

prof. dr hab. Bogusław Rottermund

czerwiec 2023 r.

Fortepianowe dzieła Karola Szymanowskiego w interpretacjach polskich pianistów

W 2022 r. obchodzono 140. rocznicę urodzin i 85. 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. op. 8, 21, 36), ilustracyjne 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 dzieła 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 wybór. Sądząc po ilości nagrań, pianiści najbardziej lubią *Maski*, *Preludia*, *Wariacje b-moll op. 3* i *Metopy* a także *IV Symfonię*. Dotychczas zaledwie sześcioro pianistów, w tym dwóch polskich, 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 artyści sięgają po niektóre dzieła, ewentualnie tworzą mniejsze lub większe ich antologie (np. Światosław Richter, Lidia Kozubek).

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

Preludia op. 1

Wykonania op. 1 najdobitniej ukazują, jak bardzo uniwersalny język muzyczny prezentuje ten cykl i jednocześnie, jak bardzo jest pojemny i „odporny” na różne opcje wykonawcze, ponieważ żadnej z nich nie można odmówić konsekwencji w obranej drodze. Niektóre nie są 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.

Głęboko zakorzenione w chopinowskiej estetyce są przepiękne interpretacje zapomnianego **Mariana Filara**.

Zbliżoną, bardzo romantyczną i zarazem nostalgiczną w wyrazie interpretację proponuje **Corinne Kloska**, przyznająca się do polskich korzeni.

Tadeusz Żmudziński nie jest wylewny (romantyczny) emocjonalnie, gdyż utrzymuje niewielki dystans, który nie graniczny z oschłością a tym bardziej chłodem.

Jerzego Godziszewskiego traktowanie op. 1 jest wybitnie polifoniczne i łączone z ciemną barwą brzmienia.

Andrzej Stefański gra preludia jako cały cykl i jest to jego najlepsza kreacja ze wszystkich opusów Szymanowskiego, które nagrał dla firmy Wifon.

Anna Maria Stańczyk nawiązuje z kolei w swej interpretacji do dzieł Chopina i wczesnego Skriabina.

Przejaskrawiona, niekiedy wręcz natrętna gra **Marie-Claude Werchowskiej** ociera się chwilami o estetykę rachmaninowską, a nie pierwszego opusowanego dzieła Szymanowskiego.

Bardzo zbliżone w ogólnym planie i założeniach interpretacyjnych oba nagrania **Aleksandry Mikulskiej** wyboru preludiów różnią się przede wszystkim aurą dźwiękową (bardziej naturalistyczną i kanciastą w 2012 r.), co ukazuje jak wielkie znaczenie posiadają jakość instrumentu, właściwości akustyczne sali, czy wreszcie reżyser i operator nagrania. Realizacja wcześniejsza (wyd. 2011 r.) wydaje się spokojniejsza (zrównoważona, co nie oznacza nudna), bo mniej drapieżna, mniej rozwichrzona agogicznie i dynamicznie, a tym samym mniej kontrowersyjna.

Aleksandra Mikulska gra bardzo pięknie i romantycznie, choć nie zawsze zgodnie z intencjami kompozytora. Z kolei **Alicja Fiderkiewicz** silnie różnicuje poszczególne utwory.

Bardzo nostalgicznie brzmią wykonane przez **Elżbietę Wiedner-Zajęc** wybrane preludia, a grę **Felicji Blumental** rozpozna każdy, kto słyszał jakiegokolwiek jej nagrania.

Z kolei znacznie bardziej pozytywny odbiór wykonania przez **Magdalenę Zuk** op. 1 K. Szymanowskiego byłby możliwy,

gdyby nie natrętna maniera łamania jednoczesności *touché* między rękami.

Ujęcie **Ewy Kupiec** cechują się powstrzymywaniem emocji i skrępowaniem agogicznym (hamowanie narracji).

Przemysław Witek interpretuje preludia dojrzałe i mądrze doskonale operując m.in. pedalizacją.

Ciepłe, łagodne, pozbawione ostrości brzmienie, bardzo dobrze dobrana pedalizacja, a nade wszystko aura romantyczności nie popadającej w czułośćkowość spajają i homogenizują ten cykl interesująco zinterpretowany przez **Barbarę Karaśkiewicz**. Szkoda jedynie, że kilka preludiów zostało pozbawionych subtelności dźwiękowej i dosłownie „bawienia się” barwami brzmienia, co zwykle bywa kojarzone z preludiami Skriabina.

Predylekcja do zawyżonych temp, brak liryzmu, ciepła i romantycznego pierwiastka to cechy gry **Jerzego Romaniuka**. Przyspieszanie na zakończenie opadających fraz a nawet motywów to często występująca (nie tylko w wykonaniu preludiów) maniera wykonawcza tego pianisty.

W żadnym razie nie można uznać, że **Maria Korecka – Soszkowska** przeromantyzowuje op. 1 Szymanowskiego w swoim wykonaniu i tym samym cofa stylistycznie do XIX wieku. Wręcz przeciwnie. Gra tak, jakby perspektywicznie wskazywała na dalszy rozwój jego twórczości w kolejnych opusach oraz silne związki z muzyką Skriabina (nie kojarzonego wszakże z nikłym, cherlawym dźwiękiem), a znacznie luźniejsze z dziedzictwem (po)chopinowskim. W jej ujęciu preludia Szymanowskiego należą bezspornie do muzyki XX wieku. Zwraca również uwagę mistrzostwo pedalizacyjne - prawego pedału nigdy nie jest ani za mało, ani za dużo, a używany jest dyskretnie, bez demonstrowania i narzucania go słuchaczowi.

Wykonanie przez **Radosława Sobczaka** op. 1 K. Szymanowskiego (wydanie 2018 r.) jawi się jako głęboko rozczarowujące i wręcz nieudane. Wykonawca nie panuje albo nad agogiką, albo nad dynamiką, a niekiedy nad oboma

czynnikami naraz. Tym samym utwory podlegają w większym lub mniejszym stopniu dezintegracji, stając się jedynie pretekstem do woluntarystycznych poczynań grającego. O dziwo pedalizacja a także artykulacja nie budzą zastrzeżeń.

Pewna doza młodzieńczej nieśmiałości, a być może dla niektórych nawet niepewności, nienarzucanie odbiorcy własnych wizji odczytania, rozumienia i odczuwania utworów, taktowanie ich jako propozycje artystyczne stanowi wspólny mianownik preludiów jako z jednej strony zafiksowanych nutami **kompozycji** będących emanacją wyobraźni młodego twórcy, a z drugiej ich dźwiękowego urzeczywistnienia w pianistycznej **interpretacji**. **Joanna Domańska** twórczo odczytała intencje Szymanowskiego, wniknęła w nie i identyfikując się z nimi stworzyła organiczną wizję urzekających swą prostotą, a jednocześnie wykwinnością *Preludiów* op. 1. Nie ma w tym ujęciu natrętnego sugerowania związków tej muzyki z twórczością A. Skriabina, odniesień czy to do wczesnego/późnego, czy to do skromnego/wybujałego (neo)romantyzmu (nie wykluczając oczywiście Chopina). Nie. „Szymanowski” J. Domańskiej (wyd. 2021 r.) jest autentyczny oraz autonomiczny. I przez to prawdziwy, jedyny, wyjątkowy.

Naturalność, organiczność, całkowita kompatybilność wszystkich czynników wykonania, mnóstwo muzycznego czasu, ciepłe brzmienie i jego uroda, niezrównana plastyka frazowania dostosowanego do rozmiarów poszczególnych utworów, homogeniczność w budowaniu cyklu a przede wszystkim dar przekonywania słuchacza sprawiają, że op. 1 w kreacji **Marka Szlezera** (wydanie 2018 r.) jawi się jako wyjątkowy rarytas fonograficzny. Ta naturalna interpretacja pianistyczna, w znaczeniu, w jakim postulowali ją Karl Leimer i Walter Gieseking już przed ponad stu latu temu (nie tylko podporządkowanie się tekstowi muzycznemu i intencjom kompozytora, ale również pełna ich akceptacja oraz identyfikowanie się mentalne i emocjonalne z językiem utworu,

uznanie go za „własny”) sprawia, że op. 1 słucha się z prawdziwą przyjemnością i radością. Fenomenalnym rozwiązaniem interpretacyjnym M. Szlezera jest również dawanie słuchaczowi czasu na rokoszowanie się nie tylko brzmieniem, ale przede wszystkim na postrzeganie i rozpoznanie przez niego własnych uczuć ewokowanych muzyką i refleksja nad nimi. To bezcenne.

Wyczelowana, przemyślana koncepcja wykonawcza **Krystiana Zimmermana** (nagranie DG 2022 r., preludia nr 1, 2, 7 i 8) mimo znakomitego dozowania faz napięć i odprężeń, zwolnień i przyspieszeń oraz kształtowania aury dźwiękowej nie sprawia wrażenie spontanicznej. Tym samym odbiera utworom sporo uroku, a to z kolei w dużej mierze osłabia bezpośredniość oddziaływania wykonawcy na odbiorcę. Pierwiastek intelektualny i jego dojrzałość są nazbyt eksponowane, a swoiste „smaczki” interpretacyjne, m. in. wahnięcia agogiczne nie zawsze przekonują.

Niezwykłe delikatne nucenie pianisty podczas gry jest stale obecne.

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

Mocarne, szeroko zakrojone i widziane jakby z lotu ptaka wykonanie **Witolda Malcużyńskiego**, pełne oporów i niepewności technicznych **Felicji Blumental** - oto skrajne domeny wykonań op. 3 przez polskich pianistów.

Bardzo wyważona w stosowanych środkach agogicznych i ekspresyjnych, z wzorcowo dobranymi, potoczystymi, ale nie bardzo szybkimi tempami, skupiona na oddaniu wizji

kompozytora jest uniwersalna („klasyczna”) interpretacja **T. Żmudzińskiego**.

Ponadczasowa okazuje się interpretacja **J. Godziszewskiego** z dużym diapazonem temp i zawsze „okrągłym”, nasyconym brzmieniem.

Nie może się podobać bardzo szybka, nerwowa, brutalna dźwiękowo a chwilami wręcz histeryczna gra **A. Stefańskiego**. Młodzieńcze, co nie znaczy że niedojrzałe, są interpretacje **Rafała Blechacza**. Ta wcześniejsza (2005 r.) wydaje się mniej spontaniczna, niż *live* z 2007 r. Obie ukazują jednak ogromny i mądrze wykorzystywany potencjał tkwiący w pianieście.

Męcząca dla odbiorcy gra **C. Kloski**, szlachetne w swym umiarze, niekiedy subtelne, by w finale tryskać wigorem wykonanie **Michała Szymanowskiego** to kolejne odsłony op. 3.

U **Aleksandry Mikulskiej** stojąca na wysokim poziomie wykonawczym, bogata muzycznie i emocjonalnie interpretacja nieco traci na skutek asekuracyjnego podejścia do finałowej wariacji (a zwłaszcza jej końcowej fazy), gdyż trudno przypuszczać, by pianistka osiągnęła w niej szczyt możliwości nie tyle muzycznych, co technicznych.

Szymon Nehring interpretuje op. 3 wybitnie - tak dojrzałe muzycznie, a przy tym znakomicie pod względem brzmieniowym oraz każdym innym, że można by słuchać bez końca...

Będący w okresie nagrania w wieku maturalnym **Tomasz Ritter** podchodzi do utworu młodzieńczo – z zapałem, ale i z pewną dozą bojaźni, wynikającej – miejmy nadzieję – nie z niewiary w bezgraniczne piękno tej muzyki, a tym bardziej we własne możliwości.

Wyczuwa się, że **Przemysław Witek** (nagranie 2012 r.) pozostawia sobie dużą rezerwę możliwości zarówno technicznych, jak i ekspresyjnych, nie „wyżywa się” na utworze za wszelką cenę, ale prowadzi narrację mądrze, dojrzałe i bardzo czytelnie. Podobnie jak w wybranych preludiach z op. 1, tak i w

op. 3 artysta kieruje się roztropnością i logiką w budowaniu narracji utworu, pozostawiając sobie szerokie spektrum możliwości operowania brzmieniem, pedalizacją, techniką. Cechuje go dojrzała postawa skupiona na oddawaniu treści muzycznej utworu.

W interpretacji op. 3 przez **J. Domańską** (nagranie 2021 r.) dominuje nie tyle kontrolowana, ile głęboko przemyślana, być może dla niektórych nawet „zaprogramowana” swoboda, którą artystka łączy z bogactwem odcieni barwowych oraz artykulacyjnych - owego sławetnego *touché*.

4 Etiudy op. 4

Marta Gozdecka gra op. 4 romantycznie, *legatissimo*, ciepłym brzmieniem. Idealnie dobiera tempa oraz wykazuje pieczołowity stosunek do wskazówek kompozytora. **A. Stefański** traktuje etiudy epicko i operuje dużą skalą dynamiczną. **J. Godziszewski** tworzy w mistrzowski sposób cykl czterech etiud, a każda brzmi pełnią odcieni, bogactwem emocji – słowem kreacjonizm najwyższej próby. **C. Kloska** w swym ujęciu op. 4 nadal gra... op. 1 – preludiowo, ciekawie, ale bez wnoszenia do muzycznych obrazów niczego nowego. **Janina Fialkowska** jest przekonująca, choć popada w skrajności lub w jakimś elemencie uporczywie (mechanicznie) trzyma się założonego planu, pozostając przy tym swobodna w innych czynnikach wykonania. Podobnie jak *Preludia op. 1* **B. Karaśkiewicz** gra *Etiudy op. 4* (z wyjątkiem zamykającej cykl) romantycznie, ciepłym, przyjemnym, ale ciągle tym samym brzmieniem i *touché* oraz ospałą agogiką.

Dominik Wizjan (nagranie 2018 r.) tworzy organiczny cykl utworów, a nie wykonuje poszczególne etiudy. Nr 1 gra w lotnym tempie i ulotnej aurze brzmieniowej a w Nr 2 nie wysuwa na plan pierwszy strony technicznej, lecz melodyczną. Słynna Etiuda Nr 3 *b-moll* nie jest samodzielny, pompatycznym poematu, lecz została wpisana w logikę rozwoju cyklu, którego

artystyczne ukoronowanie stanowi Nr 4 z sugestywnym frazowaniem i operowaniem dynamiką.

Sonata c-moll op. 8

Przemyślana i zrównoważona interpretacja **J. Godziszewskiego** pozostaje romantyczna, o gęstym brzmieniu, z olbrzymim wyczuciem czasu i ukazywaniem szczegółów.

A. Stefański gra wyraziście technicznie, ale mało ciekawie muzycznie, gdyż całość jest nieco nerwowa, a przez to wydaje się także mało uporządkowana.

Rafał Blechacz optymalnie ujął *Sonatę op. 8*. Potrafi grać bardzo lirycznie i skrajnie dramatycznie, prowadzić dialog ze słuchaczem, znakomicie operować barwami, frazowaniem itd. Artysta uwypukla rozmach formy, naprężone emocje i postromantyczny poryw, a z drugiej strony wręcz klasyczne zdyscyplinowanie metroritmiczne oraz przejrzyste prowadzenie narracji. Wspaniała interpretacja.

Jedną z cech interpretacji **Gajusza Kęski** jest znakomite operowanie czasem oraz dopowiadanie myśli muzycznych do końca. Artysta dojrzałe interpretuje dzieło, a w ujęciu całościowym nie przeważa wirtuozeria, lecz skupienie, linearna narracja, tworzenie nastrojów.

Marie-Claude Werchowska to naprężona dynamicznie i agogicznie, czasami pośpiesznie, a nawet nerwowo prowadzona gra; nie unika kilku niedociągnięć (zwłaszcza w fudze), które rzutują na odbiór całości.

Joanna Trzeciak idealnie trafia w tempo dostosowane do warunków akustycznych i jakości instrumentu. Prezentuje mądrą, dojrzałą, czytelną interpretację.

P. Witek z dojrzałością i dalekowzrocznością interpretuje *I Sonatę* w każdej części uwypuklając nieco inne elementy i kreując różnorodne nastroje. Wzorowo zachowuje czytelność architektoniczną oraz precyzję *touché*.

Wariacje h-moll op. 10

Na wskroś romantyczne, głęboko psychologiczne ujęcie **J. Godziszewskiego** (niezwykle dojrzała, skupiona, mądra, dalekowzroczna, głęboko prawdziwa kreacja) stoi w odróżnieniu od nieco chłodnej, nieomyślnej, wręcz przerażająco pewnej technicznie gry **Krystiana Zimmermana** na przeciwległym biegunie. Pomiędzy tymi skrajnościami mieszczą się pozostałe wykonania, które podkreślają to staranność, namaszczenie, deklamacyjność i ciepły dźwięk (u **Jerzego Sterczyńskiego**), to monumentalizm wspierany olbrzymią skalą dynamiczną (u **T. Żmudzińskiego**). Moc i dosadność to domena **A. Stefańskiego**. Zbytnią ostrożnością i skupieniem się bardziej na szczegółach niżli całości cechuje się gra **C. Kloski**. **David Leszczyński** nie zawsze konsekwentnie buduje narrację, a nieciekawe brzmienie fortepianu i słaby pogłos, wydatnie utrudniają mu zadanie. Wszystkie najlepsze cechy i utworu, i jego interpretacji – mistrzostwo w każdym calu – słuchacz odnajdzie w rewelacyjnej kreacji **Janiny Fialkowskiej**.

Organiczność/scalenie przebiegu utworu a tym samym jego formy **Marek Szlezer** (wydanie 2018 r.) osiągnął idealnie dobierając tempa do każdej wariacji, grając je bez niepokoju, niezwykle pewnie, nie forsując temp (wyjątek stanowi wariacja II) ani brzmienia (zmienianego ewolucyjnie, a nie skokowo między sąsiadującymi wariacjami). Słuchacz otrzymał wspaniałą, homogeniczną kreację, w której nie czynnik wirtuozowski, lecz czysto muzyczny został wysunięty na plan pierwszy.

Interpretacja **K. Zimmermana** (2022 r.) jest tak wciągającą, że sprawia wrażenie... zbyt krótkiej – aż chciałoby się jej nadal słuchać. Niestety. Podobnie jak w nagraniu z 1994 r. pianista wykonuje *vide* opuszczając takty 374-420. Czasy trwania różnią się znacznie - 22.07 (2022 r.) i 19.30 (1994 r.).

Oba nagrania, które dzieli 28 lat, wskazują, jak bardzo trwałymi, niezmiennymi elementami interpretacji tego artysty są m. in.

doskonale ujęcie architektoniczne utworu, wyrażające się nie tylko w oczywistości ukazywania jego formy, ale również w precyzji i symetryczności przebiegu analogicznych odcinków, absolutne mistrzostwo artykulacyjne oraz w eksponowaniu sensu dzieła. Dodatkowo akurat w wykonaniu tego opusu K. Zimmerman pozwala sobie na najwyższy stopień ujawniania swego emocjonalnego stosunku do muzyki, co nieczęsto mu się zdarza...

Fantazja op. 14

J. Godziszewski gra bardzo czytelnie, romantycznie, przekonująco i niezwykle pewnie. Jego niezawodna technika służy wyłącznie oddaniu idei utworu, a nie popisowi wirtuozowskiemu.

W interpretacji **A. Stefańskiego** maksymalny poziom dynamiki, rozmach nie wykluczają porządku i czytelności przebiegu.

Andrzej Tatarski przekonuje ciepłym brzmieniem i kontrolowanym rozmachem. Silnie ukazuje romantyczny pierwiastek, a kompatybilność wszystkich elementów wykonania jest zdumiewająca.

Męska, zdecydowana pozostaje w swej interpretacji op. 14 **Lidia Kozubek**. Czynniki wirtuozowski i muzyczny pozostają w równowadze.

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.

Polska fonografia tej sonaty przedstawia się nader skromnie.

A. Stefański (Muza) gra tę sonatę za zasadzie „wszystko albo nic”, widząc/słyszając jedynie „czarne” (maksymalnie głośno i szybko) lub „białe” (cicho i powoli). W późniejszym nagraniu (Wifon) nie odczuwa się aż tak nerwowego pośpiechu i wybuchowości temperamentu.

Sławomir Zubrzycki to młodzieńczy zapał i entuzjastyczne podejście do dzieła, wrażliwość w budowaniu frazowania, wesoła fuga, tworzące mądre, bardzo interesujące wykonanie.

J. Godziszewski – freskowość ujęcia, szerokie plany, falowanie emocji i płynne przechodzenie/różnicowanie wątków znakomicie scalają utwór.

Interpretacja *Sonaty op. 21* przez **G. Kęskę** jest znacznie bardziej swobodna emocjonalnie niż *Sonaty op. 8*. Wspólną cechą pozostaje znakomite operowanie muzycznym czasem i stabilność agogiczna.

Metopy op. 29

„Gęsta” gra **J. Godziszewskiego** odzwierciedla wielowymiarowość postaci (meandrowanie fraz, nakładanie się wielu plastycznie ukazywanych motywów, zmienność nastrojów oraz emocji) i gorący klimat Sycylii, zaś czytelność artykulacyjna – przejrzystość tamtejszego powietrza.

A. Stefański proponuje niezwykle piękną, udaną, wzorcową, inteligentną interpretację. Elementy impresjonistyczne i ekspresjonistyczne pozostają w równowadze. Świetna narracja, elastyczność agogiczna, plastyczność w prowadzeniu rysunku melodycznego, wielopłaszczyznowość, wielowątkowość, szczypta improwizacyjności i kapryśności, nie odczuwanie

szybkich temp to główne atuty wykonania. Artysta ukazuje bez uproszczeń i „skrótów”, jak łatwa w odbiorze może być „trudna” muzyka.

Piotr Anderszewski podkreśla z kolei nowatorstwo języka muzycznego *Metop*, stąd interpretacja ta nie należy do łatwych w odbiorze. Jego wykonanie jest żywym przykładem, że dłuższe niż u innych pianistów czasy trwania nie muszą oznaczać wyłącznie wolniejszego tempa, lecz bezgraniczne wsłuchiwanie się w wybrzmiewanie dźwięków, rozkoszowanie ich barwą, a operowanie czasem w tak plastyczny (mikroagogika), wciągający sposób sprawia, że słysząc mikrodyamikę i tworzenie napięć międzyinterwałowych. Zaslugą jego wyobraźni jest transcendentalna zdolność scalania takich ważnych „drobiazgów” w koherentne całości. Przeciętny słuchacza nie zdając sobie sprawy, dlaczego mu się taka interpretacja podoba, wyczuwa jej kreatywność, wyjątkowość i to, że obcuje ze Sztuką przez duże „S”. Bardzo ekspresjonistyczne ujęcie.

Joanna Domańska redukuje do minimum okazywanie uczuć w grze, emocji, ciepła. Panuje duch rzeczowości przy braku poetyckości. Wynika to nie z rodzaju brzmienia, lecz chłodnologicznego operowania czasem muzycznym oraz nie pozwalania sobie na drobne niuanse i „smaczki”.

Aleksandra Utrecht przewidywalnie prowadzi narrację i jej rozwój. Równowaga wszystkich elementów powoduje, że wykonanie jednak niczym szczególnym się nie wyróżnia, nie jest charakterystyczne, choć stoi na bardzo wysokim poziomie. Oprócz ostatniego ogniwa brakuje odrobiny szaleństwa, spontaniczności, swobody.

W swoim nagraniu **J. Fialkowska** nadając każdej części inną charakterystykę, zgubiła wspólną nić łączącą poszczególne ogniwa. Nie układają się one w cykl (część pierwsza zbyt impresjonistyczna, część druga - autobiograficzna, część trzecia - ekspresjonistyczna), a interpretacja każdego z nich obarczona jest licznymi mankamentami.

12 Etiud op. 33

J. Godziszewski nie romantyzując interpretacji doskonale oddaje intencje kompozytora i jego nowy naówczas język.

Joanna Domańska z dominacją ekspresji, brakiem szaleńczych temp, traktowaniem op. 33 jako cyklu organicznie powiązanych utworów, z bogactwem niuansów tworzy mistrzowską kreację.

A. Stefański gra radykalnie, na wskroś antyromantycznie, głęboko rozczarowująco i trudno zrozumiale.

Interpretacja **Anny Jastrzębskiej** jest pełna ekspresji i różnicowania charakteru poszczególnych ogniw cyklu.

Adam Wodnicki tworzy z etiud jeden wielki cykl przekonujący bogactwem nastrojów, kolorów i różnorodnych emocji. Znakomita interpretacja **Andrzeja Dutkiewicza** pozostaje w pełni suwerenna, gdyż wnikając głęboko w sens muzyki pianista nie szuka skojarzeń z twórczością innych kompozytorów czy pozamuzyczną programowością.

W swej interesującej, entuzjastycznej, młodzieńczej grze **Jarosław Drzewiecki** nie ukrywa swych wirtuozowskich inklinacji, a precyzja techniczna oraz jasność koncepcji idą w parze z szeroką paletą barw i dynamiki.

Ciekawa interpretacyjnie propozycja **Joanny Różewskiej** ukazuje jej naturalną muzykalność i wielką kulturę dźwięku.

J. Romaniuk w op. 33 czuje się jak przysłowiowa ryba w wodzie. Rzetelność i precyzja techniczna (z dwoma niewielkimi wyjątkami w nr 10 i 12) nie powodują, że etiudy brzmią wyłącznie... „etiudowo” (tj. wirtuozowsko). Ponad wszystkim góruje muzyczny sens nie przykryty pustymi popisami pianisty (jak w niektórych innych wykonaniach) i łatwo uchwytny: struktura architektoniczna, fraza oraz oczywiście melodyka. Tym samym odbiór dzieła jest ułatwiony, zwłaszcza że pianista nie stara się za wszelką cenę udowodnić nowoczesności języka muzycznego op. 33.

Maski op. 34

J. Godziszewski po mistrzowsku nadaje każdej części *Masek* indywidualne, bardzo charakterystyczne, wręcz realistyczne oblicze.

Gra **J. Domańskiej** pozostaje w *Maskach* pragmatyczna, trzeźwa, konkretna, ujęta w wyraziste ramy metrorytmiczne i budowania architektonicznego wizerunku utworów.

Oba nagrania (Muza, Wifon) **A. Stefańskiego** są zbliżone do siebie, co świadczy w dużej stabilizacji artystycznych wizji wykonawcy na przestrzeni kilkunastu lat. To późniejsze (Wifon) wydaje się bardziej pogłębione, wyrafinowane, choć brzmieniowo zbyt naturalistyczne.

P. Anderszewski z mistrzowskim operowaniem barwą i falowaniem dynamiczno-agogicznym rozwija narrację czyniąc to z coraz większą amplitudą. Znakomicie buduje fazy napięć i odprężeń.

Kreacja **Joanny Trzeciak** okazuje się wyjątkowa pod wieloma względami. Przełamuje bowiem stereotypy i tradycję wykonawczą nadając (zwłaszcza nr 2) inną charakterystykę. Bogactwa, emocjonalnej autentyczności muzycznych obrazów nie jest w stanie zakłócić ani kiepski instrument, ani słaba akustyka.

Janina Fialkowska gra op. 34 kontrowersyjnie - ze słabym wyważeniem emocjonalnym (popadaniem w skrajności) i częstym ignorowaniem wskazówek kompozytora.

Michał Wesolowski dość ciężko i powolnie wykonuje op. 34.

Elżbieta Wiedner-Zajac interpretuje tryptyk ciekawie, wielowymiarowo, choć nie zawsze precyzyjnie technicznie.

Alicja Fiderkiewicz postawiła na emocjonalną, epicką, chwilami zaborczą interpretację op. 34. Niestety gra pianistki wykazuje wiele technicznych braków oraz niewykonywanie wskazówek kompozytora.

Nie pozbawiona niedoskonałości interpretacja op. 34 przez **Petera Jablonskiego** potrafi być „pełnokrwista” – bardzo

pianistyczna a nawet wirtuozowska, bogata nastrojami i barwami.

Przpedalizowana i pozbawiona delikatności *Szeherazada*, znacznie ciekawiej zagrany Tantris i ustały (zmęczony) w swych podbojach Don Juan składają się na cykl, którego kolejne obrazy w ujęciu **Barbary Karaśkiewicz** nie są doskonałe, nie żyją pełnią emocji, ale i tak nie można im odmówić wielu dobrych cech.

Jerzy Romaniuk gra *Szeherazadę* precyzyjnie, mądrze, skupiając się na prezentowaniu treści muzycznych

Zadziwiająco 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 bardzo sformalizowanych (**A. Stefański**), poprzez rzeczowe i czytelne (**A. Utrecht**), „kolorowe” i nowoczesne (**P. Anderszewski**), uniwersalne, ciemne w kolorycie (**J. Godziszewski**), po uporządkowane metrycznie i pulsacyjnie oraz architektonicznie z niewielkim deficytem emocji **J. Domańskiej** oraz mądre, dojrzałe, niezwykle czytelne muzycznie, choć chwilami ostrożne agogicznie **G. Kęski**.

20 Mazurków op. 50

Najbardziej spójną, przemyślaną interpretację całego op. 50, choć może nie tak spektakularną i błyskotliwą, bo bez popisywania się wirtuozerią, ale oddającą bezgraniczne, niezafałszowane piękno tej muzyki prezentuje **Jerzy Godziszewski**. Wspólną cechą wykonania wszystkich mazurków jest bardzo staranna dynamika, spektrum zmian agogicznych dopasowane do rozmiarów utworów, czyli nie za wielkie, brak stosowania skrajnych temp, naturalne, swobodne „oddychające” frazowanie czy wreszcie znalezienie właściwego, indywidualnego klucza do odczytania zarówno każdego mazurka z osobna, jak i cyklu. Aż chce się słuchać. J. Godziszewski nie unika ukazywania wybitnie chopinowskich źródeł wielu fragmentów mazurków. Czyni to tak naturalnie i w sposób przemyślany, że nie powoduje żadnej dysharmonii wewnętrznej i stylistycznej, lecz wzbogaca istotę i sedno tej muzyki. Artysta ma czas na interpretowanie utworów, a nie tylko na ich „wygranie palcami”. Tak bardzo ważny czynnik wykonywania form tanecznych - właściwa akcentacja jest wzorowo oddany¹.

¹ K. Szymanowski jest w stosunku do akcentacji bardzo kapryśny i wymagający – podkreśla nie tylko trzecią miarę w taktach, ale też przesuwa

Skala dźwiękowej malarskości *20 Mazurków op. 50*, pozbawiona rzecz jasna jakiegokolwiek programowości czy dosłowności, jest przeogromna. Jeśliby użyć określeń ze sztuk plastycznych, sięga od szkiców węglem (**J. Domańska**), poprzez prace wykonane spiczastymi, mocno zaostrzonymi kolorowymi kredkami (**A. Stefański**), akwarele (**Barbara Hesse – Bukowska**, aż po gęste malowidła olejne z namacalną fakturą i widocznym każdym pociągnięciem pędzla (**J. Godziszewski**). 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 ogromy wybór, ważne staje się doskonalenie... sztuki odrzucania”².

Nowoczesne, sprawne, ale niezbyt głębokie emocjonalnie (emocje to u niej wysoki poziom głośności) są interpretacje **Anny Kijanowskiej**.

Marek Szlezer (DUX, wyd. 2021) ujmuje op. 50 niezwykle swoiście. Niektóre interpretacje są przepiękne (np. Mazurek Nr 11), inne zdumiewające, intrygujące, prząsne, potraktowane z humorem, ironią, lirycznie, niemal po Chopinowsku. Jednak *in gremio* bogate pomysłami i uczuciami, z pełną kompatybilnością

nacisk na miarę drugą. W połączeniu ze słynną, „klasyczną” zasadą, że podstawowy akcent przypada w takcie na „raz” tworzy to prawdziwy dylemat wykonawczy.

² Nathan Perelman – *W klasie fortepianu. Krótkie rozważania*, wyd. IV, Leningrad 1986, s. 49.

wszelkich elementów wykonawczych i co nie mniej ważne - „na góralską nutę”. Wyczuwa się, że M. Szlezer w pełni identyfikuje się z wymową tej muzyki.

Nie należy zapominać o nagraniach poszczególnych zeszytów lub antologii mazurków, gdyż kryją się tam prawdziwe skarby – interpretacje **Artura Rubinsteina**, zapomniane, „trącające myszką” **Mieczysława Horszowskiego**, minimalistyczne **Stelli Czajkowskiej**. Wśród owych klejnotów interpretacyjnych brylują jakże intymne, mające cechy osobistych zwierzeń interpretacje **E. Wiedner-Zajac**. Są też odmienne, mało udane wykonania (**M.-C. Werchowska**).

Realistyczne, konkretne, trzeźwe – to najbardziej lakoniczna charakterystyka wykonania wybranych mazurków przez **J. Romaniuka**. Liryzm nie jest domeną tego pianisty.

Kto chce się zagłębić w świat najczystszej, fenomenalnie kreowanej muzyki, ten powinien sięgnąć po jedyne w swoim rodzaju kreacje **P. Jablonskiego**.

IV zeszyt *Mazurków* op. 50 **K. Zimmerman** (wydanie - DG 2022 r.) gra znacznie bardziej naturalnie, niż wybrane *Preludia* op. 1. Interpretacje artysty cechuje jak zwykle supremacja czynnika intelektualnego nad emocjonalnym, co wraz z wiekiem pianisty staje się coraz bardziej wyraziste.

2 Mazurki op. 62

A. Stefański to kanciaste (bezwzględne rytmicznie), etiudowe a nawet mechaniczne „wygrywanie nut”, z kolei **J. Godziszewski** - miękkie brzmienie, giętkie frazowanie z falowaniem agogicznym i długą pedalizacją (1993 r.) oraz bardziej drapieżne i konkretne ujęcie w nagraniu z 2007 r.

Propozycja **J. Fialkowskiej** należy do najciekawszych i najbardziej stylowych spośród nagrań op. 62. Jest czysta w intencjach i grze, przekonująca gatunkiem dźwięku, frazowaniem, agogiką, dynamiką, jak i ujęciem całości. To po prostu piękna, wspinała kreacja.

A. Kijanowska mazurek nr 1 gra pięknie i kojąco, ale nr 2 mało plastycznie. Wyjątkowej urody i niepowtarzalne są kreacje **P. Jablonskiego**. W op. 62 **Michał Szymanowski** jest znacznie bardziej elastyczny muzycznie niż we wcześniejszych nagraniach z 2011 r.

W ujęciu **J. Romaniuka** mazurki (również te z op. 50) - nie pozbawione tanecznego pierwiastka - jawią się zaledwie ze śladami liryzmu (ujawnianego wyłącznie w miejscach granych piano i w spokojnych tempach).

B. Karaśkiewicz dość swobodnie kształtuje oba *Mazurki op. 62*, co nie było oczywistością w jej wykonaniach op. op. 1, 4, 34.

Spokojne, kołyszące się tempo, prostota frazowania i powabna aura dźwiękowa, naturalna kompatybilność a zarazem wykwinność w stosowaniu elementów wykonania sprawiają, że mamy do czynienia z niezwyklej kreacją op. 62 przez **M. Szlezera** (wydanie 2021 r.).

4 Tańce polskie

Bardzo stylowe i polskie w swym wyrazie **L. Kozubek**, obcesowe i nietaneczne **A. Stefańskiego**, poważne **J. Godziszewskiego** - któż by się spodziewał, że te niewielkie utwory - tańce można interpretować na tak jakże odmienne sposoby. Najpiękniej interpretuje je jednak **J. Domańska**, tworząc cykl, ukazując bogactwo inwencji kompozytorskiej i ich polskie, narodowe korzenie.

M. Szlezer (wydanie 2021 r.) doskonale uchwycił charakter każdego tańca, uwydatniając bez przerysowań jego swoistość. Przekonujące prowadzenie frazowania, bardzo dobrze dobrane tempa i ich zmiany oraz sugerowanie odbiorcy poczucia więzi między częściami sprawiają, że słucha on suitę tańców polskich, a nie poszczególne, nie powiązane z sobą „numery”. Ta bardzo piękna, twórcza i przekonująca interpretacja pozostaje w całkowitej zgodzie z autorskim tekstem.

Walc romantyczny

Wykonania *Walca romantycznego* (z jednym wyjątkiem – nagranie **Andrzeja Dutkiewicza**) 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 - **J. Godziszewski** – pełnokrwisty i poważny, **A. Dutkiewicz** – skromny, **A. Stefański** – nieobliczalny. Żadnego z wykonań nie można jednak nazwać romantycznym.

Preludium i fuga cis-moll

W interpretacji **Marty Gozdeckiej** panują spokój, dojrzałość, perspektywiczne myślenie. Na tle okazałego preludium fuga wydaje się uroczo skromna.

U **J. Godziszewski** niebotycznie rosnąca fuga, deklamacyjna, podniosła gra – to maksymalne zbliżenie się do absolutu.

A. Stefański nie przekonuje na skutek wertykalizmu w preludium i chłodnego obiektywizmu oraz stałego pulsu w fudze.

R. Blehacz zdumiewa - to dojrzała, skupiona, mądra, piękna, z doskonałym legato i wyborną pedalizacją mistrzowska kreacja.

J. Romaniuk nie uwypukla kontrastów między preludium a fugą, zacierając różnicę czasową ich powstania (4 lata), poprzez nie podkreślanie odmiennego sposobu stosowania przez kompozytora środków harmoniczych, ekspresyjnych etc. Stara się tym samym scalić utwór tak, by fuga w naturalny sposób wpływała z preludium.

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, Sinae 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 nic wspólna z Maxem Regerem oraz Johannesem Brahmem, 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 Brahmem, nierozwiązywalnie napięć harmonicznym 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.

Swoistą ciekawostką w recepcji twórczości K. Szymanowskiego stanowią dwie płyty. Oto **Joanna Domańska** i **Andrzej**

Tatarski (Dux 0576, wyd. 2007) nagrali w Warszawie w 1992 i styczniu 2007 r. wspomnianą powyżej *Fantazję C-dur op. 14*, a także *Maski op. 34*, oraz wspólnie w wersji na 2 fortepiany balet *Harnasie op. 55* w transkrypcji Grażyny Bacewicz.

Druga płyta to światowa premiera fonograficzna kompletu utworów fortepianowych Józefa Kofflera (1896-1943) w interpretacji Elżbiety Sternlicht (wychowawicy Zbigniewa Drzewieckiego), zawierająca *Musique quasi una sonata op. 8 "A Karol Szymanowski"*, nagrań w Berlinie w styczniu 2005 r. (Acte Prealable, wyd. 2005 r.).