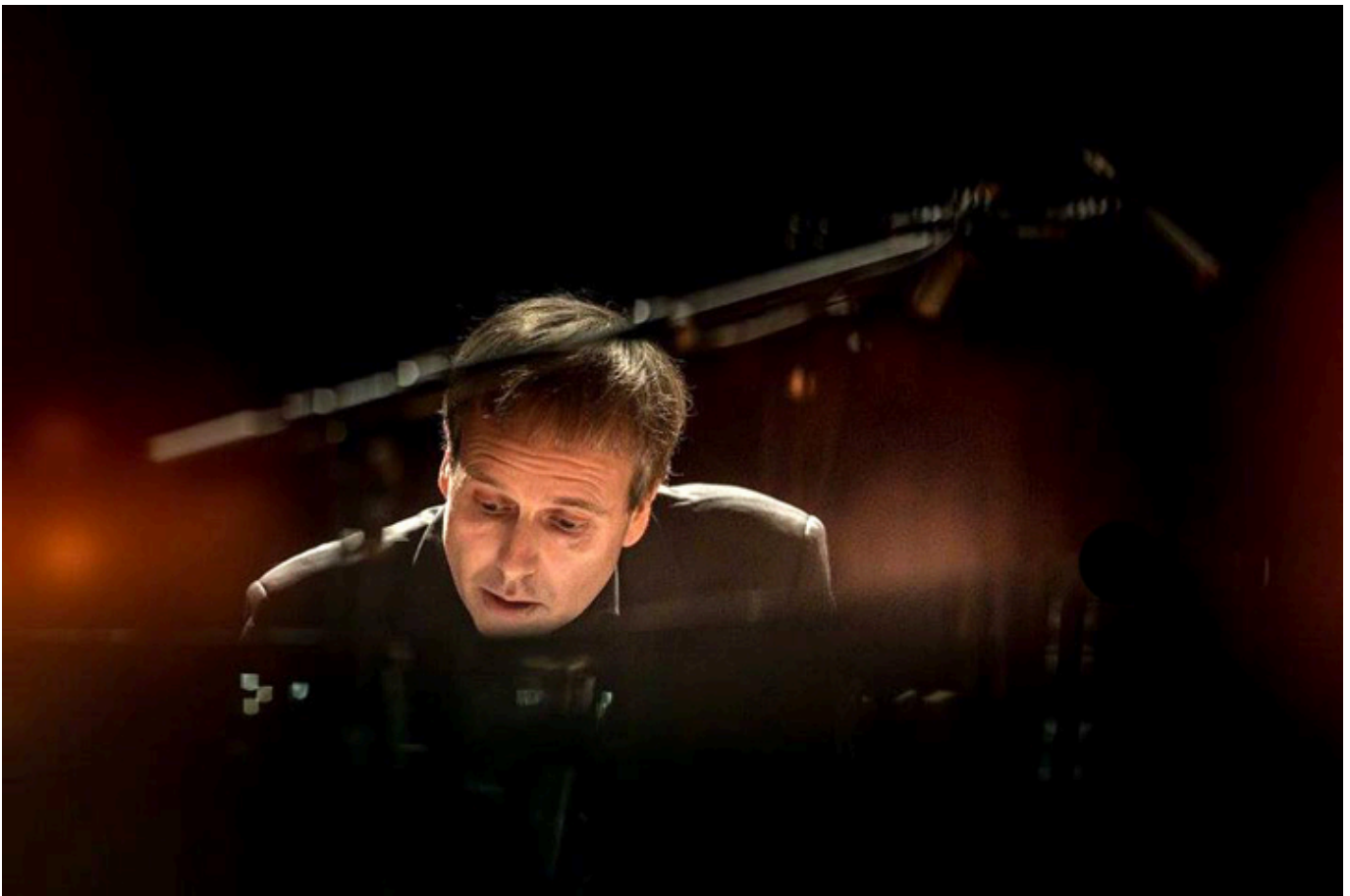


Rozpalanie iskry

Kevin Kenner jest zwycięzcą XII-ego Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie i laureatem Brązowego Medalu na Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Jest profesorem w klasie fortepianu na wydziale muzycznym Uniwersytetu Miami.



Kevin Kenner, fot. Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina, koncert fortepianowy, Warszawa, sierpień 2018 r.

Bożena U. Zaremba

Wygląda na to, że ustatkowałeś się na dobre.

Kevin Kenner

Chyba tak. Miami jest moim głównym miejscem zamieszkania, a praca na Frost School of Music, moim głównym zajęciem. Bardzo mi się tu podoba. Na obecnym etapie mojego życia, uczenie jest równie ważne jak koncerty.

Dlaczego Miami?

Podczas mojego udziału w Konkursie Chopinowskim organizowanym przez Fundację Chopinowską, w 1990 roku, zaprzyjaźniłem się z wieloma ludźmi w Miami. Jako zwycięzca tego konkursu powracałem do Miami wielokrotnie. Kiedy w 2015 r. przyjechałem na ten sam konkurs, tym razem jako juror, znajomy powiedział mi, że zwolniło się miejsce na Uniwersytecie Miami. Zapytałem moją dziewczynę, która jest Polką, czy chciałaby przyjechać do Miami, tylko na jeden rok, tak, żeby spróbować, jak się żyje w innym kraju, i zobaczyć, czy się nam spodoba. Był to więc taki eksperyment. Mieszkałem przedtem przez dwadzieścia sześć lat w Europie i pomyślałem sobie, że to może być fajna przygoda. Nie miałem wcale zamiaru zostać w Miami na długo, ale bardzo spodobała nam się okolica, środowisko i towarzystwo przyjaciół, a praca jest świetna, tak więc postanowiliśmy zostać. Wszystko ułożyło się dla mnie idealnie i prawdopodobnie zostanę tutaj do końca życia.

Latem tego roku zaprezentowałeś we Frost School of Music pierwszy festiwal Chopinowski pod nazwą „Chopin Academy and Festival”. Jak wpadłeś na pomysł zorganizowania tego typu imprezy?

Podczas konkursu w 2015 r. miałem znikomy kontakt z jego uczestnikami i wtedy zdałem sobie sprawę, że chciałbym nie tylko ich oceniać i przydzielać im punkty, ale z nimi po prostu pracować. Jest tylu wspaniałych utalentowanych muzyków w Stanach Zjednoczonych i chciałbym podzielić się z nimi swoją wiedzą na temat Chopina. Mam tutaj w Miami dobrą pozycję ze względu na wsparcie Fundacji Chopinowskiej i dlatego, że Frost School of Music jest organizacją postępową, otwartą na nowe pomysły. Także ze względu na mój status w świecie muzycznym jako specjalisty od muzyki Chopina. To wszystko świetnie się razem poskładało. Eksperyment się udał i mam zamiar go kontynuować. Mam nadzieję, że Miami stanie się centrum nauczania muzyki Chopina.

Jaki jest cel Festiwalu?

Głównym celem jest ta część, którą nazywamy Akademią, nie koncerty. Akademia daje młodym pianistom możliwość poznania najwybitniejszych specjalistów muzyki Chopina, mieć z nimi lekcje, spotkać się z naukowcami, brać udział w warsztatach i wykładach. Oczywiście studenci także grają w części festiwalowej i w ten sposób zdobywają doświadczenie wykonawcze. Z taką ilością artystów, którzy i uczą, i dają koncerty, było to niejako naturalne, żeby właśnie tutaj stworzyć festiwal, który dałby szansę posłuchać ich gry, co jest także korzystne dla samych studentów. Tak więc, impreza ma przede wszystkim cel edukacyjny.

Mam wrażenie, że uczenie jest Twoją pasją...

Zawsze lubiłem uczyć. Pierwszą posadę nauczyciela podjąłem w 1999 r. w Londynie, gdzie uczyłem przez jedenaście lat. Natomiast moja pasja do uczenia uzewnętrzniła się zdecydowanie wtedy, gdy zacząłem uczestniczyć w konkursach pianistycznych jako juror. Chciałem zrobić wszystko co w mojej mocy, aby umożliwić tym utalentowanym pianistom rozwijanie się i zachowanie muzyki poważnej dla przyszłych pokoleń. Nie będę na tej ziemi wiecznie i przekazanie mojej wiedzy młodemu pokoleniu jest moją misją. Chcę pozostawić po sobie coś wartościowego. Chciałbym być dla studentów inspiracją i podzielić się z nimi pomysłami muzycznymi, które mam nadzieję zaowocują u nich stworzeniem ich własnych idei. To przynosi ogromną satysfakcję. A ich sukcesy zawsze mnie bardzo cieszą.

Jakie są najistotniejsze rzeczy, które chcesz przekazać swoim studentom? Technika? Interpretacja? Dogłębna wiedza o kompozytorze i jego epoce?

Wszystko po trochu. Ale to, co przynosi największą satysfakcję jest bardziej nieuchwytnie, mniej namacalne. Powiem tak: polega to bardziej na tym by pomóc studentom odkryć to, co głęboko w nich tkwi. Nauczyciel ma obowiązek przekazać szeroką wiedzę, włączając w to technikę i wewnętrzną dyscyplinę, ale ostatecznie tak naprawdę istotny jest pewien rodzaj olśnienia, które następuje u ucznia i dobry nauczyciel rozumie, że nie ma jedynej cudownej metody na wskrzeszanie takiej iskry. To jest bardzo indywidualna sprawa i czasami nie da się tego osiągnąć. Zawsze myślałem, że są dobrzy i źli nauczyciele, ale teraz uważam, że są dobre i złe relacje między nauczycielem a jego studentami. Trudno znaleźć idealny związek, tak jak w życiu. Kiedy nauczyciel i student rozumieją się nawzajem, potrafią z siebie wydobyć

to, co w nich najlepsze. Taki jest w każdym razie cel. I to nie jest tylko pojedyncza rzecz. To nie jest tylko interpretacja, która jest jedynie częścią procesu. Interpretacja pociąga za sobą doskonalenie studiów nad dokumentem historycznym, jakim jest zapis nutowy – chyba, że gra się utwór współczesny – i zrozumienie tego zapisu w kontekście, w jakim został zapisany. Interpretacja nie polega na tym by dać muzyce zastrzyk własnych emocji, ale raczej, aby odkryć i wyrazić to, co w tej muzyce jest głęboko zawarte. Ten proces odkrywania może być zrealizowany tylko przez umiejętną, dogłębną analizę tekstu muzycznego i potem przez odnalezienie sposobu, aby wskrzesić sedno tego materiału podczas wykonania danego utworu, wykonania, które jest odpowiednie dla obecnego kontekstu. Po niedawnym konkursie Chopinowskim na instrumentach historycznych, wróciłem do rozmyślań na temat roli interpretatora. Czy grając utwory Chopina powinniśmy starać się odtworzyć sposób, w jaki grał Chopin, czy też powinniśmy jego oryginalne pomysły zaadoptować do współczesnego kontekstu i stworzyć coś nowego? To trudne pytanie, ale warto się zastanowić nad odpowiedzią.

A co robić, gdy wraca się do jakiegoś utworu, który grało się wcześniej wiele razy? Jak grać, żeby zabrzmiał świeżo?

Odpowiedź na to pytanie, znowu, nie jest jednoznaczna. Jeżeli, powiedzmy, wybiorę się do galerii, żeby pooglądać dzieła sztuki, a potem wrócę do muzyki, przeżycie wynikające z obcowania z malarstwem może obudzić coś w mojej duszy, coś, co wpłynie na sposób w jaki później popatrzę na zapis nutowy. My, artyści powinniśmy być ciągle czujni, zarówno emocjonalnie jak i intelektualnie, ciągle trzymać się na baczności. Interpretacja ulega skostnieniu, jeżeli pianista nie zdaje sobie sprawy z tego, co robi albo przestaje słuchać i nie pozwala muzyce wypowiedzieć się. Jakikolwiek sposób obcowania ze sztuką, czy to będzie galeria sztuki, czy czytanie literatury pięknej, może pomóc artyście utrzymać interpretację w stanie witalności. Również ciągle wracanie do tekstu i staranne jego studiowanie odświeża pamięć i pomaga odkrywać rzeczy, których wcześniej się nie zauważyło. W sierpniu, na przykład, kiedy po raz kolejny nagrywałem koncerty Chopina, przeglądałem ich pierwsze wydania, aby spojrzeć na materiał źródłowy świeżym okiem i przeanalizować każdy wybór, jakiego mam zamiar dokonać, tak, aby się upewnić, że podczas interpretowania tej muzyki jest to rzeczywiście zamierzony wybór, a nie jakiś podświadomy auto-pilot, który przejmuje ster i w rezultacie prowadzi do

stagnacji.

Czy zachęcasz swoich studentów do pogłębiania zainteresowań pozamuzycznych?

Oczywiście. To jest jeden z powodów, dlaczego wybrałem uczenie na uniwersytecie – instytucji, która zachęca do wszechstronnego wykształcenia i daje studentom możliwość studiowania, na przykład przedmiotów z dziedziny plastyki. Mam jedną studentkę, która w tym semestrze ma zajęcia z malarstwa. Można wiele się nauczyć przez obcowanie z naukami humanistycznymi. To wszystko się razem splata. Niedawno zainteresowałem się Goethem, który mówi o muzyce w kontekście architektury. W związku z tym, kiedy siadam do fortepianu, żeby pracować nad „Balladą” Chopina, ponieważ właśnie czytałem dzieła Goethego i myślałem o architekturze, nie mogę się powstrzymać, żeby nie myśleć o architekturze dźwięku: jak kompozytor buduje w muzyce momenty napięcia i trzyma je w ryzach, i jak potrzebne jest rozwiązanie tego napięcia. Różnica polega na tym, że architektura, w przeciwieństwie do muzyki, nie zawiera elementu czasu. Można by powiedzieć, że muzyka jest płynną architekturą, albo, jak Goethe postulował, że „architektura to zamrożona muzyka”. W każdym razie, takie otwarcie umysłu na nowe pomysły, pozwolenie na to, by wyobraźnia swobodnie się rozwijała a dziedziny zazębiały się ze sobą może być szalenie inspirujące. Może sprawić, że interpretacja muzyczna będzie oryginalna, że nie będzie tylko próbą naśladowania tradycji. Tradycja jest wspaniała, ale niestety, potrafi doprowadzić do tego, że studentom trudno jest odkryć to, co jest jej sednem. Innymi słowy wszyscy najwięksi pianiści przekraczają granice tradycji i tworzą ją na nowo.

Dochodzi jeszcze do tego teoria. Miałam przyjemność wysłuchać na Festiwalu wykładu Dr Alana Walkera[1], który zaprezentował fantastyczną analizę geniuszu Chopina i dawał porady, jak grać jego muzykę. Mówił o idealnej harmonii pomiędzy intencjami kompozytora i osobowością wykonawcy i według niego podstawową zasadą interpretacji dzieł Chopina jest przestrzeganie „jedenastego przykazania”, które (w swobodnym tłumaczeniu) brzmi „Nie będziesz majstrował z Chopinem, bo przemajstrujesz”. Czy podpisujesz się pod tym?

Jak najbardziej. To jest powód, dla którego interpretacja Chopina jest taka trudna. Jego muzyka ma w sobie pewną kruchość. Jeżeli przeciągnie się w jedną czy drugą stronę za mocno, wszystko się wali. W przypadku innych kompozytorów epoki Romantyzmu, takich jak Schubert, Schumann czy Liszt, takie „przeciąganie” jest właściwie zalecane i w zgodzie z zasadami Romantyzmu. Chopin był wyjątkowy ze względu na swoje zainteresowanie muzyką poprzedników i rozmiłowanie w zasadach klasycystycznych, na przykład w Händlu. W jednym ze swoich listów z 1829 r., Chopin napisał, że muzyka Händla jest bliska jego ideałowi muzyki. Chopin wcale nie był wyznawcą zasad wybujałego indywidualizmu i skrajnych emocji, jakimi kierowali się współcześni jemu romantyczni kompozytorzy. Chopin zdecydowanie bardziej był zainteresowany kanonem Klasycyzmu: czystością dźwięku i równowagą formy. Interesował się także włoskim *bel canto*, które nie opiera się na silnym głosie, który niesie przez całą salę, ale raczej na subtelnym i delikatnym frazowaniu i pełnej kontroli. Jeżeli zbyt mocno forsuje się własną indywidualność, można zniszczyć integralne sedno estetyki Chopina.

Profesor Walker właśnie mówił o powiązaniach muzyki Chopina z ludzkim głosem. Powiedział, że aby dobrze grać jego muzykę pianista powinien nauczyć się śpiewać.

Niektórzy potrafią śpiewać, inni nie [*śmiech*]. Ale nauczanie się śpiewu i praca ze śpiewakami może być bardzo przydatna. Trzeba także pamiętać, że w technice śpiewu XIX wieku Chopina fascynowała kontrola głosu i piękne ozdobniki, tak typowe dla *bel canto*.

Do tego dochodzi jeszcze oddech i frazowanie.

Zgadza się. Wielcy śpiewacy biorą oddech w ledwo zauważalny sposób i z taką kontrolą swojego ciała, że nawet nie zauważamy, kiedy biorą oddech. Sam Chopin twierdził, że to nadgarstek, a nie całe ramię, jest mechanizmem oddychania w czasie gry na fortepianie. W muzyce potrzebna jest gibkość, jak w rubato, o którym Chopin wiele mówił. Jeżeli dmuchnie się na świeczkę zbyt mocno, cały płomień zgaśnie.

W tym roku wydałeś nagranie z utworami solowymi innego wspaniałego polskiego kompozytora, Ignacego Jana Paderewskiego, które grałeś na jego własnym fortepianie, Steinwayu z 1925 r.

Byłem zauroczony tym instrumentem. Chociaż, muszę przyznać, że granie na nim było dużym wyzwaniem, zwłaszcza większych kompozycji, takich jak sonata czy toccata, które wymagają siły i przejrzystości. Młotki są większe niż na współczesnych Steinwayach, a brzmienie bardziej matowe i może bardziej odpowiednie do utworów, które są szczególnie melodyjne. Ma też w sobie pewną dojrzałość, jest jakby pozbawiony prostoliniowości i robi wrażenie wypolerowanego. W każdym razie muszę przyznać, że po pierwszym dniu nagrań moje dłonie omal nie zaczęły broczyć krwią [śmiech].

Po Twoim koncercie w 2011 r., w czasie którego grałeś utwory Paderewskiego, jeden z recenzentów napisał, że był to „ukłon w stronę niespożytej energii i ducha polskiego narodu”. W lutym tego roku znowu grałeś Paderewskiego w Carnegie Hall, aby uczcić 100. rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. Jakie znaczenie miał dla Ciebie ten koncert?

Oprócz tego, że był to mój pierwszy występ w Stern Auditorium (grałem już kiedyś w Carnegie Halle, ale nigdy w Stern), granie na tej samej scenie, na której ten wielki pianista kiedyś występował było wielkim przeżyciem. Czułem, jakbym przeniósł się w czasie. Mam wiele szacunku dla Paderewskiego, nie tylko jako muzyka, ale także jako człowieka i męża stanu. Był wspaniały. Nawet zaoferował spłacić dług swojej ojczyzny z własnych pieniędzy. Niewielu polityków zdecydowałoby się na to w dzisiejszych czasach. Poza tym uwielbiam jego muzykę. To był wielki zaszczyt grać na scenie, którą on lubił i gdzie tak często grywał. Ten koncert szczególnie zapadnie w mojej pamięci.

Paderewski jest jednym z niewielu artystów muzyki poważnej, którzy zaangażowali się w politykę, a jego rola w odzyskaniu przez Polskę niepodległości jest niepodważalna.

On nigdy nie był zainteresowany polityką dla samej polityki. Ale w jego czasach było to nieuniknione. Nie chciał po prostu zniszczenia swojej ojczyzny i pragnął jej niepodległości. Nie wydaje mi się, żeby ciągnęło go do polityki, ani żeby sprawiała mu ona szczególną przyjemność. Nie chciał wcale być premierem Polski i nie był nim zbyt długo. Kochał swój naród i czuł się zobowiązany, ze względu na swoją sławę, sukces i środki materialne, aby je wykorzystać dla dobra narodu. To właśnie w nim

podziwiam. Paderewski był kimś więcej niż tylko patriotą. Wierzył w braterstwo ludzkości, tak jak Beethoven. Myślę, że z tego powodu ludzie go kochali – dlatego, że był człowiekiem w najwyższym tego słowa znaczeniu.

Paderewski był w dużym stopniu inspirowany muzyką Chopina. Gdzie możemy dostrzec wpływy mistrza?

Wszędzie. Po pierwsze znajdujemy u niego tę „polskość”, tak typową dla Chopina. Także pisał podobnego typu formy, jak krakowiak, nokturny, a niektóre jego utwory bezpośrednio nawiązują do kompozycji Chopina. Nie wspominając już o tym, że obaj wychowali się w Polsce, którą potem opuścili i, za którą cały czas tęsknili. Poza tym muzyka Paderewskiego ma w sobie charakter improwizacyjny. Kiedy przyglądnijemy się jego nutom, zobaczymy, że muzyka ciągle się zmienia; układ harmoniczny nigdy się nie powtarza w partiach, gdzie można by się tego spodziewać. Sam Paderewski często wykonywał swoją muzykę inaczej niż była ona zapisana. To na dobrą sprawę pomogło mi lepiej zrozumieć muzykę Chopina. Z tego powodu możemy znaleźć różne wersje tego samego utworu, na przykład „Walca No. 2 z op. 69”. Wydanie francuskie znacznie różni się od angielskiego. Nie wydaje mi się, żeby Chopin czy Paderewski słyszeli swoje kompozycje w jakiejś idealnej końcowej wersji. W ich zapisie nutowym widzimy raczej szkice potencjalnych interpretacji. Kiedy wykonuję utwory Paderewskiego, rzadko zagłębiam się w pomysły, które są w zapisie i nigdy nie ograniczam się do tego, co widzę. Zawsze robię jakieś drobne zmiany, oczywiście w ramach stylu. Robię to samo z utworami Chopina, zwłaszcza tymi wcześniejszymi. Uważam, że te ozdobniki i wariacje mogą wzbogacić oryginał i nadać im więcej autentyczności. Być wiernym zapisowi nutowemu to więcej niż grać tylko same nuty. W takim samym stopniu jak u Mozarta, byłoby to wbrew jego stylowi. Myślę, że pod tym względem, Chopin i Paderewski mieli ze sobą dużo wspólnego. Ich muzyka jest w ciągłym ruchu, cały czas się zmienia.

Czy po Paderewskim jacyś kompozytorzy kontynuowali tę tradycję?

Jeżeli chodzi o współczesnych Paderewskiemu to Rachmaninow był kontynuatorem tej tradycji. Był przy tym wybitnym pianistą. W jego nagraniach słychać elementy improwizacji – Rachmaninow nie trzyma się ściśle zapisu nutowego. Można też powiedzieć, że Horowitz należy do tej samej szkoły, czy Earl Wild, chociaż on był

raczej aranżerem niż kompozytorem. W jego nagraniu „Koncertu Fortepianowego a-moll op. 17” słyhać, że pozwala sobie na wiele dowolności, dowolności, które myślę, że Paderewski by zaakceptował. Niestety większość pianistów XX wieku wybrała inną drogę. Zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, pianistyka uległa sterylizacji, a wiele cech szczególnych dla złotego wieku pianistyki uległo dewaluacji.

Ale inne formy muzyki, zwłaszcza jazz przejęły ten element dowolności i improwizacji.

To prawda. Chopin i Liszt czy inni pianiści XIX wieku improwizowali na zadane tematy, głównie operowe, które były ówczesnymi „standardami”. Można powiedzieć, że oni byli pianistami jazzowymi tamtego wieku. Wszyscy muzycy jazzowi potrafią improwizować na standardach. Leszek Możdżer jest świetnym przykładem pianisty, który ma wykształcenie klasyczne i po skończeniu studiów przeszedł do jazzu. Grałem z nim koncert pt. „Korespondencje Chopina”, podczas którego ja grałem jakiś temat chopinowski, a on w tym samym czasie improwizował na ten sam temat, na drugim fortepianie. To było niesamowite przysłuchiwać się, jak on słyszy muzykę. Niektórzy pianiści jazzowi mają świetną technikę, ale ograniczony wachlarz barw, natomiast Leszek Możdżer jest szalenie wrażliwy, jeżeli chodzi o te subtelne warianty brzmieniowe, które przypominają mi świat muzyki Chopina: tę delikatność, czystość i ciągle zmieniającą się paletę brzmienia.

Słyszałam, że Frost School of Music ma świetny wydział jazzowy.

To jest jedna z najbardziej cenionych szkół jazzowych w całych Stanach. Uczyło tam wielu wybitnych muzyków, takich jak Pat Metheny, Gonzalo Rubalcaba, czy Shelly Berg. Ja zawsze namawiam swoich studentów, żeby nauczyli się podstaw jazzu, bo uważam, że może to pozytywnie wpłynąć na ich interpretacje. Dobry muzyk jazzowy ma wykształconą dyscyplinę rozumienia harmonii, progresji, inwersji oraz wycucia, jakich ozdobników można użyć do danej melodii. Myślę, że następne pokolenia przyniosą odrodzenie zdolności improwizacyjnych, jakie istniały w XIX wieku. Pianiści będą zainteresowani ich zdobyciem, a może nawet będzie to od nich wymagane. Niedawno byłem jurorem na Konkursie Chopinowskim na historycznych instrumentach w Darmstadt, gdzie wprowadzono, na razie na zasadzie dowolnej, etap improwizacji ze specjalną nagrodą za najlepszą improwizację. Świat muzyczny

się zmienia. Następną swoistą rewolucją to renesans zainteresowania instrumentami dawnymi. Coraz więcej muzyków szuka w nich inspiracji do swoich interpretacji. Na instrumentach innych niż fortepian i w orkiestrach jest to już powszechne. Kto chciałby dzisiaj pójść na koncert muzyki Bacha na współczesnych instrumentach?! Publiczność ma teraz inne oczekiwania, dlatego, że jak raz usłyszy się to brzmienie, ciężko o nim zapomnieć.

Czy nie jest to przypadkiem reakcja na digitalizację? Może ludzie są zmęczeni tym perfekcyjnym, wyczyszczonym przez mastering brzmieniem?

To jest ciekawa uwaga. Jak powiedziałem wcześniej, współczesna muzyka uległa w dużym stopniu sterylizacji i wymagamy od wykonawców cech, które nie były uważane za wartościowe w świecie muzycznym w XIX w., takie jak całkowita poprawność czy przewidywalność. Rozwój przemysłu fonograficznego może mieć z tym coś wspólnego. W XIX czy XVII w., jeżeli ktoś grał bardzo precyzyjnie i poprawnie, uważany był za muzyka przeciętnego. Instrumenty historyczne są fascynujące: każdy z nich jest inny, każdy ma swoją unikalną osobowość. Żadne dwa Pleyele czy Erardy nie brzmią tak samo i należy podchodzić do nich w sposób indywidualny. One mają niepowtarzalne brzmienie i pozwalają odkrywać kompozytora na nowo, dotrzeć do jego umysłu. Ten nowy trend jest teraz bardzo na fali. Ja zdecydowanie się już do niego dołączyłem!

[1] Alan Walker (ur. 1930) jest wybitnym kanadyjskim muzykologiem, emerytowanym profesorem Uniwersytetu McMaster w Kanadzie, znanym z trzytomowej biografii Franciszka Liszta oraz wydanej w październiku 2018 r. biografii Chopina pt. „Chopin: A Life and Times”.

Koncert został zorganizowany przez Chopin Society of Atlanta i odbędzie się 7 października, 2018, w Roswell Cultural Arts Center. Angielska wersja wywiadu na stronie Chopin Society of Atlanta:

<http://www.chopinatlanta.org/interviews/KevinKenner.html>

O koncercie w Carnegie Hall z okazji 100-lecia niepodległości:

<http://www.cultureave.com/powrot-paderewskiego-do-carnegie-hall-w-nowym-jorku/>