



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza

RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa. Aleja Stanów Zjednoczonych 53

RUCH MUZYCZNY

00-075 Warszawa, ul. Senatorska 13/15

Nr 23 z dn.

6-11-88

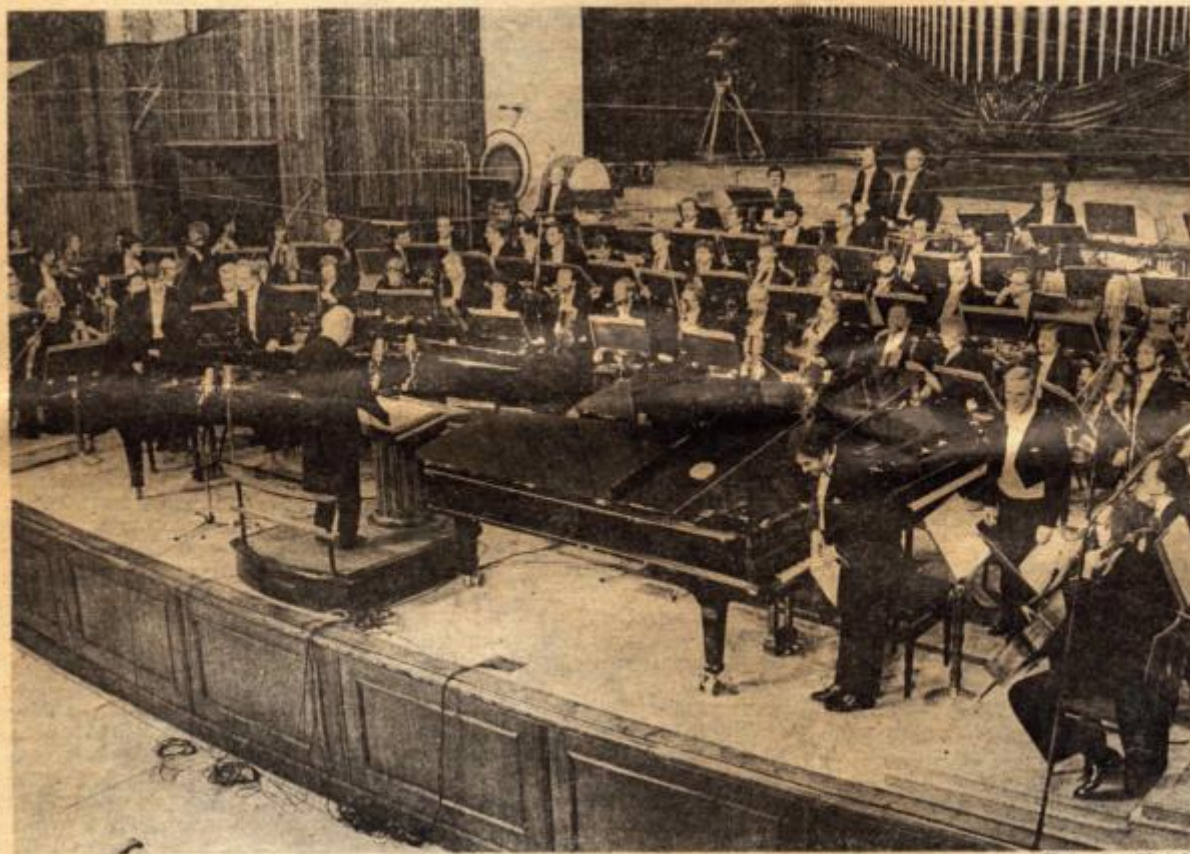
Warszawska Jesień '88

XXXI Międzynarodowy Festiwal
Muzyki Współczesnej



16-25 września 1988

PISZĄ: EWA BURZAWA, MAŁGORZATA GĄSIOROWSKA,
EDWARD SIELICKI, ELŻBIETA SZCZEPAŃSKA-MALINOWSKA



Fot. A. Glanda

Inauguracja XXXI „Warszawskiej Jesieni” przypadła w udziałzie orkiestrze Filharmonii Śląskiej pod dyr. Karola Stryla. W programie koncertu (16 IX, godz. 20) znalazło się m.in. prawykonanie Omaggio na 4 fortepiany i orkiestrę Tomasza Sikorskiego

W wydrukowanym przez „Res Publica” (4/88) *Liście do słuchaczy*, datowanym z października ub. roku, Roman Palester poświęca wiele cennych uwag „kolorotowi idei, tendencji i kierunków estetycznych”, pisze przy tym z troską o „biednych [w tej sytuacji] artystach” i z niechęcią o „usługowej sforcie muzykografów”, którzy z niskich pobudek szufladkowania fałszowali muzyczną rzeczywistość, w szczególności lata trzydzieste i czterdzieste. Wydaje się przecież, że obecnie bieda artystów jakby trochę zelżała, choćby z tego powodu, że są już teraz szkoleni bez akademickiej sztywności (ich nauczyciele są tak samo i z tego samego powodu „biedni”). Natomiast na głowy muzykologów zwałił się ciężar nie do udźwignięcia, i na nic ich niskie pobudki czy chęć puszenia się. W

dzisiejszej muzyce sprzeczność dążeń, idei, pomieszanie języków wypowiedzi osiągnęło już taki stopień, że pełnego obrazu niepodobna ogarnąć bez szkody dla organizmu i władz psychicznych. Nawet stawianie diagnoz cząstkowych może być, jak to się już nieraz okazało, niebezpieczne — oczywiście tylko dla tzw. podmiotu, czyli dla muzykografa. Przedmiotowi, tj. muzyce, trywializacja ocen nie wyrządza większej szkody. Któż dzisiaj liczy się w sporze Adorno-Strawińskiego (a któż zwyciężył i wczoraj, w sporze Nietzsche-Wagner?).

To powiedziawszy przystępuję do spisania swych podważalnych i niewyważonych spostrzeżeń z dwóch pierwszych dni Festiwalu. Dosłownie: spisuję je z marginesów książki programowej. Żal tylko, że nie pojawiają się one w

tej samej gamie kolorów i kształtów — na zielono, fioletowo i niebiesko, zapisane maczkiem wzdłuż marginesów i wolami w poprzek rozkładówek, z zakrętami, strzałkami i odsyłaczami. Sformułowanie słów w czarne kolumny — szkodliwy obyczaj „Ruchu Muzycznego” — nadaje im niepotrzebną powagę przemyślanego sądu, ugruntowanego znajomością partytury czy nagrań. Naturalnie, nic z tych rzeczy. Tekst będzie zatem dwuznaczny moralnie — ale taka jest, jak dotąd, rzeczy kolej: recenzent słyszy utwór przez kilka chwil, a jego nieuprawomocnione opinie pozostają w druku na dłużej, a im zgrabniej sformułowane, tym większą mają szansę na nieśmiertelność (wiem coś o tym, bo sama studiuję dzieje polskiej krytyki muzycznej i dołąd mam w pamięci niektóre

celne, a demagogiczne sformułowania śp. Antoniego Sygietyńskiego, Józefa Sikorskiego, czy nawet Karola Kurpińskiego).

16. IX
20.00

Renata Kunkel (*Symfonia*) pokazuje, czego nauczyła się w Akademii Muzycznej w zakresie operowania dużym aparatem orkiestrowym i budowania formy symfonicznej, i istotnie umie bardzo dużo, i to, co umie jest znacznie mniej ukladne i grzeczne, niż sugeruje jej własny opis *Symfonii* zamieszczony w książce programowej. Kompozycja zbudowana na kontrastach faktury i masy brzmieniowej przykuwa uwagę przespływającym się małą strużką, rzadziej dużymi falami, pyłem dźwiękowym, drobinkami drgającymi, jak w tkance żywego choć unieruchomionego organizmu. Utrzymanie uwagi słuchacza na takiej własności, zdynamizowanej do wewnątrz, a na zewnątrz niemal nieruchomej strukturze, jest zadaniem bardzo trudnym, którego realizacja wymaga zazwyczaj znacznego doświadczenia, nie mówiąc o talencie. W tym wypadku talent zrównoważył niewielkie doświadczenie (*Symfonia* jest pracą dyplomową Autorki) i zadanie powiodło się.

Xenakis (*Keqrops*): tu na pewno nie należy zaczynać od lektury notki programowej, która kieruje myśl na manowce. Lepiej obserwować, jak z pierwotnej dzikości, okrucieństwa i chaosu wyłania się coś, co zapowiada boskość aktu tworzenia. *Keqrops* jest dla mnie refleksiem tego właśnie cudownego momentu, a w żadnym wypadku trywialnym *hommage* dla jakiegoś greckiego króla, który ufortyfikował Akropol. Fortepian nie wydawał mi się niezbędny w tym utworze, choć skądinąd zdumiewała jego potęgą wobec napierającej dzikiej nawałnicy, wobec której ani na moment nie skapitulował — nawet w sensie dynamiczno-brzmieniowym (wspaniałe fortissimo Woodwarda).

Tomaszowi Sikorskiemu (*Omaggio*) pamięta się jego rodowód głównego polskiego „minimalisty”, i chyba słusznie, gdyż dyskretna i skromność środków wyrazu, delikatność muzycznego obojętności wydają się jego prawdziwą skórą, nie podlegającą wymianom. Czyżby zatem to ona, owa muzyka wiotka i krucha, przystrojona w zielone barwy ochronne, wybrała sobie Sikorskiego na swego rzecznika, czy też on ją wybrał? Szczęśliwy twórca, którego utwory prowokują takie pytania. Środki są w nich niemal idealnie dopasowane do ekspresji, tj. do celu artystycznego. W *Omaggio* Sikorski mądrze odmierzył wyrazne cezurę: po dominacji fortepianów (czterech) następuje faza dominacji drzewa, potem perkusji, potem dużego aparatu smyczków, powtarzającego też jednak w mało odmienianych wariantach jeden model dźwiękowy *gis-a-e (dis)*, i wreszcie powrót fortepianów, pełnych leciutkiego, dyskretnego podzwania tercjami, tu i ówdzie zresztą i kroków sekundowych. Z pierwszej fazy utworu zapamiętuje się unisonowe c, potem akord septy-

dawała się trochę anachroniczna w stosunku do czasu, w jakim powstała (druga połowa lat siedemdziesiątych), to jednak w swej warstwie czysto brzmieniowej nie zestarzała się ani trochę.

Trochę miejsca należałoby poświęcić wykonawcom wymienionych utworów, w tym przede wszystkim pianistom: Rogerowi Woodwardowi — nieposkromionemu odtwórcy partii solowej *Keqrops Xenakisa*, Andrzejowi Dutkiewiczowi, Szabolcsovi Esztényiemu, Eugeniuszowi Knapiowski i Krzysztofowi Meyerowi — kompetentnym i rozumiejącym odtwórcom *Omaggio Sikorskiego*, Kwartetowi „Varsovia”, Stefanowi Kamasie i Mariuszowi Skule (utwory Stachowskiego i Panufnika), perkusistom Sylwii Żytyńskiej, Wolfgangowi Heinigerowi i wspomnianemu już Janowi Pilchowi (utwory Jünger, Takemitsu i Schaeffera). Doskonale wypadli ślasy filharmonicy pod dyktando Karola Stryi (kierownictwo chóru — Jan Wojtacha) i w sobotnim koncercie w Filharmonii Narodowej — orkiestra Südwestfunk z Fryburga pod dyktando Michaela Gielena. (Niezbędny szczęśliwy zbieg okoliczności uniemożliwił mi wysłuchanie utworów Stockhausena i Rihma).

Elżbieta
Szczepańska-Malinowska

18. IX
12.00

Ten południowy koncert wypełnił w całości cykl dość niezwykły. Stał się on na tegoroczny, obfitującym w muzykę fortepianową festiwalu propozycją nieoczekiwaną. Znany ze swoich niekonwencjonalnych zainteresowań pianistycznych Herbert Henck zaprezentował *Les heures persanes* (Godziny perskie) — 16 utworów na fortepian niemal zupełnie nie znanego w Polsce kompozytora francuskiego Charlesa Koechlina. Ta trwająca ponad godzinę kompozycja, pełna literackich i malarskich odniesień, nastrojowa i pastelowa powstała w latach 1913—1919, a więc jest współczesna *Preludium* Debussy'ego i *Metopom* oraz *III Sonacie* Szymanowskiego. Inspi-

racją do powstania tego dzieła był wydany w 1904 r. opis podróży przez Wyżynę Irańską, Shiraz, Persepolis i Teheran pisarza Pierre Lotiego oraz zbiór opowiadań francuskiego dyplomaty i pisarza Joseph-Arтура de Gobineau, nie wspominając już o *Baśniach z 1001 nocy*. Koechlin wydaje się bliski nowym tendencjom swojej epoki, toteż fortepian nie jest traktowany wirtuozowsko, lecz raczej jako instrument dający możliwości dużej ekspresji i wyrafinowanej kolorystyki. Przewaga części wolnych czyni z *Godzin perskich* rozległy obraz o melancholijnym nastroju. Podróż przez Persję (czy raczej miejscami sen o tej podróży) wiąże się ściśle z romantycznymi tendencjami programowymi w muzyce a także z inspirującą i zapładniającą wyobraźnię niemal magiczną siłą Bliskiego Wschodu. Ten kierunek w romantycznej literaturze rozpoczyna się od *Pieśni Osjana* Macphersona i poprzez Byrona wiodąc aż do Pierre Louysa, Micińskiego czy Leśmiana wyciska ciągle piętno na duszach melancholijnych, poetycznych. To muzyka niedzielszych czasów, poezja minionych pragnień obrazująca przemiany światła i ciemności. To monumentalizm i zarazem jego przeciwieństwo, świat baśniowy, którego nie ma. Obecność malarstwa, sztuki muzyce pokrewnej, podobnie niewerbalnej, a zarazem przeciwniej, bo nie rozległej w czasie była eksperymentem ciekawym i śmiałym. Pastelowe i transparentne obrazy o subtelnych barwach znakomicie współgrały z muzyką. Ich twórcą był Dieter Kell-Hz.

18. IX
18.00

Popołudniowy koncert tego samego dnia również mógłby być zaliczony do nurtu „historycznego”. Obecny od lat w świecie a dziwnie zapomniany, przeoczony przez wszystkie komisje festiwalowe utwór Pierre'a Bouleza *Pli selon pli* — *Portrait de Mallarmé* na sopran i orkiestrę z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ma już trwałą pozycję w historii muzyki. Dedykacja muzyczna dla czołowego poety symbolizmu francuskiego

nie jest przypadkowa, jak również sięgnięcie do jego wierszy. Zwrot w kierunku Mallarmego to zwrot ku Debussy'emu. W warstwie instrumentalnej i stylistycznej unosi się duch twórcy *Popołudnia fauna*. Konsekwentnie stosowany Boulezowski serializm, mimo związków ze szkołą darmstadtą, zawsze miał nieco indywidualne, francusko-sensualne oblicze. Wypełnienie istotnej luki (parę jeszcze takich luk zostało, jak choćby *Gruppen* czy *Momente* Stockhausena, *Ballet mécanique* Anthella, czy *Atlas Eclipticalis* Gage'a) ma w sobie wiele dobrych stron. Utwory takie są nieco inaczej odbierane dziś, niż byłyby kilkanaście lat temu. Zamiast nowego, świeżego oddechu teraz mają już tylko historyczne znaczenie i nie wywierają wpływu na młodych, wykształconych na innych wzorach kompozytorów.

Muzyka Bouleza lat sześćdziesiątych nadal frapuje i nie zestarzała się. Barwna orkiestra zaskakuje wyszukaną kolorystyką i tylko nasz sposób przeżywania czasu zmienił się nieco przez 30 lat, utwór więc mógł się wydać odrobinę za długi. Wykonanie było wzorcowe. Sopranistka Christine Whittlesey znakomicie dała sobie radę z arcytrudną, niemal instrumentalną partią. Również Orkiestra Symfoniczna Südwestfunk spełniła swe zadanie perfekcyjnie. Za pulpitem stanął jej szef, doświadczony dyrygent Michael Gielen, należący do czołowych światowych wykonawstwa muzyki współczesnej.

18. IX
21.00

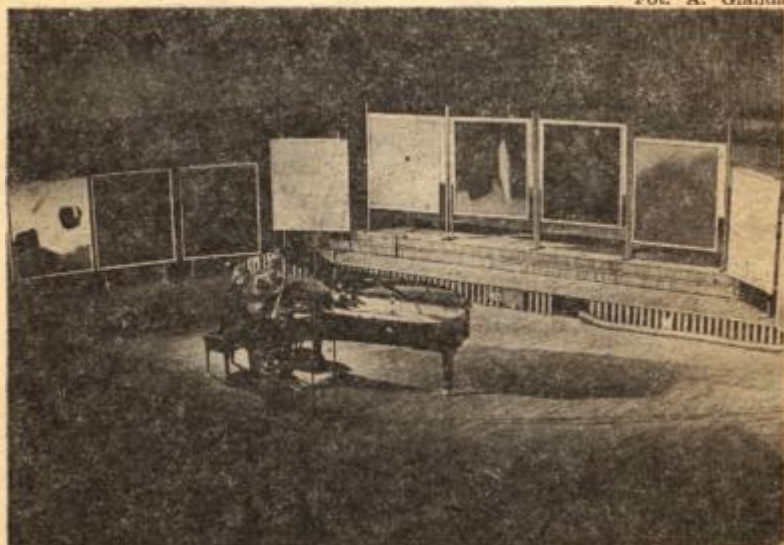
Teatr Wielki w Warszawie jest drugą polską sceną, która sięgnęła po *Czarną maskę* Pendereckiego. W odróżnieniu od oryginalnej wersji niemieckiej wystawionej w Poznaniu warszawska *Maska* śpiewana jest w polskim przekładzie. Niesie to pewne zobowiązania wobec publiczności: zrozumiałość tekstu. Ale o tym nieco dalej. Dlaczego Penderecki sięgnął po tekst mało dziś znanego w Polsce dramaturga niemieckiego Gerharta Hauptmanna? Chyba dlatego, że zawsze interesowały go kwestie fundamentalne — życia i śmierci, dobra i zła, prawdy i fałszu

— a tych dramat Hauptmanna dostarcza w wielkiej obfitości. W operze zachowana jest klasyczna jedność czasu, miejsca i akcji. Dominuje atmosfera strachu, uniesień religijnych, zbrodni, erotyzmu i grozy. W tym sensie *Czarna maska*, podobnie jak *Diabły z Loudun*, tematycznie wiąże się z *Rajem utraconym*. Nicia przewodnią jest zejście zła z wyżyn początku świata na historyczny świat ludzi. Sam Penderecki określił kiedyś *Czarną maskę* jako permanentny *danse macabre*, gdzie wszystko od początku zmierza konsekwentnie do tragicznego finału. Muzyka *Czarnej maski* została przez samego kompozytora określona jako synteza jego dotychczasowych poszukiwań zarówno z okresu awangardowego, jak i „romantyzującego”, wzbogacona o nowe elementy. Istotnie, po zróżnicowanych wyrazowo ostatnich utworach Pendereckiego (*Polskie Requiem*, *Koncert na altówkę*) pod względem ekspresji — a także języka — opera ta jest uderzająco spójna. Spójność ta jest ściśle podporządkowana żywiołowi ruchu. W tej muzyce nie ma miejsca na zwolnienia, czy uspokojenia. Wszystko dzieje się w permanentnym wirze muzycznym. Już w orkiestrowym wstępie zdominowanym przez zmienne metrum przeważają instrumenty perkusyjne i ostre współbrzmienia instrumentów dętych. Pojawiają się tu prawie wszystkie istotne motywy, frazy, tematy, struktury dźwiękowe, które stanowią materiał muzyczny opery. Mnogość cytatów i autocytatów znajduje uzasadnienie w akcji (muzyka taneczna z epoki, msza żałobna, chorał protestancki, kuranty z Nieuwe Kerk w Amsterdamie). Kompozytorowi udało się nadać postaciom różnorodne charakterystyki dźwiękowe. Postaci jest jednak w operze zbyt dużo. Niektóre z nich niewiele wnoszą do akcji, a ich obecność utrudnia śledzenie skomplikowanej fabuły. W warstwie wokально-scenicznej przeważają ansamble, od duetów po konstrukcje 13-głosowe, jednak kulminację stanowi monolog — spowiedź Benigny. Jest to kulminacja zarówno w sensie dramaturgicznym, jak i muzycznym, crescendo na fall ogólnego crescendo.

Orkiestra Pendereckiego jest tu świadectwem ewolucji od czasów

Herbert Henck wykonuje *Les heures persanes* Charlesa Koechlina (18 IX, godz. 12)

Fot. A. Glanda



Christine Whittlesey i Michael Gielen podczas wykonania *Pli selon pli* Pierre'a Bouleza (18 IX, godz. 18)

Fot. A. Glanda





Fot. J. Giluń

Sceny z Czarnej maski Krzysztofa Pendereckiego w wykonaniu zespołu Teatru Wielkiego z Warszawy pod dyr. Roberta Satanowskiego (18 IX, godz. 21)



Fot. J. Giluń

Raju utraconego i *Koncertu skrzypcowego*: divisi i klasterki smyczków ustępują miejsca raczej klasycznym podziałom na grupy instrumentalne, dęte drewniane dublują skrzypce i altówki w ruchliwych wznoszących pochodach na tle kontrapunktującej blachy. Kompozytor operuje orkiestrą po mistrzowsku. Muzyka *Czarnej maski* jest eklektyczna w szerokim, zapożyczonym raczej z architektury sensie. Jest w niej wszystko — od „unendliche Melodie” po przebiegi aleatoryczne. Pewnym mankamentem wydaje się nadmierne rozbudowanie orkiestry w partiach wokalnych, które są przez to miejscami niesłyszalne. Brak też momentów ułatwiających słuchaczowi refleksję. Każda scena, każdy moment jest tu równie ważny, co niekiedy powoduje zmęczenie widza nie nadążającego za akcją. Tekst polski niewiele tu pomaga, bo z reguły nie dociera do słuchacza. W dramacie pełno jest aluzji, gry słów, tekstowych subtelności, które z natury rzeczy nie znajdują ekwiwalentu w dźwiękach. Muzyka jest miejscami wstrząsająca, a niekiedy nuży, pozostawiając ogólne wrażenie przesytu, barokowej przesady. Kto wie, może w tym tkwi jej wielkość?

Reżyserowi spektaklu Albertowi André Lheureux z Belgii nie udało się uniknąć statyczności. Postaci zachowują się początkowo zbyt swobodnie, niemal operetkowo, później zaś zbyt pomnikowo. Nie przekonują przesuwające się raz po raz ściany z podświetlonymi na kolorowo szkielecikami, w miejscach, gdzie można by się spodziewać portretów rodzinnych. Umieszczenie chóru na ostatnim balkonie zwiększa może przestrzeń oddziaływania muzyki, nie ma jednak uzasadnienia w akcji. Scenografia Andrzeja Majewskiego, zwykle ciekawa i nieco manieryczna, tym razem epatowała widza na przykład wyłaniającymi się z zapadnię katedralkami. Mało czytelny wydaje się również pomysł wprowadzenia zamaskowanych postaci z psami w końcu spektaklu. Ogółem jednak inscenizację można uznać za tradycyjną, chociaż nie pozbawioną wyrafinowanych pomysłów (znakomite wprowadzenie postaci tańczących — ni to demonów śmierci, ni to zapustników).

Wśród solistów należy szczególnie wyróżnić Romana Węgrzyna w partii Sylvanusa Schullera — był on nie tylko znakomity głosowo, ale też jako jeden z licznych prawidłowo podawał tekst. Z męskich postaci doskonale kreacje stworzyli Jacek Parol (służący Jedidja) i Krzysztof Szmyt (organista Hadank). Na uwagę zasłużyli także Bronisław Pekowski (opat) i Jerzy Artysz (Löwel Perl). Nieźle zaprezentował się Ryszard Morka (hrabia Ebbo).

Wśród partii żeńskich szczególnie piękną kreację stworzyła Wanda Bargielowska (Rosa). Na pochwały zasłużyła też obdarzona pięknym głosem młoda śpiewaczka Teresa Borowczyk (Daga) oraz Anna Malewicz-Madey (Laura). Elżbieta Hoff kreującej czołową rolę kobiecą — Benigny — zabrakło niestety nieco blasku, a być może doświadczenia. Śpiewaczka ta dysponuje szlachetnym, ale chyba zbyt kameralnym głosem.

Orkiestra prowadzoną pewną ręką dyrektora Roberta Satanowskiego nie mogła jednak w pełni sprostać trudnym zadaniom stawianym jej przez kompozytora; odnosiło się niekiedy wrażenie, że tempa podyktowane przez dyrygenta są zbyt szybkie.

Edward Sielicki

19. IX
17.00

przy różnorodności prezentowanych estetyk. Nazwiska wykonawców gwarantowały „wysoką jakość produkcji”. Kwartetem otwierano i zamykano koncert, w jego środku była perkusja z całą wielobarwnością jej instrumentarium. Malkontenckie narzekania na temat „zużycia się” danej formy czy instrumentów w obliczu potrzeb współczesnych kompozytorów i słuchaczy kończą się tam, gdzie miast pustych słów błyska prawdziwy talent. Zbigniew Bargielski każdym dziełem udowadnia, że ma bardzo wiele, i to własnego, do powiedzenia. III *Kwartet smyczkowy* (1985), choć posiada poetycki tytuł (*Martwa natura z krzykiem*) przemawia raczej formą. Dwie części: *Przygotowanie*; *Działanie* — czy to nie aluzja do Lutosławskiego, którego *Kwartet smyczkowy* wieńczył koncert? Na szczęście nie ma tu krztyny naśladownictwa, dwuczęściowa forma skulminowana owym końcowym „krzykiem” tłumaczy się sama. Kompozytor stara się mówić nie za wiele, za to

każdy dźwięk, każde nowe działanie, choćby dodanie oktawy, trylu do pojedynczego brzmienia ma tu swój sens i określoną rolę w dramaturgii przebiegu. W to stricte konstrukcyjne myślenie wpisana jest duża doza emocji — acz wyraźnie kontrolowanej i wyważonej, zaś wybrane z katalogu współczesnego języka dźwiękowego formuły, dzięki celności ich użycia, zyskują walor oryginalnej i w pełni autentycznej wypowiedzi.

Przyzwyczajiliśmy się do pewnego zjawiska, z którym często można się zetknąć słuchając utworów kompozytorów wyrosłych w kręgu kultur nieeuropejskich; mianowicie prawem jakiegoś dziwnego kompleksu próbują oni nagiąć swą wyobraźnię do wymogów europejskiego ucha, przekładając własne poczucie czasu i formy na język śródziemnomorskiej tradycji muzycznej. Nie chodzi tu o epatowanie tanim folkloryzmem, lecz o autentyzm wypowiedzi, którego brak stwarza niebezpieczeństwo eklektyzmu.

Yoshihira Taira, mimo długiego europejskiego stażu, okazał się pod tym względem twórcą niezależnym. Jego *Monodram I* (1984) na perkusję solo, wykonany jak zawsze z dużym zaangażowaniem przez Stanisława Skocznińskiego, niósł z sobą po-

Po lewej: Adam Sławiński, po prawej: Stanisław Skoczniński, współwykonawca koncertu 19 IX, godz. 17, w którego programie znalazło się m.in. prawykonanie *Pulsara* na perkusję i taśmę Adama Sławińskiego

Fot. A. Glanda



Fot. A. Glanda



Krzysztof Meyer w rozmowie z Konstantym Andrzejem Kulką, współwykonawcą koncertu 21 IX, godz. 17

Fot. W. Echeński

W Nidi — dwóch utworach na flet piccolo Franco Donatiego, mimo zastrzeżeń kompozytora element wirtuozowski zdaje się równie ważny co problemy konstrukcyjne.

Wykonane na zakończenie *Carceri d'invenzione II b* na flet solo angielskiego kompozytora Briana Ferneyhougha, inspirowane rysunkami osiemnastowiecznego grafika Giambattisty Piranesiego sprawiły wrażenie muzyki nie dość zintegrowanej wewnętrznie.

Muzyka Witolda Lutosławskiego powracała niczym refren na tym festiwalu, by zabrzmieć na koniec potężnym akordem finalnym. We wtorkowe popołudnie spotkaliśmy się z dwoma utworami kameralnymi kompozytora. *Grave* na wiolonczelę i fortepian, napisane dla uczczenia pamięci Stefana Jarocińskiego, śpięte jak klamrą początkiem *Pełasa* i *Melizandy* Debussy'ego, pod palcami utalentowanego wiolonczelisty Andrzeja Bauera zabrzmiało w sposób bardziej ściszone, mniej ekspresyjny niż w pamiętnym prawykonaniu Romana Jabłońskiego i Krystyny Boruciń-

skiej. Tym razem towarzyszył, jak zawsze niezawodny, Eugeniusz Knapik.

Partita na skrzypce i fortepian przykuwa uwagę ze względu na oryginalność odniesień do tradycji. Formując muzykę na kształt dawnego utworu cyklicznego pozostaje artysta we własnym świecie dźwiękowym, w którym odkrywa coraz to nowe zależności. Gra Konstantego Andrzeja Kulki posiada rys romantyczny, co na szczęście, przy dużej samokontroli, dało celny efekt artystyczny — nie bez udziału zresztą, znakomitego Eugeniusza Knapika.

**21. IX
20.00**

Porządkując wrażenia po wysłuchaniu i obejrzeniu *Czarnej maski* przedstawionej przez Teatr Wielki im. S. Moniuszki z

Poznania trudno powstrzymać się przed porównaniem tego spektaklu z inscenizacją warszawską. Świadomość, iż oba przedstawienia zostaną szczegółowo omówione przez znawców

przedmiotu, zwalnia mnie od wnikania w detale. A zatem garść ogólnych wrażeń. W porównaniu z przeinterpretowaną i pretensjonalną inscenizacją Teatru Wielkiego z Warszawy, poznańska „mise en scène” ujmuje celnością każdego reżyserskiego zabiegu, przekonującą dramaturgią narastającej grozy, wyrazistym rysunkiem postaci, znakomitych zarówno wokalnie, jak i aktorsko. Trudno tu nie powtórzyć zachwytów nad kreacją Ewy Werki jako Benigny, lecz i inni spełnili swe zadanie znakomicie, by wymienić choćby Aleksandra Burandta w roli Jedidji, czy Joannę Kubańską jako Arabellę. Realistyczna scenografia — skromna i funkcjonalna doskonale spełniała swą rolę. I wielkie uznanie należy się Mieczysławowi Dondajewskiemu, którego interpretacja odsłoniła prawdziwe bogactwo tej partytury, jej dramaturgię i ukryte sensory, rolę cytatów i autocytatów. Jeśli były w przedstawieniu poznańskim jakieś drobne potknięcia, czy braki, to wynikły one z niewygód pracy na obcej scenie. Lecz w sumie inscenizacja *Czarnej maski* zaproponowana przez Teatr Wielki z Poznania jest kreacją wielką, godną najlepszych scen Europy i świata.

Malgorzata Gąsiorowska

**22. IX
17.00**

Popołudniowy koncert rozpoczął się występem dobrze znanego publiczności „Warszawskiej Jesieni” holenderskiego

klarnecisty basowego Harry'ego Sparnaaya. Sparnaay należy do grona owych wytrwałych propagatorów swoich instrumentów, którzy, poszukując nowych rozwiązań technicznych, inspirowali kompozytorów. Jednym z pierwszych twórców wykorzystujących klarnet basowy w roli instrumentu solowego był kompozytor holenderski Ton de Leeuw i jego właśnie utwór *Mountains* (z taśmą) otworzył występ Sparnaaya. Ton de Leeuw interesuje się od lat muzyką różnych kultur. Wierzy w przyszłe kulturowe zespolenie świata w muzyce. Taśma w jego utworze jest traktowana instrumentalnie, jednopłaszczyz-

nowo, naśladuje klarnet basowy i dialoguje z nim. Kulminacje są łagodne, dźwięki spokojne, ruch stonowany. Słychać echa muzyki tybetańskiej, chociaż kompozytor nie nawiązuje do konkretnych ludowych struktur dźwiękowych.

Utwór kompozytora brytyjskiego Briana Ferneyhougha (uczeń de Leeuwa) był zgola odmienny i prezentował typową wirtuozerię charakterystyczną dla solowej muzyki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pełen silnie skonstruowanych elementów. Ostatni z solowych utworów, *Capriccio, detto l'Ermacrodita* włoskiego kompozytora Claudio Ambrosiniego, podobny był w charakterze do poprzedniego, choć odróżniał się rodzajem narracji. Idea jednak wydawała mi się ta sama — polifonia struktur, traktowanie instrumentu, jakby był on zbiorem kilku instrumentów, czy wręcz zespołem kameralnym.

W drugiej części koncertu solista i muzycy Kwartetu Śląskiego spotkali się w utworze Witolda Szalonka *Inside? — Outside?* na klarnet basowy i kwartet smyczkowy. Jak się można domyślać, tytuł utworu jest pytaniem o miejsce klarnetu basowego wśród czterech instrumentów smyczkowych. Odpowiedzi należy szukać wewnątrz utworu. Jest czytelna i... ambiwalentna. Oczywiście pytania można by mnożyć: czy to utwór „wewnątrz” czy „na zewnątrz” zainteresowań kompozytorskich Szalonka? I tak, i nie. Czy „wewnątrz” czy „na zewnątrz” pisanej dzisiaj muzyki? I tu także dwoista odpowiedź. W każdym razie *Inside? — Outside?* jest świetnie napisanym kwintetem. Można w nim znaleźć liryzm, wirtuozerię, kontrasty, interesujące współdziałanie różnych elementów. Szkoda, że nie częściej mamy okazję słuchać muzyki Szalonka.

Na zakończenie Kwartet Śląski wraz z Eugeniuszem Knapikiem wykonał utwór Xenakisa *Akea* na kwartet smyczkowy i fortepian. Utwór okazał się dość zaskakujący. Liryczny Xenakis? Nie wyczuwamy tu siły i vitalności tak charakterystycznej dla tego kompozytora. Jedyne ta sama gesta faktura i wirtuozowskie traktowanie fortepianu zdradza rękę autora *Jonchaies* i

Roberto Fabbriciani, współwykonawca koncertu 21 IX, godz. 17

Fot. W. Echeński



Harry Sparnaay i Kwartet Śląski grają *Inside-Outside* Witolda Szalonka (22 IX, godz. 17)

Fot. A. Glanda





Fot. W. Echeński

Podczas koncertu 24 IX, godz. 12 Pavel Bogacz z towarzyszeniem Danieli Ruso wykonał *Adagio dla Jana Brannego Romana Bergera*. W programie znajdowały się m.in. także *Paysages PC* na perkusję i taśmę Wilfrieda Jentzsch (po prawej)



Fot. W. Echeński

mistrzowsku przekazywane przez Jana Pilcha, czyniącego z każdej wykonywanej przez siebie kompozycji zjawisko, któremu nie sposób się oprzeć.

Piątek 23 września był niewątpliwie jednym z najbardziej urozmaïconych — następne dni miały przynieść nie mniej atrakcji.

Ewa Burzawa

24. IX 12.00

Koncert południowy wypełniły cztery bardzo różnorodne dzieła. Różnorodność ta wynikała zarówno z estetyki, jak i obsady

instrumentalnej. Na początek Jan Pilch wykonał *Fantazję* na marimbafon solo Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Kompozycja ta może stanowić znakomity materiał dla wirtuoza, jest świetnie napisana, z odcinkami kontrastującymi pod względem wyrazowym i luźno zaprojektowaną formą.

Następnym utworem było *Adagio dla Jana Brannego* na skrzypce i fortepian Romana Bergera, Polaka ze Słowacji. *Adagio* nawiązuje do szeroko pojętego romantyzmu, jest to utwór miejscami kontemplacyjny, miejscami zaś dramatyczny. Świetnymi wykonawcami byli Pavel Bogacz i Daniela Ruso z Bratysławy.

Drugą część koncertu rozpoczął utwór Wilfrieda Jentzsch — *Paysages PC* na perkusję i taśmę. Kompozytor określił swoje dzieło jako dyskurs między dźwiękiem a szmerem. Użył w nim ciekawego instrumentarium m.in.: steel drum — metalowy bęben o zróżnicowanej wysokości dźwięku w zależności od punktu uderzenia oraz water gong czyli gong po uderzeniu zanurzany w wodzie, co daje efekt glissanda. Atrakcyjna brzmieniowo była również taśma.

Na zakończenie usłyszeliśmy wersję koncertową utworu muzyczno-przestrzennego *Rzeka podziemna* Zygmunta Krauzego. W wykonaniu brało udział 7 instrumentów, każdy wzmocniony elektronicznie i każdy z „akompaniamentem” indywidualnej taśmy. Muzyka ta reprezentuje typową estetykę Krauzego z ostatnich lat, związaną z unizmem. Występuje tu specjalny koloryt harmoniczny z lekko zarysowa-

jącym się centralnym dźwiękiem i „tonicznym” akordem oraz delikatnymi kulminacjami. Jest to muzyka bardzo delikatna i ciepła, pełna swoistego impresjonistycznego zabarwienia.

24. IX 17.00

Zespół Perkusyjny Marka Piekarskiego z Moskwy przywiózł, poza kompozycjami Hanny Kulenty i Mauricio Kagla,

utwory współczesnych kompozytorów radzieckich. *Ride dla 6*

perkusistów Hanny Kulenty wykonane zostało poprawnie, chociaż bez polotu. Jest to utwór energiczny o orientacji neo-witalistycznej, w którym rytm jest elementem podstawowym. Kompozytorka daje się również poznać jako subtelna kolorystka, wykorzystując ciekawe zestawienia instrumentów i tworząc niekiedy swoistą orkiestrację mieszanych barw perkusyjnych. Inny nastrój wprowadzają *Czarne obłoki* na wibrafon solo Edisona Denisowa. Estetyka tego utworu kojarzyła się nieodparcie z muzyką filmową. Utwór był

zbyt rozwlekły, raził częstym stosowaniem maksymalnego wibrato.

Pozostałe kompozycje cechował charakter ludyczny rodem ze sztuki jarmarcznej. Na początku był rytm Sofii Gubajduliny to dość niejasna teatralizacja konfliktu między jednym wykonawcą a grupą. *Zaproszenie na koncert* Aleksandra Raskatowa było próbą przedstawienia kolekcji egzotycznych instrumentów. Zabawny utwór Kagla *Rrrrrr...*, z którego odegrano 6 duetów, przypominał grę w odgadywanie znaczeń zakodowanych w gestach mima... *Baletto* Wiktora Jekimowskiego było czystą bufonadą, żartem z „nawiedzonego” dyrygenta.

Występ Zespołu Perkusyjnego Marka Piekarskiego z Moskwy (24 IX, godz. 17)
Fot. W. Echeński



24. IX 20.00

Wieczorny koncert przyniósł występ Radiowej Orkiestry Kameralnej z Hilversum pod dyktando Hansa Zendera z piau-

nistką Yukiko Sugawara i woloncelistą Wernerem Taube. Jako pierwszy punkt programu zabrzmiał *Łańcuch I*. Jest to bezsprzecznie jeden z najświetniejszych utworów kameralnego nurtu twórczości Witolda Lutosławskiego, liryczny, o subtelnej ekspresji i delikatnej fakturze. *Alegrias* hiszpańskiego kompozytora Manuela Hidalgo są rodzajem kameralnego koncertu fortepianowego. Niezwykle atrakcyjna, stale przerywana narracja była jak gdyby wyczekiwaniem na muzyczne spełnienie.

Pozostałe utwory koncertu: *Opus incertum* Enrique Raxacha, *Ta-Ryong II* Koreanki Younghy Pagh-Paan oraz *Notturmo* Helmuta Lachenmanna operowały dość typowymi środkami awangardy, takimi jak duża ilość dźwięków, zmienność epizodów muzycznych, ruchliwość. Mimo pewnych różnic trzy wspomniane kompozycje należą do tego samego gatunku utworów spotykanych na wszystkich festiwalach muzyki współczesnej.

24. IX 23.00

Dzień zakończył spektakl *Nowego Wyzwolenia* (według Witkacego) Krzysztofa Baculewskiego, produkcja Opery Wrocławskiej.

Teatr Dramatyczny i teatr muzyczny, mimo iż wyrosły z jednego pnia, trwają w stanie wojny i jakoś nie chcą się pogodzić. Baculewski skutecznie pożył ogień z wodą (oczywiście tylko na czas trwania spektaklu) i całość wywiera bardzo korzystne wrażenie. Ideą kompozytora było, aby do groteski, nonsensu, koszmaru i całej Witkacowskiej „kaszy” dodać jeszcze jedno — muzykę. Jak sam pisze: „*Nowe Wyzwolenie* to dramat muzyczny albo, jeśli kto woli — *grand opéra* w jednym akcie z prologiem, w jednej odsłonie i sześciu scenach (jedna mimiczna) z dzwoneczkami, tańcami, muzyką wojskową i śpiewem w języku polskim skutecznym”. Trzeba przyznać, że muzyka Baculewskiego jest świetna; żartobliwa, kapryśna, żywa, energiczna. Dwa plany — instrumenty dęte z taśmą i perkusja na scenie — są jak sprzeczności w dramacie Witkacego. Partie solowe zostały wykonane znakomicie. Olga Szwałder w roli Zabawni była niezrównana, Piotr Kusiewicz zabłysnął niezwykłym talentem aktorskim. Całość sprawnie poprowadzona. Tylko ta orkiestra z taśmą. Względów praktycznych? Tak, one decydują o wielu rzeczach.

Edward Sielicki

**25. IX
12.00**

Stuchacze, którzy stosunkowo nielicznie przybyli na południowy koncert (wiadomo, nie-dziela...), usłyszeli recital znakomitego odtwórcy muzyki XX wieku, pianisty Yvara Mikhashoffa. W programie znalazły się cztery utwory kompozytorów amerykańskich oraz wybór siedmiu tang z *International Tango Collection*. Solo Lukasa Fossa zostało skomponowane na zamówienie Mikhashoffa. Mimo pewnego pokrewieństwa z *minimal music* i rytmicznej jednostajności materiału muzyczny podlega tu ustawicznemu rozwojowi, każde powtórzenie głównego motywu stanowi punkt wyjścia dla kolejnych przetworzeń. Utwór sprawia właściwie wrażenie nieukończoności, ponieważ idąc w ślad za wewnętrzną logiką kompozycji, należałoby oczekiwać dalszego

rozwinęcia materiału muzycznego. W wyniku jednostajności rytmicznej i niezmiennego tempa, jak i materiału muzycznego, opartego na dwunastu tonach, utwór zdaje się trwać nadal, mimo zamilknięcia instrumentu. Kompozycja Alvina Currana *For Cornelius* była świetnym przedłużeniem i niejako uzupełnieniem utworu Fossa. Początkowa ewolucja materiału tematycznego dochodzi do punktu, w którym na zasadzie *minimal music* główny temat ulega nieustannym powtórzeniom, przybierając jedynie na dynamice, zaś spotęgowana do granic możliwości instrumentu dynamika wytwarza niesłychanie silne napięcie, które, osiągnąwszy punkt kulminacyjny, rozładowuje się wprawdzie, pozostaje jednak nadal w świadomości słuchacza. W połączeniu z prostotą głównego motywu muzycznego sprawia ono wrażenie tak przytłaczające, jak gdyby składano hołd, czczono pamięć kogoś, komu przypadł w udziale tragiczny, ale nad wyraz piękny los.

Po tak silnym akcencie nie mogło być mowy o dalszym stopniowaniu emocji. Yvar Mikhashoff wykonał następnie siedem miniatur z ogromnego zbioru tang, skomponowanych na jego zamówienie przez kompozytorów trzydziestu narodowości. Do tradycyjnego, klasycznego tanga nawiązują w bardzo różny sposób: bądź to rytmem, bądź to charakterystycznymi zwrotami melodycznymi; wiernie oddają typowe elementy tanga, lub też są już ledwo czytelną aluzją, jak np. *Perpetual Tango* Johna Cage'a. Interesującą aczkolwiek długą propozycją tanga było *Collage Tango* Tadeusza Wieleckiego. Łączyło ono w sobie niemal klasyczny w swej formie i melodyce taniec z natręcywymi akordami, rozłożonymi w najwyższych rejestrach. One też kończą utwór, po końcowym akordzie tanga, niczym ostatnie brakujące elementy tej mozaiki.

Odmienne w charakterze były pozostałe kompozycje wykonane przez Mikhashoffa: *Palais de mari* Mortona Feldmana i *Piano Piece No. 4* Frederica Rzewskiego. Kompozycja Feldmana, wyćiszona i subtelna, promieniująca niezwykłym spokojem, na pewno nie jest utworem wdzięcz-

Gra Yvar
Mikhashoff
(25 IX,
godz. 12)



Fot.
A. Glanda

nym dla wirtuoza pianisty, nie daje bowiem pola do jakiegokolwiek efektownego popisu technicznego. Wymaga natomiast umiejętności pełnej koncentracji „do wewnątrz”, wygrania ciszy i spokoju, niezwykłego piękna i melancholii. Mikhashoff interpretował ten utwór przejmująco, jakby pragnął podkreślić, że *Palais de mari* symbolizuje absolut, osiągnięty wkrótce potem przez kompozytora, który wstąpił w związek małżeński w ostatnich miesiącach życia. *Piano Piece No. 4* Rzewskiego, mistrzowski utwór pianistyczny, zakończył ten recital, który wywołał entuzjazm wśród słuchaczy, oklaskujących i ciekawy program i jego wykonanie. Tym razem nie obyło się bez bisów — Mikhashoff wykonał m.in. utwory Erika Satie i Philipa Glassa. Był to jeden z tych koncertów, w których jakość programu i wykonawstwa na jednym stały poziomie, i nie wiadomo, co bardziej godne było uwagi i pochwały.

**25. IX
17.00**

Na tle opisanych już koncertów posmak rozczerowania przyniosła ostatnia impreza towarzysząca, prezentująca dorobek kompozytorów z warszawskiego oddziału ZKP — w wykonaniu orkiestry „Concerto Avenna”. Obok dwóch zgrabnych kompozycji o formalnych i muzycznych cechach barokowych, *Oh, sweet Baroque* Zbigniewa Bagińskiego i *Capriccio per cembalo ed archi* Pawła Buczyńskiego, których wykonanie wypadło też najbardziej przekonująco, zaprezentowano interesujący formalnie i brzmieniowo, lecz za długi i tym samym lekko nużący Witraż Andrzeja Kurylewicza, *Pulchrum est quod commensuratum est* Edwarda Sielickiego — na lirę korbową, orkiestrę

smyczkową i klawesyn, co dawało ciekawe efekty dźwiękowe oraz *Conductus* na orkiestrę smyczkową i klawesyn Tadeusza Wieleckiego. Być może wynikało to ze zmęczenia po szeregu atrakcyjnych programów i wysłuchaniu wielu świetnych interpretatorów, że wszystko, co stało o jeden stopień niżej, wydawało się nie do przyjęcia. No cóż, w tym roku podniesiono poprzeczkę wysoko...

**25. IX
20.00**

„Warszawską Jesień” 1988 zamknął koncert, na który — co raczej nie należy do częstych na imprezach poświęconych muzyce współczesnej — publiczność ściagała zewsząd, a sala Filharmonii Narodowej pękała w szwach. W wykonaniu orkiestry FN usłyszeliśmy *Koncert fortepianowy i III Symfonię* Witolda Lutosławskiego. Miejsce przy pulpicie zajął sam kompozytor, przy fortepianie zaś — Krystian Zimerman. W zasadzie wystarczą te nazwiska i tytuły, by można było określić ten koncert jako *clou* tegorocznej „Jesieni” oraz jej wspaniałe uokoronowanie. Tak też było w istocie. Witold Lutosławski już od dawna nosił się z zamiarem skomponowania *Koncertu fortepianowego* — jak sam wyznał na spotkaniu w klubie festiwalowym 20 września. Pomysł dojrzał bardzo długo, a decydującym motywem do realizacji tego zamysłu był talent pianistyczny Krystiana Zimermana, którego wielbicielem jest Lutosławski. Wykonanie *Koncertu fortepianowego* 25 września było jego polską premierą. Utwór składa się z czterech części, granych bez przerwy, choć każda z nich posiada wyraźne zakończenie i odrębny charakter. W pierwszej części dominuje

Hans Zender prowadził Radiową Orkiestrę Kameralną z Hilversum (24 IX, godz. 20)

Fot. W. Echeński

