

Mieczysław Weinberg (1919-1996) i jego muzyka na łamach czasopisma „Tempo”.

B o g u m i ł a M i k a

W 2004 roku napisano o Mieczysławie Weinbergu, że jest trzecim, obok Prokofiewa i Szostakowicza wielkim kompozytorem sowieckim¹. Pięć lat później twierdziło się już więcej: że Weinberg należy do najwybitniejszych twórców XX wieku, który zbyt długo „stał w cieniu” bliskiego przyjaciela – Szostakowicza². W 2010 Weinberg doczekał się książki na swój temat³, kilku kompetentnych, w większości anglojęzycznych stron internetowych sobie dedykowanych, szeregu artykułów. Jego muzyka przeżywa renesans. W ostatnich latach brytyjska Olympia wydała 16 płyt wypełnionych jego muzyką. Opera *Pasażerka* wystawiona po raz pierwszy w 2006 roku zdobywa kolejne sceny europejskie. Sława przyszła po śmierci.

Ale jeszcze w latach 90. XX wieku, a więc za życia kompozytora, tak nie było. Słuchacz zainteresowany twórczością Weinberga najwięcej informacji na temat utworów rosyjskiego twórcy o polsko-żydowskich korzeniach mógł znaleźć na łamach magazynu „Tempo” – kwartalnika muzycznego, dedykowanego muzyce XX wieku i generalnie twórczości współczesnej, a założonego w 1939 roku przez ucznia Schönberga – Erwina Steina,

Niniejszy tekst jest poświęcony właśnie śladom obecności Weinberga w latach 90. XX wieku na łamach magazynu „Tempo”.

W 1993 roku znany angielski dziennikarz i krytyk muzyczny Martin Anderson zaledwie wymienił nazwisko Weinberga przy okazji recenzowania kilku płyt z muzyką fortepianową innego rosyjskiego kompozytora Mikołaja Medtnera (1880-1951). Jakkolwiek Anderson koncentrował się na trzech koncertach fortepianowych Medtnera, to dla porządku zostały wymienione również pozostałe nagrania jego muzyki. A do tych ostatnich należała *Sonata a-moll* op. 38 nr 1 Medtnera w interpretacji Emila Gilelsa ujęta na płycie wydanej przez Międzynarodną Knięę wraz z czwartą *Sonatą fortepianową h-moll*, op. 56 Weinberga⁴.

Rok później Martin Anderson opublikował na łamach „Tempa” recenzję⁵ płyty z sonatami wiolonczelowych Borisa Czajkowskiego (*Sonata e-moll*) oraz Mieczysława Weinberga (*Sonata nr 1* C-dur i *Sonata nr 2* g-moll op. 63), które grała Ałła Wasiliewa z towarzyszeniem każdego z kompozytorów (odpowiednio Czajkowskiego i Weinberga).

¹ Steve Schwartz, *Mieczysław Weinberg*, “Classical.net Reviews” <http://www.classical.net/music/recs/reviews/o/oly00473a.html> [Online 10/4/2004]

² <http://www.music-weinberg.net/>

³ David Fanning, *Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*. Wolke Verlagsges. MbH. 2010.

⁴ Martin Anderson, *Record Review*, “Tempo, New Series” Nr. 184 (Mar., 1993), s. 41-43, wspomniana płyta to: MEDTNER: Sonata in A minor, op.38, no.1, Sonata Reminiscenza; VAINBERG: Piano Sonata No.4 in B minor, op.56; STRAVINSKY arr . GILELS: Suite from Petrushka; SCRIABIN: Piano Sonata No.4 in F sharp major, op.30; PROKOFIEV: Piano Sonata No.3 in A minor, op.28. Emil Gilels (pno). Mezhdunarodya Kniga MK 417072.

⁵ Martin Anderson, *Record Review*, “Tempo, New Series”, Nr. 190 (Sep., 1994), s. 52.

Płyta była reedycją rosyjskiego longplaya⁶. Sonaty wiolonczelowe Weinberga stanowiły – zdaniem Andersona – wyraźne świadectwo oddziaływania nań muzyki Szostakowicza. Więcej nawet, według brytyjskiego krytyka sam twórca *Symfonii „Leningradzkiej”* mógłby je nawet skomponować. Stanowią one zatem doskonałe potwierdzenie słów Weinberga, które ten często głosił: „Jestem uczniem Szostakowicza. Chociaż nigdy nie brałem u niego lekcji. Uważam się za jego ucznia, za jego ‘ciało i krew’”⁷. Jak wiadomo, Szostakowicz odwdzięczał się Weinbergowi zawsze znaczącą i szczerą rekomendacją jego muzyki. I te fakty przypominał nam w recenzji Anderson.

W tym samym 1994 roku na łamach „Tempa” trzy kompozycje Weinberga: jego *V Symfonię*, *Koncert na trąbkę* i *Koncert wiolonczelowy* komentował Calum MacDonald (właściwie: Malcolm MacDonald) – inny, urodzony w Szkocji, brytyjski krytyk muzyczny⁸.

MacDonald umieścił Weinberga w obrębie tzw. generacji przejściowej kompozytorów rosyjskich. W krótkich informacjach biograficznych krytyk przypomniał o aresztowaniu Weinberga w 1953 roku za uwypuklenie elementów żydowskich w jego muzyce.

Utwory prezentowane na omawianych przez siebie płytach MacDonald uznał za przykłady silnego nawiązania do słownika muzycznego wypracowanego przez Szostakowicza, zwłaszcza w jego najbardziej epickich i elegijnych aspektach. Autorska synteza, jakiej dokonał Weinberg, przekształcała te elementy (zaczepnięte z Szostakowicza), z intonacjami hebrajskimi i ze swoistym nawiązaniem, również do symfonicznego stylu Hindemitha. Uderzającym podobieństwem zdaje się w tym zakresie zwłaszcza początek części wolnej z trzyczęściowej *V Symfonii* (1962), przypominający fragmenty *Symfonii „Mateusz Malarz”* Hindemitha.

Koncert wiolonczelowy (1956) Weinberga MacDonald określił jako boleśnie elegijny, wspaniale „skrojony” dla Rostropowicza, będący czymś znacznie poważniejszym niż jedynie udoskonaleniem „czarnego nastroju” muzyki Szostakowicza.

Najbardziej frapującym utworem Weinberga spośród omawianych jest zdaniem MacDonalda jego *Koncert na trąbkę* z 1968 roku, wykonywany na omawianej płycie kapitalnie przez Timofieja Dokszycera i zrywający z mroczną melancholią innych utworów dzięki niemal surrealistycznej paradzie groteskowych fanfar, dowcipów i wirtuozowskich zawijasów. To najbardziej twórcze i niespodziane odkrycie – komentował MacDonald.

W 1996 roku ponownie Martin Anderson zajmuje się muzyką Mieczysława Weinberga⁹ przy okazji omawiania nowych nagrań Olympii z (mało dotąd znaną) muzyką rosyjską. Krytyk wychodzi od podkreślenia faktu, iż wielu kompozytorów rosyjskich z dumą przyznawało się do swego muzycznego długu zaciągniętego wobec Szostakowicza i od przypomnienia sławnej, a cytowanej już wypowiedzi Weinberga, iż jest on „ciałem i krwią” twórcy *Symfonii „Leningradzkiej”*.

Dwie pierwsze publikacje w serii nagrań Olympii obejmującej 22 symfonie Weinberga (tzn. *Symfonie nr 6* i *nr 10* na płycie OCD47 1 oraz *Symfonie nr 7* i *nr 12* na płycie OCD47 2), dowodzą, że był on kompozytorem muzyki szlachetnej i wywierającej wrażenie na słuchaczu. A chociaż Weinberg bez skrępowania wypowiadał się „w języku

⁶ *Cello Sonatas Nos. 1 & 2* (with Boris Tchaikovskys *Cello Sonata*) Russian Disc RD CD 11 026. Alla Vasilieva (cello) & M. Vainberg (piano)

⁷ "I am a pupil of Shostakovich. Although I have never had lessons from him, I count myself as his pupil, as his flesh and blood" – por. <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/vainberg.php>

⁸ Calum MacDonald, *Record Review*, "Tempo, New Series", Nr. 188, Scottish Issue (Mar., 1994), s. 47-48. Komentowane płyty to: VAINBERG: *Symphony No.5*; *Trumpet Concerto* Timofei Dokshitser (tpt), Moscow PO c. Kiril Kondrashin, Algis Zhiuraitis. Russian Disc RD CD 11 006 oraz VAINBERG: *Cello Concerto*. KNIPPER, *Concerto-Monologue* for cello, wind and timpani, LEVITIN: *Concertino*. Mstislav Rostropovitch (vlc), USSR SO c. Gennady Rozhdestvensky, Moscow PO c. Kiril Kondrashin, Russian Disc RD CD 11 111.

⁹ Martin Anderson, *Et Cetera. Russia and thereabouts*, "Tempo", New Series, Nr 195 (Jan., 1996), s. 59-61.

Szostakowicza”, to przecież sam – jako twórca – miał wiele do przekazania, a jego muzyczne wypowiedzi często są niebagatelne. Trzecia płyta Olympii (OCD47 3) przynosi muzykę łżejszą: trzy suity z baletu *Złoty klucz*, op. 55 oraz tak wiele ze suity czwartej, jak tylko Olympia była w stanie „upchać” na dysku.

Następnie Anderson przypomina zasadnicze informacje na temat baletu *Złoty klucz*. Jego partytura została skomponowana w 1955, a podzielona na suity w 1964 roku. Komentująca nagranie Natalia Gounko przywołała w tym miejscu zabawne zdanie innego kompozytora Wissariona Szebalina: „Przekształcanie baletu w suity symfoniczne jest faktycznie bardzo łatwe: trzeba po prostu symetrycznie podzielić całą partyturę; a żeby wydać się samokrytycznym można odrzucić jeden lub dwa numery z każdej połowy i... utwór jest gotowy!”. Anderson uznał, że Weinberg chyba jednak nie odrzucił zbyt wielu fragmentów z całej partytury, gdyż jego muzyka okazała się zachwycająca od początku do końca.

Akcja baletu, za książką Aleksego Tołstoja *Złoty klucz czyli niezwykle przygody pajacyka Buratina* zdaje się, na tyle, na ile można to ocenić po nutach – wyznawał Anderson, subtelną zamaskowaną satyrą na nierealistyczną sowiecką ekonomię, którą stworzono raczej dla lalek niż dla ludzi. Gounko uznała nawet, że była to „sowiecka wersja włoskiego Pinokia”. Wartość muzyki baletu *Złoty klucz*, zdaniem Andersona, jest konsekwentnie wysoka. Z jednej strony potwierdza ona tym samym wypowiedź Weinberga o ważności muzyki Szostakowicza dla jego własnego stylu, z drugiej, nikt bez wysokich wymagań stawianych sobie samemu i bez talentu nie mógłby skomponować utworu o takim stopniu inwencji i sprawności technicznej, a przy tym tak dowcipnego, błyskotliwego, humorystycznego i ujmującego melodycznie.

Balety Prokofiewa, podkreślał też Anderson – zwłaszcza suity z *Romea i Julii* – przyciągnęły doń szeroką publiczność. Weinbergowi nie zależało na osiągnięciu takiego celu (choć można znaleźć w *Złotym kluczu* również coś więcej niż tylko echo z Prokofiewa). Jednak urok porwijących tańców powinien gwarantować i jego baletowi znaczną popularność.

O samym nagraniu Olympii Anderson wyraża się raczej pozytywnie, choć zauważa pewną sztuczność brzmienia, mimo iż pochodzi ono przecież z jednego z najstarszych akustycznych nagrań – z 1966 roku.

Czwarta płyta antologii Weinberga przynosiła jego *Kwintet fortepianowy* z 1944 roku i *Kwartet smyczkowy* nr 12, napisany 26 lat później (OCD47 4). *Kwintet* znów stanowi pewne wyraźne nawiązanie do Szostakowicza – do jego *Kwintetu fortepianowego* skomponowanego cztery lata wcześniej.

Dwunasty kwartet smyczkowy Weinberga, co już wydało się bardziej zaskakujące, wprowadza elementy serializmu. Per Skans – inny znawca muzyki Weinberga – ujmuje ten fenomen rosyjskiego twórcy w słowach: „starał się być tak blisko dodekafonii jak to tylko możliwe, bez niewolniczej przynależności do czystych zasad regulacji muzyki dodekafonicznej”.

Anderson uznaje taką opinię Skansa za zbyt daleko posuniętą, choć sam dostrzega wyraźne nowatorstwo *Dwunastego kwartetu* Weinberga (w gruncie rzeczy bardziej nowatorskiego niż wszystkie inne jego utwory wydane na płytach CD serii Olympia). Anderson przypomina też, że sam autor *Pasażerki* nigdy przecież nie zapomniał o prymacie melodii w utworze muzycznym i o tym, że melodia ta musi być tonalna, nawet jeżeli jedynie w sposób tak nieuchwytny. Skans – sugeruje Anderson – powinien był raczej napisać, że Weinberg „rozluźnia granice tonalności tak dalece, jak to tylko możliwe, bez porzucania strukturalnej siły leżącej w tonacji”.

Choć Anderson recenzujący muzykę Weinberga wyznał, iż z niecierpliwością oczekuje na kolejne płyty z antologii tego twórcy, to powód, by na łamach „Tempa” o autorze *Pasażerki* napisać raz jeszcze w 1996 roku, okazał się inny.

Kolejna szersza już nota dedykowana Weinbergowi autorstwa Andersona pojawiła się w lipcu 1996 jako wspomnienie pośmiertne¹⁰. Brytyjski krytyk przedstawił wówczas rzetelną biografię Weinberga (która była chyba wówczas jedynym takim opublikowanym dokumentem), podkreślając, iż w przypadku tego rosyjskiego twórcy o polsko-żydowskich korzeniach mieliśmy do czynienia z jednym z najbardziej utalentowanych i płodnych kompozytorów XX wieku.

Anderson przypomniał muzyczne tradycje rodziny Weinbergów, dziecięcy talent Mieczysława w zakresie gry na fortepianie, traumę związaną z inwazją nazistów na Polskę i tragiczną śmiercią całej bliskiej rodziny, ucieczkę do Rosji, pobyt najpierw w Mińsku, potem w Taszkencie, w Uzbekistanie. To właśnie wysłany stamtąd w 1943 roku do Szostakowicza manuskrypt jego *I Symfonii* zaowocował zaproszeniem do Moskwy i trwałą przyjaźnią z autorem *Symfonii „Leningradzkiej”*. Interwencja Szostakowicza u samego Stalina i Berii, w celu uwolnienia aresztowanego w 1953 roku Weinberga, należy do faktów znanych...

Bardziej zaskakująca zdaje się jednak informacja o wspólnocie duchowej obu wybitnych rosyjskich twórców. Obaj często grywali na cztery ręce, i to nie tylko wówczas, gdy nowe utwory Szostakowicza miały być zaprezentowane przed Związkiem Kompozytorów czy przed Ministrem Kultury. Wspólnie nagrali również fortepianową wersję *X Symfonii* Szostakowicza. To „pokrewieństwo dusz” z pewnością tłumaczy – zdaniem Andersona – pokrewieństwo twórczych instynktów i wzajemny szacunek, jakim się obdarzali. Wypowiedź Weinberga w tej materii jest szeroko znana; Szostakowicz miał natomiast odwzajemniać się zdaniem, iż Weinberg „jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów naszych czasów”. Pokrewieństwo stylistyczne muzyki ich obu jest rzeczywiście uderzające, i to nie tylko w zakresie doświadczenia epickości – podkreślał brytyjski krytyk.

Anderson kończy swe wspomnienie o Weinbergu katalogowym wymienieniem jego dorobku oraz informacją o powołaniu fundacji promującej bogatą artystyczną spuściznę zmarłego twórcy. Sukces tych działań powinien zwrócić uwagę melomanów na jeden z najbardziej znaczących „głosów kompozytorskich” drugiej połowy XX wieku.

W 1997 roku kanadyjski muzykolog, krytyk muzyczny i kompozytor Paul Rapoport szeroko zrecenzował na łamach „Tempa” część orkiestralnego dorobku Mieczysława Weinberga – cztery spośród jego dwudziestu dwóch symfonii: tj. symfonie: nr 14 op. 117; nr 17 *Pamięć (Memory)* op. 137; nr 18 *Wojna – nie ma okrutniejszego słowa (War – There Is No Crueller Word)*, op. 138 i nr 19 *Świetlany Maj (The Bright May)*, op. 142. oraz *Symfonię kameralną* nr 3, op. 151 i *Sztandary pokoju (The Banners of Peace)*, op. 143¹¹.

Rapoport rozpoczął swą relację od przypomnienia życiorysu Mieczysława Weinberga – Moisey’a Vainberga (1919-96) – i od podkreślenia faktu, że bliska przyjaźń z Szostakowiczem pozostawiła tak silne ślady na jego twórczości, iż często uznaje się ją jedynie za kopię utworów autora opery *Nos*.

¹⁰ Martin Anderson, *Moisei Vainberg*, „Tempo, New Series”, Nr. 197 (Jul., 1996), s. 22.

¹¹ Paul Rapoport, *Record Review*, „Tempo, New Series”, Nr. 202 (Oct., 1997), s. 30-31; recenzowane płyty to: *Vainberg: Symphony No.17, Memory, Op.137. The Banners of Peace, Op.143* by USSR Radio Symphony Orchestra; Vladimir Fedoseyev; Moisey Vainberg, Olympia OCD590. *Vainberg: Symphonies - No.14, Op.117; No.18, War - There Is No Crueller Word, Op.138* by USSR Radio Symphony Orchestra; Vladimir Fedoseyev; Latvian State Academic Choir; Imants Tsepitis; Moisey Vainberg, Olympia OCD 589. *Vainberg: Symphony No.19, The Bright May, Op.142. Chamber Symphony No.3, Op.151* by USSR Radio Symphony Orchestra; Vladimir Fedoseyev; Moisey Vainberg, Olympia OCD 591.

Rapoport zwracał jednak uwagę, że wcześniejsze już od recenzowanych przez niego nagrania muzyki Weinberga na longplayach wydanych przez rosyjską Melodię dowodzą, że w przypadku tego urodzonego w Polsce twórcy, choć mamy do czynienia z podobieństwem do Szostakowicza w zakresie orkiestracji i z pokrewieństwem ekspresji ich obu (będącej skutkiem tragicznych przeżyć osobistych), to jednak końcowy rezultat dźwiękowy jest tu zupełnie inny.

Pięć symfonii Weinberga, które opisuje Rapoport, nie zostało wcześniej nagranych na longplayach. Potwierdzają one, że muzyka Weinberga wykorzystuje o wiele bardziej ograniczoną gamę ekspresji niż muzyka Szostakowicza. Jej gorzki smak, humor, ironia, a nawet tragedia nie sięgają ekstremów. Weinberg różnicuje jednak znacznie użyte przez siebie w tych utworach środki techniczne: od prostej melodii, po faktury, których nie powstydziliby się awangardowy twórca w Rosji w latach 20. czy w Polsce w latach 60. XX wieku. Trzy centralne kompozycje Weinberga w opisywanych przez Rapoporta nagraniach tworzy trylogia symfoniczna – są to *Symfonia nr 17*, *18* i *19* (skomponowane w latach 1982–85).

Tytuł tej trylogii jest zwykle tłumaczony jako *U progu wojny* (*On the Threshold of War*), co sugeruje przygotowania do bitwy. Tymczasem w języku rosyjskim tytuł brzmiący *Przekraczając przesłonek wojny* (*Having Crossed the Threshold of War*) ma charakter bardziej poetycki niż polityczny, jest też bardziej sugestywny niż rzeczywisty. Najlepszą z tych trzech symfonii jest – zdaniem Rapoporta – środkowa (a więc *Symfonia nr 18*), wykorzystująca anonimowy tekst poetycki, jak również wiersze Sergieja Orłowa i Alexandra Twardowskiego.

Epizodyczna struktura dzieła pozwala na wolne asocjacje pomiędzy chóralnymi pasażami i muzycznym komentarzem, który po nich następuje. Uzyskany efekt często jest niezwykły. Na szczególną uwagę zdaniem Rapoporta zasługuje Weinbergowskie traktowanie poezji, które nadaje nowy sens słowom, różny od ich sensu w postaci oryginalnej. Za przykład kanadyjski muzykolog podaje opis wojny w poemacie Twardowskiego, który jest okrutny, smutny i święty, a który w muzyce jest początkowo zaprezentowany tak samo jak w poezji, pod koniec jednak w odwróconym porządku. W ten sposób fantazyjne brzmienie muzyki a cappella kończące symfonię nie pozostawia wątpliwości, co do ostatecznego znaczenia wojny. Harmonika i efekty instrumentalne wszystkich tych trzech opisywanych symfonii wskazują zdaniem Rapoporta na twórcze korzystanie przez autora *Pasażerki* z osiągnięć takich kompozytorów, jak Strawiński, Berg, Hindemith, Bartók i oczywiście Szostakowicz. Wszystkie trzy symfonie rozpoczynają się wolnym recytatywem smyczków, co generalnie jest cechą typową dla muzyki Weinberga.

W *Symfonii nr 18* cztery wiolonczele solo wraz z czterema trąbkami i czterema puzonami tworzą dziwną glosę do utworu Strawińskiego *In memoriam Dylan Thomas*. W każdej z tych symfonii zaznacza się tendencja do koncentracji na wolnym ruchu, co czasem zatrzymuje ogólne tempo muzyki, a co może się kojarzyć z niemożnością zbudowania szybkiej akcji. Ekstremalnym przypadkiem w zakresie tempa zarówno wolnego, jak i szybkiego jest tu *Symfonia nr 14* (1977), która przynosi najbardziej gwałtowną muzykę na całym dysku. Jej centralną sekcję tworzy ogromna różnorodność barwna i strukturalna, występująca często wraz z porywczą nietonalną heterofonią, co zdaje się trwać za długo – komentuje Rapoport.

Podobnie – zdaniem kanadyjskiego krytyka – fanfary instrumentów blaszanych dominujące pod koniec *Symfonii nr 14* są zbyt oszczędne, a i zarazem zbyt liczne, by unieść ciężar muzyki. Po nich powierzchowne zakończenie jest niemal awangardowo szokujące.

Dwa inne utwory na omawianej przez Rapoporta płycie są mniej znaczące. Pod koniec życia Weinberg zaczął nazywać swoje smyczkowe symfonie „kameralnymi”, aby uniknąć zbyt dużej ilości „tradycyjnych” symfonii. Poza

kilkoma wspaniałymi momentami *Trzecia Symfonia kameralna* Weinberga, tak jak i jego *Sztandary pokoju* op. 143 niczym się nie wyróżniają.

Kilka ostatnich słów recenzji kanadyjski krytyk dedykuje dyrygentowi Władimirowi Fiedosiejewowi, którego wysoko cenił sam Weinberg. Choć Rapoport bierze pod uwagę kontekst „live recording”, nagrania uznaje za znakomite i domniemywa, iż dokonano ich z kilkoma zaledwie powtórkami wykonawczymi. Co więcej, wszystkie prawdopodobnie są prawykonaniami tej symfonicznej muzyki Weinberga. Jakość dźwięku jest różnaita, czasami może się zdawać szorstka i niejednolita. Pianissimo ma właściwą barwę, czasem jest jednak zbyt głośne. Pomijając wszelkie te defekty – Rapoport wyraża wdzięczność Olympii za dostarczenie nagrań muzyki ważnego kompozytora XX wieku, jakim był Weinberg. Przypomina, że późne dzieła tego twórcy pozostawały dotąd niemal zupełnie nieznane na Zachodzie.

Przegląd tych kilku zaledwie tekstów poświęconych Weinbergowi (w większości recenzji nagrań z jego muzyką) opublikowanych na łamach magazynu „Tempo” w latach 90. XX wieku dowodzi rzetelności, z jaką anglojęzyczni krytycy podchodzili do twórczości opisywanego kompozytora. Choć Weinberg zdawał się wówczas jeszcze mało znaną postacią na firmamencie muzyki XX wieku, znawcy przedmiotu mieli świadomość rangi jego talentu. Swoimi recenzenckimi przyczynkami dawali temu świadectwo. I ogłaszali nadchodzący renesans jego muzyki.