

Marjan Grzegorzycz

# Jak gra Paderewski?

I. Paderewski jako muzyk, stał się już dziś postacią niemal legendarną, zwłaszcza dla Polski, choć powinien być jej najbliższy. I nic w tym dziwnego: wszak od ostatniego jego koncertu w kraju blisko już ćwierć wieku minęło. Wśród warstw kulturalnych większość nie miała nawet sposobności usłyszenia go kiedykolwiek (poza jedną transmisją radiową sprzed dwóch lat). Po stać wielkiego patriotę przesyła nam zresztą sylwetkę muzyka i zatarta świadomość tego, co tak świetnie po pierwszym koncercie paryskim w roku 1888 określił Saint-Saëns: „Il est un génie qui joue aussi du piano”. („To geniusz, który również grywa na fortepianie”).

## PRACA, PRACA, PRACA...

Ołbrzymia sława, do której przed nim tylko Liszt i Rubinstein doszli, a po nim nikt jeszcze dotąd drugi, nie spadła Paderewskiemu z nieba, podarunkiem losu. Gdy obaj tamci jako „cudowne dzieci” już w wieku lat kilkunastu zajęli swoje miejsca na firmamencie gwiazd wirtuozowskich, — on przebiegał się przez życie ciężkim wysiłkiem woli i trudu, a na karierę pianisty zdecydował się dopiero, mając lat 26 (poprzednio traktował muzykę raczej pod kątem pedagogicznym i kompozytorskim). Jeśli już w pięć lat później potrafił wśród niezwykle licznej plejady wielkich wirtuozów tej epoki wybić się na bezspornie pierwsze miejsce i mieć już poza sobą podobny nietylko Wiednia, Paryża, Londynu, ale i Ameryki, to było w tem coś niesamowitego, zdumiewającego wszystkich. Gdy go raz o to pytano, odpowiedział:

— Powodzenie swoje zawdzięcza w jednym procencie talentowi, w dziewięciu — szczęściu, a w dziewięćdziesięciu — pracy. Praca, praca i jeszcze raz praca, oto najważniejsza tajemnica powodzenia.

## NAUCZYCIEL I UCZEŃ

Nie inaczej formułował swoją metodę, dzięki której stał się najwybitniejszym pedagogiem fortepianu w drugiej połowie XIX wieku — ostatni nauczyciel mistrza, Leszetycki. Ale jeśli Paderewski mógłby stanowić pokazywany przykład skuteczności metody Leszetyckiego, to przedewszystkiem dzięki temu, że zasadę tę miał również we własnym już charakterze. Podczas rocznej nauki w Wiedniu Leszetycki dał

mu tylko pewne impulsy i jest dotąd rzeczą sporną, ile w swym sukcesie artystycznym zawdzięcza Paderewski wpływowi Leszetyckiego, a ile — własnej inwencji. W każdym razie obecnie, dzięki szeregowi studjów, możemy już odcyfrować poniekąd, na czym polega tajemnica niezwykłego uroku jego gry. Warto więc zaznajomić się z nią nieco bliżej, posilując się tem, co pod tym względem zebrał w swej świeżo po angielsku wydanej książce ostatni jego biograf, p. Landau.

Leszetycki hołdował raczej syntetycznemu, niż analitycznemu sposobowi studjowania utworów fortepianowych, i zwracał nie zwykle baczną uwagę na opracowanie każdego szczegółu. Nuta za nutą, takt za taktem, studjowane z coraz większym czelowaniem wszystkich środków ekspresji — uderzenia, akcentu i pedalizacji — to była droga, którą prowadził do formowania całości. Tą drogą szedł także Paderewski, który w okresie przygotowywania tournée koncertowego pracował po dwanaście, a nieraz nawet i szesnaście godzin dziennie. Wszak w roku 1909 musiał na cały rok przerwać koncerty wskutek przetrenowania lewej ręki.

## TON I UDERZENIE

Zasadą Leszetyckiego była perlista jasność tonu, posunięta do jaknajwyższego stopnia doskonałości, którą osiągał doprowadzeniem do absolutnej perfekcji każdego palca oddzielnie. Specjalną wagę kładł na rozwiniecie siły i wrażliwości w puszczach palców, na wyraźne zróżniczkowanie rozmaitych sposobów uderzenia. Z lekcji zaś, jakie w ciągu paru lat odbywał Paderewski w Riondbosson z piętką swoich młodych uczniów-wirtuozów, przekonywujemy się, że jedną z rzeczy, na które Mistrz kładł największy nacisk, było uderzenie. Nastawał specjalnie na to, aby uczniowie podczas gry nie poruszali ręką więcej, niż to absolutnie konieczne i aby nie podnosili palców.

Zdaniem Paderewskiego metoda uderzenia zgóry, bądź to całą ręką, bądź poszczególnymi palcami, wywołuje ostrość tonu; puszki powinny pozostawać w stałym kontakcie z klawiaturą, aby mieć czas do odpowiedniego manipulowania klawiszem, zanim puszczony w ruch młotek dosięgnie struny. W ten sposób uzyskują możliwość modulowania tonu w granicach niezwykle precy-

zyjnych i osiągania najsłabszych efektów, którychby nie można było wywołać innym sposobem. Uderzenie musi wychodzić od palca, a raczej — prawie od samego tylko koniuszka palca, dotykającego klawiatury; zadaniem dłoni, łokcia i ramienia jest tylko stworzenie potrzebnego punktu oparcia dla ruchu końców palców. Wyrobienie wrażliwości i siły w koniuszkach palców miało dla Paderewskiego pierwszorzędną wagę. Jeśli z drugiej strony, w formie wyjątku, można było widzieć na koncertach, jak niekiedy uderza w



Paderewski przy fortepianie

klawiatrę całą pięścią (a raczej zwinęty w pięści wielkim palcem), to miało to na celu wydobycie takiej siły i dźwięczności tonu, jaka byłaby nie do osiągnięcia innym sposobem.

## PRECYZJA I POTĘGA

Z transmisji radiowej sprzed dwóch lat każdy ze słuchaczy polskich pamięta kryształową perlistość i brawurę Chopinowskiego walcu Es - dur, który Paderewski grał na zakończenie swego ówczesnego koncertu paryskiego, wywołując prawdziwy huragan oklasków. Kto miał sposobność słyszenia go bezpośrednio, zachował tą w pamięci, z jak niezwykłą czystością i precyzją oraz subtelną modulacją Mistrz traktuje każdą nutkę. Jeśli się zaś kilkakrot-

## FORTEPIAN — SYMFONJA

Toteż fortepian pod ręką Paderewskiego sprawia niejednokrotnie wrażenie, jak gdyby grano nie na jednym, ale na kilku naraz instrumentach, które brzmią symfonią najrozmaitszej barwy dźwiękowej i ogarniają słuchacza ze wszystkich stron, tak jak to bywa na koncertach orkiestralnych. Tem też mocniejsze wrażenie wywiera na tem tle kolosalna skala, jaka dzieli tego rodzaju fanfary od innych momentów, gdy pod dźwiękiem czarodziejskiej ręki struny dźwięczą najdelikatniej-

doniosle. Kto go słyszał tylko przez radio, może mieć blade jedno pojęcie o oszalamiającym wrażeniu, jakie wywołuje bezpośrednie słuchanie Paderewskiego i dystans między jednym a drugim uzmysłowi sobie dopiero, wysłuchawszy n. p. w transmisji radiowej „Ekstazy” Skrijabina, a później słuchając tego samego utworu w sali Filharmonji.

## LEGENDARNY INSTRUMENT

Nie dziw także, że Paderewski tak niesłychaną wagę przykładał do instrumentu, na którym ma grać, nieraz na kilka godzin przed koncertem asystując osobliście przy jego strojeniu i każąc ciągle poprawiać to i tamto — oraz, że nie tylko stale grywa na fortepianach jednej marki, ale bardzo często na jednym i tym samym, który podczas tournée koncertowego przejeżdża razem z nim z miasta do miasta. Grając w Europie, począwszy od pierwszego występu paryskiego, używał przed wojną stale tylko Erarda, w Ameryce tylko Steinwaya, na którym zresztą po wojnie grywa także przeważnie na koncertach europejskich, odkąd Erard zlikwidował filię w Londynie.

Na ten temat krążyły nawet różne legendy, zarówno co do ogromnych sum, jakie miał rzekomo otrzymywać od jednej a potem i drugiej firmy za reklamę dla jej fabrykatów, jakoteż na temat specjalnych i najgłębszą tajemnicą zawodową otoczonych sekretów, wedle których miały być konstruowane instrumenty, przeznaczone na jego koncerty; mówiono nawet, że dla utrzymania sekretu fortepiany, na których koncertował Paderewski, nie wracali już nigdy później na salę koncertową, aby nie mógł grać na nich nikt inny...

Nie było oczywiście ani krzty prawdy w tych bajkach, które

świadczą jedynie o tem, jak niesamowicie, wprost czarodziejskie wrażenie sprawiała gra Paderewskiego, skoro szukano tak wyjątkowych argumentów, aby wytłumaczyć jej tajemnicę. Ani od Erarda ani od Steinwaya Paderewski nigdy nie otrzymywał żadnych honorarijów, a jego przyjacielskie stosunki z obu fabrykantami wynikały głównie stąd, że doceniał należyte znaczenie, jakie dla efektu jego gry posiadał odpowiedni instrument. Doceniał także fabrykantów, jakie płyną dla nich korzyści, gdy słuchacze pod dotknięciem takiej ręki mogą się przekonać o wartości instrumentu, toteż podróżom koncertowym Paderewskiego towarzyszył stale specjalnie doń delegowany przedstawiciel fabryki. Doceniał to zwłaszcza europejski przedstawiciel Steinwaya, gdy przed wyjazdem do Ameryki ofiarował Paderewskiemu wszelkie udogodnienia ze strony firmy, byle tylko na ziemi amerykańskiej nie grał na innych instrumentach.

Dla Paderewskiego zaś wartość fortepianów Erarda, jakoteż później Steinwaya, polegała na trwałości i sile orz wyrazistości ich dźwięku. Grywał na normalnych koncertowych instrumentach septynych, a jedną w nich specjalnością było to, że w fortepianie, na którym miał koncertować, musiało być naskórkowanie młotków wykonane szczególnie starannie, by zapewnić siłę tonu. Jeśli zaś, upodobawszy sobie pewien instrument, nie rozstawał się z nim także podczas następnych koncertów danej serii, to wynikało to z samej jego natury, opartej na wielkiej stałości charakteru a stąd i na pewnym konserwatywnym życiowym, dzięki któremu nie lubił zbyt wielkiej zmienności w tem, co najbardziej bezpośrednio było związane z jego osobą i sztuką.

(Dokończenie nastąpi)

## 0 uczczenie pamięci ś. p. Władysława Skoczylasa

Otrzymałm poniższą odczwę: „Śmierć zabrała niespodziewanie spośród szeregu artystów polskich Władysława Skoczylasa. Imię Jego nie jest jedynie imieniem artysty, artysty nieprzeciętnej miary, oznacza ono o wiele więcej, niż pozycję artystyczną, oznacza bowiem, że Skoczylas stworzył w Polsce grafikę. Przed nim byli większe lub mniejsze miary grafiki, ale grafika polska nie istniała. Kiedy podczas stoletniego państwowego letargu Polski malarstwo, literatura i teatr pielegnowały twórczość duchową narodu, miejsce grafiki ziało pustką. Tu i ówdzie ten i ów — mały czy wielki był grafikiem, sobie tylko a muzom. Skoczylas, zarówno przykładem własnego dzieła, jak pracą pedagoga i trudem organizatora powołał do istnienia i postawił na miejscu należnym nie tylko we własnym społeczeństwie, ale i wśród narodów świata, grafikę polską. Władysław Skoczylas w odrodzonej państwowo Polsce był na odciśnięcie sztuki budowniczym wyjątkowym. Ocenili to wszyscy. Państwo widziało w Jego pracy pożyteczny dla narodu wysiłek obywatela. Dzięki Skoczylasowi możemy książkę polską zilustrować polską ryciną, możemy dać poczie polskiej polską markę, możemy być na arenie światowej obecni tam, gdzie są obecni graficy wszystkich państw. Dzięki Skoczylasowi polscy graficy mogli uzyskać laury w zawodach artystycznych na obu półkulach ze Skoczylasem na czele. Szereg wybitnych nazwisk grafików polskich — to nazwiska Jego uczniów. Dzisiaj, kiedy twarde los odebrał Go nam, trwającego na posterunku, nie możemy pozwolić, aby to, co On zbudował, uległo zaniedbaniu.

Przyjaciele, koledzy, uczniowie, artyści, przedstawiciele kulturalnych zrzeszeń powodowani pragnieniem najwłaściwszego uczczenia pamięci artysty-budowniczego, zawiazi Komitet, mający za zadanie utrwalenie prac, zapoczątkowanych przez Zmarłego.

Komitet uczczenia ś. p. Władysława Skoczylasa zamierzył podjąć prace, związane z przygotowaniem monografji artysty, a następnie

stworzeniem funduszu imienia Skoczylasa dla dania trwałej podstawy dalszemu rozwojowi, w pierwszym rzędzie, szczególnie przez Zmarłego umiowanego drzeworytu, jak również grafiki wogóle. Komitet zwraca się wobec tego do najszerzych warstw społeczeństwa z niniejszą odczwą dla uzyskania materialnego poparcia swoich zamierzeń. Komitet nie obawia się zawodu ze strony społeczeństwa, które swoją ofiarnością pozwoli na zebranie funduszu, potrzebnego dla ustanowienia kilku stypendjów imienia Władysława Skoczylasa dla młodych drzeworytników i grafików wogóle. Kwota stu kilkudziesięciu tysięcy, łatwa do osiągnięcia przy zbiorowym wysiłku, będzie zabezpieczeniem nie tylko przed borykaniem z materialnym niedostatkiem, ale pozwoli na gruntowny rozwój ich talentów, jakże niedozwolonych w tyłu dziedzinach zarówno państwowego, jak i społecznego życia. W ten sposób najbliższy sercu Zmarłego zwróci państwo i społeczeństwo dług wdzięczności za hojny dar trudu artysty-obywatela, który w sztuce swojej wywodził się z instynktu artystycznego polskiego ludu uczynił zeń chlubę polskiego narodu.

**Komitet Organizacyjny Uczczenia ś. p. Wł. Skoczylasa:** Edmund Bartłomiejczyk, Stefan Benzef, Michał Boruciński, Tadeusz Breyer, Tadeusz Cieślowski syn, Józef Czajkowski, Stanisław Czajkowski, Zygmunt Grabowski, prorektor Władysław Jarocki, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński, Czesław Knoch, Mieczysław Kotarbiński, Felician Kowarski, Henryk Kuna, Jerzy Kuniewicz, Andrzej Nowak, St. Ostrowski, Leonard Pękański, Bohdan Pniński, rektor Tadeusz Pruszkowski, Szczepan Rutkowski, Karol Tichy, dr. Mieczysław Treter, Jerzy Warchałowski, Stanisław Woźniak, gen. Kordjan Zamorski.

W związku z powyższą odczwą Komitet podaje, że konto P. K. O. dla składowania ofiar nosi Nr. 22388. Sekretarz Komitetu Wykonawczego, T. Cieślowski syn, urzęduje w środy i piątki od 1 do 2-jej w Instytucie Propagandy Sztuki, tel. 240-10.

## Tydzień książki

WEDŁUG DANYCH ZJEDNOCZONYCH ORGANIZACJI KSIĘGARSKICH

- ARLEN M.: Świat w roku 1987. Powieść. Przekład B. Kopelówny. 80. Str. 374. Warszawa, 1934. J. Przeworski. Zl. 7.
- BADOWSKA ID.: Poeta i mniszka. Powieść. 80. Str. 213. Warszawa, 1934. „Rój”. Zl. 3.
- BAL A. inż.: Gospodarka mleczna. II Masłarstwo z 34 rys. 80. Str. 78. Warszawa, 1934. Księgarnia Rolnicza. Zl. 2.
- BARYCZ ST.: Strzał Sceny z życia współczesnego w 5 akt. 80. Str. 184. Warszawa, 1934. F. Höstek. Zl. 5.
- BAUM VICKI: Ina. Powieść. Przekład E. Solskiej. 80. Str. 320. Warszawa, 1934. S. Cukrowski. Zl. 7.
- GAJZLEROWA N.: Szare wiersze. 80. Str. 38. Warszawa, 1934. F. Höstek. Zl. 2.
- KULIGOWSKI F. KS.: Czytania majowe na temat pieśni polskich o Najświętym, Pannie w zastosowaniu do czasów obecnych. Wyd. 2-gie. 80. Str. 240. Warszawa, 1934. Kronika Rodzinna. Zl. 1.50.
- MACHAY K. ks. dr.: Dogmatyczne podstawy Akcji katolickiej. 80. Str. 14. Poznań, 1934. Księgarnia św. Wojciecha. Zl. 0.50.
- MAŁACZEWSKI E.: Na dalekiej północy. Z cyklu: Walki o niepodległość. 80. Str. 50. 48. Warszawa, 1934. Gebethner i Wolff. Zl. 1.
- MELCER W.: Kochanek zamordowanych dziewcząt. Reportaż. 80. Str. 199. Warszawa, 1934. „Rój”. Zl. 3.
- NEUMAN R.: Potęga. Przełożyła M. Wassermanówna. 80. Str. 355. Warszawa, 1934. „Rój”. Zl. 3.
- NOWACKI J. ks. dr.: Opactwo św. Gotarda w Szpetalu pod Włocławkiem Zakonu Cysterskiego ok. 1228 — 1358. 80. Str. 251. Gniezno, 1934. Księg. św. Wojciecha. Zl. 7.
- NOWAKOWSKI Z.: W pogoni za formą. Wrażenia z pobytu w Moskwie. 80. Str. 150. Lwów, 1934. K. S. Jakubowski. Zl. 3.
- PIOTROWSKI W.: Marjan Zdychowski w pięćdziesięciolecie twó-

- czności pisarskiej. 80. Str. 37. Wilno, 1934. Księg. św. Wojciecha. Zl. 1.20.
- ROZETRAUCH L.: Koniec fałszywych bilansów. 80. Str. 42. Warszawa, 1934. Gebethner i Wolff. Zl. 1.80.
- RYBACKI K.: Bajki i powiastki dla dzieci i młodzieży. Wyd. 3-cie powiększone. 80. Str. 304. Łowicz, 1934. Dom Ks. Polskiej. Zl. 3.
- RYTARD J. M.: Dalekie spojrzenie. 80. Str. 124. Warszawa, 1934. Dom Książki Polskiej. Zl. 4.
- STASKO P.: Wiosenny dur. 80. Str. 152. Warszawa, 1934. S. Cukrowski. Zl. 3.
- ŚLIWINSKI F.: Zasady nowego ustroju szkolnictwa polskiego. 80. Str. 45. Lwów, 1934. Książnica-Atlas. Zl. 1.70.
- TOMASZEWICZ S.: Skorowidz wykroczeń karno-administracyjnych. Wyd. 2-gie powiększ. 80. Str. 76. Warszawa, 1934. Biblioteka Prawnicza. Zl. 2.
- TUWIM J.: Jarmark rymów. 80. Str. 226. Warszawa, 1934. J. Przeworski. Zl. 9.
- Tysiąc słów po niemiecku. Najłatwiejszy samouczek języka niemieckiego w 40 lekcjach z 72 ilustr. Opracowali J. FUHR, H. PNIEWSKA, M. GORYŃSKI. 80. Str. 449. Warszawa, 1934. Trzaska, Ewert i Michalski. Zl. 18.
- Wanda Malczewska napisała X. S. P. M. 80. Str. 303. Warszawa, 1934. Przeglad Katolicki. Zl. 3.
- WELLS H. G.: Historia świata. T. VI z 25 ilustr. tłum. z ang. St. Kurty. 80. Str. 264. III. Wilno, 1934. Gebethner i Wolff. Zl. 10.
- WELTEN LEOPOLD: Reklama. Powieść. 80. Str. 191. Warszawa, 1934. M. Fruchman. Zl. 4.
- WODECKI J. i GALICKI I.: Tabela obliczenia wszelkich zasiłków pieniężnych w zakresie ubezpieczenia. 80. Str. 15. Płock, 1934. Bracia Detrichowicz. Zl. 1.80.
- ZORI T.: Religia Ryszarda Wagnera. 80. Str. 16. Wisła, 1934. Dom Książki Polskiej. Zl. 0.70.



Ręce Paderewskiego na klawiaturze.

nie słyszało wykonywany przesłan ten sam utwór, choćby na przesłan wielu lat, zadziwia zdumiewająca stałość interpretacji. U Paderewskiego nie jest po prostu na łaskę przypadku czy nastroju, wszystko ujęte, jest w ramy niesłychanie sumiennej pracy i żelaznej konsekwencji oraz wewnętrznej dyscypliny.

Ale precyzja i subtelna modulacja tonu, to tylko jedna strona gry Paderewskiego. Druga jest — potęga. I jeśli jego obecni uczniowie potrafili przejąć od mistrza w mniejszym lub większym stopniu także walory wykonania, to najtrudniej zbliżyć się im do pierwowzoru pod tym drugim względem. Dla Paderewskiego fortepian nie jest solowym instrumentem — jest całą orkiestrą. Traktuje go tak, jak traktowali wielcy kompozytorzy pierwszej połowy XIX wieku z Chopinem na czele i w tem właśnie tkwi jedna z najważniejszych tajemnic jego wielkości, jako wykonawcy, iż w całej pełni, jak nikt chyba drugi, potrafił ucieleśnić w konkretnej realizacji stworzone przez nich możliwości. Cały ogrom jego żmudnej pracy nad nadaniem uderzenia i tonowi jaknajszerszej skali dynamicznej i jaknajbogatszej barwy dźwiękowej był gromadzeniem materiału, jaki dla tego rodzaju traktowania muzyki fortepianowej jest niezbędny.

Jeden motyw wspólny rozbrzmiewa we wszystkich recenzjach, wśród których znajdowało się także sprawozdanie G. B. Shaw'a, podówczas referenta muzycznego „Word'a”: Dlaczego koncertant używa tak olbrzymiej siły tonu? Wydawało się przecież zdumionym i ogłuszonym słuchaczom, że fortepian lada chwila rozleci się pod jego uderzeniami. A reboundy uzmysławiają nam dzisiaj te głosy prasy, ile to momentów nowych, daleko odbiegających od tego, co się zwykło podówczas słyszeć na koncertach, wniósł z sobą Paderewski.

I ta właśnie symfoniczność dźwięków, wydobywanych z fortepianu, może nam wyjaśnić negatywne jego stanowisko w stosunku do t. zw. muzyki mechanicznej. Ma zupełną rację. Żadna płyta gramofonowa i żadne radio nie są w stanie wywołać tego drgania fal powietrznych, które zewsząd obejmują słuchacza, upajają, hipnotyzują, doprowadzają do ekstazy. W stosunku do muzyki bezpośredniej stoją one w takiej proporcji, jak reprodukcja fotograficzna do oryginału barwnego obrazu lub rzeźby: są jednoplanowe i tem bardziej oddalają się od autentyku, im większą rolę w jego efekcie artystycznym grają momenty plastyczne. W grze zaś Paderewskiego znaczenie plastyki i jej potężnej skali jest niezmierznie