

MAGDALENA DZIADEK
UNIwersytet Jagielloński

MUZYKA DYMITRA SZOSTAKOWICZA
W MIĘDZYWOJENNEJ WARSZAWIE

O ile sporo wiemy o recepcji muzyki Prokofiewa i Strawińskiego w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego¹, o tyle Szostakowicz i jego muzyka umknęły niemal całkowicie uwadze badaczy kultury muzycznej polskiej stolicy w tym okresie. Jedynym dokładnie przebadanym epizodem z tych czasów dotyczącym radzieckiego kompozytora jest jego udział w Konkursie Chopinowskim w 1927 roku². Prywatny występ Szostakowicza, który miał miejsce podczas jego pobytu w Warszawie w salonie Stanisława Lilpopa, teścia Jarosława Iwaszkiewicza, ten ostatni opisał w jednym z felietonów z cyklu „Rozmowy o książkach”, opublikowanym w *Życiu Warszawy* w 1976 roku³. Został przedrukowany w tomie pod tym samym tytułem wydanym w roku 1983⁴; wspomnienie tej historii znalazło się także w wydanym pośmiertnie dzienniku pisarza⁵. Kilka lat temu o istnieniu artykułu Iwaszkiewicza z *Życia Warszawy* przypomniał Krzysztof Meyer w ramach cyklu publikacji wybranych listów Szostakowicza. Wśród

- 1 Duży zbiór warszawskich recenzji poświęconych muzyce obu kompozytorów przytacza Roman Jasiński w antologiach *Na przelomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)* (Warszawa 1979) i *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)* (Warszawa 1986); materiałom tym poświęcił uwagę Rafał Ciesielski w pracy *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 2005) oraz w artykule „Nowa muzyka rosyjska w oczach polskiej krytyki muzycznej (1918–1939). Skriabin, Strawiński, Prokofiew” (w: *Polsko-rosyjskie spotkania w przestrzeni kultury muzycznej. XIX wiek i początek XX stulecia*, red. Renata Suchowiejko, Kraków 2022, s. 327–351).
- 2 Zob. np.: Ada Arendt, Marcin Bogucki, Paweł Majewski, Kornelia Sobczak, *Chopinowskie igrzysko. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927–2015*, Warszawa 2020.
- 3 Jarosław Iwaszkiewicz (1973), „Rozmowy o książkach. Szostakowicz”, *Życie Warszawy* 30 (1973) nr 186 z 5–6 VIII, s. 6.
- 4 Jarosław Iwaszkiewicz, *Rozmowy o książkach*, Warszawa 1983.
- 5 Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, opr. Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, Warszawa 2011, s. 582–583 (zapis datowany na 5 VII 1979 r. w Baranowie Sandomierskim).

nich znalazły się listy adresowane do Bolesława Jaworskiego i do matki, opisujące wrażenia młodego pianisty z konkursu, zresztą niezbyt entuzjastyczne, nacechowane nutą tradycyjnej polsko-rosyjskiej rywalizacji⁶. Garść materiałów dotyczących recepcji muzyki Szostakowicza w Polsce zamieścił Meyer w swojej monografii Szostakowicza wydanej w 1973 r. w ramach PWM-owskiej serii małych monografii⁷, dotyczą one jednak okresu powojennego. Kilka fragmentów tekstów polskich krytyków muzycznych odnoszących się do wykonywanych w Polsce przed wojną *I Symfonii* oraz suity z baletu *Złoty wiek* zostało opublikowanych w monografii Rafała Ciesielskiego *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*⁸. Nie wyczerpują one jednak zagadnienia rodzimej recepcji Szostakowicza, gdyż zasygnalizowane teksty nie zostały powiązane z konkretnymi prezentacjami utworów, brak też przywołań recenzji innych utworów Szostakowicza wykonanych przed wojną w Warszawie, nadto zaś przyjęta przez autora metoda ograniczenia analizy tekstów do zawartych w niej zagadnień estetycznych nie pozwoliła na zrekonstruowanie społeczno-politycznego kontekstu polskiej recepcji Szostakowicza, którego uwzględnienie jest kluczowe dla zrozumienia postaw organizatorów życia muzycznego, publiczności i krytyków muzycznych wobec kompozytora i jego muzyki.

W niniejszym artykule został po raz pierwszy zaprezentowany obszerny materiał źródłowy uwzględniający, obok prasy periodycznej (która, z racji swego przeznaczenia jako komentatora wydarzeń nie zaś codziennego sprawozdawcy, wytwarza nierzezywisty obraz historii – wybiórczy i zmanipulowany), także czołowe dzienniki międzywojennej Warszawy o różnych barwach politycznych: chrześcijańsko-narodowy *Kurier Warszawski*, organy konserwatywne – *Rzeczpospolita* i *Gazeta Warszawska* oraz jej kontynuacja *Warszawski Dziennik Narodowy*, sanacyjne – *Kurier Poranny* i *Gazeta Polska*, dziennik polsko-żydowski o profilu syjonistycznym *Nasz Przegląd* oraz popularne piśmko brukowe *Express Poranny*. Treść artykułu krąży wokół czterech głównych zagadnień:

- wpływu aktualnej polityki Państwa Polskiego wobec ZSRR i *vice versa* na obecność muzyki radzieckiej, w tym dzieł Szostakowicza, w Warszawie lat 1919–39,
- powiązań między polskim, radzieckim i zachodnim rynkiem muzycznym w aspekcie obecności dzieł Szostakowicza w repertuarze,
- związku rozpowszechnionych w społeczeństwie postaw wobec kultury rosyjskiej ze sposobem pojmowania muzyki Szostakowicza – jej stylu, założeń warsztatowych i położenia na „mapie” współczesnych kierunków w muzyce,
- wpływu radzieckiej i zachodniej myśli krytycznej na kształtowanie się obrazu Szostakowicza jako kompozytora.

6 Krzysztof Meyer, „Z listów Dymitra Szostakowicza”, *Ruch Muzyczny* 44 (2000) nr 1, s. 35–37.

7 Krzysztof Meyer, *Szostakowicz*, Kraków 1973.

8 R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna*, s. 362, 366, 391, 392, 397.

Spośród tych zagadnień znaczenie pierwotne przypiszemy mechanizmowi międzynarodowego rynku muzycznego, nie ma bowiem wątpliwości, że zaznajomienie się z Szostakowiczem jako kompozytorem zawdzięcza Warszawa kontaktom z zagranicznymi instytucjami muzycznymi, głównie zachodnimi, jako że w momencie, w którym nazwisko Rosjanina – już jako kompozytora, nie zaś pianisty wyróżnionego na Konkursie Chopinowskim – zaczęło być wymieniane w Warszawie, kulturalne kontakty polsko-radzieckie znajdowały się dopiero w fazie początkowej.

POLSKO-RADZIECKIE KONTAKTY KULTURALNE W LATACH DWUDZIESTYCH XX WIEKU

Przypomnijmy pokrótce, jak wyglądały oficjalne relacje polsko-radzieckie w późnych latach dwudziestych XX w.: w 1925 r. rządy Polski i ZSRR nawiązały rozmowy, których wynikiem było m.in. powołanie przez polskie sfery gospodarcze Towarzystwa Handlu z Rosją „Polros”. Od 1926 r. Polska eksportowała do ZSRR węgiel – drogą morską, przez Gdynię⁹. W tym samym roku oba kraje zainicjowały rozmowy w sprawie paktu o niestosowaniu przemocy. W 1927 r. zostały one przerwane; ostateczny dokument w tej sprawie podpisano dopiero w lipcu 1932 roku.

Przed 1926 r. kontakty polsko-radzieckie w dziedzinie kultury ograniczały trudności paszportowe i dewizowe. Nieliczni polscy dziennikarze docierali do Kraju Rad, aby po powrocie częstować czytelników książek i czasopism sensacyjną „czerwoną legendą”¹⁰. Żył się nią także rodzimy teatr i kabaret oraz sprowadzany z Zachodu film. Jeśli chodzi o muzyków, we wczesnych latach dwudziestych z Polaków nie jeździł do ZSRR prawie nikt, wyjąwszy osoby zamieszkałe na terenach byłego Cesarstwa, posiadające prywatne kontakty na terenie ZSRR. Należał do nich np. Walerian Bierdiajew, który z chwilą ustalenia przynależności Wilna do Polski wyjechał do Kijowa i stamtąd przyjeżdżał co roku do Warszawy na występy gościnne (w Warszawie osiadł na stałe dopiero w 1930 r.). Natomiast ruch odbywał się bez większych przeszkód w drugą stronę. Oprócz rzesz polskich reemigrantów, w pierwszej połowie lat dwudziestych terytorium radzieckie opuszczali liczni artyści rosyjscy, traktując Warszawę jako miasto tranzytowe w drodze na Zachód Europy i USA. Zatrzymywali się w nadwiślańskiej stolicy na kilka tygodni lub nawet miesięcy, próbując wykorzystać tymczasowy pobyt na udział w miejscowym życiu koncertowym. Niektórzy z nich byli szczęśliwymi posiadaczami tzw. czerwonych paszportów, umożliwiających legalne podróżowanie po Europie obywatelom radzieckim, inni wystarali się o tzw. paszporty nansenowskie, przyznawane przez Międzynarodowe Biuro ds. Uchodźców

9 Jerzy Tomaszewski, „Polsko-radzieckie stosunki handlowe w latach 1920–1929”, w: Zbigniew Landau, Jerzy Tomaszewski, *Druga Rzeczpospolita. Gospodarka – społeczeństwo – miejsce w świecie (sporne problemy badań)*, Warszawa 1977, s. 416–424.

10 Władysław Bogatkiewicz, „O nasz stosunek do Rosji”, *Świat* 29 (1934) nr 29, s. 1–2.

utworzone w 1922 r. przy Lidze Narodów, uzyskując status „bezpaństwowców”, jeszcze inni zabiegali o nadanie im obywatelstwa któregoś z państw zachodnich po wydostaniu się na Zachód. W okresie powojennej „wędrówki ludów” przez Warszawę kursowało wielu byłych obywateli rosyjskich, którzy wpisane mieli w życiorysy współpracę z czerwonym reżimem w okresie rewolucji i wojny domowej, jak np. śpiewaczki estradowe Iza Kremer czy Nadieżda Plewicka. Ich występy przyciągały tłumy zelektryzowane otaczającym je nimbem „czerwonej sensacji”. Co istotne, w omawianym okresie podział na „niewozwraszczeńców”, jak nazywano w ZSRR emigrantów, oraz Rosjan radzieckich był płynny, jako że przybysze mieli nieustaloną tożsamość, często sami jeszcze nie wiedząc, gdzie ostatecznie osiadą i kim będą. Owe wahania nie dotyczyły sfery poglądów politycznych, która wytwarzała przepaść między zwalczającymi się obozami sympatyków „białych” i „czerwonych” (w Warszawie był on bardzo widoczny, jako że liczna mieszkająca tu kolonia rosyjska, skupiona wokół Borysa Sawinkowa, stojącego na czele utworzonego w jesieni roku 1920, za zgodą polskich władz, Rosyjskiego Komitetu Politycznego, prowadziła aktywną działalność antybolszewicką). Jednak w dziedzinie sztuki podział ten nie odgrywał większej roli, po pierwsze dlatego iż organizatorzy wydarzeń koncertowych deklarowali apolityczność (czego konsekwencją była m.in. rekordowa częstotliwość wykonań starej i nowej muzyki rosyjskiej, wypadających nieraz w dniach obchodów polskich świąt narodowych, łącznie z rocznicami powstań antycarskich), a po drugie – dlatego że sam „ZSRR” był w tym czasie pojęciem tymczasowym – ufano, że twór ten zostanie rychło zniesiony przez kontrrewolucję; do końca lat dwudziestych sztukę radziecką nazywano rosyjską, a teren, na którym kwitła, „terytorium rosyjskim” (w znaczeniu geograficznym)¹¹. Dopiero w połowie tej dekady przepływ sił artystycznych z ZSRR przez Warszawę na Zachód został uregulowany przez tamtejsze władze. Z tą chwilą wizyty muzyków radzieckich w Warszawie nabrały charakteru oficjalnego.

PIERWSZE SPOTKANIE Z MUZYKĄ SZOSTAKOWICZA – SONATA FORTPIANOWA

W maju 1926 r. zjawił się w Warszawie pierwszy wirtuoz mieszkający w ZSRR – skrzypek Michaił Erdenko związany z konserwatorium w Kijowie. Jego występ w Filharmonii Warszawskiej stanowił element oficjalnej trasy koncertowej wiodącej przez kraje bałtyckie do Niemiec, zorganizowanej przez utworzoną w 1925 r. organizację WOKS (Vsesoyuznoye obshchestvo kul'turnoy svyazi s zagranitsey, БОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей). Ta sama organizacja

11 Przykład takiej ekwilibrystyki mamy szkicach, jakie złożyły się na rozdział monografii *Muzyka współczesna*, wydanej przez Mateusza Glińskiego w 1926 roku. Szkice te są zatytułowane: „Rosja” i „terytorium rosyjskie”.

(której działalność podziwiano w niektórych polskich kręgach, nazwijmy je komuni-zującymi)¹² przysłała do Warszawy w 1927 r. radziecką ekipę na Konkurs Chopinowski. Jak wiadomo, reprezentantem tej ekipy był młodziutki Dymitr Szostakowicz. Wyróżnienie uzyskane w konkursie otwarło mu drogę do warszawskich salonów, w których popisywał się jako pianista i kompozytor – autor *Sonaty fortepianowej*. Wykonał również ten utwór publicznie na jednym z koncertów laureatów konkursu, które zorganizował Henryk Markiewicz w sali Konserwatorium. Ktoś rzucił plotkę, że *Sonata* to utwór ilustrujący przebieg rewolucji październikowej, nie wpłynęło to jednak wiele na jego odbiór. *Sonatę* uznano za uczniowskie wypracowanie, skomplikowane w treści i niejasne w formie. Tę opinię, wytworzoną po prywatnej prezentacji, przekazał jej świadek Jarosław Iwaszkiewicz. Jest on zarazem autorem jedynej recenzji prasowej, jaka pozostała po wykonaniu w Konserwatorium. W *Wiadomościach Literackich* rozprawił się z kompozycją tylko jednym zdaniem: „jest utworem ciekawym, stworzonym pod mocnym wpływem Prokofiewa, ale jeszcze bardzo niedojrzałym”¹³.

WARSZAWSKA PREMIERA I SYMFONII

WOKS czuwała także nad przebiegiem zorganizowanej wiosną 1928 r. pierwszej zagranicznej trasy koncertowej Nikolai Malko, dyrygenta Filharmonii Leningradzkiej, który 12 V 1926 r. prowadził prawykonanie *I Symfonii* Szostakowicza w radzieckiej stolicy i wykonywał później to dzieło w różnych miastach Europy. To nie Malce przypadła jednak w udziale rola pierwszego wykonawcy symfonii Szostakowicza w strefie niemieckojęzycznej, decydującej o sukcesie nowych dzieł¹⁴ – uprzedził go Robert Heger, wykonując utwór w grudniu 1928 r. w ramach sezonu Gesellschaft der Musikfreunde w wielkiej sali wiedeńskiego Musikvereinu. Już trzy miesiące po Hege-rze, 22 III 1929 r., *I Symfonię* Szostakowicza zaprezentował publiczności Filharmonii Warszawskiej Grzegorz Fitelberg, trzymający stale rękę na pulsie, jeśli szło o sukcesy nowej muzyki na Zachodzie. Odbiór dzieła był jednak w Warszawie zupełnie inny niż w Wiedniu. Tam skorzystano z tradycyjnego tropu rosyjskości, oceniając kompozycję jako twór w pełni europejski, nie reprezentujący cech „słowiańskich”, co

12 Między innymi w kręgu czasopisma *Rytm* firmowanego przez Związek Muzyków – pisano tam, że specjalna komisja przyjęła na siebie obowiązek decydowania o przyjazdach i wyjazdach artystów do i z ZSRR, „niezależnie od przekonań politycznych i społecznych”, zob.: [bez autora], „Co się dzieje w Rosji sowieckiej”, *Rytm* 4 (1925) nr 17, s. 4.

13 Jarosław Iwaszkiewicz, „Kronika Muzyczna”, *Wiadomości Literackie* 4 (1927) nr 10, s. 4.

14 Malko miał w programie swego debiutanckiego koncertu w Wiedniu *V Symfonię* prominentnego kompozytora Nikołaja Miaskowskiego, wówczas profesora Konserwatorium Moskiewskiego, który i w Polsce cieszył się wówczas poważaniem większym nawet niż Głazunow. Wraz z Bolesławem Jaworskim reprezentował ZSRR na uroczystości odsłonięcia pomnika Chopina w Łazienkach w listopadzie 1926 r., był też gościem oficjalnym na obchodzie dwudziestopięciolecia Filharmonii Warszawskiej

stanowiło komplement, gdyż słowiańskość utożsamiano tam z wylewnością uczuć i nadmiernym temperamentem, a w sferze konstrukcji z predylekcją do stosowania efektów ilustracyjnych i uproszczonym językiem. Jako podstawowa analogia narzucał się Wiedeńczykom Mahler z jego inwencją rozpiętą między biegunami naiwności i patosu. Z tego fundamentalnego porównania nigdy nie skorzystano w Warszawie, jako że symfonie Mahlera grane tam były bardzo rzadko, nie znajdując wielu entuzjastów. W Wiedniu oceniono ponadto *Symfonię* z perspektywy dążeń tamtejszej awangardy, zatem dodatkową osią porządkującą dyskurs stało się porównanie do Schönberga i jego szkoły¹⁵. I tego tropu nie podjęto w Warszawie, z oczywistego powodu, jakim był brak kontaktu z tą muzyką, czy to na krajowych estradach, czy też za granicą – trzeba przypomnieć, że odpadło tu ważne forum tych kontaktów jakim były festiwale Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, na które jeździли polscy obserwatorzy – ZSRR nie był członkiem organizacji, stąd też muzyki radzieckiej na nich nie wykonywano.

Oceniając *I Symfonię*, krytyka warszawska nie podjęła się porównania utworu Szostakowicza z kompozycjami modernistycznymi – z jednym wyjątkiem: Maksymilian Centnerszwer – krytyk polsko-żydowskiego dziennika *Nasz Przegląd*, adresowanego do szerokiej publiczności zarówno żydowskiej, jak i polskiej, ułożył utwór naprzeciw prądu, który nazwał „muzyką smaku”, mając na myśli znane miejscowej publiczności utwory Strawińskiego, Prokofiewa, Ravela, de Falli, czy Bartóka, kojarzone z tzw. nowymi szkołami narodowymi, powiązanymi stylistycznie z neoklasycyzmem. Gdyby spróbować zastąpić termin „muzyka smaku” innym, bliskim muzykom, narzucałoby się kolokwialne określenie „pikantna”¹⁶.

Wątek zakorzenienia Szostakowicza w sztuce Wschodu czy Zachodu podjął po premierze *I Symfonii* Adam Wieniawski, pisujący w konserwatywnej *Rzeczpospolitej* – jednej z niewielu gazet warszawskich międzywojnia, które pielęgnowały wątek odmienności „duszy polskiej” i „duszy rosyjskiej”. Uznał, iż *Symfonia* jest „z lekka zabarwiona iście rosyjską melancholią”¹⁷. Swoje wrażenia – będące, jak się wydaje, skutkiem dość powierzchownego kontaktu z utworem – ujął w formie zdawkowych komplementów, odpowiednich, jak zapewne mniemał, dla debiutanta: „[symfonia] jest rzeczą o niezaprzeczoną wdzięku inwencyjnym, uwydatnioną subtelnością pomysłowości instrumentacji. Wieje z niej świeżość, humor i pogoda nastrojów”. Bardzo podobny sąd wydał redaktor *Muzyki* Mateusz Gliński, najlepiej ze wszystkich krytyków obznajomiony z muzyką rosyjską, jako że w latach I wojny studiował w Konserwatorium Petersburskim. Z perspektywy swego entuzjazmu dla muzyki Skriabina i Rimskiego-Korsakowa zauważył tylko to, że dzieło jest „zamaszyste

15 Zob. np.: Heinrich Kralik, „Feuilleton. Musik”, *Neues Wiener Tagblatt* 62 (1927) nr 341 z 10 XII, s. 2.

16 M[aksymilian] Cent[nerszwer], „Z koncertów”, *Nasz Przegląd* 6 (1929) nr 86 z 27 III, s. 6.

17 Adam Wieniawski, „Z Filharmonii. Piątkowy koncert symfoniczny”, *Rzeczpospolita* 10 (1929) nr 82A z 24 III, s. 5.

i niepozbowione wdzięku młodzieńczej fantazji”¹⁸. Bardziej rzetelny opis utworu dał Centnerszwer, akcentując wszechobecny w muzyce Szostakowicza element zaskoczenia, wynikający z ciągłego lawirowania pomiędzy nastrojami elegijnym i rubasznym. Podkreślił zarazem świadomy charakter procesu twórczego kompozytora, upatrując jego źródła w „ideologii”. Ideologii tej bliżej nie scharakteryzował, jednak kontekst wypowiedzi wskazuje wyraźnie, iż nie miał na myśli polityki.

Natomiast Felicjan Szopski – etatowy krytyk chrześcijańsko-narodowego *Kuriera Warszawskiego* i jednocześnie wysoki urzędnik w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego – odmówił utworowi oryginalności, stwierdzając, że

[j]est to kompozycja autora, z którego pomysłów nie wytryska moc twórcza o uderzającej świeżości, szczerości, moc ujmująca i porywająca. Wyczuwa się tu pracę myśli, która się pragnie zdobyć na oryginalność, a która nie najwyższy stopień tej oryginalności zdobywa z trudem, metodami już zresztą znanymi. Szostakowicz umie wiele i potrafi wyszukiwać jakieś dźwiękowe kontrasty, mniej więcej interesujące, jakieś szczegóły zwracające na siebie uwagę. Przez tę pracę, zaabsorbowaną szczegółami, nie osiągnął jednak dotąd wyżyn, na których udałoby się mu wytworzyć dzieło jednolite, z treścią głęboką i wyłącznie własną. Nadmienić bowiem trzeba, że obok pomysłów powstałych jako owoc pracy refleksyjnej ma autor pomysły szersze, ale te robią niejedną raz wrażenie, jakby tu były z cudzego podwórka niechcący sprowadzone¹⁹.

Krytyk sanacyjnego *Kuriera Porannego* Zbigniew Domaniewski wyraził ten sam pogląd, w formie jeszcze bardziej obcesowej: „Jest to kompozycja nie odznaczająca się wartkim biegiem inwencji twórczej; nie przedstawia ona żadnych walorów konstrukcyjnych i może interesować jedynie w poszczególnych momentach”²⁰. Źródłem tak surowych sądów o *I Symfonii* była akceptacja akademickiego modelu symfoniki, który reprezentowały bardzo często wykonywane w Warszawie lat dwudziestych dzieła rosyjskich kompozytorów reprezentujących kierunek konserwatywny: Głazunowa, Miaskowskiego i Kalinnikowa. Z Głazunowem i Miaskowskim (a także Czajkowskim i Skriabinem) konfrontowano muzykę Szostakowicza w następnych latach, wycofując się równocześnie z wszelkich prób spoglądania na jego muzykę z perspektywy symfonizmu europejskiego.

W l. 1929–30 Zachód poznał kolejne utwory orkiestrowe Szostakowicza: *Taiti trott* oraz suitę z opery *Nos* (tę ostatnią wykonał Nikolai Malko w Pradze, Wiedniu i Berlinie na przełomie 1929 i 1930 roku). Wiosną 1930 r. zabrzmiała po raz pierwszy w Berlinie *I Sonata fortepianowa*. Zagrał ją Franz Osborn na koncercie niemieckiej sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. W podobnym czasie wiedeńska oficyna Universal Edition, specjalizująca się w wydawaniu muzyki współ-

18 Mateusz Gliński, „Z opery i sal koncertowych. Warszawa”. *Muzyka* 6 (1929) nr 4, s. 209.

19 Felicjan Szopski, „Z Filharmonii”, *Kurier Warszawski* 109 (1929) nr 81 z 23 III (wyd. wieczorne), s. 10.

20 Zb[igniew] Domaniewski, „Koncert symfoniczny”, *Kurier Poranny* 53 (1929) nr 82 z 23 III, s. 6.

czesnej opublikowała w kooperacji z oficyną Gosudarstvennye Izdatel'stvo w Moskwie pierwszy utwór Szostakowicza – były to *Dwa utwory (Preludium i Scherzo)* na oktet smyczkowy op. 11.

Warto przytoczyć znajdującą się w cytowanej wyżej recenzji Jarosława Iwaszkiewicza uwagę odnoszącą się do wykonanej w 1927 r. w Filharmonii Warszawskiej *Symfonii D-dur* Miaskowskiego, gdyż konstatuje ona skuteczność zabiegów reklamowych organizatorów życia kulturalnego w ZSRR, jeśli chodzi o promowanie rodzimej muzyki za granicą. „Trzeba naprawdę tylko sowieckiej reklamy, aby utwory tego kompozytora przemycić w zagranicznym repertuarze najpoważniejszych koncertów symfonicznych”²¹. Jest ona doskonałą ilustracją sposobu, w jaki utwory kompozytorów radzieckich, w tym Szostakowicza, torowały sobie drogę nie tylko na zachodnie, ale i na polskie estrady.

SZOSTAKOWICZ JAKO PRZEDSTAWICIEL MŁODEJ MUZYKI RADZIECKIEJ – OPINIE DZIENNIKARZY

Niemalý udział w promowaniu muzyki Szostakowicza w Warszawie przełomu lat dwudziestych i trzydziestych miała prasa. Nie pierwszy to raz za jej sprawą literacka recepcja muzyki wyprzedziła w Polsce tę realną, kształtowaną poprzez publiczne prezentacje utworów w salach koncertowych. Od początku lat trzydziestych warszawianie mogli śledzić rosnące znaczenie Szostakowicza w ZSRR, czytając w miejscowych gazetach wywiady z muzykami, którzy coraz częściej i coraz chętniej odwiedzali czerwone imperium, czy też artykuły o muzyce w ZSRR – oryginalne bądź przedrukowane z prasy radzieckiej i zachodniej. Pierwszy taki artykuł pochodzi z roku 1924 – *Nasz Przegląd* zamieścił wówczas wywiad z goszczącym w tym czasie w Warszawie Prokofiewem; w rozmowie znalazła się m.in. prośba o scharakteryzowanie przez niego najbardziej wartościowych zjawisk w muzyce współczesnej. Z muzyki rosyjskiej artysta wymienił trzy nazwiska: Strawińskiego, Miaskowskiego i Aleksandrowa²². Rok później Adolf Chybiński streścił na łamach wydawanej przez Mateusza Glińskiego *Muzyki* artykuł Borysa de Schloezer o współczesnej muzyce rosyjskiej zamieszczony w wydanej w Kolonii pracy zbiorowej *Von neuer Musik*, wymieniając jednym tchem kompozytorów emigracyjnych i tych, którzy zostali w ZSRR (Strawiński, Feinberg, Bielý, Aleksandrow, Pawłow, Jewsiejew, Chirinskij, Połowinkin, Mjelkich, Miaskowskij, Gnessin, Rosławiec, Krein, Lourié, Wisznegradskij, Obuchow, Czerepnin)²³.

21 Jarosław Iwaszkiewicz, „Kronika Muzyczna”, *Wiadomości Literackie* 4 (1927) nr 10, s. 4.

22 [bez autora], „Najmłodszy wśród kompozytorów”, *Nasz Przegląd* 2 (1925) nr 23 z 23 I, s. 5.

23 Adolf Chybiński, „*Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst.* [Red. Heinrich Grues, Eigel Kruttge, Else Thalheimer], 1925. F.J. Marcan-Verlag, Köln am Rhein”, *Muzyka* 2 (1925) nr 3, s. 131–132.

W *Naszym Przeglądzie*, w artykule „Widnokrąg muzyczny w Rosji sowieckiej”, uka-
zało się w tymże 1925 r. omówienie pióra Maksymiliana Centnerszvera zamieszczo-
nego w paryskiej *Revue musicale* artykułu Léona Kochnickiego (Kochnitzky’ego)²⁴.
W wymienionych materiałach nazwisko Szostakowicza ze zrozumiałych względów
się jeszcze nie pojawia. Pierwszy raz mamy z nim do czynienia na gruncie ogólnych
omówień muzyki tworzonej w ZSRR w artykule Sergiusza Prokofiewa *O współcze-
snej muzyce rosyjskiej*, opublikowanym w anonimowym tłumaczeniu w *Muzyce* z po-
czątkiem 1931 roku. W tym artykule, zaczynającym się od deklaracji, że rozważania na
temat twórczości rodaków „sprawiają [mu] prawdziwą przyjemność”²⁵, kompozytor
omówił muzykę rosyjską w zdumiewającym pod względem językowym podziale na
„Rosję rosyjską”, czyli emigracyjną, oraz twórczość kompozytorów „żyjących obec-
nie w Rosji”, prezentując swego rodzaju ranking talentów. Spośród przedstawicieli
starszego pokolenia wyróżnił Miaskowskiego, następnie rozpiął się nieco o Nabo-
kowie, Dukielskim i Markowiczu jako kompozytorach odkrytych przez Diagilewa,
zaś spośród twórców cieszących się wybitnym uznaniem w ZSRR wymienił Popowa
i Szostakowicza, wyrażając o tym ostatnim dość chłodną opinię, iż „nie odnalazł [on]
jeszcze swej właściwej drogi”, a choć jest mistrzem orkiestracji i „włada doskona-
le efektami i sztuczkami instrumentacyjnymi”, to „wartości czysto muzyczne [jego
twórczości – przyp. M.D.] są dość nikłe”²⁶. Swoją opinię o Szostakowiczu podtrzy-
mał Prokofiew w wywiadzie dla *Gazety Polskiej*, udzielonym podczas przejazdu przez
Warszawę w drodze do Moskwy w 1936 roku. Twierdził tam, że ma on „chwiejny
smak”²⁷. Istotnym elementem postawy Prokofiewa wobec Szostakowicza była świa-
domość tego, iż dużą część powodzenia zawdzięcza młody kompozytor wysiłkom
swoich krajowych i zachodnich mecenasów. To oni – zdaniem Prokofiewa – dopro-
wadzili do sytuacji, w której jako osoba świeżo wprowadzona na rynek mógł śmia-
ło konkurować z Rosjanami od dawna funkcjonującymi w życiu muzycznym. „Nie
wiem, czy jest to sprawiedliwe” – ocenił.

Znalazły się jednak już na początku lat trzydziestych osoby, które wierzyły
w wielki talent Szostakowicza i nie wahały się tej wiary przekazać czytelnikom sto-
łecznych czasopism. W ich gronie należy umieścić Artura Rubinsteina, który zre-
alizował tournée po Związku Radzieckim z końcem 1932 r., a po powrocie udzie-
lił wywiadu warszawskim dziennikarzom. Czytając wersję wywiadu zamieszczoną
przez popularny tygodnik *Świat*²⁸, nie znajdujemy najmniejszej wzmianki na temat
naszego kompozytora. Jest to jednak rezultat wyboru, jakiego dokonał redaktor
wywiadu. W wersji opublikowanej przez *Express Poranny* znalazło się pytanie: „Kto

24 Zob.: *Nasz Przegląd* 3 (1925) nr 260 z 22 IX, s. 4, nr 261 z 23 IX, s. 4, nr 262 z 24 IX, s. 4.

25 Sergiusz Prokofiew, „O współczesnej muzyce rosyjskiej”, *Muzyka* 8 (1931) nr 2, s. 73.

26 Ibid., s. 74–75.

27 H.L. [Henryk Liński?], „Prace i plany Sergiusza Prokofiewa”. *Gazeta Polska* 8 (1936) nr 61 z 2 III, s. 4.

28 M.Kl., „Co mówi o muzyce sowieckiej Artur Rubinstein po powrocie z Rosji”, *Świat* 28 (1933) nr 3, s. 18.

w tej chwili w Rosji może być uważany za najzdolniejszego kompozytora?”, na które Rubinstein odpowiedział: „Szostakiewicz [sic]. Jest to młody, ogromnie utalentowany kompozytor”²⁹.

KONTROWERSJE WOKÓŁ SUITY *ZŁOTY WIEK*

Śledząc dalej ślady obecności Szostakowicza w warszawskim życiu muzycznym, notujemy pierwsze wykonanie suity z baletu *Złoty wiek* 17 II 1933 roku. Utwór zaprezentował w Filharmonii niemiecki dyrygent pracujący wówczas w Leningradzie – Julius Ehrlich. Do programu włączył także *Dwie etiudy na orkiestrę* Vladimira Vogla. Suita Szostakowicza wywołała ostre kontrowersje, ujawniając – jedyny raz – różnicę w ocenianiu kompozytora przez prasę konserwatywną i pisma deklarujące apolityczność w sprawach sztuki. Obóz konserwatystów – reprezentowany w tym czasie przez Stanisława Niewiadomskiego pisującego w *Kurierze Polskim* i Piotra Rytla – krytyka *Gazety Warszawskiej* znalazł w osobach obu krytyków okazję, by, posługując się Szostakowiczem, wyrazić swą niechęć do wszystkiego, co „bolszewickie”. Nawiązując do stylu autorów „czerwonej sensacji”, Rytel zmieszał z błotem suitę *Złoty wiek* jako przykład typowo rosyjskiego barbarzyństwa. Pisał o kompozycji jako tworze będącym „zupeln[ym] pogńębien[iem] pojęcia szlachetności i piękna”, „zepchnięci[em] muzyki w dół do linii kabaretu i karczmy”, sięgającym po sposoby niemożliwe do zniesienia „w świecie cywilizowanym” itp.³⁰.

Podobne zdanie na temat *Złotego wieku* miał Niewiadomski, u niego jednak ostrze krytyki „bolszewizmu” rozwijającego się w „kraju Północy”, jak nazwał terytorium rosyjskie, nawiązując do metafory, ukutej jeszcze w XIX w., zwróciło się ku temu, co w omawianej muzyce było rewolucyjne, nowoczesne:

29 [bez autora], „Z Leningradu do Odessy. Artur Rubinstein o swojej podróży do Rosji sowieckiej”, *Express Poranny* 11 (1932), nr 361 z 30 XII, s. 3. Omyłkę w nazwisku kompozytora należy rozpatrywać w kontekście rozwiniętego proceduru warszawskich zecerów, jakim było „freudowskie” przekręcanie nazwisk osób znajdujących się w danej chwili na indeksie opinii publicznej: żydowskich, rosyjskich, czy niemieckich. Liczba tych pomyłek oraz kontekst, w jakim się pojawiały, nie budzi wątpliwości, iż były one robione celowo, dla ośmieszenia czy umniejszenia danej postaci. W przytoczonym przykładzie jest to ewidentne – chodzi o nadanie nazwisku formy drobnomieszczańskiej. Kolejny przypadek, w którym nazwisko Szostakowicz przekręcono na Szastakowicz (wywołujące skojarzenie z polskim czasownikiem „szastać”) jeszcze bardziej pasuje do zebranej przez autorkę niniejszego artykułu kolekcji omyłek zecerskich, w której Strauss (Richard) figuruje jako Srauss, Mahler jako Makler, Prokofiew jako Prokopiew, Czerepnin jako Czerepkin, a wyraz ghetto, zamienia się na Goethe – pisane fonetycznie Gete, ale, żeby nie było niejasności, z dużej litery. Tego rodzaju zabiegi bawiły czytelników, nie naruszając wymowy tekstów prasowych ani treści zawartej w nich informacji, a ponadto sugerowały określony stosunek opinii publicznej do danej osoby. W tym kontekście wychodzi na jaw odziedziczona po czasach zaborów rezerwa warszawskiego społeczeństwa wobec wszystkiego, co kojarzy się z dawnym i obecnym państwem wrogów.

30 Piotr Rytel, „Z muzyki”, *Gazeta Warszawska* 153 (1933) nr 49 z 19 II, s. 4.

Szczęśliwy ten, kto umiał się zadowolić i poprzestał na pierwszej części koncertu [w której Carl Zecchi grał koncert fortepianowy Mozarta, a sam Ehrlich zadyrygował symfonią Haydna – przyp. M.D.]. Bo w drugiej rozpuły się najgorsze duchy modernizmu i z szaloną pasją pastwić się zaczęły nad publicznością, mszcząc się zaciekle za godzinę ładu i spokoju. Vogla dwie etiudy orkiestralne a następnie Szostakiewicza [sic] *Symfonia* to jedna wielka orgia kakofonii i dysonansów, z którymi łączą się jeszcze w dodatku straszliwie wulgarne, piskliwe uliczne melodyjki. Całą pogodę w duszy słuchacza zdołały zabić doszczętnie...³¹.

Miażdżącą krytykę obu utworów rosyjskich wykonanych przez Ehrlicha, również inspirowaną dyskursem antybolszewickim, można znaleźć w *Kurjerze Warszawskim* – dzienniku, który od czasu do czasu pielęgnował antyrosyjskie resentymenty, różniąc się tym od pism sanacyjnych. Felicjan Szopski określił je mianem muzyki „wywrotowej”, stanowiącej „wprost przerażający kontrast” z wykonanymi w pierwszej części koncertu utworami klasycznymi³². Tendencyjność oraz irracjonalność tej recenzji widać w tym, że recenzent potraktował identycznie utwory Szostakowicza i Vogla, dostrzegając w obu „przejaskrawienie w dźwiękach dyssonujących” i obecność założenia „wszystkiemu na przekór”.

Wspólny mianownik dla oceny zarówno Vogla, jak i Szostakowicza znalazł także Jan Maklakiewicz – stały recenzent *Kuriera Porannego*. Było nim najzupełniej błędne potraktowanie obu kompozytorów jako reprezentujących ZSRR, podczas gdy w rzeczywistości do przewrotu hitlerowskiego Vogel mieszkał w Berlinie³³. Odmienne niż Szopski, Maklakiewicz zróżnicował jednak charakterystykę utworów obu twórców. Jego ocena suity *Złoty wiek* wypadła nadezwyczaj trafnie:

Suita ta, składająca się z kilku różnych tańców, nosi znamiona parodystyczne, miejscami jest brutalna, jednak posiada świeżość w pomysłach instrumentacyjnych, kolorystycznych i ogromne poczucie humoru muzycznego³⁴.

Dowiadujemy się też od Maklakiewicza o powodzeniu utworu u publiczności:

Oryginalna polka wzniciła burzę oklasków i żądania publiczności powtórzenia numeru, również ostatnia część, zatytułowana Rosyjski taniec, w którym użyta jest „garmoszka” ożywiła audytorium³⁵.

31 St[anisław] Niewiadomski, „Tydzień muzyczny. Rocznica Wagnerowska – koncert filharmoniczny”, *Kurier Polski* 36 (1933) nr 50 z 19 II, s. 8.

32 (F.Sz.) [Felicjan Szopski], „Z Filharmonii, C. Zecchi, J. Ehrlich”, *Kurier Warszawski* 113 (1933) nr 49 z 18 II (wyd. wieczorne), s. 3.

33 Błąd z pewnością nie figurował w drukowanym programie koncertu, gdyż inni recenzenci prawidłowo skojarzyli Vogla z Berlinem.

34 Jan Maklakiewicz, „Z Filharmonii – Juliusz Ehrlich – Carlo Zecchi”, *Kurier Poranny* 57 (1933) nr 50 z 19 II, s. 8.

35 Ibid.

W sedno zamierzenia twórczego Szostakowicza utrafli także Mateusz Gliški i Maksymilian Centnerszwer:

W swej suicie *Złoty wiek* daje on arcydowcipne, błyskotliwe groteski dźwiękowe, w których dawne formy i szablony ukazują się jak gdyby w krzywym zwierciadle. Groteska ta niekiedy rozmyślnie potrąca o pomysły i efekty trywialne, zawsze jednak jest z punktu widzenia techniki orkiestrowej w najwyższym stopniu ciekawa³⁶.

Suita baletowa *Złoty wiek* frapuje przede wszystkim dojrzałością w operowaniu materiałem dźwiękowym. Młody, lecz cieszący się już dużym uznaniem, także poza granicami swej ojczyzny, kompozytor wykazuje w niej wrodzone poczucie polifonii orkiestrowej. Rytmika *Złotego wieku*, zdradzająca jeszcze miejscami wpływy Strawińskiego i Ravela, wyróżnia się kolosalnym zacięciem parodystycznym. Każda z poszczególnych części posiada inny koloryt, w zależności od stopnia powagi zamkniętego w niej nastroju³⁷.

Wprost zachwycony suitą Szostakowicza był recenzent *Expressu Porannego*. Poświęcił utworowi wyjątkowo długą, jak na zwyczaj redakcji tego popularnego pi-semka, wypowiedź, zakończoną zdaniem, iż „jest to szczerze zabawne, malownicze i nie bez swoistego pierwotnego wdzięku”³⁸.

Omawiany utwór miał w Warszawie swoje – nieco sensacyjne – „życie po życiu” – *Polka* z suity stała się osnową numeru baletowego wchodzącego w skład wieczoru tańca, jaki prezentowała w maju 1936 r. w Teatrze Ateneum tancerka i choreograf Jadwiga Hryniewiecka, znana z doboru ilustracji muzycznych spośród modnych nowości wywołujących konotacje „rewolucyjne”, w czym naśladowała Isadorę Duncan (już w 1933 r. zatańczyła do fragmentu *Opery za trzy grosze* Brechta i Weilla, nie licząc prezentowanej obok niego *Marsylianki*)³⁹. Samo uwzględnienie tego utworu w wieczorze Hryniewieckiej świadczy o tym, że jego autor miał już wówczas w Warszawie „nazwisko”. Wyrobił je sobie już około 1933 r., po sensacyjnym przyjęciu suity *Złoty wiek*. W tymże roku Szostakowicz został też zauważony w Warszawie jako kompozytor muzyki filmowej. Latem wyświetlano w stołecznych kinach (w wersji rosyjskojęzycznej) film *Turbina 50.000 (Wstrzechny)* z jego muzyką. Muzyka filmowa była w tym okresie omawiana przez warszawskich krytyków filmowych bardzo rzadko, a jednak w tym przypadku uwzględniono ją w recenzjach. „Zasługuje na uznanie” – pochwalili krótko współpracownik *Kuriera Warszawskiego*⁴⁰. Można się domyślić, że adresatem komplementu był Szostakowicz zaakceptowany uprzednio jako autor „cyrkowych” polek i foxtrottów, nie zaś ten, który znużył publiczność *Sonatą fortepianową czy Symfonią*. Od tej pory coraz

36 Mateusz Gliški, „Z opery i sal koncertowych. Warszawa”. *Muzyka* 10 (1933) nr 4/6, s. 141.

37 M[aksymilian] Cent[nerszwer], „Z koncertów”, *Nasz Przegląd* 11 (1933) nr 53 z 22 II, s. 5.

38 C.G., „Wieczór pełen emocji. Piątkowy koncert symfoniczny”, *Express Poranny* 12 (1933) nr 51 z 20 II, s. 4.

39 Zob.: H.L. [Henryk Liński?], „Terpsychoriana. Jadwiga Hryniewiecka”, *Kurier Polski* 36 (1933) nr 49 z 18 II, s. 6.

40 B., „Przed ekranem”, *Kurier Warszawski* 113 (1933) nr 222 z 13 VIII, s. 10.

wyraźniej będzie widać, że Warszawa rozróżniała dwóch Szostakowiczów: poważnego i popularnego; nietrudno się domyślić, który z nich miał większe wzięcie.

DOROBEK KULTURALNY OKRESU PRZYJAŹNI POLSKO-RADZIECKIEJ (1933–35)

A ZAINTERESOWANIE MUZYKĄ SZOSTAKOWICZA

Warszawska premiera suity *Złoty wiek* wyprzedziła o miesiąc wystawę sztuki radzieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS, marzec 1933 r.), która rozpoczęła krótką serię propagandowych wydarzeń w ramach polsko-radzieckiej wymiany kulturalnej, przypieczętowujących podpisany w 1932 r. pakt o niestosowaniu przemocy. Należała do nich m.in. wystawa sztuki polskiej w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, której towarzyszyły koncerty z udziałem Grzegorza Fitelberga i Karola Szymanowskiego (listopad 1933 r.), wystawa radzieckiej fotografii i plakatu w IPS-ie (czerwiec 1934 r.), Dekada Muzyki Polskiej w Moskwie (przełom kwietnia i maja 1934 r.) oraz jednodniowy „festiwal muzyki sowieckiej” w Filharmonii Warszawskiej z udziałem artystów przysłanych przez WOKS: Dawida Ojstracha, Grigorija Ginzburga i gwiazd operowych Walerii Barsowej i Marii Maksakowej (styczeń 1936 r.). Ponadto, w maju 1934 r. prasa informowała o planowanej wizycie opery moskiewskiej w Warszawie, do której nie doszło.

Bardzo szybko zareagowała Warszawa na wiadomość o leningradzkiej premierze *Lady Makbet mceńskiego powiatu*, która miała miejsce w styczniu 1934 r. w Małej Operze Leningradzkiej (Malegot), prowadzonej przez Samuila A. Samosuda. Wiadomość na ten temat podały *Wiadomości Literackie*, zaznaczając, że radziecka krytyka uznała dzieło za pierwszą po *Damie pikowej* „monumentalną operę rosyjską o zakroju europejskim”⁴¹. O premierze powiadomił także czytelników *Gazety Polskiej* Karol Stromenger, przepowiadając utworowi światową karierę⁴². Śledził dalej tę karierę, donosząc o wykonaniu opery w Cleveland i Nowym Jorku przez trupę rosyjską pod dyrekcją Artura Rodzińskiego (1935 r.)⁴³. W międzyczasie, w połowie sierpnia 1934 r., prasa ogłosiła plany repertuarowe Opery Warszawskiej, której dyrekcję objęła – po wielkim kryzysie – Janina Korolewicz-Waydowa. Podano plan premier, wśród których znalazła się *Lady Makbet*. Chociaż do premiery ostatecznie nie doszło, same chęci dyrektorki potwierdzają rosnące w tym czasie zainteresowanie Szostakowiczem w Warszawie na tyle duże, że można było liczyć na potencjalnych widzów planowanej premiery. Niektórzy z nich poznali operę, nastawiając anteny swych radioodbiorników na Leningrad czy inne miasta, w których była prezentowana począwszy od 1935 r. (Paryż, Berlin, Praga, Bratysława, Sztokholm). Jednak nie sam przykład Zachodu

41 [bez autora], „Kronika zagraniczna”, *Wiadomości Literackie* 11 (1934) nr 17, s. 4.

42 Karol Stromenger, „Kronika muzyczna”, *Gazeta Polska* 6 (1934) nr 152 z 5 VI, s. 4.

43 Karol Stromenger, „Kronika muzyczna”, *Gazeta Polska* 7 (1935) nr 74 z 15 III, s. 4.

miał wpływ na wzrost „akcji” Szostakowicza w nadwiślańskiej stolicy. Równie potężna zachęta płynęła z ZSRR, gdzie kompozytor stał się wówczas oficjalnie popieraną ikoną radzieckiej kultury. Moment ten wyłapała Helena Lenczewska-Bormanowa, autorka cyklu reportaży *ZSRR oczami kobiety*, wydanego w Warszawie w 1936 roku. Jeden z reportaży opisywał akcję edukacyjną mającą na celu oswojenie niewyrobionych słuchaczy z muzyką klasyczną oraz współczesną twórczością radziecką, którą zainicjowano w pociągach dalekobieżnych. Z zainstalowanych tam głośników nadawano utwory wraz z objaśnieniami. Autorka zanotowała następujący fragment:

A teraz posłuchajcie nowoczesnej muzyki naszego sowieckiego kompozytora Szostakowicza. Wszyscy na pewno znacie to nazwisko. A który nie zna, niech zapamięta – Szostakowicz, młody sowiecki kompozytor⁴⁴.

Nazwisko Szostakowicza figurowało w różnorodnych materiałach propagandowych, towarzyszących radzieckim inicjatywom eksportowym, a za ich pośrednictwem popularyzowało się także w ośrodkach prowincjonalnych, nie posiadających rozwiniętego rynku muzyki współczesnej. Można je na przykład znaleźć wypisane złotymi zgłoskami w artykule Jana Maklakiewicza „Z.S.R.R. – laboratorium nowej sztuki”, który został opracowany na podstawie materiałów radzieckich w związku ze wspomnianym wyżej „festiwalem” muzyki radzieckiej, jaki odbył się w Warszawie z końcem stycznia 1936 roku. Szostakowicz jest tam uwieczniony jako autor „wspaniałych” oper *Nos* i *Lady Makbet*⁴⁵.

DRUGIE WYKONANIE I SYMFONII

Nie można jednak nie zauważyć, że poza Fitelbergiem nikt z czynnych w połowie lat trzydziestych warszawskich dyrygentów nie kwapił się do sięgania po partytury symfoniczne Szostakowicza. Na kolejne wykonanie *I Symfonii* – jedynej, jaka zabrzmiała w Warszawie przed 1939 r. – trzeba było poczekać do lutego 1936 r., kiedy to zadyrygował nią w Filharmonii – 14. dnia tego miesiąca – młody chorwacki kapelmistrz Lovro Matačić. Felicjan Szopski uchwycił dwa powody, dla których wykonanie *Symfonii* było, jak napisał, „powszechnie oczekiwane”: „Ponieważ młody ten autor ma opinię utalentowanego i mógł dać próbę dążeń, jakie są obecnie w młodej twórczości rosyjskiej”⁴⁶. Tymi właśnie tropami podążyli świadkowie wykonania, zwracając uwagę głównie na pierwsze zagadnienie. „Mówiłem z kilkoma słuchaczami, którym rzecz się bardzo podobała” – tak kończy się wypowiedź Stanisława Niewiadomskiego, któremu

44 Halina Lenczewska-Bormanowa, *ZSRR w oczach kobiety*, Warszawa 1936, s. 120.

45 Jan Maklakiewicz, „Z.S.R.R. – laboratorium nowej sztuki”, *Kurier Poranny* 1933 nr 36 z 5 II, s. 6.

46 Felicjan Szopski, „Z muzyki”, *Kurier Warszawski* 116 (1936) nr 45 z 15 II (wyd. wieczorne), s. 8.

symfonia podobała się mniej, jako rzecz „nierówna: chwilami jakoby natchniona, to znowu bezduszna, że słuchacz wędnie po prostu pod działaniem tych dźwięków i usycha w końcu wyczerpany”. Niemniej uznał on kompozycję za objaw „talentu, może nawet wielkiego”⁴⁷. Podobne było zdanie Piotra Rytla, opublikowane w *Warszawskim Dzienniku Narodowym*, jednak krytyk, dotychczas niechętny Szostakowiczowi, uznał jego wielki talent jako kompozytora dzieł wielkiego formatu, usterki symfonii składając na jego młodzieńczy wiek. W tym poglądzie ujawnia się dwoista postawa Rytla wobec muzyki rosyjskiej: tępiąc jej kierunek nowatorski jako przejaw tendencji lewicowych, był równocześnie wielkim admiratorem rosyjskiej klasyki, także tej jej odmiany, która – jako „muzyka czysta” – była tworzona w ZSRR⁴⁸. Rytel wysłuchał po raz drugi *Symfonii Szostakowicza*, co pozwoliło mu zrozumieć utwór jako nawiązanie do klasycznej tradycji rosyjskiej. Widział je w hojnym szafowaniu „słowiańską” melodyką i ogólniej – w tym, że kompozytor „myśli i operuje kategoriami muzycznymi”, „nie wykracza zbyt daleko poza ramy sensu muzycznego”, jest „szczerzy” i „zdrowy”⁴⁹.

Temat umiejscowienia muzyki Szostakowicza w perspektywie tendencji panujących we współczesnej muzyce radzieckiej podjął również Konstanty Regamey – stały recenzent endeckiego pisma *Prosto z Mostu*. Jego zdaniem, obecne w muzyce Szostakowicza ścieranie się elementów postawy modernistycznej oraz pierwiastków romantycznych było charakterystyczne dla całej muzyki radzieckiej, którą w sposób widoczny zaczęła opanowywać kierunek konserwatywny:

Stosunkowo do niedawna jeszcze uważano muzykę sowiecką za jedną z bardziej awangardowych. Znane wówczas u nas utwory Szostakowicza przyczyniały się do wyrobienia sobie o nim pojęcia jako o kompozytorze sarkastycznym, skłonny do jaskrawej groteski, nieco zbliżonym w stylu do Prokofiewa, nieporównanie jednak od tego ostatniego radykalniejszym. Bliższe zapoznanie się z sowiecką twórczością muzyczną wykazało jednak, że utwory typu *Odlewni stali* Mosołowa itd. bynajmniej nie są dla tej twórczości najcharakterystyczniejsze i że działa tam bardzo wyraźny prąd konserwatywny, regresja do Czajkowskiego, do romantyzmu. Szostakowicza jednak traktowano (i traktuje się w Rosji) jako stojącego w odosobnieniu i nie ulegającego tym tendencjom. *I Symfonia* dowodzi, że pogląd taki nie jest słuszny. Licznych elementów romantycznych tego dzieła nie można wprawdzie uważać za wynik „nawrócenia się” Szostakowicza, gdyż jest to utwór dosyć dawno napisany. Prawdą jest raczej, że od początku w jego indywidualności twórczej działały dziwnie splecione ze sobą dwa sprzeczne pierwiastki: radykalny, sarkastyczny konstruktywizm i całkiem staroświecki, „z wnętrza idący” romantyzm⁵⁰.

47 Stanisław Niewiadomski, „Dela Lipińska – piątkowy koncert Filharmonii”, *Kurier Polski* 39 (1936) nr 46 z 16 II, s. 5.

48 Zob.: Witold Szeliga [Piotr Rytel], „Z Filharmonii Warszawskiej. Koncert artystów ZSRR. Koncert symfoniczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 2 (1936) nr 32 B z 2 II, s. 4.

49 Witold Szeliga [Piotr Rytel], „Z Filharmonii Warszawskiej. Siedemnasty koncert symfoniczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 2 (1936) nr 46 B z 16 II, s. 4.

50 Konstanty Regamey, „Recenzje muzyczne”, *Prosto z Mostu* 8 (1936) nr 8, s. 7.

Regamey wskazał jako sferę przenikania bodźców romantycznych inspirację Szostakowicza muzyką Czajkowskiego i Skriabina. Chcąc uatrakcyjnić swój tekst, określił charakterystyczne dla Szostakowicza rytmy marszowe obecne w finale jako echa „kulomiot[ów] i armat rewolucji październikowej”. Końcowa ocena utworu zawiera nienowe na gruncie polskim stwierdzenie, że muzyka Szostakowicza jest niejednolita, a „nierewolucyjne” tematy o proveniencji romantycznej w zaskakujący sposób mieszają się u niego z motywami nacechowanymi „czczą retoryką”.

Jan Maklakiewicz oddał Szostakowiczowi, co mu się, jego zdaniem, należało jako „najwybitniejszemu kompozytorowi nowej Rosji”, nieoczekiwanie wplatając w swój tekst, nacechowany nutą propagandową, słowa jakby wyjęte z ust radzieckich dziennikarzy:

Twórczość Szostakowicza kipi radością życia, szerokim pogodnym optymizmem, rozmachem. Tak tworzyć może artysta, za którym stoi mocny mur społeczeństwa, dla którego Szostakowicz jest nie tylko wielkim i uznanym muzykiem, ale potrzebą, koniecznością⁵¹.

SZOSTAKOWICZ W NIEŁASCE

Słowa te pisane były kilka dni po ukazaniu się w radzieckim dzienniku *Prawda* (z 28 I 1936) oszczerczego artykułu „Sumbur vmesto muzyki – Ob opere *Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda*” (Bałagan zamiast muzyki – o operze *Lady Makbet mceńskiego powiatu*) oraz jego kontynuacji na temat baletu *Jasny potok*, w którym oskarżono Szostakowicza o to, że jest „formalistycznym naturalistą”, który ujawnił „brak znajomości rzeczywistości sowieckiej”. Afera została skomentowana w kwartalniku *Verbum* – wychodzącym od 1934 r. w Warszawie organie Stowarzyszenia Młodzieży Katolickiej – przez Eugenię Weber-Chiriakową, mieszkającą w stolicy rosyjską emigracyjną poetkę i dziennikarkę, aktywistkę miejscowej kolonii rosyjskiej, należącej m.in. do grona organizatorów słynnego rosyjskiego klubu literackiego Domek w Kołomnie, który działał w l. 1934–38. Z pasją właściwą warszawskim emigrantom rosyjskim, którzy konsekwentnie wyznawali poglądy antybolszewickie, ukazała zakłamanie prasy rosyjskiej, będącej na usługach władz. Epizod związany z Szostakowiczem potraktowała Chiriakowa jako zasłonę dymną, ukrywającą przed czytelnikami *Prawdy* rzeczywisty cel kampanii w sprawie formalizmu, którego ostrze było skierowane w stronę środowiska literackiego⁵².

W tym czasie władze polskie prowadziły ostrą akcję antykomunistyczną, skutkującą m.in. cenzurą na czasopisma i książki propagujące (zdaniem władz) wrogą ideologię. Już w czerwcu 1934 r. wprowadzono debit na kilkanaście książek radzieckich – historycznych i beletrystycznych (m.in. na zbiór reportaży Ilii Ehrenburga *Viza vremeni*

51 Jan Maklakiewicz, „Nowe dzieła – świetni wykonawcy”, *Kurier Poranny* 60 (1936) nr 47 z 16 II, s. 8.

52 Eugenia Weber[-Chiriakowa], „Arsenał bez broni”, *Verbum* 3 (1936) nr 2, s. 395–396.

/ *Wiza czasu*, zawierający m.in. wrażenia z podróży po Polsce). Jednocześnie jednak zachowywano poprawność na poziomie stosunków dyplomatycznych z „bolszewickim rajem”, co przekładało się na utrzymywanie kontaktów kulturalnych. Mimo że w drugiej połowie lat trzydziestych prawie już nie widzimy artystów z ZSRR na polskich estradach (z wyjątkiem wydarzeń związanych z Konkursami Chopinowskimi oraz Konkursem Skrzypcowym im. Wieniawskiego), w stolicy istniało zapotrzebowanie na sztukę radziecką, w tym przede wszystkim literaturę. Propagowano ją w środowisku *Wiadomości Literackich* i *Skamandra*. W Warszawie były stale dostępne radzieckie książki i czasopisma. Udostępniano je w rosyjskich księgarniach, które prowadziły równoległe czytelnie i wypożyczalnie, a od 1935 r. firma Gebethner i Wolff oferowała, dzięki współpracy z moskiewską firmą Międzynarodnaja Kniga, subskrypcje na czasopisma i gazety radzieckie, wydawane w językach rosyjskim, francuskim i angielskim. Poza tym kwitła prywatna wymiana starych rosyjskich książek naukowych, a w prasie ogłaszały się osoby potrafiące pisać po rosyjsku. Można się też było w Warszawie uczyć języka rosyjskiego⁵³. Trud ten podejmowali przede wszystkim przedstawiciele młodego pokolenia, którzy pragnęli prowadzić interesy handlowe z ZSRR. Duże powodzenie miały radzieckie filmy, które były dostępne dla szerokiej publiczności od jesieni 1933 r., kiedy uregulowano sprawy cel (nie cała produkcja radziecka przechodziła jednak przez cenzurę).

Równocześnie, od połowy lat trzydziestych rósł w szerokich kręgach społecznych opór przeciwko nasilającej się w ZSRR fali terroru. W dziedzinie życia muzycznego zaznaczył się on m.in. ostentacyjnym popieraniem muzyków przyjeżdżających z ZSRR przez publiczność koncertową, traktującą ich jako bohaterские ofiary reżimu⁵⁴ (w odniesieniu do radzieckich uczestników III Konkursu Chopinowskiego szezono na przykład pogłoski, że w razie nie otrzymania nagrody grozi im wywózka do gułagu⁵⁵) oraz piętnowaniem w prasie absurdów tamtejszego życia muzycznego, w tym represji wobec kompozytorów. Jednym z bohaterów materiałów na ten temat był Szostakowicz. Już w marcu 1936 r. na łamach dwumiesięcznika *Muzyka Polska* skomentowano wyżej opisaną awanturę wokół *Lady Makbet* jako wielką sensację⁵⁶.

53 Kursy tego języka prowadziła od początku lat dwudziestych Linguarum Schola Amblarda. Od 1932 r. bezpłatne kursy proponowało Towarzystwo Nauki i Kultury Słowiańskiej, a w 1934 r. kursy przeznaczone dla mężczyzn otworzyła polska sekcja męskiej młodzieżowej organizacji chrześcijańskiej YMCA (Young Men's Christian Association). Na polskim rynku księgarskim ukazały się także podręczniki do nauki rosyjskiego: popularny samouczek *Język rosyjski dla Polaka* (1933), opublikowana przez niszowe warszawskie wydawnictwo HAWU, oraz bardziej fachowa *Pierwsza książka do nauki języka rosyjskiego*, którą wydał we Lwowie w 1934 r. u Arcta Sergiusz Kulakowski – lektor języka rosyjskiego na Uniwersytecie Warszawskim i znany dziennikarz.

54 Tak przedstawił sprawę Piotr Rytel w artykule „Wrażenia z Konkursu im. Chopina. Koncert symfoniczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 3 (1937) nr 66 B z 7 III, s. 4.

55 Pojawiła się jednak i inna interpretacja, przypisująca powodzenie pianistów radzieckich ich żydowskiemu pochodzeniu. W tym ujęciu zwracano uwagę na to, że ponad połowa publiczności koncertowej Warszawy to Żydzi, zob.: M[aria] J[ehanne] Wielopolska, „Przeoczony motyw. «Pooście» konkursu chopinowskiego”, *Kurier Poranny* 61 (1937) nr 76 z 17 III, s. 8.

56 [bez autora], „Kronika. ZSRR”, *Muzyka Polska* 3 (1936) nr 2, s. 172.

O niełasce, w jaką popadł kompozytor, pisała *Muzyka Polska* także w 1937 r., uzupełniając notatkę na ten temat informacją o wykonaniu *I Symfonii* przez Artura Toscaniniego, dla pokazania rosnącej pozycji kompozytora w świecie⁵⁷.

Sprawa niełaski Szostakowicza nie była natomiast podnoszona przez prasę codzienną. Jak dalece recenzenci starali się nie dostrzegać rzeczywistości, świadczy fakt, że po aferze nadal przedstawiano Szostakowicza jako twórcę, którego, według słów Leopolda Binental, „uważa się za „sztandaro[wego] – w znaczeniu ważkości talentu i umiejętności – na terenie sowieckiej Rosji”⁵⁸. Trudno rozstrzygnąć, czy przymknięcie oczu na los Szostakowicza wynikało z niewiedzy, chęci trzymania się z dala od tematyki politycznej, czy ze zwykłego lenistwa myśli etatowych recenzentów, które notabene wyprowadzało także na manowce nielicznych krytyków politycznie zaangażowanych. Ci, którzy nadal tropili ślady bolszewizmu w kulturze polskiej w postaci wszelkich importów z ZSRR, nie zawahali się przed ukazaniem powodzenia, jakiego doznał Szostakowicz w Warszawie, jako objawu zarażenia publiczności wrogim prądem, jak to widzimy w recenzji Piotra Rytla napisanej dla poznańskiego organu katolickiego *Kultura* po trzeciej i ostatniej przedwojennej prezentacji *I Symfonii* Szostakowicza w Warszawie, która miała miejsce w Filharmonii na koniec sezonu 1936/37 (21 V). Koncertem dyrygował Mieczysław Mierzejewski, w zastępstwie zapowiedzianego wcześniej Ernesta Ansermeta. Wykonał program ułożony przez Francuza, czym naraził się Rytlowi:

Wykonaniem kierował p. M. Mierzejewski, który niepotrzebnie umieścił w programie symfonię pierwszą sowieckiego kompozytora Szostakowicza. Utwór ten, wyraz rozchucania dość zdolnego młodzieńca, który o kulturze twórczej pojęcia nie ma wiele, był już wykonywany – bez powodzenia. Po co było go grać jeszcze? Wiadomo, że hipnoza bolszewicka zatacza w Warszawie kręgi szerokie. Czyżby jej ulegał już i p. Mierzejewski? Niech nie idzie śladami Fitelberga, bo one do tryumfów nie prowadzą⁵⁹.

Zmiana stosunku Rytla do *Symfonii* Szostakowicza wynikała stąd, że krytyk, oceniając cały sezon, który wieńczył wzmiankowany koncert, pragnął udowodnić dyrekcji Filharmonii błędy w polityce repertuarowej, mające polegać na dopuszczaniu na estradę miernych utworów kompozytorów obcych, które nie interesowały publiczności i lekceważeniu propozycji autorów polskich, którym przeznaczano słabych wykonawców⁶⁰. W ostatnich latach przed wojną środowisko kompozytorskie domagało się pierwszeństwa dla utworów polskich; nowe kompozycje włączano obligatoryjnie do każdego programu filharmonicznego, a krytycy im właśnie poświęcali najwięcej uwagi.

57 [bez autora], „Kronika. ZSRR”, *Muzyka Polska* 4 (1937) nr 2, s. 96.

58 Bis [Leopold Binental], „Z Muzyki”, *Kurier Warszawski* 118 (1938) nr 61 z 3 III (wyd. wieczorne), s. 8.

59 Piotr Rytel, „Życie muzyczne stolicy”, *Kultura* 2 (1937) nr 23, s. 7.

60 Witold Szeliga [Piotr Rytel], „Zamknięcie sezonu w Filharmonii Warszawskiej”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 3 (1937) nr 141 B z 25 V, s. 5.

Neutralny zazwyczaj Felicjan Szopski również potraktował wykonanie *Symfonii* obojętnie – jako kompozycji „obcego” kompozytora poświęcił tylko pół zdania⁶¹. Pośrednią drogę obrał podpisujący się jako M. Skołuba recenzent *Kuriera Polskiego* Stefan Natanson: złożywszy daninę nowym utworom polskim, rozpiął się o Szostakowiczu, jako „jednym z czołowych dzisiaj kompozytorów w ZSRR”, a o *Symfonii* jako dziele o „wybitnych zaletach”. Zauważył ich więcej niż koledzy, którzy zazwyczaj ograniczali się do uwag o świetnej instrumentacji: zasugerował oryginalność harmoniki i profesjonalne posługiwanie się techniką kontrapunktyczną, a jako źródła inspiracji wskazał fakturę Skriabinowską i „krótkoodechową” rytmikę Prokofiewa⁶².

Po koncercie Mierzejewskiego pozostała też obszerna recenzja Konstantego Regameya w *Muzyce Polskiej*, w której autor po raz drugi zajął się analizą kierunku, jaki reprezentowała twórczość Szostakowicza. Tym razem jeszcze wyraźniej wskazał niezaplanowaną przez kompozytora spójność jego dążeń z aktualnymi dyrektywami realizmu socjalistycznego (*avant la lettre*). Miało to związek z przeprowadzaną właśnie przez pismo ankietą, której uczestnicy mieli się opowiedzieć za lub przeciw „totalizmowi” w przyszłej polityce kulturalnej Polski (opowiadano się raczej „za”). Regamey przypomniał popularny aksjomat wiążący tendencje konserwatywne w sztuce z „hamującym wpływem ustrojów totalnych na dążenia radykalno-modernistyczne”, przypominając jednak zarazem, że symfonia Szostakowicza powstała jeszcze przed „romantycznym kursem muzyki sowieckiej”⁶³.

RECEPCJA MUZYKI FORTEPIANOWEJ

W porównaniu z niewielką liczbą prezentacji dzieł symfonicznych Szostakowicza bardziej imponująco przedstawia się historia wykonań jego dzieł fortepianowych w Warszawie, chociaż i tu prym wiedli artyści zagraniczni i ci spośród polskich, którzy funkcjonowali w obiegu międzynarodowym. Pierwszym z nich był znany z chętnego wykonywania atrakcyjnych współczesnych drobniaków Artur Rubinstein. Podczas recitalu, który odbył się I II 1936 r. wykonał 14 *preludii* op. 34, wówczas już dobrze znanych na Zachodzie (ich pierwszym wykonawcą w Niemczech był na początku lat trzydziestych Michaił Druskin, następnie przyjął je do repertuaru i spopularyzował w Niemczech i USA Aleksander Braiłowski; ten sam pianista był także jednym z pierwszych wykonawców *Koncertu fortepianowego* Szostakowicza). Publiczność, przyzwyczajona do grywanych przez Rubinsteina „fajerwerków” Prokofiewa i Strawińskiego przyjęła *Preludia* z rezerwą, natomiast nagrodziła rześzystymi oklaskami należącą do rzędu

61 Felicjan Szopski, „Z Muzyki”, *Kurier Warszawski* 117 (1937) nr 140 z 24 V (wyd. wieczorne), s. 6.

62 M[aciej] Skołuba [Stefan Natanson], „Ze świata muzyki”, *Kurier Polski* 40 (1937) nr 139, s. 8.

63 Konstanty Regamey, „Z ruchu muzycznego w Polsce. Warszawa”, *Muzyka Polska* 4 (1937) nr 6, s. 299–300.

„cyrkowych” stylizacji *Polkę*, którą Rubinstein dodał do programu. *Polka* przypadła też do gustu recenzentom – kojarząc ją ze znaną już im suitą *Złoty wiek*, wyrobili sobie pogląd, że właśnie tego typu utwory prezentują „prawdziwego” Szostakowicza. Pokazuje to uwaga Karola Stromengera, że *Preludia* „nie posiadają siły parodystycznej”⁶⁴, a wprost potwierdził to Konstanty Regamey w cytowanej wyżej recenzji wykonania *I Symfonii*⁶⁵. Jan Adam Maklakiewicz zawyrokował, że są „niebogatą w treść muzyczną”⁶⁶; Felicjan Szopski przyklasnął opinii o płytkości utworów, równocześnie jednak pisał o ich atrakcyjności pianistycznej i bogactwie zmiennych nastrojów, które to cechy miała uwydatnić interpretacja Rubinsteina⁶⁷. Konstantemu Regameyowi *Preludia* wydały się „niedojrzałe, jałowe, o błażej fakturze”⁶⁸, a Piotr Rytel ironicznie stwierdził, że „łatwiej grać preludia Szostakowicza i jego *Polkę* niż wielkich klasyków i Chopina”⁶⁹.

25 IV 1936 r. można było w konserwatorium ponownie wysłuchać *Preludiów* op. 34 Szostakowicza. Wykonał je Mieczysław Horszowski, od lat mieszkający w Mediolanie i realizujący, podobnie jak Rubinstein, międzynarodową karierę. Felicjan Szopski wysłyszał w nich tym razem odległe echa nastrojów Chopina⁷⁰. Taka interpretacja wynikała z charakteru zaproponowanego przez pianistę programu: Horszowski, w odróżnieniu od Rubinsteina, wybrał utwory „spokojne” (m.in. preludia Debussy’ego, sonaty Scarlattiego i szereg utworów Chopina), z którymi *Preludia* harmonizowały, zwłaszcza że i jego gra była spokojna i zrównoważona, jak zanotował Szopski. Interpretacje Horszowskiego chwalił też anonimowy recenzent *Expressu Porannego*, pozostając jednocześnie krytycznym wobec zaprezentowanego przez niego zbioru preludiów Szostakowicza. Po raz kolejny można było przeczytać o „mizerii ich treści”, a także niedopracowaniu formy: „Ot, strzepnięte z pióra pomysły, improwizacje nieopracowane, bezkrytycznie podane, jakby powstałe przez przypadkowe błądzenie rąk po klawiaturze”⁷¹. Zdumiewa wszakże ilość miejsca, jakie poświęcono utworowi Szostakowicza w tej recenzyjce; być może był to efekt jakiejś ożywionej dyskusji, która toczyła się w kularach sali koncertowej.

Trzecią i ostatnią przed wojną prezentacją *Preludiów* (jedynie wyboru spośród zbioru op. 34) zawdzięczamy Szurze Czerkaskiemu (Cherkassky’emu) – wychowankowi filadelfijskiego Curtis Institute of Music. Czerkaski, oceniony w Warszawie

64 Karol Stromenger, „Pianiści”, *Wiadomości Literackie* 13 (1936) nr 8, s. 6.

65 „...braliśmy Szostakowicza tylko z jednej strony, opierając się na tak popularnej w Europie *Suicie baletowej*”, zob.: K. Regamey, „Recenzje muzyczne”.

66 Jan Adam Maklakiewicz, „Z konserwatorium. Artur Rubinstein”, *Kurier Poranny* 60 (1936) nr 33 z 2 II, s. 8.

67 [bez autora], „Z sali konserwatorium”, *Kurier Warszawski* 116 (1936) nr 33 z 3 II (wyd. wieczorne), s. 4.

68 Konstanty Regamey, „Recenzje muzyczne”, *Prosto z Mostu* 2 (1936) nr 6, s. 7.

69 W[itold] Szeliga [Piotr Rytel], „Z Konserwatorium”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 2 (1936) nr 34 B z 4 II, s. 4.

70 Felicjan Szopski, „Z muzyki”, *Kurier Warszawski* 116 (1936) nr 115 z 27 IV (wyd. wieczorne), s. 7.

71 [bez autora], „Z muzyki. Recital Mieczysława Horszowskiego”, *Express Poranny* 15 (1936) nr 117 z 28 IV, s. 4.

jako typowy pianista technik, zagrał świetnie przyjęty recital w konserwatorium w połowie listopada 1936 roku. Żaden z recenzentów nie zajął się jednak oceną wykonanych w ich trakcie utworów współczesnych, wśród których były, obok preludium Szostakowicza, egotyczne kompozycje Japończyka Yasuji Kiyose, jako że uznano je „hurtowo” za typowe popisowe elementy programu⁷².

Tuż po Bożym Narodzeniu 1936 r. (a konkretnie 27 XII) Czerkaski wystąpił na niedzielnym koncercie popołudniowym w Filharmonii. Program był w całości rosyjski, co było typowe dla koncertów niedzielnych, na które przychodziła szeroka publiczność, znana z umiłowania muzyki Czajkowskiego, Rachmaninowa i innych Rosjan. Grano *V Symfonię* Czajkowskiego oraz koncerty fortepianowe Czajkowskiego (*c-moll*) i Szostakowicza. Ten ostatni był prezentowany w Warszawie po raz pierwszy. Wzbudził sporo kontrowersji, bowiem każda nowa realizacja koncertu fortepianowego rodziła oczekiwanie, iż autor będzie się mierzył z imponującą tradycją tego gatunku jako „królewskiego”, będącego dla muzyki fortepianowej tym, czym jest symfonia dla muzyki orkiestrowej. Tymczasem Szostakowicz dał koncert „mały” rozmiarami i fakturą, nie dający podstaw do zajęcia się jego stroną pianistyczną i nie wywołujący zdumienia nowym rodzajem ekspresji. Tak pisał o nim Leopold Binental:

Koncert Szostakowicza nie wywiera głębszego wrażenia na koncepcję umysłową rodzajem swego języka. Utwór ten nie wydaje się być oryginalnym w sensie odrębności stylu. Dające się zauważyć tu i ówdzie dobre brzmienie, wynikające z połączenia barwy fortepianu z dźwiękiem akompaniującego kwintetu smyczkowego, nie ratuje ograniczone[.] w swym rodzaju kolorystyki instrumentacyjnej. Głos trąbki, zjawiający się od czasu do czasu na tle fortepianu i kwintetu, zjawiający się, powiedzmy szczerze, jak... Filip⁷³ z konopii, nie wpływa na „wyjaśnienie” sytuacji⁷⁴.

Stefan Natanson ocenił utwór jako nie przekraczający granic „zwykłej przeciętności”⁷⁵; większość innych pism codziennych w ogóle nie zamieściła recenzji koncertu, pograżając się w powodzi sprawozdań świąteczno-sylwestrowych. Wyjątkiem był czujny jak zawsze *Warszawski Dziennik Narodowy*, dając obszerną recenzję swego etatowego współpracownika Piotra Rytla, w której odwołał on ostatecznie swój niegdysiejszy pozytywny sąd o kompozytorze, uznając, że jego talent jest jednak niewielki – w jego muzyce obecne są jedynie „przebłyśki zdolności [...] ale są one jedynie drobnymi punkcikami na tle jakiegoś szamotania się bezideowego, mówienia w sposób chaotyczny, przeskakiwania od frazesów wzniosłych ku pospolitym, ordynarnym”⁷⁶. Te okrutne słowa podyktowało krytykowi

72 Zob. np.: Konstanty Regamey, „Dysproporcje”, *Prosto z Mostu* 2 (1936) nr 49, s. 7.

73 Powinno być filip (z małej litery) – podmiotem tego znanego przysłowia jest zając, nazywany w gwarze filipem.

74 Bis [Leopold Binental], „Z muzyki”, *Kurier Warszawski* 116 (1936) nr 365 z 29 XII (wyd. wieczorne), s. 8.

75 M[aciej] Skołuba [Stefan Natanson], „Ze świata muzyki”, *Kurier Polski* 40 (1937) nr 3, s. 5.

76 W[itold] Szeliga [Piotr Rytel], „Koncerty w stolicy. Artyści «Opera Comique» w «Carmen», koncert symfoniczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 2 (1936), nr 355 B, s. 4.

przekonanie, że ma do czynienia z przedstawicielem niewielkiej grupy kompozytorów radzieckich reprezentujących kierunek lewicowy, będących w opozycji do zasadniczej tendencji ówczesnej muzyki Kraju Rad, którą jest „mocne opieranie się o sztukę wielką, której kamieniem węgielnym jest Beethoven”. Podłożem nieporozumienia jest omówiona wyżej skłonność Rytele do gloryfikowania elementu „klasycznego” w muzyce rosyjskiej i równoczesnego odrzucania tego, co brzmi w niej nowocześnie, jako „bolszewizmu”. Przy okazji Rytele pokusił się o wyjaśnienie tajemnicy powodzenia Szostakowicza na Zachodzie: zasugerował, że zdobył on publiczność spośród swoich „towarzyszy zachodnich”. Czytając tę recenzję, musimy mieć świadomość, że została napisana jeszcze przed premierą *V Symfonii Szostakowicza*⁷⁷, oznaczającą jego „przeprosiny” z reżimem i że niejako antycypowała „nawrócenie” kompozytora.

Ponad dwa lata później – na niedzielnym poranku filharmonicznym (27 II 1938 r.), prowadzonym przez nestora warszawskich dyrygentów Józefa Ozimińskiego, zabrzmiał powtórnie *Koncert fortepianowy* Szostakowicza, w wykonaniu Artura Balsama, pianisty urodzonego w Warszawie, od 1933 r. przebywającego na emigracji w USA. Nie był to pierwszy koncert Balsama w Polsce, jednak wcześniej ukazał się on tutejszej publiczności jedynie jako kameralista, co było jego główną specjalnością. Wybór utworu Szostakowicza należał z pewnością do pianisty (Ozimiński stronił bowiem od wykonywania muzyki współczesnej), przy czym realizację wykonania ułatwiło z pewnością to, że Filharmonia dysponowała już materiałami orkiestrowymi. Sprawozdanie *Kuriera Warszawskiego* z poranku znów przypadło w udziale Binentalowi. Komplementy, jakimi obdarzył wykonawcę, spłynęły automatycznie na utwór, który tym razem przyjął bez zastrzeżeń: „Utwór Szostakowicza wyszedł spod palców p. Balsama w sposób żywy, ubarwiony dźwiękiem soczyście brzmiącym, był krzepko ujęty pod względem technicznym”⁷⁸. Grę Balsama pochwalił także Piotr Rytele w *Warszawskim Dzienniku Narodowym*, powtarzając swój poprzedni sąd o koncercie, a ponadto kreśląc kilka uwag, które mogą służyć jako skrótowe podsumowanie krótkiej historii recepcji muzyki Szostakowicza w przedwojennej Warszawie, tym cenniejsze, że skreślone przez świadka:

D. Szostakowicz dał się poznać w Warszawie jako kompozytor, gdy grał swoją sonatę fortepianową, obrazującą rewolucję sowiecką w Rosji. Było to przed 10 laty. Później słyszeliśmy inne utwory dojrzewającego muzyka. Dziś mamy przed sobą jego koncert fortepianowy. Mamy też ogólne – radiowe – pojęcie o silnie reklamowanej jego operze *Rosyjska Lady Mackbeth*⁷⁹.

Nigdy nie można wiedzieć na pewno, dokąd zajdzie kompozytor żyjący, będący w pełni sił. Może więc i Szostakowicz napisze w przyszłości arcydzieło⁸⁰.

77 Odbyla się 21 X 1937 roku.

78 Bis [Leopold Binental], „Z Muzyki”, *Kurier Warszawski* 118 (1938) nr 61 z 3 III wyd. wieczorne, s. 8.

79 Pod tym tytułem funkcjonowało dzieło na Zachodzie.

80 P[iotr] R[ytel], „Koncerty w stolicy. XXI poranek symfoniczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 4 (1938) nr 59 B, s. 5.

Wstępem do tego omówienia jest kolejna porcja dywagacji o Szostakowiczu jako wytworze „propagandy rosyjskiej” i o jego – teraz już rzeczywistych – związkach z reżimem, ułatwiających korzystanie z owoców tych zabiegów. Owoce te nie zdążyły być posmakowane przez warszawian przed wrześniem 1939 roku. W roku tym (15 III) odnotowujemy jedynie wykonanie nieznanych z tytułu utworów fortepianowych przez kolejnego artystę zagranicznego – amerykańskiego pianistę Earla Maimana. Koncert został odnotowany przez Felicjana Szopskiego, jednak jego recenzja nie wniosła nic nowego do warszawskiego dyskursu o Szostakowiczu⁸¹.

PODSUMOWANIE

Na podstawie przytoczonych źródeł można sformułować ogólny pogląd, że stosunek warszawskiej publiczności i krytyki do Szostakowicza był niezmiernie skomplikowany. Mieszały się tu bowiem różne podejścia, często będące wynikiem presji bieżących okoliczności, albo „idée fixe” krytyków, którzy – jak Piotr Rytel – uparcie powracali do jednego i tego samego tematu, którym było powiązanie Szostakowicza i jego muzyki z „bolszewizmem”. Dywersyfikacja sądów o kompozytorze, wahających się od uznania do potępienia, była także rezultatem tego, że słuchano jedynie kilku utworów, a wrażenia z koncertów nie ułożyły się w spójny ciąg: to, co podobało się u autora *I Symfonii*, okazywało się nie do przyjęcia w przypadku suit *Złoty wiek* i *vice versa*. Perspektywa spoglądania na propozycje Rosjanina była bardzo wąska: w odróżnieniu od krytyki zachodniej, nie uwzględniała powiązań muzyki Szostakowicza z tradycją europejską (Beethoven, Brahms, Mahler), obracając się jedynie w kręgu porównań z muzyką rosyjską. Natomiast sam wybór i kolejność prezentacji utworów Szostakowicza były kalką przedsięwzięć radzieckich i zachodnich organizatorów życia muzycznego. Utwory te „przysyłali” wraz z wykonawcami państwowi czy prywatni impresariowie, co doprowadziło do sytuacji, że jedynymi wykonawcami muzyki Szostakowicza w międzywojennej Warszawie byli artyści zagraniczni lub powiązani z zagranicznym impresariatem (Rubinstein, Horszowski).

Nie sposób nie zauważyć obecności komponentu propagandowego w wielu cytowanych w tym artykule wypowiedziach o Szostakowiczu, biorącego się z bezkrytycznego poddawania się działaniu wytworzonego w ZSRR ikonicznego wizerunku kompozytora jako „największego”, „najzdolniejszego” z żyjących twórców radzieckich. Wizerunek ten poznawano dwiema drogami: bezpośrednią oraz okrężną, przepracowaną przez krytykę zachodnią. Bardzo słabo zareagowała warszawska opinia publiczna na represje, jakie spotkały Szostakowicza po wizycie Stalina na przedstawieniu

81 (Bis) [Leopold Binental], „Teatr i muzyka. Recital p. E. Maimana”, *Kurier Warszawski* 119 (1939) nr 78 z 19 III, s. 14.

Lady Makbet. Polscy krytycy przeszli nad tym do porządku dziennego, nie modyfikując swego spojrzenia na Szostakowicza jako kompozytora żyjącego w ZSRR.

BIBLIOGRAFIA

- Ada Arendt, Marcin Bogucki, Paweł Majewski, Kornelia Sobczak. *Chopinowskie igrzysko. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927–2015*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Ciesielski, Rafał. *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Rhythmos 2005.
- Ciesielski, Rafał. „Nowa muzyka rosyjska w oczach polskiej krytyki muzycznej (1918–1939). Skriabin, Strawiński, Prokofiew”. W: *Polsko-rosyjskie spotkania w przestrzeni kultury muzycznej. XIX wiek i początek XX stulecia*, red. Renata Suchowiejko, 327–351. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2022.
- Iwazkiewicz, Jarosław. *Rozmowy o książkach*. Warszawa: Czytelnik, 1983.
- Iwazkiewicz, Jarosław. *Dzienniki 1964–1980*, opr. Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk. Warszawa: Czytelnik, 2011.
- Jasiński, Roman. *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Jasiński, Roman. *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Meyer, Krzysztof. „Z listów Dymitra Szostakowicza”. *Ruch Muzyczny* 44, nr 1 (2000): 35–37.
- Meyer, Krzysztof. *Szostakowicz*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Tomaszewski, Jerzy. „Polsko-radzieckie stosunki handlowe w latach 1920–1929”. W: Zbigniew Landau, Jerzy Tomaszewski. *Druga Rzeczpospolita. Gospodarka – społeczeństwo – miejsce w świecie (sporne problemy badań)*, 416–424. Warszawa: „Książka i Wiedza”, 1977.

DMITRI SHOSTAKOVICH'S MUSIC IN WARSAW BETWEEN THE WORLD WARS

The paper discusses performances of Dmitri Shostakovich's music in Warsaw between 1927 and 1939. A survey of these performances has been complemented with texts reflecting their critical reception, collected from Warsaw dailies and periodicals that represented different political perspectives. The historical background has also been sketched, which makes it possible to reconstruct the history of Shostakovich's musical presence in the Polish capital in the context of the complicated relations between Poland and the USSR in the interwar period.

Five compositions by Shostakovich were performed in Warsaw between 1927 and 1939: *Piano Sonata No. 1* (by the composer himself), *Symphony No. 1* (first under the baton of Grzegorz Fitelberg, later under Lovro von Matačić and Mieczysław Mierzejewski), suite from the ballet *The Golden Age* (first presented in Warsaw by Leningrad-based conductor Julius Erlich), *Piano Concerto* (first by Shura Cherkassky, later – by Artur Balsam), and *Preludes*, Op. 34 for piano (first by Arthur Rubinstein, subsequently by Mieczysław Horszowski and

Shura Cherkassky). A production of *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was to be held at Warsaw Opera. The assessment of Shostakovich's works by Polish music critics was influenced in the early 1930s by the image of this composer as a symbol of the Soviet success, generated in the USSR, as well as the awareness of his music's success in the West (whose echoes reached Warsaw via the radio and foreign press, and through international musicians, who were Shostakovich's main promoters in Poland). The Warsaw critics' opinions on the composer's output differed depending on their individual worldviews and aesthetic stance. Most comments were reserved and focused on defining the trend represented by this music. Definitions frequently revolved around Shostakovich's ostensible indebtedness to Russian tradition and his suspension between conservative (Romantic) approach and modernity. Reviewers representing nationalist press proposed a more radical appraisal, presenting Shostakovich as an alleged representative of musical 'Bolshevism'. Its influence was discerned particularly in the artist's 'lighter' pieces, especially *The Golden Age* suite. The Warsaw critics and audience exhibited little interest in Shostakovich's harassment in his native country in 1936. The only more vivid reactions came from the collaborators of the niche magazine *Muzyka Polska* and the anti-Bolshevik Eugenia Weber, member of Warsaw's Russian colony. In the last years before World War II, nationalist critics' attacks on Shostakovich intensified, since he was viewed as a representative of the communist regime.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Dymitr Szostakowicz / Dmitri Shostakovich, radziecka twórczość muzyczna do 1939 r. / Soviet music before 1939, kultura muzyczna Warszawy dwudziestolecia międzywojennego / Warsaw's musical culture in the interwar period, recepcja muzyki rosyjskiej w Polsce / the reception of Russian music in Poland

Prof. dr hab. Magdalena Dziadek wykłada w Instytucie Muzykologii UJ. Ukończyła teorię muzyki w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. W 1992 r. doktoryzowała się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie na podstawie pracy o warszawskiej krytyce muzycznej w XIX w., a w 2004 r. przeprowadziła tamże przewód habilitacyjny, przedstawiając monografię polskiej krytyki muzycznej w okresie Młodej Polski. Zajmuje się historią polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej w XIX i I poł. XX wieku.
magdalena.dziadek@uj.edu.pl
