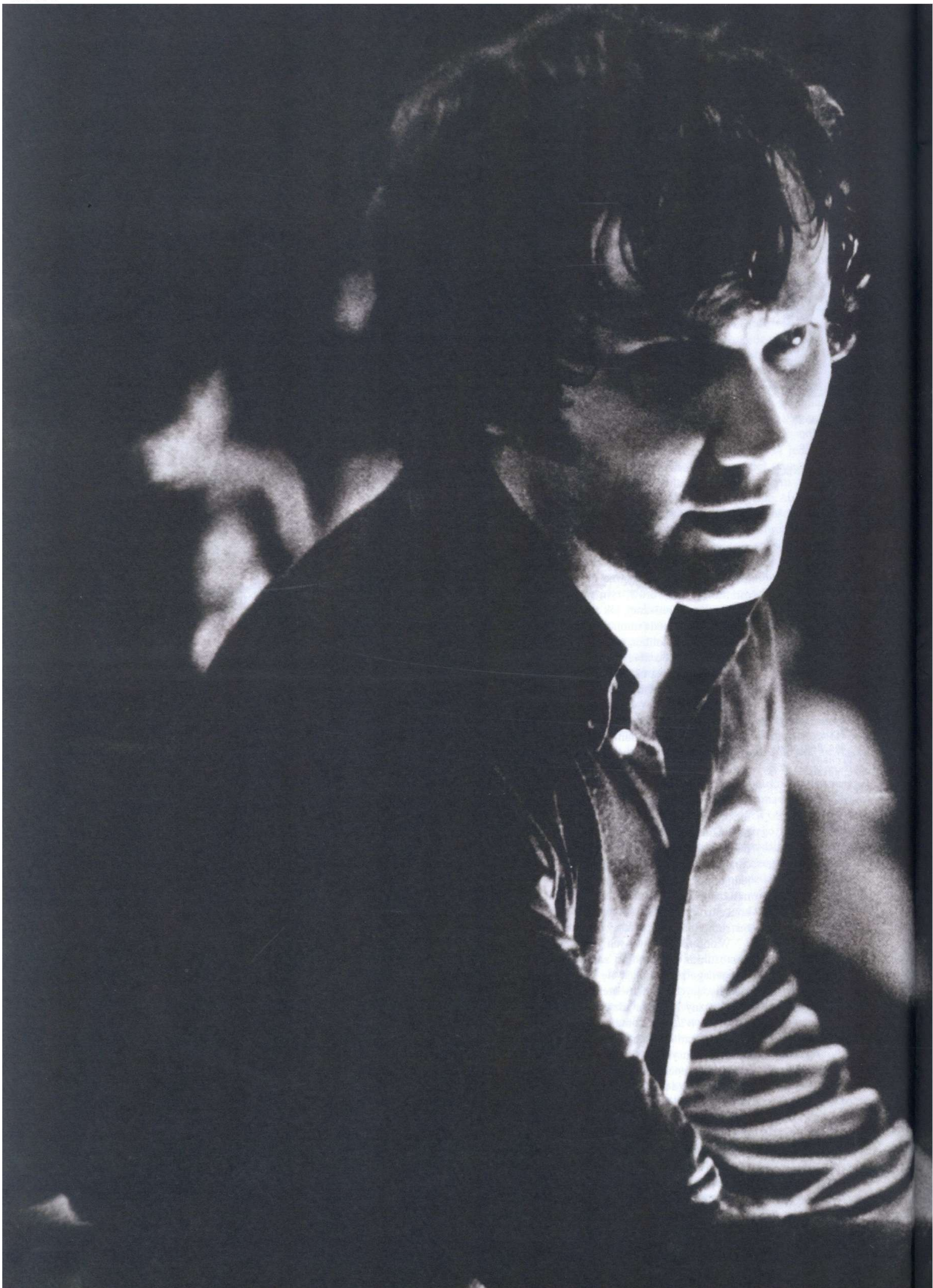






Potęga ZAUFANIA

Istotą bycia dyrygentem jest ZDERZENIE
siebie z materiałem i *jego ocena*, zareagowanie
na niego dynamicznie, według własnej *intuicji*,
warsztatu i INSTYNKTU artystycznego

z maestro
KAZIMIERZEM KORDEM
rozmawia

✎ Michał Klubiński

📷 Andrzej Zborski, Andrzej Rybczyński/PAP

S

ędziwy mistrz batuty po wielu latach przyjeżdża do swojego miasta, by poprowadzić V Symfonię Beethovena. Jego skromność, życzliwość i głębokie zrozumienie muzyki wywołują zachwyt orkiestry. Tylko jedna osoba pozostaje nieprzejednana – jego alter ego – młody pierwszy dyrygent orkiestry. Czy zna pan skądś ten opis?

Pod koniec lat siedemdziesiątych Andrzej Wajda przedstawił mi wciąż powstający scenariusz Andrzeja Kijowskiego do filmu *Dyrygent*. Były tam postacie dwóch dyrygentów. Starszy (grany później przez Johna Gielguda) był despotyczny, choć inaczej niż młody. Wymagał od orkiestry absolutnej dyscypliny. Zapytałem wtedy Wajdę: „Andrzej, czy ty reżyserujesz równie ostro?”. On odpowiedział: „Nie”. Przekonałem go, że dyrygent nie może osiągać swoich celów, gdy jest władczy.

Ale próbował pan być kiedyś młodym gniewnym?

Mam wrażenie, że nie. Starałem się do wszystkiego dochodzić stopniowo, małymi, ale skutecznymi krokami. Osobowość dyrygenta wyznacza, moim zdaniem, harmonia między intelektem a emocjonalnością, choć w grę wchodzi również inne skomplikowane cechy: talent, wykształcenie, trafność wizji, temperament. Czasy absolutnej dyrygenckiej dyktatury już minęły i próba powrotu do nich byłaby nietrafna.

Czy dobry dyrygent, mimo swojej skuteczności, może być kimś tajemniczym?

Odbiór koncertu symfonicznego jest często tak samo tajemniczy jak jego wykonanie, choć nie zawsze intencje dyrygenta pokrywają się z odbiorem słuchaczy. Czasem pytałem siebie, ile własnych koncertów uznałbym za trafione, ile było niezwykłych. Mam wrażenie, że dużo. Nie mówię tu o przeżyciach – te, głęboko poruszające, trzeba zostawić dla siebie. Zadaniem dyrygenta są nie tylko dążenie do doskonałości, lecz także ciągle poddawanie się surowym kryteriom pracy i osobisty rachunek sumienia, obserwacja, co możemy zmienić, bo rutyna ma tendencję do mariażu z podstępą bylejąkością. Starałem się w nią nie popadać.

Czy możemy w takim razie zapytać, co jest istotą dyrygentury?

Wzbraniałbym się przed jednoznaczną odpowiedzią. W połowie XIX wieku mówiono, że zadaniem dyrygenta jest docieranie do metafizycznych pokładów sztuki, na początku XX wieku postulowano poznanie dokładnie tego, co napisał

kompozytor. Ale nie wiadomo, co u kompozytora jest prawdą zanotowaną, co owocem wyobraźni, co wynikiem praktyki epoki. Istotą bycia dyrygentem jest zderzenie siebie z materiałem i jego ocena, zareagowanie na niego dynamicznie, według własnej intuicji, warsztatu i instynktu artystycznego. Dyrygent jest jak architekt, ale zarazem czujny obserwator żywego przebiegu.

Wspominał pan, że u początków pańskiej fascynacji dyrygenturą był nie wielki dyrygent, ale pianista pedagog.

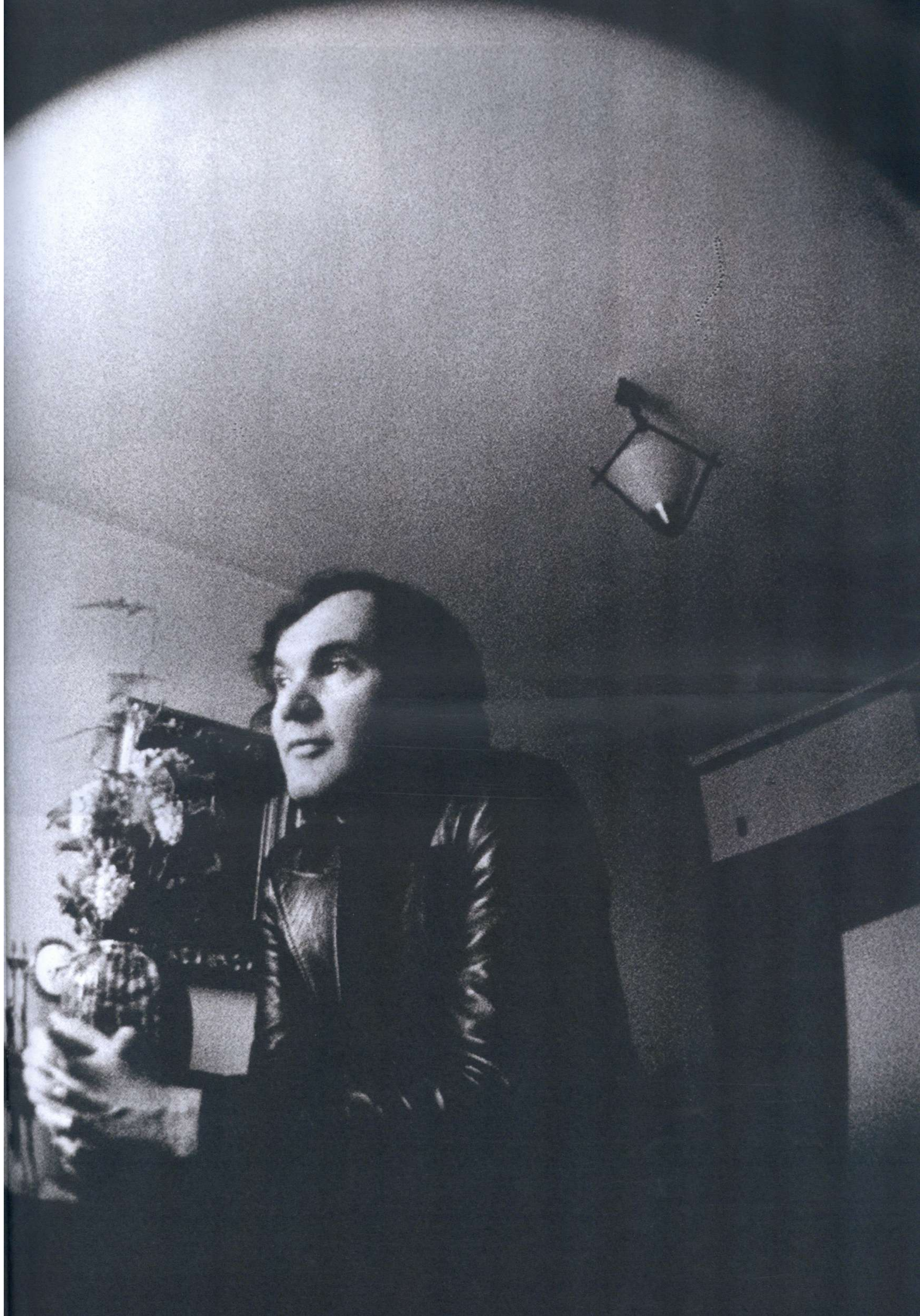
W 1949 roku, kiedy ukończyłem liceum muzyczne w Katowicach na fortepianie u profesor Markiewiczówny, pojechałem dzięki popularnym wtedy stypendiom do Konserwatorium Leningradzkiego. Na egzaminach wstępnych zadeklarowałem ze śmiałością, że chcę studiować dyrygenturę. Zapytano mnie wtedy: „Dziecko, jak ty chcesz pracować z dyrygentami, jeżeli nic jeszcze nie umiesz?”. Wtedy skierowano mnie do klasy fortepianu profesora Władimira Nielsena. Był to znakomity, nieco dziś zapomniany wirtuoz i pedagog. Pokazywał mi w partyturach symfonicznych (oczywiście na dwa fortepiany) rzeczy niezwykle. Miał wielką wrażliwość na dźwięk i detale. Dzięki niemu zrozumiałem, że praca dyrygenta to również przekazywanie tego, co bardzo ulotne. Niekoniecznie technika. Zresztą Konserwatorium Leningradzkie to była wielka lekcja: obserwowanie prób Richtera, Nikołajewej, Wajmana. W Polsce wystarczyło mi już tylko kilka lekcji z profesorem Arturem Malawskim, a po jego śmierci z profesorem Witoldem Krzemińskim.

Wspomina pan także często swojego idola Herberta von Karajana. W pańskiej sztuce, zdaje się, słyszymy tę fascynację: piękno brzmienia, uwolniona rola instrumentacji, znaczna integracja płaszczyzn, nasycone brzmienie, rola oddechu, swobodna fraza, do tego wielki liryzm.

Karajan łączył w sobie wszystko: głęboką muzikalność, wielką wrażliwość na dźwięk, emocjonalność. Miał wspaniałe *Auftakt*, który dawał czas muzykom. Uważam go za największego dyrygenta w historii. Jeździłem za nim przez pół Europy, urywałem się z prób, obserwowałem jego koncerty. I to zawsze na mnie działało!

Erich Leinsdorf pisał, że w operze dyrygent jest wielkim reżyserem wieloplanowej akcji, w filharmonii zaś staje sam na sam z orkiestrą i swoją ideą. Stu muzyków gra razem i stają się jedną. Każdy z wielkich dyrygentów XX wieku mimo wszystko —





zaczynał od opery, nierzadko jako korepetytor. Pan był niezwykle aktywny na obu polach. Czy opera i symfonia nie mogą bez siebie żyć?

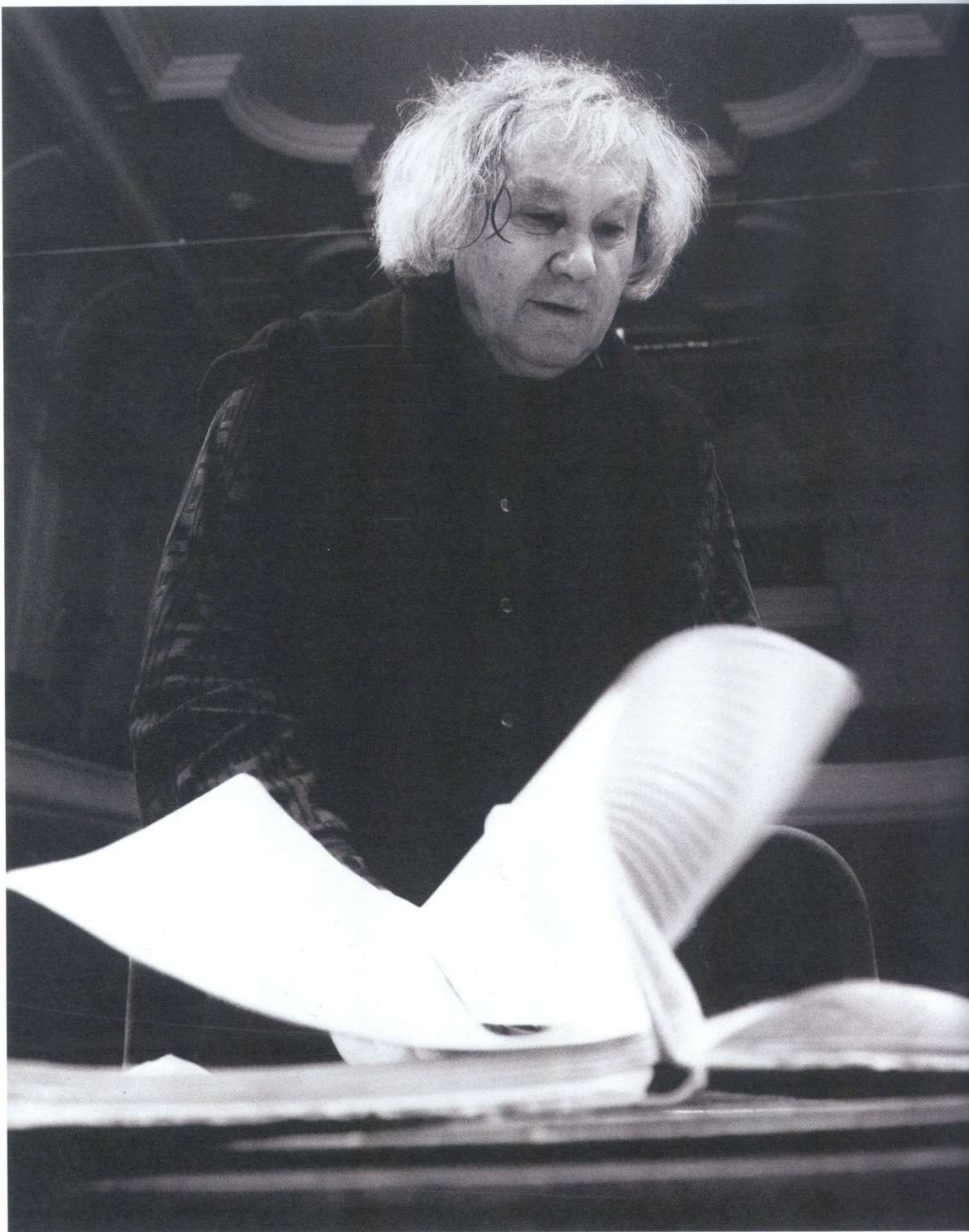
Ma pan rację. Ale dobry dyrygent w operze, bez względu na zmysł jednoczenia, powinien służyć głosowi, słyszeć śpiewaka i jego specyficzny temperament. To też reżyseria. W Metropolitan miałem zaszczyt pracować z Carlem Bergonzim, Rainą Kabaiwanską, Reginą Resnik, Katią Ricciarelli, Teresą Żylis-Garą. To bodaj Jelena Obrazcowa jako Amneris w *Aidzie* powiedziała, że kiedy daje wielkie forte pod moją batutą, jej głos brzmi znakomicie, orkiestra brzmi pełnie, ale nie konkuruje z nią. Inaczej teatralizowanie symfonii. To moim zdaniem się nie sprawdza.

Pana pierwsza opera to był *Borys Godunow* Bardiniego, Roszkowskiej i Semkowa w Operze Warszawskiej w 1960 roku, 17 lat później poprowadził pan to dzieło na otwarcie sezonu w Metropolitan, z Talvelą, Ochmanem i Teresą Kubiak w drugiej obsadzie.

Już w Warszawie było ciekawie. Jurek Semkow, ówczesnie dyrektor Opery Warszawskiej, mój kolega ze studiów w Leningradzie, zaprosił mnie do przygotowania olbrzymich partii chóralnych w tej operze. Później zostałem pierwszym chormistrzem warszawskiej sceny, która wciąż jeszcze funkcjonowała w sali Romy przy Nowogrodzkiej. Spektakl fascynująco wystawił Aleksander Bardini, wielki erudyta i znawca dramaturgii teatralno-muzycznej. Do tego przepyszna scenografia i kostiumy Teresy Roszkowskiej. A w Metropolitan, kiedy to otwarcie sezonu jest zawsze wielkim wydarzeniem, atmosfera pracy była znakomita. Boska orkiestra, idealny organizm twórczych artystów, inteligentna reżyseria Augusta Everdinga, do tego publiczność zainteresowana wieloma szczegółami opery, jak nigdzie indziej. Byłem już zaprzyjaźniony z zespołami i solistami, bo pracowałem tam od 1972 roku.

Wróćmy do Opery Warszawskiej. Na początku lat sześćdziesiątych dyrygował pan tam *Giselle*, przygotowywał chóry do oper *Manru* i *Andrea Chénier*, aż wreszcie przyszedł „wielki kat opery”, Bohdan Wodiczko, i przeprowadził, jak pisał burleskowo Jerzy Waldorff, „rzeź szlachty” – zwolnił 121 osób. Przypadkiem pana także, obok Wermińskiej, Bandrowskiej-Turskiej, Woźniczki i Fołtyn...

Tu było zupełnie inaczej niż w Metropolitan [śmiech]. Przypadkiem podpaliłem jeden ze stosów ofiarnych pod wielką reformę Bohdana Wodiczki, nie zgadzając się jako kierownik chóru na podpisanie zwolnień prawie 40 moich podopiecznych. Rzeczywiście, chodziło o przyspieszenie reformy inscenizacji operowej w Polsce, bowiem Opera Warszawska niedomagała, ale czy musiało się to stać kosztem indywidualnych karier zasłużonych artystów, tylko dlatego że nie dysponowali już odpowiednią formą? Nie mówię o sobie, mówię o tych wszystkich starszych gwiazdach i bardzo dobrych pracownikach niższego szczebla. Tych pierwszych można było uhonorować w inny sposób, pozostawić na stanowiskach, dawać mniejsze partie. Łagodzić napięcia w zespole, przeprowadzać zmiany powoli. Wodiczkę będę wspominał tylko jako człowieka wybitnego planu, postępu samego dla siebie. Choć w 1968 roku zreflektował się i poprosił mnie o zastąpienie go jako szefa WOSPR.



Fot. Andrzej Rybczyński/PAP

Mimowolnie przeniósł pan jednak dalej idee Bohdana Wodiczki, kiedy był pan dyrektorem Teatru Muzycznego w Krakowie (spektakle odbywały się wtedy w Teatrze im. Słowackiego). Był to tam czas erupcji awangardy i być może wielkim artystom teatru było tam bardziej po drodze niż do Warszawy. Zapraszał pan wielkie nazwiska: Kreütza-Majewskiego, Skarżyńskich, Szajnę. Z ostatnim artystą współpracował pan także jako reżyser, realizując modernistyczny postulat jedności wizji dyrygenta i wizji reżysera. Tak jak Karajan.

Rzeczywiście, był to fantastyczny czas. Fascynowała mnie wtedy reżyseria operowa, ponieważ nie da się muzycznie zrealizować spektaklu źle wyreżyserowanego, a na ten problem wyczulony jestem od dawna. Reżyserzy, i to nawet dzisiaj, nie słyszą dobrze muzycznie. Bowiem to muzyczność, w sensie subtelnych związków dramaturgiczno-psychologicznych, jest podstawą opery. Pracowałem na scenach świata, między innymi z Götzem Friedrichem, Ponnelle'em, Everdingiem, Bardinim, każdy z nich miał inną metodę. Wspominam doskonałą mechanikę koncepcji *Króla Edypa* Konrada Swinarskiego w Teatrze Wielkim w 1967 roku. Wszyscy byli geniuszami, mieli

“ Dyrygent
w OPERZE,
bez względu na zmysł
jednoczenia, powinien
SŁUŻYĆ głosowi,
słyszeć śpiewaka
i jego specyficzny
temperament.
To też
REŻYSERIA

swoje indywidualne podejście do relacji sceniczno-muzycznych. Götz Friedrich na przykład przeprowadzał głębokie analizy libretta i sytuacji scenicznych ze śpiewakami na początku pracy, zupełnie niebawie. Ponnelle zadowalał się komponowaniem obrazów na sposób symboliczny. Ale już arii Paminy przy akompaniowaniu spłuczki klozetowej – w *Czarodziejskim flecie* Achima Freyera w 2006 roku, kiedy byłem dyrektorem muzycznym Teatru Wielkiego – nie mogłem znieść.

Wspomina pan swoją współpracę w Krakowie w 1962 roku z Tadeuszem Kantorem, który jedyny raz zgodził się reżyserować operę. Był to *Don Kichot* Masseneta.

Kantor był tu wyjątkiem, jeśli chodzi o rozumienie muzyczności. Nie był klasycznym znawcą muzyki. Ruchu scenicznego nie dynamizował, ale ogrywał aktora śpiewaka charakterystycznymi przedmiotami lub absurdalną, sprowadzoną do minimum sytuacją, w której ten zastygał, aż wreszcie całość poruszała się według wizji wielkiego reżysera. To była swoista partytura żywego dzieła scenicznego.

Znakomita działalność w Krakowie daje panu przepustkę nie do Teatru Wielkiego, ale do Opery Monachijskiej. W 1972 roku przygotowuje pan tam *Damę pikową*, rok później dostaje pan za *Carmen* tytuł Gwiazdy Roku dziennika „Abendzeitung” (z Handkem, Brookiem i Fellinim). W 1972 roku na *Damie pikowej* obecny jest nowy dyrektor elekt Met, Göran Gentele, i momentalnie angażuje pana do swojej sceny (przed objęciem pierwszego sezonu ginie w wypadku samochodowym na Sardyńii, ale kontrakty są już podpisane). Debiutuje pan w Met w tym samym roku *Damą pikową*. W 1975 roku, po kilku innych realizacjach operowych, szansa na objęcie przez pana dyrekcji opery wzrasta niepomniernie, ostatecznie zarząd przychyliła się do osoby Jamesa Levine’a, który obejmuje schedę po Kubeliku, nie najlepiej widzianym.

Metropolitan była wspnianym doświadczeniem w moim życiu. Dyrygowałem tam przez sześć sezonów, przynajmniej przez pierwsze pół roku każdego z nich, i to jedynie spektaklami, które sam przygotowałem. Co do dyrektorów, byłem zaprzyjaźniony z Jimmym Levinem, Rafaela Kubelika znałem słabiej, był dla mnie wtedy wielkim mistrzem. Być może chodziło o jakieś kwestie jego zobowiązań w Europie, bo przecież dyrygentem był świetnym. Levine był również znakomicie przygotowany do roli dyrektora. Jego kandydatura zwyciężyła – choć na mnie głosowała orkiestra, z którą bardzo dobrze mi się pracowało – ze względu na poparcie związków zawodowych w Metropolitan. Czy żałuję tego momentu? Na pewno było to jedno z niezrealizowanych marzeń. Ale marzenia nie tworzą rzeczywistości.

Pana współpraca z Met rozpoczęła się w momencie, gdy kierował pan WOSPR. W połowie lat siedemdziesiątych prasa pisała o pana planach. Poza Metropolitan i współpracą z amerykańskimi orkiestrami: wielkie tournée po całej Europie z Toronto Symphony Orchestra po śmierci Karela Ančerla (proponowano panu dyrekcję tego zespołu), spektakle w San Francisco, *Orlando* w Amsterdamie, seria koncertów w Montrealu i Włoszech, nagrania w Londynie. W wywiadzie z maja tegoż

roku mówił pan Ewie Kofin, że nie planuje pan objęcia żadnej większej placówki w Polsce. Jednak nieoczekiwanie został pan dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Narodowej. Toczyła się tu dyskusja nad poziomem zespołów, wizją repertuarową ostatnich lat dyrekcji Witolda Rowickiego. Wniósł pan tu nowy ferment.

Przede wszystkim z Orkiestrą Filharmonii Narodowej współpracowało mi się dotychczas bardzo dobrze (od 1968 roku), więc decyzja o osiedleniu się w Polsce była naturalna. Oczywiście ustabilizowanie stroju zespołu i rozwinięcie indywidualnego potencjału słabszych muzyków, przy jednoczesnym wykorzystaniu talentów lepszych, było zadaniem, którego szybko nie dało się wykonać (trzeba było organizować przesłuchania solistów orkiestry w każdy poniedziałek), współpraca z władzami przez pierwsze lata, zwłaszcza jeśli chodzi o finansowanie solistów zagranicznych, nie układała się najlepiej, frekwencja początkowo była słaba, ale po kilku latach osiągnęliśmy sukces. No i mieliśmy wspniany chór prowadzony przez Henryka Wojnarowskiego.

Wtedy, jak mówią starsi koledzy, „chodziło się na Korda”. Już koncertem inauguracyjnym, *Mesjaszem* Händla (którym zresztą pożegnał się pan z warszawską publicznością w 2001 roku), dokonał pan przemiany zespołów. W 1982 roku był znakomity, utrwalał na płytach koncert z *Pieśniami wędrującego czeladnika* z Hiolskim i *I Symfonią* Mahlera. Orkiestra, chociaż prowadzona zdecydowaną ręką, mieniła się barwami. Czy te sukcesy opierały się na doświadczeniach zdobytych w Ameryce?

Niekoniecznie. Myślę, że sukces polegał na spokoju współpracy, stronienu od nadmiaru szczegółów i perfekcjonizmu techniki, a więc na daniu muzykowi szansy wyrażenia indywidualnej koncepcji swojej partii, przy jednoczesnej dyscyplinie całego zespołu. A więc działanie było w zamiarze długofalowe, wymagało cierpliwości. Właśnie taki sposób pracy fascynował mnie u Karajana. On nie objaśniał sensu muzyki, jak Carlos Kleiber, on czynił ją wymowną, nie spiesząc się. Dbał o dobre relacje ze swoimi muzykami. To pozwalało zdobyć daleko idące zaufanie zespołu.

Osobną sprawą było ponad 55 wspnianych tournée zespołów filharmonicznych w czasie pana dyrekcji. *VI Symfonia* Czajkowskiego w 2002 roku oszołomiła amerykańską publiczność. Do dzisiaj pamiętam porwijącą interpretację *Patetycznej* w Warszawie przed tym wyjazdem.

Miło mi to słyszeć. Tournée odbyliśmy rzeczywiście dużo, ale szczególnie amerykańskie pozostały mi w pamięci, kiedy to mieliśmy okazję ścigać się z najlepszymi orkiestrami USA, i muszę przyznać, że wygrana była często po naszej

stronie. *II Symfonia* Rachmaninowa podbiła uczestników znakomitego National Music Camp w Interlochen, *Patetyczna* i *Święto wiosny* – wiele sal amerykańskich. Za każdym razem orkiestra mobilizowała się potrójnie, a publiczności mogliśmy zaimponować nie tylko znakomitą dyspozycją, lecz także słowiańską wizją, tak pożądaną za oceanem.

Myślę, że znakomicie współpracowało się panu także z pianistami. Z Marthą Argerich wykonywał pan między innymi *Koncert* Schumanna w 1979 roku i *Koncert b-moll* Czajkowskiego w 1980 na inaugurację Konkursu Chopinowskiego. Wtedy artystka gnała jak huragan.

Martha Argerich to wielkie zjawisko, ale samodefiniujące się, z magnetyczną aurą, pomimo kontrowersyjnych temp. Nie wszyscy dyrygenci za nią nadążali, ale mnie się udało. To była czysta przyjemność. Efekt był fascynujący.

Podczas samego Konkursu, w którym był pan przewodniczącym jury, pojawiła się między państwem rozbieżność oceny Iva Pogorelicia. Część jurorów zdecydowała nie dopuścić artysty do finału, część poszła za Argerich i opuściła jury (Paul Badura-Skoda, Nikita Magaloff, Lidia Grychtołówna). Czy pańskim zdaniem nie było można pogodzić tych stronniectw?

Osobiście uważałem Pogorelicia za geniusza, przyznałem mu wysoką punktację za *Sonatę b-moll*, natomiast byłem zdania, że jego osobowość i ekstrawagancja nie mieściły się w konkursie. Wtedy jeszcze nie było mody na docenianie artystów, którzy nie zostali zakwalifikowani do finału, natomiast ten fakt, nie ukrywam, stworzył pianiście dodatkową legendę. Uważam jednak, że istotą pracy jury tego konkursu powinien być konsensus różnych osobowości i reakcja Argerich przyniosła szkodę procesowi oceny. Nie widziałem sensu godzenia obu stronniectw, ponieważ sytuacja wydała mi się wtedy jednoznaczna.

Zakończył pan swoją wspnianą erę w Filharmonii Narodowej znakomitą ręką w jej stulecie (2001). Z tej okazji odbył pan tournée po Polsce z *Requiem* Verdiego, swoim ulubionym utworem oratoryjnym. To był symboliczny moment oddania instytucji Wspólnocie.

Mam wrażenie, że przez tyle lat mojego dyrektowania w Filharmonii Narodowej nie miałem okazji zbliżyć tej instytucji do przestrzeni życia melomanów w różnych polskich większych i mniejszych miastach. To był ideał zapoczątkowany jeszcze w latach pięćdziesiątych. Filharmonia Narodowa nie tylko będzie zawsze miejscem konfrontacji różnych indywidualności światowej muzyki, ale winna jest coś naszej publiczności, która przez lata tak gorąco nas słuchała.

Kazimierz Kord, # 1930 w Pogórze. Studiował fortepian w Leningradzie (1949–1955), następnie dyrygenturę u Artura Malawskiego i Witolda Krzemińskiego w PWSM w Krakowie (1956–1960). W latach 1960–1962 kierował chórem w Operze Warszawskiej, później był dyrektorem Teatru Muzycznego w Krakowie (1962–1969) i szefem WOSPR (1969–1973). W 1972 roku, po udanym debiucie w Gärtnerplatztheater w Monachium, został zaangażowany do Metropolitan Opera w Nowym Jorku,

gdzie przygotował pięć premier: *Damę pikową*, *Aidę*, *Makbeta*, *Così fan tutte* i *Borysa Godunowa* (1972–1977). Współpracował z czołowymi teatrami (Covent Garden, San Francisco Opera, Opera w Amsterdamie) oraz orkiestrami (m.in. Cleveland, Chicago, Cincinnati). W latach 1977–2001 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Narodowej, a w latach 1980–1986 szefował Orkiestrze Südwestfunk w Baden-Baden. W 2019 roku w PWM ukazała się jego książka wspomnieniowa *Epizody*.