
KEVIN KENNER

MYŚLI O PADEREWSKIM

Jeden z moich literackich idoli, Ralph Waldo Emerson, stwierdził: „Ficja odsłania prawdę, którą przesłania rzeczywistość”.

Gdy chodzi o legendarnego pianistę i kompozytora Ignacego Jana Paderewskiego, jego styl wykonawczy i styl kompozytorski, dwa nierozdzielnie splecione ze sobą aspekty jego twórczości, odsłaniają prawdy o muzyce, które głęboko wpłynęły na moją pracę jako pianisty i które moim zdaniem mają ogromne znaczenie dla współczesnych muzyków klasycznych.

Myślę, że Paderewskiego można wyróżnić obok Fryderyka Chopina jako jeden z dwóch wspaniałych filarów panteonu pianistyki polskiej. Inni znakomici polscy kompozytorzy i pianiści z pewnością nadal jej swoje piętno, ale niewielu mogło się pochwalić takim rozgłosem zarówno ze względu na wartość ich kompozycji, jak i przesławny styl wykonania. A przecież w czasach mojej młodości niewiele się mówiło o Paderewskim jako pianiście, jeszcze mniej zaś odnoszono się do jego kompozycji. Widziałem w nim przede wszystkim charyzmatycznego wykonawcę, który przypadkiem parał się kompozycją, pozostawiając potomnym kilka drobnych utworów salonowych, na przykład popularnego *Menuet célèbre* op. 14. Nie zdałem sobie sprawy z istnienia jego tak monumentalnych dzieł, jak *Sonata* op. 21 czy *Wariacje i fuga* op. 23. Jestem pewien, że nie byłbym wówczas jedynym pianistą, który dorastał, będąc tak niedoinformowany. I być może nie jestem całkowicie winny mojej niewiedzy. Dostęp do opublikowanych utworów Paderewskiego był ograniczony (kompletny zbiór jego dzieł fortepianowych ukazał się dopiero w 2002 roku), do niedawna istniało też niewiele nagrań jego dzieł.

Moja obojętność mogła również wynikać z tego, że Paderewski, który w swoich kompozycjach podążał drogą wytyczoną przez liryczny romantyzm w czasach, gdy nadrzędne stawały się już nowsze style modernistyczne, był niesprawiedliwie określany i dyskredytowany jako staroświecki i nieistotny.

W XX wieku zaszły ponadto duże zmiany w praktyce wykonawczej. Kiedy studiowałem muzykę, niewielu pianistów wzorowało swoje podejście interpretacyjne na liberalnych stylach wykonawczych Paderewskiego, Ignacego Friedmana czy Vladimira de Pachmanna. Pamiętam, jak ironiczne wydawało się, że najbardziej polecane w mojej młodości wydanie, na którego podstawie można

opanowywać utwory Chopina, było zredagowane przez tego samego pianistę, którego interpretacje chopinowskie osądzano tak protekcyjnie.

Z biegiem lat jednak nowość i spontaniczność cechujące interpretacje wspomnianych wykonawców coraz bardziej mnie urzekały. Brali w posiadanie każdy grany przez siebie utwór, zacierając granicę między interpretatorem a kompozytorem. Oczywiście wykonań własnych kompozycji Paderewskiego nie można nazwać „interpretacjami”, ale nawet słuchając, jak odczytywał dzieła innych twórców, rzadko miałem wrażenie, że grał utwór, którego w jakiś sposób nie „personalizował”.

Moja podróż z Paderewskim jako kompozytorem rozpoczęła się w 2010 roku, kiedy nagrałem jego utwory koncertowe z Orkiestrą Filharmonii Podlaskiej, a kontynuacja tej wędrówki znacząco zmieniła drogę artystyczną, którą podążałem, i wyznawaną przeze mnie hierarchię wartości. Nie ma chyba innego działania, które lepiej objawiałoby naturę i ważność poszczególnych kompozytorów, niż bezpośrednie zaangażowanie się w ich muzykę. Jako dokument historyczny partytura stanowi nieoceniony klucz do umysłu kompozytora. Dla wielu pianistów wykształconych, jak ja, w konserwatoriach, wierność tekstowi „świętego zapisu” partytury jest fundamentalną zasadą leżącą u podstaw świadomej interpretacji. Żmudna praca muzykologów i redaktorów, polegająca na przedstawieniu najczystszeo, nieskażonego urtekstu, jest powszechnie uważana za błogosławieństwo dla mnie i podobnych mi wykonawców, którzy chcą budować interpretacje oparte na wiedzy historycznej. Ta kultura wierności tekstowi odzwierciedla, z jakiego punktu widzenia muzycy postrzegają i oceniają wartość aktualnych interpretacji muzycznych. Konkursy specjalizujące się w twórczości jednego kompozytora, takie jak Międzynarodowy Konkurs Chopinowski, mają wręcz na celu wskazanie jako preferowanej tylko jednej edycji. W dzisiejszej kulturze muzyki klasycznej lekceważenie „faktów” zapisanych w partyturze może być postrzegane jako istne świętokradztwo.

Z tej perspektywy podejście do kompozycji Paderewskiego jest problematyczne. Jako wykonawca nie był szczególnie „wierny” własnym opublikowanym partyturom. Rutynowo odstępował od swoich pisemnych instrukcji: rytmów, dynamiki, a nawet samych nut. Wyzwaniem jest również pozornie niedokończony charakter notacji, najbardziej zauważalny w kadencjach i kodach. Patrząc przez pryzmat kultury urtekstu, interpretator może mieć poczucie, tak jak ja, że wierne odczytanie partytury po prostu nie oddaje sprawiedliwości muzyce. Zarazem zmiana lub „ulepszenie” partytury grozi przekroczeniem własnej roli interpretacyjnej. Jednak z perspektywy Paderewskiego partytura w niedokończonym, nieostrym stanie może faktycznie czekać, a nawet domagać się tego rodzaju aktywnej interwencji. Partytura, wskazując raczej na dowolną liczbę potencjalnych realizacji muzycznych, nie zaś na pojedyncze, idealne

wykonanie, zaprasza wykonawcę do udziału w twórczym procesie „fabularyzowania”, dopełnienia wyobraźni tego, czego kompozytor nie zanotował lub nie mógł zanotować, podobnie jak pisarz powieści historycznych uzupełnia skąpe szczegóły zapisu historycznego ożywcą „prawdą” fikcji.

Wkroczenie przez wykonawcę do twórczości muzycznej przełamuje bariery, które tradycyjnie oddzielały „klasyczne” wykonanie od innych gatunków. Improwizator jazzowy, na przykład, nigdy nie „zinterpretowałby” *fake sheet*. Partytura funkcjonuje jedynie jako szkielet oczekujący na nieograniczone nowe wcielenia. Patrząc z punktu widzenia kompozytora-pianisty, jakim był Paderewski, można nie tylko w pełni pozwalać sobie na wprowadzanie poprawek w utworach, lecz także być niejako nieuważnym w swoich obowiązkach wykonawcy i tego nie robić.

Aż do XX wieku idea grania utworu bez żadnej ingerencji i obiektywnie była w zasadzie niespotykana. Począwszy od epoki baroku, od wykonawców oczekiwano, że będą zostawiali na swoich wykonaniach „odcisk palca” zaświadczający o ich indywidualnych gustach. W XIX wieku zaś kompozytor-pianista – jak Franciszek Liszt – nie zastanawiał się nad „ulepszaniem” dzieł innych kompozytorów, aby odzwierciedlały osobistą wizję. Ferruccio Busoni wiedział doskonale, że jego „aktualizacje” dzieł Jana Sebastiana Bacha nie były autentyczne w sensie historycznym, ale mimo to objawiały pewną bachowską prawdę. I choć nigdy nie usłyszymy, jak Beethoven mógłby zinterpretować dzieło Mozarta, niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że skomponowana przezeń do pierwszej części Mozartowskiego *Koncertu fortepianowego* KV 466 kadencja nie brzmiała tak, jakby to napisał Mozart. Nie o to chodziło: fermata zapowiadająca kadencję była zaproszeniem dla wykonawcy do wstawiania własnych dodatków. Kadencja Beethovena ujawnia, co dla niego osobiście wybrzmiewało w koncercie „prawdą”.

Paderewski mógł być mniej winny tych „grzechów” niż wielu innych kompozytorów-pianistów. Nigdy nie zgodziłby się na opracowanie nowej, naukowo przebadanej edycji wszystkich dzieł Chopina, gdyby nie szanował zapisanej partytury. Ale nawet w pracy redakcyjnej nie wahał się dzielić swoimi sugestiami wykonawczymi i czasami posuwał się do „poprawiania” źródeł.

Studiując kadencję pierwszej części jego *Koncertu fortepianowego a-moll*, zdałem sobie sprawę, że moje wierne trzymanie się „faktów” zapisanych w jego partyturze w rzeczywistości przesłaniało „prawdę” kompozycji i utrudniało skuteczne wykonanie. Dopiero gdy zacząłem odgrywać rolę współtwórcy, a nie tłumacza, muzyka dostała skrzydeł. W języku lisztowskim mój wkład można określić jako „poprawianie”. A jednak Paderewski może nigdy nie zamierzał zostawić nam ustalonej i ostatecznej wersji tej kadencji; to, że jest poniekąd niedokończona, zachęca wykonawców do pomysłowego włączenia się w akt twórczy i pozostawienia na niej własnego odcisku palca.

Moja ewolucyjna podróż poprzez kompozycje muzyczne Paderewskiego wpłynęła również na to, w jaki sposób postrzegam muzykę Chopina. Oprócz oczywistej „polskości”, która przenika zarówno utwory Chopina, jak i Paderewskiego, ich style kompozytorskie wyraźnie cechuje improwizacyjność. Liczne wersje Chopinowskich utworów świadczą o płynności jego ram koncepcyjnych: idea muzyczna jest u niego nie tyle „rzeczownikiem” do wypowiedzenia, ile „czasownikiem”, który ma być wcielany w życie. Na przykład każdy z odmiennych wariantów jego walców można przyrównać do krótkotrwałego przebłyску nieustannie zmieniającej się możliwości. W porównaniu z raczej „niedokończonymi” partyturami Paderewskiego te Chopinowskie odznaczają się większym wyrafinowaniem i dbałością o szczegóły. Nie należy jednak zapominać, że w odróżnieniu od Paderewskiego, który poświęcił się przede wszystkim scenie i dał w swojej długiej karierze ponad 3000 koncertów, Chopin w zasadzie porzucił życie wykonawcy i oddał się przede wszystkim komponowaniu. Zarazem to, że Chopin przez całe życie nie przestał robić ołówkowych adnotacji, wpisując warianty w nutach własnych dzieł, które grali jego uczniowie, przeczy płynności jego koncepcji. Zarówno utwory Chopina, jak i Paderewskiego, charakteryzowane czy to jako chwilowe przebłyски, czy jako szkice, zapraszają interpretatora do pełnego udziału w procesie wcielania partytury w życie – do pomysłowego wypełnienia tego, czego kompozytor nie zanotował lub nie mógł zanotować.

Takie postrzeżenie wkładu wykonawcy w kompozycję muzyczną miało głęboki wpływ na moje życie jako artysty i jako osoby. Artysta formułuje i kształtuje materiał muzyczny, ale muzyka może też kształtować artystę na zasadzie wzajemności. Zajęcie się kompozycjami Paderewskiego wyzwoliło mnie od wcześniejszego rozumienia pojęć „partytury” i „interpretatora”, rzuciło wyzwanie mojej powściągliwości twórczej i otworzyło mi oczy na znacznie szerszą wizję roli wykonawcy. Jego kompozycje i styl pianistyczny wskazują w historii muzyki postać wybitną, która nigdy nie odniosła porażki, jeśli chodzi o znajdowanie piękna w liryczności, a której muzyka i życie, pieśń pocieszenia i nadziei, poruszyły miliony ludzi w jego czasach i nadal obdarowują nas lirycznym wytchnieniem od dojmująco podzielonego świata.

tłumaczyła Kamila Stępień-Kutera

Przełomowym punktem w karierze KEVINA KENNERA był rok 1990, kiedy pianista zyskał światowe uznanie dzięki zwycięstwom w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie, nagrodzie w Międzynarodowym Konkursie im. Terence'a Judda w Londynie oraz III miejscu w Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Pochodzący z południowej Kalifornii pianista studiował początkowo pod kierunkiem Krzysztofa Brzuzy, a następnie w Polsce u Ludwika Stefańskiego. Naukę kontynuował u Leona Fleishera. Formalną edukację muzyczną zakończył w Hanowerze u Karla-Heinza Kammerlinga. Wykładał w londyńskim Royal College of Music, w 2015 r. zaś przyjął posadę profesora we Frost School of Music na Uniwersytecie w Miami. Jako solista Kevin Kenner koncertował z takimi znakomitymi orkiestrami, jak BBC Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester z Berlina, orkiestry Filharmonii Narodowej w Warszawie i Filharmonii Czeskiej, Nationaal Orkest van België, Orkiestra XVIII Wieku, Symfoniczna NHK oraz San Francisco Symphony. Występował pod batutą takich mistrzów, jak sir Charles Groves, Andrew Davis, Jiří Bělohlávek, Jacek Kasprzyk, Stanisław Skrowaczewski. Jako kameralista występował z kwartetami smyczkowymi: Belcea, Tokio, Endellion, Vogler, Casal oraz Panocha, ponadto w duecie z wiolonczelistą Mattem Haimovitzem, a od roku 2011 także ze skrzypaczką Kyung Wha Chung. Jest częstym gościem Festiwalu Muzycznego w Pjongjangu w Korei oraz Festiwalu „Chopin i jego Europa” w Warszawie. Jego nagrania płytowe obejmują liczne albumy chopinowskie, w tym wydany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w serii „The Real Chopin” recital na fortepianie historycznym. Album *Chopin Resonances* znalazł się na liście 50 najlepszych nagrań chopinowskich wszech czasów magazynu „Gramophone”. W lipcu 2018 r. ukazała się zbierająca znakomite recenzje wydana przez Instytut w nowej serii „Rezonans” płyta artysty z utworami Ignacego Jana Paderewskiego.

A milestone for pianist KEVIN KENNER was the year 1990, when he gained worldwide recognition with three prestigious awards: top prize at the International Fryderyk Chopin Competition in Warsaw, the International Terence Judd Award in London, and third prize at the Pyotr Tchaikovsky International Competition in Moscow. Born in southern California, Kenner first studied with pianist Krzysztof Brzuza and later in Poland with Ludwik Stefański. After further studies with Leon Fleisher, he concluded his formal training in Hanover with Karl-Heinz Kammerling. He taught at the Royal College of Music in London and in 2015 accepted a professorship of the Frost School of Music at the University of Miami. Kenner has performed as soloist with world-class orchestras including the BBC Symphony, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Warsaw Philharmonic, Czech Philharmonic, National Orchestra of Belgium, Orchestra of the Eighteenth Century, NHK Symphony of Japan and San Francisco Symphony. He has collaborated with conductors such as Charles Groves, Andrew Davis, Jiří Bělohlávek, Jacek Kasprzyk and Stanisław Skrowaczewski. He has worked with numerous string quartets, including the Belcea, Tokyo, Endellion, Vogler, Casal and Panocha, and as duo partner with cellist Matt Haimovitz and, since 2011, violinist Kyung Wha Chung. He is a frequent guest at the Pyeong Chang Music Festival in Korea and 'Chopin and his Europe' in Warsaw. His recordings include many Chopin discs, including a recital on period piano, released in the 'Real Chopin' series by the Fryderyk Chopin Institute. His CD *Chopin Resonances* was singled out by Gramophone magazine as one of the top 50 Chopin discs ever recorded. In July last year, his CD with works by Ignacy Jan Paderewski was published by the Institute in the new series 'Resonance', garnering excellent reviews.

