

A JAK APOLLO  
BIOGRAFIA  
ALFREDA  
COR  
TOTA



ANNA CHĘĆKA

A JAK APOLLO  
BIOGRAFIA  
ALFREDA COR  
TOTA

REDAKTOR NACZELNA SERII

**Kamila Stępień-Kutera**

REDAKCJA

**Małgorzata Ogonowska**

REDAKTOR PROWADZĄCA

**Teresa Nowak**

PRZYGOTOWANIE INDEKSÓW

**Anna Chęćka**

KOREKTA

**Maria Aleksandrow**

Na okładce wykorzystano

Alfred Cortot, Dornac, LRS888446, Archives Larousse, Paryż, Bridgeman Images.

PROJEKT OKŁADKI, OPRACOWANIE GRAFICZNE, SKŁAD

**Maria Bukowska (Studio graficzne TEMPERÓWKA)**

PROJEKT TYPOGRAFICZNY SERII

**Maria Bukowska (Studio graficzne TEMPERÓWKA)**

© COPYRIGHT BY NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA, 2019

WYDAWCA

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

ul. Tamka 43

00-355 Warszawa

[www.nifc.pl](http://www.nifc.pl)

ISBN 978-83-64823-85-5

DRUK I OPRAWA

**Zakład Poligraficzny SINDRUK**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

  
**Dziedzictwo  
Muzyki Polskiej**



# SPIS TREŚCI

9	TAJEMNICE MISTRZÓW
15	WSTĘP
29	ROZDZIAŁ I. Narodziny pianisty
31	Korzenie
32	Trudy dzieciństwa
34	Katastrofa
35	Muzyczny wnuk Chopina
41	W klasie mistrza Diémery
44	Ballada <i>f-moll</i>
49	ROZDZIAŁ II. Pakt z Wagnerem – preludium do dorosłości
51	Początek nowej drogi
52	Byle tylko nie być pianistą!
55	Poeta i życie
60	Gorączka przed zmierzchem
63	Albo Wagner, albo Debussy
65	ROZDZIAŁ III. Milczenie Clo i samotność we dwoje
67	Małżeństwo z rozsądku
74	Miłość życia
77	ROZDZIAŁ IV. Wśród rozkwitających dziewcząt
79	Powrót do konserwatorium
80	<i>Rythmus sinusalis</i>
81	Jak sprzątaczką
86	Yvonne Lefébure: to on przekazał mi pochodnię
91	ROZDZIAŁ V. Trzej muszkietierowie albo nieoczekiwany podbój świata
93	Z estetycznej bezinteresowności
96	Objawienie
101	Afera Moóra, Wielka Wojna i początki École normale
103	Amerykański sen
106	W pułapce sukcesu
110	Wiele stron Schuberta
112	Rozczarowania i niedomówienia
114	Rozpad świata
121	ROZDZIAŁ VI. École normale de musique
123	Wyzwania
126	Cud Cortota
130	Diagnoza i recepta
134	Praca ucznia
135	Zmiana paradygmatu

137	<b>ROZDZIAŁ VII. Vichy i sprawa Cortota</b>
139	<i>Légende noire</i>
144	Audycje Cortota
149	Kłopotliwe dobro narodowe
154	Zaślepienie
157	<b>ROZDZIAŁ VIII. Styl pianistyczny i pedagogika</b>
159	Między słowem a emocją
168	Kontrowersje wokół Beethovena
175	Notatki o błędach
179	Cortoshima, wyspa samotności
183	<b>ROZDZIAŁ IX. Życie – gra na fortepianie</b>
185	Człowiek i metoda
190	Książka dla Jeana
192	Zawodna lekkość pióra
195	Pedagogiczne credo
197	Chodząca sprzeczność
202	15 czerwca 1962 roku
205	<b>ANEKS W powiększeniu: metoda i jej przestanie</b>
207	<i>Les Principes rationnels de la technique pianistique</i>
218	<i>Etiuda a-moll op. 10 nr 2 Chopina</i>
222	<i>24 Preludia Chopina</i>
228	Świadectwo ostatniego ucznia
230	Aksjomaty pedagogiczne
234	<b>PODZIĘKOWANIA</b>
237	<b>KALENDARIUM</b>
247	<b>LISTA UCZNIÓW</b>
251	<b>DYSKOGRAFIA</b>
268	<b>BIBLIOGRAFIA</b>
271	<b>INDEKS NAZWISK I DZIEŁ</b>
280	<b>SPIS ILUSTRACJI</b>





W drugiej połowie marca 1843 roku w Paryżu zapewne nadal było dość chłodno, ale może wiosennie na tyle, aby Heinrich Heine uchylił okno, wpuszczając do swojego mieszkania nieco słońca – wraz ze szczególną mieszaniną hałasów XIX-wiecznej metropolii. Wyobraźmy sobie tę kaskadę „krzyku, wrzasku, turkotu i błota więcej, [ni]żli so[bie] wystawić można”<sup>1</sup>, a „jak wieczór przyjdzie – nic nie słyszysz jak tylko wykrzyki tytułów nowych książeczek ulotnych [...]. A to *l'art de faire des amants, et de les conserver ensuite, Les amours des prêtres, L'archevêque de Paris avec Mme la Duchesse du Berry* i tysiączne podobne tłustości”<sup>2</sup>. A wszystko to przesączone – napływającymi z daleka i z bliska, z okien i przez klatki schodowe, donośnymi lub ledwo rzężącymi – dźwiękami fortepianu.

Pierwsza połowa XIX stulecia to czas, w którym nauka gry na instrumencie, najczęściej na cieszącym się kolosalną popularnością fortepianie, była koniecznym elementem edukacji panien z dobrych domów – wywodzących się czy to z arystokracji, czy z aspirującej burżuazji. Tego marcowego dnia 1843 roku, gdy Heine próbuje się skupić na pracy, jego „sąsiadki zza ściany, córy Albionu, grają jakiś błyskotliwy utwór na dwie lewe ręce”<sup>3</sup>.

- 1 Fryderyk Chopin do Norberta Kumelskiego, 18 XI 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opr. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 2 cz. 1, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 33.
- 2 Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego, 25 XII 1831, *ibidem*, s. 128.
- 3 Heinrich Heine, *Musikalische Saison in Paris 1843 I*, w: *Heinrich Heine und die Musik*, red. Gerhard Müller, Reclam-Verlag, Leipzig 1987, s. 139.

„[...] fortepian słyzy się we wszystkich domach, [...] dzień i noc”, a fala topornych, prozaicznych, brzęczących dźwięków, skarży się poeta, „zabija całe nasze myślenie i czucie”.

Zapewne amatorskie (raczej w dzisiejszym znaczeniu) nadużywanie fortepianu męczyło i otepiało. Jednak niezależnie od tego fortepian był królem. Zdetronizował wszystkie inne instrumenty, pisali nań muzykę wszyscy najwięksi – bezprecedensowy przypadek Chopina dowiódł zaś, że do grona tych największych zaliczyć się można, koncentrując się tylko na samym fortepianie, nie zajmując się – co jeszcze wówczas zdawało się nie do pomyślenia! – ani muzyką symfoniczną, ani operą. I choć codzienny dostęp do fortepianu mieli w zasadzie wszyscy przedstawiciele klas średniej i wyższej, którzy dzień w dzień poddawać mogli próbie przy klawiaturze swój talent (i wytrzymałość najbliższych), to nijak nie umniejszało to niemal religijnego zachwyty, jakim otaczani byli faktyczni, profesjonalni wirtuozi tego instrumentu. Uwielbienie, jakie słuchacze mieli dla największych mistrzów klawiatury, od Kalkbrennera, Herza, Hummla i wielu innych, aż po Liszta, nie było zjawiskiem ograniczonym do epoki romantyzmu. Nadchodziła epoka prawdziwych gigantów – de Pachmanna, Rosenthala, Backhausa, Gieseckinga, Horowitza, Arraua, Rubinsteina, Paderewskiego, Hofmanna, Cortota, Michelangelego i wielu po nich – bez których całkiem inną drogą pobiegłaby cała historia muzyki. I to im właśnie poświęcona jest inicjowana książką Anny Chęćki *A jak Apollo. Biografia Alfreda Cortota* seria monografii.

Seria ma przed sobą cele nader poważne – czy wszystkie uda się osiągnąć? Chcemy pokazać – a nierzadko przypomnieć – światu arcy mistrzów, porywających tłumy podczas koncertów i wciąż fascynujących dzięki pozostawionym nagraniom. Ponadto, co znacznie trudniejsze, chcemy poprzez ich biografie artystyczne szukać odpowiedzi na pytania o sztukę pianistyczną. Wbrew pozorom najdokładniejsza wiedza o budowie fortepianu, teoretyczna i praktyczna świadomość techniki gry, nawet psychologiczne badania nad sposobami myślenia wykonawców i słuchaczy nie wyjaśniają całej magii, jakiej możemy doświadczyć dzięki owym wirtuozom.



Muzyka wyjątkowo dobrze ilustruje to, że najwyższe transcendentne przeżycia niesione przez sztukę zawdzięczamy, owszem, pracy stawów i mięśni artysty wykonawcy, ale w nie mniejszym stopniu (czy może w większym?) – kreacji ludzkiego ducha. „Być może [...] – zastanawia się Charles Rosen – nie powinniśmy ubolewać nad zależnością pianisty od jego ciała, lecz celebrować ją: muzyka nie jest ograniczona do uczucia lub intelektu, do uczuciowego zaangażowania albo zmysłu krytycznego, ale angażuje w chwili wykonania cały byt. Ostatecznie, to właśnie dlatego zostaje się pianistą”<sup>4</sup>.

Niemal nadprzyrodzone moce muzyki urzeczywistniające się w (pianistycznym) wykonaniu komentuje nawet trzeźwo myślący ironista Alfred Brendel: „Powiązania z charakterem człowieka, jego emocjami, konfliktami, reakcjami powinny być, bądź co bądź, oczywiste. Wielka muzyka mówi o świecie obejmowanym przez ludzkie doświadczenie, lecz jest także zdolna sięgać poza nie, ku temu, co nieuchronne, fantastyczne, demoniczne, seraficzne, docierać do beczasowości i ciszy. Muzyka może zanurzać się w tragiczności i ostateczności, lecz także, z humorystyczną wyższością, wyrastać ponad ludzkie sprawy”. „Czy jesteś potajemnie mistykiem?”, dopytuje prowadzący wywiad Martin Meyer. „Diabli wiedzą”, rozmówca natychmiast zaciera wrażenie zbytniego uduchowienia cytowanej wypowiedzi, przyznając jednak: „Możliwe, że moje wykonania mogą niekiedy uwalniać – także gdy chodzi o publiczność – takie rodzaje energii”<sup>5</sup>.

Rzeczywiście, musi chodzić o swego rodzaju wymykającą się fizycznemu badaniu energię, balansującą na granicy tego, co mierzalne, i tego, co wymaga raczej wiary niż wiedzy. Jak inaczej wytłumaczyć choćby to, że mimo oczywistej sprzeczności z prawami fizyki nie możemy się oprzeć wrażeniu, że pianista jest zdolny wykonać *crescendo* na jednym zatrzymanym dźwięku? W rzeczywistości przecież uderzony dźwięk może tylko

---

4 Charles Rosen, *Piano Notes: The World of the Pianist*, Kindle edition, Free Press, New York 2002, loc. 582.

5 Alfred Brendel, *Music, Sense and Nonsense. Collected Essays and Lectures*, Kindle edition, The Robson Press, London 2015, loc. 6918.

wygasać – (to dlatego Irma Wolpe celnie nazywała fortepian „pudełkiem *decrescend* oraz instrumentem iluzji, złudzeń, nie rzeczywistości”)<sup>6</sup>.

Koncert okazuje się niemal metafizycznym spektaklem, przedstawieniem teatralnym, w którym biorą udział wszyscy, i pianista, i słuchacze. Niekiedy udział tego pierwszego jest bardzo świadomy, jak w przypadku Vladimira Horowitza, który instruował swego czasu młodego Garricka Ohlssona: „Większość jego uwag – wspominał Ohlsson – dotyczyła zwiększania dramatyzmu, barwności. Słynął z opinii: «Kiedy jesteś w teatrze, musisz nałożyć mocny makijaż, tak żebyś był widoczny nawet dla widzów z oddalonych miejsc». Taka była cecha charakterystyczna jego gry – niekiedy trochę więcej, nawet z pewną przesadą. Ale to było świetne, jako że pokazał mi, jak pracuje jego umysł”<sup>7</sup>.



Czy rzeczywiście możemy liczyć na to, że zagadkę sztuki gry na fortepianie pomogą nam rozwiązać sami wirtuozi? Poszukiwaczy jasnych definicji refleksje muzyków mogą wprawić w konfuzję. Choćby wówczas, gdy Vladimir de Pachmann do szczególnych wartości w grze fortepianowej zalicza oryginalność – czyli, jak wyjaśnia, „interpretację swej prawdziwej jaźni zamiast jaźni sztucznej, która narzucona jest nam przez tradycje, błędnych doradców i nasz własny naturalny zmysł mimikry. [...] Oryginalność [...] jest prawdziwym głosem serca”<sup>8</sup>. Czy wówczas, kiedy Sergiusz Rachmaninow komplikuje te ezoteryczne wskazówki jeszcze bardziej, podkreślając między innymi konieczność odnalezienia dla każdego utworu „jego własnej wyjątkowej interpretacji”. Bywają bowiem wykonawcy, których gra za każdym razem wydaje się podobna, a wtedy, nie powstrzymuje się

6 Kamila Stępień-Kutera, *Pianista. Rozmowy z Garrickiem Ohlssonem*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2018, s. 70.

7 Ibidem, s. 137.

8 Vladimir de Pachmann, *Seeking Originality*, w: James Francis Cooke, *Great Pianists on Piano Playing*, Theo Presser Co, Philadelphia, PA, 1917.

od złośliwości Rachmaninow, „przypomina to posiłki serwowane w niektórych hotelach: wszystko, co podane do stołu, ma ten sam smak”<sup>9</sup>.

„Tajemnice najpiękniejszej ze sztuk zawsze będą fascynowały”<sup>10</sup>.



To właściwie wspaniałe – że pomimo tylu podejmowanych w przeszłości prób przeniknięcia tajników gry fortepianowej wciąż czekają one na odkrycie i dają nam powód do zgłębiania sztuki i życia legend pianistyki. Na początek powtórzmy – i możemy znaleźć w tej zaskakująco aż aktualnej wypowiedzi naszą myśl przewodnią – za wybitnym krytykiem muzycznym Haroldem C. Schonbergiem, który oddając do rąk czytelników zbiór studiów *The Great Pianists*, wyjaśniał swój cel: „[...] przesiać gigantyczną ilość materiału, odrzucając ten, który jest w sposób oczywisty fałszywy lub niewiarygodny, dopasowując [pozostałą] część informacji do tego [co jest tematem książki], podejmując wysiłek zbliżenia się możliwie najbardziej do faktycznego dorobku wielkich pianistów. Na kolejnych stronicach [a w naszym przypadku – również w kolejnych tomach serii] omówimy najznakomitszych z nich – nie z biograficznego punktu widzenia (to tylko incydentalnie), lecz jako specjalistów klawiatury, którzy mają do zaoferowania coś unikatowego i których gra wywarła wpływ nie tylko na ich własne pokolenie, lecz także w wielu przypadkach pomogła ukształtować wykonawstwo i filozofię pianistyki następnych generacji”<sup>11</sup>.

Kamila Stępień-Kutera

Warszawa, grudzień 2019 r.

9 S.V. Rachmaninoff, *Essentials of Artistic Playing*, w: ibidem, s. 213.

10 Ignaz [sic!] Jan Paderewski, *Breadth in the Musical Art*, w: ibidem, s. 299.

11 Harold C. Schonberg, *The Great Pianists. Revised and Updated*, Simon & Schuster, New York–London–Toronto–Sydney 2006, s. 16–17.



Po raz pierwszy zetknęłam się z Alfredem Cortotem w czasie podyplomowych studiów pianistycznych, które odbywałam w Paryżu w klasie Bernarda Ringeissena. Było to oczywiście spotkanie z metodą, nie zaś konfrontacja z mitem czy – tym bardziej – z żywym człowiekiem, choć dzisiaj myślę, że już wówczas metoda wiele powiedziała mi o osobie, która ją stworzyła. Ćwiczenia oparte na metodzie Cortota miały przede wszystkim odsłonić esencję pianistycznego problemu i sprowadzić ją do postaci bazowej. Na kolejnym etapie komplikowały sytuację zastaną w nutach w taki sposób, by umysł i ręce – po wykonaniu utrudnionej wersji danej figury – odkryły, że wariant oryginalny nie jest aż tak nieprzyjazny, jak się wcześniej wydawało. Wszystko, co wiązało się z manualną ekwilibrystyką, musiało harmonijnie współistnieć z pięknym brzmieniem. Dlatego podstawą każdego ćwiczenia była wygodna pozycja przy instrumencie i poszukiwanie komfortowego oparcia na klawiaturze, tak by fortepian pięknie brzmiał niezależnie od dynamiki utworu. Potem należało delektować się tą odkrytą wygodą, aby zapamiętać optymalne ułożenie ręki dla danej sprawiającej kłopot figury pianistycznej. Kluczowa była też świadomość elastyczności nadgarstka, miękkości całego aparatu, zupełnie odmienna od nauczanej przez wielu pedagogów „ustalonej pozycji przegubu” i utrzymywania w gotowości palców przywykłych do ekonomicznej pracy, odskoku i kolejnego ataku klawisza. Zazdrościłam mojemu francuskiemu profesorowi tej niezwykłej plastyczności nadgarstka. Doceniałam

też, że nigdy nie kazał mi odmierzać w jakiś szczególny sposób kąta ustawienia palców i dłoni względem klawiatury, za to wciąż mówił o pięknym brzmieniu, do którego powinnam dążyć, posługując się słyszeniem i jemu zawierając przy jednoczesnym uwrażliwieniu się na zmysłowy kontakt dłoni z klawiaturą. Podziwiałam również zdolność profesora do transpozycji skomplikowanych figur do wszystkich możliwych tonacji. Dopiero po latach zrozumiałam, że jest to dziedzictwo, które otrzymał od swoich mistrzów jako spadkobierca metody Cortota.

Nie była to w żadnym razie metoda cudowna, magiczna, choć bez wątpienia mogła uatrakcyjnić długie godziny ćwiczeń i uchronić młodego pianistę przed mechanicznym, bezrefleksyjnym powtarzaniem trudnych figuracji. Wiele lat później dowiedziałam się, że młody Alfred jako uczeń Konserwatorium Paryskiego przebył niełatwą drogę *per aspera ad astra*. Nie był urodzonym wirtuozem. Nie przejawiał też żadnych talentów typowych dla cudownych dzieci. Jego pierwszy egzamin do konserwatorium okazał się całkowitą porażką, a w notatkach jurorów znalazły się żartobliwe komentarze na temat warsztatowych braków chłopca. Pierwsze lata profesjonalnej nauki nie wróżyły olśniewającej kariery. Nie było też w biografii młodzieńca żadnego punktu zwrotnego, żadnej cudownej przemiany ani zasadniczego momentu przewyżczenia pianistycznych niedomagań. Ostatecznie jednak, w wieku lat osiemnastu, skończył konserwatorium z jednogłośnie przyznaną pierwszą nagrodą. Dlatego też jego metodzie warto się przyjrzeć, bo może okazać się użyteczna dla zwykłych śmiertelników zmagających się z fortepianem i z własną cielesnością.

Kto wie, czy we wprawkach opartych na metodzie Cortota nie skrywają się także elementy intrygujące dla psychoanalityka? Na podstawie tej metody muzyczny psycholog mógłby naszkicować duchowy portret osoby dążącej nie tylko do skatalogowania wszystkich pianistycznych trudności, ale również do globalnego ich rozstrzygnięcia.

Może po prostu gra na fortepianie stanowiła dla Alfreda wielką metaforę życia?

Kolejne, symboliczne i istotne dla mnie spotkanie z legendą Cortota było całkowicie nieoczekiwane. W 2005 roku obejrzałam duński film *Zakochani widzą słońce*. Pod koniec filmu jeden z bohaterów popija samotnie



szampana w pokoju hotelowym i ogląda telewizję. Jego uwagę przykuwa dokument – kurs mistrzowski prowadzony przez wielkiego pianistę. Na ekranie sędziwy Alfred Cortot tłumaczy, jak interpretować miniaturę *Gdy mówi poeta* z cyklu *Sceny dziecięce* Roberta Schumanna. Dźwiękom fortepianu towarzyszy natchniony komentarz starego mężczyzny o przenikliwym spojrzeniu. Delektujący się szampanem bohater filmu nie jest pianistą, nie jest też muzykiem, ale milcząco wsłuchuje się w wywód na temat budowania nastroju w muzyce. Scena kursu mistrzowskiego wydaje się w tej scenerii (hotel) i w tym kontekście (oczekiwanie na samolot, upojenie alkoholem) absurdalna. Dlaczego starzec pojawiający się na ekranie telewizora przemawia z taką powagą? Dlaczego gra na fortepianie jest dla niego sprawą życia i śmierci?

Racjonalizm, którym Cortot zazwyczaj próbował okiełznać trudności pianistyczne, łączył się z potrzebą kwiecistego mówienia o muzyce i o tęsknotach duszy. Dlatego mistrz każe swojej uczennicy „marzyć, grając” i sam gra, opowiadając o tym, co robi. Ktoś, komu obca jest poetyka kursów mistrzowskich, mógłby zapytać: po co ten człowiek mówi, zamiast milczeć, grać i marzyć? Bez trudu można bronić strategii Cortota. Jako pedagog musiał nazywać muzyczne cele i sposoby ich osiągnięcia. Temu służyły lekcje mistrzowskie. Jednak były też okazją do odsłonięcia prawdziwego „ja” mistrza. I choć mające ogromny walor pedagogiczny kursy Alfreda stały się legendą, to poza kunsztem pianistycznym obrazują również jego silną potrzebę sprawowania pełnej kontroli: nad sobą, uczniem, fortepianem i nad słowem.

Fortepian nie zawsze był mu posłuszny. Słowo, zbyt wyszukane – a niekiedy nawet pretensjonalne – często nie przystawało do prostoty muzycznej ekspresji. Nieczyste dźwięki na nagraniach i egzaltowany sposób mówienia o muzyce nie unieważniają jednak wielkości pianisty; przeciwnie, pozwalają w legendzie zobaczyć żywego człowieka i jego słabości, nad którymi tak często odnosił imponujące zwycięstwo. W filmie *Zakochani widzą słonie* lekcja mistrza jest tylko ozdobnikiem, figurą retoryczną. Można ją jednak odczytać głębiej: jako manifest tęsknoty za lepszym światem, odsłanianym przez miniaturę Schumanna *Gdy mówi poeta*. Ten lepszy świat odkrywa, nieoczekiwane, człowiek popijający szampana w hotelu. Odkrywa, że można czerpać energię i chęć do życia z efemerycznej sztuki dźwięków.

Trzecie spotkanie z legendą rozpoczęło się w dużym sklepie z płytami, gdzie czekał na mnie pakiet CD z kursami mistrzowskimi Cortota w opracowaniu Murraya Perahii (Sony). Godzinami wsłuchiwałam się w ten dokument w domowym zaciszu, próbując sobie wyobrazić, że przenoszę się w lata pięćdziesiąte XX wieku do paryskiej École normale. Czy to brak wizji powodował wtedy, że towarzysząca muzyce warstwa retoryczna wydawała mi się przytłaczająca, zbyt wystudiowana i nienaturalna? Musiałam poświęcić sporo czasu na przyzwyczajenie się do uduchowionych przemów legendarnego nauczyciela. I zaakceptować, że chwilami mówił tak, jakby na głos czytał Mallarmégo. Ten uroczysty sposób mówienia o muzyce nie zawsze przekonywał jego uczniów. Jednak wielu z nich, jak Thomas Manshardt, lubiło rozszyfrowywać retoryczne zagadki nauczyciela<sup>1</sup>. Manshardt dość szybko zrozumiał, że Cortot daje swoim uczniom ogromną wolność, gdy sygnalizuje problem i jego rozwiązanie w sposób nieoczywisty. Mądry i refleksyjny uczeń potrafił to docenić.

Dlaczego Cortot nigdy nie mówił wprost, co należy zrobić, aby poprawić błąd? Mówił enigmatycznie, poetycko, sugerował rozwiązania, które należało odnaleźć samodzielnie, w samotnym zmaganiu się z klawiaturą. Trzeba było długo i cierpliwie wsłuchiwać się w muzykę i w siebie, by słabości przemieniły w muzyczny znak szczególny. Ta postawa okazywała się przydatna także w codziennym życiu. Młody człowiek dzięki lekcji Cortota odnajdywał wolność, wybierając rozwiązania i szukając ich w myśl zasady, że jest kilka dróg prowadzących do celu.



Teatr, którym były mistrzowskie kursy Alfreda Cortota, możemy dzisiaj podziwiać z pełną świadomością tego, jak ubogie jest to doświadczenie. Aby ocenić, jak uczył i jak oddziaływał na publiczność, należałoby tam być: siedzieć przy fortepianie albo wśród publiczności jako bierny uczestnik kursu. Dzięki dostępnym w serwisie YouTube czarno-białym filmom mamy jednak szansę zobaczyć, jak wyglądają lekcje Cortota, wielkiego aktora, dla którego kursy mistrzowskie są sceną.

<sup>1</sup> Thomas Manshardt, *Aspects of Cortot*, Appian Publications & Recordings, Wark-  
-Hexham 1994.

Był aktorem zawsze świetnie przygotowanym do występu. Bernard Gavoty, jego biograf i wierny przyjaciel, wspomina, że Alfred z rozmysłem zabijał własną spontaniczność poprzez skrupulatne notowanie tego, co należy powiedzieć publicznie. I choć seminaria oraz kursy mistrzowskie Cortota przeszły do historii jako sukces bez precedensu, to zdaniem Gavoty'ego przemowy wirtuoza zawsze pozostawały w cieniu jego gry. Cortot planował je tak, jakby gardził wszelką spontanicznością i naturalnością. Często wypadały sztywno i pompatycznie. Gavoty boleśnie doświadczył tej słabości mistrza, gdy w 1955 roku nagrywał z nim cykl wykładów dla radia w Lozannie. Pierwsza sesja nagraniowa wypadła znakomicie. Rozmowa płynęła żywo, były w niej momenty zamyślenia, śmiech, ciepło, żadnych fałszywych nut, pewnie dzięki temu, że Cortot zrezygnował z nadmiernej samokontroli (podobnie jak grając na fortepianie, rezygnuje się z kontrolowania każdego ruchu palca na klawiaturze). Lecz gdy Bernardowi nie udało się ukryć zachwyty przy odsłuchiowaniu taśmy, twarz Alfreda nagle zrobiła się ponura. Nie wysłuchał nagrania do końca, tylko oświadczył, że musi przeredagować cały wywiad<sup>2</sup>.



Alfred Cortot wierzył w czysty rozum. Wymagał od uczniów, by wybierając tempo wykonania, dystansowali się od zaburzonego przez treść, subiektywnego odczuwania czasu i własnego przyspieszonego pulsu. Jednak to właśnie w czasowym wymiarze jego wykonań ujawniał się niekiedy – zwłaszcza w nagraniach – niepokój, który przeszkadza współczesnemu słuchaczowi bardziej niż trącone przypadkiem nieczyste dźwięki. Surowy dla siebie, ale też ulegający płomiennemu porywom serca, czasami niepokojąco obojętny, a niekiedy wręcz wrogi innym ludziom, Cortot pozwala nam dzisiaj rekonstruować swą duchową biografię także z tych źródeł, które pozornie nie mają nic wspólnego z prawdziwym życiem. Jednym z takich źródeł są *Les Principes rationnels de la technique pianistique*, czyli pragmatyczny podręcznik

---

2 Por. Bernard Gavoty, *Alfred Cortot. Biographie*, Buchet Chastel, Paris 2012, s. 354–355.

wygodnej i skutecznej gry na fortepianie<sup>3</sup>. Ciało jest w nim postrzegane jako narzędzie, które należy ekonomicznie wykorzystać, aby uzyskać upragniony efekt artystyczny. Uda się to tylko wtedy, gdy nad dłońmi i nad tym, co mechaniczne, zatriumfuje rozum spragniony piękną.

Inny obraz apolińskich tęsknot Alfreda wyłania się ze złotych reguł postępowania spisanych dla pasierba, Jeana Cortota. Wypadają blado, jeśli czytamy je jako zbiór aforyzmów o mądrości życia. Za to powiązane ze słabościami i cichymi dramatami pianisty dają wgląd w niejedną tajemnicę jego duszy. Interesujące jest choćby to, że w *Livre de Jean* ojczym odsłania przed chłopcem uniwersalne prawdy, które wypływają z pokornego przyjmowania scenicznych porażek: właśnie tak, jak gdyby życie dało się sprowadzić do gry na fortepianie.



Czy można dzisiaj słuchać Alfreda Cortota i doświadczać przeżycia estetycznego, jeśli pamięta się o jego aktywności w rządzie Vichy? – pytają Esteban Buch i Karine Le Bail<sup>4</sup>. To oczywiście pytanie retoryczne, na które autorzy nie udzielają odpowiedzi.

Sprawa Cortota nabrała rumieńców po tym, jak od roku 2000 we Francji na nowo zaczęto się przyglądać biografii muzyków uwikłanych w relacje z okupantem podczas II wojny światowej. Najlepiej widać to na dwóch głośnych przykładach: patrona Liceum im. Florenta Schmitta w Saint-Cloud (2004) oraz amfiteatru przy Porte de Clignancourt, któremu chciano nadać imię Jacques'a Chailleya (2011). Ostatecznie obie instytucje otrzymały innych patronów. Emocje towarzyszące tym wydarzeniom były silne i podzieliły zaangażowane w to osoby na oskarżycieli i obrońców, podobnie jak dzieje się to teraz w wypadku sprawy Cortota. Nienawiść, która ujawniła się przy okazji debaty na temat (domniemanych bądź rzeczywistych) win Schmitta i Chailleya, była dodatkowo podsycana przez aktywnych politycznie dziennikarzy,

3 W niniejszej książce korzystam z angielskiego wydania pracy Cortota: Alfred Cortot, *Rational principles of pianoforte technique*, transl. R. Le Roy-Metaxas, Salabert, Paris 2013.

4 Esteban Buch, Karine Le Bail, *Les résonances contemporaines de Vichy dans le milieu musical*, w: *La musique à Paris sous l'Occupation*, sous la dir. de Myriam Chimènes et Yannick Simon, préface d'Henry Rousso, Fayard – Cité de la musique, Paris 2013.

zwłaszcza zaś tych z tygodnika „Le Canard enchaîné”. Nie słuchano głosów muzykologów z Sorbony ani tych wszystkich, którzy apelowali o skupienie się na doniosłych artystycznie dokonaniach obu twórców. To, co cenne dla kultury – bo związane z wartościami artystycznymi i duchowym dziedzictwem – zostało wyszydzone i zniknęło pod ciężarem oskarżeń wysuwanych przez przedstawicieli partii politycznych i dziennikarzy.

Wydaje się jasne, że nie tylko w wypadku Cortota klątwa Vichy odbiera melomanom muzykę, a zamiast niej daje faktograficzną zagadkę. Jeśli słuchacze, podobnie jak dziennikarze i politycy, zajmą się wyłącznie porządkowaniem faktów historycznych i orzekaniem o winie, to o przeżyciu estetycznym nie może być mowy. Niezależnie od wyniku śledztwa silniejsza od piękna muzycznego będzie sensacja bądź niesmak. To pierwsza z możliwych odpowiedzi. Inna nakazuje, by słuchając Cortota, dać mu szansę opowiedzenia czegoś o sobie – przy założeniu, że wizerunek osoby, która gra na fortepianie, zostanie dopełniony przez szczerość muzycznego wyrazu. W takiej sytuacji przeżycie estetyczne może albo oczyścić z podejrzeń, albo wzmocnić poczucie niepewności i kontrast pomiędzy estetycznym pięknem a złem moralnym.



Czy Cortot rzeczywiście był zimnym i wyrachowanym Apollem? A może poza arystokraty sprawiła, że trudno było przeniknąć przez maskę słów i gestów, by zobaczyć prawdziwego Alfreda? Apollo w pojedynku z Marsjaszem także stał po stronie czystego piękna, choć jednocześnie obdzierał konkurenta ze skóry. W życiu Cortota wiele momentów przypomina wyrachowany Apoliński gest czyszczenia instrumentu po zadaniu bólu Marsjaszowi, jak w wierszu Zbigniewa Herberta. Niepokojąca była choćby nieskrywana niechęć Cortota do pewnych ludzi, którzy – jakuczenica Clara Haskil – niczym mu nie zawinili, ale i tak zaznali jego chłodu. Jako żarliwy germanofil, Alfred miał w 1940 roku odmówić pomocy znajdującemu się w niebezpieczeństwie przyjacielowi, Pablowi Casalsowi. Osobie, która wstawiała się za Casalsem, podobno powiedział tylko:

„proszę go uściskać i życzyć mu powodzenia”<sup>5</sup>. Czy tak w istocie było? Czy może to jedno z wielu niesprawiedliwych pomówień, ponurych mitów, które narosły wokół Cortota jako urzędnika państwa Vichy?

Nad tym, co mroczne, jaśniały jednak momenty apoteozy i wzniosłe idee. Najwznioślejsza była chyba idea reformy życia muzycznego i utworzenie École normale, instytucji przyjaznej rozwojowi artystycznemu młodego człowieka. Niewinnie i wzniosłe, przynajmniej na początku, wyglądała też rozpoczęta przez artystę zaraz po studiach wagnerowska przygoda w Bayreuth, która w wąskiej, bo osobistej perspektywie oznaczała wyjście poza pianistykę w stronę dyrygentury symfonicznej i teatru operowego, a w szerszej – głęboką fascynację kulturą niemiecką. Z tą fascynacją wiązała się fatalna skłonność do naiwnego myślenia, że to, co piękne, musi się przekładać na to, co dobre.



W wypadku tej biografii nie sposób mówić o triumfalnym zamknięciu kariery ani o ostatecznym oczyszczeniu z zarzutów. Nie można mówić o moralnym zwycięstwie Cortota jako człowieka, choć bardzo życzyłyby sobie tego wierny mu do końca przyjaciel i krytyk muzyczny, Bernard Gavoty. Życie Cortota nie jest synonimem doskonałego panowania nad sobą ani w wymiarze artystycznym, ani w ludzkim. Osoba, która tworzy „zasady racjonalnego posługiwania się klawiaturą”, u schyłku życia nie jest w stanie im sprostać. Zanim definitywnie skończy karierę, przeżyje kilka scenicznych katastrof, jak choćby ta z 7 stycznia 1957 roku, gdy kompromituje się przed zażenowaną publicznością Théâtre des Champs-Élysées. Jego druga żona, Renée, prosi wtedy o pomoc przyjaciela, krytyka muzycznego, który pisze do pianisty list z prośbą o zaniechanie występów.

Renée знаła powód, dla którego mąż nie obawiał się kolejnej kompromitacji: chciał umrzeć na scenie. Nie udało mu się to w sensie dosłownym,

5 O domniemanym przypadkowym spotkaniu Cortota z katalońskim pisarzem Joanem Alavedrą donoszą François Anselmini i Rémi Jacobs w książce *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals* (Actes Sud, Arles 2014, s. 187). Autorzy powołują się na książkę Alavedry *Pau Casals* (Aedos, Barcelona 1962, s. 336), w której ta czarna legenda zostaje ożywiona. Nie ma jednak dodatkowych świadectw czy tropów mogących potwierdzić jej wiarygodność.

choć zdaniem przyjaciół na ich oczach umierała legenda, gdy jego nieposłuszne palce i zmęczona głowa nie potrafiły godnie dograć programu recitalu do końca. A może po prostu czuł, że od czasu zakończenia wojny był dla paryżan *persona non grata*? Zadziwiające jest to, że w latach 1949–1957 serii paryskich porażek towarzyszyły chwile apoteozy we Włoszech, Niemczech, Chile, Kolumbii, a także w Japonii, gdzie nawet подарowano mu małą wyspę. Słaby i wewnętrznie sprzeczny, niepokodzony z nadejściem końca, a nie tylko triumfujący Cortot – poeta fortepianu – jest postacią, której warto poświęcić czas i uwagę. Wsłuchać się w jego grę, poznać jego pianistyczne i pedagogiczne *credo*, a przy okazji z wymiaru muzycznego spróbować przejść do wymiaru ludzkiego.



Kuszące, a zarazem prawomocne jest porównywanie Cortota do Fryderyka Chopina. Eteryczność i kruchość Chopina zakładały błąd, omsknięcie się palca, które publiczność nie tylko wybaczała, lecz także błogosławiła. Świadczyło ono bowiem o tym, że anielski Chopin ma w sobie coś z żywego człowieka. Podobnie było z eterycznością Alfreda Cortota – nie czuł się nigdy bezwzględny władca klawiatury. Wcale nie uważał się za wirtuoza. Sam nakazywał, by

starannie odróżniać wirtuoza od interpretatora-wykonawcy. Sukces tego pierwszego zależy od doskonałego władania instrumentem. Ambicją drugiego jest dokonanie przekładu muzycznej myśli powierzonej jego wyobraźni. Mówiąc inaczej, pierwszy sądzi, że muzyka ma pozwolić błyszczeć pianiście i fortepianowi. Drugi traktuje fortepian wyłącznie jako środek do urzeczywistnienia wizji wykonawczej<sup>6</sup>.

Wykonawca to tłumacz sensów partytury – w chwili dokonywania ich translacji bierze pełną odpowiedzialność za swój przekaz. Musi więc być wyposażony w narzędzia niezbędne do realizacji celu. Wirtuozeria jest jednym z nich. Jednak Cortot zwierza się, skromnie zauważając:

---

6 Bernard Gavoty, op. cit., s. 143.

warunki fizyczne, którymi obdarzyła mnie natura, nigdy nie pozwoliły mi zaznać momentów całkowitej pewności i łatwości panowania nad instrumentem, zaznać chwil suwerennej pewności i łatwości władania instrumentem, na przemian uskrzydlającej i oślepiającej, sławionej przez Baudelaire'a<sup>7</sup>.

Nie ma w tej wypowiedzi kokieterii, o czym można się przekonać, słuchając zarejestrowanych przez Cortota *Etiud* i *Preludiów* Chopina. Także *Etiudy symfoniczne* Schumanna – kompozytora, którego cenił na równi z Chopinem, Franzem Schubertem i Claude'em Debussym – są pełne momentów niekontrolowanej ekstazy. Ucho współczesnego melomana, wymagające od wykonawcy nieskazitelnego warsztatu, otrzymuje od Cortota lekcję dojrzałej pokory. W wielu nagraniach odżywa magia, o której niezmiennie mówią jego uczniowie: magia domagająca się od krytyka, by zawiesił władzę sądzenia. Może to jest właśnie dowód na apolińskość duszy Alfreda? W jego grze kryje się siła, która żąda od słuchacza uległości. Ta siła uobecnia się w nagraniach *Preludiów* Debussy'ego, w transkrypcjach organowych utworów Johanna Sebastiana Bacha czy w Schubercie interpretowanym przez trio Cortot-Thibaud-Casals. Słuchacz doświadcza dzięki nim wychylenia ku nieskończoności, które charakteryzuje prawdziwe dzieło sztuki.



„Ręka nie tylko słaba, ale i powolna, niezdarna i dziwacznie ukształtowana: palce zbyt szczupłe, palec serdeczny tej samej długości co mały. Ręka przeciętna, ciężka, tylko przegub wyjątkowo giętki” – opiniuje Bernard Gavoty i dodaje, że taka dłoń przez całe życie była dla Alfreda wyzwaniem<sup>8</sup>. Przypominała, by nie ustawać w znoju. Pewnie dlatego Cortot przy wielu okazjach ubolewał nad sytuacją artystów zbyt hojnie obdarowanych przez los: dłońmi, które same grały. Uważał, że trudna i niepianistyczna ręka była dla niego błogosławieństwem: „Miałem złą rękę, niedostatecznie

---

7 Ibidem.

8 Por. ibidem, s. 33.



muskularną, słabo rozciągliwą, o słabych palcach. Z trudnością sięgałem oktawę”<sup>9</sup>.

Jednak między Cortotem a Chopinem zachodzi pewna urokliwa paralela. Gdy Gavoty porównuje rękę Alfreda z ręką Chopina, zauważa: ich palce serdeczne były niemal tej samej długości co małe. Cortot zachwycał się dłonią Chopina, zazdrościł jej sprytu, gibkości, plastyczności i mawiał, że była to ręka pianisty idealnego. Studiował jej gipsowy odlew i próbował w poetycki sposób omawiać walory tej ręki stworzonej do klawiatury. Ręce Chopina poświęca osobny rozdział w książce *Aspects de Chopin*<sup>10</sup>. Píše o niej jak o doskonałym narzędziu, które pozwala przenieść artystyczną ideę w dźwiękową realność. Palce Chopina opisuje jako „lekko pałeczkowate, elastyczne od ćwiczeń palce z wydatnymi stawami”<sup>11</sup>.

Śród ręce Cortota było mniej giętkie, dlatego też pianista potrzebował sporo czasu na rozegranie się przed koncertem. Dyskomfort, który z tego wynikał, kazał mu opracować ćwiczenia rozgrzewające i uzdalniające rękę do gry zarówno drobnych i szybkich przebiegów, jak i dwudźwięków czy akordów. W tych ćwiczeniach – bez których czuł się zagrożony kapryсами własnego ciała, zdany na łaskę przypadku, jak w czasach pierwszych lat nauki w konserwatorium, kiedy ręka zaskakiwała go brakiem posłuszeństwa podczas egzaminów – Cortot odprawiał codzienny rytuał rozgrzewania dłoni. To fakt, nieelastyczna dłoń była powodem jego stresów i trosk, jednak nad tymi niedostatkami górował pewien naddatek, dar, który czynił jego grę niepowtarzalną. Natura obdarowała go cudownie elastycznym nadgarstkiem, dzięki czemu grał pięknym dźwiękiem. Siadał nisko, aby utrzymać przegub dość wysoko, unikając zarazem usztywnienia i zbędnego napięcia. W ten sposób po skończeniu recitalu mógł, jak często powiadał, zagrać wszystko od początku, bez zmęczenia ręki.

Obaj, Chopin i Cortot, walczyli z bezrefleksyjnym i mechanicznym podejściem do techniki fortepianowej. Chopin stworzył metodę, która była doskonałą krytyką modnych w jego epoce narzędzi tortur, wyginających

---

9 Ibidem, s. 32.

10 Książka w języku polskim pod tytułem *Chopin w różnych aspektach*, tłumaczenie Maciej Chiżyński, Warszawa, w przygotowaniu do wydania.

11 Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, ze wstępem Hélène Grimaud, Albin Michel, Paris 2010, s. 34 (tłumaczenie: Maciej Chiżyński).

palce i wymuszających na dłoni niefizjologiczne pozycje. Zaczynał naukę swych wychowanków od położenia ich dłoni na klawiaturze fortepianu tak, by krótkie palce znajdowały się na białych klawiszach, długie zaś – na czarnych. Ta wygodna Chopinowska pięciopalcówka zakładała zaprzyjaźnienie się ręki z klawiszami, wbrew temu, co chciał na swoim daktylionie uzyskać torturujący panienki z dobrych domów Henri Herz. Tymczasem Cortot, idąc podobną drogą, stworzył podręcznik techniki pianistycznej zapewniający wygodę i dający poczucie „gruntu pod palcami”. Jego szkoła, z której do dziś korzystają nauczyciele we Francji, zakłada ponadto okiełznanie struktur pianistycznych nie z punktu widzenia palców, lecz głowy. Kiedy umysł oswoi w ćwiczeniu daną strukturę, uniezależniając prawą rękę od lewej, wówczas zostanie ona pokonana. Oto metoda zaproponowana przez kogoś, kto nie dostał się za pierwszym razem do konserwatorium, a jego ręka z trudem obejmowała oktawę. Ten sam człowiek kilkanaście lat później był koncertującym na całym świecie artystą. Zawsze jednak zmagał się z własnymi ograniczeniami. Dążył do kontroli i tracił ją, odsłaniając na scenie, w nagraniach i życiu własną słabość.