale obecnie może warto o nich przypomnieć naszemu społeczeństwu zwłaszcza w związku z Festiwalem Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej.

* „Nowe Widnokręgi" oraz „Wolna Polska" były to polskie czasopisma wychodzące od 1943 r. w ZSRR.

Wraz z aktualizacją „sprawy polskiej" w latach 1941/42 wzrosło w Związku Radzieckim zainteresowanie dla kultury polskiej; muzyka, dostępna najłatwiej, stała się pierwsza przedmiotem tego zainteresowania. Wszak żyła w ZSRR w latach ostatniej wojny przeszło pół milionowa rzesza polskiej emigracji i osób ewakuowanych, żyło też co najmniej drugie tyle Polaków, potomków dawnych dziewiętnastowiecznych i późniejszych zesłańców politycznych, którzy nie zatracili więzi z polskim językiem i polską kulturą. Obie te grupy stwarzały zapotrzebowania, które należało zaspokoić. I władze radzieckie zdecydowały się uczynić temu zadość. Zaczęło się oczywiście na różnych frontach, ale dla mnie najbliższym były sprawy muzyki.

Gdy w pierwszych dniach października 1942 roku otrzymałam do małego miasteczka Azji Środkowej, do Namanganu nad Kanałem Fergańskim, telegraficzne wezwanie do natychmiastowego przyjazdu do Moskwy, nie wiedziałam jeszcze, jak ciekawa karta pracy otwiera się przede mną. Szło właśnie o rozpoczęcie szerokiej akcji upowszechnienia muzyki polskiej w ZSRR, w różnych formach i na różnych drogach. Wszystkie instytucje muzyczne włączyły się do niej, potrzebny był jedynie fachowiec, który by nią pokierował.

Rozpoczęły się lata wielorakiej i wielostronnej działalności, skupionej jednak na tym samym, na muzyce polskiej. Zaczęło się od koncertów w Moskiewskim Radio. Od zimowych miesięcy 1942 roku w każdy piątek rozbrzmiewała całą godzinę muzyka polska, nadawana przez wszystkie rozgłośnie Związku Radzieckiego. Piątkowe wieczory tej muzyki miały stanowić nawiązanie do koncertów przedwojennej Filharmonii Warszawskiej. Do zakończenia wojny odbyło się tych koncertów radiowych ponad sto. Brali w nich udział najwybitniejsi wykonawcy radzieccy. Z pianistów: L. Oborin, K. Igumnow, J. Zak, R. Tamarkina, J. Flier, S. Richter i wielu innych; z śpiewaków: W. Barsowa, N. Rożdiestwienskaja, I. Kozłowski i inni. Grywał słynny skrzypek D. Ojstrach, D. Cyganow, Kwartet im.Beethovena (Cyganow, bracia Szyrińscy, Borysowski); koncertami symfonicznymi dyrygowali A. Orłow, M. Anosow i inni, chóralnymi — I. Kuwykin, A. Swiesznikow. Siłą rzeczy repertuar koncertów polskich ograniczał się do tych pozycji, które znajdowały się w bibliotekach muzycznych Moskwy (Konserwatorium, Wszechzwiązkowego Radia, Muzeum Kultury Muzycznej) i w zbiorach prywatnych (na przykład H. Neuhausa, który z życzliwością udostępniał swoje materiały nutowe). Jednakże repertuar nie był ubogi. Prócz wszystkich dzieł Chopina, pieśni oraz fragmentów oper Moniuszki i Żeleńskiego, wykonywane były utwory Wieniawskiego, Paderewskiego, Różyckiego, Karłowicza, Młynarskiego, Noskowskiego, Statkowskiego i Szymanowskiego. Wielokrotnie powtarzano w przekroju „Halkę" i Straszny dwór" w wykonaniu najwybitniejszych solistów operowych Moskwy. Koncerty symfoniczne obejmowały poematy symfoniczne Karłowicza, „Step" Noskowskiego, koncerty fortepianowe i fantazje z orkiestrą Chopina, koncerty Wieniawskiego. Inny typ koncertów stanowiły audycje polskiej muzyki ludowej bądź w opracowaniu polskich kompozytorów przedwojennych (Wiechowicz i inni) bądź w opracowaniu kompozytorów radzieckich, którzy w tych latach odkryli dla siebie piękno folkloru polskiego.

Pamiętam liczne zebrania w Związku Kompozytorów Radzieckich, kiedy to przegrywaliśmy po kolei melodie ludowe ze zbiorów Kolberga, tłumaczyli polskie teksty, dobierali melodie taneczne. Rezultatem tego było około osiemdziesiąt opracowań polskich pieśni ludowych przez M. Kowala, S. Kondratiewa, W. Biełyja, W. Iwannikowa, M. Jordańskiego, M. Czemberdżi i innych, które to pieśni w latach wojny opublikowano w wydawnictwie „Muzgiz" w ośmiu zeszytach. Opracowywano je na głos solowy z fortepianem, na chór, na zespoły instrumentalne. Jeszcze dziś natrafiam czasem na pieśni z radia moskiewskiego, przypominające mi lata wojenne i narodziny tych opracowań.

Nierzadko w latach wojny rozbrzmiewały z rozgłośni moskiewskiej oryginalne nagrania kapel przedwojennych Dzierżanowskiego, Sucheckiego i innych, z płyt polskich cudem uratowanych i zachowanych przez różnych prywatnych zbieraczy. Musimy tu z wdzięcznością wspomnieć S. Siemianowskiego, tłumacza listów Chopina na język rosyjski, czy też historyka sztuki P. Ettingera, którzy stawiali mi do dyspozycji wszystkie swoje „skarby" płytowe. Dzięki nim rozbrzmiewały na naszych koncertach głosy Lucyny Szczepańskiej, Barbary Kostrzewskiej, Ewy Bandrowskiej, Stefana Witasa oraz innych polskich śpiewaków.

Koncerty te wywoływały niezwykle silną reakcję. Z najdalszych zakątków Związku Radzieckiego, gdzie tylko wojna zagnała Polaków, dochodziły wzruszone słowa podziękowania, prośby o dalsze i częstsze audycje. Wiele

z tych koncertów doczekało się nawet omówień w „Prawdzie", co było zaszczytem nielada. Na przykład „Prawda" z dnia 23 IV 1944 roku pisała na zakończenie obszernego omówienia kilkudziesięciu koncertów radiowych polskiej muzyki: „Tak, w Moskwie rozbrzmiewa polska pieśń ludowa i pieśń tę słyszą nie tylko głęboko wzruszeni Polacy w ZSRR, nie tylko z wielkim zainteresowaniem radzieccy słuchacze, ale słyszy ją polski naród tam, w dalekiej, jeszcze okupowanej przez Niemców Polsce... te dźwięki, to pieśń zbliżającego się wyzwolenia..."

Nie mniejszym zainteresowaniem cieszyły się publiczne koncerty muzyki polskiej. Nie trzeba nawet wspominać o dziesiątkach recitali chopinowskich. Należały one zawsze do ulubionych pozycji moskiewskiej publiczności i w latach wojny zainteresowanie twórczością Chopina nie osłabło. Zak, Oborin, Briuszkow, Igumnow, Goldenwejzer, Gilels, Tamarkina, Neuhaus, Flier i wielu innych wciąż na nowo dawali wieczory w całości poświęcone muzyce Chopina. Koncerty symfoniczne (Anosow, Orłow, Rachlin i inni) obejmowały poematy symfoniczne Karłowicza (Odwieczne pieśni, Rapsodię litewską, Epizod na maskaradzie i inne), „Step" Noskowskiego, polonezy Ogińskiego, „Bajkę" Moniuszki, koncerty fortepianowe Chopina, skrzypcowe Wieniawskiego. Współdziałali w nich soliści jak D. Ojstrach, H. Barinowa, M. Knuszewicki, wyżej wymienieni pianiści, a nierzadko i polscy muzycy, przebywający w ZSRR, jak na przykład pianista J. Kalecki i śpiewaczka Janina Kulczycka. Jednym z ciekawszych koncertów był wieczór w całości poświęcony Szymanowskiemu w wykonaniu Światosława Richtera (2 i 3 sonata fortepianowa, Maski, Etiudy op. 33, Mazurki op. 50) oraz Niny Dorliac (pieśni).

Wyjątkowym powodzeniem cieszyły się „Halka" i „Straszny dwór" Moniuszki, które, wykonywane estradowo przez Wszechrosyjskie Towarzystwo Teatralne, szły około 30 razy.

Zasługą Muzeum Kultury Muzycznej w Moskwie były wieczory dawnej muzyki polskiej. Z materiałów przedwojennego Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej, znajdujących się w bibliotece konserwatoryjnej, udało się nam zmontować wykonania utworów Jarzębskiego, Szamotulskiego, Długoraja i Polaka (te ostatnie na klawesynie). Były to chyba pierwsze i jak dotychczas jedyne wykonania dawnej muzyki polskiej w ZSRR. Połączone z wykładami, skupiały one raczej fachową publiczność.

Nie były to jedyne wykłady o muzyce polskiej w Moskwie. W Konserwatorium odbyły się wykłady „O polskiej muzyce ludowej", w Związku Kompozytorów Radzieckich „O Karolu Szymanowskim", „O muzyce polskiej XX wieku", w Muzeum Kultury Muzycznej, oprócz wymienionych wykładów o dawnej muzyce, zorganizowano także dwa wykłady o Chopinie, połączone z wystawą chopinowską.

O zainteresowaniu muzyką polską najlepiej świadczy fakt, iż w 1941 roku, w oblężonym już przez Niemców Leningradzie, ukazała się, oczywiście wcześniej przygotowana, książka Wiaczesława Paschałowa, jednego z wybitniejszych etnografów muzycznych starszego pokolenia w ZSRR, pt. „Chopin i polska muzyka ludowa". Praca wyszła drukiem w polskim przekładzie w 1949 roku.

W 1943 roku Igor Mojsiejew, kierownik słynnego zespołu tanecznego, włączył do swego repertuaru tańców ludowych także tańce polskie, czeskie, słowackie, jugosłowiańskie, bułgarskie i inne. „My wam oddajemy — powiadał — cały nasz zapał, nasze umiejętności techniczne, naszą wiedzę taneczną. Kiedyś, kiedy ojczyzna wasza będzie wolna — pojedziemy do was uczyć się wprost u źródła, u ludu Polski i Jugosławii, u Czechów, Słowaków, Bułgarów. Dziś prosimy was, przedstawicieli narodów słowiańskich, dopomóżcie nam w urzeczywistnieniu naszych artystycznych zamierzeń". W rok później tańce polskie porywały publiczność swą barwnością, ruchliwością, dziarskością. Ile studiów nad polskimi tańcami, nad strojem mazurskim czy krakowskim, ile dyskusji to kosztowało, wiedzą tylko nieliczni. Gdy po wojnie Zespół Mojsiejewa przebywał w Polsce, mógł już na miejscu skorygować ludowych wykonawców swoją koncepcję tańca polskiego.

Ale nie tylko na deskach radzieckich estrad i oper żyła w latach wojny muzyka polska. Ważnym odcinkiem naszej pracy było zaopatrzenie polskich środowisk w ZSRR, instytucji oświatowych, szkół, a przede wszystkim tworzącego się Wojska Polskiego, w niezbędny im materiał muzyczny. Szło o śpiewniki szkolne dla szkół polskich w ZSRR, o śpiewniki dla przedszkoli, sierocińców, a głównie — o śpiewnik żołnierskich piosenek. Cóż, kiedy w Moskwie nie było żadnych materiałów z tego zakresu. Jedyny śpiewnik Noskowskiego nie mógł zaspokoić tych potrzeb, zwłaszcza wojskowych.

W pachnącej świeżymi deskami świetlicy I Polskiej Dywizji nad Oką, latem 1943 roku, rozpoczęłam zbieranie

piosenek żołnierskich. Defilowali po kolei starzy i młodzi, śpiewając zapamiętane piosenki żołnierskie. Z kilkuset w ten sposób zapisanych pieśni, porównanych od strony tekstu i melodii, wybraliśmy kilkadziesiąt i te ukazały się drukiem już parę miesięcy później. W ten sposób narodził się „Śpiewnik żołnierza polskiego w ZSRR", nie pozbawiony luk i błędów, ale jednak kość z kości I Dywizji im. Kościuszki.

Nie inaczej powstawały dwa dalsze śpiewniki dla szkół polskich w ZSRR, które służyły rzeszy około 25 tysięcy dzieci i młodzieży oraz drugi — dla przedszkoli. To, co nauczyciele tych szkół śpiewali, co zapamiętali z kraju, okazało się niewystarczające. Ponownie rozpoczęły się wędrówki do kilkuset Polaków, pracujących w Moskwie, z prośbą: „Śpiewajcie mi piosenki dziecięce, jakie pamiętacie." I śpiewali. Byli wśród nich ludzie starsi — niektórzy z nich zajmują obecnie najwyższe stanowiska państwowe — oraz młodsi. Wszyscy wspominali wyniesione ze szkół i lat młodości piosenki i śpiewali. Niekiedy fałszywie, niekiedy z błędami, niekiedy tylko z jedną zwrotką tekstu. Ale w ten sposób udało się zapisać około 500 piosenek, wyselekcjonować je, porównać różne ich wersje. Z tego materiału powstały oba śpiewniki dziecięce, uzupełnione piosenkami ludowymi z Kolberga. Składali je rosyjscy zecerzy nie znający polskiego języka. Nie męczyły ich ani obce litery, ani niezliczone korekty. Oba śpiewniki ukazały się z początkiem 1944 roku i służyły przez kilka lat polskim szkołom w ZSRR aż do ostatecznego powrotu polskich dzieci do kraju.

Na koniec, aby uczynić zadość potrzebom świetlic wojskowych i młodzieżowych w ZSRR, rozpoczęliśmy nagrywanie płyt gramofonowych z polską muzyką. Prócz hymnu państwowego, „Roty" i kilku pieśni patriotycznych i rewolucyjnych zostały nagrane na dwudziestu płytach liczne polskie tańce ludowe, łatwiejsze utwory Chopina (nagrywał L. Oborin), popularne piosenki Moniuszki. Wówczas też — o czym zapewne dziś mało kto wie — nagraliśmy „na zapas" sygnaturkę jako sygnał pierwszej polskiej stacji radiowej, mający zabrzmieć w 1945 roku z Lublina — pierwsze takty „Warszawianki 1831 roku". Projekt ten musiałam zatwierdzać przez najwyższe władze Związku Patriotów Polskich, ale jakoś uzyskał aprobatę. Dziś jeszcze, gdy słyszę ten sygnał ze stacji radiowej Warszawa II, wspominam ze wzruszeniem moment, gdy go nieudolnie sama nagrywałam na celescie w studio radiowym Moskiewskiego Radia.

Dziś w Polsce mało kto o tych sprawach wie i zapewne nie pamięta, iż w tym samym czasie, gdy na frontach lała się krew i trwały walki o wyzwolenie Polski, w dalekiej Moskwie intensywnie rozbrzmiewała muzyka polska, obwieszczając całemu światu, iż „jeszcze nie zginęła".

Może dziś, z okazji Festiwalu Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej, warto wspomnieć o tej skromnej karcie z dziejów polskiej kultury muzycznej lat wojennych na obczyźnie. Karta ta należy przecie niemniej do jej historii, jak i wspaniałe osiągnięcia tej kultury dziś, w dobie jej rozkwitu we własnym kraju.

LEON MARKIEWICZ

W 125 ROCZNICĘ URODZIN PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

Każdy twórca, nawet pozornie najbardziej obojętny w stosunku do społeczeństwa, marzy o tym, aby jego dzieła stały się własnością ogółu i spodobały się możliwie największej ilości słuchaczy. Niestety marzenia te urzeczywistniają się rzadko. Spośród tłumu tworzących artystów zaledwie nieliczni osiągają popularność, wielu natomiast przepada w zapomnieniu lub pozostaje w zasięgu upodobań stosunkowo nielicznej grupy ludzi.

Piotr Czajkowski należy niewątpliwie do kompozytorów uznanych w całym kulturalnym świecie, najbardziej interesujących, a przy tym najchętniej słuchanych przez rzesze miłośników muzyki. Nie był on odkrywcą nowych horyzontów muzycznych, nie był dawcą nowych praw, nie głosił odrodzenia muzyki, nie pchnął jej na nowe tory. Opierając się na zdobyczach innych kompozytorów, działał w ówczesnej teraźniejszości. Posiadł jednak tajemnicę bezpośredniego oddziaływania swą sztuką na innych ludzi.

W jego muzyce każdy może znaleźć coś dla siebie. Są tam miniaturowe utwory programowe na fortepian — Album dla młodzieży, „Pory roku", sonaty, liczne pieśni o różnych odcieniach wyrazowych, opery i balety, spowśród których „Eugeniusz Oniegin", „Dama Pikowa" i „Jezioro łabędzie" należą do żelaznego repertuaru wielu scen świata, dalej pełne gwałtownych emocji symfonie, programowe utwory orkiestrowe, zachwycające swą wirtuozerią koncerty instrumentalne — fortepianowy b-moll i skrzypcowy D-dur, słowem nie ma chyba takiej formy, której by Czajkowski nie uprawiał.

Jego życie mieściło się całkowicie w kanonach tamtej epoki. Syn inżyniera górnika, urodzony w dniu 7 maja 1840 roku w prowincjonalnym mieście Wotkinsku (obecnie Udmurska ASRR) był przez ojca przeznaczony na urzędnika; kształcił się w zawodzie prawniczym. Muzyka, traktowana przez rodziców jako nieodzowny składnik tzw. dobrego wychowania, ogarniała stopniowo nawskroś romantyczną naturę chłopca, aż wreszcie wyparła z jego świadomości myśl o wątpliwej atrakcji zawodu urzędnika. Po wstąpieniu do Konserwatorium w Petersburgu Piotr Czajkowski zrezygnował z podjętej pracy w Ministerstwie Sprawiedliwości, poświęcając się bez reszty muzyce. Jego talent muzyczny okazał się tak wielki, że zaraz po ukończeniu studiów muzycznych, w wieku 25 lat, został mianowany profesorem Konserwatorium w Moskwie. Stanowisko to zajmował przez dwanaście lat, a wtedy działał również jako recenzent muzyczny.

Życie Czajkowskiego upłynęło raczej w dostatku materialnym, przy stale wzrastającej jego popularności jako kompozytora. Kilkakrotne podróże po Europie i Ameryce postawiły go w rzędzie najwybitniejszych i najchętniej przyjmowanych osobistości muzycznych. Mimo swej wrodzonej nieśmiałości, zdecydował się na karierę dyrygenta, osiągając w tej dziedzinie znaczne sukcesy. Podróże i dostatek materialny zapewniła mu zresztą osobliwa opieka baronowej Nadieżdy von Meck, z którą kompozytor przez 14 lat prowadził ożywioną korespondencję, odsłaniając jej wiele tajników swej twórczości i swoich poglądów.

Obok sukcesów były jednak i niepowodzenia. Do największych z nich należy zaliczyć jego osobistą tragedię — nieudane małżeństwo, zerwane wkrótce po ślubie. Fakt ten w dużym stopniu wpłynął na pesymizm panujący w jego wielu utworach. Niepowodzenia artystyczne dotyczyły kilku dzieł przyjętych zimno lub wręcz z niechęcią przez publiczność. Wprawdzie ta sama publiczność przeważnie naprawiała swą omyłkę entuzjastycznym przyjęciem następnych dzieł Czajkowskiego, to jednak niezrozumiałe dziś wydają się negatywne opinie niektórych muzyków. I tak na przykład Mikołaj Rubinstein, znany pianista i kompozytor, ten sam, który powołał Czajkowskiego na stanowisko pedagoga Konserwatorium Moskiewskiego, nazwanego dziś imieniem Czajkowskiego, odmówił grania Koncertu fortepianowego b-moll, zadedykowanego właśnie jemu przez kompo-

zytora, jako swemu długoletniemu protektorowi. Powodem odmowy była rzekoma niemożliwość pokonania trudności technicznych. Urażony twórca skreślił dedykację, przesyłając partyturę swemu niemieckiemu przyjacielowi Hansowi von Buelowowi, słynnemu pianiście i dyrygentowi. Podobnie zdarzyło się z koncertem skrzypcowym, w którym krytyków raził wulgarny, ich zdaniem, Kozaczek, użyty w Finale. Chłodno przyjęła krytyka V Symfonię. Dziwne, że zarzuty spotkały dzieła, należące dziś do najlepszych z twórczości Czajkowskiego...

Wiele niepowodzeń spotkało go we własnym kraju. Chodziło głównie o to, że podczas gdy za granicą uchodził Czajkowski za najbardziej rosyjskiego kompozytora, to w Rosji, kompozytorzy z kręgu „Potężnej gromadki", zarzucali mu kosmopolityzm i hołdowanie muzyce zachodniej. Istotnie, u kompozytorów takich jak Borodin czy Musorgski, pierwiastki ludowe występowały w całej swej żywiołowej, świeżej i oryginalniejszej niż u Czajkowskiego postaci. Jednakże Czajkowski górował nad nimi jakością i „gładkością" rzemiosła kompozytorskiego a liczne motywy ludowe, przewijające się w jego twórczości w szerszym stopniu, zapoznawały świat z nieznanym jeszcze pięknem folkloru rosyjskiego. Dziś powszechnie uznaje się go za klasyka narodowej muzyki rosyjskiej.

U źródeł popularności Piotra Czajkowskiego leży głęboki emocjonalizm jego muzyki o bardzo szerokiej skali odcieni — od najczystszego i nie pozbawionego akcentów erotycznych liryzmu do najbardziej dramatycznych spięć i ponurych nastrojów. Cała jego muzyka, jak rzadko u kogo, odzwierciedlała charakter twórcy, jego skłonności do skrajności nastrojów, wylewności uczuć, jego kapryśne usposobienie, pesymizm, niewiarę w siebie. W tym względzie był prawdziwym dzieckiem swej epoki. Jak dalece na serio wczuwał się on w emocjonalną stronę procesu twórczego, mogą świadczyć jego listy i pamiętniki, w których między innymi czytamy: „Jeśli została kiedykolwiek napisana muzyka ze szczerym zachwytem, z umiłowaniem tematu i osób działających — to jest to muzyka do „Oniegina". Rozpływałem się i drżałem w niewypowiedzianym uniesieniu, kiedy ją pisałem". Podczas pracy nad „Damą Pikową" kompozytor zapisał w pamiętniku: „Skończyłem dziś zasłonę siódmą. Płakałem okropnie, gdy Herman wyzionął ducha".

Najbardziej znamiennym przykładem emocjonalnej muzyki Czajkowskiego są właśnie opery „Eugeniusz Oniegin" i „Dama Pikowa", w których, nawet ze szkodą dla akcji dramatycznej, dochodzą do głosu pierwiastki liryczne, oraz trzy ostatnie symfonie — IV, V, VI. Właśnie w utworach orkiestrowych najpełniej wyraził Czajkowski swą osobowość. Na tym gruncie spotykamy najwyraźniejsze przykłady jego stylu, owe niepowtarzalne u nikogo barwy orkiestrowe, ową szeroką, z rosyjska wylewną kantylenę, potężne zrywy i wyładowania całej orkiestry, ciemne barwy zwątpienia i pesymizmu. Czajkowski był w swej muzyce wyrazicielem nastrojów ówczesnej inteligencji rosyjskiej, próżno szukającej sensu istnienia wśród swego życia pełnego dostatku, beztroski i płycizn. Jak całe życie tak i śmierć Czajkowskiego okazała się nierozerwalna z twórczością. Nastąpiła ona w dniu 6 listopada 1893 roku w Petersburgu, zaledwie w kilka dni po prawykonaniu VI Symfonii „Patetycznej", której końcowe frazy były, i chyba długo jeszcze będą, symbolem rezygnacji z wszelkiego działania.

Prawem kontrastu epok, w wieku XX wielu kompozytorów próbowało umniejszyć wartość muzyki Czajkowskiego; doszukiwano się wad w jego rzemiośle kompozytorskim, zarzucano mu nadmierne wyolbrzymianie emocjonalności, zapominając o tym, że była ona nierozerwalnie związana z epoką, w której żył, epoką późnego romantyzmu. Jednakże jest rzeczą znamienną, że rangę twórczości Czajkowskiego umocnił we współczesnej nam muzyce właśnie jeden z największych burzycieli estetyki romantycznej Igor Strawiński, wielbiąc go za niezrównany zmysł melodyczny.

Fakt znamienny, że w przeciwieństwie do różnego stosunku twórców do Czajkowskiego, muzyka jego niezmiennie oddziaływuje na szerokie kręgi słuchaczy z nigdy nie słabnącym powodzeniem. Widocznie nie wygasł jeszcze żar emocji, jaki wlał w swe utwory Piotr Czajkowski. Widocznie emocjonalność ta w jej wszystkich odcieniach odpowiada dzisiejszemu człowiekowi, mimo iż wiek, w którym żyjemy, wiek techniki i sztuki intelektualnej pozornie nie zostawia dziś dla niej miejsca.

KALENDARZ IMPREZ

OBJAŚNIENIA DO UTWORÓW

WTOREK

2 LISTOPADA 1965

GODZINA 18,45

SALA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

ORKIESTRA SYMFONICZNA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

DYRYGENT KAROL STRYJA

SOLISTA WIKTOR MIERŻANOW — PIANISTA

Powtórzenie koncertu w dniu 4 listopada w Bielsku

PIOTR CZAJKOWSKI

— SERENADA NA ORKIESTRĘ SMYCZKOWĄ OP. 48

Andante non troppo — Allegro moderato
Walc
Elegia
Finał

PIOTR CZAJKOWSKI

— KONCERT FORTEPIANOWY B-MOLL OP. 23

Allegro non troppo e molto maestoso
Allegro con spirito
Andantino semplice
Allegro con fuoco

Przerwa

PIOTR CZAJKOWSKI

— VI SYMFONIA H-MOLL „PATETYCZNA" OP. 74

Adagio - Allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Adagio lamentoso

PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

SERENADA NA ORKIESTRĘ SMYCZKOWĄ
C-DUR OP. 48

Z szeregu kompozycji Czajkowskiego, które powstały w 1880 roku, a więc w czasie kiedy kompozytor stał w pełni rozkwitu swego talentu, największy ciężar gatunkowy posiada urocza *Serenada* na orkiestrę smyczkową. Dzieło to, często powraca w programach koncertowych, zawdzięczając swe powodzenie wielkiemu bogactwu melodycznemu i świetnemu wykorzystaniu brzmieniowych barw kwintetu smyczkowego. Kompozytor potrafił wydobyć z tego zespołu taką rozmaitość barw, że prawie nie dostrzega się braku innych instrumentów. Po jędrnym, haendlowskim jakby wstępie, który powraca w ostatniej części w żartobliwie zmienionej postaci, pojawia się oryginalnie urytmizowany temat *Allegra* (I cz.). Tej głównej melodii przeciwstawiona jest druga, przybrana w rokokowe kształty, o przekornym charakterze, co tworzy jakby dialog „nowej" i „dawnej" muzyki. Wdzięczny *Walc* (II cz.), ulubiona forma taneczna Czajkowskiego, nie ustępuje tu swym krewniakom znad „pięknego modrego Dunaju", przewyższając ich może szeroką frazą i subtelnym ujęciem, szczególnie w dwugłosowych solach skrzypiec. W pogodnej całości wyjątek stanowi liryczna, smutna *Elegia* (III cz.). Rosyjski, narodowy koloryt dźwiękowy ma *Finał* oparty na ludowych melodiach, wciągniętych w kunsztowne kombinacje kontrapunktyczne.

KONCERT FORTEPIANOWY B-MOLL OP. 23

Koncert b-moll, który należy do najczęściej wykonywanych dzieł swego rodzaju (po Liszcie), przyćmił pozostałe dwa koncerty fortepianowe Czajkowskiego (op. 44 i 75). Ma on wybitnie symfoniczny charakter i stawia wykonawcy najwyższe wymagania techniczne. Właściwa Czajkowskiemu przejrzystość formy, melodyjna tematyka i jędrna rytmika występują w tym dziele w całej okazałości. O wielkiej popularności Koncertu decydują zarówno czysto muzyczne wartości, jak i wyjątkowo pianistyczny rozmach i zacięcie, porywające od pierwszych taktów.

Koncert rozpoczyna się patetycznym wstępem (*Allegro*), gdzie fortepian wybija się z melodyjnego tła orkiestry potężnymi, rzucanymi akordami i techniką oktawową.

Jest to jeden z dłuższych i bardzo brawurowych wstępów w literaturze koncertów fortepianowych. — Następujące *Allegro con spirito* opiera się na dwóch kontrastujących tematach. Pierwszy, żywy i niespokojny, wskazuje w rytmice i melodii na ludowe, rosyjskie pochodzenie. Drugi czaruje prawdziwie romantycznym liryzmem tak znamiennym dla twórczości Czajkowskiego. W mistrzowski sposób przetwarza kompozytor oba tematy, wplatając również piękne myśli poboczne. Możliwości wirtuozowskie popisu pianistycznego solisty spotęgowane są umieszczeniem dwóch brawurowych kadencji.

Część środkowa (*Andantino semplice*) to jakby romanza w trzyczęściowej formie pieśni (A—B—A).Piękna kantylena fortepianu współzawodniczy tu ze śpiewną melodią instrumentów dętych drewnianych, przy czym fortepian występuje też w roli kunsztownego „akompaniamentu".

W ruchliwym ustępie środkowym (B) pojawia się bardzo prosta melodia walcowa, zaczerpnięta z popularnej piosenki francuskiej „Il faut s'amuser, danser et rire".

Finał (*Allegro con fuoco*), który przewyższa jeszcze może poprzednie części pianistycznym temperamentem, jest szeroko rozbudowanym, w swobodnej formie utrzymanym rondem. Taneczna, z charakterystycznymi akcentami, melodia głównego tematu, prowadzona przez fortepian w tercjach, posiada rosyjskie, ludowe znamiona.

Z szeregu pobocznych myśli szczególnie jedna wybija się szerokim, słowiańskim oddechem, zyskując jakby funkcję drugiego tematu. Przed błyskotliwym zakończeniem urasta ona (fortepian i orkiestra) do radosnego, majestatycznego hymnu.

VI SYMFONIA H-MOLL „PATETYCZNA" OP. 74

Patetyczna jest bez wątpienia najbardziej porywającym i doskonałym dziełem symfonicznym Piotra Czajkowskiego. Żaden inny z orkiestralnych utworów klasyka muzyki rosyjskiej nie jest jako całość tak doskonale wypracowany, nie posiada tak głębokiego wyrazu emocjonalnego i nastrojowego.

Jesienią 1893 pisał Czajkowski: „Całe lato spędziłem podróżując i miałem tyle czasu, żeby móc zinstrumentować symfonię, którą skomponowałem w lecie. Sądzę, że uda mi się; a w każdym razie w żadne inne dzieło nie włożyłem tyle oddania i miłości. Czuję się znakomicie..."

Nie przeczuwał wtedy Czajkowski, że *VI Symfonia* — bo o niej to wspominał — będzie jego łabędzim śpiewem.

Dnia 28 października 1893 roku dyrygował jej prawykonaniem w Petersburgu. Chłodnym przyjęciem nowej kompozycji nie przejął się zbytnio, znając chimeryczne nastroje publiczności i będąc przekonany o wysokiej wartości dzieła. Wieczór 1 listopada 1893 spędził Czajkowski w jednej z petersburskich restauracji. Jak głosi legenda, zażądał tam podobno szklanki wody z Newy mimo protestów przyjaciół, ostrzegających go przed zarażeniem się cholerą, która zaczynała wtedy grasować w Petersburgu. Ile jest w tej historii prawdy — trudno stwierdzić. Faktem jest, że już tego samego wieczora pojawiły się silne bóle, a lekarze stwierdzili objawy cholery. Ofiarą tej strasznej choroby padł Czajkowski 6 XI 1893, w osiem dni po pierwszym wykonaniu swej ostatniej symfonii.

Symfonia h-moll nie posiada żadnego konkretnego programu, chociaż starano się go niejednokrotnie doszukiwać. Bo dosyć ogólny i wieloznaczny tytuł „Patetyczna", który już Beethoven dał jednej ze swych słynnych sonat fortepianowych, nie oznacza wcale, że kompozytor wkroczył tu na teren muzyki programowej. Zachowanie tradycyjnych czterech części, jak również ich tematyczna konstrukcja, zdają się potwierdzać taki pogląd. Niemniej jednak wielkie napięcie dramatyczne i emocjonalne — zwłaszcza w częściach skrajnych — pozwalają przypuszczać, że Czajkowskiemu, według wypowiedzi którego każda muzyka jest w pewnym sensie programowa, przyświecała jakaś bliżej nie określona idea przewodnia. Przyczynia się to niewątpliwie do łatwiejszego i bardziej bezpośredniego działania muzyki, dążącej do wywołania analogicznych wrażeń i uczuć. Tym też tłumaczy się w dużym stopniu niezwykła sugestywność *Symfonii „Patetycznej"*, której ogólne całkiem założenia ideowe nie krępowały swobody twórczej kompozytora ani też nie naruszają przyjemności słuchania przez kontrolowanie związków między „programem", a jego realizacją.

Początek *Symfonii* stanowi krótkie *Adagio*, którego posępny motyw, prowadzony przez fagot na tle kontrabasów, zdaje się stanowić motto dzieła. Po 18 taktach, w rozpoczynającym się *Allegro non troppo* (I cz.), pojawia się w altówkach i wiolonczelach pierwszy temat przejęty z kolei przez flety i klarnety. Początkowy, ponury nastrój zaczyna się powoli zacierać, orkiestra

ożywia się coraz bardziej, a jej koloryt staje się jaśniejszy przez wprowadzenie skrzypiec. Krótkie tutti, zanikające w głuchych tonach puzonów i tuby, poprzedza powolny epizod (*Andante*), który spełnia rolę drugiego tematu (wiolonczele i skrzypce). Po dramatycznych zmaganiach, które zdaje się wyrażać początek *Symfonii*, przynosi *Andante* kojące uspokojenie. Szeroka, pełna niewysłowionego liryzmu melodia drugiego tematu I części przyczyniła się nie mało do powodzenia *Patetycznej*. Przetworzenie zaczyna się ostrym dysonansem całej orkiestry (fortissimo), po którym następuje fugato pierwszego tematu (instrumenty smyczkowe). Początek repryzy to powrót pierwszego tematu w pełnej instrumentacji i w największym nasileniu dynamicznym. Temat śpiewny powraca również w olśniewającej oprawie instrumentalnej i — spotęgowany dynamicznie do maksimum — cichnie następnie w delikatnym pianissimo. *Allegro* zamyka krótkie, marszowe zakończenie (*Andante mosso*).

Wprowadzając jako drugą część wdzięczne *Allegro con grazia* zamiast zwykłego w tym miejscu adagia, osiągnął Czajkowski duży efekt artystyczny. Po dramatycznych spięciach pierwszej części słuchacz znajduje tu bowiem pożądane odprężenie. Urok tego utworu podnosi muzyczna rzadkość, jaką jest użycie przez kompozytora taktu na 5/4. Jakkolwiek i inni symfonicy rosyjscy posługiwali się tym rzadkim rodzajem taktu, który spotykany jest często w rosyjskiej muzyce ludowej, to jednak Czajkowski uczynił to w rzeczywiście mistrzowski sposób. Główny temat tej części, prowadzony przez wiolonczele, powraca wielokrotnie w coraz to innej postaci i instrumentacji. Czarem sielankowej melancholii tchnie środkowa partia (trio).

Allegro molto vivace (III cz.) to prawdziwe scherzo pełne żywiołowego temperamentu. Początek delikatny i zwiewny, nasuwa skojarzenie ze *Scherzem* ze *Snu nocy letniej* Mendelssohna. Lecz wkrótce okazuje się, że te szybkie triole ósemkowe (na zmianę w instrumentach smyczkowych i dętych drewnianych) pomyślane były przez kompozytora jako tło. Bo oto po niewielu już taktach intonuje obój krótki, marszowy motyw, który stopniowo wybija się coraz bardziej, zyskuje na sile i w końcu dominuje w potężnym marszu.

Ostatnia część (*Adagio lamentoso*) stanowi rodzaj epilogu wstrząsającego głębokim tragizmem. Śmiałe zakończenie *VI Symfonii* powolnym, smutnym *Adagiem* nasuwać będzie chyba zawsze — nieuzasadnioną zresztą myśl, że Czajkowski przeczuł bliską śmierć i wyśpiewał tu swą ostatnią pożegnalną pieśń. Tematycznie nawiązuje *Adagio* do części pierwszej, albowiem oparte jest na jej rozwiniętym i przekształconym motywie początkowym. W ten sposób zewnętrzne części *Symfonii* stanowią jakby klamrę, spinającą dzieło w jednolitą całość.

ŚRODA
3 LISTOPADA 1965
GODZINA 19.00

SALA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

WIELKA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA

DYRYGENT ANDRZEJ MARKOWSKI

SOLISTA WŁADYSŁAW KĘDRA — PIANISTA

Powtórzenie koncertu w dniu 7 listopada w Częstochowie

ARVO PAERT

— PERPETUUM MOBILE

SERGIUSZ RACHMANINOW

— RAPSODIA NA TEMAT PAGANINIEGO OP. 43

Kaprys
Dies irae

Przerwa

SERGIUSZ PROKOFIEW

— II SUITA Z BALETU „ROMEO I JULIA"

Montecchi i Capuletti
Julia — dziewczęciem
Ojciec Laurenty
Taniec
Taniec dziewcząt z Antylów
Romeo przy grobie Julii

ARVO PAERT (ur. 1935)

PERPETUUM MOBILE

Uczeń N. Ellera w Tallinie, laureat I nagrody na wszechzwiązkowym przeglądzie utworów młodych kompozytorów w roku 1962, jest Arvo Paert autorem m. in. *Partity* na fortepian, kantaty *Nasz ogród, Nekrologu* na orkiestrę, oratorium *Krok świata, Symfonii,* orkiestralnych dzieł *Collage sur B—A—C—H* i *Musica sillabica.* O swoim utworze, zatytułowanym *Perpetuum mobile* mówi: „Utwór, napisany w roku 1963, dedykowany Luigiemu Nono, wykonany został po raz pierwszy w Tallinie w grudniu 1963 roku, następnie w Erywaniu, Wenecji, Brukseli i Bratysławie. Dialektyka uczy, iż rozwój następuje w ten sposób, że w procesie przekształcania się tego lub innego zjawiska występuje jakby nawrót do przeszłości, to znaczy powtórzenie się na wyższym stopniu rozwoju niektórych cech i właściwości stopnia niższego. Ta osobliwość rozwoju może być wyrażona poglądowo w formie rozwijającej się pionowo spirali, gdzie każdy nowy skręt jest jakby powtórzeniem poprzedniego, ale na coraz wyższym stopniu; w całości otrzymujemy obraz dokonującego się, progresywnego rozwoju. Utwór przedstawia jak gdyby jeden skręt takiej spirali".

SERGIUSZ RACHMANINOW (1873—1943)

RAPSODIA NA TEMAT PAGANINIEGO A-MOLL OP. 43

Rapsodia Rachmaninowa stanowi w formalnym założeniu bardzo ciekawe dzieło. Jest to w zasadzie cykl 24 wariacji, opartych na popularnym *Kaprysie* skrzypcowym (a-moll) N. Paganiniego, który to utwór wielokrotnie był wykorzystywany i przetwarzany przez różnych kompozytorów (m. in. Liszta). Tytuł „Rapsodia" oznacza jednak, że autor nie trzyma się tu ściśle konstruktywistycznej i nieco suchej formy wariacji, lecz nadaje jej bardziej swobodny i epicki charakter.
Już sam początek odbiega od zwykłego schematu, gdyż po krótkim wstępie następuje I wariacja orkiestrowa, poprzedzająca właściwy temat (*Kaprysu*), wprowadzony dopiero teraz przez fortepian. Na rapsodyczny, narracyjny ton kompozycji wskazuje również posłużenie się przez Rachmaninowa drugim tematem — melodią bezimiennej sekwencji średniowiecznej *Dies irae* (jej pierwszy zapis sięga XII wieku). Ten drugi temat, który poja-

wia się po raz pierwszy w VII wariacji, spleciony z tematem Paganiniego, powraca w wariacji X i w codzie, przy czym fragmenty jego występują i w innych wariacjach. W harmonizacji melodii *Dies irae* nawiązał Rachmaninow do klasycznych wzorów cerkiewnej muzyki rosyjskiej.

24 wariacje *Rapsodii* rozpadają się na trzy wyraźne i różne grupy, odpowiadające poniekąd trzem tradycyjnym częściom koncertu instrumentalnego. Pierwsza grupa, w zasadniczej tonacji a-moll, odznacza się męską energią, żywym ruchem i zdecydowaną rytmiką, będąc niejako odpowiednikiem pierwszego allegra koncertowego. Wariacjom drugiej grupy, odbiegającym od pierwotnej tonacji, wspólna jest nuta liryzmu i skupienia; jest to jakby środkowa, powolna część koncertu instrumentalnego. W trzeciej grupie, w której powraca tonacja a-moll potęgują się jeszcze bardziej niż w pierwszej, energiczne akcenty rytmiczne i dynamiczne, nadając jej żywy charakter finału.

W sumie zatem *Rapsodia* przedstawia nową i oryginalną syntezę formy rapsodii, wariacji i koncertu. Muzykę jej cechuje przejrzysta faktura fortepianowa, duża prostota środków harmonicznych oraz pewna surowość i ascetyzm wyrazowy, który zyskuje przewagę nad właściwym dotąd kompozycjom Rachmaninowa wylewnym liryzmem szerokiej melodyki.

SERGIUSZ PROKOFIEW

II SUITA Z BALETU „ROMEO I JULIA"

Poważną pozycję w twórczości Sergiusza Prokofiewa zajmują dzieła sceniczne, z których najwybitniejszym a może w każdym razie najpopularniejszym jest balet *Romeo i Julia.* Pisząc w roku 1935—36 swą muzykę podjął Prokofiew temat nieśmiertelnego dzieła Szekspira, lecz oddając doskonale romantyczną atmosferę znakomitego pierwowzoru dał także wyraz swej na wskroś humanistycznej postawie. Toteż gdy w roku 1940 zespół Teatru im. Kirowa w Leningradzie tworzył wraz z kompozytorem sławne dziś widowisko baletowe, wątek miłosny tragedii ukazany został na barwnym tle okresu Odrodzenia. Konflikt między skłóconymi rodzinami Montecchich i Capulettich a młodym pokoleniem pary kochanków z Werony, stał się również wyrazem walki między światem pychy, nienawiści i przesądów

a światem głębokich uczuć, radości życia i wiary w człowieka.

Muzyka baletu *Romeo i Julia,* prosta, zrozumiała także dla niewybrednego słuchacza, czaruje liryzmem, bogactwem inwencji melodycznej, śmiałymi i oryginalnymi pomysłami rytmicznymi, sugestywną instrumentacją oraz ciekawą harmoniką. Poszczególne postacie i sytuacje dramatyczne scharakteryzowane są odrębnymi, wyrazistymi tematami, które wraz z rozwojem akcji ulegają różnym przekształceniom.

Trzy suity orkiestrowe, zestawione przez Prokofiewa z głównych fragmentów muzyki *Romea i Julii,* a także transkrypcja fortepianowa, spopularyzowały szeroko dzieło radzieckiego kompozytora. Najpopularniejsza wszakże jest *II Suita* orkiestrowa, której każda część jest plastycznym obrazem muzycznym. Oto ogniwa suity. *Montecchi i Capuletti,* w trzyczęściowej formie „przedstawia" obie wrogie rodziny możnowładców z Werony. Krótkie dysonanse całej orkiestry poprzedzają główny temat *Suity* (także baletu), rozwijający się na rozłożonym trójdźwięku (e-moll). — *Julia — dziewczęciem* ukazuje młodziutką, marzycielską i pogodną Julię w jej panieńskiej komnacie. Z dwóch tematów tej części jeden ma radosny, drugi zaś liryczny charakter. — *Ojciec Laurenty* jest groteskowym, nieco rubasznym fragmentem, rysującym celnie postać wiernego przyjaciela i doradcy Julii. — *Taniec* to zwarta, żywa rytmicznie miniatura. — *Taniec dziewcząt z Antylów* jest pełen egzotycznego nastroju. Główny temat tej części, utrzymanej w pastelowych barwach, wprowadzają altówki. — *Romeo przy grobie Julii* odznacza się tragicznym nastrojem. Zasadniczą myślą muzyczną jest tu przekształcony temat pierwszej części, oparty teraz na rytmie marsza żałobnego.

CZWARTEK
4 LISTOPADA 1965

GODZINA 11.00

AULA PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ W KATOWICACH

ODCZYT MUZYKOLOGA RADZIECKIEGO PT.:

„O RADZIECKIEJ MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ I JEJ KIERUNKACH ROZWOJOWYCH"

GODZINA 19.00

SALA TEATRU IM. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

ZESPÓŁ PAŃSTWOWEJ OPERY ŚLĄSKIEJ

DYRYGENT NAPOLEON SIESS

CHOREOGRAFIA ZBIGNIEW KORYCKI

SCENOGRAFIA TADEUSZ GRYGLEWSKI

Powtórzenie przedstawienia w dniu 5 listopada w Rybniku

PIOTR CZAJKOWSKI

„JEZIORO ŁABĘDZIE"

Obsada:

Odetta: Joanna Kuna
Iwona Wakowska

Zygfryd: Jerzy Domagała
Eugeniusz Jakubiak

Rudowąs: Bolesław Bolewicz
Arkadiusz Mrokwa

Mistrz ceremonii: Tadeusz Burke
Eugeniusz Koziarski

Księżna matka: Janina Gajdzianka
Janina Stankiewicz

Wychowawca: Andrzej Śnieżyński

Błazen: Fryderyk Lebik

Pas de trois: Alicja Basiukówna, Łucja Kucharczyk, Joanna Kuna, Urszula Tkoczówna

Walc: Alojza Bula, Maria Czerniawska, Sylwia Herok, Wiesława Kubiak, Łucja Kucharczyk, Joanna Niesiołowska

Łabędzie: Alojza Bula, Maria Czerniawska, Czesława Dolińska, Janina Gajdzianka, Sylwia Herok, Maria Kasprzycka, Wiesława Kubiak, Łucja Kucharczyk, Karina Mickiewicz, Joanna Niesiołowska oraz uczennice Średniej Szkoły Baletowej

Pas de quatre: Alicja Basiukówna, Alojza Bula, Krystyna Pędziwiatr, i uczennica Średniej Szkoły Baletowej

Duże łabędzie: Lidia Czompiel, Czesława Dolińska, Janina Gajdzianka, Łucja Kucharczyk, Karina Mickiewicz, Stefania Nowak, Urszula Tkoczówna

Narzeczone: Alicja Basiukówna, Alojza Bula, Sylwia Herok, Wiesława Kubiak, Łucja Kucharczyk

Hiszpański: Maria Czerniowska, Urszula Tkoczówna, Danuta Wąsowicz, Marian Żmuda, Stanisław Makarowski

Węgierski: Krzysztof Adamczuk, Jan Balcar, Lidia Czompiel, Czesława Dolińska, Bonifacy Domagała Janina Gajdzianka, Janusz Grygorcewicz, Maria Kasprzycka, Rudolf Merlender, Urszula Tkoczówna, Eryk Wolek

Neapolitański: Stefania Nowak oraz uczennice Średniej Szkoły Baletowej

Mazurek: Maria Czerniawska, Janina Gajdzianka, Piotr Hanl, Karina Mickiewicz, Joanna Niesiołowska, Jan Ptaszek

Paziki i błazny: uczennice Średniej Szkoły Baletowej

Goście (Akt I i III): Adela Bortel, Maria Czerniawska, Czesława Dolińska, Sylwia Herok, Maria Kasprzycka, Halina Kowcewicz, Wiesława Kubiak, Karina Mickiewicz, Joanna Niesiołowska, Krystyna Paltówna, Krystyna Pędziwiatr, Krzysztof Adamczuk, Bonifacy Domagała, Janusz Grygorcewicz, Witold Kiwacz, Piotr Hanl, Piotr Kloska, Witold Maksymczuk, Zdzisław Walerowicz, Eryk Wolek oraz uczennice Średniej Szkoły Baletowej

PIOTR CZAJKOWSKI

„JEZIORO ŁABĘDZIE"

Balet w czterech aktach

Scenariusz napisali W. Diegiczew i W. Gelcer

Treść libretta

Akt pierwszy

Odsłona pierwsza. Książę osiągnął wiek młodzieńczy i ma objąć władzę. W otoczeniu dworzan przyjmuje hołd wieśniaków, gdy wchodzi jego matka i oświadcza, że pora mu się żenić — wkrótce na dworze będzie bal, na którym ma wybrać sobie narzeczoną. Książę obiecuje posłuchać matki, ale chce jeszcze przedtem zabawić się z przyjaciółmi. Widząc przez okno lecące stado łabędzi chwyta łuk i wybiega, a za nim jego drużyna.

Odsłona druga. Książę przybiegł do lasu za stadem łabędzi, ale one już odleciały. Rozglądając się spostrzega siedzącą pod drzewem śliczną dziewczynę, w której zakochuje się od pierwszego wejrzenia. Zbliża się do niej, aby jej wyznać miłość, ale dziewczyna, spłoszona nadejściem jego towarzyszy, ucieka. Książę biegnie za nią.

Akt drugi

W głębi lasu stoi stary zamek, a przed nim lśni jezioro, po którym pływają łabędzie. Jeden z nich ma na głowie koronę. Nadbiega Książę i chce strzelić do łabędzia, ale stado znika. Z zamku wychodzi dziewczyna w białej sukni z koroną na głowie. Mówi Księciu, że jest Odettą, królewną łabędzi. Opowiada dalej, że matka jej była panną leśną, która wbrew woli swego ojca, Wodnika, wyszła za mąż za rycerza. Był on ojcem Odetty. Jednakże po pewnym czasie zdradził i opuścił swą żonę, nimfę. Po jej śmierci ożenił się powtórnie z czarownicą Dorną. Macocha nienawidziła Odetty, i byłaby ją na pewno zabiła, gdyby nie obronił jej dziadek, Wodnik. Po śmierci córki Wodnik rozpaczał tak bardzo, że z łez jego powstało jezioro. W głębinach jeziora ukrył wnuczkę, która chroniła się przed czarownicą przybierając kształt łabędzia z koroną na głowie.

W trakcie opowiadania Odetta słyszy głos sowy-czarownicy, żegna więc Księcia, dodając na odchodnym, że przed czarownicą uratować ją może młodzieniec, który ją poślubi z miłości. Książę obiecuje Odetcie, że następnego dnia na balu dworskim wybierze ją sobie za żonę.

Akt trzeci

Na dworze odbywa się wspaniały bal. Księżna czeka niecierpliwie, aby syn wybrał sobie narzeczoną. On jednak czeka nadejścia Odetty. Na salę wchodzi Rudowąs prowadząc czarownicę Dornę, która przybrała na siebie postać Odetty. Książę, przekonany, że to jego ukochana, zbliża się do niej i prosi ją do tańca... Gdy całuje swą tancerkę w rękę, Księżna uznaje, że dokonał wyboru, co Książę potwierdza. Nagle światło gaśnie, rozlega się krzyk sowy i chichot czarownicy, a w świetle księżyca widać Rudowąsa w postaci demona. Przez okno wlatuje biały łabędź z koroną na głowie. Książę poznaje swoją pomyłkę i ucieka przerażony.

Akt czwarty

W lesie nad brzegiem jeziora towarzyszki Odetty czekają na powrót z balu. Królewna wraca zrozpaczona i opowiada, że Książę ją zdradził. Nadchodzi on sam, towarzyszki Odetty uciekają widząc nadchodzącą burzę. Książę klęka przed ukochaną i usiłuje wytłumaczyć, co zaszło. Gdy królewna ucieka, chwyta ją w objęcia, zrywa jej koronę i rzuca do jeziora. Nie wie, że bez korony Odetta wydana jest na pastwę czarownicy. Znowu słychać krzyk sowy, która chwyta koronę, podczas gdy wzburzone fale jeziora wciągają Księcia i Odettę w głębię. Oboje toną. Burza się uspokaja i ukazuje się księżyc, oświetlając płynącą po wodzie parę łabędzi: białego i czarnego.

* * *

W r. 1876 I. A. Wsiewołożski, dyrektor carskich teatrów, zwrócił się do Czajkowskiego z propozycją napisania muzyki do baletu „Jezioro łabędzie". Mimo że w owych czasach kompozytorowie zwykle uważali balet za sztukę podrzędną, Czajkowski zainteresował się tematem i przystąpił do zadania z całą powagą. Dzieło to jest pierwszym z jego trzech baletów, dało też początek nowoczesnemu

baletowi symfonicznemu. Pierwsze wykonanie „Jeziora łabędziego" odbyło się w 1877 r w Petersburgu. Publiczność nie przyzwyczajona do dobrej i treściwej muzyki baletowej, uważała, że muzyka Czajkowskiego jest „zbyt symfoniczna". Po śmierci kompozytora Wsiewołożski wznowił „Jezioro łabędzie", tym razem w ujęciu choreograficznym Mariusza Petipy, z primabaleriną Pierriną Legnani w roli głównej. Od tego czasu balet ten należy do repertuaru klasycznego.

Według *„Przewodnika operowego"*
Karola Stromengera

PIĄTEK

5 LISTOPADA 1965

GODZINA 11.00

AULA PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ W KATOWICACH

ODCZYT PROF. DR ZOFII LISSY pt.:

„WPŁYW TWÓRCZOŚCI CHOPINA NA MUZYKĘ ROSYJSKĄ"

GODZINA 19.00

SALA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII NARODOWEJ

DYRYGENT STANISŁAW WISŁOCKI

SOLISTA EUGENIUSZ MOGILEWSKI — PIANISTA

Powtórzenie koncertu w dniu 7 listopada w Zabrzu

PIOTR CZAJKOWSKI

— UWERTURA — FANTAZJA „ROMEO I JULIA"

Andante non tanto, quasi moderato
Allegro giusto

SERGIUSZ RACHMANINOW

— III KONCERT FORTEPIANOWY D-MOLL

Allegro mo non tanto
Intermezzo
Finale

Przerwa

DYMITR SZOSTAKOWICZ

— IX SYMFONIA OP. 70

Allegro
Moderato
Presto
Largo
Allegretto

PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

UWERTURA - FANTAZJA „ROMEO I JULIA"

Uwertura-fantazja *Romeo i Julia* powstała w roku 1868: w dwa lata później przekształcił ją Czajkowski gruntownie i w tej postaci jest dotąd wykonywana. W szeregu programowych dzieł Czajkowskiego — fantazje orkiestrowe *Burza* i *Francesca da Rimini, Uwertura triumfalna „Rok 1812", Symfonia „Manfred"* — stanowi *Romeo i Julia* pierwsze a zarazem najznakomitsze ogniwo. Ukazuje ono w całej okazałości mistrzostwo kompozytora w operowaniu orkiestrą, jego pełną liryzmu inwencję melodyczną i bogactwo rytmicznych pomysłów. Walory te czynią z *Uwertury* jedno z najbardziej dojrzałych dzieł Czajkowskiego.
Wielki klasyk muzyki rosyjskiej sięgnął do tematu nieśmiertelnej tragedii Williama Szekspira, opiewającej dramat miłosny dwojga kochanków z Werony, tematu, który od dawna przyciągał i przyciąga nadal fantazję kompozytorów; wystarczy wspomnieć symfonię Berlioza, operę Gounoda czy balet Prokofiewa. Niewątpliwy związek z tragedią poety angielskiego pozwala łatwo śledzić zasadnicze myśli i nastrojową treść dzieła, w którym najważniejsze powikłania dramatyczne literackiego pierwowzoru oddaje Czajkowski właściwymi sobie środkami muzycznymi, ujętymi w świetną, zwartą konstrukcję formalną.

Wstęp *(Andante non tanto, quasi moderato)* opiera się na chorałowej, archaizującej melodii, która — przejęta przez całą orkiestrę — nabiera uroczysto-patetycznego charakteru. Jest to jakby nastrojowy prolog do dramatu, rozwijającego się w burzliwym *Allegro giusto*. Jego poetyckim tłem jest śmiertelny spór dwóch wrogich sobie rodzin patrycjuszowskich — Montecchi i Capuletti. W kulminacyjnym punkcie dramatycznego epizodu pojawia się przepiękny śpiewny temat. Miękkimi barwami nawiązuje kompozytor do miłosnego wątku tragedii... Obie kontrastowe sytuacje powracają jeszcze raz w nowym wzbogaconym ujęciu, by przejść następnie w smutny epilog — tragiczną śmierć dwojga kochanków. Jeszcze raz przewija się w rwących frazach melodia miłosnego tematu i zanika w szeregu mistycznie brzmiących akordów.

SERGIUSZ RACHMANINOW (1873—1943)

III KONCERT FORTEPIANOWY D-MOLL

Z czterech koncertów fortepianowych Rachmaninowa szczególną popularność zdobył sobie *Koncert c-moll* ale za najwartościowszy muzycznie uchodzi napisany w 1910 roku *Koncert d-moll.* Tutaj, wykształcony pod dużym wpływem Czajkowskiego, Liszta i Chopina, fortepianowy styl Rachmaninowa ukazuje w pełni swoje indywidualne i charakterystyczne oblicze: soczystą pełnię brzmienia z jej późnoromantyczną barwnością harmoniczną, wirtuozowską, szeroką fakturę fortepianową, upodobanie do patetyczno-balladowej narracji, do rozlewnego ale szlachetnego liryzmu. Szerokie, melodyjne, to znów żywe i rytmicznie wypracowane tematy rysują muzyczny profil *Koncertu d-moll,* wypracowanego formalnie i technicznie — jak zawsze u Rachmaninowa — z mistrzowską precyzją, znawstwem i smakiem.
Równie piękne jak w *Koncercie c-moll,* są także tematy I części *Koncertu d-moll,* jak chociażby pierwszy temat, który wprowadza od razu solista na tle skrzypiec i zaraz go dalej przetwarza. Drugi temat ma żartobliwy charakter i podejmują go na zmianę — solista i orkiestra. Po szeroko rozbudowanej kadencji przebrzmiewa on cicho w smyczkach i instrumentach dętych. — W drugiej części szczególnie piękny jest epizod środkowy, ruchliwy i wdzięczny, gdzie koncertuje fortepian, klarnet i fagot przy wtórze pizzicata instrumentów smyczkowych. I tu znowu zamieścił kompozytor potężną kadencję, która prowadzi do *Finału,* ciekawego zarówno rytmicznie jak i kolorystycznie (perkusja, trzy puzony, tuba basowa).

DYMITR SZOSTAKOWICZ (UR. 1906)

IX SYMFONIA OP. 70

Wśród potężnych budowli większości symfonicznych dzieł Szostakowicza jego *IX Symfonia* (1945) jest kompozycją o innych założeniach formalnych i treściowych aniżeli pozostałe; zbliża się w charakterze do I Symfonii, a w większym jeszcze stopniu pokrewna jest *Koncertowi fortepianowemu.* Wszystkie te dzieła mają wspólny rys pogody i humoru, subtelnej ironii i groteski — nieobcy Szostakowiczowi, a tak znamienny dla twórczości Prokofiewa. IX Symfonia wykazuje w swej koncepcji wiele

podobieństwa do Prokofiewowskiej *Symfonii klasycznej.* Lecz gdy Prokofiew dał w swym dziele niejako obraz osiemnastowiecznej symfonii oglądany przez pryzmat współczesnej techniki kompozytorskiej, to Szostakowicz stworzył doskonałą i wdzięczną parodię stylu Haydna, Mozarta, a po części i Beethovena. Nie jest to parodia złośliwa, lecz pełen sentymentu dla twórczości klasyków wiedeńskich żart muzyczny, odbijający w krzywym zwierciadle pewne cechy ich stylu. O wartości tej pięcioczęściowej zasadniczo, a mimo to zwięzłej kompozycji decyduje jednak przede wszystkim mistrzowska technika kompozytorska Szostakowicza. Oryginalna melodyka, urozmaicona rytmika, kunsztowna faktura kontrapunktyczna czy frapujące zestawienia instrumentów czynią z wesołego żartu muzycznego prawdziwe dzieło sztuki.

Już I część *(Allegro)* wskazuje jasno, że w tej *Symfonii* nie należy spodziewać się głębokiej problematyki czy dramatycznych konfliktów. Wartko płynie nurt pogodnej muzyki, opartej na dwóch tematach. Pierwszy z nich, figlarny i przekorny, wprowadzają skrzypce, drugi zaś — w groteskowym zestawieniu — puzon i piccolo (w reprezie skrzypce solo oraz rogi i puzony). Dysonanse deformujące pikantnie przebieg melodii i zaskakująca niespodziewanymi zwrotami rytmika podkreślają jego humorystyczny charakter.

II część *(Moderato)* zastępuje powolne ogniwo cyklu, którego *Symfonia* właściwie nie posiada. Główny, ciekawy rytmicznie temat o szerokiej linii melodycznej intonuje klarnet na tle wiolonczel i kontrabasów. Drugą, narastającą tajemniczo myśl wprowadzają skrzypce.

Żartobliwy charakter scherza posiada III część *(Presto),* będąca rodzajem swobodnie potraktowanego ronda. Refren, którego melodia powierzona jest pierwszy raz klarnetowi, przeplata się z nowymi myślami o równie wyraźnym, tanecznym zacięciu.

Króciutka IV część *(Largo)* nie posiada właściwie samodzielnego znaczenia, jedynie przygotowuje finał. Lecz w tych niewielu taktach parioduje kompozytor z dużym poczuciem humoru dramatyczne intrady niektórych klasycznych symfonii, gdy po wstępnym recytatywie puzonów i tuby oddaje głos „opowiadającej" melodii fagotu na tle trzymanego akordu altówek i kontrabasów.

Fagot także rozpoczyna V część *(Allegretto)*, mającą charakter groteskowej polki; formalnie stanowi ona ciekawe połączenie allegra sonatowego i ronda. Obok głównego tematu (fagot) pojawia się melodyjny, szerzej rozwinięty drugi temat (obój) oraz bardziej niespokojna i zrytmizowana melodia, wprowadzona przez skrzypce.

Znakomicie przetwarzany, wzbogacony rytmicznie i powierzany różnym instrumentom jest materiał tematyczny tego utworu, który niespostrzeżenie nabiera coraz większego rozpędu, by w zdwojonym tempie przejść w pełną werwy codę.

SOBOTA

6 LISTOPADA 1965

GODZINA 19.00

SALA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

ORKIESTRA SYMFONICZNA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII IM. SZYMANOWSKIEGO W KRAKOWIE

DYRYGENT HENRYK CZYŻ

SOLISTA MICHAIŁ WAJMAN — SKRZYPEK

MICHAŁ GLINKA

— UWERTURA DO OPERY „RUSŁAN I LUDMIŁA"

PIOTR CZAJKOWSKI

— KONCERT SKRZYPCOWY D-DUR OP. 35

Allegro moderato
Andante — Canzonetta
Allegro vivacissimo

Przerwa

DŻON TER-TATEWOSIAN
— I SYMFONIA

Allegro risoluto con fuoco
Vivace con fuoco
Adagio recitando
Allegro con brio. Maestoso

MICHAŁ GLINKA (1804—1857)

UWERTURA DO OPERY „RUSŁAN I LUDMIŁA"

W dniu 9 grudnia 1842 roku odbyło się prawykonanie dzieła, które zapoczątkowało wspaniały rozkwit rosyjskiej muzyki, prawykonanie pierwszej rzeczywiście narodowej opery rosyjskiej — *Rusłana i Ludmiły*. Rzeczywiście narodowej, bo Glinka, duchowy ojciec artystycznej muzyki rosyjskiej, zerwał w tym dziele ostatecznie z panującym dotychczas wszechwładnie obcym i koturnowym stylem opery włoskiej, wykorzystując zarówno w treści, jak i w muzyce tematykę ludową. Myśl napisania tej kompozycji podsunął Glince, zachwycony jego pierwszą operą *Iwan Suzanin*, Puszkin, który bajkę o dwojgu kochanków ujął w formę pięknego poematu. Wielki poeta rosyjski miał też sam napisać libretto, lecz jego tragiczna śmierć udaremniła ten zamiar i w końcu sam kompozytor musiał opracować poetycki tekst dzieła.

Treść libretta jest bardzo prosta: podczas uczty weselnej Czarnomor uprowadza pannę młodą, Ludmiłę, którą Rusłan po wielu fantastycznych perypetiach i przygodach wyzwala z mocy złego czarnoksiężnika. Na tym tle stworzył Glinka nadzwyczaj jednolite w koncepcji i realizacji dzieło, którego muzyka łączy tradycje europejskiej muzyki operowej okresu romantycznego z elementami rodzimego folkloru.

Świetna, pełna rozmachu *Uwertura do Rusłana i Ludmiły* zawdzięcza swoją popularność w salach koncertowych tak śpiewnej, szerokiej melodyce, jak i efektownej instrumentacji.

PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

KONCERT SKRZYPCOWY D-DUR OP. 35

Koncert skrzypcowy Czajkowskiego, zajmujący bezpośrednie miejsce obok arcydzieł Beethovena, Mendelssohna i Brahmsa, należy od dawna do repertuaru najwybitniejszych skrzypków-wirtuozów. Ale znakomity skrzypek rosyjski, Leopold Auer, któremu *Koncert* został poświęcony, długi czas nie mógł pokonać jego trudności technicznych i dopiero inny rosyjski wirtuoz, Adolf Brodzki, wykonał go po raz pierwszy w Wiedniu 1881 roku. Od tego też czasu datuje się ogromna popular-

ność *Koncertu D-dur,* który reprezentuje wszystkie najbardziej znamienne cechy muzyki Czajkowskiego: liryzm, bogatą inwencję melodyczną i żywiołową rytmikę. Jednocześnie wyzyskuje kompozytor z nieomylną pewnością brzmienie solowego instrumentu we wszystkich rejestrach, tak w pięknych partiach kantylenowych, jak i w licznych efektach wirtuozowskich. Wobec tych walorów z tym większym zdumieniem czytamy dziś recenzję z prawykonania *Koncertu,* napisaną przez znanego krytyka wiedeńskiego, Edwarda Hanslicka, który omawiając pewne partie dzieła nie szczędził dosadnych epitetów odnośnie do instrumentacji, harmonii, faktury skrzypcowej itd. Krytyka ta nie wytrzymała jednak próby czasu; pozostała swego rodzaju curiosum, przykładem, jak omylne często, niesłuszne i krzywdzące mogą być krytyki, których autor nie potrafił wczuć się w charakter słyszanej kompozycji, nie zrozumiał jej, czy kierował się subiektywnymi uprzedzeniami.

W krótkim wstępie poprzedzającym I część (*Allegro moderato*), pojawia się już motyw jego pierwszego tematu (durowego), który po melodyjnej, wprowadzającej kadencji intonują śpiewnie skrzypce solo. Efektowna partia figuracyjna, przechodząca w gwałtowny dialog między solistą i orkiestrą, prowadzi do równie melodyjnego jak pierwszy, drugiego, molowego tematu. Także i teraz następują dramatyczne spięcia między instrumentem solowym a orkiestrą. Kolejny epizod sławny jest z trudnych technicznie chwytów podwójnych. W przetworzeniu, które rozpoczyna się burzliwym tutti, szczególnie wykorzystywane są techniczne możliwiści skrzypiec, zwłaszcza w wariacyjnych przekształceniach pierwszego tematu.

II część (*Andante*), zatytułowana *Canzonetta,* posiada w większym jeszcze stopniu niż poprzedzające *Allegro,* śpiewny, liryczny charakter. Subtelna melodia, przypominająca włoskie pieśni wymaga wykonawcy dysponującego szczególnie pięknym tonem.

W III części (*Allegro vivacissimo*), gdzie elementy wirtuozowskie spotęgowane są do maksimum, zaznacza się — w szybkim tempie i ruchliwej melodyce — silny kontrast w stosunku do obu poprzednich części. Oryginalne tematy tego w sonatową formę ujętego finału odznaczają się rosyjskim temperamentem i kolorytem.

DŻON TER—TATEWOSIAN (UR. 1926)

I SYMFONIA

Ter-Tatewosian jest jednym z licznych młodych przedstawicieli bogatej w tradycje szkoły armeńskiej, którą wsławił Aram Chaczaturian. Pochodzący z Erewania, studiował w tamtejszym konserwatorium w klasie skrzypiec prof. E. Mirzojana. Działał jako skrzypek orkiestrowy, a od 1952 zajmuje stanowisko dyrektora szkoły muzycznej w Erewanie.
Jest kompozytorem dość wszechstronnym, m. in. autorem pieśni na głos i fortepian, utworów skrzypcowych i wiolonczelowych, kameralnych (*Kwartet smyczkowy, Scherzo* na kwartet smyczkowy) oraz orkiestrowych (*Poemat liryczny, Obrazy symfoniczne*). Wykonywana dziś *I Symfonia* pochodzi z roku 1957.

Niedziela

7 LISTOPADA 1965

GODZINA 11.00

SALA LUSTRZANA
W ZAMKU W PSZCZYNIE

KWARTET SMYCZKOWY IM. KOMITASA

I Skrzypce

AWIET GABRIELAN

II skrzypce

RAFAEL DAWIDIAN

Altówka

HENRYK TAŁALIAN

Wiolonczela

SERGIEJ ASŁAMAZJAN

PIOTR CZAJKOWSKI

— II KWARTET SMYCZKOWY F-DUR OP. 22

Adagio — Moderato assai
Scherzo
Trio
Finale

Przerwa

EDWARD MIRZOJAN

— KWARTET SMYCZKOWY D-MOLL OP. 12

DYMITR SZOSTAKOWICZ

— VII KWARTET SMYCZKOWY FIS-MOLL OP. 108

Allegretto
Lento
Allegro

PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

II KWARTET SMYCZKOWY F-DUR OP. 22

Tradycje rosyjskiej muzyki artystycznej sięgają XVIII wieku i wiążą się z operą. Dopiero od pierwszej połowy następnego stulecia datuje się bujny rozwój muzyki instrumentalnej w Rosji, w czym — nieco później jeszcze — także kameralnej, której twórcami stali się Antoni Rubinstein i Piotr Czajkowski. O ile jednak Rubinstein tkwi jeszcze mocno w uniwersalnych konwencjach romantycznych, to kameralne dzieła Czajkowskiego jako pierwsze odznaczają się wyraźnie narodowym charakterem.

Należy tu *Trio fortepianowe a-moll, Sekstet smyczkowy „Wspomnienia z Florencji"*, a przede wszystkim trzy kwartety smyczkowe (*D-dur, F-dur, es-moll*), które, aczkolwiek powstały we wcześniejszym okresie twórczości kompozytora, reprezentują dojrzały, indywidualny styl, pokrewny stylowi jego trzech ostatnich symfonii. Właściwy im rozmach koncepcji, głęboką emocjonalność, melodykę o szerokim oddechu, oryginalną rytmikę i obecność pierwiastków rosyjskiego folkloru muzycznego ujawnia też *II kwartet smyczkowy F-dur*, utrzymany w pogodnym, lirycznym nastroju.

EDWARD MIRZOJAN (UR. 1921)

KWARTET SMYCZKOWY D-MOLL OP. 12

Edward Mirzojan, urodzony w Gari, reprezentuje szkołę armeńską. Studiował w Erewanie u W. Taljana, a potem u G. Lityńskiego i M. Pejki w Moskwie. Od roku 1948 jest wykładowcą konserwatorium w Erewanie. Jego ważniejsze dzieła to: *Symfonia* na smyczki i perkusję, poematy symfoniczne, *Bohaterom Wielkiej Wojny Ojczyźnianej* i *Pamięci pułkownika Zakiana* (napisany wraz z A. Arutunianem), *Taniec symfoniczny, Uwertura świąteczna, Partita polifoniczna* na skrzypce i fortepian, kantaty *Armenia radziecka* i *Kontata o Leninie*. Ponadto jest Mirzojan autorem pieśni, opracowań armeńskich pieśni ludowych i utworów kameralnych. Wśród tych ostatnich wyróżnia się pochodzący z roku 1947 *Kwartet smyczkowy d-moll*, który nosi podtytuł *Temat z wariacjami*.

DYMITR SZOSTAKOWICZ (UR. 1906)

VII KWARTET SMYCZKOWY FIS-MOLL OP. 108

Dymitr Szostakowicz, najwybitniejszy dziś kompozytor radziecki, jest twórcą wszechstronnym, ale sławę zawdzięcza przede wszystkim wspaniałemu łańcuchowi trzynastu już dzisiaj symfonii. W cieniu monumentalnej symfonii Szostakowicza stoją inne jego kompozycje: instrumentalno-wokalne, fortepianowe, pieśni. Peśrednie, rzec można, stanowisko zajmuje muzyka kameralna, reprzentowana m. in. przez *Kwintet fortepianowy, Trio fortepianowe, Oktet smyczkowy* i osiem kwartetów smyczkowych. Zwłaszcza kwartety, które pisał Szostakowicz w ciągu 22 lat (pierwszy w r. 1938, ósmy w r. 1960), jakby w miniaturowym zwierciadle ukazują charakterystyczne cechy jego stylu. Także i tu ujawnia on szczególną zdolność wypowiadania oryginalnych myśli ciekawym, a przy tym jasnym, trafiającym wprost do uczucia językiem. Kompozytor operuje tradycyjnymi środkami techniczno-wyrazowymi, a jednak daleki jest od eklektyzmu — starym językiem mówi rzeczy nowe. Mówi je przy tym w sposób całkowicie indywidualny, własny. Kameralny styl Szostakowicza jest może mniej obrazowy niż styl jego symfonii, ale tego wymaga ten rodzaj muzyki, narzuca ograniczony do czterech instrumentów aparat wykonawczy. Przy równym jednak bogactwie melodyjnych tematów i rytmicznej witalności, przy podobnie zróżnicowanej aurze brzmieniowo nastrojowej, większa może jeszcze jest kondensacja wyrazu i doskonałość formalnego kształtu.

„Kwartety Szostakowicza — pisze Leonid Entelis — na równi z symfoniami stanowią najważniejsze rozdziały w jego twórczej biografii. Kompozytor porusza w nich ten sam krąg tematyczny, o którym mówi w swych symfoniach. Jest to krąg obrazów, przeżyć i wrażeń żyjących w duszy kompozytora-humanisty, człowieka wielkiej epoki przeobrażeń społeczeństwa ludzkiego, a także epoki nieustannych wojen". Jeden z takich obrazów przedstawia z pewnością *VII kwartet*. Składający się z trzech bezpośrednio po sobie następujących części, jest najkrótszym z tego rodzaju dzieł Szostakowicza — trwa niewiele ponad dziesięć minut.

Niedziela

7 LISTOPADA 1965

GODZINA 18,45

SALA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

ORKIESTRA SYMFONICZNA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII ŚLĄSKIEJ

DYRYGENT OGAN DURIAN

SOLISTA DANIEL SZAFRAN — WIOLONCZELISTA

RODION SZCZEDRIN

— I SYMFONIA

PIOTR CZAJKOWSKI

— WARIACJE „ROCOCO"

Przerwa

DYMITR SZOSTAKOWICZ

— V SYMFONIA

Moderato
Allegretto
Largo
Allegro non troppo

RODION SZCZEDRIN (UR. 1932)

I SYMFONIA

W gronie kompozytorów młodego pokolenia poczesne miejsce zajmuje Rodion Szczedrin, urodzony 16 XII 1932 w Moskwie. W roku 1955 uzyskał on dyplom Konserwatorium Moskiewskiego w klasie kompozycji J. Szaporina. Przez całe prawie studia wyższe Rodion Szczedrin interesował się żywo rosyjską muzyką ludową, uczestniczył też kilkakrotnie w dłuższych badaniach folklorystycznych, zorganizowanych w Białorusi i okolicach Archangielska. Badania te wywarły duży wpływ na twórczość Szczedrina, który mimo młodego wieku posiada pokaźny dorobek. Składają się nań balet *„Konik garbusek"*, poematy symfoniczne *„Dwadzieścia osiem"* i *„Opowieść o prawdziwym człowieku"*, koncert na fortepian i orkiestrę, dwa kwartety smyczkowe, kwintet fortepianowy, liczne ilustracje do sztuk teatralnych, miniatury instrumentalne. O zainteresowaniach folklorystycznych Szczedrina świadczy również jego *I Symfonia*, największe z dotychczasowych dzieł symfonicznych utalentowanego kompozytora, który utworem tym ugruntował jeszcze mocniej swoją pozycję twórczą.

PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

WARIACJE „ROKOKO" NA WIOLONCZELĘ I ORKIESTRĘ

Czajkowski, który przyjaźnił się serdecznie z wieloma wybitnymi wirtuozami, nie pominął też w swojej twórczości formy koncertu, komponując sławny *Koncert skrzypcowy* i trzy koncerty fortepianowe z kapitalnym *Koncertem b-moll* na czele. Nie zapomniał także o wiolonczeli, która nie miała jakoś przedtem szczęścia u rosyjskich kompozytorów. Poza znakomitym wiolonczelistą XIX wieku, Karolem Dawidowem, który pozostawił cztery koncerty wiolonczelowe i *Fantazję rosyjską*, żaden inny kompozytor rosyjski nie pisał dotąd koncertowych utworów na wiolonczelę. Dopiero Czajkowski skomponował dwa dzieła tego rodzaju: *Wariacje „Rokoko"* op. 33 i *Pezzo capriccioso* op. 62.

Z tych dwóch utworów *Wariacje* cieszą się ciągle dużą popularnością. Jest to utwór przyjemny, niezbyt głęboki, lecz efektowny i wdzięcznie wykorzystujący możliwości techniczne i brzmieniowe instrumentu solowego oraz

akompaniującego kwintetu smyczkowego. Melodyjny, „rokokowy", bardzo chwytliwy temat przekształcany jest swobodnie w siedmiu wariacjach, stanowiących jakby siedem nastrojowych obrazków, z których wyróżniają się: *Walc* (wariacja 3), *Menuet* (wariacja 4), elegijne *Minore* (wariacja 6) i błyskotliwa, żartobliwa wariacja finałowa.

DYMITR SZOSTAKOWICZ (UR. 1906)

V SYMFONIA

V Symfonia jest pewnego rodzaju kompromisem, na jaki poszedł Szostakiwicz po ostrej krytyce, z którą spotkały się pewne wcześniejsze jego dzieła. Kompozycja przyjęta została entuzjastycznie. Wykonana po raz pierwszy przez Filharmonię Leningradzką, powtórzona była od razu w dwóch kolejnych koncertach przy szczelnie wypełnionej sali. W prasie ukazało się wiele artykułów, oceniających wysoko walory nowego dzieła. Określano *V Symfonię* jako „dzieło niezwykle głębokie, o zdrowym emocjonalizmie i treści filozoficznej".

Ale to właśnie, co po większej części oceniła ówczesna krytyka pozytywnie, stanowi o pośrednim miejscu, jakie zajmuje *Piąta* wśród innych symfonii Szostakowicza. I dlatego tylko kompozycja ta zdobyła sobie dużą popularność także i na całym świecie, że Szostakowicz nie zrezygnował w niej całkowicie ze swego wysoce oryginalnego języka muzycznego i wykorzystał — choć w złagodzony sposób — charakterystyczne właściwości swego symfonicznego stylu. Przy tym żywiołowa rytmicznie i przepojona liryczną śpiewnością muzyka *V Symfonii* odznacza się rzeczywiście wielkim dramatyzmem, dynamiczną siłą, ma być — według słów samego kompozytora — wyrazem wewnętrznych konfliktów w duszy człowieka, wyrazem poszukiwań i prób przezwyciężania przeciwieństw natury ludzkiej. *Symfonia* ta — jak to słusznie zauważono — jest prawdopodobnie osobistym wyznaniem, jedną z najbardziej intymnych kart twórczości Szostakowicza. Dzieło przy całej swojej nowoczesnej koncepcji nawiązuje wyraźnie do klasycznych wzorów, a początkowe takty są ostentacyjnym ukłonem w stronę Beethovena.

Stanisław Haraschin

* Stanisław Haraschin jest autorem objaśnień do wszystkich utworów z wyjątkiem baletu „Jezioro łabędzie".

NOTY O WYKONAWCACH

HENRYK CZYŻ

Urodził się w roku 1923 w Grudziądzu. Kształcił się początkowo w grze na klarnecie i działał w orkiestrze radiowej w Wilnie. Po wojnie odbył studia muzyczne w PWSM w Poznaniu, gdzie w roku 1952 uzyskał dyplom w zakresie kompozycji u Tadeusza Szeligowskiego i dyrygentury u Waleriana Bierdiajewa.

Po rocznej pracy w charakterze dyrygenta Opery Poznańskiej pełnił od października 1953 roku funkcję drugiego dyrygenta w Wielkiej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, skąd w roku 1957 powołano go na stanowisko kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta Państwowej Filharmonii w Łodzi. W latach 1960—1961 poświęcał się wyłącznie pracy kompozytorskiej, od 1961 był dyrygentem Opery Warszawskiej. Obecnie jest kierownikiem artystycznym i pierwszym dyrygentem Filharmonii Krakowskiej, prowadząc jednocześnie jako docent klasę dyrygentury w Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie.

Na dorobek twórczy Henryka Czyża składają się kompozycje symfoniczne, wokalne, muzyka rozrywkowa, filmowa i sceniczna, w tym musical „Białowłosa".

Henryk Czyż odbywał liczne podróże artystyczne, między innymi do Francji, Rumunii i Związku Radzieckiego. Odznaczony jest Złotym Krzyżem Zasługi.

OGAN DURIAN

Urodził się w roku 1922 w Jerozolimie, gdzie studiował początkowo grę na flecie i organach oraz filologię. Od roku 1939 pracował jako nauczyciel języka arabskiego i angielskiego, kontynuując studia w Konserwatorium Jerozolimskim, w którym w roku 1945 uzyskał trzy dyplomy — z zakresu kompozycji, dyrygentury i gry organowej. Przez dwa lata pogłębiał potem studia muzyczne w Zurychu.

Działalność koncertową rozpoczął Ogan Durian w roku 1947 występami dyrygenckimi w Paryżu i Wiedniu. W okresie 1949—1957 zamieszkiwał stale w Paryżu. Już w tym czasie odbywał liczne podróże artystyczne za granicę — do Belgii, Holandii, Libanu, Niemiec, Syrii, Szwajcarii, Turcji i Włoch.

W roku 1957 zamieszkał na stałe w Związku Radzieckim. Po występie na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieżowym w Moskwie, na którym koncertował z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Radia i Telewizji ZSRR, został dyrygentem Orkiestry Armeńskiej SSR, aby w roku 1960 objąć stanowisko kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta tego zespołu. Obecnie Ogan Durian rozwija szczególnie intensywną działalność dyrygencką w różnych republikach radzieckich. Występy jego mają ogromne powodzenie i spotykają się z wielkim uznaniem krytyki.

WŁADYSŁAW KĘDRA

Urodził się w roku 1918 w Łodzi. W roku 1937 uzyskał w tamtejszym Konserwatorium Muzycznym dyplom z odznaczeniem w klasie fortepianu A. Dobkiewicza, po czym do wybuchu drugiej wojny uzupełniał studia w Konserwatorium Paryskim pod kierunkiem Magdy Tagliaferro.

Po okupacji rozwinął intensywną działalność estradową i pedagogiczną. Nauczał w PWSM w Łodzi i Poznaniu, zaś od 1957 był przez osiem lat profesorem Akademii Muzycznej w Wiedniu. Obecnie działa w Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie i Łodzi, prowadząc w dalszym ciągu bardzo żywą działalność koncertową.

Dzięki ogromnej łatwości w pamięciowym opanowaniu utworów i doskonałej sprawności technicznej Władysław Kędra stał się pianistą o niezwykle obfitym i rozległym repertuarze. Zaliczany jest do najlepszych polskich wirtuozów. Występował wielokrotnie za granicą m. in. w Austrii, Belgii, Czechosłowacji, Francji, Jugosławii, Niemczech, Rumunii, Szwajcarii, Włoszech i Związku Radzieckim.

W roku 1955 Władysław Kędra otrzymał Państwową Nagrodę Artystyczną, w tym samym roku został również udekorowany Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

ANDRZEJ MARKOWSKI

Urodził się w roku 1924, studiował w Trinity College of Music w Londynie i Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Był dyrygentem w Filharmonii Poznańskiej i Filharmonii Śląskiej. W latach 1959—1964

prowadził orkiestrę Filharmonii Krakowskiej, z którą dwukrotnie odbywał tournée po Włoszech (1962, 1965). Zainicjował w Krakowie cykl koncertów Musica Antiqua et Nova i Festiwal Krakowska Wiosna Młodych Muzyków. Zorganizował Orkiestrę Kameralną Filharmonii Krakowskiej, z którą występował na festiwalu w Wenecji, odbył tournée po Belgii i w styczniu 1966 wyjeżdża do USA. Dyrygował pierwszymi w Polsce wykonaniami dzieł Monteverdiego, Haendla, Debussy'ego, Strawińskiego, jak również Pendereckiego i Góreckiego. Wielokrotnie prezentował polskiej publiczności utwory Luigiego Nono. Ma za sobą około 35 prawykonań utworów kompozytorów polskich, 15 prawykonań utworów kompozytorów obcych, około 100 razy dyrygował za granicą muzyką polską. Występował w Belgii, na Węgrzech, w Czechosłowacji, Jugosławii, wielokrotnie w Niemczech i we Włoszech. Zajmuje się również jako kompozytor muzyką eksperymentalną. Skomponował pierwszą w Polsce muzykę konkretną do sztuki „Sługa dwóch panów" Goldoniego (1956). Najnowszym utworem Andrzeja Markowskiego jest Fantasmoskop na orkiestrę kameralną i taśmę elektronową (1965). W roku 1965 przyznano mu Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia za całokształt działalności kompozytorskiej i dyrygenckiej.

WIKTOR MIERŻANOW

Wiktor Mierżanow jest absolwentem Konserwatorium Moskiewskiego, które ukończył w 1941 roku w zakresie gry fortepianowej (klasa prof. Feinberga) i organowej (klasa prof. Gedike). Nazwisko Wiktora Mierżanowa figuruje na marmurowej tablicy wyróżniających się studentów Konserwatorium Moskiewskiego. W 1945 roku Wiktor Mierżanow uczestniczył we Wszechzwiązkowym Konkursie Pianistów, na którym zdobył I nagrodę, podzieloną z Światosławem Richterem.

Niezależnie od działalności solistycznej Wiktor Mierżanow uprawia z zamiłowaniem kameralistykę, występując stale z Kwartetem Komitasa. Jest profesorem Konserwatorium Moskiewskiego. Koncertował w wielu krajach — Norwegii, Szwecji, Danii, Austrii, Czechosłowacji, Polsce, Rumunii, Bułgarii, na Węgrzech i w Chinach.

Recenzenci wysoko oceniają koncerty tego utalentowanego pianisty. Płyty z nagraniami Mierżanowa wyszły w ZSRR, USA i Japonii.

EUGENIUSZ MOGILEWSKI

Eugeniusz Mogilewski, jeden z najmłodszych, ale już sławnych pianistów radzieckich, urodził się w Odessie w 1945 roku. Wzrastał w atmosferze kultury muzycznej; obydwoje rodzice są muzykami.

W 1952 roku Mogilewski został przyjęty do szkoły muzycznej im. Piotra Stolarskiego, gdzie podobnie jak i w domu, jego nauczycielem była matka, S. Mogilewska. Będąc uczniem szkoły muzycznej często występował na koncertach w Moskwie, na Ukrainie, w Mołdawii. Po raz pierwszy wystąpił artysta publicznie w wieku dziewięciu lat, w dwa lata później grał z orkiestrą III Koncert fortepianowy Dymitra Kabalewskiego.

W 1963 roku Eugeniusz Mogilewski rozpoczął studia w Konserwatorium Moskiewskim im. P. Czajkowskiego w klasie znakomitego, nieżyjącego już dziś pedagoga prof. Henryka Neuhausa. Jako student pierwszego roku brał udział w jednym z najtrudniejszych międzynarodowych konkursów pianistycznych im. Królowej Belgijskiej Elżbiety w Brukseli i zdobył pierwszą nagrodę. Sukces młodego artysty był niezwykły, publiczność entuzjastycznie przyjmowała jego grę na poszczególnych etapach konkursu, gorąco oklaskiwała go na tournée koncertowych, jakie odbył w Belgii po zakończeniu konkursu.

NAPOLEON SIESS

Urodził się w roku 1931 w Rybniku. W Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach odbywał od roku 1951 równoczesne studia gry na rogu, z której to dyscypliny uzyskał absolutorium w 1956 roku, oraz dyrygentury pod kierunkiem Artura Malawskiego, a następnie Karola Stryji, zdobywając w roku 1957 dyplom z odznaczeniem. W okresie 1950—1958 Napoleon Siess był waltornistą w orkiestrze Filharmonii Śląskiej, w której w latach 1958—1961 pracował na stanowisku asystenta, a następnie w latach 1961—1963 na stanowisku dyrygenta. Od roku 1963 po

dzień dzisiejszy jest kierownikiem artystycznym i pierwszym dyrygentem Opery Śląskiej.
Napoleon Siess rozwijał ponadto działalność dyrygencką w chórach amatorskich, w młodzieżowym chórze i orkiestrze Liceum Muzycznego, w chórze studenckim katowickiej Wyższej Szkoły Muzycznej, w której obecnie jest wykładowcą dyrygentury na Wydziale Wychowania Muzycznego.

Napoleon Siess odbył podróże po Bułgarii, Czechosłowacji, Jugosławii, NRD i Związku Radzieckim. W roku 1957 otrzymał Srebrny Krzyż Zasługi.

KAROL STRYJA

Urodził się w roku 1915 w Cieszynie. W okresie międzywojennym studiował w klasie skrzypiec prof. Józefa Cetnera w Śląskim Konserwatorium Muzycznym, w którym w 1939 roku ukończył wydział pedagogiczny. Po okupacji odbył studia dyrygenckie pod kierunkiem Grzegorza Fitelberga, uzyskując dyplom z tego zakresu w 1951 roku.

Przez wiele lat rozwijał działalność dyrygencką w chórach amatorskich, pracował jako altowiolista w Wielkiej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia i jako kierownik muzyczny Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach. Prowadził ponadto młodzieżowy chór i orkiestrę symfoniczną Liceum Muzycznego w Katowicach, z tymi zespołami uczestniczył w Światowych Festiwalach Młodzieży Demokratycznej, zdobywając kilkakrotnie czołowe nagrody w międzynarodowych konkursach, zorganizowanych w ramach tych festiwali.

W 1951 objął stanowisko dyrygenta Filharmonii Śląskiej, a od roku 1953 jest kierownikiem artystycznym oraz pierwszym dyrygentem tej placówki. Pod jego kierownictwem orkiestra Filharmonii Śląskiej osiągnęła wysoki poziom artystyczny. W intensywnej i bogatej działalności dyrygenckiej Karola Stryji, który poza występami z wszystkimi większymi orkiestrami symfonicznymi w Polsce, przygotował kilka premier operetkowych i operowych, szczególną pozycję zajmują jego koncerty zagraniczne. Dotychczas Karol Stryja wystąpił w 105 koncertach w 15 krajach Europy, uczestniczył w 13 międzynarodowych festiwalach, w tym siedmiokrotnie w „Warszawskiej jesieni", dokonał 16 nagrań archiwalnych, głównie muzyki polskiej dla rozgłośni radiowych w Austrii, Belgii, Bułgarii, Czechosłowacji, Danii, Norwegii, NRF i ZSRR.
W Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach Karol Stryja prowadzi jako docent klasę dyrygentury, z której pod jego kierunkiem wyszło dziesięciu absolwentów. Odznaczony jest Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski i Złotą Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, jest laureatem nagrody artystycznej miasta Katowic i wojewódzkiej nagrody artystycznej.

DANIEL SZAFRAN

Daniel Szafran urodził się w roku 1923 w Leningradzie. Rodzice jego byli muzykami — matka pianistką, ojciec wiolonczelistą. Pod kierunkiem ojca ośmioletni chłopiec rozpoczął systematyczną naukę gry na wiolonczeli, następnie uczył się w szkole muzycznej, potem studiował w Konserwatorium Leningradzkim pod kierunkiem profesora Strimmera. Pierwszy występ publiczny to koncert z Leningradzką Filharmonią. Solista miał wówczas 11 lat i wykonał Wariacje „Rococo" Piotra Czajkowskiego.
W 1937 roku Daniel Szafran zdobył I nagrodę na Wszechzwiązkowym Konkursie Wykonawców. W 1949 roku uczestniczył w konkursie wiolonczelowym na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Budapeszcie, gdzie otrzymał I nagrodę. W rok później, na konkursie im. Hanusza Vigana w Pradze, zdobył również I nagrodę. Daniel Szafran koncertuje w całym Związku Radzieckim, a płyty z jego nagraniami są rozchwytywane. W uznaniu zasług położonych na polu rozwoju kultury radzieckiej otrzymał tytuł Zasłużonego Artysty RSFRR.
Z gorącym przyjęciem spotyka się Daniel Szafran również poza granicami swego kraju. W kwietniu 1959 roku koncertował we Włoszech. Akademia Muzyczna w Rzymie przyznała mu wówczas tytuł honorowego członka, wręczając specjalny dyplom. Koncertował w Czechosłowacji, Rumunii, na Węgrzech, w Finlandii, NRF, USA, — wszędzie entuzjastycznie przyjmowany przez publiczność i krytykę muzyczną. Zalicza się w poczet największych wiolonczelistów świata.

MICHAIŁ WAJMAN

Michaił Wajman urodził się na Ukrainie w 1926 roku. Jego ojciec był skrzypkiem. Od dzieciństwa Michaił Wajman nie rozstawał się ze skrzypcami, zaś regularną naukę gry na instrumencie rozpoczął w ósmym roku życia u sławnego pedagoga, profesora Piotra Stolarskiego w Odessie.

Od roku 1941 Michaił Wajman kształcił się w szkole muzycznej przy Leningradzkim Konserwatorium w klasie prof. J. Ejdlina. Pod jego kierunkiem kontynuował swe wykształcenie muzyczne również w Konserwatorium Leningradzkim, które z dużym sukcesem ukończył w 1949 roku. W uczelni tej rozpoczął potem pracę pedagogiczną jako asystent, a obecnie prowadzi samodzielnie klasę skrzypiec.

Talent wykonawczy artysty przejawiał się już w czasie nauki, kiedy występował w koncertach studenckich. Dziś jest on laureatem szeregu nagród na międzynarodowych konkursach: im. Jana Kubelika w Pradze w 1949 roku, im. J. S. Bacha w Lipsku w 1950 roku, im. Królowej Belgijskiej Elżbiety w Brukseli w 1951 roku. Szeroką działalność koncertową rozpoczął artysta w 1951 roku od dłuższego tournée koncertowego po Związku Radzieckim. Poza granicami ZSRR występował w Czechosłowacji, Polsce, NRD, Izraelu, Finlandii, Belgii, Austrii, Danii, Bułgarii, Norwegii, Japonii.

STANISŁAW WISŁOCKI

Urodził się w roku 1921 w Rzeszowie. Studiował m. in. u Seweryna Barbaga we Lwowie, potem w okresie 1939—1945 kontynuował studia na wychodztwie w Rumunii w Konserwatorium Muzycznym w Timiszoar u prof. E. Michaila (fortepian) i u prof. G. Simonisa (kompozycja i dyrygentura). Jeszcze w czasie pobytu w Rumunii występował na koncertach jako pianista i dyrygował polskim chórem akademickim na festiwalu w Timiszoar w 1942 roku. W roku 1945 zorganizował Orkiestrę Kameralną w Warszawie. W latach 1947—1958 był założycielem, I dyrygentem i kierownikiem artystycznym Filharmonii Poznańskiej. W latach 1952—1953 współpracował także z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Od 1961 roku jest jednym z dyrygentów Filharmonii Narodowej

w Warszawie. Jako pedagog był od roku 1948 wykładowcą w Szkole Operowej oraz w PWSM w Poznaniu, a od 1955 roku w PWSM w Warszawie, gdzie od 1958 roku jest kierownikiem katedry dyrygentury. Występował za granicą z Orkiestrą Filharmonii Narodowej w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Szwajcarii, oraz w Danii, NRF, CSRS, na Węgrzech i w Austrii. Poza tym dyrygował w Anglii, Francji, Finlandii, Danii, Czechosłowacji, ZSRR, Jugosławii, Rumunii, na Węgrzech, we Włoszech, Stanach Zjednoczonych A. P. i w Ameryce Południowej. Jest laureatem Nagrody Państwowej oraz Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1965). Jako kompozytor jest autorem m. in. Symfonii o tańcu, Koncertu fortepianowego, Ballady na orkiestrę, Nokturnu na orkiestrę, wielu opracowań orkiestrowych dawnej muzyki polskiej oraz szeregu utworów wokalnych.

FILHARMONIA NARODOWA

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej nazwę swą uzyskała w lutym 1955 r. w związku z oddaniem do użytku odbudowanego gmachu Filharmonii. Została ona przekształcona z jedynej orkiestry symfonicznej w Warszawie występującej w latach 1948—1953 — jako Filharmonia Warszawska. Kierownikami artystycznymi byli: Witold Rudziński, Władysław Raczkowski, Zdzisław Górzyński; (dyrygentami: Mieczysław Mierzejewski, Zygmunt Latoszewski, Zdzisław Górzyński), a następnie Witold Rowicki, który dokonał reorganizacji zespołu w r. 1950. W latach 1955—58 Filharmonię Narodową prowadził Bohdan Wodiczko.

W roku 1958 dyrektorem Filharmonii zostaje Zdzisław Sliwiński, a I dyrygentem i kierownikiem artystycznym — Witold Rowicki.

W ramach Filharmonii Narodowej działają następujące zespoły: „Musicae Antiquae Collegium Varsoviense", Trio stroikowe, Kwartet Smyczkowy, Kwintet Dęty, Orkiestra Kameralna oraz zespół solistów występujących na recitalach i koncertach szkolnych w Warszawie oraz na terenie województw: warszawskiego, białostockiego, olsztyńskiego, kieleckiego.

Chór Filharmonii Narodowej został zorganizowany w r. 1952 przez Zbigniewa Soję. Jego obecnym kierownikiem jest Roman Kuklewicz. Szeroki repertuar chóru

obejmuje rodzaje muzyki od najdawniejszej do najnowszej.
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej zdobyła sławę światową dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu, wykazanemu podczas swoich turnée zagranicznych (195 koncertów) w Anglii, Austrii, Belgii, CSRS, Danii, Francji, Grecji, NRD, NRF, Rumunii, Szwajcarii, Szwecji, Węgrzech, Włoszech, Związku Radzieckim oraz Stanach Zjednoczonych A. P. i Kanadzie. Do rozgłosu światowego przyczyniła się w niemałej mierze poważna ilość nagrań płytowych.

PAŃSTWOWA FILHARMONIA KRAKOWSKA

Filharmonia Krakowska im. Karola Szymanowskiego rozpoczęła działalność artystyczną w 1945 roku zaraz po zakończeniu działań wojennych. Dzięki 90-osobowemu chórowi mieszanemu, który powstał w 1947 roku, Filharmonia Krakowska mogła już w pierwszych latach swej działalności artystycznej wykonać dzieła oratoryjne i kantatowe od Monteverdiego, Glucka i Haendla aż po najnowsze utwory Nono i Pendereckiego. Liczne wykonania dzieł J. S. Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovena, Szymanowskiego, Malawskiego, Wiechowicza ustaliły jej rangę tak w kraju jak i zagranicą.
Z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej związane są najsłynniejsze nazwiska solistów tak krajowych jak i zagranicznych. Koncertowali z nią Rubinstein, Gilels, Ojstrachowie, Richter, Katchen, Małcużyński, Szeryng, Stern i wielu innych. Dyrygowali Klecki, Dixon, Jansons, Smetacek, Basarab, Kondraszyn i inni.
Dyrektorem Filharmonii Krakowskiej jest Tadeusz Krzemiński, kierownikiem artystycznym Henryk Czyż, dyrygentem Krzysztof Missona. Kierownictwo chóru spoczywa w rękach Janusza Przybylskiego, dyrygentem chóru jest Lucjan Laprus.
W 1959 roku powstała wyłoniona z wielkiego zespołu orkiestry Orkiestra Kameralna, która pod dyrekcją Andrzeja Markowskiego odniosła szereg wspaniałych sukcesów w Polsce oraz we Włoszech i Belgii. Liczne wyjazdy zagraniczne po Włoszech, Czechosłowacji i Jugosławii spotkały się wszędzie z wielkim uznaniem prasy i publiczności.
W 1962 roku nadany został Filharmonii Krakowskiej tytuł Filharmonii im. Karola Szymanowskiego. Olbrzymia jej działalność wyraża się liczbą 6 720 koncertów i 5 000 600 słuchaczy w ciągu dwudziestolecia jej istnienia.

PAŃSTWOWA FILHARMONIA ŚLĄSKA

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej powstała w roku 1945 jako jeden z pierwszych po wojnie polskich zespołów symfonicznych. Pierwszy koncert orkiestry odbył się w dniu 26 maja 1945 roku. Placówką kierowali kolejno Jan Niwiński i Anatol Zarubin (1945—1947), Witold Krzemieński (1947—1949) i Stanisław Skrowaczewski (1949—1953). Od roku 1953 do chwili obecnej kierownikiem artystycznym i pierwszym dyrygentem jest Karol Stryja. Dyrektorem instytucji jest Władysław Kamiński.
Nieomal od początków swej działalności orkiestra Filharmonii Śląskiej jest zespołem objazdowym. Zasięg jej oddziaływania obejmuje wszystkie większe miasta śląskiego ośrodka przemysłowego, skupiającego przeszło trzy miliony mieszkańców. W repertuarze zespołu sporo miejsca zajmuje muzyka współczesna. Nie mając chóru zawodowego Filharmonia Śląska współpracuje z najlepszymi w województwie zespołami amatorskimi, a szczególnie z katowickim chórem mieszanym „Ogniwo". Jako pierwsza w Polsce wprowadziła do programów muzykę oratoryjną, wykonując m. in. takie dzieła jak „Magnificat" Bacha, „Judasz Machabeusz" i „Mesjasz" Haendla, „Stworzenie świata" i „Pory roku" Haydna, „Requiem" Mozarta, IX Symfonię Beethovena, „Requiem" Verdiego, „Stabat Mater" i „Harnasie" Szymanowskiego, „Carmina burana" i Catulli carmina" Orffa. Z orkiestrą Filharmonii Śląskiej występowali wszyscy wybitni dyrygenci i soliści krajowi i zagraniczni.
Jako pierwsza w Polsce orkiestra Filharmonii Śląskiej rozpoczęła i prowadzi do dziś szeroką działalność upowszechnienia muzyki wśród młodzieży szkolnej. W tym zakresie organizuje w własnej sali filharmonicznej specjalne koncerty symfoniczne oraz liczne audycje z metodycznie ułożonym programem na terenie szkół całego województwa. W okresie swego dwudziestolecia placówka zorganizowała 3 312 koncertów symfonicznych i 5 000 audycji szkolnych, ogółem więc 8 312 imprez, na których ogólna frekwencja wynosiła ponad pięć milionów słuchaczy. Za swoje zasługi otrzymała Nagrodę Artystycz-

ną miasta Katowic, Wojewódzką Nagrodę Artystyczną oraz Złotą Odznakę Zasłużonemu w Rozwoju Województwa Katowickiego.
Od wielu lat Filharmonia Śląska zaliczana jest w poczet najlepszych polskich zespołów symfonicznych; w ramach zespołu działa Orkiestra Kameralna. Uczestniczy stale w festiwalach „Warszawska jesień", odbyła podróże do Czechosłowacji (trzykrotnie), Bułgarii i Anglii.

PAŃSTWOWY KWARTET IM. KOMITASA

Państwowy Kwartet im. Komitasa, zasłużony zespół Armeńskiej SRR, jest jednym z najstarszych tego typów zespołów radzieckich. Założyli go w roku 1924 studenci Konserwatorium Moskiewskiego. Pierwszy koncert odbył się w roku 1925 i od razu zwrócił na siebie uwagę środowiska muzycznego. W roku 1932 zespół przybrał swą obecną nazwę od nazwiska wybitnego kompozytora Armenii Komitasa. Na konkursie zespołów kameralnych, zorganizowanym w 1936 r. przez Związek Kompozytorów Radzieckich, Kwartet otrzymał pierwszą nagrodę, zaś w roku 1938 zdobył pierwszą nagrodę, podzieloną z Kwartetem Teatru Wielkiego w Moskwie na Wszechzwiązkowym Konkursie Kwartetów Smyczkowych. W tym samym roku członkowie otrzymali tytuły zasłużonych działaczy sztuki, a w 1945 tytuły artystów ASRR. W rok później zespół został odznaczony nagrodą państwową.
Od roku 1947 Kwartet Komitasa ma następujący skład: Awiet Gabrielan — I skrzypce, Rafael Dawidian — II skrzypce, Henryk Tałalian — altówka, Sergiej Asłamazjan — wiolonczela. Pierwszy skrzypek i wiolonczelista zajmują niezmiennie swe miejsca w zespole od początków jego istnienia.
W okresie swej dotychczasowej działalności zespół dał ogółem ponad cztery tysiące koncertów. Za granicą występował w Anglii, Austrii, Czechosłowacji, Islandii, Japonii, Norwegii, NRD, Polsce, Rumunii, na Węgrzech w USA. W czasie swych występów w Londynie nagrał na płyty II Kwartet Borodina i I Kwartet Szostakowicza.

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA

W dwa tygodnie po wyzwoleniu Katowic powstał Śląski Teatr Muzyczny, który Adam Didur, przybywszy na Śląsk ze Lwowa z grupą artystów, przekształcił w połowie kwietnia 1945 roku w Operę Śląską. Działalność swą placówka rozpoczęła pierwszym przedstawieniem „Halki" Moniuszki w dniu 14 czerwca 1945 roku przy współudziale orkiestry symfonicznej Filharmonii Śląskiej. W listopadzie 1945 roku Opera Śląska otrzymała na stałą siedzibę gmach teatru w Bytomiu. W pierwszym okresie rozwoju opiekowało się nią „Stowarzyszenie Opera Śląska".
Po śmierci Adama Didura (7. I. 1946) stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego objął Stefan Belina-Skupiewski. Funkcje te sprawował on do 1 września 1949, po czym ustąpił ze stanowiska dyrektora i jako kierownik artystyczny działał do 1 marca 1953 roku. W czasie dyrektury Stefana Beliny-Skupiewskiego Opera Śląska była najlepszym w Polsce teatrem operowym. Do roku 1950 dyrektorem instytucji był Tadeusz Bursztynowicz, a po nim do roku 1953 stanowisko to zajmował Stefan Syryłło. Od 1 marca 1953 do chwili obecnej dyrektorem jest Włodzimierz Stahl. W latach 1953—1963 stanowisko kierownika artystycznego zajmował Stanisław Ormicki, zaś od roku 1963 po dzień dzisiejszy funkcję tę spełnia Napoleon Siess.
Przez szereg lat Opera Śląska działała jako teatr objazdowy, dając przedstawienia na wielu scenach województwa katowickiego. Występowała gościnnie w Warszawie, Wrocławiu, Łodzi, Krakowie i Poznaniu a za granicą w Czechosłowacji. Przez wiele lat działali w tym teatrze tej miary śpiewacy co Wiktoria Calma, Barbara Kostrzewska, Antonina Kawecka, Krystyna Szczepańska, Krystyna Szostek-Radkowa, Andrzej Hiolski, Antoni Majak, Bogdan Paprocki. W czasie dwudziestu lat swej działalności Opera Śląska wystawiła 93 premiery, dała 5390 przedstawień, które obejrzało ogółem 3 404 950 widzów.
Za wybitne osiągnięcia i zasługi Opera Śląska została w dziesiątą rocznicę istnienia odznaczona Orderem Sztandar Pracy I Klasy, a z okazji dwudziestolecia otrzymała Złotą Odznakę Zasłużonemu w Rozwoju Województwa Katowickiego.

WIELKA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

Poprzedniczką Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia była Orkiestra Symfoniczna Rozgłośni Polskiego Radia, założona w r. 1934 przez Grzegorza Fitelberga, która zakończyła swą działalność z początkiem II wojny światowej. Organizatorem WOSPR w r. 1945 i jej kierownikiem artystycznym do r. 1947 był Witold Rowicki. W następnych latach dyrekcję artystyczną WOSPR sprawował Grzegorz Fitelberg. Po jego śmierci, od r. 1953 dyrektorem artystycznym i dyrygentem orkiestry został Jan Krenz. Pod kierownictwem Jana Krenza WOSPR osiągnęła wyjątkowy poziom artystyczny. W uznaniu jej zasług odznaczona została zaszczytnymi nagrodami, których ukoronowaniem było przyznanie WOSPR jednego z najwyższych odznaczeń państwowych Orderu Sztandar Pracy I Klasy.

WOSPR ma w swym dorobku bardzo dużą ilość nagrań archiwalnych, wśród których szczególną uwagą otaczane są nagrania współczesnej i awangardowej muzyki polskiej. Z WOSPR występowali dyrygenci Paweł Klecki, Mikołaj Anosow, Natan Rachlin, Konstantin Iwanow, Kirył Kondraszyn, Willy Ferrero, Lucas Foss, Laszlo Samogyi, Gyorgy Lehel, Carlo Zecchi, Lubomir Romansky, Ernest Bour oraz cały szereg wybitnych solistów: Artur Rubinstein, Izaak Stern, Witold Małcużyński, Dawid Ojstrach, Henryk Szeryng, Bronisław Gimpel, Robert Soetens, Roman Totenberg, Monique de la Bruchollerie, Naum Sluszny, Margot Pinter. Z orkiestrą współpracuje wielu kompozytorów, których utwory są często wykonywane po raz pierwszy. Orkiestra występowała niemal w całej Europie, Związku Radzieckim, Japonii, Mongolii, Australii i Nowej Zelandii, odnosząc wszędzie wielkie sukcesy artystyczne. W październiku br. zespół wystąpił z trzema koncertami w Wiedniu.

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia posiada opinię jednego z najlepszych zespołów w Europie.

ADOLF DYGACZ

ŚLĄSKIE ŚRODOWISKO MUZYCZNE

Po drugiej wojnie światowej Śląsk stał się jednym z największych ośrodków kulturalnych. Rangę tę zawdzięcza przede wszystkim kulturze muzycznej, rozwijającej się z równą ekspansją w kierunku szerokiej popularyzacji jak i wzrostu poziomu. Śląsk spychany świadomie przez zaborców niemieckich do roli kulturalnego zaułka, może dziś służyć za przykład potężnego procesu demokratyzacji kultury i wspaniałego rozkwitu jakościowego, które w warunkach nowej rzeczywistości dokonały się w naszym kraju.

Na Śląsku działa wcale liczny i bardzo aktywny zespół twórców. Ostatnie lata swego życia spędzili tu dwaj przedstawiciele grupy „Młoda Polska" Ludomir Różycki i Grzegorz Fitelberg. Różycki działał przez pewien czas w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach jako profesor kompozycji i dziekan tej uczelni, potem rekonstruował spalone w Powstaniu Warszawskim partytury i służył autorską radą przy wystawianiu swych dzieł, jak balet „Pan Twardowski", opera „Casanova". Fitelberg ofiarował kulturze śląskiej najdojrzalsze, ostatnie siedem lat swego życia, podnosząc Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia do poziomu zespołów najwyższej klasy wykonawczej. Tu na Śląsku pomnożył swój dorobek o kilka cennych dzieł w dziedzinie instrumentacji, tutaj przekazał swemu uczniowi, Karolowi Stryji, najlepsze doświadczenie dyrygenckie.

Od roku 1929 mieszka na Śląsku Bolesław Szabelski, uczeń Karola Szymanowskiego, jeden z najwybitniejszych a zarazem najbardziej awangardowych kompozytorów polskich doby współczesnej. Cały jego wielki do-

robek twórczy powstał na Śląsku, gdzie artysta działa również jako pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach w zakresie kompozycji, a do niedawna także gry organowej. Uczniem Bolesława Szabelskiego był kompozytor, teoretyk, wirtuoz organowy, rektor PWSM Jan Gawlas, który dążył do wielkiej twórczej syntezy śląskiej muzyki ludowej, a którego talent i wiedza byłyby temu przedsięwzięciu zapewne sprostały, gdyby nie zniweczyła ich przedwczesna śmierć. Od roku 1945 działa na Śląsku, także związany z katowicką PWSM, Bolesław Woytowicz, równie znakomity kompozytor i pianista, co pedagog i organizator życia muzycznego. Jako człowiek niepospolitej umysłowości i artystycznej osobowości, należy Bolesław Woytowicz do tych artystów, którzy oddziaływują na środowisko inspirująco i konstruktywnie w szerokim zakresie i wysokim stopniu. Silną grupę tworzą kompozytorzy średniego i młodego pokolenia. Do nich należy Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Jan Krenz, Józef Podobiński, Romuald Twardowski, Witold Szalonek, Józef Świder, a z najmłodszych Edward Bogusławski, Ryszard Gabryś, Stanisław Kotyczka, Włodzimierz Romanowski, Piotr Warzecha, Jan Wojtacha. W tym gronie zrodziły się w okresie dwudziestolecia dzieła doprawdy wybitne, jak II Symfonia „Warszawska" Woytowicza i III Symfonia Szabelskiego, za które obydwaj twórcy otrzymali Państwową Nagrodę Artystyczną, jak cykl czterech utworów na orkiestrę — Riff 62, Générique, Diphtongos, Springfield Sonnet — Wojciecha Kilara, Koncert na 5 instrumentów i kwartet smyczkowy oraz Monologi Góreckiego, I Symfonia, dwie rapsodie na orkiestrę i Koncert na puzon z orkiestrą Podobińskiego, Kontrasty Romanowskiego, opera „Cyrano de Bergerac" i Mała sonata na fortepian Twardowskiego, Suita kurpiowska na alt i 9 instrumentów oraz Wyznania na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę kameralną Szalonka. Niektóre z dzieł śląskich kompozytorów, zwłaszcza Szabelskiego, Kilara i Szalonka, wykonywane były wielokrotnie za granicą. Rokrocznie prezentowane są, niejednokrotnie w prawykonaniach, na międzynarodowym festiwalu muzyki współczesnej „Warszawska jesień", budząc tam często wielkie uznanie.

W śląskiej kulturze muzycznej poważną rolę spełnia grupa wykonawców, jak pianiści Bolesław Woytowicz, Tadeusz Żmudziński, Stefania Allinówna, Władysława Markiewiczówna, Marta Furmanikowa, Jan Drath, Jerzy

Jasiński, Wiesław Szlachta, Maria Kubień-Uszokowa, skrzypkowie Stanisław Lewandowski, Władysław Wochniak, Klemens Bortel, klarnecista Paweł Roczek, śpiewacy Irena Lewińska, Pola Bukietyńska, Eugenia Gwieździńska, Natalia Stokowacka, Maria Żak, Andrzej Bachleda, Stefan Dobiasz, Jan Łukowski, dyrygenci Jan Krenz i Karol Stryja. Po wojnie przez dłuższy czas przebywali na Śląsku tacy artyści jak Stanisław Skrowaczewski, Witold Rowicki, Andrzej Markowski, Henryk Czyż, Andrzej Hiolski, Bogdan Paprocki, Krystyna Szczepańska, Krystyna Szostek-Radkowa, Lidia Grychtołówna, Leokadia Kozubkówna. Jest to wcale nie zamknięty krąg artystów, którzy w zasadzie poświęcają się bądź pedagogice muzycznej bądź pracy w usługowych instytucjach muzycznych, jednak częściej czy rzadziej występują również na estradzie jako soliści w koncertach symfonicznych, kameralnych i recitalach, organizowanych w salach koncertowych, w radio i telewizji. W ten sposób przyczyniają się wydatnie do ożywienia ruchu muzycznego. Częstokroć udają się też w artystyczne podróże za granicę i propagują rodzimą twórczość muzyczną, przenosząc stamtąd na grunt polski nowe doświadczenia, koncepcje, metody, postawy estetyczne.

Wszystkie muzyczne instytucje usługowe na Śląsku mogą się wykazać — mniej lub więcej — wysokim poziomem wykonawczym. Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia jest dumą polskiej kultury symfonicznej, jej szczytowym osiągnięciem. Filharmonia Śląska należy do najlepszych tego rodzaju placówek w Polsce zdobywa też śladem WOSPR coraz szersze rynki zagraniczne, a na własnym terenie, poza bogatą działalnością koncertową, prowadzi owocną działalność wychowawczą wśród młodzieży szkolnej, w celu poszerzenia kręgu odbiorców. Orkiestra symfoniczna w Częstochowie dokonuje pionierskich wysiłków dla stworzenia w swoim środowisku trwałych fundamentów kultury muzycznej, a obecnie nowy, piękny gmach stwarza ku temu sprzyjające warunki. Opera i Operetka Śląska mają ambitne plany, pracują rzetelnie i raz po raz odnoszą poważne sukcesy. Wszystkie te instytucje stają się instrumentem przekazywania niezmiernie różnorodnej, a w lwiej części wysoce wartościowej literatury muzycznej, stają się, zwłaszcza orkiestry symfoniczne, terenem, na którym krzyżują się różne style wykonawcze, przeniesione z często bardzo odległych środowisk. Ważną rolę spełnia Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Śląsk", który, chociaż

jego metoda opracowania folkloru, szczególnie śląskiego, jest w wielu punktach dyskusyjna, zdobył wielomilionowe rzesze widzów i słuchaczy na kilku kontynentach szczególnie wysokim kunsztem odtwórczym w chórze, atrakcyjnością tańców i strojów.

Swoiste ogniwo pośrednie pomiędzy muzycznym ruchem zawodowym i amatorskim na Śląsku stanowią zespoły o charakterze półzawodowym. Należą do nich wszystkie orkiestry dęte (jest ich ponad 150) działające przy zakładach pracy, orkiestry symfoniczne i chóry większych ośrodków, zawodowych związków branżowych i wielkich zakładów przemysłowych, jak na przykład orkiestra symfoniczna Rybnickiego Ośrodka Węglowego, orkiestra symfoniczna Związku Zawodowego Górników w Zabrzu zwana „Filharmonią Górniczą" — przez pełne dziesięć lat istniała w Chorzowie podobna „Filharmonia Hutnicza" — orkiestra symfoniczna Domu Kultury huty „Pokój" w Rudzie Śląskiej, Reprezentacyjny Chór Związku Zawodowego Górników w Siemianowicach, chór mieszany „Ogniwo" przy Filharmonii Śląskiej. Uczestnictwo w tych zespołach jest do pewnego stopnia odpłatne, toteż, szczególnie w orkiestrach, działają bądź artyści zawodowych instytucji muzycznych, bądź też instrumentaliści o niepełnym wykształceniu muzycznym. Znaczny jednak odsetek członków rekrutuje się z samych pracowników zakładów przemysłowych, pracowników uczestniczących w zespołach głównie z miłośnictwa muzyki, a wyszkolonych w samym kolektywie. Pięknym przykładem służyć może orkiestra dęta kopalni „Walenty-Wawel" w Rudzie Śląskiej, którą to orkiestrę prowadzi wiele lat Augustyn Kozioł, a która na własny użytek prowadzi dla pracowników kopalni oraz ich rodzin naukę gry na różnych instrumentach niemal na zasadzie szkoły muzycznej. Wyniki są takie, że orkiestra dęta kopalni „Walenty-Wawel" jest bez wątpienia najlepszym tego rodzaju zespołem na Śląsku, a może i w całym kraju. Innym świetnym zespołem jest orkiestra dęta huty „Kościuszko" w Chorzowie, kierowana przez Tomasza Kulę.

Muzyczny ruch amatorski ma na Śląsku stuletnią tradycję. Początkowo, w drugiej połowie XIX wieku, rozwijał się on głównie w zbiorowym śpiewie jedno- i wielogłosowym, służąc sprawie zachowania polskiego języka, budzenia patriotyzmu, mobilizacji sił w walce wyzwoleńczej. Te cele i zadania przyświecały mu na terenach zaboru aż do zupełnego wyzwolenia w 1945 roku,

natomiast na skrawku Śląska, który przywrócił Polsce oręż bohaterskich powstańców śląskich, ruch amatorski, zwłaszcza w ciężkim okresie bezrobocia, umacniał solidarność klasową śląskiego proletariatu, przeciwstawiając się jednocześnie fali ukrytej germanizacji. Ponadto wobec śląskich mas pracujących ruch amatorski pełnił funkcję zawodowych placówek artystycznych — filharmonii, teatru operowego i operetkowego. Wszystkie te czynniki wpłynęły na potężny wzrost śląskiego śpiewactwa nie tylko ilościowy (w czasie międzywojennym istniało na Górnym Śląsku ponad 400 chórów), ale także rozwinęły w nim zdolności artystyczne. Toteż obok licznych pieśni i kantat zespoły śpiewacze na Śląsku okresu międzywojennego wykonywały potężne dzieła oratoryjne, należące do światowej literatury muzycznej, jak „Judasz Machabeusz" i „Mesjasz" Haendla, „Pory roku" i „Stworzenie świata" Haydna, „Requiem" Mozarta, IX Symfonia Beethovena, „Stabat mater" Dworzaka, „Requiem" Verdiego, „Sonety krymskie" Moniuszki, „Stabat mater" Szymanowskiego, wystawiały wodewile jak „Krakowiacy i górale" Bogusławskiego — Stefaniego, „Skalmierzanki" Kamińskiego — Basznego, pomniejsze opery jak „Flis" i „Verbum nobile" Moniuszki, operetki jak „Baron cygański" Jana Straussa, „Ptasznik z Tyrolu" Zellera.

Po pełnym wyzwoleniu Śląska nastąpiły w muzycznym ruchu amatorskim wielkie przeobrażenia. Zmalała ilość chórów czterogłosowych do liczby 130, natomiast wzrosły kolektywy innego typu — różnorodne zespoły instrumentalne (w tym również jazzowe), taneczne, wokalne (duety, tercety, kwartety), a wreszcie powstały amatorskie zespoły ludowe pieśni i tańca, których obecnie istnieje siedemnaście. W sumie w województwie katowickim działa około 2 tysiące zespołów zrzeszających 35—40 tysięcy osób, jako że płynność kadr jest w ruchu amatorskim zawsze znaczna. Zmienił się mecenat, o ile bowiem w okresach minionych o zespoły troszczył się głównie Związek Polskich Kół Śpiewaczych, tak obecnie, obok tej najstarszej na Śląsku organizacji kulturalnej, istniejącej nieprzerwanie od 1910 roku, opiekę nad zespołami sprawują związki zawodowe i poszczególne zakłady pracy, gwarantując im środki materialne, przydzielane czasem aż nazbyt szczodrobliwie. Od roku 1958 istnieje w Katowicach Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy, powołany do rozwijania kultury i oświaty wśród dorosłych, zajmujący się problematyką tzw. wol-

nego czasu. Działalnością swoją WOKO obejmuje również cały instrumentalno-wokalno-taneczny ruch amatorski. Organizuje kursy dla dyrygentów, prowadzi stałe poradnie w zakresie metodyki pracy artystycznej, spełnia nieodzowny instruktaż w terenie, rozwija działalność odczytową z ilustracjami muzycznymi, dostarcza wreszcie nowych pomocy, o czym świadczy fakt, że dotychczas instytucja ta wydała drukiem 27 publikacji, na które składają się utwory opracowane na różne typy orkiestr, utwory wokalne, zbiory pieśni ludowych, podręczniki dla dyrygentów.

Szkolnictwo muzyczne na Śląsku było w okresie międzywojennym słabo rozwinięte. Jedyną w tym typie szkołą państwową było Śląskie Konserwatorium Muzyczne w Katowicach, założone w roku 1929, stanowiące do chwili pełnego upaństwowienia w 1934 przedmiot rozgrywek pomiędzy zwalczającymi się ugrupowaniami politycznymi. Istniało ponadto siedem prywatnych szkół muzycznych (2 w Katowicach, w Chorzowie, Cieszynie, Bielsku, Nowym Bytomiu, Rybniku) o elementarnym stopniu nauczania. Po roku 1945 teren województwa katowickiego objęła gęsta sieć szkół muzycznych różnego typu. Obecnie istnieje tu ogółem 21 szkół, w tym 10 szkół muzycznych pierwszego stopnia, 6 średnich szkół muzycznych, 2 podstawowe szkoły muzyczne, 3 licea muzyczne, te ostatnie z przedmiotami ogólnokształcącymi. Szkoły te kształcą przyszłych muzyków zawodowych. Uczęszcza do nich 4500 młodzieży. Dla ludzi pracujących w innym zawodzie lub dla młodzieży pragnącej poświęcić się innemu kierunkowi specjalizacji, a chętnych do czynnego muzykowania, stoją otworem ogniska muzyczne. W województwie katowickim jest ich 58, w tym 2 państwowe, zaś 56 społecznych. Kształcą około 5 tysięcy osób.

Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, dająca pełne wykształcenie zawodowym muzykom, posiada cztery wydziały (I teorii, kompozycji i dyrygentury, II instrumentalny, III wokalny, IV wychowania muzycznego), siedem katedr (teorii muzyki, kompozycji, wiolinistyki, kontrabasu, instrumentów dętych, problematyki wychowania muzycznego), zatrudnia 58 pedagogów etatowych — w tym 15 samodzielnych pracowników nauki — oraz 34 pedagogów na godzinach zleconych. Wysoka ilość tych ostatnich podyktowana jest specyfiką nauczania muzycznego, w którym zajęcia indywidualne mają przewagę nad zbiorowymi. Do PWSM w Katowicach uczęszcza 250 studentów. Wielu jej absolwentów zajmuje poważne stanowiska muzyczne, wielu jest laureatami międzynarodowych nagród, jak pianistka Lidia Grychtołówna (1955 Warszawa, 1956 Berlin, 1958 Bolzano, 1958 Rio de Janeiro), pianista Andrzej Jasiński (1960 Barcelona), śpiewaczka Irena Lewińska (1946 Genewa), pianista Andrzej Lorens (1957 Lizbona), śpiewaczka Stanisława Marciniak (1959 Wiedeń, 1960 Budapeszt, 1961 Liège), fagocista Paweł Podleśka (1953 Bukareszt), śpiewaczka Jadwiga Romańska (1956 Genewa, 1957 Monachium), puzonista Roman Siwek (1962 Praga), pianista Józef Stompel (1958 Bukareszt, 1960 Warszawa), trompecistka Emilia Szewczyk (1955 Warszawa), śpiewaczka Krystyna Szostek-Radkowa (1958 Tuluza, 1959 Genewa, 1960 Vercelli, 1961 Sofia), organistka Irma Theniор-Janecka (1958 Praga), pianista Tadeusz Żmudziński (1949 Warszawa). Biblioteka katowickiej PWSM posiada bogate zbiory (ogółem 33 400 woluminów, m. in. 9330 książek, 1040 czasopism, 20 010 druków muzycznych, 1460 płyt) i świetnie urządzoną czytelnię, prowadzi szeroką akcję odczytową z publikowanymi referatami, ma też w swoim dorobku zorganizowanie dwóch konferencji naukowych, poświęconych związkom twórczości Wagnera z muzyką polską oraz metodzie solfeżowej Jaques Dolcroza. PWSM w Katowicach opublikowała dotychczas pięć zeszytów naukowych, a wśród nich dwa monograficzne, pt. „Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej" pióra Jana Gawlasa.

Badania naukowe w zakresie historii kultury muzycznej na Śląsku i folkloru nie zostały dotychczas zorganizowane, chociaż leżą one całkowicie w profilu działalności Śląskiego Instytutu Naukowego w Katowicach. Jedyną pozycją wydawniczą tej instytucji są „Pieśni ludowe ze Śląska" w opracowaniu Józefa Ligęzy i Franciszka Rylinga jako uzupełniający, drugi zeszyt III tomu przedwojennej edycji PAU. Nie brakło jednak wysiłków indywidualnych na polu wydawania źródeł, a częściowo także naukowego opracowania folkloru, wysiłków podejmowanych przez Jerzego Drozda, Adolfa Dygacza, Jana Tacinę, Stanisława Wallisa. Mimo trudności — wszak badania prowadzone są częstokroć na własny koszt autora — folklorystyka śląska zdołała wydobyć i scharakteryzować wstępnie nowe, ciekawe nurty twórczości samorodnej — ludową pieśń robotniczą, reprezentowaną godnie przez pieśni górników i hutników, przez co wzbogaciła problematykę w skali międzynarodowej, omawia-

ną na dwóch międzynarodowych sympozjach o pieśni robotniczej w Czechosłowacji (1961) i Jugosławii (1965). Sporadyczne wysiłki i osiągnięcia nie mogą oczywiście zastąpić systematycznych badań, prowadzonych zwłaszcza kolektywnie, a tych niestety, mimo starań, nie zdołano uruchomić. Przykładowo nie dały dotychczas pozytywnego rezultatu wieloletnie zabiegi o uruchomienie pracowni folkloru w łonie Katedry Teorii Muzyki PWSM w Katowicach.

Instytucje masowego oddziaływania — Radio i Telewizja śląska — poświęcają muzyce około 60 procent powierzonego im odcinka. Prezentują często kompozytorów i wykonawców, szczególnie zaś orkiestry dęte, chóry oraz specjalny zespół wokalny z kapelą rozgłośni śląskiej, posiadający w swoim dotychczasowym repertuarze ponad 400 utworów ludowych, głównie ze Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Codzienna prasa i periodyki śląskie, wobec ogromnie bogatej tematyki politycznej, społecznej i produkcyjnej, nie są w stanie odzwierciedlić pełnego obrazu kultury muzycznej własnego środowiska. Wysiłki założenia regionalnego czasopisma muzycznego spełzły na niczym, a warto przypomnieć, że i w tym względzie Śląsk posiada bogate tradycje, skoro w ostatnim półwieczu wychodziło tu siedem polskich czasopism muzycznych, wśród nich „Śpiewak", który ukazywał się w latach 1920—1939 i 1947—1948.

Kultura muzyczna na Śląsku wykazuje wielką prężność i dynamizm rozwojowy. Potwierdzają to liczne sukcesy i osiągnięcia w skali krajowej i międzynarodowej, odnoszone przez twórców, pracowników nauki, wykonawców indywidualnych, zespoły zawodowe i amatorskie. Świadczą o tym przyznawane im najwyższe odznaczenia i nagrody państwowe. Wyrazem tego są też długotrwałe starania o zorganizowanie na Śląsku międzynarodowego festiwalu muzycznego. Zalążkiem imprezy na tę miarę jest właśnie Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej.

ADOLF DYGACZ

MUZYKA ROSYJSKO - RADZIECKA NA ŚLĄSKU

Muzyczna kultura ludowa w Polsce, a więc i na Śląsku, wykazuje liczne pokrewieństwa z folklorem innych narodów słowiańskich, zwłaszcza zaś ludową muzyką rosyjską. Analiza porównawcza materiałów źródłowych muzycznego folkloru polskiego i rosyjskiego ukazuje wzajemne związki metrorytmiczne, podobieństwa cech tonalnych oraz szczególnie bogate analogie zasad powtórkowych w wewnętrznej strukturze melodii. Wszystkie te znamiona wywodzą swój rodowód z dawnej wspólnoty słowiańskiej, której najmocniejszy fundament stanowi wspólny pień językowy. Niewątpliwie silną więzią są także pokrewieństwa dyspozycji psychicznych, rodzących podobne reakcje wewnętrzne, podobne kategorie emocji, podobne typizacje artystyczne.

Istnieją w folklorze liczne wątki wędrowne. Pieśń ludowa nie uznaje granic politycznych, nie czeka na wydanie paszportu, wędruje bez ograniczeń sobie tylko właściwymi drogami i środkami komunikacji. Zdarzają się tu wypadki najmniej oczekiwane, jak ten na przykład, że głośna polska pieśń ludowa „Pani pana zabiła", która posłużyła Mickiewiczowi za osnowę do jego ballady, została zanotowana w języku rosyjskim w kilku wariantach ... za Uralem. A z kolei melodia rosyjskiej pieśni o Stience Razinie, przywódcy powstania kozaków nadwołżańskich w XVII wieku, zaczynająca się od słów „Wołga, Wołga mat radnaja", obsłużyła nowy tekst powstańców śląskich z okresu 1919—1921 i do dziś jest na Śląsku bardzo popularna. I fakt jeszcze osobliwszy, melodia znanej pieśni „Szumi dokoła las", której tekst napisał L. Pasternak w roku 1943 w czasie tworzenia się

I Dywizji im. Tadeusza Kościuszki nad rzeką Oką w Związku Radzieckim, jest jako melodia ludowa najbardziej zadomowiona w Zagłębiu Dąbrowskim i występuje tu w nielicznej wprost ilości wariantów z przeróżnymi wątkami tekstowymi. Zresztą skłonność do rozrzestrzeniania się poza granice jednego środowiska lub kraju wykazują nie tylko pieśni ludowe. I tak melodia Józefa Nikorowicza (ona jedna unieśmiertelniła to nazwisko), do której Kornel Ujejski pod wrażeniem powstania chłopskiego z roku 1846 napisał chorał „Z dymem pożarów", od kilkudziesięciu lat śpiewana jest w Bułgarii z tekstem rewolucyjnym, zaś w czasie drugiej wojny światowej dała życie pieśni partyzanckiej w Jugosławii.

W roku 1945 zwycięska Armia Czerwona wniosła do Polski bogaty repertuar radzieckich pieśni żołnierskich, z których wiele przejęło wkrótce całe polskie społeczeństwo. Niebawem spopularyzowały się radzieckie pieśni filmowe jak „Piosenka o kapitanie" Dunajewskiego, pieśni masowe jak „Słowiki" Sołowjow-Siedoja, pieśni patriotyczne jak „Pieśń o ojczyźnie" Dunajewskiego. Rozbrzmiewały one przy lada okazji. Szerokim rzeszom odbiorców udostępniły je w druku spółdzielnie wydawnicze „Współpraca" i „Czytelnik". Wielką rolę spełniły tu zwłaszcza publikacje pieśni radzieckiech pod redakcją Zofii Lissy. Dla potrzeb chórów śląskich opracowywali je wielogłosowo najczęściej sami dyrygenci zespołów, a niektóre z pieśni miały ogromne powodzenie, jak na przykład pieśń „Droga" Anatola Nowikowa w opracowaniu chóralnym Franciszka Rylinga, śpiewana przez wszystkie niemal chóry na Śląsku. Obok wykonawstwa radzieckich pieśni zespoły śpiewacze na Śląsku podejmowały się przygotowania utworów wielkiego formatu. Za piękny przykład służyć tu może kantata „Aleksander Newski" Sergiusza Prokofiewa wykonana przez chór mieszany „Ogniwo" i orkiestrę Filharmonii Śląskiej, a także wielkie oratorium „Pieśń o lasach" Dymitra Szostakowicza, które to dzieło wykonały Reprezentacyjny Chór Związku Zawodowego Górników z Siemianowic, chór chłopięcy Pałacu Młodzieży i Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach.

Poważną rolę spełniły występy gościnne na Śląsku solistów, dyrygentów i zespołów radzieckich. Występowali tu, niektórzy nawet wielokrotnie, tacy artyści jak pianiści Richter, Gilels, Oborin, Sieriebiakow, Zak, skrzypkowie Bezrodny, D. i I. Ojstrachowie, wiolonczelista

Szafran, śpiewacy Lisycjan, Dołuchanowa, dyrygenci Anosow, Iwanow, Kondraszyn, Rachlin, z zespołów orkiestra Filharmonii Moskiewskiej, Chór Świesznikowa, Zespół Ludowy Piatnickiego, Zespół Pieśni i Tańca Aleksandrowa, Zespół Taneczny Mojsiejewa — aby wymienić tylko najsławniejsze nazwiska i kolektywy. Każdy niemal ich występ był ewenementem kulturalnym na Śląsku, stawał się przedmiotem entuzjazmu i gorących dyskusji, przyczyniał się do przeobrażenia postaw estetycznych, wykonawczego stylu, polityki repertuarowej. Jak przemożny wpływ miały gościnne występy radzieckich kolektywów artystycznych świadczyć może fakt, że w pierwszej fazie swej działalności zespół „Śląsk" interpretował popularną pieśń śląską „Karolinkę" na modłę rosyjskiej czastuszki.

Zawodowe instytucje muzyczne na Śląsku udostępniały społeczeństwu muzykę rosyjsko-radziecką w szerokim wachlarzu. Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Filharmonia Śląska wstawiały do swoich programów koncertowych, przy wielokrotnym nieraz powtarzaniu tej samej pozycji, wszystkie ważniejsze dzieła literatury symfonicznej. Wykonywano często utwory Michała Glinki, Modesta Musorgskiego, Aleksandra Borodina, Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Piotra Czajkowskiego, Aleksandra Skriabina, Sergiusza Rachmaninowa, Sergiusza Prokofiewa, Arama Chaczaturiana, Dymitra Kabalewskiego, Dymitra Szostakowicza i wielu innych. W ten sposób publiczności śląskiej ukazano wcale wyraźny obraz rosyjsko-radzieckiej literatury symfoniczno-instrumentalnej, choć wiele dzieł pozostało jeszcze do wykonania. Skromniejsze wyniki osiągnięto w popularyzacji muzyki scenicznej, ale i tutaj jest do odnotowania kilka ważkich pozycji. I tak w Operze Śląskiej wystawiono opery „Rusałka" Dargomyżskiego, „Dama Pikowa" i „Eugeniusz Oniegin" Czajkowskiego, „Złoty kogucik" Rimskiego-Korsakowa, balety „Jezioro łabędzie" Czajkowskiego, „Szecherezada" Rimskiego-Korsakowa, „Esmeralda" Pugniego, „Fontanna Bachczysaraju" Asafiewa, „Szurale" Jarulina, „Romeo i Julia" Prokofiewa. Natomiast na scenie Operetki Śląskiej zrealizowano „Swobodny wia r" Dunajewskiego i „Trembitę" Milutina.

Ciekawą inicjatywę podjęły śląskie orkiestry dęte, a konkretnie ich opiekun, absolwent Konserwatorium Warszawskiego Mieczysław Kosewski, założyciel Związku Orkiestr Dętych, które po pół roku istnienia połą-

czyły się w roku 1949 ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych i Instrumentalnych w Katowicach. Od tegoż roku 1949 organizuje się w Katowicach, a od kilku lat również w Częstochowie, Cieszynie i Rybniku, festiwale orkiestr dętych, na których program składają się utwory rosyjsko-radzieckie. W roku bieżącym odbędzie się (21 listopada) jedenasty z kolei tego rodzaju festiwal. Dziewięć orkiestr w ogólnej ilości 327 osób wykonają wspólnie suitę baletową „Dziadek do orzechów" Czajkowskiego, aby potem zaprezentować indywidualnie swój dorobek. Taki jest zresztą zwyczaj na każdym z tych festiwali, których myślą przewodnią jest zapoznanie zespołów a tym samym i społeczeństwo z repertuarem rosyjsko-radzieckim. Dotychczas przez zorganizowanie dziesięciu festiwali, repertuar orkiestr dętych na Śląsku wzbogacił się o czternaście cennych utworów. W ślad za orkiestrami poszły szkoły muzyczne pierwszego i drugiego stopnia. Zorganizowały one — również samorzutnie — kilka festiwali muzyki rosyjsko-radzieckiej. Imprezy te przyczyniły się w dużej mierze do popularyzacji utworów rosyjskich i radzieckich wśród młodzieży województwa katowickiego.

Obecny Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej ma więc swoje głębokie korzenie w kulturze muzycznej Śląska. Impreza ta zrodziła się z wielkiego rozmachu tej kultury, a jednocześnie z głębokiego zapotrzebowania społecznego.

SPIS TREŚCI

Zofia Lissa: *Muzyka polska w ZSRR w latach drugiej wojny światowej* 3

Leon Markiewicz: *W 125 rocznicę Piotra Czajkowskiego* 10

Kalendarz imprez 15

Stanisław Haraschin: *Objaśnienia do utworów* 19

Adolf Dygacz: *Noty o wykonawcach* . . . 57

Adolf Dygacz: *Śląskie środowisko muzyczne* 71

Adolf Dygacz: *Muzyka rosyjsko-radziecka na Śląsku* 79

Katowicka Drukarnia Dziełowa, Katowice, 3 Maja 12
Zam. 1713/21. X. 1965. 3000 egz. F-8. Cena programu zł 10,—

CENA ZŁ 10,—