

Karolina Bindel

Dwie strony olimpijskiego medalu – kontrowersje wokół II Symfonii „Olimpijskiej” (1948) Zbigniewa Turskiego : przyczynki do analizy

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 32 (1), 77-88

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

- Roche J., *Anthologies and the Dissemination of Early Baroque Italian Sacred Music*, „Soundings” 1974, nr 4, s. 6–12.
- Sadie J.A., *Companion to Baroque Music*, London 1990.
- Taruskin R., *The New Oxford History of Music*, t. 1, Oxford 2005.
- Więcek M., *Leoni, Leone*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 5 (KLŁ), Kraków 1997.
- Wing H., *The Polychoral Motets of Ludovico Balbi and Leone Leoni*, praca doktorska, Boston University, Boston 1966.

Abstract

Leone Leoni as a forgotten composer of the Early Baroque era

The article is a pioneer attempt in Polish literature to develop a synthetic resume and the characteristics of the work of the Italian Baroque composer Leone Leoni. Leoni was highly valued in his time; also, he is said to be one of the creators of *dramma per musica* genre, and his religious compositions served as model examples of counterpoint for many centuries. The first part of the text presents the state of research concerning the life and work of the artist; then, the second part contains his biography. The last part discusses Leoni's works. Finally, the rank of his output is regarded.

Keywords

Leone Leoni, small-scale concerto, madrigal, early Baroque

Karolina Bindel

UNIwersytet Wrocławski

Dwie strony olimpijskiego medalu – kontrowersje wokół *II Symfonii* „*Olimpijskiej*” (1948) Zbigniewa Turskiego. Przyczynki do analizy

Zbigniew Turski jest dziś kompozytorem mało rozpoznawalnym w polskim środowisku muzycznym. Tymczasem jego *II Symfonia „Olimpijska”* to jeden z niewielu utworów, które w powojennej Polsce wzbudziły tak liczne i gorące dyskusje. Powodem kontrowersji wokół kompozycji był jej zagraniczny sukces, a mianowicie zdobycie złotego medalu podczas Olimpijskiego Konkursu Sztuki i Literatury z okazji XIV Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 1948 roku. Osiągnięcie to znalazło duży oddźwięk w polskim środowisku muzycznym, o międzynarodowym sukcesie *Symfonii „Olimpijskiej”*¹ z entuzjazmem pisano w polskiej prasie². W artykule zamieszczonym w „Odrodzeniu”, Zygmunt Mycielski w nieco ironicznym tonie wypowiedział się na temat utworu Turskiego:

- 1 Premiera światowa symfonii odbyła się we wrześniu 1948 roku w Londynie pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga.
- 2 O polskim muzycznym sukcesie na XIV Olimpiadzie w Londynie pisano m.in. w następujących tekstach: Z. Mycielski, *Złoty medal olimpijski za symfonię Zbigniewa Turskiego*, „Odrodzenie” 1948, nr 29; J. Jasiński, *Olimpijczyk Z. Turski*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 39; [b.a.], artykuł wstępny, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 15–16.

A gdy jego symfonia wykonana będzie u nas – to przecież nie będzie jej można nawet „objechać”, bo jakże tu się mądrzyć po takim sukcesie. Biedny triumfator. Nie dadzą mu już teraz spokoju, będzie musiał dalej pisać same najlepsze dzieła³.

Również pierwsze polskie wykonanie utworu, które miało miejsce w Katowicach w styczniu 1949 roku pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, spotkało się z uznaniem ze strony krytyków. Artykuły traktujące o polskiej premierze symfonii ukazały się nie tylko w prasie muzycznej, ale również w tak popularnym wówczas czasopiśmie społeczno-kulturalnym jak „Przekrój”, w którym krajowe wykonanie nazwano „jednym z największych ewenementów sezonu”⁴.

Niestety olimpijski sukces już kilka miesięcy później miał pokazać drugą, ciemną stronę medalu. W Polsce pod koniec lat czterdziestych, na wzór naszych wschodnich sąsiadów, coraz chętniej i odważniej wprowadzano do polityki kulturalnej zasady realizmu socjalistycznego. Zdobycie medalu na „imperialistycznej” olimpiadzie stało w sprzeczności z postulatami sztuki wzorowanej na kulturze radzieckiej i, co najważniejsze, odcinającej się od „zdegenerowanej” kultury Zachodu. Bardzo dobrze zapowiadająca się kariera kompozytorska Turskiego została brutalnie przerwana.

Zbigniew Turski jako „czarny charakter” konferencji w Łagowie Lubuskim

Słownego ataku na dzieło dokonano podczas Ogólnopolskiego Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim, który odbył się w dniach 5–8 sierpnia 1949 roku. Konferencja zorganizowana na wniosek Ministerstwa Kultury i Sztuki miała przełomowe znaczenie dla kształtu polskiej kultury muzycznej w latach 1949–1956. Roli moderatora wydarzenia podjął się ówczesny Wiceminister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski. Za cel obrad obrano zdefiniowanie pojęć dotyczących aktualnej problematyki muzycznej w oparciu o przesłuchania ówczesnej muzyki symfonicznej. Drugorzędnym zadaniem miało być przygotowanie do I edycji Festiwalu Polskiej Muzyki

3 Z. Mycielski, dz. cyt., s. 7.

4 [b.a.], *Muzyka*, „Przekrój” 1949, nr 201, s. 10.

Współczesnej, którego późniejsza nazwa nie zawierała już przydomku „Współczesna”. Pomocnymi przy sprecyzowaniu pojęć „formalizm” i „realizm” miały okazać się koncerty w wykonaniu solistów z towarzyszeniem Poznańskiej Filharmonii Robotniczej. Podczas drugiego dnia obrad wykonano *Uwerturę* na małą orkiestrę Kazimierza Sikorskiego, *Uwerturę śląską* na orkiestrę symfoniczną i dwa fortepiany Zygmunta Mycielskiego oraz *II Symfonię „Olimpijską”* Zbigniewa Turskiego, jednak bez pierwszej części, którą uznano za zbyt pesymistyczną. Samo zestawienie w jednym koncercie tak odmiennych stylistycznie utworów nie było przypadkowe. Jak podkreśla Tomasz Tarnawczyk⁵, miało ono działać na niekorzyść Turskiego, którego dysonansowa i pogłębiona emocjonalnie symfonia wyróżniała się na tle pozostałych kompozycji, utrzymanych w klasycznej harmonice, eksponujących wyrazistą melodykę i przejrzystą fakturę.

Dyskusja, która odbyła się po wykonaniu utworów, była zdominowana przez wypowiedzi dotyczące *Symfonii „Olimpijskiej”*. Jej początkowa faza musiała być dla ministra Sokorskiego niewygodna, gdyż opinie na temat dzieła Turskiego były w znacznej mierze pochlebne. Piotr Perkowski podkreślił wyjątkowy nastrój kompozycji:

[...] symfonia ta słyszana swego czasu przez radio wydawała się [...] jednostajnie szara i ponura. Po obecnym wykonaniu musi [Perkowski – przyp. K.B.] zmienić swe zdanie. Choć język tego utworu jest dlań zupełnie obcy, to jednak całość robi wrażenie wręcz wstrząsające – jest piękna w opanowanej emocji i napięciu. *Symfonia „Olimpijska”* to [...] jeden z najwybitniejszych utworów ostatniej doby⁶.

Stanisław Wisłocki, który dyrygował łagowskim wykonaniem

[...] wyznaje, że pracował nad nią z dużą przyjemnością, przede wszystkim dlatego, że bardzo odpowiada mu gatunek emocjonalności w niej zawarty. Mówca zwraca uwagę na wyszukaną, bardzo piękną i płynną kantylenę środkowego fragmentu, część ostatnią określa zaś mianem „porywającej”⁷.

5 Zob. T. Tarnawczyk, *Optymistyczna i monumentalna. Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013, s. 83.

6 *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5.VIII do 8.VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 18.

7 Tamże.

Jan Ekier, porównując wykonane utwory, zwrócił uwagę na logikę muzyczną symfonii, mimo iż cechuje ją największy stopień dysonansowości: „Nie tylko muzyka tonalna może być logiczna – najlepszym dowodem *Symfonia „Olimpijska”*, z której w ogóle nie daje się wyłowić konsonansów”⁸. Jednak, jak czytamy we wspomnieniach Wisłockiego, głosy uznania zostały dość szybko zagłuszone przez krytykę Sokorskiego:

Po wykonaniu *Symfonii* zabrałem głos i w samych superlatywach mówiłem o wrażeniu, jakie ona na mnie wywarła. Po mnie zaczęli przemawiać inni koledzy w podobnym tonie. Wtedy ktoś z wypowiedzi brutalnie przerwał minister Sokorski, oświadczając: „Chociaż nie znam się na muzyce i nie wiem, jak się gra smyczkiem na waltorni, to uważam tę symfonię za typowy przykład formalizmu”⁹.

Sokorski zarzucał symfonii brak logicznej konstrukcji, uważał, że utwór dezorientuje, przeraża słuchacza i jest niezgodny z duchem epoki. Do krytyki przyłączył się również Andrzej Klon, który określił marsz z III części jako „niewart trudu pisania. Ten kawałek partytury można było zastąpić byle czym, grać byle jak – byle uważać na rękę dyrygenta”¹⁰. Dyskusja nad *Olimpijską* była kontynuowana w kolejnym dniu obrad. Do jej krytyki przyłączyli się wówczas Józef Michał Chomiński, Zofia Lissa oraz Jan Maklakiewicz, który określił *Symfonię „Olimpijską”* jako „suche wióry bez wartości”¹¹.

Sam Turski zabrał głos w sprawie dopiero w ostatni dzień konferencji. Mimo rezygnacji z obrony swojego dzieła, kompozytor zechciał wnieść do dyskusji kilka uwag. Wyraził żal, że jego intencje optymistycznego finału nie zostały należycie odczytane:

[...] pragnieniem jego [Turskiego – przyp. K.B.] było – gdy pisał *Symfonię* – zakończyć ją akcentami optymizmu. Sądząc z głosów większości słuchaczy, nie udało mu się to. Uwagi te są dla niego cenne, bo pozwolą mu w przyszłości uniknąć użytych tam środków dla wyrażenia podobnych, tzn. optymistycznych treści¹².

8 Tamże.

9 S. Wisłocki, *Życie jednego muzyka*, Warszawa 2000, s. 67, cyt. za: S. Wieczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014, s. 76.

10 *Konferencja kompozytorów...*, dz. cyt., s. 19.

11 Tamże, s. 21.

12 Tamże, s. 27.

W zakończeniu wypowiedzi autor utworu w nieco ironicznym tonie zwrócił się do decydentów:

[...] kol. Turski stwierdza wreszcie, że po napisaniu jednego utworu zwykły jest przede wszystkim myśleć o następnym i dlatego bardzo chętnie ujrzałby wzory, według których mógłby „meblować” własne kompozycje¹³.

Turski oczywiście żadnego wzorca nie otrzymał, ale minister Sokorski w wypowiedzi mającej charakter podsumowujący całą konferencję potwierdził swoje wcześniejsze zdanie na temat utworu:

Atak na *Symfonię* kol. Turskiego uważa mówca [Sikorski – przyp. K.B.] za słuszny i zgodny ze swoim sumieniem marksisty. [...] Realizm muzyczny naszej socjalistycznej epoki musi się różnić od realizmu epok poprzednich, stanowi więc cel, ku któremu dopiero idziemy i dlatego czujemy się jeszcze słabi¹⁴.

Kampania wcześniej przygotowana

Trzeba zaznaczyć, że istnieją dokumenty potwierdzające, iż atak na osobę Turskiego był przygotowywany w Ministerstwie Kultury i Sztuki jeszcze na długo przed rozpoczęciem konferencji w Łagowie. 2 lutego 1949 roku, a więc kilka miesięcy przed zjazdem, w korespondencji Lissy do Chomińskiego możemy przeczytać:

Teraz musimy w każdym numerze „Kwartalnika Muzycznego” mieć jakiś artykuł analityczny. Chciałabym, ażeby na pierwszy ogień poszła symfonia Turskiego. Typuję na Pana. Turski da Panu materiał jako punkt wyjścia. Bardzo proszę nie odmawiać. Może Pan się nawet przejechać po tej symfonii, bo słuchałam jej z Katowic. Mocno rozdęta sława. Niewarta medalu olimpijskiego. Wiele hałasu o nic¹⁵.

13 Tamże, s. 27–28.

14 Tamże, s. 30.

15 Cyt. za: M. Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008, s. 48.

Muzykolog nie spełnił prośby swojej koleżanki po fachu i uchylił się od złożenia oficjalnej krytyki wyżej wymienionego utworu. Nie przyjął również propozycji, którą otrzymał od Mirosława Dąbrowskiego, naczelnika Wydziału Muzycznego Ministerstwa Kultury i Sztuki, na napisanie artykułu dotyczącego *Symfonii*. Jednak w wypowiedzi podczas konferencji łagowskiej Chomiński przyłączył się do jej krytyki, zarzucając Turkiemu wybranie koncepcji obcej społeczeństwu demokracji ludowej i wzorowanie się na kulturze Zachodu.

Niezbitym dowodem na to, że działania w stosunku do Turkiego były zaplanowane wcześniej, jest również korespondencja Chomińskiego do Adolfa Chybińskiego prowadzona już po Łagowie, w której to Chomiński opisuje swoje wrażenia z konferencji:

[...] w toku czterodniowej konferencji atakowano przede wszystkim formalizm i wskazywano go na przykładach, posługując się w tym celu audycjami Filharmonii Poznańskiej. Ofiarą padł Turki ze swoją *Symfonią „Olimpijską”*. Żał mi go było, ale los tego utworu został już z góry przesądzony¹⁶.

Twórczość symfoniczna Zbigniewa Turkiego do roku 1948

Los, który spotkał *Symfonię „Olimpijską”*, skazał utwór na muzyczne zapomnienie. Fakt ten wzbudza tym większe ubolewanie, że jest to jedno z największych dzieł w dorobku kompozytorskim Turkiego, który był zmuszony po wojnie powtórnie debiutować. Powstanie Warszawskie zniszczyło dziewięćdziesiąt procent partytur, w tym *I Symfonię*, *Wariacje* na orkiestrę i fortepian, *Mały koncert* na fortepian i orkiestrę symfoniczną, *Suitę taneczną* oraz dyplomowy *Koncert fortepianowy*, o którym można przeczytać w pochlebnej recenzji Konstantego Regameya, traktującej o produkcjach młodych absolwentów klasy kompozycji:

Wielką niespodziankę sprawił *Koncert fortepianowy* Zbigniewa Turkiego. Zbyt dobrze pamiętaliśmy zeszłoroczne produkcje uczniów klasy Rytla, by się nie zdziwić, gdy już przy pierwszych dźwiękach *Koncertu* usłyszeliśmy dysonanse, a potem nawet atonalne kawałki [...]. Nie jest *Koncert* Turkiego ani całkiem wolny od szablonów [...], ani całkowicie dojrzały [...], jest jednak na tle dorobku klasy prof. Rytla czymś tak odmiennym, że chętnie

16 Tamże, s. 51.

przechodzi się do porządku dziennego nad wszelkimi usterkami, aby wyróżnić świeżość inwencji, niebanalność melodyki [...], a nawet pomysłowość dźwiękowo-kolorystyczną [...] i szlachetność ogólnej koncepcji¹⁷.

Pierwszym ważniejszym powojennym utworem kompozytora jest *Sinfonia da camera* z 1947 roku. Tytuł tego utworu w większym stopniu odnosi się do rozmiarów dzieła aniżeli do obsady wykonawczej, która obejmuje rozbudowaną o perkusję orkiestrę symfoniczną (dwa flety, obój, dwa klarnety, fagot, dwie waltornie, dwie trąbki, puzon, rozbudowana sekcja perkusyjna oraz kwintet smyczkowy). *Sinfonia da camera* jest podzielona na trzy części, z których pierwszą i ostatnią charakteryzuje pogłębiona emocjonalność. Równowagą dla impulsywności części skrajnych jest liryczny nastrój części środkowej. Premiera utworu miała miejsce w Pradze 8 października 1947 roku. Orkiestrę Czeskiej Filharmonii poprowadził Rafael Kubelík. Dzieło zyskało sporą aprobatę ze strony publiczności i, gdyby nie dalszy rozwój polityki kulturalnej, mogłoby na stałe wejść do repertuaru symfonicznego orkiestr filharmonicznych. Do utworów symfonicznych reprezentujących twórczość Turskiego I połowy XX wieku obok *Symfonii „Olimpijskiej”* należy również *Suita na tematy kurpiowskie* na orkiestrę symfoniczną z 1948 roku.

II Symfonia „Olimpijska”

II *Symfonia „Olimpijska”* powstała w 1948 roku i jest dedykowana żonie kompozytora. Poza dedykacją o osobistym charakterze utworu świadczą również okoliczności, które przyczyniły się do jego powstania. Sam kompozytor przyznawał, że stworzył *Symfonię* pod wpływem doświadczeń z lat okupacji, pisał ją tak, „jak gdyby w momencie zapalania olimpijskiego znicza na stadionie XIV Olimpiady miał powstać dym krematoriów”¹⁸. W konsekwencji zarówno forma utworu, jak i niezwykle śmiały język dźwiękowy zdają się podporządkowywać ukrytej treści. Dzieło składa

17 R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 428–429. Trzeba dodać, że Zbigniew Turski w latach 1933–1937 studiował kompozycję na Wydziale Teorii i Kompozycji Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie w klasie Piotra Rytle. Rytel był uważany za kompozytora z tzw. „starej szkoły”, nieprzychylnie patrzącego na wszelkie eksperymentalne próby swoich podopiecznych.

18 *Konferencja kompozytorów...*, dz. cyt., s. 18.

się z trzech części granych *attacca*, z których każda wewnętrznie dzieli się na mniejsze, czego rezultatem jest budowa wielofazowa. Turski w ten sposób dążył do integralności cyklu, co nasuwa skojarzenia raczej z poematem symfonicznym aniżeli z symfonią. Kompozytor, korzystając ze zdobyczy formy sonatowej i zestawiając ustępy na zasadzie kontrastu wyrazowego, zachował pewne tradycyjne elementy gatunkowe symfonii, ale uczynił to w sposób zindywidualizowany i swobodny.

Symfonię rozpoczyna 19-taktowy wstęp. Główną rolę odgrywają w nim ciemne barwy kontrabasów i wiolonczel, które wraz z waltorniami i fagotami tworzą posępną i mroczną aurę. Po wstępie rozpoczyna się *Allegro non troppo*, właściwa część I utrzymana w formie sonatowej. Pierwszy temat ukazuje się już w początkowych taktach. Charakteryzuje go bardzo duża zmienność rytmiczna oraz polimetria sukcesywna¹⁹, co wzmacnia napięcie dodatkowo potęgowane przez duże skoki interwałowe w melodii tematu. W kolejnych taktach części I Turski wykorzystuje motywy z tematu, powierzając pracę motywiczną głównie instrumentom dętym blaszanym. Temat II przynosi zmianę nastroju, zmniejszenie obsady wykonawczej oraz spowolnienie tempa. Kantylenowa linia melodyczna realizowana w dynamice *piano* przez instrumenty dęte drewniane daje poczucie odprężenia po mocnym i ekspresyjnym temacie głównym. Krótkie przetworzenie potęguje napięcie, które osiąga kulminację tuż przed reprzyką. Kompozytor operuje tutaj głównie materiałem ze wstępu do symfonii. Wraz z kolejnymi taktami napięcie powoli opada i twórca przygotowuje słuchacza na całkowitą zmianę nastroju w kolejnej części – *Larghetto*.

Rezygnacja z dużej obsady wykonawczej na rzecz solistycznego traktowania instrumentów²⁰, cicha dynamika i wolne tempo dają wrażenie rozmytej, impresjonistycznej barwy. W części tej ujawnia się duża wrażliwość kolorystyczna kompozytora. „Tu do głosu dochodzi charakterystyczna dla Turskiego szerokooddechowa fraza przekazywana pomiędzy instrumentami”²¹.

Część III to rondo, w którym refren oparty jest na motywie ze wstępu opracowanego na wzór oberka, natomiast kolejne kuplety wprowadzają dwa nowe tematy. Temat główny, nieco humorystyczny i o lekkim cha-

19 Turski na przestrzeni dziewięciu taktów wykorzystuje następujące metra: 4/4, 5/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4.

20 Temat główny *Larghetto* realizuje waltornia oraz obój.

21 T. Tarnawczyk, dz. cyt., s. 193.

rakterze, również oparty jest na rytmie oberkowym, natomiast temat poboczny ma charakter marszowy. W końcowych taktach symfonii faktura się zagęszcza, rośnie nasycenie dźwięku. Wydaje się, iż wszystkie instrumenty osiągnęły szczyt swoich możliwości dynamicznych. W finale można usłyszeć pewną nutę optymizmu, co było zamierzeniem samego kompozytora, choć według krytyków dzieła nie udało się go zrealizować. Być może nie był to rodzaj humoru, który odpowiadał socjalistom, ponieważ Turski w ostatniej części nieco ironicznie i groteskowo podszedł do opracowania materiału muzycznego, np. przerywając rytm oberkowy kwartolą, wykorzystując nieregularne podziały rytmiczne i pauzy oraz kontrastowo zestawiając ze sobą instrumenty. Jak pisze w swojej pracy Tarnawczyk: „Zdeterminowany humorem finał *Symfonii «Olimpijskiej»* nie mógł budzić uznania w oczach socrealistycznych ideologów, a tym bardziej liczyć na utożsamienie z postulowanym optymizmem”²².

Badając język dźwiękowy *II Symfonii „Olimpijskiej”* należy zauważyć, iż w porównaniu do polskich kompozycji powstałych w połowie XX wieku jest on niezwykle śmiały. Melodyka oparta na nowatorskich krokach interwałowych, brak tonalnych punktów oparcia, linia melodyczna zbudowana z interwałów dysonansowych, nasycona harmonika i wyszukane brzmienia – wszystko to sprawia, iż symfonia zdobywcy olimpijskiego medalu jawi się jako utwór nieszablonowy i wykraczający poza ramy systemu dur-moll. O trudnościach w odbiorze tak śmiałego dzieła pisał już Józef M. Michałowski, recenzent polskiej premiery utworu:

Zgrzytliwe dysonanse, szamocące się złowrogo najniższe dźwięki kontrabasów i wiolonczeli, gąszcz instrumentalny – oto słuchowy obraz tej części, niczym nie tłumaczący tytułu. Część druga, silnie kontrastująca i w treści muzycznej, i pod względem użytych przez kompozytora środków orkiestralnych [...], liryczna w ogólnym charakterze, także nie przywodziła na myśl Olimpiady. Dopiero część trzecia, marszowa i fanfarrowa, pozwala fantazji snuć jakieś obrazy związane z wysiłkiem wysportowanych ciał i triumfem olimpijskim. *Symfonia „Olimpijska”* Turskiego pod względem formy trzyczęściowa, nieograniczona jednak przerwami międzyczęściowymi, a przez to trudniej uchwytana dla nieprzygotowanego słuchacza, odbiega daleko od jasności schematu symfonii klasycznej i zasługuje raczej na nazwę poematu symfonicznego. I to poematu, który zdaje się zawierać jakiś program, bez ujawnienia którego zrozumiałość utworu staje się problematyczną²³.

22 Tamże, s. 195.

23 J.M. Michałowski, *Życie muzyczne w kraju*. Katowice, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 5–6, s. 22.

Podsumowanie

Krytyka, z jaką spotkał się Turski za sprawą *II Symfonii „Olimpijskiej”*, zmusiła go do zmiany obranej ścieżki twórczej i pewnego wycofania się z głównego nurtu muzyki symfonicznej na rzecz muzyki filmowej, teatralnej, radiowej oraz ilustracyjnej. Niemniej jednak powstały po łagowskiej konferencji utwory, które są pewnego rodzaju ukłonem w stronę postulatu sztuki społecznie zaangażowanej. Mimo słownych deklaracji kompozytora kolejna, *III Symfonia* została napisana dopiero w 1953 roku, pięć lat po „*Olimpijskiej*”. Turski zrezygnował w niej z tych wszystkich środków, które w *II Symfonii* można uznać za najbardziej twórcze i indywidualne. Czteroczęściowy układ formalny z wyraźnie oddzielonymi od siebie częściami, optymistyczny finał w formie oberka zwieńczony akordem C-dur w całej orkiestrze oraz rezygnacja z dysonansów i swobodnie snutych tematów składają się na utwór dość tuzinkowy. Przejrzystość faktury i prostota harmoniczna charakteryzuje również *Małą uwerturę* z 1955 roku. Kompozytor wykorzystał w niej ludowe melodie rzeszowskie, opracowując je w pogodnym, nieco żartobliwym charakterze.

Lata pięćdziesiąte w twórczości Turskiego obfitują przede wszystkim w muzyczne ilustracje do sztuk teatralnych oraz filmów. Muzyka ilustracyjna aż do śmierci kompozytora stanowiła istotną część jego dorobku artystycznego. Była z jednej strony wyrazem zainteresowań oraz funkcji pełnionych przez Turskiego, z drugiej jednak stanowiła swego rodzaju asekurację i kompromis artystyczny.

II Symfonia „Olimpijska” wyrasta z tradycji neoklasycyzmu, ale wiadać w niej dążenie do osiągnięcia własnego języka kompozytorskiego. Subiektywizm i ekspresja wypowiedzi muzycznej oraz indywidualizm w wykorzystaniu środków harmonicznym powodują, że dzieło to na tle utworów powstałych w połowie ubiegłego stulecia zaskakuje oryginalnością. Jedynie okoliczności polityczne spowodowały, że kompozycja nie dotarła do szerszej rzeszy melomanów i dziś praktycznie nie istnieje w repertuarze symfonicznym. Krytyka, z jaką spotkał się Turski, zahamowała popularyzację jego twórczości. Przede wszystkim jednak zmusiła kompozytora do rezygnacji z tych środków, które w *Symfonii „Olimpijskiej”* można uznać za najbardziej twórcze i indywidualne, a które w kolejnych utworach mogłyby rozbrzmieć jeszcze większym blaskiem i uczynić Turskiego jednym z ważniejszych kompozytorów polskiej powojennej muzyki symfonicznej.