

prof. dr hab. Bogusław Rottermund

czerwiec 2023 r.

Fortepianowe dzieła Karola Szymanowskiego w interpretacjach pianistów zagranicznych

W 2022 r. obchodzono 140. rocznicę urodzin i 80. rocznicę śmierci „Karola z Atmy” (ur. 3 października 1882 r. w Tymoszwówce, zm. 29 marca 1937 w Lozannie) – najwybitniejszego pod Chopinie polskiego kompozytora. Stanowi to bodziec i powód do upamiętnienia artysty. Nie będzie to jednak szkic o życiu i dokonaniach tej jakże ważnej dla nie tylko polskiej kultury i muzyki postaci. Najlepiej za niego i dla niego przemawia bowiem spuścizna. Artysta tworzył na fortepian od początku swojej drogi jako kompozytor (pierwsze wydane dzieło to *Preludia op. 1*) aż do końca (ostatni wydany utwór to *Mazurek op. 62 nr 2*). I chociaż liczba opusów na fortepian solo nie jest wielka, to jednak bardzo znacząca w dorobku Szymanowskiego. Obejmuje bowiem sonaty (op. 8, 21, 36), ilustracyjne/programowe cykle poematów (*Metopy op. 29*, *Maski op. 34*), wariacje (op. 3, op. 10), preludia (op. 1), etiudy (op. 4 i op. 33), mazurki (op. 50 i op. 62), fantazję (op. 14). Do tego dochodzą jeszcze utwory nieopusowane – *Preludium i fuga cis-moll*, *Preludium cis-moll*, *4 Tańce polskie i Walc romantyczny*. Fortepian odgrywa ogromną rolę w twórczości kameralnej – w pieśniach oraz dziełach na skrzypce z jego towarzyszeniem. Nie należy zapominać o napisanej „dla

siebie” *IV Symfonii „Koncertującej” op. 60*, w której partię solową wykonywał kompozytor.

Dyskografia utworów fortepianowych K. Szymanowskiego nie jest może oszołamiająco bogata i pod tym względem zupełnie nieporównywalna z chopinowską, ale mimo to oferuje coraz większy wybór. Sądząc po ilości nagrań, pianiści najbardziej lubią *Maski*, *Preludia*, *Wariacje b-moll op. 3* i *Metopy* a także *IV Symfonię*. Dotychczas zaledwie sześcioro artystów pokusiło się o utrwalenie na płytach całości dzieł fortepianowych Szymanowskiego (Andrzej Stefański, Jerzy Godziszewski, Martin Roscoe, Martin Jones, Sinae Lee, Anu Vehviläinen), a jeden jest w trakcie realizacji przedsięwzięcia (Rolf Plagge). Znacznie częściej pianiści sięgają po niektóre dzieła, ewentualnie tworzą mniejsze lub większe ich antologie (np. Światosław Richter, Lidia Kozubek).

Oto poniżej wybór skrótowych „wizytówek” interpretacji kilkudziesięciu zagranicznych pianistów, którzy utrwaliли fonograficznie utwory na fortepian solo Karola Szymanowskiego.

Preludia op. 1

Wykonania op. 1 przez Marię Yudinę¹ (hieratyczne, monumentalne, bardzo poważne w wyrazie) i Guigłę Katsaravę² oraz Marie-Catherine Girod³ (szybkie, ciekące i przelewające się jak woda, a właściwie żywe srebro) to skrajnie odmienne interpretacje. Najdobitniej ukazują, jak bardzo uniwersalny język muzyczny prezentuje ten cykl i jednocześnie, jak bardzo jest

¹ Maria Yudina (Judina) – ur. 1899 r., zm. 1970 r. w Moskwie. Zwana była pierwszą czarną damą pianistyki radzieckiej. Prócz standardowego repertuaru (Bach, Beethoven, Schubert i inni) wykonywała w ZSRR po raz pierwszy dzieła Strawińskiego, Honeggera, Hindemitha, A. Webera, Martinu, Szymanowskiego, Lutosławskiego. Wykładała z rekomendacji H. Neuhausa w konserwatorium w Moskwie.

² Urodzony w Gruzji, studiował w Moskwie, Weimarze i Paryżu. Wykłada w Ecole Normale de Musique w Paryżu.

³ Ur. w 1949 r., studiowała w Bordeaux i Paryżu oraz u P. Badury-Skody i G. Seböka. Dyskografia pianistki zawiera nagrania dzieł Mendelssohna (komplet), Webera, Chopina i twórców francuskich, w tym współczesnych.

pojemny i „odporny” na różne opcje wykonawcze, ponieważ żadnej z nich nie można odmówić konsekwencji w obranej drodze i po prostu piękna. Nie są one uniwersalne i zdolne zaspokoić wszystkie potrzeby słuchacza (zwłaszcza emocjonalne). Wymykają się bowiem standardowym ujęciom, znacznie poszerzając i wzbogacając rozumienie oraz odczuwanie pierwszego opusowanego dzieła K. Szymanowskiego.

Alexandra Dariescu⁴ kreuje, a nie wykonuje utwory – jej wizja op. 1 jest fascynująca, ujmuje bogactwem niuansów, które służą budowaniu zmiennych nastrojów. Pozwalają słuchaczowi na intensywne przeżywanie i delectation się muzyczną ucztą. Nie mają przy tym charakteru pouczania, przeciążania emocjonalnego, a tym bardziej popisowania się. Są przez to najgłębiej prawdziwe w aspekcie psychologicznym. Zbliżoną, bardzo romantyczną i zarazem nostalgiczną w wyrazie interpretację proponuje Corinne Kloska, przyznająca się do polskiego pochodzenia.

Z kolei szerokim łukiem należy omijać bardzo niedojrzałe wykonanie Rolfa Plagge⁵, który zupełnie nie odnajduje się ani w późnoromantycznej estetyce, ani nie tworzy nastrojowych obrazów, za to gra z wprost niewiarygodną ilością błędów muzycznych.

Interpretacje Martina Roscoe⁶ nie zawsze są wewnętrznie spójne, a poza tym często nieprzekonująco kształtowane pod względem agogicznym.

⁴ Urodzona w Rumunii. Studiowała w Manchester i Londynie. W jej repertuarze i nagraniach królują Chopin, Schumann, Liszt, Czajkowski, Szostakowicz, Szymanowski, Dutilleux.

⁵ Do nauczycieli Rolfa Plagge (ur. 1959 r.) należeli Vitaly Margulis (stad zapewne zainteresowanie muzyką słowiańską), Paul Badura-Skoda, György Sandor. Laureat międzynarodowych konkursów w Niemczech, Włoszech, Belgii, USA, Urugwaju. Jako pierwszy niemiecki pianista zdobył nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. P. Czajkowskiego w Moskwie w 1990 r. Od 1991 wykłada na stanowisku profesora na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu. W jego dyskografii znajdują się utwory Mozarta, Beethovena, Liszta, Schumanna, Skriabina, Debussy'ego, Ravela, Szymanowskiego, J. Bendy, L. Spohra, Felixa Woysescha, Hansa Wernera Henze, Rachmaninowa, A. Chaczaturiana, A. Czerepnina.

⁶ Pianista angielski ur. w 1952 r. Z małymi wyjątkami (Bach, Beethoven, Chopin) grywa i nagrywa muzykę XX wieku.

Gra Martina Jonesa⁷ jest zwykle lekka i (dosłownie rozumiejąc) przebiegająca w dość szybkich tempach oraz nie zawsze dokładna.

Sinae Lee⁸ nie identyfikuje się emocjonalnie z op. 1 - choć gra rzetelnie, nie porusza „strun duszy”. Niewielkie łamanie pionów (asynchrony) między rękoma to stale obecna cecha jej gry. Pastelowość, legato, nieprzeciążanie emocjonalne, umiarkowane tempa i także dynamika to obok awersji do wielowątkowego ujęcia narracji najbardziej charakterystyczne cechy gry Anu Vehviläinen⁹ w *Preludiach op. 1*.

Yoko Kikuchi¹⁰ nie zawsze radzi sobie z późnoromantycznym stylem preludiów.

John Bingham¹¹ traktuje je jak utwory z połowy XIX wieku. Koszmarna muzycznie i technicznie, niemal amatorska gra Monique Elias¹² to obraza dla uszu i policzek dla słuchacza.

Rzetelny warsztat, wnikliwe wczytywanie się w autorski tekst nie są - jak wynika z interpretacji Susanne Kessel¹³ - wystarczającymi przesłankami przekonującej gry. Pianistka kieruje się głównie rozumem, a nie uczuciem i robi to, co „należy i wypada”. Brakuje odrobiny intuicji, zmysłu improwizacyjności, spontaniczności, operowania barwami, a nawet szaleństwa. A może po prostu duszy? Zamiast tego słuchacz otrzymuje wyrachowanie i kalkulację. Ponadto w kilku wykonaniach preludiów brakuje inspiracji twórczością Skriabina, do której przyznawał się sam kompozytor.

⁷ Brytyjski pianista urodzony w 1940 r. w Londynie. Nagrywa muzykę XIX i XX wieku, w tym angielską i hiszpańską.

⁸ Sinae Lee studiowała w Korei i Wielkiej Brytanii. Wykłada w Królewskim Konserwatorium Szkockim w Glasgow. Oprócz kompletu dzieł fortepianowych K. Szymanowskiego nagrała (2011 r.) cykl *Lata pielgrzymstwa* F. Liszta.

⁹ Studiowała w Helsinkach i Paryżu. Wykłada w Akademii im. J. Sibeliusa w Helsinkach. Występowała m.in. w Polsce.

¹⁰ Urodzona w Japonii, wykształcona tamże oraz we Włoszech. Dorobek fonograficzny Y. Kikuchi obejmuje dwie płyty solo (utwory Liadowa oraz preludia Szymanowskiego, Martinu i inn.).

¹¹ Brytyjski pianista (1942-2003) utrwalił na płytach dzieła Beethovena, Schuberta, Chopina, Schumanna, Liszta, Elgara, Szymanowskiego i kompozytorów czeskich.

¹² Monique Elias nagrała również utwory Chopina, Mendelssohna, Schuberta, Schumanna.

¹³ Urodzona w 1970 r. w Bonn. Studiowała w Kolonii. Zajmuje się głównie muzyką XX i XXI wieku.

Emocjonalna pustka, niewysłuchiwanie się w wybrzmiewające dźwięki, ordynowanie nie zawsze adekwatnych do typu narracji, nieco za szybkich temp, gra bardzo powierzchowna emocjonalnie, arytmetyczne rozliczanie miejsc polirytmicznych, a zwłaszcza nieprzekonujące operowanie agogiką zafałszowują w ujęciu Matthiasa Rotha (nagranie 2018 r.) prawdziwy, głęboki, romantyczny wydźwięk pierwszego opusu K. Szymanowskiego. To bardzo przeciętne pod względem artystycznym wykonanie bez próby silenia się na kształtowanie własnego oblicza każdego ogniwa, ani tym bardziej całego cyklu.

Andrea Vivante (nagranie kwiecień 2019 r.) wstrzemięźliwie, by nie rzec asekurancko, statycznie, chociaż jeszcze nie kosztownie pod względem agogicznym, wykonuje preludia. Klucz do wyboru na płytę pięciu, a nie nagrań wszystkich dziewięciu utworów op. 1 pozostaje zagadką. Pianista nie odkrywa przed słuchaczem swego stosunku do wykonywanej muzyki. Dopiero interpretacje preludiów nr 7 i nr 9 zaczynają pełniej przemawiać do słuchacza.

Duży wybór nagrań sprawia z jednej strony, że dostarcza on mnóstwa materiału do analiz i porównań. Z drugiej jednak ukazuje, w jak bardzo różny sposób można kształtować *Preludia op. 1* K. Szymanowskiego. A to świadczy dobitnie o ich genialności i zarazem uniwersalności języka muzycznego.

Wariacje b-moll op. 3

Nieudane, kosztowne, z licznymi błędami R. Plagge, spójne budowanie cyklu aż do pewnego przerysowania w finale u Monique de Bruchollerie¹⁴, ciemne, wręcz mroczne barwy i stonowane tempa Marii Yudiny - oto domeny niektórych kolejnych wykonania.

¹⁴ Legendarna pianistka francuska (1915-1972), uczennica Isiroda Philippa, Alfreda Cortot i Emila von Sauera.

Gra M. Roscoe nawiązuje do rozumienia muzyki romantycznej w pierwszej połowie XIX wieku.

Szybka, zagoniona, lekka gra M. Jonesa, spójna wewnętrznie i ciekawa S. Lee, męcząca dla odbiorcy Corinne Kloska to kolejne odsłony op. 3.

Bardzo dużym walorem interpretacji pochodzącej z Wenezueli Gabrieli Martinez¹⁵ jest ciepłe brzmienie i giętkość prowadzenia narracji, z chwilami zbyt dużymi zwolnieniami, a nawet kontrowersyjnym czekaniem na niektórych dźwiękach. Dzięki temu jej gra staje się charakterystyczna, rozpoznawalna i... nie zawsze w pełni akceptowalna.

Idealnie zrównoważone we wszystkich aspektach (technicznym, muzycznym i emocjonalnym) jest podejście Nicola Losito¹⁶ z jego doskonale wyczuwalnym olbrzymim potencjałem pianistycznym i artystycznym.

Nieprzemyślana, niepogłębiona i bogactwa pomysłów w przekształcaniu materiału muzycznego utworu. Pewna sztafeta, sporadycznie obcesowość (war. VI), brak logiki (war. XI) i wyrafinowania sonorystycznego (war. IX-XI), muzycznie/ekspresyjnie gra Matthiasa Rotha (nagranie 2018 r.) nie sprzyja ukazywaniu różnorodności powierzchowności emocjonalna oraz w traktowaniu zapisu nutowego, pozwalają mówić jedynie o przeciętnym i nie zawsze poprawnym (np. „niekompatybilność” agogiki i dynamiki) ukazywaniu idei kompozytora.

Patricia Arauzo (nagranie lipiec 2020 r.) op. 3 zdecydowanie umieszcza stylistycznie/wykonawczo w późnym neoromantyzmie z jego wybujałą szatą brzmieniową, skomplikowaną strukturą wielogłosową, zapominając przy tym, że to „zaledwie” pierwszy większy utwór fortepianowy

¹⁵ Urodzona w Caracas uczyła się początkowo pod kierunkiem matki, po osiedleniu się w USA ukończyła Joulard School of Music w N. Jorku. Krytyka muzyczna podkreśla w jej grze liryzm, elegancję (także wizualną!), klarowne przedstawianie istoty dzieła muzycznego. Jej debiutancka płyta zawiera utwory L. v. Beethovena, S. Rachmaninowa, K. Szymanowskiego, M. Batesa i D. Visconti.

¹⁶ Włoski pianista urodzony w 1995 r. w Udine. Laureat konkursów w Serbii, Rumunii, Włoszech.

młodzieńckiego kompozytora. Jej gra jest ofensywna, emocjonalna, nie zrutynizowana.

4 *Etiudy op. 4*

Nieco akademicki i nie zawsze przekonujący ekspresją pozostaje w swej interpretacji op. 4 Dennis Lee¹⁷. M. Roscoe gra pastelowo, miękko prowadzi rysunek melodyczny, ale ciągle tak samo emocjonalnie... M. Jones gra z rozmachem, bez ekstrawagancji i zrozumiale a zarazem ciekawie kształtuje linie melodyczne. M.-C. Girod autentycznie przeżywa grane przez siebie utwory i doskonale potrafi przekazywać emocje słuchaczowi. Jej w dużej mierze „skriabinowska” interpretacja op. 4 pozostaje jak zawsze wyjątkowa pod każdym względem i natychmiast rozpoznawalna, gdyż m.in. płynność, plastyczność przebiegu nie mają sobie równych. Ujęcie Carol Rosenberger¹⁸ wykazuje wiele pozytywnych i ciekawych cech, jednak obarczone zostało dużą ilością miejsc mało przekonujących, jawi się więc jako niespójne. Cedric Tiberghien¹⁹ operuje czytelną wielowątkową i wielopłaszczyznową narracją, a każda linia jest prowadzona niezwykle samodzielnie i plastycznie. Tym samym okazuje się wybitnym polifonistą. Umiejętne operowanie zarówno mikro- jak i makroagogiką i dynamiką oraz zaskakujące in minus elementy w wykonaniu etiudy nr 3 to cechy nie zawsze wyrównanej interpretacji Emily White²⁰. C. Kloska w swym ujęciu op. 4 nadal gra... op. 1 – preludiowo, ciekawie, ale bez wnoszenia do muzycznych obrazów niczego nowego. A. Vehviläinen nie wykonuje w op. 4 ani etiud, ani preludów, lecz raczej miniatury – z reguły powściągliwe i ukrywające emocjonalne oblicze pianistki. Na bardzo nieudane pod

¹⁷ Urodził się w Malezji. Studiował w Londynie, Wiedniu (u Josefa Dichlera) i Włoszech. Wykładał w Londynie. Oprócz płyty z dziełami Szymanowskiego nagrał CD z utworami Debussy’ego.

¹⁸ Amerykańska pianistka ur. w 1933 r. Studiowała w USA, Paryżu (N. Boulanger), Wiedniu. Wydała ok. 30 płyt w wytwórni Delos obejmujące utwory od baroku po XX wiek.

¹⁹ Pianista francuski ur. w 1975 r. Studiował w Paryżu. Laureat kilku konkursów pianistycznych. Opublikował kilkanaście płyt (Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Franck, Faure, Debussy, Poulenc, Martinu, Bartok).

²⁰ Emily White urodziła się w stanie Nowy Jork. Studiowała w Miami. Laureatka wielu konkursów pianistycznych. Występowała w Ameryce, Europie (w tym kilkakrotnie w Polsce).

względem muzycznym wykonanie R. Plagge składa się szereg cech (m.in. niedogrywanie dźwięków, słabe legato, liczne braki w plastyce frazowania - dostawianie nuty do nuty”, martwota agogiczna, „etiudowość” (mechaniczność) motorycznych utworów, zbędne akcenty itp.). S. Lee nie tylko nie buduje cyklu, ale i ujęcie poszczególnych etiud okazuje się bardzo kontrowersyjne, by nie powiedzieć nie trafione.

Nieco siermiężne wykonanie op. 4 przez Matthew Bengtsona²¹ chociaż utrzymuje dobry standard, pozbawione zostało brzmieniowego uroku, operowania giętką frazą i modelowania dynamicznego w najniższych gradacjach.

Sonata c-moll op. 8

M. Roscoe – duża skala zróżnicowanych emocji nie rozbija narracji dzięki dyscyplinie metrytmicznej, a mocne brzmienie pozostaje nadal soczyste.

M. Jones gra op. 8 bardzo romantycznie i po prostu pięknie. Nieliczne niedoskonałości (przesadne akcenty, kontrowersyjne arpeggia) nie osłabiają pozytywnego wrażenia.

Grę S. Lee w porównaniu z jej wieloma innymi wykonaniami dzieł Szymanowskiego należy widzieć w pozytywnym aspekcie.

Raymond Clarke²² lubi epatować dynamiką przy niezbyt precyzyjnej technice, stosuje często długą pedalizację powodującą zmniejszenie wyrazistości artykulacyjnej. W sumie słaby standard wykonania, które nie podkreśla różnic między poszczególnymi częściami oraz współczynnikami formy i pozostaje mało przekonujące muzycznie.

²¹ Pianista amerykański. Do jego nauczycieli należeli Ann Schein i Malcolm Bilson. Od 2016 r. wykłada na uniwersytecie w Michigan. Jego dyskografia obejmuje kilkanaście płyt z muzyką od baroku przez klasyków wiedeńskich, twórców romantycznych po Skriabina (komplet sonat), Bartoka i inn.

²² Raymond Clarke (ur. 1963 r.) studiował w Cambridge, a następnie w Manchester u Ryszarda Baksta. Wykonuje i nagrywa głównie muzykę XX wieku.

Hałaśliwe, mało elastyczne pod względem muzycznym wykonanie Sang Mi Chung²³ nie może się podobać. Razi wiele rzeczy - nie tylko niejednoczesność uderzenia, ale też rodzaj ekspresji utożsamianej przede wszystkim z grą głośną. To przeciętna, nie zaskakująca pozytywnie żadnym elementem interpretacja.

Op. 8 silnie tkwiące emocjonalnością jeszcze w epoce późnoromantycznej nie znajduje w osobie R. Plagge odpowiedniego wykonawcy, którego cechuje rzeczowość, antyromantyczne nastawienie, gra oschła i jeśli jeszcze nie bezduszna czy mechaniczna, to niebezpiecznie zbliżająca się do tych cech.

Wariacje h-moll op. 10

Bardzo „ciepła”, ludzka interpretacja op. 10 przez Marie-Catherine Girod stoi, w odróżnieniu od niespójnego i nieautentycznego/nieprzekonującego emocjonalnie ujęcia R. Plagge na przeciwnym biegunie. Pomiędzy tymi skrajnościami mieszczą się pozostałe wykonania, które podkreślają to marzycielskość i romantyczność (M. Roscoe), to sonoryzm oraz bogactwo w eksponowaniu urody motywów i fraz (M. Jones). Zbytnią ostrożnością i skupieniem się bardziej na szczegółach niżli całości cechuje się gra C. Kloski. Z kolei S. Lee niezwykle mocno podkreśla kontrasty wyrazowe między poszczególnymi wariacjami.

Gra w asekuracyjnych tempach oraz pewne niezgrabności interpretacyjne (zwłaszcza w rozbudowanym finale dzieła) powodują, że nie można uznać ujęcia op. 10 przez **Arielle Vernède** (nagranie - czerwiec 1991 r.) za wirtuozowskie. Określenie to można zarezerwować wyłącznie do kilku końcowych taktów dzieła.

²³ Urodzona w Seulu. Działa głównie w USA. Pianistka nagrała od 1999 r. 3 monograficzne CDs z utworami Clementiego, Paderewskiego i Szymanowskiego oraz 2 CDs z utworami Haydna, Beethovena, Chopina, Schumanna, Mendelssohna, Skriabina.

Fantazja op. 14

Denis Lee – portretowa (statyczna) wizja utworu z jednej strony, duży wolumen brzmienia z drugiej, eksponowanie czynnika wirtuozowskiego z zaniedbywaniem muzycznej idei z trzeciej.

Ujęcie M Roscoe to granie krótkimi odcinkami, zachłystywanie się własnymi możliwościami technicznymi (wirtuozerią wąsko pojętą) i brak czynników scalających utwór.

Gra M. Jonesa odznacza się znakomitym dobozem temp, czytelnym ujęciem architektonicznym i wszechobecnym czynnikiem wirtuozowskim.

R. Plagge gra swobodnie i pełniej wypowiada się muzycznie niż w miniaturowych utworach op. 1 i op. 4.

Ujęciu A. Vehviläinen (najdłuższy czas wykonania) brakuje rozmachu, fantazji i perspektywicznego spojrzenia na utwór.

S. Lee ściśle trzyma puls i tempo, ale często gra hałaśliwie i twardym, krótkim brzmieniem.

II Sonata A-dur op. 21

Olbrzymia skala ekspresji immanentnie tkwiącej w utworze zostaje spotęgowana w wielu interpretacjach dzięki ekspresji wykonawczej. Czasami przybiera to wyolbrzymione rozmiary, gdy artysta zdaje się nie tyle nie panować nad swoim temperamentem, ile przekracza poziom/granice akceptacji słuchacza, epatowanego maksymalną głośnością i szybkością przebiegu. Nerwowa maniera wykonania czynić może interpretację trudną do zniesienia. Dla złagodzenia ukazywanie lirycznych pierwiastków, ocierających się jeszcze o neoromantyzm odświeża kreacje. Należy się cieszyć, że można wybrać sobie coś, co odpowiada wewnętrznemu zapotrzebowaniu słuchacza. Wybór ten z pewnością uzależniony będzie od wieku, doświadczenia (nie tylko muzycznego), konstrukcji psychicznej i chwilowego nastroju słuchacza.

Interpretacja Ś. Richtera (Bolzano 1984 r.) z przewagą refleksji, z nutą rezygnacji i powstrzymywaniem rozwoju narracyjnego

(podobny zabieg stosował artysta w wielu Schubertowskich sonatach nagranych w Japonii) pozwala słuchaczowi spojrzeć na *II Sonatę op. 21* z odmiennego, antywirtuozowskiego punktu widzenia i odkryć w niej głębokie pokłady emocji innego typu, niż szczytowe napięcia, skrajny dramatyzm z równie skrajnie potraktowaną dynamiką.

Niezwykłe oczywisty, łatwy do śledzenia rozwój narracji i budowania formy prezentuje nagranie z Moskwy z 30 października 1954 r., w którym wyraźnie słychać mistrzowską rękę nauczyciela Ś. Richtera – H. Neuhausa.

Realizacja warszawska (live, sala Teatru Roma, 15 listopada 1954 r.) jest już bardziej „drapieżna”, jeszcze bardziej mocarna, nieugięta, doskonała nie tylko w tworzeniu kulminacji. W spokojnych wariacjach części drugiej zdumiewa operowaniem czasem i barwami instrumentu.

Jak w większości nagrań live Ś. Richtera, również w Warszawie 26 listopada 1982 r. słychać w momentach największych kulminacji niezrównaną potęgę *touché* oraz wykorzystanie całej dostępnej skali dynamicznej i barwowej instrumentu. Wzorowa czytelność artykulacyjna a przede wszystkim jasne, klarowne ujęcie architektoniczne o idealnie dobranych proporcjach temp i dynamiki oraz hierarchii niezależnego prowadzenia głosów zostały wsparte mistrzowskim porządkiem metrycznym. Kreacja żywa, pulsująca emocjami przeczy często zarzucanemu Richterowi chłodowi emocjonalnemu. Cudowne jest prowadzenie frazy – szlachetne w swym umiarze, ale nie chłodne. Mistrzostwo pedalizacyjne i w uzyskiwaniu *legatissimo* jest tym większe, że sam instrument nie brzmi tak, jak mógłby brzmieć doskonale przygotowany nowy Steinway, a i krótki pogłos również utrudnia grę wiązaną (*legato*).

M. Roscoe - staranne frazowanie, dbałość o czytelność i plastyczność linii, przyjemne brzmienie, wykwinna kolorystyka, kreowanie nastrojów dbają o przejrzysty obraz dźwiękowy i wyraziste ukazywanie architektoniki dzieła. Odciażenie

interpretacji z nadmiernego balastu dynamicznego sprzyja przyjemności słuchania. Doskonała kreacja.

M. Jones proponuje skrajnie romantyczną, jakże piękną interpretacją z podkreślaniem urody melodycznej, wielogłosowości, wielowarstwowości dzieła, z doszukiwaniem się sensu muzycznego. Nagranie ze wszech miar godne polecenia!

Nierówna pod względem muzycznym interpretacja S. Lee nie jest wolna od wielu wad (część pierwsza, i niektóre wariacje), jednak pozytywnie zaskakuje końcową fugą.

W interpretacji A. Vehviläinen zdumiewa przede wszystkim prawie trzydziestominutowy czas wykonania op. 21, czego absolutnie się nie odczuwa. Nie ma „dłużyzn”, bo artystka interpretuje dzieło ciekawie, a nie sztafpowem - nie udowadnia swojej nieomyślności interpretacyjnej, nie epatuje techniką i nadmierną dynamiką, lecz daje słuchaczowi dobro coraz rzadsze, wręcz deficytowe - **czas** na zrozumienie i rozkoszowanie się utworem.

Bardzo duży porządek metryczny i stały puls, które mogły razić w wykonaniach przez R. Plagge wcześniejszych opusów K. Szymanowskiego, w *II Sonacie A-dur op. 21* wydają się być „na miejscu”, gdyż znakomicie ułatwiają śledzenie struktury dzieła. Nieco gorzej pod tym względem wypada kwestia mało plastycznej narracji, która bywa dodatkowo przerywana krótkimi, bezpedałowymi zakończeniami fraz. Mimo tych zastrzeżeń to jedno z lepszych nagrań tego pianisty.

Interpretacja Marc-André Hamelina²⁴ (Monachium, live, 29 kwietnia 2002 r.) jest nieco powierzchowna muzycznie (nie mylić z dynamiką), o cechach wirtuozowskich oraz z zagmatwanym prowadzeniem narracji i ze wspaniałym zakończeniem. Wykonanie z Tokio (live, 17 marca 2002 r.)

²⁴ Kanadyjski pianista ur. w 1961 r. w Montrealu. Prowadzi bardzo intensywną działalność koncertową i nagraniową, mając na swoim koncie ponad 100 opublikowanych płyt. Typ wirtuoza, zainteresowanego także odkrywaniem zapomnianych utworów.

wyduje się bardziej czytelne od strony muzycznej, swobodniejsze w kształtowaniu frazy i emocji oraz nie tak techniczno-wirtuozowskie – słysząc, że pianista stara się przed japońską publicznością trzymać na wodzy swe zapędy wirtuozowskie oraz interpretować dzieło zrozumiale i ciekawie. W szczegółach, tempach, wymowie emocjonalnej nie różni się wiele od późniejszego o kilka tygodni nagrania z Monachium.

Nad wyraz kontrowersyjne, nieciekawe muzycznie wykonanie R. Clarke'a obarczone zostało zbyt dużą ilością niedomagań interpretacyjnych, by móc je nazwać choćby poprawnym.

Okazuje się, że ład i porządek, zdyscyplinowanie metryczno-melodyczne nie przeszkadzają Lucasowi Debargue²⁵ w odkryciu pełnego spektrum ekspresji muzycznej immanentnie tkwiącej w *II Sonacie op. 21* K. Szymanowskiego. Ujęcie Petera Schmalfussa²⁶ znajduje się na skrajnie przeciwnym biegunie.

Metopy op. 29

Metopy do starożytne płaskorzeźby i sposób narracji proponowany przez M. Roscoe przypomina raczej ich oglądanie, opisywanie, a nie muzyczne ilustrowanie akcji odnośnych scen z homeryckiej *Odysei*. Pianista wyraźnie nawiązuje do francuskiego impresjonizmu. To piękna, choć nieco jednostronna interpretacja cyklu ze znakomitą częścią ostatnią.

D. Lee tworzy swoistą, intrygującą, choć niezbyt spójną stylistycznie mieszankę (od impresjonizmu, poprzez ekspresjonizm do witalizmu, zahaczając o abstrakcjonizm a nawet kubizm!). Woluntarystyczne i egoistyczne traktowanie materiału muzycznego *Metop* nie ma tu sobie równych, choć formalnie i warsztatowo wszystko jest na swoim miejscu.

²⁵ Lucas Debargue (ur. 1990 r.) należy do grona laureatów XV Konkursu im. P. Czajkowskiego w Moskwie w 2015 r. Nagrał dotychczas trzy płyty.

²⁶ Ur. 1937 w Berlinie, zm. 2008 w Darmstadt. Uczył się u W. Gieseckinga i W. Kempffa. Wykładał przez 35 w Darmstadt. Nagrał komplet sonat i koncertów Beethovena, utwory Chopina, Czajkowskiego, Smetany, Saint-Saënsa, Debussy'ego.

Opus 29 w interpretacji M. Jonesa może się podobać, jeśli słuchacz przyjmie a priori założenie, że środkowy okres twórczości K. Szymanowskiego zwrócony jest całkowicie ku impresjonistycznej estetyce kompozytorów francuskich przełomu XIX – XX wieku.

W znakomitej, jakże wieloznacznej interpretacji Cedrica Tibergchiena op. 29 staje się tryptykiem o wybitnie impresjonistycznym charakterze – to rzeczywiście odzwierciedlenie podziwiania i zachwycania się kompozytora i wykonawcy antycznym kunsztem, który sprowokował ich obu do wizjonerskiego utrwalenia/ucieleśnienia w świecie dźwięków mowy starożytnych kamieni...

Metopy op. 29 w ujęciu Emily White to sugestywne, malarskie wizje, z których każda tworzy logicznie zamkniętą całość i jest wypełniona frapującą treścią. Związek pomiędzy poszczególnymi częściami cyklu jest swobodny, a nawet umowny i wypływa z ich impresjonistycznego potraktowania. Całość brzmi bardzo przekonująco, a pianistka ukazuje swój kunszt z najlepszej strony.

Aż dziw bierze, że podobne pod względem faktury i wyrazu op. 29 i op. 34 Mikhail Rudy²⁷ potraktował odmiennie. Znacznie bliższy ideom kompozytora pozostaje w *Metopach* niż w *Maskach*, gdyż drugi cykl traktuje zbyt technicznie i dosłownie, zapominając o poetyckich pierwowzorach, a realizując się jako pianista – wirtuoz mimo nie zawsze wygórowanych temp.

Charakterystyka poszczególnych metop nie jest przekonująca w interpretacji S. Lee. Brakuje przewodniej idei – konsekwentnie rozwijanej narracji, na którą składają się m.in. plastyczne frazowanie oraz przekonujące operowanie agogiką i dynamiką, bądź potraktowania cyklu impresjonistycznie z ewokowaną feerią barw i jednoczesnym ukazywaniem wielopiętrowych

²⁷ Urodzony w Taszkencie w 1953 r. Studiował w konserwatorium moskiewskim u Jakowa Fliera. Nagrał płyty z dziełami Chopina, Schuberta, Liszta, Brahmsa, Rachmaninowa, Skriabina, Strawińskiego, Janačka, Szymanowskiego, Szostakowicza.

struktur oraz bogactwa wątków. Niestety – jej wizje są płaskie i monochromatyczne.

Mistrzostwo pedalizacyjne i w kształtowaniu barw *Metop*, rewelacyjne operowanie wieloma wątkami naraz (każdy w innym odcieniu dynamicznych, artykulacyjnym i barwowym!), starannie dobrane tempa adekwatne do sposobu prowadzenia narracji i **dialogu ze słuchaczem** pozwalają uznać interpretację A. Vehviläinen za wzorcową. Nie jest ona bynajmniej przeznaczona dla odbiorców żądnych tzw. mocnych wrażeń. Te znajdą u wielu innych, mniej wyrafinowanych wykonawców.

R. Plagge - operowanie kilkoma planami dźwiękowymi jednocześnie, zachowanie złotego środka między cyzelatorstwem szczegółów a perspektywicznym obejmowaniem całości dzieła, plastyczna agogika nie należą do mocnych stron wykonawcy. Krótki i niewielki w natężeniu pogłos, predylekcja do gry mało związanej oraz suchość a także twardość brzmienia w wyższych gradacjach dynamicznych sprawiają, że impresyjny urok op. 29 nie dochodzi do głosu. Nade wszystko brakuje jednak autentyczności współprzeżywania dzieła podczas dźwiękowego powoływania go przez pianistę do życia.

Światosław Richter - wyciszona, impresjonistycznie kolorowa aura, skrajnie samodzielne w narracji i kształtowaniu barw poszczególne głosy/plany, czysta technicznie, precyzyjna gra, rozmigotane, subtelne tryle i arabeski, falowanie z coraz większą amplitudą, wzorowy porządek metroritmiczny, ogarnianie utworu ze znacznej perspektywy (jak z lotu ptaka) z jednoczesnym dostrzeganiem najdrobniejszych szczegółów sprawiają kolosalne wrażenie. Artysta opowiada o mitycznych wydarzeniach z pewnym dystansem, a i tak osiąga frapujący wizerunek dzieła. Unika dosłowności, uporczywej ilustracyjności, natrętnego dydaktyzmu w ukazywaniu urody utworów, a tym bardziej pouczenia odbiorcy. Na takie mistrzostwo stać największych!

Winston Choi²⁸ w żadnej metapie nie prowadzi epickiej narracji. Muzycznie nie relacjonuje wydarzeń i nie utożsamiając się z nimi powoduje to samo odczucie u słuchacza. Pianista bardzo dokładnie podczas zwiedzania muzeum ogląda ze wszystkich stron wykute w kamieniu metapy. Nie podziwia, nie komentuje, nie krytykuje, lecz fotograficznie utrwala zastany (żadnych napięć agogicznych, epatowanie zwolnieniami na końcach fraz, zdań), niezmienny (skromny zakres dynamiki, unikanie forte) od wielu stuleci obraz. Zawiera on bardzo dużo szczegółów, tak jakby oglądał metapy przy pomocy szkła powiększającego. Artysta potrafi chwilami grać kolorowo. Przyjęta przez niego koncepcja jest ryzykowna. Idealnie nadaje się do muzykoterapii kojącej nadwyreżone nerwy jako uspokajające tło, ale nie na (epi)centrum przykuwające całą uwagę odbiorcy. Brak różnicowania charakteru poszczególnych części sprawia, że z nagrania wieje nudą.

Massimiliano Damerini²⁹ - pewna surowość muzyczna (mała plastyczność i elastyczność prowadzenia frazy) i jakość brzmienia (młoteczkowe, chwilami agresywne) sprzyjają wrażeniu, że op. 29 powstał znacznie później i zdecydowanie bardziej należy do muzyki nowszej, aniżeli sięgającej swymi korzeniami impresjonizmu.

Op. 29 został wykonany przez Krassimirę Jordan³⁰ bez wciągania słuchacza w tok narracji z powodu formalnego do niej podejścia i niewspółprzeżywania przez pianistkę wykonywanej muzyki. Gra jest nieciekawa, bezosobowościowa, chociaż z formalnego punktu widzenia poprawna. Zabrakło koncepcji, wyobraźni sonorystycznej, giętkości agogicznej i

²⁸ Pianista kanadyjski (ur. 1977), wykładowca w Chicago. Zainteresowany głównie muzyką współczesną.

²⁹ Ur. w 1951 r. w Genewie. Studiował w rodzinnym mieście. Występował na kilku kontynentach (także w Polsce). Nagrał utwory Haydna, Chopina, Schuberta, Głazunowa, Faure, Debussy'ego, Poulenca, Hindemitha, Gershwin, Liebermanna, twórców włoskich i własne. Prowadzi katedrę kameralistyki w Konserwatorium im. N. Paganiniego w swym rodzinnym mieście.

³⁰ Ur. w Warnie. Uczyła się / studiowała w Sofii, Wiedniu i Moskwie (u Stanisława Neuhausa i Emila Gilelsa). Koncertowała na czterech kontynentach. Wykłada we Wiedniu i Teksasie. Nagrała cztery płyty (Władigerow; Beethoven, Liszt, Debussy; Brahms; muzyka słowiańska).

plastyczności dynamicznej. Wydaje się, że muzyka K. Szymanowskiego tego okresu nie znajduje w artystce emocjonalnego oddźwięku.

Bardzo rzetelne, noszące wiele cech impresjonistycznych wykonanie Rolanda Pöntinena³¹ ukazuje jego pianistykę z najlepszej strony i budzi szacunek, choć nie zachwyca głównie z powodu braku agogicznej giętkości frazowania i plastycznego wypowiedzania motywów.

Najbardziej kolorystyczny cykl utworów fortepianowych K. Szymanowskiego nie urzeka w wykonaniu M. Bengtsona swoimi barwami. Brakuje mu ciepła, gry półcieniami, subtelności, czarowania zmiennymi nastrojami, plastycznego operowania agogiką. Trzeba jednak przyznać, że środkowa metopa interpretowana jest lepiej i bardziej przekonująco.

12 Etiud op. 33

Interpretacja op. 33 przez M. Roscoe to prymat melodyki, czytelność, sugestywne ujęcie architektoniczne, romantyczna aura. Nie odczuwa się wirtuozowskich zapędów.

M. Jones interpretuje op. 33 niezwykle barwnie, bardzo „muzycznie” - ujmując etiudom ich technicznego charakteru, a opatrując je głębokim obliczem. Cykl tworzy na zasadzie podkreślania kontrastów, a nie podobieństw poszczególnych etiud.

Mikhail Rudy zdumiewa antyetiudowym graniem etiud. Pianista nigdzie nie epatuje samą techniką, lecz ukazuje muzyczne piękno tych utworów, a nie wąsko pojętych etiud jako technicznych, szybkich ćwiczeń i popisów. Często nie ukrywa przy tym swych liryczno-romantycznych uczuć.

³¹ Roland Pöntinen urodzony w 1963 r. w Danderyd/Szwecja, studiował w USA u Menahema Presslera i György Seböka, a w Wiedniu u Elżbiety Leonskiej. W dorobku fonograficznym posiada ok. 80 płyt od muzyki Bacha po I połowę XX wieku (solowych i kameralnych) wydanych przez firmę BIS. Zajmuje się również kompozycją.

Wykonanie Carol Rosenberger nie należy do udanych i godnych polecenia z powodu formalizmu, abstrakcyjności gry mającej charakter techniczny, a nie muzyczny.

Cedric Tibergchien gra w sposób bardzo przystępny nawet dla mało wyrobionego odbiorcy. Potrafi go ująć i przekonać kreując cykl bogaty w barwy i emocje, idealny metrycznie i artykularyjnie, w którym króluje muzyka, a nie technika. Wspaniała interpretacja!

R. Plagge czuje się w estetyce op. 33 znacznie lepiej, niż w op. 1 i op. 4, ale i w tym wykonaniu słychać wiele niedociągnięć.

Ujęcie S. Lee odznacza się brakiem interpretacji tekstu nutowego i brakiem woli wnikięcia w istotę muzyki op. 33. W zamian pianistka proponuje mechaniczne podejście do kompozycji.

Clare Hammond³² gra rewelacyjnie – całkowicie antytechnicznie (antywirtuozowsko), za to z najgłębszym muzycznym sensem, dopowiadaniem każdego motywu i frazy. Każda etiuda tworzy zamkniętą artystycznie całość i posiada odrębny, wyrazisty muzyczny charakter. Wpisuje się do cyklu na zasadzie kontrastu **niektórych** czynników/elementów interpretacji, gdy reszta stanowi ośnoję – nić łączącą poszczególne ogniwa. To genialny zabieg. Etiudy stały się miniaturowymi (a może „zminiaturyzowanymi”) poematami muzycznymi fascynującymi swą zmiennością, bogactwem pomysłów, urokiem melodyki.

Stefan Wirth³³ prezentuje zmienny poziom zarówno techniczny, jak i muzyczny wykonania op. 33, gdyż obok ogniów/fragmentów/momentów udanych, sporo jest niedociągnięć natury i muzycznej, i technicznej.

Interpretując op. 33 K. Szymanowskiego, Arielle Vernède (nagranie - czerwiec 1991 r.) nie gra 12 etiud, lecz raczej 12 minipoematów, nadając każdemu indywidualny rys i charakter. Całość brzmi przekonująco i bardzo zgrabnie (z niewielkimi

³² Ur. w 1985 r. Studiowała w Cambridge i Londynie. Wydała kilka płyt wyłącznie z muzyką XX w. (w tym utworami A. Panufnika) i najnowszą. Występowała w wielu krajach, także w Polsce.

³³ Ur. w 1975 r. w Zurychu. Studiował tamże oraz w USA. Wydał jedną płytę. Zajmuje się głównie muzyką współczesną. Jest również kompozytorem.

wyjątkami), chociaż zupełnie nie wirtuozowsko, gdyż wirtuozeria i jej blask nie zostały, jak w większości innych ujęć tego cyklu, należycie wyeksponowane.

Maski op. 34

Wykonanie M. Roscoe cechuje pewna doza emocjonalnego chłodu, a supremacja czynnika intelektualnego nad emocjonalnym spłaszcza wymowę tryptyku. Artysta nie w pełni identyfikuje się z muzyczną sferą dzieła, które duchowo pozostaje mu obce.

M. Jones gra *Maski* dosadnie, gdyż zbyt dosłownie realizuje wskazania kompozytora. Wykorzystuje maksymalny zakres środków ekspresji muzycznej, ale nie zawsze jest precyzyjny technicznie.

A. Vehviläinen urzeka sonorystyką, ukazywaniem najdrobniejszych szczegółów, spokojem a przede wszystkim głębią i trafnością ujęcia charakterystyki postaci.

D. Lee nie wciąga słuchacza w tok muzycznej narracji, gdyż gra w sposób formalny, przewidywalny i mało plastyczny, chociaż wygrywa i dogrywa wszystkie dźwięki.

S. Lee rozczarowuje swym ujęciem op. 34. Jej gra okazuje się jedynie intuicyjna, absolutnie niepogłębiona, a obarczona dużą ilością błędów zarówno natury technicznej, jak i muzycznej.

E. White prezentuje kontrowersyjne i pozbawione mocy przekonywania wykonanie op. 34. Bardzo liczne są niedoróbki techniczne, a dysharmonia między poszczególnymi elementami wykonania, które nie pasują jedno do drugich, przyczynia się do braku spójności narracyjnej.

M. Rudy gra wirtuozowsko, ale często mechanicznie (mała elastyczność we frazowaniu oraz stosowaniu zjawisk agogicznych i łączenie jej z bezwzględnie egzekwowaną dynamiką) z predylekcją do stosowania skrajnych temp.

Ś. Richter (Londyn, 1970 r.) gra chwilami nerwowo, ekspresjonistycznie i potrafi być niekiedy bezwzględny. Jego interpretacja z 1982 r. (Paryż) jest spokojniejsza, bardziej impresyjna. Oba nagrania łączą też wspólne cechy - nadzwyczaj wyraźne ramy architektonicznego ujęcia oraz porządek metryczny. Dwie *Maski* wykonane przez Richtera w Warszawie w 1982 r., a zwłaszcza urzekająca niespodziewanym zwykle w interpretacjach Richtera liryzmem i spokojem *Szeherezada*, należą bez wątpienia do jednych z najlepszych interpretacji wszechczasów.

Bez wątpienia podczas warszawskich monograficznych (w setną rocznicę urodzin K. Szymanowskiego) występów 25 i 26 listopada 1982 r. Ś. Richter był w znakomitej, najwyższej formie. Wszystkie jego interpretacje są kreacjonizmem najwyższej próby – zarówno dwie *Maski*, jak i *II* oraz *III Sonata*, a także wybrane mazurki z op. 50³⁴.

Garrick Ohlsson³⁵ oferuje mistrzowską, kolorystyczną i arystokratyczną w najlepszym tego słowa znaczeniu interpretację op. 34 ze stosowaniem całej palety barw, artykulacji, ze stabilnymi tempami i znakomitą czytelnością prowadzenia wszystkich wątków.

Ujęcie C. Rosenberger nie stanowi szczytu wyrafinowania ani technicznego, ani tym bardziej muzycznego.

C. Tibergchien kreuje op. 34 w sposób bardzo aktualny, a jednocześnie głęboki emocjonalnie i filozoficznie. Jego interpretacja to introspektywna i retrospektywna wiwisekcja człowieka, który zawsze przywdziewa tytułowe *Maski*. Spod nich wзира jednak niezafałszowane, bezbronne „ja” każdego z nas.

³⁴ Artysta wykonał podczas dwóch wieczorów ponadto *Pieśni muezina szalonego op. 42* i *Pieśni do słów J. Joyce'a op. 5* K. Szymanowskiego, towarzysząc na fortepianie Galinie Pisarenko oraz *Mity op. 30* ze skrzypkiem Olegiem Kaganem.

³⁵ Ur. w 1948 r. w Nowym Jorku. Do jego nauczycieli należeli m.in. Sascha Gorodnitzki, Rosinna Lhevinne, Claudio Arrau. Zwycięzca VIII Międzynarodowego Konkursu im. F. Chopina w Warszawie w 1970 r. Koncertuje na całym świecie. Nagrał ponad 70 płyt. Szczególnym sentymentem darzy muzykę Chopina i Beethovena.

M.-C. Girod ukazuje emocje głównych postaci cyklu bez upiększających retuszy. Dzięki temu osiąga w swej interpretacji jakże głęboką psychologiczną prawdę.

R. Plagge brakuje w wykonaniu *Masek* śpiewności, budowania narracji i plastycznych linii melodycznych. Udawanie emocji, kanciasta fraza są trudne do zniesienia przez słuchacza.

Niezbyt dojrzała i przemyślana interpretacja op. 34 przez Kiryłę Keduka³⁶ tylko chwilami bywa pomysłowa i przekonująca. Częste niedociągnięcia powodują rozpadanie się utworów na fragmenty.

Znakomicie op. 34 interpretuje Easley Blackwood³⁷ – wielowątkowo, wielopłaszczyznowo, ewolucyjnie. Świeżość spojrzenia i bezpośredniość emocjonalna wykonawcy nie przeradzają się w dosłowność. Dzieło i jego interpretacja stają się uniwersalną przypowieścią o dwoistości natury ludzkiej. Doskonała, ponadczasowa kreacja.

Evgeny Starodubtsev³⁸ prezentuje czasami niezwykle ciekawe rozwiązania interpretacyjne, jednak bardzo częste odstępstwa od zapisu nutowego oraz niekonsekwencja stawiają pod znakiem zapytania prawidłowość takiego ujęcia.

Również wykonanie R. Pöntinena jest kontrowersyjne, gdyż obok pięknych fragmentów zaskakuje nieprzemyślanymi działaniami niezgodnymi z intencjami kompozytora.

Nagranie Josefa Bulvy³⁹ trzeba jednoznacznie określić jako bardzo złe i nie spełniające standardów, gdyż pianista zbyt woluntarystycznie potraktował muzyczny tekst – „gra siebie” (i

³⁶ Ur. w 1987 r. w Grodnie. Studiował w Gdańsku (u prof. Waldemara Wojtała) i w Imoli/Włochy (u Borysa Pietruszańskiego). Laureat kilku konkursów pianistycznych. Jego debiutancka płyta zawiera utwory kompozytorów polskich.

³⁷ Urodzony w Indianapolis w 1933 r. Studiował w Yale i Paryżu, głównie kompozycję. Przez 40 lat wykładał w Chicago. Jako pianista nagrywał i propagował twórczość współczesną (Ives, Boulez, szkoła nowowiedeńska), a także Szymanowskiego i Caselli oraz własne utwory.

³⁸ Ur. w 1981 r. Laureat kilkunastu konkursów pianistycznych. Studiował w konserwatorium moskiewskim w klasie Natalii Trull.

³⁹ Josef Bulva (ur. 1943 w Brnie) nagrał utwory m.in. Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Mendelssohna, Webera, Brahmsa, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Skriabina, Prokofiewa.

to w sposób nieprzemyślany i nieprawidłowy muzycznie), a nie utwory K. Szymanowskiego.

Kunsztowne, zgrabne, wyczelowane, powabne to określenia nie pasujące do ujęcia *Masek* przez Matthewa Bengtsona. Bliższe mu są gra intuicyjna, a nie przemyślana, zgrzebność a nawet obcesowość brzmieniowa w wyższych gradacjach dynamicznych, minimalna nerwowość i nieczytelność szybkich przebiegów. Jego gra nie jest wieloznaczna i umożliwiająca odkrywanie przez słuchacza tkwiących w niej emocji, podtekstów, do których poszukiwania i odczytywania odbiorca powinien być zachęcany. Nie ma w niej poezji.

Niezbywalną cechą ujęcia *Masek* przez P. Arauzo (nagranie 28-30 lipca 2020 r.) jest nadanie każdej części tryptyku własnego oblicza emocjonalnego. Połączenie pasji muzykowania z wyrazistą osobowością artystyczną pianistki i jej emanacją, rzetelnością i pewnością warsztatu, czy wreszcie bogatą wyobraźnią sonorystyczną oraz południowym temperamentem skutkuje powoływaniem muzycznych obrazów fascynujących swą urodą i siłą przekonywania.

Spośród wielu dostępnych nagrań stosunkowo łatwo wskazać te najlepsze/ultymatywne, bowiem aktualna, wręcz filozoficzna, przejmująca swą psychologiczną prawdą interpretacja C. Tibergchiena wiele mówi o kondycji współczesnego człowieka. Podobnie jak kreacja E. Blackwooda to zjawiskowe wykonanie.

Zadziwiające swych przepychem i kolorytem, bogactwem nastrojów, nowym typem (zmysłowość) ekspresji *Metopy* oraz *Maski* oszołamiają i porywają słuchacza swym fantastycznym malarstwem dźwiękowym. Przeczą konwencji języka muzycznego reprezentowanego przez Szymanowskiego w pierwszym okresie twórczości. Zwłaszcza *Maski* dzięki nieoczekiwanym zmianom pulsu, metrum i rytmu, zaskakującym zwrotom narracji (przeskoki z wątku na wątek, urywanie go,

wiązanie odległych motywów o silnie zróżnicowanym charakterze, bogactwo pomysłów) i zmianach harmonicznym, swobodnej budowie, śmiałej, bardzo wnikliwie traktowanej, skomplikowanej, rozbudowanej i wielowarstwowej fakturze, do zapisu której bardzo często potrzeba trzech systemów pięcioliniowych, zaskakującym kontrastom wszelkiego typu oraz dzięki zmieniającym się uczuciom, różnorodności muzycznych wątków, nowemu językowi harmonicznemu (m. in. potężne, silnie dysonujące wielopiętrowe kolumny akordowe) a przede wszystkim wzbogaceniu brzmienia i jego barwności, której sprzyja także rozbudowany zasób środków artykulacyjnych – jednym słowem dzięki nowej estetyce - stanowią fascynujące, wyjątkowe zjawisko. I chociaż zostało ono przygotowane przez utwory wcześniej napisane, kompozytor w swych opus 29 i 34 odcina się od neoromantycznych retrospekcji.

III Sonata op. 36

Jak wynika z analizy różnych wykonań *III Sonaty op. 36* K. Szymanowskiego, słuchacz otrzymuje wielorakie propozycje jej interpretacji. Sięgają one od ujęć romantyzująco-impresjonistycznych (M. Roscoe), poprzez zgrabne, szybkie i lekkie (M. Jones), nie za szybkie, za to maksimum czytelne (A. Vehviläinen), po tak wielostronne i wszechstronne, aczkolwiek absolutnie nie eklektyczne, że nie można ich określić kilkoma słowami (Norman Shetler⁴⁰, Ś. Richter - oba nagrania z listopada 1982 r. – Warszawa i Paryż, R. Pöntinen). Jest jeszcze jedno, które wprawia w zdumienie, gdyż nastąpiła w nim idealna symbioza zamysłu kompozytora z artystycznym emploi wykonawczym. Mowa o Emily White i jej nagraniu. Kompletnie „nietrafione” jest ujęcie R. Clarke’a obarczone nieczytelnością intencji i sensu muzycznego. Udanie „konkuruje” z nim jeszcze

⁴⁰ Ur. w 1931 r. w Pensylwanii, od 1955 r. w Austrii, gdzie studiował i wykładał. Emerytowany profesor we Wiedniu. Działal przez kilkadziesiąt lat nie tylko jako pianista, ale także aktor lalkowy, występując na trzech kontynentach. Nagrał wiele płyt, głównie towarzysząc śpiewakom. Na kilku solowych CDs utrwalił utwory Schumanna, Liszta, Szymanowskiego.

gorsze, zagmatwane i zagrane w „ekspresowym” tempie ujęcie Adama Aleksandra. Z kolei w wykonaniu S. Lee *III Sonata* bywa niekiedy hałaśliwa i obcesowa dźwiękowo. Z tego powodu nie można mówić o wykwinności czy wyrafinowaniu interpretacji, jednak zdyscyplinowanie artykulacyjne i pulsacyjne wydatnie przyczynia się do czytelnego ukazywania intencji zarówno wykonawcy, jak i kompozytora.

W interpretacji *Sonaty op. 36* przez R. Plagge można spostrzec pewną prawidłowość – pianista w miarę przebiegu dzieła zaczyna grać je coraz lepiej i ciekawiej. Najbardziej kontrowersyjna wydaje się bowiem pierwsza część, w drugiej – tradycyjnie brakuje uczucia, a dalej jest już coraz bardziej interesująco, co nie oznacza, że zawsze zgodnie z intencjami kompozytora.

E. Starodubtsev gra niespójnie, nie zawsze konsekwentnie, a wskazówki kompozytora wykonuje w sposób formalny, przez co jego ujęcie *op. 36* nie jest ciekawe muzycznie.

Wspaniała, rewelacyjna gra Ś. Richtera w Warszawie w listopadzie 1982 r. osiągnęłaby absolut, gdyby nie zbyt matowy i słaby dynamicznie górny rejestr fortepianu. Słyszalne niekiedy odgłosy pracy dźwigni pedału oraz atak palców na klawisze dodają jej autentyzmu. Zbliżone do niej nagranie z Paryża z tego samego miesiąca i roku z powodu słabej jakości technicznej nie robi już takiego wrażenia. Różni się ono kilkoma szczegółami oraz poziomem emocjonalnym.

20 Mazurków op. 50

Skala dźwiękowej malarskości *20 Mazurków op. 50*, pozbawiona rzecz jasna jakiegokolwiek programowości czy dosłowności, jest przeogromna. Jeśliby użyć określeń ze sztuk plastycznych, sięga od delikatnych szkiców piórkiem (niektóre wykonania M. Jonesa), temperę (M. Roscoe), aż po werniksowane gwasze chcące udawać olej (M.-A. Hamelin), Ale to zagadnienie techniki wykonania, zwanej w muzyce warsztatem. Na powyższe

nakładają się jeszcze dominujące style i kierunki wykonawcze/interpretacyjne. W malarstwie to m. in. realizm, naturalizm, impresjonizm, symbolizm, kubizm, fowizm itd., nie wspominając o tendencjach do ich krzyżowania. Słuchacz (widz także) otrzymuje mnogość propozycji. Z jego punktu widzenia/słyszenia prawdziwą sztuką jest wybrać to, co najlepiej odpowiada jego sposobowi widzenia/słyszenia świata i sztuk pięknych nie wyłączając muzyki. A przede wszystkim to, co najgłębiej trafia do jego wnętrza i znajduje odzew w emocjach. Doskonaleniu owej sztuki wyboru służy powyższe porównanie. Nathan Perelman pisał: „W sztuce, gdzie występuje ogromny wybór, ważne staje się doskonalenie... sztuki odrzucania”⁴¹. Z całą pewnością dotyczy to wykonania Kaoru Bingham⁴², która przede wszystkim nie czuje tempa rubato.

Ciepłe, kreowane w ogromnym poczuciem czasu są wizje mazurków w ujęciu A. Vehviläinen.

Cechą charakterystyczną op. 50 w ujęciu M. Bengtsona jest zwykle bardzo oszczędna pedalizacja, dobrze dobrane tempa, staranność w prowadzeniu kilku linii (mazurki u tego pianisty są utworami polifonicznymi!), precyzyjny rytm (artysta nigdy nie „rozmiękcza”/wydłuża szesnastki po ósemce z kropką, ale również nie różnicuje w kilku mazurkach przednutek i szesnastek), unikanie romantyzowania à la Chopin. Nie są to interpretacje wylewne emocjonalnie, gdyż pozostają w pewnym sensie neutralne i nie narzucające się odbiory. Odczuwa się pewien dystans w stosunku do utworów. Słucha się ich z zaciekawieniem tym bardziej, że pianista nie powiela schematów wykonawczych i znajduje do każdego mazurka osobny, jemu właściwy klucz interpretacyjny. To stylowe, chociaż zbyt zrównoważone ujęcie. Do wrażenia tego przyczynia się swoiste prowadzenie tempa rubato – drobniejsze wartości w zasadzie

⁴¹ Nathan Perelman – *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*, wyd. IV, Leningrad 1986, s. 49.

⁴² Urodzona w Japonii, studiowała w Londynie i Amsterdamie. Skromna dyskografia artystki obejmuje kilka płyt z utworami Chopina (*Preludia op. 28*), Schumanna, Liszta (transkrypcje), Busoniego, Mompou.

nigdy nie są agogicznie wydłużane, ale też i nie przyspieszane. W tym ujęciu obowiązuje zasada – ile ukradłeś (*rubare*), tyle oddajesz (tempa = muzycznego czasu). W większości interpretacji ta oczywista zasada jest wykonywana inaczej – oddaje się, a właściwie dodaje więcej czasu (*ritenuto, ritardando* etc), niż skradło (*avvivando, più mosso* etc.) Wyczuwa się, że plan wykonania został dobrze obmyślany – pianista urzeczywistnia swą wizję, która okazuje się łatwa w odbiorze, przekonująca zwłaszcza w zeszytach I, II i III. Od IV zeszytu *Mazurków op. 50*, czyli od *Mazurka nr 13*, siła przekonywania artysty słabnie, a nawet chwilami wydaje się, że brakuje mu pomysłu na interpretację i dlatego zaczyna grać „więcej siebie”, a mniej Szymanowskiego.

Nie należy zapominać o nagraniach poszczególnych zeszytów lub antologii mazurków, gdyż kryją się tam prawdziwe skarby – np. interpretacje Światosława Richtera (m.in. genialne nagrania warszawskie z listopada 1982 r.). Są też inne wykonania – bardzo przeciętne C. Rosenberger, aż po mało udane (Aleksandr Kostritsa⁴³, S. Lee). W ujęciu S. M. Chung mazurki to makatki ze sztafażem, a nie odzwierciedlenie piękna przyrody i krajobrazu, który żyje, pulsuje i zmienia się nie tylko zgodnie z porami dnia i roku. Miła, ugrzeczniona wizja nie może wstrząsać, czy choćby poruszyć odbiorcy.

Mazurki nr 1-4 i nr 13-20, czyli zeszyty I, IV, V) Patricia Arauzo (nagranie 28-30 lipca 2020 r.) dość ostro rysuje pod względem rytmicznym (zwłaszcza rytmy punktowane), gra z niemal hiszpańskim temperamentem, a jednak bardzo świeżo, barwnie, absolutnie przekonująco agogicznie. Artystka pod względem ukazywania ich [polskiego] stylu i korzeni czuje się jak przysłowiowa ryba w wodzie.

⁴³ Urodzony w Moskwie, ukończył tam Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego (klasa Michaiła Pietuchowa – wychowanka Tatiany Nikołajewej, która z kolei była absolwentką Aleksandra Goldenweiser). Laureat konkurów pianistycznych we Włoszech i Hiszpanii.

2 Mazurki op. 62

M. Roscoe proponuje wysmakowaną, „dopieszczoną” (ukazywanie drobnych szczegółów) interpretację o kołyszącym się tempie rubato, a M. Jones stonowaną dynamikę, powściągliwą agogikę oraz znakomite ukazywanie polifonicznej struktury utworów.

S. Lee powstrzymuje się przed brutalnym, twardym brzmieniem, co wychodzi op. 62 na dobre.

M.-A. Hamelin gra kolorystycznie, sugeruje improwizacyjny charakter, ale tempa ma bardzo powolne.

Stojąca, z trudem rozwijana narracja, introwertyczność obok cech impresjonistycznych to podejście M. Rudy’ego.

Gry C. Rosenberger w op. 62 z płynną narracją i konkretnym brzmieniem słucha się z ciekawością.

A. Vehviläinen w pełni przekonuje do swej wizji *Mazurków op. 62* dzięki starannie prowadzonej narracji, łagodnie kołyszącej się agogice i ukazywaniu wielowarstwowej faktury.

R. Pöntinen, nie jest aż tak przekonujący, zwłaszcza gdy tworzy nadmierne kulminacje.

K. Bingham wykonuje op. 62 znacznie lepiej niż op. 50, co samo w sobie stanowi zagadkę.

Patricia Arauzo (nagr. 28-30 lipca 2020 r.) interpretuje *op. 62* z subtelnie podkreślaną improwizacyjnością, starannym frazowaniem i ukazywaniem sensu muzycznego (przez wielu pianistów traktowanego powierzchownie lub tylko formalnie), co znakomicie wpisuje się w stylistykę najpóźniejszych opusów Szymanowskiego.

4 Tańce polskie

Przaśne i zgrzebne wykonanie M. Jonesa, wyrafinowane brzmieniowo M.-A. Hamelina, z dziwnymi tempami M. Roscoe, zupełnie „nie trafione” (agogika!) R. Plagge, nie zawsze prawidłowo odczuwane i rozumiane przez S. Lee – któż by się

spodziewał, że te niewielkie utwory - tańce można interpretować na tak jakże odmienne sposoby.

Walc romantyczny

Wykonania *Walca romantycznego* nie różnią się w zasadniczy sposób pod względem czasu trwania. Każdy artysta uwypukla jednak nieco inne elementy, odmiennie je kształtuje, przez co nadaje utworowi swoisty, indywidualny charakter. S. Lee gra w sposób nieskonsolidowany, M.-A. Hamelin chce być nowatorski, M. Roscoe – lekki i żartobliwy, M. Jones – taneczny. Żadnego z wykonań nie można jednak nazwać romantycznym, choć najbardziej do estetyki tej zbliża się ostatni wykonawca.

Z kolei Patricia Arauzo (nagr. 28-30 lipca 2020 r.) gra utwór z giętkim agogicznie frazowaniem i podkreślaniem jego skromnej w zamyśle kompozytorskim taneczności zarówno akcentacją (chwilami wyolbrzymioną), jak i gustownie stosowanym *tempo rubato*. Zauważalna jest predylekcja pianistki do intensywnego korzystania z zawyżonego poziomu dynamiki. Przekonująco oddana artykulacja i przejrzysta pedalizacja sprawiają, że tej interpretacji słucha się z zaciekawieniem.

Preludium i fuga cis-moll

Przekonująca jest romantyczna wizja M. Roscoe ze ścisłym legato i urodą brzmienia.

U S. Lee nie znajdziemy namaszczenia, refleksji czy nawiązywania więzi z odbiorcą.

M. Jones bardzo plastycznie operuje frazowaniem i dynamiką, a znacznie mniej agogiką.

R. Clarke ze spokojem zaburzonym skocznym realizowaniem rytmu punktowanego w fudze czytelnie prowadzi głosy. Preludium potraktował homofonicznie.

Preludium cis-moll (1901 r.), jest miniaturą o wzniosłym charakterze i znakomitym temacie, gęstym brzmieniu, której nie powstydziliby się sam S. Rachmaninow. Doczekało się na razie dwóch nagrań (J. Godziszewski, S. Lee).

By zanalizować recepcję i pełen obraz roli fortepianu w twórczości K. Szymanowskiego, należałoby uwzględnić niebagatelną, by nie powiedzieć wiodącą i kolorystycznie niezbędną rolę tego instrumentu w utworach kameralnych (zwłaszcza w *Mitach*) i doskonałych cyklach pieśni, co wyszłoby poza granice (także objętościowe) powyższej pracy.

Żar uczuć i ekstatyczne uniesienia łączą twórczość Szymanowskiego z Aleksandrem Skriabinem, choć u tego pierwszego brak mistycznego zabarwienia, ale w zamian mamy hedonizm, znacznie silniej zróżnicowaną zmysłowość i nastrojowość. Stosowanie wyrafinowanej polifonii, noeromantyczna emocjonalność i forma to nieć wspólna z Maxem Regerem oraz Johannesem Brahmssem, gęsta harmonika i przeładowana często faktura – z Richardem Straussem. Witalistyczne momenty budzą asocjacje z Bełą Bartokiem i Igorem Strawińskim, a nawet Sergiuszem Prokofiewem, konstrukcja formy z późnym Beethovenem (pięć ostatnich sonat fortepianowych) a także z Johannesem Brahmssem, nierozwiązywalnie napięć harmoniczych z twórczością Richarda Wagnera, wybujała ekspresja z Arnoldem Schoenbergiem, Albanem Bergiem, wyczulenie na barwę z impresjonizmem francuskim (Claude Debussy, Maurice Ravel). Nie brak odniesień do dzieł Fryderyka Chopina oraz do polskiego folkloru. A mimo to twórczość fortepianowa Karola Szymanowskiego pozostaje autentyczna, całkowicie suwerenna, niepowtarzalna i samodzielna stylistycznie. Podlegała ciągłemu rozwojowi i stopniowej ewolucji. Tworzyła nową wartość nie tylko w polskiej, europejskiej, ale i w światowej muzyce

pierwszej połowy XX wieku. I stanowi trwały jej dorobek.
Wymaga on nieustannego pielęgnowania i przypominania.