Maria
Sławek

TWÓRCZOŚĆ MIECZYSŁAWA WAJNBERGA. EKSPRESJA I STYL Z PERSPEKTYWY WYKONAWCZO-INTERPRETACYJNEJ NA PRZYKŁADZIE UTWORÓW NA SKRZYPCE I FORTEPIAN Z LAT 1947–1953

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE
1 8 8 8

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2015
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Wiesław Kwaśny

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-63-6

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Spis treści 3

Streszczenie 4

Summary 6

Wstęp 8

Rozdział I. Mieczysław Wajnberg – droga artysty 11

1. Wrzesień 1939 12
2. Mińsk – studia kompozytorskie 12
3. Taszkient 13
4. Moskwa – życie w ZSRR, wykształcenie stylu kompozytorskiego 15
5. Żdanowszczyzna 16
6. Rok 1953 – Spisek lekarzy. Aresztowanie Wajnberga. Śmierć Stalina. Odwilż. ... 19
7. Czas spokoju 22
8. *Pasażerka* 23
9. Powolny zmierzch 25

Rozdział II. Analiza wybranych utworów na skrzypce i fortepian 27

1. *IV Sonata* op. 39 (1947) 29
   - 1.1. Budowa 29
   - 1.2. Elementy dzieła 30
   - 1.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 31
2. *Sonatina* op. 46 (1949) 38
   - 2.1. Budowa 39
   - 2.2. Elementy dzieła 39
   - 2.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 40
3. *V Sonata* op. 53 (1953) 45
   - 3.1. Budowa 45
   - 3.2. Elementy dzieła 46
   - 3.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 49

Rozdział III. Próba charakterystyki stylu i ekspresji w muzyce Mieczysława Wajnberga 59

Zakończenie 63

Bibliografia 64

Spis treści

Spis treści **3**

Streszczenie **4**

Summary **6**

Wstęp **8**

Rozdział I. Mieczysław Wajnberg – droga artysty **11**

1. Wrzesień 1939 12
2. Mińsk – studia kompozytorskie 12
3. Taszkient 13
4. Moskwa – życie w ZSRR, wykształcenie stylu kompozytorskiego 15
5. Żdanowszczyzna 16
6. Rok 1953 – Spisek lekarzy. Aresztowanie Wajnberga. Śmierć Stalina. Odwilż. ... 19
7. Czas spokoju 22
8. *Pasażerka* 23
9. Powolny zmierzch 25

Rozdział II. Analiza wybranych utworów na skrzypce i fortepian **27**

1. *IV Sonata* op. 39 (1947) 29
   - 1.1. Budowa 29
   - 1.2. Elementy dzieła 30
   - 1.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 31
2. *Sonatina* op. 46 (1949) 38
   - 2.1. Budowa 39
   - 2.2. Elementy dzieła 39
   - 2.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 40
3. *V Sonata* op. 53 (1953) 45
   - 3.1. Budowa 45
   - 3.2. Elementy dzieła 46
   - 3.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury 49

Rozdział III. Próba charakterystyki stylu i ekspresji w muzyce Mieczysława Wajnberga **59**

Zakończenie **63**

Bibliografia **64**

Opis płyty **65**

Aneks **66**

Streszczenie

Twórczość Mieczysława Wajnberga. Ekspresja i styl z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej. Na przykładzie utworów na skrzypce i fortepian z lat 1947–1953

słowa kluczowe: skrzypce, muzyka XX wieku, Wajnberg, sonata, kompozytorzy radzieccy, muzyka żydowska

Twórczość Mieczysława Wajnberga – urodzonego w 1919 roku w Warszawie polskiego kompozytora żydowskiego pochodzenia, który od wybuchu wojny aż do końca życia mieszkał i tworzył na terenie ZSRR – dopiero od niedawna odkrywana jest przez artystów i melomanów. O ile jednak obecnie grywa się ją coraz częściej za granicą, to wciąż stosunkowo niewiele osób łączy postać tego kompozytora z twórczością kameralną. Tymczasem napisał on dwadzieścia kwartetów smyczkowych, kwintet fortepianowy, trio fortepianowe, smyczkowe oraz sonaty na różne instrumenty, w tym sześć sonat na skrzypce i fortepian.

Autorka pracy, po zapoznaniu się z dostępnymi materiałami nutowymi oraz istniejącymi już nagraniami, wybrała trzy utwory, które stanowiły źródło badań w niniejszej pracy doktorskiej: *Sonatina* op. 46, *IV Sonata* op. 39 i *V Sonata* op. 53.

Celem niniejszej pracy było ukazanie z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej charakterystycznych cech stylu i ekspresji obecnych w muzyce Wajnberga na przykładzie wybranych dzieł na skrzypce i fortepian.

Zawarty w pierwszym rozdziale pracy rys biograficzny kompozytora był niezbędny w przypadku artysty o tak skomplikowanych losach i stanowił kontekst do podjęcia dalszych rozważań o stylu kompozytora.

W dalszej części pracy omówione zostały zagadnienia dotyczące wybranych utworów – każdy z nich został poddany analizie pod kątem budowy, zastosowanych elementów dzieła muzycznego takich jak tempo, dynamika, kolorystyka brzmieniowa. Następnie opisane zostały zagadnienia dotyczące ewentualnych trudności natury technicznej oraz wskazówki interpretacyjne. W każdym z opisywanych w niniejszej pracy utworów głos skrzypcowy został ponadto opracowany w zakresie aplikatury i smyczkowania.

W trzecim rozdziale pracy podjęta została próba krystalizacji charakterystycznych cech stylu i ekspresji w muzyce Wajnberga na podstawie zanalizowanych wcześniej utworów, a także w kontekście związków z tradycją i stosunku do współczesnych mu twórców (niemożliwa do pominięcia w przypadku tego kompozytora przyjaźń i artystyczna współpraca z Dymitrem Szostakowiczem).

Aneks umieszczony na końcu pracy zawiera opracowane przez autorkę głosy skrzypcowe wybranych sonat.

Dzięki dostępowi do rękopisów autorka pracy miała możliwość zapoznania się z oryginalną notacją Wajnberga i skonfrontowania owego tekstu z nutami wydanymi przez Peer Musik Classical. Podjęta została także pierwsza jak dotąd próba opracowania głosów skrzypcowych pod kątem doboru optymalnej aplikatury i smyczkowania. Przede wszystkim jednak, wspólnie z Piotrem Różańskim przy fortepianie, dokonane zostało pierwsze w Polsce nagranie dzieł zasługujących na stałą obecność na estradach koncertowych całego świata – *IV* oraz *V Sonaty*.

Do pracy dołączona jest płyta CD, zawierająca nagranie wyżej wymienionych utworów zarejestrowane w dniu 5 października 2014 podczas koncertu w auli „Florianka" Akademii Muzycznej w Krakowie wraz z Piotrem Różańskim przy fortepianie.

Summary

The work of Mieczyslaw Weinberg. Expression and style from the perspective of performance and interpretation. Illustrated with the example of pieces for violin and piano from the years 1947 to 1953

keywords: violin, 20th century music, Weinberg, sonata, USSR composers, Jewish music

The work of Mieczyslaw Weinberg (1919–1996), a Pole of Jewish origins, whose fate – unlike most emigrants' – brought him to the East; first to Minsk, later do Tashkent, and finally to Moscow, where he remained until his death, only recently became uncovered by artists and music lovers.

Yet while it is increasingly performed abroad, still only few people link the composer with chamber music. Meanwhile he created twenty string quartets, a piano quintet, a piano trio, a string trio and sonatas for different instruments.

The author of this thesis has selected three pieces for violin and piano, which provided a source of research in her doctoral dissertation: Sonatina Op. 46, Sonata No. 4 Op. 39 and Sonata No. 5 Op. 53.

The aim of this thesis was presenting the representative features of style and expression existent in Weinberg's music with an example of specific pieces for violin and piano, from the perspective of performance and interpretation.

The composer's biography contained in the first chapter of this thesis seems essential in the case of an artist whose life abounded in so many aggravations, and constitutes a general framework for further analysis of the composer's style.

Further in the thesis specific pieces were discussed – each studied in terms of structure, musical elements such as tempo, dynamics and tonal colouring. Next, issues of possible difficulties of technical nature and interpretative pointers were discussed. In each work of music described in this thesis, the violin part had also been scored with fingering and bowing.

In the third chapter of this thesis an attempt was made to crystalise the distinctive features of style and expression in Weinberg's music on the basis of previously analysed pieces, as well as in the context of relationship with tradition and the attitude to the composers of his time (in this case it was impossible to disregard the composer's friendship and musical cooperation with Dmitri Shostakovich).

All of the violin parts of selected sonatas described with fingering and bowing were attached in an Annex to this thesis.

Working with manuscripts gave the author the chance to familiarize with Weinberg's original notation and confronte the text with sheet music published by Peer Musik Clas-

sical. What is more, an attempt has been made to score the violin parts in terms of optimal fingering and bowing for the first time. Moreover, the first Polish recording was made of pieces which deserve a permanent presence in concert halls around the world – Sonata no 4 and Sonata no 5.

Attached to the written thesis is a CD, which includes a recording of the above-mentioned pieces, registered on 5 October, 2014 during a concert in the „Florianka" concert hall in the Music Academy in Kraków, with Piotr Różański at the piano.

Wstęp

Muzyka XX wieku, a w szczególności jego pierwszej połowy, od lat stanowi przedmiot moich zainteresowań. Zawsze ujmowało mnie jej bogactwo stylów, ekspresji, swoboda interpretacyjna, szeroka przestrzeń otwarta dla wyobraźni dźwiękowej i poszukiwań artystycznych. Bliskie mi jest również odejście od traktowania skrzypiec głównie przez pryzmat wirtuozerii i blichtru, tak jak to miało miejsce w wieku XIX. To właśnie w XX wieku powstały liczne dzieła na skrzypce solo, z fortepianem i z orkiestrą, które przezwyciężają ten sposób myślenia o instrumencie i pozwalają skrzypkowi na wydobycie pełnej, głębokiej i prawdziwie poruszającej emocji.

Twórczość dwudziestowieczna fascynowała mnie także pod innym jeszcze względem – nigdy wcześniej nie była ona bowiem w takim stopniu narzędziem walki i represji politycznych. Od kilku lat – czego dałam też wyraz w swojej pracy dyplomowej pt. *Wpływ ideologii totalitarnej na kompozytorów radzieckich: konteksty – postawy – przykład I Koncertu skrzypcowego a-moll op. 99 Dymitra Szostakowicza* – interesuje mnie zagadnienie wpływu ustroju totalitarnego na kompozytorów w byłym Związku Radzieckim. Naturalnym skojarzeniem jest, rzecz jasna, specyficzna relacja pomiędzy Dymitrem Szostakowiczem czy Sergiuszem Prokofiewem a Józefem Stalinem. Problematyka ta, a także szczególne upodobanie do wykonywania utworów tych właśnie artystów naprowadziło mnie na nazwisko jeszcze jednego kompozytora – Mieczysława Wajnberga, Polaka żydowskiego pochodzenia, którego losy zaprowadziły – inaczej, niż większość emigrantów wojennych – na wschód: początkowo do Mińska, następnie do Taszkientu, a wreszcie do Moskwy, w której pozostał do końca życia.

Zaskakujące, iż bogata i fascynująca twórczość Mieczysława Wajnberga dopiero od niedawna odkrywana jest przez artystów i melomanów. O ile jednak grywa się ją coraz częściej za granicą – za przykład mogę podać choćby niedawne wykonania *V Sonaty* na skrzypce i fortepian przez Gidona Kremera i Marthę Argerich w Lugano i Berlinie czy ukazanie się dwupłytowego albumu z kilkoma dziełami kameralnymi oraz orkiestrowymi Wajnberga w wykonaniu zespołu Kremerata Baltica – to w Polsce muzyka ta pozostaje wciąż właściwie nieznana. Istnieją co prawda nagrania kilku symfonii w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyrekcją Gabriela Chmury – oddanego propagatora twórczości Wajnberga – lecz wciąż stosunkowo niewiele osób łączy postać tego kompozytora z twórczością kameralną. Tymczasem napisał on dwadzieścia kwartetów smyczkowych, kwintet fortepianowy, trio fortepianowe, smyczkowe oraz sonaty na różne instrumenty.

Kilka lat temu, zafascynowana bodaj najwybitniejszym dziełem kompozytora – pierwszą w historii operą poruszającą tematykę obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau *Pasażerka* – postanowiłam sprawdzić, czy w dorobku Wajnberga nie znajdują się utwory na skrzypce solo z fortepianem. Ku mojemu zaskoczeniu okazało się, że jest ich aż

dziesięć: sześć sonat na skrzypce i fortepian, sonatina na ten sam zestaw instrumentów oraz trzy sonaty solowe. Po zapoznaniu się z materiałami nutowymi oraz istniejącymi już nagraniami wybrałam trzy utwory, które stanowić będą źródło badań w mojej pracy doktorskiej: *Sonatinę* op. 46, *IV Sonatę* op. 39 i *V Sonatę* op. 53.

Świadomie zdecydowałam, że nagram kompozycje, które pochodzą z jednego, niedługiego odcinka w życiu kompozytora. Ukazują one bowiem kilka różnych jego oblicz stylistycznych, a w moim bardzo subiektywnym odczuciu – są po prostu najlepsze i najbliższe temu, czego szukam w muzyce jako wykonawca.

Na uwagę zasługuje również fakt, iż nuty wydane przez wydawnictwo Peer Musik Classical pozbawione są wskazówek co do aplikatury i smyczkowania – pozostawia to duże pole dla wyobraźni brzmieniowej wykonawcy i pogłębienia jego znajomości natury instrumentu, na którym gra. W opisie dzieła artystycznego przedstawię moje propozycje dotyczące tego zagadnienia.

Praca pisemna składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym przedstawiona zostanie, przynajmniej w niewielkim zakresie, sylwetka kompozytora – jego trudne i skomplikowane losy, wybory życiowe, rezonans tradycyjnej muzyki żydowskiej i polskiej w jego twórczości, a także wielka i inspirująca przyjaźń z Dymitrem Szostakowiczem. Spróbuję również znaleźć w twórczości Wajnberga echa uwarunkowań politycznych w ówczesnym Związku Radzieckim i oddziaływań dekretu Andrieja Żdanowa walczącego z tzw. formalizmem w muzyce. Po nakreśleniu tego, w moim odczuciu niezwykle istotnego kontekstu, przejdę do trzonu mojej pracy, którym jest analiza stylu, zagadnień wykonawczo-interpretacyjnych oraz opracowanie głosów skrzypcowych wszystkich wybranych utworów.

Na początku tego rozdziału przedstawię problematykę gatunku sonaty, jej cech charakterystycznych oraz formalnych związków z symfonią. Omówię też kontekst historyczny, w którym powstawały wybrane przeze mnie dzieła Wajnberga. Każdy utwór zostanie następnie omówiony w dwóch aspektach – pierwszym, którego zadaniem będzie zarysowanie formy, opisanie budowy sonat, agogiki, dynamiki, zagadnień artykulacyjnych oraz zagadnień dotyczących kolorystyki brzmieniowej. Drugi aspekt stanowić będą wskazówki wykonawcze, uzasadnienia wyboru danej aplikatury oraz smyczków, także w oparciu o informacje zaczerpnięte z rękopisu (w przypadku *IV Sonaty* i *V Sonaty*) oraz uwagi, jak owe czynniki warunkują ostateczny kształt utworu. Ponieważ są to dzieła na skrzypce i fortepian, nie wyobrażam sobie pominięcia roli fortepianu i jego relacji ze skrzypcami: rozważenia zagadnień dynamicznych, formotwórczej roli polifonii czy problematyki tworzenia ujednoliconego brzmienia.

Interesujące są też dla mnie cechy wspólne wszystkich utworów, charakterystyczne dla całej kameralnej twórczości Wajnberga – rozległe fragmenty solowe, bardzo wysokie rejestry, specyficzne motywy rytmiczne, szybkie tempa, nawiązania do twórczości Dymitra Szostakowicza.

W trzecim rozdziale pracy przejdę do podsumowania – próby uchwycenia charakterystycznych cech stylu i ekspresji muzyki Mieczysława Wajnberga w oparciu o opisane wcześniej utwory oraz syntetyczne omówienie wyników badań nad tematem.

W aneksie umieszczonym na końcu pracy dołączam wszystkie opracowane przeze mnie głosy skrzypcowe wybranych sonat.

Do pracy pisemnej dołączona jest płyta CD, zawierająca nagranie wyżej wymienionych utworów zarejestrowane w dniu 5 października 2014 podczas koncertu w auli „Florianka" Akademii Muzycznej w Krakowie wraz z Piotrem Różańskim przy fortepianie. Wart odnotowania wydaje mi się fakt, iż jest to pierwsza w Polsce rejestracja *IV* i *V Sonaty*. Obecnie trwają prace nad wydaniem przez wytwórnię CD Accord w marcu 2015 roku płyty z tymi samymi sonatami, których nagranie odbyło się w Europejskim Centrum Muzycznym Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach w październiku 2014 roku.

W pracy posługuję się spolszczoną wersją nazwiska Mieczysława Wajnberga, pomimo iż w wielu – zwłaszcza zagranicznych źródłach – spotkać się można z co najmniej czterema różnymi jego wariantami: Weinberg, Wajnberg, Vaynberg (tak jego nazwisko pojawia się w słowniku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*), Vijnberg. Podobnie w przypadku imienia kompozytora istnieją jego trzy wersje: Mieczysław, Moisei, Moisey. W kilka źródłach, w tym także w rękopisach kompozytora zetknęłam się jednak z jego podpisem, w którym stosował polską wersję nazwiska i tej też zdecydowałam się używać w niniejszej rozprawie.

Rozdział I. Mieczysław Wajnberg – droga artysty

Mimo że większość swojego życia spędził Mieczysław Wajnberg w Związku Radzieckim i został niejako „zawłaszczony" przez tamtejsze środowisko muzyczne, sam siebie zawsze uważał za Polaka. Urodził się w Warszawie w roku 1919, i chociaż jego rodzina przybyła do Polski z terenów dzisiejszej Mołdawii, to bardzo szybko zadomowiła się w mieście, którego populację w trzeciej części stanowili wówczas Żydzi.

Ojciec Mieczysława Szmul Wajnberg już w wieku siedmiu lat sam nauczył się grać na skrzypcach, a kilka lat później zaangażował się do teatru. Jako członek trupy teatralnej, w której nie tylko grał na skrzypcach, lecz także dyrygował i przygotowywał chóry, wędrował po różnych miastach i krajach, by w 1916 roku dotrzeć do Warszawy i już w niej pozostać.

W stolicy działało wówczas sporo teatrów, które wystawiały sztuki w języku jidysz, i to właśnie w jednym z nich ojciec Mieczysława rozpoczął pracę. Był autorem wielu przebojów śpiewanych w międzywojennej żydowskiej Warszawie, a przez kilka lat kierował także działem muzyki żydowskiej w firmie fonograficznej „Syrena".

Trudno wyobrazić sobie, żeby w domu, w którym codziennie rozbrzmiewała muzyka, dzieci nie chciałyby szybko rozpocząć gry na jakimkolwiek instrumencie. Tak było i w przypadku Wajnbergów – zarówno Mieczysław, jak i jego młodsza siostra Estera, uczyli się gry na fortepianie już od najmłodszych lat. Należy jednak pamiętać, że środowisko, w którym się obracali, to świat muzyki, którą dziś nazwalibyśmy rozrywkową – kompozycje Szmula Wajnberga były najczęściej po prostu tłem dla akcji scenicznej. Nie wydaje się też, aby studiował on skomplikowane zasady tworzenia muzyki, tak jak to bywa w przypadku muzyków kształconych klasycznie. Mieczysław spędzał z ojcem dużo czasu w teatrze, zatem naturalne jest, że jego pierwsze zawodowe doświadczenia także wiązały się z tym rodzajem muzyki. Bardzo szybko, bo już w wieku 10–11 lat, zaczął pomagać ojcu, grając na fortepianie podczas przedstawień.

Widząc talent syna, rodzice zapisali go do prywatnej szkoły muzycznej, gdzie uczył się u znanego i cenionego pedagoga Józefa Turczyńskiego, którego wychowankami byli także uznani później wirtuozi, jak Halina Czerny-Stefańska i Witold Małcużyński. W szkole uczył się także wszystkich przedmiotów teoretycznych, które dały mu później podstawy do rozwijania talentu kompozytorskiego.

Przez długi czas nic nie wskazywało na to, że Wajnberg zajmie się czymś innym, niż grą na fortepianie; koncertował nawet jako solista z orkiestrą warszawskiej filharmonii, a w 1939 roku, niedługo przed wybuchem II wojny światowej został przedstawiony słynnemu pianiście Józefowi Hoffmannowi, który po przesłuchaniu młodego artysty zaproponował mu dalsze studia w uchodzącej do dziś za jedną z najlepszych szkół na świecie The Curtis Institute of Music w Filadelfii. Nie wiadomo, co spowodowało, że Wajnberg nie pojechał do USA. Być może pojawiły się trudności z otrzymaniem wizy,

może nie chciał zostawić w Polsce rodziny, a może po prostu miał za mało pieniędzy. Wcześnie zaczął dorabiać w teatrach rewiowych (m.in. w słynnym *Qui pro quo* i w *Adrii*) oraz pisząc muzykę do filmów. To doświadczenie przydało mu się także i po wojnie – Wajnberg jest przecież m.in. autorem muzyki do słynnego radzieckiego melodramatu wojennego *Lecą żurawie*. Kto wie, jak potoczyłaby się jego kariera, gdyby tuż przed wybuchem wojny opuścił Europę. Tymczasem nadszedł wrzesień 1939 roku, który zmienił wszystko.

1. Wrzesień 1939

W kilku publikacjach dotyczących życia kompozytora przeczytać można, że Wajnberg uciekał z Warszawy wraz z młodszą siostrą Esterą, która jednak wkrótce wróciła do rodziców, podczas gdy Mieczysław powędrował dalej. Danuta Gwizdalanka twierdzi jednak, opierając się na wspomnieniach kronikarki rodziny Wajnbergów Adeli Gorfinkel oraz pierwszej żony Mieczysława Natalii Wowsi-Michoels, że historia ta wyglądała nieco inaczej: „cała rodzina uciekła z Warszawy, szukając ratunku, lecz złamany obcas Estery spowodował, że rodzice zostali z córką na tyłach kolumny uchodźców i nie zdążyli na pociąg, który zabrał ich jedynego syna do Rosji”[1]. Tak czy inaczej, Mieczysław Wajnberg po długiej i wyczerpującej podróży, podczas której przez kilkanaście dni zmagał się z głodem, pragnieniem i nalotami samolotów, był świadkiem wielu okrutnych mordów i sam kilkakrotnie otarł się o śmierć, przedostał się do Związku Radzieckiego, gdzie podczas kontroli dokumentów na granicy jako Żydowi zmieniono mu imię na Mojsiej.

2. Mińsk – studia kompozytorskie

Wajnberg, podobnie jak inni uciekinierzy z Polski, znalazł się nagle bez dachu nad głową, bez rodziny, znajomych, bez pracy i środków do życia w Mińsku, w dodatku nie znał języka rosyjskiego. Zgodnie z zarządzeniem władz, przeprowadzono spis przybyszów zza zachodniej granicy i nadano im radzieckie obywatelstwo. Paradoksalnie, dzięki problemom zdrowotnym (kompozytor cierpiał na gruźlicę kości, a zwyrodnienia kręgosłupa, które przeszkadzały mu w ćwiczeniu na fortepianie, w kolejnych latach spowodowały powstanie garbu) nie został wcielony do wojska i mógł podjąć studia kompozytorskie w Konserwatorium w Mińsku.

Czas studiów w Mińsku był bardzo ważnym okresem w życiu kompozytora. Miał szczęście uczyć się u Wasilija Zołtariowa, dawnego ucznia Bałakiriewa i Rimskiego-Korsakowa, a więc przedstawicieli tzw. Potężnej Gromadki, co z pewnością wpłynęło na jego zmysł instrumentacji, skłonność do tworzenia muzyki w stylu narodowym, na-

---

[1] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań 2013, s. 17–18.

wiązywania do rodzimego folkloru. Wszystkie te cechy można odnaleźć w muzyce komponowanej przez Wajnberga, który czerpał pełnymi garściami z przynajmniej trzech obszarów muzyki ludowej – polskiej, żydowskiej i rosyjskiej.

Podczas studiów kompozytor otrzymywał od władzy radzieckiej niewielkie stypendium. Ponadto dorabiał sobie w tamtejszej filharmonii, grając na fortepianie partie czelesty i harfy. W ten sposób poznał dzieło, o którym bez większej przesady można powiedzieć, że zmieniło jego życie – *V Symfonię* Dymitra Szostakowicza.

Czas spędzony w Mińsku był na pewno bardzo owocny: podczas kilkunastomiesięcznych studiów u Zołotariowa Wajnberg skomponował sonatę fortepianową, kwartet smyczkowy, dwa cykle pieśni i utwór symfoniczny.

Pozorny spokój został przerwany 22 czerwca 1941 roku, dzień po premierze *Poematu symfonicznego* – dyplomowego dzieła Wajnberga wykonanego przez orkiestrę mińskiej filharmonii pod dyrekcją Ilji Musina. Niemcy napadły na swojego byłego sojusznika, ogłoszono mobilizację, a Wajnberg znów znalazł się w niebezpieczeństwie. Jak już wspomniałam, od jakiegoś czasu jednak chorował na gruźlicę kości, co pomogło mu uniknąć wcielenia do armii. Zdecydował, że musi uciekać. Opuścił Mińsk, zabierając ze sobą tylko rękopisy utworów oraz dyplom ukończenia studiów, a po przejechaniu pociągiem niemal czterech tysięcy kilometrów znalazł się w stolicy Uzbeckiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej – Taszkiencie.

3. Taszkient

Miasto, które do niedawna szczyciło się niezłą sytuacją gospodarczą i nie borykało się z problemami żywnościowymi lub brakiem budynków mieszkalnych, stało się nagle jednym z centralnych punktów ewakuacji ludności i przemysłu z zachodnich stron kraju. Zaczęło brakować w nim dosłownie wszystkiego. Wajnberg po początkowo niezbyt udanych próbach znalezienia pracy, zatrudnił się jako korepetytor w balecie. Dzięki możliwości pracy w swoim zawodzie, a także zapotrzebowaniu na utwory patriotyczne i zagrzewające do walki, miał sposobność i czas, żeby komponować. W tym okresie powstało kilka utworów o znamiennych tytułach: *Do boju za ojczyznę*, *Miecz Uzbekistanu* czy *Wojenni przyjaciele.*

Prawdopodobnie podczas pobytu w Taszkiencie Wajnberg dowiedział się o śmierci swoich rodziców i siostry w obozie koncentracyjnym w Trawnikach niedaleko Chełma na Lubelszczyźnie. Obóz w Trawnikach został zorganizowany po 22 czerwca 1941 roku i od początku nie miał jednolitego charakteru. W różnych okresach spełniał on różne funkcje – na początku był tylko obozem przejściowym, a więźniowie przeznaczeni na śmierć odsyłani byli do Lublina, na Majdanek. W roku 1941 obóz w Trawnikach zaczął spełniać również funkcję obozu pracy. Wykorzystywano w nim siłę roboczą Żydów przywożonych z terenów Generalnej Guberni i z zagranicy. Szczególny rozwój tego obozu nastąpił w roku 1942 i 1943, a wiosną 1943 roku zaczęły do Trawnik przybywać

transporty z warszawskiego getta. Ponieważ rodzina Wajnbergów przed wojną mieszkała w kamienicy przy ulicy Żelaznej 66, włączonej częściowo do terenu getta, bardzo prawdopodobne jest, iż to właśnie wtedy została wywieziona do obozu. Według niektórych źródeł w październiku 1943 roku w Trawnikach przebywało już około 6200 więźniów. Do obozu trafiło wielu znanych działaczy politycznych, przywódców religijnych, a także ludzi ze świata kultury i nauki, m.in. Emanuel Ringelblum (twórca archiwum getta warszawskiego), Chaim Sandler (aktor i reżyser) oraz – co zostało ujęte w oficjalnych dokumentach – Szmul Wajnberg. Fakt, że wspomina się go w takim gronie, świadczy o wysokiej randze ojca Mieczysława w ówczesnym świecie kultury.

W dniu 3 listopada 1943 roku, w akcji zwanej Erntefest (Dożynki), zamordowano niemal wszystkich Żydów z obozu w Trawnikach i jego filii w Dorohuczy. Pracujący w obozie Żydzi zostali zmuszeni do wykopania kilku długich na 100 metrów rowów, rzekomo mających służyć podczas spodziewanego ataku lotniczego. W rzeczywistości wszyscy niemal żydowscy więźniowie zapędzeni zostali w ich stronę, następnie kazano im się rozebrać do naga i z karabinów maszynowych rozstrzelano. „W egzekucji brało udział około 1100 SS-manów i żandarmów. […] Aby zagłuszyć odgłosy masakry ustawiono głośniki […], nadające przez cały czas głośną muzykę, która i tak mieszała się z krzykiem ofiar i odgłosami wystrzałów”[2]. Pozostawiono małą grupę, której zadaniem było spalenie ciał pomordowanych i uporządkowanie pozostawionego mienia. Mężczyźni, którzy zatrudnieni byli przy paleniu zwłok, rozstrzeliwani byli małymi grupami, a członkowie następnej grupy wrzucali do ognia uprzednio rozstrzelanych kolegów. Ostatnia grupa rozstrzelanych została spalona przez wachmanów. Obóz zlikwidowano w lipcu 1944 roku, a większość baraków została wysłana do obozów koncentracyjnych w Płaszowie, Bliżynie i innych.

Nie wiadomo, kiedy dokładnie i w jaki sposób Mieczysław Wajnberg dowiedział się o śmierci rodziców i siostry. Trudno też z całą pewnością stwierdzić, czy zdawał sobie sprawę z tego, jak wyglądała ich egzekucja w Trawnikach. W pamięci musiał mieć jednak również dawniejszą tragiczną historię rodzinną – brutalny antysemicki pogrom w Kiszyniowie w 1903 roku, w którym zginęli jego pradziadek i dziadek. Pewne jest jednak to, że Holokaust pozostawił w nim wielką ranę – nie tylko dlatego, że w okrutny sposób stracił wszystkich swoich bliskich, ale także dlatego, że nie mógł pogodzić się przypadkowością własnego losu. Do końca życia musiał mierzyć się z pytaniem, dlaczego to właśnie jemu udało się przeżyć i w jaki sposób może to usprawiedliwić.

W 1942 roku Wajnberg ożenił się z Natalią Wowsi-Michoels – córką jednego z najbardziej znanych i szanowanych artystów radzieckich, aktora i reżysera Solomona Michoelsa. Michoels był niezwykle ważną postacią. Postawiony na czele Żydowskiego Komi-

---

[2] W. Mędykowski, *Obóz pracy dla Żydów w Trawnikach*, [w:] *Erntefest. Zapomniany epizod zagłady*, red. W. Lenarczyk, D. Libionka, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2009.

tetu Antyfaszystowskiego odbył podróż do Anglii, Stanów Zjednoczonych, Meksyku i Kanady, gdzie wraz z poetą Icchakiem Feferem zabiegał o finansowe i propagandowe wsparcie dla Związku Radzieckiego. Kilka lat później naraził się jednak Stalinowi i w roku 1948 został zamordowany przez agentów MGB (Ministerstwo Bezpieczeństwa Państwowego) w sfingowanym wypadku samochodowym.

Na razie jednak życie Mieczysława Wajnberga i jego żony przebiegało spokojnie – kompozytor napisał wiele nowych utworów, w tym *Piosenki dziecięce*, skomponowane do wierszy w jidysz Icchaka Lejba Pereca. Było to pierwsze dzieło Wajnberga, które ukazało się drukiem. W Taszkiencie powstała też partytura *I Symfonii* – utworu, który pozwolił kompozytorowi przenieść się do Moskwy i poznać Dymitra Szostakowicza. Stało się to dzięki Izraelowi Finkensztajnowi, byłemu asystentowi Szostakowicza w leningradzkim konserwatorium, ewakuowanemu wraz z innymi pracownikami tej uczelni do Taszkientu. Zaprzyjaźnił się on tam z Wajnbergiem i zachwycił jego symfonią tak bardzo, że kilkakrotnie wspomniał o niej w listach do swojego mistrza. Zachęcił go na tyle, iż Szostakowicz zapragnął poznać dzieło, a następnie postarał się, by młodemu i zdolnemu kompozytorowi pozwolono na zamieszkanie w Moskwie. Wajnbergowie przenieśli się tam w październiku 1943 roku.

4. Moskwa – życie w ZSRR, wykształcenie stylu kompozytorskiego

Pierwsze lata spędzone w Moskwie były dla rodziny Wajnbergów spokojne. Zamieszkali w należącej przed wojną do rodziny Michoelsów kamienicy, a wkrótce po ich przybyciu dołączyli do nich rodzice żony Mieczysława Natalii oraz jej siostra.

Zaraz po przeprowadzce udało się wreszcie doprowadzić do spotkania Wajnberga z Dymitrem Szostakowiczem, podczas którego młody kompozytor mógł zagrać mu swoją *I Symfonię* oraz pokazać swoje pozostałe utwory. Tak zaczęła się ich wieloletnia przyjaźń oraz twórcza współpraca. Szostakowicz wielokrotnie zapraszał Wajnberga do siebie do domu, chętnie prezentował mu swoje nowe dzieła i zawsze ciekaw był, co nowego napisał przyjaciel. Jako że Wajnberg był w dalszym ciągu błyskotliwym pianistą, bardzo często wspólnie z Szostakowiczem grali na cztery ręce swoje nowe lub dotychczas nieznane szerszej publiczności utwory. I chociaż Wajnberg nigdy oficjalnie nie należał do grona uczniów Szostakowicza, to nie ukrywał, że kontakt z nim i jego muzyką był największą i najistotniejszą inspiracją w jego własnej pracy twórczej. Jak sam mówił, „Szostakowicz pomógł mi w wielu kwestiach – z niektórych nawet sobie pewnie nie zdaję sprawy […]. Uważam się za szczęśliwego człowieka, ponieważ mogłem swoje utwory pokazać najznakomitszemu dwudziestowiecznemu kompozytorowi. To zaszczyt, który podświadomie, jak się wydaje, natchnął mnie do dalszego pisania”[3].

---

[3] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg: in search of freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010, s. 41–41, tłum. własne.

Nowe utwory powstawały w wyjątkowo szybkim tempie – z tego okresu pochodzą między innymi cztery kwartety smyczkowe, sonaty na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i klarnet, *II Symfonia*, trio oraz kwintet fortepianowy. Kompozytor pisze również kolejny cykl *Pieśni Żydowskich* (po wcześniejszych *Piosenkach dziecięcych* do słów Pereca), tym razem do słów poety Szmula Halkina. To cykl bardzo ważny w twórczości Wajnberga – tematyka pieśni nawiązuje bowiem do Holokaustu. Zwłaszcza ostatni utwór *Tife griber, royte leym* jest metaforą wydarzeń, które miały miejsce w Babim Jarze. Blisko dwadzieścia lat później ta sama pieśń w wersji orkiestrowej zostanie wpleciona do czwartej części *Symfonii nr 6* op. 79. Obok pieśni o tematyce żydowskiej powstają też *Trzy romanse* do poezji Adama Mickiewicza.

Żona Wajnberga wspomina, że jej mąż i Szostakowicz byli w wielkiej przyjaźni – odwiedzali się bardzo często, zapraszali na uroczystości rodzinne, kolacje i koncerty. O szacunku, jakim darzył Szostakowicz młodego kompozytora, może także świadczyć fakt, że dedykował mu on swój *X Kwartet smyczkowy*, a podczas prowadzonych przez siebie lekcji kompozycji w konserwatorium leningradzkim prezentował utwory Wajnberga obok m.in. dzieł Benjamina Brittena.

5. Żdanowszczyzna

Nadszedł rok 1946, który okazał się wyjątkowo trudny dla większości twórców. Od momentu zakończenia wojny komunistyczny totalitaryzm jeszcze się pogłębił. Władze ZSRR dążyły do odgórnego kierowania wszystkimi aspektami życia – począwszy od gospodarki, a skończywszy na sztuce. Jedną z najważniejszych postaci tego okresu był Andriej Żdanow, sekretarz KC WKP(b), człowiek bezwzględny i zaślepiony stalinowską ideologią. Postanowił zlikwidować jakiekolwiek wpływy kultury zachodniej oraz absolutnie podporządkować sztukę propagandzie. Odtąd dzieła literackie, wizualne i muzyczne powinny być proste, radosne, zrozumiałe dla każdego, nawet najbardziej prymitywnego odbiorcy, miały gloryfikować nową politykę partii oraz Wielkiego Wodza Stalina. Muzyka miała być optymistyczna (twórcy powinni w swych dziełach zachwalać codzienne życie w ZSRR), a w przypadku utworów wokalno-instrumentalnych, pisana do tekstów poezji współczesnej, najlepiej inspirowanych prostym i skupionym na pracy życiem zwykłego robotnika. Wszelkie odstępstwa od tej normy miały być surowo karane.

Nagonka dotknęła wielu kompozytorów. Również Wajnberg nie uchronił się przed zarzutami. Podczas odbywających się w październiku 1946 roku obrad Związku Kompozytorów Radzieckich skrytykowany został za „nadmierną troskę o formę kosztem idei melodycznych”[4]. W jego obronie stanęli kompozytorzy Jurij Szaporin (tłumacząc, iż ewentualne braki w muzyce Wajberga może usprawiedliwiać jego wieloletnia nauka

[4] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, dz. cyt., s. 28.

w konserwatorium warszawskim i krótkotrwały jeszcze pobyt w ZSRR) oraz Dymitr Szostakowicz (przekonując, iż widzi ogromne postępy w pracy kompozytorskiej młodego twórcy). Aram Chaczaturian zaś, który sam czerpał inspiracje z muzyki ludowej, uznał, że niedostatki w muzyce Polaka są powodem braku wcześniejszej ingerencji krytyków, którzy mogli byli naprowadzić go na właściwą drogę.

Wajnberg z pokorą przyjął nowe rezolucje i wkrótce skomponował m.in. suitę orkiestrową *Odświętne obrazy*, dedykując ją trzydziestej rocznicy rewolucji październikowej, oraz pieśni do słów poetów jemu współczesnych (m.in. do wiersza Ukraińca Maksyma Rylskiego *Do Stalina*).

Rok 1948 musiał być zdecydowanie jednym z najgorszych w życiu Mieczysława Wajnberga. W styczniu w sfingowanym wypadku samochodowym bezpieka zamordowała jego teścia Solomona Michoelsa. Władze zarzucały mu działalność na szkodę państwa radzieckiego, a już sam fakt jego żydowskiego pochodzenia świadczyć miał o wrogim, kosmopolitycznym stosunku do ZSRR.

W lutym tego samego roku została ogłoszona rezolucja partyjna *O operze Wielka Przyjaźń* Wano Muradelego, którą zredagowano na żądanie Andrieja Żdanowa. Potępiała ona „szczególnie silne dążenia formalistyczne i tendencje antydemokratyczne, obce narodowi radzieckiemu i jego artystycznemu smakowi”[5], a w całym kraju organizowano zebrania popierające ową uchwałę. W fabrykach i kołchozach „robotnicy z entuzjazmem rozprawiali nad uchwałą, ponieważ miliony prostych ludzi łączyło wspólne oburzenie na Szostakowicza, Prokofiewa i innych formalistów”[6]. Prawda jest taka, że pojęciem „formalizm” określano właściwie każdy przejaw twórczej oryginalności.

Zgodnie z odgórnym poleceniem kompozytorzy musieli donosić na swoich własnych kolegów, mnożyły się oskarżenia, intrygi i kłamstwa. Jak pisze Krzysztof Meyer: „Prawie każdy walczył wszelkimi dostępnymi sposobami o to, by jego nazwisko nie znalazło się na wiadomej liście. Wpisywaniom i skreślaniom nie było końca i tylko dwa nazwiska pozostawały na niej od początku do końca: Szostakowicza i Prokofiewa; dawała o sobie znać wieloletnia zazdrość środowiska o międzynarodową sławę obu twórców. Wreszcie lista kompozytorów reprezentujących «antynarodowe tendencje formalistyczne» została skompletowana. Obok Prokofiewa i Szostakowicza znaleźli się na niej: Aram Chaczaturian, Dymitr Kabalewski, Gawriił Popow oraz Wissarion Szebalin”[7]. Do orkiestr, wydawnictw i redakcji radiowych rozesłano listę utworów oskarżonych o brak melodii, modernizm i oderwanie od tradycji. Zabroniono wykonywania ich na koncertach, nagrywania i nadawania przez radio. Wśród nich znalazło się też kilka utworów

---

[5] S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, Wydawnictwo „Twój Styl”, Warszawa 2006, s. 230–231.

[6] K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Wydawnictwo PWM, Warszawa, s. 133.

[7] Tamże, s. 132.

Mieczysława Wajnberga: *Sonety* do słów Williama Szekspira, *VI kwartet smyczkowy* oraz dwa utwory orkiestrowe: *Odświętne obrazy* oraz *Uwertura powitalna*.

Na czele Związku Kompozytorów postawiono Tichona Chriennikowa, znanego głównie z faktu, iż w swojej własnej operze wprowadził po raz pierwszy postać Lenina. Nie tylko kompozytorzy musieli spowiadać się ze swojej twórczości, lecz także wszyscy krytycy, muzykolodzy i wykonawcy, którzy kiedykolwiek mieli coś wspólnego z którymkolwiek kompozytorem z „czarnej listy".

Chriennikow szalał: formalistycznego zdegenerowania dopatrzył się u Prokofiewa w *Odzie na koniec wojny* (za duży skład), w kantacie *Rozkwitaj, wielki kraju* oraz w *VI Symfonii* i ostatnich sonatach fortepianowych. Chaczaturianowi wypomniał użycie 24 trąbek w *III Symfonii* (mimo że ona także pisana była ku czci rewolucji), ale głównym celem ataków był Szostakowicz. Po latach Chriennikow tak oto się tłumaczył: „Nie wiedziałem, co robić. Nigdy przedtem nie przemawiałem, nie umiałem sklecić dwóch zdań, a tekst referatu zobaczyłem na półtorej godziny przed wygłoszeniem. Nawet nie miałem czasu się z nim zapoznać, wziąłem i odczytałem delegatom"[8]. I dodawał: „W owym czasie kraj nasz otoczony był blokadą, opadła żelazna kurtyna, kierownictwo partii zdecydowało zwalczać wszystko co zachodnie – także w sztuce. Pierwszy wariant rezolucji, który przygotowywał Szepiłow, był stosunkowo miękki, ale Stalin osobiście wpisał nazwiska tych, których należało poddać krytyce. Te dokumenty zostały niedawno ujawnione w archiwach"[9].

Pierwszymi ofiarami nowej polityki zostali literaci (już w czerwcu 1946 roku), na muzyków kolej przyszła jesienią. Stalin, który w bardzo wielu kwestiach starał się naśladować Lenina, przejął od niego swoisty kulturalny pragmatyzm – uważał, że za pomocą literatury, teatru czy muzyki jest w stanie manipulować ludem. Lenin otwarcie pisał w artykule *Organizacja partyjna i literatura*, że literatura ma się poddać całkowicie zadaniom politycznym i stanowić „koła i śruby" rewolucyjnej maszyny propagandowej. Stalinowi najwyraźniej spodobała się ta nomenklatura, sam zresztą po latach o pisarzach mówił jako o „inżynierach ludzkich dusz". Prawdopodobnie w ten sam sposób traktował muzyków i kompozytorów. Wydaje się również, że to właśnie on jako pierwszy współczesny polityczny przywódca uświadomił sobie, jakie propagandowe znaczenie mogą mieć sukcesy rodzimych artystów na międzynarodowej scenie. Zachodnia prasa jeszcze nie tak dawno pisała przecież o bolszewikach jako o barbarzyńcach niszczących wszystko i wszystkich na swojej drodze, ukazywała komunizm jako poważne zagrożenie dla humanistycznej kultury europejskiej.

---

[8] D. Passent, *Pierwsze skrzypce Stalina,* Polityka nr 28 (2409) z dnia 12.07.2003, s. 59.

[9] Tamże.

Życie Wajnberga obracało się wokół niezliczonych obrad Związku Kompozytorów ZSRR, na które eskortowany był stale przez agentów NKWD. Wpływy nowej polityki widać wyraźnie w jego kompozycjach z tego okresu – w marcu 1948 roku powstała *Sinfonietta* na orkiestrę kameralną, jeden z jego najbardziej znanych utworów. Kompozytor zamierzał poświęcić go „przyjaźni między narodami ZSRR". Tym razem udało mu się zadowolić wszystkich – utwór był melodyjny, przystępny, efektowny, bazował na tematach ludowych (co ciekawe, bardzo silnie widoczny jest tu folklor żydowski), nie wymagał dużej obsady i, co być może najważniejsze, zyskał pozytywną opinię Tichona Chriennikowa, sekretarza generalnego Związku Kompozytorów. Uznał on, że Wajnberg nareszcie zawrócił z błędnej, modernistycznej drogi i zajął się twórczością „dla ludu". Danuta Gwizdalanka słusznie zauważa tu jednak pewien paradoks – duża popularność *Sinfonietty* przypadła na okres narastającej znów fali antysemityzmu.

Pomimo pozytywnej oceny nowego utworu, sytuacja finansowa Wajnberga dalej nie była zadowalająca – Ministerstwo Kultury nie kupowało od niego nowych kompozycji. Przynosząc nową partyturę, kompozytor musiał liczyć się z tym, że urzędnik poprosi go o opinię, rekomendację innego kompozytora. W tamtym czasie było to szczególnie trudne, bo znakomita większość wybitnych twórców (wśród nich Szostakowicz, Prokofiew, Miaskowski i Szebalin) była już „na cenzurowanym" z powodu rzekomego formalizmu – ich opinia zatem mogłaby bardziej zaszkodzić, niż pomóc.

Wajnberg nie poddawał się jednak i nawet na chwilę nie przestawał pisać. W tym okresie powstały również takie dzieła, jak *Koncert wiolonczelowy* (po dziewięciu latach od ukończenia pracy nad partyturą partię solową wykonał Mścisław Rostropowicz) czy *Rapsodia na tematy mołdawskie* (pierwotnie opracowana na orkiestrę, później także na skrzypce solo z orkiestrą). Utrzymywać się musiał jednak z pisania – podobnie, jak ojciec – muzyki do teatru, telewizji (głównie filmów rysunkowych) oraz cyrku.

6. Rok 1953 – Spisek lekarzy. Aresztowanie Wajnberga. Śmierć Stalina. Odwilż.

Już w 1953 roku rozpoczęła się jedna z największych prowokacji politycznych w ZSRR o charakterze antysemickim. Głównym jej celem było wprowadzenie powszechnego terroru i kolejnych czystek (podobnych do czystek stalinowskich przeprowadzonych w latach 1936–1938). W lutym 1944 roku teść Wajnberga Solomon Michoels, przewodniczący Żydowskiego Komitetu Antyfaszystowskiego, zaproponował powołanie na Krymie Żydowskiej Republiki Autonomicznej. Stalin zareagował gwałtownie – uznał, że propozycja ta dąży do dezintegracji Związku Radzieckiego oraz oddania się pod kontrolę Stanów Zjednoczonych. W 1948 roku zorganizował nagonkę na część środowisk żydowskich pod hasłem walki z kosmopolityzmem oraz wpływami zachodnimi. Obawiał się skutków powstania państwa Izrael, organizował akcje propagandowe, które na celu miały walkę z syjonizmem. To właśnie wtedy z rozkazu Stalina Michoels został zamordowany.

W styczniu 1953 roku partyjna gazeta „Prawda" podała informację o domniemanym spisku lekarzy, którego celem miało być uśmiercenie głównych przywódców ZSRR w wyniku niewłaściwego leczenia. Długą listę podejrzanych otwierał profesor Miron Wowsi – kuzyn Solomona Michoelsa. Według władz jedną z ofiar owego spisku był Andriej Żdanow, a lekarze należeli do „międzynarodowej żydowskiej organizacji burżuazyjno-nacjonalistycznej Joint, założonej jakoby przez wywiad amerykański w celu okazywania pomocy międzynarodowej Żydom w innych państwach"[10]. W całym kraju powszechnie ubliżano Żydom, zdarzały się nawet fizyczne napaści. Chorzy nie chcieli leczyć się u żydowskich lekarzy, wielu ludzi straciło pracę. Jak pisze Krzysztof Meyer w swojej książce: „Stalin osobiście kierował sprawą lekarzy. Według jego planu dramat miał rozegrać się w kilku częściach. Najpierw proces, pełne przyznanie się oskarżonych do winy i ogłoszenie wyroku. W następnym etapie przewidziane było wykonanie kary śmierci przez publiczne powieszenie na Miejscu Straceń na moskiewskim Placu Czerwonym. Część kulminacyjną stanowić miały pogromy Żydów i deportacje na terenie całego kraju"[11].

Rodzina żony Wajnberga żyła w nieustannym strachu i oczekiwaniu na rychłe aresztowanie. On sam w tym czasie nie przestawał pisać, a wśród utworów, które wówczas powstały, była m.in. kantata *W ojczyźnie*, w której chór śpiewał patriotyczne wiersze radzieckich dzieci oraz wersja *Rapsodii na tematy mołdawskie* na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry. Podczas prawykonania 6 lutego 1953 roku w sali im. Czajkowskiego partię solową grał wielki skrzypek Dawid Ojstrach. Koncert zakończył się ogromnym aplauzem, a kompozytor wraz z rodziną i przyjaciółmi wrócił do domu, by świętować swój sukces. Około godziny drugiej w nocy rozległo się pukanie do drzwi, do mieszkania weszło dwóch funkcjonariuszy z nakazem rewizji mieszkania i aresztowania Mieczysława Wajnberga. W tamtym czasie, jak wspomina żona kompozytora, aresztowanie właściwie równało się odejściu na zawsze, a cała rodzina poddawana była społecznemu ostracyzmowi.

Wajnberg został uwięziony na Łubiance, a postawione mu zarzuty wydają się dziś kompletnie bezsensowne: oskarżono go o nacjonalizm żydowski, rzekomo przedstawiony w *Sinfonietcie* nr 1, a także o udział w przygotowaniach do utworzenia na Krymie żydowskiej republiki (jako zięć Michoelsa faktycznie uczestniczył w dyskusjach nad tym projektem). David Fanning przytacza wspomnienia samego Wajnberga, który sądził, iż aresztowanie miało wiele wspólnego ze sprawą lekarzy oraz Żydowskim Komitetem Antyfaszystowskim. Na pytanie, jaki jest powód uwięzienia, usłyszał: „żydowski burżuazyjny nacjonalizm". Zapytał wówczas: „Skoro nie znam ani jednego słowa

---

[10] J. Rapoport, *Sprawa lekarzy kremlowskich*, przeł. Zofia Błaszczyk, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1990, s. 53–54.

[11] K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, dz. cyt., s. 233.

w jidysz, ale posiadam za to dwa tysiące polskich książek, to czy nie powinienem raczej być oskarżony o polski burżuazyjny nacjonalizm?". Odpowiedź brzmiała: „Wiemy to lepiej od ciebie"[12].

Wajnberg siedział w jednoosobowej celi, tak małej, że nie można się było nawet położyć. W nocy zaś w twarz świecił mu bardzo mocny reflektor, który nie pozwalał zasnąć.

Tymczasem Dymitr Szostakowicz napisał list do Ławrientija Berii, członka Biura Politycznego WKP(b), szefa NKWD, w dużej mierze odpowiedzialnego za wielkie czystki stalinowskie, jednego z głównych wykonawców zbrodni stalinowskich, bezpośrednio odpowiedzialnego za mord polskich oficerów w Katyniu. W liście Szostakowicz pisał między innymi o tym, że ręczy za uczciwość Wajnberga, uważa go za bardzo utalentowanego i obiecującego kompozytora. Wspomniał również o jego problemach z kręgosłupem. Żona Szostakowicza poprosiła zaś Natalię Wowsi-Michoels o pełnomocnictwo, które, w przypadku aresztowania jej i jej siostry, pozwoliłoby Szostakowiczom zaopiekować się córką Wajnbergów.

Wydarzenia roku 1953 były jednak bardzo dynamiczne. 5 marca umarł Stalin (co prawdopodobnie również miało wpływ na szybsze wypuszczenie Wajnberga na wolność). 17 marca z kamienicy, w której mieszkali Wajnbergowie, zniknęli strażnicy córek Michoelsa, od początku kwietnia zaczęto powoli zwalniać z aresztu lekarzy oskarżonych o udział w spisku (w tym Mirona Wowsi), a 25 kwietnia Mieczysław Wajnberg – podobno ponownie dzięki interwencji Szostakowicza u przewodniczącego Prezydium Rady Najwyższej ZSRR Klimenta Woroszyłowa – wyszedł na wolność. W całym Związku Radzieckim nastał czas odwilży.

Szostakowicz po ośmiu latach wrócił do komponowania dzieła symfonicznego. Nowy utwór – *X Symfonia* – miał być symbolicznym rozrachunkiem ze stalinizmem; w drugiej jego części znaleźć można, jak sugerował sam kompozytor, muzyczny portret zbrodniczego tyrana. Wspólnie z Wajnbergiem prezentował nowe dzieło w wersji fortepianowej przed pedagogami i studentami moskiewskiego konserwatorium, a następnie w Leningradzie przed dyrygentem Jewgienijem Mrawińskim. Po raz kolejny utwór Szostakowicza wzbudził duże kontrowersje. Podczas dyskusji w Centralnym Domu Kompozytorów, w której udział brali kompozytorzy, krytycy, muzycy, instrumentaliści i melomani, rozgorzał spór. Kilku twórców wyraziło się negatywnie o nowej symfonii, wytykając jej masę błędów: od niesymetrycznej konstrukcji po zbyt pesymistyczny i jednostronnie tragiczny nastrój. Wielu polemizowało jednak z tymi stwierdzeniami, a obok pozytywnych głosów, m.in. Dymitra Kabalewskiego, Kary Karajewa i Jurija Swiridowa na temat symfonii wypowiedział się także niezabierający dotąd głosu w żadnych dyskusjach Mieczysław Wajnberg. Stanął w obronie przyjaciela i jego muzyki – skierował

[12] D. Fanning, *Mieczyslaw Weinberg: in search of freedom*, dz. cyt., s. 86–87.

pod adresem Szostakowicza wiele serdecznych słów i wyraził głębokie uznanie dla nowego dzieła.

Sam w owym czasie nie komponował utworów dla dużej obsady – napisał dwa kolejne kwartety smyczkowe (nr 7 i 8), dwie sonaty fortepianowe oraz skrzypcową *V sonatę* (o której szczegółowo pisać będę później). Nawiązał także współpracę z filmem – w 1958 roku skomponował muzykę do słynnego rosyjskiego melodramatu wojennego *Lecą żurawie*, nagrodzonego Złotą Palmą w Cannes w 1958 roku.

Ciągle jeszcze jednak nie były to najlepsze dla kompozytora lata. Jak sam wspominał: „Było ciężko, bo przez kilka lat niczego ode mnie nie kupowano. Chociaż […] może powinienem ująć to tak: było ciężko, ale otaczali mnie najlepsi wykonawcy świata, z którymi się przyjaźniłem. Grali moje utwory. W odróżnieniu od pewnych kompozytorów, nie powiedziałbym o sobie, że byłem prześladowany. Ująłbym to inaczej: władza z rozmysłem nie robiła niczego dla popularyzowania moich utworów. Wszystko, co grano, wykonywane było wprawdzie nie wbrew woli Ministerstwa Kultury, ale też i bez jego pomocy, jedynie dzięki zaangażowaniu samych wykonawców”[13].

7. Czas spokoju

Lata sześćdziesiąte to dla Wajnberga nareszcie czas spokoju i artystycznego docenienia. Nawet do Polski dotarła wiadomość o tym, że po śmierci Prokofiewa to właśnie Wajnberg uznawany jest za najciekawszego po Szostakowiczu kompozytora w Związku Radzieckim[14]. Jego utwory były coraz częściej wykonywane i to przez czołowych artystów ZSRR: obok Dawida Ojstracha i Mścisława Rostropowicza wymienić można jeszcze Leonida Kogana, Michaiła Wajmana, Kwartet Borodina czy Daniela Szafrana. Praca z tak wybitnymi muzykami musiała sprawiać mu wielką radość, a sam wspominał po latach: „Nie muszę myśleć o tym, że czegoś należałoby unikać, bo może potem nie wyjdzie. Im zawsze i wszystko wychodzi!”[15].

Sam nie wykonywał swoich fortepianowych utworów, ale w dalszym ciągu często grał muzykę Szostakowicza – znalazł się m.in. w gronie pierwszych wykonawców *Siedmiu romansów do słów Aleksandra Błoka* (na scenie towarzyszyli mu: Dawid Ojstrach, Mścisław Rostropowicz oraz Galina Wiszniewska, której utwór był dedykowany).

W 1966 roku Wajnberg, który prawie nie ruszał się z Moskwy, przyjechał po raz pierwszy od wybuchu II wojny światowej do swojego rodzinnego miasta, by wziąć udział w festiwalu „Warszawska Jesień”. Nie był to jednak pobyt zbyt udany. Po pierwsze, Warszawa, którą pamiętał sprzed wojny praktycznie nie istniała – był to dla Wajnberga

---

[13] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, dz. cyt., s. 37.

[14] Z. Sierpiński, *Muzyczne wędrówki po ZSRR (II),* „Ruch Muzyczny” 1964 nr 6, s. 18.

[15] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, dz. cyt., s. 43.

ogromny szok i rozczarowanie. Po drugie, lata 60. to okres awangardy, eksperymentów sonorystycznych, formalnych, a do tego nurtu muzyka Wajnberga, bądź co bądź dosyć tradycyjna i posługująca się konwencjonalnymi środkami muzycznymi, raczej nie pasowała. Brak sukcesu kompozytora na warszawskim festiwalu nie może zatem dziwić.

Tymczasem do programów koncertowych w ZSRR trafiały coraz częściej starsze utwory Wajnberga, poniekąd wyciągnięte z szuflady. Po osiemnastu latach pod dyrekcją Kurta Sanderlinga zabrzmiała *II Symfonia*, w 1967 roku po 25 latach (!) publiczność mogła usłyszeć *I Symfonię*, a także *IV Sonatę na skrzypce i fortepian* z 1947 roku, którą do swojego repertuaru włączył Leonid Kogan. Ciągle też wykonywano nowe utwory kompozytora, coraz częściej rejestrowano je także na płytach. W latach 60. usłyszał dwa swoje koncerty instrumentalne – skrzypcowy i fletowy – a także dwie symfonie wokalno-instrumentalne – Symfonię nr 6 op. 79 i Symfonię nr 8 *Kwiaty polskie* op. 83 (z tekstem Juliana Tuwima). Przybywało też utworów kameralnych, przede wszystkim kwartetów smyczkowych – w tym gatunku kompozytor niemalże ścigał się z Szostakowiczem. Napisał ich aż siedemnaście, tym samym wyprzedzając przyjaciela o dwa.

8. *Pasażerka*

W latach sześćdziesiątych powstał bodaj najważniejszy utwór Mieczysława Wajnberga – dwuaktowa opera *Pasażerka*. Kompozytor pracował nad nią dwa lata i sam uznawał za swoje największe twórcze osiągnięcie. Istotnie, nigdy dotąd nikt nie napisał opery o tematyce związanej z obozem koncentracyjnym i obozem zagłady w Auschwitz.

W rzeczywistości nie chodzi tu jednak o ten konkretny obóz, a raczej – jak pisze Michał Bristiger w swojej książce *Transkrypcje* – „o przedstawienie zjawiska najbardziej fundamentalnego w skali historii świata: załamania się cywilizacji europejskiej w XX wieku, w czasie II wojny światowej”[16].

Oczywiście, tematyka ta została podjęta już przez innych kompozytorów, np. Krzysztofa Pendereckiego w oratorium *Dies Irae* z 1967 roku lub Luigiego Nono w *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (*Pamiętaj, co tobie zrobiono w Auschwitz*) na głosy i taśmę dźwiękową z 1965 roku. Po raz pierwszy jednak mamy tu do czynienia z operą, która z racji swojej specyfiki wydaje się niezdolna do prezentowania tak bolesnej tematyki, jak Zagłada.

Libretto na podstawie opowieści Zofii Posmysz napisał Aleksander Miedwiediew, ale dzieła, z powodu postawionego mu zarzutu abstrakcyjnego humanizmu, otrzymało natychmiast zakaz wystawiania scenicznego. W wersji koncertowej pierwsze wykonanie

---

[16] M. Bristiger, *Transkrypcje: pisma i przekłady*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 112.

odbyło się dopiero w roku 2006 (!) w Moskwie, a zatem dziesięć lat po śmierci kompozytora.

Książkę Posmysz po raz pierwszy przeczytał Szostakowicz i to właśnie on, wspólnie z Miedwiediewem, uznał, iż jest to idealny temat dla Wajnberga. Akcja opery toczy się jak gdyby równolegle w dwóch światach i dwóch płaszczyznach czasowych – na eleganckim statku pasażerskim płynącym przez Atlantyk, którym podróżują bohaterowie, Niemcy: Lisa i jej mąż Walter, który w Ameryce Południowej ma objąć placówkę dyplomatyczną. Nagle Lisa dostrzega samotną, tajemniczą pasażerkę, która przypomina jej kobietę poznaną w Auschwitz. Rzeczywiście, kobieta okazuje się być Polką, byłą więźniarką obozu. Ten nagły powrót do przeszłości powoduje, iż przerażona Lisa przyznaje się mężowi, że podczas wojny była esesmanką, nadzorczynią obozową.

Drugim światem i drugą przestrzenią czasową jest zatem obóz Auschwitz w najtragiczniejszych latach 1943–1944. Lisa – pod wpływem byłej więźniarki Marty – schodzi pod pokład statku, gdzie odbywają się sceny z obozu i gdzie musi zmierzyć się z symbolicznym zstąpieniem do piekła. Widz styka się z bardzo skomplikowaną moralnie problematyką przyzwolenia na zapomnienie, określania swojej postawy z przeszłości w różnych kontekstach konfrontacji z ideologią nazistowską, a więc, mówiąc w uproszczeniu, z problemem winy i kary. Jak pisze Bristiger: „W konsekwencji stawia nas ta opera wobec chrześcijańskiej idei przebaczenia [skonfrontowanej] z laicką ideą niemożności przebaczenia”[17].

Poza głównymi bohaterami w operze pojawia się również chór (na wzór komentującego chóru w tragediach greckich) oraz Tadeusz – narzeczony Marty, skrzypek. Postać ta bierze udział w bardzo symbolicznej scenie: komendant obozu życzy sobie, by muzyk zagrał mu jego ulubionego walca. W proteście Tadeusz zamiast banalnej melodii gra *Chaconne* z *II Partity d-moll* J. S. Bacha. Po chwili muzyka zostaje brutalnie przerwana, skrzypce roztrzaskane, a więzień odesłany na stracenie.

Opera Wajnberga jest zupełnie pozbawiona patosu, egzaltacji – w większości ma ton wyciszony, introwertyczny, kameralny. Kompozytor mówi niezwykle oryginalnym językiem muzycznym, niemożliwym do pomylenia z jakimkolwiek innym twórcą. „Myślę, że byłoby zawstydzające, gdyby stworzono na taki temat operę w stylu Pucciniego, z melodramatycznymi emocjami, lamentacjami, płaczem, szlochem czy tragicznym przerysowaniem”[18], mówił w reportażu zrealizowanym przez program TVP Kultura reżyser pierwszej inscenizacji opery David Pountney. Sporo jest tu cytatów i pseudocytatów, a samej operze można by z powodzeniem poświęcić odrębną pracę. Na uwagę

---

[17] M. Bristiger, *Transkrypcje: pisma i przekłady,* dz. cyt., Gdańsk 2010, s. 116.

[18] Reportaż TVP Kultura, *Pasażerka. Historia. Muzyka. Opera*, scenariusz i realizacja Eliza Orzechowska, Katarzyna Kuszyńska, TVP 2010.

zasługuje też na pewno wybitna inscenizacja, którą można było zobaczyć kilka lat temu w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie. Prosta scenografia, w której centralnym punktem jest pokład górny statku, na którym rozgrywają się sceny powojenne i pokład dolny, symboliczne zejście pod ziemię, do „Hadesu", gdzie mają miejsce sceny z Auschwitz.

„Nie musieliśmy robić zbyt wiele. Pan Pountney zawsze powtarzał: trzymajcie się prostoty. […] Interesujące jest to, iż natychmiast zdałem sobie sprawę, że na statku znajdują się kominy i rury, dokładnie tak samo, jak w Auschwitz. Nagle pojawiła się bardzo interesująca paralela, prawie jakbyśmy schodzili do podziemnego świata statku, a tym podziemnym światem jest Auschwitz"[19] – mówił w tym samym reportażu autor scenografii Johan Engels. Mariusz Treliński, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej zauważa podobnie, jak Michał Bristiger: „Oczywiście, to jest o Auschwitz, ale także o czymś więcej – o piekle przeszłości, o tym wszystkim, co nas nagle wciąga i o tym właściwie, że ucieczka przed samym sobą jest niemożliwa. Widz przychodząc do teatru w jakimś sensie dotyka tej rzeczywistości i jest nią ubrudzony"[20]. Muzyka Wajnberga wydaje się słuchaczowi jedynym możliwym i jedynym odpowiednim sposobem opowiadania tej historii, a jej niezwykła oryginalność, przenikliwość i głęboki humanizm świadczą o najwyższej kompozytorskiej randze twórcy.

9. Powolny zmierzch

W 1975 roku zmarł Dymitr Szostakowicz. Po kolei odchodzili kolejni istotni dla Wajnberga ludzie. W latach osiemdziesiątych kompozytor został uhonorowany kolejnymi nagrodami – otrzymał tytuł „Narodowego Artysty Republiki Rosyjskiej" oraz Nagrodę Państwową ZSRR. Coraz bardziej jednak czuł się osamotniony, a wraz z nastaniem pierestrojki jego muzyka, podobnie jak w czasach pierwszych „Warszawskich Jesieni", coraz mniej interesowała spragnioną nowości publiczność. Wajnberg jednak zdawał się tego nie dostrzegać. W dalszym ciągu pracował bardzo dużo i nie zastanawiał się, czy jego muzyka powinna iść z „duchem czasu". „Problem współczesności mojego języka muzycznego nigdy dla mnie nie istniał. Nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Zawsze pisałem i nadal piszę tak, jak słyszę i czuję. Każdy kompozytor powinien przede wszystkim pracować – to jest aksjomat, nad którym nie należy się długo zastanawiać, gdyż o tym, czy zajmie się miejsce w centrum panteonu, czy może tylko na jego obrzeżach i tak zadecyduje naturalna selekcja"[21] – mówił Wajnberg w jednym z nielicznych wywiadów. Wydaje się, że te słowa najpełniej oddają jego artystyczne *credo*. Obsesyjne traktowanie pracy wyjaśnia również fakt, iż Wajnberg do końca życia uważał, że skoro

---

[19] Tamże.

[20] Tamże.

[21] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, dz. cyt., s. 48–49.

został ocalony z Zagłady, to nawet ciężka, 24-godzinna codzienna praca nie pozwoli mu w pełni spłacić tego zaciągniętego wobec życia (a może śmierci…?) długu. On sam przyznawał, iż wiele z jego utworów jest związanych z wojną. Nie był to jego osobisty wybór, lecz raczej wybór losu, który w taki, a nie inny sposób pokierował jego życiem. „Uważam za swój obowiązek moralny pisanie o wojnie, o strasznym losie, jaki zgotował ludziom nasz wiek”[22]. Przychodzą tu do głowy słowa Zbigniewa Herberta z wiersza *Przesłanie Pana Cogito* – „Ocalałeś nie po to, aby żyć, masz mało czasu, trzeba dać świadectwo”.

W połowie lat osiemdziesiątych Wajnberg zapragnął powrotu do swojego prawdziwego, polskiego imienia (w ZSRR funkcjonował cały czas oficjalnie jako Mojsiej). Był coraz bardziej schorowany, jego utwory rzadko już gościły na scenach i estradach, a na domiar złego w roku 1992 uległ wypadkowi, który przykuł go na stałe do łóżka. Nie był w stanie już pracować i chociaż pozostał w pełni sił umysłowych, komponowanie było już dla niego zbyt trudne. Znamienne wydają się być wspomnienia pracownika moskiewskiej ambasady Eugeniusza Mielcarka, który odwiedził Wajnberga już pod sam koniec jego życia. Podczas rozmowy kompozytor nieustannie wypytywał go o Polskę, o Warszawę. Z niezwykłą dokładnością pamiętał każdy jej szczegół z okresu przedwojennego, pytał o polskich kompozytorów, wyrażał nadzieję, że jego utwory będę kiedyś w ojczyźnie wykonane. Opowiadał, że całymi dniami słucha utworów Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. Zawsze czytał mnóstwo polskiej literatury i poezji, na czele z ulubionym Julianem Tuwimem. Do końca życia władał doskonałą polszczyzną.

Mieczysław Wajnberg zmarł 26 lutego 1996 roku. Pochowano go na cmentarzu w Domodiedowie.

---

[22] D. Gwizdalanka, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, dz. cyt., s. 60.

Rozdział II. Analiza wybranych utworów na skrzypce i fortepian

Sonata – podobnie zresztą jak symfonia – to począwszy od wieku XVIII gatunek reprezentatywny dla muzyki instrumentalnej. Jego charakterystycznymi cechami są: narracja przyczynowo-skutkowa, idea ładu, proporcji, symetrii, równoważenie kontrastów – *coincidentia oppositorum*. Począwszy od Józefa Haydna, który stworzył model gatunkowy sonaty, poprzez Ludwika van Beethovena, który ten model rozwinął, czyniąc, jak pisze Małgorzata Janicka-Słysz, z dialektyki Hegla główną zasadę w procesie kształtowania materii dźwiękowej, przebieg sonaty oparty na idei tezy, antytezy i syntezy inspirował także artystów romantycznych i to właśnie w tym okresie powstało najwięcej dzieł tego gatunku[23].

Sonata na solowy instrument smyczkowy i fortepian była popularną formą muzyki kameralnej w Związku Radzieckim, pomimo iż założenia doktryny realizmu socjalistycznego zachęcały raczej do komponowania dzieł bardziej podatnych na ideologiczną indoktrynację. „Niektóre gatunki z góry odpowiadały postulatom ideologicznym bardziej, niż inne. Kto mówi o realizmie socjalistycznym w muzyce, ma na myśli w pierwszym rzędzie gatunki sceniczne – operę i balet, w dalszej kolejności – muzykę symfoniczną i nowo utworzone rodzaje, jak pieśń masowa. Muzyka teatralna i wokalna posiadała zaletę ideologicznej jasności, podczas gdy symfonia była interesująca z racji silnego oddziaływania na społeczeństwo. W przeciwieństwie do nich muzyka kameralna pozostawała *a priori* w znacznie mniejszej zgodzie z katalogiem wymogów polityki kulturalnej”[24].

Zastrzeżenia wobec muzyki kameralnej dotyczyły szczególnie gatunku kwartetu smyczkowego. Historia jego rozwoju wskazywała wyraźnie na związki z burżuazyjną kulturą muzyczną, osobisty, często introwertyczny charakter daleki był założeniom sztuki dla mas. Kwartet smyczkowy często bywał też przestrzenią eksperymentów kompozytorskich, co z góry skazywało go w ZSRR na niebyt i oskarżenia o nadmierny „subiektywizm” i „formalizm”.

Wielu kompozytorów jednak – mimo wszystko – komponowało zarówno kwartety smyczkowe, jak i sonaty na instrument solowy i fortepian – wystarczy wspomnieć o wielkich dziełach Sergiusza Prokofiewa (dwóch sonatach skrzypcowych i jednej wiolonczelowej) czy Dymitra Szostakowicza (sonaty na skrzypce, wiolonczelę oraz altówkę). W kompozytorskim dorobku Mieczysława Wajnberga znajduje się sześć sonat na skrzypce, dwie na wiolonczelę oraz jedna na klarnet z towarzyszeniem fortepianu,

---

[23] M. Janicka-Słysz; tekst znajdujący się w książeczce dołączonej do płyty M. Sławek i P. Różańskiego *Schumann/Prokofiew,* Agencja Koncertowo-Wydawnicza *Castello* 2012.

[24] F. Geiger; *Ideologia a autonomia. Kwartety smyczkowe Mieczysława Weinberga*, „Krytyka Muzyczna” III/2010; źródło: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_3_geiger(1).pdf [15.09.2014].

a także sporo utworów na instrumenty solowe. Chociaż gatunek ten nie był dla wyżej wymienionych twórców najbardziej reprezentatywny, to stworzyli oni jednak wybitne dzieła, które zasługują na stałe miejsce w repertuarze muzyków na całym świecie.

Korzystanie z tradycyjnych, mocno osadzonych w historii form muzycznych, rzadkie eksperymenty w zakresie budowy dzieła, za to częste nawiązywanie do klasycznych i romantycznych wzorców, uznanie „masowego odbiorcy" za ostatecznego arbitra w odbiorze dzieła, czerpanie z lokalnej, rodzimej tradycji, specyficzna izolacja artystyczna, programowe przeciwstawienie się zachodnim, nowoczesnym tendencjom oraz zgoda na instrumentalne wykorzystywanie swoich dzieł dla potrzeb politycznych i ideowych – to wszystko cechowało kompozytorów zniewolonych paranoicznymi wizjami Stalina i jego współpracowników. Eksperymenty nie były dobrze widziane, o czym najdotkliwiej przekonał się w latach trzydziestych Dymitr Szostakowicz, kiedy skomponował operę *Lady Makbet mceńskiego powiatu.*

Wajnberg, o czym pisałam w pierwszym rozdziale pracy, także zmagał się z oskarżeniami władz. W pewnym sensie ugiął się, jak wielu innych artystów w ZSRR – pisał okolicznościowe, wychwalające życie w Kraju Rad utwory, choć z pewnością nie można powiedzieć, iż komponował utwory proste i łatwo zrozumiałe dla proletariackich mas.

Wszystkie trzy wybrane przeze mnie do nagrania utwory Mieczysława Wajnberga zostały napisane w latach 1947–1953. Czas ten w życiu kompozytora był niezwykle dynamiczny i bogaty w znaczące wydarzenia: dekrety Andrieja Żdanowa, obostrzenia dotyczące komponowanej muzyki, oskarżenia o formalizm, zabójstwo teścia Solomona Michoelsa, nagonka antysemicka, aresztowanie za „burżuazyjny nacjonalizm", pomoc Szostakowicza i wreszcie śmierć Józefa Stalina.

Spośród sześciu sonat na skrzypce i fortepian, *Sonatiny*, sonaty na dwoje skrzypiec i trzech sonat na skrzypce solo wybrałam trzy utwory napisane na przestrzeni sześciu lat. Wybór ten jest bardzo subiektywny – uważam te dzieła za najlepsze, a także najpełniej ukazujące zarówno różne oblicza, jak i wspólne mianowniki języka muzycznego Mieczysława Wajnberga.

Utwory, które omawiać będę w dalszej części pracy, wydane zostały przez amerykańsko-niemieckie wydawnictwo Peer Musik Classical (*IV i V Sonata*) oraz rosyjskie Gosudarstwiennoje Muzikalnoje Izdatielstwo. Dzięki uprzejmości hamburskiego wydawcy miałam możliwość zapoznania się także z rękopisami obydwu sonat. Poniżej omówię zatem także różnice pomiędzy rękopisem a drukiem. Zwłaszcza w przypadku *V Sonaty* pojawia się sporo wątpliwości – tekst oryginalny w wielu miejscach odbiega od tego, który znalazł się w druku. Wajnberg we fragmentach, które uznawał za istotne, notował także kierunki smyczków – nie zawsze się ich trzymam, czasem proponuję rozwiązania, które uważam za lepiej brzmiące lub wygodniejsze pod względem instrumentalnym.

W niektórych przypadkach wskazówki te dają jednak wykonawcy pewne wyobrażenie o rysunku frazy, jakiego kompozytor życzyłby sobie w danym miejscu.

Głosy skrzypiec we wszystkich trzech utworach nie zostały dotychczas opracowane.

W analizie, której dokonałam poniżej, podaję przykłady najlepszej, moim zdaniem, aplikatury i smyczkowania w miejscach najbardziej istotnych. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że jest to tylko pewien punkt wyjścia i w mojej dalszej pracy nad tymi utworami będą się one jeszcze z pewnością wielokrotnie zmieniać.

1. *IV Sonata* op. 39 (1947)

Sonata powstała w okresie niezwykle trudnym dla twórców – krótko po ogłoszeniu dekretu Andrieja Żdanowa. W przeciwieństwie jednak do napisanej wcześniej w tym samym roku *III Sonaty*, *Tria fortepianowego* czy rok późniejszej *Sonatiny*, *IV Sonata* jest o wiele mniej melodyjna i zbudowana w mniej klasyczny sposób. Nie czerpie z muzyki ludowej, cechuje ją bardzo wyrazisty język muzyczny, nawiązujący w pewnym stopniu, zwłaszcza harmonicznie, do utworu Oliviera Messiaena *Quatour pour le fin de temps* (nie wiadomo, czy był to celowy zabieg i czy Wajnberg rzeczywiście mógł poznać skomponowane w 1941 roku dzieło Messiaena).

1.1. Budowa

Już samo zagadnienie podziału tego utworu na części może sprawiać problem: w rzeczywistości są to trzy odcinki połączone ze sobą w jedną całość. Na potrzeby analizy uznałam jednak, iż I częścią nazywać będę odcinek w tempie *Adagio*, która przechodzi gładko w część skontrastowaną pod względem tempa i charakteru *Allegro ma non troppo* (część II) po to, by następnie powrócić do materiału początkowego.

Sonata napisana jest jak gdyby „na jednym oddechu" i poza celowo rozpisanymi przez kompozytora sporymi odcinkami solowymi (początkowy odcinek solowy fortepianu, kadencja skrzypiec pomiędzy II i III częścią) nie ma w niej przerw. W całości trwa tylko około 16 minut, a zatem możliwe jest zbudowanie w niej niesłabnącego nawet na chwilę napięcia emocjonalnego.

W tym być może należy upatrywać największej trudności *IV Sonaty* – nie ma w niej miejsca na oddech – skrzypek powinien rozłożyć siły w taki sposób, by po niezwykle trudnej części II móc z właściwą siłą i energią zagrać kadencję oraz trudny pod względem jakości dźwięku i precyzji intonacyjnej odcinek końcowy.

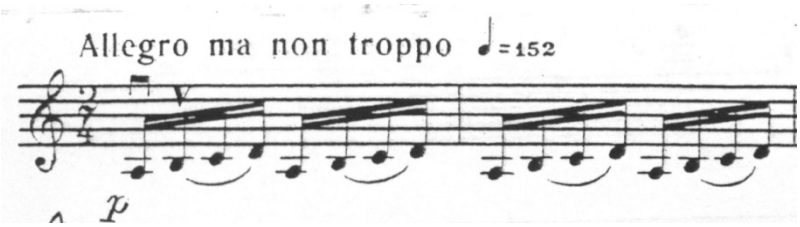
Pierwsza część składa się z dwóch trzonów: rozpoczyna się długim, polifonicznym wstępem fortepianu, który przetwarza motyw wznoszącego się trójdźwięku F-dur, podejmowany później przez skrzypce. Następnie, w numerze 5 pojawia się fragment przywodzący na myśl specyficzną harmonikę Messiaena, bardzo subtelnie nawiązujący w charakterze do walca. Jest w nim coś upiornego, groteskowego i przerażającego.

Centralna część sonaty *Allegro ma non troppo* jest niezwykle dynamicznym i diabolicznym *perpetuum mobile*. Po przyspieszeniu do *Prestissimo* kompozytor wprowadza kadencję skrzypiec, która stanowi łącznik pomiędzy częścią szybką a powrotem do przetworzonego materiału z początkowego *Adagio* (*Adagio primo*).

1.2. Elementy dzieła

Mieczysław Wajnberg w pierwszej części sonaty sugeruje tempo *Adagio*, gdzie ćwierćnuta równa się 60 i tego tempa staram się też trzymać z minimalnym wychyleniem w stronę nieco wolniejszą. Na przestrzeni pierwszej części kompozytor nie zmienia podanego tempa poza drobnymi zwolnieniami tuż przy przejściu do części drugiej, która rozpoczyna się w *Allegro ma non troppo* (♩ = 152). Co ciekawe, metronomiczne tempo, które podaje Wajnberg, nie wskazuje na *non troppo* i jest w przypadku tego utworu niewykonalne.

Na kilku nagraniach, które miałam okazję słyszeć, muzycy próbowali dokładnie spełniać życzenie kompozytora i grali tę część bardzo szybko. Pokusa tkwi w motywie inicjującym tę część, czyli czterech szesnastkach granych dość trudnym do utrzymania w ryzach smyczkiem jedna osobno i trzy legato:



Przykład 1.

To właśnie w tym miejscu, granym bez towarzyszenia fortepianu, najłatwiej jest stracić kontrolę nad tempem i nieoczekiwanie przyspieszyć. Wydaje mi się jednak, że zbyt szybkie tempo nie służy tej części i nie pozwala na właściwe podkreślenie ważnych motywów. Pewna diaboliczność tej części jest lepiej zauważalna, jeśli doda się jej więcej czasu, pikanterii artykulacyjnej i dynamicznej, a niekoniecznie tempa. Wiążąca zatem w doborze właściwego czasu jest dla mnie wskazówka *ma non troppo*, zwłaszcza dlatego, że w największej kulminacji, tuż przed przejściem do solowej kadencji skrzypiec, na przestrzeni pięciu taktów pojawia się tempo *prestissimo*. Wydaje się, że bardzo trudne byłoby w tym miejscu osiągnięcie właściwego *accelerando*, jeśli tempo wcześniejsze byłoby zbyt szybkie. Dzięki zabiegowi maksymalnego przyspieszenia tuż pod koniec całość nabiera niezwykłej energii, a solowa kadencja skrzypiec jest prawdziwym wybuchem emocji, mimo że utrzymana została w tempie *Adagio tenuto molto rubato*. Po kilkutaktowym łączniku fortepianu powraca tempo początkowe *Adagio primo* i nie zmienia się już do końca utworu.

Podobnie jak w innych utworach Wajnberga, także i w tej sonacie skala dynamiczna jest bardzo szeroka: od *ppp* do *fff*. Sam początek, grany przez fortepian solo, rozpoczyna się w dynamice *piano pianissimo*, po czternastu taktach pojawia się *crescendo*, ale *forte* trwa jedynie pół taktu, po czym następuje gwałtowne załamanie dynamiczne do *subito piano pianissimo*. Faktura głosów stopniowo się zagęszcza i tak, na przykład, w numerze 1 pojawia się kunsztowna pod względem harmonii, stale rozwijana polifonia, a głos, który ma być słyszalny wyraźniej, zaznaczony jest wyższą dynamiką, tj. *mezzo piano*. Przeprowadzenia tematu są przejrzyste, ale wymagają od pianisty dobrej techniki grania *legato* i szerokiego rozstawu palców. Wajnbergowi-pianiście fragmenty takie jak ten prawdopodobnie nie sprawiały kłopotu – dysponował podobno świetną techniką i elastyczną, dużą ręką. Wejście skrzypiec w numerze 2 poprzedzone jest *diminuendo* fortepianu i rozpoczyna się w dynamice *piano*. Można przyjąć, że przez dłuższy czas niska dynamika będzie przeważać w tej części, ale w numerze 3 pojawia się już pierwsze *forte*, zaś najmocniejszy fragment następuje pomiędzy numerami 4 a 5 – kompozytor notuje tu *fortissimo*. Zdecydowanie jednak przeważa w tej części charakterystyczne dla Wajnberga *piano*, *piano pianissimo* i *piano pianissimo possibile*, które trzeba wykonać w bardzo wysokich rejestrach struny E – o tym zagadnieniu pisać będę we fragmencie poświęconym trudnościom technicznym. Z racji użycia tak skrajnych określeń, grający powinni możliwe wyraziście zróżnicować dynamikę, tzn. chcąc zrealizować oznaczenie *piano* pamiętać o tym, żeby nie grać zbyt cicho (podobna zasada powinna obowiązywać we fragmentach *forte*). Im dokładniej zrealizuje się wachlarz dynamiczny, jaki proponuje wykonawcy kompozytor, tym ciekawszy może być końcowy efekt.

W części drugiej dynamika jest wyraźnie wyższa – *ppp* pojawia się tylko w jednym miejscu: pomiędzy numerami 13 a 14. Należy zatem tak zróżnicować *forte*, aby nie znudzić i nie zmęczyć słuchacza nadmiernym natężeniem dźwięku. Ta część jest również dość ostra, można powiedzieć – drapieżna, brutalna w wyrazie, w artykulacji – i choćby z tego względu należy dobrze rozplanować w niej emocjonalne napięcie i wolumen brzmienia.

Pomimo gęstej faktury w partii fortepianu właściwie nie ma fragmentów, w których skrzypce byłyby niesłyszalne, całość napisana jest w bardzo klarowny sposób nawet we fragmentach *pizzicato*, które zazwyczaj bywają słabo słyszalne w utworach na skrzypce i fortepian.

1.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury

Wajnberg – z wykształcenia pianista – nie zostawił w nutach prawie żadnych wskazówek dotyczących aplikatury i to zarówno w partii skrzypiec, jak fortepianu. Ciekawi mnie fakt, że pomimo iż sonata dedykowana była wielkiemu skrzypkowi Leonidowi Koganowi, partia skrzypiec nie została przez niego zredagowana. Na końcu książki

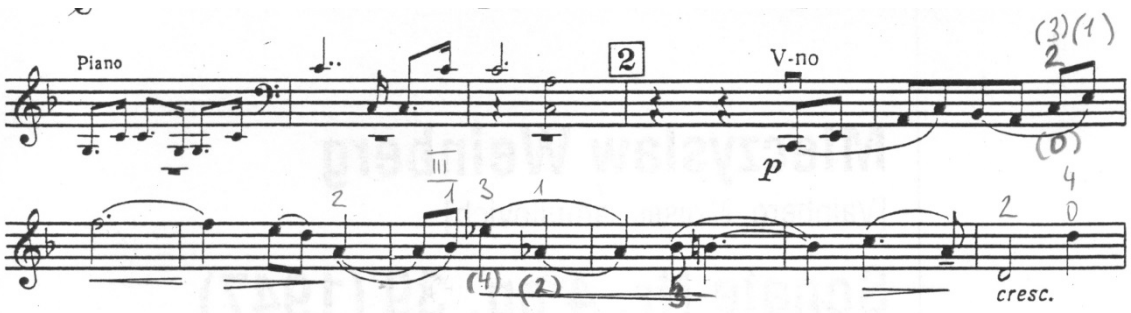
Davida Fanninga *In search of freedom* znajduje się indeks dzieł kompozytora wraz z dedykacjami oraz adnotacja o premierowym wykonaniu niemal każdego z nich. Niestety, nie ma w niej ani słowa o tym, kto dokonał prawykonania *IV Sonaty* – wiadomo jedynie, że miało to miejsce w Moskwie w 1968 roku, a zatem ponad dwadzieścia lat po jej skomponowaniu! Z mojej perspektywy wydaje się niemożliwe, żeby Koganowi ten utwór nie przypadł do gustu, zwłaszcza, iż miał on w repertuarze inne dzieła Wajnberga, jak choćby *Koncert skrzypcowy*. Sonata ta jest jednak do tego stopnia różna od swojej poprzedniczki – *III Sonaty* op. 37, że z trudem można odnaleźć w niej jakiekolwiek stylistyczne podobieństwo nie tylko do pozostałych jego utworów, ale w ogóle do stylu jakiegokolwiek innego kompozytora. I choć miejscami, zwłaszcza w ostatnim *Adagio* i analogicznym miejscu w pierwszej części, może – o czym już pisałam – przypominać *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messieaena, to jednak pod względem języka muzycznego pozostaje w pełni oryginalna.

Brak opracowanych przez redaktora tekstu smyczkowań (poza kilkoma wyjątkami pochodzącymi od kompozytora, które wydają mi się być niezbyt pomocne) i aplikatury wydaje się być pewnym utrudnieniem w początkowej fazie czytania utworu. W rzeczywistości jednak pozwala na bardziej kreatywną pracę, na rozwinięcie wyobraźni dźwiękowej, a wreszcie – na intuicyjny dobór takich palców i smyczków, jakie są najwygodniejsze dla grającego.

Często potocznie używa się określenia, że coś „jest pod palcami" lub nie – oznacza to po prostu, że utwór jest dostosowany do natury i predyspozycji instrumentu. W przypadku sonat Wajnberga właściwie nie może być o tym mowy – pozornie głos skrzypcowy wygląda na niezbyt trudny – pojawia się niewiele odcinków dwudźwiękowych, faktury akordowej, wirtuozowskich pasaży. Podczas pracy nad utworem okazuje się jednak, że niezwykle trudno jest zachować np. dobrą intonację: wiele odcinków napisanych jest w bardzo wysokich rejestrach, trzeba pokonywać duże odległości na strunie E lub – w zależności od stopnia uelastycznienia lewej ręki – wyciągać palce, aby uniknąć niezgrabnych zmian pozycji. Dynamika w tych miejscach jest najczęściej bardzo niska, np. *ppp*, czasami kompozytor wprowadza użycie tłumika, co też nie pozostaje bez wpływu na intonację. Fragmenty te są poza tym bardzo eksponowane i nie dają możliwości „schowania się" za brzmieniem fortepianu.

W pracy nad każdym utworem staram się dobrać taką aplikaturę, która przede wszystkim służyć będzie właściwemu brzmieniu, tj. unikam grania pojedynczych dźwięków na innej strunie w przypadku, kiedy wszystkie pozostałe gram na jednej. Za przykład może posłużyć już samo pierwsze wejście skrzypiec w numerze 2 – istnieje co najmniej kilka możliwości zagrania początkowego fragmentu. Możliwe jest pozostanie w I pozycji i zagranie dźwięku a^1 jako pustej struny lub – jak podaję w przykładzie – wejście od razu do II lub IV pozycji. Dobranie aplikatury w tym miejscu zależy przede wszystkim od osobistych preferencji grającego – każda z opcji daje inne możliwości kolorystyczne.

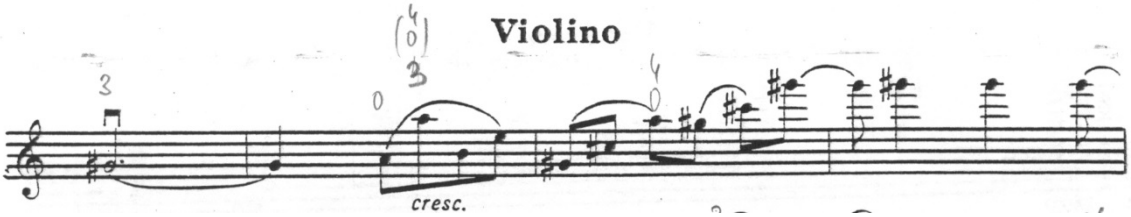
Podobnie w piątym takcie po numerze 2 – nutę es² można by zagrać na strunie A, ale w moim odczuciu zaburzy to narrację i kolorystykę tego fragmentu:



Przykład 2.

Podobnych miejsc jest oczywiście dużo więcej na przestrzeni całej sonaty, ale ponieważ jest to moja generalna zasada przy opracowywaniu każdego utworu, skupię się tylko na fragmentach najbardziej znaczących.

Kolejnym zagadnieniem są flażolety, których użycia Wajnberg nigdzie sam nie notuje – jest to jednak element kolorystyki brzmieniowej, który – rozważnie użyty – może dawać bardzo piękne i interesujące efekty. I tak na przykład motyw pojawiający się w numerze 4: te same cztery ósemki a¹–a²–h¹–e² powtarzają się na przestrzeni trzech taktów oraz później, tuż przed numerem 6. Użycie flażoletu jest dowolne, ale ja zdecydowałam się na zagranie go za pierwszym razem, a następnie – dla zróżnicowania brzmienia – kiedy ten sam motyw rozwija się dalej, gram a² już 4 palcem w IV pozycji. W ten sposób mogę raz jeszcze zastosować flażolet (staram się zawsze uważać, by nie używać tego efektu zbyt często na przestrzeni krótkiego fragmentu) w czwartym takcie po numerze 4:



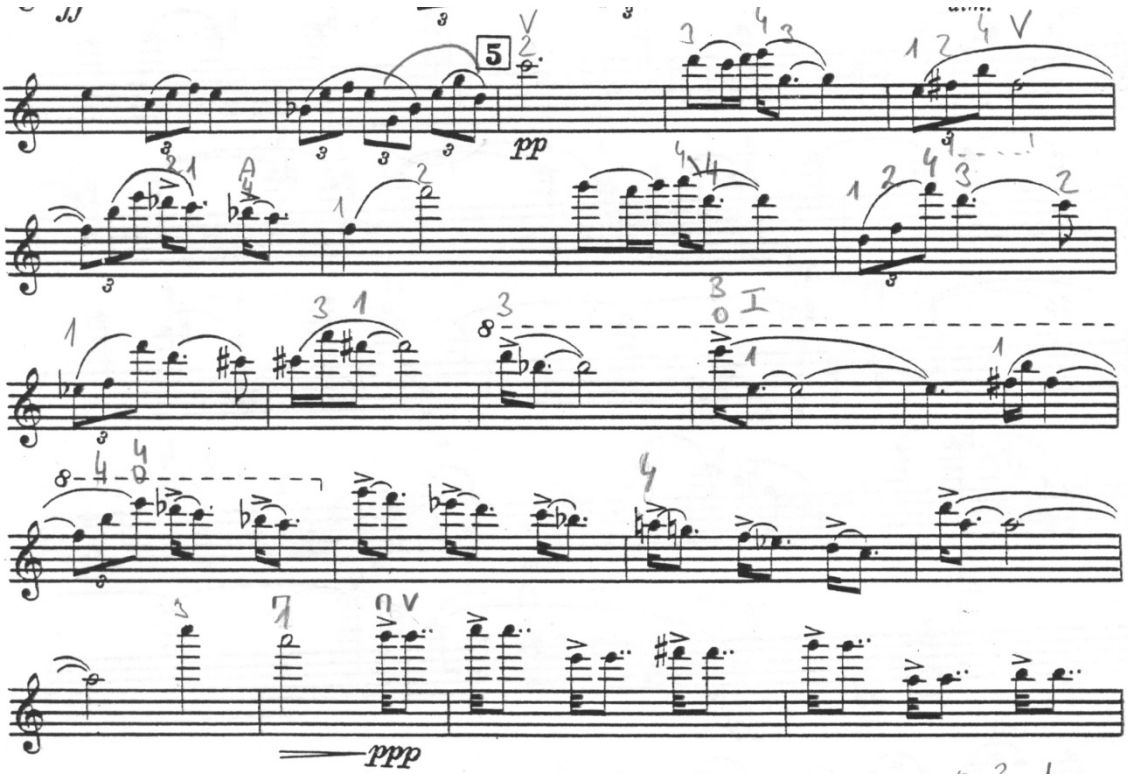
Przykład 3.

Zabieg ten jest wyłącznie kolorystyczny (czasami flażolet ułatwia przejścia do innej pozycji – z tej możliwości korzystam na przykład w II części sonaty – ale w tym przypadku uważam, że nie jest to konieczne) i służy do osiągnięcia charakterystycznego, nieco „pustego", obiektywnego brzmienia.

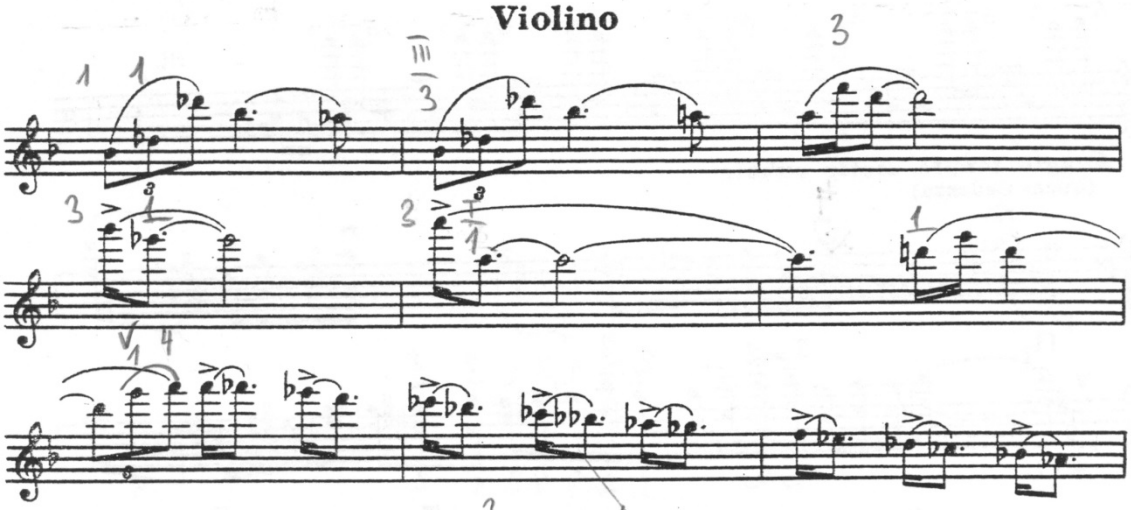
Najtrudniejszym intonacyjnie miejscem całej sonaty jest fragment, który nazwać można tematem II, rozpoczynający się w numerze 5 (przykład 4) oraz analogiczne miejsce pod koniec utworu, czyli *Adagio primo* po numerze 21 (przykład 5).

Aplikatura proponowana przeze mnie może czasami wydawać się z pozoru niewygodna – staram się unikać jednak zbyt częstych zmian pozycji, często decyduję się na rozwiązania, w których staram się raczej naciągać palce.

Trudne intonacyjnie są dość duże odległości pomiędzy dźwiękami, jak np. w taktach 9–12 czy 17 w numerze 5. Ręka musi być tych skoków absolutnie pewna, bowiem linia melodyczna skrzypiec powinna być krystaliczna, zarówno w sensie intonacyjnym, jak dźwiękowym. Z powodu wysokiego rejestru i dynamiki *pp* powinno się jak najdelikatniej operować prawą ręką – nie wciskać smyczka w strunę, a przeciwnie: starać się we fragmentach, w których jest to możliwe, grać szybko i lekko, co pozwoli uniknąć „duszenia" instrumentu:



Przykład 4.



Przykład 5.

W drugiej części pojawia się więcej problemów technicznych. Już sam główny motyw, o którym pisałam, omawiając dobór odpowiedniego tempa, czyli cztery szesnastki, z których pierwsza grana jest osobno smyczkiem w dół, a trzy następne legato w górę, jest trudny nie tylko jeśli chodzi o utrzymanie właściwego tempa. Grany na strunie G dość szybko w dynamice *piano* nie zawsze się w pełni „odzywa". Najwięcej problemów nastręcza pojedyncza nuta grana smyczkiem w dół, ponieważ – aby nadać jej energię i ostrość – trzeba zagrać ją bardzo szybko, co może spowodować świst struny. Staram się grać ją niezbyt długim i – pomimo *piano* – jednak dość mocno osadzonym w strunie smyczkiem.

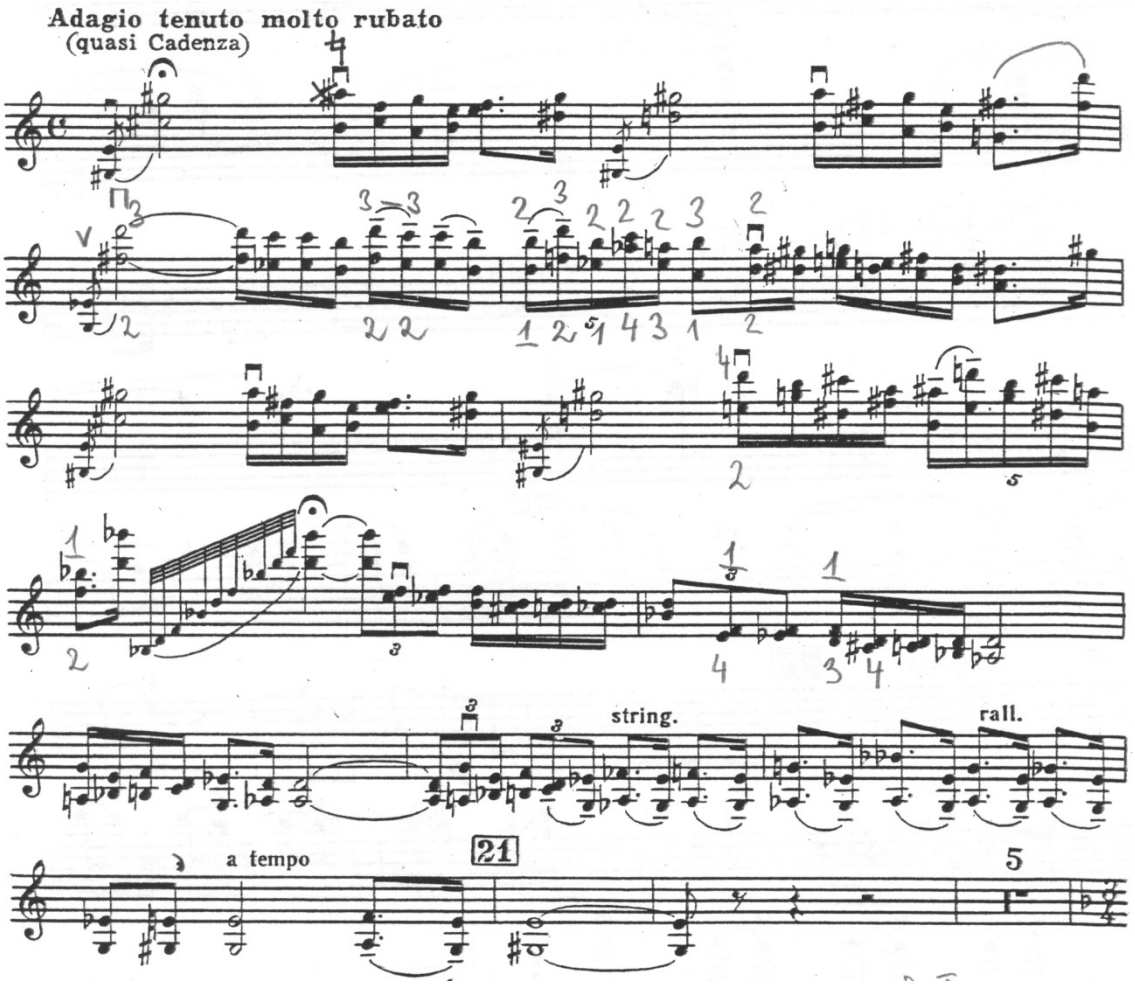
Wybierając tempo nieco wolniejsze od tego, które sugeruje kompozytor, można też bardziej wyraziście i dosadnie zagrać wszystkie motywy ♫♫ . Na przestrzeni całej części nie ma też w zasadzie wskazówek dotyczących artykulacji, zatem wykonawca sam może wybrać, czy woli grać ostrzej – *spiccato* – czy może szukać raczej będzie efektu „pomiędzy kropką a kreską". Ja staram się różnicować artykulację tam, gdzie to możliwe, zachowując przy tym logikę gry, czyli używając tej samej artykulacji w podobnych motywach. Problem ten pojawia się np. po numerze 12: należy zadać sobie pytanie, czy ósemki powinny być grane *détaché*, czy może bardzo krótkim i ostrym *spiccato*. Wybrałam artykulację *spiccato*, ponieważ ten sam motyw pojawia się też w partii fortepianu – starałam się zatem imitować sposób realizowania ich przez pianistę.

Cała część jest bardzo trudna technicznie z racji szybkiego tempa, dużych skoków melodycznych, braku miejsca na oddech i – podobnie jak w części I – możliwych problemów intonacyjnych.

Kadencja, która pojawia się po II części jest zarazem jej zwieńczeniem, jak i łącznikiem pomiędzy nią a zakończeniem utworu, czyli przetworzonym materiałem drugiego tematu z początkowego *Adagio* z sonaty w tempie *Adagio primo*.

Pomimo wolnego tempa kadencja jest bardzo wirtuozowska – rozpisana niemal wyłącznie w dwudźwiękach i akordach zawiera wiele niewygodnych chwytów i jest dla skrzypka wyzwaniem technicznym zwłaszcza po trudnej części II. W pierwszym takcie głosu skrzypcowego pojawia się błąd tekstowy – ais² zamiast a² – zarówno w rękopisie, jak i w partyturze nie ma dźwięku ais².

W całej kadencji proponuję następującą aplikaturę i smyczkowanie:



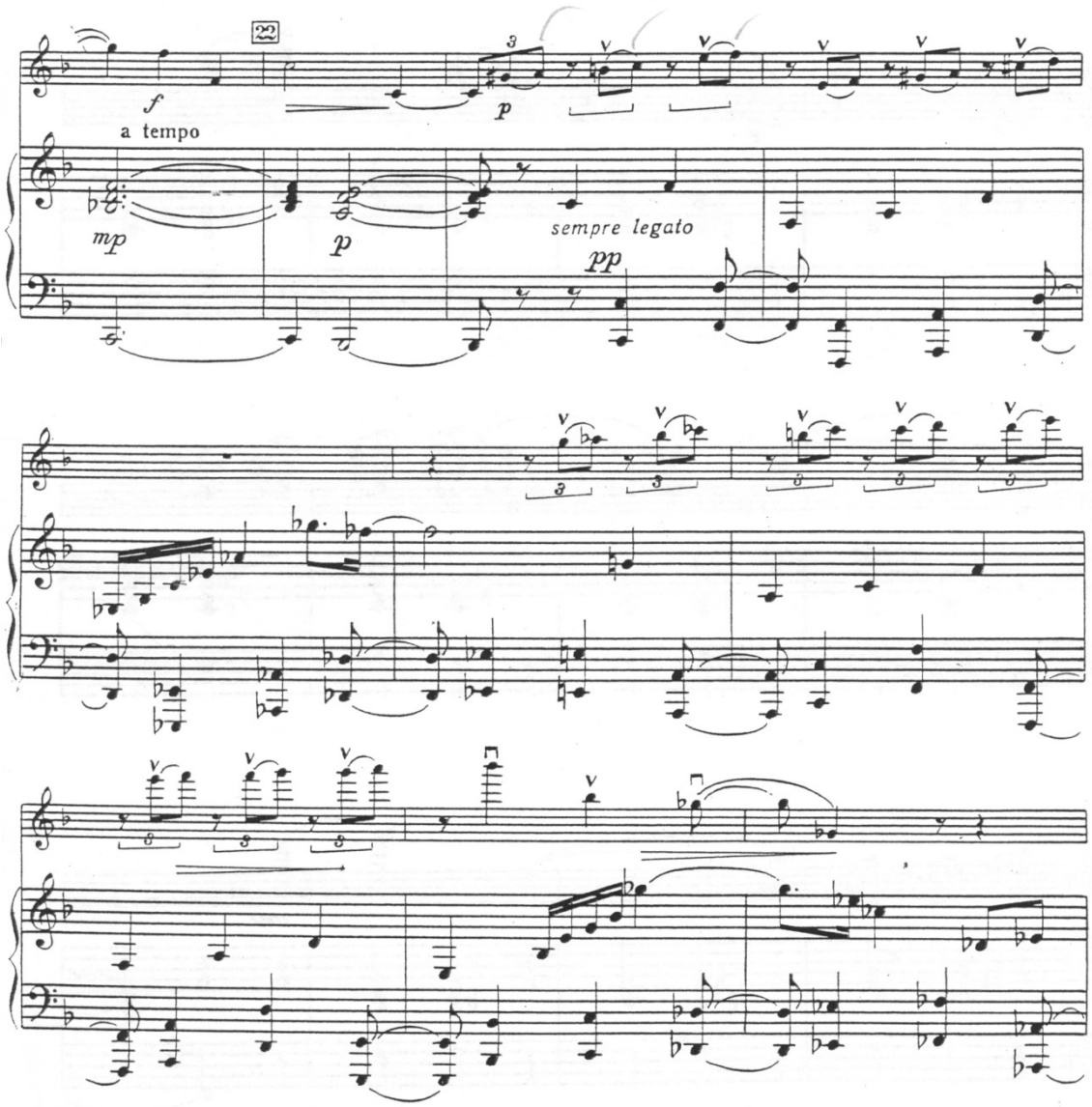
Przykład 6.

Dodatkowym problemem jest właściwe rozplanowanie sił podczas koncertowego wykonania *Sonaty*, tak aby nie stracić emocjonalnego napięcia, ale i precyzji.

Kadencję należy w tym przypadku rozumieć jako integralną część sonaty – pełen napięcia solowy łącznik pomiędzy dwoma odcinkami, a nie – jak często bywa – popis wirtuozowski. Ważne wydaje się być precyzyjne zrealizowanie ciekawych współbrzmień, podkreślenie tych, które są szczególnie ważne. Uważam także, iż pod względem tempa cała kadencja powinna być zrealizowana *ad libitum*.

Po sześciu solowych taktach fortepianu kończących kadencję powraca wymagający technicznie i intonacyjnie fragment z pierwszej części – powtarzają się zatem niemal dokładnie te same zagadnienia dotyczące doboru właściwej aplikatury, smyczków, natężenia dźwięku.

W zakończeniu utworu, w numerze 22, pojawia się bardzo charakterystyczny także dla innych utworów Wajnberga urywany, lamentujący motyw: na tle tematu pierwszej części w fortepianie (w rytmie synkopowym w obydwu rękach) w partii skrzypiec pojawia się on później w schemacie rytmicznym 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, w której pierwsza wartość to pauza ósemkowa.



Przykład 7.

Ten polifoniczny zabieg kontynuuje kompozytor niemal do końca, a całość utworu kończy akord F-dur (prawdopodobnie efekt wymagań dekretu Andrieja Żdanowa co do używania tonacji optymistycznych i dbania o „pozytywne zakończenia"), na którego tle skrzypce grają *pizzicato* pierwszy temat I części.

Użycie wibracji jest jednym z najbardziej znaczących zabiegów kolorystycznych w grze na instrumencie smyczkowym. Pozwala na właściwie nieograniczoną możliwość kształtowania dźwięku, zróżnicowania go w zależności od tempa, nastroju i wyobraźni grającego. W przypadku, kiedy – tak jak ma to miejsce w sonatach Wajnberga – w partyturze nie można znaleźć zbyt wielu sugestii od kompozytora, grający musi sam zdecydować o rodzaju wibracji lub o fragmentach granych *non vibrato*.

W *IV Sonacie* Wajnberg daje jedyną wskazówkę dotyczącą wibracji w ostatniej linijce utworu. We fragmencie granym *pizzicato* notuje: *molto vibrato*. Jest to ciekawy zabieg kolorystyczny – *pizzicato* bowiem również można zagrać na wiele sposobów. Jeśli wy-

konawcy zależy, aby wibracja rzeczywiście była słyszalna, musi zacząć ją tuż przed szarpnięciem struny. Naturalnie, jeśli w danym fragmencie woli, aby *pizzicato* było zagrane ostro, krótko, *secco*, nie dodaje wibracji w ogóle, stara się też zróżnicować miejsce na palcu wskazującym prawej ręki, którym szarpie strunę. Jeśli grającemu zależy na miękkim, brzmiącym dźwięku – a sądzę, że o taki chodzi w zakończeniu sonaty – powinien używać dosyć dużej powierzchni poniżej opuszki palca, zaczepiać strunę mniej więcej w ⅔ gryfu (poniżej połowy, ale w sporej odległości od końca gryfu).

W innym fragmencie sonaty, w części II w okolicach numeru 14 kompozytorowi zależy na osiągnięciu ostrego i krótkiego brzmienia. Jest to też w jakimś sensie podyktowane szybkim tempem i ogólnym charakterem tej części. W takim przypadku nie ma już czasu na wibrację, wydaje się ona także nieuzasadniona pod względem wyrazowym. W innym fragmencie tej samej części pojawiają się akordy grane *pizzicato* (przed numerem 16), które również powinno się grać ostro i *secco*: przede wszystkim są to współbrzmienia, które brzmią na skrzypcach „głucho", powinny być zagrane *fff*, co przy mocnej grze fortepianu utrudnia często usłyszenie, czy zachowana została precyzja intonacyjna.

W powyższym przypadku chodzi najwyraźniej o efekt niemal perkusyjny, dlatego staram się grać je krótko i ostro.

Inaczej niż np. w *V Sonacie* (o czym będę pisać poniżej), Wajnberg nie notuje nigdzie w głosie skrzypcowym określenia *non vibrato* – używam jednak tego zabiegu w kilku przypadkach. Ponieważ jest to dla mnie obszar bardzo swobodny, staram się nie planować z góry, które to będą miejsca. Najczęściej jednak są to te fragmenty, w których wyczuć można pewną surowość, niepokój wynikający z muzyki, jak na przykład takty przed nr 5, motyw pojawiający się w dynamice *ppp* w numerze 6 czy takt przed nr 8 w pierwszej części. Sądzę jednak, że jest to wybór podyktowany bardzo subiektywnymi odczuciami i gustami wykonawców.

We fragmentach, które realizowane mają być w wysokich rejestrach struny E należy uważać na to, by nie używać wibracji zbyt szybkiej i nerwowej – tak samo powinno się postępować w miejscach oznaczonych dynamiką *piano*.

2. *Sonatina* op. 46 (1949)

Sonatina powstała w roku 1949 i dedykowana jest przyjacielowi Wajnberga – kompozytorowi Borysowi Czajkowskiemu. Mimo że utwór ten wydaje się być zgodny z założeniami Andrieja Żdanowa dotyczącymi pisania dzieł prostych, przystępnych, inspirowanych muzyką ludową, to swojej premiery doczekał się dopiero w roku 1955.

9 października w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego słynny skrzypek Leonid Kogan, który współpracował z Wajnbergiem także przy innych jego utworach na skrzypce (jemu dedykowana jest *IV Sonata* oraz *Koncert skrzypcowy*) wraz z pianistą Andriejem Mytnikiem wykonali *Sonatinę* po raz pierwszy.

Utwór ten wyraźnie różni się od *IV Sonaty* – więcej jest w nim prostoty, melodii, śpiewności, wyraźnie wyczuwa się inspirację muzyką ludową. Bardziej kojarzyć się może z muzyką filmową, teatralną, co ma swoje wytłumaczenie w biografii Wajnberga: komponował on przecież niejednokrotnie dla filmu, teatru, a nawet cyrku.

Sonatinę cechuje bogactwo pięknych melodii, śpiewność, szeroka fraza. Druga część jest bardzo przejmująca, odnaleźć można w niej echa muzyki żydowskiej, a także ludowej twórczości z obszarów dawnej Besarabii (przypomnę, że rodzina Wajnberga pochodziła z terenów dzisiejszej Mołdawii).

Sonatina różni się od *IV Sonaty* pod względem trudności technicznych i wyrazu emocjonalnego. Jednak pomimo jasnego podziału na części mamy do czynienia z formą epizodyczną, w której trudność może stanowić przede wszystkim zachowanie logiki konstrukcji i kształtu frazy.

2.1. Budowa

Sonatina składa się z trzech części, z których II i III łączą się ze sobą *attacca*. Pierwsza część oznaczona jest jako *Allegretto*, druga składa się z trzech odcinków, z których pierwszy to *Lento*, drugi *Allegro*, a trzeci jest powrotem do tempa i materiału odcinka pierwszego. Trzecia część utrzymana jest w tempie *Allegro moderato*, ale pod koniec kompozytor wraca do tempa wolniejszego i drugiego tematu z części I (*Lento*).

Sonatina jest zbudowana w sposób jasny i czytelny, tematy zarówno części szybkich, jak i wolnych układają się w sposób naturalny i intuicyjny, wykazują silną proweniencję ludową. Podobnie jak w innych utworach Wajnberga, także i tu pod koniec powracają motywy tematyczne z części I, a całość utworu kończy się w tonacji durowej (D-dur).

2.2. Elementy dzieła

W *Sonatinie* Wajnberg jest znacznie mniej konkretny w kwestii podawania dokładnych temp, niż w *IV Sonacie*. Dużo częściej za to spotkać można określenia: *accelerando*, *ritenuto*, sporo jest też zmian metrum. Żadne z temp podanych przez kompozytora nie jest bardzo szybkie, przez co cały utwór nie nosi znamion wirtuozerii.

Pierwsza część już w motywie inicjującym, który pojawia się w głosie fortepianu, sugeruje pewną potoczystość. Także metrum $\frac{2}{2}$ powoduje myślenie „na dwa" – staram się, aby cała pierwsza fraza była zagrana na jednym oddechu przynajmniej do taktu 11, kiedy to temat podejmowany jest przez fortepian.

W drugiej części w odcinku *Lento* kompozytor podaje metrum $\frac{4}{4}$. Tym razem również staram się zbudować bardzo długą frazę, zagraną jakby jednym smyczkiem, tak aby nie było słychać zmian przy żabce i przy końcu smyczka. Pierwsza fraza kończy się po

trzynastu taktach, kolejna po dwudziestu jeden. Następna fraza jest imitacją pierwszej, zagrana jest jednak głośniej, bez tłumika i o oktawę wyżej.

Zmiana tempa jest zarazem gwałtowną zmianą nastroju, odcinek utrzymany w metrum $\frac{3}{8}$ jest jednocześnie taneczny, lekki, skoczny i niepokojący, groteskowy. Poprzednie tempo i materiał tematyczny z początku II części powraca na ostatnie kilkanaście taktów, nastrój jest jednak bardziej dramatyczny, niż na samym początku.

Część trzecia wykazuje również cechy taneczne, pod względem tematycznym także sięga po motywy z muzyki ludowej rosyjskiej i żydowskiej. Ponownie, jak w przypadku części drugiej, na ostatnie kilkanaście taktów kompozytor, przypominając drugi temat I części, powraca do tempa *Lento*.

Rozpiętość dynamiczna *Sonatiny* jest duża, od *ppp* do *ff*, z tą różnicą, że *ppp* pojawia się tylko w partii fortepianu. Najniższą dynamiką wpisaną w głosie skrzypcowym jest *pp*. Na przestrzeni pierwszej części Wajnberg notuje określenie *forte* jedynie w czterech miejscach, z których jedno jest grane *pizzicato* – najczęściej wykonawca musi oscylować pomiędzy dynamiką *pp* a *mp*. To rodzi nowe wyzwanie: należy tak zróżnicować owe średnie dynamiki (*mp* i *mf*), aby osiągnąć właściwe dla danego fragmentu nasycenie dźwięku. Zasadą, której trzymam się w każdym niemal utworze, jest sprawdzenie, jaka jest całościowa amplituda dynamiczna utworu, gdyż określenia *forte* i *piano* same w sobie mówią niewiele. Dopiero rozpatrując dynamikę w szerszym kontekście zrozumieć można, jakiego natężenia dźwięku pragnie kompozytor. Wyzwaniem instrumentalnym w tej części jest zróżnicowanie i nasycenie fragmentów zapisanych w niskiej dynamice zwłaszcza w wysokim rejestrze struny E.

W części II, lamentacyjnej, kompozytor po wstępie fortepianu wprowadza skrzypce w dynamice *mp*, ale *con sordino*, co nie tylko tłumi brzmienie instrumentu, ale również zmienia barwę na lekko zamgloną, oddaloną. Część szybka ma już dużo bardziej zróżnicowaną dynamikę, pojawia się nawet *forte fortissimo*, ale poza rytmem i artykulacją również specyficzne falowanie dynamiczne nadaje tej części energię i drapieżność.

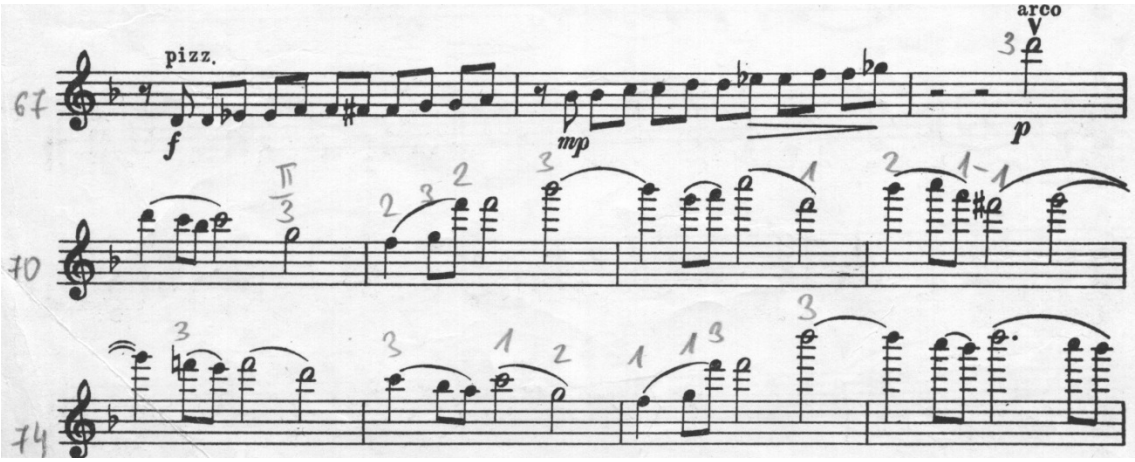
W trzeciej części *Sonatiny* jest podobnie, aczkolwiek zmiany nie następują gwałtownie, są stopniowe. Po dłuższym bardzo energicznym i głośnym fragmencie ponownie pojawia się dynamika *pp*, po chwili na moment kompozytor wraca do *forte*, ale cała końcówka utworu brzmi jak gdyby z oddali. Powracają urywane motywy z pierwszej części, a całość kończy się inicjującym motywem III części, rozpisanym jednak w dużo dłuższych wartościach i prowadzącym do akordu D-dur w dynamice *pp* z adnotacją *morendo*.

2.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury

W *Sonatinie*, tak jak i w *IV Sonacie* – poza kilkoma wyjątkami – nie ma wskazówek dotyczących aplikatury i smyczkowania w głosie skrzypcowym. Wajnberg nie wykorzystuje żadnych niestandardowych środków wykonawczych, jak choćby *sul ponticello*

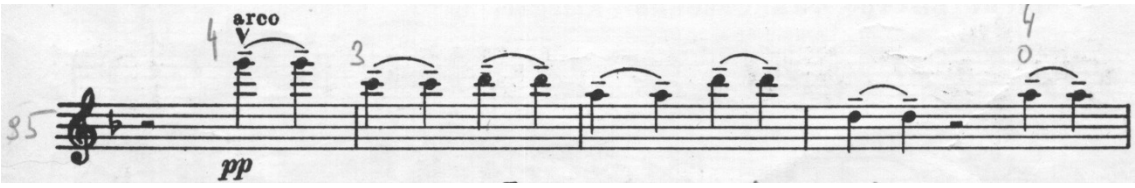
czy *sul tasto*, nie wpisuje nigdzie określenia *glissando*. Partytura jest wizualnie klarowna, klasyczna. Jedyne efekty kolorystyczne, jakich kompozytor używa, to gra *con sordino* oraz bardzo częste dźwięczne (*molto vibrato*) *pizzicato*. Charakterystyczną cechą muzyki Wajnberga wydają się być rozległe odcinki grane w bardzo wysokim rejestrze struny E oraz długie, wymagające dobrego *legato* frazy.

W I części *Sonatiny* najważniejsze wydaje się być budowanie takich właśnie, szerokich, potoczystych i dźwięcznych fraz oraz odpowiednie różnicowanie dynamiki. Fragment rozpoczynający się w takcie 70 i trwający mniej więcej do 80, może sprawiać trudności intonacyjne. Najtrudniejsze są zejścia o odległość kwinty, w których dolny dźwięk chwytam pierwszym palcem (np. w takcie 72) – najmniejsze nawet zachwianie intonacyjne w tym miejscu byłoby bardzo słyszalne. Staram się zatem zejść z pozycji z bardzo dyskretnym *glissando*, tak, żeby ręka nie była spięta i miała szanse znaleźć odpowiednią wysokość:



Przykład 8.

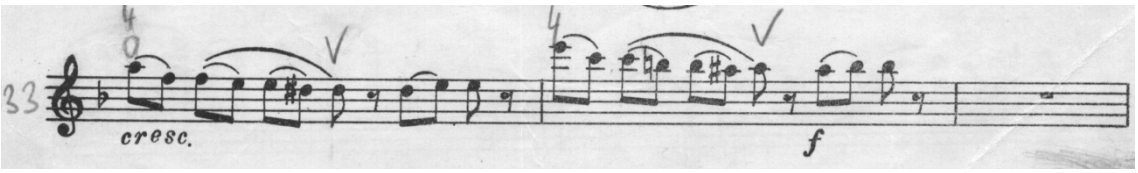
Podobna sytuacja ma miejsce w takcie 95 – tutaj jednak można zejść od razu do III pozycji i zagrać nutę c² trzecim palcem:



Przykład 9.

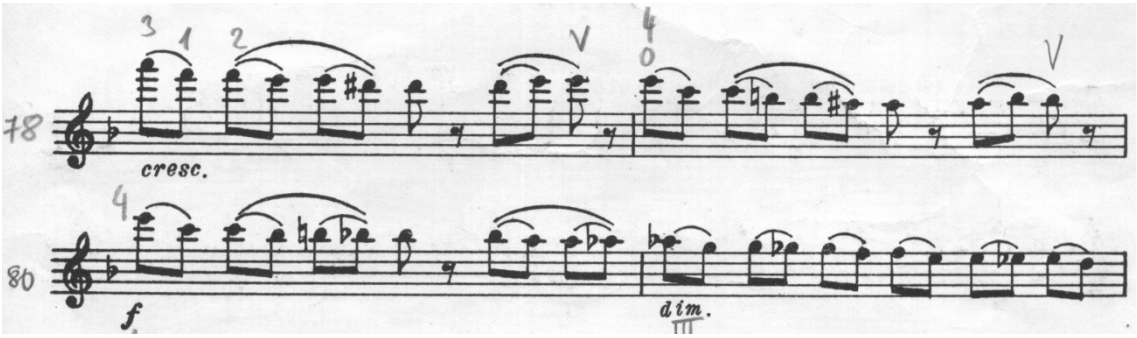
Często zdarza mi się w tym utworze zastępować krytą nutę a² flażoletem. Jest to zabieg – podobnie, jak w przypadku opisywanej wyżej *IV Sonaty* – przede wszystkim kolorystyczny i na tyle uzależniony od upodobań i indywidualności wykonawcy, iż trudno jest opisać jego konkretne użycie. Jedyne miejsca, w którym zawsze gram flażolet to takt nr 33 (w dwóch poprzedzających go taktach dźwięk a² pojawia się już dwukrotnie, a zatem w celu szczególnego podkreślenia go za trzecim razem [zmienia się harmonia w fortepianie, pojawia się nowy motyw] stosuję flażolet) oraz 42.

Motyw, który pojawia się po raz pierwszy w taktach 33–34 powtarza się na przestrzeni pierwszej części oraz w samym zakończeniu utworu jeszcze kilkakrotnie. Zastanawiam się, czy intencją kompozytora było zróżnicowanie go w taki sposób, żeby na początku I części i na samym końcu *Sonatiny* ostatnia ósemka była połączona łukiem z poprzednimi czterema, a po pauzie nastąpiły jeszcze trzy ósemki, z których dwie są połączone, a jedna jest osobno (tak, jak ma to miejsce w taktach 33–34):



Przykład 10.

W taktach 78–80 sytuacja wyglądała bowiem odwrotnie: ostatnia ósemka z ciągu sześciu jest już od łuku odłączona, natomiast trzy następne znajdują się pod jednym:



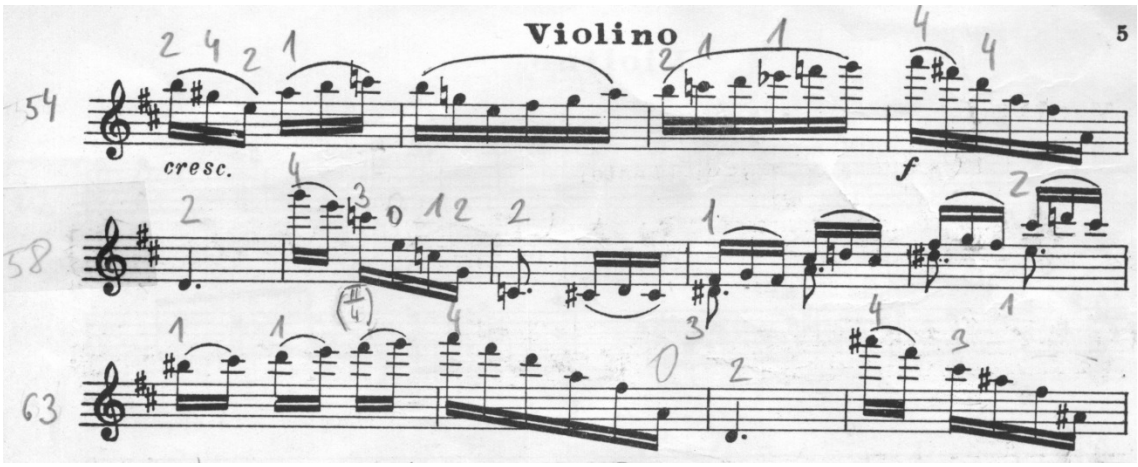
Przykład 11.

Czy możliwe, że jest to błąd wydawcy? Podczas początkowego etapu pracy nad utworem próbowałam realizować tę artykulację bardzo dokładnie, z czasem jednak uznałam, że nie zmienia to zasadniczo kształtu i brzmienia tego fragmentu. Zdecydowałam się zatem na konsekwentne oddzielanie ostatniej ósemki.

Pomimo braku wpisanego *ritenuto* w takcie 87, gram ten takt odrobinę „poza czasem" – wydaje mi się, że dzięki temu zabiegowi nabiera on charakteru.

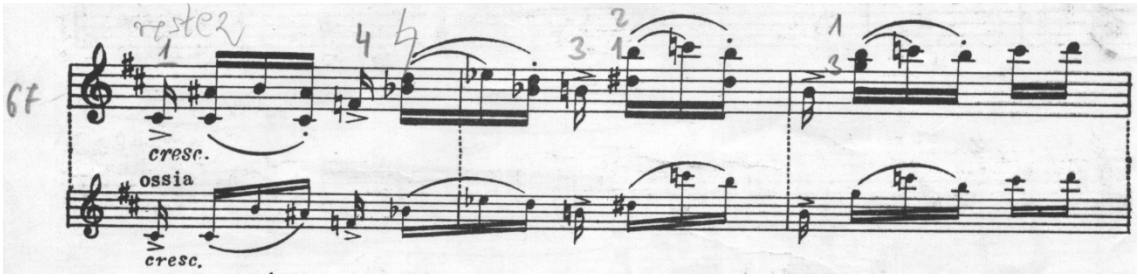
II część *Sonatiny* to piękne, lamentujące, melancholijne *Lento*, w którym najważniejsze wydaje się być zachowanie długiego, ciągłego *legato*, spokojnej, dość szerokiej wibracji oraz właściwe zrealizowanie akcentów, które pojawiają się np. w taktach 17 oraz 20. Możliwości wykonywania akcentów na skrzypcach są niezwykle szerokie – dla przykładu mogę podać miejsce z tej samej części: takty 67–69, w których akcenty powinny być zagrane ostro i szybko, bardzo dynamicznym, energicznym smyczkiem. Z kolei te, które pojawiają się w wolnym odcinku II części, powinno się grać w charakterze *lamentoso*, dźwiękiem osadzonym głęboko w strunie, metrycznie odrobinę później, niż wskazuje zapis nutowy. Tego typu miejsca gram też nie do końca ściśle pod względem rytmicznym – cały odcinek *Lento* traktuję pod tym względem dość swobodnie.

Część środkowa, która pojawia się po fermacie, utrzymana jest w tempie *Allegro*, w metrum $\frac{3}{16}$. Z racji szybkiego tempa i niezbyt wygodnych przebiegów szesnastkowych ta część wydaje się być pod względem technicznym najtrudniejsza. Problemy mogą zwłaszcza sprawiać duże skoki melodyczne, jak na przykład pomiędzy taktami 58 i 59 lub 65 i 66. Dlatego właśnie wybrałam aplikaturę umożliwiającą mi sprawne i pewne wejście w pozycję, w której zaczyna się dany pasaż. W tym celu w takcie 57 proponuję wybór takiego palcowania, aby nie zmieniać pozycji zbyt często i możliwie zmniejszyć odległość, jaką ma do pokonania czwarty palec:



Przykład 12.

W taktach 67–69, w których sam kompozytor proponuje dwie różne możliwości realizacji, wybrałam opcję górną:



Przykład 13.

Oprócz uwydatnienia akcentów na pojedynczych szesnastkach należy jeszcze dodać dwudźwięk oraz oddzielić smyczkiem ostatnią szesnastkę z łuku, co w szybkim tempie nie jest proste. Ciekawe, że w wersji dopisanej pod właściwą jako *ossia* ten drugi artykulacyjny niuans się nie pojawia. Uważam jednak, że zrealizowanie partytury zgodnie z pierwotnym zamierzeniem kompozytora brzmi lepiej, ciekawiej i bardziej tanecznie.

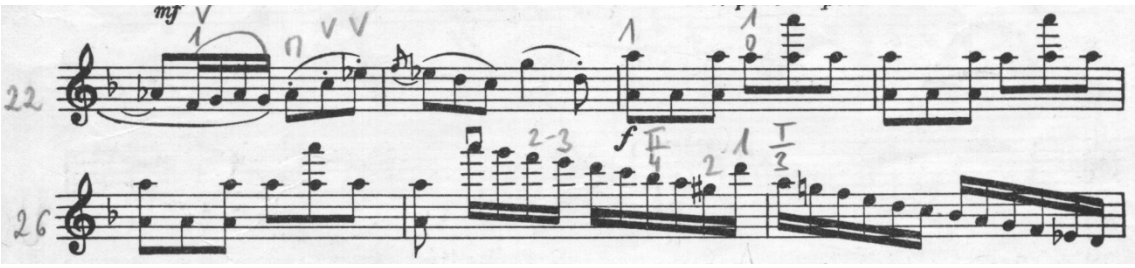
Po raz kolejny zetknąć się można również z adnotacją charakterystyczną dla Wajnberga *pizzicato – molto vibrato* we fragmencie rozpoczynającym się tuż przed powrotem do *Tempo primo*. Cztery akordy h-moll (dźwięk fis pojawia się w partii fortepianu) powinny zostać wykonane *arpeggio*, a każdy kolejny zrealizowany coraz ciszej, tak aby dotrzeć do dynamiki *mp*. Szybkość *arpeggio* jest zdeterminowana przez tempo – dwa

pierwsze akordy utrzymane są jeszcze w tempie środkowego fragmentu, dwa kolejne mają być zagrane już w *Tempo primo*, należy zwrócić także uwagę na to, w jaki sposób zagra je pianista.

W *Tempo primo*, na tle akordów w fortepianie skrzypce intonują urywaną i poszarpaną melodię – wyjątkowo w tym przypadku Wajnberg notuje bardzo precyzyjne smyczkowanie, które, jak sądzę, ma służyć podkreśleniu szczególnego charakteru tego miejsca. Staram się grać to w taki sposób, aby imitować urywany, płytki oddech – ten zabieg stylistyczny stosuje kompozytor w każdym z nagranych przeze mnie utworów (podobny fragment znaleźć można też pod koniec *Passacaglii* – III części *Koncertu skrzypcowego a-moll* op. 99 Dymitra Szostakowicza).

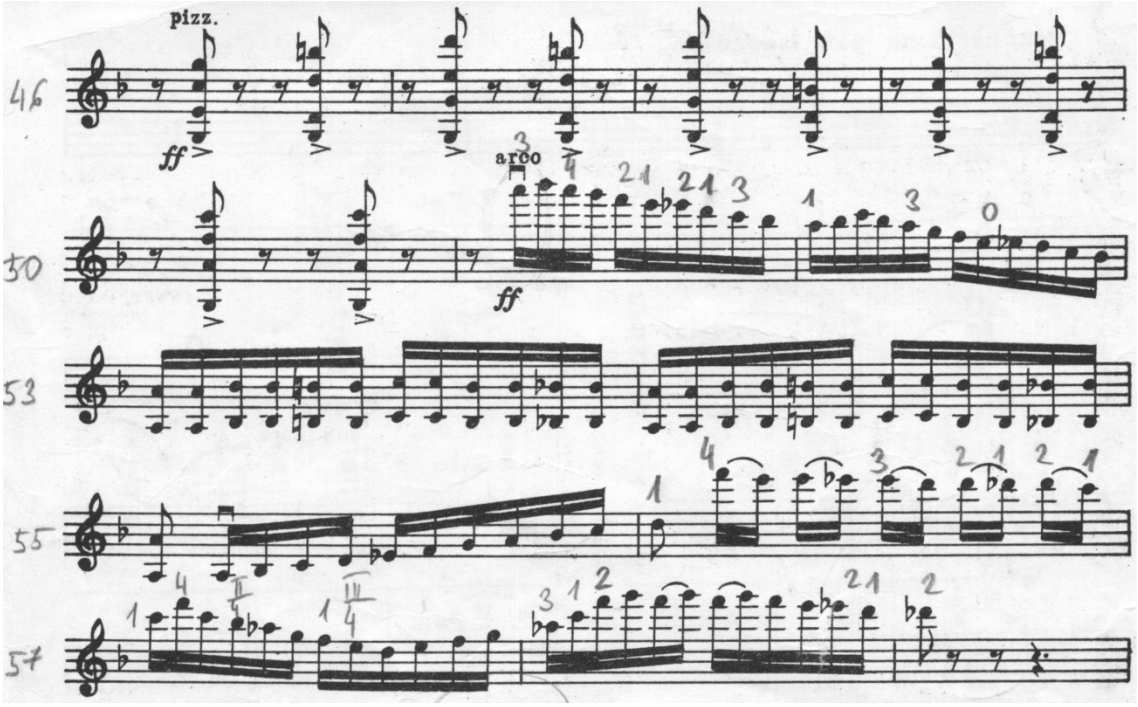
Po kilku taktach wraca temat początkowy – tym razem utrzymany jest w dynamice forte.

Przedstawienie tematu w tym fragmencie jest dużo bardziej niż na początku dramatyczne, nasycone; jego ciemne brzmienie potęguje struna G, akcenty w partii fortepianu oraz wysoka dynamika (od *f* do *fff*). Całość części kończy się motywem znanym już z partii fortepianu (♫ ♩♩ – pojawiły się już przed przejściem na część *Allegro*) oraz kilkakrotnie powtórzony na tle akordu h-moll dźwięk fis. Ponieważ część łączy się *attacca* z kolejną, ostatnie fis łagodnie przechodzi w dwie przedłużone fermatami szesnastki f oraz e, inicjujące temat III części *Sonatiny*. Część ta utrzymana jest w tempie *Allegro moderato*, ma charakter taneczny, ludowy, słychać w niej też dalekie echa muzyki żydowskiej (np. w interwałach takich, jak sekunda zwiększona). Z racji szybkiego tempa niektóre przebiegi szesnastkowe, które nie są grane *spiccato*, mogą sprawiać wykonawcy kłopot. Grając je smyczkiem *détaché* ryzykuje się słyszalne i niezbyt zgrabne zmiany pozycji. Dlatego właśnie wybrałam aplikaturę, która wydaje mi się być najwygodniejsza i pozwala na użycie nieco dłuższej artykulacji:



Przykład 14.

Problem może również sprawiać szybkie przejście z akordów *pizzicato* w takcie 50 na *arco* w takcie 51 oraz sprawny skok na dźwięk a³, od którego zaczyna się pasaż. W taktach 57–58 proponuję pozostanie w IV pozycji, aby uniknąć zbyt wielu problematycznych zmian na przestrzeni tego szybkiego i ruchliwego fragmentu:



Przykład 15.

Podobnie jak w końcówce II części, także i tu kompozytor wprowadza motyw urywany, tym razem zaczerpnięty z tematu części I. Ponownie notuje takie smyczkowanie (chce, aby prawie każdy dźwięk grany był smyczkiem w górę), które pomaga owe urywane, „postrzępione" motywy uwypuklić. Ważne jest również, aby wytrzymać – zarówno w partii skrzypiec, jak i fortepianu – ćwierćnutę z kropką.

Całość – podobnie jak w *IV Sonacie* – kończy się niespodziewanie w tonacji durowej (D-dur), ale w dynamice *pp* (w partii fortepianu nawet *ppp*) z adnotacją *morendo*. W moim odczuciu ten nagły zwrot harmoniczny brzmi jednak dosyć sztucznie, zdaje się nie pasować do całości.

Może zatem – biorąc pod uwagę rzeczywistość polityczną czasów, w których *Sonatina* powstawała – optymistyczny pod względem tonalności finał można odczytywać zupełnie inaczej?

3. *V Sonata* op. 53 (1953)

V Sonata powstała w znamiennym roku 1953 jako op. 53. Wajnberg skomponował ją niedługo po wypuszczeniu z więzienia na Łubiance i dedykował przyjacielowi Dymitrowi Szostakowiczowi. Prawykonania – 30 grudnia 1955 – dokonali skrzypek Michaił Wajman oraz pianistka Marija Karandaszowa.

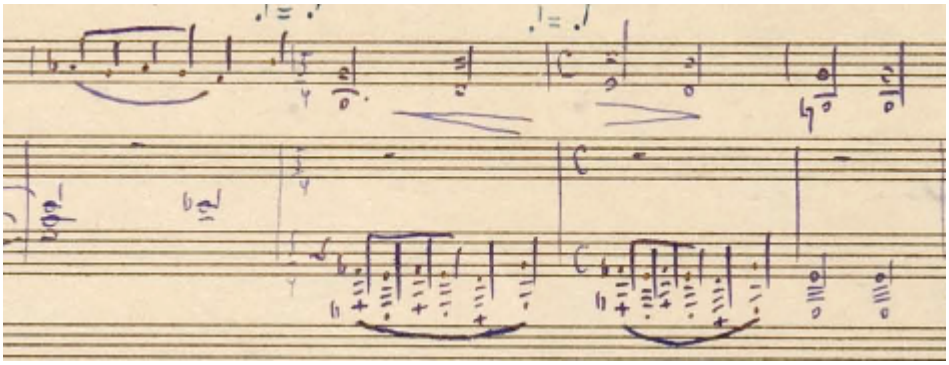
3.1. Budowa

Pod wieloma względami uważam ją za najlepszą i najdojrzalszą z sonat na skrzypce i fortepian Wajnberga. Spośród tych, które gram, jest też zdecydowanie najdłuższa

i najtrudniejsza. Składa się z czterech części: *Andante con moto*, *Allegro molto*, *Allegro moderato* i *Allegro*. Podobnie jak w *IV Sonacie*, partie obydwu instrumentów są jednakowo wymagające, tym razem to jednak głównie w głosie fortepianu pojawiają się fragmenty solowe, jak choćby dziewiętnaście taktów na początku drugiej części, piętnaście w trzeciej lub – niespotkane przeze mnie nigdy dotąd w żadnej sonacie na skrzypce i fortepian – wielkie solo w części czwartej (pięćdziesiąt taktów). Ponownie daje o sobie znać przywiązanie Wajnberga do czerpania z tradycyjnej muzyki rosyjskiej, polskiej i żydowskiej oraz do klasycznych środków wykonawczych. Ta sonata jest jednak – nie tylko ze względu na swoje niemal monumentalne rozmiary – dziełem, w którym najlepiej chyba słychać Wajnberga-symfonika. Gęsta, wielowymiarowa faktura fortepianu, bogactwo tematyczne, liczne fragmenty przetworzeniowe, klarowna i logiczna, niemal klasyczna czteroczęściowa budowa świadczą o wymiarze tego dzieła.

3.2. Elementy dzieła

I część ma charakter preludium zbudowanego na jednym temacie, który pokazany jest najpierw w partii fortepianu, a następnie kilkakrotnie w skrzypcach. Powraca także motyw znany z twórczości Szostakowicza: as–g–as–g–f–b:



Przykład 16.

Cała część skonstruowana jest w taki sposób, iż temat podlega transformacjom harmonicznym i dynamicznym – do połowy dynamika rośnie od *pp* do *fff*, później znów maleje do *piano* i *pp*.

Kulminację wyrazową i dynamiczną kompozytor osiąga w dwudźwiękowym fragmencie solowym skrzypiec w taktach 37–44. Po raz ostatni temat w całości ukazuje się w dynamice *piano* o oktawę wyżej niż na początku, następnie – na tle przetrzymanych akordów w fortepianie – pojawiają się tylko jego urywki. W nastroju część ta przypomina mi pierwszą część *Koncertu skrzypcowego a-moll* op. 99 Dymitra Szostakowicza. Wydaje mi się, że również można by ją nazwać *Nokturnem* – jest utrzymana jak gdyby w „bezczasie", utkana z uczuć, nastrojów, właściwie pozbawiona „akcji". Ciekawe współbrzmienia – przywołujące znowu na myśl atmosferę utworów Szostakowicza – znaleźć można w partii fortepianu, całość kończy się w g-moll i łączy *attacca* z kolejną częścią.

Dynamiczna i wirtuozowska część II utrzymana jest w tonacji c-moll, w tempie *allegro molto*, w metrum 𝄋. Po raz kolejny tempo podane przez kompozytora nie wydaje mi się właściwe: 𝅗𝅥. = 92 to tempo stanowczo zbyt szybkie, które nie pozwoli mi w pełni wydobyć wszystkich ważnych dla mnie elementów.

Struktura całej części jest wieloplanowa, obydwa instrumenty pełnią równorzędne role. Bardzo istotne wydaje mi się zwrócenie uwagi na wyrazistą artykulację – kompozytor często stosuje różnorodne łukowanie, co sprawia, iż akcenty rozkładają się inaczej za każdym razem, kiedy pojawia się melodia tematu. Uwydatnienie tego elementu wprowadza wrażenie ożywienia, dynamizmu, nieprzewidywalności.

Uważam, że w tej części priorytetem powinna być klarowność artykulacyjna, wyrazistość rytmiczna, podkreślenie konkretnej struktury rytmicznej, planów dynamicznych, polifonii zapisanej przez Wajnberga. Jest to ważne dla osiągnięcia właściwego charakteru całej części.

Podobnie jak w pozostałych swoich utworach na skrzypce, także i w tym Wajnberg wykorzystuje niemal pełną skalę skrzypiec – ponownie znaleźć można bardzo dynamiczne i potężnie brzmiące fragmenty w wysokich pozycjach na strunie G oraz E.

Część III, utrzymana w tempie *Allegro moderato* (𝅗𝅥 = 100) zaczyna się siedemnastotaktowym tematem granym przez skrzypce solo z użyciem tłumika. Pod względem charakteru i nastroju przywodzić może na myśl *Preludium Des-dur* z op. 34 Szostakowicza. Jest taneczna, nawiązuje w charakterze do mazurka, ale słychać w niej także groteskowość, prześmiewczość. Wrażenie to potęguje ostra artykulacja w obydwu instrumentach, pojawiające się nagle *sforzato*, duże kontrasty dynamiczne, nieregularne akcenty. W taktach 73–93 pojawia się materiał muzyczny, który można potraktować jako łącznik pomiędzy tematami – nieco niepokojący w wyrazie kanon pomiędzy skrzypcami a prawą ręką pianisty, podczas gdy lewa ręka powtarza ostinatowo oktawę H_1–H.

W drugim temacie znów silnie wyczuć można inspirację melodyką ludową. Podobnie jak w części II, Wajnberg umieszcza melodię w skrzypcach na strunie G, fortepian pozostawiając jako tło harmoniczne (długie, legowane wartości). Temat skrzypiec przerywany jest jednak co chwilę pojawiającym się w fortepianie motywem nawiązującym – głównie rytmicznie – do materiału z taktów 26–37. Te „przerywniki" pozostają w silnym kontraście do lirycznej, śpiewnej, szerokiej linii skrzypcowej – dzięki temu tworzą się jak gdyby dwa niezależne plany melodyczne. Po powrocie do pierwszego tematu kompozytor używa ponownie motywu fragmentu nazwanego przeze mnie poprzednio łącznikiem. Tym razem kanon jednak odbywa się pomiędzy prawą a lewą ręką pianisty, skrzypek zaś jedynie powtarza ostinatowo dźwięk G (oczywiście – jest to pusta struna). Dodatkową trudnością dla pianisty może być w tym miejscu utrzymanie dynamiki *pp* oraz realizacja określenia *sempre legatissimo*. Część ta przechodzi *attacca* w część IV, która zaczyna się od ciekawego zabiegu kompozytorskiego: już na pierwszej stronie partytury przeczytać można, iż cały początkowy odcinek powinien zostać wykonany

bardzo płynnie, tak jakby nad ósemkami rozpościerał się tylko jeden długi łuk. Ponadto wykonawca powinien też niesłyszalnie zmieniać kierunek smyczka.

Początkowy odcinek (takty 1–55) pełni funkcję wstępu. Tempo podane przez Wajnberga to *allegro* ♩. = 84), metrum początkowe ⅞. Główną rolę zdecydowanie grają skrzypce, fortepian wyraźnie jest tłem harmonicznym. Cały wstęp jest „poszarpany", pojawiają się w nim motywy znane zarówno z pierwszej części sonaty, jak i początku IV części, tempo zmienia się właściwie nieustannie. W takcie 40 na chwilę „przebija" się nowy temat w tempie *Andante*, ale przerwany zostaje znowu motywem ósemkowym z początku tej części. Po chwili, znów w tempie *Andante* kompozytor wprowadza – jak by się mogło wydawać – cały nowy, wiodący dla tej części temat, ale po kilku taktach ponownie zostaje on przerwany przez natrętne ósemki – tym razem jednak utrzymane w dynamice *forte fortissimo* – w skrzypcach. Wstęp kończy się zatem właściwie dopiero w takcie 55 wraz z pojawieniem się nowego tempa – *allegretto*. Wiodący dla tej części temat jest bardzo melodyjny, fraza jest długa i potoczysta, śpiewna. Przerwana zostaje jednak przez kolejny niepokojący, wprowadzający odmienny nastrój motyw (takt 102) oparty na melodii tematu w trybie mollowym, który okazuje się być później także motywem czołowym fugi – kulminacyjnego momentu całej części. W taktach 115–134 Wajnberg ponownie nakłada na siebie dwa plany – w partii fortepianu jest to ów śpiewny temat przewodni IV części, w fortepianie materiał ósemkowy ze wstępu, który za chwilę ponownie przejmują skrzypce.

W takcie 142 wraca niepokojący nastrój, gęstnieje faktura w fortepianie, rośnie dynamika, a kulminacja osiągnięta zostaje w trzygłosowej fortepianowej fudze. Temat fugi jest czterotaktowy, oparty na mocno przetworzonym temacie głównym IV części; dynamika stale rośnie – do tego stopnia, że w takcie 204, w którym dołączają skrzypce, dochodzi nawet do *fff*. Fuga jest niezwykle trudna technicznie dla pianisty – cechuje ją skomplikowana faktura, szerokie akordy, trudne do objęcia, jeśli nie dysponuje się dużą i elastyczną dłonią.

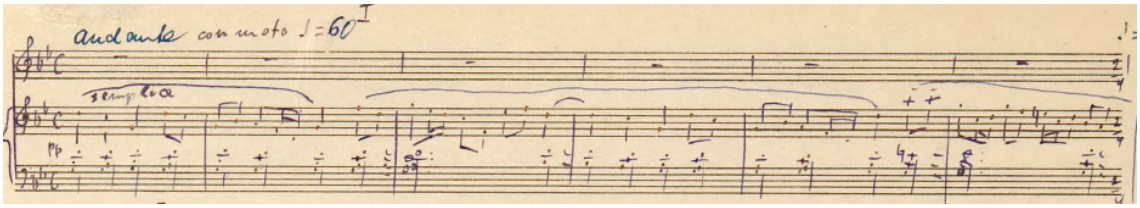
Również dla skrzypka fragment następujący po solo fortepianu jest trudny technicznie – wysoki rejestr, akordy, dwudźwięki, potężna partia fortepianu (w prawej ręce temat w oktawach, w lewej pochody akordowe). Nastrój uspokaja się dopiero w takcie 250, który jest imitacją fragmentu z taktów 115–126. Tym razem to jednak skrzypce powracają do tematu głównego IV części (granego na strunie G, ale w dynamice *mp*), zaś fortepian przywołuje motywy ósemkowe ze wstępu.

W końcowym fragmencie ponownie wraca znany już motyw ósemkowy, tu jednak utrzymany w tonacji G-dur oraz temat I części *Sonaty* zaprezentowany w charakterystyczny (pisałam o tej technice już kilkakrotnie) dla Wajnberga urywany, przypominający nierówny oddech sposób. Sonata kończy się – podobnie jak i pozostałe nagrane przeze mnie utwory – w tonacji durowej (G-dur), dynamice *ppp* oraz z adnotacją kompozytora *morendo*.

3.3. Wskazówki interpretacyjne, propozycje smyczkowania i aplikatury

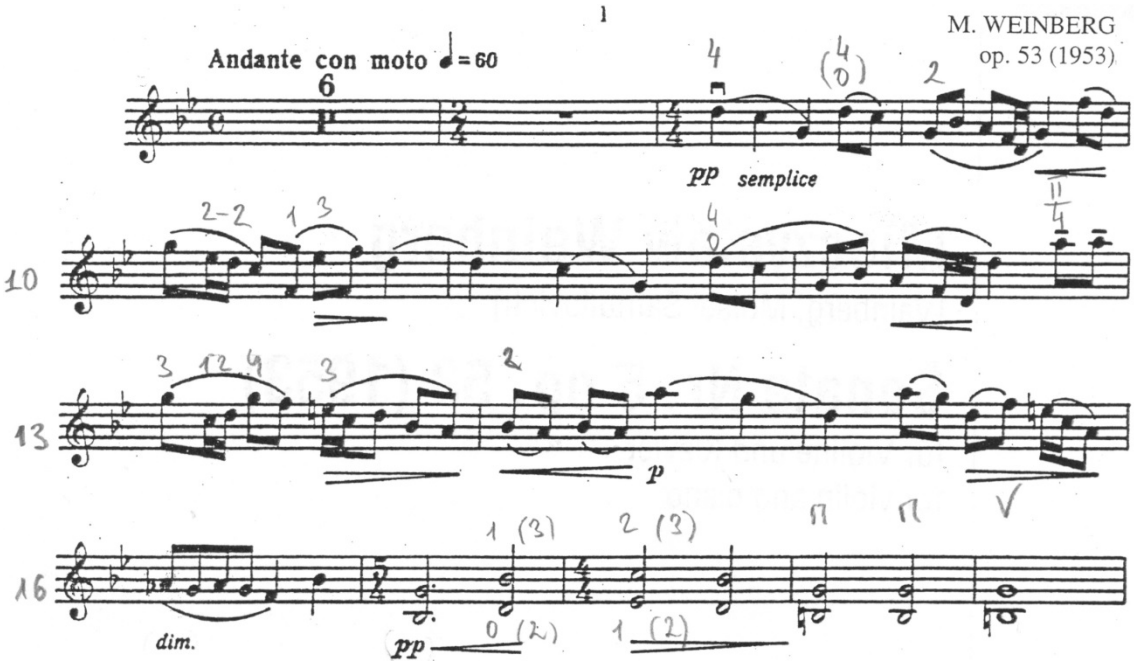
W przeciwieństwie do *IV Sonaty*, której wersja wydana w Peer Musik Classical nie różni się od rękopisu, *V Sonata* – a zwłaszcza jej głos skrzypcowy – znacznie odbiegają od oryginału. Co ciekawe, Wajnberg sam notuje w wielu miejscach smyczkowanie, które uważa za kluczowe w danym fragmencie. Różnice często są bardzo znaczące i mocno zmieniają rysunek frazy. Rękopis kompozytora jest bardzo czytelny, schludny – niemal pozbawiony skreśleń i poprawek. Po dokładnej analizie zdecydowałam się w wielu miejscach na interpretację bliższą wersji pochodzącej z rękopisu. W przykładach nutowych smyczki pochodzące z rękopisu notuję w nawiasach.

Temat I części, zgodnie ze wskazówką kompozytora, powinien zostać zagrany *semplice*. Używam bardzo delikatnej wibracji, staram się też, aby zmiany kierunków smyczka nie były słyszalne – zależy mi na efekcie długiego łuku frazowego (takiego, jaki zapisany jest we wstępie fortepianu):



Przykład 17.

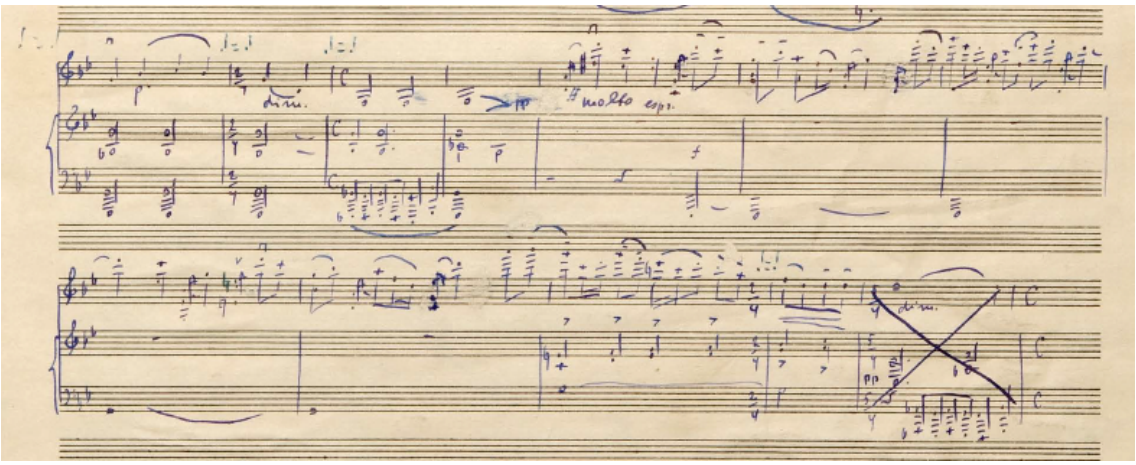
Zastosowałam aplikaturę, która pozwala na uniknięcie słyszalnych zmian pozycji, a zarazem zachowuje charakter *semplice*. Możliwe jest również zagranie całego tematu w niskich pozycjach, z użyciem struny E, bez wibracji. Obydwie możliwości wydają mi się tak samo dobre, a każda z nich nada całej części nieco odmiennego charakteru:



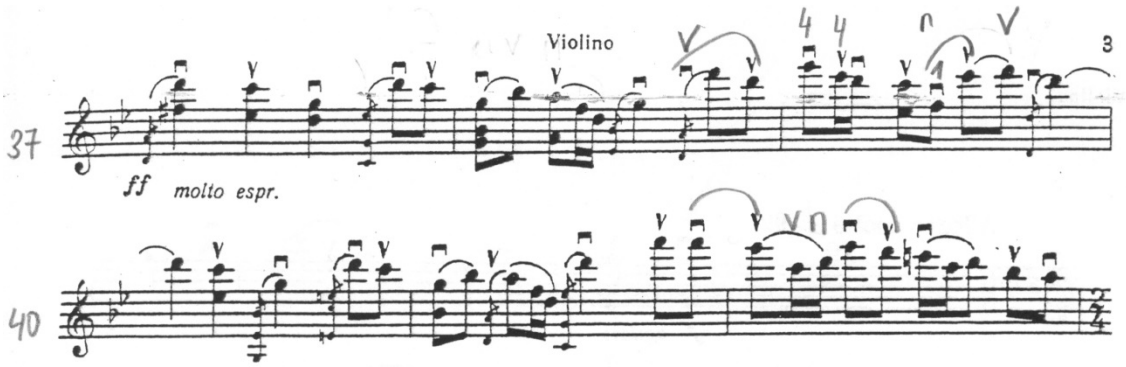
Przykład 18.

Również w kwestii dynamiki, podobnie jak w przypadku innych omawianych przeze mnie utworów Wajnberga, wykonawca powinien zbadać amplitudę dynamiczną całego utworu, w przeciwnym razie może zabraknąć niezbędnych do zbudowania właściwego muzycznego napięcia różnic na przestrzeni niewielkich fragmentów. Ważne jest też dopasowanie dynamiki do faktury, która pojawia się w głosie drugiego instrumentu.

W środkowym fragmencie części skrzypce ukazują temat po raz pierwszy w bardzo wysokiej dynamice (*ff*), z adnotacją *molto espressivo* i przez kilka taktów grają solo. Główną trudnością – poza utrzymaniem właściwej intonacji w dwudźwiękach i akordach – jest szybkość łamania przednutek, zwłaszcza kiedy rozpisane są w akordach. Nie należy ich łamać zbyt szybko nie tylko z uwagi na możliwość pojawienia się przydźwięków, ale także dlatego, że akordy te stanowią ważny trzon harmoniczny oraz pomagają w zbudowaniu pełnej ekspresji frazy. Uważam wręcz, że wykonawca może pozwolić sobie w tym miejscu na minimalnie wolniejsze tempo. W tym fragmencie bardzo widoczne są różnice pomiędzy rękopisem a nutami drukowanymi: Wajnberg zanotował bardzo precyzyjnie kierunki smyczka oraz łukowania, które częściowo postanowiłam zrealizować (przykłady 19 i 20):



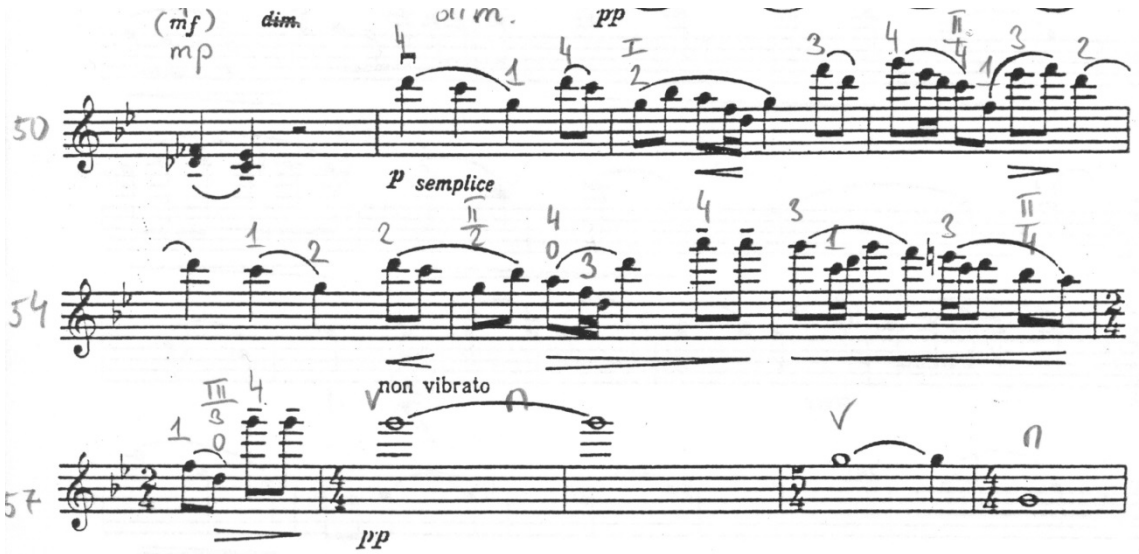
Przykład 19.



Przykład 20.

Po osiągnięciu kulminacji kompozytor wraca do tematu w charakterze *semplice*, zapisanego jednak o oktawę wyżej, niż na początku części. Także i w tym fragmencie nale-

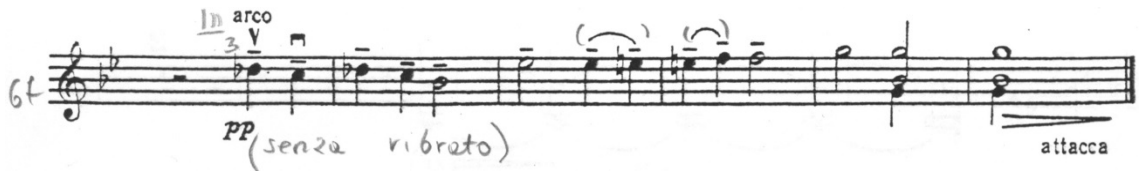
ży dobrać taką aplikaturę, która pozwoli na zachowanie ciągłości frazy, na niesłyszalne zmiany pozycji i intonacyjną klarowność:



Przykład 21.

W taktach 58–62 Wajnberg wprowadza adnotację *non vibrato*, osiągając tym samym „puste", „martwe", niepokojące brzmienie. Wibracja pojawia się – tak, jak i w innych utworach Wajnberga – w taktach *pizzicato*.

Motyw, którym kończy się I część, to ponowne odniesienie do motywu znanego z twórczości Dymitra Szostakowicza (des-c-des-c-b-es):

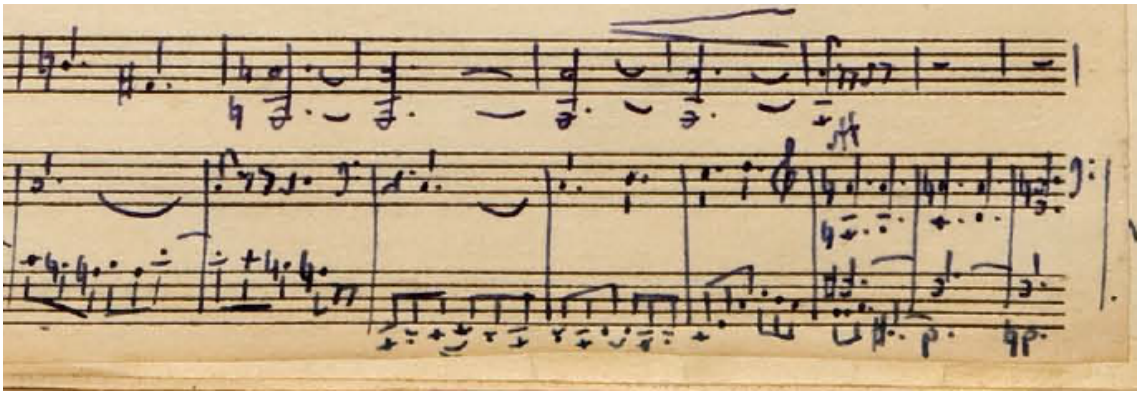


Przykład 22.

Całość kończy się akordem w tonacji g-moll w dynamice *pp*, co również może stanowić pewien problem wykonawczy – w tak niskiej dynamice wydawać by się mogło, że lepiej zabrzmi akord zagrany *arpeggio*. Ja zdecydowałam się jednak na zrealizowanie go zgodnie z zapisem.

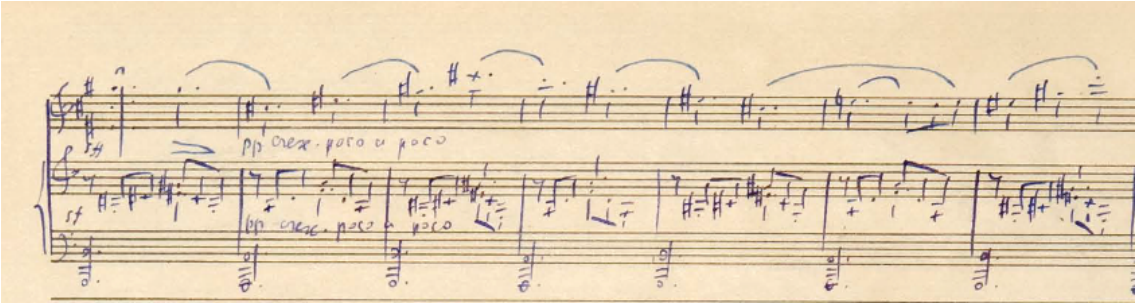
Część II ponownie rozpoczyna fortepian, wprowadzając ożywiony, dynamiczny motyw trójkowy. Na jego tle kompozytor wprowadza temat skrzypiec z adnotacją *agitato*. Tempo jest szybkie (chociaż i tak w swojej interpretacji zdecydowałam się na wolniejsze, niż sugeruje kompozytor), ale wrażenie ożywienia, ruchliwości daje głównie fortepian. Skrzypek powinien w tym czasie zadbać o dokładne realizowania artykulacji, łuków oraz krótkich nabrzmień dynamicznych. W tej części ponownie zauważyć można duże różnice pomiędzy tekstem drukowanym a rękopisem – przede wszystkim w zakresie rysunku frazy (łuki, kierunki smyczka), ale także dynamiki. Dla przykładu podać można takt 66, w którym na pierwszą miarę w takcie pojawia się *sforzato*. W rękopisie

wydaje się to określenie nie dotyczyć głosu skrzypcowego – jest to też bardziej logiczne z artystycznego punktu widzenia – w głosie fortepianu *sforzato* ma zdecydowanie większy sens:



Przykład 23.

Kolejna znacząca różnica pojawia się w takcie 166: podczas pracy nad utworem wydawało mi się mało logiczne *pp subito*, które pojawia się na drugą miarę w takcie. Tymczasem w rękopisie po *sforzato* następuje *diminuendo*, a *pp* pojawia się dopiero w kolejnym takcie. Wajnberg od razu notuje też *crescendo poco a poco*, podczas gdy w druku adnotacja ta pojawia się dopiero w takcie 173:

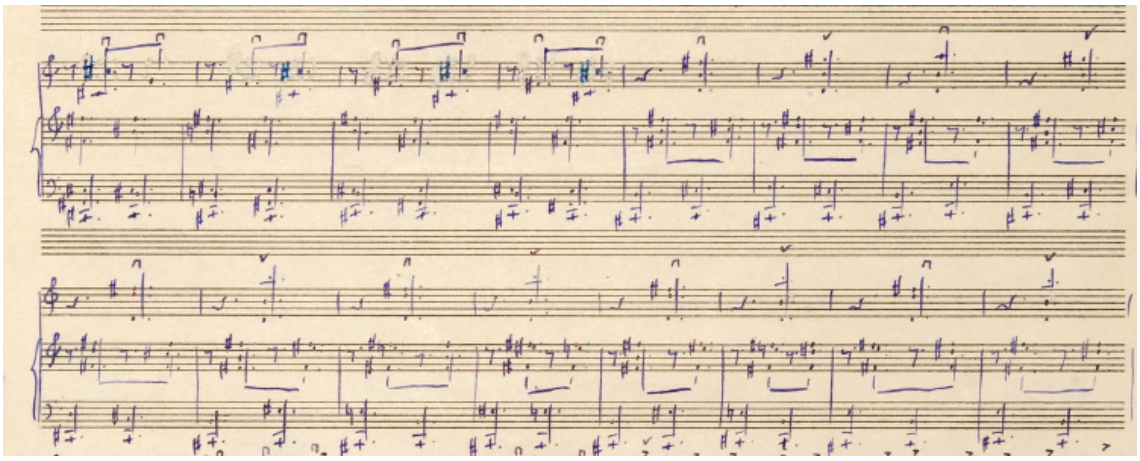


Przykład 24.

Do cech charakterystycznych skrzypcowej muzyki Wajnberga można na pewno zaliczyć upodobanie do brzmienia struny G. Trudności związane z grą na tej strunie są zwykle podobne – im wyższa pozycja lewej ręki, tym mniej powinno się „wciskać w strunę" smyczek. Jeśli to zrobimy, struna reaguje natychmiast brzmieniem zduszonym, często też pojawiają się przydźwięki. W taktach 69–106 najważniejsza wydaje mi się adnotacja *espressivo*. Podobny motyw pojawia się na przestrzeni całej części jeszcze kilkakrotnie – nigdy potem jednak nie jest utrzymany w podobnym charakterze – zamiast *espressivo* pojawia się na przykład określenie *con tutta forza* (takty 273–297).

Szybkie tempo części powoduje zwiększenie trudności technicznych. Problem może przede wszystkim stanowić zachowanie właściwej intonacji oraz – ponownie – dynamiki. Pojawiają się liczne modulacje, dwudźwięki, gwałtowne zmiany dynamiczne.

W taktach 235–246 skrzypek powinien zdecydować, jaką długością smyczka zamierza grać ósemki – w partii fortepianu kompozytor notuje *marcatissimo* (warto jednak zwrócić uwagę na to, że są to ćwierćnuty). Wydaje się, że dla zachowania właściwego charakteru obydwa instrumenty powinny jednak brzmieć w tym fragmencie podobnie. Po raz kolejny uwidacznia się różnica pomiędzy głosem drukowanym a partyturą – we fragmencie pomiędzy taktami 247–258 Wajnberg chce, aby każdy akord zagrany był smyczkiem na zmianę – raz w dół, raz w górę. Taki rodzaj smyczkowania zarysowuje lepiej frazę, pomaga też, co nie jest bez znaczenia w tej części, w dbałości o estetykę brzmienia:



Przykład 25.

We wspomnianym już wcześniej fragmencie rozpiętym pomiędzy taktami 274–297 rozważyć należy natężenie dźwięku i sił tak, aby słuchacza nie zmęczyć, nie przytłoczyć nadmiarem dynamiki. Operować warto bardziej agogiką, wewnętrznym napięciem, starać się określenie *con tutta forza* interpretować bardziej jako siłę wyrazu, niż siłę nacisku.

Warta odnotowania wydaje mi się także zmiana dynamiczna w taktach 414–415: w rękopisie zachowana jest w tym miejscu dynamika *pp*, w druku pojawia się *mp*.

Ostatnim problemem, z jakim w tej części należy się zmierzyć, jest takt 454, w którym po kilku taktach solowej partii fortepianu należy z wielką siłą, energią, ale i precyzją intonacyjną zagrać tercję c^3–e^3.

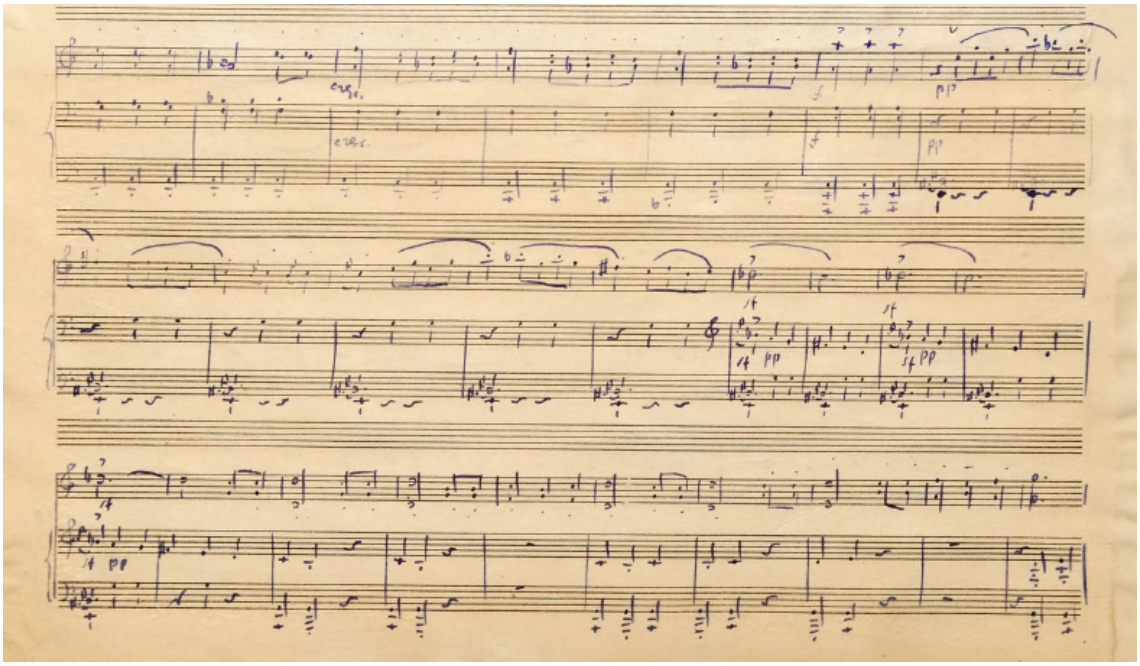
Trzecia część rozpoczyna się od solo skrzypiec *con sordino*. Dynamika *pp*, taneczny charakter i adnotacja *leggero* sugerują wykonawcy rodzaj artykulacji, której powinien używać. Krótki, stale trzymany blisko struny smyczek, rozpoczęcie każdego dźwięku „ze struny" (w celu uzyskania precyzyjnej emisji dźwięku), dokładność rytmiczna – to elementy, które pomogą we właściwym zinterpretowaniu tej części.

Jej wyraz jest, jak już wspominałam, taneczny, ale i groteskowy: nagłe zmiany dynamiczne, *sforzato*, a zaraz po nim nagłe *pp* (np. w takcie 33), zmiany akcentów (na początku dwie ósemki są jak gdyby przedtaktem, później pojawiają się już na mocnej części taktu) – te wszystkie elementy wskazują na charakter nieco przerysowany, komicz-

ny, ale także – co charakterystyczne jest przecież dla Szostakowicza, któremu utwór jest dedykowany – nieco przerażający.

Aplikatura, którą stosuję, uwzględnia częste użycie pustych strun (na przykład wszędzie tam, gdzie pojawia się kwinta a–e). W taktach 45–51 należy uważać na ósemki w tercjach (bardzo niewygodny chwyt, który w szybkim tempie może powodować zachwianie intonacji) oraz połączenie tercji b^1–d^2 z sekstą a^1–f^2 (często zdarza się zbyt pospieszne urwanie pierwszego interwału, co skutkuje brakiem precyzji intonacyjnej w sekście).

Kolejny raz napotkać można różnicę pomiędzy rękopisem a głosem drukowanym dotyczącą dynamiki. W takcie 52 w druku nie pojawia się żadna zmiana, co sugeruje, iż grający powinni utrzymać dynamikę *forte*. Tymczasem w rękopisie pojawia się dynamika *pp*:

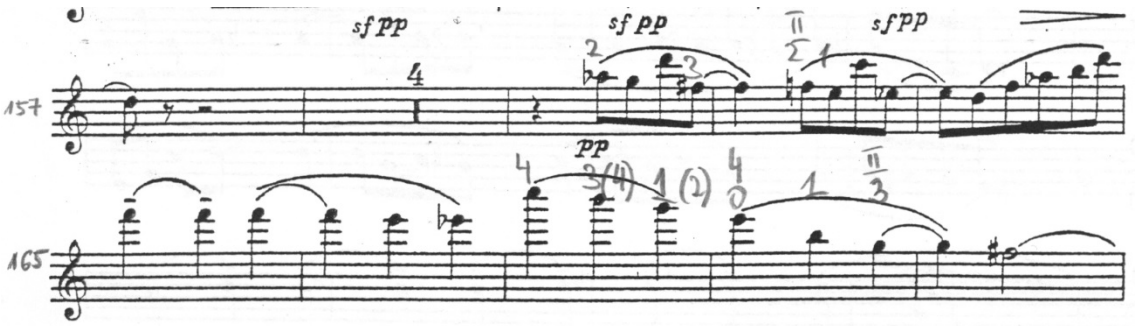


Przykład 26.

Zdecydowałam się jednak utrzymać ten fragment w *forte*, ponieważ wydaje mi się to ciekawsze pod względem dramaturgicznym.

W taktach 73–93 w celu uzyskania odrealnionej, rozmazanej barwy, przypominającej atmosferę III części *Sonaty D-dur* op. 94 bis Sergiusza Prokofiewa staram się używać dużej ilości smyczka przy zachowaniu także sporej jego prędkości, gram bliżej gryfu, różnicuję wibrację. Podobnie w głosie fortepianu – w celu uzyskania szklistego, przypominającego brzmienie pozytywki pianista nie zmienia pedału (ten sam efekt, choć w jeszcze większym stopniu stosuje w taktach 273–292).

W odcinku pomiędzy taktami 162 a 170 oraz w analogicznym miejscu pod koniec części (329–335) proponuję następującą aplikaturę, która pomoże uniknąć niezgrabnych zmian pozycji:



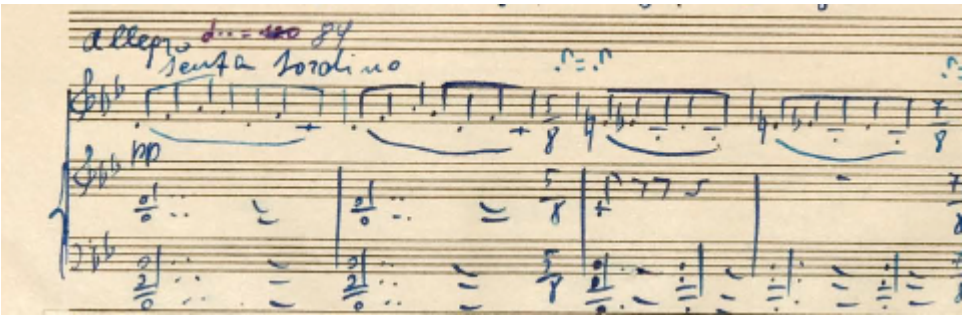
Przykład 27.

Ponownie jak w II części, Wajnberg wprowadza długi odcinek *forte espressivo* (*senza sordino*) na strunie G w taktach 183–246. Z racji tego, iż jest to temat bardzo śpiewny, staram się nie forsować dźwięku, szczególnie w wysokich pozycjach, kształtować frazę nie tylko za pomocą zróżnicowanej wibracji, ale także zmieniając prędkość smyczka, uwagę koncentrując zwłaszcza na dłuższych wartościach.

Ostatnia część *V Sonaty* z pewnością stawia przed wykonawcami najwięcej wyzwań technicznych. Począwszy od fantazyjnego wstępu (tak zdecydowałam się nazwać odcinek pomiędzy taktami 1–55): zgodnie z wolą kompozytora fragment rozpięty pomiędzy taktami 1–24 należy grać tak, aby zmiany smyczka były niesłyszalne.

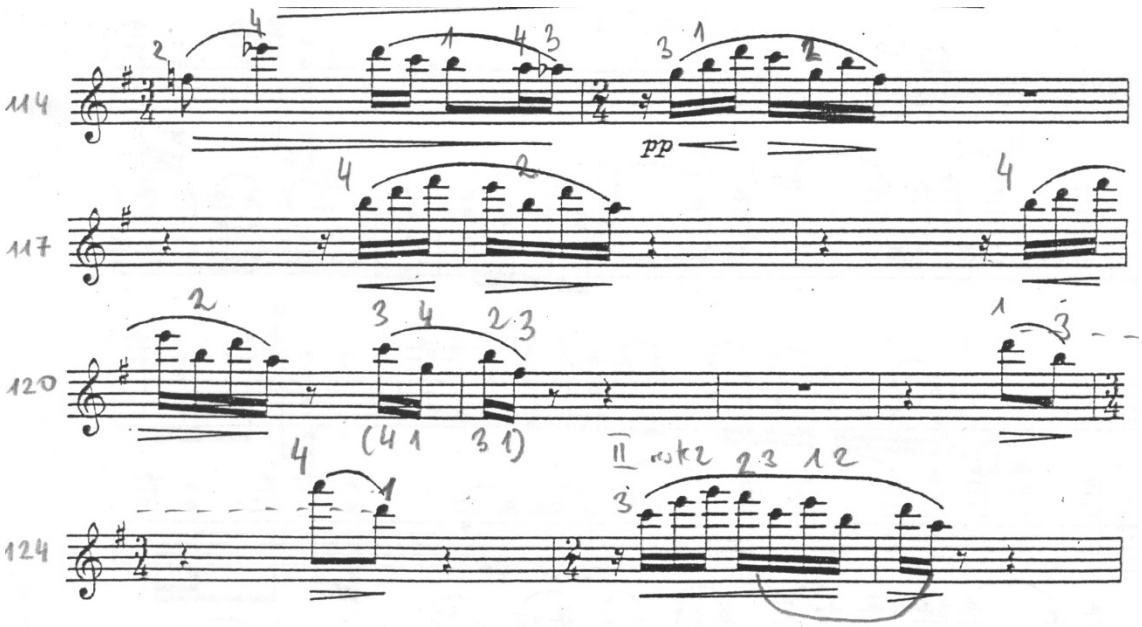
Pod względem kolorystycznym staram się osiągnąć klimat podobnie oniryczny, zamglony, odmaterializowany, jak w opisywanym powyżej fragmencie III części. W tym celu używam szybkiego i lekkiego smyczka, który pozwala na osiągnięcie nieco odrealnionego, graniczącego ze szmerem dźwięku.

Kolejną różnicę pomiędzy wydanym głosem a partyturą w rękopisie znalazłam w takcie 32 – według oryginału już w tym miejscu Wajnberg notuje *senza sordino*, w druku zaś informacja ta pojawia się dopiero w takcie 48. Wydaje mi się to jednak błędem kompozytora – fragment ten brzmi znacznie lepiej z tłumikiem:



Przykład 28.

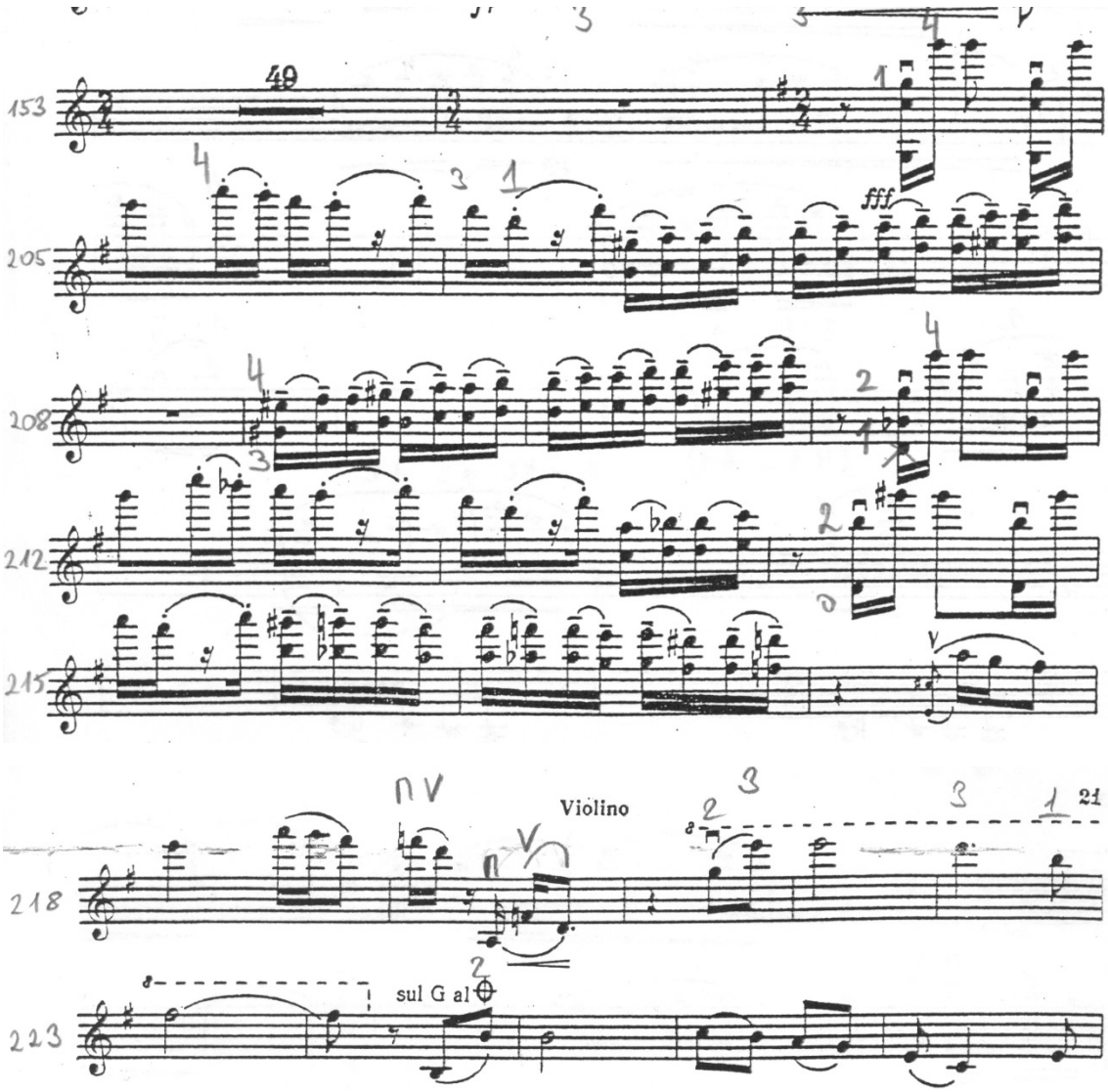
Trudny do opracowania jest odcinek pomiędzy taktami 115 a 126. Pozornie niesłyszalne motywy szesnastkowe ponownie staram się grać tak, aby brzmiały lekko i zgrabnie. W całym fragmencie proponuję następującą aplikaturę:



Przykład 29.

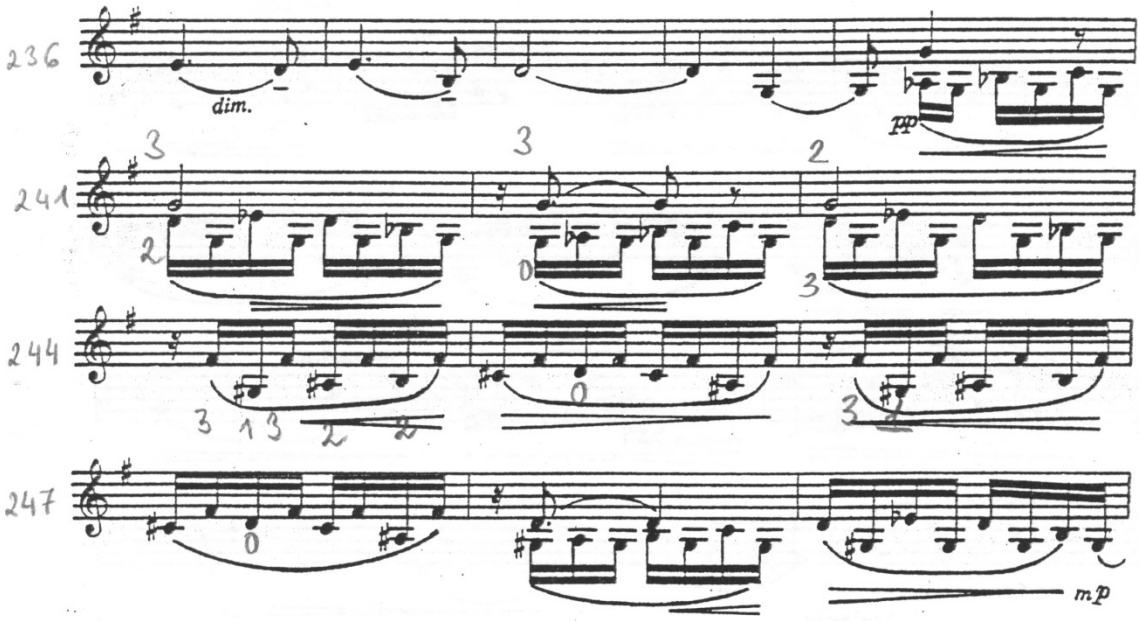
Kolejnym wymagającym fragmentem jest fuga, do której skrzypce dołączają po pięćdziesięciu taktach solo fortepianu. Faktura w głosie fortepianu jest niezwykle gęsta i skomplikowana – niektóre chwyty wydają się być niemożliwe do zagrania, co dziwi tym bardziej, iż wiadomo, że Wajnberg był z wykształcenia pianistą. Rozwiązaniem może być odrobinę bardziej osadzone tempo, które pozwoli uwypuklić wejścia poszczególnych głosów i kontrapunktów.

Podobnie w głosie skrzypcowym – już w pierwszym akordzie wydaje mi się niemożliwe zagranie czystej kwinty c^2–g^2 – uważam, że w tym tempie i przy tej dynamice zagranie wszystkich składników akordu nie jest niezbędne i skupiam się na dwóch dolnych dźwiękach, podobnie w kolejnym akordzie d^1–b^1–g^2 w takcie 211. Moja propozycja aplikatury jest następująca:



Przykład 30.

Kolejnym miejscem, w którym ważne wydaje mi się dobranie odpowiedniej aplikatury, są takty 240–250. Wbrew pozorom, mimo dynamiki *pp*, jest to miejsce bardzo wyeksponowane i słychać w nim każde zawahanie intonacyjne:



Przykład 31.

W taktach 256–257 pomimo życzenia kompozytora, aby cały odcinek grać na strunie G, nie robię tego – nie podoba mi się brzmienie tego fragmentu w górnych pozycjach, zwłaszcza w dynamice *mp* – jest zduszone i mało brzmiące.

Koniec utworu – podobnie jak w pozostałych dwóch sonatach Wajnberga – to jak gdyby dalekie i mgliste wspomnienie tematu I części. Staram się osiągnąć w tym miejscu barwę nierzeczywistą, wrażenie urywanego oddechu, zamierającego pulsu. Ostatni dźwięk zdecydowałam się zrealizować jako flażolet kwintowy – uważam, że pomimo durowego akordu wieńczącego dzieło – jasne brzmienie struny E mogłoby zabrzmieć w tym miejscu zbyt banalnie.

Rozdział III. Próba charakterystyki stylu i ekspresji w muzyce Mieczysława Wajnberga

Pomimo iż wydawać by się mogło, że Mieczysław Wajnberg skomponował stosunkowo dużo utworów na skrzypce (sześć sonat i sonatina na skrzypce i fortepian, trzy sonaty na skrzypce solo, jedna na dwoje skrzypiec, *Rapsodia na tematy mołdawskie*, *Concertino* i *Koncert skrzypcowy*), to stanowią one jedynie niewielki fragment jego niezwykle bogatej twórczości.

Kompozytor pracował codziennie, z niesłychaną wytrwałością i oddaniem. Pragnął w ten sposób niejako usprawiedliwić fakt, iż przeżył Holokaust, o czym szerzej pisałam w pierwszym rozdziale pracy.

Muzyka Wajnberga, pomimo mocnego osadzenia w pewnej określonej konwencji, przemawia bardzo indywidualnym językiem. Po analizie trzech utworów na skrzypce i fortepian, której dokonałam w poprzednim rozdziale, a także po wielokrotnym publicznym ich prezentowaniu oraz zarejestrowaniu na płycie CD nasuwa mi się wiele wniosków dotyczących charakterystycznych cech stylu kompozytora.

Mieczysław Wajnberg nie był eksperymentatorem – nie pociągały go nowe formy, brzmienia czy zabiegi sonorostyczne. Tworzył w oparciu o tradycyjny system tonalny dur-moll i tradycyjne formy. Jego muzyka jest jednak niezwykle zawiła i skomplikowana – kompozytor bardzo często wprowadza elementy rozbudowanej polifonii, rzadko zdarza się, by którykolwiek z instrumentów pełnił rolę wyłącznie towarzyszącą, akompaniującą. W muzyce Wajnberga znaleźć można wyrafinowaną pracę motywiczną (motywy z początkowych części sonat pojawiają się przetworzone w bardzo ciekawy sposób w innych fragmentach utworu). Pod względem budowy kompozytor odbiega od tradycyjnej formy allegra sonatowego z dwoma kontrastującymi, podlegającymi przetworzeniom tematami. Dużo częściej spotkać się można z budową opartą na wielu epizodach, przekształcanych niemal przez cały czas trwania utworu.

Mieczysław Wajnberg świadomie czerpał z bogactwa muzyki ludowej wszystkich tych obszarów, z którymi czuł się emocjonalnie związany. Spełniał w ten sposób postulaty władzy, nakazujące zwrócenie się w stronę tego, co swojskie, tradycyjne, przemawiające do prostego ludu i porzucenie eksperymentów formalnych, którymi „zgniły Zachód" zarażał ZSRR.

Co ciekawe, bogactwo inwencji melodycznej kompozytora, skłonność do budowania śpiewnych, szerokich fraz opartych często na ludowej melodyce nie sprawia, że muzyka ta brzmi prosto i przystępnie. Melodie niemal nieustannie podlegają transformacjom, a upodobanie do polifonii i doskonałe opanowanie techniki kontrapunktu powodują, że muzyka Wajnberga brzmi kunsztownie i oryginalnie.

Trudno uniknąć tematu relacji, które łączyły Wajnberga z Dymitrem Szostakowiczem. Pomimo że Mieczysław nigdy oficjalnie nie studiował u swojego przyjaciela, to sam otwarcie mówił: „jestem ciałem z jego ciała i krwią z jego krwi". Był bardzo przywiązany do estetyki Szostakowicza, wyraźnie się nim inspirował, czerpał z jego dorobku. Wielokrotnie walczyć musiał jednak z zarzutami epigonizmu – istotnie, przy pierwszym zetknięciu z muzyką Wajnberga można odnieść wrażenie, że podobieństwa do twórczości Szostakowicza są łudzące. W rozmowie, którą kilka lat temu prowadziłam z maestro Gabrielem Chmurą – wielkim propagatorem muzyki Wajnberga w Polsce – wspomniał on, że bardzo często spotyka się ze zdaniem, jakoby Wajnberg był tylko „drugim Szostakowiczem". Oczywiście, obaj kompozytorzy wyrastali poniekąd z jednego muzycznego pnia: czerpali inspirację z muzyki Jana Sebastiana Bacha, Ludwika van Beethovena i Gustawa Mahlera. Nie byli wielkimi rewolucjonistami – korzystali ze znanych już w historii muzyki form, nieznacznie wychodzili w swych kompozycjach poza system dur-moll. Stosowali podobne zabiegi kompozytorskie, jak na przykład powtarzane motywy małych sekund, dwukrotnie opadające lub wznoszące kwarty, ukośne brzmienie półtonu, długie linie melodyczne, wyraziste tematy, które stanowią podstawę konstrukcji całego utworu. Podobnie w szacie kolorystycznej: obydwaj często korzystali z wysokich rejestrów instrumentów smyczkowych, ze skrajnej dynamiki, dużych kontrastów, gęstniejącej powoli faktury.

Po głębszej analizie i osłuchaniu z muzyką Wajnberga można jednak bez trudu rozpoznać zachodzące pomiędzy kompozytorami różnice. Przede wszystkim, jak twierdzi Chmura – Szostakowicz pisał dużo bardziej homofonicznie. Faktura jego utworów jest także gęsta i zawiła, ale nie aż tak skomplikowana, jak w przypadku Wajnberga. W muzyce Szostakowicza dużo więcej znaleźć można także charakterystycznej groteski, ostrego, ciętego humoru podszytego przerażeniem. Kompozycje Wajnberga nie są tych cech pozbawione, wyraźnie wyczuwa się u niego jednak pewien dystans, kontrolę emocji. Jak pisze M. Jabłoński: „podobnie traktował [Wajnberg] patos i dramatyzm – nie są to cechy narzucające się słuchaczowi, tak jak w symfoniach Szostakowicza, choć przecież utwory [jego] niewolne są od poruszających uczuć. Znać w tej muzyce człowieka mniej skonfliktowanego wewnętrznie, mniej skupionego na własnych przeżyciach, paradoksalnie bardziej dojrzałego, niż jego wielki mistrz"[25].

Jak twierdzi krytyk muzyczny Robert R. Reilly, różnice znaleźć można także w zakończeniach dzieł obydwu kompozytorów: wprawdzie zarówno Szostakowicz, jak Wajnberg często notują *diminuendo* lub *morendo*, to jednak u tego pierwszego zamieranie powiązane jest ze śmiercią, pożegnaniem, odejściem. U Wajnberga zaś oznacza to po-

---

[25] M. Jabłoński, *W cieniu symfonii Szostakowicza*, „Ruch Muzyczny" rok LI nr 22, źródło: http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=511 [15.09.2014].

godzenie, akceptację, spokój[26]. Według mnie jednak – o czym pisałam już wcześniej – może to także być wyrazem poddania się wymogom stylistycznym ówczesnej władzy, próbą sprostania dekretom Andrieja Żdanowa.

Reilly zauważa jeszcze inne różnice pomiędzy twórczością obu kompozytorów: „Wajnberg był większym romantykiem niż Szostakowicz – nie skrywał uczuć. Dlatego też jego kompozycje charakteryzuje większa kwiecistość, mimo że struktura jego symfonii jest bardziej klasyczna niż u Szostakowicza. Ostatnie symfonie kameralne Wajnberga stanowią dowód na to, iż w późniejszych latach muzyka kompozytora stała się jeszcze bardziej liryczna i kontemplacyjna. Ze względu na podobieństwa do Szostakowicza, istnieje ryzyko, że słuchacz nie dostrzeże wyraźnego talentu melodycznego Wajnberga oraz jego wyjątkowej umiejętności rozwijania tematów – nie można ich bowiem uznać za owoc naśladownictwa. Wajnberg potrafił przekształcić prostą ideę w potężną strukturę. Nie można także pominąć kwestii niezwykłej biegłości kompozytora. Kompozycje Wajnberga zdają się tryskać tak wielką obfitością pomysłów, że można uznać, iż muzyka była jego językiem naturalnym”[27].

Obu twórców łączy także szczególne upodobanie do formy symfonicznej. Wajnberg skomponował aż dwadzieścia dwie symfonie na wielką orkiestrę i cztery symfonie kameralne. Czerpał inspirację nie tylko z twórczości Szostakowicza, ale także Mikołaja Rimskiego-Korsakowa w zakresie instrumentacji, Gustawa Mahlera w nadrzędnym traktowaniu pracy tematycznej jako budulca formy oraz pełnej wyrazu, bardzo emocjonalnej melodyki, a także z Beli Bartoka oraz Igora Strawińskiego, używając wyrazistej, drapieżnej rytmiki.

Nie wszystkie dzieła Wajnberga są równie wybitne, nie wszystkie odznaczają się jednakowo dużym ciężarem gatunkowym. Skłonność do korzystania ze sprawdzonych już zabiegów stylistycznych, swoisty brak potrzeby wykraczania poza wyznaczone ramy, wrodzona skromność i uległość, ale z pewnością także strach i poczucie winy związane z dramatycznymi losami rodzinnymi sprawiły, że pomimo wytężonej, codziennej pracy nie wszystkie dzieła z ogromnego dorobku kompozytora zasługują na podobną uwagę.

Hołdowanie tradycji przy jednoczesnej fascynacji modernizmem – tak w ogromnym skrócie można opisać styl muzyczny Mieczysława Wajnberga. Być może sztuka, która próbuje sprostać wymaganiom tych dwóch, wydawałoby się przeciwstawnych, tradycji artystycznych z góry skazana jest na niezrozumienie i krytykę. Przez wiele lat traktowano twórczość Wajnberga jako coś wtórnego, anachronicznego. Od lat sześćdziesią-

---

[26] R. R. Reilly, *Light in the Dark: the music of Mieczyslaw Vainberg*, strona internetowa www.music-weinberg.net [17.10.2014].

[27] R. R. Reilly, *Light in the Dark: the music of Mieczyslaw Vainberg*, strona internetowa www.music-weinberg.net, [17.10.2014], tłum. M. Borzobohata-Sawicka.

tych ubiegłego wieku aż do lat dziewięćdziesiątych (przypomnę, że kompozytor zmarł w 1996 roku) muzyka klasyczna przeżywała nieprawdopodobnie gwałtowne zmiany, które wiązały się z odkrywaniem możliwości elektroniki, eksperymentami sonorystycznymi, formalnymi, pojawianiem się zjawiska artystycznego *performance*. Trudno dziwić się zatem, że muzyka Wajnberga do tego świata zupełnie nie pasowała.

Zakończenie

Celem niniejszej pracy było ukazanie z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej charakterystycznych cech stylu i ekspresji obecnych w muzyce Wajnberga na przykładzie wybranych dzieł na skrzypce i fortepian.

Zawarty w pierwszym rozdziale pracy rys biograficzny kompozytora wydaje się być niezbędny w przypadku artysty o tak skomplikowanych losach i stanowi kontekst do podjęcia dalszych rozważań o stylu kompozytora.

W dalszej części pracy omówione zostały zagadnienia dotyczące wybranych utworów – każdy z nich został poddany analizie pod kątem budowy, zastosowanych elementów dzieła muzycznego takich jak tempo, dynamika, kolorystyka brzmieniowa. Następnie opisane zostały zagadnienia dotyczące ewentualnych trudności natury technicznej oraz wskazówki interpretacyjne. W każdym z opisywanych w niniejszej pracy utworów głos skrzypcowy został ponadto opracowany w zakresie aplikatury i smyczkowania.

W trzecim rozdziale pracy podjęta została próba krystalizacji charakterystycznych cech stylu i ekspresji w muzyce Wajnberga na podstawie zanalizowanych wcześniej utworów, a także w kontekście związków z tradycją i stosunku do współczesnych mu twórców (niemożliwa do pominięcia w przypadku tego kompozytora przyjaźń i artystyczna współpraca z Dymitrem Szostakowiczem).

Praca badawcza nad wybranymi dziełami na skrzypce i fortepian była dla mnie niezwykle bogacącym i twórczym doświadczeniem, które w znaczącym stopniu poszerzyło moje horyzonty wykonawcze. Dzięki pracy z rękopisami miałam możliwość zapoznania się z oryginalną notacją Wajnberga i skonfrontowania owego tekstu z nutami wydanymi przez Peer Musik Classical. Podjęłam także pierwszą jak dotąd próbę opracowania głosów skrzypcowych pod kątem doboru optymalnej aplikatury i smyczkowania. Przede wszystkim jednak, wspólnie z Piotrem Różańskim przy fortepianie, dokonałam pierwszego w Polsce nagrania dzieł zasługujących na stałą obecność na estradach koncertowych całego świata – *IV* oraz *V Sonaty*.

Moja praca nad utworami Mieczysława Wajnberga z pewnością nie kończy się wraz z niniejszą rozprawą – zamierzam stale włączać do swojego repertuaru koncertowego także inne jego dzieła kameralne oraz dzieła przeznaczone na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry.

Bibliografia

Bristiger Michał, *Transkrypcje: pisma i przekłady*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

Fanning David, *Mieczyslaw Weinberg. In search of freedom*, Wolke Verlag, Hofheim 2010.

Geiger Friedrich, *Ideologia a autonomia. Kwartety smyczkowe Mieczysława Weinberga*, „Krytyka Muzyczna" III/2010; źródło: http://www.demusica.pl/cmsimple/images-/file/krytyka_3_geiger(1).pdf [15.09.2014].

Gwizdalanka Danuta, *Mieczysław Wajnberg: kompozytor z trzech światów*, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, Poznań 2013.

Jabłoński Maciej, *W cieniu symfonii Szostakowicza*, „Ruch Muzyczny" rok LI nr 22, źródło: http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=511 [15.09.2014].

Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

Janicka-Słysz Małgorzata; tekst znajdujący się w książeczce dołączonej do płyty M. Sławek i P. Różańskiego Schumann/Prokofiew, Agencja Koncertowo-Wydawnicza Castello 2012.

Meyer Krzysztof, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Wydawnictwo PWM, Warszawa 1999.

Mędykowski Witold, *Obóz pracy dla Żydów w Trawnikach*, [w:] *Erntefest. Zapomniany epizod zagłady*, red. W. Lenarczyk, D. Libionka, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2009.

Milewska Hanna, *Mieczysław Weinberg – muzyczne dziękczynienie*, źródło: http://www.hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/740-mieczysław-weinberg-muzyczne-dziękczynienie.html [22.10.2014].

Orzechowska Eliza, Kuszyńska Katarzyna, Reportaż TVP Kultura „Pasażerka. Historia. Muzyka. Opera", scenariusz i realizacja; TVP 2010.

Passent Daniel, *Pierwsze skrzypce Stalina*, „Polityka" nr 28 (2409) z dnia 2003-07-12.

Rapoport Jakow, *Sprawa lekarzy kremlowskich*, przeł. Zofia Błaszczyk, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1990.

Reilly Robert R., *Light in the Dark: The Music of Mieczyslaw Weinberg*, źródło: http://www.music-weinberg.net/biography1.html [17.10.2014].

Sierpiński Zdzisław, *Muzyczne wędrówki po ZSRR (II)*, „Ruch Muzyczny" 1964 nr 6.

Wołkow Solomon, *Szostakowicz i Stalin*, Wydawnictwo „Twój Styl", Warszawa 2006.