

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.16>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

Obecność gitary klasycznej na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w latach 1956–2023

Jak cytować [how to cite]: W. Gurgul, *Obecność gitary klasycznej na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w latach 1956–2023*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. 337–368, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.16>.

Streszczenie

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” przez dekady stanowił okno łączące twórców ze Wschodu i Zachodu. Jego misją od początku było informowanie o aktualnej twórczości muzycznej na świecie. W artykule przeanalizowano, jak w kontekście tego założenia przedstawiano muzykę gitarową w dotychczasowych sześćdziesięciu sześciu edycjach Warszawskiej Jesieni. Zestawiono wszystkie koncerty z udziałem gitary klasycznej, uwzględniając program i wykonawców. Ponadto przytoczono doniesienia prasowe dotyczące obecności gitary na warszawskojesiennej scenie.

Słowa kluczowe: gitara klasyczna, Warszawska Jesień, muzyka współczesna, Włodzimierz Kotowski, Siegfried Behrend, Magnus Andersson.

Data zgłoszenia: 20.06.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 21.07.2024/27.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 21.07.2024/2.09.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 3.09.2024/4.09.2024

Data akceptacji: 5.09.2024

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” jako największy i najstarszy w Polsce festiwal muzyki współczesnej, a także jedno z najważniejszych tego typu wydarzeń w historii Europy Środkowo-Wschodniej, przez dekady był – i dalej jest – miejscem prezentacji różnorodnych dzieł kompozytorów z całego świata. Warszawskojesienna estrada z jednej strony służyła prezentacji klasyki XX-wiecznej awangardy, z drugiej – była miejscem przedstawiania nowych idei kompozytorskich i pomysłów twórczych, często o skrajnych tendencjach. Przez dekady służyła jako forum, w ramach którego twórcy ze Wschodu oraz Zachodu mogli poznawać wzajemnie swój dorobek. Jak pisał w 1981 roku jeden z ojców-założycieli festiwalu, Tadeusz Baird¹, pierwotnym celem organizatorów była „możliwie obiektywna informacja, coś w rodzaju raportu, o aktualnym stanie polskiej i światowej muzyki, prezentowanej na tle klasyki XX wieku”².

Jak więc na tle takiego założenia wypadło informowanie o rozwoju muzyki gitarowej? Twórczość na gitarę, za sprawą przede wszystkim Andrésa Segovii, od lat 20. XX wieku przeżywała odrodzenie, a od drugiej połowy XX wieku, dzięki odkryciu muzyki twórców drugiej szkoły wiedeńskiej³ oraz za sprawą nowego pokolenia postsegoviańskich gitarzystów, tworzona była w oparciu o najnowsze tendencje kompozytorskie. W niniejszym artykule przestudiowane będzie, jakie miejsce w programie sześćdziesięciu sześciu dotychczasowych edycji Warszawskiej Jesieni zajmowała gitara klasyczna. Wynotowane zostaną wszystkie odnalezione wystąpienia gitary klasycznej oraz przytoczone relacje prasowe z festiwalu w kontekście pojawiania się na estradzie gitary.

Lata 50. i 60.

Pierwsze pojawienie się gitary na warszawskojesiennych estradach miało miejsce już u zarania festiwalu, albowiem podczas 2. edycji w 1958 roku. Na koncercie 3 października gitara obecna była w składzie orkiestry podczas prawykonania dzieła Włodzimierza Kotońskiego – *Muzyki kameralnej* na 21 instrumentów i perkusję – oraz wykonania *Fünf Stücke* na orkiestrę op. 10 Antona Weberna. W podobnym kontekście gitara (jako składnik orkiestry lub dużego ze-

¹ Drugim był Kazimierz Serocki. O początkach festiwalu zob. A. Chłopecki, *The Warsaw Autumn: the Origin and the Beginnings*, „Musicology Today” 2017, t. 14, s. 4–21, [DOI: 10.1515/muso-2017-0005].

² T. Baird, *Początki „Warszawskiej Jesieni”*, [w:] *Warszawska Jesień '81. XXV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawa 18–27 września 1981*, red. K. Bilica, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Malinowska, Warszawa 1981, s. 12.

³ Jak pisał Tadeusz Baird, był to czas, kiedy działało „powojenne pokolenie kompozytorów, którzy odkryli teorie Schönberga i twórczość Weberna i ogłosili początek nowej muzycznej ery”; ibidem, s. 317.

społu) wystąpiła podczas 4. edycji w 1960 roku (wykonanie *Oczu powietrza* Kazimierza Serockiego – 22 września) oraz w kolejnych edycjach w latach 60.:

- prawykonanie 16 września *Erotyków* Tadeusza Bairda oraz wykonanie 24 września *Concerto per flauto e orchestra* Goffreda Petrassiego w 1961 roku (5. edycja);
- prawykonanie 16 września *Canti strumentali* op. 19 nr 2 Henryka Mikołaja Góreckiego oraz wykonanie 22 września *Segmenti* Serockiego w 1962 roku (6. edycja);
- prawykonanie 22 września *Orchesterstück III „Pour Varsovie”* Dietera Schönbacha w 1963 roku (7. edycja);
- wykonania 18 września *Oczu powietrza*⁴ oraz 25 września *Fresków symfonicznych* Serockiego w 1964 roku (8. edycja);
- wykonanie 30 września *Epitafio* Arne Nordheima w 1965 roku (9. edycja);
- prawykonanie 18 września *Jutro* Bairda w 1966 roku (10. edycja);
- wykonanie 17 września *Coloratura III* Jana W. Morthensona w 1967 roku (11. edycja);
- wykonanie 29 września *Concerto per oboe e orchestra N° 2* Bruna Maderny w 1968 roku (12. edycja).

Obecność gitary w twórczości polskich kompozytorów (Serocki, Kotoński, Baird, Górecki) była przejawem ówczesnych poszukiwań kolorystycznych tych twórców, z istotną rolą inspiracji drugą szkołą wiedeńską (gitare wykorzystywał zarówno Anton Webern, jak i Arnold Schönberg). W kolejnych dekadach również występowała w takiej formie, tj. jako składnik orkiestry, jednak już zdecydowanie rzadziej (wymienić można np. partię gitary w *Canticum canticorum Salomonis* Krzysztofa Pendereckiego, kompozycji wykonanej 21 września 1974 roku, oraz w *Konercie skrzypcowym* Zbigniewa Bagielskiego, zaprezentowanym 18 września 1978 roku, czy nowe wykonania *Fresków symfonicznych* Serockiego 20 września 1986 roku i 20 września 2013 roku).

Za sprawą dzieł jednego z wymienionych już twórców, Włodzimierza Kotońskiego, miało miejsce pierwsze pojawienie się gitary w trakcie Warszawskiej Jesieni jako instrumentu *quasi*-solowego oraz w składzie zespołu kameralnego⁵.

⁴ W programie festiwalu podane jest, iż wykonanie to było prawykonaniem dzieła. Jednak jak zauważa Iwona Lindstedt, prawykonanie utworu miało miejsce w 1959 roku w Katowicach; zob. I. Lindstedt, „Piszę tylko muzykę”. *Kazimierz Serocki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020, s. 241–242.

⁵ Warto w tym miejscu zauważyć, iż muzyka na inny instrument, rozpoczynający w Polsce swą drogę na klasyczne estrady z podobnego miejsca, tj. poziomu „kapeli podwórkowej” – a mowa o akordeonie, zaczęła się pojawiać na Warszawskiej Jesieni dopiero pod koniec lat 70. XX wieku, w postaci utworów Andrzeja Krzanowskiego i Andrzeja Dobrowolskiego oraz występów Mogensa Ellegaarda i Tria Mobile; zob. E. Rosińska, *Polska literatura akordeonowa 1955–1996*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 1996, s. 17, oraz J. Pater, *Akordeonowa działalność artystyczno-koncertowa w Polsce w latach 1956–1990*, [w:] *Akor-*

23 września 1961 roku wykonano jego *Concerto per quattro* na harfę, klawesyn, gitarę, fortepian i orkiestrę kameralną, a dzień później – *Trio* na flet, gitarę i perkusję. Nieznany jest wykonawca partii gitary w *Concerto per quattro*, zaś wykonawcami *Tria* byli Severino Gazzelloni (flet), Czesław Malik (gitarą) oraz Jerzy Woźniak (perkuszja). Owo pierwsze pojawienie się instrumentu w takich odśłonach, o ile istotne z perspektywy historycznej, w tamtym czasie nie było udane artystycznie dla gitary. Gitarzysta biorący udział w wykonaniu *Tria*, Czesław Malik, nie był wykształconym muzykiem; grał na gitarze z metalowymi strunami, a jego technika gry pozostawiała wiele do życzenia⁶. W recenzji z wykonania utworu, autorstwa Tadeusza Andrzeja Zielińskiego, przeczytać można, iż „najślabiej wypadła w utworze gitara”⁷. W latach 60. nie było w Polsce wykształconych, koncertujących gitarzystów, którzy potrafiliby odnaleźć się w muzyce współczesnej. *Trio*, powstałe na zagraniczne zamówienie (dla włoskiego flecisty Severina Gazzelloniego, który współpracował z innym Włochem, gitarzystą Alvarem Companym), było w owym czasie ewenementem w polskiej literaturze w kontekście użycia gitary i przez długi czas nie znalazło naśladowców.

Przy okazji V Warszawskiej Jesieni w roku 1961 odnotować można pobyt w Warszawie w trakcie festiwalu wybitnego kubańskiego kompozytora i wirtuoza gitary Leo Brouwera. Choć Kubańczyk uczestniczył w festiwalu jedynie jako słuchacz, przyjazd do Warszawy był okazją do innych występów na terenie stolicy (m.in. dla członków Warszawskiego Towarzystwa Gitarowego)⁸.

Zatrzymując się jeszcze przy utworach wykonanych w początkach lat 60., warto przytoczyć, jak obecność gitary w *Canti strumentali* Henryka Mikołaja Góreckiego odebrali sami gitarzyści. W biuletynie „Wiadomości Gitarowe” przeczytać można relację jednego z ówczesnych gitarzystów, Tadeusza Mazura:

Należy to [obecność gitary w utworze] traktować raczej jako ciekawostkę, a w żadnym wypadku jako profanację instrumentu, gdyż muzyka współczesna stara się ukazać (odmalować) pewne treści za pomocą zupełnie nowych środków brzmieniowych i technicznych. To więc, co w grze klasycznej uważane byłoby za ordynarność, bezsens, absurd i profanację, tu spełnia należycie swoją rolę⁹.

Na grę na gitarze o wyższej – z jednej strony – jakości artystycznej, z drugiej (w kontekście powyższego cytatu) – w naturalniejszej dla niej odśłonie, war-

deon – tradycja, stan aktualny, perspektywy rozwoju, red. J. Pater, W.L. Puchnowski, J. Łukasiewicz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2000, s. 50.

⁶ Por. nagranie dostępne na stronie: Włodzimierz Kotoński – *Trio na flet, gitarę i perkusję*, Archiwum Cyfrowe POLMIC, <https://archiwumcyfrowe.polmic.pl/pub/material?id=794> [stan z 17.03.2024].

⁷ T.A. Zieliński, *Concerto i Trio Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 21, s. 9.

⁸ Zob. L. Raduj, *Gitara klasyczna w XXV-leciu PRL* (praca dyplomowa pisana pod kierunkiem K. Sosińskiego i M. Kacperczyka), Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Łodzi, Łódź 1969, s. 67, oraz S. Ziółkowski, *Gitarzysta kubański*, „Wiadomości Gitarowe” 1961, nr 18, s. 11.

⁹ [b.n.a.], *Gitara na Warszawskiej Jesieni*, „Wiadomości Gitarowe” 1962, nr 22, s. 9.

szawskojesienni słuchacze musieli poczekać do roku 1964, kiedy to podczas 8. edycji Warszawskiej Jesieni 24 września wystąpił po raz pierwszy gitarzysta zagraniczny – Czech Milan Zelenka, absolwent i późniejszy profesor Konserwatorium Praskiego, laureat międzynarodowych konkursów w Moskwie (1957) i Wiedniu (1959), o którym Powroźniak pisał, że jest „propagatorem muzyki współczesnej”¹⁰. Zelenka wykonał dwa dzieła z gitarą – *Drei Lieder* op. 18 na głos, klarnet i gitarę Antona Weberna¹¹ oraz solową kompozycję *Serenata per chitarra*, której autorem jest Girolamo Arrigo. *Drei Lieder* Weberna to klasyka drugiej szkoły wiedeńskiej, zaś *Serenata* Arriga to kompozycja, o której Angelo Gilardino pisał, że utrzymana jest w „boulezowskiej orientacji”¹².

Wcześniej w kraju nad Wisłą koncertowało jedynie kilku zagranicznych gitarzystów: László Szendrey-Karper (1955, 1958, 1959, 1963), Roland Zimmer (1955, 1959, 1962), Antonin Bartoš (1955) i wspomniany już Leo Brouwer (1961)¹³. Szendrey-Karper posiadał w programach tamtych koncertów m.in. utwory Johanna Sebastiana Bacha, Maura Giuliani, Fernanda Sora, Heinricha Alberta, Joaquína Turiny, Maria Castelnuovo-Tedesco, Emilia Pujola, Luigiigo Mozzanigo czy Barny Kovatsa¹⁴. Zimmer grał dzieła m.in. Roberta de Viséego, Bacha, Manuela de Falli czy Heitora Villi-Lobosa¹⁵. Brouwer wykonywał „utwory kompozytorów swego kraju”¹⁶, czyli dzieła kubańskich twórców. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można więc powiedzieć, iż występ Zelenki z utworem Arriga był pierwszym wykonaniem awangardowej muzyki na gitarę solo w Polsce. Występ ten nie przełożył się jednak w żaden sposób na rozwój polskiej literatury gitarowej – nikt z rodzimych twórców nie odniósł się w swojej muzyce do tego rodzaju nowości.

Koncert relacjonował na łamach „Wiadomości Gitarowych” Stefan Ziółkowski:

Tegoroczny Festiwal [...] dał nam okazję do poznania specjalnego rodzaju twórczości muzycznej, tym razem również i z zakresu muzyki gitarowej. Chodzi mianowicie o współczesną muzykę awangardową. Wprawdzie już w poprzednim roku gitara znalazła się na estradzie Warszawskiej Jesieni, jednak tylko jako jeden ze składników orkiestry. Tym razem zaprezentowano ją solo i w zespole kameralnym, przy czym wykonawcą był młody wir-

¹⁰ J. Powroźniak, *Leksykon gitary*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 210.

¹¹ Wraz z nim utwór Weberna wykonywali Dorothy Dorow (sopran) i Milan Kostohryz (klarnet).

¹² A. Gilardino, *Manuale di storia della chitarra*, t. 2, *La chitarra moderna e contemporanea*, wyd. 2, Bèrben Edizioni Musicali, Ancona 1988, s. 165.

¹³ Zob. L. Raduj, op. cit., s. 66–68.

¹⁴ Zob. S. Ziółkowski, *Koncerty węgierskiego gitarzysty w Polsce*, „Wiadomości Gitarowe” 1958, nr 4, s. 10; [b.n.a.], *Na marginesie koncertów p. Szendreya*, „Wiadomości Gitarowe” 1959, nr 10, s. 9, oraz S. Ziółkowski, *Tournée koncertowe p. Laszlo Karper Szendrey’a*, „Wiadomości Gitarowe” 1963, nr 23, s. 7–8.

¹⁵ Zob. S. Ziółkowski, *Recital niemieckiego gitarzysty Pana Rolanda Zimmera*, „Wiadomości Gitarowe” 1959, nr 7, s. 9, oraz idem, *Wrażenia z występów p. Rolanda Zimmera w Polsce*, „Wiadomości Gitarowe” 1962, nr 19, s. 7–9.

¹⁶ L. Raduj, op. cit., s. 67–68.

tuoz czeski p. Milan Zelenka, którego z tej okazji po raz pierwszy gościliśmy w Warszawie. [...] *[Serenata]* [p]owstała [...] na zamówienie włoskiego gitarzysty specjalizującego się w wykonywaniu muzyki współczesnej Alvaro Company. [...] Utwór napisany w swobodnej technice dodekafonicznej posiada formę wariacji. Jest to w swym charakterze zupełnie odrębna od dotychczas wykonywanych na koncertach gitarowych kompozycja [...]. Słuchając jej po raz drugi w wykonaniu p. Zelenki na prywatnym spotkaniu, lepiej można było ją ocenić i to tym bardziej, że na koncercie wykonywana była przy zastosowaniu mikrofonu.

Swoistą też rolę miała gitara w trzech pieśniach Weberna [...] Specyfika partii wokalne wymagała również i od instrumentalistów wielkiej biegłości w grze. Gdy dodamy do tego skomplikowany rytm utworów i zapis partii gitarowej z częstym użyciem klucza basowego (?), zdamy sobie sprawę z wysokiego poziomu umiejętności p. Zelenki, wykonującego na estradzie tę muzykę zaledwie po jednej tylko próbie ze śpiewaczką i po otrzymaniu nut dopiero w Warszawie, to jest na jakieś 4 dni przed występem¹⁷.

SERENATA PER CHITARRA

Moderato grave
(♩ = ca 60)

Girolamo ARRIGO

Przykład 1. Początkowy fragment *Serenata per chitarra* Girolama Arrigo

Źródło: G. Arrigo, *Serenata per chitarra*, Heugel et Cie., Paris 1963, systemy 1–3.

Z innej perspektywy ocenił wykonanie pieśni Weberna Bohdan Pocij – pisząc o wykonaniach utworów klasyka drugiej szkoły wiedeńskiej, stwierdził, iż „żadn[e] nie wypadł[o] zadowolająco”¹⁸. Powroźniak pisał zaś o Zelence w *Leksy-*

¹⁷ S. Ziółkowski, *Gitara w repertuarze awangardowym*, „Wiadomości Gitarowe” 1964, nr 30, s. 7–8.

¹⁸ B. Pocij, *VIII Jesień*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 79.

konie gitary, iż „Brał udział w Festiwalu Muzyki Współczesnej «Warszawska Jesień» jako wykonawca muzyki awangardowej, zyskując wysoką ocenę krytyki”¹⁹.

Już dwa lata później gitara klasyczna pojawiła się ponownie w odświeżonej kameralnej – podczas 10. edycji festiwalu, 20 września 1966 roku wystąpił zespół Prisma z Kopenhagi (dyr. Tamás Vetö), w którego składzie grał Ingolf Olsen, duński gitarzysta i lutnista, uczeń Juliana Breama²⁰. W wykonaniu zespołu zabrzmiały trzy dzieła z gitarą w składzie – kanoniczne dzieło kręgu darmstadzkiego, czyli *Le Marteau sans maître* na alt i sześć instrumentów²¹ Pierre’a Bouleza oraz dwa prawykonania: *Patet per nove musici* op. 55 Poula Rovsinga Olsena oraz *A battere* na gitarę, altówkę, wiolonczelę, klawesyn i metale perkusyjne Włodzimierza Kotońskiego. O utworze Kotońskiego Tadeusz Kaczyński pisał, iż posiada „niewielki ciężar gatunkowy”²², traktując go jako festiwalowe marginalium. Docenił go za to Tadeusz Andrzej Zieliński, pisząc w kontekście gitary:

Il c’è un deciso è deciso il migliore e il più efficace [...] Tutta la voce degli strumenti a corda, [...] Centralmente in questa parte occupa [...] la chitarra solista, che suona con una tonalità diversa. [...] Molto efficace è il momento culminante, un po’ esotico nel timbro: ritmico battimento in tutto lo strumento con irregolarmente distribuiti accenti, su cui si eleva la voce „campane di cuoio”²³.

Koncert ten, podobnie jak muzyka Kotońskiego z 1961 roku czy występ Zeilenki w 1964 roku, nie odbił się pod kątem gitary żadnym echem w rodzimym środowisku kompozytorskim. Wręcz przeciwnie – przełom lat 60. i 70. to okres, gdy gitara nieobecna była na estradach w trakcie Warszawskiej Jesieni, co niewątpliwie miało związek ze stopniową zmianą orientacji estetycznych. Jak pisze Olgierd Pisarenko:

Jeszcze w latach sześćdziesiątych pojawiają się oznaki odwrotu od postserializmu i sonorystycznego radykalizmu dźwiękowego: podejmowanie dialogu z tradycją (*Pasja Pendereckiego*, 1965), drastyczna redukcja materiału i środków (utwory Feldmana i Riley’a w okresie 1967–79), „rehabilitacja” konsonansu²⁴.

Jedynie 24 września 1972 roku²⁵ zabrzmiało dzieło polskiego twórcy, w którym użyte były inne odmiany gitary – *quasi*-solowe partie gitary elektrycznej i basowej pojawiły się w *Particie* Krzysztofa Pendereckiego. Na gitarze elektrycz-

¹⁹ J. Powroźniak, op. cit., s. 210.

²⁰ Zob. ibidem, s. 124–125.

²¹ Flet, altówka, gitara, wibrafon, ksylofona i perkusja.

²² T. Kaczyński, *Jesień ’66. Pierwsze rozpoznanie*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów...*, s. 104.

²³ T.A. Zieliński, „A battere” Włodzimierza Kotońskiego, „Ruch Muzyczny” 1966, nr 23, s. 8–9.

²⁴ O. Pisarenko, „Warszawska Jesień”, [w:] *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. L. Erhardt, Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 1995, s. 185.

²⁵ Na marginesie zauważyć można, iż podczas tej edycji (tj. 16. edycja, 20 września 1972 roku) wystąpił grający na lutni Janusz Jędrzejczak, który brał udział w wykonaniu *Kammermusik für Renaissance-Instrumente* Mauricia Kagela.

nej grał Terje Rypdal²⁶. Lata 70. to czas, kiedy w polskiej muzyce współczesnej powoli zaczęła pojawiać się właściwie rozumiana gitara elektryczna (tj. jako odmienny instrument, a nie amplifikowana gitara klasyczna) – np. w 1973 roku Jerzy Bauer skomponował *Pulsacje symfoniczne* na trzy gitary elektryczne, orkiestrę i organy. Pierwsze wystąpienie gitary elektrycznej w muzyce kameralnej na Warszawskiej Jesieni miało miejsce w 1975 roku, kiedy to wykonano dwie kompozycje na akordeon, gitarę elektryczną i perkusję, autorstwa Arne Nordheima i Pera Nørgårda (na gitarze elektrycznej grał Ingolf Olsen). W utworze polskiego twórcy pojawiła się dwa lata później – w 1977 roku, podczas 21. edycji festiwalu, zabrzmiał spektakl audiowizualny *Transpainting* Andrzeja Krzanowskiego.

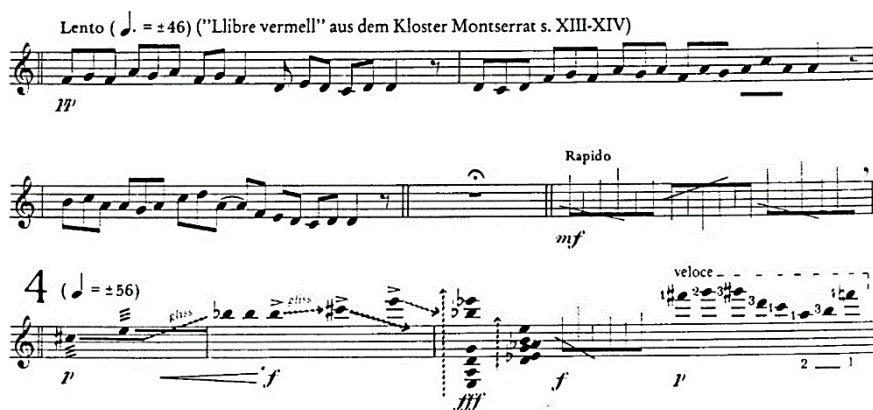
Od lat 70. do stanu wojennego

Podczas 18. edycji festiwalu 22 września 1974 roku odbył się pierwszy w całości solowy recital poświęcony muzyce gitarowej. Występował wówczas niemiecki gitarzysta Siegfried Behrend, będący także kompozytorem i dyrygentem. Koncert, na którym wystąpił Behrend, był drugim wydarzeniem festiwalowym, miał miejsce o godzinie 12.00 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, a przed i po gitarzyście występował... kwintet dęty. W programie recitalu znalazło się pięć dzieł: *Metathesis* Günthera Beckera, *Albayalde* Tomása Marca, *Synchromie* Klausa Hashagena, *Versus* Xaviera Benguerela i *Modulus* samego Behrenda. Były to kompozycje o różnorodnym awangardowym zabarwieniu – w *Metathesis* Beckera użyta była forma otwarta, w *Synchromie* Hashagena i *Modulus* Behrenda – notacja graficzna, a w *Versus* Benguerela „Zamiarem autora było połączenie prymitywnych melodii z XIV-wiecznej *Llibre Vermell de Montserrat* z nowoczesną techniką gry na gitarze”²⁷. Z kolei w komentarzu odautorskim do *Albayalde* Marco podkreślał doświadczenie Behrenda w zakresie interpretacji muzyki nowej, pisząc, iż gitarzysta oddał je „na usługi tej oto kompozycji, od czterech lat odrzucanej przez innych gitarzystów”²⁸.

²⁶ W trakcie tej edycji zrealizowano także nagranie utworu; partię gitary wykonywał wówczas Jerzy Nalepka; zob. A. Rutkowska, *Oblicza gitary w Polsce do roku 1981 w świetle dokumentacji Archiwum Polskiego Radia*, „Edukacja Muzyczna” 2022, t. 17, s. 30–31, [DOI: 10.16926/em.2023.18.02].

²⁷ X. Benguerel, *Versus*, komentarz odautorski, [w:] *XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, red. J. Grzybowski, G. Michalski, O. Pisarenko, Warszawa 1974, s. 28.

²⁸ T. Marco, *Albayalde*, komentarz odautorski, [w:] *XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień*, s. 26.



Przykład 2. XIV-wieczna pieśń z *Llibre Vermell* w połączeniu z awangardowymi technikami wykonawczymi
 Źródło: X. Benguerel, *Versus*, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main 1983, systemy 14–16.

Bardzo pozytywną relację z koncertu opublikował Bronisław Kazimierz Przybylski:

Występ Siegfrieda Behrenda [...] był pokazem nieprzeciętnych możliwości gitarzysty i demonstracją jego własnych poszukiwań kolorystycznych. Szczególną prezentacją nowych możliwości artykulacyjnych okazał się być jego własny, tak głównie pomyślany utwór²⁹.

Wykonywane przez Behrenda utwory, zawierające elementy leżące w kręgu zainteresowań twórczych Przybylskiego (forma otwarta, notacja graficzna), być może zainspirowały łódzkiego twórcę do zgłębienia możliwości barwowo-wyrazowych gitary, co zaowocowało kilka lat później kompozycją *Costellazioni* na dwie gitary (1979).



Ilustracja 1. Występ Siegfrieda Behrenda

Źródło: fot. Andrzej Zborski (ze zbiorów Archiwum Cyfrowego POLMIC, prowadzonego przez Związek Kompozytorów Polskich).

²⁹ B.K. Przybylski, „Warszawska jesień”. *Koncerty kameralne*, „Poradnik Muzyczny” 1975, nr 4, s. 12.

Podczas 18. edycji, 24 września 1974 roku, zabrzmiało jeszcze inne dzieło z całą sekcją gitar w składzie – *Impromptu fantasque* na flety proste, mandoliny, gitary, perkusję i fortepian, autorstwa K. Serockiego. W tym kontekście interesujące są stojące za wykonaniem trudności natury organizacyjnej – Wilfried Brennecke opisywał, iż muzyków do wykonania tej kompozycji trzeba było poszukiwać wśród pedagogów i studentów uczelni muzycznych³⁰, wśród których znalazł się m.in. Marcin Zalewski, od 1976 roku wykładowca na warszawskiej uczelni muzycznej, wówczas jeszcze będący studentem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi³¹.

Kolejne wystąpienia gitary miały miejsce w trzech następnych edycjach. 21 września 1975 roku (19. edycja) niemiecki gitarzysta Karl-Heinz Böttner był jednym z wykonawców *Harfy Eola* na sopran i 4 instrumentalistów Włodzimierza Kotońskiego, o którym to utworze Olgierd Pisarenko pisał: „pierwszoplanowym czynnikiem jest tu barwa niezwykle delikatna, ciche dzwonienie strun, jakie pod tchnieniem wiatru wydawać mógłby instrument porzucony w ogrodzie”³². Gitara pojawiła się także 27 września podczas wykonania *Divertimento interrotto* na 13 wykonawców Adama Walacińskiego, które zaprezentował zespół Ensemble 20.Jahrhundert pod dyрекcją Petera Burwika. Nie wiadomo, kto wówczas grał na gitarze – być może był to austriacki gitarzysta Gunter Schneider, współpracujący z zespołem³³.

Podczas 20. edycji festiwalu, 18 września 1976 roku, miało miejsce prawykonanie koncertowej wersji kompozycji *Automatophone* Zygmunta Krauzego, przeznaczonej na instrumenty szarpane i pozytywki (na 3 lub więcej mandolin, 3 lub więcej gitar, 3 lub więcej mechanizmów grających). Wykonawcą był Zespół Instrumentalny „Ad Hoc” pod dyрекcją samego kompozytora, a jednym z występujących gitarzystów był ponownie Marcin Zalewski³⁴. Szeroko swoje wrażenia z wysłuchania kompozycji opisał Pisarenko:

[...] *Automatophone* na mandoliny, gitary i dziewiętnastowieczne automaty grające, rzecz, której źródeł nie szukałbym w żadnych „twórczych imperatywach”, ale w dziecinnej trochę ciekawości: „jak też to będzie brzmiało?” Ano, tak sobie... Gitary i mandoliny powtarzają krótkie, tonalne czy *quasi*-tonalne struktury (fragmenty melodii ludowych i popularnych). Pozytywki, co jakiś czas nakręcane przez fachowców (zapewne z Muzeum Techniki), tworzą jednostajną plamę brzmieniową, z której od czasu do czasu można uchem wyłowić strzęp motywu. Cała ta pozytywkowo-mandolinowo-gitarowa maszyneria, raz puszczone w ruch, brzęczy sobie monotonnie i jednolicie przez dwadzieścia dwie

³⁰ Zob. W. Brennecke, *Impromptu Fantasque by Kazimierz Serocki*, „Polish Music” 1975, nr 1, s. 18–19.

³¹ Zob. Marcin Paweł Zalewski, „Gitaraklasyczna.pl”, <https://gitaraklasyczna.pl/marcin-pawel-zalewski/> [stan z 28.03.2024].

³² O. Pisarenko, *Jeszcze raz Węgrzy... i inni*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 22, s. 5.

³³ Zob. źródło: <https://www.echoraum.at/gu.htm> [stan z 21.03.2024].

³⁴ Zob. Marcin Paweł Zalewski, „Gitaraklasyczna.pl”.

minuty, mile kołysząc słuchaczy do snu, zwłaszcza, że i pora odpowiednia. Nagi pomysł, bez śladu poważniejszej ingerencji w wewnętrzną strukturę, w kształt przebiegu utworu. Czy to nie nadmiar skromności ze strony kompozytora? Czy muzyka statyczna musi być koniecznie muzyką na dobranoc?³⁵



Ilustracja 2. Prawykonanie *Automatophone* Zygmunta Krauzego

Źródło: fot. Andrzej Zborski (ze zbiorów Archiwum Cyfrowego POLMIC, prowadzonego przez Związek Kompozytorów Polskich).

Również podczas 20. edycji, 22 września 1976 roku, włoska gitarzystka Dora Filippone, jako członkini Camerata Strumentale „Alfredo Casella” z Turynu, pod dyktando Alberto Peyrettiego, brała udział w prawykonaniu dwóch kompozycji włoskich twórców – *From the Dark Thrown to Bright Light* op. 18 na dwa głosy, flet, wiolonczelę, gitarę, fortepian (dwóch wykonawców) i taśmę magnetofonową, której autorem był Enrico Correggia, oraz *Praxodia I* na sopran, bas i zespół instrumentalny Franca Oppy³⁶.

Rok 1977 (21. edycja) przyniósł 18 września wykonanie kompozycji *Canti for Bert Turetzky*, muzyki na kontrabas i zespół kameralny Douglasa Leedy’ego³⁷.

³⁵ O. Pisarenko, *Wirtuozeria bez muzyki i muzyka na dobranoc*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 22, s. 10.

³⁶ W programie festiwalu podany był baryton, jednak w archiwum kompozytora widnieje informacja, iż jest to utwór na dwa głosy wokalne – sopran i bas; zob. źródło: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0019-000417/warszawa-xix-warszawska-jesie%C5%84.html> [stan z 19.03.2024].

³⁷ Taki tytuł kompozycji widnieje w programie, jednak utwór wydany został pod tytułem nieposiadającym dookreślenia „for Bert Turetzky”: *Canti. Music for Contrabass and Chamber Ensemble* (Fallen Leaf Press, Berkeley 1990).

Obok Bertrama Turetzky'ego na kontrabasie w ramach zespołu występowali: Nancy Turetzky (flet), Wiesław Hankiewicz (altówka), Hubert Rutkowski i Bogdan Lauks (wibrafon i marimba) oraz Marcin Zalewski na gitarze; zespół prezentował się pod batutą Bogdana Olędzkiego. Tadeusz Kaczyński opisał ten utwór słowami: „Długiego utworu [...] wykonanego na końcu słuchało się przyjemnie, ale jeszcze przyjemniej słuchałoby się go przy kawiarnianym stoliku i tam znajdowałyby się on bardziej na swoim miejscu”³⁸.

W 1979 roku (23. edycja) miały miejsce dwa koncerty z udziałem gitary w składzie zespołów wykonujących dzieła wokально-instrumentalne. Obydwa wystąpienia instrumentu miały jednak solistyczny charakter. 17 września odbyło się wykonanie kameralnej opery *The Martyrdom of St. Magnus* Petera Maxwella Daviesa, w której pięciorgu śpiewakom towarzyszy niewielki zespół złożony głównie z instrumentów dętych, ale także gitary oraz instrumentów klawiszowych. Operę wykonywał zespół The Fires of London pod batutą samego kompozytora. Wykonawcą partii gitary (której wystąpienie m.in. otwiera kompozycję) był Timothy Walker – urodzony w RPA gitarzysta o angielskich korzeniach, uczeń Narcisa Yepesa, Idy Presti, Alexandra Lagoi i Johna Williamsa (z którym występował w duecie)³⁹. Gitara, mimo solowego charakteru jej partii, była jednak jedynie częścią większej układanki – jak pisał Ludwik Erhardt:

O samej muzyce tego utworu trudno coś powiedzieć. Ale nie jest to jej wada, tylko zaleta. *Męczeństwo św. Magnusa* jest bowiem swego rodzaju arcydziełem teatru muzycznego, które łączy różne elementy, żadnemu nie dając pierwszeństwa przed innymi. Toteż największym walorem tego utworu wydaje się pełnia harmonia formy – śpiewu, tekstu, akompaniamentu instrumentalnego, gry aktorskiej, środków teatralnych⁴⁰.

Pięć dni później, 22 września 1979 roku, zabrzmiał *El Cimarrón* Hansa Wenera Henzego, zwany recitalem dla czterech muzyków (baryton, flecista, gitarzysta i perkusista). Wykonawcami byli członkowie Württembergische Staatstheater w Stuttgarcie: Klaus Hirte (baryton), Robert Dohn (flet), Dai Bowen (perkusja) i Baldur Pollich (gitara). Tadeusz Andrzej Zieliński tak pisał o wykonaniu kompozycji: „warstwa muzyczna utworu ujmuje szczególną subtelnością, nastrojem, dyskrecją, stylem zestawienia figur i barw”⁴¹, w których to zestawieniach barw niewątpliwie duże znaczenie miało użycie gitary⁴². Na podobne aspekty zwracał uwagę Olgierd Pisarenko, określając jednocześnie wykonanie jako „znakomite”⁴³.

³⁸ T. Kaczyński, *Z sal koncertowych*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 23, s. 11.

³⁹ Zob. Timothy Walker (*Guitar*), „Bach Cantatas Website”, <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Walker-Timothy.htm>, [stan z 20.03.2024]. Co ciekawe, adresatem dedykacji pierwszej kompozycji na gitarę solo Daviesa – *Lullaby for Ilian Rainbow* – był syn Walkera.

⁴⁰ L. Erhardt, *Męczeństwo świętego Magnusa*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 22, s. 13.

⁴¹ *Najciekawsze moim zdaniem...*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów...*, s. 214.

⁴² Co ciekawe, pierwszym wykonawcą partii gitary był Leo Brouwer, z inicjatywy którego powstało bazujące na tej kompozycji *Memorias de „El Cimarrón”* na gitarę solo Henzego.

⁴³ O. Pisarenko, *El Cimarrón*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 23, s. 9.

Równie bogato gitara reprezentowana była podczas 25. edycji festiwalu już w kolejnej dekadzie, w roku 1981. 21 września miał miejsce występ dwójki niemieckich gitarzystów: Wilhelma Brucka i Theodora Rossa. Jak informowała notka o muzykach zamieszczona w programie, gitarzyści „zdobyli rozgłos jako wykonawcy utworów teatru muzycznego i utworów na dwie gitary”⁴⁴. Pierwsza część koncertu poświęcona była właśnie teatrowi instrumentalnemu – zabrzmiały fragmenty *Exotica* (tzw. *Soli*) i *Montage* Mauricia Kagela. W drugiej duet wykonał *Salut für Caudwell* Helmuta Lachenmanna, dzieło dedykowane tym niemieckim instrumentalistom. Interesujące okoliczności występu duetu przedstawił na łamach „Ruchu Muzycznego” Pisarenko:

Według pierwotnego programu mieli przedstawić *Repertoire* [Kagela], ale na parę miesięcy przed festiwalem skradziono im kufer z mnóstwem niezbędnych w tym utworze rekwizytów. Tak więc w programie znalazły się dwa mniejsze utwory Kagela oraz Helmuta Lachenmanna *Salut für Caudwell* na dwie gitary (bo Bruck i Ross są przede wszystkim gitarzystami)⁴⁵.



Ilustracja 3. Theodor Ross

Źródło: fot. Andrzej Glanda (ze zbiorów Archiwum Cyfrowego POLMIC, prowadzonego przez Związek Kompozytorów Polskich).

⁴⁴ *Warszawska Jesień '81. XXV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. Warszawa 18–27 września 1981*, red. K. Bilica, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Malinowska, Warszawa 1981, s. 111.

⁴⁵ O. Pisarenko, *Festiwalowy brulion*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 23, s. 7.

Salut für Caudwell

Helmut Lachenmann (1977)

[illegible]

Źródło: H. Lachenmann, *Salut für Caudwell*, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main 1983, systemy 1–2.



Źródło: fot. Andrzej Glanda (ze zbiorów Archiwum Cyfrowego POLMIC, prowadzonego przez Związek Kompozytorów Polskich).

23 września 1981 roku miał miejsce koncert, na którym wystąpił Contemporary Music Group of Lisbon (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), portugalski ansambl muzyki nowej. Gitarzystą zespołu był José António Lopes e Silva, uczeń Emilia Pujola, pionier muzyki nowej w Portugalii⁴⁶. Lopes e Silva wykonał autorską kompozycję, *Epígono I*⁴⁷ na gitarę i taśmę, wziął także udział w realizacji utworu *Ciclo-Valsa* na zespół kameralny, perkusję, welofon (zob. il. 4) i pozytywki, którego autorem był założyciel zespołu Jorge Peixinho. *Epígono I* było pierwszym dziełem z udziałem gitary, w którym znalazła się też partia elektroakustyczna – połączenie to na Warszawskiej Jesieni pojawia się jeszcze kilkakrotnie. W swojej relacji Pisarenko pisał o koncercie w raczej pejoratywny sposób, podsumowując, iż „W przerwach między utworami sala stopniowo pustoszeje”⁴⁸.

Od stanu wojennego do „Imprez towarzyszących” w pierwszej połowie lat 90.

W roku 1982 Warszawska Jesień nie odbyła się z powodu trwania stanu wojennego. Po stosunkowo obfitych w obecność gitary latach 70. na kolejne jej pojawienie się w solowo-kameralnej odsłonie należało czekać do 28. edycji festiwalu w 1985 roku. Wówczas, po raz pierwszy podczas imprezy towarzyszącej festiwalowi – na koncercie Oddziału Warszawskiego Związku Kompozytorów Polskich, w dniu 28 września 1985 roku – duet Krzysztof Celiński (gitara) i Zbigniew Koźlik (akordeon) prawykonali *Duo* na akordeon i gitarę Zbigniewa Wiszniewskiego. Dorota Szwarzman nazwała kompozytora w kontekście tego utworu „błąkając[ym] się jakoś bez kierunku”⁴⁹. Partia gitary (z solowymi wystąpieniami w ogniwie pierwszym) pojawiła się także w kompozycji *A Life's Parallels* na głos wysoki i orkiestrę Rafała Augustyna, również zaprezentowanej 28 września. Na gitarze grał wówczas Andrzej Mokry.

Podczas 30. edycji festiwalu w 1987 roku zabrzmiała kompozycja *Ceremonia secreta* na gitarę i taśmę, której autorem był Ricardo Mandolini. Wykonawcą partii gitary był Marek Walawender (notabene jedyny instrumentalista podczas kon-

⁴⁶ Zob. *Silva Lopes e (1937–2019)*, „Portuguese Music Research & Information Centre”, Źródło: http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=116&lang=en, [stan z 21.03.2024].

⁴⁷ W programie Warszawskiej Jesieni podany jest podtytuł *Hommage à Luis de Milan*, który nie występuje jednak w innych znanych autorowi źródłach. Utwór ten wykonany był przez kompozytora rok wcześniej podczas Światowych Dni Muzyki Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (ISCM) w Izraelu; zob. *1980 Jerusalem*, ISCM – „International Society for Contemporary Music”, Źródło: <https://iscm.org/wnmd/1980-jerusalem-tel-aviv-beersheba-kibbuz-shefayim/>, [stan z 21.03.2024].

⁴⁸ O. Pisarenko, *Festiwalowy brulion*, s. 8.

⁴⁹ D. Szwarzman, *Koncert Oddziału Warszawskiego ZKP*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 23, s. 14.

certu „muzyki komputerowej” 23 września). Koncert ten był jednym z przejawów tendencji, o której pisała Dorota Szwarzman:

Warszawska Jesień [...] przeżywała – zwłaszcza w drugiej połowie lat osiemdziesiątych – interesujący okres. Poza ważnymi prawykonaniami i występami znakomitych muzyków najbardziej uderzającym zjawiskiem była ekspansja elektroniki⁵⁰.

Rok później, 24 września 1988 roku, podczas 31. edycji, zabrzmiała koncertowa wersja kompozycji *Rivière souterraine* (*Rzeka podziemna*) Zygmunta Krauzego, przeznaczona na zespół instrumentalny (fortepian, akordeon, wiolonczela, gitara, klarnet, puzon, perkusja) i taśmy. Wykonawcą partii gitary był Bartłomiej Budzyński⁵¹. O utworze tym pisał Edward Sielicki: „Jest to muzyka bardzo delikatna i ciepła, pełna swoistego impresjonistycznego zabarwienia”⁵².

Jednak najważniejszym wydarzeniem tego okresu z perspektywy muzyki gitarowej jest 32. edycja festiwalu w 1989 roku. Wówczas to dwukrotnie wystąpił szwedzki gitarzysta Magnus Andersson, wybitny interpretator muzyki nowej, adresat dedykacji m.in. *Kurze Schatten II* Briana Ferneyhough. 20 września Andersson wykonał *To the Edge of a Dream* na gitarę i orkiestrę Tōru Takemitsu z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Poznańskiej pod dyрекcją Wojciecha Michniewskiego – pierwsze dzieło na gitarę solo z towarzyszeniem orkiestry zaprezentowane na Warszawskiej Jesieni. Dzień później gitarzysta przedstawił solowy recital, na którym wykonał *Små fötter* Mikaela Edlunda⁵³, *Shrouded Mirrors* Jamesa Dillona, *Tellur* Tristana Muraila, *Reisswerck* Klausa K. Hüblera, *Algo Franca* Donatoniego oraz *Changes* Elliotta Cartera. Niestety – główne periodyczne medium muzyczne, jakim był „Ruch Muzyczny”, ograniczyło się jedynie do wymienienia nazwiska gitarzysty w sekcji *Artyści zagraniczni w Polsce*⁵⁴, brak więc informacji, jak przyjęte zostały te wystąpienia.

Podczas 33. edycji festiwalu w 1990 roku wystąpiło aż trzech polskich gitarzystów. 22 września Krzysztof Celiński był jednym z wykonawców kompozycji *Gesty duszy* na organy, akordeon, syntetyzator, gitarę i perkusję Tadeusza Wieleckiego⁵⁵.

⁵⁰ Eadem, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Stentor, Warszawa 2007, s. 85.

⁵¹ Pozostali wykonawcy: Czesław Pałkowski (klarnet), Edward Borowiak (puzon), Witold Gałązka (wolonczela), Stanisław Skoczyński (perkusja), Jerzy Jurek (akordeon) i Jarosław Śliwiński (fortepian).

⁵² E. Sielicki, *Warszawska Jesień '88*, „Ruch Muzyczny” 1988, nr 23, s. 12.

⁵³ W programie podano angielski tytuł *Small Feet*; w najnowszej odsłonie indeksu *Kompozytorzy / utwory / wykonawcy / 1956–2023* wynika z tego powodu błąd, albowiem ten sam utwór umieszczony jest pod dwoma wersjami językowymi tytułu jako dwie różne kompozycje; zob. Źródło: https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2024/09/wj2024_pl_indeks.pdf [stan z 6.10.2024].

⁵⁴ Zob. [b.n.a.], *Artyści zagraniczni w Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 23, s. 11.

⁵⁵ Pozostali wykonawcy: Marta Szoka (organy), Zbigniew Koźlik (akordeon), Jarosław Kapuściński (syntezator) i Stanisław Skoczyński (perkusja). „Polska Biblioteka Muzyczna” podaje, jakoby wykonanie to było prawykonaniem (zob. E. Cichoń, *Wielecki Tadeusz*, „Polska Biblioteka Muzyczna”, Źródło: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/wielecki-tadeusz/> [stan z 22.03.2024]). Prawykonanie miało jednak miejsce rok wcześniej w Legnicy (zob. *Baza danych Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC*, Źródło: https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/wyswietl_utwor_srednia.php?id=36551, [stan z 22.03.2024]).

Tego samego dnia, na będącym imprezą towarzyszącą koncertowi Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich gitarzysta Leszek Potasiński i flecista Grzegorz Olkiewicz prawykonali *Discreet Music* na flet i gitarę Jacka Rabińskiego⁵⁶, Potasiński zaś solo zaprezentował dedykowany mu utwór *Androvanda* Jacka Grudnia⁵⁷. Trzeci z gitarzystów, Marcin Zalewski, zaprezentował się tym razem jako instrumentalista grający na banjo, biorąc udział w wykonaniu 15 września kompozycji *Night of the Four Moons* na alt, flet altowy (piccolo), banjo, wiolonczelę elektryczną i perkusję George'a Crumba⁵⁸. Występowanie tego rzadko wykorzystywanego w muzyce współczesnej instrumentu nie zostało dostrzeżone w prasie, choć sam utwór został scharakteryzowany w tekście Elżbiety Szczepańskiej⁵⁹. Rok później, 21 września 1991 roku (34. edycja), grupa gitarzystów wzięła udział w wykonaniu *Impromptu fantasque* Serockiego; zespołem dyrygował Mieczysław Nowakowski⁶⁰.

für Magnus Andersson

Reißwerck

Klaus K. Hübler, 1987

Przykład 4. Incipit kompozycji Hüblera, zawartej w zbiorze *Pro Musica Nova*, studium gry muzyki współczesnej na gitarze pod redakcją Wilhelma Brucka

Źródło: K.K. Hübler, *Reißwerck*, [w:] *Pro Musica Nova*, red. W. Bruck, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1992.

⁵⁶ Być może było to jedynie prawykonanie polskie, jak odnotowane jest to w „Ruchu Muzycznym”; zob. [b.n.a.], *Muzyka polska na „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 21, s. 4.

⁵⁷ W programie podano, że wykonanie to było prawykonaniem kompozycji, miało ono jednak miejsce aż cztery lata wcześniej; zob. *Baza danych Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC*, Źródło: https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/wyswietl_utwor_srednia.php?id=8102, [stan z 22.03.2024].

⁵⁸ Pozostałymi wykonawcami byli: Jadwiga Rappé (alt), Elżbieta Gajewska (flety), Marian Wasiołka (wiolonczela) i Stanisław Skoczyński (perkusja).

⁵⁹ „W *Night of the Four Moons* ważniejsze jednak jest to, że instrumenty muzyczne nie są tylko narzędziami rzemiosła muzycznego, a śpiewaczka nie jest tylko śpiewaczką. Następuje bezprzykładna teatralizacja mediów dźwięku, a przy tym oderwanie ich od ziemi i wyposażenie w magiczne moce”; E. Szczepańska, *Crumb: w środku snu*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 21, s. 5.

⁶⁰ W programie podano jedynie, że w skład zespołu instrumentalnego wchodził fleciści z zespołu dawnych instrumentów Ars Nova.

Z początkiem lat 90., podobnie jak w 1985 i 1990 roku, gitara pojawiała się głównie na imprezach towarzyszących Warszawskiej Jesieni. 20 września 1992 roku, podczas 35. edycji festiwalu, Krzysztof Celiński wykonał *Pezzo per chitarra* Edwarda Sielickiego, a 27 września Leszek Potasiński był współwykonawcą kompozycji *Wygasanie* Katarzyny Arnhold⁶¹. W ramach 36. edycji miał 23 września 1993 roku miejsce koncert Oddziału Warszawskiego Związku Kompozytorów Polskich, na którym Krzysztof Celiński wykonał solo *Toccatinę* Zbigniewa Ciechana, a w duecie z akordeonistą Zbigniewem Koźlikiem – *Il vento sferza* Jacka Rabińskiego. Z kolei rok później, podczas 37. edycji Warszawskiej Jesieni, w ramach koncertu Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich, 22 września 1994 roku solowe i kameralne kompozycje gitarowe prezentował Michał Nagy. W jego wykonaniu zabrzmiały przeznaczone na gitarę solo: *Wanderung durch die Tonleitern* Tadeusza Trojanowskiego, *Cancion è natrilles* Andrzeja Błasza i *Solo na gitarę solo* Roberta Kurdybachy, oraz kompozycja *Oddzielne lądy* na saksofon altowy, gitarę i skrzypce Anny Ignatowicz-Glińskiej⁶². Były to prawykonania utworów (z wyjątkiem *Solo* Kurdybachy). Podobnie jak w przypadku koncertów Anderssona w 1989 roku, tak i tu obecność muzyki na gitarę solo nie została zauważona w relacjach z festiwalu. Choć właściwie powiedzieć by należało, iż została, ale z powodu faktu, iż relację z Warszawskiej Jesieni pisała dla „Ruchu Muzycznego” Ignatowicz-Glińska, której utwór był podczas koncertu zaprezentowany, ograniczyła się ona do wzmianki nieprzekazującej bliżej żadnej informacji⁶³.

Podczas wymienionych w poprzednim akapicie trzech edycji gitara i gitarzyści pojawiali się incydentalnie jeszcze w innych kontekstach. 25 września 1992 roku grający na lutni Marcin Zalewski towarzyszył zespołowi Schola Cantorum Gedanensis pod dyktando Jana Łukaszewskiego, podczas wykonania *Łado, łado* na lutnię (lub gitarę) i 24 głosy Edwarda Pałlasza⁶⁴. 21 września 1993 roku zespół Musica-Viva-Ensemble Dresden (dyr. Jürgen Wirrmann) prawykonał *Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie* dla 9 wykonawców Stanisława Krupowicza⁶⁵, w którym partię gitary wykonywał Gabriele

⁶¹ Widniejącej w programie pod panieńskim nazwiskiem Cipior. Było to prawdopodobnie prawykonanie utworu.

⁶² Widniejącej w programie pod panieńskim nazwiskiem Ignatowicz. Współwykonawcami byli: Alina Mleczo (saksofon altowy) i Krzysztof Bąkowski (skrzypce).

⁶³ „Wspomnę o koncercie Koła Młodych ZKP, na którym byłam aż za wyrażnie obecna i którego recenzować mi nie wypada. Wypada natomiast podziękować wykonawcom”; A. Ignatowicz, „Jesień” nieco mniej złota, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 22, s. 5.

⁶⁴ Tego samego dnia zabrzmiała *Partita* na klawesyn oraz gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę kameralną Krzysztofa Pendereckiego.

⁶⁵ W programie tytuł bez pierwszego słowa: *Szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie*. Zabawny szczegół tego wykonania odnotowuje Anna Ignatowicz: „Szczególny przypadek zdarzył się tutaj wykonawcom: pomylili strony partytury. Być może była to zemsta mistrza Praetoriusa za przymrużone oko Krupowicza w traktowaniu kanonów. A po-

Werner. 24 września 1993 roku Nieuw Ensemble (dyr. Ed Spanjaard) grał *Canti strumentali* Henryka Mikołaja Góreckiego; partię gitary wykonywał Holender Helenus de Rijke.

Dominacja gitary elektrycznej i zmiana koncepcji festiwalu

Rok 1995 jawi się w kontekście obecności gitary na Warszawskiej Jesieni jako data symboliczna. Wówczas to, podczas 38. edycji festiwalu, zabrzmiało polskie prawykonanie *Koncertu* na gitarę elektryczną i orkiestrę Włodzimierza Kotońskiego, z Paulem Vosem z Orkest De Ereprijs jako solistą. Od tego czasu gitara elektryczna zaczęła wypierać gitarę klasyczną z koncertów w ramach Warszawskiej Jesieni, a zelektryfikowana wersja instrumentu i jego możliwości brzmieniowe prezentowane będą coraz częściej na warszawskojesiennych scenach⁶⁶. Nie oznacza to jednak, że gitara klasyczna przestała się na Warszawskiej Jesieni pojawiać, czego najlepszym dowodem są edycje z lat 1998–1999.

W ramach 41. edycji festiwalu gitara pojawiła się w liczbie trzech odsłon (koncertów)⁶⁷. 18 września 1998 roku wystąpiło szwedzkie trio Hot 3 w składzie Terje Thiwang (flet), Torbjörn Helander (altówka) i Stefan Östersjö (gitara). W ich wykonaniu zabrzmiały prawykonania dzieł Pera Nørgårda (*Den rosenfingrede Dugning*)⁶⁸ i Adama Walacińskiego – zamówione przez Warszawską Jesień – „cienkim piórkiem kreślone”⁶⁹ *La vida es sueño. Reminiscence z Calderóna*. Kompozycja Walacińskiego jest pierwszym gitarowym utworem zamówionym przez festiwal. Thiwang i Östersjö brali także udział w wykonaniu *Tarpeian Rock* na flet altowy, klarnet basowy, gitarę, wiolonczelę, perkusję i syntezator Kenta Olofssona⁷⁰. Ponadto Östersjö wykonał solo *Små fötter* Mikaela Edlunda – jedyne solowe dzieło na gitarę klasyczną, które zabrzmiało na festiwalu dwukrotnie.

21 września występowali fińscy muzycy: flecista Mikael Helasvuo, klarnecista Kari Kriikku, gitarzysta Jukka Savijoki i wiolonczelista Anssi Karttunen. Duet fletowo-gitarowy wykonał kompozycje *Utazawa no e* Paavo Heininena i *Sic Nicolò* Castiglioniiego, cała zaś czwórka muzyków dokonała prawykonania *Stretto* Hanny Kulenty, kompozycji zamówionej przez festiwal. Na tę edycję festiwalu

ważniej: utwór urokliwy, wykonawcy zaś wybrnęli dzielnie”; A. Ignatowicz, *Co pozostało z tej „Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 22, s. 4.

⁶⁶ Jest to jednak zagadnienie na osobne opracowanie.

⁶⁷ Gitara wymieniona jest także w koncercie z 24 września. Grający na niej Tim Hodgkinson korzystał jednak w swojej twórczości z instrumentu zwanego lap steel guitar, w Polsce znanego pod nazwą gitara hawajska.

⁶⁸ W programie podano błędnie zapisany angielski tytuł *The Rose fingered Dawn* (właściwie: *The Rosy-fingered Dawn*).

⁶⁹ A. Suprynowicz, *Jest dobrze*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 14.

⁷⁰ Pozostali wykonawcy, niewymienieni z nazwiska, byli członkami szwedzkiego zespołu Ars Nova.

zamówiono więc aż dwie kompozycje z gitarą w składzie, spośród trzynastu zamówionych w tym czasie w ogóle⁷¹. 23 września zabrzmiał utwór *Trigonalia* na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną Zbigniewa Bargielskiego, którego słuchało się „Ze szczególną przyjemnością”⁷². Jego wykonawcami byli Konstancja Furch-Bargielska (gitarą), Zbigniew Koźlik (akordeon) i Stanisław Skoczyński (perkusja) z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyрекcją Daniela Gazana.

Notabene, okres ten to w historii Warszawskiej Jesieni czas przewartościowywania i zmiany koncepcji festiwalu – po upadku żelaznej kurtyny festiwal przestał być pomostem między Wschodem a Zachodem i musiał na nowo określić swoją tożsamość. W tym kontekście w 1998 roku Andrzej Chłopecki pisał:

Programowej koncepcji tegorocznego festiwalu nie waham się nazwać historyczną. Przez z górą 30 lat budował on swój światowy prestiż i znaczenie na doktrynie OKNA (na Zachód dla Wschodu i na Wschód dla Zachodu). Po aksamitnej rewolucji Warszawska Jesień musiała na nowo określić ideowo-artystyczną tożsamość. Wybór Północy jako głównego tematu otwiera przed festiwalem perspektywę bycia opiniotwórczą instytucją muzyczną w świecie bez kurtyn⁷³.

Z perspektywy czasu okres ten opisywała Dorota Szwarcman:

W połowie lat dziewięćdziesiątych zwyciężyła koncepcja, by każdego roku skupić się na twórczości określonego kraju. [...] W roku 1996 akcent programowy padł na muzykę węgierską, w 1997 – na twórczość trójkąta weimarskiego [...]. Warszawska Jesień w roku 1998 pod hasłem PÓŁNOC stała się przełomem⁷⁴.

42. odsłona w roku 1999 przyniosła kolejne ujęcia gitary w muzyce kameralnej – dodatkowo w tej samej konstelacji instrumentalnej, co rok wcześniej. 20 września w wykonaniu zespołu Trio Accento, w składzie: Alicja Ratusińska (flet), Barbara Wojciechowska-Voss (altówka) i Wulfen Lieske (gitarą), zabrzmiało *Trio* Bogusława Schaeffera. Trio, powiększone o grającą na skrzypcach Beatę Halską oraz realizującego partię komputera Marka Chołoniewskiego, wykonało też *Like Breathing* na flet, skrzypce, altówkę, gitarę i komputer właśnie Chołoniewskiego. O koncercie tym pisał Adam Suprynowicz:

Dość dziwną sałatkę podano czwartego dnia Festiwalu, na koncercie popołudniowym. Wykonane utwory łączył chyba tylko fakt, że ich twórcy studiowali u Bogusława Schaeffera, poza jednym, mianowicie samym profesorem. Jego *Trio na flet, altówkę i gitarę* to utwór pozwalający w pełni wykorzystać możliwości kolorystyczne i ekspresyjne tak niecodziennego składu instrumentalnego. Przyjemnie słuchało się tego wieloczęściowego dziełka, gdzie z pozoru każdy gra „sobie”, a w rzeczywistości całością rządzi prosta, lecz finezyjna zasada integrująca⁷⁵.

⁷¹ Zob. E. Szczecińska, *Nordycka jesień*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 10.

⁷² B. Jóźwiak, „Warszawska Jesień” po Północy, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 8.

⁷³ A. Chłopecki, *Warszawska Jesień Północna*, [w:] *Warszawska Jesień w zwiernadzie polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów...*, s. 274.

⁷⁴ D. Szwarcman, *Czas Warszawskich Jesieni...*, s. 95.

⁷⁵ A. Suprynowicz, *Nie jest źle*, „Ruch Muzyczny” 1999, nr 22, s. 21.

Przy okazji tej edycji uwidacznia się problem, który pojawiać się będzie wielokrotnie w kolejnych edycjach – brak wyszczególnienia, na jakim rodzaju gitary grać będzie wymieniony w programie muzyk. 18 września 1999 roku miał miejsce koncert zespołu Icebreaker, w składzie którego wymieniony jest James Wodrow grający na gitarze. Dopiero znajomość profilu zespołu oraz analiza wykonywanego programu (m.in. *Rookery Hill* Diderika Wagenaara i *Music for Robert Dupkala* Martina Burlasa) pozwalają stwierdzić, iż ową gitarą była gitara elektryczna. W tym samym zespole wymieniony był Pete Wilson, przy którego nazwisku wyraźnie podano już, iż gra na gitarze basowej. Podobnie podczas dwóch innych koncertów w tej edycji – 23 września grali na „gitarze” Mark Stewart i John King, obaj jednak używali gitary elektrycznej⁷⁶.

XXI wiek

Podczas pierwszej XXI-wiecznej odsłony Warszawskiej Jesieni – 44. edycji w 2001 roku – zabrzmiały trzy utwory z gitarą w składzie. 25 września, na koncercie muzyki elektroakustycznej, zaprezentowano *Il Liuto d’Orfeo* na gitarę i taśmę Kenta Olofssona, uznany przez Antoniego Beksiaka za najciekawszy utwór tego koncertu⁷⁷. Wykonawcą był goszczący w Warszawie po raz drugi Stefan Östersjö, który wykonywał utwór „na różnych instrumentach: charango (cz. I i IV), gitarze 10-strunowej (cz. III i V) i na klasycznej, 6-strunowej (cz. II)”⁷⁸. Kolejne dwie kompozycje wykonane zostały 28 września. Holenderski Nieuw Ensemble zaprezentował *Onda Sonante* na 8 instrumentów Luki Francesconiego oraz *Refrain* na 8 instrumentów Franca Donatoni. Partię gitary w obydwu utworach wykonywał Helenus de Rijke, oba były też dla Nieuw Ensemble skomponowane. Jak pisał w komentarzu do utworu Donatoni, jego utwór „wykorzystuje niecodzienny skład zespołu – z przewagą instrumentów szarpanych (mandolina, gitara, harfa)”⁷⁹.

⁷⁶ Autor na przestrzeni całego artykułu omawia tylko kompozycje zawierające w obsadzie gitarę klasyczną, a każdorazowe pojawienie się słowa „gitara” bez wyszczególnienia w programach Warszawskiej Jesieni było przez autora weryfikowane. Jeśli utwór teoretycznie wykonywany był na „gitarze” (według programu), a w partyturze widniała gitara elektryczna – wykonania po prostu nie odnotowywano. Innymi przykładami takiej źle podanej informacji o gitarze są daty (w nawiasie podano właściwy rodzaj instrumentu) – 2001: Roger Kleier (gitara elektryczna), 2004: Frank Wingold (gitara jazzowa), 2016: Frederik Munk Larsen (gitara elektryczna), 2021: Kobe Van Cauwenberghe (gitara elektryczna).

⁷⁷ Zob. A. Beksiak, *Owoc poszukiwań*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 23, s. 23.

⁷⁸ K. Olofsson, *Il Liuto d’Orfeo*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2001. 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 21–22 września 2001*, red. B. Bolesławska et al., Warszawa 2001, s. 146.

⁷⁹ F. Donatoni, *Refrain*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2001. 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej*, s. 238.

Rok później, w ramach 45. odsłony warszawskiego festiwalu, 24 września 2002 roku zabrzmiały *Zegary przeszłości I* na gitarę i kwartet smyczkowy Broniusa Kutavičiusa. Wykonawcą partii gitary był ówczesny student katowickiej Akademii Muzycznej Piotr Bober, któremu towarzyszył Kwartet Śląski w składzie Szymon Krzeszowiec (I skrzypce), Arkadiusz Kubica (II skrzypce), Łukasz Syrnicki (altówka) i Piotr Janosik (wiolonczela).

W 2004 roku, podczas 47. edycji, gitara pojawiła się w dwóch odsłonach. 22 września miał miejsce koncert Oddziału Łódzkiego Związku Kompozytorów Polskich, impreza towarzysząca Warszawskiej Jesieni. Zabrzmiały wówczas trzy solowe kompozycje wykonane przez Macieja Ziemskiego: *Fantazja* Olgi Hans, *Możliwości* Sławomira Zamuszki oraz *Variations by means of BACHCABACHAB* Jerzego Bauera⁸⁰. 24 września wykonano *Concerto na ośmiostrunową gitarę i smyczki z fortepianem*⁸¹ Anny Zawadzkiej-Gołosz. Wykonawcami byli: Krzysztof Sadłowski, będący jednocześnie konstruktorem tej odmiany instrumentu, oraz Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO pod batutą Marka Mosia. Na łamach „Ruchu Muzycznego” utwór docenił Adam Suprynowicz:

[A]scetyczny *Koncert na gitarę ośmiostrunową i smyczki z fortepianem* (2002) Anny Zawadzkiej-Gołosz, właściwie zaprzeczenie idei koncertowania jako popisu. Skala gitary, inteligentnie poszerzona o struny fortepianu, wykorzystywana jest tu oszczędnie, wpleciona w delikatną, przezroczystą fakturę. Partie solowe to wybrzmiewające pojedyncze dźwięki, czasem akordy. Orkiestra odzywa się rzadko, za to wiele jest w tej kompozycji wysmakowanych duetów solisty z jednym z instrumentów. Trudno *Koncert* nazwać efektywnym, a jednak zostaje w pamięci. To duża sztuka⁸².

Równie pozytywnie pisał Krzysztof Kwiatkowski:

Miałym zaskoczeniem było dla mnie *Concerto* Anny Zawadzkiej-Gołosz z jego ciekawymi korespondencjami brzmieniowymi instrumentu solowego i zespołu oraz przekonująco zastosowanym „unieruchomieniem” czasu⁸³.

Podczas jubileuszowej 50. edycji miało miejsce najważniejsze z perspektywy gitary zamówienie Warszawskiej Jesieni – dla festiwalu utwór w formie koncertu gitarowego napisał japoński twórca Toshio Hosokawa. 24 września 2007 roku prawykonania kompozycji *Voyage IX „Awakening”* na gitarę i smyczki z perkusją dokonał fiński gitarzysta Timo Korhonen (adresat dedykacji utworu), któremu towarzyszyła Megaron Orchestra pod dyрекcją Chrisophera Warrena-Greena.

⁸⁰ W programie podany jedynie ostatni człon tytułu, *BACHCABACHAB*.

⁸¹ W późniejszym czasie kompozytorka dokonała rewizji utworu, dodając partię klawesynu – na gitarę ośmiostrunową i orkiestrę smyczkową z fortepianem i klawesynem.

⁸² A. Suprynowicz, *Konstelacja druga. Kościół ewangelicko-augsburski*, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23, s. 27–28.

⁸³ K. Kwiatkowski, *Konstelacja druga. Kościół ewangelicko-augsburski*, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23, s. 28.

Pozytywne wrażenia z odbioru kompozycji przedstawiała w relacji z koncertu Dorota Żórawska-Dobrowolska, choć brak w niej opinii o soliście czy o samej partii gitary⁸⁴.

Rok później, w ramach 51. edycji Warszawskiej Jesieni, 22 września 2008 roku wystąpił Aleph Gitarrenquartett, w składzie: Klara Tomljanovič, Andrés Hernández Alba, José Javier Navarro i Wolfgang Sehringer. Muzycy tego niemieckiego zespołu wykonali trzy kompozycje: *Kampftanz* Manuela Hidalga, *Rêve énigmatique No. 135* na kwartet gitarowy i sampler Vinka Globokara oraz *8 Pieces* Martina Smolki⁸⁵. Pozytywną recenzję ostatniego z utworów zawarł w swojej relacji w „Ruchu Muzycznym” Jan Topolski, pisząc:

Ta filigranowa muzyka rozgrywa się w delikatnie tkanych pajęczynach ostinat, rezonansów, akordów, rzadko osiągając pełnię brzmienia albo wyższy poziom dynamiki. I w tym właśnie tkwi jej siła wyrazu⁸⁶.

Zupełnie odmiennie wypowiadał się Topolski o utworze Globokara:

Wiekowy słoweński kompozytor [...] wzmacnia dźwięki gitar, każe machać smyczkami, walić po pudle, wydobywać zgrzyty [...]. Do tego nieźnośnie dosadna partia samplera, z krzykami dziecka, odgłosami ulicy, niemieckimi dialogami. *Clou* programu stanowi w finale odsłonięcie cokołu stojącego między gitarzystami – a tam... puzon! Hmmm, znam lepsze puenty⁸⁷.

Podczas tej samej edycji 25 września zabrzmiała kompozycja *Como llora el viento...* na gitarę i orkiestrę Mauricia Sotela. Wykonawcą partii solowej był hiszpański gitarzysta Juan Manuel Cañizares, a towarzyszyła mu Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española pod batutą Artura Tamayo. Hiszpański twórca Sotelo był podczas tej edycji festiwalu, jak pisał Sławomir Wojciechowski, „gwiazd[ą]”⁸⁸. Czerpiące z muzyki flamenco *Como llora el viento...* ocenione zostało jednak dość surowo – jak pisał Wojciechowski, utwór „porwany licznymi kadencjami gitary – wydawał mi się miejscami wręcz banalny”⁸⁹. Mieczysław Ko-

⁸⁴ Prócz wzmianki, iż z „piana orkiestrowej otchłani [...] wolno i delikatnie wynurzają się dźwięki gitary”; D. Żórawska-Dobrowolska, *W poszukiwaniu rodowodu*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 23, s. 17.

⁸⁵ Pierwotnie podany był inny program – zamiast utworów Globokara i Smolki kwartet miał wykonać kompozycję *residual* na kwartet gitarowy i live electronics Erika Oña zamówioną przez Aleph Gitarrenquartett (zob. *Warszawska Jesień 2008. 51. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. 19–27 września*, red. K. Naliwajek-Mazurek et. al, Warszawa 2008, s. 143). Prawdopodobnie utwór ten jednak nie powstał, albowiem nie zawiera informacji na jego temat strona internetowa kompozytora (zob. Źródło: <https://www.erik-ona.com/works.html>, [stan z 14.06.2024]).

⁸⁶ J. Topolski, *O Warszawskiej Jesieni (część I)*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 23, s. 13.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ S. Wojciechowski, *O Warszawskiej Jesieni (część II)*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 24, s. 13.

⁸⁹ Ibidem.

minek pisał zaś o gitarzyście, iż „Cañizares czarował dźwiękiem”⁹⁰. Obydwie opinie łączył w swym osądzie Jacek Hawryluk, pisząc: „Pojawienie się Juana Manuela Cañizaresa [...] silnie działało na emocje, ale z wartością artystyczną dzieł bywało różnie”⁹¹.

W 2009 roku (52. edycja) po raz trzeci wystąpił Stefan Östersjö. 19 września wykonał *Strand Lines* na gitarę i interaktywną elektronikę Richarda Karpena (przy współudziale kompozytora). Jak pisał twórca w komentarzu do utworu, w przypadku kompozycji „Nie ma tu partytury; utwór został wypracowany podczas prób i poszukiwań z gitarzystą”⁹². W swojej recenzji Maciej Jabłoński uchwycił ten element, jednak koncepcja utworu go nie przekonała:

mimo wyczuwalnej silnej intencji oddziaływania osobowością wykonawcy i chęcią wprowadzenia publiczności w trans rozwibrowania – [dzieło] właściwie znużyło, chyba nie tylko mnie...⁹³

23 września miała zaś miejsce improwizacja kolektywna, w której brał udział łódzki gitarzysta i kompozytor Maciej Staszewski (w programie podano przy jego nazwisku „gitary”, co oznacza, że korzystał przynajmniej z dwóch rodzajów instrumentu)⁹⁴.

W 2010 roku (53. edycja) przedstawiony był jeden utwór gitarowy – *Deconstructing Dowland* na gitarę i live electronics Natashy Barrett. Wykonawcami byli: wizytujący estradę Warszawskiej Jesieni po raz czwarty gitarzysta Stefan Östersjö oraz sama kompozytorka realizująca partię elektroniki. Utwór prezentowany był 22 września w ramach polsko-norweskiego projektu „Electronics Meets Challenges of the 21st Century”⁹⁵.

W drugiej dekadzie XXI wieku wystąpienia gitary klasycznej są już bardzo sporadyczne – gitara pojawia się trzykrotnie w składzie utworów kameralnych. Jest to okres, kiedy zdecydowanie ilościowo przeważało występowanie gitary elektrycznej (często w osobie gitarzysty i kompozytora Wojciecha Błażejczyka, a w ostatnich latach także Michała Lazara). 22 września 2012 roku (55. edycja)

⁹⁰ M. Kominek, *Jeszcze raz flamenco*, „Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC”, Źródło: https://www.polmic.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=68:jeszcze-raz-flamenco&catid=85&Itemid=196&lang=pl, [stan z 28.03.2024].

⁹¹ J. Hawryluk, *Jesień Stockhausena*, „Gazeta Wyborcza”, Źródło: <https://wyborcza.pl/7,75410,5743460,jesien-stockhausena.html>, [stan z 28.03.2024].

⁹² R. Karpen, *Strand Lines*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2009. 52. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej*, red. K. Naliwajek-Mazurek, E. Radziwon-Stefaniuk, E. Szczepańska-Lange, Warszawa 2009, s. 72.

⁹³ M. Jabłoński, *Przestrzeń dźwięku i obrazu*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 23, s. 16.

⁹⁴ Współwykonawcami byli Krzysztof Knittel (sampler, syntezyzator), Jacek Partyka (obiekty elektroakustyczne autorstwa Mai Magdy Urbańczyk), Wojciech Trębicki (fortepian) i Artur Zagajewski (rury, przedmioty metalowe, komputer), a także szereg osób realizujących „działania wizualne”.

⁹⁵ Zob. *Electronics Meets Challenges of the 21st Century. Polish-Norwegian Project on New Technology*, red. A. Jagiełło-Skupińska, Polish Music Information Centre, Warsaw 2010, s. 33.

gitarzystka słoweńska Klara Tomljanovič, odwiedzająca warszawskojesienną estradę po raz drugi – tym razem jako członkini Ensemble Experimental – brała udział w wykonaniu utworu Jamilii Jazyzbekovej *S.O.G.* na głos, flet, klarnet, gitarę, perkusję, altówkę, wiolonczelę i live electronics. O utworze tym pisał w swej relacji Filip Lech:

„S.O.G.” [...] badało możliwości wykorzystania i przetwarzania ludzkiego głosu. [...] Nadwyręzenie i przekraczanie barier ludzkiego głosu Jazyzbekova wtłoczyła w ramy współczesnej kompozycji, wykorzystującej klasyczne instrumentarium (flet, gitara, altówka i perkusja)⁹⁶.

Rok później, podczas 56. edycji Warszawskiej Jesieni, po raz trzeci występowała gitarzystka Klara Tomljanovič. 22 września 2013 roku brała udział w prawykonaniu trzech kompozycji kameralnych: zamówionego przez festiwal utworu Grzegorza Pieńka *Days to come, days gone by* na mezzosopran, klarnet i gitarę, Arthura Kampeli *As if* na klarnet, gitarę i akordeon oraz Uroša Rojki *Lakritze* na mezzosopran, półklarnet, gitarę i akordeon⁹⁷. Po tej edycji festiwalu ukazała się publikacja *Rozmowy o festiwalu*, w której znalazło się kilka opinii o wymienionych utworach – np. Przemysław Scheller pisał o partii gitary w *Lakritze* Rojki, iż dopiero pod koniec utworu

wyłaniała się partia gitarowa. Ona na początku była zagłuszona, a później bardzo delikatnie się ujawniała, można się było na niej skupić i dostrzec jej piękno⁹⁸.

Z kolei o utworze Kampeli, opartym na solowej *Etiudzie perkusyjnej nr 2*, pały raczej negatywne opinie – Bartłomiej Barwinek stwierdzał: „Katalog efektów. Brak jakiegokolwiek wewnętrznej linii rozwojowej”⁹⁹.

W 2019 roku (62. edycja), podczas koncertu Plus-Minus Ensemble 20 września, występował kolejny słoweński gitarzysta, Primož Sukič. Grał zarówno na gitarze elektrycznej (trzy kompozycje), jak i na klasycznej – występował w utworze Cassandry Miller *Traveller Song* na skrzypce, wiolonczelę, klarnet, gitarę, fortepian, akordeon i warstwę elektroniczną¹⁰⁰. O utworze Karolina Dąbek pisała: „kołysanka [...] zinstrumentowana w najprostszy sposób, przesuwanymi akordami w czystych barwach. Coś pięknego”¹⁰¹. Dwa dni później, 22 września, podobnie

⁹⁶ F. Lech, *Warszawska Jesień 2012*, „dwutygodnik.com. strona kultury”, Źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3965-warszawska-jesien-2012.html>, [stan z 24.03.2024].

⁹⁷ Współwykonawcami byli: Sylvia Nopper (sopran), Uroš Rojko (klarnet) i Luka Juhart (akordeon).

⁹⁸ *Rozmowy o festiwalu. Seminarium Krytyki Muzycznej. 56. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 20–28 września 2013*, red. M. Ćwiek, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Warszawa 2014, s. 50.

⁹⁹ Ibidem, s. 52.

¹⁰⁰ Współwykonawcy: Aisha Orazbayeva (skrzypce), Alice Purton (wolonczela), Vicky Wight (klarnet), Roderick Chadwick (fortepian) i Mark Knoop (akordeon).

¹⁰¹ K. Dąbek, *Morderstwo się nie odbyło – relacja z 62. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, „Glissando”, Źródło: [https://glissando.pl/aktualnosci/morder-](https://glissando.pl/aktualnosci/morderstwo-sie-nie-odbylo)

jak Sukič, na dwóch rodzajach gitar (elektrycznej i akustycznej)¹⁰² grał Frederik Munk Larsen, będąc jednym ze współwykonawców kompozycji *Gaze for Gaze* Nielsa Rønsholdda, opery performatywnej na zespół, aktorów i śpiewaków.

Ostatnie, jak dotąd, pojawienie się gitary miało miejsce w 2023 roku, podczas 66. edycji Warszawskiej Jesieni. W ramach koncertu Koła Młodych ZKP, zatytułowanego *Światy równoległe*, wystąpił duet gitarowo-fortepianowy Aleksandra Popiołek-Walicki (fortepian) i Jakub Walicki (gitarą). Dokonali oni 19 września kilku prawykonań utworów Olgierda Juzali-Deprati (*In dark*), Adrianny Kubicy-Cypek (*Two Polyphonic Etudes*), Mai Polak (*Are and Beeing*), Grzegorza Urana (*Unisono*) oraz Natalii Kaszubskiej (*Drum*), wykonali ponadto utwory Aleksandry Chmielewskiej (*Strumienie*) i Anny Marii Huszczy (*Uleciła dusza z tieta*).

Podsumowanie

Reasumując, gitara klasyczna pojawiała się na Warszawskiej Jesieni w czterech odsłonach:

- podczas nielicznych występów solowych (w tym najważniejszych – Milana Zelenki w 1964 roku, Siegfrieda Behrenda w 1974 roku, Magnusa Anderssona w 1989 roku i Timo Korhonena w 2007 roku, a także w ramach imprez towarzyszących festiwalowi, głównie na początku lat 90. – Krzysztofa Celińskiego, Leszka Potasińskiego i Michała Nagya);
- jedynie czterokrotnie jako instrument solowy w kompozycji na gitarę i orkiestrę – w dziełach Tōru Takemitsu (1989), Anny Zawadzkiej-Gołosz (2002), Toshia Hosokawy (2007) i Mauricia Sotela (2008);
- jako element zespołów kameralnych o przeróżnych konstelacjach instrumentalnych: od utworów Włodzimierza Kotońskiego z lat 60. XX wieku, przez grupy gitar w utworach Kazimierza Serockiego czy Zygmunta Krauzego z lat 70. oraz muzykę elektroakustyczną z udziałem gitary w latach 80., po recital duetu gitarowo-fortepianowego Walicki-Popiołek Duo w 2023 roku);
- jako składnik orkiestry, w większości w utworach orkiestrowych z okresu rozkwitu awangardy w latach 60.

Czterokrotnie gitara znalazła się w utworach zamówionych przez organizatorów Warszawskiej Jesieni: Adama Wałacińskiego *La vida es sueño. Reminiscen-cje z Calderóna* na flet, gitarę i altówkę (1998), Hanny Kulenty *Stretto* na flet,

stwo-sie-nie-odbyło-relacja-z-62-miedzynarodowego-festiwalu-muzyki-wspolczesnej-war-szawska-jesien/, [stan z 24.03.2024].

¹⁰² Nie jest jasne, czy chodziło rzeczywiście o gitarę akustyczną, z metalowymi strunami, czy instrument akustyczny – jako przeciwieństwo elektrycznego, co w takim rozumieniu oznacza zazwyczaj gitarę klasyczną. Informacja o dwóch rodzajach gitar zaczerpnięta została z partytury kompozycji.

klarnet, wiolonczelę i gitarę (1998), Toshia Hosokawy *Voyage IX „Awakening”* na gitarę i orkiestrę smyczkową (2007) oraz Grzegorza Pieńka *Days to come, days gone by* na mezzosopran, klarnet i gitarę (2013).

Zauważyć należy, że podczas Warszawskiej Jesieni nigdy nie pojawił się koncert w całości poświęcony solowej muzyce gitarowej. Wymienione występy solowe miały charakter półrecitali lub incydentalnie wykonanej kompozycji w programie zróżnicowanego obsadowo koncertu. Dodatkowo większość solowych wystąpień miała miejsce w ramach imprez towarzyszących, a nie w ramach głównego nurtu wydarzeń festiwalowych. Widać tu więc ogromną dysproporcję w stosunku do np. fletu (jak np. wielokrotne występy Severina Gazzelloniego w latach 60.) czy generalnie instrumentów dętych (obój – *vide* Lothar Faber; puzon, klarnet, tuba – *vide* Zdzisław Piernik – czy występy kwintetów dętych), klawesynu (*vide* Elżbieta Chojnacka), harfy czy perkusji, pomijając już muzykę wokalną (pieśni z fortepianem), fortepianową (recitale solowe i duetów fortepianowych) i smyczkową (koncerty kwartetów smyczkowych, recitale skrzypcowe, altówka i wiolonczela głównie w różnych składach kameralnych).

Na Warszawskiej Jesieni nigdy nie pojawili się też tego rodzaju wirtuozi współczesnej muzyki gitarowej, co Amerykanie David Starobin (autor m.in. serii płytowej *New Music with Guitar*), David Tanenbaum (inicjator powstania dzieł m.in. Terry’ego Rileya, Lou Harrisona, Aarona Jaya Kernisa, Roberta Sierry i Hanza Wernera Henzego) i Eliot Fisk (m.in. adresat dedykacji *Sequenza XI* Luciana Beria), Niemiec Reinbert Evers (adresat dedykacji dzieł takich twórców z Europy Środkowo-Wschodniej, jak Pēteris Vasks, Anatol Vieru, Edison Denisow, Manfred Trojahn, Onutė Narbutaitė, Dieter Schnebel czy Tilo Medek), Francuz Rafael Andia (pierwszy wykonawca *Tellur* Tristana Muraila) czy wybitni gitarzyści z wcześniejszego o dekadę pokolenia, jak Anglik Julian Bream (współpracujący z wieloma wybitnymi, głównie brytyjskimi twórcami), wspominany już Kubańczyk Leo Brouwer (wykonawca dzieł m.in. Hanza Wernera Henzego, Corneliusa Cardewa, Cristóbal Halfftera i Sylvana Bussottiego) oraz Hiszpan Narciso Yepes (adresat dedykacji kompozycji m.in. Bruna Maderny, Maurice’a Ohany i Xaviera Montsalvatge’a).

Choć muzyka na gitarę klasyczną powstaje w dużej liczbie na całym świecie, w tym w Polsce, zdecydowanym liderem w grupie chordonów szybkowych szarpanych jest obecnie na gruncie muzyki współczesnej gitara elektryczna. Okres, kiedy gitara klasyczna szczególnie silnie odkrywana była dla muzyki nowej, czyli szósta, siódma i ósma dekada XX wieku, został reprezentowany na Warszawskiej Jesieni bardzo incydentalnie, wyrywkowo, symbolicznie – głównie przez występy Zelenki i Behrenda czy utwory Kotońskiego. W tamtym czasie festiwal nie spełnił więc funkcji informowania o rozwoju muzyki na ten instrument. W późniejszym czasie, co widać najlepiej na przykładzie drugiej dekady XXI wieku, stan ten nie uległ właściwie zmianie. Gitara klasyczna dalej pozostaje w programie Warszaw-

skiej Jesieni orientalnym novum, które częściej przedstawiane jest dzięki ruchom niejako oddolnym (imprezy towarzyszące) niż w ramach programowanego przez organizatorów repertuaru.

Bibliografia

Książki programowe „Warszawskiej Jesieni”

Baird Tadeusz, *Początki „Warszawskiej Jesieni”*, [w:] *Warszawska Jesień ’81. XXV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawa 18–27 września 1981*, red. K. Bilica, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Malinowska, Warszawa 1981, s. 9–12.

Benguerel Xavier, *Versus*, komentarz odautorski, [w:] *XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, red. J. Grzybowski, G. Michalski, O. Pisarenko, Warszawa 1974, s. 28.

Donatoni Franco, *Refrain*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2001. 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 21–22 września 2001*, red. B. Bolesławska et al., Warszawa 2001, s. 238.

Karpen Richard, *Strand Lines*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2009. 52. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej*, red. K. Naliwajek-Mazurek, E. Radziwon-Stefaniuk, E. Szczepańska-Lange, Warszawa 2009, s. 72.

Książki programowe Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1956–2023.

Marco Tomás, *Albayalde*, komentarz odautorski, [w:] *XVIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, red. J. Grzybowski, G. Michalski, O. Pisarenko, Warszawa 1974, s. 26.

Olofsson Kent, *Il Liuto d’Orfeo*, komentarz odautorski, [w:] *Warszawska Jesień 2001. 44. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 21–22 września 2001*, red. B. Bolesławska et al., Warszawa 2001, s. 146.

Warszawska Jesień ’81. XXV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. Warszawa 18–27 września 1981, red. K. Bilica, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Malinowska, Warszawa 1981.

Warszawska Jesień 2008. 51. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 19–27 września, red. K. Naliwajek-Mazurek et al., Warszawa 2008.

Opracowania

Brennecke Wilfried, *Impromptu Fantasque by Kazimierz Serocki*, „Polish Music” 1975, nr 1, s. 16–21.

Chłopecki Andrzej, *The Warsaw Autumn: the Origin and the Beginnings*, „Musicology Today” 2017, t. 14, s. 4–21, [DOI: 10.1515/muso-2017-0005].

- Electronics Meets Challenges of the 21st Century. Polish-Norwegian Project on New Technology*, red. A. Jagiełło-Skupińska, Polish Music Information Centre, Warsaw 2010.
- Gilardino Angelo, *Manuale di storia della chitarra*, t. 2, *La chitarra moderna e contemporanea*, wyd. 2, Bèrben Edizioni Musicali, Ancona 1988.
- Kaczyński Tadeusz, Zborski Andrzej, Nowacki Kazimierz, *Warszawska Jesień*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Kronika dźwiękowa „Warszawskiej Jesieni” 1956–1998*, red. S. Czopowicz, I. Zymer, M. Kosińska, Wydawnictwo Muzyczne Brevis, Warszawa 1998.
- Lindstedt Iwona, *„Piszę tylko muzykę”. Kazimierz Serocki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020.
- Pater Janusz, *Akordeonowa działalność artystyczno-koncertowa w Polsce w latach 1956–1990*, [w:] *Akordeon – tradycja, stan aktualny, perspektywy rozwoju*, red. J. Pater, W.L. Puchnowski, J. Łukasiewicz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2000, s. 49–87.
- Pisarenko Olgierd, *Warszawska Jesień*, [w:] *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. L. Erhardt, Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 1995, s. 181–195.
- Powroźniak Józef, *Leksykon gitary*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Raduj Laura, *Gitara klasyczna w XXV-leciu PRL* (praca dyplomowa pisana pod kierunkiem K. Sosińskiego i M. Kacperczyka), Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Łodzi, Łódź 1969.
- Rosińska Elżbieta, *Polska literatura akordeonowa 1955–1996*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 1996.
- Rozmowy o festiwalu. Seminarium Krytyki Muzycznej. 56. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 20–28 września 2013*, red. M. Ćwiek, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Warszawa 2014.
- Rutkowska Anna, *Oblicza gitary w Polsce do roku 1981 w świetle dokumentacji Archiwum Polskiego Radia*, „Edukacja Muzyczna” 2022, t. 17, s. 15–38, [DOI: 10.16926/em.2023.18.02].
- Szwarcman Dorota, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945–2007*, Stentor, Warszawa 2007.

Źródła i relacje prasowe

- Baird Tadeusz, *Początki Warszawskiej Jesieni*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 318.
- Beksiak Antoni, *Owoc poszukiwań*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 23, s. 22–24.
- [b.n.a.], *Artyści zagraniczni w Polsce*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 23, s. 11.
- [b.n.a.], *Gitara na Warszawskiej Jesieni*, „Wiadomości Gitarowe” 1962, nr 22, s. 8–9.

- [b.n.a.], *Muzyka polska na „Warszawskiej Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 21, s. 4.
- [b.n.a.], *Na marginesie koncertów p. Szendreya*, „Wiadomości Gitarowe” 1959, nr 10, s. 8–10.
- Chłopecki Andrzej, *Warszawska Jesień Północna*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 274–277.
- Erhardt Ludwig, *Męczeństwo świętego Magnusa*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 22, s. 12–13.
- Ignatowicz Anna, *Co pozostało z tej „Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 22, s. 1, 4–5.
- Ignatowicz Anna, *„Jesień” nieco mniej złota*, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 22, s. 5.
- Jabłoński Maciej, *Przestrzeń dźwięku i obrazu*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 23, s. 15–16.
- Jóźwiak Beata, *„Warszawska Jesień” po Północy*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 6–9.
- Kaczyński Tadeusz, *Jesień ’66. Pierwsze rozpoznanie*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 102–104.
- Kaczyński Tadeusz, *Z sal koncertowych*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 23, s. 10–11.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Konstelacja druga. Kościół ewangelicko-augsburski*, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23, s. 28.
- Najciekawsze moim zdaniem...*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 206–214.
- Pisarenko Olgierd, *El Cimarrón*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 23, s. 9.
- Pisarenko Olgierd, *Festiwalowy brulion*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 23, s. 3–14.
- Pisarenko Olgierd, *Jeszcze raz Węgrzy... i inni*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 22, s. 4–5.
- Pisarenko Olgierd, *Wirtuozeria bez muzyki i muzyka na dobranoc*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 22, s. 10.
- Pocie Bohdan, *VIII Jesień*, [w:] *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006*, red. K. Droba, E. Radziwon-Stefaniuk, Warszawska Jesień, Warszawa 2007, s. 77–84.
- Przybylski Bronisław Kazimierz, *„Warszawska jesień”. Koncerty kameralne*, „Poradnik Muzyczny” 1975, nr 4, s. 12–14.
- Sielicki Edward, *Warszawska Jesień ’88*, „Ruch Muzyczny” 1988, nr 23, s. 12–13.
- Suprynowicz Adam, *Jest dobrze*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 12–14.
- Suprynowicz Adam, *Konstelacja druga. Kościół ewangelicko-augsburski*, „Ruch Muzyczny” 2004, nr 23, s. 27–28.

- Suprynowicz Adam, *Nie jest źle*, „Ruch Muzyczny” 1999, nr 22, s. 20–22.
- Szczecińska Ewa, *Nordycka jesień*, „Ruch Muzyczny” 1998, nr 23, s. 10–12.
- Szczepańska Elżbieta, *Crumb: w środku snu*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 21, s. 5.
- Szwarcman Dorota, *Koncert Oddziału Warszawskiego ZKP*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 23, s. 14.
- Topolski Jan, *O Warszawskiej Jesieni (część I)*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 23, s. 13.
- Wojciechowski Sławomir, *O Warszawskiej Jesieni (część II)*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 24, s. 13–14.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *A battere Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1966, nr 23, s. 8–9.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Concerto i Trio Włodzimierza Kotońskiego*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 21, s. 9.
- Ziółkowski Stefan, *Gitara w repertuarze awangardowym*, „Wiadomości Gitarowe” 1964, nr 30, s. 7–8.
- Ziółkowski Stefan, *Gitarzysta kubański*, „Wiadomości Gitarowe” 1961, nr 18, s. 11.
- Ziółkowski Stefan, *Koncerty węgierskiego gitarzysty w Polsce*, „Wiadomości Gitarowe” 1958, nr 4, s. 10–11.
- Ziółkowski Stefan, *Recital niemieckiego gitarzysty Pana Rolanda Zimmera*, „Wiadomości Gitarowe” 1959, nr 7, s. 9.
- Ziółkowski Stefan, *Tournée koncertowe p. Laszlo Karper Szendrey’a*, „Wiadomości Gitarowe” 1963, nr 23, s. 7–8.
- Ziółkowski Stefan, *Wrażenia z występów p. Rolanda Zimmera w Polsce*, „Wiadomości Gitarowe” 1962, nr 19, s. 7–9.
- Żórawska-Dobrowolska Dorota, *W poszukiwaniu rodowodu*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 23, s. 17–18.

Źródła internetowe

- 1980 Jerusalem, „ISCM – International Society for Contemporary Music”, Źródło: <https://iscm.org/wnmd/1980-jerusalem-tel-aviv-beersheba-kibbuz-she-fayim/>, [stan z 21.03.2024].
- Baza danych Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, Źródło: <https://www.bazapolmic.infoforhumans.eu/>, [stan z 22.03.2024].
- Cichoń Ewa, *Wielecki Tadeusz*, „Polska Biblioteka Muzyczna”, Źródło: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/wielecki-tadeusz/> [stan z 22.03.2024].
- Dąbek Karolina, *Morderstwo się nie odbyło – relacja z 62. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, „Glissando”, Źródło: <https://glissando.pl/aktualnosci/morderstwo-sie-nie-odbylo-relacja-z-62-miedzynarodowego-festiwalu-muzyki-wspolczesnej-warszawska-jesien/>, [stan z 24.03.2024].*

- Hawryluk Jacek, *Jesień Stockhausena*, „Gazeta Wyborcza”, Źródło: <https://wyborcza.pl/7,75410,5743460,jesien-stockhausena.html>, [stan z 28.03.2024].
- Kominek Mieczysław, *Jeszcze raz flamenco*, „Polskie Centrum Informacji Muzycznej POLMIC”, Źródło: https://www.polmic.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=68:jeszczeraflamenco&catid=85&Itemid=196&lang=pl, [stan z 28.03.2024].
- Lech Filip, *Warszawska Jesień 2012*, „dwutygodnik.com. strona kultury”, Źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3965-warszawska-jesien-2012.html>, [stan z 24.03.2024].
- Marcin Paweł Zalewski, „Gitaraklasyczna.pl”, Źródło: <https://gitaraklasyczna.pl/marcin-pawel-zalewski/>, [stan z 28.03.2024].
- Silva Lopes e (1937–2019), „Portuguese Music Research & Information Centre”, Źródło: http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=116&lang=en, [stan z 21.03.2024].
- Timothy Walker (Guitar), „Bach Cantatas Website”, Źródło: <https://www.bachcantatas.com/Bio/Walker-Timothy.htm>, [stan z 20.03.2024].
- Włodzimierz Kotoński – *Trio na flet, gitarę i perkusję*, Archiwum Cyfrowe POLMIC, <https://archiwumcyfrowe.polmic.pl/pub/material?id=794>, [stan z 17.03.2024]. Źródło: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0019-000417/warszawa-xix-warszawska-jesie%C5%84.html>, [stan z 19.03.2024]. Źródło: <https://www.echoraum.at/gu.htm>, [stan z 21.03.2024]. Źródło: <https://www.erik-ona.com/works.html>, [stan z 14.06.2024]. Źródło: https://warszawska-jesien.art.pl/upload/2024/09/wj2024_pl_indeks.pdf, [stan z 6.10.2024].

The Classical Guitar at the “Warsaw Autumn” International Festival of Contemporary Music in the Years 1956–2023

Abstract

For decades, the “Warsaw Autumn” International Festival of Contemporary Music served as a window connecting creators from the East and the West. Since its conception, the festival’s mission has been to provide information on current developments in music around the world. The article examines how guitar music has been presented in the context of this premise over the sixty-six editions to date. It compiles all concerts featuring the classical guitar, taking into account their programmes and performers, as well as citing press reports concerning the appearance of the instrument on the Warsaw Autumn stage.

Keywords: classical guitar, Warsaw Autumn, contemporary music, Włodzimierz Kotoński, Siegfried Behrend, Magnus Andersson.