

PAŃSTWOWA

FILHARMONIA

W ŁODZI

PROGRAM



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

PROGRAMM
DRESDNER PHILHARMONIE

PROGRAMM

PAŃSTWOWA
FILHARMONIA
W Ł O D Z I

Dyrektor: E D M U N D B U G A J S K I

Kier. Art.: H E N R Y K C Z Y Ź

PROGRAM Nr 18

NADZWYCZAJNY KONCERT SYMFONICZNY

Wtorek, 5 listopada 1957 roku

ORKIESTRA SYMFONICZNA
FILHARMONII DREZDEŃSKIEJ

(Niemiecka Republika Demokratyczna)

Dyrygent

H E I N Z B O N G A R T Z

P R O G R A M

LUDWIK VAN BEETHOVEN

UWERTURA „LEONORA III”

M A X R E G E R

WARIACJE NA TEMAT MOZARTA

P R Z E R W A

JOHANNES PAUL THILMAN

IV SYMFONIA A-DUR

I. Breit, schwer, lebhaft, straff. II. Düster,

sehr ruhig. III. Scherzo. Sehr lebhaft.

IV. Sehr langsam — lebhaft — stürmisch.

R Y S Z A R D S T R A U S S

„FIGLE SOWIZDRZAŁA”

NADZWYCZAJNY KONCERT SYMFONICZNY

Środa, 6 listopada 1957 roku

ORKIESTRA SYMFONICZNA
FILHARMONII DREZDEŃSKIEJ

(Niemiecka Republika Demokratyczna)

Dyrygent

K U R T M A S U R

P R O G R A M

O T T O R E I N H O L D

T R I P T Y C H O N

1. Sehr marcant. 2. Ruhig und sehr frei.
3. Sehr belebt mit Kraft

J A N B R A H M S

III S Y M F O N I A F - D U R

1. Allegro con brio 2. Andante 3. Poco
allegretto 4. Allegro

P R Z E R W A

L U D W I K V A N B E E T H O V E N

VII S Y M F O N I A A - D U R

1. Poco sostenuto. Vivace 2. Allegretto
3. Presto 4. Allegro con brio



P R O F. H E I N Z B O N G A R T Z

„L E O N O R A”

W roku 1803 kierownik teatru „An der Wien” Schikaneder po raz pierwszy sugeruje Beethovenowi napisanie opery. Obok szkiców do V Symfonii notatnik kompozytora z tego okresu zawiera kilka pomysłów do zamierzonego już widocznie dramatu. Ostateczną jego realizację przyspieszyło przejęcie teatru przez znanego mecenasa sztuki, barona Brauna, który postanowił na początek wystawić opery dwóch wiedeńczyków: Voglera i właśnie Beethovena.

Najistotniejszym problemem stał się teraz wybór tematu. Beethoven pragnął, aby jego opera wyrażała uczucia ogólnoludzkie — wzniosłe i szlachetne. Modna włoska opera buffo budziła — jako gatunek — jego najwyższą niechęć. Pociągała go natomiast współczesna francuska twórczość dramatyczna, reprezentowana przez Cherubiniego, Grétry'ego i Méhula, oparta na tematyce rewolucyjnej i bohaterskiej.

Ostatecznie Beethoven decyduje się na libretto J. N. Bouilly'ego p.t. „Leonora czyli miłość małżeńska”, wykorzystane już uprzednio przez dwóch kompozytorów: Francuza Gaveaux i Włocha Paera. Tłumaczenia na język niemiecki dokonał sekretarz teatrów wiedeńskich Józef Sonnleithner. Ze względu na cenzurę, przenosi on akcję opery do Hiszpanii XVI wieku. Mimo tych środków ostrożności, dramat Florestana, ocalonego przez swą małżonkę Leonorę od śmierci z ręki tyrańca Pizarra — zachował wyraźne tendencje polityczne i zezwolenie na publiczne wystawienie utworu uzyskano z wielkimi trudnościami. Dla odróżnienia od poprzednich oper Gaveaux i Paera, kierownictwo teatru wymogło na Beethovena zmianę oryginalnego tytułu na „Fidelio”.

Praca nad partyturą ogromnie pochłaniała kompozytora i trwała od jesieni 1804 do lata 1805 roku. Premierę wyznaczono na 20 listopada. Tydzień przed tym terminem do Wiednia wkroczyli Francuzi i w tych warunkach nowa opera nie mogła się spotkać z większym zainteresowaniem opustoszałego miasta. Widownię zapełnili w dużej części oficerowie armii napoleońskiej, nawet zresztą wśród nielicznej publiczności wiedeńskiej dzieło nie zyskało pochlebnej oceny. Krytyka zanotowała „aplauz bardzo nikły”. Muzyce nie odmawiano „mistrzostwa”, ale uznano, że jest „bez efektu i pełna powtórzeń”, zaś „całość rozpatrzona spokojnie i bez uprzedzeń, nie wyróżnia się ani pomysłowością, ani wykonaniem”. Kompozytorowi zarzucono „brak zmysłu konstrukcyjnego, wskutek czego ogólny efekt zawodzi”. Dopiero po dłuższym czasie i po sze-

regu przeróbek dokonanych przez Beethovena, „Fidelio” doczeka się zasłużonej sławy.

Jedną z osobliwości „Fidelia” jest eksponowana rola, przypadająca uwerturze. Kompozytor traktuje ją jako syntezę całej literackiej i muzycznej treści opery. Dla realizacji tego celu nadał jej formę allegro sonatowego, jako najlepiej — jego zdaniem — nadającą się do oddania dramatycznych konfliktów. We wzajemnym przeciwstawieniu dwóch głównych tematów allegro widział okazję do udratyzowania uwertury, stworzenia z niej muzycznej opowieści o losach bohaterów. Jako symfonik z krwi i kości, Beethoven uczynił z wstępu do opery samodzielne dzieło orkiestrowe i z włączeniem go do całości dramatu operowego miał niemałe kłopoty. Najlepiej świadczy o tym, że na przestrzeni 12 lat czterokrotnie wracał do tego zagadnienia, nie mogąc znaleźć właściwego rozwiązania.

W rezultacie posiadamy aż cztery różne uwertury do „Fidelia”, oparte na tych samych, ale inaczej rozwiniętych i opracowanych pomysłach melodycznych. „Leonora” I (tak bowiem zwą się wszystkie te uwertury) nie doczekała się nigdy wykonania w ramach operowych — dopiero po śmierci Beethovena została wydana jako opus 138. II-ga, wykonana na prapremierze, grywana jest obecnie w antrakcie opery. Jej następczyni — „Leonora” III powstała w 1806 roku z okazji wznowienia „Fidelia”. 8 lat później ustąpiła miejsca IV-ej, przeniesiona odtąd na estrady koncertowe jako samodzielne dzieło symfoniczne i jedna z najczęściej pojawiających się w programach uwertur Beethovena.

M A X R E G E R (1873 — 1915)

Max Reger jest kompozytorem, którego twórczość posiada wyraźnie odrębny rys w zestawieniu z współczesnymi mu czołowymi przedstawicielami muzyki niemieckiej. Idąc w ślady Brahmsa, zwraca się on w stronę muzyki absolutnej, nawiązując do ścisłych tradycyjnych form. Tendencje programowe i ilustracyjne, które tak silnie przemówią u Gustawa Mahlera i Ryszarda Straussa, nie znajdują w nim zwolennika. Natchnieniem dla Regera jest bogactwo form polifonicznych Bacha. Przenosi je do swych dzieł i wyposaża we wszystkie zdobycze nowoczesnej techniki. Polifonia stanowi punkt wyjścia jego muzyki. Posługuje się nią w oparciu o wyrafinowaną chromatykę, będącą w pewnym sensie konsekwentnym rozwinięciem harmoniki wagnerowskiej.

Kultem Bacha tłumaczy się również predylekcja Regera do „polifonicznego” instrumentu, jakim są organy. Utwory organowe

zajmują w jego dorobku nader ważne miejsce. Zamiłowanie to wywiera zresztą również wpływ na jego muzykę symfoniczną. Reger przeszczepia niektóre elementy techniki organowej do swej orkiestry. Poszczególne instrumenty i ich wzajemne zestawienia, traktuje nie tylko z punktu widzenia rodzaju i barwy dźwięku, lecz jakby na sposób rejestrów organowych — według stopnia ich siły.

Analogicznie do Brahmsa (analogii tych jest nota bene więcej), Reger wkracza na teren symfoniki bardzo późno. Jego debiut w tej dziedzinie — Sinfonietta — jest już dziełem 32-letniego, dojrzałego kompozytora. Rozpoczyna ona szereg opusów, niezbyt wprowadzających liczących na tle całej ogromnej twórczości Regera, ale znamionujących najwyższe mistrzostwo rzemiosła. Szczególną kunsztownością odznaczają się te utwory, w których kompozytor dał wyraz swemu zainteresowaniu dla formy wariacyjnej. Sześć cykli jego wariacji symfonicznych (każdy uwieńczony imponującą fugą), stanowią prawdziwe arcydzieła techniki kontrapunktycznej i zmysłu konstrukcyjnego. Ostatnie z kolei są Wariacje na temat zaczerpnięty z sonaty fortepianowej A-dur Mozarta. Cyfra opusowa 132, którą oznaczył Reger ten cykl, zamyka wspaniałą, wciąż niedostatecznie u nas znaną jego twórczość symfoniczną.

JOHANNES PAUL THILMAN (ur. 1906)

Johannes Paul Thilman urodził się w Dreźnie 1 stycznia 1906 roku. Studia muzyczne odbył u Hindemitha, Grabnera i Scherchena. Od szeregu lat zajmuje stanowisko profesora kompozycji w swoim rodzinnym mieście. Należy do najaktywniejszych działaczy postępowych Związku Niemieckich Kompozytorów i Muzykologów.

Bogata i różnorodna twórczość Thilmana obejmuje dziś około 80 pozycji, na które składa się między innymi: 5 Symfonii, Sinfonietta, 3 Symfonie na mniejszą orkiestrę, kilka Koncertów, pokaźna ilość muzyki kameralnej, kantaty i pieśni. Duża część jego dorobku kompozytorskiego (ponad 40 pozycji) została wydana drukiem.

W Polsce znane są nieliczne utwory Thilmana, wykonane przy okazji gościnnych występów niemieckich dyrygentów (Fritz Müller dyrygował w marcu br. jego Wariacje symfoniczne w Poznaniu, Helmut Seydelmann wykonał w Łodzi III Symfonię d-moll w listopadzie 1955 roku. Figurująca w dzisiejszym programie IV Symfonia będzie więc drugim już spotkaniem łódzkiego słuchacza z twórczością tego kompozytora).

Johannes Paul Thilman bawił w Polsce na I Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej jako członek delegacji Związku



ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII DREZDEŃSKIEJ



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Kompozytorów Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Swoje spostrzeżenia z „Warszawskiej Jesieni” opublikował na łamach berlińskiego czasopisma „Musik und Gesellschaft”, gdzie zresztą dość często można napotkać artykuły podpisane jego nazwiskiem. Thilman nie ogranicza się bowiem do pracy kompozytorskiej, jest również pisarzem — autorem kilku interesujących książek na temat współczesnej problematyki muzycznej oraz szeregu prac mniejszego formatu.

Ideą, która mu przyświeca zarówno w twórczości muzycznej, jak i publicystycznej, jest przywrócenie muzyce współczesnej humanistycznych treści, zatracających się — jego zdaniem — coraz bardziej w powojennej sztuce. Thilman dowodzi, że „nie środki muszą być nowe, lecz treść, która wypływa z nowych warunków życiowych”. Pragnie przybliżyć do muzyki rzesze nowych odbiorców przez „podawanie im wszelkiej nowości w mowie zrozumiałej, związanej z ich właściwościami i tradycją”.

„F I G L E S O W I Z D R Z A Ł A”

JEST coś niezwykłego w postaci Ryszarda Straussa. Jeżeli przyjąć, że Symfonia d-moll napisana w roku 1882 rozpoczęła jego twórczość, a zamknęły ją utwory z roku 1949 — ta rozpiętość dat jest zaskakująca i skłania do refleksji. Czegoż to nie zdążył przeżyć ten człowiek... Zaczynał jako 6-letnie dziecko pisać pierwsze nuty gdy cały świat poruszony był odgłosami wojny niemiecko-francuskiej — nie przestając komponować doczekał ery rozbicia atomu i tragedii Hiroszimy... Zaczynał karierę jako c.k. dyrygent — kończył jako przewodniczący hitlerowskiej Izby Muzycznej... Mając lat 19 opłakiwał śmierć Wagnera — kiedy sam umierał rodziła się muzyka konkretna i elektronowa... Potrafił być raz wodzem awangardy muzycznej — raz jej maruderem, raz ją znowu doganiał. Był w pełni sił kiedy przenosili się do wieczności Czajkowski, Rimski-Korsakow, Ravel, Debussy, Szymanowski i Bartok... Przeżył słodycz wielkiej sławy i gorycz dobrowolnego wygnania...

Duży jest zawsze kłopot z zaliczeniem Straussa do jakiejś epoki w historii muzyki. Był najpierw kontynuatorem linii rozwojowej romantyzmu i neoromantyzmu, bezpośrednim przedłużeniem linii Berlioz—Liszt—Wagner, aby potem stać się pełnoprawnym obywatelem muzyki naszego wieku. Granicą tych przemian w jego twórczości jest mniej więcej rok 1900, który dość wyraźnie oddziela etapy jego kompozytorskiej drogi. W pierwszym okresie

domeną jego zainteresowań były głównie poematy symfoniczne — w drugim opera. Jest to również przełom w rozwoju harmoniki Straussa. Język harmoniczny poematów, choć pełen chromatyki i dysonansowych śmiałości, utrzymywał się jednak w dyscyplinie dur-moll — późniejsze dzieła niejednokrotnie poza ten system wykraczają, jak np. już opera „Elektra” napisana w 1909 roku.

Wzbogacają się również stale środki kolorystyki orkiestrowej Straussa. Znakomity mistrz instrumentacji, prawdziwy wirtuoz orkiestry — należy Strauss do tych nielicznych wielkości, bez których — można to śmiało powiedzieć nie byłoby współczesnej orkiestracji.

Strauss przez całe życie był zwolennikiem wagnerowskiej koncepcji, traktującej muzykę jako środek do wyrażania określonych treści pozamuzycznych i uczuciowych, obrazowych czy ideowych. Cała jego twórczość związana jest z programowością, która zrasta się organicznie w jego dziełach z doskonałą formą czysto muzyczną, zachowaną niejako ponad literackim programem.

Arcydziełem wśród poematów symfonicznych kompozytora są „Fogle Sowizdrzała”, skomponowane w r. 1895. Pierwsze wykonanie tego utworu odbyło się w Kolonii (tegoż roku) pod dyktando Franciszka Wüllnera i wywołało prawdziwą sensację. Wzbudziło u jednych zachwyt, u innych sprzeciw, tak jak się to najczęściej dzieje kiedy odważna muzyka porusza słuchacza do głębi.

Nawet zwolennik Straussa, znakomity krytyk Edward Hanslick stwierdził, że „Dyl” jest to „pozbawiona umiaru pogoń obrazów”. Humor i drwina, którymi ten utwór po prostu pulsuje, nie po raz pierwszy w historii irytowały „delikatne” poczucie smaku odbiorców.

Program „Sowizdrzała” oparty jest na starej legendzie flamandzkiej, która znalazła chyba tyleż wcieleń literackich i muzycznych co Faust. Strauss uczynił ludowego bohatera — psotnika i kpiarza, bohaterem swego poematu symfonicznego, ale nie zdradził nigdy samego przebiegu akcji. Proszony o to odmówił, wychodząc z założenia, że słuchacze muszą sami rozszyfrować program utworu. Niektóre fragmenty dzieła są jednak tak czytelne, że odbiorca obdarzony nawet niewielką wyobraźnią doskonale sobie z nimi radzi.

Poemat posiada „formę ronda, skomponowanego według starych szelmowskich historyjek” — jak to określił sam kompozytor. Prolog i epilog stanowią jakby klamrę wprowadzającą w baśniowy ton narracji. Tak jak to stara babcia zaczynałaby bajkę: „za siedmioma górami, za siedmioma rzekami...” łagodna fraza skrzy-

piec zapowiada, że opowieść rozpoczyna się. Dwa tematy — pierwszy intonowany przez waltornię, drugi przez klarnet — charakteryzują bohatera. Lecz oto zaczynają się przygody i psoty. Dyl galopuje na skradzionym koniu, wpada na rynek, przekamara się z dziewczętami, tłucze garnki przekupce i ulatnia się czym prędzej. Za chwilę widzimy go już w innej skórze. W studenckiej szacie, ze skromną miną wędruje wraz z innymi na nabożeństwo w takt starej uniwersyteckiej pieśni. Niebawem przerywa śmiechem tę maskaradę, choć nachodzą go złe przeczucia, że żarty mogą się wreszcie źle skończyć. Tymczasem miłość słodka jak miód zarzuca na kpiarza swoje sieci. Żartowniś zmienia się w lirycznego, sentymentalnego kochanka. Niestety dostaje kosza. Rozpacza, złości się i przepełnia go pragnienie odwetu. Przebrany w togę prawi małoduszny mieszczanom namaszczone kazanie, aby w kulminacyjnym momencie ośmieszyć ich i wykpić. Odzyskuje humor, ale za dużo już nabroił. Wszyscy, którym płatał figle i przypinał łatki, szukają go chcąc się zemścić; coraz ciemniejsze chmury gromadzą się nad żartownisiem. Dyl ucieka, ratują go cudowne siedmiomilowe buty, prześladowcy następują mu jednak na pięty. Już go mają. Zbliża się smutny finał wesołych żartów: kat i szubienica. Straszliwy trybunał wydaje wyrok śmierci. Sowizdrzał nadrabia miną, pogwizduje sobie niby szelmowsko, ale trochę żałośnie. Nic mu nie pomoże: kat przystępuje do swego dzieła. Smutny pisk i koniec. Nasz bohater dynda na szubienicy. Nie zdążymy się nawet porządnie przejść, bo oto narracyjny temat skrzypiec przypomina, że to przecież wszystko bajka...

I I I S Y M F O N I A B R A H M S A

III Symfonia F-dur, wykonana po raz pierwszy 2 grudnia 1883 roku w Wiedniu pod dykcją kompozytora, została wówczas nazwana przez Hansa Richtera „Heroiczną”. Przydomek ten nie zyskał sobie jednak prawa obywatelstwa, podobnie jak i nazwy, odnoszące się do pozostałych symfonii Brahmsa „Patetyczna”, „Pastoralna” i „Elegijna”).

Analogia do beethovenowskiej Eroiki, która nasunęła się Richterowi, nie jest całkowicie przekonująca, jak zresztą wszystkie analogie przeprowadzane prawem serii. O ile Brahms po napisaniu I Symfonii sam zdawał sobie sprawę z „kroków olbrzyma, które za sobą słyszał”, o tyle później odżegnywał się stanowczo od wielkich literackich komentarzy i „tytułów”, preparowanych przy okazji następnych swoich dzieł. Wścibska ciekawość, z jaką próbowano go sondować na temat rzekomego „pro-

gramu" jego utworów, doprowadzała zawsze Brahmsa do pasji. Jeżeli zaś chodzi konkretnie o III Symfonię, brak jest jakichkolwiek przesłanek na potwierdzenie „bohaterskich” koncepcji autora. Kompozytor nie zaprzeczył jedynie Joachimowi, gdy tenże przyrównał Finał symfonii do legendy o Hero i Leandrze. Nie zaprzeczył, ale i nie potwierdził... Tyle więc wiadomo co nic. Nie ulega natomiast wątpliwości, że III Symfonia jest nieśmiertelnym arcydziełem. I to jest najważniejsze. Arcydziełem uznanym od samego początku. Pierwsze jego wykonanie stało się od razu... drugim, bo rozentuzjasmowana publiczność wiedeńska zmusiła kompozytora do natychmiastowego powtórzenia symfonii tego samego wieczoru.

Symfonię rozpoczyna krótki wstęp, oparty na dźwiękach F—AS—F,*) będący myślą przewodnią całego dzieła. To „motto” występuje w różnorodnych wariantach, dochodzi do znaczenia tematycznego, stając się w pewnym sensie przeciwwagą wyrazistego „bohaterskiego” tematu głównego pierwszej części. Temat drugi, zbudowany na szeroko rozpiętym metrum $\frac{9}{4}$, jest dla kontrastu delikatny i subtelny. Na sygnał rogu, intonującego motyw przewodni, następuje utrzymane w mollowych barwach przetwórczenie, które kończy się genialnie przeprowadzoną reprzyką tematu głównego. Całe Allegro posiada rysy mocne i energiczne, przepełnione jest szlachetną, szczerą uczuciowością.

Pełne prostoty jest pastorałne Andante oparte na trójczłonowej formie pieśni instrumentalnej. Główny temat śpiewany przez klarnet i fagot urzeka melodyjnością i wdziękiem, a łagodne barwy orkiestry podkreślają idylliczny, refleksyjno-liryczny nastrój, którego nie potrafią zakłócić akcenty powagi przelotnie pojawiającego się „motta” symfonii.

Niespodziankę przynosi część trzecia Poco Allegro. W miejsce Scherza znajdujemy następny elegijny fragment symfonii, kontrastujący z poprzednim tylko przyciemnieniem nastroju, bardziej osobistą nutą, pełną melancholii i posępnej zadumy. W planie konstrukcyjnym symfonii część ta — według obrazowego porównania W. Niemanna — „zbiera zapalny materiał, z którego wybuchnie płomień dramatycznej katastrofy zakończenia”.

Finał rozpoczyna się tajemniczo brzmiącym tematem, intonowanym pianissimo przez skrzypce i fagoty. Potem jakby z dali dochodzi chorałowa melodia puzonów, nie zapowiadając burzli-

*) Kalbach, autor pierwszej monografii Brahmsa sugeruje, że motyw ten powstał w oparciu o pierwsze litery trzech słów, składających się na ulubione powiedzonko kompozytora „frei aber froh”.

wego konfliktu, który niespodziewanie wybucha. W lawinie krótko zarysowanych, namiętnych motywów skrzypiec, dochodzą do coraz większej intensywności reminiscencje drugiego tematu, wreszcie rozbrzmiewa fanfara rogów. Wzburzenie ustępuje miejsca spokojnej rezygnacji. Tak jakby po burzy zapadł nagle pogodny zmierzch, oba tematy tracą swój dramatyczny wyraz. Przyłącza się do nich wstępny motyw przewodni z pierwszej części symfonii — w coraz cichszych, rozplywających się pianach Coda przynosi pełne ukojenie.

VII SYMFONIA BEETHOVENA

Proces utraty słuchu i, co za tym idzie, stopniowe wycofywanie się Beethovena z działalności koncertowej, nie zmniejszyły naogół jego aktywności jako kompozytora. Pewnym wyjątkiem są może lata 1809—1810, uboższe nieco w porównaniu z okresem poprzednim. Tak jakby po wysiłku twórczym, włożonym w V-tą i VI-tą Symfonię, kompozytor zbierał siły do następnych wielkich dzieł. Są to wogóle nienajlepsze lata w jego życiu. Zaczyna coraz bardziej odczuwać konsekwencje kalectwa, przy tym sprawy materialne układają się niezbyt pomyślnie: dewaluacja obniża wartość otrzymywanej (przezeń) renty, sytuacja polityczna jest niepewna i dają się mocno we znaki trudności gospodarcze, spowodowane przez francuską okupację Wiednia. Jedyną pociechą jest rosnąca stale wokół kompozytora atmosfera szacunku i uznania. Beethoven spotyka się na każdym kroku z jej dowodami. Im rzadziej koncertuje publicznie, tym większą sensację stanowią jego występy.

Toteż kiedy po dłuższej przerwie zapowiada wreszcie na 8 grudnia 1813 roku swój kompozytorski koncert w teatrze „An der Wien” — publiczność wypełnia szczelnie widownię, a Beethovenowi, który ukazuje się przy pulpicie dyrygenckim, gotuje entuzjastyczną owację. W centrum uwagi stoi nowe dzieło kompozytora — symfonia programowa, zatytułowana „Zwycięstwo Wellingtona pod Vittorią”. Aktualność i ilustracyjna dekoratywność pośpiesznie napisanego, zdecydowanie nieudanego utworu — przesądza o wielkim sukcesie całego koncertu. Aplauz jest żywiołowy i w jego cieniu kryją się nieco dwa inne utwory, wykonane w programie wieczoru. Są to następne arcydzieła beethovenowskiego geniuszu — Symfonie: VII-ma i VIII-ma.

A oto relacja z tego koncertu, spisana przez skrzypka Ludwika Spohra. Rzuca ona ciekawe światło na Beethovena jako na dyrygenta: „W koncercie wystąpili najwybitniejsi artyści Wiednia; również ja ze swoją orkiestrą znalazłem się wśród wykonawców

i ujrzałem poraz pierwszy dyrygującego Beethovena. Jakkolwiek wiele już mi o nim opowiadano, nie mogłem się oprzeć uczuciu zaskoczenia: Beethoven podawał orkiestrze znaki wykonawcze, posługując się osobiście ruchami. Kiedy chciał podkreślić szczególny akcent, wyrzucał przed siebie z wielkim impetem skrzyżowane poprzednio na piersiach ramiona. Przy piano zginał się tym niżej, im ciszej mieli muzycy grać, w miarę crescendo prostował się stopniowo, a przy forte wprost podskakiwał w górę. Czasami chcąc wzmocnić brzmienie orkiestry, krzychał nie zdając sobie z tego sprawy".

* * *

Ryszard Wagner nazwał VII Symfonię Beethovena „apoteozą tańca”. Przemawiają za tym rytmy taneczne, na których opiera się pierwsza i czwarta część symfonii. Atmosfera potężnej siły, unosząca się nad całym dziełem urasta istotnie do jakiejś wspaniałej, dionizyjskiej apoteozy. W przeciwieństwie do swej poprzedniczki — „Pastoralnej”, nie posiada zresztą ta symfonia żadnego programu, ani nawet tytułu.

Część pierwsza, *Vivace*, poprzedzona jest dłuższym 63-taktowym wstępem, utrzymanym w powolnym tempie. Nastrój jakby radosnego oczekiwania niebawem pryska, przerwany rytmicznym wstępem, po którym rozbrzmiewa pulsujący, wartki w melodyce temat główny. Forma sonatowa potraktowana jest tu bardzo indywidualnie. Drugi temat *allegro* pozbawiony jest większego znaczenia i odgrywa raczej epizodyczną rolę.

Skrajny kontrast wyrazowy stanowi część druga. Oryginalne *Allegretto* jest rodzajem żałobnego marsza, pełnego ponurej powagi. Temat pojawia się najpierw w ciemnych barwach altówek, wiolonczel i kontrabasów, dopiero po powtórzeniu podają go jaśniejsze tony skrzypiec. Środkowy fragment tej części oparty jest na łagodnej, kojącej melodyce.

Scherzo przynosi odprężenie lekkością żywego, trzyćwierciowego rytmu. Zbudowane w formie *rondina*, dwukrotnie przedzielone jest powolnym kontrastującym *Trio*.

Żywiłowość ruchu dochodzi do kulminacji w *Finale*. Potężna energia rytmiczna zespala się tu z prostotą układu motywicznego, nabiera porywającej siły, trzymającej słuchacza w napięciu od pierwszej chwili, aż do ostatniego triumfalnego akordu.

Janusz Cegiełka

Mimo usilnych starań, Redakcji „Programu” nie udało się uzyskać jakichkolwiek materiałów informacyjnych na temat kompozytora drezdeńskiego Otto Reinholda, jak również na temat jego utworu „Triptychon”.

K A L E N D A R Z Y K K O N C E R T Ó W

8 i 9 LISTOPADA 1957 ROKU

UROCZYSTY KONCERT SYMFONICZNY
Z OKAZJI 40 ROCZNICY REWOLUCJI PAŹDZIERNIKOWEJ

Dyrygent

Z D Z I S Ł A W G Ó R Z Y Ń S K I

Solista

T A D E U S Z Ż M U D Z I Ń S K I

fortepian

P r o g r a m:

P R O K O F I E W — Symfonia Klasyczna

C H O P I N — Koncert fortepianowy f-moll

C Z A J K O W S K I — VI Symfonia „Patetyczna”

* * *

12 LISTOPADA 1957 ROKU

B E C I T A L S K R Z Y P C O W Y

E D W A R D G R A C Z

(ZSRR)

(Laureat Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Budapeszcie)

W p r o g r a m i e:

VITALI, HAENDEL, BRAHMS CZAJKOWSKI, PROKOFIEW, YSAYE,
SZYMANOWSKI, WIENIAWSKI

2484 — Łak — 29.10.57 — D-9 — 500 — Pap. ilustr. kl. V A1/70 g

Cena zł 2.50