

O skrzypcach, orkiestrach i muzyce

Rozmowa z Wanda Wilkomirską ("Gazeta Współczesna", luty 1980)

W końcu stycznia [24, 25 I 1980] występowała w Białymstoku Wanda Wilkomirska, grając z orkiestrą Państwowej Filharmonii pod dyr. Zbigniewa Szablewskiego *I Koncert skrzypcowy Sergiusza Prokofiewa*. Korzystając z pobytu wybitnej polskiej skrzypaczki, poprosiliśmy ją o rozmowę.



„Gazeta Współczesna”: Należy Pani do artystów bardzo intensywnie koncertujących w kraju i za granicą. Z tych dalekich podróży, oprócz sukcesów i wrażeń, przywozi Pani zapewne także wiele obserwacji dotyczących życia muzycznego. Jak z pozycji koncertującego muzyka, bogatszego o owe obserwacje, ocenia Pani sytuację w polskim życiu koncertowym?

Wanda Wilkomirska: Zmieniło się bardzo wiele, ale może najbardziej uderzająca jest poprawa jakości instrumentów – myślę o fortepianach. Coraz rzadziej spotykamy rozklekotane pianina. Wszędzie, gdzie się zaprasza pianistów, czy skrzypka z pianistą, są już fortepiany, chociażby Calisie czy Petrofy. Szczerze mówiąc, poprawa nastąpiła dopiero niedawno, a całą zasługę przypisuję tu Krajowemu Biuru Koncertowemu, które bardzo dba o to, gdyż przekonało się, że tylko wtedy można liczyć na współpracę z pianistami dużej klasy. Jest w Polsce wiele pięknych muzeów, przemyłych domów kultury, empików, uroczych klubów związkowych, do których zawsze chętnie wracam.

„G.W.”: Jakich słuchaczy chce Pani tam spotkać?

W.W.: Takich, którzy wiedzą, na co przyszli, którzy przyszli dobrowolnie i wiedzą, czego mogą się spodziewać. Grałam niedawno w nowym ośrodku wojewódzkim z Marią i Kazimierzem Wilkomirskimi program złożony z triów fortepianowych. Nie wiem,

czego spodziewała się tam publiczność, ale zauważyłam, że była srodze rozczarowana. Niektórych nawet bardzo śmieszył widok starszego pana grającego na wiolonczeli. Taką publiczność nazywam złą publicznością, chociaż w innym miejscu może być ona dobra, np. na występach estradowych.

„G.W.”: Dobra publiczność zapewne tam nie dotarła...

W.W.: Może zawiodła reklama. Reklamowanie koncertu jest niezbędne i to w odpowiedni sposób. Często widuje się filharmoniczne afisze, nieatrakcyjne, z małutkimi nazwiskami, które trzeba niemal przez lupę odczytywać, a obok ogromne nazwisko, nawet nie pierwszorzędnego przedstawiciela estrady czy piosenki.

„G.W.”: Reklama to nie tylko afisze...

W.W.: Oczywiście! Są w kraju filharmonie, które bardzo dbają o to, by np. na kilka dni przed koncertem ukazywały się wzmianki w prasie, zdjęcia artystów itp. To bardzo pomaga. Nie uważam jednak, by we wszystkich większych ośrodkach z tzw. tradycjami było to konieczne. Ludzie tam na ogół wiedzą, co się za danym nazwiskiem kryje. Czasami jednak jest inaczej. Opowiadano mi właśnie w Białymstoku, że na recitalu Zazofsky'ego były pustki, chociaż skrzypek ten gra cudownie. Wszyscy żalowali, że nie wystąpił po raz drugi, bo byłaby pełna sala. A przecież Białystok także ma tradycje i nie jest to maleńkie miasto, w którym trzeba robić specjalną reklamę.

„G.W.”: Z publicznością nie jest zatem ani źle, ani dobrze. Mówi się jednak powszechnie o kryzysie słuchacza koncertowego. Może źle się go wychowuje?

W.W.: Przez trzydzieści lat wychowywaliśmy, kształciliśmy młodzież tzw. audycjami muzycznymi. Ta młodzież dzisiaj powinna mieć po trzydzieści, czterdzieści lat i zajmować miejsca w salach koncertowych. Tych ludzi tam nie ma! Sale koncertowe wypełniają dzisiaj melomani starszej daty i zupełnie młodzi ludzie, którzy, którzy przyszli bez audycji szkolnych. Pytałam kiedyś na spotkaniu „Miłośników Filharmonii” –

gdzie ci ludzie są? Odpowiedziała mi wówczas pewna starsza pani, że przecież są to ludzie w tym przedziale wieku, kiedy jest się bardzo zajęтым. Mają oni po dwie posady, spłacają raty za mieszkanie, samochód, a dorastające dzieci sprawiają im też szalone problemy.

„G.W.: Mówiąc o tych problemach – jednocześnie coraz częściej wskazuje się na wzrost poziomu wykonawstwa, wspaniałe nagrania płytowe, oferujące najlepszych artystów i najlepsze orkiestry w zaciszu domowym.

W.W.: Zgoda, ale to jeszcze coś innego. Bardzo typowe dla obecnej sytuacji były moje ostatnie koncerty ubiegłego roku. Grałam w Zakopanem, Warszawie i Płocku. W Zakopanem i Płocku – tłumy, w Warszawie – pustki. Dlaczego? W Zakopanem ludzie mają czas, przyjechali odpocząć, nie są zagonieni. Koncerty w Płocku i Warszawie miały ten sam program. Koncert warszawski (była to impreza tzw. rozproszona) odbył się w salce Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Robienie koncertów w takich salkach mija się z celem – w ten sposób nie przyciągnie się ludzi do filharmonii, do muzyki. Mogę grać i gram chętnie w klubie np. w Złotoryi, gdzie zawsze znajdę 150 chętnych słuchaczy, ale jeśli ktoś chce mnie posłuchać np. w Warszawie, może przyjechać do Filharmonii. W Płocku natomiast było pełno, bo tam rzadko są koncerty i są to takie okazje, których nie można zmarnować.

„G.W.”: W moim przekonaniu radio, płyty – zwłaszcza w powszechnie dostępnej już w Polsce technice hi-fi (to także skok jakościowy z ostatniej dekady) – stanowią konkurencję, zwłaszcza dla słabszych orkiestr, które jak grzyby po deszczu wyrosły nam po ostatniej reformie administracyjnej kraju. Co Pani sądzi o tym pędzie do kulturalnego awansu?

W.W.: Kiedyś będąc świadkiem rodzenia się orkiestr byłam zdania, że należy to robić. Pamiętam niesłychanie owacyjne, wzruszające przyjęcie własnej orkiestry w Kaliszu, kiedy grałam tam na ich pierwszym koncercie. Chciałabym, aby nasza Filharmonia Narodowa miała takie oklaski.

„G.W.”: Ale jest to chyba okres wzruszeń podbudowanych lokalnym patriotyzmem. Potem ludzie zaczynają słuchać...

W.W.: Ma pan rację. Jest kilka orkiestr tak haniebnych, że po prostu włos się jeży. Mają one czasem haniebnych kierowników artystycznych, ludzi, którzy w ogóle nie powinni tego robić. A z drugiej strony orkiestry te – nieraz z nimi gram – wyłażą ze skóry, żeby robić to dobrze, uczą się, ćwiczą, robią postępy. Dyrygent mówi: „nie poznaję swoich ludzi”. W sumie jest to bardzo pozytywne i wtedy zaczynam się wahać, czy mam rację mówiąc, że orkiestry takie nie powinny egzystować. Zwłaszcza, gdy na te koncerty walą tłumy.

„G.W.”: Musimy także pamiętać, że takie orkiestry jak białostocka, rzeszowska czy np. olsztyńska też startowały kiedyś z podobnych, albo i gorszych, pozycji.

W.W.: Tak, ale wszystkie świeżo powstałe zespoły, póki działają na zasadzie entuzjazmu, póty są wzruszające, żal ich. Potem jednak zmieniają się w jeszcze jeden zrutynowany zespół, do tego słaby, dbający tylko o gażę i szukający sposobów skrócenia próby. Zresztą i w dużych orkiestrach dostrzegam zanik radości pracy.

„G.W.”: Grała Pani chyba ze wszystkimi liczącymi się w świecie orkiestrami. Jakie obserwacje wyniosła Pani stamtąd?

W.W.: Wśród orkiestr, z którymi zdarzało mi się grywać, za najlepszą uważam chicagowską, stawiam ją wyżej nawet od nowojorskiej, aczkolwiek i ta jest nadzwyczajna. Zupełnie cudownym zespołem są Filharmonicy Berlińscy. Grałam także ze wszystkimi czterema orkiestrami londyńskimi, z wielką leningradzką – właściwie ze wszystkimi prawdziwie światowymi zespołami. Dotychczas nie występowałam tylko z Filharmonikami Wiedeńskimi.

Każda naprawdę dobra orkiestra lubi solistę, który czuje się integralną częścią zespołu wykonawczego. Kiedy gram na próbie, to zwracam się twarzą do orkiestry, identyfikuję się z nią, gdy czuję, że muzycy mnie słuchają. To bardzo dawno był taki zwyczaj, że solista wychodził trzy kroki do przodu, a akompaniator musiał jedynie uważać, aby grać razem i nie za głośno. Ja muszę wiedzieć, co gra każdy muzyk, np. drugi oboista, czy kontrabasista. Jeżeli mówię, że umiem utwór, to znaczy, że znam całą partyturę. Przed orkiestrą, nawet słabą, nie należy zadzierać nosa, bo to są nasi koledzy, którzy doskonale wiedzą, co jest łatwe, a co trudne.

„G.W.”: Współpraca z licznymi zespołami światowymi pozwoliła poznać Pani ich „charaktery”, zapewne dość odmienne. Poznanie takie, jak przypuszczam, jest swego rodzaju przygodą...

W.W.: Dwa lata temu miałam właśnie przygodę z Filharmonią Nowojorską. Pierwszy raz grałam z nimi wiele lat temu z Bernsteinem, a wtedy miałam grać z Leinsdorfem *Koncert* Szostakowicza. Przychodzę na pierwszą próbę – mają tam tylko trzy próby, jak każda szanująca się orkiestra – zaczynamy grać i słyszę

zdumiona, że już w pierwszym takcie ktoś się sypie. Po zatrzymaniu i wznowieniu gry za chwilę ponownie inny instrumentalista znowu się myli. Zdziwiłam się tak bardzo, że rozejrzałam się po muzykach tej renomowanej orkiestry i wówczas zauważyłam, iż muzycy siedzą tak, jak... nie powiem w którym polskim mieście, zupełnie obojętni, ze zwisającymi instrumentami. Pomyślałam wtedy, że albo nie szanują kompletnie mnie, albo dyrygenta, albo muzyka im nie podoba się, albo mają generalnie wszystko w nosie, bo to jest FILHARMONIA NOWOJORSKA. Wobec tego postanowiłam postawić wszystko na jedną kartę – niech mnie raczej nienawidzą, ale niech szanują. Kiedy więc skończyliśmy pierwszą część, powiedziałam donośnym, „scenicznym” szeptem do dyrygenta: „Erich, czy ja jestem we właściwym mieście, czy to rzeczywiście jest Nowojorska Filharmonia?” Leinsdorf podobnie scenicznym szeptem odrzekł – „No, no, ale gra!” Nie dobrnęliśmy jeszcze do końca utworu, kiedy zauważyłam, że dwóch muzyków wstaje i opuszcza estradę. Pomyślałam, że najpewniej się obrazili i będzie jakaś draka. Dyrygent był zresztą tego samego zdania. Podchodzi do mnie jednak jeden z muzyków pełniących funkcję inspektora orkiestry, mówiąc, że orkiestra jest bardzo przepracowana i wszyscy wezmą dzisiaj nuty do domu. U nich bowiem jest zwyczaj brania nut do domu po pierwszej próbie, a w innych orkiestrach przed pierwszą próbą...

„G.W.”: U nas wcale...

W.W.: Następnego dnia orkiestra od pierwszego dźwięku grała tak cudownie, jak powinna grać Filharmonia Nowojorska i czego spodziewałam się na pierwszej próbie.

„G.W.”: Wróćmy do Polski. Co Pani sądzi o polskiej szkole skrzypcowej i dlaczego Pani nie zajmuje się pedagogiką?

W.W.: A kiedy? - niech pan mi powie. Przecież gram po sto kilkadziesiąt koncertów rocznie. Nie zgadzam się jednak z określeniem „polska szkoła skrzypcowa”. Jest u nas wielu skrzypków, którzy studiowali np. w Związku Radzieckim. Ja, poza tym, że studiowałam u Ireny Dubiskiej, odbyłam studia także na Węgrzech. Byłam również u Henryka Szerynga, czym się do dzisiaj pysznię. Eugenia Umińska uczyła Kaję Danczowską, ale Umińską uczył Enescu. Dubiska uczyła mnie, ale sama studiowała w Konserwatorium Berlińskim. Na nauczanie nie miałam nigdy czasu; z trudem udawało mi się pogodzić sprawy rodzinne, wychowywanie synów, ze sprawami zawodowymi. W tej chwili mogłabym ograniczyć liczbę koncertów, ale do nauczania mnie nie ciągnie i to z wielu powodów. Przede wszystkim obawiam się, że wciągnęłabym się w to tak bardzo, że zaniedbałabym swą własną pracę. Zajęłabym się młodzieżą całkowicie, bo jestem taki „stuprocentowiec”. Dopóki więc gram, nie mogę robić niczego innego.

„G.W.”: Jak przygotowuje Pani repertuar na koncerty? Istnieje zapewne tyle sposobów, metod, co wykonawców?

W.W.: Nieraz widzę, jak inni muzycy opracowując utwór, coś zapisują w nutach, coś planują. Ja tak nie potrafię. Myślę, że mam swoją metodę. Moja wyobraźnia ożywia się na próbie, kiedy słyszę przygotowywany utwór w całości tzn. z akompaniamentem orkiestry czy pianisty.

„G.W.”: A zatem trafia Pani do treści, przesłania utworu, nie drogą analizy, lecz pojmując całościowo ową treść, dostrajając się niejako do intencji kompozytora?

W.W.: Niezupełnie tak, bo jeszcze potrzebny mi jest słuchacz. Myślę, że dopiero wtedy, kiedy mam ten imperatyw, żeby jemu to opowiedzieć, znajduję odpowiednie „słowa”.

„G.W.”: Wynikałoby z tego, że Pani ten sam utwór gra w różny sposób w zależności od miejsca, czasu, słuchacza, usposobienia...

W.W.: Nie potrafię inaczej. Jest to bardzo kłopotliwe przy nagraniach, bo utrudnia lub uniemożliwia wręcz montaż.

„G.W.”: Kłopotliwe także dla dyrygentów prowadzących akompaniamenty...

W.W.: O, tak! Pamiętam, jak kiedyś Paweł Klecki zachorował nagle przed moim koncertem w Chicago, musiał zastąpić go drugi dyrygent tamtej orkiestry. Kiedy udaliśmy się do mistrza na konsultację przed koncertem, dyrygent ów usłyszał: „Ty jej w ogóle nie słuchaj, co ci mówi, bo nic z tego co powie, nie wykona na koncercie.”

„G.W.”: Wracając do repertuaru... Pani gra właściwie wszystko, co zostało napisane na skrzypce.

W.W.: Nie wszystko. Są utwory, których po prostu nie lubię, może bez powodu, ale mam takie uprzedzenia. Był okres, kiedy w ogóle nie grałam muzyki romantycznej: *Koncertów* Czajkowskiego, Mendelssohna. Potem wróciłam do nich. Była to jednak inna sprawa: nie wiedziałam, jak tę muzykę grać. Są także utwory, których nie mam ochoty uczyć się, np. *Koncertów* Dworzaka, Brucha, *Symfonii hiszpańskiej* Lalo. Natomiast waham się co do *Koncertu* Sibeliusa, przekonując się ostatnio, że to jest bardzo piękna muzyka. Założyłam sobie kiedyś plan, aby co roku opracowywać dwa koncerty i go realizuję. W zeszłym roku zrobiłam *VII Koncert* Bacewiczówny, *Koncert* Panufnika (grany też w Białymstoku) i „*Cztery*

pory roku” [Vivaldiego] nie licząc *IV Sonaty* Bacewiczówny i drobniejszych rzeczy. W tym roku także będę miała dużo pracy. Na „Warszawską Jesień” przygotowuję *Koncert* Bujarskiego lub Edwarda Pałlasza; który z nich ostatecznie, to zależy od orkiestr, gdyż komisja programowa „Jesieni” zatwierdziła oba koncerty. Z całą pewnością wykonam utwór na skrzypce i zespół perkusyjny Marty Ptaszyńskiej.

„G.W.”: To muzyka współczesna, a z bardziej tradycyjnej?

W.W.: Przygotowuję wszystkie *Partity* Jana Sebastiana Bacha. Będzie to kolejny cykl monograficzny, po wszystkich sonatach Beethovena i Brahmsa. Marzę sobie także, by zagrać wszystkie sonaty Mozarta i spróbuję namówić do tego Krystiana Zimmermana, który gra go wprost cudownie. Jest coś fascynującego, grając taki cykl sonat Beethovena, „obserwować” jak kompozytor zmieniał się z opusu na opus.

„G.W.”: Dla skrzypka sprawą niezmiernie ważną jest sam instrument, jego jakość, dźwięk...

W.W.: To jak głos dla śpiewaka.

„G.W.”: Właśnie, porozmawiajmy zatem na koniec o Pani „głosie”. Na jakim instrumencie gra Pani obecnie i czy jest to instrument Pani marzeń?

W.W.: Tak jak śpiewak chciałby zawsze mieć głos większy, niż posiada, podobnie skrzypek chciałby mieć zawsze lepszy instrument od tego, na którym gra. Pianiści nie znają tych rozterek. Proszę jednak sobie wyobrazić, w jakiej sytuacji jest skrzypek grający na słabym instrumencie, jeżeli zdarzy mu się grać po szczęśliwym posiadaczu Stradivariusa. Słuchacze powiedzą: „On nie ma tonu!” Ja grałam na takich instrumentach, że po prostu wstyd o tym mówić. To jest zresztą los polskich artystów. Bogusia Reszke [wiolonczelistka z Wrocławia – przyp. S.O.] wygrała konkurs w Genewie grając na śmiesznym pudełku, ja również na tym samym konkursie zdobyłam pierwszą w swym życiu nagrodę grając na skrzypcach pożyczonych w ostatniej chwili przez prof. Dubiską. Przez wiele lat grałam na byle jakim instrumencie. Dopiero od niedawna mam skrzypce włoskie, Domenico Montagnany. Są to nadzwyczaj rzadkie skrzypce, ponieważ lutnik ten budował w ogóle mało, najczęściej wiolonczele. To bardzo ładny instrument, ale wiele mu jeszcze brak do takich, które naprawdę się liczą. Nie wiem, czy starczy mi hartu, by go sprzedać, zapożyczyć się i kupić lepszy instrument. Jestem już trochę zmęczona. Jak wielka jest różnica między takim instrumentem a Stradivariusem, przekonałam się grając kiedyś na instrumencie Dawida Ojstracha.

„G.W.”: Jak skrzypek odczuwa tę różnicę?

W.W.: Kiedy inni skrzypkowie posiadający bardzo dobre instrumenty odpoczywają grając partie kantylenowe, to ja mając marny instrument musiałam w tych miejscach właśnie męczyć się, pracować nad dźwiękiem. W moim obecnym instrumencie dźwięk jest już ładny, ale nie dość silny.

„G.W.”: Życzę Pani zatem jeszcze lepszego instrumentu, o silniejszym tonie, i dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał: STANISŁAW OŁĘDZKI