

Autoreferat

Autoreferat, który pragnę przedstawić jest próbą podsumowania mojej działalności zawodowej, która obejmuje okres od uzyskania stopnia doktorskiego, aż do chwili obecnej. Są to lata od września 2008 do czerwca 2013. W tym okresie koncentrowałem swoją działalność dydaktyczną i artystyczną na pracy w klasie Dyrygentury oraz na kierowaniu Orkiestrą Symfoniczną Akademii Muzycznej w Krakowie, a także Filharmonią im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, jako Dyrektor Naczelny i Artystyczny tej zasłużonej dla kraju instytucji. Odrębnym zagadnieniem była działalność w charakterze dyrygenta gościnnego wielu zespołów orkiestrowych zarówno w kraju, jak i za granicą. Była to działalność niezwykle intensywna i wielce różnorodna. Wynikało to zarówno z faktu, że dotyczyła dwóch zupełnie różnych środowisk: akademickiego i filharmonicznego, jak również z odmienności celów i zadań, z którymi musiałem się zmierzyć. Poniżej chciałbym w sposób ogólny scharakteryzować wszystkie formy aktywności zawodowej dotyczącej tego okresu. Podział na działalność dydaktyczną i artystyczną jest w moim mniemaniu właściwy, bo tylko w ten sposób mogę pokazać złożoność opisywanej problematyki.

Działalność dydaktyczna

Praca dydaktyczna związana z prowadzeniem klasy Dyrygentury była dla mnie całkowicie nowym wyzwaniem i była swoistym źródłem autorefleksji na profesję dyrygenta. Moje doświadczenia zawodowe sięgające roku 1985 nigdy nie były poddane tak wnikliwej i starannej samoocenie. W swojej dotychczasowej działalności dwóch moich studentów uzyskało licencjat, jeden uzyskał magisterium i jeden odbył dwuletni staż dyrygencki.

W moim przekonaniu moment, w którym przekazujemy swoje doświadczenia młodym dyrygentom, jest najlepszym sprawdzianem własnych umiejętności i doświadczeń. Jest to zadanie niezmiernie odpowiedzialne z punktu widzenia wykładowcy przedmiotu – dyrygentura. Niesie ono w sobie tyleż samo ryzyka, gdyż dotyczy studenta, który po egzaminie wstępnym jest zaledwie potencjalnym kandydatem na dyrygenta.

Sytuacja, w jakiej znajduje się młody adept jest podwójnie trudna, ponieważ łączy się ona zarówno z kształtowaniem jego muzycznej osobowości, a także nauką czystego rzemiosła dyrygenckiego. Ogólnie panująca tendencja przy naborze na studia dopuszcza przyjmowanie bardzo młodych absolwentów średnich szkół muzycznych, co w moim przekonaniu jest nader ryzykowne, choć zdarzają się przypadki zaskakujące. Mój ostatni absolwent z czerwca 2013, w wieku 23 lat otrzymał dyplom z wyróżnieniem, co stanowi ogromny kapitał na przyszłość i wróży ciekawą karierę artystyczną. Ale w większości młodzi ludzie nie są jeszcze na tyle dojrzały emocjonalnie i artystycznie, aby w pełni realizować się w tym zawodzie. Dlatego też podział na trzyletnie studia licencjackie i dwuletnie studia magisterskie, jest w tej sytuacji najlepszym rozwiązaniem.

Kolejnym ważnym problemem dotyczącym kształcenia młodych dyrygentów jest umiejętny dobór repertuaru, służący właściwemu kształtowaniu muzycznej osobowości młodego dyrygenta. Moim zdaniem, nie można, wręcz nie wolno realizować programu ze studentami na zasadzie schematu „powszechnie obowiązującego”, – czyli na początku tzw. „prosty” Mozart lub „nieskomplikowany” Haydn a potem Beethoven lub Schubert.

Schemat ten jest nie do końca szczęśliwym wyborem, gdyż każdy student ma swoją niepowtarzalną osobowość i każdy wnosi swój osobisty bagaż doświadczeń muzycznych. Takie prowadzenie zajęć według „schematów sprawdzonych „ nie tylko ogranicza rozwój artystyczny, ale również pokazuje fałszywy obraz i kierunek interpretacji „klasyków wiedeńskich”, pozornie łatwych, lecz w moim mniemaniu najtrudniejszych do wykreowania.

W początkowym etapie kształcenia, młodzi adepci dyrygentury muszą pokonać głównie problemy natury technicznej, wynikający zarówno z braku umiejętności opanowania materiału muzycznego partytury, jak i podstawowych braków w technice manualnej. Ten pierwszy aspekt zależy od zdolności i doświadczeń zdobywanych przez lata studiów i, drugi zaś od wrodzonych predyspozycji. Na podstawie dotychczasowych doświadczeń, doszedłem do wniosku, że podstawowe tajniki warsztatu dyrygenckiego można doskonalić zarówno na muzyce Bacha, jak i Debussyego, czy Prokofiewa. Wszystko zależy w gruncie rzeczy od indywidualnych predyspozycji młodych dyrygentów.

W trudnym i wymagającym procesie kształcenia, konieczne jest też stawianie nie tylko pytania – „jak?”, ale również ciągłe pytanie – „dlaczego?”. Nie ma nic gorszego, niż dyrygenci wykonujący „miarowe, ładne dla oka –ćwiczenia gimnastyczne”, pozbawieni przy tym całkowicie jakiegokolwiek indywidualności.

Dyrygent stojący przed orkiestrą musi posiadać głównie osobowość i charyzmę, bo to ostatecznie decyduje, o jakości i „temperaturze interpretacji”.

Zdobywanie doświadczeń, to również regularna praca z zawodową orkiestrą symfoniczną pod okiem pedagoga. Ten element kształcenia jest nieco zaniedbywany w polskim systemie edukacji muzycznej.

Ekwiwalent, często pojawiający się w postaci zajęć z orkiestrami studenckimi, nie może być do końca traktowany poważnie. Dochodzi w tej sytuacji do swoistej konfrontacji młodego zespołu, pozbawionego jakiegokolwiek doświadczenia z młodym rozpoczynającym edukację dyrygentem. Wszyscy w tej grze od początku stoją na straconych pozycjach. Jedynym ratunkiem w tej sytuacji jest udział w próbach zawodowej orkiestry, na zasadzie asystowania z możliwością prowadzenia sporadycznie prób sekcyjnych.

Zawsze w ostateczności pozostają media, czyli dostęp do uczestnictwa w próbach i koncertach na całym świecie metodą „on line” za pośrednictwem Internetu.

Moje zajęcia związane z prowadzeniem Orkiestry Symfonicznej odbywały się w 6 lub 7 cyklach prób w ciągu roku zakończonych koncertem symfonicznym, bądź oratoryjnym.

Każdy z tych programów był przygotowywany w ciągu tygodnia. System ten pozwalał na przygotowanie studentów do przyszłej działalności artystycznej, wynikającej z systemu pracy w większości orkiestr filharmonicznych w Polsce. Istotą tego systemu jest przygotowanie

całego programu koncertu w cyklu prób w ramach tygodnia pracy, po którym następuje produkt finalny, czyli koncert.

System ten ulegał w trakcie realizacji niewielkim modyfikacjom, które wynikały z bieżących wymagań programowych i były uzależnione od stopnia trudności programu realizowanego w danym cyklu. Modyfikacje te dotyczyły wprowadzenia prób sekcyjnych poszczególnych sekcji –smyczkowej i dętej (2-4 prób). Celem tych prób było staranne przygotowanie indywidualnych partii przed pierwszą próbą tutti, co w konsekwencji przekładało się na bardziej wydajną i mniej męczącą pracę w grupie 70- 80 muzyków tworzących orkiestrę.

System ten sprawdził się znakomicie i w dużym stopniu zaważył na wysokim poziomie artystycznym realizowanych koncertów.

Ważnym elementem takiego procesu kształcenia był również dobór repertuaru symfonicznego, opartego w większości na „żelaznym kanonie orkiestrowym.”

W moim przeświadczeniu każdy student grający w orkiestrze symfonicznej musi być traktowany, jako przyszły muzyk orkiestrowy, którego przyszła działalność zawodowa będzie związana z pracą w filharmonii, bądź w operze.

Całość cyklu kształcenia w ramach zajęć orkiestry symfonicznej, bądź też kameralnej obejmuje łącznie 8 semestrów i jest to okres, w którym można zrealizować ok.25 -30 programów symfonicznych.

Liczba ta odpowiada przeciętnej ilości programów realizowanych przez zawodowe orkiestry w przeciągu jednego sezonu artystycznego. Jest to spory kapitał, biorąc pod uwagę fakt, że w latach 80 i 90 orkiestra akademicka była w stanie wykonać ok.3-4 programów orkiestrowych w ciągu całego roku.

System ten ma oczywiście kilka wad, które wynikają z faktu realizowanego równolegle procesu kształcenia w ramach innych przedmiotów, co niewątpliwie wpływa na spore obciążenie studentów wydziału instrumentalnego. Z drugiej zaś strony uczy mobilizacji i szybkiego opanowania materiału orkiestrowego, co w przyszłości ma swoje niewątpliwe zalety.

Jedynym problemem nie do końca rozwiązany jest brak przygotowania studentów do przyszłej pracy w teatrach operowych.

Realizacja spektaklu operowego w warunkach uczelni muzycznej jest niezwykle trudna z uwagi na złożoność problematyki: przygotowanie solistów od strony muzycznej, aktorskiej i choreograficznej, stworzenie wyrównanej obsady spektaklu operowego, przygotowanie scenografii, udział chóru i połączenie tych wszystkich elementów z orkiestrą.

Pośrednim wyjściem jest realizacja koncertów o charakterze gali operowej, bądź też oper w formie koncertowej.

W ciągu całej pięcioletniej działalności na tym polu, doprowadziłem do realizacji dwóch koncertów typu- gala operowa. Niewątpliwie ważnym aspektem podnoszącym atrakcyjność tego typu przedsięwzięć była realizacja koncertów z udziałem solistów wyłonionych w drodze konkursu.

Tego typu forma weryfikacji będzie towarzyszyć śpiewakom operowym przez cały okres kariery zawodowej, zarówno w momencie ubiegania się o rolę w danym przedstawieniu, jak i podczas samej pracy nad spektaklem i decyzji o obsadzie spektaklu premierowego.

Podsumowując moje dotychczasowe rozważania na temat dydaktyki, a w szczególności zajęć w ramach orkiestry symfonicznej nasuwa się ważny i zaskakujący wniosek.

Przy obecnym poziomie instrumentalnym studentów i możliwościach technicznych, prawie każda dobra orkiestra akademicka wznosi się na poziom muzykowania godny zespołów zawodowych, a nierzadko zdecydowanie wyższy od wyżej wymienionych. Świeżość, entuzjazm, brak obciążeń „etatystycznych”-to są walory nie do przecenienia.

Oczywiście brak doświadczenia niejednokrotnie bywa dużym obciążeniem i przeszkodą w szybkim dochodzeniu do celu, ale jeśli ten cel zostanie osiągnięty, efekt bywa zdumiewający.

Działalność artystyczna

Działalność ta była rozwijana w dwóch kierunkach:

-praca na stanowisku Dyrektora Naczelnego i Artystycznego Filharmonii im.Karola Szymanowskiego w Krakowie

-działalność koncertowa w charakterze dyrygenta w kraju i za granicą.

Okres od roku 2008 wiąże się z moją działalnością w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego. Skala zadań i rozmiar obejmował zarówno tworzenie sezonu pod względem artystycznym, realizowanym w cyklu koncertów symfonicznych, oratoryjnych, kameralnych, recitali, koncertów edukacyjnych dla dzieci i młodzieży, jak również bezpośrednią pracę w charakterze dyrygenta z zespołami (chór mieszany, orkiestra symfoniczna, chór chłopięcy).

W każdym z sezonów artystycznych dyrygowałem przeciętnie od 10-12 programów, co przy powtórzeniach dawało ok.20-25 koncertów rocznie. Niezależnie od działalności w Krakowie (Filharmonia Krakowska, Akademia Muzyczna), prowadziłem działalność, jako dyrygent gościnny, dyrygując orkiestrami filharmonicznymi w kraju i za granicą.

Pośród tych występów szczególnie istotne znaczenie miał dla mnie występ w Musikverein w Wiedniu (czterokrotnie), w Theatre du Chatelet w Paryżu, w Bratysławie na Festivalu BHS, w Zagrzebiu oraz w Santiago de Chile, Bogocie i Buffalo.

łącznie w całym okresie 2008-13 poprowadziłem jako dyrygent ok.140 koncertów, z czego ok. 80 przypada na działalność w ramach Filharmonii im. Karola Szymanowskiego.

Patrząc na przekrój repertuarowy można przyjąć założenie, że dominująca w tym zestawie jest muzyka XVIII, a zwłaszcza XIX i XX wieku.

Sporadycznie sięgałem po twórczość kompozytorów z epoki XVI, czy XVII w. Wynika to z faktu, iż zdecydowana większość utworów symfonicznych została skomponowana właśnie w XIX i XX w. Jest to również konsekwencja wynikająca z profilu artystycznego zespołów orkiestrowych i wiąże się ściśle z twórczością kompozytorów tych epok.

Pośród utworów symfonicznych miałem na koncie również kilka prawykonań:

Z.Bujarski- Do Przestrzeni
 A.Walaciński-La campanella
 H.J.Botor-Koncert na fortepian i orkiestrę „Pieśni Wód”
 A.Zubel-Percussion Store
 K.Volniansky- Poema Concertante for clarinet

Wśród premierowych prezentacji utworów na scenie Filharmonii Krakowskiej, chciałbym szczególnie wyróżnić dzieła Krzysztofa Pendereckiego- VIII Symfonia „Pieśni Przemijania”, „Powiało na mnie morze snów ...Pieśni zadumy i nostalgii”. Miały one niezwykle znaczenie, gdyż stanowiły, po kilkuletnim okresie przerwy, powrót twórczości Pendereckiego do repertuaru Filharmonii im. Karola Szymanowskiego.

Istotną i nowatorską ideą było powołanie w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie stanowiska kompozytora –rezydenta. Przez dwa sezony osobą tą była młoda polska kompozytorka Agata Zubel, co skutkowało wykonaniem w sezonie kilku utworów kompozytorki. Jedno z tych dzieł zostało napisane na specjalne zamówienie Filharmonii i w kwietniu 2012 miało swoją prapremierę (Percussion Store).

Analizując szerzej repertuar koncertów dyrygowanych przeze mnie, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ważne, wręcz dominujące były wykonania utworów Karola Szymanowskiego i Gustava Mahlera.

Postać Szymanowskiego, jako patrona Filharmonii, którą kierowałem przez ostatnie 4 lata, wpłynęła na częstotliwość i regularność prezentacji utworów „Karola z Atmy”, zarówno w kraju, jak i za granicą.

Wśród tych wydarzeń, za najbardziej znaczące uznałbym wykonanie Stabat Mater w Bratysławie, Harnasi w Paryżu, II Koncertu skrzypcowego w Zagrzebiu i I Koncertu skrzypcowego w Krakowie z solistką Midori.

Swoistym podsumowaniem moich fascynacji Szymanowskim było nagranie w 2012 roku płyty z II Symfonią B-dur op.19 i Uwerturą E-dur op.12 .

Wybór tych utworów wynikał z faktu, iż Filharmonia nigdy nie dokonała, jakiegokolwiek nagrania tych utworów. Funkcja promocyjna kompozytora i instytucji, której patronuje była w tym momencie najistotniejsza.

Z drugiej strony II Symfonia należy do tych utworów, które zasługują na miano najwybitniejszych i stanowi najpełniejsze świadectwo swoich czasów.

Symfonia ta była nawet uważana przez wybitnego dyrygenta Henryka Czyży za najbardziej znaczące dzieło symfoniczne w Polsce „....Szczególnie lubię nagranie (oczywiście w realizacji Antoniego Karużasa) Drugiej Symfonii B-dur Karola Szymanowskiego. Szykowaliśmy się długo do tego zapisu największej, najwspanialszej polskiej symfonii.¹

Z historycznego punktu widzenia również moment rozpoczęcia komponowania II Symfonii(1909 jest nader wymowny.

¹ Henryk Czyż, „pamiętam jak dziś..”Wydawnictwo Tryton, Warszawa 1991 str.110

W liście Henryka Neuhausa do rodziców w Elizawetgradzie (Florencja 15 III 1909) czytamy: „...od Katota nie mam ani słowa. Gdzież on jest – w Warszawie czy w Berlinie? I co w końcu robi? Pracuje, zaczyna II Symfonię? Szkoda Karłowicza.”²

Sam kompozytor był zadowolony ze swojej II Symfonii, a trakcie komponowania tak pisał do Stefana Spiessa (8 VIII 1909):

„Bardzo dużo teraz pracowałem nad II Symfonią i, co więcej, dawno mi się już tak nic nie podobało jak ta *Symfonia*. Mam wrażenie, że podkrywały mi się jakieś nowe pudełeczka z muzycznymi wartościami, ale bynajmniej nie w znaczeniu ultra-modernizmu – przeciwnie – ta Symfonia to trochę Zopf-Musik [muzyka zacofana].”³

Materiał muzyczny Symfonii nie należy do łatwych i przez to sam utwór jest trudniejszy do zrozumienia, a w konsekwencji do interesującego interpretowania. Sama forma dwuczęściowa z wariacjami i fugą na zakończenie nie należy do typowych, przez co „środek ciężkości „ dzieła przepada na kończąca Codę w Finale, w której dokonuje się swoista synteza materiału muzycznego całego dzieła i w ekstatycznym uniesieniu kumulują się emocje wszystkich poprzedzających ogniw.

Delikatna nuta eklektyzmu przypomina nam o urokach secesji, z całym właściwym dla niej wdziękiem i melancholią. Nawiązanie do Gawota, Menueta w II części, taneczne „dionizyjskie” akcenty w I części – są absolutnie oryginalne, niepowtarzalne i stanowią o istocie indywidualnego stylu kompozytora.

Forma z fugą i wariacjami nawiązuje w pewnym stopniu do twórczości Regeera.

Teresa Chylińska pisze „... W technice wariacji Regeera jest więcej dosłowności w podejmowaniu określonych motywów, fraz, czy wycinków tematu, podczas gdy Szymanowski operuje przede wszystkim wariantami, tworząc swobodną konstrukcję, co różni go wyraźnie od Straussa, a zbliża do Mahlera...”⁴

Więcej o wpływach Straussa można byłoby raczej powiedzieć w przypadku Uwertury koncertowej op.12.

Toteż utwór ten jest łatwiejszy formalnie i nie stwarza większych problemów natury interpretacyjnej, jak również pod względem technicznym nie stawia tak wygórowanych wymagań, jak II Symfonia.

W pracy nad Uwerturą głównym problemem, z którym przyszło mi się zmierzyć było znalezienie właściwego balansu, pomiędzy poszczególnymi sekcjami, tak aby „linearyzm” wagnerowsko –strausowski znalazł swoje właściwe miejsce w warstwie dynamicznej, nie gubiąc przy tym swojej naturalnej późnoromantycznej narracji.

Rozbudowana obsada głupy dętej : 6 waltorni, poczwórne drzewo, mnogość polifonii, wielokrotne użycie instrumentów solowych w dialogu grupami tutti, liczne divisi w smyczkach- to są te elementy ,które wymagały wielkiej uwagi i koncentracji.

Ciekawe w tym utworze jest operowanie agogiką. Liczne zmiany temp, narracja o charakterze rubatowym, z efektowną i dynamiczną strettą w finale, stanowią o atrakcyjności tego dzieła, napisanego z wielką fantazją i rozmachem.

²Karol Szymanowski Korespondencja Pełna edycja zachowanych list od i do kompozytora t.1 Zebrała i opracowała Teresa Chylińska , Kraków, 1982– PWM str.177

³Karol Szymanowski Korespondencja Pełna edycja zachowanych list od i do kompozytora t.1 Zebrała i opracowała Teresa Chylińska , Kraków, 1982– PWM str.183

⁴ Teresa Chylińska Karol Szymanowski i jego epoka Musica Iagellonica, Kraków 2008 t.1. str. 211

Drugą postacią, która zdominowała moją aktywność koncertową był Gustav Mahler. Kulminacyjnym momentem tej fascynacji był Gustav Mahler Festival, który odbył się w 2011 roku w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie. Przewodnią ideą tego festiwalu w setną rocznicę śmierci kompozytora była prezentacja wszystkich symfonii wielkiego mistrza rodem z Kaliste z udziałem czołowych zespołów filharmonicznych Europy Środkowej. Dobór tych zespołów nawiązuje do biografii kompozytora i wiąże się z najważniejszymi ośrodkami muzycznymi Europy, które odegrały znaczący wpływ w jego życiorysie.

Oprócz gospodarza-Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie wystąpiły: Wiener Virtuosen, Orkiestra Filharmonii Słoweńskiej, Orkiestra i Chór Filharmonii Słowackiej, Orkiestra Filharmonii Narodowej w Budapeszcie, Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej, Orkiestra Filharmonii Czeskiej Orkiestra Filharmonii w Brnie oraz Praski Chór Filharmoniczny. Jako dyrygent wystąpiłem na festiwalu trzykrotnie prowadząc kolejno Symfonię VI a-moll, Symfonię VII e-moll i Symfonię VIII Es-dur zwaną „Symfonią Tysiąca”.

Przedsięwzięcie niezwykle i fascynujące, które dojrzewało we mnie od co najmniej dziesięciu lat było wielkim wyzwaniem zarówno dla organizatorów, jak i wykonawców.

Spotkało się z niezwykle żywym i entuzjastycznym przyjęciem ze strony krytyków muzycznych z Warszawy oraz ze Stanów Zjednoczonych (American Record Guide). Krakowska prasa była nader powściągliwa i zachowawcza. Reakcja ta nie dziwi, oddaje bowiem nastawienie tradycyjnego, wręcz konserwatywnego środowiska krakowskiego do muzyki Mahlera, dla którego wykonanie wszystkich symfonii, było ciężkim przeżyciem pełnym „mglistych emocji” (termin zaczerpnięty z tytułu artykułu o Festiwalu z Tygodnika Powszechnego 4.07.2011)

Sam fakt, że nikt z obecnych na koncertach dziennikarzy nie pamiętał jakiegokolwiek wcześniejszego wykonania w Krakowie Symfonii VII oraz Symfonii X w wersji wg Derycka Cooke, dowodzi jak bardzo jałowa jest ta „gleba” w „grodzie Kraka.”

Nasuwa się w tym momencie jedno zasadnicze pytanie. Jaka byłaby reakcja Karola Szymanowskiego np. w 1921, gdyby w Krakowie zostały wykonane wszystkie Symfonie Mahlera, a Szymanowski byłby dyrektorem Filharmonii Krakowskiej?

Znamienna jest wypowiedź Szymanowskiego z roku 1924 dotycząca zachwyty nad rzemiosłem Strawińskiego:

....”Nieprawdopodobna sprawność ręki, do ostatnich granic posunięte *metier* stawia go niemal w rzędzie tych klasycznych czy renesansowych mistrzów, kiedy to najistotniejsze piękno wyrastało bezpośrednio, organicznie niejako z samego pojęcia „rzemiosła”, nie tułając się po drodze po ciemnych zakamarkach duszy, pomiędzy błędnymi widmami „ekspresji” czy „impresji”, czy też wielorakich „metafizycznych „banalności, prowadząc często –zwłaszcza w epoce poromantycznej -do tragicznych, a nieraz komicznych konfliktów pomiędzy „treścią” a „formą”: zamierzeniem twórczym a artystyczną realizacją dzieła. W Niemczech klasycznym przykładem takiego nieporozumienia z samym sobą jest G.Mahler, w Rosji -w pewnym znaczeniu -Al.Skriabin....”⁵

⁵Karol Szymanowski Pisma t. 1 Pisma muzyczne Zebrał i opracował Kornel Michałowski 1984 PWM str. 138

Wypowiedź jednoznacznie dystansująca Szymanowskiego od Mahlera, zabarwiona ponadto nutą dużej niechęci, w istocie wręcz negatywna, a w moim przekonaniu wielce niesprawiedliwa i nieco przesadna.

A przecież sam Szymanowski przy tym doskonale wiedział jak bardzo boli brak akceptacji w środowisku muzycznym Warszawy, szczególnie podsycany przez krytyków muzycznych:

Piotra Rytla czy Stanisława Niewiadomskiego.

Sądzę, że źródła swoistej niechęci do Mahlera i przy okazji do Brucknera (często Szymanowski wymienia ich razem) należy szukać w twórczej postawie Szymanowskiego, który raczej z zadowoleniem przyjął upadek muzyki niemieckiej po pierwszej wojnie światowej, a z drugiej zaś strony okazywał sympatię twórcom działającym w Paryżu-Debussyemu, Ravelowi, czy też Strawińskiemu, zarzucając przy tym Mahlerowi”.. pozorne „nowatorstwo”..⁶ Co ciekawe, w tamtych czasach (lata dwudzieste) idee futuryzmu w sztuce były postrzegane przez konserwatywnych krytyków polskich, jako przejaw sympatii z bolszewizmem.

Monumentalna forma muzyki Mahlera, sposób traktowania muzyki, sięgająca swymi korzeniami do pnia Bach-Wagner, nie mogła pozostawać w zgodzie z poglądami Szymanowskiego, który przyszłość muzyki widział zupełnie w innym punkcie Europy.

Jakie doświadczenia miał Szymanowski z tą muzyką? Na podstawie pozostałych po kompozytorze publikacji listów i pism możemy wywnioskować, że Mahler nie był mu obcy i w gruncie rzeczy gdzieś na dnie Szymanowski żywił dlań podziw, choć pozostawał doń w estetycznej opozycji. Z całą stanowczością można stwierdzić, że wysłuchał on na koncertach większości jego dzieł i musiał mieć do nich jednoznaczny stosunek, wprawdzie daleki od uwielbienia, to przynajmniej pełen szacunku.

Jedno jest pewne –Szymanowski widział i przeczuwał zasadniczy rozwój muzyki daleko od Mahlera i całej tradycji muzyki niemieckiej.

Czy się mylił?

Renesans muzyki Mahlera przyszedł do Europy raczej ze Stanów i to w dodatku za sprawą Bruno Waltera i Leonarda Bernsteina. Sam Willem Mengelberg w Europie niewiele mógłby tu zdziałać.

Awangarda miała swoje kolejne fazy rozwoju we Francji za sprawą Bouleza, a w Niemczech za sprawą Stockhausena. Pięćdziesiąt lat później ten sam Boulez stał się obok Rattla największym popularyzatorem muzyki Szymanowskiego w Europie XXI wieku. Myślę tu przede wszystkim o nagraniach dokonanych dla firmy Deutsche Grammophon i EMI.

Historia muzyki pisze niezwykle, a zarazem nieprzewidywalne scenariusze.

Jest wielkim moim szczęściem, że mogę być świadkiem tej historii u progu kolejnego stulecia i swoją skromną osobą wnieść niewielką część w „oceanie muzyki”.

⁶Karol Szymanowski Pisma Tom 1 zebrał i opracował Kornel Michałowski 1984 PWM. Str. 195

Kolejne koncerty, kolejne funkcje artystyczne, następna generacja dyrygentów opuszczających moją klasę Dyrygentury w Akademii - to z pewnością czeka mnie w najbliższym czasie, w momencie kiedy będą dokonywały się kolejne zmiany estetyczne przy nieustannych poszukiwaniach nowego stylu, których nie można przeoczyć i jednocześnie z pokorą obserwować.

Entuzjazm, wytrwałość i poszukiwanie ideału w sztuce towarzyszą mi od momentu koncertu dyplomowego w 1985 i z całą pewnością ze mną pozostaną.



Paweł Pińtocki