

Magdalena DZIADEK, Michał JACZYŃSKI
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Występy Sergiusza Rachmaninowa w Polsce

Celem artykułu jest zaprezentowanie informacji na temat kilkunastu koncertów, jakie zagrał w Polsce (w Warszawie i miastach prowincjonalnych – Łodzi, Wilnie) Sergiusz Rachmaninow przed pierwszą wojną światową oraz w dwudziestoleciu międzywojennym. Autorzy rekonstruują prezentowany w Polsce repertuar pianisty oraz przytaczają głosy krytyki, uznając za szczególnie ważne te, które ilustrują tło społeczno-polityczne recepcji sztuki wielkiego Rosjanina.

17 listopada 1907 roku „Kurier Warszawski” ogłosił, iż dnia następnego w Filharmonii Warszawskiej odbędzie się koncert symfoniczny pod dyrekcją szefa instytucji Emila von Řeznička, na którym jako solista wystąpi mieszkający na stałe w Dreźnie pianista i kompozytor Sergiusz Rachmaninow¹. Podano też niezbyt wygórowaną cenę biletów – od 40 kopiejek do 1 rubla. Nie posiadamy danych na temat liczby słuchaczy, jaka zjawiała się na zapowiedzianym koncercie, można jednak przypuszczać, że młody kompozytor zainteresował warszawską publiczność – wszak miało dopiero kilka miesięcy od sensacyjnego sukcesu, jaki odniósł w tym samym roku w Paryżu, prezentując swoje utwory podczas letniego sezonu muzyki rosyjskiej, zorganizowanego przez Sergiusza Diagilewa. Na pierwszym warszawskim koncercie artysta wykonał swój program paryski: *Koncert fortepianowy c-moll* oraz trzy preludia. Po koncercie ukazała się w „Kurierze Warszawskim” obszerna recenzja pióra stałego sprawozdawcy tego dziennika – Aleksandra Polińskiego. W aspekcie refleksji nad sztuką kompozytorską Rachmaninowa opiera się ona na funkcjonującym zarówno w samej Rosji, jak i Europie zachodniej rozróżnieniu dwóch konkurencyjnych kierunków w muzyce rosyjskiej: klasycznego i zarazem kosmopolitycznego, reprezentowanego przez Antona Rubinsteina i Piotra Czajkowskiego, oraz nowoczesnego i jednocześnie narodowego – spod znaku Potężnej Gromadki.

¹ [b.a.], *Filharmonja*, „Kurier Warszawski” 1907 nr 318 z 17 listopada, s. 9. Nb. wszystkie cytaty przytoczone w tym tekście zostały podane w oryginalnej pisowni.

Niesłusznie pana Rachmaninowa zaliczają do grona „Młodej Rosji” w muzyce – pisał Poliński – On sam jest młodym niewątpliwie, nie ma przecież nic prawie wspólnego z partią „młodych”. W jego utworach nie rewolucja gospodaruje, lecz logika, nie anarchia jej wiedzy, lecz ład. Nie trzyma się tylko dróg zbyt już utartych, nie naśladuje nikogo w szczególności, korzysta natomiast z najnowszych zdobyczy teorii i techniki kompozytorskiej; tem się głównie różni od „starych”².

Opowiadając się po stronie klasyki, Poliński wypowiedział typowy pogląd warszawian, z których wielu zapoznało się już wcześniej z utworami Czajkowskiego i Rubinsteina, jakie prezentował w Warszawie m.in. Emil Młynarski, w okresie, gdy był szefem artystycznym Teatru Wielkiego (1898–1902). Warto też przypomnieć, że w styczniu 1892 roku Czajkowski osobiście poprowadził w warszawskim Teatrze Wielkim monograficzny koncert swoich utworów.

Już wkrótce Poliński miał okazję do utrwalenia swojej opinii o rosyjskim twórcy – kolejny występ Rachmaninowa w Warszawie miał bowiem miejsce już 27 marca 1908 roku. Tym razem był to koncert autorski. Rachmaninow poprowadził na nim z filharmoniczną orkiestrą (z rękopisu) *II Symfonię e-moll*, która miała prapremierę kilka dni wcześniej w Petersburgu, a w drugiej części zaprezentował fortepianową *Suitę C-dur* w wersji z drugim fortepianem (grał Henryk Melcer). Program uzupełniono drobiazgami fortepianowymi Anatolija Liadowa i Modesta Musorgskiego w wykonaniu Rachmaninowa oraz dwiema pieśniami jego autorstwa, które zaśpiewała gwiazda warszawskiej opery Janina Korolewicz-Waydowa.

Recenzja Aleksandra Polińskiego z tego koncertu jest niemal wiernym potwórzaniem poglądów wygłoszonych w 1907 roku:

Ostatni w tym sezonie wielki koncert symfoniczny był poświęcony dziełom Rachmaninowa, o którego talencie nader pochlebne dochodziły nas wieści. Jak się okazało, wieści te głosiły prawdę rzetelną: Rachmaninow posiada istotnie talent wybitny, który mu zapewnić może w przyszłości sławę wszechświatową. Do takiego prorocstwa upoważniają mnie dwa, wczoraj wykonane jego dzieła: symfonia e-moll i Suita fortepianowa C-dur. A zwłaszcza symfonia. Cechują to piękne dzieło: zdrowe pomysły muzyczne, w zdrowe ramy formy ujęte. Wszystko tu zresztą tchnie zdrowiem. I tematy zarówno dramatycznie jak lirycznie podstrojone, zamasyte w rysunku, a w ornamentacji wykwiłtne; i harmonije świeże, obfitujące wprawdzie w dysonanse, lecz nie w rozdźwięki bezcelowe; i formy klasyczne poszczególnych części symfonii, modernistycznie rozszerzane, lecz nie mączone epizodami zbytlicznymi, intermezjami, nawiasami itp.; wreszcie barwna, świetna instrumentacja i nadzwyczajnie bogata polifonia, tak jasna w opracowaniu, że słuchając pierwszy raz tej symfonii, łatwo da się śledzić uchem każdy głos, samodzielnie rozwijany przez kompozytora, choćby, jak to się dość często zdarzało, autor dość znacznie liczbę takich głosów prowadził jednocześnie. Owa to właśnie zdrowotność myśli i roboty świadczy najwyraźniej o niepospolitych zdolnościach p. Rachmaninowa. Dziś znajduje się on jeszcze pod wpływem Czajkowskiego, nie ma jednak powodu do wątpliwości, że młody autor rychło się z pod tego wpływu wyswobodzić zdoła³.

² A. Pol[іński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 322 z 1 listopada, s. 3.

³ A. Pol[іński], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 88 z 28 marca, s. 3–4.

Po raz trzeci Poliński miał okazję wypowiedzieć się na temat twórczości Rachmaninowa po jego występach w dniach 25 i 28 marca 1911 roku. Pierwsza data odnosi się do koncertu Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, podczas którego Rachmaninow wykonał swój *III koncert fortepianowy* (poza tym Fitelberg dyrygował jego *Wyspą umarłych*, wykonaną już wcześniej w Warszawie na jednym z koncertów filharmonicznych). Tym razem krytyk dostrzegł u rosyjskiego twórcy więcej niepokojących rysów modernistycznych:

Na wczorajszym, dziewiątym z kolei wielkim koncercie symfonicznym, kapelmistrz Fitelberg przypomniał sobie wreszcie o symfonii Stojowskiego, niegranej blisko od dziesięciu lat [...]. Część drugą wypełniły: znany już poemat symfoniczny pt. „Wyspa umarłych” i trzeci koncert, utwory Rachmaninowa. Autor obu tych dzieł jest bez wątpienia jednym z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich doby obecnej. Według mego zdania, jest on nawet najbardziej twórczym, lecz jeszcze nie zrównoważonym, szukającym dróg nowych dla muzyki instrumentalnej. To jest właśnie powodem, że tak w jego „Wyspie umarłych”, jak i w koncercie, nie ma jakiegś formy logicznie urobionej, wyraźnej, lecz jeno zestawienie z sobą poszczególnych części kompozycji, różnych intermezzów (na przykład w finale koncertu), nawiasów, przeróbek tematycznych itp. W każdej jednak części znajduje się dużo muzyki oryginalnej, świetnych pomysłów harmonicznym i modulacyjnych, zajmującej roboty polifonicznej i pięknych efektów instrumentacyjnych. Całość nuży nieco jednostajnością ponurego nastroju (z wyjątkiem scherza i końca finału), przypominającego „Wyspę umarłych”; w niektórych wszakże ustępach wzbudza zajęcie oryginalnością i siłą wyrazu.

Powodzenie, jakie odniósł Rachmaninow, sprawiło, że trzy dni później (28 marca 1911 roku) Fitelberg poprowadził w gmachu Filharmonii Warszawskiej koncert nadzwyczajny, w czasie którego artysta odegrał pod jego dyrekcją *II i III Koncert fortepianowy*. Tym razem Aleksander Poliński poświęcił więcej uwagi współwystępującej z Rachmaninowem śpiewaczce Oli Gurlandównie, uznając widocznie temat dotyczący muzyki Rosjanina za tymczasowo wyczerpany⁴. Warto jednak zwrócić uwagę na odnoszącą się do omawianego występu notatkę Czesława Jankowskiego w popularnym „Tygodniku Ilustrowanym”:

Dodam zaś jeszcze, osobliwie dla odparcia bezczelnych zarzutów gazety „Nowoje Wremia”, że o tymże czasie publiczność polska dwakroć przepełniła salę Filharmonii na dwóch z kolei koncertach Sergiusza Rachmaninowa, pianisty i kompozytora rosyjskiego, witanego zawsze w Warszawie z gorącą życzliwością zarówno przez publiczność, jak przez krytykę zawodową⁵.

Jeśli założymy, że dziennik „Nowoje Wremia” mówił prawdę, z notatki tej może wynikać, że publiczność warszawska posunęła się w stosunku do Rachmaninowa do czegoś w rodzaju bojkotu, swojej pospolitej broni używanej przeciwko Rosjanom od lat 60. XIX wieku. Założenie to znajduje potwierdzenie

⁴ A. Pol[іński], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 88 z 29 marca, s. 3–4.

⁵ Cz. Jankowski, *Wieczory Teatralne i Muzyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 15, s. 287.

w innych źródłach. Wyrażoną w języku omownym, lecz czytelną aluzję na ten temat znajdziemy w tekście opublikowanym w tygodniku „Świat”:

Na dzień następnyznaczono koncert jednego z najwybitniejszych przedstawicieli młodej muzyki rosyjskiej, Sergiusza Rachmaninowa. Gwałtu nie było, *beau monde* – słabo reprezentowany, lecz sala mogła poszczycić się publicznością ilościowo, więcej jeszcze – jakościowo⁶.

Kontekst prasowego sporu na temat frekwencji na koncercie Rachmaninowa tworzy toczony wówczas przez warszawskie środowisko patriotyczne spór z czołowym petersburskim dziennikiem „Nowoje Wremia”, na którego łamach odbywała się właśnie bezpardonowa kampania wymierzona przeciwko warszawskim teatrom. W humorystycznym piśmku warszawskim „Mucha” skomentowano ją następująco:

Nowe Wremia w Warszawie rozpostarło szatry
I chce zdobyć gwałtownie rządowe teatry,
By urządzić mały teatr, w czym jej los nie skąpi,
Bo cały skład redakcji na scenie wystąpi⁷.

Cytowany wyżej Czesław Jankowski przytoczył dla wzmocnienia wymowy swojej obrony polskiej publiczności szereg pozytywnych opinii czołowych warszawskich krytyków na temat omawianych koncertów Rachmaninowa:

Jego „Wyspy umarłych” słuchamy już od roku z niesłabnącem zajęciem, a obecnie poznaliśmy między innymi niepospolity „Koncert D-mol”, o którym A. Sygietyński nie wahał się napisać, iż „mało jest kompozycji z ostatniej doby muzycznej, wywołujących równe wrażenie”. „Nie jest to już – pisał – jakiś modny nastrój, lecz kwiat poezji indywidualnej, zlekka narodowej, a wypromieniony bezpośrednio dźwiękami z duszy twórcy”. „Poetyczny element melodyjny o indywidualnej fizyognomii – pisał H. Opieński – panuje z wielką szlachetnością nad kontrapunktyczną robotą”. J. Rosenzweig pisze o „wielkim talentie kompozytorskim, w którym natchnienie łączy się ze szczerością i czystością ideałów artystycznych”, a F. Szopski konkluduje: „W muzyce Rachmaninowa nie przestaje ani na chwilę żyć poezja, zapładniająca myśl każdą; Rachmaninow jest poetą muzycznym⁸”.

Po raz kolejny mamy okazję obserwować udział aktualnych kwestii politycznych w sposobie, w jaki przyjmowany był Rachmaninow na ziemiach polskich późnej epoki zaborów, czytając głos polskiej prasy wileńskiej po koncertach, jakie dał rosyjski artysta w tym mieście z końcem 1911 roku. Zagrał mianowicie 9 grudnia w gmachu Polskiego Teatru i 11 grudnia w miejscowym cyrku (gdyż zaplanowana pierwotnie jako miejsce występu sala Klubu Polskiego okazała się za mała). Zachowała się recenzja wileńskiego recenzenta Stanisława Cywińskiego z drugiego koncertu – kameralnego, w którym Rachmaninow wystąpił jako wykonawca własnych solowych utworów fortepianowych. Zaczyna się ona charakterystycznym zapewnieniem:

⁶ Bemol, *Z muzyki*, „Świat” 1908, nr 14, s. 21.

⁷ Wiersz bez tytułu, „Mucha” 1911, nr 15, s. 5.

⁸ Tamże.

Inteligencja polska i żydowska jak mogła zapełniła widownię na koncercie znakomitego kompozytora rosyjskiego, znanego już i cieszącego się wielkim uznaniem na obu półkulkach świata.

Zdanie to można zinterpretować jako ciąg dalszy dyskusji warszawskiej – potwierdzenie zainteresowania nierosyjskiej publiczności wileńskiej występem gościa z kraju carów. W dalszym toku swojej recenzji Cywiński rozważył specyfikę twórczości Rachmaninowa jako sztuki kompozytora-pianisty:

Rachmaninow przede wszystkim zdobył sobie uznanie wśród wielkich kapłanów krytyki tem, że kiedy dzisiaj każdy prawie kompozytor marzy o pisaniu utworów na wielką orkiestrę z jej wielostronnymi efektami, on nie tylko w drobniejszych utworach swej kompozycji, ale i w rzeczach na szerokim temacie opartych, pozostał wierny fortepianowi. Poniekąd wypływa to stąd, że kompozytor ten jest romantykiem czystej wody i żaden zespół orkiestrowy nie wyrzeźbił by tak subtelności jego kompozycji, nie uchwycił by tak ich psyche. Co prawda, kompozytor Rachmaninow, ma może dlatego taką wiarę w fortepian, że sam jest doskonałym wirtuozem i ma możliwość bezpośredniego przez ulubiony instrument dania słuchaczom precyzyjnych utworów swego natchnienia i ma możliwość, jako autor interpretować je po swojemu, a w tej auto-interpretacji zawsze otoczyć je aureolą improwizacyjności. W tym kierunku Rachmaninow zajmuje miejsce wśród kompozytorów współczesnych.

Co do programu wczorajszego, to tylko ten zawód spotkał zgromadzonych, że nie usłyszeli słynnej „Wyspy umarłych” – ale choć tego pozbawieni zostaliśmy, niezwykle silne wrażenia dała nam Sonata op. 28 z ogromną mocą i jednocześnie na tle ściśle romantyzmem napisana. Koroną jednak koncertu była część druga i trzecia, w której dał nam wielki artysta rozślawione perły swej twórczości – jak „Barkarolla” op. 10 Nr. 3, w której olśniewa błyskotliwość konstrukcyjna – jak wielce oryginalne w pomysłach preludia Ges-dur i C-mol.

Na ogół publiczność była rozentuzjasmowana i rozstać się nie mogła ze znakomitym artystą, wywołując go bez końca⁹.

Nie wiadomo, czy Rachmaninow znał szczegóły zakulisowej polemiki inspirowanej jego pojawieniem się w polskich miastach, faktem jest jednak, że ponownie odwiedził ziemie polskie dopiero jesienią 1913 roku. Dał po jednym występie w Warszawie i Łodzi. 30 października 1913 roku wystąpił z orkiestrą Filharmonii Warszawskiej kierowaną przez jej nowego szefa – Zdzisława Birnbauma. Program koncertu można określić jako popularny – znalazł się w nim już wówczas często grywany przez pianistów różnych narodowości *II Koncert fortepianowy* oraz drobne kompozycje solowe. Poza tym Birnbaum zadyrygował *Wyspą umarłych*. Tym razem, jak zapewnił Adam Zabłocki, „koncert sprowadził do Filharmonii tłumy publiczności”¹⁰.

Mimo to w związku z omawianym koncertem znów doszło do zgrzytu – na łamach literackiego miesięcznika „Rydwan”, będącego głosem młodego pokolenia, ukazał się artykuł Stanisława Zmidrygera kompletnie dyskredytujący

⁹ C [S. Cywiński], *Z sali koncertowej. Koncert kompozytorski S. W. Rachmaninowa*, „Kurier Wileński” 1911, nr 151 z 29 listopada/12 grudnia, s. 2.

¹⁰ A. Zabłocki, *Wrażenia muzyczne*, „Sfinks” 1913, nr 11, s. 344–348.

Rachmaninowa jako kompozytora. Autor, pokusiwszy się o naszkicowanie ogólnej panoramy znaczenia muzyki rosyjskiej w Europie, co uczynił ze znawstwem świadczącym o znajomości współczesnego dyskursu muzycznego toczonego się w Europie Zachodniej, ustawia Rachmaninowa poza głównymi nurtami rosyjskiej twórczości (reprezentowanej przez Czajkowskiego, Musorgskiego, Rimskiego-Korsakowa i Strawińskiego), przeznaczając mu pozycję kompozytora salonowego, ocierającego się o banał. Co istotne, oprawę tego radykalnego poglądu stanowi pejoratywna ocena rosyjskiej kultury muzycznej – mimo wszystko nietypowa jak na warunki polskie czasów poprzedzających wybuch I wojny światowej, gdy przedstawiciele pokolenia młodopolskiego (wśród nich Adolf Chybiński) ukazywali nową szkołę rosyjską wręcz jako wzór dla „zapóźnionej” muzyki polskiej¹¹:

Dwaj wielcy kompozytorowie rosyjscy, Musorgskij i Rymuskij-Korsakow, nie wywarli żadnego wpływu na dalszy rozwój muzyki rosyjskiej. Młodsza generacja muzyków – poszła drogą wskazaną przez Czajkowskiego i zbliża się raczej do niemieckiej, współczesnej twórczości. Nie stworzyli oni szkoły w Rosji, wywarli natomiast wpływ na drugim krańcu Europy – we Francji. Szczególniej Korsakow dużo ma wspólnego z Debussyem i jego szkołą.

Zwolenników prawdziwie wielkiej i poważnej muzyki widocznie jest w Rosji jeszcze mała garstka. Szeroka publiczność, wykształcona na cygańskich romansach, żąda od poważnej muzyki banalnej śpiewności i melodyjności, i jej bogiem jest Rachmaninow. Snobi szukają oryginalności – i im szczególnie przypada do gustu kubista muzyki – Igor Strawiński.

Zaiste najtrudniej w muzyce o dobrą melodyę. Ale nie ma nic gorszego od płytkiej i banalnej melodyi. Tematy Rachmaninowa nic nie wyrażają – a raczej nic trafnie nie wyrażają. Gdy chce wyrazić rozpacz – to krzyczy; gdy chce wyrazić sentyment – staje się sentymentalny i mdły. Ani jednego trafnie wyrażonego uczucia.

Przy nieumiejętności rozwijania tematów i używaniu prawie zawsze tych samych minorowych tonacji – wysłuchanie większej ilości dzieł Rachmaninowa staje się arcy nudnem. – Ale jest ładny – wpada w ucho, więc się szerokiej publiczności ogromnie podoba i zdobywa sobie niebywałą popularność. Z utworów granych na koncercie Filharmonii, najczęściej podobała mi się „Polka koncertowa”, zreżymie zagrana przez autora. Jest to drobniak w stylu salonowych, wiedeńskich kompozycji Schütta, Sauera, Grünfelda itp. Kto wie, gdyby Rachmaninow nie miał pretencji do komponowania wielkich i poważnych dzieł – byłby może znakomitym salonowym kompozytorem. Niestety – ambicja nakazuje mu pisać nic nie mówiące koncerty i poematy symfoniczne¹².

Głos Zmidrygera był jedynym dysonansem w chórze pochwalnych głosów, jakie odezwały się w prasie warszawskiej po omawianym koncercie. Do ważniejszych należą wypowiedzi Aleksandra Polińskiego, który tym razem z uznaniem wyraził się o Rachmaninowie jako pianiście¹³, oraz przedstawiciela młode-

¹¹ Zob. np.: A. Chybiński, *Muzyka polska wśród słowiańskiej*, „Świat Słowiański” 1908, R. IV, nr 38, s. 105–121.

¹² S. Zmigryder, *Muzyka i dramat. Koncert Rachmaninowa*, „Rydwan” 1913, nr 2, s. 88.

¹³ A. Pol[ński], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 301 z 31 października, s. 5.

go pokolenia Adama Zabłockiego, którego również usatysfakcjonował styl gry Rosjanina:

W grze Rachmaninowa [...] nie znajdujemy żadnej pozy, żadnego podkreślenia szczegółów trudnych, czy efektownych, słowem, jako wykonawca odbiega daleko od typu wirtuozów, stawiających sobie za cel główny wzbudzenie podziwu kolosalną sprawnością palców, chociażby nawet kosztem utworu, traktowanego przesadnie, wbrew intencjom autora. Interpretacja Rachmaninowa wyróżnia się przede wszystkim zaletami natury duchowej, usuwając na plan dalszy techniczną stronę wykonania, która jednak stoi również na wysokim poziomie¹⁴.

Czytając recenzję Tadeusza Mazurkiewicza (dyrygenta i pedagoga, późniejszego współzałożyciela Filharmonii Łódzkiej) z koncertu Rachmaninowa, jaki odbył się dzień przed koncertem warszawskim – 29 października 1913 roku i miał ten sam program, mamy okazję poznać syndrom krytyki prowincjonalnej: peany wygłoszone przez recenzenta – zarazem jednego z organizatorów koncertu – mają najwyraźniej na celu kreowanie pożądanых zachowań publiczności. Warto też zwrócić uwagę na obecność w tekście Mazurkiewicza obiegowych (i zwykle „puszczanych” przez rosyjską cenzurę) sformułowań na temat nihilistycznej „duszy rosyjskiej”, których krytycy warszawscy unikali, prawdopodobnie jako zbyt już zbanalizowanych:

Sergiusz Rachmaninow, twórca stosunkowo młody jeszcze (ur. w r. 1873) jest jednym z najpoważniejszych kompozytorów doby współczesnej. Już w początkowym okresie swej twórczości potrafił Rachmaninow wzbudzić zainteresowanie sfer muzycznych swymi wysoce oryginalnymi kompozycjami.

Przed wszystkim widocznym było od razu, że Rachmaninow zabrał się do pracy twórczej, bogato wyposażony w ś[r]odki techniczne: w jego pierwszych utworach uderzała doskonała znajomość zasadnicza harmonii, wzbogacona użyciem pomysłów bardzo indywidualnych, a więc oryginalnych, niezmiernie ciekawe połączenia i modulacje oraz świetne prowadzenie tematów pod względem kontrapunktycznym.

Najciekawszą zaś stroną twórczości Rachmaninowa była myśl przewodnia, przewijająca, jak nić we wszystkich utworach; nicią tą jest bezbrzeżny smutek, jakaś tęsknota, mająca początek swój i koniec w prabytciu. Pod tym względem w muzyce Rachmaninowa odbija się nieszczęsny, umęczony, tragiczny duch rosyjski, który zawładnął w ostatniej dobie niektórymi wybitnymi kierunkami twórczości literackiej – duch szamoczący się, pełen tragizmu, szukający rozwiązania zagadki bytu – nadaremnie. Jest też Rachmaninow godnym następcą Czajkowskiego: równie natchniony równie głęboki równie tematami swych utworów wstrząsający duszą słuchacza na wskroś, do głębi...

Jako odtwórca – Rachmaninow stoi bezsprzecznie na wyżynach. Mam wrażenie, że nikt nie potrafiłby grać jego utworów tak, jak on je gra. Umiał bowiem tak absolutnie dostosować środki wykonania do swych myśli przewodnich, że kompozycje jego, same przez się głębokie, pogłębionemi jeszcze wydają się w jego interpretacji. Gra Rachmaninowa tchnie spokojem, równowagą i taką wyjątkową kontemplacją, że ma się wrażenie nie koncertu lecz improwizacji... Żadnych płytkich efektów wirtuozowskich, żadnej błyskotliwości, zawsze i ciągle środki techniczne podporządkowane są myśli przewodniej. Jedną z wybitnych cech gry Rachmaninowa jest wyjątkowa jej plastyczność – uwydat-

¹⁴ Tamże.

niająca się we wspaniałym przeprowadzeniu tematów, owiniętych w subtelne, zawsze w cieniu utrzymane figuracje.

Jeśli chodzi o szkołę, to ten sposób prowadzenia u[t]woru dostał się Rachmaninowowi d[r]ogą pośrednią w spadku bezwarunkowo po Liszcie; Rachmaninow kształcił się bowiem w grze fortepianowej u jednego z najwybitniejszych uczniów Liszta, A. Silotti'ego. Godną uwagi jest również nadzwyczajna w swej różnorodności barwa tonu, jaką rozporządza Rachmaninow; jego skala dynamiczna i ekspresyjna jest bardzo rozległa¹⁵.

Ostatni przed wybuchem I wojny światowej koncert Rachmaninowa na ziemiach polskich miał miejsce w Warszawie 23 stycznia 1914 roku. Artysta wystąpił w Filharmonii, grając *III koncert fortepianowy* pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma i dodając do tego kilka własnych utworów solowych, m.in. trzy etiudy. W uzupełnieniu Birnbaum zadyrygował młodzieńczym utworem symfonicznym pt. *Skala*.

Z licznych głosów prasowych, jakie ukazały się nazajutrz w prasie warszawskiej, zacytujemy po raz kolejny wypowiedź Aleksandra Polińskiego, ze względu na zawartą w niej aktualną aluzję polityczną. Zgodnie z potrzebą chwili, pojawił się mianowicie w jego tekście akcent antyniemiecki. Ma on oczywisty związek z eskalacją ekspansjonizmu pruskiego, w obliczu którego w Polsce nasiliły się w przededniu wybuchu I wojny światowej nastroje antyhakatystyczne:

Grał wczoraj w Filharmonii: Sergjusz Rachmaninow, najlepszy pono pianista rosyjski i kompozytor doby obecnej, a jeden z najlepszych w Europie. Zwłaszcza jako twórca, który ma własne pomysły melodyjne, a styl szkoły rosyjskiej, mimo, że kombinuje harmonją, polifonią i orkiestrą po nowoczesnemu. W tem właśnie jego wielkość, tem góruje nad kompozytorami innych narodów, a zwłaszcza naszymi, którzy myślą, tworzą i wyrażają się tylko niemiecką mową muzyczną. Wprawdzie w niektórych jego etiudach i preludjach słyhać wyraźnie oddźwięki muzyki Chopina, w każdym razie oddźwięki to pokrewne, słowiańskie – nie obce, w niczem więcej nie obniżające wartości muzyki Rachmaninowa. Grał wczoraj śliczny koncert d-mol, oparty na tematach oryginalnych, przejrzysty w formie, lubo to forma pod wielu względami odstępuje od prawideł obowiązujących tak zwaną formę „wielką” (przed reprzyką bowiem ma dziś kadencje, a w reprzyce opuszcza temat drugi). Jako pianista odznacza się skromnością niezwykłą, unika bowiem efekciarstwa wszelkiego rodzaju, a posiada technikę bajecznie wyrobioną, ton duży i ogromne poczucie muzyczne¹⁶.

Warto zwrócić uwagę na pojawienie się w cytowanym urywku nader rzadko przywoływanego w Warszawie (gdyż kojarzącego się z rusofilstwem) terminu słowiańskość. Nie jest ono przypadkowe – w swoim *Zarysie historii muzyki polskiej* z 1907 roku Poliński wyraził¹⁷, mając prawdopodobnie wzgląd na potrzebę dania odporu niemieckim propagatorom Mitteleropty, pogląd na genezę muzyki polskiej z pierwotnej wspólnoty słowiańskiej, zamieszkującej ziemię rosyjskie. Sięgnięcie po wizję Rachmaninowa-Słowianina należy odczytać

¹⁵ T. Mazurkiewicz, *Koncert Rachmaninowa*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1913, nr 60 z 30 listopada, s. 2.

¹⁶ A. Pol[iński], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 24 z 24 stycznia, s. 4.

¹⁷ Zob. tegoż, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, [w:] *Nauka i sztuka*, t. 7, Kraków 1907.

w kontekście aktualnej w przededniu wojny wizji odrodzenia tej wspólnoty jako przeciwwagi dla germańskiej ekspansji w kulturze. Możliwe jest także odczytanie owej wizji jako sprzeciwu krytyka wobec aktualnego kierunku, jaki obrali polscy kompozytorzy – przedstawiciele Młodej Polski w muzyce. Od momentu warszawskiego debiutu grupy w lutym 1906 roku Poliński systematycznie piętnował bowiem ów kierunek – jako naśladownictwo wzorów niemieckich.

Omawiany koncert kończy serię przedwojennych występów Rachmaninowa na ziemiach polskich. Na kolejny trzeba było czekać 21 lat. Nie znaczy to oczywiście, że artysta był w odrodzonej Polsce z jakichkolwiek względów ignorowany; jego utwory osiągały rekordową popularność, stanowiąc, wraz z dziełami Czajkowskiego i Skriabina, wyróżniający się obszernością dział repertuaru czołowych instytucji muzycznych. W dwudziestoleciu międzywojennym pisano nierzadko wręcz o rusomanii polskich działaczy muzycznych. Tadeusz Ochlewski tak podsumował sezon Filharmonii Warszawskiej w 1934 roku:

Muzyka rosyjska była produkowana aż do znudzenia [...]. I-szy koncert fortepianowy Prokofiewa i koncert b-moll Czajkowskiego były wykonane po dwa razy, II-ga symfonia Rachmaninowa - dwa razy, koncert fortepianowy tegoż – aż trzy razy (Polskie Radio przeliczywało: wykonało jeszcze czwarty raz!)¹⁸.

Przegląd programów nie tylko zagranicznych, ale i polskich pianistów, którzy występowali w kraju między wojnami, może prowadzić do wniosku, że utwory rosyjskie były wykonywane w II RP częściej niż kompozycje Chopina. Ów kontrowersyjny wniosek znajduje potwierdzenie w opinii twórcy warszawskich konkursów pianistycznych im. Chopina – Jerzego Żurawlewa. Tłumaczył on w 1937 roku czytelnikom „Muzyki Polskiej”, iż pomysł konkursu powziął w związku z obserwowanym przez siebie dramatycznym spadkiem zainteresowania polskiej młodzieży pianistycznej muzyką Chopina (co miało być, jego zdaniem, rezultatem wpływu sugestii „zapewne płynąc[ych] z Rosji!”)¹⁹.

Osobną kwestią jest ogromne powodzenie muzyki rosyjskiej, w tym Rachmaninowa, w kręgu międzywojennej polskiej kultury popularnej. Dwóch charakterystycznych przykładów dostarcza świetny dokumentalista Warszawy Tadeusz Dołęga-Mostowicz: w *Karierze Nikodema Dyzmy* pani Nina Kunicka gra *Barkarolę* Czajkowskiego; na fortepianie w domu państwa Korniewiczów w powieści *Ich dziecko* leżą nuty Rachmaninowa i Skriabina.

Międzywojenna Polska była przyjaznym terenem dla przyjezdnych artystów rosyjskich: bywali tu Orłow i Malko, Borowski, Horowitz i wielu innych, wli-

¹⁸ T. Ochlewski, *Z ruchu muzycznego w Polsce. Warszawa*, „Muzyka Polska” 1934, z. 2, s. 168.

¹⁹ J. Żurawlew, *Jak powstały konkursy chopinowskie*, „Chopin” 1937, z. 1, s. 42. W 1955 roku Żurawlew powtórnie omówił genezę konkursu, ograniczając się już tylko do ogólnikowego stwierdzenia, iż zapragnął wskrzesić u warszawskiej młodzieży „postępowe i patriotyczne idee”, tworząc przestrzeń artystycznej rywalizacji o palmę pierwszeństwa w wykonywaniu dzieł Chopina (J. Żurawlew, *Droga do sukcesów polskich na konkursach im. Fryderyka Chopina*, „Szkoła Artystyczna” 1955, nr 1, s. 5).

czając w to także laureatów konkursów pianistycznych im. Chopina. Z jakichś jednak powodów Sergiusz Rachmaninow wyłączył Polskę z trasy swoich wielkich tournée z lat 20., podczas których regularnie odwiedzał Berlin, Wiedeń czy pobliską Pragę. W związku z omijającymi Polskę koncertami Karol Stromenger napisał w 1929 roku w „Wiadomościach Literackich”:

A jednak największą chwilowo sensacją pianistyczną jest – Sergiusz Rachmaninow. Ten starszy pan, emigrant, tułający się od lat po Ameryce, objeżdża teraz stolice europejskie. Zachwyty, który tam wzbudza jego gra – zachwyty na wszystkich szczeblach publiczności i krytyki – zachwyty nad grą Rachmaninowa nie ma w sobie nic sensacyjnego. Jest zawsze i wszędzie doznaniem, jak niegdyś doznaniem była gra Eleonory Duse, gra Bronisława Hubermana. Nie ośniewają oni, ale działają dojmująco, grają na trzewiach ludzkich, są mistrzami wyrazu. Takich uznaje... nawet Warszawa²⁰.

Można z tego tekstu wyczytać sugestię, jakoby dla polskiej stolicy późnych lat 20. Rachmaninow był już *démodé*... O tym, że nie była ona bezpodstawną, przekonują dokumenty recepcji sztuki kompozytorskiej i pianistycznej Rachmaninowa, jakie pochodzą z lat 1935–1936, kiedy to artysta pojawił się w końcu w Warszawie. Jesienią 1935 roku przyjechał do Warszawy, by dać koncert w Filharmonii, z niewiadomych powodów prawie jednogłośnie przemilczany przez prasę (zachowała się tylko zdawkowa notatka na jego temat w „Muzyce” redagowanej przez Mateusza Glišńskiego, na podstawie której nie można nawet odtworzyć programu koncertu)²¹.

Wynik koncertu musiał być jednak niezły, gdyż wkrótce potem – w lutym 1936 roku – ponownie widzimy Rachmaninowa w Warszawie, występującego 21 dnia tego miesiąca w Filharmonii i grającego tam swój *II Koncert fortepianowy* oraz *Rapsodię na temat Paganiniego* pod batutą gościnnego dyrygenta z Zagrzebia Lovro von Matačića, oraz 24 lutego, także w Filharmonii, wykonującego recital z programem mieszanym, w którego centrum stała Chopinowska *Sonata b-moll*.

Stały sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” Felicjan Szopski uznał za słuszne rozpocząć recenzję z koncertu od udokumentowania entuzjazmu publiczności:

Sala przepelniona. Wszystkie miejsca zajęte, w przejściu tłok, przed rozpoczęciem koncertu trudno się przecisnąć przez schody. To sława Rachmaninowa przyciąga tak tłumy, sława i kult dla jego twórczości. To szczególne umiłowanie jego muzyki, nie tylko u naszych pianistów i amatorów, ale na bardzo szerokim świecie²².

Dalej następują obszerne dywagacje na temat istoty piękna muzyki Rachmaninowa:

²⁰ K. Stromenger, *Trzy koncerty*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 15, s. 4.

²¹ M. Glišński, *Korespondencje. Warszawa*, „Muzyka” 1935, nr 10–12, s. 240.

²² F. Szopski, *Z muzyki. W Filharmonii: Sergiusz Rachmaninow, Lovro Maticic*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 52 z 22 lutego, s. 7.

Rzecz szczególna. – Czy powodem tego jest siła oryginalności, pełnej pomysłów nowatorskich, uderzających, przepięknych, znaczących nowe szlaki w rozwoju kompozycji muzycznej? Nie. Czy jest to ożywienie i wypełnienie form starych nową zawartością treści genialnej, zadziwiającej i porywającej? – Nie. Czy z odrzuceniem wszelkich modernizmów, jaskrawych, płynie to ze źródła wyłącznie własnego najzupełniej odrębnego indywidualizmu? – Nie. Czy może twórca tak umie sam swoje dzieła podać w wykonaniu, że nikt podobnie nie potrafi? I to – także nie. Odtwórców ma świetnych, ma ich wielu.

Więc cóż jest powodem tej wyjątkowej sytuacji, którą ma w świecie sztuki Rachmaninow, tej sławy, tego umiłowanie wielkich mas, co chwałę jego szeroko rozniosły i ugruntowały? Otóż to, że wszystkie owe, uparte, twarde „nie” błędą, ustępują i giną pod bezpośrednim działaniem szczerego piękna, prawdziwej poezji, która za pośrednictwem muzyki jego osnuwa słuchacza, usposabia jak najdodatniej [...] ²³.

W konkluzji recenzji Szopski zapytuje: „Czy ta muzyka «przeżywa», a może już nawet «przeżyła»?” – potwierdzając na nasze potrzeby realność wyrażonej przez Karola Stromengera sugestii, iż dla warszawian Rachmaninow i jego muzyka była już po wojnie zbyt „stara”. Krytyk odpowiada w sposób wymijający: „Odpowiedź na to pytanie niejawną, niebezpieczną. Nie możemy nic wiedzieć, co się przeżyło, co się przeżywa” ²⁴.

Należy tu koniecznie uzupełnić, że powracający we wszystkich recenzjach z lutowych koncertów Rachmaninowa w 1936 roku problem anachroniczności czy konserwatyzmu jego muzyki został wywołany przez samego twórcę – w przeddzień pierwszego koncertu ukazał się w „Gazecie Polskiej” przeprowadzony z nim wywiad, w którym padły ważne słowa: „jestem bowiem w muzyce jak w polityce zatwardziałym konserwatystą” ²⁵. Kilka miesięcy wcześniej „Muzyka” Glińskiego opublikowała inny wywiad, w którym Rachmaninow wypowiedział się o swoim losie emigranta:

Może jestem leniwy, może wyteżona praca wirtuoza i rozjazd z dala od mej ojczyzny przytepiły i osłabiły moje siły twórcze, może wreszcie świadomość, iż mój styl się przeżył, rozprasza moje natchnienie – dość, że po wyjeździe z Rosji już nie tworzę więcej. Żyję w nieprzerwanym i niezniszczalnym kręgu dalekich wspomnień ²⁶.

Również solowy recital Rachmaninowa zgromadził, według zapewnień krytyków, liczną publiczność. O jego programie i atmosferze informuje kolejna recenzja Felicjana Szopskiego:

Przychodzimy na recital Rachmaninowa z nastawieniem niepodobnym do tego, z jakim idziemy na koncert każdego innego, sławnego pianisty. Znane nam dobrze jego dzieła odsuwają na drugi plan myśl o efektach wirtuozowskich. Wydaje nam się, że nie tędy prowadzić będzie Rachmaninowa droga do jego licznych słuchaczy. Istotą jego sztuki nie będzie połysk olśniewający, zdumiewający, będzie nią treść wewnętrzna, subtelność i pogłębiona refleksja, zharmonizowana z temperamentem odtwórcy.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ H.L., *Wizyta u wielkiego muzyka*, „Gazeta Polska” 1936 nr 52.

²⁶ [b.a.], *Spotkania i wywiady. Sergiusz Rachmaninow twórca i odtwórca*, „Muzyka” 1935, nr 3–4, s. 74.

Przekonaliśmy się podczas koncertu, że przypuszczenie nie było mylne. Nie chcę przez to powiedzieć, że środki wirtuozowskie Rachmaninowa są małego znaczenia, że nie są tem, co musi służyć pianiście, starszej czy młodszej generacji, zajmującemu wysokie w swej sztuce stanowisko. Technika Rachmaninowa posiada wybitne zalety w grze palcowej, w oktawach i akordach, ma dużo kolorytu, dźwięczną, piękną kantylenę i zwłaszcza bardzo szlachetne uderzenie w piano.

Złączyło się to w wykonaniu Toccaty Bacha-Tausiga i Beethovena sonaty op. 10 nr 3. Od razu w tej muzyce spotkaliśmy się z istotą zamierzeń wykonawcy. Ujęcie naturalne, proste, pełne gustu estetycznego, dalekie od szukania modernizujących efektów. W interpretacji Bacha i Beethovena wypowiedziała się najwyższa kultura, umiejętność i „prawdomówność” muzyczna, jakiej spodziewaliśmy się w grze Rachmaninowa. Wysłuchanie tych dwóch pierwszych numerów programu pozostawiło wrażenie nadzwyczaj dodatnie, powiedzieć można, wrażenie doskonałości odtwórczej, jaką dać może słuchaczowi tylko najpoważniejszy artysta.

Inaczej stało się z interpretacją sonaty b-mol Chopina. Tu się zjawilo może szczere, ale bardzo Chopinowi obce, pojęcie jego dzieła. Najbliższe twórcy było Scherzo, a najdalej od jego inwencji odsunęło się Lento (marche funèbre) i słynne Finale. Jego tempo odbiegało od treści marsza żałobnego, część środkowa straciła swój urok. Nie jakimś presentymentalizowaniem uderzył wykonawca w ton niewłaściwy. Tegoby nie uczynił Rachmaninow. Nie był po prostu bliski poezji Chopina przez niedociągnięcie i jakby za sztywne potraktowanie jego woli. Wyrozumowaniem niepotrzebnie zdaje mi się przejście z marsza do tradycyjnych „wichrów”, które zresztą nic w sobie z owych wichrów nie miały. Różnie się pojmuje Chopina, więc tak sonatę b-mol odczuwa znakomity artysta rosyjski, co jednak z naszym pojęciem nie bardzo się godzi.

Z prawdziwą przyjemnością przeszliśmy później w świat Rachmaninowa, słuchając jego utworów. Serenada op. 3, Skecz wschodni, a zwłaszcza Preludium G-dur op. 34 i Etude tableau op. 39 osłoniły charakterystyczną cechę jego twórczości cennej, odsłoniły tem lepiej, że wykonawcą był sam autor. Tu i nastrój kompozycji rozżłocił się blaskiem słońca, którego tak niewiele było w jego dziełach na piątkowym koncercie symfonicznym i technika pianistowska uśmiechnęła się więcej kolorowo.

Czas był przystąpić do Liszta. I rozpoczął go Rachmaninow w nastroju bardzo dobrym, niemało podniecany przez liczą publiczność, która nie szczędziła oklasków. Tylko ta interpretacja to nie zwyczajny, szumny i efektowny sposób do ostatecznego wzbudzenia zapalów i rzucenia na słuchacza uroków. Tu idzie wszystko w kierunku wysubtelnienia, wyidealizowania myśli wykonanych. Gorące było pożegnanie publiczności z koncertantem²⁷.

Jak się można domyślić, najwięcej uwagi krytyków pochłoneła kwestia zinterpretowania przez Rachmaninowa *Sonaty* Chopina (wszak w ich świeżej pamięci były zmagania pianistów podczas pierwszych dwóch konkursów pianistycznych im. Chopina). Poglądy na ten temat były skrajnie różne. Sposób wykonania utworu przez rosyjskiego mistrza wyraźnie nie przypadł do gustu sprawozdawczyni kobiecego periodyku „Bluszcz”, Pauli Lamowej. Podsumowała ona krótko: „Wykonanie sonaty b-moll odznaczało się sentymentalnością, niezgodną z muzyką Chopina²⁸”. Zapomniany dziś autor Jerzy Orzechowski na-

²⁷ F. Szopski, *Z muzyki. W Filharmonii: Recital Rachmaninowa*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 56 (z 26 lutego), s. 6.

²⁸ P. L[amowa], *Z życia muzycznego. Ostatnie koncerty w Filharmonii*, „Bluszcz” 1936, nr 12 z 21 marca, s. 15.

piętnował z kolei błędy tekstowe, które pojawiły się w interpretacji *Sonaty*, oraz to, że pozostały one niezauważone, czy wręcz zignorowane przez innych recenzentów:

W natłoku wrażeń z udanego pod względem artystycznym sezonu Filharmonii Warszawskiej przyszedł bez echa fakt pozornie drobny, jednak wielce charakterystyczny. Sławny Rachmaninow, wykonując sonatę b Chopina, nie tylko że zagrał marsza żałobnego n i e z g o d n i e z wyraźnie napisaną przez mistrza dynamiką, ale jeszcze poważał się dodać kilka nut basowych w zakończeniu marsza. Uszło to na sucho w naszej Warszawie, tak drażliwej na te sprawy, daremnie [p. 205] szukaliśmy w recenzjach bodaj podkreślenia, jeśli nie napiętnowania tego wyczynu. Przeciwnie, znaleźli się entuzjaści... „bo to, panie tego, koncepcja... ho ho ho!” Les morts ont tort, ale gdzie są nasi „oficjalni” chopiniści? Zobaczylibyśmy zapewne ich zgodny chór, gdyby ten fałsz artystyczny popełnił ktoś o mniej ustalonej reputacji²⁹

Inni krytycy nie tylko pominęli kwestię błędów tekstowych, ale postarali się o uzasadnienie odstępstw od kanonu interpretacyjnego, jakich dopuścił się Rachmaninow, powołując się na jego oryginalną wolę artystyczną. Konstanty Régamey pisał w „Prosto z Mostu”:

Jako pianista jest Rachmaninow również typowym neoromantykiem, zachowującym wszystkie charakterystyczne cechy gry z tej epoki: bardzo częste rubato, nastrojowe akcenty, niespodziane diminuenda, zwalnianie tempa na początku każdej gradacji dynamicznej, każdego niemal crescendo. Pomimo tych wszystkich cech starej szkoły interpretacja jego pozostaje głęboko indywidualna, co najbardziej dało się wyczuć w wykonaniu „Sonaty B-moll” Chopina. Trochę za spokojna, za wolna (w ogóle uderza predylekcja Rachmaninowa do wolnych temp), niepozabawiona jednak wstrząsających pomysłów interpretacyjnych I-sza część, dziwnie ujęty „Marsz żałobny”, niezwykle burzliwie odegrane Presto końcowe. Jeżeli jednak niektóre koncepcje mogły zaskoczyć, nie można nie przyznać, że całość jest głęboko artystycznie przemyślana i wyczuta i że interpunkcja taka nosi na sobie piętno wielkości³⁰.

Także Karol Stromenger podkreślił twórczy, w pełni oryginalny i zbieżny z własną konstytucją psychiczną, charakter interpretacji *Sonaty* autorstwa Rachmaninowa:

Rachmaninow jest jednym z „jedynych” pianistów. Nie można go brać jako tylko – pianistę. Jeżeli gra obce utwory, to wspaniałe pianistyczne ujęcie łączy z tak samodzielną koncepcją, że nawet grając miernie tekst sonaty Chopina, daje przecie jakby transkrypcję indywidualną. Nie zmienia sensu kompozycji, ale wydobywa z niej strony niesamowicie intrygujące. Już samo scherzo albo finał tej sonaty są majstersztykami à la manière de Callot. A przytem patos nie jest bynajmniej przeakcentowany. A kantylena, zmysłowo anielska, jest przecie Chopinem³¹.

²⁹ S. Orzechowski, *Dysproporcje, komunały... IV. (II. Sugestje „wielkich nazwisk”)*, „Muzyka Polska” 1936, nr 3 (maj – czerwiec), s. 204.

³⁰ K. Régamey, *Recenzje muzyczne (Filharmonia: Sergiusz Rachmaninow. Koncert symfoniczny i recital)*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 9 z 1 marca, s. 5.

³¹ K. Stromenger, *Koncerty warszawskie*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11 z 15 marca, s. 6.

Cytowana recenzja jest równocześnie kolejnym dokumentem postaw warszawskiej publiczności:

Na obu koncertach Siergieja Rachmaninowa, wśród słuchaczy można było słyszeć zdania: „niech nasi kompozytorowie tak komponują i niech tak grają na fortepianie”... A z innej strony: „to już zabytek ten starszy pan, którego kompozycje dzisiejszemu pokoleniu nic nie mówią”, albo: „wirtuozostwo salonowe, dawnego typu, i śmieszne, aby szanujący się kompozytor grał Liszta – zapewne musi to robić dla Ameryki”³².

Drugiemu z tych zdań recenzent przeciwstawia własny pogląd na stanowisko Rachmaninowa we współczesnej kulturze muzycznej:

Najcharakterystyczniejszy Rachmaninow wywodzi się z pianistyki. Wycucie dźwięku, fluid uderzenia, magnetyczne poczucie klawiatury, romantyzm ciemnych brzmień, „manfredyzm” harmonji z pasażystką, która zna Chopina – dawały w kompozycjach Rachmaninowa klimaty rosyjskie i ciemne krajobrazy – przecie czystej romantyki. Métier pianistyczne jest doskonałe, okrągłe w brzmieniu, wyrobione w stylu, odpowiedzialne w akordyce. Zapewne, nie był to nowy świt, ale poświęta romantyzmu, z patosem i nutą heroiczną, z posmakami salonowości i naładowaniem uczuciwem. Dziś Rachmaninow, barczysty, o czole zoranem, jest pogrobowcem tego romantyzmu. Z godnością nosi swój konserwatyzm³³.

Wątek „godnego konserwatyzmu” pociągnął Stromenger w recenzji z tego samego recitalu, opublikowanej w „Gazecie Polskiej”:

Rachmaninow, jeżeli jest wspaniałym anachronizmem, to bynajmniej nie jest zabytkiem. Budzi respekt „postawą przekonaniową”³⁴.

Na tym kończą się udokumentowane w prasie dzieje osobistych spotkań polskiej publiczności z muzyką Rachmaninowa. Jak już nadmieniono, kontaktów z tą muzyką graną przez innych artystów było niewspółmiernie więcej. Być może przebadanie dokumentów recepcji dotyczących tych drugich spotkań byłoby bardziej wartościowe dla odtworzenia obiektywnego stosunku uczestników polskiego życia muzycznego do muzyki Rachmaninowa. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że teksty pisane po koncertach z jego udziałem są w pewien sposób ułomne, gdyż przyjmują punkt widzenia wymuszony przez aktualne nastroje publiczności. Na tej zasadzie do tekstów napisanych przed I wojną notorycznie wkładały się treści polityczne, zaś te z okresu międzywojennego równie uparczywie krążyły wokół problemu „zestarzenia się” sztuki Rachmaninowa. Z drugiej jednak strony, wraz z owymi ułomnościami otrzymujemy cenny materiał źródłowy ilustrujący mechanizmy krytyki muzycznej jako piśmiennictwa o problematyce daleko przekraczającej sam przedmiot, którego dotyczy.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ [b.a.], *S. Rachmaninow w Filharmonii*, „Gazeta Polska” 1936 nr 56. Zob. też: K. Stromenger, *Rachmaninow*, „Gazeta Polska” 1936, nr 57.

Bibliografia

- Bemol, *Z muzyki*, „Świat” 1908, nr 14, s. 21.
- C [Stanisław Cywiński], *Z sali koncertowej. Koncert kompozytorski S.W. Rachmaninowa*, „Kurier Wileński” 1911, nr 151 z 29 listopada/12 grudnia, s. 2.
- Chybiński Adolf, *Muzyka polska wśród słowiańskiej*, „Świat Słowiański” 1908, R. IV, nr 38, s. 105–121.
- [b.a.], *Filharmonja*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 318 z 17 listopada, s. 9.
- Gliński Mateusz, *Korespondencje. Warszawa*, „Muzyka” 1935, nr 10–12, s. 240.
- Jankowski Czesław, *Wieczory Teatralne i Muzyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 15, s. 287.
- H.L., *Wizyta u wielkiego muzyka*, „Gazeta Polska” 1936 nr 52.
- L[amowa] P[aula], *Z życia muzycznego. Ostatnie koncerty w Filharmonii*, „Bluszcz” 1936, nr 12 z 21 marca, s. 15.
- Mazurkiewicz Tadeusz, *Koncert Rachmaninowa*, „Nowa Gazeta Łódzka” 1913, nr 60 z 30 listopada, s. 2.
- Ochlewski Tadeusz, *Z ruchu muzycznego w Polsce. Warszawa*, „Muzyka Polska” 1934, z. 2, s. 168.
- Orzechowski Stanisław, *Dysproporcje, komunały... IV. (II. Sugestje „wielkich nazwisk”)*, „Muzyka Polska” 1936, nr 3 (maj–czerwiec), s. 204.
- Pol[iński] A[leksander], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 88 z 28 marca, s. 3–4.
- Pol[iński] A[leksander], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 88 z 29 marca, s. 3–4.
- Pol[iński] A[leksander], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 301 z 31 października, s. 5.
- Pol[iński] A[leksander], *Wiadomości bieżące. Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1914, nr 24 z 24 stycznia, s. 4.
- Pol[iński] A[leksander], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 322 z 1 listopada, s. 3.
- Régamey Konstanty, *Recenzje muzyczne (Filharmonia: Sergiusz Rachmaninow. Koncert symfoniczny i recital)*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 9 z 1 marca, s. 5.
- [b.a.], *S. Rachmaninow w Filharmonii*, „Gazeta Polska” 1936 nr 56.
- [b.a.], *Spotkania i wywiady. Sergiusz Rachmaninow twórca i odtwórca*, „Muzyka” 1935 nr 3, s. 74.
- Stromenger Karol, *Koncerty warszawskie*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 11 z 15 marca, s. 6.
- Stromenger Karol, *Trzy koncerty*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 15, s. 4.
- Szopski Felicjan, *Z muzyki. W Filharmonii: Sergiusz Rachmaninow, Lovro Maticic*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 52 z 22 lutego, s. 7.

- Szopski Felicjan, *Z muzyki. W Filharmonii: Recital Rachmaninowa*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 56 (z 26 lutego), s. 6.
- Zabłocki A[dam], *Wrażenia muzyczne*, „Sfinks” 1913, nr 11, 344–8.
- Zmigryder Stan[isław], *Muzyka i dramat. Koncert Rachmaninowa*, „Rydwan” 1913, nr 2, s. 88.
- Żurawlew Jerzy, *Jak powstały konkursy chopinowskie*, „Chopin” 1937, z. 1, s. 42.
- Żurawlew Jerzy, *Droga do sukcesów polskich na konkursach im. Fryderyka Chopina*, „Szkoła Artystyczna” 1955, nr 1, s. 5.

Magdalena DZIADEK, Michał JACZYŃSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Występy Sergiusza Rachmaninowa w Polsce

Abstrakt

Celem artykułu jest zaprezentowanie informacji na temat kilkunastu koncertów, jakie zagrał w Polsce (w Warszawie i miastach prowincjonalnych – Łodzi, Wilnie) Sergiusz Rachmaninow przed pierwszą wojną światową oraz w dwudziestoleciu międzywojennym. Autorzy rekonstruują prezentowany w Polsce repertuar pianisty oraz przytaczają głosy krytyki, uznając za szczególnie ważne te, które ilustrują tło społeczno-polityczne recepcji sztuki wielkiego Rosjanina.

Słowa kluczowe: recepcja sztuki, krytyka muzyczna, życie muzyczne w Polsce.

Magdalena DZIADEK, Michał JACZYŃSKI

Jagiellonian University in Kraków

Sergei Rachmaninoff's performances of in Poland

Abstract

The aim of the article is to present information on several concerts which were played in Poland (Warsaw and provincial cities – Lodz, Vilnius) by Sergei Rachmaninov before the First World War and in the twentieth century interwar period. The authors reconstruct the pianist's repertoire presented in Poland and quote critical voices, considering as especially important those that illustrate the socio-political background of the reception of the great Russian's art.

Keywords: art reception, music criticism, musical life in Poland.