

PAŃSTWOWA
OPERA i FILHARMONIA BAŁTYCKA W GDAŃSKU

Dyrektor:
TADEUSZ RYBOWSKI

Dyrektor Artystyczny:
JERZY KATLEWICZ

Zakończenie sezonu koncertowego 1961/62

Koncert Symfoniczny



Gdańsk - Wrzeszcz,

— piątek, 29 czerwca 1962 r. godz. 19.30
— sobota, 30 czerwca 1962 r. godz. 19.30



JERZY KATLEWICZ

Wykonawcy:

ORKIESTRA I CHÓR PAŃSTWOWEJ OPERY
I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ W GDAŃSKU
ORAZ CHÓR FILHARMONICZNY

DYRYGENT

Jerzy Katlewicz

SOLIŚCI

Krystyna Jastrzębska
(fortepian)

<i>Krystyna Ingersleben</i>	— sopran
<i>Leokadia Borowska</i>	— mezzosopran
<i>Anna Węgrzyn-Sliwińska</i>	— alt
<i>Jan Kusiewicz</i>	— tenor
<i>Jerzy Szymański</i>	— bas

Przygotowanie chóru

<i>Leon Snarski</i>	—	<i>Tadeusz Jakubowski</i>
Klawesyn	—	<i>Urszula Kulkowa</i>
Organy (elektronowe)	—	<i>Henryk Spychala</i>



KRYSTYNA JASTRZĘBSKA

Program

1. W. Lutosławski — Muzyka żałobna (I wykonanie w Gdańsku)
Prolog
Metamorfozy
Apogeum
Epilog

2. Fr. Chopin — Koncert fortepianowy e-moll
Allegro maestoso
Romans — Larghetto
Rondo — Vivace

3. J. S. Bach — Magnificat (I wykonanie w Gdańsku)
 1. Chór — *Magnificat anima mea*
 2. Aria (mezzosopran) — *Et exultavit*
 3. Aria (sopran) — *Quia respexit*
 4. Chór — *Omnes generationes*
 5. Aria (bas) — *Quia fecit mihi magna*
 6. Duet (alt i tenor) — *Et misericordia*
 7. Chór — *Fecit potentiam*
 8. Aria (tenor) — *Deposuit*
 9. Aria (alt) — *Esurientes*
 10. Tercet (2 soprany i alt) — *Suscepit Israel*
 11. Chór — *Sicut locutus est*
 12. Chór — *Gloria*



KRYSTYNA INGERSLEBEN



LEOKADIA BOROWSKA



ANNA WĘGRZYN-ŚLIWIŃSKA



JAN KUSIEWICZ



JERZY SZYMAŃSKI

KOREPETYTORZY

URSZULA KULKOWA — HELENA ZWIJASOWA
RENATA GLEINERT



WITOLD LUTOSŁAWSKI (ur. 1913)
MUZYKA ŻAŁOBNA

Muzyka żałobna Witolda Lutosławskiego, czołowego dziś kompozytora polskiego, której prawykonanie odbyło się 28 III 1958 w Katowicach (Wielka Orkiestra Symfoniczna P.R. pod dyrekcją Jana Krenza), powitana została entuzjastycznie przez wszystkich, którzy

mieli sposobność zapoznać się z nią. Niewątpliwie jest to dzieło wyjątkowe, jedno z najciekawszych — o ile nie najciekawsze — jakie napisano w Polsce w ostatnich latach. W twórczości Lutosławskiego oznacza ono wynik jego wieloletnich poszukiwań własnych środków wypowiedzi, pierwsze, lecz nie ostatnie słowo — jak sam wyznaje — wypowiedziane nowym językiem. „To, co wypowiedziałem w tym utworze — mówił też Lutosławski — to raczej zespół sposobów, które pozwalają mi z jakimś sensem poruszać się w obrębie 12 tonów, oczywiście poza systemem tonalnym i dodekafonią”.

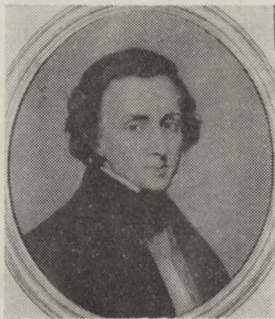
Muzyka żałobna poświęcona jest pamięci Beli Bartoka. Pierwszym impulsem do napisania tej kompozycji było zamówienie Jana Krenza na utwór dla uczczenia dziesiątej rocznicy śmierci wielkiego kompozytora węgierskiego. Lutosławski, który brał też udział w uroczystościach ku czci Bartoka w Budapeszcie (1956), podjął się pracy. Dzięki jego gorącemu stosunkowi do muzyki Bartoka stała się ona tak chlubnym wyjątkiem wśród mało na ogół ciekawych kompozycji okolicznościowych, względnie pisanych na zamówienie. „Nie jest to stwierdzał zresztą kompozytor — utwór inspirowany przez muzykę Bartoka... Jego droga twórcza była dla mnie punktem zaczepienia i równocześnie ogólnym wzorem. Istnieje więc tu

raczej związek ideowy: Bartok żarliwie tworzył nowy porządek. Nie sędzę, aby w moim utworze istniały jakieś bliższe analogie z samą muzyką Bartoka”.

Swoje dzieło napisał Lutosławski na dużą orkiestrę smyczkową, a raczej na podwójny kwintet smyczkowy, dając w sumie 10 głosów. Bogactwo efektów kolorystycznych, jakie uzyskuje kompozytor z tego zespołu, jego mistrzostwo instrumentalne jest rzeczywiście podziwu godne. Dzieło, utrzymane w całości w fakturze polifonicznej, odznacza się wyjątkową przejrzystością konstrukcji, wielką prostotą pomysłów i — mimo ścisłych zasad rozwoju — silną i sugestywną emocjonalnością.

Całość składa się z czterech części, a raczej „faz” — *Prolog*, *Metamorfozy*, *Apogeum*, *Epilog* — łączących się ściśle ze sobą i opartych na jednym 12-tonowym temacie, którego charakterystyczną cechą są pochody kwart zwiększonych i małych sekund. Ciekawy jest również rytmiczny przebieg kompozycji. W części pierwszej występują tylko całe nuty i półnuty. W dalszym przebiegu wartości zmniejszają się stopniowo — pojawiają się ćwierćnuty, ósemki, szesnastki. W *Epilogu* powracają znowu wartości dłuższe, jak na początku utworu. Metrum jest w całości takie samo, jednak zmiany wartości rytmicznych sprawiają wrażenie stopniowego przyspieszania a potem zwalniania tempa.

Prolog jest potężnym kanonem, opartym na 12-tonowym temacie. Występuje tu charakterystyczny dla danej techniki kompozytorskiej (w formie concerto grosso) zmiana barw i płaszczyzn dźwiękowych (sola — tutti). Część ta — pisze jeden z komentatorów — „rozwijają się powoli, majestatycznie, stopniowo ogarnia pole dźwiękowe. W samej kulminacji tworzy potężny, jednolity i niezwykle zwarty masyw”. *Metamorfozy* są rodzajem wariacji, pokrewnych w charakterze barokowej formie passacaglii, rozwijają się one coraz szerzej i pełniej, a wreszcie przechodzą w kulminacyjny punkt kompozycji: *Apogeum*, o największym nasileniu dynamicznym i harmonicznym zagęszczeniu. *Epilog* zaczyna się tematem, prowadzonym unisono przez wszystkie instrumenty w tej oktawie, poczem następuje stopniowe wygasanie dźwiękowe aż do solowego zakończenia wiolonczeli.



FRYDERYK CHOPIN (1810—1849)
KONCERT FORTEPIANOWY *e-moll*

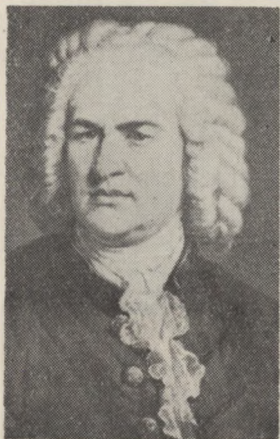
Oba koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina należą do najcenniejszych pozycji w romantycznej, wirtuozowskiej literaturze fortepianowej. Napisał je Chopin między dziewiętnastym a dwudziestym rokiem życia, jeszcze w Warszawie, przed ostatecznym wyjazdem z Pol-

ski. Lecz te młodzieńcze dzieła charakteryzują już w skończonej doskonałości genialne znamiona artystycznej osobowości kompozytora: subtelna, głęboko inspirowana melodyka, barwna i odkrywczą harmoniką oraz mistrzowska faktura fortepianowa. A przy tym zarówno *Koncert e-moll*, jak i *f-moll* związane są jak żadne może inne kompozycje Chopina z jego osobistymi przeżyciami — „są wiernymi autoportretami muzycznymi młodzieńca, rysującymi wyraźnie jego profil duchowy i klimat epoki, która posłużyła mu za tło”. Bo też oba koncerty posiadają typowo romantyczny charakter tak w uczuciowym nasyceniu i bogactwie nastrojowym, jak i w wirtuozowsko-improwizacyjnym traktowaniu instrumentu solowego, którego partia rozkwita ciągle nowymi barwami na dyskretnym tle akompaniującej orkiestry.

I część (*Allegro maestoso*) *Koncertu e-moll* rozpoczyna się dłuższym wstępem, w którym orkiestra wprowadza jej materiał tematyczny: energiczny motyw czołowy, tęskno-elegijny temat główny i śpiewną, liryczną melodię tematu pobocznego (E-dur). Na tym kończy się zasadniczo rola orkiestry, która ustępuje na dalszy plan, pozostawiając pole popisu solowemu instrumentowi. Snuje on poddane we wstępie myśli jakby w formie swobodnej improwizacji, zespalającej szlachetną kantylenę melodii z kunsztownymi arabeskami wirtuozowskich figuracji.

Romanza (II cz.), która powstała niewątpliwie pod wpływem miłosnych uczuć Chopina do Konstancji Gładkowskiej, jest jeszcze jednym z niepowtarzalnych nokturnów Chopinowskich, czarujących uczuciową wibracją i pastelowym kolorytem dźwiękowym. O tym utworze pisał Chopin do swego przyjaciela Tytusa Wojciechowskiego: „Adagio od nowego Koncertu jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubyh wspomnień na myśl. Jest to takie dumanie w piękny czas wiosenny, ale przy księżycu”.

Polskie elementy ludowe, które tak nierozłącznie stopiły się z muzyką Chopina, odzywają się z całą intensywnością w zamykającym *Koncert — Rondzie (Vivace)*, opartym na pełnych temperamentu rytmach krakowiaka. Rozmarzenie i melancholia poprzednich części znikają bez śladu, a dzieło kończy się w nastroju niezmaconej radości.



J. SEBASTIAN BACH (1685—1750)

MAGNIFICAT

Wśród znakomitych utworów organowych J. S. Bacha jedną z głównych pozycji stanowią chorały i preludia chorałowe. O ich oryginalności i niezwyklej potędze wyrazu decyduje przede wszystkim głębokie wniknięcie kompozytora w tekst protestanckiego chorału. Lecz w

utworach tych brak było tego, co w pierwszym rzędzie przekazuje słuchaczowi poetyckie myśli — brak było słowa. Dlatego też zwrócił się Bach do kantaty, formy muzycznej, która w konstrukcję swoją wciąga także głos ludzki. Oprócz licznych kantat świeckich napisał Bach kantaty kościelne na wszystkie niedziele i święta w pięcioletnim okresie, a zatem ponad 300 utworów. Niestety z górą jedna trzecia z nich zaginęła. Zachowane (określono 200) kantaty należą do najlepszych dzieł wokalnych Bacha, w których partie solowe, chóralne i orkiestrowe splatają się w pełną dramatycznego wyrazu całość. Wielki aparat odtwórczy i wysokie wymagania stawiane wykonawcom sprawiają, że kantaty kościelne Bacha rozbrzmiewają dziś najczęściej w salach koncertowych.

Swego rodzaju szeroko rozbudowaną kantatę kościelną jest wielkie dzieło wokально-instrumentalne J. S. Bacha, napisane do łacińskiego tekstu Ewangelii św. Łukasza — *Magnificat*. Ta potężna kompozycja, to jeden z najwyższych wzlotów genialnego talentu Bacha. Skomponowana w r. 1723 na inaugurację swej twórczej, wykonawczej i pedagogicznej pracy przy kościele i szkole św. Tomasza w Lipsku, gdzie najbujniej roz-

winęła się jego twórczość i gdzie na stanowisku kantatora pozostał do końca swego życia. *Magnificat* napisane jest na pięć głosów solowych (sopran, mezzosopran, alt, tenor i bas), również pięciogłosowy chór mieszany i orkiestrę, składającą się z dwóch fletów, 2 obojów, 3 trąbek, kotłów, kwintetu smyczkowego i continua realizowanego na organach, klawesynie lub fortepianie. Jest to typowy, rzec dziś można kameralny, skład orkiestry barokowej. Trzon jej stanowiły instrumenty smyczkowe, znacznie skromniej niż dziś reprezentowane i uzupełniane pewną ilością instrumentów dętych, które często występowały też w zwielokrotnionej obsadzie. Dobór instrumentów dętych był całkowicie zależny od kompozytora, nierzadko rezygnującego całkowicie z ich udziału. Niezbędną natomiast podporą orkiestry barokowej był klawesyn, zespalaający niejako brzmienie całego zespołu i wypełniający harmonię (w dziełach kościelnych na ogół zastępowano klawesyn organami). Zadaniem grającego na tym instrumencie — często spełniał on również funkcję kapelmistrza — była realizacja tzw. basso continuo (bas ciągły), zwanego w skrócie continuo. Polegało to na improwizacyjnym uzupełnianiu harmonicznym współbrzmień na podstawie skrótowych, cyfrowych oznaczeń umieszczonych przez kompozytora ponad zapisanym nutami, biegnącym „ciągle” głosem basowym. Umiejętność ta obowiązywała wtedy każdego klawesynistę. Dziś nie jest już ona kulturowana i oznaczenia basu ciągłego (zwanego też cyfrowym lub generalnym) zastępowane są z góry odpowiednimi nutami. W braku klawesynu partia jego wykonywana jest na fortepianie.

Magnificat składa się z jedenastu części, przy czym każda z nich wykonywana jest przez inny zestaw wokalistów i instrumentów:

Nr 1 *Magnificat anima mea Dominum* (Wielbi dusza moja Pana) otwiera dzieło o podniosłym, radosnym nastroju przy współudziale orkiestry i chóru. Jest to rozbudowany motet, oparty na dwóch stale powracających tematach: trąbki i chóru.

Nr 2 *Et exultavit Spiritus meus in Deo salutari meo* (I w Bogu mym Zbawicielu Duch mój się raduje) jest arią na mezzosopran, orkiestrę smyczkową i continuo. Także tu — zwłaszcza w szybkim akompaniamencie — dźwięczy radość.

Nr 3 *Quia respexit humilitatem ancillae Suae* (I że na niskość Swojej służebnicy wejrzał) to aria na sopran, obój miłosny (oboe d'amore) i continuo, do którego dołącza się ma-

jący charakter zakończenia chór *Omnes generationes* (Wszystkie narody) wspierany orkiestrą.

Nr 4 *Quia fecit mihi magna* (Gdyż wielkie dzieło spełnił) jest arią basową z towarzyszeniem continua.

Nr 5 *Et misericordia a progenie in progenies timentibus Eum* (Toteż z pokolenia na pokolenie miłosierdzie Jego nad tymi, którzy w bojaźni Mu służą). Ten w miękkich liniach rozwijający się duet altu i tenora przy współudziale dwóch fletów, kwintetu smyczkowego i continua, wysnuwa się z czterotaktowej frazy początkowej fletu i skrzypiec.

Nr 6 *Fecit potentiam in brachi Suo* (Stwierdza potęgę Swego ramienia). Jest to utrzymany w technice imitacyjnej (poszczególne głosy przejmują te same frazy) motet na chór i orkiestrę, o wyjątkowej potędze i pełni brzmienia, świetnie dostosowanej do treści tekstu.

Nr 7 *Desposuit potentes de sede* (Władców potężnych ze stolic obalał) to pierwsza aria na tenor z towarzyszeniem skrzypiec i continua. Zwracają tu uwagę odpowiednie postępy dźwiękowe przy słowach „desposuit” (zrzucił w dół) i „exultavit” (podniósł).

Nr 8 *Esurientes implevit bonis et divities dimisit inanes* (Tych, którzy łakną, napełnia dobrami, bogaczy puszcza z próżnymi rękami) stanowi arię na alt solo, 2 flety i continuo, rozdającą się z początkowej fazy fletów (w sekstach).

Nr 9 *Suscipit Israel puerum suum* (Przygarnął sługę swego Izraela). Ta część jest tercetem głosów żeńskich, w który wplata się przy wtórze wiolonczeli i continua chorałowa melodia*obojów.

Nr 10 *Sicut locutus est* (Jako rzekł) kontynuuje pieśń pochwalną w swobodnej fudze chóralnej; jej temat wprowadzają basy.

Nr 11 *Gloria* (Chwała), potężny hymn pełen blasku i uczucia, przechodzi w zakończenie *Sicut erat in principio* (Jako było na początku), które — utrzymane w początkowym nastroju radości — stanowi jakby klamrę spinającą całe wspaniałe dzieło.

Stanisław Haraschin

CHÓR PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

KIEROWNIK CHÓRU:
TADEUSZ JAKUBOWSKI

KIEROWNIK WOKALNY:
JERZY SZYMAŃSKI

KOREPETYTOR:
HENRYK SPYCHAŁA

INSPEKTOR CHÓRU:
MIECZYŚLAW DUBRAWSKI

SOPRANY:

Adamczak Stefania
Adamska Wiesława
Chudzicka Ludgarda
Dowbór Jadwiga
Gibczyńska Stanisława
Kolasińska Urszula
Korzeniowska Jadwiga
Lupińska Krystyna
Massalska Halina
Nawrocka Teresa
Piepkówna Kornelia
Pilchowska Genowefa
Podbiłska Michalina
Pomorska Donata
Różycka Stanisława
Włańiewska Irena

TENORY:

Badura Jan
Bykowski Edward
Dąbkowski Andrzej
Dubrawski Mieczysław
Karczykowski Ryszard
Korzep Antoni
Kulka Konstanty
Orlik Tomasz
Szydłowski Jan
Wysocki Romuald
Zwiernik Jan

BASY:

Czerski Wiesław
Dąbrowski Marek
Gołąb Roman
Kalinowski Mieczysław
Kasprzyk Władysław
Kruczyński Mieczysław
Nowiński Kazimierz
Rawicz Bohdan
Skulski Florian
Sosiński Władysław
Stankiewicz Franciszek
Suski Zdzisław
Szlawski Zdzisław
Wosik Stefan

ALTY:

Andersz Czesława
Bartkowiak Halina
Downarowicz Maria
Filipiak Władysława
Gachowa Zofia
Kordulska Barbara
Krzyżanowska Alicja
Luterek Apolonia
Radtke Urszula
Skrzypiec Janina
Strehłowa Stefania
Wlazłowa Pelagia
Wolnik-Raduła Maria

Orkiestra Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej

ORKIESTRA

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY I I DYRYGENT — JERZY KATLEWICZ

DYRYGENT ASYSTENT — JERZY MICHALAK

I SKRZYPCE

Szmaj Wojciech (koncertmistrz)
Kochański Tadeusz (koncertmistrz)
Bujalski Franciszek
Sekura Tadeusz
Peisert Andrzej
Gbioreczyk Ludwik
Niemirow Henryk
Huzarski Kazimierz
Mieńko Michał
Zielińska Irena
Kucal Jerzy
Jeziorny Wiesław
Langowska Maria

II SKRZYPCE

Kosiorek Stanisław
Sztukowski Sylwester
Malecki Jerzy
Butowski Waclaw
Osterczy Stefan
Brochocki Bronisław
Jellaczyc Jerzy
Brochocka Maria
Tomczyk Bernard
Jurkowski Janusz

ALTOWKI

Smilgin Mieczysław
Wojtkowski Jerzy
Sypniewski Zygmunt
Zurek Bolesław
Papiernik Stanisław
Manikowski Kazimierz

WIOLONCZELE

Sucheckie Roman (koncertmistrz)
Pokorniecki Franciszek
(koncertmistrz)
Baryła Karol
Tomczak Tadeusz
Filar Andrzej
Mokrzecki Lech
Andrzejewski Tadeusz
Zaborowski Jan

KONTRABASY

Piotrowicz Edwin
Rosiek Stanisław
Zapolski Bolesław
Pile Antoni
Wojewódka Józef
Mazur Adolf

HARFA

Rużkowa Regina
Winiewicz-Gbioreczyk Halina

Inspektor orkiestry:

Niemirow Henryk

FLETY

Gagałka Waclaw
Kaziński Jarosław
Wiliński Jerzy
Klaman Ryszard
Kwiecień Mieczysław

OBOJE

Gassan Erwin
Sękowski Stanisław
Chrapkowski Henryk

RÓZEK ANGIELSKI

Buczkowski Romuald

KLARNETY

Swiercz Władysław
Strzelczyk Józef
Zaremba Jan
Pietras Andrzej

BAS-KLARNET

Trambowicz Ludwik

FAGOTY

Piłat Maksymilian
Raduła Benedykt
Nadrowska Halina

KONTRAFAGOT

Pawłowski Jerzy

WALTORNIE

Filipowicz Kazimierz
Klimek Zygmunt
Suchoples Aleksander
Brzostek Leon
Wobiszczewicz Włodzimierz

TRĄBKI

Krysiński Józef
Łukaszewicz Jan
Burdynowski Józef
Bień Ignacy

PUZONY

Trus Aleksander
Kasprzycki Alfons
Tuzinowski Jan
Grygorowicz Edward

TUBA

Tęcza Karol

PERKUSJA

Szymański Marian
Rugienis Bronisław
Brzeski Witold
Wiśniewski Waclaw

Korektor fortepianów

Nowiński Kazimierz

Inspektor chóru

HENRYK GRĘBSKI

CHÓR FILHARMONICZNY

Kierownik chóru

LEON SNAŃSKI

SOPRANY:

Astenberg Jadwiga

Bilińska Halina

Błuma Teresa

Bach Krystyna

Chróścielewska Wiktoria

Fludzińska Alfredda

Hoffman Eugenia

Jabłońska Irena

Jurkiewicz Maria

Kierzek Alina

Kowalik Zofia

Kucharonek Teresa

Lipska Ludmiła

Maton Zuzanna

Masewicz Irena

Odziomek Renata

Porębska Wanda

Sankowska Jadwiga

Smutek Zofia

Szarejko Maria

Temerowska Maria

Torowa Janina

Uchymiak Krystyna

Ustarbowska Czesława

ALTY:

Chłap Krystyna

Chuchla Wanda

Daniszevska Krystyna

Dudzińska Longina

Kochanowska Anna

Kozłowska Nina

Maćk Jadwiga

Malinowska Lucja

Misiec Eulalia

Pieczonka Anuncjata

Szajda Władysława

Szywała Teresa

RENATA GLEINERT

Korepetytor

Wesołowska Ludwika

Winiarska Eugenia

Panewska Irena

Perkowska Gertruda

Biernacki Aleksander

Daleszczyk Jan

Gorzyński Jan

Keda Janusz

Lesiowski Tadeusz

Lange Henryk

Pankiewicz Janusz

Rzeźnik Bolesław

Sarnowski Ireneusz

Jaworski Lucjan

Krzyżanowski Lucjan

Muszyński Tadeusz

Mannszewski Franciszek

Ustarbowski Herbert

Zyla Stanisław

BASY:

Budnik Jerzy

Borucki Marek

Gmiski Józef

Grębski Henryk

Jankowski Zygmunt

Kleina Jan

Korda Kazimierz

Kowalik Tadeusz

Kowalik Doroteusz

Karpinski Stanisław

Lubiatowski Marian

Mach Jan

Sałata Andrzej

Szymaniak Wiktor

Waniewski Zbigniew

INAUGURACJA SEZONU KONCERTOWEGO 1962/63

5/6 PAŹDZIERNIKA

*Najlepsze życzenia miłego spędzenia uczasów —
wszystkim słuchaczom koncertów
oraz melomanom Wybrzeża*

życzą

*Dyrekcja i Zespoły
Państwowej Opery
i Filharmonii Bałtyckiej
w Gdańsku.*

Druk: Gdańskie Zakłady Graficzne Zam. 1329 — R-7

88/

Biblioteka PWSM Gdańsk