



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty

Author: Urszula Mizia

Citation style: Mizia Urszula. (2013). Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : interpretacja w muzyce jako proces twórczy. T. 5." (s. 139-150). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Urszula Mizia

Uniwersytet Śląski
Katowice

Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty

Zniknąć w wykonaniu dzieła! — oto sztuka!
C.K. Norwid: *Kleopatra. Tragedia historyczna*

Od czasu, gdy kompozytor i wykonawca przestał być tą samą osobą, więc od końca XVII wieku, instrumentalista jest pośrednikiem między twórcą muzyki i jej odbiorcą. „Wszelka muzyka tworzona czy komponowana wymaga jeszcze jakiegoś sposobu uzewnętrznienia, aby słuchacz mógł ją odebrać. Innymi słowy potrzebuje wykonawcy”¹. On to poprzez interpretację sprawia, że zapisane karty nut ożywają, a muzyka staje się słyszalna. Robert Schumann (1810—1856) opisał w swym pamiętniku niezwykłą moc kreacji Franciszka Liszta (1811—1886) po recitalu 16 marca 1840 roku, który miał miejsce w Dreźnie: „Takiej siły niewolenia publiczności, unoszenia jej, pociągania i porzucania nie posiada w tym stopniu żaden inny artysta, z wyjątkiem Paganiniego”². Oprócz silnego oddziaływania na odbiorcę w dążeniu do zinterpretowania dzieła, wykonawca naraża się na konflikt lub przeciwnie — na pełną akceptację ze strony autora wykonywanego dzieła. Wyjątkowość a jednocześnie pełną autonomię ról obu artystów: genialnego twórcy — kompozytora i instrumentalisty wirtuoza — interpretatora, objawił w pełni romantyzm. Epoka ta przyniosła niespotykane wcześniej uznanie albo przeciwnie — kontrowersje w ich wzajemnych relacjach. Wcześniej przedmiotem uwielbienia, a jednocześnie źródłem największych konfliktów, wręcz wojny w świecie muzycznym, była opera i jej twórcy. Odniesione sukcesy lub porażki w konkurowaniu o miano najlepszego kompozytora operowego wygrywali własną twórczą pracą nie tylko

¹ I. Strawiński: *Kroniki mego życia*. Przekł. J. Kydryński, posłowie S. Kisielewski. Kraków 1974, s. 72.

² H. Swolkień: *Robert Schumann*. Warszawa 1983, s. 181.

ich autorzy, ale także zatrudniani w teatrach operowych wybitni śpiewacy i ich sztuka wokalne interpretacji.

W dziejach działalności odtwórczej lub — jak osobiście uważam — współtwórczej, nie obyło się bez diametralnie różnych poglądów co do zasadności i wartości interpretacji. Gdy zastanowimy się, jak należy interpretować utwór muzyczny, to zauważymy, że nie ma w tym względzie zgodności. Dominują co najmniej dwa przeciwstawne poglądy: pierwszy, że muzykę należy tak interpretować, jak to czyniono za życia kompozytora, wedle drugiego poglądu „dzieło, tekst [uznawane jest — U.M.] — za środek do wyrażania własnej ekspresji. Tekst jest tylko parawanem dla ego wykonawcy. Interpretator muzyki uznaje wtedy utwór za dzieło służebne wobec własnej osobowości”³. Ponieważ twórcy, instrumentalisci i wreszcie publiczność prezentują odrębne opinie na ten temat, stąd analiza obejmie każdą z wymienionych grup z osobna.

Kompozytor a wykonawca

Nie wszystkie wykonania są doskonałe. Kompozytor ma czasem uzasadnione obawy, oddając wykonawcy swój utwór, zdaje się wtedy na jego dobrą lub złą intuicję w odczytaniu i przekazaniu jego sensu. Będąca u szczytu sławy Grażyna Bacewicz (1909—1969), skomponowała na zamówienie znakomitego hiszpańskiego wiolonczelisty Gaspara Cassadó (1897—1966) *II Koncert wiolonczelowy*. Kompozytorka od początku miała złe przeczucie w sprawie wykonania utworu „dobrze skonstruowanego i z gazem”, którego prawykonanie miało odbyć się podczas Warszawskiej Jesieni w 1963 roku. O pierwszym jego interpretatorze napisała: „[...] nic nie rozumiem mojej muzyki i nie wie, co zrobić. On nigdy nie grał nowszej muzyki [...]. Jednym słowem może być kłapa. [...] Ale nie martwię się tym wszystkim. Raczej bawi mnie ta heca”⁴. Wiolonczelista przyleciał do Warszawy tylko na dwie próby. W tych okolicznościach G. Bacewicz napisała do Marii Dziewulskiej (1909—2006) kolejny list: „W ogóle nie spodziewałam się, że to będzie tak bardzo dziwne i nie wiem czy Cassadó, który niedużo grał w życiu nowszej muzyki, nie zatraci się, jak usłyszysz, co się dzieje w orkiestrze, bo jego partia dość normalna. Chyba, że go wyratuje jego genialna rutyna”⁵. Pierwsze wykonanie koncertu nie powiodło się, jeden z najlepszych europejskich wiolonczelistów zgubił się w tekście,

³ E. Łętowska: *Communicare et humanum, et necesse est — o komunikacyjnej misji muzyków i prawników*. „Monitor Prawniczy” 2005, nr 1.

⁴ M. Gąsiorowska: *Bacewicz*. Kraków 1999, s. 348 z listu do Marii Dziewulskiej, 11.05.1963.

⁵ Ibidem, s. 348—349 list z 21.09.1963 r. do Marii Dziewulskiej.

a kompozytorka słusznie nie była usatysfakcjonowana jego interpretacją. G. Bacewicz dołączyła do grona kompozytorów, których premiery „położyli” instrumentalisci. A wymienić tu należy choćby Ludwiga van Beethovena (1770—1827) i katastrofalne wykonanie V i VI Symfonii oraz *Koncertu fortepianowego c-moll*, 22 grudnia 1808 roku w teatrze An der Wien, pod batutą samego kompozytora. Ostatni publiczny koncert L. van Beethovena odbył się w atmosferze ostrego konfliktu z muzykami orkiestry, po nim kompozytor chciał nawet opuścić Wiedeń, na znak protestu. Hector Berlioz (1803—1869) niejednokrotnie angażował własne środki finansowe, by skompletować odpowiednią obsadę do swych gigantycznych dzieł i miał o muzykach, zwłaszcza orkiestrowych, nie najlepszą opinię. W swych pamiętnikach, po kolejnej z nieudanych prób wykonania *Symfonii fantastycznej* odnotował na temat instrumentalistów: „Godne pogardy łobuzy”⁶. Wspomnianych kompozytorów instrumentalisci zawiedli nie tylko poprzez swe interpretacje, ale także zwyczajny brak umiejętności. Pomimo niezbyt obiecujących premier, kolejne wykonania przywołanych dzieł przyniosły ich autorom wielki sukces i miejsce w kanonie często grywanych kompozycji. *II Koncert* G. Bacewicz z powodzeniem wykonywał polski wiolonczelista Roman SuchECKI (1933—2003).

Najbardziej nieufną i skrajnie negatywną postawę w stosunku do wykonawców zajmował Igor Strawiński (1882—1971): „Kompozytorzy mogliby słusznie zazdrościć malarzom, rzeźbiarzom, pisarzom, którzy obcuja bezpośrednio z publicznością bez pomocy pośredników”⁷. Sytuację, w jakiej się znalazł z powodu instrumentalisty, nazywał przekleństwem swego zawodu i targany poważnymi wątpliwościami, starał się maksymalnie chronić swe dzieła przed niepowołanymi do tego fałszywymi interpretatorami. Jednym z przejawów niewiary w talent instrumentalisty było stworzenie wzorca utworów wykonanych przez fortepian mechaniczny. Kompozytor chciał ograniczyć straszliwą samowolę, która powodowała zniekształcenia jego dzieł. W ten sposób powstał dokument „mogący służyć tym spośród wykonawców, którzy chcą raczej poznać moje intencje i nimi się kierować niż gubić się w dowolnych interpretacjach mego muzycznego tekstu”⁸. Czy jest możliwe uniwersalne wykonanie utworu muzycznego? I. Strawiński miał rację, twierdząc, że tylko jeżeli powierzmy je maszynie. W polemikę ze Strawińskim wszedł swego czasu Witold Lutosławski (1913—1994), mówiąc: „[Strawiński — U.M.] widział w zapisie muzycznym 100% utworu muzycznego. Jest to w moim pojęciu fikcją. Zapis muzyczny daje obraz dzieła muzycznego tylko w pewnym przybliżeniu”⁹. Roman Ingarden (1893—1970), snując filozoficzne refleksje na temat istoty dzieła muzycznego,

⁶ H. Berlioz: *Z pamiętników*. Tłum. J. Popiel. Kraków 1966, s. 166.

⁷ I. Strawiński: *Kroniki mego życia*. Kraków 1974, s. 137.

⁸ Ibidem, s. 97.

⁹ D. Gwizdałanka, K. Meyer: *Lutosławski. T. 2: Droga do mistrzostwa*. Kraków 2003, s. 167.

napisał: „dzieło muzyczne nie jest rygorystycznie określone, o czym świadczą różnice jego wykonań [...]. Dzieło muzyczne jest jedno w przeciwieństwie do mnogości wykonań”¹⁰. I. Strawiński uważał, że interpretacja prowadzi do zafałszowania intencji twórcy, podobnie jak Maurice Ravel (1875—1937) podkreślał konieczność wiernego wykonania utworu. Wykonanie jako realizację tekstu stawiał wyżej niż interpretację. Negatywną stroną interpretacji był, jego zdaniem, fakt wysunięcia się na pierwszy plan nie dzieła, lecz jego realizacji¹¹.

Przeciwne relacje kompozytor — instrumentalista, pełne wzajemnego zaufania i fascynacji, odnaleźć można w dziejach niezwyklej artystycznej przyjaźni Karola Szymanowskiego (1882—1937) — ojca muzyki współczesnej, i Pawła Kochańskiego (1887—1934) — znakomitego skrzypka, pierwszego interpretatora i propagatora skrzypcowych dzieł K. Szymanowskiego. To wspaniały przykład jak zaangażowanie instrumentalisty może okazać się pomocne kompozytorowi w jego twórczej pracy. August Iwański opisał tę niezwykle symbiozę wybitnego twórcy i genialnego skrzypka: „Najdłużej Karol przesiadywał w Zarduziu, gdzie było mu pod każdym względem idealnie i dokąd przyciągał go niemały magnes: Paweł i jego dwa stradivariusy (jeden darowany mu przez Jaroszyńskiego). Znakomity ten skrzypek współdziałał idealnie z Karolem nie w samym komponowaniu, ale w cyzelowaniu końcowym i przystosowaniu do techniki skrzypcowej powstających utworów. Toteż nic dziwnego, że powstały tam głównie dzieła skrzypcowe Szymanowskiego [*Mity*, *I Koncert skrzypcowy*, *Nokturn* i *Tarantella* — przyp. autora]... Zaraz po kolacji Karol z Pawłem zagrali Zofii, Jaroszyńskiemu i mnie świeżo skomponowane *Źródło Aretuzy*, jeszcze mokre od nie wyschniętego atramentu. Było to przeto prawykonanie tego cacka, na całym świecie teraz cenionego i grywanego...”¹².

Kompozytorem, który wysoko cenił instrumentalistę i jego sztukę, był Witold Lutosławski: „Z wiolonczelistów najbardziej zapadł Lutosławskiemu w pamięć Emanuel Feuermann (1902—1942). Już wówczas wykonanie było dla niego bardzo ważnym elementem przeżycia muzycznego, a znakomita interpretacja pozwalała mu wysłuchać nawet słabej kompozycji (wiele lat później z entuzjazmem potrafił mówić o wykonaniu koncertu fortepianowego Benjamin Brittena (1913—1976) przez Światosława Richtera (1915—1997), podkreślając, że dzięki takiej interpretacji nie przeszkadza mu nawet — jak powiedział podczas rozmowy prowadzonej w latach siedemdziesiątych — tandetna muzyka)”¹³.

Wspomniany już Igor Strawiński sam dobierał wykonawców i bezwzględnie oceniał nawet wybitne wykonania swoich dzieł. Spośród ponad dwudziestu wykonań *Święta wiosny*, zarejestrowanych do 1964 roku, I. Strawiński wybrał trzy:

¹⁰ R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, s. 25—27.

¹¹ I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. Przeł. S. Jarociński. Kraków 1980, s. 68.

¹² A. Iwański: *Zarduzie 1915—1916*. „Ruch Muzyczny” 1967, nr 6, s. 11—12.

¹³ D. Gwizdalanka, K. Meyer: *Lutosławski*. T. 1: *Droga do dojrzałości*. Kraków 2003, s. 81.

Herberta von Karajana (1908—1989) i Berliner Philharmoniker, następnie Pierre Bouleza (ur. 1925) i Orchestre National de la RTF i wreszcie Roberta Crafta (ur. 1923) z Państwową Orkiestrą Symfoniczną z Moskwy. Jak widać, wszystkie zespoły były utytułowane, a prowadzący je dyrygenci reprezentowali ówczesnie najwyższe kompetencje zawodowe. Jednak uwagi kompozytora napisane dla amerykańskiego czasopisma „Hi-Fi Stereo” były „pełne cierpekij ironii” odnośnie do realizacji każdego taktu partytury. Autor zakończył swą krytyczną analizę stwierdzeniem: „Żadne z tych trzech wykonań nie jest na tyle dobre, by je przechowywać”¹⁴. Był kompozytorem, odbiorcą i bezlitosnym recenzentem muzycznym zarazem dla tych wszystkich, którzy mieli śmiałość mierzyć się z jego twórczością.

Odmienne podejście do wykonawcy prezentuje Wojciech Kilar (1932—2013): „Uważam, że prawdziwie wartościowe są te utwory, które wykonawcy chcą grać, a publiczność słuchać [...]. Wydaje mi się, że nie możemy traktować dyrygentów, pianistów, skrzypków, śpiewaków jako ludzi mających na celu jedynie przypodobanie się publiczności. Są to tacy sami artyści, za jakich my — kompozytorzy — chcemy się uważać, dążący do jakiejś wartości. Według mnie niejakim sprawdzianem wartości utworu jest więc to, czy się go gra, czy nie”¹⁵. Kompozytor nie ukrywał faktu, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w okresie awangardy powstało największe w historii „cmentarzysko partytur” — utworów, których dzisiaj nikt nie wykonuje, lub wykonywane są jedynie okazjonalnie.

O tym, że wielkie wykonanie może okazać się niezapomnianym doświadczeniem szczytowym w życiu twórcy, że instrumentalista w doskonałej interpretacji może odślonić nieznane aspekty jego dzieła, dowiadujemy się m.in. z relacji W. Lutosławskiego. Kompozytor prowadził *Koncert wiolonczelowy* z holenderską Orkiestrą Radiową Hilversum. „Sława [Mściśław Rostropowicz (1927—2007) — przyp. aut.] na pewno musiał sobie powiedzieć: »Teraz pokażę, jak gra się ten koncert«. Ćwiczył może pół godziny, może godzinę, nie wiem, a grał jak nigdy przedtem. Było to tak zaraźliwe, że i ja, dyrygując orkiestrą prawie »wpadłem w trans«. Również orkiestra grała jak w »uniesieniu«. Wykonanie było fenomenalne, nigdy przedtem ani potem nie słyszałem już takiego. Jest to jedno z najpiękniejszych wspomnień mego życia”¹⁶.

¹⁴ L. Erhardt: *Sztuka dźwięku*. Warszawa 1980, s. 18—50.

¹⁵ K. Podobińska, L. Polony: *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilem*. Kraków 1997, s. 30—31.

¹⁶ D. Gwizdalanka, K. Meyer: *Lutosławski*. T. 2..., s. 140.

Instrumentalista i jego interpretacja

Co jest pięknem w muzyce? Co jest dobrem w muzyce?¹⁷ Jaka jest wartość utworu muzycznego? Na te pytania instrumentalista odpowiada swą kreacją. Ożywienie muzyki, przekazanie publiczności istoty utworu oraz wydobywanie jego piękna należy do najważniejszych zadań instrumentalisty, determinujących jego aktywność zawodową. Kompozytorzy różnych epok w owocach swej weny twórczej kodują utwór muzyczny — instrumentalista, śpiewak przekazuje go odbiorcy.

W historii wykonawstwa nie zawsze było tak, że artysta obcował z dziełem skończonym. W muzyce dawnej zapis nie był ściśły. Dowolność w doborze obsady, liczba wykonawców, pojawiających się tu i ówdzie zdobień była dopuszczalna i powszechnie praktykowana. W renesansie i baroku instrumentalista był gotów muzykować w różnych konfiguracjach instrumentalno-wokalnych, dla wspólnej zabawy lub podniosłej oprawy liturgicznej. Kompozytor nie był wyczulony na punkcie dokonującej się w każdym wykonaniu transformacji jego dzieła. Ponadto zasady kanonu piękna w sztuce muzycznej także nie były jednolite, zmieniały się, co znalazło odbicie w dźwiękowej realizacji utworów. Porównajmy epoki: **klasyczną**, gdzie piękno oznaczało doskonałe proporcje, symetrię — obecne w formie utworu, a także obiektywizm przekazu oraz **romantyczną**, w której nie ma proporcji ani regularnego kształtu, gdzie prostota albo przeciwnie: pełna komplikacja utworu, są wynikiem subiektywnych odczuć twórcy¹⁸.

Specjalnym momentem twórczym instrumentalisty, ubogacającym utwór, jest kadencja wirtuozowska, inspirowana tematyką wykonywanego koncertu. Zwłaszcza wtedy gdy dawnym obyczajem solista wykonuje własną kadencję. W ciągu wieków improwizowany wyczyn wirtuoza był wyczekiwany w wielkim napięciu i często stanowił jeden z punktów kulminacyjnych koncertu. Kompozytor poprzez odpowiedni zapis w tekście sugerował jedynie miejsce jej wystąpienia w trakcie trwania swego dzieła. W muzyce współczesnej, szczególnie w utworach aleatorycznych, autor kompozycji także pozostawia swobodę wykonawczą instrumentalistom, dając czas na improwizację. Utwory tego typu nie są ściśle w zapisie, a każde z wykonania jest inne.

Rzetelna wiedza dotycząca historycznego kontekstu utworów różnych epok, świadomość ich odmienności, ma istotne znaczenie w doborze środków interpretacyjnych wykonawcy, w budowaniu ekspresji wykonywanego utworu.

¹⁷ K. Podobińska, L. Polony: *Cieszę się darem życia...*, s. 61 Wojciech Kilar uważa, że piękno w utworze jest rzeczą wtórną, podstawową wartością muzyki jest dobro, które utwór za sobą niesie.

¹⁸ W. Tatarski: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1982, s. 111.

Z pewnością dobre wykonanie oddaje ducha epoki, w jakiej utwór powstał. Pozostaje jeszcze kwestia osobowości instrumentalisty, który tak czy inaczej odciska swe indywidualne piętno na prezentowanym utworze. Pablo Casals (1876—1973) wyraził następujący pogląd w rozmowie z José Maria Corredorem: „napisana nuta, pismo, jest ograniczonym środkiem wyrazu [...]. Jak oddzielne litery abc nie tworzą słów, tak samo pisane znaki nie komponują muzyki [...] ja sędzę, że nieraz, a nawet często, interpretacja może być wyższa od dzieła”¹⁹. Instrumentalista, przystępując do pracy nad utworem, angażuje talent, zdobyte umiejętności — warsztat instrumentalny oraz posiadaną wiedzę, by możliwie najwierniej wykreować wizję dzieła muzycznego. Podczas momentu wykonawczego jest tłumaczem i prezentuje swoje artystyczne rozumienie dzieła, stąd nie może mieć cienia wątpliwości i jasno przekazywać wizję wykonywanego utworu. Taka postawa rodzi niezwykłą więź z utworem i jego autorem. Roman Suhecki, interpretator *II Koncertu wiolonczelowego* G. Bacewicz, wyraził niezwykle ciepłą opinię o nim w liście do Wandy Bacewicz: „Mam do tego dzieła bardzo osobisty i emocjonalnie silny stosunek. Odpowiada mi dobra muzyka, która w dodatku jest mądra i w której nie ma zbędnych nut, a taki właśnie jest *II Koncert wiolonczelowy*”²⁰. Mimo wielu danych zewnętrznych — obiektywnych, jakie wykonawca musi brać pod uwagę, ostatecznie to jego intuicja — spontaniczna i subiektywna, nadaje utworowi niepowtarzalną i jedyną w swoim rodzaju kreację artystyczną. R. Suhecki o interpretacji napisał następujące słowa: „Kompozytor zapisuje utwór muzyczny znakami graficznymi. Zapis taki dla wykonawcy stanowi dyspozycję wyjściową. Jest ona do tego stopnia wieloznaczna, że artysta nie jest w stanie zagrać tego samego utworu dwa razy identycznie. Różnice będą większe lub mniejsze, a wykonania będą się zawsze różniły. Zatem słuchając utworu na sali koncertowej, uczestniczymy w jedynym i niepowtarzalnym wykonaniu dzieła. Stąd więc udział odtwórcy w przedstawieniu słuchaczom kompozycji muzycznej i rola pośrednika, jaką na siebie przyjął, posiada decydujące znaczenie”²¹.

Nie ma muzyka, który z premedytacją chciałby źle wykonać utwór. Wymagania, jakie stawia wykonawcy kompozytor, mogą wywołać jednak różnorakie refleksje, a nawet wątpliwości. Podówczas 22-letnia gwiazda wiolinistyki Anne-Sophie Mutter (ur. 1963), wspominając początki współpracy z Witoldem Lutosławskim, powiedziała: „Propozycja wykonania *Łańcucha II* schlebiała mi, miałam jednak obawy, czy potrafię tę muzykę zrozumieć, wnieść do niej coś osobistego. Nie tylko zagrać, ale tchnąć w nią życie [...]. To był przełom w moim muzycznym rozwoju”²². Dobra interpretacja jest odkrywczą, bywa

¹⁹ J.M. Corredor: *Rozmowy z Pablo Casalsem*. Tłum. J. Popiel. Kraków 1966, s. 248—254.

²⁰ R. Suhecki: *Wiolonczela od A do Z*. Kraków 1982, s. 59—60.

²¹ Ibidem.

²² D. Gwizdałanka, K. Meyer: *Lutosławski*. T. 2..., s. 351.

inspirująca, a nawet zaraźliwa. Mściław Rostropowicz zwierzył się w wywiadzie: „Kiedyś byłem przewodniczącym konkursu im. P. Czajkowskiego. Jeden z uczestników grał koncert Szostakowicza, który znałem na pamięć. Fragment pierwszej części zagrał odkrywco, lepiej niż ja. Skopiowałem to później w swej interpretacji”. Ten fakt skomentowała następująco prof. Ewa Łętowska (ur. 1940): „a mówi to mistrz nad mistrzami, jednak na tyle otwarty wobec świata, że nieabsolutyzujący własnej wiedzy i kreatywności”²³.

Instrumentalista i jego narzędzie pracy – instrument

Nie powiedziano tu jeszcze o jednej sztuce, która jest ogniwem łączącym kompozytora z instrumentalistą i instrumentalistę z publicznością. Właściwie nigdy przy okazji dywagacji na temat interpretacji nie podejmuje się kwestii obecności jeszcze jednej niezwyklej dziedziny sztuki, determinującej jego wykonanie, mianowicie sztuki budowy instrumentu i artystów-autorów tych dzieł. Wielu z wymienionych w tym eseju instrumentalistów miało instrumenty najwyższej klasy po to, by ich kreacje były niedoścignione. Pablo Casals posiadał dwa wspaniałe instrumenty Mateo Goffrillera z 1700 i 1710 roku. Na pierwszym zwanym casals koncertował 60 lat. W latach 1910—1920 posiadał także wenecką wiolonczelę carlo Tononi z 1730 roku. Rekordzistą posiadanych wiolonczel, o którym wspominał Witold Lutosławski, był Emanuel Feuermann. Pierwszy z wielkich instrumentów, na którym grał w latach 1927—1932, jest autorstwa rzymskiego lutnika Davida Tecchlera z 1741 roku, dzisiaj instrument zwany jest *Feuermann*. W latach 1937—1942 wiolonczelista miał także Stradivariusa *Feurmann/De Munk/Gardiner*, a następnie trzy wiolonczele wybitnych weneckich lutników: Serafina Santo *Reiffenberg/Hoelscher* z 1732 roku, Mateo Goffrillera z 1732 roku oraz Domenico Montagnany z 1735 roku zwanej *Feuermann*. Gaspar Cassadó posiadał dwa fantastyczne stradivariusy *Boccherini/Romberg* z 1709 roku oraz *piatti red cello* z 1720 roku. M. Rostropowicz grał na kilku arcy mistrzowskich instrumentach: stradivariusie *Visconti* z 1684 roku, w latach 2004—2007 był właścicielem wiolonczeli *Bisiach* wykonanej przez Pietro Guarneriego z Wenecji z 1740 roku. Ulubionym instrumentem wirtuoza był stradivarius *Duport* pochodzący ze złotego okresu twórczego kremonońskiego mistrza z 1711 roku. Został sprzedany po śmierci wiolonczelisty za rekordową sumę 20 000 \$. Kolekcjonerem i niezwykle legendarnym instrumentalistą był

²³ E. Łętowska: *Communicare et humanum...* Autorka tekstu skomentowała i zacytowała artykuł: *Ja się wstydić nie muszę, wywiad z M. Rostropowiczem* w: „Forum” 19.07.—25.07.2004, przedruk z pisma „Itogi” z 29.06.2004.

Niccolò Paganini (1784—1840). Jako trzynastoletni młodzieniec, wykonywał pierwsze publiczne koncerty, na małych skrzypcach braci Antonia i Hieronima Amatich z 1600 roku. Posiadał także:

- skrzypce Nicolo Amatiego — małą formę z 1657 roku,
- kwartet Paganiniego — cztery instrumenty wykonane przez A. Stradivarięgo,
- skrzypce Gioffredo Cappa z 1696 roku,
- skrzypce Giuseppe Guarneri syna z 1700 roku oraz Giuseppe Guarneriego syna Andrea z 1706 roku,
- dwoje skrzypiec Giuseppe Guarneri del Giesu pierwszy z 1740 roku oraz słynną Armatę „Il Cannone” z 1743 roku, w 1838 roku Jean Baptiste Vuillaume wykonał kopię tego instrumentu i podarował ją w hołdzie N. Paganiniemu,
- stradivariusy z 1712, dwa z 1724 oraz kolejne z 1726, 1727 roku,
- skrzypce Carlo Bergonzi z 1720 roku.

N. Paganini posiadał także altówkę Gasparo Bertolotti da Salo z 1582 oraz inną Stradivarię z 1731 roku (dla tego instrumentu H. Berlioz skomponował temat główny *Harolda w Italii*). Miał w posiadaniu jeszcze sześć, równie wyjątkowych utytułowanych wiolonczel. N. Paganini posiadał łącznie 23 fenomenalne instrumenty!

Paweł Kochański grał na dwóch stradivariusach. W latach 1912—1935 posiadał *Ole Bull* z 1687 roku. Nazwy pozostałych jego instrumentów zostały na cześć skrzypka nazwane *Kochański*. Pierwszy to stradivarius z 1717 roku, poprzednio własność cara Mikołaja II, kolejny to Guarneri del Giesu z 1741 roku. Posiadanie takich lutniczych dzieł, słynących z niepowtarzalnej barwy, niezwykłego tembru brzmieniowego, warunkuje powstanie niepowtarzalnej kreacji. Instrumentalista obdarzony talentem i wyjątkowymi umiejętnościami, wyposażony w odpowiedniej klasy instrument, może wygrać dla publiczności więcej i lepiej niż instrumentalista pozbawiony fenomenalnego instrumentu. Najbardziej znani pianiści nie wychodzą na estradę, jeżeli nie znajduje się tam odpowiedni instrument. Najwybitniejszy żyjący pianista Grigorij Sokołow (ur. 1950), „potrafiący grać najdelikatniejsze piano, miękkie jak aksamit, w szlachetny sposób wytlumione”, nie przyjedzie na koncert, jeśli Steinway, na którym ma grać, nie ma odpowiednich numerów seryjnych i nie jest instrumentem nowym. Podobnie Krystian Zimerman (ur. 1956), ma do dyspozycji swój instrument, który przewożony jest na miejsce koncertu. „Do filharmonii pierwszy przyjechał o 13:00 fortepian Steinway. Instrument podróżuje z artystą. Przewożony jest przez belgijsko-francuską firmę przewozową, specjalizującą się w transporcie fortepianów. Jeździ w dwóch częściach”²⁴.

²⁴ M. Podsiadły, M. Porada: *Fortepian Zimermanna. Wielki pianista i jego instrument*. „Gazeta Wyborcza”, 20.08.1999.

We wszelkich rozważaniach warto uwzględnić, że droga od twórcy do odbiorcy wydłuża się o jeszcze jednego artystę — lutnika lub renomowaną firmę wykonującą instrumenty na najwyższym poziomie. Instrumentalista musi być ekspertem w dziedzinie instrumentów, doboru najlepszych strun i różnego typu akcesoriów. Wygoda gry na odpowiednio przygotowanym wysokiej klasy instrumencie ma, obok rzetelnej wiedzy i umiejętności grającego, decydujące znaczenie w prezentacji muzycznej.

Kilka słów o publiczności

Co sprawia, że mamy ulubione wykonania określonych utworów i cenimy ich najlepszych autorów i interpretatorów? Czy utwory słuchane rzadziej są złe, a ich wykonawcy gorsi? Czy publiczność, którą przyciąga wirtuoz, jest gorsza od tej przychodzącej na koncert wyłącznie dla kompozytora lub, co także się zdarza — wyjątkowego instrumentu? Odpowiedź na te pytania nie jest prosta, dotyczy z powodu gustu odbiorcy, dla którego aplauzu, wiernej, a czasami kapryśnej obecności trzują się kompozytorzy, lutnicy i muzycy. Podczas swych występów Klara Schumann (1819—1896) starała się przekonać publiczność do smakowania utworów wielkich twórców: Bacha, Beethovena, Chopina, Webera, Mendelssohna czy wreszcie swego męża. Dzisiaj nie można sobie wyobrazić recitalu bez utworów tych kompozytorów, ale w czasach Klary Schumann nawet F. Liszt nie wychylał się, najczęściej uwodząc publiczność fantazjami na tematy popularnych melodii i oper. Podczas jednego z wieczorów K. Schumann wykonała *Koncert fortepianowy*, zaprezentowana została także symfonia R. Schumanna. Wiedeński krytyk muzyczny Eduard Hanslick (1825—1904) tak opisał to wydarzenie: „Sala była napełniona tylko umiarkowanie, oklaski raczej chłodne i wyraźnie przeznaczone jedynie dla pianistki. Koncert fortepianowy i symfonia miały słabe powodzenie”²⁵. Na tym przykładzie widać, że publiczność dokonuje oceny kompozytora, jego dzieła oraz muzyków i niekoniecznie musi im być przychylna. Z kolei wybitna polska pisarka Zofia Nałkowska (1884—1954) we wspomnieniu o Karolu Szymanowskim doceniła pośrednictwo muzyków: „Jego muzyka w świetnych wykonaniach orkiestry pod dyrekcją Fitelberga, w śpiewie Szymanowskiej i Bandrowskiej-Turskiej, fortepianie Drzewieckiego i Kranza, w skrzypcach Kochańskiego i Hubermana, Dubiskiej i Umińskiej, stała mi się bliska i znana”²⁶. Kolejna entuzjastyczna relacja recenzenta mówi o jednym z najbardziej interesujących utworów G. Bacewicz: *Kwartecie na cztery wiolonczele*. Po premierze na War-

²⁵ H. Swolkień: *Robert Schumann...*

²⁶ Z. Nałkowska: *Szkic o Szymanowskim*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 1, s. 6.

szawskiej Jesieni w 1966 roku utwór wykonano w Radiu BBC. Czesław Halski (1908—2001), kompozytor i krytyk muzyczny, mieszkający w Londynie napisał: „Dnia 8 stycznia w III programie BBC słuchałem fantastycznie ciekawego utworu: był to *Kwartet na cztery wiolonczele* Grażyny Bacewicz — najwybitniejszej dziś kompozytorki na świecie. Jest to utwór bardzo komunikatywny moim zdaniem, ciekawy i interesujący. Kilka efektów dźwiękowych zabrzmiało zupełnie zjawiskowo. Z dużym naprawdę zainteresowaniem posłuchałbym tego utworu raz jeszcze. Nie wiem, czy do powodzenia tego rewelacyjnego utworu nie przyczyniło się w stu procentach wyborne wykonanie pp: Ciechańskiego, Węślawskiego, Sucheckiego i Raczka, którzy swą grą i subtelnością interpretacyjną wykazali wysoką klasę”²⁷. W przywołanych trzech odmiennych reakcjach publiczności, przedstawiono kilka z wielu możliwych postaw odbiorców. Jest wśród wykonawców bardzo mądre powiedzenie, że: „najlepszą publicznością jest ta, która przyszła na koncert”. Odbiorca, który oddał swój czas, zaszczycił swą obecnością salę koncertową, wykazał zainteresowanie i jednocześnie dał szansę wykonawcy i kompozytorowi na wysłuchanie utworu, jest niewątpliwie miłośnikiem i sztuki kompozycji, i sztuki jej wykonania zarazem.

Podsumowanie

Z interpretacją jest podobnie jak z przyjaźnią, może uskrzydlać, rozwijać i przynosić wielkie choć niewymierne korzyści, może także być destruktywna. Dobra interpretacja jest elementem wzbogacającym utwór, zła — czyni z niego karykaturę. Wielkie interpretacje służą sławie kompozytora, złe odstraszą publiczność. Instrumentalista poprzez swą wrażliwość, bogatą wyobraźnię, dociekliwość oraz nabyte uprzednio wiedzę i umiejętności filtruje wykonywane dzieło, a efekt finalny może się mieścić w pełnej amplitudzie jakości interpretacji, od fascynującej po katastrofalną, podobnie jak kompozycje bywają dobre i złe. Na koniec konkluzja, w której jeszcze raz chcę podkreślić, że praca muzyka zapewnia żywotność utworowi, interpretacja sprawia, że utwory się urzeczywistniają i jest to praca współtwórcza. Posłużą mi do tego dwie opinie. Pierwsza filozofa i estetyka muzyki Władysława Stróżewskiego (ur. 1933), który uważa, że: „[odtwórczość, interpretacja — U.M.] jest procesem autentycznie twórczym, zaprogramowanym przez zapis wykonania dzieła, wnoszącym zarówno element nowości i wartości, związany z samą istotą interpretacji. Interpretacja jest niewątpliwie szczególnym rodzajem twórczości”²⁸. Kolejna opinia

²⁷ M. Gąsiorowska: *Bacewicz...*, s. 354.

²⁸ W. Stróżewski: *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983, s. 15.

muzykologa i krytyka muzycznego Ludwika Erhardta (ur. 1934) wskazuje rozwiązanie kwestii autonomii i nienaruszalności dzieła oraz napięcia na linii kompozytor — interpretator w następujący sposób: „Być może, że przyszłość zakwestionuje słuszność stanowiska Strawińskiego i tych wszystkich, którzy zgodnie z tradycyjnymi poglądami traktują dzieło muzyczne jako zjawisko analogiczne do dzieła literackiego czy filmowego i pragną osiągnąć jego niezmiennosc. Być może przyszłość będzie skłonna uznać dzieło muzyczne za niezdeteminowany do końca proces, w którym rola kompozytora — a więc i jego własność moralna — ogranicza się do określenia parametrów wyjściowych”²⁹.

²⁹ L. Erhardt: *Sztuka dźwięku...*, s. 51.

Urszula Mizia

Interpretation of music as a creative process of an instrumentalist

S u m m a r y

Interpretation is a specific type of an artistic activity in which the material creatively worked out is an existing music work. This art is uneasy to define that is why the article confronts various opinions in its role, while their multiplicity indirectly proves how this creative force influences each person being in contact with the music art. Despite differing opinions, its nature seems unchanged: a music work, through interpretation, becomes real in a performative act-music becomes lively.

Key words: interpretation, composer, music work, performer, instrument

Urszula Mizia

L'interprétation de la musique comme processus de création de l'instrumentiste

R é s u m é

L'interprétation est une modalité particulière de création artistique où le matériel travaillé est une oeuvre musicale. C'est un art difficile à définir, c'est pourquoi la présente étude compare des opinions diverses sur son rôle, leur pluralité est une preuve indirecte du fait que cette force créatrice influence chaque personne qui entre en contact avec l'art musical. Malgré les opinions différentes, l'essentiel reste le même : dans l'acte d'exécution, à travers l'interprétation, l'oeuvre musicale se réalise et la musique devient vivante.

Mots-clés : interprétation, compositeur, oeuvre musicale, instrumentiste, instrument