

JULIUSZ MULTARZYŃSKI

PIANIŚCI

STUDIUM RUBATO



JULIUSZ MULTARZYŃSKI

PIANIŚCI

STUDIUM RUBATO



PIANIŚCI

Koncepcja albumu, opracowanie graficzne, przygotowanie do druku
Conception, layout, dtp

© Juliusz Multarzyński

Fotografie / Photographs

© Juliusz Multarzyński, multarzynski@maestro.hb.pl

Wstęp / Introduction

© Bohdan Pociej, bohdan.pociej1@wp.pl

Tłumaczenie / Translated

© Grzegorz Chojnowski (angielski), g.nowski@gmail.com

© Olga Deszko (rosyjski), odeszko@wp.pl

© Joanna Gabryszewska (francuski), gaja_asia@poczta.onet.pl

© Jakub Gaworzewski (niemiecki), jakub.gaworzewski@gmail.com

© Bartosz Multarzyński (japoński), multarzynski@mac.com

Redakcja / Edited

Michał J. Stankiewicz, mj_stankiewicz@op.pl

Konsultacja redakcyjna / Editorial consultant

Maria Bychawska, bych@aster.pl

Andrzej Leraczyk, andrzejleraczyk@poczta.onet.pl

Wiesław Sornat, sornat@maestro.hb.pl

Elżbieta Szczucka, atutpress@interia.pl

Typografia / Typography

Jacek Kaliński, typodrom@post.pl

Druk / Printed by

Drukarnia SKLENIARZ, www.skleniarz.com.pl



Wydanie I, Kraków 2010 / First edition, Krakow 2010

ISBN 978-83-920494-4-9

Wydawca / Publisher



© Fundacja Pomocy Artystom Polskim CZARDASZ

www.czardasz.org.pl

Współpraca / Cooperation

MAESTRO www.maestro.net.pl

AOBA www.aoba.pl



PIANIŚCI

STUDIUM RUBATO



Album wydany pod patronatem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina
w 200. rocznicę urodzin Fryderyka Chopina

DROGI CZYTELNIKU

Oddajemy w Twoje ręce już piątą pozycję wydawniczą. Tym razem jest to album fotograficzny *Pianiści – studium rubato* autorstwa znakomitego fotografika Juliusza Multarzyńskiego. Cztery wcześniejsze: *Iwona Borowicka – legenda sceny operetkowej*, *Bel canto w Krakowie i Śpiewacy polscy* (autorstwa red. Jacka Chodorowskiego) oraz *Polacy na wielkich scenach operowych świata* (autorstwa publicysty muzycznego Adama Czopka) są poświęcone dorobkowi polskiej sztuki wokalnej, stanowiąc swoisty cykl publikacji wzajemnie się uzupełniających. Czemu więc tym razem w kręgu zainteresowań wydawniczych znaleźli się pianiści? Odpowiedź na to pytanie wbrew pozorom nie jest jednowymiarowa. Mamy, bowiem z jednej strony znamienny Rok Chopinowski (a wykonawcom Jego muzyki jest właśnie ten album poświęcony), z drugiej strony wybitnego fotografika, który bynajmniej nie tylko do pianistów się ogranicza. Warto jak najczęściej zaglądać na prowadzony przez niego portal internetowy maestro.net.pl, który stanowi dynamicznie rozwijającą się bazę informacji na temat polskiego życia muzycznego, osiągającą imponującą, jak na swój ściśle branżowy profil, liczbę odwiedzin. I otóż na tym portalu nie znajdziemy wcale dominacji fortepianu, nawet Rok Chopinowski zdaje się być tam potraktowany dość zwyczajnie – po prostu kolejna rocznica w historii.

Gdy wczytamy się bliżej, to możemy odnieść wrażenie, że najwięcej jest tam... o śpiewakach! Opera, operetka, musical – to tematy, które wydają się być szczególnie bliskie Autorowi. Może, więc to jest właśnie recepta na sukces – gdy dwoje lub więcej partnerów, zajmujących się na co dzień zbliżonym profilem działalności postanowią nagle zrobić coś innego, trzeciego. Wtedy jest bardzo prawdopodobne, że powstanie arcydzieło. Bo też i ten album wszelkie zadatki na arcydzieło posiada! Są w nim przedstawione portrety fotograficzne ponad 160 najwybitniejszych pianistów polskich i zagranicznych, a wśród nich wielu laureatów Konkursów Chopinowskich. Zdjęcia powstawały m. in. podczas festiwali Chopin i Jego Europa w Warszawie, Chopin w barwach jesieni w Antoninie, Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach-Zdroju, koncertów w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i wielu innych miejscach. Gdy zestawimy wokalistę z pianistą, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że ten drugi ma pod pewnymi względami trudniej. Śpiewak, bowiem gra w dwóch płaszczyznach – muzyki i słowa. Mając do swojej dyspozycji obie ścieżki oddziaływania, dysponuje znacznym zakresem swobody kształtowania przekazu. Pianista zaś, ma tak naprawdę do dyspozycji jedynie dziesięć palców, kilkadziesiąt klawiszy – i to przy ich pomocy musi opowiedzieć słuchaczowi całą historię!

Przenosząc zagadnienie na grunt fotografii – dokumentującej obie dziedziny sztuki – stajemy z kolei przed diametralnie różnymi wyzwaniami. Mając przed obiektywem śpiewaka, możemy go ująć w niewyobrażalnej wręcz gamie stanów ekspresji – można się skupić na mimice, geście, wyrazić w obrazie wewnętrzne napięcie nieodmiennie towarzyszące formowaniu dźwięku – słowem: mamy go do dyspozycji całego – nawet w kwestii stroju (zwłaszcza w wypadku Pań dalekiego niekiedy od „frakowej” uniformizacji).



A pianista? Z reguły zwrócony bokiem, siedzący, pochylony, nierzadko wręcz skulony w nabożnym skupieniu nad swoim lokalnym światem, wizualnie operującym tylko dwoma, jakże skrajnie kontrastującymi kolorami – czernią i bielą.

I właśnie w tej czarno-białej rzeczywistości przychodzi się fotografikowi poruszać i odnaleźć. I być może nieprzypadkowo Pan Juliusz Multarzyński wybrał właśnie czarno-białą formułę na płaszczyznę swojego przekazu? Bo czyż w dziedzinie muzyki można sobie wyobrazić coś mocniej wpisującego się w ów archetyp „black-and-white”, niż dostojoń połysk podniesionej klapy koncertowego instrumentu i zapraszającego do dokonywania wielkich rzeczy rzędu klawiszy – równych i w oktawowym rytmie wręcz hypnotyzująco regularnych? I wówczas, gdy nad majestatycznym dostojeństwem pojawią się mocne dłonie, prowadzone stanowczym ramieniem przez skupiony wzrok wirtuosa, koncentrującego na ten moment całe swe istnienie w tej mikroprzestrzeni...
... i w tym momencie należy przerwać i zaprosić Państwa do kontynuowania rozoważań na dalszych stronach albumu!

Ewa Warta-Śmietana
Prezes Fundacji CZARDASZ

DEAR READER

Our fifth publication is in your hands. This time it is a book of photographs *Pianists: The Study of Rubato* by Juliusz Multarzyński, an excellent photographer. Four earlier volumes: *Iwona Borowicka: The Legend of Operetta*, *Bel Canto in Cracow*, *Polish Singers* (all by Jacek Chodorowski), and *The Poles on the Opera Stages of the World* (by Adam Czopek, a music journalist), are devoted to the achievements of Polish vocal music and constitute a series of publications that complement one another. Why have the pianists attracted the publisher's attention then?

The answer to such question is by no means one-dimensional. On one hand we have the Chopin Year (and the performers of his music are here the subject), on the other hand there is the author of the book, an eminent photographer, who does not limit himself to photographing only the pianists. In spite of its expert profile the web portal <maestro.net.pl>, run by him, has gathered an impressive number of visitors and has become a dynamically developing source of Polish music life database. The piano does not dominate there, even the Chopin Year seems to be just one of the historical anniversaries. After a closer look we have a feeling that the singers are the most frequently described topic! Opera, operetta, musical – to these fields the author must be especially attached. Perhaps such is the formula for success, when the partners normally involved in similar activities decide to pursue something else, something third. Then the probability of creating a masterpiece arises and it may be the case of this book. It contains the photographic portraits of 160 most remarkable Polish and foreign pianists, including the winners of the International Chopin Piano Competition. The photographs were taken for example during the Chopin and His Europe Festival in Warsaw, the Chopin in the Colours of Autumn Festival in Antonin, International Chopin Festival in Duszniki-Zdrój, the concerts at the Grand Theatre – Polish National Opera and in many other places.

If we juxtapose a singer with a pianist, we cannot avoid the impression that the latter is to some extent in a more difficult situation. The singers use two dimensions – music and word. With both ways of impact at their disposal, they shape the message substantially freely while pianists have only ten fingers and a row of keys to tell the whole story to the listener.

Thus, when speaking of photography, which documents both arts, we have to realize the extremes. A singer may be captured in an unimaginable range of expressive poses, we can focus on faces or gestures, grasp a pictorial representation of internal tension that accompanies the process of sound formation, we can even show the details of a costume, which in the ladies' case is particularly far from the tailcoat uniformity.

What about the pianists? We see them from the side as they sit and bend, deeply immersed in their local worlds, operating within the palette of contrastive black and white colours. In this black-and-white reality, a photographer has to find the way. Not by accident Juliusz Multarzyński chose such a technique, probably. Can one think of any stronger musical realization of the black-and-white archetype than a graceful gloss of the lifted lid of the grand piano, the row of the keys that in hypnotically regular octave rhythm push to achieve great deeds? And when the time comes, the powerful hands appear over the majestic dignity, the hands led with a firm arm, by the eyes of a virtuoso who at the very moment is focused only on this microspace...

...and here we have to stop and invite you to continue the deliberations on the following pages of this volume!

Ewa Warta-Śmietana
President of the CZARDASZ Foundation

PIANIŚCI

Szczególna to i uprwywilejowana kasta muzyków. Jej „złoty wiek” rozpoczął się w XIX stuleciu i właściwie trwa do dziś. Wśród wykonawców muzykę solowo uprawiających, pianistów jest dziś (choć bynajmniej nie od dziś) najwięcej. Oni przede wszystkim predysponowani są do tego, aby opanować i posiąść muzykę całkiem, ogarnąć ją duszą i ciałem, mieć w palcach dzieło muzyczne z całym jego fakturalnym złożeniem; wszak fortepian służy również do tego, aby wykonywać, czytać na nim – w postaci wyciągu – najbardziej skomplikowane partytury; i zasadniczo całą muzykę kultury Zachodu, z wszystkich epok historii, aż po wiek XX, można nań przekładać. Należała też przez dłuższy czas (i może jeszcze należy), jako instrument podręczny i pomocniczy – w XVIII, XIX, XX wieku – do niezbędnego wyposażenia pracowni kompozytorskich. Muzyk więc, który opanował sztukę gry na nim/fortepianie, miał zawsze i dziś jeszcze mieć może pełne ręce roboty. A gdy całkiem pianistyczce się poświęca, jako solista, artysta-wirtuoż, stanowi również nader wdzięczny obiekt dla artysty fotografa. W jego gestach, pozach, minach utrwalonych na zdjęciu unaocznia się jakimś magicznym sposobem ekspresja realizowanego na klawiaturze utworu muzycznego.

Zobaczyć muzykę...

Takie pragnienie, jak mniemam, nurtuje artystów, twórców sztuk wizualnych – malarstwa, rzeźby, grafiki, fotografii, architektury – podejmujących tematy muzyczne i z muzyką związane. Cóż jednak znaczy „zobaczyć muzykę”? Czy nie jest ona ze swej istoty, w swej percepcyjnej esencji radykalnie niewidzialna? (Tak jak radykalnie niesłyszalne jest malarstwo czy fotografika?) Wyłącznie dla słuchu przeznaczona, a tylko okazjonalnie i akcydentalnie budzącą jakieś wizualne skojarzenia. (Podobnie jak tylko dla oczu przeznaczone malarstwo, rzeźba, grafika budzić mogą skojarzenia słuchowe.)

W rzeczywistości jednak te dwie sfery sztuk angażujące dwa nasze zmysły główne, wzrok i słuch – dzięki którym doświadczamy unaoczniane i nausznie rzeczywistości i świat nam się przez nie konstytuuje – percepcyjnie się dopełniają i ze sobą korespondują; nasze zmysły główne bynajmniej się tutaj nie wykluczają: niewidzialna muzyka zawiera w sobie potencjalną unaocznność, niesłyszalne malarstwo czy grafika kryje w sobie potencjalną

słyszałość. Zaś udział tego drugiego zmysłu w percepceji obu sfer sztuk – wzroku w muzyce, słuchu w sztukach plastycznych (zwanych niegdyś pięknymi) – zależy od estetycznej intensywności, wyrazistości przedstawienia, sugestywności artystycznej wizji. Świat przedstawiony w dobrym obrazie malarstwa rodzajowego czy pejzażowego, jak i na fotografii, dźwięczeć nam może ludzką mową, pobرمiewać głosami natury i cywilizacji; z drugiej strony brzmieniowo-wielobarwny utwór romantycznej symfoniki – Mahlera czy Straussa – aż się prosi nieraz o to, żeby go zobaczyć, dając nam sugestię unaocznego wyglądu.

Muzyka pobudza tedy i angażuje nie tylko słuch, przez który w swoich utworach jest konstytuowana, ale także w jakiejś mierze i wzrok; zdarza się przecież, że chciemy ją również oczami, chcielibyśmy ją widzieć naprawdę, przełamując jej przyrodzoną niewidzialność. Pragnienie to częściowo zaspokajają koncerty, czy spektakle teatrów muzycznych – widok żywych muzyków wykonawców, grających i śpiewających ją; oglądanie muzycznych instrumentów podczas gry na nich; przyglądarki się procesem dźwiękowej konkretyzacji utworów muzycznych; także – oglądanie nut, partitur, drukowanych i rękopiśmiennych.

Muzykę można więc także jakość zobaczyć. Nie bezpośrednio wprawdzie, nie w jej istocie, tylko w zapośredniczeniu: poprzez dźwiękotwórcze narzędzia i tych, co się nimi posługują, a także poprzez odwzorowania muzyki w zapisie. To są sposoby unaocznienia niejako naturalistyczne. Na wyższy artystycznie poziom przenoszą nas sztuki plastyczne, unaoczniając – malarstwo, rzeźba, grafika – kiedy biorą sobie muzykę za temat. W malarstwie europejskim tematyka muzyczna (instrumenty, muzycy, koncerty, portrety kompozytorów) istnieje od czasów późnego średniowiecza (miniatury w kodeksach!). Dzisiaj czolowa rola w artystycznym unaocznianiu muzyki przypada fotografii jako sztuce zdjęć. Ważniejsza może, bardziej istotna, artystycznie wyższa niż rola filmu, który, jako sztuka rzeczywistości przedstawianej w ruchu, biorąc sobie za przedmiot muzykę, do ruchu jej dźwiękowej konkretyzacji dostraja się, rejestruje przepływ muzycznego czasu. Fotografia natomiast w swej intencji sięga głębiej: dotyczy esencji trwania. Sprzeciwiając się czasowi utrwała go – wbrew jego niestałej naturze.

Chwile wyjęte z czasu...

Fotografia, jako sztuka utrwalania rzeczywistości przedstawionej, z malarstwa się wywodzi, choć zarazem w artystycznym postępowaniu (technice) zasadniczo od niego się różni. Jest dzieckiem

cywilizacyjnego postępu i technicznego przyspieszenia w wieku XIX, będąc zarazem owocem romantycznych jeszcze tępknąt. U podstaw malarstwa, rzeźby i fotografii tkwi odwieczne ludzkie pragnienie: utrwalenia chwil przemijającej rzeczywistości – przeciw niszczącemu i nicestwującemu działaniu czasu. Utrwalenia przez umiejscowienie; wyeliminowanie z czasoprzestrzeni, która określa naszą egzystencję, jednego z jej elementów: czasu; zawieszenie czasu, zniesienie go przez przestrzeń, przemianę czasu w przestrzeń. Sztuki plastyczne, z których fotografia się wywodzi i ona sama, unaoczniają rzeczywistość, w której czas jest tylko potencjalny, w możliwości.

I w fotografice i w malarstwie końcowy efekt pracy artystycznej jest zasadniczo tej samej natury: obraz – malarski, fotograficzny – a tylko innym sposobem osiągnięty: w malarstwie pracą czasochłonną, w fotografii niejako momentalnie (jakkolwiek ów kreatywny moment zdjęcia bywa poprzedzony pewnym dłuższym lub krótszym przygotowaniem, samo zaś zdjęcie zwielokrotnia się w pewnej mnogości ujęć). Dlatego trafnie mówimy o utrwalaniu chwili, które jest sednem czynności artysty fotografika. Fotografia urzeczywistnia tedy odwieczne, a w romantyzmie szczególnie pobudzone marzenie artystów – poetów, malarzy, muzyków – wyrażone w ostatnich słowach Fausta: „Chwilo trwaj, o jakże jesteś piękna!” W muzyce znajduje sztuka fotografii obiekt szczególnie podatne dla takiego utrwalania chwil: przez podpatrywanie tych, którzy ją dźwiękowo konkretyzują, wydobywają z potencjalności i do stanu aktualizacji doprowadzają; poprzez unaocznianie momentów z życia muzyków w akcji, w działaniu.

Gest

Słowo w języku polskim wieloznaczne, w odniesieniu do sztuki fotografii znaczy tutaj to, co fotografik w grze pianisty może przede wszystkim utrwalić i unaocnić: wymowny kształt ruchu ciała – ruch palców na klawiaturze i ruch dloni od klawiatury oderwanych, skrętu tułowia, pochylenia głowy – i związane z tym ruchem, wyraz twarzy, skupienie, napięcie, rozluźnienie – jednym słowem wszystko to, co określa i dokumentuje bycie w muzyce pianisty. W utrwalonym geście – mgnieniu ruchu – unaoczni się ekspresja wykonywanej muzyki.

Zatrzymany w fotografii („w kadrze”) muzyczny gest pianisty jest przejawem, znakiem widomym jego duchowości, kreatywnej siły ducha, zapośredniczonej ciałem jako doskonale sprawnym narzędziem czynienia muzyki. W utrwalonym na zdjęciu geście zawarte jest esencjalnie kwantum muzyczności i muzykowania.

W tym sensie powiedzieć można, że pomieszczone w naszym albumie fotografie grających pianistów dźwięczą muzyką, że muzyka przez nie mówi.

Obecność geniusza

Album ten przeniknięty jest muzyką Chopina. Ona głównie (choć nie tylko ona), rzec można, dźwięczy tutaj w tle – potencjalnie, intencjonalnie zawarta w owych zdjęciach koncertujących pianistów: mazurki i polonezy, ballady i scherza, preludia i etiudy, impromptu i walce... Uchwycone w muzyko-twórczym ruchu fotograficzne portrety artystów uobecniają nam muzykę; tym samym ewokują duchową obecność jej kompozytora, którego geniusz inspirował artystę-fotografika i wniknął w jego zdjęcia. Absolutna, w dziejach muzyki Zachodu, oryginalność tego geniuszu nie przestaje nas fascynować.

„Z natury arystokratyczna, muzyka Chopina zawsze spotykała się z szerokim zainteresowaniem (mimo, że czasem była niewłaściwie rozumiana lub wpisywana w rzekome tradycje – co nie ma większego znaczenia)” – pisze Jean-Jacques Eigeldinger, wybitny znawca życia i twórczości Chopina, we wstępie swej pięknej książki (wydanej niedawno, w tłumaczeniu Renaty Pragłowskiej-Woydtowej, przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina). „Trafia ona do ludzi na całym świecie, choć szeroko zapuściła korzenie w polskiej glebie. To pozorne tylko paradoksy. Twórczość Chopina, na przemian epicka, liryczna, dramatyczna, elegijna albo zwyczajnie rozbawiona, zawsze zaś urzekającą, od dawna wykracza poza wszelkie przypadkowe skojarzenia etnologiczne i socjologiczne dzięki swojej uniwersalności i perfekcji. Ten wspaniały wykwit kultury polskiej, bliski cywilizacji francuskiej, dzisiaj jest przecież częścią integralną dziedzictwa całej ludzkości, która co dnia okazuje wdzięczność geniuszowi za to, że co dnia może z niego czerpać.

Nazajutrz po którymś ze swych nieczęstych koncertów w Paryżu (1841) Chopin odebrał taki oto listowny hołd od markiza Astolphe de Custine, rozumiejącego go wielbiciela: «słuchając Pana czuję się zawsze sam na sam z Panem». Bo taki – nie jedyny zresztą – ma nadal przywilej, taki czar rzuca ta muzyka, która nieustannie zwraca się do każdego i każdego z nas przerasta szlachetnością swego ducha. [...]

Właściwy Chopinowi ton rozpoznawalny jest od razu – jego współcześni czuli to i stwierdzali. «Chopin niczego już nie zdoła napisać, żebyśmy, po siódmym albo ósmym takcie, nie mieli ochoty zawałać: To jego!» – konstataje Schumann w 1838 roku.

Dzisiaj, kiedy czas już pochłonął ten świat dźwięków, który istniał tylko pod palcami artysty, cudem jest, że głos Chopina nadal mówi do nas (bardziej lub mniej wyraźnie, w zależności od wykonawcy) z wyjątkową bezpośredniością. [...]

Chopin to jedyny geniusz muzyczny w XIX wieku, który dobrowolnie i wyłącznie poświęcił się swemu środkowi wyrazu; jedyny również, którego fortepian nie jest odbiciem orkiestry tamtych czasów, ale w tym stopniu zwraca się ku skalom wokalnym, bardzo wcześnie stylizując pewne elementy belcanta (Rossini, potem Bellini), pogłębiając jednocześnie specyficzne «osłuchiwanie» instrumentu.”

Swoją bogatą galerią pianistów różnych narodowości autor albumu unaocznia nam sposoby współczesnego grania Chopina. W związku z tym powstaje pasjonująca kwestia: skonfrontowania owych uwidocznionych w geście różnorakich sposobów/stylów gry naszych czasów z domniemanym, a znanym nam pośrednio z relacji świadków, stylem gry samego Chopina; z tym, jakiej gry on uczył, jaką swoim uczennicom i uczniom zalecał, z jego metodą (której zarys pozostawił w szkicach, niedokończony).

„Otóż «grać na duszy», jak mawiał Custine – na zamówienie, o ustalonej godzinie, w wielkiej sali, ewentualnie z orkiestrą, za ustalone honorarium – to nie było dla Chopina, który doszedł do swej młodej dorosłości. Książę ducha wychowany był w podwójnej tradycji rodzinnej, która korzeniami sięgała XVIII wieku. [...] Powiedział podobno jednej ze swych najlepszych uczennic, że «koncerty nie są nigdy prawdziwą muzyką i na pewno nie usłyszy się na nich tego, co najpiękniejsze w sztuce». Toteż dał ich zaledwie jakieś dwadzieścia pięć w swej karierze.

Gra Chopina – jego znana predilekcja do instrumentów Pleyela, z racji brzmienia, barwy, mechaniki z pojedynczym wymykiem, precyjnego uderzenia – była przedmiotem wielu opisów i często zgodnie się na nią powoływano. Oddajmy głos niemieckiemu pianistowi i kompozytorowi – Ferdynand Hiller, niegdyś uczeń Hummla, który mieszkał w Paryżu od 1828 do 1836 roku i był zaprzyjaźniony z Chopinem, jasno o tym mówi we wspomnieniach: «Rzekłbym, iż rzadko był wylewny, jednak przy fortepianie czynił to pełniej niż ktokolwiek z artystów, których słyszałem. Wyrażało siebie w stanie tak skupionym, że oddalało to wszelką obcą myśl. Nikt nigdy nie poruszał tak klawiszy fortepianu, nikt inny nie potrafił wydobyć z nich podobnych, nieskończenie wycieniowanych brzmień. Rytmiczna stałość łączyła się ze swobodą deklamacji jego melodii, tak iż wydawały się one owocem chwili. To, co u innych było wykwintną ozdobą, u niego sprawiało wrażenie wielobarwnych kwiatów; to, co u innych było techniczną biegłością, u niego przypominało lot jaskółki. [...] Nawet najgłębsze rozumienie jego utworów, najbliższe przyswojenie ich sobie, nie

zdołałoby oddać ducha poezji jego języka. Wszelka myśl skojarzona z cielesnością ulatniała się; jego gra przypominała światło cudownego meteora, który oczarowuje nas podwójnie swym nieprzeniknionym sekrem.»

I drugie świadectwo innego pianisty niemieckiego w Paryżu – Charles Hallé (Carl Halle) zanotował w swych zapiskach: «Cudowny urok, poezja, oryginalność, doskonała swoboda i absolutna przejrzystość gry Chopina w owym czasie (1836) są nie do opisania. Była to doskonałość uosobiona. [...] Mogę świadomie stwierdzić, że nikt nie zdołał nigdy wykonać jego utworów tak, jak brzmiały one pod jego magicznymi palcami. Słysząc go traciło się wszelką zdolność do analizy; nawet przez chwilę nie myśląc o tym, by oceniać stopień doskonałości w wykonaniu przezeń tej czy innej trudności; brzmiało to niczym rozwijająca się improwizacja wiersza, wprawiając przez cały czas w zauroczenie.» [...]

Stwierdzić trzeba – zauważa Jean-Jacques Eigeldinger, wnikliwy obserwator – że „znamienitością swej metody Chopin lokuje się w pierwszym szeregu nowoczesnych pedagogów, a zarazem wszystkich ich przewyższa, ponieważ jest Chopinem. Koncentracja słuchowa i rozluźnienie napięcia mięśni – oto postulaty, a w konsekwencji uznawanie przewagi czynnika jakości nad czynnikiem ilości – kontrolowanie wydobywania dźwięku, inaczej mówiąc sztuka *toucher* stoi wyżej niż uzyskanie mechanicznej wirtuozerii, której celem byłaby ona sama. «Wydaje mi się, iż dobrze uformowany mechanizm polega na cieniowaniu pięknej jakości dźwięku» – oświadcza w pewnym ustępie szkiców zebranych i przepracowywanych z zamiarem stworzenia metody pianistyki, której nie dokończył.

Bohdan Pociej

Dworek w Żelazowej Woli jest miejscem, w którym 1 marca 1810 roku przyszedł na świat Fryderyk Chopin. Poczynając od pierwszej niedzieli maja do ostatniej niedzieli września w dworcu trwa sezon koncertów chopinowskich. Inicjatorem recitali w 1954 roku był pianista i pedagog Zbigniew Drzewiecki.

The manor house in Żelazowa Wola is a place where Fryderyk Chopin was born on 1 March 1810. Each year a season of concerts with Chopin's music starts here on the first Sunday of May and lasts till the last Sunday of September. It was Zbigniew Drzewiecki, a Polish pianist and teacher, who began this tradition in 1954.



PIANISTES

C'est une caste particulière et privilégiée des musiciens. Son âge d'or a commencé au XIX^e siècle et continue pratiquement jusqu'à nos jours. Les pianistes sont aujourd'hui les plus nombreux parmi les interprètes solistes (et cela ne date pas d'hier). Ce sont eux surtout prédestinés à posséder et maîtriser la musique d'une manière absolue, la concevoir spirituellement et physiquement, savoir l'œuvre musicale dans toute sa complexité structurale sur le bout du doigt; en effet le piano sert aussi à jouer et lire – sous forme de l'arrangement pour piano – les partitions les plus complexes; et on peut y transposer en principe toute la musique occidentale de toutes les époques jusqu'au XX^e siècle. Il était aussi longtemps – au XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, un instrument auxiliaire, l'équipement indispensable des ateliers des compositeurs (il semble d'ailleurs toujours l'être). Ainsi le musicien qui a maîtrisé l'art de jouer du piano avait toujours, et même aujourd'hui pourra avoir fort à faire. Et quand il se dédie entièrement au piano en tant que soliste, artiste-virtuose, il devient aussi l'objet extrêmement attrayant pour l'artiste photographe. Dans ses gestes, poses, mines fixés sur la pellicule, se laisse magiquement voir l'expression d'une œuvre musicale exécutée au clavier.

Voir la musique...

– un désir pareil hante, me semble-t-il, les artistes qui créent des arts visuels – peinture, sculpture, graphique, photographie, architecture – et qui abordent les sujets musicaux ou relatifs à la musique. Mais qu'est-ce que «voir la musique»? N'est-elle pas au fond radicalement de nature invisible, tout comme la peinture ou la photographie sont essentiellement inaudibles? N'étant destinée qu'à l'écoute, n'évoque-t-elle pas certaines associations visuelles que par occasion et par accident, pareillement à la peinture, la sculpture ou la photographie lesquelles, destinées uniquement à la vue, peuvent évoquer des associations auditives. En réalité ces deux aspects d'art se complètent et correspondent entre eux au niveau de la perception en engageant nos sens essentiels – l'ouïe et la vue – grâce auxquels nous éprouvons la réalité de nos propres yeux et de nos propres oreilles et à travers lesquels notre monde se constitue. Nos sens essentiels ne s'excluent nullement entre eux: la musique invisible contient en elle un potentiel visuel, la peinture ou la photographie inaudibles cachent en elles un potentiel auditif. La part de cet autre sens dans la perception des deux aspects d'art – la vue dans la musique et l'ouïe dans les arts plastiques (dits autrefois les beaux arts) – dépend de l'intensité esthétique, de l'expressivité de la représentation, de la suggestivité de la vision artistique. Le monde représenté aussi bien sur un bon tableau, que ce soit la peinture de genre ou le paysage, que sur une photo, peut résonner de langue humaine, retinter de voix de la nature

et de la civilisation; de l'autre côté une œuvre symphonique romantique de Mahler ou de Strauss, composée des sons multicolores, ne demande que d'être vue, en nous offrant la suggestion de ses représentations visibles. La musique stimule ainsi et engage non seulement l'ouïe – grâce à laquelle elle prend sa forme dans des œuvres musicales – mais en quelque sorte la vue aussi; il arrive toutefois que nous la percevons avec nos yeux, que nous aimerais vraiment la voir, en surmontant son invisibilité naturelle. Ce désir est partiellement satisfait par les concerts ou les spectacles de théâtre musical, par les interprètes de musique qui la chantent et la jouent, par les instruments musicaux que l'on voit jouer, par la concrétisation sonore des œuvres musicales, enfin par le contact avec la musique notée, des notes et des partitions écrites à la main ou imprimées.

La musique se laisse donc voir en quelque sens. Il est vrai que ce n'est pas directement, ce n'est pas dans son essence, mais par l'entremise: à travers les outils, formateurs des sons, et ceux qui s'en servent, à travers aussi sa reproduction dans les notes. Ce sont des réalisations en quelque sorte naturalistes. Les arts plastiques – peinture, sculpture, photographie – nous transportent vers un niveau artistique plus élevé quand elles prennent la musique pour objet. Dans la peinture européenne les thèmes musicaux (instruments, musiciens, concerts, portraits des compositeurs) existent depuis la fin du Moyen Age (miniatures dans des codes!). Aujourd'hui la photographie joue un rôle primordial dans la visualisation artistique de la musique. Le rôle probablement plus important, plus essentiel, artistiquement supérieur au rôle du film qui, en tant que l'art de la réalité présentée en mouvement, quand il prend la musique comme objet de son intérêt, s'adapte à sa concrétisation sonore et enregistre l'écoulement du temps musical. La photographie cependant touche au plus profond, à l'essence de ce qui dure. En s'opposant au temps elle l'éternise – en dépit de sa nature instable.

Moments extraits du temps...

La photographie, l'art de fixer la réalité, descend de la peinture, quoiqu'elle s'en différencie essentiellement par la démarche artistique – la technique. Elle est l'enfant du progrès civilisateur et de l'accélération technique du XIX^e siècle, en restant en même temps le fruit des langueurs encore romantiques. Un seul désir humain éternel est à l'origine de la peinture, de la sculpture et de la photographie: éterniser les instants de la réalité éphémère – contre l'effet destructif et annihilant du temps. Eterniser par localisation; excepter de ce temps et de cet espace qui définissent notre existence, un de ses composants: le temps; suspendre le temps; le supprimer par l'espace, la transformation du temps en espace.

Les arts plastiques, dont la photographie tire ses origines, et la photographie elle-même, laissent voir la réalité dans laquelle le temps n'est que potentiel, qu'une virtualité.

L'effet final du travail artistique, tant dans la photographie que dans la peinture, est de nature identique: c'est l'image – picturale, photographique, et seulement atteint à l'aide d'une autre technique: dans la peinture par un travail de longue durée et dans la photographie quasi momentanément (même si ce moment de création en photographie peut être précédée par des préparatifs plus ou moins longs, et si la photographie elle-même se multiplie par une pluralité des prises). C'est pourquoi nous pouvons, à juste titre, parler de l'instant fixé, qui constitue l'essence du travail du photographe. La photographie réalise donc le rêve immortel des artistes – poètes, peintres, musiciens – qui s'est épanoui à l'époque romantique, et qui se reflète dans les dernières paroles de Faust: «Arrête-toi, instant! Tu es si beau». L'art photographique retrouve dans la musique un sujet particulièrement prédisposé à éterniser l'instant : en épant ceux qui la concrétisent dans les sons, l'arrachent de son état potentiel et la mènent à l'état de concréttisation; en visualisant des moments de la vie des musiciens à l'œuvre.

Geste

– Ce mot qui possède plusieurs sens en polonais signifie, par rapport à l'art de la photographie, ce que le photographe peut fixer et visualiser avant tout dans le jeu du pianiste, c'est-à-dire un mouvement du corps expressif: mouvement des doigts sur le clavier et mouvement des mains détachés de ce clavier, une torsion du corps, une inclination de tête – et ce qui en résulte pour l'expression du visage, la concentration, le relâchement – en bref tout ce qui détermine et enregistre la présence du pianiste dans la musique. Dans l'image fixée du geste – mouvement d'un clin d'œil – se laisse voir l'émanation de la musique interprétée. Le geste musical du pianiste retenu par la photographie («dans le cadre») est une manifestation visible de sa spiritualité, de la force créatrice de son esprit, reflétées à travers son corps, un outil parfait au service de la musique. Le geste fixé sur la photo contient, dans toute son essence, le quantum de la musicalité et du jeu musical. On peu donc dire que les photographies des pianistes dans cet album résonnent la musique, que la musique parle à travers elles.

Présence d'un génie

Cet album est transi de la musique de Chopin. On peut dire que c'est elle principalement (même si non seulement elle) qui résonne comme fond, contenu potentiellement, intentionnellement dans ces photographies des musiciens qui l'interprètent: dans des mazurkas et polonaises, ballades et scherzos, préludes et études, impromptus et valses... Les portraits photographiques des artistes, saisis dans le mouvement musical-créatif, nous rendent présente la musique et par là-même évoquent la présence spirituelle de son compositeur dont le génie a inspiré l'artiste

photographe et a pénétré dans ses photos. L'originalité de ce génie, unique dans l'histoire de la musique occidentale, ne cesse pas de nous fasciner.

«Aristocratique par essence, la musique de Chopin a toujours rencontré une vaste audience (parfois à la faveur des mésinterprétations ou de pseudotraditions» – dit Jean-Jacques Eigeldinger, éminent connisseur de la vie et de l'œuvre de Chopin dans la préface de son bel livre, publié récemment par Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, traduit en polonais par Renata Praglowska-Woydtowa. «Tout en plongeant racine très largement dans le sol polonais, elle n'en concerne pas moins les peuples du monde entier. Ce ne sont là des paradoxes qu'en apparence. Tour à tour épique, lyrique, dramatique, élégiaque ou simplement joueuse, séduisante toujours, l'œuvre de Chopin dépasse depuis longtemps toute contingence ethnologique et sociologique à la faveur de son universalité et de sa perfection. Fleuron artistique de la culture polonaise frottée de civilisation française, elle n'en est pas moins aujourd'hui partie intégrante du patrimoine de l'humanité – une humanité chaque jour reconnaissante de ce génie, chaque jour rafraîchie.

Au lendemain de l'un de ses rares concerts parisiens (1841), Chopin recevait cet hommage épistolaire d'un admirateur qui le comprenait, le marquis Astolphe de Custine: 'Quand je vous écoute, je me crois toujours seul avec vous'. Tel demeure, entre tant d'autres, le privilège et le sortilège de cette musique qui, à chaque instant, s'adresse à chaque individu – et le transcende par sa noblesse d'âme. [...]

Cette tonalité propre à Chopin est identifiable du premier coup – ses contemporains le ressentaient et le constataient. 'Chopin ne peut déjà plus rien écrire que l'on ne le reconnaisse dès la septième ou la huitième mesure' remarque Schumann en 1838.

Aujourd'hui que le temps a englouti un univers sonore qui n'existe que sous les doigts de l'artiste, le miracle est que la voix de Chopin continue à nous parler (plus ou moins selon les interprètes) avec une immédiateté unique. [...] Chopin est le seul génie musical du XIX^e siècle à s'être délibérément et exclusivement consacré à son médium; le seul aussi dont le piano ne reflète pas l'orchestre de son temps mais se tourne à ce point vers des modalités vocales stylisant très tôt certains éléments du bel canto (Rossini, puis Bellini), tout en approfondissant une auscultation spécifique de l'instrument.» A travers une riche galerie des pianistes l'auteur de l'album nous fait voir les manières modernes d'interpréter Chopin. Il en résulte une question passionnante: la confrontation de ces manières/styles de jouer datant de notre époque, visibles dans le geste, avec le style supposé du jeu de Chopin, connu indirectement, par les témoignages; avec la méthode de jeu qu'il enseignait et qu'il recommandait à ces élèves (dont nous connaissons l'esquisse en brouillon, inachevée).

«Or ‘jouer de l’âme’ selon le mot de Custine – sur commande, à l’heure fixe, dans une grande salle, avec orchestre éventuellement et moyennant un cachet, n’était guère l’affaire d’un Chopin parvenu à sa jeune maturité. Prince de l’esprit, il a été élevé dans une double tradition familiale qui plongeait racine dans le XVIII^e siècle. [...] Il devait déclarer à l’une de ses meilleures élèves ‘que les concerts ne sont jamais de véritable musique, qu’on doit renoncer à y entendre ce qu’il y a de plus beau dans l’art’. Aussi bien n’en a-t-il pas donné plus de quelque vingt-cinq tout au long de sa carrière. Le jeu de Chopin – avec sa préférence connue pour les instruments de Pleyel: sonorité, timbres, mécanique à échappement simple, précision du toucher – a fait l’objet de nombreuses descriptions et évocations qui présentent des concordances remarquables. Laissons parler ici le pianiste et compositeur allemand Ferdinand Hiller, ancien élève de Hummel, établi à Paris entre 1828 et 1836, alors intime de Chopin, qui se souvient lumineusement: ‘J’ai dit qu’il se livrait rarement; mais au piano il le faisait plus complètement que je ne l’ai jamais plus entendu chez aucun autre artiste musicien. Il se donnait dans un état de concentration tel que toute pensée étrangère disparaissait. Personne n’a jamais mis de la sorte les touches d’un piano; personne n’a su en tirer les mêmes sonorités, nuancées à l’infini. La fermeté rythmique s’alliait à la liberté dans la déclamation de ses mélodies, en sorte que celles-ci semblaient naître à l’instant. Ce qui chez autrui était élégante ornementation faisait chez lui l’effet de la parure multicolore des fleurs; ce qui était dextérité technique chez autrui avait chez lui l’allure du vol de l’hirondelle. [...] Même la compréhension la plus approfondie de ses compositions, la plus intime familiarité avec elles ne sauraient donner une idée de cette poésie du discours qui lui appartenait en propre. Toute pensée attachée au corporel s’évanouissait; son jeu était comme la lumière d’un merveilleux météore qui nous ravissait doublement par son impénétrable secret.’» Et un autre témoignage d’un autre pianiste allemand habitant à Paris – Charles Hallé (Carl Halle) qui a remarqué dans ses notes: «Le charme merveilleux, la poésie, l’originalité, la liberté parfaite et l’absolue transparence de jeu de Chopin à cette époque [1836] sont indescriptibles. C’était la perfection personnifiée. [...] Je puis affirmer en conscience que personne n’a jamais été à même d’exécuter ses œuvres telles qu’elles sonnaient sous ses doigts magiques. A l’écouter, on perdait toute faculté d’analyse; on ne pensait pas un instant à évaluer se dérouler telle quelle l’improvisation d’un poème, et on était sous le charme tout le temps de sa durée.» Il faut constater – remarque Jean-Jacques Eigeldinger, analyste perspicace – que «par la transcendance de sa méthode Chopin se place au premier rang des pédagogues modernes: il les dépasse du même coup puisqu’il est Chopin. Concentration auditive et décontraction musculaire sont des postulats, à quoi viennent s’ajouter la prédominance

accordée au qualitatif sur le quantitatif: le contrôle de la production sonore, autrement dit l’art du toucher prime sur l’acquisition d’une virtuosité mécanique qui n’aurait d’autre but qu’elle-même.» Chopin déclare dans un chapitre des esquisses assemblées et travaillées dans l’intention de créer une méthode de piano qu’il n’a jamais achevée: «Il me semble d’un mécanisme bien formé de savoir bien nuancer une belle qualité de son».

Bohdan Pociej

Kościół parafialny pod wezwaniem św. Rocha (obecnie św. Jana Chrzciciela) w Brochowie. To tutaj 2 czerwca 1806 roku odbył się w śluze rodziców kompozytora – Mikołaja Chopina z Tekłą Justyną z Krzyżanowskich. W tym samym kościele, w Wielkanoc, 23 kwietnia 1810 roku miał miejsce chrzest Fryderyka Franciszka Chopina. ►

The parish church of St Roch (presently St John the Baptist) in Brochów. The wedding ceremony of Mikołaj Chopin and Tekla Justyna Krzyżanowska, the composer’s parents, took place here on 2 June 1806. At the same church, on Easter Sunday, 23 April 1810, Fryderyk Franciszek Chopin was baptised. ►

