

Original research paper

Received: 4.12.2014

Accepted: 15.12.2015

Anna MikolonAkademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Gdańsk**ŹRÓDŁA I UWARUNKOWANIA INSPIRACJI MUZYCZNEJ
W TWÓRCZOŚCI
DYMITRA SZOSTAKOWICZA I BENJAMINA BRITTENA**Słowa kluczowe: *muzyczne inspiracje, prace Dymitra Szostakowicza, prace Benjamina Brittena, porównanie biografii, osobowość twórcza, uzdolnienia muzyczne***Wstęp**

Celem artykułu jest zbadanie, czy i w jakim stopniu wybitni kompozytorzy mogą wpłynąć na rozwój muzyczny własnego kręgu kulturowego. Porównanie niektórych elementów życiorysów i dorobku twórczego Dymitra Szostakowicza i Benjamina Brittena stanowi próbę uzyskania odpowiedzi na to pytanie. Dodatkowym celem jest chęć przybliżenia ich sylwetek polskiemu czytelnikowi i melomanowi, ponieważ muzyka tych kompozytorów nie zajmuje trwałego miejsca w repertuarach naszych teatrów operowych i filharmonii. Nie ma również bogatego piśmiennictwa polskiego o charakterze popularyzatorskim dotyczącego podanych wyżej twórców. Potrzeba realnej więzi ze słuchaczami u tych kompozytorów była na tyle silna, że wytworzyli indywidualne sposoby komunikowania się z odbiorcami swoich dzieł. Jako pianistka miałam możliwość poznania wielu utworów solowych, kameralnych i operowych Brittena i Szostakowicza, a niektóre z nich zostały przeze mnie utrwalone w nagraniach¹.

Obaj kompozytorzy byli przez wiele lat XX wieku „wizytówkami” muzycznymi swoich, jakże różnych, krajów – Monarchii Brytyjskiej i Związku Radzieckiego. Obaj również nie wyobrażali sobie życia poza ojczyznę. Britten wprawdzie próbował, ale tęsknota za krajem zwyciężyła. Celem pracy było porównanie ich życiorysów i dorobku twórczego, aby wykazać duże podobieństwa, szczególnie w zakresie posiadanych uzdolnień: wrażliwości ogólnej i słuchowej, doskonałej pamięci, szybkości uczenia się i komponowania, inteligencji i wytrwałości. W wielu sferach życia

¹ D. Szostakowicz, *II Sonata fortepianowa*, op. 61, *II Trio fortepianowe*, op. 67, *Z żydowskiej poezji ludowej*, op. 79, Soliton 2011, SL 057-2, ZAIKS EE 9927417 oraz B. Britten, *The Birds, Tit for Tat, On His Island*, op. 11, *Fish in The Unruffled Lakes, A Charm of Lullabies*, op. 41, [z:] *The Red Cockatoo & other songs*, Gdańsk 2010, ZAIKS DE 7966699.

zachodzą też poważne różnice, wynikające z nieco odmiennych ścieżek edukacyjnych i warunków egzystencji. Wiadomo, że Britten i Szostakowicz mieli możliwość poznać się i zaprzyjaźnić, a szczególne znaczenie w relacji między nimi miała znajomość z małżeństwem Rostropowiczów. Wspomnienia Galiny Wiszniewskiej (żony Mścisława Rostropowicza) stanowią cenne źródło informacji o interesujących nas kompozytorach².

Fundamentalne dla rozważań podjętych w artykule są prace dwóch biografów: Krzysztofa Meyera o Szostakowiczu i Andrzeja Tuchowskiego o Brittenie³. Ze względu na pewne prawa rozwojowe, różnorodność przeżyć i doświadczeń oraz bogactwo dorobku twórczego przyjęłam trzyczęściowy układ treści. W pierwszej omawiam inspiracje w okresie dzieciństwa i wczesnej młodości, uznając za kluczowe kryterium, iż w tym czasie największy wpływ na rozwój osobowości ma środowisko rodzinne i szkolne, ze studiami włącznie. Zachodzi tu więc pewne przesunięcie w chronologii, ponieważ Britten urodził się siedem lat później od Szostakowicza. W części drugiej poruszane są problemy związane z początkami samodzielnego życia, poszukiwaniami własnej drogi twórczej, dokonywaniem trudnych wyborów i zdobywaniem środków do realizacji zamierzeń. Część trzecia obejmuje dwie ostatnie dekady życia obu kompozytorów, okres, w którym sopran Wiszniewskiej i wirtuozeria wiolonczelowa Rostropowicza stały się dla nich wspólną inspiracją twórczą.

Dzieciństwo i młodość Dymitra Szostakowicza

Dymitr Szostakowicz urodził się w 1906 roku w carskiej Rosji. Choć był wnukiem polskiego zesłańca na Sybir, od najwcześniejszych lat uważał się za Rosjanina. Przyczynił się do tego carski zakaz używania języka polskiego na obszarze imperium i fakt, że przyszedł na świat w jego stolicy. Petersburg był w tym czasie jednym z najważniejszych i najpiękniejszych miast Europy, liczącym dwa miliony mieszkańców⁴. Decydujące znaczenie dla rosyjskiej tożsamości Szostakowicza miał fakt, że jego matka, Zofia Wasiliewna Kokoulin, była Rosjanką. Oboje rodzice studiowali w Petersburgu – ojciec Dymitr Bolesławowicz na wydziale przyrodniczym uniwersytetu, matka grę na fortepianie w konserwatorium. Do momentu narodzin pierwszego dziecka w 1903 roku (córkę Marii) rodzice delektowali się muzykowaniem domowym: ojciec śpiewał ulubione pieśni (w tym cygańskie), a matka towarzyszyła mu na fortepianie. Chodzili również na koncerty i mieli możliwość słuchania na żywo Sergiusza Rachmaninowa i Aleksandra Skriabina⁵.

Sytuacja zmieniła się, gdy po Dymitrze urodziła się jego młodsza siostra Zoia, a starsza rozpoczęła edukację szkolną i naukę gry na fortepianie pod kierunkiem matki. Zwiększona liczba obowiązków i wydarzenia rewolucyjne wpłynęły na osłabienie poczucia bezpieczeństwa i pewne pogorszenie warunków bytowych rodziny. Matka zaczęła wspomagać domowy budżet, udzielając prywatnych lekcji gry na for-

² G. Wiszniewska, *Galina. Historia mojego życia*, tłum. A. Sitarski, Poznań 2000.

³ Każdy z wymienionych autorów napisał kilka cennych prac uwidoczonych w bibliografii do niniejszego artykułu.

⁴ N. Davies, *Historia Europy*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 1998, s. 965.

⁵ K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 21.

te pianie i „nie mogła teraz poświęcić dzieciom tyle czasu, ile dawniej. Małego Mitę, który z dnia na dzień coraz bardziej zapalał się do muzyki, często teraz pozostawiano samego sobie”⁶. Czas wypełniał improwizacjami na fortepianie, poznawaniem miasta w towarzystwie kolegów ze szkoły lub wizytami w domu koleżanki Iriny. Jej ojcem był wybitny malarz Borys Kustodijew, który z powodu paraliżu przebywał zawsze w domu. Stworzył on dwa portrety Dymitra i często prowadził z chłopcem rozmowy, na które nie mieli czasu zapracowani rodzice. Tego czasu zaczęło brakować również na muzykowanie domowe. Mimo to zapisało się ono trwale w pamięci przyszłego kompozytora. Już wtedy, gdy matka zaczęła go uczyć, okazało się, że dziewięcioletni chłopiec dysponuje słuchem absolutnym, genialną pamięcią i wielką skłonnością do komponowania. Inspirowały go wydarzenia, których był świadkiem, i te, które poznał pośrednio, poprzez wspomnienia osób z najbliższego otoczenia. Tak powstał m.in. utwór *Żołnierz*, gdy dochodziły do niego informacje z frontu wojny światowej 1914-1918. W kraju wrzało, wszędzie krążyły sprzeczne opinie, narastał niepokój i chaos. Swoje emocje związane z wydarzeniami, których w pełni nie rozumiał, zawarł w utworach: *Hymn Wolności*, *Marsz żałobny pamięci ofiar rewolucji* i *Mała symfonia rewolucyjna*⁷.

Rok 1919 stał się niezwykle ważny dla Szostakowicza. W Teatrze Maryjskim zobaczył, a przede wszystkim usłyszał *Eugeniusza Oniegina*, którą to operę znał wkrótce na pamięć. Jego wyobraźnia muzyczna rozwijała się w zawrotnym tempie. W szkole muzycznej Glassera⁸ opanowywał w czasie jednego roku program, na który jego rówieśnicy potrzebowali kilku lat. Nic dziwnego, że jesienią 1919 roku trzynastoletni Dymitr został studentem konserwatorium. Naukę gry na fortepianie kontynuował u Aleksandry Rozanowej, a na drugim roku studiów przeszedł do klasy Leonida Nikołajewa⁹, którego studentami byli sławni później artyści Władimir Sofronicki¹⁰ i Maria Judina¹¹. Kierując się radami pedagoga, słuchał, jak Sofronicki gra Schumanna, Skriabina i Liszta, oraz podziwiał interpretację dzieł Bacha i Beethovena (fugi i sonaty) wykonywanych przez Judinę. Grał z nią często na cztery ręce opracowania symfonii i innych utworów. W czasie wolnym od zajęć komponował lub chodził na koncerty. Kompozycję studiował w klasie Maksymiliana Steinberga¹², który przywiązywał wielką wagę do nauczania harmonii, kontrapunktu i fugi. Dopiero po kilku latach przyszedł czas na swobodniejsze kompozycje.

⁶ K. Meyer, *Szostakowicz*, Kraków 1986, s. 8.

⁷ Ibidem, s. 11.

⁸ Początkowo uczył się u żony Glassera, a następnie u samego Ignacego Glassera (przyjaciela Ignacego Paderewskiego), który nie akceptował zainteresowań kompozytorskich Dymitra. Dlatego przeszedł do klasy Aleksandry Rozanowej. Ibidem, s. 10.

⁹ Leonid Władimirowicz Nikołajew (1878-1942) – rosyjski pianista i kompozytor, wykładowca konserwatorium w Petersburgu, jego pedagogika pianistyczna nawiązywała m.in. do metod T. Leszetyckiego. *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 7, Kraków 2002, s. 70.

¹⁰ Władimir Władimirowicz Sofronicki (1901-1961) – pianista i pedagog konserwatorium leningradzkiego i moskiewskiego, wybitny interpretator utworów A. Skriabina. *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 825.

¹¹ Maria Wieniaminowna Judina (1899-1970) – wybitna charyzmatyczna rosyjska pianistka, dysponująca ogromnym repertuarem. Ibidem, s. 412.

¹² Maksymilian Osiejewicz Steinberg (1883-1946) – rosyjski kompozytor i pedagog, uczeń A. Głazunowa i N. Rimskiego-Korsakowa. Ibidem, s. 843.

W okresie studiów Szostakowicz napisał wiele utworów, z przewagą fortepianowych, ponieważ czuł się jeszcze bardziej pianistą niż kompozytorem. Jednak fascynacja brzmieniem orkiestrowym, doznana podczas wspomnianego spektaklu operowego i wzmocniona słuchaniem koncertów symfonicznych, znalazła swój wyraz już na pierwszym roku, kiedy stworzył *Scherzo fis-moll* na orkiestrę oraz *Dwie bajki Kryłowa* na głos z orkiestrą.

Trudno nie zauważyć, że jest to drugi rodzaj inspiracji twórczej – świat dźwięków, brzmień, kolorów. Szczytowym osiągnięciem stanie się jego dyplomowa *I symfonia*. Stosunkowo beztrudnie, choć pracowite życie uległo poważnej zmianie, gdy na początku 1922 roku zmarł ojciec, żywiciel rodziny. Matka podjęła stałą pracę zarobkową, siostra Maria zaczęła udzielać korepetycji, a Dymitr został taperem w niemym kinie. Nadmiar obowiązków pogorszył stan jego zdrowia, a mimo to w następnym roku ukończył wydział fortepianu, koncertował z bardzo bogatym programem i komponował. Pamięci zmarłego ojca poświęcił *Suitę na 2 fortepiany*, którą wykonywał z siostrą Marią. Jest to więc trzeci, ogólnokulturowy rodzaj inspiracji twórczej – oddanie czci i upamiętnienie osoby bliskiej kompozytorowi.

Przez cały okres studiów Dymitr miał szczególnego patrona w osobie Aleksandra Głazunowa¹³, dyrektora konserwatorium. On właśnie załatwił Szostakowiczowi stypendium, co w pogarszającej się sytuacji gospodarczej kraju nie było proste. Dzięki temu nasz bohater chwalebnie ukończył studia kompozytorskie w 1925 roku, mając zaledwie dziewiętnaście lat. Publiczne prawykonanie *I symfonii* odbyło się w maju 1926 roku w Leningradzie pod dyrekcją Nikołaja Malko. Potem nastąpiły wykonania w innych miastach kraju i za granicą: w Berlinie, Filadelfii, Nowym Jorku i Warszawie (tu pod batutą Grzegorza Fitelberga).

Podsumowując okres dzieciństwa i wczesnej młodości Szostakowicza, można stwierdzić, że największe kataklizmy dziejowe (rewolucja i wojna światowa) nie dotknęły bezpośrednio jego rodziny, a aktywność Dymitra koncentrowała się na nauce, ćwiczeniu na fortepianie i komponowaniu. Kontakty koleżeńskie i towarzyskie były ściśle związane ze środowiskiem rodzinnym i szkolno-studenckim. Do wyjątków należą: przyjaźń ze wspomnianym wcześniej malarzem Kustodijewem oraz pierwsza chłopięca miłość do Tatiany Gliwienko, którą poznał na Krymie w czasie pobytu w sanatorium. Prawdopodobnie gruźlicze zapalenie węzłów chłonnych, na które zachorował, miało związek z tym, że rzetelnie uczęszczał na wszystkie zajęcia w konserwatorium, gdzie w miesiącach zimowych panowało przenikliwie zimno. Nikołajew skracał wówczas zajęcia lub pojawiał się z dużym opóźnieniem, a czekający na niego studenci wypełniali czas grą na cztery ręce lub dyskusjami na przeróżne tematy¹⁴.

Dzieciństwo i młodość Benjamin Brittena

Jeszcze dalej od wojennych niepokojów, w małej nadmorskiej miejscowości Lowestoft w Wielkiej Brytanii w 1913 roku urodził się Edward Benjamin Britten. Był

¹³ Aleksander Konstantinowicz Głazunow (1865-1936) – rosyjski kompozytor, pedagog i dyrygent, uczeń M. Bałakiriewa i N. Rimskiego-Korsakowa. Ibidem, s. 311.

¹⁴ Podaję za: K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 24.

najmłodszym dzieckiem Edith i Roberta Victora – śpiewaczki z zamiłowania i wykształcenia oraz stomatologa. Matka, niania, dwie siostry i brat stworzyli mu sielankowe dzieciństwo.

Ojciec był wzorem silnego charakteru, energii, systematyczności i samodyscypliny¹⁵. Jako jedyny żywiciel rodziny miał dużo obowiązków, a mimo to aktywnie uczestniczył w życiu domowym. Wieczorami czytał dzieciom powieści Dickensa, w dniach wolnych od pracy organizował piesze wycieczki po okolicy lub rejsy po morzu. Matka natomiast, oprócz koncertów domowych, organizowała publiczne imprezy muzyczne i teatralne, zabierała więc często syna na próby i spektakle. Podobnie jak matka Dymitra, zaczęła uczyć Benjamina gry na fortepianie i analogicznie, prawie natychmiast, pojawiła się u niego tendencja do komponowania. Różnica polega na tym, że u Dymitra miało to miejsce, gdy skończył dziewięć lat i był już uczniem szkoły handlowej, a Benjamin rozpoczął edukację muzyczną w wieku pięciu lat. Próbował komponować już od szóstego roku życia, lecz pierwszym „dziełem” była sztuka teatralna, a nie utwór *stricte* muzyczny. Wskazuje to dobitnie na wpływ bodźców, z którymi się stykał, i na ich inspirującą moc.

Pojęcie „najbliższe otoczenie” ma tu znacznie szerszy zakres niż w odniesieniu do Szostakowicza. Ojciec, z racji swej profesji, był powszechnie znany i szanowany, a artystyczna i animatorska działalność matki obejmowała parafię, zespół teatralny i chór amatorski, co wymagało częstych kontaktów i współpracy z wieloma przedstawicielami lokalnej społeczności. Rodzina Brittenów miała więc znaczącą pozycję w swoim środowisku i dobre warunki materialne, co prawdopodobnie wpłynęło na osobowość Benjamina. Podczas gdy Szostakowicz został utrwalony w literaturze jako skromny i nieśmiały chłopiec w staromodnych okularach, Britten jawił się jako ujmujący i towarzyski malec. Poczucie pełnej akceptacji nie popsło jednak chłopca. Jak zauważył Tuchowski: „ustalił systematyczny tryb swej pracy i realizował go z całą powagą i konsekwencją, a kiedy doszły obowiązki szkolne wstawał odpowiednio wcześniej, aby mieć czas na komponowanie”¹⁶.

W wieku 10 lat rozpoczął edukację muzyczną u profesjonalnych pedagogów: gry na fortepianie uczyła go Ethel Astle, a na altówce Audrey Alston, znajome matki z konserwatorium. Podczas trzech lat tych prywatnych lekcji młodzianki Britten stworzył liczne kompozycje na fortepian, skrzypce i altówkę oraz na głos z fortepianem. Większość z nich „powstała dla uświetnienia domowych uroczystości bądź jako prezent dla najbliższych. Należy do nich dedykowany ojcu *Marsz bogów do rajów* (na cztery ręce)”¹⁷. Zwyczaj honorowania ukochanych osób prezentami muzycznymi pozostał Brittenowi do końca życia i stanowił rodzaj wewnętrznej inspiracji – wynikał z potrzeby sprawienia radości obdarowanej osobie.

Gdy w wieku 11 lat pojechał z rodzicami na Festiwal Muzyki Współczesnej do Norwich, doznał tam podobnego wstrząsu jak Dymitr w operze. Szczególne wrażenie wywarła na nim suita symfoniczna *Morze* Franka Bridge’a: „Był to jego pierwszy kontakt z nowszą muzyką symfoniczną, a zarazem objawienie możliwości dźwiękowego wyrażenia natury i ducha morza – morza, które uwielbiał i z którym

¹⁵ A. Tuchowski, *Benjamin Britten: twórca, dzieło, epoka*, Kraków 1994, s. 18-19.

¹⁶ Ibidem, s. 19.

¹⁷ Ibidem, s. 21.

był związany od dzieciństwa do końca życia. Odtąd zaczyna się jego fascynacja muzyką przełomu XIX i XX wieku¹⁸.

Jego życie wzbogaciło się o częstsze słuchanie nowszej muzyki na koncertach w Londynie i podczas kolejnych festiwali. Za pośrednictwem wspomnianej altowiolistki Alston rodzice nawiązali kontakt z Bridge'em i czternastoletni Benjamin został uczniem kompozytora. Ponieważ zajęcia odbywały się w domu mistrza i często trwały wiele godzin, młody adept kompozycji był traktowany przez małżeństwo Bridge'ów jak syn. Nie tylko lekcje, ale też wspólne uczestnictwo w koncertach, wycieczki (m.in. do Paryża) i żarliwe dyskusje dotyczące nie tylko muzyki stwarzały sprzyjający rozwojowi duchowemu i psychicznemu klimat. Według Tuchowskiego: „Bridge ukształtował go jako kompozytora i człowieka, wpoił mu swe pacyfistyczne przekonania, [...] wprowadził w świat muzyki Bartoka, Skriabina, Schönberga, Berga, Strawińskiego, Ravela – świat urzekający i jakże egzotyczny dla chłopca wyrosłego w kręgu konserwatywnych, prowincjonalnych upodobań¹⁹”.

Należy podkreślić, że lata nauki u Bridge'a były bardzo szczęśliwe dla Brittena. Z jednej strony stanowiły kontynuację atmosfery ciepła i życzliwości, do której przywykł we własnym domu, z drugiej – zdobył umiejętności i wiedzę, dzięki którym mógł się świadomie wypowiadać jako kompozytor. W piętnastym roku życia, z okazji rocznicy ślubu rodziców, napisał cztery pieśni francuskie do tekstów Victora Hugo i Paula Verlaine'a.

Wydaje się oczywiste, że pobyt w Paryżu wywołał zainteresowanie francuską kulturą (kolejny rodzaj inspiracji), a nowe doświadczenia słuchowe i rady mistrza zaowocowały zmianą stylu kompozycji. Britten przeszedł ze stylistyki klasyczno-romantycznej do impresjonizmu (Debussy, Ravel) i współczesności (Schönberg, Berg). W tym czasie zaczął pobierać lekcje fortepianu w Londynie u sławnego wówczas pianisty-pedagoga Harolda Samuela. Efektem spotkań było osiągnięcie przez Brittena takiej biegłości pianistycznej, że wpisała się ona trwale w jego życiorys zawodowy. Prawdopodobnie już wtedy, w wieku szesnastu lat, czyli przed podjęciem studiów, Benjamin uświadomił sobie w pełni, że różni się od rówieśników nie tylko talentem i pracowitością. Skłonności homoseksualne spowodowały, że po raz pierwszy w swym życiu czuł się przerażony. Chodziło nie tylko o to, że homoseksualizm był w Wielkiej Brytanii karalny z mocy prawa (do 1968 r.), ale przede wszystkim o dysharmonię z otrzymanym w domu wychowaniem i wpojonymi zasadami moralnymi²⁰. Ten konflikt wewnętrzny znajdzie swe odbicie w twórczości Brittena, zwłaszcza w tematyce i psychologicznej konstrukcji bohaterów oper. Tuchowski dostrzegł w tym konflikcie „genezę dwóch typowo brittenowskich modeli bohaterów [...] mężczyzna outsider o cechach bohatera byronowskiego oraz zadźwiczony chłopiec – symbol zdeprawowanej niewinności²¹”. Ponieważ opisany problem wpłynął również na muzyczną warstwę oper (motywy przewodnie, odpowiednie tonacje, zróżnicowana kolorystyka i in.), można mu przypisać moc inspirującą.

W roku 1930, czyli w wieku siedemnastu lat, Britten rozpoczął studia w Royal College of Music w klasie kompozycji Johna Irelanda i w klasie fortepianu Arthura

¹⁸ Ibidem, s. 21-22.

¹⁹ Ibidem, s. 22.

²⁰ A. Tuchowski, *Symbolika oper Benjamin Brittena*, Zielona Góra 1990, s. 17 i 124.

²¹ A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 27-28.

Benjamina. Warto zaznaczyć, że dzięki uzyskanemu stypendium były to studia bezpłatne (do tej pory rodzice finansowali w całości prywatną edukację syna). Powstały wtedy liczne kompozycje instrumentalne, m.in. kwartet *Phantasy* i *Suita fortepianowa*, oraz wokalne i wokально-instrumentalne. Utrwaliła się też dwutorowość jego twórczości: oprócz kompozycji dla znawców i koneserów pisał utwory na wyraźne „zamówienie społeczne”: dla chórów amatorskich, solistów-amatorów i kółek teatralnych, a więc dla środowiska, które znał od dzieciństwa.

Ważny wydaje się fakt, że zaczęła go fascynować muzyka Mahlera, a dzięki transmisjom radiowym poznawał coraz lepiej twórczość Strawińskiego i Berga. Nagrody, którymi honorowała go co roku uczelnia, utrwaliły w nim przekonanie o słuszności wyboru zawodu kompozytora i pianisty. W 1934 roku nagrodą było stypendium na studia zagraniczne i wykonanie jego kwartetu we Florencji (5.04). Britten nie mógł wykorzystać tej oferty, gdyż właśnie wtedy zmarł jego ojciec. Przyznane stypendium wykorzystał jesienią na pobyt w Wiedniu. Wcześniej jednak (latem 1934 roku) stworzył *Holiday Diary (Dziennik wakacyjny)*, o którym Andrzej Tuchowski napisał: „Jest to pierwszy z brittenowskich obrazów świata widzianego oczami małego chłopca, obrazów, które powracając przez całe życie kompozytora urastać będą do rangi symbolu”²². Retrospekcja, wspomnienia szczęśliwych lat dzieciństwa stały się więc kolejnym źródłem inspiracji dla kompozytora, który w grudniu tego samego roku ukończył studia. Miał świadomość, że po śmierci ojca musi jak najszybciej zdobyć środki utrzymania dla siebie i – jak można się domyślać – matki, która była mu zawsze bezgranicznie oddana.

Reasumując, można stwierdzić, że okres dzieciństwa i wczesnej młodości – fundamentalny w rozwoju osobowości – był dla Brittena znacznie szczęśliwszy niż dla Szostakowicza. Bogatszy wachlarz bodźców pozytywnych, poczucie wolności połączone z odpowiedzialnością i dążeniem do samostanowienia przy jednoczesnym dobrobycie materialnym to obraz zupełnie innych warunków niż te, w których wzrastał Szostakowicz – w dyktaturze krępującej swobodę myśli i działań, fundującej swym obywatelom nędzną egzystencję. Obaj kompozytorzy ukończyli edukację muzyczną z opinią wybitnie utalentowanych i z nadzieją na pomyślną przyszłość.

Początki i najważniejsze etapy samodzielności twórczej Szostakowicza

Dymitr Szostakowicz u progu kariery czuł się bardziej pianistą niż kompozytorem. W tym poczuciu umocniło go powołanie do ekipy pianistów, która miała reprezentować ZSSR na I Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1927 roku. Ćwiczył w związku z tym bardzo dużo, poszerzając bogaty już repertuar m.in. o utwory kompozytorów jemu współczesnych, jak np. *I koncert fortepianowy* Prokofiewa. W przygotowaniu programu chopinowskiego pomagał mu bezinteresownie L. Nikołajew. Palmę pierwszeństwa na konkursie zdobył jednak Lew Oborin – kolega z Moskwy. Mimo wyróżnienia w finale, Szostakowicz uznał werdykt jury za porażkę i w planach dalszych koncertów preferował utwory innych kompozytorów. W tym czasie poznał swego najwierniejszego przyjaciela i inspirato-

²² Ibidem, s. 35.

ra – Iwana Sollertyńskiego²³. Skierował on uwagę Dymitra na dorobek twórczy tych kompozytorów, których w ZSRR nie znano bądź wykonywano bardzo rzadko. Należał do nich m.in. Gustaw Mahler. Fascynacja jego muzyką towarzyszyła kompozytorowi do końca życia. Ważny wpływ na konstrukcję utworów Szostakowicza miały również pewne idee przejęte od Wsiewołoda Meyerholda, wybitnego reżysera teatralnego, z którym współpracował jeszcze jako student: „trzeba dążyć do tego, aby w każdym utworze znalazło się coś nowego, aby każde nowe dzieło zadziwiało. [...] Z tego wynika druga zasada, druga lekcja Meyerholda. Do każdej nowej kompozycji trzeba się przygotować. Przejrzeć mnóstwo muzyki, poszukać – może u klasyków było coś podobnego. Potem trzeba spróbować zrobić to lepiej albo przynajmniej po swojemu”²⁴.

Prowadząc niejako „podwójne życie” – jako koncertujący pianista i kompozytor²⁵ – Szostakowicz starał się ograniczać kontakty z teatrem i filmem²⁶. Ale poznanie przy tej okazji dramatów Szekspira stało się kolejnym źródłem inspiracji twórczej. Analizował konstrukcję dramatów i odnajdywał w nich ogólnoludzkie problemy egzystencjalne, które, mimo upływu kilkuset lat, nie straciły nic ze swej aktualności. Stąd wywiódł kompozytor ideę dramaturgiczną najważniejszych utworów symfonicznych i kameralnych oraz niektórych solowych i cykli pieśni²⁷. W sferze brzmieniowej największy wpływ miała na niego muzyka ówczesnej awangardy. Pobudzała ona wyobraźnię kompozytora i motywowała do szukania nowych rozwiązań konstrukcyjnych, formalnych i kolorystycznych. W operze *Nos* partie wokalne są zredukowane do recytatywów, a „Do najciekawszych fragmentów [...] należy antrakt orkiestrowy przed drugą sceną, napisany na same instrumenty perkusyjne. Jest to absolutna nowość; Szostakowicz pierwszy skomponował utwór wyłącznie na perkusję. Dopiero trzy lata później Edgar Varèse wystąpił ze swoim analogicznie potraktowanym *Ionisation*”²⁸.

Awangardowy styl Szostakowicza wzbudzał oczywiście liczne kontrowersje, zachwyty jednych i potępiające oceny innych krytyków. Były to jednak w przeważającej mierze opinie merytoryczne, choć już wtedy zaczęto używać określenia „formalizm” jako epitetu dyskwalifikującego jakieś dzieło sztuki, a twórcę „formalistę” uznawano za wroga ludu i panującego ustroju politycznego. Sytuacja w kraju pogarszała się z roku na rok, mimo to kompozytor był pełen zapału do pracy dzięki wsparciu rodziny i licznych przyjaciół. Do 1934 roku stworzył muzykę do kilku sztuk, filmów i baletów, *III symfonię* i dzieło operowe, które, podobnie jak *I symfonia*, rozślawiło jego imię na całym świecie. Premiera *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* odbyła się prawie jednocześnie w Moskwie i Leningradzie na początku 1934 ro-

²³ Iwan Iwanowicz Sollertyński (1902-1944) – rosyjski muzykolog i krytyk muzyczny, poliglota, filozof. Sołomon Wołkow napisał, że: „wywierał głęboki i wielokierunkowy wpływ na życie Szostakowicza”. Po tragicznej śmierci Sollertyńskiego Szostakowicz poświęcił jego pamięci II trio fortepianowe. S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin*, tłum. M. Putrament, Warszawa 2006, s. 222-223.

²⁴ S. Wołkow, *Świadectwo*, tłum. B. Dancygier, Warszawa 1989, s. 86. Przytaczam tu opinie Szostakowicza, które przekazywał swoim studentom – przyszłym kompozytorom.

²⁵ W latach 1927-1929 powstały m.in.: *II symfonia* i opera *Nos*.

²⁶ Tworzenie muzyki do konkretnej sztuki i wizji reżysera ograniczało samodzielność twórczą kompozytora.

²⁷ Problem ten omawiam szerzej w pracy: *Język muzyczny Dymitra Szostakowicza jako forma osobistej wypowiedzi na przykładach: II Sonaty fortepianowej h-moll, II Trio fortepianowego e-moll, cyklu pieśni „Z żydowskiej poezji ludowej”*, Gdańsk 2012.

²⁸ K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 54-55.

ku. Opera cieszyła się przez dwa lata wielkim powodzeniem²⁹ i dzięki temu kompozytor – od półtora roku żonaty – mógł wynająć oddzielne mieszkanie. Sytuację finansową poprawiały dodatkowo tantiemy za zagraniczne wykonania opery (Nowy Jork, Cleveland, Sztokholm, Buenos Aires, Zurych, Praga, Kopenhaga, Londyn). Miłość do żony, sukces opery, dostatek, którego wcześniej Szostakowicz, nie zaznał, i wreszcie spotkania z przyjaciółmi w obszernym mieszkaniu przyczyniły się do tego, że: „Były to lata bodaj najszcześniejsze w życiu Szostakowicza, ale i pełne wytężonej pracy twórczej”³⁰.

W tym czasie stworzył *24 preludia* na fortepian i *Koncert fortepianowy*, które sam wykonywał wirtuozowsko, ale suchym dźwiękiem. Nieco później głównym wykonawcą *Koncertu* stał się Lew Oborin, a *Preludia* rozślawił Henryk Neuhaus³¹, który wówczas często koncertował.

Jeśli poczucie szczęścia i spełnienia miało moc motywującą, to przejawami tego były: skrzące się humorem i dowcipem fragmenty utworów, plany stworzenia następnej opery, pewne uproszczenie języka muzycznego i nawiązanie do tradycji (Bach, Beethoven, Chopin), a nawet zauważalne zmiany w technice gry na fortepianie: „Oborin wspominał później, że Szostakowicz występował w Turcji z nadzwyczajnym powodzeniem, a gra jego osiągnęła znacznie wyższy poziom niż w czasie ostatnich koncertów w kraju. Znikł nawet ów typowy dla kompozytora suchy i drewniany dźwięk, pojawiła się rzadka u niego emocjonalność; grał swobodnie, bez najmniejszego skrępowania”³² (chodzi o wykonania *Koncertu fortepianowego* i *24 preludiów*).

Po powrocie Szostakowicz kontynuował działalność koncertową wspólnie z zaprzyjaźnionym wiolonczelistą Wiktorem Kubackim, któremu zadedykował *Sonate d-moll* op. 40 na wiolonczelę i fortepian. W styczniu 1936 r. obaj znaleźli się w Archangielsku i tam dopadł kompozytora niespodziewany, ale też i nie ostatni cios. Straszliwa krytyka opery i prawie całej twórczości (w dzienniku „Prawda” z 28.01) spowodowała głębokie i częściowo nieodwracalne skutki w jego psychice: stracił zaufanie do ludzi, przestał występować, chociaż nie przestał tworzyć. Wstrząs, który przeżył, stał się, paradoksalnie, inspiracją *IV symfonii*, którą Meyer charakteryzuje jako jedno „z najbardziej wstrząsających i tragicznych utworów Szostakowicza”³³ i jednocześnie ostatnie dzieło porównywalne z ówczesną awangardą na Zachodzie. Jej prawykonanie miało miejsce dopiero w 1961 roku, ponieważ kompozytor sam wycofał symfonię z programu na 1936, widząc niechęć dyrygenta i żywiąc uzasadnioną obawę, że podzieli ona los *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*. Tymczasem opera, zdjęta z repertuaru wszystkich teatrów radzieckich, wzbudzała nadal wielkie zainteresowanie poza krajem, a po londyńskiej premierze w 1936 roku jedną z recenzji napisał Britten. Rok później powstała *V symfonia*, w której Szostakowicz ponownie uprościł język muzyczny, nie rezygnując z ekspresji, przemawiającej z wielką siłą

²⁹ W tym czasie wykonano ją 83 razy w Leningradzie i aż 94 razy w Moskwie. K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 85.

³⁰ Ibidem, s. 88.

³¹ Henryk Gustawowicz Neuhaus (1888-1964) – rosyjski pedagog i pianista polsko-niemieckiego pochodzenia, autor książki *Sztuka pianistyczna*. Najwybitniejszym jego uczniem był Światosław Richter. *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 7, s. 33.

³² K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 96.

³³ Ibidem, s. 100.

do słuchaczy. Do powodzenia dzieła przyczynił się w znacznym stopniu dyrygent Jewgienij Mrawiński³⁴, który dołączył do grona przyjaciół kompozytora.

Do wybuchu wojny niemiecko-rosyjskiej (1941) treścią życia Szostakowicza była rodzina, intensywna praca twórcza i pedagogiczna, którą podjął w konserwatorium leningradzkim w tym samym czasie, co Sollertyński i Sofronicki. Chociaż pracę pedagogiczną rozpoczął ze względów asekuracyjnych (otrzymywał mniej zamówień na utwory), okazał się znakomitym nauczycielem. Wypowiedzi uczniów i studentów świadczą o tym, że Szostakowicz był wymagający, zdyscyplinowany, ale traktował wychowanków po ojcowsku i jednocześnie z pewnym dystansem³⁵.

W omawianym okresie czynniki inspirujące bogatą twórczość Szostakowicza były ściśle związane z treścią i warunkami życia. Ukochanej żonie poświęcił cykl *6 Romansów* op. 21 na głos z orkiestrą. Miłość do niej uskrzydlała kompozytora w czasie tworzenia *Lady Macbeth...* i jej została zadedykowana. Warto zaznaczyć, że i w drugiej wersji tej opery, pt. *Katarzyna Izmailowna*³⁶, dedykacja pozostała. Miłość ojcowska znalazła swe odbicie w kompozycjach dla dzieci: aby zachęcić córkę do ćwiczenia, pisał dla niej miniatury fortepianowe, a z myślą o synu Maksymie napisał później *II koncert fortepianowy*. Była to kolejna w życiu kompozytora „muzyczna odpowiedź” na wcześniejsze szykany, które dotknęły nie tylko jego, ale i małego Maksyma³⁷.

Uczucia wdzięczności, podziwu i szacunku jako rodzaj inspiracji w pracy twórczej pojawiły się już wcześniej w życiu kompozytora. W latach studiów uhonorował dedykacjami swego nauczyciela M. Steinberga (*Scherzo fis-moll*), obie siostry (Marię i Zoję), wieloletniego przyjaciela malarza Kustodijewa i kolegów z klasy kompozycji z Walerianem Bieriezowskim na czele. Teraz, w okresie dojrzałości twórczej, oprócz wspomnianego wiolonczelisty Kubackiego, lista dedykacji zaczęła się wypełniać nazwiskami, które znalazły trwale miejsce w historii muzyki. Byli to m.in.: Dawid Ojstrach, Jewgienij Mrawiński, Wissarion Szebalin, najbliższy przyjaciel Iwan Sollertyński i Mieczysław Weinberg. Specyficzną kategorię dedykacji tworzyły podmioty zbiorowe, takie jak: Kwartet im. Beethovena i miasto Leningrad, któremu poświęcił swoją najsławniejszą *VII symfonię*. Można tu też dołączyć cykl wokalny *Z żydowskiej poezji ludowej*, przyjmując, że dedykację zawiera sam tytuł.

Większość dzieł kompozytora wskazuje na inspiracje egzystencjalne: momenty szczęścia i satysfakcji przeplatały się z trudnościami, upokorzeniami, strachem, poczuciem wszechobecnej niesprawiedliwości i terroru. Szostakowicz przeżywał mocno nie tylko to, co go bezpośrednio dotykało, ale również każde bezprawie i krzywdę ludzi, bez względu na to, czy ich bezpośrednio znał czy nie. Toteż coraz częściej

³⁴ Jewgienij Aleksandrowicz Mrawiński (1903-1988) – w 1938 r. objął kierownictwo filharmonii w Leningradzie, dyrygował prawykonaniami dzieł symfonicznych Szostakowicza. *Encyklopedia Muzyki...*, s. 583.

³⁵ K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 115-120.

³⁶ R. Golianek, *Zrozumieć operę*, Łódź 2009, s. 120. Autor pisze, że kompozytor: „Dokonał skrótów i nieznacznych retuszy w najbardziej kontrowersyjnych pod względem moralnym i muzycznym fragmentach opery, zmienił jej tytuł [...] i zgodził się na wystawienie dzieła [...] 8 stycznia 1963 roku w moskiewskim Teatrze im. Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki”.

³⁷ Dyrekcja szkoły muzycznej, w której uczył się Maksym, zażądała od niego krytyki twórczości ojca pod groźbą skreślenia z listy uczniów.

źródłem motywacji twórczej stawały się uczucia i postawy gniewu, protestu i głębokiego bólu. Do tego nurtu należy *VIII symfonia*, którą od początku nazywano *Poematem męki*, szczególnie z powodu tragicznej I części i przejmującej *Passacaglii* (IV cz.). Uczucia, o których tu mowa, dominują też w utworach napisanych na cześć zmarłych przyjaciół: w *II sonacie fortepianowej* poświęconej pamięci Nikołajewa, który zmarł w Taszkencie pod koniec 1942 roku i w *II trio fortepianowym* stworzonym po nagłej śmierci Sollertyńskiego na początku roku 1944. Głębia i rozmiar tragizmu w tych utworach wydaje się wskazywać, że kompozytor przeżywał boleśnie nie tylko utratę najbliższych przyjaciół, ale i wszelkie dochodzące do niego informacje o zaginięciach, więzieniach i rozstrzelaniach (Meyerhold i jego żona, generał Tuchaczewski i jego matka, Salomon Michoëls i inni).

Powszechnemu terrorowi państwowemu towarzyszyły jednak akty łaski – Szostakowicz otrzymał kilka Nagród Stalinowskich i dowody uznania dla jego twórczości na całym świecie. To utrzymywało kompozytora przy życiu i zapewniało przetrwanie egzystencję rodzinie. Jednak w 1948 roku zaczęła się kolejna nagonka polityczna, wymierzona przeciw najwybitniejszym twórcom (Szostakowicz, Prokofiew, Miaskowski, Szebalin). Według Krzysztofa Meyera: „W roku 1948 poza *Pieśniami żydowskimi* nie powstało żadne większe dzieło Szostakowicza. Przygnębiony krytyką, nie tworzył z dawnym zapałem i odciął się niemal zupełnie od życia muzycznego, podobnie jak Chaczaturian i Prokofiew”³⁸. Ale tworzył. Praca kompozytorska była główną formą samoobrony, a emocje zawarte w utworach ilustrują wewnętrzne przeżycia twórcy.

I koncert skrzypcowy i *Pieśni żydowskie* leżały w szufladzie, a środki do życia zapewniała mu, tak jak na początku kariery zawodowej, muzyka filmowa. Wyjazd do USA na I Światowy Kongres Pokoju w 1949 roku był kolejną traumą w życiu Szostakowicza, ale przyczynił się do tego, że w następnym roku wziął udział w obchodach 200. rocznicy śmierci Jana Sebastiana Bacha – jako juror w konkursie, kompozytor i wykonawca. Dawka muzyki bachowskiej oraz życzliwość i szacunek, jaki mu w Lipsku okazywano, poprawiły kondycję psychiczną kompozytora i stały się inspiracją do stworzenia wielkiego dzieła polifonicznego: *24 preludiów i fug*. Ostatnie lata omawianego okresu obfitowały kolejnymi kompozycjami, z których największą sławą cieszyła się *X symfonia* (obok „wyciągniętych z szuflady” po śmierci Stalina *Pieśni żydowskich* i *I koncertu skrzypcowego*). Kilka lat pewnego komfortu psychicznego (nagrody i oficjalne uznanie za najważniejszego kompozytora ZSRR) zakończyło się jednak dramatem w jego życiu osobistym: w 1954 roku zmarła nagle żona, a rok później matka, dwie kobiety, które najbardziej kochał.

Początki i najważniejsze etapy samodzielności twórczej Brittena

W 1935 roku, gdy *Lady Macbeth...* Szostakowicza cieszyła się ogromnym powodzeniem, Britten został zatrudniony w londyńskiej wytwórni filmów dokumentalnych. Instytucja ta skupiała wybitnych artystów i intelektualistów, którzy wywarli wielki wpływ na poglądy i wybory życiowe kompozytora. Największe znaczenie

³⁸ K. Meyer, *Szostakowicz...*, s. 172.

miała znajomość z poetą Wystanem Audenem³⁹. Lewicowe i pacyfistyczne poglądy Audena były bliskie Brittenowi, błyskotliwa inteligencja poety onieśmiała go jednak, a lekceważenie przez niego wszelkich norm obyczajowych tworzyło pewien dystans, który po kilku latach współpracy ułatwił kompozytorowi wyzwolenie się od wpływu Audena i jego przyjaciół. Na początku pracy zawodowej zainteresowania polityczne tej grupy przekładały się bezpośrednio na tworzoną przez Brittena muzykę.

Podobnie jak Szostakowicz, Britten eksperymentował w muzyce filmowej po to, by jak najlepiej ilustrować akcję, treść i nastrój 13 filmów i kilku sztuk teatralnych. Jako kompozytor zadziwił odbiorców niezwykłą pomysłowością w zakresie instrumentacji, miał bowiem do dyspozycji zespoły kameralne o nietypowym składzie. Skromną twórczość autonomiczną w tym czasie reprezentuje m.in. cykl pieśni *Piątkowe popołudnia* na chór chłopięcy z towarzyszeniem fortepianu. Chociaż w dorobku Brittena to mało znacząca pozycja, zasługuje ona na uwagę z dwóch powodów: cykl wokalny został napisany dla konkretnych wykonawców w szkole, w której jego brat Robert był nauczycielem – był on jednocześnie adresatem dedykacji (świadczy to o trwałości więzów rodzinnych i środowiskowych); finał cyklu reprezentuje technikę „ground”, stosowaną później w utworach o bardziej dramatycznej wymowie. Według Tuchowskiego: „*Ground*, zwłaszcza *passacaglia*, powracać będzie w wokalne i operowej twórczości kompozytora [...] w szczególnym związku z tematyką śmierci”⁴⁰. Ta sama prawidłowość występuje w twórczości Szostakowicza⁴¹.

W 1936 roku Britten usłyszał *I koncert na fortepian, trąbkę i smyczki* Szostakowicza i nasiliło się jego zainteresowanie muzyką w ZSRR oraz środowiskiem lewicy i komunistów we własnym kraju. Wielką Brytanię ogarnęła wtedy psychoza zbliżającej się II wojny światowej. W tej sytuacji Britten we współpracy z Audenem stworzyli cykl wokalny *Nasi polujący ojcowie*, który jest muzycznym protestem przeciw wojnie i wszelkiej przemocy. W tym przypadku sytuacja polityczna w kraju i na świecie była kolejnym źródłem inspiracji do pracy twórczej. Sama muzyka zaś, oprócz pełnienia funkcji autonomicznych, stała się nośnikiem komunikatów ideowo-emocjonalnych. Typowym przykładem jest *Rosyjski marsz żałobny* (1936) napisany dla Londyńskiego Robotniczego Związku Chóralnego. W utworze tym została wykorzystana rosyjska pieśń żałobna, którą wykonano w Petersburgu w 1905 roku na pogrzebie ofiar rewolucji. W tym samym roku (1936) wykonano w Londynie *Króla Edypa* Igora Strawińskiego i *Lady Macbeth...* Szostakowicza, a Britten zadebiutował w roli recenzenta obu dzieł.

Na początku 1937 roku zmarła matka kompozytora: „Był to cios, który na długo zakłócił jego wewnętrzną równowagę. W wieku 24 lat pozostał sam i odczuwał to dotkliwie, mimo że siostry otoczyły go wtedy szczególną opieką, wiedząc o wyjątkowo silnej więzi uczuciowej łączącej go z matką”⁴². Pod koniec roku powrócił do swej rodzinnej miejscowości, zakupił dom i dzięki przyzwoitym dochodom mógł się całkowicie poświęcić pracy twórczej. Powstały wtedy *Wariacje na temat Franka*

³⁹ Wystan Auden (1907-1973) – poeta anglo-amerykański, autor dramatów i utworów lirycznych. *Encyklopedia Popularna PWN*, red. B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1993, s. 52.

⁴⁰ A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 44.

⁴¹ Stwierdziłam ten fakt, analizując wiele utworów D. Szostakowicza. Informacje szczegółowe zawarte są w mojej pracy: A. Mikolon, op. cit.

⁴² A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 52.

Bridge 'a na orkiestrę smyczkową oraz liczne pieśni na sopran lub tenor z fortepianem. Pieśni te wykonywała znakomita sopranistka Sophie Wyss i można sądzić, że jej możliwości wokalne również inspirowały Brittena. W następnym roku wystąpił w Londynie jako solista we własnym *Konercie fortepianowym* utrzymanym w stylistyce Prokofiewa i Szostakowicza. Spodziewał się uznania, ale recenzje były rozbieżne w opiniach. Zdaniem biografy, Andrzeja Tuchowskiego, najbardziej zabolowały Brittena zarzuty złego smaku⁴³, co dla angielskiego, starannie wychowanego dżentelmena⁴⁴ było obraźliwe.

Eskalacja działań wojennych i antysemickich spowodowała exodus wybitnych Europejczyków do Ameryki. Na początku 1939 roku wyjechali bliscy współpracownicy Brittena – Auden i Isherwood. Po zakończeniu pracy nad zamówionymi wcześniej utworami kompozytor poszedł w ich ślady. Wyjechał w maju tego samego roku razem z Peterem Pearsem, przyjacielem z zespołu BBC Singers⁴⁵, z nadzieją, że po drugiej stronie Atlantyku jego kompozycje zostaną docenione. Na początku pobytu w Kanadzie rozpoczął tworzenie *Koncertu skrzypcowego*. Jego ostatnią część napisał już w Nowym Jorku, w tym samym czasie, gdy hitlerowcy przekroczyli polską granicę, rozpoczynając drugą wojnę światową. Wszystkie nadzieje pacyfistów – do których należał Britten – na zachowanie pokoju na świecie, legły w gruzach. Rozczarowanie, protest oraz przeczucie wielkiej tragedii ludzkiej znalazły swój wyraz w finałowej *passacaglii* koncertu. I chociaż niektóre wybory i decyzje w życiu osobistym znacznie różniły omawianych kompozytorów, to wybór tej formy do wyrażenia klimatu smutku, tragedii i śmierci stał się elementem wspólnym w ich twórczości, podobnie jak bogata symbolika.

W końcu października Britten ukończył cykl wokalny do tekstów Arthura Rimbauda *Iluminacje* na sopran i orkiestrę smyczkową. Jego wykonanie w styczniu 1940 roku w Londynie odniosło sukces, w dużym stopniu dzięki mistrzostwu śpiewaczki Wyss, której utwór został dedykowany. W tym czasie kompozytor tworzył *Sinfonię da Requiem* na zamówienie rządu japońskiego. Mimo paradoksalnej sytuacji, w jakiej ten utwór powstał, ładunek ekspresji w nim zawartej wywarł wielkie wrażenie na słuchaczach w Nowym Jorku⁴⁶. W tym samym roku napisał również cykl wariacji na fortepian i orkiestrę na zamówienie Paula Wittgensteina (jdnorękiego pianisty) i wspólnie z Audenem rozpoczął pracę nad operetką *Paul Bunyan*,

⁴³ Ibidem, s. 60.

⁴⁴ M. Niemojowska, *Zapisy zmięzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*, Warszawa 1976, s. 36-37, autorka podaje charakterystykę angielskiego „gentlemana”: „to człowiek, który jest zobowiązany traktować swoją uprzywilejowaną sytuację społeczną nie jako źródło korzyści osobistych, ale jako przedmiot obowiązków. [...] Obowiązuje go przede wszystkim lojalność, co oznacza, że nie wolno mu się wynosić czy też używać swoich talentów dla własnych, prywatnych celów; prawość, bezinteresowność i szczerobliwość. Dodatkową i dość ważną cechą łączącą się z poprzednimi jest skromność, a przynajmniej brak ostentacji”.

⁴⁵ BBC Singers – zespół wokalny radia BBC, istniejący od 90 lat, specjalizujący się w wykonawstwie muzyki współczesnej, współpracujący ze znakomitymi kompozytorami i dyrygentami. BBC, *BBC Singers*, www.bbc.co.uk/programmes/articles/4r29DF8bv4ml0Lrf3F2lRKG/bbc-singers [dostęp: 24.11.2015].

⁴⁶ A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 71-81, autor szczegółowo opisuje nietakt popełniony przez Brittena. Rząd japoński zamówił dzieło, które miało uświetnić jubileusz cesarskiej pary. Stworzenie utworu żałobnego uznano za obrazę i odrzucono ofertę Brittena.

której przedstawienie okazało się fiaskiem. Wtedy też kompozytor uświadomił sobie w pełni, że apodyktyczność Audena zaczyna mu ciążyć, a swoboda obyczajowa nowojorskiej bohemy, której poeta przewodził, budzi w nim odrazę.

Wieści o niemieckich nalotach na Anglię, a na początku 1941 roku – o śmierci Bridge'a, a także poczucie winy, że opuścił swój kraj, i narastająca za nim tęsknota sprawiły, że w przeciwieństwie do Audena nie przyjął amerykańskiego obywatelstwa i zaczął wspólnie z Pearsem planować powrót do ojczyzny. Zdażył jeszcze skomponować kilka znaczących utworów, m.in. *Mazurek Elegijny* poświęcony pamięci Ignacego Paderewskiego, zmarłego w czerwcu 1941 roku. Pod wpływem opowiadań George'a Crabbe'a, XVIII-wiecznego pisarza angielskiego, kompozytor zaczął myśleć o napisaniu opery. Do konkretyzacji tego projektu znacząco przyczynił się wybitny dyrygent Sergiusz Kusewicki⁴⁷, który wyłożył 1000 dolarów, aby opera powstała i została poświęcona pamięci jego zmarłej żony.

W czasie 4-tygodniowego rejsu przez Atlantyk kompozytor stworzył *Hymn do św. Cecylii* na 5-głosowy chór mieszany *a cappella* oraz *Uroczystość kołędowania* na chór chłopięcy i harfę. A zatem da się zauważyć, że w czasie podróży był już myślami w swoich rodzinnych stronach, że pisał dla chórów, o których istnieniu wiedział i dla których tworzył już wcześniej. Muzyką postanowił otworzyć drzwi do środowiska, które wcześniej opuścił, którego akceptacja potrzebna mu była do życia jak powietrze. Po powrocie tak zorganizował życie i pracę, aby opera *Peter Grimes* mogła powstać jak najszybciej. Obaj z Pearsem zostali zwolnieni ze służby wojskowej warunkowo – musieli podróżować po kraju z koncertami.

W drugiej połowie 1942 roku odbyły się w Londynie angielskie prawykonania utworów napisanych w Ameryce oraz dwóch nowych utworów wokalnie-instrumentalnych, *Kantaty* i *Serenady*. Kompozycje zyskały uznanie krytyków i publiczności, co wzmocniło psychicznie Brittena, będącego pod prężeniem opinii publicznej z powodu zwolnienia od służby wojskowej. Duże znaczenie miał też fakt, że rodzzeństwo i część dawnych przyjaciół zaakceptowała jego związek z Pearsem. Prapremiera opery *Peter Grimes* w połowie 1945 r. w Londynie przyniosła kompozytorowi sukces i sławę o światowym zasięgu.

Podobieństwo do *Lady Macbeth...* Szostakowicza jest uderzające: uznanie krytyków i publiczności, szekspirowski wzorzec przeplatania elementów tragicznych humorystycznymi oraz stosunek kompozytorów do głównych postaci dramatów. W obu operach zostały one „uczłowieczone” (złagodzone) w stosunku do pierwowzorów literackich. Od tej pory opera, jako gatunek muzyczny, stała się główną domeną twórczości Brittena, kosztem muzyki fortepianowej, choć jako pianista występował nadal bardzo często⁴⁸.

Na uwagę zasługuje wspólne tournée koncertowe z Yehudi Menuhinem⁴⁹ po niemieckich miejscowościach, w których były obozy koncentracyjne: „Wstrząsający widok

⁴⁷ Sergiusz Aleksandrowicz Kusewicki (1874-1951) – rosyjski dyrygent, który po Rewolucji 1917 wyemigrował do Paryża, a potem do USA. W 1942 r. utworzył fundację, której celem było zamawianie nowych utworów u kompozytorów różnych narodowości. *Encyklopedia Muzyki...*, s. 477.

⁴⁸ Liczba i kolejność oper stworzonych przez Brittena podaje J.S. Witkiewicz w *Leksykonie operowym*, Warszawa 2000, s. 88.

⁴⁹ Jehudi Menuhin (1916-1999) – amerykański skrzypek i dyrygent, który w 1959 r. zamieszkał wraz z rodziną w Londynie. Był kosmopolitą i koncertował na całym świecie. *Encyklopedia Muzyczna PWM...*, t. 6, Kraków 2000, s. 184-185.

ludzkich cieni, powoli powracających do świata żywych, bezmiar zbrodni i cierpień, siła ludzkiej nadziei przezwyciężającej śmierć – wszystko to pozostawiło niezatarte piętno w pamięci kompozytora⁵⁰. Filozoficzne odzwierciedlenie przeżyć odnalazł Britten w *Świętych sonetach* Johna Donne’a, przedstawiciela angielskiej poezji religijnej z XVII wieku⁵¹. Napisał do nich cykl pieśni na tenor z towarzyszeniem fortepianu, umieszczając w finale *passacaglię*. Na przestrzeni dziesięciu lat od sukcesu *Petera Grimes’a* kompozytor stworzył: *II kwartet smyczkowy*, sześć oper, jedną operę dziecięcą, *Wariacje i fugę na temat Purcella* na orkiestrę, *Symfonię wiosenną*, utwory na organy, altówkę i obój oraz liczne utwory o tematyce religijnej w rozmaitej obsadzie wykonawczej. Najsławniejszą mają pieśni na głos z fortepianem, a najbardziej okazałą *Kantata św. Mikołaj* na tenor, chór mieszany, chór żeński, 4 głosy chłopięce, orkiestrę smyczkową, duet fortepianowy, perkusję i organy. Dowodzi to niezwykłej inwencji twórczej w zakresie instrumentacji i ponownego wtopienia się w tradycję i kulturę środowiska, w którym się wychował. Religia, poezja⁵² religijna, a nawet teksty liturgiczne, a także Kościół anglikański jako społeczność i jako instytucja pomagały kompozytorowi i innym, bardziej od niego doświadczonym przez wojnę, odzyskać nadzieję i radość życia.

W omawianym okresie kompozytor zamieszkał z Pearsem w Aldeburghu. Tam narodziła się idea zorganizowania festiwalu muzycznych, które po kilku latach zyskały rangę światową wyznaczoną przez nazwiska takich wykonawców i kompozytorów, jak: Menuhin, Fischer-Dieskau, Baker, Richter, Rostropowicz, Poulenc, Copland, Kodály, Lutosławski i Szostakowicz⁵³. Gdy w 1952 roku na tron angielski wstąpiła Elżbieta II, Britten otrzymał propozycję napisania utworu na uroczystą koronację. Stworzył wtedy operę *Gloriana*.

Podsumowując, trzeba przyznać, że i ten okres życia był szczęśliwszy, ciekawszy i bardziej satysfakcjonujący dla Brittena niż dla Szostakowicza. Na uwagę zasługuje też fakt, że kontynuując tradycję wspólnego muzykowania dzieci i dorosłych oraz amatorów i profesjonalistów, Britten – nie będąc pedagogiem – wniósł znaczący wkład do procesu edukacji muzycznej środowiska, w którym żył. Zamówienia publiczne i prywatne zapewniały mu nie tylko dobrobyt, ale miały też moc ukierunkowania wyobraźni twórczej, czyli spełniały funkcję inspiracji⁵⁴. A płynęły one nie tylko od rządu i instytucji publicznych, ale i od zamożnych sponsorów prywatnych w kraju i poza granicami Wielkiej Brytanii⁵⁵.

⁵⁰ A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 121.

⁵¹ M. Fedyk-Klimaszewska słusznie zauważa, że: „dwudziestowieczny kompozytor, niestroniący od nowatorskich rozwiązań sięga [...] po wiersze z przeszłości, po poezję rodem z XVII i XVIII wieku, wychodzącą często spod pióra mistrzów” takich, jak: William Blake, Robert Burns, Robert Greene, Thomas Randolph, John Philip. M. Fedyk-Klimaszewska, *Klasyka i nowoczesność w liryce wokalne Benjamin Brittena*, Gdańsk 2010, s. 133.

⁵² Zarówno w Anglii, jak i Szkocji zainteresowanie poezją było powszechne. Liryka przeplatała się z filozofią i polityką. Uprawiali ją królowie (Jakub VI i jego ojciec) i poddani (kapitan szkockiej kawalerii Alexander Montgomerie zdobył tytuł Mistrza Poezji Królewskiej). N. Davies, *Wyspy*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2003, s. 475.

⁵³ Na potrzeby festiwalu powstała English Opera Group – zespół, który wykonywał kolejne opery Brittena, w: L. Kydryński, *Opera na cały rok*, t. 2, Kraków 1989, s. 288.

⁵⁴ Takie przekonanie Britten wyraził publicznie na uroczystości z okazji nadania mu tytułu doktora h.c. Uniwersytetu w Belfaście. A. Tuchowski, *Benjamin Britten...*, s. 164.

⁵⁵ M.in. wspomniany wcześniej S. Kusewicz oraz książę Hesji, o którym będzie mowa dalej w tekście artykułu.

Szostakowicz, Wiszniewska i Weinberg

Galina Wiszniewska była już wybitną solistką teatru *Bolszoj*, gdy w 1954 r. poznała Szostakowicza, który pracował tam jako konsultant muzyczny. Zdobywał w ten sposób środki na utrzymanie rodziny, gdyż po nagonce w 1948 roku stracił pracę w konserwatoriach w Moskwie i Leningradzie, a jego utwory zostały objęte zakazem wykonywania. W 1955 roku śpiewaczka została żoną Mściława Rostropowicza i od tego czasu oboje często bywali w domu kompozytora, który oprócz problemów finansowych przeżywał jeszcze utratę żony i matki. Samotność była dla niego tak uciążliwa, że w 1956 roku ożenił się po raz drugi. Po niespełna dwóch latach nastąpił rozwód, gdyż małżeństwo okazało się wielką pomyłką. Według relacji Wiszniewskiej, kompozytor „Unikał ludzi, jedyne miejsca, gdzie bywał często, to sale koncertowe, rzadziej teatry. Ale i tu podczas przerw z nikim nie rozmawiał, stał z boku, a większość czasu spędzał w łoży. [...] W młodości Dmitrij Dmitrijewicz był pełnym radości, towarzyskim człowiekiem, lecz życie powoli, swoimi ciosami zmusiło go do zamknięcia się w sobie i ucieczki od ludzkiego wiarołomstwa”⁵⁶. Wyrazem rzeczywistej udręki wewnętrznej kompozytora stały się następne jego utwory, a szczególnie *VIII kwartet*⁵⁷, zwany „autobiograficznym”.

Szostakowicz czuł się źle i często myślał o śmierci. Gdy zasłabł na weselu syna i na noszach odwieziono go do szpitala, okazało się, że cierpi na powolną atrofię mięśni. Zanim do tego doszło, zdążył stworzyć dla Wiszniewskiej cykl *Satyry* do sarkastycznych wierszy Saszy Czornego⁵⁸. Choć prawykonanie odniosło sukces, cenzura nie dopuściła do nagrania i wydania tego utworu ze względu na wymowę tekstu. Nieco później pieśni te zostały wykonane w Anglii, gdzie kompozytora zastąpił przy fortepianie Mieczysław Weinberg. Postać ta zasługuje na wzmiankę z powodu niezwyklego rodzaju zawodowej więzi, jaka go łączyła z Szostakowiczem. To prawdziwy fenomen, że choć młodszy o 13 lat, był pod każdym względem bliźniaczo podobny do przyjaciela: skromny i nieśmiały, genialny muzyk – pianista i kompozytor, zawsze w cieniu Szostakowicza, Chaczaturiana, Kabalewskiego i innych znanych kompozytorów. Prawdopodobnie dzięki nadzwyczajnym umiejętnościom w grze *a vista* i ze słuchu, przeżył (był „przydatny”) kolejne fale antysemityzmu. Gdy po wojnie został uwieczony na Łubiance, uratowała go interwencja Szostakowicza u samego Berii i... śmierć Stalina. Przyjaciele udostępniali sobie wzajemnie własne kompozycje i materiały źródłowe, dlatego te same melodie i rytmy żydowskie odnajdziemy w *II trio fortepianowym* Szostakowicza i *Pieśniach op. 17* Weinberga. Często wykonywali na cztery ręce kompozycje swoje i innych, a świadkowie twierdzili, że grali jak jedna osoba: ten sam oddech, to samo dążenie, ta sama artykulacja i barwa dźwięku. Do pewnego stopnia rywalizowali ze sobą. Gdy w latach 60. XX

⁵⁶ G. Wiszniewska, op. cit., s. 209.

⁵⁷ D. Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998, s. 590. Autorka opisując ten kwartet, cytuje słowa Szostakowicza zawarte w liście do Isaaka Glikmana: „Rozmyślałem o tym, że jeśli kiedyś umrę, to nikt chyba nie napisze utworu poświęconego mojej pamięci. Dlatego zdecydowałem się samemu takowy skomponować”. Stąd nazwa VIII kwartetu – autobiograficzny.

⁵⁸ Sasza Czorny, a właściwie Aleksander Michałowicz Glikberg (1880-1932) – rosyjski poeta i satyryk, od 1920 r. na emigracji. www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/CHERNI_SASHA.html [dostęp: 24.11.2015].

wieku okazało się, że Weinberg ma w swoim dorobku więcej kwartetów, Szostakowicz przyspieszył tempo pracy i w 1964 roku prześcignął przyjaciela, dedykując mu jednocześnie *X kwartet*⁵⁹.

Britten i Pears

W tych samych latach życie Brittena toczyło się zupełnie inaczej. Na początku 1955 roku wypoczywał z Pearsem w Szwajcarii, uprawiając narciarstwo i dając kilka koncertów na miejscu oraz w Belgii. Napisał wówczas *Suitę alpejską* dedykowaną rzeźbiarce Mary Potter, od której później, w 1957 roku, odkupił w Aldeburghu dom położony na uboczu, z wielkim ogrodem, zapewniający nietypowej parze minimum prywatności. Latem wyruszyli w czteromiesięczną podróż na Daleki Wschód w towarzystwie jednego ze sponsorów festiwalu⁶⁰ – księcia Hesji z małżonką. W czasie podróży sami koncertowali, ale też często słuchali lokalnych zespołów, np. gamelanu w Indonezji. Najbardziej inspirujący dla Brittena okazał się japoński teatr nō, którego idee połączył kilka lat później z europejskim misterium średniowiecznym, natomiast bezpośrednie refleksje po podróży znalazły odbicie w balecie *Księżę Pagód* i w *Pieśniach chińskich*. Do 1960 roku Britten stworzył kilka kompozycji-prezentów, jak np. *6 pieśni do słów Hördlerlina* oraz na zamówienie – *Kantatę akademicką* dla uniwersytetu w Bazylei.

Ostatnie lata życia Szostakowicza i Brittena

Ze stanu skrajnego przygnębienia wydobyła Szostakowicza podróż do Ameryki, gdzie Rostropowicz wykonywał jego *Koncert wiolonczelowy*, a on sam został obdarzony tytułami honorowymi i traktowany z najwyższym szacunkiem. Do kraju powrócił z nowym zapasem energii. Zaczął pisać *XII symfonię*, w 1961 roku zapisał się do partii i po raz trzeci ożenił, tym razem szczęśliwie. Irina Szostakowicz uwolniła go od wszelkich domowych trosk i zapewniła potrzebny do pracy spokój. W krótkim czasie napisał słynną *XIII symfonię* do tekstu Jewgienija Jewtuszenki (*Babi Jar*) i *XIV symfonię* do tekstów kilku poetów, którą dedykował Brittenowi, a partię sopranową powierzył Wiszniewskiej.

Po wizycie Strawińskiego w ZSRR w 1962 roku nastąpiły pewne zmiany w polityce kulturalnej państwa, których rezultatem był powrót utworów Szostakowicza do programów koncertowych. Organizowano nawet wieczory monograficzne i festiwale poświęcone jego twórczości. Mimo poważnych problemów zdrowotnych Dymitr nadal był na koncertach i w ten sposób poznał Brittena osobiście. Nowy Rok 1965 rodzina Szostakowiczów witała w towarzystwie Brittena, który był ich go-

⁵⁹ P. Skans, *Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege*, „Schostakowitsch-Studien”, Band 3, Berlin 2001, s. 323.

⁶⁰ Od 1948 r. Britten wraz z Pearsem regularnie organizowali festiwale muzyczne w Aldeburghu. Zaszczyciła je swoją obecnością królowa Elżbieta II. O tym, że tradycja festiwalowa jest kontynuowana po śmierci założycieli, świadczy aktualna strona internetowa: www.aldeburgh.co.uk/ [dostęp: 24.11.2015].

ściem w dacy pod Moskwą, a latem para angielskich dżentelmenów spędzała urlop w Armenii w towarzystwie Rostropowiczów, którzy wszystko zorganizowali. Britten napisał tam do wierszy Puszkina cykl pieśni *Echo poety*. Zadeedykował je obojgu Rostropowiczom: „Gali i Sławie”. W czasie wspólnego urlopu mogli sobie wyjaśnić, jak doszło do tego, że władze nie pozwoliły w 1962 roku Wiszniewskiej zaśpiewać w prawykonaniu *Requiem wojennego* Brittena, mimo że partia sopranowa została dla niej napisana. Szostakowicz uznał to dzieło za największe osiągnięcie muzyczne XX wieku.

W ostatniej dekadzie życia obaj kompozytorzy, pomimo nękających ich chorób, dużo tworzyli i to dosłownie do ostatniej chwili życia. Co ich inspirowało do pracy, skoro dostatni byt zapewniły im wcześniejsze osiągnięcia, skoro zyskali sławę o światowym zasięgu i prestiż osiągalny dla nielicznych? Wydaje się, że chodzi o taką cechę osobowości, z którą rodzą się geniusze. Wewnętrzna potrzeba tworzenia nie znika w którymś momencie, jak np. u Rossiniego, ale umacnia się i staje głównym wyznacznikiem tożsamości. Obaj kompozytorzy dokonali pod koniec życia pewnego rozrachunku własnej przeszłości. Szostakowicz uświadomił sobie m.in., że przyjaźniąc się przez wiele lat z muzykami Kwartetu im. Beethovena, zaniedbał altówkę i właśnie *Sonata na altówkę i fortepian* jest jego ostatnim utworem. Ukończył ją 4 sierpnia 1975 roku, a 9 sierpnia zmarł. Napisany nieco wcześniej cykl pieśni do sonetów Michała Anioła (z okazji 500. rocznicy urodzin geniusza renesansu) na bas i fortepian zawiera ostatnie przesłanie kompozytora do słuchaczy. W tej poezji znalazł odbicie własnych myśli i dążeń.

Britten również pracował gorączkowo, przesuwał termin operacji serca, aby skończyć tryptyk operowy, którego trzecią część pt. *Syn marnotrawny* zadeedykował Szostakowiczowi (1968). Potem stworzył operę telewizyjną, *III suitę wiolonczelową*, nowy cykl pieśni dla Pearsa i swoją ostatnią operę *Śmierć w Wenecji* do tekstu Thomasa Manna. Przewidywał, że będzie to również ostatnia wielka rola jego przyjaciela. W postaci głównego bohatera opera przedstawia dylematy egzystencjalne, z którymi Britten zmagał się przez całe życie. Dedykacja dla Pearsa ma też swoją wymowę. W 1973 roku kompozytor poddał się operacji, po której był częściowo sparaliżowany. Mimo to tworzył dalej: *Kantatę* dedykowaną Janet Baker, *III kwartet* i kompozycję zamówioną na 75. urodziny królowej matki. Na początku 1976 roku otrzymał od królowej Elżbiety II tytuł szlachecki za wybitne osiągnięcia dla Korony. 4 grudnia tego samego roku zmarł.

Podsumowanie

Przegląd impulsów i motywacji do podejmowania i kontynuowania pracy twórczej przez obu kompozytorów upoważnia do następujących wniosków:

- Źródła inspiracji tkwią w ich osobowościach, w relacjach z innymi ludźmi i w warunkach egzystencji. Takie cechy, jak: wrażliwość, zdolność do empatii, ambicja, genialna pamięć i uzdolnienia muzyczne, stymulują rozwój artystyczny już w dzieciństwie. Z biegiem lat nabiera znaczenia świat dźwięków, fascynacja utworami innych kompozytorów i poszukiwanie rozwiązań formalnych. W wieku dojrzałym coraz większą rolę odgrywają czynniki pragmatyczne.

- Całkowicie różne warunki społeczno-polityczne spowodowały, że Britten wykazywał się dużą samodzielnością i pomysłowością w tworzeniu i realizacji planów oraz pozyskiwaniu sponsorów. Nie bez znaczenia były jego łatwość nawiązywania kontaktów towarzyskich oraz dowcip i skłonność do zabawy. Szostakowicz natomiast był przez całe życie uzależniony od decyzji władz politycznych. Jego wolność i kreatywność zostały ograniczone do spraw *stricte* muzycznych, choć i w tej dziedzinie podlegał cenzurze.
- Inspiracje wyrażone w dedykacjach określają krąg osób ważnych dla kompozytorów. Należą do nich: członkowie rodziny, nauczyciele i osoby stanowiące autorytety oraz serdeczni koledzy i przyjaciele, w większości muzycy.
- Na szczególną uwagę zasługuje rola literatury w życiu obu kompozytorów. Szukali w niej nie tylko natchnienia, ale i najlepszego odbicia własnych przeżyć, rozterek duchowych, emocji i uczuć. Poprzez muzykę przekazywali słuchaczom komunikaty, operując symbolami i toposami zrozumiałymi w ich środowiskach kulturowych. Poza stosunkiem do religii i instytucji religijnych źródła inspiracji twórczej były bardzo podobne.

Bibliografia

- BBC, *BBC Singers*, www.bbc.co.uk/programmes/articles/4r29DF8bv4ml0Lrf3F2lRKG/bbc-singers [dostęp: 24.11.2015].
- Britten B., *The Birds, Tit for Tat, On His Island*, op. 11, *Fish in The Unruffled Lakes, A Charm of Lullabies*, op. 41, [z:] *The Red Cockatoo & other songs*, Gdańsk 2010, ZAIKS DE 7966699.
- Davies N., *Historia Europy*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 1998.
- Davies N., *Wyspy*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2003.
- Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 6, Kraków 2000, t. 7, Kraków 2002.
- Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Encyklopedia Popularna PWN*, red. B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1993.
- Fedyk-Klimaszewska M., *Klasyka i nowoczesność w liryce wokalne Benjamin Brittena*, Gdańsk 2010.
- Golianek R., *Zrozumieć operę*, Łódź 2009.
- Gwizdalanka D., *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998.
- Kydryński L., *Opera na cały rok*, t. 2, Kraków 1989.
- Meyer K., *Szostakowicz*, Kraków 1986.
- Meyer K., *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999.
- Mikolon A., *Język muzyczny Dymitra Szostakowicza jako forma osobistej wypowiedzi na przykładach: II Sonata fortepianowej h-moll, II Trio fortepianowego e-moll, cyklu pieśni „Z żydowskiej poezji ludowej”*, Gdańsk 2012.
- Niemojowska M., *Zapisy zmiernych. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*, Warszawa 1976.
- Skans P., *Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege*, „Schostakowitsch-Studien”, Band 3, Berlin 2001.
- Szostakowicz D., *II Sonata fortepianowa*, op. 61, *II Trio fortepianowe*, op. 67, *Z żydowskiej poezji ludowej*, op. 79, Soliton 2011, SL 057-2, ZAIKS EE 9927417.

- Tuchowski A., *Benjamin Britten: twórca, dzieło, epoka*, Kraków 1994.
Tuchowski A., *Symbolika oper Benjamina Brittena*, Zielona Góra 1990.
Wiszniewska G., *Galina. Historia mojego życia*, tłum. A. Sitarski, Poznań 2000.
Witkiewicz J.S., *Leksykon operowy*, Warszawa 2000.
Wołkow S., *Szostakowicz i Stalin*, tłum. M. Putrament, Warszawa 2006.
Wołkow S., *Świadectwo*, tłum. B. Dancygier, Warszawa 1989.
www.aldeburgh.co.uk/ [dostęp: 24.11.2015].
www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/CHERNI_SASHA.html [dostęp: 24.11.2015].

Summary

SOURCES AND DETERMINANTS OF MUSICAL INSPIRATION IN THE WORKS OF DMITRI SHOSTAKOVICH AND BENJAMIN BRITTEN

The content of this paper compares the biographies and creative achievements of Dmitri Shostakovich and Benjamin Britten. The comparison of their lives reveals similarities as far as their innate abilities are concerned, as well as obvious differences resulting from distinct educational paths and living conditions. The observations made in the essay testify to the importance and influence of family ties and strict musical education upon their lives.

Key words: *musical inspirations, works of Dmitri Shostakovich, works of Benjamin Britten, comparison of biographies, creative personality, musical talent*