

„Panowanie nad publicznością”. Muzyczne i literackie gry Artura Rubinsteina

Po sukcesie książki *Moje młode lata* sędziwy Artur Rubinstein namawiany przez wydawców zdecydował się na pracę nad drugim tomem pamiętników. Polskie tłumaczenie powstałego dzieła pod tytułem *Moje długie życie*¹ ukazało się w 1988 roku. Autor biografii znanego pianisty, Harvey Sachs sformułował surowy osąd na temat tego tekstu:

Na początku drugiego tomu narracja nudzi, czytelnik zaczyna się zastanawiać, jakie właściwie było wnętrze Artura Rubinsteina. Pod koniec zastanawiamy się, czy w ogóle miał wnętrze. Tymczasem on je miał².

Właśnie pragnienie odkrycia owego wnętrza motywuje Sachsa do napisania książki, w której dokonano porównania „oficjalnego autoportretu” Rubinsteina z „portretem nieoficjalnym, wyłaniającym się z dokumentów, wspomnień ludzi mu bliskich i obcych”³.

Opinię Sachsa przywołałam nie bez powodu. Jego dzieło stanowi w proponowanej przeze mnie lekturze *Mojego długiego życia* rodzaj rozbudowanych przypisów. Czytania pamiętników⁴ Rubinsteina dokonuję w konfrontacji z biografią napisaną przez Sachsa. Zderzam zatem ze sobą dwie narracje. Biografia bazuje na odmiennym pakcie z czytelnikiem niż autobiografia. Niekoniecznie podważa, a raczej zawiesza, podaje w wątpliwość wiarygodność faktograficzną autonarracji. Jest to dialog twórczy, pozwalający na odsłonięcie nie tylko muzycznej, ale i literackiej gry, jaką prowadzi z odbiorcą narrator i główny bohater pamiętników, Artur Rubinstein⁵.

Przeciętny czytelnik utworów biograficznych i autobiograficznych szuka w nich prawdziwej historii znanych postaci, chce obcować z wielkimi ludźmi. Nie trzeba być filologiem, aby zdawać sobie sprawę, iż szczególnie autobiografia jest subiektywna, jest rodzajem deformacji opisywanego (odtworzanego) życia postaci, której dzieje opowiada⁶. Już przy pierwszym czytaniu tekstu Rubinsteina

¹ A. Rubinstein, *Moje długie życie*, t. 1–2, przeł. J. Kydryński, Kraków 1988. Ponieważ oba tomy polskiego wydania drugiej części pamiętników Rubinsteina mają numerację ciągłą, cytaty w tekście referatu sygnuję skrótem MDŻ z podaniem strony, bez numeru tomu.

² H. Sachs, *Artur Rubinstein*, przeł. D. Chylińska, Wrocław 1999, s. 8. Drugim tomem pamiętników, o którym mowa, jest właśnie *Moje długie życie*.

³ Tamże.

⁴ Sachs klasyfikuje genologicznie *Moje długie życie* Artura Rubinsteina jako pamiętniki, pianista nazywa tę książkę autobiografią. Pojęć tych używam wymiennie, gdyż pamiętnik jest dla mnie jednym z gatunków autobiograficznych.

⁵ W sposób interesujący na temat paktu czytelniczego w pamiętnikach Rubinsteina pisze szerzej w swoim tekście Marta Cuber.

⁶ Na temat deformacji biografii zob. J. Madejski, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004.

intuicyjnie wręcz odczuwamy, iż ważne jest nie tylko to, co autor nam mówi, ale że równie istotne jest to, co wyraźnie przemilcza, albo czego nie dopowiada. „Pamiętniki Rubinsteina są jak sito, z tą różnicą, że nie zasze odsiewają to, co »złe«, ale to, co ich autor świadomie lub nieświadomie chce zataić”⁷.

Sachs, tworząc biografię Rubinsteina, stawał wobec problemu niewiarygodności pamiętników, które dla niego miały być punktem wyjścia dla ustaleń faktograficznych. Pisząc o *Moim długim życiu*, mam świadomość owego pomieszanania dat i nazwisk, związanego nie tylko z ułomnością pamięci sędziwego pianisty. Przykładowo: Rubinstein „bohaterem” swojej opowieści nierzadko zmienia nazwiska, co można uzasadnić nie lukami pamięci, ale chęcią świadomego utrudnienia ich identyfikacji z realnymi osobami⁸. W autotematycznej refleksji na temat powstawania autobiografii zaznacza, iż nie chce nikogo zranić [MDŻ, 656–657]. Obok luk pamięci jest to druga z kilku możliwych motywacji przekształceń i pominięć faktograficznych. Pianista pisze o wielu kobietach w swoim życiu, ale, jak zauważa Sachs, istnienie innych pomija. Narracja traktująca o życiu osobistym, małżeńskim i rodzinnym zostaje podporządkowana relacji na temat kariery muzycznej i dotyczy najważniejszych wydarzeń z życia rodziny. Stąd też poza szczegółowym omówieniem uczuć do przyszłej żony, pianista nie odsłania przed czytelnikiem szczegółów i głębi wzajemnych relacji rodzinnych oraz zawirowań uczuciowych. Mimo iż *Moje długie życie* dedykuje Annabelli, „oddanej przyjaciółce i towarzysze”, nie ujawnia jednak i nie analizuje swoich uczuć do niej. A przecież właśnie dla tej kobiety ostatecznie rozstał się z żoną po kilkudziesięciu latach małżeństwa. Egzemplifikacje można mnożyć; uczynił to szczegółowo biograf Rubinsteina.

Coś, co rzeczywiście może nużyć czytelnika, szczególnie na początku *Mojego długiego życia*, to wyliczanie koncertów, zasad organizacji tras koncertowych (koncerty abonamentowe i inne), szczegółowy opis repertuaru. Na tym tle autotematyczne wypowiedzi autora o własnej sztuce muzycznej stanowią jeden z ciekawszych wątków autobiografii. Ma na to wpływ między innymi fakt, że w wyrażaniu swoich uczuć i emocji tej kwestii dotyczących – choć i tu działa rodzaj autocenzury – pianista był najbardziej szczery i bezpośredni. I to właśnie, w jaki sposób Rubinstein pisze o muzyce i o swojej grze, swoim warsztacie pianisty, najbardziej mnie interesuje i stanowi przedmiot niniejszego tekstu.

Muzyka, jego szósty zmysł

Rozważania Rubinsteina dotyczące jego talentu i gry na fortepianie stanowią ten rodzaj realizacji autobiograficznej postawy wyznania, w której autoanaliza łączy się z pewnym rodzajem autokreacji⁹. Pianista kilkakrotnie w *Moim długim życiu* mówi o swoim odczuwaniu muzyki, genialnej pamięci muzycznej oraz

⁷ H. Sachs, dz. cyt., s. 8.

⁸ Przykładowo Juan Avila, pełniący czasowo rolę sekretarza Rubinsteina, to w rzeczywistości Jaime Zulueta. Informacje podaje za: H. Sachs, dz. cyt., s. 190.

⁹ O trzech postawach autobiograficznych: wyznaniu, świadectwie i wyzwaniu pisała M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000; o aspekcie autokreacyjnym postawy wyznania zob. tamże, s. 22.

swej sile oddziaływania na publiczność. Refleksje te pojawiają się niejako na marginesie relacji o wydarzeniach i sytuacjach z różnych okresów życia. I co zaskakujące, istota wyrażanych poglądów mimo upływu czasu wydaje się niezmienna; podkreśla to także albo czas terażniejszy narracji albo werbalna deklaracja tejże niezmienności. Oto przykład:

spróbuję teraz wyjaśnić mój własny osobisty stosunek do muzyki. Od wczesnego dzieciństwa zawsze była ona dla mnie czymś równie naturalnym jak oddychanie czy bicie serca. Wchłaniałem w siebie wszystko, co tylko zdołałem usłyszeć. Umiałem i nadal umiem zagrać każdą zapamiętaną muzykę dokładnie tak, jak chciałbym ją usłyszeć [...]. Niezależnie od tego, że urodziłem się z muzyką, którą mogę nazwać tylko swoim szóstym zmysłem, obdarzony zostałem darem pamięci, dzięki czemu już po dwu- lub trzykrotnym przeczytaniu partytury potrafiłem zagrać bez nut każdy utwór fortepianowy. Chociaż niewiele czasu poświęcałem na opracowywanie trudnych miejsc, natychmiast wyraźnie wyczuwałem intencje kompozytorów wszelkich epok i narodowości, nawet w dziedzinie muzyki popularnej [MDŻ, 548].

Przywołany wyżej fragment pojawia się w kontekście relacji o koncertach Rubinsteina w USA w czasie II wojny światowej. Stanowi on uzupełnienie i częściowe powtórzenie dużo wcześniejszego wyznania poczynionego w związku z opisem przygotowań do pierwszego po I wojnie światowej koncertu Rubinsteina w Warszawie:

Widzę utwór jako całość, nie przywiązując zbyt wielkiej wagi do poszczególnych fragmentów, które często mogłyby naruszyć ciągłość całości. A równocześnie moja pamięć absorbuje utwór niezawodnie. Istnieją trzy rodzaje pamięci: wzrokowa, słuchowa i palcowa. Ja mam pamięć wzrokową, funkcjonującą najlepiej, gdy gram – wtedy rzeczywiście jakby widzę nuty i w myśli obracam stronicę partytury. Oczywiście zawsze bardzo pomaga mi znajomość formy utworu. Wszystko to pozwalało mi przekazywać nowy utwór ku ogólnemu zadowoleniu publiczności. Ale krytycy i muzycy, którzy znali każdy takt tego, co grałem, z łatwością potrafili odkryć niedokładności w pewnych technicznie trudnych miejscach, bo nigdy nie miałem dość czasu, żeby ćwiczyć je nuta po nucie [MDŻ, 225–226].

W kolejnych zdaniach przyznaje, że było to „straszne niedbalstwo”, z którego leczyło go dopiero nagrywanie płyt i wraz z rozwojem fonografii pojawiająca się bardziej wymagająca publiczność, domagająca się równie dobrej gry jak zarejestrowanej na płytach. Przedstawioną autocharakterystykę doskonałej muzykalności Rubinsteina potwierdzają wypowiedzi jego żony odnotowane przez Sachsa. Warto zaznaczyć, iż córka pianisty Ewa zafascynowana była także tym, w jaki sposób ojciec mówił o muzyce¹⁰.

Z wyznań artysty i świadectwa najbliższych wyłania się wizerunek pianisty – genialnego interpretatora, który wszakże nie dość ćwiczył i popełniał niedokładności w trudnych miejscach utworów. W przywoływanym wyżej passusie zwraca uwagę nie tylko stwierdzenie o strasznym niedbalstwie, które

¹⁰ H. Sachs, dz. cyt., s. 354.

możemy potraktować zarówno jako przyływ szczerości, jak i element auto-kreacji. Rubinstein dość lekko stwierdza, iż nie miał czasu, by trudne miejsca ćwiczyć „nuta po nucie”. Nie miał czasu? Czy może nie chciał ćwiczyć? W kontekście uwag o genialnej pamięci muzycznej można uznać to za eufemistyczne pominięcie innej przyczyny.

W wywiadzie spisanym już po II wojnie światowej, a cytowanym przez Sachsa, dojrzały pianista jest bardziej szczery:

Urodziłem się oczywiście muzykiem. Kochałem muzykę, żyłem muzyką – jest to mój szósty zmysł. Ale samo granie na fortepianie irytowało mnie, traktowałem je jak swego rodzaju czyszczenie zębów fortepianu. Chodzi mi o te gamy w górę i w dół – wyglądało to według mnie właśnie jak szcztokowanie zębów. [...] Jest się skazanym na granie tego godzinami i jest to oczywiście potrzebne. Ale nienawidziłem tego. A potem pomyślałem: zdarza się, że największy pianista nie przekonuje publiczności [...]. Krytycy – naturalnie krytykują. Zauważyłem, że jedyna rzecz, jaka liczy się naprawdę, to magiczne panowanie nad publicznością. Wie pan, co mam na myśli? Między pianistą i słuchaczami wytwarza się jakby antena. Ku swemu zdziwieniu obserwowałem czasami gorszych techników – mówię o pianistach, grających mnóstwo fałszywych nut, a siebie pośród nich. O śpiewakach, nie posiadających najlepszych głosów – [...] mających jednak olbrzymią władzę nad publicznością. Jest w tym jakaś magia. Rodzaj [...] nerwowego połączenia. Publiczność od razu czuje się zmuszona ich słuchać¹¹.

Rubinstein z pewnością umiał zapanować nad słuchaczami.

Władza nad publicznością

Córka Rubinsteina Ewa wspomina, jak ojciec na jednym z koncertów sfałszował gamę w sonacie Beethovena. Dla niej był to silny wstrząs emocjonalny, tymczasem krytycy tego nawet nie zauważyli¹². Druga córka pianisty, Alina zauważa, iż ojciec w czasie koncertów całkowicie pogrążał się w muzyce i „oddawał swój talent słuchaczom”. Dodaje też, że w rodzinie wyrażano „wiele uczuć w stosunku do ojca i o nim poprzez muzykę”, a dla niej samej – jak wyznaje – muzyka była „prywatną, osobistą komunikacją między jego sercem a moim”. Dzieliła ten „»intymny« związek wspólnie z całą publicznością” jego koncertów¹³.

W wyznaniach Rubinsteina tylko pozornie istnieje sprzeczność między dumą z tego, że jego muzykalność pozwoliła mu chwytać istotę odtwarzanych dzieł a poczuciem winy z powodu „straszego niedbalstwa”. Od perfekcyjnej gry wołał i bardziej cenił grę niekoniecznie dokładną, ale oddającą emocje interpretatora:

Jeśli polubiłem jakiś utwór – a nigdy nie grałem publicznie niczego, czego bym nie lubił – niecierpliwie starałem się przekazać słuchaczom pierwsze ogólne wrażenie dzieła, co publiczność umiała zrozumieć i docenić” [MDŻ, 548].

¹¹ Cyt za: H. Sachs, dz. cyt., s. 181.

¹² Tamże, s. 355.

¹³ Cyt. za: tamże, s. 355–356.

Z niedbalstwa łatwo mógł się rozgrzeszać, skoro – jak często podkreśla – publiczność była mu wierna i go nie zawiodła. Kolejne *tournée* początkowo po Europie i obu Amerykach, a potem po następnych kontynentach, pozwalały mu uwierzyć w siebie, a uczucia publiczności rekompensowały mu brak dobrych więzi emocjonalnych z rodzicami i rodzeństwem. Wielokrotnie i zgodnie z prawdą, autor pamiętników pisze nie tylko o aplauzie dla jego gry wyrażanym przez słuchaczy, ale i o swoistej więzi, jaka nawiązywała się między nim a publicznością w czasie koncertów:

Moje pojawienie się na estradzie powitały ciepłe brawa, co wyzwoliło całą moją namiętność do muzyki, jaką zamierzałem grać, i postanowiłem zmusić słuchaczy, aby podzielili ją ze mną. Spłynęło na mnie to, co nazywają natchnieniem, nieuchwytnym darem niebios [MDŻ, 470].

Żona Rubinsteina pamięta niechęć męża do pracy nad techniką gry:

Ćwiczył trudne fragmenty w każdym utworze – nigdy nie za wiele, bo go to nudziło. Nie chciał wychodzić na scenę, by grać coś, co nie jest najświeższe i trochę ryzykowne¹⁴.

Znamienne jest, iż Nela Rubinstein, opisując łączność artysty z odbiorcami, używa tu podobnej metaforyki do tej, którą znamy z cytowanego wywiadu z jej mężem:

jego inspirację stanowiło wystawianie się na niebezpieczeństwo, podobnie jak u ludzi, którzy lubią wspinać się o jeden stopień za wysoko. Niebezpieczeństwo to przesycalo koncert jakby elektrycznością. Ludzie czuli się zelektryzowani faktem, że gdy wychodzi na scenę, zanim nawet dotknie klawiatury, już coś dzieje. A gdy grał [...] piękno jego wnętrza wychodziło na jaw. [...] nagle stawał się cudowny, uduchowiony¹⁵.

Reakcje niekonieczne profesjonalnej publiczności, jak się wydaje, były dla artysty ważniejsze niż oceny krytyków (też ważne, lecz nie najważniejsze)¹⁶.

Cytowana obszerniej przez Sachsa wypowiedź żony Rubinsteina odkrywa jeszcze jedną przyczynę braku precyzji gry oraz swoiste lenistwo w ćwiczeniu detali dzieł muzycznych. Przyczynę tę nazwałabym „zachłannością życia” nie tylko muzycznego. Jedno ze zwierzeń Rubinsteina dotyczące, co prawda, tylko czasów kawalerskich zdaje się to potwierdzać. Poświadczają ono też postawioną przeze mnie na wstępie tezę, iż w opisywaniu własnej sztuki muzycznej Rubinstein jest bardziej szczerzy niż w innych momentach pamiętników. Bardziej szczerzy, co nie znaczy, iż nie prowadzi „gry z czytelnikiem”:

¹⁴ Tamże, s. 354.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Przypomnijmy, że to ostatecznie także nie krytycy muzyczni, lecz wymagający nabywcy nagrań płytowych, słuchający gry artysty również „na żywo” na koncertach, „wymusili” na pianicie doskonalenie techniki gry.

Hulaszcze życie, jakie prowadziłem, nieustanne zajmowanie się płcią odmienną, przesiadywanie do późna w noc z moimi przyjaciółmi-intelektualistami, teatry, widowiska, obfite lunchy i obiady, a co najgorsze – pasja, z jaką to wszystko robiłem, nigdy nie pozwoliła mi skoncentrować się na pracy. Uzbierał mi się duży repertuar koncertowy, ale brakowało mi bodźca, żeby grać lepiej, nie trzymałem się tekstu. [...] nie mógłbym się pochwalić, ani jednym utworem zagranym w pełnej zgodności z tekstem i bez jakichś technicznych usterek [MDŻ, 243].

Jednocześnie przyznaje się do pewnego sprytu w doborze repertuarowych bisów, by wzbudzić entuzjazm publiczności.

Jeżeli artysta zdobywa się na autoanalizę i samokrytykę, nigdy nie chce zbulwersować odbiorcy. Woli go „mieć po swojej stronie”. Jakby przestraszony nadmierną szczerością, wyznanie stara się zbagatelizować. Cały czas obecną pamięć o czytelniku autobiografii zastępuje tu bezpośredni zwrot do odbiorcy: „Tym spośród moich Czytelników, których owe wyznania mogłyby przerazić, zmuszony jestem powiedzieć także coś na swoją korzyść” [MDŻ, 243]. Tu następuje rozważanie na temat talentu i wycucia instrumentu, które pozwalały wykonać utwór z taką miłością i wzruszeniem, iż emocje te udzielały się publiczności. Pojawia się także wyrażone wcześniej w przytoczonym wywiadzie przekonanie o wyższości takiej gry nad perfekcyjnym wykonaniem.

Poważna, ciężka praca

Czy zatem autoportret, jaki tworzy Artur Rubinstein na kartach *Mojego długiego życia*, to wizerunek genialnego interpretatora i szarlatana muzycznego w jednej osobie, który mimo swego lenistwa zawładnął publicznością całego świata? Pianisty, którego miłość do muzyki wyniosła na wyżyny, ale która to miłość nie mogła mu przeszkadzać w rozkoszowaniu się innymi dziedzinami życia?

Zreasumujmy dotychczasowe obserwacje: kilka razy w autobiografii Rubinstein wyraża swą dumę z tego, iż parokrotne przeczytanie muzycznego tekstu pozwalało mu na uchwycenie intencji kompozytora i włączenie utworu do repertuaru. Towarzyszą temu mniej lub bardziej swobodne konstatacje, iż nie przywiązywał on wagi do szczegółów dzieł muzycznych wymagających wielogodzinnych ćwiczeń, gdyż uważał, że nie perfekcja gry decyduje o istocie interpretacji muzyki i o sukcesie w kontakcie z publicznością. Nie zapominajmy jednak o najważniejszym, iż ten obraz człowieka, który dużo występuje, polega na swoim talencie, nie dbając o dokładność wykonania i... porywa magnetycznie publiczność, jest efektem autokreacji.

Pamiętniki Rubinsteina mogą być postrzegane jako rodzaj budowania własnego wizerunku – powiedzmy umownie – amerykańskiego wizerunku człowieka sukcesu¹⁷. W tym przypadku jest to *image* artysty, który pokonuje przeciwności i podbija muzyczny świat. Podkreślanie przede wszystkim pozytywnych, autentycznych i wyjątkowych cech, a więc pamięci muzycznej i łatwości

¹⁷ Na taki sposób interpretacji zwrócono mi uwagę podczas dyskusji po moim wystąpieniu. Szczególnie dziękuję za „amerykański” trop interpretacji pamiętników pani Marcie Cuber.

w opanowaniu linii melodycznej granych utworów oraz charyzmy w kontakcie z publicznością musiało wysunąć się na pierwszy plan. Elementem jednak takiej „amerykańskiej biografii” jest w moim przekonaniu połączenie talentu z ciężką pracą. Tę pozorną ambiwalencję musiałby zatem ujawnić Rubinsteinowski tekst o sobie samym¹⁸.

Rubinstein należał do tych muzyków, którzy ćwiczą „tylko wtedy, gdy czują, że dłużej już nie mogą tego odkładać” i mają poczucie winy z powodu swego lenistwa¹⁹. W autobiografii trzeba było znaleźć dla tego lenistwa jakieś usprawiedliwienie, co widoczne było w cytowanych wypowiedziach. Niemniej jednak może nie tak narzucające się czytelnikowi, ale widoczne w pamiętnikach, jest drugie oblicze Rubinsteina, który gra coraz dojrzalej, zmienia repertuar i jego interpretację, zwiększa dokładność wykonania i intensywność pracy nad nią. Istnieją nieliczne, ale wymowne fragmenty tego samego autobiograficznego tekstu podważające ową niezmienność poglądów na brak potrzeby doskonalenia precyzji wykonywania utworów. Przeczą temu faktograficzna warstwa autobiografii, jak i autotematyczne wyznania pianisty.

Przede wszystkim widać u Rubinsteina doskonalenie repertuaru, dojrzewanie do wykonywania nowych utworów. Poza tym, jak uzmysławia to cytowana już jedna z wypowiedzi, na jakość gry miały wpływ nagrania płytowe, a wraz z nimi pojawienie się bardziej wymagającej publiczności. Co prawda, wspominając przedwojenne nagrania i pisząc o swojej „poważnej i sumiennej” pracy nad nimi, Rubinstein jednocześnie zaznacza:

Oczywiście, wolno było powtarzać utwór, dopóki wykonawca nie uznał, że lepiej go już zagrać nie potrafi. Co do mnie, zawsze wolałem wybrać wykonanie z iskrą natchnienia, nawet jeśli znalazły się w nim jakieś niezbyt zauważalne niedokładności, niż wersję zbyt wyraźnie perfekcyjną [MDŻ, 311].

Jednak opowieści o późniejszych nagraniach wskazują, iż niedokładność nigdy dla artysty nie oznaczała bylejakości.

Potwierdzają to zresztą konstatacje Sachsa:

Rubinstein często przesadzał, mówiąc o swoim lenistwie przed rokiem 1934; wystarczy posłuchać dokonanych w roku 1928 nagrań *Barcarolli* Chopina, żeby stwierdzić, że już wtedy posiadał znakomitą technikę, pomimo iż z godnym podziwu uporem nie przywiązywał do niej pierwszorzędnej wagi²⁰.

Na dojrzewanie artystyczne miało z pewnością także wpływ małżeństwo i przychodzenie na świat dzieci, czemu wyraz daje sam Rubinstein i co potwierdzają jego bliscy. Jego szwagier Feliks Łabuński uważał, iż artysta z chwilą ożenku, „porzucił nadmiernie bogate życie towarzyskie – skupił się na sobie i całkowicie poświęcił samodoskonaleniu”. Sachs, zgadzając się z tą opinią, podkreśla, że spokojny rytm życia musiał wpłynąć na większą koncentrację

¹⁸ Zwrot zaczerpnięty z dzieła Paula Ricoeura. Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2003.

¹⁹ H. Sachs, dz. cyt., s. 69.

²⁰ Tamże, s. 281.

pianisty. Biograf cytuje wypowiedź Łabuńskiego z lat sześćdziesiątych, iż „w miejsce niezwykle utalentowanego, obiecującego młodego artysty pojawił się wielki mistrz [...] jest nim teraz, głęboki i precyzyjny”²¹.

W *Moim długim życiu* Rubinstein opisuje lato 1934 roku w St. Nicolas, gdzie „odkrył [...] radość płynącą z ćwiczenia”. Przypominał, że w dzieciństwie nie ćwiczył należycie, a później nie robił tego ze względu na swoje zdolności szybkiego uczenia się utworów muzycznych. Dodawał, iż „ośmielał się” grać te dzieła muzyczne „z wielką pewnością siebie, pokrywając trudne technicznie miejsca inteligentnym używaniem pedału lub jakimiś dynamicznymi uderzeniami” [MDŻ, 389–390]. Do braku perfekcji przyczyniło się według niego i to, że krytykowano go czasami za brak głębi, nigdy za brak techniki pianistycznej. Teraz nastąpiła zmiana:

Chciałem teraz słyszeć wszystkie nuty jasno wyartykułowane i zmusić do posłuszeństwa oporny czwarty palec. Powtarzałem w nieskończoność jakiś nieważny pasaż po to tylko, żeby zdobyć więcej szacunku i zaufania do mojej biednej lewej ręki, czując, że czwarty palec staje się żywszy i coraz bardziej niezależny.

Brałem jeden po drugim najczęściej wykonywane utwory z mego repertuaru i z największą uwagą przegrywałem wszystkie miejsca, tak do tej pory zaniedbywane [MDŻ, 390].

Wysiłki podejmowane tamtego lata w St. Nicolas tak motywował w wywiadzie z 1958 roku, na długo zatem przed spisywaniem pamiętników: „Nie chciałem, żeby moje dzieci rosły, uważając swego ojca albo za drugorzędnego pianistę, albo za byłego pianistę”²².

Perfekcyjne czy też mniej dokładne występy Rubinsteina były poprzedzone ciężką pracą:

Tego wieczora rozpoczynałem koncert trudną *Toccatą C-dur* Bacha w aranżacji Busoniego. Ćwiczyłem ją przez godzinę na fortepianie w restauracji [...]. Niektórzy goście wrócili i słuchali mnie, ciężko pracującego, jak gdyby to już był koncert [MDŻ, 344].

Rubinstein zarówno na poziomie deklaracji, ale i przedstawiając fakty ze swego życia, udowodnił, jak bardzo kochał i szanował muzykę oraz swoją publiczność. Wobec muzyki i publiczności był skromny i pokorny oraz artystycznie hojny. Kiedy podczas ostatniego w swoim życiu koncertu, sędziwy i ślepnący Rubinstein zagrał „mnóstwo fałszywych nut”, po owacji, którą i tak mu zgotowano, „zapowiedział, że w ramach »przeprosin za błędy« zagra na bis *Walca cis-moll* Chopina”. A potem zagrał jeszcze utwór Villa-Lobosa *Polochinelle*, którego wykonanie według jednego z recenzentów „sprawiło, że słyszało się migotanie każdego brzęczącego akordu”²³.

²¹ Cyt. za: tamże, s. 281–282.

²² Cyt. za: tamże, s. 281.

²³ Tamże, s. 406–407.

Summary

Ewa Tierling-Śledź

‘Charming the the audience’. Artur Rubinstein's music and literary strategies

The article discusses the autobiographical work of Artur Rubinstein entitled *My Many Years*. The author of the article is interested in how the virtuoso pianist writes about music and his inspiring performances. On the one hand, Rubinstein defends the right to a certain freedom in realizing the score, the other hand, he is ashamed to admit ignoring the role of practising the piano. The author of the article treats the pianist's declarations as a kind of autocreation literary game.