

## 22.6. Stanisław Olędzki, *Sześć wieczorów muzyki i poezji*

MIESIĘCZNIK SPOŁECZNO-KULTURALNY „KONTRASTY” nr 5/1976

Leniwy nurt życia muzycznego nabrał wartości wiosennej. W Białymstoku po raz ósmy usiłowano utopić Marzannę przy dźwiękach muzyki i poezji. Marzanna jednak ostatnimi laty rychło wypływała, gdy tylko milkły ostatnie festiwalowe oklaski żegnające wielkie nazwiska znakomitych artystów, raz do roku tłumnie zjeżdżających do naszego grodu. Czy i tym razem wypłynie starszą pofestiwalowa nuda? Nie przesądzając sprawy musimy obiektywnie przyznać, że ostatnie sezony koncertowe zorientowane są na ten krótki okres wiosennego ożywienia. Skoro na Festiwalu Muzyki i Poezji rezerwuje się najlepszych wykonawców i najatrakcyjniejsze programy – organizatorzy zakładają doniosłe kulturotwórcze znaczenie tych imprez. Spróbujmy przyjrzeć się bliżej ostatniemu Festiwalowi.

Czym są w ogóle białostockie Festiwale? Formuła tej imprezy jest bodaj najtrudniejsza w realizacji spośród wszystkich polskich festiwali, ale zarazem prowokuje do ciągłych poszukiwań — nie tyle ulepszeń, co zmian i eksperymentów. Inne polskie festiwale o charakterze muzycznym należą do typu bądź gatunkowego, prezentując np. muzykę kameralną, organową, skrzypcową, chóralną itd. (Kamień Pomorski, Łańcut, Szczawno Zdrój, Wrocław), bądź monograficznego (Chopinowski w Dusznikach, Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej w Katowicach, Moniuszkowski w Kudowie Zdroju), albo wreszcie są to imprezy o określonej treści historycznej (Musica Antiqua Europae Orientalis w Bydgoszczy, festiwale muzyki współczesnej Warszawska Jesień, Poznańska Wiosna). Wypełnienie założeń programowych tych festiwali nie jest trudne i odbywa się niejako mechanicznie: dobranie odpowiedniego repertuaru i zaproszenie co znamienitszych wykonawców. Niekiedy wystarcza spełnienie tylko drugiego warunku, np. w Festiwalach Chopinowskich w Dusznikach udział wybitnych pianistów implikuje tam wysoką rangę artystyczną imprezy.

Zgoła inaczej przedstawia się problem realizacji Festiwalu białostockiego. W kalendarium imprez kulturalnych na rok 1976 — wśród 92 imprez o charakterze muzycznym — muzykę próbuje się łączyć z poezją jeszcze na regionalnej Biesiadzie Poezji i Muzyki Renesansu im. Jana Kochanowskiego, Czarnolas – Szydłowiec - Radom (wrzesień br.). Jednak sam temat, określony jednoznacznie, eliminuje możliwość szerszych poszukiwań w dziedzinie spektakularnego łączenia muzyki i poezji. Białostocki Festiwal pozostaje zatem jedynym w kraju poligonem mogącym służyć takim twórczym eksperymentom. Czy jednak służy?

Uczestnictwo w sześciu wieczorach VIII Festiwalu pozwoliło zważyć w twórcze ambicje autorów jego koncepcji programowej — duetu: Jerzy Jaroszewicz i Marian Wallek-Walewski. Z wyjątkiem ostatniego wieczoru — wszystkie pozostałe oparte zostały na najprostszej formule przedzielania muzyki słowem recytowanym lub czytany. Kwestionować można także zestawienia niektórych wieczorów. Natomiast stronę muzyczną ostatniego Festiwalu ocenić trzeba bardzo wysoko.

Wieczór pierwszy, zatytułowany „ESPANA” (dlaczego nie Hiszpania?), muzycznie interesujący, zestawiono z kompozycji Manuela de Falli (*Noce w ogrodach Hiszpanii, 7 Pieśni hiszpańskich, Suita z baletu „Trójgraniasty kapeluszy”*) i poetyckiego eseju Federica Garcia-Lorci, wygłoszonego przez Halinę Gryglaszewską. Orkiestrę Symfoniczną Państwowej Filharmonii prowadził dyrygent z NRD, Siegfried Geissler, a solistami byli Jerzy Godziszewski i Wiera Baniewicz. Interpretacja muzyki na poziomie wysokim, zwłaszcza stylowe wykonanie pieśni hiszpańskich przez cenioną już w świecie naszą znakomitą mezzosopranistkę. Nie czując się kompetentnym — nie będę się wypowiadał na temat interpretacji tekstów literackich. Wydaje się jednak zwyczajem niefortunnym recytacja na tle siedemdziesięciu muzyków, ty-

luź krzeseł, pulpity i instrumentów; ta oprawa scenograficzna nie sprzyjała koncentracji na tekście prowokującym do własnej refleksji. Poetycki wykład Lorci stanowił jednak wartościowe dopełnienie hiszpańskiej muzyki, dając m.in. egzotyczną jej swoistego, głębokiego czaru, niemożliwego do wyjaśnienia drogą analizy muzykologicznej.

Wieczór drugi — **„ROMANTYCY”**. Żaden chyba z dotychczasowych festiwali nie mógł obyć się bez tego tematu, tak czy inaczej sformułowanego. Zresztą sam zamysł łączenia literatury z muzyką wypływa z romantycznej niewiary w ekspresyjną wartość słowa, z przekonania o potęgze muzyki. Jeden z twórców romantyzmu, Ludwik Tieck, przestrzega: „[...] *gdy będziecie chcieli powierzyć wasze uczucia słowom, nie zapomnijcie nigdy zapytać siebie: co w ogóle można wyrazić słowami?*”. Dążenie do zatarcia granic między sztukami, niemożliwe do pełnego ziszczenia, zaowocowało przecie i formami muzyki programowej, i dramatem muzycznym Wagnera, i nową poetyką wspartą na korespondencji różnych wrażeń zmysłowych. Romantycy wieczoru drugiego zestawieni zostali przekornie: Franciszka Schuberta dwa dzieła kameralne i Michała Lermontowa „Demon”. Z pozoru niczego nie można zarzucić takiemu połączeniu — zgodność z tytułem wieczoru jest oczywista. Brak było jednak wewnętrznej spójności i odpowiedniości treści muzycznej i poetyckiej. Bowiemy ani *Trio fortepianowe B-dur*, ani (tym bardziej) radosny i jasny *Kwintet fortepianowy „Pstrąg”* nie korespondowały z posępną walką Demona ze swoją bezcielesnością, samotnością, z walką o uczucie Tamary, z ostrym napięciem akcji i wysoką temperaturą uczuć postaci poematu Lermontowa. Żarliwa interpretacja Jana Englerta zaostriżyła jeszcze ten rozróż. Wydaje się, iż autorzy Festiwalu dość przypadkowo dobrali utwory Schuberta, wykorzystując repertuar przygotowany przez zespół Kai Danczowskiej na koncert monograficzny w Filharmonii Narodowej w dniu 17 marca. A przecież — upierając się przy Schubercie — można by ukazać inne oblicze kompozytora, bardziej przystające do „Demona” — oblicze tajemnicze i tragiczne z *Kwartetu d-moll*, *Sobowtóra*, *Drogowskazu*, czy *Króla olch*. Interpretacja muzyki Schuberta wzruszyła właściwą temu kompozytorowi prostotą, zachwyciła subtelnością i szlachetnością frazowania oraz wysoką kulturą kameralnego, więc — najtrudniejszego rodzaju muzykowania.

Wieczór trzeci — **„TAK DŁUGIE CZEKANIE”** — połączył historię miłości Jakuba i Racheli z biblijnej powieści Tomasza Manna z koncertem chóru, który wykonał utwory piętnastu kompozytorów polskich i obcych XVI - XVIII stulecia i wieku XX. Poznańskiego Chóru Chłopięcego rekomendować nie trzeba; znany jest w kraju i za granicą z licznych koncertów i nagrań. Sztukę wokalną tego zespołu cechuje indywidualne podejście do każdej interpretacji, wynikające być może pośrednio z niezwykle zróżnicowanego historycznie i stylistycznie repertuaru. Chór Kurczewskiego z jednakową swobodą śpiewa kompozycje mistrzów renesansu jak i Góreckiego czy Pendereckiego. Interpretacje nawet tego samego utworu Kurczewski realizuje różnie. Przykładem: wykonanie pieśni *Już się zmierzcha* Wacława z Szamotuł — klasyczne w nagraniu płytowym i romantyzujące, z dużą dozą swobody dynamicznej i agogicznej, wykonanie festiwalowe. Zdaniem purystów — dowolności tej było zapewne zbyt wiele (druga strofa pieśni trwała o połowę dłużej na koncercie niż ta sama w wersji płytowej!); nie może to wszakże przysłonić ani na moment wysokiej oceny kunsztu jednego z najlepszych chórów w Polsce. Halina Mikołajska posłużyła się, na ile zezwalał tekst Manna, środkami aktorskimi, które w połączeniu z quasi-muzycznym sposobem narracji umożliwiły stworzenie niesłychanie sugestywnej oprawy historii Jakubowego romansu.

Wieczór czwarty — **„SYMFONIA FANTASTYCZNA”** — tematycznie pokrewny wieczorowi drugiemu, uznać wypada za bardzo udany koncepcyjnie i wykonawczo. Poprzedzenie Symfonii fantastycznej Hectora Berlioz nie komentarzem kompozytorskim, jak to się zwykle czyni, lecz tekstem literackim, także nawiązującym do własnych przeżyć jego autora, jest pomysłem przednim. Jak Franiszek-René de Chateaubriand w swoim *René*, tak Berlioz w pierwszej prawdziwie programowej i romantycznej symfonii opisuje historię swej miłości, miłości szalonej i rozpaczliwej, prawdziwie romantycznej. Obaj twórcy podobnie też zasłuży-

li się na polu uprawianych przez siebie rodzajów sztuki. Wykonanie *Symfonii fantastycznej*, pierwsze w Białymstoku, stało się wielkim sukcesem orkiestry naszej filharmonii i znakomitego dyrygenta (i kompozytora) Wojciecha Michniewskiego, znanego już naszej publiczności koncertowej. Orkiestra udowodniła, że stać ją na koncentrację i maksymalny wysiłek, gdy tylko dyrygent w przekonujący sposób dowiedzie swych racji artystycznych. Michniewski porwał za sobą orkiestrę, prowadząc ją bezpiecznie od pierwszych dźwięków *Marzeń i namiętności*, po ostatnie akordy *Sabatu czarownic*. Jerzy Radziwiłowicz — opowiadając historię miłości Renégo i Amelii — z młodzieńczą żarliwością (zmieszaną z dozą nieśmiałości) sugestywnie przekazał nam postać bohatera „pełnego namiętności i płaczącego nad nieśmiertelnymi”.

Wieczór piąty — „**GRA**” — dostarczył chyba najgłębszych przeżyć estetycznych i intelektualnych. Wykonania dwóch kwartetów smyczkowych Beethovena (*G-dur op. 18* i *F-dur op. 59*) przez Kwartet Polski nie wahać się określić absolutnie doskonałym, zarówno pod względem technicznym, jak i stylistycznym. Przesłuchanie taśm z koncertów festiwalowych, bezlitośnie ujawniające najdrobniejsze mankamenty wykonania, w przypadku Kwartetu Polskiego jedynie potwierdziło tę doskonałość. Muzyka kwartetu smyczkowego pozwala doznawać nie tylko przyjemności estetycznej, lecz w nie mniejszym stopniu i intelektualnej, wypływającej z możliwości śledzenia gry horyzontalnie przebiegających partii czterech instrumentów z ich wertykalną wypadkową. Przenikanie się i dopełnianie tych konstrukcji dźwiękowych wymodelować można za pomocą „gry szklanych paciorków”; muzykę można tym sposobem transponować na teren innych sztuk i nauk, a zwłaszcza — zdaniem Hermanna Hessego — na matematykę. Oto uproszczone uzasadnienie splecenia kwartetów Beethovena z fragmentami historyczno-filozoficznych rozważań, zawartych w książce Hessego „Gra szklanych paciorków”. Wszelako tekst ten — chociaż był czytany przez samego Aleksandra Bardiniego — nie nadaje się do podawania ze sceny; powinno się go studiować, zgłębiać własną refleksją; a to może być osiągalne tylko przy bezpośrednim kontakcie z książką.

Wieczór szósty — „**POZA SŁOWAMI**” — zamknął VIII Festiwal Muzyki i Poezji spektaklem łączącym widowisko pantomimiczne z muzyką i poezją odtwarzaną ze stereofonicznego nagrania. Poezja Bolesława Taborskiego, wygłaszana w ciemności przejmującym głosem Lecha Komarnickiego i wywołująca z mroku wizje kreślone muzyką Jerzego Maksymiu-ka, a kształtowane ostatecznie pantomimiczną metaforyką — to w sumie syntetyczny ale wielowarstwowy i wieloznaczny obraz świata przeżyć współczesnego człowieka. Ów ostatni wieczór dowiódł potrzeby poszukiwań nowych rozwiązań festiwalowej formuły, rozwiązań wspartych nie tyle na recytacji, co środkach aktorskich; nie tyle na mniej lub bardziej przemyślanych zestawieniach bądź przeplatankach muzyki ze słowem, ale na próbach tworzenia nowej jakości widowiska syntetycznego.

**Stanisław Olędzki**