

**GOD'S
ORQUESTRA
SYMPHONY**



27 A1 75

PAŃSTWOWA OPERA I FILHARMONIA BAŁTYCKA
GDAŃSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Kierownik Artystyczny
ZYGMUNT RYCHERT

Dyrektor
MACIEJ KRZYŻANOWSKI

Sezon 1975/76

KONCERT SYMFONICZNY



D&S 284

27 listopada 1975 — Gdynia, godz. 19.00
28 listopada 1975 — Gdańsk, godz. 19.00

P R O G R A M

Wykonawcy:

GDAŃSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Dyrygent

JERZY SALWAROWSKI

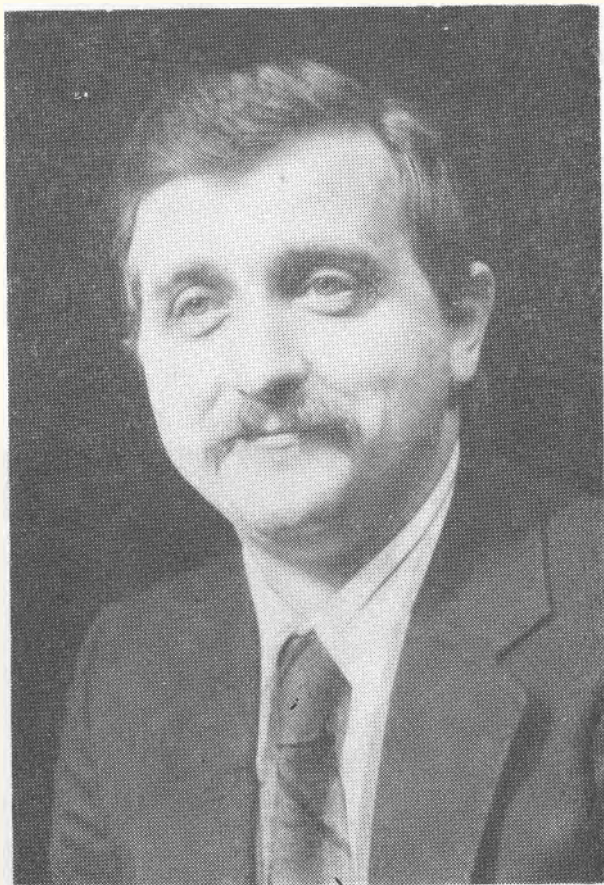
Solista

KAZIMIERZ SERGIEL

bas



JERZY SALWAROWSKI



KAZIMIERZ SERGIEL

Program:

A. VIVALDI — Koncert h-moll na 4 skrzypiec i orkiestrę
Allegro
Largo. Larghetto
Allegro

T. BAIRD — Sonety miłosne do tekstów W. Szekspira

przerwa

A DVORAK — IX Symfonia e-moll op. 95 „Z Nowego
Świata”
Adagio. Allegro molto
Largo
Scherzo — Molto vivace
Allegro con fuoco

Epoka baroku muzycznego obejmuje twórczość tak różnych kompozytorów jak Monteverdi i Bach lub Peri i Haendel. Styl barokowy przeszedł szereg faz rozwojowych, które w różnych krajach przebiegały inaczej. Fazy te można uporządkować w trzy większe okresy: wczesny, środkowy i późny. Chociaż w rzeczywistości poszczególne okresy zazębiały się w czasie, można je ująć w następujące ramy: pierwszy od 1580 do 1630, drugi od 1630 do 1680 i trzeci od 1680 do 1730. Daty te odnoszą się wyłącznie do Włoch, skąd muzyka baroku czerpała główne impulsy. W innych krajach poszczególne okresy zaczynały się 10 lub 20 lat później niż we Włoszech.

W epoce baroku po raz pierwszy na tak wielką skalę nastąpiło ogromne zróżnicowanie form, technik i stylów dostarczających niewyczerpanego zasobu surowca muzycznego, który w różny sposób modyfikowany przetrwał do naszych lat.

W baroku powstała i rozwinęła się opera, oratorium i kantata. Uformowały się sonata solowa, sonata triowa i duet kameralny. Był to wiek preludium i fugi, preludium chorałowego i fantazji chorałowej. Zrodziły się tak ważne formy jak concerto grosso i koncert solowy. Na okres baroku przypada pierwsza kulminacja rozwoju muzyki operowej w działach Scarlattiego i Haendla, koncertu i twórczości Vivaldiego i Bacha oraz oratorium w kompozycjach Haendla.

Wspaniała spuścizna baroku stanowiła trwałą inspirację dla późniejszych pokoleń. Poczynając od końca okresu klasycznego powoli zaczęto doceniać wielkość muzyki baroku. Zainteresowanie nią wzrosło w okresie romantycznym. Dzisiaj przybrało ono imponujące rozmiary, wyrazem czego jest odrodzenie tej muzyki. Znamienne, że współcześni kompozytorzy świadomie i nieświadomie nawiązują do formalnych i technicznych założeń stylu barokowego,

powierzając im nową funkcję w muzyce nowoczesnej.

Z olbrzymiego skarbcza muzyki baroku tylko niektóre kompozycje utrzymane w stylu późnobarokowym znalazły miejsce w repertuarach koncertowych naszych czasów. Wynika to z faktu, że muzyka późnego baroku opiera się na środkach skryzalizowanego systemu funkcyjnego. Ostateczna krystalizacja systemu dur-moll nastąpiła we Włoszech około 1680 roku. Był to punkt zwrotny w dziejach muzyki barokowej i właściwa przyczyna szczególnej żywotności repertuaru późnobarokowego aż do naszych czasów.

Po śmierci Giuseppe Torellego (1708 r.) ośrodek stylu concerto przeniósł się z Bolonii do Wenecji, gdzie uczeń Legrenziego, **Antonio Vivaldi** (ur. około 1676 roku w Wenecji, zm. w 1741 roku w Wiedniu) doprowadził koncert solowy do najwyższej doskonałości. Concerti grossi „Rudego księdza” (dla rudej barwy włosów nazywany był „Il prete rosso”) są tak bardzo wzorowane na jego własnych koncertach solowych, że nie zawsze można przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy tymi dwiema formami. Vivaldi traktował concertino nie tyle jako samodzielną grupę na wzór concerto grosso, lecz raczej jako zespół kilku solistów realizujących niezależne partie. Jego podwójne, potrójne i poczwórne koncerty stanowią formę pośrednią między concerto grosso a koncertem solowym. Oryginalna wyobraźnia twórcza Vivaldiego uzewnętrznia się w stosowaniu rozmaitych zestawów instrumentalnych, które potwierdzają zamiłowanie kompozytorów weneckich do efektów kolorystycznych.

Podczas, gdy dzieło Bacha wieńczy i zamyka długi okres sztuki polifonicznej, w twórczości Vivaldiego przeważa homofonia, a utwory instrumentalne ilościowo znacznie przewyższają wokalne. Obok oper z dzieł wokalnych pozostawił kompozytor oratoria, utwory kościelne, kantaty świeckie, kilkadziesiąt arii, serenad; z dzieł orkiestralnych — symfonie, concerti grossi. Vivaldi szczególnie faworyzował formę koncertu. W spuściznie pozostało kilkaset koncertów solowych, m. in. na skrzypce, wiolonczelę,

flet, obój, organy, koncerty kameralne, sonaty da camera.

Koncert h-moll na 4 skrzypiec i orkiestrę pochodzi ze zbioru zatytułowanego „L'Estro Armonico” op. 3. Forma koncertu opiera się na skróconym schemacie sonaty kościelnej o następującym układzie części: szybka — wolna — szybka. Zasadą budowy formalnej części I (Allegro) jest konsekwentne przeplatanie partii tutti (tzw. ritornellów) partiami instrumentów solowych, które tworzą rodzaj epizodów. Charakterystycznym zjawiskiem są motywy gamowe oraz motywy oparte na rozłożonych trójdźwiękach. Melodyka epizodów solowych opiera się na figuracji nawiązującej do materiału tematycznego tutti. Largo. Larghetto (część II) odznacza się krótszymi rozmiarami w stosunku do części pierwszej. Wykazuje przewagę czynnika solowego, w wyniku czego rola tutti zostaje ograniczona do wstępu i zakończenia. Na kształt formalny ostatniej części koncertu (Allegro) oddziałuje zasada snucia motywicznego i dialogowania pomiędzy przeciwstawiającymi się sobie grupami: tutti i solo, jak też i w ramach zespołu koncertującego.

Partie solowe w Koncercie h-moll na 4 skrzypiec z op. 3 Antonio Vivaldiego zostały powierzone członkom Gdańskiej Orkiestry Symfonicznej, studentkom Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku: Marioli Mękal, Grażynie Pozorskiej, Annie Rychert i Irenie Żarnowskiej.

*
* *

„Tadeusz Baird, najwybitniejszy liryk muzyczny po Szymanowskim (...), pierwszy międzynarodowy sukces osiągnął Czterema esejami na orkiestrę (...). Oto współczesny kompozytor, który pisząc muzykę nowoczesną, pisze muzykę piękną. Wiele z tej muzyki przypomina Albana Berga, lecz wszystko jest proste, bardziej przejrzyste, bardziej homofoniczne, a przecież — mimo całkowitej naturalności — bardziej wyrafinowane. Jego wielka inwencja melodyczna umożliwia mu stwarzanie w ramach techniki 12-to-

nowej rozległych i koncentrujących napięć. Jest to typ muzyki ekspresyjnej, która od czasu do czasu, spontanicznie, sięga wyżyn ekstazy. To Alban Berg odmłodzony i odrodzony w świecie słowiańskim”. Tak pisał o Bairdzie w roku 1962 na łamach amerykańskiego „The Musical Quarterly” Karl H. Wörner, niezwykle trafnie charakteryzując sylwetkę polskiego kompozytora i jego miejsce w muzyce naszego stulecia.

Tak pochlebne opinie obcych krytyków o kompozytorze nie są wcale odosobnione. Wielka ilość zagranicznych wykonań jego utworów, sukcesy na międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej (SIMC), na których kompozycje Bairda zaliczane są przez krytykę do najlepszych pozycji festiwalowych, dwukrotnie uzyskane pierwsze miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu, nagroda miasta Kolonii (1963) za całokształt twórczości, nagrane przez Philipsa dwie płyty z jego muzyką czy wreszcie wystawienie Czterech esejów w wersji baletowej przez Teatr Muzyczny w Hannoverze — wszystko to świadczy, że kompozytorowi udało się zdobyć w świecie pewną indywidualną pozycję i już stać się nie tylko jednym z czołowych reprezentantów polskiej muzyki współczesnej, ale po prostu jedną z ciekawych, wartych uwagi osobowości twórczych w muzyce naszych czasów.

Nie jest to osobowość zakreślająca muzyce nowe horyzonty. Baird nie jest twórcą żadnego nowego kierunku ani całkowicie oryginalnego stylu czy techniki. Posługując się na ogół wypróbowanymi już środkami (choć dalekimi od tradycjonalizmu), ujawnił w nich jednak odrębny i bardzo swoisty typ emocji, ów typowo „bairdowski” nastrój. Jest to muzyka, jaka może łatwo ująć każdego słuchacza, który będąc wrażliwy na nowoczesną szatę brzmieniową, nie wyzbył się jednocześnie tradycyjnych pojęć dźwiękowego „piękna” i „romantycznego” wzruszenia i chciałby je nadal stosować w odniesieniu do kompozycji współczesnych.

Tadeusz Baird (ur. 26 VII 1928 roku w Grodzisku Mazowieckim) zadebiutował w 1949 roku interesującą Sinfoniettą. Na dorobek twórczy do chwili obec-

nej składają się utwory symfoniczne (m. in. 3 symfonie, Koncert na orkiestrę, suita „Colas Breugnon”, Cztery eseje, Wariacje bez tematu, Muzyka epifaniiczna, Cassazione per orchestra), wokalnie-instrumentalne (m. in. Suita liryczna na sopran i orkiestrę, Egzorta na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę, Erotyki na sopran i orkiestrę, „Jutro” — dramat muzyczny w jednym akcie), kameralne i solowe.

Lata 1953—56 stanowią okres poważnego kryzysu w twórczości Tadeusza Bairda. Koncert na orkiestrę, stawszy się faktycznym ukoronowaniem pierwszego, „monumentalnego” okresu, postawił 25-letniego kompozytora wobec problemu: co dalej? Na to pytanie brakowało na razie kompozytorowi odpowiedzi. Świadomość ta spowodowała trzyletni zastój twórczy. Jawną, całkowitą ucieczką od współczesności stały się 4 sonety miłosne do słów W. Szekspira powstałe w roku 1955 w formie przerywników muzycznych (na głos z paroma instrumentami) do przedstawienia „Romea i Julii” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, i następnie na prośbę Andrzeja Hiolskiego opracowane w 1956 roku w wersji koncertowej.

Prawykonywanie czterech sonetów miłosnych do słów W. Szekspira w tłumaczeniu M. Słomczyńskiego na baryton i orkiestrę odbyło się 30 X 1957 r. Wykonawcą partii solowej był Andrzej Hiolski, któremu towarzyszyła Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia i Telewizji z Katowic. W wersji baletowej, 4 sonety miłosne, miały swoją prapremierę 7 X 1963 roku w Warszawie. Dzieło bliskie jest w swym klimacie muzyce XIX-wiecznej, a przede wszystkim lirycznie G. Mahlera, w połączeniu z dyskretną archaizacją, nawiązującą do muzyki wczesnobarokowej. Archaizacja polega tu na cienkiej, przejrzystej instrumentacji, na licznych modalizmach, małej pojemności melodyki. Łączy się z tym powtarzalność i ewolucyjność jako zasada rozwoju formy. Głos solowy wtopiony jest w wielobarwne, indywidualnie modyfikowane, zróżnicowane kolorystycznie towarzyszenie zespołu instrumentalnego.

Typ romantycznej osobowości T. Bairda i gatunek emocji, jaki reprezentuje jego muzyka, jak też

nurtująca go problematyka — nie przestały być całkiem aktualne. Można zaliczyć je do stałego spłotu uczuć, jaki towarzyszy człowiekowi we wszystkich jego wcieleniach historycznych. Charakterystyczne, że twórca ten lubi poruszać tematy odwiecznie ludzkie i przez to ciągle współczesne. Świadectwem tego są wybrane teksty W. Szekspira: Sonet 23 „Spójrz, co tu ciche serce wypisało...”, Sonet 91 „Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy...”, Sonet 56 „Słodka miłości...”, Sonet 97 „Jakże podobna zimie jest rozłąka...”

Ścisły związek między prądami narodowymi a romantyzmem najwyraźniej zarysował się w Czechach. Przed epoką romantyczną nie istniała oryginalna czeska muzyka, chociaż bardzo wielu doskonałych czeskich muzyków nie tylko działało na terenie rodzinnego kraju, lecz i eksportowało swą sztukę do wszystkich zakątków Europy. W tworzeniu się muzyki narodowej działania czynnika politycznego nie da się oddzielić od wpływu idei romantycznych. Kraje, których mieszkańcy cieszyli się wolnością nie wykazywały tak gorącej potrzeby stworzenia własnego stylu narodowego, jak ludy krajów ciemniejszych. Czyż nie jest znamienne, że narodowy styl muzyczny rozwija się z największą siłą w okresach nieszczęść narodowych (jak to miało miejsce w Polsce około roku 1830) lub też u ludów pozbawionych możliwości swobodnego wypowiedzania nurtujących je uczuć i myśli, jak w Rosji i Czechach?

W grupie kompozytorów, którzy reprezentują narodową Szkołę czeską w XIX wieku na pierwszym miejscu znajdują się B. Smetana i A. Dvořák. Antonín Dvořák (ur. 8 IX 1841 r. w Nelahozeves, zm. 1 V 1904 r. w Pradze), „ojciec” narodowej muzyki czeskiej jest przede wszystkim symfonikiem. Jego ideologia jest ideologią Brahmsa, jego największe zainteresowania idą w kierunku muzyki absolutnej. W swych symfoniach i utworach kameralnych, które stanowią najlepszą część jego twórczości, łączy tradycje klasyczne i romantyczne.

Inwencja melodyczna Dvořaka silnie tkwi w ludowej muzyce czeskiej. Świadczą o tym nie tylko utwory bezpośrednio oparte na motywach ludowych (słowiańskie rapsodie i tańce, furianty, polki, dumki), lecz zarazem dzieła symfoniczne i operowe, których tworzywo muzyczne przesyccone jest elementami czeskiego folkloru.

Antonin Dvořak dla muzyki czeskiej jest tym, czym dla norweskiej Grieg, dla rosyjskiej „Wielka Piątka”, a dla polskiej Moniuszko. Jest wyrazicielem powszechnej w II połowie XIX wieku dążności do stworzenia odrębnej, narodowej sztuki.

IX symfonia e-moll „Z Nowego Świata” op. 95 powstała w 1893 r. w czasie 3-letniego pobytu kompozytora w Stanach Zjednoczonych, dokąd został powołany na stanowisko dyrektora Konserwatorium Nowojorskiego. Od pierwszego wykonania — 16 XII 1893 r. w Nowym Jorku — odnosiła olbrzymie sukcesy, pozostając do dziś jednym z najbardziej popularnych dzieł symfonicznych.

Dzieło nie ma określonego programu. Przedstawia wrażenia, nastroje, uczucia jakie wywoływały i pobudzały nowe warunki, w których znalazł się Dvořak na ziemi amerykańskiej. W utworze przenikają się wzajemnie odczucia spowodowane gorączkowym życiem wielomilionowego skupiska ludzi wszystkich niemal narodów i ras ze wspomnieniami rodzinnego kraju, z cichej Pragi. Skrajne części symfonii cechują pulsujące mocne rytmy, falujące w dynamicznych napięciach i odprężeniach. W środkowych ustępach dźwięczy liryczna nuta i zadumanie.

Część I (Adagio „Allegro molto”) będąca klasycznym typem formy sonatowej z wstępem, ekspozycją o dwóch kontrastujących tematach, przetworzeniem i reprzyką zawiera również cechy na wskroś romantyczne. Przejawiają się one w dynamicznych i rytmicznych kontrastach tworzywa motywicznego, niosących duże napięcie emocjonalne. Temat główny, w charakterze bardzo europejski, rozpoczynają fanfarrowo rogi i przekazują klarnetom i fagotom. Flet i obój intonują myśl przeciwstawną, która swą monotonną linią melodyczną i rytmiczną wskazuje na pochodzenie amerykańskie. Largo (część II) zawiera

w sobie elementy zadumy (w melodii różka angielskiego) jak też i wzburzenia (w postaci triolowych fraz fletów i obojów). W dalszym przebiegu akcji muzycznej klarnety wprowadzają quasi — murzyńską melodię. Środkowe ogniwo Largo osiąga swoje apogeum w nagłym pojawieniu się głównego tematu z części I. Dynamiczne, barwne Scherzo (część III — Molto vivace) łączy w sobie folklor czeski i egzotykę amerykańską. W końcowym fragmencie słychać ponownie zasadniczą myśl tematyczną utworu. IV część (Allegro con fuoco) rozpoczynają szybkie figury smyczków na tle akordów instrumentów dętych, prowadząc do tematu głównego w trąbkach i rogach. Podkreślić należy w tym momencie, że w całym dziele zasadnicze myśli tematyczne powierza kompozytor przede wszystkim instrumentom dętym. Także i teraz, w części IV, drugi, śpiewnym łukiem rozpoczynający się temat prezentuje klarnet solo. Zaś flet wraz ze skrzypcami podejmuje melodię utrzymaną w tanecznym, czeskim klimacie. Przetworzenie i koda zawierają tematyczne reminiscencje z poprzednich ustępów symfonii, wśród których rozbrzmiewa raz jeszcze temat główny dzieła A. Dvořaka.

BARBARA DŁUGOŃSKA

GDAŃSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Kierownik Artystyczny i I Dyrygent — ZYGMUNT RYCHERT

Dyrygent — ZDZISŁAW BYTNAR

Inspektor Orkiestry — MARIAN JAKUBOWICZ

Skrzypce

Zygmunt Kowalski
(koncertmistrz)
Janusz Zis (koncertmistrz)
Barbara Czapnik-Zbrzyska
Marian Juzoń
Jolanta Kabała
Leszek Kędrzycki
Danuta Knuth
Marek Kordas
Jadwiga Kowińska
Piotr Lewtak
Mariola Mękal
Tadeusz Niewodowski
Aleksander Ogarek
Henryka Orzechowska
Grażyna Pozorska
Leszek Rink
Anna Rychert
Lidia Zawadzka-Osińska

Altówki

Stanisław Ciszewski
Grażyna Małkiewicz
Krystyna Piskadło

Wiolonczele

Zbigniew Krzymiński
(koncertmistrz)
Jan Brzozowski
Anna Dyszelska
Jadwiga Ewald
Irena Krzymińska
Anna Rymarczuk

Kontrabasy

Janusz Dobrowolski
Bożena Kuchta-Wójcik

Flety

Krzysztof Langman
Alicja Sobocińska
Zbigniew Warzybok

Oboje

Roman Berent
Ewaryst Kwietniewski

Klarnety

Jerzy Czyran
Zdzisław Dudek
Marek Gołębiewski

Fagot

Halina Milej-Baranowska

Waltornie

Bernard Talar
Lucyna Markowska

Trąbki

Jarosław Karpiczenko
Ryszard Ratajczak
Janusz Szadowiak

Puzony

Andrzej Chodziński
Tadeusz Kassak
Marian Pietrewicz

Perkusja

Leszek Mazur

NAJBLIŻSZY KONCERT GDAŃSKIEJ ORKIESTRY SYMFONICZNEJ

9 grudnia — Elbląg
11 grudnia — Gdynia
12 grudnia — Gdańsk

Koncert symfoniczny

Dyrygent — Witold Krzemiński
Solista — Andrzej Orkisz (wielonczela)

W programie:

J.S. Bach — IV Koncert Brandenburski G-dur
J. Haydn — Koncert wielonczelowy D-dur
L.v. Beethoven — III Symfonia Es-dur op. 54 „Eroica”

