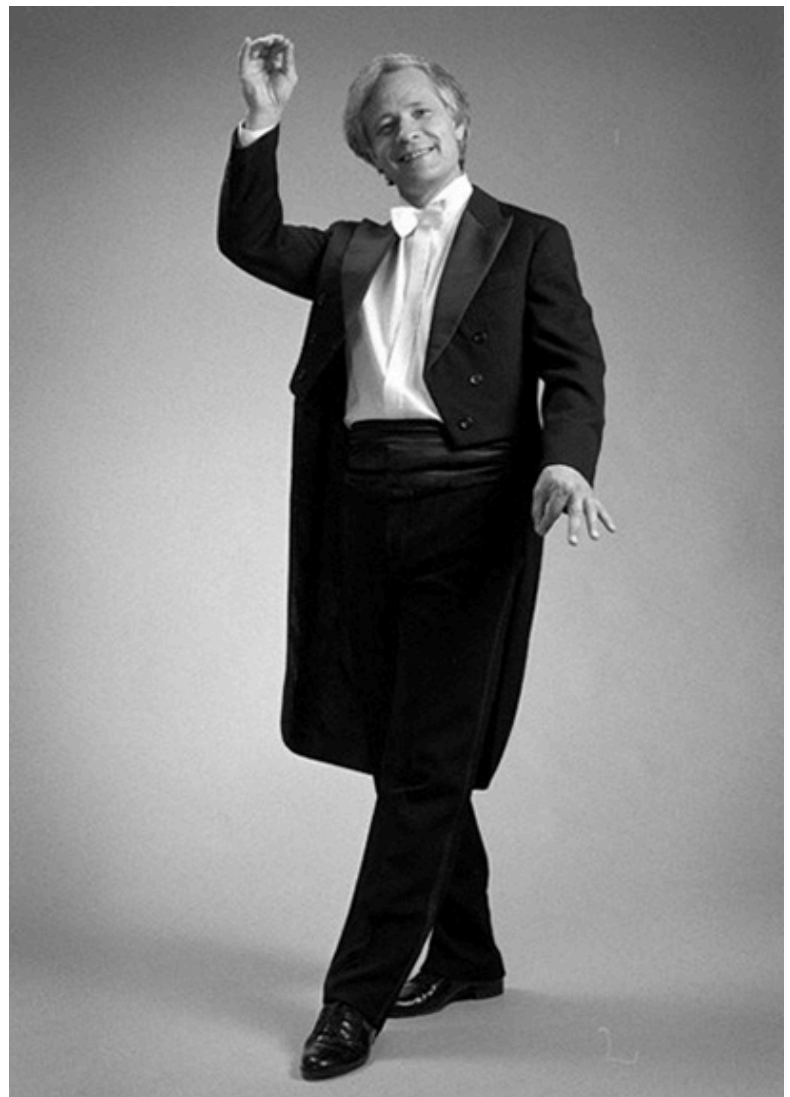


Rytm serca i jasność umysłu

Niedziela, 19 marca 2017 r., godzina 7 pm, Roswell Cultural Art and Center w Atlancie, koncert Marka Drewnowskiego, organizowany przez Chopin Society of Atlanta.

Niedziela, 26 marca 2017 r., godzina 4 pm, La Gorce Country Club, 5685 Alton Rd, Miami Beach, FL, koncert Marka Drewnowskiego.



Marek Drewnowski

Z pianistą i dyrygentem Markiem Drewnowskim, przed koncertem w Atlancie, rozmawia Bożena U. Zaremba.

Bożena U. Zaremba: Poprzedniego wywiadu udzieliłeś mi dziesięć lat temu. Co się zdarzyło od tego czasu w Twoim życiu?

Marek Drewnowski: Minęło dziesięć lat, tak szybko czas leci. Kiedy zadałaś mi to pytanie poczułem się nieswojo, bo przypomniałaś mi o upływie czasu. Dziesięć lat to dużo... Zacząłem robić rachunek sumienia...

Nie mogę powiedzieć, że wszystko przez te dziesięć lat było po mojej myśli, ale bardzo dużo pracowałem, koncertowałem, nagrywałem płyty, pisałem scenariusz o Paderewskim, uczyłem, byłem promotorem doktoratów, otrzymałem od Prezydenta RP tytuł Profesora, uczyłem w Paryżu w Scuola Cantorum, dawałem kursy Master Classes na świecie, nawet w Afryce Południowej i w Korei, a obecnie wyładowałem na Uniwersytecie Hacettepe w Ankarze, na wydziale dyrygentury i kompozycji. W tym czasie wyjątkowo interesującym wydarzeniem była propozycja Harmusica w Genewie nagrania dzieł wszystkich Chopina. Nagrałem połowę projektu, z koncertami i sonatami, wariacjami, etiudami, preludiami, balladami i walcami. Niestety w 2015 roku zmarła pani Gabrielle Dufour, motor tego projektu i musiałem na jakiś czas przerwać nagrania. Obecnie toczą się rozmowy z rektorem Uniwersytetu Hacettepe, aby je kontynuować. Będę w Ankarze do grudnia tego roku i mam nadzieję tutaj skończyć projekt nagrania wszystkich dzieł Chopina. Zobaczymy, czy się uda. To jest droga impreza. Są też inne wyzwania. Obecnie szukam śpiewaczki do nagrania pieśni Chopina. Nie jest to łatwe, bo większość śpiewaków klasycznie szkolonych śpiewa z ogromną manierą operową. Mają wielkie głosy, z dużym vibrato. Tego pieśni Chopina nie trawią. One są proste. Prostota jest najpiękniejsza, ale też najtrudniejsza do zaśpiewania. Tutaj potrzeba kogoś muzycznego, ale z prostym, bezpretensjonalnym głosem, może nawet ludowym zaśpiewem.

BUZ: Dziesięć lat temu dużo mówiliśmy o emocjach. Czy coś zmieniło się w Twoim podejściu do sztuki pianistycznej?

MD: Dla mnie muzyka bez emocji nie jest muzyką. Muzyką można więcej przekazać nastroju, myśli, czy uczuć niż czystą poezją. Naturalnie, o ile muzyk ma wrażliwość i silną osobowość. Poezja, za którą przepadam, ma materię słowa, której muzyka nie ma. Muzyka jest otoczona duchem, a nie materią.

BUZ: Jaką osobowość miał Chopin?

MD: Skomplikowaną. Z jednej strony był męski, z drugiej dziecinny, kobiecy, kapryśny, uczuciowy, dowcipny, ponury, bohaterski, załamany, przygnębiony, błaznowaty, radosny, złośliwy, miły, kokieteryjny, obrażony, urażony, wielkoduszny, a zarazem zawzięty.

BUZ: Czy pianista powinien zrozumieć osobowość kompozytora, żeby dobrze zagrać jego utwory?

MD: Oczywiście, to jest klucz. Tak jak w małżeństwie, jak nie rozumiesz charakteru małżonka, czy małżonki nie jesteś w stanie współżyć. Dobry muzyk to coś w rodzaju medium - ulega muzyce kompozytora, dopasowuje się, a nawet się z nią utożsamia. Ale takich muzyków jest coraz mniej. Nastąpiły inne czasy, muzyka [poważna] interesuje tylko wybraną elitę. A wrażliwość odbiorców, czyli słuchaczy też się zmieniła, powiedziałbym, że się „unowocześniła”, w tym pejoratywnym sensie.

BUZ: Chopin jednak dalej jest popularny, zwłaszcza w Polsce. Zajmuje w końcu szczególne miejsce w polskiej historii i kulturze.

MD: Oczywiście. Jego muzyka fenomenalnie odzwierciedla nasze uczucia patriotyczne i więzi narodowe. Przekazuje też wielkie bogactwo uczuć i nastrojów, jakie tkwią w naszym narodzie. Oscyluje od złości do miłości, od smutku do radości, żaru kochania do nienawiści, dzielności czynu do lekkomyślności, porywów szczęścia i zapaści ducha. Znane są nam rycerskie, bohaterskie wzloty i nieoczekiwane, bolesne upadki. W ten charakter Polaków Chopin wtopił się ze swoją muzyką wręcz idealnie. Tylko on potrafił oddać burzliwą falę naszych narodowych uczuć. W wielu trudnych momentach naszej historii działał ku pocrzepieniu serc i dzięki muzyce określał jedność Polaków. Jednocześnie ta muzyka jest uniwersalna, kosmiczna. Prawie wszystkie narody świata mogą się w naszym słowiańskim lustrze przeglądać i odnajdywać podobne cechy.

BUZ: Jednak niewielu pianistów gra Chopina porywająco.

MD: Bo teraz szuka się ludzi, którzy się nie pomylą, nie zagrają obcego dźwięku i są perfekcyjni. Mam wrażenie, że pomimo tego, iż utwory Chopina są grane we

wszystkich zakątkach ziemi, jedynie nieliczni muzycy dostąpili zaszczytu jej zrozumienia. Wydaje mi się też, że dawniej pianiści grali Chopina lepiej. Taki Hoffman, Paderewski, czy później Rubinstein. U nich była pewna prostota. Następna istotna sprawa to, żeby dobrze grać muzykę Chopina trzeba zwrócić uwagę na tekst. Chopin niezwykle drobiazgowo pisał partytury. Każda kropka, każda pauza i każdy łuk były precyzyjnie zaznaczone. Forma była zawsze czytelna i jasna.



Marek Drewnowski, fot. www.drewnowski.pl

BUZ: Chopin uznawany jest za wielkiego nowatora muzyki. Jaki jest jego największy wkład w rozwój muzyki?

MD: Chopin walczył z tradycją klasyczną i z kreską taktową, którą usiłował złamać. Innymi słowy, Chopin zaczyna budować myśl muzyczną, czyli frazę, najczęściej w drugiej ćwierci taktu, aby ominąć kreskę taktową, w czym zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Niezwykle jasno widać to w mazurkach, czy w finale drugiej Sonaty. Jego utwory są poza tym na bardzo wysokim poziomie technicznym. Chopin mógł

konkurować pod tym względem z samym Lisztem. Jego forma jest inna. Jego harmonia jest inna. Weźmy na przykład I Koncert [fortepianowy] e-moll - w pierwszej części kończy się dominantą. Gdzie tak było wcześniej? Wymyślił etiudy, mazurki, nokturny. Jego utwory wychodzą poza przeciętne rozumowanie tamtej epoki. Według mnie jednak najważniejszą cechą u Chopina są te rozbudowane emocje, które nie powtarzają się z taką częstotliwością u innych kompozytorów. W każdym ważniejszym jego utworze są dwie warstwy - intelektualno-formalna i druga równoległa, emocjonalna. Trudno zagrać jakikolwiek nokturn bez emocji. Można zagrać nuty, ale to nie będzie Chopin. Potrzebne jest przeżycie. Poza tym grając jego utwory trzeba improwizować, za każdym razem grać inaczej. Potrzebna także jest jakaś koncepcja. Na przykład druga część I Koncertu fortepianowego e-moll, to według mnie wyraźny duet między mężczyzną a kobietą. Mężczyzna o coś prosi, a kobieta odpowiada. To są bardzo delikatne rzeczy. Mógłbym jeszcze długo mówić o innowacyjności Chopina i wymieniać jego niezwykle pomysły, czy podkreślać jego wpływ na współczesnych jemu muzyków i późniejszych jego naśladowców, ale to temat na dłuższe rozważania muzykologiczne.

BUZ: Rzadko, który młody pianista wchodzi w dzisiejszych czasach tak głęboko w naturę muzyki.

MD: No, bo wszyscy gonią za przyjemnościami, za pieniędzmi. Nikt nie chce drobiazgowej analizy dzieła. Szuka się gotowych rozwiązań. Nikt nie dba o to, żeby znaleźć jakąś prawdę. Wynika to przede wszystkim z tego, że niestety edukacja muzyczna upada. Jeszcze rodziny muzyczne potrafią wykształcić muzyków, ale szkoły nie uczą muzyki, nie kształtuje się też publiczności. Jesteśmy na początku nowej epoki, w której kultura jest wywrócona do góry nogami. Tu jest potrzebna praca od podstaw. Krytyka muzyczna też zamiera, nie ma muzykologii ani na średnim ani na wysokim poziomie. Dam taki przykład z mojego „podwórka”. Mój syn, Michał, który uczy teraz w Akademii Muzycznej w Łodzi i jest doskonałym pianistą, (megalomańsko dodam, że był moim studentem), odnalazł rewelacyjnego i zupełnie nieznanego kompozytora Tadeusza Majerskiego. Majerski nie chciał po wojnie wyjechać ze Lwowa i mieszkał tam do końca życia. Ta decyzja kosztowała go zapomnienie. Michał nagrał płytę z koncertem fortepianowym Majerskiego z Royal Scottish National Orchestra pod dyrekcją Emila Tabakova i kwintetu z New Art Chamber Soloists* (jestem z tej świetnej płyty i z Michała bardzo dumny) i proszę

sobie wyobrazić, że do dzisiaj nie ukazała się w Polsce ani jedna recenzja. Ukazała się natomiast w Anglii, ale z błędami. Niestety przypisano mnie tę płytę i dodano reklamy moich starych nagrań. Młodym artystom naprawdę trudno się dzisiaj przebić.

BUZ: Dlatego też potrzebne są konkursy, bo wtedy łatwiej zaistnieć. Podobno nie jesteś ich zwolennikiem.

MD: Ale absolutnie nie podważam celowości ich istnienia. Konkursy są często jedyną drogą do zostania zawodowym muzykiem. Zawsze zwracam jedynie uwagę na ich ograniczenia, bo jak tu odnaleźć właściwy nastrój w rywalizacji konkursowej i w trudnym do opanowania stresie? Do tego dochodzi jeszcze obecność „wszechmogącego” jury, które nakłada na muzyka dodatkowy stres. Żeby wygrywać konkursy, potrzebna jest siła psychiczna uczestnika, odporność fizyczna, nie tylko doskonałe przygotowanie. Niekoniecznie pomocą jest wtedy wrażliwość i zrozumienie delikatności chopinowskich uczuć.

BUZ: Dlaczego muzyka jest taka istotna w naszym życiu?

MD: Wszyscy mamy wielką potrzebę piękna w najczystszej jego postaci, a muzyką możemy przekazać to, czego nie umiemy przekazać gestami, słowami, lub mimiką. Muzyka to jest język. Język myśli i uczuć. To przekaz intelektualny, czyli forma, i emocjonalny. Przekazujemy nasze myśli, uczucia, tęsknoty, radości, smutki, zdziwienie, złość, zachwyt i rozpacz. I jest to przekaz bezpośredni i natychmiastowy. Nie istnieje w niej bariera słów, wyrazów, czyli materii. Muzyka jest niematerialna, tak jak nasze uczucia i myśli.

BUZ: Co szczególnego jest w Chopinie?

MD: Znamy wielu genialnych kompozytorów, którzy nam przekazują harmonię, piękne narracje i piękne melodie, niezwykle kunsztowne frazy, matematyczne fugi, które budzą nasz podziw i poczucie harmonii i estetyki. Ale nikt tak nie przemawia do słuchacza jak nasz Fryderyk

Chopin. Jego emocje są bliskie każdemu słuchaczowi. Budzą one w nim wszelkie, niedostępne, na co dzień, zamknięte w sercu myśli i uczucia. Prowokują do refleksji.

To, co jest najpiękniejsze w muzyce Chopina to naturalność, szczerłość i traktowanie frazy i melodii jak śpiew, w którym Chopin się zanurza. Jego muzyka przemawia do nas w sposób bardzo silny i dlatego przy jego muzyce potrafimy uśmiechać się, płakać, wzruszać się, odczuwać dobroć, piękno, czuć bohaterstwo, tęsknotę oraz tańczyć i śpiewać. Muzyka Chopina ma rytm serca i jasność umysłu.

*Wydana przez Toccata Classics, styczeń 2017.

Atlanta - program i bilety: www.chopinatlanta.org

Miami - program i bilety: www.chopin.org

Wymagana rezerwacja: 305.868.0624 lub info@chopin.org

Wywiad z 2006 r. w języku angielskim na stronie Chopin Society of Atlanta:
<http://chopinatlanta.org/interviews/MarekDrewnowski2006.html>

Wywiad z 2017 r. w języku angielskim na stronie Chopin Society of Atlanta:
<http://www.chopinatlanta.org/interviews/MarekDrewnowski2017.html>

**Takie piękne życie. Portret
Wojciecha Kilara.**



Wojciech Kilar, fot. Andrzej Grygiel, PAP.

Barbara Gruszka-Zych

Fragment książki „Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara” Wyd. Niecałe 2015.

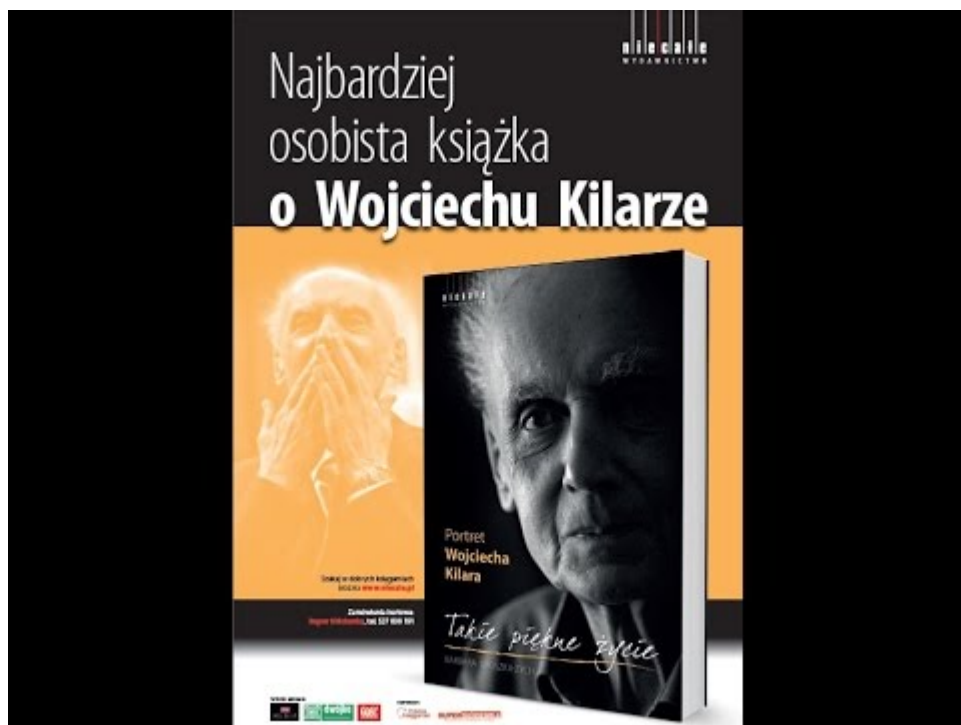
Czy ty nigdy nie tęskniłeś za miłością? – pyta Wiktor, bohatera „Pani z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza, jego doświadczony przez życie wujek.

Wojciech Kilar nie musiał tęsknić za miłością. On ją miał. Kiedy przez sześć kolejnych Wigilii po śmierci ukochanej żony Barbary dzwoniłam do niego z życzeniami, odbierał telefon, witając mnie wcale nie smutnym głosem. Na koniec pytałam: – Jest pan w domu sam? Ale nauczona jego wcześniejszymi odpowiedziami, natychmiast się poprawiałam: „To znaczy, z żoną” . – Tak, z żoną – słyszałam, jak uśmiechał się do słuchawki i już wiedziałam, że był gdzieś na swoim Mont Blanc, skąd lepiej widać tych, którzy już odeszli. W minionym roku wjechałam kolejką

pierwszy raz w życiu na Aiguille du Midi, szczyt położony tuż pod Mont Blanc, i stąd się wzięło to porównanie. Tam, na wysokościach, słychać było, jak młyny czasu skrupulatnie mielą każdą sekundę, strząsając okruchy w dół. Octavio Paz w książce *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm* napisał: „Każda miłość jest nieszczęśliwa, bo jej tworzywem jest czas, który upływa”. Ale też dopowiedział krzepiąco: „Miłość jest intensywnością i dlatego rozciąga czas: wydłuża minuty w stulecia”.

Miłość Wojciecha Kilara do ukochanej Basi trwała już w tym rozciągniętym w nieskończoność czasie wiecznym, zawieszonym ponad szczytami doczesnych miłości.

- Od czasu jej śmierci najchętniej siedzę w domu - powiedział mi. - Idę spać o trzeciej, czwartej rano, wstaję dopiero o jedenastej. Chyba że muszę załatwić coś ważnego. Tu wszystko jest takie jak za jej życia, tu jest wręcz dotykalna. Podpowiada mi nawet poprzez znaki. Nie jakieś mistyczne, ale takie dorady „z góry”, co mam na przykład w danej chwili zrobić. Kiedy mam problemy z rozwiązaniem w jakiejś powstającej kompozycji, a żona mi się przyśni, rano odnajduję właściwy trop. Wielu ma podobne doświadczenia ze swoimi zmarłymi. Wiem, że pracy twórczej oczekuje ode mnie również teraz, często z nią rozmawiam, odwiedzam jej grób - zwyczajnie wierzę w świętych obcowanie.



Wojtek żył dzięki Basi.

Kiedy Kilar za dużo pił, sama przestała całkowicie używać alkoholu. Za najcenniejszy przedmiot w domu Wojciech Kilar uważał stare sito. Wygięte, z popękanego plastiku. Traktował je jak relikwię, bo pamiętało dotknięcie rąk ukochanej Basi. Ich miłość przetrwała burzliwe okresy w życiu kompozytora, jego pijaństwo, wyjazdy do Ameryki. I ciężką chorobę żony, gdy z pięknej kobiety zmieniała się w staruszkę.

Nawet, a może zwłaszcza wtedy, gdy pani Basia poruszała się na wózku, rzucało się w oczy niesamowite oddanie małżonków. Starali się bez powodu nie oddalać od siebie ani na chwilę. Wydaje się, że pan Wojciech mógłby wtedy powtórzyć za starym Miguelem de Unamuno przejmujące słowa o ukochanej: „Nie czuję już nic, gdy dotykam nóg mojej żony, ale kiedy ją te nogi bolą, bolą mnie też moje”. *

- Widzę, jacy nieszczęśliwi są ludzie pozbawieni miłości - powiedział mi kiedyś. - Nawet nie wiedzą, co tracą. Miłość to największy dar, a gdy się kocha, to też się cierpi. Miłość do mojej żony to największa łaska, jaką dostałem od Boga.

Razem z tą łaską przyjmował na siebie ciężar jej bólów, chorób, cierpienia, które niesione przez ich dwoje, wydawało się odrobinę mniejsze. Ona jak mogła pomagała mu funkcjonować społecznie. Pod koniec życia neuropatia nie pozwalała jej nawet podnieść słuchawki telefonu. Ale wcześniej przez lata ciepłym głosem witała w imieniu męża dzwoniących i zwykle znajdowała czas na krótką rozmowę. Na przykład któregoś dnia wyjaśniła mi, że pana Wojciecha dopadły związane ze zmianą pogody zawroty głowy i odpoczywa w łóżku, ale radziła, żebym zatelefonowała nazajutrz.



Wojciech Kilar z żoną Basią (po prawej) i autorką Barbarą Gruszką-Zych, fot. arch. BGZ.

Lubili trzymać się za ręce

- Oni nie mogli bez siebie żyć - mówi doktor Jacek Bera. - Wojtek starał się robić wszystko, co było najlepsze dla Basi. Kiedyś przyszliśmy do niej na urodziny. Na stole leżał talerz z pokrojonym w kostkę chlebem ułożonym przez Wojtka w kształt serca. Jej już było trudno gryźć i w ten sposób chciał ułatwić jej posiłek. Ich życie składało się z takich drobnych gestów czułości.

Pod koniec naszego pierwszego spotkania w ich domu poprosiłam o wspólne zdjęcie z kompozytorem. Zgodził się na jedno, na którym stoimy obok siebie, ale do kolejnego zaprosił żonę. Nie chciał być na nim sam, przywołał ją z drugiego pokoju, ubraną w błękitną sukienkę. Kiedy oglądam tę fotografię, wydaje mi się, że wyraża jego stosunek do ukochanej. Pan Wojciech stoi w pewnej odległości ode mnie, za to

lekką przytulony do żony i delikatnie trzyma jej dłoń, jakby wyszli na pierwszy wspólny spacer. Widać, że wie, jakie cenne jest świętowanie miłości każdym gestem. To, że lubili trzymać się za ręce, można dostrzec też na innych fotografiach. Ani przez moment nie chcieli zapominać, że ich uczucie stale musi być młode. To ona, trzymając go za rękę, wiodła go przez zakręty życia, wyprowadzając na prostą.

Pan Wojciech, opowiadając mi o filmach, które go poraziły wyłącznie obrazem, wymienił na pierwszym miejscu „Lawrence’a z Arabii” Davida Leana: – Jest tam niesamowity fragment, kiedy kamera na długo zatrzymuje się na widoku pustyni, a dopiero potem, gdzieś na horyzoncie, pojawia się mały punkcik, postać, która zbliża się, rośnie.

Kiedy stwierdziłam, że ta osoba, która z każdym dniem staje się bliższa może być metaforą jego żony, potwierdził: – Doceniałem ją za życia, ale jeszcze bardziej z dzisiejszej perspektywy.

Nasza miłość była jak skała

Poznali się w 1954 w Katowicach. Basia, urodzona w Warszawie, mieszkała w stolicy Górnego Śląska z mamą, dziadkami i jedną z siostr. Ojca straciła w Oświęcimiu, kiedy jeszcze była małą dziewczynką.

– Gdy się spotkaliśmy, miałem 22 lata, byłem już na roku dyplomowym Akademii Muzycznej, a ona miała 18 lat i była w klasie maturalnej – opowiadał. – To był natychmiastowy piorun, który trafił Michaela Corleone w „Ojcu chrzestnym” Coppoli. Mignęła mi gdzieś na schodach dzisiejszej Akademii Muzycznej w Katowicach [wtedy na parterze budynku mieściło się Liceum Muzyczne, a na piętrze – Akademia – przyp. autorki]. Przydarzyło mi się to nie jak jemu, wśród spalonych upałem sycylijskich pól, tylko na zakręcie szkolnych schodów. Tak sobie czasem myślę, że te kilka sekund lub minut nadało bieg mojemu życiu, które mogłoby potoczyć się w zupełnie innym kierunku, gdybym poznał osobę o innych poglądach na świat. Gdybym wtedy tam nie przechodził, może Basia nigdy by mi nie wpadła w oko. Już w pierwszej chwili poczułem, że jesteśmy stworzeni dla siebie, jak się to banalnie mówi.

Potem – ale to są sprawy bardzo osobiste – jeszcze przez jakiś czas nie byliśmy

razem. Zdarzały nam się chwile trudne przed naszym późnym ślubem, bo byłem już wtedy w wieku Chrystusowym. Nasz związek, perspektywa, że będziemy razem, nie była pewna. Sporo się wtedy wycierpiałem. Ale jestem Bogu za te ciężkie momenty wdzięczny, bo dzięki nim potem układało nam się tylko lepiej. Może przez te doświadczenia w następnych latach nasza miłość była jak skała. W młodości miałem okres zabawowy - w Paryżu i po powrocie z niego. Ale to tak miało być, bo dzięki temu poznałem dwie różne odsłony życia. Za nic nigdy nie zlorzeczyłem Bogu, tylko starałem się zrozumieć Jego logikę.

Znali się dwanaście lat, zanim w kwietniu 1966 wzięli ślub w katedrze pw. Chrystusa Króla w Katowicach. Z tego dnia, oprócz radości, że przed Bogiem przysięgli sobie miłość, wierność i uczciwość małżeńską, zostało mu wspomnienie ostatniego spotkania z ważnym dla nich obojga dziadkiem żony, Andrzejem Bajdą, który był też dziadkiem aktora Bogumiła Kobieli i ważną postacią powojennych Katowic. W rodzinie nazywano go „dziadeczkiem”, a jego portret wisi na ścianie domu w Tenczynku. - Miał wówczas 92 lata - wspominał - i leżał chory w szpitalu. Zaraz po ceremonii ślubnej pojechaliśmy go odwiedzić. Pamiętam, że uścisnął mnie szczególnie mocno, moją Basię również, ale mnie jakoś tak w pierwszej kolejności. Bardzo się cieszył z naszego ślubu. Wygląda na to, że na nas czekał, bo gdy wróciliśmy do gości, dotarła do nas wiadomość, że kilka minut później zmarł.



Wojciech Kilar i Barbara Gruszka-Zych, fot. ach. BGZ.

Bez przerwy do niej telefonował

W wywiadzie do gazety parafialnej „U Jezusa i Maryi”, który przeprowadziła z nim Krystyna Kajdan, jego współparafianka, dyrektorka Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum”, opowiadał: – Byliśmy dojrzałymi, by podjąć wspólne życie, które przez ponad czterdzieści lat było bardzo szczęśliwe, bez najmniejszych konfliktów; można powiedzieć, że było pełne cudownych dni, przeżytych w ogromnej jedności. Moją żonę cechowała wzruszająca ufność i całkowity brak podejrzliwości.

Tworzyli tak zgraną parę, że nikogo z bliskich nie zdziwiło, kiedy trzynastę lat przed śmiercią pana Wojciecha obydwójce małżonkowie stracili słuch w tym samym, lewym uchu. Obserwując ich, każdy był pewien, że rozumieją się bez słów.

Kiedy jeszcze była zdrowa, jeździli zwykle razem, ale w dłuższe podróże, do Ameryki czy Australii, wybierał się sam. Wtedy nie można się było dodzwonić do jego żony, ani na komórkę, ani na telefon stacjonarny, bo bez przerwy do niej telefonował,

informując o każdym kroku. W tamtych czasach koszty rozmów z zagranicy były duże. Musieli sobie opowiadać, co im się wydarzyło i pewnie radzić się siebie. Choć on chlubił się tym, że Basia go nie pouczała, nie ustawiała życiowo. – Nie strofowała mnie, nie prawila morałów, ani razu mnie nie napomniała – opisywał żonę. – Nigdy na nic nie zwracała mi uwagi, nie mówiła „nie rób tego, czy tamtego”, tylko dawała własny przykład. A to jest najskuteczniejsze. To był jeden z najbardziej wyrazistych przykładów – świadectwo jej życia. Widziałem, jak żyje, i nie mogłem wobec tego pozostać obojętny. Kiedy za dużo pił, sama przestała całkowicie używać alkoholu. – Gdy widziała, że wolę zaglądać do kościoła, kiedy nie było tam ludzi, bo wtedy lepiej udawało mi się skupić, jeszcze gorliwiej chodziła na Msze św. i modliła się w mojej intencji – mówił mi. – Tak jak wszystkie najcenniejsze łaski Boże przychodzą do nas przez kobiety, tak i te przyszły do mnie przez moją Basię.

– Swoją codzienną postawą i przykładem takiej wprost promieniującej świętości – nie boję się użyć tego słowa – nawracała wszystkich wokół, ale przede wszystkim mnie – opowiadał Krystynie Kajdan. – Zawsze byłem człowiekiem wierzącym, lecz przez wiele lat byłem „katolikiem, ale...”. Szczęśliwie zostałem obdarzony jednym z darów Ducha Świętego, a mianowicie bojaźnią Bożą. Zawsze czułem, że Ktoś na mnie patrzy i bałem się tego Oka, natomiast moja wiara była bardziej kontemplacyjna. Słodycz płynącą ze wspólnoty i dyscypliny, jeśli chodzi o sakramenty, zawdzięczam właśnie żonie, która sama chodziła na niedzielne Msze św. i obserwowała ten mój „katolicyzm, ale...”. Później uczestniczyliśmy już w nich razem i to było cudowne.

Najważniejsza jest miłość do żony

– Basia była szyją związku i umiejętnie potrafiła kręcić głową męża – uważa doktor Jacek Bera.

– Wojtek żył dzięki Basi – mówi Elżbieta Grocholska-Zanussi. – Na początku mieli trudne przejścia z powodu jego picia, ale ona odtworzyła w nim człowieka. Ze swoją łagodnością, wyrozumiałością była dla niego życiowym zabezpieczeniem. Kiedy został abstynentem, lubili siedzieć razem w domu, żeby, wychodząc na imprezy, gdzie lała się wódka, nie kusić licha. Z czasem było im tak ze sobą dobrze, że reszta świata mogłaby nie istnieć.

– Zapamiętałam ich jako piękną, zakochaną parę, która na szarej ulicy Warszawskiej

w Katowicach wyglądała nieziemsko - opowiada Anna Sekudewicz-Rączaszek. - To był początek lat sześćdziesiątych. Ona, wysoka, szczupła brunetka o zielonych oczach, w rockandrollowej spódnicy w kolorowe paski i modnym wtedy obcisłym sweterku, on wysoki, szczupły, elegancki. Do dziś widzę, jak idą ulicą Warszawską, trzymając się za ręce, jakby zjawili się tu z innego, lepszego świata.

Żona pana Wojciecha uczyła mojego brata Witka gry na fortepianie w Ognisku Muzycznym im. Siliwskiego. Ja chodziłam tam na zajęcia taneczne. Poznałam kompozytora już wcześniej, przez moją mamę Barbarę. W Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach była asystentką prof. Markiewiczówny, która uczyła też pana Wojciecha. Jako mała dziewczynka często spotykałam go na koncertach. Kiedy przyjeżdżał swoim renault, żeby po zajęciach odebrać żonę, mój brat biegł i przyklejał nos do szyby jego samochodu, który był wyjątkowy, bo zagraniczny. Wyglądali na bardzo dobre małżeństwo, a po latach, kiedy odwiedzałam ich przy okazji nagrań do swojej audycji, to się potwierdziło. Kiedyś zapytałam pana Wojciecha, co jest dla niego w życiu najważniejsze, uśmiechnął się i odpowiedział pytaniem: „Pani myśli, że moja muzyka? Nie, najważniejsza jest miłość do żony”.



Wojciech Kilar i Barbara Gruszka-Zych, fot. ach. BGZ.

Barbara Gruszka-Zych

Wojciechowi Kilarowi (fragmenty)

„Życie jest bowiem czymś więcej niż pokarm, a ciało niż odzienie” św. Łukasz 23, 12

śmierć odjechany kawałek

nie do zagwizdania

to ona gwiżdże nam na nosie

teraz wynosi się nad życie

zamiast klucza do drzwi

czarny klucz wiolinowy

wynoście się krzyczy wszystko

co nas tu zatrzymuje

i wynoszą z nas jeszcze jeden ocalony dzień

zwykle w markowej koszuli Hugo Bossa

teraz w marki ziemia

na tej najniższej półce

czeka na nas czarna

zawsze gotowa do przebrania

teraz tylko zdjęcia rentgenowskie

i te z wakacji pamiętają ciało

niosą tę pamięć

na swoich zimnych plecach

jak trumnę

*nie wiem gdzie jest ta głowa
na której żaden włos już nie liczony
włosy kto je głaska przed spaleniem
czerwone palce płomieni przeczesują ciało*

*w wielkim domu patrzył przez wideo-domofon na ulicę
teraz ulica patrzy że nie ma jednego pana
nie czuje jego zapachu nie słyszy skrzypienia butów
z nosem przy chodniku tropi jego ślady tak jak opuszczona
muzyka szuka swojego pana a tu pan u Pana*

*nie widziałam jaka muzyka za nim stoi
tak dobrze się chowała kiedy otwierał drzwi
schylał głowę nad moją białą dłońią
pomagał zawiesić płaszcz teraz zawiesili nekrolog
na wejściowej furtce schylam przed nim głowę*

*wcisnął się jak czarnoksiężnik do urny
dobry żart
jak można się tak skurczyć*

*z przystojnego mężczyzny w kilka garści prochu
trzeba wziąć się w garść myślą idący w kondukcje*

wie pani wie pani

proszę pana nic nie wiem

o pana śmierci

nie znam jej nawet z rozmowy

dopuszcza do niej tylko jednego

Karol Groll. Zapomniany polski wynalazca współczesnej harfy.

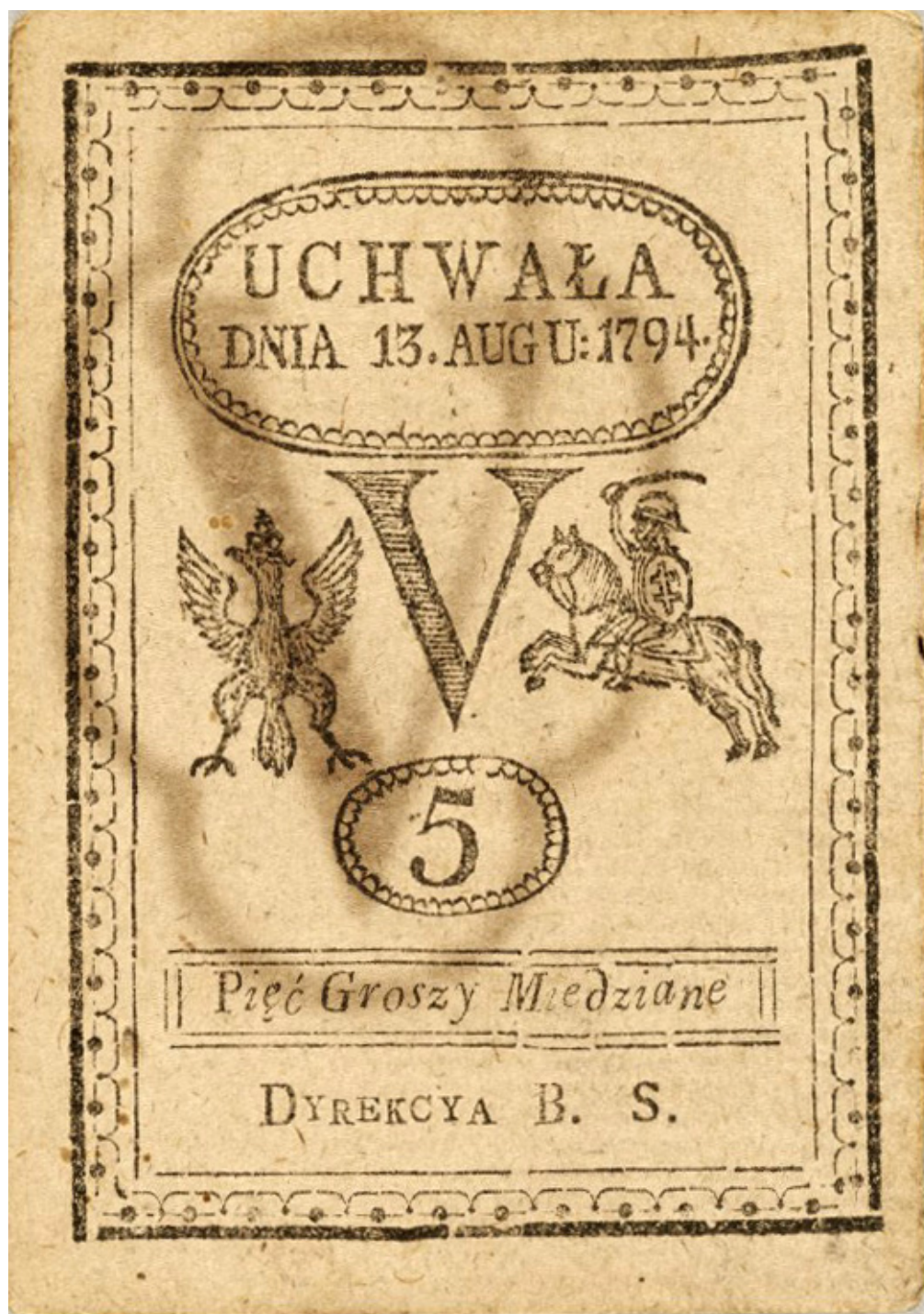
Anna Olek

O historii harfy można opowiadać bardzo długo. Minęły tysiące lat zanim łuk z kilkoma cięciwami stał się instrumentem poruszającym nasze zmysły swoim pięknem i brzmieniem. A mógł być zapomniany, kiedy w XV wieku pojawiły się klawesyny, a w XVII wieku fortepiany. Jeszcze wtedy możliwości chromatyczne harfy były znikome. Lewa ręka grającego zmieniała haczykiem wysokość struny tylko o pół tonu. Decydującym dla rozwoju harfy był wiek XVIII i początek XIX. Już w 1697 roku Jakob Hochbrucker zrewolucjonizował system budując harfę pedałową, w której zmiany wysokości dźwięku o pół tonu powierzył nogom. To wystarczyło, aby harfa ponownie stała się popularna. Tworzono wtedy przepiękne instrumenty, które

zdobiły salony królów i arystokracji. Przez całe XVIII stulecie trwały prace nad ulepszaniem mechanizmu. W wynalazkach prześcigały się manufaktury Jean Henri Naderman, Georges Cousineau, Pleyel, Antonie i Pierre Chaillot, Louvet i Sebastiana Erarda.

I tu do historii harfy wkracza polski rytownik, ilustrator, malarz, inżynier i wynalazca z Warszawy – Karol Groll (w innej pisowni Gröll, Groll i Groell).

Pochodził ze sławnej i wielce zasłużonej dla polskiej kultury rodziny Michała Grölla – księgarza niemieckiego, który przeniósł się w 1759 roku z Drezna do Warszawy, zakładając na Starym Mariawilu (dziś stoi tam Teatr Wielki) księgarnię a potem w 1778 drukarnię czynną do roku 1806. Michał Groll podpisywał się tytułem „Nadwornego komisarza i bibliopola JKM ci na Zamku mieszkającego”. To u Grollów drukowano mowy sejmowe, dokumenty królewskie i najznamienitsze pozycje polskiej i światowej literatury. Własnym sumptem Michał Gröll wydawał też przez osiem lat pismo literackie „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne, z różnych autorów zebrane”. Tu ukazywały się dzieła Krasickiego, Naruszewicza, Trembeckiego, Książnina, Niemcewicza jak również poezje i mowy sejmowe Michała Kazimierza Ogińskiego (do którego jeszcze powrócimy). Michał Gröll i Jego dzieło zasługują na osobną uwagę. My jednak zajmiemy się synem.



Bilet pięciogroszowy, wydrukowany w drukarni Grollów.

Karol Gröll urodził się w 1770 roku w Warszawie. Matką Karola i Jego trzech sióstr była Johanna Sophie Schüller. Po Jej śmierci (1776r.) drugą żoną M. Gröll'a została Zofia Jacobson ze znanej rodziny jubilerów warszawskich.

Widząc talent malarski u syna, a także znając potrzeby drukarni, ojciec kształcił Karola na malarza, rysownika i na sztycharza: najpierw u Bogumiła Schifferra -

uznanego malarza na Dworze Alojzego hrabiego Brüllla, a potem w Dreźnie i przez cztery lata w Berlinie u światowej sławy sztycharza - dyrektora Akademii Sztuk Pięknych - Daniela Mikołaja Chodowieckiego.

Po powrocie do kraju w 1791 roku Karol przez dwanaście lat pracował dla ojca ozdabiając sztychami wydawane książki. Jego projektu jest m.in. pierwszy polski banknot - Bilet Skarbowy z 1794 roku wydany w drukarni Gröllów.

Niezwykły jest też wizerunek kobiety na barykadzie (1791) według rysunku Smuglewicza, który stał się symbolem Sejmu Czteroletniego i pieśni „Witaj Majowa Jutrzenko”.



Alegoria Wolności, rycina Karola Michała Grölla wg wzoru Franciszka Smuglewicza, 1791; Biblioteka Narodowa.

Podobnie K. Groll ujął trzy lata później postać Napoleona przedstawiającego jeszcze

wtedy generała Bonaparte w pozie, którą w 1810 roku powtórzył Eugene Delacroix w sławnym obrazie „Wolność wiodąca lud na barykady”.

Dzięki pozycji ojca, ale i własnym talentom, Karol Groll stał się postacią sławną na królewskim dworze i w warszawskich domach arystokratów. Kontaktował się z plejadą polskich pisarzy i malarzy. Prawdopodobnie w pałacu księżnej Aleksandry Ogińskiej zaprzyjaźnił się z wybitnym malarzem Aleksandrem Orłowskim, który na prośbę przyjaciela, tuż przed swoim wyjazdem do Petersburga sporządził portret ośmiogłowy wybitnych artystów ówczesnej Warszawy. Tym sposobem posiadamy wizerunek trzydziestodwuletniego Karola Grolla z roku 1802.



Szkic rysunkowy Aleksandra Orłowskiego, wykonany w roku 1802. W kolejności od lewej: 1. Franciszek Gugenmus - nadworny zegarmistrz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, 2. KAROL GROLL, 3. Manarelli - profesor śpiewu i gitarzysta, 4. Aleksander Orłowski - malarz, 5. Włoch - organizator loterii, 6. Bartłomiej Falino - sztycharz, 7. Kazimierz Woźniakowski - malarz (autor obrazu „Uchwalenie Konstytucji 3 Maja”), 8. Henryk Ittar - Sycylińczyk - budowniczy Arkadii w Nieborowie.

Karol Groll znał również księcia Michała Kazimierza Ogińskiego. I tu zaczyna się przygoda młodego artysty i inżyniera z harfą. Książę Ogiński był nie tylko jednym z

najbogatszych Polaków w tamtych czasach, politykiem (kandydatem na tron polski), hetmanem, pisarzem i poetą, mecenasem sztuki i budowniczym kanału łączącego dwa morza. Był również kompozytorem i muzykiem grającym na skrzypcach, klarncie i na HARFIE. To właśnie on stworzył na prośbę Diderota hasło „Harfa” dla Wielkiej Encyklopedii Francuskiej. Ten wirtuoz harfy pracował usilnie nad poprawą nieprzystającego do wymogów epoki mechanizmu przestrajającego struny. Jest pewne, że w latach 90-tych XVIII stulecia zbudował razem z Karolem Grollem harfę o nowoczesnym rozwiązaniu, które potem zostało opatentowane w Anglii (być może to właśnie ten instrument sprzedano w Warszawie w pierwszej dekadzie XIX wieku po śmierci księcia w 1800 r.).

Niestety, radosny czas dla Polski i dla Karola Grolla kończył się. Bezpomnie w 1798 roku zmarła Jego ukochana żona Johanna Magdalena (siostra fabrykanta dywanów na Solcu, Gejsmera). W tym też roku zmarł ojciec, a księgarnia i drukarnia podupadły. Polska została podzielona przez trzech zaborców, a król abdykował i uciekł do Rosji.

Karol Groll wyjechał w 1804 roku do Anglii. Aby utrzymać się w Londynie rozpoczął badania chemiczne farb tworząc specjalną farbę do porcelany. Za ten patent otrzymał 1000 czerwonych polskich złotych. Majątek przyniosło mu jednak opatentowanie systemu przestrajającego dwukrotnie każdą strunę harfy. W artykule z 2009 roku w „Harp Spectrum” Mike Baldwin przedstawił swoje odkrycia w ustaleniu prawdziwego twórcy systemu dwustopniowego przestrajania strun harfy za pomocą siedmiu pedałów. Otóż w 1807 roku patent na przestrajanie dwustopniowe strun harfy zarejestrował (patent numer 3059) Charles Groll z Leicester Fields, Parafia Sait Martin, City of Westminster. Przedstawione są w nim rysunki i detale systemu, który tak naprawdę używany jest do dziś we współczesnych harfach. Sebastian Erard poznał się od razu na genialnym rozwiązaniu i za cenę 10 000 czerwonych polskich złotych (według innych źródeł było to 30 000) odkupił patent od Karola Grolla. Patent Erarda (który dał mu miano twórcy genialnego systemu) pochodzi z 1808 roku i przedstawia takie samo rozwiązanie skracania strun. Polski ślad rozwoju budowy harfy został zatarty, a fabryka harf i fortepianów Sebastiana Erarda zdeklasowała konkurencję. W samym tylko XIX wieku w Paryżu i w Londynie wyprodukowano 6000 harf Erarda. Instrument zyskał pełną chromatykę, a otrzymanie z każdej struny trzech tonów powiększyło ilość dźwięków do 138.

Możliwość grania synonimów zaowocowała przepięknymi glissandami przynależnymi tylko harfie.

30 tysięcy złotych polskich lub nawet 10 tysięcy było sumą ogromną, za którą w tamtych czasach można było zakupić trzy wsie, wielki folwark, lub nawet kamieniczkę na Starym Mieście w Warszawie. Karolowi Grollowi pozostała u współczesnych sława budowniczego „pedałów u harfy” i niezły majątek. Tak więc tu kończy się przygoda z harfą naszego bohatera. Ale to nie koniec opowieści. W owym czasie Karol Groll stał się bardzo majątnym człowiekiem. Po powrocie do Polski działał jako malarz, sztycharz i inwestor. Dla brata żony Gejsmera opracowywał wzory i desenie dywanów. Gościł w Puławach u Czartoryskich. U Lubomirskich w Wilanowie poznał francuskiego emigranta Filipa de Girard, z którym wspólnie pracował nad ulepszaniem maszyn przędzalniczych zainstalowanych później w Żyrardowie.



„Stanisław August z Kartą Konstytucji 3 maja” Karola Michała Grölla, odbitka graficzna z 1792 roku, źródło: zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Warszawie.

Przyjęty 8 stycznia 1815 roku do Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk przez lata publikował artykuły ekonomiczne m. in. o angielskiej bankowości. W 1818 roku znowu wyjechał do Francji, Anglii i Holandii. Przyjaźnił się z Muzio di Clementi, Woelflem, panią Catalani i wieloma innymi. Kolejny pobyt w Londynie zaowocował budową fabryki produkującej narzędzia, które K. Groll sam ulepszał. Anglicy nazywali Go „polskim spekulantem” i bynajmniej słowo to miało inne znaczenie niż dzisiaj. Dla nas jest ważne, że przez całe życie czuł się Polakiem i do Polski wracał. W 1839 roku otrzymał od Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego na lat 15 zgodę

na budowanie i używanie maszyny do wyrabiania cegieł, dachówek i ozdób architektonicznych własnego pomysłu. Ostatnim patentem , który należał się Grollowi razem z F. de Girard były maszyny przędzalnicze gerardowskie i Tremolorhon (?).

Po raz ostatni wrócił do Warszawy w 1834 roku i przez 23 lata, aż do śmierci wiódł żywot samotnika i dziwaka. Możemy się domyślać powodów takiego zachowania, ale to temat na osobny rozdział o walce o wolność Polski. Jego motto życiowe teraz brzmiało „ ...iż trzeba spokojnie i niepostrzeżenie dokończyć swej wędrówki na tym padole płaczu...”

Zamieszkał w dwóch pokojach na parterze przy ulicy Nowolipki 2409 w kamienicy Michniewskich. Artykuły do „Gazety Warszawskiej” podpisywał tylko literką X. Zmarł 21 lipca 1857 roku na zawał serca.

Na cmentarz Ewangelicko-Augsburski przy ulicy Młynarskiej w Warszawie odprowadziła go siostra a siostrzenica ufundowała piękny nagrobek z inskrypcją tak brzmiącą:

GRÓB MICHAŁA GROELLA TYPOGRAFA +15 WRZEŚNIA 1798 R.
I JEGO RODZINY
D. 24 LIPCA 1857 R. UMARŁ KAROL GROELL
ARTYSTA MALARZ I RYTOWNIK CZŁONEK TOWARZYSTWA
WARSZAWSKIEGO PRZYJACIÓŁ NAUK ŻYŁ LAT 87.
HENRYKA Z GROELLÓW SCHENERMARK
UMARŁA DNIA 30 KWIETNIA 1859 R. ŻYŁA LAT 85
PAMIĄTKĘ TĘ MATCE I WUJCIOWI I DZIECIOM JAKIE ŻYŁY
CÓRKA

Przekazywanie pałeczki



Ewa Pobłocka, fot. Wojciech Grzędziński/NIFC

Rozmowa z członkiniami Multi Trio, Ewą Pobłocką (fortepian), Ewą Leszczyńską (śpiew, fortepian) i Marią Leszczyńską (wiolonczela, fortepian).

Bożena U. Zaremba: Będąc jeszcze 12-letnią uczennicą szkoły muzycznej zaczęła Pani akompaniować swojej Mamie, śpiewaczce. Teraz koncertuje Pani ze swoimi dwoma córkami. Czy jest jakaś różnica?

Ewa Pobłocka: Zdecydowana różnica, bo ja mojej mamy słuchałam, a moje dzieci dyskutują ze mną na każdy temat.

BUZ: Czyli jest trudniej?

EP: Oczywiście. Różnica pokoleniowa jest gigantyczna. Ja byłam w domu przyzwyczajona do tego, że to, co rodzice mówili jest święte. W ten sam sposób starałam się wychowywać moje dzieci, ale one zawsze próbują mieć własne zdanie. Ale ta współpraca przynosi mi dużo satysfakcji. Chciałam podkreślić, że nie

występuję z córkami, dlatego że to moje córki, ale dlatego, że obie są bardzo wrażliwymi muzykami. Są dociekliwe i ciekawe świata i muzyki. Nie traktują grania czy śpiewania, jako zawodu, ale robią to z pasją. W takie osoby warto inwestować czas.

BUZ: Więc jest Pan zadowolona, że córki wybrały zawód muzyka?

EP: Powiem tak, że jako muzyk, na pewno tak, natomiast, jako kobieta, nie jestem pewna, ponieważ tylko ja wiem, jak wyglądało moje życie z drugiej strony estrady. W obecnych czasach szczególnie jest to trudne, bo wszystko trzeba szybciej – decydować szybciej, dolatywać na koncerty szybciej, nawet grać szybciej [*śmiech*]. Ja mogłam sobie pozwolić na to, żeby usiąść i patrzeć w szybę, jak pada deszcz, a obecne pokolenie tego czasu już sobie nie daje.

BUZ: Jak Pani łączyła karierę z wychowywaniem dzieci?

EP: To były takie próby z doskoku – wysiadałam z samolotu i już zaczynałam je wychowywać, bo wydawało mi się, że powinnam nadrobić czas, kiedy mnie nie było. To oczywiście się nie sprawdza, bo trzeba być regularnie, trzeba mieć czas na rozmowy, na wysłuchanie. W tym zawodzie musi się wybierać – albo więcej poćwiczyć, albo porozmawiam z dziećmi.

BUZ: Czy było też miejsce na rozbudzanie zainteresowań pozamuzycznych?

EP: Szczerze mówiąc w naszym domu nie było na to czasu, ponieważ wszyscy jesteśmy muzykami i całe życie kręci się wokół muzyki, jeżeli nieuprawianej przez nas aktywnie, to wokół życia koncertowego, którego organizatorem od wielu lat jest mój mąż, życia operowego, filharmonicznego, czy festiwalowego. Z drugiej strony moja kariera teraz wygląda trochę inaczej niż powiedzmy 15 lat temu, i daję sobie więcej czasu, żeby na przykład zatrzymać się w muzeum na dłużej, a nie tylko wpaść i zaliczyć.

BUZ: Jak doszło do tego, że z okazji tego tournée zostały napisane specjalnie dla Pań utwory Mikołaja Góreckiego i Roxanny Panufnik?

EP: Nasze trio jest dość nietypowe, raz, że nigdy nie było takiego przypadku, żeby matka taszczyła swoje dwie córki na scenę [*śmiech*], ale też ze względu na skład:

fortepian, sopran i wiolonczela. Kiedy kilka lat temu powstawał nasz zespół, miałyśmy problem z repertuarem, bo właściwie nie było, co grać. Zdobyłyśmy jeden czy dwa utwory XIX wieczne, potem ktoś przerobił pieśni Szuberta, ale to wszystko był ersatz. W pewnym momencie stwierdziłam, że trzeba kogoś poprosić o napisanie utworu specjalnie dla nas. Na Mikołaja Góreckiego padł wybór z tego względu, że słyszałam niejednego jego utwór i bardzo lubię jego muzykę. To była taka instynktowna decyzja. Spotkałam się z nim i opowiedziałam mu, co potrafimy i co sobą reprezentujemy. Też, jakie jesteśmy - no, bo każda z nas jest przecież inną osobowością. Z Roxanną Panufnik też wyszło jakoś automatycznie, ponieważ kiedyś grałam utwory jej ojca. Okazało się, że ma gotowy cykl utworów do słów Szekspira, który napisała dla pewnego tenora angielskiego. I zaadoptowała go na nasze potrzeby. Prapremiera będzie miała miejsce w pałacu w Radziejowicach za kilka dni w Polsce, ale podczas naszego tournée odbędzie się amerykańska premiera.

BUZ: Mikołaj Górecki jest synem wspaniałego kompozytora Henryka Góreckiego, Roxanna Panufnik, córką innego znakomitego kompozytora Andrzeja Panufnika. Teraz Pani przekazuje pałeczkę swoim córkom.

EP: Też właśnie dzisiaj pomyślałam o tych powiązaniach, nie tylko zresztą rodzinnych, ale i osobistych. Myślę, że na koncercie to wszystko jakoś zagra, bo te sprawy, które trudno nazwać jest słowem odzywają się w emocjach podczas grania.

BUZ: Program składa się z samych utworów polskich kompozytorów i widać w nim wyraźnie głębię polskiej muzyki poważnej.

EP: Tak, oczywiście mamy bogaty repertuar pieśniarski, i solowy, i kameralny. Ciekawa rzecz, że przedstawiłam [organizatorom tournée] dwie opcje programowe, drugą z muzyką nie tylko polską, ale międzynarodową i wszyscy wybrali program polski. Ale myślę, że będziemy stale poszerzały nasz repertuar, bo to są bardzo miłe koncerty, chociaż trudne, przynajmniej dla mnie. Największym problemem jest, że w garderobie jest tylko jedno lustro, no a przecież wszystkie chcemy być piękne [*śmiech*]. Ale mówiąc poważnie pamiętam reakcje publiczności podczas moich koncertów z moją mamą, i te dodatkowe emocje. Publiczność znakomicie to odbiera.



Ewa Leszczyńska, fot. Maciej Grzybowski.

BUZ: A jak Pani odbiera współpracę z członkami rodziny?

Ewa Leszczyńska: Jest to na pewno dużo bardziej stresujące i wymagające. Trzeba bardziej uważać, co się mówi i jak się mówi. Poza tym jest ten dodatkowy bagaż – gramy z mamą, która jest niesamowicie doświadczonym muzykiem, ma za sobą mnóstwo koncertów i współpracę z wielkimi muzykami. Tym bardziej trudno zaproponować coś własnego. Jest w tym wszystkim trochę przekory wynikającej z relacji typu matka-córka i starsza-młodsza siostra. [Marysia] jest bardzo utalentowaną młodą osobą i gra na prawdę przepięknie, ale ma bardzo mocną osobowość, podobną do mamy. Ja w tym trio jestem osobą łagodzącą konflikty. Ale najpiękniejsze jest to, że w momencie jak wychodzimy na scenę, te spięcia znikają i coś niewypowiedzianego nas łączy. Dla tych chwil zdecydowanie warto się pomęczyć na próbach.

BUZ: Czy mama jest nadal dla Pani największym autorytetem muzycznym?

EL: Mama jest przede wszystkim mamą. Jestem oczywiście świadoma tego, czego dokonała, jakie ma niesamowite doświadczenie muzyczne i, jakie sukcesy odniosła,

ale przede wszystkim to jest moja mama.

BUZ: Dlaczego postanowiła Pani być śpiewaczką, a nie tylko jak mama pianistką?

EL: Może właśnie, dlatego, że mama jest pianistką [śmiech]. Na początku nie miałam specjalnie wyboru, po prostu zaczęłam grać na fortepian. A śpiew był faktycznie moim wyborem. Chyba tego właśnie mi było potrzebna, jakiejś własnej decyzji.

BUZ: Jakiego typu wokalistyka Panią interesuje - pieśni, opera, czy śpiewanie chóralne?

EL: Interesuje mnie możliwość śpiewania w różnych formacjach i różnego typu muzyki, chociaż może barok jest moim ulubionym okresem w muzyce poważnej. Nie chcę się zaszufładować i ograniczyć do jednej formy. Faktem jest, że do tej pory przeważało pieśniarstwo, ale jestem właśnie po moim pierwszym poważnym debiucie operowym, w „Semiramidericonosciuta” Leonardo Vinciego, operze, która nie była wykonywana od 300 lat.

BUZ: Jacy śpiewacy czy śpiewaczki wywarły na Panią największy wpływ?

EL: Zawsze chętnie słuchałam Jessie Norman, Cecilii Bartoli, bardzo lubię obecnie śpiewającą Dorotheę Miels, która obraca się głównie w muzyce barokowej. Ale w sumie bardziej brałam przykład od instrumentalistów, szczególnie pianistów, takich jak DangThai Song, Maria JoãoPires, Nelson Freire, czy Martha Argerich.

BUZ: Co Pani z nich czerpie?

EL: Głównie prowadzenie frazy. I coś, co nazwałabym ponad-instrumentalnym traktowaniem instrumentu.

BUZ: Co Pani ceni w pieśniach Chopina? Istnieje opinia, że nie są one proste do śpiewania...

EL: To prawda, bo uważa się, że są łatwe w sensie wyrazu, ale to jest pozorne. Zwłaszcza w obecnym świecie, to, co proste jest najtrudniejsze. Utrzymanie wtedy ciekawości publiczności jest bardzo skomplikowaną sprawą i wymaga szczególnych chęci, i od strony śpiewaka, i od strony słuchacza, ponieważ nie jest to

spektakularna, wirtuozowska muzyka. Dotyczy to zarówno samego śpiewu, jak i akompaniamentu. Jest tu także duże pole do popisu, jeżeli chodzi o grę słów. Wydobyć tekst pozornie banalnego wymaga dużo chęci i... miłości.



Maria Leszczyńska, fot. Maciej Grzybowski.

BUZ: Czy dla Pani granie z członkami rodziny jest równie trudne, jak dla mamy i siostry?

Maria Leszczyńska: Z jednej strony jest łatwiej, bo lepiej się znamy, ale te relacje często przeszkadzają, bo człowiek czasem się za bardzo unosi. Grając z obcymi, nawet bliskimi przyjaciółmi, łatwiej jest zachować dystans.

BUZ: Czy udało się Pani kiedyś przekonać swoją mamę do własnej wizji muzycznej?

ML: Za każdym razem próbuję to robić [*śmiech*]. Tak, czasami się udaje. Ja podobnie jak mama, zawsze chcę, żeby stanęło na moim. Ale najważniejsze jest to, że wszystkie jesteśmy otwarte na sugestie innych i staramy się, żeby wszystkim grało się dobrze.

BUZ: Jak doszło do tego, że wybrała Pani wiolonczelę, jako główny instrument?

ML: Zaczęło się od fortepianu, no, bo to jest taka podstawa. Jak byłam mała chciałam grać na skrzypcach. Do wiolonczeli przekonała mnie siostra. I pokochałam ten instrument.

BUZ: Jacy wiolonczeliści mają na Panią największy wpływ?

ML: Największym przykładem jest mój profesor Marcin Zdunik, i profesor Andrzej Bauer których bardzo cenię i szalenie mnie inspirują. A jeżeli chodzi o muzyków światowych to Gautier Capuçon i Jacqueline duPré, której niestety już nie ma, ale to, co po niej pozostało jest rzeczywiście niesamowite.

BUZ: Czy myślała Pani o innym zawodzie?

ML: Oczywiście. Kiedy miałam wybierać gimnazjum to chciałam iść do gimnazjum plastycznego i rodzice dali mi wolną rękę, ale w końcu stanęło na muzyce, od której trudno mi było odejść.

BUZ: Czy słucha Pani innej muzyki niż poważnej?

ML: Tak, mimo, że wychowana byłam na słuchaniu muzyki poważnej. Często, jak mam jakiś występ czy konkurs, to puszczam sobie utwory muzyki popularnej, która działa odstresująco.

BUZ: Jakie jest Pani podejście do utworów specjalnie napisanych na Wasze trio?

ML: To jest dla mnie oczywiście nowe doświadczenie, bo nigdy nie grałam utworów specjalnie dla nas napisanych. Fantastyczne jest takie wchodzenie w utwór, który jeszcze nigdy nie był wykonywany. Zawsze się uczyłam utworów, które ktoś kiedyś już grał, do których można się odnieść poprzez nagrania, czy to, co mówią inni, a my stwarzamy w pewnym sensie bazę, na której inni się będą wzorowali albo, do której będą się odnosili.

BUZ: Jest teraz Pani w klasie maturalnej. Co dalej? Akademia Muzyczna?

ML: Oczywiście - studia muzyczne. Zastanawiam się jeszcze, gdzie. Wiele osób mnie namawia, żeby wyjechać [studiować] za granicę. Może to kiedyś nastąpi, ale muszę zacząć od miejsca, w którym jestem, w którym się wychowałam, potem zobaczymy.

BUZ: Czy myśli Pani o karierze solistycznej?

ML: Bardzo bym chciała. Uwielbiam być na scenie. Zawsze marzyłam, żeby zagrać z orkiestrą symfoniczną, ukłonić się, usiąść i zagrać cały koncert na wiolonczelę. To musi być niesamowite uczucie.

Wywiad został przeprowadzony dla Chopin Society of Atlanta w związku z koncertem artystek 9 października, 2016 w Atlancie. Więcej informacji na stronie: www.chopinatlanta.org.



Multi Trio, fot. Maciej Grzybowski.



Multi Trio, fot. Maciej Grzybowski.

Trasa koncertowa Multi Trio:

7.10 - Chicago

9.10 - Atlanta

12.10 - Waszyngton

16.10 - Los Angeles

18.10 - Nowy Jork

Wywiad w wersji angielskiej ukazał się na stronie Chopin Society of Atlanta:

<http://chopinatlanta.org/interviews/MultiTrio.html>

Fortepian i pióro



Nohant

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Kiedy w połowie lat 90. zostałam polskim rzecznikiem prasowym Festiwalu Chopinowskiego w Nohant, nigdy nie przypuszczałam, jak długą i wielką przygodą będzie dla mnie spotkanie z Fryderykiem Chopinem i George Sand.

Było ciepłe lato. Całe Berry zakwitło łąkami na pagórkowatym terenie. Co jakiś czas widok przecinał strumień, a przy nim młyn, otoczony gęstwiną dzikiej winorośli pnącej się po kamiennym murze, z kołem młyńskim wtórującym do taktu spadającej

wodzie. Staw lub jezioro dodawało błękitu zielono-żółto-czerwonej palecie krajobrazu. Maleńkie domki, z malowniczymi okiennicami i dachówkami otoczone gęstwiną zieleni w małych osadach, stanowiły stały element okolicy, na równi z gęsto usianymi całkiem dobrze do tej pory prosperującymi średniowiecznymi zamczyskami.

Zamieszkałam w typowym dla Berry malowniczym domu z klimatem i atmosferą przekazywaną z pokolenia na pokolenie u bardzo serdecznej francuskiej rodziny. Codziennie rano dostawałam na śniadanie świeże bułeczki „a la George Sand” i codziennie dawano mi do zrozumienia, że jako rodaczka Chopina, jestem wyjątkowym gościem. Posiadłość George Sand to mała osada, o specyficznym charakterze. Wiejski dwór w stylu Ludwika XV otoczony dzikim parkiem był zaniedbany. Mimo, że udostępniony dla zwiedzających i wpisany do rejestru zabytków państwowych, a tym samym otoczony opieką państwa, nie miał wówczas charakteru muzeum. Przypominał raczej dom w nieładzie, który po jakiejś „burzy” w pośpiechu opuścili mieszkańcy, zabierając tylko najpotrzebniejsze rzeczy. Mimo to, gdzieś w ścianach i sprzętach zatrzymała się ciepła atmosfera azylu i wspomnienie szczęśliwych chwil oraz ślady po licznych spotkaniach i częstych wizytach nieprzeciętnych gości.

George Sand urodziła się w Paryżu 1 lipca 1804 roku, a więc 6 lat przed Chopinem, jako Aurora, córka oficera napoleońskiego Dupin'a. Zginął on, gdy Aurora miała 4 lata, spadł z konia nieopodal własnego domu. Ze strony ojca była prawnuczką marszałka francuskiego Maurycego Saskiego, syna Augusta II Mocnego, króla Polski. Ze strony matki natomiast daleką kuzynką Ludwika XVI. Matka, dziecko mezaliansu, nie kontynuowała królewskich tradycji. Jako córka sprzedawcy ptaków na nadbrzeżu Sekwany w Paryżu została podrzędną aktorką. Gdy urodziła Aurorę miała już córkę z poprzedniego związku. Aurora Dupin (późniejsza George Sand) wychowywała się w klasztorze, a potem w domu babki ze strony ojca, w atmosferze niczym nie krępującej, pozbawionej konwenansów swobody. W wieku 16 lat na mocy testamentu babki została właścicielką posiadłości wiejskiej w Nohant i spadkobierczynią pokaźnej sumy w gotówce. Stała się więc bogata, co dało jej pewną niezależność i poczucie samodecydowania o sobie. W wieku 18 lat była już żoną barona Dudevanta z Gaskonii, człowieka młodego i wykształconego, ale ponoć straszego utracjusza i

na dodatek pozbawionego przez macochę majątku po ojcu. Małżeństwo od początku było niedobre tak pod względem fizycznym, jak i duchowym, czy intelektualnym. Mąż z oficera wkrótce przemienił się w wiejskiego hulakę. Codziennie się upijał, wyjeżdżał gdzieś bez słowa, sypiał ze służącymi, drzemał nad książką i nie znosił muzyki. Młoda baronowa szukała więc spełnienia emocjonalnego i duchowego poza domem, nagle gdzieś wyjeżdżała nie mówiąc nic nikomu i włóczyła się konno bez celu po okolicy. Dzieci baronostwa, Maurycy i Solange od początku pozbawione były uczuć, wychowywane przez służbę tworzyły w swojej wyobraźni mit, który dawał im upragnioną miłość i poczucie bezpieczeństwa. Taka sytuacja trwała 8 lat, kiedy to Aurora po kolejnej awanturze z mężem oznajmiła, że wyjeżdża do Paryża. Matka namawiała ją przed ślubem na spisanie intercyzy, lecz ona uważając się za niezależną nie chciała o tym słuchać. A szkoda. Ówczesne prawo dyskryminowało kobietę, przewidywało karę więzienia dla wiarołomnej żony, a majątek w całości przypadł jej mężowi. To prawo bardzo bulwersowało przyszłą pisarkę i stąd późniejsza maniera i przyjmowanie męskiego image'u, zarówno w wyglądzie zewnętrznym, jak i poprzez przybranie męskiego imienia i nazwiska, jako pseudonimu autorskiego. Dzięki silnej osobowości doprowadziła jednak do rozwodu na jej warunkach i zatrzymała Nohant. Całe życie poszukiwała miłości i wrażeń. O licznych nieformalnych związkach zarówno ze znanymi postaciami paryskiej cyganerii, artystami, ludźmi utytułowanymi, jak i mniej znanymi, np. z lekarzem domowym czy nieśmiałym studentem prawa, było w Paryżu bardzo głośno, dzięki czemu George Sand skupiała na sobie uwagę.

Pokoje w Nohant jest dużo, ale tylko niektóre są obrazem żywej i bujnej fantazji jej mieszkańców. Są to pokoje Chopina i George Sand. Inne, jak np. Solange i Maurycego są ciche i uległe, przykurzone patyną czasu, stojące niemocą w walce z silną indywidualnością matki.

Legenda Chopina i George Sand nie opuszcza tego miejsca do tej pory. Pobyt Chopina w Nohant i ekstrawagancka właścicielka majątku nobilitują mieszkańców okolicy. Czują się oni spadkobiercami ich geniuszu i dlatego z pokolenia na pokolenie pielęgnują tradycję tego miejsca oraz przechowują wspomnienia. Ma się więc wrażenie, że rozmawia się z osobami, które ich na prawdę znają. W małym

antykwaracie ze starociami w pobliskim La Chatre zachwyciłam się starą karafką. Wziąwszy ją do ręki usłyszałam od właściciela jej historię. Znalaziona została w parku pod oknem George Sand, wyrzucona w złości przez dziedziczkę po jakiejś burzliwej rozmowie z Chopinem. Na ile w tym jest prawdy, a na ile legenda została dorobiona na użytek własny, nie wiadomo. Nie mniej jednak ludzie z okolic przechowują w pamięci burze i namiętności tego związku.

Pierwsze lata Chopina w Nohant upłynęły w zgodzie i harmonii. Siła twórcza, swoboda, artystyczna atmosfera i ekstrawagancja George Sand bardzo imponowała Chopinowi. A przy tym znalazł długo poszukiwany azyl. Nohant stało się namiastką domu rodzinnego, za którym bardzo tęsknił. Poznawszy George Sand był zaręczony z Marią Wodzińską. Nieudane próby małżeńskie z Marią, której rodzice zerwali zaręczyny ze względu na słabe zdrowie Chopina, spowodowało załamanie duchowe, a niespełnienie marzenia o prawdziwym domu pogłębiły jego depresję. Związek z George Sand dawał mu równocześnie dom, inspirację artystyczną i spełnienie skrywanych, erotycznych marzeń. Pierwsze wakacje w Nohant w 1839 r. Chopin i George Sand spędzali głównie w sypialni, obitej niebieską tkaniną, w łóżku z koronkowym baldachimem, od czasu do czasu robiąc przerwy na konne wycieczki po okolicy. Odwiedzali pobliskie stare zamczyska, wspinali się pod górę by z wysokości podziwiać krajobraz.

Po konnych wycieczkach, zmęczeni znów zaszywali się sypialni pod baldachimem, a służba podawała im posiłek do pokoju. Wtedy ich apartamenty były ze sobą połączone. Z czasem jednak sytuacja się zmieniała. Zaczęły się pojawiać konflikty. Chopin i George Sand zimą spędzali w Paryżu. Do Nohant przyjeżdżali wiosną i mieszkali na wsi do jesieni. Pokój Chopina położony był na pierwszym piętrze z oknami od strony ogrodu. Z pokoju wchodzi się do salonu gościnnego z fortepianem. Pokój George Sand znajdował się nieopodal. Wzrok przyciągały sekretarzyk z mnóstwem skrytek, szufladek i szkatulek z sekretami zamykanymi na kluczyk oraz delikatna i kobieca toaleta z owalnym lustrem. Tylko pokój Chopina miał specjalne, wygłuszone okiennice i obite grubą tkaniną drzwi. George Sand pracowała głównie w nocy, w dzień natomiast spała. Chopin na odwrót. W nocy spał, a pracował w dzień. Mieszkańcy Nohant wspominali Fryderyka jako bardzo skomplikowaną naturę. Z pozoru łagodny, cichy, zamknięty w sobie i w świecie wyobraźni, nagle ulegał wybuchom złości i stawał się nerwowy. Wszystko mu przeszkadzało. Potrafił

zamykać się w swoim pokoju, zasłaniać okiennice, nie wpuszczać promienia światła i tak siedzieć tygodniami. Chopin był przeświadczony, że daleko mu do geniuszu, a jako perfekcjonista starał się być najlepszy. Godzinami ślęczał nad nutami przy fortepianie, próbując zapisać swoje myśli. Często dostawał ataku szału, rzucał się na podłogę, krzyczał, darł nuty, walił z całą siłą w klawisze, twierdząc, że nic nie umie i nic nigdy nie skomponuje, że jest jeszcze jedną miernotą na tym świecie. Jego niepewność siebie i ciągłe nanoszenie poprawek było męczące dla wydawców, gdyż niejednym razem zdarzyło się, że egzemplarz już wytrawiony na płycie musiał być zmieniany. George Sand twierdziła, że Chopin komponuje w porwywie duszy, po czym siedzi miesiącami przy klawiaturze, skreśla i zmienia, by po mozolnej pracy wrócić do pierwszej wersji utworu. Dla domowników ataki szału Chopina były niezmiernie męczące, stąd jego pokój był odizolowaną twierdzą, z wygłuszonymi drzwiami i oknami.

Drogi artystów coraz bardziej się rozchodziły, podobno George Sand znalazła sobie nowego partnera, tymczasem jej dzieci pozbawione ojca i miłości ciągle zajętej sobą matki, dojrzewały. Maurycy próbował wzbudzić zainteresowanie, ale jego próby malarskie nie wywoływały większego entuzjazmu matki. Z poczuciem krzywdy, odtrącony swoją nienawiścią do świata umiejscowił w Chopinie, który w jego oczach odebrał mu matkę. Inna relacja wytworzyła się między Chopinem i Solange. W ciągu siedmiu lat związku Chopina z George Sand, z 11-to letniej dziewczynki stała się 18-to letnią, dorosłą dziewczyną, która we Fryderyku umiejscowiła swoje młodzieńcze uczucia. Był dla niej królewiczem z bajki, po części też wypełniał pustkę po miłości rodziców, której nigdy nie miała. Chopin przyzwyczajony do małej biegającej po domostwie dziewczynki pewnego dnia ze zdumieniem odkrył w niej kobietę. George Sand ciągle nie było, ich związek chylił się ku końcowi, a tu, pod tym samym dachem rozkwitło młode i czyste uczucie. Nie wiadomo kiedy zakochali się w sobie. Pewnego dnia George Sand wróciła z Paryża zbyt wcześnie i zastała Chopina ze swoją córką. Poczuli się upokorzona, odtrącona z bagażem swoich lat i wpadła w furję.

Pokój George Sand wyglądał tak, jakby zaraz miał ktoś do niego powrócić, pokój Chopina natomiast był ruiną, stratowaną przez burzę nienawiści i zazdrości. George Sand zemściła się okrutnie na obydwójgu. Chopina wyrzuciła z domu. Żeby zapomnieć o przeszłości i żeby nic go nie przypominało kazała zniszczyć pokój. Wszystkie sprzęty zostały spalone na dziedzińcu, zerwane zostały tapety, aż do

tynku, oraz cała podłoga. Tylko wygłuszone okiennice i drzwi, pamiątka po godzinach pracy wielkiego Fryderyka, przypominają o dawnym mieszkańcu. Solange została wydana za mąż za grubiańskiego, wiele lat od niej starszego rzeźbiarza, Augusta Clesingera, który niegdyś był kochankiem matki. Dostała posiadłość w posagu i George Sand nigdy już jej chciała znać.

Tak mówią ludzie, źródła natomiast zdają się nie potwierdzać takiej wersji. Z zachowanych listów może wynikać, że Solange była już żoną Augusta Clesingera, kiedy popadła w konflikt z matką. Ponieważ Chopin wystąpił w roli mediatora i w 1847 r napisał list do George w imieniu Solange, George wpadła w furję z powodu jego jawnego wstąpienia do „obozu wroga” i zerwała związek z kompozytorem. Zniszczyła jego listy i stwierdziła, że od dawna była nim zmęczona.

Światło i sztuka

Rozmowa z Tomaszem Stańko



Tomasz Stańko, fot. Jacek Gwizdka

Joanna Sokołowska-Gwizdka: „Z oddali” - tak można przetłumaczyć tytuł Pana płyty - „Lontano”. Lontano to rodzaj ciszy, a przecież są różne cisze, które zależą od nastroju, wizji, chwili. Tak jak różne są utwory na Pana płycie, choć zespolone w jednym subtelnym klimacie. O sukcesie płyty w Ameryce świadczą pełne kluby na koncertach podczas tournée i pochlebne recenzje w amerykańskiej prasie. Proszę powiedzieć, skąd w dobie światowej ekspansji pop-kultury miejsce na tzw. wyższą sztukę, sztukę niewątpliwie trudniejszą, wymagającą odpowiedniej dozy wrażliwości?

Tomasz Stańko: Pop-kultura istnieje w społeczeństwie i trzeba to przyjąć. Ci, którzy są konsumentami np. Madonny to są ludzie, którzy kiedyś nic nie mieli. Czyli właściwie cały czas wszystko zmienia się, płynie. Gdy pojedzie się np. do Pakistanu, to tam nikt nie zwraca uwagi na estetykę, nie spekuluje, która sztuka jest wyższa, a która niższa, tylko myśli, jak przeżyć. W Ameryce ludzie nie są głodni i stać ich na zaspokojenie innej sfery życia. Ta część społeczeństwa, która konsumuje tzw. wyższe formy sztuki w odpowiedniej proporcji się powiększa, w stosunku do odbiorców pop-

kultury. Świadczą o tym tłumy odwiedzające MoMA w Nowym Jorku, wzrasta ilość koncertów muzyki klasycznej, muzyki jazzowej, powiększa się ilość miłośników flamenco, które jest wyrafinowaną muzyką, coraz więcej wiemy np. o sztuce staroperskiej itd. Natomiast ta masa, która stanowi ok. 90 procent populacji, przedtem nie miała nic, a teraz ma swoją sztukę i to całkiem niezłą. Produkcje Madonny, jej „showy” są całkiem interesujące. A gdy się przyrówna do niczego, to cały czas obserwujemy progres, a to jest pozytywne zjawisko.

JSG: Jaki wpływ na brzmienie obecnego Pana zespołu ma Manfred Eicher, założyciel wytwórni płytowej ECM?

TS: Brzmienie wytwórni ECM jest bardzo bliskie mojemu, dlatego świetnie mi się pracuje z panem Manfredem Eicherem, a jego obecność podczas nagrań ma bardzo duże znaczenie. Jest on bowiem „piątym improwizującym członkiem zespołu”. Jako producent ma olbrzymie doświadczenie, a jednocześnie jest człowiekiem renesansu, który bardzo dużo wie o sztuce. Ponieważ sam nie jest praktykującym muzykiem, wobec tego swoim podejściem wzbogaca całość twórczego procesu. Byłem dzisiaj w MoMA i pomyślałem, że wielcy kolekcjonerzy, którzy fundują sale i kuratorzy wystaw, są artystami. Oni z wielu elementów budują całość. Wszystko na tym świecie się powiększa, od luźnych ludzkich grup, mamy olbrzymie społeczeństwa, a niedługo będziemy gatunkiem, który zasiedla kulę ziemską – jednym organizmem, w którym wszystko żyje w symbiozie. W związku z tym producenci tacy jak Manfred Eicher, to są pojedyncze osoby, które budują swój estetyczny wizerunek muzyki poprzez własną wytwórnię, mając do dyspozycji największych muzyków. Dogląda on więc każdego swojego nagrania, żeby widzieć całość. Ja to porównuję do olbrzymiego klejnotu, złożonego z milionów diamentów i innych szlachetnych kamieni, szlifowanych przez najlepszych szlifierzy. Manfred Eicher buduje taki wielki klejnot, który jest wypadkową jego estetyki, jego umiłowania piękna.

JSG: Pana muzykę można rozpoznać już po kilku taktach, po charakterystycznym lekko chropawym brzmieniu trąbki. Jak ewoluowało to Pana brzmienie?

TS: Moje brzmienie powstało w pewien naturalny sposób, może to ja taki jestem, a może to jazz taki właśnie jest. Swoje brzmienie mieli Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis czy Louis Armstrong, jest ono częścią naszej techniki, naszej

osobowości. Zawsze zwracałem uwagę na brzmienie. Wydaje mi się, że głównie zależy ono od przeżycia, własnego wnętrza, od bogactwa, od wrażliwości – odzwierciedleniem tego wszystkiego jest właśnie dźwięk. Myślę, że dźwięku nie traci się z wiekiem, dźwięk jest w głowie, a nie w mięśniach czy w zadęciu. Dźwiękiem można prawie wszystko wyrazić, każdy nastrój, każdą emocję. Do tego dochodzą pewne aspekty techniczne, np. lubię nie stroić instrumentu, gram czasami trochę za wysoko, albo trochę za nisko, osiągam wtedy innego typu alikwoty i inną głębię. Gdy gram troszkę niżej, osiągam ciemniejszy nastrój, gdy natomiast gram wyżej mam bardziej jasny „sound”.

JSG: Czy zgodzi się Pan z określeniem, że Pana brzmienie łagodnieje?

TS: Łagodnieje? Może i mógłbym tak powiedzieć, a może ściślej, nie łagodnieje, lecz powiększa się o coraz więcej alikwotów. Używam teraz szerszego brzmienia, lubię grać ballady, choć ta charakterystyczna chropowatość będzie zawsze moja.

JSG: Jak według Pana album „Lontano” ma się do poprzednich płyt, nagranych dla wytwórni ECM w z tym samym Kwartetem – „Soul of things” i „Suspended Night”.

TS: Płyta „Lontano” jest improwizowaną trzyczęściową kompozycją i układa się w logiczny tryptyk. Mimo, że w swym lirycznym i melancholijnym charakterze zbliża się do poprzednich, jest według mnie najbardziej dojrzałą i sumującą okres, w którym koncertowałem z Kwartetem w tym składzie.

JSG: Muzyczny termin „lontano” określa rodzaj „piano”. Czy zatem tytuł płyty ma sugerować rodzaj ciszy i spokoju, która znajduje się w Pana kompozycjach?

TS: Nie było moim zamierzeniem, aby tytuł cokolwiek sugerował, gdyż dla mnie najpiękniejszą stroną muzyki jest jej abstrakcyjność. Do tej pory nagrywałem wariacjami i dawałem tytuł całej płycie. Tym razem spróbowałem wrócić do klasycznej formy konwencji i nadałem tytuły poszczególnym utworom. Starłem się, aby dany tytuł oddawał nastrój utworu, choć dla mnie ta literacka strona nie jest aż tak bardzo ważna. W tytule ważne jest brzmienie słowa, nastrój słowa i nastrój znaczenia słowa. Nadaję więc tytuły z niedopowiedzeniami, jak np. „Suspended Night”, czy teraz „Lontano” czyli „z oddali”.

JSG: Dla odbiorcy podczas koncertu Pana zespół jest jednym muzycznym organizmem z wiodącym i wnikającym głęboko głosem trąbki i wydaje się, że ten akt twórczy jest niepowtarzalny, że jesteśmy uczestnikami rodzącej się za każdym razem na nowo sztuki. Czy Pan też ma takie uczucie?

TS: Tworzenie muzycznego spektaklu łatwo można przyrównać do aktorstwa. Każdy wieczór jest inny, każde wykonanie jest inne. Myślę, że muzyka płynie i ewoluuje w różnych kierunkach. Od wydania płyty, która jest kluczem do jej promocji na koncertach ciągle się zmienia, raz jest bardziej dynamiczna, raz bardziej liryczna, jest to naturalny, bardzo wolny proces.

JSG: Jak Panu się pracuje z młodymi muzykami, którzy są w Pana zespole?

TS: Wiek nie ma tu żadnego znaczenia, oni są po prostu mistrzami. Marcin, to wyjątkowej klasy pianista, ma taką słodycz w sobie i przystępność, którą niewielu artystów posiada. Zresztą wszyscy są doskonale dobrani. Sławek na basie jest stabilny, jak mało kto, Michał na perkusji gra bardzo nowatorsko. Precyzyjnie dobieram członków zespołu, bo jeśli ktoś jest trochę gorszy, to podczas grania czuje się do niego wręcz nienawiść za to, że psuje grę. Po koncercie może to minąć, ale w trakcie wzbierają nieprawdopodobne emocje.

JSG: Jak przebiega komunikacja z członkami zespołu podczas koncertu?

TS: Odbywa się ona raczej automatycznie i wynika z naszej techniki. Precyzyjnie wiemy w jakim miejscu w danej chwili jest każdy z nas, a przy bardziej skomplikowanych strukturach musimy się na tyle czuć, żeby w odpowiednim momencie nieomylnie się spotkać.

JSG: Czy według Pana można mówić o polskim jazzie w szerszym znaczeniu?

TS: Z rezerwą podchodzę do terminu „polish jazz” i myślę, że jest to za dużo powiedziane. Za mało nas jest, żeby mówić o polskim jazzie, tak samo jak jest nas za mało, żeby mówić o muzyce poważnej. Był taki okres eksplozji, pojawiło się paru wielkich, silnych, kreatywnych muzyków, ale ten okres minął. Tak samo słaby jest dzisiaj film, a silna sztuka wizualna. Tak więc to jest przypadek, czy się w danym okresie urodziło paru silnych artystów. My w zasadzie jesteśmy bardzo młodym

narodem i dopiero w ostatnim stuleciu zaczyna nasza sztuka eksplodować. Nie trzeba się tego wstydzić, nikt się swojej młodości nie wstydzi. Raczej odwrotnie, przed nami jest przyszłość, mamy w sobie świeżość i pewną siłę. Naszą historią rządzą kompleksy, choć obserwując młode pokolenie widać, że wchodzi w życie bez kompleksów. Może tak działa czas, często nie zdajemy sobie sprawy z siły czasu. Trzeba więc korzystać z dobrodziejstw czasu, a nie martwić się tym, w jakim jest się czasowym momencie.

JSG: A czy np. na eksplozję „polish jazz” czy rozwój polskiej szkoły filmowej nie miała wpływu cenzura w okresie komunizmu i wrastająca z wielką siłą aktywność twórców, aby tę cenzurę ominąć?

TS: To nie komunistyczny rząd miał tu udział, tylko to, że było trudno. Dla nas jazz był synonimem wolności, mogliśmy wyjeżdżać za granicę, mieliśmy kontakty. Komunizm przez swoje zamknięcie miał filtr. Nie mieliśmy wówczas artystycznego śmietnika, wydawane były najlepsze rzeczy z literatury światowej. To nie był tylko aspekt wolności, ale i aspekt finansowy, nie było pieniędzy na wydawanie złych rzeczy, nie rządził rynek. Ale ja bym tu nie przypisywał zasług systemowi, tylko – takie jest życie. Powinniśmy o tym wiedzieć, że nigdy nie ma rzeczy, które są trudne, że nigdy w życiu człowiekowi nic nie powinno przeszkadzać, bo zawsze przeszkodę można wykorzystać na swoją korzyść. To jest ogólne prawo, które panuje w życiu.



Tomasz Stańko, fot. Jacek Gwizdka



Tomasz Stańko, fot. Jacek Gwizdka

JSG: Czy w muzyce bliższa jest Panu tradycja czy eksperyment?

TS: Pociąga mnie nowoczesność i eksperyment, przy jednoczesnym silnym związku z tradycją. Nie czuję natomiast związku z tym co jest pomiędzy tradycją i eksperymentem. Moja twórczość jest wypadkową dwóch biegunów. Niewątpliwie mam dużo wspólnego z melancholią w muzyce Chopina, melodyką Moniuszki, nastrojem Karłowicza, czy Szymanowskiego. Ale ja bym tego nie łączył z ludźmi, losem czy historią, tylko ze światłem z jakim się codziennie budzimy. Światło działa na nas niewiarygodnie. Muzyka reggae jest muzyką słoneczną, tak samo jak jazz stworzony jest przez czarnych, czyli ludzi, którzy wyrosli w specyficznym, południowym świetle. I to się czuje. Natomiast kolorystyka Muncha i jego ekspresja, czy muzyka Griega związane są z norweskim, ostrym północnym światłem. I to też się czuje. Według mnie to właśnie światło, dokładnie takie jakie jest w miejscu, gdzie się urodziłeś, ma wpływ na naszą twórczość. Ja na pewno czerpię ze światła z mojej ulicy, tam gdzie się urodziłem. To wystarczy pierwsze parę lat. Rubinstein mówił, że jest Polakiem, bo urodził się w Łodzi i mieszkał do 7 roku życia. Wychowywał się na łódzkim podwórku, a te pierwsze lata kształtują człowieka. Potem uważał się za obywatela świata, ale światu prezentował naszą słowiańską szkołę gry na instrumencie.

JSG: Co spowodowało, że zainteresował się Pan twórczością Witkacego, (czego owocem była płyta „Peyotl”).

TS: Interesowałem się jego osobą, jego walką z sobą. Najbardziej na mnie działają jego fotografie i portrety. To co mnie fascynuje w jego sztuce to paradoksy.

JSG: Czy dla Pana improwizacja, to też swoisty paradoks?

TS: Kocham improwizację, właśnie za jej nieprzewidywalność. Improwizacja - czyli korzystanie z błędów jest procesem zbliżonym do ewolucji. Wszystko na świecie się zmienia i posuwa bezwładnym ruchem pozbawionym logiki. Mozart też improwizował, gdy napisał nutę nie mieszczącą się w ówczesnym systemie reguł, nie poprawiał, tylko uzasadniał ją w następnym takcie. Dzięki temu jego muzyka miała świeżość i była odkrywczą.

JSG: Czyli dopiero *post factum* można wyodrębnić i opisać system, w momencie gdy on powstaje, jest niezauważalny.

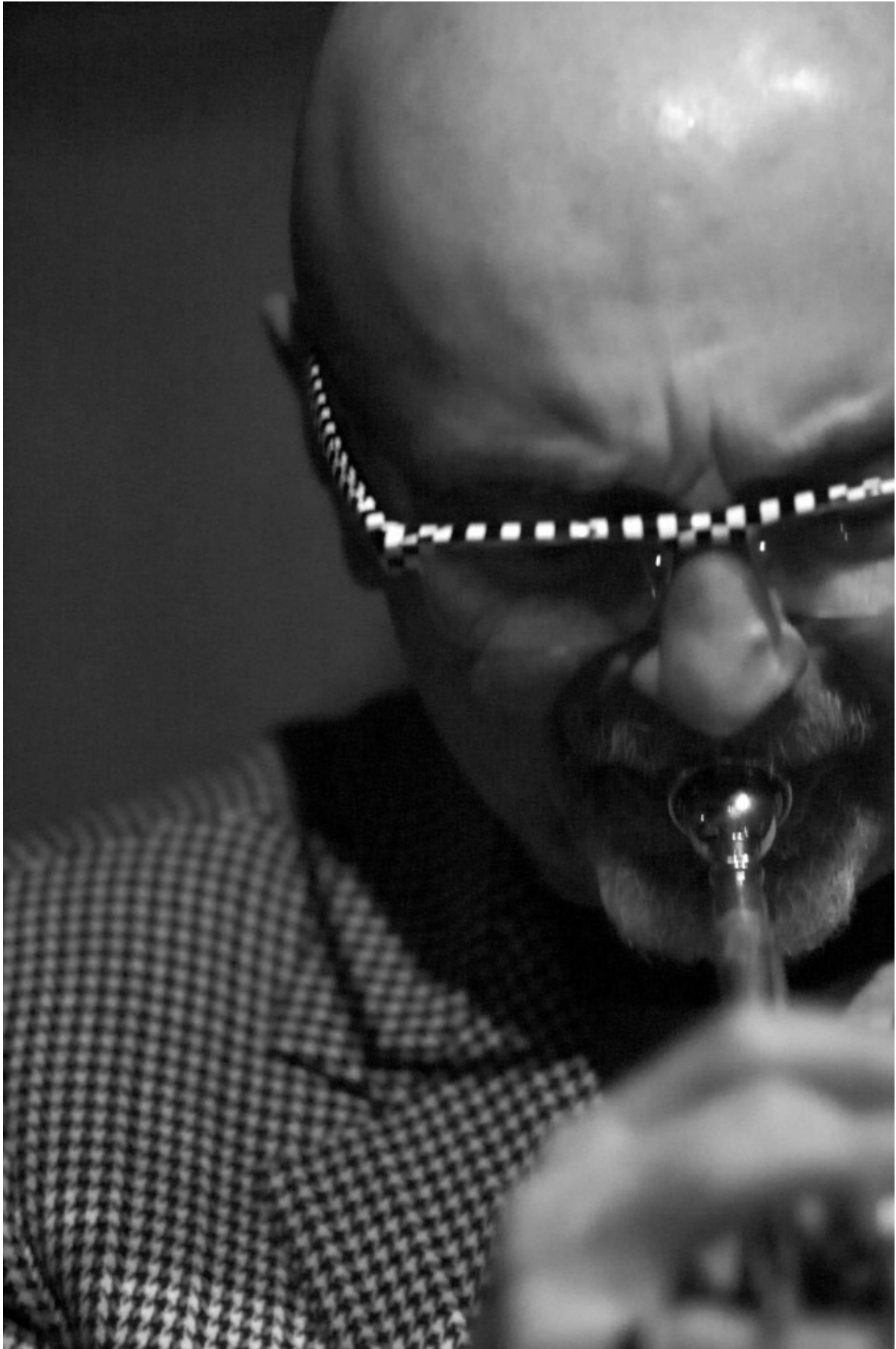
TS: Sztuka to zjawisko, którego nie ma w przyrodzie. Fala sztuki oparta na skojarzeniach, nie występowała wcześniej i nie stworzyła jej natura. Nie ma w niej naturalnej logiki, jest inna logika, stworzona przez człowieka. Świat się zmienia, materia cały czas się przerabia. Jakaś niewyobrażalna siła od jednego atomu stworzyła nas, stworzyła życie i to życie cały czas się przetwarza w pozornie nielogiczne formy, takie których nie było przedtem w fizyce, w kosmosie i dalej wszystko się poszerza, zmienia się, robi się bogatsze.

JSG: Co najbardziej ceni Pan w sztuce?

TS: Najważniejsza jest siła ducha, to, co ma się w środku i to co tak na prawdę się przekazuje. Nie jest ważne jaki to jest obraz, utwór muzyczny czy literacki, lecz to, czym on emanuje. Każdy, kto ma trochę talentu może sięgnąć i namalować to, co widzi, ale talent to jest mało, ważniejsze są inne rzeczy - siła przetrwania i to coś, co właściwie jest tajemnicą.

JSG: Jaki wpływ na Pana twórczość mają inne dziedziny sztuk?

TS: Jestem związany zarówno ze sztuką wizualną, jak i z literaturą, a tak na prawdę żyję sztuką całe życie. Idąc do muzeum długo obcuję z eksponatami i staram się pogłębiać wiedzę na ich temat. Wyraźnie czuję duchowe podobieństwo narracji np. Johna Coltrane'a do narracji Williama Faulknera. Lubię czytać Faulknera, myślę, że jazzowa narracja z tym swoim pozornym bezładem jest taka właśnie faulknerowska. Nie ma w tym nic dziwnego, bo i jazz i utwory Faulknera powstały na tym samym kontynencie. Amerykański pisarz wyraźnie używał narracji czarnego slangu - cofał trochę zdania, powtarzał sens, przez powtarzanie umacniał jakąś kwestię i podkreślał ją. Ja też czerpię ze sztuki i z tego, jak ją przeżywam. Patrząc na obrazy Paula Cezanne'a w MoMA w Nowym Jorku pomyślałem sobie, że chyba miało to znaczenie, że nagrywałem album „Lontano” w Prowansji. W młodości kochałem malarstwo Cezanne'a, a Prowansja to są jego strony, patrzył na te same góry, na ten sam krajobraz, a przede wszystkim działało na niego to samo światło. Na pewno ma na nas wpływ to, co głęboko przeżywamy, wszystko się gdzieś w środku kumuluje.



Tomasz Stańko, fot. Jacek Gwizdka

Rozmowa przeprowadzona w Nowym Jorku 28 października 2006 podczas trasy koncertowej Tomasza Stańki wraz z Kwartetem po Ameryce Północnej, promującej album płytowy „Lontano”, nagrany dla wytwórni płytowej ECM. Skład Kwartetu: Tomasz Stańko - trąbka, Marcin Wasilewski - fortepian, Sławomir Kurkiewicz - kontrabas, Michał Miśkiewicz - perkusja. Wywiad ukazał się w „Przeglądzie Polskim” - dodatku kulturalnym „Nowego Dziennika” z Nowego Jorku w listopadzie 2006 r.

Blaski i cienie życia Marii Callas

Barbara Lekarczyk-Cisek

Piękna i utalentowana, a zarazem pełna kompleksów i nieszczęśliwa. Polecamy znakomitą biografię Marii Callas, pióra Anne Edwards.



Piękność gruba i pryszczata

Piękna i utalentowana Maria Callas przez całe życie zmagiała się z kompleksami i samotnością. Oto jak wspomina ją znana śpiewaczka, nauczycielka Konserwatorium Ateńskiego - Elvira de Hidalgo:

Była gruba, pryszczata i nerwowo obgryzała paznokcie. Pomysł, że miałabym ją kształcić na śpiewaczkę, wydał mi się kompletnie niedorzeczny. (...) Kiedy zaczęła śpiewać, efekt był elektryzujący. (...) był w jej głosie wrodzony dramatyzm, muzykalność i pewna indywidualność, które mnie głęboko poruszyły. Prawdę mówiąc, uroniłam parę łez i odwróciłam się, żeby ona tego nie widziała. Od razu zrozumiałam, że będę jej nauczycielką, a gdy spojrzałam w jej pełne wyrazu oczy, zobaczyłam też, że mimo tych wszystkich rzeczy [otyłości, stanu skóry itd.], jest to piękna dziewczyna.

Później zdarzało się to wielokrotnie - płakała nie tylko publiczność, ale również pracujący z nią dyrygenci, a Luchino Visconti jeździł za nią po całych Włoszech, aby móc jej znowu posłuchać.

Trudne i pracowite początki

Nie przyszło to jednak łatwo. Zakompleksiona dziewczynka, pozbawiona opieki ojca, którego matka nie kochała i właściwie porzuciła, wyjeżdżając z obiema córkami z Ameryki w czasach kryzysu do Grecji, gdzie, jak niesłusznie sądziła, będzie się żyło lepiej. Ojciec był czuły, matka zaś zimna i chorobliwie ambitna, a przy tym depresyjna i kłótliwa. Maria była właściwie niekochanym dzieckiem. Była krótkowzroczna, otyła i nieśmiała. Dopiero kiedy matka odkryła że dziewczynka ładnie śpiewa i że jest obdarzona fenomenalnym słuchem, zainteresowała się nią - zaczęła posyłać na lekcje śpiewu, kazała ciągle ćwiczyć i ciągała na przesłuchania. Niewiele to dało, ale kiedy wrócili do Aten, Marią zajęła się prawdziwa śpiewaczka - madame Trivella, która nie tylko uczyła ją śpiewu za darmo (niepracująca matka nigdy nie miała pieniędzy i zawsze ktoś musiał ją utrzymywać), ale także odgrywała rolę zastępczej matki - troskliwej i serdecznej. Z czasem całe życie Marii obracało się wokół studiów i muzyki. Pracowała z tym większym zapałem, że w wolnych chwilach czuła się samotna i nikomu niepotrzebna. Wspomniana na wstępie nauczycielka śpiewu w Konserwatorium Ateńskim - Elvira de Hidalgo - pracowała z nią po kilka godzin dziennie, doskonaląc wycucie dźwięku, technikę *legato*, kontrolę oddechu i frazowanie. W domu zaś Maria ćwiczyła gamy i rulady na rozszerzenie skali głosu. Brała również lekcje z języków obcych i dykcji, kursy gry aktorskiej i lekcje fortepianu...

Precz z kontraktem z Metropolitan Opera!



fot. PAP

Zadebiutowała bardzo wcześnie, mając niespełna dziewiętnaście lat, w 1942 roku rolą Toski. Na koniec publiczność zgotowała jej owację na stojąco, a mimo to wróciła do domu przekonana, że ... jej występ był porażką.

Jednak prawdziwą karierę postanowiła rozpocząć w miejscu swego urodzenia - w Nowym Jorku. Kiedy jednak udało się jej wreszcie dostać przed oblicze dyrektora Metropolitan Opera - Edwarda Johnsona, .. odrzuciła propozycję kontraktu, uznała bowiem, że zarówno proponowana rola, jak też warunki kontraktu są nie do przyjęcia. Nikt nie chciał w to uwierzyć, a Callas, której wyrzucano, że zmarnowała szansę na karierę - podobno odparła: „Bzdura! Pewnego dnia Met [tak w skrócie nazywano Metropolitan] przyjdzie do mnie na kolanach, błagając, żebym zaśpiewała”. I nie myliła się. Powróciła do Ameryki po triumfach w Europie już jako uznana śpiewaczka - prawdziwa gwiazda.

Zanim to jednak nastąpiło, szczęśliwie zadebiutowała we Włoszech. Szczęśliwie - bo dzięki temu trafiła na wspaniałego włoskiego dyrygenta Tullia Serafina, który wcześniej przez dziesięć lat dyrygował w Metropolitan Opera i okazał się dla Callas człowiekiem opatrnościowym - przyjacielem i mentorem. Współpraca z nim, trwająca do końca życia artysty, oznaczała rozwój talentu Marii, a poza tym Serafin - jak ona - żył muzyką. Śpiewając pod jego batutą tytułową rolę w „Giocondzie” Amilcare Ponchiello, „wzniosła się na najwyższe szczyty dramatyizmu - jak pisał jeden z recenzentów - ze wspaniałą muzykalnością dobywała z siebie płynnie jak roztopiony metal i pełne liryzmu dźwięki, przechodząc od dramatycznego sopranu do głębokiego kontraltu”. Podkreślał także to, co stało się znakiem rozpoznawczym Callas - jej dar ukazywania bogactwa emocji.

Splot życia osobistego i sztuki

Autorka biografii nie tylko interesująco i rzetelnie opisuje rozwój kariery słynnej śpiewaczki, ale od samego początku poddaje analizie jej życie osobiste, dając do zrozumienia, że właśnie ich tragiczny nierzadko splot owocował znakomitymi rolami, które przeszły do historii. Dodać trzeba, że nie popada przy tym w plotkarski ton, a jej narracja jest wyjątkowo interesująca. Zapewne to także zasługa tłumacza (Mieczysław Godyń), ale z pewnością talent **Anne Edwards** zdecydował, że

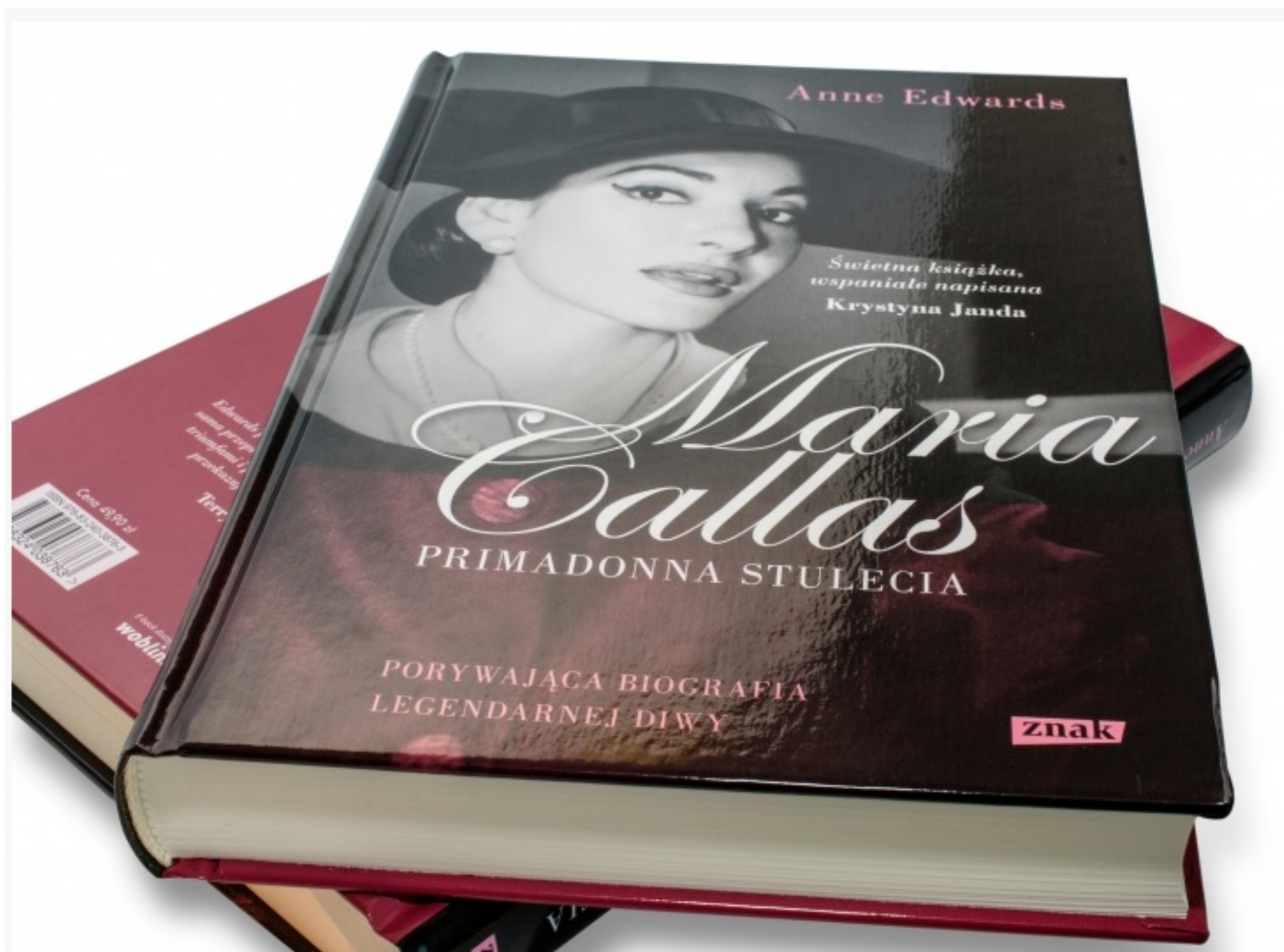
dostaliśmy wreszcie do rąk biografię, na jaką Callas z pewnością zasłużyła. I nie jest to bynajmniej „pomnik ku czci”. Callas jawi się bowiem jako osoba z krwi i kości: wywołuje podziw, ale także zdumienie, niekiedy irytację.

Maria, jaką znamy z nielicznych nagrań wideo oraz filmu „Medea” Pasoliniego, jest piękna i hieratyczna. Edwards pokazuje także Marię wykorzystywaną przez męża, skłóconą z najbliższą rodziną, Marię beznadziejnie zakochaną z zadeklarowanym homoseksualiście – reżyserze Luchino Viscontim, a później romansującą z Onassisem w obecności jego żony... Marię, która wywołuje u publiczności głębokie wzruszenia, ale także staje się ofiarą pomówień i agresji.

Pławiła się w sławie – czytamy. Prywatność nie była już dobrem, którego mogłaby żądać. Była samotna jak nigdy przedtem. Została zdradzona przez matkę, nic jej tak naprawdę nie wiązało z ojcem ani siostrą. (...) Sypiała kiepsko. Jadła bardzo niewiele, obsesyjnie obawiając się przybrania na wadze. Praca dawała jej siłę i była lekiem na wszystko. Pracując, potrafiła pokonać wszelkie przeszkody, niedogodności, rozczarowania i bólczki – z wyjątkiem samotności.

Na koniec utraciła również głos, co w jakiś sposób przyczyniło się do jej przedwczesnej śmierci, której okoliczności pozostają mroczną tajemnicą.

Znakomita biografia, którą można polecić każdemu, nie tylko wielbicielom opery i talentu
Marii
Callas.



Książka Anne Edwards „Maria Callas. Primadonna stulecia” ukazała się w Wydawnictwie Znak, w przekładzie Mieczysława Godynia.

<http://www.znak.com.pl/wirtualnaksiazka,id,4701>

Recenzja ukazała się n stronie: <http://kulturaonline.pl/>