

MUZYKA NA ROZDROŻU

Być może jesteśmy w przededniu powstania czegoś nowego, ale wierzę, że tradycyjna orkiestra symfoniczna nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa. Ze sztuką jest jak z wahadłem: kiedyś wychyliło się w stronę awangardy, a teraz – w odwrotną; przeciętny człowiek, gdy rozważa wybranie się do filharmonii, liczy na to, że usłyszy spadającą w ucho melodię. Oczywiście nie chodzi o to, żeby sztuka rezygnowała ze swoich zdobyczy, ale niewątpliwie mamy do czynienia z renesansem melodyjności.

TOMASZ STRAHL – wiolonczelista, solista i kameralista, od ćwierćwiecza koncertuje i nagrywa w Polsce i na świecie. Jest profesorem, wykładowcą Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz dziekanem Wydziału Instrumentalnego tej uczelni. Studiował w Warszawie i w Wiedniu w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu u Tobiasa Kühne. Jest laureatem wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów, w tym zdobywcą pierwszej nagrody w V Międzynarodowym Konkursie Muzycznym im. Nicanora Zabalety w San Sebastian w Hiszpanii (1991). Występował z najważniejszymi orkiestrami i dyrygentami na całym świecie. Grał w najbardziej prestiżowych salach koncertowych świata. Dokonał wielu nagrań dla Polskiego Radia i Telewizji Polskiej, a także dla kanadyjskiego CBC. Dyskografia artysty obejmuje nagrania dla Pony Canyon, CD Accord, Pavane Records, Gema Stereo, Polmusic, BeArTon, Acte Préalable oraz Sony Classics. Był trzykrotnie nominowany do nagrody „Fryderyk”, w 2003 roku został jej laureatem.

Tomasz Strahl i Kwartet Śląski wystąpią na koncercie w Sali Kameralnej Narodowego Forum Muzyki 1 października o godz. 19:00. W programie koncertu: *Kwartet smyczkowy* Witolda Lutosławskiego, *Schubert-Quintet* Władimira Martynowa i *Kwintet smyczkowy d-moll* op. 3 Witolda Maliszewskiego.

Joanna Michalska: Dlaczego na wrocławski koncert wybrał pan *Kwintet smyczkowy d-moll* mało znanego Witolda Maliszewskiego?

Tomasz Strahl: Bo to piękny utwór. Maliszewski był nauczycielem Lutosławskiego. Kiedyś młody Witold przyszedł i oznajmił, że nie będzie kontynuował lekcji, bo nie ma już pieniędzy. A Maliszewski odpowiedział: „Oddasz następnym pokoleniom, kiedy będziesz wielkim kompozytorem”. Kto wie, może gdyby nie poznał się na talencie Lutosławskiego, ten zostałby pianistą, a nie jednym z najważniejszych kompozytorów XX wieku?

Miałem kiedyś na tym samym pulpicie *Kwintet* Maliszewskiego napisany w pierwszych latach XX wieku i *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego z 1970 roku – to są dwa inne światy, choć autorzy byli tak blisko siebie, jeden uczył się od drugiego. Uparłem się, żeby znaleźć wspólną cechę tych utworów: to dbałość o detal, precyzyjność w zapisie. Widać Maliszewski dał dobrą szkołę Lutosławskiemu. Szkoda, że ten nie doczekał czasów, gdy gramy dzieła jego nauczyciela.

Dlaczego wielu polskich kompozytorów XX wieku przepadło gdzieś w mrokach historii? Pan zdaje się mieć upodobanie w odnajdywaniu zapomnianych twórców.

Potrzebny jest dystans historyczny, żeby zainteresować się muzyką. Po II wojnie światowej zachłystaliśmy się awangardą, mieliśmy wysyp polskich kompozytorów – Baird, Serocki, Spisak, Lutosławski, Penderecki – dlatego nie interesowaliśmy się tym, co było chwilę wcześniej. Zbiory nut rozproszyła wojna. Obecnie dużo pracy wykonuje Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, organizuje konferencje, na których dowiadujemy się, kto obracał się w otoczeniu mistrza, jakie były relacje w środowisku artystów.

Jacy nowo odkryci kompozytorzy pana zaskoczyli?

Dziesięć lat temu nagrałem z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia *Koncert wiolonczelowy* Zygmunta Stojowskiego. Elżbieta Bogacz postarała się, żeby ściągnąć z Nowego Jorku partyturę z 1911 roku, z odręcznymi uwagami autora. Nasze wykonanie było na pewno pierwszym w Polsce – wskrzesiliśmy Stojowskiego. Wierzę, że kompozytorzy po śmierci

patrzą na nas z góry. Gdy słuchałem tego utworu już zmontowanego, autentycznie się wzruszyłem. To koncert eklektyczny, ale przecież Anglicy zachwycają się Elgarem, a Francuzi – Saint-Saënem, dlaczego więc w Polsce nie możemy szanować eklektycznych kompozytorów? Eklektyzm nie jest w sztuce ani krokiem w przód, ani w tył, po prostu jest piękny.

Stojowski występował przed królową Wiktoria, był profesorem w nowojorskim Institute of Musical Art (zmienionym w czasie w słynną dziś Juilliard School of Music), popularnością i honorariumi dorównywał Paderewskiemu. To jego symfonia zabrzmiiała na otwarciu Filharmonii Warszawskiej w 1901 roku.

Dlaczego o nim nie pamiętamy?

Pisał w tradycji XIX-wiecznej, potem przyszły czas Strawińskiego, Ravela i muzyka współczesna położyła kres jego stawie. Były też powody polityczne: łączyła go bliska przyjaźń z Paderewskim, działał w Stanach Zjednoczonych na rzecz Polski, założył Polish Institute of Arts and Letters, zmarł w Ameryce. Po wojnie władze PRL nie były zainteresowane rozstawianiem go. Dochodziła też sprawa praw autorskich, skoro partytury znajdowały się za oceanem. Zapomniał Stojowski jest do dziś jedynym polskim kompozytorem, który miał koncert monograficzny w Carnegie Hall (w wykonaniu Filharmoników Nowojorskich) – takiego zaszczytu nie dostąpił ani Lutosławski, ani Penderecki. Emigranci, którzy nie wrócili, zostali zapomniani.

Paderewski nie.

Był taki moment, że i o nim nie chciano w Polsce pamiętać. Mój tata, dyrektor filharmonii, skarżył się, że brakowało publikacji o Paderewskim – bo to „nie taki” premier był. Wciąż nie zdajemy sobie sprawy ani z wartości artystycznej jego dzieł, ani z tego, ile zrobił dla kraju.

Nie pamiętamy o Eugeniuszu Morawskim-Dąbrowie, kompozytorze i ostatnim przedwojennym rektorze konserwatorium warszawskiego, który zmarł w nędzy. Kto słyszał o Piotrze Perkowski? Jego *Koncert wiolonczelowy*, który nagrałem z NOSPR, nawiązuje do Bacha. Wcześniej myśleliśmy, że awangarda zmiotła tego typu muzykę, dziś patrzymy na nią zupełnie inaczej. Zaczęliśmy poszukiwać takiej twórczości.

Dlaczego?

Wyczerpała się możliwość nagrywania utworów dobrze znanych, dlatego prowadzimy muzyczne wykopaliska.

Chętniej jednak odkrywamy starsze epoki. W muzycznej archeologii najpopularniejszy jest pewnie barok.

Skoro zaczęliśmy „grzebać” w baroku i okazało się, że tyle można znaleźć, to co dopiero w dwudziestym wieku! Impuls do szukania przyszedł z nurtu wykonawstwa historycznego. Zaczęło się od XIX-wiecznego Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego – zobaczyliśmy, że jego koncerty są doskonałe. Na szczęście przypomnieliśmy sobie o Tansmanie, który położył ogromne zasługi dla muzyki, był przecież zaproszony do współpracy przez kompozytorów Grupy Sześciu. Dziś Tansman ma swój festiwal i konkurs. Mam nadzieję, że Stojowski doczeka się takiego uznania. Już nagrywany jest za granicą, Jonathan Plowright zarejestrował jego dwa koncerty fortepianowe z BBC Scottish Symphony Orchestra. Brzmia, jakby napisał je Rachmaninow albo Strauss.

Jak pan znajduje zapomniane utwory?

Dużą pomoc w popularyzacji Tansmana czy Stojowskiego otrzymałem od Janusza Cegiłty i NOSPR. W ostatnim czasie nawiązałem intensywne kontakty z Państwowym Wydawnictwem Muzycznym. Niedawno zainteresowałem się Andrzejem Krzanowskim z „grupy stalowowlskiej”. Należał do niej także współczesny kompozytor, Aleksander Lason, twórca znakomitego *Koncertu wiolonczelowego*. Chciałbym utwory obu artystów włączyć do mojej działalności. Doستاłem w prezencie z Berlina, z wydawnictwa Boosey & Hawkes, *Sonatę wiolonczelową* Szymona Laksa i czekam na dobrą okazję, żeby ją wykonać.

Zatem uważa pan, że skończyło się już zachłystywanie się awangardą i potrzebujemy utworów melodyjnych?

Kiedy narzucano nam zainteresowanie socrealizmem, awangarda była ucieczką od szarej rzeczywistości. Twórcy awangardowi wnieśli wiele nowości w zakresie technik sonorystycznych na instrumentach smyczkowych. Nowoczesny zapis utworów jest ich zastęgą. Myślę, że ze sztuką jest jak z wahadłem: kiedyś wychyliło się w stronę awangardy, a teraz – w odwrotną; przeciętny człowiek, gdy rozważa wybranie się do filharmonii, liczy na to, że usłyszy wpadającą w ucho melodię. Oczywiście nie chodzi o to, żeby sztuka rezygnowała ze swoich zdobyczy, ale niewątpliwie mamy do czynienia z renesansem melodyjności. Czytałem ostatnio wywiad z mistrzem Pendereckim: mówił, że dopiero teraz docenia Czajkowskiego, że muzyka musi mieć harmonię, czas, melodię. Popatrzmy, jakie dzieła wychodzą teraz spod pióra Pendereckiego! *Concerto grosso* jest wspaniałą kompilacją różnych stylów – jakby Penderecki przemyślał jeszcze raz instrumentację, środki wyrazu i skondensował wszystko poprzez swój geniusz.

Czeka nas teraz powrót klasycznych form?

Muzyka w tej chwili stoi na rozdrożu, być może jesteśmy w przededniu powstania czegoś nowego, ale wierzę, że tradycyjna orkiestra symfoniczna nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa. W tym roku zagrałem z Orkiestrą Aukso prawykonanie *Elegii* Mikołaja Góreckiego, która bardzo się publiczności spodobała. To nie jest utwór archaiczny – w nowoczesną technikę została wpleciona bardzo piękna inwencja melodyczna. Wiolonczela została stworzona do tego, żeby śpiewać, kłać, to jest instrument melancholijny. Od czasów Rostropowicza i Siegfrieda Palma wiolonczelistyka rozwija się dwutorowo: awangardowo i tradycyjnie, ale te nurty mają wspólny mianownik, potrzebujemy ich obu. Jako dziecko nie byłem w stanie dostuchać do końca *Koncertu wiolonczelowego* Lutosławskiego, tak mnie razito zestawienie delikatnej, pastelowej wiolonczeli z blachą, która po prostu hatakuje. Teraz myślę sobie: jaki to klasyczny utwór!

Dziś nie boi się pan nowej muzyki, przeciwnie, bardzo chętnie bierze pan udział w prawykonaniach. To trochę ryzykowna działalność.

Prawykonanie zawsze zawiera błędy. Po występie siadam i myślę: „Teraz wiem, jak bym to zagrał”. Nazywam to syndromem pierwszego wykonania. Jeśli jesteśmy przekonani o wartości utworu, wówczas wspaniale być obecnym przy jego narodzinach. I mamy jeszcze entuzjastyczny odzew publiczności – ostatnio ponad tysiąc osób przyszło na prawykonanie *Elegii* Góreckiego we wspaniałej akustycznie nowej sali NOSPR. W trakcie koncertu pomyślałem: warto było uczyć się grać, żeby coś takiego wykonać.

Pan lubi ryzyko?

Lubię, to iskierka, która dodaje energii. Trzeba się sprawdzać.

Podczas prawykonania artysta nikim się nie inspirował, sam może stać się inspiracją dla innych.

Świadomość, że kształtuję tradycję wykonawczą, jest dla mnie ważna. Przechodzę jak gdyby do historii, zostawiam swój ślad. Znane utwory były nagrywane wiele razy i krytycy źle reagują na wykonania odbiegające od rozpowszechnionych przez fonografię wzorców – nowe podejście uważa się za niestylowe.

A jak pan sobie radzi z reakcjami kompozytorów, którzy często wyobrazają sobie utwór zupełnie inaczej, zanim go usłyszą.

Podobno Szostakowicz powiedział Karajanowi, że nie przypuszczał, żeby jego symfonia (którą Karajan dyrygował w Leningradzie) miała takie aspekty wykonawcze. Krzysztof Jakowicz opowiadał mi, że po koncercie wyznał Lutosławskiemu – którego znamy jako kompozytora zapisującego utwory z matematyczną dokładnością – „Witku, wiesz, graliśmy inne tempo, niż było zapisane”. A Lutosławski odpowiedział: „Ale też było bardzo ładnie”. Szok przeżywają kompozytorzy, którzy nie czują ciężaru dźwięku.

Trudno wymagać, żeby umieli grać na wszystkich instrumentach.

Tak, ale muszą się liczyć z różnicami w czasie wykonania, w prędkości grania, bo ja wiem, że w tym tempie to zabrzmi, a w szybszym tempie na wiolonczeli tego się nie powinno grać, bo będzie ze stratą dla dźwięku – emisja będzie zabrudzona. Uważam, że muzykę współczesną należy grać takim samym jakościowo dźwiękiem, jak Beethovena. *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego trzeba zagrać jak Haydna, bo Lutosławski nie znosi brzydkiego dźwięku. Dodajemy muzyce współczesnej blasku, dobrze ją wykonując. A jeśli mówimy: „To nowa muzyka, nie trzeba się starać” i robimy sonorystykę „na skrót”, takie podejście odbija się na postrzeganiu utworu. I wtedy mamy konflikt z kompozytorem. Tymczasem kompozytorzy mają piękną wyobraźnię. Rodziwami ich za to, że potrafią nagle usłyszeć w głowie całą orkiestrę. Ja w życiu nie napisałem ani jednej nuty.



Lubię spotykać kompozytorów, bo to bardzo ciekawi ludzi, ich przemyślenia o sztuce są fascynujące. Oni zaś chłoną od wykonawców podpowiedzi, jak pisać na konkretny instrument. Przyjaźnię się z wieloma kompozytorami. Oczywiście zdarzają się trudne osoby, które przychodzą na próbę i czepiają się drobiazgów. Niektórzy przed prawykonaniem mówią: „Stuchaj, stary, jeszcze to... A tu musisz tak...”. Po koncercie napięcie opada i nagle się okazuje, że wszystko jest dobrze. Ale co my, instrumentalści, nastuchaliśmy się, to nasze. A inni twórcy mówią orkiestrze w premierowy wieczór: „Zyczą państwu dobrej zabawy”.

Pochłania pana w znacznym stopniu także dydaktyka. Rozmawialiśmy o zmianach w sztuce, a jak przez lata zmienili się uczniowie?

Dostępność wiedzy ogromnie się powiększyła. Kiedyś zdobycie płyty było ewenementem, a wyjazd na kurs okazywał się niemożliwy – w moich czasach nie było ani pieniędzy, ani paszportu albo akurat był stan wojenny. Pamiętam polskie przesłuchania do konkursów międzynarodowych, po których okazywało się, że ktoś się dostał, ale nie mógł pojechać, bo nie miał pieniędzy. W całym kraju nikt nie mógł mu dać dwustu dolarów na wpisowe. To była astronomiczna kwota.

Są też zmiany na gorsze: studenci są bardziej bierni, mają mniejszą pasję i mniejszą determinację, bo są wychowani w pokoleniu dobrobytu. Chcą otrzymywać gotowe rozwiązania, a kiedy widzą trudności, protestują albo odpuszczają, nie mają wewnętrznego imperatywu nakazującego w obliczu problemów działać. Szukają wygodnego życia. Trochę ich rozumiem, bo największym wyzwaniem współczesności jest znalezienie jakiegokolwiek pracy w zawodzie. Można wygrać pięć konkursów i nie zostać zatrudnionym. Odnalezienie się w życiu zawodowym jest sumą wielu czynników i studenci mają to cały czas na uwadze.

Kiedyś było łatwiej Polakom znaleźć pracę za granicą, oczywiście zawsze graliśmy dobrze, ale trochę szło nam się na rękę, bo przyjeżdżaliśmy z za „żelaznej kurtyny”. Dziś o miejsce w zagranicznej orkiestrze ubiega się kilkadziesiąt, albo i sto osób. W Polsce zaczyna być podobnie: niedawno na jedno miejsce w Teatrze Wielkim było dwudziestu pięciu wiolonczelistów.

Mam wrażenie, że brakuje nam lobby muzycznego. Aktorzy mają chociaż telenowele, żeby zarabiać. Wielkim przetorem dla muzyki w Polsce jest powstanie gmachów, takich jak Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu czy centrum w Łusławicach, ale teraz trzeba pomyśleć, jak te ośrodki mają funkcjonować. I jak średnie oraz małe miejscowości mają się odnaleźć w życiu kulturalnym. Często z nich wywodzą się najlepsi artyści, są najbardziej zdeteterminowani, bo chcą się wyrwać.

Może więc młodzi nie mają dziś łatwiej?

Nowe pokolenie trafiło na trudny czas. My też nie mieliśmy lekko, ale pod innymi względami. Irytuje mnie, gdy w Polsce organizujemy wielkie wydarzenia piłkarskie, podczas których ogromne nakłady finansowe trzeba przeznaczać na ochronę miast przed chuliganami, a nie ma pieniędzy na kształcenie artystyczne. A mamy bardzo dobry powojenny system kształcenia artystycznego. To się akurat w Polsce Ludowej udało. Masowe, darmowe szkoły muzyczne pozwoliły na odnalezienie i wypromowanie talentów. Niekoniecznie promowano artystów ze szlachetnych pobudek, czasem byty to chwyt propagandowe, ale możliwości w kulturze istniały. Zgadzałem się, że powinniśmy zreformować kształcenie, bo nie wszyscy muszą być wychowywani na sfrustrowanych solistów, trzeba podnieść rangę zespołowego, w orkiestrach, w zespołach kameralnych. To, że ktoś nadaje się do gry w orkiestrze, powinno być powodem do dumy.

Mówił pan o bierności młodzieży, to dotyczy także sfery artystycznej?

Człowiek naprawdę utalentowany zawsze poszukuje, to cecha definicyjna artysty. Jeśli chodzi o przeciętne zachowania studentów, zdarza się, że przychodzą nieprzygotowani – ja, w moich

czasach, zapadłbym się pod ziemię ze wstydu! Oni myślą: przecież profesor ma zapłacone za tę godzinę, więc i tak musi siedzieć na uczelni, co za różnica, czy się nauczysz. Zupełnie inaczej jest w przypadku stażystów, którzy po studiach płacą, żeby jeszcze przez rok się doczyli – ci nie przepuszczą żadnej lekcji. Albo Koreańczycy, którzy chętnie przyjeżdżają do Polski – jak oni się uczą!

Dziś student mówi, że jest zmęczony – ja w jego wieku nie znałem takiego określenia. A miałem wiele godzin szkolenia wojskowego, wychowania fizycznego. Nawet teraz, gdy jestem artystą, pedagogiem, dziekanem, nie mówię, że jestem zmęczony. Gdy się na coś decyduje, już nie narzekam, tylko cieszę się, że może działać.

Skąd u pana zapał do dydaktyki?

Mnie ktoś pomógł, kiedy byłem dzieckiem. Miałem szczęście uczyć się u profesora Kazimierza Michalika. Często spotykałem się z wiolonczelistą Romanem Jabłońskim, który w latach siedemdziesiątych był krajową gwiazdą; choć był bardzo zajęty, zawsze znajdował dla mnie czas.

Gdy jako maturzysta i student jeździłem na kursy mistrzowskie w Europie, zobaczyłem, jak różnie zachowują się pedagodzy. Spotykałem profesorów o otwartym sercu prowadzących lekcje od godziny 8 do 21, a byli i tacy, którzy urządzali przesłuchania i uczyli tylko tych, którzy im się spodobałi. Widziałem, jak ludzie przeżywali, gdy nie zostali wybrani, i poprzysiągłem sobie, że, jeśli znajdę się z drugiej strony, nigdy nikogo nie odrzucę. Czasem mylimy się w osądzie: ktoś może rozpocząć naukę jako stabeusz, a skończyć szkołę ze świetnym wynikiem.

Nie planowałem bycia pedagogiem, ale zacząłem uczyć równocześnie z początkiem kariery wykonawczej, okazało się, że mam predyspozycję do uczenia techniki, trzymania smyczka, ustawiania rąk. Zobaczyłem, że ludzie się garną do mnie. Młodzię ma dobrą energię, więc inspirowany się nawzajem. Jednym z moich pierwszych kursantów był trzynastoletni Dominik Potoński. Miał w sobie coś magnetyzującego. On twierdzi, że ten kurs go zainspirował i wtedy zdecydował, że zostanie wiolonczelistą. Na kursach, warsztatach możemy znaleźć wśród młodzieży prawdziwe peretki.

Rozmawiała Joanna Michalska